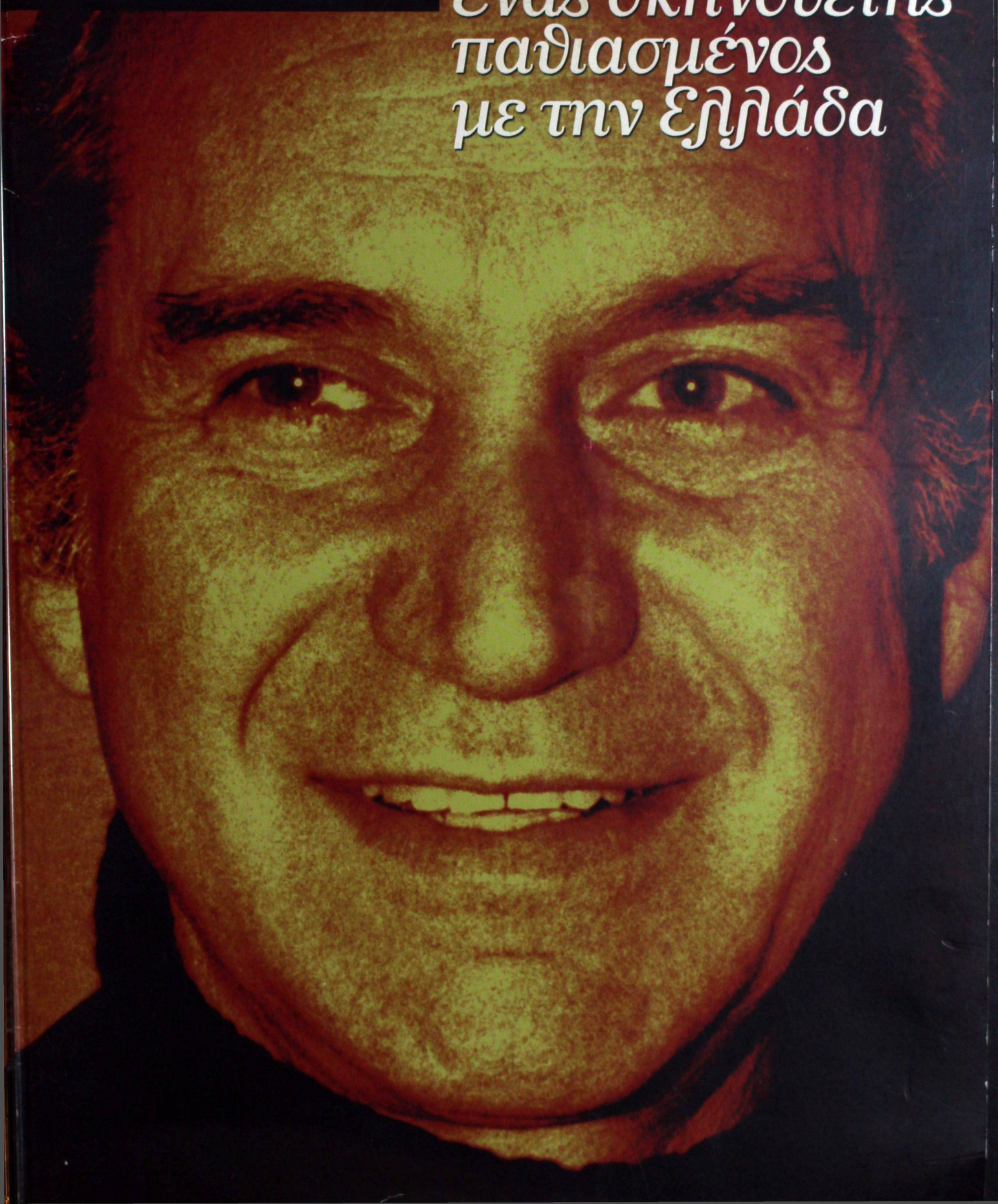


ΜΑΝΟΣ ΖΑΧΑΡΙΑΣ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ένας σκηνοθέτης
παθιασμένος
με την Ελλάδα





Η Λουνγκίλα Τσουρουνιά (Ξένια) στο "Αρμπάι και Μπουμπουλίνας"

Μάνος Ζαχαρίας

ένας σκηνοθέτης παθιασμένος
με την Ελλάδα



45ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου
Θεσσαλονίκης
Νοέμβριος 2004

II-000000002007



Μάνος Ζαχαρίας, ένας στρατευμένος κινηματογραφιστής

Του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Z

ούμε σε μια εποχή εκπλάσεων.

Ο κινηματογράφος τείνει να θεομοιοποιηθεί ως μια απλή ψυχαγωγία. Ένα σύνολο από εφέ, για να εντυπωσιαστούμε ή να κρατηθούμε σε αγωνία, ή διάφορα τερτίπια για να μας κάνει να χασκογελάμε. Και η εκφραστική του είναι εκπαιδευτική, μια στοιχειώδης γλώσσα, μια εσπεράντο των εικόνων σαν τα τουριστικά αγγλικά.

Όμως ο κινηματογράφος είναι η κεντρική εκδήλωση της οπτικοακουστικής έκφρασης, είναι η κύρια τέχνη του Εικοστού και Εικοστού Πρώτου Αιώνα. Είναι το ανθρώπινο βλέμμα πάνω στον κόσμο, βλέμμα που παρατηρεί, καταγράφει, αναπλάθει, ανασυνθέτει, για να απεικονίσει τον κόσμο με την αλήθεια του, τους ανθρώπους με τα προβλήματά τους, αλλά και με τη δυναμική του χρόνου, της ζωής που μεταμορφώνεται συνεχώς.

Η ταινία συλλαμβάνει το παρόν με την προοπτική του μέλλοντος. Η απαίτηση, λοιπόν, από τον κινηματογραφιστή είναι τεράστια: Όχι σαλτιμπάγκος, αλλά ζωγράφος και δραματουργός, πραγματιστής και μαζί οραματιστής. Κι επειδή μια ταινία δε γίνεται με ένα μολύβι κι ένα χαρτί όπως ένα ποίημα, αλλά απαιτεί κινητοποίηση ανθρώπων, τεχνικών και οικονομικών μέσων και συντονισμό τους, ο κινηματογραφιστής πρέπει να είναι και οργανωτής.

Μακρηγόρησα με γενικότητες που μοιάζουν να μην έχουν σχέση με τον Μάνο Ζαχαρία. Απατηλή εντύπωση. Το πορτρέτο του Μάνου είναι αυτό που σχεδίασα ήδη με δυο ατελείς πινελιές. Ο Μάνος Ζαχαρίας σε ολόκληρη τη ζωή

του, αγωνίστηκε με συνέπεια να ενορκώσει αυτόν τον ιδανικό κινηματογραφιστή.

Κινηματογράφος δεν γίνεται χωρίς ιδεολογία, και δεν εννοώ τη στενή κομματική ιδεολογία, αλλά τη φιλοσοφική – κοινωνική άποψη για

τον κόσμο, τον κόσμο μας που υπόκειται σε αλλαγή, όπως έλεγε κι ο Μπρεχτ. Και μαζί τη στρατεύσει του σ' αυτή την αλλαγή. Ο Μάνος είναι ιδεολόγος. Όμως η ιδεολογία είναι αληθινά ενεργή όταν συνταιριάζει την προσωπική ηθική και την αντικειμενική δράση. Ο Μάνος έχει ηθική και πράξη.

Ο κινηματογράφος γίνεται και ανθίζει μόνον όταν κινητοποιούνται τα μέσα της τέχνης μαζί με την οργάνωση, τη διοίκηση, την πρόβλεψη, ακόμα και τη νομοθετική και τη γραφειοκρατική. Ο Μάνος έχει καλλιτεχνική αισθητική, όπως και αντίληψη και εφαρμογή της διοίκησης.

Η αισθητική απαιτεί συνείδηση και ώριμη αίσθηση της πολιτιστικής παράδοσης, των ριζών, όσο και της παγκοσμιότητας της τέχνης του κινηματογράφου.

Ο Μάνος είναι Έλληνας αλλά και πολίτης του κόσμου.

Θα μπορούσα να συνεχίσω έτσι. Προτιμώ, όμως, να εικονογραφήσω, με κάποιες πρακτικές αναφορές, την εξαιρετική αυτή σύνθεση των παραγόντων που ανέφερα στο πρόσωπο και την ιστορία του Ζαχαρία. Ο Μάνος σπούδασε

στην Αθήνα συγχρόνως χημεία και θέατρο, εφαρμοσμένη επιστήμη και τέχνη των ανθρώπων. Κατόπιν στρατεύτηκε στην αριστερά και πολέμησε κυριολεκτικά, στη μάχη της Αθήνας, το Δεκέμβριο του '44, με τον φοιτητικό λόχο «Λόρδος Μπάιρον». Πόλεμος αλλά με άγιο ένα ποιητή.

Επέζησε χάρη στην περίφημη υποτροφία Μερλιέ που έστειλε στο Παρίσι νέους Έλληνες καλλιτέχνες και διανοούμενους το '45. Εκεί σπούδασε κινηματογράφο και μόλις τελείωσε επέστρεψε εθελοντής στο Δημοκρατικό Στρατό στα βουνά. Για να κινηματογραφήσει τον αγώνα. Τέχνη και αγωνιστική πράξη. Εκεί γύρισε επίκαιρα αλλά και την πρώτη – και δυστυχώς τη μοναδική – ταινία του στην Ελλάδα, μαζί με τον Γιώργο Σεβαστίκογλου:

Η αλήθεια για τα παιδιά της Ελλάδας (1949). Ήταν μια απάντηση σ' αυτό που αποκαλούσαν «παιδομάζωμα» στην επίσημη ιδεολογία της εποχής. Η ταινία αυτή χάθηκε και

Με τον
Μάνο Κατράκη.
Αθήνα 1969



την ανακάλυψε τυχαία στο Παρίσι ο Ροβήρος Μανθούλης. Καταλήγει στη Σοβιετική Ένωση, όπου ξανασπουδάζει κινηματογράφο και θέατρο. Κερδίζει τα γαλόνια του με το σπαθί του. Ένας πολιτικός πρόσφυγας, στο κέντρο του σοβιετικού κινηματογράφου, τη Μοσφίλμ. Γυρίζει ταινίες. Συνολικά 10 ταινίες, οι 7 μεγάλου μήκους. Όμως τι ταινίες; Στις περισσότερες βρίσκεται στο επίκεντρο η Ελλάδα, η μνήμη, η αγωνία για την τύχη του λαού μας, μέσα στη λαίλαπα των ιστορικών συγκρούσεων. Και μαζί η αντιφασιστική ιδεολογία, η συνείδηση της ελευθερίας και των αξιών του ανθρώπου.

Τα «σκαλοπάτια» χαρακτηριστικά. Πρώτα – πρώτα: ο νόστος, η αναδημιουργία της πατρίδας στην οθόνη. Δώδεκα ή δεκαπέντε χρόνια, όπως τα μετρήσει κανείς, μακριά από την Ελλάδα. Οι Σφουγγαράδες (1960):

ο Σεβαστίκογλου, ο Κάσδαγλης, Ελλάδα – θάλασσα – νησί – άνθρωποι, η ζωή τους, η δουλειά τους, τα τραγούδια τους, το ήθος τους, οι αγάπες τους, αλλά και το κοινωνικό πρόβλημα, η εκμετάλλευση της σκληρής εργασίας. Το χτύπημα της μοίρας είναι απότοκο της κοινωνικής διαδικασίας. Με τι αστείρευτες δυνάμεις, ξεκινώντας από το μηδέν, ο Ζαχαρίας μεταμόρφωσε το λιμανάκι της Κριμαίας σε ελληνικό νησί, τη Μαύρη θάλασσα σε φωτερό Αιγαίο, τους Ρώσους ηθοποιούς σε Έλληνες σφουγγαράδες; Ύστερα, *Τέλος και η αρχή* ή *Το σταυροδρόμι* (1963). Εδώ η Κρήτη, μετά το τέλος της μάχης της Κρήτης, μια ετερόκλητη ανθρώπινη ομάδα σε πορεία, κάτω από συνθήκες απειλής. Κλασικό κινηματογραφικό θέμα, αλλά προδιορισμένο, ελληνικά, τοπικά, με αξιωματικό, κομμουνιστή, μαυραγορίτη, ασφαλίτη, νοσοκόμα, αγρότισα

Ο Μάνος Ζαχαρίας
με τον Ενρίκο
Μπερλιγκουέρε
στην Μπολόνια
30/9/1946.

Περιμένοντας τον
ήλιο... Ο Μάνος
Ζαχαρίας αριστερά
του διευθ. φωτ.
Γκέρμαν Λαβρόφ.
«Ένας από το
εκτελεστικό
απόσπασμα».

Ο Μάνος έχει ηθική και πράξη. Ο κινηματογράφος
γίνεται και ανθίζει μόνον όταν κινητοποιούνται
τα μέσα της τέχνης μαζί με την οργάνωση,
τη διοίκηση, την πρόβλεψη, ακόμα και
τη νομοθετική και τη γραφειοκρατική.

και Νεοζηλανδό. Πόλεμος, Γερμανοί – Σύμμαχοι, αλλά και
συγκρούσεις ταξικές, προοπτικές, ανθρώπινες αποφάσεις
που θα δεσμεύσουν το μέλλον τους και θα λύσουν
δραματικά την ταινία.

Ο Ζαχαρίας ωριμάζει, ενόσω παρακολουθεί την εξέλιξη της
Ιστορίας, της μακρινής Ελλάδας η οποία σφαδάζει σε νέα
δεσμά της δικτατορίας.

Ο εκτελεστής ή Ένας από το εκτελεστικό απόσπασμα (1967):
εδώ η βαρβαρότητα, οι εκτελέσεις αλλά και η εσωτερίκευση
του ηθικού προβλήματος, η απόφαση που έρχεται σαν
εσωτερική ωρίμαση κι όχι σαν προϋπάρχουσα στράτευση. Ο
φαντάρος που αρνείται να μετάσχει στο εκτελεστικό
απόσπασμα. Ποια θα είναι η τύχη του; Η ταινία δεν
παρακολουθεί τη δική του μαύρη μοίρα, αλλά την πορεία
ενός άλλου στρατιώτη που πυροβόλησε. Ιδιοφυής
πλαγιοκόπηση και συνδυασμός με το ποιητικό σύμβολο του
ατίθασου αλόγου που παλεύουν να το τσακίσουν. Ο ήρωας
τυραννιέται σκληρά από το εσωτερικό του ηθικό ερώτημα.
Γωνία Αρμπάτ και Μπουμπουλίνας (1972): ένας δρόμος της
Μόσχας ιδεατά συναντιέται με τον αθηναϊκό δρόμο της
φοβερής Ασφάλειας των βασανισμών. Πολλά τα χρόνια από
την Αντίσταση και τον Εμφύλιο, πρόσφατη η συνεχιζόμενη
δικτατορία, η ταινία είναι τώρα περισσότερο διασταύρωση
αντικειμενικής και υποκειμενικής μνήμης αλλά και της
διάνοιας και του συναισθήματος ενός άντρα και μιας
γυναίκας, δύο διαφορετικών λαών. Ελλάδα – Ρωσία. Πάλι ο
φασισμός και η αντίσταση αλλά και η ατομική συνείδηση.
Αγαμέμνονας – Μέμος ο ήρωας της ταινίας – Μάνος.
Διασχίζοντας όλα αυτά τα χρόνια, ο Ζαχαρίας έχει επιβάλει
βήμα – βήμα την προσωπικότητα και τις σπάνιες ικανότητές
του στον διοικητικό παραγωγικό μηχανισμό της Μοσφίλμ.
Βοηθός του μεγάλου Μιχαήλ Ρομ και διάδοχός του μετά
τον θάνατό του, κρατάει τα νήια σε μια υπεύθυνη και
δημιουργική θέση. Όμως οι κύκλοι της ζωής αρχίζουν να
αλλάζουν το τοπίο. Ο Μάνος επιστρέφει οριστικά στην

πατρίδα. Μεγάλο το κέρδος μας, εν μέρει σοβαρή η δική
του απώλεια. Γιατί στην Ελλάδα δεν γύρισε μέχρι τώρα
ταινία ως σκηνοθέτης, ενώ βρισκόταν στο απόγειο της
ηλικιακής και πνευματικής του ωριμότητας. Όλη του η
ικμάδα απορροφήθηκε από το έργο του για τον Ελληνικό
Κινηματογράφο.

Μέσα στον τόσο ταραγμένο κόσμο των Ελλήνων
κινηματογραφιστών, ουδείς αμφισβήτησε ποτέ ότι ο Μάνος
ήταν η ιδανική επιλογή της Μελίνας, το 1982, για να
αναμορφώσει το πλαίσιο λειτουργίας και για να
ενεργοποιήσει την εξόρμηση του ελληνικού
κινηματογράφου, με την απαραίτητη κρατική αρωγή, αλλιώς
ο κινηματογράφος μας θα πέθαινε. Αξιοποιώντας τη
μοναδική του πείρα από τη σοβιετική του θητεία, αλλά και
διαμορφώνοντας δράσεις και προγράμματα σύμφωνα με τις
ελληνικές ανάγκες και τις ψυχικές μας ιδιαιτερότητες,
κατόρθωσε να χειριστεί αυτό το δημιουργικό χάος του
ελληνικού κινηματογράφου και να του δώσει υπόσταση,
μορφή, δυναμική, προοπτική. Ως Σύμβουλος
Κινηματογραφίας του ΥΠΠΟ και ως πρόεδρος του Ε.Κ.Κ.
διοίκησε, συμβούλεψε, αποφάσισε, έφτιαξε νόμους,
κέρδισε – χωρίς αντίπαλο – τον τίτλο του πατέρα του Ν.Ε.Κ.
Κι όταν έφυγε από το ΥΠΠΟ και το Κέντρο
Κινηματογράφου, δεν πήρε αποστάσεις από το σινεμά.
Κατόρθωσε να ενεργοποιήσει και την ΕΡΤ ως συμπαραγωγό
ελληνικών ταινιών κι από τη νέα του θέση να συμμετέχει
αποφασιστικά στο συνεχές γίγνεσθαι του κινηματογράφου
μας. Τελειώνοντας, δεν ξέρω τι να ευχηθώ περισσότερο. Να
συνεχίσει, ακάματος, το διοικητικό-παραγωγικό και
εμπνευστικό έργο του; Ή να βρει την ευκαιρία να μας
χαρίσει και μια ελληνική ταινία με την απόλυτη
σκηνοθετική του σφραγίδα;

Αθήνα, Οκτώβριος 2004



Ο Μάνος του κινηματογράφου

Του Κώστα Βρεττάκου

Κάθε φορά, που, με την ευκαιρία κάποιας τιμητικής εκδήλωσης (όπως αυτής της τωρινής για τον Μάνο Ζαχαρία), μου ζητούν να πω ή να γράψω δυο λόγια για κάποιο φίλο με τον οποίο με συνδέουν δεσμοί μακρόχρονης συντροφικότητας, με πιάνει μια περίεργη αμηχανία. Με το Μάνο του κινηματογράφου, τα πράγματα γίνονται ακόμη πιο δύσκολα, αφού είναι ένας άνθρωπος με πολλές ιδιότητες. Με πολλά πρόσωπα, κάποια από τα οποία μου είναι επιμελώς κρυμμένα, πράγμα πολύ συνηθισμένο στους ανθρώπους μιας γενιάς που η παρανομία αποτελούσε μέρος της καθημερινότητάς τους. Για το Μάνο, για ένα πράγμα μπορώ να είμαι βέβαιος: πως ήταν παρών σαν αγωνιστής και σαν καλλιτέχνης κάθε φορά που το απαιτούσαν οι περιστάσεις.

Σπάνια συναντάς άνθρωπο με τέτοια αίσθηση του παρόντος χρόνου. Όταν μιλάς μαζί του, νιώθεις πως όλα τα πράγματα πρέπει να συμβούν τώρα.

Στο όνομα μιας αλήθειας που είναι συνεχώς ζητούμενο, συνεχώς διαφεύγει και συνεχώς παρεξηγείται, νιώθω πως, κάθε φορά που κλείνει κάποιος κύκλος, μαζευόμαστε γύρω από ένα υποθετικό τραπέζι και αναζητούμε να συνθέσουμε μέσα από το πρόσωπο ενός φίλου το πρόσωπό μας, προσφέροντας τις μνήμες μας και τα αισθήματά μας. Καταθέτουμε τις μαρτυρίες μας κάθε φορά που η λαίμαργη καθημερινότητα θέλει να κλείσει τους λογαριασμούς της με την Ιστορία. Ο Μάνος έχει διασχίσει ενεργά μια εποχή που κυριαρχήθηκε από τρομακτικές πολιτικές εντάσεις

και αλλαγές. Συμμετείχε σε σκληρούς και ατελέσφορους αγώνες, έζησε ανατάσεις και απογοητεύσεις περιπλανώμενος όπως θα έλεγε κι ο ποιητής «τριάντα χρόνια στις χώρες των

συντρόφων, χωρίς πατρίδα, χωρίς πίστη και χωρίς σύντροφο». Κι όταν ήρθε το πλήρωμα του χρόνου και η Ιστορία με τη σκληρότητα που τη διακρίνει έκανε τις λογιστικές της αποτιμήσεις, διαγράφοντας ανέξοδα τα χρέη μιας εποχής, αυτός μπήκε πάλι μπροστά, στην Ελλάδα πάλι, σε μια προσπάθεια που φοβάμαι πως ελάχιστα έχει εκτιμηθεί: να βάλει τις βάσεις για τη σωστή οργάνωση της ελληνικής κινηματογραφίας, αφήνοντας κατά μέρος τις καλλιτεχνικές του φιλοδοξίες.

Θα αναφερθώ λοιπόν σ' αυτή την πλευρά του έργου του Μάνου που χωράει στη δική μου μνήμη και στη δική μου γνώση, αφού η τύχη το έφερε να βρεθώ στον ίδιο χώρο δράσης που, λίγο πριν, είχε εκείνος αφήσει.

Θα μεταφερθώ όμως πρώτα σαράντα χρόνια πίσω για να τον συναντήσω για πρώτη φορά στο «Χόλλυγουντ», στο θρυλικό μέγαρο των κινηματογραφιστών στην πλατεία Κάνιγγος. Ήταν η πρώτη του επίσκεψη στην Ελλάδα, μετά την πολύχρονη περιπλάνηση που ακολούθησε τον εμφύλιο πόλεμο. Ασφαλώς δεν θα θυμάται τη γνωριμία μας. Εμένα, όμως, εκείνο που μου έχει εντυπωθεί ως πρώτη εικόνα είναι το ανοιχτόκαρδο χαμόγελό του και εκείνη η ανυπόκριτη φιλικότητά του, εικόνα που θα συναντούσα πολλές φορές στο μέλλον.

Μ' αυτό το χαμόγελο, λοιπόν, τον συνάντησα πάλι δεκαπέντε χρόνια αργότερα ως Σύμβουλο Κινηματογραφίας στο ΥΠΠΟ. Η οριστική του εγκατάσταση στην Ελλάδα μετά την πτώση της δικτατορίας τον απομάκρυνε από την δημιουργία, αλλά του έδωσε την ευκαιρία να οργανώσει ένα σύγχρονο πλαίσιο κινηματογραφικής ανάπτυξης το οποίο, παρ' ότι δεν ολοκληρώθηκε, εξακολουθεί και σήμερα να αποτελεί τη βάση της κρατικής κινηματογραφικής πολιτικής. Σε εντυπωσίαζε ο νεανικός του ενθουσιασμός, η βεβαιότητα

*Ο Μάνος Ζαχαρίας
με την Μερίνα
Μερκούρη.*



του πως όλα ήταν δυνατά. Κατανάλωνε άπειρο χρόνο με συνεργάτες και φίλους κουβεντιάζοντας σε όλους τους τόνους τα προβλήματα που έπρεπε να λυθούν άμεσα. Δεχόταν άπειρες επιθέσεις από δεξιά κι αριστερά. Μέχρι και νεκροθάφτη του ελληνικού κινηματογράφου τον αποκάλεσαν δημόσια. Αυτός όμως επέμενε να χαμογελά. Τον διαδέχτηκε στη θέση του Συμβούλου Κινηματογραφίας το 1990 για μερικούς μήνες και αργότερα στην προεδρία του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και γνωρίζω από κοντά, σαν σκηνοθέτης και σαν πολιτικός διαχειριστής της κινηματογραφίας, πόσο σημαντικό έργο επιτέλεσε ο Μάνος στη δεκαετία της θητείας του. Ένα έργο εξαιρετικά δύσκολο, που εκτιμήθηκε πολύ λιγότερο απ' όσο του πρέπει. Είχε να αντιμετωπίσει από τη μια μεριά την καχυποψία των δημιουργών, που μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας με θορυβώδεις συνελεύσεις και μέσα σε κλίμα γενικής ευφορίας διεκδικούσαν το απόλυτο, και από την άλλη τη γνωστή δυσπιστία των πολιτικών, απέναντι στον πολιτισμό, δυσπιστία που δεν κάμφθηκε, ούτε με το πάθος της Μελίνας για τον κινηματογράφο. Παρόλα αυτά το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης αναδιοργανώθηκαν, έδωσαν την ευκαιρία για μια συνολική παρουσίαση ενός άλλου κινηματογράφου και αξιοποίησαν, στο βαθμό που επέτρεπε η φυσιολογική

ανωριμότητα του κινηματογραφικού χώρου, τη σχετική αυτοδιαχείριση της εξουσίας που είχε παραδοθεί στους κινηματογραφιστές.

Υπάρχει όμως ένα σημαντικό μέρος της δουλειάς του Μάνου που έμεινε ανυπεράσπιστο και ανεκτέλεστο. Κάποιες πρωτοβουλίες που, αν είχαν ευοδωθεί, θα είχαν δημιουργήσει μια σταθερή υποδομή ανάπτυξης της κινηματογραφίας μας. Δυστυχώς, όμως, τα απαραίτητα προεδρικά διατάγματα για την ολοκλήρωση της λειτουργίας τους δεν υπογράφηκαν ποτέ.

Το Κινηματογραφικό Αρχείο, απαραίτητο εργαλείο για τη διάσωση της οπτικοακουστικής μας κληρονομιάς και την κινηματογραφική εκπαίδευση, δεν μπόρεσε να ξεπεράσει ποτέ το σκόπελο του Υπουργείου Οικονομικών.

Μια εμπειριστατωμένη μελέτη σκοπιμότητας που ακόμα και σήμερα θα μπορούσε να είναι έγκυρη με κάποιες μικρές διορθωτικές αλλαγές, έμεινε στα συρτάρια των υπουργείων. Δε θα ξεχάσω, όταν περιέφερα κι εγώ με τη σειρά μου από υπουργείο σε υπουργείο τις τροπολογίες για τη ενεργοποίηση των προεδρικών διαταγμάτων την απορία των υπευθύνων για την επιμονή μου.

«Μα γιατί ενδιαφέρεστε εσείς τόσο πολύ για το Αρχείο;» με ρώτησε κάποιος απ αυτούς χαμογελώντας με σημασία. Για τους τηρητές της λογιστικής νομιμότητας όλα τα

Ο Μάνος Ζαχαρίας
ανάμεσα στον Ζυή
Ντασέν και τον ρώσο
σκηνοθέτη Ιούλι
Ράισμαν. Αθήνα, 1982.

Σπάνια συναντάς άνθρωπο με τέτοια αίσθηση
του παρόντος χρόνου. Όταν μιλάς μαζί του, νιώθεις
πως όλα τα πράγματα πρέπει να συμβούν τώρα.

πράγματα είχαν μιαν άλλη σημασία και γι' αυτό το λόγο όλες οι μελέτες που είχε ετοιμάσει μεθοδικά στα χρόνια της θητείας του ως Σύμβουλος Κινηματογραφίας ο Μάνος Ζαχαρίας έμειναν τελικά αναξιοποίητες. Την ίδια τύχη είχε και το σχέδιο δημιουργίας Κινηματογραφικής Ακαδημίας, μια ρεαλιστική πρόταση που συγκέντρωνε το απόσταγμα της ευρωπαϊκής εμπειρίας στη διδασκαλία του κινηματογράφου και γενικότερα της τέχνης της εικόνας, η οποία αφού ταλαιπωρήθηκε από τα συναρμόδια για τη εκπαίδευση υπουργεία με λογικές καφκικής έμπνευσης και αφού στάθηκε αδύνατο να πεισθούν για τη χρησιμότητά της, πετάχτηκε στον κάλαθο των αχρήστων. Το κριτήριο τελικά ήταν λογιστικό: θεωρήθηκε απαράδεκτο το κόστος της εκπαίδευσης ενός σκηνοθέτη ή ενός διευθυντή φωτογραφίας να είναι ανάλογο με εκείνο του φοιτητή της ιατρικής.

Ο Μάνος από την πρώτη στιγμή που ανέλαβε την πολιτική ευθύνη της κινηματογραφίας είχε καταλάβει την ανάγκη να ξεφύγει από την ελληνική εσωστρέφεια και να αναζητήσει ένα πρόσωπο περισσότερο διεθνές. Οι πρωτοβουλίες του υπήρξαν σημαντικές, όχι μόνο σε εθνικό αλλά και σε ευρωπαϊκό επίπεδο. Ακόμα και σήμερα στα διεθνή φόρουμ, αποτελεί για τους ξένους σημείο αναφοράς η Διεθνής Κινηματογραφική Συνάντηση των Δελφών, το 1988, στην οποία μπήκαν οι βάσεις για μια κοινή κινηματογραφική ευρωπαϊκή πολιτική. Η Χάρτα των Δελφών έχει καταγραφεί σαν μια από τις πιο σημαντικές πρωτοβουλίες στον χώρο του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Ο Μάνος είχε προβλέψει

πώς το μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου κάποτε θα περνούσε αναγκαστικά από την ευρωπαϊκή συνεργασία. Και γι αυτό πρωτοστάτησε σε όλες τις προσπάθειες που έγιναν με ορίζοντα την ευρωπαϊκή προοπτική. Μαζί με τον Νίνο Αντινόλφι, αναπληρωτή Γενικό Γραμματέα του Συμβουλίου της Ευρώπης το 1988, ήταν οι πρωτεργάτες στην δημιουργία του Ευρωπαϊκού Ταμείου Συμπαράγωγών EURIMAGES, που τόσο σημαντικό ρόλο έχει παίξει την τελευταία δεκαετία στην ανάπτυξη της «ταινίας του δημιουργού». Περισσότεροι από τριάντα έλληνες σκηνοθέτες έχουν ενισχυθεί ως τώρα, βάζοντας τις βάσεις για το ξεπέρασμα των εθνικών συνόρων μέσα από διεθνείς συνεργασίες. Ο καθένας μας πλάθει την εικόνα του όπως μπορεί κι όπως αντέχει, και την υπερασπίζεται με τον τρόπο του. Κάποιοι την περιφέρουν ως νικηφόρο λάβαρο που απειλεί όποιον την αμφισβητήσει. Ο Μάνος αντίθετα προτίμησε τόνους χαμηλούς. Δημιούργησε μια εικόνα αδιαπέραστη και εύθραυστη συνάμα, την οποία μοιάζει έτοιμος να αναδιαπραγματευτεί ανά πάσα στιγμή αφού, σε πείσμα των καιρών, επιμένει να ζει στο παρόν, προστατευμένος πίσω από το αφοπλιστικό χαμόγελο του.

Αθήνα, 1 Νοεμβρίου 2004



Μάνος Ζαχαρίας: ένας από εμάς αλλά όχι σαν όλους εμάς

Του Φώτου Λαμπρινού

Ποιες ελπίδες, προσδοκίες ή οράματα μπορεί να τρέφει ένας νέος άνθρωπος που μεταβαίνει στη Μόσχα, εν έτει 1964, για να σπουδάσει σκηνοθεσία στο Ινστιτούτο Κινηματογραφίας της ΕΣΣΔ; Ποιες σκέψεις μπορεί να ταλανίζουν το μυαλό του, όντας ο ίδιος παιδί κομμουνιστών, όταν φτάνει στη σοβιετική πρωτεύουσα και αντιμετωπίζει μία πραγματικότητα εντελώς διαφορετική από αυτήν που ονειρευόταν;

Με το Μάνο Ζαχαρία γνωριστήκαμε στο σιδηροδρομικό σταθμό του Κιέβου στη Μόσχα, στις αρχές Οκτωβρίου του 1964, όταν εμείς, η πρώτη ομάδα φοιτητών από την Ελλάδα φτάσαμε εκεί για σπουδές. Γνώριζα ήδη ότι ο Μάνος ήταν ένας από τους τρεις πρωτεργάτες αυτής της ιδέας (να σπουδάσουν Έλληνες στην ΕΣΣΔ) ενώ οι άλλοι δύο ήταν ο Δημήτρης Δεσποτιδής και ο Γιώργος Σεβαστίκογλου. Έτσι η πρώτη ομάδα έφτασε στη σοβιετική πρωτεύουσα, μέσω Οδησού, λίγες μέρες πριν από την απομάκρυνση του Νικίτα Χρουστσόφ και την ανάληψη της εξουσίας αρχικά από μία τριανδρία και στη συνέχεια από τον Μπρέζνιεφ. Από την πρώτη στιγμή της γνωριμίας και ίσως λόγω επαγγέλματος γίναμε κυριολεκτικά αχώριστοι αφού το σπίτι του έγινε το δεύτερο σπίτι μου. Το πρώτο ήταν το κοινόβιό που ζήσαμε τον πρώτο χρόνο για να μάθουμε τη γλώσσα πριν δώσουμε εξετάσεις και διασκορπιστούμε στα διάφορα Ινστιτούτα και Πανεπιστήμια.

Γίναμε αχώριστοι γιατί ο Μάνος ήταν εκείνος που, είτε με τον τρόπο του (στην προσωπική του ζωή ή στη Μόσφιλμ όπου εργαζόταν), είτε με τις ατέλειωτες συζητήσεις προσπαθούσε να μου αποκρυπτογραφήσει το σοβιετικό

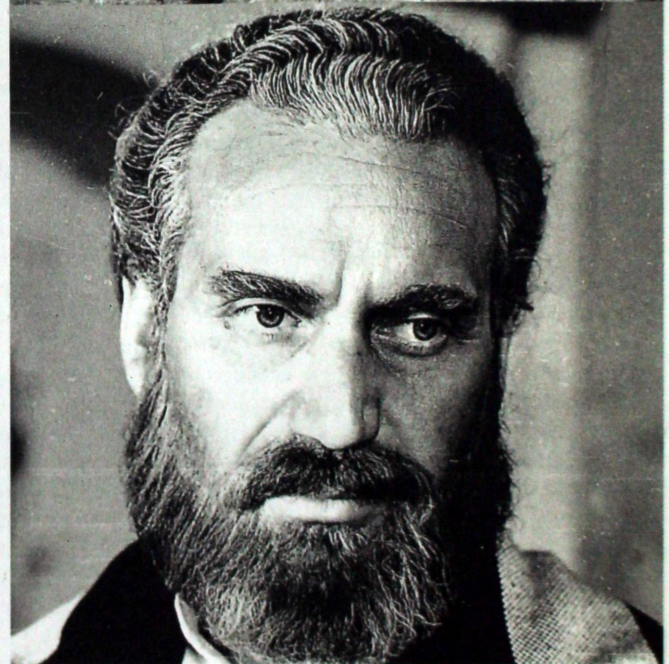
περιβάλλον έτσι ώστε εντοπίζοντας τις άπειρες αρνητικές του πλευρές να δημιουργεί ταυτόχρονα τα

Ο Μάνος Ζαχαρίας
διδάσκει τους
ηθοποιούς στο «Είμαι
φαντάρος, Μπρέρα»

ερεθίσματα για να προβληματίζομαι ως προς αυτά που ήταν και παρέμεναν οι κατακτήσεις μιας εν πολλοίς "παραστρατημένης" επανάστασης που σημάδεψε ανεξίτηλα τον εικοστό αιώνα. Η βοήθεια του Μάνου υπήρξε ανεκτίμητη όχι μόνο λόγω των γνώσεων και της εμπειρίας που διέθετε, αλλά κυρίως λόγω της σιγουριάς που ενέπνεε και της αίσθησης ότι για κάθε ερώτηση, βασανιστική κατά κανόνα, θα με βοηθούσε να ανιχνεύσω μια απάντηση. Τα ερωτήματα ήταν πολλά. Όχι τόσο αυτά που σχετιζόνταν με τις σπουδές και τον κινηματογράφο, όσο με τις συνθήκες ζωής, τη νοοτροπία του κόσμου, τη λειτουργία ή καλύτερα τη δυσλειτουργία του συστήματος, με όλο αυτό το οικοδόμημα τέλος πάντων που ονομάζαμε "υπαρκτό σοσιαλισμό". Έτσι, το πρώτο που μου έκανε εντύπωση ήταν ο βαθύς σεβασμός που έτρεφε ο Μάνος για τον σοβιετικό πολίτη. Τις ιστορίες που μου έλεγε για να με κάνει να νιώσω τις θυσίες και τις στερήσεις που βίωνε αυτός ο λαός προκειμένου να οικοδομηθεί ένα διαφορετικό μέλλον για τη χώρα του. Όσο για το εποικοδόμημα, δηλαδή το σοβιετικό καθεστώς, οι αρχικές επιφυλάξεις μου, οι κατοπινές αμφιβολίες και τέλος οι οριστικές απόψεις μου για την έκβαση όλου αυτού του πειράματος, που διαμορφώθηκαν σταδιακά στα έξι χρόνια παραμονής μου στην ΕΣΣΔ, διυλίζονταν μέσα από ατέλειωτες συζητήσεις με το Μάνο. Η κυρίαρχη άποψή του ότι το πρόβλημα δεν είναι μόνο πολιτικό αλλά κυρίως ηθικό με εντυπωσίασε, μόνο που χρειάστηκε να περάσει καιρός, για να την αναγάγω σ' αυτό που αποκαλείται "ανθρώπινος παράγοντας" και ν' αρχίσω να την καταλαβαίνω. Ο Μάνος πιστεύει βαθύτατα στην ηθική αφετηρία των ανθρώπων ενεργειών, κάτι που καθοδήγησε το σύνολο του σκηνοθετικού του έργου· κάτι που διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο σ' αυτό που αποκαλούμε "στάση ζωής". Αυτός είναι και ένας από τους

λόγους της εκτίμησης της οποίας έχαιρε στο περιβάλλον της Μόσφιλμ, όπου όχι μόνο εργαζόταν αλλά και κατείχε υψηλές θέσεις στα διάφορα κέντρα αποφάσεων.

Λίγοι γνωρίζουν ότι ο σκηνοθέτης Μάνος Ζαχαρίας άρχισε την καριέρα του στις ορσοειρές του Γράμμου και του Βίτσι ως μαχητής του Δημοκρατικού Στρατού όπου κατέταγη εθελοντής εγκαταλείποντας τις σπουδές και την αντίστοιχη καριέρα στο Παρίσι. Μαζί με το φωτογράφο Αποστόλη Μουσούρη και τον θεατρικό συγγραφέα και σκηνοθέτη Γιώργο Σεβαστίκογλου συναποτελούσαν το κινηματογραφικό συνεργείο του Δημοκρατικού Στρατού, που με μηχανές 35 m.m. και μία Bolex 16 m.m. που έχει διασωθεί, κατέγραφαν την εξέλιξη των επιχειρήσεων, τις σκληρές συγκρούσεις και τον τρόπο διαβίωσης των ανταρτών στη λεγόμενη «Ελεύθερη Ελλάδα». Από όλο αυτό το υλικό (16.000 μέτρα περίπου) που κινηματογράφησε το τριμελές συνεργείο δε σώθηκε τίποτα, εκτός από μία ολοκληρωμένη ταινία που ανακαλύψαμε μόλις πριν από δύο χρόνια σε γαλλικά αρχεία και η οποία έχει διάρκεια 25 λεπτά. Είναι ένα ντοκιμαντέρ με τίτλο *Η αλήθεια για τα παιδιά της Ελλάδας* που προσπαθεί να απαντήσει στην κυβερνητική –και όχι μόνο– προπαγάνδα για το περιβόητο «παιδομάζωμα». Το συνεργείο του «Δημοκρατικού Στρατού» γύρισε σκηνές στα χωριά της «Ελεύθερης Ελλάδας» καταγράφοντας τις συνέπειες των αεροπορικών επιδρομών και τον κίνδυνο που διέτρεχαν οι κάτοικοι και κυρίως τα παιδιά. Οι επόμενες εικόνες δείχνουν τη συγκέντρωση των παιδιών και την αναχώρηση για τις Λαϊκές Δημοκρατίες, όπου επρόκειτο να φιλοξενηθούν, και τέλος υπάρχουν και οι σκηνές από τη ζωή τους στο ίδρυμα όπου φιλοξενήθηκαν στην Τσεχοσλοβακία. Αν εξαιρέσει κανείς κάποια πλάνα που υπάρχουν σε αμερικανικό κινηματογραφικό αρχείο, το υλικό με τους αντάρτες και τα χωριά της περιοχής Γράμμου - Βίτσι, είναι το μόνο που έχει διασωθεί από τη μεριά των ανταρτών για την περίοδο του Εμφυλίου. Ταυτόχρονα, το ντοκιμαντέρ συνιστά μοναδικό ιστορικό τεκμήριο ταινίας προπαγάνδας από την πλευρά του «Δημοκρατικού Στρατού» όπου εκτός από τις εικόνες σημασία έχει το κείμενο, το λεξιλόγιο και γενικά τα επιχειρήματα της «άλλης πλευράς» για ένα θέμα που βασάνισε για πολλά χρόνια την ελληνική κοινωνία. Η πρώτη μου επαφή με τη δουλειά του Μάνου έγινε στα γυρίσματα της ταινίας *Είμαι φαντάρος, Μπτέρα* (1965), όπου διαπίστωση το σεβασμό και την αγάπη που έτρεφαν γι' αυτόν όλοι οι συνεργάτες του όπως και οι νθοποιοί. Άλλωστε ο Μάνος είχε τη φήμη σκηνοθέτη που πλάθει, δημιουργεί νθοποιούς που έγιναν μετέπειτα διάσημοι. Όμως η ουσιαστική συμμετοχή μου σε δουλειά του Μάνου ήταν όταν, ως τριτοετής σπουδαστής, όφειλα να παρακολουθήσω για ένα εξάμηνο την προεργασία, τα γυρίσματα και την αποπεράτωση μιας ταινίας,



υποβάλλοντας στο τέλος στους δασκάλους μου ένα θεωρητικό κείμενο για όλη τη διαδικασία. Ήρθαν έτσι τα πράγματα που με την ταινία *Ένας από το εκτελεστικό απόσπασμα* έμεινα δίπλα στο Μάνο έναν ολόκληρο χρόνο: από το σενάριο και την προεργασία μέχρι το μιξάζ, αναλαμβάνοντας ενίοτε το ρόλο του βοηθού σκηνοθέτη. Θα πρέπει, πριν απ' όλα, να επισημάνω ότι ο Μάνος είχε

Γωνία Αρμπάτ και
Μπουμπουλίνας.

Ο Μάνος Ζαχαρίας
αριστερά με τον Πέτρο
Κόκκαλη, τον στρατηγό
Καραγιώργη και την
Γαλλική αντιπροσωπία
(Μορίς Ερμάν, Πολ Ελνάρ,
Ιβ Φαβρ και Μπασίς) στο
Γράμμο, 1949.

Ο Μάνος Ζαχαρίας ως
παπάς στο «Ένας από το
εκτελεστικό απόσπασμα».

Ο Μάνος πιστεύει βαθύτατα στην ηθική
αφετηρία των ανθρώπινων ενεργειών, κάτι που
καθοδήγησε το σύνολο του σκηνοθετικού
του έργου· κάτι που διαδραμάτισε καθοριστικό
ρόλο σ' αυτό που αποκαλούμε «στάση ζωής».

συχνά πυκνά προβλήματα με τη λογοκρισία, όπως έγινε και
με την ταινία *Ένας από το εκτελεστικό απόσπασμα* όταν
μπροστά στο αδιέξοδο και τη διαφαινόμενη απαγόρευση
προβολής της ταινίας στις αίθουσες, παρενέβη σωτήρια
ένας σπουδαίος σκηνοθέτης, επικεφαλής της
καλλιτεχνικής ένωσης όπου ανήκε ο Μάνος και δάσκαλός
μου στο Ινστιτούτο Κινηματογραφίας - ο Μιχαήλ Ρομ. Το
ίδιο είχε συμβεί και με την ταινία *Είμαι φαντάρ, Μπτέρα*,
όταν έξω από τα στούντιο της Μόσφιλμ εμφανίστηκε μία
ατέλειωτη ουρά από μαύρες λιμουζίνες με ανώτατα στελέχη
του Υπουργείου Αμύνης που ήρθαν να ελέγξουν κατά πόσο
η ταινία έθιγε τις μεθόδους εκπαίδευσης του σοβιετικού
στρατεύματος.

Η εμπειρία μου από την ταινία *Ένας από το εκτελεστικό
απόσπασμα*, υπήρξε εξαιρετικά χρήσιμη, όχι μόνο από
επαγγελματικής απόψεως - χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν
ήταν για μένα ένα μοναδικό σχολείο - αλλά και ως αφορμή
για ένα βαθύτερο προβληματισμό σχετικά με το
κινηματογραφικό έργο, τα προβλήματα της αναπαράστασης,
τη σχέση μορφής και περιεχομένου.

Η ιστορία που αφηγείται η ταινία είναι φανταστική και
διαδραματίζεται στην Ελλάδα, στη διάρκεια της απριλιανής
δικτατορίας όταν μετά, από μία εκτέλεση ενός
αντιστασιακού, οι φαντάροι που πήραν μέρος στο
εκτελεστικό απόσπασμα λαμβάνουν 48ωρη τιμπτική άδεια.
Έτσι η ταινία αφηγείται το 48ωρο ενός από τους στρατιώτες,
ενώ τα πρόσωπα που συνδέονται μαζί του είναι δύο: το
κορίτσι του και ένας συνάδελφός του φαντάρ, ο οποίος
όμως αρνήθηκε να πάρει μέρος στην εκτέλεση και
βρίσκεται στη φυλακή. Εδώ ως μου επιτραπεί να ανοίξω μία
παρένθεση για να αναφερθώ σε ένα πραγματικό γεγονός
που συνέβη λίγο πριν από την εκτέλεση του Νίκου
Μπελογιάννη, όταν ένας φαντάρ (ο Θανάσης
Ροδόπουλος) αρνήθηκε να λάβει μέρος στην εκτέλεση.
Κάτι που για λόγους πολιτικών σκοπιμοτήτων
αποσιωπήθηκε και δεν έλαβε συνέχεια.

Σε δύο μικρές πολιτείες, τη Γιάλτα (Λιμάνι στη Μαύρη
θάλασσα) και στο Μουκάτσεβο (μικρή πόλη στη δυτική
Ουκρανία, στα σύνορα με την Τσεχοσλοβακία), έγιναν οι
κατάλληλες σκηνογραφικές παρεμβάσεις έτσι ώστε να
δημιουργηθεί η αίσθηση μιας ενιαίας πόλης που βρίσκεται
κάπου στην ελληνική επαρχία. Οι ηθοποιοί, εκτός από τον
πολιτικό πρόσφυγα Σωτήρη Μπελεβέντη και τον ίδιο το
Μάνο, που ερμήνευσε έναν παπά, ήταν Σοβιετικοί (Ρώσοι,
Αρμένιοι κ.ά.) ενώ η πρωταγωνίστρια ήταν Βουλγάρα.
Όλο το εγχείρημα (ντεκόρ που να μοιάζει ελληνικό και
ηθοποιοί που να υποδύονται Έλληνες) ήταν εξ αρχής
δύσκολο - για να μην πω καταδικασμένο.

Ωστόσο, το Μάνο δεν τον απασχολούσε η «πιστότητα» του
περιβάλλοντος και των προσώπων, αλλά η ουσία της
ταινίας, το ηθικό πρόβλημα που ανέκυψε από κάποια
στιγμή και μετά στο μυαλό και την καρδιά «ενός από το
εκτελεστικό απόσπασμα» και ο τρόπος που θα αντιδρούσε.
Το σκηνοθετικό βάρος έπεφτε αναγκαστικά στην
καθοδήγηση της συμπεριφοράς των ηθοποιών, στην
ανάδειξη του βασικού μυθοπλαστικού πυρήνα, στην
εσωτερική διαδρομή του κεντρικού ήρωα από την ανέμελη
«έξοδο» μέχρι τη σταδιακή ανέλιξη των συναισθημάτων που
θα τον οδηγήσουν στη σύγκρουση.

Το περιβάλλον, το ντεκόρ, η αναζήτηση του «αυθεντικού»
ελληνικού στοιχείου σε έναν εξ ορισμού μακρινό και ξένο
περίγυρο δεν θα μπορούσε να είναι το κυρίαρχο ζητούμενο.
Αυτό που τον ενδιέφερε ευθύς εξ αρχής ήταν το ηθικό
πρόβλημα που αργά ή γρήγορα θα αντιμετώπιζε ο βασικός
ήρωας. Πρόκειται για γενικότερη θεώρηση του έργου
τέχνης, που επιβεβαιώνει την πνευματική, φιλοσοφική και
συγχρόνως βαθύτατα πολιτική στάση του σκηνοθέτη Μάνου
Ζαχαρία.

Αθήνα, 27 Οκτωβρίου 2004

Ο Μάνος Ζαχαρίας με το δάσκαλό του
Μιχαήλ Ρομ στη Μόσχα το 1966.



Η γνωριμία μου με το Μάνο και το έργο του

Του Ανδρέα Πάντζη

Τνωριστήκαμε το 1970. Μου εξήγησε από το τηλέφωνο πώς να φτάσω στο σπίτι του. Του είχε μιλήσει για μένα ο Φώτος Λαμπρινός, αν θυμάμαι καλά. Ήξερε ήδη ότι με είχε επιλέξει για το εργαστήρι σκηνοθεσίας που άρχιζε εκείνο το χρόνο ο Μιχαήλ Ρομμ, δάσκαλος του ίδιου και του Φώτου, μετά από σκληρό συναγωνισμό.

Όταν γνωριστήκαμε, τελείωνε την ταινία *Γωνία Αρμπάτ και Μπουμπουλίνας*. Ήταν γυρισμένη στα ρωσικά και η γλώσσα ήταν το μοναδικό εμπόδιο για να τη δω και να την καταλάβω. Γιατί νομίζω ότι την είδα, δεν θυμάμαι πολύ καλά, αλλά δεν μπορούσα να καταλάβω τη γλώσσα.

Μετά έκανε την ταινία για τον Ισπανικό Εμφύλιο Πόλεμο, το *Ψευδώνυμο Λούκατς*, μια ταινία για τον Ούγγρο, πολιτογραφηθέντα Ρώσο μετά την επανάσταση συγγραφέα Μάτε Ζάλκα. Σ' αυτήν την ταινία έπρεπε να κάνω την πρακτική μου. Όμως δεν τα κατάφερα να είμαι από την αρχή στα γυρίσματα γιατί τελείωνα τη διπλωματική μου εργασία, τους *Πυροβολισμούς*. Τύπωσα λοιπόν την κόπια ζερό με τη βοήθεια του Ινστιτούτου, πήρα ένα εισιτήριο, και μια και δυο φτάνω αεροπορικάς στη Συμφερούπολη: έμεινα εκεί μια νύχτα και την άλλη μέρα οι αρχές, δηλαδή οι υπηρεσίες ασφαλείας, με πακετάρανε και με έστειλαν ξανά πίσω στη Μόσχα.

Στη Συμφερούπολη ήταν εγκατεστημένα όλα τα συστήματα αντιπυραυλικής άμυνας της Σοβιετικής Ένωσης, και η παραμονή ξένων απαγορευόταν. Έτσι έκλεισε άδοξα το κεφάλαιο της απ' ευθείας μαθητείας μου κοντά στο Μάνο. Αυτό όμως δε σήμαινε τίποτα στην ουσία, γιατί όπως είπα και πιο πάνω, τον έβλεπα το ίδιο συχνά, όπως και τους δασκάλους μου, τον Ρομμ στην αρχή και τον Λεβ Κουλιτζάνοφ, στη συνέχεια, όταν πέθανε ο Ρομμ.

Όταν του πρότεινα να δω τις ταινίες του και να γράψω ένα μικρό σημείωμα γι' αυτές, το έκανα με ευχαρίστηση και με την αίσθηση ότι ήταν κάτι που έπρεπε να το κάνω.

Πέρασα καλά· ανακάλυψα ένα σκηνοθέτη που τον ήξερα χρόνια και δεν τον ήξερα. Ή μάλλον τον ήξερα ως δάσκαλο περισσότερο, ως σύμβουλο, ως συμπαραστάτη, αλλά όχι ως σκηνοθέτη. Η επαφή με τις ταινίες του Μάνου, έστω και μέσα από το βίντεο, με όλες τις στερήσεις των αισθήσεων, με όλες τις αναγκαστικές διαισθητικές ικανότητες που πρέπει να αναπτύξεις για να φανταστείς τη σωστή φωτογραφία, τη διακριτική φωτοσκίαση και το ανύπαρκτο στην τηλεοπτική σάρωση ημιτόνιο, τη σωστή σιωπή και τη μετρημένη αισθητικά ηχητική μπάντα, παρ' όλα τα πιο πάνω «εναντίον», η επαφή τούτη, η θέαση, η ανάγνωση και αίσθηση των ταινιών του, σου δίνουν το μέτρο ενός εκπληκτικού ταλέντου και μιας τρομερής αισθητικής αυτάρκειας. Ταυτόχρονα όμως σου προξενούν το βαθύτατο άγχος, που βασίζεται στο αγωνιώδες ερώτημα: «πώς είναι δυνατόν ένας άνθρωπος με τέτοιο έργο να μένει στην αφάνεια ως δημιουργός;»

Δε με ενδιαφέρει εδώ το έργο που έχει επιτελέσει ο Μάνος Ζαχαρίας σε σχέση με τη μορφοποίηση αυτού που ονομάζουμε «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», πόσο γνωστή και σημαντική είναι η πλευρά αυτή της πολυτάλαντης προσωπικότητάς του.

Με κατακυριεύει άλογος όταν σκέφτομαι ότι η αλήθεια, οι ικανότητες και τα θεία δώρα της έμπνευσης δε θριαμβεύουν πάντα. Απορώ για την αισιοδοξία των πάντων και ζηλεύω αυτούς που ελπίζουν όταν αντιλαμβάνομαι πόσο οι μετριοπαείς με τις προσβάσεις στους ημιμαθείς των μέσων «φωτίζουν» με το ανύπαρκτο φως τους τις πολικές μας μέρες.

Το ντοκιμαντέρ *Η Αλήθεια για τα παιδιά της Ελλάδας* (1949) ήταν και είναι η πρώτη και μοναδική ταινία του Μάνου Ζαχαρία γυρισμένη στην Ελλάδα. Μια ταινία που ήταν χαμένη για χρόνια, και την ανακάλυψε τυχαία στο Παρίσι και την αγόρασε ο Ροβήρος Μανθούλης.

Αυτή η ταινία με τα σπάνια πλάνα και τις ρωμαλέες συγκι-

ντικές σκηνές μιας εποχής που πέρασε, μιας ιστορίας που κατεγράφη αλλά για την οποία υπάρχουν ακόμα πολλά κε- να να συμπληρωθούν και να ειπωθούν, είναι στην ουσία, στο σύνολό της, η ματιά μιας ομάδας, όπου η αισθητική καταγράφεται στα κινηματογραφημένα στιγμιότυπα, στις ανθρώπινες στιγμές που συλλέγονται με το χέρι του κινηματογραφιστή να τρέμει από συγκίνηση.

Είναι μια ταινία με πολιτική άποψη περισσότερο παρά με αισθητική ματιά, αφού η αισθητική του στρατευμένου ντοκιμαντέρ προϋποθέτει και επιβάλλει φυσιολογικά μια αισθητική συνόλου, αυτή των τριών δημιουργών, μιας μαχόμενης μερίδας του ελληνικού λαού, μιας τάξης-συνασπισμού τάξεων, μιας κομματικής ομάδας αλλά και μιας στρατιωτικής λογικής. Παρ' όλο τούτο η συγκίνηση που αναβλύζει από πλάνα όπως αυτό με τη μάνα που θάβει το παιδί της, σε ένα ξέβαθο μικρό λάκκο λίγο κάτω από την επιφάνεια της γης, ή το πλάνο με την μάνα που βυζαίνει στο βουνό με το γυμνό της στήθος το μωρό της, μπροστά στο φακό, σε κάνουν να ανατριχιάσεις, αλλά ταυτόχρονα και να σκέφτεσαι.

Είναι η ίδια συγκίνηση που νιώθεις όταν είκοσι χρόνια αργότερα, στην ταινία *Γωνία Αρμπάτ και Μπουμπουλίνας*, ο Μέμος - η παρήχηση του Μέμος - Μάνος είναι ενδεικτική της ποιότητας αλλά και της πηγής των εμπειριών και της γνώσης - ο κεντρικός ήρωας, αφηγείται πώς θάβανε τους αγαπημένους τους συντρόφους ένα πόδι κάτω από τις πλάκες των πεζοδρομίων της Αθήνας. Το υλικό που γυρίστηκε από το κινηματογραφικό συνεργείο του Δημοκρατικού Στρατού, από την ομάδα αυτή των πέντε κινηματογραφιστών, χάθηκε... Ίσως να είναι κάπου κρυμμένο στην Ελλάδα, ίσως να είναι καταχω- νιασμένο σε κάποιο αρχείο του απέραντου κρατικού κινηματογραφικού αρχείου της πρώην Σοβιετικής Ένωσης. Κανείς δεν γνωρίζει.

Όμως το τι μπορεί να περιέχει αυτό το αρχείο, μπορεί ο κα- θένας να βάλει με τον νου του.

Δέκα χρόνια μετά την άφιξή του στη Σοβιετική Ένωση, στέ- κεται ξανά πίσω από την κάμερα, για να φτιάξει τους *Σφουγγαράδες* (1959-1960), σε σενάριο του Γιώργου Σεβαστίκογλου. Η αφήγηση αρχίζει με το υγρό στοιχείο, τη θάλασσα, φωτο- γραφημένη τη νύχτα. Είναι το στοιχείο πάνω στο οποίο θα πλεχτεί το δράμα. Το στυλ είναι αυτό του κλασικού ρωσικού κινηματογράφου: μια διάθεση και μια διαύγεια που θα την ζή- λευε ακόμη και ο δάσκαλός του, ο Ντοβζένκο. Με το ίδιο υγρό στοιχείο θα τελειώσει η ταινία, μόνο που τώρα θα είναι φω- τισμένο από το δράμα που παρακολουθήσαμε, από το παι- χνίδι της ανθρώπινης μοίρας που ξετυλίχτηκε μπροστά μας. Με τους *Σφουγγαράδες* ο Μάνος Ζαχαρίας θέτει τα όρια του δραματικού αρχέτυπου μέσα στο οποίο θα παιχτούν τα σε- ναριακά παιχνίδια των περισσότερων ταινιών του, αλλά ταυ- τόχρονα, χωρίς να το θέλει, χαράσσει και τα όρια του προσω- πικού του δράματος, μέσα στο οποίο θα κινηθεί ως καλλιτέ- χνης και ως πολίτης.

Αφ' ενός υπάρχει το δραματικό δίκτυο μέσα στο οποίο εμπλέ- κονται οι ήρωές του, το οποίο ουσιαστικά είναι ένα αδυσώ- ππτο στρίμωγμα, ένα ανελέητο γώνιασμα μπροστά σε διλήμ- ματα της ύπαρξης, σε επικίνδυνα ακροζυγίσματα της μοίρας: και όταν λέω την λέξη «μοίρα», δεν εννοώ μια ιδεαλιστική φι- λοσοφική αναφορά στην έννοια της ειμαρμένης. Αντίθετα, στα δραματολογικά δημιουργήματα του Μάνου Ζαχαρία, τα παιχνίδια της τύχης δεν είναι τυχαία σκαμπανεβάσματα της ζωής, αλλά στέρεα τοποθετημένες κοινωνικές κατασκευές που νομοτελειακά οδηγούν στις λύσεις τους, που είναι με τον

τρόπο τούτο, με τη δόμηση και την αιτιολόγησή τους, κοινω- νικά προαποφασισμένες και ταξικά αυστηρά διαμορφωμένες. Από την άλλη πλευρά, με τους *Σφουγγαράδες*, ο Μάνος ανα- καλύπτει και συνειδητοποιεί τη σκληρή πραγματικότητα που τον ορίζει, όμως η οποία, ταυτόχρονα, μπορεί να τον θρέψει παρά την άτεγκτη ακαμψία της. Αφ' ενός συνειδητοποιεί ότι δε μπορεί να κάνει ούτε ένα πανοραμικό, ούτε την παραμικρή κίνηση της κάμερας, αν δεν την έχει σχεδιάσει από πριν. Η παραμικρή αδέξια κίνηση προδίδει το χώρο κινηματογράφ- ος, ο οποίος είναι διαφορετικά δομημένος από τον χώρο που αναδημιουργείται, που αναπαρίσταται. Αυτά είναι τα όριά του και τα δεσμά του αλλά ταυτόχρονα και η διάσταση της ελευ- θερίας που του επιτρέπει στο κατοπινό αριστούργημά του, *Ένας από το εκτελεστικό απόσπασμα*, να φτύσει κάθε περιορι- σμό, να αφηγήσει τα όρια ξαναφτιάχνοντάς τα και να ανα- παράξει με τον τρόπο τούτο μια άλλη πραγματικότητα: την πραγματικότητα της τέχνης που είναι και η μόνη αληθινή, αφού μόνο στη φτιαχτή πραγματικότητα, στην έντεχνη πραγ- ματικότητα, την τέχνη έντως δημιουργηθείσα, το σημαίνον δεν είναι σημείο του παραπέμποντος, αλλά το σημαίνόμενο απλώς σημαίνει το παραπέμπον.

Στους *Σφουγγαράδες*, ο Μάνος Ζαχαρίας, δείχνει για πρώτη φορά τις εκπληκτικές του ικανότητες. Η αφήγηση προωθεί- ται μέσα σε ένα κλίμα ανησυχίας και έντασης, η κλιμακώση κορυφώνεται και εκεί που αναμένεις τη λύση, με μια μαε- στρική απότομη κίνηση της μπακέτας, γίνεται ένα κατ και η εκτόνωση μέσω της πρεμίας ακολουθεί σαν μια εναλλαγή σε συμφωνία του Μπετόβεν, αλλάζει το θέμα, η αφήγηση προ- ωθείται ελλειπτικά κατ και πάλι, άλλη διάθεση διαχέεται, κατ και πάλι, και η αφήγηση έχει προωθηθεί μέσα από την εναλ- λαγή των θεμάτων, που συμπλέκονται, χορεύουν, αντιτίθενται, κορυφώνονται, οδεύουν αμείλικτα προς τη λύση τους.

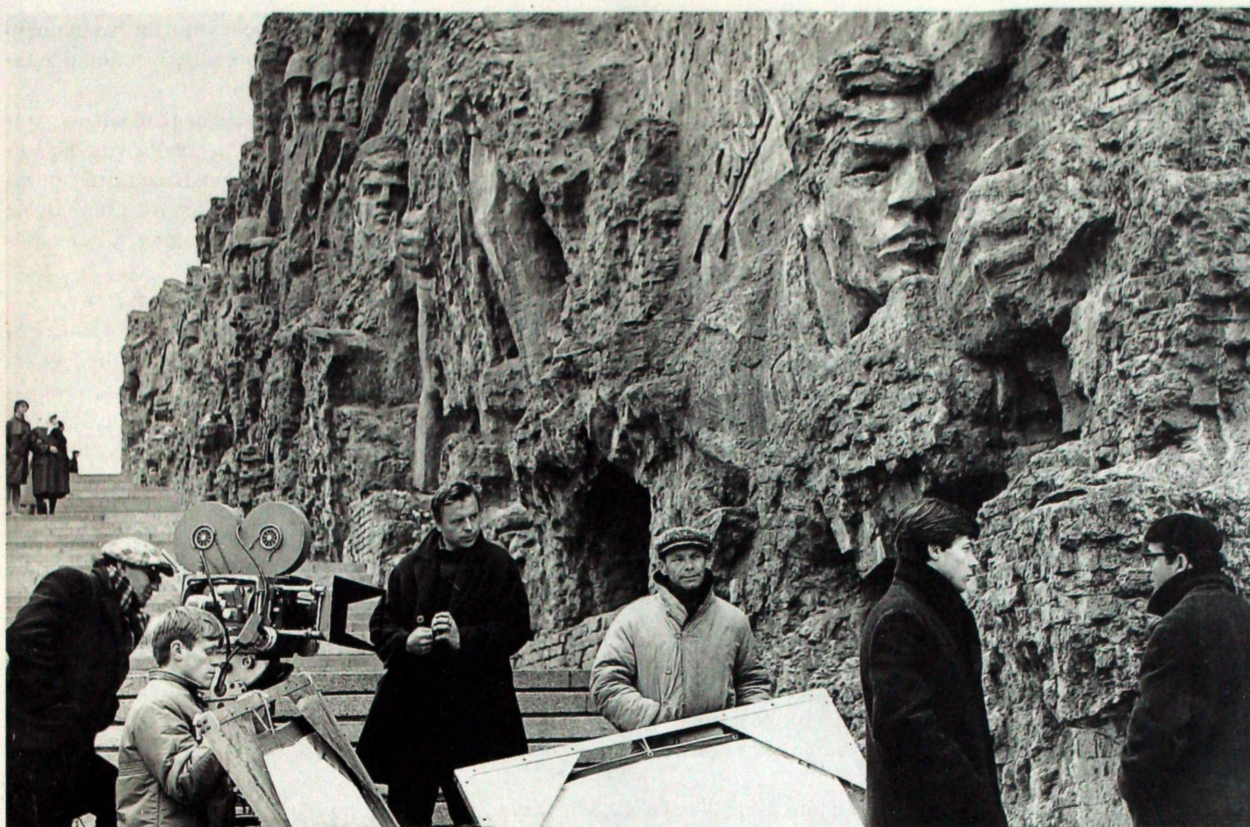
Εκεί που όλα μυρίζουν μελόδραμα και οι δυο ερωτευμένοι αγκαλιάζονται και φιλιούνται με κλάματα και δάκρυα και αναφιλητά, εκεί και ο κίνδυνος της αισθητικής καταβαρά- θρωσης αποφεύγεται με την μαεστρία του μαϊτρ, με την αυ- τοπεποίθηση του καλλιτέχνη που ξέρει και κυριαρχεί τα θέ- ματά του, τις δυνατότητές του και τα στοιχεία της σύνθεσής του.

Ζήλεψα το μοντάζ τόσο, που φαντάστηκα ότι κάποια καρτέ τα είχε φάει η μηχανή προβολής, ή κάποια κόπηκαν από τη χρή- ση του σελλουλόιντ - όμως όχι. Το μοντάζ έγινε έτσι όπως το βλέπω: πριν χορτάσουμε την δράση, πριν καταλαγιάσει εντε- λώς η κίνηση, κατ.

Αυτό που σήμερα μόνο ο Ζουλάφοκι τολμά και το κάνει. Το εκπληκτικό τσίμινγκ, μαζί με την θαυμασία φωτογραφία, το ευέλικτο παίξιμο των ηθοποιών, το πετυχημένο στυλιζάρισμα όλης της ταινίας, αποκαλύπτουν το σκηνοθέτη που σκέφτε- ται πίσω από την κάμερα και χαρακτηρίζουν αυτή την πρώτη μεγάλη μήκους ταινία του Μάνου Ζαχαρία.

Ο ωραίος σφουγγαράς Νικολός μένει παράλυτος, χτυπημένος από την αρρώστια των δυτών - ατύχημα που το προκάλεσε η απάνθρωπη χρυσοθηρική μανία και εγκληματική απληστία του αφεντικού του, ο οποίος αυτοκτονεί μέσα στο νερό, εκεί όπου νιώθει αρτιμελής και υγιής, επιστρέφοντας και μένο- ντας εκεί, εν είδει κύκλου, όπου επεσυνέβη το μοιραίο ατύ- χημα. Παραπέμπει στην πληγωμένη από τον εμφύλιο Ελλά- δα αλλά είναι ταυτόχρονα και ένας ζωντανός και αληθινός χα- ρακτήρας.

Η ταινία είναι ταυτόχρονα μια καταγγελία και μια κατάθεση αγάπης, μια πράξη έρωτος με το χώρο και τους ανθρώπους,



Στο Στάθινγκραντ, γύρισμα της ταινίας «Η πόλη της πρώτης αγάπης», 1970.
Πίσω από τη μηχανή ο Μάνος Ζαχαρίας.

αλλά ταυτόχρονα και μια αδιάλυτη κατάθεση πικρίας, μίσους για κάποιους χαρακτήρες, απαρέσκειας για τις δομές και τους τρόπους ζωής στην μακρινή Πατρίδα.

Όπως είπα και πιο πάνω, ένας πολιτικός πρόσφυγας, 12 χρόνια τώρα μακριά από την πατρίδα του, παίρνει την κάμερα και φτιάχνει μια ταινία στην οποία οι ήρωές του είναι άνθρωποι που τους ξέρει, άνθρωποι που τους έζησε· και αυτοί μπορούν να είναι μόνο Έλληνες. Το μικρό νησί αναδημιουργείται, οι ηθοποιοί μιλάνε ρωσικά αλλά υποδύονται Έλληνες, και η ταινία καταφέρνει να μην είναι ηθογραφία αλλά να είναι ένα ρωμαλέο κοινωνικό δράμα και ταυτόχρονα το δράμα δύο ερωτευμένων που βρίσκονται ανήμποροι μπροστά στη σκληρή πραγματικότητα της ζωής. Η μεταφορική χρήση του νερού, της θάλασσας, που αντί ελευθερία και χαρά φέρνει την μιζέρια και το θάνατο, λειτουργώντας σαν μετωνυμία της πραγματικότητας, της ανθρώπινης ζούγκλας, είναι ένα στοιχείο που θα μπορούσε να αναλυθεί σε έκταση μίαν άλλη φορά. Το ίδιο αναγκαία και χρήσιμη θα ήταν μια ανάλυση του τι γινόταν τότε στην κινηματογραφική Ελλάδα, εκεί γύρω στο 1960, για να καταλάβουμε τη θέση που κατέχει αυτός ο αναγκαστικά ξενιτεμένος Έλληνας στο σύστημα της ελληνικής τέχνης γενικότερα.

Θέλω να σημειώσω ότι η ταινία είχε προταθεί να αντιπροσωπεύσει τη Σοβιετική Ένωση στο Φεστιβάλ των Καννών του 1961, αλλά στο τέλος αποκλείστηκε από τους ίδιους τους Σοβιετικούς γραφειοκράτες του Κινηματογράφου, με την δικαιολογία ότι δε μπορεί να αντιπροσωπεύσει την Σοβιετική Ένωση ένας Έλληνας...

Αυτή είναι η άλλη διάσταση του δράματος ενός ξενιτεμένου καλλιτέχνη: το να είσαι πάντα ξένος. Ακολουθεί, το 1963 – 64,

η ταινία *Τέλος και αρχή* ή όπως προβλήθηκε στην Ελλάδα, *Το Σταυροδρόμι* (ρωσικός τίτλος *Koniets I natchalo*). Τοποθετημένη στην Κρήτη του 1941, σε σενάριο του Γ. Σεβαστίκογλου, η ταινία αυτή έχει και πάλι ως αντικείμενό της το μοναδικό τόπο που γνωρίζει καλά ο Μάνος: την Ελλάδα. Σ' αυτή την ταινία, όμως, ο χώρος δεν δεσμεύει. Ο χώρος, η Κρήτη, αναπαρίσταται ελεύθερα, οι φακοί είναι ευρυγώνιοι, επικοί, δεν υπάρχει η δέσμευση της αποφυγής της οριζόντιας κίνησης. Αυτή η ελευθερία δίνει στο σκηνοθέτη την δυνατότητα να αναπτύξει το θέμα του μέσα στο χώρο σαν μια χορογραφία. Οι ήρωες κινούνται, συνομιλούν, βγαίνουν από το κάδρο, επανέρχονται, στριφογυρίζουν και ο ξηρός, λευκός, σκληρός χώρος, προετοιμάζει για το δράμα που θα ακολουθήσει.

Εάν Οι Σφουγγαράδες είναι μια ταινία κλειστοφοβική, βασισμένη στον κλειστό, στενό περιορισμένο χώρο ενός νησιού και στα σκοτάδια της νύχτας και της ψυχής, το *Τέλος και Αρχή* είναι μια ταινία που αναπτύσσεται χωρίς καμία αγοραφοβία, σε ένα στυλ που θυμίζει τις χορογραφίες του Γιάντσο.

Ο ξενιτεμένος καλλιτέχνης δεν έχει τον περιορισμό της ξένης χώρας, των αλλότριων σημείων. Είναι ίσως το *Τέλος και Αρχή*, η πιο ελεύθερη, η πιο χωρογραφικά απλόχερη ταινία, η πιο χορογραφημένη ταινία του Μάνου Ζαχαρία.

Οι επτά άνθρωποι που βρίσκονται αναγκαστικά μαζί, με το τέλος της μάχης της Κρήτης, και αρχίζουν μια πορεία προς το άγνωστο για να σωθούν, μέσα στην άγρια φύση του νησιού, είναι μια μετωνυμία της ελληνικής πραγματικότητας, της ελληνικής κοινωνίας.

Σποραδικά σπράδια κουλτούρας (με την έννοια της διχοτομίας κουλτούρα-φύση) απαντούν πού και πού στο δρόμο τους· ένα εκκλησάκι, οι Γερμανοί με τις τρίκυκλες μοτοσυκλέτες και

τα πολυβόλα, ένα αεροπλάνο που περιπολεί και ίσως τους κυνηγάει απειλητικό από ψηλά, σαν γεράκι, το χωριό, ο τραυματικός βίαιος θάνατος από τα όπλα των Γερμανών αλλά και των βρισκόμενων σε υποχώρηση φυγάδων.

Είναι εκεί ο αξιωματικός, ο λούμπεν-μαυραγορίτης, ο δραπετής, ο χωροφύλακας-ασφαλίτης, μια αστή νοσοκόμα, μια αγρότισσα και ένας ξένος: ένας νεοζηλανδός. Μέσα στο πουργατόριο της ταινίας δρόμοι ομίγουν και δρόμοι χωρίζουν. Πάθη και έρωτας, πολιτική και κοινωνία, ιστορία και ψυχολογία συναντώνται και συγκρούονται, μέσα σε ένα φαύλο κύκλο πολέμου. Σκέψεις και συναισθήματα για τη ζωή και το θάνατο, τον έρωτα και την ηλιθιότητα του πολέμου, αντιπαράγονται στην επιθυμία για ελευθερία και αγώνα, για το νόημα και την πορεία της ζωής, για το μετά, για το αύριο.

Ο ένας ήρωας της ταινίας, ο αξιωματικός, φεύγει για την Μέση Ανατολή. Ο άλλος, ο κομμουνιστής που δραπετεύει από την φυλακή, φεύγει για την Αθήνα, ουσιαστικά προς την ηπειρωτική Ελλάδα, εκεί όπου θα δοθεί η κύρια μάχη για την ελευθερία. Η νοσοκόμα θα συγκρουστεί με τον αξιωματικό ερωμένο της και θα ακολουθήσει τον δραπετή κομμουνιστή προς την Αθήνα. Τα τελευταία δύο πλάνα της ταινίας, ένα στο βουνό και ένα στην θάλασσα, καταδηλώνουν αυτή τη διχογνωμία και ιδεολογική ρήξη των ηρώων με μια κρουστάλλινη διαύγεια, που μόνο η καταδηλωτική δύναμη της μελετημένης εικόνας και η σύνθεση του σοφού καθαρίσματος μπορεί να ορίσει και να σημειώσει.

Το Τέλος της μάχης της Κρήτης, το τέλος μιας εποχής και η αρχή ενός άγνωστου καινούργιου.

Και μέσα σ' αυτή τη σκληράδα του πολέμου, η πάντα επανερχόμενη «θάλασσα», στην οποία καταφεύγουν οι ήρωες για να εξομολογηθούν, να ξεφύγουν, να μιλήσουν για το αύριο, για τα όνειρά τους, κινηματογραφημένη με μια εντυπωσιακή ευαισθησία στο ασπρόμαυρο σελουλίντ από τον Αλεξάντρ Χαριτόνοβ, Ένα ελληνικό σύνδρομο, κληρονομημένο από την κάθοδο των μυρίων.

Δύο χρόνια μετά το *Τέλος και Αρχή*, γυρίζει το *Είμαι φαντάρος, μπετέρα* (Ja soldat, mama, 1966).

Για πρώτη φορά, αν εξαιρέσει κανείς την ταινία των φοιτητικών χρόνων, τη μικρού μήκους *Σύλληψη επ' αυτοφώρω* (Flagrant Délit, 1948, Γαλλία), τον *Νυχτερινό επιβάτη* (1961), ταινία μεσαίου μήκους 40' και την μικρού μήκους *Ποιος φταίει* (1974), για πρώτη φορά καταπάνεται με θέμα ελληνικό. Το *Είμαι φαντάρος, μπετέρα*, ασχολείται με την ζωή των σοβιετικών νεοσύλλεκτων.

Η ταινία αρχίζει με μερικά εξαιρετικά πλάνα που θυμίζουν τη γεωμετρία στον *Αλέξανδρο Νιέφσκι*, του Αϊζενστάιν. Οι στρατιώτες στοικίζονται, περπατούν, κάνουν μεταβολή, ξαναπερπατούν, κάνουν κλίση απ' αριστερά κ.λ.π.

Σε όλα τούτα, παρά το ψυχρό του θέματος, νιώθεις μονομιάς τη ζέση, συμπάσوخουσα ματιά και τη σχέση του σκηνοθέτη.

Οι νεαροί άνδρες περνάνε σιγά-σιγά από την ανυπακοή και την καζούρα στην ένταξη και τη συμμόρφωση, στην αλληλοκατανόηση και τη «συμπόνια», μέσα από το διάλογο και το παράδειγμα. Είναι οίγουρο ότι υπάρχει πάντα, περιρρέον, το άγρυπνο βλέμμα του αόρατου λογοκριτή, πράγμα που κάνει την ταινία υπερβολικά συμβιβαστική και οίγουρα αποδεκτή από την εξουσία. Ίσως και λίγο ιδεαλιστική και κάπως λουστριασμένη και κατευναστική. Όμως, ο τρόπος που κτίζεται η ανέλιξή της, είναι υποδεγματογικό. Ο εκπαιδευτής έχει χάσει τον πατέρα στον πόλεμο. Καλεί τους στρατιώτες που έχουν χάσει τον πατέρα τους στον πόλεμο να παραταχθούν

μπροστά του. Μαζί κάνουν ένα προσκύνημα σε ένα μνημείο πεσόντων. Η κοινή καταγωγή, οι κοινοί αγώνες του παρελθόντος και του παρόντος, τους ενώνουν.

Ένα παρελθόν που συγκλίνει στον πόλεμο αλλά και στις κοινές παραδόσεις και καταβολές, όπως για παράδειγμα στο λαϊκό τραγούδι για τη γλυκιά πατάτα «ω!, γλυκειά πατάτα, που είσαι τόσο ωραία...». Μια σκηνή που παραθέτει απευθείας στην τέχνη των λαϊκών κωμικών, των ανώνυμων διασκεδαστών των πανυγηριών, των «σκαμαρόχ»!

Με ενδιαφέροντα κινηματογραφικά τρόπο ανάγει τον καθένα από τους νεαρούς στρατιώτες στο οικογενειακό του περιβάλλον και μας γνωρίζει με τον καθένα και την οικογένειά του, κυρίως τις μάνες τους, που έχουν μείνει μόνες αφού είναι χήρες πολέμου, και τώρα ο γιος τους είναι φαντάρος.

Η πρωτοτυπία των φλας-μπακ είναι μοναδική και αξίζουν ειδικής ανάλυσης και μελέτης. Χωρίς διπλοτυπίες και φοντού, σε ένα στυλ μελετημένης και ακριβούς ποιητικής αποστασιοποίησης, που εντείνεται και από το γεγονός ότι όλοι οι χώροι στους οποίους αναδιπλώνονται τα φλας-μπακ είναι βαμμένοι με άσπρο χρώμα, η γη, τα κτίρια, τα δέντρα, όλα, εισάγεται το παρελθόν και οι αναμνήσεις: η μάνα, η αγαπημένη, έρχονται κοντά μας, μπροστά στο φακό, και ενεργούν σαν να είναι εδώ, δίπλα μας, ζωντανές και όχι δημιουργήματα μιας κουρασμένης ψυχής, μιας τυρανιομένης φαντασίας. Η απλότητα των φλας-μπακ είναι ίσως το μέτρο της απόλυτης επιτυχίας τους.

Αναμνήσεις και επανεγγραφές από την ταινία του Μαρλέν Χουτσίφ *Είμαι είκοσι χρονών*, φράσεις όπως «Σου αφήνω κληρονομιά την Πατρίδα», από την ταινία αυτή, αλλά και φράσεις όπως: «Ο γιος μου έγινε φαντάρος για χάρη των παιδιών όλου του κόσμου...», δίνουν το μέτρο των ιδεολογικών παραμέτρων της ταινίας αλλά και του πατριωτικού της πάθους.

Μετανομικές σκηνές όπου αυτή που οι νεαροί στρατιώτες είναι καθισμένοι σε ένα βαρύ στρατιωτικό τεθωρακισμένο όχημα, σαν μέσα σε μια τρύπα, και στην συνέχεια ξεπροβάλλουν, κοιτάζουν ολόγυρα, αντιλαμβάνονται ότι βρίσκονται σε μια πόλη, ότι βρίσκονται ξανά στην πραγματική ζωή, εκτός στρατών, ότι τα κορίτσια είναι εκεί ζωντανά, τους χαμογελούν, αποδέχονται με ευχαρίστηση την παρουσία τους, ή σκηνές σκόλης και λούφας – όπου σκόλη, διάβαζε επιστροφή στη ζωή ή και απλώς ζωή – λειτουργούν θαυμάσια και προβάλλουν την διακριτική αλλά ευδιάκριτη σκηνοθετική άποψη και σχέση. Η τιμωρία του εκπαιδευτή λοχία από τον ανώτερό του γιατί είναι πολύ ανθρώπινος και θέτει τη ζωή του σε κίνδυνο για να διδάξει τους ατίθασους νεαρούς, ίσως να είναι από τη μια πλευρά, μια ωραιοποίηση των πραγμάτων, αλλά είναι ταυτόχρονα και μια αισώπειος και κεκρυμμένη υπενθύμιση για τον ανώτερο που παρακολουθεί από μακριά, για την εξουσία που δεν έχει ανθρώπινα αισθήματα παρά μόνο μετράει κανόνες, για το άγρυπνο μάτι του λογοκριτή, που ανάφερα και πιο πάνω, ο οποίος караδοκεί, έτοιμος να επέμβει ανά πάσα στιγμή, για να επαναφέρει το ριψοκίνδυνο καλλιτέχνη, τον ανυπάκουο ποιητή, στον ορθό δρόμο.

Η ταινία είχε μεγάλη επιτυχία στην Σοβιετική Ένωση. Εδώ ίσως θα έπρεπε να σημειώσω ότι ο Μάνος Ζαχαρίας, είναι ίσως ο μόνος Έλληνας σκηνοθέτης που ευτύχισε να βλέπει τις ταινίες του να τυπώνονται σε εκατοντάδες κόπες.

Νομίζω ότι ο *Εκτελεστής* ή *Ένας από το Εκτελεστικό Απόσπασμα* (ρωσικός τίτλος *Karatel*, 1967-1968) είναι η καλύτερη ταινία του Μάνου Ζαχαρία. Αρχίζει με ένα σκόλιο για την δι-



«Οι σφουγγαράδες» (Οτάρ Γκομπερίτος)

κτατορία του Παπαδόπουλου στην Ελλάδα, που μοιάζει βγαλμένο από τις καλύτερες στιγμές του δασκάλου του, του Μιχαήλ Ρομ, έτσι όπως αυτός σχολιάζει τα γεγονότα στο *Συνηθισμένο Φασισμό*, με ειρωνεία και χιούμορ, με μια κρυμμένη πικρία αλλά και με την μεγαλοθυμία της γνώσης. Μόνο που η πτώση της δικτατορίας δεν ήταν τότε ακόμη γνωστή.

«Κάναμε την επανάσταση...», παρατηρεί ο Παπαδόπουλος, «για να διατηρήσουμε την τάξη και την ηρεμία...», και νιώθουμε το ειρωνικό χαμόγελο του Μάνου, ενώ ο αφηγητής εκφέρει αυτές τις λέξεις...

Μέσα από την ταινία, τη δράση και την παρατήρηση, ανασυστήνεται κομματάκι-κομματάκι, η ελληνική πραγματικότητα. Όμως, το πιο ενδιαφέρον είναι ο τρόπος με τον οποίο ανελλίσσεται η σεναριακή δράση.

Η δράση λαμβάνει χώρα στην Ελλάδα στα χρόνια της Χούντας. Ένα εκτελεστικό απόσπασμα προχωρεί προς τον τόπο της εκτέλεσης. Ένα από τα μέλη του εκτελεστικού αποσπάσματος αρνείται να λάβει μέρος στην εκτέλεση και ζητάει να εξαιρεθεί. Τον αποπλίζουν και τον οδηγούν στο στρατιωτικό κρατητήριο. Την θέση του παίρνει κάποιος άλλος, ο λοχίας, ο επικεφαλής του αποσπάσματος, επειδή τα μέλη του αποσπάσματος πρέπει να είναι 12. Οι έξι ρίχνουν άσφαιρα πυρά και οι έξι πραγματικά.

Τελειώνει η εκτέλεση του Έλληνα πατριώτη, χωρίς να μας δίνεται ακριβής εξήγηση γιατί εκτελέστηκε, και εμείς νομίζουμε ότι η ταινία θα ακολουθήσει τον αντιρροπία συνειδήσεως, τον πατριώτη που αρνήθηκε να πυροβολήσει. Όμως τα πράγματα δεν είναι έτσι.

Η αφήγηση ακολουθεί ένα πλάγιο δρόμο και εστιαζεται πάνω σε έναν από τους έντεκα άλλους στρατιώτες, ανατρέποντας τα καθιερωμένα και κάνοντας έτσι το περιθώριο κέντρο. Αυτή η πρακτική θυμίζει Σκλόβσκι και τη θεωρία της «απομάκρυνσης», της «από-ξένωσης», (*otstrane-nie*).

Πραγματικά αρχίζει μια περιπλάνηση του ήρωα, ο οποίος παίρνει άδεια εξόδου, και η κάμερα τον ακολουθεί από μακριά, πλησιάζει, τον κοιτάζει στο πρόσωπο, παρακολουθεί τις πράξεις του ψυχρά, (για παράδειγμα η σκηνή με το κάρο και το αφηνιασμένο άλογο), τον παρακολουθεί στη συνάντηση με το κορίτσι του, σ' ένα καυγά αδικαιολόγητο με ένα ματωμένο και άξεστο τύπο, στην δραπετεύση από την στρατιωτική περίπολο που τον συλλαμβάνει, στην συνάντηση με έναν παπά σε μια εκκλησία όπου κρύβεται για να γλυτώσει από την στρατιωτική αστυνομία (τον παπά τον υποδύεται ο ίδιος, ο Μάνος) και συναντάει ένα κορίτσι που εξομολογείται ότι «σήμερα σκότωσαν έναν γνωστό μου, τον εκτέλεσαν...» τον βλέπουμε να σωπαίνει, να μην ομολογεί, και όλα αυτά δε μπορούμε να καταλάβουμε γιατί, μέχρι τη στιγμή που τα πράγματα ξεκαθαρίζουν: τον ταλανίζουν οι τύψεις για το «φονικό», για την εκτέλεση... Ήταν άραγε ένας από τους δολοφόνους-εκτελεστές;

Και τότε όλα ξαστερώνουν, καταλαβαίνουμε γιατί όλη τούτη η ιστορία, αισθανόμαστε την ηδονή της ανακάλυψης, της συναισθηματικής αλλά και της διανοητικής συμμετοχής, γινόμαστε ξαφνικά έντονα συμπάσχοντες, συμμετέχοντες, συσχεπόμενοι.

«Είδες το πρόσωπό του;», τον ρωτάει ο παπάς.

«Όχι!» του απαντάει ο ήρωας. «Ήταν χάρμα, μισοσκόταδο...»
«Θα τον ξεχάσεις. Θα ξεχάσεις...».

Η κάμερα εδώ κινείται με μια ευκινησία και πλαστικότητα που γοητεύει, χωρίς ποτέ να είναι ρητορική. Αντίθετα είναι πάντα ουσιαστική και οικονομική. Τα μακριά πλάνα επιτείνουν το εφέ της παρατήρησης και καταφέρνουν να εμπλέξουν το θεατή, ξαφνικά και αναπάντεχα, όταν καταλαβαίνει επιτέλους την αιτία όλης αυτής της εσωτερικής οδύσσειας, όλης αυτής της δρεπανοειδούς διαδρομής, όταν αρχίζει να ψαχουλεύει το εσωτερικό δράμα και την ανησυχία του ήρωα, για τις πράξεις του, για την ζωή του.

Είναι μια ταινία όπου τα προβλήματα της Ελλάδας τίθενται με ένα τρόπο νηφάλιο και στοργικό και όπου στην ουσία εκτυλίσσεται ένα δράμα που θα μπορούσε να λάβει χώρα οπουδήποτε επικρατούσαν και επικρατούν οι ίδιες συνθήκες ανελευθερίας, καταπίεσης και συννεφιάς. Το πρόβλημα της αναπαράστασης του περιβάλλοντος χώρου, ο οποίος σημαίνει παραπέμποντας στο άπιαστο, μακρινό, αόρατο και επιθυμητό σπαινόμενο, την Ελλάδα, είναι πλέον λυμένο με έναν τρόπο ποιητικό, που πλησιάζει τη λύση που δόθηκε στο *Τέλος και Αρχή*. «Δε με ένοιαζε πλέον το τι έμοιαζε, (με την Ελλάδα), αλλά το τι δεν έμοιαζε! Αυτό ήταν το μοναδικό μου μέλημα...» Δεν είναι όμως μόνο αυτό που κάνει αυτή την υπέροχη ταινία να συγγενεύει με το *Τέλος και Αρχή*. Τα ηθικά προβλήματα του θανάτου και της ζωής, του σκοτώνω και επιζώ, το γιατί της ανθρώπινης ύπαρξης, είναι και πάλι παρόντα εδώ, όπως και σ' εκείνη την ταινία, μόνο που εδώ είναι πιο οργανικά δοσμένα, πιο ανάλαφρα, πιο κωμεμένα, κτήμα και αναπόσπαστο μέρος των χαρακτήρων και όχι μόνο του σκηνοθέτη.

Το ατίθασο άλογο της αρχής της ταινίας, μεταφορά της αδάμαστης ψυχής του ήρωα αλλά και του Έλληνα που δε σκύβει το κεφάλι αλλά εξακολουθεί να σκέφτεται, παρά την φαινομενική υπακοή, θυμίζει την ιστορία του κυρίου Κόινερ και της Βίας, στον ομώνυμο κύκλο διηγημάτων-ιστοριών του Μπρεχτ. Το ατίθασο άλογο είναι το ποιητικό μοτίβο που επανέρχεται στην αφήγηση, όταν αυτός βασανίζεται παρουσία της κοπέλας του και μετά στην σκηνή του τέλους με την οποία κλείνει η ταινία: οι μανιασμένοι, άξεστοι και ανυποψίαστοι στρατιωτικοί με σολές, η στρατιωτική αστυνομία που τον έχει συλλάβει και μερικοί στρατιώτες της μονάδας του κατατροπώνουν και αιχμαλωτίζουν το περήφανο άτι. Μόνο για μια στιγμή όμως, γιατί στην αδάμαστη και ελεύθερη φύση του, πάντα ελλοχεύει, πάντα ενυπάρχει η αιώνια αίσθηση της ελευθερίας και της αξιοπρέπειας.

Μια ταινία που αν τη δει κανείς από την σκοπιά του ελληνικού κινηματογράφου και αν την εντάξει σ' αυτόν, τότε ο τελευταίος παίρνει μια άλλη μορφή και μια άλλη διάσταση.

Το 1969 ο Μάνος Ζαχαρίας σκηνοθετεί τα πέντε από τα επτά επεισόδια μιας σπονδυλωτής ταινίας με τίτλο *Η πόλη της πρώτης αγάπης*. Δυστυχώς δεν υπάρχει κόπια στην Ελλάδα και δε μπόρεσα να την δω. Η *Γωνία Αρμπάτ και Μπουμπουλίνας*... γυρίστηκε μεσούσης της δικτατορίας, το 1972.

Πάλι η Ελλάδα, «μακρινή ματωμένη μητέρα...», όπως λέει και ο ποιητής, ενταγμένη σε μια σεναριακή πλοκή που αυτή τη φορά έχει δυστυχώς τα στοιχεία μιας έξωθεν απόφασης, σεναριακής μάλλον παρά εγγενούς ανάπτυξης απορρέουσας από τους χαρακτήρες και τη δράση που αυτοί θα επέβαλλαν. Η Ξένια γνωρίζει τον Αγαμέμνονα, ένα έλληνα αγωνιστή της Εθνικής Αντίστασης και του Εμφυλίου, που έχει οαπίσει για χρόνια μέσα στα μουντρούμια και τις φυλακές της Ελλάδας. Φτάνει στην Μόσχα και προσπαθεί να κάνει μια ταινία πά-

νω στον φασισμό και το γιατί, μετά από τόσα χρόνια, αυτός σπκώνει και πάλι κεφάλι.

Βοηθός του στην έρευνα αυτή, διορίζεται από την διεύθυνση του περιοδικού όπου αυτή εργάζεται η Ξένια, δημοσιογράφος και η ίδια, η οποία ασχολείται με το ίδιο θέμα, και η οποία ζει μόνη με τον γιο της.

Οι δυο ήρωες σμίγουν τις μοναξιές και τις ανησυχίες τους και ερωτεύονται. Ο Μέμος αναχωρεί για την Ελλάδα, σκοπεύοντας να επιστρέψει σύντομα στην αγαπημένη του, αλλά την ίδια περίοδο οι συνταγματάρχες καταλαμβάνουν την εξουσία. Χάνονται τα ίχνη του. Η Ξένια δεν έχει επαφή μαζί του και ζει με τις αναμνήσεις της και με την φωνή του Μέμου, έτσι όπως αυτή καταγράφηκε στο μαγνητόφωνο, ενώ αυτός της αφηγείται τη ζωή του...

Δύσκολη αλγεβρική σχέση, απελπισμένη προσπάθεια συνένωσης δύο ανθρώπων, δύο ψυχών, δύο σωμάτων, μέσα από ένα πολιτικό θέμα, με σκοπό περισσότερο να αρθρωθεί ένας πολιτικός λόγος παρά να εκφραστεί μια ζωντανή ερωτική σχέση.. Φυσικά, ήταν άλλοι οι καιροί. Η στράτευση ήταν πιο αναγκαία παρά η τέχνη.

Μια ταινία σε χαμηλούς τόνους, που τη χαρακτηρίζει περισσότερο το πάθος του αντιφασίστα σκηνοθέτη / σεναριογράφου (αν και το σενάριο το υπογράφει άλλην...) παρά το πάθος των χαρακτήρων, οι οποίοι όμως δυστυχώς ποτέ δεν αυτονομούνται.

Ίσως να φταίει η απευθείας αναφορά σε ένα τόσο καυτό και δύσκολο να προσεγγισθεί θέμα: το φασισμό. Ίσως πραγματικά η ειρωνεία και ο σαρκασμός του Μιχαήλ Ρομ στην ταινία *Ο σπινθηρισμένος φασισμός* να είναι ο μόνος τρόπος προσέγγισης, ανάπτυξης και κριτικής αυτού του σοβαρού θέματος. Ίσως ο άλλος τρόπος να είναι η απευθείας τρόπος των Χόιμαν και Σοϊνόνσκι. Οι συνεντεύξεις με τους ακτιβιστές της Σοβιετικής Επιτροπής Αλληλεγγύης προς την Ελλάδα, με τον Γάλλο κομμουνιστή ηγέτη Ζακ Ντικλό, με την Ασπασία Παπαθανασίου, κ.λ.π., τα επίκαιρα για το Βιετνάμ, δεν προσθέτουν τίποτα στο ερωτικό δράμα που ζει η Ξένια χωρίς τον αγαπημένο της.

Εξαιρετικές, εντούτοις, είναι όλες οι αναφορές και τα επεισόδια που έχουν σχέση με την κατεχόμενη Ελλάδα του 1940-45, οι σχέσεις μεταξύ των αδούλωντων Ελλήνων που πάλευαν τον φασισμό, οι σχέσεις με τους συνεργάτες των Γερμανών, και οι λεπτομέρειες για τούτο τον τιτάριο και άνισο αλλά παθιασμένο αγώνα με τους δεύτερους κατακτητές, τους Άγγλους. Όλα τα επεισόδια έχουν μια φρεσκάδα και μια μυρωδιά πραγματικότητας και αλήθειας αποζημιώνουν και κάνουν την ταινία ένα ντοκουμέντο, τόσο για την ελληνική τέχνη όσο και για την ελληνική ιστορία· η αυτοβιογραφική τους υφή δεν εξαντλείται μόνο στη φανερή σχέση τους με τον σκηνοθέτη. Αφορά και πολλούς άλλους. Ένα ολόκληρο λαό. Για τούτο και η φράση του φίλου του Μέμου ότι «την οδό Μπουμπουλίνας στην Ελλάδα την ονομάζουν οδό του Θάρρους...» θα μπορούσε να προσδιορίσει την πεμπτούσια αυτής της ταινίας.

Η ταινία τούτη, η *Γωνία Αρμπάτ και Μπουμπουλίνας*..., οδηγεί θεματικά, απευθείας στην τελευταία ταινία του Μάνου Ζαχαρία, το *Ψευδώνυμο Λούκατς* (1975-1977)

Θέμα και πάλι ο φασισμός. Χώρος η Ισπανία του 1936-38.

Ο Μάτε Ζάλκα, ήταν ένας όχι και τόσο γνωστός, αλλά πολύ καλός συγγραφέας ουγγρικής καταγωγής (θυμάμαι παντά, αν και έχουν περάσει τόσα χρόνια από τότε που το διάβασα, το συγκλονιστικό και ηδονικό διήγημά του *Η Γεύση των Μήλων*



«Νυχτερινός επιβάτης».

Αντόνοβ'...), που έζησε, μετά την νίκη της σοσιαλιστικής επανάστασης στη Σοβιετική Ρωσία, (είχε πολεμήσει στο πλευρό των μπολσεβίκων και στη συνέχεια πολιτογραφήθηκε Σοβιετικός). Ο Ματέ Ζάλκα, λοιπόν, φτάνει στην Ισπανία για να πολεμήσει στο πλευρό των Δημοκρατικών δυνάμεων, εναντίον του Φράνκο, με το ψευδώνυμο «Λούκατς».

Ο συγγραφέας που γίνεται στρατιώτης της Δημοκρατίας της Επανάστασης και αντιμετωπίζεται στην ταινία αυτή με πραγματική συμπάθεια και θαυμασμό. Η ταινία θέτει προβλήματα στρατεύσης και τέχνης, αυτοθυσίας και ανθρωπιάς. Ο ποιητής που γίνεται στρατιώτης και που όταν καταλαβαίνει ότι όλα είναι προδομένα στην ουσία αυτοκτονεί, είναι ένα θέμα που ο Μάνος Ζαχαρίας δόμησε και ανέπτυξε με επιτυχία.

Η ταινία μας δείχνει αποσπάσματα από την παιδική ηλικία του στρατηγού Λούκατς στην αγαπημένη Ουγγαρία, από την οποία έφυγε και ποτέ δεν επέστρεψε, και επικεντρώνεται στις σχέσεις του με τους ανθρώπους που τον περιβάλλουν στις εξαιρετικά αντίξοες και δύσκολες συνθήκες του ισπανικού εμφύλιου πολέμου.

Έρχονται στιγμές που καταπνέζει μέσα του τον καλλιτέχνη, τον συγγραφέα, για να προβάλλει το στρατιωτικό, για χάρη της αναγκαιότητας της πάλης και της νίκης. Θαυμάσιες είναι οι πρωτότυπες σκηνές όπου στη δράση ενσωματώνονται αποσπάσματα από τα διηγήματα του συγγραφέα, με τέτοιο λεπτό και διακριτικό τρόπο, που γίνονται ένα με την αφήγηση, χωρίς να την σπάνε ή να της εναντιώνονται, δημιουργώντας τις αναγκαίες ανάσες, σε μια ταινία κατ' εξοχήν τραχιά και σκληρή.

«Το 1975», λέει ο Μάνος Ζαχαρίας, «γνωρίζαμε πολλά. Η αμφιβολία και η αμφισβήτηση από καιρό τώρα στάλαζαν πίκρα στις ψυχές μας και ένιωσα την ανάγκη να γυρίσω πίσω και να αφιερώσω μια ταινία σ' αυτούς τους αγνούς αγωνιστές που

με τόσο αυταπάρνηση δώσανε τη ζωή τους για τα ιδανικά που συγκλόνισαν τον αιώνα μας. Ο Ισπανικός εμφύλιος ήταν η τελευταία μεγαλειώδης εκδήλωση συμπαράστασης, αλληλεγγύης και διεθνισμού. Έτσι κάτι σαν τραγούδι...». Ο αγώνας του στρατηγού Λούκατς δεν πέτυχε... Ο στρατηγός πέθανε πέφτοντας σε μια νάρκη. Ουσιαστικά αυτοκτόνησε. Ο Μέμος γυρίζει στην Ελλάδα και χάνεται. Μένει μόνο η φωνή του...

Ο Βαγγέλης στο Ένας από το εκτελεστικό απόσπασμα, γυρίζει αποκαωμένος πίσω στο στρατόπεδο, στην απομόνωση, όπου συναντάει το φαντάρο που συνειδητά αρνήθηκε να λάβει μέρος στην εκτέλεση...

Στο τελευταίο πλάνο του Ψευδώνυμου Λούκατς εμφανίζεται στην οθόνη το εξής κείμενο: «Η μάχη ενάντια στον Φασισμό συνεχίζεται. Το αίμα του στρατηγού Λούκατς δε χύθηκε άδικα στην Ισπανική γη...»

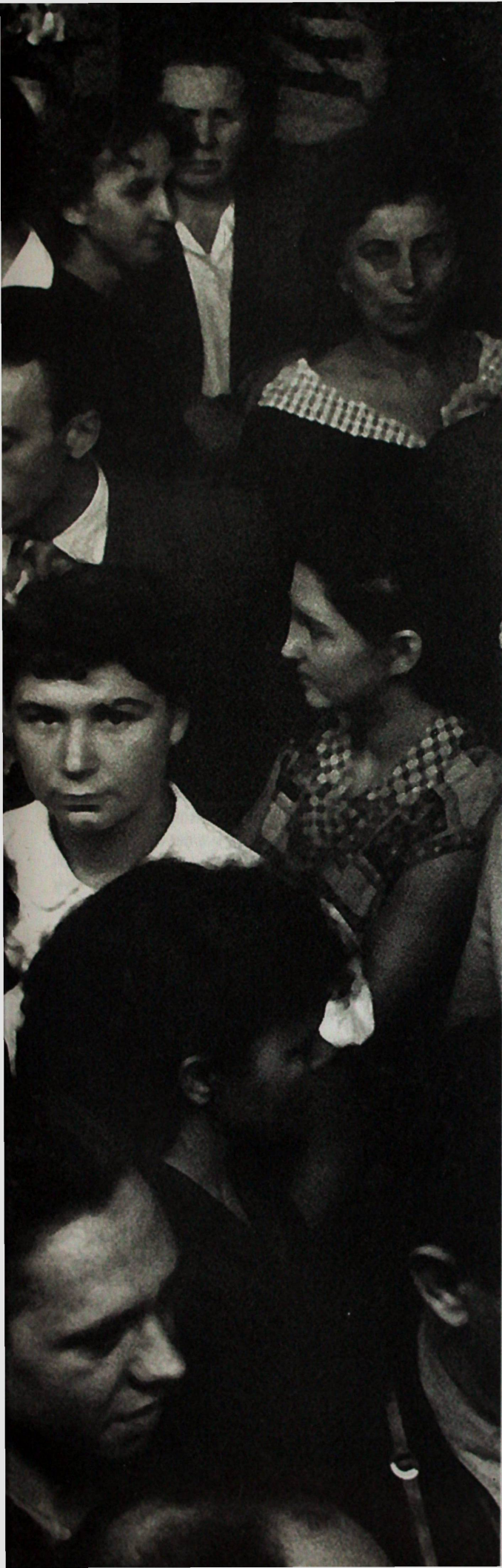
Αυτές οι γραμμές είναι ακόμη και σήμερα ουσιαστικές και επίκαιρες. Το ίδιο επίκαιρο είναι και η δουλειά του Μάνου Ζαχαρία. Επτά ταινίες, που αποτελούν ένα συμπαγές αισθητικό σώμα, ένα ανεπανάληπτο αισθητικό γεγονός.

Το πρόβλημα όμως είναι ότι, στην ίδια του την χώρα, είναι ένας άγνωστος: γεγονός ενδεικτικό των καιρών που ζούμε, που δεν περιποιεί τιμή σ' αυτή τη χώρα, για την οποία αγωνίστηκε και την οποία αγάπησε τόσο πολύ.

Λευκωσία- Αθήνα- 9/9/99

(Το κείμενο αυτό πρωτοδημοσιεύτηκε στο έντυπο που συνόδευε την τιμητική εκδήλωση που διοργάνωσαν ο Δήμος Αγ. Ιωάννη Ρέντη και το Δίκτυο Δημοτικών κινηματογράφων, το 1999).





Μάνος για πάντα

Της Άλκης Ζέη



Δε θέλω να μετρήσω πόσα χρόνια γνωρίζομαστε με τον Μάνο γιατί σίγουρα θα τρομάσουμε κι οι δυο. Πάντως ήτανε κατοχή, δεν τον είχα καθοδηγητή κι ευτυχώς δεν τον είχα ερωτευτεί. Και να ήθελα βέβαια δεν προλάβαινα, έπρεπε να σταθώ στην ουρά. Ψηλός, αδύνατος με μπιρμπιλωτά μάτια έκαιγε καρδιές. Κατοχή, Γερμανοί, πείνα, μα μπορούσαμε να κάνουμε όνειρα.

Ο Μάριος Πλωρίτης ήθελε να σκηνοθετίσει για τον κινηματογράφο τη «Γαλήνη» του Βενέζη. Πρωταγωνιστές θα ήτανε ο Μάνος και η λίγο μεγαλύτερη αδελφή μου, που ήταν μια πανέμορφη κοπέλα. Ταιριαστό ζευγάρι για την ταινία οι δυο τους, όχι όμως και για τη ζωή, γιατί η αδελφή μου ήτανε ερωτευμένη με τον Νίκο Γκάτσο... Πήγαινα κι εγώ στις πρόβες που γινότανε σε κάποιο γραφείο στο Κολωνάκι. Ο Μάνος έφτανε πολλές φορές καθυστερημένος, με μάτια κόκκινα από την αϋπνία. Θα' γραφε σε κανένα τοίχο τη νύχτα, ψιθύριζα της αδελφής μου. «Μπορεί να σκότωσε και κανένα Γερμανό», έλεγε κείνη μισοσοβαρά μισοασατεία. Τελικά η ταινία δεν έγινε. Στο μεταξύ εγώ είχα γνωρίσει το Γιώργο Σεβαστίκογλου που έκανε σεμινάρια θεάτρου με τη μέθοδο Στανισλάφσκι στο Γαλλικό Ινστιτούτο. Ο Ροζέ Μιλιέξ του είχε παραχωρήσει μια τάξη... Απ' όσο θυμάμαι τα μαθήματα παρακολουθούσαν ο Ντίνος Ηλιόπουλος, ο Ντίνος Δημόπουλος, η Ζωρζ Σαρρή, η Τατιάνα Μιλιέξ, και πρώτος και καλύτερος, ο Μάνος. Ερχότανε και διάφορες άλλες κοπέλες που νομίζω πως τις συγκινούσε περισσότερο ο Μάνος παρά ο Στανισλάφσκι. Πάνω στα θρανία ήτανε απλωμένοι ο Κορνέιγ και ο Ρακίνας για να μη μπει ξαφνικά κανείς ανεπιθύμητος και βρούμε τον μπελά μας που μεσ' στην Κατοχή ασχολιόμασταν με τον Στανισλάφσκι. Αυτή ήτανε η πρώτη συνεργασία του Γιώργου με το Μάνο -

Η Άλκη Ζέη σπκάνει το χέρι, ο Μάνος Ζαχαρίας χαμογελάει αριστερά, πάνω και στο κέντρο διακρίνεται ο Μίκης Θεοδωράκης, στο Παγκόσμιο Φεστιβάλ Νεοηάίας της Μόσχας, 1957.

Στις διαδηλώσεις της απελευθέρωσης όλο και συναντούσα το Μάνο με το λάβαρο μπροστά. Κι όταν καταλάγιασε η μέθη της ελευθερίας βρίσκονται με τον Γιώργο στο νεοσούστατο «Θέατρο του λαού», που σκηνοθετούσε ο Γιώργος ένα ελληνικό έργο, απλοϊκά γραμμένο μα ενθουσίαζε τον κόσμο γιατί μιλούσε για αντίσταση για ηρωισμούς και νίκες. Ο Μάνος έπαιζε τον εαυτό του. Δεν νομίζω ότι ο ρόλος είχε καν γραφτεί από το συγγραφέα.

κι ούτε έβαζε ο νους τους πως θα ξανασυνεργαζότανε. Στις διαδηλώσεις της απελευθέρωσης όλο και συναντούσα το Μάνο με το λάβαρο μπροστά. Κι όταν καταλάγιασε η μέθη της ελευθερίας βρίσκονται με τον Γιώργο στο νεοσούστατο «Θέατρο του λαού», όπου σκηνοθετούσε ο Γιώργος ένα ελληνικό έργο, απλοϊκά γραμμένο μα που ενθουσίαζε τον κόσμο γιατί μιλούσε για αντίσταση για ηρωισμούς και νίκες. Ο Μάνος έπαιζε τον εαυτό του. Δεν νομίζω ότι ο ρόλος είχε καν γραφτεί από το συγγραφέα. Στη μέση της παράστασης χωρίς να έχει σχέση με το έργο, έβγαине στη σκηνή ο Μάνος που έφτανε λαχανιασμένος από κάποια θυελλώδη συνεδρίαση - ήτανε παραμονές του Δεκέμβρη του σαραντατέσσερα κι έδινε την πραγματική γραμμή της μέρας, «Σύντροφοι θα νικήσουμε» κατέληγε με φωνή όλο πάθος κι ο κόσμος παραληρούσε από ενθουσιασμό. Στα παρασκήνια, το αδιαχώρητο. Κορίτσια με λουλουδία στα χέρια συνωστίζονταν να δουν το Μάνο. Σε λίγες μέρες όνειρα, πάθη, θέατρο, έγιναν όλα στάχτες. Άρχισε ο Δεκέμβρης, οι μάχες κι όλα τα επακόλουθα. Αφού όλα καταλάγιασαν, κάπως συναντηθήκαμε στους Μιλιέξ. Ο Ροζέ για να γλυτώσει μερικούς αριστερούς καλλιτέχνες που ήτανε στη μπούκα του τουφεκιού κατάφερε και τους πήρε υποτροφία για το Παρίσι. Έτσι έφυγε ο Ιάννης Ξενάκης, ο Μέμος Μακρής, ο Μάνος και ακόμα μερικοί άλλοι. Ο Γιώργος είχε πάρει κι αυτός υποτροφία, αλλά το κόμμα του έδωσε εντολή να μείνει στην Ελλάδα να κάνει θέατρο και τη θέση του πήρε ο Γιάννης Βεάκης. Μαθαίναμε νέα του Μάνου, πως σπουδάζει κινηματογράφο. Άρχισε ο εμφύλιος κι ο Γιώργος αντί να πάει στη Μακρόνησο έφυγε κρυφά από την Ελλάδα και μέσω Ιταλίας πήγε στα ελληνικά βουνά όπου συνάντησε το Μάνο φρεσκοφερμένο από το Παρίσι. Νέα συνεργασία των δυο τους με τη δημιουργία κινηματογραφικών συνεργειών.

Μετά τη λήξη του εμφυλίου βρέθηκαν κι οι δυο στην Τασκήνδη. Έχασα τα ίχνη τους και μόνο μετά δύο χρόνια έφτασε σε μένα μέσω των Μιλιέξ ένα γράμμα όπου μου έλεγε ο Γιώργος πως είναι καλά και βρίσκεται μαζί με το Μάνο. Πέντε χρόνια έκανα για να καταφέρω να πάω να τους βρω. Δε θα ξεχάσω τη μέρα της άφιξής μου στη Τασκήνδη. Με περίμενε ένα σωρό κόσμος στο σταθμό. Πρώτος-πρώτος βέβαια ο Γιώργος, και δίπλα του ο Μάνος που χοροπηδούσε και κουνούσε τα χέρια του. Ίδιος όπως τότε που έμπαινε στη μέση της παράστασης. Διατηρούσε το Παριζιάνικο στυλάκι, του και κυρίως όταν χειμώνιασε και τον είδα να φοράει το Μοντγκόμερί του που είχε βέβαια από το Παρίσι. Πώς να μην κάψει καρδιές... Με το Γιώργο πάντα συνεργαζότανε στο θέατρο, σ' ένα θίασο από Έλληνες πρόσφυγες.

Ανέβαζε ο Γιώργος την «Ειρήνη» του Αριστοφάνη κι ο Μάνος έπαιζε τον Ερμή με τη χλαμύδα και τα φτερωτά πέδιλα - έκανε πάλι πολλές καρδιές να χτυπήσουν. Την άλλη μέρα της πρεμιέρας γέννησα την κόρη μας. Στο μαιευτήριο δεν επιτρεπότανε επισκέψεις στις λεχώνες - ούτε καν ο άντρας σου. Δεκαπέντε γυναίκες σ' ένα θάλαμο, υπήρχε κίνδυνος να τους μεταφέρουν μικρόβια. Ίσως σωστό, μα σκληρό το μέτρο και ιδίως για μένα που δεν ήξερα καλά-καλά ρωσικά. Το κτήριο που βρισκόμουνα ήτανε ισόγειο μ' ένα κηπάκι μπροστά. Ξάφνου ακούω τη φωνή του Μάνου να με φωνάζει.

Παραμονές πρωτομαγιάς, έκαναν παρέλαση με άλλους Έλληνες, ο Μάνος να ανεμίζει μια σημαία και να μου φωνάζει: «Ειρήνη να τη βγάλεϊς». Και βγάλαμε την κόρη μας Ειρήνη. Ήτανε το πρώτο μωρό όλης της πιο στενής παρέας, κι ο Μάνος ερχότανε πολύ συχνά να μας κρατήσει τα βράδια συντροφιά. Έχει κι αν έχει χορέψει την κόρη μου στα γόνατά του. Πολλές φορές έφερνε ένα πακέτο μυαλά! Οι Ουζμπέκοι τα μυαλά τα δίνουν στους οκύλους, στοιχίζουν πολύ φτηνά κι

Παραμονές πρωτομαγιάς, έκαναν παρέλαση με άλλους Έλληνες, ο Μάνος να ανεμίζει μια σημαία και να μου φωνάζει «Ειρήνη να τη βγάλεις». Και βγάλαμε την κόρη μας Ειρήνη. Ήτανε το πρώτο μωρό όλης της πιο στενής παρέας κι ο Μάνος ερχότανε πολύ συχνά να μας κρατήσει τα βράδια συντροφιά.

εμάς μας άρεσαν. Πόσα μυαλά φάγαμε Μάνο; Βραστά με λα-
δολέμονο, πανέ και πόσες ... μυαλωμένες κουβέντες κάνα-
με, τότε μάλιστα στα περιβόητα γεγονότα της Τασκένδης. Ο
Μάνος δεν έχανε ποτέ την ψυχραιμία του. Ούτε κι όταν κό-
ντεψε να φάει ξύλο απ' αυτούς που πολεμούσανε πλάι-πλάι
στο βουνό. Μόνο μια φορά τον είδα απελπισμένο. Όταν όλοι
οι πιο στενοί φίλοι είχανε φύγει στη Μόσχα. Κι εμείς ετοι-
μαζόμασταν για αναχώρηση. Ο Γιώργος είχε φύγει πριν από
μένα και θ' ακολουθούσα εγώ κι εγώ με την μικρή. Ο Μάνος
ήρθε να με βοηθήσει να μαζέψω το σπίτι. Μάζευε αμίλητος,
κι όταν φίλησε την κόρη μου για να πάει για ύπνο, ήταν η μο-
ναδική φορά που είδα το Μάνο να δακρύζει.

Δεν επιτρεπότανε να πας στη Μόσχα ούτε καν για ταξίδι. Ευ-
τυχώς, φίλοι μας Σοβιετικοί βρήκαν υποτροφίες για ανθρώ-
πους που πίστευαν ότι άξιζε να σπουδάσουν στη Μόσχα.
Όπως γρήγορα βρέθηκε για το Μάνο να πάει σε σεμινάρια της
Μοσφίλμ. Έτσι τον είδαμε γρήγορα κοντά μας κι άρχισε κι
από τότε η κινηματογραφική του καριέρα.

Λένε πως ο σταθμός του τρένου της Τασκένδης ποτίστηκε με
γυναικεία δάκρυα μετά την αναχώρηση του Μάνου. Στη Μό-
σχα όμως, σε λίγο καιρό αφού ήρθε, κατέφτασε σπίτι μας με
μια πανέμορφη κοπέλα που του έμεινε μια ζωή. Ήτανε η Λιό-
λια. Πέρασαμε πολλές όμορφες μέρες στη Μόσχα με τα παι-
διά μας – ο Μάνος είχε αποκτήσει κόρη, εμείς δεύτερο παι-
δί, γιο. Γιορτάζαμε μαζί όλες τις γιορτές – Χριστούγεννα,
Πρωτοχρονιά, γενέθλια. Ζούσαμε με το όνειρο να γυρίσου-
με στην Ελλάδα. Ο Μάνος κι ο Γιώργος συνεργαζότανε στε-
νά. Αποφάσισαν να κάνει ο Γιώργος σενάριο το διήγημα του
Κάσοδαγλη «Οι σφουγγαράδες» και να το γυρίσει ο Μάνος στη
Μοσφίλμ κι ύστερα ένα άλλο σενάριο με θέμα τη μάχη της
Κρήτης. Αυτή η ταινία ήταν τελικά το εισιτήριό τους για την
είσοδό τους στην Ελλάδα. Μετά τις εκλογές του 1963 όταν η

δημοκρατία νίκησε για πάντα όπως πιστεύαμε, εμένα μου
έδωσαν δίμηνη άδεια να πάω με τα παιδιά μου στην Ελλά-
δα. Ο Γιώργος κι ο Μάνος ήρθαν αργότερα με ένα μήνα άδεια
για να παραστούν στην προβολή της ταινίας τους. Ο Μάνος
πρόλαβε να πάει και τρεις μέρες φυλακή γιατί ανακάλυψαν
μετά είκοσι χρόνια πως ήταν ανυπότακτος.

Τέλος πάντων έφυγαν πίσω στη Μόσχα όταν τελειωσε η άδειά
τους, εγώ πήρα παράταση κι άρχισα τον αγώνα για να βγάλω
κανονικά καρτιά, να βγάλω και του Γιώργου. Ο Γιώργος γύ-
ρισε οριστικά το Μάρτη του '65. Πάλι έμεινε ο Μάνος πίσω να
του μαζεύει το σπίτι, μα τώρα δεν τον είχε πιάσει η απελπισία
της Τασκένδης. Είχε οικογένεια και ήταν σίγουρος πως μια
και η δημοκρατία είχε νικήσει, σε λίγο καιρό θα έρχονταν οι-
κογενειακώς στην Ελλάδα. Έγινε όμως η Χούντα. Εμείς φύ-
γαμε πρόσφυγες στο Παρίσι.... Έπρεπε να περάσουν πολλά
χρόνια για να ξανασυναντηθούμε στην Αθήνα και να ξαναρ-
χίσουμε τις οικογενειακές μας γιορτές... Τώρα μπορεί να βλε-
πόμεστε σπάνια, μα ξέρω πως αν χρειαστώ οτιδήποτε, ο Μά-
νος θα τρέξει. Πριν πάω εγώ στην Τασκένδη, ο Γιώργος είχε
αρρωστήσει κι ο Μάνος του παραστάθηκε. Τον τελευταίο και-
ρό της ζωής του ο Γιώργος όλο φώναζε το Μάνο, πίστευε πως
θα μπορούσε να τον σηκώσει από το κρεβάτι.

Χάρηκα και συγκινήθηκα πολύ που του απονέμεται ο Χρυσός
Αλέξανδρος για την προσφορά του στον κινηματογράφο. Για
τις άλλες του προσφορές δεν δίνονται βραβεία γι' αυτό του
δίνω την αγάπη μου.

Αθήνα, Νοέμβριος 2004.



Μάνος Ζαχαρίας

Τα διλήμματα μιας γενιάς

Με τον σκηνοθέτη Μάνο Ζαχαρία συνομιλούν ο Γιώργος Μπράμος και ο Λευτέρης Ξανθόπουλος

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΡΑΜΟΣ *Πώς ξεκίνησες νά σπουδάσεις θέατρο στή Γαλλία;*

ΜΑΝΟΣ ΖΑΧΑΡΙΑΣ: Ξεκίνησα τον καιρό της Κατοχής νά σπουδάσω Χημεία στην Αθήνα γιατί ο πατέρας μου ήταν Χημικός Οινολόγος. Ο πατέρας μου στο μεταξύ είχε πεθάνει, το γραφείο το κράταγε ο θείος μου, Χημικός Οινολόγος και αυτός, δούλευε η μάνα μου μαζί του, έτσι λόγω των οικογενειακών παραδόσεων μπήκα κι εγώ στη Χημεία. Αλλά εμένα με τράβαγε το θέατρο κι έτσι πήγα και γράφτηκα στη Σχολή Ρώτα - Σαραντίδη, την οποία τέλειωσα σε τρία χρόνια ενώ παράλληλα πήγαινα στο Πανεπιστήμιο, και μετά πήρα την υποτροφία για θέατρο στη Γαλλία.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ: *Είσαι στην ομάδα του Μπαταρόα.*

Μ.Ζ: Είμαι στη μεγάλη ομάδα του πλοίου Μπαταρόα μαζί με το Σβορώνο, το Μακρή, τον Αζελό τον Κανδύλη και πολλούς άλλους, μια ομάδα 75 ανθρώπων, που φεύγουμε με υποτροφία για το Παρίσι τό Δεκέμβριο του 1945, αμέσως μετά την απελευθέρωση, για όλους τους κλάδους της επιστήμης και της τέχνης. Στην Γαλλία όμως ήμουν αποφασισμένος να σπουδάσω κινηματογράφο και πήγα κατευθείαν και γράφτηκα στήν IDHEC, παράλληλα δε παρακολουθούσα Ιστορία της Τέχνης στή Σορβόνη. Όταν τέλειωσα την σχολή, επρόκειτο να κάνω την πρακτική μου στη *Φαμπόλα* του Ρενέ Κλερ. Αλλά τότε

Με τον
Γιώργο Τζαβέλα
στην Αθήνα.

είχε αρχίσει ο Εμφύλιος. Εμείς ετοιμαζόμασταν όλοι να κατεβούμε στην Ελλάδα. Και μου έρχεται η άδεια, η επαφή για να ξεκινήσω. Φεύγω από τη Γαλλία και κατεβαίνω στην ελεύθερη Ελλάδα, κουβαλώντας μια μηχανή δεκαεξάρα και μια Μπόλεξ

τριανταπεντάρα μικρή. Και κατεβαίνω για να βρω κι άλλους ανθρώπους, δεν ήξερα ακόμα ποιούς, στην ελεύθερη Ελλάδα.

Γ.Μ: *Με τον Σεβαστίκογλου;*

Μ.Ζ: Με το Γιώργο βρεθήκαμε στο βουνό. Η συνεργασία μας είχε αρχίσει από τον καιρό της Κατοχής. Για μένα ο Γιώργος ήτανε όχι μόνο ο αγαπημένος φίλος για όλη μου τη ζωή, αλλά και ο δάσκαλος που μου έμαθε να σέβομαι την τέχνη και τους ανθρώπους.

Λ.Ξ: *Στό '47 είμαστε;*

Μ.Ζ: Όχι, είμαστε αρχές '48. Και εκεί πέρα συγκροτούμε το κινηματογραφικό συνεργείο του Δημοκρατικού Στρατού. Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου, εγώ και ο Απόστολος Μουσούρης, οι τρεις μας.

Γ.Μ: *Αυτό το υλικό που πήγε; Έχει χαθεί!*

Μ.Ζ: Αυτό το υλικό ήτανε σε τριανταπεντάρια και δεκαεξάρια ρολλά. Το στέλναμε στην Τσεχοσλοβακία για εμφάνιση και δεν ξέραμε τι γινόταν. Ένα μεγάλο μέρος του υλικού το πήραμε μαζί μας στην υποχώρηση. Ένα μπουλού γεμάτο τριανταπεντάρια και δεκαεξάρια φιλμ ανεμφάνισα. Το πήραμε με το καράβι που μας πήγε στην Τασκένδη και το εμφανίσαμε στα στούντιο της Ουζμπέκ-Φίλμ αλλά εκεί είχε εμφανιστήρια μόνο για τριανταπεντάρι και επομένως τα δεκαεξάρια τα στείλαμε στη Μόσχα για εμφάνιση. Και οι δύο αυτές παρτίδες του υλικού χάθηκαν. Εμείς είδαμε μόνο το τριανταπεντάρι μια φορά και μετά δεν το ξαναείδαμε. Και με τον Σεβαστίκογλου το ψάξαμε πολλές φορές, στέλναμε γράμματα, κάναμε ενέργειες αλλά δεν παίρναμε ποτέ απάντηση. Όμως εδώ πρέπει να σας πω ότι από αυτό το αρχικό υλικό πήγαμε



Η Γαλλική αντιπροσωπεία των Μορίς Ερμάν, Πωλ Ελνάρ, Ιβ Φαβρ και Μπασις της οποίας ο Μάνος Ζαχαρίας ήταν διερμηνέας, παρακολουθεί την орκομοσία των στρατιωτών στο Δημοκρατικό Στρατό (Βίτσι, 1949).

στην Τσεχοσλαβακία και φτιάξαμε μαζί με το Γιώργο μια ταινία μισής ώρας για τα παιδιά του εμφυλίου που λεγόταν *Η αλήθεια για τα παιδιά της Ελλάδας* και παίρνοντας μαζί μας μία κόπια επιστρέψαμε στην Ελλάδα, πήγαμε στην Λευκώνα, στίσαμε ένα πανί στην εκκλησιά, φωνάξαμε τον κόσμο, ήρθαν οι γυναίκες που είχανε στείλει τα παιδιά τους στις Λαϊκές Δημοκρατίες και μόλις βγήκανε τα παιδιά στο πανί οι γυναίκες ορμήσανε πίσω από το πανί να δούνε τα παιδιά τους, βάλανε τις φωνές, τα κλάματα, και πήγανε να τα πιάσουν. Δηλαδή δεν είχανε δει ποτέ τους κινηματογράφο. Πρίν απο τρία περίπου χρόνια ο Ροβήρος Μανθούλης εντόπισε μια κόπια αυτής της πρώτης μου ταινίας στο αρχείο ενός γάλλου σουλλέκτρη, από τον οποίο κατάφερα και την αγόρασα κι έτσι έχω τώρα ένα αντίτυπο.

Μετά τό Γράμμο καί τίν ήττα, εγώ δεν ξαναγύρισα στη Γαλλία αλλά βρέθηκα, τον Οκτώβρη του 1949, στην Τασκένδη, όπου μαθαίνω σχετικά γρήγορα τα ρωσικά και σπουδάζω εκεί για τέσσερα χρόνια στο Κρατικό Ινστιτούτο Θεάτρου, το οποίο ήταν ένα πολύ σημαντικό κέντρο θεατρικών σπουδών. Τελειώνω και αυτή τη σχολή και μένω καθηγητής στο Ινστιτούτο για δυο χρόνια, διδάσκοντας υποκριτική. Μετά παίρνω μέρος σε έναν πανσοβιετικό διαγωνισμό για σπουδές κινηματογράφου στη Μόσχα.

Είναι πιά η εποχή, μετά τόν θάνατο του Στάλιν, που γίνεται η αλλαγή στο κόμμα, έρχεται το εικοστό συνέδριο, και μετά τα Χρυσοοφικά ο κινηματογράφος κάνει ένα μεγάλο άνοιγμα γιατί ως τότε ούτε στελέχη είχε, ούτε ταινίες είχε. Όλος ο κινηματογραφικός ιστός είχε καταστραφεί όπως και η βιομηχανία. Ο σοβιετικός κινηματογράφος ως τότε έκανε τρεις

ταινίες το χρόνο οι οποίες μάλιστα περνούσαν από την έγκριση του ίδιου του Στάλιν.

Σ' αυτόν το φοβερό διαγωνισμό, οι υποψήφιοι από όλες τις σοβιετικές δημοκρατίες ξεπέρασαν τους τετρακόσιους και μετά από αλληπάλληλες κρίσεις προκρίθηκαν δεκαπέντε, όπου ανάμεσα στους οποίους ήμουν κι εγώ, ο μοναδικός μη σοβιετικός πολίτης! Αρχίζει λοιπόν αυτή η διετής σχολή, καθαρά σκηνοθεσίας κινηματογράφου.

Εδώ ευτύχησα να έχω καθηγητές μερικούς από τους κορυφαίους της κλασικής σοβιετικής κινηματογραφίας. Ο Ντοβζένκο μας δίδασκε πώς ένα λογοτεχνικό κείμενο μεταφέρεται στον κινηματογράφο, ο Ρομ μάς έκανε σκηνοθεσία ο Γιουτκέβιτς μάς έκανε το μάθημα Εικαστική τέχνη και Κινηματογράφος, ο Μπάρνερτ μάς έκανε Ιστορία και βλέπαμε ταινίες, πολλές ταινίες, υπήρχε στή Σχολή μια μεγάλη και ανοιχτή ταινιοθήκη με τις καλύτερες ταινίες του παγκόσμιου κινηματογράφου.

Όταν τέλειωσαν τα δύο χρόνια της σχολής, σκορπίσαμε και οι δεκαπέντε. Ο ένας πήγε στο Λένινγκραντ, οι άλλοι ήσαν από τις Δημοκρατίες της Σοβιετικής Ένωσης, ένας Καζάκος, ένας Ουζμπεκός, δυο Ουκρανοί, δυο Γεωργιανές, όλοι αυτοί πήγανε στους τόπους τους και εγώ με τον Σούκιν και μια κοπέλα, την Παπλάφοκαγια, μείναμε στη Μοσφίλη. Εγώ πρότεινα το σενάριο του Γιώργου Σεβαστίκογλου, τους *Σφουγγαράδες*, που το ετοιμάζαμε μαζί. Μου δώσανε αμέσως τη δυνατότητα να κάνω την πρώτη μου ταινία και αρχίσαμε την προεργασία. Όταν τέλειωσαν οι *Σφουγγαράδες* και παίχτηκαν, έκαναν στη πρώτη τους προβολή 18 εκατομμύρια εισιτήρια! Και όχι σε όλη τη Ρωσία. Όταν λέμε πρώτη προβολή εννοούμε Μόσχα,

Λένινγκραντ, και τις μεγάλες πόλεις. Πήγαινε τότε όλος ο κόσμος. Δεν υπήρχε τηλεόραση, δεν υπήρχε τίποτα, ο κινηματογράφος ήταν το μοναδικό μέσο μαζικής ψυχαγωγίας. Ξέρατε πόσες κόπες τυπώνονταν; Χίλιες πεντακόσιες με την πρώτη έξοδο της ταινίας στους κινηματογράφους!

Γ.Μ.: Αυτός ο λεγόμενος ακαδημαϊσμός του σταλινισμού υπήρχε τότε;

Μ.Ζ.: Ναι δεν υπάρχει αμφιβολία, και υπήρχε ακόμα αυτή η μορφή της εγκατεστημένης λογοκρισίας. Το σοβαρότερο όμως είναι ότι αυτή είχε μετατραπεί σε αυτολογοκρισία και όλο το εσωτερικό πρόβλημα του καθενός ήταν στο ερώτημα πού ξεπερνάς τα όρια, που κάνεις τις ρωγμές σου, τις ανατροπές σου και έψαχνες αν είχες μέσα σου κάποιες αγωνίες για να βρεις κάποιους άλλους τρόπος να εκφράσεις αυτά τα πράγματα. Για μένα, σε όλο το κινηματογραφικό μου έργο βάζω τους ήρωες μου πάντα σε μια κατάσταση ενός πολύ μεγάλου διλήμματος όπου απαιτείται να πάρει ο ήρωας μία μεγάλη απόφαση πού θά καθορίσει τό μέλλον του. Και επομένως, επειδή είναι θέματα συνειδησιακά ξεφεύγουν από την ιστορία, από τον συγκεκριμένο χρόνο, από τις πολιτικές καταστάσεις, και από τις κομματικές πολύ περισσότερο βεβαίως. Δηλαδή προσπαθώ να εξετάσω τα προβλήματα σε ένα χώρο ο οποίος είναι άτρωτος...

Γ.Μ.: Είναι κατεχοχίν χώρος ηθικής τάξης;

Μ.Ζ.: Ηθικής τάξης, καθαρά ηθικής τάξης. Τά προβλήματα συνειδησης βρίσκονται σε πολύ μεγάλο βαθμό μέσα σε όλες τις ταινίες μου και με πολύ εμφανή τρόπο.

Γ.Μ.: Αυτό δεν είχε πρόβλημα κατά κάποιο τρόπο με την αντίληψη που θεωρούσε τον άνθρωπο κατασκευή του καθεστώτος και των πολιτικών γεγονότων;

Μ.Ζ.: Είχε βεβαίως, χωρίς αμφιβολία. Και από την πρώτη μου ταινία *Οι Σφουγγαράδες*, αυτό το πράγμα φάνηκε. Η ταινία τελειώνει με μια αυτοκτονία και αυτό είναι θέμα καθαρά συνειδησιακό. Αυτός ο άνθρωπος, ο κεντρικός χαρακτήρας, έκανε κάτι για το οποίο μετά μετανιώνει και ο τρόπος για να εξιλεωθεί είναι η αυτοκτονία. Θέμα ταμπού σχεδόν.

Γ.Μ.: Ναι! Θεωρείται αμαρτία. Αντιήρωας!

Μ.Ζ.: Αντιήρωας! Τι δηλαδή; Αρνείσαι τη ζωή; Ευτυχώς όμως οι καθηγητές μου, και ο Ρομ και ο Γιουτκέβιτς, προς τιμήν τους, με υπερασπίστηκαν με πολύ απλό τρόπο. Έδειξαν μια ανοχή κατά κάποιο τρόπο επειδή ήμουνα Έλληνας, επειδή

ήμουν ξένος, δεν ήμουν Σοβιετικός, ο Γιουτκέβιτς μάλιστα τους είπε, «Τι θέλετε από το Ζαχαρία; Ο Ζαχαρίας είναι απόγονος των Ελλήνων, η αρχαία τραγωδία είναι στο αίμα του». Αυτό ήταν το επιχειρήμά τους. Και έτσι η ταινία πέρασε. Τό ίδιο υπαρξιακό δίλημμα θα αντιμετωπίσει και ένας άλλος ήρωάς μου στην ταινία *Ένας από το εκτελεστικό απόσπασμα* όπως και αρκετά χρόνια αργότερα στον *Λούκατς*. Ο Λούκατς είχε για μένα πολλές προκλήσεις. Ήταν ένας Ούγγρος συγγραφέας και διανοούμενος, πολιτικός φυγάς στη Ρωσία ο οποίος πήγε στον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο για να πολεμήσει και σκοτώνεται εκεί πέρα, αυτοκτονεί κατά τη δική μου την εκδοχή.

Λ.Ξ.: Βλέποντας τον Λούκατς σήμερα, καταλαβαίνεις ότι υπάρχει μια ένας μεγάλος βαθμός ωρίμανσης στον τρόπο πού αφηγείσαι, ένας πολύ μεγαλύτερος έλεγχος στα εκφραστικά σου μέσα και μια σχετική απόσταση από τα πράγματα της εποχής, από το θέμα που κινηματογραφείς και μ' αυτή την έννοια εγώ αισθάνομαι μια μεγαλύτερη ελευθερία... Η αίσθησή μου είναι ότι ο Λούκατς προμήνυε κάτι πολύ μεγαλύτερο που δε γεννήθηκε.

Μ.Ζ.: Κοίταξε, ο Λούκατς είναι μια ταινία που για μένα, στη συνειδησή μου...δεν μπορώ να την κατατάξω εύκολα.

Λ.Ξ.: Είναι μια ευρωπαϊκή ταινία ο Λούκατς. Περισσότερο ευρωπαϊκή από οποιαδήποτε άλλη ταινία σου.

Μ.Ζ.: Ήταν μια μεγάλη πρόκληση αυτή η ταινία. Ο Λούκατς είναι ουσιαστικά όλη η γενιά μου.

Λ.Ξ.: Τα διλήμματα της γενιάς σου.

Μ.Ζ.: Είναι ένας φόρος τιμής ο Λούκατς.

Γ.Μ.: Πως ήταν οι σχέσεις των σκηνοθετών στα στούντιο της Μοσφίλμ; Ήταν ανταγωνιστικές;

Μ.Ζ.: Καθόλου ανταγωνιστικές, δεν υπήρχε τέτοιο θέμα! Πήγαινα εγώ λογου χάρη να φάω το μεσημέρι και μ' έβρισκε ο Κοντσαλόφκι, με γύριζε πίσω αγκαζέ και μου έλεγε πάμε να δούμε ράσες από την ταινία του, τα οποία δεν τα είχε δει ούτε ο ίδιος, να πάμε να δούμε το εμφανισμένο υλικό μαζί, για να του πω τη γνώμη μου. Μπορεί να την έγραφε μετά όπου θέλεις και να έκανε άλλα, αλλά δεν φοβότανε ότι θα βγω εγώ μετά έξω και θα πω «τον νλίθιο τον Κοντσαλόφκι, κοίτα τι κάνει», ή ότι θα του κλέψω κάτι, και συζητούσαμε πολύ τότε μεταξύ μας, συζητούσαμε όλη την ώρα.



Ο Μάνος Ζαχαρίας με το Γάλλο ηθοποιό Ζαν Μαρέ στο γύρισμα του «Νυχτερινού επιβάτη» (1962).

Γ.Μ: Το θέμα της Ελλάδας πώς μπαίνει στις ταινίες σου; Γιατί αρχίζεις να ασχολείσαι με, ας τα πούμε σε εισαγωγικά «ελληνικά θέματα» τα οποία κατά τη γνώμη μου δεν είναι ακριβώς ελληνικά. Έχουν ελληνική εκφορά αλλά είναι πανανθρώπινα.

Μ.Ζ: Κοίταξε να δεις τι πιστεύω, οι εμπειρίες μου είχανε διαμορφωθεί στην Ελλάδα, δηλαδή όλο μου το οικοδόμημα το διανοητικό, το ψυχολογικό...

Γ.Μ.: Παρόλο που έχεις φύγει πολύ νέος όμως...

Μ.Ζ: Έφυγα νέος αλλά...

Γ.Μ: Ήσουν παιδί της αντίστασης ...

Μ.Ζ: Ακριβώς, είχα περάσει από όλα αυτά. Γι' αυτό, τό μετέπειτα έργο μου είχε διαμορφωθεί βασικά στην Ελλάδα και οι προεκτάσεις του, Γαλλία, Σοβιετική Ένωση, ήτανε συμπληρώματα. Για πολύν καιρό εγώ δεν μπορούσα να κάνω θέμα που να μην ήταν Ελληνικό γιατί από εκεί τρεφόμουν. Η

διπλωματική μου ταινία στηριζόταν σέ διήγημα του Λουντέμη. Η πρώτη μου ταινία Οι Σφουγγαράδες σε σενάριο του Σεβαστίκογλου από διήγημα του Κάσοδαγλη, η δεύτερη ήτανε το Τέλος και αρχή, μια ιστορία στην γερμανοκρατούμενη Κρήτη. Και όταν έφευγα πάλι από τα οικεία μου ζητήματα, έπαιρνα διεθνή θέματα αλλά που ήτανε πολύ συγγενικά με τη δική μου την εμπειρία. Ας πούμε ο πόλεμος της Αλγερίας στην ταινία Νυχτερινός επιβάτης, που ήτανε πάλι ένας άλλος εμφύλιος σε μεγάλο βαθμό. Μετά ο ισπανικός εμφύλιος, ο Λούκατς, μια δική μας ιστορία ήτανε κι αυτή σε τελευταία ανάλυση. Και, αν θέλεις, με όλη την πολυπλοκότητά της, με τις προδοσίες, με τις θυσίες. Κι εμένα πολύ με γοήτευε αυτή η φοβερή δυσκολία του να μπορέσω να κάνω μια ταινία πολυεθνική και πολύγλωσση και να είναι κατανοητή.

Γ.Μ: Αυτό που ξέραμε στο σοβιετικό σινεμά είναι ότι το πρώτο πράγμα που έφτιαχνε ήτανε το σκίμα, έφτιαχνε το περίγραμμα. Έχω την εντύπωση ότι σε όλες τις δικές σου ταινίες δεν θέτεις κανένα σκίμα. Το μόνο σκίμα που θέτεις είναι το σκίμα του ανθρώπινου τοπίου. Όλα τα άλλα σκίματα είναι παραπλη-

ρωματικά αυτού του σχήματος. Δηλαδή στο σοβιετικό σινεμά το πρώτο πράγμα που θα δεις είναι η σχέση του ανθρώπου με το τοπίο και με τον περίγυρο. Σε σένα είναι το αντίθετο. Ο περίγυρος είναι πολύ πίσω, σχεδόν άυλος. Εκεί μου θυμίζει πολύ γαλλικό σινεμά καθώς και ιταλικό νεορεαλισμό.

Μ.Ζ: Αυτό που λες παραπέμπει στον τρόπο που δούλεψα το ντεκόρ στο *Είμαι φαντάρος, Μπτέρα*. Δεν ξέρω αν το καταλάβατε, αλλά το ντεκόρ αυτό είναι όλο βαμμένο άσπρο. Τα έχω βάψει όλα άσπρα για να μην επιβάλλεται ο χώρος στα πρόσωπα, για να μην ενοχλεί αλλά μ' αυτόν τον τρόπο τον κάνω λιγάκι χώρο φαντασίας. Και ήθελα αυτός ο χώρος να είναι άυλος, να μην τους καθίσει στο κεφάλι, αλλά να είναι ένα φόντο που ξαφνικά να λες τι γίνεται εδώ.

Γ.Μ: Υπάρχει, όμως, κρυμμένη ίσως, μια γραφή που διαρκώς ζητάει την απελευθέρωσή της...

Μ.Ζ: Ένα μεγάλο ζήτημα στις ταινίες μου είναι η προσπάθεια στυλιστικής ενότητας. Έχω την εντύπωση ότι το στυλ καθορίζεται από την προσήλωση στις αντιλήψεις και στις ιδέες. Δηλαδή πρέπει να είναι καθορισμένο αυτό που θέλεις να κάνεις, αυτό που θέλεις να πεις, νά το έχεις καθαρό, σχηματισμένο, γιατί δε μπορείς να μεταφέρεις στο πανί κάτι που δεν το έχεις ήδη μέσα στο κεφάλι σου. Αν λοιπόν αυτό το πράγμα είναι καθορισμένο, όσο διαφορετικές και αν είναι οι ταινίες, έχουνε εν τέλει μια ομοιότητα μεταξύ τους. Και αυτό είναι το στυλ σε τελευταία ανάλυση. Το στυλ καθορίζεται από την κοινότητα των διαφορετικών καταστάσεων ή ιδεών σε κάθε ξεχωριστό έργο. Η κοινότητά τους είναι η έννοια του στυλ κατά την αντίληψή μου.

Λ.Ξ: Τώρα, στα είκοσι χρόνια – από την αποφοίτησή σου απ' τη σχολή μέχρι την αναχώρησή σου από τη Μόσχα και την επιστροφή σου στην Ελλάδα – έχεις δέκα ταινίες. Κάθε δυο χρόνια περίπου είχες μια ταινία. Είναι πολύ δημιουργικός ρυθμός να μπορείς να κάνεις, να έχεις την ευτυχία κάθε δυο χρόνια να κάνεις μια ταινία.

Μ.Ζ: Χωρίς αμφιβολία ευτυχία. Δηλαδή έκανες μια ταινία, κράταγε ένα χρόνο η ταινία, και είχες μισό χρόνο στη διάθεσή σου – και περισσότερο – να σκεφτείς, να ψάξεις, να βρεις σενάριο να το προτείνεις, να το εγκρίνουνε ή να μην το εγκρίνουνε, να προχωρήσεις σιγά - σιγά στην επόμενη ταινία.

Λ.Ξ: Οι ταινίες, αν θυμάμαι καλά, είναι επτά μεγάλου μήκους και τέσσερις μικρού. Γιατί οι μικρού μήκους;

Μ.Ζ: Διότι υπάρχουν ενδιαφέροντα θέματα που όμως απαιτούν μικρή χρονική διάρκεια, διότι οι μικρού μήκους άλλοτε λειτουργούσαν σαν διαλείμματα στη δουλειά της μεγάλης μήκους. Πέφτει για παράδειγμα στα χέρια μου η νουβέλα «Ο νυχτερινός επιβάτης» του γάλλου συγγραφέα Μωρίς Πονς με φόντο τον γαλλοαλγερινό πόλεμο, και μ' ένα φίλο μου σεναριογράφο, που τον ενδιαφέρει και τον γαργαλάει το θέμα καθόμαστε και γράφουμε ένα σενάριο και αυτό βγαίνει σαράνταπέντε λεπτά, δηλαδή μεσαίου μήκους. Αυτή ήταν η δεύτερη ταινία μου μετά τους *Σφουγγαράδες*. Άλλο ένα παράδειγμα, από το 1972 που τέλειωσα το *Γωνία Αρμπάτ και Μπουμπουλίνας* μέχρι το 1975 που άρχισα την προεργασία για τον *Λούκατς* είναι το μεγαλύτερο διάστημα που έμεινα χωρίς δουλειά, χωρίς να έχω βρει σενάριο που να με ενδιαφέρει. Στο μεσοδιάστημα λοιπόν αυτό έρχεται μια παραγγελία από την Τροχαία για μια ταινία, και βρήκα αυτή την παραγγελία να με ενδιαφέρει, έγραψα μόνος μου το σενάριο, το γύρισα και βγήκε δεκαπέντε λεπτά.

Λ.Ξ: Έχει σχέση με την κυκλοφοριακή αγωγή υποθέτω.

Μ.Ζ: Καθαρά, Κ.Ο.Κ. Μια από τις διατάξεις του Κ.Ο.Κ., το εμπόδιο από δεξιά. Ποιός έχει προτεραιότητα όταν έχεις εμπόδιο από δεξιά. Και πολλές άλλες παραγγελίες γίνονταν εκείνη την περίοδο, τις οποίες εκτελούσαν σχεδόν όλοι οι σκηνοθέτες της Μοσφίλμ. Αυτή λοιπόν η ταινιούλα των δεκαπέντε λεπτών παίρνει το πρώτο Πανερωσιακό Βραβείο ταινιών μικρού μήκους της Τροχαίας.

Λ.Ξ: Οι μικρού μήκους ταινίες τι τύχη είχαν;

Μ.Ζ: Παίζονταν κανονικά στους κινηματογράφους είτε συνοδεύοντας μια μεγάλη μήκους είτε τρεις ή τέσσερις μαζί σχηματίζοντας κοινό πρόγραμμα.

Λ.Ξ: Και πήγαινε ο κόσμος;

Μ.Ζ: Πήγαινε κανονικά, βέβαια. Γνωρίζεις τη θεωρία ότι όσο μικρότερος είναι ο όγκος, τόσο δυσκολότερο είναι να βάλεις μέσα ολοκληρωμένες απόψεις. Και πάνω σ' αυτό έλεγα εγώ πάντοτε το εξής παράδειγμα: σ' ένα γράμμα του ο Ένγκελς γράφει στον Μάρξ «Με συγχωρείς Κάρολε, σου γράφω πολλά γιατί δεν έχω χρόνο». Καταπληκτικό. Διότι για να συμπυκνώσεις την έκφρασή σου θα πρέπει να κάνεις επιλογές, μια λειτουργία που ανήκει κατ' εξοχήν στον χώρο της τέχνης, μια κοπιαστική και βασανιστική ιστορία. Ο Ένγκελς λοιπόν, επειδή δεν είχε χρόνο, έγραφε βιαστικά, ότι του ερχόταν στο χέρι, χωρίς να μπορεί νά κάνει επιλογές και γι αυτό ζητούσε τη συγγνώμη του Μάρξ....



Η Α. Κονοταντίνοβα στην «Πόλη της πρώτης αγάπης».

Λ.Ξ: Σ' αυτή την κλίμακα των ταινιών σου υπάρχει κάποιο σκαλοπάτι ας πούμε, κάποια απ' όλες σου τις ταινίες που να αισθάνθηκες ότι είχες κάποια καλλιτεχνική κάμψη; Κάτι που να σε πήγε πίσω αντί να σε προχωρήσει μπροστά καθώς η μία ταινία γεννούσε την άλλη;

Μ.Ζ: Εδώ βάζεις ένα θέμα της κριτικής του έργου μου από εμένα τον ίδιο. Είναι πολύ δύσκολο αυτό. Είναι δύσκολο γιατί οέ κάθε ταινία υπάρχουν στοιχεία που σε βοηθούν, που σε πάνε μπροστά. Και αποτυχημένη να είναι η ταινία έχει πράγματα που είναι θετικά, δεν είναι αρνητικά, προσθέτουν κάτι σε σένα τον ίδιο. Το πιο φανερό παράδειγμα είναι η ταινία μου *Η πόλη της πρώτης αγάπης*.

Γ.Μ: Σπονδυλωτή...

Μ.Ζ: Σπονδυλωτή και μάλιστα με δύο σκηνοθέτες. Τό πρώτο και το δεύτερο κομμάτι χρονικά το έχει κάνει ένας άλλος σκηνοθέτης και τα υπόλοιπα πέντε τα έχω κάνει εγώ. Στο σύνολό της η ταινία δεν πέτυχε, διότι συνυπήρχαν εκεί μέσα δύο διαφορετικές σκηνοθετικές αντιλήψεις, δύο διαφορετι-

κές απόψεις που δεν έδεναν. Και απο αυτά τα κομμάτια που έχω γυρίσει εγώ, κάποιο είναι καλύτερο κάποιο λιγότερο καλό. Αλλά όμως έχει μέσα η ταινία δύο κομμάτια που εγώ θεωρώ ότι είναι ό,τι καλύτερο έχω κάνει στη ζωή μου. Τό θέμα είναι εντελώς σύνθετο και άντιφατικό διότι απο μία μέτρια ταινία βγήκαν δυο-τρια πράγματα που εγώ τα αγαπώ εξαιρετικά και θεωρώ ότι με προχώρησαν.

Γ.Μ: Σήμερα, με την απόσταση αυτών των χρόνων που μεσο-λάβησαν και πέρα από την έννοια της προσφυγιάς, θεωρείς ότι ήσουνα τυχερός που βρέθηκες στη Σοβιετική Ένωση εκείνη την περίοδο, στα δημιουργικά σου χρόνια;

Μ.Ζ: Εδώ θα έλεγα ότι είμαι ένας τυχερός - άτυχος και θα σας εξηγήσω τι εννοώ. Θεωρώ τον εαυτό μου τυχερό διότι εκτός απο την παιδεία που πήρα και το περιβάλλον όπου βρέθηκα στη Σοβιετική Ένωση, έζησα και σε μια εποχή που ήταν μοναδική, με καταστάσεις και εμπειρίες που δεν τις ζει εύκολα κανείς. Εμπειρίες πλούσιες. Πήρα μέρος στην Αντίσταση, πήγα στην Γαλλία, σπουδάσα, βρέθηκα αργότερα κοντά στα τέρατα της σοβιετικής κινηματογραφίας, έκανα δέκα ταινίες στί

Ρωσία και όμως ήμουν άτυχος εν τέλει διότι όταν επέστρεψα στην Ελλάδα δεν μπόρεσα να δουλέψω στη χώρα μου.

Λ.Ξ: Παράλληλα με τις ταινίες που κάνεις στη Σοβιετική Ένωση έχεις και μια διοικητική θέση στα στούντιο της Μοσφίλμ, είσαι υπεύθυνος...

Μ.Ζ: Είμαι στο τρίτο στούντιο, καλλιτεχνικός διευθυντής, μαζί με τον Ράισμαν. Μετά τον θάνατο του Μιχαήλ Ρομ, που ήταν ο καλλιτεχνικός διευθυντής του τρίτου στούντιο της Μοσφίλμ...

Γ.Μ: Να κάνω μια παρένθεση. Το τρίτο στούντιο είχε διαφορετικό καλλιτεχνικό προσανατολισμό από τα υπόλοιπα;

Μ.Ζ: Όχι, ήταν ένα από τα τέσσερα στούντιο που κάνανε ταινίες μεγάλου μήκους. Βέβαια ο καλλιτεχνικός διευθυντής καθόριζε και τη διαφορετικότητα του στούντιο. Σε ένα από αυτά τα τέσσερα, στο τρίτο, ήμουν κι εγώ μέλος της σκηνοθετικής οικογένειας και ο Μιχαήλ Ρομ ήταν ο καλλιτεχνικός διευθυντής. Εγώ ήμουν τότε βοηθός του Ρομ. Ο Ρομ ήτανε μαζί με τον Ράϊσμαν. Γιατί ήτανε δύο; Γιατί όταν έκανε ταινία ο ένας, ο άλλος είχε την καλλιτεχνική διεύθυνση του στούντιο. Όταν πέθανε ο Μιχαήλ Ρομ, το 1971, ανέλαβα εγώ μαζί με τον Ράϊσμαν. Όποτε έκανα εγώ ταινία ήταν ο Ράϊσμαν που έκανε την καλλιτεχνική διεύθυνση αυτού του στούντιο και όταν έκανε ταινία ο Ράισμαν ήμουν εγώ καλλιτεχνικός διευθυντής. Ως την ημέρα που έφυγα.

Λ.Ξ: Είχες λόγο πάνω σε όλες τις παραγωγές του στούντιο;

Μ.Ζ: Σε όλες τις παραγωγές. Στα καλλιτεχνικά συμβούλια που γίνονταν ήμουν ο επικεφαλής του στούντιο.

Λ.Ξ: Συμβουλευτικός ήταν ο ρόλος σου;

Μ.Ζ: Συμβουλευτικός... έκανες για παράδειγμα εσύ μία ταινία, έτσι; Ερχόσουν να δείξεις τις πρόβες που έκανες με τους ηθοποιούς. Έδειχνες σε όλο το συμβούλιο του στούντιο. Και μαζευόμασταν όλοι και κάναμε μια συζήτηση. Επομένως, ο καλλιτεχνικός διευθυντής είχε μια γενική γνώση, διάβαζε τα σενάρια, πήρε τι κάνει ο κάθε σκηνοθέτης κτλ. Δεν είχε δικαίωμα νά κάνει καμιά παρέμβαση. Απλώς μια δημιουργική συζήτηση καλλιτεχνικού και δημιουργικού χαρακτήρα. Η γνώμη του είχε πάντως μια βαρύτητα.

Γ.Μ: Γιατί όταν επιστρέφεις στην Ελλάδα, κι ενώ έχεις κρατήσει και συντηρήσει την Ελλάδα στο εξωτερικό, αναλαμβάνεις εδώ ένα θεσμικό ρόλο σαν να έχεις ήδη ολοκληρώσει τη δημι-

ουργική σου πορεία; Γιατί έγινε αυτό; Ήτανε μια εσωτερική σου ανάγκη ότι είχε πειωθεί πια τα πράγματα που είχες να πεις για την Ελλάδα; Ειδικότερα για την Ελλάδα. Διαιτί όταν έρχεσαι σ' αυτό το χώρο σταματάς να δουλεύεις καλλιτεχνικά.

Μ.Ζ: Ναι είναι ένα πρόβλημα τεράστιο αυτό και μια ερώτηση πολύ σκληρή. Έχω την εντύπωση ότι λειτουργήσανε πολλά πράγματα. Μόλις ήρθα το 1979, μου έγινε μια πρόταση από έναν παραγωγό να γυρίσω μια σειρά για την τηλεόραση. Αρκετά επεισόδια, με τον Αλέξη Γρίβα διευθυντή φωτογραφίας. Ήταν η μεταφορά ενός βιβλίου, δε θυμάμαι τώρα ποιου. Συναντηθήκαμε και μου λέει ο παραγωγός «Κύριε Ζαχαρία, ξέρουμε την ιστορία σας, ότι έχετε ένα έργο, ότι έχετε έρθει τώρα από τη Σοβιετική Ένωση, θα θέλαμε να μας κάνετε μια ταινία και θα σας δώσουμε τα διπλά από όσα δίνουμε στους Έλληνες σκηνοθέτες». Λέω «Τι εννοείτε τα διπλά;» Μου λέει «Εμείς εδώ, το ένα επεισόδιο το γυρίζουμε σε μια μέρα, εσάς θα σας δώσουμε δυο μέρες!»

Αυτή ήτανε η τελευταία συζήτηση που είχα με την τηλεόραση γενικά τον καιρό εκείνο.

Λ.Ξ: Γύρισε την πλάτη αμέσως;

Μ.Ζ: Έφυγα την ώρα εκείνη ακριβώς. Την ίδια ώρα είπα αντίο, δυστυχώς δεν μπορώ κι έφυγα. Και βρέθηκα με ένα τεράστιο πρόβλημα. Θα μπορέσω εγώ σ' αυτές τις συνθήκες να λειτουργήσω; Εγώ είχα συνηθίσει να εργάζομαι κανονικά. Να κάνω μια ταινία για έναν ολόκληρο χρόνο, να προετοιμάζω την ταινία για μισό χρόνο, να κοιτάω το σενάριο, να δουλεύω τέσσερις μήνες στην προεργασία με το διευθυντή φωτογραφίας και με το σκηνογράφο, να έχω γυρίσματα για τρεις - τρεισήμισι μήνες, και να κάνω άλλους τρεις μήνες το μοντάζ και το post production. Και ξαφνικά μου γίνεται η πρόταση να κάνω μια ολόκληρη ταινία 90 λεπτών σε τέσσερις μόνο ημέρες, δηλαδή μισή ταινία σε δύο ημέρες. Σαρανταπέντε λεπτά δεν ήταν τα επεισόδια τότε; Και είδα ότι δε μπορώ να κάνω αυτή τη δουλειά, δε μπορώ να λειτουργήσω σ' αυτές τις συνθήκες, να δουλέψω για την τηλεόραση.

Από την άλλη μεριά, το να γυρίσω μια κινηματογραφική ταινία, δεν ήμουν έτοιμος, δεν είχα προσαρμοστεί στο χώρο, δεν ήξερα την καινούργια Ελλάδα, το συναισθηματικό φορτίο που κουβαλούσα με την επιστροφή μου ήταν ιδιαίτερα βαρύ, δεν ήξερα πού βρίσκομαι, ποια είναι τα προβλήματα, πού είναι ο κινηματογράφος, ποιοι είναι οι κινηματογραφιστές, τι κάνουν, τι γίνεται... Δε μπορούσα δηλαδή να έρθω αμέσως και να πω έχω ένα θέμα, θα το κάνουμε. Και εκεί επάνω, με την πρώτη κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ έρχεται η πρόταση της Μελίνας να αναλάβω Σύμβουλος στο Υπουργείο Πολιτισμού. Είναι και τα δυο αυτά τα γεγονότα που κάπως με αποκόψανε, αν



Μακέτες κοστούμιών στους "Σφουγγαράδες" 1960.

θέλεις, από την διαδικασία τη παραγωγική που είχα ως τότε συνηθίσει.

Λ.Ξ: Εσύ λοιπόν το αισθάνθηκες αυτό το πράγμα σαν προσφορά προς την πατρίδα σου;

Μ.Ζ: Όταν μου το πρότεινε η Μελίνα, εγώ θεώρησα ότι μπορώ να προσφέρω πολλά και να δημιουργήσω σ' έναν τομέα που τον γνωρίζω πολύ καλά.

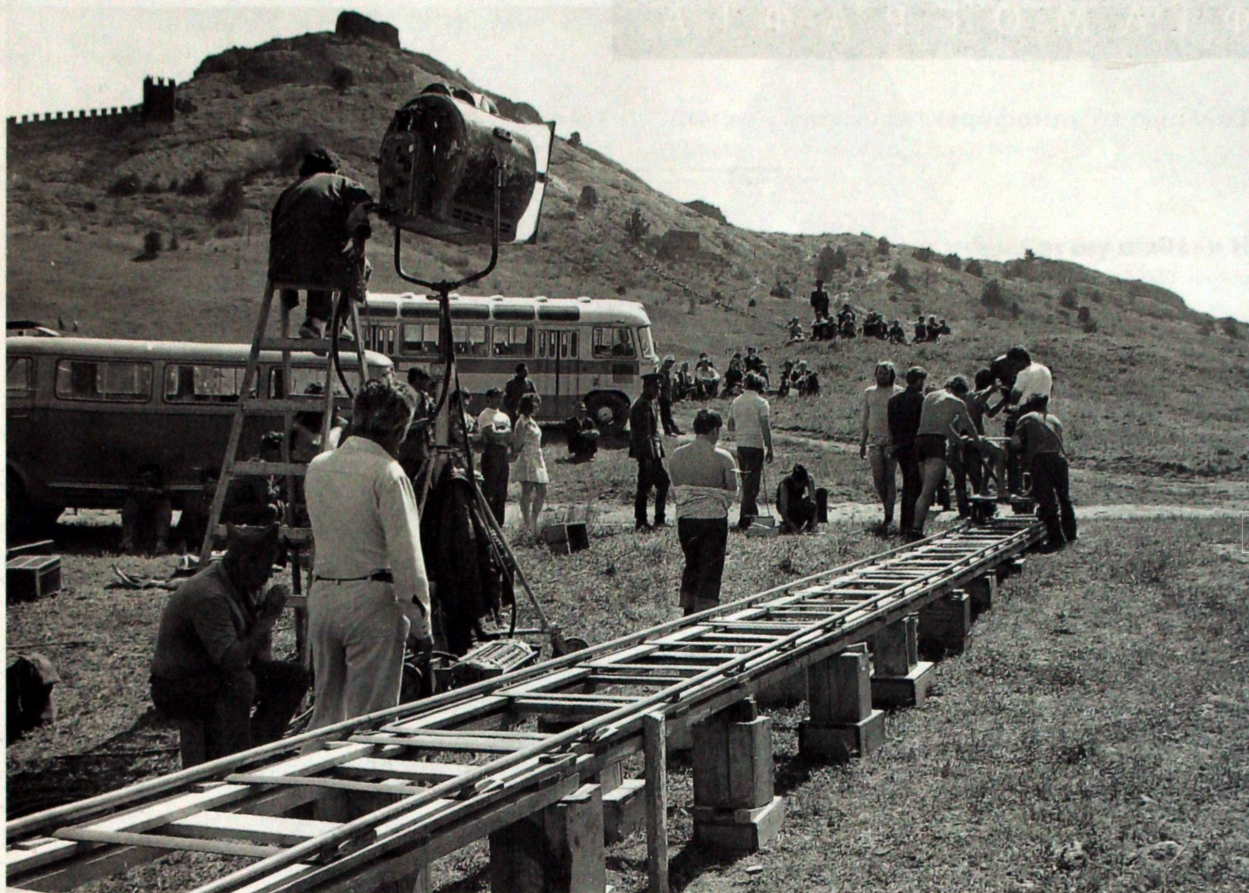
Λ.Ξ: Και ίσως σκέφτηκες ότι πταν ευκαιρία για σένα να γνωρίσεις με γρηγορότερους ρυθμούς τη χώρα, την κινηματογραφική πιάτσα, την αγορά γενικότερα.

Μ.Ζ: Τη χώρα, τον κινηματογράφο, τους ανθρώπους, τα πάντα. Και ήτανε πραγματικά μάννα εξ ουρανού η πρόταση. Γιατί μου έλυνε και τα χέρια από την άποψη του αδιέξοδου στο οποίο είχα βρεθεί με τις συγκεκριμένες επαγγελματικές προτάσεις, αυτές που μου είχανε γίνει. Διότι έβλεπα ότι μπαίνω στο περιθώριο ξαφνικά. Για σκέψου λιγάκι να έχεις συνηθίσει να δουλεύεις με αυτούς τους ρυθμούς και ξαφνικά να σου έρθει στο κεφάλι ότι σε τέσσερις μέρες πρέπει να κάνεις μια ταινία! Σκέφτηκα πολύ απλά ότι δε μπορώ να την κάνω. Δεν

το έκανα από καπρίτσιο, δεν είπα «Α! εγώ δεν κάνω τέτοια πράγματα». Δεν μπορώ να το κάνω, θα τους κοροϊδέσω τους ανθρώπους, πώς το λένε.

Λ.Ξ: Οπότε ξεκινάς εσύ με το Υπουργείο Πολιτισμού. Και θυμάμαι πολύ καλή ότι μπήκες με ενθουσιασμό σ' αυτή την ιστορία.

Μ.Ζ: Μπήκα με μεγάλο ενθουσιασμό γιατί και τη Μελίνα την ήξερα από πριν αλλά και γιατί υπήρχε μεγάλο περιθώριο για να φτιάξω πράγματα. Εκείνη την περίοδο ο κινηματογράφος μόλις είχε μεταφερθεί από το Υπουργείο Βιομηχανίας στο Υπουργείο Πολιτισμού και δεν υπήρχε τίποτα. Δηλαδή όλη η νομοθεσία ήτανε ειδικά από την εμπορική της πλευρά, ο κινηματογράφος ήταν ένα προϊόν σαν όλα τα άλλα, σαν τα φασόλια ή σαν τις πατάτες, ας πούμε, και όλη η νομοθεσία ήτανε περίπου τέτοια. Όταν μάζεψα όλα τα κομμάτια αυτά τα ξεχωριστά, διατάγματα, νομοθετήματα, υπουργικές αποφάσεις κτλ, ήταν ένα χάος κυριολεκτικά. Και η πρώτη δουλειά που βάλαμε μπροστά ήταν το θέμα του νόμου. Δηλαδή να μαζέψουμε όλη αυτή τη νομοθεσία της σκορπια, να την προσαρμόσουμε και να κάνουμε μια καινούργια νομοθεσία για τον κινηματογράφο που να ανταποκρίνεται στη νεοελληνι-



«Ψευδώνυμο Λούκατς»: σκηνή από τα γυρίσματα.

κή πραγματικότητα και να έχει ό,τι προοδευτικότερο υπήρχε ως εκείνη τη στιγμή στην Ευρώπη και στον κόσμο γενικά. Εγώ πήγα στην Αυστραλία, στο Ινστιτούτο κινηματογραφίας, που ήταν τότε από τα πιο προωθημένα. Πήγα στο Λοτζ, ήξερα βέβαια τη Μόσχα, ήξερα το Παρίσι, πήγα στη Στοκχόλμη για να δω και την ταινιοθήκη που μ' ενδιέφερε ιδιαίτερα - και μαζέψαμε όλους τους νόμους όλων των κρατών, το Γερμανικό, το Γαλλικό, τον Αυστραλέζικο, τον Σουηδικό κτλ. Τα μαζέψαμε όλα αυτά, τα μεταφράσαμε και προσπαθήσαμε να τα εναρμονίσουμε με την ελληνική πραγματικότητα και να κάνουμε ένα δικό μας πια, σύμφωνα με τις δικές μας τις ανάγκες νομοθέτημα, που να βοηθήσει πραγματικά στην ανάπτυξη του κινηματογράφου. Και πρώτο-πρώτο, να υπερασπίζεται ότι ο κινηματογράφος είναι τέχνη. Ότι το δικαίωμα του final cut ανήκει στον δημιουργό... όλα αυτά πέρασαν στον νόμο για πρώτη φορά. Βοήθησε πάρα πολύ ο Ζύλι Ντασέν σ' αυτή την ιστορία· και όλο το νομικό πλαίσιο και την νομολογία την έκανε ο Χριστόφορος Αργυρόπουλος, μαζί δουλεύαμε όλη εκείνη την περίοδο. Ένα πόνημα το οποίο πια φτάνει στη Βουλή το '86 και γίνεται νόμος του κράτους, ο οποίος τουλάχιστον ως ένα βαθμό καταφέρνει να συγκεντρώνει όλους τους τομείς και να οριοθετήσει τις σχέσεις της κινηματογραφικής δραστηριότητας, παραγωγή, εκμετάλλευση, Ταινιοθήκη, Κέντρο Κινηματογράφου, όλα αυτά μαζί, αλλά και την αίθουσα ακόμη· η αίθουσα πήγαινε να κλείσει τον καιρό εκείνο. Θυμάμαι ότι από τις πρώτες βοήθειες που έδωσε το Υπουργείο ήταν στους αιθουσάρχες, να συντηρήσουν την αίθουσά τους, να μην την κλείσουν. Καταλαβαίνεις λοιπόν ότι ηθικά είχα μια δικαί-

ωση από αυτή την άποψη. Δεν έλεγα μέσα μου ότι εντάξει, πάει, τέλειωσε ο κινηματογράφος κτλ. Έβλεπα ότι από μια άλλη σκοπιά, από ένα άλλο μετερίζι, μπορούσα κι εγώ κάπως να βοηθήσω σ' αυτή την ιστορία.

Γ.Μ: Λοιπόν, αυτό τώρα είναι η τελευταία ερώτηση. Ποιό είναι το ανεκπλήρωτο όνειρό σου; Ποιά ταινία ήθελες να κάνεις και δεν μπόρεσες να την κάνεις;

Μ.Ζ: Τα τελευταία τρία χρόνια πριν φύγω από τη Μόσχα δούλευα ένα θέμα που ήταν οι τελευταίες ημέρες του Σωκράτη, δούλευα μαζί με πανεπιστημιακούς, ειδικούς σ' αυτό το θέμα και είχαμε σχεδόν έτοιμο το σενάριο. Δε μπορώ να πω ότι ήταν ολοκληρωμένο, αλλά είχαμε μαζέψει πάρα πολύ υλικό, άφθονο υλικό, και εμφανιζόταν πολύ ενδιαφέρον και με καλές προοπτικές. Και ήθελα πολύ να κάνω αυτή την ταινία. Εκεί θα μπορούσα ίσως να την κάνω, αν και ήταν μεγάλη και δύσκολη δουλειά, έφυγα όμως και δεν την έκανα....

Ευχαριστούμε τη φίλη και συνεργάτιδα
Κυριακή Σαμπατακάκη
για την πολύτιμη βοήθειά της.

Λ.Ξ - Γ.Μ. Αθήνα, Νοέμβριος 2004.

Σύλληψη επ' αυτοφώρω (Flagrant Délit, Γαλλία, 1947)

μικρού μήκους, 7 λεπτών που γύρισε στα πλαίσια της σχολής IDHEC στο Παρίσι.

Η αλήθεια για τα παιδιά της Ελλάδας μικρού μήκους, Ελλάδα, 1948

Σενάριο: Γιώργος Σεβαστικόγλου. **Σκηνοθεσία:** Μάνος Ζαχαρίας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Απόστολος Μουσούρης

Ταινία που γυρίστηκε στο Γράμμο-Βίτσι και στις Λαϊκές Δημοκρατίες της Ουγγαρίας και της Τσεχοσλοβακίας από το κινηματογραφικό συνεργείο του Δημοκρατικού Στρατού της Ελλάδας.

Πρωινό Δρομολόγιο μικρού μήκους, ΕΣΣΔ, 1959
(Βασισμένη στο διήγημα του Μενέλαου Λουντέμη)

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Μάνος Ζαχαρίας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Πιότρ Σατουνόφσκι. **Σκηνικά:** Πάβελ Βερέμενκο. **Ήχος:** Ρολάν Κρατκόφσκι. **Μοντάζ:** Εσφίρ Τόμπακ. **Ηθοποιοί:** Αντρέι Πελέβιν (Οδηγός), Ρουσλάν Αχμέτοφ (Εισπράκτορας)

Πριν από το πρωινό δρομολόγιο ο οδηγός θα πει τον καφέ του στο γνωστό καφεεντάκι. Με το φίλο του τον καφετζή θα μάθουν ότι την προηγούμενη μέρα εκτελέστηκε ο μεγάλος αδελφός του παιδιού που δουλεύει εισπράκτορας στο λεωφορείο.

Οι Σφουγγαράδες μεγάλου μήκους, ΕΣΣΔ, 1960
(Ελεύθερη διασκευή από το διήγημα του Ν. Κάσδαγλη «Ο μηχανικός»)

Σενάριο: Γιώργος Σεβαστικόγλου. **Σκηνοθεσία:** Μάνος Ζαχαρίας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γ. Εγκιαζάροφ. **Σκηνικά:** Α. Φρέιντιν. **Μουσική:** Ε. Ογκανεισιάν. **Ήχος:** Β. Λεσιόφ. **Κουστούμια:** Μ. Αμπάρ-Μπαρνονόφσκαγια. **Μοντάζ:** Ε. Κάρποβα. **Διεύθυνση Παραγωγής:** Λάζαρ Μίλκισ. **Ηθοποιοί:** Νέλλη Κορνιγιένκο (Λενιώ), Γιούρι Βασιλιέφ (Νικολός), Οτάρ Κόμπερτζε (Πετρή), Γ. Τσερνοβολένκο (Κυρ-Ανέστης), Μ. Γκλούσκι (Καπετάν-Αλοίμονος), Π. Παβλένκο (Μπάμπουρης), Σ. Μπελεβέντης (Μενέλας), Β. Φεραπόντοφ (Τζερεμές), Α. Κισλιάκοφ (Κυρ-Γιάγκος)

Σ' ένα νησί του Αιγαίου δυο νέα παιδιά, ο Νικολός και η Λενιώ αγαπιούνται. Όταν όμως ο Νικολός, ορφανός κι απένταρος, πάει να ζητήσει απ' τον πατέρα της, την αγαπημένη του, ο Κυρ-Ανέστης τον διώχνει κακόν-κακώς. Μετά όμως από την επιμονή της Λενιώς δέχεται, με τον όρο να πάει πρώτα ο Νικολός δυο-τρεις φορές στο σφουγγάρι να βγάλει μερικά λεφτά να στήσουνε το σπιτικό τους.

Νυχτερινός Επιβάτης 45 λεπτά, ΕΣΣΔ, 1962
(Βασισμένη σ' ένα διήγημα του Μωρίς Πονς)

Σενάριο: Αλεξάντρ Γιουρόφσκι. **Σκηνοθεσία:** Μάνος Ζαχαρίας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γκ. Κουπρίανοφ. **Σκηνικά:** Αμπράμ Φρέιντιν. **Μοντάζ:** Βαλεντίνα Κουλάγκινα. **Διεύθυνση Παραγωγής:** Λάζαρ Μίλκισ. **Ηθοποιοί:** Μπόρις Ιβάνοφ (Οδηγός), Μάνος Ζαχαρίας (Αλγερινός)

Η Νατάσα ζητάει από το φίλο της που πρόκειται να φύγει για το νότο να πάρει μαζί του παράνομα έναν αλγερινό. Το ταξίδι από το Παρίσι και οι σχέσεις αυτών των δύο ανθρώπων κατά τη διάρκεια αυτού του ταξιδιού θα αναδείξουν τους διαφορετικούς χαρακτήρες σε μια από τις πιο παραγμένες περιόδους της σύγχρονης γαλλικής ιστορίας.

Τέλος και Αρχή ή Το σταυροδρόμι μεγάλου μήκους, ΕΣΣΔ, 1963

Σενάριο: Γιώργος Σεβαστικόγλου. **Σκηνοθεσία:** Μάνος Ζαχαρίας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Αλεξάντρ Χαριτόνοφ. **Σκηνικά:** Αμπράμ Φρέιντιν. **Μουσική:** Νικολάι Καρένικοφ. **Ήχος:** Σεργκέι Μινέρβιν. **Μοντάζ:** Βαλεντίνα Κουλάγκινα. **Διεύθυνση Παραγωγής:** Γιούρι Ρογκοζόφσκι. **Ηθοποιοί:** Νατάσα Κλίμοβα (Αλίκη), Γκενάντι Βοροπάεφ (Κίμων), Αλεξέι Σαφόνοφ (Μέμος), Μαρίνα Βαεντράουμπι (Κρηνιώ), Όλεγκ Χαμπάλοφ (Παντελής), Σωτήρης Μπελεβέντης (Φαντάρος), Αντρέι Μαγιόροφ (Νεοζηλανδός), Αντώνης Γιαννίδης (Καπετάν Παύλος), Πάβελ Σπρίγγκελντ (Μιχάλης), Μιχάλης Χαραλαμπίδης (Παπάς)

Δεύτερος Παγκόσμιος. Οι Γερμανοί κάνουν απόβαση στην Κρήτη. Ο κρητικός λαός αντιστέκεται, τα συμμαχικά στρατεύματα φεύγουν για την Αίγυπτο. Τα γεγονότα καταγράφονται από την πορεία μιάς παρέας ανθρώπων που συναντήθηκαν τυχαία στο χάος του πολέμου.

Ένας στρατιωτικός γιατρός, με την κρητικοπούλα βοηθό της, ένας κομμουνιστής που δραπέτευσε, ο χωροφύλακας που τον κυνηγάει, ο φαντάρος που λιποτάχτηκε και ένας νεοζηλανδός που ξέμεινε -άνθρωποι διαφορετικοί σε όλα- θα προσπαθήσουν μαζί να διασωθούν ωσπου να τραβήξει ο καθένας το δρόμο του.

Είμαι φαντάρος, Μητέρα μεγάλου μήκους, ΕΣΣΔ, 1966

Σενάριο: Λεονίντ Ρίζιν. **Σκηνοθεσία:** Μάνος Ζαχαρίας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Αλεξάντρ Χαριτόνοφ. **Σκηνικά:** Αμπράμ Φρέιντιν. **Μουσική:** Δ.Τέρ-Τοτεβοσιάν. **Ήχος:** Ρολάν Καζαριάν. **Μοντάζ:** Βαλεντίνα Κουλάγκινα. **Κουστούμια:** Γκαλίνα Ζεκούλινα. **Διεύθυνση Παραγωγής:** Α. Ασκενάσι. **Ηθοποιοί:** Βλαντιμίρ Ζουμπκόφ (Επίλοχας), Σεργκέι Σακούροφ (Πεγκάνοφ), Ανατόλι Ιλίν (Ανέπισκ), Βαλέρι Γκραμμάτικοφ (Σινκέβιτς), Βλαντιμίρ Σερομπάμπιν (Βολόσιν), Βασίλι Ρέμπρικοφ (Μαλόφ)

Η ταινία παρακολουθεί τους πρώτους μήνες της θητείας νέων παιδιών που έχουν κλιθεί να υπηρετήσουν την πατρίδα τους. Είναι η περίοδος μέχρι να δώσουν τον όρκο. Η απότομη αλλαγή, από την ελεύθερη ζωή στο στρατιωτικό καταναγκασμό, επιφέρει ποικίλες αντιδράσεις σε ανθρώπους με διαφορετικούς χαρακτήρες που προσαρμόζονται στα νέα τους καθήκοντα.

(Το *Είμαι φαντάρος μητέρα* και *Η πόλη της πρώτης αγάπης* είναι οι δύο ταινίες που γύρισε ο Μάνος Ζαχαρίας με σοβιετική θεματική).

Ο Εκτελεστής (Ελληνικός τίτλος: Ένας από το εκτελεστικό απόσπασμα), μεγάλου μήκους, ΕΣΣΔ, 1968
(Βασισμένη σε μια ιδέα του Γ. Σεβαστικόγλου)

Σενάριο: Ολέγκ Στουκάλοφ. **Σκηνοθεσία:** Μάνος Ζαχαρίας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γκέρμαν Λαβρόφ. **Σκηνικά:** Αμπράμ Φρέιντιν. **Μουσική:** Μοτίβα από έργα του Μίκι Θεοδωράκη. **Ήχος:** Μπορίς Βενγκερόφσκι. **Μοντάζ:** Βαλεντίνα Κουλάγκινα. **Κουστούμια:** Μάγια Αμπάρ-Μπαρνονόφσκαγια. **Ηθοποιοί:** Μάσα Βάντοβα (Μαρία), Γιεβγκένι Κιντίνοφ (Βαγγέλης), Σεργκέι Σακούροφ (Τώνης), Γκεόργκι Μπουρκόφ (Νίκος), Β. Βοϊνιτσέσκου-Σότσκι (Δημήτρης), Σβεtlάνα Ορλόβα (Ελένη), Ιρίνα Πάϊκινα (Μαργαρίτα), Αρμέν Τζιγκαρχανιάν (Λοχίας), Λεονίντ Κανιέφσκι (Αντρέας), Σωτήρης Μπελεβέντης (Σωτήρκος), Μάνος Ζαχαρίας (Παπάς)

Μετά το πραξικόπημα της Χούντας, ένας νεαρός θα οδηγηθεί στο εκτελεστικό απόσπασμα. Ένας στρατιώτης θ' αρνηθεί να πάρει μέρος στην εκτέλεση και θα τον βάλουν φυλακή.

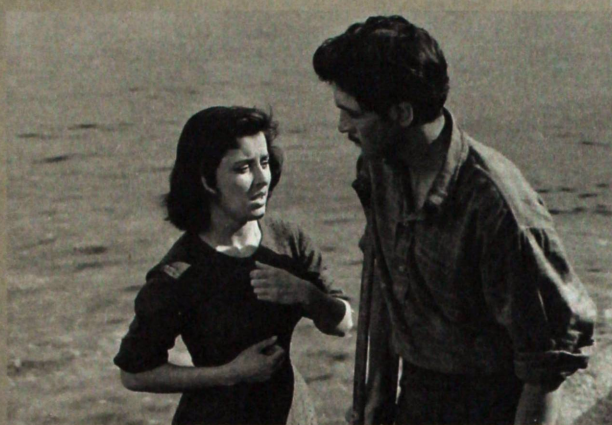
Μετά την εκτέλεση οι στρατιώτες θα πάρουν τιμητική άδεια. Παρακα-



Πρωινό Δρομολόγιο



Τέλος και Αρχή ή Το σταυροδρόμι



Οι Σφουγγαράδες



Είμαι φαντάρος Μντέρα



Νυχτερινός Επιβάτης



Ο Εκτελεστής



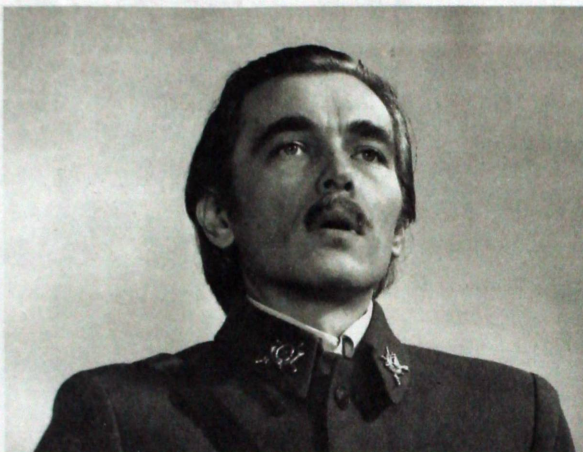
Γωνία Αρμπάτ και Μπουμπουλίνας



Η πόλη της πρώτης αγάπης



Γωνία Αρμπάτ και Μπουμπουλίνας



Ψευδώνυμο Λούκατς

λουθούμε την τύχη ενός απ' αυτούς: με τους φίλους του, το κορίτσι του, τους συγγενείς του, όλο το δρόμο που θα κάνει ώσπου να κατανοήσει το πραγματικό νόημα της πράξης του.

Η πόλη της πρώτης αγάπης σπονδυλωτή ταινία επτά επεισοδίων, 1970

Τα δύο πρώτα επεισόδια *Τσαρίτσιν 1919*, και *Στάλινγκραντ 1929* γυρίστηκαν από τον Μπορίς Γιάσιν.

Σενάριο: Σεμιόν Ναγκόρνι. **Σκηνοθεσία:** Μπορίς Γιάσιν. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Βίκτορ Σέισιν.

Σκηνικά: Νικολάι Ουσασόφ. **Μουσική:** Ε. Πίτσικιν.

Ήχος: Ρ. Μπερζ. **Διεύθυνση Παραγωγής:** Β Κοβαλέφσκι

Ηθοποιοί (με αλφαβητική σειρά): Ε. Αλεκίνα, Μ. Βάντοβα, Ν. Γκβόζντικοβα, Ν. Γιεγκόροβα, Λ. Κονσταντίνοβα, Ο. Οστροούμοβα, Μ. Οντιντσόβα, Ε. Φετισένκο, Α. Γιακούνιν, Μπ. Γκάλκιν, Β. Γκριγκόριεφ, Ν. Κασιμζάνοφ, Α. Νέϊμισεφ, Β. Νόσικ, Γ. Ορλόφ, Κ. Σαράκιν, Σ. Σαντάσκι, Α. Σολοβίφ, Λ. Φιλάτοβ, Α. Χελέτσκι

Τα υπόλοιπα πέντε επεισόδια (*Στάλινγκραντ 1942* και τα σύγχρονα επεισόδια γυρίστηκαν από τον Μάνο Ζαχαρία).

Σκηνοθέτης: Μάνος Ζαχαρίας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Πάβελ Λέμπσεφ. **Σκηνικά:** Αμπράμ Φρέιντιν. **Μουσική:** Ρ. Λεντενιόφ. **Ήχος:** Γιάν Ποτότσκι. **Μοντάζ:** Ν. Βεσελόφσκαγια. **Διεύθυνση Παραγωγής:** Ε. Γκολίνσκι

Ιστορίες αγάπης σε διαφορετικές εποχές στο Στάλινγκραντ, από το 1919, τότε που ονομαζόταν ακόμα «Τσαρίτσιν», ως το 1970 που γυρίστηκε η ταινία.

Γωνία Αρμπάτ και Μπουμπουλίνας, μεγάλου μήκους, ΕΣΣΔ, 1972

Σενάριο: Γκαλίνα Σέργκοβα. **Σκηνοθεσία:** Μάνος Ζαχαρίας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Πάβελ Λέμπσεφ. **Σκηνικά:** Αμπράμ Φρέιντιν. **Μουσική:** Αλφρέντ Σνίτκε. **Ήχος:** Γιάν Ποτότσκι.

Μοντάζ: Βαλεντίνα Μπέλοβα. **Διεύθυνση Παραγωγής:** Αλεξάντρ Βεσελόφσκι. **Ηθοποιοί:** Λιουντμίλα Τσουρσινά (Ξένια), Βλαντιμίρ Σκομορόφσκι (Μέμος), Ραΐσα Ζβέριεβα (Κάτια), Γιάνις Μέλντερς (Αγωνιστής Ι), Νικολάι Μπουρλίεφ (Αγωνιστής ΙΙ), Μπορίς Ιβανόφ (Αρχισυντάκτης), Γιώργος Σόφτσιν (Αγωνιστής ΙΙΙ), Σεργκέϊ Σακούροφ (Συντάκτης), Αλεξάντρ Λίγκενς (Γιώργος), Βλαντιμίρ Ζαμάνσκι (Συντάκτης)

Ο Έλληνας σκηνοθέτης Μέμος έρχεται στη Μόσχα για να ψάξει υλικό για το ντοκιμαντέρ που ετοιμάζει. Η ρωσίδα δημοσιογράφος Ξένια θα τον ξεναγήσει και θα τον βοηθήσει στην αναζήτησή του. Μέσα απ' αυτή τη σχέση θα μάθουμε για τη ζωή του Μέμου, άρρηκτα δεμένη με τη σύγχρονη ελληνική ιστορία, την κατοχή και την αντίσταση, από τα δύσκολα μεταπολεμικά χρόνια ως τη δικτατορία των Συνταγματαρχών.

Ποιος Φταίει;, μικρού μήκους, ΕΣΣΔ, 1974

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Μάνος Ζαχαρίας. **Φωτογραφία:** Ανατόλι Πετρίτσκι. **Ηθοποιοί:** Λ. Κονσταντίνοβα.

Ταινία που γυρίστηκε μετά από παραγγελία της Τροχαίας της Μόσχας στο στούντιο Μοσφίλμ για να χρησιμοποιηθεί από την τροχαία για εκπαίδευση του ΚΟΚ στις σχολές.

Ψευδώνυμο Λούκατς, μεγάλου μήκους, ΕΣΣΔ, 1977, Ρωσο-Ουγγρική Συμπαραγωγή, Μοσφίλμ-Μαφίλμ

Σενάριο: Βαλέρι Φρίντ & Γιούλι Ντούνσκι. **Σκηνοθεσία:** Μάνος Ζαχαρίας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γιάνος Κέντε. **Σκηνικά:** Αμπράμ Φρέιντιν & Τάμας Βάγιερ. **Μουσική:** Ντιέρντ Βούκαν. **Ήχος:** Σ. Λιτβίνοφ & Ι. Σίλος. **Μοντάζ:** Τ. Γιεγκόριτσεβα. **Διεύθυνση Παραγωγής:** Λάζαρ Μίλκισ & Λάιος Όβαρι. **Ηθοποιοί:** Άντρας Κόζακ (Λούκατς), Ο. Βαβίλοφ (Αλιόσα), Κ. Ζαχάροφ (Μπελόβ), Β. Βιχρόφ (Ζάλκα νέος), Β. Κικαμπίτσε (Ντουρρούτι), Γκ. Σοκολόφ (Μπάτοφ), Ι. Μπούιτοφ (Φλάππερ), Φ. Μπέσενεϊ (Πόσας), Α. Ρομάνιν (Κολτσάφ), Β. Ανίσκο (Πετρόφ), Ρ. Κόλταϊ (Μπάλερ), Ν. Ρουαλόνοβα (Μεταφράστρια Ντουρρούτι), Κ. Βάργκα (Γυναίκα φωτογράφος), Ντ. Κέρι (Μόρις), Ο. Τσάικα (Γκάλλο), Α. Μπία-Γκουτιέρες (Σοφέρ του Λούκατς)

Με το ψευδώνυμο Λούκατς πολέμησε στην Ισπανία, το 1936, ο Ούγγρος συγγραφέας Μάτε Ζάλκα. Πολιτικός εξόριστος στην Σοβιετική Ένωση, πηγαίνει από τους πρώτους εθελοντές στην Ισπανία και γίνεται ο διοικητής της 12ης Διεθνούς Ταξιαρχίας. Η ταινία διηγείται τους τελευταίους μήνες της ζωής του στρατηγού Λούκατς στην Ισπανία. Γυρισμένη με την πεποίθηση ότι ο Ισπανικός εμφύλιος θα μείνει στην ιστορία σαν φωτεινό παράδειγμα διεθνούς αλληλεγγύης και συμπαράστασης, η ταινία είναι ένας φόρος τιμής σ' αυτούς που ξεκίνησαν από τα πέρατα της γης να πεθάνουν στην Ισπανία για τις ιδέες τους.



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

**45ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
19-28 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 2004**