

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

**ΧΡΗΣΤΟΣ
ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ**

ΑΘΗΝΑ 2000

II-000000006426

**ΧΡΗΣΤΟΣ
ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ**

Η έκδοση αυτή έγινε με την ευκαιρία του αφιερώματος
στον Χρήστο Βακαλόπουλο, στην Αθήνα,
στις 11 Φεβρουαρίου 2000, στον κινηματογράφο ΠΑΛΛΑΣ.

Το αφιέρωμα περιελάμβανε την προβολή
των τεσσάρων ταινιών του σκηνοθέτη
και έκθεση των βιβλίων που εξέδωσε.

ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ

Υπουργείο Πολιτισμού
Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Επιμέλεια έκδοσης – επιλογή κειμένων:

Αντώνης Κιούκας, Μιχάλης Δημόπουλος

Επιμέλεια κειμένων:

Αχιλλέας Κυριακίδης

Συντονισμός αφιερώματος:

Θάλεια Καραφατά

Φωτογραφία εξωφύλλου: Πάτμος 1986.

Επιμέλεια παραγωγής: Δημήτρης Χριστόπουλος

Παραγωγή: ΑΡΧΕΤΥΠΟ ΑΕΒΕ

Ευχαριστούμε το ΕΚΚ για την παραχώρηση των ταινιών,
το περιοδικό «Αντί»,
την κυρία Ξένη Βακαλοπούλου
και όλους όσους βοήθησαν για να γίνει η έκδοση αυτή.

© Copyright: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2000

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



**ΧΡΗΣΤΟΣ
ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	7
<i>Γεια σου, Ασημάκη, του Κωστή Παπαγιώργη</i>	8
<i>«Όχι κριτικές, μόνο ψίθυροι», του Ηλία Κανέλλη</i>	10
<i>Δυο λόγια για τον Χρήστο, εν θερμώ, του Ευγένιου Αρανίτση</i>	22
<i>Ωσάν να μη συμβαίνει τίποτε, του Μανώλη Σαββίδη</i>	28
<i>Τα μάτια δεν θέλουν πάντα να κλείνουν, του Μιχάλη Δημόπουλου</i>	32
<i>Στιγμιότυπα, του Αντώνη Κιούκα</i>	34
<i>Ένας ελεύθερος άνθρωπος, του Νίκου Παναγιωτόπουλου</i>	42
<i>Στον «Βρούτο», του Σταύρου Τσιώλη</i>	46
<i>Συναντήσεις με τον Χρήστο, του Λεωνίδα Κακάρογλου</i>	47
<i>Η κλεφτουριά ντυμένη στα φράγκικα, του Μάκη Κοντιζά</i>	52
ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΥ	
<i>Στο έλεος της κινηματογραφοφιλίας</i>	55
<i>Είμαστε όλοι κινηματογραφιστές</i>	60
<i>Η ελληνική δέσμη</i>	62
<i>Πέρα από την κινηματογραφοφιλία ή Για ένα ελληνικό βλέμμα</i>	73
<i>Η γραμμή του ορίζοντος</i>	78
ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ	82
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	85
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	90

Το καλύτερο πράγμα
που θα μπορούσε να μας συμβεί,
είναι αυτό που μας συμβαίνει κάθε στιγμή,
γιατί οτιδήποτε άλλο δεν υπάρχει καν.

Χρήστος Βακαλόπουλος

Ο Χρήστος Βακαλόπουλος υπήρξε κριτικός κινηματογράφου, παραγωγός ραδιοφωνικών εκπομπών, αρθρογράφος, συγγραφέας, σεναριογράφος και σκηνοθέτης κινηματογραφικών ταινιών, μα, πάνω απ' όλα, ένα ευαίσθητο και μαχητικό πνεύμα, που η καταλυτική του παρουσία, συμμετοχή και κριτική θεώρηση της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας (ιδίως στα ζητήματα πολιτισμού) σημάδεψε με υπόγειο τρόπο τη σκέψη στη χώρα μας, για είκοσι σχεδόν χρόνια (1974-1993). Όταν, λοιπόν, αποφασίσαμε να οργανώσουμε αυτό το αφιέρωμα στο κινηματογραφικό έργο του, ήταν για μας αυτονόητο ότι ένα αφιέρωμα στον Χρήστο δεν μπορεί παρά να συνοδεύεται και από ένα βιβλίο. Αυτή η έκδοση έχει σκοπό κυρίως να συστήσει τον Χρήστο και τη σκέψη του σ' εκείνους που δεν είχαν την τύχη να τον γνωρίσουν. Το Πρώτο Μέρος, με τίτλο «Μαρτυρίες», αποτελείται από μια επιλογή τεσσάρων κειμένων που γράφτηκαν και δημοσιεύτηκαν μετά το θάνατό του, και προσπαθούν να σκιαγραφήσουν το πνευματικό του πορτρέτο. Το Δεύτερο Μέρος, με τίτλο «Συναντήσεις με τον Χρήστο», αποτελεί την κατάθεση έξι φίλων του που τον συντρόφευσαν στο ταξίδι του στον κόσμο του κινηματογράφου. Τέλος, το Τρίτο Μέρος, με τίτλο «Play it again, Χρήστο» απαρτίζεται από τέσσερα κείμενα του ίδιου του Χρήστου, που συμπυκνώνουν τον τρόπο με τον οποίο θεωρούσε τον κινηματογράφο, καθώς και ένα απόσπασμα από το βιβλίο του «Η γραμμή του ορίζοντος».

Μιχάλης Δημόπουλος, Αντώνης Κιούκας

Γεια σου, Ασημάκη

Εξωτερικά, η θωριά του ανθρώπου ήταν πάντα περιποιημένη και άθικτη. Το ψαρό μαλλί, φροντισμένο και σταθερό, ζητούσε κάθε τόσο ένα ελαφρό πέραςμα του δεξιού χεριού. Χωρίς γένια —ξυριζόταν καθημερινά—, με μακό φανελάκι, καθαρό πουκάμισο, μπλουτζίν και, τους κρύους μήνες, πλεκτό και σακάκι. Αν τον έκρινες «ρουχομορφικά», έβλεπες έναν άνθρωπο που έχει μια σωστή αναλογία με τα ρούχα του. Μην ξέροντας τη στενή σχέση του με το σπίτι, τον ρωτούσα πόθεν η τόσο καθαριότητα και η απόκριση ήταν ένα σταθερό και αυτάρεσκο χαμόγελο. Πάνω του δεν είχε καμιά από τις κινήσεις του παρορμητικού, του σουρουκλεμέ ή της φύσης που, τάχα, δεν βολεύεται με τον εαυτό της. Καθόταν λίγο σκυφτός στο τραπέζι, έπαιζε το γόνατο πάνω-κάτω, και το δεξί χέρι πήγαινε διαρκώς στον αντίστοιχο μηρό. Ίσως τα πόδια του περίσσευαν λίγο. Δεν ξέρω αν έδινε την εντύπωση πως υπήρχε ειδικός λόγος, πάντως η κινησιολογία του είχε κάτι το μελετημένο, λες και όλα είχαν σταθμιστεί άπαξ διὰ παντός.

Βάδιζε με βήματα λίγο πιο μεγάλα απ' το συνηθισμένο και έστρεφε τη μύτη του παπουτσιού ελαφρά προς τα έξω, αν και μικρός είχε παίξει ποδόσφαιρο. Στους ώμους παρουσίαζε ένα ανάλαφρο κύρτωμα, όπως όταν πιάνουν τα πρώτα κρύα και βρεθείς νύχτα μόνο με το πουκάμισο, αν και νομίζω ότι όλα ξεκινούσαν από τη μέση. Το πανωκόρμι του είχε μιαν ανεπαίσθητη κλίση προς τα μπρος, όπως όταν φτύνουμε με σφιγμένα χείλη και σημαδεύουμε προσεχτικά το μεγάλο δάχτυλο του ποδιού. Στομάχι ούτε κατά διάνοια, χνώτο καθαρό και βλέμμα που κοίταζε λίγο κατάματα κι ύστερα χανόταν «εκτός πεδίου», σάμπως να παρακολουθεί τους θαμώνες ενός φανταστικού μπαρ. Όταν γελούσε, έδειχνε ούλα και δόντια πέρα πέρα, όπως οι αμερικανοί ηθοποιοί, αλλά οι οδοντοστοιχίες του δεν είχαν τίποτα το αμερικάνικο. Λίγο προτού πεθάνει, μετά από ένα αποκαλυπτικό χαμόγελο, τον ρώτησα αν έφτιαξε τα δόντια του και με συστολή απάντησε ότι βρήκε καιρό και γι' αυτό. Να ζεις με πολλά χαλασμένα δόντια —από τις χημειοθεραπείες, όπως έμαθα— και να πεθαίνεις με το στόμα λαμπικό, είναι φλέγμα αμιγώς βακαλοπουλικό.

Φυσιογνωμικά, ήταν το αντίθετο του στρογγυλοπρόσωπου και του baby face. Η μορφή του άρχιζε με ένα μάλλον



Ρότερνταμ, 1981.

στενό μέτωπο και ολοκληρωνόταν μετά από ώρα σε ένα ισχυρό πιγούνι. Είχε κάτι το σκελετωμένο αυτό το πρόσωπο; Πιθανώς άφηνε την εντύπωση ότι είχε δεχθεί μια ύπουλη επίθεση από τα μέσα, που σταμάτησε –ευτυχώς– προτού κάνει εμφανείς καταστροφές. Για να θυμίσουμε κριτήρια του 19ου αιώνα που έχουν πλέον εγκαταλειφθεί, εφόσον η έμφαση συγκεντρωνόταν γύρω από το στόμα και όχι στα μάτια, θα πρέπει να ανήκε στην κατηγορία των ατόμων που ανακάλυψαν τον νου τους λόγω χαρακτήρα, αντί να σπαταλήσουν το μυαλό τους για να φέρουν σε λογαριασμό έναν ανοικονόμητο ψυχισμό. Χωρίς σπλήνα τα τελευταία χρόνια και με ένα χρώμα που θύμιζε καμιά φορά μεσογειακή αναιμία, ήταν ένας άνδρας γοητευτικός, που δεν κοκκίνιζε ποτέ. Γενικά, οι συγκινήσεις του, κι αν προδίδονταν, έψαχναν τον προδότη τους στον τόνο της φωνής ή στις αμήχανες χειρονομίες. [...]

Ήταν χαρακτήρας δηλωτικός, με ισχυρό κέντρο και εξπρεσιονιστικά κίνητρα, όχι ψυχισμός άμορφος, που μετά από κάθε συνάντηση κουβαλάει στην πλάτη του, όπως πολλοί από μας, την ξένη σφραγίδα. Μιλούσε με κάποια χαρτοπαικτική υστεροβουλία: στο τέλος, το καλό χαρτί ήταν συνήθως στα δικά του χέρια και το γέλιο, στα χείλη του...

Κωστής Παπαγιώργης

Απόσπασμα από το βιβλίο *Γεια σου, Ασημάκη*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1993

«Όχι κριτικές, μόνο ψίθυροι»

Πέντε χρόνια πέρασαν από το θάνατο του Χρήστου Βακαλόπουλου. Μας λείπει, αλλά, όταν ανατρέχουμε στα κείμενά του, έχουμε την εντύπωση ότι είναι διαρκώς παρών, επίκαιρος, διεισδυτικός και μαχητικός, όπως συνέβαινε την εποχή που δρούσε ανάμεσά μας – τακτικός συνεργάτης του «Αντί». Κινηματογραφιστής, συγγραφέας, αλλά προπάντων κριτικός – με στάση ζωής και θέσεις που κάνουν την κριτική πραγματική πνευματική υπόθεση. Αυτή την πτυχή του Χρήστου, ίσως την πιο παραγνωρισμένη στη δημόσια αγορά, έρχεται να φωτίσει το κείμενο που ακολουθεί: αν μη τι άλλο, για να μην αιωρούνται πάνω απ' τα κεφάλια μας διάφορες σοφιστείες περί «αριστερής κριτικής». Ο κριτικός Βακαλόπουλος, πάντως, δε διεκδίκησε πιστοποιητικό αριστεροσύνης – μακάρι, όμως, να μπορούσε να διαθέτει τις κριτικές προσεγγίσεις του η σημερινή Αριστερά.

Είδα ένα όνειρο· ένα από τα λίγα όνειρα που θυμάμαι έντονα. Ήμαστε, λέει, στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, κι ύστερα από τις ταινίες ετοιμαζόμουν για το καλύτερο: τις κουβέντες – όχι απαραίτητως σχετικές με τις ταινίες. Έτρεχα να προλάβω τον Χρήστο· μπήκα στο μπαρ, στο χώρο όπου οι κουβέντες κερδίζουν σιγά σιγά την προσοχή των ανθρώπων, οι οποίοι, στην αρχή, έπιναν σιωπηλοί ακούγοντας κάποια μουσική, και βρήκα το φίλο μου καθισμένο στη θέση του πιάνου. Καθόταν, ωστόσο, μπροστά σε μια ραπτομηχανή! Με κοίταξε ανυπόμονος (είχα αργήσει): ανακουφίστηκε που με είδε, κι είπε με την μπάσα φωνή του: «Καλώς τον. Έλα να ράψουμε μαζί».

Όχι πια στα όνειρα, αλλά στη ζωή, ο Χρήστος έκοβε κι έραβε μόνος του. Έκοβε τα κομμάτια της πραγματικότητας που τον προκαλούσαν, κι έραβε μικρά σενάρια, ταινίες που θα μπορούσαν να διαρκέσουν 30 δευτερόλεπτα – όσο περίπου διαρκεί σήμερα ένα διαφημιστικό κλιπ. Είχε μάθει από πολύ μικρός να βλέπει και να ακούει, αλλά πίστευε βαθιά ότι δε θα είχε νόημα να μένεις εκστατικός βλέποντας και ακούγοντας, χωρίς να μπορείς να δρας.

Στον κινηματογράφο, τον τραβούσε η δράση, η πράξη των ανθρώπων σ' ένα πεδίο που πάντα ήταν πραγματικό – γι' αυτό και, όταν μιλούσε, απέφευγε τις γενικεύσεις, τις στατι-



στικές, την κοινωνιολογία. Προτιμούσε να μιλά για ιστορίες και περιστατικά, με ιστορίες και περιστατικά – άλλωστε, όλοι οι κινηματογραφιστές μιλούν με ιστορίες και περιστατικά. Κι όπως ξέρουμε καλά, στις ιστορίες κάτι γίνεται – και οι άνθρωποι, φύσει περίεργοι, θέλουν να μαθαίνουν την έκβασή τους.

Στον κινηματογράφο μπήκε πολύ μικρός – από την πόρτα της κριτικής. Δεν έχω γνωρίσει άλλον κριτικό που η ζωή του να είναι τόσο απόλυτα συνυφασμένη με το σινεμά – ο Χρήστος, άλλωστε, στάθηκε τυχερός: κατά καιρούς, μιλούσε με τον Serge Daney, κι είχε διαβάσει στα γαλλικά τα εξαιρετικά δοκίμια του Truffaut, που μάθαιναν τον κόσμο να ξαναβλέπει τις παλιές, κλασικές, αμερικάνικες ταινίες, χάρη στις οποίες το σινεμά έγινε το κορυφαίο θεαματικό καλλιτεχνικό επίτευγμα της τελευταίας εκατονταετίας και κέρδισε το μεγάλο κοινό. Έχοντας αυτά τα όπλα, αυτά τα εφόδια, δε χρειάστηκε να σπαταλήσει χρόνο διαβάζοντας τα φιλμ σαν κινηματογραφικά δοκίμια και προτάσσοντας την ιδεολογία σε ό,τι είχε σχέση με το σώμα και την καρδιά: δηλαδή, με καταστάσεις στις οποίες πρωταγωνιστούν άνθρωποι και παράγουν αισθήματα. Έγραφε σχετικά («Αντί», 1986): «Κανείς δε θυμάται ότι το

1989. Ο Χρήστος Βακαλόπουλος με την Όλια Λαζαρίδου, στο γύρισμα της ταινίας του Όλγα Ρόμπαρντς.

μεγαλείο των ταινιών που μας αρέσουν είναι ο ανθρωποκεντρισμός τους, η απόφαση του Rossellini να υποκλιθεί στην Ingrid Bergman, η αγάπη του Renoir για τις πρωταγωνίστριές του, η απόφαση του Dreyer να παρουσιάσει τη Falconetti στη Ζαν ντ' Αρκ χωρίς μακιγιάζ, η δοκιμασία του Orson Welles ως συμπληρωματικού χοντρού κακού στις ίδιες του τις ταινίες. Και η σημαντικότερη –κατά τη γνώμη μου– ελληνική ταινία, η Ευδοκία του Αλέξη Δαμιανού, είναι η συνάντηση ενός παθιασμένου ανθρώπου με τη λάμψη μιας γυναικείας παρουσίας. Όλα αυτά ξεκάστηκαν, γιατί η τηλεόραση αντιμετωπίζει τον άνθρωπο σαν ζώο, και οι κινηματογραφιστές μένουν παρέα μ' αυτό το άψυχο (και τόσο υπάκουο) μηχανήμα, την κάμερα. Είναι η ώρα της δοκιμασίας των ηθοποιών. Η επόμενη εξέγερση θα έρθει απ' αυτούς, όπως τότε που ένας κλόουν, ο Charlie Chaplin, απέδειξε στην Αμερική ότι, στο τσίρκο των εικόνων, ο θηριοδασστής είναι ο τελευταίος τροχός της αμάξης. Όταν οι ηθοποιοί πάρουν πάλι το πάνω χέρι, ο κινηματογράφος θα λάμψει ξανά, και οι κινηματογραφιστές θα γίνουν πάλι εκφραστικοί, γιατί θα βρουν επιτέλους για άλλη μια φορά κάτι ν' αγαπήσουν».

Ποιος ήταν, όμως, αυτός ο κριτικός που αρνούνταν τις παραπομπές, τη λόγια έκφραση, τις σχολιοτενείς προτάσεις, ο κριτικός που επιχειρούσε να δει την ταινία χωρίς να πρέπει να προσφύγει στην ψυχανάλυση, π.χ., που ήταν στη μόδα στα χρόνια μετά τη μεταπολίτευση, ή στην ιδεολογία, που ήταν «υποχρέωση» κάθε στρατευμένου κινηματογραφόφιλου (τότε που στις κινηματογραφικές λέσχες των πόλεων και των πανεπιστημίων οι οργανώσεις έλυναν τα προβλήματα της πολιτικής τους πλατφόρμας στη συζήτηση μετά την ταινία); Τι σόι κριτική έγραφε αυτός ο Χρήστος Βακαλόπουλος, αφού δεν χρειαζόταν να προσφεύγει στα στερεότυπα «η σκηνή εκείνη θυμίζει τα έργα τού... και τού...» ή «ενδιαφέρουσα γραφή, αλλά στο μέσον κάνει "κοιλιά"», αφού δεν πρόσεχε καν τα τεχνικά προβλήματα («ο ήχος δεν ακούγεται πολύ καλά, ο φωτισμός αδικεί το θέμα»), αφού δεν ενδιαφερόταν για κατατάξεις, αφού –από μια στιγμή και μετά– έπαψε να ενδιαφέρεται (αυτός, ο γαλλοτραφής) ακόμα και για τις κατατάξεις σε δημιουργούς μεγάλων κινηματογραφιστών, που οι γάλλοι κριτικοί ξαναέφεραν στο προσκήνιο, διαβλέποντας στο έργο του τις ίδιες μόνιμες θεματικές και αισθητικές επιλογές, αλληλοσυμπληρούμενες σε σχεδόν όλες τις ταινίες τους· ταινίες που, ω-

στόσο, ο κόσμος τις είχε χαρεί στον καιρό τους, ανεξαρτήτως της υπογραφής τους;

Έλεγε ο Βακαλόπουλος στον Λευτέρη Ξανθόλουλο, σε μια συζήτηση για τις κινηματογραφικές λέσχες και το ρόλο της κριτικής στην «κατανόηση» της ταινίας («Σύγχρονος Κινηματογράφος», '81): «Όταν ο κριτικός αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως διερμηνέα, παίζει καταστροφικό ρόλο, σαμποτάρει την παράσταση. Η ταινία δεν είναι ένα κείμενο σε μια ξένη γλώσσα, που να χρειάζεται μεταφραστική. [...] Οποιοσδήποτε θεατής μπορεί να μιλήσει και να παρουσιάσει οποιαδήποτε ταινία. Το αποτέλεσμα μπορεί να μην είναι ενδιαφέρον, αλλά, στην περίπτωση του κριτικού-εξηγητή-διερμηνέα, τι ενδιαφέρον μπορεί να βρει κανείς; Συνήθως το πράγμα καταλήγει στο τι είδους μαρξισμό ή λαϊκισμό ή αναρχισμό κηρύσσει ο κριτικός». Όμως, «παρουσιάζοντας μια ταινία, πρέπει να τη μεταφέρεις και όχι να προσπαθείς να την κρατήσεις με τα δόντια στην υποτιθέμενη θέση της. Δεν μπορείς να λες: "Εκεί είναι η ταινία, εδώ είστε εσείς κι εγώ είμαι η γέφυρα", γιατί, μόλις σνάβουν τα φώτα, η ταινία χάνεται και βρισκόμαστε πάλι στην έρημο. Γέφυρες δεν μπορούν να υπάρξουν· υπήρξαν μόνο στη διάρκεια της προβολής».

«Όχι κριτικές, μόνο ψίθυροι...»

Γι' αυτό, το ίδιο πάνω-κάτω διάστημα, σχεδόν κάθετα διακήρυσσε: «Όχι κριτικές, λοιπόν· μόνο ψίθυροι. Κάτι που θα μπορούσε να ειπωθεί ψιθυριστά: "Είδα αυτό το φιλμ, όπως ένα τοπίο που δε θα ξαναδώ ποτέ πια"»· ή: «Ήταν ένας μεγάλος περίπατος, αλλά δεν έφτανες πουθενά».

Ένας μεγάλος περίπατος, μια μεγάλη περιπέτεια. Κατ' αρχάς, μια περιπέτεια της γραφής – επειδή η γραφή του Χρήστου Βακαλόπουλου δεν ήταν αποτέλεσμα διεκπεραίωσης υποχρεώσεων· ήταν το σώμα του και η σκέψη του και οι επιθυμίες του· μια περιπέτεια της ζωής, της ζωής του· μια περιπέτεια που δε θα μπορούσε να «αγοραστεί», να γίνει προϊόν προς κατανάλωση, να γίνει τακτική εβδομαδιαία σχέση –έστω– μεταξύ των ταινιών, του κριτικού και ενός μεγάλης κυκλοφορίας εντύπου που θα πληρώνει την καταγραφή της περιπέτειάς αυτής. Άλλωστε, ούτε κι ο ίδιος ήταν διατεθειμένος να κάνει «επάγγελμα» το πάθος του: πώς να χωρέσει το πάθος, η ακρότητα που πολλές φορές υπαγορεύει, η ελευθερία που το προϋποθέτει σε μια τυπική καταγραφή των ταινιών της εβδο-



1992. Σκηνή από τη ταινία Παρακαλώ, γυναίκες, μην κλαίτε, με τον Σταύρο Τσιώλη.

μάδας, σε ευφυολογήματα και ιδέες που θα κάνουν το κείμενο προσπτό; Πώς να συμβιβαστεί με την πρακτική της εφημερίδας: τόσες λέξεις, καλό-κακό, μαύρο-άσπρο, κλισεδάκια, υποδείξεις, αστεράκια και βαθμολογίες; Προτίμησε το πάθος, την ελευθερία, το χτύπα και τρέχα («εύγε και φεύγε», που έλεγε ο Κωστής Παπαγιώργης), τις στενές παρέες και τις μεγάλες φιλίες, τα μικρά έντυπα: τον «Σύγχρονο Κινηματογράφο», την «Αυγή», το «Αντί», το «Ντέφι», τον «Ιστό»... Εκεί, το κείμενο αποκτούσε το δικό του αυτόνομο ενδιαφέρον, η περιπέτεια γινόταν γοητευτική – και μπορεί να μην επηρέαζε το εφήμερο μαζικό γούστο της κατανάλωσης, αλλά έφτιαχνε σιγά σιγά αναγνώστες συνενόχους, τους όπλιζε με κριτήρια, με γνώσεις, με πολεμικά επιχειρήματα. Ο Χρήστος πολεμούσε στην πρώτη γραμμή· δε λούφαζε στα μετόπισθεν. Δεν εξαργύρωσε, διότι δεν αισθάνθηκε την ανάγκη να εξαργυρώσει τίποτε. Κι ό-σοι τον αγάπησαν απ' τα κείμενά του, έτσι παρέμειναν να τον αγαπούν κι όταν –αργότερα, κάποιοι– τον γνώρισαν στη ζωή.

Και μέσα σ' αυτή τη δράση, πάντα ενεργός, στο μυαλό

του και στην καρδιά, η υπόθεση του κινηματογράφου – όχι ένα παράθυρο στον κόσμο, αλλά μια κατάθεση πολιτισμού: όχι ένα πτώμα στο μάθημα της (σημειολογικής) ανατομίας, αλλά ένα ζωντανό ζητούμενο, μια περιπέτεια που πρέπει να τη ζήσεις, να τη ζεις, μια περιπέτεια που θα συνεχιστεί ακόμα κι όταν έχεις λείψει. Το 1984, κριτικός, γράφει για τις ταινίες του Φεστιβάλ από τη Θεσσαλονίκη για το «Αντί». Επίλογος του εκτεταμένου σημειώματός του. Σας διαβάζω:

«Κυριακή, 7/10/84: Μουσική

»Στου Κρικέλλα, μετά την απονομή των βραβείων, κρασί και τραγούδι μέχρι το πρωί. Έκπληξη: οι κινηματογραφιστές ξέρουν όλα τα λαϊκά και τα ελαφρά τραγούδια από τις αρχές του αιώνα μέχρι τις μέρες μας. Τα τραγουδάνε με απίστευτο κέφι και δε λένε να σταματήσουν, ακόμα κι όταν βγαίνουμε έξω. “Γιατί οι Έλληνες νιώθουν την ανάγκη να γυρίζουν πίσω όταν βρίσκονται μαζί;” ρωτάει ο Αγγελόπουλος. Δεν ξέρω τι να του απαντήσω, αλλά έχει δίκιο. Ξεχνάω, όμως, να του πω ότι, όταν γυρίζουν πίσω στις ταινίες του, δεν είναι πια μαζί με κάποιους άλλους, κι ίσως εκεί να είναι το πρόβλημα».

Τα μάτια, τα αφτιά και οι γέφυρες

Το είχε πάρει απόφαση: ήταν κινηματογραφιστής, και η κινηματογραφική του κριτική (το καρφί του στον Αγγελόπουλο) δεν ήταν ότι θα λέγαμε επαγγελματική διεκπεραίωση· ήταν, ούτως ή άλλως, «με κάποιους άλλους» – αλλά πώς θα είναι αυτή η αίσθηση, το να «είσαι με κάποιους άλλους», στο πανί. Πάντως, «είμαστε όλοι κινηματογραφιστές» – έλεγε – «και επειδή φοβόμαστε, δεν κάνουμε όλοι ταινίες. Αυτός ο φόβος, όμως, αποτελεί και σεβασμό για τις ταινίες εκείνων που τόλμησαν, εκείνων που έγιναν τα μάτια και τα αφτιά μας. Αυτοί ρίχνουν τις γέφυρες με τη δημιουργία, τη ζωή, το θάνατο, τους ανθρώπους, τον κόσμο». Την ίδια εκείνη χρονιά, το 1984, ο Χρήστος φαίνεται ότι ξεπερνούσε τον αρχέγονο φόβο του κινηματογραφιστή, γιατί αποφάσισε και κατάφερε να κάνει ταινίες, πασχίζοντας να είναι πια και μέσα σ' αυτές με κάποιους άλλους. Συνέχισε να κάνει και όλα τα υπόλοιπα: να γράφει, να τσακώνεται, να βλέπει τους φίλους του, να ζει έντονα, να σκέφτεται, να αισθάνεται και να ψάχνει. Δε μου είναι εύκολο να κάνω μια αποτίμηση του κινηματογραφικού του έργου, αλλά, επειδή το έχω ξανακάνει (μάλλον άγαρμπα), θα αντιγράψω από ένα παλιότερο, λιγότερο κατασταλαγμένο κείμενο για τον Βακαλόπουλο. Δεν αλλάζει τί-

ποτα στην (ας πούμε) παλαιότερη ματιά για τις ταινίες, εσείς όμως προσθέστε ότι, εκτός απ' την «κατάταξη» των έργων, μεγαλύτερη σημασία έχει η πορεία κατάκτησης μιας καινούργιας εκφραστικής μορφής που να μην υποδύεται τον κόσμο, αλλά να είναι ο κόσμος – το κομμάτι του, εν πάση περιπτώσει, που σκοπεύει ο φακός. Ο Χρήστος πάσχιζε να πειθαρχήσει την ταυτότητα του κινηματογραφικού του έργου – κι επειδή ήταν ανήσυχος άνθρωπος, πηδούσε από το ένα στίλ στο άλλο. Ανασφάλεια; Πυρετώδης αναζήτηση του νεύρου του και μέσα από τη γλώσσα των εικόνων; Οπωσδήποτε συνέχιση της ίδιας πνευματικής περιπέτειας (και) με άλλα μέσα – μιας περιπέτειας που κατέληξε σε ό,τι ο Πικιώνης ονόμαζε «*πύρινο έδαφος της πραγματικότητας*». Στάση για να δούμε κι αυτή τη διαδρομή – για να σταθούμε δύο λεπτά και στις εικόνες του Χρήστου.

- 1984: *Βεράντες*. Μικρού μήκους, στην οποία η σκηνοθεσία προσπαθούσε να μεταφέρει τις εντυπώσεις από τις σχέσεις με τον γαλλικό κινηματογράφο και τη νουβέλ βαγκ. Ταινία ενός χώρου, περιγράφει προβλήματα στη σχέση ενός ζευγαριού. Ανασφάλεια πρώτη: Μήπως οι εικόνες της επιδεικνύονται;

- 1986: *Θέατρο*. Μικρού μήκους κωμωδία παρεξηγήσεων – καλά οργανωμένη: οι ηθοποιοί έχουν «δουλευτεί», οι χώροι αξιοποιήθηκαν, το timing αναδεικνύει τη σπιντάτη αφήγηση. Μήπως, όμως, το μόνο που αναδεικνύεται, είναι η επιφάνεια; Μήπως πρόκειται για μια καλοστημένη φάρσα; Ανασφάλεια δεύτερη: Άραγε ο Rohmer, που μνημείωσε την κομεντί παρεξηγήσεων, πόσο πιο ανεπιτήδευτα κατάφερνε να μην είναι ανώδυνος;

- 1989. *Όλα Ρόμπαρντς*, πρώτη μεγάλου μήκους. Εδώ η κινηματογραφοφιλία συναντιέται με τη χαμηλή πραγματικότητα των απλών ανθρώπων της πόλης. Πόσο πραγματικοί, όμως, είναι οι άνθρωποι με επίκτητα τα χαρακτηριστικά που τους κάνουν ιδιότυπα ελκυστικούς, ξεχωριστούς; Μήπως είναι απλώς παράξενοι; Μήπως, δηλαδή, απλώς θυμίζουν όχι κάποιους απ' όσους συναντούμε στην καθημερινότητα, αλλά, αντίθετα, τύπους που συναντήσαμε –φάσματα– στην οθόνη; Ανασφάλεια τρίτη: Και η πραγματική ζωή...;

- Ο Χρήστος Βακαλόπουλος έπρεπε να συναντηθεί με τον Σταύρο Τσιώλη και να συνυπογράψει μαζί του την ταινία *Παρακαλώ, γυναίκες, μην κλαίτε* (1992), για να βρει το δρόμο που άρμοζε στην πορεία και στην εξέλιξή του. Έπρεπε να κάνει μια διαδρομή 20 χρόνων (μια αξιοζήλευτη, γεμάτη εμπειρίες διαδρομή) για να καταλήξει στην εκ πρώτης όψεως παράδοξη



Όλγα Ρόμπαρντς (1989).

παραδοχή: «*Η πραγματική Ελλάδα είναι εκτός πραγματικότητας*». Κι έπρεπε ο παντοδύναμος σκηνοθέτης να ταπεινωθεί μπροστά στον πολιτισμό που επρόκειτο να σκοπεύσει και τους φορείς του, έπρεπε να «καταπνιγεί» ο δημιουργός για να αναδυθεί μια ταινία, βαθιά κατάθεση ενός πολιτισμού που λες και είναι φιλοξενούμενος στην άξενη επικράτεια του καταναλωτικού τριπ και της τηλεοπτικής ασημαντολογίας.

Ο Χρήστος Βακαλόπουλος ξεκίνησε τη διαδρομή του στο χώρο της κριτικής βαθύτατα πολιτικοποιημένος. Διήνυσε το χρόνο που του είχε δοθεί για να καταλήξει, απροσδόκητα πάλι, με μια πολιτική πρόταση: να ανακαλύψουμε ξανά τους ανθρώπους γύρω μας· να τους αφήσουμε να μιλήσουν· να κοιτάξουμε τον κόσμο μακριά από τη μεγάλη παραίσθηση, στην ουσία του, στις κοινότητες όσων μοχθούν και αισθάνονται και ονειρεύονται. Άλλωστε, «*οι καλύτερες ταινίες είναι αυτές που υπερασπίζονται λιγότερο τον εαυτό τους και περισσότερο τον κόσμο*», συνόψισε.

Η ελληνική δέσμη

Το 1988, είχα την τύχη να συνεργαστώ με τον Χρήστο (και τον Αντώνη Κιούκα) σε ένα ειδικό τεύχος του «Αντί» για τον ελληνικό κινηματογράφο – απ' αυτά που το mainstream θα αποκαλούσε «περιθωριακά», και οι σύγχρονοι μοδάτοι δημοσιογράφοι, «αιρετικά». Φιλοξενούσαμε σχεδόν μόνο συνευρέσεις κινηματογραφιστών που δούλευαν ανεξάρτητα από τις (συνδικαλιστικού τύπου, ιδιαίτερα τότε) επιλογές του

Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, βασικού φορέα χρηματοδότησης αυτού που αποκλήθηκε «νέος ελληνικός κινηματογράφος»: ήταν εκεί (στο τεύχος, δηλαδή) ο Δαμιανός, ο Τορνές, ο Τσιώλης, ο Αβδελιώδης, η Μαρία Γαβαλά, αλλά κι ο Σωκράτης Καψάσκης, που σε καιρούς δύσκολους λειτούργησε τον κινηματογράφο Studio σαν εκκλησία, κι άλλοι κινηματογραφιστές, όκι κατ' ανάγκην σκηνοθέτες: ο Φίλιππος Κουτσαφτής, ο Θανάσης Αρβανίτης και άλλοι. Ο Βακαλόπουλος είχε γράψει το εισαγωγικό κομμάτι του αφιερώματος, με τίτλο «Η ελληνική δέσμη» – ένα ιδιαίτερα σημαντικό κείμενο, σε μια καμπή του ελληνικού κινηματογράφου: ένας προσωπικός κινηματογράφος, διαφορετικών μεταξύ τους σκηνοθετών, επιχειρούσε ν' αναδυθεί και να κερδίσει τον κόσμο, επειδή είχε πράγματα να του πει (καμία σχέση με τη σημερινή εποχή, ό-

1987. Στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, με τον Στούρο Τορνέ και τη Σαρλότ.

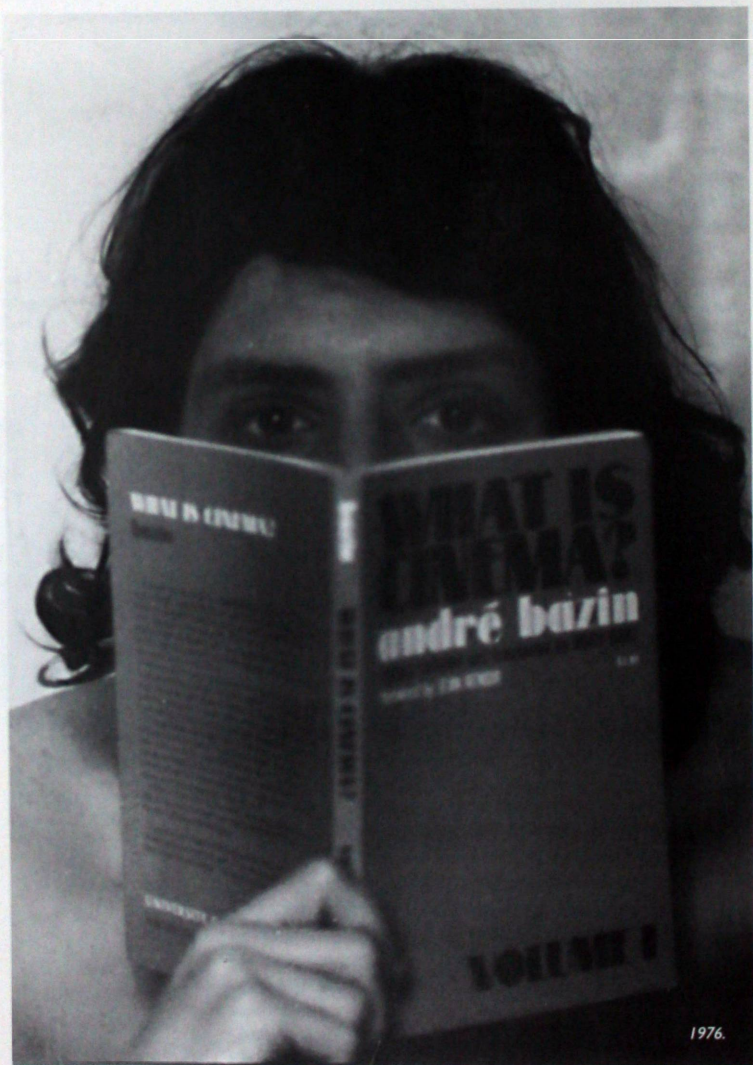


που πολλοί νομίζουν ότι, με καθυστέρηση, κάτι τέτοιο κατακτήθηκε επειδή έχουν κερδηθεί ορισμένα εισιτήρια, σε καιρό κυριαρχίας της επιτήδευσης και των δημοσίων σχέσεων). Ο Χρήστος έβλεπε τη συγκυρία κατάλληλη για να «ξεχωρίσουν οι πραγματικοί κινηματογραφιστές από τους κρατικούς και τους κομματικούς υπαλλήλους που υποδύονται τους σκηνοθέτες, από όλους αυτούς που ξημεροβραδιάζονται σε επιτροπές χρηματοδότησης, βραβεύοντας και μισώντας ο ένας τον άλλον». Και τόνιζε: «Όταν η ιδεολογία, η αισθητική, η κινηματογραφοφιλία, τα θεωρητικά κείμενα, η δημοσιογραφική κλάψα και οι μόδες των φεστιβάλ καθούν από τα μάτια μας, τότε η μνήμη ανασύρει μερικές ελληνικές ταινίες που τόλμησαν να παραδοθούν στην αντιφατική, αλλά και πάντα ζωντανή,

ελληνική πραγματικότητα. Τότε έρχονται στο νου οι δύο ταινίες του Δαμιανού (Μέχρι το πλοίο, Ευδοκία), που δε δημιουργούσαν κανενός είδους σχολή, κι απλώς συναντήθηκαν σε μεταγενέστερες προσπάθειες, εξίσου τολμηρές και απελπισμένες· η Αθήνα των Απέναντι, η χουντική περίοδος της Φωτογραφίας, το φως που καίει το Δέντρο που πληγώναμε, το φορτηγό που κατεβάζει τους ήρωες της Καρκαλούς στην Ομόνοια και η εύθραυστη ισορροπία των Παιδιών του Κρόνου, συναντούν τις ταινίες του Δαμιανού και τριγυρίζουν όλες μαζί γύρω από ένα αόρατο κέντρο. Έτσι, ο Δαμιανός [...] μπορεί να αποδειχθεί στο μέλλον ο πιο σημαντικός έλληνας κινηματογραφιστής, ακριβώς γιατί προοιωνίστηκε μια δέσμη ταινιών όπου η αισθητική, η ιδεολογία και η τεχνική περνάνε σε δεύτερη μοίρα και η σκηνοθεσία εγκαταλείπει τη θέση του υπέρτατου κριτή, για να εμπλακεί σ' ένα άγνωστο, ηδονικό και βασανιστικό παιχνίδι με την πραγματικότητα».

Βέβαια, το Ξανάπα λίγο νωρίτερα, στα γυρίσματα του Πα-ρακαλώ, γυναίκες, μην κλαίτε, ο Βακαλόπουλος κατάλαβε οριστικά ότι η «πραγματική Ελλάδα είναι εκτός πραγματικότητας» – το έζησε, συναναστρεφόμενος ανθρώπους απ' τους οποίους σχεδόν κανείς δε θα διαβάσει τούτο το κείμενο. Το διαπίστωνε σε λίγο πιο αθώα χρόνια, σε λιγότερο «μεταμοτέρνες» συνθήκες. Γι' αυτό και, στο απόσπασμα που ακολουθεί, το τελευταίο από όσα μπορούν να φωτίσουν μια μικρή μόνο πτυχή της διορατικής παρουσίας του Χρήστου στα ελληνικά κινηματογραφικά πράγματα, αλλά και στην ελληνική πνευματική και κοινωνική ζωή γενικότερα, οι αναφορές του είναι σε πολύ πιο αξιολογήσιμα έντυπα απ' τα σύγχρονα και life-style επιλεγόμενα. Σημείωνε ο Βακαλόπουλος («Αντί», 1984):

«Σήμερα, όλοι αγαπούν τον κινηματογράφο, γενικά και αόριστα: από τον "Ριζοσπάστη" μέχρι τα λογοτεχνικά περιοδικά, από τον "Ταχυδρόμο" μέχρι τον "Δεκαπενθήμερο Πολίτη", σκοντάφτει κανείς σε κείμενα που δεν μπορούν να ξεχωρίσουν τα άγρια από τα ήμερα, τον Carpenter από τον Antonioni, τον Fassbinder από τον Douglas Sirk, τον Wenders από τον Ταρκόφσκι. Όλοι θεωρούνται μεγάλοι, λες και έχουμε να αγωνιστούμε για κανέναν κοινό σκοπό. Στην πραγματικότητα, αγωνιζόμαστε για να δουλεύουν κάθε καλοκαίρι χωρίς απώλειες οι θερινοί κινηματογράφοι. Ίσως, λοιπόν, να μην είναι τυχαίο το ότι πραγματικά οριακοί κινηματογραφιστές



1976.

παραμένουν ριζικά άγνωστοι: ποιος συζητάει ή ποιος ενδιαφέρεται να προγραμματίσει ταινίες του Renoir, του Dreyer, του Fritz Lang, του Hawks, του Rohmer της δεύτερης περιόδου, του Μιζογκούτσι, του Rivette, του Bresson, του Fuller, του Monte Hellman; Μόνο η τηλεόραση προσπαθεί [κρατική ακόμα, τότε], αλλά αυτή είναι μια άλλη, αθόρυβη ιστορία, γιατί η τηλεόραση δεν ενδιαφέρει καθόλου αυτούς που γράφουν, και συγκεντρώνει την προσοχή μόνο όταν αποκτά υπουργούς ή προσβάλλει τα συναισθήματα των τοπικών συλλόγων».

Η πραγματική ζωή

Ο Χρήστος Βακαλόπουλος τα 'κανε όλα γρήγορα, βιαστικά, μαχητικά – με επιμέλεια όχι πρόχειρα. Ως κριτικός/θεωρητικός του κινηματογράφου (μολονότι δε θα του άρεσε ο προσδιορισμός), *μόνος του* (το επαναλαμβάνω: *μόνος του*), άφησε ανοιχτά όλα τα μέτωπα – σε κάποια απ' αυτά συνεχίζονται οι «εχθροπραξίες», αλλά τα πνίγει η λήθη και η συνηγορία. Ως σκηνοθέτης, τόλμησε να ταπεινωθεί, βαδίζοντας τον οδυνηρό δρόμο που οδηγεί την αισθητική κατευθείαν στην πραγματικότητα – σβήνει την αισθητική μπρος στο ανεπανάληπτο θαύμα, την *πραγματική πραγματικότητα* του πολιτισμού μας. Ως κινηματογραφιστής, έζησε έτσι όπως το ονειρεύτηκε: μες στις εικόνες, αρνούμενος να εγκλωβιστεί απ' αυτές, καλλιεργώντας τη γραφή του για να μπορεί να ξεδιαλύνει τις πραγματικές σημαντικές απ' τις ψεύτικες, τις πλάνες, τις γυαλιστερές.

Όταν, στο ανήσυχο εκείνο όνειρο για το οποίο σας μίλησα στην αρχή, με κάλεσε μπροστά στη ραπτομηχανή, «Έλα να ράψουμε μαζί», τρόμαξα. Τι να ράψουμε, ρε Χρήστο; Αφού εσύ έχεις κόψει τα πατρόν, εσύ έφτιαξες τις κουστουμιές. Σε μας, τι μένει; Να τ' αερίζουμε, να μην τα φάει ο σκώρος; Άντε να τα φορδαίνουμε ή να τα κονταίνουμε στα μέτρα των καιρών που αλλάζουν; να τα φυλάμε από τις μόδες, από το κάθε φορά «πνεύμα της εποχής»; να συνεχίζουμε, μαχητικοί, εκτός πραγματικότητας – εκεί που κυλάει η πραγματική ζωή.

Ηλίας Κανέλλης

«Αντί», τεύχος 654, 13/2/1998

Δυο λόγια για τον Χρήστο, εν θερμώ

Με τη θέληση μιας ειρωνικής συγκυρίας, ο άνθρωπος που υπερασπίστηκε την ήπια στάση και τη συμφιλώση ανάμεσα μας περισσότερο απ' οποιονδήποτε άλλον, δεν βρίσκεται πλέον ανάμεσά μας από το βράδυ του περασμένου Σαββάτου (Σάββατο, η μέρα των νεκρών), θύμα της ίδιας αρρώστιας που προκάλεσε το θάνατο των ποιητών Νίκου Καρούζου και Νίκου Γκάτσου. Ο συγγραφέας και σκηνοθέτης Χρήστος Βακαλόπουλος, του οποίου την απaráμιλλη επινοητικότητα αγαπήσαμε όλοι ανεξαιρέτως, πέθανε σε ηλικία 37 ετών, συμφιλωμένος για τελευταία φορά με την αγωνία ενός ταξιδιού που ο ίδιος πάντα έβλεπε από το πρίσμα της πιο αυθεντικής μεταφυσικής βεβαιότητας, εκείνης που μπροστά της η δύναμη της θέλησης ωχριά μεν, αλλά η ψυχή στέκεται με δέος. Για τον Χρήστο, που δεν ήταν μόνο, που δεν ήταν κυρίως ένας ανήσυχος χιουμορίστας, αυτή η λέξη, η λέξη «δέος», υπήρξε το κλειδί της υποδειγματικής ζωής και μιας αληθινά διαμεσολαβητικής τέχνης, όπως εκείνος την εννοούσε. Στα κείμενά του για τον κινηματογράφο, αυτά που περιέχονται στον εξαιρετικό τόμο *Δεύτερη προβολή*, και ειδικά σε όσα γράφτηκαν μετά την αθόρυβη στροφή του προς το «ελληνικό ζήτημα», βρίσκει κανείς την πιο διεισδυτική ματιά για την αναζήτηση αυτού του δέους στο καθετί, στα ασημαντα, εφήμερα πράγματα, σε οτιδήποτε υποτιμημένο, αλλά ουσιαστικό· στο βλέμμα του παιδιού που μας κοιτάζει απ' την οθόνη, υποχρεώνοντάς μας να το κοιτάξουμε κι εμείς κατάματα, μετέχοντας στο θαύμα ενός ψυχικού συγκλονισμού. Σύμφωνα με τον Χρήστο Βακαλόπουλο, η λογοτεχνία, όπως και το σινεμά, υπήρξαν οι τέχνες της αναπαραγωγής αυτού ακριβώς του δέους που πηγάζει και τροφοδοτείται απ' τη δυνατότητα των πλασμάτων και των πραγμάτων να προκαλούν τη συγκίνηση, να ενθαρρύνουν τη συγκινησιακή χρήση του Κόσμου. Εξ ου και η λατρεία του για τον Παπαδιαμάντη, τον συγγραφέα στο έργο του οποίου «συμβαίνουν τα πάντα και τίποτα». Για τον ίδιο λόγο αγαπούσε, άλλωστε, τις ελληνικές κωμωδίες του εμπορικού σινεμά, όπου κυριαρχούσαν τα πρόσωπα και τα σώματα, όχι οι προγραμματισμένες καλλιτεχνικές ατομικότητες, κι όπου τα κενά και σκοτάδια της μοίρας εγκυμονούσαν αθώς οικογενειακές φάρσες, το άκρον άωτον μιας ιδανικής προσωποληψίας δίχως καταθλι-

Αθήνα, 1975.



26/8/1973.

Αποκαιρετιστήριο γεύμα
στην Πλάκα. Τάκης
Κουτσογιαννόπουλος,
Γιώργος Στάικος,
Χρήστος Βακαλόπουλος,
Αυγουστίνος Πολέμης,
Κώστας Χανιώτης,
Γιάννης Πεπονής,
Κώστας Λιβιεράτος,
Τζο Σολομών.



πτικοούς κόμπους, χωρίς ίχνος σαρκασμού, χωρίς τα λέπια της μνησικάκης ειρωνείας. Τέλος, με τον ίδιο τρόπο αγαπούσε την Αθήνα, της οποίας η ρεαλιστική ασχήμια δεν του διέφευγε, όμως ο ψυχισμός των κατοίκων της, η συχνά ασυνάρτητη, αλλά έντονη και αδιάκοπη συναισθηματική ροή που τους συνέδεε, τον έκαναν να τη θεωρεί ως το μόνο μέρος του κόσμου όπου θα μπορούσε να ζήσει. Δεν έζησε τόσο όσο θα 'πρεπε.

«Δέος» λέγοντας, στην προκειμένη περίπτωση, εννοώ αυτό που ισοδυναμεί προς την Ιερότητα της Στιγμής, το φως του Στιγμιότυπου, τη βαθύτερη έκλαμψη του αθρόου Συμβάντος. Στην Ιερότητα της Στιγμής –το ξέρουμε, το βλέπουμε– αντιπαράτιθενται, όλο και πιο βίαια, τα πρότυπα, οι μόδες, ο λυσσαλέος ωφελιμισμός, η ψυχαναγκαστική φρίκη της καταναλωτικής εκείνης δραστηριότητας που ξετυλίγεται με άνεση αυτοσκοπού. Για τον Χρήστο, η θεραπεία μιας τέτοιας συμφοράς συνέπιπτε με την προσήλωση στο νόημα της συνάντησης δύο ανθρώπων, στις ιριδίζουσες λεπτομέρειες της σχέσης τους, στο ψυχικό φορτίο που απελευθερώνεται απ' την κατανόηση· όχι απ' την αρπαγή και την κτήση. Τα ζεύγη αυτά, αυτές οι πολικότητες είναι αμέτρητες και σχετίζονται όλες με τη διάκριση Αυθεντικού/Απομίμησης: να συγκατατίθεται στην Αγάπη· όχι στην ηθική! Να αγαπάς το ρυάκι· ποτέ τον κανόνα του. Ο Χρήστος ήθελε να ονειρεύεται τη ζωή του από την ίδια στιγμή που τη ζούσε. Δεν τον ενδιέφερε καθόλου (μάλιστα, μέχρι υπερβολής) η αισθητική αποτίμηση του Αντικειμένου, αλλά η βαθμιαία ένωση με αυτό μέσα στον τόπο εκείνο που αποκαλούμε Το Βλέμμα.



Νοσταλγούσε πράγματι τις αθηναϊκές αυλές, που υπήρξαν χώροι παιχνιδιού και πληροφόρησης μέσω ενός ζωντανού κυκλώματος της αυθόρμητης ανθρώπινης παρουσίας πριν ακόμη κυριαρχήσει η τηλεόραση, κι όταν πολλές απ' αυτές τις αυλές μετατράπηκαν σε θερινά σινεμά, στη δεκαετία του '60, διαισθάνθηκε μια ζωηρή, αλλά αφανή, πολιτιστική επανάσταση, της οποίας το ρεύμα γεννήθηκε στις καρδιές μιας γενιάς ή, καλύτερα, μιας κοινωνίας, που επρόκειτο να χτυπηθεί απ' τη χούντα και να λάβει τη διάψευση απ' την Αριστερά. Τολμώ να πω ότι αυτή η νοσταλγία δεν ήταν ρομαντική ή πεινασμένη για το γραφικό· απεναντίας, στέγαζε το όραμα της ανυπόκριτης έλξης για τους δεσμούς με τα έργα εκείνα που δεν θα κρίνονταν, «αντικειμενικά», σαν καλά ή κακά, αλλά θα χρησίμευαν πρωτίστως ως *αφορμές συσχετισμού* των προσώπων. Για τον Χρήστο, η ιδιοσυγκρασία ορισμένων τέτοιων έργων αποτελούσε ένα στοιχείο αμιγώς ελληνικό. Ασχολήθηκε με το σινεμά και έγραψε βιβλία θέλοντας να πιστοποιήσει αυτή την άτυπη επιρροή των συγκινήσεων, καθώς και την αποτελεσματικότητά τους σε σχέση με τον τρόπο ζωής που ραγδαία επέβαλλε η Δύση μέσω των τηλεματικών τεχνολογιών, ενώ διέθετε αλάνθαστη όσφρηση στο να αντιλαμβάνεται τον νεκρό σπόρο που υπήρχε στην τελειοθηρία και στον ανταγωνισμό των εικόνων, όπως αυτές διανέμονται σε παγκόσμια κλίμακα, προκειμένου να δημιουργήσουν ομοιότυπα μοντέλα ζωής και συμπεριφοράς σε βάρος της ξεχωριστής ψυχοσύνθεσης του καθενός.

Με εξαιρετικά χαμηλόφωνο και διακριτικό τρόπο έδωσε,

«Το ραδιόφωνο είναι το ταμ-ταμ της φυλής». (Χ.Β.)

Πάρτι στην ελληνική ραδιοφωνία.

αυτός ο υπέρμαχος της συμφιλίωσης, την ωραιότερη μάχη γύρω απ' το αίνιγμα της ελληνικής ταυτότητας, της οποίας το παραδοσιακό και υπαρξιακό πλεονέκτημα δεν εννοούσε να αποσυνδέσει απ' τις τρέχουσες ανθρώπινες υποθέσεις, από την καθήλωση της ματιάς στον τρόπο μας να χειριζόμαστε τη συγκίνηση – τρόπο αφελή ή παρορμητικό και συχνά παιδαριώδη, αλλά που οπωσδήποτε (ή ως εκ τούτου, ίσως) αποκλείει ενστικτωδώς τα οργανωτικά και διοικητικά κάτεργα. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν ήξερε να ακροβατεί ανάμεσα στις πιο λεπτές διαλεκτικές διαφορές, όλη του η πείρα ήταν στραμμένη προς το καθημερινό, αυτό που οι ιδεολογίες και τα κανάλια της τηλεόρασης αποστρέφονται ως επουσιώδες και υποκαθιστούν με το μικρο-σκάνδαλο. Θα σε έπειθε, στο τέλος, πως η ζωή δεν ανάγεται σε μια πλοκή, όπως λέμε, αλλά παραμένει η ελεύθερη ανάπτυξη των ενδεχομένων της Στιγμής, που πολύ σωστά τη θεωρούσε σημαντικότερη απ' τη μουσειακή, τη φετιχιστική υπεράσπιση των μοτιβών του παρελθόντος και των «ορθολογιστικών» σεναρίων για το μέλλον.

Η μελαγχολία που ο Χρήστος πήρε μαζί του στο θάνατο, όσο κι αν πήγαζε απ' την επίγνωση των πιθανοτήτων μιας αντεπίθεσης του καρκίνου, ήταν μάλλον (ή ήταν *επίσης*) η νύξη της απογοήτευσής του για την ανεπάρκεια όλων μας στην ανθρώπινη επαφή, για την ψυχική οκνηρία που έδινε παράταση στα παιχνίδια με τους δαίμονες της σκέψης και της έμπνευσης, σε βάρος των σωμάτων και των συναισθημάτων. Η αμηχανία που χαρακτήριζε τον Χρήστο, η μοναξιά που περιγράφει στη *Γραμμή του ορίζοντος*, η αίσθηση ότι κάθε παλμός του ήταν, εντούτοις, παλμός μιας φλέβας απαισιόδοξου έρωτα για το ανέφικτο, τον καθιστούσαν περισσότερο ελκυστικό παρά απόμακρο, κάτι που ίσχυε άλλο τόσο για τις ιδέες του, απ' τις οποίες διδαχτήκαμε πολλά, και το γράφω δίχως ίχνος περιττής ευγένειας.

Για τη φυσική μας συστολή, αυτήν που τώρα είναι δύσκολο ασφαλώς να εντοπίσουμε, αλλά που κάποτε αποτέλεσε χαρακτηριστικό μας, πίστευε πως αποτελούσε το προτέρημα ενός είδους παρατεταμένης εφηβείας, ένα αποτράβηγμα ώστε να έλθει ο άλλος πλησιέστερα, κάτι σαν απροθυμία να ερμηνεύσουμε τις ανθρώπινες σχέσεις καταστρέφοντας τη γοητεία τους. Αυτή είναι η αναπόληση της μαγείας που δεν ζήσαμε, καθώς όλοι προσπαθήσαμε να καταλάβουμε τον κόσμο πριν τον δεχτούμε. Η μελαγχολία του Χρήστου στο μπαρ ήταν το

φάσμα της αγωνίας απ' την επιτάχυνση του χρόνου. Τον άνθρωπο αυτόν τον δολοφόνησε το Πρωθύστερο.

Θα τον θυμόμαστε πάντα με αγάπη (αν αγάπη είναι αυτό που νομίζω ότι είναι), όχι μόνο γιατί υπήρξε ο ευφυέστερος ανάμεσά μας, αλλά και για την επιμονή με την οποία μας παρότρυνε να δυσπιστούμε απέναντι στο αυτονόητο και να επιστρέφουμε, με την καρδιά μας, στο αίτημα να εξελιχθεί ο κόσμος εσωτερικά. Αυτή η εσωτερικότητα υπήρξε η κατοικία του Χρήστου Βακαλόπουλου, κι από πολλές απόψεις, όχι απαραίτητα μεταφυσικές, συνεχίζει να είναι ακόμη. Αν έμοιαζε τόσο κλειστός στην ψυχολογική διατύπωση προσωπικών τραυμάτων, αν πίστευε ότι το «ασυνείδητο είναι ο τελευταίος ευρωπαϊκός μύθος», αυτό πάντως δεν πήγαζε από υπεροψία ή εκθρότητα, αλλά απ' την ελπίδα, την πολύ θερμή ελπίδα ότι θα μπορούσε να περάσει την αφύλακτη διάβαση και να επιστρέψει *κατευθείαν* σε μια λειτουργία των Προσώπων. Όπως παλιά. Έτσι όπως ο κόσμος υπήρξε πριν δεχτούμε ότι ανήκουμε στο πλαγκτόν. Ήταν ο ισχυρότερός νοσταλγός που συνάντησα στη ζωή μου. Και η Στιγμή, που τόσο ειλικρινά αυτός αγάπησε, η Στιγμή που ήταν όμως, κρυφά, η μητριά του θανάτου, τον είδε καθώς διέσχιζε το δρόμο και τον χαιρέτησε.

Ευγένιος Αρανίτσης

«Ελευθεροτυπία», Τετάρτη 3/2/1993



1986. Στο σπίτι του,
Ασημάκη Φωτιάλα 30.

Ωσάν να μη συμβαίνει τίποτε

«Διάβασε να δεις το λέν' τα γράμματα' συναναστρεφόμαστε τους νεκρούς διαρκώς».

Ν. Γ. Πεντζίκης, Ανακομιδή

Σύμφωνα με την κρατούσα άποψη, ελάχιστες –έως ανύπαρκτες– είναι οι εξαιρέσεις στον κανόνα που θέλει όλα τα τζάκια να τραβάνε καλά, όλες οι νύφες να είναι όμορφες, κι όλους τους μακαρίτες να φεύγουν νέοι. Ο Χρήστος Βακαλόπουλος ήταν η εξαίρεση που επιβεβαίωσε αυτόν τον κανόνα, πεθαίνοντας πολύ νέος –τριάντα επτά ετών–, πριν από πέντε χρόνια.

Ο καθένας μας αντιδρά διαφορετικά μπροστά στο θάνατο ενός γνωστού· άλλος αρκείται να διαγράψει το όνομα του εκλιπόντος από τον τηλεφωνικό του κατάλογο, άλλος στενοχωριέται για τα αστεία που μπορούσε να κάνει μόνο με αυτόν τον άνθρωπο, άλλος αναλίσκεται στη μάταιη αναζήτηση του μακαρίτη. Το πένθος, πέρα απ' το κοινωνικό και τελετουργικό του μέρος, είναι μια καθαρά προσωπική και ιδιωτική υπόθεση, χωρίς κανόνες.

Ο θάνατος ενός ανθρώπου ενεργοποιεί τη μνήμη όσων τον επιζητούν: εκτός απ' τα θρησκευτικά, υπάρχουν και τα άτυπα μνημόσυνα. Και υπάρχουν πάρα πολλοί λόγοι και αφορμές για να θυμόμαστε τον Βακαλόπουλο – όχι μόνο όσοι τον γνώρισαν προσωπικά, αλλά και όσοι τον γνώρισαν έμμεσα, μέσα από τα κείμενα, τις εκπομπές ή τις ταινίες του. Η φυσική του ευγένεια και καλοσύνη, η ευρεία ανθρωπιστική του παιδεία, η αγάπη του για τις τέχνες και τους ανθρώπους, η οξυδέρκεια και η διορατικότητά του, διαγράφονται καθαρά στα κατάλοιπά του.

Μια συλλογή από δημοσιεύματα του Βακαλόπουλου, με τίτλο *Από το χάος στο χαρτί*, κυκλοφόρησε το 1995. Αυτά τα κείμενα πρέπει να διαβάζονται ως ένα έργο εν προόδω (όπως είχε χαρακτηρίσει ο Σεφέρης την ποίηση του Καβάφη, από ένα σημείο κι ύστερα)· μιας προόδου, την οποία διέκοψε βίαια και τελεσίδικα ο θάνατος. Μέχρι να τη διακόψει, όμως, ήταν φανερό ότι η πρόοδος του Βακαλόπουλου ήταν πολύ πιο προχωρημένη από αυτήν των περισσοτέρων συγχρόνων του (και, πάντως, από όλων των ομηλίκων του), ιδίως όσον αφορούσε στην κοινωνική κριτική. Για παράδειγμα, ήδη απ' το Δεκέμβριο του 1988, ο Βακαλόπουλος έγραφε:



«Ο Κοσκωτάς δεν ήταν ούτε ο πρώτος ούτε ο τελευταίος πειρασμός» καταλαβαίνουμε τώρα ότι η επιθυμία του “καλού αφεντικού” ήταν και παραμένει ευρύτερα διαδεδομένη στα ενδιαμέσα εκείνα στρώματα της ελληνικής κοινωνίας που διαδίδουν, όπου βρεθούν κι όπου σταθούν, ότι είμαστε καθυστερημένοι, υπανάπτυκτοι, ανάξιοι της Ευρώπης και της Δύσης “εις την οποίαν ανήκομεν”. [...] Αλλά και ο ίδιος ο πρωθυπουργός κατάφερε επιτέλους να μετατρέψει τη ζωή του σ’ ένα μεγάλο διαφημιστικό. Φαίνεται ότι έβλεπε, πράγματι, με ορθάνοιχτα μάτια δορυφορική τηλεόραση, πολύ πριν την επιτρέψει στους υπηκόους του. Ίσως από κει να έμαθε ότι, σήμερα, πιο σπουδαίο είναι να φαίνεσαι παρά να είσαι κάτι, να παριστάνεις ότι ζεις, ενώ στην πραγματικότητα αργοπεθαίνεις μέσα σε πολυτελείς τάφους. [...] Πολυτέλεια και φαντασία: να από τι κινδυνεύουμε πραγματικά: από τη διάθεσή μας να χωθούμε, πάση θυσία, σε μια μεγάλη παραίσθηση. Οι κάθε είδους μεταμοντέρνοι μάς το κοπανάνε συνεχώς: ζείτε σε μια άθλια χώρα, κινητοποιηθείτε και καταστρέψτε την πραγματική σας ζωή, πουληθείτε στις οργανωμένες φαντασιώσεις για να γλιτώσετε από τον εαυτό σας. Σημαδεύοντας το τέλος της

1989. Με τον
Ανδρέα Σινάνο,
στο γύρισμα της ταινίας
του Όλγα Ρόμπαρντς.

μεταπολίτευσης, η υπόθεση Κοσκωτά μάς προσφέρει μια ευκαιρία αυτογνωσίας. Αν συμφιλιωθούμε με αυτό που είμαστε ήδη, υπάρχει μεγάλη πιθανότητα να γίνουμε κάτι. Διαφορετικά, θα ξοδεύουμε λεφτά μόνο και μόνο για να φανταζόμαστε ότι υπάρχουμε». («Αντί», τχ. 389).

Το Πάσχα του 1992, έκανε μια αυτοκριτική, με αφορμή την 25η επέτειο της 21ης Απριλίου:

«Μπήκαμε στη δικτατορία μικρά παιδιά που ήξεραν να ερωτεύονται και να ντρέπονται, να ελπίζουν και να χαίρονται, και βγήκαμε από εκεί κάτι κουρασμένα παλικάρια, ασχέτως ηλικίας, υποφισσμένοι για τα πάντα, έτοιμοι να αναλύσουμε το παραμικρό, ανίκανοι να "ψωνιστούμε" με κάτι, στρατιώτες ενός μέλλοντος που ερχόταν με σιγουριά, αλλά δεν φάνηκε ποτέ, ενός "μετά" που μας έχει αρπάξει απ' το λαιμό και δε λέει να μας αφήσει ήσυχους ούτε δευτερόλεπτο. Εφτά ολόκληρα χρόνια μαθαίναμε ο ένας τον άλλον να περιφρονεί τον τόπο του και να θαυμάζει έναν μυθικό τόπο, αποτελούμενο από συγκροτήματα ροκ, φοιτητικές εξεγέρσεις, ξεσπάσματα της κραιπάλης, ελεύθερες σχέσεις, πρίγκιπες της παρακμής, χιλιάδες παιδικές χαρές για μεγάλους. Μάθαμε να περιμένουμε κάτι, και ξεμάθαμε να βλέπουμε τι γινόταν γύρω μας. Την ώρα που ο Παττακός εκτελούσε το εθνοσωτήριο έργο του μαζεύοντας γόπες στην οδό Πατησίων, και ο Καραγιώργας έχανε το χέρι του, ώστε να γίνει αργότερα υπουργός ο Κασιφάρας, εμείς φανταζόμαστε τη ζωή σαν ένα σόλο του Jimmi Hendrix ή μια ροχάλα του Cohn Bendit». («Ιστός», τ. 5).

Υπάρχουν άλλοι, αρμοδιότεροι, για να αποτιμήσουν τη σημασία της κινηματογραφικής κριτικής του Βακαλόπουλου. Από τη δική μου πλευρά, μπορώ να διαβεβαιώσω ότι η μουσική του κριτική άλλαξε άρδην τους όρους του παιχνιδιού σε αυτό το είδος: δεν έχει κανείς παρά να ανατρέξει στην υποδειγματική κριτική που έκανε για το δίσκο *Χαράτσι* (με τίτλο «Ένας ερωτευμένος δίσκος», στο περιοδικό «Ντέφι», τον Ιανουάριο του 1986), ενός πυκνογραμμένου κειμένου με συνολική άποψη για τη μουσική και τη ζωή, που ξεκινά με αποσπάσματα επιστολής του Σολωμού προς τον Τερτσέτη, για να καταλάβει γιατί πρέπει να διακρίνουμε την κριτική της ελληνικής μουσικής σε δύο περιόδους: πριν και μετά τον Βακαλόπουλο.

Το μετά τον Βακαλόπουλο δεν πρέπει να απασχόλησε ιδιαίτερα τον ίδιο. Ο καθένας μας αντιμετωπίζει διαφορετικά τον δικό του θάνατο, και, στην περίπτωση του Βακαλόπου-

λου, αυτός ο θάνατος δεν ήταν μια αφηρημένη πιθανότητα, αλλά πολύ συγκεκριμένη βεβαιότητα. Αυτόν τον αγώνα ευψυχίας ο Βακαλόπουλος τον έδωσε με γενναιότητα και τον κέρδισε, συνεχίζοντας να ζει ωσάν να μη συνέβαινε τίποτε. Όσοι τον γνώρισαμε, είχαμε βρει το κλειδί για να τον καταλάβουμε, και ο ίδιος προέταξε ένα απόσπασμα από τον Ιωάννη της Κλίμακος στο τελευταίο του μυθιστόρημα: «Δεξάμενος φλόγα, τρέχε· ου γαρ γιγνώσεις πότε σβέννυται και εν σκοτία σε καταλείψει»· δηλαδή, και να μην ήταν οι μέρες του μετρημένες, πάλι τα ίδια κείμενα θα διάβαζε, τις ίδιες μουσικές θα άκουγε, τις ίδιες ταινίες θα έβλεπε, τα ίδια κείμενα θα έγραφε, τις ίδιες παρέες και τις ίδιες πλάκες θα έκανε. Απλώς, συνέβη πριν από πέντε χρόνια ο Χρήστος να φύγει και να μας αφήσει να τα βγάλουμε πέρα μόνοι μας.

Μανώλης Σαββίδης

«Το Βήμα» («Νέες Εποχές»), 1998



Τα μάτια δεν θέλουν πάντα να κλείνουν

Η πρώτη μας συνάντηση έγινε σ' ένα καφενείο, κάπου στη Σόλωνος, άνοιξη του '75, νομίζω. Μου πρότεινε ένα κείμενο για την πρώτη ταινία του Ανδρέα Θωμόπουλου, *Αλδεβαράν*. Πρέπει να ήταν η παρθενική του εμφάνιση στον τομέα της κινηματογραφικής κριτικής και δημοσιεύτηκε στον «Σύγχρονο Κινηματογράφο» (τ.χ. 7), που τότε έβγαζα με τον Αντώνη Καρκαγιάννη. Ξεκίνησε έτσι μια συνεργασία που αμέσως ταυτίστηκε με μια δυνατή φιλία. Η αγωνία μας για την ανάδειξη της κινηματογραφοφιλίας, για τα νέα θεωρητικά, αισθητικά και ιδεολογικά ρεύματα που διαπερνούσαν τον κινηματογραφικό στοχασμό εκείνη την εποχή, για τις περιπέτειες του βλέμματος και την περιπλάνηση των σωμάτων, καταγράφηκε, με ελλείψεις και υπερβολές οπωσδήποτε, στον «Σύγχρονο Κινηματογράφο». Επίσης κρατήσαμε τη στήλη της κινηματογραφικής κριτικής στην «Αυγή». Την ίδια περίοδο εγκαινιάσαμε, σ' αυτή την εφημερίδα, με το ψευδώνυμο «Τηλεσκόπιο», ένα νέο είδος τηλεοπτικής κριτικής, που προσπαθούσε να ανιχνεύσει την άγουρη ακόμα ελληνική τηλεόραση με άλλο πρίσμα.

Όλα αυτά ακούγονται τόσο μακρινά... Για μένα, είναι χθεσινά. Μέσα απ' τις αντιδικίες, το πάθος, τη χαρά και τις απογοητεύσεις εκείνης της εποχής, ενηλικιωθήκαμε πνευματικά και προσωπικά.

Δε νομίζω ότι χώρισαν ποτέ οι δρόμοι μας. Τα επαγγελματικά μας, ίσως... Η συναντίληψή μας για το τι είναι κινηματογράφος, η αγάπη μας για δημιουργούς όπως ο Rossellini ή ο Renoir, ο Bresson ή ο Μιζογκούτσι, ο Antonioni ή ο Wenders, ο Δαμιανός ή ο Τορνές, παρέμεινε ακέραια, δοκιμασμένη ταυτόχρονα και εμπλουτισμένη.

Είναι οδυνηρό να ανακαλείς μνήμες ενός προσώπου τόσο πολυσχιδούς και χαρισματικού όπως ο Χρήστος Βακαλόπουλος. Είναι περιττό να μιλάς για την απώλειά του. Αισθάνομαι σαν να μην κύλησε ο καιρός, σαν να δίνουμε πάντα ραντεβού για να σχεδιάζουμε το νέο τεύχος του «Σύγχρονου», να περνάμε παρέα από την «Αυγή», να ξαφνιάζομαι από μια του παρατήρηση για ιδέες, βιβλία, ταινίες, όψεις ζωής. Στην αρχή, νόμιζες πως όλα αυτά ήταν παραδοξολογίες. Όταν έφευγε η πρώτη έκπληξη, ανακάλυπτες την ουσία και το βάρος μιας γνώμης που έψαχνε πίσω από το αυτονόητο και το τετριμμένο.



Οι ταινίες του και τα βιβλία του δεν ήταν τίποτ' άλλο από μια προέκταση της κριτικής του ματιάς, κι ας είχε πια άλλους προσανατολισμούς, κι ας είχε επιλέξει έναν διαφορετικό δρόμο, μπολιασμένο, όπως έγραψε, στο «πύρινο έδαφος της πραγματικότητας», πιο κοντά στον άνθρωπο απ' ό,τι στις ει-
κόνες. Σ' όλα αυτά τα χρόνια του αναγκαστικού κι άδικου χω-
ρισμού, λείπει το βάθος της σκέψης του, αλλά και το παιχνίδι της· λείπει, πιο πολύ απ' όλα, η ξεχωριστή του ικανότητα να ανακαλύπτει διαμάντια στα σκουπίδια, ο πυρετός και η πειθώ ενός στοχασμού που ξεπερνούσε την κοινοτοπία και φώτιζε αδιανόητες πλευρές της δημιουργίας.

Ο Χρήστος ήταν ξεχωριστός· και μένει πάντα αξεπέρα-
στος.

Μιχάλης Δημόπουλος
Φεβρουάριος 2000

*Ο Χρήστος Βακαλόπουλος
με τον Μιχάλη Δημόπουλο
και, στη μέση, τον γάλλο
σκηνοθέτη Jean-Marie
Straub, στο Γαλλικό
Ινστιτούτο Αθηνών στη
διάρκεια μιας μαραθώνιας
παρουσίασης όλων των
ταινιών του, που είχε
οργανώσει το περιοδικό
«Σύγχρονος
Κινηματογράφος», τον
Απρίλιο 1977.*

Στιγμιότυπα

1990. Με τον Αντώνη
Κισούκα. Μεγάλη Εβδομάδα
στην Πάτμο.



Το 1983, στην κινηματογραφική λέσχη του Πειραιά κάναμε ένα αφιέρωμα στον Luigi Comencini. Τηλεφώνησα τότε σε έναν κριτικό του «Σύγχρονου Κινηματογράφου», που είχε τύχει να τον δω μια-δυο φορές σε εκδηλώσεις του περιοδικού, για να κατέβει στον Πειραιά, στο «Σινεάκ», όπου γίνονταν οι προβολές, να μιλήσει. Αιτία, ένα κείμενό του που είχα διαβάσει για κάποια ταινία του Comencini – ούτε θυμάμαι για ποια, ούτε πού.

Του ζήτησα να έρθει· το απαίτησα σχεδόν, σαν να 'ταν το πιο φυσικό πράγμα του κόσμου, και έτσι το αντιμετώπισε κι αυτός· σαν να 'ταν υποχρέωσή του να είναι παρών εκεί όπου κάποιοι –άγνωστοί του τελείως– έκαναν μια κινηματογραφική εκδήλωση. Με τα χρόνια κατάλαβα ότι στον Χρήστο δεν του ήμασταν καθόλου άγνωστοι, γιατί κάποιοι που αφιέρωναν στον Luigi Comencini, δεν μπορεί παρά να ήταν χαμένοι συγγενείς του.

Συναντηθήκαμε στη «Στάνη», το καφενείο δίπλα στο Δημαρχείο του Πειραιά, ήπαμε καυτό γάλα με μέλι, είδαμε την ταινία *Τα παιδικά χρόνια του Καζανόβα*, ακολούθησε μια από

τις ατελείωτες σε τέτοιες περιπτώσεις συζητήσεις και καταλήξαμε, μεγάλη παρέα, στην ταβέρνα του «Κεφαλλονίτη», στον Προφήτη Ηλία. Μαζί μας ήταν κι ο Βαγγέλης Δρίτσας, που έφυγε με παρόμοιο με τον Χρήστο τρόπο, λίγα χρόνια πριν απ' αυτόν. Το αναφέρω, γιατί ο Χρήστος είχε ζηλέψει όταν του είχα περιγράψει την κηδεία του Βαγγέλη, επειδή οι φίλοι του με μπουζούκια και όργανα είχαμε κάνει βόλτα στον Πειραιά τον νεκρό, τραγουδώντας του εκατοντάδες φορές εκείνη τη μέρα το αγαπημένο του τραγούδι: *«Μου 'φαγες όλα τα δαχτυλίδια / μ' έχεις και κοιμάμαι, κοιμάμαι στα σανίδια...»*

Όταν, λοιπόν, οι Μπέκοι τραγούδησαν, στην κηδεία του Χρήστου, την ώρα που κατέβαινε στον τάφο, το *«Μη λυπάσαι που φεύγω...»*, θυμήθηκα τη λάμψη της ζήλιας που είχε περάσει απ' τα μάτια του για την κηδεία του Βαγγέλη, κι ένιωσα αυτό που ψυλλιαζόμουν πάντα: ότι ο Χρήστος ήταν –ακόμα και νεκρός– ένας άνθρωπος ικανός να ζήσει το θαύμα, όχι γιατί είχε κάποιο ιδιαίτερο χάρισμα ή έκανε κάτι για να το προκαλέσει, αλλά γιατί μπορούσε να το αναγνωρίσει και να το ανακαλύψει στα απλά, καθημερινά και ταπεινά γεγονότα που συνεχώς συμβαίνουν γύρω μας και που μέσα τους ζούμε όλοι.

Ένα ασήμαντο γεγονός, όπως κάποιος τσακωμός στη Λαϊκή για το ζύγι ή ένα κυκλάμινο που ανθίζει χειμωνιάτικα στην κατηφόρα της Καλλιδρομίου, ο Χρήστος το τσάκωνε με τα μάτια, και στα χείλη του μεταμορφωνόταν σε κάτι σημαντικό και ανεπανάληπτο, αποκτούσε τεράστιες διαστάσεις σαν να περιστρεφόταν γύρω του το νόημα της ζωής, και το φώτιζε από τόσες γωνίες, που ποτέ κανείς δεν είχε υποψιαστεί.

➤ Με τον Χρήστο ζήσαμε μαζί επτά συνεχόμενα χρόνια, δέκα μήνες το χρόνο. Τριγυρίζαμε στα Εξάρχεια, από την πλατεία μέχρι την οδό Καλλιδρομίου, τα σύνορα με το λόφο του Στρέφη, το εστιατόριο της κυρά-Κατίνας, τα φλιπεράκια, το «Παρασκήνιο», το «Καλλιδρόμιο», το «Άμα λάχει»; και καταλήγαμε στο σπίτι του κάνοντας ατέλειωτες συζητήσεις, παρακολουθώντας αγώνες μπάσκετ και ποδοσφαίρου, και συγγράφοντας σενάρια. Το αγαπημένο του σενάριο δεν έγινε ποτέ ταινία (όπως και τα περισσότερα): είχε τίτλο «Μία υπέροχη ζωή» και ήταν η ιστορία της άχαρης δεκαετίας του '80, της πιο άχαρης, ίσως, δεκαετίας της ζωής του.

Ο Χρήστος λάτρευε το σινεμά περισσότερο κι απ' τα βιβλία κι απ' τα τραγούδια, για τη μαγική του δύναμη να σαρώ-



1989. Φεστιβάλ
Κινηματογράφου
Θεσσαλονίκης.
Σταύρος Τσιώλης,
Χρήστος Βακαλόπουλος,
Αντώνης Κιούκας.

νει οτιδήποτε προσπαθεί να σταθεί ανάμεσα σε μας και την πραγματικότητα, και, την ίδια στιγμή, να τη φυλακίζει για πάντα. «Η ύπαρξη αυτή καθαυτή των πραγμάτων και των ανθρώπων (και όχι η ερμηνεία τους)» έλεγε, «αποτελεί για τον κινηματογράφο το μεγαλύτερο θαύμα και το μεγαλύτερο αίνιγμα». Συνήθιζε να λέει ότι, αν, για κάποιο λόγο, καταστραφούν τα πάντα πάνω σ' αυτή τη Γη και μετά από χιλιάδες χρόνια έρθουν εξωγήινοι και ανακαλύψουν ανάμεσα στα ερείπια ένα κομμάτι από οποιαδήποτε ταινία, αυτό θα ήταν αρκετό, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, για να μάθουν τι είδους όντα κατοικούσαν σ' αυτόν τον πλανήτη. Αν, μάλιστα, αυτό το κομμάτι ήταν απ' τον *Κανόνα του παιχνιδιού* του Renoir ή τη *Θεία από το Σικάγο* του Σακελλάριου, τόσο το καλύτερο – και για τους εξωγήινους και για μας.

► Ιούλιο-Αύγουστο χανόμαστε, χωρίς να έχουμε ιδέα ο ένας για το τι κάνει ο άλλος. Εγώ με το αντίσκηνο σε ερμηνήσια, κι ο Χρήστος στην Πάτμο, το «αόρατο νησί», με σταθερή παρέα του τον Νίκο Παναγιωτόπουλο, και ασταθή, διάφορες κοπέλες. Αυτή η «σιγή ασυρμάτου» διεκόπη μόνο δύο φορές, και

τις αναφέρω, γιατί νομίζω ότι έχουν τη σημασία τους. Την πρώτη ήταν όταν ο Χρήστος ερωτεύτηκε την Ελένη. Μου τηλεφώνησε και μου έδωσε οδηγίες για την προετοιμασία του γάμου του. Τότε ήταν που η μητέρα του, η κυρία Ξένη, νομίζω ότι πίστεψε πως μπορεί και να τον έβλεπε γαμπρό.

Το φθινόπωρο, όταν επέστρεψε, πήγαμε μαζί με την Ελένη και τη Θάλεια στην «Όπερα», να δούμε τη *Ρενέτ και Μιραμπέλ* του Rohmer. Μετά, ξημερωθήκαμε στο σπίτι της Ελένης. Ήταν ένα όμορφο βράδυ, αλλά για το «θέμα» του τηλεφώνου, κουβέντα. Ήταν φανερό: οι διακοπές είχαν τελειώσει.

Η δεύτερη ήταν τον Αύγουστο του 1990. Μου 'στειλε με την Άρτεμη, την αδελφή του Γιάννη Έξαρχου, ένα σύντομο γράμμα, που το ξεκινούσε με μια φράση απ' τις *Εκλεκτικές συγγένειες* του Goethe: «*Εκείνο που μας ένωνε, ακόμη και στις πιο δύσκολες στιγμές της ζωής μας, ακόμη και τότε που νιώθαμε να διακυβεύονται τα πάντα, ήταν ότι συνεχίζαμε να ζούμε σαν να μη συμβαίνει τίποτα*».

Αυτές είναι δύο οριακές στιγμές εκδηλώσεων μεγάλης χαράς και οδυνηρής λύπης εκ μέρους του, και η φράση του Goethe θαρρείς και φωτογραφίζει τον τρόπο της ζωής του, την αξιοπρέπεια με την οποία βάδισε πάνω σ' αυτή τη γη, και τον βαθύτατο σεβασμό που ένιωθε για τη ζωή και τους ανθρώπους. Αν, όπως έλεγε, «*η δημοκρατία δι' αντιπροσώπων δεν μας ταιριάζει, και γι' αυτό τα 'χουμε κάνει μαντάρα*» και πρότεινε αντ' αυτού, αστειευόμενος, «*επιστροφή στη βασιλεία και ανάδειξη του Βασίλη Τσιτσάνη ως Βασιλέα των Ελλήνων*», στον Χρήστο ανήκει δικαιωματικά ο τίτλος του πρώτου πρίγκιπα στην Αυλή του.

➤ Στην Πάτμο, ωστόσο, πηγαίναμε μαζί κάθε Πάσχα, από το 1986 έως και το 1990. Το πρόγραμμα της Μεγάλης Εβδομάδας ήταν το ίδιο κι απaráλλαχτο όλα αυτά τα χρόνια, σαν ένα αιώνιο τυπικό, με κέντρο του το απογευματινό ανηφόρισμα στο Μοναστήρι για την παρακολούθηση της Ακολουθίας, και το νυχτερινό κατέβασμα στη Σκάλα, απ' το κακοτράχαλο μονοπάτι. Ενώ όλοι είχαμε φακούς για να βλέπουμε πού πατούσαμε, ο Χρήστος βάδιζε μπροστά, ατάραχος, χωρίς να κοιτάει ποτέ κάτω, σαν να 'κανε αυτή τη διαδρομή αιώνες, σαν αυτό το μονοπάτι να 'ταν ο δικός του δρόμος.

Η Μεγάλη Εβδομάδα στην Πάτμο, οι Χαιρετισμοί στο Μετόχι του Παναγίου Τάφου στην Πλάκα και κάποια ανάμμα-

τα κεριών που συνοδεύονταν από σύντομες, ακίνητες, βουβές στάσεις σε κάποιο στασίδι (ίσως κάποια προσευχή) σε ταπεινά ξωκλήσια, είναι οι μόνες εικόνες που έχω από τον Χρήστο για τη σχέση του με οτιδήποτε θρησκευτικό. Αντίθετα, η σχέση του Χρήστου με την πίστη κατοικούσε σε κάθε του σκέψη, σε κάθε του ματιά, σε κάθε του λέξη. «Υπάρχουν δύο ειδών άνθρωποι» έλεγε αφοριστικά: «εκείνοι που περιμένουν να τους συμβεί ό,τι έχουν ακούσει ότι μπορεί να συμβεί στη ζωή ενός ανθρώπου, και οι άλλοι που πιστεύουν ότι τα πάντα μπορούν να τους συμβούν».

► Το Πάσχα του 1988, κάναμε μια εξαίρεση και πήγαμε στα Χανιά, όπου μας φιλοξένησε στο σπίτι του, στις Κορακιές, ο Λεωνίδας Κακάρογλου. Εκείνο το Πάσχα, λοιπόν, ο Χρήστος είχε προσχωρήσει στους νηστεύοντες, με σκοπό να μείνει, μετά την Ανάσταση, στη Λειτουργία, στη Μονή Γουβερνέτου (ένα μοναστήρι που του άρεσε πολύ, σε μια ερημιά 25 χιλιάμετρα έξω απ' τα Χανιά), για να κοινωνήσει. Παρ' όλο που τήρησε ευλαβικά και αυστηρά, όλη τη Μεγάλη Εβδομάδα, τους κανόνες της νηστείας, στις εννέα το βράδυ του Μεγάλου Σαββάτου, τρεις ώρες πριν από την Ανάσταση, θέλησε να φάει μπριζόλα μοσχαρίσια. Ήταν αδύνατον να τον μεταπεισούμε: έκανε σαν μικρό παιδί. Έτσι, ο Λεωνίδας πήγε κι έφερε μια μπριζόλα στο σπίτι, κι όταν την έφαγε ο Χρήστος, ξεκινήσαμε για την Ανάσταση. Ο Χρήστος δεν κοινωνήσε, παρότι προσπάθησα να τον πείσω, προτρέποντάς τον να ακούσει προσεκτικά την ευχή του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου: «νηστεύσαντες και μη νηστεύσαντες, ευφράνθητε σήμερον...» Εκείνο το βράδυ, ήταν μια από τις λίγες φορές που είδα τον Χρήστο να τα 'χει βάλει με τον εαυτό του...

► Το 1985, είχαμε πάει μαζί στο γήπεδο του Μίλωνα, σε μια συζήτηση που είχε οργανώσει το ΚΚΕ Εσωτερικού για τη γλώσσα: απ' τη μια ο Διονύσης Σαββόπουλος κι ο Στέλιος Ράμφος να κινδυνολογούν για την κατάργηση του πολυτονικού και της διδασκαλίας των αρχαίων στα σχολεία, καθώς και για την όλο και πιο εκτεταμένη χρήση του λατινικού αλφαβήτου, κι από την άλλη ο Μίμης Μαρωνίτης να κατηγορεί συλλήβδην όσους συντάσσονταν μαζί τους, σαν πράκτορες μιας σκοταδιστικής συνωμοσίας. Κάποια στιγμή, ανέβηκε και ο Χρήστος στο βήμα. Είπε μόνο δυο-τρεις φράσεις: «Τα τελευ-



ταία δέκα χρόνια, δεν ζούμε μια γλωσσική περιπέτεια· ζούμε, κυρίως, τη μεγάλη περιπέτεια του νοήματος. Θα έλεγα ότι αυτό που μας μάζεψε όλους εδώ, είναι μάλλον η αγωνία για το νόημα που χάνεται. Το νόημα αιμορραγεί, και αυτό είναι που μας εμποδίζει να συνεννοηθούμε». Μ' αυτές τις κουβέντες διέλυσε την ομίχλη της συζήτησης. Σύσσωμο το ακροατήριο τον χείροκροτούσε, μέχρι που κατέβηκε και ξαναπήρε τη θέση του ανάμεσά μας.

Πάσχα και καλοκαίρια
«κατέφευγε σε ένα αόρατο
ελληνικό νησί».
1986. Μεγάλη Εβδομάδα
στην Πάτμο,
με την Έφη Αγγελάκη
και την Θάλεια Καλαφατά.

► Τον Χρήστο τον γνώρισα λίγο μετά την επιστροφή του από το Παρίσι. Είχε ήδη συναντηθεί με την αρρώστια του και είχε, πιστεύω, ανταλλάξει μια φευγαλέα χειραψία με το θάνατο. Αυτός ο άνθρωπος που συνάντησα, δεν είχε καμιά σχέση με τον Βακαλόπουλο που ήξερα από τα μέχρι τότε κείμενά του στον «Σύγχρονο Κινηματογράφο» και σε άλλα περιοδικά της εποχής. Και τα γραφτά του από και πέρα μοιάζουν να είναι γραπτά ενός άλλου ανθρώπου – και ως προς το ύφος και ως προς το αίτημα που διατυπώνουν. Αφήνει για πάντα πίσω του τη στρυφνή ορολογία, την περίπλοκη σύνταξη, την αναλυτική μέθοδο, τις αναφορές στην ψυχανάλυση, τη σημειολογία, την πολιτική θεωρία και την εύκολη διαδρομή από το γενικό στο ειδικό (κάτι που, μάλλον, δεν αφορά κανέναν). Υιοθετεί

διά παντός τον καθημερινό λόγο, τις σύντομες κοφτές προτάσεις, τις αναφορές σε γεγονότα ή φράσεις που προσπαθούν να κρύψουν αντί να φανερώσουν, τη σύνθεση και τη διαδρομή από το ειδικό στο γενικό (κάτι που, μάλλον, αφορά όλους). Δεν επιδεικνύει, αλλά, αντίθετα, κρύβει τις γνώσεις του, υποδουλώνει τη δεινότητα του λόγου του, αποφεύγει, όπως ο διάολος το λιβάνι, να υποδείξει ποιος είναι ο σωστός τρόπος να βλέπουμε τα πράγματα, και δεν προσπαθεί να αναδείξει ένα περίτεχνα –υποτίθεται– κρυμμένο βάθος, αλλά υποκλίνεται στον κόσμο γύρω του. Θέτει τον εαυτό του στην υπηρεσία ενός αόρατου στρατού και θα πολεμήσει ως το τέλος να γκρεμίσει ή να ξεορκίσει ό,τι στέκεται ανάμεσα σ' αυτόν και τον κόσμο, τον κόσμο και τη ζωή, φωτίζοντας όσο μπορεί την αληθινή –καταφρονεμένη, πολλές φορές– πλευρά της ενάντια στην λαμπερή, ψεύτικη εικόνα της. Νομίζω ότι ο Χρήστος είχε την ευλογία, περνώντας δίπλα από το θάνατο, το 1982, να γίνει αυτό που λέμε: «ένας άλλος άνθρωπος».

Όμως, η συνάντησή μου με τον Χρήστο έκανε κι εμένα –χωρίς την παραμικρή υπερβολή– άλλον άνθρωπο· γιατί με τη ζωή του με δίδαξε, χωρίς να έχει τέτοια πρόθεση, κάτι απλό: ότι το να αποδεχθούμε και να αγαπήσουμε την πραγματικότητα, τη δική μας και του κόσμου γύρω μας, είναι ο μόνος δρόμος που, πέρα και άσχετα απ' το Κακό και το Καλό, δεν έχει αδιέξοδο. Το να συμφιλιωθούμε με αυτό που είμαστε και να μην καμωνόμαστε συνεχώς κάτι άλλο, το να παραδοθούμε στη ζωή αντί να προσπαθούμε να την ερμηνεύσουμε, το να αφιερωθούμε στο νόημα των πραγμάτων, αδιαφορώντας για το σχήμα τους ή τις ιδέες γι' αυτά, είναι ο μόνος δρόμος για να συνεχίσουμε να ζούμε χωρίς να «πάψουμε να υποκρινόμαστε ότι υποφέρουμε ή, μερικές φορές, ότι είμαστε ευτυχισμένοι».

Όταν τα πράγματα δεν πήγαιναν καλά και γκρίνιαζα, μου έλεγε: «Το καλύτερο πράγμα που θα μπορούσε να μας συμβεί, είναι αυτό που μας συμβαίνει κάθε στιγμή, γιατί οτιδήποτε άλλο δεν υπάρχει καν».

Κι ένα βράδυ στον «Βρούτο», όπου ένας μαινόμενος Πέτρος Τατσόπουλος τα 'χε βάλει με όλους και με όλα, βρίζοντας ιδίως την Αθήνα και τη ζωή σ' αυτήν, ο Χρήστος τον παρακολουθούσε αμίλητος και, σε μια παύση του Πέτρου, άδραξε την ευκαιρία και του είπε, πολύ σοβαρά: «Αν τα πράγματα είναι τόσο άθλια όσο λες, τότε δεν έχουμε άλλη επιλογή από το να ερωτευτούμε την αθλιότητα».



1975-76.

«Η λατρεία του ροκ·
μια εποχή όπως όλες
οι άλλες». (Χ.Β.)

► Ο Χρήστος δεν έζησε με πάθος· ήταν ο ίδιος ένα πάθος – ένα πάθος επιθετικό και σαρωτικό μερικές φορές, που δεν είχε όμως πρόθεση να κατακτήσει οτιδήποτε, αλλά να ενωθεί με τα πάντα.

Ενώ κολυμπούσε μέσα στις λέξεις, στη λατρεία της ατάκας, του επιγράμματος του αφορισμού, και λάτρευε την ανακάλυψη και τη διατύπωση νέων, πρωτότυπων, αιρετικών και παράδοξων ιδεών για τα πράγματα, στην πραγματικότητα, σιωπηλά, αθόρυβα και απαρασάλευτα, με τη ζωή και τη στάση του, κουβάλησε μέχρι το τέλος το βαρύ φορτίο που μόνο οι άγιοι ή οι ταμμένοι κουβαλάνε μέσα σ' αυτόν τον κόσμο. «Ο καθένας» έλεγε, «μπορεί να λέει ό,τι θέλει, όμως με τη ζωή του δεν κάνει τίποτ' άλλο –είτε το γουστάρει είτε όχι– απ' το να προτείνει στον κόσμο πώς πρέπει να ζει. Κι αυτό δεν είναι καθόλου αστέιο», και ξεσπούσε σ' εκείνο το πεντακάθαρο λυτρωτικό γέλιο του, που νομίζω πως δε θα το ξεχάσω ποτέ.

Αντώνης Κιούκας
Φεβρουάριος 2000

Ένας ελεύθερος άνθρωπος

Το περίεργο είναι πως, όταν ο Βακαλόπουλος έκανε την εμφάνισή του, ως συντάκτης του περιοδικού «Σύγχρονος Κινηματογράφος», μου φάνηκε αρκετά αντιπαθής. Πρέπει να ομολογήσω ότι, έτσι κι αλλιώς, αντιπαθούσα τον «Σύγχρονο Κινηματογράφο», για το λόγο ότι τα παιδιά που έγραφαν εκεί, περνούσαν τους εαυτούς τους πιο έξυπνους από τους σκηνοθέτες. Αυτό, βέβαια, συμβαίνει με όλα τα κινηματογραφικά περιοδικά. Το σίγουρο είναι ότι, γι' αυτή την υπεροψία τους, ο κινηματογράφος τούς εκδικήθηκε σκληρά, όταν πολλοί απ' αυτούς θέλησαν να περάσουν στη σκηνοθεσία. Ένας από τους ελάχιστους που διασώθηκε, ήταν ο Βακαλόπουλος, κι αυτό γιατί, κατά τη γνώμη μου, πλησίασε τον κινηματογράφο ταπεινά, σαν μια φιλόδοξη προϋπόθεση για να ζήσει τη ζωή του. Εκείνη την εποχή, δεν είχαμε κουβέντες. Ούτε καλημέρα. Παρ' όλα αυτά, μια μέρα που βρεθήκαμε με κοινούς γνωστούς, μου ζήτησε να παρακολουθήσει μερικά γυρίσματα του *Μελοδράματος*. Μου έκανε εντύπωση η ευγένειά του, η διακριτικότητα του· επίσης, κάθε φορά που ανταλλάσσαμε μερικές φράσεις στο γύρισμα, είχε πάντα κάτι να πει και μ' έναν τρόπο ιδιαίτερο, συνοδεύοντας πάντα αυτές τις μικρές φράσεις μ' ένα δυνατό γέλιο. Αυτό διήρκεσε τρεις-τέσσερις μέρες. Μετά από ένα μήνα ήρθε στο σπίτι μου, μαζί με τον Αγραφιώτη, να μου πάρουν μια συνέντευξη για το *Μελοδράμα*, που δημοσιεύτηκε στον «Σύγχρονο Κινηματογράφο». Υπήρξε κάποια αμηχανία από τη μεριά του, γιατί από τη μια είχε αναπτυχθεί ανάμεσά μας μια αμοιβαία συμπάθεια, αλλά από την άλλη δεν ανήκα στις επιλογές τού πολιτικά και πολιτιστικά «ορθώς σκεπτόμενου» για την εποχή περιοδικού. Το σίγουρο είναι ότι και οι δύο αισθανθήκαμε μια εκλεκτική συγγένεια. Αυτό φάνηκε λίγο αργότερα, όταν γύριζε μια εκπομπή για την τηλεόραση με θέμα: ο έρωτας στον κινηματογράφο. Με πήρε στο τηλέφωνο και μου ζήτησε να συμμετάσχω. «Τι θέλεις να πω;» τον ρώτησα. «Θέλω έναν άνθρωπο να πει έξυπνα πράγματα» μου απάντησε. Την άλλη μέρα, πήγα στο γύρισμα και, με μια μεγάλη διάθεση χιούμορ, ανακατεμένη με προκλητικότητα, είπα ότι ο έρωτας είναι αδύνατος στον κινηματογράφο, για τον απλό λόγο ότι ο κινηματογράφος *δείχνει*, ενώ ο έρωτας *τυφλώνει!* Για έναν άνθρωπο σαν τον Χρήστο,



που εκτιμούσε το χιούμορ και είχε το πάθος του επιγραμματικού λόγου, νομίζω ότι ήταν μια στιγμή καταλυτική για τη φιλία μας. Την επόμενη εβδομάδα, σχολιάζοντας μια εκπομπή για τον κινηματογράφο στην οποία συμμετείχα μαζί με τον Αγγελόπουλο, έγραφε στο «Αντί», σε ανάλογο κλίμα, σαν να μου απαντούσε έμμεσα ότι δεν μπορεί να υπάρξει ελληνικός κινηματογράφος, γιατί ο Αγγελόπουλος κοίταζε αριστερά μηχανής, κι ο Παναγιωτόπουλος, δεξιά μηχανής. Έτσι, ξαφνικά, συνδεθήκαμε με μια μεγάλη φιλία. Ερχόταν τακτικά στο σπίτι μου, κάναμε το γύρο του ορίζοντα, και μας έπαιρνε πολλές φορές το πρωί. Σιγά σιγά, ανακάλυψα στο πρόσωπο του Χρήστου έναν σπουδαίο νεαρό φίλο, ένα απ' αυτά τα υπέροχα παιδιά που προέρχονταν από μια αγαπημένη κλασική μεσοαστική ελληνική οικογένεια που του έδωσε τα πάντα –αγάπη να φάν' κι οι κόττες–, σιγουριά ώστε να μπορεί ν' αμφισβητεί όλα τα αυτονόητα, τρυφερότητα ώστε η επιθετικότητά του να μην ξεπερνάει ποτέ τα όρια, και αγωγή ώστε, μέσα στη βάρβαρη νεοελληνική πραγματικότητα, να μοιάσει με πραγματικό πρίγκιπα. Τον παρέσυρα στην Πάτμο, όπου πηγαίνω ανελλιπώς από το 1973, κάθε καλοκαίρι και κάθε Πάσχα. Τρελάθηκε μ' αυτό το νησί. Έγινε η πατρίδα του. Ο φανατισμός του ξεπέρασε και τον δικό μου. Έφτασα να τον ζηλεύω, γιατί μπορούσε να κάθεται στην Πάτμο περισσότερο από μένα. Αυτός με

«Νηστεύσαντες και μη νηστεύσαντες, ευφράνθητε σήμερον».

1991. Με τον Γιάννη Έξαρχο και τον Γιώργο Τζιρτζιλάκη, Κυριακή του Πάσχα, στην Πάτμο.



1992. Καλοκαίρι, Πάτμος.

καλωσόριζε στο καράβι όταν έφτανα, κι αυτός πάλι με αποχαιρετούσε όταν έφευγα. Η Πάτμος δεν ήταν η μόνη αγάπη που μοιραζόμαστε. Ο Χρήστος, εκτός από την Πάτμο, αγαπούσε τις γυναίκες, τα καφενεία, τις άσκοπες κουβέντες, το Bacardi-Cola, το ποδόσφαιρο, τον κινηματογράφο, τα μπαρ, το ξενύχτι, τα δισκάκια με τα τραγούδια, το κοκκινιστό με πατάτες, την Ελλάδα, τα τσιγάρα, τα βιβλία... Εκείνο που μου έκανε εντύπωση, ήταν ότι για τα πάντα είχε μια θεωρία. Για τους Γιαπωνέζους είχε τη θεωρία ότι ήταν εξωγήινοι! Για τις γυναίκες, ότι ήταν μαγικές! Για το κολύμπι, που δεν του άρεσε, ότι, μια και κάναμε, ως είδος, μερικά δισεκατομμύρια χρόνια να βγούμε από τη θάλασσα, καλό θα ήταν να μην ξαναμπαίνουμε οικειοθελώς! Αισθανόμουν ότι τον ταλαιπωρούσα κάθε φορά που τον κουβαλούσα στην πλαζ. Δεν του άρεσε το νερό, ούτε να κάθεται στον ήλιο με τις ώρες. Όμως, όλα αυτά τα υπέμενε, προκειμένου να μη χάσει τις σαχλαμά-

ρες που λέγονταν ανάμεσα σε δυο βουτιές, τα γέλια και τα α-κατάσχετα λογοπαίγνια. Τ' απογεύματα τα περνούσαμε στη βεράντα του σπιτιού που νοίκιαζα κάθε καλοκαίρι. Ο Χρήστος είχε προφητέψει γι' αυτή τη βεράντα ότι κάποια μέρα θα φύτευνε γλιστρίδα απ' το πολύ μπλα-μπλα! Σ' αυτή τη βεράντα γράψαμε το σενάριο της *Γυναίκας που έβλεπε τα όνειρα*. Παίρναμε από το κεντρικό καφενείο δύο dry martinis και τα κουβαλούσαμε περπατώντας μέχρι τη βεράντα μου – κι όλα αυτά, για να κάνουμε όπως ο Luis Bunuel στο μπαρ του Ξενοδοχείου Plaza, στη Νέα Υόρκη. Το αποτέλεσμα ήταν να φτάνουμε στη βεράντα μόνο με τις ελιές, αφού όλο το martini χυνόταν στο δρόμο. Τότε ο Χρήστος έβγαζε κάτι απίθανα χαρτάκια –σακούλες από κρουασάν ή χαρτί περιτυλίγματος– και, πριν αρχίσει να διαβάζει τη σκηνή που είχε γράψει, ξεραινόταν στα γέλια, προεξοφλώντας μόνος του την κωμικότητα της σκηνής. Σ' αυτό, μοιάζαμε υπερβολικά. Ο Χρήστος έβλεπε τα πράγματα από τη μεριά της κωμωδίας, παρ' όλα τα προβλήματα υγείας που αντιμετώπιζε. Το χιούμορ είναι η πολυτέλεια που επιτρέπουν στον εαυτό τους άτομα συνήθως απελπισμένα. Δεν ξέρω τι έβγαλε αυτή η συνεργασία. Είμαι όμως σίγουρος ότι υπάρχει εκεί μέσα μία τουλάχιστον σκηνή –η σκηνή όπου ο Μπέζος πηγαίνει στη Γεμεντζάκη να της διηγηθεί το όνειρο που είδε–, που θα την έβαζα μέσα σε μία ανθολογία του ελληνικού κινηματογράφου. Φυσικά, αυτό δεν επισημάνθηκε από κανέναν κριτικό, και δεν είναι καθόλου περίεργο που οι κριτικοί δεν καταλαβαίνουν σπουδαία πράγματα από τις ταινίες: όχι γιατί είναι βλάκες –υπάρχουν, βέβαια και οι βλάκες–, αλλά γιατί είναι συντονισμένοι αλλού. Τους αρέσουν οι ταινίες (δηλαδή τα αντικείμενα) και όχι η έκφραση των ανθρώπων. Ο Χρήστος, από την εποχή που ήταν κριτικός, ενδιαφερόταν αποκλειστικά για την έκφραση των ανθρώπων, γι' αυτό και του άρεσαν οι μεγάλοι λαϊκοί κωμικοί –ο Τορνές, ο Δαμιανός, ο Τσιώλης–, γιατί σ' αυτούς έβλεπε ένα πάθος να επιτίθεται στον κόσμο, και αδιαφορούσε αν το πρώτο μέρος ήταν καλύτερο ή χειρότερο απ' το δεύτερο, αν εδώ κάνει ή δεν κάνει κοιλιά! Στη συνέχεια, οι ταινίες του χαρακτηρίστηκαν απ' αυτή την ελευθερία, κι αν θέλει κανείς να υπερασπιστεί τις ταινίες του Χρήστου, μπορεί να πει ότι είναι οι ταινίες ενός ελεύθερου ανθρώπου.

Νίκος Παναγιωτόπουλος

Φεβρουάριος 2000

Στον «Βρούτο»

Ο Χρήστος Βακαλόπουλος πήγαινε κάθε βράδυ ανελλιπώς στο μπαρ στον «Βρούτο», κυρίως, και σε ένα άλλο μικρό της οδού Λασκάρεως. Όταν τελειώναμε, περίπου 11 μ.μ., τη δουλειά στο σενάριο *Παρακαλώ, γυναίκες, μην κλαίτε...*, με προσκαλούσε, αλλά εγώ νύσταζα, δεν πίνω κιόλας και δεν πήγαινα. Αλλά ένα βράδυ, για να μην τον πικραίνω συνέχεια, πήγα στον «Βρούτο». Ο Χρήστος παρήγγειλε μπακάρντι και γύρω του μαζεύτηκαν γρήγορα πολλοί άνθρωποι κυρίως νέοι και συζητούσαν διάφορα θέματα και την επικαιρότητα. Στις 12 ήρθε ο Πέτρος Τασσόπουλος. Ήταν μεταξύ θυμού και απογοήτευσης. Διότι είχαμε πέσει σε μια απεργία των υπαλλήλων καθαριότητας του Δήμου και τα σκουπίδια δεκαπέντε ημέρες είχαν κάνει βουνά στους δρόμους. Παραπονέθηκε για την αθλιότητα που επικρατούσε και είπε πως η Αθήνα κοντεύει να γίνει αβίωτη και ξένη. Μετά παρήγγειλε ένα ουίσκι, ηρέμησε και πήρε μέρος στη συζήτηση – για άλλο θέμα. Λίγο μετά τη 1 π.μ. και ενώ η συζήτηση ήταν στην κορύφωσή της –δεν θυμάμαι σήμερα το θέμα– σε μια σιωπή ο Χρήστος ρώτησε τον Πέτρο: «Την αγάπας την Αθήνα, έτσι;» Ο Πέτρος αρπάχτηκε πάλι. «Ερωτευμένος είμαι με την Αθήνα. Δεν μπορώ να ζήσω αλλού, αλλά δεν αντέχω την αθλιότητα...». «Τότε δεν μας μένει», λέει ο Χρήστος, «παρά να ερωτευτούμε την αθλιότητα».

Έγινε μια σιωπή, όλοι, για να αποφύγουν, ήπιαν μια ρουφηξιά, αυτό το θυμάμαι, την κίνηση που έγινε από όλους. Εγώ είχα πιει την κόκα-κόλα και δεν είχα τρόπο να αποφύγω και έκανα μια κίνηση αλλά σκόνταψα στο πόδι ενός σκαμπό και προκάλεσα την περιέργεια. Σε λίγο άρχισαν μια άλλη συζήτηση και χωρίς να με καταλάβουν έφυγα και βγήκα στη Λεωφόρο Αλεξάνδρας όπου είχε ακόμα κίνηση.

Ο Χρήστος έφυγε μετά από 11 μήνες, Ιανουάριο, λίγο μετά τα γενέθλιά του.



Σταύρος Τσιώλης
Φεβρουάριος 2000

Συναντήσεις με τον Χρήστο

1975. Πρώιμη μεταπολιτευτική περίοδος. Εποχή της αμφισβήτησης, εποχή της αθωότητας. Η Αθήνα, καζάνι που βράζει σ' όλους τους τομείς: πολιτικό, κοινωνικό, πολιτιστικό.

Το Πολυτεχνείο, πέρασμα και σταυροδρόμι αναζητήσεων, αμφισβητήσεων, ατέλειωτων συζητήσεων.

Σε μια τέτοια συζήτηση, ένα βράδυ, στο Μεγάλο Αμφιθέατρο του Πολυτεχνείου, γνώρισα τον Χρήστο. Προλόγιζε την προβολή της ταινίας του Michelangelo Antonioni *Επάγγελμα ρεπόρτερ*, στην εκδήλωση του Πολιτιστικού Γραφείου του Πολυτεχνείου. Λόγος χειμαρρώδης, λόγος περιέργος, λόγος ενθουσιαστικός. «*Η μοναξιά είναι η μουσική της σιωπής*» έλεγε ο Χρήστος. Η μουσική της σιωπής, ο έρωτας, ο θάνατος, η μουσική. Έτσι προσδιόριζε αυτό το υπόγειο αυλάκι που μέσα του περνάει η νοσταλγία του καθενός μας για το ανείπωτο, για το χιλοειπωμένο, αλλά πάντα ξεχωριστό μυστικό της δημιουργίας. Το κοινό συμμετέχει, ενθουσιάζεται, παθιάζεται.

Ο Χρήστος –ψηλός, αδύνατος, μυωπικά γυαλιά, μακριά μαλλιά– συναρπάζει. Στο τέλος, ανταλλάξαμε δυο-τρία λόγια.

Η δεύτερη συνάντηση ήταν στην κοινή σύσκεψη των Πο-



1973. Τρίκαλα Κορινθίας.
Κώστας Χανιώτης,
κ. Μαύρα Πεπονή,
Χρήστος Βακαλόπουλος,
Γιώργος Γκουζούλης,
Τζο Σολομών,
Νατάσα Πεπονή.

λιτιστικών Γραφείων Πολυτεχνείου-ΑΣΟΕΕ: Το Πολιτιστικό ΑΣΟΕΕ εξέδιδε τότε ένα μικρό βραχύβιο έντυπο, το «Σημείο». Ακόμη θυμάμαι τον ενθουσιασμό του Χρήστου για το έντυπο και για κάποιο συντάκτη που 'χε γράψει ένα κείμενο για τη λογοκρισία μ' αφορμή την τότε επέμβαση της λογοκρισίας και του εισαγγελέα ενάντια στην ταινία του Bogowczyk *Ανήθικες ιστορίες*.

Ο Χρήστος φαντάζει μπροστά μας μικρός ημίθεος. Μιλάει με το κύρος ενός κριτικού κινηματογράφου του περιοδικού-φetiχ για όλους τους κινηματογραφόφιλους εκείνων των χρόνων: του «Σύγχρονου Κινηματογράφου».

Η επόμενη συνάντηση ήταν αρκετά διαφορετική. Πάλι Πολυτεχνείο, πάλι μεγάλο Αμφιθέατρο. Ασφυκτικά γεμάτο από φοιτητές. Μιλάει ο Santiago Carillo, Γενικός Γραμματέας του ΚΚ Ισπανίας. Ο Χρήστος μεταφράζει τα λεγόμενα του Carillo από τα γαλλικά.

Βιαστική συνάντηση στο τέλος. Ο Χρήστος, μουσκίδι στον ιδρώτα, αλλά χαμογελά ευτυχισμένος και μουρμουρίζει λόγια ακατάληπτα.

Ύστερα ήρθαν κι άλλες συναντήσεις – σ' αμφιθέατρα, σε κινηματογράφους, αλλά και σε βεράντες αθηναϊκές.

Η τελευταία συνάντηση εκείνου (του πρώτου) κύκλου συναντήσεων έγινε τυχαία, στον παλιό θερινό κινηματογράφο «Αχιλλέας», στα Κάτω Πατήσια. Παρακολουθούμε το *Ziz και Tζιμ* του Truffaut. Απ' τ' ανοικτά παράθυρα, η τηλεόραση μεταδίδει τον τελικό κυπέλλου Ολυμπιακός-Ηρακλής 4-4. Κάθε τόσο πανηγυρισμοί, κάθε τόσο φωνές – όλα, σαν ένα παιχνίδι σε μελλοντική ταινία.

Πέρασαν κάμποσα χρόνια χωρίς να συναντηθούμε. Ωστόσο διάβαζα κείμενά του (όχι μόνο κινηματογραφικά) κι άκουγα πού και πού τις εκπομπές του στο Τρίτο Πρόγραμμα, ώπου έμαθα για την αρρώστια του. Από σύμπτωση, εκείνη την εποχή, ο «Σύγχρονος Κινηματογράφος» κυκλοφορούσε το τεύχος αφιερωμένο στον P.P. Pasolini. Ο Χρήστος γράφει ένα άρθρο για το «παζολινικό όνειρο» και σημειώνει ανάμεσα στ' άλλα: «([...] Το μεγάλο όνειρο του θανάτου είναι η ολοκλήρωση της επιθυμίας του θεατή να δει κάτι να μεταφέρεται κάπου αλλού, κάτι που θα έμοιαζε με την ίδια την αφήγηση αυτής της θεμελιακής μεταφοράς».

Η επόμενη συνάντησή μας έγινε στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης του 1983. Μετά από τόσα χρόνια, η



συνάντησή μας είναι ιδιαίτερα θερμή. Ανανεώνουμε το ραντε-βού για τα Χανιά.

Το καλοκαίρι του 1985, ο Χρήστος έρχεται για πρώτη φορά στα Χανιά, που έμελλε να γίνει η δεύτερη αγάπη του μετά την Πάτμο. Έρχεται για μια βδομάδα και μένει 20 μέρες. Βόλτες ατέλειωτες. Συζητήσεις ατέλειωτες. Θάλασσα. Και συζητήσεις.

Ο Jacques Tourneur ή ο Antonioni, ο Hawks ή ο Godard. Διλήμματα. Δεν μπορείς να βρεις λύσεις στο παιχνίδι που λέγεται κινηματογράφος, στο παιχνίδι που λέγεται ζωή...

Ο Χρήστος φεύγει και ξαναγυρνά το Σεπτέμβριο.

Κι ύστερα, τον Απρίλιο του 1986. Προβολές στον κινηματογράφο «Ωδείο». *Μια τόσο μακρινή απουσία*, του Σ. Τσιώλη και *Θέατρο* του Χρήστου, σε πρώτη πανελλήνια προβολή.

Τον παράλλο χρόνο, τον Απρίλιο, στις διακοπές του Πάσχα, ο Χρήστος ξανάρχεται. Ετοιμάζει το κείμενο για τον ελληνικό κινηματογράφο στο ειδικό αφιέρωμα του «Αντί». Η προβληματική του για τον ελληνικό κινηματογράφο μετουσιώνεται σ' αυτό το θαυμάσιο κείμενο που επιγράφεται «Ελληνική δέσμη». Με το κείμενο αυτό, ο Χρήστος τέλειωνε ή έκλεινε οριστικά το κεφάλαιο της κριτικής που είχε ανοίξει το 1974.

Ο Χρήστος περνάει στην πίσω πλευρά της κάμερας. Έχει

1992. Στεμνίτσα (Μάιος).
Χρήστος Βακαλόπουλος,
Γιώργος Βακαλόπουλος,
Σταύρος Τσιώλης,
Ξένη Βακαλοπούλου,
Γιώργος και Ελένη
Παπαδοπούλου,
στη διάρκεια των
γυρισμάτων της ταινίας
Παρακαλώ, γυναίκες,
μην κλαίτε.

σκηνοθετήσει ήδη δύο ταινίες μικρού μήκους, *Βεράντες* (1984) και *Θέατρο* (1986), στις οποίες η επιρροή του δασκάλου του στο Παρίσι Eric Rohmer είναι έκδηλη. Τώρα, ετοιμάζεται για μια ταινία μεγάλου μήκους. Η συνάντησή του με τον Σταύρο Τσιώλη, στα 1986, τον έχει οδηγήσει σε μια εν μέρει αναθεώρηση των απόψεών του για τον ελληνικό κινηματογράφο, κι αυτό είχε εκφραστεί στο κείμενο που αναφέραμε. Ο Τσιώλης τον βοηθάει, με τις γνώσεις της τεχνικής που διαθέτει, τόσο στον προγραμματισμό όσο και στην οργάνωση της δουλειάς. Εμφανίζεται, μάλιστα, και για πρώτη φορά σαν ηθοποιός στην ταινία του φίλου του Χρήστου *Όλγα Ρόμπαρντς*, στα 1989. Μέσα από το χρονικό των τελευταίων ημερών της ζωής μιας επαγγελματία ελληνοαμερικανίδας δολοφόνου, ξετυλίγεται ο κόσμος του Χρήστου. Του παιδιού Χρήστου. Του δημιουργού Χρήστου. Το φιλμ νουάρ, οι αθηναϊκές γειτονιές, οι παρέες, τα μακρινά βλέμματα του έρωτα, το σιγανό ποτάμκι που κυλάει δίπλα μας και μεταμορφώνει τη ζωή μας.

Το Νοέμβριο του 1989 οργανώνουμε την πρώτη «Παγκόσμια πρεμιέρα», όπως έλεγε χαμογελώντας ο Χρήστος, της *Όλγας Ρόμπαρντς*, στα Χανιά. Ο Χρήστος αναρωτιέται τι σημαίνουν οι συζητήσεις. Όμως η συζήτηση συνεχίζεται έξω από τον κινηματογράφο. Στην πόλη. Στη βόλτα στην πόλη. Ο Χρήστος μου λέει: «*Βρες μου ένα σπίτι να μείνω για 6 μήνες, να γράψω ένα βιβλίο*».

Δυο χρόνια αργότερα, Αύγουστος του 1991, ο Χρήστος έρχεται και πάλι στα Χανιά. Κυριακή βράδυ. Η τηλεόραση παίζει το *Τοπάζ* του Hitchcock. Τον περιμένω στο αεροδρόμιο. Κατεβαίνουμε αργά για την πόλη. Μου μιλάει για τον «σύγχρονο κινηματογράφο». Λίγες μέρες μετά, Σαββατόβραδο, βλέπουμε στο βίντεο τον *Ηδονοβλεψία* του M. Powell. Απόλυτο φιλμ ενός μεγάλου κινηματογραφιστή. Το πρωί της Κυριακής πηγαίνουμε στο μοναστήρι του Γουβερνέτου. Παλιός του έρωτας, από το 1987, που σχεδίαζε μια ταινία ειδικά για το μοναστήρι.

Ο Χρήστος είναι ευτυχισμένος. Λάμπει από υγεία και ομορφιά. Φωτογραφίζεται και παίζει με τα παιδιά. Σαν παιδί που συνάντησε άλλους φίλους του και μαθαίνει καινούργια παιχνίδια.

Αυτή η συνάντηση έμελλε να 'ναι η τελευταία.

Στις 24 Ιανουαρίου 1993, μιλάμε για τελευταία φορά στο τηλέφωνο και προγραμματίζουμε την προβολή της ταινίας

Παρακαλώ, γυναίκες, μην κλαίτε για το καλοκαίρι στα Χανιά, στον κινηματογράφο «Κήπος».

Ο Χρήστος μιλάει αργά – σαν να σκέφτεται ή σαν να ονειρεύεται.

Πέντε μέρες αργότερα, ο Χρήστος κοιμάται τον Μεγάλο Ύπνο.

Οι συναντήσεις με τον Χρήστο τελειώνουν κάπου εδώ. Η παλιά ταινία των αναμνήσεων, σαν μαυρόασπρο φιλμ ξετυλίχτηκε.

Οι εικόνες στροβιλίζονται σ' έναν αέναο χορό μνήμης, επιθυμίας, φόβου, σιωπής.

«Είμαστε όλοι κινηματογραφιστές, κι επειδή φοβόμαστε, δεν κάνουμε όλοι ταινίες. Αυτός ο φόβος, όμως, αποτελεί και σεβασμό για τις ταινίες αυτών που τόλμησαν, εκείνων που έγιναν τα μάτια μας και τ' αφτιά μας. Αυτοί ρίχνουν τις γέφυρες με τη δημιουργία, τη ζωή, το θάνατο, τους ανθρώπους, τον κόσμο. Ας κυκλοφορήσουμε, λοιπόν, άφοβα από ταινία σε ταινία».

Λεωνίδας Κακάρογλου

10 Μαΐου 1994

Το κείμενο αυτό είναι μια προσωπική μαρτυρία για τον Χρήστο Βακαλόπουλο και μερικές συναντήσεις που είχαμε σε μια περίοδο φιλίας περίπου είκοσι χρόνων. Σαν μια τέτοια φιλική αναφορά πρέπει να διαβαστεί και όχι σαν μνημόσυνο ή σαν μνήμης ανάγνωσμα. Οι συναντήσεις και η φιλία μας ξεκινούν το 1975.

1974. Μουσείο (Αθήνα).

Κώστας Χανιώτης,

Χρήστος Βακαλόπουλος,

Μιχάλης Κολιόπουλος,

Τάκης Κουτσογιαννόπουλος.



Η κλεφτουριά ντυμένη στα φράγκικα

Πάρτυ γάμου
της Φανής Ζιώζια
και του Κώστα Λιβιεράτου.
Αλεξάνδρα
Σακελλαροπούλου,
Κατερίνα Δρόσου,
Φανή Ζιώζια,
Χρήστος Βακαλόπουλος,
Τάκης
Κουτσογιαννόπουλος,
Κώστας Λιβιεράτος,
Άρης Λαμπρόπουλος.



...πολύ πριν το 1992, με το μωρό μας 6 μηνών. Γενάρης του '89 συγκεκριμένα. Μας κάλεσε ο γραμματικός Χρήστος Βακαλόπουλος από τις ταράτσες του Πεδίου του Άρεως, εμένα απ' το γιολό της Καστέλλας και τον Γιώργο Κουτσονάσιο απ' το βουνό του Παγκρατίου.

Είχε έρθει η ώρα να ορκιστούμε στον ραδιοφωνικό σταθμό «Κανάλι 15». Ανταμώνσαμε στις ράχες του Άι-Διονύση και πήγαμε παρέα να συναντήσουμε τα άλλα παλικάρια στο λημέρι που ήταν κολλητά με το Αμερικανικό Κονσουλάτο. Εκεί τα χάσαμε εντελώς! Αγνώριστη η κλεφτουριά. Ντυμένοι στα φράγκικα μας κάναν τον καμπόσο για τις βάρδιες στα καραούλια. Όσο για το συσσίτιο για γυναικόπεδα και γέροντες, δεν έφτανε ούτε για πρωινό. Αγριευτήκαμε, είδαμε και τ' άρματά τους ολοκαίνουργια και, σκεφτήκαμε, ή τίποτα γαμημένοι ξέ-

νοι τους τα δώσανε ή τίποτα δικοί μας Ρωμιοί σπαταλάγαν ασυλλόγιστα τον παρά τους. Είδαμε και τα ταμπούρια που ήταν από γυαλί, και πονηρευτήκαμε ότι κάποιοι κοροϊδεύονται.

Είπαμε όχι και κινήσαμε να φύγουμε. Ο γερο-στρατηγός* μάς κατηγόρησε δι' έλλειψιν φιλοπατρίας. Του λέμε ότι ποτέ δεν νικήσαμε με τακτικό στρατό, προϋπολογισμούς και βαρβαρισμούς, κι αν ήθελε ν' αφήσει τους τρεις μας να κρατήσουμε το στενό. (Θα φέρναμε ράντζα και ταπεράκια.) Πήγαν να γελάσουν και οι άλλοι με τα γαλόνια, αλλά προλάβαμε και φύγαμε.

Βγήκαμε σε μια ζεστή λιακάδα, αλκυονίδα, σταυροκοπήθηκαν και γελάσαμε που γλιτώσαμε. Από τη χαρά μου πήγα να χαλάσω τον σκοπό του Κονσουλάτου του Αμερικάνικου, αλλά με κράτησε ο Χρήστος επειδή περίμενε το νέο του βιβλίο *Νέες αθηναϊκές ιστορίες*, και ο Κουτσονάσιος την άλλη μέρα έπαιρνε απολυτήριο από το στρατό.

Τους πήγα σ' ένα φράγκικο καπηλειό απέναντι από το Βρετανικό Κονσουλάτο όπου πήγαινα και καθάριζα τους στάβλους και τους κρέμαγα τα φράκα. Ήπιαμε από 3 μπίρες, ακούσαμε Roy Orbison, αγόρασα λαχείο και μετά χωρίσαμε...

Μάκης Κοντιζάς

«Αντί», τεύχος 514, 5/2/1993.

* Γερο-στρατηγός είναι ο αείμνηστος Ρούσσος Κούνδουρος, που ο Χρήστος υπεραγαπούσε. Έπειτα από καιρό, μάλιστα, σ' ένα τρικούμπερτο μεθύσι στον «Βρούτο», ο Χρήστος πετάχτηκε απέναντι στο «Décadance» και, μόλις γύρισε, με είδε να κοιμάμαι στο πλευρό του Ρούσσου.

Ο ένας απ' τους γαλονάδες ήταν ο μικρούλης Γιάννης Έξαρχος, που αργότερα μας πήρε στην ΕΡΑ-4 και γίναμε «Δεσμώτες του άγχους». Το 1992 είναι σύμπτωση. Απλώς, με τον Χρήστο, την οριστική ένταξη στην ΕΟΚ τη λέγαμε «τελευταία δόση του δανείου του Μαυροκορδάτου».



Σκίτσος του Δημήτρη
Χατζόπουλου,
«Αντί», τεύχος 514, 5/2/1993

Στο έλεος της κινηματογραφοφιλίας

«Είμαστε οι μνηστήρες του χρόνου και οι καταδικασμένοι του χώρου»

Ζήσιμος Λορεντζάτος

Στα δεκαπέντε χρόνια που χωρίζουν το πρώτο από το τελευταίο κείμενο αυτού του βιβλίου, πολλά πράγματα άλλαξαν στο κινηματογραφικό τοπίο. Ο λόγος για τον κινηματογράφο γενικεύθηκε και πήρε τη θέση της συνταγής για όλα τα γούστα στο καταναλωτικό τραπέζι των εικόνων, η κινηματογραφοφιλία εξελίχθηκε σε στατιστική υπηρεσία, και τα χλομά παιδιά που συναντούσε κανείς στο «Studio» της οδού Τρικόρφων ή την «Αλκυονίδα» τον χειμώνα, στο «Λιλά» ή στην «Ηλέκτρα» το καλοκαίρι, έκαναν τον πόνο τους επάγγελμα ή αποφάσισαν να αποσυρθούν και να ησυχάσουν μια και καλή από την ένταση εκείνη της ζωής που τους κατέλαβε αιφνιδιαστικά σε μερικούς θερινούς κινηματογράφους στη διάρκεια της δεκαετίας του '60. Τα παιδιά αυτά τρόμαξαν όταν συνειδητοποίησαν ότι δεν νοσταλγούσαν πια τις ταινίες στις οποίες είχαν αφιερώσει τη ζωή τους, αλλά την ίδια τη ζωή που τους έσπρωχνε σ' αυτές τις ταινίες. Στο «Κολοσσαίον» της Κυψέλης η οροφή άνοιγε αργά μ' έναν ήχο τελετουργικό, κι ο ουράνιος θόλος έμπαινε μέσα στην αίθουσα φωτίζοντας τους θεατές, τόσο όσο χρειαζόταν για να τους παρακολουθείς εξίσου με την ίδια την ταινία, να στρέφεις το βλέμμα με ηδονή στο κορίτσι της δέκατης σειράς, μόνο και μόνο για να συλλάβεις τον πυρετό της ματιάς της. Αφού εξυπηρετούσαν έναν τέτοιο σκοπό, όλες οι ταινίες ήταν καλές, ακόμα και οι «μάπες»: όλες οι ταινίες ήταν ελληνικές, ακόμα και οι ξένες. Κι αν τον χειμώνα μάθαινες να βλέπεις τις ταινίες μέσα απ' τα μάτια των άλλων, το καλοκαίρι, στην Ελλάδα, οι άνθρωποι είχαν την ευκαιρία να αντικρίσουν το θαύμα της ύπαρξης των άλλων, μέσα απ' το φως των ταινιών.

Ύστερα ήρθαν οι συνταγματάρχες, η τηλεόραση και η Ευρώπη, δηλαδή η κινηματογραφοφιλία που αρνιόταν τη ζωή και θεωρούσε ότι οι εικόνες υπήρχαν για πάρτη τους. Η ελληνική κοινωνία σοβάρεψε, την κατέλαβε μια ακηδία, ένα είδος πνευματικής αδράνειας, δύσκολης χώνεψης. Η δικτατορία δεν ανέκοψε την Αριστερά —αυτό το καταλαβαίνουμε σήμερα με μεγάλο κόπο—, αλλά έβαλε φραγμό σε μια ανάταση που δεν γνώριζε τον στόμφο, σ' αυτή τη διακριτική λατρεία της καθη-

μερινής πραγματικότητας που ξεσήκωσε ειρηνικά τις ελληνικές πόλεις για μια δεκαετία περίπου. Το κορίτσι της δέκατης σειράς παραχώρησε τη θέση του σε πρόσωπα σκοτεινιασμένα, κουρασμένα ήδη από την προσπάθειά τους να συνδέσουν μερικές αινιγματικές εικόνες με την ιδεολογία. Τότε άρχισε μια συζήτηση που άφησε πίσω της τον κινηματογράφο κι ανοίχτηκε σε πράγματα που υπήρχαν μόνο σε βιβλία, σε κείμενα γαλλικά, αγγλικά, ιταλικά, γερμανικά. Σιγά σιγά όλες οι ταινίες έγιναν ύποπτες, ακόμα και τα αριστουργήματα· όλες οι ταινίες έγιναν ξένες, ακόμα και οι ελληνικές.

Μέσα σ' αυτό το κλίμα γράφτηκαν τα περισσότερα κείμενα αυτού του βιβλίου, δημοσιευμένα κυρίως στο περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος», ένα έντυπο που υπήρξε σ' όλη τη διάρκεια της έκδοσής του διχασμένο ανάμεσα στην ιδεολογία και την κινηματογραφοφιλία. Ο διχασμός αυτός έγινε αμέσως φανερός από τα πρώτα κείμενα της ψυχής του περιοδικού, του ντελιριακού Βασίλη Ραφαηλίδη, κι ολοκληρώθηκε με λαμπρό τρόπο στα σχεδόν σουρεαλιστικά θεωρητικά κείμενα του Νίκου Λυγγούρη που ακολούθησαν. Οι δύο αυτοί κριτικοί χρησιμοποίησαν ξένα «θεωρητικά εργαλεία», όπως ήταν τότε της μόδας να ονομάζονται μερικές αναλυτικές μέθοδοι, που σκοπό είχαν να κομματιάσουν τις ταινίες ώστε να φανερωθεί το μυστικό τους. Το μυστικό, όμως, κρατούσε γερά, κι έτσι, βαθμιαία, τα κείμενα αυτά υψώθηκαν μέχρι το ντελίριο, σε μια πράξη γνήσιας απόγνωσης που παρεξηγήθηκε από πολλούς. Υπερασπιζόμενοι τον ορθολογισμό στην αντιμετώπιση των εικόνων και των ήχων, τόσο ο Ραφαηλίδης όσο και ο Λυγγούρης έγραψαν με τον πιο ανορθολογικό τρόπο και μετέδωσαν σε νεαρούς γυμνασιόπαιδες, όπως ο συγγραφέας αυτού του βιβλίου, την επείγουσα ανάγκη να επιτεθεί κανείς στο σώμα των εικόνων με τον ίδιο απελπισμένο τρόπο που οι κρατούμενοι στις πολεμικές ταινίες του Χόλιγουντ κρεμιούνται απ' τα συρματοπλέγματα.

Ο «Σύγχρονος Κινηματογράφος» οργάνωνε παράξενες προβολές όπου μπορούσε να δει κανείς ένα γουέστερν του Budd Boetticher ή ένα φιλμ νουάρ του Abraham Polonski, και μετά να παρακολουθήσει μια συζήτηση περί παντός του επιστητού, άναρχα δομημένη γύρω από απίθανες κι ωστόσο πραγματικά ενδεικτικές λεπτομέρειες των ταινιών. Ένα βλέμμα ή μια κίνηση της μηχανής αναλύονταν επί ώρες. Κυριαρχούσε ένας λόγος ακατάληπτος, γεμάτος αναφορές σε μακρι-



Roberto Rossellini.

νά γραπτά, πάντα ντελιριακός. Στην αίθουσα μεταδιδόταν ένας πυρετός που κανείς δεν μπορούσε να προσδιορίσει ακριβώς: μερικοί σιωπηλοί θεατές είχαν αποφασίσει να μιλήσουν, και τίποτα δεν μπορούσε να τους συγκρατήσει. Οι ταινίες φιλοξενούσαν ανθρώπους που δεν μπορούσαν να μιλήσουν ελεύθερα σε κανέναν άλλο χώρο. Ο κινηματογράφος εμφανίστηκε στα μάτια του αθηναϊκού «πληροφορημένου» κοινού σαν ένα τεράστιο ιδεολογικό γήπεδο, κι οι κινηματογραφόφιλοι πέρασαν στην αντιπολίτευση μιας μεγάλης συμμαχίας μπερδεμένων μαρξιστών, ψυχαναλυτών και σημειολόγων. Καθώς ο πυρετός έφτανε στο αποκορύφωμα και τα λόγια έτρεχαν ποτάμι, ο «Σύγχρονος Κινηματογράφος» άγγιξε τα όριά του όταν αφιέρωσε ένα ολόκληρο τεύχος σ' ένα τεράστιο κείμενο του Νίκου Λυγγούρη για τις *Μέρες του '36* του Αγγελόπουλου: μια ταινία κι ένα κείμενο που σταδιακά παραμέριζε την ίδια την ταινία κι ανοιγόταν στις πιο παροξυστικές σκέψεις για τα πάντα. Ο κριτικός διεκδικούσε την πλήρη αυτονομία του, ομολογώντας σχεδόν ότι ο λόγος για τον κινηματογράφο ήταν δυνατόν να θέσει σε δεύτερη μοίρα τον ίδιο τον κινηματογράφο, εκδικούμενος σκληρά για τη δυνατότητα του κινηματογράφου να μαγεύει την πραγματικότητα.

Ο αγώνας ήταν άνισος. Η δικτατορία παρέδωσε το πνεύμα στη δικτατορία των κομμάτων, στην ιδεολογική αστυνόμευση



Carl Dreyer.

με συνδικαλιστικές ελευθερίες. Το ρεύμα των πολιτικών ταινιών έκανε τον «Σύγχρονο Κινηματογράφο» και τον μετριοπαθή και βαθύτατα κινηματογραφόφιλο νέο διευθυντή του Μιχάλη Δημόπουλο να αναδιπλωθεί και να αναζητήσει έναν διαφορετικό τρόπο σύνδεσης της κινηματογραφοφιλίας με την ιδεολογία, την επεξεργασία ενός λόγου προσανατολισμένου στην αισθητική. Η κινηματογραφοφιλία επέστρεψε σαν τον άσωτο με το ωραιότερο τεύχος που έβγαλε ποτέ ο «Σύγχρονος», το αφιέρωμα του 1976 στον φανταστικό κινηματογράφο. Το ίδιο τεύχος φιλοξένησε το κείμενο για το *Επάγγελμα: Ρεπόρτερ* του Αντονιονι που ανοίγει αυτό το βιβλίο.

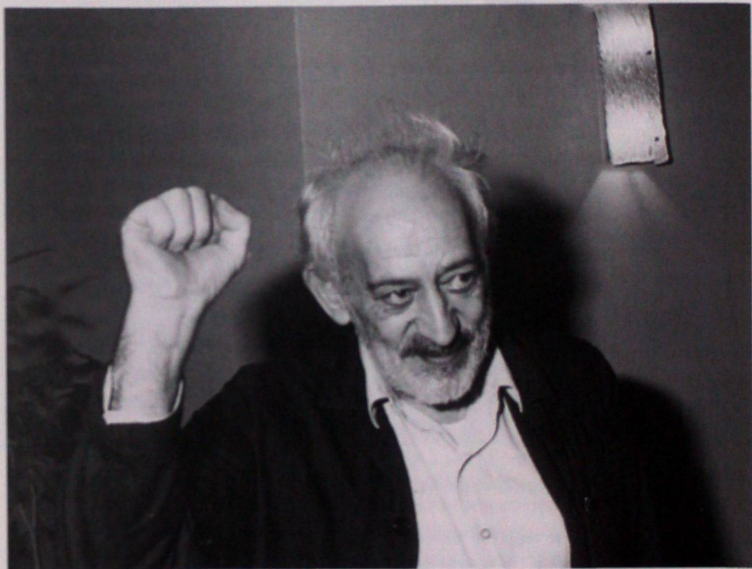
Ήταν μια περίοδος απομόνωσης. Η συντακτική επιτροπή και οι συνεργάτες του περιοδικού ζούσαν περίπου μεταξύ τους, βλέποντας τρεις ταινίες την ημέρα, ξενυχτώντας με συζητήσεις γύρω από τις ταινίες – συζητήσεις, σχεδόν πάντα εξαντλητικές. Μερικοί συντάκτες είχαν καλές σχέσεις με τις κινηματογραφικές λέσχες που γνώρισαν σύντομη περίοδο λάμψης στη δεκαετία του '70. Ο υπόλοιπος κινηματογραφικός κόσμος έβλεπε με καχυποψία το περιοδικό, παρακολουθώντας ωστόσο με απορία κείμενα σαν αυτά για τον Wenders

και τον Δαμιανό, αφιερώματα στον Rossellini ή τον γιαπωνέζικο κινηματογράφο. Ενώ τα κόμματα όργωναν την Αθήνα με μαζικές κινητοποιήσεις, ο «Σύγχρονος Κινηματογράφος» οργάνωνε Εβδομάδες με ταινίες του Stroheim ή του Όζου. Για άλλη μια φορά η διάσταση ήταν πλήρης.

Η νέα κινηματογραφοφιλία αποδείχτηκε αδύνατη. Η τηλεόραση αποδείχτηκε πιο δυνατή και από τον κινηματογράφο και από τα κόμματα που ανέθεσαν στους συνδικαλιστές τους να μαντρώσουν όλο τον κόσμο στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Οι λέσχες εξελίχθηκαν σε πεδία πολιτικών ανταγωνισμών, και ο Σωκράτης Καψάσκης, που είχε μεταφέρει το «Studio» στην οδό Σταυροπούλου, στην Πλατεία Αμερικής, κουράστηκε να διαβάζει τις αποπροσανατολιστικές κριτικές των εφημερίδων. Η ιδεολογία είχε κάνει τη δουλίτσα της, μετατρέποντας οριστικά τους θεατές σε ρήτορες. Όταν οι «προοδευτικές δυνάμεις» πήραν την εξουσία, προσέφεραν γραφειοκρατικές δουλειές σ' όλο τον κόσμο, κι ο «Σύγχρονος Κινηματογράφος» άρχισε να αιμορραγεί, κι έκλεισε οριστικά το 1983, απελευθερώνοντας μια φουρνιά μελλοντικών κινηματογραφιστών. Η απώλεια ήταν μεγάλη, κι αυτό είναι φανερό από την έκπτωση του κριτικού λόγου στις μέρες μας, την υποταγή του στα καπρίτσια των εκδοτών και στα κουίζ των ραδιοφωνικών σταθμών.

Ο καθένας από μας πήρε το δρόμο του· δηλαδή χάθηκε μέσα σε μια παρεξήγηση. Για πρώτη φορά συνειδητοποιήσαμε ότι ψάχναμε την αιτία της σταδιακής απομάκρυνσής μας από την κινηματογραφοφιλία στις ίδιες τις ταινίες, στην τηλεόραση, το βίντεο κι ένα σωρό ψεύτικα παιχνίδια, χωρίς να κοιτάζουμε ποτέ μέσα μας και χωρίς να αναλογιζόμαστε πόσο ζήσαμε πραγματικά και πόσο θέλαμε να ζήσουμε συχνάζοντας στις κινηματογραφικές αίθουσες. Άρχισε τότε, σε ό,τι με αφορά, ένα νέο είδος κειμένου, που ο αναγνώστης θα εντοπίσει εύκολα, όπου κυριάρχησε η επιστροφή σ' αυτό που ο Πικιώνης ονόμασε «πύρινο έδαφος της πραγματικότητας». Από αυτό το πύρινο έδαφος είχαν ξεκινήσει άλλωστε τα χλομά παιδιά που δέχτηκαν το σοκ στις θερινές προβολές της δεκαετίας του '60, κι εκεί ακριβώς τους ήταν γραφτό να βρεθούν ξανά, είτε για να επιστρέψουν οριστικά, είτε για να προσπεράσουν.

Είμαστε όλοι κινηματογραφιστές



Σταύρος Ταρνής.

Επειδή η ζωή γέμισε παραισθήσεις, ο κινηματογράφος είναι απαραίτητος, γιατί μας επιστρέφει στην εσωτερική ζωή και αποτελεί τον απόηχό της. Ο κόσμος είναι ντυμένος με εικόνες από τα γεννοφάσκια μας, και ανάμεσα σε εμάς και την πραγματικότητα ξετυλίγεται μια αόρατη ταινία μέσα στην οποία καλούμαστε να ζήσουμε ως φαντάσματα. Οι μεγάλες ταινίες παραμερίζουν αυτή την ταινία της ζωής μας που παρεμβάλλεται ανάμεσα στους εαυτούς μας και στην πραγματικότητα. Τότε εμφανίζονται τα πράγματα «ως έχουν», κι εμείς απέναντί τους. Αυτή είναι η πραγματικότητα των ταινιών του Renoir, του Dreyer, του Αλέξη Δαμιανού, του Κένζι Μιζογκούτσι, του John Cassavetes, του Eric Rohmer, του Roberto Rossellini.

Ο πραγματικός κινηματογράφος ξεπερνάει τις υπόλοιπες τέχνες, όχι γιατί τις συνθέτει, όπως υποστηρίζουν αόμματοι

δημοσιογράφοι, αλλά γιατί εκπληρώνει μια βαθύτατη ανάγκη του ανθρώπου: να δει και ν' ακούσει χωρίς ενδιάμεσους (κυβερνήσεις, πολιτικούς, εφημερίδες, τηλεόραση κ.λπ.) *Να δούμε και ν' ακούσουμε*: έναν άνθρωπο που κάνει μια γκριμάτσα απελπισίας, μια γυναίκα που αναλύεται σε λυγμούς, ένα παιδί να κοροϊδεύει... Απλά πράγματα, που το μάτι μας έχει μάθει να τα αποφεύγει. Μερικές ταινίες τα επαναφέρουν στην ημερήσια διάταξη, κι έτσι μας ενώνουν με τη ζωή, μ' ένα δεσμό σχεδόν αόρατο.

Οι εφευρέτες του κινηματογράφου τον προόριζαν για τη βιομηχανία. Όμως ο κινηματογράφος τούς διέψευσε κι έγινε η τέχνη χάρη στην οποία επικοινωνήσαν οι αναλφάβητοι στις αρχές του αιώνα. Η δύναμή του ήταν η αδυναμία του· το ότι παρασύρθηκε από τις φαινομενικά άναρχες εκδηλώσεις της ζωής και τις ακολούθησε. Ο κινηματογράφος αποτέλεσε εδώ και εκατό χρόνια περίπου τη μεγαλύτερη βουτιά μέσα στην πραγματικότητα, ενώ κατηγορήθηκε συχνά για το αντίθετο. Η προσφορά του είναι ανυπολόγιστη: εξοικείωσε την ανθρωπότητα με το δέος της ζωής και των πραγμάτων, έδωσε εικόνα ακόμα και στον φόβο του θανάτου.

Ο κινηματογράφος δεν περνάει καμιά κρίση, όπως υποστηρίζουν (και πάλι οι δημοσιογράφοι), κι αυτό συμβαίνει γιατί δεν αφορά τεχνικές, μηχανήματα ή εργαστήρια, αλλά υπάρχει μέσα στα ίδια πράγματα. Η ίδια η ανάγκη μας να συνδέσουμε τα πράγματα βλέποντας και ακούγοντας, μας οδηγεί να κάνουμε κινηματογράφο καθημερινά, χωρίς να το ξέρουμε. Τις περισσότερες φορές, βέβαια, υποκύπτουμε σε σκηνοθεσίες άλλων, μιλάμε επίσης, για παράδειγμα, ή ντρεπόμαστε να κοιτάξουμε κάτι. Όταν όμως η ανάγκη μάς σπρώξει, υψώνουμε το βλέμμα και στήνουμε αφτί. Τότε ο κόσμος αποκαλύπτεται στην εσωτερική αλήθειά του. Είμαστε όλοι κινηματογραφιστές, κι επειδή φοβόμαστε δεν κάνουμε όλοι ταινίες. Αυτός ο φόβος, όμως, αποτελεί και σεβασμό για τις ταινίες αυτών που τόλμησαν, εκείνων που έγιναν τα μάτια μας και τ' αφτιά μας. Αυτοί ρίχνουν τις γέφυρες με τη δημιουργία, τη ζωή, το θάνατο, τους ανθρώπους, τον κόσμο. Ας κυκλοφορήσουμε, λοιπόν, άφοβα από ταινία σε ταινία.

(«Φωνόγραφος» Τρίπολης, τχ. 2, 1988)

Η ελληνική δέσμη

«Αυτό είναι λοιπόν το συμπέρασμά μου: ο κινηματογράφος με κάνει να υποφέρω, ο κινηματογράφος με κάνει ευτυχισμένο».

François Truffaut

Η αλήθεια πρέπει να λέγεται: ο κόμπος έφτασε στο χτένι: είμαστε όλοι υπεύθυνοι για τη δύσκολη και ασφυκτική κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η ελληνική ταινία, αυτό το παράξενο προϊόν που υποτίθεται ότι κανείς δεν το θέλει και που ωστόσο όλοι ασχολούνται μαζί του, τις περισσότερες φορές για να μπορέσουν να γκρινιάζουν με την ησυχία τους. Η γκρίνια απλώνεται και τρώει τον ελληνικό κινηματογράφο σαν τη σκουριά: από το *Καλλιτεχνικό καφενείο* μέχρι τη *Σίβυλλα*, από τα λογοτεχνικά περιοδικά μέχρι τον Σαββόπουλο, από το ενυπόγραφο κουτσομπολιό που επιμένει να ονομάζει τον εαυτό του κινηματογραφική κριτική, μέχρι την ελεύθερα υποταγμένη στην ανοησία ραδιοφωνία, όλοι έχουν βρει τη θέση τους μέσα στον χορό των παραπόνων για την κατάσταση του ελληνικού κινηματογράφου. Οι ίδιοι άνθρωποι που περιμένουν με αγωνία πότε θα εμφανιστούν στην κρατική τηλεόραση, καταγγέλλουν τις ελληνικές ταινίες γιατί χρηματοδοτούνται από το κράτος. Κι όταν σκάει μύτη μια ανεξάρτητη παραγωγή, τότε διαπιστώνουν ότι ο κινηματογράφος είναι θέαμα και τρέχουν όλοι μαζί στον *Τελευταίο αυτοκράτορα* ή στον τελευταίο Spielberg. Ναι: μπορούμε να το πούμε χωρίς κίνδυνο να πέσουμε έξω: οι ίδιοι άνθρωποι που αισθάνονταν ότι οι ταινίες του Φίνου δεν ήταν «του επιπέδου τους», οδύρονται σήμερα για την ανυπαρξία ενός «καλού εμπορικού κινηματογράφου» και μαγεύονται από την τελευταία γκριμάτσα του Mickey Rourke: οι ίδιοι άνθρωποι που κραυγάζουν στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης αγανακτισμένοι, κάθονται και τρώνε στη μάπα την ταινία της ατάλαντης Sarah Driver, επειδή διάβασαν στο «Αθηνόραμα» ότι πρόκειται για την αγαπημένη του Jim Jarmusch. Πράγματι, τα δάκρυα που χύνουν όλοι αυτοί οι άνθρωποι για την ελληνική ταινία, είναι τόσο πολλά, ώστε κινδυνεύουν να μας πνίξουν.

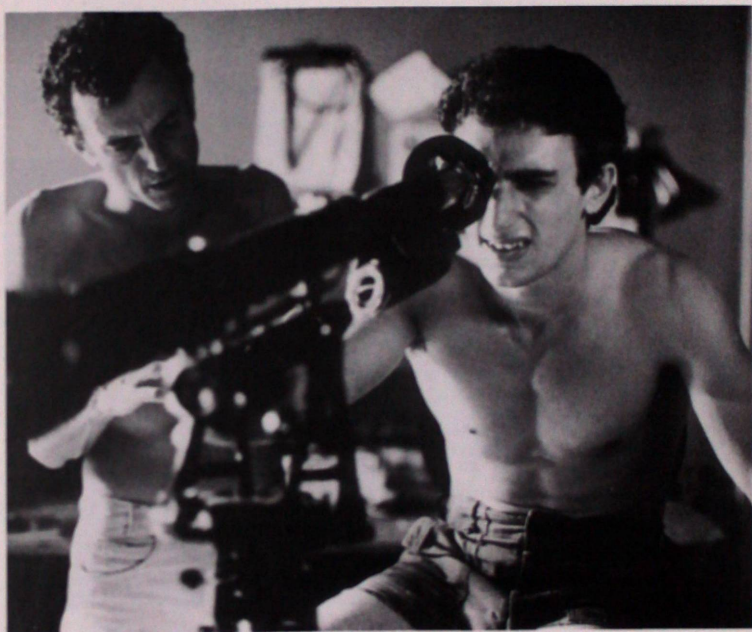
Κανείς δεν προσέχει, βέβαια, μέσα σ' αυτόν τον σκοτωμό από Κασσάνδρες, ότι η γραφειοκρατία παχαίνει και αναπτύσσεται όλο και περισσότερο: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Γνωμοδοτικό Συμβούλιο, προκριματική επιτροπή του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, κριτική επιτροπή



Ευδοκία
του Αλέξη Δαριανού.

του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, επιτροπή απονομής κρατικών βραβείων για τον κινηματογράφο, όργανα επανδρωμένα από συνδικαλιστές, εκπροσώπους, λογοτέχνες, ηθοποιούς, μουσικούς, θεατρικούς συγγραφείς, τους ίδιους πάλι ανθρώπους οι οποίοι στις συνεντεύξεις τους όλο και κάτι έχουν να πουν για τα χάλια της κινηματογραφίας μας. Ο συρφετός αυτός των επωνύμων συγκροτεί τις Συμπληγάδες από τις οποίες πρέπει να περάσει μια ελληνική ταινία και, όταν επιτέλους τα καταφέρνει, την περιμένει στη γωνία η τηλεόραση για να την κάνει σίριαλ, ο νόμος για τον κινηματογράφο που, όταν τη βρίσκει μικρή και αδύναμη, δεν χάνει την ευκαιρία να της στερήσει την ελληνική ιθαγένεια, και η διανομή που της δίνει τη χαριστική βολή, ανομπάροντας με άγρια χαρά ένα προϊόν το οποίο αδυνατεί να μοιάσει με τα αγαπημένα της παιδιά που γνωρίζουν άπταιστα αγγλικά κι έτσι θαμπώνουν τους ιθαγενείς και κάνουν το κομμάτι τους.

Αν όμως σήμερα οι ελληνικές ταινίες έχουν μόνο εκθρούς



Οι απέναντι
του Γιώργου
Πανουσάπουλου.

και κινδυνεύουν να καταποντισθούν, δεν υπάρχει καλύτερη στιγμή για να αποβάλουν τις αυταπάτες, να το πάρουν απόφαση και να δυναμώσουν. Μπορεί αυτή να είναι η ώρα για να ξεχωρίσουν οι πραγματικοί κινηματογραφιστές από τους κρατικούς και τους κομματικούς υπαλλήλους που υποδύονται τους σκηνοθέτες, από όλους αυτούς που ξημεροβραδιάζονται σε επιτροπές χρηματοδοτώντας, βραβεύοντας και μισώνοντας ο ένας τον άλλον. Κι αν όλος αυτός ο βάλτος από συνδικαλιστές, εκπροσώπους, παράγοντες και πρόσωπα κύρους καλοσυνήθισε σε τιμές, δημοσιότητα, λεφτά και αξιώματα, οι πραγματικοί κινηματογραφιστές δεν έχουν καμιά διάθεση να του τα στερήσουν: η κινηματογραφική γραφειοκρατία μπορεί να κοιμάται ήσυχη, αυτοί που έχουν καταληφθεί από τον πυρετό της κινηματογραφικής δημιουργίας, οι άνθρωποι που τριγυρίζουν γύρω από τον παράξενο αυτό χώρο που λέγεται σκοτεινή αίθουσα, όσοι έχουν τον νου τους στην κατασκευή των εικόνων και των ήχων,

Το δέντρο που πληγώναμε
του Δήμου Αβδελιώδη.



δεν προλαβαίνουν να εμπλακούν σε κανενός είδους ίντριγκα· οι άνθρωποι αυτοί δεν συνιστούν κανενός είδους αντιπολίτευση, δεν επιθυμούν καμιά εξουσία και δεν διεκδικούν τίποτα.

Είμαστε, λοιπόν, υποχρεωμένοι σήμερα να δώσουμε την απάντηση τόσο στη σιωπή που έχει υποβάλει στους πάντες η γραφειοκρατία, όσο και στις υστερικές φωνασκίες που έχει επιβάλει η περιρρέουσα γκρίνια: η φανταστική δύναμη του Τορνέ, η πικρή ειρωνεία του Παναγιωτόπουλου, ο ερωτικός κόσμος του Πανουσόπουλου, ο σαρκασμός του Περάκη, η αγωνία του Τσιώλη, η διακριτική δύναμη του Σπετσιώτη και του Κόρρα, τα οράματα του Σφήκα, η τραχύτητα του Παπατάκη, η νεανική ορμή του Αβδελιώδη, αφορούν τον κινηματογράφο και μόνο. Οι ταινίες τους έχουν υπάρξει κάτω από όλες τις συνθήκες, με ή χωρίς Κέντρο Κινηματογράφου, με την ανοχή ή την έχθρα της γραφειοκρατίας, με ή χωρίς «τα λεφτά των φορολογουμέ-

Οι τεμπέληδες
της εύφορης κοιλάδας
του Νίκου
Παναγιωτόπουλου.



νων». Αυτό που ενώνει την *Καρκαλού*, το *Μελόδραμα*, τους *Απέναντι*, το *Βίος και Πολιτεία*, τους *Ακατανίκητους εραστές*, τα *Παιδιά του Κρόνου*, το *Μετέωρο και σκιά*, τη *Φωτογραφία* και το *Δέντρο που πληγώναμε*, δεν είναι ούτε οι συνθήκες παραγωγής που διαφέρουν αισθητά από ταινία σε ταινία, ούτε η μικρόψυχη ανάγκη κάποιων να αναγνωρισθούν ως «μεγάλοι σκηνοθέτες». Όχι· κάτι άλλο περισσεύει σ' αυτές τις ταινίες και ξεπερνάει τη σκηνοθεσία τους: πρόκειται για την πρωτογενή, άμεση και συχνά βίαιη σχέση τους με την πραγματικότητα (κι όχι με τις *ιδέες* για την πραγματικότητα), με τη ζωή (κι όχι με την αναπαράσταση), με τη σημερινή Ελλάδα. Πρόκειται για ταινίες που δεν υποτάσσονται σε κανένα ευρωπαϊκό, αμερικανικό ή αφρικανικό αισθητικό ρεύμα: δύσκολα αναγνωρίζονται στα ξένα φεστιβάλ, κι ακόμα πιο δύσκολα μπορεί να μιλήσει για την ταυτότητά τους ο επαρχιώτικος «ελληνικός» Τύπος. Όσο για το κοινό που συχνά είναι αυστηρό μαζί τους, πολύ καλά κάνει· στις ταινίες αυτές οι έλληνες θεατές αναζητούν

την ψυχή τους και ψάχνουν μέσα τους για την εικόνα τους. Αυτό είναι που τους κάνει απαιτητικούς, ακόμα κι όταν δεν το γνωρίζουν. Το ίδιο όμως αίτημα αυτογνωσίας είναι που κάνει εξίσου απαιτητικές και τις ταινίες στις οποίες αναφερόμαστε. Οι κινηματογραφιστές που τις έφτιαξαν, μπορεί να είναι και να αισθάνονται πολλές φορές απομονωμένοι, αυτό όμως γίνεται γιατί επιζητούν μια πραγματική σχέση με το κοινό και δεν ξεγελιούνται από τις ψευδαισθήσεις που δημιουργούν οι ενδιάμεσοι, δημοσιογράφοι και άλλοι.

Έτσι, ένα αόρατο νήμα ενώνει τα τριακόσιες χιλιάδες εισιτήρια του *Λούφα και παραλλαγή* με τους λίγους θεατές που έσπευσαν στην «Ίριδα» για να παρακολουθήσουν το *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία* φέτος τον χειμώνα. Από τον Περάκη μέχρι τον Τορνέ, οι έλληνες θεατές δεν καλούνται να ανακαλύψουν ένα στιλ ή μια αισθητική, πανοραμική 360 μοιρών ή μονοπλάνα έντεκα λεπτών, αλλά τη δυναμική μιας *ανθρωπολογίας*, της ματιάς εκείνης που επιμένει στην αξία αυτού που είμαστε κι όχι εκείνου που μπορούμε να πιθηκίσουμε ή να υποδυθούμε. Ο Mastroianni μεταμφιεσμένος σε μελισσοκόμο ή ο Τζώρτζογλου που μέσα από κόλπα του μοντάζ γίνεται ποδοσφαιριστής, αποτελούν πράγματι ωραία θέματα για τις καλλιτεχνικές στήλες των εφημερίδων. Αρκεί όμως ένα πλάνο κουρεμένου παιδιού στον Αβδελιώδη ή ένα βλέμμα του Ρέτσου στον Παπατάκη, για να αισθανθεί ο θεατής (Έλληνας ή ξένος) τη διαφορά ανάμεσα σ' αυτό που τον καίει, από εκείνο που απλώς του γαργαλάει τις αισθήσεις.

Ας ανοίξουμε εδώ μια παρένθεση κι ας προσπαθήσουμε να φέρουμε στο φως κάτι που όλα αυτά τα χρόνια αποσιωπήθηκε ή απωθήθηκε από μια σειρά ψεύτικους διαχωρισμούς, οι οποίοι ταλαιπώρησαν για είκοσι πέντε περίπου χρόνια τον ελληνικό κινηματογράφο. Το άφθονο μελάνι που χύθηκε από τότε που εξέπνευσε η Φίνος Φιλμ, ξοδεύτηκε μάλλον τζάμπα, για να απαντηθούν διλήμματα του τύπου: προοδευτική ή αντιδραστική ταινία, εμπορικός ή καλλιτεχνικός κινηματογράφος, αργός ή γρήγορος ρυθμός, αφήγηση ή ποίηση κ.λπ. Διαπιστώνουμε σήμερα ότι οι συζητήσεις αυτές έγιναν παραγνωρίζοντας τις ίδιες τις ταινίες, από κάποιες φανταστικές «θέσεις αρχής», κι αφού υπηρέτησαν ορισμένα ιδεολογήματα, γρήγορα εγκαταλείφθηκαν, μπερδεύοντας αόριστα τα πράγματα. Έτσι, όταν το κράτος ανέλαβε, μπόρεσε με απίστευτη ευκολία να μαντρώσει

τους περισσότερους κινηματογραφιστές και να τους βάλει να τσακώνονται μεταξύ τους. Αυτό έγινε δυνατόν γιατί ο στείρος διάλογος που είχε προηγηθεί, φιλοξενήθηκε τώρα από τις κρατικές επιτροπές και μεταβλήθηκε σε επίσημο λόγο: να πώς χρηματοδοτήθηκαν ανύπαρκτα σενάρια για «προοδευτικούς», «εμπορικούς» ή «καλλιτεχνικούς», ακόμα και «ιστορικούς» λόγους. Κι αφού οι λόγοι αυτοί βάρυναν περισσότερο από τις ίδιες τις ταινίες, ήταν φυσικό να προκύψουν ταινίες που ασφυκτιούσαν, μεταδίδοντας αυτή την ασφυξία στους θεατές.

Υπήρχαν, όμως, ανέκαθεν ταινίες που επιθυμούσαν να αναπνεύσουν και που τις καλύπτει ένα πέπλο σιωπής, ταινίες που μοιάζουν με βαθιές ανάσες, μακριά από το νέφος των ιδεολογημάτων. Οι ταινίες αυτές αποσιωπήθηκαν ή θεωρήθηκαν εξαιρέσεις: ίσως να μην είναι καθόλου τυχαίο το ότι οι περισσότεροι θεωρούν την *Αναπαράσταση* του Αγγελόπουλου ως εναρκτήριο λάκτισμα του νέου ελληνικού κινηματογράφου, σπρώχνοντας έτσι στη λήθη το αριστουργηματικό *Μέχρι το πλοίο* του Αλέξη Δαμιανού, που προηγήθηκε κατά τρία χρόνια. Κι όμως, η προσεκτική σύγκριση των δύο ταινιών αποκαλύπτει μια διαφορά που δεν είναι ιδεολογικής τάξεως: με δυο λόγια, ενώ και οι δύο ταινίες διαπιστώνουν την ίδια καταστροφή της ελληνικής επαρχίας, ο Αγγελόπουλος το κάνει αυτό *εκ των υστέρων*, ενώ ο Δαμιανός το συλλαμβάνει *εν τω γεννάσθαι*. Η *Αναπαράσταση* προωθεί την ιδέα ότι ο κινηματογράφος στην Ελλάδα έχει τη μοναδική αποστολή να *κηδέψει* μέσω των εικόνων την ερειπωμένη ελληνική πραγματικότητα. Αντίθετα, ο Δαμιανός οδηγεί την ταινία του από τα βουνά στον Πειραιά, πιστεύοντας ακράδαντα ότι ο κινηματογράφος σ' αυτή τη χώρα αποκτά πραγματική υπόσταση μόνο όταν συντονίζεται με τη βασανιστική πορεία της *επιβίωσης*. Για τον Δαμιανό, ό,τι πεθαίνει, συνεχίζει να υπάρχει: κι έτσι, μια γυναίκα, η *Ευδοκία*, κουβαλάει πάντα αυτή την Ελλάδα που ο Αγγελόπουλος συνεχίζει να θεωρεί χαμένη, κηδεύοντάς την από ταινία σε ταινία.

Έχω την εντύπωση ότι «νέος ελληνικός κινηματογράφος» θεωρήθηκε και συνεχίζει να θεωρείται η σειρά των ταινιών που προκύπτουν από την *Αναπαράσταση* και που αντιμετωπίζει την ελληνική πραγματικότητα σαν κάτι τελειωμένο και σταματημένο μέσα στον χρόνο, ένα σύνολο ερειπίων που αφήνει χώρο για ένα αργόσυρτο πένθος, σε έγχρωμη έκδοση με πολλές φωτοσκιάσεις. Στις «υπερφωτισμένες» ταινίες που μας κατέκλυσαν και συνεχίζουν να μας κατακλύζουν όλα αυτά



Λούφα και παραλλαγή
του Νίκου Περάκη.

τα χρόνια, το μοναδικό πράγμα που σαλεύει, είναι η κάμερα, και η ιδιαιτερότητα αυτή ξεπέρασε τις ιστορικές ταινίες για τον Εμφύλιο και εγκαταστάθηκε κυριαρχικά ακόμα και σε ταινίες που σέρνουν τις βόλτες τους σ' ένα άδειο παρόν ή θρηγνούν για ένα ανύπαρκτο μέλλον (*Πρωινή περίπολος* του Νικολαΐδη). Οι θεατές απομακρύνθηκαν από τις ταινίες που επιμένουν να σαβανώνουν οτιδήποτε αγγίζουν, κι αυτό είναι πολύ φυσικό: οι ίδιοι συνεχίζουν να ζουν σε καταστάσεις πολύ πιο κινηματογραφικές, που δεν έχουν γίνει ποτέ ταινίες.

Όταν η ιδεολογία, η αισθητική, η κινηματογραφοφιλία, τα θεωρητικά κείμενα, η δημοσιογραφική κλάψα και οι μόδες των φεστιβάλ καθούν από τα μάτια μας, τότε η μνήμη ανασύρει μερικές ελληνικές ταινίες που τόλμησαν να παραδοθούν στην αντιφατική, αλλά και πάντα ζωντανή, ελληνική πραγματικότητα. Τότε έρχονται στο νου οι δύο ταινίες του Δαμιανού που δεν δημιουργούσαν κανενός είδους σχολή, κι απλώς συναντήθηκαν με μεταγενέστερες προσπάθειες εξίσου τολμη-



Μετέωρο και σκιά
του Τάκη Σπετσιώτη.

ρές και απελπισμένες: η Αθήνα των Απέναντι, η χουντική περίοδος της Φωτογραφίας, το φως που καίει το Δέντρο που πληγώσαμε, το φορητό που κατεβάζει τους ήρωες της Καρκαλούς στην Ομόνοια και η εύθραυστη ισορροπία των Παιδιών του Κρόνου συναντούν τις ταινίες του Δαμιανού και τριγυρίζουν όλες μαζί γύρω από ένα αόρατο κέντρο.

Έτσι, ο Δαμιανός –που έχει αποσυρθεί στην Εύβοια– μπορεί να αποδειχθεί στο μέλλον ο πιο σημαντικός έλληνας κινηματογραφιστής, ακριβώς γιατί προοιωνίστηκε μια *δέσμη* ταινιών όπου η αισθητική, η ιδεολογία και η τεχνική περνάνε σε δεύτερη μοίρα, και η σκηνοθεσία εγκαταλείπει τη θέση

του υπέρτατου κριτή για να εμπλακεί σ' ένα άγνωστο, ηδονικό και βασανιστικό παιχνίδι με την πραγματικότητα.

Ας κλείσουμε εδώ την παρένθεση κι ας απομακρυνθούμε μια για πάντα από την ιδέα ότι ο κινηματογράφος μας έχει να κάνει με καταστροφές και ερείπια: η δέσμη των ελληνικών ταινιών που προς το παρόν μένει στη σκιά (περιφρονημένη από τη γνωστή τάξη ημιμαθών διαμεσολαβητών μεταξύ ημών και της ευρωπαϊκής διανόησης), ασχολείται με την Ελλάδα κι όχι με την ελληνικότητα, και αυτός είναι ο λόγος που οι πραγματικά ελληνικές ταινίες είναι τόσο παράξενες όσο και οι ίδιοι οι Έλληνες. Οι διαθέσεις τους είναι απρόβλεπτες, και οι εμμονές τους παραμερίζουν με πείσμα όλες τις ετικέτες, την ένταξη στην ασφάλεια κάποιας «σχολής» ή κάποιου «ρεύματος». Αντίθετα, οι ταινίες που προσπαθούν με νύχια, δόντια, γεράνους και ξένους ηθοποιούς, με ψευτοβυζαντινά θέματα ή με αγγλικό ντουμπλάρισμα, με διεθνές καστ ή με ψευτοτζαζίστικη ηχητική μπάντα, με αισθητικά ή ιδεολογικά τερτίπια, να ενταχθούν σε κάποια μικρή ή μεγάλη ευρωπαϊκή, αμερικανική ή τριτοκοσμική οικογένεια, όλες αυτές οι ταινίες κλείνουν τις πόρτες τους σ' αυτά που μας περιτριγυρίζουν, κι επαναλαμβάνουν μονότονα ότι η σιωπή και το κενό μάς ορίζουν: πρόκειται, δυστυχώς, για ταινίες εσπεράντο που, όταν διαθέτουν τεχνικές αρετές, γίνονται ακόμα πιο αφόρητες.

Ο κινηματογράφος καταργεί τα σύνορα, αλλά αυτό συμβαίνει όχι γιατί επεξεργάστηκε κάποια παγκόσμια αφηγηματική συνταγή, αλλά γιατί έφερε στο φως ανθρώπινες συμπεριφορές, σχέσεις και ομιλίες βαθιά ριζωμένες στην εντοπιότητα. Να γιατί ο «γερμανός» Περάκης εγκατέλειψε μια πετυχημένη διεθνή καριέρα για να ασχοληθεί με την ελληνική κωμωδία, ο Παναγιώτπουλος αισθάνθηκε την ανάγκη να φιλήσει σε μαυρόασπρο την Κέρκυρα, ο Τορνές πήρε από πίσω τους γύφτους στα παζάρια αλόγων της Θράκης, ο Τσιώλης γύρισε χωρίς σενάριο, χαμένος μέσα στην Πελοπόννησο, κι ο Αβδελιώδης συνδύασε ένα ντοκιμαντέρ για το μάζεμα της μαστίχας με μια ταινία μυθοπλασίας για την παιδική ηλικία. Οι εικόνες που προέκυψαν από αυτές τις φαινομενικά παράλογες κινήσεις, αποκάλυψαν ζωντανές πραγματικότητες κι έφεραν στο φως ανθρώπινα όντα. Ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη οντολογικής τάξεως: η ύπαρξη των πραγμάτων και των ανθρώπων (κι όχι η ερμηνεία τους) αποτελεί γι' αυτόν το μεγαλύτερο θαύμα και το με-

γαλύτερο αίνιγμα. Κι όσο το θαύμα αυτό συνεχίζει να υπάρχει, ο κινηματογράφος δεν πρόκειται να γνωρίσει καμιά κρίση, ακόμα κι αν αυτοί που βιάστηκαν να απαντήσουν στο αίνιγμα (κι ύστερα απογοητεύτηκαν), προσπαθούν να σπρώξουν τους πραγματικούς κινηματογραφιστές στην αφάνεια.

Σε μια χώρα χωρίς κινηματογραφική παιδεία, μέσα, τεχνικό εξοπλισμό, στούντιο, αίθουσες, ταινιοθήκη και ικανοποιητικό θεσμικό πλαίσιο, σε μια χώρα με απίστευτα διογκωμένη γραφειοκρατία, αφασική τηλεόραση, εκθρικό Τύπο και πρώην μπακάλικα μεταμφιεσμένα σε βίντεο κλαμπ, υπάρχουν έλληνες κινηματογραφιστές που ξεπερνούν όλα τα εμπόδια και κατασκευάζουν εικόνες που μας αφορούν. Η ελληνική δέσμη κυκλοφορεί ανάμεσά μας, δίπλα μας, επεξεργάζεται την εικόνα μας και δεν προσπαθεί να την κατασκευάσει, παραδίδεται στη σκληρή πραγματικότητά μας αντί να λειτουργεί παραισθητικά ή να θέλει να την υποτάξει, επικοινωνεί χωρίς αυταπάτες και αδιαφορεί για τις κρατικές ή τις φεστιβαλικές διακρίσεις. Αργά ή γρήγορα, θα ανακαλύψουμε τις ταινίες που μιλάνε για μας, μιλώντας έτσι σ' ολόκληρο τον κόσμο, και θα τις ξεχωρίσουμε από τις ανούσιες αισθητικές γυμναστικές. Η στιγμή αυτή που ο κόμπος έφτασε στο χτένι, μπορεί να αποδειχθεί η κατάλληλη για να σταματήσουμε να γκρινιάζουμε, χωρίς να προσποιούμαστε ότι πάψαμε να υποφέρουμε ή ότι δεν είμαστε ποτέ ευτυχισμένοι.

(«Αντί», τχ. 374, 1988)

Μπαλαμός
του Σταύρου Τορνέ



Πέρα από την κινηματογραφοφιλία ή Για ένα ελληνικό βλέμμα

Ο κινηματογράφος έγινε πραγματικά διεθνής όταν άρχισε να τον διανέμει η τηλεόραση. Το Χόλιγουντ είχε, βέβαια, στραμμένο το ενδιαφέρον του σε μια διεθνή αγορά, αλλά, όπως προσπάθησα να εξηγήσω στο κείμενό μου «Στο έλεος της κινηματογραφοφιλίας», οι κινηματογραφικές αίθουσες, όπου πρωταγωνιστούσε μυστικά το κοινό, αποδείχθηκαν πιο σημαντικές από τις ίδιες τις ταινίες. Σύμφωνα μ' έναν παράξενο και ίσως αιώνιο νόμο, που τώρα αρχίζει να γίνεται αντιληπτός, το πλαίσιο υποδοχής και κυκλοφορίας οποιουδήποτε έργου τέχνης καθορίζει και την αλήθειά του: οι εποχές που παράγουν θερινούς κινηματογράφους, βρίσκονται υπό την επίδραση μιας ανομολόγητης πολιτιστικής άνοιξης, ενός θαύματος που έχει συντελεστεί στον εσωτερικό κόσμο των μελών μιας κοινωνίας. Η άνοιξη αυτή ουδέποτε αναγνωρίστηκε στην ώρα της, κι όταν αυτό συνέβη με καθυστέρηση, η αναγνώριση αγκάλιασε τις μορφές όλων αυτών των έργων, αγνοώντας τα πάντα για το εσωτερικό θαύμα από το οποίο γεννήθηκαν αυτές οι μορφές. Έτσι φτάσαμε σε μια εποχή όπου όλοι μιλούν με σεβασμό για τον *Πολίτη Κέιν* ή το *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, την ίδια στιγμή που οι θερινοί κινηματογράφοι γκρεμίζονται δίπλα τους. Από αυτή την παρεξήγηση γεννήθηκε η κινηματογραφοφιλία, και το καθήκον της είναι να λύσει αυτή την παρεξήγηση, να προσανατολιστεί με όλες της τις δυνάμεις εκεί όπου το θαύμα συμβαίνει χωρίς να αναγνωρίζεται, για μια ακόμα φορά. Με δυο λόγια, η κινηματογραφοφιλία οφείλει να εγκαταλείψει τον κινηματογράφο και να υποβάλει τον εαυτό της στη δοκιμασία της πραγματικότητας. Άλλωστε, η κινηματογραφοφιλία υπήρξε το αποτέλεσμα μιας έντασης της πραγματικότητας, και σ' αυτό συντέλεσαν περισσότερο οι θερινοί κινηματογράφοι και λιγότερο οι ίδιες οι ταινίες. Εκεί, σ' αυτούς τους ιερούς χώρους στους οποίους σήμερα αισθανόμαστε την ίδια αμηχανία μ' εκείνην που παρατηρείται συχνά στις εκκλησίες, σ' αυτούς τους χώρους που δεν ξέρουμε καν ποιος τους έχτισε, οι άνθρωποι έμαθαν να βλέπουν κάτι μέσα απ' τα μάτια των άλλων.

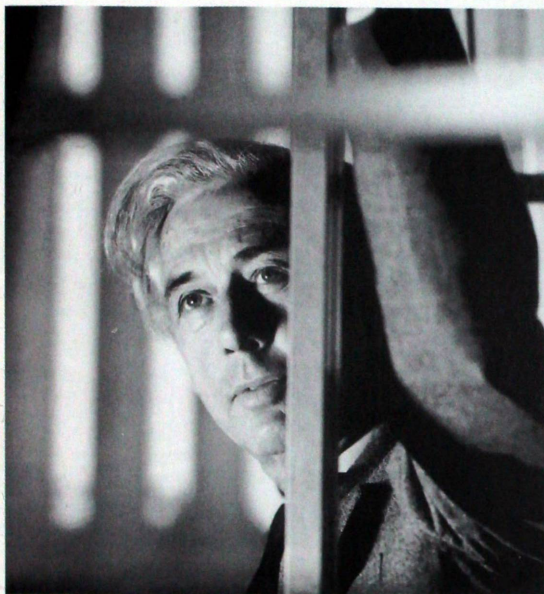
Συμβαίνει σήμερα κάποιο θαύμα; Δεν έχουμε παρά να κοιτάξουμε γύρω μας για να το διαπιστώσουμε, ιδιαίτερα ε-



Κέντζι Μιζογκούτσι.

μείς που εκπαιδευτήκαμε να βλέπουμε και ν' ακούμε με κάποια ένταση τα πράγματα και τους ανθρώπους. Θα αντικρίσουμε, άραγε, το σύμπλεγμα μορφών που φιλοξενούνται τώρα πια στην τηλεόραση; Μόνο εμείς έχουμε το χάρισμα να παραμερίσουμε την εικόνα της πραγματικότητας που έχει σκεπάσει τα πάντα. Έχουμε το χάρισμα να φτάσουμε στην ίδια την πραγματικότητα, κι εκεί να τρομάξουμε ή να γελάσουμε για τα καλά. Το συμπέρασμα είναι οριστικό: η εικόνα του κόσμου δεν μπορεί να τον εμποδίσει να γίνει κάτι άλλο από αυτό που διατάζουν οι μορφές των πραγμάτων. Ο κόσμος ξεπερνάει την εικόνα του, κυνηγώντας την εσωτερική του αλήθεια. Οι καλύτερες ταινίες είναι αυτές που υποκύπτουν στο θαύμα της ύπαρξης, αυτές που υπερασπίζονται λιγότερο τον εαυτό τους και περισσότερο τον κόσμο.

Μια από τις υψηλότερες μορφές θεάτρου είναι η ορθόδοξη Θεία Λειτουργία, γιατί αφομοίωσε σε τέτοιο βαθμό το αρχαίο ελληνικό θέατρο, ώστε να μεταβάλει το θέατρο σε μυστική πράξη ένωσης με τη ζωή και το θάνατο, να εξαφανί-



Robert Bresson.

σει δηλαδή κάθε αναγνωρίσιμη θεατρική μορφή από αυτή την τέχνη και να την οδηγήσει στην ολοκλήρωσή της. Με τον ίδιο τρόπο το αρχαίο ελληνικό θέατρο είχε αφομοιώσει κάποιες θρησκευτικές τελετές, παραμερίζοντας σταδιακά τη μορφολογία τους. Φαίνεται ότι ο κύκλος δεν έχει τελειωμό: τι άλλο ήταν οι θερινοί κινηματογράφοι από μια *μεταφορά* της δράσης από το εσωτερικό της εκκλησίας στον περίβολό της; Μερικές από τις καλύτερες σελίδες του Παπαδιαμάντη αναφέρονται στις αθηναϊκές αυλές, και η ατμόσφαιρα των θερινών κινηματογράφων υπάρχει ήδη μέσα σ' αυτές τις σελίδες: ο κινηματογράφος δημιουργήθηκε για να συλλάβει το αιώνιο που αλλάζει συνεχώς μορφές. Κι ο Παπαδιαμάντης –δεν έχει παρά να τον διαβάσει κανείς– είναι ο μεγαλύτερος έλληνας κινηματογραφιστής· το ίδιο και ο Βασίλης Τσιτσάνης.

Πρέπει λοιπόν να εγκαταλείψουμε τον κινηματογράφο, όπως φαίνεται να μας συμβουλεύουν μερικοί σύγχρονοι ορθόδοξοι διανοητές; Η απάντηση είναι ότι δεν έχει το δικαίωμα να παραμερίζει τη ζωή. Ο κινηματογράφος μάς έμαθε να βλέπουμε

και ν' ακούμε, κι ακόμα μας έμαθε να μην αμφιβάλλουμε για το δέος που πρέπει να συνοδεύει αυτή την ικανότητά μας. Όλες οι μεγάλες ταινίες συγκροτούνται γύρω απ' αυτό το δέος. Τον Παπαδιαμάντη δεν τον συναντάει μόνο ο Ταρκόφσκι, αλλά και ο Jacques Tourneur, που φαινομενικά γύριζε ασήμαντες ταινίες τρόμου, ενώ στην πραγματικότητα υπερασπιζόταν την αλήθεια του κόσμου των νεκρών, η οποία θέτει σε συνεχή δοκιμασία τους ζωντανούς, ιδιαίτερα όταν οι τελευταίοι καταστρέφουν τις παραδόσεις τους. Τον συναντάει, επίσης, ο Γιασουχίρο Όζου, που γύριζε την ίδια ταινία επί είκοσι χρόνια, με τους ίδιους ηθοποιούς που κοίταζαν πάντα την κάμερα στα μάτια· μια κάμερα, που ο Όζου την τοποθετούσε λίγους πόντους πάνω από το έδαφος, έτσι ώστε ο οπερατέρ του να αναγκάζεται συνεχώς να υποκλίνεται σ' εκείνους που κινηματογραφούσε.

Ο Παπαδιαμάντης έγραφε σε εφημερίδες, ο Tourneur δούλευε για μικρές εταιρείες κι ο Όζου πέρασε τη ζωή του μέσα στο γι�πωνέζικο αντίστοιχο της Φίνος Φιλμ. Ο καθένας τους διάλεξε ένα πλαίσιο υποδοχής στο οποίο πρωταγωνιστούσε μυστικά το κοινό. Η τηλεόραση σήμερα δεν έχει καθόλου κοινό, παρά μόνο άτομα που χρησιμοποιούν τις εικόνες σαν χάπια που καμιά φορά τα καταπίνουν με αηδία, είναι όμως εξαρτημένοι απ' αυτά και τα καταπίνουν. Στην Αμερική, εκεί όπου ο κινηματογράφος ασκήθηκε κάποτε με ταπεινότητα, εκεί όπου ο Fritz Lang γύρισε γουέστερν και αστυνομικές ιστορίες, στον τόπο όπου οι αναλφάβητοι στις αρχές του αιώνα υιοθέτησαν τον κινηματογράφο σαν τη δική τους τέχνη, σήμερα κυριαρχεί ένας κινηματογράφος των εργαστηρίων ψυχιατρικής έμπνευσης. Ο τελευταίος μεγάλος αμερικανός κινηματογραφιστής ήταν ο Έλληνας Τζον Κασσαβέτης, που πέθανε ενώ η Columbia μπλόκαρε τη διανομή της τελευταίας του ταινίας. Κι όμως, ο Κασσαβέτης ήταν ο τελευταίος ανθρωποκεντρικός κινηματογραφιστής σε μια χώρα που έχει παραδοθεί στην ειδωλολατρία των εικόνων, στην αυτοκρατορία της τηλεόρασης.

Οι εναπομείναντες κινηματογραφιστές μοιάζουν όλο και περισσότερο με τις μικρές εκκλησίες που συναντάει ο Παπαδιαμάντης στην εξοχή, τις ελληνικές εκκλησίες.

Αθήνα, Νοέμβριος 1989



Ερωτική θύελλα
του Τζον Κασσαβέτη.

Η γραμμή του ορίζοντος

VII Δύση

Τριάντα δύο χρονών, χωρισμένη, ρίχνει μια ματιά κατανόησης στον κόκκινο δίσκο που χάνεται, προσπερνάει μια μικρή εκκλησία που στέκει ξεκάρφωτη στην άκρη του γκρεμού μ' ένα λευκό πανί ν' ανεμίζει στην πόρτα της. Κάνει δυο βήματα, στέκεται, γυρίζει και βλέπει στα μάτια τη μικρή ξεκάρφωτη εκκλησία, της έρχεται να κάνει το σταυρό της και δεν το κάνει γιατί ντρέπεται, χιλιάδες φίλοι μέσα της της λένε να μην το κάνει, τι νόημα έχει αυτό που κάνει, το κάνει χωρίς να το εννοεί, δεν είναι του επιπέδου της να κάνει το σταυρό της, αυτό το κάνουν άνθρωποι που δεν σκέφτονται τι νόημα έχει αυτό που κάνουν. Χιλιάδες φίλοι ψιθυρίζουν μέσα της ότι είναι μεγάλο ατόπημα να κάνεις το σταυρό σου, είναι υποκρισία, είναι αμαρτία, είναι κακό σημάδι, είναι αίσχος, είναι μαλακία, είναι ανοησία, είναι γελοίο, είναι ηλίθιο, είναι τρέλα, είναι μεγάλη υποχώρηση, μην το κάνεις αυτό το πράγμα, Ρέα Φραντζή, το κάνεις χωρίς να το εννοείς. Αυτή την εκκλησία την έβαλαν εδώ, στην άκρη του γκρεμού, χωρίς να το εννοούν. Το λευκό πανί ανεμίζει στην πόρτα της χωρίς να το εννοεί, ο άνθρωπος που περνάει πάνω στο μαύρο άλογο και της λέει καλησπέρα κάτι άλλο εννοεί, χιλιάδες φίλοι υπάρχουν μέσα της και την κάνουν καχύποπτη, κάθε στιγμή χιλιάδες μάτια την παρακολουθούν, χιλιάδες γνώμες ελέγχουν τις κινήσεις της, πρέπει να εξηγείται αυτό που πρόκειται να κάνει, πρέπει να έχει κάποιο λόγο και να το εννοεί, το κάνει για κάποιο λόγο, δεν το κάνει έτσι, σκέφτεται να κάνει το σταυρό της για κάποιο συγκεκριμένο λόγο που πρέπει να εξηγηθεί.

Στέκεται ακίνητη, μαγνητισμένη, μελαχρινή, χωρισμένη, και κάνει ντροπαλά το σταυρό της δέκα βήματα από την άκρη του γκρεμού. Τον Αύγουστο του 1971 πήγαιναν με τη Βάνα να καπνίσουν κρυφά, ενώ όλο το χωριό βρισκόταν στην εκκλησία, έμπαιναν την τελευταία στιγμή για να μην τις καταλάβουν, μόλις που προλάβαιναν το Άγιος ισχυρός, Άγιος θάνατος, ελέησον ημάς. Κάπνιζαν κάνοντας πολύ μεγάλα σχέδια, η ζωή ήταν αλλού, παντού αλλού εκτός από δω, δεν ήταν ζωή αυτή εδώ δι' ευθών των Αγίων Πατέρων, η ζωή ήταν ένα πράγμα καλοντυμένο, κομψό, αστραφτερό, διακριτικά συγκινημένο, λεπτό, τα είχε δει άλλωστε στην Ελβετία, του χρόνου

η Βάνα θα πήγαινε με το σχολείο στη Γαλλία, θα αισθανόταν ελεύθερη, θα κάπνιζε όσο ήθελε, θα μιλούσε γαλλικά, θα πήγαινε στα μαγαζιά. Ελέησον και σώσον ημάς, ευτυχώς που βρέθηκαν οι δυο τους, δεν είχε με ποιον να μιλήσει η Βάνα σ' αυτό το χωριό, κανείς δεν καταλάβαινε, κανείς δεν άκουγε δίσκους, τι έκαναν όλοι αυτοί οι άνθρωποι σ' αυτό το χωριό, δεν ήξεραν πώς είναι η πραγματικό ζωή; Μιλούσαν συνέχεια για το παρελθόν, μα τι ήταν αυτό το παρελθόν, πού ήταν επιτέλους αυτό το παρελθόν, γιατί δεν εμφανιζόταν ποτέ να το δούμε, πού είχε πάει να κρυφτεί και το έψαχναν με τόση μανία, δεν ήξεραν ότι δεν υπάρχει πια αυτό το πράγμα; Πήγαιναν όλοι μαζί στην εκκλησία και ανηφόριζαν πίσω όλοι μαζί, καθόντουσαν όλοι μαζί στα καφενεία και έλεγαν αναμνήσεις όλοι μαζί, πώς ήταν δυνατό να κάνουν τα πράγματα όλοι μαζί, τι ζωή ήταν αυτή γεμάτη αναμνήσεις, δεν ήξεραν ότι δεν υπάρχουν πια αναμνήσεις, τι ακριβώς εννοούσαν λέγοντας αυτά τα πράγματα που ήταν τόσο μακριά από την πραγματική ζωή; Κάποιος έπρεπε να τους μιλήσει, να τους πει ότι το παρελθόν πέθανε, κάποιος έπρεπε να τους εξηγήσει ότι ζωή είναι αυτό που δεν έχει πια παρελθόν, αυτό που γίνεται επειδή δε θυμάσαι τίποτα πια, πώς βρέθηκε εδώ αυτό το χωριό, γιατί κάπνιζαν μόνο οι άντρες, γιατί κοιμόντουσαν τόσο νωρίς, ζωή ήταν να έχεις ηλεκτρικό, πώς μπορούσαν μ' αυτές τις λάμπες; Γιατί επέμεναν να είναι φτωχοί, να έχουν μόνο ένα περίπτερο, να έχει τόσο λίγα πράγματα το περίπτερο, να πηγαίνουν όλοι μαζί στην εκκλησία, να гуριίζουν όλοι μαζί; Κάποιος έπρεπε να τους ανοίξει τα μάτια, να τους μιλήσει για την πραγματική ζωή.

Στέκεται δέκα βήματα από το λευκό πανί που ανεμίζει, ένα ταξί περνάει δίπλα της και την τυλίγει στη σκόνη, έκανε το σταυρό της χωρίς να ξέρει γιατί. Σκέφτεται ν' ανάψει ένα κερί, μην το κάνεις αυτό, Ρέα Φραντζή, χιλιάδες φίλοι ψιθυρίζουν μέσα της και την προειδοποιούν ότι αν ανάψει κερί, θα απομακρυνθεί από την πραγματική ζωή, μετά δεν υπάρχει επιστροφή, αν ανάψεις ένα κερί, θα βάλεις φωτιά στα πάντα, αν ανάψεις κερί, θα διακόψεις τη σχέση σου με την κοινή λογική, είναι παράλογο ν' ανάψεις τώρα κερί, καταφεύγεις εκεί γιατί δεν είσαι αρκετά δυνατή, μπορούμε να σου αποδείξου-

με ότι δε χρειάζεται ν' ανάψεις κερί, το χρειάζεσαι πραγματικά ή το κάνεις επειδή βρέθηκες εδώ μόνη, τριάντα δύο χρόνων, χωρισμένη χωρίς να ξέρεις γιατί, μελαγχρινή, αδύναμη, αντιφατική, ντροπαλή, φοβισμένη, δέκα βήματα απ' την άκρη του γκρεμού; Το χρειάζεσαι πραγματικά ή μήπως ψάχνεις για παρηγοριά, τα έχεις βάλει με το πραγματικό πρόβλημα, ξεχνάς το πραγματικό πρόβλημα, δε θέλεις να σταθείς στα πόδια σου, λυγίζεις, τρέμεις, υποχωρείς, δεν ξέρεις τι να κάνεις, βρίσκεσαι εδώ για να αποφύγεις την πραγματική ζωή; Αν ανάψεις κερί, δεν υπάρχει επιστροφή, η πραγματική ζωή είναι πολύ απαιτητική, το ταξί πέρασε από δίπλα σου και σε γέμισε σκόνη, είσαι τώρα μέσα στη σκόνη, αντί να τινάξεις τα ρούχα σου και να πας στην άκρη του δρόμου στέκεσαι τώρα στη μέση, ο ήλιος δύει κι εσύ σκέφτεσαι ν' ανάψεις κερί, μάζεψε όλες τις δυνάμεις σου, δεν υπάρχει επιστροφή. Ποιος έκτισε όλες αυτές τις εκκλησίες στα πιο απίθανα σημεία του νησιού και τι ακριβώς εννοεί; Διάλεξε τα πιο μοναχικά σημεία, εκεί που δεν πατάει ψυχή. Τις έκρυψε καλά, τις έκανε ένα με το τοπίο, τι ακριβώς προσπαθεί; Πλησιάζει, αγγίζει το λευκό πανί. Μια μικρή ξεκάρρωτη εκκλησία τη χωρίζει απ' την άκρη του γκρεμού, γιατί δεν την έκτισαν λίγο πιο μέσα; Η Βάνα αποφάσισε να μιλήσει κάποια στιγμή στον παππού, του είπε ότι σ' αυτό το χωριό υπάρχει μια παρεξήγηση, είναι σαν να ζουν όλοι στο παρελθόν, πρέπει να συνέλθουν και να προχωρήσουν πριν είναι πολύ αργά στην πραγματική ζωή. Ο παππούς την κοίταξε με απορία κι ύστερα της είπε ότι τις είχε δει που μπήκαν τελευταία στιγμή στην εκκλησία, τις είχε δει την ώρα που έψελνε να μπαίνουν σαν γάτες στο Άγιος Ισχυρός, πάρε τώρα ένα λουκούμι, Βάνα, επειδή είναι Κυριακή. Όταν γύρισαν στην Αθήνα η Βάνα δήλωσε ότι αυτή ήταν η τελευταία της χρονιά στο χωριό και βγήκε αληθινή, το επόμενο καλοκαίρι πήγε στη Γαλλία, η Έρση πήγε στην Ίο, η Μίνα πήγε στα Μάταλα, έζησε είκοσι μέρες σε μια σπηλιά και είπε ότι αυτή ήταν η πραγματική ζωή. Η Βάνα γύρισε από τη Γαλλία και είπε ότι εκεί είναι η πραγματική ζωή, καπνίζεις, πίνεις έναν καφέ, μπαίνεις σ' ένα μαγαζί, αγοράζεις κάτι, πίνεις έναν καφέ, καπνίζεις, μπαίνεις σ' έναν κινηματογράφο, καπνίζεις, τρως, μπαίνεις σ' ένα μαγαζί, αγοράζεις κάτι, καπνίζεις, μπαίνεις σ' ένα καφέ, παίζεις ένα φλιπεράκι, καπνίζεις, μπαίνεις σ' ένα μαγαζί, αυτή είναι η πραγματική ζωή, αγοράζεις κάτι. Η Έρση είπε ότι μόνο στην Ίο είναι η πραγματική ζωή, εκεί είναι

οι ελεύθεροι άνθρωποι, παίζουν κιθάρα, μπαίνουν στη θάλασσα όποτε θέλουν, βγαίνουν όποτε θέλουν, κοιμούνται όποτε θέλουν, παίζουν κιθάρα, τρώνε όποτε θέλουν, χέζουν όποτε θέλουν, γελάνε όποτε θέλουν, παίζουν κιθάρα, αυτή είναι η πραγματική ζωή. Η Ρέα σκέφτηκε να πάει στο χωριό, αλλά ντράπηκε, είχαν πει με τη Βάνα ότι ήταν η τελευταία φορά πέ- ρυσι. Έμεινε στην Αθήνα και σκεφτόταν το ντροπαλό παιδί που μπήκε στο δωμάτιό της στη Μοντάνα, πήγε σαράντα φο- ρές σινεμά, η μαμά τη ρώτησε γιατί δεν πάει λίγο στο χωριό, δεν ήξερε τι να της απαντήσει, ζήτησε την άδεια να πάει στην Ίο να βρει την Έρση, η μαμά είπε όχι, πέρασε το υπόλοιπο καλοκαίρι μισώντας τη μαμά, της είχε στερήσει την πραγματι- κή ζωή, θα μπορούσε να πάει τουλάχιστον στο χωριό, αλλά ντράπηκε τη Βάνα.

Παραμερίζει το λευκό πανί, μπαίνει στη μικρή ξεκάρφωτη εκκλησία, ανάβει ένα κερί. Ο ήλιος δύει, κάποιος πέρασε και άναψε ένα κερί, πέρασε μια μελαχρινή γυναίκα και άναψε ένα κερί, έστειλε μερικές σκέψεις στις φίλες της και στον άντρα της, έστειλε έναν χαιρετισμό σ' ένα ντροπαλό παιδί που μπή- κε στο δωμάτιό της κι ύστερα το κατάπιε η πραγματική ζωή, πέρασε μια γυναίκα και συνέχισε προς την πλατεία, πήγαιναν όλοι μαζί στην εκκλησία κι ανηφόριζαν πίσω όλοι μαζί, καθό- ντουσαν στα καφενεία κι έλεγαν αναμνήσεις, τους διέφευγε η πραγματική ζωή, προσέφεραν λουκούμι, ψιθύριζαν το Δι' ευ- χών όλοι μαζί, πέρασε μια μελαχρινή γυναίκα τη στιγμή της δύσης κι άναψε κερί χωρίς να ξέρει γιατί.

Χρήστος Βακαλόπουλος

Απόσπασμα από το βιβλίο *Η γραμμή του ορίζοντος*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1991

Βιογραφία

► Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1956.

► Πέρασε τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια στην Κυψέλη. Πολλά σχετικά αυτοβιογραφικά στοιχεία υπάρχουν στα πεζογραφήματά του. Τελείωσε το Λεόντειο Λύκειο Πατησίων.

► Το 1973 μπαίνει στην Ανωτάτη Σχολή Οικονομικών και Εμπορικών Επιστημών (ΑΣΟΕΕ).

Αναπτύσσει δραστηριότητα στο φοιτητικό συνδικαλιστικό χώρο και συνεργάζεται στο φοιτητικό περιοδικό «Θούριος», κυρίως σε πολιτιστικά θέματα.

► Τον ενδιαφέρει ιδιαίτερα ο κινηματογράφος και ασχολείται με σχετική κριτική και θεωρία για αρκετά χρόνια στο περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος» και στην εφημερίδα «Αυγή».

► Το 1980 εκδίδεται το πρώτο πεζογραφικό του έργο, με τίτλο *Υπόθεση μπεστ-σέλερ* (δεύτερη έκδοση: 1984).

Αφού πάρει το πτυχίο του από την ΑΣΟΕΕ, πηγαίνει στο Παρίσι, όπου παρακολουθεί στη Σορβόνη (1980-1981) σπουδές σχετικά με τον κινηματογράφο, έχοντας για καθηγητή και τον γνωστό γάλλο σκηνοθέτη Eric Rohmer.

► Επιστρέφει το 1982 στην Ελλάδα. Ο κινηματογράφος και η μουσική συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον του. Αρθρογραφεί συνεχώς πάνω στα αντικείμενα αυτά, αλλά και σε άλλα πολιτιστικά, κυρίως στον περιοδικό Τύπο («Αντί», «Ντέφι», «Ιστός» κ.ά.)

► Για αρκετά χρόνια –μέχρι το 1987– ασχολείται με ραδιοφωνικές εκπομπές στο Δεύτερο Πρόγραμμα της ΕΡΤ («Νύχτα είναι, θα περάσει», «Δωδεκάτη ώρα»), με χαρακτηριστικά τη ζωντανή μετάδοση και τα προσωπικά σχόλια, παράλληλα με τη μουσική. Το είδος αυτό δημιουργεί σχολή τα επόμενα χρόνια στο ραδιόφωνο.

► Το 1984 γράφει το σενάριο και σκηνοθετεί την πρώτη ταινία μικρού μήκους, με τίτλο *Βεράντες*, που προβάλλεται στις αίθουσες.

Την ίδια χρονιά εκδίδεται το μυθιστόρημά του *Οι πιυχιούχοι* (δεύτερη έκδοση: 1988).

► Το 1986 γράφει το σενάριο και σκηνοθετεί τη δεύτερη ταινία του μικρού μήκους, με τίτλο *Θέατρο*, που προβάλλεται στους κινηματογράφους.

Συνεργάζεται στα σενάρια των ταινιών *Σχετικά με τον Βασίλη* του Σταύρου Τσιώλη και *Η γυναίκα που έβλεπε τα όνειρα* του Νίκου Παναγιωτόπουλου.

► Το 1989 εκδίδεται η συλλογή διηγημάτων του *Νέες αθηναϊκές ιστορίες* (δεύτερη έκδοση: 1990).

Την ίδια χρονιά γράφει το σενάριο και σκηνοθετεί την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, *Όλγα Ρόμπαρντς*, που παίρνει το βραβείο φωτογραφίας στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και προβάλλεται στις αίθουσες το 1990.

► Το 1990 εκδίδεται η συλλογή δοκιμίων *Δεύτερη προβολή*, όπου περιλαμβάνονται κείμενα για τον κινηματογράφο που είχε δημοσιεύσει σε περιοδικά απ' το 1976 και μετά, καθώς και αδημοσίευτα.

► Το 1991 εκδίδεται το αφήγημά του *Η γραμμή του ορίζοντος*, που συγκεντρώνει ιδιαίτερα ευνοϊκές κριτικές (δεύτερη έκδοση: 1992).

► Το 1992, γράφει το σενάριο και σκηνοθετεί, μαζί με τον Σταύρο Τσιώλη, την ταινία μεγάλου μήκους *Παρακαλώ, γυναίκες, μην κλαίτε*, που παίρνει το βραβείο σεναρίου και σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, καθώς και το βραβείο καλύτερης ταινίας της Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου. Η ταινία προβάλλεται με επιτυχία στις αίθουσες τον Ιανουάριο 1993.

Γράφει, σε συνεργασία με τον Σταύρο Τσιώλη, το σενάριο νέας ταινίας, με πρόθεση να τη σκηνοθετήσουν μαζί.

► Πεθαίνει στις 29.1.93, στην Αθήνα.

Δύο μέρες μετά (31.1.93) ανακοινώνεται από το Υπουργείο Πολιτισμού η απονομή κρατικού βραβείου ποιότητας στην τελευταία του ταινία.

► Το 1995, κυκλοφόρησε, με επιμέλεια του Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλου, η συλλογή κειμένων του Από το χάος στο χαρτί.

*Βιογραφικό του Χρήστου Βακαλόπουλου,
γραμμένο από τον πατέρα του, Γιώργο.*

Φιλμογραφία

ΒΕΡΑΝΤΕΣ (1984)

Παραγωγή: Χρήστος Βακαλόπουλος – Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. **Σενάριο:** Χρήστος Βακαλόπουλος. **Φωτογραφία:** Ανδρέας Σινάνος. **Ηχοληψία:** Δημήτρης Αθανασόπουλος. **Σκηνογραφία:** Κώστας Βελινόπουλος. **Μοντάζ:** Αντώνης Τέμπος. **Ηθοποιοί:** Χρήστος Βακαλόπουλος, Γιώτα Φέστα. 35mm. Έγχρωμη. **Διάρκεια:** 23'.

Οι περιπέτειες δύο ζευγαριών μια νύχτα του καλοκαιριού, σε δύο αθηναϊκές βεράντες.

ΘΕΑΤΡΟ (1986)

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου – Χρήστος Βακαλόπουλος – Σταύρος Τσιώλης. **Σενάριο:** Χρήστος Βακαλόπουλος. **Φωτογραφία:** Ανδρέας Σινάνος. **Ηχοληψία:** Δημήτρης Αθανασόπουλος. **Μοντάζ:** Τάκης Γιαννόπουλος. **Ηθοποιοί:** Όλια Λαζαρίδου, Βασίλης Παπαβασιλείου, Μελίνα Μποτέλη. 35mm. Έγχρωμη. **Διάρκεια:** 14'.

Μια κωμωδία παρεξηγήσεων, λίγο πριν αρχίσει η γενική δοκιμή του θεατρικού έργου Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι, στο Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά.



Σκηνή από την ταινία Βεράντες.



ΟΛΓΑ ΡΟΜΠΑΡΝΤΣ (1989)

Παραγωγή: Χρήστος Βακαλόπουλος – Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου – ΕΤ-Ι. **Σκηνοθεσία:** Χρήστος Βακαλόπουλος. **Σενάριο:** Χρήστος Βακαλόπουλος, Αντώνης Κιούκας. **Φωτογραφία:** Ανδρέας Σινάνος. **Μουσική:** Νίκος Ξυδάκης. **Σκηνογραφία:** Αλέξης Κυριτσόπουλος. **Ηθοποιοί:** Όλια Λαζαρίδου, Αντώνης Καφετζόπουλος, Σταύρος Τσιώλης, Κώστας Τσάκωνας, Εύρη Σωφρονιάδου, Γιώργος Συμεωνίδης, Κεβή Ψαρρή. Έγχρωμο. **Διάρκεια:** 89'. **Βραβεία:** Φωτογραφίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1989.

Ενώ η Αθήνα συγκλονίζεται από μια σειρά δολοφονίες που έχουν ως στόχο γνωστούς άραβες επιχειρηματίες, ο Δημήτρης, ένας νεαρός κλέφτης, ανακαλύπτει τυχαία τη δολοφόνου, μια παράξενη Ελληνοαμερικανίδα που έχει γεννηθεί στην Αθήνα και ονομάζεται Όλγα Ρόμπαρντς. Αποφασισμένοι να τη γνωρίσει με κάθε τίμημα, ζητά τη βοήθεια του «επιστήμονα», ενός αποτραβηγμένου παρανόμου, ο οποίος θεωρείται πραγματική αυθεντία του εγκλήματος.

Μια ασυνήθιστη και γεμάτη κινηματογραφοφιλικές αναφορές ιστορία, τοποθετημένη στο μεγαλύτερο μέρος της πάντως στις... αθηναϊκές ταρατσες. Η οπτική του σκηνοθέτη για την πόλη αποκτά έτσι μια ασυνήθιστη όψη, που διαπερνά και τον τρόπο προσέγγισης των χαρακτήρων. Όπως είπε χαρακτηριστικά: «Η Ελλάδα και η Αθήνα με απασχολούν πολύ περισσότερο από την “ελληνικότητα” και την “αθηναϊκότητα”. Το καθήκον του κινηματογραφιστή είναι ν' ανακαλύψει την πραγματική Ελλάδα και τους πραγματικούς Έλληνες, κι όχι μια θεωρία γι' αυτούς. Στην ταινία μου, υπάρχει η Αθήνα, και σ' αυτή την Αθήνα συγκρούονται κοσμοπολίτικες καταστάσεις με την υπόγεια ελληνική πραγματικότητα».



ΠΑΡΑΚΑΛΩ, ΓΥΝΑΙΚΕΣ, ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ

(1992)

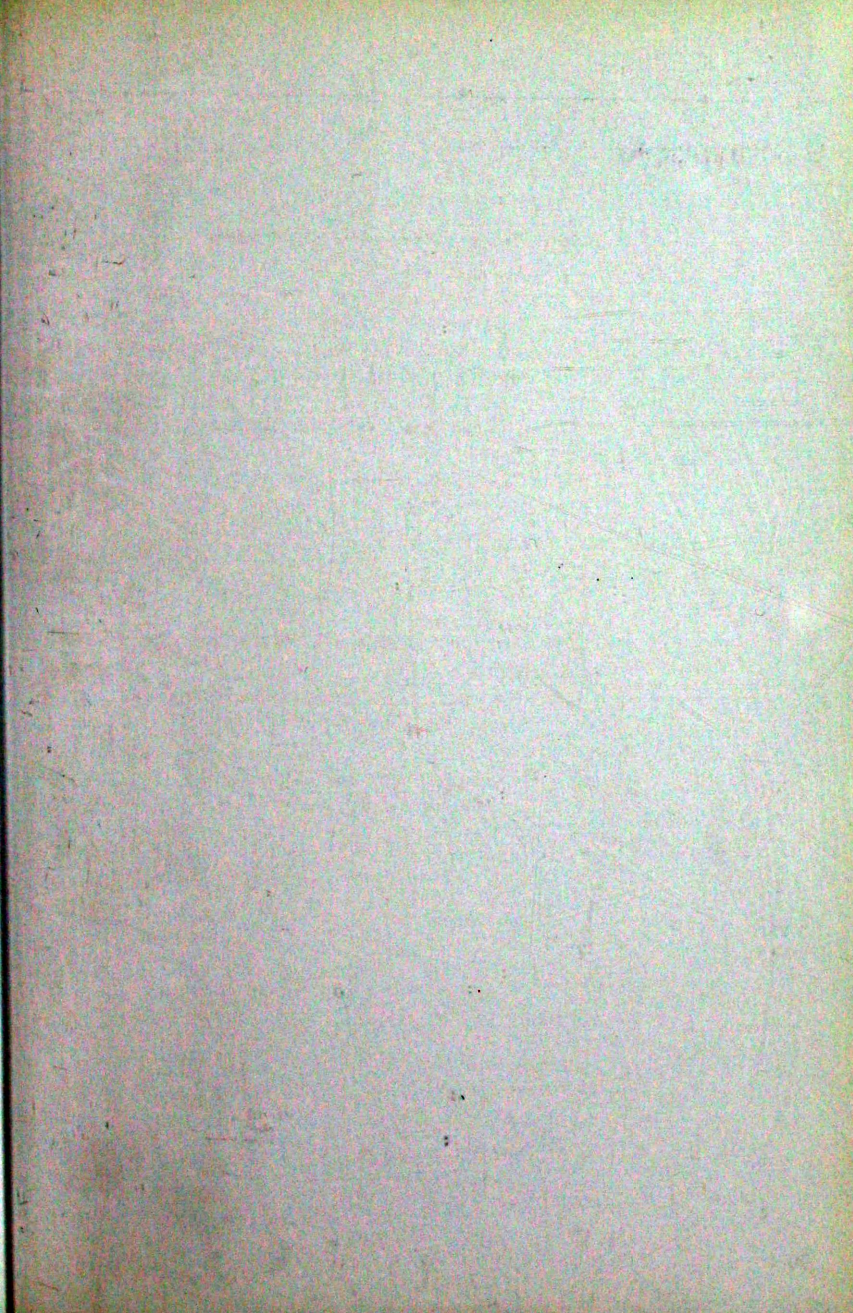
Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου – Γιάννης Γαβρίλος – Σταύρος Τσιώλης. **Σκηνοθεσία:** Σταύρος Τσιώλης – Χρήστος Βακαλόπουλος. **Σενάριο:** Σταύρος Τσιώλης – Χρήστος Βακαλόπουλος. **Φωτογραφία:** Βασίλης Καψούρος. **Μουσική:** Μάκης Μπέκος. **Ηθοποιοί:** Αργύρης Μπακιρτζής, Δημήτρης Βλάχος, Δώρα Μασκλαβάκου, Νικόλαος Κέκκος, Έμιλυ Παπαχρήστου. 35mm. Έγχρωμη. **Διάρκεια:** 89'.

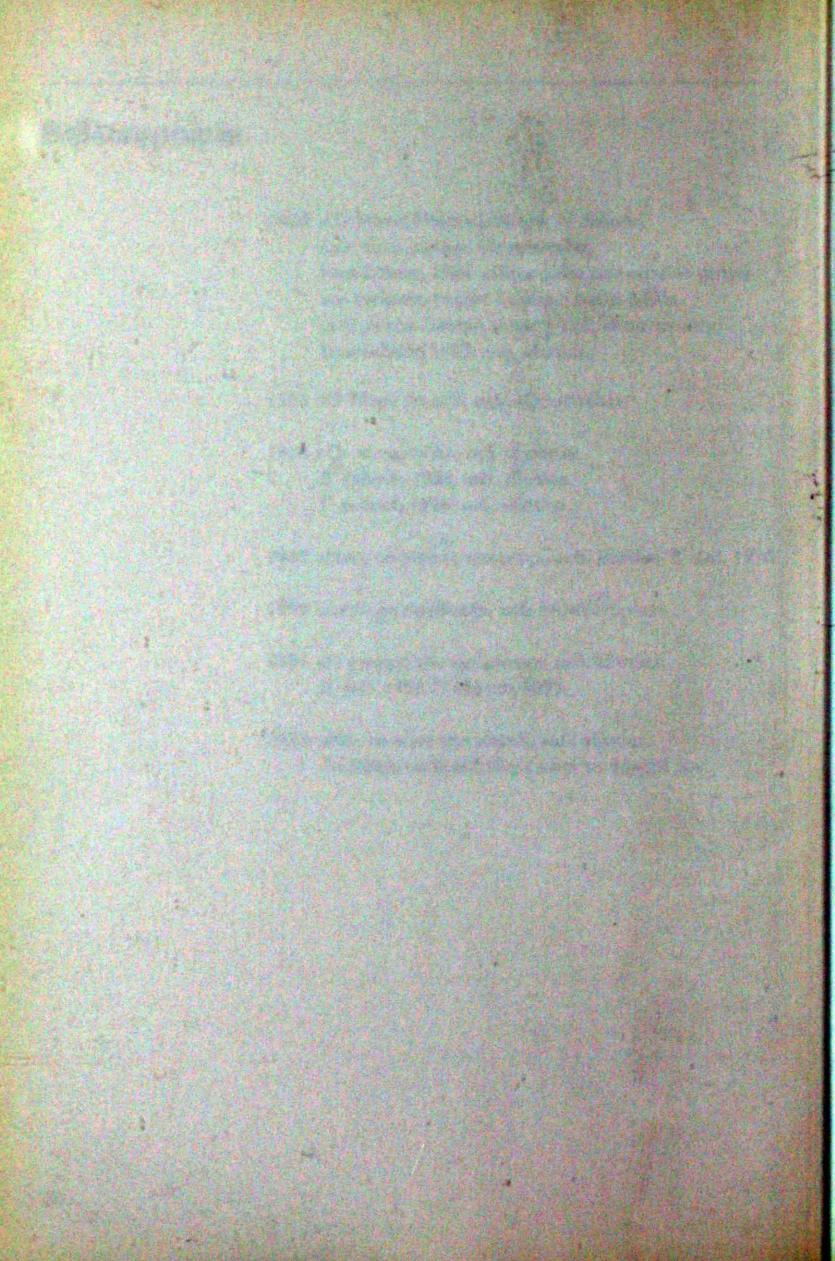
Το καλοκαίρι του 1992, δύο διάσημοι αγιογράφοι (και αστρονόμοι) καταφθάνουν από την Αθήνα σ' ένα ορεινό χωριό της Αρκαδίας, για ν' αποκαταστήσουν τις κατεστραμμένες τοιογραφίες σε βυζαντινό ξωκλήσι του δέκατου πέμπτου αιώνα. Η άφιξή τους κατακλύζει με νέα ζωή την ξεχασμένη εκκλησία, αλλά η ταινία αναγκάζεται να παρακολουθεί τη... μη επιτέλεση του έργου έως και τον ερχομό του χειμώνα, οπότε και οι δύο διάσημοι αγιογράφοι (και αστρονόμοι) κατεβαίνουν προς τη θάλασσα, για να ξεχειμωνιάσουν.

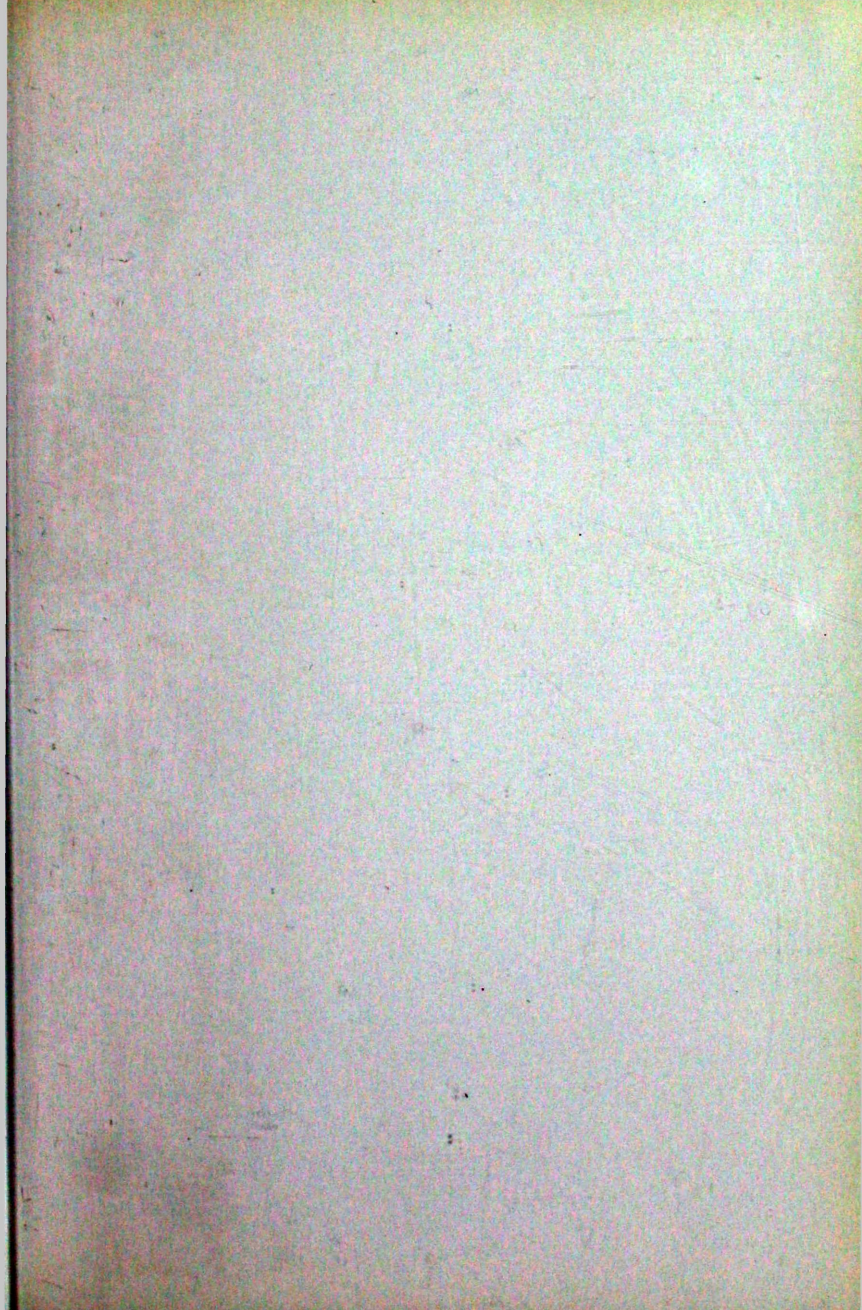
Ασφαλώς, σ' αυτό το συνεχές διπολικό στοιχείο («αγιογράφοι» και «αστρονόμοι») στηρίζεται η ταινία *Παρακαλώ, γυναίκες, μην κλαίτε*, όχι μόνο ως φυσική εξέλιξη των δύο προηγούμενων ταινιών του Τσιώλη (*Ακατανίκητοι εραστές*, 1988 και *Έρωτας στη χουρμαδιά*, 1990), αλλά και ως πρόταση για το τι είδους κινηματογράφος ταιριάζει στην ελληνική πραγματικότητα. Η ταινία, ως μοντέλο, ακροβατεί με οίστρο ανάμεσα στο χειροπιαστό και το όραμα, στο κωμικό και το τραγικό, στην αίσθηση του φτηνού, του χειροποίητου και την ψευδαίσθηση της πολυτέλειας και της υπερπαραγωγής. Τίποτα στην ταινία δεν είναι αυτό που φαίνεται, αλλά και τίποτα δεν φαίνεται όπως είναι. Τι να πει κανείς για μια ταινία που 'το κρισιμότερο ερώτημά της είναι αν οι δύο ήρωές της αγιογραφούν αφού παρατηρήσουν τον ουρανό με το τηλεσκόπιο; Προφανώς η ταινία μάς κλείνει συνεχώς το μάτι. Κι εμείς, παγιδευμένοι στον ορθολογισμό μας, χρειάζεται λίγο να προσπαθήσουμε ώστε να μην το συλλάβουμε ως μειονέκτημα.

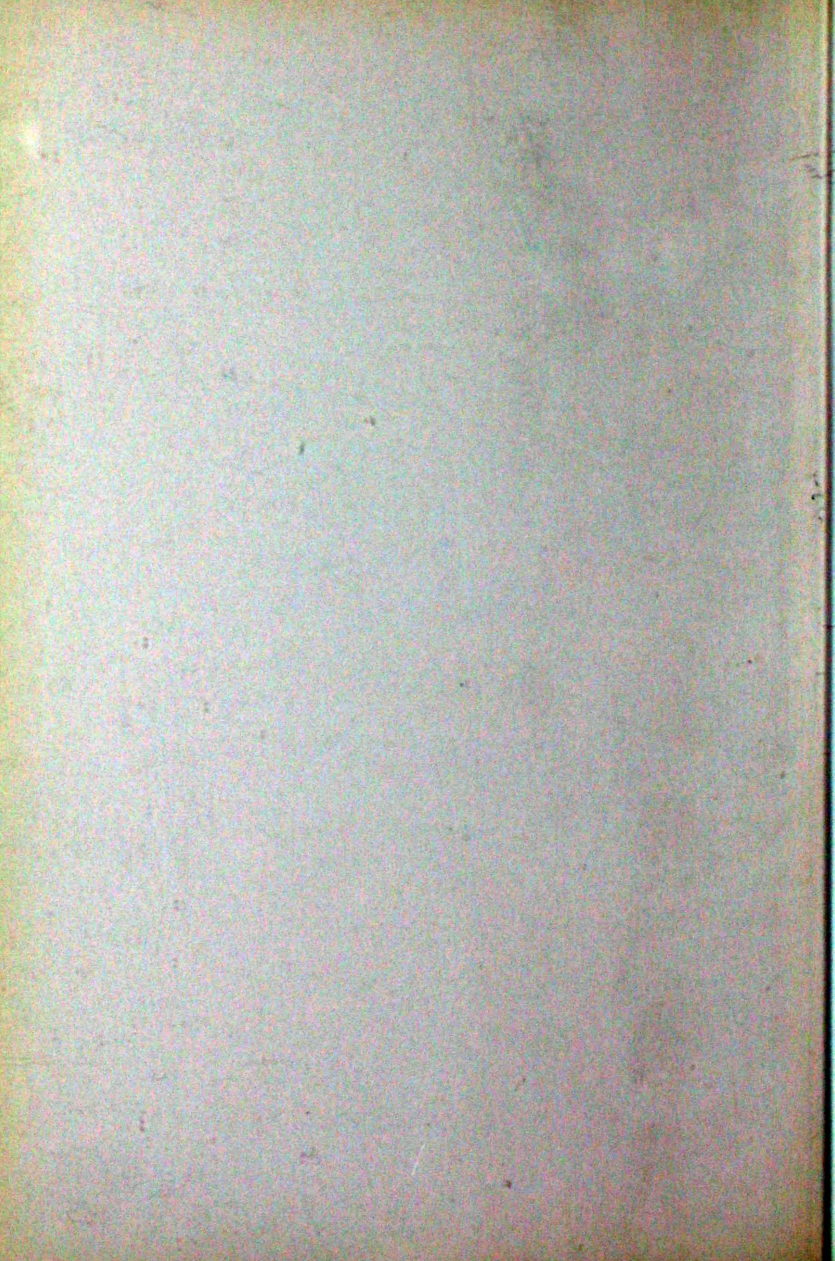
Βιβλιογραφία

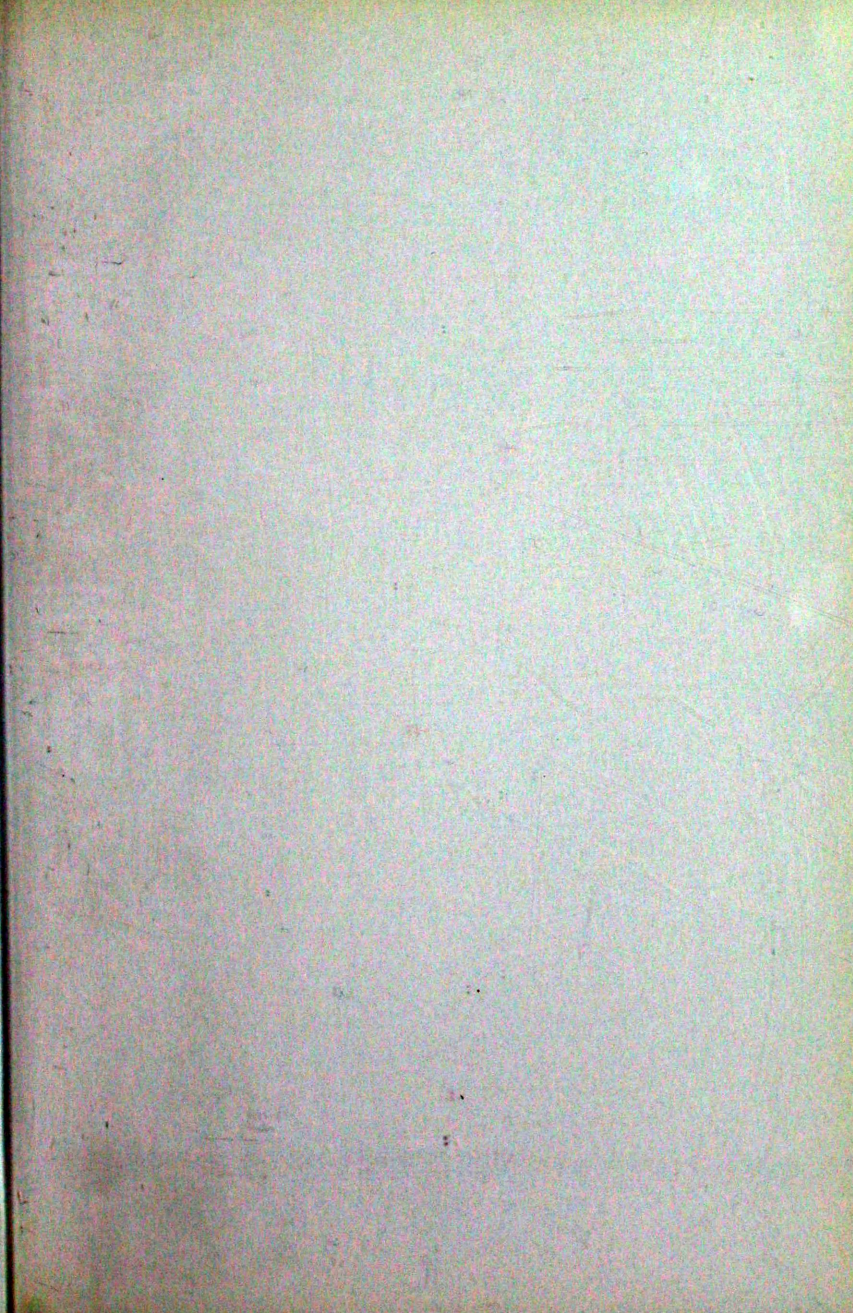
- 1980** «Υπόθεση Μπεστ-Σέλλερ». Α' έκδοση
εκδ. «υπό σκέψη», Θεσσαλονίκη.
Επανεκδοση 1984: «Παραμύθια σαν αστεία» άστρα
και Υπόθεση Μπεστ-Σέλλερ», διπλό βιβλίο,
μαζί με τον Σωτήρη Κακίση, εκδ. «Καστανιώτης».
Επανεκδοση 1993: εκδ. «Εστία».
- 1983** «Ο Τζέρι Λούις», εκδ. «Οδυσσέας».
- 1984** «Οι πτυχιούχοι», εκδ. «Ερατώ».
Β' έκδοση 1988, εκδ. «Εστία».
Γ' έκδοση 1996: εκδ. «Εστία».
- 1989** «Νέες αθηναϊκές ιστορίες», εκδ. «Εστία». Β' έκδ. 1990.
- 1990** «Δεύτερη προβολή», εκδ. «Αλεξάνδρεια».
- 1991** «Η γραμμή του ορίζοντος», εκδ. «Εστία».
Β' έκδ. 1992. Γ' έκδοση 1995.
- 1995** «Από το χάος στο χαρτί», εκδ. «Εστία».
Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε μετά το θάνατό του.

















1 234501 000712 >

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΠΛΑΤΕΙΑ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 10 - ΤΗΛ. (031) 242949
ΑΘΗΝΑ, Κ. ΠΑΠΑΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ 40 - ΤΗΛ. (01) 6453669