



36ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ



II-000000002016

ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ

ΑΘΗΝΑ 1995





36ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

# ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ





Όταν σχεδιάζαμε το αφιέρωμα στη Φρίντα, ήμαστε, όλοι σχεδόν, αμήχανοι. Την είχαμε συναντήσει σε καιρούς παθιασμένους για το σινεμά και την πολιτική. Γίναμε γρήγορα παρέα, κι η Φρίντα κράτησε όλα τα χρόνια τα στοιχεία από την παρέα εκείνης της εποχής: τη φιλία, τη διαφωνία και την πίστη.

Ήμαστε φίλοι, γιατί φιλία σημαίνει να διαφωνείς και να συγκρούεσαι, κι έπειτα να 'ρχεται μια στιγμή τρυφερή, ένα τηλεφώνο στην άγρια νύχτα ή ένα ποτήρι κρασί που κρατούσε τις ατέλειωτες συζητήσεις για σχέδια δημιουργίας και ουτοπίας.

Η Φρίντα δεν ανήκε, όμως, στους «εύκολους» ανθρώπους: ήταν ένα πρόσωπο απόλυτης πίστης και αφοσίωσης στις τέχνες της: την ποίηση και τον κινηματογράφο.

Η μοναδικότητά της ήταν ακριβώς η «δυσκολία» της: αυτό το μέτρο που δεν κολάκευε, που έκρινε με αυστηρότητα και επαινούσε με γενναιοδωρία.

Αυτό το μέτρο που τόσο μας λείπει.

ΜΙΧΑΗΛΗΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ





Η Φρίντα Λιάππα γεννήθηκε στη Μεσσήνη, στις 10 Φεβρουαρίου 1948. Πατέρας, ο Ευάγγελος Λιάππας, έμπορος· μητέρα, η Ελένη Λιάππα, το γένος Κωστοπούλου, νοικοκυρά. (Στιγμιότυπα της παιδικής ηλικίας καταγράφονται στο βιβλίο της *Μυστηριώδης ασθένεια*.)

1964: Ο πατέρας, που υποφέρει από χρόνιες κρίσεις βρογχικού άσθματος, πεθαίνει στα χέρια της.

1965: Αποφοιτά από το γυμνάσιο Μεσσήνης και έρχεται στην Αθήνα. Επιτυχάνει στις εισαγωγικές εξετάσεις του Πανεπιστημίου και γράφεται στη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών. Ζει το καλοκαίρι των Ιουλιανών και οργανώνεται στη Δημοκρατική Νεολαία Λαμπράκη.

1966: Αναπτύσσει συνδικαλιστική δράση από το πρώτο πανεπιστημιακό έτος και συμμετέχει στη συντακτική επιτροπή του περιοδικού «Αργώ», που εκδίδουν οι φοιτητές της Φιλοσοφικής. Στο βραχύβιο περιοδικό (μόλις 3 τεύχη) δημοσιεύει τα πρώτα της ποιήματα, μια παρουσίαση του Πέτερ Βάις με αφορμή το ανέβασμα του έργου του *Ο θάνατος του Μαρά* από το Θέατρο Τέχνης και ένα κείμενο με τίτλο: «Erwin Piscator. Ο επαναστάτης του θεάτρου».

1967: Εκλέγεται στο γραφείο φοιτητών Φιλοσοφικής της Δ.Ν.Α. και, μετά τον Απρίλη, περνά στην παράνομη αντιδικτατορική δράση. «Τα φοιτητικά μου χρόνια κύλησαν όπως όλων των παιδιών: Δικτατορία. Ασφάλεια. Φυλακή. Ερωτες».

1968: Συλλαμβάνεται στις 20 Μαΐου και ανακρίνεται στην Ασφάλεια από τον Καραπαναγιώτη. Οδηγείται στις φυλακές Αβέρωφ, στις 30 Μαΐου. 20 Νοεμβρίου αρχίζει η δίκη του πρώτου κλιμακίου του «Ρήγα Φεραίου» που εξάρθρωσε η Ασφάλεια. Η Φρίντα καταδικάζεται σε 6 χρόνια φυλακή με πενταετή αναστολή. Αποφυλακίζεται στις 25 Νοεμβρίου. Διαγράφεται από το Πανεπιστήμιο Αθηνών με απόφαση του πειθαρχικού τμήματος, και της αφαιρείται το διαβατήριο.

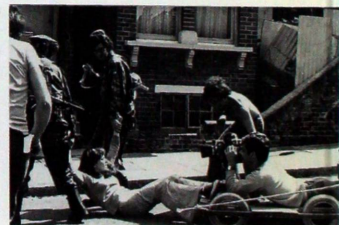
1972: Δουλεύει σκριπτ στην ταινία *Το προξενιό της*

Άννας του Παντελή Βούλγαρη. Γυρίζει την πρώτη της ταινία μικρού μήκους, με τίτλο *Μετά σαράντα μέρες*, παραγωγή του περιοδικού «Σύγχρονος Κινηματογράφος».

1973: Καταφέρνει να πάρει διαβατήριο, και εγκαθίσταται στο Λονδίνο, όπου φοιτά στο London Film School. Ταξιδεύει στο Παρίσι, στο Βερολίνο και στη Λισαβόνα, όπου ζει από κοντά την επανάσταση «των Γαριφάλων».

1974: Επιστρέφει στην Ελλάδα. Μεταφράζει το βιβλίο του Ε. Χ. Καρρ *Τι είναι η Ιστορία* που κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Πλανήτης. Για δύο χρόνια είναι μέλος της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού «Σύγχρονος Κινηματογράφος». Επανεγγράφεται στη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών και αποφοιτά στις 16 Μαρτίου με «Λίαν Καλώς».

1977: Σκηνοθετεί τη δεύτερη ταινία της, με τίτλο *Μια ζωή σε θυμάμαι να φεύγεις*, και παίρνει το Β βραβείο στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και το βραβείο της Πανελληνίας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ). Αρχίζει να σκηνοθετεί για την τηλεοπτική σειρά «Πα-



ΓΥΡΙΣΜΑΤΑ  
ΣΠΟΥΔΑΣΤΩΝ ΣΤΟ  
LONDON FILM  
SCHOOL. Η ΦΡΙΝΤΑ  
ΣΤΟ ΡΟΛΟ  
ΣΤΗΝ  
ΙΡΛΑΝΔΗΣ  
ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΡΙΑΣ.

ρασκίνιο» (τα πρώτα της κομμάτια ήταν για το Ελεύθερο Θέατρο και τον Δημήτρη Μητροπάνο). Γράφει κινηματογραφική κριτική για τα περιοδικά «Αντί» και «Σύγχρονος Κινηματογράφος», κι αυτή η συνεργασία της θα κρατήσει μέχρι το 1980.

1978: Σκηνοθετεί «Παρασκίνια» για τη Ζωή Λάσκαρη και τη Μαίρη Λίντα.

1979: Εργάζεται ως βοηθός σκηνοθέτη στην πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Δημήτρη Μαυρίκιου *Στο*

δρόμο του Λαμόρε. Σκηνοθετεί «Παρασκήνια» για την Ιωάννα Γεωργακοπούλου, τη Δήμητρα Γαλάνη, τη Ρεμπέτικη Κομπανία και τη θεατρική παράσταση του Μίνου Βολανάκη *Εκκλησιάζουσες*. Αρχίζει να δουλεύει το πρώτο της σενάριο μεγάλου μήκους.

1980: Σκηνοθετεί τα «Παρασκήνια» *Η μουσική στον κινηματογράφο* και *Θερινά σινεμά*. Σκηνοθετεί την τρίτη της ταινία μικρού μήκους, με τίτλο *Απεταξάμην*, και παίρνει το Β βραβείο στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το βραβείο της ΠΕΚΚ, το βραβείο καλύτερης ταινίας και το βραβείο κοινού στο Γ Φεστιβάλ Δράμας. Εκδίδει την πρώτη της ποιητική συλλογή, με τίτλο *Λυρικός επίλογος της οδού Πατησίων*.

1981: *Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινοί* – πρώτη ταινία μεγάλου μήκους. Η ταινία βραβεύεται στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με τα βραβεία πρωτεμφανιζόμενου σκηνοθέτη, γυναικείας ερμηνείας, φωτογραφίας, μοντάζ, καθώς και το βραβείο της ΠΕΚΚ. Συμμετέχει στα Φεστιβάλ Βερολίνου (Panorama), Λονδίνου, Μόντρε-αλ, Άμστερνταμ, Βαλέντσια, Σεντ-Ετιέν, Μονάχου,



Κωνσταντινούπολης, στο Διεθνές Φεστιβάλ Γυναικείου Κινηματογράφου και στις Εβδομάδες Ελληνικού Κινηματογράφου στο Ανσού, στην Μπαστιά, στην Μπολόνια, στη Γενεύη και στο Λοκάρνο.

Εκδίδει την ποιητική συλλογή *Τα ήσυχα ποιήματα και τα κινηγητικά σκυλιά*.

1982: Σκηνοθετεί δύο τηλεοπτικά κομμάτια για τον Κώστα Καρυωτάκη και τη Μαρία Πολυδούρη. Πεισμένη από τα μεγάλα οικονομικά χρέη της ταινίας της, ανα-

ΑΠΟ ΤΟ ΓΥΡΙΣΜΑ ΤΟΥ «ΠΑΡΑΣΚΗΝΙΟΥ»  
ΓΙΑ ΤΗ ΔΗΜΗΤΡΑ ΓΑΛΑΝΗ.

γκάζεται να σκηνοθετήσει ντοκιμαντέρ για το υπουργείο Γεωργίας, καθώς και δύο ντοκιμαντέρ για τη Χίο και τη Μυτιλήνη.

1983: Σκηνοθετεί την ωριαία τηλεταινία *Το νερό της βροχής*, βασισμένη στο ομότιτλο διήγημα του Μ. Καραγάτση, για λογαριασμό της ΕΡΤ. Παντρεύεται τον Κυριάκο Αγγελάκο.

1984: Γράφει με τη Ρέα Γαλανάκη το σενάριο για την κινηματογραφική μεταφορά της τραγωδίας του Ευριπίδη *Βάκχες*. Σκηνοθετεί ένα τηλεοπτικό κομμάτι για την ποιήτρια Μάτση Χατζηλαζάρου.

1985: Εκδίδει την πρώτη της συλλογή διηγημάτων, με τίτλο *Η μυστηριώδης ασθένεια*. Σκηνοθετεί ένα τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ για τη συγγραφέα Άλκη Ζέη. Αρχίζει τα γυρίσματα της δεύτερης ταινίας της μεγάλου μήκους, *Ήταν ένας ήσυχος θάνατος*.

1986: Ολοκληρώνει την παραγωγή της ταινίας. Η ταινία επιλέγεται ταυτόχρονα από τα Διεθνή Φεστιβάλ του Λοκάρνο και του Σαν Σεμπαστιάν, και η Φρίντα επιλέγει να πάει στο δεύτερο. Η ταινία κερδίζει το βραβείο



CIGA (το πρώτο βραβείο του παράλληλου διαγωνιστικού προγράμματος ZONA ABIERTA του Φεστιβάλ), συμμετέχει στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και βραβεύεται με τα βραβεία γυναικείας ερμηνείας, φωτογραφίας, μοντάζ, ήχου και σπέσιαλ εφέ. Συμμετέχει στα Φεστιβάλ της Βαλέντσια, της Αγκυρας, του Βισί, στο DONNE E MEDIA στο Μιλάνο, στο Φεστιβάλ Γυναικών του Μόντρεαλ, στο αφιέρωμα ευρωπαϊών γυναικών σκηνοθετών της Ταινιοθήκης της Βαρκελώνης και στις Εβδομά-



ΑΠΟ ΤΑ ΓΥΡΙΣΜΑΤΑ  
ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ «ΗΤΑΝ  
ΕΝΑΣ ΗΞΥΧΟΣ  
ΘΑΝΑΤΟΣ» (ΕΠΑΝΩ)  
ΚΑΙ «ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ  
ΑΓΑΠΗΣ ΕΙΝΑΙ  
ΝΥΧΤΕΡΙΝΟΙ» (ΚΑΤΩ).



δες Ελληνικού Κινηματογράφου στη Σουηδία, στην Κούβα, στη Βενεζουέλα και στην Αργεντινή.

1987: Γράφει το σενάριο μιας τηλεταινίας με τίτλο *Πατρός αγνώστου*, βασισμένο στο ομότιτλο διήγημα της Βάσως Σινοπούλου, το οποίο θα σκηνοθετήσει λίγο αργότερα ο Ντίνος Μαυροειδής.

1988: Πεθαίνει η μητέρα της, στις 19 Απριλίου. Το Σεπτέμβριο, η Φρίντα εγκαθίσταται στο Παρίσι για 7 μήνες.

1989: Μετά από εκτεταμένη έρευνα, καταθέτει στην ΕΤ1 μια πρόταση με τίτλο *Νίκος Πουλαντζάς, 10 χρόνια μετά*. Περιμένοντας την απάντηση της ΕΡΤ, κινηματογραφεί την τελευταία συνέντευξη του Νίκου Σβορώνου, όπου ο ιστορικός μιλάει για τον Νίκο Πουλαντζά. Απάντηση από την ΕΡΤ δεν πήρε ποτέ.

1990: Καλοκαίρι, αρχίζει το γύρισμα της τελευταίας της ταινίας στη Μήλο, με τίτλο *Τα χρόνια της μεγάλης ζέστης*. Κυκλοφορεί το μυθιστόρημα *Ερωπίδος μάρτυρος*.

1991: Κυκλοφορεί την ποιητική συλλογή *1964-1988*. Πουλάει το σπίτι στον Καρέα (μοναδικό της περιουσιακό στοιχείο) για να ξεχρεώσει την ταινία. Αρνείται να πάρει μέρος στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και προτείνει να προβληθεί η ταινία της εκτός συναγωνισμού. Η πρότασή της δε γίνεται δεκτή.

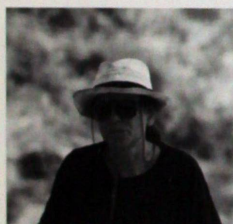
1992: Ιανουάριος. Ο τότε σύμβουλος κινηματογραφίας του ΥΠΠΟ, Απόστολος Δοξιάδης, ζητάει την εξαίρεση της ταινίας από τα κρατικά βραβεία, καταγγέλλοντας ότι, κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, κακοποιήθηκε ένα ανήλικο παιδί για τις ανάγκες μιας σκηνής. Ένα τρομερό σκάνδαλο ξεσπά και για σειρά ημερών γίνεται πρωτοσέλιδο εφημερίδων και πρώτο θέμα των τηλεοπτικών δελτίων ειδήσεων. Η Φρίντα αντικρούει τις άθλιες συκοφαντίες και καταγγέλλει τον σύμβουλο του ΥΠΠΟ για αναθίωση της λογοκρισίας. Η Μελίνα Μερκούρη, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο Ζιλ Ντασέν, ο Θάνας Μικρούτσικος, ο Νίκος Κούνδουρος και άλλοι τάσσονται με το μέρος της. Ο εισαγγελέας ασκεί αυτεπάγγελτη



ΜΕ ΤΟΝ ΓΙΩΡΓΟ ΜΠΡΑΜΟ  
ΣΤΟ ΣΙΑΝ ΣΕΜΠΑΣΤΙΑΝ.



ΜΕ ΤΟΝ ΚΥΡΙΑΚΟ ΑΓΓΕΛΑΚΟ  
ΚΑΙ ΤΟΝ ΓΙΑΝΝΗ  
ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟ.



δίωξη, και η Φρίντα, η μητέρα του παιδιού και οι παραγωγοί της ταινίας καλούνται στην ανακρίτρια.

Φεβρουάριος. Η ταινία προβάλλεται ως επίσημη ελληνική συμμετοχή στο 42ο Διεθνές Φεστιβάλ του Βερολίνου. Επώνυμοι ξένοι κριτικοί, μέλη της FIPRESCI, με ψήφισμά τους στηρίζουν τη Φρίντα. Κυκλοφορεί το σενάριο της ταινίας σε λογοτεχνική μεταγραφή.

Μάιος. Η ταινία βγαίνει στους κινηματογράφους. Η Φρίντα γράφει ένα καινούργιο σενάριο με τον Γιώργο Μπράμο, με τίτλο *Αγκνιερσκα*. Τέλη Οκτωβρίου, μπαίνει στο νοσοκομείο, σε κακή σωματική κατάσταση. Οι εξετάσεις αποκαλύπτουν έναν ευμεγέθη όγκο στον εγκέφαλο. Το Νοέμβριο, υποβάλλεται σε επέμβαση στη Νέα Υόρκη, και η βιοψία δείχνει ότι ο όγκος είναι κακοήθης. 1993: Το Συμβούλιο Πλημμελειοδικών Αθήνας, με απαλλακτικό βούλευμα (το 2826/93), αποφαινεται, μετά

ΑΠΟ «ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ  
ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΖΕΪΤΗΣ».

την εξέταση του ανακριτικού υλικού, ότι δεν μπορεί να στοιχειοθετηθεί κατηγορία κατά της Φρίντας Λιάππα, της μητέρας του παιδιού και των παραγωγών της ταινίας για κακοποίηση ανηλίκου.

Η Φρίντα ξαναδουλεύει το *Ερωτητίδος μάρτυρος* (το διορθωμένο βιβλίο κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Λιβάνη) και, παράλληλα, ετοιμάζει μια καινούργια ποιητική συλλογή, με τίτλο *Το τραύλισμα του χρόνου*.

Τέλη του 1993, η υγεία της αρχίζει να επιδεινώνεται με γρήγορους ρυθμούς.

1994: Καταθέτει στο ΕΚΚ πρόταση για συγγραφή σεναρίου, με τίτλο *Τα όνειρα και η πραγματικότητα της Μαργαρίτας*. Η πρόταση εγκρίνεται, και η Φρίντα αρχίζει τη συγγραφή του σεναρίου. Η εισαγωγή της στο νοσοκομείο διακόπτει τη συγγραφή, η Φρίντα ζητά από τον πρόεδρο του ΕΚΚ να την αποδεσμεύσει, και προτείνει να δοθεί η αμοιβή που θα εισέπραττε, σε κάποιον νέο κινηματογραφιστή.

Μετά από τρίμηνη παραμονή στο νοσοκομείο, αφήνει την τελευταία της πνοή στις 28 Νοεμβρίου 1994.





Ήταν άλλες εποχές κι ήταν άλλοι άνθρωποι. Τότε, το να έχεις γεννηθεί σε κωμόπολη της ελληνικής επαρχίας, σήμαινε ότι έφερες πάνω σου νωπή την ιστορία όλων των άλλων, χωρίς ακόμα να ξέρεις ποια είναι η δική σου θέση μέσα της: ότι τα ίδια πράγματα που μπορούσαν να σε ενώνουν με τους άλλους ανθρώπους, τα ίδια και σε χώριζαν: ότι πιο πολύ διέφερες παρά έμοιαζες με τους άλλους: ότι η ζωή σου ήταν ταγμένη σε μια ξεχωριστή προσπάθεια και, αν ήθελες να τη ζήσεις ακέραια, όφειλες να αφιερωθείς σε μια ιδιαίτερη άσκηση.

Η Φρίντα γεννήθηκε στη νότια Πελοπόννησο, ένα χρόνο προτού τελειώσουν οι εκθροπραξίες του εμφυλίου πολέμου. Ο μικρός τόπος της παιδικής της ηλικίας, τα βουβά μεγάλα δράματά του, αυτή η σύγκρουση της μεγάλης κίνησης και της μεγάλης συγκίνησης με τη στενοκοπιά της δράσης μέσα σε μια συμπιεσμένη κοινωνία έστρεψαν την ευαισθησία της προς δύο αντίρροπες κατευθύνσεις, προς μια υπερ-μνημονική και ενοχική αναδρομή από τη μια, και προς μια πεισματική, σχεδόν μανιακή, αναζήτηση της ελευθερίας από την άλλη. Δεν ήταν λίγες οι φορές που οι δυο δυνάμεις αυτές, μη μπορώντας να βρεθούν σε κατάσταση παρηγορητικής ισορροπίας ή να αλληλοθεραπευτούν, γίνονταν ένα βαθύ πηγάδι που την μαγνέτιζε όλο και πιο θολά, ενώ η ίδια κρατιόταν σπαραχτικά στο χείλος του.

Εξεγερμένη, τολμηρή, ευγενική. Η Φρίντα, είκοσι χρονών, δικάζεται από το Στρατοδικείο. Έχει μάθει τι θα πει φυλακή, έχει προσπαθήσει ν' αυτοκτονήσει, έχει σωθεί. Είναι μόλις είκοσι χρονών, αλλά, μέρη μέρη, το νήμα της ζωής της έχει κιάλας πάρα πολύ λεπτύνει.

Όσο πιο μακριά από το παρελθόν, τόσο πιο κοντά στο μύθο. Τι ήταν στις αρχές του '70 το πιο πλατύ, το πιο ριζοσπαστικό, το πιο μυθικό και, μαζί, το πιο νεωτερικό; Ήταν ο κινηματογράφος. Τι βάρος να έχει η Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών μπροστά στον κινηματογράφο και τη μαγεία του; Το σινεμά που ερχόταν από παντού, παλιό και νέο, κλασικό και ρηξικέλευθο, νεανικό μαζί και ώριμο. Γοητεία, πολιτισμός, ανατροπή και, την ίδια στιγμή, σκληρές σχέσεις, κοινωνική βία, πάλη επιβίωσης. Η Φρίντα θα διαλέξει το δρόμο που δεν έχει ανοικτεί ακόμα. Τα επόμενα είκοσι χρόνια θα δοθούν στο σινεμά. 1972, 1982, 1992. Γραφτά, ταξίδια, διαβάσματα, συγκρούσεις, προσπλώσεις πατάνε με το ένα πόδι στον φανταστικό κόσμο της κινηματογραφίας και με το άλλο στον μυστηριώδη κόσμο της ιδιοσυγκρασίας. Η Φρίντα δεν

θα ζητήσει κοινωνική θέση. Θα κάνει σινεμά· σινεμά, που τότε πήγαινε να πει να θέλεις να κοιτάξεις τη ζωή κάτω από τον παραμορφωτικό φακό μιας αφήγησης, από την ιδεολογική θέση μιας οπτικής γωνίας, από την ηθική σκοπιά μιας αισθητικής. Σινεμά όμως επίσης, τα χρόνια αυτά, σήμαινε ή να ξέρεις να «κλέβεις» την πραγματικότητα, κι έτσι να κάνεις κινηματογράφο αναίμακτα, ή να τολμάς να μεταφέρεις τη λειτουργία της επιθετικής αυτής μηχανής που είναι η κάμερα, μέσα στον ίδιο σου τον εαυτό, μέσα στην περιοχή της εννοητικής σου διαύγειας, και από εκεί να ανασύρεις τις εικόνες. Η Φρίντα δεν διάλεξε ανάμεσα-στα δύο και δεν μπόρεσε ποτέ να εγκαταλείψει το ένα από τα δύο· ίσως γιατί πάντα είχε για καταφύγιο (κι ας το έλεγε η ίδια φόβητρο) το γράψιμο· ίσως ακόμα γιατί, με τον καιρό, δημιούργουσε μέσα της μια τρίτη διεξοδο, πλησιάζοντας όλο και περισσότερο την καθαρή δραματουργία, το θέατρο.

Όπως και πολλοί άλλοι που έζησαν το ξεχώρισμα των δύο κόσμων, το παρόν κι ο χρόνος την βασάνιζαν πολύ. Την είχε απασχολήσει το παλιό και το καινούργιο, όσο καιρό ήταν από τα ζωτικά ζητήματα μιας inteligenkénτσιας· σιγά σιγά, όμως, έμαθε τη σκέψη της και την αναζητήση της να συσπειρώνονται μέσα στο έργο της. Ήταν ένα άτομο καταδικασμένο στην εντιμότητα. Η ασφάλεια του λόγου της ήταν το έργο της, και η αλήθεια του έργου της, η ζωή της η ίδια.

Το στοίχημα της Φρίντας ήταν η γνωριμία με τον αντικαλλιγραφικό βυθό των πραγμάτων. Στο λυρισμό έψαχνε να βρει τη δύναμη να ενορχηστρώνει τις παραστάσεις και τις αισθήσεις, ανασκευάζοντας την καθημερινή μηδαμινότητα των γεγονότων. Δεν την γοήτευε το ωραίο, κι η βιαιότητα δεν ήταν φραγμός για εκείνην. Όμως ήξερε να σέβεται, να αρνιέται, να απέχει. Δεν ήταν βέβηλη.

Όταν αρρώστησε, της δόθηκε η χάρη να ψηλαφήσει ολόκληρο το νήμα της ζωής. Αυτή που είχε προσπαθήσει να πλάσει τον εαυτό της, μπορούσε τώρα να δει ποιο ήταν το έργο των χεριών της. Κι αυτό ήταν ένα πλάσμα συμφιλιωμένο με ό,τι είχε κάνει, τα μυστικά του δεν του μένανε κρυμμένα πια, και το χαμόγελό του μαρτυρούσε δίχως άλλο την ήρεμη κυριαρχία της ευαισθησίας πάνω σ' αυτό που οι άνθρωποι συνηθίζουμε να αποκαλούμε συμπεριφορά.

Η Φρίντα ήρθε στον κινηματογράφο από τους δρόμους της ποίησης και τους δρόμους της πολιτικής. Η ποιητική-πολιτική προσέγγιση του κινηματογραφικού προτύπου (τόσο στο στάδιο της δημιουργίας όσο και στο στάδιο της ανάγνωσής του) ήταν, άλλωστε, από τα κύρια συστατικά του *νέου κινηματογράφου*. Και τα μεγάλα του αιτήματα ήταν το πώς να διαχωριστεί η ποίηση από τη φορμαλιστική καλλιγραφία και το πώς να αναδειχθεί η πολιτική πέρα από τη συνθηματολογία.

Από το φορμαλισμό και την ιεροτελεστία του Μίκλος Γιάντσο ως τη βιωματική, οργανωμένη, παγανιστική έκρηξη του βραζιλιάνικου «τσίνεμα νουόβο», από τις αναγνώσεις της Ιστορίας του Αγγελόπουλου μέχρι τη φιλοσοφική γεωμετρία του Ζαν-Μαρί Στράουμπ, ο *νέος κινηματογράφος* διατύπωσε προτάσεις και αφορισμούς που, αν και δεν είχαν ενοποιητικό χαρακτήρα και ήταν αποκλίνουσες, φαίνεται πως επαναπροσδιόριζαν την ηθική της κινηματογραφικής δημιουργίας.

Όσο κι αν αυτό σήμερα μοιάζει παραδοξολογία, ο *νέος κινηματογράφος* προσπάθησε να ξαναβρεί τις χαμένες γέφυρες με το κοινό που, στο μεταξύ, είχε διαφύγει προς την τηλεόραση, αναθεωρώντας, όμως, βασικά δεδομένα της κινηματογραφικής λαϊκότητας. Για παράδειγμα, δεν αποτελούσε πια μέτρο η αφηγηματική «ευκολία» της ταινίας, αλλά η κοινωνική, πολιτική, αισθητική της τόλμη. Τα διδάγματα του Μπρεχτ για την αποστασιοποίηση και την κριτική συμμετοχή του κοινού είχαν και στον κινηματογράφο τη δική τους εκδοχή.

Αυτή η αναζήτηση της λαϊκότητας εμφανίζεται στην πρώτη κιόλας μικρού μήκους ταινία της Φρίντας, *Μετά σαράντα μέρες*. Η ταινία περιγράφει την πρώτη έξοδο ενός φαντάρου, την περιπλάνησή του στους δρόμους, την επίσκεψή του στο «σπίτι». Ένα ρεμπέτικο συνοδεύει το γενικό πλάνο στην Πανεπιστημίου, κι αυτό το μοτίβο θα επανέλθει σε όλες τις ταινίες της, σαν κατάθεση της συγκίνησής της για τα πάθη του κόσμου. Αυτή η μάλλον ξεχασμένη ταινία έχει ορισμένα ψήγματα που θα αναπτυχθούν αργότερα με επιμονή και επάρκεια. Συντίθεται από δύο αντι-θέσεις: τον αντι-νατουραλισμό στην κινηματογράφηση και την αντι-ηθογραφία στη θεματική επεξεργασία. Είναι, κατά κάποιον τρόπο, μια ανάγνωση του νεορεαλισμού, πολύ κοντά στην άποψη του Πιερ Πάολο Παζολίνι, όπως αυτή διατυπώθηκε στο *Ακατόνε* και το *Μάμα Ρόμα*.

Η δεύτερη, μεσαίου μήκους, ταινία, *Μια ζωή σε θυμάμαι να φεύγεις*, δανείστηκε τον τίτλο της από ένα λαϊκό σουζέ της εποχής, που τραγουδούσε ο Δημήτρης Μητροπάνος. Βρισκόμαστε στο 1977, στην έξαψη του βερμπαλισμού, της σχηματικότητας και μιας θρησκευτικού, μάλλον, τύπου πολιτικής «αισιοδοξίας». Ο κεντρικός ήρωας αφήνει πίσω του μια παρέα και τα κουρασμένα της όνειρα. Η κόπωση διαχέεται στις φλυαρίες και τις σπάταλες πράξεις των φίλων· η διάψευση του μεταπολιτευτικού οίστρου έχει ήδη αρχίσει. Το μικρό ανθρώπινο τοπίο, η «μικρή ιστορία», πετυχαίνει να παρακάμψει τις πολιτικολογούσες ρητορείες. Οι ήρωες της ταινίας δεν είναι σχήματα των «μεγάλων ιστορικών στιγμών» που περνάει ο τόπος, αλλά άνθρωποι που προσπαθούν να συλλάβουν τους βηματισμούς της Ιστορίας με τη δική τους ταπεινότητα, νεύρωση και ανεπάρκεια.

Η διαδρομή ανάμεσα στο συλλογικό και το ατομικό, που με τις δύο πρώτες ταινίες της ήδη περιγράψαμε, θα είναι το υλικό που, αργότερα, θα κορυφωθεί σ' έναν απελπισμένο, ποιητικό και βαθύτατα πολιτικό, ηθελημένο διχασμό, μια παλινδρόμηση ανάμεσα στο ατομικό βίωμα και τη συλλογική μνήμη, στο σώμα που πάλλεται από ερωτικό ανεκπλήρωτο, και τη σκέψη που παραδέρνει σε σκοτεινές προφητείες, στην ύλη της κινηματογραφικής εικόνας και την πολυσημία της λογοτεχνικής της καταγωγής.

Στην επόμενη μικρού μήκους ταινία της, *Απεταξάμην*, η Φρίντα δοκιμάζει το παιχνίδι με τον κινηματογράφο. Ένα κορίτσι στην εφηβεία μένει μόνο στο σπίτι, κι έρχονται τα μυστήρια της νύχτας να ξεσπκώσουν την ψυχή του. Η ταινία είναι μια άσκηση γραφής, μια δοκιμή ύφους. Εδώ, η σκηνοθέτις ζητά ν' απαλλαγεί από κάθε υποχρέωση ν' ανταποκριθεί στο ρόλο του κατασκευαστή κινούμενων εικόνων που αφηγούνται καθημερινά συμβάντα. Προβάλλει την απαίτηση να καθιερωθεί ως μοναδικό και αυτόνομο πρόσωπο, αναλαμβάνοντας το κόστος της έκθεσής της. Διχασμένη, αλλά όχι ανασφαλής, η Φρίντα επιχειρεί την πρώτη της ταινία μεγάλου μήκους, *Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινοί*. Σ' αυτήν, θέλει να ισορροπήσει στα όρια του μελοδραματισμού. Η ταινία είναι διάσπαρτη με τα υλικά με τα οποία η σκηνοθέτις σμιλεύει τον κόσμο της, το αίμα, το σώμα, τη νύχτα, το θάνατο. Το εκκρεμές εδώ λειτουργεί με τη φιλοδοξία μιας παλιάς, αλλά πάντα επείγουσας, πρότασης για έναν κινηματογράφο με φανερές τις πηγές των κοινωνικών και αισθητικών του αναφορών.

Το ενδιαφέρον της για τον κλειστό χώρο του οικογενειακού δράματος, που δεν την εγκατέλειψε ποτέ, αποδίδει θαυμάσιους καρπούς στην τηλεταινία *Το νερό της βροχής*, που γυρίστηκε δυο χρόνια μετά και βασίζεται σε διήγημα του Μ. Καραγάτση. Ο ζηλότυπος έρωτας του ανάπηρου πατέρα για την κόρη, ο παράνομος δικός της δεσμός μ' έναν παντρεμένο άντρα, η επαρχία, είναι πάλι υλικά μιας ανάγνωσης που, σ' ένα πρώτο επίπεδο, στηρίζεται στην ηθογραφία, προνομιακό χώρο της τηλεόρασης. Η αναίρεση του ηθογραφικού σχήματος επιτυγχάνεται με τον τρόπο κινηματογράφησης, τους ρυθμούς και τη διδασκαλία των ηθοποιών. Η Φρίντα επιτυγχάνει να διατυπώσει μια πρόταση τηλεοπτικού έργου, που είναι βέβαια συγγενικό με τον κινηματογράφο, αλλά διαθέτει τη δική του παιδευτική φιλοδοξία. Είναι, ίσως, από τις πιο ολοκληρωμένες προσπάθειες στην ελληνική τηλεόραση, σε μεγάλη απόσταση από τις εγωιστικές εμμονές που μετέφεραν ορισμένοι κινηματογραφιστές στη μικρή οθόνη, μια προσπάθεια απόλυτα συνυφασμένη με τη «φτώχεια» της τηλεοπτικής εικόνας, γενναία, όμως, ως προς τη διαχείριση αυτής της «φτώχειας».

Δυο χρόνια αργότερα, η Φρίντα γυρίζει την ταινία *Ήταν ένας ήσυχος θάνατος*. Η Μάρθα είναι συγγραφέας. Κάποια στιγμή συνειδητοποιεί πως δεν μπορεί να γράψει. Η Άννα και ο Μάρκος είναι τα δύο αμφίσημα καταφύγια της: ψυχίατρος και αρχετυπική φιγούρα «μητέρας» εκείνη, εραστής και αρχετυπική φιγούρα «πατέρα» αυτός. Υπάρχουν δύο κόσμοι: το ενυδρείο της προσωπικής μνήμης, ο νεκρός παππούς και η αρμονία του, και ο κόσμος με τους φορτηγατζήδες, τα παιδιά που σκοτώνονται με τις μηχανές, τα κορίτσια που κλαίνε τη χαμένη τους αγάπη, τα ρεμπέτικα τραγούδια, η «Γκιουλμπαχάρ» του Τσιτσάνη. Ο κινηματογράφος μοιάζει να χάνει την τελευταία του μάχη με την ουτοπία, και η Φρίντα επιμένει ότι η ταινία δικαιώνεται αισθητικά και ηθικά όταν αποκαλύπτει από πού κατάγεται η αγωνία του δημιουργού της. Τη φορά αυτή, μ' άλλα λόγια, προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει την κινηματογραφική δημιουργία και να τη διαχωρίσει από την κατασκευή.

Η κοινωνική αγωνία του Αντονιόνι, η απόλαυση των γυναικείων μύθων του Κιούκορ, η υπαρξιακή απόγνωση του Μπέργκμαν, η αναζήτηση του φωτός στο σκοτάδι του Ταρκόφσκι εγκαταλείπουν πλέον σιγά σιγά το προσκήνιο. Επικρατούν όσοι μπορούν ν' ανακατασκευάζουν νοσταλγικά, σπαραξικάρδια και γλυκερά τους ανθρώπινους μύθους. Η ήττα του νέου

κινηματογράφου δε χρωστά λίγα στην ανικανότητά του να επιβάλει το πρόσωπό του. Είναι μια περίοδος που η Φρίντα αναζητά αισθήματα και ψήγματα του άλλου κινηματογράφου στα «ταμπλό βιβάν», στον ήχο της σιωπής και τις αγωνιώδεις προφητείες. Διαμορφώνει μια κοινωνική, αισθητική και υπαρξιακή απαισιοδοξία. Μέσα εκεί, ο κινηματογράφος είναι ένα άνυδρο τοπίο, όπου χάνεται ο ανθρώπινος πολιτισμός.

Στα *Χρόνια της μεγάλης ζέστης*, το εγχείρημα γίνεται πρόκληση. Η Φρίντα εξωθεί στα όρια της απόγνωσης τη σχέση εικόνας και λόγου (στο μονόλογο της Σοφίας Σεϊρλή), τη σχέση της προσωπικής μνήμης με τη συλλογική διάσταση (με την αναφορά στον πατέρα) και τη λαϊκότητα (στις σκηνές του έρωτα και του φόνου, και του πανηγυριού). Η ταινία είναι μια δημιουργία αδιέξοδη –και, γι' αυτό, τραγική– για το μέλλον που αρχει να έρθει ή δεν πρόκειται να φανεί, για τον έρωτα που συντρίβεται από την αναπηρία των σωμάτων, για το τραγούδι που γίνεται λυγμός.

Το έργο της Φρίντας διακόπηκε πάνω σε μια δύσκολη καμπή. Μόλις είχαμε αρχίσει να σχεδιάζουμε την *Άγκνιερσκα*: ένας ταβερνιάρης, στην επαρχία, αφήνει, ένα βράδυ, γυναίκα και παιδί, και το σκάει με μια πολωνέζα λουλουδού. Πάνε στην Αθήνα, ζουν σε άθλια ξενοδοχεία την έξαψή τους, λένε πως δεν υπάρχει «πριν» και «μετά»: υπάρχει μόνο «τώρα», κι αυτό αξίζει.

Είχαμε πάρει το αυτοκίνητο και, σε μια μέρα, είχαμε φτάσει στην άλλη άκρη της χώρας. Από την Αλεξανδρούπολη, μ' ένα ταξί, περάσαμε απέναντι, στην Τροία. Στο γυρισμό, το αμάξι χάλασε και, μέχρι να το φτιάξουν, καθίσαμε σε μια βενζίνα, παρέα με πόρνες. Μετά, ο τούρκος μηχανικός που έφτιαχνε το αμάξι, μας πήγε σπίτι του, να μας κεράσει. Είχε ψάρι, που το τηγάνισε η γυναίκα του. Καθίσαμε να φάμε, κι η γυναίκα ήταν όρθια, μ' ένα ανοιχτό χαμόγελο. Στην τηλεόραση έπαιζε τη δική τους «Λάμψη». Ο άντρας γύρισε κανάλι, μας έβαλε να δούμε τη δική μας ET-1. «Αυτό θα πει φιλοξενία» μου είπε η Φρίντα.

Αποχαιρετήσαμε τον τούρκο μηχανικό και τη γυναίκα του. Δέκα χιλιόμετρα από τα σύνορα ήταν μια Shell και, δίπλα, ένα σκυλάδικο. Κάναμε μια στάση. Στο μαγαζί, η Φρίντα ήταν η μοναδική γυναίκα πελάτης, και την κοιτούσαν οι άντρες με το ασπράδι. Μιλούσε για τα πρόσωπα αυτών των ανδρών, όταν σταμάτησε, κράτησε το κεφάλι της. «Κάτι έχω... ζαλίζομαι...» είπε. Δεν έδωσα σημασία.

Νοέμβριο, είχε πάει πια στη Νέα Υόρκη, για την εγχείρηση. Το βράδυ που φεύγαμε με τον Τέλη για το Φεστιβάλ, μας ήρθε το κακό μαντάτο. Μέχρι τη Θεσσαλονίκη ακούγαμε Μητροπάνο και Καζαντζίδη που αγαπούσε.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΡΑΜΟΣ



ΜΕ ΤΗ ΜΑΡΙΑ ΣΚΟΥΤΖΟΥ ΣΤΟ ΓΥΡΙΣΜΑ,  
«ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ ΕΙΝΑΙ ΝΥΧΤΕΡΙΝΟΙ».

ΠΑΝΟ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ «ΗΤΑΝ ΕΝΑΣ ΗΨΥΧΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ».





Ύστερα από τρεις ταινίες μικρού μήκους [*Μετά σαράντα μέρες* (1972), *Μια ζωή σε θυμάμαι να φεύγεις* (1977) και (την πολύ σημαντική) *Απεταξάμην* (1980)], η Φρίντα Λιάππα (1948-1994) εμφανίζεται στο χώρο της μεγάλης ταινίας με μια χαμηλόφωνη τραγωδία (κι αν μου συγχωρηθεί το, ενδεχομένως τερατόσχημο, *contradictio in adjecto*): *Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινοί* (1981). Δυο αδελφές, μοναχικές και ανέραστες, ζουν σ' ένα αθηναϊκό διαμέρισμα που βλέπει στην οθόνη ενός θερινού κινηματογράφου. Τους επισκέπτεται ένας εξάδελφός τους που ζει στο Παρίσι. Ο εξάδελφος, αρχετυπικός δραματουργικός καταλύτης, συδαιλίζει τα απωθημένα πάθη και επισπεύδει τη λύση.

Η ταινία είναι μια δεξιοτεχνική σπουδή πάνω στο μισόφωτο – θαρρείς και ο δίωρος φιλμικός χρόνος δεν είναι παρά μια εκτός πάσης λογικής τεχνητή παράταση της μαγικής ώρας του λύκου. Ενώ η γειτονική οθόνη εξακοντίζει αδιάλειπτα τους μύθους της προς πάντα ενδιαφερόμενον (και πάντα παραμυθούμενον), τα πρόσωπα νυχτώνουν βαθμιαία, λες και το «φως» της ταινίας ακολουθεί το αργό σβήσιμο κάθε επιθυμίας στην ψυχή της μιας αδελφής, της Ειρήνης, ή σαν να χαμηλώνει όπως τα φώτα μιας κινηματογραφικής αίθουσας, και η τραγωδία οδηγείται στην κάθαρση των παθημάτων με τη φυγή του εξαδέλφου μαζί με την άλλη αδελφή, και την αυτοκτονία της Ειρήνης. Στο φινάλε, καθώς το μάταιο κουδούνισμα του τηλεφώνου στο σπίτι της νεκρής Ειρήνης υπογραμμίζει τη φυσική φορά των πραγμάτων, τραυματίζοντας –έστω για λίγο– την ήσυχη φυγή των επιζώντων, συνειδητοποιείς ότι το φως ή το *ημί-φως* ή το *μη-φως* είναι αυτό που έχει καθορίσει σε μεγάλο βαθμό το ρυθμό της ταινίας, που δεν την κορυφώνει, αλλά την αφήνει να σβήσει – ακριβώς όπως τελειώνει η μοναδική, ίσως, συμφωνία που δεν κορυφώνεται: η 15η του Σοστακόβιτς.

Οι ήρωες της Λιάππα ασφυκτιούν μέσα σε τέσσερις τοίχους, που παραπέμπουν ευθέως στα τέσσερα όρια του κινηματογραφικού κάδρου. Τα βλέμματα και οι χειρονομίες δεν ολοκληρώνουν ποτέ την εκτόνωση ενός ερωτισμού που συσσωρεύεται μέσα στα σώματα με τη δύναμη εκρηκτικότητα της λάβας στις κοιλιές των ηφαιστειών. Μέσα σ' αυτή την καθαρά γεωμετρική εικαστική σύλληψη (τετράγωνο των τοίχων, ορθογώνιο της οθόνης, τρίγωνο των σχέσεων), η Λιάππα αποχαλινώνει τη μηχανή της, που κινείται ευθύγραμμα μέσα στα

σχήματα, τα τέμνει, τα διχοτομεί, φέρει διαμέσους, σαν να προσπαθεί να εκμαιεύσει την αλήθεια ενός θεωρήματος. «Το τράβελινγκ» λέει η ίδια σε μια συνέντευξή της, «δεν το χρησιμοποίησα περιγραφικά, ούτε για να δώσω αυτό που λέμε *ρευστότητα στην αφήγηση* και να μη βαριέται ο θεατής τον κλειστό χώρο του σπιτιού. Η μηχανή πλησιάζει ή απομακρύνεται από τα πρόσωπα είτε για να φωτίσει κάποια στοιχεία τους είτε για να δηλώσει την αδυναμία της να τα ερμηνεύσει».

Αυτή η αγωνία «ερμνείας των προσώπων» παίρνει ακραίες διαστάσεις στην ταινία *Ήταν ένας ήσυχος θάνατος* (1986), όπου η Λιάππα καταδύεται στον εσωτερικό κόσμο της ψυχωτικής ηρωίδας της και βυθίζεται στα μυστήρια των μηχανισμών της μνήμης και της λήθης: «Το σενάριο παρακολουθεί την αγωνία της Μάρθας να θυμηθεί (ή να εφεύρει) την ιστορία της, μέσα απ' τον φασματικό παππού. Η επιθυμία της να επιστρέψει σ' έναν κόσμο ενότητας, που αντιπροσωπεύεται από τη μορφή του παππού, την οδηγεί πίσω στην παιδική της ηλικία, σ' έναν κόσμο πένθους και ενοχής, ηδονικό και παράξενο, κατεστραμμένο και μυθικό» (Λιάππα, σε συνέντευξή της στην εφημερίδα «Το Βήμα»).

Η ταινία είναι μια σπουδή πάνω στη νύχτα· όχι στο σκοτάδι – στη νύχτα, με όλες τις παραλλαγές της να ισχύουν ταυτόχρονα: η νύχτα η σκοτεινή και η νύχτα η πάμφωτη, η νύχτα η



εσωτερική κι αυτή που μοιραζόμαστε όλοι, η νύχτα των αισθημάτων και η νύχτα της επικοινωνίας – μια νύχτα που, τελικά, κάτω απ' την πίεση όλων αυτών των αντίρροπων δυνάμεων, γίνεται ένα λυτρωτικό παρανάλωμα του πυρός. Κατά μια εξόχως ενδιαφέρουσα αντιδιαστολή, οι μοναδικές ημερήσιες σκηνές σε όλη την ταινία είναι *ονειρικές*, σαν μικρά, ελεγχόμενα παραληρήματα, όπου οι ηθοποιοί κινούνται σαν να υπνοβατούν, και το φως έχει όλη την παράλογα νυχτερινή ποιότητα των ονείρων.

Σε μια μικρής διάρκειας, αλλά κεφαλαιώδη και φωτογραφικά αριστουργηματική σκηνή, η Μάρθα (Ελεονώρα Σταθοπούλου) βγαίνει απ' το λουτρό, περνάει στο δωμάτιό της, μαζεύει γρήγορα γρήγορα τα πράγματά της, κοντοστέκεται μπροστά στην κουρτίνα, την τραβάει απότομα, έρχεται αντιμέτωπη με την ίδια της την εικόνα, όπως καθρεφτίζεται στο τζάμι, και δραπετεύει στη βροχή. Μ' άλλα λόγια, βρισκόμαστε μπροστά στο πιο γοπτευτικό, ίσως, παράδειγμα μιας χαρακτηριστικής στη Λιάππα ισόρροπης «εικαστικής αμφισημίας», όπου η δύναμη και η γοπτεία του σημαίνοντος όχι μόνο δεν πνίγουν, αλλά, αντίθετα, αναδεικνύουν το σημααινόμενο, σε μια επίδειξη έλλειψης στοιχειώδους σκηνόθετικής αυταρέσκειας. Η Λιάππα δεν σε καταναγκάζει, αλλά σου επιτρέπει να διαβάσεις τη σκηνή έτσι: η Μάρθα, από το παγερό, αποστειρωμένο γαλάζιο της λογικής (των άλλων) στο οποίο είναι βυθισμένη (λουτρό), περνάει στη θαλπωρή του κόκκινου (δωμάτιό της), αναβαπτίζεται σε μια στιγμιαία αυτογνωσία σαν να παίρνει κουράγιο από το είδωλό της (καθρέφτισμα στο τζάμι), και βγαίνει στην ελευθερία της βροχερής νύκτας. (Θα μπορούσα να επιρρώσω το επιχείρημά μου με μια σχεδόν μεταφυσική αντίδρασή μου σ' αυτή τη συγκεκριμένη σκηνή: δεν ξέρω γιατί, αλλά, κάθε φορά που την ξαναβλέπω, όχι μόνο αιφνιδιάζομαι, αλλά έχω και την παράλογη αίσθηση ότι αιφνιδιάζεται και η ηρωίδα της ταινίας, ότι σε κάθε πρόβα και σε κάθε γύρισμα αιφνιδιαζόταν



και η Σταθοπούλου και ο διευθυντής φωτογραφίας, ο Σμαραγδής, και η Λιάππα...)

Στον *Ήσυχο θάνατο*, η ψυχογραφική ιχνηλασία της Λιάππα ακολουθεί και πάλι τις φόρμες μιας γεωμετρικής πειθαρχίας, αλλά στα γνωστά σχήματα προστίθενται η άπειρη ευθεία [η αυτοαναζήτηση της Μάρθας παίρνει τη μορφή μιας εξαγνιστήριας φυγής από ένα γνωστό σημείο προς ένα άγνωστο (που μπορεί να είναι οποιοδήποτε)] και η σπείρα: η φυγή της Μάρθας δεν αργεί να εξελιχθεί σε περιπλάνηση (όταν η διαδρομή είναι τυχαία, τίποτα δεν

αποκλείει την επιστροφή στο αρχικό σημείο), αλλά και η ίδια η σπειροειδής εξέλιξη της «πλοκής» (που πασχίζει να προσομοιάσει στην παλινδρομική λειτουργία μιας πλημμελούς μνήμης) αποκαλύπτει την αγωνία της Λιάππα να φτάσει στα άδυτα της ανθρώπινης ψυχής, να ψηλαφήσει τον άνθρωπο μόνο μ' ένα καθαρό και τρυφερό βλέμμα.

Αν το νυχτερινό τοπίο μπορούμε να πούμε ότι είναι το κατ' εξοχήν στοιχείο-σκυτάλη που συνδέει την πρώτη με τη δεύτερη ταινία της Λιάππα, στην τρίτη και (δυστυχώς) τελευταία ταινία της [*Τα χρόνια της μεγάλης ζέστης* (1991)], ο κόσμος της αναποδογυρίζεται, έρχεται το μέσα έξω, σαν γάντι: σε μια ακρογιαλιά, καθώς τελειώνει το καλοκαίρι και επικρατούν θερμοκρασίες ασυνήθιστα υψηλές για την εποχή, ζει μόνη της η Ηλέκτρα. Εκεί έχει γεννηθεί, δεν ξέρει τίποτα για το παρελθόν της, περιμένει. Ένα μεσημέρι καταφθάνει ο Παύλος. Τα πάντα τού φαίνονται ταυτόχρονα ξένα και οικεία. Ένας άγνωστος ιός, αποτέλεσμα του καύσωνα, έχει καταστρέψει τη μνήμη του. Η ζέστη μεγαλώνει ακόμα πιο πολύ. Ο έρωτας ανάμεσα στην Ηλέκτρα και τον Παύλο δείχνει αναπόφευκτος, εξίσου αναπόφευκτος με το πάθος – και το έγκλημα.

Μετά τις σπουδές πάνω στο σούρουπο και τη νύχτα, η ταινία αυτή είναι μια σπουδή πάνω στο φυσικό φως –το άπλετο, ασκίαστο, ανελέητο φυσικό φως–, ένα φως που καίει, που τυ-



φλώνει, που, σύμφωνα με το σενάριο, απορρυθμίζει στους ανθρώπους τους μηχανισμούς της μνήμης και του προσανατολισμού. Ο Νίκος Σμαραγδής (μόνιμος, πιστός συνεργάτης της Λιάππα από την πρώτη ως την τελευταία ταινία της) χρησιμοποιεί αυτό το φως για να γδύσει τα πρόσωπα, να βγάλει στην επιφάνεια τους τρομερούς εσωτερικούς κραδασμούς τους. Κι έχεις την εντύπωση ότι αυτό το κάνει όταν τους βρίσκει μόνους και, επομένως, πιο ευάλωτους. Σαν φρόνιμος «εχθρός» που είναι, στις σκηνές όπου είναι όλοι μαζεμένοι, κάθετα μα-

κριά, ακίνητος, παραμονεύει. Εδώ, οι κινήσεις της μηχανής είναι μετρημένες στα δάχτυλα – θαρρείς κι έχει υποκύψει κι αυτή στη φοβερή ραθυμία του καύσωνα...

Πάλι βρισκόμαστε μπροστά σε κάποιους ανθρώπους που μικροσκοπούνται *in vitro*, κάτω όμως από ορισμένες συνθήκες που (κι αυτό εγγράφεται στα σπουδαία επιτεύγματα της Λιάππα) κάθε άλλο παρά συνθήκες εργαστηρίου είναι. Εδώ, οι ήρωες της Λιάππα ασφυκτούν και πάλι, αλλά μέσα σε συνθήκες απόλυτης γεωμετρικής ελευθερίας: οι ορίζοντες είναι ανοικτοί, η θάλασσα είναι επίπεδη, άρα πλεύσιμη, κι όμως κανείς δε φεύγει. Βέβαια, το εύρημα του καύσωνα που, ακυρώνοντας τη μνήμη, ενεργεί σαν καταλύτης για την τελική *εκτόνωση*, θυμίζει το αντίστοιχο εύρημα της ανέσπερης οθόνης του παρακείμενου υπαίθριου κινηματογράφου, που συνοδεύει (αν δεν πυροδοτεί κιόλας) τη διάσπαση των δύο αδελφών στους *Δρόμους της αγάπης*: όσο για τον αμνησιακό Παύλο, όλα δείχνουν ότι δεν είναι άλλος από τη Μάρθα-Ιφιγένεια που θυσιάστηκε «ήσυχια» στη δεύτερη ταινία για να αναδυθεί στην Ταυρίδα της λήθης και του μύθου...

ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ



ΜΕΤΑ ΣΑΡΑΝΤΑ ΜΕΡΕΣ

1 9 7 2

Σενάριο

ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ

Φωτογραφία

ΝΙΚΟΣ ΣΜΑΡΑΓΔΗΣ

Μοντάζ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΡΑΣ

Ηκοληψία

ΘΑΝΑΣΗΣ ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ

Ηθοποιοί

ΝΙΚΟΣ ΚΑΤΣΑΡΟΣ

ΤΑΚΗΣ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΙΔΗΣ

ΚΩΣΤΑΣ ΣΦΗΚΑΣ

Παραγωγή

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

16mm. Ασπρόμαυρη

Διάρκεια 20'

Περιγραφή

της πρώτης άδειας

ενός φαντάρου.



ΑΠΟ ΤΑ ΓΥΡΙΣΜΑΤΑ ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ.



ΜΕ ΤΟΝ ΝΙΚΟ ΚΑΤΣΑΡΟ.

# ΜΙΑ ΖΩΗ ΣΕ ΘΥΜΑΜΑΙ ΝΑ ΦΕΥΓΕΙΣ

1 9 7 7

« [...] Εκείνο που προέχει στη δεύτερη ταινία της Φρίντας Λιάππα, είναι ακριβώς η σκηνοθεσία της έλλειψης της μυθοπλασίας, όχι πια μέσα από το φετιχισμό της, ούτε μέσα από τη σταδιακή άρνηση της ύπαρξής της, αλλά μέσα από την παρουσία της, την έντονη ύπαρξη αυτής της έλλειψης στις σχέσεις που η ταινία προσπαθεί να οικοδομήσει με μια σειρά από ιστορίες κινηματογραφικές και μη, που την προϋποθέτουν, αλλά και της κόβουν το δρόμο· γιατί το πιο δύσκολο να γίνει, αλλά και το πιο ειλικρινές, είναι να προσπαθήσεις να εξιστορήσεις την ίδια σου την επιθυμία (και τη δυσκολία) του να αφηγηθείς, γεγονός που σε εξαναγκάζει να διασχίσεις και να ριψοκινδυνεύσεις μέσα από ιστορίες που αφηγήθηκαν κάποιιοι άλλοι, ιστορίες που μπόρεσες να απολαύσεις, ιστορίες που σου προκάλεσαν αμηχανία. Αν μεταφέρουμε αυτή την προβληματική στον κινηματογραφικό χώρο, θα καταλάβουμε, ίσως, γιατί οι μεγαλύτερες, οι πιο σημαδιακές ταινίες των μετακοινογοντιανών κινηματογραφιστών ήταν "κινηματογραφόφιλες", τη στιγμή που η "κινηματογραφοφιλία" τους μετασχηματιζόταν αδιάκοπα, από πλάνο σε πλάνο, από σεκάνς σε σεκάνς...»

[Από το άρθρο του Χρήστου Βακαλόπουλου «Προς την μυθοπλασία (Μια ζωή σε θυμάμαι να φεύγεις)», «Σύγχρονος Κινηματογράφος '78, τ. 17/18.]



Σενάριο  
ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΡΑΣ

Φωτογραφία  
ΝΙΚΟΣ ΣΜΑΡΑΓΔΗΣ

Μοντάζ  
ΤΑΚΗΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Ηχοηψία  
ΝΙΚΟΣ ΑΧΛΑΔΗΣ

Ηθοποιοί  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΥΛΙΚΑΚΟΣ  
ΝΕΝΑ ΜΕΝΤΗ  
ΜΠΕΤΥ ΑΡΒΑΝΙΤΗ

Παραγωγή  
TELECIN ΕΠΕ

16mm. Ασπρόμαυρο  
Διάρκεια 45'

Μια ερωτική ιστορία  
στην Αθήνα του 1977  
ανάμεσα σε μια αριστερή  
δημοσιογράφο  
και σ' έναν ηθοποιό  
που έχει εγκαταλείψει  
το θέατρο.

Σενάριο

ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ

Φωτογραφία

ΝΙΚΟΣ ΣΜΑΡΑΓΔΗΣ

Μοντάζ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΡΑΣ

Σκηνικά - Κοστούμια

ΔΑΜΙΑΝΟΣ ΖΑΡΙΦΗΣ

Ηχοηψία

ΜΑΡΙΝΟΣ ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ

Ηθοποιοί

ΜΑΡΙΤΙΝΑ ΠΑΣΣΑΡΗ

ΤΖΟΥΛΙΕΤΑ ΚΑΡΟΡΗ

35mm. Εγχρωμη

Διάρκεια 25'

Μια σύντομη ιστορία τρόμου.

Ένα κινηματογραφικό πέρασμα από το ρεαλιστικό στο φανταστικό, μέσα από τα μάτια ενός κοριτσιού.



« [...] Η Λιάππα παίζει με το *σώμα* της πρωταγωνίστριάς της (που στο τέλος *παραλαμβάνεται* από το πραγματικό/φανταστικό), παίζει με τον κινηματογράφο και το κινηματογραφικό συνεργείο, παίζει με το χώρο και το χρόνο, παίζει με τους ρυθμούς της ταινίας, ναρκισσεύεται ανακαλύπτοντας τον εαυτό της, τις διαστάσεις της και τις εκφραστικές δυνατότητες του μέσου που χρησιμοποιεί. Η Λιάππα δημιουργεί στην ταινία της το *θέμα*, για να το επιδείξει.

»Μέσα από την τελετή κατασκευής αυτής της ταινίας, η σκηνοθέτισσα καταθέτει ειδικολατρικά μια δήλωση πίστης προς τον κινηματογράφο και τα είδωλά του, δηλώνει τις κινηματογραφικές της καταβολές και την κινηματογραφοφιλία της. Στους τίτλους της αρχής αφιερώνει θεαματικά την ταινία της (για να το δούμε *εμείς*) στον νεκρό Ροδόλφο Βαλεντίνο. Σε μια εφημερίδα που μας αποκαλύπτει ο φακός, διαβάζουμε την αγγελία του θανάτου του Χίτσκοκ. Οι κινηματογραφικές αναφορές της στους μάστορες του είδους (Πολάνσκι - Μπουγιουέλ) είναι ο φόρος τιμής που προσφέρει. Η ίδια η ταινία της, μ' έναν εντελώς γυναικείο τρόπο (όπως ένα κορίτσι κόβει την πλεξούδα του και την ακουμπάει στο βωμό), είναι η μοναδική της προσφορά-υστέρημα μαθητευόμενου προς δάσκαλο.

»Σε αντάλλαγμα της προσφοράς της, η Λιάππα ζητάει την αφοσίωσή μας, ζητάει ακόμα να ξορκίσει το κακό πνεύμα, να κατακάτσουν οι φοβέρες και οι άνεμοι (μέσα της και τριγύρω), να ξεκινήσει για το μεγάλο ταξίδι στο χρόνο και στ' όνειρο.

»Το τέλος της ταινίας παραμένει ανοικτό, χάνει όπως το ανοικτό βιβλίο της Ιστορίας στα χέρια της Λουκίας, όπως ο σκοτεινός διάδρομος της πολυκατοικίας, στο τέλος του οποίου χάνεται το κορίτσι, τυλιγμένο στην κόκκινη πετσέτα του μπάνιου· δεν μας οδηγεί πουθενά. Η ιστορία (κινηματογραφικά και θεματικά) παραμένει ανοικτή και για μας και για τη Λιάππα...»

(Από το άρθρο του Λευτέρη Ξανθόπουλου «Επιλογές από τις ταινίες μικρού μήκους. 1. Απεταξάμην», «Σύγχρονος Κινηματογράφος '80, τ. 26».)



« [...] Νομίζω πως στο ζήτημα του σεναρίου έχει δημιουργηθεί ένας φαύλος κύκλος: δεν υπάρχουν σενάρια, γιατί δεν υπάρχουν σεναριογράφοι, λέμε συνήθως. Αυτό, νομίζω, είναι μερικά σωστό, αφού ο επαγγελματίας σεναριογράφος είναι σαφώς αναγκαίος για τον κινηματογράφο. Ταυτόχρονα, όμως, φεύγει κάπως από το κύριο πρόβλημα – ένα πρόβλημα που, νομίζω, είναι σύμφυτο με τη σημερινή ελληνική κοινωνία, που ασκεί άμεσα ή έμμεσα μια σαφή λογοκρισία. Και δεν μιλώ εδώ βεβαία για αστυνομικής υφής λογοκρισία, αλλά γι' αυτή τη διάχυτη μέσα στο νεοελληνικό κοινωνικό σώμα απαγόρευση, που δεν επιτρέπει να φανερωθούν οι σκοτεινές πλευρές του. Έτσι κυριαρχούν οι ωραιοποιήσεις, οι συμβολισμοί, τα μισόλογα, τα "χάπι εντ".

«Ο ελληνικός κινηματογράφος πρέπει να μάθει να αφηγείται σωστά ιστορίες που να έχουν ενδιαφέρον. Και, βέβαια, "ιστορία με ενδιαφέρον" μπορεί να είναι μια ιστορική στιγμή, μπορεί όμως να είναι και μια ιστορία του Μπρεσσόν, όπου κάθεται κάποιος απέναντι σ' έναν τοίχο και τον κοιτάει, κι όμως αυτή η στιγμή σ' ενδιαφέρει πάρα πολύ, κι αυτό γιατί, απλούστατα, σ' ενδιαφέρει η μοίρα του συγκεκριμένου ανθρώπου.

«Αυτό σημαίνει ότι οι δυνάμεις που κρύβονται πίσω και κινούν την αφήγηση, είναι οι δυνάμεις που μας ενδιαφέρουν. Μπορεί η αφήγησή σου να έχει τη μορφή ενός παραμυθιού,



ενός τραγουδιού, ενός μόνο ήκου –μυριάδες είναι οι τρόποι που υπάρχουν–, αλλά πάντα από κάτω θα υπάρχει αυτό που δίνει ισχύ σ' όλες τις μεγάλες ταινίες που διασώζονται μέχρι σήμερα: το ανθρώπινο δράμα.

«Έτσι, εμένα μ' ενδιαφέρει η αλήθεια μιας κατάστασης κι όχι η αληθοφάνειά της, η μοίρα ενός προσώπου και όχι η ωραιοποίησή του, η σύγκρουση των δυνάμεων που λειτουργούν μέσα σε μια υπόθεση και όχι η παράστασή τους. Μ' ενδιαφέρουν, με δυο λόγια, οι ιστορίες που αφηγείται χρόνια τώρα ο λαός μας – μ' ενδιαφέρει όμως κι η "ιστορία" που κρύβει μέσα της ο τρόπος που ένας άνθρωπος πιάνει το ποτήρι του...»

(Από συνέντευξη της Φ.Λ. στον Τέλη Σαμαντά, «Αυγή», 6 Νοεμβρίου 1981.)

Σενάριο

ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ

Φωτογραφία

ΝΙΚΟΣ ΣΜΑΡΑΓΔΗΣ

Μοντάζ

ΤΑΚΗΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Μουσική

ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ

Σκηνικά

ΔΑΜΙΑΝΟΣ ΖΑΡΙΦΗΣ

Ηχολψία

ΜΑΡΙΝΟΣ ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ

Διευθυντής παραγωγής

ΑΡΗΣ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ

Ηθοποιοί

ΜΑΡΙΑ ΣΚΟΥΝΤΖΟΥ

ΜΙΡΚΑ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

ΜΑΡΙΤΙΝΑ ΠΑΣΣΑΡΗ

ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΦΑΣΟΥΛΗΣ

ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΔΙΑΒΑΤΗ

Παραγωγή

ELECTRA FILMS

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

35mm. Εγχρωμή

Διάρκεια 90'

Δύο αδελφές ζουν μόνες στην Αθήνα. Δεν έχουν άλλο συγγενή από ένα αδελφό, ζωγράφο, που ζει στο Παρίσι.

Δεμένες η μία με την άλλη με παθολογική αγάπη, τρέφουν ωστόσο έναν κρυφό έρωτα για τον ξάδελφό τους.

Όταν εκείνος επιστρέφει στην Αθήνα, το δράμα ξεσπά. Η μεγάλη αδελφή αυτοκτονεί, ενώ η νεότερη φεύγει στο εξωτερικό μαζί του.

# ΤΟ ΝΕΡΟ ΤΗΣ ΒΡΟΧΗΣ

1 9 8 3

Σενάριο

ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ  
ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΑΓΓΕΛΑΚΟΣ  
ΧΡΗΣΤΟΣ ΑΓΓΕΛΑΚΟΣ  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΡΑΜΟΣ

Φωτογραφία

ΝΙΚΟΣ ΣΜΑΡΑΓΔΗΣ

Μοντάζ

ΤΑΚΗΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Ηχοληψία

ΜΙΧΑΛΗΣ ΑΝΔΡΙΤΣΑΚΗΣ

Μιξάζ

ΘΑΝΑΣΗΣ ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ

Ηθοποιοί

ΕΡΣΗ ΜΑΛΙΚΕΝΖΟΥ  
ΦΑΝΗΣ ΧΗΝΑΣ  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΟΣΧΙΔΗΣ  
ΠΕΜΗ ΖΟΥΝΗ

Παραγωγή

NEGATIVE LTD  
ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΗΣ ΕΡΤ 1

35mm. Εγχρωμη  
Διάρκεια 65'

Τηλεταινία βασισμένη  
στο ομότιτλο διήγημα  
του Μ. Καραγάτση.

Ένα πλέγμα ανυποχώρητων  
σχέσεων πάθους  
στον ασφυκτικό κλοιό  
μιας μικρής κοινωνίας:  
ο πατέρας, η κόρη, ένας  
παντρεμένος άντρας,  
η γυναίκα του.  
Έλξεις και έρωτες κρύβονται,  
εκδηλώνονται,  
αλληλοεξάπτονται.  
Το ένα πάθος γεννάει  
το άλλο· ο κλοιός όλο  
και στενεύει. Δεν μένει  
άλλη διέξοδος από το έγκλημα.

ΜΕ ΤΟΝ ΓΙΩΡΓΟ ΜΟΣΧΙΔΗ  
ΣΕ ΠΑΛΑΙΟΤΕΡΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ.



«Όταν αναλύαμε με την Πέμπη το ρόλο, της εξηνούσα πως η μόνη δυνατή χειρονομία είναι ο φόνος του Πατέρα και πως η σχέση της με το φαρμακοποιό, η ανάγκη να βγει από την τάξη της, η κατεστραμμένη της υπερηφάνεια, η ανάγκη της για θηλυκότητα, η σκληρότητα και η τρυφερότητά της δεν οδηγούν παρά στο φόνο, σαν τη μόνη απελευθερωτική χειρονομία ή σαν την τελειωτική της καταδίκη. Η παιδική μπαλίσσα με το χιόνι, που βλέπουν και αυτή και ο Πατέρας, δεν δείχνει τίποτ' άλλο παρά πως αυτοί, σαν αρχετυπικό ζευγάρι, δηλαδή α-κοινωνικό, βίαιο και σωματικό, δεν μπορεί παρά να καταστραφούν, για να επιβιώσει το αστικό ζευγάρι (η αστική τάξη) που επιβιώνει πάντοτε αν-πδονικό, αποκλεισμένο στην ιδιοκτησία του, χωρίς δυνατότητα γονιμοποίησης.

»Θα 'θελα, η ιστορία αυτών των τεσσάρων προσώπων να είναι σαν μια μυγοπαγίδα, από όπου δεν μπορείς να ξεφύγεις.

»Θα 'θελα, ο ρυθμός της ταινίας να είναι σαν τη μουσική που υπάρχει: εκεί που πάει να κορυφωθεί κάτι συγκινησιακό, την ίδια στιγμή να αποδιοργανώνεται η συγκίνηση.

»Θα 'θελα να λειτουργήσει η πόλη όπου ζουν σαν τοπίο ερημίας, κι ο λόγος των ανθρώπων σαν ένα μονότονο, μονόχορδο μουρμουρητό, τραύλισμα ή κραυγή.

»Θα 'θελα να δηλώσω τη φετιχοποίηση του σώματος και της επιθυμίας μέσα από τα ρούχα, τους καθρέφτες και τα βλέμματα.

»Θα 'θελα να αισθάνεται κανείς πως κάθε έξοδος είναι μια καινούργια είσοδος.

»Θα 'θελα να μην υπάρχει καμιά καλλιπεία στη σκηνοθεσία, στη φωτογραφία, στους χώρους, στο παίξιμο, στο μοντάζ· θα 'θελα να μπορούσα να τα σβήσω όλα για χάρη της ιστορίας.

»Κι αυτό το τελευταίο "θα 'θελα" —άσχετα αν πέτυχε ή όχι— ορίζει τη νεύρωσή μου σε σχέση μ' αυτή τη δουλειά, και λέω πως κλείνει έναν δικό μου κύκλο. Είναι σίγουρο, πάντως, πως μου πήρε πολύ για ν' αποφασίσω αν το κοριτσάκι με το σκοινάκι θα υπάρχει στο τελευταίο πλάνο της ταινίας. Και τώρα ξέρω πως, αν αυτή η επιλογή δεν καθορίζει τίποτα ως προς *Το νερό της βροχής*, θα καθορίσει, σίγουρα, βασικές επιλογές για τις επόμενες ταινίες που θα κάνω· (που πάει να πει, για τον τρόπο που ζω, βλέπω, ακούω και φαντάζομαι την πραγματικότητα γύρω μου).

»Φοβάμαι πως, αν διαβάσω όλα αυτά, θα πάθω ό,τι και με τα ερωτικά γράμματα που γράφεις και τα ξαναγράφεις και δεν τα στέλνεις ποτέ. Αλλά, να, θέλω να σου πω κι αυτό, πως μ' αυτή τη δουλειά ένιωσα ότι μεγάλωσα, κι αυτό είν' όλο.»

(Από γράμμα της Φ. Α. προς τον κριτικό Γιάννη Μπακογιαννόπουλο.)

«Η περιπλάνηση είναι μια εμπειρία του χώρου, όταν τα βασικά σημεία του προσανατολισμού έχουν χαθεί. Οι δυνατές διαδρομές, λοιπόν, είναι σ' αυτή την περίπτωση άπειρες και μεταξύ τους ισοδύναμες. Δεν υπάρχει κανείς αποχρών λόγος που, με την εφαρμογή του, να κρίνει κανείς τη διαδρομή που πρέπει να ακολουθηθεί. Αυτή η ισχυρή εκδοχή της έννοιας συναρτάται με μια ομόλογη εμπειρία ενός ολοκληρωτικά κατακερματισμένου χρόνου, που συμπαρασύρει κάθε δυνατή αλληλουκία των γεγονότων. Η ίδια η αφήγηση δεν μπορεί ποτέ να συγκροτηθεί και να αναπαρασταθεί συνθετικά. Εκείνο που μένει, είναι ένα αποσπασματικό σύνολο, όπου η μνήμη, η φαντασίωση και η αντίληψη του παρόντος συμψύρονται, χωρίς κάτι να επιτρέπει τη διάκριση ανάμεσά τους. Στο επίπεδο του προσώπου, αυτή η οντολογική ρωγμή πλήττει τα θεμέλια της ύπαρξης και οδηγεί αναγκαστικά στην τρέλα. Η εμπειρία του μηδενός εκλύεται μαζί με μια αθάστακτη αγωνία, που χύνεται μόνον μες στη γαλήνη τού θανάτου. Η φράση που συνοψίζει την ταινία, ακούγεται συνεχώς, απρόσωπα, μέσα από το μαγνητόφωνο: "Δεν υπάρχουν πια ιστορίες· υπάρχουν μόνο γεγονότα".

»Σ' αυτή την ισχυρή εκδοχή, που η Φρίντα Λιάππα την ακολουθεί με μίαν αυστηρή συστηματικότητα, η περιπλάνηση δεν είναι ένας χαλαρός ιστός που ακόμα συγκρατεί ένα πρόσωπο σύνθεσης. Αντίθετα, είναι η



ίδια η μεταφορά –στο επίπεδο της αναπαράστασης– της αδυναμίας να υπάρξει κάποια πλοκή· ο τρόπος, δηλαδή, με τον οποίο τελικά βιώνεται και αναπαρίσταται η απουσία της ιστορίας. Εδώ, λοιπόν, η περιπλάνηση δεν είναι ούτε μια παραλλαγή του νόστου, ούτε αναζήτηση που οδηγεί τελικά στην αλήθεια, ούτε ταξίδι επιστροφής, ούτε ένα άσκοπο πηγαϊέλα. Υπάρχει αυτοοσία, σαν μια κοίτη, ένα γυμνό περιέχον, που μέσα του κυλά η ροή των ρευστών γεγονότων. Σαν μια ψιλή βροχούλα που ρυτιδώνει την ήρεμη επιφάνεια του θολού ποταμιού (ίσως το ωραιότερο πλάνο της ταινίας), τα γεγονότα αγγίζουν τη συνείδηση της ηρωίδας, αποτυπώνουν για μια στιγμή το ίχνος τους κι ύστερα χάνονται. [...]

(Από το άρθρο του Χ.Γ. Λάζου «Πέραν του λαϊκισμού υπάρχει το κενό...» στο περιοδικό «Αντί», με την ευκαιρία του 27ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.)



Σενάριο  
ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ  
ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΑΓΓΕΛΑΚΟΣ  
ΧΡΗΣΤΟΣ ΑΓΓΕΛΑΚΟΣ  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΡΑΜΟΣ

Φωτογραφία  
ΝΙΚΟΣ ΣΜΑΡΑΓΔΗΣ

Μοντάζ  
ΤΑΚΗΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Σκηνικά - Κοστούμια  
ΠΑΝΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Ηχολψία  
ΝΙΚΟΣ ΑΧΛΑΔΗΣ

Ηθοποιοί  
ΕΛΕΟΝΩΡΑ ΣΤΑΘΟΠΟΥΛΟΥ  
ΠΕΜΗ ΖΟΥΝΗ  
ΤΑΚΗΣ ΜΟΣΧΟΣ  
ΗΛΕΚΤΡΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΥ  
ΧΡΗΣΤΟΣ ΝΙΚΗΤΙΑΔΗΣ  
ΡΑΣΜΗ ΣΟΥΚΟΥΛΗ

Παραγωγή  
ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ  
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ  
NEGATIVE LTD.

35mm. Εγχρωμή  
Διάρκεια 88'

Μια γυναίκα, συγγραφέας, ζει μια νύχτα παραληρήματος. Δεν μπορεί να γράψει, χάνεται από τον άντρα της και την ψυχιάτρώ της, περιπλανιέται μέσα στην καταιγίδα και στους έρημους δρόμους μιας πόλης αδειανής. Ψάχνει να βρει τον χαμένο της κόσμο της πρώτης νεότητας. Η τρέλα. Ο θάνατος. Η κάθαρση.

*Σενάριο*

ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ  
ΜΑΡΙΤΙΝΑ ΠΑΣΣΑΡΗ

*Φωτογραφία*

ΝΙΚΟΣ ΣΜΑΡΑΓΔΗΣ

*Μουσική*

ΘΑΝΟΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ

*Στίχοι*

ΛΙΝΑ ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

*Μοντάζ*

ΤΑΚΗΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

*Σκηνικά - Κοστούμια*

ΜΑΡΩ ΣΕΪΡΛΗ

*Ηχοηψία*

ΝΙΚΟΣ ΑΧΛΑΔΗΣ

ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

*Ηθοποιοί*

ΗΛΕΚΤΡΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΜΟΥΣΤΑΚΗΣ

ΣΟΦΙΑ ΣΕΪΡΛΗ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΩΝΣΤΑΣ

ΘΑΝΟΣ ΓΡΑΜΜΕΝΟΣ

ΜΑΝΙΑ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΕΛΕΝΗ ΔΕΜΕΡΤΖΗ

ΜΑΡΙΤΙΝΑ ΠΑΣΣΑΡΗ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΙΑΚΑΡΑΣ

ΛΑΖΑΡΟΣ ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΠΑΝΟΣ ΚΡΑΝΙΔΙΩΤΗΣ

*Παραγωγή*

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΕΤ1

ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ

ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΑΓΓΕΛΑΚΟΣ

35mm. Εγχρώμη

Διάρκεια 104'



Τέλος καλοκαιριού. Η ζέστη ξεπερνά το συνηθισμένο μέτρο. Μια παρέα παραθεριστών συνεχίζει τις διακοπές της στην παραλία όπου έχει γεννηθεί και ζει μες στην αναμονή η Ηλέκτρα, μόνη, χωρίς οικογένεια, αγνοώντας τα πάντα για τον εαυτό της. Μια μέρα, καταμεσήμερο, φτάνει ο Παύλος. Όλα τού μοιάζουν και ξένα και γνώριμα μαζί. Κάποιο μικρόβιο, συνέπεια της υπερβολικά υψηλής θερμοκρασίας, του έχει προσβάλει τη μνήμη. Η ζέστη γίνεται όλο και πιο δυνατή. Η ζωή των παραθεριστών δυσκολεύει, κι η ένταση που δημιουργείται ανάμεσά τους, φτάνει συχνά σε εκρήξεις. Ο έρωτας ανάμεσα στην Ηλέκτρα και τον Παύλο μοιάζει αναπόφευκτος. Υστερα σπκώνεται σιρόκος. Το φως γίνεται γλαυκό. Ο κόσμος ακινητοποιείται. Την τελευταία νύχτα, τη νύχτα της μεγάλης ζέστης, ο τόπος θυμάται το παρελθόν του, κι ο Παύλος και η Ηλέκτρα βυθίζονται μέσα στη μνήμη. Επαναλαμβάνουν τις τελετουργικές γιορτές της ξεχασμένης κοινότητας, την αρχέγονη ιερουργία, το κρυφό κρίμα, και εισάγονται στο μυστήριο του αίματος που τους ενώνει. Ο κόσμος αλλάζει ολοκληρωτικά. Ο Παύλος και η Ηλέκτρα έχουν κατακτήσει την αρμονία τους. Έχουν ξεγλιστρήσει από τον χρόνο.

« [...] Εμπαινα στο σινεμά από τεσσάρων χρόνων. Αυτός που τον είχε, ήταν φίλος του πατέρα μου, και ο πατέρας μου με πήγαινε και με άφηνε εκεί. Εβλεπα κάθε ταινία δύο και τρεις φορές. Όλα τα είδη. Ας πούμε, τον Κλέφτη των ποδηλάτων, που τον είχα δει πάρα πολλές φορές, μαζί με τον Ιβανόη και την Ιβόν Σανσόν και τον Αμεντέο Νατσάρι, μαζί με το Ριφιφι και τις ελληνικές ταινίες.

»Ενωθα τεράστια γοητεία, και από εδώ προέρχεται αυτή η "σινεφιλία" που κατά καιρούς βρίσκουν ότι χαρακτηρίζει τις ταινίες μου. Δεν είναι τόσο σαν τσιτάτο, που υπογραμμίζει κάτι, όσο σαν μια γεύση της γοητείας που ασκούσε στην παιδική μου ηλικία το κινηματογραφικό παραμύθι. Αντί για παραμύθια είχα ταινίες. [...]

» - Είχες και βιβλία όμως.

» - Όχι, δεν είχα καθόλου βιβλία. Οι εφημερίδες παίζανε για μένα αυτόν το ρόλο. Εξ ου και η μεγάλη έλξη που μου ασκούσε η δημοσιογραφία κάποτε. Εγώ "μορφώθηκα" κατά κάποιον τρόπο από τις εφημερίδες και τα λαϊκά περιοδικά. Στην εφηβεία άρχισα να παίρνω βιβλία. Δεν είχα την κλασική παιδεία που είχε το παιδί του αστικού κέντρου και της αστικής οικογένειας. Όλα τα πράγματα ήταν μια περιπέτεια προσωπικής ανακάλυψης. Αλλά όλες μου οι παιδικές μνήμες δεν είναι από βιβλία, είναι από ταινίες.

» - Εγώ βρίσκω αυτό το "σινεφιλιστικό" στοιχείο που λες, άψογα δημιουργικό στην τελευταία σου ταινία και καθόλου σαν "τσιτάτο".

» - Χαίρομαι γι' αυτό που λες. Μ' αυτή την ταινία, το δικό μου στοίχημα, καθαρά σε επίπεδο γραφής, ήταν να απαλλαγώ από δύο "δεκανίκια": το δεκανίκι της κινηματογραφοφιλίας και το δεκανίκι του ρεαλισμού: ν' απαλλαγώ από αυτές τις δύο παγίδες και να μπορέσω ν' ακουμπήσω στην ταινία την πολύ προσωπική μου ποιητική ματιά.

» - Το ενδιαφέρον σου μέχρι τώρα, στη σεναριακή επεξεργασία, στρέφεται γύρω από τις γυναίκες. Είναι κι αυτό από βιώματα. Γυρνάει σε παιδικές μνήμες. Στην επαρχία, ο κόσμος των γυναικών είναι πιο ισχυρός;

» - Νομίζω ναι. Η εξάρτηση από τη φιγούρα της μάνας σε μian αγροτική κοινωνία είναι μεγάλη. Τα υπολείμματα της μητριαρχίας είναι πολύ ισχυρά. Ετυχε να έχω και μια μητέρα με ισχυρή προσωπικότητα. Είναι επίσης κι ένας κόσμος που νιώθω να τον ξέρω καλύτερα: κι όχι μόνο επειδή είμαι γυναίκα κι αισθάνομαι πιο κοντά στα γυναικεία βιώματα, αλλά και γιατί οι σκηνοθέτες που μ' αρέσουν και μ' έχουν επηρεάσει σε κάποια φάση της ζωής μου, είχαν για βασικούς ήρωες γυναίκες: ο Μπέργκμαν, που μ' έχει επηρεάσει βασικά, ο Γκοντάρ, ο Αντονιόνι... Αλλά στις ταινίες μου δεν υπάρχουν απλά γυναίκες. Υπάρχει πάντα η έννοια του τριγώνου.

» - Υπάρχει πάντα ο άντρας...

» - Υπάρχει μια τριγωνική σχέση που, τελικά, μπορεί ν' αναπαραγάγει το κλασικό ψυχαναλυτικό τρίγωνο. [...]

» - Κάνεις πάντα αρκετές πρόβες με τους ηθοποιούς σου;

» - Κάνω πολλές πρόβες πριν το γύρισμα, πιο πολύ για να "μυριστούμε" ο ηθοποιός κι εγώ. Δουλεύω, αν θες, κάπως θεατρικά πριν. Δεν είμαι της σχολής "πρίμα θίστα" και δε μ' αρέσει να κάνω πρόβες την ώρα του γυρίσματος. Η μόνη πρόβα που γίνεται, είναι η τεχνική. Σ' αυτή την ταινία ήταν και δύσκολα τα πράγματα, γιατί χρειάζεται στιλιζάρισμα στο παίξιμο, χωρίς όμως να εξοντώνει τη συγκινησιακή φόρτιση. Για μένα, το στιλιζάρισμα πρέπει να εμπεριέχει την ουσία της ρεαλιστικής λεπτομέρειας, για να μη φανεί ένα πράγμα νεκρό και ψυχρό. [...]

(Από συνέντευξη της Φ.Λ. στη Σούλα Αλεξανδροπούλου, «Ελευθεροτυπία», 17 Νοεμβρίου 1986.)

«Ξέρω ότι ο κινηματογράφος προϋποθέτει μια μεθοδική και οργανωμένη κίνηση εξωστρέφειας, αν δεν θέλεις να χάσεις τον έλεγχο της δουλειάς. Δεν κάνεις ταινίες μελετώντας, βλέποντας, γράφοντας μόνο· πρέπει να θγεις στην αγορά, να μπεις στη συναλλαγή, να ρισκάρεις την εσωτερική σου αλήθεια, αλλά και τις εξωτερικές σου συμπεριφορές. Η φράση ηχεί τετριμμένη, αλλά δηλώνει μια κατάσταση πολύ δύσκολη, από την οποία, άλλωστε, πηγάζει εκείνη η ειδική ενέργεια των κινηματογραφιστών.

»Ξέρω ότι πρέπει να επιβάλω εγώ τους δικούς μου όρους παραγωγής, αν θέλω να συνεχίσω να κάνω ταινίες, ή να συνεχίσω να κάνω τις ταινίες που θέλω, αδιαφορώντας για το φθόνο της συντεχνίας και τη μωρία των πολλών.

«Απέναντι στη μισερή πραγματικότητα, η δύναμη του ενστίκτου. Απέναντι στις αντικειμενικές δυσκολίες, το ερωτικό πείσμα. Απέναντι στη μικρόψυχη μετριότητα, η έξαρση της έμπνευσης. Μόνον έτσι μια ταινία μπορεί να είναι απελευθερωτική διαδρομή και καθημερινή γνώση. Μόνο έτσι εξοικονομείς το κουράγιο για να συνεχίσεις.

Επειδή το αίσθημα είναι ισχυρό, η έκφραση πρέπει να είναι ακριθής. Η τεχνική, λοιπόν, η τεχνική. Ωρες κοιτάζοντας ανθρώπους. Ωρες παρατηρώντας το φως. Ωρες αυτοπαρατήτησης. Αφήνεσαι ύστερα στις μυστηριώδεις φωνές του ενστίκτου και στο παιχνίδι φθοράς που είναι το γύρισμα. Ξανά και ξανά στη γοητεία και τον κίνδυνο του συγκεκριμένου που είναι ο κινηματογράφος.

»Διαβάζω το σενάριο ξανά και ξανά. Πάντα τα ίδια ερωτήματα: Πού η αισθητική επικαλύπτει την ουσία; Πού η αφηγηματική ρευστότητα γίνεται υπεκφυγή της νοηματικής σαφήνειας; Πού αποφεύγω τα δραματουργικά προβλήματα με σκηνοθετικά κόλπα; Πού οι λογοτεχνικές καταβολές θαραίνουν την κινηματογραφική αφήγηση; Ύστερα κάνω πως ξεχνάω και τα ερωτήματα και το σενάριο.

»Η χειρότερη στιγμή είναι όταν το σενάριο κλείνει, και η περιπέτεια της ταινίας δεν έχει ξεκινήσει ακόμα. Υπάρχει σ' αυτή τη στιγμή καθηλωτική μοναξιά, παραλυτική αγωνία.

»Θέλω να συνεχίσω να κάνω κινηματογράφο, φτιάχνοντας εικόνες και ήχους που, ενώ έχουν πλήρη επίγνωση της μοναξιάς τους, δεν παύουν να απαιτούν το θεατή-συνένοχο.»

(Από άρθρο της Φ.Λ. στην εφημερίδα, «Αναγνώστης», 5 Ιουλίου 1991, σχετικά με την τελευταία της ταινία.)

# Η ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΓΩΝΙΑΣ

Από τις πιο οδυνηρές (μετά το θάνατό της) καταστάσεις είναι και αυτή που βιώνω τώρα, αφού η Φρίντα υπήρξε για μένα, τότε, στα νεανικά χρόνια, στη γενέτειρα, οδηγός, μέτρο πηγαιότητας του ενστίκτου, ως και άνω ακρότατο όριο της πιο παρθένας δίψας της ανθρώπινης ύπαρξης για ζωή, έτσι δυναμική, αγέρωχη, εκρηκτική και «ταχύπλοη» καθώς ήταν.

Αλλά, ας είναι.

Η Φρίντα Λιάππα εμφανίστηκε στα γράμματα με την ποιητική συλλογή *Λυρικός επίλογος της οδού Πατησίων*, το 1980, στην οποία η συναισθηματική ευθροβλία μαζί με μια ευτυχισμένη πληθωρικότητα ενθάρρυναν δημιουργήματα λίαν χυμώδη, για να μας κάνει έτσι να υποψιαστούμε ότι έχουμε να αντιμετωπίσουμε, ήδη, μια συγγραφέα που, πάνω απ' όλα, καταβάλλει ως αντίτιμο για το κέρδος, στο βωμό του προσωπικού σπαραγμού, ένα αυτοκαταστροφικό, πλην όμως δώρο ακριβό της φύσης προς αυτήν, πάθος.

Συνέχισε με *Τα ήσυχα ποιήματα και τα κυνηγητικά σκυλιά*, το 1981 (γραμμένα, όμως, όπως η ίδια δηλώνει στον υπότιτλο, σχεδόν εκ παραλλήλου με τα προηγούμενά τους - από το 1967 μέχρι το 1980), όπου η χειμαρρώδης ορμή της θεαματικά ατίθασης εφηβείας εναλλάσσεται με ένα λεπτό πένθος για ό,τι δεν κατακτήθηκε, αλλά και από μια θλίψη υποβόσκουσα για ό,τι δεν πρόκειται να επανέλθει, ενώ στοιχεία επικαιρικά, σε συνδυασμό με ποικίλες ατομικές μεταπτώσεις, προκαλούν στίχους που οι όμορφα χαμηλοί τόνοι της φωνής τους καθιστούν σε κάποιους τόπους, πράγματι, τρυφερούς.

Πάντως, και οι δύο αυτές συλλογές, σε καμία περίπτωση δεν θα μας έκαναν να φανταστούμε ότι θα προσοικονομούσαν όσα στο επόμενο βιβλίο [*Η μυστηριώδης ασθένεια* (1985)] θα συνέβαιναν: τα υπό απόλυτη αυστηρότητα καθορισμένα όρια της ποιήσεως συγχέονται ευεργετικά πια με τα όρια μιας

αναλυτικότερης γραφής, για να επιτραπεί έτσι στη Λιάππα να επεκταθεί σε άλλα πεδία, ευρύτερα, τη στιγμή ακριβώς που η ένταση των αναζητήσεών της στρέφεται όλο και προς τα ενδότερα και, ως εκ τούτου, οι ανάγκες της έκφρασης καθίστανται συνθετότερες. Και είναι αλήθεια ότι ο λόγος της, «ασθματικός» εδώ, σαν την ανάσα ανθρώπου καταδιωκμένου, ανασύρει εικόνες και εικόνες από τα βαθύτερα της μνήμης, δίνοντας, μάλιστα, συνέχεια στην «ασυνέχειά» τους, ενώ, ταυτοχρόνως, προβάλλει τις έντονες ανησυχίες μιας συνεϊδησης δονουμένης και σκαταπαύστως βαλλομένης από βασανιστικές προσπάθειες αυτοπροσδιορισμού, από στοιχεία αντλημένα κυρίως από την παιδική-εφηβική ηλικία, από πένθη προερχόμενα από την απώλεια προσώπων-ακρογωνιαίων λίθων στη ζωή, και, τέλος, από μια *διάσταση* (που, άλλωστε, δεν είναι άλλη από την «ασθένεια» που ο ίδιος ο τίτλος δηλώνει) ανάμεσα σε αυτήν και στον κόσμο, έτσι όπως με τους στενούς βιορυθμούς του λειτουργεί, η οποία έχει ήδη αρχίσει διακριτικά να εμφιλοχωρεί, πλην όμως, καταλυτικά να την απεξαρθρώνει.

Γι' αυτό και στο *Ερωτήριδος μάρτυρος* (1990) που ακολουθεί (το καλύτερό της βιβλίο), η Φρίντα Λιάππα δίνει την εντύπωση ότι παρακολουθεί πια τα γεγονότα πίσω από το τεράστιο τζάμι μιας άπνης απομόνωσης, ενώ μια έρημος ψυχικών εγκαυμάτων εξαπλούται, ήδη, παντού. Πρόσωπα, έμμονες ιδέες, ο ερωτικός «Αλέξανδρος», ζητούμενο που διαρκώς μετατίθεται, και, τέλος, η μάνα, ως αθεράπευτη έλλειψη, περιστρέφονται, στοιχημένα όλα κάτω από μια περιέργη αφήγηση, που τη γεφυρώνουν πλάνα μιας σχιζοφρενικής καθημερινότητας.

Τα πάντα στο βιβλίο αυτό, τελετουργικά σχεδόν, χορδίζονται από ένα ρυθμό που δεν χαλαρώνει ούτε στο ελάχιστο, αλλά ούτε και αποκλίνει από το εσωτερικό μέτρο του· ένα ρυθμό, ο οποίος, υπο-

στηριγμένος καθώς είναι σε ορισμένα σημεία και από κάποια υπερόκως γοητεύοντα ευρήματα, έρχεται για να τονίσει αποτελεσματικά όλη εκείνη την πνιγηρότητα που η Λιάππα επιδιώκει να μεταδώσει. Γι' αυτό και προσφεύγει, αυτή, πολύ συχνά στην επανάληψη, αφήνει τις εικόνες της να πλανώνται επίτηδες θολές και ρευστές, ενώ δίνει απόλυτη προτεραιότητα στη λεπτομέρεια που μεγαθύνει την εσωτερική αγωνία.

Και ποια είναι αυτή η «εσωτερική αγωνία»; Θα έλεγα πως δεν είναι άλλη από εκείνη τη «διάσταση» που ήδη πιο πάνω εντοπίσαμε, πλην όμως αυξημένη, εδώ, στα υψηλότερα δυνατά πολλαπλάσια, αγγίζοντας πλέον τα επακόλουθα που επιφέρει ο τρόμος του εγκλείστου και του παγιδευμένου. Γι' αυτό και οι κινήσεις της κεντρικής ηρωίδας δεν είναι παρά οι κινήσεις ανθρώπου που τον έχουν διαβρώσει, ήδη, μανιές καταδίωξης, τον έχουν καταποντίσει ζοφερές κυκλοθυμίες και τον έχουν εγκλωβίσει στη δίνη τους μεταφυσικά ερωτήματα – ερωτήματα, τα οποία επιστρατεύονται για να ορίσουν το μέγεθος και την έκταση του εφιαλτικού στοιχείου, έτσι όπως αυτό υπέρχει για να δηλητηριάσει τα πάντα, αλλά και για να προετοιμάσει ταυτοχρόνως και το έδαφος για το επόμενο μυθιστόρημα-σενάριο *Τα χρόνια της μεγάλης ζέστης* (το άριστο βιβλιαρίδιο 1964-1988 που μεσολαβεί, ως το θεωρήσουμε ως οφειλή της Λιάππα στην παλαιότερη αποσταγματική γραφή της), στο οποίο αυτή χρησιμοποιεί με αποτελεσματικότητα στοιχεία από την αρχαία τραγωδία, για να μας παρουσιάσει με μια περιγραφική κοφτή, στακάτη, όσο και ηθελημένα επεξηγηματική, το δράμα του ανθρώπινου όντος πάνω στη γη. Γι' αυτό και προσπαθεί μέσα από τη ροή των «συρταρωτών» κεφαλαίων του να συναρρέσει το τότε με το τώρα, να συναρρέσει τα πρόσωπα, τις ηλικίες, τα φύλα, εκεί όπου γενιές πυρπολημένων προσφύγων μέσα στον ίδιο τον εαυτό τους ψάχνουν στα τυφλά να βρουν την ταυτότητά τους και, προπάντων, τη χαμένη αυθεντικότητά τους, η οποία θα τους βοηθήσει ώστε, μέσα από τη βαθύτερη ειλικρίνεια και την αρμονική ταύτιση με όσους

αγαπούν, να ξεπεράσουν τη φυλακή του πρόσκαιρου φθαρτού σώματος, να αποφύγουν την παγίδα των εσωτερικών τους πλεγμάτων και να αγγίξουν την απόλυτη αλήθεια του είναι.

Πάντως, τελειώνοντας, θα ήθελα να τονίσω ότι σε ολόκληρο το έργο της Φρίντας Λιάππα, και ιδιαίτερα στα δύο τελευταία πεζά της, που το ένα περισσότερο και το άλλο λιγότερο αποτελούν και την κορυφαία στιγμή της λογοτεχνικής προσφοράς της, πλανάται διαρκώς και αδιαλείπτως μέσα τους η εξίσια, ως αίσθηση, ιδέα της ποίησης, η οποία μεταφράζεται, θα έλεγα, πολλές φορές, σε μια υπόγεια μουσική, «που προσπαθεί να εκφράσει το άρρητο», όπως άλλωστε μας επισημαίνει σε κάποιο σημείο και η ίδια. Γι' αυτό και εκείνος που θα θελήσει να πλησιάσει ουσιαστικά τα δύο αυτά βιβλία, *αυτή* τη μουσική θα πρέπει να αναζητήσει ευθύς εξαρχής, όπως επίσης ευθύς εξαρχής θα πρέπει μαζί της να εντοπίσει, παρακάμπτοντας τελείως το εξωτερικό γεγονός, και εκείνη την επίμονη πρόθεση εσωστρέφειας της Λιάππα: αυτή την πρόθεση που ακαταπαύστως «τορπιλίζεται» από την ανηλεή και εξοντωτική (πλην όμως πολύ καλά συγκεκαλυμμένη) διαμάχη ανάμεσα στο άτομο, στον έρωτα και το θάνατο, με τη ζυγαριά ύπουλα κλίνοντας προς το μέρος του τελευταίου, ωθώντας την έτσι προς τα εκεί όπου τα γεγονότα μέσα στη μνήμη λόγω των «κινδύνων» αναβαπίζονται, προκαλώντας συγχρόνως μια μυστηριακή, μέσα στην έξαρση, γαλήνη ή μεταπηδώντας από την όχθη της μιας διαθέσεως στην άλλη.

Και, πράγματι, η ευκολία με την οποία η Λιάππα περνά από την πραγματικότητα στην υπέρβαση, τον τρόπο ή την επιθυμία, η επιδεξιότητα με την οποία ανατρέπει τα όρια ανάμεσα στο υπαρκτό ή στο μαγικώς αιωρούμενο, και η βεβαιότητα που αποπνέει ότι τα πάντα στο έργο της είναι στοιχεία απολύτως βιωμένα, απόδειξη ότι αυτή δηλαδή έκανε (όσο λίγοι) τη ζωή σε τέτοιο βαθμό τέχνη ή την τέχνη ζωή, και έδωσε διαστάσεις ονειρίου (έστω και εφιαλτικού) στα πεπραγμένα της, είναι σπουδαία.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ







ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΑΥΤΟ ΕΚΔΙΔΕΤΑΙ  
ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ  
ΣΤΗ ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ, ΠΟΥ ΟΡΓΑΝΩΣΕ  
ΤΟ 36ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
(3-12 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1995)

ΕΥΧΑΡΙΣΤΟΥΜΕ ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ  
(ΚΩΣΤΑ ΒΡΕΤΤΑΚΟ, ΒΟΥΛΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΟΥ)  
ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΣΗ ΤΟΥ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΟΣ

ΤΗΝ ΕΚΔΟΣΗ  
ΕΠΙΜΕΛΗΘΗΚΕ Η ΚΛΑΙΡΗ ΜΠΙΣΟΤΑΚΗ  
ΜΕ ΤΗ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΚΥΡΙΑΚΟΥ ΑΓΓΕΛΑΚΟΥ

ΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΙΧΕ  
Η ΤΕΤΗ ΚΑΜΟΥΤΣΗ

ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ  
ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ

ΠΡΟΕΚΤΥΠΩΣΗ  
ΑΡΧΕΤΥΠΟ Α.Ε.Β.Ε.

ΕΚΤΥΠΩΣΗ  
ΤΥΠΙΚΟΝ Ο.Ε.



