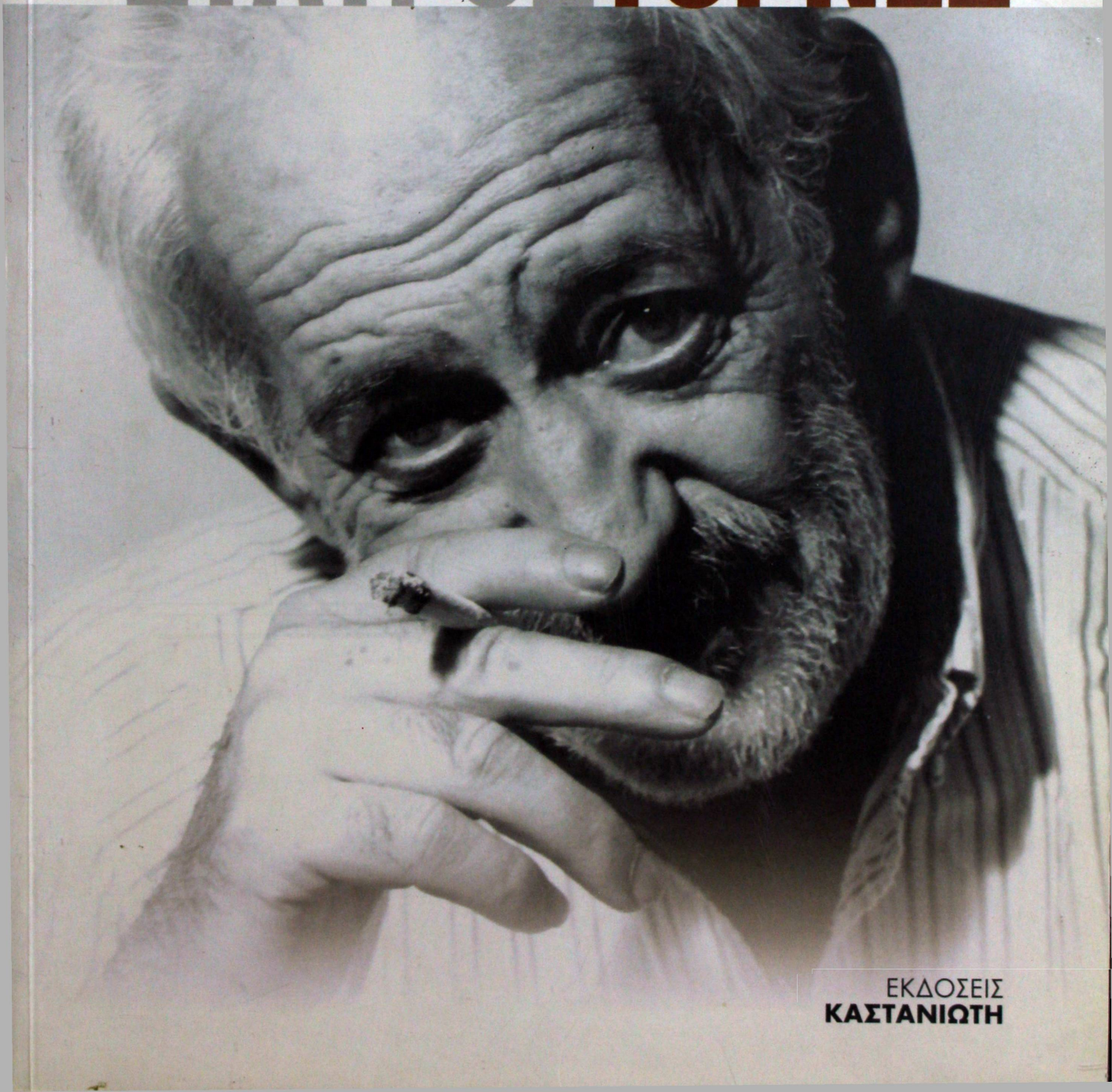
ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΤΑΥΡΟΣΤΟΡΝΕΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

II-000000006437

ΑΙΑ 1025

ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΟΡΝΕΣ

ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΑΡΙΘΜΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ
8 1 5

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της πλήρους αναδρομής στο έργο του Σταύρου Τορνέ, από το 42ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης που πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη από 9 έως 18 Νοεμβρίου 2001.

Το αφιέρωμα περιλάμβανε πέντε ταινίες μυθοπλασίας και πέντε ντοκιμαντέρ. Από αυτές, μία ταινία (*Coatti*) και δύο ντοκιμαντέρ (*Αντίο Ανατολή* και *Εξωπραγματικό*) έχουν γυριστεί μεταξύ 1976 και 1979, κατά τη διάρκεια της διαμονής του σκηνοθέτη στην Ιταλία. Οι ταινίες παραχωρήθηκαν στο Φεστιβάλ από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, από την Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση, από τη Σαρλότ βαν Γκέλντερ και από την εταιρεία παραγωγής Cinetic. Στο πλαίσιο του αφιερώματος, εξάλλου, προβλήθηκε το ντοκιμαντέρ του Σταύρου Καπλανίδη, *Σταύρος Τορνές: Ο φτωχός κυνηγός του Νότου*.

Καλλιτεχνική Διεύθυνση: Μιχάλης Δημόπουλος
Καλλιτεχνική Επιμέλεια: Σταύρος Καπλανίδης
Συντονισμός: Χαρά Παπαδημητρίου

Ευχαριστούμε το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου για την καθοριστική συμβολή του στο αφιέρωμα, και ιδιαίτερα τον πρόεδρο Διαγόρα Χρονόπουλο και το διοικητικό συμβούλιο που ανέλαβε το κόστος επεξεργασίας για την παραγωγή αρνητικού των ιταλικών ταινιών, συμβάλλοντας έτσι στη διάσωσή τους.

Ευχαριστούμε την ΕΡΤ ΑΕ και ιδιαίτερα τον Γενικό Διευθυντή της ΕΤ1 κύριο Μάνο Ευστρατιάδη για τη συμβολή του στο αφιέρωμα.
Ευχαριστούμε επίσης το τμήμα κινηματογραφίας της ΕΡΤ και ιδιαίτερα τον Νίκο Σφέτσα για την επεξεργασία και την εκτύπωση εκ νέου των δύο ντοκιμαντέρ του σκηνοθέτη, παραγωγής της Ελληνικής Ραδιοφωνίας Τηλεόρασης, που φυλάσσονταν στο αρχείο.

Ευχαριστούμε τον Λάκη Παπαστάθη και τον Τάκη Χατζόπουλο της ομάδας Cinetic για την προσφορά στο αφιέρωμα του ντοκιμαντέρ παραγωγής τους *Με τον Νίκο Καββαδία*.

Ευχαριστούμε ακόμα τον Χρόνη Θεοχάρη για την αντιγραφή εικόνων από βίντεο σε ψηφιακή μορφή, που έγινε στα εργαστήρια της Lynx.

Παραγωγή αρνητικού, εκτύπωση: Cinemagic.

Φωτογραφίες: Αρχείο Σταύρου Καπλανίδη-Μάριου Καραμάνη, αρχείο Άννας Βιχ, αρχείο Γιώργου Ζερβουλάκου, Γιώργος Καρυπίδης, αρχείο Φανής Σαρρή, αρχείο Άντες Βαρντά.

Στη μετάφραση των κειμένων από τα γαλλικά και τα ιταλικά εργάστηκαν οι Σταύρος Καπλανίδης, Κλεώνη Φλέσσα.
Δακτυλογραφήσεις: Μαργαρίτα Μπουσούνη.

Εξώφυλλο: Δημήτρης Αρβανίτης
Φωτογραφία εξωφύλλου: Άννα Βιχ
Σχεδιασμός, σελιδοποίηση: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ
Διαχωρισμοί - Φιλμ - Montáž: «ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ»
Εκτύπωση: «Έκτυπον»
Βιβλιοδεσία: Π. Ροδόπουλος Θ. Ηλιόπουλος Ο.Ε.

© Copyright Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης – Εκδόσεις Καστανιώτη Α.Ε., Αθήνα 2001

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή του παρόντος έργου στο σύνολό του ή τμημάτων του με οποιονδήποτε τρόπο, καθώς και η μετάφραση ή διασκευή του ή εκμετάλλευσή του με οποιονδήποτε τρόπο αναπαραγωγής έργου λόγου ή τέχνης, σύμφωνα με τις διατάξεις του ν. 2121/1993 και της Διεθνούς Σύμβασης Βέρνης-Παρισιού, που κυρώθηκε με το ν. 100/1975. Επίσης απαγορεύεται η αναπαραγωγή της στοιχειοθεσίας, σελιδοποίησης, εξωφύλλου και γενικότερα της όλης αισθητικής εμφάνισης του βιβλίου, με φωτοτυπικές, ηλεκτρονικές ή οποιεσδήποτε άλλες μεθόδους, σύμφωνα με το άρθρο 51 του ν. 2121/1993.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ Α.Ε.
Ζαλόγγου 11, 106 78 Αθήνα
☎ 330.12.08 – 330.13.27 FAX: 384.24.31
e-mail: info@kastaniotis.com

www.kastaniotis.com

ISBN 960-03-3167-7

42ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΟΡΝΕΣ



ΕΠΙΛΟΓΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ, ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:
Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ:
Ηλίας Κανέλλης

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ 2001

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος, *του Μιχάλη Δημόπουλου* 7

Ο Τορνές στον ελληνικό κινηματογράφο,
του Θόδωρου Αγγελόπουλου 9

Ένας διαρκώς επίκαιρος κινηματογραφιστής (σαν εισαγωγή), *των Ηλία Κανέλλη, Σταύρου Καπλανίδη* 10

Κείμενα του Σταύρου Τορνέ

Γιατί κάνω κινηματογράφο (ισχυρισμός),
το μανιφέστο του Σταύρου Τορνέ 17

«Υπάρχει ένας κινηματογράφος ανανακάλυπτος»,
συνέντευξη στους Αντώνη Κόκκινο – Νίκο Γραμματικό 19

«Είμαστε ανυπόμονοι», *αποσπάσματα συνεντεύξεων στους Αντώνη Κόκκινο – Νίκο Γραμματικό* 23

Αντίο Ανατολή.
Η πρόζα της ταινίας 26

Coatti.
Η πρόζα της ταινίας 27

Εξωπραγματικό.
Η πρόζα της ταινίας 29

Ο Προμηθέας ως υπόσχεση.
Σχέδιο σεναρίου 31

Το τέλος ενός επαγγέλματος.
Σενάριο τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ 33

Μπαλαμός.
Σχέδιο σεναρίου 35

Τα βαφτίσια του Μπαλαμού,
της Σαρλότ βαν Γκέλντερ 38

Μπαλαμός είναι ταινία.
Σημείωμα παρουσίασης της ταινίας 39

Μάγκικα – Ρεμπέτικα – Ερωτικά.
Σχέδιο σεναρίου 40

Καρκαλού.
Σημείωμα παρουσίασης της ταινίας 42

Ντανίλο Τρέλες.
Σημείωμα παρουσίασης της ταινίας 43

Τρέλες.
Συνέντευξη στους Γιώργο Σπανό – Μιχάλη Μένεγο 45

Ο Σιωπηλός.
Σχέδιο σεναρίου 55

Ένας ερωδιός για τη Γερμανία.
Σημείωμα παρουσίασης της ταινίας 63

Για τη σαφήνεια και τη δύναμη.
Απαντήσεις σε έρευνα για τα οικονομικά δεδομένα της κινηματογραφικής παραγωγής 64

Λ.
Σύνοψη σεναρίου των Σταύρου Τορνέ, Τσιρίακο Τίζο και Σαρλότ βαν Γκέλντερ 67

Για μια ματιά αποκαλυπτική.
Συνέντευξη στους Χρήστο Βακαλόπουλο – Ηλία Κανέλλη 71

Κείμενα και μελέτες για τον Σταύρο Τορνέ

Αν δεν υπήρχε Τορνές,
του Σταύρου Καπλανίδη 83

Σταύρος Τορνές: Ο μεγάλος ενοχλητικός,
του Ηλία Κανέλλη 87

Σταύρος Τορνές: Η τέχνη του μη εφικτού,
του Γιάννη Λεοντάρη 117

Τεκμήριο, μαζί και μυθοπλασία,
της Αθηνάς Καρτάλου 125

Ο εξωπραγματικός Σταύρος Τορνές,
του Άγγελου Φραντζή 132

Νταμάρια του ονείρου,
του Θωμά Λιναρά 137

Για την κινηματογραφική ποιητική του Σταύρου Τορνέ, *του Αντρέα Παγουλάτου* 141

Να ανακαλύψουμε τον Σταύρο Τορνέ,
του Fabrice Revault d'Allones 145

Οι «βαλσαμωμένοι ποιητές» και ο «Δε μ' αγαπάς»,
του Δημήτρη Χαρίτου 151

Η απροστάτευτη μοναξιά του Σταύρου Τορνέ,
του Γιώργου Μπράμου 152

Ένας κινηματογράφος με λίγες δραχμές,
του Sergio Coggiola 153

Η τελευταία φαντασία του Σταύρου Τορνέ,
του Umberto Rossi 154

Στα εντελώς απαραίτητα,
του Δημήτρη Δανίκα 156

Κινηματογράφος του ελάχιστου,
του Γιάννη Μπκογιαννόπουλου 157

Ύλη και ρεμβασμός,
του Θόδωρου Σούμα 157
«Δεν το συστήνουμε...»,
της Ροζίτας Σώκου 157
Παίρνοντας το παιχνίδι στα σοβαρά,
του Χρήστου Μήτση 158
Τορνές και Κιαροστάμι,
της Μαρίας Κατσουνάκη 158
Θυμάμαι ένα άλογο, δεν είναι γουέστερν...,
του Γιάννη Ζουμπουλάκη 159
Η ζωή και η αναπαράστασή της,
του Τέλη Σαμαντά 160
Δάσκαλος,
του Κώστα Τερζή 160

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Μυκήναι (ζενερίκ) 164

Κυκλάδες (ζενερίκ) 164

Θηραϊκός όρθρος (ζενερίκ, σύνοψη) 164
Κοινωνικό σχόλιο, *του Βασίλη Ραφαηλίδη* 164

Studenti 164

Αντίο Ανατολή (ζενερίκ, σύνοψη) 164
Πολυπολιτισμικότητα, *του Σταύρου Καπλανίδη* 164

Coatti (ζενερίκ, σύνοψη) 166
Χθες και σήμερα, *του Luis Scorecki* 166
Κάτι που δεν μοιάζει με τίποτα, *του Luis Scorecki* 166

Eksopragmatico (ζενερίκ, σύνοψη) 168

Φανταστικό ρεπορτάζ για ένα θεσσαλικό άλογο
(ζενερίκ, σύνοψη) 168

Μπαλαμός (ζενερίκ, σύνοψη) 169
Επτά αφορισμοί για μια ατίθαση ταινία,
του Ηλία Κανέλλη 169
Η ευφορία του μυστικού,
του Αλέξη Ν. Δερμεντζόγλου 170

Με τον Νίκο Καββαδία (ζενερίκ, σύνοψη) 172

Πλατεία Ιπποδαμείας (ζενερίκ, σύνοψη) 172

Καρκαλού (ζενερίκ, σύνοψη) 172
Κανένα κωδικοποιημένο κινηματογραφικό ύφος,
του Χρήστου Βακαλόπουλου 174
Μια ταινία κόντρα στους νόμους, *του Serge Daney* 174
Καρκαλού, πού είσαι;, *του Louis Scorecki* 176
Το απωθημένο πρόσωπο του ελληνικού
κινηματογράφου, *του Γιώργου Μπράμου* 176
Ανένταχτος, *του Γιώργου Χρυσοβιτσάνου* 176
Η ονειρική δομή της Καρκαλούς,
του Διονύση Λιάρου 177
Ταξίδια, *του Ανδρέα Τύρου* 178
Η διαισθητική εμπειρία, *του Μηνά Ταταλίδη* 180

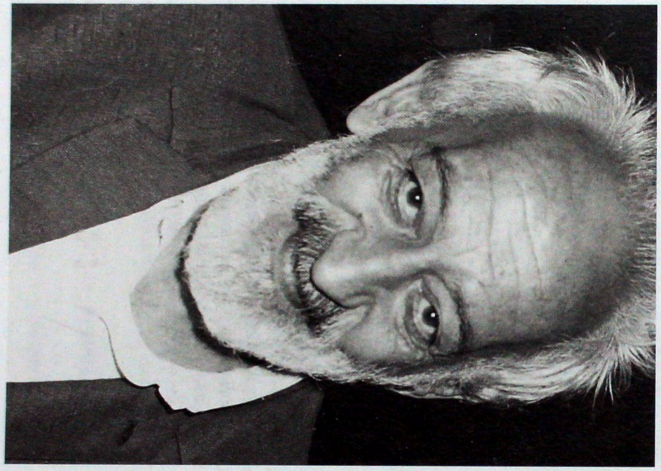
Ντανίλο Τρέλες
(Ο φημισμένος ανδαλουσιανός μουσικός)
(ζενερίκ, σύνοψη) 181
Από το ρητό στο άρρητο,
του Παναγιώτη Παπαδόπουλου 181
Από τη γραμμή του ορίζοντα,
του Περικλή Δεληολάνη 182

Ένας ερωδιός για τη Γερμανία
(ζενερίκ, σύνοψη) 184
Ο ελληνικός κινηματογράφος μιλάει δύο γλώσσες,
του Umberto Rossi 184
Ο Τορνές που υφαίνει τον μύθο,
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου 186
Ποίηση και χιούμορ, *του Νίνου Φενέκ Μικελίδη* 186

Εργοβιογραφία 378

Βιβλιογραφία 378

Ευρετήρια 378



Σταύρος Τορνές, 1986

Πρόλογος

του Μιχάλη Δημόπουλου

«Θα 'θελα ο κινηματογράφος που παράγεται στην Ελλάδα να ξαναβρεί αυτό που μας άφησε ο βωβός κινηματογράφος: τη σαφήνεια και τη δύναμη».
ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΟΡΝΕΣ

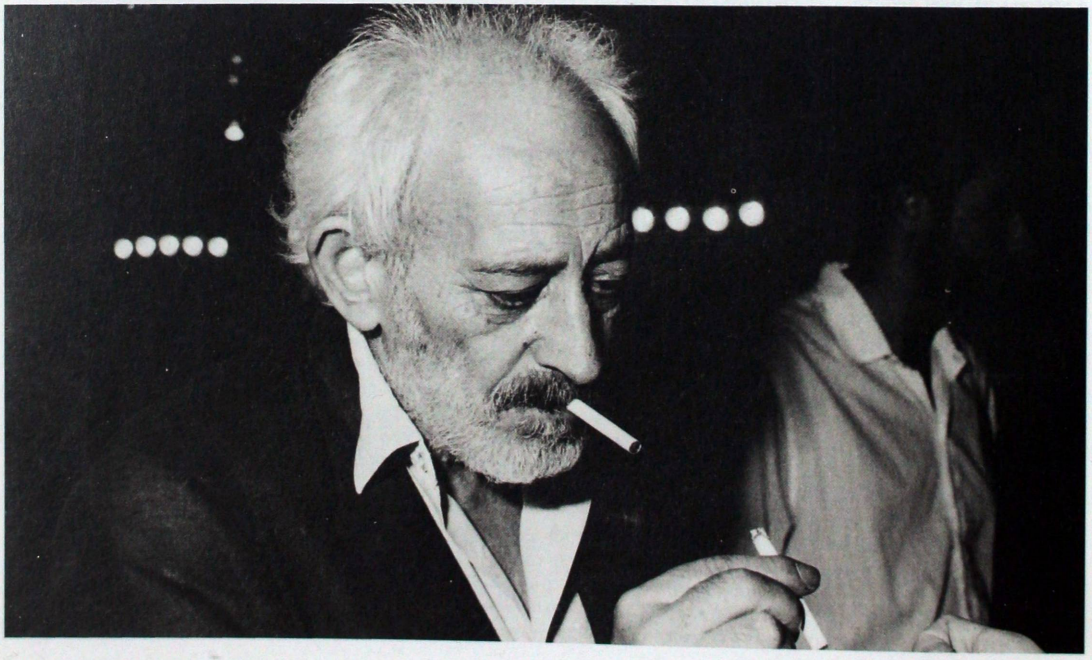
Υπάρχουν δημιουργοί που δεν αξιώθηκαν ύμνους και αποδοχές, αντίθετα αντιμετωπίστηκαν με κατάκριση ή αδιαφορία. Η αντοχή του έργου τους επανεκτιμήθηκε όμως, κάποτε με τρόπο απρόσμενο, και φάνηκε η μοναδικότητά του. Μπορεί ό,τι άφησαν να μην καθόρισε αποφασιστικά την πορεία της Τέχνης τους, αλλά αποτέλεσε το κρίσιμο μέγεθος, τον καθοριστικό παράγοντα του εύρους και της πολυφωνίας της, το *αλάτι,* που διακρίνει την κοινοτοπία από την πρωτοτυπία.
Μιά τέτοια περίπτωση είναι ο Σταύρος Τορνές. Πέρασε από τον Ελληνικό Κινηματογράφο φτωχός, μοναχικός, καταδικασμένος με όλες τις σημασίες αυτών των φορτισμένων εννοιών. Αλλά στέκεται πάντα ένα πρόσωπο που δώρισε στην εγχώρια κινηματογραφία τα δύσκολα και σκληρά τεκμήρια της κινηματογραφικής ποίησης.
Coatti, Μπαλαμός, Καρκαλού, Ντανίλο Τρέλες, Ένας ερωδιός από την Γερμανία: ταινίες που ο τίτλος τους ηχεί παράξενα, δεν παραπέμπει σε κάτι αναγνωρίσιμο, αφήνει ανοιχτές τις προσμονές και μοιάζει φορτισμένος με μιά ανησυχητική και εξωτική μαγεία, κομμάτια μιας αληθινής ποίησης που μετεωρίζονται στον ουρανό του Ελληνικού Κινηματογράφου.
Από τους τίτλους ήδη, ο θεατής αναμετράται με την αμηχανία. Όταν μπροστά στα μάτια του αρχίζουν να αναπτύσσονται οι εικόνες του Τορνέ αυτή η αμηχανία μεταλλάσσεται σε κατάπληξη. Ποια δύναμη, ποια απροσδιόριστη χημεία μπορεί να μετατρέψει την απλή, ακατέργαστη πραγματικότητα σε αληθινή αστραπή, να μετουσιώσει, με τρόπο απλό, την πέτρα σε διαμάντι;
Πέρα απο αληθινός ποιητής, ο Τορνές είναι ένας ανορθόδοξος δημιουργός. Διακατέχεται από μια ανεξάντλητη περιέργεια: παρατηρεί και αρθρώνει τους κόσμους της σκέψης και του ονείρου, καταφεύγει στο ευτελές και το χονδροκομμένο, το ακατέργαστο και το αλλόκοτο, χωρίς να νιώθει την ανάγκη της «ορθής» κινηματογράφισης.
Η μεγαλύτερη όμως, και μοναδική ικανότητά του είναι πως μπορεί, μιά εικόνα φτωχή, ασήμαντη, καθημερινή που όλοι την προσπερνούν (από άγνοια, αλαζονεία και οκνηρία) να την μετουσιώνει, ως διά μαγείας, σε κάτι εξωπραγματικό, υπερβατικό, οραματικό. Προνόμιο που χαρακτηρίζει τους πραγματικά μεγάλους δημιουργούς όταν αναμετρώνται με τα σκοτεινά σημεία του πραγματικού. Το συναντάμε στους σουρεαλιστές, στον Παζολίνι, το βρίσκουμε στον Τορνέ. Η πραγματικότητα σ' αυτούς αποκαθαίρεται από όλα τα βάρη της κοινοτοπίας και των κλισέ και, με μια απίστευτη αγάπη, συνδυασμένη με μόχθο και δύναμη, φθάνουν μέχρι τα όρια του ονείρου, στην πλήρη απελευθέρωση. Ο κόσμος τους δεν μοιάζει με τον συνηθισμένο κόσμο, είναι ξεχωριστός: ένα καινούργιο σύμπαν.
Όπως έγραψε ο γάλλος κριτικός Σερζ Ντανέ, ο Τορνές ήταν «ένας ποιητής που μαστορεύει», δίνει δηλαδή έμφαση στη χειρωνακτική και την καθαρά βιοτεχνική διάσταση της δουλειάς του. Δημιουργός καιόμενος, δεν ασχολήθηκε ποτέ με τα τεχνικά, οικονομικά στοιχεία στην κατασκευή μιας ταινίας, το γύρισμα ήταν γι' αυτόν μια στάση ζωής· το ζητούμενο, η «αυθεντική απόλαυση». Αυτή η καθαρά ηθική διάσταση της κινηματογραφικής δημιουργίας, που αντιμετωπίζει την ταινία όχι σαν διαδικασία κατασκευής, όχι σαν προϊόν κατανάλωσης,

αλλά σαν καρπό της αγωνίας για τη μοίρα του κόσμου και αναζήτηση των καθαρτήριων πηγών του ανθρώπου, είχε, στον Τορνέ, μιά διάσταση που δεν συναντάται εύκολα. Βλέπει τον απλό κόσμο με απέραντη τρυφερότητα, ψάχνει στα πρόσωπα των ταπεινών την αληθινή τους ουσία· μαγεύεται με την φύση, του αρέσουν τα άλογα που τρέχουν· κάποτε ειρωνεύεται την Αρχαία μας σκουριά, άλλοτε δεν κρύβει το δέος του προς αυτή.

Πάντα κρατάει έναν αντι-ρητορισμό, μια άκρατη λιτότητα, μπορεί και δουλεύει με μέσα φτωχικά: ισχυρή απόδειξη πως η αληθινή τέχνη δεν έχει σχέση με την επίδειξη δεξιοτεχνίας, αλλά με το πάθος που έρχεται κατευθείαν από τη λύσσα ενός ανθρώπου που δεν χορταίνει από την ομορφιά της ζωής.

Αυτός ο σημαντικός δημιουργός δεν χώρεσε, τόσο άνετα, στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Δυο φορές το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, στη δεκαετία του '80, τον εξόρισε στο Πληροφοριακό του τμήμα, αρνούμενο να τον δεχθεί στους επίσημους κόλπους του. Το αφιέρωμα αποκαθιστά, κατά κάποιον τρόπο, αυτή την αδικία. Δίνει ταυτόχρονα το έναυσμα γιά έναν αναστοχασμό πάνω στις αξίες της κινηματογραφικής τέχνης, που φαίνεται να έχουν υπονομευτεί τόσο από άλλες σκοπιμότητες.

Παρ' όλο που έφυγε τσακισμένος από τη σωματική φθορά, την ανέχεια, την απομόνωση, ωστόσο δεν τον άγγιζαν οι άθλιες συνθήκες της καθημερινότητάς του. Τον εξάντλησε το μαράζι ενός κινηματογράφου που βρισκόταν ήδη στο περιθώριο, η φτώχεια και το άγχος της δημιουργίας. Διέσχισε τον Ελληνικό Κινηματογράφο σαν αστραπή, και για πολύ καιρό ξεχάστηκε. Ας τον ανακαλύψουμε εξ αρχής, ας ξαναδούμε μες στις ταινίες του τη σημασία της ποίησης, εικόνες που φαίνονται άναρθρες, αλλά είναι αληθινές κραυγές και απελπισμένα μοτίβα γιά τον αβάσταχτο κόσμο, την ομορφιά και την ασχήμια του.



Ο Τορνές στον ελληνικό κινηματογράφο

του Θόδωρου Αγγελόπουλου

Τον Σταύρο Τορνέ τον θυμάμαι από τα χρόνια της δεκαετίας του '60, τα χρόνια που κτιζόταν μια αλληλεγγύη ανάμεσα σε νέες ελπιδοφόρες δυνάμεις του κινηματογράφου μας οι οποίες αμφισβητούσαν το εμπορικό πρόσωπό του και, μέσα από καινούργιες συλλογικότητες στην παραγωγή και στην αισθητική, αναζητούσαν νέες αισθητικές και νέες θεματικές που θα έφερναν τον ελληνικό κινηματογράφο πιο κοντά στο μοντέρνο πρόσωπο της ευρωπαϊκής παραγωγής. Τον ξανασυνάντησα μετά την επιστροφή του από την Ιταλία, όταν προσπαθούσε μέσα από άπειρες αντιξοότητες να αφήσει το δικό του δημιουργικό στίγμα, ως ώριμος πλέον και διαμορφωμένος κινηματογραφιστής.

Το 1974, όταν εγώ γύριζα το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, κάναμε μια απόπειρα συνεργασίας. Του ζήτησα να παίξει σε μια σκηνή της ταινίας και συμμετείχε σε ένα νυχτερινό γύρισμα στην Ομόνοια, πλάι στον Τζούλιο Μπρόντζι. Κρίμα που η σκηνή δεν συμπεριελήφθη στο τελικό υλικό.

Γνώριζα ήδη ότι ο Τορνές αντιμετώπιζε δυσκολίες να εκφράσει το κινηματογραφικό του όραμα. Γνώριζα ακόμα ότι ήταν ανεξάρτητος, επίμονος και ιδιαίτερα περήφανος για να δεχθεί οποιουδήποτε τύπου υψηλή συμπαράσταση, μάλιστα υπό τον τύπο της προστασίας. Παρακολουθούσα διακριτικά τον αγώνα του να δημιουργήσει στον χώρο του κινηματογράφου, γνωρίζοντας ότι οι ταινίες του ήταν σπαράγματα ενός γνήσιου καλλιτέχνη.

Ο ξαφνικός θάνατός του, το 1988, στέρησε τον ελληνικό κινηματογράφο από έναν πραγματικό δημιουργό.

Αυτόν τον ορκισμένο κινηματογραφιστή το Φεστιβάλ Κινηματογράφου καλεί το κοινό να τον ανακαλύψει. Αξίζει τον κόπο.

Ένας διαρκώς επίκαιρος κινηματογραφιστής

(σαν εισαγωγή)

των Ηλία Κανέλλη – Σταύρου Καπλανίδη

Τον Σταύρο Τορνέ τον γνωρίσαμε αμέσως μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, γύρω στο 1982. Πριν συναντηθούμε μαζί του, είχαμε δει την πρώτη ταινία της τελευταίας, της ελληνικής δημιουργικής περιόδου του, τον *Μπαλαμό*. Κι όταν τον συναντήσαμε, διαπιστώσαμε ότι η ταινία του δεν είχε καμία σχέση με τον αισθητικό ακκισμό που συχνά βαφτιζόταν αυτάρεσκα πρωτοπορία, ότι η βαθιά υλικότητα που πρόδιδε η κατασκευή της και το τμήμα της που αποθέωνε το φαντασιακό ήταν πριν απ' όλα εγγεγραμμένο στο σώμα του. Γνωρίσαμε πριν από όλα έναν καλλιτέχνη που αρνούνταν με πάθος κάθε είδους στερεότυπο. Ως καλλιτέχνης, ενώ του περίσσευαν τα όνειρα, τα οράματα, η μαχητικότητα και οι προτάσεις, δεν του αρκούσαν, έστω στο ελάχιστο, οι πρόσοδοι («τα ψιλά, πάντα τα κωλοψιλά» όπως έλεγε) που να δικαιολογούν τη δημιουργική αλλά πρωτίστως την επαγγελματική επιλογή του. Κινηματογραφιστής, μάλιστα τόσο βαθύς, χωρίς να πληρώνεται για τη δουλειά που έκανε, χωρίς να έχει εξασφαλίσει έστω στο ελάχιστο τη δυνατότητα να επιβιώσει, ήταν για εμάς κάτι ουρανοκατέβατο. Μας είχε κερδίσει με το έργο του, μας κατέκτησε και με τη στάση ζωής του.

Τον παρακολουθήσαμε από κοντά τα επόμενα έξι χρόνια, ώς την εκδημία του. Χάρη σ' αυτόν γνωρίσαμε πολλά ακόμα ενδιαφέροντα πρόσωπα, κυρίως όμως μυηθήκαμε σε μια σύνθετη σκέψη που πάλευε να εξηγήσει έναν κόσμο γεμάτο αντιφάσεις και αντιθέσεις. Δεν είναι υπερβολή ότι η αμήχανη επαναστατικότητα της νεότητάς μας αποκτούσε μορφή, στόχους, προοπτικές, περιεχόμενο χάρη στον συγχρωτισμό με ένα πρόσωπο που δεν είχε τελειώσει καν το δημοτικό, η βαθιά γνώση του για τα πράγματα όμως μας έκανε να αποστρέψουμε το βλέμμα από τους λογής πομπώδεις επίδοξους δασκάλους με περγαμηνές στα γράμματα και στις τέχνες. Κοντά του μάθαμε να ξεχωρίζουμε, να δίνουμε αξία σε ό,τι κρίναμε πως άξιζε και όχι σε ό,τι θεωρούσαν πως αξίζουν την προσοχή μας όσοι διακινούσαν τα κοινωνικά και τα καλλιτεχνικά στερεότυπα.

Ο θάνατος του Σταύρου Τορνέ στέρησε από τους κινηματογραφιστές, από κάθε θεατή που στον κινηματογράφο ζητούσε μια πρόταση για τον κόσμο, αφορμές για σκέψη και συγκίνηση. Ειδικά οι έλληνες κινηματογραφόφιλοι στερήθηκαν ένα εμβληματικό πρόσωπο που θα μπορούσε να εμπνεύσει την απομυθοποίηση της εικόνας (σε μια εποχή που οι έννοιες υποχωρούν παραδιδόμενες στο απόλυτο νόημα των εικόνων του συνεχώς διευρυνόμενου οπτικοακουστικού), ενισχύοντας παράλληλα στον οικείο τους χώρο τους ζωτικούς μύθους της ζωής πίσω από την οποία κρύβεται η αλήθεια των πραγμάτων. Η ωμότητα αλλά και η τρυφερότητά τους. Ο Τορνές είχε καταφέρει τον συγκερασμό της διαλεκτικής της ζωής: την ωμότητα και, ταυτόχρονα, την τρυφερότητα.

*
* *

Ο Σταύρος Τορνές έφυγε σε ηλικία 56 χρόνων, τον Ιούλιο 1988. Δεκατρία χρόνια μετά, μια εποχή που επ' ουδενί μπορεί να συνδυαστεί με τη στρογγυλάδα οποιασδήποτε επετειακής αφορμής, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης αποφασίζει να υπενθυμίσει στο κινηματογραφόφιλο κοινό την περίπτωση του Σταύρου Τορνέ. Το αναδρομικό αφιέρωμα στον κινηματογράφο του είναι η ιδανική αφορμή για την επανεκτίμηση του έργου, των ιδεών, ακόμα και των εμμονών που υπερασπίστηκε. Οι νεότεροι θεατές, οι φερέλπιδες νέοι κι-

νηματογραφιστές και αρκετοί από τους νεότερους κριτικούς κινηματογράφου που δεν γνωρίζουν τις ταινίες του Σταύρου Τορνέ έχουν την ευκαιρία να βρεθούν αντιμέτωποι με το «θηρίο»: την κινηματογραφική έκφραση, την πολυπλοκότητα της σκέψης που οδηγεί στην απλότητα, τη σαφήνεια και τη δύναμη της διατύπωσης, με τη μαχητικότητα που επενδύεται εξ ολοκλήρου πάνω στην καλλιτεχνική έκφραση, με τη ζωή να είναι μια ευθύγραμμη δημιουργική πορεία αξεδιάλυτα συνδεδεμένη με την πραγματικότητα και την αφηγηματική τέχνη που υπηρέτησε.

Αυτό το αφιέρωμα δεν έχει επετειακή αφορμή. Αποκτά έτσι ιδιαίτερη σημασία, αφού, σε συνθήκες δύσκολες για τον οπτικοακουστικό πολιτισμό, η πρόταση ενός καλλιτέχνη περασμένου αλλά όχι ξεχασμένου λαμβάνει μια δυναμική επικαιρότητα. Μια επικαιρότητα που δεν επινοήθηκε ως μνημόσυνο αλλά προέβαλλε από τα πράγματα, από την ανάγκη να αναθεωρηθούν οι οπτικοακουστικές βεβαιότητες που, όλο και συχνότερα, όλο και τακτικότερα, όλο και μαζικότερα, ευθύνονται για την κυριαρχία πάνω από τον κόσμο της μεγάλης παραίσθησης που κάνει το βλέμμα να αποστρέφεται τα σημαντικά, να στοχεύει τα επουσιώδη, να γίνεται αδιάκριτο και φτηνιάρικο.

Ευεξήγητο. Ο Σταύρος Τορνές δεν επεδίωξε να εκφράσει απλώς το πνεύμα της εποχής του. Οι εικόνες του, μολονότι φθαρμένες, χασματικές, αποσπασματικές, «βρώμικες», κατάφεραν να ξεπεράσουν την εποχή στην οποία παρήχθησαν, είναι ικανές να απευθύνονται με την ίδια επικαιρότητα και στη δική μας εποχή, ίσως και στις μελλοντικές που θα έρθουν. Όπως οι εικόνες των σκαπανέων του κινηματογράφου, που διαρκώς ανακαλύπτονται και ξαναανακαλύπτονται.

*
* *

Το ανά χείρας βιβλίο είναι, κατά τη γνώμη μας, απαραίτητος «μπούσουλας» για να κατανοηθεί σε όλο του το εύρος το έργο του σημαντικού αυτού κινηματογραφιστή. Συντίθεται από τρεις κυρίως ενότητες. Στην πρώτη, παρουσιάζονται με χρονολογική σειρά κείμενα του Τορνέ με τη μορφή μανιφέστου και επιλεγμένες συνεντεύξεις του που εξηγούν τις δημιουργικές αναζητήσεις του αλλά και τη στάση του απέναντι στα πράγματα. Οι δύο από αυτές τις συνεντεύξεις είναι σαν να δημοσιεύονται για πρώτη φορά. Η μία δημοσιεύθηκε σε ένα φυλλάδιο μιας κινηματογραφικής λέσχης της επαρχίας, της λέσχης Μάτι της Μυκόνου, στην κυριολεξία ανεπεξέργαστη - άρα δυσπρόσιτη ακόμα και στον πιο καλοπροαίρετο αναγνώστη. Η δεύτερη, η τελευταία που έδωσε ποτέ, είχε δημοσιευθεί στο περιοδικό *Αντί* το 1988, κάποια τμήματά της όμως είχαν κοπεί για λόγους χώρου – χρειάστηκε να απομαγνητοφωνηθεί εκ νέου και τα τμήματα που είχαν αφαιρεθεί να προστεθούν στο κείμενο μέσα σε αγκύλες. Στην ίδια ενότητα, παρουσιάζονται ακόμα κείμενα του Τορνέ με τα οποία παρουσιάζει ο ίδιος τις ταινίες του, καθώς και ανέκδοτα σενάρια ή σχέδια σεναρίου, που αποδεικνύουν την αστείρευτη δημιουργική φλέβα του αλλά και δείχνουν τις έμμονες ιδέες πάνω από τις οποίες πορευόταν η δημιουργική σκέψη του.

Στη δεύτερη ενότητα παρουσιάζονται κείμενα που, κυρίως, γράφτηκαν με την ευκαιρία αυτής της έκδοσης και επιχειρούν να αναλύσουν το έργο του κινηματογραφιστή, παράλληλα με την παρουσίαση της διαδρομής του στην τέχνη και στη ζωή. Κατά κύριο λόγο, τα κείμενα αυτά ανήκουν σε νεότερους θεωρητικούς και καλλιτέχνες, σε πρόσωπα που άρχισαν να δημοσιεύουν μετά το πέρασμα του Τορνέ από τον κινηματογράφο, μετά την εκδημία του. Η επιλογή μας να απευθυνθούμε σε εκπροσώπους της νεότερης γενιάς ήταν απόρροια της γιγάντωσης του ενδιαφέροντος για τον κινηματογράφο του Τορνέ αρκετό καιρό μετά τον θάνατό του – γεγονός που, ασφαλώς, έχει τη σημασία του. Τα κείμενα αυτά διαλέγονται ισότιμα με επιλεγμένα αποσπάσματα άλλων κειμένων, παλαιότερων, κριτικών που είχαν ανακαλύψει την πρωτογενή αξία των κινηματογραφικών έργων του σκηνοθέτη όσο εκείνος ζούσε. Ο διάλογος της κριτικής και της θεωρίας, πιστεύουμε, συνεχίζει να είναι εκ των ων ουκ άνευ προϋπόθεση της κινηματογραφοφιλίας, αν υποθέσουμε ότι η έννοια συνεχίζει να έχει τη σημασία

της κριτικής σχέσης με τα καλλιτεχνικά (και τα κοινωνικά) δρώμενα και δεν έχει υποβιβασθεί σε απλή λατρευτική σχέση με στερεότυπα προϊόντα που επιβάλλουν η αγορά και οι όλο και πιο άγριοι κανόνες της.

Στην τρίτη ενότητα παρουσιάζεται πλήρης και αναλυτική η φιλμογραφία αλλά και μια εργοβιογραφία του Σταύρου Τορνέ, συμπληρωμένη από κριτικές και κριτικές αναλύσεις της εποχής. Ασφαλώς και κάναμε μια επιλογή δημοσιευμάτων, φροντίζοντας ωστόσο να μην αποκλείσουμε κείμενα που έβλεπαν αρνητικά την περίπτωση των έργων του καλλιτέχνη ούτε και την περίπτωση κειμένων που, διαπνεόμενα από την επιθυμία διακειμενικότητας, εξεθείαζαν τα έργα του αποδίδοντας σημασίες σε αυτά που εύκολα ίσως μπορούσε να αναγνωρίσει ο μυημένος αναγνώστης της εποχής τους αλλά όλο και δυσκολότερα αντιλαμβάνεται ο σημερινός αναγνώστης. Πιστεύουμε ωστόσο ότι τα έργα, όσο και τα κείμενα, παράγονται υπό το βάρος των συμφραζομένων μιας ολόκληρης εποχής – και πιστεύουμε ότι κανείς δεν έχει δικαίωμα να διερμηνεύει, υπό το βάρος του χρόνου που περνά, αυτά τα συμφραζόμενα. Η πνευματική περιπέτεια αναγκαστικά τα εμπεριέχει.

Αξίζει τέλος να σημειωθεί ότι η ανά χείρας έκδοση περιέχει πληθώρα ντοκουμέντων και φωτογραφιών, μεγάλο τμήμα των οποίων είναι ανέκδοτες. Δεν έγινε δυνατόν να χρησιμοποιηθεί όλο το ανέκδοτο υλικό. Ό,τι χρησιμοποιήθηκε, ωστόσο, εκτιμούμε ότι συμβάλλει στην πληρότητα της έκδοσης, τεκμηριώνοντας για λογαριασμό του αναγνώστη (και του μελετητή) την εικόνα του Σταύρου Τορνέ. Ενός καλλιτέχνη που παρέμεινε καθημερινός, χιουμορίστας και ανθρώπινος, αρνούμενος έστω για μια στιγμή να κρύψει το αληθινό πρόσωπό του πίσω από την πομπώδη προφάνεια που συχνά επιβάλλει ο χώρος των καλλιτεχνών. Αυτός όμως ήταν πραγματικός, δεν ήταν υπόδειγμα επιδειξιομανίας οψωνίων.

Το φωτογραφικό υλικό από τις ταινίες του Σταύρου Τορνέ είναι λιγοστό, διότι στα γυρίσματα δεν υπήρχε φωτογράφος πλατό. Έτσι, προκειμένου να τυπώσει μια σειρά φωτογραφιών για τις ανάγκες της περιορισμένης ούτως ή άλλως διανομής των ταινιών του, έκανε μια μικρή επιλογή –μικρή για λόγους οικονομικούς φυσικά– από καρέ της ταινίας. Μετά τον εντοπισμό τους στο αρνητικό, τα καρέ πήγαιναν για εκτύπωση, αλλά το μικρό τους μέγεθος (16 χιλιοστά) δεν επέτρεπε τη σωστή εκτύπωση, τουλάχιστον με τα δεδομένα της αγοράς. Παρ' όλα αυτά, οι υπάρχουσες φωτογραφίες, ακριβώς για τους παραπάνω λόγους, αντιπροσωπεύουν, θα λέγαμε, το πνεύμα και την ατμόσφαιρα των ταινιών του.

Για τις τρεις ταινίες που γυρίστηκαν στην Ιταλία (*Αντίο Ανατολή, Coatti* και *Εξωπραγματικό*) δεν υπήρχε καμία φωτογραφία. Για τις ανάγκες τις έκδοσης αυτής, προκειμένου η φωτογραφική τεκμηρίωση να είναι πλήρης, μεταφέραμε μερικά καρέ των ταινιών αυτών από βίντεο σε ψηφιακό δίσκο, με την ελπίδα ότι η τυπογραφική τους αναπαραγωγή, εξαιρετικά μεθοδική και ιδιαίτερα προσεγμένη, θα είναι αρκετά ικανοποιητική για τον αναγνώστη.

Οι φωτογραφίες συνεργείου από γυρίσματα είναι και αυτές σπάνιες, τραβηγμένες από λίγους φίλους που περιστασιακά επισκέπτονταν ή συμμετείχαν στη διαδικασία παραγωγής των ταινιών. Το ίδιο ισχύει και για τον ίδιο τον Τορνέ. Γενικά, δεν υπάρχουν πορτρέτα και φωτογραφίες. Ωστόσο, καταφέραμε να εντοπίσουμε ορισμένα χαρακτηριστικά πορτρέτα. Ένα απ' αυτά προέκυψε χάρη στην περιέργεια του κινηματογραφιστή Λευτέρη Δανίκα, που τον φωτογράφησε στο Φεστιβάλ το 1982, όταν διαγωνιζόταν με τον *Μπαλαμό*. Αρκετά πορτρέτα, επίσης, του απέσπασε η Άννα Βιχ, που συμμετείχε με αφοσίωση στα γυρίσματα και στην τελετή της ζωής του Σταύρου Τορνέ.

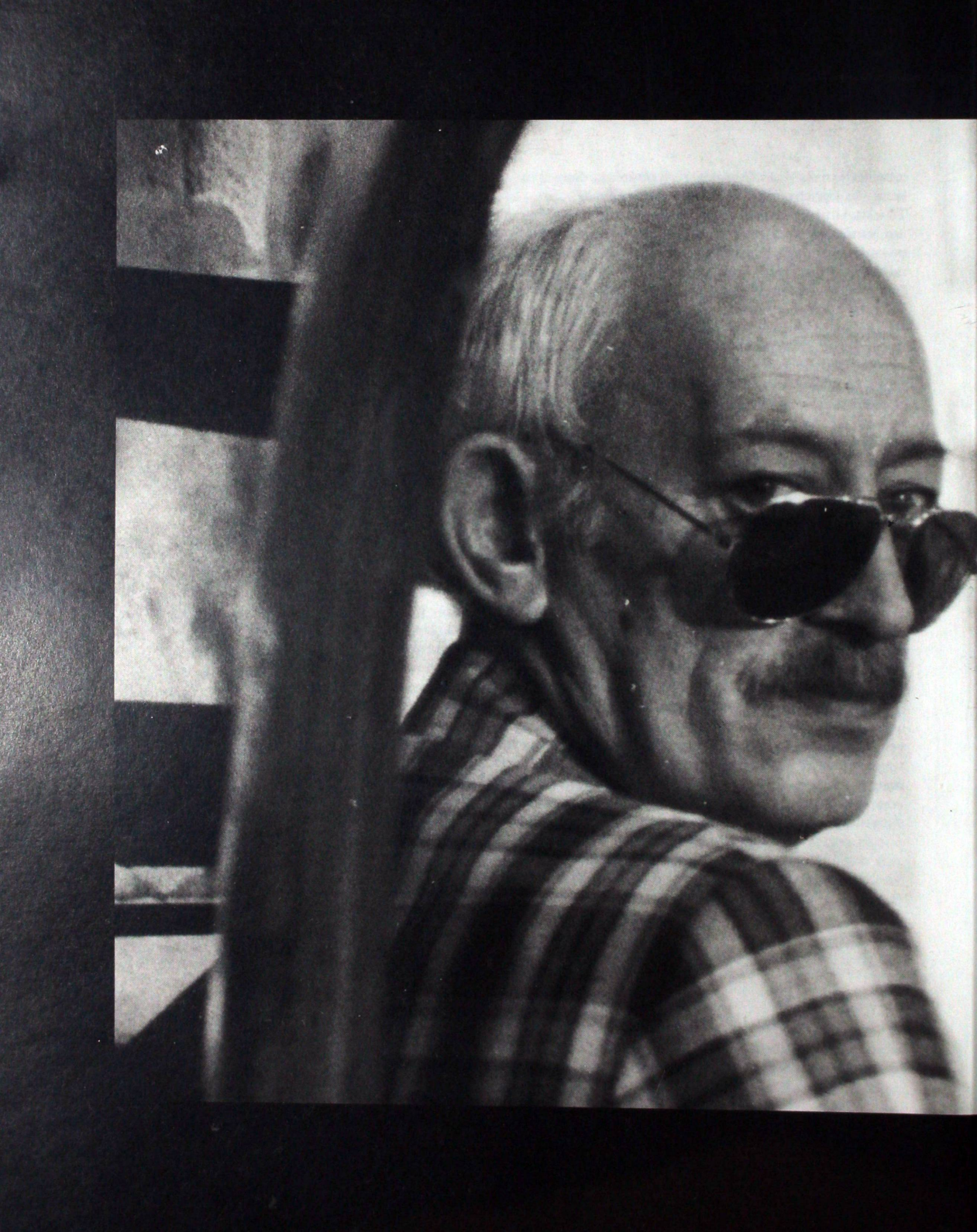
*
* *

Μετά τον θάνατο του Σταύρου Τορνέ, η σύντροφός του, Σαρλότ βαν Γκέλντερ, εμπιστεύτηκε στους Σταύρο Καπλανίδη και Μάριο Καραμάνη έντυπο υλικό, κείμενα, σχέδια σεναρίων, αλληλογραφία, αποκόμματα εφημερίδων και φωτογραφίες από τις ταινίες του. Όλο αυτό το υλικό διαφυλάχτηκε δεκατρία χρόνια, ορισμένα τμήματά του χρησιμοποιήθηκαν

αποσπασματικά όταν ζητήθηκαν, η συνολική διαχείρισή του όμως έγινε για πρώτη φορά δυνατή, με την ευκαιρία της παρούσης εκδόσεως.

Το υλικό αυτό, ωστόσο, ήταν απλώς η βάση πάνω στην οποία κτίσθηκε η ανά χείρας έκδοση και, κατ' επέκτασιν, αργανώθηκε η αναδρομή στις ταινίες του. Αναζητώντας, καταφέραμε να εντοπίσουμε αρκετό ακόμα υλικό με τη φωνή του Τορνέ, από συνεντεύξεις που κατά καιρούς παραχώρησε σε δημοσιογράφους, κριτικούς, ομοτέχνους του αλλά και απλούς θαυμαστές της δουλειάς του. Διασώζονταν ακόμα αρκετά κουτιά με υπόλοιπα «άχρηστου» αρνητικού, δηλαδή πλάνα που δεν χρησιμοποιήθηκαν στις ταινίες. Ανάμεσά τους βρέθηκαν λήψεις –από αυτές που μερικές φορές συνηθίζουν να κινηματογραφούν εκτός πλάνου οι οπερατέρ– που συμπεριελήφθησαν στο ντοκιμαντέρ *Σταύρος Τορνές: Ο φτωχός κυνηγός του Νότου,* του Σταύρου Καπλανίδη. Παρατηρώντας το υλικό αυτό καταλήξαμε στη διαπίστωση ότι στον κινηματογράφο τίποτα δεν είναι για πέταμα, ότι και το τελευταίο υπερεκτεθειμένο καρέ έχει την αξία του – για το κινηματογραφικό έργο, ασφαλώς, προσώπων που αξίζουν την προσοχή του κοινού. Αλλά αυτό είναι θέμα μιας συζήτησης εκτός του χώρου αυτής της έκδοσης.

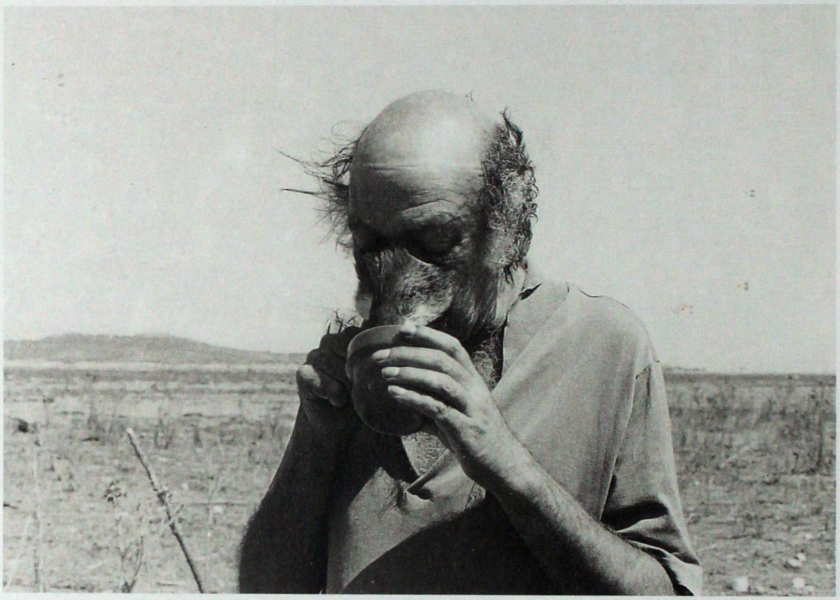
Αναζητήσαμε ακόμα απόψεις και μαρτυρίες ανθρώπων που έζησαν μαζί του πτυχές της ζωής του και που χωρίς τη μαρτυρία τους θα ήταν δύσκολο να τις εξιχνιάσουμε – προς τούτο, ιδιαίτερα πολύτιμες ήσαν οι μαρτυρίες του Γιώργου Ζερβουλάκου και του Δήμου Θέου, που μας παραχώρησαν πολύ από τον ελεύθερο χρόνο τους. Εξαιρετικός ήταν και ο κόπος που κατέβαλαν, από την Ιταλία, ο παλιός συνεργάτης του Τορνέ Τσιρίακο Τίζο (ο οποίος τελικά δεν κατάφερε να συμβάλει στην έκδοση με την προσωπική του κατάθεση, για λόγους ανεξάρτητους της θελήσεώς του) και ο νεότερος μελετητής του έργου του Μιχάλης Τραΐτσης, που και αυτού η διάθεση συνεισφοράς συνεθλίβη από τις βεβαρημένες υποχρεώσεις του προς τη βιοτική μέριμνα. Τους προαναφερθέντες ευχαριστούμε θερμώς. Εξίσου οφείλουμε να ευχαριστήσουμε και τη Σαρλότ βαν Γκέλντερ η οποία, αν και ζει πλέον στην Ολλανδία, στην επικοινωνία μας μας ενθάρρυνε να προχωρήσουμε την υπό αντίξοες συνθήκες έρευνά μας. Ευχαριστούμε ακόμα τον σκηνοθέτη Μάριο Καραμάνη (για τη συμβολή του στη διάσωση και την παραχώρηση του μεγαλύτερου μέρους του υλικού που είχαμε στη διάθεσή μας)· τον μοντέρ Χρόνη Θεοχάρη (για τη μετεγγραφή φωτογραφικού υλικού από βίντεο σε ικανή να αναπαραχθεί τυπογραφικά ψηφιακή μορφή)· τη Μαργαρίτα Μπουσούνη για τη δακτυλογράφηση μεγάλου μέρους του ανέκδοτου υλικού του Τορνέ αλλά και του υλικού γι' αυτόν· τη Νατάσα Αδάμη για την επαγγελματική απομαγνητοφώνηση και την επιμέλεια της τελευταίας συνέντευξης του κινηματογραφιστή. Ευχαριστούμε, τέλος, τον Μισέλ Δημόπουλο και τους συνεργάτες του για τη συμπαράσταση και την κατανόησή τους, κυρίως όταν υπερβαίναμε τους προκαθορισμένους χρόνους, καθώς και τον Θόδωρο Στεφανόπουλο και την Ελένη Μαυροειδή των εκδόσεων Καστανιώτη που μόχθησαν ώστε το βιβλίο να είναι όσο το δυνατόν αρτιότερο.



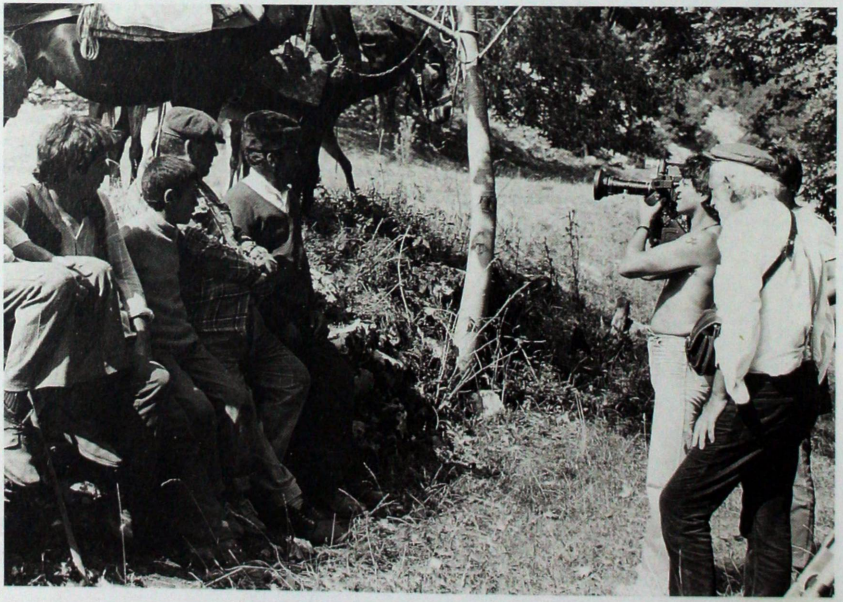


Κείμενα του Σταύρου Τορνέ

Ο Σταύρος Τορνές, Πολύδωρος, στην ταινία Ένας ερωδιός για τη Γερμανία.



Ο αλεπουδάνθρωπος, Στέλιος Αναστασιάδης, ξεδιψάει σε ένα διάλειμμα των γυρισμάτων του Ντανίλο Τρέλες *(1985).*



Από τα γυρίσματα του Μπαλαμού *(1982). Στην κάμερα ο Σάκης Μανιάτης και δεξιά ο σκηνοθέτης Σταύρος Τορνές.*

Γιατί κάνω κινηματογράφο

(Ισχυρισμός)

Ο κινηματογράφος δεν είναι το έργο των δισεκατομμυρίων.

Ο κινηματογράφος δεν είναι έργο αστέρων.

Ο κινηματογράφος δεν είναι το θέαμα των πολυεθνικών.

Ο κινηματογράφος δεν είναι εγγραφή βιντεοταινίας.

Ο κινηματογράφος δεν είναι έργο της όμορφης φωτογραφίας, του τέλειου πλαισίου, της καθαρής κατά συνθήκην ηχητικής μπάντας, της πλούσιας σκηνογραφίας.

Ο κινηματογράφος δεν υπάρχει χωρίς φιλμ. Αλλά ένα φιλμ υπάρχει μόνο όταν ξεκινά από την απόφαση βαθιά μέσα απ' τα σπλάχνα εκείνου που το κάνει. Και όχι από την ηλίθια αποφασιστικότητα των προγραμματιστών, χειριστών της κουλτούρας, παραγωγών της ψωλής, στελεχών επιχειρήσεων, λειτουργών διαφόρων, τραπεζιτών, γραφειοκρατών, βοηθητικών.

Ο κινηματογράφος είναι τα δικά μας φιλμ.

Ο κινηματογράφος είναι η άρνηση του τεχνικισμού και της σημειολογίας.

Ο κινηματογράφος είναι ο τόπος που εσύ και εγώ γνωριζόμαστε, «εγώ» και άλλοι αγκαλιαζόμαστε.

Ο κινηματογράφος είναι όλα τα έργα που δεν έγιναν αλλά θεάθηκαν εκστατικά μέσα στην έκρηξη της ύπαρξης.

Ο κινηματογράφος είναι η απελευθερωτική προσήλωση του περιθωρίου στην αναζήτηση του ατομικού κόσμου.

Ο κινηματογράφος είναι ο χώρος της κατάρας και της μέθης.

Ο κινηματογράφος είναι η αιώνια αναλογία του είναι.

Ο κινηματογράφος είναι η κοινωνία που αναπαράγεται κάτω από μια μοναδική συνθήκη: να αφήσει να διαφανεί το είναι, ο χρόνος (κόσμος), πίσω από τις πλευρές του λογισμού.

Ο κινηματογράφος είναι το σημείο συνάντησης-σύγκρουσης μεταξύ του πραγματικού και του αδιανόητου, του φανταστικού και του αδύνατου.

Ο κινηματογράφος είναι αυτή η υπόσχεση-απειλή: η επιστροφή του ασύλληπτου, η τόλμη του απρόβλεπτου.

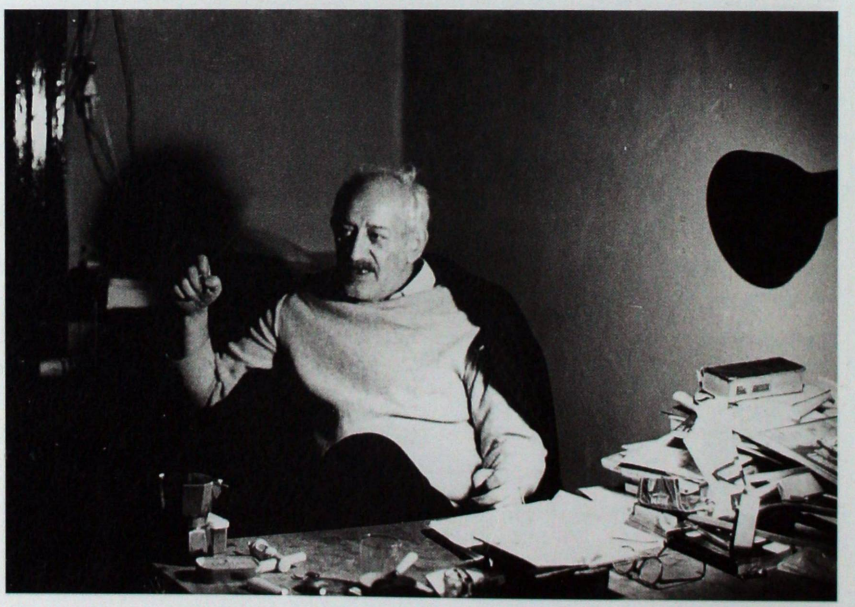
Ο κινηματογράφος δεν είναι οι ταινίες που παίζονται στην τηλεόραση.

Ο κινηματογράφος δεν είναι τα δασκαλέματα των ειδικών.

1977

Ο Σταύρος Τορνές τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '50. Η λήψη από χαμηλά, το τσιγάρο στο στόμα και ο ουρανός.





Μια από τις τελευταίες φωτογραφίες του Σταύρου Τορνέ, που τράβηξε το 1988 η Άννα Βιχ στο σπίτι του, στην οδό Βουλγαροκτόνου, λίγες μέρες πριν ο κινηματογραφιστής εισαχθεί στο νοσοκομείο.

«Υπάρχει ένας κινηματογράφος ανανακάλυπτος»

– Ο κινηματογράφος για μένα είναι, καταρχάς, μια δουλειά. Μια δουλειά, όμως, που μου επιβεβαιώνει καθημερινά ότι ζω, ότι υπάρχω... Από κει και πέρα, πιστεύω ότι για πολύ κόσμο ακόμα είναι κάτι ουσιαστικό, κι όχι μόνο επειδή με τις εικόνες του έχει κανείς τη δυνατότητα να ξεφύγει, να μαγευτεί, να ονειρευτεί... Κυρίως επειδή ο κινηματογράφος μπορεί ακόμα να είναι ένας ουσιαστικός φορέας συναδέλφωσης, αγάπης, κατανόησης των ανθρώπων μεταξύ τους...

– Η περιπέτεια μιας κινηματογραφικής ταινίας είναι για σας το ίδιο όπως μια ερωτική περιπέτεια;
– Με μια έννοια, ναι... Τώρα, κοίταξε, αναφέροντας τον ερωτισμό μου έδωσες μια περίεργη εικόνα. Τα χελιδόνια, ας πούμε, την άνοιξη, όταν κατασκευάζουν τη φωλιά τους, την ίδια στιγμή αρχίζουν με μεγαλύτερη ένταση τις σχέσεις τους... Φέρνουν λοιπόν τα χελιδόνια τον πηλό, τάκα τάκα, και φτιάχνουν αυτές τις ωραίες φωλίτσες. Άρα, κατασκευάζουν. Η κατασκευή ακριβώς εμπεριέχει και το ερωτικό στοιχείο πολύ έντονα, σαφώς – είναι αξεδιάλυτα αυτά τα μυστήρια.

– Βέβαια, το «κατασκευάζεις» είναι λάθος έκφραση...
– Όχι, δεν είναι λάθος. Κατασκευή σημαίνει δουλειά, δουλειά δημιουργική. Δεν είναι όρος επιλήψιμος. Αντίθετα, κατασκευάζω σημαίνει ότι είμαι σε δράση, δημιουργώ, φτιάχνω πράγματα που τα έχω ανάγκη. (...) Ο κινηματογράφος είναι μια ανάγκη. Μια βαθιά κοινωνική ανάγκη. Από μια τέτοια ανάγκη κάνουν κινηματογράφο όλοι όσοι δεν εντάσσονται σε οργανωμένο σύστημα παραγωγής, στη μητρόπολη του κινηματογράφου, την Αμερική, όσοι δουλεύουν αυτόνομα... Επιπλέον, το δικό μου σινεμά είναι ανάγκη μιας αυτονομίας τελείως υπαρξιακής, τελείως προσωπικής σε σχέση με τη μητρόπολη αυτή, με το κέντρο όπου άλλοι αποφασίζουν ποιος και γιατί κάνει σινεμά. Σινεμά κάνεις επειδή αποφασίζεις εσύ, μέσα από τα σπλάχνα σου, κι όχι επειδή κάποιοι άλλοι αποφασίζουν διερμηνεύοντας τις ανάγκες της αγοράς ή... ξέρω 'γώ ποιες ανάγκες.

– Είναι μια πραγματικότητα. Ο κινηματογράφος είναι τέχνη αλλά είναι στα χέρια των εμπόρων. Είναι πραγματικότητα...
– Κοιτάξτε, δεν είμαι εναντίον μιας κάποιας τάξης και ειδικότερα αυτής των εμπόρων. Θα έλεγα όμως ότι αυτή την πίστη και την αγάπη στο κινηματογραφικό προϊόν την περιμένεις και από τους εμπόρους. Και οι καλοί έμποροι δεν πηγαίνουν πάντα στα σίγουρα, ρισκάρουν και στο διαφορετικό προϊόν...

– Κύριε Τορνέ, έχετε ζήσει και εργαστεί πολλά χρόνια στην Ιταλία. Πόσο σας έχει επηρεάσει ο ιταλικός κινηματογράφος;
– Κοιτάξτε, τον ιταλικό κινηματογράφο τον αγάπησα και με επηρέασε το 1950, όχι όταν πήγα το 1967 στην Ιταλία.

– Εποχή, δηλαδή, που ήσαστε ακόμη ηθοποιός στην Ελλάδα...
– Εποχή που έβλεπα ακόμη σινεμά, το 1950. Όταν δηλαδή ήμαστε παγωμένοι από ταινίες αμερικανικές, χολιγουντιανού τύπου, μιας περιόδου που το Χόλιγουντ ήταν αφόρητο, ξαφνικά βλέπουμε στην Ελλάδα το *Πικρό ρύζι*. Ξαφνικά είδαμε έναν κόσμο ζωντανό, έναν κό-

σμο που υπήρχε στην πραγματικότητα. Αυτή ήταν και η γοητεία του κινηματογράφου, τότε. Όταν, αργότερα, βρέθηκα στην Ιταλία, είχα βεβαίως την ευκαιρία να σπουδάσω τον ιταλικό κινηματογράφο, με την έννοια πως είδα ό,τι δεν μπορούσα να δω στην Ελλάδα... Είδα το *Ακατόνε* του Παζολίνι ας πούμε...

– Γιατί να μην πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά; Πότε ξεκινήσατε να δουλεύετε στον κινηματογράφο;

– Στο τέλος της δεκαετίας του '50, γύρω στα 1958. Ξεκίνησα από τη σχολή του Ιωαννίδη κι ύστερα ντεμπουτάρισα ως ηθοποιός σε μια ταινία του Χρήστου Θεοδωρόπουλου, που ήταν καθηγητής στη σχολή. Έπαιξα πλάι στην Ξένια Καλογεροπούλου και θυμάμαι ότι έπαιζαν ακόμη ο Μίμης Φωτόπουλος, ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, η Τασσώ Καββαδία και ότι ήταν το πρώτο σινεμασκόπ στην Ελλάδα. Από κει και πέρα, όμως, άρχισα να δουλεύω τεχνικός ή βοηθός στον κινηματογράφο, και παράλληλα να κάνω και ρόλους. Κυρίως, όμως, ήταν ρόλοι που μου τους έδιναν γνωστοί μου συνάδελφοι... Έτσι έγινε και με την περίπτωση του Τάκη Κανελλόπουλου, στον *Ουρανό* του οποίου έκανα τον διευθυντή παραγωγής, τον βοηθό σκηνοθέτη, έκανα και ένα ρόλο. Δεν ήμουν ποτέ αποκλειστικά ηθοποιός. Μετά, βέβαια, στην Ιταλία, ήταν αλλιώς τα πράγματα, υπήρχε και η επιβίωση.

– Στην Ιταλία βρεθήκατε αργότερα, το 1967...

– Την περίοδο της δικτατορίας στην Ελλάδα, βρέθηκα στην Ιταλία. Δεν μου άρεσε η κατάσταση εδώ, σηκώθηκα κι έφυγα... Η εμπειρία μου από εκεί είναι σημαντική, ουσιαστική. Γνώρισα ανθρώπους τους οποίους εκτιμούσα και αγαπούσα, όπως ο Φρανσέσκο Ρόζι, ο οποίος με βοήθησε ουσιαστικά. Μου έδωσε δουλειά στις ταινίες του, όπου έκανα διάφορους ρόλους. Θυμάμαι, υπήρξε ταινία στην οποία έκανα τρεις τέσσερις διαφορετικούς ρόλους, κομπαρσιακούς φυσικά, για να μου δώσει την δυνατότητα να έχω δουλειά περισσότερες μέρες. Σε μια ταινία που λέγεται *Λάκι Λουτσιάνο* παίζω τον ρόλο ενός μαφιόζου, τον ρόλο ενός αμερικανού αξιωματικού, τον ρόλο ενός νοσοκόμου και δεν ξέρω εγώ ποιον άλλο. Έκτοτε, έπαιξα σε πολλές ακόμα ταινίες. (...)

– Κύριε Τορνέ, η επιστροφή σας στην Ελλάδα και ο τρόπος με τον οποίο παρήχθησαν και οι τέσσερις ταινίες σας εδώ στοιχειοθετούν για όσους επιχειρούν να σας κατατάξουν τον όρο «φτωχός κινηματογράφος» – και σας τον αποδίδουν σχεδόν αποκλειστικά. Αναρωτιέμαι: είναι άραγε αυτό συνειδητή επιλογή ή μια επιλογή ανάγκης;

– Είναι και τα δύο μαζί. Ο όρος «φτωχός κινηματογράφος», «φτωχή τέχνη» θα έλεγα καλύτερα, είναι και μια ιδεολογικοποίηση ως ένα βαθμό των δυνατοτήτων με τις οποίες τροφοδοτεί τους καλλιτέχνες ένας χώρος. Ένας γεωγραφικός χώρος όπως η Μεσόγειος π.χ. κεφαλαιοποιεί αρετές όπως η πνευματικότητα, το φαντασιακό. Αρετές που δεν έχουν άμεση σχέση με αυτό που με τη στενή έννοια θεωρούμε πλούτο. Χωρίς να είμαι εναντίον του υλικού πλούτου, προς Θεού δηλαδή, διαπιστώνω μια άρνηση της χυδαίας υλικότητας που μεθοδεύει η εποχή μας, της υλικότητας η οποία δεσμεύει – δεσμεύει συνειδήσεις, δεσμεύει καταστάσεις, δεσμεύει τον ίδιο τον άνθρωπο. Άρα, η καταφυγή σ' αυτή τη στάση, της «φτώχειας», είναι και μια καταφυγή ανάγκης, να σπάει αυτό που λέγεται επιβολή της ανάγκης. (...) Θα μιλήσω αναφέροντάς σας ένα παράδειγμα, προσωπικά βιωμένο σε περίοδο μιας κρίσης υπαρξιακής. Όταν κάποτε προσπάθησα να κάνω γλυπτική σκαλίζοντας πέτρες και χρησιμοποιώντας κάποια σίδερα, τα οποία κάθε φορά που χτυπούσα λιώνανε, την αντίσταση της υλικότητας των μέσων που χρησιμοποιούσα προσπάθησα να τη χρησιμοποιήσω δημιουργικά. Τα πράγματα είναι ακριβώς έτσι: συνειδητοποιώντας τις υλικές ανάγκες που προβάλλει η πραγματικότητα, καθένας είναι υποχρεωμένος να βρίσκεται σε εγρήγορση ώστε να επωφεληθεί από τις όποιες δυνατότητες του δίνονται. Έτσι και στον κινηματογράφο. Όταν προκύπτουν τεχνικές δυσκολίες χρειάζεται ετοιμότητα στην αντιμετώπισή τους. Θέλω να πω μ' αυτό πως



Το 1962, ο Σταύρος Τορνές (όρθιος στο κέντρο, με μαύρο πουλόβερ), συμμετείχε στην ταινία φουστανέλας Η ωραία της Ρούμελης. *Είναι πολύ πιθανόν αυτή η φωτογραφία να απαθανατίζει διάφορους συντελεστές και κομπάρσους στα γυρίσματα.*

όσο κι αν είναι αναγκαία μια τεχνολογία, την ίδια στιγμή την τεχνολογία αυτή υπάρχει ανάγκη να την υποτάξεις σ' αυτό που είσαι εσύ, να τη φέρεις αρωγό στην ανθρώπινή σου διάσταση – αλλιώς η τεχνολογία είναι μια επιβολή. Η τεχνολογία μπορεί να σου φτιάξει μια στάνταρ τελειότητα, άρα κάτι νεκρό, μια φόρμα νεκρή. Εσύ, φυσικά, δεν μπορείς να δώσεις κάτι στάνταρ στους άλλους, κάτι νεκρό, μόνο και μόνο επειδή κατέχεις την τεχνολογία. Κατά συνέπειαν, οφείλεις να βάζεις σε κρίση την ίδια την τεχνική, να την υποτάσσεις στις ανάγκες της έκφρασής σου, στις ελπίδες, στα όνειρά σου, σ' ό,τι έχεις μέσα σου. Η τεχνική δεν μπορεί να κατορθώσει τα πάντα. Είναι όμως ο καλλιτέχνης αυτός που θα βάλει σε κρίση τα στοιχεία της τεχνικής, που θα τα συσχετίσει με τα όνειρα, με τις ελπίδες, με τον φαντασιακό του κόσμο. Αλλιώτικα, δεν θα καταφέρει παρά να παραγάγει νεκρές φόρμες...

– Βάζουμε σε κρίση μόνο το στοιχείο της τεχνικής ή μήπως όλο το σινεμά;

– Το σινεμά, με την έννοια ότι το σινεμά στηρίζεται στην τεχνική. Το έχω ξαναπεί, ο άνθρωπος είναι από μόνος του ένας κινηματογράφος. Σε κάποια δεδομένη στιγμή έφτιαξε μια μηχανή η οποία αναπαρήγαγε αυτό που οι άνθρωποι έβλεπαν με τα μάτια τους. Μια μηχανή, δηλαδή, εντελώς άχρηστη, που δεν έκανε τίποτα παραπάνω από το να βλέπει όπως βλέπουν όλοι. Από 'κεί και πέρα, χρειάστηκε η εφευρετικότητα, η καπατσοσύνη του ανθρώπου να συνθέτει, να ανασυνθέτει, να αποσυνθέτει τις δεδομένες εικόνες. Η μηχανή μπορούσε πλέον να δώσει όχι μόνο ό,τι έβλεπε κανείς αλλά κι ό,τι μπορούσε να φανταστεί... Ύστερα όμως πέρασαν τα χρόνια και σήμερα λέμε ότι ο κινηματογράφος είναι σε κρίση. (...)

—Σήμερα, λοιπόν, που υπάρχει κρίση, εσείς σε ποιους απευθύνεστε; Ποιοι θέλετε να δουν τις ταινίες σας;

—Μια στιγμή... Όταν κάνεις μια ταινία την κάνεις πρώτα απ' όλα για τον εαυτό σου. Την κάνεις γιατί είναι μια ανάγκη και πρέπει να την ικανοποιήσεις την ανάγκη σου για να τα έχεις καλά με τον εαυτό σου. Εν συνεχεία θα σκεφτείς πως τίποτε δεν κάνεις μόνο για τον εαυτό σου, ποτέ. Θα ήταν τελείως τρελό πράγμα να κάνεις κάτι αποκλειστικά για τον εαυτό σου. Κατά συνέπειαν, ο κινηματογράφος γίνεται για να επικοινωνήσεις με τους άλλους, να μιλήσεις με τους άλλους. Τώρα, από 'κεί και πέρα, μια ταινία στις σημερινές συνθήκες λογοδοτεί περισσότερο όχι στην καθαρή ματιά του παρελθόντος αλλά πιο πολύ στις τεχνολογικές επαναστάσεις, στις εικόνες που έχουν προκύψει από την εξέλιξη. Δεν είμαστε, δηλαδή, σήμερα σε φάση άνθησης του κινηματογράφου ή, αν θέλετε, της πρώτης μαγείας, της πίστης στον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος είναι πια κουλτούρα, δεν είναι η παλιά η σχέση όπου ο άνθρωπος έμπαινε στην αίθουσα χωρίς να ρωτάει «τίνος είναι αυτό το φιλμ, ποιος το έχει φτιάξει;» Είμαστε μακριά από την εποχή εκείνη. Εμείς οι ίδιοι είμαστε αποτελέσματα αυτής της κουλτούρας. Κατά συνέπειαν, υπάρχουν διαρθρωτικές αλλαγές μέσα στον κινηματογράφο. Ένα δεύτερο στοιχείο που αποδεικνύει τη διαρθρωτική, ας την πούμε, κρίση του είναι η ανταγωνιστική στον κινηματογράφο τηλεόραση. Κατά συνέπειαν, αν πρέπει να μιλήσουμε για πάλη, τι πρέπει να παλέψουμε; Υποστηρίζω ότι νόημα έχει η πάλη για την αυθυπαρξία του κινηματογράφου. Το θέμα είναι ότι, εκτός από το ότι θέλεις να βλέπει ο κόσμος τις ταινίες σου, πρέπει να κάνεις και μια επένδυση στην αυθυπαρξία του κινηματογράφου, χωρίς να σε επηρεάζει καθόλου η ανταγωνιστικότητα της τηλεόρασης ούτε όλες αυτές οι διαρθρωτικές αλλαγές. Εγώ, μπροστά σ' αυτή την αυθυπαρξία δεν κάνω μια υποχρέωση. Και επιμένω: το να θέλουν οι άνθρωποι να δουν κινηματογράφο σημαίνει μια μύηση ξανά, σημαίνει ένα ξαναπλησίασμα, σημαίνει μια ξανα-αγάπη, σημαίνει ένας ξανα-έρωτας, μια ξανα-πίστη. Έτσι θα ξαναβρεθούμε στον κινηματογράφο. Δεν θα βρεθούμε μέσα απ' τα δεδομένα τα θεαματικά, όπου τρέχουν π.χ. άρματα, ούτε μέσα από τις actions τις φοβερές. Αντίθετα, θα βρεθούμε μέσα από την ανάγκη της προσφυγής στο φαντασιακό, μέσα από τη δυνατότητα της υπέρβασης, μέσα από την ανθρωπολογική δυνατότητα που έχει ο κινηματογράφος. Και μόνο αυτό δεν είναι λίγο...

—Προσπαθούμε δηλαδή να ξανακαλύψουμε τον κινηματογράφο σε ένα πρότερο στάδιο, όταν ήταν πιο αγνός;

—Ζούμε μια περίοδο κατά την οποία ο κινηματογράφος επενδύεται σε φόρμες άλλων τεχνών. Γίνεται ρομάντσο, γίνεται φιξιόν, θέατρο, μυθιστόρημα. Αλλά ο κινηματογράφος με την έννοια που γινόταν στις πρωταρχές δεν υπάρχει. Κινηματογραφικό γίγνεσθαι; Θα το ψάξεις! Περνάει πάντα μέσα από την τρύπα της βελόνας. Αυτός ο κινηματογράφος μάς ενδιαφέρει, η αυθυπαρξία δηλαδή της εικόνας, του κινηματογραφικού γίγνεσθαι... Του φιλμικού χρόνου. Αυτό είναι κινηματογράφος. Και γι' αυτό πιστεύω ότι έχει τεράστιες, ανεξάντλητες δυνατότητες.

Αποσπάσματα από ραδιοφωνική συζήτηση με τον Αντώνη Κόκκινο και τον Νίκο Γραμματικό, για την εκπομπή «Ο κινηματογράφος στο Τρίτο», που μεταδιδόταν από το Γ' Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας (1987)

—Με δεδομένες τις διαρθρωτικές αλλαγές που επισημάνατε, τι προσπάθειες έχουν γίνει τα τελευταία χρόνια να τις υπερβούμε;

—Πιστεύω ότι υπάρχει ένας κινηματογράφος ανανακάλυπτος. Πιστεύω ότι, με όλες τις κρίσεις που περνάμε, υπάρχει ένας κινηματογράφος ανέκδοτος. Ανέκδοτος, όχι ανεκδοτολογικός – με την έννοια ότι τον αγνοούμε, δεν τον έχουμε δει (...).

«Είμαστε ανυπόμονοι...»

«Κατ' αρχήν θέλω να βγάλω από τη μέση οποιαδήποτε παρεξήγηση. Το σινεμά που κάνω δεν είναι μια ρετσέτα, μια συνταγή ας πούμε, μια συνταγή ότι έτσι κάνετε κινηματογράφο. Όμως επιμένοντας εκεί, έχω την πρόθεση και θέλω να το αποδείξω ότι μάχομαι, αν όχι τίποτε άλλο, αυτό που θα λέγαμε αυταπάτη. Γιατί όταν κάποιες ταινίες σήμερα γίνονται με 2, 4, 8, 20 και 50 εκατ. δολάρια, είναι φοβερά ανόητο να πεις εσύ ότι με 20 εκατ. δραχμές κάπου βρίσκεσαι, ότι μπορείς να συγκριθείς ή να πουλήσεις – ή να έχεις τέτοιες αυταπάτες. Πιστεύω σε κάτι άλλο, πιστεύω δηλαδή στην επένδυση όχι τόσο την υλική –που καλώς να γίνεται, καλώς να υπάρχουν και ταινίες των 20, των 30, των 50 εκατομμυρίων, όχι λοιπόν ότι μπορεί να μας σώσουν κάποια εκατομμύρια παραπάνω τα οποία είναι και αναγκαία μερικές φορές– αλλά σε μια άλλου είδους επένδυση, η οποία μπορεί να είναι πολιτιστική, μπορεί να είναι υπαρξιακή ή οτιδήποτε άλλο· στον πλούτο δηλαδή, τον ανθρωπολογικό πλούτο που μπορεί να έχει η ταινία. Με αυτή την έννοια λοιπόν είμαι πεπεισμένος και ξεκινάω να κάνω μια ταινία, γιατί αν δεν θα έβρισκα αύριο πελίκολα, ταινία, μπορεί να 'κανα δεν ξέρω τι, να εύρισκα κουρελούδες που είχε φτιάξει η γιαγιά μου να τις βάλω στη σειρά και να αρχίσω να γράφω επάνω και να κάνω ένα είδος σινεμά. Το λέω αυτό εντίμως, δηλαδή λέω ότι ο πλούτος της και η γεναιοδωρία της σαν ταινία δεν θα εξαρτάται από το αν θα έχω χίλια φώτα ή πενήντα φώτα ή είκοσι φώτα. Δεν θέλω να μπω σ' έναν τέτοιο πανικό, γιατί μπορεί να μου τινάξει στον αέρα τους ρυθμούς μου, γι' αυτό καλώς να έρχεται κι αυτό, δηλαδή το περιμένω, δεν είμαι κλειστός αλλά οπωσδήποτε δεν προσπαθώ πρώτα να βρω 20 εκατομμύρια για να κάνω μια ταινία. Μπορώ να ξεκινήσω μια ταινία από τη στιγμή που θα βρεθεί ένας οπερατέρ και κάποιος άλλος – και θα πάμε θα τη φτιάξουμε. Θα τα βρούμε... Δηλαδή έχουμε και τρώμε, έχουμε και πίνουμε – και προχωρούμε και κάνουμε μια δουλειά».

«Κάποια στιγμή είπα: "τι κάνεις τώρα;" – και λέω "κάνω μόνο αυτό". Δηλαδή κάνω μόνο σινεμά. Αν και σε περιόδους που δεν κάνω πραγματικά τίποτα με τον κινηματογράφο – είναι περίοδοι που θέλω πραγματικά να τελειώνω, να κλείσω, να μην έχω καμία σχέση· δεν είναι αλήθεια, είναι ένα πράγμα που συνέχεια ερχόταν και ξαναρχόταν μέσα μου και στις εκδηλώσεις μου, στον τρόπο με τον οποίο εκινούμην, με τον οποίο ζούσα... Άρα δηλαδή είναι μια περιπέτεια ο κινηματογράφος που ταυτίζεται πολύ με τη ζωή μου, με το ποιος είμαι, με το τι είμαι, με το τι κάνω. Βέβαια αυτό έχει μια διάσταση που σήμερα, ξέρω 'γώ, δεν ξέρω, βλέπω όμως ότι κι άλλοι... Δηλαδή είναι σχεδόν μια παθολογική κατάσταση αυτή η περιπέτεια με τον κινηματογράφο. Βλέπω κι άλλους ανθρώπους έτσι. Εγώ, π.χ., όχι ότι ξέρω αυτό το επάγγελμα, ξέρω μια δεκάδα τουλάχιστον επαγγέλματα, αλλά από κάποια στιγμή και μετά κάνω μόνο αυτό, δηλαδή κάνω οτιδήποτε έχει σχέση με τον κινηματογράφο – γιατί πραγματικά έχω δουλέψει σε πολλά πράγματα, έχω δουλέψει ως ηθοποιός, έχω δουλέψει ως τεχνικός, ως βοηθός για πολλά χρόνια, και σε πολλές ταινίες, και με πολλούς σκηνοθέτες– και κατά συνέπειαν μπαίνεις που λένε με τα όλα σου, δεν κάνεις τον σκηνοθέτη μονάχα».

«Εγώ δεν έχω κανένα ταμπού όσον αφορά να είναι κανένας επαγγελματίας ηθοποιός ή να μην είναι. Έχω ένα πρόβλημα όταν ο ηθοποιός μού βάζει ένα όριο, του όχι αυτό που είναι. Θέλω δηλαδή και ο ηθοποιός να είναι *αυτό*, να μην είναι κάτι άλλο. Από κάποιο σημείο και μετά αρχίζει η παραστασιακή δυνατότητα, όμως θέλω να έχει μια ταυτότητα ένα πρόσωπο συγκεκριμένο, και απ' αυτό ξεκινάω να έχω ένα ερέθισμα. Όταν ένας ηθοποιός είναι περιορι-

Από τα γυρίσματα της ταινίας του Γιώργου Ζερβουλάκου Στο σπίτι της ηδονής *(1961). Όρθιος, πλάι στην κάμερα, ο σκηνοθέτης. Στα αριστερά του, ο Χρήστος Μπιλαρίκης, β' βοηθός σκηνοθέτη. Στο κέντρο, καθιστός, ο οπερατέρ Λάκης Καλύβας με την κάμερα στο χέρι. Πίσω του, ο πολυπράγμων Λάζαρος Γεωργιάδης, κινηματογραφιστής, τυπογράφος, εκδότης και ιδρυτής της Λέσχης του Δίσκου. Σε πρώτο πλάνο, δεξιά, ο διευθυντής φωτογραφίας Τζιοβάνι Βαριάνο, περιστοιχισμένος από τους ηλεκτρολόγους του, Κώστα Σάμπα και Μιχάλη Μιχαηλίδη. Δίπλα στον Γεωργιάδη, δεξιά στη φωτογραφία, ο καλός του φίλος Σταύρος Τορνές, που εργαζόταν στην ταινία ως ηθοποιός και βοηθός σκηνοθέτη (φωτογραφία, αρχείο Γιώργου Ζερβουλάκου).*

σμένος και δεν μου δίνει (ή μου το δίνει κάπως φλου), δεν με ενδιαφέρει. Θέλω δηλαδή να είναι αναγνώσιμος αμέσως μέσα σ' αυτά τα όρια, δηλαδή αυτό που είναι, αυτό το μεγαλείο δηλαδή: να είναι άνθρωπος, ο συγκεκριμένος άνθρωπος. Και εκεί δίνω μια μάχη την οποία θεωρώ αναγκαία, γιατί το μεγαλύτερο ερέθισμα που πρέπει να έχω είναι αυτό της ταυτότητας...»

«Όσο αναγκαία κι αν είναι μια τεχνολογία έχεις ανάγκη να την υποτάξεις σ' αυτό που είσαι εσύ, στην ανθρώπινη διάσταση δηλαδή. Αλλιώτικα είναι μια επιβολή, γιατί η τεχνολογία μπορεί να σου φτιάξει μια τελειότητα standardizzata, άρα δηλαδή κάτι νεκρό, μια φόρμα νεκρή. Εσύ λοιπόν με βάση αυτό το όπλο δεν μπορείς να δώσεις νεκρά πράγματα στον άλλο. Κατά συνέπειαν εκεί μπαίνει ένα πρόβλημα, δηλαδή να βάλεις σε κρίση την ίδια την τεχνική. Εσύ θέλεις μέσα από τις ανάγκες σου να εκφραστείς, να πεις πράγματα, συλλαμβάνεις όμως την τεχνική να μην μπορεί ακόμη να φτάσει στα όνειρα, σε οτιδήποτε σημαντικό έχεις μέσα σου. Δηλαδή η τεχνική είναι κάτι περιορισμένο ακόμα – πάντα ήταν περιορισμένο. Είναι ο καλλιτέχνης αυτός που βάζει σε κρίση το στοιχείο της τεχνικής σε σχέση με το όνειρο το ανθρώπινο, με την ελπίδα ή με το φαντασιακό. Αλλιώτικα δεν έχεις τίποτε άλλο, παρά νεκρές στάνταρ φόρμες».

«Είμαστε μέσα στη γοητεία μιας πραγματικότητας που λέγεται ελληνική. (...) Ο πλούτος μας βρίσκεται στις πρακτικές μας. Είναι μια πραγματικότητα ξεχωριστή το να δουλεύεις στον ελληνικό κινηματογράφο και όχι στον αμερικανικό ή τον ευρωπαϊκό ή τον ιταλικό. Εκεί πραγματικά υπήρχε μια ιδιαιτερότητα. Δηλαδή έπρεπε να δουλέψεις – κι όχι μόνο να δουλέψεις, έπρεπε να κάνεις πολλά πράγματα όταν δούλευες σε μια ελληνική ταινία. Αυτό όμως απελευθέρωνε... Απελευθέρωνε δυνάμεις, δηλαδή πρακτικές. Δεν ήξερες μονάχα να κάνεις ένα καρέλο, ήξερες να φτιάξεις και ένα κοστούμι, ήξερες να βρεις έναν ηθοποιό, ήξερες να κουμαντάρεις 10 δραχμές που σου εμπιστευόντουσαν και με αυτές έπρεπε να λύσεις χίλια προβλήματα, ήξερες, ήξερες, ήξερες... Έπρεπε να ξέρεις τα πάντα. Αυτό λοιπόν, όσον αφορά τους παλιούς που έχουν κάνει βοηθοί, που έχουν δουλέψει στον ελληνικό κινηματογράφο, είναι το προικιό. Το προικιό που και εμείς πήραμε – αυτό είναι ο πλούτος μας, αυτό είναι το κεφάλαιό μας. Δεν έχουμε άλλο κεφάλαιο, τα κεφάλαια τα άλλα είναι φάλτσα, είναι ψεύτικα».

Αποσπάσματα από ραδιοφωνικές συνεντεύξεις του Σταύρου Τορνέ στους Αντώνη Κόκκινο και Νίκο Γραμματικό, που έχουν συμπεριληφθεί στην ταινία του Σταύρου Καπλανίδη, Σταύρος Τορνές, Ο φτωχός κυνηγός του Νότου *(1994)*

«Είμαστε ανυπόμονοι γιατί ό,τι γίνεται μπροστά στα μάτια μας αυτή τη στιγμή δεν υπάρχει περίπτωση να επαναληφθεί. Είμαστε πιο ανυπόμονοι γιατί νομίζουμε ότι δεν υπάρχει περιθώριο. Είμαστε ανυπόμονοι και για έναν ακόμα λόγο: διότι ο όρος σκηνοθέτης έχει πια αλλάξει οριστικά, κανένας δεν σου ζητάει να είσαι σκηνοθέτης, κανένας δεν θέλει να είσαι σκηνοθέτης. Όμως εγώ προσωπικά πιστεύω ότι ακόμα και ο χειρότερος σκηνοθέτης αντιπροσωπεύει ένα κόσμο ανθρωπιστικό, άλλο τώρα ο κινηματογράφος και οι χίλιες αμαρτίες που έχει. Ζούμε όμως σε μια εποχή τεχνοκρατική, κατά συνέπειαν άνθρωποι που ενδεχομένως σκέπτονται ή που έχουν μια άποψη για τον βίο ή θέλουν να δουν μέσα από τον άνθρωπο κάτι, ήδη είναι off, είναι Τρίτος Κόσμος, τρίτο μπινάριο που λένε οι Ιταλοί, όλα αυτά που έχουν εφεύρει και... Άρα δηλαδή είναι είδος προς εξαφάνιση ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου. Αυτό ώς ένα βαθμό γι' αυτούς που είναι ψυχωμένοι και βαμμένοι... Βαμμένοι με την καλή έννοια φυσικά, ότι δεν τους φοβίζει τίποτα... Γι' αυτούς οι οποίοι είναι λιπόψυχοι και για κάτι άλλους που περιμένουν από αυτή την ιστορία, καλό είναι να τα μαζεύουν και να φεύγουν, γιατί είναι σκληρά τα πράγματα».



Αντίο Ανατολή

Αντίο Ανατολή... / ίσως εσύ δεν θέλεις να ξέρεις / πως εσύ σε μένα / άφησες μια χαραξιά αξεπέραστη / μια χαραξιά όπως εκείνες οι πρωτόγονες στις σπηλιές / που έμειναν για πάντα στους αιώνες, Αχμέτ, / και θα εξαφανιστούν μόνο στην περίπτωση / που η Γη θα καταναλωθεί / από το Σύμπαν, Μεχμέ / ή όπως το σώμα μου στη γη, Χαλίλ / ... αντίο.

Μετά έμεινα μόνος, / κυκλωμένος από τις αισθήσεις σου / από την παρουσία σου / χωρίς το συγκεκριμένο πρόσωπό σου / χωρίς τα ελαφρά ιδρωμένα χέρια σου / –χωρίς τίποτα–, / τώρα κλαίω / όπως οι γραφειοκράτες κάθε νύχτα / με την προδομένη Τρίτη Διεθνή.

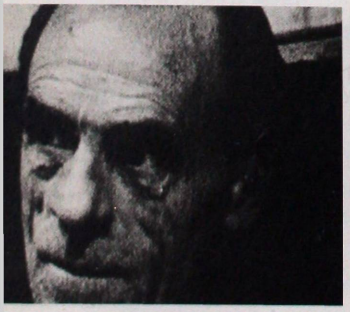
1973... Χρονιά της χολέρας και της αμνηστίας. / Υπάρχουν πόστα για όλους. / Εδώ και για σένα έχει προβλεφθεί. / Δεν πρέπει να ξεχνάς ότι φτάσαμε πια στο φεγγάρι. / Θα υπάρξουν νέα πόστα. / Μετά... / μετά θα υπάρξει μισθός εγγυημένος για όλους, / μεταρρυθμίσεις, η πρόοδος / αφορά όλους τους λαούς, / και σε κάποιο διάστημα λίγο μακριούτσικο / που έχει όμως προβλεφθεί / ο σοσιαλισμός. / Εκείνος με την ανθρώπινη διάσταση φυσικά... / ή αν θέλεις η αυτοδιαχείριση. / Και μην κάνεις τον έξυπνο / με την αυτοκτονία ή την επανάσταση / γιατί θα στήσουμε και γι' αυτό νέα πόστα.

Τους δόθηκα / έμεινα για πάντα / στα ξεροπόταμα της Καλάμπρια / με τις στρογγυλεμένες πέτρες. / Έργο του ήλιου και του νερού, / του νερού και του ήλιου. Μάτια / μάτια των ανθρώπων του τόπου. / Πλωτά ποτάμια / μιας ατέλειωτης ενδοχώρας.

Στην παλαιστινέζικη επανάσταση / είμαι αυτό που είμαι, / δηλαδή παρόν, παρελθόν / κι αυτό που θα 'ρθει... Αιώνες ή δευτερόλεπτα εγώ κολυμπάω / εγώ περιτρέχω τις θάλασσες, εγώ πετάω / εγώ περπατάω πάνω στη γη / εγώ φτάνω / Αλή / -Αμπουλέιλα / -Μεσίρ.

Στη δική μας βεβαιότητα της μεγάλης συνάντησης / πεθαμένοι δεν υπάρχουν / γιατί ο καθένας είναι ελεύθερος / να γίνει αυτό που θέλει / πουλί, φύλλο, δάκρυ, άνεμος, ομίχλη, έρωτας, αστέρι, θεός διά μέσου της ενδόμυχης σχέσης μας.

Το κείμενο που ακούγεται στην ταινία Αντίο Ανατολή *(1976)*







Πλάνα της ταινίας Αντίο Ανατολή.

Coatti

Είναι ξεκάθαρο. Στον Νότο υπήρξε πάντα μια εξέγερση ουτοπική, όχι επιστημονική. Αλλά όταν η τεχνική μεταβάλλεται σε δόγμα, σε μοντέλο, ως πραγματικότητα κρυσταλλώνει... Όμως η σκέψη και η σάρκα δεν είναι από μέταλλο.
Εδώ υπάρχει μια ενότητα παντού. Οφείλουμε να συγκεντρώσουμε αυτά τα στοιχεία. Δεν πρέπει να τα διαχωρίσουμε.
Δεν μπορούμε να έχουμε μια μονομερή άποψη, αλλά οικονομική, κοινωνική, πολιτιστική – συνολική. Διακινδυνεύουμε αυτή την ενότητα σ' αυτό το παιχνίδι...
Αυτό ακριβώς ήθελα να πω στον Βιτσέντζο.
Δεν υπάρχει μια λεπτοκαμωμένη ύλη, η ψυχούλα, και ένα σώμα άχρηστο και βαρύ που διαλύεται σε χίλια κομμάτια και εξαφανίζεται... Αυτός ο διαχωρισμός υπήρξε πάντα για όλες τις θρησκείες το κεντρικό δόγμα. Το πνεύμα... Όχι, αλλά μια ενότητα οργανική, ο αναλογικός νόμος του φαινομένου σύμπαν της ατέλειωτης ολότητας και της σχετικής ενέργειας.
Είναι όπως η Αγία Τριάδα... Αυτό το καταλάβανε όλοι. Σαν το φαινόμενο της Αγίας Τριάδας με τη δραστήρια αρχή του Πατέρα, τη δημιουργική αρχή του Παιδιού και την ενέργεια που είναι το Πνεύμα... Και ο άνθρωπος; Ο άνθρωπος είναι πεντάδα, η παρουσία του περισσότερο, η φόρμα και η πνευματική του καλλιέργεια.
Παίζεται σ' αυτό το παιχνίδι ένα τελικό αποτέλεσμα που δεν μπορεί να καλουπωθεί...
Αν έρθει κάποιος εδώ για να σχεδιοποιήσει με την πείρα του Βορρά... και δει όλα αυτά τα εμπόδια που ορθώνονται... Η Μάφια, η κακή νομοθεσία – και που δεν λειτουργεί απολύτως τίποτα...
Όμως υπάρχει μια υψηλή αντίληψη, μια φόρτιση, ένας ενθουσιασμός... Η στιγμή που γεννιέται το συνεργατικό πνεύμα, η εναλλακτική λύση. Η κοινωνική ζήτηση εδώ είναι πολύ πλούσια γιατί υπάρχει ολόκληρος ο άνθρωπος, σε όλα τα επίπεδα. Λίγο λίγο, κάθε φορά παίρνει συνείδηση σε επίπεδο οργανωτικό και πολιτικό. Τα αποτελέσματα σίγουρα θα φανούν σε λίγο.
Η Εκκλησία, το Κράτος δεν πήρανε ποτέ το μέρος των φτωχών. Μα από την παλιά εξέγερση που ποτέ δεν έσβησε, βρίσκεται ξανά σε ένταση μια νέα άποψη, και σ' αυτό το σημείο η πολιτική γίνεται σχεδιασμός, η τεχνική, μια λύση... Η πραγματικότητα γίνεται σάρκα, σώμα στην ιστορία του Νότου.
Ιδιαίτερα αυτό όχι, γιατί δεν είναι ένα όνειρο αποσπασμένο από την πραγματικότητα, εργαστήριο διανοητικό, ουτοπία, αλλά ένα φαινόμενο ενσωματωμένο στο πλήθος, ένα γεγονός ιστορικοβιολογικό... Όνειρο από την πραγματικότητα ή πραγματικότητα του ονείρου μέσα στον άνθρωπο... Σου φαίνεται λίγο να ονειρεύεσαι, να μπορείς να φαντάζεσαι ακόμα.
Έχουμε για πάντα διαχωρίσει το παιχνίδι του κεφαλαίου. Κάναμε πάντα μια ανάλυση. Μα δεν υπάρχει τίποτε πια να διαχωριστεί. Το διαχωριζόμενο δεν διαχωρίζεται. Οφείλουμε να ενώσουμε, να συγκεντρώσουμε, μόνο η σύνθεση είναι ικανή ν' αγκαλιάσει όλες αυτές τις εκδηλώσεις, όλες αυτές τις νέες οργανώσεις ύλης και ενέργειας... Έχουμε ανάγκη από μια επανάσταση συνθετική, όχι αναλυτική... Αυτό το εργαστήριο που είναι ο Νότος είναι μια σύνθεση.
Υπάρχουνε οι άνεργοι, υπάρχει ο χωρικός χωρίς εργαλεία... Οι νέοι όλοι στο σχολείο, αλλά χωρίς μέλλον. Και μετά υπάρχει να ζει εγκαταλειμμένος να γερνάει... Υπάρχουν όλα τα στοιχεία ενότητας για μια σύνθεση. Γιατί δεν γίνεται; Σε ποιον δεν συμφέρει; Γιατί υπάρχει ένας διαχωρισμός χωρίς τέλος. Μια νομοθεσία που λειτουργεί μ' έναν ορισμένο τρόπο. Μια μονομερής μεσολάβηση... Κοινωνικές ενότητες διαχωρίζονται και απομονώνονται μεταξύ

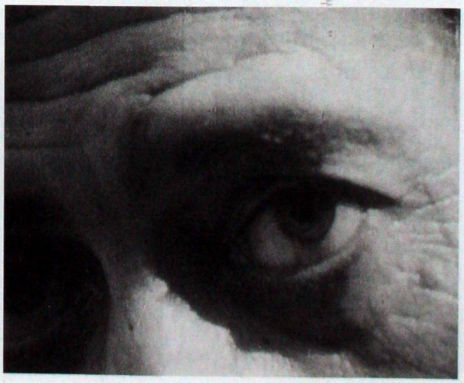
τους. Αυτό σε τελευταία ανάλυση είναι αντιεπιστημονικό, αντιθρησκευτικό, αντιανθρώπινο. Όμως εδώ τα πράγματα αρχίζουν να αλλάζουν στο επίπεδο της αυτοσυνειδησίας του πλήθους... Σήμερα είναι δέκα, είκοσι, τριάντα, αύριο εκατό, χίλιοι συνεταιρισμοί... Είναι μια αντίφαση από την Αριστερά μέσα στην ίδια την Αριστερά. Η οποία όμως πρέπει να γίνει μάθημα που δεν πρέπει να το χάσουμε. Μια άλλη περίοδος, μια άλλη ιστορία...

Το κείμενο που ακούγεται στην ταινία Coatti *(1978)*

Είναι απλώς η ιστορία, καταλαβαίνεις; Αιτία και αποτέλεσμα ως σύνολο όλων των αιτιών και αποτελεσμάτων. Εκείνο που μας περιμένει από πρακτική άποψη είναι ένα κυβερνομέλλον... Ένα μέλλον ρομποτικό.







Ο Σταύρος Τορνές και η Σαρλότ βαν Γκέλντερ σε πλάνα από το Coatti.

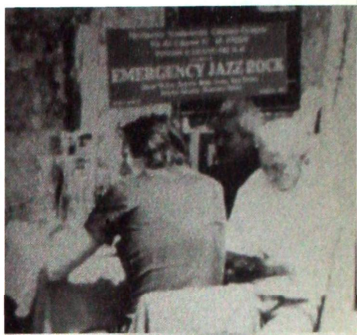
Εξωπραγματικό

Τώρα πια η αναμονή κρατάει πολύ και η επιστροφή είναι ακατόρθωτη.
Το ομηρικό υπόδειγμα μας μιλά για έναν ήρωα που μπροστά στην τραγωδία του συμπαντικού διασκορπισμού προτιμά να επιστρέψει πάλι και να εγκατασταθεί στο πατρικό του.

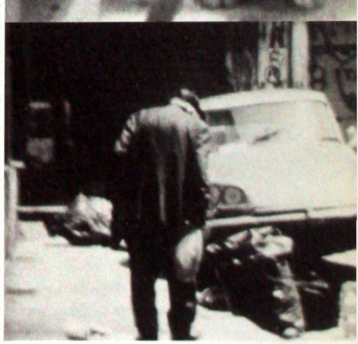
Το ταξίδι λοιπόν αναστέλλεται και μένει απροσδιόριστο, γιατί η αγωνία της ύπαρξης ως πραγματικότητα σημερινή και παντοτινή μπορεί να γεννηθεί μόνο από την πηγή της.
Κι ακόμα γιατί η λεγόμενη περιφορά του κόσμου, ως άπειρο καθολικό φαινόμενο, από ανθρωπολογική άποψη, δεν αφορά μόνο μια αφηρημένη φυσιοκρατική αντίληψη...

Εσύ ορίζεις, γιατί αυτό που σε συνδέει κάθε στιγμή με την ολότητα του κόσμου παραμένει αγωνία.
Η πιο συγκεκριμένη απόδειξη είσαι εσύ ο ίδιος, μέσα στον φυσικό συμπαντικό χρόνο όπως σε όλους τους χρόνους.
Στην επιλογή σου δεν πρέπει να δείχνεις μεγάλη εμπιστοσύνη. Μας περιμένει ο συμβιβασμός της πρακτικής συμπεριφοράς, που πειθαρχεί και μεταμορφώνει την αγωνία σε μαζοχισμό.
Προκύπτει μια αμοιβαία σχέση που δεν αλλοτριώνεται μερικά γιατί είναι μέρος του όλου, είναι ο ακαθόριστος χρόνος μας ή η επανάσταση του ενεργού χρόνου...
Οπότε το ζήτημα δεν είναι να δοθεί περισσότερος χώρος ή περισσότερη ζωτικότητα στην πράξη – αλλά να ανακτηθεί χαμένη ενέργεια μέσα από τη γνωστική ολοκλήρωση της νέας επιβεβαίωσης.
Γιατί ο ακαθόριστος χρόνος μας, στην ακινησία του ως εξελικτικός χρόνος, είναι η ζωτική δυναμική που μας κάνει να μπαίνουμε σε κίνηση, που ακριβώς δεν είναι γραμμική ή κυκλική αλλά είναι μια «διαθεσιμότητα» που εξαπλώνεται προς όλες τις κατευθύνσεις.
Συχνά, αυτή η διαθεσιμότητα, είτε είναι μια κίνηση είτε ένα ταξίδι, αναπτύσσεται ή παραμένει στο πλαίσιο της εμπειρικής, της γήινης επιθυμίας, που δεν αποδέχεται καμιά αφηρημένη υπέρβαση (από κάποια υλική τάση) αλλά προϋποθέτει μια ύπαρξη ευαίσθητη στη θεώρηση του ζώντος πραγματικού, που είναι η απόδειξη·
απόδειξη, που προέρχεται από μαρτυρία ονείρων, εκείνου του φορτίου-ακαθόριστου χρόνου, που δεν είναι μετασχηματισμοί αποξενωμένοι χιμαιρικοί αλλά τείνουν να επιβεβαιωθούν στο φως, να επανασυντεθούν στην αντίληψη του πραγματικού, αποκαλύπτοντας τη δυνατότητα μιας συνάντησης, τη δυνατότητα μιας επαφής (που θα συνδεθεί για) να ξαναφέρει αυτή την άλλη ανθρώπινη ύπαρξη, αυτή την άλλη πραγματικότητα.

Το κείμενο που ακούγεται στην ταινία Εξωπραγματικό *(1979)*







Πλάνα της ταινίας Εξωπραγματικό. *Στην επάνω φωτογραφία, στο μέσον, διακρίνεται ο Σταύρος Τορνές.*



Ο Σταύρος Τορνές, αριστερά, στα γυρίσματα της ταινίας Ουρανός, του Τάκη Κανελλόπουλου. Βόρειος Ελλάδα, 1962.



Ο Σταύρος Τορνές, πιθανόν μαζί με κάποιον νεαρό συγγενή του.

Ο Προμηθέας ως υπόσχεση

Θέμα: Η ζωή και ο θάνατος του Νίκου Πλουμπίδη για μια ταινία του Σταύρου Τορνέ.

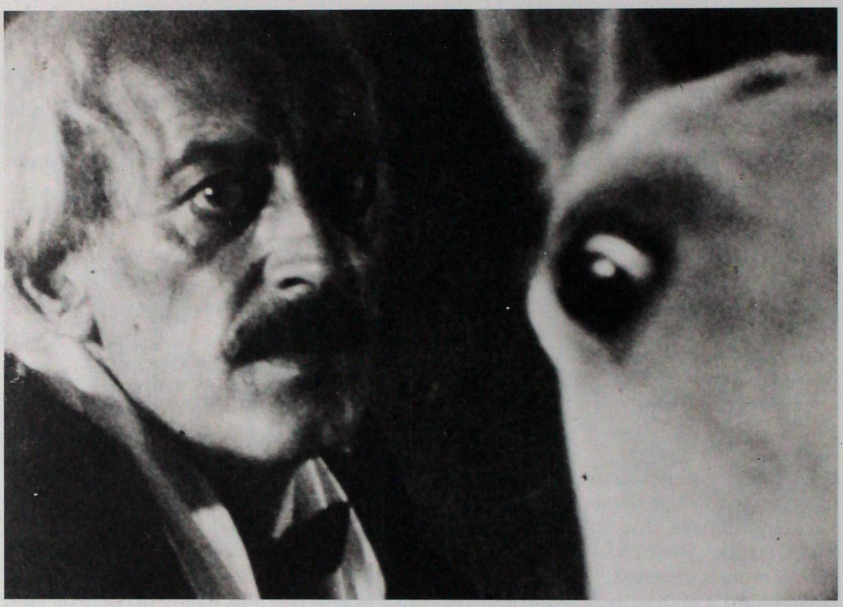
Αφήγηση και οπτική αναφορά με φωτογραφίες από τη δίκη του Νίκου Πλουμπίδη στο στρατοδικείο, και από την εκτέλεσή του.
Περιοδικά [η αφήγηση] διακόπτεται από κινηματογραφημένες αναπαραστάσεις βασισμένες σε αρχειακό υλικό. Κοινωνικές αναταραχές, ο παγκόσμιος πόλεμος, το αντιστασιακό κίνημα, ο εμφύλιος, σύμφωνα με μαρτυρίες ανθρώπων που έζησαν τα γεγονότα από αντίθετες πλευρές του μετώπου.
Επιστεγάζονται από μια τελική σκηνή περάσματος του Ξέρξη, βασιλιά των Περσών, που παρακολουθεί τη ναυμαχία της Σαλαμίνας. (Είναι το ίδιο μέρος όπου εκτελέστηκε ο Πλουμπίδης – τότε, όπως και σήμερα, γεμάτο από πετρελαιοφόρα τάνκερ ελλήνων εφοπλιστών).

Αφηγηματικό σχέδιο:
Ο Πλουμπίδης δικάζεται στην Αθήνα από Ανώτατο Δικαστήριο για εθνική προδοσία. Έχουν περάσει τέσσερα χρόνια από το τέλος του εμφυλίου πολέμου. Το Κομμουνιστικό Κόμμα είναι απαγορευμένο. Οι επικεφαλής του, ως συνέπεια της στρατιωτικής τους ήττας, εδρεύουν στο εξωτερικό. Στην Ελλάδα, ειδικοί νόμοι επιβάλλονται σε κάθε πολιτική υπόθεση.
Ο Πλουμπίδης απορίπτει τις κατηγορίες – αρνείται ότι είναι κατάσκοπος.
Δηλώνει ότι η δίκη στην πραγματικότητα δεν είναι εναντίον του, αλλά ενάντια στις ιδέες που αντιπροσωπεύει.
Στο μεταξύ ο Τύπος δημοσιεύει ανακοινώσεις της εξόριστης Κ.Ε. Περιγράφουν τη δίκη ως μια κακόγουστη κωμωδία, με τον Πλουμπίδη να παίζει ψεύτικο παιχνίδι, και ότι είναι στην υπηρεσία της αστυνομίας και της ΣΙΑ. Όπως όλοι γνωρίζουμε, συνεχίζει η ανακοίνωση, ο αρχηγός της αστυνομίας και ο Πλουμπίδης έχουν γεννηθεί στο ίδιο χωριό.
Ο Πλουμπίδης χωρίς να πτοηθεί από τις συκοφαντίες του κόμματός του, γίνεται ακόμη πιο αδιάλλακτος απέναντι στο δικαστήριο. Υπερασπίζεται το κόμμα του, δηλώνει ακόμη μια φορά κομμουνιστής και επιτίθεται στον δικαστή που σε καμιά περίπτωση δεν εκπροσωπεί τον λαό. Ανήκει στον λαό να κρίνει τις πράξεις του Πλουμπίδη.

Το δικαστήριο καταδικάζει τον Πλουμπίδη σε θάνατο

Ενας μικρός ουλαμός στρατιωτών φέρνει τον Πλουμπίδη σ' έναν μικρό γυμνό λόφο, εκεί όπου ο Ξέρξης παρακολουθούσε τη ναυμαχία της Σαλαμίνας, και εκεί τον εκτελούν.

Ανέκδοτο σχέδιο σεναρίου τηλεταινίας, αγγλικά στο πρωτότυπο, που γράφτηκε περί το 1980, με σκοπό να υποβληθεί στην ΕΡΤ



Ο Σταύρος Τορνές σε μια σκηνή από τον Μπαλαμό *(1982).*



Ο Τορνές, στα 1955, φωτογραφίζεται σε λούνα παρκ ως αριστοκράτης ιππέας. Η ιδέα του Μπαλαμού *εν σπέρματι.*

Το τέλος ενός επαγγέλματος

«Το δώρο σου Νικηταρά
είν' άλογο δίχως ουρά
ή μου στέλνεις και κριθάρι
ή σου στέλνω το τομάρι»
Τσοπανάκος (λαϊκός ποιητής του '21)

—Στα παλιά δημοτικά τραγούδια, τα μεσαιωνικά. Το άλογο είναι μια αέναη φιγούρα ανθρωπομορφική.
—Πιστός και ηρωικός σύντροφος στη ζωή, δεμένο με τον άνθρωπο μ' έναν ψυχισμό υπερβατικά μεταφυσικό.
—Οι νεκροί κάτι αφήνουν στον κόσμο των ζωντανών μέσα από την εξευγενισμένη μορφή του αλόγου.
—Αυτοί οι δεσμοί σχεδόν χάνονται στους αιώνες της τουρκικής κυριαρχίας. Βίαια επανέρχονται ως ανάγκη μιας νέας ζωής, στην Επανάσταση του '21.
—Εμείς γνωρίζουμε καβαλάρηδες, τον Θοδωρή Κολοκοτρώνη και τον Γεώργιο Καραϊσκάκη, που πήρανε τ' άλογα από τους κατακτητές, εκφράζοντας τη θέλησή τους, ατομικά και εθνικά.
—Ο Θεόφιλος, όσο κανένας άλλος, έπιασε αυτή την ανάγκη και την εκφράζει στις ζωγραφιές του.
—Μνήμη πρόσφατη στην Αντίσταση, οι καβαλάρηδες αντάρτες του θεσσαλικού κάμπου, του Μίμη Τάσου (Μπουκουβάλα).

Τώρα:
—Ένας από τους λίγους τσαμπάσηδες (ζωέμποροι) που έχουν απομείνει να κάνουν αυτή τη δουλειά, είναι ο γερο-Αγγελακόπουλος από τη Νέα Ιωνία του Βόλου.
Στέκι του, το καφενείο του «Κρητικού» που βρίσκεται κοντά στο λιμάνι, πίσω από τον σιδηροδρομικό σταθμό, σφηνωμένο ανάμεσα σε σιδεράδικα, καράδικα, ραφτάδικα, που τα περισσότερα είναι κλειστά.
Ο Αγγελακόπουλος μας δίνει όσες πληροφορίες θέλουμε για το επάγγελμά του που έπαψε να υπάρχει. Η φωνή του έχει έναν ήχο που μοιάζει με το κουρμπάτσι όταν μαστιγώνει. Ο ίδιος δεν ξέρει τώρα πια τι αντιπροσωπεύει και τι περιμένει;
Στο ορεινό Πήλιο υπάρχουν ακόμα μερικά άλογα για να κουβαλάνε εκεί που δεν φτάνει τ' αυτοκίνητο. Πέτρες, σίδερα και τσιμέντα για να χτίζονται βίλες.
Αυτοί του Πηλίου είναι οι ελάχιστοι πελάτες που έρχονται να τον βρουν στο στέκι.
Ακόμα έρχονται θεσσαλοί αγρότες για να ξεφορτωθούν και το τελευταίο μουλάρι. Αργόσχολοι αμαξάδες έξω από τον καφενέ κάνουν τσαλίμια με τ' άλογά τους, το μάτι του Αγγελακόπουλου ζωντανεύει σ' αυτά τα περάσματα, αλλά απ' το στόμα του βγαίνουν πιο συχνά βλαστήμιες για το άλογο και τον άνθρωπο παρά εγκώμια. Εντελώς μαγικά, στο ίδιο στέκι εμφανίζεται ο Κυριάκος Βασιλείου με δυο όμορφα άλογα που στην ουρά τους είναι δεμένη κόκκινη κορδέλα, που σημαίνει στη γλώσσα του επαγγέλματος ότι με κάποιον τα παζαρεύει.
Ο Κυριάκος, μυτερή γύφτικη φάτσα, σαραντάρης «τσαμπάσης» έμπορας, κάνει ανταλλαγές αλόγων, αγοράζει μουλάρια, μεταπουλάει γαϊδούρια, και δεν τον ενδιαφέρει καθόλου αν είναι γέρικα ή σακάτικα, γιατί ο Κυριάκος ζυγίζει και αγοράζει με το κιλό.
Κλείνει τη δουλειά στα σβέλτα με τα δυο αλόγατα, κερνάει καφέδες, έχει τη δική του άπο-

Ανέκδοτο σχέδιο σεναρίου, πρόταση του Σταύρου Τορνέ προς την ΕΡΤ για την παραγωγή ενός ντοκιμαντέρ 25'-30', με θέμα «Ρεπορτάζ για ένα θεσσαλικό άλογο που πουλιέται στην Ιταλία για κρέας» (ή «Το τέλος ενός επαγγέλματος»). Η πρόταση υποβλήθηκε τον Απρίλιο του 1982, έγινε δεκτή και το ντοκιμαντέρ ολοκληρώθηκε. Σύμφωνα με το δελτίο τεχνικού ελέγχου κινηματογραφικών ταινιών της ΕΡΤ, υπ' αριθ. 0441, η ταινία, υπό τον τίτλο Φανταστικό ρεπορτάζ για ένα θεσσαλικό άλογο, τελικής διάρκειας 34'49'', παρελήφθη από τις τεχνικές υπηρεσίες της κρατικής τηλεόρασης. Ο υπεύθυνος τεχνικού ελέγχου παρατηρεί: «Η εκπομπή παρουσιάζει χαμηλή στάθμη ήχου, μη σωστή διαβάθμιση του μαύρου, κακή χρωματικότητα. Σε κάποιο σημείο στο ίδιο πλάνο μπαίνει μια δέσμη μπλε έντονη, αδικαιολόγητα. Ασύγχρονο στο 9'30' και σε ορισμένα σημεία κακή ρύθμιση του ήχου. ΑΚΑΤΑΛΛΗΛΗ». Η απορριπτική εισήγηση του υπευθύνου τεχνικού ελέγχου της ΕΡΤ, με ημερομηνία 28.7.1982, δεν ειδοποιείται από τον τότε πρόεδρο της ΕΡΤ, που ιδιογράφως παρατηρεί: «Περνάει με εντολή κ. Αλευρά». Η ταινία προβλήθηκε από την

ΕΡΤ. Σήμερα, ωστόσο, παρά τις προσπάθειες που καταβλήθηκαν από τους υπεύθυνους της Ταινιοθήκης της κρατικής τηλεόρασης, η ταινία δεν βρέθηκε. Λεπτομέρεια: χάρη στην ανάθεση στον Τορνέ αυτού του ντοκιμαντέρ έγινε δυνατή η συλλογή κινηματογραφικού υλικού που απέφερε τον Μπαλαμό, την πρώτη ταινία που γύρισε ο Τορνές μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα από την Ιταλία.

ψη για τη ζωή, τώρα βιάζεται, έχει οχτώ παιδιά που τα λατρεύει, θέλει να μας δει και να τα πούμε από κοντά με τον Αγγελακόπουλο στον Τύρναβο. Στην παραδοσιακή ζωοπανήγυρη του Τυρνάβου, εκτός από τη Θεσσαλία, κουβαλάνε άλογα από τη Δυτική Ελλάδα, τη Μακεδονία, ακόμα κι απ' την Πελοπόννησο.

Ο Κυριάκος τζιράρει πιο πολύ απ' όλους, κλείνει μια μεγάλη δουλειά με τον θρυλικό τσαμπάση των Τρικάλων Βησσαρίωνα που τον έχουν κατεβάσει τα παιδιά του στο παζάρι για ξύδι. Ένα κοπάδι κοντακιανά θεσσαλικά άλογα αλλάζουν αφεντικό. Η δουλειά πάει να κλείσει, δίνουν τα χέρια, ο βιβλικός γερο-Βησσαρίωνας κρατάει από τα γκέμια ένα μικρόσωμο άτι. Ο Κυριάκος απλώνει τα χέρια να το πάρει, είναι μέσα στην συμφωνία.

Ο γέρος αντιστέκεται, αυτό δεν μπορεί να το πάρει, αυτό δεν το δίνει, γιατί αυτό το άλογο θα κατεβάσει την ψυχή του.

Εκατόν ογδόντα κομμάτια κατεβάζει με τα καμιόνια ο Κυριάκος στο λιμάνι της Ηγουμενίτσας, τον περιμένει ο ιταλός έμπορας για να φορτώσουν.



Η Σαρλότ βαν Γκέλντερ και ο Σταύρος Τορνές στα γυρίσματα του Μπαλαμού *(Αρκαδία, 1982).*

Μπαλαμός

(Αυτός που εκστασιάζεται, που ζει με τα παραμύθια)

Δεν ξέρω πώς και γιατί βρισκόμουν στον Βόλο και γιατί μου ήρθε εκείνη η επιθυμία, να αγοράσω ένα άλογο. Είχα κάποιο χρήμα στην τσέπη μου, αλλά φαίνεται δεν ήταν αυτός ο λόγος.

Ύστερα από μια απροσδόκητη συνάντηση με τον Α –έναν που αγαπούσε τα άλογα και, όπως έμαθα μετά, εμπορευόταν ζώα– μου φάνηκε ότι το όνειρό μου, η επιθυμία μου, μπορούσε να πραγματοποιηθεί.

Ο Α ήθελε να πάμε στον στάβλο να μου δείξει τα άλογα, και ενώ μιλούσαμε είδα για πρώτη φορά εκείνον τον φίλο του.

Ήρθε ξαφνικά με το πελώριο καμιόνι του που μαινόταν κοντά στις καρέκλες μας. Η φάτσα του, ειρωνικά χαμογελαστή, έμεινε για μια στιγμή μετέωρη πάνω από τα κεφάλια μας.

Είπε βιαστικά στον Α κάτι και μετά άρχισε να ρωτάει για μένα. Εγώ από τον θόρυβο δεν άκουγα τίποτα. Μετά εξαφανίστηκε με μεγάλη ταχύτητα παρασύροντας σχεδόν την καρέκλα μου, που μόλις πρόλαβα να τραβήξω.

Μου άφησε μιαν ανεξήγητη εντύπωση, και ενώ ο Α μου έδειχνε τα άλογά του στον στάβλο, μου είπε ότι ο φίλος του ήταν ένας αληθινός τσαμπάσης. Μετά βρέθηκα σε άλλα μέρη της πόλης και το σούρουπο ξαναγύρισα στον στάβλο του Α για να μιλήσουμε για τις τιμές.

Βρήκα μια παράξενη έρημο· ούτε άλογα ούτε ο Α, μόνο ο γέρος με τα περιστέρια.

Πήρα το θάρρος να τον ρωτήσω, αλλά ο γέρος, όχι χωρίς υπεροψία, μου απάντησε ότι εκτός από τον ίδιο δεν υπάρχουν ούτε αφεντικά αλόγων ούτε άλογα· εδώ υπάρχουν μόνο περιστέρια.

Τώρα πια αισθανόμουν πως δεν ήταν δυνατό ν' αποκτήσω ένα άλογο, η επιθυμία μου είχε μεταβληθεί σε ακαταμάχητη έλξη.

Έτσι βρέθηκα σε αμέτρητα παζάρια με ζώα. Εκεί είδα πολλά άλογα, πολλούς εμπόρους που σχεδόν πάντα μοιάζανε να είναι οι ίδιοι.

Εκεί ξανασυνάντησα τον Κ, ελαφρύς, γρήγορος στις διαπραγματεύσεις του με τους άλλους εμπόρους, έμοιαζε αέρινος σαν ξωτικό. Βλέποντάς με, με χαιρέτησε με εγκαρδιότητα, αλλά πάντα με κάποιο μυστήριο. «Πάντα χωρίς άλογο, ε; Έλα μαζί μου αν θέλεις ένα καλό άλογο».

Δεν ήξερα αν έπρεπε να τον ακολουθήσω, δεν ξέρω αν τον ακολούθησα. Ξέρω όμως ότι τον είδα πολλές φορές ακόμα. Εμφανιζόταν πάντα ξαφνικά σε τοποθεσίες παράξενες, μεταμορφωμένος, μιλώντας άλλες γλώσσες.

Τον είδα τη νύχτα ενώ κοιμόμουν κοντά στη φωτιά, τον είδα μέσα στον εγκαταλειμμένο τεκέ.

Είχα μπει εκστασιασμένος από το θέλγητρο μιας περιπέτειας, υπερβαίνοντας τα όρια τόπου και χρόνου.

Μέσα στον τεκέ δεν έβλεπα τίποτα, μόνο τις μικρές τρύπες του θόλου που μοιάζαν με αστροφώτιστο ουρανό. Ήμουνα έτοιμος να βγω αλλά, όταν γύρισα να δω για τελευταία φορά, ξεχώρισα αμυδρά, ψηλά στον θόλο, μετέωρες ανθρώπινες φόρμες. Μετά είδα ξεκάθαρα τη γυαλιστερή φάτσα του χοντρού που είχα δει κι άλλες φορές με τον Κ.

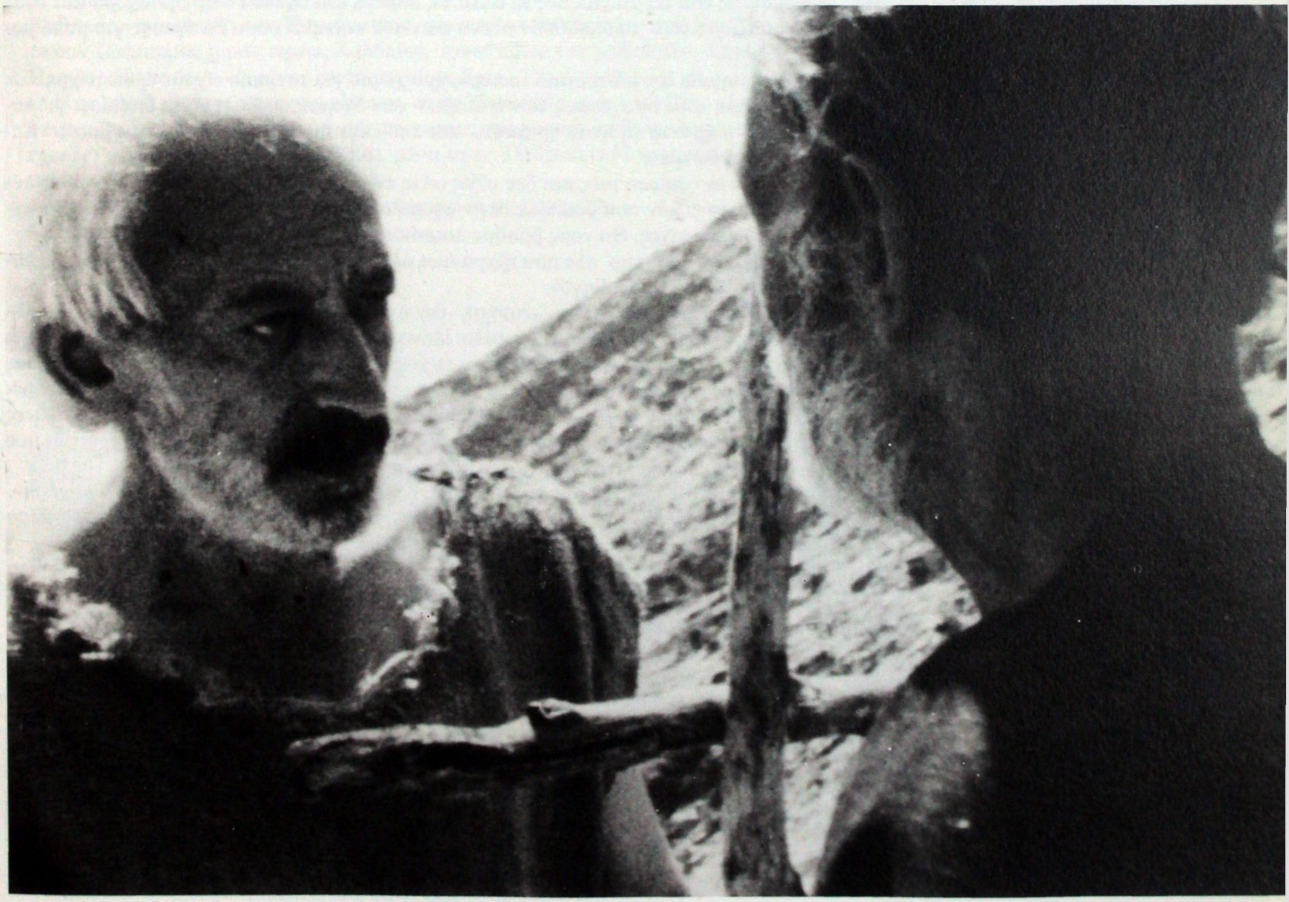
Βρισκόταν πάνω σ' ενα πάλκο, ανάμεσα σε άλλα πρόσωπα που ακόμα ήτανε σκιές. Άκουσα έναν χείμαρρο από μουρμουρητά. Μου φάνηκε ότι κάποιος με καλούσε με τ' όνομά μου αλλά δεν ήταν το πραγματικό.

Έμεινα ακίνητος στην είσοδο ενώ το μάτι μου άρχισε να συνηθίζει στο σκοτάδι. Τελικά μπόρεσα να ξεχωρίσω τι συμβαίνει κάτω από το πάλκο – η σκηνή έμοιαζε να έχει πρωταρχική σπουδαιότητα.
Υπήρχε ένα τετράγωνο τραπέζι με τρία πρόσωπα καθισμένα και ακίνητα. Ήτανε ντυμένοι με αυστηρά μαύρα, φαρδιά αντεριά, επίσης δύο από αυτούς είχανε ένα καπέλο.
Η έκπληξή μου δεν ήταν ότι αναγνώρισα τον Κ ως έναν από τους τρεις, αλλά το αυστηρό σημάδι που μου έκανε για να μου πει ότι όφειλα να ακούσω με προσοχή αυτά που θα λέγανε. Άκουγα αλλά δεν καταλάβαινα, γιατί οι τρεις μιλούσανε τουρκικά μεταξύ τους δείχνοντας εμένα· από τον τόνο τους όμως ήτανε νοητό ότι ήμουνα κατηγορούμενος.
Ένας μικροσκοπικός ανθρωπάκος έφερε μια λάμπα και την άφησε πάνω στο τραπέζι φωτίζοντας έτσι το μεγάλο βιβλίο που ένας από τους τρεις άνοιξε σ' ένα ορισμένο σημείο, αρχίζοντας να διαβάζει με φωνή σοβαρή και μονότονη.
Είχα φόβο ότι θα αποκοιμηθώ και άρχισα να κοιτάζω με προσοχή τα δύο άλογα που στέκονταν δεξιά και αριστερά του τραπεζιού. Με καθησύχασαν. Ήταν ακίνητα, γεμάτα υπομονή, μοιάζανε έτοιμα να δεχτούν οτιδήποτε. Ξαφνικά το λευκό άλογο άρχισε να κινεί ελαφρά το κεφάλι του και είπε μερικές φράσεις. Οι λέξεις βγαίνανε αργά σε μια άλλη γλώσσα, που όμως δεν μου ήταν ακατανόητη.
Οι δικαστές μιλάγανε πάντα μεταξύ τους κουνώντας τα κεφάλια τους καταφατικά. Ήτανε σύμφωνοι μεταξύ τους, αυτό το καταλάβαινα καλά. Μου κάνανε σημάδι να πλησιάσω, κινήθηκα προς το τραπέζι, το φως της λάμπας έκαιγε τα μάτια μου.
Σ' αυτό το σημείο ο Κ μου ανακοίνωσε τη δικαστική απόφαση συνεχίζοντας να μιλάει τουρκικά, σαν να μην μπορούσε ν' αποχωριστεί αυτή τη γλώσσα. Συμπλήρωσε την κατηγορία με μια φράση στα γύφτικα, και έκλεισε την απόφαση με μια φράση στα ελληνικά. Σύμφωνα με τα γραμμένα, οι σκλάβοι δεν έχουν άλογα.
Πλησίασα το λευκό άλογο ελπίζοντας ότι θα μου μίλαγε ακόμα. Αυτό κουνούσε μόνο τη μουσούδα του νευρικά, όπως ένα κανονικό άλογο. Μετά κοιταχτήκαμε βαθιά στα μάτια και είδα όπως βλέπεις σε μαγικό καθρέφτη.
Μέσα από την πυκνή φωτεινότητα της κόρης του ματιού του ξεπρόβαλαν σαν αστραπές εικόνες σε αλλεπάλληλα κύματα.
Μια θάλασσα από μνήμες άλλων τόπων και άλλων καιρών φτάνανε σε μένα. Είδα τον εαυτό μου πολλές φορές, είδα να δουλεύω σ' έναν ανοιχτό κάμπο με τους άλλους.
Εκεί στο απέραντο κτήμα του έλληνα πατρίκιου, υπήρχανε Ρωμαίοι, υπήρχανε Έλληνες, υπήρχανε Νέγροι, υπήρχανε βάρβαροι και μερικοί Εβραίοι. Αλωνίζαμε.
Είδα τον έλληνα πατρίκιο, το αφεντικό μας, που βρισκόταν σε βαθιά κρίση, να φεύγει για την Ιερουσαλήμ.
Είδα τον ρωμαίο αξιωματικό να χωρίζει τη γη και να δίνει ένα κομμάτι στον καθένα μας με την υποχρέωση να δίνουμε τα τρία τέταρτα της συγκομιδής στον ίδιο. Είδα τον εαυτό μου να περπατάει μόνος, κατευθυνόμενος στον Όλυμπο, [είδα] τη συνάντηση στα μισά του δρόμου με τον σκελετωμένο ιεροκήρυκα. Προσπάθησα να του αποσπάσω ό,τι αφορούσε το κίνημα του Χριστού. Αυτός με κατσάδιασε που δεν έμεινα με τους άλλους. Μιλήσαμε για τον Σπάρτακο. Ο Σπάρτακος σκότωσε το άλογό του πριν από τη μάχη, είπα, και ήθελα να συνεχίσω προς τον Όλυμπο, ενώ κάποιος με καλούσε από μακριά. Άκουσα το όνομά μου, ήταν η φωνή του μεγάλου αφεντικού. [Άκουσα] την απόφαση των δικαστών μου. Οι σκλάβοι δεν έχουν δικαίωμα να έχουν άλογα. Και ενώ οι εικόνες από το μάτι του αλόγου συνέχιζαν να με κατακλύζουν, είπα: Ναι, είμαι σκλάβος. Ναι, το 'σκασα γιατί αρνούμαι την ιδιοκτησία, την αφήνω στα αφεντικά, δεν θέλω τίποτα, είμαι ελεύθερος. Ναι, τώρα πάω στον Όλυμπο να βρω τους θεούς. Άρχισα να νιώθω καλά στο πετσί του σκλάβου που το 'χει σκάσει.
Όμως κάποιος με άρπαξε βίαια από την πλάτη, «άρχισες να παραμιλάς» μου είπε και με έσπρωχνε προς την πόρτα. Στο φως του σούρουπου ο Κ μεταμορφώθηκε ακόμα μια φορά. Ήταν ντυμένος σαν ένας άνθρωπος της δουλειάς, με συμπαρέσυρε μαζί του. Βιαζόταν. Ανέβα, μου

είπε ανοίγοντας την πόρτα του μεγάλου καμιονιού. Θα σου δείξω εγώ ποια είναι η πραγματικότητα, και τότε θα δούμε αν είσαι άξιος να έχεις άλογο. Έβαλε μπρος τη μηχανή και ξεκίνησε, μετά από λίγο άρχισε να μιλάει. Το εμπόριο δεν πήγαινε τόσο καλά όταν εμφανίστηκε εκείνος ο Εγγλέζος, ξέρω το παν για σένα, μου είπε – και μου έδωσε ένα πάκο με φωτογραφίες. Ενα μήνα με παρακολουθούσε τραβώντας κρυφά φωτογραφίες. Ξέρει ο άνθρωπός μου για σένα, μου είπε – και μου πρότεινε να δουλέψω μαζί του. Βρήκε το σφαγείο της Λαμίας και 'γώ συγκέντρωνα και κουβαλούσα άλογα...

Αποκοιμήθηκα. Κάθε τόσο ξυπνούσα ακούγοντας φράσεις από την αυθόρμητη εξομολόγησή του. Ήταν πλούσια σε γεγονότα και ιστορίες η ζωή του Κ, το τραμπάλισμα του καμιονιού με είχε απαγάγει, ο ύπνος γινόταν όλο και πιο βαθύς. Σε λίγο δεν κινιόταν πια τίποτα, υπήρχε μόνο το σκοτάδι και άκουσα πως είμαι νεκρός – κάποιος μου φάνηκε πως το είπε, κοίταξα γύρω μου, το καφενείο όπου ήμουνα καθισμένος ήτανε έρημο.

Σχέδιο σεναρίου για τον Μπαλαμό *(1982). Αρκετά από τα στοιχεία της περιγραφής του χρησιμοποιήθηκαν στο τελικό υλικό.*



Ο Σταύρος Τορνές, αριστερά, με τον Κωνσταντίνο Πάγκαλο που υποδύθηκε τον Προφήτη στον Μπαλαμό *(1982).*

Τα βαφτίσια του Μπαλαμού και ο Προφήτης

Θυμάμαι πως εξαφανίστηκες μέσα στην αγορά της Ξάνθης, ένα Σάββατο πρωί, όταν μαζεύτηκε, όπως κάθε εβδομάδα, κόσμος απ' όλη τη Θράκη.
Ώρες μετά εμφανίστηκες πάλι, εντελώς «μπαλαμιζάτο», τραβώντας κάτι τεράστιες πατατοσακούλες: «Περίμενε, θα έρθουν κι άλλα...» Η μισή ταινία είχε γυριστεί ήδη, αλλά, τώρα, πού ήταν ο Σταμάτης για να κάνει κι ένα πλάνο από τα βαφτίσια του Μπαλαμού;
Πολλές ήταν οι σακούλες: υφάσματα, εργαλεία, χρώματα, ξύλα, ρόδες, σκούφοι, τουμπελέκια, σπαθιά και άλλα όπλα. Μια ολόκληρη σακούλα με βρώμικες γούνες – μυρωδιά ψαρίλας που θα μας συνοδεύει σ' όλο το υπόλοιπο ταξίδι. Δεν θα μας λείπει τίποτα, σκεφτόμουν. Αλλά ήταν φανερό πως εσύ θα μπορούσες κι άλλα να πάρεις, και σχεδόν όλη την αγορά και τους ανθρώπους μαζί για να σ' ακολουθούν σ' ένα φωτεινό καραβάνι που θα έφευγε για πολύ μακριά.
Εν τω μεταξύ, σημάδι δεν είδαμε από το περίφημο χωριό για το οποίο είχαμε έρθει μέχρι εδώ. Εκεί θα βρίσκαμε τους απογόνους των σκλάβων των Ρωμαίων. Κάτι είχες διαβάσει γι' αυτούς, πριν είκοσι χρόνια –ή ήταν τριάντα;– και από τότε ήθελες να πας να τους βρεις. «Κάπου» στη Θράκη θα ήταν.
Τώρα σου έκανε εντύπωση πώς και δεν είδες ούτε ένα αραπάκι μέσα σ' αυτό το πλήθος ανθρώπων όλων των ειδών που βρέθηκε στην αγορά αυτήν; Αλλά έμεινες αισιόδοξος. Ραντεβού με τη μοίρα δεν είχες; Θα τους βρούμε λοιπόν.
Είχα τις αμφιβολίες μου, παρ' όλο που ήξερα πως όλη η séquence της Καλαβρίας (*Coatti*) γυρίστηκε πάνω σ' αυτό τον «οδηγό».
Είχες ξεκινήσει και τότε χωρίς προειδοποίηση –δεν ήταν και κοντά– και τα βρήκες όλα, και όλα όπως τα είχες φανταστεί, μέχρι και τον σκύλο. Μόνο ο πολιτικώς ύποπτος δεν έδωσε το παρών. Και πάλι, κι αυτή τη φορά σαν να είχες δίκιο: το χωριό σαν να σε περίμενε – και με μπόλικους απογόνους. Μικρό ήταν το χωριό, ούτε εξακόσιους κατοίκους, και πολύ ήσυχο φαινόταν μέσα στη ζέστη. Αλλά πού να προβλέψει κανείς πως ο ειρηνικός κόσμος αυτός ήταν επί αιώνες χωρισμένος σε τρεις κλειστές ομάδες γεμάτες φίδια; Και γρήγορα φαινόταν πως ο ερχομός μας τους είχε ξυπνήσει και σε λίγο θα βγάζανε και τα κεφαλάκια με τις γλώσσες...
Αποφάσισες να κρατάς απόσταση και να περιμένεις, είχαμε κι άλλα γυρίσματα να κάνουμε, τα «κοστούμια» να φτιάξουμε. Οι ρόδες του αυτοκινήτου είχαν εξαφανιστεί εντελώς μέσα στην άμμο – είχαμε να κάνουμε για να περνάει η ώρα.
Δεν έμαθα ποτέ τι τους είχες πει, αλλά μετά από λίγες μέρες βρέθηκαν μερικοί άνθρωποι για να συνεργαστούμε – μόνο να είναι μακριά από το χωριό. Ήρθαν στον κάμπο, ανήσυχοι και ντροπαλοί. Βλέποντας τα «κοστούμια» θέλανε πάλι να το σκάσουν. Δεν θα υπήρχε σκηνή, τώρα αν δεν έκανες κι εσύ τον απλό ντροπαλό σκλάβο κομπάρσο ώσπου να ξεπαγώσει η ατμόσφαιρα σιγά σιγά.
Δύο εβδομάδες αργότερα η μοίρα πάλι κρύφτηκε. Ήμασταν αρκετές μέρες στη Θεσσαλία και δεν εμφανίστηκε κανένας που να μοιάζει με Προφήτη. Ο χρόνος άρχισε να δαγκώνει. Ένα απόγευμα στο κέντρο της Λάρισας, να 'τον που στεκόταν δίπλα στο περίπτερο κι εσύ τυχαία είχες πάει για τσιγάρα.
«Ξέρεις να τραγουδάς αμανέδες;»
«Μάλιστα». Και αμέσως του βγήκε με όλη του την καρδιά.
«Σε θέλω για μια ταινία. Εσύ θα είσαι ο προφήτης.»
«Προφήτης θα είμαι», είπε αυτός και δεν υπήρξε καμιά αμφιβολία.

Αφήγηση της Σαρλότ βαν Γκέλντερ γύρω από ορισμένα από τα πραγματικά επεισόδια των γυρισμάτων του Μπαλαμού.

Μπαλαμός είναι ταινία

Ήθελα να αγοράσω ένα άλογο, που θα με πήγαινε σε τόπους όπου ο άνθρωπος δύσκολα μπορεί να φτάσει.
Ήρθα σε επαφή με τον κόσμο των τσαμπάσηδων και δεν αγόρασα άλογο.
Άρχισα την ταινία, έχοντας ζωντανή την επιθυμία για τ' άλογο. Ο τσαμπάσης Κυριάκος είναι αυτός που με οδήγησε σε τόπους όπου η μηχανή λήψης δεν φτάνει εύκολα.
Γεννήθηκε το πρόσωπο Μπαλαμός, όπως δηλώνει τ' όνομά του, άνθρωπος που εκστασιάζεται πάντα σε ταξίδι.
Ο Μπαλαμός δεν δείχνει να 'χει κάποιους σκοπούς συγκεκριμένους. Περπατάει ονειροπαρμένος και μπαίνει στις καταστάσεις όπως αυτές παρουσιάζονται, χωρίς καμία επιφύλαξη.
Κάθε τόσο συναντάει τον Κυριάκο που, μεταμορφωμένος πότε σαν Μεγάλο Αφεντικό, πότε σαν ζωέμπορας ή σαν ιερέας Χαλδαίος, ασκεί πάνω του μια ακαταμάχητη έλξη.
Προχωρώντας έτσι, ο χρόνος παύει να είναι όριο.
Ο Μπαλαμός φτάνει κατηγορούμενος στον Μεσαίωνα, σαν σκλάβος στην αρχή του χριστιανισμού, ακούει τον χρησμό της μάντισσας στο ποτάμι, φιλάει το χέρι του Προφήτη που έχει δει σταυρωμένο τον Χριστό και, μέσα στον Όλυμπο, ο Μπαλαμός μεταμορφώνεται σε Δράκουλα που βαμπιρίζει άλογα.
Χάνει τη χάρη που του δόθηκε, την ικανότητα να συνεχίσει.
Ταξιδεύει με ταξί, όπως όλος ο κόσμος.
Ο *Μπαλαμός* είναι ταινία.

Το εισαγωγικό σημείωμα με το οποίο ο Τορνές παρουσίασε την υπόθεση του Μπαλαμού.



Ο Σταύρος Τορνές ως σκλάβος, στο μέσον. Σκηνή από τον Μπαλαμό *(1982).*

Μάγκικα - Ρεμπέτικα - Ερωτικά

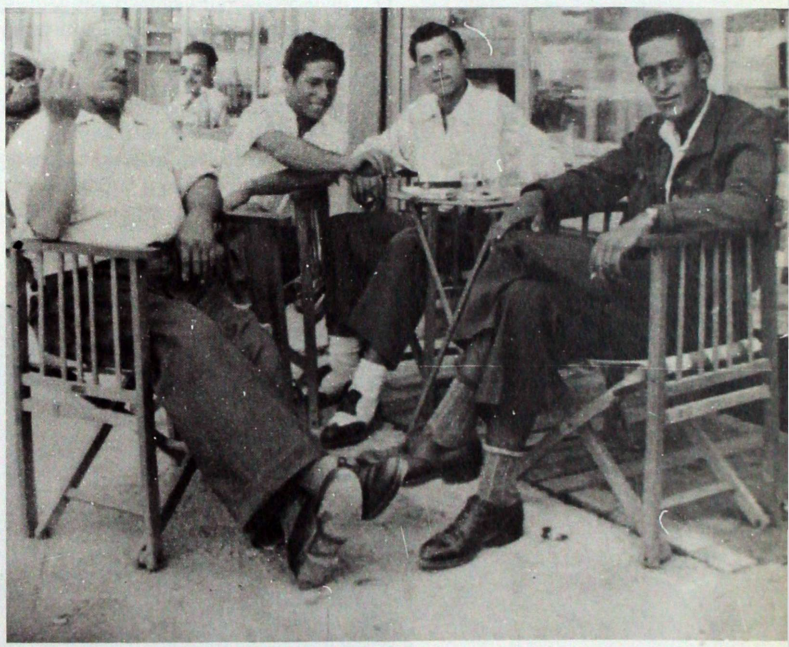
Λαϊκά τραγούδια (πικρά τραγούδια)
για ένα φίλμ του Σταύρου Τορνέ 45'-60'

Πάνω στους ανθρώπους και τις μουσικές τους, πάνω στα μέρη και τους τόπους που άλλαξαν για πάντα. Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Θεσσαλονίκη, Σύρα, Αθήνα, Πειραιάς.
Τραγούδια των: Μπαγιαντέρα, Μπάτη, Μάρκου, Παπαϊωάννου, Τσιτσάνη κ.ά.
Μουσικά όργανα: Ούτι, Σάζι, Σαντούρι, Αρμόνικα (λατέρνα), Μπαγλαμάς, Μπουζούκι.
Σημειώσεις και αναφορά εικόνων: Σε όλη τη Μικρά Ασία, στη πρωτεύουσά της «Ιστανμπούλ», πάνω σ' όλο το έδαφος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας που είχε αντικαταστήσει τη Βυζαντινή. Μαζί με τους Τούρκους ζούσανε δίπλα δίπλα Έλληνες, Αρμένηδες, Κούρδοι, Κιρκάσιοι, Σύροι, Άραβες και άλλες μικρότερες εθνότητες. Που εκτός από τη γλωσσική και θρησκευτική αυτονομία τους (πολυεθνικό γνώρισμα του ανατολίτικου πολιτισμού), στην πορεία του χρόνου (ζωή των ανθρώπων) αυτή η συνάφεια, αυτό το «ανακάτεμα» είχε συνέπεια να αλληλοεπηρεαστούν στους καθημερινούς τρόπους, στην κουζίνα, στα γιορταστικά ήθη και έθιμα – και, συχνά αυθόρμητα, να μιλούν τις γλώσσες των άλλων εθνοτήτων για να μπορούν να επικοινωνούν.
Αυτός ο τρόπος συμπεριφοράς, αυτή η ζωή, μπήκε σε κρίση με την ιδεολογία του εθνικισμού, βασικοί φορείς της οποίας ήταν στην Οθωμανική Αυτοκρατορία το κίνημα των Νεότουρκων στις αρχές του αιώνα. Η κρίση κορυφώθηκε με τις διώξεις στη διάρκεια του Α' παγκόσμιου πολέμου, και έκλεισε τραγικά με την σφαγή των Αρμενίων που προσπάθησαν να αντισταθούν στους τόπους τους (λίμνη Βαν) και των Ελλήνων που ξεριζώνονται ομαδικά (1922) πληρώνοντας έτσι συλλογικά μια σοβινιστική εθνικιστική ελληνική θέση, που οπωσδήποτε δεν είχαν ούτε εστερνιστεί ούτε επιβάλει οι ίδιοι.
Ξαφνικά ο πληθυσμός της Ελλάδας αυξάνεται κατά ένα τρίτο. Οι πρόσφυγες Μικρασιάτες διπλασιάζουν τους πληθυσμούς των μεγάλων κέντρων, οι παραγκομαχαλάδες ενώνουν Αθήνα και Πειραιά σε μια πόλη.
Στους «συνοικισμούς» στοιβάζονται εκατοντάδες χιλιάδες άνθρωποι που μεταμορφώθηκαν μέσα σε λίγους μήνες σ' ένα πλήθος ανέργων, σε μια ισοπεδωτική μεταμόρφωση «προλετάριων» χωρίς φάμπρικες, αφού τότε υπήρχαν ελάχιστα εργοστάσια.
Ακολουθούν εξεγέρσεις και αλλεπάλληλα γεγονότα που κλείνουν με την έκπτωση της μοναρχίας και την ανακήρυξη της Προεδρικής Δημοκρατίας. Αυτό το μεγάλο νούμερο των προσφύγων σπρώχνει και επινοεί νέα επαγγέλματα, η ζωή αρχίζει να ξαναφτιάχνεται, το μικρά οικογενειακά εργαστήρια υφαντουργίας (ένας δυο αργαλιοί) με την ποιότητα της δουλειάς τους και το χαμηλό κόστος τραβάνε κεφάλαια από τους ντόπιους κομπραδόρους που μαθαίνουν να διαχειρίζονται αυτόν τον πλούτο σαν επιχειρηματίες.
Η ζωή στα μεγάλα κέντρα αλλάζει όψη. Οι πρόσφυγες τρώνε διαφορετικά, τα φαγώσιμα και η κουζίνα τους, πιο πλούσια και εύγευστη, είναι μια γαστρονομική επανάσταση. Αντί για κρασί προτιμούνε ούζο, κάθε εσπέρα τους αρέσει να συναντιούνται με τους φίλους τους και με τις γυναίκες τους έξω από το σπίτι, πολλοί καπνίζουν χασίσι.
Η μουσική τους στην ανατολίτικη εκστατικότητά της, στη ζωντάνια και τον πολιτιστικό της πλούτο, γίνεται στη ζωντανή συνάφειά του με την ελληνική πραγματικότητα ο καταλύτης ενός πλαστού μουσικού και πολιτιστικού κατεστημένου που καταναλώνει οπερέτες και τραγουδάκια τα οποία εισάγει από το εξωτερικό. Η ντόπια φτωχολογιά δεν αναγνωρίζεται στις μουσικές των πλουσίων αλλά μοιράζεται καθημερινά τη μοίρα των προσφύγων (τα γού-

στα, τις στερήσεις και την αστυνόμευση). Σ' αυτό το κοινωνικό πλέγμα γεννιέται, κατ' αρχάς στους χώρους των αποβλήτων στις φυλακές, στα λιμάνια, στη λαχαναγορά, στα σφαγεία όπου δουλεύουν 12-14 ώρες, μια νέα διαισθητική γλώσσα, κλειστή, ενδόμυχα άμεση, που κόβει απ' έξω τον αστό, τον μπάτσο, τον μπασκίνα. Μια επικοινωνία αυτόνομη που στη μουσικότητά της ενώνει πρόσφυγες και ντόπιους, περιθωριακούς, ναι, αλλά με τη δική τους μουσική, τα δικά τους τραγούδια, τα δικά τους όργανα, ικανή για χαρά, ικανή να έχει αισθήματα, ικανή να ζήσει, που αντιπαρατάσσεται στον καθωσπρεπισμό των μικροαστών, μισημένη από παπάδες, αστυνομικούς και αξιωματικούς. Είναι ακατάδεκτη από τους πλούσιους και τους διανοούμενους.

Η ένταξη της λαϊκής μουσικής και των τραγουδιών γίνεται μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, ιδιαίτερα μετά τον εμφύλιο πόλεμο, όταν όλος εκείνος ο κόσμος, όλο αυτό τσ κοινωνικό πλέγμα που τον συνέθετε με τα γεγονότα της χώρας μας έχει χαθεί. Οι νέοι πλούσιοι θα κοιτάξουν να επωφεληθούν, όπως λέει ο ποιητής, «στην καταστροφή του».

Στο καφενείο, τέλη της δεκαετίας του '50. Δεξιά, ο Σταύρος Τορνές.



[έπεσαν λεφτά μες στα τραγούδια
έπεσαν τραγούδια μέσα στα λεφτά
χάλασαν τα τραγούδια τα λεφτά
χάλασαν τα λεφτά τα τραγούδια
και τις μεταξωτές μηχανές της αγάπης.
Θ. Γκόρπας]

Από αυτό το σημείο και μετά ακολουθούν εικόνες και μουσικές από τη σημερινή Τουρκία, όπου υπάρχει ακόμα μια μουσική αναλογία (εξέγερση Κούρδων). Στα χωριά των τουρκοκρητικών προσφύγων, στις συνοικίες της Κωσταντινούπολης, στα μικρά λιμάνια των τούρκων ψαράδων που ζούνε ακόμα σε επαφή με τους Έλληνες. Κλείνει με εικόνες του σήμερα.

Η συνηθισμένη καθημερινότητα μερικών φυλακισμένων ανακατεύεται με εικόνες από τη δραστηριότητα του λιμανιού, της λαχαναγοράς, χειρωνακτικές ταπεινές δουλειές, εργάτες στα σφαγεία, λαντζέρηδες Άραβες, καθαρίστριες, νοσοκόμες και γυναίκες παντού, ειδωμένες όχι σαν μάνες, κόρες ή φεμινίστριες, αλλά σαν γυναίκες που μπορείς ν' αγαπήσεις, ικαν[ές] ν' αγαπήσ[ουν]. Κομμένη έξω από τη νύχτα, από το συρματόπλεγμα, από τους φρουρούς, η μορφή της γυναίκας αναδύεται μες στο σιωπηλό σκοτάδι σαν όραμα, ξεπερνάει τους τοίχους και μένει με τους φυλακισμένους που ξενυχτάνε το σκοτάδι με αναμμένα τσιγάρα.

Πρόσωπα και χώρος μπαίνουν σε μια άλλη διάσταση. Ένας καμπούρης αρχίζει να παίζει τον χειροποίητο μπαγλαμά του. Μια φωνή σ' ένα ψαλμωδικό ίσο με ξεσπαστικά κοψίματα κινεί το σώμα ενός κρατουμένου που χορεύει αργά και προς τα πάνω με κινήσεις που θυμίζουν πουλί σε πέταγμα.

Η διαχυμένη εκρηκτικότητα της στιγμής φτάνει σε όλους όπως το φως. Σαν μια μαρτυρία ότι ο ταπεινός και καταδιωγμένος άνθρωπος μένει ο μοναδικά ελεύθερος και ικανός για ποίηση.

Ανέκδοτο σχέδιο πρότασης του Σταύρου Τορνέ προς την ΕΡΤ, για μια συμπαραγωγή με την Γερμανική Τηλεόραση, με ημερομηνία 22.2.1982

Καρκαλού

Καρκαλού είναι ένα φιλμ πάνω στην αληθοφάνεια.
Ένας κάποιος άνθρωπος αλλά ώριμος, ένα άμεσο υπαρξιακό παρόν ακραία περιορισμένο, είναι αποκλεισμένος από το μέλλον.
Αλλά και το παρελθόν δεν είναι πια μια αστείρευτη πηγή τρυφερών αναμνήσεων.
Χωρίς πικρία ψάχνει να παίξει το τελευταίο χαρτί.
Μπάζει στο παιχνίδι τον ακροατή, καταστάσεις που δημιουργεί μέσα σ' ένα κλίμα προσποίησης, διάφορες καταστάσεις με αληθοφάνεια.
Αλλά και οι σχέσεις ανάμεσα στους δύο έχουν χαρακτήρα προσποίησης.
Ο νεαρός, ένας οποιοσδήποτε οδηγός ταξί που μεταφέρει ό,τι βρίσκει μπροστά του, μπαίνει στο παιχνίδι χωρίς επιφυλάξεις και τα καταφέρνει να ζωντανέψει μερικές στιγμές από το παρελθόν του άλλου. Ταυτίζεται με τις καταστάσεις και τα πρόσωπα. Αλλά με το να ταυτισθεί χάνει την ικανότητα να δώσει συνέχεια στο παιχνίδι. Το παιχνίδι σταματάει εκεί, γιατί είναι περιορισμένο, όπως και το παρόν του τύπου.
Είναι ένα φιλμ πάνω στον θάνατο;
Και αυτό, αλλά και ένα φιλμ πάνω στη δημιουργικότητα, παιγμένη σαν τελευταίο χαρτί. Μια φορά παίρνοντας φόρμα η δημιουργικότητα πεθαίνει, όχι γιατί δεν έχει τίποτα άλλο να πει, αλλά εντελώς ξαφνικά, έτσι, σαν έκπληξη, ίσως όπως ο ίδιος ο θάνατος. Ναι, το χαρτί Καρκαλού μπλοφάρει.
Αλλά με την αληθοφάνεια ανακτάει την τρέλα και τον ιδεαλισμό.

Το εισαγωγικό σημείωμα με το οποίο ο Τορνές παρουσίασε την υπόθεση της Καρκαλούς (1984).



Ο Στέλιος Αναστασιάδης σε σκηνή από την Καρκαλού *(1982).*

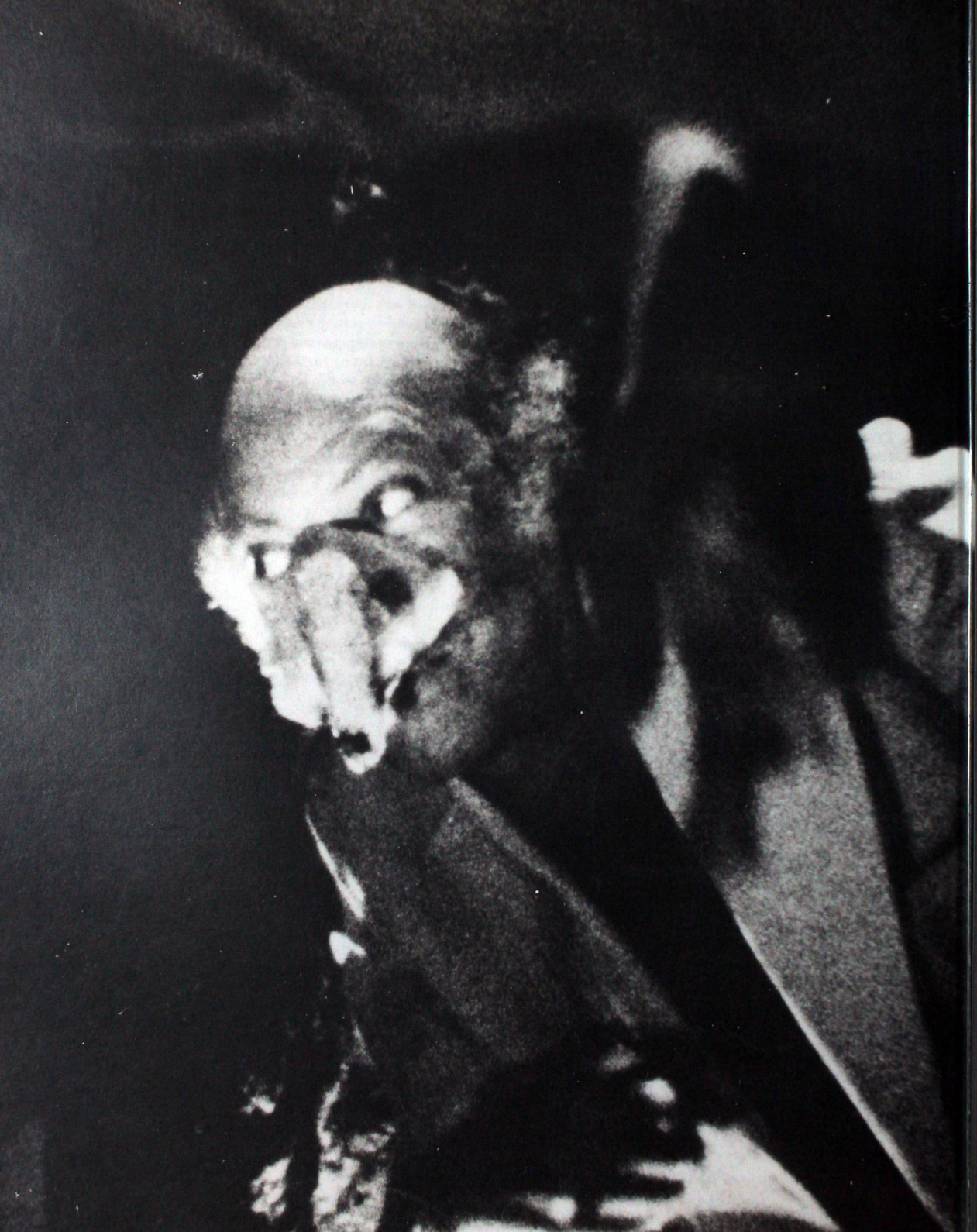
Ντανίλο Τρέλες

Πού βρίσκεται ο Ντανίλο Τρέλες;
Γιατί τον ψάχνουν στα βουνά της Ηπείρου;
Γιατί ο Φρανσέσκο και ο Πούπο μεταχειρίζονται τον Κόκορα για να παγιδέψουν τον Αλεπουδάνθρωπο;
Ο αφρικανός σαμάνος Ντίντι τι σχέση έχει με τα Ελευσίνια Μυστήρια;
Ποιες ελπίδες έχει ο εγγλέζος μπλουζίστας Μπι, που ψάχνει να βρει τη μαγική ανδαλουσιάνικη μουσική του Ντανίλο Τρέλες;
Είναι αλήθεια ότι η Σωτηρία υπήρξε ερωμένη του Ντανίλο Τρέλες;
Γιατί ο βιολόγος Φρανσουά κάνει ειδικές μελέτες πάνω στον Αλεπουδάνθρωπο;
Ποιος είναι λοιπόν ο *Ντανίλο Τρέλες*;

Το εισαγωγικό σημείωμα με το οποίο ο Τορνές παρουσίασε την υπόθεση του Ντανίλο Τρέλες (1986)



Ο Ντίντι Μ'Φάντουλ και η Σωτηρία Λεονάρδου σε σκηνή από τον Ντανίλο Τρέλες *(1985).*



Τρέλες

– Πού βρίσκεται τελικά ο Ντανίλο Τρέλες;
– Το πού βρίσκεται ο Ντανίλο μπορεί να το πάρει κανείς σαν έναυσμα. Γιατί το κυριότερο απ' όλα είναι το ψάξιμο για τον Ντανίλο. Το γεγονός ότι οι άνθρωποι ψάχνουν γι' αυτόν, κάτι που μπορεί για μερικούς να μη φαίνεται τόσο σοβαρό, ευτυχώς μας δίνει μια ευκαιρία να γελάσουμε. Είναι ενάντια σ' αυτό που λέμε ακινησία, ενάντια σ' οποιαδήποτε τάση τού να μένουμε παγωμένοι..

– Το δεύτερο σκέλος του ονόματος, Τρέλες, έχει κάποια σχέση με την τρέλα;
– Θα μπορούσε να ερμηνευτεί και έτσι. Οπωσδήποτε, όμως, είναι μια απάντηση γιατί η ταινία έχει ορισμένα χαρακτηριστικά, έχει ορισμένες, ας τις πούμε (παρ' όλο που δεν θα μου άρεσε να μιλάω έτσι) κεντρικές ιδέες. Μία από αυτές π.χ. είναι το θέμα των γλωσσών που μιλιούνται. Στην ταινία ακούμε 7-8 γλώσσες. Κάπου μέσα λοιπόν υπάρχει ο μύθος της Βαβέλ. Άρα το Τρέλες, ένα επίθετο, ηχητικά παραπέμπει στο ελληνικό «τρέλες», σε κάτι το τρελό. Είναι μια ηχολαλιά που έχει σχέση μ' αυτόν τον μύθο που λέμε τώρα, τον βαβυλωνιακό, όπου ο βαβυλωνιακός μύθος στηρίζεται στο γεγονός ότι οι άνθρωποι δεν μπορούσαν να συνεννοηθούν γιατί ο καθένας μιλούσε διαφορετική γλώσσα. Επειδή όμως δεν έχω διάθεση να γράψω κανένα δοκίμιο για τις γλώσσες, το μεγάλο μου κέρδος απ' αυτή την ταινία είναι ότι είμαι πια πεπεισμένος πως, πριν από τη Βαβυλωνία, υπήρχε μια γλώσσα μόνο. Ήταν μία η γλώσσα, οικουμενική. Αλλά όπως ακριβώς συμπεραίνεται και από τον μύθο, τουλάχιστον φτιάχνοντας αυτό το φιλμ, πιστεύω ότι ο άνθρωπος κατασκεύασε τις γλώσσες, κατασκεύασε αυτή τη μη επικοινωνία. Το είχε ανάγκη, είχε ανάγκη να βρει την ατομικότητά του. Γιατί οι γλώσσες είναι η ατομικότητα του καθενός. Ακόμη και η μη επικοινωνία (δηλαδή, ουαί τοις ηττημένοις αν θα φτάναμε σε τέτοιο επίπεδο· δεν θα υπήρχε καμιά αγάπη, δεν θα υπήρχε τίποτα) συνεπάγεται την προσπάθεια, με τίμημα που καταβάλλεις, να βρεις τον άλλον, να μάθεις τη γλώσσα του. Κοπιάζεις...

– Αυτό που κάνει εντύπωση στο σύνολο των ταινιών σου, στα χαρακτηριστικά τους και στις ομοιότητες που έχουν, είναι ότι κρατάνε, φαινομενικά τουλάχιστον, μια απόσταση από τον σύγχρονο τρόπο ζωής. Δεν υπάρχουν πόλεις, αυτοκίνητα, σύγχρονα εξαρτήματα. Είναι κάπως σεληνιακά τοπία, βουνά, μια βουτιά στη φύση. Πώς μπορεί λοιπόν κάποιος που ζει μέσα σε μια πόλη να βρίσκεται έξω απ' αυτή με τις ταινίες του, με τις σκέψεις του;
– Ένα από τα βασικά πράγματα που χρειάζεται για να πείθει κανείς, τουλάχιστον στον κινηματογράφο, είναι να δημιουργεί την πραγματικότητα. Δεν είναι μόνο μια πρόταση σε επίπεδο κοινωνικό, ιστορικό, πολιτικό, είναι και μια πρόταση ανάγκης για κατασκευή ενός τέτοιου χώρου. Ο κινηματογράφος είναι κατ' εξοχήν μια δουλειά μες στον χρόνο. Αλλά κάθε χρόνος απαιτεί και τον συγκεκριμένο χώρο του. Θα μου πείτε, χώρος δεν είναι οι πόλεις όπου κυκλοφορούν οι άνθρωποι; Ε, εκεί είναι το πρόβλημα σήμερα.

– Αυτό, όμως, το πρόβλημα, δεν το θέτετε άμεσα, όπως έχουν κάνει άλλοι σκηνοθέτες, π.χ. με τις ταινίες δρόμου, όπου το σκηνικό της φύσης παίζει το ρόλο μιας διεξόδου.
– Ναι, μόνο που σ' αυτού του τύπου τις ταινίες υπάρχει έντονη η νοσταλγία. Τίποτα, εδώ η νοσταλγία έχει ξετιναχθεί, έχει φύγει. Δεν υπάρχει.

Ο Στέλιος Αναστασιάδης, αλεπουδάνθρωπος, στον Ντανίλο Τρέλες (1985).

—Αυτό το ταξίδι δεν είναι απλώς μια έρευνα, είναι και μια φυγή, ε;
—Δεν θα το έλεγα, δεν θα το έλεγα. Ίσως δεν υπάρχει καν ταξίδι, μια περιπλάνηση σ' έναν χώρο καθορισμένο, ο οποίος όμως λαμβάνει υπόσταση εκείνη την ώρα μπροστά σου. Και είναι απλό όταν λέω λαμβάνει υπόσταση: υπάρχει, επειδή πραγματικά είναι δίπλα μας. Με τη διαφορά ότι όλες οι αιτιοκρατίες μάς έχουν οδηγήσει απλώς να αποδεχόμαστε τον χώρο τον οποίο έχουμε κατασκευάσει, τον χώρο όπου μέσα του ζούμε, τον χώρο όπου είμαστε φυλακισμένοι. Δεν χρειάζεται όμως και πολλά για να βρεθείς σε αυτόν τον χώρο του φαντασιακού. Και το λέω αυτό ενσυνειδήτως, με τη συνείδηση του ελληνικού χώρου, ο οποίος είναι τρομακτικά πλούσιος και τρομακτικά ευρύς σε σχέση με τον λιγοστό ελληνικό πληθυσμό – μια πραγματικότητα δηλαδή και όχι ένα όνειρο. Εδώ όμως οφείλω μια εξήγηση: ο χώρος μέσα στη συγκεκριμένη ταινία δεν λειτουργεί με την έννοια την κοσμική που λειτουργεί, π.χ., στον *Μπαλαμό*. Ο χώρος της ιστορίας του *Ντανίλο Τρέλες* είναι πριν απ' όλα ένα ντεκόρ, ένα καθόλου μονότονο ντεκόρ: κάνουμε μια λήψη εδώ και για ένα άλλο πλάνο πάμε στην Ήπειρο. Δουλέψαμε με επιμονή. Δεν πήγαμε σε μια βουνοπλαγιά και γυρίσαμε όλη την ταινία. Για ένα πλάνο ήμασταν εδώ, για άλλο πλάνο πήγαμε παρακάτω. Τον φυσικό χώρο τον χρησιμοποιήσαμε.

—Μέσα στην ταινία, στην περιπέτειά της, κινούνται πολλά και διαφορετικά πρόσωπα. Τι ρόλο έπαιξε το καθένα, όχι τόσο ως μονάδα όσο ως ενότητα. Από τον πρώτο που συναντήσαμε έως τον τελευταίο, από τον Αλεπουδάνθρωπο ώς το Κοκοράκι. Και τι εννοούσατε με αυτό το περίφημο αυγό;
—Ας αρχίσουμε από το αυγό. Το αυγό είναι ένα εύρημα. Όταν πήγαμε στον χώρο του γυρίσματος δεν υπήρχε καν η ιδέα της χρήσης του. Δεν ήταν οργανωμένο. Αν είχε σχεδιασθεί, αν ήταν οργανωμένο, θα ήταν στον βαθμό που εγώ ήμουν έτοιμος να φτιάξω μια σκηνή κοσμογονίας. Και για να είμαι ακόμα πιο συγκεκριμένος, έχω ολόκληρο σενάριο με μία κοσμογονία και ένα αυγό. Όμως, πηγαίνοντας σε έναν συγκεκριμένο χώρο, ανακαλύψαμε ένα αυγό, παρατημένο στο ύπαιθρο. Από 'κεί και πέρα τα πράγματα ήταν πάρα πολύ εύκολα, υπό την έννοια ότι είχαμε στην παρέα τον Σουδανό Ντίντι, ο οποίος είναι φορέας ενός άλλου πολιτισμού, ενός πολιτισμού που είναι πιο κοντά σε μια κοσμογονία – θα έλεγα τον κόσμο του πριμιτίφ αν ο όρος δεν ηχούσε παράξενα τεχνοκρατικός. Όμως η αλήθεια δεν αλλάζει. Ο Ντίντι είναι εκπρόσωπος ενός τεράστιου πολιτισμού, που είναι κύτταρο, είναι σώμα, κορμί – και έτσι εκφράζεται. Γι' αυτό άλλωστε η σκηνή αυτή για μένα είναι απ' τις πιο μακάβριες, απ' τις πιο συγκεκριμένες.

—Η σκηνή αυτή προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις στο κοινό. Γιατί αυτό;
—Υπήρξαν πιθανόν και αντανακλαστικά ρατσισμού, δεν ξέρω. Ρατσισμός με ποια έννοια, για να εξηγηθούμε. Δεν νομίζω ότι στην Ελλάδα έχουμε πρόβλημα επειδή ο άλλος είναι μαύρος, δεν υπάρχει κάτι τέτοιο, εμφανώς βέβαια. Έχουμε όμως ένα ρατσισμό που έγκειται στην άρνηση αποδοχής μιας άλλης κουλτούρας, ενός άλλου πολιτισμού. Αν και για τις αντιδράσεις στη συγκεκριμένη σκηνή μάλλον δεν φταίνε όσοι αντέδρασαν αλλά εγώ. Για να εξηγηθώ ακόμα περισσότερο, είναι αλήθεια ότι η σκηνή έχει χρόνους μεγάλους, «τραβάει». Οι χρόνοι όμως αυτοί είναι λειτουργικοί. Πώς εγώ θα είχα δικαίωμα να προσπαθήσω εκείνη την ώρα να επέμβω σ' αυτό που ο άλλος αντιλαμβανόταν στη σχέση του με το αυγό; Εκεί υπάρχει ένα ολόκληρο κοσμογονικό παιχνίδι. Προέχει η σχέση του Ντίντι με το αυγό. Οι διάρκειες λοιπόν της σκηνής είναι αυτές που είναι επειδή η τελετή δεν σου επιτρέπει να επέμβεις, να τη συντομεύσεις, να κάνεις τη σκηνή πιο γοργή. Γιατί από 'κεί και πέρα αρχίζουν οι φασισμοί του τύπου «εγώ θέλω να σου επιβάλω πώς θα το κάνεις αυτό το πράγμα κ.λπ.» Ενώ η σκηνή έχει άλλο νόημα. Είναι μεν μια σκηνή της ταινίας μου, αλλά είναι και μια περφόρμανς, είναι μια παράσταση του αρχέγονου κόσμου που κρύβει ακόμα τη δύναμη της έκστασης, που μπορεί να εισχωρήσει μέσα σου και να σου γνωρίσει τον μύθο της καταγωγής της ζωής, της προέλευσής της. Από τη στιγμή που όμως θα επέμβεις εσύ, αυτό το θαύμα το καταστρέφεις, γιατί είναι εύθραυστο,

δεν έχει αντιστάσεις, δεν ξέρει από κινηματογραφικές μηχανές. Ή το σέβεσαι γιατί είναι αγνό και πρωτόγονο, ή τίποτα. Αν επέμβεις για να ράψεις και να ξηλώσεις, τελείωσε. Και για να τελειώνουμε, αυτό εννοώ ρατσισμό. Χωρίς να θέλω να μπω σε ιδεολογικούς καβγάδες, αυτό εννοώ: να είμαστε έτοιμοι να αποδεχόμαστε, να αναγνωρίζουμε και να επικοινωνούμε με τους άλλους πολιτισμούς. Εντάξει, και εμείς κάποιους πολιτισμούς αντιπροσωπεύουμε, τον δυτικό πολιτισμό αντιπροσωπεύουμε. Αυτό δεν σημαίνει τίποτα για μένα, όμως, αν την ίδια στιγμή πιστεύουμε ότι οι πολιτισμοί είναι τίποτα περιχαρακωμένα οικόπεδα, ότι υπάρχουν αυτά και δεν υπάρχουν τα άλλα. Υπάρχουν κι αυτά, υπάρχουν και τα άλλα – και υπάρχουν και οι αλληλοεπιδράσεις τους, για να μιλήσω σε ιδεολογικό επίπεδο.

– Να μιλήσουμε και για τις υπόλοιπες φιγούρες της ταινίας;

– Ας το κάνουμε. Ξεκινώντας από αυτό το δεδομένο αυγό το νόημα του οποίου κατά κάποιον τρόπο εξαντλήσαμε, αρχίζει η ίδια διαδικασία. Σε όλη την ταινία, πολιτισμικά, έχουμε διάφορες παρουσίες που δεν είναι οπωσδήποτε «εμείς» μονάχα. Είναι ο κόσμος. Όπως μπορεί να είναι οι Ιταλοί, όπως μπορεί να είναι οι Γάλλοι, όπως μπορεί να είναι όλοι οι άνθρωποι. Τώρα, βέβαια, γιατί αυτοί και όχι οι άλλοι; Γιατί αυτοί είναι μέσα στην εμβέλεια τη δική μου: φίλοι μου, άνθρωποι που μπορώ να συνεργαστώ μαζί τους. Κατά συνέπειαν, η παρουσία των Ιταλών, η παρουσία του Εγγλέζου, η παρουσία όλων των άλλων προσώπων είναι μέσα σ' αυτήν την, ας την πούμε, συνολική πρόβα σχετικά με τι εκπροσωπεί όλος αυτός ο κόσμος, χωρίς αυτό να είναι το μέτρο μιας κριτικής του σημερινού μας κόσμου, χωρίς δηλαδή να σημαίνει αυτό ότι σώνει και καλά το δικό μας τον πολιτισμό τον εκπροσωπούν ο Φρανσέσκο και ο Πούπο. Όχι τουλάχιστον στη διάσταση της καθημερινότητας. Οπωσδήποτε όμως σε μια διάσταση περφόρμανς, δηλαδή παράστασης μπροστά στη μηχανή, αυτό ισχύει, γιατί αυτή την παράσταση την καθορίζουν οι ίδιες οι γλώσσες, η συμπλοκή τους. Όπως την καθορίζει και ο Εγγλέζος ο οποίος είναι ένα παιδί, ένας τραγουδιστής ροκ αλλά και ένας τραγουδιστής του δρόμου, δηλαδή ένας τροβαδούρος μεσαιωνικός στα μέτρα τα δικά μας που ζει απ' τη μουσική. Όμως όταν είναι μπροστά στη μηχανή, με τον δικό του ιδιαίτερο πολιτισμό, όταν παίζει μπροστά μας, τον ακούμε και τον βλέπουμε, μπορεί να μας θυμίζει ακόμα και τον Σαίξπηρ. Βεβαίως, ο ίδιος δεν είναι σαιξπηρικός ηθοποιός του θεάτρου. Όμως η σύνθεση, δηλαδή οι μύθοι του, η γλώσσα του, αυτό που αντιπροσωπεύει, του δίνει μπροστά στα μάτια μας μια σαιξπηρική διάσταση. Το ίδιο συμβαίνει και με τους Ιταλούς. Οι Ιταλοί μέσα απ' αυτή την παράσταση είναι κοντά σε αυτό που λέμε Commedia dell' Arte. Άρα, η γλώσσα συν η παράσταση τους μετατρέπουν σε αντιπροσωπευτικά πρόσωπα του ιδιαίτερου πολιτισμού τους.

– Ο Αλεπουδάνθρωπος τι είδος κρίκος είναι σε αυτή την αλυσίδα συμπλοκής των πολιτισμών; Γιατί, βέβαια, πρόκειται για κρίκο...

– Κατ' αρχάς αυτό ξεκινάει από μια δική μου σύλληψη-αντίληψη η οποία έχει προφανώς τις καταγωγές της στον Αίσωπο. Ο Αλεπουδάνθρωπος είναι ένα ζώο το οποίο εγώ εκτιμώ πάρα πολύ, με την έννοια της δυνατότητάς του να επιβιώνει, χάρη και στο μυαλό του. Ε, και βέβαια μια αλεπού μιλάει όλες τις γλώσσες. Εντάξει, κάπου την πληρώνει γιατί γίνεται και γούνα, αλλά οπωσδήποτε ο Αλεπουδάνθρωπος είναι το πνεύμα της ελληνικής φυλής.

– Μιλήστε μας λίγο για τον τρόπο παραγωγής και οργάνωσης της ταινίας για το κλίμα των γυρισμάτων. Υπήρχε πράγματι πολύ κέφι;

– Υπάρχει μια άλλη ταινία δική μου που λέγεται *Μπαλαμός*. Ο *Μπαλαμός* ήταν μια ταινία θαύμα που είχε μια δύναμη δική της για να βγει στον κόσμο. Ήμασταν όμως πολύ λίγοι άνθρωποι, και αυτό επηρέασε τα γυρίσματα. Με τον *Ντανίλο*, η χαρά της επικοινωνίας όσων συμμετείχαμε ήταν τριπλή, γιατί κάποια στιγμή βρεθήκαμε πάρα πολλοί άνθρωποι. Και υπήρχαν προβλήματα – προβλήματα όχι τόσο παραγωγής αλλά και συμπεριφορών· ζούσαμε μαζί πολλοί δέκα μέρες. Κάποια στιγμή όμως ήταν πολλά τα πρόσωπα και όλα βρίσκονταν επί σκηνής· ανα-

γκαστικά ήμασταν όλοι μαζί. Κάτι δηλαδή που γίνεται σπάνια ή που γίνεται για μεγάλες παραγωγές. Για τις δικές μας διαστάσεις, για τη δική μας φτωχή παραγωγή, αυτό είναι ένα φαινόμενο. Αλλά σίγουρα περάσαμε όχι απλώς καλά... Υπήρχε τρελό κέφι στη διάρκεια του γυρίσματος. Προσέξτε όμως, θέλω να είμαι ειλικρινής. Κέφι υπήρχε σ' ένα μέρος της ταινίας. Υπάρχει και ένα άλλο μέρος των γυρισμάτων της ταινίας που, χωρίς να μελαγχολήσουμε κιόλας, δεν υπήρχε η ένταση του πρώτου κεφιού. Είχε μεσολαβήσει ένα ατύχημα.

– Πότε συνέβη αυτό;
– Προς το τέλος. Όμως στην ταινία δεν μπορείς να το ξεχωρίσεις γιατί σμίγουνε τα πράγματα. Υπήρξε βέβαια ένα ατύχημα που κάπου μας έβαλε σε μια κρίση.

– Έβαλε και την ταινία σε κρίση;
– Είναι ένα ερώτημα...

– Ίσως ο απόηχος αυτού του ατυχήματος αγγίζει και την ταινία.
– Οπωσδήποτε, οπωσδήποτε, θέλω να είμαι πολύ ειλικρινής μαζί σας. Όμως από την άλλη αυτό δεν σημαίνει ότι υπάρχει κάτι που δεν ολοκληρώθηκε. Απλώς επηρεαστήκαμε, ακριβώς επειδή η συντροφιά ήταν πολύ ανοιχτή. Κάναμε πολλά σκέρτσα, πολύ παιχνίδι, πολύ κέφι. Έρχονται όμως στιγμές με κάποια παγώματα περίεργα, που δεν επηρεάζουν βέβαια τη συνολική εικόνα. Στην πρώτη φάση πάντως γινόταν ένα όργιο – σχεδόν όργιο, με την έννοια του αυτοσχεδιασμού, των δυνατοτήτων του κεφιού.

– Δηλαδή αυτοσχεδιάσατε;
– Ε, βέβαια, ιδίως στο πρώτο μέρος. Όχι ότι δεν υπήρχε τι να κάνουμε. Υπήρχε και ήταν πάρα πολύ συγκεκριμένο, με τη διαφορά ότι στα γυρίσματα έφευγε απ' τη μέση.

– Υπήρχε μια ροή, μια εξέλιξη;
– Ναι. Για να σας θυμίσω ένα πλάνο, φτάνουν ο Εγγλέζος και ο Αλεπουδάνθρωπος και περνάνε μπροστά απ' τη λιμνοθάλασσα, εκεί που θυμίζει Τσερνομπίλ, και λέει ο Εγγλέζος: «Τζατζίκι;», «Ναι, ναι, αλλά όχι εδώ», απαντά ο Αλεπουδάνθρωπος. Βλέπεις δηλαδή ότι όλες αυτές οι ατάκες μπαίνουνε και βγαίνουνε η μία πίσω απ' την άλλη. Ή το μπάνιο, το λασπόλουτρο. Δηλαδή είναι κεφάτο όλο αυτό το πράγμα. Και συμπτωματικά, στη σκηνή με το λασπόλουτρο, το τραγούδι λέει: «You talk too much». Μιλάς πολύ.

– Τι σχέση ή τι απόσταση έχετε μ' έναν Γκοντάρ, για παράδειγμα;
– Δεν είναι ένας σκηνοθέτης που μ' έχει αγγίξει στην καρδιά. Μ' έχει αγγίξει στο μυαλό.

– Ποιος σας έχει αγγίξει πραγματικά;
– Ε, καλά, εγώ έχω τους έρωτές μου. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι δεν εκτιμώ τον Γκοντάρ. Τον εκτιμώ βαθιά, αγαπάω όμως μερικές μόνο ταινίες του. Είναι ένας άλλος δρόμος του κινηματογράφου, ένας δρόμος σημαντικός· είναι μια κεντρική λεωφόρος ο Γκοντάρ, αλλά δεν είναι αυτό που εμένα με συγκινεί πολύ στο σινεμά. Αν με ρωτάς έτσι, μπορώ να σου πω μερικά ονόματα, όπως Φελίνι, Μπουνιουέλ, Μουρνάου. (...) Με τον Τζάρμους έχουμε γνωριστεί από κοντά, ξέρω τις ταινίες που έχει κάνει, έχω δει και το δεύτερό του φίλμ, το *Stranger than paradise*, το οποίο μάλιστα το είδα στην πρώτη του φάση, δηλαδή όταν είχε ακόμα διάρκεια 45-50 λεπτά και γύριζε τότε γύρω γύρω για να βρει λεφτά να το τελειώσει. Την ήξερα την ταινία από πριν και μίλησα γι' αυτήν δεξιά-αριστερά στην Ελλάδα.

– Λένε ότι ο Τζάρμους είναι μια νέα πνοή.
– Είναι κινηματογράφος, οπωσδήποτε.





Παγανιστικά σύμβολα και ανατολικός μυστικισμός με τη φόρμα της κωμωδίας. Δυο σκηνές από τον Ντανίλο Τρέλες (1985). Στην κάτω φωτογραφία, αριστερά, ο Ηλίας Κανέλλης ως ζωντανή μούμια και, στο βάθος, ο Ντίνει Μ'Φάντουλ.

– Μήπως όμως είναι πολύ αμερικανικός;
– Ναι, νομίζω ότι πράγματι είναι αμερικανικός, αλλά με τη στάση της αναζήτησης του καινούργιου μύθου, όχι της αναπαραγωγής του κλισέ.

– Όπως συμβαίνει με τον Βιμ Βέντερς, που αναζητούσε το κλασικό αμερικάνικο όνειρο.
– Εκεί πέρα [στον Βέντερς] αρχίζει και γίνεται ισοπεδωτικό. Ενώ εδώ [στον Τζάρμους] υπάρχει ένα άνοιγμα. Οπωσδήποτε είναι ένας κινηματογραφιστής με τρομερό ενδιαφέρον, επίσης και η γυναίκα του, η Σάρα Ντράιβερ, σκηνοθέτις και η ίδια. Πάντως εγώ με τους Αμερικανούς, και με τον Τζάρμους ακόμα, για να είμαι ειλικρινής –χωρίς αυτό να είναι μια κριτική και αναγνωρίζοντας ότι πρόκειται για σινεμά– νιώθω κάπου κάτι σαν μπλοκάρισμα. Σε σχέση με μια δυνατότητα που έχουμε εμείς, αυτό το πολιτιστικό προνόμιο, τη δυνατότητα της έκστασης που σ' αυτούς δεν μπορεί να λειτουργήσει, η αφήγησή τους έχει μια γραμμικότητα, πρέπει δηλαδή να μπει εδώ και να τελειώσει εκεί, δεν μπορεί να βγει έξω απ' αυτό το σκάμμα. Δεν μπορούν δηλαδή οι ήρωές τους παρά μόνο μεθυσμένοι να εκστασιαστούν. Υπό την επήρεια ποτού. Αυτό δεν το λέω ως κριτική, αλλά η έκσταση ως πνευματική λειτουργία μέσα στο αμερικανικό σινεμά δεν υπάρχει, όσο κι αν ψάξεις – εκτός από μεγάλους μαέστρους. Αλλά και στον Βέντερς, ο οποίος είναι Ευρωπαίος, το ίδιο γίνεται. Το βλέπεις αυτό στην τελευταία του ταινία, το *Παρίσι-Τέξας*. Η ταινία αυτή που κάνει στην Αμερική ο Βέντερς, ο Ευρωπαίος, είναι μια ιστορία που ξεκινάει εδώ και καταλήγει εκεί – δεν υπάρχει καμία δυνατότητα να φύγει μέσα απ' την ταινία-αφήγηση. Είναι μια αφήγηση που έχει αρκετά στοιχεία καθοριστικά ντετερμινιστικά, που προσδιορίζουν τον κόσμο αιτιοκρατικά. Δεν υπάρχει καμία περίπτωση να μπορέσει να βγει από εκεί.

– Τους βρίσκετε αφομοιωμένους τους σκηνοθέτες που πάνε στην Αμερική και κάνουν εκεί ταινίες;
– Κατ' αρχάς είναι μόδα (...). Την ίδια στιγμή όμως έχουμε και ένα φαινόμενο: ολόκληρο το παλιό σινεμά δουλεύει πάνω στο ριμέικ, δηλαδή στο αναμνηστικό, στη νεκροφιλική στάση απέναντι στο σώμα του κινηματογράφου, χωρίς να μπορεί ν' αρθρώσει κάτι δικό του. Αυτό το βλέπεις πολύ έντονα και στους Αμερικανούς, αλλά δεν είναι προνόμιο μόνο των Αμερικανών, αφού ακόμα κι ένας Βέντερς το έχει αυτό το πράγμα: να αναμασάς αυτό που οι άλλοι είπανε, να κάνεις αναφορές και να μην τελειώνεις, π.χ. σε φιλμ νουάρ κ.λπ. Ναι, όλα αυτά, όλα. Όμως ένα άλλο σινεμά, ακόμα κι ένας Φασμπίντερ, π.χ., εγώ βρίσκω ότι έχει αυτή τη δύναμη, είναι μια στάση έντασης, μια στάση να μορφοποιήσει, να δείξει ή να πλησιάσει την ανάγκη του καινούργιου μύθου, την ανάγκη του δικού μας καινούργιου μύθου, σε σχέση πάντα, όχι κριτικά. Όχι δηλαδή ότι εσείς κάνετε ένα φιλμ π.χ. με ορισμένα στοιχεία υπαρξιακά και αυτό το φιλμ λέει: «Δεν μ' ενδιαφέρει το παλιό σινεμά». Όχι, δεν το λέω αυτό. Το λέω κριτικά, δηλαδή με τις επιλογές που κάνει κανείς πάνω στο παλιό σινεμά. Ο καθένας τις έχει κάνει τις επιλογές του. Και κρίνεται πάντα από το παλιό. Δεν το αγνοείς το παλιό και λες *εγώ* είμαι, όχι, προς Θεού, δεν εννοώ αυτό το πράγμα, αλλά να προσπαθείς ν' αρθρώσεις εσύ πια, σήμερα, αυτό που έρχεται από το παρελθόν... Και όταν θαυμάζουμε π.χ. τον Μπουνιουέλ, δεν τον αναφέρουμε για να λέμε: «Α, τι ωραίος που είναι!». Τον βλέπεις και σε πιάνει δέος, διότι έχουν ειπωθεί τα πράγματα. Έχουν ειπωθεί όμως τα πράγματα του Μπουνιουέλ, όχι τα δικά σου, έχει αρθρωθεί ο κόσμος του Μπουνιουέλ, όχι ο δικός σου κόσμος. Γι' αυτό υπάρχει απόλυτη ανάγκη ν' αρθρώσεις, να μιλήσεις, να εκφραστείς ή να μάθεις να εκφράζεσαι. Όπου δεν σημαίνει ότι αναμασάς αυτά όλα και λες: «Τι ωραία που είναι!».

– Πάντως, πάντα υπάρχουν ορισμένα πρότυπα τα οποία παίρνεις και διαμορφώνεις.
– Ναι, τα πρότυπα υπάρχουν σε ένα βαθμό, γιατί εμείς είμαστε αποτέλεσμα αυτού του κόσμου. Δεν είμαστε δηλαδή εμείς αυτοί που ανακαλύψαμε το σινεμά. Εμείς είμαστε οι γενιές που έρχονται και το σινεμά λειτουργεί πια ως κουλτούρα. Εμείς είμαστε παιδιά της κινη-

ματογραφικής κουλτούρας. Πάντως, εδώ ολόκληρη η ανθρωπότητα έχει ανοίξει τα μάτια της γιατί επί έναν αιώνα υπήρξε το σινεμά. Έχει αλλάξει η διάσταση του ματιού, ο ίδιος ο εγκέφαλος του ανθρώπου, χάρη στο σινεμά, με τις εικόνες γενικότερα.

– Δεν υπάρχει η δυνατότητα κάποιος να κάνει ένα «μπαμ», να κάνει μια έκρηξη μέσα στο σινεμά, να πει κάτι εντελώς καινούργιο;
– Αυτά όλα είναι ζητούμενα, δεν αποκλείονται. Αλλά τα «μπαμ» δεν τα κάνεις με κάποια ριμέικ, με κάποιες επαναλήψεις. Τα κάνεις μέσα από την ανάγκη, την ουσιαστική ανάγκη της έκφρασης των πραγματικοτήτων, του φανταστικού, του τι είναι ο κόσμος συνολικά και τι θέλει. Και πιο συγκεκριμένα, τι θέλει οντολογικά ο ίδιος ο άνθρωπος.

– Ο Σταύρος Τορνές πού τοποθετείται μέσα στο ελληνικό σινεμά;
– Θέλω να συνεχίσω να κάνω ταινίες. Κάπου εκεί το εντοπίζω. Θέλω να συνεχίσω όσο μπορώ. Τίποτα άλλο. Είναι μια ανάγκη.

– Έχετε όμως διαμορφώσει ένα δικό σας ύφος.
– Ναι, αλλά αυτό δεν... Να μη δημιουργούμε μυθοποίηση. Μύθους ναι, παλεύουμε γι' αυτό το πράγμα, αλλά όχι μυθοποίηση. Για να μην παρεξηγηθούμε, έχω να πω το εξής: για το σινεμά που επιδιώκω, για το σινεμά που κάνω και που θέλω να κάνω, δεν θέλω η μία δουλειά μου να έχει καμία σχέση με την άλλη.

– Να μην επαναλαμβάνετε τον ίδιο σας τον εαυτό.
– Αυτό είναι η απάντηση αυτής μου της ταινίας [του *Ντανίλο*]. Γιατί ουαί... Πιστεύω ότι μεγαλύτερη παγίδα είναι να έχεις ένα σινεμά, να είσαι ένα σινεμά, να είσαι μια σχολή – εκεί τελείωσε, εκεί είναι ο θάνατος. Γιατί το σινεμά ή παραμένει ζωντανό μέσα σου και συνεχίζει ή, αλλιώτικα, κλείστηκες μέσα σ' ορισμένα καλούπια και εκπροσωπείς. Προσωπικά δεν εκπροσωπώ τίποτα, εκπροσωπώ κάθε φορά αυτό το συγκεκριμένο.

– Δεν υπάρχει, δηλαδή, μια οριοθέτηση.
– Ακριβώς. Με την έννοια δηλαδή, ότι άλλο πράγμα είναι η *Καρκαλού*, άλλο πράγμα είναι ο *Ντανίλο*. Θα μπορούσατε βέβαια να μου πείτε, όπως μου είπε άλλωστε και ο [Γρηγόρης] Γρηγορίου που μου 'κανε μια συνέντευξη: «Εσένα άμα δει κάποιος την ταινία σου θα πει αυτουνού είναι η ταινία». Λέω, πράγματι, αλλά αυτό οφείλεται σ' έναν συγκεκριμένο λόγο, στο ότι οι ταινίες αυτές έχουν κοστίσει από ένα εκατομμύριο μέχρι τρία εκατομμύρια. Δεν θέλω να παραστήσω τον μαρξιστή, αλλά πλέον τα υλικά μέσα πολλές φορές δίνουν μια συνάφεια στα πράγματα, που όμως μέσα της υπάρχουν διαφορετικές εκδοχές. Και πρέπει να τ' αναγνωρίσετε: ο *Μπαλαμός* είναι άλλο πράγμα, κι άλλο είναι η *Καρκαλού*.

– Μια που μιλάμε για χρήμα, τι θα κάνατε αν σας δινόταν η ευκαιρία να δουλέψετε με πολλά εκατομμύρια;
– Βεβαίως. Θα την άρπαζα την ευκαιρία. Μονάχα να μην πληρώσεις ένα τίμημα, εκεί είναι όλο το πρόβλημα.

– Τίμημα με ποια έννοια;
– Να μπορέσεις να την ξεσκίσεις αυτήν την ταινία που κάνεις, να την πετάξεις αν δεν σου βγαίνει. Αλλά βέβαια όταν υπάρχουν πολλά λεφτά, κάπου υπάρχει ένας τρόμος γύρω γύρω. Ε, και αυτοί που τα βάζουν ζουν αυτόν τον τρόμο να μη τα χάσουν. Εγώ δεν θέλω να ζήσω έναν τέτοιο τρόμο. Θέλω πολλά αλλά δεν γίνεται. Έπειτα δεν μπορείς να πας και μ' ένα πιστόλι να τα πάρεις.

– Δηλαδή δεν είναι επιδίωξη το χαμηλό κόστος.
– Όχι βρε παιδί μου, το χαμηλό κόστος είναι μια διέξοδος να μπορείς να κάνεις κινηματογράφο. Δηλαδή και με χώμα αν πρέπει, πρέπει να κάνεις σε τελευταία ανάλυση. Εδώ έχω πει από τ' αμίμητα, που λένε: «Έχουμε να φάμε; συνεχίζει η ταινία. Σταματήσαμε να τρώμε; δεν μπορούμε να πάμε παρακάτω». (...)

– Για τους νέους που ξεκινάνε τώρα να κάνουν σινεμά, τι έχετε να πείτε;
– Ορμάτε! Αυτή είναι η τρέλα. Είναι μια τρέλα όμορφη. Πολλά υπόσχεται, αλλά, προς Θεού, δουλειά! Θέλει δουλειά. Εμένα μου κάνει τρομακτικό κέφι. Το φαΐ μου αυτή τη στιγμή έχει γίνει, τελείως βαμπιρικά, αυτή η συμμετοχή των νέων ανθρώπων. Και δεν ισχύει –γιατί μπορεί αρχικά να φαινόταν καλαμπούρι– ότι δεν έχουν τι να κάνουν οι άνθρωποι· έστω όμως κι αν δεν έχουν τι να κάνουν, είναι πολύ ουσιαστικό να ριχτεί ένας νέος κόσμος μέσα στον [κινηματογραφικό] χώρο.

– Υπάρχει όμως ένας σνομπισμός από το μέρος των κατεστημένων, των σκηνοθετών.
– Σίγουρα, αλλά εσείς θα τα βρείτε μπροστά σας. Κάνοντας αυτή την προσπάθεια, αν τα βρεις μπαστούνια θα παλέψεις.

– Πρέπει να πεισμώσει κανείς, δηλαδή.
– Βέβαια. Θα κάνεις και το γκαρσόνι, θ' αποδεχθείς και τη μοίρα του εργάτη, θ' αποδεχθείς το σύμπαν του κόσμου. Να ποιος είναι ο κινηματογράφος. Και το θεωρώ σημαντικό οι νέοι να ρίχνονται εκεί πέρα, γιατί πραγματικά είναι αυτό που λένε οι Ιταλοί συγκρότηση του μυαλού σου. Δηλαδή παίρνεις μια γνώση – όχι των σχολείων, προς Θεού, τα οποία πρέπει να καταργηθούν όλα.

– Πρέπει ν' ανοίξουν φιλοσοφικές σχολές.
– Ναι, βέβαια, και οι άνθρωποι να δουλεύουν, να φτιάχνουν και να τα βρίσκουν. Γιατί αλλιώτικα δεν μπορείς, αυτά είναι θάνατος.

– Τι λέτε για τις σχολές τις κινηματογραφικές;
– Ε, στο βαθμό που χρειάζεται να έχεις κάποιους ερεθισμούς, εντάξει. Με τη διαφορά ότι μετά, μια μέρα που θα πας εκεί πέρα, τελείωσε. Μια μέρα κρατάει, αλλά έστω και για μια μέρα που παίρνεις τον ερεθισμό ότι μπαίνεις σε κάποιον ναό είναι μια μύηση. Αλλά είναι μια μέρα. Σε μια μέρα ξόφλησες.

– Πάντως ο Ντανίλο Τρέλες *είναι πολύ εξωτική ταινία.*
– Εγώ χαίρομαι που άρεσε σε νέους ανθρώπους. Γιατί εξακολουθώ να πιστεύω ότι κάπου είναι δύσκολα τα πράγματα, ε, κι όταν αρέσει στους νέους λες εντάξει, ησυχάζεις. Δεν το λέω αυτό για να με λυπηθεί κανένας, προς Θεού, αλλά παίρνεις ένα κουράγιο, γιατί άμα οι νεότεροι άνθρωποι έχουν τέτοια ευαισθησία, κάπου λες, εντάξει. Γιατί οι αρτηριοσκληριώσεις που ζούμε γύρω μας είναι φοβερά πράγματα.

– Σας έχουν κολλήσει και την ετικέτα στο σινεμά που κάνετε, του ποιητικού κινηματογράφου.
– Ναι, μου τη δίνει, μου τη δίνει. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν τα κάνουμε αυτά τα πράγματα. Αλλά δεν είναι μόνο αυτό.

– Ποιες ήταν οι βασικές επιρροές, τα βασικά κεντρίσματα, οι βασικοί ερεθισμοί γι' αυτήν την ταινία;
– Κοιτάξτε, ξεκινάει από πιο παλιά αυτό το πράγμα. Δεν ξέρω γιατί, δεν θυμάμαι πώς. Πάντως ξεκινά μια ιστορία μεσαιωνική. Υπάρχει δηλαδή γραμμένο ένα υλικό, είμαστε στον Με-

σαίωνα, υπάρχουν τροβαδούροι που περιδιαβάζουν αυτούς τους χώρους, υπάρχει ο Ντανίλο Τρέλες ο οποίος είναι ένας από τους τροβαδούρους της εποχής, αλλά κυρίως υπάρχει ένας ιππότης ο οποίος περιμένει και έχει μείνει σ' αυτόν τον χώρο, ο Ντανίλο ο οποίος εκπροσωπεί το σήμερα μέσα σε μια σημερινή πραγματικότητα. Είναι δηλαδή σαν συνέχεια η μουσική σήμερα, αλλά ο παλιός του σύντροφός γυρίζει γύρω γύρω και πάει, δεν ξέρεις πού πάει, κάπου εκεί είναι. Αλλά τώρα, βέβαια, δεν ξέρω πού, δεν θυμάμαι από πού έχει ξεκινήσει αυτή η ιστορία, το έχω ξεχάσει. Το έχω ξεχάσει γιατί και η ίδια, η καθαυτή δουλειά που είχε αρχίσει, ανατράπηκε. Δηλαδή το σενάριο το αρχικό είχε ανατραπεί γιατί πηγαίνοντας να κάνω αυτό το πράγμα και κάνοντας διάφορα ρεπεράζ στην Ήπειρο είδα ότι δεν μπορούσε να πραγματοποιηθεί η αρχική ιδέα απ' την έννοια των υλικών μέσων: στολές μεσαιωνικές κ.λπ., ήμαστε off τελείως. Και μετά είχα την τύχη, κατά τη διάρκεια του ρεπεράζ, να γνωρίσω τον Αρεν Μπι, τον τραγουδιστή, και λέω: «Αυτός είναι ο τροβαδούρος». Και ανατράπηκε όλος ο *Ντανίλο*. Προσπαθώ σε μια οικονομία φοβερή να υπάρξω, καταλάβατε; Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν τρώω, τρώω πολύ, δηλαδή ξοδεύω για να τρώω ή για να κινούμαι ή για να πάρω εφημερίδες. Αλλά είναι μετρημένο από 'κεί και πέρα το ξόδεμα. Υπάρχει ένα άλλο ανέκδοτο: «Πάμε από τον δρόμο που δεν πληρώνεις διόδια για να κάνουμε οικονομία». Δηλαδή προσπαθώ οικονομικά –δεν είμαι σπάγγος, προς Θεού–, ό,τι λεφτά έχω τα ξοδεύω και μ' αρέσει να τα ξοδεύω, αλλά όταν κάνω μια ταινία γίνομαι φοβερά τσιγγούνης. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν πληρώνονται οι άνθρωποι. Οι άνθρωποι, οι ηθοποιοί πρέπει να πληρωθούν όλοι αναγκαστικά, έστω και λίγο, ο βοηθός το ίδιο. Δεν δέχτηκα ποτέ να έρθει κανείς τζάμπα. Ε, ναι, δεν μ' αρέσει. Χρειάζεται πάντα να έχει κάποιος μια μικρή αυτονομία. Δεν είμαι υπέρ των χρημάτων. Έπειτα εγώ λέω και κάτι άλλο. Ότι είναι μια απάτη να πιστεύει ένας οπερατέρ, έστω κι αν παίρνει 15.000 δραχμές, δίνοντάς του αυτό που σου δίνει, ότι τον πληρώνεις με 15.000 δραχμές. Δεν είναι θέμα ποσού, βρε παιδί μου, από 'κεί και πέρα. Δηλαδή το θεωρώ αυτονόητο να λέει ο άλλος 12-15. Μα είναι αστείο. Αφού δεν σε πληρώνω. Άλλο δεν έχω και σου δίνω 8 ή 5 χιλιάρικα, αλλά συνολικά δεν σε πληρώνω διότι η συμμετοχή σου εδώ μέσα είναι πολύ πιο μεγάλη απ' αυτά τα οικονομικά μεγέθη. Αυτό μας έλειπε, να μην το βλέπαμε αυτό. Γι' αυτό πιστεύω συνολικά σε μια συμμετοχική κατάσταση στον κινηματογράφο και στα μεγέθη τα οικονομικά. Αλλά αυτά είναι μακρινά πράγματα. Δηλαδή συμμετέχουν όλοι σ' αυτό που γίνεται, όχι στα έξοδα, στον ιδρώτα, στη δημιουργικότητα, αλλά και στο αν θα έχει ή δεν έχει ν' αποδώσει. Αυτά όμως είναι μακρινά πράγματα. Ωστόσο ως πνεύμα υπάρχει. Εγώ δεν αρνιέμαι, παρουσιάζομαι ως παραγωγός μιας ταινίας αλλά αν μου πει ο άλλος: «Θέλω 5%», λέω: «Πάρ' τα, φύγε».

– Θα μπορούσατε να κάνετε μια ταινία το ίδιο εξωτική μέσα σε μια πόλη, δίνοντάς της μια διαφορετική διάσταση – μεταχειριζόμενος την πόλη, π.χ., σαν σκηνικό;
– Οπωσδήποτε όταν λέω χώρο εννοώ και την πόλη – το νέφος μέσα. Ωραία ιδέα, να κάνεις μέσα σ' ένα νέφος μια ταινία. Καταπληκτικό! Μια καλή ιδέα. Όποιος θέλει την αρπάζει!

– Οι ιδέες άλλωστε δεν πληρώνονται.
– Ναι, υπάρχει κάποιος Ιταλός που λέει ότι δεν υπάρχουν καν ιδέες.

– Ταξιδεύουν, αυτές και ο απόηχός τους.
– Υπάρχει δουλειά, όμως, γύρω από τις ιδέες, κι εγρήγορση.

– Χρήμα όμως δεν υπάρχει.
– Ε, πέφτουμε στους ντετερμινισμούς τους οικονομικούς. Γι' αυτό έχει αξία και η ταινία του Παπατάκη (*Φωτογραφία*, 1986), εντέλει. Γιατί είναι ένας ντετερμινισμός όλη, δηλαδή είναι μια μοίρα σαν τις τραγωδίες τις ελληνικές.
Δεν υπάρχει δηλαδή καμία ελευθερία μέσα.

Η συνέντευξη δόθηκε στον Γιώργο Σπανό και στον Μιχάλη Μένεγο, στη Θεσσαλονίκη, στις 2 Οκτωβρίου 1987, στη διάρκεια του 27ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Δημοσιεύθηκε αρκετά χρόνια μετά, σε ένα φυλλάδιο που κυκλοφόρησε σε περιορισμένα αντίτυπα, με αφορμή την προβολή της ταινίας Ντανίλο Τρέλες, τον Ιανουάριο 1992, στην κινηματογραφική λέσχη Μάτι της Μυκόνου. Στην παρούσα μορφή, καταβλήθηκε προσπάθεια να εξαλειφθούν οι αρκετές ασάφειες της πρώτης έκδοσής της, χωρίς να αλλοιωθεί στο ελάχιστο το νόημά της.



Ο Σιωπηλός

(Σχέδιο σεναρίου)

Εισαγωγή στα κυρίως πρόσωπα:

ΛΟΥΚΑΣ - 53 ετών. Από πάθος για τα βιβλία, εκδότης. Για την επιβίωση, έμπορος. Τελευταία, εφοδιάζει με αντικείμενα εκπαιδευτικής χρήσεως τις ιδιωτικές σχολές. Έχει τη μανία να εκπλήττει γνωστούς και φίλους με αναφορές από την περίοδο της γερμανικής Κατοχής, χωρίς να γίνεται οικείος, π.χ. ενώ συζητάει για την απραξία της αγοράς ή την ακρίβεια του χαρτιού, μπορεί να πει: —Αυτό δεν είναι τίποτα, οι Γερμανοί μου λύσανε όλα μου τα προβλήματα με μια κλοτσιά στον κώλο.
Και ακολουθεί βουβαμάρα.

ΜΑΡΙΟΣ - 23 ετών. Βοηθός του. Λίγο κουτός, πιο πολύ ονειροπαρμένος. Πιστός και αφοσιωμένος στον Λουκά, αλλά απρόβλεπτος στις εναλλαγές του. Είναι ιδιαίτερα παράφορος γιατί πρόσφατα εγκαταλείφθηκε από την κοπέλα του. Τα ελάχιστα στοιχεία με τα οποία το αφεντικό του τον έχει «εφοδιάσει» σχετικά με τη γερμανική Κατοχή έχουν δώσει φόρμα σ' έναν κόσμο εικόνων που αυτός ο ίδιος θεωρεί λίγο-πολύ σαν την πρόσφατη «ιστορία». Μερικές φορές όχι χωρίς κομφούζιο, μιλάει για την «Παβάρια», όπου και σήμερα ακόμη μπορεί να επαληθεύσει κανείς κάποια στοιχεία.
Εικόνες από άλλους κόσμους παίρνουνε νέα φόρμα μέσα στον ίδιο μαζί με τον κόσμο του παρελθόντος.

ΣΕ ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΔΡΟΜΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ - την ώρα της μεγάλης κυκλοφορίας. Δυο τύποι χωρίς να μετακινούνται από το πεζοδρόμιο, μιλάνε αδιάκοπα επί τόπου, γράφοντας στ' αρχίδια τους τον παροξυσμό του πήγαινε-έλα στους δρόμους.
Είναι ο εκδότης Λουκάς με τον φίλο του ποιητή Πολύδωρο.

ΛΙΓΟ ΠΙΟ ΠΑΝΩ. ΣΤΟ ΤΡΙΓΩΝΟ ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ-ΣΟΛΩΝΟΣ-ΔΙΔΟΤΟΥ - Ο Μάριος έχει μπει σε κίνηση για τις εκκαθαρίσεις του μήνα. Οι υπάλληλοι των βιβλιοπωλείων τον μεταχειρίζονται με καλό τρόπο, αλλά του δίνουν πίσω τ' απούλητα βιβλία.
Το πάκο με τα βιβλία μεγαλώνει, αλλά μεγαλώνει και η αγωνία του Μάριου.
Σταματάει μια στιγμή σ' ένα περίπτερο για να κάνει ένα τηλεφώνημα. Δεν μιλάει, μόνο ακούει. Ένα ήρεμο χαμόγελο γεμάτο αγαθότητα σχηματίζεται πάνω στο πρόσωπό του: η φωνή είναι από έναν άλλο «Κόσμο»

Ο ΛΟΥΚΑΣ ΜΕ ΤΟΝ ΠΟΛΥΔΩΡΟ Σ' ΕΝΑΝ ΤΥΠΟΓΡΑΦΟ - Δεν έχει παραγγελίες να δώσει αλλά θέλει να κρατήσει οπωσδήποτε τις καλές σχέσεις. «Η ποίηση δεν ανθίζει αυτές τις μέρες, ίσως τον προσεχή μήνα», λέει με στόμφο ο Πολύδωρος.
Ο τυπογράφος κάνει μια προσπάθεια να τον πείσει για να ξαναρχίσει ο Λουκάς τις εκδόσεις ρομάντσων, όπως έκανε πριν πολλά χρόνια, και του θυμίζει τις εξαντλημένες εκδόσεις. Θα κερδίσουν χρόνο και χρήμα. Ο Λουκάς δεν θέλει ούτε ν' ακούσει.

ΣΤΟΝ ΜΙΚΡΟ ΕΚΔΟΤΙΚΟ ΟΙΚΟ - «Ο ΣΙΩΠΗΛΟΣ», ένας νεαρός ποιητής, βρίσκει την πόρτα κλειστή. Αποφασίζει να περιμένει στο μπαρ δίπλα.

Ο Σταύρος Τορνές, στη διάρκεια πρόβας από τα γυρίσματα της ταινίας Ένας ερωδιός για τη Γερμανία (1987). Δεξιά, ο πρωταγωνιστής της ταινίας, σκηνοθέτης Σταύρος Τσιώλης.

Ο ΜΑΡΙΟΣ ΕΠΙΣΤΡΕΦΟΝΤΑΣ - σταματάει μια στιγμή μπροστά στο μπαρ και κάνει νεύμα στον νεαρό να τον ακολουθήσει. Ο Ποιητής προτιμάει να περιμένει τον Λουκά. Πρόκειται για κάτι πολύ λεπτό.

ΣΤΟ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΤΟΥ ΕΚΔΟΤΙΚΟΥ ΟΙΚΟΥ «Ο ΣΙΩΠΗΛΟΣ» - Ο Μάριος επωφελείται από τη μοναξιά για να κάνει ένα τηλεφώνημα.
Είναι ένας σκοτεινός χώρος, ένα αληθινό χάος από πάκα και αχρείαστα αντικείμενα, μερικές συζητήσιμες καρέκλες. Και σε μια γωνιά ένα κρεβάτι με πολλή επιμέλεια στρωμένο όπου συνήθως κοιμάται ο Μάριος. Μόλις ο Λουκάς μπαίνει, ο Μάριος κατεβάζει βιαστικά το ακουστικό, με το χαζό χαμόγελό του, αλλά ο Λουκάς δεν του δίνει ιδιαίτερη προσοχή. Ακολουθείται από τον ποιητή Πολύδωρο, ο οποίος έχει πολλά ακόμα να πει. Στέλνει τον Μάριο να φέρει δυο σκέτους και του δίνει κάποιο χρήμα για τον νεαρό ποιητή. Ο Πολύδωρος ξαναβρίσκει τον οίστρο του. Ο Μονόλογός του, θα μπορούσε να διαρκέσει χρόνια. Μες στο παραλήρημά του, δεν πίνει ούτε τον καφέ.
Ο Λουκάς παρ' όλο ότι τον παρακολουθεί με τα μάτια διάπλατα ανοιγμένα, τον διώχνει. Έχει δουλειά.

ΣΤΟ ΔΙΠΛΑΝΟ ΜΠΑΡ - ο Πολύδωρος μπλοκάρει τον νεαρό Ποιητή συνεχίζοντας τον μονόλογό του από το σημείο που τον είχε διακόψει ο Λουκάς.

ΣΤΗΝ ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ - μετά την ώρα των μαθημάτων. Ο Λουκάς και ο Μάριος έχουνε γίνει δεκτοί από τον Διευθυντή. Ο Διευθυντής δίνει του Λουκά να καταλάβει ότι δεν χρειάζεται πια το εμπόρευμά του: ένα πάκο με μικρά βαλσαμωμένα πουλιά που κρατάει ο Μάριος. Σύμφωνα με τον Διευθυντή οι καιροί έχουνε αλλάξει. Ζούμε στην Οικολογική Εποχή. Για τους μικρούς μαθητές είναι πιο ωφέλιμο να εξοικειώνονται με ζωντανά ζωάκια. Ο Λουκάς αφήνοντας τον διευθυντή, υπόσχεται να του φέρει πολύ σύντομα ένα πόνυ.

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΦΡΑΝΣΟΥΑ του ΒΑΛΣΑΜΩΤΗ - ένα παλιό σπίτι με θέα πάνω σ' έναν κήπο παραμελημένο όπου περιφέρονται διάφορα κατοικίδια ζώα.
Ο Φρανσουά δουλεύει με την όμορφη δωδεκάχρονη κόρη του που τον βοηθάει.
Όταν ο Λουκάς με τον Μάριο φτάνουν, ο Μάριος εξαφανίζεται σχεδόν αμέσως. Ο Λουκάς μιλάει με πολλή αισιοδοξία για ένα ραντεβού που έχει απόψε με κάτι αλλοδαπούς και ζητάει από τον Φρανσουά, αν έχει ακόμα εκείνο το καταπληκτικό κομμάτι, τον θαυμάσιο ερωδιό.
Ο Φρανσουά στέλνει την Ελένη στο δώμα, όπου φυλάγονται τα έτοιμα κομμάτια.
Η Ελένη επιστρέφοντας με τον ερωδιό, ανακαλύπτει τον Μάριο που ψάχνει κάτι να βρει μέσα στον κήπο. Κάθε τόσο φωνάζει με τρυφερή φωνή: Κανέλα.
Ο Μάριος λίγο ξαφνιασμένος από την παρουσία της, ρωτάει την Ελένη αν παίζει φυσαρμόνικα. Το κορίτσι, με έκπληξη, απαντάει ότι δεν ξέρει κανένα όργανο και ότι δεν αγαπάει ούτε τη μουσική.
«Κρίμα, θα μπορούσε όμως». Ο Μάριος υπόσχεται να τη βοηθήσει, δεν είναι δύσκολο να παίζεις φυσαρμόνικα.

ΜΠΡΟΣΤΑ Σ' ΕΝΑ ΜΙΚΡΟ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ ΣΤΗΝ ΠΛΑΚΑ - Ο Μάριος και ο Λουκάς, πριν μπούνε, σταματάνε μια στιγμή στην είσοδο. Ο Μάριος ζητάει χρήματα για ν' αγοράσει τσιγάρα, ο Λουκάς του δίνει ένα κατοστάρικο, ξέροντας καλά ότι δεν είναι για είκοσι τσιγάρα, αλλά για είκοσι τηλεφωνήματα. Του λέει ότι κάνει καλό το να μην καπνίζει αλλά κάνει κακό που τηλεφωνάει. Και τον ρωτάει αν μπορεί να καταλάβει ότι αυτό το κατοστάρικο σημαίνει επίσης τέσσερα κιλά πατάτες. Είναι ανάγκη να μάθεις να ζυγίζεις τα πράγματα. Την απόλυτη αξία που περιέχει μια και μοναδική πατάτα.

ΣΤΟ ΣΑΛΟΝΙ ΤΟΥ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟΥ - ο Λουκάς και ο πελάτης του ερωδιού, μια Γερμανίδα 30 ετών και ο Μάριος. Ο Λουκάς είναι ευδιάθετος και παραγγέλνει δύο κονιάκ. Ο Μάριος αρνείται και μένει χωρίς να συμμετέχει σε μια σκοτεινή γωνιά του χώρου, καθισμένος με τον ερωδιό πακεταρισμένο πάνω στα γόνατά του, ακίνητος. Ακολουθεί με προσοχή την εύθυμη συνομιλία. Όταν ο Λουκάς ζητάει από τη γυναίκα αν έχει δει την Ακρόπολη, ο Μάριος δεν ακούει την απάντηση. Βλέπει μια Ακρόπολη άλλων καιρών. Ένα τοπίο έρημο, επιτηρούμενο από έναν Γερμανό Φρουρό των Στρατευμάτων Κατοχής. Ο Μάριος στις μύτες των ποδιών του εξαφανίζεται και μαζί του εξαφανίζεται και ο ερωδιός. Ενώ ο Λουκάς και η Γυναίκα έχουνε βυθιστεί σε μια παθιασμένη συζήτηση, γύρω από τα έργα του G.G. Bachofen, για τα οποία ο Λουκάς από πάντα είχε θελήσει να κάνει μια δίγλωσση έκδοση. Η γυναίκα του υπόσχεται να τον φέρει σε επαφή με ορισμένους γερμανούς εκδότες που ενδιαφέρονται για μια συνεργασία. Τον συμβουλεύει επίσης να πάρει μέρος στην αγορά βιβλίων της Φρανκφούρτης.

ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΑΠΟ ΤΟ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ - ο Μάριος κάνει ένα ανώνυμο τηλεφώνημα από μία καμπίνα.
Είναι πολύ ευχαριστημένος γιατί έχει αναγνωριστεί από την κοπέλα του Νίνα, και μάλιστα κάνει μια απόπειρα να τη χαιρετίσει.
Η κακή συνήθεια να μη μιλάει στο τηλέφωνο τον έχει καταντήσει ανίκανο για κουβέντα. Μένει βουβός και υποφέρει.
Ωστόσο η Νίνα του εξηγεί για «τελευταία» φορά ότι έχει σκυλοβαρεθεί από τα «αστειάκια του» και οφείλει να την αφήσει στην ησυχία της, αλλά πιο πολύ από κάθε τι άλλο, να σταματήσει να ενοχλεί τους φίλους της.
Σ' αυτό το σημείο ο Λουκάς που βγήκε τρέχοντας από το Ξενοδοχείο ανοίγει την καμπίνα και παίρνει το πάκο με τον Ερωδιό.
Ο Μάριος τον χαιρετάει ευγενικά σχεδόν χωρίς να τον αναγνωρίσει, όλη η προσοχή του βρίσκεται στην κοπέλα που συνεχίζει να του εξηγεί ότι η ζωή της άρχισε να γίνεται κόλαση και ότι έχει την πρόθεση να φύγει για το Σικάγο.
Ο Μάριος με μια διαφάνεια που του είναι οδυνηρή βλέπει μέχρι το άλλο άκρο της γραμμής το συμπαθητικό διαμερισματάκι της Νίνας, όταν μια φορά κατοικούσε και ο ίδιος εκεί. Και από τότε ο Μάριος άρχισε να «βλέπει» όταν τηλεφωνάει.

ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΒΡΑΔΙΑ - Όπως κάθε Τετάρτη οι ποιητές έχουν συγκεντρωθεί στο σπίτι του Λουκά, για να απαγγείλουν τη βδομαδιάτικη παραγωγή. Είναι καλεσμένη επίσης και η Γερμανίδα που αγόρασε τον ερωδιό.
Ένας μετά τον άλλο οι ποιητές σηκώνονται όρθιοι για να διαβάσουν διορθώνοντας, εδώ κι εκεί, κάποια λέξη.
Ο Μάριος, μετά την πρώτη απαγγελία, το σκάει μουρμουρίζοντας ότι η ποίηση είναι κάτι εντελώς διαφορετικό, αλλά κανείς δεν του δίνει σημασία. Είναι μια ζωηρή βραδιά. Κάποιος κάνει προσπάθεια να μεταφράσει έναν στίχο στα γερμανικά, αλλά η γυναίκα τον υποχρεώνει σε βουβαμάρα, λέγοντας ότι καταλαβαίνει τα πάντα.
Κάποιος άλλος λέει ότι ο Ρίλκε ήταν ο πιο μεγάλος ποιητής, αλλά ο Λουκάς, προτιμάει τον Χέλντερλιν. Η άποψή του είναι το έναυσμα για να ξεσπάσει μια παθιασμένη πολεμική.
Ο Λουκάς επιβάλλει σιωπή. Ζητάει από την Γερμανίδα να αποφασίσει. Η γυναίκα αρχίζει ν' απαγγέλλει Όμηρο, αφήνοντας την ομήγυρη με το στόμα ανοιχτό.

Η ΣΕΡΕΝΑΤΑ - Ο Μάριος μπροστά στο σπίτι της Νίνας, μια τεράστια πολυκατοικία. Έχει οργανώσει έναν γέρο βιολιστή που ήταν διαθέσιμος και τον συνοδεύει, ενώ τραγουδάει την καντάδα του.
Το φως από το δωμάτιο σβήνει με τις πρώτες νότες, αλλά ο Μάριος ξέρει ότι είναι εκεί κρυμμένη στο κρεβάτι, βουλώνοντας απελπισμένα τ' αυτιά της. Αλλά ο Μάριος έχει επίσης μια

παράξενη διαίσθηση, ότι η Νίνα, στο βάθος μέσα της, είναι ευχαριστημένη και γι' αυτό είναι έτοιμος να τραγουδάει όλη τη νύχτα.
Οι γείτονες, όμως, θέλουνε να κοιμηθούνε. Ανοίγουν παράθυρα, ακούγονται βλαστήμιες και πέφτουν σακούλες με σκουπίδια.
Ο γερο-βιολιστής το βάζει στα πόδια, προσπαθώντας να συμπαρασύρει και τον Μάριο.
Ο Μάριος απτόητος συνεχίζει την καντάδα του, μέχρι που φτάνει η αστυνομία. Ο Μάριος αφήνεται ήρεμος στα χέρια τους για να τον απομακρύνουν αλλά, ξαφνικά, με μια κίνηση τους αιφνιδιάζει και το βάζει στα πόδια.
Για τους αστυφύλακες δεν αξίζει τον κόπο να τον κυνηγήσουν. Τον ακολουθούνε με αργό βήμα, κοιτάζοντας τον Μάριο που ακόμα τρέχει. Μετά χάνεται σ' ένα υπόγειο.

ΤΟ ΥΠΟΓΕΙΟ – όπου έχει τρυπώσει ο Μάριος είναι στην πραγματικότητα μια σειρά από υπόγεια κτίσματα που ενώνονται σ' έναν κεντρικό χώρο αχρησιμοποίητο, κάτι σαν ένα μεγάλο γκαράζ, που πρέπει να ψάξεις για να το ανακαλύψεις.
Ο Μάριος ακούει τα βήματα των αστυφυλάκων που απομακρύνονται, αλλά από το εσωτερικό του υπογείου, φτάνουν στ' αυτιά του παράξενοι θόρυβοι: μια πόρτα που ανοίγει με πάταγο. Το γέλιο μιας γυναίκας και τα χαχανητά της που συνοδεύονται από το ερεθισμένο λαχάνιασμα ενός άντρα. Τώρα στο μισοσκόταδο, του Μάριου του αποκαλύπτεται ένας θολωτός χώρος γεμάτος τσουβάλια με πατάτες.
Εντελώς ξαφνικά, ανοίγει μια πόρτα διάπλατα και ξεμπουκάρει ένας εύθυμος άντρας, ένας γίγαντας ντυμένος μάγειρας που σέρνει μαζί του μια γυναίκα. Τη ρίχνει πάνω σε κάτι σακιά και προσπαθεί να την ξεγυμνώσει.
Ο Μάριος δεν βρίσκει τον χρόνο ούτε να κρυφτεί πίσω από τις πατάτες, γίνεται αντιληπτός από τη γυναίκα που του κάνει νεύμα με τα μάτια της να του δίνει. Ο Μάριος υπακούει και απομακρύνεται με τα τέσσερα σαν τον κάβουρα.
Όταν ανασηκωθεί στα πόδια του, ο Μάριος βρίσκεται σε μια ευρύχωρη αίθουσα γεμάτη υδρατμούς, είναι μια μεγάλη κουζίνα άλλης εποχής σε πλήρη λειτουργία. Καζάνια με σούπες, λαχανικά και νερό βράζουν πάνω στις αναμμένες μηχανές που καίνε λιγνίτη. Δίπλα στο ανοιχτό μάτι ενός φουρνέλου, ένα πελώριο τηγάνι με κομμάτια χοιρινού ήδη τηγανισμένου. Η όψη του κρέατος, δεν ανοίγει εύκολα την όρεξη. Ξαφνικά ο Μάριος αρχίζει να τρώει με βουλιμία σαν να μην είχε φάει ποτέ, γεμίζοντας όχι μόνο το στόμα, αλλά και τις τσέπες του.
Η μουσική από μια φυσαρμόνικα που φτάνει σ' αυτιά του τον κάνει να διακόψει.
Από ένα παράθυρο βλέπει στην αυλή, ένα κορίτσι να παίζει φυσαρμόνικα για έναν στρατιώτη του Γερμανικού Στρατού που φυλάει σκοπός. Είναι η Ελένη και παίζει την «Παλόμα». Η όψη της είναι βρώμικη και τα ρούχα της σε κακό χάλι όπως όλοι τότε, εκείνη την εποχή.
Ωστόσο ο Φρουρός έχει μπει σ' ένα είδος έκστασης γιατί δεν βλέπει μερικά παιδιά που γλιστράνε κάτω από την μύτη του, μέσα από το συρματόπλεγμα, και εισβάλλουν στον απαγορευμένο χώρο της κουζίνας.
Η Ελένη συνεχίζει να παίζει. Κάποιος από τους φίλους της έχει αργήσει: ο Λουκάς.
Φτάνει τρέχοντας, καταϊδρωμένος και με δυσκολία καταφέρνει να διαπεράσει και ο ίδιος το σύρμα.
Είναι 53 ετών, αλλά δείχνει μικρούλης με το κοντό παντελόνι του. Ο ίδιος δεν έχει καμιά αμφιβολία: πάει ίσια στον χώρο που δουλεύουνε οι γυναίκες, γιατί είναι ένας χώρος λιγότερο εκτεθειμένος για έναν μικρό.
Έξι γυναίκες καθαρίζουνε ένα βουνό με πατάτες. Είναι νέες και συχνά γενναιόδωρες με τα παιδιά. Δουλεύοντας τραγουδάνε και αφηγούνται διάφορα αστεία. Κάθε τόσο έρχεται κάποιος από την κουζίνα μ' ένα δοχείο για να πάρει τις καθαρισμένες πατάτες, και την ίδια στιγμή, βάζοντας χέρι στον κώλο, ξαφνιάζει μια από τις γυναίκες.



Από τα γυρίσματα της ταινίας Ένας ερωδιός για τη Γερμανία (1987). Ο σκηνογράφος Τάσος Ζωγράφος (δεξιά) και ο Σταύρος Καπλανίδης (αριστερά), ευκαιριακοί ηθοποιοί για τη σκηνή του βενζινάδικου. Στο κέντρο, ο Σταύρος Τορνές.



Στα γυρίσματα της ίδιας ταινίας, ο Σταύρος Τορνές δίνει σκηνοθετικές οδηγίες στην Άννα Βιχ, που κράτησε τον ρόλο της γερμανίδας ορνιθολόγου

ΣΕ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΓΩΝΙΕΣ ΤΟΥ ΚΑΘΑΡΙΣΤΗΡΙΟΥ - Τα μικρά παιδιά κρυμμένα καραδοκούν σε μόνιμη ετοιμότητα. Είναι μια μικρή συμμορία από έξι επτά αγόρια-κορίτσια, τα πιο τολμηρά και τα πιο πεινασμένα της γειτονιάς.
Ολιγότερο ικανός από τ' άλλα παιδιά είναι ο Λουκάς, ίσως γι' αυτό η Ελένη κοιτάζει να τον προστατέψει.
Τώρα του αδειάζει λίγη σούπα στο κατσαρολάκι του, λέγοντάς του να μη μετακινηθεί. Θα φροντίσει αυτή να του βρει κάτι να φάει.
Η Ελένη τα καταφέρνει καλύτερα απ' όλους γιατί είναι όμορφη. Κινείται με υπολογισμένη σεμνότητα ανάμεσα στα πελώρια καζάνια της κουζίνας και καταφέρνει να συγκινήσει ακόμα και τον Καρλ, τον πιο σκληρό και άγριο μάγειρα.
Οι γυναίκες πετάνε ένα σακί με σάπιες πατάτες πάνω στον σωρό με τα φλούδια. Τα παιδιά δεν αντέχουν στον πειρασμό και ρίχνονται πάνω στο τσουβάλι, διαλέγοντας όσες δεν είναι εντελώς σάπιες.
Ο Μάγειρας Καρλ, που ξέρει να περιμένει την ευκαιρία, αδειάζει ένα δοχείο καυτό νερό πάνω στο ψαχνό, τα παιδιά υπαναχωρούν για μια στιγμή με κλάματα και γέλια, αλλά επανέρχονται αποφασισμένα.
Στην πόρτα εμφανίζεται ένας αξιωματικός λεπτοκαμωμένος που επιβάλλει με την παρουσία του μια σεβαστή σιωπή.
Ο αξιωματικός, απευθυνόμενος στις γυναίκες, τους ζητάει να του στείλουνε τα παιδιά στην κουζίνα. Θα τους δώσει ο ίδιος να φάνε σήμερα.
Πάνω σ' ένα τραπέζι τοποθετημένα στη σειρά περίπου τριάντα πελώρια κόκαλα. Ο αξιωματικός λέει στα παιδιά να διαλέξουν τα πιο όμορφα και να τον ακολουθήσουν.

ΣΤΗΝ ΑΥΛΗ - ο αξιωματικός έχει ήδη στημένη μια φωτογραφική μηχανή πάνω σε τρίποδο. Βάζει τα παιδιά το ένα μετά το άλλο μπροστά στη μηχανή με τη διαταγή να τρώνε τα κόκαλα. Τα παιδιά με γλυκύτητα αφήνονται να φωτογραφηθούν. Όταν φτάνει η σειρά του Λουκά, ο αξιωματικός θυμώνει.
Ο Λουκάς σκέφτεται ότι είναι η ηλικία του που δεν αρέσει στον αξιωματικό. Μαζεύεται όσο μπορεί για να γίνει μικρότερος.
Στην πραγματικότητα υπάρχει κάτι άλλο, είναι ο σκελετωμένος γέρος που μένει ακίνητος μπροστά στο συρματόπλεγμα περιμένοντας λίγη τύχη. Είναι το μέρος που πετάνε κάθε τόσο τα υπόλοιπα της κουζίνας. Ο αξιωματικός, έξω φρενών, φωνάζει έναν στρατιώτη. Υπάρχει εκείνος ο Γέρος που του χαλάει το κάδρο. Τον διατάζει να τον εξαφανίσει.
Ο στρατιώτης κραυγάζοντας προς τον γέρο του λέει να φύγει, ότι δεν υπάρχει τίποτα για σήμερα, ότι σήμερα τρώμε μόνο εμείς και τα παιδιά.
Ο Γέρος δεν το κουνάει από τη θέση του. Ο Στρατιώτης τον χτυπάει. Ο Γέρος κλαίει συνέχεια, αλλά δεν φεύγει. Ο στρατιώτης αρχίζει να τον σέρνει έξω από το φωτογραφικό πεδίο.
Ο αξιωματικός έχοντας χάσει το γούστο και την υπομονή του διατάζει μια τελευταία ομαδική φωτογραφία. Τα παιδιά παγωμένα από την αθλιότητα του φαγητού και τον φόβο τους μπαίνουν στη γραμμή με τα κόκαλα κρεμασμένα στα χέρια τους. Μερικά κόκαλα πέφτουνε στο χώμα.
Ο αξιωματικός με τα υστερικά του παραγγέλματα τους παροτρύνει ότι οφείλουν να φάνε τα κόκαλα, ότι τα κόκαλα είναι ωραίο πράγμα. Γλείφεται, γλείφεται και ετοιμάζεται να τραβήξει φωτογραφίες.
Σ' αυτό το σημείο επεμβαίνει ο Μάριος ψιθυρίζοντας χαμηλόφωνα, μη γλείφετε, μην γλείφετε. Αλλά βλέποντας ότι δεν τον ακούνε τα παιδιά, πετάγεται μπροστά τους κραυγάζοντας να το σκάσουν.
Ύστερα, μετά από μια κλοτσιά που δίνει στο τρίποδο της μηχανής, τρέχει μαζί τους αφήνοντας έναν αξιωματικό απασχολημένο για την τύχη της φωτογραφικής του μηχανής.

Η ΑΠΟΠΕΙΡΑ - Η μικρή συμμορία του Λουκά, πάνω σ' ένα καρότσι. Όρθιοι μέσα στο κασόνι, η Ελένη με τον Λουκά. Το καρότσι το τραβάει ο Μάριος. Τα παιδιά κοιτάζουν την πλευρά του κτιρίου του Μετοχικού Ταμείου Στρατού, επί της Πανεπιστημίου. Πίσω από τον Άγνωστο Στρατιώτη, προς την Ηρώδου του Αττικού, το καροτσάκι με τα παιδιά διασταυρώνεται με τους τσολιάδες της Φρουράς, που πάνε ν' αλλάξουνε σκοπιά.

ΑΠΟ ΕΝΑ ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΟ ΣΠΙΤΙ ΣΤΟ ΚΟΛΩΝΑΚΙ - βγαίνει ένας Υπουργός της εποχής και κατευθύνεται προς μια μαύρη Mercedes που τον περιμένει στον δρόμο.
Ένας αστυφύλακας κρατάει την πόρτα ανοιχτή. Ο Υπουργός μπαίνει. Ένα ταξί περνάει με ταχύτητα, βγαίνουν δυο οπλισμένα χέρια και τα δυο δεξιά – με πιστόλια, πυροβολούν και ο αστυφύλακας γκρεμίζεται στην άσφαλτο.
Στην αντίθετη γωνιά του δρόμου, το καρότσι με τα παιδιά είναι σταματημένο. Ο Μάριος τρέχει προς το μαύρο αυτοκίνητο σαν να ήταν συνεννοημένος.
Τραβάει κι αυτός ένα μεγάλο πιστόλι και ρίχνει μερικούς πυροβολισμούς στον Υπουργό που από το εσωτερικό του αυτοκινήτου, άτρωτος, τον κοιτάζει με έκπληξη. Ξιπόλητος όπως είναι ο Μάριος, τρέχει για να προλάβει το ταξί που απομακρύνεται στο βάθος του δρόμου μέχρι που χάνεται.

Η ΝΙΚΗ - Η συμμορία του Λουκά, πάνω σε τρία ξύλινα αεροπλανάκια με ρουλεμάν, απογειωμένα από τη μεγάλη ταχύτητα ξεπερνάνε τον Γερμανό Φρουρό, μπαίνουνε στην πόλη χωρίς να μπορεί να τους σταματήσει κανείς, ούτε τα αυτοκίνητα της σύγχρονης Αθήνας.

Ο ΜΑΡΙΟΣ ΞΥΠΝΑΕΙ ΣΤΟ ΥΠΟΓΕΙΟ - Έχει ξημερώσει. Κοιτάζοντας παραζαλισμένος γύρω του, κάνει μια επίκληση: Κανέλα.
Σε μια γωνιά του υπογείου, είναι καθισμένος ένας άγνωστος. Είναι αδύνατος με σκούρο δέρμα και μάτια σαν αναμμένα κάρβουνα. Δεν μιλάει αλλά δεν είναι ανάγκη. Ο Μάριος βλέπει ότι είναι ένας αληθινός Ποιητής και αποφασίζει να τον πάρει μαζί του στον εκδοτικό οίκο.

Ο ΜΑΡΙΟΣ ΔΙΝΕΙ ΜΑΘΗΜΑΤΑ - πόνυ στους μικρούς μαθητές της Ιδιωτικής Σχολής. Είναι μια μεγάλη επιτυχία. Οι μικροί μαθητές δεν θέλουν τώρα πια τίποτ' άλλο. Παρ' όλο ότι μερικοί άλλοι βρίσκονται ξαπλωμένοι καταγής με κάποιο πόδι βγαλμένο.
Ο Διευθυντής εξεγερμένος ενάντια σε μια τόσο μεγάλη δόση οικολογίας δίνει με αυστηρό ύφος την εντολή στο Λουκά να του ξαναφέρουνε το πόνυ βαλσαμωμένο.
Ο Λουκάς με τον Πολύδωρο σε μια ερημική τοποθεσία προσπαθεί να σκοτώσει το πόνυ, αλλά δεν είναι εύκολο.
Από τα πιο κοντινά σπίτια, κάποιοι τύποι αντιλαμβάνονται τις προθέσεις του Λουκά και αρχίζουν να κραυγάζουν: Σκοτώνουν το αλογάκι, σκοτώνουν το αλογάκι!..
Ο Λουκάς ξυπνάει και, κοιτάζοντας το ρολόι, ντύνεται με ταχύτητα για να πάει στον εκδοτικό οίκο.

Ο ΛΟΥΚΑΣ ΦΤΑΝΟΝΤΑΣ ΣΤΟ ΓΡΑΦΕΙΟ ΤΟΥ - μένει έκπληκτος από την παρουσία του Αγνώστου αλλά τον χαιρετάει με ευγένεια.
Ο άλλος δεν απαντάει, τον καρφώνει όμως με τα μάτια.
Ο Λουκάς κάθεται μπροστά στον ξένο με την πρόθεση να ανταλλάξει δυο κουβέντες, όπως άλλωστε είναι η συνήθειά του με τους νέους ποιητές. Αλλά από μια παράξενη κατάσταση μένει βουβός. Τον κοιτάζει με έξαψη στο πρόσωπο και μένει συγκλονισμένος από το σταθερό και πολύ φωτισμένο βλέμμα του αγνώστου.
Όταν φτάνει ο Μάριος με δυο καφέδες, ο Λουκάς τον κοιτάζει ανακριτικά, αλλά ο Μάριος δεν λέει τίποτα για να ξεκαθαρίσει την κατάσταση.
Χωρίς ν' ανοίξει το στόμα του προσφέρει τον έναν καφέ στον άγνωστο και τον άλλον στον Λουκά.

Ο ξένος βλέποντας ότι ο Λουκάς δεν αγγίζει τον καφέ του, τον πίνει κι αυτόν.
Τον Λουκά τον πιάνει ένας νευρικός βήχας και βγαίνει να καπνίσει ένα τσιγάρο έξω. Ο Μάριος τον ακολουθεί. Ο Λουκάς του λέει να πάει να φέρει το αυτοκίνητο. Είναι ανάγκη να ψάξουμε για ένα πόνυ.

ΣΤΟ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ - ο Μάριος με τον Λουκά συζητάνε για τον άγνωστο. Ο Μάριος είναι πεπεισμένος ότι πρόκειται για αληθινό ποιητή. Ένα μοναδικό ταλέντο.
Ο Λουκάς υποστηρίζει ότι ο Μάριος –αν και τον τελευταίο καιρό το μάτι του κάτι αρχίζει να «πιάνει»– δεν ξέρει ακόμα να κάνει διάκριση ανάμεσα στους ποιητές και στα παράσιτα. Ίσως είναι αναρχικός που τον κυνηγάει η αστυνομία.

ΕΞΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΗ - ο Μάριος τηλεφωνάει στον εκδοτικό οίκο.
Η σιωπή του παίρνει ως απάντηση «μια άλλη σιωπή». Ο Μάριος τώρα «βλέπει» τον άγνωστο με μεγαλύτερη καθαρότητα. Δεν έχει κάνει λάθος πάνω στο μεγάλο ταλέντο αυτού του αληθινού ποιητή.
Είναι ένας Ισπανοεβραίος, έχει ζήσει στους αιώνες. Έχει καταλάβει τα πάντα. Έχει δει τα πάντα. Μέχρι και τον Χριστό έχει δει.
Ο Μάριος τώρα καταλαβαίνει γιατί βρήκε τον Ισπανοεβραίο στο υπόγειο και τι σημαίνει αυτό.
Μπροστά από τον φραγμένο με χοντρά σίδερα χώρο περνάνε «χιλιάδες» πόδια, μετά τα πόδια ενός προσώπου που σέρνει ένα ξύλο. Σταματάει μπροστά στα μάτια του φυλακισμένου Ισπανοεβραίου. Το πρόσωπο με το ξύλο γονατίζει ελαφρά, χωρίς ν' αποκαλύψει το πρόσωπό του, φωτίζοντας άπλετα το χώρο της φυλακής...

Ο ΛΟΥΚΑΣ ΔΙΑΚΟΠΤΕΙ την τηλεφωνική σιωπή του Μάριου, λέγοντας ότι το πόνυ είναι πανάκριβο. Είναι ανάγκη να ψάξουνε λίγο παρακάτω.
Είναι σχεδόν υποχρεωμένος να αποσπάσει τον Μάριο από τη σιωπή του και φοβισμένος που τον αφήνει να οδηγήσει.
Εντελώς ξαφνικά ο Μάριος γυρίζει το αυτοκίνητο προς την αντίθετη κατεύθυνση, αρχίζοντας μια τρελή διαδρομή προς την πόλη, χωρίς να ακούει τις διαμαρτυρίες του Λουκά.

ΣΤΟΝ ΕΚΔΟΤΙΚΟ ΟΙΚΟ - Ο Μάριος με τον Λουκά, κοιτάζουνε ο ένας έτσι, ο άλλος αλλιώς.
Ο Άγνωστος έχει εξαφανιστεί αφήνοντας πίσω του ένα παράξενο κενό.
Ο Μάριος λέει «έπρεπε να τον πάρουμε μαζί μας, είχε τα κλειδιά του 20ού Αιώνα».
Ο Λουκάς ανταπαντάει ότι ήταν ένας αναλφάβητος.
Ο Μάριος βγαίνει δρομέως, λέγοντας ότι θα ψάξει να τον βρει.
Ο Λουκάς, γεμάτος αμφιβολίες, φωνάζει τον Μάριο, ενώ συγχρόνως τρέχει να τον προλάβει: «Ίσως έχεις δίκιο. Θα μπορούσε να μας βρει ένα πόνυ».

Ανέκδοτο σχέδιο σεναρίου του Σταύρου Τορνέ, με χρονολογία «Αθήνα 1987». Σε γενικές γραμμές, πρόκειται για τη σεναριακή ανάπτυξη της ταινίας Ένας ερωδιός για τη Γερμανία.

Ένας ερωδιός για τη Γερμανία

Ο Ερωδιός έχει στόρυ και πλοκή, γραμμική πια. Όχι κάθετη. Ακολουθεί ανοδική πορεία και απογειώνεται. Μια άλλη διαφορά του είναι ο πληθωρισμός του λόγου. Διάλογοι, μονόλογοι καλά οργανωμένοι, με βάση τους συγκεκριμένους πρωταγωνιστές. Είναι και η πρώτη μου δουλειά με ενορχηστρωμένη μουσική. Την είχα ανάγκη, γιατί είχα να κάνω με τον Έλληνα και τον συναισθηματισμό του.

Οι κεντρικοί ήρωες είναι τρεις. Ο εκδότης Λουκάς, που τυπώνει μόνο ποιητικές συλλογές και, καθώς δεν τα βγάζει πέρα οικονομικά, πουλά και βαλσαμωμένα πουλιά. Ο βοηθός του Μάριος και η Νίνα, με την οποία είναι ερωτευμένος ο Μάριος.

Οι δύο πρώτοι είναι πρόσωπα δεμένα με το παρελθόν και το όνειρο. Ο εκδότης είναι για τον βοηθό του η ιστορία, ενώ η εποχή μας είναι η εποχή της Νίνας. Η Νίνα είναι εκείνη που θα πάρει την εξουσία στον μικρό εκδοτικό οίκο. Τη διακρίνει η εμμονή της να πραγματώνει στη ζωή της ό,τι θέλει. Είναι το πρόσωπο της κυτταρικής δράσης.

Γύρω από τους πρωταγωνιστές κινούνται ο ποιητής Πολύδωρος, ο ποιητής Γώγος, ο ισπανοεβραίος ποιητής, μια γερμανίδα ορνιθολόγος, ένας θυρωρός, ένας επιστάτης σχολείου, ο διευθυντής του, ένας αληθινός βαλσαμωτής με την αληθινή κόρη του κ.ά. Πρόσωπα που πολλές φορές παίζουν διπλούς ρόλους, καθώς μέσα από το όνειρο και τη φαντασία ζωντανεύουν τα χρόνια της Κατοχής.

...Με μια άλλη ανάγνωση, ο *Ερωδιός* είναι και μία ταινία της Κατοχής, που κουβαλάμε μέσα μας, κι ας έχει τελειώσει.

Το εισαγωγικό σημείωμα με το οποίο ο Τορνές παρουσίασε την υπόθεση της ταινίας Ένας ερωδιός για τη Γερμανία.



Ο Εύρης Παπανικόλας και η Άννα Βίχ σε μια σκηνή της ταινίας Ένας ερωδιός για τη Γερμανία (1987).

Για τη σαφήνεια και τη δύναμη

– Πώς βλέπετε την κυρίαρχη τάση στον παγκόσμιο κινηματογράφο για ταινίες όλο και μεγαλύτερου κόστους και ποια η δική σας στάση ως έλληνας σκηνοθέτης;
– Απ' τη στιγμή που επενδύεται κεφάλαιο είναι κανόνας του παιχνιδιού να θέλει την επιστροφή του συν το κέρδος. Μπροστά στην άνθηση των άλλων οπτικοακουστικών μέσων επικοινωνίας μπορούμε να μιλάμε για προσπάθειες ανταγωνιστικής επιβίωσης αυτού του συστήματος παραγωγής κι όχι άνθησης.

– Η κυριαρχία των ταινιών υψηλού κόστους που εγκαλούν και κολακεύουν τον σημερινό θεατή, δικαιώνει, κατά τη γνώμη σας, αυτή την κυρίαρχη τάση του παγκόσμιου κινηματογράφου;
– Αν δικαιώνει κάτι είναι ο αριθμός των εισιτηρίων. Δηλαδή ένας συγκεκριμένος αριθμός με φετιχιστική δύναμη που εξουδετερώνει οποιαδήποτε αντίρρηση για την ανάγκη ύπαρξης αυτής της ίδιας της ταινίας.

– Τα τελευταία χρόνια συζητιέται η ανάγκη ανοίγματος του ελληνικού κινηματογράφου στη διεθνή αγορά (παραγωγή-διανομή). Εκτιμάτε πως για την ελληνική ταινία υπάρχουν κάποιες ιδιαίτερες απαιτήσεις από μέρους της διεθνούς αγοράς, αισθητικές, θεματικές ή άλλου χαρακτήρα; Η διεθνής συμπαραγωγή ευνοεί μόνο τις ταινίες υψηλού κόστους;
– Δεν τίθεται καν θέμα ξένης παραγωγής στην Ελλάδα γιατί δεν υπάρχει υποδομή. Για την έτοιμη ταινία η διανομή στο εξωτερικό δεν είναι εύκολη. Ίσως όμως το εξωτερικό να 'ναι ο φυσικός της αποδέκτης. Για ό,τι αφορά το αισθητικό ή θεματικό μέρος των ταινιών, αυτό που αποκαλείται και είναι φολκλόρ είναι ξεπερασμένο γιατί οι κουλτούρες αυτών των χωρών έχουν αφομοιώσει και την ιστορική και τη μυθολογική διάσταση του ελληνικού χώρου.

Ο Σταύρος Τορνές κτυπάει κλακέτα με τα χέρια.



– Την καχυποψία των θεατών για τις ελληνικές ταινίες τη συνδέετε με το σχετικά χαμηλό κόστος τους σε σχέση με το αντίστοιχο υψηλό της πλειοψηφίας των ξένων ταινιών;
– Η ταινία του εξωτερικού έχει μεγαλύτερη έλξη για τονέλληνα θεατή, που είναι απόρροια της συστηματικής διαφήμισης, της μόδας και της υπεροχής της σε ποσότητα και τεχνική αρτιότητα, πριμοδοτημένη απ' το γεγονός ότι είναι χώρες όπου γεννήθηκε και αναπτύχθηκε ο κινηματογράφος ως βιομηχανία.

– Πώς κρίνετε το επίπεδο ποιότητας των ελληνικών ταινιών και ποια επίδραση έχει σ' αυτό η στενότητα κεφαλαίων παραγωγής;
– Η στενότητα κεφαλαίων παραγωγής είναι καθοριστική στον βαθμό που επιτρέπει έναν προσωπικό και βιοτεχνικό κινηματογράφο όπου ο δημιουργός έχει συνολική εποπτεία και επέμβαση στα υλικά του. Ανεξάρτητα απ' το επίπεδο ποιότητας είναι γεγονός ότι το χαρακτηριστικό των ελληνικών ταινιών είναι η πολυφωνία.

– Τι έχετε να πείτε για το ότι η πλειοψηφία των καλύτερων ταινιών του παγκόσμιου ποιοτικού κινηματογράφου ήταν ταινίες συγκριτικά φτηνές;
– ...

– Τι νομίζετε για τη στροφή, έστω και περιστασιακή, μερικών μεγάλων κινηματογραφιστών σε ταινίες χαμηλού κόστους (Ερίκ Ρομέρ, Μάρτιν Σκορσέζε κ.ά.) που συχνά θεωρούνται από τις καλύτερες αυτών των δημιουργών (Η πράσινη αχτίδα, Μετά τα μεσάνυχτα κ.ά.).

– Εδώ και πολλά χρόνια, συναντούμε μια σειρά μεγάλων δημιουργών (π.χ. Ερμάνο Όλμι στην Ιταλία) που όχι μόνο πραγματώνουν έναν βιοτεχνικό και προσωπικό κινηματογράφο αλλά και τον θεωρητικοποιούν ανάγοντάς τον σε μοντέλο.

– Υπάρχουν δημιουργοί που, κάτω απ' την πίεση της εκφραστικής τους ανάγκης, έκαναν ταινίες υπερβολικά χαμηλού κόστους. Στην Ελλάδα αυτές οι ταινίες συμπεριλήφθηκαν, κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων ή μετά το τέλος τους, στους επίσημους φορείς χρηματοδότησης. Βλέπετε δυνατή την προοπτική ανεξάρτητης παραγωγής ταινιών ποιότητας μέσω της απόκτησης των ελάχιστων παραγωγικών μέσων και της αυτοχρηματοδότησης της παραγωγής τους; Αν ναι, ποια μορφή παραγωγικής μονάδας προτείνετε;
– Απ' το συνολικό ποσό των κρατικών χορηγήσεων για την ανάπτυξη του κινηματογράφου θα μπορούσε ν' αποσπαστεί ένα ποσό που θα διατεθεί για τις ταινίες χαμηλού κόστους. Μ' αυτό το ποσό οι ενδιαφερόμενοι σκηνοθέτες θ' αποδεσμευθούν αποτελεσματικά με τη μέθοδο της αυτορύθμισης των εκφραστικών τους αναγκών.

– Η διαπιστωμένη αυξητική τάση του κόστους παραγωγής θα σπρώξει στην αύξηση του χορηγούμενου ποσού από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, στη μείωση του αριθμού παραγομένων ταινιών ή στην αυθαίρετη μείωση των κοστολογίων; Πώς θα δοθεί η ευκαιρία σε περισσότερους σκηνοθέτες να εκφραστούν και πώς θα θεσμοθετηθεί η πρόσβαση των πρωτοεμφανιζόμενων (πρώτη, δεύτερη ταινία) στη χρηματοδότηση;
– ...

– Ο τρόπος με τον οποίο παράγετε ταινίες σάς θέλει σεναριογράφο, σκηνοθέτη και παραγωγό. Οι πρακτικές παραγωγής των ταινιών σας έχουν κάτι κοινό μεταξύ τους και με εκείνες των συναδέλφων σας;
– Επαναλαμβάνω ότι όλες οι ταινίες μου είναι προσωπικές και με χαρακτηριστικά βιοτεχνικού τρόπου παραγωγής, σε αντίθεση με πολλούς συναδέλφους που ενώ οι συνθήκες στην Ελλάδα είναι βιοτεχνικές παράγουν ταινίες όπου το εργασιακό σχήμα σχετίζεται με τον βιομηχανικό τρόπο παραγωγής.

– Πιστεύετε πως θα μπορούσατε να γυρίσετε την επόμενη ταινία σας με λιγότερα χρήματα χωρίς ουσιαστική αλλοίωση της ποιότητάς της; Αν είχατε μεγαλύτερη οικονομική ευχέρεια πιστεύετε ότι η ταινία σας θα έβγαινε καλύτερη;
– Δεν το πιστεύω, αλλά δεν θα μ' εμπόδιζε, αναζητώντας μια καινούργια ποιότητα.
– Το πιστεύω αλλά δεν ξέρω αν θα έβγαινε καλύτερη. Το χαμηλό ή υψηλό κόστος δεν πρέπει να το εκλαμβάνουμε με οικονομίστικη λογική, γιατί δεν είναι πανάκεια. [δύο, διαμετρικά αντίθετες μεταξύ τους, απαντήσεις]

– Πώς φαντάζεστε το μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου από άποψη παραγωγής; (υπολογίστε στην πρόβλεψη ή στην ευχή σας το πρόσφατο παρελθόν καθώς και τις εξαγγελίες των κρατικών υπευθύνων).
– Θα 'θελα ο κινηματογράφος που παράγεται στην Ελλάδα να ξαναβρεί αυτό που μας άφησε ο βωβός κινηματογράφος: τη σαφήνεια και τη δύναμη.

Η συμμετοχή του Σταύρου Τορνέ σε έρευνα του περιοδικού Κάμερα *(τχ. 7, Μάιος-Ιούνιος 1987) με τίτλο «Ελληνικός κινηματογράφος: Ζήτημα κόστους;». Στην ίδια έρευνα απαντούσαν οι Νίκος Περάκης, Χρήστος Βακαλόπουλος, Νίκος Κούνδουρος, Φρίντα Λιάππα, Μάνος Ζαχαρίας, Μιχάλης Κουτούζης.*



Ένας ερωδιός για τη Γερμανία. Ο διευθυντής φωτογραφίας Σταμάτης Γιαννούλης στην κάμερα, ο Σταύρος Τορνές παρακολουθεί το πλάνο.



Λ

(Σύνοψις του σεναρίου των Σταύρου Τορνέ, Τσιρίακο Τίζο, Σαρλότ βαν Γκέλντερ)

Ο Λουκάς Ματούσης, ταλαντούχος φοιτητής στην αρχιτεκτονική, με έμμονες ιδέες που τον δυναστεύουν, από μέρα σε μέρα γίνεται απόκοσμος. Η φυσική ερωτική έλξη για την όμορφη αδελφή του Λουκία, που ζει κλεισμένη σε μοναστήρι, τον σπρώχνει σε αλλόκοτα ξεσπάσματα που τον απομακρύνουν ακόμα και από πρόσωπα που του δείχνουν εκτίμηση και φιλία: τον τυπογράφο και φίλο του, Ανδρέα, τον εργολάβο οικοδομών, που σε σχέδια και σε οικόπεδα της οικογένειας του Λουκά θέλει να χτίσει πολιτιστικά κέντρα· την Αντέλε, μια νέα κοπέλα, που η τυχαία της γνωριμία με τον Λουκά μεταβάλλεται σε σφοδρό ερωτικό πάθος.
Η παράξενη συμπεριφορά και τα βίαια ξεσπάσματα του Λουκά είναι συνεχώς κάτω από τον προστατευτικό έλεγχο του πανταχού παρόντος Ιάκωβου, ενός λιγομίλητου, μυστηριώδους και ακαθόριστης ηλικίας φύλακα και επιστάτη του παλιού σπιτιού της οικογένειας όπου ζει μαζί με τον Λουκά στην πόλη της Καστοριάς.
Ο Ιάκωβος, παρά τη φαινομενική ανεξαρτησία, υπακούει με αφοσίωση και υπηρετική στάση στη μάνα του Λουκά, κυρία Λίζα, μια γυναίκα όμορφη και γεμάτη ζωντάνια ώς 45 χρονώ, ιδιοκτήτρια ενός εμπορικού, που ζει μ' ένα παράξενο γεροντάκι, σ' ένα χωριό κοντά στα σύνορα, που το μεγαλύτερο μέρος [των κατοίκων του] είναι μετανάστες.
Η κυρία Λίζα, με επιβολή και μεγάλο κύρος στο χωριό, εκδηλώνει κρυφά, μακριά από αδιάκριτα βλέματα, ένα ασίγαστο πάθος κρυφής ερωτικής λατρείας στη φωτογραφία του γιου της.
Αυτός ο διάχυτος ερωτικός φετιχισμός σε μια αντιπαράθεση του φιλμικού και [του] κοσμικού χρόνου (κύκλος σελήνης) οριστικοποιεί μια ρήξη και οδηγεί τα πρόσωπα αυτής της ιστορίας σε μια σειρά από εξουθενωτικές μεταμορφώσεις.
Πρώτη η Λουκία που συνειδητοποιεί την παρθενική εξαΰλωση του Λουκά και την παγίδευσή του. Σαν από έκλαμψη, βλέπει ότι η θρησκευτική παρόρμηση που την οδήγησε στο μοναστήρι, στην ουσία ήταν ένας δικός της ακαθόριστος φόβος που της είχε μεταδώσει η μάνα της για τον αδελφό της.
Οι παλιές της υποψίες έχουν δώσει πλέον τη θέση τους στη βεβαιότητα για την κρυφή ερωτική επιθυμία της μάνας της για τον Λουκά. Η Λουκία θέλει να προλάβει με κάθε τρόπο να τον γλιτώσει.
Την ίδια νύχτα η Αντέλε, οδηγημένη από το άσβεστο ερωτικό της πάθος για τον Λουκά, τον παρασύρει σπίτι της.
Ο Λουκάς στο μεταξύ, μετά από μια συνάντηση με τη μάνα του και την αδελφή του, βρίσκεται σε μια παθητική κατάσταση που μοιάζει με ύπνωση. Έτσι χαλαρός, αφήνεται στις θερμές περιποιήσεις της Αντέλε.
Η Αντέλε ετοιμάζοντας το τραπέζι μιλάει για τις παλαιικές ρίζες της οικογένειάς της και του αρχοντικού της, που στο ταβάνι του αντικατοπτρίζονται τα αινιγματικά νερά της λίμνης.
Η Αντέλε δεν μπορεί να συγκρατήσει την επιθυμία της, και με μια παρορμητική κίνηση του χαϊδεύει το χέρι. Ο Λουκάς, χωρίς καμιά αντίδραση, παρακολουθεί το χέρι της Αντέλε πάνω στο δικό του και ξαφνικά ανακαλύπτει με τρόμο ότι τα νύχια του χεριού του έχουν τριπλασιαστεί σε μήκος κι έχουν τάση να μεγαλώνουν.
Πανικόβλητος, μ' ένα σάλτο που θυμίζει αίλουρο, φτάνει στο ανοιχτό παράθυρο, που εκείνη τη στιγμή στο ορθογώνιο χάσμα του διαβαίνει ο φωτεινός κύκλος της σελήνης ρίχνοντας ένα παράξενο φως στο πρόσωπό του. Είναι λουσμένο στον ιδρώτα και έχει γεμίσει αναπάντεχα με γένεια.

Ο Σταύρος Τορνές σε ένα διάλειμμα των γυρισμάτων της Καρκαλούς *(1984).*

Η συμπεριφορά του ερεθίζει περισσότερο την Αντέλε που δεν κρύβει την επιθυμία της να τον κάνει δικό της.
Ο μεταμορφωμένος Λουκάς, συνεπαρμένος από το μυστικό κάλεσμα της σελήνης, δέχεται την κτηνώδη επίθεση της Αντέλε που έχοντας χάσει την υπομονή της προσπαθεί να τον βιάσει.
Ο Λουκάς τελικά θα το σκάσει με ουρλιαχτά χαράς από το μπαλκόνι αφήνοντας ανικανοποίητη την Αντέλε – και ανυπεράσπιστη στην εκδικητική μανία του πανταχού παρόντος φύλακα Ιάκωβου.
Την ίδια ώρα στο χωριό, ένας έφηβος αιφνιδιάζει στο μαγαζί της τη μάνα του Λουκά που, πίσω από τον πάγκο, συγκινημένη χαϊδεύει τη φωτογραφία του γιου της.
Η κυρία Λίζα αφήνεται στο αγκάλιασμα του εφήβου χωρίς αντίσταση. Δείχνει να του έχει παραδοθεί, όταν ξαφνικά με μια αστραπιαία κίνηση του κόβει το αυτί με τα δόντια.
Στο σπίτι του Λουκά ο εργολάβος οικοδομών περιμένει τον Λουκά με σοκολατάκια και σαμπάνια για να γιορτάσουν την ευόδωση των κοινών οικοδομικών σχεδίων.
Ο Λουκάς επιστρέφει εκτός εαυτού αφήνοντας παράξενους γρυλλισμούς και κινείται στο μισοσκόταδο.
Ο εργολάβος τον μαλώνει συγκαταβατικά για την αδιαφορία του κι ενώ προσπαθεί ν' ανοίξει το μπουκάλι με τη σαμπάνια, ξαφνικά, αναγνωρίζει έντρομος στο μεταμορφωμένο πρόσωπο του Λουκά τον παράξενο τύπο που λίγο πριν, στην πλατεία, στραγγάλισε ένα σκύλο και στη συνέχεια καταδίωξε τους υπόλοιπους που τον είχαν κυκλώσει.
Πανικόβλητος, τρέχει κυνηγημένος από τον Λουκά, ξεφεύγει απο τη σκάλα της σοφίτας, βγαίνει στο άνοιγμα του φωταγωγού και σκαρφαλώνει στη στέγη. Ο Λουκάς βρίσκεται ήδη εκεί και τον περιμένει μουγκρίζοντας.
Φοβισμένος ο εργολάβος, κάνει μια κίνηση προς τα πίσω, χάνει την ισορροπία του και γκρεμίζεται στο κενό πέφτοντας μ' ένα υπόκωφο γδούπο μπροστά στον Ιάκωβο που τη στιγμή εκείνη φτάνει στο σπίτι.
Ο Ιάκωβος ακούει τα ουρλιαχτά του Λουκά στη στέγη, ουρλιαχτά που βεβαιώνουν ότι είναι καλά. Σέρνει από τα πόδια το πτώμα του εργολάβου στο εσωτερικό του σπιτιού και κλείνει την πόρτα.
Η Λουκία εξομολογείται στην ηγουμένη και αναφέρεται στο πρόβλημα που είχε από κοριτσάκι με τον αδερφό της.
Το βλέμμα της χάνεται στο απόλυτο κενό του προσώπου της ηγουμένης όταν στο μάτι της ανάβει απροσδόκητα ένα δαιμονιακό φως που της μεταμορφώνει την όψη.
Το επόμενο πρωί το πτώμα της Αντέλε επιπλέει στα νερά της λίμνης. Όλο της το κορμί μοιάζει ήρεμο και όμορφο.
Ο Ιάκωβος τελετουργικά και με ψαλμούς που θυμίζουν αρχαϊκό ιερατείο προσπαθεί με διάφορα βότανα και γητειές να συνεφέρει τον Λουκά από τον λήθαργο.
Ξαφνικά εγκαταλείπει κάθε προσπάθεια, παίρνει μαζί του το λυκοτόμαρο που είχε αγοράσει ο Λουκάς σε μια δημοπρασία, τον αφήνει σε κωματώδη κατάσταση και φεύγει.
Στον δρόμο τον σταματάει ο φίλος του Λουκά, ο Αντρέας, που ανήσυχος για την εξαφάνιση του φίλου του θέλει να μάθει νέα. Ο Ιάκωβος τον προσπερνάει αγέρωχος και εξαφανίζεται στο βάθος του δρόμου.
Στο χωριό η μάνα του Λουκά χαστουκίζει τον Ιάκωβο. Του θυμίζει ότι έχει φτάσει το πλήρωμα του χρόνου, κι ότι σε καμιά περίπτωση και για κανένα λόγο δεν αναβάλλεται. Του ζητάει τα κλειδιά του σπιτιού. Θα φροντίσει η ίδια για τον Λουκά. Ο Ιάκωβος θέλει να της παραδώσει και το λυκοτόμαρο αλλά η μάνα του Λουκά τον διατάζει να το κρατήσει και του δίνει εντολή να αρχίσει η τελετή.
'Εξω από το χωριό, στο αλώνι ενός εγκαταλειμμένου αγροτόσπιτου, γίνεται μια περίεργη σύναξη ανθρώπων.
Ο επαναληπτικός και επίμονος ήχος μιας πίπιζας, ενός βιολιού και μιας γκάιντας δημιουργεί εκστατική ατμόσφαιρα.

Ο Ιάκωβος γίνεται πανηγυρικά δεκτός από την ομήγυρη. Με βήμα ιερατικό κατευθύνεται στο χοιροστάσιο και με μια αποφασιστική κίνηση ανοίγει την πόρτα. Ακολουθεί ένα πανδαιμόνιο γρυλλισμών, ανακατεμένων με τις ζωώδεις κραυγές αυτών που καταδιώκουν τα γουρούνια, στο φως της γεμάτης σελήνης. Η μουσική κόβεται απότομα. Η κυρία Λίζα συνοδευόμενη από μια ομάδα εφήβων, πάνω σε μια άμαξα, που τη σέρνουν έξι άσπροι λύκοι, φτάνει στο αλώνι.
Οι συμμετέχοντες με ευλαβικές χειρονομίες προσπαθούν να την αγγίξουν για να πάρουν δύναμη. Η ατμόσφαιρα γίνεται ιερή.
Ο Αντρέας, που ψάχνει τον Λουκά, παρατηρεί από μακριά το αγροτόσπιτο και νομίζει ότι πρόκειται για χωριάτικο πανηγύρι. Πλησιάζει και φοβισμένος κρύβεται πίσω από κάποιους θάμνους.
Ξαφνικά βλέπει να κατεβάζουν από ένα αυτοκίνητο τον Λουκά. Περπατάει με μηχανικές κινήσεις, τελείως απών, και οδηγείται μπροστά στον Ιάκωβο που με μια ιερατική χειρονομία τον σκεπάζει με το λυκοτόμαρο.
Στο εσωτερικό του σπιτιού, η μάνα του Λουκά βρίσκεται σε εκστατική προσμονή. Δίπλα της ο Λουκάς δεν δείχνει να την αναγνωρίζει. Η μάνα αφού πρώτα γεμίσει τον αγαπημένο της γιο με χάδια σηκώνει το κεφάλι του και τον φιλάει παρατεταμένα στο στόμα.
Ο Λουκάς μένει ακίνητος.
Η γυναίκα με οδυρμό βγαλμένο από τα σπλάχνα της αρχίζει να γυρίζει γύρω απο το κορμί του γιου της σαν για να κρατήσει τη ζωτική της δύναμη που την εγκαταλείπει.
Ο Λουκάς στρέφει το κεφάλι προς το μέρος της, αλλά τα μάτια του έλκονται από τη σελήνη, βλέπει τον εαυτό του να τρέχει να φτάσει μια οπτασία.
Η μουσική στο αλώνι σταματάει απότομα. Η μάνα του Λουκά, ανθρώπινο ράκος κάτω από ένα δένδρο, αρχίζει έναν πένθιμο θρήνο.
Ξαφνικά μια περίεργη γυναικεία μορφή φτάνει στο αλώνι. Ο Ιάκωβος αναγνωρίζει στην παράξενη αυτή φιγούρα τη Λουκία και την αφήνει να πάει στον αδελφό της.
Ένα νυχτόβιο πουλί δίνει το σημάδι της αυγής.
Η μάνα του Λουκά ζητάει να ετοιμάσουν τη νεκρώσιμη τελετή. Ξαφνικά, με μια κραυγή που μοιάζει να βγαίνει από τα έγκατα της γης, εμφανίζεται ο Λουκάς όμορφος σαν Απόλλωνας. Οι οργιαστές τυφλωμένοι από ένα εκτυφλωτικό φως κρύβουν τα μούτρα τους στο χώμα. Η μάνα του Λουκά προλαβαίνει να δει για τελευταία φορά το όραμα του γιου της που απομακρύνεται με ταχύτητα ακολουθούμενος από τους λύκους και τον Αντρέα. Σε λίγο οι λυκάνθρωποι πέφτουν απάνω της σαν γύπες και την κατασπαράζουν.

Τίτλοι τέλους:

Από διάφορες μεριές φτάνει η βουή μιας εξέγερσης των ζώων που καταλαμβάνουν την πόλη.

Ανέκδοτο σχέδιο σύνοψης σεναρίου, με χρονολογία 1983, που συνυπογράφουν ο Σταύρος Τορνές, ο Τσιρίακο Τίζο και η Σαρλότ βαν Γκέλντερ



Για μια ματιά αποκαλυπτική

– Σταύρο για πες μας, είναι πράγματι ο Ερωδιός για τη Γερμανία *η φθηνότερη ταινία όλων των εποχών;*
– Νομίζω ότι είναι η ακριβότερη ταινία που έχω κάνει. Ακριβότερη από κάθε άποψη. Και από άποψη υλική αλλά και ως επένδυση ανθρώπινη – κάτι που δεν μετριέται με χρήματα. Αλλά για να μη δείχνουμε τόσο σοβαροί, όσοι ενδιαφέρονται για το πόσο κόστισε η ταινία μπορούν να το υπολογίσουν βλέποντάς τη και κάνοντας τους λογαριασμούς τους. Θέλω όμως να προσθέσω ότι πολλοί άνθρωποι, όταν πρόκειται να δουν όχι τι έχεις μες στην τσέπη σου, αλλά τι είχες και τι ξόδεψες, γίνονται στρεψόδικοι.
Στο μεταξύ τίθεται ένα ακόμη ζήτημα: Για ποιό λόγο όλη αυτή η εμμονή στο ακριβές κόστος μιας ταινίας;

– Αυτό θυμίζει λίγο «ιερά εξέταση»...
– Όταν μιλάμε για θέαμα υποτίθεται ότι είμαστε γενναιόδωροι, υπεράνω χρημάτων, αλλά τελικά ο κινηματογράφος αντιμετωπίζεται με μια νοοτροπία εμποράκων. Όπου και η δεκάρα ελέγχεται σαν να είναι από χρυσάφι. Και λες τότε: η τέχνη είναι γενναιόδωρη, ο έλεγχος της τέχνης είναι γενναιόδωρος, σε τι συνίσταται αυτή η γενναιοδωρία του καλλιτεχνικού προϊόντος;
Αυτή η αυστηρότητα νομίζω ότι έχει τους λόγους της. Δεν είναι κάτι παράλογο. Το παράλογο είναι όταν καταφέρεις να μπεις σε ένα πνεύμα οικονομίας, όταν επιδιώκεις να μην πετάς ούτε δραχμή, είτε από αμέλεια είτε από σπάταλη διάθεση, τότε σε κριτικάρουν ως «φτηνό», σε περιφρονούν. [Δημιουργούνται ταξικοί λαβύρινθοι και] δεν σου αναγνωρίζεται ως κατάκτηση το γεγονός ότι καθήλωσες το κόστος, όντας παραγωγικός. Υπάρχει ένας φετιχισμός των αριθμών. Ενώ τα νούμερα είναι σχετικά. Πιο πολλή σημασία έχει ο τρόπος που τα πλησιάζεις.

– Εσύ κάνεις κινηματογράφο με λίγα χρήματα. Είναι αυτό πρόταση προς τους παραγωγούς;
– Οπωσδήποτε. Διότι αυτή η φωνακλάδικη υπέρβαση, ο γιγαντισμός, το δήθεν ξοδεύουμε» –αλλά ακόμη κι αυτό αν συμβαίνει προκύπτει η ερώτηση: «γιατί ξοδεύουμε»;– δεν αποτελεί δημιουργική πρόταση. Βλέπεις ταινίες υψηλού κόστους –ας πούμε η τελευταία δουλειά του Σπίλμπεργκ [*E.T.-Ο εξωγήινος*]– και διαπιστώνεις ότι θα μπορούσε να γίνει και με λιγότερα χρήματα.
Όχι ότι είναι επιθυμητό να θεσμοθετηθεί ένας έλεγχος στον τρόπο με τον οποίο δουλεύει ο καθένας. Αλλά, πάντως, μέσα σ' αυτή τη λογική της διόγκωσης του κόστους, εγώ διακρίνω μια τακτική: Θεωρείται ότι όσα περισσότερο δείχνει ότι έχει ξοδέψει κάποιος στον κινηματογράφο, τόσο πιο εντυπωσιακό είναι το αποτέλεσμα. Και το υψηλό κόστος χρησιμοποιείται ως όπλο ενάντια σε όσους δεν το έχουν. Αυτό έχει μια χροιά ταξική. Είναι μέσα στις λογικές της κυριαρχίας.

– Πιστεύεις, δηλαδή, στη διάκριση ανάμεσα σε ταινίες που δείχνουν χρήματα και σε ταινίες που, επειδή δεν έχουν χρήματα, δείχνουν άλλα πράγματα;
– ...που ξεδιάντροπα θέλουν να δείχνουν πόσο στοίχισαν. Το φετιχιστικό μέρος αυτής της ιστορίας είναι η οικονομική επένδυση. Είναι σαν να συγκρίνεις δυο πουτάνες: μία του δρόμου –που την πλησιάζεις στα ίσια και συμφωνείς ευθέως ότι κοστίζει ένα άλφα ποσό– και μία που την επισκέπτεσαι σε ένα διαμέρισμα με φώτα και μουσικές – που κοστίζει το πολλαπλάσιο.

Μνήμες κατοχής από την τελευταία ταινία του Σταύρου Τορνέ Ένας ερωδιός για τη Γερμανία *(1987). Ο Σταύρος Τσιώλης, αριστερά, στον ρόλο ενός πιτσιρικά 49 χρονώ και, πλάι του, ο κριτικός κινηματογράφου και σκηνοθέτης Χρήστος Βακαλόπουλος, με τη στολή του γερμανού αξιωματικού.*

Θεωρώ ότι αυτή του δρόμου είναι καθαρή περίπτωση. Η άλλη περίπτωση είναι απατεωνίστικη. Εκεί πουλιέται το περιτύλιγμα.

– Ο Ερωδιός είναι μια ταινία, που η αναζήτηση χρημάτων για μια υπόθεση ζωτική γίνεται το θέμα της. Είναι αυτό το γεγονός αναφορά στην περίπτωσή σου και μεταφορά στην οθόνη της αγωνίας σου;
– Βέβαια. Πάντα στη χώρα μας το ζήτημα ήταν η αναζήτηση του κεφαλαίου. Και πάντα υπήρχε έλλειψη κεφαλαίων. Υπήρχαν πλούσιοι, υπήρχαν σπεκουλαδόροι, αλλά κεφάλαιο δεν υπήρχε. Από τα αρχαία ακόμη χρόνια, υπήρχε στη βάση της κοινωνίας μια συναλλαγή, ένα διαρκές «πάρε-δώσε», μακριά όμως από τη συσσώρευση κεφαλαίων.

– Το ανθρώπινο κεφάλαιο δηλαδή ήταν πιο σημαντικό. Όπως στην ταινία σου. Αυτό που καταφέρνει και κεφαλαιοποιείται είναι μια ανθρώπινη δεξιοτεχνία...
– Έτσι γίνεται και στη ζωή. Μολονότι η ανυπαρξία μιας «μεγαλόπνοης» προοπτικής –όπως στην ταινία, που πρέπει να εκδοθεί ένα βιβλίο– είναι κάτι εξαιρετικά αγχώδες. Η σύγχρονη εποχή για το ρωμέικο υπήρξε ένα άγχος. Από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους αρχίζει η ιστορία των δανείων: «τα δάνεια της Αγγλίας». Τα δάνεια υποκαθιστούσαν την έλλειψη κεφαλαίων. Αυτό το θέμα επανέρχεται αγχώδες μέσα στην προσωπική ιστορία του Λουκά Κώστογλου –του ήρωα της ταινίας μου– και νομίζω ότι έχει μια ανθρωπολογική αξία. Παρατηρούμε κάποιους ανθρώπους που προσπαθούν –χωρίς μεμψιμοιρίες– να βρουν κεφάλαια.

– Και πού φτάνουν αυτοί οι άνθρωποι, μέσα σε αυτή την ταινία; Πουλάνε ερωδιούς...
– Όταν ο άνθρωπος δεν έχει κεφάλαιο γίνεται εφευρετικός. Αποκτά μια δεξιοτεχνία του μάγου, του ανθρώπου που μπορεί να πλησιάσει το θαυμαστό – κάτι που για να επιτευχθεί απαιτεί μια καθαρότητα.

– Αυτό γίνεται στη σκηνή του ξενοδοχείου, όπου, αντί μιας τυπικής συναλλαγής, έχει σκηνοθετηθεί μια παράσταση...
– Έχει στηθεί μια περφόρμανς, βεβαίως. Η συναλλαγή δεν είναι μια ξερή υπόθεση αγοραπωλησίας: «Σου δίνω κουνέλι, μου δίνεις δολάρια». «Σου δίνω κουνέλι και, επιπλέον, κουνέλι που χορεύει, που στέκεται όρθιο». Τέτοια πράγματα.
Κάτι τέτοιο, σε καιρούς άλλους, ήταν ακόμα πιο θαυμαστό, ακόμα πιο εξωτικό. Είμαστε σε μια χώρα που μπορούμε να πουλήσουμε εξωτισμό – κι αυτό πουλάμε τελικά. Τι άλλο να πουλήσουμε; Πατάτες, λεμόνια κ.λπ. θα αντιτείνεις. Βεβαίως, αλλά οι έμποροι άλλων συναφών, ως πιο συστηματικοί, είναι σκληροί ανταγωνιστές. Κατά συνέπειαν, πουλάμε τον εξωτισμό, τον μύθο, την ποίηση σε τελευταία ανάλυση. Τη δυνατότητα να πλάσουμε πράγματα και να πείσουμε τον άλλο ότι αυτά έχουν μια αξία. Σε ένα χώρο όπου έχει συνειδητοποιηθεί το αδύνατο, με την έννοια του οικονομικού μεγέθους, της ευρωστίας, έχει γεννηθεί ένας κόσμος ποιητών, σε όλη την κοινωνική διαστρωμάτωση της Ελλάδας. Αν πας π.χ. στον στρατηγό Κυτριλάκη, «Στρατηγέ...» «Ναι, παιδί μου, έχω κάτι ποιήματα κι εγώ...»
Αυτή η ταύτιση του λαού μας με την ποίηση καλλιεργεί τον χώρο (ένα χώρο εν πολλοίς ουτοπικό) να υπάρχεις μαζί με άλλους. Μολονότι, λοιπόν, φαντάζει σαν ξεπεσμός το ότι, εδώ, ποιητές κυκλοφορούν, από την άλλη, όμως, είμαστε όλοι ποιητές...

– Η ταινία, δηλαδή, απαντά στο μοντέλο του απομονωμένου ποιητή που έχει πάρει το Νόμπελ. Εδώ, η ποίηση είναι μια κατάσταση καθημερινή.
– Στον κόσμο μας ο ποιητής έχει τον ρόλο του μάγου. Και ο μεγαλύτερος μάγος της φυλής είναι ο Καβάφης.

– Παρ' όλα αυτά εσύ, και σε συνεντεύξεις που έχεις δώσει, αντιστέκεσαι στον χαρακτηρισμό «ο ποιητής του κινηματογράφου».

—Σίγουρα. Κατ' αρχήν δεν γλιτώνουμε ως προσδιορισμένος χώρος, ως Έλληνες, τον χαρακτηριστικό μας *ποιητές*. Από 'κεί και μετά, όμως, όταν κάποιοι διάλεξαν τον χώρο του κινηματογράφου κάπου εναντιώθηκαν όχι στην ποίηση αλλά στον χαρακτηρισμό τους ως ποιητές, έτσι, γενικά και αόριστα.
Ο κινηματογράφος προσδιορίζεται, εκτός απ' όλα τ' άλλα, κι από την υλικότητά του. Κι αυτή η υλικότητα δεν ταιριάζει με την ελευθερία που έχει ο ποιητικός λόγος. Είναι μια καινούργια διάσταση. Και τεχνολογία, αλλά και αναιρετικός της τεχνολογίας. Και εικόνα, αλλά η υπόσταση της εικόνας αποδίδεται στο σελιλόιντ. Υπάρχει ένα έντεχνο στοιχείο και η συνείδηση αυτού του έντεχνου δίνει μια διάσταση σύγκρουσης της καθαρής, φευγάτης ποίησης και της τεχνολογίας.
Εγώ αντιδρώ στην ευκολία με την οποία με χαρακτηρίζουν ποιητή του κινηματογράφου, επειδή θεωρώ ότι αυτό δεν ταιριάζει με την ιδιότητα που επέλεξα, του κινηματογραφιστή: να αφηγούμαι με διάμεσο τις εικόνες και τη συναρμογή τους.

—Κι από την άλλη, θέλω να παρατηρήσω ότι η έννοια κινηματογραφιστής δεν μπορεί να ταυτίζεται με την έννοια σκηνοθέτης. Ο σκηνοθέτης πιο πολύ έχει να κάνει με το θέατρο. Ο κινηματογραφιστής, αντίθετα, έρχεται να αναλάβει έναν πολύ πιο δύσκολο ρόλο.
—Ο κινηματογραφιστής είναι κάτι γενικότερο. Είναι αυτός που ασχολείται με τον κινηματογράφο, σε διάφορες δημιουργικές του φάσεις. Ως όρος, αποδίδει κάτι το αλχημικό. Παλεύεις με χημεία, με εικόνες, με γεγονότα, με χρόνους, με χρονικά κενά, κι όλα αυτά πρέπει να αποκτήσουν μια συνάφεια, μια συνέχεια, έναν ειρμό. Και πιο πολύ τώρα, που διανύουμε το μετά, σε ό,τι έχει ήδη υπάρξει, έχει ειπωθεί, έχει ολοκληρωθεί, στην πρώτη μεγάλη περίοδο ζωής του κινηματογράφου. Οι σημερινοί κινηματογραφιστές είναι αποτέλεσμα της κουλτούρας του κινηματογράφου. Δεν είναι ο κινηματογράφος που τώρα γεννήθηκε μπροστά μας και εμείς συμβαδίζουμε στην πορεία ανίχνευσης των εκφραστικών του δυνατοτήτων. Αυτό έχει τελειώσει, ήδη από τη δεκαετία του '60. Εμείς, οι σημερινοί, ξεκινάμε από έναν κορεσμό: από ό,τι ήδη είδαμε, ήδη γνωρίσαμε, ήδη κατατάξαμε. [Είμαστε, δηλαδή, το αποτέλεσμα, είμαστε η κουλτούρα, οι άνθρωποι που βγαίνουν μέσα από αυτές τις συνθήκες που λέγεται κινηματογράφος].

—Αυτή τη στιγμή του «μετά» για τον κινηματογράφο, μετά και την άνθηση του εμπορικού κινηματογράφου στην Ελλάδα, μετά και την εισβολή αρκετών νέων κινηματογραφιστών γύρω στη μεταπολίτευση, με απόψεις τελείως διαφορετικές από τους προπορευόμενούς τους, πώς βλέπεις την κατάσταση στον ελληνικό χώρο και πώς τοποθετείς μέσα σ' αυτόν τον εαυτό σου;
—Όλα μονίμως αλλάζουν – και ευτυχώς. Σήμερα, εγώ, διαβλέπω μια μετατόπιση στο πεδίο του κινηματογραφικού «παιχνιδιού» που έχει σχέση με τον τρόπο με τον οποίο θεάται η εικόνα. Αυτό είναι το καινούργιο που έχει καταφέρει να υπάρξει ως τάση. Όλος ο άλλος κινηματόγραφος –ένας κινηματογράφος επιβολής– στηρίζεται όχι στην καθαρή σχέση με την εικόνα, όσο στις εικόνες που οι άλλες τέχνες επέβαλαν και ο κινηματογράφος, με τη σειρά του, λεηλάτησε, εικόνες-σημαίνοντα άλλων τεχνών, που ο κινηματογράφος «δανείστηκε», υιοθέτησε και συγχώνευσε σε ό,τι λέμε κινηματογραφικό έργο.
Σήμερα, εγώ υπερασπίζομαι μια επιστροφή στο σημαίνον-εικόνα, στην αυτοδύναμη εικόνα, η οποία, στο βάθος της, φέρει τη δυνατότητα μιας καινούργιας μύησης και μιας ανανεωτικής και άμεσης σχέσης του ματιού απ' ευθείας μ' αυτήν.

—Στον Ερωδιό *ενδιαφέρει ότι, ενώ έχουμε μια ρεαλιστική ταινία, αυτή ξαφνικά γεμίζει χαραμάδες. Είναι μια ταινία που, σαν να δέχεται ότι υπάρχει μια ματιά ενιαία, κωδικοποιημένη, η οποία όμως μπορεί να έχει και χαραμάδες...*
—...τις οποίες και τελικά αποδέχεσαι. Το θέμα όμως είναι πώς φτάνεις σ' αυτές. Εγώ ποτέ μου δεν αποποιήθηκα ότι αφηγούμαι, ότι έχω την ανάγκη μιας μυθοπλασίας. Την ίδια στιγμή αυ-

τό δεν οδηγούσε κάπου αλλού, ενώ εγώ επιζητούσα μια ανανέωση, χωρίς όμως να χάσω από μπροστά μου και τους ήδη αποδεκτούς κώδικες. Χρειαζόμουν έναν αφηγηματικό ιστό, αν και την πρωτοκαθεδρία στην εικόνα την έχουν οι ρωγμές σε αυτόν τον ιστό. Πάντα επιζητούσα τη δυνατότητα ενός διεσταλμένου ματιού να διεισδύει στην εικόνα. Για μένα, εξάλλου, έχει σημασία να κατανοηθεί ότι ένα φίλμ είναι μια αλληλουχία εικόνων, αλλά και μια εικόνα. Και στον βαθμό που, αν και προχωράς, σε ένα λαβυρινθώδες παζλ, μέχρι το τέλος, μέσα από μια περίεργη συγκυρία και μέσα από μια εικόνα, έχεις ξανά ολόκληρο το φιλμ μπροστά σου. Αυτό για μένα είναι το ιδανικό έργο στον κινηματογράφο, σήμερα. Αυτό είναι το ζητούμενο για μένα.

Δεν πιστεύω σε μια έκθεση εικόνων. Πιστεύω στη δυναμική της εικόνας – κι εκεί είναι η συνεκτική συνεισφορά αυτού που ο Δήμος Θέος ονομάζει «σημαίνον» στον κινηματογράφο. Η δυνατότητα να κρατάει ο θεατής μια πληθώρα πραγμάτων «στον αέρα», σε μια στιγμή αυτά να συγκλίνουν προς την εντύπωση ενός πράγματος και, την ίδια στιγμή, να διαχυθούν και να γίνουν χιλιάδες. Το ζητούμενο, δηλαδή, είναι μια ματιά αποκαλυπτική. Το να πεις το ελάχιστο πράγμα, αλλά αυτό, κάθε φορά, να είναι ο κόσμος.

Αυτό στο παρελθόν [ποτέ μου] δεν είχα τη δυνατότητα να το εκφράσω. Τώρα, νομίζω ότι έχω μεγαλύτερη σαφήνεια στην έκφρασή μου. Διότι, έχω καταλάβει ότι ο κόσμος είναι απλά πράγματα. Μπορεί να είναι ένα μυρμήγκι που περπατάει. Αν το μάτι σου μπορεί να δει, έχεις μπροστά σου τον μηχανισμό λειτουργίας του κόσμου [και δεν σε νοιάζει τίποτε άλλο].

Στον βαθμό, λοιπόν, που κάτι τέτοιο μπορείς να το προβάλλεις, εκεί υπάρχει και η αξία της τέχνης του κινηματογράφου. Διότι ο κινηματογράφος είναι μια διαδικασία ελιγμών, [μια δυνατότητα πειραματισμών] για να μπορέσεις να αναδείξεις τη σχέση σου με μια πτυχή του κόσμου.

– Για να ξαναγυρίσουμε στον Ερωδιό, *πώς θα μπορούσες να τον προσδιορίσεις λίγο εκτενέστερα;*

– Ο *Ερωδιός* είμαστε εμείς: Η Αθήνα, η τρέλα της μεγαλούπολης, το νέφος... Και εφ' όσον είμαστε εμείς, δεν μπορεί παρά τα πράγματα να είναι σφιγμένα. Είναι, όπως το λένε οι Ιταλοί: «Βλέπω τον λογαριασμό». Η ταινία μου επανεισάγει στην αυτοσυνειδησία του χώρου, των ανθρώπων γύρω κ.λπ.

– Και ο Ροβινσών Κρούσος, *που θέλεις να κάνεις ταινία στο άμεσο μέλλον;*

– Αυτό, θαρρώ, θα πρέπει να είναι η τρέλα, η απόλυτη τρέλα. Μπορεί να είναι, όμως, και η ευκαιρία να ξανοιχτούμε σε καινούργια πράγματα... Δεν ξέρω...

Δεν ξέρω... Θαρρώ, ότι όταν έχεις ένα σχέδιο, το καλύτερο θα ήταν να έχεις είκοσι σχέδια μαζί. Και σε μια στιγμή, όταν έρθει η ώρα, ενώνοντάς τα, όλο και κάτι θα προκύψει. Εντάξει, λες *Ροβινσών Κρούσος*, αλλά την ίδια ώρα λες και λυκάνθρωπος, το ένα, το άλλο...

Πάντως εγώ φαντάζομαι να παίζει στον *Ροβινσώνα Κρούσο* ο Χάρρυ Κλυνν. Αυτός ο άνθρωπος μπορεί να σου λύσει χίλια προβλήματα. Γιατί μπορείς να τον βάλεις να κάνει τον Ροβινσώνα, τον Παρασκευά, έναν τρελό καπετάνιο που θα υπάρχει στην ταινία... Όλα αυτά, με την προϋπόθεση ότι θα του ταιριάζουν, ως ρόλοι, ότι θα σε καταλάβει πού το πας και μόνος του θα «γεννήσει» τον ρόλο του.

– Με όλα που λες φαίνεται σαν να τριγυρίζεις γύρω από μια κωμωδία, ας την προσδιορίσουμε, καινούργιου τύπου. Τι λες; Και πού θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε τις επιρροές σου; Στην ιταλική κωμωδία, ίσως;

– Μου αρέσει πολύ η ιταλική κωμωδία, είναι όμως και εναρμονισμένη με την ανθρωπολογία του ιταλικού χώρου. Ενώ ο Έλληνας δεν γελάει. Οι παλιοί βέβαια γελούσαν, όμως αυτό το είχαν καταφέρει μόνο κάποιοι ηθοποιοί. Κι αυτοί οι άνθρωποι, οι κωμικοί, ήταν όλο το παλιό σινεμά. Όπου, ό,τι έπαιζαν στο θέατρο το κάνανε ταινίες. Σήμερα, πάντως, δεν έχεις το αβαντάζ αυτό, των τύπων που με την προσωπική τους στάση θα συμπαρασύρουν το κοι-



Λίγο έξω από την Πρέβεζα. Ο Στέλιος Αναστασιάδης ξεπλένεται μετά το λασπόλουτρο για το γύρισμα του Ντανίλο Τρέλες (1985).



Σε ένα διάλειμμα των γυρισμάτων της ταινίας Ένας ερωδιός για τη Γερμανία. Αριστερά, ο Δημήτρης Κορομηλάς, παραγωγός των ιταλικών ταινιών του Τορνέ, στη μέση, πλάτη, η Μυρσίνη Τσιάπα, δίπλα της ο Σταύρος Τσιώλης και, δεξιά, μια άγνωστη φίλη.

νό σε γέλιο. Αλλά και να το είχες δεν είναι θεμιτό να το χρησιμοποιήσεις. Είναι δηλητηριώδες. Στην εποχή μας δεν μπορεί να λειτουργήσει. Νεκραναστάσεις δεν γίνονται.

– Μόνο γιατί έχει αλλάξει το κριτήριο του κόσμου απέναντι στο κωμικό ή και γιατί έχει αλλάξει και η κοινωνία;
– Επειδή έχουν αλλάξει και οι άνθρωποι, οι συσχετισμοί, οι καταστάσεις... Προκαλούσανε, λέμε, γέλιο. Υπήρχε όμως κι ένα μπακγκράουντ, στο οποίο αναφερόταν ο κόσμος που γελούσε. Είναι το ίδιο πράγμα με την προσπάθεια αναβίωσης του παλιού ρεμπέτικου. Δεν γίνεται. Σήμερα είναι άλλοι οι κοινωνικοί προσδιορισμοί. Τι να πει, για παράδειγμα, ο ρεμπέτης που τραγουδάει τώρα; Πάλιωσε το σακάκι μου; Αφού έχει 20, 50 σακάκια...

– Όμως στον Ερωδιό *βγαίνει γέλιο από ανθρώπους που δεν είναι κωμικοί. Πιστεύεις ότι μπορεί να βγει γέλιο μέσα από μια καινούργια ανθρωπολογία;*
– Χρειάζεται να μάθουμε πολλά πράγματα. Αν με ρωτούσες: «Κάνεις μια κωμωδία;», θα σου έλεγα: «Ναι, θέλω να κάνω μια κωμωδία». Όμως για να το καταφέρεις χρειάζεσαι μια σπουδή και μια πάλη. Θυμάμαι μια σκηνή από τον *Ερωδιό*, όπου ο Πολύδωρος (τον υποδύομαι εγώ), προσπαθεί να πιάσει ένα αφηνιασμένο πόνυ. Με αυτή τη σκηνή γελάω πολύ και την ίδια στιγμή συγκινούμαι μέχρι δακρύων. Έτσι καταλαβαίνω εγώ το κωμικό: Σαν κλαυσίγελω. Άλλωστε, εμένα μου πάει και λιγάκι αυτό το μπουφόνικο στυλ.

– Πάντως το κωμικό είναι αυτό που λείπει από τον σημερινό ελληνικό κινηματογράφο. Κι αυτοί που ονομάζεις εσύ «τρίτη κατάσταση» βλέπουμε να συγκλίνουν προς το κωμικό στοιχείο. Παραπέμπω στην ταινία του Αβδελιώδη.
– Εγώ θα έλεγα ότι ο [Δήμος] Αβδελιώδης έχει αυθεντική φλέβα κωμικού. Η μικρού μήκους ταινία του (*Αθέμιτος συναγωνισμός*) είναι μια πολύ πυκνή κωμωδία. Γιατί, στην κωμωδία, εκείνο που έχει σημασία είναι να μην υπάρχουν κενά.

– Αλήθεια, πες μας, πώς συνέλαβες αυτόν τον όρο «τρίτη κατάσταση» ;
– Δεν τον συνέλαβα... Μας έχουνε συλλάβει. Μέχρι το '60 δεν είχε «εφευρεθεί» καν ο Τρίτος Κόσμος. Τώρα υπάρχει μια σειρά ορολογιών με πρώτο συνθετικό το «Τρίτος». Εν πάση περιπτώσει, εμείς δεν το βάζουμε κάτω. Με αυτή την έννοια είμαστε σωστοί Λουμούμπα. Αντιπροσωπεύουμε εξάρσεις, ελπίδες... Ο κόσμος δεν έχει τελειώσει – κι ας το νομίζουν μερικοί.

– Πάντως, μολονότι υπάρχει ένα βαρύ κλίμα στον ελληνικό κινηματογράφο, βλέπουμε όλο και πιο τολμηρά να ξεπετάγονται ανεξάρτητες παραγωγές, που τολμούν να μη δεχτούν τη συνθήκη του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου (ΕΚΚ). Πώς βλέπεις αυτή την κίνηση;
– Αυτό που διαφοροποιεί έναν σκηνοθέτη ο οποίος ξεκινάει να κάνει μια ταινία μόνος του, είναι ότι αυτός ο ίδιος αποφασίζει να κάνει αυτό που θέλει. Δεν βάζει ως όρο ότι απαιτείται ένα ποσό, π.χ. 50 εκατομμύρια, για να γίνει μια ταινία. Κάνει μια ταινία. Προέχει η πρωτοβουλία και η ελευθερία που ενυπάρχει μέσα σε αυτή την πρωτοβουλία. Άρα, όλο αυτό το ανεξάρτητο ρεύμα δεν έχει να κάνει μόνο με το αν το κράτος έχει συμμετοχή στην παραγωγή. Μακάρι να γινόταν αυτό με όλους όσοι ενδιαφέρονται να κάνουν κινηματογράφο και μακάρι το κράτος να μπορούσε να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις τους.
Μέσα στους καιρούς που περνάμε, εγώ νομίζω ότι όλα έχουν μια αξία· ακόμα και η «εξτρεμιστική» θέση: «είμαι μόνος μου». Κι έχει αξία επειδή υποδηλώνει την ανάγκη της ελευθερίας – όχι με την έννοια τη βερμπαλιστική, αλλά έμπρακτα, μέσα στη δημιουργία του έργου. Κι όταν γίνεται έργο, τότε οφείλουμε σεβασμό.
Για όλα αυτά, την κίνηση που τώρα αποκτά τα χαρακτηριστικά της στο σώμα του ελληνικού κινηματογράφου και την ονομάσαμε «ανεξάρτητος κινηματογράφος» δεν θα την εντόπιζα σε μια αντιπαραθετική βάση ενάντια στο κράτος, αλλά ως μια τάση η οποία προσδιορίζεται

από την ξεροκεφαλιά της, από τον αντικομφορμισμό της και από την ανάγκη της να κάνει σινεμά – αυτό άλλωστε έχει μάθει να κάνει. Μια ανάγκη που επισφραγίζει μια καθαρότητα: καθαρότητα στις προθέσεις αλλά και στη διοχέτευση της ύπαρξής σου. Αυτό, ως δυναμική, δεν είναι λίγο. Είναι, ακόμα, κάτι πέρα από αυτό που γίνεται στην Ευρώπη.

– Υποστηρίζεις ότι αυτό είναι πρωτόγνωρο. Κάτι ανάλογο δεν συνέβαινε με τις ταινίες, π.χ. στις αρχές της δεκαετίας του '60 ;

– Όχι ότι τότε δεν υπήρχαν διάφορες «τρέλες» αλλά ήταν πάντα «καλυμμένες τρέλες»: κυριαρχούσε το μοντέλο «Εγώ κι ο παραγωγός μου». Σήμερα αυτό έχει καταρρεύσει. Σήμερα ο κινηματογραφιστής κάνει τον σκηνοθέτη, τον παραγωγό, τον διανομέα, τον φροντιστή, το παιδί για τις δουλειές... Αφού όμως το μοντέλο έχει αλλάξει, δεν μπορείς να βάζεις ως όρο την προβολή του εγώ σου κατ' αρχήν: «Εγώ ο σκηνοθέτης». Αντίθετα σε απασχολεί η σχέση: «Εγώ και οι ταινίες που θέλω να κάνω», «Εγώ κι ο κόσμος με τον οποίο συνεργάζομαι». Μιλάμε για μια σχέση πρωτόφαντη στον κινηματογράφο. [Βέβαια, κάθε άνθρωπος, κάθε περίπτωση είναι κάτι ξεχωριστό. Δεν υπάρχει μια κρυστάλλωση ιδεολογική, δεν υπάρχει μια κρυστάλλωση παραγωγική, ούτε καν σε αυτό που λέμε διανομή, το οποίο είναι από τα βασικά]. Και, βεβαίως, πέρα από αυτή τη σχέση δεν υπάρχουν άλλες κοινότητες μεταξύ των δημιουργών. Αντίθετα, υπάρχει μια αυτογνωσία όπως και μια ανάγκη εύρεσης μιας αίθουσας στην οποία να προβάλλονται οι ταινίες μας. Κι υπάρχει ακόμη μια ανάγκη ξεκαθαρίσματος του νομοθετικού πλαισίου. Γιατί ο νόμος για τον κινηματογράφο, πρόσφατος και πολυσυζητημένος, είναι αντισυνταγματικός. Δύο στοιχεία του (οι προϋποθέσεις για να δοθεί στην ταινία ελληνική ιθαγένεια και άδεια προβολής, η θεσμοθέτηση μίνιμουμ συνεργείου 13 ατόμων για κάθε παραγωγή) δεν έχουν καμία σχέση με την υποστήριξη και την προαγωγή της τέχνης του κινηματογράφου.

Ο τρόπος παραγωγής μιας ταινίας κάπου καθορίζει και την αισθητική της. Υπάρχουν ταινίες που έχουν ανάγκη πολυπληθές συνεργείο κι υπάρχουν άλλες για τις οποίες αρκούν ο σκηνοθέτης, ο οπερατέρ, ένας δυο βοηθοί. Το να σου πει ο νόμος πώς θα δουλέψεις για να παραγάγεις το έργο σου, αυτό συνιστά μια επιβολή τεχνοκρατική ενός πολιτισμού που θέλει να «τελειώσει» τους ανθρώπους. Ένας κινηματογραφιστής αντιστρατεύεται αυτή την επιβολή.

Αυτό δεν σημαίνει ότι αντιστρατεύομαι την προσφορά των ανθρώπων του συνεργείου στην ταινία. Αν υπάρχουν προτάσεις παραγωγικές ή και αισθητικές από τους συνεργάτες-τεχνικούς, καλόδεχτες. Δεν κάνουμε κάτι για να το ιδιοποιηθούμε. Ένα έργο ανήκει από κοινού στους συντελεστές του.

Αν αυτά τα σκέλη του νόμου για τον κινηματογράφο δεν αλλάξουν, καλύτερα να μη μιλάμε για ανάπτυξή του – θα λέμε ψευτιές. Πρόκειται για ένα από τα πιο ανελεύθερα πράγματα που έχουν επινοηθεί.

– Πρόκειται όμως και για μια γενικά αποδεκτή διάταξη από τον κόσμο του κινηματογράφου. Πέρα από κάποιους σκηνοθέτες που δουλεύουν ώς τώρα διαφορετικά, δεν νομίζω ότι έχουν αντιδράσει άλλοι.

– Αντίθετα, οι καλύτεροι τεχνικοί που υπάρχουν είναι υπέρ μιας ελευθερίας στην παραγωγή. Είναι φυσικό, ένας άνθρωπος που αισθάνεται τον εαυτό του συνεργάτη, που δεν θεωρεί ότι κάνει αγγαρεία, δεν σου βάζει το μαχαίρι στον λαιμό, γιατί δεν μπορεί να προκύψει έτσι έργο. Αυτοί οι νόμοι είναι στρεβλά κατασκευάσματα συμφερόντων, κομματικών συμφερόντων, στο όνομα δήθεν της προστασίας κάποιας εργατικής τάξης. Δεν ισχύει κάτι τέτοιο – στο κάτω κάτω οι τεχνικοί δεν θεωρούνται κακά αμειβόμενοι. Όμως, όταν κάνεις ένα έργο μαζί με κάποιους άλλους, δεν είναι δυνατόν να μην υπάρχουν όροι κοινά αποδεκτοί.

Εγώ δεν μπορώ να καταλάβω πώς τεχνικοί είναι οι κύριοι στυλοβάτες μιας τέτοιας ανελεύθερης νομοθεσίας. Πρέπει αυτοί οι άνθρωποι να μισούν τη δουλειά που κάνουν. Δεν μπο-

ρώ να φανταστώ ωστόσο τη σχέση του τεχνικού με το έργο ως αλλοτριωτική, όπως δηλαδή η σχέση ενός εργάτη που δουλεύει για το μεροκάματο σε μια βιομηχανία. Η σχέση με το σινεμά είναι, πάνω απ' όλα, σχέση αγάπης, είναι και μια επένδυση ψυχική.
Θέλω να προσθέσω ότι, αν επιβληθούν τελικά τέτοιες διατάξεις, πρόκειται να χαθούν και όσοι νέοι άνθρωποι μπορούν να ανανεώσουν αισθητικά τον κινηματογράφο μας. Αν δεν υπάρξουν νέοι δημιουργοί, νέες προβληματικές, αν εμποδιστούν αυτές οι προβληματικές να εκφραστούν, ακολουθεί η έρημος.

– Τελικά, νομίζεις ότι υπάρχουν οργανωμένα συμφέροντα που σκόπιμα προωθούν μεθοδεύσεις τέτοιας υφής, αλλά και καθορίζουν το, κάθε χρόνο, κινηματογραφικό μας πρόσωπο;
– Η κινηματογραφική πραγματικότητα ορίζεται από την ύπαρξη διαφόρων συντεχνιών. Επιπλέον, τα τελευταία χρόνια είμαστε μάρτυρες αναρριχήσεων διαφόρων προσώπων –πάντα των ίδιων– εκεί όπου παίρνονται οι αποφάσεις. Αυτοί, πάνω απ' όλα, είναι οι άνθρωποι των σωματείων. [Έχουμε και λέμε, λοιπόν: ο Κούνδουρος εδώ, ο Κούνδουρος εκεί, ο Κούνδουρος πιο πέρα, ο Κούνδουρος παρακάτω· ο Παπακυριακόπουλος εδώ, ο Παπακυριακόπουλος εκεί, ο Παπακυριακόπουλος παραπέρα, ο Παπακυριακόπουλος παρακάτω· ο Δανάλης εδώ, ο Δανάλης εκεί, ο Δανάλης στη Θεσσαλονίκη, ο Δανάλης κλειδοκράτορας, ο Δανάλης στο υπουργείο...]
Έλεος. Νισάφι. Αν ζούσαμε σε μια γνήσια δημοκρατική χώρα θα επενέβαινε ο εισαγγελέας. Δεν μπορεί να γίνονται τέτοια πράγματα. Εδώ υπάρχει διαφθορά. Δεν είναι δυνατόν να είσαι πέρα από 5-6 χρόνια αιρετός. Αλλιώς μιλάμε για μια κατάσταση φαυλότητας.
Φοβερά πράγματα...

– Κλείνοντας, θα ήθελες να θυμηθείς κάποια στιγμιότυπα από την περίοδο όπου έζησες στην Ιταλία που, ενδεχομένως, διαμόρφωσαν τη σκέψη σου και καθόρισαν τις μετέπειτα κινηματογραφικές επιλογές σου;
– Θα προτιμούσα να σας αφηγηθώ μια προσωπική ιστορία, που αν θέλετε μπορείτε να της βάλετε και ξεχωριστό τίτλο: πώς γνώρισα τον ρώσο ποιητή Γιεβγκένι Γεφτουσένκο – που εξηγεί και μία από τις σκηνές του *Ερωδιού*, εκείνη όπου ο Λουκάς και ο Πολύδωρος συζητούνε για ποίηση σε έναν δρόμο της Αθήνας, μέσα στην κίνηση και στη φασαρία.] Είναι το φεστιβάλ του Καστέλ Πολτσιάνο [28-30 Ιουνίου 1979]. Φεστιβάλ διεθνούς ποιήσεως. Έχει μεσολαβήσει ό,τι έχει μεσολαβήσει. Έχει υπάρξει εκείνο το φανταστικό Σάββατο όπου γίνεται το θαύμα, 30.000 άνθρωποι ενώνονται όλοι μαζί, εκεί στην πιάτσα, γίνεται τελικά η ποιητική βραδιά. Την άλλη μέρα, όλοι ευτυχισμένοι, κατά το μεσημέρι, έχουμε ξυπνήσει, έχουμε πιάσει τους ήλιους, βλέπεις κόσμο ο οποίος φεύγει, πάει, έρχεται, αλλά και μερικοί οι οποίοι δεν το 'χουνε κέφι και πολύ πολύ να κουνηθούνε. Οπότε έχω αράξει εγώ με τον Φερλινγκέτι – δεν ξέρω πώς, ήταν πάντως πολύ συμπαθητικός άνθρωπος, η κοπέλα του και τα λοιπά... Εγώ, ο [έλληνας φίλος μου, ποιητής Θωμάς] Γκόρπας, η Σαρλότ, ο Φερλινγκέτι, η κοπέλα του και μιλάμε – λέμε διάφορα πράγματα. Περνάει έτσι ωραία ο χρόνος, περνάν' και κάτι Γερμανοί, μας χαιρετάνε. Κάποια στιγμή χωρίζουμε. Παίρνουμε το τρενάκι κι ανεβαίνουμε στη Ρώμη.
Όλα αυτά γίνονται σε μια παύση των γυρισμάτων της *Πόλης των γυναικών* του Φελίνι. Έχουμε διακόψει απ' την Παρασκευή μια μεγάλη σκηνή, εκεί που είναι το σπίτι του Κατσόνε, εκεί που είμαστε γύρω γύρω ένα πλήθος και κοιτάμε. Εγώ είμαι, τώρα, σε πρώτο πλάνο. Μόλις πάω στο στούντιο λοιπόν τη Δευτέρα το πρωί – «Έλα, έλα Τόρνες, Τόρνες, Τό... Τό... δεν μπορώ να το πω αυτό το επίθετο», έχει τα νεύρα του πρωί πρωί ο Φεντερίκο. «Τόρνες», του λέω «Ναι, Τόρνες» – στήνεται το πλάνο, ο Ροτούνο ετοιμάζει τα φώτα, αλλά αργά αργά, σιγά σιγά, κάτι «ψήνεται» εκεί πέρα...
Δουλεύαμε στο «Θέατρο 5». Μόλις έμπαινες από την κεντρική πόρτα στον χώρο όπου γυρίζαμε υπήρχε ένας τεράστιος διάδρομος για να φτάσεις στο σπίτι του Κατσόνε, αλλά έβλε-

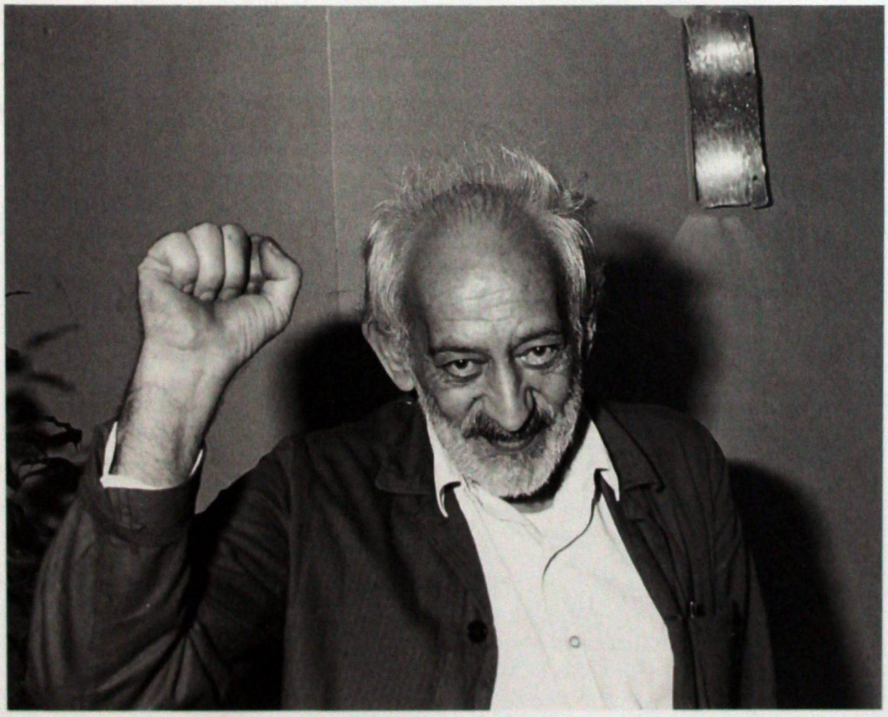
πες απ' το πλατό, γιατί ήταν ένα χώρισμα σαν πλεξιγκλάς... Και βλέπω, λοιπόν, τουριστικά ντυμένο (χα, χα) τον Γεφτουσένκο, με τον οποίο είχαμε συγκρουστεί στο συνέδριο των ποιητών, να μπαίνει στο στούντιο –φουλαράκι και τα λοιπά, φωτογραφική μηχανή– και να πηγαίνει κοντά στον Φελίνι. Αγκαλιές, φιλιά (γνωρίζονται από παλιά) και, κάποια στιγμή, ο Φέλινι γυρίζει να δει τι γίνεται: «Έλα Τόρνες, πάμε», ξέρω γώ, ας πούμε. Οπότε κι ο Γεφτουσένκο συγκεντρώνει το βλέμμα του εκεί που είναι γυρισμένη η κινηματογραφική μηχανή και ξαφνικά βλέπει εμένα σε πρώτο πλάνο. Και «του τη δίνει». «Πώς είναι δυνατόν», θα σκέφτηκε, «το Σάββατο μ' αυτόν τσακωνόμασταν στο Καστέλ Πολτσιάνο και τώρα σε πρώτο πλάνο σε ταινία του Φελίνι;» Τρελάθηκε.

Τον είδα που χάθηκε έτσι, είπα «στάσου μην πάθει τίποτα!» πήγα και τον βρήκα: «Γεια σου, τι κάνεις Γεφτουσένκο;». Αυτός τι να πει: «Α, καλά ευχαριστώ.» Αυτά με τον Γεφτουσένκο και την ταινία του Φελίνι...

Αλλά για να δείτε τι εντύπωση του έκανα, έγραψε ένα άρθρο στη *Λιτερνατούργαγια Γκαζέτα* το οποίο το διάβασα, μου το φέρανε. Ήτανε ολόκληρο κομμάτι. Και με αναφέρει: «Ο Έλληνας Σταύρος», λέει – και δείχνει να με παίρνει στα σοβαρά [Χα, χα χα...]

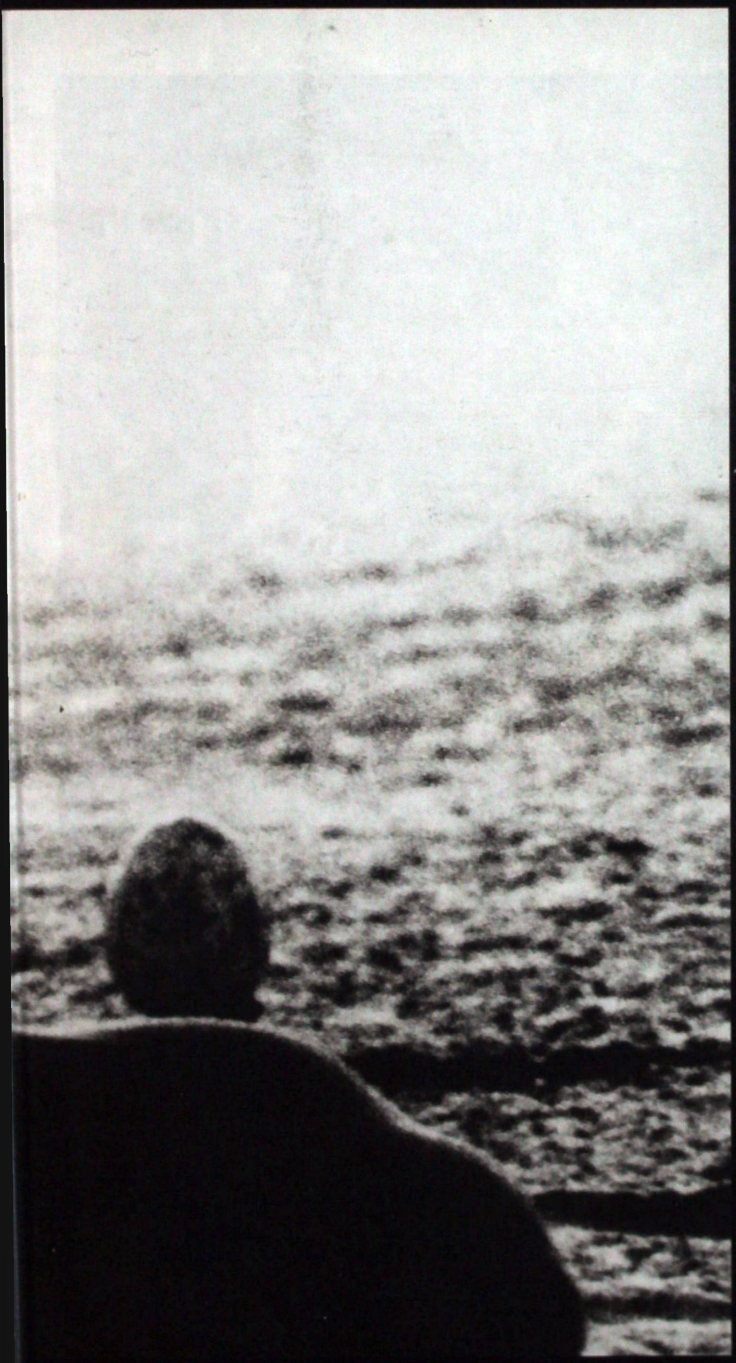
Όλα αυτά, βέβαια, μόνο και μόνο γιατί με είδε στην ταινία του Φελίνι και του εντυπώθηκα: «Δεν μπορεί, αυτός κάποιος είναι», σκέφτηκε.

Το πλήρες κείμενο της τελευταίας συνέντευξης του Σταύρου Τορνέ στον Χρήστο Βακαλόπουλο και στον Ηλία Κανέλλη. Σχεδόν ολόκληρη η συνέντευξη εκείνη είχε πρωτοδημοσιευθεί στο περ. Αντί, *τχ. 374, 27.5.1988. Το τελευταίο απόσπασμα, το σχετικό με τον Φελίνι και τον Γεφτουσένκο, δημοσιεύθηκε μετά τον θάνατο του κινηματογραφιστή, στο «Μικρό αφιέρωμα μνήμης» του ίδιου περιοδικού, τχ. 381, 26.8.1988. Τα αποσπάσματα που είχαν παραληφθεί από τις πρώτες δημοσιεύσεις συμπληρώνονται σήμερα, μέσα σε αγκύλες.*



Μια εμβληματική φωτογραφία: Οκτώβριος 1984. Ο Σταύρος Τορνές, αμέσως μετά το τέλος της προβολής της Καρκαλούς *στο πληροφοριακό τμήμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και τα ενθουσιώδη χειροκροτήματα του κοινού, υψώνει τη γροθιά του.*





Κείμενα και μελέτες για τον Σταύρο Τορνέ

Ο Ντίνη Μ'Φάντουλ στον Ντανίλο Τρέλες (1985).



Στο περίπτερο του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1987). Από δεξιά, Χρήστος Βακαλόπουλος, Σταύρος Τορνές και Σαρλότ βαν Γκέλντερ.



Σκηνή από το ντοκιμαντέρ Θηραϊκός όρθρος για το οποίο συνεργάστηκαν ο Σταύρος Τορνές και ο Κώστας Σφήκας (1967).

Αν δεν υπήρχε Τορνές

Του Σταύρου Καπλανίδη

«Όχι κριτικές λοιπόν, μόνο ψίθυροι. Κάτι που θα μπορούσε να ειπωθεί ψιθυριστά: "Είδα αυτό το φιλμ, όπως ένα τοπίο που δεν θα ξαναδώ ποτέ πια". Ή "Ήταν ένας μεγάλος περίπατος αλλά δεν έφτανε πουθενά"».

Χρήστος Βακαλόπουλος, 1981

Οι πηγές του Τορνέ

Ο Σταύρος Τορνές είδε το φως για πρώτη φορά στις 12.6.1932.

Το Γαλάτσι, η γειτονιά στην οποία ο μικρός Σταύρος μεγαλώνει, ήταν κατοικημένη από μικρασιάτες πρόσφυγες – προσφυγική ήταν και η οικογένειά του. Εκείνα τα χρόνια η Αθήνα αριθμεί κάτι λιγότερο από ένα εκατομμύριο ψυχές. Είναι μια μικρή πόλη γεμάτη ζωή, με χωματόδρομους και πολλή φτώχεια. Με τους αφέντες και τους ανθρώπους του μεροκάματου.

Οι αντιθέσεις, το χάος και οι συχνές αναστατώσεις συνυπήρχαν, για τον Σταύρο, μαζί με τις αναζητήσεις του στον πνευματικό και τον καλλιτεχνικό χώρο, από πολλά χρόνια. Η υπερηφάνεια και η ελπίδα ήταν απαραίτητη ανάγκη για την επιβίωση.

Ο μορφωμένος ζει δίπλα στον αμόρφωτο. Η φτώχεια δεν είναι ντροπή.

Σε μια εποχή που το ραδιόφωνο είναι μόνο για τους πλούσιους και που η τηλεόραση είναι άγνωστη, τα παραμύθια, η φαντασία και τα όνειρα είναι μέρος της πραγματικότητας. Τα όνειρα τρέφουν την ψυχή των ανθρώπων σε μια δύσκολη και ταυτόχρονα πολύχρωμη ζωή. Χιλιάδες εντυπώσεις, λόγια και ιστορίες...

Ωστόσο η πολιτική κατάσταση τα χρόνια που ο Σταύρος μεγαλώνει είναι πολύ δύσκολη, οδυνηρή.

1936, 4 χρονώ, η δικτατορία του Μεταξά.

1940, 8 χρονώ, η φασιστική Ιταλία κηρύσσει πόλεμο στην Ελλάδα. Αμέσως μετά, ο φασισμός και η ναζιστική Κατοχή.

1944, 12 χρονώ, αρχίζει ο Εμφύλιος. Όταν τελειώνει, ο Σταύρος είναι 17 χρονώ.

Ο Σταύρος πήγε μόνο μια ή δυο τάξεις του δημοτικού σχολείου. Αμέσως μετά, τον φαντάζομαι να μεταμορφώνεται σε «σαλταδόρο» της ζωής. Κάτι σαν εκείνους τους έφηβους που στην Κατοχή έτρεχαν πίσω από τα εν κινήσει γερμανικά καμιόνια τροφοδοσίας για να κλέψουν λίγα τρόφιμα με κίνδυνο της ζωής τους.

Τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια, στον διχασμένο από τον Εμφύλιο τόπο, ο Σταύρος μαθαίνει και κάνει πολλές χειρωνακτικές δουλειές για να επιβιώσει. Σε αντίθεση με την προηγούμενη γενιά που μεγάλωσε, πίστεψε και έζησε μέσα σε υποσχέσεις για έναν καλύτερο κόσμο, βιώνει τη σχέση με το μεροκάματο και τη δουλειά σαν εμπειρία – και γι' αυτό πιο κριτικά.

Από νωρίς εκφράζει αριστερές απόψεις, με συνέπεια να υπηρετήσει τη στρατιωτική του θητεία στη Μακρόνησο, το νησί των εξορίστων, ως ύποπτος και αναξιόπιστος.

Εκεί, ο υπό επιτήρησιν Τορνές –ο coatti–, γνωρίζει και συναναστρέφεται αξιόλογους ανθρώπους. Του μαθαίνουν και τους μαθαίνει. Επωφελείται και αναπληρώνει την δύναμη της επιθυμίας για ανάγνωση και γνώση, πράγματα που οι συνθήκες ζωής του στέρησαν. Διαβάζει πολύ και αφηγείται ακόμη περισσότερο στους κρατούμενους. Απόσταγμα όλων αυτών, όταν τελειώνει με τις «υποχρεώσεις προς το κοινωνικό σύνολο», η ενασχόλησή του με ένα παλαιοβιβλιοπωλείο στο Μοναστηράκι που προσπαθεί να το μετατρέψει σε πνευματική γιάφκα, τόπο σύναξης ανήσυχων κινηματογραφιστών και ποιητών.

Πηγαίνει στη σχολή κινηματογράφου του Ιωαννίδη το 1957 και το 1958 έχει πρωταγωνι-

στικό ρόλο στην πρώτη ελληνική ταινία σινεμασκόπ που σκηνοθετεί ο Χρήστος Θεοδωρόπουλος με τίτλο *Το μεγάλο κόλπο* (*Η έκτη μέρα*). Στη συνέχεια θα παίξει σε άλλες δύο ταινίες της μαζικής παραγωγής, που τότε αριθμεί 70 ταινίες τον χρόνο.
Αν ηθοποιός σημαίνει φως, φως σημαίνει βλέπω. Ο νεαρός ηθοποιός Σταύρος, που δεν θέλει μόνο να τον βλέπουν αλλά και να βλέπει, αρχίζει να διαπραγματεύεται το ακόμη απροσδιόριστο. Συναναστρέφεται τους νέους κινηματογραφιστές, μπαίνει πίσω από τα φώτα και τη μηχανή κάνοντας διάφορες δουλειές, και μοιράζεται τον κόσμο τους που είναι επηρεασμένος από τον Μπρεσόν, τον Ροσελίνι, τον Ρενουάρ κ.ά.
Ο Κούνδουρος, ο Βούλγαρης, ο Κανελλόπουλος, ο Δαμιανός, ο Σφήκας, ο Παπατάκης, ο Θέος και μερικοί άλλοι αποτελούν τον πυρήνα μιας ομάδας σκηνοθετών που αντιτάσσει στο κατεστημένο των εμπόρων και των στούντιο την αφηγηματικότητα και το πρώτο πρόσωπο αντί αφελών σεναρίων, ηθοποιών πέραν των εμπορικών ιερών τεράτων· που αντιτάσσει επίσης την ιδέα ότι ο κινηματογράφος περισσότερο από μαθητεία είναι πάθος, κι ότι μαθαίνεις περισσότερα βλέποντας κινηματογράφο παρά κάνοντας μόνο τον βοηθό.
Ο Τορνές «ενδύεται» τον κινηματογράφο το 1967, όταν σκηνοθετεί με τον Κώστα Σφήκα την πρώτη του ουσιαστικά ταινία, τον *Θηραϊκό όρθρο*, ένα ντοκιμαντέρ, κινηματογραφικό δοκίμιο, που ανέτρεπε τους ώς τότε ακαδημαϊκούς κανόνες κινηματογράφησης, γυρισμένο στη Θήρα και στο ηφαίστειο της Σαντορίνης.
Ομως οι προσπάθειες όλων αυτών πέφτουν στο κενό. Ο νεορεαλισμός δεν θα περάσει. Ο στουντιάρχης Φίνος διαμορφώνει την πορεία του κινηματογράφου στην Ελλάδα. Τον έστησε σε γερά βιομηχανικά καλούπια, τον στέρησε όμως από την ιστορία του.
Και σαν να μην έφταναν όλα αυτά, εκείνη τη στιγμή ένα άλλο ηφαίστειο εκρήγνυται. Το πολιτικό. Η χούντα που έρχεται πετρώνει κάθε πνευματική και καλλιτεχνική δραστηριότητα. Στον κινηματογράφο θα κυριαρχήσει για αρκετά χρόνια ο Τζαίημς Πάρις, με ταινίες μυθολογημένου εθνικοπατριωτικού περιεχομένου.

Εθνικότης μετανάστης

Πολλοί σκηνοθέτες εξορίζονται (στα ξερονήσια ακόμα του Αιγαίου, σήμερα νησιά της άγονης γραμμής) ή αυτοεξορίζονται στην Ευρώπη. Στη Γαλλία, στη Γερμανία, στην Αγγλία...
Ο Μεσόγειος Τορνές έχει πριν από τη δικτατορία καταφύγει στην Ιταλία. Εκεί κάνει διάφορα πράγματα: πολιτική, σινεμά, ζωγραφική γλυπτική, γράφει ποίηση, παίζει σε ταινίες.
Ταξιδεύει πολύ, τόσο στο εσωτερικό της Ιταλίας όσο και στο εξωτερικό: Γερμανία, Γαλλία, Ινδία, Αίγυπτο, αλλά και στην Παλαιστίνη. Στα ταξίδια αυτά θα έχει την ευκαιρία να προσεγγίσει πολιτισμούς και να αποκρυσταλλώσει κοσμοθεωρία και πολιτικούς προβληματισμούς. Συσσωρεύει εμπειρίες, γνώσεις, διαμορφώνει και διαμορφώνεται.
Είναι εντυπωσιακό να βλέπεις πόσο έντονα αποτυπώνονται οι αλλαγές αυτές στο πρόσωπό του Τορνέ, που μεταμορφώνεται σιγά σιγά και αρχίζει να αποκτά χαρακτηριστικά εξαϋλωμένης φιγούρας – σαν να ξεπήδησε από κάποιο πίνακα του Γκρέκο.
Η γνωριμία του στην Ιταλία με την Ολλανδέζα Σαρλότ βαν Γκέλντερ είναι καθοριστική της μετέπειτα πορείας του. Μοιράζονται την πνευματική ζωή, το ταξίδι, την αμφισβήτηση των κοινωνικών αξιών της εποχής τους, μοιράζονται τις κρίσεις της υπαρξιακής τους συνθήκης, συμβιώνουν με τον κόσμο και, κυρίως, με το ιερό πάθος για δημιουργία. Μοιράζονται τον κινηματογράφο μέχρι την τελευταία στιγμή της ζωής του Σταύρου. Αγάπη και μόνο αγάπη.
Κατά τον Αντρέ Μπαζέν, «ο κινηματογράφος είναι ένα παράθυρο στον κόσμο».
Για τον Ρομπέρτο Ροσελίνι, «ο κόσμος είναι εδώ, γιατί να τον διαχειριστούμε;». Εκτός από τον κινηματογράφο των στοριμπόρντ και μιας εικόνας πόρνης που πουλιέται ξεπουλώντας τον κινηματογράφο, υπάρχει κι άλλος τρόπος.
Ο Τορνές, πλουσιότερος πια από το *ταξίδι*, συνεχίζει από εκεί που σταμάτησε και ακολουθεί αυτό που ήδη από τον *Θηραϊκό όρθρο* υποπτευόταν. Οι δύο μικρού μήκους ταινίες που γυρίζει στην Ιταλία, *Εξωπραγματικό* και *Αντίο Ανατολή* πραγματεύονται τόπους αισθητικών και

αφηγηματικών αναζητήσεων που έχει επισκεφτεί και γνωρίζει από παλιά, ενώ η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία *Coatti* είναι μια μοναδική και συγκλονιστική καταγραφή και μαρτυρία των πολιτικών και κοινωνικών αδιεξόδων της δεκαετίας του '70 και, ταυτόχρονα, μια ταινία πέρα από κάθε εποχή.

Σκηνοθέτης: είδος υπό εξαφάνισιν

Το 1981, η περιπλάνηση του Σταύρου στη ζωή και τον κινηματογράφο τον οδηγεί πίσω στην Ελλάδα όπου θα βρεθεί αντιμέτωπος με μια πολιτική μετάβαση, έναν ελληνικού τύπου σοσιαλισμό που, δυστυχώς, το μόνο που μπορεί να προσφέρει είναι πόστα για κινηματογραφιστές με συμπεριφορά χαμαιλέοντος. Το σχετικά νεοσύστατο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ) παλινδρομεί ανάμεσα σε κόμματα και συνδικαλιστικές παρατάξεις, αδύναμο (παρά τις περί του αντιθέτου προσπάθειες του επί χρόνια προέδρου του, Παύλου Ζάννα) να εντοπίσει την ουσία της ύπαρξής του και μια ταυτότητα πολιτιστική.

Ο «σατανικός» Τορνές, χωρίς ψευδαισθήσεις, απευθύνεται στην τηλεόραση και παίρνει έγκριση για ένα ντοκιμαντέρ με θέμα ένα μεγάλο παζάρι αλόγων στη Θεσσαλία.

Αρχίζει να γυρίζει, αλλά σύντομα ανατρέπει το σενάριο, το αναπτύσσει και καταφέρνει να φτιάξει τον *Μπαλαμό*. Μια ταινία δρόμου, γυρισμένη σε βουνά, που, έστω κι αν έχει δυσδιάκριτο ήχο και «βρώμικη» εικόνα, ακούς και βλέπεις καθαρά. Έχεις συνεχώς αυτή την παράξενη αίσθηση ότι ο κόσμος είναι το κάδρο και ότι το κάδρο είναι ο κόσμος.

Η γενική αποδοχή της ταινίας και το ενδιαφέρον των κριτικών για τον σκηνοθέτη, που εξάλλου θα συνεχιστεί και στις επόμενες ταινίες του, υπογραμμισμένο με τις βραβεύσεις της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ), μοιάζει να αφήνει αδιάφορους αυτούς που προτιμούν ένα κινηματογράφο εκ του ασφαλούς.

Έτσι, μέσα σ' ένα μεταπολιτευτικό κινηματογραφικό τοπίο που δυσκολεύεται να αυτοπροσδιοριστεί, καλλιτεχνικά τουλάχιστον, ο απολιτικός αλλά όχι αδιάφορος στα πολιτικά Τορνές έχει να αντιμετωπίσει τα στεγανά της εποχής και την περιορισμένη αντίληψη ανθρώπων του κινηματογράφου που αισθάνονται θαρρείς αποστροφή για τον κόσμο «έτσι όπως είναι», αδυνατούν να δουλέψουν αισθητικά για τη μεταμόρφωσή του και εγκλωβίζονται στους μίνιμουμ αριθμούς μελών του συνεργείου που επιτρέπονται για να γυρίσεις μια ταινία – στον συνδικαλισμό!

Αυτή η αναφορά στις συνθήκες που επικρατούσαν τότε δεν γίνεται με διάθεση στείρας κριτικής, αλλά γιατί εκφράζει κυρίως μια εποχή που είναι ανάγκη να κατανοήσουμε για να μπορέσουμε να τοποθετήσουμε τον κινηματογράφο του Τορνέ σε μια βάση συγκριτική, όχι άσχετη του καλλιτεχνικού εγχειρήματος που επιχειρεί και που αποτελεί σπουδαίο πολιτιστικό πλούτο.

Πιστός στις επιλογές του και παρά την εκπεφρασμένη δυσπιστία γύρω του, συνεχίζει να υπερασπίζεται έναν κινηματογράφο βαθιά ανθρωπολογικό που αντλεί μέσα από το πραγματικό αλλά και μέσα από μύθους «εξωτικούς» όσο και το όνομά του, Τορνές: *Μπαλαμός*, *Καρκαλού*, *Ντανίλο Τρέλες* και, τέλος, *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία*.

Ιδιαίτερα αυτή η τελευταία ταινία περιέχει ένα μεγάλο μέρος της πραγματικής ιστορίας της ζωής του Σταύρου. Ο Πολύδωρος είναι ο Τορνές και ο Τορνές μας τον δωρίζει.

Ανθρωπος εξαιρετικά δυνατός απέναντι στις όποιες εύκολες ή δύσκολες συνθήκες της εποχής του, με τεράστιες ψυχικές αντοχές, καταφέρνει, χωρίς κλάψες, να ξεπεράσει τις αντίξοες καταστάσεις που συναντά και να δημιουργήσει έργο.

Σήμερα όταν το σκέφτομαι μοιάζει με θαύμα. Ήταν η δημιουργία η ηδονή του; Μπορεί να ήταν κι έτσι. Παλιά υπήρχαν τέτοιοι άνθρωποι σε όλους τους τομείς και από διάφορα κοινωνικά στρώματα. Αφοσιωμένοι και με έρωτα για το αντικείμενο της δουλειάς τους. Αυτοί δεν ήταν ποτέ κενοί, βαρετοί ή κακοί. Δεν είχαν χρόνο για τέτοια. Είναι πράγματι περίεργο, σήμερα δεν βρίσκεις έναν στους χίλιους.

Μόνο αυτοί οι άνθρωποι υπάρχουν, αλλά, αλήθεια, πόσο μου λείπουν...

Σεπτέμβριος 2001

Πορτρέτο του Σταύρου Τορνέ (περίπου 1965).

Σταύρος Τορνές: Ο μεγάλος ενοχλητικός

Του Ηλία Κανέλλη

Το 1950 ο εμφύλιος έχει τελειώσει. Η Ελλάδα προσπαθεί να σταθεί στα πόδια της ενώ το μετεμφυλιακό κράτος των διακρίσεων σημαδεύει την, ούτως ή άλλως, δύσκολη καθημερινότητα. Ομως, έστω και δύσκολα, η κοινωνική ζωή ανασυγκροτείται και, μαζί με αυτή, αρχίζουν και σχηματίζονται οι κύκλοι που θα δώσουν τον τόνο του πνεύματος και της καλλιτεχνικής ταυτότητας της νέας εποχής που χαράζει. Μεταξύ των άλλων, ο πρωτοπόρος Φιλοποίμην Φίνος αρχίζει ψηφίδα ψηφίδα να οικοδομεί αυτό που ονομάστηκε κινηματογραφική βιομηχανία στην Ελλάδα, την εταιρεία παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών Φίνος Φιλμς. Εκτός του ότι δημιούργησε το κυρίαρχο μοντέλο κινηματογραφικής παραγωγής το οποίο μιμήθηκαν λίγο αργότερα και οι επίγονοί του (και ανταγωνιστές του) επιχειρηματίες παραγωγοί του κινηματογραφικού θεάματος, καλλιέργησε σιγά σιγά τα κυρίαρχα κινηματογραφικά είδη (μελόδραμα και κωμωδία) που επικράτησαν αλλά και σύστησε τις υποδομές για το εγχώριο σταρ σύστεμ και τις εφαρμογές του, τα καλύτερα δείγματα των οποίων θα τοποθετηθούν χρονικά τα πρώτα χρόνια της επόμενης πενταετίας.

Ο νεαρός Σταύρος Τορνές επιστρέφει στην Αθήνα από τη Μακρόνησο, όπου έκανε την άοπλη στρατιωτική του θητεία, το ίδιο διάστημα που στην Ελλάδα επιστρέφει και κάποια σχετική ηρεμία, έπειτα από μια δεκαετία πολεμικών συγκρούσεων, ιδεολογικών διώξεων και ανώμαλης πολιτικής και κοινωνικής ζωής – στα τέλη της δεκαετίας του '40. Το κράτος των διακρίσεων την περίοδο εκείνη πολλούς από τους στρατεύσιμους που θεωρούσε ύποπτους αριστερών ιδεών τους μετέθετε στον «νέο Παρθενώνα» του «ιδεολογικού σωφρονισμού» των πολιτικών του αντιπάλων. Σύμφωνα με τις υπάρχουσες μαρτυρίες αλλά και τις αφηγήσεις του ίδιου του Τορνέ,[1] η θητεία του στη Μακρόνησο, εκτός του ότι βελτίωσε την ελλιπή παιδευτική του υποδομή, του έδωσε τη δυνατότητα να αποκτήσει ερεθίσματα για να κατευθύνει τις αναζητήσεις του σε θεωρητικές αναγνώσεις ζητημάτων που άπτονταν του εργατικού κινήματος αλλά και της αριστερής κουλτούρας. Παράλληλα όμως τον έπεισε ότι η ζωή του πρέπει να περάσει από τη μεγάλη αφηγηματική τέχνη του καιρού του, αφού χωρίς στοιχειώδη γνώση της τεχνικής και της γλωσσικής άρθρωσης του κινηματογράφου, ο Τορνές ασκούνταν μόνος, μάλιστα ενώπιον απαιτητικού, πεπαιδευμένου ακροατηρίου, στα είδη της δημιουργικής κινηματογραφικής φαντασίας.

Ο Σταύρος Τορνές είχε γεννηθεί το 1932 στο Γαλάτσι, προάστιο τότε της πολύ πιο μικρής Αθήνας. Οι γονείς του ήταν Μικρασιάτες που κατέληξαν στην ελληνική πρωτεύουσα με το μεγάλο προσφυγικό κύμα, που ακολούθησε τη Μικρασιατική Καταστροφή. Οι εγκύκλιες σπουδές του ήταν ελάχιστες. Παρακολούθησε μόνο μια δυο τάξεις του δημοτικού σχολείου ώς το 1940, όπότε και λόγω της κήρυξης του ελληνοϊταλικού πολέμου αναγκάστηκε να στραφεί (μικρός γαβριάς) σε επιτηδεύματα του ποδαριού για την επιβίωση, μια περίοδο που η επιβίωση ήταν ολόκληρη περιπέτεια. Αυτοδίδακτος επί της ουσίας, προσπαθεί να συμπληρώσει τα γνωστικά του κενά όπως όπως, με δεδομένη την έλλειψη βιβλίων αλλά και την απόσταση στην οποία βρίσκονταν άνθρωποι που θα μπορούσαν να τον κατευθύνουν σε διάφορους τομείς της γνώσης. Στην πραγματικότητα, η Μακρόνησος ήταν το πρώτο συγκροτημένο σχολείο. Η δεύτερη ευκαιρία συγκρότησης ήταν η περίοδος επανένταξής του στη ζωή της Αθήνας, μετά τη στρατιωτική θητεία του. Τα πρώτα χρόνια απλώς οργώνει τις κινηματογραφικές αίθουσες βλέποντας ό,τι είναι δυνατόν να δει. Το 1957, κατασταλαγμένος πια

1. «Εμαθα για το πέρασμα του Σταύρου από τη Μακρόνησο (...) Εκεί ο Σταύρος ήταν «αφηγητής ταινιών». Ο θάλαμος απαιτούσε μια ταινία την ημέρα με λεπτομέρειες. Ο Σταύρος θυμόταν δυο τρεις σκηνές και την υπόλοιπη ταινία την έβγαζε απ' το κεφάλι του. Θα πρέπει να είχε φτιάξει τουλάχιστον τριακόσιες ταινίες εκείνη την περίοδο» γράφει ο Χρήστος Βακαλόπουλος («Μπαλαμός. Αντί για απομαγνητοφώνηση», βλ. Σταύρος Τορνές (συλλογικό), σ. 18, έκδ. Θέατρο Σφενδόνη, Αθήνα 1994.

στο επάγγελμα που πρέπει να ακολουθήσει, εγγράφεται στη Σχολή Κινηματογράφου Ιωαννίδη - τη δεύτερη μετά τη Σχολή Κινηματογράφου Λυκούργου Σταυράκου.[2] Ορμητικός νέος, αρχίζει τις παρέες με πρόσωπα που δεν αρκούνται στις βλέψεις για επαγγελματική καριέρα στον κινηματογράφο αλλά αρχίζουν να αναρωτιούνται για το είδος του κυρίαρχου κινηματογραφικού θεάματος, ενώ ταυτόχρονα οι προβληματισμοί τους τους φέρουν στις παρυφές μιας αριστερής διανόησης – χωρίς ωστόσο να εντάσσονται είτε στο (παράνομο τότε) Κομμουνιστικό Κόμμα είτε σε κάποια άλλη οργάνωση της Αριστεράς.[3]

Στο μεταξύ, για να βιοπορίζεται, ο Τορνές εργάζεται, μάλιστα για μεγάλο χρονικό διάστημα είναι εργάτης λατομείου, στο Γαλάτσι. Είναι μια δουλειά στην οποία επανέρχεται κάθε φορά που οποιαδήποτε άλλη επαγγελματική διέξοδος είναι κλειστή – για λόγους βιοπορισμού. Στόχος του πάντως είναι η διαφυγή από το βαρύ χειρωνακτικό επάγγελμα, γι' αυτό και το επιχειρεί όποτε του δίνονται οι δυνατότητες. Το 1958 βρίσκει έναν άδειο χώρο στο Μοναστηράκι, στον αριθμό 3 της οδού Ηφαίστου, παραδοσιακού εμπορικού κέντρου της περιοχής, και τον μετατρέπει σε παλαιοβιβλιοπωλείο, έχοντας στόχο να τον κάνει χώρο συνάντησης και συντροφιάς προσώπων με κοινά ενδιαφέροντα, κατά το πρότυπο του αντίστοιχου βιβλιοπωλείου στην περιοχή, του Σίμου του Υπαρξιστή, ο οποίος πρέπει να ήταν θρυλική μορφή στα μάτια των μελών της ανήσυχης καλλιτεχνικής συντροφιάς του. Το βιβλιοπωλείο έγινε και λειτούργησε για μερικούς μήνες, ουδέποτε όμως είχε την επιτυχία που ο δημιουργός του είχε στον νου του, γι' αυτό και σύντομα το εγκατέλειψε.

Μέσα στην ανασφάλεια και την αβεβαιότητα που επικρατεί, ωστόσο, υπάρχουν και κάποια σήματα αισιοδοξίας. Το 1958, η Σχολή Ιωαννίδη, θέλοντας να διευρύνει το εύρος της απήχησής της αλλά και τον κύκλο εργασιών της, αναλαμβάνει μια κινηματογραφική παραγωγή. Ο Χρήστος Θεοδωρόπουλος αναλαμβάνει τη σκηνοθεσία μιας ταινίας με τίτλο *Το μεγάλο κόλπο* και ο Τορνές παίρνει το βάπτισμα του πυρός ως ηθοποιός του κινηματογράφου (πρωταγωνιστεί πλάι στην Ξένια Καλογεροπούλου). Γνωρίζοντας όμως καλά ότι άλλο ηθοποιός σε μια χαμηλού κόστους ταινία (παρ' ότι ήταν η πρώτη ελληνική ταινία σε σινεμασκόπ) με αβέβαιη την εμπορική της απήχηση και άλλο σταρ, επιμένει να πατά στα πόδια του και να μην κόβει τις γέφυρες με τα υπόλοιπα επιτηδεύματα που του έδωσαν τόσα χρόνια τη δυνατότητα να επιβιώσει. Το λατομείο του Γαλατσίου ήταν, αρκετό καιρό ακόμη, μια κάποια λύση για την αντιμετώπιση του καυτού προβλήματος της έλλειψης ρευστών.

Πάντως, οι ευκαιρίες για περιστασιακές εργασίες στον κινηματογράφο αυξάνονται. Το 1960, η Σχολή Ιωαννίδη κάνει άλλη μια παραγωγή. Ο Κώστας Φωτεινός σκηνοθετεί το *Μυστικό του κόκκινου μανδύα* (ή *Ο κόκκινος μανδύας*) στον οποίο ο Τορνές ξαναεμφανίζεται ως ηθοποιός, ενώ είναι και βοηθός σκηνοθέτη. Λίγο μετά, σε συνεργασία με τον Βασίλη Ραφαηλίδη και τον Δήμο Θέο, επιχειρούν να ιδρύσουν μια εταιρεία κινηματογραφικής παραγωγής, θέλοντας εκτός των άλλων να τοποθετηθούν εμπράκτως στον αντίποδα του στερεότυπου κινηματογράφου των στούντιο που αυξάνονται και πληθύνονται. Παρά τις διακηρύξεις και τα μεγαλεπήβολα όνειρα, όμως, η οικονομική στενότητα, δηλαδή η πραγματικότητα, θα τους προσγειώσει για ακόμα μια φορά.

Και όμως, κινηματογραφιστής

Τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '60 δεν έφεραν μεγάλες ανακατατάξεις στο κινηματογραφικό πεδίο. Ο Φίνος βεβαίως δεν είναι πια μονοπώλιο, είναι όμως το πιο οργανωμένο στούντιο, μπορεί να φέρνει εις πέρας τις ακριβότερες παραγωγές και να υπαγορεύει τους όρους του εγχώριου σταρ σύστεμ. Ο κινηματογράφος ως μεγάλη λαϊκή τέχνη βρίσκεται στην ακμή του, αλλά σε σχέση με τα κινηματογραφικά κινήματα της Ευρώπης, στην Ελλάδα συνεχίζει να υπάρχει μια μεγάλη αναντιστοιχία: το καλλιτεχνικό αίτημα από την κινηματογραφική τέχνη συνεχίζει να είναι υπόθεση ενός περιθωρίου. Το γεγονός ότι *Ο δράκος* του Νίκου Κούνδουρου εισήγαγε με καλλιτεχνική επιτυχία στην ημεδαπή τους προβληματισμούς του ιταλικού νεορεαλισμού δεν σήμαινε ότι η δυνατότητα παραγωγής ενός «άλλου» κινηματογράφου έπαυσε να είναι περιθωριακή υπόθεση για τους έλληνες παραγωγούς.

2. Όπως αφηγείται ο κινηματογραφιστής Γιώργος Ζερβουλάκος.

3.«(...) Έγιναν κάτι γεγονότα το '56 στην Ουγγαρία... Σχολή κινηματογράφου και απόψεις για τον "άνθρωπο-με-την-κάμερα-στην-υπηρεσία-του-προλεταριάτου". Χρήστος Βακαλόπουλος, ό.π.

Στις παρυφές ωστόσο του κυρίαρχου μοντέλου μια δράκα κινηματογραφιστών συνεχίζει να αντιστέκεται. Η ζωή είναι δύσκολη όμως και αυτές οι δυσκολίες είναι συχνά που ορίζουν τις επιλογές σου, ανεξάρτητα από τα μεγαλεπήβολα οράματα που ενδεχομένως τρέφεις. Από την κινηματογραφική παρέα του Τορνέ ο Γιώργος Ζερβουλάκος αναλαμβάνει να σκηνοθετήσει μια ταινία στερεοτύπων, *Στο σπίτι της ηδονής* (1961), με πρωταγωνιστές τον Νίκο Ξανθόπουλο και τη Ρίκα Διαλυνά, στην οποία ο Τορνές θα εργαστεί ως βοηθός. Ένα χρόνο μετά θα δανείσει το πρόσωπό του στον ρόλο του Βάσου για τις ανάγκες μιας τυπικής ταινίας φουστανέλας (*Η ωραία της Ρούμελης*, 1962), που μάλιστα θα σκηνοθετήσει με όλα τα συμπαρομαρτούντα του βουκολικού εξωτισμού ο (κατά τα φαινόμενα γαλλοϊταλός) Τζορτζ Ντελέρνο (συμπρωταγωνιστούν η Μαλαίνα Ανουσάκη, Γιάννης Φέρμης, Άννα Ματζουράνη, Νέλλη Παππά, Ανέστης Βλάχος).[4] Την ίδια χρονιά, όμως, τον καλεί ο θεσσαλόνικιός σκηνοθέτης Τάκης Κανελλόπουλος να λάβει μέρος στα γυρίσματα της πρώτης του ταινίας. Ο Σταύρος Τορνές βρίσκεται στα βουνά της Μακεδονίας, ηθοποιός στην πρώτη ελληνική αντιμιλιταριστική ταινία – και επί της ουσίας στον πρώτο σημαντικό ρόλο της διαδρομής του ως ηθοποιού, στην ταινία *Ουρανός*. Υποδύεται τον λοχία μιας ομάδας στρατιωτών στο αλβανικό μέτωπο του ελληνοϊταλικού πολέμου, σε μια ταινία που ανατρέπει τα στερεότυπα του ηρωισμού της μάχης ενώ παράλληλα ιχνηλατεί νέους εκφραστικούς δρόμους σε όλα τα πεδία της παραγωγής μιας ταινίας: από την παραγωγική διαδικασία ως την αισθητική του πλάνου. Ο Τορνές ανακαλύπτει ότι όντως είναι δυνατή η παραγωγή και στην Ελλάδα ενός κινηματογράφου πιο κοντά στα ιδιαίτερα πολιτικά και κινηματογραφικά αιτούμενα της δημιουργικής του παρέας – ή εν πάση περιπτώσει πιο κοντά στο παραξένισμα του «μπουκωμένου» από στερεότυπες ματιές θεατή. Τα δεδομένα αλλάζουν.

Η περιπέτεια του *Ουρανού* ανεβάζει πιο ψηλά τον πήχυ των απαιτήσεων. Και την επόμενη χρονιά, το 1963, ο Τορνές βρίσκεται στο επιτελείο του Ελία Καζάν, που γυρίζει το *Αμέρικα, Αμέρικα* στην Κωνσταντινούπολη και στην Ελλάδα. Πλάι στον Καζάν, ο Τορνές καλλιεργεί ένα άλλο δημιουργικό χάρισμα του κινηματογραφιστή: τη δυνατότητα να βρίσκει πρόσωπα τα φυσικά χαρακτηριστικά των οποίων εγγυώνται την όσο το δυνατόν πειστικότερη διεκπεραίωση του ρόλου. Κάνει casting στην ταινία του Καζάν, κερδίζονταν πόντους στον επαγγελματικό του χώρο. Στη συνέχεια, από μια ρωγμή του παραγωγικού συστήματος, ο Ρούσσος Κούνδουρος καταφέρνει να του ανατεθούν μια σειρά παραγωγές του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού για την τόνωση του ελληνικού τουρισμού και ο Τορνές σκηνοθετεί το επόμενο διάστημα δυο μικρά ντοκιμαντέρ τουριστικού περιεχομένου: *Μυκήναι* το 1963 και *Κυκλάδες* το 1964. Όλα δείχνουν ότι ο δρόμος προς την καριέρα στον κινηματογράφο ανοίγει.

Ο Τορνές όμως συνεχίζει να μην είναι διατεθειμένος να εργασθεί για τα μεγάλα στούντιο – ή έστω δεν έχει ακόμα βρει τις κατάλληλες προσβάσεις. Ωστόσο, προτιμά επιλεκτικά να συνεργάζεται με πρόσωπα που τα θεωρεί περισσότερο κοντά στο παγκόσμιο corpus της διεθνούς παραγωγής και των ανησυχιών της, παρά με εκείνους που βαδίζουν την πεπατημένη στην εγχώρια αγορά. Ισως γι' αυτό κατάφερε και εργάστηκε για λίγο στο συνεργείο του διεθνούς Μιχάλη Κακογιάννη, ίσως για τον ίδιο λόγο βρέθηκε το 1965 στο καστ της ταινίας *Το μπλόκο* του Αδωνι Κύρου, πλάι στον Κώστα Καζάκο, τον Μάνο Κατράκη, τον Κώστα Μπάκα, την Αλεξάνδρα Λαδικού, τον Γιάννη Φέρτη και την Ξένια Καλογεροπούλου. Πάντως, οι απώτερες βλέψεις του περιείχαν τη συμμετοχή στην ανατροπή του κυρίαρχου κινηματογραφικού μοντέλου και πολλούς από τους φίλους με τους οποίους ανδρώθηκε στις κινηματογραφικές παρέες. Με έναν από αυτούς, ίσως τον πιο στενό, τον Δήμο Θέο, θα αρχίσει να συνεργάζεται την επόμενη χρονιά, στο σενάριο και την προετοιμασία της ταινίας *Κιέριον*, μιας πολιτικής αλληγορίας που είχε θέμα την πολύκροτη υπόθεση Πολκ και απώτερο στόχο να δείξει την εισδοχή και τον ρόλο ξένων πρακτόρων, κυρίως Αμερικανών, στην Ελλάδα. Η ταινία γυρίστηκε, μάλιστα σε αυτή συμμετείχαν (είτε στην παραγωγή είτε σε κινηματογραφικούς ρόλους) πολλοί έλληνες κινηματογραφιστές της νέας τότε γενιάς (Παντελής

4. βλ. http://us.imdb.com/Title?0256984

Βούλγαρης, Θανάσης Βαλτινός, Κώστας Σφήκας, Θόδωρος Αγγελόπουλος, Τώνια Μαρκετάκη, Σταύρος Κωνσταντάρακος, Τάκης Χατζόπουλος, Γιώργος Κατακουζηνός, Κώστας Φέρρης κ.ά.) που μετέπειτα, τα χρόνια της κατάρρευσης της κινηματογραφικής βιομηχανίας στην Ελλάδα, προσπάθησαν να αλλάξουν την κατεύθυνση του κινηματογράφου προς το ρεύμα που αποκλήθηκε Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ). Για την ιστορία, ο Τορνές, εκτός από την καθοριστική του συμβολή στα υπόλοιπα επίπεδα της παραγωγής, κράτησε και έναν μικρό ρόλο, αυτόν ενός στρατιωτικού ακολούθου της αμερικανικής κυβέρνησης. Όταν το *Κιέριον* ολοκληρώθηκε, πάντως, πολλά είχαν αλλάξει. Ήδη στην Ελλάδα είχε επιβληθεί η στρατιωτική δικτατορία των συνταγματαρχών (γεγονός που έκανε αδύνατη την προβολή της).

Τα χρόνια της δεκετίας του '60 που είχαν προηγηθεί, η ενασχόληση με τον κινηματογράφο είχε διευρύνει τους ορίζοντες της ομάδας που συσπειρωνόταν γύρω από τον Σταύρο Τορνέ, ενώ είχε φέρει κοντά τους και ορισμένους καινούργιους φίλους. Ανάμεσα στους φίλους αυτούς ήταν και ο Κώστας Σφήκας, που εργαζόταν ως δημόσιος υπάλληλος, αρχικά στα Ταχυδρομεία και αργότερα, με απόσπαση, στο υπουργείο Προεδρίας, μάλιστα στην Επιτροπή Λογοκρισίας. Διανοούμενος με μεγάλη λόγια παιδεία, ο Σφήκας συναντήθηκε με τον Τορνέ και στην πορεία αποφάσισαν να συνεργαστούν στην παραγωγή μιας ταινίας, ενός ντοκιμαντέρ για τη Σαντορίνη. Τα γυρίσματά της άρχισαν αμέσως μετά το τέλος των γυρισμάτων του *Κιέριον*. Έτσι προέκυψε ο *Θηραϊκός όρθρος*, που συνυπογράφουν οι δύο σκηνοθέτες, ταινία που έφερε μια μικρή επανάσταση στην αισθητική των ντοκιμαντέρ, που η χρησιμότητά τους την εποχή εκείνη ταυτιζόταν με τις διαφημιστικές επιλογές των υπηρεσιών του τουρισμού. Η μεγάλη ανατροπή έγινε με ένα απλό τέχνασμα. Με την κάμερα στον ώμο, τα «όμορφα» ενσταντανέ της τουριστικής αισθητικής φαντάζουν παρωχημένος αισθητισμός κενός περιεχομένου. Η καινοτομία του *Θηραϊκού όρθρου*, πάντως, ήταν περισσότερο δύσκολη από όσο φανταζόμαστε σήμερα, καθ' όσον εκτός των άλλων απαιτούσε έναν δεινό χειριστή της εξαιρετικά βαριάς κινηματογραφικής μηχανής, μια εποχή που δεν υπήρχαν ελαφρές κινηματογραφικές μηχανές λήψης. Στο επίτευγμα απαιτούνταν περισσότερος φανατισμός και περισσότερη αυταπάρνηση από όσο μπορεί κανείς να φαντασθεί, φαίνεται όμως ότι τα διέθετε με το παραπάνω εκείνη την εποχή ο οπερατέρ της ταινίας, ο μετέπειτα σημαντικός κινηματογραφιστής Γιώργος Πανουσόπουλος. Όταν ο *Θηραϊκός όρθρος* ολοκληρώθηκε, το 1967, ο Τορνές, παντρεμένος ήδη την ηθοποιό Ηρώ Κυριακάκη, έφυγε για την Ιταλία. Ηταν λίγο καιρό πριν τη δικτατορία. Όσοι τον συναναστρέφονταν μαρτυρούν ότι σκεπτόταν να εγκατασταθεί μόνιμα για μερικά χρόνια προκειμένου, συνδεόμενος με το κινηματογραφικό δυναμικό της χώρας, να γεμίσει το σακούλι με τις εμπειρίες του. Η μετεγκατάσταση του Τορνέ στην Ιταλία έμελλε να κρατήσει αρκετά χρόνια. Στην Ελλάδα επέστρεψε το 1980.

Ιταλία, έτος μηδέν

Τα χρόνια της δεκαετίας του '60, ο Σταύρος Τορνές εκτός από την κινηματογραφική του φαντασία και τις επαγγελματικές εμπειρίες, φρόντιζε να διευρύνει τις θεωρητικές γνώσεις του. Η ρομαντική στράτευση στην Αριστερά των πρώιμων νεανικών χρόνων υποχωρούσε μπροστά στις αντιφάσεις του αριστερού κινήματος, όπως αυτές υπέπιπταν στην αντίληψή του. Περιστοιχισμένος από ομοϊδεάτες του, ήταν αναγκασμένος να αναζητεί στα διαβάσματα και στις συζητήσεις απαντήσεις σε σοβαρά πολιτικά και ιδεολογικά ζητήματα της εποχής του. Οι πληροφορίες για την κρατική βία του σταλινισμού ασφαλώς και δεν εύρισκαν πειστικές απαντήσεις από την επίσημη γραμμή, όταν μάλιστα αυτοί που ζητούσαν τις απαντήσεις δεν βολεύονταν με τις εύκολες εξηγήσεις, αφού δεν είχαν βρεθεί ποτέ στη δυσάρεστη θέση να υπερασπισθούν κανενός είδους κομματικό πατριωτισμό. Αλλωστε, την περίοδο εκείνη, ο Τορνές είχε την ευκαιρία να μελετήσει σποραδικά κείμενα και άλλων τάσεων της αριστερής σκέψης, μεταξύ των οποίων και ορισμένων κλασικών του αναρχισμού.

Η άφιξή του στην Ιταλία συνέπιπτε με την επιθυμία διεύρυνσης του γνωστικού του πεδί-



Ο Σταύρος Τορνές, αριστερά, στο κινηματογραφικό του ντεμπούτο ως ηθοποιός, στην ταινία Το μεγάλο κόλπο *(1958).*



Ο Σταύρος Τορνές και η Κατρίν ντε Σεγιέν σε μια σκηνή από την ταινία Ναυσικά της Ανιές Βαρντά *(1970).*

ου και στον τομέα της κοσμοθεωρίας που είχε υιοθετήσει. Τα πρώτα χρόνια, όμως, μάλλον δεν είχε πολύ χρόνο για τέτοιες πολυτέλειες του νου. Σύντομα κατάλαβε ότι πολύ δύσκολα θα εύρισκε προσβάσεις στην κινηματογραφική παραγωγή της χώρας που επέλεξε να ζήσει. Αρχισαν λοιπόν ξανά οι περιπλανήσεις, η φροντίδα για πάση θυσία κάλυψη των βασικών βιοτικών αναγκών, οι ενασχολήσεις με περιστασιακές δουλειές που θα του απέφεραν προσόδους. Ξανάρχισε να αλλάζει απασχολήσεις για τον απαραίτητο βιοπορισμό. Έκανε τα πάντα. Από δουλειές του ποδαριού έως γλυπτική σε πέτρα. Ζούσε στο Τραστέβερε της Ρώμης και θα έλεγε κανείς ότι την περίοδο εκείνη ο κινηματογράφος ήταν σε δεύτερη μοίρα – το κυνήγι του βιοπορισμού συμπλήρωνε ο σκεπτικισμός για την πολιτική.[5] Στο κινηματογραφικό πλατό, πάντως, ξαναπάτησε τρία χρόνια μετά, το 1970. Καταφέρνοντας να πάρει έναν μικρό ρόλο στην ταινία του Φρανσέσκο Ρόζι *Ανθρωποι εναντίον ανθρώπων* (*Uomini contro*), αναθέρμανε τις ελπίδες του ότι μπορούσε να εργασθεί ως κινηματογραφιστής. Είχε γίνει η νέα αρχή που τόσο διακαώς επιθυμούσε. Μια νέα αρχή είχε γίνει, άλλωστε, και στην προσωπική του ζωή. Είχε γνωρίσει την Ολλανδέζα Σαρλότ βαν Γκέλντερ, με την οποία μοιραζόταν τις δημιουργικές συζητήσεις και τα ακόμα πιο δημιουργικά όνειρα – συνέχισε να τα μοιράζεται ώς το τέλος.

Η γνωριμία του την ίδια εκείνη χρονιά με τη γαλλίδα κινηματογραφίστρια Ανιές Βαρντά, σε ένα ταξίδι του Τορνέ στη Μασσαλία, μάλλον είχε να κάνει πρωτίστως με τα ενδιαφέροντά του για την πολιτική και εν γένει το αυξημένο ενδιαφέρον των κύκλων της τέχνης και της διανόησης εκείνης της περιόδου για τα πολιτικά πράγματα – και πάντως λιγότερο με αναζήτηση επαγγελματικής διεξόδου στον κινηματογραφικό χώρο. Πάντως, η Βαρντά ζήτησε από τον Τορνέ να πρωταγωνιστήσει στην ταινία *Ναυσικά* (*Nausicaa*), που ετοίμαζε εκείνη την περίοδο για τη γαλλική τηλεόραση, και στόχο είχε να καταγγείλει στη γαλλική κοινή γνώμη τη δικτατορία των συνταγματαρχών. Ο Τορνές έμεινε στη Μασσαλία και εργάστηκε υπό την καθοδήγηση της Βαρντά, η ταινία ολοκληρώθηκε, αλλά τελικά δεν προβλήθηκε ποτέ από την τηλεόραση ούτε βέβαια είχε καλύτερη τύχη στο κύκλωμα της εμπορικής διανομής του κινηματογράφου. Προβλήθηκε μόνο σε μικρά φεστιβάλ ενώ, για πολλά χρόνια, είχαν χαθεί ακόμα και τα αρνητικά της και, γενικώς, η τύχη της αγνοούνταν.[6]

Η κακή τύχη της συνεργασίας του Τορνέ με την Βαρντά βάρυνε πολύ τις επόμενες κινήσεις του στον κινηματογράφο, αφού σήμαινε άλλα δύο χαμένα χρόνια από τα πλατό. Στην κινηματογραφική πράξη τον επανέφερε η μικρή συμμετοχή του ως ηθοποιού στην ταινία *Uno, dei, tre* (*Ενα, δύο, τρία*) του Τζιάνι Σέρα και, κυρίως, ένας ακόμα μικρός ρόλος στην *Υπόθεση Ματέι* (*Il caso Mattei*) του Φρανσέσκο Ρόζι (πρωταγωνιστούσε ο Τζιάν-Μαρία Βολοντέ). Αυτή τη φορά ο Τορνές δεν έφησε άλλη μια ευκαιρία να χαθεί. Δεν ήθελε να ξεμακρύνει άλλη φορά από τον κινηματογράφο, δεν το επέτρεπε στον εαυτό του όσο μικρή και αν ήταν η συμμετοχή του σε διάφορα εγχειρήματα της ακόμα κραταιάς ιταλικής σκηνής.

Από τον Φρανσέσκο Ρόζι, τον επόμενο χρόνο (1973) βρέθηκε να συνεργάζεται, πάντα ως ηθοποιός σε μικρό ρόλο, με τον Μάριο Μονιτσέλι στην ταινία *Θέλουμε τους κολονέλους* (Vogliamo i colonnelli). Την ίδια χρονιά επιχειρεί να βρεθεί ξανά πίσω από την κάμερα, ως σκηνοθέτης. Θα σκηνοθετήσει τη μικρού μήκους ταινία *Studenti* (*Φοιτητές*), κατά μαρτυρίες μια ταινία για όψεις του φοιτητικού κινήματος στα χρόνια της υπερπολιτικοποίησης στην Ιταλία, τα ίχνη της οποίας δυστυχώς αγνοούνται. Στο μεταξύ, η φιγούρα του θα «μιλήσει» στους αδελφούς Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι που θα τον προσλάβουν σε έναν διακριτό ρόλο στο *Αλονζανφάν* (*Allonsanfan*) που γυρίζουν εκείνη τη χρονιά και στο οποίο πρωταγωνιστούν ο Μαρτσέλο Μαστρογιάνι και η Λέα Μασάρι. Το έτος μηδέν για την εγκατάσταση του Τορνέ στην Ιταλία και τη δυνατότητά του να εργασθεί ως κινηματογραφιστής είναι πλέον παρελθόν.

Ιταλία, έτος ένα

«Μα θα τους φάω το λαρύγγι. Θα κάνω δηλαδή δέκα φορές σινεμά ακόμη. Αν θα έκανα μια φορά, είμαι πολλαπλάσια φορτισμένος να κάνω δέκα. Από τη ριζωμένη στα σπλάχνα μου ανά-

5.«Σε είδα για πρώτη φορά ένα βράδυ του '79 στο μπαρ Αγιος Κάλλιστος στο Τραστέβερε. Εκείνους τους καιρούς, όπως και τώρα, το μπαρ ήταν γεμάτο νέους – κι εσύ με την αυστηρή σου μορφή ξεχώριζες μέσ' απ' το περιβάλλον αυτών των νέων εξτρεμιστών που ζούσαν την κρίση των πολιτικών αξιών. Η αδύνατη μορφή σου με το σκαμμένο πρόσωπο και τα διεισδυτικά μάτια ασκούσαν σε μένα μια μοιραία έλξη. Βρήκα το θάρρος να σε πλησιάσω και να σου μιλήσω. Με δέχτηκες στο τραπέζι σου κι αρχίσαμε μια συζήτηση που κράτησε όλη τη νύχτα. Υποστήριζες ότι η ιταλική αριστερά διασκορπίστηκε σε πολλές ομαδούλες και πως αυτό ήταν μια πραγματική ζημιά για την Ιταλία. Ημουν δεκαεννιά χρονώ και ο εξτρεμισμός μου συγκρούστηκε με την «αρχαία σοφία» σου...». Enzo Attingeti στο Σταύρος Τορνές (συλλογικό), σ. 121, ό.π.

6. Κατά μία εκδοχή, που πάντως στηρίζεται σε φήμες οι οποίες δεν έγινε κατορθωτό να διασταυρωθούν, η ταινία δεν προβλήθηκε έπειτα από παρέμβαση του γαλλικού κράτους επειδή την περίοδο εκείνη ήταν στα σκαριά μια συμφωνία οικονομικής συνεργασίας με το ελληνικό κράτος.

γκη όχι μόνο για τη δυνατότητα να αποφασίσω για ό,τι εγώ κάνω αλλά και για την ευκαιρία που μου επιφυλάσσει η υπαρξιακότητά μου να έχω μια δυνατότητα όρασης».[7]

Με αυτόν τον τρόπο περιγράφει σε αφηγήσεις του το πείσμα του ο Σταύρος Τορνές για δημιουργικό κινηματογράφο. Ήδη η πορεία του στην Ιταλία, η πλούσια εμπειρία της ζωής του και η λιγότερο πλούσια εμπειρία του από τη συμμετοχή (κατά κάποιον τρόπο) στη σκηνή της κινηματογραφικής παραγωγής, πιστοποιεί ότι ωριμάζει βαθμιαία το ιδιαίτερο ύφος του κινηματογράφου που ο Τορνές επιδιώκει να αφήσει πίσω του. Δεν έχει πλέον σχέση με το αίτημά του, όπως αυτό είχε διαμορφωθεί στην Ελλάδα. Τότε, ίσως και να βολευόταν με τη δυνατότητα να κάνει οτιδήποτε στον κινηματογράφο που είχε τις προδιαγραφές του συστήματος. Οι λιγοστοί εξτρεμισμοί της νεανικής ενασχόλησής του με το επάγγελμα του κινηματογραφιστή, μαζί με τους φίλους ομοτέχνους του, φαντάζουν πλέον έμβρυακοί. Το καθοριστικό βήμα του Τορνέ, να αναζητήσει στην Ιταλία τα μυητικά εκείνα στοιχεία που θα του επιτρέψουν να απεμπλακεί από τα σύνδρομα του ελληνικού επαρχιωτισμού, έχουν μπολιάσει την έκφρασή του με το απαραίτητο κοσμοπολίτικο στοιχείο, που θα μπορούσε να δώσει και στον δικό του κινηματογράφο, όποτε και αν κατάφερνε να πραγματώσει το όνειρό του, ένα ειδικό δημιουργικό βάρος, αποδεσμευμένο από τα αιτήματα της «καθυστερημένης» εθνικής μας κινηματογραφίας, αυτόνομο.

Αν όλα αυτά εν σπέρματι καθορίζουν την εξέλιξη του κινηματογραφιστή, οι αντικειμενικές συνθήκες να παραγάγει δικό του έργο δεν έχουν ακόμα ωριμάσει. Ο Τορνές δεν έχει αυταπάτες ούτε και επιλογές. Πρέπει να συνεχίσει να διεκδικεί εργασία στην παραγωγή στην Ιταλία, πρέπει να συνεχίσει να σωρεύει εμπειρίες. Το 1974 βρίσκεται ξανά στα πλατό, ηθοποιός υπό την καθοδήγηση για ακόμα μια φορά του Φρανσέσκο Ρόζι. Αυτή τη φορά στην ταινία *Λάκι Λουτσιάνο* (*Lucky Luciano*). Πρωταγωνιστής είναι και πάλι ο Τζιάν- Μαρία Βολοντέ. Οσο για τον Τορνέ, θα εμφανιστεί σε επτά διαφορετικές σκηνές, σε επτά διαφορετικούς ελάσσονες ρόλους – φιγούρα χαμένη στα βάθη των πλάνων.[8] Λίγο μετά όμως, θα τον φωνάξει ο σκηνοθέτης Μίμο Ραφέλε στο *Domani* (*Αύριο*), ταινία που στηρίζεται σε ένα κείμενο του Τζόζεφ Κόνραντ, όπου δεν θα είναι πια κομπάρσος αλλά πρωταγωνιστής. Από κλητήρας δήμαρχος – έστω και σε μικρό δημαρχείο. Και πριν τελειώσει ο χρόνος θα συνεργασθεί με έναν σκηνοθέτη που ο ίδιος θεωρεί κορυφαίο. Ο Ρομπέρτο Ροσελίνι θα τον συμπεριλάβει στο καστ μιας τηλεοπτικής του δουλειάς για τον Ρενέ Ντεκάρτ (*Cartesius*, 1974). Και αμέσως μετά θα του δώσει έναν ρόλο στην ταινία του *Ιταλία: έτος ένα* (*Anno uno*). Ο Τορνές θα βρεθεί με τον άνθρωπο που θαυμάζει για τη λιτότητα της κινηματογραφικής του γραφής και για την αποκαλυπτική ματιά του.

Στο μεταξύ, στην Ελλάδα η δικτατορία των συνταγματαρχών είναι παρελθόν. Ο Τορνές θα μπορούσε να επιστρέψει αν ήθελε – όλοι επιστρέφουν άλλωστε. Δεν φαίνεται να το θέλει ακόμα. Και δεν είναι ότι πια έχει διασφαλίσει με βεβαιότητα μια θέση στην παραγωγική μηχανή της Ιταλίας. Ο Τορνές άλλωστε ποτέ δεν πορεύθηκε στα σίγουρα, πάντα ήταν άνθρωπος που ήξερε να ριψοκινδυνεύει, να ανατρέπει τις βεβαιότητες. Αυτή τη φορά εμπιστεύεται τις πολιτικές του αναζητήσεις. Και φεύγει για την Ινδία, την Αίγυπτο, την Παλαιστίνη – όπου μάλιστα θα καταταγεί για ένα διάστημα στον παλαιστινιακό απελευθερωτικό στρατό. Περιπέτεια και γνωριμία με άλλους τρόπους σκέψης που ο δυτικός ορθολογισμός θεωρεί εξωτικούς. Θα επιστρέψει οριστικά στην Ιταλία στα τέλη του 1978. Ωστόσο, σε μια προγενέστερη περιστασιακή επιστροφή του θα προλάβει να κάνει μια μικρού μήκους ταινία σε 16mm, το *Αντίο Ανατολή* (1976). Μια ταινία όπου γίνεται προσπάθεια να μπολιασθεί το σινεμά βεριτέ με την ποιητική πρόζα και όπου δεσπόζει η εμπειρία από την περιπέτεια του τελευταίου του ταξιδιού. Από την ηχητική μπάντα της ταινίας ο Τορνές αφηγείται:

«Αντίο Ανατολή... Ισως εσύ δεν θέλεις να ξέρεις πως εσύ σ' εμένα άφησες μια χαραματιά αξεπέραστη, μια χαραξιά όπως εκείνες οι πρωτόγονες στις σπηλιές που έμειναν για πάντα στους αιώνες, Αχμέτ, και θα εξαφανιστούν μόνο στην περίπτωση που η Γη θα καταναλωθεί από το Σύμπαν, Μεχμέ, ή όπως το σώμα μου στη γη, Χαλίλ... Αντίο. (...) Στην παλαιστινέ-

7. Σταύρος Τορνές από συνομιλία του με τον Γιάννη Ιωαννίδη, ό.π., σ. 89.

8. Για την εμπειρία της συνεργασίας του με τον Ρόζι, ο Τορνές αφηγείται στην κινηματογραφική εκπομπή του Αντώνη Κόκκινου και του Νίκου Γραμματικού «Ο κινηματογράφος στο Τρίτο», που μεταδόθηκε από το Γ' Πρόγραμμα της ΕΡΤ: «(...) Γνώρισα ανθρώπους τους οποίους εκτιμούσα και αγαπούσα, όπως ο Φρανσέσκο Ρόζι, ο οποίος με βοήθησε ουσιαστικά. Μου έδωσε δουλειά στις ταινίες του, όπου έκανα διάφορους ρόλους. Θυμάμαι, υπήρξε ταινία στην οποία έκαναν τρεις τέσσερις διαφορετικούς ρόλους, κομπαρσιακούς φυσικά, για να μου δώσει τη δυνατότητα να έχω δουλειά περισσότερες μέρες. Σε μια ταινία που λέγεται Λάκι Λουτσιάνο παίζω τον ρόλο ενός μαφιόζου, τον ρόλο ενός αμερικανού αξιωματικού, τον ρόλο ενός νοσοκόμου και δεν ξέρω εγώ ποιον άλλο. Εκτοτε έπαιξα σε πολλές ακόμα ταινίες(...)». Τα κύρια αποσπάσματα αυτής της συνέντευξης δημοσιεύονται στο Σταύρος Τορνές (συλλογικό)*, ό.π., σ. 104.*

Επάνω: Ένα θερμό ευχαριστήριο γράμμα του Ελία Καζάν στον Σταύρο Τορνέ, ένδειξη ευγνωμοσύνης για τη συμβολή του στην ταινία Αμέρικα, Αμέρικα, *όπου ο νεαρός τότε κινηματογραφιστής έκανε casting. Κάτω: Αυτοσχέδιο σαρκαστικό σημείωμα που γράφτηκε, υπό το βάρος της απόλυτης έλλειψης οικονομικών πόρων στη διάρκεια των γυρισμάτων του* Ερωδιού *(1987) και απευθυνόταν στην υπουργό Πολιτισμού Μελίνα Μερκούρη. Κάτω αριστερά: Το έγγραφο καταλληλότητας της ταινίας* Φανταστικό ρεπορτάζ για ένα θεσσαλικό άλογο, *που ο Τορνές γύρισε το 1982 για την ΕΡΤ. Η εισήγηση του υπαλλήλου ήταν απορριπτική, η ταινία ωστόσο προβλήθηκε με παρέμβαση του τότε διευθυντή της κρατικής τηλεόρασης Νίκου Αλευρά.*

ζικη επανάσταση είμαι αυτό που είμαι, δηλαδή παρόν, παρελθόν και αυτό που θα 'ρθει... Αιώνες ή δευτερόλεπτα εγώ κολυμπάω, εγώ περιτρέχω τις θάλασσες, εγώ πετάω, εγώ περπατάω πάνω στη γη, εγώ φτάνω, Αλή - Αμπουλέιλα - Μεσίρ. (...)».

Το πείραμα τον ικανοποιεί. Με τη βοήθεια της Σαρλότ βαν Γκέλντερ, ο Τορνές είναι πλέον έτοιμος για τη μεγάλου μήκους ταινία, το *Coatti*. Ψάχνοντας ωστόσο για χρήματα βρίσκει απέναντί του τείχη. Δεν πτοείται. Προχωρεί στην παραγωγή με την αρωγή φίλων του που πρόθυμα προσέρχονται στη βοήθειά του. Τεχνικοί και ηθοποιοί στο πλάι του, συμβάλλουν στην πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του που, έκτοτε, σηματοδοτεί τον τρόπο με τον οποίο θα βαδίσει την κινηματογραφική του πορεία αλλά και το ιδιότυπο κατασκευαστικό μοντέλο του, που του επιτρέπει την κινηματογραφική πράξη με την επένδυση ελάχιστων χρημάτων. Λέει χαρακτηριστικά ο σκηνοθέτης:

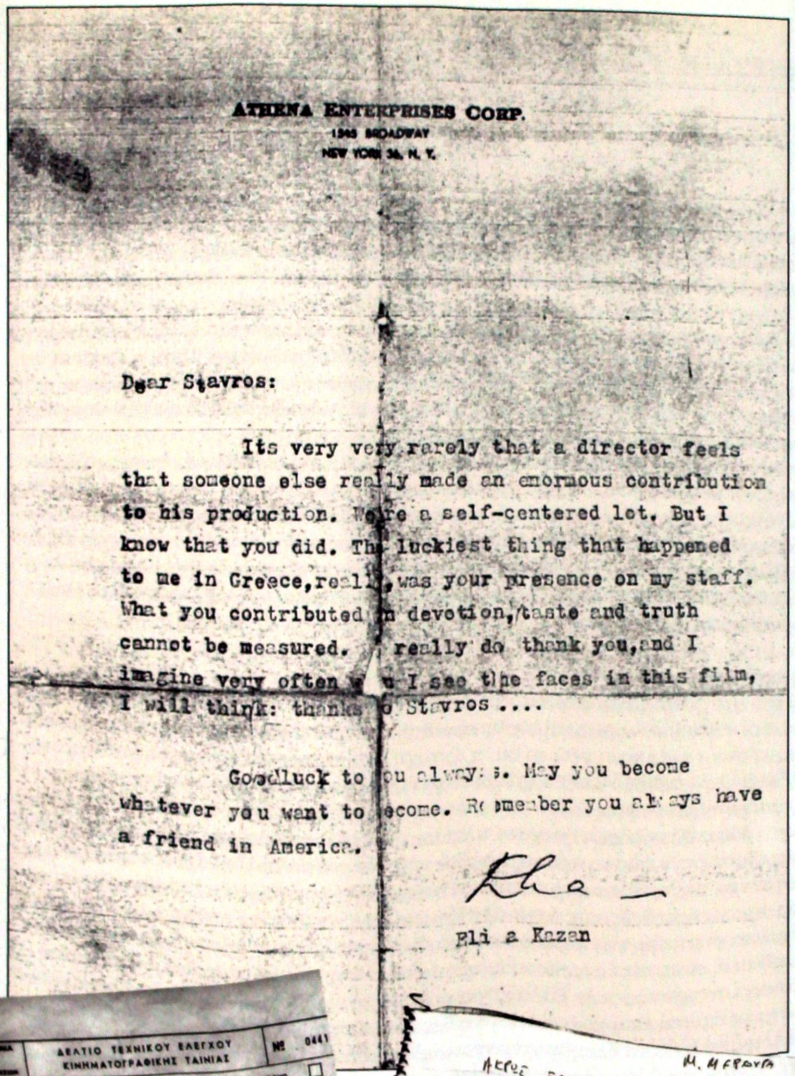
«Ξεκίνησα να κάνω το *Coatti*, ένα φιλμ που όφειλε να αιχμαλωτίσει την καθημερινή ζωή, αυτό το υπαρξιακό τοπίο και βάρος που γίνεται ανυπόφορο με τις αντιφάσεις μας, αλλά που είναι εμείς. Ηρθα σε ολική αντίθεση με όλους τους κοινωνικούς μηχανισμούς παραγωγής, που έσπρωχναν στη βουβαμάρα και στην απελπισία...»[9]

Το *Coatti* (που σημαίνει πρόσφυγες, άτομα υπό επιτήρησιν) στόχευε να καταγράψει σε ασπρόμαυρο τους πολιτικούς προβληματισμούς εμιγκρέδων αλλά και γηγενών στην Ιταλία. Μοιράζεται σε εικόνες ντοκυμαντερίστικης γραφής, χρησιμοποιεί συχνά την πρόζα του διεθνιστικού οράματος της Αριστεράς εκείνης της εποχής ενώ τα κομμάτια μυθοπλασίας διαρρηγνύουν τον ντοκυμαντερίστικο καμβά, εγκαθιδρύοντας έναν χώρο ονείρων παράλληλο της πραγματικότητας, χώρο που εξυμνεί την αποθέωση της άνθησης των ανθρώπινων σχέσεων, ανεξαρτήτως καταγωγής, ταυτότητας, κοινωνικής θέσης. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της ταινίας είναι κυρίως ο τρόπος με τον οποίο περιγράφει την εισδοχή του μαγικού στοιχείου στην καθημερινότητα. Δύο σκηνές είναι χαρακτηριστικές. Στη μία παρατηρούμε έναν δεσμοφύλακα να παρηγορεί τον κατάδικο που μεταφέρει με το τρένο στη φυλακή, ενσταλάζοντάς του λόγια αλληλεγγύης, λόγια ελπίδας και προσδοκίας της ελευθερίας του. Στην άλλη βλέπουμε σε εμβόλιμο έγχρωμο μονοπλάνο μεγάλης διάρκειας την αυγή να ροδίζει. Ο σκηνοθέτης δεν θέλησε να κάνει το πλάνο αυτό με τις δυνατότητες που του παρείχε η κατακτημένη κινηματογραφική τεχνική, μόνο και μόνο (όπως έλεγε) για να συλλάβει την αλήθεια ενός φυσικού φαινομένου, που πολλοί το χρησιμοποιούν ως στοιχείο της μυθοπλασίας αλλά ελάχιστοι ως το καίριο, το βασικό στοιχείο της.

Το *Coatti* είναι μια ταινία που εν σπέρματι προοιωνίζεται τα δομικά χαρακτηριστικά των μετέπειτα ταινιών τις οποίες σκηνοθέτησε αργότερα ο Τορνές στην Ελλάδα. Μερικά από τα χαρακτηριστικά αυτά: φτωχή παραγωγή, άρνηση της καλλιέπειας της εικόνας, ερασιτέχνες ηθοποιοί, φίλοι και άνθρωποι που προσφέρθηκαν χωρίς αμοιβή, τεχνικές ατέλειες, αφηγηματικά χάσματα, κακός ήχος – αλλά και αποκαλυπτική δύναμη, ευρηματικά κάδρα, έξυπνα πραγματωμένες κινηματογραφικές ιδέες, αφαίρεση, αναφορές σε πολιτισμούς και σε βιώματα και ευρηματική συμπλοκή τους... Το 1977 προβάλλεται σε πληροφοριακό πρόγραμμα του Φεστιβάλ της Βενετίας και ενώ οι προδιαγραφές του υπόσχονται ότι θα περάσει απαρατήρητο, αποσπά (εκεί που κανείς δεν το περιμένει) την επιδοκιμαστική κριτική των *Cahiers du Cinema*. Με αυτή την κριτική υπό μάλης, αποθεώνεται λίγο αργότερα στο Φεστιβάλ Τουλόν / Υέρς, όπου επίσης συμμετέχει. Εκεί γνωρίζει και δύο από τα παιδιά θαύματα της γαλλικής κριτικής, τον Σερζ Ντανέ και τον Λουί Σκορεκί, που έκτοτε δεν έπαψαν ποτέ να τον θαυμάζουν και να τον παρακολουθούν.

Τη χρονιά εκείνη ο Τορνές θα γνωρίσει τον σκηνοθέτη Τσιρίακο Τίζο. Χαμηλή φωνή, με τα ίδια πάνω-κάτω αιτήματα που και ο ίδιος θέτει από τον κινηματογράφο, θα συνεργαστεί μαζί του (σύμφωνα με τη δική του μαρτυρία) σε επτά ταινίες. Θα συνεργαστούν και σε σενάρια, θα κάνουν ατέλειωτες συζητήσεις ενώ, αργότερα, όταν ο Τορνές έχει επιστρέψει στην Ελλάδα, θα αποπειραθούν να διεκδικήσουν την από κοινού ανάθεση μιας παραγωγής από την ΕΡΤ, χωρίς να τα καταφέρουν. Παρά τη στενή τους σχέση, πάντως, ο Τορνές θα βρίσκει πά-

9.Από τη συνομιλία με τον Ιωαννίδη, ό.π., σ. 40.



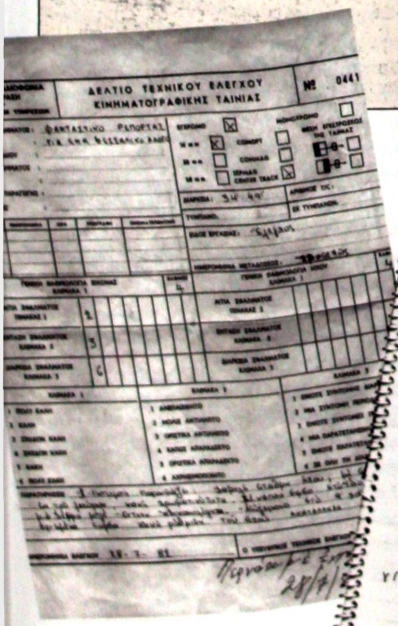
ATHENA ENTERPRISES CORP.
1545 BROADWAY
NEW YORK 36, N. Y.

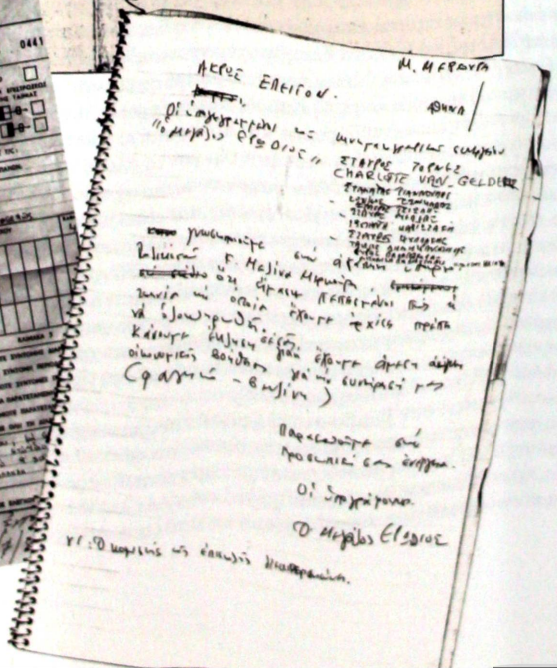
Dear Stavros:

Its very very rarely that a director feels that someone else really made an enormous contribution to his production. We're a self-centered lot. But I know that you did. The luckiest thing that happened to me in Greece, really, was your presence on my staff. What you contributed in devotion, taste and truth cannot be measured. I really do thank you, and I imagine very often when I see the faces in this film, I will think: thanks to Stavros ....

Goodluck to you always. May you become whatever you want to become. Remember you always have a friend in America.

Elia Kazan





Αγαπητέ Σταύρο,
Είναι πολύ σπάνιο για ένα σκηνοθέτη να αισθάνεται ότι κάποιος άλλος έχει συμβάλλει αποφασιστικά στην ταινία του. Είμαστε εγωγκεντρικό είδος. Αλλά ξέρω ότι εσύ συνέβαλες. Το καλύτερο πράγμα που μου συνέβη στην Ελλάδα ήταν η παρουσία σου στο συνεργείο μου. Η αφοσίωση, η καλαισθησία σου και η ειλικρίνειά σου ήταν ανεκτίμητες. Αληθινά σε ευχαριστώ, και φαντάζομαι πολύ συχνά, όταν θα βλέπω τα πρόσωπα αυτής της ταινίας, θα σκέπτομαι: χάρη στον Σταύρο...
Να έχεις πάντοτε καλή τύχη. Μακάρι να γίνεις ό,τι θέλεις. Να θυμάσαι ότι έχεις πάντα ένα φίλο στην Αμερική.

Ελία Καζάν.

ΑΚΡΩΣ ΕΠΕΙΓΟΝ *Μ. ΜΕΡΚΟΥΡΗ*

ΑΘΗΝΑ

Οι υπογεγραμμένοι του κινηματογραφικού συνεργείου
«Ο Μεγάλος Ερωδιός»
ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΟΡΝΕΣ
CHARLOTTE VAN GELDER
ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ
ΚΩΝ/ΝΟΣ ΤΣΟΥΚΑΛΑΣ
ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΣΙΩΛΗΣ
ΣΤΑΥΡΟΣ ΜΕΛΕΑΣ
ΙΣΜΗΝΗ ΚΑΡΥΩΤΑΚΗ
ΣΤΑΥΡΟΣ ΨΥΛΛΑΚΗΣ
ΤΑΚΗΣ ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ
ΕΥΡΗΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΣ
ΜΠΟΝΙΤΑ ΠΑΠΑΣΤΑΘΗ
γνωστοποιούμε στην αγαπητή υπουργό Πολιτισμού κ. Μελίνα Μερκούρη, ότι είμαστε πεπεισμένοι πως η ταινία την οποία έχουμε αρχίσει πρέπει να ολοκληρωθεί. Κάνουμε έκκληση σε σας γιατί έχουμε άμεση ανάγκη οικονομικής βοήθειας για την συντήρησή μας (φαγητό - βενζίνη) Παρακαλούμε στην προσωπική σας ενέργεια.
Οι υπογράφοντες

Ο Μεγάλος Ερωδιός
ΥΓ : Ο κομιστής της επιστολής διεκπεραιώνει.

ντα χρόνο για κάποιες κινηματογραφικές εμφανίσεις με την ιδιότητα του ηθοποιού. Οπως στην ταινία του Μπέρναρντ Βέμπερ *Hotel Locarno*, ελβετική παραγωγή του 1978. Και βέβαια, όπως στην ταινία του Φρανσέσκο Ρόζι *Ο Χριστός σταμάτησε στο Έμπολι*, που γυρίζεται το 1979.

Λίγο μετά θα έρθει και η γνωριμία με τον Φεντερίκο Φελίνι, τη φήμη και πολλές από τις κινηματογραφικές επινοήσεις του οποίου ανέκαθεν ο Τορνές θαύμαζε. Ηταν 1980, ο Φελίνι γύριζε την *Πόλη των γυναικών* (La citta delle donne) και, μολονότι ο Τορνές εμφανίστηκε ως ηθοποιός σε μια μόνο σκηνή της, πάντα θα την ανέφερε ως κάτι ξεχωριστό στην κινηματογραφική του διαδρομή.

Για τον έλληνα σκηνοθέτη που ζει στην Ιταλία η περίοδος είναι μεταβατική. Αποφασίζει για ακόμα μια φορά να ανατρέψει την καθημερινότητά του. Εγκαταλείπει τη Ρώμη, επισκέπτεται τον ιταλικό Νότο και, στην Καλαβρία όπου εγκαθίσταται για ένα σύντομο διάστημα, ασχολείται με τη γλυπτική σε πέτρα. Λίγο αργότερα, στα 1981, θα σκηνοθετήσει την ταινία *Εξωπραγματικό* (*Eksopragmatiko*), που στην ουσία είναι και η γέφυρα της επιστροφής του στον γενέθλιο τόπο. Το 1982 παίρνει τη μεγάλη απόφαση και, μαζί με τη Σαρλότ βαν Γκέλντερ, επανεγκαθίσταται οριστικά στην Ελλάδα.

Με δύναμη και σαφήνεια

Η επιστροφή δεν ήταν στρωμένη με ρόδα. Και τα μόνα εφόδια του Τορνέ στη χώρα όπου πρωτοεργάστηκε στον κινηματογράφο ήταν η προϋπηρεσία του, κάποιες ελάχιστες σχέσεις από τα παλιά, κάποιοι ελάχιστοι νέοι φίλοι, η αντοχή του στις δυσκολίες και η γαϊδουρινή επιμονή του. Στην προσπάθειά του να ξαναβρεί το νήμα με την παλιά καλή εποχή της φτώχειας και της συνεργατικότητας διαπιστώνει ότι το τοπίο έχει αλλάξει δραματικά. Οι εταιρείες κινηματογραφικής παραγωγής έχουν κλείσει, οι κινηματογραφικές ταινίες που γυρίζονται χρηματοδοτούνται από το κράτος και ένα ισχυρό πλέγμα πολιτικών και συνδικαλιστικών παραγόντων καθορίζουν ασφυκτικά το κινηματογραφικό τοπίο. Βεβαίως, λειτουργεί στη χώρα κρατική τηλεόραση όπου εργάζονται πολλοί παλαιοί κινηματογραφιστές. Αλλά, τουλάχιστον στο πεδίο των τηλεοπτικών μυθοπλαστικών παραγώγων, των σίριαλ, ευνοούνται τα εύκολα, εύπεπτα κατασκευάσματα, τα απολύτως προσδοκώμενα – έστω και αν υπήρχε μια τάση καινοφανής στην Ελλάδα για παραγωγή ορισμένων σίριαλ με τα πολιτικά απωθημένα στα μετεμφυλιακά χρόνια και στη δικτατορία μηνύματα. Πάντως, βρίσκοντας κλειστό το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, ο Τορνές δεν είχε άλλη επιλογή από το να στραφεί στην τηλεόραση. Μέσω του θεατρικού συγγραφέα και παλαιού του φίλου από την προδικτατορική περίοδο Στρατή Καρρά, καταφέρνει τελικά να προσπελάσει τα στεγανά του κρατικού ραδιοτηλεοπτικού φορέα και εξασφαλίζει μια πολύ μικρή χρηματοδότηση προκειμένου να κατασκευάσει ένα ντοκιμαντέρ για τα άλογα που, όταν γερνούν, εξάγονται στην Ιταλία προς κονσερβοποίηση. Με γλίσχρο προϋπολογισμό και με τη βοήθεια μιας ομάδας συνεργατών που κατάφερε να συγκεντρώσει και σύντομα έγιναν φίλοι του, ο Τορνές θα ξεκινήσει τα γυρίσματα της τηλεοπτικής παραγγελίας. Θα καταφέρει να ολοκληρώσει και να παραδώσει το περίπου ημίωρο ντοκιμαντέρ στην ΕΡΤ, με τίτλο *Φανταστικό Ρεπορτάζ για ένα θεσσαλικό άλογο* – μάλιστα, αν και το αρνητικό και η κόπια έχουν χαθεί, η ταινία προβλήθηκε στην τηλεόραση μία φορά, περνώντας καταφανώς απαρατήρητη. Στην πορεία, έπειτα από μακροχρόνια γυρίσματα, πολλές υπερβάσεις του χρόνου και κυρίως του προϋπολογισθέντος κόστους της παραγωγής θα ολοκληρώσει την πρώτη του κινηματογραφική ταινία στην Ελλάδα. Είναι ο *Μπαλαμός* (1982).

Ο *Μπαλαμός* έπεσε σαν βόμβα στο ελληνικό κινηματογραφικό προσκήνιο. Εντελώς ξαφνικά, ένας άγνωστος κινηματογραφιστής βρίσκεται σε έναν περιφρονημένο χώρο, φιλμάρει με τη μεθοδικότητα και τη διεισδυτικότητα πραγματικού ντοκιμαντερίστα ένα λαϊκό παζάρι αλόγων, προσθέτοντας στο αρχικό υλικό παράλληλες ιστορίες, αποκυήματα πλούσιας φαντασίας που, υποτίθεται, πηγάζουν από τη μυστική σχέση ενός ιδιοκτήτη ζώων με το άλο-

γό του: χειρονομίες, βλέμματα, παράλληλες ιστορίες χαμένες στα όρια του μύθου, ο Σπάρτακος, ο Χριστός, αλλά και ένας παράξενος ιταλός πρίγκιπας και ο μύθος του Δράκουλα, αφηγήσεις από την παράδοση ιδιαίτερων κοινωνικών ομάδων και η υπόγεια δίοδος επικοινωνίας όλων αυτών των ετερόκλητων στοιχείων συμπληρώνουν τα αρχικά πραγματολογικά στοιχεία της δομής της ταινίας. Η ταινία είναι μια γέφυρα που ενώνει το μυστήριο αρχέγονων μύθων με την πραγματικότητα. Οι κοινωνίες, η ταυτότητα, η ανοχή και η επικοινωνία με την ετερότητα, η διαχρονική υπέρτατη αξία του ονείρου και της ποιητικής ματιάς στον κόσμο είναι τα θέματα που πραγματεύεται, που υπερασπίζεται η ταινία. Η Θεσσαλία, ένας γεωγραφικός χώρος της σύγχρονης Ελλάδας που έχει θαρρείς εκχωρήσει κάθε στοιχείο πολιτισμού στην οικονομίστικη αντίληψη των πραγμάτων και στην παραγωγικότητα, μεταμορφώνεται ξαφνικά χάρη στην αποκαλυπτική κινηματογραφική ματιά σε τόπο της πιο πλούσιας και γόνιμης πολυπολιτιστικής φαντασίας. Πρίγκιπες και προφήτες, χθόνιες θεότητες και παγανιστικά σύμβολα, η υλικότητα των συναλλαγών και το απραγματοποίητο του ιδανικού έρωτα συγχωνεύονται σε μια ατίθαση και αταξινόμητη ταινία που δεν θυμίζει τίποτα από όσα έχουν γίνει ώς τώρα στον κινηματογράφο. Ο Σταύρος Τορνές εισβάλλει στον ελληνικό κινηματογράφο ως ξεχωριστός κινηματογραφιστής, ένας μάγος της φυλής που βλέπει ό,τι η πραγματικότητα υποκρύπτει με επιμονή. Χωρίς να περιφρονεί την υλική διάσταση των πραγμάτων, μια που η υλικότητα είναι η αναγκαία συνθήκη προκειμένου κανένας να επιβιώσει, ταυτόχρονα μυεί τον θεατή σε μια άλλη, μυστική πλευρά της, αφού η ζωή θα ήταν μια αφόρητη επιβίωση χωρίς το μυστήριο που αναδεύει μπροστά στα μάτια των ονειροπόλων και των αλαφροΐσκιωτων.

Η ταινία υποβάλλεται στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης αλλά η Προκριματική Επιτροπή την απορρίπτει. Προβάλλεται σε ελάχιστο κοινό στο πληροφοριακό τμήμα του Φεστιβάλ και, υπό κανονικές συνθήκες, υπό τις συνθήκες δηλαδή που επιβάλλουν οι κανόνες της δημοσιότητας και του κύρους που δίνει ο επίσημος θεσμός, θα είχε καταβαραθρωθεί. Γίνεται το αντίθετο. Και ξαφνικά, ο Σταύρος Τορνές εισέρχεται στον κινηματογραφικό χάρτη της χώρας ως ξεχωριστός δημιουργός. Ως μια κινηματογραφική προσωπικότητα που, αίφνης, ανατρέπει το τοπίο των κατεστημένων βεβαιοτήτων: ο κινηματογράφος δεν είναι ο τρόπος να διηγούμαστε απλώς εντυπωσιακές ιστορίες – πάνω απ' όλα είναι οι άνθρωποι, οι σχέσεις τους, τα όνειρά τους, οι αλήθειες τους, οι ματαιώσεις και οι επιτυχίες τους... Δεν δείχνει αλλά, επιδέξια, επιτρέπει να αποκαλυφθούν στα μάτια του θεατή τα μάγια που κάνουν την ανθρώπινη ζωή ένα μυστήριο η οποία υπερίπταται της χθαμαλότητας της ζωής. Η ματιά του Τορνέ μεταμορφώνει αυτή την πραγματικότητα σε κάτι μαγικό. Σε κινηματογράφο. Σε εικόνες με σαφήνεια και δύναμη, που δεν αρκούνται να υπενθυμίσουν το αυτονόητο.

Ο μεγάλος ενοχλητικός

Αν όμως ένα μικρό κοινό το οποίο είχε ξεμείνει από εκπροσώπους της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας που να μπορεί να θαυμάσει αγκάλιασε, μετά τον *Μπαλαμό*, την περίπτωση Σταύρου Τορνέ, το μεγάλο κοινό που κινείται από την πεπατημένη των στερεοτύπων δυσφόρησε. Ο Τορνές δεν ήταν μόνο ένας κινηματογραφιστής που κατέθεσε μια αξιόπιστη πρόταση σε ένα όλο και πιο ανιαρό, όλο και πιο προσδοκώμενο προσκήνιο. Γι' αυτούς κυρίως ήταν ένας ενοχλητικός που με ελάχιστα χρήματα, χωρίς υποδομές, χωρίς ακριβοπληρωμένους συνεργάτες, χωρίς καν προσβάσεις στις επιτροπές χρηματοδότησης και στους δημοσιογράφους έγινε δυνατόν να κερδίσει την αποδοχή. Σε μια κοινωνία που εξουδετερώνει το ξεχωριστό κατατάσσοντάς το σε κάποια υποπερίπτωση, ο κινηματογράφος του Τορνέ ταυτίσθηκε με το φτηνό, το ευτελές, με κάτι που γίνεται στο περιθώριο.

Στην κατάταξή του άρχισαν να μετρούν αρνητικά τα αφηγηματικά χάσματα της γραφής του, οι τεχνικές αρρυθμίες, τα φλου πλάνα, τα άσχημα κάδρα, ο κακός ήχος... Ο ελληνικός κινηματογράφος που αυτοπροσδιορίσθηκε τα χρόνια της μεταπολίτευσης ως Νέος στον Τορνέ αναγνώρισε έναν εχθρό του εφησυχασμού του. Ο κόσμος του κινηματογράφου συσπει-

ρώθηκε εναντίον του «εχθρού» που τόσο ανορθόδοξα εισήλθε εντός των πυλών. Απομονώνοντας τον εχθρό, δεν κινδύνευε η κινηματογραφική επετηρίδα που είχαν διαμορφώσει συνδικαλιστές του κινηματογράφου και μια στενά προσδιορισμένη συντεχνία – μια επετηρίδα που δεν επρόκειτο να παραγάγει ούτε εικόνα αν προηγουμένως δεν είχαν εξασφαλισθεί οι υλικοί όροι της παραγωγής.

Ετσι, παρά την αποδοχή του ιδιαίτερου ύφους της γραφής του Τορνέ από μικρή μερίδα του κοινού, ο *Μπαλαμός* συσπείρωσε εναντίον του δημιουργού του τους εκπροσώπους όλων των κινηματογραφικών θεσμικών οργάνων. Για όσους είχαν συνειδητοποιήσει τι έφερνε μαζί του ο Τορνές στον ελληνικό κινηματογράφο είχε μεταβληθεί σε εχθρό τους. Για άλλους ήταν μια περιθωριακή περίπτωση, «γραφικός» που δεν θα έπιανε ποτέ «υψηλές θεαματικότητες» (για να το πούμε με τη γλώσσα του σημερινού τηλεοπτικού τοπίου).[10] Ελάχιστοι συμμερίστηκαν τη δημιουργική αγωνία του – ανάμεσά τους, ευτυχώς, η πλειοψηφία των ελλήνων κριτικών του κινηματογράφου. Χάρη στην αξιοπρέπεια της κριτικής ο Τορνές πέτυχε να επιβεβαιώσει την κινηματογραφική νεωτερικότητα της οπτικής του στον ελλαδικό χώρο – αλλά την επιβίωσή του την κατάφερε μόνο χάρη στο πείσμα, στην αφιέρωση και στην πίστη του.

Η πίστη αυτή του επέτρεψε να συνεχίσει, σχεδόν χωρίς χρήματα, του έδωσε τη δυνατότητα να κάνει ακόμα τρεις ταινίες – και δύο τηλεοπτικά ημίωρα ντοκιμαντέρ, τα οποία κατάφεραν να επιβιώσουν από την επικαιρικότητα που σε κανονικές συνθήκες είναι σύμφυτη του τηλεοπτικού μέσου. Η ίδια πίστη δημιούργησε την ανάγκη να επιμείνει με τη μόνη αισθητική που του επετράπη να καλλιεργήσει: την αισθητική του φτωχού κινηματογράφου. Δεν είναι χωρίς αξία οι προσεγγίσεις αυτής της φτώχειας των εικόνων του, που αντανακλούσαν μόνο τις συνθήκες παραγωγής τους αλλά όχι βεβαίως το βαθύ περιεχόμενό τους. Γράφει σχετικά ο Χρήστος Βακαλόπουλος, αντιδιαστέλλοντας τις φαινομενικά ακαλαίσθητες εικόνες του Τορνέ στο λούστρο με το οποίο επενδύονταν οι άδειες εικόνες των περισσότερων ελλήνων κινηματογραφιστών της δεκαετίας του '80:

«Η κινηματογραφική τέχνη δεν έχει σχέση ούτε με τα χρήματα ούτε με τα μηχανήματα, αλλά με τον θαυμασμό του κόσμου και των πραγμάτων, με τη γοητεία και τις περιπέτειες του ανθρώπινου είδους. Μόνο οι πράκτορες της καχυποψίας (δημοσιογράφοι, συνδικαλιστές κ.λπ.) ισχυρίζονται το αντίθετο. Διαπιστώνουμε σήμερα ότι οι καλύτερες ελληνικές ταινίες είναι φτηνές ταινίες. Ο Δαμιανός, ο Τορνές ή ο Αβδελιώδης δεν έχουν λεφτά για να δείξουν στην οθόνη κι έτσι ασχολούνται κατευθείαν με τις ανθρώπινες σχέσεις. Το ίδιο συμβαίνει με τον Ρομέρ, τον Κασσαβέτη ή τον Τζάρμους».[11]

Arte Povera?

Ηταν όμως ο Σταύρος Τορνές ο φανατικός θιασώτης του φτωχού κινηματογράφου, ο άνθρωπος για τον οποίο ο χειρωνακτικός τρόπος κινηματογραφικής παραγωγής είναι μονόδρομος; Το σύνολο των ταινιών που υπέγραψε, χωρίς καμία εξαίρεση, πιστοποιεί ότι θα μπορούσε. Οι κατά καιρούς διακηρύξεις του για τον κινηματογράφο που προτιμά («ο κινηματογράφος δεν είναι έργο εκατομμυρίων» κ.λπ.),[12] θα μπορούσαν να επιβεβαιώνουν ότι πρόκειται για μια συνειδητή καλλιτεχνική πράξη. Ο τρόπος της ζωής του, μακριά από στοιχειώδεις ανέσεις, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι ήταν προέκταση της καλλιτεχνικής του πράξης, ότι ο καλλιτέχνης πριν από το έργο του εγγράφει στο ίδιο το σώμα του τις αυστηρές σταθερές της καλλιτεχνικής πράξης του. Επιπλέον, έχοντας ζήσει στην Ιταλία, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η κινηματογραφική γραφή του έχει επηρεαστεί από τις επιταγές της arte povera, της φτωχής τέχνης που οι κυρίως εκφάνσεις της έχουν καταγραφεί στον χώρο των εικαστικών. Είναι έτσι;

Στην πραγματικότητα, ο σκηνοθέτης έκανε μόνο ταινίες εξαιρετικά χαμηλού κόστους, μικρές παραγωγές χωρίς καν τη στοιχειώδη άνεση οποιασδήποτε θεωρούμενης μικρής παραγωγής, σχεδόν οπουδήποτε στον κόσμο. Ακόμα και στις περιπτώσεις όπου δεν κατάφερνε να εξασφαλίσει στοιχειώδη κονδύλια για να προχωρήσει στα γυρίσματα της επόμενης ταινίας

10. Ο Τορνές πολύ νωρίς δήλωσε, με τη σειρά του, αντίπαλος αυτής της νοοτροπίας της πλειοψηφίας των ελλήνων συναδέλφων του. Ενδεικτικό το απόσπασμα από συνέντευξή του που παρατίθεται: «(...) Φτάσαμε λοιπόν στο σημείο να προβάλλεται ως μότο η προϊστορία του καθενός, πίσω από την οικονομική αντιπαροχή και τη συνθήκη που εμπεριέχει. Ετσι π.χ. ο άλφα σκηνοθέτης που δηλώνει ότι εκπροσωπεί τον "ΝΕΚ" ανακοινώνει ότι παίρνει 40 εκατ. δρχ. για να κάνει μια ταινία και διανθίζει την ανακοίνωσή του με τα ωραία, ότι η παράδοση του "Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου" και οι νέες σχέσεις των δημιουργών και η νέα αντίληψη για το σινεμά... Τι σχέση έχουν όλα αυτά τα γραφικά τώρα με τα 40 εκατ. δρχ. ή κι αν αυτά δεν είναι η σιάχτη στα μάτια που βγάζει την οικονομική αντιπαροχή απ' το πρώτο πλάνο. Και δεν λέω να μην πάρει ο άνθρωπος τα λεφτά, να μη θολώνει όμως τα νερά. Τελικά λοιπόν το ρεύμα που, στα χαρτιά κυρίως, πέρασε ως "Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος" ενσωματώθηκε στο σώμα του εμπορικού σινεμά, μετεξέλιξε τον παλιό, φθαρμένο και εξανδραποδισμένο κινηματογράφο, μα δεν λειτούργησε -δεν μπόρεσε να λειτουργήσει- στο σύνολό του σαν πρωτοπορία. (...)». Συνέντευξη στην Κατερίνα Ευαγγελάκου και τον Ηλία Κανέλλη, περ. Κάμερα, τχ. 1, Οκτώβριος 1984. Περιλαμβάνεται και στο Σταύρος Τορνές (συλλογικό), ό.π., σσ. 76-77.

11. Περ. Κάμερα, τχ. 7, Μάιος-Ιούνιος 1987, απάντηση στην έρευνα: «Ελληνικός κινηματογράφος: ζήτημα κόσπους;», σσ. 8-9.

12. Η πρώτη φράση από την απάντηση του σκηνοθέτη σε έρευνα της εφημερίδας Liberation, «Γιατί κάνω σινεμά».

του, αυτός επέμενε, σε πείσμα κάθε οικονομικού ορθολογισμού, να κάνει κινηματογράφο. Ενδεικτικός είναι ο τρόπος με τον οποίο ξεκίνησε τα γυρίσματα της τελευταίας του ταινίας, *Ενας ερωδιός για τη Γερμανία* - όπως τον αφηγείται ο σκηνοθέτης Σταύρος Τσιώλης, ο οποίος πρωταγωνίστησε.[13] Σε κάποιες περιπτώσεις έμοιαζε να αποδέχεται ότι ο βιοτεχνικός τρόπος με τον οποίο εργαζόταν μπορούσε να αποτελέσει ένα παραγωγικό μοντέλο. Απαντώντας, π.χ., σε έρευνα σχετική με το κόστος των κινηματογραφικών ταινιών και τον τρόπο παραγωγής τους, δήλωνε: «Η στενότητα κεφαλαίων παραγωγής είναι καθοριστική στον βαθμό που επιτρέπει έναν προσωπικό και βιοτεχνικό κινηματογράφο όπου ο δημιουργός έχει συνολική εποπτεία και επέμβαση στα υλικά του».[14] Και προσέθετε: «Εδώ και πολλά χρόνια, συναντούμε μια σειρά μεγάλων δημιουργών (π.χ. Ερμάνο Όλμι στην Ιταλία) που όχι μόνο πραγματώνουν έναν βιοτεχνικό και προσωπικό κινηματογράφο αλλά και τον θεωρητικοποιούν ανάγοντάς τον σε μοντέλο»,[15] για να συμπεράνει, λαμβάνοντας θέση στο πρόβλημα της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα που, τα χρόνια της δεκαετίας του '80, χρηματοδοτούνταν σχεδόν αποκλειστικά από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ): «Απ' το συνολικό ποσό των κρατικών χορηγήσεων (ΕΚΚ) για την ανάπτυξη του κινηματογράφου θα μπορούσε ν' αποσπασθεί ένα ποσό που θα διατεθεί για τις ταινίες χαμηλού κόστους. Μ' αυτό το ποσό οι ενδιαφερόμενοι σκηνοθέτες θ' αποδεσμευθούν αποτελεσματικά με τη μέθοδο της αυτορρύθμισης των εκφραστικών τους αναγκών. (...) Επαναλαμβάνω ότι όλες οι ταινίες μου είναι προσωπικές και με χαρακτηριστικά βιοτεχνικού τρόπου παραγωγής, σε αντίθεση με πολλούς συναδέλφους που, ενώ οι συνθήκες στην Ελλάδα είναι βιοτεχνικές, παράγουν ταινίες όπου το εργασιακό σχήμα σχετίζεται με τον βιομηχανικό τρόπο παραγωγής».[16]

Παρ' όλα αυτά, ο Τορνές δεν πίστευε ότι ο δρόμος προς την προσωπική κινηματογραφική έκφρασή του περνάει αναγκαστικά από τη φτώχεια της παραγωγής και γενικότερα των μέσων. Αντίθετα, πολύ συχνά επέμενε στις κατ' ιδίαν συζητήσεις του ότι ο κινηματογραφικός τρόπος του ήταν αποτέλεσμα της δημιουργικής ανάγκης του και της ανυπαρξίας πόρων. Ελπίζε ωστόσο ότι, κάποια στιγμή, υπήρχε το ενδεχόμενο να ανατραπεί αυτή η δυσμενής συνθήκη και, τότε, υποσχόταν έτοιμος να ανταποκριθεί στον κανόνα του κινηματογραφικού παιχνιδιού με τους οικονομικούς όρους όχι πια ενός απονενοημένου διαβήματος αλλά με την όποια άνεση μπορεί να εξασφαλίσει η επάρκεια της υποδομής μιας παραγωγής. Στην έρευνα που προαναφέραμε, είναι ενδεικτικό ότι ο Τορνές απαντά με δύο τρόπους, φαινομενικά αλληλοαναιρούμενους, στην ερώτηση: «Πιστεύετε πως θα μπορούσατε να γυρίσετε την επόμενη ταινία σας με λιγότερα χρήματα χωρίς ουσιαστική αλλοίωση της ποιότητάς της; Αν είχατε μεγαλύτερη οικονομική ευχέρεια, πιστεύετε ότι η ταινία σας θα έβγαινε καλύτερη;» Η πρώτη εκδοχή της απάντησής του λέει: «Δεν το πιστεύω, αλλά δεν θα μ' εμπόδιζε αναζητώντας μια καλύτερη ποιότητα». Και η δεύτερη εκδοχή: «Το πιστεύω αλλά δεν ξέρω αν θα έβγαινε καλύτερη. Το χαμηλό ή ψηλό κόστος δεν πρέπει να το εκλαμβάνουμε με οικονομίστικη λογική, γιατί δεν είναι πανάκεια».[17]

Σε αυτό το τελευταίο σκέλος της απάντησης, κατά τα φαινόμενα, κρύβεται η πολυπλοκότητα της σκέψης του Τορνέ, που αποφεύγει να προσδιορίσει το δικό του ιδανικό μοντέλο παραγωγής, το οποίο κατά τη γνώμη του δεν υπάρχει. Αποφεύγει επίσης να υιοθετήσει ως μονόδρομο την πρακτική της φτηνής παραγωγής, θέτοντας ένα μέγεθος που ο ίδιος θεωρεί περισσότερο κυρίαρχο: την ανάγκη της κινηματογραφικής έκφρασης, που είναι πολύ πιο ισχυρή από τα μέσα που διατίθενται προς τούτο. Σε περίοδο κυριαρχίας, τουλάχιστον στους διανοούμενους κινηματογραφικούς και κινηματογραφόφιλους κύκλους της Δύσης, του μοντέλου του «κινηματογράφου του δημιουργού», ο Τορνές υποστηρίζει πριν απ' όλα και πάνω απ' όλα την καλλιτεχνική δημιουργία. Ασχέτως μέσων.

Δεν παραλείπει δηλαδή να αποσυνδέσει το τελικό κινηματογραφικό αποτέλεσμα από τα χρήματα,[18] ούτε γνωματεύει ότι το χαμηλό κόστος των ταινιών που παράγονται εξασφαλίζουν a priori την καλλιτεχνική τους ποιότητα. Αν και εργάζεται με αφάνταστες δυσκολίες, δεν επιλέγει να γενικεύσει αφοριστικά. Και αν επιμένει να προβάλλει τον δικό του πεισματικό τρό-

13. «Ο Σταύρος έπινε τον καφέ του "εσπρέσο" όπως οι Ιταλοί, με τη μία. Αυτό του δημιουργούσε προβλήματα διότι, τρεις ώρες στου Ζώναρ, αναγκαζόταν να παραγγέλνει και δεύτερο και τρίτο. Εμένα με αποκαλούσε βλάχο διότι έπινα τον "εσπρέσο" ως τούρκικο με τις ώρες. Για οικονομικούς λόγους αναγκάστηκε να κάνει το ίδιο και έλεγε στον Βακαλόπουλο ότι επηρεάζω τη ζωή του προς το χειρότερο. Στους Ζώναρς καθόμαστε διότι απέναντι ήταν το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Βλέπαμε ποια ώρα ερχόταν ο πρόεδρος κ. Κουτούζης. Του την είχαμε στημένη και θα πηγαίναμε να του πούμε να δώσει στον Σταύρο φιλμ για να γυρίσει τον Ερωδιό και θα το πληρώναμε αργότερα, από τις εισπράξεις. Ετοιμάζαμε τα επιχειρήματά μας αλλά εκεί χάμου ο Σταύρος είδε ότι ήταν καλύτερα να ζητήσουμε και οι δύο φιλμ παρά ο ένας. Αλλά εγώ δεν είχα σενάριο, του λέω "Σταύρο, τι να το κάνω το φιλμ αφού δεν έχω σενάριο;" Μου λέει θυμωμένος "Ρε Τσιώλη, το σενάριο είναι το πρόβλημα ή το φιλμ;" Του λέω "Το φιλμ", μου λέει "ε, λοιπόν;"... Πράγματι, ο κ. Κουτούζης μας έδωσε αμέσως φιλμ και θα το πληρώναμε αργότερα. Αργότερα αυτή η πράξη του κρίθηκε παράνομη. Ο Σταύρος άρχισε αμέσως τον Ερωδιό κι εγώ έμεινα μαζί του. Μια εβδομάδα πριν τελειώσει τα γυρίσματα μου λέει "εσύ να φύγεις τώρα να κάνεις τη δική σου". Του λέω "Τι να κάνω;", μου λέει "πήγαινε κει χάμου στην Πελοπόννησο". Σε τρεις μέρες έφυγα με τέσσερα άτομα συνεργείο, δήθεν πως ένας μικρός βλάχος ψάχνει να βρει τη γιαγιά του στο χωριό. Γυρνάγαμε δυο μήνες στην Πελοπόννησο και βάλαμε τον τίτλο Ακατανίκητοι εραστές. Οταν την είδε στο Παλλάς μου λέει "εντάξει, δεν είναι για πέταμα". Επειδή κρυφογελούσε κιόλας, ευχαριστήθηκα πολύ. Λίγο πριν πεθάνει μου λέει:

πο με τον οποίο προχωρεί στην κάθε φορά επόμενη παραγωγή, το κάνει μόνο και μόνο για να δείξει στους επιγόνους του ότι η ενασχόληση με την κινηματογραφική τέχνη προϋποθέτει το πάθος της έκφρασης. Το πάθος της έκφρασης είναι ο βασικός κινητήριος μοχλός του κινηματογράφου – όχι αποκλειστικά ως καταναλωτικό προϊόν αλλά ως καλλιτεχνική πράξη. Και άλλωστε, το απώτερο όνειρό του ήταν να γυρίσει ένα αγαπημένο του σενάριο, τον *Ροβινσώνα*, με οικονομική άνεση. «Θα ήθελα, αν είχα, να το κάνω με πολλά φόντα, σπεκτακουλέρ», λέει χαρακτηριστικά. Για να συμπληρώσει: «Θα μπορούσα να το κάνω και σαν τον *Ντανίλο*, όμως...»[19] Στον κινηματογράφο τίποτα δεν αποκλείεται.

Ο χρόνος της ζωής ενός ανθρώπου

Αν ο *Μπαλαμός*, με κάποιον τρόπο, κομματιάζει για να ανασυνθέσει κινηματογραφικά τη συλλογική μνήμη, η επόμενη ταινία του Τορνέ, η *Καρκαλού* (1984), κομματιάζει για να ανασυνθέσει τον χρόνο της ζωής ενός ανθρώπου. Ταινία φαινομενικά διάσπαρτη από αναφορές, στην πραγματικότητα όμως καλά οργανωμένη, χρησιμοποιεί ως άξονα τη σχέση ενός ώριμου άνδρα χωρίς παρελθόν που προσπαθεί να δημιουργήσει ένα τεχνητό μέλλον με έναν νεαρό οδηγό ταξί ο οποίος βαθμιαία ανακαλεί το παρελθόν του άνδρα. Ο νέος και ο ώριμος άνδρας που πεθαίνει είναι άραγε το ίδιο πρόσωπο; Είναι ο ταξιτζής ο ψυχοπομπός που, για να περάσει «απέναντι» τον νεκρό, οφείλει προηγουμένως να μάθει, να ενστερνισθεί την προσωπική του ιστορία, την προσωπική του περιπέτεια; Ο Τορνές επίτηδες δεν απαντά, αφήνοντας την ταινία ανοιχτή σε ερμηνείες. Πέρα κι από τις ερμηνείες, ωστόσο, υπάρχουν τα ίδια τα επεισόδια της ταινίας. Περιγράφονται τραυματικοί έρωτες και επαναστατικά (αναρχικά) όνειρα, ακούγονται μουσικές από τον αμερικανικό Νότο στο κατεξοχήν τοπίο της υλικότητας της ζωής, σε ένα λατομείο στην καρδιά της ελληνικής ενδοχώρας, ενώ «άγιοι» (ή μήπως τυπικά «ψώνια»;) απαλλαγμένοι από τα δεσμά της συμβατικότητας και θρησκόληπτοι που αναζητούν πάση θυσία παραμυθία στο υπερβατικό ντύνουν με κωμικές πινελιές έναν κόσμο πολυδιάστατο και πολύμορφο. Κοντολογίς, η μνήμη αλλά και η φαντασία συνυπάρχουν σε μια συνισταμένη που συγχέει τα όριά τους, τελικά ενοποιώντας τες, σύμφωνα με την επιταγή του Λουίς Μπουνιουέλ που σημείωνε ότι «η φαντασία είναι μια ποιότητα του πνεύματος που μπορεί να εξασκήσει κανείς όπως τη μνήμη».[20]

Ολα πάντως συγκλίνουν σε μια παράξενη πομπή, με ένα σαραβαλιασμένο φορτηγό στο οποίο επιβαίνουν τα φαντάσματα της Ιστορίας (ή μήπως οι ενσαρκώσεις της φαντασίας;), μια τελετή κηδείας που φαίνεται ότι τελειώνει στο μνήμα. Ωστόσο, μέσα σε αυτόν τον κύκλο έχουν διαχυθεί τα ίχνη της ζωής: η υλικότητά της, οι μνήμες των αγαπημένων προσώπων, οι εικόνες των γυναικών, οι γεύσεις, οι οσμές, οι ήχοι... Τα σώματα βαριανασαίνουν καθώς σπάνε την πέτρα, το πλέον κυρίαρχο σύμβολο της υλικότητας, συνεχίζουν να βαριανασαίνουν όταν, στη συνέχεια, συμπλέκονται ερωτικά – ωστόσο, ό,τι διαρρέει την ταινία είναι η υπέρβαση της πραγματικότητας χάρη στην πνευματικότητα. Για ακόμα μια φορά, ο υλικότατος κινηματογράφος του Τορνέ μεταποιείται σε μια καλλιτεχνική εμπειρία, σε μια ποιότητα του πνεύματος.

Πρόκειται για ταινία που προϋποθέτει θεατές σκεπτόμενους, θεατές με εμπειρία, θεατές που δεν προσέρχονται σε ένα προκατασκευασμένο θέαμα. Ο ζωγράφος (κ.λπ.) Στέλιος Αναστασιάδης που κρατά τον βασικό ρόλο, περιγράφει ιδιαίτερα διεισδυτικά τη σχέση του θεατή με την *Καρκαλού* και, ευρύτερα, με τον κινηματογράφο του Τορνέ: «Ενας θεατής άμα έχει αναμνήσεις από επιστροφές του ίδιου σε παλιά μέρη βρίσκει αμέσως τον τρόπο, άμα έχει συνηθίσει όμως αυτός ο άνθρωπος που γυρίζει να 'χει περάσει εξορίες, να 'χει συμβεί αυτό το πολιτικό συμβάν ή το άλλο, αν δεν βρει, θα 'λεγα, την εφημερίδα του μέσα στο φιλμ, χάνεται, ενώ απλούστατα εδωπέρα σου δίνει έναν άνθρωπο ο οποίος γυρίζει, που έχει τις αναμνήσεις του. Σαν να ζει τα φαντάσματά του».[21] Ωστόσο, ο κινηματογράφος του Τορνέ δεν μιλά μόνο σε μυημένους. Ασκεί και ο ίδιος μυητικό ρόλο, στόχος του είναι να κερδίσει θεατές που έχουν κουραστεί από την παντοκρατορία του ιλουστρασιόν και του κοινότοπου. Όπως και

"Κοίτα, άμα βρεθείς με ανθρώπους θα πίνεις τον 'εσπρέσο' με τη μία. Αλλιώς δεν θα σε πάρουν στα σοβαρά". Εγώ συνεχίζω να πίνω τον "εσπρέσο" ως τούρκικο, αλλά ο Σταύρος και ο Χρήστος φύγανε...». Στο Σταύρος Τορνές (συλλογικό), ό.π., σσ. 138-139.

14. «Ελληνικός κινηματογράφος: Ζήτημα κόστους;», στο περ. Κάμερα, τχ. 7.

15. Στο ίδιο, σ. 8.

16. Στο ίδιο, σ. 8.

17. Στο ίδιο, σ. 8.

18. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η συζήτηση του Τορνέ για χρήματα με τους συντάκτες του περιοδικού Οθόνη, Περικλή Δεληολάνη, Γιάννη Δεληολάνη και Βασίλη Κεχαγιά. Οταν ο πρώτος του παρατηρεί «Τα ψιλά πάντα είναι το πρόβλημα», ο Τορνές απαντά: «Πάντα τα κωλοψιλά. Είναι ο ντετερμινισμός, πώς να το πω (γέλια)». Στο Σταύρος Τορνές (συλλογικό), ό.π.. σ. 102.

19. Ό. π., σ. 102.

20. Στο Λουίς Μπουνιουέλ, Η τελευταία πνοή.

21. Από συνέντευξη του Στέλιου Αναστασιάδη στον Κωστή Λιόντη, περ. Ρίγα, τχ. 1, Οκτώβριος 1984, αναδημοσίευση στο Σταύρος Τορνές (συλλογικό), ό.π., σσ. 26-27.

Αλωνιστικές μηχανές, βιομηχανικοί εργάτες, κινηματογράφοι και εργαζόμενοι στα λατομεία. Φωτογραφίες που βρέθηκαν στο οικογενειακό άλμπουμ του Σταύρου Τορνέ, ορίζουν το









στις υπόλοιπες ταινίες του, και στην *Καρκαλού* ο σκηνοθέτης της κηρύσσει πόλεμο στην κοινοτοπία και στην προφάνεια.
Στο θέατρο όπου γίνεται ο απολογισμός των «εχθροπραξιών», όμως, την εποχή εκείνη, στο κλειστό Φεστιβάλ Θεσαλονίκης, το παραδομένο στους συνδικαλιστές και στη γραφειοκρατική τους αντίληψη για τα πράγματα, ο Τορνές ηττάται. Η ταινία δεν καταφέρνει καν να προβληθεί στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ, αφού η προκριματική επιτροπή τη θεωρεί ανεπαρκή. Ο Τορνές αποδέχεται την απόφαση με μαχητική διάθεση και επιδιώκει, απλώς, να τη δουν όσο περισσότεροι θεατές είναι δυνατόν. Η *Καρκαλού* προβάλλεται απογευματινή ώρα και, παρ' ότι το ενδιαφέρον για μια ταινία που δεν διαγωνίζεται συνήθως εξανεμίζεται, η αίθουσα γεμίζει. Όσοι την παρακολουθούν χειροκροτούν παρατεταμένα και ο Τορνές χαιρετίζει τους θεατές του με υψωμένη τη γροθιά.

Μαχητικότητα
Η υψωμένη γροθιά στο τέλος εκείνης της προβολής δεν ήταν απλώς η αντανακλαστική επιβεβαίωση μιας μικρής νίκης, δεν αντανακλούσε απλώς την ικανοποίηση από το γεγονός ότι η ταινία είχε αποδέκτες – παρά το γεγονός ότι το Φεστιβάλ είχε προτείνει το αντίθετο. Ήταν κάτι πολύ παραπάνω. Ήταν η εμβληματική αντίδραση ενός κινηματογραφιστή ο οποίος σε όλη την καλλιτεχνική διαδρομή του ήταν υποχρεωμένος να μάχεται για να εκφραστεί αλλά και για να φτάσει το αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής έκφρασής του στο κοινό. Διότι ο Σταύρος Τορνές ήταν, πριν από όλα, κινηματογραφιστής-μαχητής.
Η μαχητικότητά του δεν συμπυκνωνόταν σε λαϊκιστικές κραυγές, σε αναθέματα για το άδικο σύστημα, σε προσωπικές επιθέσεις. Δεν είχε σκοπό τη δημιουργία θορύβου προκειμένου να εισέλθει, πλαγίως, ως ενοχλητικός που πρέπει να σιωπήσει, στην «επετηρίδα» των χρηματοδοτικών προγραμμάτων του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου εκείνη την εποχή. Είχε πάντα σταθερούς στόχους. Τη γραφειοκρατία που στεγνώνει τη δημιουργική φλέβα. Τους γραφειοκράτες που εκπροσωπούν οικονομικά συμφέροντα αδιαφορώντας κατά βάθος για τα καλλιτεχνικά αιτήματα. Τους συνδικαλιστές που, κατά κανόνα, χρησιμοποιούσαν τη φρασεολογία και τους κομματικούς μηχανισμούς της Αριστεράς της εποχής προκειμένου να ασκήσουν από προνομιακή θέση το καλλιτεχνικό επάγγελμά τους – με επιτεύξεις όχι κατ' ανάγκην ισοδύναμες των διακηρύξεών τους. Φυσικά, τη βιομηχανία της μεγάλης παραίσθησης, το κυρίαρχο χολιγουντιανό ρεύμα του αμερικανικού κινηματογράφου, τόσο μακρινό στα αιτήματα του δικού του σινεμά και ορισμένων ομοτέχνων του που εκτιμούσε. Και βέβαια, την αγορά και τους μηχανισμούς της, που προτιμούσαν να επενδύουν σε κινηματογραφικές αξίες οι οποίες πίστευαν ότι εξασφαλίζουν τη μαζικότητα αδιαφορώντας για τις κινηματογραφικές προτάσεις που προέτασσαν το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.
Ήταν μια μαχητικότητα η οποία ουδέποτε ταυτίσθηκε με τη μιζέρια του «αδικημένου» που τάσσει εαυτόν στο στρατόπεδο όσων γκρινιάζουν. Ο Τορνές ουδέποτε προσωποποίησε τα παράπονά του, ουδέποτε θέλησε να δείξει ότι έχει αδικηθεί σε προσωπικό επίπεδο. Εχοντας πλήρη επίγνωση ότι εκπροσωπεί τη δυνατότητα μιας διαφορετικής, παράπλευρης καλλιτεχνικής έκφρασης, διεκδίκησε σε κάθε περίπτωση ένα ποιοτικό συλλογικό αίτημα και ουδέποτε το μικρό προσωπικό συμφέρον του. Ακόμα και όταν διεκδικούσε τη δυνατότητα μιας δικής του καινούργιας κινηματογραφικής παραγωγής, γνώριζε ότι κατά βάσιν διεκδικεί το δικαίωμα σε έναν κινηματογράφο που διαφέρει, σε έναν κινηματογράφο που διεκδικεί για λογαριασμό της νεωτερικότητας. Η μαχητικότητά του ήταν αυτή ενός επαναστάτη.
«Ο κινηματογράφος είναι μια ανάγκη» λέει ο Τορνές, δίνοντας το στίγμα της καλλιτεχνικής του ιδιαιτερότητας. «Μια βαθιά κοινωνική ανάγκη. Από μια τέτοια ανάγκη κάνουν κινηματογράφο όλοι όσοι δεν εντάσσονται σε οργανωμένο σύστημα παραγωγής, στη μητρόπολη του κινηματογράφου, την Αμερική, όσοι δουλεύουν αυτόνομα... Επιπλέον, το δικό μου σινεμά είναι ανάγκη μιας αυτονομίας τελείως υπαρξιακής, τελείως προσωπικής σε σχέση με τη μητρόπολη αυτή, με το κέντρο όπου άλλοι αποφασίζουν ποιος και γιατί κάνει σινεμά. Σινεμά

κάνεις επειδή αποφασίζεις εσύ, μέσα από τα σπλάχνα σου, κι όχι επειδή κάποιοι άλλοι αποφασίζουν διερμηνεύοντας τις ανάγκες της αγοράς ή... ξέρω 'γώ ποιες ανάγκες».[22] Όταν πάντως αναφέρεται στην ελληνική πραγματικότητα της εποχής του, όταν η αγορά ήταν ολοκληρωτικά απούσα και το πρόσωπο της κινηματογραφίας το διαμόρφωναν σχεδόν αποκλειστικά τα γραφειοκρατικά διευθυντήρια υπό τον επηρεασμό των συνδικαλιστικών συμφερόντων, τότε γίνεται εξαιρετικά δηκτικός: «Στον χώρο του ελληνικού κινηματογράφου υπάρχει πολύ πάθος και πολύ κέφι, αλλά υπάρχει λίγη αγάπη. Γιατί αν υπήρχε αγάπη θα μπορούσε να αναπληρωθεί το γεγονός του αρνητικού περιβάλλοντος που συναντά κατά τη φάση της υλοποίησης μια ταινία. Βέβαια, εύκολα σ' αυτόν τον τόπο μπορούν να σου δώσουν μια κλοτσιά στο σκαμνί που κάθεσαι, να πέσεις και να μην ξανασηκωθείς. Αλλά αυτά θα φοβηθούμε; Εγώ όσα σκαμνιά κι αν μου γκρεμίσουν, αργά ή γρήγορα, μ' ένα κομματάκι φιλμ, θα την κάνω την ταινία μου. Αυτό που με λυπεί είναι ότι οι άνθρωποι του σινεμά κολλάνε στις δύσκολες συνθήκες, οι οποίες είναι μεν μια αλήθεια αλλά δεν μπορεί να είναι η δική τους αλήθεια. Πού βρίσκεται η αλήθεια τους;»[23]

Με αυτές τις αρχές δεν είναι παράξενο που ο Τορνές, παράλληλα με τις μάχες για την ανάδειξη των δικών του κινηματογραφικών ταινιών, προσπάθησε να μη χαθούν και δουλειές νεότερων συναδέλφων του που πίστευε ότι αδικήθηκαν για τους ίδιους πάνω-κάτω λόγους από τους κινηματογραφικούς φορείς και τους θεσμούς. Στο κινηματογραφικό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1987, το σκηνικό της απόρριψης της *Καρκαλούς* επαναλήφθηκε με μια άλλη ταινία: *Το δέντρο που πληγώναμε* του πρωτοεμφανιζόμενου Δήμου Αβδελιώδη. Ο Τορνές ήταν από τους λίγους που υπερασπίσθηκαν τη γραφή της ταινίας[24] συμβάλλοντας στη μετέπειτα, την εκ των υστέρων, αποδοχή της στους κινηματογραφικούς κύκλους αλλά κατά σημαντικό μέρος και στην αγορά. Δεν ήταν μια απλή φιλοφρόνηση από υποχρέωση, ήταν από μια βαθιά ανάγκη να μη χαθούν οι νέες εκείνες εικόνες που έφεραν το βάρος μιας νεωτερικότητας όπως εκείνος την αντιλαμβανόταν και, ταυτόχρονα, ενείχαν την ηθική του κινηματογραφιστή όπως εκείνος τη φανταζόταν: το πάθος ενός κινηματογραφιστή να συλλαμβάνει εικόνες φρέσκες η καταγωγή των οποίων βρίσκεται στην πραγματικότητα (στις προσωπικές μνήμες ή στην καθημερινή ζωή), η αξία τους όμως πολλαπλασιάζεται διότι οι εικόνες απογειώνονται στη σφαίρα του φαντασιακού, προτείνοντας νέες εκδοχές και νέες ερμηνείες της ζωής των ανθρώπων. Ο Τορνές δεν πρόδωσε ούτε μια φορά αυτή του τη μαχητική επιλεκτικότητα. Αν αποφάσιζε να υπερασπίσει μια συγκεκριμένη έκφραση, θα το έκανε μέχρι εκεί που του επέτρεπαν τα όριά του. Ώς το τέλος.

Στην τηλεόραση

Η τηλεόραση, την περίοδο εκείνη, συνέχιζε ακόμα να είναι μια επαγγελματική διέξοδος επιβίωσης για όσους κινηματογραφιστές δεν είχαν τη δυνατότητα να γυρίσουν ταινία – μάλιστα, σε περίπτωση που και οι ίδιοι το επιθυμούσαν, μπορούσε να τους παράσχει έναν βαθμό ελευθερίας ο οποίος να τους επιτρέπει (στον βαθμό που οι στενοί οικονομικοί πόροι δεν θα γίνονταν αβάσταχτος ανασταλτικός παράγων) να κινηθούν στα όρια της προσωπικής τους ποιότητας. Ο Τορνές ήταν απαρέγκλιτα ταγμένος στην ποιότητα του κινηματογραφιστή, σε οποιοδήποτε μέσον και αν εργαζόταν. Όσο και αν το κίνητρο για την εργασία στην τηλεόραση ήταν ο βιοπορισμός, δεν αφέθηκε στην ευκολία και τη συμβατικότητα που το μέσον ανέχεται. Σε αυτή τη συνθήκη, ο Τορνές γύρισε για την κρατική ελληνική τηλεόραση δύο ντοκιμαντέρ.

Το ένα, *Με τον Νίκο Καββαδία* (1982), φτιαγμένο για τη μακροημερεύουσα τηλεοπτική εκπομπή «Παρασκήνιο» των Λάκη Παπαστάθη και Τάκη Χατζόπουλου, έχει θέμα του τον γνωστό ναυτικό και ποιητή. Η προσπάθεια του Τορνέ να κάνει το κοινό κοινωνό του ποιητικού έργου του Καββαδία οπτικοποιώντας τους στίχους του, αδιαφορώντας για τους πληκτικούς στον κινηματογράφο λόγους των ειδικών που εξηγούν και κατατάσσουν και, σε μια σειρά τυποποιημένων τηλεοπτικών ντοκιμαντέρ, δεσπόζουν, τον οδηγεί να αγνοήσει τα πάντα και

22. Από τη συνέντευξη στην εκπομπή «Ο κινηματογράφος στο Τρίτο», ό.π., σ.103.
23. Από συνέντευξη στην Κατερίνα Σχινά, εφ. Καθημερινή, 31.7.1988, αναδημοσιευμένη στο Σταύρος Τορνές *(συλλογικό), ό.π., σ.118.*
24. Και πάντως, ο μόνος από τους ομοτέχνους του.

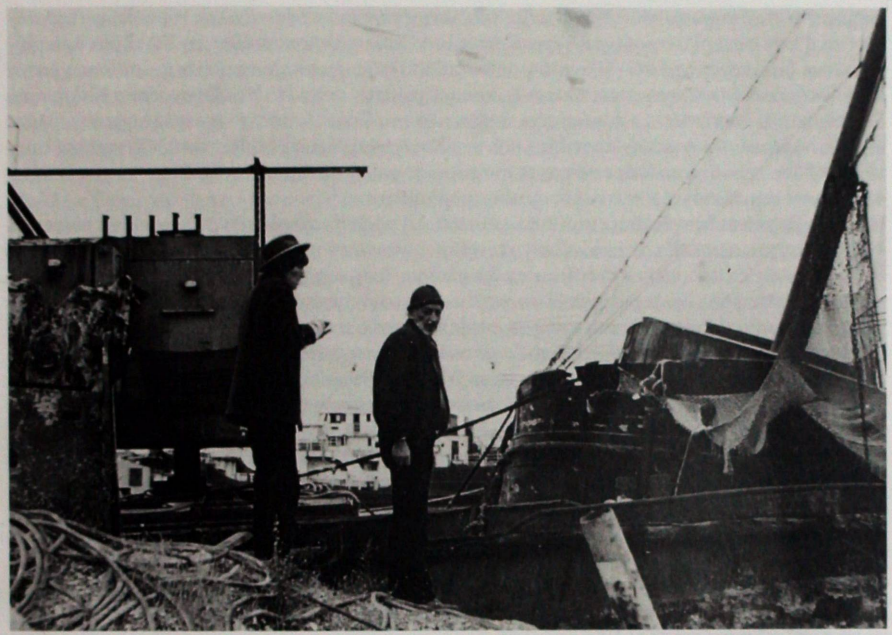
να συνθέσει ένα ιδιότυπο φιλμ στο οποίο η μόνη πρόζα είναι η ποίηση – και οι εικόνες, πάντα πίσω από τη «φαινομενική πραγματικότητα», δομούνται σε μια εξαιρετική αλληλουχία συγκινησιακών ερεθισμάτων, στο επίκεντρο των οποίων βρίσκονται οι άνθρωποι και τα σημάδια των πολιτισμών που τους μαρτυρούν. Ο ποιητής, ωστόσο, δεν υπάρχει πέραν της ποιήσεώς του – γι' αυτό, σε μια επίδειξη υποδειγματικής τόλμης για τα τηλεοπτικά δεδομένα της Ελλάδας, απουσιάζει όχι μόνο κάθε μαρτυρία γι' αυτόν αλλά σχεδόν και η εικόνα του: σε μια μόνο σκηνή, βλέπουμε τη μορφή του σε φωτογραφία από εφημερίδα η οποία, απλώς, «στολίζει» ένα πλάνο.

Το άλλο, *Πλατεία Ιπποδαμείας* (1983), έχει θέμα την ιστορική πλατεία του Πειραιά – την περίοδο που γυρίστηκε ήταν το αντίστοιχο Μοναστηράκι του λιμανιού. Ο Τορνές, αφού παρατηρήσει τα πρόσωπα που συμφύρονται εκεί, κυρίως προλετάριους και μετανάστες, θα παρεμβάλει ανεκδοτολογικές ιστορίες στο επίκεντρο των οποίων τοποθετείται η διάθεση των μεν να κατανοήσουν τους δε – και όλοι μαζί να ζήσουν σε ένα περιβάλλον που μπορούν να συμβάλουν, καθένας με το δικό του πολιτιστικό φορτίο, με την ιδιαιτερότητά του, ώστε να μην τους είναι εχθρικό. Το στοιχείο του φαντασιακού στο φιλμ αυτό ενισχύεται και από τη δραματοποίηση ενός εξαιρετικά αφελούς αφηγήματος που υπήρχε στα παλιά αναγνωστικά της τρίτης δημοτικού: ένας φτωχοδιάβολος επιθυμεί να απελευθερώσει μια καρδερίνα από το κλουβί της· ο πωλητής θα του κάνει έκπτωση επειδή διαλέγει και απελευθερώνει τη βραχνιασμένη, εκείνη που δεν είχε σχεδόν καμία πιθανότητα να πωληθεί. Υποστηρίζοντας την αφέλεια, ο Τορνές επενδύει στη συγκίνηση αφού προτείνει την ανατροπή μιας από τις βασικότερες σταθερές των κοινωνιών μας: του ανταγωνισμού.

Ο πύργος της Βαβέλ του

Ο Τορνές δεν περίμενε πολύ την καριέρα της *Καρκαλούς* στις κινηματογραφικές αίθουσες ή στα φεστιβάλ για να αρχίσει να προετοιμάζει μια καινούργια ταινία. Είχε ήδη προδιαγράψει την επιθυμία του να κάνει, αυτή τη φορά, κυρίως μια άσκηση φαντασίας. Καταφανώς επηρεασμένος από την ταινία του Ραούλ Ρουίζ *Το σπίτι της φάλαινας* (*Het dak van de walvis*, 1982), μια παράξενη ταινία που αναμειγνύει μυθολογικά στοιχεία και στοιχεία της κοινωνικής ανθρωπολογίας για να περιγράψει την με εξαιρετική ευκολία πρόσληψη διαφόρων γλωσσών και γλωσσικών ιδιωμάτων από δύο μαύρους ιθαγενείς, σε κάποια κατά τα άλλα εξωτική περιοχή του πλανήτη, δανείζεται τρία βασικά χαρακτηριστικά της: εκείνο της παρωδίας, της γλωσσικής ετερότητας και της κριτικής σε ενός τύπου πολιτιστικό ιμπεριαλισμό, που στόχο έχει τη συγχώνευση των ιδιαιτεροτήτων των πολιτισμών σε ένα και μοναδικό ιδίωμα που μιλούν οι κατακτητές. Κάπως έτσι προέκυψε η ιδέα της ταινίας *Ντανίλο Τρέλες (Ο φημισμένος ανδαλουσιάνος μουσικός)*, τα γυρίσματα της οποίας άρχισαν το καλοκαίρι του 1985. Οι πολυπολιτισμικές κοινωνίες της ανοχής και τα διαφορετικά γλωσσικά εργαλεία ως επικοινωνιακή σκευή έθελγαν πάντα τη φαντασία του Σταύρου Τορνέ. Ο ίδιος, άλλωστε, από μια στιγμή και μετά είχε επιλέξει να ζήσει ως άπατρις, περιπλανώμενος από μια κοινωνία στην άλλη, από μια πολιτιστική κοινότητα στην άλλη, απομυζώντας εμπειρίες, μαθαίνοντας γλώσσες, ανεχόμενος διαφορετικές συμπεριφορές, διαφορετικούς τρόπους ιεράρχησης αξιών, διαφορετικά έθιμα. Ήδη στις προηγούμενες ταινίες του η συνάντηση των πολιτισμών δεν τον άφηνε αδιάφορο. Τώρα όμως δράττεται της ευκαιρίας να κτίσει ένα φιλμικό σύμπαν που δεν τεκμηριώνεται με μόνη την αναφορά στην κοινωνική πραγματικότητα ή στην Ιστορία, παρά κυρίως στη φαντασία. Αποφασίζει να κτίσει μια δική του, κινηματογραφική Βαβέλ, όπου συμφύρονται γλώσσες, μουσικά όργανα και ρυθμοί, πρόσωπα-σύμβολα (μάγισσα, αλεπουδάνθρωπος), ζώα που μοιάζουν με άνθρωπο...

Το αρχικό σχέδιο της ταινίας αυτής προϋπέθετε συνθήκες υπερπαραγωγής, έστω και αν έλειπαν ακόμα και οι βασικοί όροι μιας έστω στοιχειώδους παραγωγής. Αν και έλειπαν ωστόσο αυτοί οι όροι, ίσως και επειδή έλειπαν, ο Τορνές ήταν οπλισμένος με μια παράλογη αισιοδοξία, μια αισιοδοξία που δεν την έχασε ούτε μετά τα εμπόδια που συνάντησε από την πρώτη κιό-



Η Σαρλότ βαν Γκέλντερ και ο Σταύρος Τορνές στο Πέραμα, στα γυρίσματα του ντοκιμαντέρ Με τον Νίκο Καββαδία, που γυρίστηκε το 1982 για λογαριασμό της τηλεοπτικής εκπομπής «Παρασκήνιο».



Στα γυρίσματα του Ντανίλο Τρέλες (1985). Όρθιος, πλάτη, ο Στέλιος Αναστασιάδης και, δεξιά, καθιστός, ο Σταύρος Τορνές, παρακολουθούν την προετοιμασία του πλάνου.

λας ημέρα των γυρισμάτων.[25] Η ταινία, πάντως, έγινε δυνατόν να ολοκληρωθεί με πρωταγωνιστή τον συνεργάτη ήδη από την *Καρκαλού* Στέλιο Αναστασιάδη, τη Σωτηρία Λεονάρδου στον βασικό γυναικείο ρόλο και μια σειρά από φίλους, πολλοί από τους οποίους χρονολογούνται από την εποχή της παραμονής του σκηνοθέτη στην Ιταλία (Φρανσέσκο Καλημέρα, Ρομπέρτο ντι Άντζελις – ο οποίος είχε παίξει και στο *Coatti*), με την προσθήκη μιας πολυεθνικής παρέας (του Άγγλου Άρεν Μπι και του Σουδανού Ντίντι Μ'Φάντουλ). Το τελικό αποτέλεσμα δεν περιείχε πολλές από τις σκηνές του αρχικού σεναριακού σχεδίου – και αυτό δεν οφειλόταν αποκλειστικά στα οικονομικά προβλήματα.

Η ταινία δομείται (και διαβάζεται) πολυεπίπεδα. Σε πρώτο επίπεδο, θα μπορούσε να είναι ένα λαϊκό έργο, μια κωμωδία με τα κωμικά στοιχεία να γεννώνται από τη σύγκρουση πολιτισμών, διαφορετικών εκπροσώπων του ζωικού βασιλείου (ανθρωπόμορφων), ανθρώπων με διαφορετικές κουλτούρες, διαφορετικές γλώσσες, διαφορετικά πιστεύω. Λίγο πιο βαθιά, όμως, υπάρχει η μυστηριακή διάσταση του κόσμου, συγκερνάται ο πολιτιστικός πλούτος διαφόρων παραδόσεων της Ανατολής με τον τρόπο ζωής πολιτών στη Δύση που, τα μετά τη δεκαετία του '60 χρόνια, επιχειρούν να βρουν φιλοσοφικό νόημα σε θεωρίες του ανορθολογισμού μέσω της πολύχρωμης, πολυπλόκαμης και πολυδιάστατης έκφρασης του αντεργκράουντ. Στο βάθος βάθος, και επειδή ο Τορνές όσο και αν στο φαντασιακό πεδίο φαινομενικά «φλερτάρει» κουλτούρες του ανορθολογισμού, υπάρχει η στέρεη ορθολογική καταγωγή του κινηματογράφου του από τις καταγραφές και τις θεωρίες των εθνολόγων. Υπάρχει απόσταση του *Ντανίλο Τρέλες* από, π.χ., τους *Θλιμμένους Τροπικούς* του γάλλου ανθρωπολόγου Κλοντ Λεβί-Στρος; Ασφαλώς. Στον Λεβί-Στρος, υπάρχει η μεθοδική κατάδυση σε πολιτισμούς που έχουν εξαφανισθεί ή θα εξαφανισθούν. Στον Τορνέ, γίνεται μνεία του ρόλου τους, της επιρροής τους, των ιχνών τους στον σύγχρονο πολιτισμό – στον *Ντανίλο Τρέλες* εγγράφεται η μυθοπλασία της «άγριας σκέψης». Στον Λεβί-Στρος εξηγείται το φαντασιακό, στον Τορνέ το φαντασιακό δεσπόζει.

Το σημαντικότερο όμως στην ταινία δεν είναι οι επιρροές της αλλά το θέμα της – και εξ αυτού η θέση της. Οι απαρχές της γνώσης είναι χαμένες στην αρχαιολογία της σκέψης, λέει ο Τορνές, ωστόσο οι πολιτισμοί, ολοένα μεταβαλλόμενοι, είναι ανοιχτοί στις κοινότητες των ανθρώπων. Αρκεί οι άνθρωποι, υποκείμενα αλλά και υπερκείμενα της Ιστορίας, να αρνηθούν την ομοιομορφία, την ομοιογενοποίηση, στην επιβολή της ομοιογενοποίησης. Αρκεί οι άνθρωποι να επιθυμούν τον πλούτο της συνάφειας με κόσμους ξένους, να μπορούν να καταλαβαίνουν τη σημασία των επιμέρους ισότιμων πολιτισμών και της όσμωσης μεταξύ τους προκειμένου να παραμείνει και να διευρυνθεί ο πλούτος του συλλογικού φαντασιακού. Με άλλα λόγια, η ταινία στέλνει μήνυμα αντίστασης στην ομοιομορφία των επιβαλλόμενων τρόπων ζωής· είναι η έμπρακτη διακήρυξη της ελευθερίας του καθενός και της καθεμιάς στη συνθετότητα της σχέσης με τη ζωή. Η πρόταση, τελικά, του Τορνέ δεν είναι παρά η υπέρβαση της λατρείας του μυστικισμού, η εγκαθίδρυση του ανθρωπολογικού θαύματος που στην πραγματικότητα παρουσιάζει.

Κινηματογραφικές επιρροές

Από τα παραπάνω αλλά και από όσα θα ακολουθήσουν, συνάγεται ένα τουλάχιστον ασφαλές συμπέρασμα. Ότι οι κινηματογραφικές ταινίες του Τορνέ είναι ανοιχτές στην ερμηνεία τους, ότι όσο ατιθάσευτα μακριά από τον ακαδημαϊσμό των αφηγήσεων και αν παραμένουν (και παρά τα αφηγηματικά χάσματά τους και τις επιμέρους κακοτεχνίες τους) εμπεριέχουν τα κλειδιά μέσω των οποίων καλείται να επικοινωνήσει ο θεατής. Ένα ακόμα ασφαλές συμπέρασμα είναι ότι, αν και παράγονται σε μια εποχή που οι πάντες θεωρούν ότι στην τέχνη όλα έχουν ειπωθεί, αυτές παραμένουν μοναδικές ασκήσεις ύφους, καλλιτεχνικά έργα που, στο σύνολό τους, δεν θυμίζουν τίποτα από ό,τι έχει ήδη γίνει στο κινηματογραφικό στερέωμα.[26]

Μολονότι λοιπόν ο Τορνές κατορθώνει να συναρμόσει σε προσωπικό ύφος την ιδιαιτερότητα

25. Τα γυρίσματα επρόκειτο να αρχίσουν στον Αστακό Αιτωλοακαρνανίας. Την ημέρα άφιξης του συνεργείου, ειδοποιήθηκαν ότι ο χώρος όπου οργανώθηκε η παραγωγή, το σπίτι στο οποίο κατοικούσε ο Στέλιος Αναστασιάδης που υποδύθηκε τον Αλεπουδάνθρωπο, πήρε φωτιά, με αποτέλεσμα εκτός των άλλων να καταστραφούν όλα τα ζωγραφικά του έργα. Στην πορεία, το αρχικό σχέδιο περικοπτόταν βαθμιαία, όταν άρχισαν να προβάλουν οριακές οικονομικές δυσκολίες. Τα γυρίσματα τελικά ολοκληρώθηκαν στην Πρέβεζα και είναι ενδεικτικό ότι τα μέλη του συνεργείου επέστρεψαν στην Αθήνα με ρεφενέ, αφού η παραγωγή αδυνατούσε να πληρώσει ακόμα και το εισιτήριο της επιστροφής τους.

26. Για τον Χρήστο Βακαλόπουλο, τούτο συμβαίνει με μια σειρά ακόμα ταινίες, πολλαπλών ταυτοτήτων και επιδιώξεων, που ο ίδιος ενοποιεί υπό τον όρο «ελληνική δέσμη». Ενοποιό στοιχείο αυτών των ταινιών, σύμφωνα πάντα με τον Βακαλόπουλο, δεν είναι μια εναίσθητική αλλά η άρνηση των στερεοτύπων περί αισθητικής που διακινούσε η τρέχουσα κινηματογραφοφιλία. «Όταν η ιδεολογία, η αισθητική, η κινηματογραφοφιλία, τα θεωρητικά κείμενα, η δημοσιογραφική κλάψα και οι μόδες των φεστιβάλ χαθούν από τα μάτια μας, τότε η μνήμη ανασύρει μερικές ελληνικές ταινίες που τόλμησαν να παραδοθούν στην αντιφατική αλλά και πάντα ζωντανή ελληνική πραγματικότητα» γράφει χαρακτηριστικά. Βλ. Χρ. Βακαλόπουλος, «Η ελληνική δέσμη» στο περ. Αντί, τχ. 374, 27 Μαΐου 1988, σ. 6.

του βλέμματός του σε συνάρτηση με τις ποικίλες επιρροές που τον καθόρισαν ως κινηματογραφιστή και σκεπτόμενο πολίτη, είναι εμφανείς οι επιρροές του.

Κατά πρώτον, ο λαϊκός κινηματογράφος. Ο Τορνές δεν ενέσκηψε στην τέχνη του ως δημιουργός, ως η εγωκεντρική περσόνα που χρησιμοποιεί τους συνεργάτες του προκειμένου να πραγματώσει ένα υπολογισμένο, προσωπικό κινηματογραφικό σύμπαν. Πριν από οτιδήποτε άλλο, έχει γνωρίσει το κινηματογραφικό θέαμα και από την πολύπτυχη έκφανσή του έχει υιοθετήσει τις περιπετειώδεις εκδοχές του, και από τις περιπετειώδεις εκείνες που δεν προέβαλλε η βιομηχανία του θεάματος και η διανομή του. «(...)Η ιστορία βέβαια ξεκινάει από πολύ παλιά, από τα 1950» αφηγείται ο ίδιος.[27] «Τότε δηλαδή που τα κέντρα που παρήγαγαν κινηματογράφο (με την έννοια του θεάματος), η Ευρώπη αλλά κυρίως η Αμερική, μέσα σ' αυτή την κατηγορία του θεάματος είχαν μια τεράστια ποικιλία ειδών. Παρήγαγαν λοιπόν ακόμα και έναν δύσκολο κινηματογράφο, γιατί κάπου ο δύσκολος κινηματογράφος είχε έναν αριθμό θεατών και ήθελαν να τον καλύψουν. Μ' αυτή την έννοια έχουμε το καταπληκτικό σινεμά ενός Ζακ Τουρνέρ που έχει κάνει ταινίες τρόμου, που πρόκειται για τεράστια έργα, για έργα κλασικά θα μπορούσα να πω. Η *Γυναίκα πάνθηρας* του Τουρνέρ είναι εκπληκτική ταινία. Και αυτά γινόντουσαν τότε γιατί σε κάποια σινεμά δεύτερης και τρίτης κατηγορίας υπήρχαν προγράμματα που άρεσαν σε ένα κοινό πολύ συγκεκριμένο. (...) Την ίδια στιγμή διαμορφωνόταν και ένα γούστο το οποίο επίμονα ζητούσε τον προσωπικό μύθο, τον υπαρξιακό του δηλαδή μύθο, να τον δει μέσα στον μύθο τον κινηματογραφικό».

Πριν ωστόσο και απ' αυτόν τον τύπο κινηματογράφου, είχε προϋπάρξει ο βωβός – η εποχή των σκαπανέων της καινούργιας ακόμα τέχνης, όπου η έλλειψη τεχνικών μέσων και επαρκώς εμπεδομένων κινηματογραφικών λύσεων επέβαλλε στους κινηματογραφιστές της εποχής να είναι επινοητικοί και απροσδόκητοι. Στις απαρχές, ο Τορνές βρήκε το νήμα που συνέδεε τους σκαπανείς με τη δική του, τη συχνά εξαναγκασμένη από τα πράγματα, επινοητικότητα. «Θα 'θελα ο κινηματογράφος που παράγεται στην Ελλάδα να ξαναβρεί αυτό που μας άφησε ο βωβός κινηματογράφος: τη σαφήνεια και τη δύναμη», είχε δηλώσει απαντώντας σε ερώτηση για το μέλλον του οικείου, του ελληνικού κινηματογράφου.[28] Αν χρειαζόταν, ήταν περισσότερο διευκρινιστικός. «(...)Ας μην ξεχνάμε ότι [ο κινηματογράφος] μπήκε σαν μία μηχανή που δεν ήταν ωφέλιμη, που δεν ωφελούσε κανέναν και δεν παρήγαγε τίποτε. Ξεκίνησε δηλαδή ο κινηματογράφος σαν τσίρκο και θα τελείωνε έτσι. Το διαφορετικό όμως ήταν ότι αυτό το μηχάνημα που αναπαρήγαγε ό,τι ήταν η ζωή μας είχε μέσα του σπέρμα περίεργο – με την έννοια ότι έβαζε πρόβλημα στους ανθρώπους, σ' αυτούς που μπορούσαν να το εκμεταλλευθούν. Και τότε ήταν που άρχισαν να γεννιούνται σημαντικές παρατηρήσεις και σημαντικές επενδύσεις πάνω στον σύγχρονο μύθο. Μην ξεχνάμε τις καταπληκτικές κωμωδίες του Μπάστερ Κίτον. Εργα τεράστια για την εσωτερικότητα την ανθρώπινη από μια μάσκα η οποία πραγματικά δεν γελάει. Χωρίς λοιπόν να φτάνει σε μια κωμωδία ξεσκίσματος του άλλου (γιατί σώνει και καλά πρέπει να γελάσεις) λειτουργεί απελευθερωτικά. (...) Η μεγαλύτερη απάτη στον κινηματογράφο μπορεί να είναι η κωμωδία – αυτή η κωμωδία που δεν λυτρώνει γιατί λείπουν τα στοιχεία της επικοινωνίας. Ενώ με τον Μπάστερ Κίτον η επικοινωνία ήταν σε βαθμό πολύ εσωτερικό – γιατί η ταύτισή σου και η αγωνία σου σαν πρόσωπο ήταν η ίδια με την αγωνία του προσώπου που ούτε καν γέλαγε αλλά απλώς πάθαινε ζημιές».[29]

Η ρωγμή, ωστόσο, που οδηγεί τον Τορνέ από απροσδόκητους δρόμους προς την κινηματογραφική δημιουργία βρίσκεται στην επαφή του με τον ιταλικό κινηματογράφο. Οχι στην επαφή του με τις τυπικές ταινίες του νεορεαλισμού – με εξαίρεση τη λαϊκότητα και τις ευρηματικές λύσεις του Πιέρ-Πάολο Παζολίνι. Ισως, ούτε καν στην επιρροή που του άσκησαν κινηματογραφιστές όπως ο Φρανσέσκο Ρόζι, οι αδελφοί Ταβιάνι, ο Φεντερίκο Φελίνι – από τους δύο πρώτους σίγουρα επηρεάστηκε η τεχνική του, ιδίως το καθαρίσμα, από τον τελευταίο «δανείστηκε» την τελετουργία με την οποία συχνά έντυνε τις σκηνές πλήθους. Η κυρίως επίδρασή του, όμως, πρέπει να αναφέρεται στην εκφραστική λιτότητα και στη συμπύκνωση που φέρει ο κινηματογράφος του Ρομπέρτο Ροσελίνι. Ενδεικτική είναι η –περίπου– ταυτοσημία

27. Από καταγραφή συζήτησης με τον Γιάννη Ιωαννίδη, στο Σταύρος Τορνές *(συλλογικό), ό.π. σ. 83.*

28. Περ. Κάμερα, *τχ. 7, Μάιος - Ιούνιος 1987, σ. 8.*

29. Από τη συζήτηση με Ιωαννίδη, στο Σταύρος Τορνές *(συλλογικό), ό.π., σσ. 83-84.*

των απόψεων του Τορνέ με εκείνες του Ροσελίνι, όπως εκφράζονται στη συνέντευξη του τελευταίου στους Φερεϊντούν Χοβεϊντά και Ερίκ Ρομέρ για *τα Cahiers du Cinema*, τον Ιούλιο 1963. Απαντώντας σε σχετική ερώτηση, ο Ροσελίνι διευκρινίζει την πιθανότητα οι αφηρημένοι ζωγράφοι να είναι μυστικιστές: «Πρόκειται για έναν παιδικό μυστικισμό. Είμαι ένας άνθρωπος γερά ριζωμένος στην πραγματικότητα. (...) Ο κόσμος είναι τόσο μεγάλος, γίνεται τόσο περίπλοκος, που ο καλλιτέχνης είναι υποχρεωμένος να ξέρει ένα σωρό πράγματα. Πάνε χρόνια που δεν διαβάζω παρά μόνο επιστημονικά βιβλία».[30]

Μέσω του Ροσελίνι, άλλωστε, ο Τορνές είχε μυηθεί στον εθνολογικό κινηματογράφο και ιδίως στις ταινίες του Ζαν Ρους. Αντίθετα, ορισμένους άλλους που σίγουρα επέδρασαν στο έργο του τους είχε συναντήσει αλλού. Τον Λουίς Μπουνιουέλ, για παράδειγμα, ο ιδιότυπος αναρχισμός του οποίου ταίριαζε όχι μόνο στο κινηματογραφικό σύμπαν του Τορνέ αλλά και στην ιδιοσυγκρασία του, δεν ήταν δυνατόν να τον έχει γνωρίσει πριν εξέλθει από την Ελλάδα προς την Ιταλία. Στο κοσμοπολίτικο ξεπέταγμά του, θα πρέπει ασφαλώς να ήρθε σε επαφή και με τη δουλειά του Βέρνερ Χέρτζογκ, οι ταινίες του οποίου έχουν πολλά κοινά στοιχεία με εκείνες του Τορνέ: τη βασική ομάδα, την έμμονη ιδέα, την υπέρβαση των ορίων που θέτει η συνθήκη της παραγωγής αλλά ακόμα και η ανθρώπινη αντοχή, το πάθος της κινηματογραφικής έκφρασης, αλλά και την τοποθέτηση της δράσης σε τοπία «εξωτισμού» χωρίς ούτε μια στιγμή η κινηματογραφική ματιά να γέρνει προς τον φολκλορισμό.

Στην πόλη

Μετά τον *Ντανίλο Τρέλες*, ο Τορνές μπαίνει –επιτέλους– στην πόλη. Στο αστικό περιβάλλον, εκεί που ώς τότε απέφευγε να τοποθετήσει τη δράση οποιασδήποτε ταινίας του, τοποθετείται η δράση της ταινίας που έμελλε να είναι και η τελευταία του κινηματογραφιστή, *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία*. Στη σύγχρονη μεγαλούπολη, η σκηνοθεσία παρακολουθεί μια ομάδα ανθρώπων που, αφιερωμένοι με ιδεοληπτική θαρρείς επιμονή σε ένα κάποιο δημιουργικό χρέος, προσπαθούν να συνδυάσουν τους «υψηλούς» στόχους τους με την προσπάθεια για επιβίωση. Στην αρχή, η ταινία εκτυλίσσεται σαν ντοκιμαντέρ για την πόλη, τις γωνίες της, τη συνθήκη της καθημερινότητας των ανθρώπων της εργασίας. Δεν κρύβει, δεν ωραιοποιεί, δεν αποδίδει τη γραφική πλευρά των στερήσεων και της άγριας καθημερινής συνθήκης για όσους στερούνται τα βασικά υλικά μέσα – τέτοια πρόσωπα, άλλωστε, σκοπεύει με την κινηματογραφική μηχανή.

Η υλική πλευρά της καθημερινότητας, που πάντα τον απασχολούσε, είναι εδώ περισσότερο απτή. Υπάρχει άλλωστε στο σεναριακό περίγραμμα. Ο βασικός πρωταγωνιστής, ο εκδότης Λουκάς Κώστογλου (τον υποδύεται ο σκηνοθέτης Σταύρος Τσιώλης), έχει έναν μικρό εκδοτικό οίκο που ειδικεύεται στις εκδόσεις ποιητικών βιβλίων, επειδή όμως η ποίηση δεν πουλάει είναι υποχρεωμένος να κάνει και δεύτερη δουλειά: προμηθεύει σε ειδικούς επιστήμονες βαλσαμωμένα πουλιά.[31] Αν και ο Λουκάς δεν είναι άσχετος με το περιρρέον «δαιμόνιον» της κερδοσκοπίας, αποδεικνύεται –ώς ένα σημείο– εξαιρετικά ανθεκτικός στη λογική της «αρπαχτής». Σε μια υποδειγματική σκηνή της ταινίας, διαπραγματεύεται με τον απαιτητικό τυπογράφο που αρνείται να του κάνει πίστωση (Γιάννης Ηλιόπουλος) την έκδοση ενός φτηνού ρομάντσου, που μπορεί να του αποφέρει εύκολα έσοδα. Ο Λουκάς αρνείται να ρίξει στην αγορά κάτι που οι αξιακοί και αισθητικοί του κώδικες τον κάνουν να θεωρεί ευτελές.[32] Η ζωή του, ωστόσο, είναι γεμάτη ευτέλεια και κούραση. Κάποιες στιγμές, η κατάσταση του ανακαλεί μνήμες κατοχής, μνήμες που οι οδυνηρές βιωτικές ανάγκες έκαναν τους ανθρώπους να ζουν μίζερα, χωρίς ξεπετάγματα, στην καλύτερη περίπτωση σαν σαλταδόροι. Ωστόσο, ο Τορνές αντιτάσσει στην έκφραση της μιζέριας τον άφατο σαρκασμό.[33] Και παρεμβάλλει στην πραγματικότητα μια δεύτερη πραγματικότητα, που είναι συγκερασμός της συλλογικής μνήμης των Ελλήνων αλλά και του φαντασιακού στοιχείου όπως το χρησιμοποιεί συχνά ο Τορνές στις ταινίες του. Ο Τσιώλης εμφανίζεται σαν παιδί στην κατοχή, πραγματικός σαλταδόρος πια που ριψοκινδυνεύει για την αναγκαία τροφή.

30. Δημοσιευμένη στα ελληνικά στο Η πολιτική των δημιουργών (συλλογικό), μετάφραση Μαρία Μπαλάσκα, σ. 123.

31. «Έτσι το έχουμε εμείς εδώ. Στην Ελλάδα έχουμε δυο δουλειές. Η ποίηση ζει από τα βαλσαμωμένα...», λέει ο Λουκάς, απευθυνόμενος σε γερμανίδα ορνιθολόγο (Άννα Βιχ) η οποία διαπραγματεύεται την αγορά ενός βαλσαμωμένου ερωδιού, σε μια από τις χαρακτηριστικότερες σκηνές της ταινίας. Για να του απαντήσει η ορνιθολόγος, που μπαίνει αμέσως στο κλίμα: «...και τα βαλσαμωμένα από την ποίηση».

32. Αντιστοίχως, η ίδια πίστη στην αξία του παραγώμενου έργου, στην αντοχή των υλικών, εμφαίνεται και σε μία μεταγενέστερη ταινία του Σταύρου Τσιώλη και του Χρήστου Βακαλόπουλου, στο Παρακαλώ γυναίκες μην κλαίτε. Στην ιστορία δύο απατεώνων αγιογράφων, παρεμβάλλεται κάποια στιγμή η ιδέα να κερδοσκοπήσουν αγοράζοντας φτηνά υλικά. Για πρώτη και μοναδική φορά στην ταινία, ο αγιογράφος (Σταύρος Τσιώλης) θα επιτιμήσει αυστηρά τον βοηθό του (Αργύρης Μπακιρτζής): «Μην πειράξεις τα υλικά...».

33. Στη σκηνή που ο βοηθός του Λουκά, Μάριος (Μάριος Καραμάνης), ζητά εκατό δραχμές για να αγοράσει ένα σάντουιτς, το αφεντικό του απαντά με ένα λογύδριο στο οποίο εξαίρει τη σημασία της πατάτας στη διατροφική αλυσίδα και υπολογίζει την αντιστοιχία του κατοσάρικου σε πατάτες.

Πίσω από την υλικότητα των πραγμάτων η οποία φθάνει να καθορίζει και το φαντασιακό στοιχείο που υποκρύπτεται πίσω από την προφάνειά τους, ωστόσο, η σκηνοθεσία δεν διστάζει να θίξει ορισμένα ακόμα από τα σημαντικά ζητήματα της ζωής και, κυρίως, της καλλιτεχνικής πράξης. Η ουσία της καλλιτεχνικής πράξης, άλλωστε, με πολλούς τρόπους, είναι το ίδιο το θέμα της ταινίας. Η εμπορευματοποίηση, η παράδοση της δημιουργικής ψυχής των καλλιτεχνών στα χέρια των εμπόρων και των κατά παραγγελίαν «συνδικαλιστών-ποιητών» χαράζει και το όριο που οφείλει κάθε πραγματικός δημιουργός να υπερβεί. Το όριο αυτό σκοντάφτει στην ταπείνωση και στην κατάδυση στα βάθη της ψυχής (αλλά και του συλλογικού ψυχισμού της κοινότητας των ανθρώπων που συμβιώνουν με τις ίδιες αγωνίες), για να μπορέσει η δημιουργικότητα να αναδυθεί, να συναντήσει πραγματικές ανάγκες και να τις εκφράσει.
Ο *Ερωδιός* ήταν η τελευταία ταινία του Τορνέ. Τα κατοπινά του σχέδια δεν θα βγουν ποτέ από τα συρτάρια του. Ο κινηματογραφικός μικρόκοσμος της Ελλάδας συνέχιζε να συμπεριφέρεται εχθρικά στο έργο του, τα κυκλώματα διανομής ήταν κλειστά στο «αντιεμπορικό» πνεύμα του κινηματογράφου του και η τηλεόραση, κρατικό μονοπώλιο ακόμα, αδιαφορούσε για εικόνες που στην ουσία αναιρούσαν τον λόγο της και τον ρόλο της. Η φτώχεια, συνθήκη που κατ' ανάγκην –όπως είδαμε– χαρακτήρισε την παραγωγή των ταινιών του συνέχιζε να υπερίπταται και πάνω από τη ζωή του. Στα διαλείμματα του δημιουργικού του οίστρου, συχνά «δάνειζε» τη μορφή του σε κινηματογραφικές ταινίες ή και τηλεοπτικές παραγωγές άλλων (*στο Ταξίδι στα Κύθηρα* του Θόδωρου Αγγελόπουλου –σε σκηνή, πάντως, που δεν χρησιμοποιήθηκε στο τελικό μοντάζ–, στον *Τόπο* της Αντουανέττας Αγγελίδη, στην *Παρεξήγηση* του Δημήτρη Σταύρακα, στην *Αποκάλυψη του Ιωάννη*, τηλεοπτική σειρά του Γιώργου Καρυπίδη, αλλά και σε μικρού μήκους νέων κινηματογραφιστών). Ο Σταύρος Τορνές πέθανε έπειτα από σύντομη ασθένεια, τον Ιούλιο 1988.

Η διανομή

Θα μπορούσε κανείς να εκφράσει πλήθος επιμέρους αντιρρήσεις και για τη μέθοδο με την οποία τελικά διεκπεραίωνε τις κινηματογραφικές ταινίες του ο Τορνές και για την αισθητική τους και, ιδίως, για τα χάσματα των αφηγήσεών του και την περιφρόνηση εκ μέρους του της όποιας τεχνικής επάρκειας. Πρέπει όμως, ταυτόχρονα, να έχει υπόψη του ότι ουδέποτε πετούσε στα σύννεφα. Η αίσθηση της υλικότητας του κινηματογράφου (του) δεν τον εγκατέλειψε ποτέ. Κατ' αντιστοιχίαν, δεν έχασε ποτέ την επαφή με την υλική διάσταση των πραγμάτων, ούτε στην παραγωγή ούτε στα γυρίσματα των ταινιών του – παρά τις αντιξοότητες, που για οποιονδήποτε άλλον επικαλούνταν τον ορθό λόγο φάνταζαν ανυπέρβλητες.
Στους τρόπους με τους οποίους ξεπερνούσε τα αντικειμενικά εμπόδια στη διάρκεια της παραγωγής των ταινιών, έχουμε ήδη αναφερθεί. Εκείνο ωστόσο που προκαλεί πραγματική έκπληξη είναι το γεγονός ότι, παρά τη διαφορετικότητα του κινηματογράφου του, ο Τορνές είχε συνείδηση ότι ο τελικός προορισμός κάθε ταινίας ήταν η κινηματογραφική αίθουσα, η επικοινωνία της με τους θεατές. Σε μια περίοδο όπου πολλές, καλλιτεχνικών προθέσεων, κινηματογραφικές ταινίες, στην καλύτερη περίπτωση προβάλλονταν στο οικείο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης για να καταλήξουν στις αποθήκες του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, ο Τορνές έδινε πάντα αγώνα προκειμένου το έργο του να φθάσει στους θεατές των αιθουσών, στους λιγοστούς έστω θεατές που ήταν διατεθειμένοι να κάνουν τον κόπο να επικοινωνήσουν με ένα έργο αρκετά ιδιόρρυθμο, αρκετά ατιθάσευτο και, πάντως, δύσκολα κατανοήσιμο με τα μέτρα της κατανοησιμότητας που θέτει η κινηματογραφική αγορά.
Το αποτέλεσμα δικαίωσε τη μαχητικότητά του. Στην κινηματογραφική αίθουσα έγινε, κατά πρώτον, γνωστή η ιδιόρρυθμη γραφή του στον *Μπαλαμό* – έστω και αν πολλοί κατάφεραν να δουν την ταινία σε δεύτερη προβολή, σε εκδήλωση της Πανελλήνιας Ενωσης Κριτικών Κινηματογράφου, μαζί με άλλες επιλεγμένες καλλιτεχνικές ταινίες της παλαιότερης και πιο πρόσφατης κινηματογραφικής παραγωγής. Στοχεύοντας πάντα το κοινό της αιθούσης, όμως, έκανε τα αδύνατα δυνατά ώστε, από την *Καρκαλού* και έπειτα, μολονότι κινηματο-

γραφούσε στο δύσκολο να προβληθεί σε αίθουσα φορμά των 16 χιλιοστών, φρόντιζε να εξασφαλίσει τη μεγέθυνση της ταινίας του στα 35 χιλιοστά. Εστω και αν αυτό σήμαινε (μάλιστα, με τις τεχνικές δυνατότητες της εποχής) ότι η εικόνα της ταινίας θα «έχανε» λόγω αυτής της μεγέθυνσης, έστω και αν γνώριζε ότι έτσι θα μεγεθύνονταν και τα πολλά εξ ανάγκης σφάλματα των γυρισμάτων, παρ' όλα αυτά δεν έκανε πίσω. Και επειδή, τα χρόνια εκείνα, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου δεν είχε τη δυνατότητα και στοιχειώδεις υποδομές να προβάλλει στις αίθουσες ταινίες παραγωγής του ενώ οι εταιρείες διανομής εκπροσωπούσαν κατά το μάλλον αμερικανικά συμφέροντα, ο Τορνές εκμεταλλεύθηκε τις ελάχιστες εταιρείες διανομής του λεγόμενου παράλληλου κυκλώματος, που ήδη έπνεε τα λοίσθια. Εστω και έτσι, όμως, η *Καρκαλού* προβλήθηκε στον κινηματογράφο Αλκυονίς της οδού Ιουλιανού, ενώ στη συνέχεια και ο *Ντανίλο Τρέλες* προβλήθηκε στον κινηματογράφο Έλλη της οδού Ακαδημίας. Τα πράγματα δυσκόλεψαν στην περίπτωση της τελευταίας ταινίας που γύρισε, του *Ερωδιού*. Ωστόσο, και πάλι ο Τορνές βρήκε μια κάποια λύση – την καλύτερη από τις ελάχιστες εναλλακτικές που του προσφέρονταν. Ήταν μια λύση που, ήδη, είχε διαγραφεί από την περίοδο της αναζήτησης χρημάτων για την παραγωγή της ταινίας.

Ήταν τα πρώτα χρόνια συντονισμένης λειτουργίας των διαφόρων κινηματογραφικών λεσχών σε διάφορες πόλεις της χώρας. Αναζητώντας χρήματα για την παραγωγή, ο Τορνές προσέγγισε την Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας (ΟΚΛΕ) καταφέρνοντας να αποσπάσει ένα εφάπαξ ποσό, με την υποχρέωση της παραχώρησης της ταινίας για προβολή στις λέσχες-μέλη της ΟΚΛΕ μετά την ολοκλήρωσή της. Με την ευφυή αυτή κίνηση, κατάφερε να έχει εξασφαλισμένο ένα θεωρούμενο μυημένο κοινό στις απαιτήσεις ενός κινηματογράφου μη αυτονόητου. Οταν πάλι αντιμετώπισε τείχη στην προσπάθειά του να βρει αίθουσα ώστε να προβληθεί η ταινία στο πλαίσιο του εμπορικού κυκλώματος, επινόησε έναν εξίσου ευφυή τρόπο επικοινωνίας. Συμφώνησε με το (δραστήριο την περίοδο εκείνη) Κινηματογραφικό Τμήμα του Θεατρικού Τομέα του Πανεπιστημίου Αθηνών και, στο πλαίσιο των προβολών της δικής του κινηματογραφικής λέσχης στον πανεπιστημιακό κινηματογράφο Ίρις (Ακαδημίας και Ιπποκράτους), η ταινία προβλήθηκε επί ημέρες, με φθηνότερο εισιτήριο, αλλά χωρίς ο κινηματογραφιστής να πληρώσει φόρους (αφού η προβολή της ταινίας εντάχθηκε σε φοιτητική εκδήλωση) ούτε ποσοστά σε εταιρεία διανομής και σε αιθουσάρχη. Η πράξη του δεν επιβεβαίωσε απλώς το πείσμα του. Αν είχε συνέχεια θα μπορούσε να αποτελέσει και μια εναλλακτική λύση στο πρόβλημα διανομής της ελληνικής ταινίας. Δεν είχε.

Ο ίδιος πάντως πίστευε ότι ήταν δυνατόν να βρεθεί μια εναλλακτική φόρμουλα διανομής των κινηματογραφικών ταινιών, ιδίως εκείνων που δεν κινούσαν το ενδιαφέρον των κυκλωμάτων διανομής είτε επειδή θεωρούνταν αντιεμπορικές είτε εκείνων που οι σκηνοθέτες ή οι παραγωγοί τους (τα χρόνια εκείνα, συνήθως ήταν το ίδιο πρόσωπο) δεν διέθεταν υψηλή προστασία – το συνηθέστερο, των μηχανισμών και των ανθρώπων του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. «Πρέπει να βρούμε μια αίθουσα. Και στη συνέχεια, να έλθουμε σε επαφή με ανεξάρτητους σκηνοθέτες από όλο τον κόσμο. Είναι σπουδαίες οι ταινίες που δεν μπορούμε να δούμε με τα σημερινά δεδομένα. Και είναι σημαντικό οι δικές μας ταινίες να παίζονται στο εξωτερικό» πρότεινε σχετικά.[34]

«Μάριε, το βίντεο θα μας σώσει...»

Όσο ζούσε, ο Σταύρος Τορνές χωρίς να παριστάνει τον επαναστάτη, τον ανατροπέα, τον ριζοσπάστη, ήταν πραγματικά επικίνδυνος για όσους αισθάνονταν βολεμένοι στην κινηματογραφική τους γωνίτσα, κάνοντας καριέρα με ταινίες είτε με συνδικαλιστική δραστηριότητα (συνήθως, το ένα ενίσχυε το άλλο). Οταν πέθανε, έσπευσαν πολλοί να τον κατατάξουν. Τον είπαν «ποιητή του κινηματογράφου» Ο ίδιος αντέτεινε χαριτολογώντας: «Στην Ελλάδα όλοι είμαστε ποιητές». Αλλά όταν ερχόταν η ώρα να σοβαρολογήσει, διευκρίνιζε: «Ο κινηματογράφος προσδιορίζεται, εκτός από όλα τα άλλα, και από την υλικότητά του. Κι αυτή η υλικότητα δεν ταιριάζει με την ελευθερία που έχει ο ποιητικός λόγος. Είναι μια και-

34. «Σταύρος Τορνές. Μικρό αφιέρωμα μνήμης» στο περ. Αντί, τχ. 381, 26.8.1988, σ. 50.



Από αριστερά, ο διευθυντής φωτογραφίας Σταμάτης Γιαννούλης και ο Σταύρος Τορνές στα γυρίσματα του Ερωδιού *(1987).*



Ο Φρανσέσκο Καλημέρα και, δεξιά του, ο Ρομπέρτο ντι Άντζελις σε σκηνή από τον Ντανίλο Τρέλες *(1985).*

νούργια διάσταση. Και τεχνολογία αλλά και αναιρετικός της τεχνολογίας. (...) Εγώ αντιδρώ στην ευκολία με την οποία με χαρακτηρίζουν ποιητή του κινηματογράφου επειδή θεωρώ ότι αυτό δεν ταιριάζει με την ιδιότητα που επέλεξα, του κινηματογραφιστή: να αφηγούμαι με διάμεσο τις εικόνες και τη συναρμογή τους».[35]

Όχι ποιητής. Απλώς καλλιτέχνης, τότε, λοιπόν; Ο ίδιος προτιμούσε τον συνθετότερο όρο «κινηματογραφιστής». Ελεγε σχετικά: «Ο κινηματογραφιστής είναι κάτι γενικότερο. Είναι αυτός που ασχολείται με τον κινηματογράφο σε διάφορες δημιουργικές του φάσεις. Ως όρος, αποδίδει κάτι το αλχημικό. Παλεύεις με χημεία, με εικόνες, με γεγονότα, με χρόνους, με χρονικά κενά, και όλα αυτά πρέπει να αποκτήσουν μια συνάφεια, μια συνέχεια, έναν ειρμό. Και πιο πολύ τώρα, που διανύουμε το μετά σε ό,τι έχει ήδη υπάρξει, έχει ειπωθεί, έχει ολοκληρωθεί, στην πρώτη μεγάλη περίοδο ζωής του κινηματογράφου. Δεν είναι ο κινηματογράφος που τώρα γεννήθηκε μπροστά μας και μεις συμβαδίζουμε στην πορεία ανίχνευσης των εκφραστικών του δυνατοτήτων. Αυτό έχει τελειώσει ήδη από τη δεκαετία του '60. Εμείς ξεκινάμε από έναν κορεσμό: από ό,τι ήδη είδαμε, ήδη γνωρίσαμε, ήδη κατατάξαμε».[36]

Κατά έναν παράδοξο τρόπο, πάντως, ο Τορνές, ίσως επειδή είχε συνδυάσει το θαύμα της ύπαρξης του κινηματογράφου με τη βιομηχανική επανάσταση, αρνούνταν επίμονα να αποδεχθεί τις νεότερες τεχνολογίες που εισέρχονταν στη ζωή μας με ραγδαίους ρυθμούς, υποσχόμενες σοβαρές αλλαγές στο οπτικοακουστικό. Εκείνος θεωρούσε ότι, μολονότι η κινηματογραφική ματιά είναι ανεξάρτητη από τον τεχνολογικό διάμεσο, η έλλειψη του συγκεκριμένου τεχνολογικού διάμεσου, της κινηματογραφικής μηχανής και του φιλμ, αρκεί από μόνη της να ακυρώσει την κινηματογραφική προσπάθεια. Στις ιδιωτικές συζητήσεις αρνούνταν επίμονα τη σχέση του κινηματογράφου με το οπτικοακουστικό και επέμενε ότι, αν έλειπαν οι μηχανές, ο κινηματογράφος δεν θα είχε επινοηθεί. Κατ' αντιστοιχίαν, απεχθανόταν το βίντεο – συνδυάζοντάς το, όμως, με τις ελληνικές βιντεοταινίες του σωρού που ευτέλιζαν κάθε έννοια αξιοπρέπειας στις υποτυπώδεις αφηγήσεις τους. Με αυτή τη λογική, άλλωστε, ενέταξε ένα σχετικό επεισόδιο στην τελευταία του ταινία, τον *Ερωδιό*, όπου οι φτωχοδιάβολοι πλην επινοητικοί πρωταγωνιστές κάποια στιγμή γυρίζουν ένα βίντεο για να βγουν από την ανέχεια. Η φράση του Λουκά (Σταύρος Τσιώλης) προς τον βοηθό του (Μάριος Καραμάνης), πάντως, κρύβει σαρκασμό – και μόνο: «Μάριε, το βίντεο θα μας σώσει».

Το ερώτημα είναι: με δεδομένες τις λατρευτικές απόψεις του για το φιλμ, το σελιλόιντ και τις δυνατότητες που δίνουν στον κινηματογραφιστή οι παραδοσιακές κινηματογραφικές μηχανές και η χημεία χάρη στην οποία είναι δυνατή η επεξεργασία των υλικών, τι θα έκανε σήμερα ο Τορνές αν, στις ημέρες μας, με δεδομένες τις νέες τεχνολογίες και την ευκολία παραγωγής ταινιών με μια απλή βιντεοκάμερα που εξασφαλίζει εξαιρετική ποιότητα εικόνας και ήχου, καλούνταν να αντιμετωπίσει την πρόκληση; Μια πρώτη απάντηση σίγουρα θα ερχόταν αρνητική. Θα απαντούσε όντως αρνητικά, όμως;

Ο Τορνές ήταν ένας κινηματογραφιστής που πάντα εύρισκε ρωγμές μέσω των οποίων εισχωρούσε στο σύστημα της κινηματογραφικής παραγωγής. Ουδέποτε υπήρξε δογματικός, ουδέποτε έπαψε να είναι επινοητικός και, προκειμένου να κάνει ταινία, αρκετά οπορτουνιστής (στη διαδικασία, ασφαλώς – ουδέποτε στο καθαυτό κινηματογραφικό προϊόν). Ο άνθρωπος που στη Μακρόνησο ζούσε σαν στον κινηματογράφο επινοώντας από το κεφάλι του ολόκληρες ταινίες που δεν ήταν δυνατόν να απαθανατισθούν, ο άνθρωπος που ξεκινούσε ένα καινούργιο κινηματογραφικό εγχείρημα με μοναδικό κεφάλαιο το απαιτούμενο φιλμ, ο άνθρωπος που θέλοντας να υπερβάλλει δήλωνε ότι μπορούσε να κάνει μια ταινία ακόμα και με υλικό μια κουρελού, ασφαλώς και θα θεωρούσε ευεργετική καινοτομία για έναν πραγματικό κινηματογραφιστή τη δυνατότητα της έκφρασης με ευέλικτα μηχανήματα που προϋποθέτουν το χαμηλό κόστος.

Άλλωστε, ήταν σαφές ότι, παρά τη λατρεία του προς τη βιομηχανική επανάσταση, ποτέ δεν υποτάχθηκε στον κομφορμισμό της τεχνολογίας. Είχε δηλώσει απαντώντας σε ερώτηση σχετική με τους τρόπους με τους οποίους η τεχνολογία επηρεάζει το κινηματογραφικό αποτέ-

35. Συνέντευξη στους Χρήστο Βακαλόπουλο - Ηλία Κανέλλη, περ. Αντί, τχ. 374, 27.5.1988, και στο Σταύρος Τορνές *(συλλογικό), ό.π., σ. 111.*

36. Ό.π., σ. 111.

λεσμα: «Θέλω να πω πως όσο κι αν είναι αναγκαία μια τεχνολογία, την ίδια στιγμή την τεχνολογία αυτή υπάρχει ανάγκη να την υποτάξεις σ' αυτό που είσαι εσύ, να τη φέρεις αρωγό στην ανθρώπινή σου διάσταση – αλλιώς η τεχνολογία είναι μια επιβολή. Η τεχνολογία μπορεί να σου φτιάξει μια στάνταρ τελειότητα, άρα κάτι νεκρό, μια φόρμα νεκρή. Εσύ φυσικά δεν μπορείς να δώσεις κάτι στάνταρ στους άλλους, κάτι νεκρό, μόνο και μόνο επειδή κατέχεις την τεχνολογία. Κατά συνέπεια, οφείλεις να βάζεις σε κρίση την ίδια την τεχνική, να την υποτάσσεις στις ανάγκες της έκφρασής σου, στις ελπίδες, στα όνειρά σου, σ' ό,τι έχεις μέσα σου. Η τεχνική δεν μπορεί να κατορθώσει τα πάντα. Είναι όμως ο καλλιτέχνης αυτός που θα βάλει σε κρίση τα στοιχεία της τεχνικής, που θα τα συσχετίσει με τα όνειρα, τις ελπίδες, με τον φαντασιακό του κόσμο. Αλλιώτικα δεν θα καταφέρει παρά να παραγάγει νεκρές φόρμες...»[37]

Οι ηθοποιοί

Η συνέπεια των λόγων με το έργο του Σταύρου Τορνέ ήταν απόλυτη. Παρά το διαρκές κυνήγι των οικονομικών πόρων κάθε νέας παραγωγής του, η βασική του εμμονή ήταν πώς δεν θα παραγάγει νεκρές φόρμες. Σε αυτό, ασφαλώς, τον βοηθούσαν οι συνεργάτες αλλά πρωτίστως φίλοι του, που μετέφεραν σε έναν δεκτικό στο καινούργιο και ανοιχτό στον διάλογο καλλιτέχνη τους φρέσκους προβληματισμούς τους. Συνέβαλλαν όμως, εξίσου ή και περισσότερο, οι ηθοποιοί του, κυρίως ερασιτέχνες, οι οποίοι δεν εισέφεραν στις ταινίες απλώς τη μορφή τους και τον πλούτο του χαρακτήρα τους αλλά, κυρίως, αποδείχθηκαν εύπλαστα υλικά σε έναν μαέστρο ο οποίος κατά βάσιν γνώριζε πώς να χειρίζεται τον ηθοποιό στα πλάνα και στις σκηνές του.

Λέγεται ότι, μετά την πρεμιέρα του *Ντανίλο Τρέλες* στην εμπορική διανομή, νεαρή σκηνοθέτις πλησίασε τον Σταύρο Τορνέ και τον ρώτησε: «Μα πώς τα καταφέρνετε και κινείτε τόσο καλά τους ηθοποιούς σας;». Σύμφωνα με τους μάρτυρες του περιστατικού, ο Τορνές ξαφνιάστηκε με την ερώτηση, την κοίταξε συνοφρυωμένος και πολύ ήρεμα της απάντησε: «Απλώς, τους θαυμάζω». Με την απάντησή του, ασφαλώς, δεν υπαινισσόταν ότι καλλιεργεί τον ναρκισσισμό των ανθρώπων που καλούνται να υποδυθούν νέα, κινηματογραφικά πρόσωπα. Υπαινισσόταν, εμφανώς, κάτι πολύ περισσότερο. Υπαινισσόταν ότι η μέθοδός του να προσεγγίζει τους ηθοποιούς ήταν αδιαμεσολάβητη από την ματαιοδοξία που στοιχειώνει το επάγγελμα του κινηματογραφιστή, που αναγκάζει τον σκηνοθέτη σχεδόν πάντοτε να συμπεριφέρεται στον ηθοποιό σαν σε έναν εν δυνάμει σταρ. Ο Χρήστος Βακαλόπουλος, την πρακτική του Τορνέ με τους ηθοποιούς του (δάνεια, ασφαλώς, από την περίοδο των σκαπανέων, αλλά και από τον ιταλικό νεορεαλισμό, από τον Ροσελίνι και τον Παζολίνι, από τον Χέρτζογκ) την περιγράφει λιτά αλλά με ενάργεια: «Αυτό που με κατέκτησε ήταν η ανθρωπολογική άποψη που έχει για το πώς μπορεί να βγει πέρα μια ταινία: συναντάς έναν άνθρωπο και αυτό σου εμπνέει μια ιστορία – δεν συμβαίνει το αντίθετο» γράφει.[38]

Ενδεικτική του τρόπου με τον οποίο συνεργαζόταν με τους ηθοποιούς είναι η μαρτυρία του Στέλιου Αναστασιάδη. Από τη γνωριμία τους ώς τη συνεργασία τους στην *Καρκαλού* μεσολάβησε ελάχιστος χρόνος, στα γυρίσματα ο Αναστασιάδης βρισκόταν χωρίς σενάριο, χωρίς καλά καλά να έχει καταλάβει τι χαρακτήρα θα υποδυθεί. Οταν όμως ήρθε η ώρα της δράσης, τότε ο Τορνές ήξερε καλά τι ζητούσε και τους τρόπους για να το αποσπάσει. Λέει ο Αναστασιάδης: «Μου 'λεγε προχώρα έτσι, είσαι δεμένος, λύσου, κοίταξε εκεί. Πιάσε τον στύλο και στριφογύρνα σαν σβούρα. Κλαίγε! Γέλα! Ούρλιαζε! Θυμάμαι μάλιστα μετά από αυτή τη σκηνή είχα φρικιάσει. Και του λέω: "Καλά βρε Σταύρο, όλα τα περίμενα αλλά να με κάνεις και καμποτίνο!" Γιατί έπρεπε να ρίχνω και λυγμούς σ' εκείνη τη σκηνή. (...) Αναγκαστικά, όταν σου ζητάνε να πάρεις μια έκφραση την παίρνεις μέσα από τα δικά σου βιώματα. (...) Η υστερική σκηνή που αρχίζεις με έκπληξη, κάτι σου θυμίζει αυτός ο στύλος, στριφογυρίζεις, βάζεις τα γέλια, παιδικές αναμνήσεις. Το γέλιο γίνεται υστερικό, ξεσπάς σε κλάματα, πέφτεις κάτω με λυγμούς. Αλλά συνήθως ο Σταύρος σου ζητά πάρα πολύ απλά πράγματα. Δεν έχει καθόλου

37. Από συνέντευξη του Σταύρου Τορνέ στον Αντώνη Κόκκινο και στον Νίκο Γραμματικό, για την εκπομπή του Τρίτου Προγράμματος της ΕΡΑ «Ο κινηματογράφος στο Τρίτο». Στο Σταύρος Τορνές *(συλλογικό), ό.π., σ. 106.*

38. «Μπαλαμός. Αντί για απομαγνητοφώνηση» στο περ. Σύγχρονος Κινηματογράφος, *αναδημοσιευμένο στο* Σταύρος Τορνές *(συλλογικό), ό.π., σ. 19.*

θεατρική αίσθηση, αυτό είναι το συμπαθητικό του. Προσπαθεί να κερδίσει το φυσικό. Δεν ζητά μπραβούρα».[39] Ο Στέλιος Αναστασιάδης εξηγεί με περισσότερη σαφήνεια τι εννοεί όταν, λίγο μετά, ερωτάται αν ο Τορνές τον κέρδισε ως άνθρωπος ή αν αυτός αφέθηκε, αν του παραδόθηκε: «Με κέρδισε με το ταμπεραμέντο του. Απλούστατα, όταν δουλεύεις μ' αυτόν τον άνθρωπο ξέρεις ότι δουλεύεις με καλλιτέχνη. Δηλαδή έχει αυτή την άνεση που 'χει ο καλλιτέχνης, δεν έχει παρωπίδες. Ψάχνει, βρίσκει, δεν είναι το προετοιμασμένο – το οποίο και αυτό έχει, φυσικά, τα καλά του, αλλά είναι άλλο είδος».[40]

Απαιτώντας, λοιπόν, τη συμμετοχή του ηθοποιού στις σκηνές «χωρίς μπραβούρα», ο Τορνές κατά βάθος δεν είχε να φροντίσει από πριν παρά για την αντανάκλαση των ιδιαιτεροτήτων του κάθε ρόλου στα πρόσωπα που θα τον υποδύονταν. Η βασική δουλειά γινόταν εκ των προτέρων. Αν ο Τορνές δεν ήταν ένας ιδιοφυής σκηνοθέτης, θα είχε κατακτήσει τον τίτλο του κινηματογραφιστή μόνο και μόνο για τη μέθοδό του στην επιλογή των ηθοποιών του, στο casting. Επειδή όμως ήταν και σκηνοθέτης, γνώριζε ότι δεν αρκεί να έχει τις ιδανικές κινηματογραφικές περσόνες, οφείλει και να τις πλάσει στο πλαίσιο του ρόλου. Η καλύτερη μέθοδος που εξασφάλιζε την επιτυχία ήταν η χαλαρή συζήτηση, η αμοιβαία εμπιστοσύνη. Ο Τορνές γνώριζε σε ποιο επίπεδο να μιλήσει στον καθένα και στην καθεμιά. Εξαιρετικά εύστροφος, συχνά μπόλιαζε τα δικά του, ελλιπή και διαμορφωμένα μόνο ως προς τον βασικό αφηγηματικό τους άξονα σενάρια, με στοιχεία των πραγματικών χαρακτήρων εκείνων που διεκπεραίωναν τους ρόλους.

Γι' αυτό, άλλωστε, λίγο ενδιαφερόταν αν οι ηθοποιοί του είχαν κινηματογραφική πείρα, αν ήσαν επαγγελματίες ηθοποιοί. Ο Τορνές προτιμούσε να εργάζεται με την ομάδα του, με τους φίλους του, με τους οικείους του. Ο κινηματογράφος του, εκτός όλων των άλλων, είναι τεκμήριο των συναναστροφών που επέλεγε να κάνει, τεκμήριο μιας πολυσυλλεκτικής, πολυεθνικής και πολυπολιτισμικής παρέας. Αθίγγανοι (Μήτσος Αγγελακόπουλος, Κυριάκος Βιλανάκης), Αφρικανοί (Σαλίλ Σαλίλ, Μπαϊράμ Αλή, Ντίντι Μ' Φάντουλ), Ιταλοί (Έντζο Ατινγκέτι, Φρανσέσκο Καλημέρα, Ρομπέρτο ντι Άντζελις), ασφαλώς ο Στέλιος Αναστασιάδης, ασφαλώς επίσης ορισμένοι σταθεροί φίλοι (Φρανσουά και Ελένη Στεφάνου), δυο μόνο επαγγελματίες ηθοποιοί (Ελένη Μανιάτη, Σωτηρία Λεονάρδου) και πολλοί κινηματογραφιστές, όλων των ειδικοτήτων και όλων των ηλικιών (Δήμος Θέος, Γιάννης Ηλιόπουλος, Μάριος Καραμάνης, Βασίλης Λουλές, Χρήστος Βακαλόπουλος, Εύρης Παπανικόλας, Μυρσίνη Τσιάπα, Άννα Βιχ, Δήμος Αβδελιώδης, Τάκης Δημητρακόπουλος, Τάσος Ζωγράφος, Σταύρος Καπλανίδης και, βέβαια, ο Σταύρος Τσιώλης), απάρτιζαν τη μεγάλη κινηματογραφική παρέα του. Στη συγκυρία που απέφερε τέσσερις ταινίες στην Ελλάδα, το διάστημα 1982-1987, ήταν οι άνθρωποι που έθεταν, όλοι μαζί στην κινηματογραφική ομάδα του Τορνέ αλλά και καθένας μόνος του, το αίτημα για έναν άλλο κινηματογράφο: έναν κινηματογράφο που διαφοροποιούνταν από το εμπορικό μοντέλο του χωρίς ωστόσο να ταυτίζεται με τους αισθητικούς ακκισμούς και την εφησυχασμένη αυταρέσκεια ή τη ντετερμινιστική «συστηματικότητα» των αυτοπροσδιοριζόμενων τα χρόνια εκείνα ως καλλιτεχνών δημιουργών.

Ο μάγος της φυλής

«Εμεινε το έργο του. Περιφρονημένο, άγνωστο στο μεγάλο κοινό. Και όμως. Ο κινηματογράφος του Τορνέ είναι μια ξεχωριστή περίπτωση. Βαθιά υλικός, κατορθώνει να πατήσει στέρεα πάνω στην πραγματικότητα για να εγκαθιδρύσει ένα παράλληλο σύμπαν μυστικό, ονειρικό, ιδιαίτερο. Ανθρωποκεντρικός, φαντάζει σαν μια χειρονομία που καλεί τους ανθρώπους να ανταμώσουν στη βάση μιας αλληλοδιαπλεκόμενης παγκόσμιας κοινότητας στην οποία καθένας είναι φορέας ενός ξεχωριστού πολιτισμού. «Ποιητικός», δεν ακκίζεται με την πρωτοτυπία των εικόνων που κατορθώνει να επινοήσει αλλά, ταπεινά, αφήνεται να παραδοθεί στις εικόνες που παράγονται από ήδη βιωμένους πολιτισμούς, από ήδη παραδομένες καταγραφές. Μοντέρνος, όχι γιατί έχει επαναστατικές απαντήσεις για τη νεύρωση του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού αλλά επειδή συνιστά ανθρωπολογικό τεκμήριο για τη συ-

39. Από συνέντευξη του Στέλιου Αναστασιάδη στον Κωστή Λιόντη, περ. Ρίγα, τχ. 1, Οκτώβριος 1984, αναδημοσίευση στο Σταύρος Τορνές *(συλλογικό), ό.π., σσ. 24-25.*

40. Ό.π., σ. 25.

γκρότηση κοινωνιών ελεύθερων και πολυπολιτισμικών, που μπορούν να επωφεληθούν από τη σύγκλιση της διαφορετικότητας. Μινιμαλιστής, επειδή δεν χρειάζεται τα εντυπωσιοθηρικά ευρήματα της κινηματογραφικής βιομηχανίας αλλά αρκείται στη συγκροτημένη παρατήρηση των δεδομένων που κρύβονται καλά μέσα στην πραγματικότητα, κάτω από το οπτικό του πεδίο. Δημιουργός, επειδή τις εικόνες του δεν τις έχουμε ξανασυναντήσει στο σώμα του παγκόσμιου κινηματογράφου. Επαναστάτης επειδή δεν βολεύτηκε με έτοιμα σχήματα, με προκατασκευασμένες αντιλήψεις, επειδή δεν στηρίχθηκε στα έτοιμα, στους παγιωμένους κώδικες...

"Ο κινηματογράφος σήμερα –ένας κινηματογράφος επιβολής– στηρίζεται όχι στην καθαρή σχέση με την εικόνα, όσο στις εικόνες που οι άλλες τέχνες επέβαλαν κι ο κινηματογράφος με τη σειρά του λεηλάτησε, εικόνες-σημαίνοντα άλλων τεχνών, που ο κινηματόγράφος 'δανείστηκε', υιοθέτησε και συγχώνευσε σε ό,τι λέμε κινηματογραφικό έργο. Εγώ υπερασπίζομαι μια επιστροφή στο σημαίνον - εικόνα, στην αυτοδύναμη εικόνα, η οποία στο βάθος της φέρει τη δυνατότητα μιας καινούργιας μύησης και μιας ανανεωμένης και άμεσης σχέσης του ματιού απευθείας μ' αυτήν" δήλωνε ο Σταύρος Τορνές σε μια συνέντευξή του. Αυτή η "αυτοδύναμη εικόνα" δεν του προσφέρθηκε – την αναζήτησε μεθοδικά κάτω απ' το στρώμα της πραγματικότητας. Ο Σταύρος Τορνές ήταν από τους λίγους κινηματογραφιστές που μπορούσε να μάθει μια νέα γενιά ανθρώπων "να βλέπει". Αν είχε κερδίσει το στοίχημα, θα ήταν σίγουρα ο Μάγος της Φυλής των Κινηματογραφιστών. Ομως, η φυλή των κινηματογραφιστών, σήμερα, όσο περισσότερο έχει να κάνει με τις "κατακτήσεις του οπτικοακουστικού" τόσο λιγότερο παιδεύεται με τις μαγείες και τα μάγια...».[41]

41. Ο επίλογος από παλαιότερο σημείωμα του συγγραφέα για τον Τορνέ. Δημοσιευμένο στο Σταύρος Τορνές *(συλλογικό), ό.π., σσ. 31-38.*

Αύγουστος – Σεπτέμβριος 2001



Στην εξοχή, αρχές της δεκαετίας του '50. Ο Σταύρος Τορνές, καθιστός δεξιά, ήδη κομψός από τα νεανικά του χρόνια. Έχει μάλιστα αφήσει μουστάκι και φοράει πέδιλα με άσπρη κάλτσα!

Σταύρος Τορνές: η τέχνη του μη εφικτού

του Γιάννη Λεοντάρη

«Ο Μπαλαμός είναι τελικά ένα ερμητικό έργο. Οσοι λοιπόν εκτίμησαν προσφάτως την αξία του ας κάνουν τον κόπο να εξηγήσουν και σ' εμάς περί τίνος ακριβώς πρόκειται. (...) Όταν εκθέτει κάποιος τα πράγματα με τόσο περίπλοκο και μπερδεμένο τρόπο, όπως κάνει ο Τορνές, καλό θα ήταν να εφοδιάζει και το κοινό του με ένα έντυπο οδηγιών χρήσεως το οποίο θα περιέχει τις απαραίτητες επεξηγήσεις. Διαφορετικά, όπως συνέβη και στην πρόσφατη προβολή της ταινίας του, βρισκόμαστε μπροστά στο απόλυτο σκοτάδι».[1]

Αυτά σημειώνει στα 1983 ο γάλλος κριτικός Ζαν-Μπατίστ Κρος για το έργο του Σταύρου Τορνέ, με αφορμή την προβολή της ταινίας *Μπαλαμός* στο Παρίσι. Λίγα χρόνια αργότερα, αμέσως μετά τον θάνατο του σκηνοθέτη, ένας άλλος κριτικός, ο Λουί Σκορεκί γράφει στη *Liberation*:

«Ο Σταύρος Τορνές ήταν κινηματογραφιστής. (...) Δεν ήταν παρά αυτό. Ποιητής, φιλόσοφος, προφήτης. Αλλά ποιητής του κινηματογράφου, προφήτης εικόνων-μηνυμάτων για τον πλανήτη. Ήταν ο μεγαλύτερος των σημερινών κινηματογραφιστών. Πέθανε μέσα στην ανωνυμία που είχε διαλέξει με τη συνείδηση πως είναι ένα είδος υπό εξαφάνιση, ο επιζών μιας περασμένης εποχής όπου οι λέξεις τέχνη και κινηματογράφος, καλλιτέχνης και κινηματογραφιστής δεν ήταν ακόμη λέξεις χυδαίες».[2]

Οι δύο αυτές ακραίες και αντιδιαμετρικά αντίθετες μεταξύ τους απόψεις αντιπροσωπεύουν τις δύο κυρίαρχες τάσεις προσέγγισης του έργου του σκηνοθέτη, τόσο από το κοινό όσο και από τους κριτικούς.[3] Η ιδιομορφία και η ιδιαιτερότητα των ταινιών του προκάλεσε πάντα ακραίες αντιδράσεις, από την απόλυτη άρνηση μέχρι τον θαυμασμό. Αν, ωστόσο, στο πλαίσιο της γαλλικής και ιταλικής κριτικής το έργο του Τορνέ έγινε απλώς αφορμή για διαφωνίες και συζητήσεις, στο πλαίσιο της ελληνικής κριτικής, η ίδια διχογνωμία έγινε αιτία γέννησης –ακριβέστερα, κατασκευής– μιας μυθολογίας για τον κινηματογράφο και την προσωπικότητα του Σταύρου Τορνέ. Αυτή η μυθολογία γέννησε με τη σειρά της μια σειρά από δόγματα και αφορισμούς γύρω από το έργο του σκηνοθέτη, υπονομεύοντας παράλληλα τη διαδικασία πρόσληψης των ταινιών του.

Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το γεγονός ότι αυτή η μυθολογία κατασκευάστηκε και καλλιεργήθηκε κυρίως από εκείνους που ενοχλήθηκαν και εξακολουθούν να ενοχλούνται από τον κινηματογράφο του Τορνέ. Οι σχηματοποιήσεις και οι αφορισμοί δεν έπαψαν ποτέ να αποτελούν το βασικό όπλο υποβάθμισης κάθε έργου τέχνης το οποίο διεκδικεί τη διαφορετικότητά του αλλά και την ένταξή του στην καλλιτεχνική παράδοση. Αυτό συμβαίνει κατ' εξοχήν με το έργο του Τορνέ το οποίο, όπως θα φανεί στη συνέχεια, διεκδικούσε πάντα μία απολύτως συγκεκριμένη θέση στην κινηματογραφική οικογένεια.

Είναι γνωστό ότι ο *Μπαλαμός* (1982), η πρώτη ταινία της ελληνικής περιόδου του σκηνοθέτη, αποδοκιμάστηκε άγρια από το κοινό του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ενώ η *Καρκαλού* (1984) δεν προκρίθηκε στο διαγωνιστικό τμήμα του ίδιου φεστιβάλ την ώρα που το κοινό την υποδεχόταν με ενθουσιασμό. Και ξαφνικά, στα 1985, η απόφαση της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου να συμπεριλάβει αυτά τα δύο έργα στη δεκάδα των πιο αξιόλογων ταινιών της

1. *Jean-Baptiste Croce: «Balamos de Stavros Tornes»*, Provençal, *17.10.1983.*
2. *Louis Skorecki: «Qui était Stavros Tornes?»*, Liberation, *1.8.1988.*
3. *Για μια συνολική παρουσίαση κειμένων που αφορούν το έργο του Τορνέ καθώς και για μια βιοφιλμογραφία του σκηνοθέτη βλ.στην ελληνική βιβλιογραφία:*Σταύρος Τορνές, *Αθήνα, Ροδακιό-Θέατρο Σφενδόνη, 1994. Στη γαλλική βιβλιογραφία βλ.το αφιέρωμα:* Stavros Tornes, *collection STUDIO 43, dir.par Jacques Daniel, Dunquerque, Les Rencontres Cinématographiques /Cinémathèque Française/Ciné 104 Pantin, 1992.Για μια –όσο το δυνατόν– πλήρη βιβλιογραφία, με την πολύτιμη συμβολή του αρχείου του Σταύρου Καπλανίδη, γύρω από το έργο του Σταύρου Τορνέ ενημερωμένη μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1997 βλ. Yannis Leontaris,* Non-dit et négativité dans le récit écrit et le récit filmique; le rôle du lecteur implicite devant le silence de l'oeuvre chez Angelopoulos, Valtinos, Godard, Duras, Tornes, *Thèse de Doctorat, Université de Paris X-Nanterre, Sept. 1997, Vol. II, p. 521-525.*

ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου προκαλεί μια απρόσμενα έντονη αντίδραση η οποία οδηγεί στην πρώτη μεγάλη και συνάμα αυθαίρετη σχηματοποίηση: εφεξής θα γίνεται λόγος για φίλους και εχθρούς του έργου του Τορνέ και ποτέ για θεατές. Στο πλαίσιο αυτού του πολωτικού κλίματος, ο Γιάννης Σολδάτος σημειώνει στα 1992:

> *«...τον κινηματογράφο του Τορνέ τον απολαμβάνουν μόνο οι πιστοί του. Και οι πιστοί δεν διατυπώνουν ερωτήματα για να λάβουν απάντηση».*[4]

Η άποψη αυτή είναι αντιπροσωπευτική του πνεύματος που ενίσχυσε τη μυθολογία τόσο για το έργο όσο και για το πρόσωπο του Τορνέ, χωρίς ποτέ ο ίδιος να κάνει τίποτε για να συντηρήσει ή για να επωφεληθεί από τη μυθολογία αυτή. Φαίνεται μάλιστα ότι παρόμοια ζητήματα δεν τον απασχολούσαν. Το κύριο χαρακτηριστικό της μυθολογίας αυτής συνίσταται στις διάφορες ετικέτες που κατά καιρούς όποιος ήθελε κολλούσε τόσο στον σκηνοθέτη και το έργο του –ερήμην τους– όσο και στους θεατές του: *μοναχικός καλλιτέχνης, μοναχικό σινεμά χωρίς παρελθόν και μέλλον, θεατές-πιστοί* είναι μερικοί από τους αφοριστικούς χαρακτηρισμούς που έχουν αποδοθεί στον Τορνέ και τους θεατές των ταινιών του.[5] Με τον τρόπο αυτό το έργο και οι αποδέκτες του απομονώθηκαν –παρά τη θέλησή τους– σε ένα ιδιότυπο κινηματογραφικό γκέτο, θύματα μιας πολιτιστικής τρομοκρατίας η οποία υπονομεύει το διαφορετικό χαρακτηρίζοντάς το μοναχικό, ενώ στην πραγματικότητα αυτό το διαφορετικό θέλει να είναι μέρος ενός όλου, να συμμετέχει δηλαδή ισότιμα σε ένα συνολικό γίγνεσθαι.
Το έργο του Τορνέ συχνά χαρακτηρίστηκε ως έργο *καλλιτεχνικά ορφανό*. Καλλιεργήθηκε έτσι η εντύπωση ότι ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης αποτελεί μια σπάνια εξαίρεση, ένα προστατευόμενο είδος, ένα περίεργο, έως και γραφικό –άρα ακίνδυνο και συμπαθές– φαινόμενο. Για όλους αυτούς λοιπόν (σκηνοθέτες, κριτικούς, δημοσιογράφους, κινηματογραφικούς φορείς) που με συνέπεια υπερασπίζονται και αντιπροσωπεύουν το σινεμά των θεσμών και την εξουσία του θεάματος, ο κινηματογράφος του Τορνέ αποτέλεσε την εξαίρεση που επιβεβαιώνει τον κανόνα (τους). Ο στενός συνεργάτης του σκηνοθέτη, Μάριος Καραμάνης, εντοπίζει με εύστοχο τρόπο το πρόβλημα, σημειώνοντας:

> *«Υπάρχει όμως ένας φτιαχτός μύθος μελό γύρω από το πρόσωπο του Σταύρου που και στον ίδιο αλλά και σε πολλούς από εμάς τους στενούς συνεργάτες του ποτέ δεν έγινε κατανοητός. Μιλάω για τον μύθο του ΜΟΝΑΧΙΚΟΥ ΠΟΙΗΤΗ και έχω να πω ότι ο Σταύρος δεν ήταν μοναχικός. Το ότι ζούσε όπως ζούσε δεν σημαίνει μοναχικότητα, ασκητισμό, φτώχεια κ.ά. αλλά άρνηση συνειδητή των κακόγουστων σαλονιών του νεοπλουτισμού των Νεοελλήνων. (...) Ας σταματήσουν οι διάφοροι να τον χλευάζουν είτε από καλοσύνη είτε από αφέλεια ως μοναχικό γιατί μοναχικός υπήρξε κι αυτός όπως όλοι μας – γιατί είμαστε όλοι από-μοναχοί μας (αυτό ισχύει για την ελληνική κινηματογραφία) και γιατί ένας λάθος χαρακτηρισμός σήμερα φτάνει να κάνει πολλή ζημιά στον άνθρωπο και το έργο του»*[6]

Η ζημιά έγινε και με το παραπάνω. Παρ' όλο που κατά κάποιον τρόπο ο Τορνές υπήρξε ένα σύμβολο για αρκετούς από τους σκηνοθέτες της γενιάς του, αποκλεισμένος από το σύστημα παραγωγής-διανομής, πεθαίνει την ημέρα που η τότε υπουργός Πολιτισμού ανακοινώνει την κρατική επιχορήγηση της επόμενης ταινίας του. Σήμερα, η πρόσβαση στο έργο του είναι σχεδόν αδύνατη τόσο για τον κινηματογραφόφιλο όσο και για τον σπουδαστή κάποιας (ποιας άραγε;) κινηματογραφικής σχολής. Το φετινό αφιέρωμα του Φεστιβαλ Θεσσαλονίκης θα μπορούσε να αποτελέσει μια καλή ευκαιρία για να επιτευχθεί το αυτονόητο: μια νηφάλια επισκόπηση και αποτίμηση του έργου του.
Υποστηρίζουμε ότι η δυνατότητα μιας μεθοδικότερης προσέγγισης των ταινιών του Τορνέ θα ήταν σήμερα χρήσιμη –όσο και απαραίτητη– σε δύο επίπεδα: κατ' αρχήν θα καθόριζε με σαφήνεια τη θέση του έργου του μέσα στο σώμα και την παράδοση του ελληνικού κινημα-

4. Γιάννης Σολδάτος, Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, *ΣΤ' τόμος, Αθήνα, Αιγόκερως, 1992, σ. 120.*
5. Βλ. σχετικά και τις απόψεις του Δημήτρη Δανίκα ο οποίος στα 1983 σημειώνει: «Ο Μπαλαμός απωθήθηκε από τον υπόλοιπο κινηματογραφικό χώρο γιατί δεν ανήκει σ' αυτόν, γιατί είναι μια ταινία που αρνείται εκ προοιμίου κάθε διαδικασία καθιερωμένης επικοινωνίας. (...) Είναι μια ταινία που δεν κατατάσσεται σε κανένα είδος, που δεν ανήκει σε κανένα ρεύμα, που δεν έχει πατρότητα, μητρότητα, παρελθόν, μέλλον(...). Ο Τορνές δηλαδή είναι ένα αντικινηματογραφικό πρόσωπο που κυκλοφορεί όμως με κινηματογραφική ελευθερία. Γι' αυτό τον έχουμε τόσο ανάγκη όσο έχουμε και έναν επιστήμονα της οθόνης», Δημήτρης Δανίκας, Ρίζος της Δευτέρας, *31.1.1983.*
6. Μάριος Καραμάνης, «Παρανόηση», στο Σταύρος Τορνές, Αθήνα, Ροδακιό-Θέατρο Σφενδόνη, *1994, σ. 121.*

τογράφου. Παράλληλα θα φώτιζε μια περιοχή αυτής της παράδοσης η οποία έχει έως σήμερα αντιμετωπιστεί αρκετά πρόχειρα. Στη συνέχεια θα προσπαθήσουμε να θέσουμε μερικά εισαγωγικά ερωτήματα προς αυτή την κατεύθυνση.

Από το πραγματικό στη συλλογική φαντασία

Η σχέση του κινηματογράφου του Τορνέ με τους κώδικες αυτού που καταχρηστικά ονομάζουμε *πραγματικότητα* υπήρξε πάντοτε σύνθετη και πολυεπίπεδη. Αυτό που εκπλήσσει τον θεατή των ταινιών του σε πρώτο επίπεδο, είναι η παράδοξη συνύπαρξη της θεματικής και της αισθητικής του ανθρωπολογικού ντοκιμαντέρ με τους κώδικες του ποιητικού κινηματογράφου. Ο κριτικός Ανδρέας Παγουλάτος επισημαίνει:

> *«Η ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου του [Τορνέ] ορίζεται από μια ιδανική ανάμειξη της ευλυγισίας του ντοκιμαντέρ, από τη μια μεριά, που μπορεί και καταγράφει με σπάνια αφηγηματική ακρίβεια την πολυσύνθετη πραγματικότητα, με την εκφραστική δεινότητα από την άλλη, που απαιτούν για να εκφραστούν η φαντασιακή απογείωση, η μυθική και αρχαική διάσταση του πραγματικού και κυρίως η παραβολή.»*[7]

Πρόκειται τελικά για ένα παράδοξο: ο αισθητικός πειραματισμός και η άρνηση της αφηγηματικής γραμμικότητας αντί να απομακρύνουν το σινεμά του Τορνέ από τα στοιχεία του πλαισίου της πραγματικότητας, το φέρνουν πιο κοντά στα συστατικά του καθημερινού. Έτσι, ενώ ο Τορνές αποδομεί και αρνείται μια σειρά από κινηματογραφικές συμβάσεις δεν παραμορφώνει ποτέ, όπως θα έκανε ένας ιμπρεσιονιστής, τα στοιχεία της πραγματικότητας από την οποία αντλεί το υλικό του.

Τα πρόσωπα, τα ζώα και τα τοπία του αφηγηματικού σύμπαντος του Τορνέ –άμεσα αναγνωρίσιμα ως στοιχεία μιας καθημερινής, σχεδόν τετριμμένης πραγματικότητας– γίνονται σταθμοί ενός μεγάλου ταξιδιού. Με τον ίδιο τρόπο που ο θεατής των ταινιών του Θόδωρου Αγγελόπουλου έχει συχνά την αίσθηση ότι επαναλαμβάνει συνεχώς το ίδιο ταξίδι στην ιστορική διάσταση των τοπίων της Βόρειας Ελλάδας, έτσι και οι διαδρομές που χαράσσονται στις εικόνες του Τορνέ προτείνουν διαρκώς το ίδιο ταξίδι σε μια χώρα φανταστική και μυθική η οποία περιλαμβάνει ταυτόχρονα τα τοπία της Καλαβρίας, τις πεδιάδες της Θεσσαλίας, τις πλαγιές του Ολύμπου, τα νταμάρια της Αθήνας και τα χωριά της Πελοποννήσου.

Δεν είναι τελικά η ίδια η πραγματικότητα που μεταπλάθεται μέσα από την εικόνα του Τορνέ αλλά το συμβατικό μας βλέμμα πάνω σ' αυτή την πραγματικότητα. Ο προβληματισμός του Τορνέ πάνω στη σχέση κινηματογράφου και πραγματικότητας συναντά τη σκέψη του Παζολίνι κοντά στον οποίο ο Τορνές είχε μαθητεύσει. Ο Παζολίνι σημειώνει:

> *«Μεταφράζοντας την αγάπη μου για την πραγματικότητα με γλωσσολογικούς όρους, τείνω να διατυπώσω ότι ο κινηματογράφος είναι μια γλώσσα που δεν απομακρύνθηκε ποτέ από την πραγματικότητα (είναι η αναπαραγωγή της) και ότι είναι ένα ατέλειωτο πλάνο-σεκάνς (αυτή η ίδια σχέση υπάρχει ανάμεσα στην προφορική και τη γραπτή γλώσσα). (...) Η φετιχιστική μου αγάπη για "τα πράγματα του κόσμου" με εμποδίζει να τα βλέπω φυσικά. Ένα προς ένα τα καταξιώνει ή τα απαξιώνει... Τα απομονώνει και τα ειδωλολατρεύει με περισσότερη ή λιγότερη ένταση»*[8]

Ο κινηματογράφος του Τορνέ διατηρεί την ίδια λατρευτική σχέση με την πραγματικότητα. Δεν επιδιώκει να μεταμορφώσει τους αληθινούς ανθρώπους σε κινηματογραφικούς χαρακτήρες, δεν επιδιώκει δηλαδή να εγκλωβίσει το πραγματικό στα όρια του ρεαλισμού. Αντίθετα, φιλοδοξεί να καταδείξει πως όλοι μας είμαστε μέρος ενός μυθολογικού σύμπαντος το οποίο εκ παραδρομής ονομάζουμε πραγματικότητα! Έτσι, η συνάντηση του πραγματικού με το φανταστικό γίνεται με τον πιο φυσικό τρόπο και ο σκηνοθέτης που έχει αποκαλύψει

7. Ανδρέας Παγουλάτος, «Για τον κινηματογράφο του Σταύρου Τορνέ» στο Αφιέρωμα στον Σταύρο Τορνέ, Αθήνα, Γαλλικό Ινστιτούτο, Απρίλιος 1988. Βλ.στην ίδια κατεύθυνση και τις απόψεις της Στέλλας Θεοδωράκη η οποία υποστηρίζει: «Οι ταινίες του Τορνέ εκφράζουν τον παραλογισμό του ονείρου, επικαλούνται την πολυμορφία του. Αυτό το αδιάλυτο μείγμα είναι το δημιούργημα ενός ανθρώπου ο οποίος ονειρεύεται ισορροπώντας ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση, ανάμεσα στους αρχαίους ελληνικούς μύθους και την ανατολική φιλοσοφία, ανάμεσα στους σκλάβους του Σπάρτακου και τους ιταλούς αφεντάδες, ανάμεσα στους μαρξιστές, τους επαναστάτες και τους φτωχούς της Καλαβρίας, ανάμεσα στη ζωή και στον θάνατο. Η ποίηση και η ζωή που συνήθως θεωρούνται αντιφατικές μεταξύ τους, στο έργο του Τορνέ γίνονται ένα». Στέλλα Θεοδωράκη: «L'Anatreptikos dans le cinéma grec» στο, Le cinéma grec, sous la direction de Michel Demopoulos, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. Cinéma pluriel, 1995, σσ. 123-124.

8. «Pier Paolo Pazolini, Les dernières paroles d'un impie» Paris, Belfond, σειρά συνεντεύξεων του Παζολίνι στον Zav Ντιφλό. Εδώ, απόδοση στα ελληνικά από την Ελένη Μαχαίρα στο άρθρο της: «Η κατά Παζολίνι πραγματικότητα», εφημ. Επενδυτής, 11,12.8.2001.

μερικές από τις πιο ενδιαφέρουσες ντοκιμαντερίστικες εικόνες είναι ταυτόχρονα ο πιο συνεπής υπερασπιστής του φανταστικού.

Κάθε τόπος και κάθε ανθρώπινο πλάσμα, ακόμη και το πιο ταπεινό, περιέχει εντός του μια μυθική διάσταση. Απ' αυτήν ακριβώς την οπτική γωνία και με αυτή την ηθική, η κάμερα (κάποιοι χειρισμοί της κάμερας καθορίζουν, ως γνωστόν, και την ηθική της) του Τορνέ πλησιάζει τα πρόσωπα και τα τοπία, καθώς και το μωσαϊκό των πολιτισμών που διατρέχει το έργο του.

Θα έλεγε κανείς πως εκεί που ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου αναρρωτιέται για τις συνθήκες διαμόρφωσης της συλλογικής μνήμης, ο κινηματογράφος του Τορνέ ερευνά τα συστατικά αυτού που ο Ηλίας Κανέλλης ονομάζει *συλλογικό φαντασιακό*.[9] Αν στην περίπτωση του Αγγελόπουλου η τελετουργική λειτουργία της κινηματογραφικής γραφής επιτυγχάνεται μέσω μιας ιστορικής-μυθολογικής προσέγγισης, στον κινηματογράφο του Τορνέ αυτό επιτυγχάνεται μέσω μιας έρευνας πάνω στην ανθρωπολογική διάσταση του μύθου.

Έτσι, στο έργο του Τορνέ ο κόσμος δεν μεταμορφώνεται αλλά αντιμετωπίζεται σαν να ήταν ήδη από τη γέννησή του μεταμορφωμένος. Το έργο, αντί να αντιπαρατίθεται στην πραγματικότητα, διαμορφώνει στο εσωτερικό της τη δική του απόλυτα προσωπική περιοχή αληθοφάνειας, προτείνοντας έτσι αυτό που θα ορίζαμε ως *φανταστικό ή μυθικό ρεαλισμό*. Όπως έχει υποστηρίξει ο ίδιος ο σκηνοθέτης :

> *«Υπερασπίζομαι την ιδέα και το στοιχείο του φανταστικού. Την υπαρξιακότητα δηλαδή σε σχέση με το φανταστικό. Υπαρξιακότητα η οποία βασίζεται στην ανθρωπολογική σύνθεση του να επικοινωνείς με τον κόσμο και στην υπέρβαση της βαρύτητας που έχει ο κόσμος (της υλικότητάς του δηλαδή). (...) Το φανταστικό είναι ένας τεράστιος χώρος πνευματικός που δεν σταμάτησε ποτέ και δεν θα σταματήσει. Αυτή ακριβώς είναι η δυνατότητα του κινηματογράφου. Να μπορούμε δηλαδή να είμαστε την ίδια στιγμή μια τέτοια σύνθεση ώστε να ενώνουμε, έστω διαισθητικά, αυτό που μπορεί να ήμασταν πριν από δέκα, είκοσι, πενήντα χρόνια ή πριν από δύο, τρεις, πέντε και δέκα αιώνες».*[10]

Αυτό που απασχολεί κυρίως την κινηματογραφική γραφή του Τορνέ –και στο σημείο αυτό συναντά την προβληματική του Αγγελόπουλου σχετικά με τη χρονική διάσταση του φιλμικού χώρου, όπως αυτή συχνά αναπτύσσεται με τη χρήση του πλάνου-σεκάνς– είναι η μεταμόρφωση του φιλμικού χώρου σε χρονολογικό χώρο και κατ' επέκτασιν σε τόπο πρόσμειξης διαφορετικών εποχών και πολιτισμών.Με την έννοια αυτή, ο κινηματογράφος του Τορνέ τοποθετεί σε δεύτερη μοίρα τα ερωτήματα ιστορικής τάξης για να φτάσει σε μια σύλληψη πολυπολιτισμική,[11] τόσο του κόσμου όσο και της κινηματογραφικής έκφρασης.

Ο κινηματογράφος του Τορνέ και η κινηματογραφική παράδοση

Μια σύντομη περιδιάβαση στα κείμενα που αναφέρονται στην κινηματογραφική γραφή του Τορνέ αποκαλύπτει δύο βασικούς προσανατολισμούς της κριτικής: από τη μια μεριά υπάρχουν τα κείμενα που ανιμετωπίζουν τον κινηματογράφο του Τορνέ περίπου ως κομήτη που έπεσε από τον ουρανό. Κεντρικός άξονας της άποψης αυτής είναι η ιδέα ότι η γραφή του Τορνέ αποτελεί μια μοναδική περίπτωση ιδιότυπης καλλιτεχνικής έκφρασης χωρίς συγγένειες και αναφορές σε οποιοδήποτε αισθητικό ρεύμα ή κινηματογραφική παράδοση.[12]

Δεν θα σταθούμε περισσότερο σ' αυτή την άποψη καθώς, όπως προσπαθήσαμε να εξηγήσουμε παραπάνω, τη θεωρούμε συνυπεύθυνη για την κατασκευή ενός παραπλανητικού μύθου γύρω από το έργο του Τορνέ. Θα επιχειρήσουμε αντίθετα να κωδικοποιήσουμε επιγραμματικά τα χαρακτηριστικά εκείνα της γραφής του Τορνέ που εντάσσουν το έργο του σε μια μεγάλη κινηματογραφική παράδοση, καθιστώντας τον ίδιο σημείο αναφοράς για τον σύγχρονο κινηματογράφο.

Έγινε ήδη αναφορά στη συγγένεια του Τορνέ με τη σκέψη και τον τρόπο δουλειάς του Πα-

9. Στο άρθρο του: «Σταύρος Τορνές: ο μάγος της φυλής» στο, Σταύρος Τορνές, όπ.π., σ. 36.

10. Γιάννης Ιωαννίδης: «Επικοινωνία, λύτρωση και κινηματογράφος εξέγερσης», συνέντευξη με τον Σταύρο Τορνέ, στο Σταύρος Τορνές, όπ.π., σ. 85.

11. Επ' αυτού, ο Ηλίας Κανέλλης κάνει λόγο για πολυπολιτισμική φαντασία, όπ.π., σσ. 37-38.

12. Στην κατεύθυνση αυτή βλ.ενδεικτικά τα παρακάτω κείμενα, αντιπροσωπευτικά αυτής της τάσης: Γιάννης Σολδάτος, Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, ΣΤ' τόμος, Αιγόκερως, 1992, σσ. 25-26, Δημήτρης Δανίκας, Ρίζος της Δευτέρας, 31.1.1983, Δημήτρης Παναγιωτάτος: «Μπαλαμός», στο Εφτά μέρες-εφτά κινηματογραφίες, Αθήνα, ΠΕΚΚ, Δεκ. 1982.



ΚΥΡΙΑΚΟΣ: Και με τα πολλά, αυτά που 'λεγε, σύμπτωση, μια μέρα όλο και παρακαλούσε. Όπως δέχτηκα εγώ θεέ μου να δεχτείς και συ, και τον έστειλε -μάλλον την κοπέλα- την έστειλε στη βρύση με τη στάμνα να φέρει νερό. Πήγε το κοριτσι -ονομαζόμενη Χαρζή-, επήγε η Χαρζή πήρε νερό από τη βρύση, έβγαλε τα βραχιόλια και το δαχτυλίδι, τ' άφησε πάνω στην πέτρα, νίφτηκε, εκεί τα ζέχασε. Στην επιστροφή όταν γύρισε, ήρθε, δίνει το νερό... Λέει: «δεν έκανες καλά παιδί μου Χαρζή, το νερό αυτό δεν είναι από τη βρύση, είναι από τη λεκάνη...» Άντε ρε Καμπέρη, τράβα να μας φέρεις εσύ καλό νερό. Άρπαξε τη στάμνα, τρέχει το παιδί εκεί... Εκεί που έβαλε να γεμίσει νερό βλέπει τα βραχιόλια, τα γνώρισε ότι είναι της αδερφής του, τα παίρνει... θυμήθηκε η κοπέλα, τρέχει πίσω στη βρύση. Αφού ερχόταν το παιδί, και πήγαινε αυτή, με τη συνάντηση που έγινε - αρχινάει και λέει η κοπέλα (ακούγεται ένα ιδιωματικό τραγούδι). Λέει το παιδί (ακούγεται άλλη μια στροφή από το ίδιο τραγούδι). Και ζαναεπαναλαμβάνει η κοπέλα και λέει (επαναλαμβάνεται η πρώτη στροφή). Τι πράγματα είναι αυτά που λες, λέει, εσύ θα είσαι ο δώρος ο δικός μου. Αφού βρήκα εγώ τα βραχιόλια, εγώ θα είμαι ο δώρος ο δικός σου. Καλά λέει, εμείς σαν αδέρφια είμαστε, πώς θα γίνει; Όχι, λέει, δεν είμαστε αδέρφια καθόλου και εμείς οι δύο πρέπει να παντρευτούμε.

ζολίνι. Ο γάλλος θεωρητικός και ιστορικός του κινηματογράφου Φαμπρίς Ρεβό ντ' Αλόν, καθώς επίσης και οι Λουί Σκορεκί, Βασίλης Ραφαηλίδης, Αλέξης Δερμεντζόγλου και Σταύρος Καπλανίδης έχουν κατά καιρούς εντοπίσει αρκετά στοιχεία –σε σχέση κυρίως με την ποιητική άρθρωση του φιλμικού χώρου– τα οποία φέρνουν κοντά τη γραφή και την αισθητική του Τορνέ με αυτή του Παζολίνι.[13]

Μια άλλη κατεύθυνση της κριτικής η οποία εκφράστηκε κυρίως μέσα από κείμενα του Ανδρέα Παγουλάτου και της Στέλλας Θεοδωράκη, αναζητά συγγένειες –σε σχέση κυρίως με τις αισθητικές επιλογές και τη χρήση του χιούμορ– ανάμεσα στον κινηματογράφο του Τορνέ και τις κινηματογραφικές πρωτοπορίες, κυρίως τον υπερρεαλισμό και το έργο του Μπουνιουέλ.[14] Ειδικότερα η χρήση του ανατρεπτικού, έως κατεδαφιστικού χιούμορ και του αυτοσαρκασμού –κυρίως στον *Μπαλαμό* και την *Καρκαλού*– παραπέμπει συχνά στην αντίστοιχη διάθεση των πρωτοποριακών κινημάτων του 1920-30, ενώ το αμάγαλαμα γλωσσών και πολιτισμών στο εσωτερικό των ταινιών του Τορνέ – κυρίως στον *Ντανίλο Τρέλες*, τον *Μπαλαμό* και τον *Ερωδιό για τη Γερμανία* – είναι πρακτική που συναντά τις επιλογές των ελλήνων υπερρεαλιστών και ιδιαίτερα του Νίκου Εγγονόπουλου.

Αυτά τα στοιχεία εντάσσουν τη γραφή του Τορνέ περισσότερο σε μια υπερρεαλιστική παράδοση παρά σε μια εικονοκλαστική θεώρηση του κόσμου, όπως αυτή εκφράστηκε από τους εκπροσώπους της nouvelle vague. Ωστόσο, σε ένα άλλο επίπεδο, αυτό της ιδεολογίας της κινηματογραφικής παραγωγής, η πίστη του Τορνέ στην αναγκαιότητα δημιουργίας ενός φτωχού κινηματογράφου συντονίζεται με τα ανάλογα αιτήματα της nouvelle vague και την καθολική απαίτηση της κινηματογραφικής θεωρίας και κριτικής στα χρόνια του 1960.

Θα πρέπει ωστόσο να τονιστεί εδώ το παρακάτω στοιχείο: αν δεχτούμε ότι πράγματι ο κινηματογράφος του Τορνέ διασταυρώνεται συχνά με στοιχεία της κινηματογραφικής πρωτοπορίας, του υπερρεαλισμού και της nouvelle vague, αυτά τα στοιχεία έχουν υποστεί μέσα στο έργο του μια ισχυρή μετάλλαξη η οποία τους προσδίδει έναν εντελώς ιδιότυπο και προσωπικό χαρακτήρα. Από την άλλη μεριά όμως, η ιδιοτυπία αυτή όχι μόνο δεν απομονώνει το έργο του Τορνέ από το υπόλοιπο σώμα της κινηματογραφικής παράδοσης αλλά, αντίθετα, αποκαλύπτει τη σύνθετη και δημιουργική σχέση που χτίζει ο Τορνές με τα στοιχεία τα οποία αντλεί από την παράδοση καθώς και τη βαθιά του καλλιτεχνική ελευθερία: βαθύς σεβασμός από τη μία, συνειδητή άρνηση από την άλλη για στράτευση σε κάποιο συγκεκριμένο αισθητικό ρεύμα.

Μακριά από ετικέτες και κατατάξεις λοιπόν, αντί –για παράδειγμα– να θεωρητικολογεί κανείς για τον υπερρεαλιστή Τορνέ, ωθείται από τις ίδιες τις εικόνες του στην απόλαυση μιας κινηματογραφικής γραφής που συχνά περιέχει κάτι από το άρωμα της υπερρεαλιστικής περιπέτειας.

Δυστυχώς, αν εξαιρέσει κανείς ένα σημαντικό κείμενο της Στέλλας Θεοδωράκη[15] –η μοναδική ίσως περίπτωση όπου επιχειρείται με συγκροτημένο τρόπο η ένταξη της αισθητικής του έργου του Τορνέ στην ελληνική κινηματογραφική παράδοση– και κάποια άρθρα των Ανδρέα Παγουλάτου, Ηλία Κανέλλη, Γιώργου Μπράμου και Σταύρου Καπλανίδη, η ελληνική κριτική δεν έχει αναρωτηθεί σοβαρά μέχρι σήμερα για τη θέση και τον ρόλο του Τορνέ στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου και, πολύ περισσότερο για τη συμβολή του στη διαμόρφωση αυτού που ονομάστηκε *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος*. Ίσως αυτό να δικαιολογείται εν μέρει από την ανυπαρξία μιας παράλληλης ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου, αυτής δηλαδή που αναφέρεται στις πρωτοπορίες, τον ποιητικό κινηματογράφο και το πειραματικό σινεμά.

Η Στέλλα Θεοδωράκη προσεγγίζει τον κινηματογράφο του Τορνέ στο πλαίσιο της μελέτης μιας τάσης για δοκιμιακό κινηματογράφο η οποία εκδηλώνεται στην Ελλάδα στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Η ίδια κάνει λόγο για επαναστατικότητα της κινηματογραφικής γραφής και για αυτό που ονομάζει *Ανατρεπτικό* και φέρνει κοντά το σινεμά του Τορνέ με το έργο του Κώστα Σφήκα, του Θανάση Ρεντζή και της Αντουανέττας Αγγελίδη. Μπορούμε λοι-

13. Βλ. σχετικά: Fabrice Revault D'Allones: «Stavros Tornes; l'homme largué entre réel et surréel» στο, Stavros Tornes, *collection STUDIO 43 dirigé par Jacques Deniel, Dunquerque, les Rencontres Cinématographiques / Cinémathèque Française / Ciné 104 Pantin, 1992, σ. 24. Για τη σχέση του κινηματογράφου του Τορνέ με τον Παζολίνι βλ. επίσης Βασίλης Ραφαηλίδης: «Σταύρος Τορνές, Μπαλαμός» στο,* Ελληνικός Κινηματογράφος-κριτική 1965-1995, *Αθήνα, Αιγόκερως, 1995 και Αλέξης Δερμεντζόγλου: «Μπαλαμός του Σταύρου Τορνέ» στο,* Ελληνικός κινηματογράφος και κριτική, *Αθήνα, ΠΕΚΚ-Σινέ Αλκυονίς, Απρίλιος 1984, σσ. 24-25. Στην ίδια κατεύθυνση βλ. Louis Skorecki: «Qui était Stavros Tornes?»,* Liberation, *1.8.1988 και, τέλος, Σταύρος Καπλανίδης: «Ο καινοτόμος Τορνές»,* Επενδυτής, *6,7.8.1994.*

14. Βλ. σχετικά, Ανδρέας Παγουλάτος: «Για τον κινηματογράφο του Σταύρου Τορνέ», όπ.π. και Στέλλα Θεοδωράκη: «L'Anatreptikos dans le cinéma grec», όπ.π.

15. «L'Anatreptikos dans le cinéma grec», όπ.π.

πόν να μιλάμε για έναν αριθμό ταινιών οι οποίες επιχειρούν μια μορφική και θεματική ανανέωση της κινηματογραφικής έκφρασης, έστω κι αν δεν συγκροτούν ποτέ ένα ομοιογενές και ισχυρό αισθητικό κίνημα, όπως συνέβη στην Ευρώπη και τις ΗΠΑ. Πρόκειται ωστόσο για τη σοβαρότερη περίπτωση συγκρότησης μιας εναλλακτικής πρότασης στον χώρο του ελληνικού σινεμά. Ο Σταύρος Τορνές όχι μόνο συμμετείχε σ' αυτή την προσπάθεια αλλά μπορεί να θεωρηθεί και ένας από τους βασικούς εκφραστές της.

Συμπεραίνει λοιπόν κανείς ότι η μυθολογία περί μοναχικού σκηνοθέτη η οποία καταδιώκει ακόμη τον Τορνέ αλλά και άλλους εκπροσώπους του δοκιμιακού κινηματογράφου (βλ. π.χ. τις ανάλογες απόψεις για το έργο του Κώστα Σφήκα), αποτελεί τελικά μέρος μιας γενικότερης κρίσης μεγάλης μερίδας της ελληνικής κινηματογραφικής κριτικής και ένδειξη μιας διαρκούς αμηχανίας και αδυναμίας υποδοχής του διαφορετικού.[16] Σε αντίθεσή με άλλες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης όπως η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική ή ακόμη η ποίηση και η μουσική, όπου τα σύγχρονα ρεύματα και οι πρωτοπορίες κατάφεραν να διαμορφώσουν στην Ελλάδα έναν ορίζοντα προσδοκίας για τη δημιουργία και την υποδοχή νέων μορφών έκφρασης και νέας θεματικής, ο ελληνικός κινηματογράφος στην πλειοψηφία του παρέμενε –κατά παράδοξο τρόπο– συντηρητικός και εχθρικός απέναντι στα μοντέρνα κινήματα.

Και όμως, τόσο το έργο του Τορνέ όσο και η γραφή σκηνοθετών όπως ο Σφήκας, η Αγγελίδη ή ο Ρεντζής, σε πείσμα της απομόνωσης που τους έχει επιβληθεί και των ποικίλων μυθολογιών οι οποίες τα περιθωριοποιούν, δεν σταματούν ποτέ να μιλούν με ενάργεια για την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, της οποίας αποτελούν ένα από τα σημαντικότερα κομμάτια. Θυμίζουν δηλαδή ότι στα χρόνια του 1960 υπήρξαν παρέες σκηνοθετών που πρότειναν ένα σινεμά ανεξάρτητο στο επίπεδο της παραγωγής και διαφορετικό στο επίπεδο της αισθητικής (αναφερόμαστε κυρίως στους Τορνέ, Σφήκα, Κανελλόπουλο και σε κάποιες ταινίες των Κούνδουρου, Μανθούλη, Θέου, Λαμπρινού, Δαμιανού και Παπατάκη). Οι σκηνοθέτες αυτοί, παρ' όλο που δεν ίδρυσαν κοοπερατίβες ούτε συνέταξαν μανιφέστα –κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα–, συνεργάστηκαν ωστόσο πολύ στενά μεταξύ τους για να παράγουν τις ταινίες τους. Χαρακτηριστικό είναι εδώ το παράδειγμα της ταινίας *Θηραϊκός όρθρος* (1967) η οποία αποτελεί καρπό συνεργασίας του Σταύρου Τορνέ με τον Κώστα Σφήκα.

Δεν πρέπει επίσης να ξεχνάμε πως ο Τορνές, πριν φύγει για την Ιταλία, όχι μόνο συμμετείχε σ' αυτές τις διεργασίες αλλά –κυρίως– ότι έμεινε για πάντα συνεπής προς τις αισθητικές και ιδεολογικές αρχές οι οποίες εκφράστηκαν στο πλαίσιο αυτού του ιδιόμορφου *νέου κύματος*. Θα λέγαμε μάλιστα, συμφωνώντας με την άποψη του Σταύρου Καπλανίδη,[17] ότι με βάση τα παραπάνω, είναι μάλλον στα μέσα της δεκαετίας του 1960 που θα πρέπει να τοποθετηθεί η γέννηση του *Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* παρά στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Ένας προβληματισμός σ' αυτή την κατεύθυνση θα συνέβαλλε, πιστεύουμε, εκτός των άλλων και στην πληρέστερη καταγραφή της περιρρέουσας ατμόσφαιρας και των προϋποθέσεων που διαμόρφωσαν την κινηματογραφική γραφή του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

Θα λέγαμε, συνοψίζοντας, ότι η επαφή με το σινεμά δημιουργών όπως ο Σταύρος Τορνές υπενθυμίζει τη λησμονημένη *ηθική διάσταση* της κινηματογραφικής πράξης. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Γιώργος Μπράμος:

> *«...ο Τορνές επέβαλε με τους* Coatti, *(...) τον* Μπαλαμό *(...) και την* Καρκαλού, *το παλιό απωθημένο ήθος του νέου ελληνικού κινηματογράφου. Επιβάλλει κυρίως το ήθος της ρήξης με τις παλιές εικόνες, αρνείται την προγονοπληξία και τη συμφιλίωση με τους γερασμένους μύθους και τις άκαπνες ηθογραφίες, επαναφέρει το αίτημα της φτωχής ταινίας που απαρνείται τα ψιμύθια και αρκείται –κι αυτό το αρκείται έχει μια σημασία σ' αυτή την εποχή των κάθε είδους πληθωρισμών– στη συγκίνηση και τον σπαραγμό της».*[18]

Στο κέντρο ενός πολιτισμού ο οποίος βιώνει βασανιστικά τα όρια της παρακμής του απορρίπτοντας αυτό ακριβώς που έχει ανάγκη –το ανέφικτο δηλαδή– ως μη χρηστικό, το ταξίδι

16. Σε αντίθεση με τά άφθονα κριτικά σημειώματα και τις μονογραφίες τις σχετικές με τον εμπορικό κινηματογράφο.
17. Όπως εκφράζεται στο: «Ο καινοτόμος Τορνές», ό.π.
18. Γιώργος Μπράμος: «Πέντε άναρχα σημειώματα για τον Σταύρο Τορνέ», Δεκαπενθήμερος Πολίτης No 34, Φεβρουάριος 1985, σ. 42.

που παρέχουν δωρεάν οι εικόνες του κινηματογράφου του Τορνέ, επιχειρεί να πραγματώσει το ανέφικτο: τη λύτρωση από κάθε υλικότητα και ιδιοτέλεια, δηλαδή από κάθε ματαιότητα. Επιχειρεί ακόμη αυτό που αποτελεί τον στόχο αλλά και τη βαθιά οδύνη κάθε τέχνης σημαντικής, τη μορφοποίηση δηλαδή του μη ορατού, αυτού που δεν μπορεί να ειπωθεί με λόγια.

Τα κινηματογραφικά πρότυπα που μας περικυκλώνουν προσπαθούν να επιβάλουν την επεξηγηματικότητα περίπου ως υποχρέωση του κινηματογραφιστή. Προσπαθούν επίσης να επιβάλουν την άποψη ότι τα πάντα πρέπει να λέγονται και πως είναι πολύ σημαντική κατάκτηση για μια κινηματογραφική ταινία, για ένα έργο τέχνης δηλαδή, να έχει αρχή, μέση και τέλος. Σε πείσμα αυτής της –προγλωσσικού χαρακτήρα– συλλογιστικής η οποία κυριαρχεί πλέον παντού, φαίνεται ενθαρρυντική η τόλμη ενός κινηματογραφικού φεστιβάλ να αποτίσει φόρο τιμής σ' αυτόν που μας χαιρετά από μακριά επιμένοντας με το έργο του ότι:

«...ο κινηματογράφος είναι η ύστατη στιγμή για να μην πεις πράγματα».[19]

19. Από συνέντευξη του Σταύρου Τορνέ στον Χρήστο Βακαλόπουλο, στο Σταύρος Τορνές, *Αθήνα, Ροδακιό-Θέατρο Σφενδόνη, 1994, σ. 19.*

Αύγουστος 2001



Η Σαρλότ βαν Γκέλντερ και, πλάι της, ο Σταύρος Τορνές, στα γυρίσματα του Μπαλαμού *(1982).*

Τεκμήριο, μαζί και μυθοπλασία

Της Αθηνάς Καρτάλου

Ο Σταύρος Τορνές είναι μία ενδιαφέρουσα πρόκληση μελέτης. Ο ίδιος αποτελεί ένα πολύ δυνατό και εξαιρετικά φορτισμένο κείμενο στο οποίο εγγράφονται ο βίος του, οι ταινίες του, τα καλλιτεχνικά του σχέδια και τα σενάρια στο συρτάρι, ο τρόπος ζωής του, οι συνδέσεις με τους φίλους, η στάση των κριτικών και των ανθρώπων του κινηματογράφου απέναντί του. Είναι ένα κείμενο τυπικά ολοκληρωμένο από τη στιγμή που ο Τορνές δεν είναι πια στη ζωή και –με την παρούσα έκδοση– ακόμη και όσα δικά του βρίσκονταν αδημοσίευτα, είναι πλέον κοινό κτήμα. Ταυτόχρονα, είναι ένα κείμενο ανοιχτό σε νέες αναγνώσεις, που –από τη φύση του έργου του– δεν θα μπορέσουν ποτέ να είναι οριστικές και τελικές. Είναι ένα κείμενο που προσομοιάζει στις ίδιες τις ταινίες του: αφήνει το περιθώριο ελευθερίας σε όλα τα επί μέρους που αναφέραμε παραπάνω, όχι απλώς να παρεισφρήσουν από αμέλεια ή αδυναμία ελέγχου του υλικού, αλλά από ενσυνείδητη επιθυμία του ίδιου του Τορνέ όλα αυτά και όλοι αυτοί να αρθρώσουν τον δικό τους λόγο, έναν λόγο που δεν αποδυναμώνει σε καμία περίπτωση το βασικό κείμενο του Τορνέ, αλλά το ενισχύει προσδίδοντάς του ακριβώς αυτή την αναρχική ελευθερία. Επομένως, δεν θα μπορούσε να γίνει λόγος για αυτόν παρά μόνον με συνυπολογισμό όλων αυτών των παραμέτρων.

Ο λόγος για τον Τορνέ θα μπορούσε να βρει ένα εύκολο όχημα, συμβατό κατά τα φαινόμενα με την όλη εικόνα του και με τη χρονική περίοδο μέσα στην οποία κινήθηκε, στη θεωρία του δημιουργού, όπως αυτή μπολιάστηκε στην ελληνική κινηματογραφική κριτική και ιστορία. Ωστόσο, πιστεύω ότι μία τέτοια οπτική είναι –εκτός από τετριμμένη– εξαιρετικά περιοριστική για την περίπτωση του Τορνέ. Και εξηγούμαι: Οι ρητορικές που έχουν αναπτυχθεί γύρω από τις ταινίες που παρήχθησαν στο πλαίσιο αυτού που ονομάζεται «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος» –στον οποίο ανήκει και η φιλμογραφία του Τορνέ–, δανείζονται πολλά από τη θεωρία του δημιουργού έτσι όπως πρωτοαρθρώθηκε από τα *Cahiers du Cinema* στη Γαλλία από τα τέλη της δεκαετίας του '50 και μετά και όπως επαναδιατυπωνόταν για μεγάλο διάστημα και από την αγγλοσαξονική σχολή προσέγγισης του κινηματογράφου. Αυτό το παράδειγμα κριτικής και θεωρίας έχει παραμείνει στην Ελλάδα ακόμη κυρίαρχο στη διατύπωση του κριτικού και ιστορικού λόγου γύρω από τον κινηματογράφο.

Δεν πρόκειται προφανώς για την αυθεντική εκδοχή αυτής της θεωρητικής στάσης – ποιος εξάλλου θα ενδιαφερόταν ουσιαστικά να δώσει άλλοθι μέσω αυτής της θεωρίας στην ενασχόληση σκηνοθετών με την εμπορική διάσταση του ελληνικού σινεμά κατ' αντιστοιχίαν με αυτό που έκαναν οι γάλλοι κριτικοί για τον αμερικανικό κινηματογράφο; Ωστόσο, το μοντέλο του δημιουργού, όπως διαμορφώθηκε όχι μόνο στον νέο ελληνικό κινηματογράφο, αλλά και σε πολλές άλλες εθνικές κινηματογραφίες σε φάση ύφεσης, ήταν να συγκεντρώνονται σε ένα πρόσωπο οι ιδιότητες του σκηνοθέτη, του σεναριογράφου και του παραγωγού. Κάτι τέτοιο θεωρήθηκε αυταπόδεικτα ότι έδινε έμφαση στη σκηνοθετική ιδιότητα σε σχέση με αυτήν του παραγωγού. Καθώς η αντιπαλότητα που αποτέλεσε τη βάση της ανάπτυξης της θεωρίας του δημιουργού, με βασικό πεδίο εφαρμογής την παραγωγή στο Χόλιγουντ της κλασικής περιόδου, ήταν ακριβώς αυτή μεταξύ σκηνοθέτη-παραγωγού, η συγκέντρωση των παραπάνω ιδιοτήτων σε ένα πρόσωπο αντιμετωπίστηκε και χαιρετίστηκε ως νίκη του δημιουργού επί του παραγωγού, επιτρέποντας ταυτόχρονα την αναγωγή στη ρητορική της θεωρίας του δημιουργού. Στην πράξη, όμως, όλα αυτά συντελούνται σε ένα περιβάλλον ουσιαστικά απορυθμισμένο, χωρίς αντίπαλον δέος, χωρίς διαρθρωμένη εμπορικά παραγωγή, χωρίς παραγωγούς, αλλά με εθνικούς, κρατικούς, θεσμικούς χρηματοδότες.

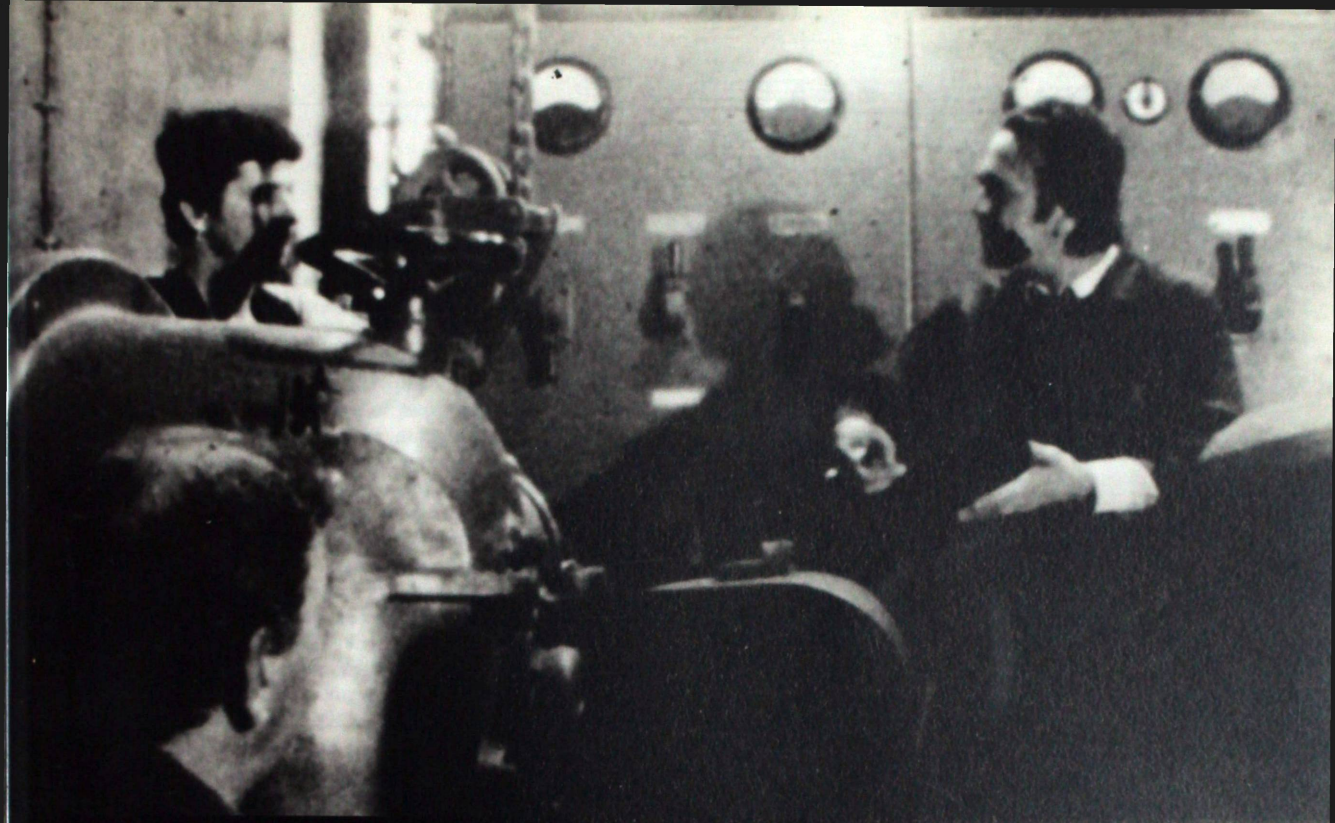
Επομένως, οι όροι του νέου ελληνικού κινηματογράφου είναι άλλοι από αυτούς που προσιδιάζουν στη θεωρία του δημιουργού. Και διαφορετικοί όροι χρειάζονται διαφορετικές πρόσεγγίσεις, αλλιώς απλώς αναγόμαστε σε ρητορικές νομιμοποιημένες μεν από τη συνεχή χρήση, αδύναμες, όμως, να περιγράψουν και να ερμηνεύσουν τα πράγματα καθαυτά. Για τον λόγο αυτό πιστεύω ότι θα ήταν εξαιρετικά περιοριστικό να δούμε τον Τορνέ μέσα από το πρίσμα αυτό. Αν και ίσως να είναι μία από τις ελάχιστες περιπτώσεις του ελληνικού κινηματογράφου στο σύνολό του που να αξίζει τον χαρακτηρισμό του δημιουργού -πέρα από τα όρια της φερώνυμης θεωρίας.

Η προσέγγιση που προτείνω για αυτόν είναι μία κειμενική αντιμετώπιση η οποία βοηθά να τον δούμε πέρα από την ταμπέλα του δημιουργού και τη φόρτιση που αυτή συνεπάγεται, και πέρα από τον βιογραφισμό και την ανεκδοτολογία γύρω από τον βίο του, που, ενώ είναι χρήσιμη για τη γνωριμία μας με τον Τορνέ, μπορεί να είναι παραπλανητική για τη γνωριμία με το έργο του και να οδηγήσει σε επιφανειακούς συσχετισμούς. Η κειμενική προσέγγιση δίνει τον κοινό παρονομαστή χάρη στον οποίο μπορούν να συνεξεταστούν και ο ίδιος ο Τορνές και τα κείμενα-ταινίες που δημιούργησε. Και αν είναι απαγορευτικό να χρησιμοποιήσουμε την αντιμετώπιση αυτή σε άλλες περιπτώσεις καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπου ο δημιουργός είναι απών από το έργο, σε ό,τι αφορά τον Τορνέ μία τέτοια αντιμετώπιση είναι επιβεβλημένη: ο Τορνές «μπαινοβγαίνει» στις ταινίες του ως φυσική υπόσταση και όχι μόνον δημιουργεί κείμενα-ταινίες, αλλά αφήνει να εισέλθουν σε αυτές σχεδόν αυτόνομα άλλα κείμενα-ρητορικές, γλώσσες, ανεπεξέργαστες ανθρώπινες παρουσίες, που συγκροτούν με τη σειρά τους αυτόνομα κείμενα.

Σε αυτό ακριβώς το σημείο μπορεί να στηριχθεί μία προσέγγιση του Τορνέ και του έργου του. Από το «ντοκιμαντέρ» *Αντίο, Ανατολή* ώς το «μυθοπλαστικό» *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία* ανοίγει μία βεντάλια τεχνικών και αφηγηματικών τρόπων που εξελίσσονται, επιμένουν και υποχωρούν ανάλογα με τους στόχους του Τορνέ. Η αυτονομία των επί μέρους κειμένων δεν αντιστρατεύεται, ωστόσο, τον μεταξύ τους διάλογο. Εδώ δεν έχουμε ούτε την περίπτωση ενός κειμένου που επαναγράφεται συνεχώς από ταινία σε ταινία, ούτε καν θεματικές ή τεχνικές που να επανακαλούνται συνεχώς. Υπάρχει, όμως, μία κοινή στάση απέναντι στη γενικότερη σύλληψη και εφαρμογή της κινηματογραφικής ταινίας. Ο Τορνές ακούει και βλέπει τον κόσμο γύρω του και τον κόσμο μέσα του και προσπαθεί να σεβαστεί και να μην προδώσει τον πρώτο, δίνοντας ταυτόχρονα διέξοδο και μορφή στον δεύτερο. Για τον λόγο αυτό, οι ταινίες του δεν είναι ούτε καθαρά ντοκιμαντέρ ούτε καθαρές μυθοπλασίες, αλλά βρίσκονται συνεχώς στο μεταίχμιο των δύο αυτών κατηγοριών.

Το *Αντίο Ανατολή* είναι μία ταινία για τη Ρώμη. Το τυπικό πλαίσιό της είναι αυτό του ντοκιμαντέρ. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο ο Τορνές αρχίζει σταδιακά στη διάρκεια της ταινίας να απομονώνει τυχαία πρόσωπα στον δρόμο και τα μαγαζιά και να ακολουθεί τις σύντομες ιστορίες τους, εκεί στη μέση του δρόμου, στα σταυροδρόμια, στα καθίσματα των καφενείων και των εστιατορίων, δεν διαφέρει ουσιαστικά από τον τρόπο με τον οποίο εμφανίζονται τα πρόσωπα και οι ιστορίες τους στις «μυθοπλαστικές» του ταινίες – για τον λόγο αυτό και τα εισαγωγικά στις λέξεις «ντοκιμαντέρ» και «μυθοπλασία». Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, στην ίδια ταινία, τα οικήματα και τα κτίρια της Ρώμης με την ξεχωριστή τους αρχιτεκτονική, την περιθωριακή τους χρήση που φτάνει ως την εγκατάλειψη, μετατρέπονται σε χαρακτήρες αφηγηματικούς που με τη σειρά τους αποχαιρετούν την Ανατολή: άνθρωποι και κτίρια μίας άλλης εποχής, που σβήνονται από τον χάρτη της μοντέρνας Ρώμης, μίας Ρώμης η οποία δεν εμφανίζεται σχεδόν καθόλου στην ταινία. Ακόμη και οι περίεργες ανθρώπινες μορφές, σκαλισμένες και ενσωματωμένες στην πρόσοψη των κτιρίων, ξαναζωντανεύουν από τον φακό του Τορνέ και αφηγούνται από την αρχή την ιστορία τους, την αγωνία των μοντέλων και των καλλιτεχνών που τα έφτιαξαν.

Ωστόσο, αν στο *Αντίο Ανατολή* έχουμε νύξεις για τον τρόπο με τον οποίο ο Τορνές βλέπει τη σχέση αναπαράστασης της πραγματικότητας και μυθοπλασίας, ο σκηνοθέτης στα επόμενα



ΜΑΣΤΟΡΑΣ: Ένα γερμανικό εικοσιδύο. Το σφυρί μου δίνεις; (βλαστημάει) Το λοιπόν, πού είχαμε μείνει; Στον Σιμωνίδη, ε; Ο τύπος λοιπόν φαίνεται κάτι λαδιές έκανε απάνω στα μοναστήρια στο Άγιον Όρος, και την αμολάει και κατεβαίνει στην Αθήνα. Ήταν η εποχή που το ρωμαίικο, το κράτος το ελληνικό, μόλις είχε γίνει και ζητούσε ένα μύθο, μια ιδέα για να μπορέσει να στηριχτεί πάνω, και ο τύπος εμφανίζεται και παρουσιάζει κάτι χειρόγραφα που τα έφτιαχνε ο ίδιος – καθόταν τη νύχτα και συνεχώς έγραφε, ήταν φοβερός τύπος. Εμφανίζει λοιπόν κάτι χειρόγραφα και λέει ότι τη φωτογραφία την ανακάλυψαν οι Έλληνες στα 1450 και όχι οι Ευρωπαίοι τώρα. Μάλιστα, ένας κάποιος Πανσέληνος, ζωγράφος του 1450, είναι ο πρώτος ο οποίος ανακάλυψε το σύστημα της φωτογραφίας, μάλιστα το λέγανε ηλιοτυπία. Μέχρι να το πάρουνε στο μεταξύ χαμπάρι αυτοί εδώ πέρα τι γίνεται, ο Σιμωνίδης ήταν το πρόσωπο της ημέρας. Κάθε βράδυ δεξιώσεις, σμόκιν, ταξίδια... φοβερός τύπος, απίθανος. Ε, κάποτε τον πήρανε χαμπάρι και πού πάει; Στην Ευρώπη, στο Βερολίνο συγκεκριμένα, κι αρχίζει ένα καινούργιο παραμύθι όπου αυτός βρήκε κάτι χειρόγραφα και έριζε φως στο σκοτεινό ζήτημα του Ναυτικού στο Βυζάντιο – εγώ που τα 'χω βρει τα ζέρω. Κάνα εξάμηνο, μέχρι να τον πάρουνε χαμπάρι εκεί και μετά την αμολάει στο Λονδίνο, τον πήρανε χαμπάρι και στο Λονδίνο κάποια μέρα, τα μαζεύει και πάει στη Μέση Ανατολή, στην Αλεξάνδρεια. Τότε ήτανε μια ιστορία εκεί πέρα με τις επισκοπές της Εκκλησίας και διεκδικεί την αρχιεπισκοπή της Αβησσυνίας, μάλιστα...

έργα του προχωρά ακόμη περισσότερο. Για να επιτύχει τη μείξη τεκμηρίωσης και μυθοπλασίας αυτονομεί ολόκληρα κείμενα της πραγματικότητας και τα εντάσσει στις ταινίες του με όλη τη δύναμη και το φορτίο που αυτά φέρουν. Δεν τα αναπαριστά, αλλά τα αντιγράφει. Μία ενδιαφέρουσα στιγμή από την «πραγματική» ζωή δεν τη μεταπλάθει σε σενάριο που θα αποδοθεί από τον ένα ή τον άλλο επαγγελματία ηθοποιό. Αντίθετα, η στιγμή αυτή μπορεί μόνον να αντιγραφεί από αυτούς που τη δημιούργησαν αρχικά. Για τον λόγο αυτό, δεν είναι εξαρτημένος από ηθοποιούς, αλλά από τους ανθρώπους που η ζωή τους και οι στιγμές τους έχουν νόημα, έχουν κάτι να πουν. Τα ζενερίκ των ταινιών του αποκαλύπτουν ονόματα από άλλους τόπους και επαγγελματικούς χώρους, ανθρώπους που η σχέση τους με το σινεμά υπήρξε η σχέση τους με τον Τορνέ. Ανθρώπους που νιώθει ο θεατής ότι δεν θα ανοίγονταν στον φακό, αν δεν τους είχε παρασύρει στο παιχνίδι ο σκηνοθέτης.

Από την άποψη, λοιπόν, της μείξης τεκμηρίωσης και μυθοπλασίας το ουσιαστικά μεταιχμιακό έργο του είναι ο *Μπαλαμός*. Η ταινία χρηματοδοτήθηκε ως ντοκιμαντέρ, αλλά στην πορεία η μυθοπλασία εισέρχεται δυναμικά στην ταινία ουσιαστικά με την εισαγωγή σεκάνς φαντασιακού περιεχομένου. Εδώ οι πρωταγωνιστές αποκτούν λόγο και αφηγηματική υπόσταση, την οποία ο Τορνές δίνει αποσπασματικά, χωρίς να τους ακολουθεί σε όλη τους τη διαδρομή – κάτι το οποίο μπορεί να είναι και η αφορμή για μία αίσθηση ακατανόητου και ανεκπλήρωτου που μπορεί να έχει ο θεατής. Οι γλώσσες που ακούγονται, και οι χαρακτήρες που «αντιγράφονται», αποκαλύπτουν μία άλλη διάσταση του ελλαδικού στον χώρο και τον χρόνο: αν στο μυαλό μας έχουμε μία Ελλάδα αστικής ομοιογένειας για τα μέσα της δεκαετίας του '80, ο *Μπαλαμός* έρχεται να ανατρέψει τη στερεοτυπική αυτή εικόνα.

Ο ήρωας θέλει να αποκτήσει ένα άλογο – χωρίς να είναι σίγουρο ότι και ο ίδιος ξέρει τον λόγο, απλώς ακολουθεί την επιθυμία του αυτή στον χώρο και τον χρόνο. Έτσι, ανακαλύπτει και μας αποκαλύπτει ότι υπάρχει –ή τουλάχιστον υπήρχε τότε, άρα υπάρχει για πάντα– μία Ελλάδα που μετακινείται από πανηγύρι σε πανηγύρι και από ζωοπανήγυρη σε ζωοπανήγυρη, υπάρχει ένας ελλαδικός τόπος που είναι βαφτισμένος στην αντιπαλότητα και την ανατρεπτικότητα του διονυσιακού και του χριστιανικού πνεύματος. Σε αυτόν τον τόπο, οι ήρωες του Τορνέ μιλούν τις ακατανόητες δικές τους γλώσσες, είναι «καθημερινοί» άνθρωποι, από αυτούς, όμως, που δεν συναντάμε κάθε μέρα στο άστυ. Είναι άνθρωποι των παρυφών και των συνεχών μετακινήσεων. Δεν είναι τυχαίο που ο Τορνές είναι ο ήρωας που ψάχνει για το άλογο και για τον δρόμο του. Δίπλα, λοιπόν, στους «καθημερινούς», «ακατανόητους» λόγους ακούγεται ο λόγος του ήρωα-σκηνοθέτη, ένας λόγος πολιτικής φόρτισης και φιλοσοφικού αναστοχασμού, ο οποίος διευρύνει το πλαίσιο των γλωσσών που αρθρώνονται μέσα στην ταινία. Ο Τορνές έτσι εισέρχεται στην ταινία και με την οπτική του εικόνα, καθώς εντάσσει το κείμενό του ως σκηνοθέτη των αναζητήσεων στο κείμενο της ταινίας, μεταπλάθοντας τη δική του περσόνα σε έναν ήρωα όλο απορία που δεν μπορεί να κάνει τίποτε άλλο από το να ακολουθήσει την επιθυμία του να αποκτήσει ένα άλογο – με την ίδια λογική που ο Τορνές-σκηνοθέτης δεν μπορούσε παρά να κάνει ταινίες με όσα μέσα διέθετε.

Ο χώρος προσωποποιείται και στην επόμενη ταινία του Τορνέ, την *Καρκαλού*. Εδώ το χωριό της Πελοποννήσου γίνεται γυναίκα και η γυναίκα ταυτίζεται με τον χώρο, τους ανθρώπους του και την ιστορία. Η γυναίκα και ο χώρος τίθενται πλέον απέναντι στον ήρωα ως τόπος προορισμού και χώρος αναζήτησης. Ωστόσο, η ουσιαστική σχέση της ταινίας είναι αυτή του ήρωα με τον εαυτό του. Ο ήρωας δεν είναι ούτε μόνος ούτε μονός: αρχικά μέσα σε ένα φέρετρο, μετά ζωντανός, αλλά κυρίως διπλός, γέρος και νέος. Ο ζωντανός-νεκρός βρίσκει το alter ego του στο πρόσωπο του νεαρού ταξιτζή που μεταφέρει το φέρετρο στον τόπο ταφής. Πρόκειται για την τελευταία ευκαιρία του να κρατηθεί ζωντανός. Αν και παρασύρει τον νέο άντρα στο παιχνίδι του, είναι αμφίβολο αν τελικά αξιοποιεί τη δυνατότητα να του μεταδώσει την εμπειρία ζωής του, να τον κάνει να χορέψει σωστά το τανγκό με τη μυστηριώδη γυναίκα. Ωστόσο, όσο κρατά ο χορός, όλα γίνονται παρόν και αποκτούν υπόσταση: ο νέος και ο γέρος ταυτίζονται, ο νεκρός ζωντανεύει, το αρσενικό τελικά συναντά το θηλυκό.

Στην επόμενη ταινία του, τον *Ντανίλο Τρέλες*, ο Τορνές αποφασίζει να βυθιστεί στον χώρο της μυθοπλασίας και να απομακρυνθεί από την τεκμηρίωση, αφηγούμενος έναν μύθο. Έναν μύθο που συνάντησε τεράστιες αντιστάσεις για να περάσει σε κριτικούς και κοινό και έχει ουσιαστικά παραμείνει κλειστός στην ερμηνεία. Η απόφαση να διατυπωθεί ένα μυθολογικό κείμενο μέσα από αναπαραστάσεις ζώων σε ανθρώπινη μορφή και ανθρώπων με χαρακτηριστικά ζώων στόχευε στην κωδικοποίηση ενός πολιτικού και κοινωνικού λόγου. Το μύθευμα ενός ήρωα «τρελού», έξω από τα συνηθισμένα και την πεπατημένη, ενός ήρωα που συνδέεται τόσο με τον Αίσωπο, όσο και με τον μαγικό ρεαλισμό της Λατινικής Αμερικής, χανόταν μέσα στην αναπαραστατικότητα της αφήγησης. Οι περιφερειακοί ήρωες αναζητούν τον Ντανίλο Τρέλες, μιλούν για αυτόν με θαυμασμό, προσπαθούν να τον παγιδέψουν, ακριβώς για να παγιδέψουν την ελευθερία που θαυμάζουν. Τελικά, όμως, ο Τρέλες παραμένει απλησίαστος –σχεδόν ανύπαρκτος– για τον θεατή. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι ο Τορνές δεν εμφανίζεται σε αυτή την ταινία, δεν εντάσσει σε αυτήν το δικό του κείμενο, προσπαθώντας να δημιουργήσει ένα μυθοπλαστικό κείμενο που να διαφέρει εντελώς από τα προηγούμενα. Η αδυναμία, ωστόσο, να περάσει στο κοινό ο απόλυτος αυτός μύθος στρέφει –ή δείχνει να στρέφει– τον Τορνέ σε άλλους δρόμους. Η τελευταία του ταινία *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία* χαράζει έναν καινούργιο δρόμο, έναν δρόμο που τελείωσε εκεί που άρχισε, από τον αδόκητο θάνατό του. Έναν δρόμο που μας αφήνει να σκεφτούμε ποιες προοπτικές άνοιξε στο ελληνικό σινεμά και τι θα μπορούσε να δώσει περαιτέρω, αν ...

Ο *Ερωδιός* είναι μία ταινία μέσα σε ένα αφηγηματικό πλαίσιο συμβατικό. Το «συμβατικό», βεβαίως, είναι μία λέξη που με δυσκολία μπορεί να σταθεί ως προσδιορισμός οποιουδήποτε έργου του Τορνέ. Ωστόσο, στην περίπτωση της ταινίας αυτής το συμβατικό υπάρχει στον βαθμό που η αφήγηση αυτή –σε σχέση με τις προηγούμενες– ούτε διασπάται ούτε διαχέεται, παρά μόνον αναδεικνύεται φυσικά ως συμβατική από την ίδια τη θεματολογία της. Το σήμα της συμβατικότητας δίνεται και από τη χρήση της μουσικής του Μάνου Χατζιδάκι: σε αντίθεση με τον περίεργο ήχο που συνοδεύει τις άλλες ταινίες του Τορνέ και ο οποίος χρειάζεται τη δική του αποκωδικοποίηση, ο ήχος του *Ερωδιού* προετοιμάζει για το «ομαλό» και της κινηματογραφικής αφήγησης.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό, το κείμενο του Τορνέ, χωρίς να παρεκκλίνει από τη γενική στόχευσή του, αποτελεί εναρκτήρια ταινία για το είδος του ελληνικού σινεμά που ξαναέφερε τους θεατές στις αίθουσες: ταινίες ανθρώπινες, μικρές ιστορίες με χαρακτήρες και χιούμορ, όπου συζητιέται το νόημα της ζωής. Και ποιο είναι το νόημα της ζωής για τον *Ερωδιό*; Αυτό που πάντα ήταν για τον Τορνέ: η σχέση και η ισορροπία ανάμεσα στη ζωή και την τέχνη. Αυτή τη φορά, όμως, το ερώτημα δεν τίθεται μεταφυσικά, αλλά κλασικά αφηγηματικά: θα μπορέσει ο εκδότης πρωτοποριακών ποιητικών έργων να εκδώσει τις συλλογές που θέλει; θα μπορέσει να επιβιώσει από το εμπόριο ταριχευμένων ζώων; θα μπορέσει ο νεαρός βοηθός του να κερδίσει τη γυναίκα που επιθυμεί και να ξαναβρεί την ισορροπία του;

Το κείμενο της ταινίας ενισχύεται από τις παρουσίες των ηθοποιών-φίλων-κινηματογραφιστών του Τορνέ και τις συζητήσεις για την ποίηση, την άλλη εικόνα του κινηματογράφου και της αγωνίας για αυτόν. Ο ίδιος ο Τορνές ως ποιητής ξεχύνεται μέσα στην ταινία του σαν χείμαρρος και μιλά για τον βιοπορισμό του καλλιτέχνη και τη δυνατότητα της τέχνης να επιβιώσει. Σε καμία άλλη δουλειά του δεν έχει μιλήσει με τόση σαφήνεια και αισιοδοξία για τον κόπο και τον τρόπο με τον οποίο γυρίζονται οι ταινίες. Η αίσθηση της ομάδας που δημιουργεί και συνεισφέρει στο τελικό κείμενο πουθενά αλλού δεν είναι τόσο έντονη. Οι άντρες εξακολουθούν να ταλανίζονται στο δίπολο της ώριμης και της νεανικής ενσάρκωσής τους και οι γυναίκες εξακολουθούν να είναι αυτόνομες και μακρινές. Ταυτόχρονα, όμως, σύγχρονες: η γυναίκα-άπιαστο όνειρο του νεαρού ήρωα αποτελεί μία από τις ενδιαφέρουσες γυναικείες απεικονίσεις στο νέο ελληνικό σινεμά: ανησυχητική για τον ανδρισμό του ήρωα μέσα από τη συνεχή της επαγγελματική δραστηριότητα, αλλά όχι εξωκοσμική και υπερβολική. Ακόμη και η πόλη της Αθήνας αναδεικνύεται στην πραγματικότητά της και γίνεται ένας

τόπος ζωής που μπορεί να φιλοξενήσει ακόμη και την ποίηση. Με άλλα λόγια, μία ταινία που καταφάσκει στην συνύπαρξη τέχνης και ζωής, αναγνωρίζοντας ταυτόχρονα τις αντιφάσεις και της τέχνης και της ζωής, των ανθρώπων στην καλλιτεχνική και την καθημερινή τους διάσταση.

Τελικός απολογισμός για το έργο του Τορνέ, οριστική ανάγνωση; Δεν μπορεί νομίζω να υπάρξει – και δεν θα του άξιζε. Αν κάτι υπάρχει για να διασωθεί, αυτό είναι ο τρόπος του Τορνέ: η τόλμη του να κάνει διαφορετικό σινεμά με τα ελάχιστα δυνατά μέσα, η ασφάλειά του να εκτίθεται ο ίδιος και να εντάσσει στα κείμενά του όχι μόνον τον εαυτό του, αλλά και όλους όσοι έχουν κάτι να του πουν, η αγάπη του για την έκφραση που δεν διαχωρίζεται από την αγάπη του και την πίστη του στους ανθρώπους. Αν κάτι υπάρχει για να διασωθεί είναι ακριβώς το να τολμήσουμε να ξαναδούμε το σινεμά μέσα από τη δική του αθωότητα και αποφασιστικότητα.

Ιούλιος 2001



Σκηνή από την Καρκαλού *(1984).*

Ο εξωπραγματικός Σταύρος Τορνές

του Άγγελου Φραντζή

«Γιατί; Δεν ξέρω, μου κόλλησε, θα δούμε...»

Το αραπάκι ο Ντίντι τεντώνει το σώμα του. Με την άκρη των δακτύλων του προσπαθεί ν' αγγίξει ένα αυγό καρφωμένο στην άμμο της παραλίας. Σηκώνεται. Κρατάει το αυγό στο τεντωμένο του χέρι, μπροστά απ' τον ήλιο που δύει. Ακουμπάει τη γλώσσα του. Το γεύεται. Γύρω του το φως αλλάζει. Το αραπάκι ο Ντίντι προσπαθεί να καταλάβει το αυγό. Το σινεμά του Τορνέ προσπαθεί να καταλάβει τον κόσμο.

*«Ο κινηματογράφος είναι ο χώρος της κατάρας και της μέθης»**

Και οι πέντε αισθήσεις σε λειτουργία. Σαν το αραπάκι στον *Ντανίλο Τρέλες*, ο Τορνές προσπαθεί να χωρέσει σε μια τέχνη δυο αισθήσεων όλες τις υπόλοιπες. Η κάμερα δεν βλέπει μόνο, αγγίζει τα σώματα, εγκλωβίζει τη μυρωδιά των δέντρων, τις γεύσεις των καρπών τους, το μικρόφωνο ακούει τις φωνές της γης.

Οι εικόνες του μάγου της φυλής, όπως τον έλεγε κάποιος, δεν διηγούνται ιστορίες με αρχή, μέση και τέλος. Αρνούνται τα προκάτ νοήματα και ψάχνουν τα μυστικά μέσα στα μεγάλα παραμύθια.

Το νόημα κάθε ταινίας παράγεται παράλληλα με την κατασκευή της. Οι ηθοποιοί δεν φορούν μόνο τους ρόλους που τους υπαγορεύει το σενάριο, ο καθένας διηγείται την ιστορία που κουβαλάει το σώμα του.

Γίνονται ήρωες ακροβάτες ανάμεσα στο φανταστικό και το πραγματικό, κι όσο προχωράει το παιχνίδι τόσο πιο δύσκολο είναι να ξεχωρίσεις τα όρια της διπλής τους φύσης. «Για τον ποιητή όλο το ζήτημα είναι να μεταχειριστεί τον κόσμο των φαντασμάτων που τον περιστοιχίζουν σαν να ήταν σώματα στερεά» έλεγε ο Σεφέρης.

«Ο κινηματογράφος είναι το σημείο συνάντησης-σύγκρουσης μεταξύ του πραγματικού και του αδιανόητου, του φανταστικού και του αδύνατου»

Στις ταινίες του Τορνέ δεν υπάρχουν σύνορα, τα κομάτια καθαρού ντοκιμαντέρ παίρνουν διαστάσεις σχεδόν υπερρεαλιστικές και οι φανταστικές σκηνές αφηγούνται ρεαλιστικά και χωρίς ίχνος ονειρικού εφέ.

Η πραγματικότητα δεν είναι μία αλλά πολλές, το νόημα βρίσκεται στις σχέσεις τους. Στα υπόγεια νήματα που συνδέουν τον αφρικανό σαμάνο Ντίντι με τα ελευσίνια μυστήρια, τα βουνά της Πίνδου με έναν βαμπίρ πρίγκιπα, έναν ταξιτζή μ' έναν άγιο κι έναν φτωχο-εκδότη ποίησης με έναν βαλσαμωμένο ερωδιό. Το σινεμά της ελευθερίας μπορεί να μεταμορφώσει ένα σαιξπηρικό ξωτικό σε χαρταετό στα χέρια ενός ήρωα της Comedia dell' Arte, κι όλα αυτά κάτω από τον ανελέητο ήλιο των βουνών της Ηπείρου.

Ο Τορνές διεξάγει κάτι εξαιρετικά σοβαρό. Παίζει. Ανατρέπει τις σχέσεις αιτίας-αιτιατού, καταρρίπτει δραματουργικές γραμμικότητες, μπουρδουκλώνει τον χρόνο. Φτιάχνει ταινίες που πάλλονται απο ζωντάνια, ερωτισμό, κέφι. Η ιδια του η ζωή είναι μια ανατροπή όλων των δεδομένων της πραγματικότητας.

«Ο κινηματογράφος είναι η αιώνια αναλογία του είναι»

Η κινηματογραφική του καριέρα αρχίζει στη Μακρόνησο στα τέλη της δεκαετίας του '50.

* *Προτάσεις από τον ισχυρισμό του Σταύρου Τορνέ «Γιατί κάνω σινεμά».*

Ο Τορνές γυρίζει ταινίες χωρίς κάμερα και μαγνητόφωνο. Για χάρη των εξόριστων φυλακισμένων αφηγείται τις ταινίες που έχει δει. Τις περισσότερες φορές δεν τις θυμάται κι έτσι αναγκάζεται να προσθέτει δικά του, να αλλάζει τους ήρωες ή το τέλος των ιστοριών. Φτιάχνει πάνω από τρακόσιες τέτοιες νέες ταινίες.
Αργότερα θα γράψει: «Ο κινηματογράφος είναι όλα τα φιλμ που δεν έγιναν αλλά θεωρήθηκαν εκστατικά μέσα στην έκρηξη της ύπαρξης.»
Γυρίζει στην Αθήνα, σπουδάζει κινηματογράφο, δουλεύει ως βοηθός και ηθοποιός σε εμπορικές ταινίες. Το 1967 μαζί με το άλλο καταραμένο παιδί του ελληνικού κινηματογράφου, τον Κώστα Σφήκα, γυρίζει τον *Θηραϊκό όρθρο*, ένα ντοκιμαντέρ για τη Σαντορίνη. Πριν από τη δικτατορία φεύγει στην Ιταλία όπου δουλεύει εργάτης στα τεράστια σκηνικά της Cinecitta και ηθοποιός σε ταινίες του Φελίνι, των Ταβιάνι, του Ροσελίνι, του Ρόσι...

«Ο κινηματογράφος ίναι ο τόπος όπου εσύ και εγώ γνωριζόμαστε, εγώ και άλλοι αγκαλιαζόμαστε»

Το 1976 γνωρίζει το βιολοντσέλο της Σαρλότ βαν Γκέλντερ, ερωτεύεται και γίνεται η σύντροφος της ζωής του. Μαζί της γυρίζει το *Coatti* (στα ιταλικά: άτομο με άδεια διαμονής υπό παρακολούθηση), την πρώτη του μεγάλου μήκους. Μια ταινία με ελάχιστα χρήματα, όπως άλλωστε και όλες του οι ταινίες, και πρωταγωνιστές τον ίδιο, τη Σαρλότ και τους ιταλούς φίλους τους.
Ο Σκορεκί βλέπει την ταινία στη Βενετία. «Φίλε έχεις κάνει την καλύτερη ταινία του φεστιβάλ» του λέει. Γράφει στα *Cahiers du Cinema*: «Το *Coatti* δεν μοιάζει με τίποτε, με καμιά άλλη ταινία. Το *Coatti* είναι από εκείνες τις ταινίες που κανουν να αμφιβάλλουν αυτούς –μεταξύ των οποίων και εγώ– που μπορούν να αγαπούν έναν τόσο μεγάλο αριθμό ταινιών. Τι βάρος έχουν πια οι λέξεις που τόσο εύκολα φθείραμε;»
Τρία χρόνια αργότερα γυρνάει πάλι με τη Σαρλότ, σε super-8, το *Εξωπραγματικό*, μια μοναδική μικρού μήκους στην Ρώμη και στην Αίτνα. Ένα ταξίδι στο κέντρο του ηφαιστείου. Το σώμα του Τορνέ και της Σαρλότ. Ένα ταξίδι προς το φως. Τίποτε άλλο.

«Ο κινηματογράφος είναι τα δικά μας φιλμ»

Το 1981 επιστρέφει στην Ελλάδα. Μέσα σ' ένα χρόνο καταφέρνει να μαζέψει λεφτά και φίλους για να γυρίσει χωρίς καμία κρατική βοήθεια τη δεύτερη μεγάλου μήκους.
Ο *Μπαλαμός*, αυτό το αριστουργηματικό road movie του χωρόχρονου δεν είναι τίποτε άλλο από μια ιστορία μεταμορφώσεων. Μπαλαμός είναι ο άνθρωπος που εκστασιάζεται πάντα σε ταξίδι, είναι η μηχανή λήψεως που πηγαίνει σε τόπους απάτητους, είναι ο Τορνές που μέσα απο μυστήρια και τελετουργίες οδηγείται, υπνωτισμένος από το βλέμμα ενός αλόγου, στον Μεσαίωνα, συναντάει μια γυναίκα-γέτι, έναν προφήτη στις αρχές του χριστιανισμού και μια μάντισσα θαμμένη μες στη γη. Για να κάνεις μια ταινία αρκούν μερικές επιθυμίες. Να αγοράσεις ένα άλογο, να ταξιδέψεις στον χρόνο, να φιλμάρεις τον Δράκουλα.
Στην επόμενη ταινία, δυο χρόνια μετά, το road movie γίνεται υπαρξιακό. Ο μεσήλικος Στέλιος καβαλάει ένα ταξί, βάζει στο πορτμπαγκάζ το φέρετρό του και ξεκινάει μια περιπλάνηση στα τοπία της μνήμης του. Στην αναζήτηση της *Καρκαλούς* συμπαρασύρει μαζί του τον Μάριο, τον νεαρό ταξιτζή, και τον χρησιμοποιεί σαν το τελευταίο του χαρτί.
Μπλοφάρει στον θάνατο άλλα η μπλόφα δεν του βγαίνει. Το ταξίμετρο σταματάει να γράφει. Κανείς δεν ξέρει πόσο κράτησε η επιθανάτια διαδρομή. Η ταινία ειναι άγνωστης δραματουργικής διάρκειας, ακριβώς όπως ένα όνειρο. Ο Τορνές έχει γυρίσει την πλάτη του στον χρόνο κι ονειρεύεται ήδη την ανδαλουσιανή μουσική της επόμενης ταινίας του.

«Ο κινηματογράφος είναι η άρνηση του τεχνικισμού και της σημειολογίας».

Όσον αφορά την *Καρκαλού* του, αυτό το λυτρωτικό παραλήρημα, εξορίζεται στο πληροφοριακό τμήμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Το σινεμά αυτό δεν έχει σχέση με επιτροπές, βρα-



- Πιστεύεις πολύ! Πρέπει να ξέρεις τι να πιστεύεις αλλιώτικα είσαι ανόητος. Θα σου πω γι' αυτόν τον άνθρωπο, τον Ντανίλο Τρέλες. Την τελική αλήθεια θα σου πω.

(Πήγαινε μικρούλα δεν είναι για σένα αυτά)

- Είναι επικίνδυνος, οι επιθυμίες του είναι τρομερές, ποτέ ο κόσμος δεν είδε κάτι παρόμοιο, με την καταστροφική του όρεξη καταναλώνει ένα δέντρο την ημέρα, τα απαίσια χείλη του κολλάνε στον κορμό, και δεν αφήνουν ούτε μια στάλα απ' τον φυσικό χυμό του. Ούτε στις ρίζες. Χιλιάδες καταβροχθίζει πηγαίνοντας από μέρος σε μέρος, θαυμάσια και εύρωστα δέντρα ή τρυφερά γεμάτα υποσχέσεις. Έχω δει μπροστά στα μάτια μου την παράξενη χλομάδα, την ζαφνική αποζήρανση και το πνεύμα να φεύγει. Ανικανοποίητος πάντα. Οργίζεται με την νύχτα που τον υποχρεώνει να σταματήσει. Είναι ένα πλάσμα που πρέπει να του εναντιωθείς αν έχεις τη δύναμη, αλλιώτικα να κρύβεσαι.

- Δεν είναι αλήθεια! Ξέρω ότι είναι μουσικός, είναι ο πιο σημαντικός μουσικός όλων των εποχών. Είναι ο ανατέλλων ήλιος! Και εγώ θα τον βρω!!!

- Πήγαινε! Αλλά κάθε φορά που θα 'βλεπες ένα πτώμα δέντρου να ξέρεις πως κάποιος το ρούφηξε!

βεία και άλλες τέτοιες γραφειοκρατίες. Βρίσκεται κρυμμένο σαν τον *Ντανίλο Τρέλες*, τον φημισμένο ανδαλουσιανό μουσικό που κρυβεται στα βουνά της Ηπείρου. Τον αναζητούν: ένας αλεπουδάνθρωπος, μια μάγισσα, ένας εντομολόγος που μιλάει λατινικά, ο Ντίντι το αραπάκι, ο εγγλέζος μπλουζίστας Μπι κι ένα σωρό άλλος κόσμος.
Όλοι θέλουν να τον βρουν για εντελώς προσωπικούς τους λόγους, γι' αυτό κι ο ένας βάζει τρικλοποδιές και παγίδες στον άλλον, σ' ένα θεοπάλαβο κυνήγι του χαμένου θησαυρού.
Όταν όμως θα φτάσουν τελικά μπροστά σ' αυτό που νομίζουν κρυψώνα του Ντανίλο δεν θα βρουν παρά μια φυλακισμένη μούμια, που απελευθερωμένη έπειτα από όλα αυτά τα χρόνια καταπίεσης της εμπειρίας του ιδανικού θα την κοπανήσει και ευτυχισμένη... θα πάει να κατουρήσει.
Ο Τορνές, μέσα απο ένα γκανγκ, έχει πει τα πάντα για τη μουσειακή, μουμιοποιημένη τέχνη. Ο Ντανίλο Τρέλες δεν βρίσκεται εκεί που τον ψάχνουν οι κυνηγοί του γιατί βέβαια ο Ντανίλο Τρέλες δεν υπάρχει, είναι μόνο η αφορμή για το ταξίδι, η κάθε είδους αναζήτηση της αλήθειας. Κι όλα αυτά δεν είναι καθόλου βαρύγδουπα στο σινεμά του Τορνέ που δεν ξέρει τι θα πει σοβαροφάνεια. Η διαδικασία παραγωγής νοήματος είναι απολαυστική και πανάλαφρη όπως και ο τρόπος που φιλμάρει. Όλα είναι μέρος του παιγνιδιού της ύπαρξης.

«Ο κινηματογράφος δεν είναι έργο της όμορφης φωτογραφίας, του τέλειου πλαισίου, της καθαρής και κατά συνθήκην ηχητικής μπάντας, της πλούσιας σκηνογραφίας».

Το 1987 γυρίζει την τελευταία και πιο «αθηναϊκή» του ταινία. Το *Ένας ερωδιός για την Γερμανία*, παρ' ότι είναι η πιο γραμμική ταινία του Τορνέ, παραμένει ένα καθαρό κομμάτι τρέλας και ποίησης.
Ακόμη μια ιστορία μεταμορφώσεων, αυτή τη φορά κοινωνικών. Ένας φτωχοεκδότης ποίησης μεταμορφώνεται σιγά σιγά σε συμβιβασμένο βιβλιοπώλη-μεγαλοεκδότη, ενώ ο αγνός βοηθός του τρελαίνεται. Δεν υπάρχουν ενδιάμεσοι ρόλοι μοιάζει να λέει ο Τορνές: ή συμβιβάζεσαι για να πετύχεις, κρατάς τον ερωδιό βαλσαμωμένο, αδύναμο να πετάξει αλλά ικανό να πουληθεί, ή τρελένεσαι, φοράς τα φτερά του ερωδιού κι απογειώνεσαι στους ουρανούς της επανάστασης και του ιδεαλισμού.
Είναι η ιστορία του Τορνέ και του τρελού σινεμά του, που το 1987 μοιάζει να αντιμετωπίζεται απο τους κρατικούς χορηγούς σαν ένα κατεστημένο περιθώριο, συμπαθητικό αλλά όχι κι άξιο να λάβει τα έπαθλα της σοβαροφάνειας. Βέβαια τον Τορνέ δεν τον νοιάζουν τα έπαθλά τους, τον νοιάζει να βρει τα κωλοψιλά να κάνει την επόμενη ταινία του, το όνειρο της διασκευής του *Ροβινσώνα Κρούσου* με τον Παρασκευά τραβεστί!

«Ο κινηματογράφος δεν είναι το έργο δισεκατομμυρίων».

Η ταινία ήταν να λέγεται *Ο φτωχός κυνηγός του Νότου* κι όταν τον ρωτάνε γιατί, απαντάει: «Δεν ξέρω, μου κόλλησε, θα δούμε... Πολλές φορές βρίσκοντας τον τίτλο βρίσκω την ίδια την ταινία.» Ο Τορνές ποτέ δεν ήξερε, έβρισκε καθώς έφτιαχνε.
Ο *Ροβινσώνας* του δεν θα γίνει ποτέ. Ο Σταύρος Τορνές πεθαίνει στις 27 Ιουλίου του 1988 στις εννέα το βράδυ. Ειρωνεία. Λίγες ώρες πριν το Κέντρο Κινηματογράφου, μετά από αγώνες ενός χρόνου, αποφασίζει να του δώσει ένα εκατομμύριο για να αρχίσει το γύρισμα του *Ροβινσώνα*. Ενα εκατομμύριο τη στιγμή που ο μέσος προϋπολογισμός μιας ελληνικής ταινίας, τότε, είναι πενήντα.
Ο Τορνές πεθαίνει, η *Liberation* του αφιερώνει μια ολόκληρη σελίδα : «Είναι ο κινηματογράφος πριν απο τον κινηματογράφο», γράφει ο Λουί Σκορεκί, «ο Όμηρος στην κάμερα κι ο Ηράκλειτος στον ήχο.
Έξω ανακαλύπτουν σιγά σιγά το σινεμά του. Οργανώνονται φεστιβάλ, αφιερώματα, εκδίδονται φυλλάδια. Ένας γνωστός μου σκηνοθέτης στο Παρίσι, μοίραζε το μανιφέστο-ισχυρισμό του Τορνέ σε όλο το συνεργείο πριν αρχίσει τα γυρίσματα της τανίας του.
Οι θεωρητικοί τον συγκρίνουν με τον Μουρνάου, τον Παζολίνι, τον Γκοντάρ, τον Στράουμπ,

Στα γυρίσματα του Ένας ερωδιός για τη Γερμανία (1987). Από αριστερά: Σταύρος Τορνές, Σταμάτης Γιαννουλης, Γιάννης Κώστογλου, Χρήστος Βακαλόπουλος.

τον Γκαρέλ ή τον Μπουνιουέλ. Τι σημασία έχει αν το σινεμά του Τορνέ ανήκει στην Arte Povera ή όχι; Ο Τορνές θυμίζει τα πάντα και τίποτε. Και για όσους δεν ενδιαφέρονται να τον κατατάξουν, οι ταινίες του αποτελούν οάσεις του βλέμματος. Οι αρχέγονες εικόνες του μαθαίνουν τους θεατές να κοιτούν.

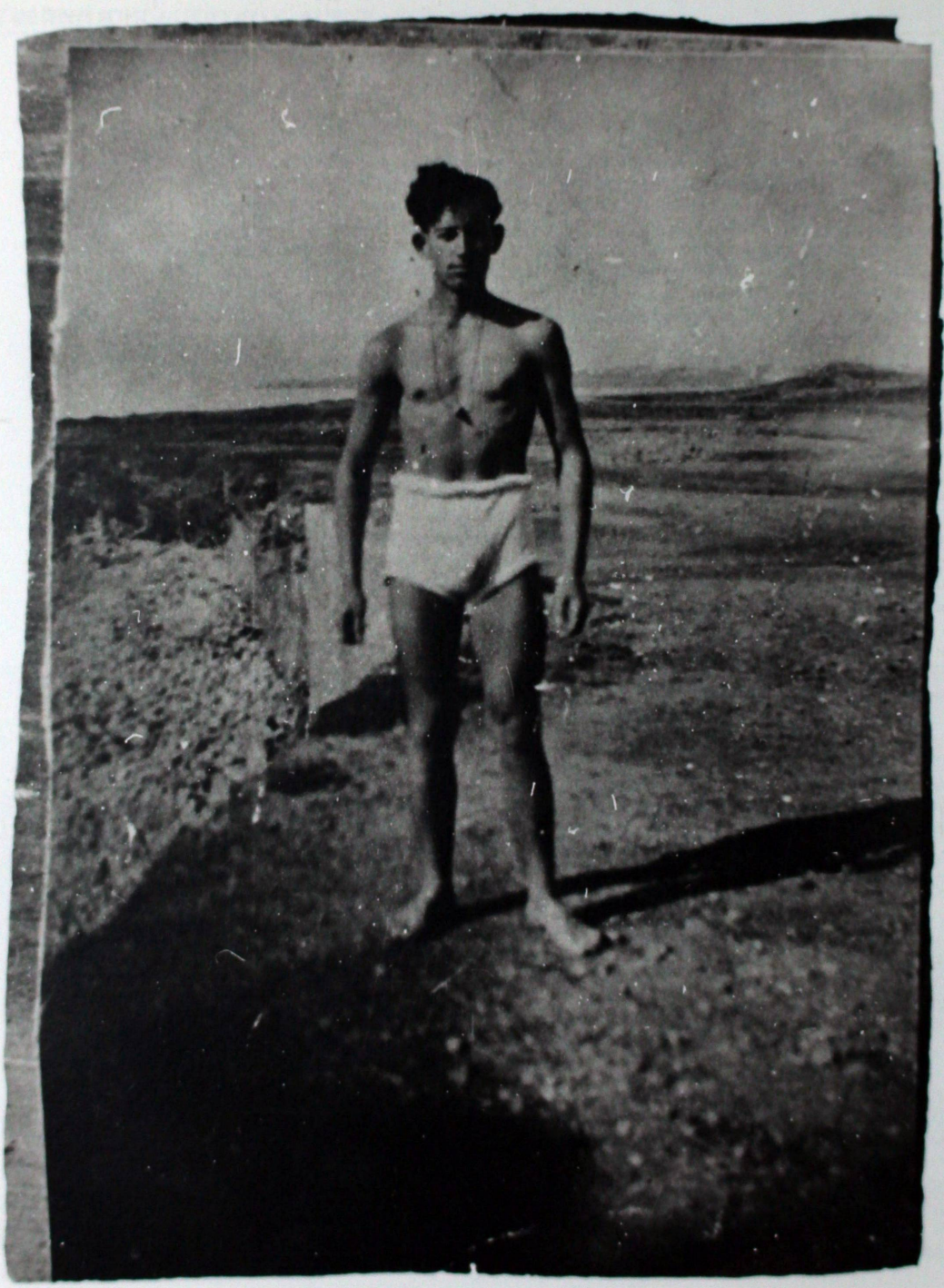
Η μάγισσα του παλιού κόσμου, λέει στον *Ντανίλο Τρέλες*: «Δεν πρέπει να πιστεύεις υπερβολικά γιατί αλλιώς τρελαίνεσαι». Ο Τορνές όμως ξέρει ότι στον νέο κόσμο μόνο αν πιστεύεις υπερβολικά μπορείς να λύσεις τα αινίγματα. Ο Τορνές ανήκει στον νέο κόσμο κι ο νέος κόσμος πρέπει να μάθει γι' αυτόν. Το σινεμά του σπάζει τα όρια του χώρου και του χρόνου, καταργεί γραμμικότητες και ταξιδεύει ελεύθερο στους κόσμους του παιχνιδιού και του ονείρου. Η πραγματικότητα των ταινιών του αποτελείται απο φαντάσματα με σάρκα αληθινή και κύτταρα που πάλλονται. Λουσμένα απ' το φυσικό φως αντανακλούν τή σαρκική ομορφιά τους μακριά απ' την ασφαλή αγκαλιά του glamour και της φωτογένειας.

Coatti, Μπαλαμός, Ντανίλο Τρέλες, Καρκαλού, δεν είναι τίτλοι από ταινίες· είναι ονόματα αστεριών σ' έναν γαλαξία με σπάνια ουράνια σώματα. Σώματα ποιητών που δεν αγνοούν απλώς τον χρόνο, τον ξεπερνούν κατά πολύ, και έτσι ατόφια κι ακατέργαστα λάμπουν σήμερα πιο μοντέρνα απο ποτέ. Είναι σήμερα πιο επείγον απο ποτέ να ανακαλύψουμε το σινεμά του Τορνέ. Γιατί ο αληθινός μοντερνισμός δεν αυτοδιαφημίζεται, αδιαφορεί για τίτλους και ετικέτες, βρίσκεται κρυμμένος και μας περιμένει, φιλόξενος για τα ανοιχτά μυαλά και όλους εκείνους που ψάχνουν να ξεχωρίσουν τα διαμάντια μέσα στον σκουπιδότοπο.

«Ο κινηματογράφος», λέει ο Τορνές, «είναι μια υπόσχεση-απειλή: η επιστροφή του αδιανόητου, η θρασύτης του απρόβλεπτου».

Σεπτέμβριος 2001





Νταμάρια του ονείρου

του Θωμά Λιναρά

« Ο κινηματογράφος είναι το σημείο συνάντησης-σύγκρουσης μεταξύ του πραγματικού και του αδιανόητου, του φανταστικού και του αδύνατου.»
Σταύρος Τορνές

Ο κινηματογράφος του Σταύρου Τορνέ είναι ένα ακατέργαστο διαμάντι βουτηγμένο στη λάσπη. Βρώμικος, καθώς κουβαλά πάνω του τους λεκέδες, τις πληγές, τη σκόνη της πραγματικής ζωής και ταυτόχρονα διάφανος, αφού το βλέμμα που ρίχνει πάνω στον κόσμο έχει την αθωότητα ενός παιδιού, τη σοφία ενός γέρου, την αμεσότητα και τη διαύγεια ενός χάι κου. Στο έργο του κυριαρχεί μια αίσθηση χωμάτινου και γήινου, μια υλικότητα ζυμωμένη με τα στοιχεία της φύσης και την ελευθερία της φαντασίας.
Οι ταινίες του με τα αλλόκοτα, σχεδόν εξωπραγματικά, ονόματα, μοιάζουν να έρχονται από το πουθενά –όπως τα όνειρα ή τα ποιήματα–, γεννιούνται, ζουν και πεθαίνουν σ' έναν αχαρτογράφητο δρόμο της πραγματικότητας. Ένα δρόμο που δεν ξεκινά από κάπου για να φτάσει κάπου, αλλά απλώς διασχίζει τη ζωή: που απλώνει, στενεύει, διακλαδίζεται, γίνεται μονοπάτι, κόβεται, χάνεται και ξαναβρίσκεται. Ένα δρόμο για οδοιπόρους της εσωτερικότητας και όχι για περιηγητές με ένδυμα περιπάτου. Οι «κακοτεχνίες» και οι «ανορθογραφίες» των ταινιών του, αντικείμενο «κριτικής» για τους από καθέδρας κήνσορες, δεν κρύβουν μονάχα ένα ρωμαλέο πάθος για σινεμά με κάθε (ή και χωρίς) κόστος και μια ηθική στάση ζωής, αλλά αποτελούν και τα μπαρουτοκαπνισμένα τους παράσημα. Τα λεφτά πάντα φτάνουν όταν υπάρχει περίσσευμα ψυχής, ήταν το πιστεύω του Τορνέ.
Το πέρασμα του χρόνου στις ταινίες του δεν εγγράφεται ως μια στιγμή αιωνιότητας, δεν απαθανατίζεται για να διατηρηθεί στο μαυσωλείο της κινηματογραφικής μνήμης, αλλά είναι μια χαρακιά, μια ρυτίδα, ένα σημάδι φθοράς στο σώμα της ταινίας. Ακριβώς απ' αυτά τα ρήγματα-ανοιχτά τραύματα εισβάλλει το φανταστικό εγκαθιστώντας ονειρικούς θύλακες, προκεχωρημένα φυλάκια στην άγνωστη χώρα της πραγματικότητας. Στο σινεμά του Σταύρου Τορνέ η πραγματικότητα δεν προϋπάρχει ούτε προκατασκευάζεται, αλλά γεννιέται τη στιγμή που η κινηματογραφική κάμερα στρέφεται καταπάνω της. Οι ιστορίες του έχουν αφετηρία την εικόνα ενός ονείρου, τον ψίθυρο του ανέμου, τη μουσική της σιωπής, το βλέμμα ενός αλόγου, το κρώξιμο ενός πουλιού, τον ήχο της πέτρας πάνω στην πέτρα.
Στον πυρήνα των ταινιών του υπάρχει μια αδυσώπητη ανάγκη για έκφραση και επικοινωνία. Γι' αυτό και τα σενάριά του έπαιρναν σάρκα και οστά σε άδεια κουτιά από τσιγάρα, σε παλιές αποδείξεις λογαριασμών, σε χαρτοπετσέτες επαρχιακών καφενείων. Εν ολίγοις, όχι στο λουστραρισμένο γραφείο της «υπηρεσιακής έμπνευσης» αλλά σε απόμερες και ξεχασμένες γωνιές της πραγματικότητας. Η οραματική δύναμη της ματιάς του πηγάζει από τη διαρκή έκπληξη μπροστά στον θαυμαστό (και συνεχώς νέο) κόσμο που ανοίγεται μπροστά του και ο οποίος συλλαμβάνεται (κινηματογραφείται) σε μια κατάσταση μόνιμης έκστασης. Ο κόσμος των ταινιών του αφορά το καθημερινό θαύμα της ζωής, τα ταξίδια της φαντασίας και τις περιπέτειες του βλέμματος, τις πολύγλωσσες πολιτισμικές επαρχίες του Είναι και όχι τα ετοιμοπαράδοτα σχήματα αντίληψης της πραγματικότητας. Οι ανορθόδοξοι και κάπως (ή εντελώς) λοξοί ήρωές του αναζητούν τους μαγικούς εκείνους τόπους όπου οι παλιές φωτιές είναι ακόμα ζωντανές, εκεί όπου είναι ακόμα σε λειτουργία η γεννήτρια των ονείρων. Στις ταινίες του η ζωή δεν είναι παρά ένα όνειρο, που όχι μόνο το βλέπει κανείς με τα μάτια ανοιχτά,

Ο Σταύρος Τορνές, έφηβος, με μαγιό.

αλλά το αγγίζει, το μυρίζει, το γεύεται (με πιπεράκι και θυμάρι), το ακούει, χάρις στην τρομακτική, έως και ανυπόφορη, υλικότητά του. Πρόκειται για ένα σπάνιο πέτρωμα ονείρου, για ένα όνειρο-ορυκτό θαμμένο στο υπέδαφος της πραγματικότητας. Το σινεμά του Τορνέ εξορύσσει αυτό το υλικό και το φέρνει στο φως, καθότι «είναι ένας σκηνοθέτης που μοιάζει να γνωρίζει αυτές τις δυνάμεις, τη φωνή του βατράχου, τους βράχινους όγκους στην αντίπερα όχθη του νερού και τις μυστικές ομιλίες του χώματος».

Υπάρχει στις ταινίες του ένα τοπίο μυστικό, όπου η ζωή συνομιλεί με τον θάνατο, ένα σύνορο που χωρίζει και ενώνει τον μύθο και την πραγματικότητα, την αρχαϊκή γνώση από τον αποχαλινωμένο «ορθό λόγο» της σύγχρονης εποχής. Στο έργο του, φωνές και ιστορίες και γλώσσες, γνωστές και άγνωστες, υφαίνουν ένα πολυπολιτισμικό αφηγηματικό δίχτυ, όπου τα πάντα μπλέκονται γλυκά και αξεδιάλυτα: ήχοι και σιωπή, φως (που αλλάζει –ή μήπως μένει πάντα ίδιο;) και σκοτάδι, στοιχεία και στοιχειά, «εφιάλτες και ονειρότοποι», δυσερμήνευτοι οιωνοί και ανεξήγητα σήματα, προφήτες και φτωχοδιάβολοι, φαντάσματα και ξωτικά, φευγαλέα θραύσματα και αδιαπέραστοι όγκοι ατομικής και συλλογικής μνήμης.

Ο Σταύρος Τορνές αναζητώντας τα παλιά ίχνη, τα χορταριασμένα μονοπάτια και τις εγκαταλελειμμένες ράγες της φαντασίας, υπήρξε και παραμένει ο μόνος έλληνας κινηματογραφιστής που έστησε τη μηχανή λήψης (υλική προέκταση του βλέμματός του) στα κακοτράχαλα περάσματα που οδηγούν από το όνειρο στην πραγματικότητα. Κινηματογράφος μιας ταραγμένης και ανήσυχης εσωτερικότητας, εικόνες ανοιχτές που δεν νοηματοδοτούν τον κόσμο, αλλά κυκλοφορούν ελεύθερες όπως ο άνεμος, ανάμεσα στα χαλάσματα των ερμηνευτικών συστημάτων. Εικόνες που κατοικούν στο κατώφλι των ονείρων, που ψηλαφούν τις ρωγμές, που ψάχνουν και δημιουργούν ανοίγματα –εικόνες ποτισμένες στην ιστορική μνήμη αλλά όχι καταπιεσμένες από το βάρος της, έτοιμες κάθε στιγμή να εκραγούν όπως το αυγό *στον Ντανίλο Τρέλες*–, εικόνες αρχέγονες, που πηγάζουν από την άγρια πλευρά, που ορμούν από το περιθώριο της σελίδας για να εκφράσουν το ανείπωτο, για να συν-ομιλήσουν με την άλλη όχθη του καιρού, για να καταλάβουν το απόκρυφο κέντρο της ύπαρξης – εικόνες που φλερτάρουν με το απρόβλεπτο, που παραμονεύουν το απροσδόκητο, που προσδοκούν το αδύνατο, που απελευθερώνουν την καταλυτική ενέργεια του φαντασιακού. Ταινίες, που κρατώντας πάντα μια απόσταση ασφαλείας από την πραγματικότητα της κοινής λογικής, κινηματογράφησαν και αποκάλυψαν όχι ένα επέκεινα (κάθε μεταφυσική διάσταση ή ερμηνεία καταρρέει κάτω από το βάρος, της υλικότητας των πραγμάτων), αλλά μιά άλλη, διαφορετική υπαρξιακή δυνατότητα, το όνειρο μιας άλλης ζωής. Ο στυγνός δυνάστης του νοήματος (ο Τορνές, κάγχαζε στην ερώτηση: τι σημαίνει αυτό; ή τι θέλετε να πείτε μ' εκείνο;) δεν κατεβαίνει καν στο γήπεδο. Στη θέση του παίζουν η αναρχία του ελεύθερου συνειρμού, η ανεξέλεγκτη ροή της συνείδησης, η ασύμμετρη γεωμετρία του λαβυρίνθου, τα δαιδαλώδη μονοπάτια της μνήμης και η τρέλα της φαντασίας.

Οι εικόνες των ταινιών του διεκδικούν το δικαίωμα να ονειρεύονται τον εαυτό τους, να δραπετεύουν από τον χρόνο και την ιστορία που αφηγούνται ή αποσιωπούν, έτοιμες να «σαλπάρουν για λιμάνια ξένα», για τόπους ανοίκειους ή μυθικούς, ν' αλλάξουν ρότα την ύστατη ώρα. Το μάτι του αλόγου στον *Μπαλαμό* ορίζει το σημείο φυγής προς τα ελεύθερα βοσκοτόπια, προς το πανηγύρι, τη μέθη και το παζάρι της ζωής· στην *Καρκαλού*, μια ταινία για τη ζωή του θανάτου, ένας νεκρός περιπλανιέται (πιο ζωντανός από ποτέ) παρέα, με το φέρετρό του, στον ονειρικό λειμώνα που εκτείνεται ανάμεσα στο πριν και στο μετά, αναζητώντας το σημείο ταφής· στον *Ντανίλο Τρέλες*, ένας αόρατος μυθολογικός χάρτης κρύβει το πρόσωπομάσκα του «φημισμένου ανδαλουσιανού μουσικού» και ταυτόχρονα φανερώνει μια πλούσια πολυγλωσσική βαβυλωνία, ήχων, ρυθμών και μουσικών· στο *Ένας ερωδιός για την Γερμανία*, το αστικό αθηναϊκό τοπίο κινηματογραφείται σαν υπόγεια στοά σε παρατημένο ορυχείο και η αγωνία, το πάθος, η ανάγκη για δημιουργία αποδεικνύονται μεγαλύτερα απ' τη ζωή και απογειώνουν τους ασήμαντους ήρωες σ' ένα άλλο επίπεδο όπου «το όνειρο είναι η σκιά από κάτι πραγματικό».

Σκηνή από τη σειρά του Κώστα Αριστόπουλου Η αρχαία σκουριά, *μεταφορά για την τηλεόραση του ομώνυμου μυθιστορήματος της Μάρως Δούκα. Από αριστερά, Κατερίνα Μαραγκού, Σταύρος Τορνές και Νικήτας Τσακίρογλου. (1984)*

Με εικόνες φτωχές, χειροποίητες, σμιλεμένες στην πέτρα, οι αταξινόμητες ταινίες του έδωσαν μια μοναδική ποιητική πνοή στο άνυδρο και άχρωμο τοπίο του ελληνικού κινηματογράφου. Δεν βολεύτηκαν πουθενά (όπως και ο δημιουργός τους), ούτε στο επίσημο ούτε στο πληροφοριακό ούτε στις αίθουσες, παρά μόνο στο βλέμμα εκείνων που δεν θεωρούν ότι ξέρουν ήδη να βλέπουν, αλλά «μαθαίνουν να βλέπουν», όπως έγραψε ο αξέχαστος Χρήστος Βακαλόπουλος. Οι ταινίες του έχουν την «παλιά δύναμη»: να αγγίζουν τους ανθρώπους και τα πράγματα, να τα ανοίγουν αποκαλύπτοντας την κρυμμένη τους ομορφιά και τη μυστική τους αύρα.

Σαν άλλος «μάγος της φυλής», ο αξιαγάπητος (για όσους τον γνώρισαν από κοντά, έστω και για λίγο) Σταύρος Τορνές μας ταξίδεψε στην εποχή των ονείρων και αποτύπωσε στο φθαρτό υλικό του σελιλόιντ τα ξεθωριασμένα χνάρια ενός άλλου, υπαρκτού, όσο και αόρατου κόσμου.

Το έργο του, όπως είπε και ο νεκροζώντανος πρωταγωνιστής της *Καρκαλούς*, Στέλιος Αναστασιάδης: «ε, ναι ήταν έργο, δεν ήταν κατασκεύασμα».





Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1987. Ο Σταύρος Τορνές, στην αγορά του Μοδιάνο, χορεύει ζεϊμπέκικο.



Ο Ντίνει Μ'Φάντουλ σε σκηνή από τον Ντανίλο Τρέλες (1985).

Για την κινηματογραφική ποιητική του Σταύρου Τορνέ

του Αντρέα Παγουλάτου

Ο κινηματογράφος του Σταύρου Τορνέ αποτελεί ένα μοναδικό φαινόμενο, τόσο από την άποψη του ύφους και της αισθητικής του πληρότητας, όσο κι από εκείνη των όρων της παραγωγής του. Με πραγματικά ελάχιστα μέσα, αλλά κι έναν σπάνιο ενθουσιασμό για τις δυνατότητες της κινηματογραφικής γραφής, ο Σταύρος Τορνές, η Σαρλότ βαν Γκέλντερ και οι κάθε φορά συνεργάτες τους, ολοκλήρωσαν, τα δέκα τελευταία χρόνια της ζωής του σκηνοθέτη, τόσο στην Ιταλία –*Coatti* (1977), *Εξωπραγματικό* (1980)– όσο και στην Ελλάδα, ταινίες που θεωρώ ότι θα μπορούσαν να σταθούν σ' ευρωπαϊκό επίπεδο, χάρη στην ιδιοτυπία τους και την ποιητική κινηματογραφικότητά τους.

Από το ντοκιμαντέρ *Θηραϊκός Όρθρος* (1968) που συν-σκηνοθέτησε μαζί με τον Κώστα Σφήκα, μέχρι και την ταινία *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία* (1987), μπορούμε να εντοπίσουμε στο έργο του ορισμένα σταθερά στοιχεία, αλλά και κάποιες διαφοροποιήσεις από ταινία σε ταινία. Σταθερή είναι για παράδειγμα μια ορισμένη απόσταση που κρατά –μικρή ή μεγάλη– από την πραγματικότητα. Ή ακόμη μια κάποια φαντασιακή διάσταση, με «μυθικό» ή αρχαϊκό χαρακτήρα, που σημαδεύει τις ταινίες του, ενώ, αντιθέτως, ποικίλλουν από έργο σε έργο οι βαθμοί της αφαίρεσης και της απόσπασης από το πραγματικό, καθώς και οι βαθμοί της παραβολοποίησης. Αυτό γίνεται φανερό και στις τέσσερις τελευταίες του ταινίες μεγάλου μήκους –έργα μιας πρώτης ωριμότητας– από τις οποίες ο *Μπαλαμός* (1982) και ο *Ερωδιός για τη Γερμανία* (1987) βρίσκουν την ισορροπία τους ανάμεσα στο πραγματικό και το φαντασιακό, ενώ η *Καρκαλού* (1984) και ο *Ντανίλο Τρέλες* (1986) μοιάζουν περισσότερο με παραβολές, στις οποίες η αφαίρεση και η αναζήτηση καινούργιων αφηγηματικών και κατασκευαστικών «τρόπων» παίζουν έναν κύριο και αποφασιστικό ρόλο.

Στον *Μπαλαμό*, τα *ντοκιμαντερίστικα στοιχεία* δίνουν την αλήθεια τους στη *φαντασιακή «απογείωση»* που, ώς ένα βαθμό, μπορούμε να πούμε ότι την έχουν προκαλέσει. Εντυπωσιάζουν οι τρόποι προσέγγισης του πραγματικού και η ενσωμάτωση των γνήσιων, αυθεντικών εκφράσεων, χειρονομιών, «νευμάτων», αφηγηματικών τρόπων και φωνών, σε έναν μύθο που βοηθά και αυτός σε μία βαθύτερη και ουσιαστικότερη ανάδειξη τους. Η διαχρονικότητα και η ελευθερία κινήσεων της φαντασίας αποκτούν μια ξεχωριστή ποιητική διάσταση, καθώς οδηγούν σε μία σπάνιας ομορφιάς *κοσμική μέθεξη*.

Στην *Καρκαλού*, το «οριακής σημασίας» εσωτερικό ταξίδι-πορεία του ήρωα ανάμεσα σε ζωή και σε θάνατο –τη ζωή του και το θάνατό του– τον οδηγεί, με τη βοήθεια των αναμνήσεων και την προβολή των φαντασιώσεων, σε αινίγματα ιστορικά και κοινωνικά, που συμπλέκονται, στην ιδιότυπη σπειροειδή κίνηση της ταινίας, με τα πιο προσωπικά, υπαρξιακά και μεταφυσικά αινίγματα. Το νταμάρι, οι βράχοι και οι πέτρες, από τη μια μεριά, κλείνουν και οροθετούν τον χώρο και, από την άλλη, σταθεροποιούν και δίνουν μια σπάνια υλικότητα στις φευγαλέες, τρέμουσες εικόνες της μνήμης και της φαντασίας, που ανασύρονται, με ποιητικό τροπο, για να παίξουν ένα ρόλο στο μαγικό παιχνίδι της δημιουργικότητας.

Στον *Ντανίλο Τρέλες* ηχούν πολλές γλώσσες, πολλές μουσικές. Οι ρυθμοί αλλάζουν με τα πρόσωπα, με τις καταστάσεις, με τις κοσμογονικές αναπαραστάσεις, τις πολιτισμικές ιδιαιτερότητες, αντιπαραθέσεις και «εντάσεις». Η μυθική και ουτοπική αναζήτηση του χαμένου ή κρυμμένου στα βουνά «φημισμένου ανδαλουσιάνου μουσικού», ως πρόσωπο και παρουσία –σαν η χαμένη αλήθεια και ενότητα– θα οδηγούσε στον στόχο τους και στην ολοκλήρωσή

τους όλες αυτές τις παραμυθικές περιπλανήσεις των διάφορων προσώπων. Σπασμωδικές, «τρομερά περιπετειώδεις» ή παραβολικές, οι περιπλανήσεις αυτές, δανείζονται, πάντως, στο κινησιολογικό επίπεδο, τις παιχνιδιάρικες, ειρωνικές, παρωδιακές και «εξαρθρωμένες» χειρονομίες και «μάσκες» της Commedia de l' Arte ή τον διφορούμενο χαρακτήρα των λαϊκών αφηγήσεων, με απόηχους από παλιές «μυθολογικές σειρές». Σαν οποιεσδήποτε άλλες μυητικές διαδικασίες δεν αφήνουν, σε τελευταία ανάλυση, κάποια ανοιχτή προοπτική και πιθανότητα, παρά την ίδια την περιπέτεια της περιπλάνησης (του ταξιδιού) και την πιστική επιθυμία για μια διαπολιτισμική αρμονία. Ο Αφρικανός, μουσικός-(λίγο) μάγος-θαυματοποιός, διασχίζει αποφασιστικά και «ρυθμικά» τους διάφορους άγνωστούς του τόπους, σαν να του ήταν, στο βάθος, γνωστοί. Ο άλλος μουσικός, ο Αγγλοσάξονας –το παιδί της ουτοπίας– πέφτει συνέχεια «θύμα» της ελληνολατινικής «διαλεκτικής» πονηριάς και αποπλάνησης. Ο Αφρικανός, με μια βαθιά ηρεμία και γαλήνη και με τις κοσμογονικού χαρακτήρα (ανα)παραστάσεις του ξεφεύγει τις παγίδες που του στήνουν και τις συγκρούσεις στις οποίες προσπαθούν να τον εμπλέξουν. Θεραπεύει μάλιστα τις φαντασιακές (και πραγματικές;) αναπηρίες και δυσαρμονίες (δυστροπίες) των Ευρωπαίων, που με τα συμβολικά χαρακτηριστικά-μάσκες (αληθινές ή υποθετικές) εκφράζουν μιαν αρχαία, δοκιμασμένη και μερικά ξεπερασμένη δυναμική που σατιρίζεται από τον σκηνοθέτη. Αυτός δίνει τον ρυθμό, τον ήχο και τη μουσική και σ' αυτή μονάχα θ' ανταπαντήσει η μεικτή, μυθική ανδαλουσιάνικη μουσική, σ' ένα κοσμογονικό, ελληνικό τοπίο βουνών και υψιπέδων, σε μία από τις τελευταίες σεκάνς της ταινίας. Στο τέλος, όμως, η αρμονία χάνεται ξανά. Ο ένας και μοναδικός λόγος –η μουσική– μπορεί και να μουμιοποιεί τους μαθητές και θαυμαστές της. Η πολυγλωσσία –με τη μορφή μάλιστα Βαβυλωνίας–, η πολυρρυθμία και η πολυφωνία υπαρχουν δυναμικά εδώ και αιώνες. Το ζητούμενο είναι, ίσως, μία διαπολιτισμική αμοιβαία παραδοχή και η ουσιαστική αλληλεπίδραση, η αδελφοσύνη και η αγάπη, πέρα απ' όλα τα κλειστά, παγιωμένα και προκατασκευασμένα σχήματα και συστήματα, σαν ένα απαραίτητο, πολιτισμικό *άνοιγμα*. Όλα αυτά «γράφονται» στην ταινία του Τορνέ, με παραλλαγές και επαναλήψεις, με την ευλυγισία, όμως, και τη χάρη του παραμυθιού: με παιχνιδίσματα, επαναφορές, χορευτικές στροφές. Μερικές φορές, πάντως, δεν λείπουν οι αυθαιρεσίες στον τόνο, στις διάρκειες, στην κλιμάκωση των αφηγήσεων ή οι ανεκδοτολογικές παραφθορές και ευκολίες. Τελικά, όμως, δεν φτάνουν ν' ατονίσουν την εκπήγαση του υπόγειου μυθικού και ποιητικού πλούτου της ταινίας. Στην τελευταία του ταινία *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία* έχουμε να κάνουμε μ' έναν σύγχρονο μύθο, πάνω στη φθορά των ανθρώπινων σχέσεων, αλλά και του έρωτα για τον έρωτα, τον έρωτα για την ποίηση, μέσα στη σημερινή, παγκοσμιοποιημένη κοινωνία της αδιαφορίας, της κατανάλωσης και της παραίτησης, όπου το φανταστικό συμπλέκεται με το πραγματικό σαν τρόμος, αλλά και γλιτωμός. Είναι τα χαρακτηριστικά της περιρρέουσας κοινωνικής πραγματικότητας, που δίνουν ουσιαστικά μια συγκεκριμένη σημασία στις πράξεις, τα έργα και τα λόγια των υποκειμένων: αλλοιώνουν και, μερικές φορές, παραμορφώνουν τη, σε τελευταία ανάλυση, ταξική ιδιαιτερότητα και δυναμική τους. Το πραγματικό δίνεται στη σημαντική αυτή ταινία σαν να μην μπορούσε να υπάρξει χωρίς το φαντασιακό και το συμβολικό. Τα ιστορικά τραυματα και οι φαντασιακές προβολές συνυπάρχουν με τη θετικιστική, «φιλοπρόοδο» δεινότητα μιας νέας γενιάς στις υποθέσεις –είτε πρόκειται για μπαρ είτε για εκδοτικό οίκο– και τις αντίπαλες, ασυμβίβαστες μ' αυτή την πραγματικότητα ποιητικές, φαντασιακές εκτινάξεις. Σαν η σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα να μην επιτρέπει μια δυναμική σύνθεση της φαντασίας με την πράξη ή το αληθινό ξεπέρασμα των ιστορικών πληγών, σαν να φοβάται την πραγμα-τική ποιητική διάσταση των αντιθέτων που τη συνθέτουν. Έτσι, τα πρόσωπα διαθέτουν ένα κατακερματισμένο, φευγαλέο ή «μανιακό» χαρακτήρα, ιδιόρρυθμες νευρώσεις και αναστολές και μ' αυτές –και μέσα από αυτές– είναι υποχρεωμένα να αναζητήσουν την αλήθεια τους, να ισορροπήσουν με τα πράγματα, τα προσωπικά τους οράματα.

Συμπερασματικά, έχουμε να εντοπίσουμε στις ταινίες του Σταύρου Τορνέ ορισμένες αναλογίες (που υπάρχουν τόσο στο μορφοποιητικό επίπεδό τους, όσο και στην παραμυθική, παραβο-



ΠΟΛΥΔΩΡΟΣ: Ή είμαστε όλοι ποιητές ή αρχίδια καλαβρέζικα, εντάξει; Το πρόβλημα όμως είναι ότι οι ποιητές λακίσανε, δηλαδή φοβηθήκανε αυτό το πράγμα. Φοβηθήκανε και εκεί έχουμε το φαινόμενο του συνδικαλισμού στην ποίηση. Λένε δηλαδή οι Αμερικάνοι..., λέει ο Γεφτυσένκο, ο Ρώσος: «μα αυτό είναι μια δικτατορία της πλαζ. Είναι ένα χάος.» Πετάγεται λοιπόν ο θωμάς ο δικός μας και λέει «ποιο χάος; έχεις να προτείνεις τίποτα μέσα στο χάος;» Ήτανε μια πλατεία τριάντα χιλιάδες άνθρωποι, που, αυτοί με τη σειρά τους, ο ένας μετά τον άλλο, έπαιρνε το μικρόφωνο, ναι, και προσπαθούσε να αρθρώσει. Καταλαβαίνεις; Προσπαθούσε να αρθρώσει ποιητικά, δηλαδή είχε φτάσει σε μια κατάσταση τραγελαφική ο ποιητικός λόγος... Ελεγαν: «τσοέ, τσοέ, τσοέ».

ΛΟΥΚΑΣ: Τσοέ! Τι θα πει;

ΠΟΛΥΔΩΡΟΣ: Λοιπόν! Θα πει, λοιπόν, λοιπόν, λοιπόν, λοιπόν, όπως το τραγούδι που λέει τώρα: το 'πε, το 'πε ο παπαγάλος – κάτι τέτοιο, καταλαβες; Οπότε μέσα σ' αυτή την ιστορία, μέσα σ' αυτό το χάος, μέσα σ' αυτή την ανάγκη ότι μικρόφωνο σημαίνει εξουσία και εξουσία σημαίνει μικρόφωνο, φτάνουμε εμείς με τον θωμά. Κι αρχίζει ο θωμάς μ' ένα ποίημα! Με ποιο λες; Με τι ποίημα; Κωνσταντίνος Καβάφης. Στα ιταλικά! Κωνσταντίνος Καβάφης!

ΛΟΥΚΑΣ: Ποιο ποίημα;

ΠΟΛΥΔΩΡΟΣ: 'Ενα ποίημα, δεν θυμάμαι τώρα, ένα ποίημα του Καβάφη. 'Ισως «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον»... Καταλαβες ποιο είναι; Το ξέρεις;

λική τους διάσταση) με μερικές βραζιλιάνικες, «τροπικαλιστικές» ταινίες του cinema nôvo (Ντον Σάντος, Γκλάουμπερ Ρόσα, Ρουί Γκέρα, Κάρλος Ντιέγκες κ.ά.), που δέχτηκαν την επίδραση της ποιητικής «ανθρωποφαγίας» του Όσβαλντ ντε Αντράντε, ή του επικά παρωδιακού *Macunaïma* του Μάριο ντε Αντράντε. Η «ανάγνωση» αυτών των ταινιών, όπως και των ταινιών του Τορνέ, θα μπορούσε να βοηθηθεί από την κλασική πια σήμερα εργασία του Βλ. Προπ για *τη Μορφολογία του παραμυθιού*. Συνοπτικά θα λέγαμε ότι η αντιαφηγηματικότητα ορισμένων σεκάνς στις ταινίες του Τορνέ, η αλλαγή των ρυθμών, ο βάρβαρος, «ατονικός» χαρακτήρας της φωτογραφίας δίνουν τελικά στις ταινίες αυτές μία διάσταση ποιητικής ελευθερίας, που δοκιμάζεται και κινδυνεύει, αλλά επικρατεί παρ' όλες τις δυσκολίες και τα εμπόδια.

Η ιδιαιτερότητα, τελικά, του κινηματογραφικού ύφους του Σταύρου Τορνέ, μέσα στον σύγχρονο ευρωπαϊκό κινηματογράφο, ορίζεται από μια ιδανική ανάμειξη της ευλυγισίας του ντοκιμαντέρ, από τη μια μεριά, που μπορεί και καταγράφει, με σπάνια αφηγηματική ακρίβεια, την πολυσύνθετη πραγματικότητα, με την εκφραστική δεινότητα, από την άλλη, που απαιτούν για να εκφραστούν η φαντασιακή απογείωση, η μυθική και αρχαϊκή διάσταση του πραγματικού και, κυρίως, η παραβολή.

Σεπτέμβριος 2001



Να ανακαλύψουμε τον Σταύρο Τορνέ

Του Fabrice Revault d' Allones

Οι πέντε ταινίες του έλληνα κινηματογραφιστή Σταύρου Τορνέ που είχα την ευκαιρία να δω, εξόριστου για καιρό στην Ιταλία, που εδώ προσεγγίζονται με υποκειμενική σειρά, αποκαλύπτουν έναν δημιουργό με όλη τη σημασία και τη δύναμη του όρου. Σε όλες τις ταινίες το σενάριο υπογράφεται από τον ίδιο και τη Σαρλότ βαν Γκέλντερ· ταινίες γυρισμένες στην Ελλάδα και στην Ιταλία, στο ύπαιθρο ή στους δρόμους με ελάχιστα μέσα, και ερμηνευμένες από μερικούς ηθοποιούς, απλούς ερασιτέχνες (επιπλέον από τον ίδιο τον Τορνέ, παρόντα εδώ κι εκεί).
Ευθύς επιβάλλεται μια πραγματικότητα. Ο Τορνές τοποθετείται με το μέρος του Παζολίνι, όπως και με το μέρος του Εστάς και του Γκαρέλ, και στο ύψος τους. Αλλά αρχικά είναι η συγγένεια με τον Παζολίνι που κάνει εντύπωση, έστω κι αν ο Τορνές χρησιμοποιεί συχνά και δυνατά, άλματα ή ρήξεις στη ροή του μοντάζ. Ενδεικτικά, δύο ταινίες το αποδεικνύουν:

Coatti (1977), γυρισμένη στην Ιταλία και ασπρόμαυρη, εισάγει ένα μέρος ντοκιμαντέρ, πλάνα-σκηνές συνήθως σταθερά και άλλοτε με τη μηχανή στο χέρι, μια φωτογραφία «ακατέργαστη» για να πραγματευτεί, πέρα από την καθημερινή ζωή ενός ζευγαριού (ερμηνευμένο από τον Σταύρο Τορνέ και τη Σαρλότ βαν Γκέλντερ), αυτή του εργαζόμενου λαού. Κυκλοφορώντας αδιάκοπα, με φορτηγό, με τρένο ή με τα πόδια, αυτό το ζευγάρι διασταυρώνεται με φορτηγατζήδες, με χωριάτες, παντού και πάντα με απλούς ανθρώπους που μιλούν για τη δουλειά τους. Νήματα που υφαίνονται σε έναν καμβά με πολιτικό φόντο: σφυροδρέπανα πάνω στους τοίχους, μονόλογοι προλεταριακοί κ.λπ. Όμως αισθανόμαστε ότι η πολιτική ρητορεία του ήρωα (Τορνές) είναι προσποιητή και σε κρίση – όπως το ζευγάρι. Και τελικά, στο σπουδαίο τελευταίο τρίτο της ταινίας, δηλώνεται ένας χριστιανομαρξισμός, καθαρά παζολινικός. Σ' ένα τρένο, το ζευγάρι μας κάθεται απέναντι από έναν φυλακισμένο που μετάγεται: φωνή «off» του φυλακισμένου, παιδί του λαού, πάνω σε εικόνες φτωχών χωρικών του Νότου, που με χριστιανοκομμουνιστικό λόγο καταφέρεται εναντίον του καπιταλιστικού κόσμου («Η γη και ο άνθρωπος είναι αδιαίρετοι», «Διαιρούμε, αναλύουμε: αρκετά!», κ.λπ). Θα ακολουθήσει ένα πλάνο κοπαδιού προβάτων στην άκρη της θάλασσας. Το σύνολο θα ολοκληρωθεί σ' έναν σταθμό λεωφορείων, μ' ένα τεράστιο πανοραμικό στη λαϊκή μάζα, τους ανθρώπους του δρόμου. Στο μεταξύ, ο Τορνές μας χαρίζει ένα απίστευτο πλάνο αρκετών λεπτών, σ' ένα αστικό νυχτερινό σταυροδρόμι, σχεδόν μαύρο, πότε θορυβώδες και πότε ήσυχο· όπως μας προσφέρει εικόνες βουβές, ελαφρά υπερεκτεθειμένες, ενός καθυστερημένου παιδιού με όμορφο πρόσωπο. Και τότε σκεφτόμαστε μάλλον τον Γκαρέλ.

Μπαλαμός (1982), γυρισμένη στην Ελλάδα και έγχρωμη, είναι μια ακόμη ωδή τόσο στους λαϊκούς ανθρώπους (βιοτέχνες, φορτηγατζήδες, χωριάτες) όσο και στη φύση και στα ζώα: εδώ, ο ήρωας, κατοικημένος από τον Τορνέ, ψάχνει να αγοράσει ένα άλογο και περιφέρεται στον κόσμο των εκτροφέων και των πωλητών αλόγων. Η ενότητα είναι πάντα ένα νηφάλιο και τραχύ ντοκιμαντέρ· αλλά να που μια αρχή φαντασιακού μύθου εμφανίζεται με μικρές πινελιές, που στη συνέχεια εξαπλώνεται, όπως σ' ένα όνειρο: με πρόσχημα ένα αλογοπάζαρο, συναντάμε πρώτα Άραβες και Αφρικανούς που θίγουν έναν ανατολίτικο βιβλικό μύθο αρκετά παζολινικό· μετά βρισκόμαστε σε μια αρχαιότητα τελείως παζολινική, κατοικημένη από μια αιχμάλωτη γυναίκα, σκλάβους Ανατολίτες, και έναν βοσκό που δηλώνει «Είδα τον Χριστό». Το σύνολο ολοκληρώνεται με λαμπρά πλάνα της φύσης: νερό, ποτάμι, ομίχλη· βράχοι, δένδρα, αέρας.

Η Ιωμήνη Καρυωτάκη και ο Στέλιος Αναστασιάδης στη Θεσσαλονίκη, το 1994. Ήταν η χρονιά που προβλήθηκε το βραβευμένο ντοκιμαντέρ του Σταύρου Καπλανίδη Σταύρος Τορνές: ο φτωχός κυνηγός του Νότου. Η τελευταία φωτογραφία του Στέλιου Αναστασιάδη, του αντιπροσωπευτικότερου ηθοποιού σε δύο ταινίες του Τορνέ, από τον φακό της Άννας Βιχ (1994).

Μια καταληκτική σκηνή, εμφανώς πολιτική: ένας στρατιώτης, στρατιώτης φασίστας, ένας «πρίγκιπας» της σειράς, αλυσίδες που κρέμονται. Και ο ήρωάς μας, καθισμένος στο καφενείο όπως στην αρχή της ταινίας, ξυπνά απ' αυτό που μοιάζει να ήταν ένα όνειρο.
Σ' αυτή την ταινία, τα πλάνα-σκηνές είναι περισσότερο σε κίνηση, με μηχανή στο χέρι. Η επίδραση του μοντάζ είναι πιο σαφής, ιδίως όταν γλιστράμε από το πραγματικό στο όνειρο με μια σειρά εκπληκτικών πλάνων σε δύο άλογα (το ένα μαύρο, το άλλο άσπρο), στα μαύρα μάτια του άσπρου αλόγου. Και ο Τορνές δείχνει ότι ελέγχει το χρώμα το ίδιο καλά όσο και το μαύρο άσπρο.
Εδώ κι εκεί, επομένως, μια συγγένεια με τον Παζολίνι, αλλά με το στοιχείο του ονείρου πιο αχαλίνωτο και με ένα μοντάζ πιο ξέφρενο. Κάτι που επισφραγίζει το έργο ολόκληρο.
Ωστόσο, ο Τορνές είναι ξεκάθαρα ένας δημιουργός μοναδικός και πρωτότυπος, δεν μοιάζει με κανέναν άλλο, όσον αφορά το περιεχόμενο όπως και τη μορφή. Κι αν αμφιβάλλεις περισσότερο, οι άλλες ταινίες του το αποδεικνύουν. Μια μορφολογία κι ένα ιδιαίτερο σύμπαν επιβάλλονται· μια προσωπική αισθητική το επιβεβαιώνει.
Πράγματι, οι ταινίες του οργανώνονται όλες γύρω από την ίδια μεγάλη θεματική: ένας άνδρας ακόμη νέος, χαμένος μέσα σε μια πραγματικότητα ταυτόχρονα καθημερινή και ασυνήθιστη, χειραγωγείται από έναν άνδρα μεγαλύτερο, λανθασμένα καθοδηγούμενος ή μυούμενος και τελικά προδομένος ή εγκαταλειμμένος απ' αυτόν. Με άλλα λόγια, πορεύεσαι πολύ με τον Τορνέ, αλλά περισσότερο από μια μυητική διαδρομή· πρόκειται για περιπλάνηση, για πορεία προς την καταστροφή του. Καμιά από τις ταινίες του δεν ξεφεύγει απ' αυτό το ζευγάρι, αυτή την εικόνα ενός «γιου» που παρασύρεται και εγκαταλείπεται από έναν «πατέρα» μέσα σ' έναν κόσμο παράξενο· λάιτ-μοτίβ τόσο οδυνηρό όσο και η γυναίκα που δεν είναι παρά μια φιγούρα εμβληματική και μετέωρη, δεν είναι παρά ένα στοιχείο ανάμεσα σε άλλα αυτού του μυστηριώδους κόσμου που μας περιβάλλει, αυτού του μεγάλου Άλλου μέσα στο οποίο ο νεαρός άνδρας γλιστράει, βουτάει, πνίγεται. Κόσμος την ίδια στιγμή αληθινά πραγματικός και υπερ-ρεαλιστικός...
Αυτό, πράγματι, είναι το κλειδί της τορνεϊκής αισθητικής: εικόνες ντοκιμαντέρ, ρεαλιστικές, γνήσιες, από τη μήτρα των οποίων αναδύονται στοιχεία αγενή ή ασυνήθιστα, εκκολάπτουν εικόνες υπερ-ρεαλιστικές - παρα-«σουρεαλιστικές» – ετικέτα αποδιοπομπαία στην προκειμένη περίπτωση, έστω και αν υπάρχει μια μικρή πλευρά Μπουνιουέλ της *Χρυσής εποχής* στον Τορνέ. Τρομερή αλχημεία: αυτές οι υπερ-ρεαλιστικές εικόνες, εδώ, δεν είναι κατασκευασμένα στερεότυπα κολλημένα στο φόντο της πραγματικότητας – σαν κρεατοελιές· όχι, είναι εντός του, προσφέρονται σε συναντήσεις πραγματωμένες μέσα στον κόσμο τον ίδιο, συναντήσεις παράξενες σε έναν ανοίκειο κόσμο. Μαγική φόρμουλα: οι πιο ρεαλιστικές εικόνες είναι τουλάχιστον εξίσου δυνατές όσο και οι περισσότερο υπερ-ρεαλιστικές ονοράσεις, διότι ο Τορνές ξέρει να κινηματογραφεί την πιο κοινή καθημερινότητα με τρόπο τελείως απλό και τελείως ποιητικό, ξέρει να συνδυάζει την ανάδυση και τη θεώρηση της πάντα σπάνιας πραγματικότητας.
Προστίθεται, όπως είναι απαραίτητο, η τέχνη του ντεκουπάζ, αντικαθιστώντας και επαυξάνοντας τη μοναδικότητα του κόσμου και της ύπαρξης κατά τον Τορνέ: κάθε σκηνή μοιάζει να αγνοεί την προηγούμενη και η επόμενη εμφανίζεται σαν ένα αγνώστου ταυτότητος αντικείμενο που ήρθε από αλλού, πριν συνδεθεί στις άλλες με τρόπο επιμελώς μη συνεχή· ακόμη περισσότερο, κάθε σκηνή είναι σαν αποκάλυψη ενός καινούργιου συμπαγούς όγκου ή σαν μέρος ενός απρεπούς –πραγματικού ή υπερ-ρεαλιστικού– παραξενίσματος. Βεβαίως δεν πρόκειται μόνο για έλλειψη αφηγηματικότητας, ώστε να απεικονιστεί καλύτερα ένα καφκικό σύμπαν, έστω κι αν αυτό υπάρχει· κύριος στόχος κάθε φορά είναι να καταγραφεί το ξάφνιασμα της συνάντησης, της ανακάλυψης του κόσμου. Με μια φρεσκάδα ζωογόνο εδώ, με μια τρομακτική σύγκρουση παρακάτω...
Ναι, ειναι καιρός να αναφέρουμε τις διαφορετικές ταινίες, τους διάφορους τρόπους, ανάλαφρους ή σοβαρούς, τρυφερούς ή σκληρούς, του κινηματογράφου του Τορνέ.

Στις επόμενες σελίδες: Αυτοσχέδιο φυλλάδιο με κολάζ και χειρόγραφα μανιφέστα των νεανικών χρόνων του Σταύρου Τορνέ. Τα σύμβολα του αναρχισμού και η κοινωνική επανάσταση.

Ενας ερωδιός για την Γερμανία (1987). Είναι ίσως η λιγότερο εντυπωσιακή από τις ταινίες που είδα, αλλά ειναι μια ταινία απολαυστική. Ένα βλέμμα ντοκιμαντερίστικο, προσηλωμένο στα «μικρά τίποτα» που κάνουν τη ζωή· μια έμφαση σε σκηνές και πλάνα που αποκτούν δύναμη με μερικές κινήσεις της μηχανής αποτελεσματικές όσο και οικονομικές. Πρόκειται για την ιστορία ενός απένταρου εκδότη ποίησης και του ερωτευμένου νεαρού βοηθού του, που περιτριγυρίζονται από έναν ηλικιωμένο λόγιο, μια ιστορία που είναι το πρόσχημα για κάποια ξέφρενα σχόλια γύρω από το χρήμα και την ποίηση, για μερικές πικάντικες σπόντες πάνω σ' αυτή την κοινωνία. Μια αισθητική και ένας λόγος που ανακαλούν λίγο τον Ζαν Εστάς τού *Ο άγιος Βασίλης έχει μπλε μάτια,* που χαρακτηρίζεται από την αντιστικτική παρουσία ενός ταριχευμένου ερωδιού και τις αναμνήσεις της γερμανικής κατοχής (με πεινασμένα πιτσιρίκια). Αυτή η συμπαθητική ταινία ξαναπαίρνει με τρόπο ρεαλιστικό και τρυφερό την τορνεϊκή μορφή, και ως μορφή και ως περιεχόμενο.

Ντανίλο Τρέλες (1986). Εμπρός «Comediante», άγγιξε σχεδόν τη φάρσα αλά ιταλικά (από την υιοθετημένη πατρίδα του κινηματογραφιστή). Πάντα ένα πλαίσιο ντοκιμαντέρ, η φύση παίρνει εδώ τη θέση των αστικών δρόμων αλλά αυτή τη φορά τη στοιχειώνουν άγρια ζώα της παρωδίας των μύθων. Πάντα ένας νέος (κιθαριστής) φοβάται, ακολουθεί τυφλά έναν γέρο, εδώ όμως μασκαρεμένο σε αλεπουδάνθρωπο, και μαζί θα διασταυρωθούν με ένα ανθρωπόμορφο κοκοράκι-δόλωμα, μια γυναίκα-κουρούνα μάγισσα, έναν βιολόγο λατινομαθή, έναν μαύρο μουσικό-μάγο, μια ζωντανή μούμια. Μιλούν έξι γλώσσες και αναφέρουν συχνά έναν ανδαλουσιανό μουσικό, τον φημισμένο Ντανίλο Τρέλες, μια ύπαρξη τρομερή. Ο θεατής σκέφτεται μερικές φορές την ταινία *Uccellaci e Uccellini* (*Μεγάλα πουλιά, μικρά πουλάκια*) του Παζολίνι, για το μέρος του ντοκιμαντέρ-φάρσα στο ύπαιθρο, το ηθελημένα ναΐφ που κατοικείται από φτωχούς του Νότου, αλλά ο λόγος και το ύφος είναι περισσότερο μπαρόκ – ή κιτς. Αυτή η ταινία, ευτράπελη, στήνει με τρόπο φανταστικό και ανάλαφρο την τορνεϊκή μορφή, και ως μορφή και ως περιεχόμενο.

Καρκαλού (1984). Είναι μαύρη και σκληρή με διαφορετικό τρόπο, σαν ένας αερόλιθος, σαν διαμάντι. Νύχτα που τη διαπερνούν σπάνια φώτα, σιωπή σπαραγμένη από λίγες νότες κοντραμπάσου. Εδώ ο ηλικιωμένος κύριος, ιερατικός, οδηγεί τον νεαρό άνδρα σε μια παρηκμασμένη γυναίκα, και στη συνέχεια σε ένα είδος Γκράαλ (ιερό δισκοπότηρο, ιερή σπηλιά). Το σύνολο, περιπλανώμενο σε μια Ελλάδα λαϊκή, όπου οι ενήλικοι σπάνε βράχους και συνωμοτούν για την επανάσταση, όπου τα παιδιά κατασκοπεύουν. Ταυτόχρονα ρεαλιστική και ονειρική, στοιχειωμένη από τον θάνατο (μέχρι το τελικό σκίρτημα), η ταινία ανακαλεί τα πρώτα έργα του Γκαρέλ, σε αρκετές σκηνές τουλάχιστον – όπως αυτή της νύχτας στη θάλασσα με πυρσούς και φωνές, όπως εκείνη η συμπλοκή ανάμεσα σ' έναν άνδρα και μια γυναίκα που αρχίζει με καβγά και τελειώνει μ' ένα σφικταγκάλιασμα, όπως εκείνα τα μεγάλα βλέμματα των παιδιών, πραγματικά λαμπρά. Αυτή η λιτή ταινία κατοικεί με ποιητικό και βαθύ τρόπο την τορνεϊκή μορφή, και ως μορφή και ως περιεχόμενο.
Ομολογώ ότι αυτή η τελευταία, προγενέστερη των δύο άλλων, έχει την προτίμησή μου.

Αλλά είπα πολλά, και όχι αρκετά καλά. Δεν έχει σημασία. Αυτό που μένει, αυτό που μετράει, εκείθεν και εντεύθεν μιας συγκεκριμένης ενόρασης του κόσμου και της ύπαρξης, των διαφόρων τρόπων της έκφρασής του, είναι ο όγκος αυτών των πλάνων –βράχοι ή αμμουδιές– του πραγματικά ή του υπερ-ρεαλιστικά πρωτόγνωρου, το οποίο έχει αδράξει καθώς αναδύεται και έχει αποδώσει χάρη στην παρατήρησή τους.
Ο Σταύρος Τορνές υπήρξε ένας μεγάλος, ευρέως άγνωστος: ας το ομολογήσουμε – κι ας τον ανακαλύψουμε.

Το κείμενο του Fabrice Revault d' Allones πρωτοδημοσιεύθηκε στο πρόγραμμα του αφιερώματος στον Σταύρο Τορνέ για την εκδήλωση της Δανκέρκης, 1992.




ΕΠΙ ΤΑ ΠΡΟΣ

ΑΝΑΡΧΙΚΟΙ—ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΑΙ

ΑΝΕΥ ΟΙΚΤΟΥ



Εργάτες τῆς Καταλωνίας, πρὶν λίγες μέρες στή
αρινιένα σᾶς εἶπα ὅτι ἤμουν περήφανος πού
ῆς ἀντιπροσώπευα στό μέτωπο τῆς Ἀραγωνίας
αί σᾶς εἶπα ἀκόμη ὅτι θά εἴμαστε ἄξιοι
ἐμπιστοσύνης σας. Ἀλλά γιά νά μπορέσει νά
εχιστεῖ αὐτή ἡ ἐμπιστοσύνη καί ἡ ἀδερφοσύνη

Ἀλλά εἴμαστε προεταμασμένοι καί ξέ-
ρουμε πῶς νά τίς ἀντιμετωπίσουμε. Ἡ σοδε
μας εἶναι ὥριμη. Μαζέψτε τό στάρι! Ἡ σοδε
θά εἶναι γιά τόν καθένα καί δέν θά ὑπάρχε
κανείς μέ ἰδιαίτερα προνόμια. Ὅταν γίνει ἡ
μαρασιά, οὔτε ὁ Ἀζάνια, οὔτε ὁ Λάργκο κα-
μπαλέρο, οὔτε ὁ Ντουρούτι θά ἔχουν τό
δικαίωμα γιά μεγαλύτερη μερίδα. Ἡ σοδειά
ἀνήκει στόν καθένα, σ' ὅλους αὐτούς πού
δούλεψαν κανονικά, εἰλικρινά καί προ-
σεκτικά γιά νά μήν λεηλατηθεῖ.

Πρέπει ν' ἀφοσιωθοῦμε ὁλοκληρωτικά στόν
ἀγῶνα σέ τέτοιο σημεῖο πού νά ξεχάσουμε
ἀκόμα καί τούς ἑαυτάς μας. Πάνω ἀπ' ὅλα
ἐσεῖς, γυναῖκες μας, κάντε τίς καρδιές
σας νά σωπάσουν καί ἀφῆστε τούς ἄνδρες
σας νά πολεμήσουν στό μέτωπο. Μήν τούς
γράφετε γιά νά τούς πεῖτε ἄσχημα νέα,
σηκῶστε αὐτό τό βάρος μόνες σας.

" Ἐργάτες τῆς Ἰσπανίας, κουράγιο! Ἄν
εἶναι γραμμένο ὅτι σέ μιά ὁρισμένη στιγμή
πρέπει νά διακινδυνέψουμε τή ζωή μας,
ἄς πούμε στόν ἑαυτό μας ὅτι αὐτή ἡ
στιγμή ἔφτασε!



Ο Σταύρος Τορνές με τον Νίκο Παπατάκη στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1986).



Σκηνή από την ταινία Ένας ερωδιός για τη Γερμανία. Από αριστερά: Εύρης Παπανικόλας, Τάκης Δημητρακόπουλος και Σταύρος Τοιώλης

Απόψεις και μαρτυρίες

Οι «βαλσαμωμένοι» ποιητές και ο «Δε μ' αγαπάς»

Ο Σταύρος Τορνές και ο Θόδωρος Αγγελόπουλος στάθηκαν οι κύριοι αλλά διαμετρικά αντίθετοι άξονες που εξέφρασαν με χαρακτηριστική σαφήνεια, ιδεολογική και αισθητική (μέχρις ένα όριο και δεοντολογική), το «πρόσωπο» του μεταπολεμικού ελληνικού κινηματογράφου, χωρίς κανείς, βέβαια, να ξεχνάει τον ιστορικό ρόλο του Αλέξη Δαμιανού. Σύμμεικτα συγγενείς των δύο πρώτων, ο Σταύρος Τσιώλης και ο Δήμος Αβδελιώδης. Στον ανάμεσα χώρο κινήθηκαν όλοι οι άλλοι –ο καθένας στο μέτρο του– αξιόλογοι έλληνες κινηματογραφικοί δημιουργοί, μέσα σ' έναν συχνά αντιφατικό πλουραλισμό.

Και ενώ του μεν Αγγελόπουλου ο δρόμος, συνεχώς διαμορφούμενος, είναι γνωστός, του Τορνέ παραμένει σχεδόν αψηλάφητος. Οι μόλις τέσσερις ταινίες που γύρισε στην Ελλάδα από το 1982 ώς το 1988 (ακριβώς μία κάθε δύο χρόνια) άσκησαν γοητεία σε ένα κυρίως νεανικό κοινό «ανοιχτό» και φυσιολογικά ευεπήφορο στο μαγικά και ποιητικά απροσδόκητο. Βέβαια, παρέμεναν απροσδιόριστες, στη λογική τεκμηρίωση, οι περιοχές του απροσδόκητου που τους γοήτευαν. Ήταν φανερό ότι ο μυημένος θεατής στη χρήση του βλέμματος ως «εργαλείου» ανακάλυψης και ανάγνωσης των εικόνων και των αφανών συνειρμών που παρήγαγαν είχε καλύτερη πρόσβαση σ' αυτή τη λυρική μυθολογία μιας παράξενης (μέχρι τότε) ελληνικότητας που παρουσίαζαν. Κυρίως στις τρεις πρώτες ταινίες που γύρισε μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα (*Μπαλαμός, Καρκαλού, Ντανίλο Τρέλες*) οι χώροι, οι άνθρωποι, η φύση, η γλώσσα έδειχναν όλα γνωστά και οικεία, η Ελλάδα δίχως τα μπιχλιμπίδια μιας τέχνης συμβατικής.

Ήταν όμως η διαδικασία στη λογική της αφήγησης, ο υποβιβασμός του ρεαλιστικού ντετερμινισμού, που αιφνιδίαζε, κέντριζε, διαπότιζε και τελικά κατακτούσε τον θεατή. Μπουχτισμένοι όλοι μας από την ομφαλοσκόπηση και την εσωστρέφεια της ελληνικής απομίμησης της Nouvelle Vague και τα ρετάλια τού κατ' ευφημισμόν «καλού εμπορικού σινεμά», υποδεχθήκαμε τον κινηματογράφο του Σταύρου Τορνέ ως ζείδωρη απάντηση. Απολαυστικός όσο και απρόβλεπτος ισορροπιστής μεταξύ της βιοσοφίας της μεσογειακής Ανατολής και των υπερρεαλιστικών ανατροπών που έφερε μαζί του από τη θητεία του στη Δύση, ανέπλασε ένα βαθύτατα λυρικό όσο και ανθρώπινο βασίλειο από ολόφρεσκες εικόνες και μύθους. Ένας αιρετικός σαρκασμός ανάλαφρος, εντούτοις, και παιγνιώδης συνοδεύει και σχολιάζει τις ατέλειωτες αναζητήσεις του στα ελληνικά τοπία, πότε με το βλέμμα ενός αλόγου, πότε ως ανδαλουσιανός τροβαδούρος και πότε ως νεκρός που πάει να τον κηδεύσει ο εαυτός του. Υπερβάσεις του γήινου και του έλλογου με εργαλεία το γήινο και το υπέρλογο στοιχείο της ποίησης.

Στην τελευταία του ταινία, *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία*, αυτός ο ελεύθερος χρυσαετός των κινούμενων εικόνων θα προσγειωθεί στους γνώριμους χώρους του της αθηναϊκής καθημερινότητας, αυτής των άδοξων και τελικά «βαλσαμωμένων» μέσα στις ελπίδες τους ποιητών, αυτών που ζουν ανάμεσα στην οδό Ιπποκράτους και την πλατεία Εξαρχείων. Μια ελεγεία για τα όνειρα και τις φαντασιώσεις αυτών των φτωχοδιαβόλων που ενώ λες και ξεπήδησαν από τις σελίδες των *Σκηνών από τη ζωή των μποέμ* του Πολ Μιρζέ, η ταινία κυριαρχείται υπαινικτικά από τον ερωτισμό των τρόπων του Εμπειρίκου. Φυγές στις παιδικές μνήμες της κατοχής, παράλογες προσπάθειες για τον επιούσιο, προδομένοι έρωτες, η δόξα που δεν χτυπάει ποτέ την πόρτα τους, όλα αδιάκοπες φυγές και ακυρώσεις κάθε λογικά προσ-

δοκώμενου. Ακόμα και ο ανεπανάληπτος «Δε μ' αγαπάς» δεν θα αντέξει τη φυγή του και θα συμβιβαστεί.
Αυτός ο κινηματογράφος, και των τεσσάρων ταινιών, περιγράφει το κοσμοείδωλο μιας Ελλάδας ελληνικής με ανεπανάληπτους τρόπους γνησιότητας. Είναι βέβαιο ότι θα ήταν άλλη η πορεία του αν ο Τορνές δεν έφευγε τόσο νωρίς.

Δημήτρης Χαρίτος
Σεπτέμβριος, 2001

Η απροστάτευτη μοναξιά του Σταύρου Τορνέ

Πρωτογνώρισα τον Σταύρο Τορνέ το 1979 στην Βενετία. Εκείνη την χρονιά ξανάρχιζε δοκιμαστικά και χωρίς διαγωνιστικό χαρακτήρα η Mostra del Cinema. Το φημισμένο Φεστιβάλ είχε διακοπεί, αρχές εκείνης της φλογερής δεκαετίας, όταν κάποιοι, από τον Παζολίνι και τον Μπερτολούτσι μέχρι τον κριτικό κινηματογράφου Λίνο Μιτσικέ και τον σεναριογράφο Τσέζαρε Ζαβατίνι, διεκδίκησαν μιά άλλη, διαφορετική οπτική γιά το σινεμά. Ήμουν με τον Χρήστο Βακαλόπουλο. Ο Τορνές είχε φέρει, σε κάποιο από τα παράλληλα προγράμματα, τους *Coatti*, μιά ταινία που γύρισε στην Ιταλία. Ο Χρήστος μου υπενθύμισε πως ο Σταύρος, είχε ένα ρόλο στο *Αλονζανφάν* των Ταβιάνι. Και υπήρχε βέβαια ο *Θηραϊκός όρθρος*, που είχαν κάνει Τορνές και Σφήκας, πριν από τη χούντα.
Οι *Coatti* προβλήθηκαν σε μιά μικρή αίθουσα του υπερπολυτελούς και πανάκριβου ξενοδοχείου Εξέλσιορ, στο Λίντο της Βενετίας, εκατό μέτρα από το Palazzo del Cinema. Ήταν χρόνια, όπου μπορούσε να χωρέσει ακόμα κι εκεί ένας τέτοιος κινηματογραφικός εξτρεμισμός. Αλλωστε στο επίσημο πρόγραμμα ο τότε διευθυντής της Mostra Κάρλο Λιτσάνι, σκηνοθέτης, μέλος του Ιταλικού Κομμουνιστικού Κόμματος, είχε επιλέξει ανάμεσα σε άλλες και την ταινία ενός μεγάλου ακραίου του σινεμά, του Ζαν-Μαρί Στράουμπ. Λίγα χρόνια αργότερα, στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ο Σταύρος Τορνές έφερε τον *Μπαλαμό*, την πρώτη ελληνική ταινία του μετά τον επαναπατρισμό του. Κάποια από «τα παιδιά του εξώστη» και οι «επίσημοι» κνίτες απαίτησαν, όταν τέλειωσε η προβολή, το κεφάλι του Τορνέ.
Ήταν από τις σπάνιες φορές που φάνηκαν τα πρώτα σημάδια μιας, αδιανόητης ακόμα, συμμαχίας. Η Ροζίτα Σώκου βρήκε ανέλπιστους υποστηρικτές. Κατ' αυτούς η τέχνη του κινηματογράφου έπρεπε, οπωσδήποτε, να υπακούσει σε νόρμες. Ο *Μπαλαμός* ήταν μιά ταινία που δεν μπορούσε να κολακεύσει την πολιτική στράτευση του κνίτη και τη διασκεδαστική ελαφρότητα της Φίνος Φιλμς. Κι έτσι τον έκραξαν σε πλήρη σύμπραξη.
Όπως φάνηκε στην συνέχεια όλοι αυτοί είχαν δίκιο. Γιατί οι εποχές, στο μεταξύ, άλλαζαν. Ο Σταύρος Τορνές ήταν ένας από τους εξτρεμιστές του κινηματογράφου. Η μη αποδοχή του από θυμωμένους οπαδούς του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και νοσταλγούς του παλιού ελληνικού κινηματογράφου μπορεί να θεωρηθεί και ως μια πρώτη ένδειξη της νέας τακτοποίησης που θα κυριαρχούσε στην παγκόσμια κινηματογραφία.
Να το πούμε αρκετά σχηματικά: από τον κινηματογράφο των δημιουργών περνούσαμε πια στον κινηματογράφο των κατασκευαστών. Ο Ζαν-Λικ Γκοντάρ ήταν ένα παράδοξο, ο νέος κινηματογράφος άρχισε να χάνει την ηγεμονία του. Σχεδόν την ίδια περίοδο τα νεανικά κινήματα που προσπάθησαν το '60 και το '70 να επαναπροσδιορίσουν την ουσία της πολιτικής είχαν φθάσει στο πιο αδιέξοδη και εκτρωμακτική έκφρασή τους, την τρομοκρατία. Γιά να θυμηθούμε την Ιταλία, την πιο χαρακτηριστική χώρα αυτής της μεταλλαγής, το μεγάλο δίλημμα ανάμεσα στον ρεφορμισμό και τον πραγματισμό του Κομμουνιστικού Κόμματος κυρίως, και την τυφλή και ματωμένη ρητορική των «Ερυθρών Ταξιαρχιών», απαντήθηκε με μιά τραγωδία που συνέτριψε όλη την Αριστερά, θεσμική και εξωθεσμική. Ο αριστερισμός δεν ήταν πια το αλάτι, η προκλητική, φαντασιακή, ελευθεριάζουσα, ουτοπική εκδοχή της Αριστεράς, αλλά το αδιέξοδο έκτρωμά της.

Ο κινηματογράφος του Τορνέ βρέθηκε ακριβώς στην δίνη, όπου, όπως και στην πολιτική, το ρήγμα, ανάμεσα στον θεσμικό και τον μη θεσμικό χώρο κάθε έκφρασης ήταν αγεφύρωτη. Ο *Μπαλαμός* είναι μια ταινία που υπενθυμίζει αιτήματα και δικαιώματα του κινηματογραφικού πολιτισμού, τα οποία, την εποχή που προβλήθηκε και στη συγκυρία που έγινε, δεν θα μπορούσαν να γίνουν πλέον αποδεκτά. Το δικό της νόημα είχε μια διαφορετική αξία, που, όπως φάνηκε, ελάχιστοι ήταν σε θέση να τη σεβαστούν. Λίγα μόλις χρόνια αργότερα είχα μια ακόμη τραυματική εμπειρία. Μέλος της Προκριματικής Επιτροπής του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, που τότε ήταν μόνο ελληνικό, είδα να κόβεται από το διαγωνιστικό τμήμα η *Καρκαλού*. Ο Μάνος Ζαχαρίας, ο Τάσος Ψαρράς κι εγώ, μάταια προσπαθήσαμε απεγνωσμένα να πείσουμε τους υπόλοιπους πως ο κινηματογράφος δεν κρίνεται με βάση προκαθορισμένες νόρμες και ο Τορνές αξίζει, περισσότερο ίσως από τους άλλους δημιουργούς του εγχώριου κινηματογράφου, τουλάχιστον την προσοχή, τον καβγά ή τη συζήτησή μας. Μετάνιωσα που δεν τα βροντήξαμε κι αφήσαμε τον Τορνέ στην απροστάτευτη, από όλους, μοναξιά του.
Η μοναξιά του Τορνέ δείχνει τον στρεβλό δρόμο που ακολούθησε, στην πλειοψηφία του, ο ελληνικός κινηματογράφος. Δεν αναπτύχθηκε, όπως όφειλε να γίνει, ένας γόνιμος διάλογος γιά την αισθητική αγωνία, την κοινωνική προσέγγιση και τους δημιουργικούς στόχους της δικής μας κινηματογραφίας. Κι όμως, αυτός ο ακραίος άνθρωπος έθετε ορισμένα θεμελιώδη ζητήματα: πώς μπορεί μια προσωπική κινηματογραφική γραφή να μην είναι αλαζονική, εγωιστική, αυτο-αναφερόμενη και ερμητικά ομφαλοσκοπική; πώς μιά φτωχή παραγωγή θα καταφέρνει να μην υποβιβάζει και να μην υπονομεύει τον πλούτο των σκέψεων και των αισθήσεων που αναπτύσσονται στην ταινία; τι σημαίνει κάνω κινηματογράφο και, κατά προέκτασιν, πώς τον δέχεται το κοινό; πώς καθορίζεται και πού αποσκοπεί η κινηματογραφική καλλιγραφία;
Με δυο λόγια, ο κινηματογράφος του Τορνέ άνοιξε κι άφησε ανοιχτά, όλα, σχεδόν, τα θέματα που διαπέρασαν τον σύγχρονο κινηματογράφο. Δυστυχώς, η εποχή θεώρησε όλα αυτά τα προβλήματα παλαιομοδίτικα και περιθωριακά. Ο Τορνές, όπως και ο Αβδελιώδης ή η Αγγελίδη στη συνέχεια (τα παραδείγματα είναι ενδεικτικά) διαβάστηκαν είτε με εκστατική, σπαραξικάρδια αποδοχή, στα όρια του μηδενισμού όποιας άλλης πλευράς του ελληνικού σινεμά είτε με πλήρη απαξία. Γι' αυτό, η ευκαιρία που δίνει το αφιέρωμα στον Τορνέ ας μην πάει πάλι χαμένη.

Γιώργος Μπράμος
Οκτώβριος, 2001

Ένας κινηματογράφος με λίγες δραχμές

Σε ένα αφιέρωμα στον ελληνικό κινηματογράφο με 14 ταινίες που περιλαμβάνονται στην κινηματογραφική παραγωγή από το 1981-1984, όλες συμπαραγωγές του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και των Σκηνοθετών.
[...]
Ανάμεσα σε όλους τους Δημιουργούς μιας διαφορετικής αντίληψης είναι ο Σταύρος Τορνές, σκηνοθέτης της *Καρκαλούς*, που είναι άλλωστε η μοναδική ταινία που σε αυτό το αφιέρωμα αξίζει ενός κάποιου ενδιαφέροντος, και που είναι επίσης η μοναδική ταινία που το Κέντρο Ελληνικού Κινηματογράφου έκανε την παραγωγή ξοδεύοντας μόνο 2.000.000 δρχ.
Σύμφωνα με τον Σταύρο Τορνέ, «το Κέντρο Κινηματογράφου δεν μπορεί να διανείμει τις ταινίες που αυτό το ίδιο παράγει, ενώ η πολιτική του που θέλει να ανοίξει τις πόρτες στους νέους δημιουργούς μπορεί να φέρει μελλοντικά αποτελέσματα».
[...]
Στο Ελληνικό Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης, τα προηγούμενα χρόνια έγιναν επιλογές λίγο-πολύ επικίνδυνες. Βραβεύτηκαν ταινίες με ανεπαρκή αξία καλλιτεχνική

ενώ αποκλείστηκαν άλλες μόνο για «πολιτικούς λόγους». Ξεκάθαρο παράδειγμα είναι η *Καρκαλού* του Σταύρου Τορνέ που, δύο χρόνια πριν, είχε αποκλειστεί από την επίσημη επιτροπή για λόγους που κανένας δεν μπορεί να εξηγήσει.
Η ίδια τακτική είχε ακολουθηθεί και για την προηγούμενη ταινία του *Μπαλαμός*.
Και οι δυο αυτές ταινίες του παίχτηκαν αργότερα στην Ιταλία με αξιοσημείωτη αποδοχή από τους κριτικούς.
Συμπέρασμα: αν εξαιρεθούν σκηνοθέτες όπως ο Κούνδουρος, ξεχασμένος πλέον στην ποιητική του φλέβα, και ο Αγγελόπουλος, ο τρίτος μεγάλος έλληνας σκηνοθέτης είναι ο «νεαρός γέροντας» Σταύρος Τορνές, ηθοποιός στην Ιταλία των αδελφών Ταβιάνι και του Ρόζι, ο οποίος γύρισε στην πατρίδα του μετά από την προτροπή του τότε διευθυντή της τηλεόρασης Βασίλη Βασιλικού.
[...]

Sergio Coggiola
L' Unità, *14.6.1986*

Η τελευταία φαντασία του Σταύρου Τορνέ

Φτάνει από την Αθήνα μια θλιβερή είδηση. Τρίτη 26 Ιουλίου. 56 χρονώ έσβησε, από ανίατη αρρώστια ο σκηνοθέτης Σταύρος Τορνές.
Μπορεί το όνομά του να λέει λίγα στον επιπόλαιο παρατηρητή αλλά η εξαφάνισή του πληγώνει όσους αγαπούν τις λιγότερο γνωστές περιοχές, τον πειραματισμό, την πιο ζωντανή διανόηση, που ξέρει να δίνει δείγματα κινηματογραφικής δημιουργικότητας.
Στη χώρα μας ο Σταύρος Τορνές είχε πολλούς φίλους που γνώρισε στα χρόνια μακράς εξορίας που έζησε στη Ρώμη, κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής δικτατορίας που καταπίεσε την Ελλάδα το διάστημα 1967-1974.
Αυτή την περίοδο έκανε τα πιο διαφορετικά επαγγέλματα πριν μπορέσει να επανέλθει στην κινηματογραφική δουλειά που είχε ξεκινήσει λίγες εβδομάδες πριν από την 21η Απριλίου μαζί με τον Κώστα Σφήκα, *Θηραϊκός όρθρος*, 1967.
Το παρουσιαστικό του, σχεδόν εκτός εποχής, τα έξυπνα μάτια του, τα συνεχώς αχτένιστα λευκά μαλλιά του, του άνοιξαν πρώτα τις πόρτες της υποκριτικής. Αρχικά τον χρησιμοποίησε ο Ρομπέρτο Ροσελίνι που του εμπιστεύτηκε τον ρόλο του Φερούτσιο Πάρι, στην ταινία *Ιταλία, έτος ένα*, το 1975. Ο Πάολο και ο Βιτόριο Ταβιάνι του αναθέτουν τον ρόλο ενός από τους αδελφούς Σουμπλίμι στην ταινία *Αλονζανφάν*. Ο Μίμο Ραφέλε τον θέλει για πρωταγωνιστή στη μεσαίου μήκους τηλεταινία *Αύριο*.
Οι σχέσεις του, μέσα από αυτές τις ευκαιρίες, του επέτρεψαν να πραγματοποιήσει τα πρώτα του φιλμ στα οποία είναι και ο μοναδικός ηθοποιός.
Έγιναν πρώτα οι μικρού μήκους, *Studenti* και *Αντίο Αναταλή*, μετά η πραγματική δημιουργία *Coatti*, την οποία ακολούθησε η μεσαίου μήκους *Εξωπραγματικό*.
Μετά την πτώση της δικτατορίας το 1974, ο Σταύρος Τορνές επέστρεψε στην Ελλάδα αλλά δημιουργεί μόνο το 1982 τη δεύτερή του ταινία, *Μπαλαμός*.
Μετά από αυτήν έκανε την *Καρκαλού* το 1984, το *Ντανίλο Τρέλες* το 1986, *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία* το 1987.
Σε μας ο Αντριάνο Απρά, θα παρέχει στον Σταύρο Τορνέ ένα είδος «σταθερής φιλοξενίας» στο φεστιβάλ του Σαλσοματζόρε, ώστε να κερδίσει την εκτίμηση όσων έμειναν γοητευμένοι από τα ζώα που μιλούν, τους ανθρώπους τους μεταμφιεσμένους σε κτήνη, από τους χαρακτήρες και τις καταστάσεις με τους δυνατούς συμβολισμούς.
Ο κινηματογράφος του ήταν με τη θέλησή του φτωχός και βρώμικος, στα όρια του «μη επαγγελματικού», χαρακτηριστικά που στην πατρίδα του προκάλεσαν βίαιες πολεμικές, τόσο που μερικοί έφτασαν να του αρνηθούν τον χαρακτηρισμό του αυθεντικού κινηματογραφιστή.



Σκηνή από την ταινία Κιέριον του Δήμου Θέου. Αριστερά ο Ανέστης Βλάχος, δεξιά ο Σταύρος Τορνές.



Η Ιομήνη Καρυωτάκη και ο Μάριος Καραμάνης στην Καρκαλού (1984).

Τα περιορισμένα μέσα και η φαινομενική αφροντισιά της φόρμας ήταν γι' αυτόν τον σκηνοθέτη απαρχή για διάλογο ποιητικό σε ένα σύνολο ειρωνικό και τραγικό, πλησιάζοντας υλικά ετερογενή σε ένα αμάλγαμα η γοητεία του οποίου πηγάζει από το μπέρδεμα αντιθετικών δεδομένων.
Ανάμεσα στις πολλές αντιθέσεις που θυμόμαστε μπορούμε να ξεχωρίσουμε την αντίθεση μιας φωτογραφίας φθαρμένης, συχνά σκοτεινής, στο όριο μιας αποκρυπτογράφησης και μιας δραματικής παρτιτούρας που μετρά επιμελώς ρόλους, ρυθμούς, σύμβολα, εντυπώσεις.
Ένα πανόραμα από το οποίο παίρνεις μια καθορισμένη λειτουργία, τη μνήμη της χώρας μας φιλτραρισμένης μέσα από τα τραγούδια του Φρανσέσκο Γκουτσίνι, («Bandiera Rossa», «Bella Ciao»), και τις μεταφορικές παραπομπές.
Γι' αυτό σήμερα που τα ονειροπόλα μάτια του είναι κλειστά για πάντα, κλαίμε έναν μεγάλο δημιουργό και έναν φίλο της ιταλικής Αριστεράς.

Umberto Rossi
L'Unità, *3.8.1988*

Στα εντελώς απαραίτητα

Ο Τορνές είναι η φωτεινή περίπτωση της ρήσης του Μπουνιουέλ που έλεγε προς τους νέους: «Σημασία δεν έχει να κάνεις μόνο μια καλή ταινία. Σημασία έχει να κάνεις τη δική σου ταινία, να μην αλλοτριώνεσαι». Ο Τορνές, είναι αλήθεια, κάνει τη δική του ταινία. Είναι ίσως ο τελευταίος των «αναρχικών» του ελληνικού σινεμά, αφού σε μια εποχή που το λούστρο θαμπώνει τους υποψήφιους ή τους νυν σκηνοθέτες, αυτός επιστρέφει στα εντελώς απαραίτητα. Ποια είναι αυτά. Απλούστατο: είναι η ποιητική, πρωτογενής, προσωπική έκφραση, διατυπώμενη μπρούτα σε «βρώμικο» χαρτί. Οι στίχοι δεν «διορθώνονται», δεν τυπώνονται σε πολυτελείς εκδόσεις, δεν διανέμονται από τα μεγάλα βιβλιοπωλεία. Ο Τορνές επομένως είναι αυθεντικός, γι' αυτό άλλωστε για τους περισσότερους συναδέλφους του λειτουργεί σαν σύμβολο. Πολλοί θα 'θελαν κατά βάθος να κάνουν το ίδιο, δηλαδή να δραπετεύσουν από τον θανάσιμο εναγκαλισμό των συμβιβασμών, των υποχωρήσεων και των επαναλήψεων και να κάνουν αυτό που θέλουν. Για να το κάνεις όμως αυτό, πρέπει και να ξέρεις τι θέλεις, αλλά και να μπορείς. Είναι δύσκολο ν' αποφύγεις την «κρυφή γοητεία της μπουρζουαζίας».
Τι συνιστούν οι εικόνες του Τορνέ; Η προσωπική μου γνώμη είναι, πως συνιστούν τον απολογισμό ζωής ενός ανθρώπου απελπισμένου, μοναχικού, ενός ανθρώπου... που βλέπει τον θάνατό του και που παράλληλα μαζί με τη δικιά του απελπισία κηδεύει και τις ιδέες του! Αναρχική, στον κινηματογράφο η περίπτωση του Τορνέ, αναρχικές και οι ιδέες του. Αναρχικός με σοβαρές καταβολές και όχι με επιρροές από τους... «σόσις», δηλαδή τους «φλώρους». Το αξιοσημείωτο όμως είναι πως και ένας τέτοιος αναρχικός δεν καταφέρνει να βλέπει τον εαυτό του και εκτός της ιστορίας. Κάπου ταυτίζει την ιστορία των προοδευτικών ιδεών με τη δικιά του βιολογική πορεία και με τη δικιά του στάση και διάθεση προς τα πράγματα και προς τον κόσμο. Αυτή η στάση, αυτή η ταύτιση, τον εμποδίζει να δει και όσα τεκταίνονται ερήμην του. Ο Τορνές ταυτίζεται με την καταστροφή των ιδεών του. Αυτό έχει από την άλλη ένα πλεονέκτημα. Ότι η ταινία του είναι βιωματική. Δηλαδή είναι μια ταινία ενός ανθρώπου που υποφέρει με τα πράγματα, που τα έχει ζήσει, που μεταγράφει τις ανάσες και τις ανησυχίες του σε εικόνες. Αυτή είναι και η αυθεντικότητά του, που την ίδια στιγμή όμως, αυτή η αυθεντικότητα και η ταύτισή του τον πηγαίνουν στον ιδεαλισμό. Προσέξτε: στην ταινία ο πρωταγωνιστής που είναι πάνω-κάτω στην ίδια ηλικία του Τορνέ προβλέπει τον θάνατό του, αφουγκράζεται τη γη που θα τον υποδεχτεί, ξαπλώνει πάνω της και από κει και πέρα βάζει μπροστά τον απολογισμό εν είδει παιχνιδιού.

Δημήτρης Δανίκας
Ριζοσπάστης, *10.2.1985*

Κινηματογράφος του ελάχιστου

Ο Τορνές έπλασε έναν κινηματογράφο του ελάχιστου. Φτωχή εικόνα, ντοκιμαντερίστικη, αλλά και απόλυτη απλότητα της προσέγγισης. Όλα κοιτάζονται άμεσα και καθαρά, ο υπαρκτός κόσμος και τα φαντάσματα της ψυχής μας, όλα ορίζονται εξ υπαρχής, με μια ελευθερία εκπληκτική. Με την αθωότητα και την τόλμη του παιδιού και μαζί με τη φιλοσοφική ωριμότητα του γέρου που έζησε τα πάντα. (...)

Από πού έρχονται αυτές οι εικόνες; Ποια θραύσματα, ποιου κόσμου; Μάνα, ερωμένη, αδελφή, η γυναίκα επανέρχεται ίδια και άλλη, πάντα. Παραδοσιακό χωριό, νταμάρια του μόχθου, σπηλιά της δεισιδαιμονίας, φαλαγγίτες και νεολαία, γοητεία δυτικής παρακμής, πέτρες, σκόνη, σώματα σε πάλη, σε αγωνία, τρέλα και βλέμματα παιδιών, ένας παράξενος σχολιαστής αληθινών παραμυθιών. Ατελείωτες εικόνες σε σειρά και ήχοι και μνήμες, όλα εδώ στο παρόν, μ' έναν νεαρό πιασμένο στο θεατρικό παιχνίδι και έναν πικρό, σχεδόν σαρδόνιο, σκηνοθέτη του. Σκόρπια αινίγματα της ψυχής του ανθρώπου.

Γιάννης Μπακογιαννόπουλος
Καθημερινή, *Σεπτέμβριος 1984*

Ύλη και ρεμβασμός

Ο Σταύρος Τορνές είναι μοναχικός, πρωτότυπος και ώριμος καλλιτέχνης, πηγαίος και εμπνευσμένος ποιητής. Το έργο του, ταυτόχρονα γήινο, υλικό και ονειρικό, έχει διαμορφώσει μια πρωτογενή αλλά και προσωπική κινηματογραφική γλώσσα. Η αμεσότητα, ο αυθορμητισμός κι ο αυτοσχεδιασμός συμβαδίζουν με τα οράματα, τις μνήμες και τις ονειροφαντασίες. Το σύμπαν του σκηνοθέτη από μια άποψη είναι προσωπικό κι ερμητικό και από μια άλλη είναι ορθάνοιχτο σε πολλές προσεγγίσεις κι αναγνώσεις. Ανοιχτό και προσφερόμενο για ονειροπόληση, για προβολές του θεατή στον ημιφανταστικό μα απτό κόσμο του δημιουργού. Κόσμο ολοζώντανο, παλλόμενο, χειροπιαστό και παράλληλα αφαιρετικό κι απογειωμένο. Η ύλη, η σάρκα και το χώμα συνυφαίνονται με παράξενο κι ανεπανάληπτο τρόπο με τις φαντασιώσεις και τον ρεμβασμό. Η κινηματογραφική χειρονομία του Τορνέ είναι πάνω απ' όλα ενστικτώδης.

Θόδωρος Σούμας
Αυγή

«Δεν το συστήνουμε...»

Μεγάλος σάλος είχε δημιουργηθεί στην Θεσσαλονίκη όπως είχαμε γράψει τότε για την δεύτερη ταινία του Σταύρου Τορνέ (*Καρκαλού*) που είχε απορριφθεί από την επιτροπή πρόκρισης ενώ βραβεύτηκε από ορισμένους κριτικούς οι οποίοι αποφάσισαν και να επιτύχουν τη βράβευσή της από το υπουργείο Πολιτισμού, πράγμα που κατάφεραν.

Κατόπιν τούτου, τη χαρακτήρισαν αριστούργημα και, αναμφισβήτητα, όπως πάντα, ο Τορνές έχει την ικανότητα να δίνει ποίηση και ευγένεια στα όσα γυρίζει. Το φιλμ διακρίνεται από βαθιά εσωτερικότητα αλλά μας είναι αδύνατο να το συστήσουμε στους αναγνώστες μας που αντιμετωπίζουν τον κινηματογράφο και σαν ψυχαγωγία γιατί ακόμα και άνθρωποι που είχαν αντέξει στην πρώτη ταινία του Τορνέ, εδώ βρήκαν τα πράγματα ακόμα πιο δύσκολα, πιο δυσνόητα.

Ροζίτα Σώκου
Απογευματινή, *1.10.1986*

Παίρνοντας το παιχνίδι στα σοβαρά

Όταν το ταξίμετρο του χρόνου ξαναρχίσει να χτυπά και το «I've Georgia in my mind» έχει σβήσει στα αυτιά μας, ο ταξιτζής βρίσκεται πάλι στο τιμόνι. Το φέρετρο που κουβαλούσε σ' όλη τη διαδρομή έχει παραδοθεί, το όνειρο όμως έχει πάλι δραπετεύσει. Το επόμενο αγώγι του νεαρού ταξιτζή θα είναι η αναζήτηση μιας άλλης Καρκαλούς.
Στην *Καρκαλού*, η αισθητική του Τορνέ φθάνει σε μια ωριμότητα, αφού κατορθώνει να μπολιάσει την πεζή, υπερβολικά ρεαλιστική αφήγηση του *Coatti* με την ποιητική ατμόσφαιρα των ονείρων του *Μπαλαμού*. Η γραμμική αφηγηματική ανάπτυξη κι η ενότητα του μύθου δημιουργούν μια καινούργια ενιαία πραγματικότητα, απόλυτα πειστική. Το κάθε όνειρο είναι και μια διαφορετική αυτόνομη πραγματικότητα και δεν ξέρουμε κανέναν άλλον, εκτός από τον Μπουνιουέλ και τον Τορνέ, που να περιέπλεξαν το όνειρο και την πραγματικότητα σε τέτοιο βαθμό, ώστε η χρονική τους ενότητα να είναι απολύτως αρραγής. (...)
Όπως θα καταλάβατε ο Ντανίλο Τρέλες δεν υπάρχει. Έχει τη θέση ενός χιτσκοκικού μακγκάφφιν. Είναι η αφορμή για ένα ταξίδι χωρίς σοβαρή αιτία (παρ' όλα αυτά οι αιτίες πάντα υπάρχουν). Έχει τη θέση του υπέρτατου σκηνοθέτη ο οποίος κρυμμένος αλλά και πάντα παρών κατευθύνει με μυστικές κινήσεις τα πάντα. Μοιράζει ρόλους, ανοίγει περάσματα, αλλάζει συνεχώς θέση, κατασκευάζει μύθους, μύθους για την αναζήτηση της αλήθειας. Κι όλα αυτά με ασυνέχειες, με συνεχή φλου που δημιουργούν το χιούμορ κι η παιχνιδιάρικη διάθεση. Κι είναι πράγμα επικίνδυνο σε μια εποχή που όλοι αντιμετωπίζουν σοβαρά τις ταινίες (εξ ου και η καχυποψία) κάποιος να δείχνει πως το μόνο πράγματι σοβαρό πράγμα που τον απασχολεί είναι το παιχνίδι. Ποιος μπορεί να σε πάρει στα σοβαρά όταν λέγεσαι Ντανίλο Τρέλες;

Χρήστος Μήτσης
Οθόνη

Τορνές και Κιαροστάμι

Στις τελευταίες σκηνές της *Καρκαλούς*, ο φακός παρακολουθεί την πορεία ενός μικρού ημιφορτηγού, από το οποίο υπερχειλίζουν πρόσωπα της ταινίας. Στο τιμόνι ο πρωταγωνιστής (νεκρός ή ζωντανός, δεν έχει σημασία), η διαδρομή σύντομη και απροσδιόριστη.
Και εκεί που είχα απορροφηθεί σε μια επιμελή επανάληψη του έργου του Σταύρου Τορνέ, βρέθηκα σε άλλη διάσταση και σε άλλο χρόνο. Ημουν σίγουρη ότι παρακολουθούσα πλάνα μιας ιρανικής ταινίας. Οταν η *Καρκαλού* ολοκληρώθηκε είχα μια *Γεύση κερασιού* στα χείλη. Στιγμιαία διπλοτυπία μιας εικόνας: ο Σταύρος Τορνές «σβήνει» μέσα στον Αμπάς Κιαροστάμι (ή το αντίθετο) σε ένα απρόβλεπτο και ενδεχομένως αταίριαστο «φοντύ ανσαινέ». Είναι δυνατόν; Τι κοινό μπορεί να έχει το βλέμμα δύο κινηματογραφιστών με διαφορετικές καταβολές, που προέρχονται από ετερόκλητους, ίσως και συγκρουόμενους, κόσμους, και παρά τις κοντινές ηλικίες τους είναι σχεδόν βέβαιο ότι ο ένας αγνοούσε την ύπαρξη του άλλου; (Ο Κιαροστάμι είναι 61 ετών, ο Τορνές θα ήταν σήμερα 69).
Και όμως. Ο περιπλανώμενος ήρωας του Κιαροστάμι (στη *Γεύση του κερασιού*), που αναζητά κάποιον να τον βοηθήσει να δώσει τέλος στη ζωή του, και ο νεκρός μαζί και ζωντανός κεντρικός χαρακτήρας του Τορνέ, ο οποίος ξανασκηνοθετεί σκηνές της ζωής του χρησιμοποιώντας σαν «όχημα» τον νεαρό οδηγό ενός ταξί, από τη στιγμή που «συναντήθηκαν» στο μυαλό μου, άρχισαν να πορεύονται παράλληλα. «Αυτό με το οποίο κυρίως ασχολείται η *Καρκαλού* είναι ο καθημερινός υπαρξιακός μας θάνατος. Ο θάνατος της δημιουργίας, της "αναπνοής". Η *Καρκαλού* ασχολείται με το θάνατο της συμπεριφοράς, την ανάσταση της συμπεριφοράς. Αυτό δηλαδή που είμαστε στα μάτια των άλλων, το θέατρο που παίζουμε, η δύναμή μας να ξανασυνεχίζουμε. Για τον φυσικό θάνατο τι να πεις; Είναι κάτι που δεν σηκώνει «συζήτηση», έλεγε ο Τορνές το 1984.

«Χωρίς τη δυνατότητα που έχω να επιλέξω την αυτοκτονία, θα είχα ήδη αυτοκτονήσει εδώ και πολλά χρόνια», έγραφε ο Σιοράν. Ηταν η φράση πάνω στην οποία βασίστηκε η *Γεύση του κερασιού*. Απολαμβάνοντας τη δυνατότητα της αυτοκτονίας, είναι σαν να αντλούμε κουράγιο να συνεχίσουμε τη ζωή. Είναι σαν να ανανεώνουμε το αίσθημα της ελευθερίας μας», συμπληρώνει ο Κιαροστάμι το 1997.

Οι προφανείς συμπτώσεις στο έργο και των δύο, όπως ερασιτέχνες ηθοποιοί σε φυσικούς χώρους, αφηγηματικός κινηματογράφος και ντοκιμαντερίστικη καταγραφή μαζί, μεγάλες «ανάσες» των πλάνων, μινιμαλιστική έκφραση, αρχετυπικός στοχασμός, απλότητα, ειλικρίνεια, ψυχή σε εγρήγορση, μπορεί να είναι και παραπλανητικές. Γιατί και οι διαφορές τους είναι μεγάλες. Η άναρχη ελευθερία και γόνιμη τρέλα του Τορνέ είναι στον αντίποδα των ψυχαναγκαστικών, ενίοτε, εμμονών του Κιαροστάμι.

Και οι δύο, όμως, κάνουν τον θεατή να νιώσει άβολα, να βρεθεί απέναντι σε δυσκολίες πρωτόγνωρες, απαιτούν να επιστρατεύσει ένα βλέμμα εσωτερικό και αταξινόμητο, καταδικασμένο σε αχρησία από τον κινηματογράφο της κατανάλωσης.

Ο Κιαροστάμι έχει ευτυχήσει να δει το έργο του να αναγνωρίζεται σε όλον τον κόσμο. Ο Τορνές έφυγε νωρίς. Οπως συμβαίνει με τους πρωτεργάτες, εκείνους που το έργο τους είναι η «μήτρα» που παράγει το μέλλον.

Οταν τέλειωσα την επανάληψη στη φιλμογραφία του Τορνέ, είχα ξανακερδίσει τον χρόνο της απουσίας του και τον είχα εμπλουτίσει. Με την αθωότητα και τη σοφία του, με τη μαγική του απλότητα, τη δύναμη να πείθει για την αλήθεια και να παραπλανά με το «ψέμα».

Πριν από 14 χρόνια ήταν η τελευταία του εμφάνιση στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, με μια ταινία που γύρισε με 780.000 δρχ. και την αγάπη και υποστήριξη 25μελούς συνεργείου, το *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία* (αναρωτιέμαι, ποιος σκηνοθέτης σήμερα μπορεί να επιτύχει τέτοιο ανιδιοτελές προσκλητήριο). Θυμάμαι ακόμη τα εξαγριωμένα και χλευαστικά σχόλια ορισμένων συναδέλφων του, σκηνοθετών. Τότε, θύμωνα πολύ αλλά μου έλειπαν τα πειστικά επιχειρήματα. Σήμερα, θα απαντούσα νηφάλια, σαν την τσιγγάνα που «φυτρώνει» από το χώμα στον *Μπαλαμό*: «Αυτό που ψάχνεις δεν είναι έξω, είναι μέσα»...

Μαρία Κατσουνάκη
Σεπτέμβριος 2001

Θυμάμαι ένα άλογο, δεν είναι γουέστερν...

Ομολογώ ότι λόγω συνθηκών και ηλικίας δεν έχω κατακτήσει όσο θα ήθελα τον κινηματογράφο του Σταύρου Τορνέ, με αποτέλεσμα ένα από τα ελάχιστα πράγματα που θυμάμαι από τις ταινίες του, να είναι ένα άλογο.

Το αν αντέχει ακόμα αυτός ο ασκητικός, πέρα για πέρα ιδιότυπος και ασφαλώς μοναδικός για τα ελληνικά δεδομένα κινηματογράφος, μόνον ο χρόνος μπορεί να το δείξει, ακόμα και για θεατές σαν εμένα, που εφέτος θα έχουν την ευκαιρία να τον μελετήσουν καλύτερα, με το αφιέρωμα που διοργανώνει στον Τορνέ το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Είναι καλό που κάποιοι θα τον ανακαλύψουν για πρώτη φορά, καθ' ότι είναι ένας κινηματογράφος που δεν μπορεί να αναπαραχθεί και τείνει να εξαφανισθεί. Είμαι περίεργος πάντως να δω τι απήχηση θα έχει σήμερα ο Τορνές στη Θεσσαλονίκη, διότι η μοναδική (ασπρόμαυρη) εικόνα του που έχω στο μυαλό μου, είναι εκείνη ενός ανθρώπου που μέσα σε μια αίθουσα της ίδιας πόλης, μόνος σε έναν από τους πολλούς εξώστες, προσπαθούσε να υπερασπισθεί μια ταινία του μπροστά σε ένα εξαλλο, οργισμένο κοινό. Και σίγουρα θέλω να ξαναδώ την ταινία με το άλογο, ίσως επειδή όποτε μου έρχεται άλογο του κινηματογράφου στο μυαλό, δεν είναι ένα από τα εκατοντάδες που έχω δει σε εκατοντάδες γουέστερν, αλλά το άλογο της ταινίας του Τορνέ.

Γιάννης Ζουμπουλάκης
Οκτώβριος 2001

Η ζωή και η αναπαράστασή της

Η *Καρκαλού*, αποκλεισμένη ή όχι, μοιάζει ν' αδιαφορεί. (...) Ταινία μοναχική, ποιητική, εκπληκτικό επίτευγμα για το είδος αυτό του μη αφηγηματικού κινηματογράφου. Η ταινία του Σταύρου Τορνέ δεν αφηγείται: Μοιάζει να γεννάει εικόνες τη μια μετά την άλλη, άλλοτε με τη μέθοδο του ελεύθερου συνειρμού, άλλοτε με την εμφάνιση διαδοχικών λάιτ-μοτίβ.
Ταινία φαινομενικά διάσπαρτη, κι όμως στην πραγματικότητα καλά οργανωμένη, χρησιμοποιεί ως άξονα τη σχέση ενός ώριμου άνδρα χωρίς παρελθόν που προσπαθεί να δημιουργήσει ένα τεχνητό μέλλον με έναν νεαρό οδηγό ταξί που διεκδικεί τις δικές του εικόνες παράγοντας ταυτόχρονα το παρελθόν του άνδρα. Ανάμεσά τους μια γυναίκα (η Καρκαλού, διεκδίκηση έρωτα και τρέλας). Πάνω απ' όλα, τα θέματα του Τορνέ: η σχέση με τη ζωή και τη γνώση, η εξέγερση και η αναρχία, ο άνθρωπος κι η φύση, ο άνθρωπος κι η μηχανή, ο κινηματογράφος ως παγίδα και η προσποίηση, το διπλό παιχνίδι της ζωής και της αναπαράστασής της. Η ταινία, με δυο λόγια, που προσφέρεται σε εύκολες ερμηνείες και «κλειδιά» κάθε είδους και που η ποιητική της προσκαλεί τον θεατή μάλλον να ενταχθεί στον κόσμο της παρά να την κατανοήσει.

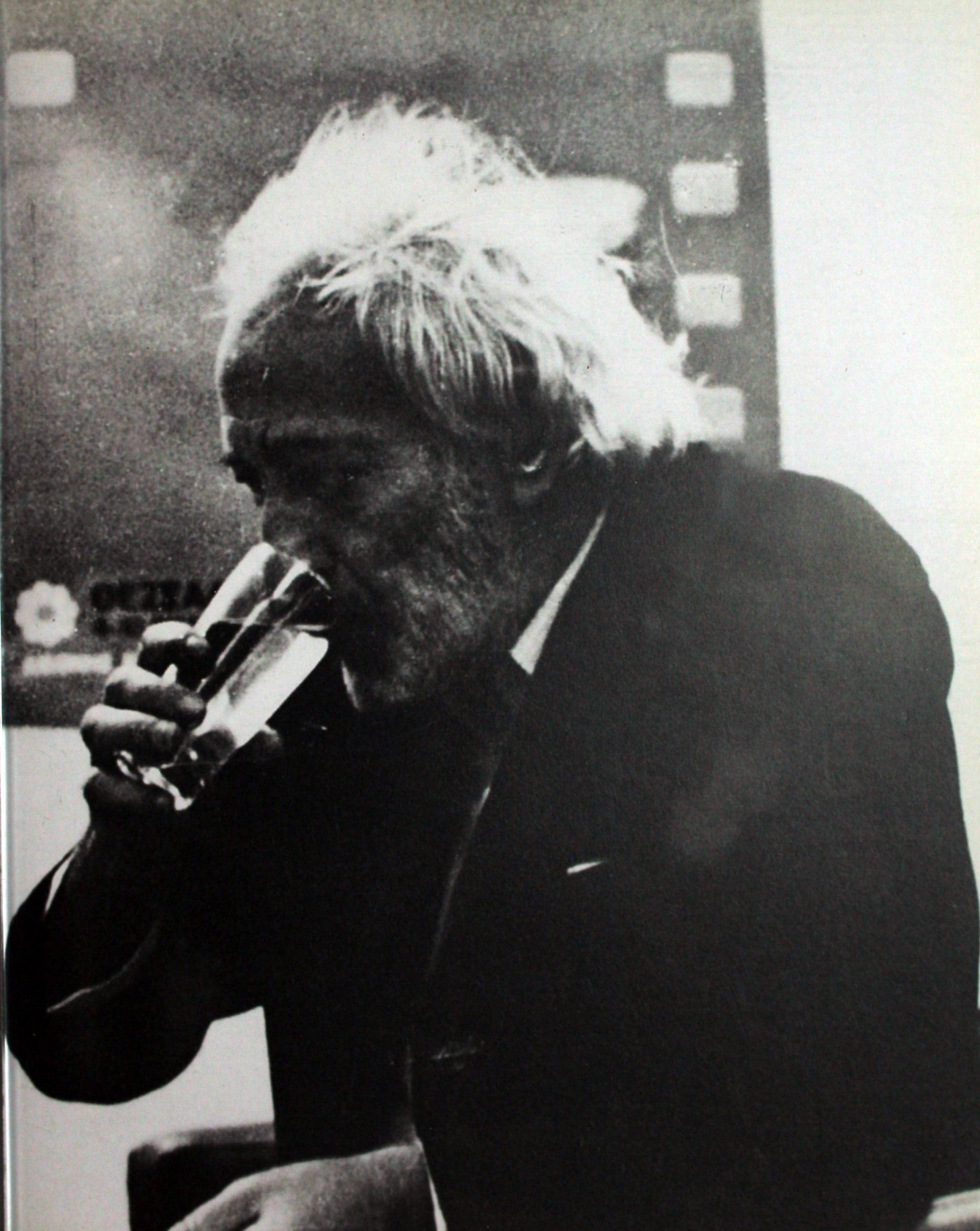
Τέλης Σαμαντάς
Η Αυγή, *6.10.1986*

Δάσκαλος

Υπάρχει η άποψη και στον χώρο του κινηματογράφου, πως οι μεγάλοι δάσκαλοι, οι δημιουργοί με την ουσιαστικότερη επίδραση στις νεότερες γενιές ομότεχνών τους, δεν είναι όσοι καρπώνονται την ομόθυμη αναγνώριση της εποχής τους αλλά κάποιοι, που έχοντας αποκρυσταλλώσει τους εσωτερικούς κώδικες του έργου τους, τους μετέτρεψαν σε βίωμα, και η παρουσία τους έγινε σημείο αναφοράς για όσους μαθήτευσαν δίπλα τους.
Όσοι γνώρισαν τον Σταύρο Τορνέ συμμερίζονται αυτή την άποψη.

Κώστας Τερζής
Η Εποχή, *1988*

1982. Ο Σταύρος Τορνές στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (φωτογραφία: Λευτέρης Δανίκας)





Φιλμογραφία



Ο Άρεν Μπί σε σκηνή της ταινίας *Νταν̈ίλο Τρέλες* (1985).

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

ΜΥΚΗΝΑΙ (1963)

Ελλάδα. Ασπρόμαυρο ντοκιμαντέρ μικρού μήκους. Διάρκεια: 30′
Σκηνοθεσία: Σταύρος Τορνές. **Συνεργασία:** Ρούσσος Κούνδουρος. Παραγωγή: ΕΟΤ.

ΚΥΚΛΑΔΕΣ (1964)

Ελλάδα. Ασπρόμαυρο ντοκιμαντέρ μικρού μήκους. Διάρκεια: 30′
Ντοκιμαντέρ. **Σκηνοθεσία:** Σταύρος Τορνές. **Συνεργασία:** Ρούσσος Κούνδουρος. Παραγωγή: ΕΟΤ.

ΘΗΡΑΪΚΟΣ ΟΡΘΡΟΣ (1967)

Ελλάδα. Ασπρόμαυρο ντοκιμαντέρ μικρού μήκους. Διάρκεια: 20′
Σκηνοθεσία: Σταύρος Τορνές - Κώστας Σφήκας. **Φωτογραφία:** Γιώργος Πανουσόπουλος. **Μοντάζ:** Πάνος Παπακυριακόπουλος. **Ήχος:** Κώστας Σφήκας. **Συμπαραγωγή:** Γιώργος Σαμιώτης. Ψάλλει ο πατέρας του Π. Βούλγαρη

Ντοκιμαντέρ για τη Σαντορίνη

Κοινωνικό σχόλιο
του Βασίλη Ραφαηλίδη

Μια «οπτική κοινωνική έρευνα» πάνω στην αποστεγνωμένη Σαντορίνη, τους αποστεωμένους και υποσιτισμένους κατοίκους της και τους ευτραφείς τουρίστες της. Πρωταγωνιστούν τουρίστες, γαϊδούρια και «ιθαγενείς» πεινασμένοι και χορτάτοι. Κι ακόμα, η φάβα –θρεπτική τροφή για υπανάπτυκτους– και η σκόνη της ελαφρόπετρας – βλαβερή «ουσία» που προσβάλλει, κυρίως, τα ευαίσθητα πνευμόνια των γαϊδουροκαβαλάρηδων. Πρόκειται για ένα αμιγές ντοκιμαντέρ που περιγράφει, επιλέγει, υπογραμμίζει και καταγγέλλει.

από το πρόγραμμα του κινηματογράφου Studio, 1969

STUDENTI (1973)

Ιταλία. Ασπρόμαυρη ταινία μικρού μήκους, που δεν σώζεται.

ΑΝΤΙΟ ΑΝΑΤΟΛΗ (1976)

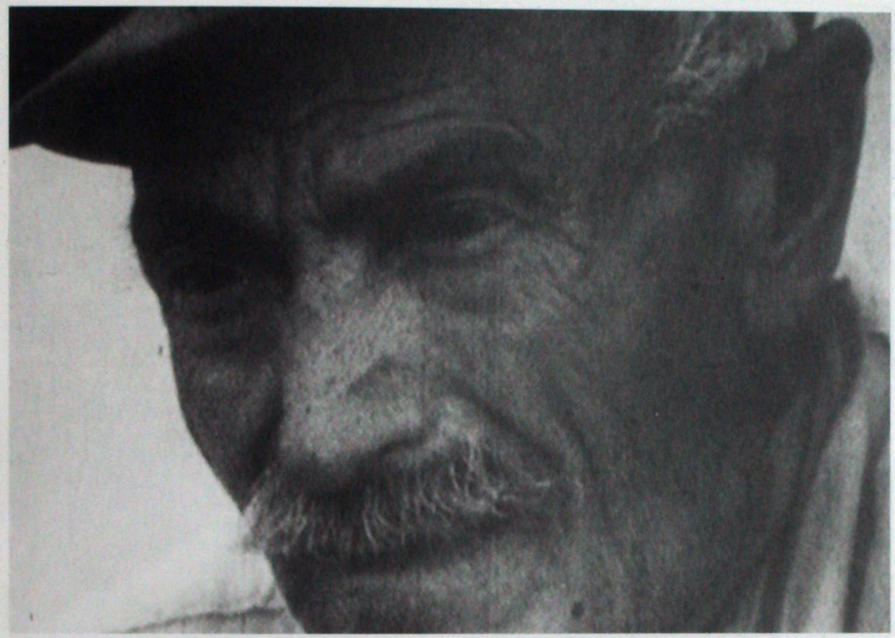
Ιταλία. Έγχρωμο ντοκιμαντέρ μικρού μήκους. Διάρκεια: 36′
Σκηνοθεσία: Σταύρος Τορνές. **Φωτογραφία:** Ugo Adilardi. **Μοντάζ:** Nico d' Alessandria, Giorgio Patrono, Σταύρος Τορνές, Marcos Spinello. Μουσική: Charlotte van Gelder. **Παραγωγή:** Δημήτρης Κορομηλάς.

Λυρικό δοκίμιο γυρισμένο στη Ρώμη και την Καλαβρία, για την Ανατολή που χάνεται.

Πολυπολιτισμικότητα
του Σταύρου Καπλανίδη

«Κάτι εδώ ορφάνεψε, το κερί κάποιου τέλειωσε, κλέφανε τη χαρά κάποιου, κάποιος τραγούδησε και το τραγούδι έσβησε.»

Ένα ακατάστατο δωμάτιο, ένα μπουκάλι κιάντι στο τραπέζι, μερικές εφημερίδες σκόρπιες στο πάτωμα, ενώ από κάποιο ραδιόφωνο ακούγεται ένας δημοσιογράφος να σχολιάζει τη δικτατορία στην Ελλάδα.
Η κινηματογραφική μηχανή –το μάτι– κινείται στον χώρο ελεύθερα, αυθόρμητα και, αφού τον περιγράψει για λίγο, βγαίνει στον δρόμο. Έτσι, μ' αυτό το μονοπλάνο, αρχίζει η μεγάλη περιπλάνηση στα ίχνη της Ιστορίας, μέσα στη διάρκεια των αιώνων, ως σήμερα.
Η μηχανή κατεβαίνει στο μετρό, σε ένα μεγάλο υπόγειο βιβλιοπωλείο, στο σουπερμάρκετ της γνώσης. Τα βιβλία προς πώλησιν, σαν αραδιασμένες κονσέρβες χωρίς ημερομηνία λήξεως, περιμένουν τους υποψήφιους καταναλωτές. Καλόπιστους και κακόπιστους. Το τίμημα είναι το επιμύθιον αυτού που ακολουθεί.
Στον «επάνω κόσμο», στους δρόμους της πόλης, που στα αρχαία χρόνια ήταν σταυροδρόμι πολιτισμών και για τους Δυτικούς είσοδος στην Ανατολή, κάτω από τα βλέμματα αρχαίων προτομών, πατρικίων, εκατόνταρχων, οι σύγχρονοι Ρωμαίοι μοιάζουν απολιθώματα του μέλλοντος.
Όμως όχι όλοι.
Εστιάζοντας στο «τυχαίο», η μηχανή που κινείται συνεχώς –το βλέμμα του Έλληνα Σταύρου Τορνέ– σταματάει για λίγο σε καταστάσεις καθημερινότητας, σε πρόσωπα οικεία, σε





Σκηνές από το ντοκιμαντέρ των Σταύρου Τορνέ - Κώστα Σφήκα Θηραϊκός όρθρος *(1967).*

χειρονομίες-γλώσσα, σ' έναν χείμαρρο βλεμμάτων ανθρώπων – πλωτά ποτάμια μιας ατέλειωτης ενδοχώρας.
Μέσα σε αυτόν τον καθρέφτη, διακρίνουμε στοιχεία κοινά σε πολλές χώρες του κόσμου, στοιχεία ενός αρχέγονου πολιτισμού, που άλλοτε άνθησε και που τώρα πια καταβροχθίζεται από τη βουλιμία των πολιτικοκοινωνικών εξελίξεων.
Με μια ποιητική κινηματογραφική αφήγηση το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον συνδιαλέγονται αδιάκοπα και συνομολογούν – συνωμοτούν υπέρ του διαχρονικού.
Τα μουσικά σχόλια που ακούγονται στην ταινία, αυτοσχεδιασμοί στο τσέλο από τη Σαρλότ βαν Γκέλντερ, προσδίδουν δραματική ένταση στις εικόνες και μοιάζουν με δάκρυα αποχαιρετισμού.
Ωστόσο, ο κόσμος θα συνεχίσει να υπάρχει και σίγουρα ο καθένας είναι ελεύθερος να γίνει αυτό που θέλει... Ευτυχώς.

Αύγουστος 2001

COATTI (1977)

Ιταλία. Ασπρόμαυρη και έγχρωμη ταινία μυθοπλασίας με στοιχεία ντοκιμαντέρ. Διάρκεια: 76'
Σκηνοθεσία: Σταύρος Τορνές. **Σενάριο:** Σταύρος Τορνές, Charlotte van Gelder. **Φωτογραφία:** Ezio Bellani, Ricci Albaneze. **Μοντάζ:** Σταύρος Τορνές, Charlotte Van Gelder, Marcos Spinello. **Ήχος:** Nico D' Alessandria. Μουσική: Charlotte van Gelder. **Παίζουν:** Σταύρος Τορνές, Charlotte van Gelder, Piere Luigi Abner, Roberto de Angelis, Madhi Michel, Fabrizio Carbone, Pipo Caponera, Mario Martini. **Παραγωγή:** Δημήτρης Κορομηλάς.

Στη Ρώμη του 1977, ένα ζευγάρι (ο Σταύρος Τορνές και η Σαρλότ βαν Γκέλντερ) ξεκινάει να κάνει ένα ταξίδι, στην ιστορία αλλά και στην εποχή όπου ζουν (κυριολεκτικά και μεταφορικά). Τον Σταύρο και τη Σαρλότ, παρά τη διαφορετική καταγωγή τους (Έλληνας, Ολλανδή), ενώνει πρώτα απ' όλα η Μεσόγειος, κοιτίδα πολιτισμών και χώρος πνευματικής απάλαυσης. Στο Τραστέβερε, τη γειτονιά των μποέμ όπου κατοικούν, συνωστίζεται πλήθος αριστερών διανοουμένων, καλλιτεχνών, δημοσιογράφων... Ο Σταύρος και η Σαρλότ, με λίγα δανεικά χρήματα, περιδιαβάζουν τη χώρα αναζητώντας κάποια αλήθεια Σιγά σιγά, από μετανάστες μεταβάλλονται σε φυγάδες ενός κόσμου που εθελοτυφλεί.

Χθες και σήμερα
του Louis Scorecki

Τρία μέρη, διαφορετικής έκτασης και σημασίας σ' αυτόν τον απολογισμό.
Για την Χθες (Υέρ) πρώτα. Να θυμίσουμε σύντομα σε τι συνίσταται αυτό το Φεστιβάλ. (Για λίγη ιστορία, θα μπορούσαμε, χρησίμως, να ανατρέξουμε στα τεύχη 262-3, 270 και 278 των *Cahiers du Cinema*. Ψάχνοντας λίγο πιο πέρα, δηλαδή ανατρέχοντας ακόμη περισσότερο στον χρόνο, θα μπορούσαμε να προσπαθήσουμε να καταλάβουμε πώς οι συναντήσεις μεταμορφώνονται σε Φεστιβάλ).
Υέρ (Χθες), ύστερα, είναι τόσο αλήθεια ότι οι ταινίες φέτος, χρονολογούνται (οι χειρότερες είναι επαίσχυντες, μερικές είναι ντεμοντέ, σχεδόν όλες ήδη ξεπερασμένες.)
Σήμερα, επιτέλους. Γιατί μια ταινία, που έφτασε κατά λάθος, που δεν διεκδίκησε κανένας από τους διοργανωτές (*Coatti* του Σταύρου Τορνέ), που ξεφεύγοντας από κάθε έννοια κατηγορίας ή ακόμη και επιτυχίας (έφτασε την τελευταία στιγμή και μόνο για τους λίγους παρόντες τρελούς του κινηματογράφου), μας έδωσε τον μοναδικό λόγο να χειροκροτήσουμε με τα δυό χέρια: η μοναδική ταινία αυτού του Φεστιβάλ (και η μόνη ταινία εδώ και πολύ καιρό) που είναι σύγχρονή μας: μια ταινία του σήμερα.

Liberation, *ανταπόκριση από το 14ο Φεστιβάλ Υέρ, 29 Αυγούστου – 5 Σεπτεμβρίου, 6.9.1979*

Κάτι που δεν μοιάζει με τίποτα
του Louis Skorecki

Coatti είναι μια ιταλική ταινία 16 χιλιοστών, μαυρόασπρη. Διάρκεια 78'. Σκηνοθετήθηκε από τον Σταύρο Τορνέ.
Coatti (στα ιταλικά: άτομο υπό κατ' οίκον επιτήρησιν).
Παίζουν ο Σταύρος Τορνές και η Σαρλότ βαν Γκέλντερ (ένας Έλληνας που ζει στη Ρώμη από τότε που έγινε το πραξικόπημα στην Ελλάδα και δουλεύει – στον κινηματογράφο– ως ηθοποιός και εργάτης· μια Ολλανδέζα, ουδέτερη, που ζει από μεταφράσεις)
Άμπνερ (ένας πολιτικός πρόσφυγας από την Αϊτή)
Μαντί (ο γιος ενός φίλου του Σταύρου Τορνέ ρωσικής καταγωγής)
Ρομπέρτο (ένας Ρωμαίος, κατ' εξοχήν αυτόνομος κοινοβουλευτικός)
Μάριο (ένας ζωγράφος, ντελαπαπάτα – ντελαπαποτέ)
Φαμπρίτσιο (ένας δημοσιογράφος κομμουνιστής)
Καθηγητής (ένας δημόσιος υπάλληλος ξεχασμένος σ' ένα εγκαταλειμμένο μοναστήρι)
Βιτσένζο (ο τρελός του χωριού)
Τζιάνι (ένας τεχνικός θεάτρου)
Πίνο (ένας έμπορος, αυτοσχεδιασμός από παλιά κοστούμια του Φελίνι).
Coatti είναι μια φτωχή ταινία. Δεν κόστισε περισσότερο από τρία ή τέσσερα εκατομμύρια παλιά γαλλικά φράγκα [περίπου 300.000 δρχ.]. Αν οι τεχνικοί και οι ηθοποιοί δεν πληρώθηκαν, δεν είναι –όπως συχνά συμβαίνει– επειδή ήταν έτοιμοι, για τον ένα ή τον άλλο λόγο, να τους εκμεταλ-





Δυο σκηνές από το Coatti *(1977). Ο Σταύρος Τορνές και η Σαρλότ βαν Γκέλντερ κρατούσαν τους βασικούς ρόλους.*

λευτούν. Δεν είναι τίποτα λιγότερο από φιλία για τον Σταύρο Τορνέ (και για την ταινία του) που επέμεναν να μην πληρωθούν (κατά τη γνώμη, μου εισέπραξαν κάτι άλλο: η ταινία μιλάει γι' αυτούς αντ' αυτών). Ο Σταύρος Τορνές είναι 45 χρονώ. Τώρα γυρίζει στη Ρώμη μια ταινία μεγάλου μήκους σε σούπερ 8. Στην Ιταλία, λίγοι είδαν τις ταινίες του – ή και κανένας. Ο Σταύρος Τορνές είναι χωρίς δουλειά αυτή τη στιγμή, χρηματοδοτεί ο ίδιος τις ταινίες του, ζει πολύ φτωχικά, έχει χρέη.

Coatti δεν είναι μια ταινία αισθηματική (παρ' ότι υπερβολικά συγκινητική). Είναι μια ταινία εγκεφαλική και σωματική.

Coatti αποδεικνύει το προφανές, ότι οι έριδες μεταξύ περιεχομένου και μορφής, της έκφρασης και της εκφραστικότητας είναι έριδες μάταιες: εδώ τίποτα δεν υπερέχει σε κάτι, όλα συνοψίζονται και συμπυκνώνονται στη ρητορική της κάμερας, η ιστορία και ο ιστορικός γίνονται ένα σώμα.

Coatti είναι μια ταινία όπου η λέξη συντροφικότητα σημαίνει κάτι. Συντροφικότητα μεταξύ των προσώπων, ναι, αλλά επίσης συντροφικότητα μεταξύ των εικόνων, της αλυσίδας των εικόνων.

Coatti, όπως όλες οι μεγάλες ταινίες, όπως όλες οι μοναδικές ταινίες, δεν υπηρετεί τον κινηματογράφο. Υπηρετείται από τον κινηματογράφο. Δεν μπορείς να κάνεις τίποτε άλλο από το να τη βλέπεις. Και να την ακούς.

Coatti δεν μοιάζει με τίποτα, με καμμιά άλλη ταινία, αλλά ανακαλεί άλλες, ταινίες μοναδικές όπως η ίδια: *Εθνικότητα πρόσφυγας* (Σίντνεϊ Σοκόνα), *Ανατομία μιας σχέσης* (Λουκ Μιλιέ και Αντονιέτα Πιτζόρνο), *Η περιπέτεια* (Μικελάντζελο Αντονιόνι), *Milestones* (Ρόμπερτ Κρέιμερ και Τζον Ντάγκλας), *Η γη τρέμει* (Λουκίνο Βισκόντι). Έστω ασυμπλήρωτη, αυτή η λίστα θα έπρεπε να δώσει μια ιδέα της ταινίας.

Coatti είναι μια ταινία του Σταύρου Τορνέ, αλλά ποτέ δεν θα μπορούσε να έχει γίνει χωρίς την αγάπη (μια λέξη επιπληκτική, που δεν ξέρω με ποιαν άλλη να την αντικαταστήσω) της Σαρλότ βαν Γκέλντερ. Κι όλων των άλλων ενεργών συντελεστών αυτής της ταινίας.

Coatti είναι από τα έργα που κάνουν να αμφιβάλλουν εκείνους –όπως εγώ, όπως εμείς– που αγαπούν τόσο μεγάλο αριθμό ταινιών. Ποια πίστη να δείξουν, ποια εμπιστοσύνη σε λέξεις που φθείραμε τόσο εύκολα.

Coatti είναι ένα μυθιστόρημα, μια σειρά, μια ταινία. Μυθιστόρημα ποταμός, μυθιστόρημα φωτογραφικό, μυθιστόρημα σε συνέχειες. Τα λίγα ίχνη του (φωτογραφικά και γλωσσικά) που ακολουθούν δεν υπάρχουν παρά για να παραχωρήσουν τον μεγαλύτερο δυνατό χώρο στην επιθυμία του μελλοντικού θεατή να μάθει περισσότερα.

Cahiers du Cinema, *τχ. 294, Νοέμβριος 1978*

EKSOPRAGMATICO (1979)

Ιταλία. Έγχρωμο ντοκιμαντέρ μικρού μήκους. Διάρκεια: 40′

Σκηνοθεσία: Σταύρος Τορνές. **Σενάριο:** Σταύρος Τορνές, Charlotte van Gelder. **Φωτογραφία:** Σταύρος Τορνές. **Μοντάζ:** Σταύρος Τορνές, Charlotte van Gelder. **Ήχος:** Nico d' Alessandria. **Μουσική:** Charlotte van Gelder. **Παραγωγή:** Δημήτρης Κορομηλάς.

Η τελευταία ταινία που γυρίζει ο Σταύρος Τορνές στην Ιταλία πριν τον επαναπατρισμό του στην Ελλάδα. Γυρίστηκε σε σούπερ 8 και στη συνέχεια μεταφέρθηκε στα 16 χιλιοστά. Το γεγονός αυτό και μόνο αποδεικνύει τη δύναμη της επιθυμίας του Τορνέ να μας μιλήσει με τη γλώσσα του κινηματογράφου.

Ένα μικρό καϊκι ανεβαίνει ένα ποτάμι. Τα πρόσωπα που επιβαίνουν ταξιδεύουν σε μια άλλη διάσταση του χρόνου. Στην πόλη μια «πυρκαϊά» καίει τα σωθικά της, ωστόσο οι άνθρωποι, πλούσιοι και φτωχοί, συνεχίζουν να υπάρχουν μέσα στην καθημερινότητά τους, ίσως όχι αδιάφοροι για τη μοίρα τους αλλά αδύναμοι για να την αλλάξουν.

Ένας άνθρωπος περιπλανιέται στις ηφαιστειογενείς πλαγιές της κατάμαυρης Αίτνας αναζητώντας τη λύτρωση, το γενεσιουργό φως.

Η ταινία αναπτύσσεται χωρίς κινηματογραφικούς κανόνες κλασικότροπης αφήγησης, αλλά με όρους μόνο αισθητικούς που είναι απαραίτητο να κατανοήσεις για να αφουγκραστείς αυτή την «κραυγή χωρίς όρια», αυτή τη «θρηνητική ταινία» όπως την είχε αποκαλέσει ο δημιουργός της.

ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ ΡΕΠΟΡΤΑΖ ΓΙΑ ΕΝΑ ΘΕΣΣΑΛΙΚΟ ΑΛΟΓΟ (1982)

Ελλάδα. Έγχρωμο τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ μικρού μήκους, το αρνητικό του οποίου δεν βρέθηκε. Διάρκεια: 36′

Σκηνοθεσία: Σταύρος Τορνές. **Σενάριο:** Σταύρος Τορνές. **Φωτογραφία:** Σταμάτης Γιαννούλης. **Παραγωγή:** Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση.

Ντοκιμαντέρ για τα θεσσαλικά άλογα που πωλούνται στα μεγάλα παζάρια της Θεσσαλίας. Ιδιαίτερη έμφαση στα γερασμένα ζώα, που τελικά προωθούνται στην Ιταλία προκειμένου με το κρέας τους να κατασκευασθούν κονσέρβες που θα καταναλωθούν από τα άγρια ζώα του τσίρκου.

ΜΠΑΛΑΜΟΣ (1982)

Ελλάδα. Έγχρωμη ταινία μυθοπλασίας, 16 χιλιοστών, Διάρκεια 80′

Σκηνοθεσία: Σταύρος Τορνές. **Σενάριο:** Σταύρος Τορνές. **Φωτογραφία:** Σταμάτης Γιαννούλης. **Μοντάζ:** Δήμος Θέος. **Ήχος:** Μανώλης Λογιάδης. **Σκηνικά:** Δημήτρης Κακουλίδης. **Καλλιτεχνικός συνεργάτης:** Charlotte van Gelder. **Παίζουν:** Σταύρος Τορνές, Ελένη Μανιάτη, Κυριάκος Βιλανάκης, Μήτσος Αγγελακόπουλος, Κωνσταντίνος Πάγκαλος, Enzo Attigenti, Χρήστος Καραγούτας, Σαλί Σαλίλ, Μπαϊράμ Αλή. **Παραγωγή:** Σταύρος Τορνές, Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση.

Ένας άνθρωπος γυρίζει στις ζωοπανηγύρεις της Θεσσαλίας ψάχνοντας να αγοράσει ένα άλογο. Τριγυρνά στους χώρους των παζαριών, συναντάται με τους εμπόρους, τους τσαμπάσηδες, προσπαθεί να διαλέξει το άλογο που του ταιριάζει. Παρατηρώντας νύχτα τα μάτια του αλόγου, υπνωτίζεται και, σαν σε όνειρο, περνά από διάφορες περιοχές του ιστορικού μύθου. Στην αρχή βρίσκεται στην Ανατολή, ανάμεσα σε σκλάβους που διοργανώνουν μια εξέγερση. Φεύγει στον Όλυμπο όπου συναντά έναν γέρο προφήτη ο οποίος, σύμφωνα με τη μαρτυρία του, είχε συναντήσει τον Χριστό. Σε μια όχθη του Πηνειού συναντά μια μάγισσα, θαμμένη στη Γη, που του υπαγορεύει ότι η ελευθερία κατοικεί εντός του εσωτερικού κόσμου των ανθρώπων. Τέλος, βρίσκεται σε ένα πριγκιπάτο, στην Ήπειρο, με έναν πρίγκιπα-βαμπίρ που κηρύσσει τη δική του ανελευθερία· μια ανελευθερία στην οποία ο ήρωας είναι αντίθετος. Στο τέλος, πάντως, ο ήρωας θα ξυπνήσει μόνος σε μια καρέκλα καφενείου, θα πάρει ένα ταξί για να γυρίσει στην πόλη - τη διαδρομή του ωστόσο θα εμποδίζουν φορτία με άλογα που ταξιδεύουν. Από την εμμονή του αυτή θα αποστρέψει το βλέμμα του όταν η ματιά του θα συναντήσει την υπαινικτική ματιά μιας άγνωστης γυναίκας που, επίσης, ταξιδεύει με αυτοκίνητο στην εθνική οδό...

Επτά αφορισμοί για μια ατίθαση ταινία
του Ηλία Κανέλλη

Η λαϊκότητα του Μπαλαμού *δεν αφομοιώνεται ποτέ σε μια εποχή που διδάσκει τη συνδικαλιστική εκδοχή της ελευθερίας.*
(Γιώργος Μπράμος, από την *Αυγή*)

1. Το χάρισμα του Μπόρχες να διηγείται ιστορίες είναι η κινητήρια αναφορά στις παραινέσεις του Σταύρου Τορνέ. Το κίνητρο που, σύμφωνα με τον λατινοαμερικανό λογοτέχνη, «αποποιείται τα δεδομένα, στηριζόμενο στο ότι τίποτα δεν ξέρουμε και στο ότι είναι αμφίβολο αν είμαστε σε θέση να ξέρουμε, που βρίσκεται διαρκώς μπροστά σε μια tabula rasa, που γεμίζει, για να χαθούν μεμιάς από πάνω της όλα όσα υπάρχουν ή υπήρξαν και που τελικά είναι αδιάφορο αν είναι, υπήρξαν ή θα είναι...» δεν είναι δυνατόν παρά να εδράζεται σε μια διαρκώς αναδεύουσα φαντασία του μη εφησυχασμού. Σε μια φαντασία που ο ρόλος της δεν είναι να τιθασεύσει στην πραγματικότητα, εμπλέκοντάς την σε μια φόρμα εκφοράς αλλά που, αντίθετα, είναι χρέος της να ίπταται πάνω απ' την πραγματικότητα, ανεξάρτητη από χωρόχρονους και λογικές σκοπιμοθηρίες ανάδειξης και απόδειξης, ελεύθερη και ευέλικτη, ατίθαση όπως μόνο στα όνειρα εκφέρεται. Μια φαντασία που δεν είναι ανάγκη να παραπέμπει και, που, επειδή ορίζεται αποκλειστικά απ' το αχανές ξεφεύγοντας απ' τον αυστηρό εγκλεισμό του φορμά, αγνοώντας τη δομή της σύνθεσης που αφορά τις αφηγηματικές παραδόσεις, γεννά ένα εξ ολοκλήρου καινούργιο έργο. Αυθύπαρκτο, σύνθετο όσο ο εσωτερικός κόσμος του καθενός και συνάμα απλό όπως το όνειρο που μας επισκέπτεται χαρακτηρίζοντας τον ύπνο μας.

2. Ο *Μπαλαμός* είναι ταινία διάφανη, καθώς δεν υπάρχει το λούστρο της τεχνικής επεξεργασίας, καθαρή, νετ σαν την καθαρότητα της ελληνικής υπαίθρου, εύηχη και εύγλωττη, παρ' όλο τον βόμβο της ηχητικής μπάντας και της ερασιτεχνικής σύγχρονης ηχοληψίας. Μιλάει για ένα χώρο που η περιπλάνηση τον έχει αντιδιαστείλει απ' οποιαδήποτε εμμονή σε ρίζες και σε ταυτίσεις, για τον χώρο όπως αυτός προσφέρεται σ' όσους δεν αλλοτριώθηκαν απ' τη σύμβαση για τη βιοτική μέριμνα και τον καταναλωτισμό. Μιλάει για τον χρόνο, που, επειδή τον χάνουμε διαρκώς, απειλητικά, έχουμε ανάγκη να τον επεκτείνουμε ελευθερώνοντάς τον από τη σύμβαση της βιολογίας και της συγκεκριμένης διάρκειας. Ο *Μπαλαμός* θα στέκεται στα πόδια του, θα συμμετέχει, θα βλέπει, θα ερωτεύεται, ανοιχτός διαρκώς στην πιθανότητα και στην έκπληξη.

3. Εργάτης στην Ιταλία, ο Σταύρος Τορνές σπάει πέτρες στα νταμάρια για να επιβιώσει. Μ' ένα κινηματογραφικό παρελθόν –βοηθηλίκι, ηθοποιηλίκι– κοντά στις πιο ελπιδοφόρες δυνάμεις του ελληνικού σινεμά, αναστέλλει τη δημιουργική του επιβίωση, αντικαθιστώντας τη με την πολιτική του εφικτού για τον βιοπορισμό. Όταν του δίνεται η ευκαιρία να κάνει κινηματογράφο, δημιουργός πια αυτή τη φορά, φορμάρει τη λίθινη εποχή του στα δεδομένα της κατασκευής. Οι ταινίες του δεν είναι κινηματογραφόφιλες, δεν νοιάζεται να μιλήσει για το αίσθημα, δεν νοιάζεται να επαναποδώσει την αίσθηση των άλλων. Οι ταινίες του αντίθετα είναι ένα κομμάτι της καθημερινής ζωής: ανάσα, συναναστροφή, θέαση, όνειρο. Οι κατεργασίες του, πάντα μπορούμε να τις θεωρούμε πρωτογενείς.

4. Το ντεκουπάζ του *Μπαλαμού* ουδέποτε χαράχθηκε απόλυτα σε χαρτί. Ταινίες που βρίσκονται διαρκώς κάτω από τη δυναμική του τυχαίου, όπως το οδηγεί η διασταύρωση των παραμέτρων που το προσδιορίζουν, δεν προγραμματίζονται με ακρίβεια. Αντίθετα πηγάζουν απ' την ενδιάθετη ανησυχία, τη φωτεινή πυροδότηση της παρώθησης, τη συνεργατική, φιλική και ταυτισμένη συλλογικότητα του συνεργεί-

ου, που δεν νοείται σ' αυτή τη φάση η οικονομική και η εξαρτημένη εργασιακή του συγκρότηση. Ο *Μπαλαμός* ξεκίνησε ως τηλεοπτική ημίωρη παραγωγή για τα θεσσαλικά άλογα.

5. Ο τσαμπάσης, ο πωλητής αλόγων, με το πρόσωπο αξύριστο, σκαμμένο, κουρασμένο, αφηγείται ένα γύφτικο παραμύθι σε γκρο-πλάνο, με το προφίλ του να κοιτάζει ίσια μπροστά και πού και πού την κάμερα. Βρίσκεται καθισμένος στο φορτηγό του μεγάλου αφεντικού, στη θέση του συνοδηγού και κάθε τόσο το κάδρο κουνιέται γιατί το φορτηγό ταξιδεύει. Η ιστορία είναι για μια όμορφη τσιγγάνα που πηγαίνει στη βρύση για νερό και ξεχνάει εκεί το δαχτυλίδι της. Στην επιστροφή το θυμάται, κάνει να γυρίσει να το πάρει, όμως το 'χει βρει πριν απ' αυτήν ο αδελφός της. Για να της το δώσει πίσω, την αναγκάζει να δεχτεί τον έρωτά του. Είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς την περίεργη αυτή διήγηση, γιατί η ιδιωματική προφορά του αφηγητή παραμορφώνεται εντελώς απ' την ποιότητα της εγγραφής. Στο βάθος όμως είναι η πιο γνήσια απόπειρα να διηγηθείς μια τέτοια ιστορία, που έρχεται κατευθείαν, μνήμη περασμένης φαντασίας. Πρόκειται για ανάπτυξη της σχέσης φαντασίας και μνήμης. Άλλωστε, όπως λέει ο Μπουνιουέλ, «η φαντασία είναι μια ποιότητα του πνεύματος που μπορεί να την εξασκήσει κανείς όπως τη μνήμη». Κι οι δυο, στο επίπεδο της εκφοράς τους, έχουν χάσει τη στιλπνότητά τους, εκφράζονται με γρατσουνιές, στίγματα και χάσματα.

6. Ο *Μπαλαμός* είναι μια ταινία για τους πιο βαθείς φόβους μας. Τον φόβο της απουσίας, τον φόβο του χρόνου, απαρέγκλιτα και οριστικά χαμένου, τον φόβο των γηρατειών, τον φόβο του έρωτα, τον φόβο του θανάτου. Το χαμόγελο της Ελένης Μανιάτη στο τέλος της ταινίας, υπαινικτικά απόμακρο, αινιγματικό και διφορούμενο σημαίνει άραγε το άλλοθι της ελπίδας που συντηρεί τη ζωή ή μήπως το απλησίαστο του όποιου οράματος, έτσι όπως το υποκαθιστά η αποδοχή της έλλειψης κι η σύμβαση της καθημερινότητας, με μόνους δρόμους στην ελευθερία, τη φυγή από τις δικλίδες ασφαλείας της ονειροπόλησης, τη διαφυγή από τα στεγανά της λογικής στα υπέροχα ύψη της παρανόησης, την προβολή της αίσθησης πέρα απ' τη σύμβαση;

7. Ο *Μπαλαμός* έγινε από έναν παράλογα αισιόδοξο και ταυτόχρονα έναν πολύ φοβισμένο (κατά βάθος) άνθρωπο. Κόστισε 2.000.000 δραχμές, δεν υπηρέτησε καμιά κινηματογραφική γραφή, δεν ακολούθησε καμιά επιχειρηματική λογική. Ο *Μπαλαμός* είναι μια ατίθαση ταινία - γι' αυτό και είναι μια μοναχική μοναδική ταινία.

περ. Κάμερα, τχ. 1, Οκτώβριος - Νοέμβριος 1984

Η ευφορία του μυστικού
του Αλέξη Ν. Δερμεντζόγλου

Ζούμε δυο ζωές: Τη μία που τη σπαταλάμε άδικα, και την άλλη που οι εμπειρίες δεν θα μας βοηθήσουν να πετύχουμε, αλλά οπωσδήποτε με τα διδάγματα και τη γνώση της πρώτης θα γινόμαστε πάντα... καλύτεροι!

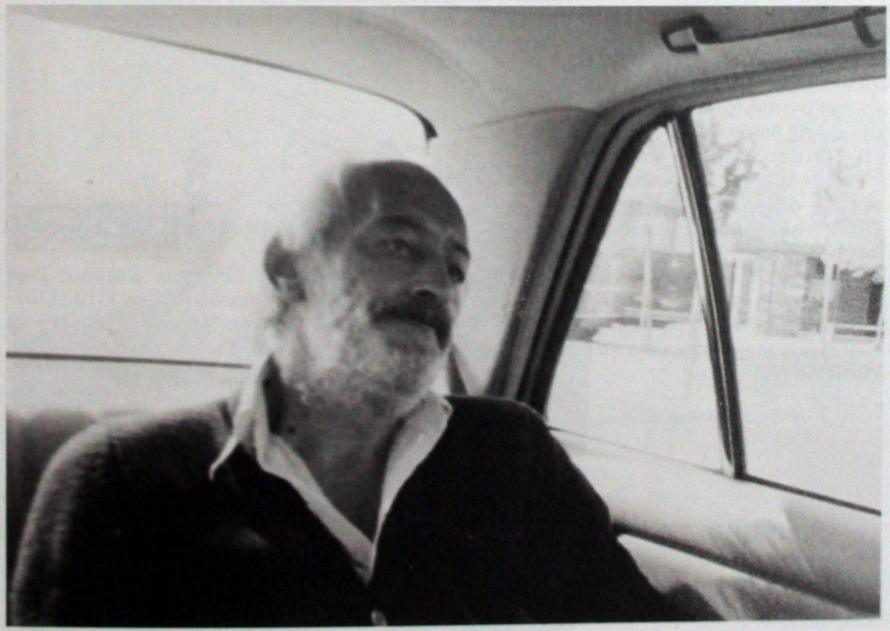
Δεν είναι δυνατόν να μιλήσεις έστω και επιγραμματικά για τον *Μπαλαμό* χωρίς να αναφερθείς στον ίδιο τον «μεγάλο» δημιουργό της, τον Σταύρο Τορνέ, και χωρίς να περάσεις επίσης στο υπόλοιπο φιλμικό του σώμα και ιδιαίτερα την *Καρκαλού*: *Μπαλαμός* και *Καρκαλού*, δυο φιλμ συμπληρωματικά, ταινίες - «μάτια», «καθαρό» σινεμά που συγκλίνει και αποκλίνει μέσα από τις δέσμες των προβολών του. Στην *Καρκαλού* γινόμαστε ηδονοβλεψίες του φαντασιακού ενός νεκρού. Ένα τεράστιο μάτι η κάμερα (;) αποκλίνει, εκπέμπει προς τα έξω εικόνες μιας ολόκληρης ζωής, ένα παρελθόν, μια αναδρομή.

Αντίθετα, ο *Μπαλαμός* που προηγείται είναι μια ταινία ερμητική, συγκλίνουσα. Το μάτι του ήρωα, το μάτι του Τορνέ, το μάτι του αλόγου – το τελευταίο είναι το αντικείμενο του πόθου, ο ύπνος. Κι εμείς πάλι γινόμαστε ηδονοβλεψίες των εικόνων του *Μπαλαμού*-ήρωα-Τορνέ-ονείρου. Η ταύτιση είναι πια πλήρης: Εδώ οι εικόνες συγκλίνουν, εισδύουν σε κάποιο ντεπόζιτο, σε έναν κόμβο. Ο κόμβος, το μυστικό, οι θεατές να προσπαθούν να αποκωδικοποιήσουν τις εικόνες, η φαντασία και ο πόθος.

Δεν είναι λάθος που γράψαμε παλιά για τις έντονες παζολινικές επιρροές οι οποίες υπάρχουν στον *Μπαλαμό*. Ο Τορνές εξάλλου έζησε στην Ιταλία και είναι λογικό να φέρνει μαζί του ένα μέρος της κινηματογραφικής του κουλτούρας. Θα σημειώναμε μάλιστα και ενδυματολογικές παραπομπές στον Πιέρ-Πάολο Παζολίνι. Ένας άντρας αιτείται την απόκτηση ενός αλόγου και μέσα από το όνειρό του, μέσα ίσως από το μάτι του αλόγου, ζωντανεύει παραμύθια, παραδόσεις, κρυμμένα φαντάσματα. Υπάρχει οπωσδήποτε μια ποιητική ματιά, αλλά και ένα γερό πάτημα στη Γη και στην ύλη, με ζητούμενο την απογείωση, το πέταγμα του βλέμματος πάνω από το σώμα, το κοίταγμα του εαυτού σου, το να τον αναγνωρίζεις ως άλλο. Μεταμφίεση, ρόλοι ανάλογοι με τους χώρους, και η σάρκα να υποφέρει, το σώμα να σέρνεται σε κοιλάδες, φυλλωσιές και ξερότοπους. Υπάρχει λοιπόν μια ριζική ρήξη και διαφοροποίηση του Τορνέ από τον Παζολίνι. Στον *Μπαλαμό* δεν παρακολουθούμε μόνο το αυθαίρετο όνειρο ενός ατόμου αλλά τη χαρτογράφηση των αόρατων πλασμάτων και εικόνων των χώρων. Είναι μόνο εικόνες και όχι οράματα, είναι παραγωγικό φαντασιακό και όχι φαντασίες, είναι κώδικες που υπάρχουν αλλά αναγνωρίζονται από λίγους. Αυτό το προνομιούχο βλέμμα μπορεί πια να συγκλίνει στον κόμβο του, στον πομπό του! (Χρειάζεται μια παρένθεση για να μιλήσουμε σ' αυτό ακριβώς το σημείο για μια εκπληκτική ταυτολογία: Τορνές-*Μπαλαμός*-μάτι-πομπός-αποκλίνουσα δέσμη εικόνων-δέκτες (θεατές): επιστροφή των κωδικών στον πομπό – το μυστικό!)

Ο Τορνές είναι κι αυτός υλιστής και το δήλωσε, τουλάχιστον ο ίδιος επανειλημμένως – όπως υλιστής ήταν και ο Παζολίνι. Η διαφορά έρχεται στο ότι ο έλληνας δημιουργός προτείνει





Δυο σκηνές από τον Μπαλαμό *(1982). Ο σκηνοθέτης είναι και πρωταγωνιστής.*

και μια άλλη λογική και μια νέα φιλοσοφική αντίληψη των πραγμάτων. Όλα δεν εμπεριέχονται σ' αυτό που βλέπουμε. Υπάρχει και μια περίσσια μορφωμάτων, πλασμάτων και χώρων, του «αλλού». Κι αυτοί οι χώροι και τα μορφώματα του αλλού μπορούν να «φανούν» ή να αναγνωριστούν μέσα από τις «ουρές» και τα εντυπώματά τους, την αόρατη παρουσία τους που αφήνει ίχνη, την περίσσια σημασιών που κρύβουν οι εικόνες τις οποίες βλέπουμε, κι αυτές που δημιουργούνται παραγωγικά. Τα μηνύματα από το «αλλού» φτάνουν λοιπόν με κωδικοποιημένες εικόνες, το μαρτύριο του σώματος σταματάει, ο πόθος μοιάζει κολοβωμένος, οι θεατές της ταινίας (λογικά) λένε: τελείωσε το όνειρο. Μόνον αυτή η ανήσυχη ακολουθία μοιάζει σαν να ζητάει το άλλο και, απεγνωσμένα, προσπαθεί να μας το δείξει. Σχηματικά μπορούμε να το πούμε ως εξής: *Μπαλαμός* (ταινία) + Μπαλαμός + Τορνές + σκηνοθέτης. Είναι αυτό που ισχυριστήκαμε τολμηρά, πως οι ταινίες του Τορνέ παύουν να 'ναι τέτοιες: οι εικόνες του έρχονται από το πριν του φιλμ και συνεχίζονται μετά. Ο ίδιος είναι ήδη μια τρισδιάστατη φιγούρα που 'φυγε από το φιλμικό σώμα: παλλόμενοι οργανισμοί λοιπόν, συνεχή μοναχικά ταξίδια, περιπλανήσεις, όπου η κάμερα δεν ανακαλύπτει τις εικόνες αλλά τις παγιδεύει!
Όνειρα πραγματικότητας και η πραγματικότητα δοσμένη με τους κώδικες του ονείρου. Η «ταινία» τελειώνει, ο *Μπαλαμός* τελειώνει, αλλά ο Μπαλαμός-Τορνές-άλλων οργανισμός συντονίζει με έναν άψογο τρόπο τους δικούς του εσωτερικούς ρυθμούς, τους κώδικες που συνωστίζονται και αποχωρίστηκαν από τις εικόνες. Έτσι έρχεται λογικά και βιωματικά πια ένα κινηματογραφικό timing υψηλής κλάσης: το timing ως βιωμένος εσωτερικός χρόνος, ο τελευταίος ενταγμένος στην αιωνιότητα. Το «αλλού» και το «εδώ» μαζί, η απογείωσή του, το έδαφος να συνυπάρχουν. Δυϊσμός λοιπόν σε όλα, δυϊσμός και στην άχαρη λογική μας. Ο Τορνές στο ταξί, στο «κρίσιμο σημείο» θα μπει ο Ενρίκο Μασίας μ' ένα γνωστό παλιό τραγούδι του, το μάτι του ήρωα πάνω σε μια αγέλη αλόγων του κόβει τον δρόμο αλλά του ανοίγει τον διάδρομο του πόθου. Το ζητούμενο σε περίσσια, ένα τρυφερό βλέμμα χαμηλότονης έξαψης και συνενοχής. Είναι η ευφορία του μυστικού, η υλοποίηση του ονείρου, η μοναξιά της αυτάρκειας, η ευδαιμονία του αγνωστικισμού. Ο *Μπαλαμός* - Τορνές ξέρει πολύ καλά να «διαβάζει» αλλιώς τη ζωή (του). Γι' αυτό συνεχίζει να κάνει «ταινίες» και να συνταιριάζει τόσο λογικά... παράλογα πράγματα!

1988, από πρόγραμμα του Θεατρικού Εργαστηρίου Θεσσαλονίκης

ΜΕ ΤΟΝ ΝΙΚΟ ΚΑΒΒΑΔΙΑ (1982)

Ελλάδα. Έγχρωμο τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ μικρού μήκους. Διάρκεια 30'

Σκηνοθεσία: Σταύρος Τορνές. **Σενάριο:** Σταύρος Τορνές. **Φωτογραφία:** Γιάννης Δασκαλοθανάσης. **Μοντάζ:** Δέσποινα-Δανάη Μαρουλάκου. **Διευθυντής Παραγωγής:** Γιάννης Ηλιόπουλος. **Καλλιτεχνική συνεργάτης:** Charlotte van Gelder. **Παραγωγή:** Cinetic - ΕΡΤ1

Ένα ταξίδι με τον ηλεκτρικό από την Ομόνοια προς τον Πειραιά, στο λιμάνι – στον εμβληματικό τόπο της επιστροφής του ποιητή της θάλασσας Νίκου Καββαδία. Οδηγός, επιλεγμένα αποσπάσματα από τις ρίμες του ποιητή

ΠΛΑΤΕΙΑ ΙΠΠΟΔΑΜΕΙΑΣ (1983)

Ελλάδα. Έγχρωμο τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ μυθοπλασίας μικρού μήκους. Διάρκεια: 30'
Σκηνοθεσία: Σταύρος Τορνές. **Σενάριο:** Σταύρος Τορνές. **Φωτογραφία:** Κώστας Καραμανίδης. **Μοντάζ:** Δέσποινα Δανάη Μαρουλάκου. **Ήχος:** Δημήτρης Αθανασόπουλος. **Σκηνικά:** Στέλιος Αναστασιάδης. **Καλλιτεχνική συνεργάτης:** Charlotte van Gelder. **Παίζουν:** Isaac Jacob Tumne, Uzman, Γιάννης Κώστογλου

Κυριακή στο λιμάνι. Πέραμα, Δραπετσώνα, πλατεία Ιπποδαμείας. Κόσμος της βιοπάλης έρχεται να αγοράσει πουκάμισα, παντελόνια, κάλτσες. Σ' αυτόν τον χώρο ανθεί η ανθρώπινη επικοινωνία.

ΚΑΡΚΑΛΟΥ (1984)

Ελλάδα. Έγχρωμη ταινία μυθοπλασίας, 35 χιλιοστών. Διάρκεια: 83'
Σκηνοθεσία: Σταύρος Τορνές. **Σενάριο:** Σταύρος Τορνές, Charlotte van Gelder. **Φωτογραφία:** Σταμάτης Γιαννούλης. **Μοντάζ:** Δέσποινα Δανάη Μαρουλάκου. **Ήχος:** Χρήστος Ακάλεστος. **Σκηνικά:** Στέλιος Αναστασιάδης. **Κοστούμια:** Ισμήνη Καρυωτάκη. **Μουσική:** Charlotte van Gelder.**Παίζουν:** Στέλιος Αναστασιάδης, Μάριος Καραμάνης, Ισμήνη Καρυωτάκη, Δήμος Θέος, Γιάννης Ηλιόπουλος, Βασίλης Λουλές **Παραγωγή:** Σταύρος Τορνές, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Ένας ηλικιωμένος βρίσκεται σε ένα ταξί που οδηγεί ένας νεαρός. Στο πορτμπαγκάζ βρίσκεται ένα φέρετρο. Νυχτώνει και το ταξί καταλήγει σε ένα ναμάρι. Ο ηλικιωμένος παρασύρει τον νεαρό άνδρα σε μια καλύβα, όπου του γνωρίζει μια παρακμασμένη γυναίκα - την Καρκαλού. Χορεύουν στον ρυθ-





Στο ντοκιμαντέρ Με τον Νίκο Καββαδία *(1982).*

μό ενός τραγουδιού του Λούις Άρμστρονγκ και, στη συνέχεια, φεύγουν για ταξίδι με ένα πλοιάριο – ένα ταξίδι στη μνήμη. προορισμός των ταξιδιωτών είναι και πάλι το νταμάρι. Εκεί, ενήλικοι άνδρες σπάνε βράχους, επαναστάτες συνωμοτούν για την επανάσταση και ο νεαρός ταξιτζής, μετουσιωμένο alter ego του ηλικιωμένου οδηγού του, συμπλέκεται με τη γυναίκα: στην αρχή διαπληκτίζεται, αλλά ο διαπληκτισμός ολοκληρώνεται σε έναν ερωτικό εναγκαλισμό. Στο τέλος, όλα τα πρόσωπα του δράματος συμμετέχουν σε μια θρηνητική πομπή πάνω σε ένα σαραβαλιασμένο φορτηγό που οδηγεί στον τελικό προορισμό. Ο νεαρός οδηγός του ταξί βρίσκεται στο νεκροταφείο όπου κηδεύεται ο ηλικιωμένος επιβάτης του, το alter ego του. Η διαδρομή είναι ένας κύκλος. Από τη ζωή στον θάνατο - και πάλι στη ζωή...

Κανένα κωδικοποιημένο κινηματογραφικό ύφος
του Χρήστου Βακαλόπουλου

Παρασκευή 5.10.84: *Καρκαλού*.
Στην απογευματινή προβολή του πληροφοριακού τμήματος προβάλλεται η κομμένη από την προκριματική επιτροπή *Καρκαλού* του Σταύρου Τορνέ, πιονιέρου του νέου ελληνικού κινηματογράφου, ασυμβίβαστης προσωπικότητας που ένιωσε τον κινηματογράφο στο πετσί του. Το 1982 ο *Μπαλαμός*, η προηγούμενη ταινία του, είχε σφυριχτεί άγρια από την αίθουσα. Δυο χρόνια αργότερα η *Καρκαλού* αποσπά το πιο θερμό χειροκρότημα. Ο Τορνές σηκώνει τη γροθιά και βγαίνει από την αίθουσα.
Ο κινηματογράφος του Τορνέ θέτει πριν από κάθε τι άλλο ένα ανθρωπολογικό πρόβλημα: σε μια ταινία αυτός που κοιτάζει (ο κινηματογραφιστής) είναι υποχρεωμένος να καθοδηγηθεί και να γίνει κομμάτια από αυτόν που βλέπει, πρέπει να δείξει τυφλή εμπιστοσύνη σ' ένα πραγματικό σώμα με σάρκα και οστά (ο ηθοποιός είναι μια πολύ σχετική έννοια για την ανθρώπινη παρουσία στις ταινίες του Τορνέ). Ένα τέτοιο σώμα αποτελεί στην *Καρκαλού* ο Στέλιος Αναστασιάδης, ο άνθρωπος που ζει τον θάνατό του τριγυρίζοντας σε μια παράξενη γεωγραφία, που ανακατεύει τη μνήμη με τις φαντασιώσεις, την παιδική ηλικία με τη μαγειρική, τη γυναίκα Καρκαλού με τον κινηματογράφο (η αριστουργηματική σκηνή στην παράγκα). Φιλμάροντας μ' ένα αίσθημα απόλυτης ελευθερίας ο Τορνές αποδεικνύει (όπως και στον *Μπαλαμό*) ότι η πνευματικότητα είναι μια υπόθεση ακρίβειας, ενώ αντίθετα η σχηματικότητα έχει ανάγκη πάντα μια κάποια αοριστία για να υπάρξει. Έτσι η *Καρκαλού*, μοναδικό δείγμα υπερβατικού κινηματογράφου στην Ελλάδα, καταφέρνει να ολοκληρώσει το αισθητικό της «σύστημα» εξαντλώντας την υλικότητα των αντικειμένων που κινηματογραφούνται. Η υπέρβαση γεννιέται μόνο τη στιγμή που τα νταμάρια γίνονται χειροπιαστά, σχεδόν απτά για τον θεατή, οι καταστάσεις γίνονται πνευματικές (τοπία του μυαλού) σε ακραία ρεαλιστικές συνθήκες. Οι ηθοποιοί αποτελούν σώματα που πάλλονται, χωρίς να ανήκουν στην υστερία καμιάς δραματουργίας γνωστής εκ των προτέρων, κανενός κωδικοποιημένου κινηματογραφικού είδους.

περ. Αντί, *τχ. 272, 12.10.1984*

Μια ταινία κόντρα στους νόμους
του Serge Daney

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, όπως όλος ο κόσμος, ξαφνικά, στη Θεσσαλονίκη, μιλά με τα καλύτερα λόγια για έναν άλλον έλληνα κινηματογραφιστή, τον Σταύρο Τορνέ. Έχει δίκιο. Αν υπάρχει ένας ποιητής μάστορας και ένας περιπλανώμενος ριζοσπάστης, αυτός είναι ο Τορνές. Στα 49 του χρόνια, είναι περισσότερο φημισμένος παρά γνωστός ως η συνείδηση του ελληνικού κινηματογράφου έξω από την Ελλάδα (έζησε πολλά χρόνια στην Ιταλία όπου έκανε τον ηθοποιό) – ενοχλητικός για όλο τον χώρο τον συνδικαλιστικό, τον θεσμικό ή τους ακολούθους.
Ο Σταύρος Τορνές (και το alter ego του, η Σαρλότ βαν Γκέλντερ) έκανε τις ταινίες του μόνος του, στη διάρκεια μιας πολυτάραχης ζωής, χωρίς να περιμένει κανένα πράσινο φως, με τη δύναμη αυτών που έχουν –υπέρτατη πολυτέλεια– τον χρόνο να σκεφτούν αυτό που κάνουν. Οι ιταλικές του ταινίες (το *Coatti*) και η πρώτη του ταινία μετά την επιστροφή στην Ελλάδα, (*Μπαλαμός*) είναι ελάχιστα γνωστές. Στη Γαλλία υπάρχει ένας ανασκαφέας –ταινιών–, μόνο η μετριοφροσύνη επιβάλλει να μην αναφέρω το όνομά του (γράφει στη *Liberation*), που τον «ανακάλυψε» [εννοεί, βεβαίως, τον Λουί Σκορεκί]. Ας ελπίσουμε ότι δεν θα είναι παρά μόνο ο πρώτος. Το δυσάρεστο, είναι ότι μια ταινία ποιητή δεν περιγράφεται. Η *Καρκαλού* σε κάνει να σκεφτείς, σκόρπια, από τον Μουρνάου στον Στράουμπ, από τον Αντόνιο Ράις στους αδερφούς Ταβιάνι. Η πέτρα είναι από πέτρα, η μυθοπλασία είναι μια μυθοπλασία, τα φαντάσματα επίσης πεθαίνουν, ένας ηλικιωμένος άνδρας παίζει σαν παιδί, ένας νεαρός άνδρας γερνάει, τα παιδιά συμβολίζουν τον θάνατο, ένα πλάνο διαδέχεται ένα άλλο πλάνο με την αναπόφευκτη (και αναπόδεικτη) καθαρότητα του ονείρου.
Στη Θεσσαλονίκη, η ταινία επευφημήθηκε. Ο Σταύρος Τορνές έφυγε από την αίθουσα πολύ συγκινημένος, η γροθιά υψωμένη. Όλη τη βραδιά, όλο το ελληνικό σινεμά ήρθε να τον σφίξει στην αγκαλιά του. Συχνά, με τρόπους μελιστάκτους. Στο κάτω κάτω, ο καλύτερος από αυτούς δεν περίμενε έναν νόμο για να βρει τη δύναμη να κάνει μια ταινία κόντρα στους νόμους.

Liberation, *16.10.1984*





Δύο σκηνές από την Καρκαλού *(1984).*

Καρκαλού, πού είσαι;
του Louis Scorecki

Άραγε ο Σταύρος Τορνές θα έρθει κάποια μέρα στις Κάννες; Πριν δυο χρόνια ο εκπληκτικός *Μπαλαμός* του παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της μίζερης αγοράς του φιλμ. Φέτος είναι ακόμη χειρότερα: Η *Καρκαλού* προβλήθηκε μια φορά, μπροστά σε πέντε θεατές, Σάββατο στις 9.30 το πρωί. Οι λόγοι;
Το σινεμά-ποίημα, παρά τη μεταθανάτια δόξα του Παζολίνι, δεν έχει την εύνοια του κοινού. Ένας κινηματογραφιστής που αγωνίζεται χρόνια για να φτιάξει, πρώτα στην Ιταλία, μετά στη γενέτειρά του την Ελλάδα, εικόνες τραχιές και ήχους δυσβάστακτους όπου μέσα τους θα μπορεί να παγιδέψει τα αλλοπαρμένα του πρόσωπα, φοβίζει. Πρέπει να επανέλθουμε στον ρυθμό των πρωινών των πραγματικών (όχι εκείνων των φεστιβάλ των νυχτοβατών) για να αντιληφθούμε τους λόγους. Ο Σταύρος Τορνές κινηματογραφεί την γκρίζα άμμο των παραλιών και το απατηλό φως του φεγγαριού. Οχι τις βιτρίνες του Φομπούργκ Σεντ-Αντουάν. Αυτομάτως, υποχρεωτικά, εκπλήσσεσαι. Έχεις χάσει τη συνήθεια.
Ακόμα και με ένα θέμα κοινό, ο Σταύρος κάνει θαύματα. Ένας νέος άνδρας, που φλερτάρεται διαδοχικά από μια ξεπεσμένη βαμπ και έναν φαιδρό μπάτλερ, θα μπορούσε να ήταν η νιοστή παραλλαγή της ιστορίας ενός σατανικού τριγώνου. Ο Άρμστρονγκ τραγουδά «Georgia on my mind», δυο άντρες παρακολουθούν τη σκηνή, αλλά η τρύπα στον τοίχο, που αφήνει να διακρίνεται το φλου βλέμμα τους, είναι ένα αληθινό άνοιγμα. Φτιαγμένο από πραγματικές πέτρες. Ορυκτολογικά, η *Καρκαλού* σε κάνει να σκέφτεσαι τον Κοκτό και τον Ζενέ. Ενοχλητικό;
Να δείξεις ότι ένας ήρωας –άνδρας– μπορεί νά έχει ένα μάτι μοσχαριού ή βατράχου είναι μεγάλο ρίσκο αυτές τις εποχές της στυλιζαρισμένης εξαπάτησης. Η κούραση των σωμάτων εργατών-καλλιτεχνών δεν εκτιμάται. Να αναμείξεις, χωρίς να το έχεις επιδιώξει: *Σαγιάτ Νόβα* με Αντονιόνι ενοχλεί. Ο Ζιλ Ζακόμπ αρνήθηκε την *Καρκαλού* στο επίσημο διαγωνιστικό τμήμα. Ο Πιερ-Ανρί Ντελό προτίμησε να περάσει στο «Δεκαπενθήμερο των σκηνοθετών» του μια ταινία ανύπαρκτη, *Ο έρωτας του Οδυσσέα*. Είχαμε πει εδώ, πριν από δύο χρόνια, ότι ο *Μπαλαμός* ήταν ένα αριστούργημα. Η *Καρκαλού* είναι ακόμη μεγαλύτερο.

Liberation, *13.5.1985*

Το απωθημένο πρόσωπο του ελληνικού κινηματογράφου
του Γιώργου Μπράμου

Η μέγιστη *Καρκαλού* του Σταύρου Τορνέ είναι το κινηματογραφικό γεγονός της εβδομάδας. Μεγεθυμένη στα 35mm προβάλλεται σε μια μόνο αίθουσα, την Αλκυονίδα, κι ελπίζουμε ότι υπάρχουν αρκετοί που αρνούνται επιτέλους τη βολή της «μέσης ταινίας» και της «καταναλωτικής εξόδου» και θα χωθούν σε μια ταινία-ύβρι, που κουβαλάει γενναία τον σπαραγμό της.
Ένας γερασμένος άνθρωπος μέσα σ' ένα λεωφορείο στην εθνική οδό για Κόρινθο. Μπροστά ένα ταξί μ' ένα φέρετρο. Ακούγεται ο ήχος του ταξίμετρου. Ένα μικρό κορίτσι χαμογελάει. Μετά ο γερασμένος άνθρωπος βρίσκεται στο ταξί, κάπου σ' έναν περιφερειακό δρόμο της Αθήνας και πέρα απλώνεται η πόλη. Πάλι ο ήχος του ταξίμετρου. Στα λατομεία περνάνε κάτι παιδιά, δυο μελανοχίτωνες της ΕΟΝ του Μεταξά, μια γριά μ' ένα αναπηρικό παιδικό καρότσι. Ο άνθρωπος πάει να ξαπλώσει, ήρεμος, σαν να είναι έτοιμος για το μεγάλο ταξίδι. Ο νεαρός ταξιτζής τα χάνει. Θα βρεθεί σ' ένα σπίτι, μ' ένα τραγούδι του Λούις Άρμστρονγκ και μια γυναίκα. Χορεύουν και οι τρεις, ο γέρος, η γυναίκα, ο ταξιτζής.
Ο Σταύρος Τορνές έκανε την *Καρκαλού*, μια ταινία, δυο χρόνια μετά τον *Μπαλαμό*.
Στον *Μπαλαμό* υπήρχε μια κίνηση προς τα πάνω, η ζωή που κουβαλάει πάνω στ' άλογα, οι γύφτοι και τα παραμύθια τους, οι άνθρωποι που φεύγουν, το ποτάμι που κυλάει, η πρωινή πάχνη, η πορεία των σκλάβων. Στην *Καρκαλού* υπάρχει μια κίνηση έσω, τα γηρατειά, οι μνήμες των ανθρώπων, τα «μεταβιομηχανικά τοπία», οι εργάτες στα ντεμάρια, η γυναίκα, οι παλιοί αναρχικοί, ο «μέγας απατεώνας» Σιμωνίδης. Είναι η ιστορία των ανθρώπων, από την Ισπανία της αντίστασης στην Ελλάδα του Μεταξά, από τα μπαρουτάδικα της Δημητσάνας στον «άγιο» που τρελαίνει, από την Καρκαλού-πόρνη στην Καρκαλού-τόπο, από τον Άρμστρονγκ στο ρεμπέτικο, από τον μπακλαβά στο σαράβαλο αυτοκίνητο που μπαίνει στην πόλη. Είναι άραγε, ο Γκράμσι αυτός με τα στρογγυλά γυαλιά; Είναι ο ενεστώς χρόνος, ο ήχος του ταξίμετρου; Στο νεκροταφείο ο γέρος θάβεται και η γριά περνάει για τέταρτη και τελευταία φορά, ψηλά στα ντεμάρια, με το καροτσάκι, και εξαφανίζεται για πάντα πίσω από τα βράχια.
Από πού έρχεται λοιπόν αυτή η ταινία; Πώς μπαίνει στον ελληνικό κινηματογράφο; Τόσα χρόνια με απόπειρες που προσπαθούν να μιμηθούν κινηματογραφικά είδη ή να ακολουθήσουν κατακτημένα πρότυπα άλλων, η *Καρκαλού* με ένα αδιανόητο για τους πολλούς ήθος, επανεγγράφει στο 1985 το απωθημένο πρόσωπο του εγχώριου σινεμά. Τον δημιουργό και τα προσωπικά φαντάσματά του. Πέρα από «αναλύσεις» και «αποκωδικοποιήσεις» η *Καρκαλού* μένει μοναχική και βλάσφημη, μια ταινία που αναζητεί την ποίηση και το κόστος αυτής της ποίησης, στην ομίχλη του αρκαδικού τοπίου και στο γερασμένο, σχεδόν άυλο, πρόσωπο του Στέλιου Αναστασιάδη.
Αυτή η ομίχλη, τα γηρατειά, οι μνήμες και τα φαντάσματα μας αφορούν. Μας ρίχνουν στην περιπέτεια της κατάδυσης και του σπαραγμού, σε μια εποχή που πολύ έχουμε συνηθίσει τα «κροκοδείλια δάκρυα» και τους κοπετούς των μετρίων.

Αυγή, *8.2.1985*

Ανένταχτος
του Γιώργου Χρυσοβιτσάνου

Ο Στέλιος ξεκινάει από την Αθήνα και κατεβαίνει στον τόπο όπου γεννήθηκε και μεγάλωσε. Είναι ένας κουρασμένος μεσήλικος, που γυρεύει να γαντζωθεί από τις παιδικές του αναμνήσεις, σαν από σανίδα σωτηρίας.
Συνοδός του σ' αυτό το ταξίδι είναι ένας νεαρός ταξιτζής, που κάποια στιγμή θα μπει κι εκείνος στο παιχνίδι του ηλικιωμένου άντρα με το παρελθόν. Σε κάποιο χωριό, οι δύο άντρες θα συναντήσουν την Καρκαλού, μια τρελή πόρνη, που ο ένας τους αγάπησε κάποτε και ο άλλος θα αγαπήσει τώρα.
Μετά τον *Μπαλαμό* που είδαμε πριν από δύο χρόνια, ο Σταύρος Τορνές συνεχίζει τη μοναχική πορεία, που χάραξε στον χώρο του ελληνικού κινηματογράφου, εξακολουθώντας να παραμένει ανένταχτος από άποψη είδους και στυλ.

Έθνος, *8.2.1985*

Η ονειρική δομή της *Καρκαλούς*
του Διονύση Λιάρου

Παίρνω ως δεδομένο το ότι ο αναγνώστης αυτού του άρθρου *δεν* έχει δει την ταινία του Τορνέ. Κι ελπίζω να τον βοηθήσει να τη δει γιατί είναι μια σπουδαία ταινία (που πρέπει να γίνει αντικείμενο σπουδής), ένα πολύ σημαντικό (πολυσημαίνον) έργο τέχνης. Κάτι σαν τον *Finnegan's Wake (Αγρυπνία του Φίνεγκαν)* του Τζόις, σε εικόνες.
Είναι γνωστό ότι ο Τζόις προσπάθησε να φτιάξει μια μεταγλώσσα στο τελευταίο του δαιδαλώδες έργο, χρησιμοποιώντας λεκτικούς συνειρμούς από τις πολλές γλώσσες που 'ξερε, προσπάθησε να δώσει άμεση έκφραση στο ασυνείδητο όπως γίνεται με εικόνες στα όνειρα. Θα 'λεγε κανείς ότι η *Αγρυπνία του Φίνεγκαν* έχει δομηθεί σαν συρραφή (περιγραφών) ονείρων. Όπως τόνιζε ο Φρόιντ, του οποίου την *Ερμηνεία των ονείρων*, όπως και τ' άλλα βιβλία, είχε σίγουρα μελετήσει καλά ο Τζόις, ένα όνειρο λογοκρίνεται ακόμα και την ώρα που βλέπεται και εκτυλίσσεται. Μια πολλαπλάσια ισχυρή λογοκρισία προστίθεται, φυσικά, όταν αυτός που το είδε, το διηγηθεί. Διότι είναι αναγκασμένος να του δώσει μια «εν σειρά διαταγή» που 'ναι τεχνική. Στη μετατροπή αυτή, μιας δομής βάθους σε δομή επιφάνειας –για να δανειστούμε τους όρους του γλωσσολόγου Τσόμσκι– χάνεται κιόλας ένα μεγάλο μέρος του συμβολισμού και των συναισθημάτων του ονείρου. Δηλαδή της ίδιας της πεμπτουσίας.
Η «φύρα» αυτής της πληροφοριακής λειτουργίας και βίωσης, κατά τη μετατροπή του λανθάνοντος (μέσα μας) σε δήλον (εγώ μας) είναι η ίδια η κατάρα που κυνηγάει και τον καλλιτέχνη κάθε είδους. Στις λίγες στιγμές ή στα λίγα έργα που της ξεφεύγει, «όλβος και αγαλλίασις πλημμυρίζει την του θεουργού Δημιουργού» (για να αποτίσουμε μικρό φόρο τιμής στον Ανδρέα Εμπειρίκο, συγγραφέα προς τον οποίο μοιάζει να 'χει πολλά κοινά ο Τορνές). Αρχίζοντας από έναν ερωτικό πανθεϊσμό, έναν υλοζωισμό που φαίνεται να 'ναι σχεδόν μεταφυσική αρχή, και φτάνοντας έως την ακατάβλητη ουτοπία. Χιλιεπάς που 'ρχεται, της άνω Πόλης της Ουράνιας Ιερουσαλήμ – ακόμα κι όταν αυτή ιδρύεται μονάχα στον ουρανό της καύκαλού μας. Της Καρκαλούς μας, της Ιθάκης μας. Του τάφου μας που τον αναζητάμε μια ζωή σαν μήτρα.
Σημαδιακά: Το φέρετρο της αρχής είναι και το φέρετρο του τέλους. Πρωταγωνιστεί όχι ο θάνατος γενικά, ο ανύπαρκτος, αλλά ο υπαρκτός: ο καθημερινός δικός μας. Ο άφατα τραγικός και σπαραξικάρδιος.
Υποκειμενική ανάγνωση;
Δεν ξέρω αν η *Καρκαλού* διαθέτει μια και μόνη, «αντικειμενική», εσωτερική αλληλουχία. Νομίζω ότι ήταν ο Πολ Βαλερί που είχε παρατηρήσει ότι αυτό που θέλει να πει ο καλλιτέχνης, αυτό που ακούει ο θεατής, κι αυτό που λέει πραγματικά το όποιο δημιούργημα είναι τρία διαφορετικά πράγματα. Ίσως αυτό να ισχύει ακόμη περισσότερο σε έργα «ονειρικά» σαν την *Καρκαλού*. Αυτό που πάνω-κάτω εγώ εισέπραξα είναι το εξής:
Ζούμε σ' ένα σύμπαν φθοράς και θανάτου. Ο εφιαλτικός ήχος από το ταξίμετρο που «ρίχνει» τις δραχμές μας θυμίζει συνέχεια ότι η Ατραπός, η τρίτη και τελευταία Μοίρα, έχει κιόλας ανοίξει το ψαλίδι της γύρω από το νήμα της ζωής μας. «Είναι αργότερα απ' όσο νομίζεις», λέει μια κινεζική παροιμία. Ο Τορνές, με ρίζες που φτάνουν από την επαναστατική παράδοση ώς τον μυστικισμό, κάνει μια ταινία γύρω απ' τις σκιές του απόλυτου: τις σάρκες της παροδικότητας. Οι πολιτισμοί σηκώνονται και πέφτουν. Το ίδιο και οι άνθρωποι. Οι πίστεις. Οι θρησκείες. Οι ιδεολογίες. «Καταδικασμένες ανήμπορες» δεν είναι μόνο ο επαναστάτης (όπως λένε, διαβάζοντας τον Νετσάγιεφ και την *Κατήχηση του επαναστάτη*, οι δύο διανοούμενοι της παλιάς και ηρωικής ιντελιγκέντσιας), αλλά όλοι μας. Μετά τη χρεοκοπία του χριστιανισμού (νιώθω ότι αυτό συμβόλιζε η σπηλιά με τα κεριά) και την εγκατάλειψη των «αγίων ανθρώπων» από τους κοριούς που παρασιτούν στη θέρμη της λάμψης τους (η συγκλονιστική φυλή του «προσκυνητή» με το ράντζο...), οι «υλιστές» μπορούν μονάχα να πιουν ένα τελευταίο ποτήρι κρασί και να μπουν νύχτα σε κάποια πόλη, παρείσακτοι, σαν σε κοιλιά αλόγου ξύλινου. Μόνο που δεν είναι η Τροία κι ο Δούρειος Ίππος, ούτε θα νικήσουν σαν τους Έλληνες. Είναι το καθημαγμένο σώμα της επαναστατικής ουτοπίας, σωριασμένοι πάνω στο οποίο πλέουνε προς το άγνωστο, όπως τα φέρετρα πλέουνε προς την Αχερουσία λίμνη.
Η συγκλονιστική μουσική της Σαρλότ βαν Γκέλντερ δημιουργεί το πιο υποβλητικό κοντραπούντο ήχου και απελπισίας που 'χω δει ποτέ στον κινηματογράφο. Μονάχα το πένθιμο θέμα της 7ης Συμφωνίας του Μπετόβεν μπορεί να

δημιουργήσει αυτό τον σιδερένιο λυγμό της ωκεάνιας απόγνωσης... Και θυμάται κανείς εδώ την αντίστοιχη σκηνή του *Αλονζανφάν*, της αριστουργηματικής ταινίας των Ταβιάνι –στην οποία παίζει και ο ίδιος ο Τορνές–, που πλέουν ακυβέρνητοι προς τον Νότο, προς τη σφαγή τους, οι ευγενικοί και ονειροπόλοι επαναστάτες, σ' ένα καράβι που μοιάζει, πάνω στην άπνοη θάλασσα, με φέρετρο συλλογικό, ξύλινη μήτρα, που δεν θα δώσει ξαναγεννημό...

Η ανάσταση νεκρών κι η ζωή του μέλλοντος αιώνος... Είναι τυχαίο ότι όλη η *Καρκαλού* μοιάζει μ' ένα ξαγρύπνημα νεκρού;

Ανάμεσα στα βαθιά μεσάνυχτα και την πελιδνή ώρα της αυγής δεν είναι που η απόγνωση ραγίζει τις καρδιές, σπάει μυαλά και κάνει τις μάνες μας να κλαίνε μ' αναφιλητά στο ταρατσάκι του χαμόσπιτου, θρηνώντας για ό,τι έχασαν, για όσα ρήμαξαν; Όλη η ιστορία δεν είναι τίποτ' άλλο από ένα τεράστιο ξαγρύπνημα των παλιών νεκρών, των πρόσφατων και των μελλούμενων; Κηδεύουμε κάθε μέρα τους εαυτούς μας και κλαίμε πάντα για την ίδια έλλειψη: τη χαλασμένη μας ζωή. Οι «επαναστάτες» που μπαίνουν, σχεδόν ναυαγοί, στην πόλη της νύχτας, είναι μια από τις μεγαλύτερες σκηνές στην ιστορία του κινηματογράφου. Για πρώτη φορά απεικονίζεται το τέλος του ταξιδιού προς την Ιθάκη. Και για πρώτη φορά αναρωτιέται ο κινηματογράφος «οι Ιθάκες τι σημαίνουν».

Τι είναι η *Καρκαλού*; Η ουτοπία; Η επανάσταση; Η τρέλα της ελπίδας; Η ελπίδα της τρέλας; Ή η αιχμάλωτη φύση μας; Η αιχμάλωτη ανθρωπιά μας; Ή μήπως η αιχμάλωτη ανθρωπότητα και όλα τα ομόλογά της, ειρήνη, δικαιοσύνη, λογική; (όπως μας αφήνει να εννοήσουμε το κλείσιμο με ζουρλομανδύα στο ασθενοφόρο της «κοπέλας με τα άσπρα»...). Ό,τι κι αν ήταν η *Καρκαλού*, τώρα είναι, κυρίως, μια μεγάλη ταινία.

περ. Γράμματα και Τέχνες, *Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1985*

Ταξίδια
του Ανδρέα Τύρου

Coatti, Μπαλαμός, Καρκαλού. Τίτλοι τριών ταινιών. Λέξεις τρισύλλαβες, που ανακαλούν συνειρμικά μυθικές μορφές, ξεχασμένα τοπωνύμια, ηχολαλιές αισθαντικές και πλούσιες, τις μνήμες του ασυνείδητου, τη χωμάτινη υπόστασή μας, τον κόσμο του ονείρου, τα χνάρια της συνείδησης και τα ταξίδια της φαντασίας. Η έννοια του ταξιδιού διατρέχει ολόκληρο το κινηματογραφικό σύμπαν του Σταύρου Τορνέ, που για το ελληνικό σινεμά σημαίνει ταυτόχρονα ένα παράδειγμα, ένα άλλοθι, μια πρόταση αλλά και μια πρόκληση. Το πρώτο δεν θα γνωρίσει, ίσως, μιμητές. Το δεύτερο εξυπηρετεί τους θαυμαστές των φτηνών προϋπολογισμών και της μεγιστοποίησης του καλλιτεχνικού αποτελέσματος. Η τρίτη, σαν γνήσια που είναι, παραμένει ανοιχτή κι η τέταρτη ταράζει τον ύπνο των θορυβοποιών της πολύβουης νεοελληνικής πραγματικότητας. Όμως, κι η τελευταία, πόσο αυθύπαρκτη μπορεί να θεωρηθεί, όταν κάθε στιγμή όλο και δυσκολότερα ορίζεις τα αντίθετά της;

«Όσο υπάρχει το σώμα, όλα είναι δυνατά», έχει πει ο Τορνές. Σαν παράφραση του προηγουμένου, ακούγεται το «όσο τρώμε και πίνουμε, η ταινία μπορεί να συνεχίζεται». Είναι ήσυχος γιατί, ενώ υπάρχουν χρέη, όλοι όσοι δούλεψαν για την *Καρκαλού* έχουν πάρει την αμοιβή τους, με πρώτους τους κομπάρσους.

Πενηντάρης, ασπρομάλλης από τότε που στην Ιταλία ζούσε δουλεύοντας σαν χτίστης, γλύπτης, ηθοποιός (στο *Αλονζανφάν* των Ταβιάνι και αλλού) και βοηθός σκηνοθετών, ζώντας σ' ένα καμαράκι, σχεδιάζοντας καινούργια φιλμ, ο Σταύρος Τορνές, απλός σαν τους ναΐφ ζωγράφους, αισιόδοξος και μοναχικός σαν κάθε ανυποχώρητο, είναι περισσότερο γνωστός στην Ιταλία, στη Γαλλία, στον Καναδά, απ' ό,τι στην ίδια του την πατρίδα. (...)

Γυρισμένο στη Ρώμη και την Καλαβρία, το ασπρόμαυρο *Coatti* είναι μια ιστορία έρωτα, πολιτικής και καθημερινότητας. Αλλεπάλληλα ραντεβού κι ένα που δεν πραγματοποιείται. Ταινία σχεδόν πειρατική, κόστισε το '76 300.000 δρχ. (!) και ήταν η μόνη που, εκείνη την εποχή της μεγάλης κρίσης, απασχολούσε εργαστήρια της Τσινετσιτά, που έμοιαζε με νεκροταφείο.

Ο *Μπαλαμός*, πριν δυο χρόνια προκαλεί αίσθηση στη Θεσσαλονίκη και αμηχανία σ' εκείνους που δεν συμφιλιώνονται εύκολα με κάθε τι αταξινόμητο. Δίχως θεματική ή αισθητική καταγωγή, αλλά και χωρίς επιγόνους, προϋπολογισμού 2,5 εκατομμυρίων δρχ. μόνο, καταργεί τον χώρο και τον χρόνο, μέσα από το ταξίδι του κεντρικού ήρωα που πλανιέται ονειροπαρμένος, θέλοντας ν' αγοράσει το άσπρο άλογο, σύμβολο ελευθερίας, απόδρασης απ' τη σκλαβιά της γης και όχημα βαθύτερου εκστασιασμού. Μυθολογία, θρύλος, παράδοση, λαϊκή συνείδηση, δημοτικά τραγούδια, ασυνείδητος πόθος, εξπρεσιονισμός που αναβλύζει από το αλλόκοτο και τη μεταφυσική.

Ποιητική και εκφραστική ελευθερία συναντάμε και στην *Καρκαλού*, μια ταινία όχι πάνω στον θάνατο του κεντρικού προσώπου της (που υποδύεται ο ζωγράφος Στέλιος Αναστασιάδης), αλλά πάνω στην έννοια της δημιουργίας, παιγμένης σαν τελευταίο χαρτί και ύστατη ευγενική χειρονομία. Πριν την ταφή του, ο Στέλιος περιφέρεται μ' ένα ταξί μέσα στο φέρετρό του, ανακαλώντας στη μνήμη του μια τρελή και δυο παράνομους, τη μεταξική περίοδο, τον ισπανικό εμφύλιο, τον αναρχισμό, τη γυναίκα που αλλάζει διαρκώς μορφή, ό,τι συνοδεύει την ύπαρξη στο χείλος του τέλους, που ορίζεται σαν καινούρια αρχή, όπως κάθε γέννηση προϋποθέτει ένα θάνατο και τ' αντίστροφο, στην αέναη ανακύκληση που περιφρονεί την Ιστορία και τον Χρόνο, βυθισμένη στους λαβύρινθους του αιώνιου Παραμυθιού της ζωής. Φιλμ ουσιαστικά σουρεαλιστικό, ορίζει την πορεία απ' την περιοχή της όρασης σ' εκείνη της συνείδησης,





Καρκαλού (1984). Επάνω, ο Στέλιος Αναστασιάδης, κάτω ο Μάριος Καραμάνης.

όπου το παρόν γίνεται μνήμη και η παρατήρηση όνειρο, η χωμάτινη υπόσταση ακονίζεται στα γυμνά τοπία κι οι σκληρές φτυαριές αντηχούν την εισβολή του ατόμου στην παγκοσμιότητα του «είναι».
Δύσκολο να πεις αν οι εικόνες του Τορνέ μοιάζουν με φέτες ζωής, με εργαλεία ή με υπόσχεση για ταξίδι στο σύμπαν του αυθύπαρκτου. Το σίγουρο είναι πως περικλείουν ένα όραμα. Πολύτιμο για τον ελληνικό κινηματογράφο, για μας, τους ίδιους τους καιρούς μας.

Το Βήμα, *10.2.1985*

Η διαισθητική εμπειρία
του Μηνά Ταταλίδη

Η ποίηση και η ελευθερία δεν αναλύονται αλλά βιώνονται αισθητικά και διαισθητικά. Ο προσωπικός δρόμος δεν διασταυρώνεται.
Αν προσπαθώ να σκαρφαλώσω στις πλαγιές της *Καρκαλούς*, αυτό γίνεται όχι για να κατακτήσω την κορυφή της, αλλά για να νιώσω την καυτή ανάσα του υπαρξιακού μεγαλείου. Η *Καρκαλού* είναι ξερή, κατάξερη από «πολιτιστικά επιτεύγματα» και άλλες «καταξιώσεις». Είναι χώρος κάθαρσης και αναβάπτισης της ψυχής. Είναι η γνωριμία με τη βαθύτερη φύση των πραγμάτων, τη σπάνια ευαισθησία του ήθους και την ερωτική συνεύρεση των εκφράσεων της εν δυνάμει απώλειας. Η απώλεια προϋπάρχει και κάθε προσπάθεια να την αποφύγεις στο δρόμο σου είναι μάταιη. Η περιπλάνηση στον χώρο της *Καρκαλούς* ισοδυναμεί με την αποδοχή του σώματος σαν αναπόσπαστο κομμάτι της «υλικότητας του χρόνου». Οι ανελέητες «ηχητικές στιγμές» του ταξιμέτρου προαναγγέλλουν αμετάκλητα, από την αρχή της διαδρομής, τους επιθανάτιους ήχους του ενταφιασμού, στο τέλος της. Το «νόημα της ζωής» αναφύεται απροσδόκητα στα «κενά» του χώρου και του χρόνου. Ο πολιτιστικός χώρος πνίγει ασφυκτικά τα φυσικά ορμέμφυτα. Ο χρόνος είναι το ρολόι της αγωνίας για τον ακριβή προσδιορισμό της επικείμενης απώλειας. Έτσι η στάση στην καλύβα του «μπλουζ» συνιστά μια επανάσταση κατά τη διάρκεια της διαδρομής.
Η *Καρκαλού* εγγράφεται στη σκέψη του οδοιπόρου της σαν χωροχρονική απουσία μιας ανταπόδεικτης τελεολογικής συντέλειας του πολιτισμικού μοντέλου. Η συνείδηση αντιδιαστέλλει τη ρεαλιστική μυθοπλασία και ο αφηγηματικός χρόνος εξακοντίζεται μακριά από την υλικότητα των σωμάτων για να προδικάσει a priori τον θάνατό τους. Ο χρόνος είναι η καθολική έκφραση της αδυναμίας για την υπέρβαση της απώλειας και νοείται σαν αντήχηση κραυγών τής υπό προθεσμίαν ελευθερίας. Η άρνηση του αναγνωρίσιμου χώρου, θεμελιώνει τις απελευθερωτικές διαδικασίες των ιδεών, εκλύει την εκρηκτικότητα μιας βιταλιστικής ενέργειας. «Σαν ελευθερία η γραφή δεν είναι λοιπόν παρά μια στιγμή, αυτή η στιγμή όμως είναι από τις πιο σαφείς της ιστορίας, γιατί η ιστορία είναι πάντα και πριν απ' όλα μια εκλογή και τα όρια αυτής της εκλογής», λέει ο Ρολάν Μπαρτ.
Ο Τορνές περιφρονεί τη στιγμή που ορίζει τον χρόνο και άρα την οποιαδήποτε γραφή που αποκρυσταλλώνει την ιστορία. Ο κινηματογραφικός του λόγος εναντιώνεται στη ροή του συμβατικού χρόνου γιατί, σ' αυτόν, η γέννηση της επόμενης στιγμής, οδηγεί στον θάνατο της προηγούμενης, προκαλώντας τον φόβο του θανάτου. Όμως ο ταξιδιώτης της *Καρκαλούς* πριν απ' όλα είναι συμφιλιωμένος με την ιδέα της απο-σύνθεσης της ύλης και ο χρόνος τον αφήνει αδιάφορο. Η *Καρκαλού* δεν υπάρχει στη φύση, αλλά στο κέντρο της σκέψης του ταξιδιώτη (Στέλιος Αναστασιάδης) ως προαίσθηση μιας αναπόφευκτης απώλειας, που εννοείται σαν «ένα ακόμη» εντελώς ασήμαντο φαινόμενο, ανάμεσα στα απειράριθμα που συμβαίνουν στη φύση. Συνεπώς η νομοτελειακή μετάλλαξη όλων των υλικών σωμάτων, σε διάφορες άλλες υλικές μορφές, συντελείται σ' έναν αδιάφορο χώρο (α-πολιτισμικός χώρος) όπου κυριαρχεί μία και μοναδική ζωοδότρα δύναμη, η ύπαρξη. Η ύπαρξη λοιπόν και μόνο, είναι λόγος... «ύπαρξης». Ο ταξιδιώτης αντιμετωπίζει την κηδεία του σαν μια ακόμη εμπειρία της αιώνια μεταλλασσόμενης ύλης. Ο ταξιτζής (Μάριος Καραμάνης), γοητευμένος με τον «παράξενο» πελάτη του, ακολουθεί όχι πια τις υποδιαιρέσεις του χρόνου, αλλά τα ίχνη ενός αρχέγονου κοινωνικού μύθου. Ενός μύθου απαλλαγμένου από κάθε απωθητική διοργάνωση των ενστίκτων που παίρνουν συλλογική μορφή και το εγώ φαίνεται να κοινωνικοποιείται πρώιμα από ένα ολόκληρο σύστημα εξωοικογενειακών παραγόντων και θεσμών, όπως παρατηρεί ο Χέρμπερτ Μαρκούζε.
Ο Τορνές έχει τη φρόνηση να μη φορτώνεται την κοινωνικότητα του μύθου αλλά να βιώνει, μειδιώντας, την απομυθοποίηση μιας κοινωνίας, ολικά ανίκανης να εναρμονίσει τις κοινωνικές ανάγκες της στο πλαίσιο των φυσικών επικαθορισμών της. Ο άνθρωπος έχει αποξενωθεί από τη φύση του και έχει γίνει εχθρικός απέναντί της, η φυσιολογική λειτουργία της ζωής ανατράπηκε και, για να θυμηθούμε τον Βίλχελμ Ράιχ: «Στην πραγματικότητα μόνο μια στάση και μόνο ένα είδος κοινωνικής και ηθικής διευθετήσεως απειλείται από την αποσαφήνιση της λειτουργίας της ζωής, δηλαδή η αυταρχική δικτατορική κυβέρνηση που προσπαθεί με την υποχρεωτική ηθική και την υποχρεωτική εργασία να καταστρέψει την αυθόρμητη αξιοπρέπεια και τη φυσική αυτορύθμιση των ζωτικών ενεργειών».
Η *Καρκαλού* είναι επίσης η φύση των εννοιών σε κυκλική διάταξη. Καθεμία έννοια προϋποθέτει τη συντριβή της προηγούμενης μέχρι και η τελευταία να αυτοσυντριβεί, και ταυτόχρονα την ίδια στιγμή ν' αρχίσει ένας καινούργιος κύκλος. Εδώ πρόκειται για τις υλικές έννοιες των σωμάτων μέσα στον αιώνιο χορό της γέννησης και του θανάτου. Η ύπαρξη νοείται ως ανυπαρξία υπό αναστολήν. Η έννοια της φύσης είναι ασύλληπτη, γι' αυτό και οι παράγωγες έννοιές της δεν νοούνται αυθύπαρκτες έξω από την υλικότητά

τους. Ο θάνατος ήδη βρίσκεται εντός των «τειχών» έτοιμος να σας νεκροπέμψει στο μηδέν και το άπειρο.
Η Καρκαλού (Ισμήνη Καρυωτάκη) είναι η ενσάρκωση του ελεύθερου λόγου και η μετενσάρκωση της ποίησης της ζωής. Είναι ο μύθος της ζωής και ταυτόχρονα η απομυθοποίηση του θανάτου. Πάντως αν δείτε ένα καροτσάκι στο δρόμο σας, μην παραλύσετε από τρόμο. Η καλύτερη λύση είναι να το τσουλήσετε μόνοι σας, επιλέγοντας τουλάχιστον το δρομολόγιο του ταξιδιού σας. Πού ξέρετε; Μπορεί να συναντηθείτε με τον Σταύρο Τορνέ, που διασχίζοντας το *Coatti*, τον *Μπαλαμό* και την *Καρκαλού*, περιγράφει τη σύγκρουση της σύμβασης και της επιθυμίας, διαγράφει την ενδεή λογική, παραγράφει τους θεσμοθετημένους κανόνες κοινωνικής συμπεριφοράς και υπογράφει με αυτογνωσία την ποιητική εμπειρία, ως μοναδική στάση της υπαρξιακής αγωνίας.

περ. Κάμερα, *τχ. 2, Δεκέμβριος 1984-Ιανουάριος 1985*

ΝΤΑΝΙΛΟ ΤΡΕΛΕΣ (Ο ΦΗΜΙΣΜΕΝΟΣ ΑΝΔΑΛΟΥΣΙΑΝΟς ΜΟΥΣΙΚΟΣ) (1985)

Ελλάδα. Έγχρωμη ταινία μυθοπλασίας, 35 χιλιοστών. Διάρκεια: 86'.
Σκηνοθεσία: Σταύρος Τορνές. **Σενάριο:** Σταύρος Τορνές, Charlotte van Gelder. **Φωτογραφία:** Γιάννης Δσκαλοθανάσης. **Μοντάζ:** Σπύρος Προβής. **Ήχος:** Μαρίνος Αθανασόπουλος, Γιάννης Ηλιόπουλος. **Σκηνικά:** Στέλιος Αναστασιάδης. **Κοστούμια:** Αναστασία Αρσένη. **Μουσική:** Bepe Della Matrona, Aren Bee, Deedee M'Fadul. **Παίζουν:** Στέλιος Αναστασιάδης, Σωτηρία Λεονάρδου, Aren Bee, Deedee M'Fadul, Roberto de Angelis, Francesco Calimera, Γιάννης Ηλιόπουλος, Ηλίας Κανέλλης, Φρανσουά Στεφάνου, Ελένη Στεφάνου. **Παραγωγή:** Σταύρος Τορνές - Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Ένας εγγλέζος τραγουδιστής περιπλανιέται με μια κιθάρα στο ελληνικό ύπαιθρο. Συναντιέται με ένα παράξενο ανθρωπόμορφο πλάσμα, έναν Αλεπουδάνθρωπο, και συνεχίζουν να πορεύονται μαζί στην αναζήτηση ενός προσώπου που η ύπαρξή του χάνεται στα όρια του μύθου: του Ντανίλο Τρέλες, ενός φημισμένου μουσικού από την Ανδαλουσία, αγνώστων λοιπών στοιχείων. Στη διαδρομή, τα βήματά τους θα διασταυρωθούν με διάφορα άλλα παράξενα πλάσματα: ένα ανθρωπόμορφο κοκοράκι-δόλωμα, μια γυναίκα μάγισσα που ζει ρουφώντας τους χυμούς των δέντρων, έναν λατινομαθή βιολόγο, ένας μαύρο μουσικό και μάγο. Η αναζήτηση θα οδηγήσει την παράξενη παρέα σε κάτι ρωμαϊκά ερείπια όπου, σε μια σαρκοφάγο, θα ανακαλύψουν μια μούμια, ταριχευμένη εδώ και τρείς χιλιάδες χρόνια. Ο μαύρος μάγος με μια μαγική τελετή θα επαναφέρει τη μούμια στη ζωή, η αρχαία εμπειρία της όμως δεν θα τους βοηθήσει να προσανατολισθούν προς την ιδανική μορφή που αναζητούν. Η περιπλάνηση στους δρόμους από τους οποίους έχει περάσει ο Ντανίλο Τρέλες θα συνεχιστεί...

Από το ρητό στο άρρητο
του Παναγιώτη Παπαδόπουλου

Κάθε προσπάθεια προσδιορισμού του *Ντανίλο Τρέλες* θα προσέκρουε πάνω σ' ένα ερμηνευτικό παράδοξο: πώς είναι δυνατόν να προσδιοριστεί δεσμευτικά ένα φιλμικό κείμενο που αρνείται κάθε τέτοιο προσδιορισμό; Με αυτό το ερώτημα δεν θέλουμε να αρνηθούμε κάθε προσπάθεια ερμηνείας και να υποκύψουμε στον ενεδρεύοντα κίνδυνο του τυχαίου όπου πλέον η βιωμένη εικόνα και το νόημα υποβιβάζονται σ' ένα βλέπω. Το ερώτημά μας απευθύνεται περισσότερο στον τρόπο με τον οποίο μπορούμε να ερμηνεύσουμε το φιλμικό κείμενο, προφανώς πρόκειται για ένα πρόβλημα θεωρητικό που μας καλεί να το λύσουμε πέρα από τα όρια ενός παραδοσιακού μοντερνισμού.
Ποιος είναι ο Ντανίλο Τρέλες; Πού βρίσκεται; Τι σχέση έχει ο Ντίντι με τα Ελευσίνια Μυστήρια; Ο Φρανσουά γιατί κάνει μελέτες πάνω στον Ντανίλο; Ο Ρομπέρτο και ο Πούπο για ποιο λόγο χρησιμοποιούν ένα κόκορα; Πώς συνδέονται όλα αυτά τα πρόσωπα με το τελικό σημαίνον, τον Ντανίλο; Ή μάλλον, συνδέονται; Οπωσδήποτε μπορούν να τεθούν και άλλα τέτοια ερωτήματα, το σίγουρο είναι πάντως ότι δεν χρειάζεται να τεθούν. Μπορούμε λοιπόν να πούμε απλά: Waiting for Danilo Treles για να παραφράσουμε τον Μπέκετ, και πραγματικά τότε θέτουμε το πρόβλημα στις πραγματικές του διαστάσεις. Παρωδία λοιπόν; Μία φάρσα; Σίγουρα κι αυτό, αλλά θα είμαστε τρομερά απλοϊκοί να σταματήσουμε σ' αυτό το σημείο.
Το κείμενο οπωσδήποτε συνδέει χαλαρά ορισμένες σχέσεις. Αναπτύσσει λοιπόν ένα θέμα (έστω και χαλαρά υπάρχουν αιτιακές σχέσεις) αλλά ο κόσμος που βρίσκεται εκεί μέσα δεν βαδίζει σ' ένα ιδανικό, ο ήρωας(-ες) δεν προχωρεί σ' ένα τέλος, τα πρόσωπα μοιάζουν σαν ξωτικά, παρουσιάζονται για να χαθούν ευθύς αμέσως. Πέρα όμως από τα «πρόσωπα του κόσμου» μεγαλύτερο ενδιαφέρον θα έχει να σταθούμε στο πώς κατασκευάζεται, πώς γεμίζει, ο «χώρος του κόσμου» και αμέσως συναντάμε όργανα μουσικά, γλώσσες, ζώα ή παράξενα λειτουργικά σύμβολα. (Ας φτιάξουμε μία τοπολογία, όσο βέβαια μας βοηθά η μνήμη μας).

γλώσσες	όργανα	σύμβολα	ζώα
ελληνικά	κιθάρα	μάγισσα	κόττα
αγγλικά	τουμπερλέκι	αλεπουδάνθρωπος	πετεινός
γαλλικά	φλογέρα		άλογο
ιταλικά			γουρούνι
λατινικά			σκυλί

Να λοιπόν ο πύργος της Βαβέλ του Τορνέ. Ο πύργος της Βαβέλ που είναι ταυτόχρονα και ο κόσμος. Κόσμος των ατέλειωτων αρλεκίνικων χρωμάτων, των γλωσσών, των οργάνων και των πολυφωνιών. Τα πάντα εδώ κυλάνε σαν μόλις να έχουν γεννηθεί. Βίαια η μουσική των οργάνων, οι εικόνες (για παράδειγμα η σκηνή με το αυγό), οι γλώσσες που μιλιούνται και είναι προορισμένες αμέσως να χαθούν. Τώρα γνωρίζουμε γιατί μιλάμε. Αυτό που μας καλεί να αντικρίσουμε είναι περισσότερο μία αρχαιολογία της εικόνας, πώς αυτή κατασκευάζεται, ποια είναι τα υλικά που χρησιμοποιούμε. Δεν ξέρω αν είναι παρατραβηγμένο αλλά μιλάμε περισσότερο για μία κατάσταση προ-γλωσσική παρά για μία συγκρότηση εννοιολογική. Εξάλλου αυτός είναι ο λόγος που το κείμενο παραπαίει. Γιατί το πέρασμα από μία προγλωσσική σε μια γλωσσική κατάσταση φέρει ένα άγχος, μία τεράστια υπαρκτική προσπάθεια. Τελικά το κείμενο προδίδεται, αυτοαναιρείται, για τον απλό λόγο πως όταν το άρρητο πάει να εκφραστεί, ταυτόχρονα καταστρέφεται. Όμως όσα είπαμε μέχρι τώρα, δεν αναιρούν κάτι άλλο εξίσου σημαντικό: ότι ο *Ντανίλο Τρέλες* αποτελεί ένα έργο λαϊκό, ένα έργο που σπας πλάκα, γελάς, με τα παιχνίδια και τα καλαμπούρια του.

Το ερώτημα όμως που θέσαμε αρχικά παραμένει; Το εγχείρημα Τορνέ, πιστεύω να ειδωθεί πέρα από τα όρια του μοντερνισμού – αυτό τουλάχιστον είναι φανερό. Το έργο κατά κάποιον τρόπο υποστασιοποιώντας το συμβάν, αυτό που παραμένει απόλυτα παραστασιακό, τίθεται πέραν του μοντερνισμού. Αυτό όμως πάλι δεν λύνει τις απορίες. Το να υπερβαίνεις κάτι, δεν σημαίνει ταυτόχρονα ότι δημιουργείς μία θέση ή μια άλλη «γλώσσα». Στην εποχή που όλα πλέον (ή σχεδόν όλα) έχουν ειπωθεί, το κείμενο καταδικάζεται στη σιωπή, την επανάληψη ή τον τυχαίο υποκειμενισμό του στυλ: όλα είναι δυνατά και τίποτα. Κατά κάποιο τρόπο ο μεταμοντερνισμός δείχνει μόνο την παρακμή του μοντερνισμού, τίποτα άλλο. Το πρόβλημα είναι να ενταχθεί αυτή η προβληματική (π.χ. *Ντανίλο*) σε μία λειτουργία θετική και όχι απλά deconstructive. Είμαστε σε μία διαδικασία μετάβασης, το ίδιο ισχύει για τον *Ντανίλο* και με αυτούς τους όρους πρέπει να κριθεί.

περ. Κάμερα, *τχ. 7*

Από τη γραμμή του ορίζοντα

του Περικλή Δεληολάνη

Α

Ο Ντανίλο Τρέλες είναι μια παρουσία που δεν μπορεί να οργανώσει την υλική της ταυτότητα. Δεν βρίσκεται στα όρια του λόγου, αντίθετα κατοικεί στο σιωπηλό του κέντρο. Είναι ταυτόχρονα αφηγητής και ανατροπέας, αόρατος οργανωτής ενός δικτύου μυθολογικών διαδρομών πάνω σ' έναν απροσδιόριστο χάρτη, και υπονομευτής τους, ακέραια παρουσία ενός οδηγού ή νεφελώδες όνειρο, πηγή χρησμών για τους οιωνοσκόπους και καταστροφής για τους αφελείς. Ντανίλο Τρέλες είναι ο τρόπος για να στηθεί μια πλεκτάνη, μια μπλόφα.

Ο Ντανίλο Τρέλες είναι μια δυνατότητα για να παραχθούν εικόνες. Καλύτερα: να εμφυσηθούν εικόνες στην πιο αφιλόξενη γωνία του κόσμου, στα κενά διαστήματα του χρόνου και της γλώσσας. Εικόνες δραπέτες, μαρτυρία της αγωνίας μιας ομάδας από ταξιδιώτες που κινούνται στη ροή μιας απροσδιόριστης νοσταλγίας.

Ντανίλο Τρέλες είναι ένας λάθος χρόνος, ένα πνεύμα που άργησε στο ραντεβού του με την αφήγηση, που παρ' όλα αυτά επιμένει να τη στοιχειώνει, να την καθοδηγεί μέσα από δυσερμήνευτους οιωνούς, να την ολοκληρώνει εκεί όπου κανείς δεν το περιμένει και να τη συσκοτίζει όταν ο ειρμός των εικόνων τείνει να κορυφωθεί. Είναι εκεί για να λοξοδρομήσει τα πεπρωμένα των ηρώων χρησιμοποιώντας δύο μορφές που μοιάζουν να κατέχουν εξαιρετικές δυνάμεις. Ρόλοι εξίσου μυστηριώδεις και απροσδιόριστοι όσο και ο ίδιος: ένας δαιμονισμένος απατεώνας, ένας χαρτοκλέφτης στα ποταμόπλοια του Μισισιπή πιθανόν, ένας αισωπικός ήρωας της ανάγκης μάλλον, ο Αλεπουδάνθρωπος και μία γυναίκα που ο λόγος της κουβαλάει οιωνούς άγνωστης καταγωγής. Ένας απατεώνας και μια ιέρεια είναι οι δίοδοι μέσα από τις οποίες ο Ντανίλο Τρέλες προσπαθεί να οργανώσει την κοσμική του διάσταση, ένα σώμα, το σώμα της αφήγησης, την κίνηση των ηρώων πάνω στον χάρτη (ένας φανταστικός χάρτης; όχι ένας χάρτης της ανάγκης).

Ο Ντανίλο Τρέλες διεκδικεί; Όχι, είναι απόλυτα αδιάφορος. Γιατί ο Ντανίλο Τρέλες είναι κάτι ακόμα, είναι η χαμένη γραμμή του ορίζοντα, «το φως που δεν είναι αρκετό, και όμως...». Ντανίλο Τρέλες είναι ο τρόπος να μιλάς με αντιφάσεις.

Β

«Η μανία να καταλάβουμε και κατά συνέπεια να μειώσουμε να μετριάσουμε –όλη μου τη ζωή μ' έχουν παρενοχλήσει με ανόητες ερωτήσεις: γιατί αυτό; γιατί εκείνο;– είναι μια από τις δυστυχίες της φύσης μας. Αν είμαστε ικανοί να παραδώσουμε το πεπρωμένο μας στο τυχαίο και να δεχτούμε χωρίς λιποψυχία το μυστήριο της ζωής μας, θα μπορούσαμε να πλησιάσουμε μια κάποια ευτυχία, που θα έμοιαζε αρκετά με την αθωότητα»

(Λουίς Μπουνιουέλ, *Η τελευταία πνοή*, σ. 234).

Ο Σταύρος Τορνές δεν διστάζει να ρισκάρει. Να σπρώξει τη γλώσσα και τον κινηματογράφο λίγο παραέξω. Το σινεμά που κάνει κρύβει μια σημαντική εσωτερική διάσταση και τη χάρη τού να μην επιδιώκει την ολοκληρωμένη της έκφραση πάνω στην οθόνη. Αντίθετα, οργανώνει τις λέξεις και τις εικόνες μέσα στα κενά τους, δηλώνει την παρουσία της αφήγησης μέσα από ένα πεισματάρικο παιχνίδι των εννοιών, χωρίς ποτέ να επιτρέπει να αποσπαστούν από την εικονογραφική τους διάταξη. Εικόνες αυστηρές στον καθορισμό τους βρίσκουν ανοίγματα προς την εμπειρία της θέασης, είναι ει-





Ντανίλο Τρέλες *(1985).*
Επάνω, η Σωτηρία Λεονάρδου και ο Στέλιος Αναστασιάδης.
Κάτω, ο Φρανσουά Στεφάνου.

κόνες ανοιχτές, το κινηματογραφικό αντίκρισμα ενός ελεύθερου διαλογισμού πάνω σε ιδέες και μεγέθη κοσμικά. Ελευθερία πολύτιμη για τον θεατή που δεν ζητεί να τρυπήσει την επιφάνεια των εικόνων αλλά να βυθιστεί μέσα τους και να κινηθεί με την ώση των δυνάμεων που της αρμόζουν: ο ορίζοντας, ο κύκλος του ήλιου, ο κύκλος της καρποφορίας, η κίνηση του ανέμου, οι ήχοι των βουνών. Δυνάμεις γνωστές, μεγέθη κοσμικά που υποχωρούν αυτάρεσκα μπροστά στον φακό του Τορνέ, προς την αφηγηματική τους διάσταση.
Είναι ένας σκηνοθέτης που μοιάζει να γνωρίζει αυτές τις δυνάμεις, τη φωνή του βατράχου, τους βράχινους όγκους στην αντίπερα όχθη του νερού και τις μυστικές ομιλίες του χώματος. Τον τρόπο με τον οποίο αυτές οι δυνάμεις συγκροτούν εικόνες αλλά και τον τρόπο με τον οποίο τις αποδιοργανώνουν μέσα από την αδιάκοπη εντροπική μηχανή. Κάπου εδώ (πού; πού!) βρίσκεται ο Ντανίλο Τρέλες. Μια γνώση γενναιόδωρα απλωμένη στη ρίζα της ταινίας, γνώση που δεν αποκαλύπτει μυστικά ή τον εαυτό της (πώς, άλλωστε;), γνώση που καλλιεργεί τη δυνατότητα του να παγιδευτούν μερικές αντανακλάσεις του κόσμου από την ανάλαφρη μεριά τους. Ο *Ντανίλο Τρέλες* είναι μια κωμωδία, ένα ρίσκο ακόμη, και μια δυνατότητα. Γιατί οι εικόνες του Τορνέ είναι εικόνες αρχέγονες. Εικόνες που κουβαλούν μνήμη και εμπειρία απροσδιόριστη (μνήμη και εμπειρία του ματιού), εικόνες συγχρόνως πρωτοποριακές, οριακές σχεδόν στον ειρμό και την πλοκή τους. Τείνοντας ρίζες προς το παρελθόν (της γλώσσας, του σώματος, της εμπειρίας, των κατασκευών) συνθέτει (μοντάρει) με τη λογική ενός έμπειρου αποδέκτη της σύγχρονης σκέψης και εμπειρίας (κινηματογραφικής, πολιτικής, της τέχνης της ίδιας). Το αποτέλεσμα είναι μια εξαιρετική ευχέρεια στη διακίνηση των ιδεών, στην ανάπτυξη των γκανγκ και στο εύρος των επιλογών. Αποσπάσματα εικόνων και ελλειπτικά μυθολογικά μεγέθη αποκτούν ένα χρόνο παρόντα (ολόκληρη η πορεία του Ντίντι, τα τύμπανα, το πέρασμα από τα ελληνικά ερείπια, η δυναμική του σώματος, η φυσική εμπειρία της γλώσσας και του πολιτισμού είναι εδώ μεγέθη πλανώμενα). Η αξία αυτής της αναζήτησης δεν υφίσταται μόνο ως αλληγορία. Στη σκηνή με το αυγό, ο Τορνές την εξαφανίζει, τη μετατρέπει σε μέγεθος απτό: ο Ντίντι περιεργάζεται το αυγό, όπως ένα παιδί το παιχνίδι. Το φως ολόγυρα αλλάζει. Η ταινία κρύβει κι άλλα μυστικά.

περ. Οθόνη, *1986*

ΕΝΑΣ ΕΡΩΔΙΟΣ ΓΙΑ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ (1987)

Ελλάδα. Έγχρωμη ταινία μυθοπλασίας 35 χιλιοστών. Διάρκεια: 90′

Σκηνοθεσία: Σταύρος Τορνές. **Σενάριο:** Σταύρος Τορνές, Charlotte van Gelder. **Φωτογραφία:** Σταμάτης Γιαννούλης. **Μοντάζ:** Γιώργος Τριανταφύλλου. **Ήχος:** Κώστας Πουλαντζάς. **Σκηνικά:** Τάσος Ζωγράφος. **Κοστούμια:** Αναστασία Αρσένη, Ισμήνη Καρυωτάκη. **Μουσική:** Μάνος Χατζιδάκις. **Παίζουν:** Σταύρος Τσιώλης, Σταύρος Τορνές, Μάριος Καραμάνης, Μυρσίνη Τσιάπα, Τάκης Δημητρακόπουλος, Χρήστος Βακαλόπουλος, Άννα Βιχ, Γιάννης Κώστογλου, Δήμος Αβδελιώδης, Βασίλης Τσιπίδης, Σταύρος Καπλανίδης, Τάσος Ζωγράφος, Φρανσουά Στεφάνου, Ελένη Στεφάνου. **Παραγωγή:** Σταύρος Τορνές – Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Ο Λουκάς, ένας απένταρος μικροεκδότης βιβλίων ποίησης, παλεύει να τα βγάλει πέρα. Ο ονειροπαρμένος βοηθός του Μάριος τον παρακινεί να εκδώσει τα ποιήματα ένος φίλου του, αλλά ο Λουκάς έχει ανακαλύψει έναν άλλο νέο και «πολλά υποσχόμενο» ποιητή, στον οποίο πιστεύει, τον Γώγο. Ο τυπογράφος του Λουκά, αρνείται να πληρωθεί με γραμμάτια, και τους προτείνει να εκδώσουν ένα άλλο βιβλίο, εμπορικό, που σίγουρα θα πουλήσει. Αλλά οι απόψεις του Λουκά για το συγκεκριμένο είδος λογοτεχνίας δεν συμβαδίζουν με τους εμπορικούς κανόνες της αγοράς. Ο καλός του φίλος Πολύδωρος τους συμπαραστέκεται ηθικά, αλλά και εκείνοι του συμπαραστέκονται... με δανεικά. Η ξαφνική εμφάνιση μιας γερμανίδας ορνιθολόγου που θέλει να αγοράσει έναν βαλσαμωμένο ερωδιό βάζει το ελληνικό δαιμόνιο σε λειτουργία. Ο Λουκάς βρίσκει έναν ερωδιό, διαπραγματεύεται την πώλησή του... αλλά και τον ποιητή Γώγο. Ο Μάριος φανερά απογοητευμένος αποχωρεί. Δραπετεύει στο παρελθόν και φτάνει στη γερμανική κατοχή. Στις σκηνές που ακολουθούν παρελαύνουν όλα τα πρόσωπα του δράματος του Λουκά.

Ο ελληνικός κινηματογράφος μιλάει δύο γλώσσες
του Umberto Rossi

Ο ελληνικός κινηματογράφος έχει υποστεί βαθιές μεταμορφώσεις και, όπως λένε οι πιο αισιόδοξοι, θα πρέπει όταν αναφερόμαστε στο σημερινό πρόσωπό του να το συγχωρούμε εκ των προτέρων, λόγω των πολύ δύσκολων περασμένων χρόνων. (...) Μέσα από τις δομές του υπουργείου Πολιτισμού και του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου προστέθηκε ένας άνεμος αμφιβολίας στους δημιουργούς, οι περισσότεροι από τους οποίους μοιάζουν φυλακισμένοι στις δικές τους κινηματογραφόφιλες εμμονές, όπως εκφράζονται σε ταινίες που αναπαράγουν, που αντιγράφουν έργα και τάσεις της μόδας από τον διεθνή χώρο.
Δυο μόνο οι εξαιρέσεις. Αντίθετοι αλλά αρκετά συμπληρωματικοί ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος και ο Σταύρος Τορ-





Ένας ερωδιός για τη Γερμανία (1987). Επάνω, η Άννα Βιχ. Κάτω, ο Μάριος Καραμάνης.

νές. Ο πρώτος είναι πολύ σχολιασμένος, αλλά πρέπει να ξαναμιλήσουμε για τα έργα του. Ο δεύτερος συνιστά μια ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσα περίπτωση.
Όχι πια νέος, αρκετά κοντά στη χώρα μας όπου παρέμεινε κατά τη διάρκεια των χρόνων της στρατιωτικής δικτατορίας κάνοντας πολλά επαγγέλματα, ερμηνεύοντας ρόλους στα φιλμ του Ρομπέρτο Ροσελίνι και των αδελφών Ταβιάνι και κατορθώνοντας επίσης να σκηνοθετήσει την πρώτη του ταινία *Coatti*, ο Σταύρος Τορνές προτιμά έναν κινηματογράφο φτωχό, πλούσιο όμως σε επινοήσεις παραφράσεων, θεαματικά ανύπαρκτο αλλά καλλιτεχνικά γοητευτικό. Σχεδόν πάντα οι ταινίες του είναι ιστορίες που έχουν υφανθεί με φαντασία, σουρεαλιστικές, τεχνικά «βρώμικες» και ποιητικά συγκινητικές.
Αυτό ώς την ταινία του *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία*, που καθορίζει μια πραγματικά δική του στροφή στη δουλειά αυτού του δημιουργού.
Όχι πια πολύπλοκες μεταφορές, αλλά μια ιστορία με ανάπτυξη «παραδοσιακή». Μια κωμωδία που έχει στο επίκεντρο έναν ειλικρινή εκδότη βιβλίων ποίησης που ζει με ελάχιστα μέσα και είναι αναγκασμένος να εμπορευθεί ταριχευμένα πουλιά. Δίπλα του ένας νεαρός βοηθός, απολίτιστος και ενστικτώδης, προικισμένος με μια απλότητα η οποία έχει την αφετηρία της στις ταινίες που έχει δει, τις οποίες κάθε τόσο αναφέρει. Τον πλησιάζει μια κοπέλα πρακτική και ρεαλίστρια. Αυτή η τελευταία στο τέλος θα «πάρει την εξουσία» μεταμορφώνοντας τον εκδοτικό οίκο σε μια ακμάζουσα επιχείρηση.
Οι ενδείξεις της κρίσης αυτής της κινηματογραφίας είναι το γεγονός ότι στο τελευταίο Φεστιβάλ του Ελληνικού Κινηματογράφου δεν αριθμεί μεταξύ των τίτλων του το φιλμ του Τορνέ. Αποκλεισμένος από την επιτροπή γιατί δεν ήταν αρεστός στους οργανωμένους συνδικαλιστές του κινηματογραφικού τομέα που δεν σέβονται τίποτα, ο δημιουργός αυτός επιπλήττεται. Επιπλήττεται για τη μοναχική ανατρεπτική αξίωση του δημιουργού που ζει πραγματοποιώντας ταινίες με εξαιρετικά χαμηλό κόστος (...)

L' Unità, *4.1.1988*

Ο Τορνές που υφαίνει τον μύθο

του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Το Φεστιβάλ δεν θα μπορούσε να ζήσει χωρίς το πρώτο ουσιαστικό σκάνδαλο (δεν μιλώ ποτέ για τις λεπτομέρειες που εξογκώνονται νευρωτικά). Η ταινία του Σταύρου Τορνέ *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία* κόπηκε παράλογα από το διαγωνιστικό πρόγραμμα και εξορίστηκε στο πληροφοριακό. Έτσι το επίσημο φεστιβάλ έχασε τη μοναδική ποιητική και «πρωτοποριακή» ταινία της φετινής παραγωγής!
Πραγματικά κατάπληκτος μένει κανείς με την απόλυτη ελευθερία του Τορνέ, τόσο στο πώς αντιλαμβάνεται τον κόσμο, όσο και στο πώς χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο. Έχει το παράτολμο, τον πριμιτιβισμό και την αθωότητα του παιδιού, και μαζί τη φιλοσοφική ωριμότητα του γέρου, που είδε τα πάντα και πέρασε πολλά.
Να περιγράψω την ταινία... Ω μανούλα μου! Αδύνατον... Μπορώ να πω ότι έχει στόρι, χρονική εξέλιξη και πλοκή, αντίθετα από τις προηγούμενες ταινίες του. Αλλά τι βρίσκεις εκεί μέσα! Ένας εκδότης λούμπεν, γλυκός και αφελής (θαυμάσια αυθόρμητος ο Σταύρος Τσιώλης) που όμως προσαρμόζεται και εξελίσσεται, ακολουθώντας την προσγειωμένη, απλή, ίσια και «επιχειρηματική» κοπέλα, κι έναν νεαρό (Μάριος Καραμάνης) με απεριόριστη φαντασία και αθωότητα, που κατά κάποιον τρόπο «υλοποιεί» τα τρελά όνειρά του και τη φοβία του με τους Γερμανούς. Και γύρω ένας ποιητής ανέκδοτος, ένας καταφερτζής γερο-αλεπούς (έξοχος ο ίδιος ο Τορνές), γραφικοί τύποι του περιθωρίου, ερωδιοί, ζωντανοί και βαλσαμωμένοι, ένα πόνυ που καλπάζει ξέφρενα, και τόποι απροσδόκητοι ή με τόσο απροσδόκητο τρόπο κοιταγμένοι. Ένας ολόκληρος κόσμος πλάθεται σιγά σιγά, θαρρείς με το τίποτε, μ' ένα περιδιάβασμα νωχελικό κι όμως αφάνταστα δημιουργικό.
Η φρεσκάδα του βλέμματος του δημιουργού γεννάει την αληθινή ποίηση, δηλαδή «ποιεί» έναν κόσμο, υφαίνει τον μύθο. Η νίκη της φαντασίας πάνω στην τυπική λογική της πραγματικότητας κάνει ν' ανατέλλει στον ουρανό μας ένας ανείπωτα μαγευτικός αστερισμός κι η ψυχή μας πετάει με τα φτερά της ταινίας προς το άπειρο.

Καθημερινή, *8.10.1987*

Ποίηση και χιούμορ

του Νίνου Φενέκ Μικελίδη

Η στενοκεφαλιά φαίνεται να είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά των επιτροπών (τουλάχιστον ορισμένων) του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Σ' αυτό, τα πρωτεία φαίνεται να έχει η προκριματική επιτροπή. Το 1984 μια τέτοια επιτροπή απέρριψε την *Καρκαλού* του Σταύρου Τορνέ (εξορίζοντάς τον στο Πληροφοριακό τμήμα), ενώ στη συνέχεια η ταινία κέρδισε το βραβείο καλύτερης ταινίας των ελλήνων κριτικών, μελών της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (η ταινία θα προβληθεί αργότερα με επιτυχία σε διάφορα διεθνή φεστιβάλ).
Πέρυσι η ίδια επιτροπή εξόρισε στο Πληροφοριακό την ταινία *Το δέντρο που πληγώναμε* του Δήμου Αβδελιώδη - που κέρδισε τη μνεία των ελλήνων κριτικών, το βραβείο καλύτερης ταινίας στο τμήμα ταινιών για παιδιά του Φεστιβάλ Βερολίνου, πήρε μέρος στην Εβδομάδα της Διεθνούς Κριτικής στις Κάννες και στη συνέχεια σε άλλα διεθνή φεστιβάλ.
Φέτος, η επιτροπή έδειξε για άλλη μια φορά το ποιόν της:





Ένας ερωδιός για τη Γερμανία (1987). Επάνω (από αριστερά), Σταύρος Τσιώλης, Ελένη Στεφάνου και Μάριος Καραμάνης. Κάτω, Μυρσίνη Τσιάπα, Στράτος Τζίτζης, Σταύρος Τσιώλης.

απορρίπτοντας τη νέα ταινία του Σταύρου Τορνέ *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία* και εξορίζοντάς τη στο Πληροφοριακό τμήμα του 28ου Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου. Θα επανέλθουμε στο θέμα του ρόλου των επιτροπών, εδώ φτάνει να σημειώσουμε πως, παρ' όλο που είμαστε υπέρ των δημοκρατικών διαδικασιών (τις επιτροπές τις υποστηρίξαμε πάντα και πιστεύουμε πως πρέπει να υποστηριχτούν και στο μέλλον), πιστεύουμε ότι πρέπει να βρεθεί και μάλιστα σύντομα, ένας τρόπος διαφύλαξης του κύρους τους, αν δεν θέλουμε να φτάσουν στο θλιβερό επίπεδο των παλιότερων «επιτροπών κύρους» του Φεστιβάλ. Επιτροπών ενάντια στις οποίες τα σωματεία του κλάδου του κινηματογράφου αγωνίστηκαν με πείσμα και για χρόνια για να τις καταργήσουν.

Το γεγονός γίνεται ακόμη πιο θλιβερό γιατί η ταινία του Τορνέ, που δίκαια χειροκροτήθηκε θερμά από το κοινό του Πληροφοριακού, είναι το έργο ενός αληθινού ποιητή του κινηματογράφου. Ενός ποιητή σπάνιου, απ' αυτούς που χρειάζεται το ελληνικό σινεμά και που όχι μόνο πρέπει να ενισχύει το κράτος, αλλά και να φυλάσσει σαν «κόρη οφθαλμού» και να προβάλλει όσο το δυνατό πιο πλατιά μέσα και έξω από την Ελλάδα.

Η ταινία του Τορνέ ξεκινάει ασυνήθιστα για τον δημιουργό του *Μπαλαμού*, με μια, στα συνηθισμένα αφηγηματικά πλαίσια, ιστορία. Με κεντρικό ήρωα τον Λουκά Κώστογλου, έναν εκδότη αφιερωμένο στην ποίηση, και τον βοηθό του Μάριο, που είναι ερωτευμένος με μια κοπέλα του μπαρ, τη Νίνα. Ο εκδότης ζει με τις μνήμες της κατοχής, που οι ιστορίες της περνάνε και στον βοηθό του τον Μάριο. Μέσα όμως από αυτή τη φαινομενικά απλή ιστορία, ο Τορνές βρίσκει την ευκαιρία να μας μιλήσει για το παρελθόν και το παρόν, την ποίηση και τη λογοτεχνία, το όνειρο και την πραγματικότητα, τη φαντασία και την καθημερινότητα. Πάντα όμως με τον ιδιότυπο, γεμάτο ποιητική έξαρση και αυθορμητισμό στο γύρισμα, τρόπο που ξέρει ο δημιουργός αυτός. Γιατί, από κάποια στιγμή κι ύστερα η ταινία του Τορνέ πραγματικά απογειώνεται. Μετατρέπεται σ' ένα είδος άπιαστου πουλιού (ο ερωδιός του τίτλου αποκτά περισσότερες από μια ερμηνείες), που μόνο οι αληθινοί ποιητές ξέρουν να του δίνουν υπόσταση και συναρπαστική μορφή. Οι μνήμες της κατοχής μπερδεύονται με σεξουαλικά όνειρα, μετατρέπονται σε φαντασιώσεις και προσφέρουν μια μοναδική κι ανεπανάληπτη περιπέτεια, ο Μάριος μετατρέπεται σε «αλήτη», τον «Δε μ' αγαπάς», που περιπλανιέται στην ελληνική ύπαιθρο πριν επιστρέψει πίσω στον εκδότη του για μια δεύτερη, πιο τρελή φυγή· ο εκδότης γίνεται ξανά παιδί, για να σμίξει με τα παιδιά της κατοχής, που κλέβουν τρόφιμα από τους Γερμανούς· ο διευθυντής ενός σχολείου ζητά από την «παρέα» να τον τροφοδοτήσουν με βαλσαμωμένα πουλιά για τους μαθητές του· ένας ισπανοεβραίος ποιητής παίρνει τη μορφή του Αρχάγγελου, κ.λπ., κ.λπ. Η ταινία του Τορνέ είναι διανθισμένη με χιούμορ, ένα χιούμορ καταλυτικό, όπως εκείνο του *Ντανίλο Τρέλες*, αλλά και μια ποίηση που φέρνει στον νου τις προηγούμενες ταινίες του. Θα μας δοθεί, ελπίζουμε, η ευκαιρία να ξαναγράψουμε γι' αυτή τη μοναδική ταινία, όταν κάποιος «παράτολμος» διανομέας αποφασίσει να την προβάλει στις αίθουσες. Γιατί σε μια εποχή που αυτές έχουν κατακλυστεί με προϊόντα τύπου *Ράμπο* ή και ταινίες κάποιας καλλιτεχνικής αξίας που όμως χρησιμοποιούν κλισαρισμένα στοιχεία και τρόπους για να μας «ψυχαγωγήσουν», ταινίες σαν αυτόν τον *Ερωδιό* είναι απαραίτητες. Γιατί είναι σαν μια όαση μέσα στο μαύρο σκοτάδι της κοινοτοπίας και του συμβιβασμού.

Ελευθεροτυπία, *8.10.1987*





Δυο ακόμα σκηνές από τον Ερωδιό (1987). Στην επάνω φωτογραφία, διακρίνονται ο Εύρης Παπανικόλας και ο Σταύρος Τσιώλης.

1932. Ο Σταύρος Τορνές γεννιέται στο Γαλάτσι. Οι γονείς του είναι μικρασιάτες πρόσφυγες.

1940. Η Ιταλία κηρύσσει τον πόλεμο στην Ελλάδα. Ο μικρός Σταύρος θα αναγκαστεί να σταματήσει το σχολείο – και δεν θα ξαναπάει σχολείο ποτε πια.

1949. Κάνει τη στρατιωτική του θητεία στη Μακρόνησο. Ατελείωτες συζητήσεις με τους πολιτικούς εξόριστους. Όντας ευφάνταστος και εύστροφος, αναλαμβάνει την υποχρέωση να αφηγείται ιστορίες, τις περισσότερες από τις οποίες επινοεί. Όπως έλεγε αργότερα, κάθε μέρα έκανε μια διαφορετική φανταστική ταινία.

1950-1957. Φανατικός κινηματογρόφιλος, οργώνει τις αίθουσες της Αθήνας. Ξεχωρίζει τις ταινίες του Άλφρεντ Χίτσκοκ και γοητεύεται από τον Ζακ Τουρνέρ.

1957. Εγγράφεται στη Σχολή Κινηματογράφου Ιωαννίδη.

1958. Συμμετέχει ως ηθοποιός, πλάι στην Ξένια Καλογεροπούλου, στην ταινία *Το μεγάλο κόλπο*, που σκηνοθετεί ο Χρίστος Θεοδωρόπουλος, σε παραγωγή της Σχολής Ιωαννίδη.

1958. Στην οδό Ηφαίστου 3, στο Μοναστηράκι, ανοίγει παλαιοβιβλιοπωλείο το οποίο επιχειρεί να λειτουργήσει ως στέκι μιας δημιουργικής παρέας νέων με πνευματικές και καλλιτεχνικές ανησυχίες. Το εγχείρημα δεν έχει απήχηση.

1961. Ως ηθοποιός και βοηθός σκηνοθέτη συμμετέχει στα γυρίσματα της ταινίας του Γιώργου Ζερβουλάκου *Στο σπίτι της ηδονής*. Παρέες με τον Κώστα Σφήκα και τον Δήμο Θέο, αλλά και τον ποιητή Θωμά Γκόρπα, με κοινά ενδιαφέροντα τον κινηματογράφο αλλά και την πολιτική. Συζητήσεις για ένα στρατευμένο κινηματογράφο στην υπηρεσία της εργατικής τάξης. Απόπειρα δημιουργίας κινηματογραφικής εταιρείας παραγωγής με τη συμμετοχή του Βασίλη Ραφαηλίδη με σχεδόν προδικασμένη την αποτυχία αφού δεν υπάρχουν τα στοιχειώδη κεφάλαια.

1963. Συμμετέχει ως ηθοποιός και βοηθός σκηνοθέτη στην ταινία του Τάκη Κανελλόπουλου *Ουρανός*. Συμμετέχει ως ηθοποιός αλλά και ως τεχνικός κινηματογράφου σε ταινίες που παράγονται εκείνη την εποχή. Εργάζεται για τον Ελία Καζάν (κάνει casting στο *Αμέρικα, Αμέρικα*) και για τον Μιχάλη Κακογιάννη (κάνει casting για τον *Ζορμπά*).

1963-1964. Συνεργάζεται με τον Ρούσσο Κούνδουρο για την παραγωγή και σκηνοθεσία δύο ντοκιμαντέρ (*Μυκήναι* και *Κυκλάδες*), για λογαριασμό του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού.

1965. Εμφανίζεται ως ηθοποιός στο *Μπλόκο*, που σκηνοθετει ο Άδωνις Κύρου.

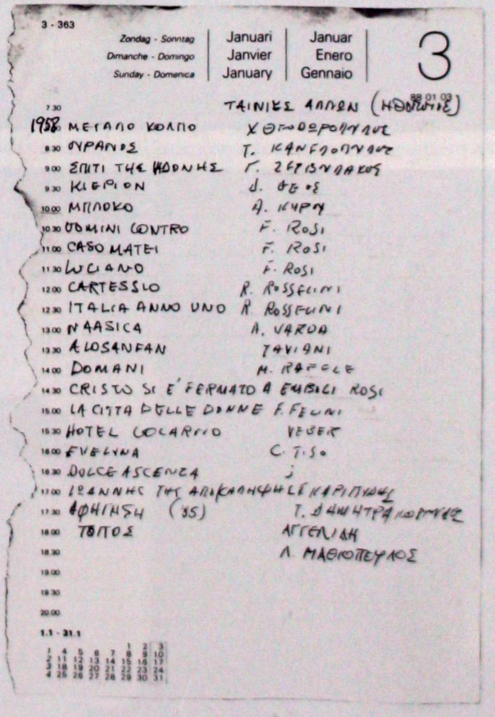
1966. Συνεργάζεται με τον Δήμο Θέο για το σενάριο και την προετοιμασία της ταινίας *Κιέριον*, που έχει θέμα της την υπόθεση Πολκ. Η ταινία θα ολοκληρωθεί μετά την επιβολή της στρατιωτικής δικτατορίας στην Ελλάδα τον Απρίλιο του 1967 και δεν θα παιχτεί στην Ελλάδα παρά το 1974. Ωστόσο, το 1968, θα πάρει τιμητική διάκριση στο φεστιβάλ της Βενετίας.

1967. Με τον Κώστα Σφήκα (και τον Γιώργο Πανουσόπουλο στην κάμερα) σκηνοθετούν το εικοσάλεπτο ντοκιμαντέρ *Θηραϊκός όρθρος*. Πριν επιβληθεί η δικτατορία, ο Τορνές εγκαταλείπει την Ελλάδα και εγκαθίσταται στην Ιταλία.

1967-1969. Καθημερινό κυνήγι του βιοπορισμού και δημιουργικές παρέες στο Τραστέβερε της Ρώμης όπου κατοικεί. Περιστασιακά, κατασκευάζει γλυπτά σε πέτρα.

1969. Πρώτη δουλειά σε κινηματογραφική ταινία στην Ιταλία. Εργάζεται ως ηθοποιός στην ταινία του Φρανσέσκο Ρόζι *Άνθρωποι εναντίον ανθρώπων*.

1970 Σε ταξίδι του στη Μασσαλία γνωρίζεται με την Ανιές Βαρντά. Πρωταγωνιστεί στην ταινία της *Ναυσικά*. Η ταινία δεν ευτύχησε να παιχθεί ποτέ στο εμπορικό κύκλωμα.


3 - 363

Zondag - Sonntag | Januari | Januar
Dimanche - Domingo | Janvier | Enero
Sunday - Domenica | January | Gennaio

3

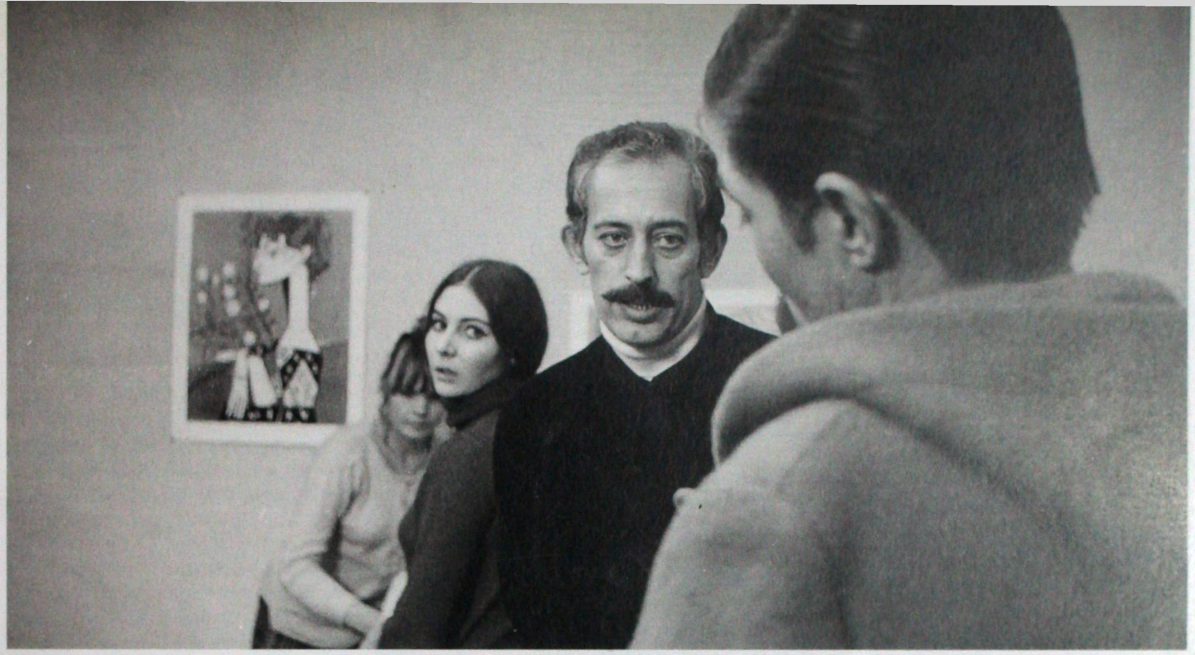
98.01.02

7.30 ΤΑΙΝΙΕΣ ΑΛΛΩΝ (ΗΘΟΠΟΙΗΣΕ)
1958 8.00 ΜΕΓΑΛΟ ΚΟΛΠΟ ΧΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ
8.00 ΟΥΡΑΝΟΣ Τ. ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ
9.00 ΣΠΙΤΙ ΤΗΣ ΗΔΟΝΗΣ Γ. ΖΕΡΒΟΥΛΑΚΟΣ
9.30 ΚΙΕΡΙΟΝ Δ. ΘΕΟΣ
10.00 ΜΠΛΟΚΟ Α. ΚΥΡΟΥ
10.30 UOMINI CONTRO F. ROSI
11.00 CASO MATEI F. ROSI
11.30 LUCIANO F. ROSI
12.00 CARTESSIO R. ROSSELINI
12.30 ITALIA ANNO UNO R. ROSSELINI
13.00 NAASICA A. VARDA
13.30 ALOSANFAN TAVIANI
14.00 DOMANI M. RAFOLE
14.30 CRISTO SI E' FERMATO A EBOLI ROSI
15.00 LA CITTA DELLE DONNE F. FELINI
15.30 HOTEL COCARIO WEBER
16.00 EVELYNA C. T. SO
16.30 DOLCE ASCENCA ;
17.00 ΙΩΑΝΝΗΣ ΤΗΣ ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ ΚΑΡΑΠΙΤΣΙΝΗΣ
17.30 ΦΘΙΣΗ (35) Τ. ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ
18.00 ΤΟΠΟΣ ΑΓΓΕΛΙΔΗ
18.30 Λ. ΜΑΘΙΟΠΟΥΛΟΣ
19.00
19.30
20.00

1.1 - 31.1

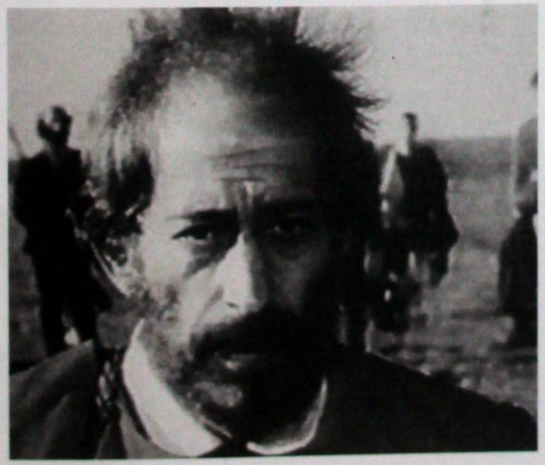
				1	2	3	
4	5	6	7	8	9	10	
11	12	13	14	15	16	17	
18	19	20	21	22	23	24	
25	26	27	28	29	30	31	

Ιδιόγραφο σημείωμα του Τορνέ με τη λίστα των ταινιών στις οποίες έχει εμφανισθεί ως ηθοποιός.



Ο Σταύρος Τορνές όπως εμφανίζεται ως ηθοποιός σε έργα άλλων συναδέλφων του. Επάνω, μεταξύ της Μιριάμ Μπουαγιέ και του Φρανς Ντουνιάκ, από τη Ναυσικά της Ανιές Βαρντά *(1970). Στο μέσον, ανάμεσα στη Λέα Μασάρι και έναν από τους μόνιμους κομπάρσους στις ταινίες του Φεντερίκο Φελίνι, σε σκηνή από την* Πόλη των γυναικών *(1980). Στις κάτω φωτογραφίες, αριστερά ο Τορνές από το* Αλονζανφάν *των αδελφών Ταβιάνι και δεξιά από την τηλεοπτική σειρά του Γιώργου Καρυπίδη* Η Αποκάλυψη του Ιωάννη.







1970. Γνωρίζεται στην Ιταλία με την Ολλανδέζα Σαρλότ βαν Γκέλντερ, με την οποία θα μοιραστεί τα δημιουργικά του όνειρα ώς την τελευταία ημέρα της ζωής του.

1972. Επιστροφή στον κινηματογράφο. Μικρές συμμετοχές, ως ηθοποιός, στις ταινίες *Uno, dei, tre* του Τζιάνι Σέρα και στην *Υπόθεση Ματέι* του Φρανσέσκο Ρόζι.

1973. Γυρίζει τη μικρού μήκους ταινία *Studenti*, από την οποία δεν διασώζεται ούτε αρνητικό ούτε κόπια. Κρατά έναν μικρό ρόλο στην ταινία *Θέλουμε τους κολονέλους* του Μάριο Μονιτσέλι.

1974. Παίζει, πλάι στον Μαρτσέλο Μαστρογιάνι και τη Λέα Μασάρι, στο *Αλονζανφάν* των αδελφών Ταβιάνι. Ο Φρανσέσκο Ρόζι του δίνει τη δυνατότητα να υποδυθεί επτά διαφορετικούς μικρούς ρόλους στο *Λάκι Λουτσιάνο*. Πρωταγωνιστεί στην ταινία *Domani* του Μίμο Ραφέλε. Συνεργάζεται με τον Ρομπέρτο Ροσελίνι κρατώντας έναν μικρό ρόλο στην τηλεοπτική σειρά *Cartesius*.

1975-1979. Ταξίδια στην Ινδία, στην Παλαιστίνη, στην Αίγυπτο. Διαβάσματα και φιλοσοφικές αναζητήσεις. Ενδιαφέρον για τον πολιτισμό της Ανατολής και της Αφρικής.

1976 Γυρίζει, σε 16 χιλιοστά, την ταινία *Αντίο Ανατολή*.

1977. Σκηνοθετεί το *Coatti*. Η προβολή της ταινίας σε πληροφοριακό προγραμμα του Φεστιβάλ Βενετίας δίνει τη δυνατότητα να τον ανακαλύψει ο γάλλος κριτικός Λουί Σκορεκί, που εργάζεται για τα *Cahiers du cinema* και τη *Liberation*. Συμμετοχή με το *Coatti* στο Φεστιβάλ Τουλόν / Υέρς. Στενή φιλία του Σταύρου Τορνέ με τον σκηνοθέτη Τσιρίακο Τίζο, με τον οποίον θα συνεργάζονται σε καλλιτεχνικά εγχειρήματα αλλά και θα συζητούν τις ιδέες τους για την τέχνη και την πολιτική.

1978. Συμμετοχή, ως ηθοποιός, στην ελβετική παραγωγή *Hotel Locarno*, που σκηνοθετεί ο Μπέρναρντ Βέμπερ.

1979. Ως ηθοποιός, εργάζεται στην ταινία του Φραντσέσκο Ρόζι *Ο Χριστός σταμάτησε στο Έμπολι*.

1980. Κρατά έναν μικρό ρόλο στην *Πόλη των γυναικών* του Φεντερίκο Φελίνι.

1981. Σκηνοθετεί την ταινία *Εξωπραγματικό*.

1982. Επιστροφή στην Ελλάδα. Προσπαθεί να ενταχτεί στη ελληνική κινηματογραφική οικογένεια. Καταφέρνει να του ανατεθεί από την ΕΡΤ η παραγωγή ημίωρου ντοκυμαντέρ για τα θεσσαλικά άλογα. Στο κρατικό κανάλι παραδίδει το περίπου ημίωρο *Φανταστικό ρεπορτάζ για ένα θεσσαλικό άλογο*. Με το ελάχιστο ποσό της τηλεοπτικής παραγωγής, ωστόσο, καταφέρνει να κινηματογραφήσει το υλικό της πρώτης ταινίας του στην Ελλάδα, του *Μπαλαμού*. Η ταινία προβάλλεται στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και αποδοκιμάζεται από το κοινό. Κερδίζει, όμως, την επιδοκιμασία και το βραβείο της Πανελλήνιας ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου. Για την τηλεοπτική εκπομπή «Παρασκήνιο» της ΕΡΤ δοκιμάζει τη φόρμα του ντοκιμαντέρ γυρίζοντας το ημίωρο *Με τον Νίκο Καββαδία*.

1983. Για την ΕΡΤ γυρίζει το ημίωρο ντοκιμαντέρ με στοιχεία μυθοπλασίας και τίτλο *Πλατεία Ιπποδαμείας*.

1984. Γυρίζει την *Καρκαλού*, με πολύ μικρή συμμετοχή του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. Η ταινία αποκλείεται από το διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Προβάλλεται στο πληροφοριακό όπου η κατάμεστη αίθουσα την αποθεώνει. Ο Τορνές αποχωρεί από την αίθουσα υψώνοντας τη σφιγμένη του γροθιά. Οι κριτικοί επιδοκιμάζουν ξανά τον κινηματογράφο του Τορνέ βραβεύοντας και την *Καρκαλού*. Συμμετέχει ως ηθοποιός στο σίριαλ *Η αρχαία σκουριά* (από το ομώνυμο βιβλίο της Μάρως Δούκα), σε σκηνοθεσία Κώστα Αριστόπουλου.

1985. Παίζει στην ταινία της Αντουανέττας Αγγελίδη *Τόπος*. Σκηνοθετεί τον *Ντανίλο Τρέλες (ο φημισμένος ανδαλουσιάνος μουσικός)*, με τη βοήθεια φίλων του. Πρωταγωνιστεί στη σειρά *Αποκάλυψη του Ιωάννη*, που σκηνοθετεί ο Γιώργος Καρυπίδης για την ΕΡΤ.

1987. Ολοκληρώνει την ταινία *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία*. Πάλι ελάχιστη και εκ των υστέρων είναι η συμμετοχή στην παραγωγή του Κέντρου Κινηματογράφου. Συμμετέχει στην έρευνα της *Liberation* με θέμα «Γιατί κάνω σινεμά;» (ο μόνος έλληνας σκηνοθέτης με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο).

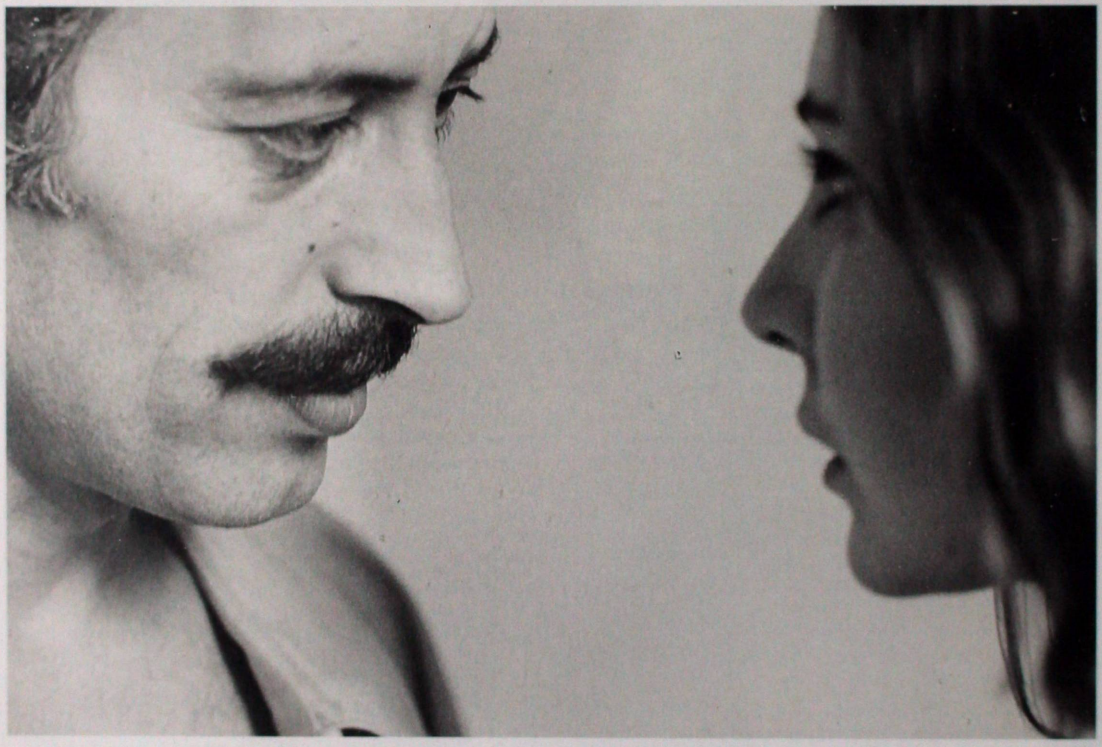
1988. Πεθαίνει στις 27 Ιουλίου, ύστερα από σύντομη, επώδυνη ασθένεια. Τη μέρα του θανάτου του, η τότε υπουργός Πολιτισμού Μελίνα Μερκούρη ανακοινώνει την ενίσχυσή του με το ποσό του ενός εκατομμυρίου. Η ΕΡΤ, με την ευκαιρία του θανάτου του, προβάλλει για πρώτη φορά κινηματογραφική του ταινία, τον *Ερωδιό*, αφού πρώτα όμως φροντίσει να λογοκρίνει τις βωμολοχίες που περιέχει!

1992. Αφιέρωμα στο έργο του Σταύρου Τορνέ και προβολή των ταινιών του στη Δανκέρκη της Γαλλίας, στο πλαίσιο εκδηλώσεων υπό την αιγίδα της Γαλλικής Ταινιοθήκης.

1994. Οργάνωση ρετροσπεκτίβας με τις ταινίες του Σταύρου Τορνέ το τριήμερο 3 ώς 6.11, στο θέατρο Σφενδόνη της Αθήνας, με πρωτοβουλία των συντελεστών του θεάτρου. Ο Σταύρος Καπλανίδης σκηνοθετεί το ντοκιμαντέρ *Σταύρος Τορνές: Ο φτωχός κυνηγός του Νότου*, γύρω από τη ζωή και το έργο του κινηματογραφιστή, που αποσπά τιμητική διάκριση στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και Κρατικό Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ 1994.

Από δεξιά, η Σαρλότ βαν Γκέλντερ και η Άννα Βιχ στα γυρίσματα του Ένας ερωδιός για τη Γερμανία.





Ο Σταύρος Τορνές και η Φρανς Ντουνιάκ σε μια σκηνή της *Ναυσικάς* που σκηνοθέτησε Ανιές Βαρντά (1970).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

– *Σταύρος Τορνές, Θύμηση*, έκδ. 29ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου (επιμ. Τάσος Ν. Πετρής), Θεσσαλονίκη 1988
– *Danilo Treles*. Σταύρος Τορνές – συνέντευξη, έκδ. Κινηματογραφική Λέσχη Μάτι Μυκόνου, Μύκονος 1992
– *Stavros Tornes*, ed. Les Rencontres Cinématographiques – M.J.C. Dunkerque, Dunkerque 1992
– *Σταύρος Τορνές* (συλλογικό). Συλλογική έκδοση με την ευκαιρία αφιερώματος στο έργο του κινηματογραφιστή, έκδ. Θέατρο Σφενδόνη, Αθήνα 1994.
– YANNIS LEONTARIS, *Non-dit et négativité dans le récit écrit et le récit filmique; le rôle du lecteur implicite devant le silence de l'oeuvre chez Angelopoulos, Valtinos, Godard, Duras, Tornes*, Thèse de Doctorat, Université de Paris X-Nanterre, Sept. 1997
– Τα κείμενα «L' "anatreptikos" dans le cinema grec» της Στέλλας Θεοδωράκη και «Le sorcier de la tribu» του Ηλία Κανέλλη στο Le Cinema Grec (συλλογικό, dir. Michel Démopoulos), ed. Centre Georges Pompidou, Paris 1995.

ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ

Αντί, «τεύχος 381, 26-8-1988 σσ. 47 52, «Σταύρος Τορνές (1932-1988) – Ο κινηματογράφος είναι ο τόπος που εσύ και εγώ γνωριζόμαστε, εγώ και άλλοι αγκαλιαζόμαστε».

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΤΙΤΛΩΝ

Άγιος Βασίλης έχει μπλε μάτια, Ο, 147
Αγρύπνια του Φίνεγκαν, 177
Αθέμιτος συναγωνισμός, 76
Ακατανίκητοι εραστές, 100
Ακατόνε, 20
Αλονζανφάν, 93, 152, 154, 178, 192
Αμέρικα, Αμέρικα, 89, 190
Ανατομία μιας σχέσης, 168
Άνθρωποι εναντίον ανθρώπων, 92
Αντίο Ανατολή, 12, 26, 85, 94, 126, 128, 154, 192
Αποκάλυψη του Ιωάννη, Η, 109, 192
Αρχαία σκουριά, Η, 192
Αύριο, 93, 154

Γεύση του κερασιού, Η, 158
Γη τρέμει, Η, 158
Γυναίκα πάνθηρας, Η, 107

Δέντρο που πληγώναμε, Το, 103, 186
Δράκος, Ο, 89

Εθνικότητα πρόσφυγας, 168
Έκτη ημέρα, Η, 84
Ένα, δύο, τρία, 92
Εξωπραγματικό, 12, 29, 85, 96, 132, 141, 154
Ερμηνεία των ονείρων, Η, 177
Ερωδιός για τη Γερμανία, Ένας, 7, 63, 71, 72, 73, 74, 76, 85, 99, 100, 108, 109, 110, 112, 122, 126, 129, 134, 138, 141, 142, 147, 151, 154, 159, 186, 188, 192
Έρωτας του Οδυσσέα, Ο, 176
E.T. - Ο εξωγήινος, 71

Ζορμπάς, 190

Θέλουμε τους κολονέλους, 92
Θηραϊκός όρθρος, 84, 90, 132, 152, 154
Θλιμμένοι τροπικοί, 106

Ιταλία: έτος ένα, 93, 154

Καρκαλού, 7, 42, 51, 85, 100, 102, 103, 104, 106, 110, 117, 122, 123, 128, 132, 134, 135, 138, 139, 141, 147, 151, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 170, 174, 176, 177, 178, 180, 181, 186, 192
Κατήχηση του επαναστάτη, Η, 177
Κιέριον, 90, 190
Κυκλάδες, 89, 190

Λάκι Λουτσιάνο, 20, 93, 192

Μεγάλα πουλιά, μικρά πουλάκια, 147
Μεγάλο κόλπο, Το, 84, 190
Μετά τα μεσάνυχτα, 65
Με τον Νίκο Καββαδία, 104, 192
Μορφολογία του παραμυθιού, 144
Μπαλαμός, 7, 10, 12, 35, 39, 46, 47, 51, 85, 97, 100, 110, 117, 122, 123, 128, 132, 135, 138, 141, 145, 151, 152, 153, 154, 158, 159, 169, 170, 172, 174, 176, 177, 178, 181, 192
Μπλόκο, 190
Μυκήναι, 89, 190
Μυστικό του κόκκινου μανδύα, Το (Κόκκινος μανδύας, Ο) 88

Ναυσικά, 92, 192
Ντανίλο Τρέλες (Ο φημισμένος ανδαλουσιάνος μουσικός), 7, 43, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 85, 104, 106, 108, 110, 113, 122, 129, 131, 134, 135, 138, 141, 147, 151, 154, 181, 182, 184, 188, 192

Ουρανός, 20, 89, 190

Παρεξήγηση, Η, 109
Παρίσι-Τέξας, 50
Περιπέτεια, Η, 168
Πικρό ρύζι, 20
Πλατεία Ιπποδαμείας, 104, 192
Πόλη των γυναικών, Η, 78, 96, 192
Πράσινη αχτίδα, Η, 65

Ράμπο, 188
Ροβινσών Κρούσος, 74, 100, 134

Σαγιάτ Νόβα (Χρώμα του ροδιού, Το), 176
Σκηνές από τη ζωή των μποέμ, 151
Σπίτι της ηδονής, Στο, 89
Σπίτι της φάλαινας, Το, 104
Σταύρος Τορνές: Ο φτωχός κυνηγός του Νότου, 13, 192

Ταξίδι στα Κύθηρα, 9, 109
Τελευταία πνοή, Η, 182
Τόπος, 109

Υπόθεση Ματέι, 92

Φωτογραφία, Η, 54
Φοιτητές, 92
Φανταστικό ρεπορτάζ για ένα θεσσαλικό άλογο, 97

Χριστός σταμάτησε στο Έμπολι, Ο, 96, 192
Χρυσή εποχή, Η, 146

Ωραία της Ρούμελης, Η, 89

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΞΕΝΩΝ ΤΙΤΛΩΝ

Allonsanfan, 93
Anno uno, 93

Cartesius, 93
Caso Mattei, Il, 92
Citta delle donne, La, 96
Coatti, 7, 12, 27,38,85,94,106,123, 132, 135, 141, 145, 152, 154, 158, 166, 168, 174, 178, 181, 186, 192

Dak van walvis, Het, 104
Domani, 93, 192

Eksopragmatiko, 96

Finnegan's Wake, 177

Hotel Locarno, 96, 192

Lucky Luciano, 93

Milestones, 168

Nausicaa, 92

Stranger than paradise, 48
Studenti, 92, 154, 192

Uccellaci e Uccellini, 147
Uno, dei, tre, 92, 192
Uomini contro, 92

Vogliamo I colonneli, 92

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΡΟΣΩΠΩΝ

Αβδελιώδης Δήμος, 76, 98, 103, 114, 151, 153, 186
Αγγελακόπουλος Μήτσος, 33, 114
Αγγελίδη Αντουανέττα, 109, 123, 153
Αγγελόπουλος Θόδωρος, 90, 109, 119, 120, 151, 154, 174, 186, 192
Αδάμη Νατάσα, 13
Αίσωπος, 47, 129
Αλή Μπαϊράμ, 114
Αναστασιάδης Στέλιος, 102, 105, 106, 114, 139, 174, 176, 178, 180
Ανουσάκη Μαλαίνα, 89
Αντονιόνι Μικελάντζελο, 168, 176
Απρά Αντριάνο, 154
Αριστόπουλος Κώστας, 192
Άρμστρονγκ Λούις, 172, 176
Ατινγκέτι Έντζο, 90, 114

Βακαλόπουλος Χρήστος, 65, 83, 87, 88, 98, 99, 100, 106, 108, 112, 114, 114, 124, 139, 152
Βαλερί Πολ, 177
Βαλτινός Θανάσης, 90
Βαμβακάρης Μάρκος, 40
Βαν Γκέλντερ Σαρλότ, 12, 13, 67, 78, 84, 92, 94, 95, 96, 105, 132, 141, 145, 166, 168, 174, 178, 192
Βαρντά Ανιές, 91, 192
Βασιλείου Κυριάκος, 33
Βασιλικός Βασίλης, 154
Βέμπερ Μπέρναρντ, 96, 192
Βέντερς Βιμ, 50
Βιλανάκης Κυριάκος, 114
Βισκόντι Λουκίνο, 168
Βιχ Άννα, 12, 108, 114, 185
Βλάχος Ανέστης, 89
Βολοντέ Τζιάν-Μαρία, 92, 93
Βούλγαρης Παντελής, 84, 90

Γεφτουσένκο Γιεβγκένι, 78, 79
Γιαννούλης Σταμάτης, 95, 111
Γκαρέλ Φιλίπ, 135, 145, 147
Γκέρα Ρουί, 144
Γκοντάρ, Ζαν-Λικ, 48, 135, 152
Γκουτσίνι Φρανσέσκο, 156
Γκόρπας Θωμάς, 41, 78, 190
Γκράμσι Αντόνιο, 176
Γραμματικός Νίκος, 93, 113
Γρηγορίου Γρηγόρης, 51

Δαμιανός Αλέξης, 84, 98, 123, 151
Δανάλης Γρηγόρης, 78
Δανίκας Δημήτρης, 118, 119
Δανίκας Λευτέρης, 12
Δεληολάνης Γιάννης, 100
Δεληολάνης Περικλής, 100
Δερμεντζόγλου Αλέξης, 122
Δημητρακόπουλος Τάκης, 95, 114
Δημόπουλος Μιχάλης, 13
Διαλυνά Ρίκα, 89
Δούκα Μάρω, 138

Εγγονόπουλος Νίκος, 122
Εμπειρίκος Ανδρέας, 151, 177
Εστάς Ζαν, 145, 147
Ευαγγελάκου Κατερίνα, 98

Ζαβατίνι Τσέζαρε, 152
Ζακόμπ Ζιλ, 176
Ζάννας Παύλος, 85
Ζαχαρίας Μάνος, 65, 153
Ζενέ Ζαν, 176
Ζερβουλάκος Γιώργος, 13, 88, 89, 190
Ζωγράφος Τάσος, 114

Ηλιόπουλος Γιάννης, 109, 114

Θεοδωράκη Στέλλα, 119, 122
Θεοδωρόπουλος Χρήστος, 20, 84
Θέος Δήμος, 13, 74, 84, 88, 89, 114, 123, 190
Θεοτοκόπουλος Δομήνικος (Ελ Γκρέκο), 84
Θεόφιλος [Χατζημιχαήλ], 33
Θεοχάρης Χρόνης, 13

Ιωαννίδης Γιάννης, 93, 107, 108, 109
Ιωαννίδης Ι., 20, 83, 88, 190

Καββαδίας Νίκος, 104, 172
Καββαδία Τασσώ, 20
Καβάφης Κωνσταντίνος Π., 72
Καζάκος Κώστας, 89
Καζάν Ελία, 89, 94, 190
Κακογιάννης Μιχάλης, 89, 190
Καλημέρα Φρανσέσκο, 106, 111, 114
Καλογεροπούλου Ξένια, 20, 88, 89, 190
Κανέλλης Ηλίας, 98, 112, 120
Κανελλόπουλος Τάκης, 20, 84, 89, 123
Καπλανίδης Σταύρος, 12, 13, 114, 122, 123, 192
Καραϊσκάκης Γεώργιος, 33
Καραμάνης Μάριος, 12, 13, 108, 112, 114, 118, 180, 186
Καρράς Στρατής, 96
Καρυπίδης Γιώργος, 109, 192
Καρυωτάκη Ισμήνη, 95, 181
Κασσαβέτης Τζον, 98
Κατακουζηνός Γιώργος, 90
Κατράκης Μάνος, 89
Κεχαγιάς Βασίλης, 100
Κιαροστάμι Αμπάς, 158, 159
Κίτον Μπάστερ, 108
Κλυνν Χάρρυ, 74
Κόκκινος Αντώνης, 93, 113
Κοκτό Ζαν, 176
Κολοκοτρώνης Θοδωρής (Θεόδωρος), 33
Κόνραντ Τζόζεφ, 93
Κούνδουρος Νίκος, 65, 78, 84, 89, 123, 154
Κούνδουρος Ρούσσος, 89
Κουτούζης Μιχάλης, 65, 99
Κρέιμερ Ρόμπερτ, 168
Κρος Ζαν-Μπατίστ, 117
Κυριακάκη Ηρώ, 90
Κύρου Άδωνις, 89, 190
Κωνσταντarάκος Σταύρος, 90

Λαδικού Αλεξάνδρα, 89
Λαμπρινός Φώτος, 123
Λεβί-Στρος Κλοντ, 106
Λεονάρδου Σωτηρία, 106, 114
Λιάππα Φρίντα, 65
Λιόντης Κωστής, 100, 114
Λιτσάνι Κάρλο, 152
Λουλές Βασίλης, 114
Λουμούμπα Πατρίς, 76

Μανθούλης Ροβήρος, 123
Μανιάτη Ελάνη, 114, 170
Μαρκετάκη Τώνια, 90
Μαρκούζε Χέρμπερτ, 180
Μασάρι Λέα, 93
Μασίας Ενρίκο, 172
Μαστρογιάνι Μαρτσέλο, 93
Ματζουράνη Άννα, 89
Μαυροειδή Ελένη, 13
Μαχαίρα Ελένη, 119
Μελέας Σταύρος, 95
Μερκούρη Μελίνα, 94, 192
Μεταξάς Ιωάννης, 83, 176
Μιλιέ Λουκ, 168
Μιρζέ Πολ, 151
Μιτσικέ Λίνο, 152
Μονιτσέλι Μάριο, 92
Μουρνάου Φρίντριχ, 48, 135, 174
Μπαγιαντέρας, 40
Μπαζέν Αντρέ, 84
Μπάκας Κώστας, 89
Μπακιρτζής Αργύρης, 108
Μπαλάσκα Μαρία, 108
Μπαρτ Ρολάν, 180
Μπάτης Γιώργος, 40
Μπέκετ Σάμουελ, 181
Μπερτολούτσι Μπερνάρντο, 152
Μπι Άρεν, 53, 106
Μπόρχες Χόρχε Λουίς, 169
Μπουνιουέλ Λουίς, 48, 50, 100, 108, 122, 135, 146, 156, 158, 170, 182
Μπουσούνη Μαργαρίτα, 13
Μπράμος Γιώργος, 122, 123, 124, 169
Μπρεσόν Ρομπέρ, 84
Μπρόντζι Τζούλιο, 9
Μ'Φάντουλ Ντίντι, 46, 106, 114

Νετσάγιεφ Σεργκέι, 177
Νικηταράς (Νικήτας Σταματελόπουλος), 33
Ντάγκλας Τζον, 168
Ντανέ Σερζ, 7, 96

Ντε Αντράντε Όσβαλντ, 144
Ντεκάρτ Ρενέ, 93
Ντελέρνο Τζορτζ, 89
Ντελό Πιερ-Ανρί, 176
Ντι Άντζελις Ρομπέρτο, 106, 111, 114
Ντιέγκες Κάρλος, 144
Ντράιβερ Σάρα, 50
Ντιφλό Ζαν, 119

Ξανθόπουλος Νίκος, 89
Ξέρξης, 31

Όλμι Ερμάνο, 65, 99
Όμηρος, 57, 135

Παγουλάτος Ανδρέας, 119, 122
Παζολίνι Πιερ-Πάολο, 20, 108, 114, 119, 122, 135, 145, 147, 152, 170, 176
Παναγιωτάτος Δημήτρης, 119
Πανουσόπουλος Γιώργος, 90, 190
Παπαγιαννόπουλος Διονύσης, 20
Παπαϊωάννου Γιάννης, 40
Παπακυριακόπουλος Πάνος, 78
Παπανικόλας Εύρης, 95, 114
Παπαστάθη Μπονίτα, 95, 114
Παπαστάθης Λάκης, 104
Παπατάκης Νίκος, 84, 123
Παππά Νέλλη, 89
Πάρις Τζαίημς, 84
Περάκης Νίκος, 65
Πιτζόρνο Αντονιέτα, 168
Πλουμπίδης Νίκος, 31
Προπ Βλ., 144

Ράις Αντόνιο, 174
Ράιχ Βίλχελμ, 180
Ραφαηλίδης Βασίλης, 82, 122, 190
Ραφέλε Μίμο, 93, 154, 192
Ρεβό ντ' Αλόν Φαμπρίς, 122
Ρενουάρ Ζαν, 84
Ρεντζής Θανάσης, 123
Ρίλκε Ράινερ Μαρία, 57
Ρόζι Φρανσέσκο, 20, 92, 93, 96, 108, 132, 154, 190
Ρομέρ Ερίκ, 64, 98, 108
Ρόσα Γκλάουμπερ, 144
Ροσελίνι Ρομπέρτο, 84, 93, 108, 114, 132, 154, 186, 192
Ροτούνο Τζιουζέπε, 79
Ρουίζ Ραούλ, 104
Ρους Ζαν, 108

Σαίξπηρ Ουίλιαμ, 47
Σαλίλ Σαλίλ, 114
Σάντος Ντον, 144
Σέρα Τζιάνι, 92
Σεφέρης Γιώργος, 131
Σιοράν Εμίλ, 159
Σκορεκί Λουί, 96, 117, 122, 132, 135, 174
Σκορσέζε Μάρτιν, 64
Σοκόνα Σίντνεϊ, 168
Σολδάτος Γιάννης, 118, 119
Σπάρτακος, 36, 97, 119
Σπίλμπεργκ Στίβεν, 71
Σταύρακας Δημήτρης, 109
Σταυράκος Λυκούργος, 88
Στεφανόπουλος Θόδωρος, 13
Στεφάνου Ελένη, 114
Στεφάνου Φρανσουά, 114
Στράουμπ Ζαν-Μαρί, 135, 152, 174
Σφήκας Κώστας, 84, 90, 123, 132, 152, 154
Σχινά Κατερίνα, 103
Σώκου Ροζίτα, 152

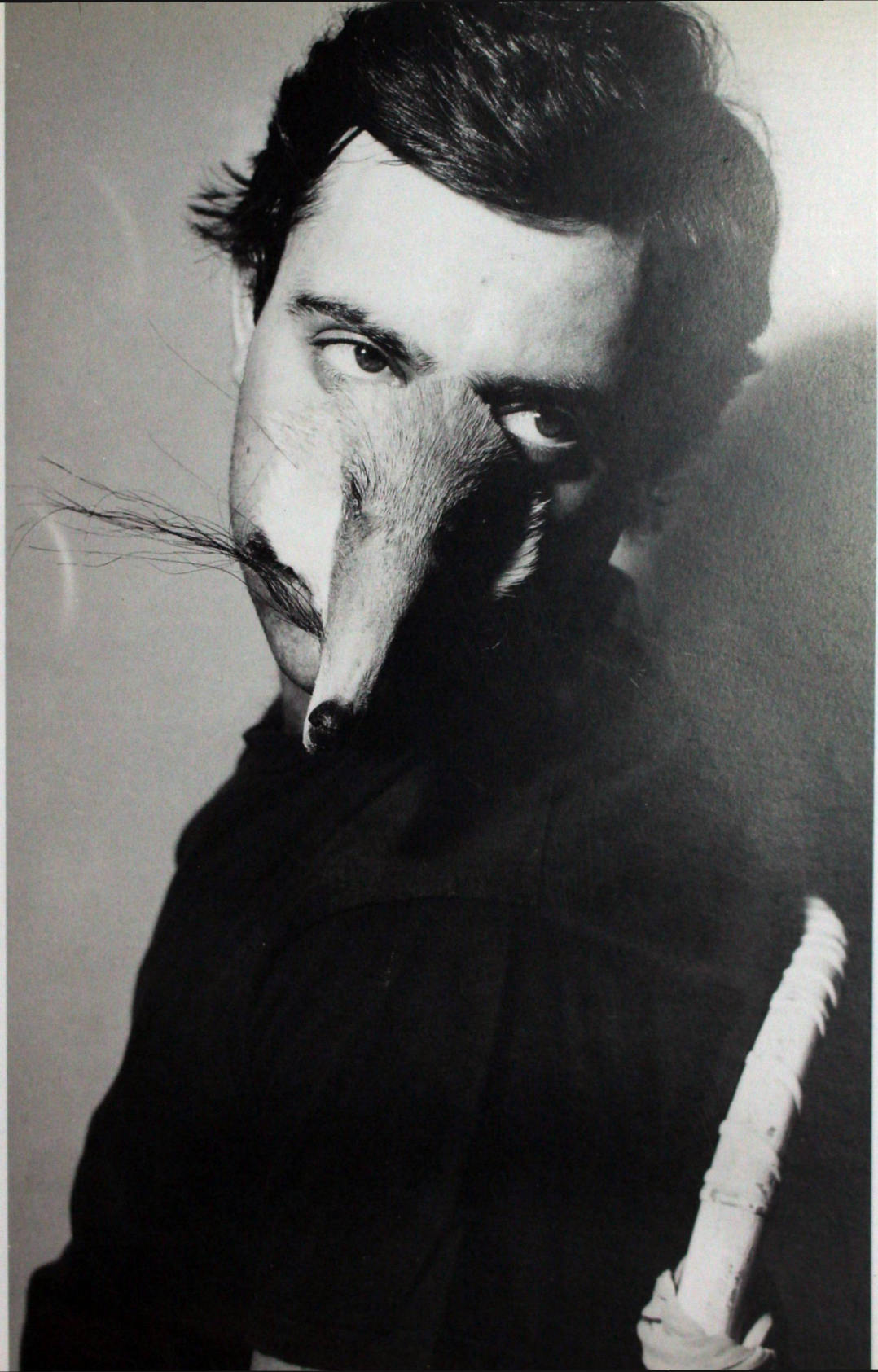
Ταβιάνι Πάολο και Βιτόριο, 93, 108, 132, 152, 154, 174, 178, 186
Τάσος Μίμης [Μπουκουβάλας], 33
Τζάρμους Τζιμ, 48, 49, 98
Τζόις Τζέιμς, 177
Τίζο Τσιρίακο, 13, 67, 96, 192
Τουρνέρ Ζακ, 107, 190
Τραΐτσης Μιχάλης, 13
Τσιάπα Μυρσίνη, 114
Τσιτσάνης Βασίλης, 40
Τσιώλης Σταύρος, 95, 99, 108, 112, 114, 151, 186
Τσόμσκι Νόαμ, 177
Τσοπανάκος, 33
Τσουκαλάς Κωνσταντίνος, 95

Φασμπίντερ Ράινερ Βέρνερ, 50
Φελίνι Φεντερίκο, 48, 78, 79, 96, 108, 132, 192
Φερλινγκέτι Λόρενς, 78
Φέρμης Γιάννης, 89
Φέρρης Κώστας, 90
Φέρτης Γιάννης, 89
Φίνος Φιλοποίμην, 84, 87, 88
Φρόιντ Σίγκμουντ, 177
Φωτεινός Κώστας, 88
Φωτόπουλος Μίμης, 20

Χατζιδάκις Μάνος, 129
Χατζόπουλος Τάκης, 90, 104
Χέλντερλιν Φρίντριχ, 57
Χέρτζογκ Βέρνερ, 108, 114
Χίτσκοκ Άλφρεντ, 190
Χοβεϊντά Ρερεϊντούν, 108
Χριστός, 36, 39, 62, 97, 169

Ψαρράς Τάσος, 95
Ψυλλάκης Σταύρος, 95

Ο Σταύρος Μελέας προβάρει τη μουσούδα του Αλεπουδάνθρωπου, που φορούσε ο Στέλιος Αναστασιάδης στον Ντανίλο Τρέλες *(1985).*



ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΤΑΥΡΟΣΤΟΡΝΕΣ



ISBN 960-03-3167-7

9 789600 331677

www.kastaniotis.com
e-mail: info@kastaniotis.com