35ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΖΑΒΕΛΛΑΣ

II-000000006444

α

Α/Α 1026

ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΑΡΙΘΜΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ
816

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1994

ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΑΡΙΘΜΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ

Γιώργος Τζαβέλλας

Επιλογή και γενική επιμέλεια: Μπάμπης Ακτσόγλου
Επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης

Το βιβλίο αυτό εκδίδεται με την ευκαιρία της αναδρομής στο έργο του Γιώργου Τζαβέλλα που οργανώθηκε από το 35ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (11-20 Νοεμβρίου 1994), το συντονισμό της οποίας είχε ο Θρασύβουλος Γιάτσιος.

Ευχαριστούμε ιδιαίτερα τον κύριο Θάνο Τζαβέλλα, με την πολύτιμη συμμετοχή του οποίου διοργανώθηκε αυτό το αφιέρωμα.

Ευχαριστούμε τις Διευθύνσεις και τους υπαλλήλους των οργανισμών και εταιρειών που βοήθησαν να συγκεντρωθούν οι ταινίες του αφιερώματος: ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ (Τζέλλα Φίνου), ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (Κώστας Βρεττάκος), ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ (Θόδωρος Αδαμόπουλος), ΕΛΚΕ (Γιώργος Μιχαηλίδης), τον κύριο Τάσο Παπανδρέου και την κυρία Γκρέτση.

Ευχαριστούμε επίσης τη CINEMAGIC Ltd. FILM LABORATORIES (Καίτη Στάμου) και την KODAK N.E.

Το φωτογραφικό υλικό της έκθεσης παραχωρήθηκε εξ ολοκλήρου από τον κύριο Θάνο Τζαβέλλα.

Υπεύθυνοι της έκδοσης
Καλλιτεχνική επιμέλεια: Ερσίλια Μπαχάουερ – Τασία Διαμαντοπούλου – Μαίρη Ζαχουλίτου
Φωτοστοιχειοθεσία: ΑΡΧΕΤΥΠΟ
Υπεύθυνος παραγωγής: Κώστας Σφέτσας

© Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΕΟΡΤΑΣΜΟΥ
ΤΗΣ ΕΚΑΤΟΝΤΑΕΤΗΡΙΔΑΣ
ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ο Γιώργος Τζαβέλλας,
με το τσιγάρο πάντα
στο χέρι, και η Μάρω
Κοντού, σ' ένα
διάλειμμα
των γυρισμάτων του
«Η δε γυνή να φοβήται
τον άνδρα».

Περιεχόμενα

Πρόλογος *του Μιχάλη Δημόπουλου* 8
Εισαγωγή *του Μπάμπη Ακτσόγλου* 10
Αυτοπαρουσίαση *του Γιώργου Τζαβέλλα* 12
Γιώργος Τζαβέλλας – 1916-1976: Εξήντα χρόνια σινεμά *του Μπάμπη Ακτσόγλου* 14

Κείμενα και συνεντεύξεις του Γιώργου Τζαβέλλα
Για τον ελληνικό κινηματογράφο 24
Πώς γυρίζεται μια ταινία στην Ελλάδα 24
Το μέλλον της ελληνικής οθόνης 27
Ο ελληνικός κινηματογράφος 28
Κινηματογράφοι, πλυντήρια και ταινίες 32
Η πορεία του ελληνικού κινηματογράφου (συνέντευξη στον *Δ. Αγγελόπουλο*) 34
Μνήμη Βασίλη Λογοθετίδη 40
Γυρίζοντας την «Αντιγόνη» (συνέντευξη στον *Κώστα Σταματίου*) 42
Η «Αντιγόνη» στο Φεστιβάλ Βερολίνου (συνέντευξη στον *Αχιλλέα Μαμάκη*) 48

Ο Τζαβέλλας και οι άλλοι
Η ευτυχία τού να είσαι σκηνοθέτης *του Ντίνου Κατσουρίδη* 54
Ένας μεθοδικός σκηνοθέτης *του Αριστείδη Καρύδη-Φουκς* ..60
Η μάχη της τελευταίας λατέρνας *του Μπάμπη Ακτσόγλου* ..62

Προσεγγίσεις στο έργο του Τζαβέλλα
Γιώργος Τζαβέλλας: Ένας αυθεντικός δημιουργός *του Μπάμπη Ακτσόγλου* 72
Θεματικά μοτίβα στις κωμωδίες του Γιώργου Τζαβέλλα *της Ελίζας-Άννας Δελβερούδη* 95
Ο Γιώργος Τζαβέλλας και ο ξένος Τύπος *του Μπάμπη Ακτσόγλου* 108

Φιλμογραφία
Χυροκρατήματα 122
Το πρώτο ζωντανό βήμα για τις ελπιδοφόρες ατραπούς της ρωμέικης κινηματογραφίας *του Αλέξη Σολομού* ...122
Πρόσωπα λησμονημένα 126
Μια μεγαλοπρεπής αποτυχία *του Γιώργου Τζαβέλλα* 126
Μια καινούργια ελληνική ταινία *του Αλέκου Σακελλάριου* 126
Μαρίνος Κοντάρας 127
Από τα γυρίσματα του «Μαρίνου Κοντάρα» *του Γιώργου Τζαβέλλα* 127
Ένας ύμνος της ρωμέικης λεβεντιάς *του Μάριου Πλωρίτη* 131
Ο μεθύστακας 132
Μια ελληνική ηθογραφία *του Γιώργου Τζαβέλλα* 132
Μια ταινία με ελληνικό αίσθημα *της Ελένης Βλάχου* 133
Η Αγνή του λιμανιού 134
«Η Αγνή του λιμανιού» και οι ελληνικές ταινίες *του Γιάννη Μαρή* 134
Ο γρουσούζης 138
Η επιτυχία της σχετικότητας *του Μάριου Πλωρίτη* 138
Το σωφεράκι 141
Ένας κινηματογράφος κινήσεως *του Γιώργου Τζαβέλλα* 142
Μια ανθρώπινη και ζεστή ταινία *του Νίκου Φώσκολου* 142
Η κάλπικη λίρα 142
Ανοιχτή επιστολή προς τον Αχιλλέα Μαμάκη *του Γιώργου Τζαβέλλα* 142
Ηθογραφία και ρεαλιστικός στοχασμός *του Γιώργου Μπράμου* 143
Ο ζηλιαρόγατος 146
Από το θέατρο στην οθόνη *του Γιώργου Τζαβέλλα* 146
Με πολύ κέφι στις λεπτομέρειες *της Ροζίτας Σώκου* 146
Μια ζωή την έχουμε 149
Το γόητρο των πρωταγωνιστών *της Αγλαΐας Μητροπούλου* 149
Αντιγόνη 149
Θεατρικότητα και ρεαλισμός *του Τάσου Γουδέλη* 150
Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα 153
«Η αστεφάνωτη» *του Γιώργου Τζαβέλλα* 153
Από το θέατρο στον κινηματογράφο *του Μπάμπη Ακτσόγλου* 153

Θεατρογραφία
Ο θεατρικός Γιώργος Τζαβέλλας *του Κώστα Γεωργουσόπουλου* 159

«Ο αστερισμός της Παρθένου»: ένα απραγματοποίητο σχέδιο
Από τον «Αστερισμό της Παρθένου» στο θάνατο του ελληνικού κινηματογράφου *του Μπάμπη Ακτσόγλου* ...162
«Ο αστερισμός της Παρθένου» – Απόσπασμα σεναρίου 165

Τίτλοι τέλους 187

Από τα γυρίσματα
της «Αντιγόνης».

Γυρίζοντας
τα «Χειροκροτήματα».

Πρόλογος

του Μιχάλη Δημόπουλου

Ο Γιώργος Τζαβέλλας είναι ο δημιουργός μυθικών ταινιών, όπως Ο μεθύστακας, Η κάλπικη λίρα, Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα, *που αποδεικνύουν την αντοχή τους όταν συναντώνται με το κοινό, στις τηλεοπτικές, πια, προβολές τους. Ωστόσο, παραμένει, ουσιαστικά, ένας έλληνας κινηματογραφιστής που τον τυλίγει η σιωπή και η λησμονιά. Δεν είναι ασφαλώς ένας άγνωστος σκηνοθέτης, που το έργο του προσεγγίζεται σήμερα σαν terra incognita· αναμφισβήτητα, όμως, η αναγνώρισή του απ' τον εγχώριο κινηματογραφικό κόσμο εξαντλείται περισσότερο, όσο περνούν τα χρόνια, σε μια νοσταλγική και, εν τέλει, μουσειακή αποδοχή, που συσκοτίζει την αξία και το μέτρο του.*

Γι' αυτό επιχειρούμε φέτος μια συνολική επαφή με το έργο ενός απαιτητικού δημιουργού, που εργάστηκε εμπνευσμένα, συστηματικά και με μοναδική αποτελεσματικότητα μέσα στα δύσκολα χρόνια της μεταπολεμικής Ελλάδας. Στα πλαίσια αυτής της προσπάθειας, που συμπεριλαμβάνει μια αναδρομή –οργανωμένη, πιστεύουμε, με πληρότητα και φροντίδα (με νέες κόπιες πολλών ταινιών και την προβολή της ταινίας Πρόσωπα λησμονημένα, *η οποία εθεωρείτο μέχρι πρότινος χαμένη– φιλοδοξούμε να επαναξιολογήσουμε την προσωπικότητα ενός σκηνοθέτη που πρώτος πλησίασε την έννοια του λαϊκού κινηματογράφου και πρώτος τόλμησε και συγκρότησε (στην* Αντιγόνη) *μια ολοκληρωμένη άποψη για το πώς μεταφέρεται στην οθόνη η αρχαία τραγωδία.*

Αυτοδίδακτος κινηματογραφιστής και παθιασμένος κινηματογραφόφιλος της εποχής του, ο Τζαβέλλας έδωσε πνοή σε παραδοσιακά κινηματογραφικά είδη, όπως το κοινωνικό μελό και η πικρή κωμωδία. Έπλασε, με τη βοήθεια σπουδαίων ηθοποιών, χυμώδεις χαρακτήρες, καθημερινούς τύπους, αξέχαστες φιγούρες που ποτίζονται απ' την τρυφερότητα και την ευαισθησία του. Οι ταινίες του φανερώνουν μαστοριά και μεράκι, κι απομακρύνονται ταυτόχρονα απ' τη γραφικότητα και την ηθικολογία που ταλαιπώρησαν τον ελληνικό κινηματογράφο.

Αυτόν τον Τζαβέλλα, τον προδρομικό δημιουργό του εγχώριου κινηματογραφικού πολιτισμού, ξανασυναντάμε και προσπαθούμε να επανεκτιμήσουμε σήμερα, θεωρώντας πως το άνοιγμα μιας νέας συζήτησης θα καθαρίσει το τοπίο απ' τους φανατισμούς και τις απαρνήσεις του παρελθόντος, και θα γονιμοποιήσει, μακριά από διαστρεβλώσεις και υπεραπλουστεύσεις, τους προβληματισμούς για την πορεία του ελληνικού κινηματογράφου.

Εισαγωγή

του Μπάμπη Ακτσόγλου

Γιώργος Τζαβέλλας.

Ένας ολοκληρωμένος δημιουργός του ελληνικού κινηματογράφου, που κατάφερε να συνδυάσει το προσωπικό καλλιτεχνικό του όραμα με τη λαϊκότητα των ταινιών του. Ωστόσο, το όνομά του αναφέρεται πάντα τρίτο –μετά το δίδυμο Κακογιάννης-Κούνδουρος– σε όλα τα κείμενα για τον ελληνικό κινηματογράφο, όταν δεν εξισώνεται τελείως με την κυρίαρχη εμπορική παραγωγή των δεκαετιών του '40 και του '50.

Κι όμως, ο Γιώργος Τζαβέλλας ήταν αυτός που έδωσε στον ελληνικό κινηματογράφο την πρώτη άρτια τεχνικά και δραματουργικά ταινία, στη διάρκεια της Κατοχής, σηματοδοτώντας με τα *Χειροκροτήματα* την αναγέννηση της ελληνικής κινηματογραφίας.

Ο Γιώργος Τζαβέλλας ήταν αυτός που συμμετέσχε πρώτος σε διεθνές φεστιβάλ, με τον *Μαρίνο Κοντάρα*, υπογραμμίζοντας τη σημασία της καλλιτεχνικής αναγνώρισης των ταινιών μας στη διεθνή αγορά.

Ο Γιώργος Τζαβέλλας ήταν αυτός που χάρισε στον ελληνικό κινηματογράφο την πρώτη του κολοσσιαία εμπορική επιτυχία (*Ο μεθύστακας*), παίζοντας καθοριστικό ρόλο στο πέρασμα της εγχώριας παραγωγής σ' ένα οργανωμένο πλέον στάδιο.

Ο Γιώργος Τζαβέλλας ήταν αυτός που γύρισε πρώτος ταινία με σπονδυλωτό χαρακτήρα (*Η κάλπικη λίρα*), η παγκόσμια επιτυχία της οποίας ήταν τόσο μεγάλη, ώστε να φθάσει ο ελληνικός κινηματογράφος σε χώρες μακρινές όπως η Κίνα ή η τότε Σοβιετική Ένωση.

Τέλος, ο Γιώργος Τζαβέλλας ήταν αυτός που πρώτος αποπειράθηκε να μεταφέρει ελληνική τραγωδία στην οθόνη (*Αντιγόνη*), χαρίζοντας στον ελληνικό κινηματο-

γράφο μιαν ακόμα διεθνή επιτυχία, βραβευμένη σε ξένα φεστιβάλ.

Αν και αυτοδίδακτος, έδωσε μέγιστη προσοχή στο κινηματογραφικό ντεκουπάζ των ταινιών του, κάτι που υποχρέωσε και τους ηθοποιούς του να παίζουν με κινηματογραφικό αέρα μπροστά στο φακό. Σεναριογράφος όλων των ταινιών του, ήταν στις περισσότερες απ' αυτές και συμπαραγωγός, ώστε να ελέγχει το καλλιτεχνικό τους αποτέλεσμα. Αν και συνεργάστηκε με μεγάλα στούντιο, κράτησε μιαν ανεξάρτητη στάση και δεν αφομοιώθηκε από αυτά. Στα κείμενα που έγραψε, τόνισε τη σημασία ενός κινηματογράφου με εθνικά χρώματα, που θα εκμεταλλευθεί την ελληνική πολιτιστική παράδοση και λογοτεχνία, αλλά και, ταυτόχρονα, θ' απεικονίζει τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα. Νοσταλγός τής παλιάς Αθήνας, κατέγραψε μέσα απ' τις ταινίες του τη ζωή στις λαϊκές γειτονιές, ιδιαίτερα σ' εκείνες της Πλάκας, ανήγαγε τους ήρωές του σε τυπικούς χαρακτήρες της νεοελληνικής κοινωνίας του μεταπολέμου, συνδύασε έξοχα το μελόδραμα με την κωμωδία ηθών, ανέδειξε πολλούς νέους ηθοποιούς, όπως και τεχνικούς.

Ο Γιώργος Τζαβέλλας έδειξε επίσης μια πλούσια συνδικαλιστική δράση. Αγωνίστηκε για την κατάργηση της λογοκρισίας και της φορολογίας στα δημόσια θεάματα, καθώς και για πολλά άλλα σημαντικά θέματα του κινηματογραφικού κλάδου. Συνεργάστηκε στη σύνταξη του πρώτου νόμου για τον ελληνικό κινηματογράφο, υπερασπίστηκε με θέρμη το θεσμό του Φεστιβάλ Κινηματογράφου τής Θεσσαλονίκης, διατέλεσε πρόεδρος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου.

Κι όμως, το έργο αυτού του εξαίρετου ανθρώπου δεν αναγνωρίστηκε στις πραγματικές του διαστάσεις, στην εποχή του. Ελπίζουμε ότι, χάρη στο αφιέρωμα που διοργανώνει το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, αλλά και στην παρούσα έκδοση, ο Γιώργος Τζαβέλλας θα πάρει τη θέση που του αρμόζει στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου.

Γιώργος Τζαβέλλας – Αυτοπαρουσίαση

Από μικρός ήθελα να γίνω συγγραφέας και σκηνοθέτης, κι αισθάνομαι ικανοποιημένος γιατί έκανα επάγγελμά μου το νεανικό μου όνειρο. Ούτε κι εγώ ο ίδιος κατάλαβα πώς η συγγραφή έγινε επάγγελμα, γιατί, στα νεανικά μου χρόνια, εκείνο που έντονα ένιωθα μέσα μου, ήταν μονάχα να δώσω αυτό που αισθανόμουν. Σε ηλικία 10 περίπου ετών έγραφα ποιήματα και σκετς στα σχολικά περιοδικά. Σ' αυτή την ηλικία αγόρασα συνεταιρικά μ' ένα φίλο μου μια μικρή κινηματογραφική μηχανή. Ήταν τότε η εποχή του βωβού κινηματογράφου. Δεν φοίτησα σε καμιά σχολή σκηνοθεσίας· άλλωστε, δεν υπήρχαν τότε τέτοιου είδους σχολές στον τόπο μας. Σχολείο μου υπήρξε ο ίδιος ο κινηματογράφος και μερικά βιβλία. Έβλεπα τις ταινίες 10 και 20 φορές, και μελετούσα στην πράξη πλέον το πώς γυρίζονταν οι ταινίες. Πιστεύω ότι η Τέχνη δεν διδάσκεται, αλλά υπάρχει μέσα στον άνθρωπο. Σε ηλικία 19 ετών είδα να παίζεται το πρώτο μου θεατρικό έργο. Και στην Κατοχή γύρισα την πρώτη μου ταινία, τα *Χειροκροτήματα*, με τον αείμνηστο Αττίκ, της Νόβακ Φιλμ. Το ξεκίνημά μου άρχισε με καλές οικονομικές προϋποθέσεις, αλλά χωρίς την ηθική υποστήριξη του σπιτιού μου και κυρίως του πατέρα μου, ο οποίος, αν και παλιός δημοσιογράφος, αντιδρούσε στην απόφασή μου να επιδοθώ στη συγγραφή, γιατί πίστευε ότι στον τόπο μας η συγγραφή δεν μπορούσε να είναι το κύριο βιοποριστικό επάγγελμα. Για να μην του χαλάσω την καρδιά, σπούδασα νομικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και, όταν τελείωσα, έγινα... συγγραφέας.

Πρώτο εμπόδιο στην καριέρα μου στάθηκαν τα νιάτα μου. Το ίδιο πρόβλημα αντιμετωπίζουν παντού και πάντα οι νέοι, γιατί οι μεγάλοι τούς βλέπουν με κάποια επιφύλαξη. Ο νέος πρέπει τότε ν' αποδείξει ότι είναι άξιος της εμπιστοσύνης τους, κι αυτό θα το κατορθώσει με τη δουλειά. Το βασικό εμπόδιο βρίσκεται στην αρχή, ώσπου να σπάσει κανείς τον κλοιό και ν' αγαπηθεί από το κοινό στο οποίο απευθύνεται. Η δουλειά του συγγραφέα και του σκηνοθέτη είναι από κείνες που δεν παίρνουν μέσον, γιατί κρίνονται από το μεγάλο κοινό που είναι αμείλικτο και δίκαιο. Μετά από το πρώτο δύσκολο ξεκίνημα, τα εμπόδια εξακολουθούν να έρχονται, τότε όμως δεν πρέπει να τα λογαριάζει κανείς, αλλά να τα πολεμά. Κατά τη δική μου γνώμη, οι λέξεις «τυχερός» και «τύχη» δεν υπάρχουν και στα δύο επαγγέλματά μου. Υπάρχει μόνο προσωπική αξία, σκληρή δουλειά και καθημερινή πάλη. Τα εμπόδια που μου παρουσιάζονταν, τα αντιμετώπιζα με απόλυτη ψυχραιμία. Αρκεί να μη χάσεις την ψυχραιμία σου και την υπομονή σου, όταν έχεις ν' αντιμετωπίσεις κάτι, όσο δύσκολο και μεγάλο κι αν φαίνεται. Μόνο με την ψυχραιμία μπο-

ρείς να σκεφθείς τον τρόπο με τον οποίο θα παραμεριστούν σιγά σιγά οι δυσκολίες. Έχω όμως και μια αρχή: τίποτα δεν είναι αδύνατον και αναντικατάστατο. Στην Κατοχή κέρδισα τα πρώτα «κινηματογραφικά» λεφτά. Μέχρι να αποκατασταθώ επαγγελματικά, αξιοποιώντας τα νεανικά μου αμαρτήματα, όπως νόμιζα τη μανία μου για τη συγγραφή, δεν έκανα καμιά άλλη δουλειά, αλλά έμεινα πιστός στις δυο αγάπες μου: στο γράψιμο και τη σκηνοθεσία.

Όσο κι αν φαίνεται τυπικός ο όρος ότι τα εμπόδια δίνουν δύναμη, εντούτοις πρέπει να παραδεχτούμε –αυτό άλλωστε βγαίνει κι από την πείρα– ότι είναι απόλυτα αληθινός. Προσωπικά πιστεύω ότι, αν όλα τα πράγματα ήταν εύκολα, η ζωή δεν θα είχε ενδιαφέρον. Κανένα μεγάλο γεγονός δεν έγινε εύκολα. Όλα τ' ανθρώπινα δημιουργήματα που θαυμάζουμε γύρω μας, είναι προϊόντα ενός αγώνα σκληρού και μακροχρόνιου. Από τη μάχη ενάντια στα εμπόδια ο άνθρωπος δεν κερδίζει μόνο τον πλούτο και τη δόξα, αλλά και τον ίδιο τον εαυτό του, προσφέροντάς του για έπαθλο δυο μεγάλες νίκες με τις λέξεις «αυτοεμπιστοσύνη» και «αυτοσεβασμός».

Περιοδικό «Ταχυδρόμος», 7 Οκτωβρίου 1961

Ο Γιώργος Τζαβέλλας στις αρχές της δεκαετίας του '60.

Γιώργος Τζαβέλλας 1916-1976: Εξήντα χρόνια σινεμά

του Μπάμπη Ακτσόγλου

Ο Γιώργος Τζαβέλλας, γόνος της ιστορικής οικογένειας των Τζαβελλαίων, γεννήθηκε στην Αθήνα, το 1916. Από μικρός έδειξε να έχει κλίση προς την τέχνη και τη λογοτεχνία, γράφοντας ποιήματα και θεατρικά σκετς, τα οποία δημοσίευσε σε σχολικά έντυπα. Ο κινηματογράφος όμως ήταν το μεγάλο πάθος του. Έβλεπε τις αγαπημένες του ταινίες δεκάδες φορές (έμπαινε το απόγευμα στο «Ρεξ» κι έβγαινε με το τέλος της τελευταίας προβολής), από μικρός του άρεσε να μιμείται τον Σαρλό, ενώ σε εφηβική ηλικία αγόρασε μια μηχανή λήψης Pathé-Baby, ένα αληθινό απόκτημα για εκείνη την εποχή, με την οποία γύρισε πολλά ερασιτεχνικά φιλμάκια. Αυτή, εξ άλλου, ήταν και η βασική του κινηματογραφική παιδεία.

Ο Γιώργος Τζαβέλλας ήταν φανατικός οπαδός του Παναθηναϊκού κι έπαιζε ποδόσφαιρο σε ερασιτεχνική ομάδα, ενώ, σε ηλικία 12 ετών, αναδείχθηκε Πανελληνιονίκης στο αγώνισμα των 60 μέτρων παίδων. Εκτός απ' το ποδόσφαιρο στις αλάνες της Κυψέλης, όπου έμενε, του άρεσε να παίζει πολύ μπιλιάρδο. Σε ηλικία 18 ετών, γνώρισε τον Νίκο Τσιφόρο, που έμενε στην ίδια γειτονιά, κι έγιναν αχώριστοι φίλοι. Ο Τζαβέλλας είχε πάθος και με τη μουσική. Συνέθετε, αλλά επειδή δεν γνώριζε νότες, φώναζε άλλους μουσικούς για να γράψουν την παρτιτούρα· όπως, για παράδειγμα, τον Μαλλίδη, ο οποίος έγραψε τις νότες της οπερέτας *Ο κλέφτης της καρδιάς μου*. Το έργο αυτό, που ο Τζαβέλλας το έγραψε (μαζί με τον Τσιφόρο) σε ηλικία μόλις 20 ετών, ανέβηκε με επιτυχία το 1936 από το θίασο Μακρή-Χαντά-Οικονόμου στο θέατρο «Μακέδο». Ήταν η πρώτη αναγνώριση του ταλέντου του νεαρού Τζαβέλλα.

Ο πατέρας του Γιώργου Τζαβέλλα, αν και δημοσιογράφος, δεν έβλεπε με καλό μάτι τις συγγραφικές και καλλιτεχνικές δραστηριότητες του γιου του. Τον πίεσε να σπουδάσει Νομικά, πράγμα το οποίο και έκανε, έστω κι αν δεν ένιωθε κλίση προς τη δικηγορική. Στη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου πολέμησε στο Αλβανικό Μέτωπο και, στη συνέχεια, γύρισε στην κατεχόμενη Αθήνα, γεμάτος καλλιτεχνικά όνειρα· όπως, να κάνει μια ταινία. Με τη βοήθεια του Μαυρίκιου Νόβακ στην παραγωγή, έγραψε και σκηνοθέτησε τα *Χειροκροτήματα* (1944) – μια δουλειά, για την οποία πληρώθηκε... έξι λίρες! Η ταινία γυρίστηκε πίσω απ' την οθόνη του κινηματογράφου «Ρεξ», κυρίως τη νύχτα, όχι μόνο γιατί δεν υπήρχαν κινηματογραφικά πλατό, αλλά γιατί η αίθουσα είχε ηλεκτρικό όλο το 24ωρο. Η ταινία σημείωσε μεγάλη εμπορική και καλλιτεχνική επιτυχία, και κατα-

** Το βιογραφικό αυτό σημείωμα συντάχθηκε με βάση αφηγήσεις του Θάνου Τζαβέλλα, σημειώσεις του ίδιου του Γιώργου Τζαβέλλα και δημοσιεύματα του Τύπου της εποχής από το προσωπικό του αρχείο.*

ξίωσε τον Τζαβέλλα σε έναν από τους πιο ελπιδοφόρους σκηνοθέτες του ελληνικού κινηματογράφου. Ήταν μόλις 27 ετών. Το 1945, έγραψε ανώνυμα το σενάριο της ταινίας *Εξόρμησις* του Γιάννη Χριστοδούλου, που σκιαγραφεί συνοπτικά τη σύγχρονη ελληνική Ιστορία, από το 1821 μέχρι την Απελευθέρωση. Περιέχει πολλά ντοκουμέντα, όπως τη χαρακτηριστική σκηνή του νεαρού εφημεριδοπώλη που αναγγέλλει την έναρξη του πολέμου με την Ιταλία, μια σκηνή που είχε τραβήξει ο ίδιος ο Τζαβέλλας με τη μηχανή του.

Το 1946, ξεκινά την πρώτη του συνεργασία με τον Φίνο, με το κοινωνικό δράμα *Πρόσωπα λησμονημένα*, που δεν συνάντησε επιτυχία. Αυτή, εξ άλλου, είναι και η μοναδική ταινία που έχει αποκηρύξει. Την ίδια χρονιά, ανέβηκε με μεγάλη επιτυχία στο θέατρο «Κοτοπούλη» το θεατρικό του έργο *Παραμύθι ενός φεγγαριού*, με τον Δημήτρη Μυράτ και τον Λάμπρο Κωνσταντάρα. Χωρισμένο σε τρία βασικά σκετς, φανερώνει την αγάπη τού Τζαβέλλα γι' αυτού του είδους τη σπονδυλωτή αφήγηση, που θα εφαρμόσει αργότερα και στην *Κάλπικη λίρα*.

Το 1947 ήταν μια σημαντική χρονιά για τον Γιώργο Τζαβέλλα, γιατί γνώρισε τη μέλλουσα γυναίκα του Αιμιλία – ή Μήλια, όπως τη φώναζε ο ίδιος. Ήταν μια ομολογουμένως όμορφη γυναίκα, καλλιεργημένη, με ισχυρή προσωπικότητα, που τον στήριξε σε όλη της τη ζωή. Είχε έρθει απ' την Αλεξανδρούπολη, μαζί με τους γονείς της, μόλις μπήκαν εκεί οι Γερμανοί, κι εγκαταστάθηκε στην οδό Νοταρά 43, δίπλα ακριβώς στην πολυκατοικία του Γιώργου Τζαβέλλα, που έμενε Νοταρά 41. Τα μπαλκόνια τους, μάλιστα (που σε μια φωτογραφία ο Τζαβέλλας τα αποκαλεί «μπαλκόνια των χιμαιρών»), ήταν το ένα δίπλα στο άλλο. Το νεαρό ζευγάρι αρραβωνιάστηκε το 1947 και παντρεύτηκε το 1950, ενώ, δύο χρόνια αργότερα, έκανε ένα γιο, τον Θάνο, που είναι σήμερα δικηγόρος. Στο μεταξύ, ο Γιώργος Τζαβέλλας είχε προβλήματα με το στρατιωτικό. Στη διάρκεια του Εμφυλίου, τον κάλεσαν να παρουσιαστεί για δεύτερη φορά, κι εκείνος αρνήθηκε. Συνελήφθη, για να σταλεί στη Μακρόνησο, αλλά οι γονείς του έβαλαν διάφορα πολιτικά μέσα για να τον απελευθερώσουν. Ο Γιώργος Τζαβέλλας δεν έκρυψε ποτέ τα φιλελεύθερα πολιτικά του φρονήματα. Αν και δεν ήταν ποτέ του «αριστερός», αλλά «κεντρώος», προσπαθούσε πάντα να περάσει κάποιο κοινωνικό μήνυμα μέσα απ' τις ταινίες του.

Το 1948, γύρισε με τον Μάνο Κατράκη τη νησιώτικη ηθογραφία *Μαρίνος Κοντάρας*, από το ομότιτλο διήγημα του Αργύρη Εφταλιώτη, την πρώτη ελληνική ταινία που συμμετέσχε σε διεθνές φεστιβάλ. Ακολούθησε *Ο μεθύστακας* που, το 1950, «έκοψε» πάνω από 305.000 εισιτήρια –μόνο στην Αθήνα και τον Πειραιά– κι έμελλε να είναι η μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία του ελληνικού κινηματογράφου μέχρι το 1964. Το παράδοξο με τον *Μεθύστακα* είναι ότι ο Φίνος, στη μέση των γυρισμάτων, θέλησε να σταματήσει την ταινία, γιατί δεν την πίστευε. Πρότεινε τότε στον Τζαβέλλα να του πουλήσει το 50% των δικαιωμάτων. Ο σκηνοθέτης αγόρασε τότε με 100 λίρες το 25% και βρήκε έναν ακόμα χρηματοδότη για να πάρει το υπόλοιπο 25%. Έτσι μπόρεσε να τελειώσει τον *Μεθύστακα*, απ' τον οποίο έβγαλε καθαρό κέρδος 3.000 λίρες. Με το ποσό αυτό (αστρονομικό για κείνη την εποχή) έκτισε, το 1955, την πολυκατοικία στην οδό Λέκκα 28, όπου και εγκατέστησε το γραφείο του. Έτσι έλυσε ταυτόχρονα και το βιοποριστικό πρόβλημά του· αν και συχνά έλεγε στο γιο του πως ήταν λάθος που είχε οικονομική άνεση, γιατί έτσι δεν είχε οικονομικά κίνητρα και πίεση για να κάνει ταινίες.

Παράλληλα με τον *Μεθύστακα*, ο Γιώργος Τζαβέλλας γράφει τις επιθεωρήσεις: *Η γυναίκα*

με το βέτο, *Αθάνατος Ρωμιός*, *Πάμε πρίμα*, *Όλα τον ανήφορο*. Το 1952, *Η Αγνή του λιμανιού* σημειώνει επίσης μεγάλη εμπορική επιτυχία και, σύμφωνα με γκάλοπ αθηναϊκού περιοδικού, ο Τζαβέλλας ανακηρύσσεται ο καλύτερος σκηνοθέτης της χρονιάς. Το 1952, επίσης, προβάλλεται *Ο γρουσούζης*, όπου ο Τζαβέλλας εκδηλώνει για μιαν ακόμα φορά τη λατρεία του για την Πλάκα και τους γραφικούς χαρακτήρες της. Εξ άλλου, ο ίδιος δεν ήταν ποτέ του «εστέτ», δεν έτρεφε ιδιαίτερη εκτίμηση για τους διανοουμένους κι ένιωθε μεγαλύτερη άνεση ανάμεσα σε λαϊκές παρέες, όπου ξεχώριζε με το χιούμορ και τον εύθυμο χαρακτήρα του.

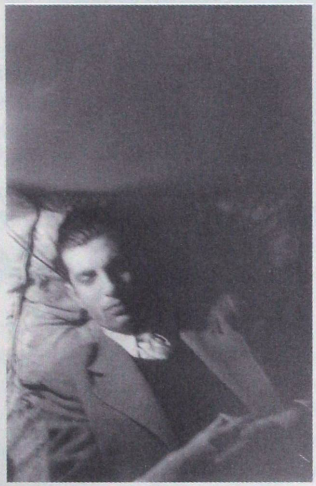
Το 1953, *Το σωφεράκι* αναδεικνύεται η πιο εμπορική ταινία της χρονιάς κι ένας προσωπικός θρίαμβος για τον Μίμη Φωτόπουλο. Στη συνέχεια, ο Γιώργος Τζαβέλλας αφιερώνει δύο ολόκληρα χρόνια στο γράψιμο και τη σκηνοθεσία της πιο διάσημης ταινίας του. *Η κάλπικη λίρα* (1955) θα περάσει τα ελληνικά σύνορα και θα προβληθεί με μεγάλη επιτυχία σε διάφορες γωνιές της γης, κάνοντας διεθνώς γνωστό το όνομα του σκηνοθέτη της. Ιδιαίτερη επιτυχία θα γνωρίσει η ταινία στη Σοβιετική Ένωση: το 1966, όταν ο Τζαβέλλας θα την επισκεφθεί για δεύτερη φορά, θα καταχειροκροτηθεί στο άκουσμα και μόνο ότι είναι ο σκηνοθέτης της *Κάλπικης λίρας*. Είχαν περάσει δέκα χρόνια, και η θύμηση της ταινίας ήταν ακόμα νωπή στις μνήμες των σοβιετικών θεατών!

Το Μάιο του 1955, ο Γιώργος Τζαβέλλας αναγγέλλει στον Τύπο την πρόθεσή του να γυρίσει την ταινία *Η τελευταία λατέρνα*, με τον Ορέστη Μακρή και τον Μίμη Φωτόπουλο. Ο Αλέκος Σακελλάριος, που το ίδιο διάστημα ετοίμαζε την ταινία *Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο*, τον κατηγόρησε ως λογοκλόπο, η υπόθεση πήρε διαστάσεις στον Τύπο, αλλά τελικά ο Φίνος κατεύνασε τα πνεύματα. Όμως ο Τζαβέλλας αποσύρεται απ' το σχέδιό του. Το σενάριο θα χρησιμεύσει ως βάση στην ταινία του Σωκράτη Καψάσκη *Μια λατέρνα, μια ζωή* (1958), αλλά ο Τζαβέλλας δεν θα το αναγνωρίσει ως δικό του. Η υπόθεση αυτή έγινε αιτία να ψυχρανθούν οι σχέσεις Τζαβέλλα-Φίνου. Δεν ήταν η πρώτη φορά που οι δυο άνδρες ήρθαν σε σύγκρουση. Ο Τζαβέλλας δεν ένιωθε άνετος στο «φινέικο», δεν του άρεσε που ο Φίνος προσπαθούσε να επέμβει στη δουλειά του, και γι' αυτό γύρισε την *Κάλπικη λίρα* με την Ανζερβός.

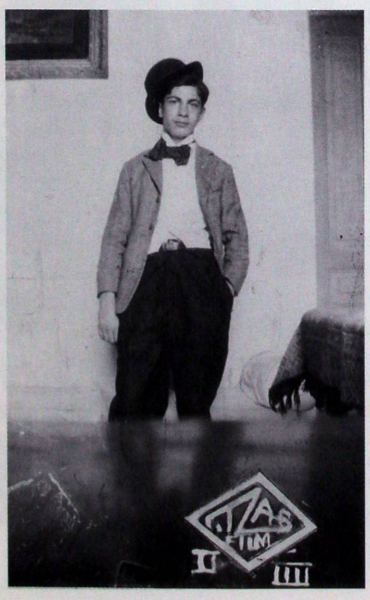
Το επόμενο σχέδιο του Γιώργου Τζαβέλλα ήταν η κινηματογραφική μεταφορά του θεατρικού έργου του Δημητρίου Κορομηλά *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*. Όταν όμως πληροφορήθηκε ότι τουλάχιστον τρεις ταινίες ετοιμάζονταν ταυτόχρονα με το ίδιο θέμα, αποσύρθηκε και πάλι. Το σενάριό του ωστόσο πουλήθηκε στον παραγωγό Ανδρέα Δρίτσα για 150.000 δραχμές, ποσό εξωφρενικό για τα δεδομένα της εποχής. Ο Δρίτσας στη συνέχεια συνεργάστηκε με τον Φίνο, και το αποτέλεσμα ήταν μια αξιοπρεπής δουλειά, σκηνοθετημένη από τον Ντίνο Δημόπουλο.

Το 1956, για να τηρήσει μια υποχρέωσή του απέναντι στον Αντώνη Ζερβό, ο Γιώργος Τζαβέλλας γύρισε τον *Ζηλιαρόγατο*, από το θεατρικό έργο του Γιώργου Ρούσσου *Ο εραστής έρχεται*. Στη συνέχεια, άρχισε τις ετοιμασίες της ταινίας *Μια ζωή την έχουμε*, η οποία γράφτηκε με το σκεπτικό να πρωταγωνιστήσουν ο Βασίλης Λογοθετίδης (ο πενηντάρης τραπεζικός υπάλληλος που δεν έχει κάνει καμία τρέλα στη μίζερη ζωή του) και η Αλίκη Βουγιουκλάκη (το νυμφίδιο που τον ξετρελαίνει). Ο Ζερβός όμως ήθελε να επιβάλει ως πρωταγωνίστρια την Ίλια Λιβυκού, και ο Τζαβέλλας σταμάτησε τη συνεργασία μαζί του, για να επιστρέψει στον Φίνο. Αλλά κι εκείνος με τη σειρά του δεν δέχθηκε τον Βασίλη

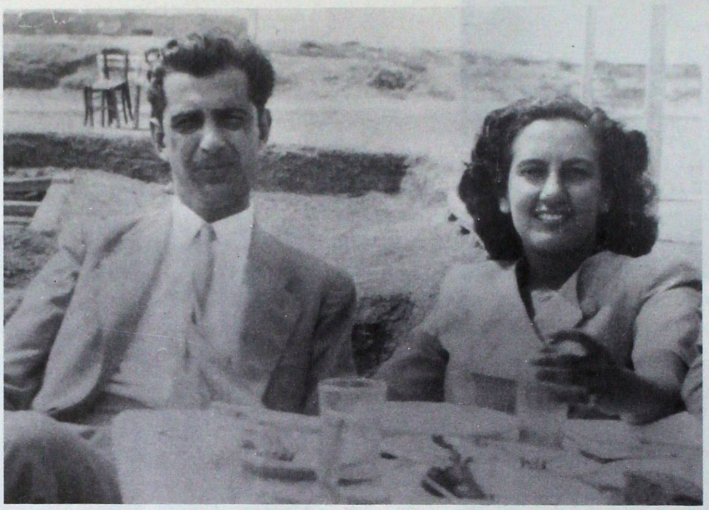
Ένας έφηβος που ονειρεύεται το σινεμά. Ο Γιώργος Τζαβέλλας σε ηλικία 16 ετών, μιμούμενος τον Σαρλό.



Ο Γιώργος Τζαβέλλας το 1934, σε ηλικία 18 ετών. Υποψήφιος φοιτητής της Νομικής, με όνειρο να γίνει λογοτέχνης και κινηματογραφιστής.



1930. Ο ελληνικός κινηματογράφος μπορεί να είναι ανύπαρκτος. Όμως, ο νεαρός Γιώργος Τζαβέλλας «ίδρυσε» την ΤΖΑΒ FILM!



Η Μήλια, που την γνώρισε στις 4 Δεκεμβρίου 1946, στην οδό Νοταρά, ετών 21...

Η Μήλια, που την γνώρισα
στις 4 Δεκεμβρίου 1946
στην οδό Νοταρά, ετών 21...

Λογοθετίδη, κι έτσι ο ρόλος πήγε στον Δημήτρη Χορν. Ταυτόχρονα, ο Φίνος πρότεινε στον Τζαβέλλα να δώσουν τον γυναικείο ρόλο σε μια ξένη σταρ, ώστε να μπορέσει η ταινία να προβληθεί στο εξωτερικό. Ο Τζαβέλλας συμφώνησε και πήγε στην Cinecittà, όπου συνομίλησε με αρκετές σταρ (όπως την Esther Williams), αλλά τελικά ο Φίνος έκλεισε την Yvonne Sanson – μια επιλογή, που αποδείχθηκε καταστροφική για την ταινία. Ο ελληνικός Τύπος έδωσε πρωτοφανή δημοσιότητα στον ερχομό της Sanson, αλλά αυτό δεν ωφέλησε την εμπορική σταδιοδρομία της ταινίας, η οποία ήταν μέτρια στην ελληνική αγορά και ανύπαρκτη σ' εκείνην του εξωτερικού.

Το 1959, ο Βασίλης Λογοθετίδης και η Ίλια Λιβυκού ανεβάζουν με πρωτοφανή επιτυχία στο «Θέατρο Αθηνών» την κωμωδία του Γιώργου Τζαβέλλα *Η γυνή να φοβήται τον άνδρα*. Αυτή θα είναι και η τελευταία εμφάνιση του Λογοθετίδη, ο οποίος πέθανε ξαφνικά, στις 22 Φεβρουαρίου 1961, λίγο προτού δώσει την 177η παράσταση του έργου. Στο μεταξύ, ο Γιώργος Τζαβέλλας αναζητά στην Αμερική χρηματοδότες για το γύρισμα της *Αντιγόνης*, της πιο φιλόδοξης δουλειάς του. Η ταινία (1961) δεν είχε στην Ελλάδα την αναμενόμενη επιτυχία, πήγε όμως πολύ καλύτερα στο εξωτερικό, προβλήθηκε σε αρκετά διεθνή φεστιβάλ και τιμήθηκε με τα βραβεία ερμηνείας (Μάνος Κατράκης) στο Φεστιβάλ του Σαν Φρανσίσκο και κριτικών στο Φεστιβάλ Λονδίνου 1961.

Το 1961, ο Γιώργος Τζαβέλλας γράφει ένα από τα σκετς της θεατρικής κωμωδίας *7... θανάσιμα αμαρτήματα*, που ανέβασε ο θίασος Κατερίνας. Την επόμενη χρονιά, γίνεται μέλος της κριτικής επιτροπής του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, του οποίου ήταν λάτρης· γιατί ο Τζαβέλλας πίστευε στους κινηματογραφικούς θεσμούς και ιδιαίτερα σε ό,τι έδινε λάμψη και δημοσιότητα στον ελληνικό κινηματογράφο. Το 1964, θα έχει επίσης την τιμή να γίνει μέλος της κριτικής επιτροπής του Φεστιβάλ Βερολίνου, όπου στο παρελθόν είχαν προβληθεί αρκετές ταινίες του, με πρόσφατο παράδειγμα την *Αντιγόνη*.

Το 1964, μετέφερε στην οθόνη τη θεατρική του επιτυχία *Η γυνή να φοβήται τον άνδρα*, με τον Γιώργο Κωνσταντίνου να αντικαθιστά επάξια τον Βασίλη Λογοθετίδη (αν και αρχικά ο Γιώργος Τζαβέλλας ήθελε τον Δημήτρη Χορν). Η ταινία στάθηκε μεγάλη εμπορική επιτυχία και βραβεύτηκε στο Φεστιβάλ του Σικάγου. Ο Τζαβέλλας τη θεωρούσε την πιο καλή δουλειά του, αυτήν που δεν είχε, κατά τη γνώμη του, κανένα τεχνικό ή σκηνοθετικό ψεγάδι. Του άρεσε μάλιστα να τη βλέπει σε μια κόπια των 16mm μαζί με το γιο του και να του αφηγείται τα τεχνικά παραλειπόμενα της κάθε σκηνής. Δυστυχώς, όμως, η ταινία αυτή έμελλε να είναι και η τελευταία του.

Τα επόμενα χρόνια, ο Γιώργος Τζαβέλλας αναλώθηκε σ' ένα κινηματογραφικό σχέδιο που έμεινε απραγματοποίητο: *Ο αστερισμός της Παρθένου* θα ήταν η πρώτη ερωτικά τολμηρή ταινία της Αλίκης Βουγιουκλάκη και μια επιστροφή του Γιώργου Τζαβέλλα στην ταινία με σκετς. Παρά τις ενθουσιώδεις δηλώσεις της στον Τύπο, η «εθνική» μας σταρ θα έχει αμφιβολίες για το σενάριο, ο Τζαβέλλας δεν θα δεχθεί να κάνει υποχωρήσεις, και το σχέδιο θα ναυαγήσει. Αργότερα, το 1973, ο Φίνος θα αγοράσει το σενάριο του *Αστερισμού*, για να το δώσει στον Γιάννη Δαλιανίδη, ο οποίος θα κάνει μια μετριότατη ερωτική ταινία με τη Ζωή Λάσκαρη.

Το 1968, ο Γιώργος Τζαβέλλας, ο Αλέκος Σακελλάριος και ο θεατρικός επιχειρηματίας Τάκης Μακρίδης ανεβάζουν την επιθεώρηση *Και μη χειρότερα*, σ' ένα σκετς της οποίας ο

Σταύρος Παράβας διακωμωδούσε το ζεύγος Βουγιουκλάκη-Παπαμιχαήλ. Η υπόθεση έφτασε στα δικαστήρια, το σκετς κρίθηκε υβριστικό, οι δύο συγγραφείς και ο θεατρικός επιχειρηματίας καταδικάστηκαν σε 100 μέρες φυλάκιση και σε χρηματική αποζημίωση, και –φυσικά– αναγκάστηκαν να το βγάλουν απ' την παράσταση. Ο Τζαβέλλας δεν έχασε όμως το κέφι του και, την επόμενη χρονιά, έγραψε το σκετς «Ησαΐα χόρευε» για την επιθεώρηση *Κάτω στον Πειραιά*. Αυτά ήταν και τα τελευταία ευτυχισμένα χρόνια της ζωής του. Στις 24 Δεκεμβρίου 1969, πέθανε από καρκίνο η αγαπημένη του γυναίκα Μήλια. Ο θάνατός της ήταν ένα σοκ για τον Γιώργο Τζαβέλλα, απ' το οποίο δεν συνήλθε ποτέ. Πέντε μήνες αργότερα, έπαθε εγκεφαλικό. Ο άνθρωπος που ήταν η ψυχή στις παρέες, που τον έβλεπες να λέει συνεχώς ανέκδοτα και εύθυμες ιστορίες, δεν μπορούσε για μεγάλο διάστημα να μιλήσει, και επέβαλε στον εαυτό του τη θεραπεία του Δημοσθένη: έβαζε σβόλους στο στόμα του για να κατανικήσει το τραύλισμά του.

Το 1972, έγραψε τη θεατρική κωμωδία *Ντόρα*, που δεν σημείωσε επιτυχία. Ούτε λόγος όμως να επανέλθει στα πλατό. Θεωρούσε τις συνθήκες παραγωγής καταστροφικές και δεν έκρυβε την απέχθειά του για ορισμένους σκηνοθέτες-παραγωγούς που υπερηφανεύονταν ότι γυρνούσαν ταινίες μέσα σε πέντε μέρες. Διάβαζε πολύ, δεν είχε πια παρέες, ερχόταν στο γραφείο του και ξενυχτούσε στη δουλειά, γράφοντας την αυτοβιογραφία του και ασχολούμενος κυρίως με το αρχείο του κινηματογράφου, που ήταν η μεγάλη του αδυναμία. Μισούσε την τηλεόραση, δεν την άνοιγε ποτέ στο σπίτι του και τη θεωρούσε ως τη βασική αιτία της παρακμής του ελληνικού κινηματογράφου. Όταν τον ρωτούσε ο γιος του γιατί ήταν κατηφής, απαντούσε: «Πέθανε η γυναίκα μου, πέθανε και η δουλειά μου· γιατί πρέπει να είμαι χαρούμενος;»

Τον Ιούλιο του 1974, ο Γιώργος Τζαβέλλας έγινε Πρόεδρος της Γενικής Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων, που λίγο αργότερα μετονομάστηκε σε Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Έδωσε μάχη για να πάρει ο Μιχάλης Κακογιάννης ένα μεγάλο μέρος του ετήσιου προϋπολογισμού του Κέντρου και να κάνει την *Ιφιγένεια* – κάτι λογικό για τον άνθρωπο που γύρισε την *Αντιγόνη*...

Τον Γιώργο Τζαβέλλα είδαμε για τελευταία φορά στην απονομή των βραβείων του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, την Κυριακή 3 Οκτωβρίου 1976. Ήταν η χρονιά του θριάμβου του *Χάππυ νταίη*. Στις 16 Οκτωβρίου, ο γιος του Θάνος τον βρήκε αναίσθητο στο γραφείο του με σοβαρό εγκεφαλικό επεισόδιο. Πέθανε στις 19 Οκτωβρίου 1976 – μια μέρα, οπωσδήποτε διόλου «χάππυ» για τον ελληνικό κινηματογράφο...

Πάνω: Με την Ειρήνη Παππά στο Φεστιβάλ Βερολίνου (1961).
Κάτω: Με τον Παντελή Βούλγαρη στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1976). Αυτή ήταν και η τελευταία δημόσια εμφάνιση του Γιώργου Τζαβέλλα.

Ο Γιώργος Τζαβέλλας (σε επαγγελματική πόζα) στη δεκαετία του '50.

Κείμενα και συνεντεύξεις του Γιώργου Τζαβέλλα

Για τον ελληνικό κινηματογράφο

Πώς γυρίζεται μια ταινία στην Ελλάδα

Ο Ροΐδης, νομίζω, αναφέρει κάπου την περίπτωση μιας ξένης περιηγήτριας που, με την ευκαιρία μιας δυνατής βροχής, ζήτησε φιλοξενία σ' ένα χωριατόσπιτο. Ήταν η ώρα τού γεύματος, και αναγκαστικά την κράτησαν στο τραπέζι. Σερβίριζαν σκορδαλιά. Η ξένη έμεινε κατενθουσιασμένη με το εντόπιο κατασκεύασμα και είπε τη χαρακτηριστική φράση: «Ω! Πολύ ωραίο! Μόνο που βρομάει..» Της εξήγησαν ότι η μυρωδιά οφείλεται στο σκόρδο. «Ω!» απάντησε τότε αφελέστατα, «γιατί δεν κάνετε σκορδαλιά χωρίς σκόρδο;»

Μια ταινία που γυρίζεται στην Ελλάδα, μου θυμίζει πάντα το ανέκδοτο αυτό. Πώς είναι δυνατόν να γίνει μια κινηματογραφική ταινία χωρίς στούντιο; Κι όμως, γίνεται. Ας υποθέσουμε πως είχατε την περιέργεια να κάνετε έναν περίπατο στα κινηματογραφικά παρασκήνια ενός ελληνικού φιλμ. Λυπούμαι, μα θα σας χαλάσω όλη την ιδέα που έχετε σχηματίσει με τη φαντασία σας γύρω από τη γοητευτική φήμη των κινηματογραφουπόλεων του εξωτερικού.

Φυσικά, αρχίζουμε από το στούντιο. Στούντιο δεν υπάρχει. Υπάρχουν μόνο τεχνικοί, άνθρωποι που με την επιρροή τους και το ταλέντο τους κατάφεραν να μοντάρουν τα απαραίτητα κινηματογραφικά μηχανήματα σε βαθμό περισσότερο από ικανοποιητικό, όταν λάβει κανείς υπόψη του ότι τα μηχανήματα αυτά δεν ήρθαν ολόκληρα από ένα ξένο εργοστάσιο, αλλά κατασκευάστηκαν ως επί το πλείστον από τους ίδιους.

Αυτή τη στιγμή γυρίζεται μια σκηνή. Υποθέτουμε πως είναι από την ταινία *Χειροκροτήματα*, που σεις –το κοινό– είχατε τη συγκινητική για μας καλοσύνη να ενθαρρύνετε και να χειροκροτήσετε τελευταίως, δίνοντάς μας κουράγιο να συνεχίσουμε την προσπάθειά μας. Λοιπόν, γυρίζεται μια σκηνή που παριστάνει την αίθουσα ενός μεγάλου θεάτρου. Πολυτελές ντεκόρ, που οι σκηνογράφοι, οι αρχιτέκτονες κι οι μηχανικοί πρέπει να κατασκευάσουν μέσα στο στούντιο. Δυστυχώς, όμως, εκτός από το στούντιο, δεν υπάρχουν ούτε οι σκηνογράφοι, ούτε οι αρχιτέκτονες, ούτε οι μηχανικοί. Το πράγμα είναι απλό. Αντί να πάει το όρος στον Μωάμεθ, γίνεται το αντίστροφο. Αντί να κτιστεί το θέατρο μέσα στο στούντιο, πηγαίνει το στούντιο μέσα στο θέατρο. Στον κινηματογράφο «Ρεξ» έχει μεταφερθεί μια μηχανή λήψεως, τα απαραίτητα καλώδια και τριάντα προβολείς. Χρειάζονται ακόμα χίλιοι πεντακόσιοι δήθεν «θεατές». Ένα τηλεφώνημα στην υπηρεσία κομπάρσων, και το ζήτημα λύθηκε. Δυστυχώς, όμως, εκτός από το στούντιο, τους αρχιτέκτονες, τους μηχανικούς και τους σκηνογράφους, δεν υπάρχει ούτε υπηρεσία κομπάρ-

Με την Ζινέτ Λακάζ
στα γυρίσματα των
«Χειροκροτημάτων».

Η πρώτη επαφή ενός αυτοδίδακτου με την κάμερα. Γυρίζοντας τα «Χειροκροτήματα».

σων, ούτε κομπάρσοι. Το ζήτημα είναι πάλι απλό. Γενική επιστράτευση όλων των κινηματογραφόφιλων, γνωστών και μη, για να διευκολύνουν μια ελληνική προσπάθεια. Κι έτσι, στην οθόνη του «Ρεξ» παρακολουθείτε την πλατεία του «Ρεξ», την υπόθεση του έργου και τη... φάτσα σας.

Η ώρα έφτασε 11, το ρεύμα κόπηκε. Η σκηνή μένει στη μέση και –έστω, ημιτελής– παραδίδεται προς εμφάνιση στο εργαστήριο. Τώρα ήρθε η σειρά να κοπεί το νερό... Ευτυχώς, το μόνο που δεν κόβεται, είναι η όρεξη και η θέληση. Αφήστε τους γκρινιάρηδες να κάνουν πολεμική, θόρυβο και άρθρα. Οι δυο τελευταίες ταινίες *Η φωνή της καρδιάς* και *Χειροκροτήματα*, που, σύμφωνα με τη γνώμη τόσο του κοινού όσο και των ειδικών, θεωρήθηκαν μια πολύ καλή αρχή της κινηματογραφικής παραγωγής στον τόπο μας, ξέρουμε πως δεν παύουν μολαταύτα να παρουσιάζουν σοβαρές ατέλειες ακόμα. Πάντως, απέδειξαν πως υπάρχουν στην Ελλάδα *και* τεχνικά *και* καλλιτεχνικά στοιχεία για τον κινηματογράφο. Το μόνο που μας λείπει, είναι η πείρα, που αποτελεί τη βασική προϋπόθεση στην τέχνη του κινηματογράφου. Και την έλλειψη πείρας δεν την εννοώ μόνο στο τεχνικό, αλλά και στο καλλιτεχνικό πεδίο, γιατί και τα δύο είναι απόλυτα αλληλένδετα για τη δημιουργία ενός φιλμ· και, για να φτάσουμε μέχρι την κινηματογραφική πείρα, δεν υπάρχει άλλος τρόπος από το να δοκιμάσουμε πρακτικά τις δυνάμεις μας.

Περιοδικό «Ραδιόφωνον», 4-10 Ιουνίου 1944

Το μέλλον της ελληνικής οθόνης

Έχει μείνει κλασικός ο σχολαστικός εκείνος που είχε αποφασίσει να μην μπει στο νερό αν δεν μάθει πρώτα κολύμπι. Είναι ακριβώς η ίδια νοοτροπία που έχουν όλοι οι συνάδελφοί του στον τόπο μας, που ωρύονται ότι δεν πρέπει να καταπιανόμαστε με ταινίες στην Ελλάδα, γιατί δεν ξέρουμε να τις φτιάξουμε σαν τις ευρωπαϊκές ή σαν τις αμερικανικές. Μ' άλλα λόγια, πρέπει οπωσδήποτε η πρώτη ή η δεύτερη ταινία που γυρίζεται στην Αθήνα, να μην έχει διαφορά από την 42.527η που (όπως μας πληροφορεί το «American Cinematographer») τέλειωσε τον περασμένο μήνα στο Χόλιγουντ.

Φυσικά, δεν θέλω να πω μ' αυτό πως πρέπει να γυρίσουμε κι εμείς 42.527 ταινίες για να μπορέσουμε να φτιάξουμε την πρώτη ελληνική. Όχι, βέβαια! Αλλά, ας προσγειωθούμε λιγάκι...

Κάποιος αμερικανός σκηνοθέτης, περαστικός για λίγες μέρες από την Αθήνα, που ζήτησε να δει τις δυο-τρεις σχετικά επιτυχημένες ντόπιες παραγωγές και ενδιαφέρθηκε να παρακολουθήσει γύρισμα ελληνικής ταινίας, όταν είδε τα μέσα που διαθέτουμε εν σχέσει με το αποτέλεσμα, μου έλεγε ενθουσιασμένος πως η προσπάθειά μας θα 'πρεπε να χαρακτηριστεί όχι απλώς συγκινητική, αλλά τουλάχιστον ηρωική, σε σημείο πως αξίζει να περιμένουμε πολύ σύντομα ένα υπολογίσιμο μέλλον της ελληνικής οθόνης.

Αλλά πρέπει να είναι αυτό το πολυπόθητο κινηματογραφικό μας μέλλον;

Η απάντηση δεν είναι και τόσο εύκολη. Πρωταρχική σημασία νομίζω πως έχει η κατεύθυνση της παραγωγής σε καθαρώς ελληνικά θέματα, μακριά από τα ευρωπαϊκά ή αμερικανικά πρότυπα. Μόνον έτσι μπορούμε να ελπίσουμε σε μια κυκλοφορία στη διεθνή αγο-

ρά, αποκλείοντας κάθε σύγκριση με τις ξένες ταινίες που θα είναι μοιραία συντριπτική μπροστά στον τεράστιο πλούτο και στην πείρα που διαθέτουν οι ξένοι, όσο καλοφτιαγμένη κι αν είναι μια ανάλογη δική μας ταινία με τα πενιχρά μας μέσα· μ' άλλα λόγια, την έλλειψη να την κάνουμε πρωτοτυπία, δημιουργώντας ιδιότυπο το ελληνικό φιλμ. Άλλωστε, αυτή θα 'ναι και η προσωπικότητα του ελληνικού κινηματογράφου: το ελληνικό θέμα. Φυσική όμως θα γεννηθεί η απορία, γιατί μέχρι σήμερα δεν έγινε ένα τέτοιο πράγμα, αφού διαλαλείται τόσον καιρό από τους ίδιους τους ανθρώπους που καταπιάστηκαν με τη δουλειά του κινηματογράφου στον τόπο μας. Απλούστατα, γιατί ένα τέτοιο φιλμ, όσο κι αν φαίνεται ευκολότατο στα μάτια των ανθρώπων που βρίσκονται «έξω απ' το χορό», στην πραγματικότητα είναι αφάνταστα πιο πολυέξοδο από ένα κοινότοπο φιλμ. Από τη μια μεριά οι μετακινήσεις ολόκληρων συνεργείων στην ύπαιθρο για τα εξωτερικά, αντί μέσα στους δρόμους και στα προάστια της Αθήνας, μαζί με το πρόβλημα της αναλόγου αποζημιώσεως των ηθοποιών που, σε μια τέτοια περίπτωση, αποκλείεται να παίζουν συγχρόνως στα θέατρά τους, κι από την άλλη η ανάγκη δημιουργίας στούντιο τεχνητού ντεκόρ για τα «εσωτερικά» του τοπικού χρώματος (νησιώτικα σπίτια, φάροι, καπηλειό κ.λπ.) αντί μέσα σε φυσικά σπίτια, θέατρα ή καμπαρέ της πρωτεύουσας, δημιουργούν έναν προϋπολογισμό που δεν είναι σε θέση να καλύψουν ούτε και οι πιο αισιόδοξες εισπράξεις.

Γι' αυτό φτάνω στο σημαντικότερο πράγμα που λείπει από τον ελληνικό κινηματογράφο: στην επίσημη υποστήριξη.

Ενώ σ' όλες τις πολιτισμένες και απολίτιστες χώρες η υποστήριξη που δίνει το κράτος είναι όχι απλώς αρνητική (προστατευτική νομοθεσία), αλλά και θετική (επιχορήγηση, άνοιγμα πιστώσεων κ.λπ.), στον τόπο μας, αντίθετα, η μεν φορολογία είναι σχεδόν το 50% στις εισπράξεις, η δε εισαγωγή των απαραίτητων υλικών και μηχανημάτων εμποδίζεται από δυσβάστακτους δασμούς. Κι επειδή ο κινηματογράφος δεν είναι δυστυχώς απλή φιλολογία, αλλά τεράστια επιχείρηση, είναι σωστό να στηριχτεί σε γερές βάσεις, αν δεν έχει τουλάχιστον τις απλές οικονομικές δυνατότητες. Ας δοθεί μια προσοχή από τους αρμοδίους κι ας αντιμετωπιστεί το ζήτημα κάπως σοβαρότερα. Το κράτος έχει συμφέρον να υποστηρίξει το μέλλον της ελληνικής οθόνης· συμφέρον διπλό: οικονομικό και ηθικό.

Περιοδικό «Καινούργια Τέχνη», τχ. 1, Σάββατο 1 Ιουνίου 1946

Ο ελληνικός κινηματογράφος

Έχουν περάσει περίπου είκοσι χρόνια από τότε που άρχισαν να γυρίζονται ταινίες στην Ελλάδα, και όμως ακόμα τίθεται το ερώτημα: «Υπάρχει ελληνικός κινηματογράφος;»

Το ερώτημα είναι φυσικό, γιατί ο ξένος κινηματογράφος, με τα τεράστια μέσα του Χόλιγουντ, του Μπέβερλι Χιλς και των διαφόρων άλλων μεγάλων ευρωπαϊκών κινηματογραφουπόλεων, μας συνήθισε σε έργα καταπληκτικής σκηνοθεσίας, πλούτου και τεχνικής αρτιότητας. Μολαταύτα, οι ελληνικές ταινίες, αν και υστερούσαν υπερβολικά από τις ξένες, γνώρισαν μια τεράστια επιτυχία στον τόπο μας, σε σημείο που και οι χειρότερες ακόμα συναγωνίστηκαν και ξεπέρασαν σε εισπράξεις τις καλύτερες ξένες. Αυτό σημαίνει πως το ελληνικό κοινό διψάει να δει μια ταινία γυρισμένη στον τόπο του, ν' ακούσει τη γλώσσα του και να συγκινηθεί με ένα έργο της νοοτροπίας και της ψυχολογίας του. Κι

Γυρίζοντας τα 'Πρόσωπα λησμονημένα'

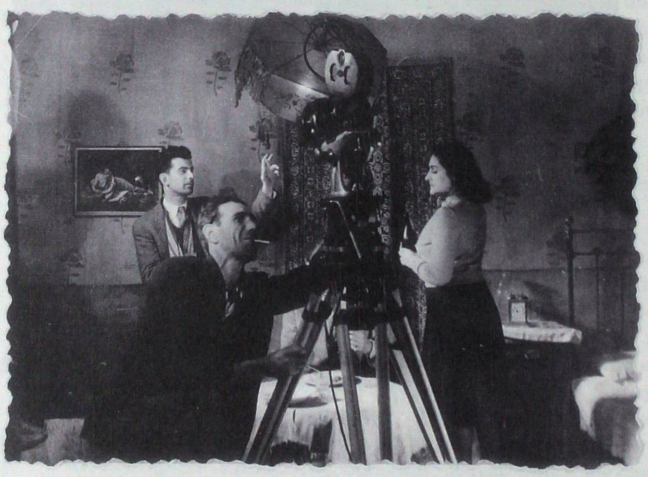
... με τον Γιώργο Παππά

... με τον Μιράντα

με τον Μεραβίδη..

.. με τον Φίνο..

Γυρίζοντας το «Πρόσωπα λησμονημένα». Πάνω δεξιά, ο πρωταγωνιστής Γιώργος Παππάς. Στην κάτω φωτογραφία διακρίνουμε τον οπερατέρ Πρόδρομο Μεραβίδη, τον Φιλοποίμενα Φίνο, την Μιράντα και τον Γιώργο Τζαβέλλα.



Από τα γυρίσματα του «Πρόσωπα λησμονημένα».

αυτό το γεγονός είναι, νομίζω, ο κυριότερος λόγος να πιστέψουμε στην ανάγκη τής υπάρξεως ελληνικού κινηματογράφου. Βεβαίως, η μέχρι σήμερα παραγωγή δεν εθεωρήθη απολύτως ικανοποιητική, αλλά δεν μπορούμε να μην παραδεχθούμε ότι δεν έδειξε και ορισμένα ενθαρρυντικά στοιχεία προόδου και εξελίξεως. Μέσα στις σαράντα πέντε περίπου ταινίες που μας παρουσίασε εν συνόλω η ελληνική παραγωγή, υπάρχουν τα εξής αξιόλογα έργα: *Η φωνή της καρδιάς* (1943), *Χειροκροτήματα* (1944), *Η βίλα με τα νούφαρα* (1945), *Παπούτσι από τον τόπο σου* (1946) και *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* (1947). Και οι πέντε αυτές ταινίες γνώρισαν αληθινό θρίαμβο, γιατί ξεχώρισαν κατά πολύ από τις άλλες ελληνικές, σε σημείο να θεωρηθούν ένα ελπιδοφόρο ξεκίνημα για τη δημιουργία ελληνικού κινηματογράφου. Βέβαια, είχαν ατέλειες –και σοβαρές, μάλιστα– εν συγκρίσει με τις ξένες ταινίες, αλλά, ανάλογα με τα μέσα και τις δυνατότητες της ελληνικής παραγωγής, ήταν κάτι περισσότερο από προσπάθειες. Έτσι, τα εγχώρια στούντιο άρχισαν να ενδιαφέρονται κάπως σοβαρότερα για την καλυτέρευση της παραγωγής.

Προσωπικώς πιστεύω ότι θα είχαμε πολλά να κερδίσουμε αν στρεφόμαστε σε θέματα καθαρώς ελληνικού χρώματος, εν συνδυασμώ με τις φυσικές καλλονές του τόπου. Είναι ο μόνος τρόπος ν' αποφύγουμε τη συντριπτική σύγκριση με τον πλούτο των σκηνικών που παρουσιάζουν τα ευρωπαϊκά και αμερικανικά φιλμ. Μ' άλλα λόγια, την έλλειψη να την κάνουμε πρωτοτυπία, δημιουργώντας ιδιότυπο ελληνικό φιλμ. Κι άλλωστε, αυτή θα είναι η προσωπικότητα του ελληνικού κινηματογράφου: το ελληνικό θέμα.

Στο αν υπάρχει ελληνικός κινηματογράφος πρέπει ν' απαντήσουμε πως υπάρχει, παρ' όλον ότι, μέχρι σήμερα, οι ταινίες που έδειξαν στοιχεία εξελίξεως και σοβαρότητος, ήταν η εξαίρεση, ενώ ο κανόνας ήταν οι κακές ταινίες. Πάντως, κολακεύομαι να πιστεύω ότι ένας τόπος που γέννησε τις έξι Τέχνες της ανθρωπότητος, δεν είναι δυνατόν να υστερήσει και στην εβδόμη Τέχνη, μιας κι έγινε η αρχή. Και υπάρχουν, ευτυχώς, αρκετά ενθαρρυντικά δείγματα για να ελπίσουμε πολύ σύντομα ότι η ελληνική παραγωγή θα είναι σε θέση να μας δίνει σαν κανόνα καλές ταινίες και σαν εξαίρεση κακές.

Ο ελληνικός κινηματογράφος είναι μια υπόθεση που άρχισε να ενδιαφέρει τον τελευταίο καιρό κάπως ευρύτερα την κοινή γνώμη, εξ αφορμής ορισμένων επιτυχημένων προσπαθειών, που στάθηκαν ένα ελπιδοφόρο ξεκίνημα στον τομέα αυτόν της Τέχνης στον τόπο μας. Πάντως, είναι γεγονός ότι η Ελλάδα καθυστέρησε αρκετά μέχρις ότου παρουσιάσει μια σχετική εξέλιξη. Δε θέλω να προχωρήσω στις αιτίες της αργοπορίας αυτής, αλλά –μιλώντας κάπως γενικότερα– νομίζω πως η κυριότερη αιτία υπήρξε η μίμηση των ευρωπαϊκών ή αμερικανικών προτύπων, με προϋποθέσεις που δεν υπάρχουν στα όρια των δυνατοτήτων του ελληνικού κινηματογράφου. Γι' αυτό το λόγο πιστεύω πως η σωστή κατεύθυνση για τη δημιουργία ελληνικού κινηματογράφου είναι έργα ελληνικού χρώματος, που θα παρουσιάσουν τα ήθη και έθιμα του τόπου μας εν συνδυασμώ με τις φυσικές καλλονές του. Με την προοπτική αυτή γύρισα τον *Μαρίνο Κοντάρα*, ένα έργο καθαρώς τοπικού χρώματος, στα γραφικά άσπρα νησιά του Αιγαίου. Αρχίζοντας από το θέμα, κατέφυγα στην ελληνική φιλολογία, που είναι αστείρευτη πηγή ομορφιάς, και διάλεξα το διήγημα του Αργύρη Εφταλιώτη. Το κυριότερο προσόν του διηγήματος αυτού είναι ακριβώς το ηθογραφικό στοιχείο, που ειναι απαραίτητο για τη δημιουργία ελληνικού έργου. Φυσικά, για τις απαιτήσεις του κινηματογράφου αναγκάστηκα να γράψω ένα εντελώς νέο έργο, χωρίς όμως να ξεφύγω απολύτως απ' το πνεύμα του Αργύρη Εφταλιώτη. Ο Μαρίνος Κοντάρας, ένας αδρός τύπος νησιώτικου παλικαριού, γεμάτος αγνότητα και

λεβεντιά, που γίνεται με τα καμώματά του ο φόβος κι ο τρόμος του Αιγαίου και, στο τέλος, λυγίζει μπροστά στη νεράιδα του γιαλού, τη Λεμονή, την όμορφη νησιωτοπούλα, που με την αγάπη της τον κάνει ν' απαρνηθεί και τους καβγάδες και τα μαχαίρια και τη θάλασσα, είναι ένας πρόσφορος καμβάς για ένα καθαρώς ελληνικό ναυτικό θέμα.

Αυτά ως προς το σενάριο. Κατόπιν, οι απαιτήσεις της σκηνοθεσίας είναι απολύτως μέσα στις δυνατότητες της παραγωγής μας. Όμορφα τοπία, νησιώτικες φορεσιές, θαλασσινή ζωή και, γενικά, ένα περιβάλλον γεμάτο φως, γραφικότητα και ζωντάνια, δίνουν την ευχέρεια να πλουτιστεί η ταινία, χωρίς την ανάγκη δημιουργίας πολυτελών σκηνικών, που δεν έχουν τη δυνατότητα να παρουσιαστούν απολύτως άρτια από τα ελληνικά στούντιο. Αν σ' όλα αυτά προσθέσουμε και τους καλούς ηθοποιούς που διαθέτει η ελληνική σκηνή, όπως ο εκλεκτός μας πρωταγωνιστής Μάνος Κατράκης, ο αμίμητος Βασίλης Διαμαντόπουλος, η νέα αποκάλυψη Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου και πολλοί άλλοι που έλαβαν μέρος, νομίζω ότι δεν χρειάζεται τίποτα περισσότερο για να παρουσιαστεί ένα ευπρεπές σύνολο.

Η πρώτη προβολή του *Μαρίνου Κοντάρα* δικαίωσε την προσπάθεια στην Ελλάδα. Όταν η ταινία παιχθεί και στο εξωτερικό, εκτός απ' τη χαρά που θα δώσει στους ξενιτεμένους Έλληνες, ελπίζω να προσφέρει και στους ξένους μια ευκαιρία να γνωρίσουν ένα κομμάτι της ελληνικής ζωής και ν' αγαπήσουν περισσότερο την όμορφη πατρίδα μας. Κι αυτή θα είναι η μεγαλύτερη ικανοποίησή μας.

Εφημερίδα «Αλεξάνδρεια», Κυριακή 14 Μαρτίου 1948

Κινηματογράφοι, πλυντήρια και ταινίες

Μια φορά κι έναν καιρό, στην Αθήνα, εκεί προς το τέρμα Αχαρνών, ξεφύτρωσε ξαφνικά ένας «θερινός» κινηματογράφος... Μεγάλη καινοτομία, κοσμοπλημμύρα, ουρά στο ταμείο. Καλή δουλειά ο «θερινός» κινηματογράφος! Την επόμενη χρονιά, τα υπαίθρια σινεμά έγιναν τέσσερα, το πράγμα φούντωσε, δεν έμεινε μάντρα για μάντρα που να μην αποκτήσει μια οθόνη και μια μηχανή προβολής, κι έτσι, αισίως, φέτος το καλοκαίρι, στην περιοχή Αθηνών, Πειραιώς και περιχώρων, λειτούργησαν για την ακρίβεια 212(!) θερινά κινηματοθέατρα, κι οι επιλεγόμενοι «κινηματογραφιτζήδες» ίδρωσαν για να βγάλουν ένα μεροκάματο. Κακή δουλειά ο «θερινός» κινηματογράφος!

Εδώ και λίγα χρόνια, έκανε τη δειλή εμφάνιση το πρώτο ηλεκτρικό πλυντήριο κοντά στην Ομόνοια: πρωτοτυπία, καταπληκτική δουλειά, θρίαμβος... Τον ίδιο μήνα, άνοιξαν άλλα δέκα πλυντήρια στην ίδια περιοχή, και σήμερα, σ' όλες τις γειτονιές του κλειστού άστεος, ούτε λίγοι ούτε πολλοί, πάνω από 500(!!!) «ηλεκτροπλυντηριτζήδες» ψάχνουν για άπλυτα... Πάει και το «πλυντήριο». Κακή επιχείρηση κι αυτό...

Αλλά με τις ελληνικές ταινίες; Τι να πει κανείς με τις ελληνικές ταινίες; Το ν' ανοίξεις έναν θερινό κινηματογράφο σε μια μάντρα ή ένα πλυντήριο σε μια γειτονιά ή ένα αυτόματο παγωτατζίδικο που βγάζει χωνάκια, ή ένα πρακτορείο λαχείων με μια μαϊμού, μάλιστα, αυτό το καταλαβαίνω, είναι κατορθωτό. Το ασύλληπτο ρωμέικο «δαιμόνιο» της μιμήσεως ξεκινάει την καινούργια προσοδοφόρο επιχείρηση που άνοιξε ο «απέναντι γείτονας», μ' ένα μικρό κεφάλαιο, με μια κομπίνα, με τον αέρα καμιά φορά. Θα βρει πέντε δεκάρες, θα βρει ένα παγωτοποιητικό μηχάνημα με δόσεις, θα βρει μια μαϊμού. Αλλά ταινίες;

Ο Γιώργος Τζαβέλλας με τη γυναίκα του Μήλια, την περίοδο των γυρισμάτων του «Μαρίνου Κοντάρα».

Πώς γίνονται αυτές οι ταινίες που επληθύνθησαν ως η άμμος της θαλάσσης, ταινίες που υποτίθεται ότι, εκτός από... άχρηστο «τάλαντον», χρειάζονται και τεράστια τεχνικά μέσα, φωνολήπτες, οπερατέρ, ειδικευμένους τεχνικούς, σεναριογράφους, σκηνοθέτες, χρήματα, πείρα και... και... και...;

Ξέρετε πόσες ταινίες αναγγέλλει για φέτος το Πρακτορείον Τύπου Ελληνικού Κινηματογράφου για την «επί θύραις» σεζόν; 61! Μάλιστα· δεν διαβάσατε λάθος: εξήντα μία ελληνικές ταινίες, «εκ των οποίων 25 είναι έτοιμες προς προβολήν, 26 γυρίζονται και 10 προετοιμάζονται να γυρισθούν». Ξέρετε πόσες ταινίες παρήγαγε φέτος για την παγκόσμια παραγωγή το Χόλιγουντ; 80 περίπου! Κι αν δεν φάγαμε ακόμα το Χόλιγουντ, φάγαμε την αχανή Ρωσία που παρήγαγε περίπου 50 ταινίες, την Ιταλία που δεν ξεπέρασε τις 40, τη Γαλλία, την Αγγλία... Τρέμε κόσμε!

Άκουσα ότι η ελληνική κινηματογραφική «βιομηχανία» χρειάζεται κρατική υποστήριξη και ενίσχυση. Διαφωνώ. Νομίζω ότι χρειάζεται σανίδα – και μάλιστα, βρεμμένη! Αλλιώς, ο Θεός ας βάλει το χέρι Του. Κι αν δεν μπορεί να το βάλει, ας το ανοίξει διάπλατα με τα πέντε δάχτυλα της Θείας Του παλάμης, για να φωτίσει το ασύλληπτο αυτό ελληνικό «δαιμόνιον» της μιμήσεως, γιατί προβλέπω πως δε θ' αργήσουν να λένε –αν δεν άρχισαν ήδη να το λένε–οι επίδοξοι εγχώριοι απειροπληθείς «προντιούσερ»:

Περιοδικό «Ελληνικό Θέατρο», τχ. 20, Δεκέμβριος 1958

«Πάει κι η Ελληνική ταινία... Κακή "δουλειά"».

Η πορεία του ελληνικού κινηματογράφου

Συνέντευξη στον Δ. Αγγελόπουλο

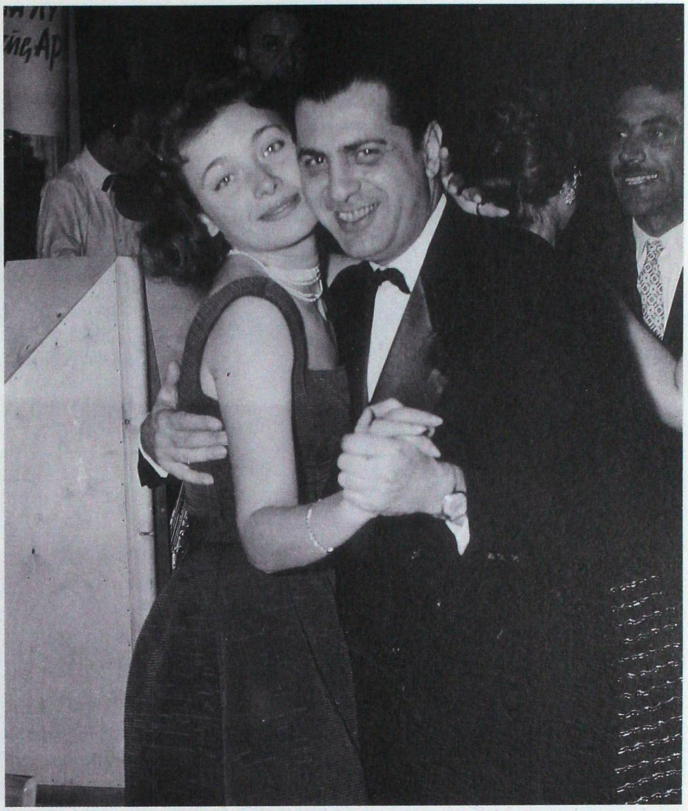
Βρήκαμε τον Γιώργο Τζαβέλλα όρθιο, πίσω από την τζαμαρία του ρετιρέ, σε μια πολυκατοικία της οδού Λέκκα, όπου έχει το γραφείο του, να κοιτάζει την γκρίζα καταχνιά που τύλιγε τον Ιερό Βράχο της Ακρόπολης.

– Ο ελληνικός κινηματογράφος κάθε άλλο παρά ανάποδα πηγαίνει. Βέβαια, έχει τ' ανάποδά του και τις αναποδιές του, αλλά, κατά βάση, πάει σωστά, παρουσιάζει δε αρκετή ποσοτική πρόοδο στα τελευταία χρόνια. Εβδομήντα ταινίες κάθε χρόνο, που παράγουμε εμείς, δεν τις παράγει ούτε η Γαλλία.

– *Πού οφείλεται αυτή η ποσοτική πρόοδος;*

– Στην εξυπνάδα που έχουν οι ρωμιοί επιχειρηματίες, και στην προτίμηση του κοινού για ελληνικές ταινίες. Έτσι, τα ελληνικά φιλμ κατάντησαν σαν τις πολυκατοικίες ή, καλύτερα, σαν τα ηλεκτρικά πλυντήρια. Μόλις χτίστηκε η πρώτη πολυκατοικία, γέμισε η Αθήνα μεγαθήρια, που δεν άφησαν ούτε μια στάλα χώρο για το τοπικό φολκλόρ.
Βέβαια, κανένας ψόγος δεν υπάρχει σ' αυτό. Ωστόσο, καλό θα ήταν δίπλα στην ποσοτική πρόοδο να υπάρχει και ποιοτική πρόοδος στον κινηματογράφο, που δεν υπάρχει. Φυσικά, δε μιλώ για τις τέσσερις-πέντε καλές ταινίες που βγαίνουν κάθε χρόνο. Αυτές είναι εξαίρεση. Κατά τον κανόνα που διέπει τα ξένα κράτη, θα 'πρεπε οι πενήντα από τις εβδομήντα ταινίες να είναι καλές.

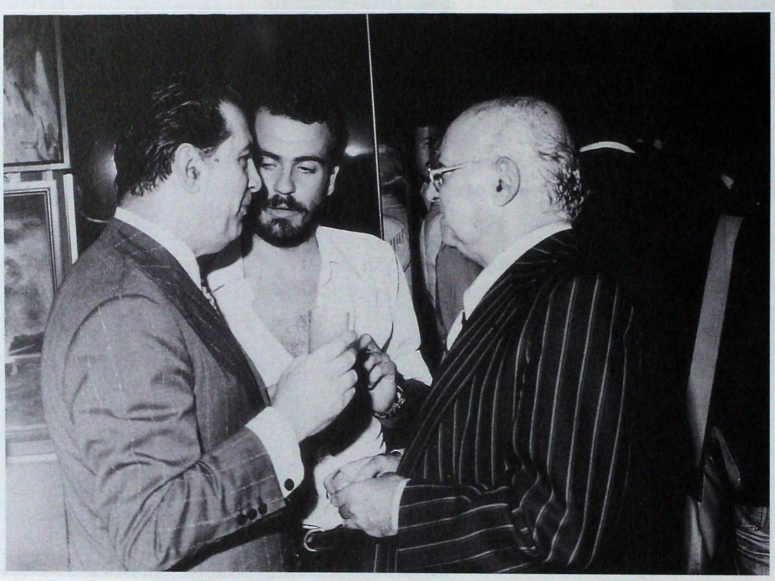
Ο Γιώργος Τζαβέλλας στη δημόσια συζήτηση για τον ελληνικό κινηματογράφο, που έγινε στο Χίλτον, στις 3 Μαΐου 1966.

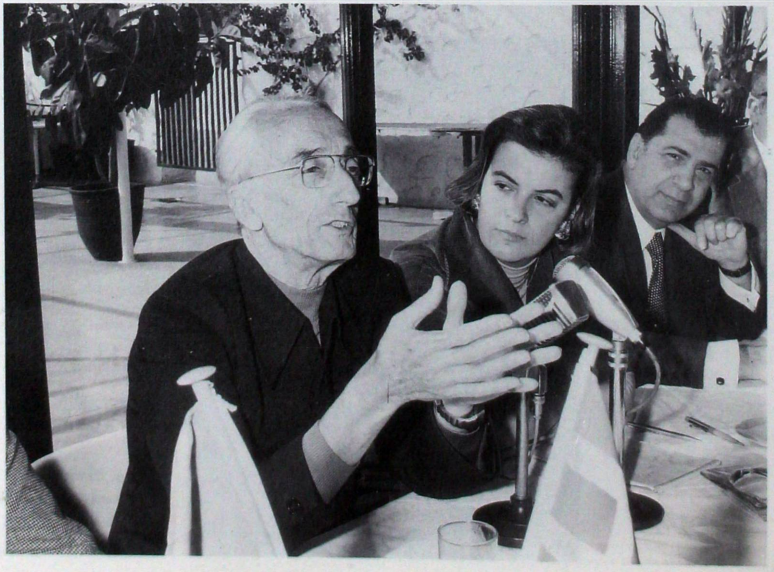


Χορεύοντας με την Τζένη Καρέζη, το 1957.

Με τον Κωνσταντίνο Καραμανλή στα γραφεία της Ένωσης Θεατρικών Συγγραφέων.

Πάνω: Ο Γιώργος Τζαβέλλας με το γιο του Θάνο και τον Αλέκο Σακελλάριο.
Κάτω: Με τον Ζακ Κουστό, την περίοδο που ο Τζαβέλλας ήταν πρόεδρος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου.





– Ποιος φταίει γι' αυτό το μεγάλο άνοιγμα της ψαλίδας μεταξύ των σκελών «ποιότητα» και «ποσότητα»;

– Βασικά, οι «παραγωγοί». Είναι απίθανο το φαινόμενο που παρουσιάστηκε στον τόπο μας με τα πρώτα βήματα που έκανε ο κινηματογράφος. Απίθανοι άνθρωποι πήραν άλλους απίθανους ανθρώπους, τους βάφτισαν σκηνοθέτες, βάφτισαν τον εαυτό τους παραγωγό, πήραν και κάτι απίθανες κοπέλες που τις βάφτισαν πρωταγωνίστριες, και ιδού το αποτέλεσμα: γέμισε ο τόπος από απίθανες ταινίες.

– Το κακό αυτό δεν έχει θεραπεία; Μήπως θα 'πρεπε να επέμβει το κράτος για να βάλει τον κινηματογράφο σε κάποια τάξη;

– Όχι. Η λογοκρισία (κι αυτό είναι το πρώτο σχήμα κρατικής επέμβασης) είναι απαράδεκτη, με οποιαδήποτε μορφή της.

– Τότε;

– Η θεραπεία θα έρθει μόνη της, με τον καιρό. Οι διάφοροι «παραγωγοί» των «διαφόρων» ταινιών θ' αρχίσουν να μην έχουν οικονομικά οφέλη, και θ' αποσυρθούν από το επάγγελμα. Αυτό δεν θα γίνει εύκολα, γιατί οι «παραγωγοί» μοιάζουν με τη Λερναία Ύδρα. Κόβεις το ένα κεφάλι, και γεννιούνται στη θέση του άλλα δύο, και τούτο γιατί ο κινηματογράφος ασκεί μια παράξενη γοητεία και ακατανίκητη έλξη σε πολλούς.
Ωστόσο, σιγά σιγά, το κοινό μας θα μορφώνεται κινηματογραφικά και θα μπορεί να επιλέγει μόνο του τις καλές ταινίες. Έτσι θα δημιουργηθεί κινηματογραφική παράδοση, όπως στα προηγμένα κράτη. Μπορώ να πω μάλιστα πως άρχισε κιόλας να δημιουργείται μια τέτοια παράδοση. Μερικές οργανωμένες εταιρείες (Φίνος, Ζερβός κ.ά.), με τα άρτια τεχνικά μέσα που διαθέτουν, και τα καλλιτεχνικά τους επιτελεία, προσέχουν την παραγωγή τους.
Έτσι, το κοινό ανεβαίνει· απόδειξη, πως το πλεονέκτημα της γλώσσας, που άλλοτε τραβούσε τον κόσμο, τώρα αρχίζει να γίνεται μειονέκτημα, και το κοινό «λακίζει» όταν ακούει ελληνική ταινία. Και ρωτάει πλέον ποιανού είναι η ταινία, για ν' αποφασίσει να μπει στο κινηματοθέατρο. Αυτό είναι ήδη βήμα ποιοτικής προόδου.

– Ας μιλήσουμε τώρα για σας, κ. Τζαβέλλα. Ποια, κατά τη γνώμη σας, είναι τα ατού που συνιστούν μια καλή ταινία;

– Εν αρχή ην ο λόγος. Το σενάριο, εν προκειμένω. Για να είναι όμως καλό το σενάριο, πρέπει να έχει ουσία και σκοπό. Η Τέχνη δεν είναι για την Τέχνη, ούτε ο κινηματογράφος για τον κινηματογράφο. Ένα καλό σενάριο πρέπει να έχει κάποιο μήνυμα και ν' αφήνει «κέρδη» για το θεατή.
Θα μου πείτε πως η ταινία δεν είναι λόγος, αλλά εικόνα, κι επομένως το σενάριο παίζει δευτερεύοντα ρόλο. Λάθος. Πέρα από τα εκφραστικά μέσα, υπάρχει η ουσία της Τέχνης. Ο σκοπός και ο «λόγος».

– Έχουμε καλούς σεναριογράφους στην Ελλάδα;

– Συμβαίνει εδώ ό,τι και με τους παραγωγούς. Η πληθώρα κακών σεναριογράφων είναι αιτία της πληθώρας κακών ταινιών.

– Και το έμψυχο υλικό;

– Αυτό είναι άριστο. Είναι το μόνο καλό που διαθέτει ο ελληνικός κινηματογράφος.

– Έχω τη γνώμη πως δε διαθέτουμε και τόσο άριστους, όπως λέτε, κινηματογραφικούς ηθοποιούς. Αντίθετα, στο θέατρο...

– Λάθος, και να με συγχωρείτε που σας διακόπτω. Ο ηθοποιός είναι ή καλός ή κακός. Όταν είναι καλός στο θέατρο, θα είναι καλός και για τον κινηματογράφο. Αρκεί να μην πέσει σε αδέξιο σκηνοθέτη. Ο Κατράκης, φέρ' ειπείν, η Ειρήνη Παππά, ο Ορέστης Μακρής, είναι άριστοι ηθοποιοί του θεάτρου. Κατ' αναλογίαν, είναι και άριστοι στον κινηματογράφο. Βέβαια, έχουν παίξει και σε κακές ταινίες. Το σφάλμα δεν ήταν δικό τους, αλλά του σκηνοθέτη.

– Για τους τεχνικούς μας τι έχετε να πείτε;

– Διαθέτει άριστους τεχνικούς ο τόπος, καθώς και άριστα τεχνικά μέσα, ισάξια με τα σύγχρονα ευρωπαϊκά.

– Τι προβλέπετε λοιπόν για τον ελληνικό κινηματογράφο;

– Μεγάλη εξέλιξη. Οι «παραγωγοί» θα ξεκαθαρίσουν, και θα παρουσιαστούν και καλοί σεναριογράφοι. Μόνο που χρειάζεται δουλειά. Τα άλλα θα έρθουν μόνα τους. Πρέπει, όμως, να βοηθήσει και το κράτος.

– Πώς;

– Με τρεις τρόπους. Πρώτα, να μειώσει το φόρο δημοσίων θεαμάτων. Ύστερα, να καταργήσει το «καραντί» και να υποχρεώσει τους ιδιοκτήτες κινηματογραφικών αιθουσών να παίζουν ορισμένο αριθμό ελληνικών ταινιών το χρόνο. Η κινηματογραφική μας παραγωγή πρέπει να προστατευθεί, όπως και τα άλλα ελληνικά προϊόντα. Και, τέλος, το κράτος πρέπει να οργανώσει τις εξαγωγές ελληνικών ταινιών, θεσπίζοντας δασμούς για τις ξένες ταινίες, όπως γίνεται στην Ιταλία.

– Ας ξανάρθουμε στην προσωπική σας εργασία. Τι μας ετοιμάζετε τώρα, κ. Τζαβέλλα;

– Ένα σύγχρονο ψυχολογικό δράμα. Θα είναι ο αντίποδας της *Αντιγόνης*. Προς το παρόν, γράφω το σενάριο.

– Ποια ταινία σας αγαπάτε περισσότερο;

– Τα *Χειροκροτήματα*. Όχι πως είναι η πιο καλή που έφτιαξα· συνδέεται όμως με τα νιάτα μου, με τα πρώτα όνειρα και, εδώ που τα λέμε, με τις πρώτες δυσκολίες της ζωής μου.

– Μια τελευταία ερώτηση: Αν δεν ήσαστε ο Γιώργος Τζαβέλλας, αλλά ένας κινηματογραφικός κριτικός, πώς θα κρίνατε τον... Γιώργο Τζαβέλλα;

– Η κρίση μου θα ήταν αυστηρή. Θα έγραφα πως ο Γιώργος Τζαβέλλας πρώτα θα 'πρεπε να έχει αποδώσει πολύ περισσότερο ποσοτικώς. Όσο για την ποιότητα, στα νιάτα του είχε τοποθετήσει πολύ ψηλά το στόχο. Δεν τον έφτασε, αλλά δεν του λείπουν οι δυνατότητες να το κάνει. Ας στρωθεί λοιπόν στη δουλειά...

Περιοδικό «Θησαυρός», 27 Δεκεμβρίου 1962

Επίσκεψη στο πλατό του «Βασίλισσα Αμαλία» από ένα σκηνοθέτη που μισούσε την τηλεόραση. Δίπλα στον Γιώργο Τζαβέλλα, ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ, η Αλίκη Βουγιουκλάκη και ο Χρήστος Πολίτης.

Μνήμη Βασίλη Λογοθετίδη

Ας μου επιτραπεί να πω κι εγώ δυο λόγια, ως συγγραφέας του τελευταίου έργου που έπαιξε σ' αυτά εδώ τα σανίδια της σκηνής του «Θεάτρου Αθηνών» ο Βασίλης Λογοθετίδης. Είμαι βέβαιος πως η ψυχή του πλανιέται εδώ κοντά μας αυτή τη στιγμή με καλοσύνη και με συγκίνηση, και μας ακούει. Γι' αυτό, δεν τολμάω να πω: «ο *μεγάλος μας* Βασίλης Λογοθετίδης». Να σας εξηγήσω το γιατί.

Τον περσινό Γενάρη γιορτάζαμε τις 150 παραστάσεις του έργου. Έπρεπε λοιπόν να στείλουμε στις εφημερίδες μια διαφήμιση.

«Γράφ' την εσύ, σε παρακαλώ, μια στιγμούλα» μου λέει μέσα στο καμαρίνι του. Και μου δίνει χαρτί και μολύβι. «Έτσι κάτι χτυπητό, διαφημιστικό, ε;»

Κάθομαι κι εγώ να γράψω.

«Σαν τι είδους χτυπητό θέλετε;» του λέω.

«Εντυπωσιακό, βρε αδερφέ. Διαφήμιση είν' αυτή. Διαφήμιση!»

Διαφήμιση, χτυπητό, εντυπωσιακό... Γράφω λοιπόν κι εγώ: «"Θέατρον Αθηνών" και τα λοιπά και τα λοιπά... Ο μεγάλος μας Βασίλης Λογοθετίδης...»

Στραβομουτσούνιασε.

«Αυτό το... "μεγάλος"» μου λέει, «σαν πολύ δεν πάει; Βάλε κάτι άλλο καλύτερα.»

«Τι άλλο; Εσείς δεν μου είπατε "διαφήμιση"; Ορίστε... Να βάλουμε: "ο *άφθαστος* Βασίλης Λογοθετίδης".»

«Κι αυτό δε μ' αρέσει.»

«Ο *μοναδικός*...»

«Ε... Είναι κι άλλοι.»

«Ο *εξαίρετος*...»

«Ούτ' αυτό.»

«Ο *υπέροχος*... ο *αμίμητος*... ο *δημοφιλής*...»

«Ούτε, ούτε, ούτε...»

«Τότε να βάλουμε: *ο βασιλιάς του γέλιου*... Ο *πρύτανης των κωμικών μας*, που λέει κι ο κ. Μαμάκης!»

«Όχι, όχι...» μου λέει χαμογελώντας.

«Ε, τότε, ξέρετε τι λέω να βάλουμε;» του λέω κι εγώ.

«Για πες.»

«Δε βάζουμε καλύτερα στη διαφήμιση: "ο *σεμνός* Βασίλης Λογοθετίδης";»

Του άρεσε αυτό, και γέλασε πλατιά, μ' εκείνο το παιδιάστικο γέλιο του.

«Όχι, δε θέλω τίποτα απ' όλα αυτά» μου λέει. «Βάλε απλώς: "ο Λογοθετίδης". Σκέτο. Ή μάλλον...: "ο Λογοθετίδης και ο θίασός του..."»

Ο Βασίλης Λογοθετίδης, που έπαιζε στο «Θέατρο Αθηνών» με μεγάλη επιτυχία το έργο του Γιώργου Τζαβέλλα «Η γυνή να φοβήται τον άνδρα», ήταν να μεταβεί στο θέατρο για να δώσει την 177η παράσταση, όταν πέθανε ξαφνικά, στις 20 Φεβρουαρίου 1960. Το κείμενο που δημοσιεύεται εδώ, εκφωνήθηκε από τον Τζαβέλλα στο ετήσιο μνημόσυνο του Λογοθετίδη (27.2.1961).

Αυτό είχα να θυμηθώ γι' απόψε, κι αυτό θα θυμάμαι πάντα σαν το πιο χαρακτηριστικό από τα τόσα και τόσα ανέκδοτα που μου χάρισε στο θέατρο και στον κινηματογράφο η συνεργασία μου με τον αξέχαστο, τον υπέροχο, τον μεγάλο μας... Αλλά ας μην του χαλάσουμε κι απόψε το χατίρι. Η συνεργασία μου με τον Βασίλη Λογοθετίδη. Τον *σεμνό* Βασίλη Λογοθετίδη!

Στην πρεμιέρα του «Η γυνή να φοβήται τον άνδρα». Από αριστερά, η Σμάρω Στεφανίδου, ο Βασίλης Λογοθετίδης, ο σοβιετικός πρέσβης, η Ίλια Λιβυκού και ο Γιώργος Τζαβέλλας.

Γυρίζοντας την «Αντιγόνη»

Συνέντευξη στον Κώστα Σταματίου

Για να φτάσουμε στην Καμάριζα, λίγο έξω απ' το Λαύριο, όπου γυρίζονται μερικές εξωτερικές σκηνές της *Αντιγόνης* του Γιώργου Τζαβέλλα, περνάμε έναν ξεχαρβαλωμένο αμαξωτό μ' ομοιόμορφα φτωχικά σπίτια απ' τις δυο μεριές. Είναι τα σπίτια των εργατών της γαλλικής εταιρείας μεταλλείων. Στο σκουριασμένο, γεμάτο κατάλοιπα μεταλλευμάτων τοπίο, αναζητούμε τον τόπο του γυρίσματος. Δεν αργούμε να τον ανακαλύψουμε. Το αυτοκίνητο του συνεργείου, οι γεννήτριες ρεύματος και τα πούλμαν που μεταφέρουν καθημερινά τους κομπάρσους, φαντάζουν στην πρώτη στροφή. Πλησιάζουμε, κατεβαίνουμε σ' ένα ρέμα, και ξάφνου, απέναντί μας, στο βαθούλωμα κάτι παλιών, εγκαταλειμμένων γαλαριών μεταλλείου, σ' ένα θαυμαστά λυπητερό φυσικό ντεκόρ, βλέπουμε μια κουστωδία αρχαίων θηβαίων φαντάρων, έφιππων και πεζών, κι άλλους, απλούς, ντυμένους με χιτώνες πολίτες να παρακολουθούν μια φάση της σύγκρουσης ανάμεσα στον Κρέοντα και την Αντιγόνη, πάνω στην ταφή του νεκρού αδελφού της βασιλοπούλας.

Τούτο τ' απόγευμα το κρύο είναι τσουχτερό, κι οι γυμνόποδες αρχαίοι (αληθινοί φαντάροι, δανεισμένοι για το γύρισμα οι μισοί, κάπου 40), μοιάζουν να 'χουν ξεπαγιάσει. Το πλάνο αργεί να γυριστεί: ο θρήνος της Αντιγόνης είν' από τα πιο σημαντικά κομμάτια του έργου και πρέπει ν' ακουστεί πολύ καθαρά. Το γύρισμα όμως έχει προσελκύσει τους μισούς πιτσιρίκους του Λαυρίου που, παιδιά καθώς είναι, θορυβούν, μιλούν, βήχουν, κι η φωνοληψία εμποδίζεται.

«Πάψτε, παιδιά!» λέει στη μαρίδα ο ραβδούχος επί της τάξεως αρμόδιος. «Όποιος βήξει, θα τον στείλω στο νοσοκομείο· κι όποιος έχει κοκίτη, να πάει μια βόλτα με τ' αεροπλάνο...»

Κάποτε η ησυχία αποκαθίσταται, και το πλάνο γυρίζεται. «Εντάξει;» ρωτάει το μεγάφωνο μέσα απ' τη σπηλιά. «Εντάξει!» απαντάει απ' τ' αυτοκίνητο του συνεργείου ο ηχολήπτης, και το αρχαίο πλήθος διασκορπίζεται. Οι πιτσιρίκοι σχολιάζουν μεγαλόφωνα το... παίξιμο του Μάνου Κατράκη ή της Ειρήνης Παππά, θορυβούν ελεύθερα, ώσπου οι βοηθοί του σκηνοθέτη κι οι τεχνικοί να ετοιμάσουν ό,τι χρειάζεται για το επόμενο πλάνο. Με δυσκολία επιβάλλεται και πάλι η σιωπή, κι η δουλειά συνεχίζεται. Απ' το πρωί κι ώς το σούρουπο. Μια δουλειά απίθανα εξαντλητική, που μπορεί ν' απαιτήσει απασχόληση μιας ολόκληρης μέρας για το γύρισμα μιας, δυο, τριών εικόνων, που πάνω στο πανί δεν πρόκειται ίσως να σταθούν περισσότερο από ένα λεπτό...

Επιστρέφουμε στην Αθήνα συντροφιά με τον σεναριογράφο, σκηνοθέτη και παραγωγό της ταινίας Γιώργο Τζαβέλλα κι αρχίζουμε μια συζήτηση που θα καλύψει διαδρομή κάπου 50 χιλιομέτρων, με σύντομη στάση στα στούντιο Άλφα των Μελισσίων, για την επίσκεψη του νέου τεράστιου ντεκόρ μιας αίθουσας του παλατιού του Κρέοντα, όπου θα γυριστούν οι προσεχείς εσωτερικές σκηνές.

Είναι ίσως περιττό να παρουσιάσει κανείς τον Γιώργο Τζαβέλλα. Θεατρικός συγγραφέας από νεαρότατη ηλικία, πέρασε στο σενάριο και τη σκηνοθεσία του κινηματογράφου στα 1944, με τα πολύκροτα *Χειροκροτήματα*, κι από τότε έχει γυρίσει 10 ταινίες, που όλες σχεδόν στάθηκαν τεράστιες εμπορικές επιτυχίες και προβλήθηκαν σε πολλές ξένες χώρες. *Μαρίνος Κοντάρας*, *Ο μεθύστακας*, *Το σωφεράκι*, *Η κάλπικη λίρα* είναι ταινίες που άφησαν εποχή στη φτωχή ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Όσοι όμως παρακολουθούσαν την εξέλιξη του σκηνοθέτη Τζαβέλλα, από χρόνια τώρα ένιωθαν πως είχαν το δικαίωμα να του ζητήσουν να καταπιαστεί με κάτι πιο φιλόδοξο απ' το εύκολο γέλιο ή το εύκολο κλάμα των σκετς της *Λίρας*. Το μπορούσε. Τώρα ο Τζαβέλλας έχει επιχειρήσει το δύσκολο άλμα – και μάλιστα, κυριολεκτικά στο κενό, στο άγνωστο. Ρίχτηκε μεμιάς στην κινηματογράφηση μιας αρχαίας τραγωδίας: της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή· εγχείρημα τολμηρό, που ουσιαστικά γίνεται για πρώτη φορά στην ιστορία όχι μονάχα του ελληνικού, αλλά και του παγκόσμιου κινηματογράφου. Ας αφήσουμε όμως τον ίδιο να μας πει πώς πήρε την απόφαση:

– Ήταν παιδικό μου όνειρο ν' ασχοληθώ με την τραγωδία. Με είχε μαγέψει απ' την πρώτη στιγμή που, μαθητής 12 χρονών ακόμα, είχα παρακολουθήσει στα 1927 τις Δελφικές Γιορτές της Εύας και του Άγγελου Σικελιανού. Έχω, μάλιστα, ακόμα φυλαγμένη μια πολυσέλιδη μελέτη περί αρχαίας τραγωδίας, που έγραψα τότε σε άπταιστη καθαρεύουσα. Όταν άρχισα ν' ασχολούμαι με τον κινηματογράφο, το παλιό παιδικό όνειρο ξύπνησε πάλι μέσα μου, μα ούτε οι αντικειμενικές προϋποθέσεις υπήρχαν για το γύρισμα μιας αρχαίας τραγωδίας, ούτε κι εγώ ένιωθα τις δυνάμεις μου αρκετές. Ακόμα και τώρα, ύστερα από πείρα 10 ταινιών, τρέμουν κυριολεκτικά τα γόνατά μου μπρος στην τεράστια ευθύνη που αντιπροσωπεύει αυτό το άγγιγμα του κλασικού ελληνικού θεάτρου με το φακό. Έπρεπε όμως να το τολμήσουμε εμείς οι Έλληνες, πριν τ' αρπάξει ο πρώτος τυχόν χολιγουντιανός ή άλλος ξένος, και δούμε την αρχαία τραγωδία να γίνεται... «κλασικό εικονογραφημένο», όπως τόσες φορές συνέβη ώς τώρα με τη μυθολογία και την Ιστορία μας. Καμιά χώρα με κινηματογραφία δεν έχει αφήσει ανεκμετάλλευτα τα κλασικά της κείμενα. Ήταν καιρός κι εμείς να έχουμε μιαν ανάταση, να ξεφύγουμε απ' τα ίδια και τα ίδια, τις κωμωδιούλες και τα μελό.

– *Γιατί διαλέξατε ειδικά την* Αντιγόνη;

– Γιατί νομίζω πως αυτή απ' όλες τις άλλες τραγωδίες μας διατηρεί τα περισσότερα σημερινά ζωντανά, επίκαιρα στοιχεία. Το θέμα της είναι αιώνιο και, γι' αυτό, απόλυτα κοντινό μας: η σύγκρουση ανάμεσα στην ελευθερία και την τυραννία, ανάμεσα στην ανθρωπιά και την απανθρωπιά, την αγάπη και τη μισαλλοδοξία. Ακόμα –στην τελική σύγκρουση ανάμεσα στον Κρέοντα και τον Αίμονα–, η Αντιγόνη εκφράζει την πάλη ανάμεσα στην απολυταρχία και τις πρώτες αρχές της κατοπινής δημοκρατίας. Κι από την άποψη της δράσης, της πλοκής, όμως, η *Αντιγόνη* προσφέρεται περισσότερο απ' τις άλλες τραγωδίες για μια μεταφορά στην οθόνη. Έχει κίνηση, κοφτές σκηνές, απανωτά γεγονότα, που επιτρέπουν το κινηματογραφικό παιχνίδι με τους χώρους.

Η μεγαλύτερη χαρά μου είναι που τ' όνειρό μου γίνεται πραγματικότητα, χωρίς την ανάμιξη ούτ' ενός ξένου στοιχείου. Οι παραγωγοί είναι Έλληνες της Αμερικής, ιδιοκτήτες εκεί κινηματογράφων και άλλων επιχειρήσεων. Όλο το τεχνικό συνεργείο αποτελείται από Έλληνες, μ' επικεφαλής τον Ντίνο Κατσουρίδη, που έχει αναλάβει τη φωτογραφία και το μοντάζ, και τον Γιώργο Ανεμογιάννη, που φιλοτεχνεί, ύστερα από ειδική μελέτη της προκλασικής ελληνικής εποχής, τα κοστούμια και τα ντεκόρ. Σας λέω, με την ευκαιρία, πως είναι η πρώτη φορά που στήθηκαν στην Ελλάδα ντεκόρ στο ύπαιθρο· και ντεκόρ τεράστια: η αγορά των Θηβών, τ' ανάκτορα του Κρέοντα... Είχα προτάσεις από ιταλούς τεχνικούς για συνεργασία. Τις απέρριψα ασυζητητί. Ήθελα να 'ναι στην ταινία μόνο Έλληνες.

Τώρα, η διανομή. Την Αντιγόνη ερμηνεύει η Ειρήνη Παππά· τον Κρέοντα, ο Μάνος Κατράκης· την Ισμήνη, η Μάρω Κοντού (πολύ ταιριαστή φυσιογνωμία σαν αδελφή τής Παππά-Αντιγόνης)· τον Αίμονα, ο Νίκος Καζής· τον Τειρεσία, ο Καρούσος (εκπληκτική μάσκα)· τον Εξάγγελο, ο Βύρων Πάλλης· τη βασίλισσα Ευρυδίκη, η Ίλια Λιβυκού· τον φύλακα, ο Γιάννης Αργύρης· τους κορυφαίους, τέλος, του χορού, ο Θόδωρος Μορίδης κι ο Γιώργος Βλαχόπουλος.

Διατήρησα το χορό, γιατί κύριο μέλημά μου στάθηκε το να μείνω απόλυτα πιστός στο κείμενο του Σοφοκλή, ο σεβασμός στο πρωτότυπο. Γι' αυτόν άλλωστε το λόγο και η ταινία γυρίζεται ασπρόμαυρη κι όχι έγχρωμη: για να κρατήσει τη βαρύτητα που ζητάει το θέμα, να είναι μια ανάγλυφα αρχαϊκή κινηματογραφική τραγωδία, με την ατμόσφαιρά της και το ιδιαίτερο ύφος της, κι όχι μια... περίληψη σε στιλ «κλασικών εικονογραφημένων».

– Και το σενάριο;

– Συμβουλεύτηκα όλες τις ελληνικές και ξένες μεταφράσεις, κι έφτιαξα μια καινούργια, σε πεζό δημοτικό λόγο, που όμως διατηρεί την απόχρωση του ποιητικού. Τον ίδιο κανόνα θέλησα να τηρήσω και στην ερμηνεία: είναι κατά βάση ρεαλιστική, αλλά και αποδίδει την ποίηση του δράματος. Φυσικά, το ποιητικό στοιχείο δεν βγαίνει από τυχόν απαγγελία, αλλ' από τις καταστάσεις, απ' τις θαυμάσιες εικόνες του Ντίνου Κατσουρίδη, απ' την ιδιότυπη τραγική ατμόσφαιρα που δημιουργείται με καθαρά κινηματογραφικά μέσα.

– Προορίζετε την ταινία για εσωτερική ή και για εξωτερική κατανάλωση;

– Δεν παραδέχομαι αυτή τη διάκριση. Είμαστε, νομίζω, σήμερα σε θέση να φτιάχνουμε ταινίες που να μην υστερούν σε ποιότητα απ' την οποιαδήποτε ξένη παραγωγή. (Δε μιλάω, φυσικά, για τους ξένους υπερκολοσσούς που συχνά δεν έχουν καμιά σχέση με την ποιότητα.) Αυτό που χρειαζόμαστε, είναι λίγη τόλμη, ένα γενικότερο κλίμα ανάτασης, ένας σταθερός αγώνας για να σπάσουμε τον κλοιό που μόνοι μας δημιουργήσαμε γύρω μας με την επανάληψη των ίδιων και των ίδιων. Κι αν δεν υπάρχουν σήμερα στην αγορά τα κατάλληλα θέματα για το γύρισμα αξιόλογων ταινιών –ο ελληνικός κινηματογράφος είναι πραγματικά θέμα... θέματος–, είμαι βέβαιος πως, άμα αναζητηθούν επίμονα, μ' αυτή τη φιλοδοξία της γενικής ανάτασης, ασφαλώς θα βρεθούν.

– Θα στείλετε την ταινία σε φεστιβάλ;

– Το ελπίζω. Ώς τώρα, όλα μάς έχουν έρθει πολύ ευνοϊκά. Οι λιακάδες των δύο τελευταί-

Μια ιστορική ψωτογραφία, που υπάρχει επίσης στο «Λεξικό Σκηνοθετών» του Georges Sadoul: ο Ντίνος Κατσουρίδης και ο Γιώργος Τζαβέλλας στα γυρίσματα της «Αντιγόνης».

Ετοιμάζοντας μια σκηνή πλήθους στην «Αντιγόνη».

ων μηνών μάς επέτρεψαν να γυρίσουμε με κάθε άνεση όλες τις σκηνές των υπαίθριων ντεκόρ. Η τύχη μας, απ' αυτή την άποψη, στάθηκε σχεδόν απίστευτη. Μια φορά, χρειαζόμαστε για ένα πλάνο ένα μικρό συννεφάκι. Ο Μάνος Κατράκης, που ήταν ο κύριος ερμηνευτής της εικόνας, είπε τότε στ' αστεία: «Να δεις που κι αυτό θα βρεθεί». Και πράγματι, σε λίγο, ένα μικρό σύννεφο πέρασε απ' τον ήλιο, και γρήγορα γρήγορα γυρίσαμε το πλάνο... Αν, λοιπόν, και στο γύρισμα του υπόλοιπου 1/3 της ταινίας έχουμε την ίδια τύχη και τελειώσουμε σύντομα τα εργαστηριακά, τότε θα επιχειρήσω να στείλω την ταινία στο πρώτο φεστιβάλ του 1961. Ελπίζω πως, με τη θαυμάσια δουλειά όλων των παραγόντων, την ερμηνεία του Κατράκη, της Παππά, του Καρούσου, της Κοντού κι όλων των άλλων διαλεχτών ηθοποιών, με την ανάγλυφη φωτογραφία του Κατσουρίδη, τα επιβλητικά ντεκόρ του Ανεμογιάννη και –το κυριότερο– με το αιώνιο ανθρώπινο θέμα της, η *Αντιγόνη* θα κάνει εντύπωση, θα είναι κάτι το καινούργιο σ' ένα διεθνές φεστιβάλ.

Εφημερίδα «Η Αυγή», 11 Δεκεμβρίου 1960

Ο Μάνος Κατράκης στο ρόλο του Κρέοντα.

Η «Αντιγόνη» στο Φεστιβάλ Βερολίνου

Συνέντευξη στον Αχιλλέα Μαμάκη

Ένας από τους θεατρικούς μας συγγραφείς, που υπηρετεί δημιουργικά και τον κινηματογράφο, ο Γιώργος Τζαβέλλας, και μια από τις διεθνούς προβολής πρωταγωνίστριες της οθόνης και της σκηνής, η Ειρήνη Παππά, συνέθεσαν ένα πολύ ενδιαφέρον ελληνικό καλλιτεχνικό «παρών» στο φετινό Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Βερολίνου. Το «παρών» όμως αυτό είναι ενδιαφέρον και για έναν άλλο λόγο: η ταινία που παρουσίασε ο Τζαβέλλας στο διεθνές αυτό φεστιβάλ, στο οποίο έλαβαν μέρος 47 κράτη, είναι μεταφορά στην οθόνη μιας αρχαίας τραγωδίας· συγκεκριμένα, της *Αντιγόνης*.

– *Είναι λοιπόν η ταινία σας αυτή κινηματογραφημένο θέατρο;*

Ο Τζαβέλλας προσδιόρισε:

– Διόλου. Κι αυτή ήταν η δυσκολία που αντιμετώπισα όταν γύριζα την *Αντιγόνη*· γιατί επιδίωξα να συνδυάσω δύο πράγματα: πιστή μεταφορά στην οθόνη του μύθου και του αρχαίου κειμένου, αλλά και, παράλληλα, η μεταφορά αυτή να μην είναι κινηματογραφημένο θέατρο. Οι κριτικές που γράφτηκαν στο Βερολίνο, λένε ότι αυτό το πράγμα κατορθώθηκε. Σας βεβαιώ, όμως, ότι ήταν κάτι το δύσκολο, το αφάνταστα δύσκολο· γιατί έπρεπε να γίνονται στην οθόνη όλα όσα αναφέρει ο Σοφοκλής, να υπενθυμίζεται σε σύγχρονο διάλογο το ακριβές κείμενο της αρχαίας τραγωδίας, κι ακόμα, το έργο να μη χάσει το ποιητικό του στοιχείο· να πάψει δηλαδή το κείμενο να είναι έμμετρο, αλλά, ταυτοχρόνως, να διατηρεί τον ποιητικό τόνο του. Στη Γερμανία, είπαν ότι όλα αυτά τα έχει η *Αντιγόνη*, και χαίρομαι, γιατί ήταν νεανικό μου όνειρο να παρουσιάσω στον κινηματογράφο ένα αρχαίο δράμα...

– *Νεανικό όνειρο;*

– Ναι. Από την πρώτη μου ταινία είχα αυτή τη διάθεση, αλλά, φυσικά, το τόλμημα αυτό δεν μπορεί κανείς να το επιχειρήσει άμα δεν αποκτήσει και την απαιτούμενη πείρα τεχνικής. Έχουν κάνει και ξένοι πειράματα μεταφοράς αρχαίων κλασικών έργων στην οθόνη, όπως ο *Οιδίπους*, που γυρίστηκε στον Καναδά, αλλά τα περισσότερα, για να μην πω όλα, έχουν πολύ, αν όχι τελείως, μουσειακό χαρακτήρα. Δεν πέτυχαν ν' αγγίξουν τον καλλιτεχνικό στόχο.

Θα προσθέσω κάτι ακόμα: γυρίζοντας την *Αντιγόνη*, είχα βέβαια τη φιλοδοξία να υπηρετήσω την προσπάθεια ανόδου της ποιοτικής στάθμης του κινηματογράφου μας – και μάλιστα, με έργα βγαλμένα απ' τη δική μας πνευματική παραγωγή. Αυτό έχει γίνει παντού. Και οι Άγγλοι έχουν μεταφέρει σαιξπηρικές δημιουργίες στην οθόνη, και οι Γερμανοί έδωσαν οπτική καλλιτεχνική υπόσταση στον *Φάουστ* και σε βαγκνερικά έργα, και άπειρα είναι τα κινηματογραφικά έργα που ανήκουν σε γάλλους κλασικούς συγγραφείς. Εκτός απ' αυτό, όμως, γράφοντας και γυρίζοντας την *Αντιγόνη*, είχα κι ένα άλλο κίνητρο...

– Συγκεκριμένα;

– Να, νόμισα ότι θα έπρεπε η πνευματική κληρονομιά μας να επιστρατευθεί σαν μια αντίδραση και μια εκδήλωση διαμαρτυρίας για τις τόσες αυθαιρεσίες και διαστρεβλώσεις που γίνονται από ξένους παραγωγούς και ξένους σκηνοθέτες σε βάρος των αρχαίων κλασικών μας. Έχουν γυριστεί –ακόμα και στην Ελλάδα– ξένες ταινίες με τόσες αυθαιρεσίες και τόσες παραποιήσεις των ιστορικών δεδομένων, που το πράγμα πια, αληθινά, παράγινε. Η *Αντιγόνη* έρχεται, λοιπόν, και σ' αυτό το σημείο να υπενθυμίσει ότι κείμενα πνευματικών δημιουργών τέτοιας ολκής δεν είναι δυνατόν να παραποιούνται και να διαστρεβλώνονται. Απ' αυτή την πλευρά –το τονίζω– θεώρησα επιβεβλημένο καλλιτεχνικό καθήκον ν' αντιδράσω με τις όσες διαθέτω ατομικές δυνάμεις.

Σας είπα ότι η πλοκή ακολουθεί με απόλυτη πιστότητα τον Σοφοκλή και το κείμενο της *Αντιγόνης*. Ελάχιστοι μονόλογοι περικόπηκαν κάπως· έγιναν δηλαδή συντομότεροι. Κατά τα άλλα, το φιλμ ζωντανεύει την τραγωδία όπως ακριβώς είναι γραμμένη. Αλλά είπαμε: όχι κινηματογραφημένο θέατρο. Όπου το κείμενο εξιστορεί γεγονότα, αυτά ο θεατής τα βλέπει και τα παρακολουθεί. Ακόμα και το περιεχόμενο των χορικών ζωντανεύει με σειρά από κινηματογραφικές εικόνες, που η γερμανική κριτική τις βρήκε, στο σύνολό τους, ενδιαφέρουσες και αξιόλογες. Ο χορός των γερόντων –σημειώστε– ήταν μια πολύ μεγάλη δυσχέρεια στο γύρισμα του φιλμ, γιατί έπρεπε με κάθε τρόπο ν' αποφύγει κανείς τον κίνδυνο οπτικής μονοτονίας. Νομίζω ότι τα καταφέραμε να τοποθετήσουμε τη δράση μέσα σε κινηματογραφικά δεδομένα και, παράλληλα, να μην απομακρυνθούμε από το πνεύμα του Σοφοκλή, που για μένα αυτό ήταν το κυριότερο. Έτσι, για να σας αναφέρω ένα παράδειγμα, η σκηνή του θρήνου της Αντιγόνης μπροστά στην πύλη των ανακτόρων έχει πάρει ρεαλιστική εκτύλιξη, και προσπάθησα σε όλη τη διαδρομή του έργου να βρεθούν μπροστά στο θεατή οι λύσεις που πρέπει και οι λύσεις που χρειάζονται για να κυλήσει η τραγωδία και με οπτικό ενδιαφέρον, χωρίς όμως ν' αλλάξει η σειρά εκτύλιξης της δράσης και χωρίς να λείψει το τόσο σημαντικό πνευματικό υπόβαθρο που κληρονομήσαμε απ' τον αθάνατο δημιουργό του. Νόμισα ότι ήταν υποχρέωση και καθήκον να υπάρχει στην οθόνη Σοφοκλής, αν όχι 100%, τουλάχιστον 95%.

Πρέπει, μάλιστα, να μην παραλείψω ν' αναφέρω ότι εκείνο ακριβώς που άρεσε ιδιαίτερα στο Βερολίνο, ήταν το ότι ο Σοφοκλής μεταφέρθηκε στην οθόνη χωρίς το κείμενο να παραποιηθεί και χωρίς το όλο έργο να φύγει από τα πλαίσιά του κι απ' το πνεύμα του. Έγινε σχετικά και ειδική συζήτηση, όταν το φιλμ προβλήθηκε στο Πανεπιστήμιο κι οι φοιτητές της φιλολογίας προέβαλαν ένα σωρό ερωτήσεις σχετικά με την ταινία και το γύρισμά της.

– Ποιος έθεσε το θέμα;

Ο Τζαβέλλας χαμογελά:

– Εγώ. Ρώτησα τους φοιτητές του Πανεπιστημίου του Βερολίνου τι θα έλεγε ο Σοφοκλής αν μπορούσε να δει το έργο του στην κινηματογραφική έκδοση που τους παρουσιάσαμε...

– Και διεξήχθη συζήτηση;

– Μεγάλη, πολύωρη και ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα. Όπως καταλαβαίνετε, υπενθύμισα ότι τα εκφραστικά μέσα αλλάζουν από εποχή σε εποχή και οι τραγωδίες δεν παίζονται πια σήμερα με μάσκες και κοθόρνους. Τα χορικά είχαν ένα μέλος, που δεν ξέρουμε τι και πώς ακριβώς ήταν. Μοιραία, λοιπόν, η ερμηνεία των αρχαίων κλασικών έχει μια ειδική μορφή, ώστε δεν αποκλείεται ορισμένα σημεία να είναι κάπως αυθαίρετα. Εν πάση περιπτώσει, μ' αυτά τα δεδομένα και μέσα σ' αυτά τα πλαίσια –ανέπτυξα– μεταφέραμε την *Αντιγόνη* στον κινηματογράφο, ο οποίος έχει την ευχέρεια να παρουσιάζει πιο ρεαλιστικά και οπτικώς πιο πειστικά τις δραματικές δημιουργίες των μεγάλων μας κλασικών.

– Και τι είπαν οι φοιτητές;

– Οι περισσότεροι συμφώνησαν. Φυσικά, διατυπώθηκαν και ορισμένες παρατηρήσεις, που τις άκουσα με πολύ ενδιαφέρον. Συνολικά, όμως, η κριτική τους ήταν ευνοϊκή. Θα προσθέσω, μάλιστα, ότι ο γερμανός υπουργός της Παιδείας δόκτωρ Τιμπούρτσιους, που παρευρέθη στην προβολή, έδειξε πολύ ζωηρό ενδιαφέρον και μου είπε ότι θα εισηγηθεί να εισαχθεί η *Αντιγόνη* για προβολή στα σχολεία της Γερμανίας.
Θα αναφέρω σχετικά ότι το φιλμ προβλήθηκε και στην Αμερική, όπου πήγα πριν από το Βερολίνο. Στην εκεί παράσταση, παρευρέθησαν οι καθηγητές του πανεπιστημίου του Γέιλ, στους οποίους και άρεσε το έργο ξεχωριστά. Ειδικότερα ο καθηγητής Έρβινγκ Τζένιες και ο φημισμένος ελληνιστής δόκτωρ Νοξ εκφράστηκαν με ιδιαίτερο ενθουσιασμό για την *Αντιγόνη* και το κινηματογραφικό αποτέλεσμα της όλης προσπάθειάς μας.

– Για τους ηθοποιούς τι θα είχατε να πείτε;

– Η Ειρήνη Παππά πραγματοποιεί μια εξαίρετη δημιουργία. Αυτό είναι διαπίστωση της γερμανικής κριτικής – και μάλιστα, των πιο αξιόλογων και των πιο έγκυρων εκπροσώπων της. Όπως είχε μεταδοθεί και τηλεγραφικώς, έχασε το βραβείο ηθοποιίας για μία μονάχα ψήφο, παρατηρήθηκε μάλιστα και κάτι που δεν συμβαίνει συνήθως...

– Δηλαδή;

– Υπήρξαν γερμανοί ειδικοί που επέκριναν την απόφαση των κριτών μετά την έκδοση του αποτελέσματος – και την επέκριναν στις εφημερίδες.

– Για τα ανδρικά στελέχη της ταινίας τι έχετε να πείτε;

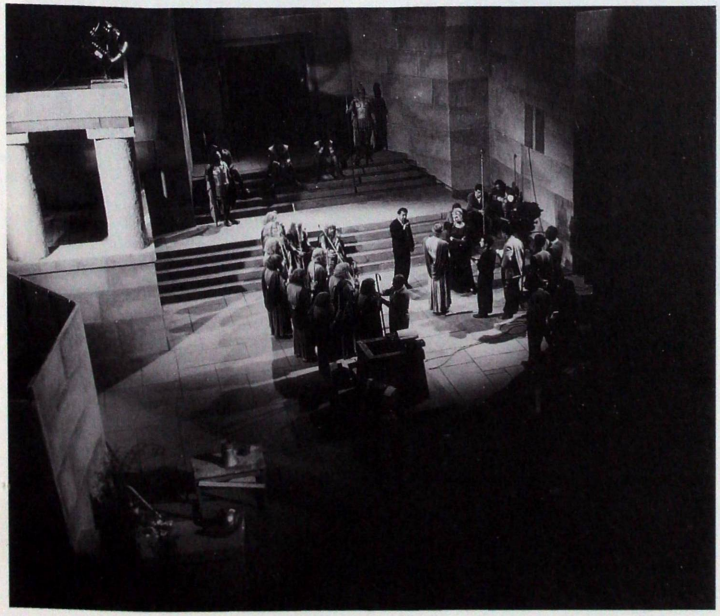
– Ο Μάνος Κατράκης βοήθησε πολύ στο αισθητικό αποτέλεσμα που πετύχαμε με τον κοινό μόχθο. Αλλά και τα άλλα στοιχεία της ερμηνείας παρουσίασαν τον καλύτερο εαυτό τους, κι όλα μαζί έδωσαν στην *Αντιγόνη* την ποιότητα που επιδιώξαμε. Είναι η Μάρω Κο-

ντού, ο Νίκος Καζής, ο Γιάννης Αργύρης, ο Βύρων Πάλλης, ο Μορίδης, καθώς επίσης η Ίλια Λιβυκού και ο Καρούσος.

Επιβάλλεται όμως να υπογραμμίσω ξεχωριστά τη συμβολή του Γιώργου Ανεμογιάννη, που επένδυσε το έργο με μοναδικής αυθεντικότητας σκηνικά· τα χαρακτηρίζει όλα αισθητική δημιουργία και ο τόνος εκείνος που επέτρεψε να δημιουργηθεί η οπτική ατμόσφαιρα που αποζητούσε ο Σοφοκλής. Ο Αργύρης Κουνάδης έγραψε –το είπαν οι κριτικοί– μια εξαίρετη μουσική, και μόνο έπαινοι γράφτηκαν για τη φωτογραφία του φιλμ, που οφείλεται στον Ντίνο Κατσουρίδη.
Δεν είναι βέβαια κάτι το τέλειο η *Αντιγόνη* που γύρισα, και ασφαλώς υπάρχουν γι' αυτήν και ορισμένες αντιρρήσεις που ευσταθούν. Εγώ, πάντως, χαίρομαι που σ' αυτόν τον τομέα άνοιξα το δρόμο. Εύχομαι άλλοι να δώσουν καλύτερη συνέχεια σ' ό,τι εγκαινιάζεται με την *Αντιγόνη*...

Περιοδικό «Εικόνες», Ιούλιος 1961

Από τα γυρίσματα της «Αντιγόνης».



Διαβάζοντας το σενάριο
του «Μεθύστακα».
(Μόνο ο Φίνος
δεν χαμογελούσε...).

Ο Τζαβέλλας και οι άλλοι

Η ευτυχία τού να είσαι σκηνοθέτης

του Ντίνου Κατσουρίδη

Ο άνθρωπος

Ο Γιώργος Τζαβέλλας είναι από τις καλύτερες ανθρώπινες περιπτώσεις σκηνοθέτη με τον οποίο συνεργάστηκα – και, δόξα τω Θεώ, έχω συνεργαστεί με πάρα πολλούς. Ήταν ένας άνθρωπος γλυκός, γλυκομίλητος, με πολύ βαθιές ευαισθησίες για όλους, μεγάλους και μικρούς, ένας άνθρωπος με χιούμορ, απ' αυτούς που δε συναντάς εύκολα σήμερα στο χώρο μας. Άντε στο στιλ αυτό να ήταν και ο Αλέκος Σακελλάριος. Βέβαια, εκείνη την εποχή, οι σκηνοθέτες γύριζαν τις ταινίες τους χωρίς το σημερινό άγχος, κι αυτό εξηγεί την άνετη συμπεριφορά τους.

Το να δουλεύεις μαζί με τον Τζαβέλλα, ήταν κάτι παραπάνω από δουλειά· ήταν μια μεγάλη χαρά. Υπήρχε μια ανθρώπινη επαφή μέσα στην ίδια τη δουλειά, όχι έξω, κι ένα στενό δέσιμο, ανθρώπινο, και όχι απλώς επαγγελματικό. Κι αυτό δεν ήταν κάτι που συνέβαινε μόνο μ' εμάς, τους τεχνικούς, αλλά και με τους βασικούς του ηθοποιούς: τον Φωτόπουλο, τον Μακρή, τον Χορν, την Παππά, τον Κατράκη. Φαντάζομαι ότι οι άνθρωποι αυτοί ένιωθαν όπως κι εγώ για τον Τζαβέλλα – κάτι που το θεωρώ πολύτιμο και σχεδόν ανεπανάληπτο· πολύ εντονότερο από τη σχέση μας με τον Σακελλάριο, για παράδειγμα, τον οποίο και αναφέρω, γιατί τον συνέκρινα προηγουμένως με τον Τζαβέλλα.

Ο σκηνοθέτης

Όσον αφορά στη δουλειά του Τζαβέλλα αυτή καθαυτήν, δεν μπορώ να πω ότι σε επίπεδο τεχνικής ήταν κάτι το ιδιαίτερο· όχι, δεν ήταν. Διερωτώμαι όμως αν αυτό μετρούσε τότε. Πιστεύω ότι στην περίπτωση του Τζαβέλλα δε μετρούσε καθόλου. Βέβαια, «ψαχνόταν» πάρα πολύ. Μου ζητούσε πάντα την άποψή μου, κουβεντιάζαμε πολύ, μερικές φορές ξεπερνούσαμε τα κοινά όρια αντοχής. Τελικά, όμως, οι επιλογές ήταν πάντα δικές του. Ο Τζαβέλλας ήταν ένας απ' τους λίγους σκηνοθέτες που ζητούσε την άποψή σου, για να *μην* την εφαρμόσει! Έκανε πάντα αυτό που ταίριαζε του ίδιου, χωρίς όμως την ελαφράδα του Σακελλάριου (ο οποίος έλεγε: «Τι να κάνουμε εδώ, Ντίνο;», έλεγα εγώ: «Ας το κάνουμε έτσι», κι αυτός συμφωνούσε). Ο Τζαβέλλας το κουβέντιαζε, το ψαχούλευε, ώσπου να σε κουράσει, αλλά σχεδόν ποτέ δεν έκανε αυτό που του έλεγες, ακόμα κι αν ήταν σίγου-

ρος ότι είχες δίκιο. Οι επιλογές ήταν πάντα εκατό τοις εκατό δικές του. Ο Τζαβέλλας που βλέπουμε στις ταινίες του, είναι ένας Τζαβέλλας «εκατό τοις εκατό».

Ακόμα κι ο τρόπος που δούλευε με τους ηθοποιούς, ήταν λίγο-πολύ ο ίδιος: το έψαχνε μαζί τους, χωρίς να προσπαθεί να επιβάλει την άποψή του ως πατέρας-δικτάτορας-σκηνοθέτης. Τελικά, πετύχαινε αυτό που ήθελε, χωρίς όμως να δημιουργεί την εντύπωση στον ηθοποιό ότι του το 'χε επιβάλει ο ίδιος. Ο ηθοποιός είχε την αίσθηση ότι το αποτέλεσμα ήταν προϊόν της συνεργασίας τους ή ότι ήταν κάτι δικό του. Και μιλάμε για ηθοποιούς πρώτης κλάσης, για τον Χορν, τον Φωτόπουλο, τον Μακρή, την Παππά, τον Κατράκη, για ηθοποιούς με προσωπικότητα, με βελησνεκές, που κουβαλάνε μαζί τους μια βαλίτσα γεμάτη εμπειρίες. Τελικά, όμως, ο Τζαβέλλας, χωρίς να επιβάλλεται εξωτερικά, χωρίς αυτό το «έτσι θέλω» του σκηνοθέτη, κατάφερνε να κάνει το δικό του· μ' αυτόν τον μειλίχιο, τον αγαπημένο, τον γλυκό του τρόπο, χωρίς φωνές... Δε θυμάμαι τον Τζαβέλλα να 'χει φωνάξει ποτέ στη ζωή του.

Ο Τζαβέλλας ακολουθούσε σε μεγάλο βαθμό το γραμμένο σενάριο. Πολύ σπάνια έφευγε απ' αυτό. Ήταν δύσκολος στους αυτοσχεδιασμούς, δεν είχε ευελιξία στο ν' αλλάξει διαλόγους ή βασικά στοιχεία μιας σκηνής· παρ' όλο που οι συνεργάτες του είχαν συχνά άλλες απόψεις.Όμως, ήταν πολύ σφιχτός στις οποιεσδήποτε αλλαγές. Ήθελε να είναι όσο γίνεται πιο κοντά στο αρχικό σενάριο που είχε σχεδιάσει.

Η συνεργασία μου με τον Τζαβέλλα

Η πρώτη μου επαφή με τον Γιώργο Τζαβέλλα ήταν όταν πρωτομπήκα στο «φινέικο». Άρχισα ν' ασχολούμαι με τον κινηματογράφο το 1950, δούλεψα βοηθός σκηνοθέτη τού Γρηγόρη Γρηγορίου στο *Πικρό ψωμί*, έκανα στη συνέχεια διάφορες δουλειές εδώ κι εκεί, είτε ως φωτογράφος πλατό, είτε ως βοηθός οπερατέρ, και, το Νοέμβρη του 1951, πήγα στη Φίνος Φιλμ, όπου κι έμεινα 8 ολόκληρα χρόνια.

Όταν πήγα, βρήκα τον Γιώργο Τζαβέλλα στο τέλος των γυρισμάτων της *Αγνής του λιμανιού*. Αυτές ήταν και οι πρώτες μου κινηματογραφικές εντυπώσεις στου Φίνου: θυμάμαι τον Μάνο Χατζιδάκι να κάθεται στο πιάνο και ν' αυτοσχεδιάζει τα τραγούδια στις σκηνές του καμπαρέ. Έμεναν λίγες μέρες γυρισμάτων, αυτές του καμπαρέ· η υπόλοιπη ταινία είχε γίνει. Εγώ δούλεψα ως βοηθός οπερατέρ, κι ύστερα παρακολούθησα το μοντάζ, το οποίο έκανε ο Φίνος σε μια χειροκίνητη μουβιόλα, με τον Τζαβέλλα από δίπλα να παρακολουθεί.

Στη συνέχεια, δούλεψα στο *Σωφεράκι* και στον *Γρουσούζη*. *Το σωφεράκι* ήταν και η πρώτη ουσιαστική μου συνεργασία με τον Τζαβέλλα, γιατί απ' τη μια μεριά δούλευα ως βοηθός οπερατέρ, κι απ' την άλλη έκανα το μοντάζ της ταινίας. Το ίδιο ακριβώς έγινε και στον *Γρουσούζη*. Η επόμενη φορά που ξανασυναντηθήκαμε, ήταν στα πλατό του *Μια ζωή την έχουμε*: για κάποιο λόγο, υπήρξε μια διένεξη ανάμεσα στον Τζαβέλλα και τον Φίνο, και σταμάτησαν τη μέχρι τότε συνεργασία τους. Στο *Μια ζωή την έχουμε* έκανα διεύθυνση φωτογραφίας και μοντάζ, ενώ η τελευταία φορά που συνεργαστήκαμε, ήταν όταν έκανα διεύθυνση φωτογραφίας στην *Αντιγόνη*.

Ο Τζαβέλλας και ο Φίνος

Ο Τζαβέλλας συνεργάστηκε σε αρκετές ταινίες με τον Φίνο. Ωστόσο, ήταν ένας άνθρωπος που δεν «κόλλαγε στα δικά του χνώτα». Ο Φίνος ήταν πολύ κλεισμένος, πολύ «σφιχτός» χαρακτήρας και δεν ταίριαζε με τον Τζαβέλλα. Αυτός είναι ο λόγος που, κατά τη δική μου εκτίμηση, ο Τζαβέλλας, από κάποια στιγμή και μετά, δεν ήθελε να έχει σχέσεις με τον Φίνο. Βεβαίως, στα θέματα που έπρεπε να ληφθεί μια συναπόφαση απ' τους δύο άνδρες, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Τζαβέλλας κατάφερνε να κάνει εκείνο που ήθελε· όπως, για παράδειγμα, να εξασφαλίσει τους ηθοποιούς που εξαρχής είχε σκεφτεί ότι θα ταίριαζαν στα σενάριά του. Τις περισσότερες φορές που ο Τζαβέλλας ξεκινούσε ένα σενάριο, ήξερε από πριν ποιος θα παίξει ποιον, ότι θα έχει τον Φωτόπουλο, τον Μακρή, τον Χορν... Έτσι εξ άλλου δούλευε τότε όλος ο κόσμος, κι όχι μόνο ο Τζαβέλλας.

Ένα επεισόδιο από το *Σωφεράκι*

Ένα περιστατικό από το *Σωφεράκι* δείχνει, νομίζω, το χαρακτήρα του Τζαβέλλα. Όταν έκανε το καστ της ταινίας, διάλεξε τον Γιάννη Ιωαννίδη για να υποδυθεί το αφεντικό του Φωτόπουλου. Τον καλεί λοιπόν και του λέει: «Κοίτα να δεις, υπάρχει μια σκηνή που παίρνεις το αυτοκίνητο απ' τον Φωτόπουλο και το πας στο γκαράζ. Οδηγείς;» «Δεν είσαι καλά!» είπε ο Ιωαννίδης. «Και βέβαια οδηγώ!» Ξεκινάμε τα γυρίσματα και φτάνουμε επιτέλους στη σκηνή που πρέπει ο Ιωαννίδης να οδηγήσει το σαραβαλάκι. Και τότε αποδεικνύεται ότι δεν έχει ιδέα από οδήγηση. Έγινε μια ολόκληρη ιστορία για να μπαλώσουμε τα πράγματα και να δείξουμε ότι τάχα οδηγεί. Ε λοιπόν, ο Τζαβέλλας δεν άνοιξε το στόμα του να πει τίποτα. Γέλαγε –μάλιστα: γέλαγε!– σαν μωρό παιδί για τη στάση του Ιωαννίδη· ενώ ένας άλλος σκηνοθέτης θα ήθελε εκείνη τη στιγμή να τον «καρυδώσει».

Η Yvonne Sanson

Όταν ο Τζαβέλλας αποφάσισε να γυρίσει το *Μια ζωή την έχουμε* με τον Φίνο, έκαναν κι οι δυο τους μια προσπάθεια ανοίγματος στην αγορά του εξωτερικού. Γι' αυτό και αποφάσισαν, η πρωταγωνίστρια να είναι ξένη. Όμως ο βασικός λόγος της αποτυχίας της ταινίας ήταν η κακή επιλογή που έκαναν: η Yvonne Sanson ήταν πια μια ξεπεσμένη σταρ, με όλα τα καπρίτσια που μπορεί να έχει, ακριβώς γι' αυτό το λόγο. Η χειρότερη εμπειρία της ζωής μου με ηθοποιό ήταν μαζί της. Επειδή συναισθανόταν ότι είχε «περάσει η μπογιά» της, ότι είχε γεράσει, καθόταν με τις ώρες να μακιγιαριστεί. Ο μακιγιέρ κυριολεκτικά την «έκτιζε» πριν εμφανιστεί στο πλατό. Δεν ήθελε με κανένα τρόπο να σπάσει το πρόσωπό της, δεν έκανε καμιά γκριμάτσα, δε χαμογελούσε ποτέ: μια μάσκα. Κι όλα αυτά ξεκινούσαν απ' το γεγονός ότι είχε φοβία για την εμφάνισή της. Ετοιμαζόμαστε να ξεκινήσουμε τα γυρίσματα, κι αυτή φώναζε: «Momento, momento!» κι έτρεχε να κοιταχτεί στον καθρέφτη, να φτιάξει μια τρίχα, μια σκιά στα μάτια. Ήταν η μοναδική φορά που ο Τζαβέλλας δεν μπορούσε να κάνει τίποτα. Κατάλαβε ότι είχε κάνει λάθος επιλογή, αλλά

Ο Γιώργος Τζαβέλλας και ο Ντίνος Κατσουρίδης, ετοιμάζοντας ένα πλάνο του «Μια ζωή την έχουμε». Πίσω απ' το γκισέ, ο Δημήτρης Χορν και ο Περικλής Χριστοφορίδης. Όσο για την Yvonne Sanson, αγνοούμε αν κοιτάχτηκε για τελευταία φορά στον καθρέφτη!

Ο Ντίνος Κατσουρίδης στα γυρίσματα της «Αντιγόνης». Κι όμως, δεν έμεινε ικανοποιημένος από τη δουλειά του.

δεν είπε τίποτα. Ο Χορν θα ήταν τελείως διαφορετικός αν δίπλα του είχε ένα άλλο ταίρι, μια κοπελιά που, πρώτα πρώτα, θα 'πρεπε να 'ναι νέα, να τη βλέπεις στο δρόμο και να θέλεις να την πιεις σ' ένα ποτήρι νερό. Τη Sanson πού να την πιεις; Σ' ένα κουβά; Ρώτησα τον Τζαβέλλα γιατί δεν την άλλαξε, αφού είχε καταλάβει ότι η ταινία δεν προχωρούσε μαζί της, αλλά δεν πήρα ποτέ μου απάντηση.

Η *Αντιγόνη*

Ο Τζαβέλλας δεν είχε ιδιαίτερη άποψη για θέματα κινηματογραφικής τεχνικής. Όλα ξεκινούσαν από την εμπιστοσύνη που έτρεφε στους συνεργάτες του. Ας πάρουμε για παράδειγμα τη δουλειά που έκανα στην *Αντιγόνη*: ήταν μια φωτογραφική άποψη που σχεδόν την επέβαλα εγώ, με είχε εν λευκώ εξουσιοδοτήσει να κάνω αυτό που πίστευα καλύτερο. Βέβαια, είχαμε συνεργαστεί σε τόσες άλλες ταινίες... Εκ των υστέρων, πάντως, μετάνιωσα για τη φωτογραφία της *Αντιγόνης*. Ήταν ένας θεόρατος όγκος δουλειάς, ίσως όμως ήταν λάθος μου η επιλογή αυτής της σκοτεινής, θεατρικής φωτογραφίας. Η αρχαία τραγωδία θα μπορούσε να λειτουργήσει εντελώς διαφορετικά· για παράδειγμα, στο άπλετο φως της υπαίθρου.

Το μεγαλύτερο μέρος των γυρισμάτων της *Αντιγόνης* έγινε στο μεγάλο πλατό του Στούντιο Άλφα, στα Μελίσσια. Είχε γίνει τρομερή δουλειά στα σκηνικά, στα κοστούμια, στους κομπάρσους κ.λπ. Τα πράγματα θα ήταν πολύ πιο απλά, αν αυτή η δουλειά γινόταν σε ανοιχτούς χώρους, όπως έκανε ο Κακογιάννης στην *Ηλέκτρα*. Η επιλογή του Τζαβέλλα ήταν *και* δαπανηρή *και* δύσκολη. Γι' αυτό κι εγώ ακολούθησα τη συγκεκριμένη γραμμή της φωτογραφικής ερμηνείας, την οποία και αποδέχθηκε ο Τζαβέλλας: υπήρχε ο μεγάλος κίνδυνος, όλο αυτό το στημένο ντεκόρ να φανεί ψεύτικο. Πάντως, ο Τζαβέλλας ήταν ενθουσιασμένος με το τελικό αποτέλεσμα. Προσωπικά, δε θεωρώ την *Αντιγόνη* μιαν απ' τις μεγάλες ταινίες του. Ήταν ένα πάθος της ζωής του: ήθελε να κάνει *οπωσδήποτε* αυτή την ταινία – και την έκανε.

Δεν ξέρω γιατί, μετά το 1964, ο Τζαβέλλας δεν κατάφερε να κάνει άλλη ταινία. Η αλήθεια είναι ότι, μετά την *Αντιγόνη*, έχασα την επαφή μαζί του. Θεωρώ πάντως ότι, ως άνθρωπος, ο Τζαβέλλας είχε πολύ μεγάλες ευαισθησίες. Πιθανότατα τον επηρέασαν αρνητικά οι καταστάσεις που είχαν διαμορφωθεί στο χώρο της παραγωγής. Βρέθηκε λίγο-πολύ εγκλωβισμένος. Δυστυχώς, ο Τζαβέλλας ποτέ του δε θέλησε, δεν αποφάσισε να γίνει ένας σκηνοθέτης-παραγωγός, όπως έκαναν οι περισσότεροι νέοι σκηνοθέτες στη δεκαετία τού '60. Ακόμα και η *Αντιγόνη* έγινε με λεφτά του Τζέιμς Πάρις. Αυτός ήταν που έκανε τον οικονομικό σχεδιασμό.

Αύγουστος 1994

Ένας μεθοδικός σκηνοθέτης

του Αριστείδη Καρύδη-Φουκς

Ο Γιώργος Τζαβέλλας ήταν για μένα ένας πολύ σπουδαίος και σημαντικός σκηνοθέτης. Ήξερε πολύ καλά τι ήθελε. Κι αυτό που ήθελε, ήξερε να το διεκπεραιώνει όσο γίνεται πιο σωστά. Το να δουλεύω μαζί του, ήταν μια όαση· γιατί ήταν εξαιρετικά μεθοδικός στη δουλειά του, και τα πήγαινα πολύ καλά μαζί του.

Τον πρωτογνώρισα στα γυρίσματα του *Μεθύστακα*, το 1949, όπου δούλεψα ως βοηθός οπερατέρ και είχα κι έναν μικρό ρόλο στην ταινία. Ο Τζαβέλλας «γύριζε» πολύ μεθοδικά, αλλά αργά, τις σκηνές. Έκανε περίπου οκτώ μήνες να τελειώσει τον *Μεθύστακα*· κι αυτό, γιατί ήθελε να βλέπει τις σκηνές που γυρίζαμε. Όμως, εκείνη την εποχή, δεν ήταν δυνατόν να εμφανιστεί αμέσως το φιλμ· έκανε δυο-τρεις μέρες. Και ο Τζαβέλλας σταματούσε τα γυρίσματα, περίμενε να δει τις σκηνές που είχε τραβήξει, και μετά συνεχίζαμε. Αυτό, φυσικά, ενόχλησε τον Φίνο, γιατί ξοδεύτηκαν πολλά λεφτά στην παραγωγή· δεν ήταν καθόλου ενθουσιασμένος με την ταινία. Μια μέρα πριν βγει *Ο μεθύστακας* στις αίθουσες, μαζεύτηκαμε οι τεχνικοί, ένας-δυο ηθοποιοί, ο Τζαβέλλας και ο Φίνος, και είδαμε την ταινία στο «Τιτάνια». Όταν τέλειωσε η προβολή, έπεσε βουβαμάρα. Το κλίμα ήταν βαρύ. Τότε ο Τζαβέλλας, που πίστευε απόλυτα στο έργο, πρότεινε στον Φίνο να του αγοράσει ένα ποσοστό – κι έτσι έγινε. *Ο μεθύστακας* βγήκε μετά στις αίθουσες κι έκανε 305.000 εισιτήρια μόνο στην Πρώτη Προβολή. Ένα μεγάλο μέρος της επιτυχίας οφειλόταν στον Ορέστη Μακρή, αλλά και στη δουλειά του Τζαβέλλα. Ήταν μια πάρα πολύ σπουδαία ταινία, σε σύγκριση και με τις άλλες ελληνικές ταινίες εκείνης της περιόδου, η πρώτη που πήγε να ξεφύγει απ' τα καθιερωμένα.

Ο Τζαβέλλας γύρισε λίγες ταινίες· κι αυτό γιατί, όπως είπα και πιο πάνω, ήταν πολύ μεθοδικός. Τις «ψείριζε». Είχε πολλές απαιτήσεις απ' τους συνεργάτες του. Στην αρχή δεν το είχα καταλάβει, αφού όμως δούλεψα λίγο καιρό μαζί του, διαπίστωσα ότι ο Τζαβέλλας δεν ήθελε να του κάνουν οι άλλοι προτάσεις πάνω στη δουλειά του. Εγώ του έκανα κάποιες υποδείξεις, κι αυτός από ευγένεια τις άκουγε, αλλά δεν τις εφάρμοζε ποτέ. Αυτό που ήθελε να κάνει, το είχε ήδη μέσα στο μυαλό του μήνες και μήνες πριν. Έτσι, αφού έκανα την παραπάνω διαπίστωση, έπαψα κι εγώ να τον ενοχλώ με παρατηρήσεις. Με τους ηθοποιούς του σπάνια είχε διαφορές. Ήξερε τι περίμενε απ' αυτούς. Δεν τους είχε διαλέξει τυχαία. Είχε από πριν αποφασίσει ποιος του έκανε για τον κάθε ρόλο, γνώριζε πολύ καλά τις δυνατότητές του ως ηθοποιού κι έπαιρνε αυτό που *εκείνος* μπορούσε να

δώσει. Έκανε ελάχιστες πρόβες με τους ηθοποιούς, αλλά συζητούσε αρκετά μαζί τους.

Ο Τζαβέλλας δεν αυτοσχεδίαζε ποτέ. Είχε μια συγκεκριμένη άποψη για τις ταινίες του. Αν του έλεγες κάτι, λ.χ.: «Γιατί δεν το κάνουμε αλλιώς;», αυτός απαντούσε: «Μα έτσι λέει το σενάριο!» Λες και το σενάριο το 'χε γράψει κάποιος άλλος! Ήταν ένας γλυκύτατος κι ευγενικός άνθρωπος. Επιπλέον, «ήξερε γραφή κι ανάγνωση»· ήταν, δηλαδή, διανοούμενος, κάτι σπάνιο για τους σκηνοθέτες εκείνης της εποχής. Δεν έβγαλε καμία σχολή κινηματογράφου. Ήταν αυτοδίδακτος. Κι όμως, ήξερε όλα τα τεχνικά θέματα. Τα είχε μάθει μέσα απ' τη δουλειά και την παρατήρηση. Και τα 'χε μάθει σωστά. Γι' αυτό έκανε τόσο σημαντικές ταινίες.

Αύγουστος 1994

«Ο μεθύστακας»: Με τον Αριστείδη Καρύδη-Φουκς (αριστερά) να υποδύεται το φίλο του Δημήτρη Χορν.

Η μάχη της τελευταίας λατέρνας

του Μπάμπη Ακτσόγλου

Ο Γιώργος Τζαβέλλας και ο Αλέκος Σακελλάριος ήταν φίλοι και συνεργάτες. Το 1968, μάλιστα, βρέθηκαν συγκατηγορούμενοι σε δίκη, όταν τους μήνυσαν η Αλίκη Βουγιουκλάκη και ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ για ένα επιθεωρησιακό τους νούμερο. Ωστόσο, το Μάιο του 1955, οι δύο άνδρες ξεκίνησαν έναν αληθινό πόλεμο μεταξύ τους, με αφορμή μια... λατέρνα.

Συνηθιζόταν εκείνη την εποχή, οι επώνυμοι σκηνοθέτες του ελληνικού κινηματογράφου να στέλνουν επιστολές στον Τύπο, για να ενημερώσουν τους αναγνώστες των εφημερίδων και των περιοδικών για τα επόμενα σχέδια ή τις ταινίες που ετοίμαζαν να ξεκινήσουν. Όλως παραδόξως, όμως, στα μέσα Μαΐου του 1955, ο Γιώργος Τζαβέλλας και ο Αλέκος Σακελλάριος ανακοίνωσαν την πρόθεση να γυρίσουν ουσιαστικά *την ίδια* ταινία, με προσωρινό τίτλο *Η τελευταία λατέρνα*. Ήταν λογικό, οι καλλιτεχνικοί αρθρογράφοι της εποχής ν' αναρωτηθούν ποιος έκλεψε την ιδέα ποιανού, αφού τα δύο κινηματογραφικά σχέδια είχαν όχι μόνο κοινό τίτλο, αλλά και παρεμφερή υπόθεση: την περιπλάνηση και τις δραματικές περιπέτειες δύο λατερνατζήδων. Αναγκαστικά, Τζαβέλλας και Σακελλάριος πέρασαν στην επίθεση, κατηγορώντας ο ένας τον άλλο για λογοκλοπή, ενώ την πατρότητα της ιδέας των δύο σεναρίων διεκδίκησε και ο γνωστός χορογράφος Γιάννης Φλερύ, μπερδεύοντας ακόμα περισσότερο τα πράγματα. Εμείς θα σταθούμε σε μερικά σημεία αυτής της διαμάχης, δημοσιεύοντας αποσπάσματα από τις επιστολές που αντάλλαξαν δημόσια οι δύο φίλοι, γιατί πιστεύουμε ότι περιέχουν ενδιαφέροντα στοιχεία για τον τρόπο που γίνονταν οι ταινίες εκείνη την περίοδο, αλλά και γιατί είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικές ως προς το χαρακτήρα των δύο σκηνοθετών, οι οποίοι δεν δίσταζαν να μιλήσουν «έξω απ' τα δόντια» όταν ήταν να υπερασπιστούν την αυθεντικότητα του έργου τους.

Την Τετάρτη 18 Μαΐου 1955, δημοσιεύεται στην εφημερίδα «Έθνος» επιστολή τού Γιώργου Τζαβέλλα, σε απάντηση μιας άλλης επιστολής του Αλέκου Σακελλάριου, με την οποία ο τελευταίος ειρωνευόταν την πρόθεση του Τζαβέλλα να γυρίσει ταινία με ίδιο θέμα και τίτλο. Γράφει λοιπόν ο δημιουργός του *Μαρίνου Κοντάρα*:

Φίλτατε κ. Μαμάκη,

Με τη γνώριμη αβρότητά του, ο αγαπητός φίλος και συνάδελφος κ. Αλέκος Σακελλάριος έθεσε με το χθεσινό του γράμμα ένα ζήτημα. Μιλώντας για την καινούργια του ταινία, αναφέρει πως με κατάπληξη έλαβε γνώση ότι ετοιμάζομαι να γυρίσω ένα νέο φιλμ, με τίτλο: Τελευταία λατέρνα. *Η κατάπληξη όμως η δική μου ήταν πολύ μεγαλύτερη σαν διάβασα τη δική του επιστολή. Ο κ. Σακελλάριος πρόκειται να γυρίσει την καινούργια του ταινία με τη Φίνος Φιλμ. Φανταζόμουν, λοιπόν, ότι ο εκλεκτός συνάδελφος θα είχε εγκαίρως πληροφορηθεί από τον ίδιο τον παραγωγό του για την προτεραιότητα του έργου μου· γιατί, πριν δύο ολόκληρα χρόνια, είχα συζητήσει δια μακρών και επανειλημμένως με τον κ. Φίνο την* Τελευταία λατέρνα *μου, την εποχή που συνεργαζόμουν στενότατα μαζί του. Μάλιστα, είχα προτείνει τότε τον έναν από τους δύο λατερνατζήδες του έργου να τον υποδυθεί ο Μίμης Φωτόπουλος, όπως, κατά σύμπτωση, κάνει τώρα ο κ. Σακελλάριος. Αλλά και ο Ορέστης Μακρής, που θα ζωντανέψει με τη δυναμική τέχνη του έναν λατερνατζή στη δική μου ταινία, ο μαέστρος Σουγιούλ (που του ανακοίνωσα πάλι πριν δύο χρόνια, όταν συνέπεσε να είμαστε μαζί στην Αίγυπτο, αυτή μου την ιδέα) και ο ίδιος ο Μάνος Χατζιδάκις, ο συνθέτης του κ. Σακελλάριου (για να μην αναφέρω και τον παραγωγό Αντώνη Ζερβό), μπορούν να βεβαιώσουν ότι έχω την προτεραιότητα της* Τελευταίας λατέρνας *και της όποιας «συμπτώσεως» υπάρχει στον τίτλο και στο ξεκίνημα της ταινίας με ήρωες δύο λατερνατζήδες. Δεν τους επικαλούμαι όμως ως μάρτυρες, γιατί, νομίζω, ψθάνει ο κ. Φίνος. Είμαι βέβαιος ότι δεν θ' αρνηθεί να βεβαιώσει τα όσα ανωτέρω αναφέρω. Βέβαια, έτσι αποδεικνύεται ότι η δική μου* Λατέρνα *δεν είναι τελευταία, αλλά... πρώτη· ή, αν θέλετε, τελευταία μεν, αλλά με προτεραιότητα εμπνεύσεως...*

Με τα πιο φιλικά μου αισθήματα,

Γιώργος Τζαβέλλας

Για να προκαταλάβει το έδαφος και να δείξει ότι είναι έτοιμος να ξεκινήσει πρώτος τη δική του *Λατέρνα*, ο Γιώργος Τζαβέλλας προχώρησε σε μια πονηριά. Πήρε τον Ορέστη Μακρή, τον έστησε δίπλα σε μια λατέρνα και τον φωτογράφησε με τα μέλη ενός κινηματογραφικού συνεργείου, σαν η ταινία να είχε κιόλας ξεκινήσει. Ύστερα μοίρασε τις φωτογραφίες στον Τύπο. Μπορεί κάποιους να ξεγέλασε, όχι όμως και τον Αλέκο Σακελλάριο, ο οποίος, στις 21 Μαΐου, έστειλε νέα επιστολή στο «Έθνος».

Φίλε κ. Μαμάκη,

Φαίνεται ότι ο κ. Τζαβέλλας βάλθηκε να με κάνει μόνιμο και... άμισθο –φευ!– συνεργάτη της στήλης σου. Με γεια του, με χαρά του. Σήμερα, όμως, που έγινε πιο σαφής στις ανόητες κατηγορίες εναντίον μου, είμαι υποχρεωμένος κι εγώ να του πω μερικές πικρές αλήθειες, που ίσως να τον δυσαρεστήσουν. Θα τον επαναφέρουν όμως, ασφαλώς, στην τάξη.

Ο κ. Τζαβέλλας, λοιπόν, εφαρμόζει στην προκειμένη περίπτωση, με φανατική πίστη στην αποτελεσματικότητά της, τη γνωστή τακτική τού «ψωνάζει ο κλέφτης για να φύγει ο νοικοκύρης»· και «νοικοκύρης» σχετικά με τον κ. Τζαβέλλα δεν είμαι για πρώτη φορά. «Νοικοκύρης» ήμουν σε ολόκληρες φράσεις από τον γνωστό Μεθύστακά *του, όπως μπορεί να βεβαιώσει ο ακέραιος πάντοτε και έντιμος Ορέστης Μακρής, στο στόμα του οποίου είχα βάλει φράσεις και ασεία που τα είχε ξαναπεί ο ίδιος ο Μακρής στην οπερέτα* Μποέμ της Αθήνας, *που είχαμε γράψει με τον Χρ. Χαιρόπουλο κι είχε παιχτεί το καλοκαίρι του 1936 στο θέατρο «Αθήναιον»· και, για να γίνω ακόμα πιο σαφής, θα θυμίσω στον αγαπημένο μου*

Ορέστη –θα το θυμάται, ασφαλώς, κι ο φίλτατός μου Λαλάκης– το διάλογο με το «σιδηρόδρομο» που, επειδή δεν μπορούσε απ' το μεθύσι του τάχα να τον πει, ο Μακρής έλεγε: «εφτά-οχτώ βαγόνια και η μηχανή μπροστά».

Δεν είπα ποτέ σε κανέναν τίποτα γι' αυτή την πειρατική αρπαγή φράσεων από ένα κείμενο δικό μου, και δεν θα το έλεγα και τώρα, αν, ύστερα από την απρεπή επιμονή του να με αποκαλεί λογοκλόπο, δεν θεωρούσα απαραίτητο να σκιαγραφήσω κάπως –αμυδρά, προς το παρόν– τον άνδρα.

Κι ας έρθουμε τώρα στο ψητό. Λέει ο κ. Τζαβέλλας –αυτά τα «αγαπητός» και «φίλτατος»... κόβονται, για να μη μας αποσιχαθούν οι αναγνώστες σου– λέει, λοιπόν, ο κ. Τζαβέλλας ότι άρχισε το γύρισμα και, για να πείσει τους αφελέστερους εκ των αφελών –μάταιη προσπάθεια, γιατί τόσον αφελείς δεν υπάρχουν–, δημοσιεύει και μια φωτογραφία του δήθεν γυρίσματος. Για ν' αρχίσει όμως ένα γύρισμα, όπως ξέρουν και τα παιδάκια των στούντιο που κρατάνε τα ρεφλεκτέρ, πρέπει να υπάρχει ένα σενάριο ντεκουπαρισμένο, διηρημένο δηλαδή κατά πλάνα, κατά εικόνες, με αύξοντα αριθμό. Σενάριο ντεκουπαρισμένο ο κ. Τζαβέλλας δεν έχει. Αν έχει –σενάριο ντεκουπαρισμένο κι όχι την υπόθεση του έργου–, ας καταθέσει ένα αντίγραφο στην Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, να καταθέσω κι εγώ το δικό μου, και να παρακαλέσουμε και τους συναδέλφους μας να μας λύσουν τη διαφορά. Αυτό είναι βέβαιο ότι ο κ. Τζαβέλλας δεν θα το δεχθεί. Αλλά δεν είναι μόνο αυτό: στη φωτογραφία του «πρώτου γυρίσματος», ο κ. Τζαβέλλας, στην αφελή βιασύνη του, υπέπεσε σ' ένα χονδροειδές σφάλμα. Η φωτογραφία της λατέρνας –η «Γοργόνα», όπως τη λένε οι λατερνατζήδες– παριστάνει, όπως διακρίνεται καθαρότατα, δύο παιδάκια ή δύο αγγελουδάκια αγκαλιασμένα. Αν λοιπόν είναι πραγματικό το γύρισμα κι όχι αφελέστατη «μπαρούφα», τότε, αυτή η λατέρνα με την ίδια «Γοργόνα» πρέπει να υπάρχει και στην ταινία του, αν τη γυρίσει τελικά. Όπως ξέρω όμως –μου το είπε προχτές στο «Έθνος» ο ίδιος–, η υπόθεση του έργου θέλει στη θέση τής «Γοργόνας» τη φωτογραφία της γυναίκας του πρωταγωνιστού του, του κ. Μακρή δηλαδή, που θα είναι και η πρωταγωνίστρια του έργου. Αν λοιπόν γυριστεί ποτέ η ταινία του κ. Τζαβέλλα, θα δουν οι αναγνώστες σου, που είναι συγχρόνως και θεατές, με ποιον χονδροκομμένο τρόπο πήγε να τους εξαπατήσει.

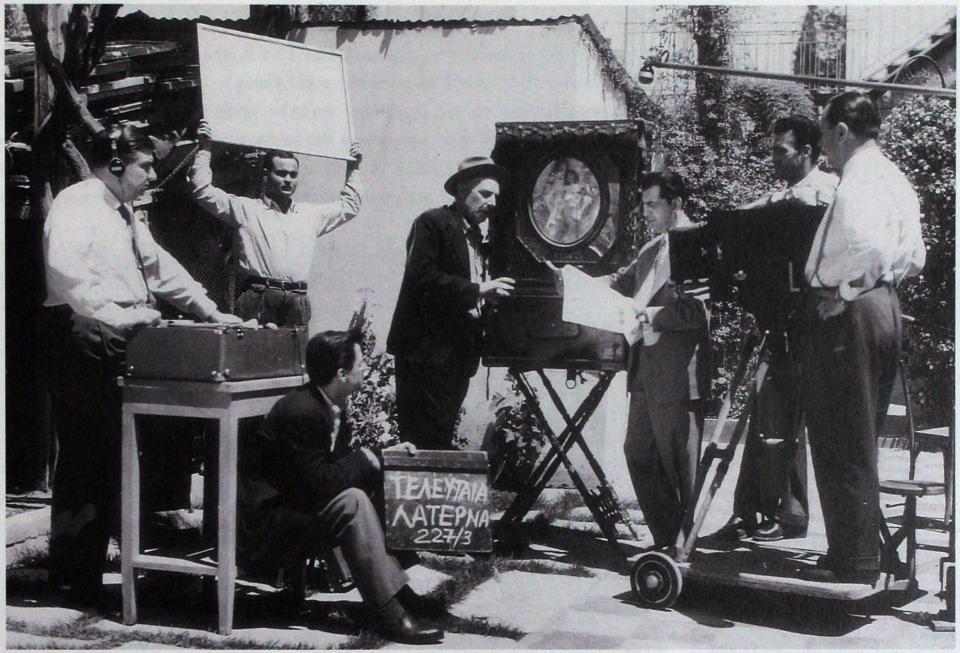
Εγώ δεν άρχισα ακόμα το γύρισμα. Θα τ' αρχίσω μόλις είναι σε θέση να «γυρίσει» ο κ. Φωτόπουλος, που είναι τώρα στη Θεσσαλονίκη. Θα συμβεί όμως –και να μου το θυμάστε– το εξής περίεργο: η ταινία μου θα είναι έτοιμη να προβληθεί στους κριτικούς και στους δημοσιογράφους, ενώ ακόμα η ταινία του κ. Τζαβέλλα θα γυρίζεται. Ο κ. Τζαβέλλας πιθανόν να κάνει ένα-δυο ακόμα τέτοιου είδους θεαματικά γυρίσματα για τους αφελείς, θα σταματήσει όμως. Θα σταματήσει, για να κάνει την απαραίτητη προεργασία για το πραγματικό γύρισμα, δουλειά που εγώ έχω κάνει ήδη.

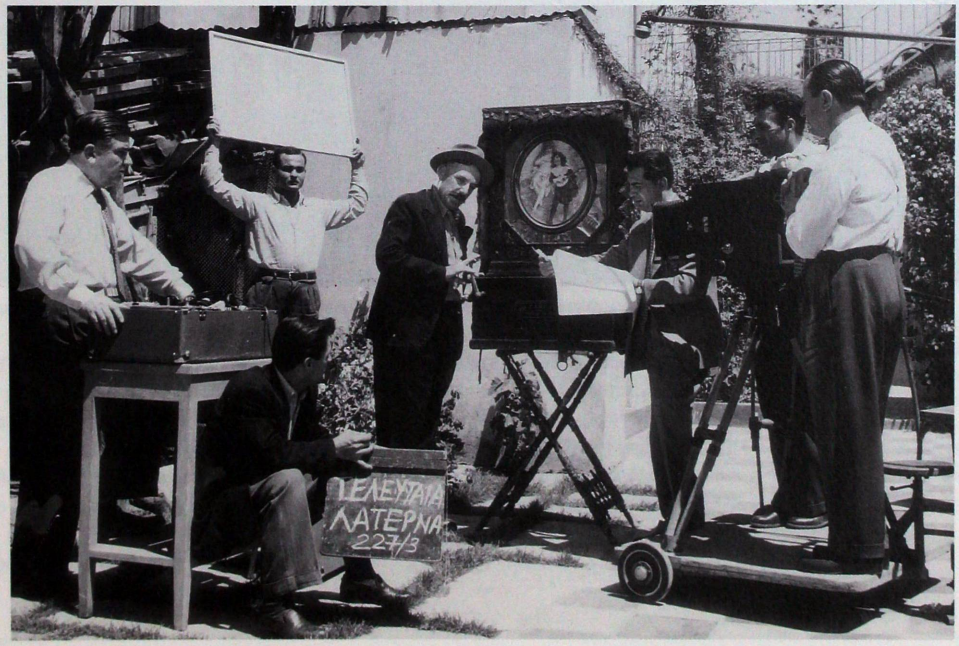
Όσο για το ζήτημα της προτεραιότητος της «ιδέας», ο κ. Τζαβέλλας ομολογεί, βέβαια, ύστερα από όσα συντριπτικά πράγματα του είπα με πρόσωπα και με ημερομηνίες –έχω κι άλλα στη διάθεσή του–, ότι η περίφημη αυτή «ιδέα» δεν... «μυρίζει θάλασσα». Ομολογεί ότι ήταν νούμερο επιθεωρήσεως, ομολογεί ότι ήταν τραγούδι, ομολογεί ότι ήταν χρονογράφημα. Αντί να κοκκινίσει όμως λιγάκι, εξακολουθεί να με κατηγορεί ότι δανείστηκα την «ιδέα» του. Δεν τον παρεξηγώ όμως. Ο κ. Τζαβέλλας έχει μερικες «ιντέ ψιξ»: νομίζει ότι όλοι προσπαθούν να διαρρήξουν το χρηματοκιβώτιο των πνευματικών του θησαυρών και να του αρπάξουν τις ιδέες του, έστω κι αν είναι ιδέες «ιμιτασιόν», τύπου λατερνατζήδων. Κάποτε έφτασε να κατηγορήσει τον... Τσάρλι Τσάπλιν, τον μεγάλο Σαρλό –ήθελε μάλιστα να του κάνει και... μήνυση!–, επειδή, λέει –κρατηθείτε να μην πέσετε!–, του... έκλεψε μια «ιδέα» του κι έκανε... Τα φώτα της ράμπας! *Ευτυχώς, δηλαδή, που υπάρχει κι ο κ. Τζαβέλλας με τις «ιδέες» του. Αλλιώς, τι θα γινόμαστε ο... Σαρλό κι εγώ!*

Ευχαριστώ για τη φιλοξενία,

Αλέκος Σακελλάριος

Από τα «ψεύτικα» γυρίσματα της «Τελευταίας Λατέρνας».





Οι Αλέκος Σακελλάριος, Φιλοποίμην Φίνος και Γιώργος Τζαβέλλας, μετά το τέλος της διένεξης που χώρισε προσωρινά δύο φίλους και συνεργάτες.

Υ.Γ.: Στο τέλος της χθεσινής του επιστολής, ο κ. Τζαβέλλας έχει –επιτέλους!– και κάτι αντρίκιο, κάτι ηρωικό, «ασορτί» με το επώνυμό του. Λέει, δηλαδή, να κάνουμε κι οι δυο τις Λατέρνες *μας, και να μας κρίνει πια ο κόσμος. Σύμφωνοι. Κι αν το έλεγε αυτό απ' την αρχή, δεν θα γινόταν τόση φασαρία. Όσο για τον Γιαννάκη τον Φλερύ, τον εξαιρετικό χορευτή και χορογράφο, που διεκδικεί κι αυτός την* Τελευταία λατέρνα, *ίσως έχει περισσότερα δικαιώματα από τον κ. Τζαβέλλα. Να, λοιπόν, που υπάρχει και τρίτη* Τελευταία λατέρνα. *Έτσι, αν γίνουμε δέκα, θα κάνουμε και... Σύλλογο!*

Σε απάντηση του Αλέκου Σακελλάριου, ο Γιώργος Τζαβέλλας έστειλε στο «Έθνος» μια μακροσκελέστατη επιστολή, που δημοσιεύτηκε στο φύλλο της Δευτέρας 23 Μαΐου 1955. Λέει, μεταξύ άλλων, ο σκηνοθέτης της *Κάλπικης λίρας*:

Όπως είπα και το ξαναλέω για τελευταία φορά, δεν ζήτησα δίπλωμα ευρεσιτεχνίας για την ανακάλυψη της λατέρνας και των λατερνατζήδων εν Ελλάδι. Αλλά προ δύο ετών ανακοίνωσα την ιδέα της Τελευταίας λατέρνας *ως ολοκληρωμένο έργο στον κ. Φίνο, με κύριους πρωταγωνιστές δύο τύπους της παλιάς Αθήνας που σβήνει –δύο λατερνατζήδες– (τους οποίους θα αξιοποιούσαν ο Μακρής και ο Φωτόπουλος), και με κεντρική βάση την κωμωδία και το δράμα τους, σε αντίθεση με τη σημερινή ζωή που έρχεται να εξαφανίσει σιγά σιγά το ρομαντικό τους τραγούδι, το τραγούδι της «τελευταίας λατέρνας». Όλα αυτά (με τη διαφορά ότι αντί του Μακρή μπαίνει ο Αυλωνίτης) υπάρχουν και στην* Τελευταία λατέρνα *των κ.κ. Σακελλάριου-Φίνου που, αν την είχαν γυρίσει και την είχαν προβάλει ως ταινία, τότε αχρηστευόταν το δικό μου σενάριο· γιατί δε θα μπορούσα πια να κάνω ένα δεύτερο φιλμ με τον ίδιο ή παρεμφερή τίτλο, με τους ίδιους τύπους πρωταγωνιστών και με το ίδιο ξεκίνημα ιδέας. Κι ας διαφέρει από κει και πέρα η δική μου πλοκή από την υπόθεση του κ. Σακελλάριου (όπως μας τη διηγήθηκε ο ίδιος, η δική του είναι το γαλλικό φιλμ* Άλλος για το Παρίσι *· κι ας το τροποποιήσει εγκαίρως, πριν βρει κι από πουθενά αλλού τον μπελά του).*

Αφού απαριθμεί πέντε περίεργες συμπτώσεις, που δείχνουν τη βιασύνη της Φίνος Φιλμ και του Αλέκου Σακελλάριου να διεκδικήσουν την πατρότητα του σεναρίου τους, ο Γιώργος Τζαβέλλας επανέρχεται στο θέμα των στημένων γυρισμάτων που είχε κάνει:

Την έναρξη αυτού του γυρίσματος ειρωνεύεται ο κ. Σακελλάριος... Δε θα μου μάθει ο κ. Σακελλάριος πώς γυρίζονται οι ταινίες και πώς γράφονται τα σενάρια, τη στιγμή που τον έχω μάθει εγώ, όταν του βάφτισα το πρώτο του φιλμ Παπούτσι από τον τόπο σου *και του έδωσα δικά μου σενάρια, που μου ζήτησε για να κατατοπιστεί πώς γράφονται, πώς μπαίνουν τα πλάνα και οι αριθμοί, και τον βοήθησα όσο μπορούσα στα πρώτα του κινηματογραφικά βήματα. Αλλά φαίνεται ότι δεν ήμουν καλός δάσκαλος, γιατί τα μετέπειτα φιλμ του κ. Σακελλάριου δεν είχαν κανένα ντεκουπάζ (ντεκουπάζ θεωρεί τους αύξοντες αριθμούς των πλάνων ο κ. Σακελλάριος), αλλά ήταν απλώς μια μεταφορά θεατρικών έργων στην οθόνη, λες και ο operatér βρισκόταν μονίμως εγκαθιδρυμένος στην πρώτη σειρά της πλατείας.*

Κι ας μη με απειλεί ο κ. Σακελλάριος ότι θα έχει γυρίσει το σενάριό του πολύ γρήγορα, ενώ εγώ ακόμα θα γυρίζω. Αυτό κάνει κάθε φορά ο κ. Σακελλάριος και τρέχει τόσο πολύ, που είναι αδύνατον να τον πιάσουν οι θεατές. Τη Δεσποινίδα *ετών 39 καυχάται ότι τη γύρισε σε 12 μέρες. Εγώ την* Κάλπικη λίρα *τη γύρισα σε 12 μήνες. Δεν είχα την εντύπωση ότι κάναμε αγώνες ταχύτητας, αλλά ποιότητας... Πάντως, αυτή τη φορά θα βιαστώ –τι να γίνει;– και υπόσχομαι στον κ. Σακελλάριο ότι το έργο μου θα είναι εγκαίρως έτοιμο στη χειμερινή σεζόν, οπότε οι δυο ταινίες θα παιχθούν μαζί. Αυτό δεν το φοβάμαι. Την ταυτόχρονη προβολή την καθιέρωσα πρώτος με τον* Μεθύστακα *και με αντίπαλο τους* Απάχηδες των Αθηνών. *Και το αποτέλεσμα είναι γνωστό.* Ο μεθύστακας *έχει ακόμα το πρώτο ρεκόρ, με 300.000 εισιτήρια. Όταν ο κ. Σακελλάριος προσπάθησε να με μιμηθεί, με σύγχρονη προβολή του* Θανασάκη *και του* Κυριακάτικου ξυπνήματος, *συνέβη το αντίθετο απ' ό,τι περίμενε...*

Καταδέχτηκε ο κ. Σακελλάριος να με βγάλει κλέφτη στον Μεθύστακα, *γιατί ένα ευφυολόγημα ήταν, λέει, δικό του. Εγώ παραδέχομαι ότι όχι μόνο ένα (αυτό του σιδηρόδρομου), αλλά και άλλα τρία-τέσσερα ακόμα δεν μου ανήκουν. Αλλά και δεν τα παρουσίασα για δικά μου, γιατί είναι διεθνώς πασίγνωστα ευφυολογήματα μεθυσμένου και τα έβαλα στο στόμα του Ορέστη Μακρή, όπως συμβαίνει και με όλες τις επιθεωρήσεις.*

Στο τέλος της επιστολής, ο Γιώργος Τζαβέλλας αναφέρεται στα όσα του αποδίδει ο Σακελλάριος σχετικά με τον Chaplin και *Τα φώτα της ράμπας*:

*Όταν οι εφημερίδες έγραψαν ότι η καταπληκτική ομοιότης της πρώτης μου ταινίας (*Χειροκροτήματα*) με την τελευταία ταινία του Σαρλό (*Τα φώτα της ράμπας*) είναι σκανδαλώδης, όταν άπειροι φίλοι, μεταξύ των οποίων πρώτος ο κ. Φίνος, που είχε δει την ταινία στο εξωτερικό, με προέτρεψαν να κάνω αγωγή –έστω και για διαφημιστικούς σκοπούς–, εφόσον τα* Χειροκροτήματα *παίχτηκαν στη Νέα Υόρκη το 1948 και* Τα φώτα της ράμπας *βγήκαν το 1952, όταν ο διευθυντής του εδώ Διεθνούς Πρακτορείου Ειδήσεων μου ζήτησε την έγκριση να διαβιβάσει την είδηση διεθνώς, εγώ όχι μόνο δεν δέχτηκα, αλλά και το απαγόρευσα ρητά, διότι θα ήταν κωμικό να ισχυριστώ ότι η σύμπτωση ήταν κλοπή από τον Σαρλό. Όσον αφορά τον Σαρλό, λέγεται ότι, όταν έμαθε τη διένεξή μας με τον Σακελλάριο, είπε: «Είδες αυτό το παλιόπαιδο, ο Τζαβέλλας, τι πήγε να κάνει σε μένα και... στον Σακελλάριο...»*

Δεν ξέρω τι θα γινόταν ο Σαρλό χωρίς εμένα, πάντως ο κ. Σακελλάριος δεν κινδύνευσε. Κι ούτε, όπως λέει στην επιστολή του, είχε ανάγκη να κάνει διαρρήξεις «χρηματοκιβωτίων ιδεών» για να ζήσει. Δόξα τω Θεώ, τόσα χρόνια είχε στη διάθεσή του ανοικτό το χρηματοκιβώτιο ιδεών του κ. Χρήστου Γιαννακόπουλου. Είναι γεγονός –έστω κι αν από αβρότητα ο παλιός του συνεργάτης θελήσει να τον καλύψει–, είναι γεγονός ότι μόνος του δεν κατάφερε ψέτος ν' ανεβάσει, όπως είχε αναγγείλει, ούτε το πρώτο έργο του κ. Λογοθετίδη, που είναι του κ. Χρήστου Γιαννακόπουλου, ούτε το πρώτο έργο των Φωτόπουλου-Ηλιόπουλου, που είναι των κ.κ. Ασημακόπουλου, Σπυρόπουλου, Παπαδούκα. Εγώ, ευτυχώς ή δυστυχώς, δεν είχα ποτέ συνεργάτη στα σενάριά μου. Τις επιτυχίες τις έκανα μόνος μου.

Ευχαριστώ για τελευταία φορά.

Γιώργος Τζαβέλλας

Η διένεξη Τζαβέλλα-Σακελλάριου έληξε την Τετάρτη 26 Μαΐου 1955, κατόπιν επέμβασης του Φίνου, ο οποίος έλειπε τις προηγούμενες μέρες στο εξωτερικό. Οι δύο πρώην (και μετέπειτα) συνεργάτες έδωσαν τα χέρια, απέσυραν τις μηνύσεις και αγωγές που είχαν υποβάλει, και άφησαν τον Φίνο να στείλει στο «Έθνος» την παρακάτω επιστολή, που δημοσιεύτηκε στο φύλλο της Πέμπτης 26 Μαΐου 1955:

Φίλε κ. Μαμάκη,

Ήταν μια οδυνηρή έκπληξη για μένα η απίθανη έκταση που πήρε, από τις στήλες του αγαπητού «Έθνους», η γνωστή διένεξη των δύο αγαπητών μου φίλων και εκλεκτών συνεργατών κ.κ. Α. Σακελλάριου και Γ. Τζαβέλλα. Τίποτα δεν χωρίζει τους αγαπητούς μου –και τόσο ευέξαπτους– φίλους, εκτός ίσως

από έναν τίτλο που, στο κάτω κάτω της γραφής, δεν είναι δυνατόν να θεωρηθεί αναντικατάστατο εύρημα. Είμαι δε βέβαιος ότι η διένεξη των κ.κ. Γ. Τζαβέλλα και Α. Σακελλάριου δεν θα έπαιρνε την έκταση που πήρε, αν, κατά κακή τύχη, δεν έλειπα εκείνες τις μέρες στο Λονδίνο. Αν ήμουν εδώ, να είστε βέβαιος, φίλε κ. Μαμάκη, ότι τα πράγματα δεν θα έφθαναν εκεί που έφθασαν, διότι, μόλις εδημιουργείτο το περιβόητον ζήτημα, εγώ, που ήξερα λεπτομερώς τις υποθέσεις των έργων και των δύο αγαπητών μου φίλων, θα τους διαβεβαίωνα –πράγμα που έκανα χθες– ότι σχετικά με τη διεκδίκηση της προτεραιότητος της ιδέας δεν υπάρχει ζήτημα, μια και η ιδέα του ενός είναι τελείως διάφορη της ιδέας του άλλου· κι ακόμα –κάτι που έπρεπε να έχουν σκεφθεί και οι δύο– εγώ, που ήξερα το σενάριο του έργου του κ. Γ. Τζαβέλλα, δεν θα δεχόμουν να γυρίσω το σενάριο του κ. Α. Σακελλάριου, αν, κατά τύχη, συνέπιπταν οι δύο ιδέες.

Το συμπέρασμα όλης αυτής της λυπηρής ιστορίας είναι ότι και οι δύο αγαπητοί μου φίλοι και εκλεκτοί συνεργάτες είχαν κατ' αρχήν δίκιο. Κι οι δυο όμως επίσης κατάφεραν, με τον εκνευρισμό τους, στο τέλος να έχουν άδικο.

Ελπίζω ότι η επιστολή μου αυτή και η μεσολάβησή μου θα βάλει οριστικά τελεία και παύλα σ' αυτή τη διένεξη. Τους είδα χθες και τους δυο, και νομίζω ότι τους έπεισα να μη δώσουν κανενός είδους συνέχεια στον καβγά τους. Όπως κατάλαβα, κανείς δεν θα είχε αντίρρηση. Όσο για τον τίτλο, τους προτείνω, μια κι έγινε τόση ψασαρία, να τον εγκαταλείψουν και οι δύο, για να μην υπάρχει πια κανένα –ούτε και το ελάχιστο– υπόλοιπο πικρίας τού ενός προς τον άλλον.

Θέλω να πιστέψετε, κ. Μαμάκη, ότι η επέμβασή μου δεν είναι επέμβαση ενός «παραγωγού» προς δύο συνεργάτες του, που από τον ένα περιμένει να του γυρίσει έναν νέο Μεθύστακα *κι απ' τον άλλον να του γυρίσει ένα νέο* Οι Γερμανοί ξανάρχονται, *αλλά είναι επέμβαση ενός φίλου, που στενοχωρείται ειλικρινά να βλέπει φιλονικούντες δύο καλούς του φίλους, που ήσαν και μεταξύ τους φίλοι καλοί, όπως γνωρίζουν όλοι οι άνθρωποι του Θεάτρου και του Κινηματογράφου.*

Θα ήταν άδικο μια παρεξήγηση –διότι περί παρεξηγήσεως πρόκειται– να εξακολουθεί να χωρίζει τον Σακελλάριο απ' τον Τζαβέλλα. Ας δώσουν τα χέρια τους· και να είναι βέβαιοι, ότι περισσότερο θα κερδίσει εκείνος που θα το δώσει πρώτος.

Ο Γιώργος Τζαβέλλας ποτέ δεν γύρισε την *Τελευταία λατέρνα*, σε αντίθεση με τον Αλέκο Σακελλάριο, που σύντομα ολοκλήρωσε το *Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο*. Είχε μάλιστα τόσο μεγάλη επιτυχία, ώστε, δύο χρόνια αργότερα, γύρισε και μια συνέχεια, το *Λατέρνα, φτώχεια και γαρίφαλο*, γεγονός πρωτοφανές για το ελληνικό σινεμά. Το 1958, η Ανζερβός γύρισε το *Μια λατέρνα, μια ζωή*, σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καψάσκη και με πρωταγωνιστές τους Ορέστη Μακρή, Τζένη Καρέζη, Ντίνο Ηλιόπουλο, Πέτρο Φυσσούν και Λαυρέντη Διανέλλο. Αν και η ταινία βασίζεται στο σενάριο του Γιώργου Τζαβέλλα, ο τελευταίος ποτέ του δεν την αποδέχτηκε ως κάτι δικό του. Στο αρχείο του ελληνικού κινηματογράφου, όπου με επιμέλεια κρατούσε όλα τα αποκόμματα των εφημερίδων που αφορούσαν στις ταινίες της εγχώριας παραγωγής, διαβάζουμε μια δική του σημείωση, πριν το σχετικό απόκομμα για την ταινία του Καψάσκη:

Η κριτική αφορά το φιλμ Μια λατέρνα, μια ζωή *που γύρισε ο σκηνοθέτης Καψάσκης, και όχι το σενάριο* Η τελευταία λατέρνα *που έγραψα εγώ. Το φιλμ ούτε στους αρχικούς τίτλους ούτε στις διαφημίσεις ανέφερε επισήμως υπεύθυνο συγγραφέα του σεναρίου. Επομένως, κακώς η κριτική ανέμιξε το όνομά μου στο πρώτο αυτό ελληνικό φιλμ της περιόδου 1958-59, που υπήρξε για την κινηματογραφική μας παραγωγή περίοδος πληθωρισμού και κρίσεως, και κατά τη διάρκεια της οποίας δεν παρουσίασα υπεύθυνη δική μου ταινία.*

Κινηματογραφώντας
το ζενερίκ
της «Κάλπικης λίρας».

Προσεγγίσεις στο έργο του Τζαβέλλα

Γιώργος Τζαβέλλας: Ένας αυθεντικός δημιουργός

του Μπάμπη Ακτσόγλου

Ο ερχομός της δεκαετίας του '40 βρίσκει τον ελληνικό κινηματογράφο αποδεκατισμένο. Οι εταιρείες παραγωγής που είχαν δημιουργηθεί στα τέλη της δεκαετίας του '20 και στις αρχές της δεκαετίας του '30 (Dag Film, Ολύμπια Φιλμ, Ελλάς Φιλμ κ.ά.), δεν κατάφεραν να επιβιώσουν, η τεχνική υποδομή είναι υποτυπώδης, η Κατοχή έκανε αδύνατη τη συνέχιση της συνεργασίας με αιγυπτιακά και τουρκικά στούντιο, τα οποία, στα τέλη της δεκαετίας του '30, αποτέλεσαν μια πρόσκαιρη λύση στα τεχνικά προβλήματα της ελληνικής παραγωγής. Όχι μόνο ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία δεν υπάρχει, αλλά ούτε και διαμορφωμένη συνείδηση στο κοινό περί αναγκαιότητας ενός κινηματογράφου με εθνική ταυτότητα. Οι ελάχιστες αξιόλογες ταινίες των περασμένων δεκαετιών (*Δάφνις και Χλόη*, *Κοινωνική σαπίλα*) έπεσαν σαν κομήτες σ' ένα άνυδρο φιλμικό τοπίο κι έμειναν χωρίς συνέχεια, ενώ δεν ήταν λίγες οι ελληνικές ταινίες που έγιναν αντικείμενο ειρωνικής αντιμετώπισης από κοινό και κριτική, εξαιτίας των τεχνικών, σεναριακών και δραματουργικών αδυναμιών τους.

Στην ουσία, λοιπόν, η νεότερη ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου ξεκινά στη διάρκεια της Κατοχής σε μηδενική βάση. Κι αν στον Φιλοποίμενα Φίνο και στον Μαυρίκιο Νόβακ ανήκει η τιμή ότι, παρά τη γερμανική Κατοχή, κατάφεραν να στήσουν τις πρώτες μονάδες παραγωγής ταινιών, ο Γιώργος Τζαβέλλας είναι αυτός που με τα *Χειροκροτήματα* έδωσε στον ελληνικό κινηματογράφο την καλλιτεχνική συνείδηση που είχε ανάγκη για να ορθοποδήσει σε εθνική βάση.

Τα φώτα της ράμπας

Στις αρχές του 1943 προβάλλεται η πρώτη ελληνική κατοχική ταινία, *Η φωνή της καρδιάς* του Δημήτρη Ιωαννόπουλου, σε παραγωγή Φίνου, που είχε μεγάλη εμπορική επιτυχία. Κοντά σ' αυτήν γυρίστηκαν δυο-τρεις ακόμα ταινίες μικρότερης σημασίας (*Η θύελλα πέρασε*, *Το δρομάκι του Παραδείσου*, *Μάγια η τσιγγάνα*). Καμιά ωστόσο δε συνάντησε την τεράστια θετική απήχηση που είχαν τα *Χειροκροτήματα* (Απρίλιος 1944), μια παραγωγή της Νόβακ Φιλμ και της Ωρίων Α.Ε.

Έχοντας ως βασικό πρωταγωνιστή τον Κλέωνα Τριανταφύλλου, περισσότερο γνωστό με

το ψευδώνυμο Αττίκ, η πρώτη ταινία του Γιώργου Τζαβέλλα αφηγείται την ιστορία ενός ηλικιωμένου «Πυγμαλίωνα», που ξεπέφτει κοινωνικά και καλλιτεχνικά, όταν τον προδίδει η νεαρή ενζενί (Ζινέτ Λακάζ), την οποία ανέδειξε σε σταρ της θεατρικής σκηνής. Λέγεται ότι ο Γιώργος Τζαβέλλας εμπνεύστηκε το θέμα των *Χειροκροτημάτων*, όταν ένα βράδυ της Κατοχής πήγε σινεμά στο θερινό «Ερμής» (αργότερα «Θέατρο Βέμπο»), συντροφιά με τον Ιάσονα Νόβακ. Στη διάρκεια του διαλείμματος, ένας γεροντάκος προσπάθησε να παίξει στο πιάνο μερικά τραγούδια, αλλά το κοινό, ως επί το πλείστον νεολαία και μαυραγορίτες, τον γιουχάισε, αναγκάζοντας τον ιδιοκτήτη να σβήσει τα φώτα και να ξεκινήσει την προβολή, προτού ο άλλος τελειώσει το πρόγραμμά του. Ήταν ο Αττίκ που, στη δεκαετία του '30, είχε στήσει στην Αθήνα το πρώτο καλλιτεχνικό στέκι διάσκέδασης, τη «Μάντρα». Τώρα όμως οι λαμπρές μέρες είχαν περάσει, και ο Αττίκ, συντροφιά με το «Ποζελάκι», μια άγουρη Ελληνοϊταλίδα ονόματι Λουίζα Ποζέλι, ήταν σκιά του παλιού εαυτού του. Ο Γιώργος Τζαβέλλας τον πλησίασε, του είπε μερικά καλά λόγια για να τον παρηγορήσει, και το ίδιο βράδυ ξεκίνησε να γράφει το σενάριο των *Χειροκροτημάτων*, έχοντας συνεχώς στο μυαλό του το είδωλο του ανθρωπάκου που είχε πάνω του κάτι απ' την υπερηφάνεια, αλλά και την απελπισία, του κλόουν.

Μοναδικό σε αξία φιλμικό ντοκουμέντο πάνω στον άνθρωπο και τον καλλιτέχνη Αττίκ, στο λυκόφως της καριέρας του, τα *Χειροκροτήματα* είναι ένα ολοκληρωμένο σε προθέσεις έργο, με την πραγματικότητα να συναντά τη μυθοπλασία χωρίς να υποκαθιστά την κινηματογραφική δραματουργία μ' ένα ψευτοντοκιμαντερίστικο ύφος. Η ταινία μπορεί ν' αναφέρεται σ' έναν μεγάλο καλλιτέχνη του μεσοπολέμου και σ' έναν συγκεκριμένο κοινωνικό χώρο (το θέατρο ποικιλιών και οι άνθρωποι του θεάματος στην Ελλάδα του '40), το κάνει όμως μέσα από τους δραματουργικούς κώδικες του μελό, χωρίς αυτό να την υποτιμά καθόλου. Τα *Χειροκροτήματα* ανοίγουν και κλείνουν με μια αυλαία, και το θέατρο είναι πανταχού παρόν: στις παραστάσεις που δίνει ο Άλφα (Αττίκ) εντός και εκτός σκηνής, στο μελοδραματικό ύφος ορισμένων σκηνών, στη δραματουργική κορύφωση του φινάλε. Λες και ο πρωτάρης στα κινηματογραφικά Γιώργος Τζαβέλλας αναζητά στις γνώριμες, οικείες προς αυτόν συμβάσεις του θεάτρου τη σιγουριά που του λείπει από τη μη εξοικείωσή του με την κάμερα. Το παράδοξο ωστόσο με τα *Χειροκροτήματα* είναι ότι πρόκειται για μια ταινία πάνω στο θέατρο, ιδωμένη μέσα από μια καθαρά κινηματογραφική οπτική. Ο Γιώργος Τζαβέλλας είχε την ευφυΐα, αλλά και την κατάλληλη κινηματογραφική παιδεία, να οροθετήσει μεν θεατρικά το χώρο δράσης, στη συνέχεια όμως να τον κατατμήσει, να τον ντεκουπάρει κινηματογραφικά. Τα *Χειροκροτήματα* έχουν κινηματογραφική ροή, βρίθουν οπτικών ευρημάτων,[1] η αφήγηση είναι συχνά ελλειπτική και δεν τρενάρει σε άσκοπες επαναλήψεις (κι ας ειπώθηκε ότι περισσεύουν τα τραγούδια, γιατί δεν είναι συνδεδεμένα με τη δράση). Η ασπρόμαυρη φωτογραφία είναι επηρεασμένη από το γαλλικό σινεμά του '30, όπου οι φωτοσκιάσεις αποτελούν δραματουργικό στοιχείο, χωρίς ν' αγγίζουν την εικαστική υπερβολή του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Υπάρχει, τέλος, μια σωστή διεύθυνση ηθοποιών, που παίζουν με φυσικότητα και χωρίς θεατρική επιτήδευση μπροστά στο φακό. Εξαίρεση ο Αττίκ που, όσο κι αν προσπάθησε ο νεαρός σκηνοθέτης, δεν μπόρεσε να του αποβάλει τον θεατρικό του εαυτό. Αλλά και πάλι σε κερδίζει, μ' εκείνην την παλιομοδίτικη έμφαση που μαρτυρά άθελά της το επερχόμενο τέλος του καλλιτέχνη Αττίκ (ο οποίος ξαναπήρε για λίγο τα επάνω του όσο η ταινία προβαλλόταν στις αίθουσες· ύστερα ξαναγύρισε και πάλι στη φτώχεια και την ανωνυμία, για ν'

1. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου ο δάσκαλος της Νόρας ανοίγει το στόμα του για να διαμαρτυρηθεί για την απαγωγή της προστατευομένης του και, αντί της φωνής του, ακούμε το σφύριγμα του τρένου που την παίρνει οριστικά από κοντά του· όπως επίσης η σκηνή όπου ο Άλφα εμπνέεται τις νότες ενός τραγουδιού από τα χελιδόνια που κάθονται απέναντι από το παράθυρό του, στα τηλεφωνικά σύρματα-πεντάγραμμο.

αυτοκτονήσει με βερονάλ, λίγο πριν το τέλος της Κατοχής: ένα αληθινό μελοδραματικό φινάλε, χωρίς το χειροκρότημα του πλήθους).

Το σενάριο των *Χειροκροτημάτων* θυμίζει τα *Φώτα της ράμπας* (1951) του Chaplin, μόνο που προηγείται κατά επτά χρόνια περίπου. Δεν αποκλείεται ο Chaplin να είδε τα *Χειροκροτήματα* κατά την προβολή τους στη Νέα Υόρκη· μπορεί και όχι. Το θέμα του προδομένου «Πυγμαλίωνα» ή του έκπτωτου καλλιτέχνη που βρίσκει λίγο προτού πεθάνει την αναγνώριση του κοινού, δεν είναι καμιά αποκλειστικότητα ούτε του Τζαβέλλα ούτε του Chaplin. (Θυμηθείτε τα *Πεζοδρόμια του Λονδίνου* του Tim Whelan, με τον Charles Laughton στο ρόλο ενός καλλιτέχνη του δρόμου που βγάζει από την αφάνεια τη Vivien Leigh, αλλά εκείνη τον προδίδει για τον Rex Harrison.) Το γεγονός όμως ότι ο Γιώργος Τζαβέλλας, με την πρώτη του ταινία, συναντήθηκε με το ίνδαλμά του, τον Chaplin, δείχνει το εύρος των καλλιτεχνικών του ανησυχιών και οραμάτων, αλλά και το επιτυχές της προσπάθειάς του να εντάξει μια τυπικά ελληνική πραγματικότητα (το θέατρο ποικιλιών και οι άνθρωποί του) σ' ένα δραματουργικό μοτίβο με παγκόσμια ακτινοβολία.

Μια λησμονημένη ταινία

Τα *Χειροκροτήματα* κατάφεραν να μιλήσουν στην καρδιά του έλληνα θεατή και να εδραιώσουν την πεποίθηση ότι, παρά τις αντίξοες συνθήκες παραγωγής, ο ελληνικός κινηματογράφος είναι δυνατόν να παράγει ταινίες εφάμιλλες του ευρωπαϊκού ή του αμερικανικού κινηματογράφου. Δυστυχώς, η επόμενη ταινία του Γιώργου Τζαβέλλα δε θα σταθεί αντάξια αυτών των προσδοκιών. Στα *Πρόσωπα λησμονημένα* (1946) παρελαύνουν ελληνοαμερικανοί γκάνγκστερ, νέοι της καλής αθηναϊκής κοινωνίας, έκπτωτες αριστοκράτισσες που ασκούν το αρχαιότερο επάγγελμα του κόσμου στα καμπαρέ της Τρούμπας. Οι μελοδραματικές συμβάσεις έχουν το πάνω χέρι, ο Γιώργος Τζαβέλλας μοιάζει να εμπνέεται απ' τη λαϊκή λογοτεχνία των επιφυλλίδων παρά από το αμερικανικό αστυνομικό σινεμά, και το αποτέλεσμα είναι, κατά δική του ομολογία, άνισο και αποτυχημένο. Η ταινία δε συνάντησε εμπορική επιτυχία, ενώ η κόπια της ήταν μέχρι πρότινος χαμένη.

Ύμνος της ρωμέικης λεβεντιάς

Σ' ένα άρθρο του για τον ελληνικό κινηματογράφο, ο Γιώργος Τζαβέλλας παρατηρεί (αυτοκριτικά;) ότι η κυριότερη αιτία καθυστέρησης της ελληνικής παραγωγής υπήρξε η μίμηση των ευρωπαϊκών ή αμερικανικών προτύπων, με υποθέσεις που δεν υπάρχουν στα όρια των δυνατοτήτων του ελληνικού κινηματογράφου· για να καταλήξει, ότι η σωστή κατεύθυνση για τη δημιουργία ελληνικού κινηματογράφου είναι έργα ελληνικού χρώματος, που θα παρουσιάσουν τα ήθη και έθιμα του τόπου μας, σε συνδυασμό με τις φυσικές καλλονές του.[2]

Κάτω απ' αυτή την οπτική γύρισε τη νησιώτικη περιπέτεια *Μαρίνος Κοντάρας* (1948)

2. *Εφημερίδα «Αλεξάνδρεια», 14 Μαρτίου 1948.*

Πάνω: Γυρίζοντας τα «Χειροκροτήματα», στο πίσω μέρος της οθόνης του κινηματογράφου «Ρεξ». Κάτω: Οι Δημήτρης Χορν, Ζινέτ Λακάζ και Αττίκ στη σκηνή της σύγκρουσης.

Πάνω: Ο Λάμπρος Κωνσταντάρας και η Ζινέτ Λακάζ στο «Πρόσωπα λησμονημένα». Στη μέση: Από τα γυρίσματα του «Πρόσωπα λησμονημένα». Κάτω: Ο «Χημικός», εξετάζοντας τη νέα παρτίδα κρασιού. Δίπλα στον Ορέστη Μακρή, ο Γιώργος Βλαχόπουλος και ο Νίκος Ρίζος στην παρθενική του εμφάνιση στην οθόνη («Ο μεθύστακας).

από το ομότιτλο διήγημα του Αργύρη Εφταλιώτη: η ιστορία ενός κοντραμπαντιέρη στο Αιγαίο του περασμένου αιώνα, που εγκαταλείπει την παράνομη δράση και τη θάλασσα, για χάρη της αγαπημένης του Λεμονής. Ο Μάνος Κατράκης, με την επιβλητική κορμοστασιά, το αετίσιο βλέμμα και το τραχύ, βυζαντινό πρόσωπό του, σφύζει από ρωμέικη λεβεντιά κι αποτέλεσε μια ιδανική επιλογή για το ρόλο του Μαρίνου Κοντάρα.

Ωστόσο, η ταινία προδίδεται απ' τη φτώχεια της παραγωγής. Με εξαίρεση το κούρσεμα ενός ανταγωνιστικού πλοίου κοντραμπαντιέρηδων (σκηνή που υστερεί σκηνοθετικά, αλλά και σε θέαμα, σε σχέση με τις χολιγουντιανές θαλασσινές περιπέτειες της εποχής), τα υπόλοιπα ηρωικά κατορθώματα του Μαρίνου Κοντάρα επιτελούνται εκτός οθόνης. Ο θεατής τα πληροφορείται δια στόματος ενός αφηγητή, πάλαι ποτέ σύντροφου του πειρατή και νυν καντηλανάφτη. Η δράση τρενάρει υπερβολικά κάποιες στιγμές, με τα απανωτά πηγαινέλα σε νησιώτικες ταβέρνες και σοκάκια, η καταδίωξη του Μαρίνου Κοντάρα από τον αδελφό της Λεμονής υστερεί σε ρυθμό και, γενικά, ο Τζαβέλλας δε δείχνει να νιώθει άνετος μ' αυτό το είδος του επικού κινηματογράφου (ένα είδος, στο οποίο ποτέ δεν διέπρεψε ο ελληνικός κινηματογράφος, παρά τις κάποιες φιλότιμες προσπάθειες).

Παρά το γεγονός ότι ο *Μαρίνος Κοντάρας* είναι μια ανολοκλήρωτη, αν και φιλόδοξη, προσπάθεια, συνάντησε τεράστια εμπορική επιτυχία. Αποτελεί μάλιστα την πρώτη ελληνική ταινία που προβλήθηκε σε διεθνές Φεστιβάλ (Κνοκ-λε-Ζουτ Βελγίου, 26 Ιουνίου 1949), δυστυχώς χωρίς υπότιτλους.

Ο *Μαρίνος Κοντάρας*, ως ταινία εποχής, δε θα μπορούσε παρά ν' αποτελεί μερική απάντηση στο αίτημα της ελληνικότητας της κινηματογραφικής μας παραγωγής· κάτι που κατανόησε πλήρως ο Γιώργος Τζαβέλλας, γράφοντας σχετικά: «Ο *Μαρίνος Κοντάρας* γύρεψε την ελληνικότητα περισσότερο στο θεαματικό στοιχείο του τοπικού χρώματος, στο περιβάλλον μιας παλιότερης εποχής, στα τοπία, στα κοστούμια, στη γραφικότητα».[3] Το κοινό όμως διψούσε για σύγχρονους χαρακτήρες, τοποθετημένους σε μια σημερινή, αναγνωρίσιμη κοινωνική πραγματικότητα. Κι όταν βρήκε αυτό που ζητούσε στον *Μεθύστακα*, ρούφηξε τις εικόνες της ταινίας του Τζαβέλλα με την ίδια βουλιμία που ο ήρωάς της άδειαζε τα 'κατοσταράκια με το κρασί...

Ο μεθύστακας και η μέθη του ελληνικού κοινού

Ακόμα και σήμερα είναι δύσκολο να εξηγήσει κανείς τα αίτια της μυθικής επιτυχίας τού *Μεθύστακα* (1950). Μέχρι εκείνη την εποχή, οι πρώτες σε εισπράξεις ελληνικές ταινίες με δυσκολία ξεπερνούσαν τα 100.000 εισιτήρια στην α' προβολή τους σε Αθήνα-Πειραιά. Τα 304.438 εισιτήρια του *Μεθύστακα* αποτέλεσαν αριθμό-ρεκόρ, που έμελλε να ξεπεραστεί μόνο μετά τη σεζόν 1963-64, όταν πια οι πρώτες σε εισπράξεις ελληνικές ταινίες κυμαίνονταν στα 600.000 εισιτήρια.

Δε χωρά αμφιβολία ότι ένα μέρος της επιτυχίας του *Μεθύστακα* οφείλεται στην ερμηνεία του Ορέστη Μακρή, μιαν από τις πιο εντυπωσιακές και σημαντικές στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, έστω κι αν έχει θεατρικές καταβολές. Ο Ορέστης Μακρής, κάτω από την καθοδήγηση του Γιώργου Τζαβέλλα, κατάφερε να ξεπεράσει τη γραφικότητα

3. Επιστολή στον Αχιλλέα Μαμάκη (εφημερίδα «Έθνος», 21 Ιανουαρίου 1950).

του ήρωά του, ανάγοντάς τον σε συμβολικό χαρακτήρα: ο κυρ-Χαράλαμπος, περιφερόμενος κλόουν της Πλάκας, που η γειτονιά αποκαλεί ειρωνικά «ο Χημικός», γιατί έχει γίνει εξπέρ στο δοκίμασμα των κρασιών, είναι ένα κωμικοτραγικό πρόσωπο, αξιολύπητο για την κατάντια του (έχασε το γιο του στο Αλβανικό Μέτωπο, κι όταν πέθανε η γυναίκα του απ' τη λύπη της, έγινε αλκοολικός). Το κοινό της εποχής αναγνώρισε στο πρόσωπό του τον τσακισμένο από τη μοίρα, αλλά και την κοινωνική μιζέρια, μικροέλληνα, το ανθρωπάκι που αφήνει τον καημό να κατατρώει σαν σαράκι τα σπλάχνα του. Ο κυρ-Χαράλαμπος δεν μπορεί, γιατί *δεν θέλει* ν' αντιδράσει, ν' αλλάξει την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει. Η δυστυχία αποτελεί πια κάτι σύμφυτο με την ύπαρξή του. Το πιοτό αποτελεί πάθος και διέξοδο, και το απολαμβάνει μαζοχιστικά, αυτοκαταστροφικά, σε βάρος του εαυτού του και των συγγενικών του προσώπων. Κι όταν έρχεται η κρίσιμη στιγμή όπου απ' τη στάση του πρόκειται να κριθεί το μέλλον της κόρης του, αυτός αδυνατεί να σταθεί άξιος των περιστάσεων. Ο κυρ-Χαράλαμπος δεν έχει την πολυτέλεια της επιλογής, όπως ο Μαρίνος Κοντάρας, που είναι ένας γνήσιος επικός ήρωας. Μοίρα του είναι η αυτοκαταστροφή, που την καθοδηγεί μια νατουραλιστική νομοτέλεια, όμοια μ' εκείνην των ηρώων του Zola.

Αν όμως ο κυρ-Χαράλαμπος εκφράζει τη χαμένη γενιά του πολέμου που έχει αφεθεί μοιρολατρικά στην τύχη της,[4] η κόρη του Άννα (Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου) και ο Άλεκ (Δημήτρης Χορν) αποτελούν την ενσάρκωση της γενιάς του μεταπολέμου, η οποία, σε αντίθεση με τους πατεράδες της, *μπορεί* να εκπληρώσει τα όνειρά της. Κι εδώ βρίσκεται μια άλλη σημαντική αιτία της μυθικής επιτυχίας του *Μεθύστακα*: παράλληλα με την ιστορία και τα αδιέξοδα του κυρ-Χαράλαμπου παρακολουθούμε μια ρομαντική, μελό ιστορία με αισιόδοξη κατάληξη, η οποία λειτουργεί ως απολυτρωτικό αντίβαρο στο ζοφερό κλίμα του δράματος του μεθύστακα. Αυτό όμως είναι και το πιο αδύνατο σεναριακά μέρος της ταινίας, γιατί αναπαράγει κλισέ από ιστορίες φωτορομάντζων, σε αντίθεση με τη γνησιότητα του χαρακτήρα του κυρ-Χαράλαμπου. Πάντως, δε στερείται ενδιαφέροντος. Η Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου, πολύ πριν τα γατίσια καμώματα της Αλίκης Βουγιουκλάκη, ενσαρκώνει έναν θετικό γυναικείο χαρακτήρα, που ψάχνει στη δουλειά τη δυνατότητα χειραφέτησής της. Απ' την άλλη μεριά, ο Άλεκ, που τον υποδύεται ο Δημήτρης Χορν, είναι το νέο μοντέλο του εργοστασιάρχη-επιχειρηματία, που μαζί με τις εκσυγχρονιστικές του ιδέες θα φέρει και λίγη ανθρωπιά στις σχέσεις εργασίας. Κι αν σήμερα αυτά τα πράγματα φαίνονται σε κάποιους αφελή, ας μην ξεχνάμε ότι βρισκόμαστε στην Ελλάδα του '50, ο Εμφύλιος μόλις έχει τελειώσει, η έννοια του συνδικάτου είναι συνυφασμένη με το ΚΚΕ, και οι εργαζόμενοι απολαμβάνουν ελάχιστα από τα σημερινά τους προνόμια.

Ο μεθύστακας είναι η πρώτη ταινία του Γιώργου Τζαβέλλα που αναδεικνύει τη γειτονιά ως τον κατεξοχήν χώρο έμπνευσης και δράσης: η Πλάκα του μεταπολέμου, με τα σοκάκια, τις αυλές των σπιτιών, τις οικογενειακές ταβέρνες, τους τσαγκάρηδες και μικρομαγαζάτορες, τους πλανόδιους μανάβηδες, τις παρέες των κανταδόρων· ένας κόσμος ρομαντικός, γεμάτος νοσταλγία, που όμως τον απειλεί ο μοντερνισμός, όπως το αυτοκίνητο που εισβάλλει σαν μηχανή πολέμου στα σοκάκια της Πλάκας και παρασύρει κάτω από τις ρόδες του τον μεθύστακα.

Με τον *Μεθύστακα*, ο Γιώργος Τζαβέλλας έδωσε στον ελληνικό κινηματογράφο την ται-

4. Ή, έστω, μια μερίδα αυτής της γενιάς, που δεν πήρε μέρος στον Εμφύλιο, αλλά κλείστηκε με μια ζοφερή απαισιοδοξία στον εαυτό της.

νία-prestige, την ταινία που εδραίωσε οριστικά την αμφιταλαντευόμενη (μέχρι τότε) σχέση θεατή και ελληνικού φιλμ. Άνθρωποι που δεν είχαν δει ποτέ τους κινηματογράφο, μπήκαν στις σκοτεινές αίθουσες για ν' απολαύσουν τον Ορέστη Μακρή. Άνοιξαν περισσότερες αίθουσες στις μεγαλουπόλεις, κι ο κινηματογράφος έγινε πια ένας επιβεβλημένος θεσμός. Παράλληλα, η ελληνική παραγωγή απέκτησε τα φτερά που χρειαζόταν για να μπει στο στάδιο της συγκροτημένης πλέον παραγωγής και διανομής ταινιών. Από δω και πέρα μπορούμε να μιλάμε για την περίοδο της βασιλείας των στούντιο και των μεγάλων ή μικρών εταιρειών παραγωγής. Είναι ωστόσο αξιοσημείωτη η στάση του Γιώργου Τζαβέλλα: αν και περιζήτητος απ' όλους τους έλληνες παραγωγούς, δε θα ταυτίσει τ' όνομά του με κανένα μεγάλο στούντιο· θα προτιμήσει να μείνει ανεξάρτητος, συνεργαζόμενος πότε με τον Φίνο και πότε με την Ανζερβός, έχοντας όμως πάντα τον καλλιτεχνικό έλεγχο των ταινιών του, στις περισσότερες από τις οποίες συμμετείχε ως συμπαραγωγός, έστω κι αν τ' όνομά του δεν αναφέρεται στα ζενερίκ.

Κάτω στον Πειραιά

Η επόμενη ταινία της συνεργασίας του Γιώργου Τζαβέλλα με τον Φίνο, μετά τον *Μεθύστακα*, είναι *Η Αγνή του λιμανιού* (1952), που συνάντησε επίσης μεγάλη εμπορική επιτυχία. Χώρος δράσης, ο Πειραιάς, το λιμάνι, τα καταγώγια της Τρούμπας, με τις πεταλουδίτσες της νύχτας και τους ναυτικούς που πέφτουν θύματα της απατηλής γοητείας τους. Αν μιλάμε με όρους ηθικοπλαστικού μελοδράματος, είναι γιατί ο Γιώργος Τζαβέλλας υιοθετεί μια τέτοια οπτική, υπογράφοντας το χειρότερο σενάριο της καριέρας του. Φιλολογικοί πρόλογοι, χαρακτήρες που χτυπιούνται από τη μοίρα, αλλά δεν μπορούν ν' αναχθούν σε παραδειγματικές φιγούρες, όπως στον *Μεθύστακα*, γιατί είναι ολότελα φτιαχτοί, χωρίς να έχουν καμιά σχέση με την πραγματικότητα της Τρούμπας, πομπώδεις διάλογοι – αυτά είναι μερικά από τα αρνητικά της *Αγνής του λιμανιού*.

Ταυτόχρονα, όμως, η ταινία είναι σκηνοθετικά λιγότερο στατική από τον *Μεθύστακα*, έχει ατμοσφαιρική φωτογραφία, εξαιρετική μουσική από τον Μάνο Χατζιδάκι (ο οποίος εμφανίζεται σε πολλά πλάνα του καμπαρέ), επιμέρους όμορφες στιγμές (η επίσκεψη στο νεκροταφείο καραβιών στα Αμπελάκια). Ο Γιώργος Γληνός, ηθοποιός του θεάτρου, κάνει μια εντυπωσιακή κινηματογραφική εμφάνιση στο ρόλο του πατέρα της Αγνής, όμως παραμένει δέσμιος των

θεατρικών συμβάσεων. Το ίδιο ισχύει και για την Ελένη Χατζηαργύρη, η οποία υποδύεται μ' ένα ενοχλητικά στομφώδες ύφος την εκδικητική πόρνη της Τρούμπας. Οι δεύτεροι χαρακτήρες όμως είναι εξαιρετικοί, όπως, για παράδειγμα, η Ελένη Ζαφειρίου, στο ρόλο της καρτερικής συζύγου του γερο-καπετάνιου, ή ο Λάκης Σκέλλας, που υποδύεται έναν αλήτη-φιλόσοφο του λιμανιού.

Ο γρουσούζης και οι... γρουσούζικες κριτικές

Ο Πειραιάς δε στάθηκε ορμητήριο δημιουργικής έμπνευσης για τον Γιώργο Τζαβέλλα.

Γι' αυτό λοιπόν κι εκείνος ανηφόρισε ξανά προς τα σοκάκια της Πλάκας, για να γυρίσει μιαν απ' τις καλύτερες ταινίες του, τον *Γρουσούζη* (1952). Εδώ ξαναβρίσκουμε τον Ορέστη Μακρή, να ενσαρκώνει αυτή τη φορά έναν γκρινιάρη καφετζή, πλαισιωμένο από μια πλειάδα κωμικών μας (Γεωργία Βασιλειάδου, Μίμης Φωτόπουλος, Ντίνος Ηλιόπουλος κ.ά.), οι οποίοι συχνά κλέβουν την παράσταση. *Ο Γρουσούζης* είναι μια μεταβατική ταινία στην καριέρα του Γιώργου Τζαβέλλα: αν και ξανασυναντάμε τη θεματική των *Χειροκροτημάτων* (ο χωρίς ανταπόκριση έρωτας ενός ηλικιωμένου για μια νεότερή του γυναίκα, την οποία έχει υπό την προστασία του), όπως και το κοινωνικό κλίμα του *Μεθύστακα* (η Πλάκα με τους καφενέδες και τους αργόσχολους θαμώνες τους, με τις γειτόνισσες να καβγαδίζουν, τους μάγκες να σφυρίζουν στις κοπελιές και, τα βράδια, να κάνουν καντάδες κάτω απ' τα παράθυρά τους, κ.λπ.), εδώ το κωμικό στοιχείο υπερτερεί για πρώτη φορά έναντι του μελοδραματικού. Και πάλι, όμως, οι πιο αδύναμες στιγμές της ταινίας είναι εκείνες όπου το μελόδραμα έχει το πάνω χέρι: το προσωπικό δράμα της Δάφνης Σκούρα, η απόφασή της ν' αυτοκτονήσει, τα ηθικοπλαστικά λογύδρια του Ορέστη Μακρή προς τον διαφθορέα της, Ανδρέα Ζησιμάτο...

Ο Γρουσούζης είναι ένα έργο με θεατρική καταβολή, έστω κι αν ο Γιώργος Τζαβέλλας τον έγραψε αποκλειστικά για τον κινηματογράφο: η δράση εκτυλίσσεται σε τρεις βασικούς χώρους (το καφενείο, η αυλή της κυρα-Επιστήμης, το δωματιάκι του κυρ-Αγαθοκλή), η δραματουργία στηρίζεται κυρίως στους διαλόγους, πολλοί από τους δεύτερους χαρακτήρες κουβαλούν ακέραιη στην ταινία τη θεατρική καταβολή τους. Ωστόσο, αυτή η θεατρικότητα δεν ενοχλεί καθόλου, χάρη στο εξαιρετικά φιλοτεχνημένο ντεκουπάζ, τη δημιουργική χρήση της μουσικής του Μάνου Χατζιδάκι και, κυρίως, το μη θεατρινίστικο παίξιμο του Ορέστη Μακρή, ο οποίος καταφέρνει να μας εντυπωσιάσει με μιαν απλή, αλλά συγκροτημένη, ερμηνεία, που δεν έχει τα αβανταδόρικα στοιχεία του *Μεθύστακα*, πηγαίνει όμως κατευθείαν στην ουσία των πραγμάτων. Γύρω απ' τον Ορέστη Μακρή ο Γιώργος Τζαβέλλας ενορχηστρώνει μια σειρά από συναρπαστικούς δεύτερους χαρακτήρες, που δεν είναι μια φολκλορική γαρνιτούρα λαϊκών τύπων της Πλάκας, αλλά συνεισφέρουν τα μέγιστα στη δραματουργία: αποτελούν τις αναγκαίες παρεκβάσεις από τον κεντρικό χαρακτήρα, κάτι σαν τα μικρά ρυάκια που κουβαλούν το νερό στο μύλο και τον κάνουν να λειτουργήσει. Πάντως, όταν *Ο γρουσούζης* βγήκε στις αίθουσες, αρκετές κριτικές στάθηκαν με επιφύλαξη στην παρουσία τόσων δευτερευόντων χαρακτήρων, που εκείνο τον καιρό θριάμβευαν στην επιθεώρηση. Γράφει χαρακτηριστικά η Ελένη Βλάχου: «Η έκτακτη καρατερίστα Γεωργία Βασιλειάδου θα είχε μια μεγάλη κινηματογραφική επιτυχία στο ρόλο της ερωτευμένης χήρας, αν αποφάσιζε να εγκαταλείψει το κατάκοπο αστείο της αθηναϊκής επιθεώρησης: την ομιλία με την παραμορφωμένη καθαρεύουσα. Γίνεται κουραστική, όπως κουραστικός, ανυπόφορος καταντάει άλλος λαμπρός ηθοποιός, ο Μίμης Φωτόπουλος, που σέρνει τον γνωστό ρυθμό τού "κάααθομαι" σε όλα του τ' αστεία· όπως και ο αγαπητός Ντίνος Ηλιόπουλος, που μ' εκείνο το μονότονο, κλαψιάρικο "Είμαι ο φίλος σου, ο μοναδικός σου φίλος" κατορθώνει να εκνευρίζει ακόμα και τον ηρεμότερο θεατή».[5]

Για την κριτική του 1952 δεν χωρά αμφιβολία ότι ήταν σωστό το αίτημα ν' αποβάλει ο ελληνικός κινηματογράφος τα ηθογραφικά και φολκλορικά στοιχεία του, ώστε ν' αγγίζει βαθύτερα την κοινωνική πραγματικότητα. Όπως σωστό ήταν και το αίτημα να υπάρξουν χαρακτήρες με πιο επεξεργασμένη ψυχολογία και οι ηθοποιοί να ξεφύγουν απ' τα

5. *Εφημερίδα «Η Καθημερινή», 5 Νοεμβρίου 1952.*

όρια της θεατρικής τους τυποποίησης. Δυστυχώς για όλους μας, ο ελληνικός κινηματογράφος δεν προχώρησε σ' αυτή την κατεύθυνση (οι εξαιρέσεις επιβεβαιώνουν τον κανόνα). Έμειναν όμως κάποιες ταινίες από τις δεκαετίες του '50 και (λιγότερο) του '60, που αντιστέκονται στο δοκίμασμα του χρόνου· ταινίες που μας συγκινούν με τη γνησιότητα των ηθογραφικών τους στοιχείων, αλλά και την παρουσία των μεγάλων μας κωμικών εκείνης της περιόδου. Ναι, είναι αλήθεια ότι οι περισσότεροι παίζουν τυποποιημένα τον ίδιο πάντα χαρακτήρα, όμως το ίδιο δε συμβαίνει με όλους τους κωμικούς του παγκόσμιου κινηματογράφου; Κατηγόρησε ποτέ κανείς τον Charlie Chaplin για τυποποίηση, επειδή (μέχρι τους *Μοντέρνους καιρούς*) εμφανιζόταν με τα χαρακτηριστικά του Σαρλό; Ο Jacques Tati δεν ταυτίστηκε με τον κύριο Ιλό; Οι Αδελφοί Marx έκαναν τίποτ' άλλο απ' το να επαναλαμβάνουν τους ίδιους χαρακτήρες και τον ίδιο τύπο αστείων σε διάφορες παραλλαγές; Κατάφερναν όμως να μας διασκεδάζουν και, πολλές φορές, να μας εκπλήσσουν με τις απεριόριστες δυνατότητές τους μέσα στα πλαίσια που καθόριζαν οι κωμικές τους φιγούρες.

Θα ήταν ανόητο και παράδοξο να περιμένουμε από τη Βασιλειάδου να είναι κάτι διαφορετικό απ' τη γεροντοκόρη της γειτονιάς ή την κουτσομπόλα χωριάτισσα που κάνει φύρδην μίγδην την ελληνική γλώσσα. Ωστόσο, ανάμεσα στην κυρα-Επιστήμη του *Γρουσούζη*, τη *Θεία από το Σικάγο* ή την *Κυρά μας τη μαμή* υπάρχουν μικρές, αλλά σημαντικές, διαφορές στο χαρακτήρα που η δημοφιλής ηθοποιός ενσαρκώνει, όπως και στο γλωσσικό ιδίωμα που κακοποιεί. Κι αυτές οι μικρές διαφορές είναι που την κάνουν να ξεχωρίζει, χωρίς να μας κουράζει με την επανάληψη του βασικού χαρακτήρα· κάτι που δεν ισχύει σε άλλες ταινίες της (*Η Σμυρνιά*, *Η δοσατζού*, *Επιχείρηση γαμπρός*), όπου ο φαρσικός περίγυρος της δράσης καθιστά ενοχλητική την επανάληψη της ίδιας κωμικής μούτας.

Είναι λοιπόν θέμα σεναριακής και σκηνοθετικής επέμβασης, ώστε ο κάθε κωμικός ν' αξιοποιηθεί καλύτερα μέσα στα συγκεκριμένα πλαίσια του χαρακτήρα που έχει διαμορφώσει και που το κοινό αναμένει να τον δει σε κάθε νέα του ταινία. Κι εδώ αναγνωρίζουμε το μεγάλο ταλέντο του Γιώργου Τζαβέλλα, ο οποίος κατάφερε να πάρει από τους ηθοποιούς του τον καλύτερό τους εαυτό: άλλους να τους παρουσιάσει έξω από την τυποποίησή τους (ο Ντίνος Ηλιόπουλος αγνώριστος στο ρόλο του γεροντάκου, ο Ορέστης Μακρής πάντα διαφορετικός στις τρεις εμφανίσεις του σε ταινίες του Τζαβέλλα), άλλους να τους καθοδηγήσει σωστά (η Γεωργία Βασιλειάδου, ο Μίμης Φωτόπουλος, που άφησε εποχή με την επαναλαμβανόμενη φράση: «Πάμε στου Τρύφωνα, χαρά Θεού καφενείο στου Τρύφωνα») κι άλλους να τους αναδείξει και να τους κάνει μόνιμους θιασώτες των ταινιών του [Νίκος Ρίζος, Γιώργος Βλαχόπουλος, Θάνος Τζενεράλης, Λάκης Σκέλλας· ο τελευταίος υποδύεται στον *Γρουσούζη* τον χαζούλη βοηθό του κυρ-Αγαθοκλή με μια αξιοζήλευτη δραματουργική οικονομία και αλήθεια, χωρίς ποτέ του να πέφτει στην παγίδα της φαρσικής υπερβολής, όπως ο Πέτρος Γιαννακός (Κοκοβιός) στον *Μαρίνο Κοντάρα*, που θυμίζει φιγούρα του Καραγκιόζη].

Taxi driver

Το Σωφεράκι (1953), που γύρισε στη συνέχεια ο Γιώργος Τζαβέλλας, μπορεί ν' ανέδειξε σε πρώτο αστέρα του ελληνικού κινηματογράφου τον Μίμη Φωτόπουλο και να στάθηκε μεγάλη εμπορική επιτυχία, δεν είναι όμως από εκείνες τις ταινίες που αντέχουν στο δοκίμασμα του χρόνου· κυρίως, γιατί γράφτηκε στα μέτρα του κεντρικού πρωταγωνιστή, χωρίς αυτή τη φορά ο Γιώργος Τζαβέλλας να ενδιαφερθεί να δώσει μια διαφορετική πινελιά. Ο Μίμης Φωτόπουλος σηκώνει όλη την ταινία στους ώμους του, και οι δεύτεροι χαρακτήρες (Νίκος Ρίζος, Γιώργος Βλαχόπουλος, Σπεράντζα Βρανά), μοιάζουν ανύπαρκτοι, λες και ο σκηνοθέτης δεν ενδιαφέρθηκε γι' αυτούς. Η δράση είναι υποτυπώδης, κι ενώ αυτή τη φορά δεν περιορίζεται σε κάποιους κλειστούς χώρους, μένει δέσμια των θεατρικών συμβάσεων.

Η κάλπικη λίρα και η στάση της ελληνικής κριτικής

Είναι σχεδόν απίστευτο το ότι, μετά από μια τόσο εύκολη σε σύλληψη και εκτέλεση ταινία, όπως *Το σωφεράκι*, ακολουθεί στη φιλμογραφία του Γιώργου Τζαβέλλα *Η κάλπικη λίρα* (1955). Πρώτη ταινία του ελληνικού κινηματογράφου με σπονδυλωτό χαρακτήρα, έχει το μέγιστο προτέρημα να συνοψίζει σε καθένα από τα τέσσερα σκετς τις κυρίαρχες τάσεις του κινηματογράφου μας: κωμωδία, κοινωνική σάτιρα, μελόδραμα, κομεντί.

Η πρώτη ιστορία, με τον Βασίλη Λογοθετίδη, θυμίζει τις θεατρικές κωμωδίες του Δημήτρη Ψαθά και του Νίκου Τσιφόρου, έχει όμως έναν γοργό αφηγηματικό ρυθμό και συχνές εναλλαγές χώρων, που αναιρούν τη θεατρικότητα των καταστάσεων. Η μορφή αυτού του σκετς είναι απόλυτα εναρμονισμένη με την ταραγμένη ψυχολογική κατάσταση του κεντρικού ήρωα, η οποία διέρχεται από τα εξής στάδια: αναταραχή και αμφιβολίες για την πρόταση που του κάνει ο Μεφιστοφελής/Βαγγέλης Πρωτοπαππάς, ερωτικός παροξυσμός για τη γυναίκα-πειρασμό Ίλια Λιβυκού, βιασύνη να εξαργυρωθεί η κάλπικη λίρα, πανικός ότι τους ανακάλυψε η Αστυνομία.

Η δεύτερη ιστορία, με το ζητιάνο (Μίμης Φωτόπουλος) και την πόρνη (Σπεράντζα Βρανά), έχει τυπικά θεατρικό χαρακτήρα, αφού διαδραματίζεται σχεδόν εξ ολοκλήρου σε δύο χώρους: το πεζοδρόμιο και το δωμάτιο της πόρνης. Ωστόσο, ο Γιώργος Τζαβέλλας φτάνει στο προκείμενο με μια αξιοζήλευτη αφηγηματική οικονομία: με δυο-τρεις πινελιές σκιαγραφεί τους δύο ήρωές του, οροθετεί στη συνέχεια το πεδίο μάχης τους και τους αμολά. Όπως είπαμε και πιο πάνω, ο Τζαβέλλας νιώθει πιο άνετα όταν κινηματογραφεί καταστάσεις με θεατρική καταβολή· όχι μόνο γιατί είναι εξοικειωμένος με τη θεατρική δραματουργία, αλλά γιατί αυτό του επιτρέπει να στηριχτεί στους διαλόγους (ένα από τα δυνατότερα ατού του *σεναριογράφου* Γιώργου Τζαβέλλα) και να εμβαθύνει τους χαρακτήρες ή τις μεταξύ τους συγκρούσεις. Το αποτέλεσμα είναι ένα σκετς για ανθολογία, ένα σκετς που θα έπρεπε να διδάσκεται στις σχολές κινηματογράφου και που μεγάλο μέρος της επιτυχίας του οφείλεται όχι μόνο στο σκηνοθέτη, αλλά και στην –κάτι παραπάνω από ευρηματική– επιλογή των δύο πρωταγωνιστών.

Το τρίτο σκετς, με το ορφανό και τον γερο-τσιγκούνη, έχει την αφελή χάρη μιας χρι-

στουγεννιάτικης ιστορίας που έγραψε ο «Dickens» των Αθηνών. Επιπλέον, δεν στερείται χιούμορ (βλ. τη σκηνή που η μικρή ταυτίζει τον Ορέστη Μακρή με τον κακό δράκο), ενώ υποστηρίζεται πολύ από τις ερμηνείες όλων των ηθοποιών (καμία σχέση με τα δακρύβρεχτα μελό εκείνης της εποχής και τη δραματουργία τους).

Τέλος, η τέταρτη και πιο ενδιαφέρουσα ιστορία, αυτή με το ζευγάρι των μποέμ (Δημήτρης Χορν, Έλλη Λαμπέτη), προχωρά το ελληνικό σινεμά στις πρώτες θέσεις του παγκόσμιου κινηματογράφου. Τι να πρωτοθαυμάσει κανείς; Την αεράτη, μοντέρνα αφήγηση; Τη σκιαγράφηση της σύγχρονης Αθήνας; Την εκπληκτική σκηνή της τυχαίας συνάντησης του ζευγαριού στο δρόμο, την πίκρα που αναδύει το βουβό, μα τόσο εκφραστικό, πρόσωπο της Έλλης Λαμπέτη; Εδώ ο Γιώργος Τζαβέλλας δεν συνοψίζει καμιά τάση τού ελληνικού κινηματογράφου, αλλά δείχνει έναν δικό του δρόμο για το πώς θα ξεφύγουμε απ' τα όρια της ηθογραφίας και της φαρσικής κωμωδίας, και θα κάνουμε ένα σύγχρονο σινεμά, με ύφος και ευαισθησία, ικανό ν' αγγίξει κι ένα κοινό πέρα των ελληνικών συνόρων. *Η κάλπικη λίρα* είχε μεγάλη επιτυχία και στο εξωτερικό, και –μαζί με τη *Στέλλα*– είναι η ελληνική ταινία της δεκαετίας του '50 που προβλήθηκε περισσότερο εκτός των συνόρων μας.

Αν η ελληνική κριτική μπορεί να συγχωρεθεί για την επιφυλακτική της στάση απέναντι στον *Γρουσούζη*, τίποτα δεν μπορεί να την δικαιολογήσει για την εχθρότητα με την οποία αντιμετώπισε την *Κάλπικη λίρα*. Η καλύτερη δουλειά του Γιώργου Τζαβέλλα, που έγινε παγκόσμια επιτυχία, πήρε διθυραμβικές κριτικές έξω και είναι μια από τις ελάχιστες ελληνικές ταινίες που αναφέρονται στο *Λεξικό Ταινιών* του Georges Sadoul, χαρακτηρίστηκε από τον –«αριστερό», κυρίως– Τύπο ως «ένα έργο του συρμού, πνιγμένο στη φιλολογία και τις εύκολες μελοδραματικές λύσεις». Ο Μάριος Πλωρίτης, ο δάσκαλος των ελλήνων κριτικών, που συνήθως τον διακρίνει διαύγεια σκέψης, δεν μπόρεσε ν' αναγνωρίσει στην *Κάλπικη λίρα* κανένα απ' τα στοιχεία εκείνα που την έκαναν να θεωρείται σήμερα κλασική: «Η ιστορία αυτής της κάλπικης λίρας ή, καλύτερα, οι ιστορίες δεν είναι βέβαια πρωτότυπες· ούτε σαν ιδέες, ούτε σαν χειρισμός. Αλλά αυτό δεν θα είχε τόση σημασία, αν ο Τζαβέλλας, που ξέρει ωστόσο τι σημασία έχει ο ρυθμός στον κινηματογράφο, δεν φόρτωνε καθένα απ' αυτά τα επεισόδια, αλλά και την αφήγηση που τα συνοδεύει, με περιττές λεπτομέρειες, με πολυλογία που από τη μια χαλαρώνει το ενδιαφέρον του θεατή, κι από την άλλη δίνει έναν τόνο φιλολογίας απαράδεκτο – στον κινηματογράφο ιδιαίτερα. Το καθένα απ' αυτά τα σκετς θα μπορούσε να είχε περιοριστεί στο 1/3 του, η αφήγηση στο μισό, κι η ταινία όχι μόνο δεν θα έχανε, αλλά θα κέρδιζε ασύγκριτα... Γιατί τόσες επαναλήψεις σε όλα τα σκετς, γιατί τόσα πηγαινέλα, γιατί τόση προϊστορία στο επεισόδιο του τσιγκούνη, την ώρα μάλιστα που υπάρχει και η (διεξοδικότατη) αφήγηση; Και γιατί τόση αισθηματολογία, τόση καταφυγή σε κοινούς τόπους (ο τσιφούτης με την καλή καρδιά, η θυσία της ερωτευμένης κ.ο.κ.), τόση χαλιναγώγηση της φαντασίας για να μην ξεφύγει η ταινία από τις δοκιμασμένης αποδοτικότητας συνταγές;»[6]

Ακόμα πιο αυστηρός σε κρίσεις, ο Κώστας Σταματίου κατακεραυνώνει την *Κάλπικη λίρα*, γράφοντας: «Πρόκειται για καταστάσεις φτιαχτές, για ένα μίγμα μελοδράματος και ηθογραφίας, με τους συνηθισμένους τίμιους που παρασύρονται, τους μικροκατεργαραίους, τις άρρωστες πλύστρες, τις μικρές ορφανές ανθοπώλιδες, τους τσιγκούνηδες που στο βάθος είναι καλά ανθρωπάκια, το πλουσιοκόριτσο που παντρεύεται τον φτωχό ζω-

6. Εφημερίδα «Ελευθερία», 26 Ιανουαρίου 1955.

Στο νεκροταφείο των πλοίων: ο Αλέκος Αλεξανδράκης και η Ελένη Χατζηαργύρη στην «Αγνή του λιμανιού».

Η Γεωργία Βασιλειάδου και οι άλλες «κυρίες της αυλής» λίγο πριν επιτεθούν στη Δάφνη Σκούρα: «Ο γρουσούζης».

Τα απρόοπτα μιας εκδρομής στη Βούλα: ο Μίμης Φωτόπουλος και η Σμαρούλα Γιούλη στο «Σωφεράκι».

Ο ψευτο-αόμματος (Μίμης Φωτόπουλος) και η τροτέζα (Σπεράντζα Βρανά): μια κλασική σκηνή από την «Κάλπικη λίρα».

γράφο κ.λπ. Δυστυχώς, ο λατινικός κινηματογράφος μάς έχει μπουχτίσει σε παρόμοιες καταστάσεις, και καιρός είναι ν' ανοίξουμε λιγάκι το παράθυρο στον αέρα της αλήθειας, της ζωής. Η σκηνοθεσία του Γιώργου Τζαβέλλα είναι ρουτινιέρικη κι αργή, χωρίς πολλά αξιόλογα σκηνοθετικά ευρήματα. Εικόνες στατικές και διάλογοι μακρόσυρτοι. Όλα ζυγισμένα με την παλάντζα του φαρμακείου: τόσα γραμμάρια γέλιο, τόσα συγκίνηση, τόσα γύμνια, τόσα ερωτικό πάθος. Οι φωτογραφίες του Θεοδωρίδη, σκάλες πιο χαμηλής ποιότητας από τις αληθινά ωραίες φωτογραφίες της *Μαγικής πόλης*. Η μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, εύκολη κι εμπορική, απόλυτα στο πνεύμα του έργου. Από τους ηθοποιούς, οι περισσότεροι παίζουν θέατρο».[7]

Μόνο ο Αντώνης Μοσχοβάκης είναι λιγότερο σκληρός, αλλά κι αυτός δεν αποφεύγει την παγίδα της ιδεολογικής καταδίκης της *Κάλπικης λίρας*: «Η σκηνοθεσία, αν παραλειφθεί μια θεατροποίηση στο πρώτο σκετς, μαρτυρεί πραγματική αρτιότητα. Το ντεκουπάζ είναι καλό, και το μοντάζ εξυπηρετεί την αφήγηση με τον καλύτερο τρόπο. Το τελευταίο σκετς, αν προστεθεί και το εξαίρετο παίξιμο των Λαμπέτη-Χορν, είναι ένα μικρό αριστούργημα. Όμως, εκείνο που ζημιώνει εξαιρετικά την *Κάλπικη λίρα*, είναι το υπερβολικό σπικάζ της και οι ανιαρές φιλοσοφίες που έχει μανία ο σκηνοθέτης της να βάζει σε όλες του τις ταινίες (ευτύχημα που εδώ μετατέθηκαν στον αφηγητή). Ο κινηματογράφος δεν φιλοσοφεί: δείχνει. Κι ύστερα, προς Θεού, νομίζει πως λύνει ο κ. Τζαβέλλας το τρομερό πρόβλημα της πορνείας, τη φρικτή αυτή κοινωνική μάστιγα που αφανίζει γενιές και εξανδραποδίζει ανθρώπινα πλάσματα, με τη φτηνή φιλοσοφία του πως υπάρχει ποίηση και στον πληρωμένο έρωτα; Μπορεί στο δεύτερο σκετς να δίνει επιφανειακά-επιθεωρησιακά τους χαρακτήρες του, μπορεί στο τρίτο να διηγείται ένα παραμυθάκι και στο τέταρτο μια αρκετά κοινότοπη ιστορία, δικαίωμά του: με τα πλούσια ευρήματά του στο σενάριο και τη φροντισμένη σκηνοθεσία του, πείθει· δεν μπορεί όμως να μεταχειρίζεται έτσι ελαφρά τα κοινωνικά προβλήματα».[8]

Ένας αυθεντικός δημιουργός

Η εχθρική αυτή στάση απέναντι στην *Κάλπικη λίρα*, αλλά και, γενικότερα, σε όλο το έργο του Γιώργου Τζαβέλλα από την πιο «πεφωτισμένη» μερίδα της ελληνικής κριτικής του '50 συσχετίζεται με μια γενικότερη θεωρητική παρεξήγηση: α) την αναζήτηση ενός κινηματογραφικού προτύπου (στην προκειμένη περίπτωση ήταν ο νεορεαλισμός με ελληνικά χρώματα), και β) την απόρριψη όσων ταινιών ξέφευγαν από αυτό το πρότυπο και την αδυναμία της κριτικής να δει και να εκτιμήσει στοιχεία πρωτότυπης κινηματογραφικής γραφής μέσα στο σώμα του αποκαλούμενου *εμπορικού* ελληνικού κινηματογράφου, συγχέοντας αδικαιολόγητα τις έννοιες «εμπορικότητα» και «λαϊκότητα».

Διαβάζοντας όλες τις εκτιμήσεις γύρω απ' τον ελληνικό κινηματογράφο του '50, το συμπέρασμα που βγαίνει για τον Γιώργο Τζαβέλλα, είναι ότι πρόκειται για τον πιο ευπρόσωπο σκηνοθέτη του ψυχαγωγικού τμήματος της παραγωγής μας, οι ταινίες όμως του οποίου δεν έχουν την ίδια σημασία και αξία με εκείνες του Νίκου Κούνδουρου και του Μιχάλη Κακογιάννη ή με τις πρώτες νεορεαλιστικές απόπειρες του Γρηγόρη Γρηγορίου (*Πικρό ψωμί*), του Στέλιου Τατασόπουλου (*Η μαύρη γη*), του Γκρεγκ Τάλλας (*Το ξιπάλη-*

7. *Εφημερίδα «Η Αυγή», 26 Ιανουαρίου 1955.*

8. *Περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης», Φεβρουάριος 1955.*

το τάγμα). Η ελληνική κριτική πίστεψε ότι η ποθούμενη αναγέννηση του ελληνικού κινηματογράφου θα επερχόταν μέσα από την κολυμπήθρα του νεορεαλισμού. Γι' αυτό και υπερεκτίμησε όσες ταινίες προσέγγισαν –έστω, από μακριά– την αισθητική του ιταλικού μεταπολεμικού κινηματογράφου, ενώ δεν δίστασε να βαφτίσει «νεορεαλιστικές» τις πρώτες ταινίες του Μιχάλη Κακογιάννη και του Νίκου Κούνδουρου.[9] Κι όταν είδε ότι οι παραπάνω σκηνοθέτες δεν προσανατολίστηκαν τελικά προς το μοντέλο ενός κοινωνικά μαχόμενου κινηματογράφου (το αληθινό αίτημα πίσω απ' την αισθητική ετικέτα του νεορεαλισμού), κράτησε μια επιφυλακτική έως και εχθρική στάση απέναντι σε ορισμένες ταινίες τους (την ίδια τύχη με την *Κάλπικη λίρα* είχε η *Στέλλα* για παράδειγμα).

Έχοντας φτιάξει στο μυαλό της ένα αισθητικό και θεματικό πρότυπο, η ελληνική κριτική απέρριψε a priori τα όποια άλλα δείγματα κινηματογραφικής γραφής, φτάνοντας στο ακραίο σημείο να χαρακτηρίσει «εμπορικό αναμάσημα χιλιοϊδωμένων και φτηνών δραματουργικά καταστάσεων» τις τέσσερις ιστορίες της *Κάλπικης λίρας*. Κι εδώ κρύβεται μια ακόμα αδυναμία της ελληνικής κριτικής: η αδυναμία της να διαχωρίσει την εμπορικότητα από τη λαϊκότητα ενός έργου και να βρει στοιχεία προσωπικής γραφής σε κάποιες ταινίες των μεγάλων στούντιο, όπως ήταν αυτές του Γιώργου Τζαβέλλα. Δυστυχώς, η θεωρία της «Πολιτικής των Δημιουργών» των «Cahiers du Cinéma» μόλις είχε αρχίσει να διαμορφώνεται και δεν ήταν ακόμα σε θέση να δώσει θεωρητικό άλλοθι στην κριτική πένα, ώστε να εκτιμήσει χωρίς διανοουμενίστικα κόμπλεξ το λαϊκό σινεμά του Γιώργου Τζαβέλλα. Θυμίζουμε ότι η θεωρία αυτή προκάλεσε σκάνδαλο, γιατί πήρε υπό την προστασία της το (ταυτισμένο μέχρι τότε με το εμπορικό σινεμά του Χόλιγουντ) έργο του Hitchcock και του Hawks, και το ανήγαγε στην ίδια υψηλή κριτική σφαίρα με το έργο των Renoir, Rossellini, Αϊζενστάιν κ.ά. Το ίδιο «σκανδαλώδης» θα φάνταζε η υπεράσπιση του έργου του Τζαβέλλα με τους θεωρητικούς όρους της «Πολιτικής των Δημιουργών». Κανείς φυσικά δεν την αποτόλμησε, ούτε απ' τη νεότερη γενιά των κριτικών. Κι όμως, κατά τη γνώμη μας, ο Γιώργος Τζαβέλλας είναι ο πιο αυθεντικός auteur του ελληνικού κινηματογράφου του μεταπολέμου, μέχρι τουλάχιστον την εμφάνιση της γενιάς των σκηνοθετών του '60 και του '70· σε μεγαλύτερο μάλιστα βαθμό από τον Κακογιάννη και τον Κούνδουρο, το έργο των οποίων δεν έχει την ίδια ομοιογένεια με εκείνο του Τζαβέλλα (έστω κι αν έχει να επιδείξει πιο σημαντικές ταινίες).

Πολλοί είναι οι παράγοντες που συνηγορούν στο να θεωρηθεί ο Γιώργος Τζαβέλλας ένας αυθεντικός δημιουργός και όχι ένας απλός κατασκευαστής ταινιών. Ήταν ο συγγραφέας όλων των ταινιών του, στις οποίες ασκούσε πλήρη καλλιτεχνικό έλεγχο, ακόμα κι όταν δούλευε με τον Φίνο ή την Ανζερβός. Έκανε λαϊκό σινεμά, μέσα απ' το οποίο διέκρινες ένα προσωπικό σκηνοθετικό όραμα: το όραμα ενός κινηματογράφου με ελληνική ταυτότητα, επικεντρωμένου στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα ή στην αξιοποίηση της πολιτιστικής μας κληρονομιάς (Εφταλιώτης, Σοφοκλής). Ταυτόχρονα, είχε ένα προσωπικό σκηνοθετικό ύφος, αναγνωρίσιμο από μακριά (με εξαίρεση την *Αντιγόνη*). Μέσα απ' τις ταινίες του Τζαβέλλα παρακολουθείς την εξέλιξη της αθηναϊκής λαϊκής γειτονιάς και τις αλλαγές που επιφέρει στη νοοτροπία των ανθρώπων η κοινωνική εξέλιξη. Ταυτόχρονα, συναντάς την ίδια ομάδα πρωταγωνιστών (Ορέστης Μακρής, Δημήτρης Χορν, Βασίλης Λογοθετίδης, Μίμης Φωτόπουλος), αλλά και τους ίδιους καρατερίστες (Λάκης Σκέλλας, Γιώργος Βλαχόπουλος, Νίκος Ρίζος, Θάνος Τζενεράλης, Περικλής Χριστοφορίδης, Βαγγέλης Πρωτοπαππάς – για να σταθούμε μόνο σε μερικές χαρακτηριστικές περιπτώ-

9. Εντάξει, η Μαγική πόλη *μπορεί να θεωρηθεί δείγμα ελληνικού νεορεαλισμού· όχι όμως το* Κυριακάτικο ξύπνημα *ή* Ο δράκος...

σεις απ' το «θίασό» του). Αλλά και σε επίπεδο συνεργατών ο Γιώργος Τζαβέλλας δούλευε με τους ίδιους ανθρώπους: Μάνος Χατζιδάκις, Μιχάλης Σουγιούλ, Αριστείδης Καρύδης-Φουκς, Ντίνος Κατσουρίδης, Κίμων Σπαθόπουλος κ.ά. Όλα αυτά ενισχύουν την ομοιογένεια των ταινιών του σε αισθητικό και εικαστικό επίπεδο.

Βέβαια, οι ταινίες του Γιώργου Τζαβέλλα δεν είναι όλες ισοδύναμες. Αλλά μήπως είναι εκείνες του John Ford ή του Alfred Hitchcock; Επίσης, παρουσιάζουν συχνά σεναριακές αδυναμίες, κυρίως σε ό,τι αφορά στα μελοδραματικά τους στοιχεία. Όμως, ας μην ξεχνάμε ότι οι μελοδραματικές επιρροές του Γιώργου Τζαβέλλα έχουν αυθεντική κινηματογραφοφιλική προέλευση. Εντάσσονται στο καλλιτεχνικό του όραμα και δεν αποτελούν παραχωρήσεις στην εμπορικότητα. Εξ άλλου, η καταξίωση ενός σκηνοθέτη ως δημιουργού δεν έχει να κάνει με τις αδυναμίες ή όχι των ταινιών του, αλλά με τη στάση του απέναντι στο σινεμά και τη βιομηχανία του κινηματογράφου, όπως και με την αλήθεια του έργου του. Είναι αυτό που περιγράφει με τα εξής λόγια ο Serge Daney: «Σε μια τέχνη τόσο λίγο αγνή όσο ο κινηματογράφος, που γίνεται από πολλούς ανθρώπους και με πολλά ετερόκλητα πράγματα, που υπόκειται στην έγκριση του κοινού, δεν είναι άραγε λογικό να σκεφτεί κανείς ότι δεν υπάρχει δημιουργός –δηλαδή, μοναδικότητα– παρά μόνο σε σχέση μ' ένα σύστημα – δηλαδή, ένα πρότυπο; Δημιουργός τότε δεν είναι μόνο αυτός που βρίσκει τη δύναμη να εκφραστεί σε πείσμα και εναντίον όλων, αλλά και αυτός που, μέσα από την έκφρασή του, καταφέρνει να πάρει τη σωστή απόφαση, ώστε να πει την αλήθεια για το σύστημα από το οποίο αποσπάται».[10] Κι ο Γιώργος Τζαβέλλας είναι, κατά τη γνώμη μας, το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα έλληνα σκηνοθέτη που δούλεψε *μέσα* στο σύστημα, αλλά χωρίς να ταυτιστεί μαζί του. Γι' αυτό και είχε πάντα τη διαύγεια να βλέπει τις αδυναμίες του ελληνικού κινηματογράφου και, μέσα από ορισμένα γραπτά του, να προβλέψει με πίκρα το επερχόμενο τέλος του συστήματος.

Ρωμέικες ζήλιες και ιταλίδες ντίβες

Μετά την *Κάλπικη λίρα*, ο Γιώργος Τζαβέλλας γύρισε τον *Ζηλιαρόγατο* (1956), για να εκπληρώσει μια υποχρέωση που είχε απέναντι στον Βασίλη Λογοθετίδη και την Ανζερβός. Η ταινία στηρίζεται σ' ένα θεατρικό έργο του Γιώργου Ρούσσου και κινείται στα γνωστά μοτίβα των φαρσικών παρεξηγήσεων, χωρίς να επιχειρεί καμιά βαθιά ανατομία της ελληνικής πραγματικότητας. Πάνω σ' ένα παραπλήσιο θέμα, ο Αλέκος Σακελλάριος τα κατάφερε πολύ καλύτερα με τις ταινίες *Ένα βότσαλο στη λίμνη* (1952) και *Ούτε γάτα, ούτε ζημιά* (1955). Υπάρχουν βέβαια πολλές επιτυχημένες κωμικά σκηνές, οι ηθοποιοί παίζουν με τη γνωστή τους άνεση, ακόμα και η Ίλια Λιβυκού έχει αποβάλει ένα μέρος από τον θεατρικό της στόμφο, αλλά *Ο ζηλιαρόγατος* παραμένει αυτό που εξαρχής ομολογεί ο ίδιος ο σκηνοθέτης: μια παρένθεση στο κυρίως έργο του.

Η επόμενη ταινία του Γιώργου Τζαβέλλα [*Μια ζωή την έχουμε* (1958)] γυρίστηκε με ολοφάνερο σκοπό να πουληθεί στο εξωτερικό. Το θέμα της, χωρίς να είναι ακριβώς κοσμοπολίτικο, έχει τέτοιες κοινωνικές αναφορές, που κάλλιστα μπορεί να μιλήσει και σ' έναν μη ελληνόφωνο θεατή. Θυμίζει αρκετά τις γλυκόπικρες κομεντί του ιταλικού κινηματογράφου του '50, όπου διασώζεται το κοινωνικό κλίμα του νεορεαλισμού, αλλά η θεματική τους τείνει περισσότερο προς τη ρόδινη λογοτεχνία των φωτορομάντζων. Ακόμα και ο

10. «Η Πολιτική των Δημιουργών» (Πρόλογος), μτφρ. Μαρίας Μπαλάσκα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1989.

κεντρικός ρόλος της Μπιμπής μοιάζει σαν να γράφτηκε ειδικά για κάποιαν απ' τις πληθωρικές ιταλίδες σταρ του '50: Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Silvana Pampanini. Δυστυχώς, τα περιορισμένα όρια της παραγωγής της Φίνος Φιλμ δεν επέτρεψαν το αγκαζάρισμα κάποιου πρώτου ονόματος, και ο Γιώργος Τζαβέλλας αρκέστηκε στην επιλογή της Yvonne Sanson. Γεννημένη στη Θεσσαλονίκη, αλλά εγκατεστημένη στην Ιταλία από το 1943, η Sanson έγινε διάσημη παίζοντας κυρίως στο πλευρό του Amedeo Nazzari σε μελοδράματα του Matarazzo και σε περιπέτειες εποχής του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Σε καμιά ωστόσο περίπτωση δεν ήταν η ηρωίδα του Γιώργου Τζαβέλλα, γιατί χρειαζόταν μια νεότερη ηθοποιός, με πιο άβγαλτο και αθώο πρόσωπο.

Αν και πολύ πιο ολοκληρωμένη και ενδιαφέρουσα από άλλες ταινίες του Τζαβέλλα, το *Μια ζωή την έχουμε* μας αφήνει με ανάμεικτα συναισθήματα. Αυτό που αξίζει, είναι η περιγραφή του χώρου δουλειάς του Δημήτρη Χορν, οι σχέσεις του με τους άλλους υπαλλήλους, ο φόβος του μπροστά στους προϊσταμένους, τα όνειρα που κάνει, το μίζερο υπόγειο δωματιάκι όπου μένει.

Ο Τζαβέλλας βρίσκεται εδώ στο στοιχείο του, γιατί μας μιλά για πράγματα που έχει ξαναθίξει στο παρελθόν. Αντίθετα, χάνει κάπως τα νερά του όταν πρέπει να μιλήσει για το ειδύλλιο του Χορν και της Sanson. Το δεύτερο αυτό μέρος «τραβά» περισσότερο απ' όσο πρέπει, κι είναι υπερβολικά φορτισμένο με φιλολογίες και σκηνές κλισέ. Τη χειρότερη ωστόσο εντύπωση μας αφήνει το «χάπι-εντ» του φινάλε, που είναι έξω απ' το υπόλοιπο κλίμα του έργου. Όλα θα ήταν τέλεια αν η ταινία τελείωνε με την Yvonne Sanson να εγκαταλείπει οριστικά τον Δημήτρη Χορν, όταν πληροφορείται πως είναι άφραγκος. Όμως, πάνω στο πλοίο που την μεταφέρει στο εξωτερικό, κι ενώ το πλοίο αποπλέει από το λιμάνι του Πειραιά, η κοκότα πολυτελείας, εντελώς αψυχολόγητα, στρέφεται με δάκρυα, δίκην μετανοούσης Μαγδαληνής, προς το (νοητό) μέρος του αγαπημένου της, δείχνοντας τη θέλησή της να τον ακολουθήσει. Το ξαναείπαμε: ο Πειραιάς δεν στάθηκε ιδανικός χώρος έμπνευσης για τον Γιώργο Τζαβέλλα...

Αντιγόνη: μια ιστορία της αγοράς

Με εξαίρεση την κινηματογράφηση μιας παράστασης του *Προμηθέα Δεσμώτη* στη δεκαετία του '20, ο ελληνικός κινηματογράφος δεν τόλμησε να προσεγγίσει την αρχαία τραγωδία, μέχρι τη στιγμή που ο Γιώργος Τζαβέλλας αποφάσισε να μεταφέρει στην οθόνη την *Αντιγόνη* (1961) – ένα σχέδιο που το είχε από παλιά μέσα του, αλλά δεν το είχε προχωρήσει νωρίτερα, γιατί δεν ένιωθε κινηματογραφικά ώριμος. Θέλοντας μάλιστα να έχει την πλήρη καλλιτεχνική ελευθερία σ' ένα φιλόδοξο εγχείρημα, για το οποίο δεν ήταν ακόμα προετοιμασμένοι οι έλληνες παραγωγοί, αναζήτησε χρηματοδότες από την Αμερική.

Απορρίπτοντας εξαρχής την ιδέα να κινηματογραφήσει μια θεατρική παράσταση του αρχαίου δράματος, αλλά και να κάνει μια κανονική ταινία με υπόθεση, βασισμένη απλώς στην πλοκή της *Αντιγόνης*, ο Τζαβέλλας προχώρησε στο δύσκολο έργο της σεναριακής διασκευής του Σοφοκλή. Μετέφρασε ο ίδιος το αρχαίο κείμενο στη δημοτική, προσπαθώντας να κρατήσει τον λυρικό του χαρακτήρα (έστω κι αν αυτό ερχόταν σε αντίθεση με τις ρεαλιστικές επιταγές της κινηματογραφικής δραματουργίας). Περιέκοψε ορισμένους

μονόλογους, κι άλλους τους συντόμευσε αισθητά. Επέφερε επίσης ορισμένες αλλαγές στη δράση, ώστε ν' αποκτήσει η ταινία κινηματογραφικό ρυθμό. Εικονογράφησε τις αφηγήσεις του φύλακα του πτώματος του Πολυνείκη, του μάντη Τειρεσία, του αγγελιαφόρου κ.λπ., κράτησε όμως και τον δικό τους αφηγηματικό λόγο πάνω στην εικόνα (πλεονασμός, που όμως και τη ροή της ταινίας κάνει πιο ευχάριστη και διατηρεί το λόγο του Σοφοκλή). Τέλος, διατήρησε το χορό των γερόντων, ο οποίος όμως χρησιμεύει μόνο για να σχολιάζει τη δράση και να θέτει ερωτήματα στον Κρέοντα (βασικό πρωταγωνιστή τής ταινίας). Έχει χάσει δηλαδή ο χορός ένα μεγάλο μέρος της λυρικής και δραματουργικής του σημασίας, δεν έχει όμως εξαφανιστεί ολότελα, όπως θ' απαιτούσε ίσως μια καθαρά κινηματογραφική προσέγγιση της *Αντιγόνης*.

Το εγχείρημα του Γιώργου Τζαβέλλα μοιάζει εκ πρώτης όψεως σχιζοφρενικό: τον μεγαλοπρεπή, λυρικό και γεμάτο φιλοσοφικούς στοχασμούς λόγο του Σοφοκλή προσπαθεί να τον κατεβάσει στο επίπεδο της καθημερινής ζωής, να τον κάνει κτήμα του κοινού θνητού· δυσκολία που δεν συνάντησε ο Μιχάλης Κακογιάννης με την *Ηλέκτρα*, όπου ο λόγος του Ευριπίδη είναι πιο προσιτός, πιο κοντά στους ανθρώπους παρά στους θεούς. Γι' αυτό και σύσσωμη σχεδόν η ελληνική κριτική καταδίκασε ως ιερόσυλη την *Αντιγόνη*, με πιο χαρακτηριστικό το πιο κάτω κείμενο του Μάριου Πλωρίτη:

«Ο Γιώργος Τζαβέλλας δεν ακολούθησε ούτε το δρόμο της φωτογραφημένης παράστασης, ούτε τη μέθοδο της αυτόνομης κινηματογραφικής αφήγησης. Υιοθέτησε έναν τρίτο, που προσπαθεί *και* το Λόγο να διατηρήσει *και* να τον συνδυάσει με την Εικόνα, *και* απ' τη θεατρική Σύμβαση να μην αποσπαστεί ολότελα *και* τον κινηματογραφικό Ρεαλισμό να μην προδώσει. Σίγουρα, η πρόθεσή του να σεβαστεί το μέγα έργο είναι έντιμη και αξιέπαινη. Δυστυχώς, όμως, το αποτέλεσμα δεν είναι ανάλογο με τις προθέσεις. Και η ταινία που παρουσίασε, έχει το διπλό αμάρτημα να είναι *και* ωχρός κινηματογράφος *και* κάτωχρη ανταύγεια της Τραγωδίας.

»Ο τραγικός Λόγος, πρώτα απ' όλα, διαλύθηκε ολότελα. Από τη μια, η απόδοση του κειμένου είναι ό,τι περισσότερο άμουσο, αντιποιητικό. Όλο το ύψος, το μεγαλείο, ο λυρισμός του Σοφοκλή εξαφανίστηκαν μέσα σ' ένα άμορφο, αγοραίο κουβεντολόι. Έπειτα, και το βάρος του Λόγου εξανεμίστηκε μέσα στα πλάνα, στην κίνηση των προσώπων και του πλήθους, στερήθηκε όλη την πρωταρχική κι ακρογωνιαία σημασία του. Κι όσο για τα Χορικά, έχασαν όλη τη λυρική έξαρσή τους και σφαγιάστηκαν με την εξατομίκευσή τους, με την απαγγελία τους από έναν-δυο ηθοποιούς και στα πιο ακατάλληλα μέρη. (Το "Πολλά τα δεινά κουδέν ανθρώπου δεινότερον πέλει" π.χ. το λέει ο κορυφαίος μέσα στο σπίτι του, στα εγγόνια του!)

»Αλλά και το ίδιο το δράμα των ηρώων έχασε την ένταση και το πάθος του. Στην ελληνική Τραγωδία ο ήρωας είναι μονόλιθος πάνω στη σκηνή, που τον δέρνουν οι άνεμοι της Μοίρας. Έχει το ανάστημα να σταθεί απέναντι στη Μοίρα και να της αντιτάξει τη Θέλησή του. Στην ταινία, οι ήρωες μοιάζουν κοινότατοι άνθρωποι, χωρίς βούληση και μεγαλείο, όργανα μόνο ενός άλογου πείσματος που δεν προκαλεί κανένα δέος – ξένοι απ' τη "μεγάλη γιγάντια μοίρα που ανυψώνει τον άνθρωπο, όταν συντρίβει τον άνθρωπο", όπως έλεγε ο Schiller.

»Τέλος, και η εξωτερική μορφή της ταινίας δεν έχει καμιά ελληνικότητα. Αντί για την

απλότητα, την πυκνότητα, την καθαρότητα και το μέτρο της ελληνικής τραγωδίας, η ταινία παίρνει τη μορφή γερμανικής όπερας, πνιγμένης στα σκοτάδια, στους καπνούς, στους όχλους και στην άμετρη κίνηση. Τα σκηνικά και τα κοστούμια του Γ(ιώργου) Ανεμογιάννη συνέργησαν σ' αυτό το βαγκνερικό ύφος της κινηματογραφικής *Αντιγόνης*».[11]

Βλέποντας σήμερα την αρχαία τραγωδία μ' ένα πιο σύγχρονο μάτι κι έχοντας στο μεταξύ αναγνωρίσει στον κάθε θεατράνθρωπο το ιερόσυλο δικαίωμα να προσεγγίζει με όποια ελευθερία θέλει τους αρχαίους κλασικούς, εύκολα το κατηγορητήριο του Μάριου Πλωρίτη μετατρέπεται σε υπεράσπιση της *Αντιγόνης* του Γιώργου Τζαβέλλα. Για παράδειγμα, δεν υπάρχει πλάνο πιο απλό σε σεναριακή σύλληψη, αλλά, ταυτόχρονα, και πιο πιστό στο κινηματογραφικό σύμπαν του Τζαβέλλα, από εκείνο του κορυφαίου του χορού ν' απαγγέλλει το «Πολλά τα δεινά κουδέν ανθρώπου δεινότερον πέλει» στα εγγόνια του, όντας στην αυλή του σπιτιού του, απ' όπου και παρακολουθεί τα δρώμενα στο δρόμο. Μα έτσι ακριβώς συνέλαβε την *Αντιγόνη* ο Γιώργος Τζαβέλλας: σαν μια ιστορία όχι του παλατιού, αλλά της αγοράς, μια ιστορία που διεξάγεται στους δρόμους και τα σπίτια της αρχαίας Θήβας. Λογικό για το σκηνοθέτη που σε όλες σχεδόν τις ταινίες του τίμησε τη λαϊκή γειτονιά, να ψάξει και στην πανάρχαιη επτάπυλη πόλη του Οιδίποδα τις αντίστοιχες αναλογίες, τους αντίστοιχους λαϊκούς χώρους. Γι' αυτό κι έχει μεγάλη σημασία η λαϊκή καταγωγή των μελών του χορού, που κάθε άλλο παρά δίνει την αίσθηση του αγοραίου, όπως υποτιμητικά γράφει ο Μάριος Πλωρίτης.

Θα μπορούσαμε ενδεχομένως να συμφωνήσουμε ότι η δράση έχει υπεραπλουστευθεί, αλλά και πάλι: η αίσθηση που δίνει η *Αντιγόνη* του Τζαβέλλα, είναι ότι έχει διασωθεί η ουσία της τραγωδίας του Σοφοκλή. Όσο για τις διαφωνίες ως προς το σκοτεινό, «βαγκνερικό» ύφος της ταινίας, είναι ολότελα σεβαστές. Δικαίωμα ωστόσο του σκηνοθέτη ήταν να συλλάβει έτσι τον αρχαίο κόσμο της Θήβας μετά την εμπειρία του πολέμου: σκοτεινό, τρομακτικό, χωρίς ηλιαχτίδα, καθ' ομοίωση του σπηλαίου όπου ενταφιάζεται ζωντανή η ηρωίδα. Εξ άλλου, αυτή η μπαρόκ βαρύτητα στα ντεκόρ, στους φωτισμούς και στη μουσική του Αργύρη Κουνάδη προσδίδει στην ταινία μια περίεργη γοητεία. Βλέποντας τις εικόνες της *Αντιγόνης*, δεν μπορείς παρά να σκεφτείς τον *Μάκβεθ* του Orson Welles, ο οποίος προδίδει τον Σαίξπηρ με τον ίδιο σχεδόν τρόπο που ο Γιώργος Τζαβέλλας προσεγγίζει τον Σοφοκλή: συμπύκνωση της δράσης στην ουσία της, ντεκόρ με θεατρικές καταβολές, εξπρεσιονιστικοί φωτισμοί, πριμοδότηση του ηθοποιού, που γίνεται ο κεντρικός άξονας της δραματουργίας. Κι αν λυπόμαστε για κάτι στην *Αντιγόνη*, είναι για τη σχετικά μικρή σε διάρκεια εμφάνιση της Ειρήνης Παππά, σε αντίθεση μ' εκείνην του Μάνου Κατράκη, που παίζει μεν εντυπωσιακά τον Κρέοντα κι έχει ένα συγκλονιστικό φινάλε, χωρίς όμως τις ψυχολογικές διακυμάνσεις που θ' απαιτούσε μια πιο κινηματογραφική δραματουργικά προσέγγιση του ρόλου.

Το τέλος της γειτονιάς

Η κινηματογραφική καριέρα του Γιώργου Τζαβέλλα έκλεισε λίγο πρόωρα, το 1965, με την κωμωδία *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*, που είναι και το πιο ολοκληρωμένο σκηνοθετικά έργο του. Βασίζεται στην ομότιτλη θεατρική κωμωδία του ίδιου του σκηνοθέτη,

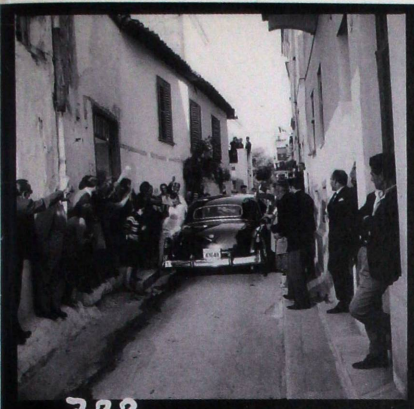
11. Εφημερίδα «Ελευθερία», 24 Ιανουαρίου 1962.

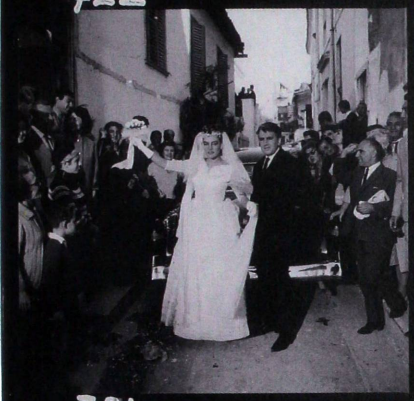
την οποία είχε ανεβάσει το 1961 στη σκηνή ο Βασίλης Λογοθετίδης. Μετά το θάνατο του Λογοθετίδη, όλοι αναρωτιόνταν ποιος θα τον αντικαθιστούσε στην οθόνη. Προς μεγάλη έκπληξη όλων, ο Τζαβέλλας επέλεξε τον Γιώργο Κωνσταντίνου, που ήταν αρκετά νέος για να υποδυθεί τον μεσόκοπο σατράπη κυρ-Αντωνάκη και, παράλληλα, δεν είχε διακριθεί ακόμα ως πρωταγωνιστής. Ωστόσο, η επιλογή του αποδείχθηκε πέρα ώς πέρα ορθή. Το αισθητήριο του Τζαβέλλα λειτούργησε για μιαν ακόμα φορά σωστά, κι ο Κωνσταντίνου προσέγγισε τον ήρωά του με μια παραδειγματική κινηματογραφική φυσικότητα, χωρίς εκείνα τα θεατρικά τικ που μας συνήθισε στη συνέχεια της καριέρας του. Αλλά και η Μάρω Κοντού ποτέ της δεν ήταν καλύτερη: απλή, αληθινή γυναίκα της γειτονιάς, που ποθεί την κοινωνική της καταξίωση μέσα από το γάμο και καρτερικά περιμένει τι θ' αποφασίσει γι' αυτήν ο γρουσούζης εραστής της.

Με το *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*, ο Γιώργος Τζαβέλλας επιστρέφει στον αγαπημένο του χώρο: τη λαϊκή αυλή σε μια γειτονιά της Πλάκας. Η Αθήνα του '60 μπορεί να εξελίσσεται, επηρεάζοντας τις σχέσεις και τον τρόπο ζωής των ανθρώπων, όμως εδώ, στο παλιό σπίτι της Τασσώς Καββαδία, ο χρόνος μοιάζει να έχει σταματήσει για τα καλά στη δεκαετία του '50· όχι πως οι ένοικοι ζουν κάτω από ειδυλλιακές συνθήκες: οι υδραυλικές ανέσεις είναι υποτυπώδεις, το άπλωμα της μπουγάδας αποτελεί μια καθημερινή περιπέτεια, τα κουτσομπολιά και τα γεμάτα μνησικακία και περιφρόνηση βλέμματα κάνουν το βίο αβίωτο στους πιο αδύναμους συναισθηματικά, όπως είναι η κυρία Ελένη, που κουβαλά το κοινωνικό στίγμα της αστεφάνωτης. Όμως ο κόσμος αυτός της αυλής είναι ολότελα ζωντανός, οι άνθρωποι επηρεάζουν με την παρουσία τους και μόνο τη ζωή των διπλανών τους, κι όσο για τις έχθρες και τις βεντέτες, εύκολα μετατρέπονται σε φιλίες, γιορτές και πανηγύρια. Είναι ο κόσμος που ο Γιώργος Τζαβέλλας λάτρεψε και κατέγραψε σε τόσες ταινίες του: *Ο μεθύστακας*, *Ο γρουσούζης*, *Το σωφεράκι*, *Η κάλπικη λίρα* κ.ά. Κι αυτός ο κόσμος, στην Αθήνα του '60, αργοπεθαίνει, χάνεται, εξαφανίζεται, όπως το σπίτι του Αντωνάκη και της κυρίας Ελένης, που γκρεμίστηκε για να γίνει πολυκατοικία.

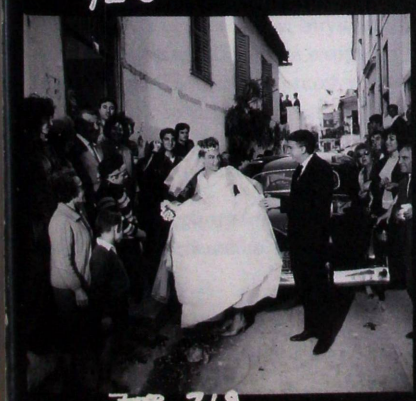
Μπορεί ο φακός του να κινηματογραφεί την Αθήνα στον φρενήρη ρυθμό της μεγαλούπολης (ουρές στα λεωφορεία, ο κόσμος που διασχίζει την Ακαδημίας, οι μεγάλοι αυτοκινητόδρομοι), αλλά είναι ολοφάνερο ότι αυτή η πλευρά της πρωτεύουσας ελάχιστα εμπνέει τον Τζαβέλλα. Η ψυχή του έχει μείνει, όπως και των δύο ηρώων του, στα ερείπια του γκρεμισμένου σπιτιού. Και μπορεί ο γερο-λατερνατζής να συνεχίζει να περνά κάθε απόγευμα από το παλιό σοκάκι, όμως τώρα παίζει μόνο για τους τουρίστες. Η αυλή –και ο κόσμος της– πέθανε. Κι όταν το συνειδητοποίησε αυτό ο Γιώργος Τζαβέλλας, πολύ απλά, σταμάτησε να κάνει ταινίες.

Τα παραλειπόμενα ενός άτυχου γάμου: «Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα».

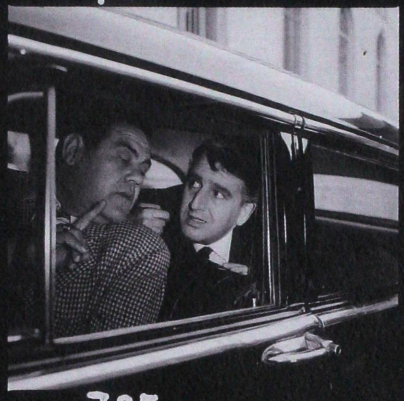

722

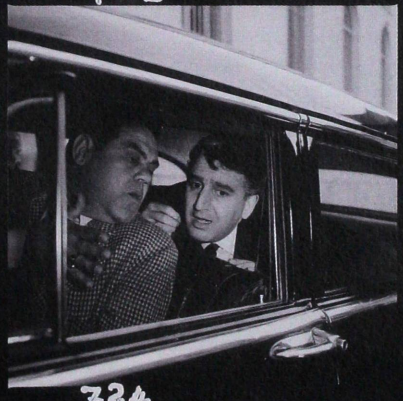

721

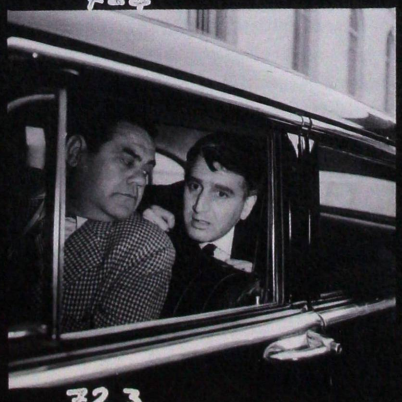
720


719

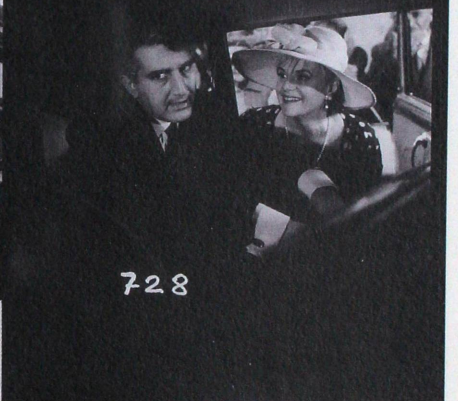
726


725


724


723

729


728

727

Ο δεσμοφύλακας (Βασίλης Αυλωνίτης) και ο κρατούμενος (Δημήτρης Χορν), που ποτέ του δεν έπαψε να τραγουδά «Μια ζωή την έχουμε»...

Θεματικά μοτίβα στις κωμωδίες του Γιώργου Τζαβέλλα

της Ελίζας-Άννας Δελβερούδη

Ο Γιώργος Τζαβέλλας θεωρούσε τον εαυτό του επαγγελματία σκηνοθέτη και σεναριογράφο. Ήταν όμως ένας επαγγελματίας διαφορετικός από τους συναδέλφους του: δεν συνέδεε το επάγγελμα με το βιοπορισμό. Αντιμετώπιζε την κινηματογραφική δημιουργία και τη δική του ένταξη στο χώρο με εντελώς προσωπικό τρόπο, που αποτυπώνεται κατ' αρχάς στο γεγονός ότι, στα τριάντα χρόνια της σταδιοδρομίας του, γύρισε δώδεκα ταινίες και έγραψε επιπλέον δύο σενάρια. Έκανε ταινίες όποτε ήταν έτοιμος, διέθετε όσο χρόνο χρειαζόταν για να γράψει ένα σενάριο, έβαζε αδιαπραγμάτευτους όρους στους παραγωγούς. Τον ενδιέφερε το αποτέλεσμα, η σχέση της ταινίας με το θεατή, η επιτυχία της, όχι όμως και η δική του οικονομική σχέση με τη βιομηχανία του θεάματος.

Οι ταινίες του βρήκαν μεγάλη ανταπόκριση στο κοινό και κατέλαβαν τις πρώτες θέσεις στον εισπρακτικό πίνακα της χρονιάς που πρωτοπροβλήθηκαν. Ταυτόχρονα, ήταν ταινίες προσωπικές, μέσα έκφρασης των αισθητικών αντιλήψεων και των υπαρξιακών στοχασμών του δημιουργού τους, όπως μαρτυρούν η δραματουργική τεχνική, οι ιδέες και τα μοτίβα που τις διατρέχουν.

Κωμωδία και δράμα

Η δραματουργία και η σκηνοθεσία του Τζαβέλλα αφήνουν ν' αναδυθεί ο προσωπικός του τόνος σε μια εποχή όπου τίθενται στον ελληνικό κινηματογράφο τα θεμέλια της ειδολογικής τυποποίησης. Τα δικά του έργα δεν μπορούν να ενταχθούν με ακρίβεια σε είδη, δεν ακολουθούν τους κανόνες συγκεκριμένων ειδών. Ο Τζαβέλλας χρησιμοποιεί στα δράματά του κωμικές σκηνές, με στόχο τη δημιουργία δραματικής αντίθεσης, για την πληρέστερη ανάδειξη του κεντρικού χαρακτήρα. Αντίστοιχα, δε διστάζει να φέρει και τις κωμωδίες του στο μεταίχμιο του δράματος. Σε κάθε περίπτωση, τα επιμέρους δραματουργικά στοιχεία, χαρακτήρες, σκηνές, η αντιστικτική χρήση της μουσικής, συνδυάζουν το δραματικό με το κωμικό με αξιοθαύμαστη ισορροπία και προσοχή στη λεπτομέρεια.

Ο Τζαβέλλας χρησιμοποιεί αυτή την τεχνική στον *Μεθύστακα*, αλλά και στον *Γρουσούζη* και στο τρίτο επεισόδιο της *Κάλπικης λίρας*, που θα μπορούσαν να θεωρηθούν τρεις δια-

βαθμίσεις ανάμεσα στο δράμα και την κωμωδία – διαβαθμίσεις, που επιτυγχάνονται με τη σύζευξη κωμικών και δραματικών στοιχείων σε διαφορετική πυκνότητα και με διαφορετικό κέντρο βάρους. Οι σκηνές που δείχνουν τον «μεθύστακα» δέσμιο του πάθους του και που σφράγισαν τη σταδιοδρομία του Ορέστη Μακρή, είναι σκηνές όπου το κωμικό στοιχείο αποκρύπτει το προσωπικό δράμα. Στον *Γρουσούζη*, ενώ απ' τον τίτλο προετοιμαζόμαστε να παρακολουθήσουμε μια κωμωδία, πράγμα που ενισχύεται και πάλι από τις εισαγωγικές σκηνές, συνειδητοποιούμε ξαφνικά ότι το κλίμα έχει αλλάξει, με τη βοήθεια αδιόρατων λεπτομερειών, και οι δραματικοί τόνοι πυκνώνουν. Η μεταβολή του κλίματος είναι ακόμα πιο έντονη –εξαιτίας της μικρής διάρκειας και της αναγκαστικής συμπύκνωσης– στο τρίτο επεισόδιο της *Κάλπικης λίρας*, με τον μέχρις απανθρωπιάς φιλοχρήματο, γνήσιο απόγονο του ντικενσιανού Σκρουτζ, κύριο Μαυρίδη.

Ο κρυφός εαυτός

Ο Τζαβέλλας χρησιμοποιεί το συνδυασμό δραματικού και κωμικού προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση, που αποτελεί επίσης γενικότερο χαρακτηριστικό του έργου του. Προσπαθεί, μέσα απ' αυτόν, να δείξει τη σχέση ανάμεσα στην ορατή και την κρυφή πραγματικότητα των ανθρώπων.

Τα τρία παραδείγματα στα οποία έγινε αναφορά, έχουν κοινό παρονομαστή το χτίσιμο του κεντρικού προσώπου, τον τρόπο με τον οποίο φωτίζονται σταδιακά ορισμένα στοιχεία του χαρακτήρα του και αίτια της συμπεριφοράς του, βοηθώντας το θεατή να γνωρίσει καλύτερα τον ήρωα, και μεταφέροντάς τον, ταυτόχρονα, από την οπτική της κωμωδίας στην οπτική του δράματος.

Ο «μεθύστακας» Χαράλαμπος Λαρδής, ο «γρουσούζης» Αγαθοκλής και ο «φιλοχρήματος» κύριος Μαυρίδης έχουν κάποιο ελάττωμα, με το οποίο είναι γνωστοί στο περιβάλλον τους. Αυτή είναι η επιφάνεια, και το περιβάλλον δεν κάνει καμία απολύτως προσπάθεια να δει τι κρύβεται πίσω της· ή, ακόμα και όταν ξέρει, όπως συμβαίνει στον *Μεθύστακα*, αγνοεί και ξεπερνά με ελαφριά καρδιά ένα δράμα που δεν αφορά μόνο τον ήρωα, αλλά και χιλιάδες οικογένειες της μεταπολεμικής Ελλάδας. Όμως ο θεατής, μέσα από την αποκάλυψη ή την υπογράμμιση κάποιων στοιχείων, με τη βοήθεια των αδιόρατων λεπτομερειών, οδηγείται στη βαθύτερη γνωριμία με τους ήρωες, καταγράφει και συγκρατεί ό,τι βρίσκεται πίσω απ' την επιφάνεια, ό,τι δεν είναι ορατό ή δε λαμβάνεται υπόψη απ' το στενό ή το ευρύτερο περιβάλλον των ηρώων. Ενώ στην αρχή ταυτίζεται μ' αυτό το περιβάλλον και αντιμετωπίζει τον ήρωα με τον ίδιο τρόπο, γελώντας με το ελάττωμά του, στη συνέχεια διαφοροποιείται. Η αποκάλυψη της αιτίας του πάθους, όπως γίνεται στον *Μεθύστακα*, ή η γνωριμία με μια προσωπικότητα κρυφή, διαμετρικά αντίθετη απ' το φαινόμενο, όπως γίνεται στον *Γρουσούζη* και στο τρίτο επεισόδιο της *Κάλπικης λίρας*, του δημιουργεί την ενοχή της παραγνώρισης. Δεν έχει πια διάθεση να γελάσει, γιατί τον βαραίνει η αποκάλυψη του δράματος, η ευαισθησία των προσώπων.

Ανάλογα με τους δραματικούς, είναι φτιαγμένοι και οι περισσότεροι κωμικοί χαρακτήρες των ταινιών του Τζαβέλλα: ο Αντώνης Κοκοβίκος στο *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*, ο

Κλέων στο *Μια ζωή την έχουμε*, ο κυρ-Ανάργυρος στο πρώτο επεισόδιο της *Κάλπικης λίρας*. Η σχέση ανάμεσά τους είναι στενή. Η μετάβαση απ' τον έναν στον άλλον, ο κοινός παρονομαστής του κρυφού εαυτού, τονίζει ιδιαίτερα την εντύπωση της συνέχειας.

Μάρτυρας της καλά κρυμμένης καλοσύνης του κυρίου Μαυρίδη, εκτός απ' το θεατή, είναι ένα παιδί, ο ακίνδυνος «άλλος». Για το ρομαντισμό, την ευαισθησία, την καλοσύνη του Αντώνη Κοκοβίκου, και πάλι εκτός θεατή, δεν υπάρχει μάρτυρας – ούτε καν ο ίδιος του ο εαυτός· διότι ο Αντωνάκης δεν τολμάει ούτε στον εαυτό του να ομολογήσει τα βαθύτερα, καλά του αισθήματα για την πρώην γυναίκα του, τη νοσταλγία του για την κοινή ζωή τους, τις τρυφερές του αναμνήσεις για μια καθημερινότητα που, όσο τη ζούσε, την αντιμετώπιζε με δυστροπία και τζαναμπετιά. Έτσι τον ξέρουν οι γύρω του, η υφισταμένη στο υπουργείο, οι πρώην φίλοι του, η υπηρέτρια. Μόνο ο θεατής γνωρίζει περισσότερα, χάρη στον εσωτερικό μονόλογο του Αντώνη, όπου για μια στιγμή βγαίνουν στην επιφάνεια τα μύχια, ενώ η αυτοκριτική παρένθεση καταλήγει στην αυτοδικαίωση και κλείνει με τη φράση: «Μωρέ, πώς γλίτωσα!» που προφέρεται μεγαλόφωνα, για να επανασυνδέσει τον Αντώνη με το προσωπείο του. Οι σκηνές που ακολουθούν, στο εστιατόριο και στο ξενοδοχείο, μας προϊδεάζουν, μέσα απ' την αντίθεση των λόγων του Αντώνη και της εικόνας, για την παραμόρφωση της πραγματικότητας, που ηθελημένα αυτός προβάλλει ως αντικειμενική άποψη. Η παραμόρφωση επιβεβαιώνεται λίγο αργότερα, με τα πρώτα φλας-μπακ της ζωής στο σπίτι, με την αντίθεση του τότε και του τώρα. Η εικόνα είναι ο αδιάψευστος μάρτυρας του τι συμβαίνει πραγματικά· ο ήρωας μπορεί να ισχυρίζεται ό,τι θέλει, ό,τι εξυπηρετεί το προσωπείο του.

Ακραία εκδοχή στο μοτίβο των προσωπείων αποτελεί η ηρωίδα της ταινίας *Ο αστερισμός της Παρθένου*, της οποίας το σενάριο έγραψε ο Τζαβέλλας. Η πολύ βασική εξέλιξη ανάμεσα στην πόρνη που διηγείται διαφορετικές ιστορίες στους πελάτες της για τον ξεπεσμό της, και στους υπόλοιπους ήρωες του Τζαβέλλα, είναι το ότι η πόρνη διαλέγει και κατασκευάζει κάθε φορά το προσωπείο της ηθελημένα, συνειδητά, με στόχο να προκαλέσει συγκεκριμένες αντιδράσεις, ενώ οι άλλοι ήρωες δεν ελέγχουν ή είναι έρμαια της εικόνας που προβάλλουν στο περιβάλλον τους.

Μεταμόρφωση

Κοινό χαρακτηριστικό των ηρώων του Τζαβέλλα είναι λοιπόν η ευαισθησία, η μοναξιά τους, η διαφορά ανάμεσα στον φανερό και τον μυστικό τους χαρακτήρα που τους οδηγεί στις άδικες γι' αυτούς συγκρούσεις με το περιβάλλον τους. Παραλλαγή αυτής της διπλής όψης είναι η μεταμόρφωση του ήρωα στο αντίθετό του απ' την επίδραση ενός ισχυρού κινήτρου, που τον ωθεί να υπερβεί την ώς τότε μίζερη καθημερινότητά του και να ζήσει ένα απίστευτο και παράνομο όνειρο. Ο κυρ-Ανάργυρος και το ανάπτυγμά του, ο Κλέων, μεταμορφώνονται από αρνάκια σε αλεπούδες. Το κίνητρο –και στις δύο περιπτώσεις– είναι ο ξαφνικός και απροσδόκητος έρωτας για μια γυναίκα που δεν ρέπει προς τα αισθήματα ή τα μικροαστικά όνειρα, αλλά στοχεύει στην πλούσια ζωή, στις απολαύσεις που εξασφαλίζει το χρήμα.

Στην *Κάλπικη λίρα*, ο Ανάργυρος περνάει βαθμιαία, μετά από πολλούς δισταγμούς και

μεγάλη εσωτερική πάλη, από την τίμια εργασία στην απάτη και την παραχάραξη. Η ιστορία του παύει να είναι κωμική απ' τη στιγμή που ο ίδιος πέφτει θύμα μιας δύναμης ανεξέλεγκτης, ανώτερης από τα ανθρώπινα μέτρα, του έρωτα της μέσης ηλικίας, και γίνεται έρμαιο όχι των ανθρώπων, αλλά των αισθημάτων του.

Και στο *Μια ζωή την έχουμε* υπάρχει το πέρασμα από τη γεμάτη στερήσεις ζωή ενός σκληρά εργαζόμενου ταμία Τραπέζης στον κόσμο του πλούτου ή, μάλλον, στον κόσμο του ονείρου – πέρασμα που, από πρακτικής πλευράς, επιτυγχάνεται χάρη σ' ένα λογιστικό λάθος. Η απόφαση της υπέρβασης της μίζερης καθημερινότητας, που νομικά χαρακτηρίζεται ως κατάχρηση, λαμβάνεται υπό την επίδραση δύο οριακών συναισθημάτων: του έρωτα που προκαλεί η μοιραία γυναίκα, και της αγανάκτησης που πυροδοτούν οι ανεπίτρεπτες προσβολές του αφεντικού του. Το βασικό κίνητρο είναι ωστόσο ο έρωτας, το νέο στοιχείο στη ζωή του υπαλληλάκου, γιατί οι προσβολές μόνες τους δεν τον είχαν ωθήσει στο να υπερβεί τα όρια του υποταγμένου στη μοίρα του ανθρώπου.

Για τον Τζαβέλλα, ο έρωτας είναι καταλυτικό συναίσθημα, ικανό ν' αλλάξει τη στάση του ανθρώπου απέναντι στη ζωή, την προσωπική του φιλοσοφία. Είναι χαρακτηριστικό το ότι διαλέγει για ήρωα της πρώτης του ταινίας τον Αττίκ, του οποίου οι έρωτες απασχολούσαν τακτικά τους Αθηναίους, και εστιάζει στην όψιμη και άτυχη περιπέτειά του με τη Λουίζα Ποζέλι. Η καταστροφική δύναμη του έρωτα κυριαρχεί στη δεύτερη ταινία του (*Πρόσωπα λησμονημένα*) ως μια ακόμα παραλλαγή του μελοδραματικού θέματος συζυγικό-μητρικό καθήκον/παράνομος έρωτας.

Η ικανότητα του έρωτα να μεταμορφώνει τους ανθρώπους, εμφανίζεται επίσης στον *Μαρίνο Κοντάρα*, στο *Σωφεράκι* και στον *Ζηλιαρόγατο*, διασκευή της θεατρικής κωμωδίας του Γιώργου Ρούσσου *Ο εραστής έρχεται*. Είναι πολύ πιθανό ότι ο Τζαβέλλας επέλεξε να τη διασκευάσει γι' αυτό ακριβώς το στοιχείο: τη μεταμόρφωση του κεντρικού προσώπου από αδιάφορο, εργασιομανή σαπωνοποιό σε ζηλιάρη, καχύποπτο σύζυγο. Εδώ δεν είναι ο έρωτας που μεταμορφώνει, αλλά η ξαφνική συνειδητοποίηση ότι απειλούνται κάποια κεκτημένα συζυγικά δικαιώματα. Η μεταμόρφωση του Πότη δεν οφείλεται σε μοιραίες ή ανυπέρβλητες επιδράσεις, αλλά σε σειρά παρεξηγήσεων, στα τεχνάσματα που χρησιμοποιεί η σύζυγός του για να κεντρίσει το ενδιαφέρον του. Δεν υπάρχει συνείδηση των αρχών και της συμπεριφοράς του, δεν υπάρχει μεταβολή τους ύστερα από ενδόμυχη πάλη, δεν υπάρχει ανθρώπινο δράμα, μεγάλο ή μικρό. Ο φόβος της απιστίας είναι τυπικό θέμα τής κωμωδίας του βουλεβάρτου, κι ο Τζαβέλλας δεν προσπαθεί να δώσει προεκτάσεις πέρα απ' τις προθέσεις και τα όρια του πρωτοτύπου. Τηρεί με ακρίβεια τους κανόνες, παρουσιάζοντας τυποποιημένες καταστάσεις και πρόσωπα με αναμενόμενη συμπεριφορά.

Οπτικές γωνίες

Στο *Μια ζωή την έχουμε* εμφανίζεται μια ακόμα παραλλαγή της βασικής ιδέας του Τζαβέλλα για τη διπλή όψη των πραγμάτων. Πρόκειται για τη διαφορετική οπτική γωνία απ' την οποία βλέπουν τα πράγματα ο αφηγητής και ο ακροατής της ιστορίας, ο Κλέων και ο δεσμοφύλακάς του. Αντικείμενο της παρατήρησης δεν είναι πια ένα άτομο, αλλά τα γεγονότα όπως τα παρακολουθεί η κάμερα και όπως τα ερμηνεύουν αφ' ενός ο Κλέων μέ-

σα απ' την αφήγησή του, και αφ' ετέρου ο περίγυρός του. Και εδώ, όπως και στο *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*, η κάμερα είναι ο αδιάψευστος μάρτυρας. Μόνο που εδώ δεν ανατρέπει την άποψη του Κλέωνα, αλλά την ενισχύει. Αυτό που ανατρέπεται, είναι η κρατούσα αντίληψη. Η αφήγηση του Κλέωνα έχει μοναδικό σκοπό να φανερώσει, αλλά και να δικαιώσει, τη δική του διαφορετική οπτική για το πώς οδηγήθηκε στην κατάχρηση, πώς η ζωή του είναι πιο εύκολη μέσα στη φυλακή παρά έξω απ' αυτήν, και, κυρίως, γιατί δεν αισθάνεται καθόλου να μετανοεί για την πράξη του, όπως εναγώνια περιμένει ο δεσμοφύλακας, ως απόδειξη του έντιμου χαρακτήρα του. Ο Κλέων εξισώνει τα σίδερα της φυλακής με τα σίδερα του έξω κόσμου, αόρατα συνήθως, πάντως για κείνον ορατά, τα σίδερα στο χώρο της εργασίας του, αλλά και στο νόμιμο άσυλό του, το υπόγειό σπίτι του. Τα πάντα είναι θέμα αντίληψης. Όπως παρατηρούν και οι δεσμοφύλακες, αυτό που για κάποιους είναι ποινή, για κάποιους άλλους είναι έμμισθη εργασία. Για μερικούς, όπως ο Κλέων, μπορεί να είναι ο παράδεισος, το καταφύγιο από έναν πολύ σκληρότερο κόσμο.

Ο ήρωας και οι άλλοι

Στις ταινίες *Ο μεθύστακας*, *Ο γρουσούζης*, *Μια λατέρνα, μια ζωή*, η ζωή του πρωταγωνιστή διασταυρώνεται δραματουργικά με την παράλληλη ιστορία άλλων προσώπων. Η δεύτερη αυτή ιστορία έχει μελοδραματική καταγωγή: τον έρωτα πλούσιου αφεντικού και φτωχής υπαλλήλου στον *Μεθύστακα*, τον έρωτα πλούσιας θετής κόρης και φτωχού νέου καλλιτέχνη στο *Μια λατέρνα, μια ζωή*, την ανύπαντρη και εγκαταλειμμένη μητέρα στον *Γρουσούζη*. Στις δύο πρώτες, «κακοί» είναι οι πλούσιοι γονείς· στην τρίτη, ο εραστής. Και οι τρεις ιστορίες έχουν αίσιο τέλος, με τους γονείς να δίνουν τη συγκατάθεσή τους, και τον νέο να επιστρέφει και να παντρεύεται τη μητέρα του παιδιού του.

Οι δεσμοί αίματος που υπάρχουν ανάμεσα στον ήρωα και τους πρωταγωνιστές της παράλληλης ιστορίας στον *Μεθύστακα* και στο *Μια λατέρνα, μια ζωή*, δεν ενισχύουν τους δραματουργικούς δεσμούς των προσώπων. Στον *Γρουσούζη*, οι περιπέτειες της μητέρας και του παιδιού σχετίζονται άμεσα με τη ζωή του Αγαθοκλή. Ωστόσο, και στις τρεις περιπτώσεις, οι παράλληλες ιστορίες χρησιμοποιούνται απλώς ως φόντο, πάνω στο οποίο προβάλλεται και αναπτύσσεται ο κεντρικός χαρακτήρας. Μέσα από την πορεία τους ο σκηνοθέτης εκμεταλλεύεται τη δυνατότητα να παρουσιάσει τις αντιλήψεις του ήρωά του για διάφορες καταστάσεις, τα βαθύτερα αισθήματά του, και να τον οδηγήσει στην εξιλέωση, μέσα απ' την παρέμβασή του στις κρίσιμες στιγμές και την ανάδειξη του καλού του εαυτού.

Νοσταλγία

Εφαρμόζοντας την αντίληψή του για κινηματογραφική και όχι θεατρική απόδοση των θεμάτων του, ο Τζαβέλλας δίνει ιδιαίτερη σημασία στο χώρο που περιβάλλει τους ήρωες· κινεί με προσοχή την κάμερα μέσα σ' αυτόν και αποκαλύπτει λεπτομέρειες που δένουν οργανικά με το αφηγηματικό μέρος.

Ένα μοτίβο που επανέρχεται σταθερά στις ταινίες του, είναι η νοσταλγική απεικόνιση της πόλης, της Αθήνας που χάνεται. Πεποίθησή του είναι ότι το φολκλόρ, η γραφικότητα, οι ιδιαιτερότητες της ελληνικής ζωής, είναι στοιχεία που θα πρέπει να αξιοποιηθούν από την εθνική κινηματογραφία, προκειμένου να την κάνουν ανταγωνιστική προς τις ξένες και να την αποτρέψουν απ' τη μίμηση των πιο εξελιγμένων διεθνών κατακτήσεων. Στην πράξη, όμως, ο Τζαβέλλας δεν περιορίζεται στο επίπεδο του φολκλόρ, όπως δεν περιορίζεται στο επίπεδο της ηθογραφίας όταν καταπιάνεται με τις ανθρώπινες ιστορίες.

Ο θεατής εισάγεται με μεγάλη φροντίδα στο χώρο όπου ζουν τα πρόσωπα του έργου και που είναι συνήθως η Πλάκα ή κάποια ανώνυμη γωνιά της νεόδμητης πρωτεύουσας. Η νοσταλγία για κάτι που προδιαγράφεται ότι θα εκλείψει, όχι μόνο ως οικιστικός χώρος, αλλά και ως τρόπος ζωής και ως ανθρώπινη αντίληψη, αποτυπώνεται στην εισαγωγική σεκάνς του *Μεθύστακα*, με την καταγραφή καθημερινών συνηθειών των κατοίκων τής Πλάκας. Μετατρέπεται σε ολοκληρωμένο σχόλιο, με τη σύγκριση ανάμεσα στην προπολεμική Αθήνα και τη μοντέρνα πόλη του 1958, στο *Μια λατέρνα, μια ζωή*, όταν η εξέλιξη του χώρου αντικατοπτρίζει την παράλληλη εξέλιξη των ανθρώπων, των σχέσεων, των συνηθειών, του οικονομικού επιπέδου. Ανάλογο σχόλιο υπάρχει και στο *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*, με το γκρέμισμα του σπιτιού του ζεύγους Κοκοβίκου και την προσεχή μετατροπή του σε πολυκατοικία, αλλά και με την απαίτηση της Ελένης να μετακομίσει σε διαμέρισμα, τη μόνη θεωρούμενη πλέον αξιοπρεπή κατοικία, αμέσως μετά το γάμο της και τη δική της αξιοπρεπή αποκατάσταση.

Η Πλάκα γίνεται η περιοχή που στεγάζει τους μη προνομιούχους, όσους δεν μπόρεσαν μετά τον πόλεμο να «πιάσουν την καλή» και να μεταφερθούν στις καινούργιες γειτονιές. Οι άνθρωποι συνεχίζουν να μένουν εκεί όσο δεν καταφέρνουν να ξεφύγουν απ' τη φτώχεια ή να βελτιώσουν την κοινωνική τους θέση ή να εναρμονίσουν τη ζωή τους με τον αποδεκτό μέσο όρο. Μόλις πετύχουν, την εγκαταλείπουν, για να παραδοθούν στο ιδανικό του διαμερίσματος και των καταναλωτικών αγαθών.

Η λατέρνα είναι αντικείμενο με ιδιαίτερη σημασία για τον Τζαβέλλα. Το απομεινάρι αυτό του παρελθόντος εμφανίζεται επανειλημμένα στις ταινίες του, ανάγεται σε σύμβολο όχι μόνο του παλιού χώρου, αλλά και των παλιών ανθρώπων που δεν μπόρεσαν να προσαρμοστούν στις νέες καταστάσεις, και, εν τέλει, φορτίζεται με ιδιαίτερη δραματουργική δύναμη, καθώς συνδυάζεται με τη συγκεκριμένη θεματική.

Νοοτροπίες

Δύο ταινίες του Τζαβέλλα καταπιάνονται ιδιαίτερα με την αποτύπωση των νοοτροπιών και των ονείρων της μεταπολεμικής κοινωνίας: *Το σωφεράκι* και *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*. Οι διαφορές που υπάρχουν ανάμεσά τους σχετικά με την οικονομική και την οικογενειακή κατάσταση των ηρώων, καθώς και η χρονική τους απόσταση, διευρύνουν το πεδίο της παρατήρησης, από τις χαμηλότερες στις μεσαίες μικροαστικές ομάδες.

Στο *Σωφεράκι*, το θέμα είναι ο γάμος, η λύση του οικονομικού προβλήματος και η προσπάθεια κοινωνικής ανόδου μετά απ' αυτόν. Γάμος σημαίνει καλύτερες μέρες για τους

Πάνω: Μουντζώνοντας τον φωτογράφο του πλατό, σ' ένα διάλειμμα των γυρισμάτων του «Μεθύστακα».
Κάτω: Αλήθεια, ποια είναι η ανταλλακτική αξία μιας «Κάλπικης λίρας»;

«Το σωφεράκι»: τελικό επιμύθιο, ο γάμος. Δυο γενιές γυναικών εκπροσωπούνται από τη μητέρα και την κόρη.

ενδιαφερομένους, βελτίωση της καθημερινής ζωής σε σχέση με την προγαμιαία κατάσταση. Η βελτίωση ορίζεται ως νοικοκύρεμα, εγκατάλειψη των εργένικων συνηθειών για τον άντρα, καλύτερη αξιοποίηση των χρημάτων που κερδίζει από την εργασία του, με την επένδυσή τους σε είδη με μέλλον, όπως η αγορά ενός ιδιόκτητου εργασιακού μέσου, ή η εξασφάλιση των χρειωδών του νοικοκυριού, και όχι η κατασπατάλησή τους σε εφήμερες απολαύσεις. Το αύριο είναι σημαντικότερο απ' το σήμερα.

Θεματοφύλακας αυτών των αξιών είναι η γυναίκα. Ο άντρας δεν είναι παρά ένα παιδί, που αγνοεί το πραγματικό συμφέρον, την πραγματική ευτυχία, και μπορεί να τα βρει μόνο μέσα από τη γυναικεία καθοδήγηση. Ο θεατής, στη διάρκεια της δικής τού γνωριμίας με τα πρόσωπα, πριν αυτά γνωριστούν μεταξύ τους, μπορεί να διαπιστώσει τις θεμελιώδεις διαφορές τους: η γυναίκα ονειρεύεται μονίμως την ημέρα του γάμου της· ο άντρας έχει το νου του αποκλειστικά στη διασκέδαση.

Δύο γενιές γυναικών εκπροσωπούνται απ' τη μητέρα και την κόρη. Μέσα απ' τη μητέρα δίνεται η ευκαιρία να γίνουν κάποια αστεία για την πεθερά, ένα πρόσωπο που κακοπαθαίνει ιδιαίτερα στις ελληνικές κωμωδίες. Όμως, στο *Σωφεράκι*, η απόδοσή του δεν περιορίζεται στην ανεκδοτολογία. Εξαιτίας του θανάτου του πατέρα, η μητέρα έχει μόνη της τον γονικό ρόλο και την ευθύνη για την τύχη της κόρης της, ενώ, κανονικά, αυτά τα ζητήματα εναπόκεινται στην πατρική μέριμνα. Η μητέρα εκφράζει ό,τι η παλαιότερη γενιά θεωρεί καλή εξέλιξη και μεγάλη τύχη στη ζωή του κοριτσιού της: τον πλούσιο γάμο. Γι' αυτήν, ο έρωτας και το μεροκάματο είναι αξίες μη υπολογίσιμες. Καλός γαμπρός θεωρείται ο επιστήμων – στην προκειμένη περίπτωση, ο δικηγόρος, επάγγελμα οικονομικά ανερχόμενο και κοινωνικά καταξιωμένο στη μεταπολεμική κοινωνία.

Η κόρη έχει πιο αισιόδοξη άποψη για τον έρωτα και για το ανδρικό μεροκάματο που, όπως διαπιστώνει, γίνεται ικανοποιητικό όταν υπάρχουν κίνητρα για εντατική εργασία. Η ίδια εργάζεται, για να συμπληρώνει τη μητρική σύνταξη, σε μια τυπική προπολεμική γυναικεία εργασία όπου καταφεύγουν τα κορίτσια όταν έχουν ανάγκη να δουλέψουν: είναι καπελού. Η εργασία δε φέρνει καμία θετική αλλαγή στη ζωή της, προς την κατεύθυνση της ανεξαρτητοποίησης. Είναι ένα αναγκαστικό μεταβατικό στάδιο, ώς την ημέρα του γάμου της, απ' το οποίο ο σύζυγος έχει καθήκον να την απομακρύνει.

Το αίσιο τέλος της ταινίας συντίθεται όχι μόνο από την ευτυχή κατάληξη της ερωτικής σχέσης στην εκκλησία, την ικανοποίηση του συναισθηματικού σκέλους, αλλά και από την οικονομική επιβράβευση, με τη δωρεά του αυτοκινήτου που κάνει το αφεντικό στον Βάγγο. Πρόκειται για τυπικό τέλος των ελληνικών κωμωδιών, όπου ο έρωτας φέρνει το γάμο και, ταυτόχρονα, το χρήμα, ώστε το νέο ζευγάρι ν' απολαύσει τη συζυγική ευτυχία απερίσπαστο από οικονομικές ανάγκες.

Το σωφεράκι είναι η ανταπόκριση στο «τι ζητάει το κοινό», χωρίς παρέμβαση του Τζαβέλλα με κάποιες δικές του απόψεις ή κριτική ματιά απέναντι στους ήρωες και τα θέματα που παρουσιάζει. Όπως είδαμε, στη διάρκεια της δεκαετίας, επεξεργάζεται σε παραλλαγές ένα συγκεκριμένο σχήμα, όπου ο κεντρικός ήρωας συγκεντρώνει το ενδιαφέρον του, ενώ η παράλληλη ιστορία ή τα υπόλοιπα πρόσωπα παραμένουν συμβατικά. Η σύνθεση αυτή χρησιμοποιείται και στο *Σωφεράκι*.

Στην τελευταία ταινία του (*Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*), ο Τζαβέλλας υπερβαίνει το προσφιλές του σχήμα, εγγράφοντας την παρατήρηση του ήρωα μέσα σ' ένα πρωτότυπο και τολμηρό για την εποχή του θέμα. Δεν αρκείται στην –έτσι κι αλλιώς, πολύ ενδιαφέρουσα– παρουσίαση του ανδρικού προσώπου, που ζει επί μια δεκαετία παγιδευμένος ανάμεσα στα συναισθήματά του και το κοινωνικό του προσωπείο. Για πρώτη φορά ασχολείται σοβαρά και μ' ένα γυναικείο πρόσωπο, δίνοντάς του χαρακτηριστικά ανάλογου μεγέθους και έντασης με το ανδρικό. Επίσης, παίρνοντας αφορμή απ' το ιδιαίτερο θέμα του, προχωράει σε οξυδερκή παρατήρηση των σχέσεων του ζευγαριού πριν και μετά το γάμο.

Την εποχή που το *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα* πρωτοπαρουσιάζεται στο θέατρο, το 1959, αλλά και όταν περνάει στον κινηματογράφο, έξι χρόνια αργότερα, η συμβίωση του ζευγαριού έξω απ' το γάμο όχι απλώς δεν είναι συνηθισμένη, αλλά αποτελεί κοινωνικό στίγμα, ιδιαίτερα για τη γυναίκα, που ζει κρυμμένη στη φωλιά της. Ο άντρας διατηρεί την κοινωνική υπόστασή του, υφίσταται όμως ή αυθυποβάλλεται σε περιορισμούς.

Η Ελένη έχει ένα κοινό σημείο με τους άλλους ήρωες του Τζαβέλλα, τη διπλή προσωπικότητα, που όμως προσδιορίζεται από κοινωνικά και όχι από υποκειμενικά δεδομένα. Είναι η θηλυκή εκδοχή του Κλέωνα· μόνο που η σχέση αφεντικού-υπαλλήλου γίνεται εδώ συζυγική σχέση. Η Ελένη ζει σε καθεστώς τέλειας εξάρτησης και, συνεπώς, τέλειας υποταγής, στη σκιά του Αντώνη, μη τολμώντας να διεκδικήσει στοιχειώδη δικαιώματα, υφιστάμενη τις λοιδορίες όσων γνωρίζουν –των γυναικών, ιδιαίτερα– την παράνομη κατάστασή της, και σκύβοντας ένοχα το κεφάλι γι' αυτό που θεωρεί ότι είναι: μια ανάξια να σταθεί στο πλευρό ενός άντρα ως νόμιμη σύζυγός του. Η κοινωνική οπτική επηρεάζει ριζικά την αυτοεκτίμηση κι επιβάλλει στο άτομο ν' αποτιμά τον εαυτό του με το κοινό και όχι με προσωπικό μέτρο. Η Ελένη δεν είναι σε θέση να εκτιμήσει τα ατομικά της χαρίσματα, την καλοσύνη, την τρυφερότητα, την αφοσίωσή της, όσα προσφέρει στον Αντώνη. Υποβιβάζει τον εαυτό της στο επίπεδο που η κοινή γνώμη τοποθετεί περιπτώσεις σαν τη δική της, εξαφανίζοντας κάθε ενδεχόμενη ιδιαιτερότητα. Στην ίδια παγίδα πέφτει και ο Αντώνης, όταν παραμερίζει τα αισθήματά του για να εναρμονιστεί με τις κοινωνικές απαιτήσεις, όταν ντρέπεται για την ιστορία του, γιατί τη θεωρεί κατώτερή του, μολονότι οι ευθύνες του στο ζήτημα είναι υπαρκτές, ενώ της Ελένης, όχι.

Πολύ χαρακτηριστικά, το ζήτημα λύνεται και πάλι απ' την κοινή γνώμη, που εκπροσωπούν οι φίλοι του Αντώνη. Η τελετή του γάμου θα γίνει αφορμή να σηκωθεί η αυλαία πάνω από τη δεύτερη προσωπικότητα της Ελένης, που δεν θα θυμίζει σε τίποτα το υποταγμένο και ανασφαλές άτομο που ήταν ώς τώρα. Δεν πρόκειται για περίπτωση φτηνής υποκρισίας, αλλά για μιαν ακόμα μεταμόρφωση ήρωα του Τζαβέλλα, παρόμοια με του Κλέωνα, κάτω από ισχυρά κίνητρα: την υπεράσπιση του νεοαποκτηθέντος ρόλου της νόμιμης συζύγου και την ανάκτηση της αξιοπρέπειας. Ο γάμος, αποτέλεσμα των πιέσεων, της στιγμιαίας, αλλά καθοριστικής, παρέμβασης του περιβάλλοντος, η εναρμόνιση με τον κοινωνικό κανόνα, είναι ικανό ψυχολογικό στήριγμα για την Ελένη, ώστε να υπερασπιστεί επιτέλους τον εαυτό της απ' την κακή συμπεριφορά και τις εξωφρενικές ιδιοτροπίες του συζύγου της.

Η ανατροπή ξεκινάει μ' ένα συμβολισμό, την παραδοσιακή συνήθεια όπου η γυναίκα πατάει το πόδι του άντρα την ώρα της τελετής, για να δηλώσει ότι δεν θα του υποτάσσεται. Μετά απ' αυτό, όλα αλλάζουν. Αποκαλύπτονται οι πραγματικές σχέσεις και οι πραγματι-

κοί αρχηγοί στα ζευγάρια. Οι άντρες, που μεταξύ τους ισχυρίζονταν ότι είχαν τον πλήρη έλεγχο του νοικοκυριού τους, προσπαθούν να σώσουν τα προσχήματα, κι αυτό είναι το σημείο όπου κορυφώνεται η κριτική του Τζαβέλλα για τις ψευδαισθήσεις, την ανειλικρίνεια, την έλλειψη αισθημάτων που συνοδεύουν το γάμο. Οι συμμαχίες διαλύονται και ξαναφτιάχνονται, οι σύζυγοι ακολουθούν τις συζύγους στη συσπείρωσή τους γύρω απ' την Ελένη, κι ο Αντώνης μένει μόνος, καθώς δεν εννοεί να προσαρμοστεί στην αλλαγή, και προσπαθεί ν' αντισταθεί στην αλλοτρίωση.

Πρωταγωνιστές

Η ιδιαίτερη τάση του Τζαβέλλα για το συνδυασμό δραματικών και κωμικών στοιχείων υπαγόρευσε την επιλογή ενός μεγάλου στελέχους της επιθεώρησης, του Ορέστη Μακρή, για τον πρωταγωνιστικό ρόλο του *Μεθύστακα*. Από τότε, η σχέση ανάμεσα στον ηθοποιό και τον σκηνοθέτη θα σταθεροποιηθεί, ενισχυμένη απ' την πρωτοφανή επιτυχία τής πρώτης απόπειρας. Ο Τζαβέλλας θα παραλλάξει το πρόσωπο του Χαράλαμπου Λαρδή σ' αυτό του λατερνατζή Κοσμά για το *Μια λατέρνα, μια ζωή*, θα σχεδιάσει τον «καλόκαρδο γκρινιάρη» Αγαθοκλή για τον *Γρουσούζη* και θα τον μετατρέψει σε αυταρχικό τσιγκούνη για την *Κάλπικη λίρα*. Θα πετύχει εξαιρετικές, λιτές ερμηνείες, που κινούνται σε όλη τη δραματική γκάμα. Θα δώσει έτσι στον ηθοποιό την ευκαιρία να πολλαπλασιάσει τις κινηματογραφικές του εμφανίσεις σε παρόμοιους ρόλους.

Εξίσου ευτυχισμένη είναι η συνεργασία του Τζαβέλλα με τον Βασίλη Λογοθετίδη, τον «πατέρα της ελληνικής κωμωδίας», όπως είχε αποκληθεί, εξαιτίας της φιλόστοργης στάσης του, αλλά και της καταλυτικής επίδρασής του στο είδος. Οι εμφανίσεις του Λογοθετίδη σε ταινίες ήταν πολύ λίγες σε σχέση με τη δουλειά του στο θέατρο, περιορίστηκαν στη συνεργασία του με τρεις μόνο σκηνοθέτες –τον Αλέκο Σακελλάριο, τον Τάκη Μουζενίδη και τον Γιώργο Τζαβέλλα– και συνδέονται με μερικές απ' τις καλύτερες ελληνικές ταινίες. Η τελευταία θεατρική δουλειά του ήταν ο ρόλος του Αντώνη Κοκοβίκου, ρόλος που εκ πρώτης όψεως ταίριαζε περισότερο με την ερμηνευτική ιδιοσυγκρασία του Ορέστη Μακρή, παρά με το καλοκάγαθο και μειλίχιο πρόσωπο που συνήθως ερμήνευε ο Λογοθετίδης. Μολονότι με κάποιο «υπερ-παίξιμο», που οφείλεται στη σύγχυση κινηματογραφικής και θεατρικής ηθοποιίας, και που οι παλιότεροι κατάφεραν με μεγάλη, όσο και ανεξήγητη, μαεστρία να ελέγχουν, ο Γιώργος Κωνσταντίνου αποδίδει τον Αντώνη μέσα στα πλαίσια που του όρισε ο σκηνοθέτης: την κωμωδία με δραματικές προεκτάσεις.

Ο Δημήτρης Χορν ήταν επίσης ένας ηθοποιός με τον οποίο ο Τζαβέλλας συνεργάστηκε επανειλημμένα στον κινηματογράφο για τους ρόλους του ζεν-πρεμιέ με τον ιδιόρρυθμο χαρακτήρα, όπως εξελίσσεται σταδιακά από το κακομαθημένο πλουσιόπαιδο του *Μεθύστακα* και τον μονίμως εκτός πραγματικότητας ζωγράφο της *Κάλπικης λίρας*, στον συνθετικό Κλέωνα του *Μια ζωή την έχουμε*.

Από τις δύο συνεργασίες με τον Φωτόπουλο, έχει θεωρηθεί σταθμός όχι μόνο στη σταδιοδρομία ηθοποιού και σκηνοθέτη, αλλά και στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, ο ρόλος του τυφλού στην *Κάλπικη λίρα*, λόγω της άριστης δραματουργικής σύνθεσης

του επεισοδίου και της θεματικής πρωτοτυπίας σε σχέση με τους ρόλους που συνήθως ερμήνευε ο Φωτόπουλος και που αντιπροσωπευτικό τους δείγμα είναι ο Βάγγος στο *Σωφεράκι*.

Η προσκόλληση του Τζαβέλλα σε συγκεκριμένους άνδρες ηθοποιούς, που ανταποκρίνονταν στις ερμηνευτικές ανάγκες των κεντρικών του προσώπων, δεν είναι ανάλογη για τις γυναίκες, επειδή, όπως είπαμε, στα έργα του αυτές μπαίνουν σε δεύτερο πλάνο. Σε κάθε του ταινία έχει άλλη πρωταγωνίστρια, με εξαίρεση την Ίλια Λιβυκού, που έτσι κι αλλιώς ήταν η μόνιμη παρτενέρ του Λογοθετίδη. Δε φροντίζει ιδιαίτερα την ερμηνεία τους, αφήνοντάς τες να φέρουν το ρόλο τους σε μελοδραματικά πλαίσια, όχι μόνο στον *Μεθύστακα* (Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου) ή στον *Γρουσούζη* (Δάφνη Σκούρα), αλλά και στο αμιγώς κωμικό *Σωφεράκι* (Σμαρούλα Γιούλη). Εξαίρεση θα πρέπει να θεωρηθεί η Σπεράντζα Βρανά στο ρόλο της πόρνης, που τον ερμηνεύει με ζωντάνια και αμεσότητα, στην *Κάλπικη λίρα*. Οι μοιραίες γυναίκες, η Λιβυκού στην *Κάλπικη λίρα* και η Yvonne Sanson στο *Μια ζωή την έχουμε*, προσφέρουν κυρίως το επιβλητικό παράστημά τους, ενώ η Μάρω Κοντού ανταποκρίνεται ικανοποιητικά στον μόνο επεξεργασμένο γυναικείο ρόλο, αυτόν της Ελένης στο *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*, χωρίς αξιοσημείωτες εξάρσεις.

Κοντά στους πρωταγωνιστικούς ανδρικούς ρόλους, υπάρχουν και αρκετοί δεύτεροι, που επιτρέπουν σε κωμικούς όπως ο Ηλιόπουλος (*Ο γρουσούζης*) και ο Αυλωνίτης (*Μια ζωή την έχουμε*) να τους δώσουν ιδιαίτερο τόνο. Εξίσου σημαντικές είναι οι εμφανίσεις σε δεύτερους γυναικείους ρόλους ηθοποιών με θεατρική πείρα σε ανάλογους τύπους, με άριστες τη Λέλα Πατρικίου στο *Σωφεράκι* και τη Γεωργία Βασιλειάδου σε μια από τις κλασικές της ερμηνείες: της ερωτόληπτης γεροντοκόρης στον *Γρουσούζη*.

Ένας σίφουνας στα σοκάκια της Πλάκας: η Γεωργία Βασιλειάδου στον «Γρουσούζη».

Ο Περικλής Χριστοφορίδης, ο Μίμης Φωτόπουλος και ο Ορέστης Μακρής σε μια σκηνή διαπληκτισμού από τον «Γρουσούζη».

Ο Γιώργος Τζαβέλλας και ο ξένος Τύπος

του Μπάμπη Ακτσόγλου

«Ουδείς προφήτης εν τη εαυτού πατρίδι»: να ένα ρητό που ισχύει απόλυτα στην περίπτωση του Γιώργου Τζαβέλλα. Ο σκηνοθέτης της *Αντιγόνης* δεν είχε στη χώρα μας το μέγεθος της εκτίμησης που έτρεφαν γι' αυτόν οι ξένοι κριτικοί (έστω κι αν τον τοποθετούσαν πάντα τρίτο σε σπουδαιότητα, μετά τον Μιχάλη Κακογιάννη και τον Νίκο Κούνδουρο)· λογικό για ένα σκηνοθέτη που έκανε πρώτος γνωστό έξω το ελληνικό μεταπολεμικό σινεμά και φρόντιζε οι ταινίες του να παίζονται σε διεθνή φεστιβάλ και να εξασφαλίζουν διεθνή διανομή. Καθόλου λογική όμως η στάση της ελληνικής κριτικής, που είδε συχνά με καχυποψία και μεμψιμοιρία τις περισσότερες ταινίες του Τζαβέλλα, συμπεριλαμβανομένης και της *Κάλπικης λίρας* ή της *Αντιγόνης*.

Η πρώτη διεθνής κριτική που γράφτηκε για ταινία του Τζαβέλλα, είναι στη βελγική εφημερίδα «L'Echo de la Bourse», στο φύλλο της 10ης Μαρτίου 1949, με την ευκαιρία τής προβολής του *Μαρίνου Κοντάρα* στο Φεστιβάλ Κνοκ-λε-Ζουτ, και υπογράφεται με τα αρχικά P. Th.:

Είχαμε την έκπληξη ν' ανακαλύψουμε αυτή την εβδομάδα την ύπαρξη ενός ελληνικού κινηματογράφου· ενός κινηματογράφου, κάτι παραπάνω από τίμιου: κίνηση, χαμόγελα και, προπαντός, εικόνες μιας πραγματικά εξαιρετικής καθαρότητας και εικαστικού πλούτου. Είδαμε την ταινία *Μαρίνος Κοντάρας, ο Κουρσάρος του Αιγαίου*· δυστυχώς, χωρίς υπότιτλους. Ωστόσο, μπορούσε κανείς να καταλάβει ότι αφορούσε έναν αξιαγάπητο Δον Ζουάν, που ένα χαμόγελο της ομορφονιάς του τον εμπόδισε να συνεχίσει την περιπετειώδη του σταδιοδρομία κάτω απ' τον καθαρό ουρανό του Αιγαίου. Τίποτα το αυθεντικό, όπως βλέπετε. Αλλά κάδρο, ατμόσφαιρα, σπινθηροβόλα ελαφρότητα και μέτρο σε καθετί κοσμούσαν την αφήγηση. Κρίνοντας απ' αυτό το δείγμα, ο ελληνικός κινηματογράφος δεν είναι παντελώς ανυπόληπτος. Θ' άξιζε να γίνει γνωστός. Θα προσπαθήσουμε να πληροφορήσουμε τους αναγνώστες μας σχετικά....

Οι ταινίες του Γιώργου Τζαβέλλα προβλήθηκαν σχεδόν όλες στην Αμερική, αλλά (τουλάχιστον οι πρώτες) είχαν κριτικές μόνο στις ελληνόφωνες εφημερίδες της κοινότητάς μας στις ΗΠΑ. Εξαίρεση, η κριτική που διαβάζουμε για την *Αγνή του λιμανιού*, η οποία υπογράφεται από τον Harvard Thomson στους «New York Times», στο φύλλο της 16ης Απριλίου 1958:

Ένα ήσυχο και βαθυστόχαστο δραματάκι, με τίτλο *Η Αγνή του λιμανιού*, ανεπιτήδευτο, παίρνει

Η Ελένη Χατζηαργύρη στην «Αγνή του λιμανιού»

Ο Γιάννης Ιωαννίδης και ο Μίμης Φωτόπουλος στο «Σωφεράκι».

τη θέση δίπλα στη *Στέλλα* και το *Κορίτσι με τα Μαύρα* ως ένα απ' τα καλύτερα ελληνικά φιλμ που έχουμε δει μέχρι σήμερα. Αυτή η τόσο προσεκτικά γραμμένη ιστορία της αμαρτίας και της ανταμοιβής γυρίστηκε απ' τη Φίνος Φιλμ και προβλήθηκε απ' τη Norma Associates προχθές, στο «Cameo». Με λίγα λόγια, πρόκειται για ένα μικρό σε μήκος φιλμ, μια απλή, σύντομη αφήγηση της ζωής του λιμανιού, η οποία όμως έχει πλούσιο περιεχόμενο.

Γραμμένο και σκηνοθετημένο από τον Γιώργο Τζαβέλλα κι έχοντας στο ενεργητικό του αποδεδειγμένες επιτυχείς προβολές, αυτό το γεμάτο εκπλήξεις έργο διηγείται μια βρόμικη ιστορία με απλότητα και ειλικρίνεια, με μια χαριτωμένη σύνθεση ειρωνείας και συμπόνιας. Η Αγνή του τίτλου δεν είναι αγνή, καθόλου, αλλά μια μικρή πρόστυχη που προσπαθεί να εκδικηθεί την κατατρεγμένη μητέρα της, καταστρέφοντας το γιο του σκληρού πατέρα που την αρνήθηκε.

Είναι μια συνηθισμένη ιστορία ενός παραστρατημένου κοριτσιού που υπέκυψε σαν άκακο θύμα, μένει πιστευτή όμως και πολύ συγκινητική. Αναπτύσσοντας την πλοκή με μεγάλη ικανότητα στα πλαίσια ενός καλοπλεγμένου σκελετού και δίνοντας μερικές απλές μελοδραματικές σκηνές, ο Τζαβέλλας εκθέτει τα γεγονότα με απλότητα. Επιπρόσθετα, οι έξι-επτά κύριοι ρόλοι αποδίδονται με ευχέρεια και, πάνω απ' όλα, φαίνονται αληθινοί.

Οι σκηνές, γενικά, κοντά στο λιμάνι, καθώς και η σκηνή απ' το σπίτι του πατέρα προς το φανταχτερό καμπαρέ-ξενοδοχείο είναι καλογυρισμένες απ' τον Τζαβέλλα και τον διακριτικό του φωτογράφο.

Το ίδιο και οι σκηνές στο παλιό καράβι. Η Ελένη Χατζηαργύρη, ένα απλό και ενδιαφέρον κορίτσι, στο ρόλο της κυνικής ηρωίδας, καθώς και ο Γιώργος Γληνός, ένας σκληροτράχηλος γερο-ναυτικός, ως μισητός πατέρας της, αποδίδουν ικανοποιητικά τους ρόλους τους. Η σύγκρουσή τους γύρω από τα πρωτοτόκια και κατόπιν γύρω από τον άσωτο γιο, που τον υποδύεται με πολλή ανθρωπιά ο Αλέκος Αλεξανδράκης, φτάνει σ' ένα αποκορύφωμα που συγκινεί κατά βάθος, αν και δεν παρουσιάζει ισχυρό αισθηματισμό. Η Νίτσα Ζαφειρίου, ως γυναίκα του καπετάνιου, έχει μια ωραία σκηνή στο τέλος.

Δεν είναι μια μεγάλη, εντυπωσιακή ταινία. Για το θεατή που δε γνωρίζει διόλου τα ελληνικά, οι υπότιτλοι στην αγγλική βοηθούν πολύ. Σ' ένα απλό και μικρό έργο, η Αγνή και ο κόσμος του λιμανιού κινούνται και συμπεριφέρονται με φυσικότητα.

Λιγότερο κολακευτικά ήταν τα αμερικανικά σχόλια για το *Σωφεράκι*. Οι κριτικές τόνισαν τη θεατρικότητα των καταστάσεων και την πολυλογία των σεκάνς, όπου μεγάλο μέρος του ελληνικού χιούμορ ήταν αδύνατον ν' αποδοθεί από τους υπότιτλους. Αν και οι «New York Times» φτάνουν στο σημείο να συγκρίνουν τον Μίμη Φωτόπουλο με τον Fernandel, οι υπόλοιπες εφημερίδες μιλούν ειρωνικά για την περίπτωσή του και, κυρίως, για το πώς ένας άντρας μ' αυτή τη φάτσα («no glamour guy, Mimis») μπορεί να είναι Δον Ζουάν. Καμιά κριτική όμως δεν συγκρίνεται μ' αυτά που γράφει η Dorothy Masters στην εφημερίδα «News» της 2ας Μαρτίου 1958, κάτω απ' τον ειρωνικό τίτλο «Ιστορία αθηναϊκού ταξί που μένει από βενζίνη»:

Φαίνεται απίστευτο ότι η Ελλάδα, λίκνο της δραματικής τέχνης, παρουσιάζει τόσο επίμονα κακές ταινίες. *Ο ταξιτζής απ' την Αθήνα* είναι μια ανεπιτυχής προσπάθεια να πλασαριστεί ο

Μίμης Φωτόπουλος ως γυναικοκατακτητής και κωμικός μάγκας – ιδιότητες, στις οποίες μας είναι αμφότερα απωθητικός. Η καλύτερη ερμηνεία που είδαμε στο «Cameo Theatre» αφορά ένα παλιό αμάξι, που ο ιδιοκτήτης του το κρατά ακόμα σε κυκλοφορία, για συναισθηματικούς λόγους. Για τον Γιάννη Ιωαννίδη, ο σωρός αυτός από παλιοσίδερα συμβολίζει τον νεανικό του αγώνα να στήσει ένα στόλο από ταξί. Πίσω απ' το τιμόνι αυτής της παλιομηχανής κάθεται ένας αργόσχολος εργένης, που εύχεται να μείνει σ' όλη του τη ζωή έτσι. Μετά, συναντά τη Σμαρούλα Γιούλη, τρακάροντάς την τυχαία, αλλά οι γαμήλιες καμπάνες καθυστερούν να ηχήσουν ένεκα έλλειψης χρημάτων και μιας μέλλουσας πεθεράς αποφασισμένης για την ώρα να ζητήσει χρηματική αποζημίωση. Αυτή η ανέμπνευστη ανοησία, που άγεται και φέρεται πάνω στους τροχούς ενός σαραβαλιασμένου Fiat, κινείται με ρυθμό κουτσής παλιοφοράδας.

Αντίθετα με το *Σωφεράκι*, *Η κάλπικη λίρα* είχε, όπως ήταν φυσικό, θερμή κριτική υποδοχή στις ΗΠΑ. Η «Daily News» βαθμολόγησε την ταινία με τρία αστέρια, ενώ οι «New York Times» έγραψαν μεταξύ άλλων:

Η ταινία είναι ένα σύνολο τεσσάρων επεισοδίων με αντιθέσεις συναισθημάτων και παραστάσεων, και περιγράφει πώς μια κάλπικη λίρα περνάει από διάφορα χέρια Αθηναίων, αλλάζοντας τη ζωή τους. Ο επίλογος είναι το καλύτερο μέρος απ' όλα, όταν ο νεαρός ζωγράφος και η χωρισμένη γυναίκα του συναντιούνται ύστερα από χρόνια και διαπιστώνουν ότι αγαπιούνται ακόμα, αλλά ανήκουν σε διαφορετικούς κόσμους.

Τις πιο θερμές όμως κριτικές *Η κάλπικη λίρα* τις έλαβε στη Σοβιετική Ένωση, όπου προβλήθηκε με μεγάλη επιτυχία, μεταγλωττισμένη στα ρωσικά. Στην «Πράβδα» του Λένινγκραντ (φύλλο της 9ης Σεπτεμβρίου 1956) διαβάζουμε μεταξύ άλλων:

Η κάλπικη λίρα γίνεται ένα είδος μέτρου της ανθρώπινης αξίας, των πραγματικών αισθημάτων και των σχέσεων των ανθρώπων που την κατέχουν. Το θέμα αυτό δίνει την ευκαιρία στον Τζαβέλλα να δείξει την πολύμορφη ζωή της Αθήνας. [...] Η ταινία περιλαμβάνει μερικές νουβέλες, που διαπνέονται από διαφορετικό ύφος. Η ιστορία του παραχαράκτη δίνεται με χιούμορ και σαρκασμό. Η ιστορία του ζητιάνου και της κοκότας περιέχει συντριπτική αλήθεια. Το διήγημα με την ορφανή Φανίτσα έχει θέρμη και συγκίνηση. Ποιητική γοητεία περιβάλλει τη νουβέλα για τον μεγάλο και θλιβερό έρωτα του Παύλου και της Αλίκης. Ο Βασίλης Λογοθετίδης έβαλε εξαιρετική κωμική μαστοριά στο ρόλο του Ανάργυρου ο οποίος, με την ειρωνεία, το χιούμορ και τη στωική φιλοσοφική του στάση απέναντι στις συμφορές της ζωής, έχει κάτι από τον Chaplin. Εκφραστική είναι η φιγούρα του ζητιάνου (Μίμης Φωτόπουλος), ο οποίος πίσω απ' τα μαύρα γυαλιά και τη μελιστάλαχτη επαιτεία του κρύβει τα γερά του μάτια, αλλά και την πικραμένη του ψυχή. Ενδιαφέρουσα η μορφή της κοκότας που η Σπεράντζα Βρανά την παρουσιάζει αδιάντροπη, κυνική, αλλά και κουρασμένη από τις περιπέτειες της ζωής. [...] Οι σοβιετικοί θεατές ήρθαν για πρώτη φορά σε γνωριμία με την ελληνική κινηματογραφία, και η πρώτη αυτή συνάντηση άφησε τις πιο ευχάριστες εντυπώσεις.

Σε μια άλλη κριτική, που δημοσιεύτηκε στις 31 Αυγούστου 1956 στην «Εσπερινή Μόσχα», *Η κάλπικη λίρα* παρομοιάζεται με τις ταινίες του ιταλικού νεορεαλισμού, αλλά και με το ύφος που έχουν οι νουβέλες του αμερικανού συγγραφέα O. Henry. Στην ίδια πάντως κριτική, η ταινία κατηγορείται ότι δεν έχει πολιτική οξύτητα στις εικόνες της κοι-

Ο Βασίλης Λογοθετίδης
και η Ίλια Λιβυκού
στην «Κάλπικη λίρα».

Ο θρήνος της «Αντιγόνης».

νωνικής της κριτικής – μια παρατήρηση που θα επαναλάβουν και άλλοι σοβιετικοί κριτικοί, οι οποίοι ενδεχομένως θα έμεναν ικανοποιημένοι αν ο Τζαβέλλας υιοθετούσε το πομπώδες και ρητορικό ύφος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Κριτικές για την *Κάλπικη λίρα* γράφτηκαν και σε άλλες χώρες του κομμουνιστικού μπλοκ, όπως στην Κίνα ή τη Ρουμανία, αλλά, δυστυχώς, ο Τζαβέλλας δεν τις μετέφρασε στα ελληνικά, όπως έκανε με τις αντίστοιχες των σοβιετικών εφημερίδων. Δεν έκρυβε όμως την ικανοποίησή του απ' την τιμή που του έκανε ο γάλλος ιστορικός Georges Sadoul να περιλάβει την *Κάλπικη λίρα* στο *Λεξικό Ταινιών*, που πρωτοκυκλοφόρησε το 1965 από τις εκδόσεις Microcosme/Editions du Seuil. Κάτω απ' τον γαλλικό τίτλο (*La Fausse Livre Sterling*) και μετά το σύντομο ζενερίκ, διαβάζουμε:

Μια κάλπικη λίρα χρησιμεύει ως συνδετικός κρίκος σε τέσσερα σκετς: 1. Ένας χαράκτης ξοδεύει 100 λίρες για να φτιάξει μια κάλπικη που κανείς δεν τη θέλει. 2. Ένας ψευτο-τυφλός και μια πόρνη ερίζουν και αγαπιούνται. 3. Ένας φιλάργυρος δέχεται να πάρει την κάλπικη λίρα για να βοηθήσει ένα ορφανό. 4. Αφού τη βρίσκουν σε μια βασιλόπιτα, η κάλπικη λίρα ενώνει, στη συνέχεια όμως χωρίζει έναν φτωχό ζωγράφο και μια πλούσια κληρονόμο. Για τον δημιουργό της ταινίας, το ηθικό δίδαγμα αυτής της παραβολής είναι πως το κάλπικο δεν βρίσκεται σε μια κίβδηλη λίρα, αλλά στο χρήμα και στο ρόλο που αυτό διαδραματίζει στη ζωή, ιδωμένη απ' όλες τις πλευρές της. Σκηνοθετημένη με πενιχρά μέσα, η ταινία είναι ευφυής, ευρηματική, καλογυρισμένη, ευαίσθητη, λίγο μελαγχολική.

Η ταινία πάντως του Γιώργου Τζαβέλλα που πήρε τις πιο διθυραμβικές κριτικές, ήταν η *Αντιγόνη*. Για μιαν ακόμα φορά υπήρξε χάσμα ανάμεσα σε ελληνικές και ξένες κριτικές. Κι ενώ οι δικοί μας εξέφραζαν επιφυλάξεις για τη θεατρικότητα της ταινίας και για τις επεμβάσεις του Τζαβέλλα στο αρχαίο κείμενο, οι ξένοι κριτικοί καταχωρούσαν στα υπέρ της ταινίας όλα όσα εμείς κρίναμε ως μειονεκτήματα. Στο Φεστιβάλ Βερολίνου, όπου πρωτοπαίχτηκε η *Αντιγόνη*, η υποδοχή του Τύπου ήταν κάτι παραπάνω από θερμή. Διαβάζουμε ενδεικτικά την κριτική του Dieter Strunz στη γερμανική εφημερίδα «Berliner Morgenpost» (28 Ιουνίου 1961):

Ύστερα από τις πολυάριθμες μοντέρνες σαβούρες, ήταν ευτύχημα να επιχειρήσουμε μιαν αναδρομή στον αρχαίο κόσμο. Οι Έλληνες μας έστειλαν μια υποδειγματική κινηματογράφηση θεατρικού έργου. Το Σοφόκλειο δράμα του Δικαίου, της Πίστεως και της Αγάπης ύστερα από 2400 χρόνια έγινε κινηματογραφικό γεγονός.

Ο σκηνοθέτης Γιώργος Τζαβέλλας απέφυγε τους κινδύνους που διατρέχει αυτό το είδος. Δεν φωτογράφησε μια θεατρική παράσταση, η οποία, έστω κι αν ήταν καλύτερη, θα μύριζε οπωσδήποτε σκηνικά και μακιγιάζ, ούτε μετέβαλε τον θεατρικό ποιητικό λόγο σε μια θορυβώδη παρέλαση ιστορικού τσίρκου. Έτσι, η τραγωδία κυλάει αξιοθαύμαστα, με εναλλαγές από τις εσωτερικές καταστάσεις σε εξωτερικές σκηνές και σε σκηνές συνόλου, με περίφημους αθηναίους ηθοποιούς και με την ευγενική μορφή της Ειρήνης Παππά.

Στην εφημερίδα «Der Tagesspiegel» διαβάζουμε μια πολύ ενδιαφέρουσα κριτική τής Carena Niechoff:

Η βαρύτερη υποχώρηση στο πνεύμα της εποχής μας που έκανε ο σκηνοθέτης Γιώργος

Τζαβέλλας, είναι το ότι μετέφρασε την τραγωδία ειδικά γι' αυτό το φιλμ στη νεοελληνική γλώσσα, ενώ θα έπρεπε να διατηρήσει στην παράσταση το αρχαίο κείμενο, πράγμα που δεν είναι δύσκολο να το παρακολουθήσει ένας σχετικά μορφωμένος θεατής. Μα αρκετά μεμψιμοιρήσαμε. Πολύ γρήγορα το φιλμ σε συναρπάζει, παρά τις διάφορες επιφυλάξεις, ώστε είναι δύσκολο να μείνει κανείς αμέτοχος και να μην παρασυρθεί στη δίνη του μεγαλείου, του δέους και του πόνου που αναβλύζει απ' την οθόνη. Η υποκριτική είναι απλούστερη και αμεσότερη από την κινηματογράφηση του *Φάουστ* του Krinkel. Ίσως γι' αυτόν ακριβώς το λόγο πολλές στιγμές μάς συγκλονίζει. Πρέπει να είναι πολύ ψυχρός θεατής όποιος δεν αισθάνεται ρίγος όταν κλείνουν ζωντανή την Αντιγόνη στον πέτρινο τάφο – στη συμβολική πύλη του Άδη· ή όταν εκτοξεύει κραυγές τρόμου, πόνου και κατάρας μπροστά στο πλήθος για τον Κρέοντα. Κι ενώ ο Κρέων θρηνεί με πληθώρα δακρύων την πτώση του ύστερα απ' την αναπόφευκτη καταστροφή που την προκάλεσε η εμμονή στις αρχές του (θέμα ακόμα και σήμερα επίκαιρο), η Αντιγόνη διατηρεί μια αρχαϊκή αυστηρότητα, που ξεπερνά την ανθρωπιά του Σοφοκλή και ταιριάζει στον Αισχύλο. Ούτε ίχνος συναισθηματικής υπερβολής. Αυτή η Ειρήνη Παππά παραμένει πάντα ένα αιχμηρό μαύρο βέλος που σκοπεύει κατευθείαν στο Θεό μέσα στη φωτερή νύχτα του Μύθου και όχι στη σκοτεινή αοριστία της Μυθολογίας.

Εξίσου διθυραμβικές θα είναι οι αμερικανικές κριτικές όταν θα προβληθεί η ταινία στο Φεστιβάλ του Σαν Φρανσίσκο. Η «Daily News» βαθμολογεί την *Αντιγόνη* με τριάμισι αστεράκια (με άριστα το τέσσερα), τη συγκρίνει με τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Tyrone Guthrie (1957) και επαινεί τις ερμηνείες:

Η ταινία παίζεται μ' ένα στιλ κλασικό, που αρμόζει στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Η Ειρήνη Παππά, γεμάτη αξιοπρέπεια, θέρμη, κάνει τα τραγικά γεγονότα των αρχαίων εκείνων καιρών να φαίνονται αληθινά και όχι τόσο απομακρυσμένα απ' αυτά που συμβαίνουν και σήμερα. Ο Μάνος Κατράκης παίζει τον Κρέοντα με μεγαλειώδη τρόπο. Και αυτός, καθώς και η Παππά, υποστηρίχθηκαν καλά από την Μάρω Κοντού, στο ρόλο της αδύναμης αδελφής της Αντιγόνης, τον Νίκο Καζή, στο ρόλο του Αίμονα, την Ίλια Λιβυκού (βασίλισσα Ευρυδίκη) και τον Τζ. Καρούσο (τυφλός μάντης). Ο Γιώργος Τζαβέλλας είναι αξιέπαινος για τη διεύθυνση των ηθοποιών του.

Ο κριτικός Anton Cook της «New York Telegram» παρατηρεί από την πλευρά του:

Μεγαλοπρεπής και μνημειώδης χειρισμός δόθηκε στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Ο σκηνοθέτης και σεναριογράφος Γιώργος Τζαβέλλας υπήρξε πάρα πολύ επιτυχής, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον. Υπάρχει μια παράξενη μαγεία που υπερνικά κάθε στατικότητα της αφηγηματικής ιδιότητας (της τραγωδίας). Η Ειρήνη Παππά προβάλλει στο παίξιμό της μια υποκαίουσα θέρμη που κοχλάζει. Η ποιότης της είναι ένα από τα δυνατότερα σημεία του φιλμ. Η ταινία αποτελεί ειδικό τύπο κινηματογράφου για κοινό εκλεκτού γούστου. Και γι' αυτό η *Αντιγόνη* θα μείνει μια αξιομνημόνευτη και αξιοβράβευτη εμπειρία.

Ακόμα και το επαγγελματικό περιοδικό «Variety» αντιμετωπίζει θετικά την *Αντιγόνη*:

Η σκηνοθεσία του Γιώργου Τζαβέλλα είναι ένα μοντέλο σκηνοθετικής υποβολής και ακεραιότητας. Η σκηνή όπου η Αντιγόνη συναντά το θάνατο, αφού πρόκειται να θαφτεί ζωντανή σε μια σπηλιά, αποδίδει όλη την ουσία αυτής της μεγάλης τραγωδίας.

Πιο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι κριτικές του αγγλικού Τύπου, μια και προέρχονται από

άτομα με τεκμηριωμένη κλασική παιδεία. Οι «Times» γράφουν στο φύλλο της 15ης Μαρτίου 1963:

Αν λάβουμε υπόψη ότι το γύρισμα κλασικής τραγωδίας θεωρήθηκε πάντα σαν ένας από τους «κόμπους» της κινηματογραφικής προσαρμογής, αποτελεί έκπληξη και ευχαρίστηση συγχρόνως να διαπιστώσουμε πως όλα τα προβλήματα λύθηκαν με τόση ευκολία και σύνεση στο καινούργιο αυτό ελληνικό φιλμ. Αυτό που έκανε ο Γιώργος Τζαβέλλας, ήταν το να πάρει το κείμενό του –τον Σοφοκλή– κατευθείαν απ' το πρωτότυπο και, απλώς, να το περικόψει λιγάκι. Υιοθέτησε μια νατουραλιστική άποψη για να το κινηματογραφήσει, το γύρισε καθ' ολοκληρίαν (εκτός από λίγα εσωτερικά) σε φυσικούς χώρους και το βάσισε σε καλομελετημένη ερμηνεία, δραστικά αποτυπωμένη, όπου μειώθηκε στο ελάχιστο η υπερβολικότητα του παιξίματος των ηθοποιών. Αυτό το καταφέρνει πολύ καλά. Η Ειρήνη Παππά ιδιαιτέρως είναι χάρμα οφθαλμών και μια ηθοποιός αληθινής δύναμης και επιβολής. Ο σκηνοθέτης χειρίστηκε τις δύο μεγαλύτερες δυσκολίες –τις εκτεταμένες αφηγήσεις των αγγελιαφόρων που περιγράφουν τι συνέβη εκτός σκηνής (αλλά όχι αναγκαία και εκτός οθόνης), καθώς και τα μέρη που αναφέρονται στα χορικά– πολύ πετυχημένα, πιστά κι ανεπιτήδευτα. Αυτό όμως που ανεβάζει πάνω απ' όλα τον Τζαβέλλα, είναι το εξής: ότι ολόκληρο το φιλμ διαρκεί λιγότερο από μιάμιση ώρα, κι όλοι οι πειρασμοί για να το παραφουσκώσει ή να το τελειοποιήσει με λεπτομέρειες, αγνοήθηκαν με ακρίβεια. Ο Σοφοκλής, όπως δόθηκε πολύ σοφά, ποτέ δε θα μπορούσε να μας φανεί καλύτερος, παρά μονάχα παραμένοντας Σοφοκλής.

Η Penelope Gilliat, στον «Observer», συγκρίνει την *Αντιγόνη* με τη *Φαίδρα*:

Είναι δύσκολο να πείσει κανείς τον κόσμο ότι οποιοδήποτε φιλμ από ένα αρχαίο ελληνικό έργο μπορεί αληθινά να μας καταγοητεύσει, όπως η *Αντιγόνη* του Γιώργου Τζαβέλλα. Υπάρχουν πολλές δυσκολίες γύρω απ' το ελληνικό δράμα. Δεν είναι καλός ο τρόπος να κινηματογραφήσει κανείς απλώς μια θεατρική παράσταση της Επιδαύρου· ούτε είναι καλύτερος να ημι-μοντερνίσει τον αρχαίο μύθο, όπως έκανε ο Jules Dassin με την παράλογη *Φαίδρα* του. Ο Γιώργος Τζαβέλλας διάλεξε έναν καλύτερο τρόπο: έγραψε ένα βραχύτερο σενάριο, που διατηρεί το σχήμα και τις εικόνες του κειμένου, έβαλε ένα φίμωμα στο χορό, χωρίς όμως να θυσιάσει τίποτα από όσα ενδιαφέροντα είχε να μας πει, και κινηματογράφησε το φιλμ έτσι ώστε ν' ανήκει στην ελληνική γη.

Λιγότερο ενθουσιώδεις, όχι όμως και αρνητικές, ήταν οι γαλλικές κριτικές. Εδώ μέτρησε το γεγονός ότι το γαλλικό κοινό είδε πρώτα την *Ηλέκτρα* του Μιχάλη Κακογιάννη και νόμισε ότι η *Αντιγόνη* γυρίστηκε αμέσως μετά, ενώ είχε συμβεί το αντίθετο. Γράφει ο Louis Chauvet στη «Figaro», 4 Μαρτίου 1965:

Μια μεγάλη ηθοποιός ενσάρκωνε την Ηλέκτρα: η Ειρήνη Παππά. Η ίδια κρατά εδώ το ρόλο της Αντιγόνης, κι αυτό είναι το μοναδικό σημείο σύγκρισης των δύο ταινιών. Ο Γιώργος Τζαβέλλας σκηνοθετεί την τραγωδία του Σοφοκλή με μια άκαμπτη πιστότητα. Κινηματογραφεί το έργο, που το παρουσιάζει ένας άνισος θίασος ηθοποιών, μέσα σ' ένα αυστηρά θεατρικό ντεκόρ. Ας μην τον κρίνουμε γι' αυτή την ταπεινή του στάση. Αν αισθάνθηκε ότι δεν ήταν ικανός να δημιουργήσει οπτικές αναλογίες αντάξιες του κειμένου του Σοφοκλή, καλά έκανε και το απέφυγε. Το έργο του Σοφοκλή αρκεί από μόνο του. Ο Γιώργος Τζαβέλ-

λας μας μεταφέρει την ομορφιά του με μιαν απόλυτη πιστότητα. Συμπεριφέρεται σαν ένας θησαυροφύλακας αριστουργημάτων. Ας τον εκτιμήσουμε γι' αυτή την τίμια στάση του. Θα επισημάνουμε όμως μερικές μικροδιαφωνίες: θα θέλαμε η Ειρήνη Παππά να έχει γύρω της μια ομάδα ηθοποιών με μεγαλύτερη ομοιογένεια και λιγότερο καλοχτενισμένα γένεια. Όπως όμως και να 'χουν τα πράγματα, η Ειρήνη Παππά είναι παρούσα. Με μια άκαμπτη αυστηρότητα. Το βλέμμα της έχει μια υπνωτική δύναμη, και στο σκοτάδι της σπηλιάς τα μάτια της εκπέμπουν μια εκπληκτική λάμψη. Δίνει στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια τη λάμψη μιας απέραντης ομορφιάς. Γι' αυτήν και για τον Σοφοκλή αξίζει να έρθουν οι θεατές.

Το όνομα του Γιώργου Τζαβέλλα υπάρχει τουλάχιστον σε τρία γαλλικά κινηματογραφικά λεξικά. Στο *Λεξικό Κινηματογραφιστών* του Georges Sadoul (εκδόσεις Microcosme/Seuil) διαβάζουμε τα εξής:

TZAVELLAS Georges: Έλληνας σκηνοθέτης (Αθήνα, 1916). Αυτός, ο Κακογιάννης και ο Κούνδουρος είναι οι τρεις μεγάλοι κινηματογραφιστές της χώρας τους που, μετά τον πόλεμο, σκηνοθέτησαν τις ταινίες τους σε δύσκολες συνθήκες, χωρίς πολλά μέσα, κι έδωσαν στον ελληνικό κινηματογράφο μιαν αξιόλογη θέση στις παγκόσμιες οθόνες. Θεατρικός συγγραφέας (έγραψε 26 θεατρικά έργα), είναι ο ίδιος σεναριογράφος στις γεμάτες χάρη και φαντασία ταινίες του. Πέτυχε στην ηθογραφία (*Μαρίνος Κοντάρας*), στο δράμα (*Ο μεθύστακας*) και κατέληξε, όπως και ο Κακογιάννης, να πλησιάσει την αρχαία τραγωδία με την ταινία του *Αντιγόνη*. (Ακολουθεί η φιλμογραφία.)

Πιο ενδιαφέρον είναι το κείμενο του Claude-Michel Cluny στο ογκωδέστατο *Λεξικό του Κινηματογράφου* (Larousse, 1986), όπου διαβάζουμε:

TZAVELLAS (Georges). Έλληνας θεατρικός συγγραφέας και κινηματογραφιστής (Αθήνα, 1916). Αφού σπούδασε νομικά, ασχολήθηκε με το θέατρο με επιτυχία. Προσεγγίζει από αγάπη το σινεμά το 1943, με την καθοδήγηση του διευθυντή φωτογραφίας Ζόζεφ Χεπ, και μεταφέρει το μύθο του Πυγμαλίωνα στα *Χειροκροτήματα*, με μουσική του τραγουδιστή και συνθέτη Κλέωνα Τριανταφύλλου (Αττίκ). Γυρίζει στη συνέχεια ένα μελόδραμα με τον ηθοποιό Γιώργο Παππά [*Πρόσωπα λησμονημένα*, (1946)], μια ταινία-ύμνο στον πατριώτη ναυτικό *Μαρίνο Κοντάρα* (1948) και τον *Μεθύστακα* (1950) με τον Ορέστη Μακρή. Το έργο αυτό θα έχει μεγάλη επιτυχία, ιδίως στην ελληνική διασπορά στην Ευρώπη και στην Αμερική, και αναγγέλλει μιαν απόπειρα για ένα λίγο-πολύ ρεαλιστικό σινεμά, ευαίσθητο στην κοινωνική πραγματικότητα. Αυτή την οδό ακολουθεί *Η κάλπικη λίρα* (1955), πρώτη ελληνική σπονδυλωτή ταινία, με μουσική Μάνου Χατζιδάκι, που θα συναντήσει τεράστια επιτυχία. Εντυπωσιασμένος απ' τις παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στους Δελφούς, ο Τζαβέλλας έχει την τόλμη να διασκευάσει στην οθόνη την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (1961) μ' έναν πρωτότυπο τρόπο, σεβόμενος όμως απόλυτα το κείμενο, κάτι που προκαλούσε τρόμο στους σκηνοθέτες (Αντιγόνη είναι η Ειρήνη Παππά και Κρέων ο Μάνος Κατράκης). Η σημαντική φιλμογραφία του Τζαβέλλα περιορίζεται σ' αυτές τις ταινίες. Του αναγνωρίζουν ότι απελευθέρωσε το παίξιμο των ηθοποιών και ότι συνέβαλε –έστω, προσωρινά– στο να βγει το ελληνικό σινεμά έξω απ' τα τοπικά σύνορα.

Τέλος, υπάρχει μια μικρή φιλμογραφία του Γιώργου Τζαβέλλα στο *Λεξικό του Κινηματογράφου: Οι σκηνοθέτες* του Jean Tulard (Εκδόσεις Robert Laffont), ανάξια λόγου και γεμάτη λάθη (ο *Μαρίνος Κοντάρας* π.χ. παρουσιάζεται ως κωμωδία και ως η πιο γνωστή ταινία του Τζαβέλλα!).

Η κρυφή συνάντηση των δύο αδελφών. Η Μάρω Κοντού και η Ειρήνη Παππά στην Αντιγόνη

Από τα γυρίσματα του «Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα».

Φιλμογραφία

Χειροκροτήματα

Παραγωγή: Νόβακ Φιλμ – Ωρίων Α.Ε. **Σκηνοθεσία-Σενάριο:** Γιώργος Τζαβέλλας. **Τεχνική επεξεργασία σεναρίου και κινηματογράφηση:** Ιάσων Νόβακ. **Μουσική:** Αττίκ. **Σκηνογραφία:** Κ. Κουλίκωφ, Α. Κουζούνης. **Σύνθεση και συναρμολόγηση:** Ιάσων Νόβακ. **Χορογραφίες:** Γιάννης Φλερύ. **Φωνοληψία:** Μαυρίκιος Νόβακ. **Βοηθός σκηνοθέτη:** Κώστας Ανδρίτσος. **Διεύθυνση παραγωγής:** Μαυρίκιος Νόβακ. **Παίζουν:** Αττίκ, Δημήτρης Χορν, Ζινέτ Λακάζ, Νίκος Βλαχόπουλος, Τζένυ Σταυροπούλου, Κίμων Σπαθόπουλος, Γιώργος Φούντας. **Πρώτη προβολή:** 27 Απριλίου 1944.

Ο Άλφα, διευθυντής ενός πλανόδιου θιάσου ποικιλιών, ανακαλύπτει τη Νόρα, μιαν άγνωστη μικρούλα με ψωνητικό ταλέντο. Την παίρνει μαζί του και την κάνει σύντομα βεντέτα. Παράλληλα, την ερωτεύεται με το φλογερό πάθος του ανθρώπου που νιώθει πως γέρνει προς τη δύση του. Όταν ανακαλύπτει πως η Νόρα είναι ερωτευμένη μ' ένα μέλος του θιάσου, τη διώχνει από κοντά του. Αυτό θα σταθεί και η καταστροφή του. Πάμπτωχος, ρακένδυτος, αλκοολικός, ξεχασμένος από όλους, θ' ανέβει στη γαλαρία ενός θεάτρου για να παρακολουθήσει μια παράσταση της πρώην προστατευομένης του. Η Νόρα θα τον ανακαλύψει και θα τον καλέσει στη σκηνή, για να παίξει μερικές απ' τις επιτυχίες του. Το κοινό αποθεώνει τον Άλφα, κι εκείνος, συγκινημένος, πεθαίνει στις κουίντες.

Το πρώτο ζωντανό βήμα για τις ελπιδοφόρες ατραπούς της ρωμέικης κινηματογραφίας

του Αλέξη Σολομού

Χειροκροτήματα – ήγουν: «Τα Τραγικά Γεράματα ενός Αστέρα του Βοντβίλ, ο Άτυχος Έρωτάς του για τη Μικρή του Μαθήτρια και, τέλος, η Λήθη κι ο Ρατεδισμός[1] που φέρνουν ταχιά στο πιοτό και στο θάνατο, διότι sic transit gloria mundi»[2] (όλα ταύτα με πολλά τραγούδια και χειροκροτήματα κι άλλες ατραξιόν).

Θέμα δραματικό, όχι λίγες φορές χειρισμένο από τους ξένους στη γενικότητά του, απλό και αληθινό, πρόσφορο για ποικιλία και συγκίνηση – μια περίφημη εκλογή, ίσως η πρώτη καλή εκλογή στον ελληνικό κινηματογράφο.

Ο Κλέων Τριανταφύλλου στάθηκε για τον τόπο μας ένας μοναδικός καλλιτέχνης. Πολυσύνθετος, πρωτότυπος, ζωηρός, με παλμό δημιουργίας και με χιούμορ ακούραστο – για δεκαπέντε και παραπάνω χρόνια, ήταν αυτός κι όχι άλλος που χάριζε τη δροσιά στα καλοκαιρινά βραδινά μας. Ίσως οι ηθοποιοί να μην τον αντίκρισαν ποτέ σαν ηθοποιό, οι μουσικοί σαν μουσικό, οι αοιδοί σαν αοιδό· μα, για το Κοινό, ο Αττίκ ήταν πάντα ένας αγαπημένος αοιδός, μουσικός και ηθοποιός, κι οι θαυματοποιοί όλου του κόσμου θα τον ονόμαζαν με περηφάνεια συνάδελφό τους.

Ένα μεγάλο του ελάττωμα –γιατί όμως να μην πούμε: το πιο μεγάλο του προτέρημα;– ήταν να κάνει πάντα σκηνικό θέαμα τα τραύματα της ψυχής του. Οι αρίφνητοι έρωτές του μετασχηματίζονταν συστηματικά σε αποσκηνής εκ βαθέων, σε σκετς, σε τραγούδι, σε διπλό σφύριγμα. Τι πιο μεγάλη απόλαυση για τα σκανδαλοθηρικά ένστικτα του αστικού θεατή; Και ποια αποτελεσματικότερη ρεκλάμα για τον «Φεουδάρχη της Μάντρας»; Μια ολόκληρη αλυσίδα από τραγούδια είναι η ζωή του Αττίκ – η ζωή του ανθρώπου και η ζωή του αρτίστα. Κι αυτή την αλυσίδα ακολούθησαν στην πορεία τους οι παραγωγοί των *Χειροκροτημάτων*. Έτσι, απ' τη στιγμή που πιάστηκε η ταινία, είχε εξασφαλισμένη από τις Μοίρες την εμπορικότητα. Ρεκλάμα ολοκληρωμένη μιας ολόκληρης ζωής – ο Αττίκ στη διαπασών.

Ήρωας κι ενσαρκωτής ο ίδιος, θέαμα και δημιουργός ο ίδιος. Σαν να διαβάζουμε τ' *Απομνημονεύματα* του Μάρκο Πόλο ή να βλέπουμε τον Λιστ να διευθύνει την «Ουγγρική Ραψωδία» (για ν' ανατρέξουμε σε παραδείγματα αθανάτων). Βέβαια, με την καλλιτεχνική τούτη συνταύτιση, διπλασιάζεται η αισθητική ηδονή του θεατή. Είδαμε τον Αττίκ να παίζει τον Αττίκ. Αλλά όχι. Είδαμε τον Βρικόλακα του Αττίκ να παίζει τον Βρικόλακα του Αττίκ.

Ο πρώτος ήταν ένας ενσαρκωτής βέκιος σε ύφος, έρμαιο συχνά της αμηχανίας μπροστά στο φακό, απελπιστικά γριματσάροντας τη φυσιογνωμία του, μελοδραματική χωρίς αιτία.

Ο δεύτερος ήταν ένας ήρωας αψυχολόγητα απότομος. Πράο κι άκακο γεροντίδιο –όχι φλογερός δημιουργός– που από την ηρεμία περνάει, όλως αδικαιολόγητα, στο πιο καταπληκτικό πάθος μίσους και έρωτα. Λαοφιλής, μας λένε, και περιώνυμος αρτίστας, που βγαίνει στη σκηνή βιασμένος και τσαλακωμένος, που στο κοινό του δεν απευθύνεται με χιούμορ, αλλά με ανιαρή πεζολογία.

Ο παλαίμαχος είχε μολαταύτα στιγμές –ελάχιστες, είναι αλήθεια– που στο μάτι του άρπαζες κάποια νότα ανθρώπινης ζωής. Χάρη σ' αυτές τις στιγμές, η ανολοκλήρωτη μορφή του Άλφα[3] χρωματίστηκε από μια, δυο, τρεις συμπαθητικές πινελιές. Ήταν πινελιές ασυνάρτητες, μα ήταν συμπαθητικές.

Δίπλα στον πρωταγωνιστή, ο Δημήτρης Χορν, ο μοναδικός αυτός νέος ηθοποιός του θεάτρου μας, παρουσιάστηκε αγνώριστος στην ταινία. Λάθος του ίδιου, λάθος της φωτογραφίας – ο Στέφανος κουνήθηκε σαν ανέκφραστη σκιά κι επίμονα κρατούσε μια μάσκα που, σε χαρά, λύπη, έρωτα, θυμό, μελαγχολία, πενία, επιτυχία, έμενε στερεότυπα η ίδια.

Ο Νίκος Βλαχόπουλος εμφάνισε το εξαιρετικό κινηματογραφικό του πρόσωπο –όπως, απαράλλαχτα, και στη *Φωνή της Καρ-*

διάς– αδιάφορο και ατάραχο, μ' ένα πραγματικό laissez-faire, le film va de lui même.[4]

Διαφαίνεται εδώ η προσπάθεια να χτυπηθούν τα θεατρικά εκφραστικά μέσα. Λείπει απόλυτα από τους ηθοποιούς των *Χειροκροτημάτων* –με τη μόνη εξαίρεση του πρωταγωνιστή– η κατάχρηση της θεατρικής φυσιογνωμίας, της μούτας, που ήταν σε προηγούμενες ταινίες λυπηρό χαρακτηριστικό γνώρισμα. Αυτό είναι προς έπαινο του σκηνοθέτη. Αλλά να μη φτάσουμε στην άλλη άκρη, στην έκφραση της μούμιας. Το πρόσωπο στην οθόνη πρέπει να μας λέει κάτι – μόνο τότε, θαρρώ, έχει τη θέση του.

Αυτό το κάτι παραλίγο να μας το πει η Ζινέτ Λακάζ, που ενσάρκωνε την απαραίτητη ιδέα κάποιας Λουίζας Ποζέλι. Είναι το σπουδαιότερο μέχρι τώρα απόκτημα του ελληνικού κινηματογράφου έξω από τους θεατρικούς κύκλους. Οι άλλες μας «σταρ» έχουν για μόνο θέλγητρο, απ' ό,τι κατάλαβα, ένα μαλλί που τους κρύβει το μισό πρόσωπο. Ετούτη έχει φυσιογνωμία, έχει χαμόγελο, έχει βλέμμα. Μολονότι η Καίτη Πάνου, στη *Φωνή της Καρδιάς*, συμβόλιζε περισσότερο τον κλασικό τύπο του ελληνικού κοριτσιού, η Ζινέτ Λακάζ δείχνει πως είναι πιο πρόσφορος καμβάς για να δημιουργήσει πάνω της ένας σκηνοθέτης. Θα μπορούσε να σταθεί αξιόλογα σαν ηρωίδα μιας οποιασδήποτε δραματικής ταινίας – δε λέω «κωμικής», γιατί το είδος τούτο είναι αφάνταστα δυσκολότερο στον τόπο μας· ιδιαίτερα για μια γυναίκα. Το λάθος όμως είναι ότι στο όλο της πέρασμα μέσα απ' τα *Χειροκροτήματα* υπήρχε κάποια μονοτονία. Το χαμόγελο της Νόρας ήταν γλυκό, αλλά κόντευε ν' αποκρυσταλλωθεί.

(Αυτό δε θα συνέβαινε –το ίδιο κι η περίπτωση Χορν και Βλαχόπουλου– αν είχε τεθεί για οδηγήτρια της ταινίας, όχι η αλυσίδα των τραγουδιών, αλλά, όπως θα πούμε παρακάτω, μια εντονότερη ενιαία γραμμή μύθου.)

Οι ανώνυμοι της ταινίας ήταν διαλεγμένοι προσεχτικά οι περισσότεροι, με κατανόηση του τι και πόσο προσφέρουν στην ιστορία, και με πετυχημένη τη γελοιογραφική τους νότα, όπου χρειαζόταν. Αξιόλογα σκιτσαρισμένοι μού φάνηκαν, ανάμεσα στους άλλους, οι τρεις διαγωνιζόμενοι κι ο δάσκαλος της επαρχίας, οι εναλλασσόμενοι εραστές της Κάρμεν και τα μέλη του θιάσου στο μπαρ.[5]

Δυστυχώς, όμως, το πρόσωπο που έπρεπε να δώσει τον κατεξοχήν εύθυμο και πικάντικο τόνο στην ταινία, η Κάρμεν –κάτι που, φαντάζομαι, θα οραματίστηκε ο σκηνοθέτης σαν ένα κράμα Αρλετί και Ζινέτ Λεκλέρ–, στάθηκε μακριά από κάθε νόημα, σε όμοια απόσταση απ' την αλήθεια κι απ' την καρικατούρα, απ' το φυσικό κι απ' το τεχνικά εξεζητημένο. Είναι κρίμα, γιατί η Τζένυ Σταυροπούλου μας δίνει νύξη και εδώ –όπως και στη στιγμιαία εμφάνισή της στη *Μάγια*– για πλούσια πρώτη ύλη από κινηματογραφικά προσόντα.

Αν όμως το ζωντανό στοιχείο της ταινίας (οι ηθοποιοί) και, προπαντός, η αιτία ύπαρξης της ταινίας (ο Αττίκ) δεν προσφέρουν τίποτα, τότε τι μένει απ' την ταινία; Απλούστατα, μένει η ταινία· γιατί επιτρέψτε μου να 'χω τη γνώμη πως στον κινηματογράφο οι ηθοποιοί είναι ζωντανό στοιχείο, όσο κι ένας καναπές. Η ζωντάνια είναι αλλού – είναι στο φακό.

Κι ο φακός, με τα *Χειροκροτήματα*, κάνει το πρώτο του ζωντανό βήμα για τις ελπιδοφόρους ατραπούς της ρωμέικης κινηματογραφίας.

Τι κάνει ο φακός; Τίποτα το καταπληκτικό. Διηγείται κινηματογραφικά μια ιστορία.

Ίσαμε τώρα, η ντόπια οθόνη μάς διηγόταν ιστορίες με τρόπο νουβέλας, με τρόπο θεάτρου, με τρόπο στατικής φωτογραφίας. Πρώτη φορά ο φακός κουνιέται και παίρνει μονάχος τα ψηφία του και φορμάρει τις λέξεις του και ξεδιπλώνει τις φράσεις του. Πρώτη φορά αντικρίζει τα αντικείμενά του –τα έπιπλα, τα δέντρα, τα μέλη του ανθρώπινου κορμιού– απ' τη γωνιά που θέλει εκείνος, κι όχι από κάποια γωνιά που θέλουν εκείνα. Πρώτη φορά μπλέκει τα οπτικά του θέματα με τρόπο που να δημιουργηθεί κάποια μελωδία – μελωδία μαθητή ωδείου, ίσως, μα κι αυτή είναι προτιμότερη απ' την παραφωνία ενός μανάβη της αγοράς. Αν εξαιρέσουμε τις πεζά και κακότεχνα φωτογραφημένες σκηνές του θεάτρου του Άλφα κι ύστερα της Νόρας –τόσο στο πάλκο όσο και στην πλατεία–, στα υπόλοιπα μέτρα της ταινίας θα έπρεπε να είναι πολύ γκρινιάρης και αντεθνικός ο θεατής, για να σημειώσει ελάττωμα στις prises de vue,[6] στην εναλλαγή των πλάνων και στο μοντάρισμα. Απεναντίας, αξίζει ανεπιφύλακτα να σημειωθεί και μια μεγάλη πρόοδος στο trucage. Είδαμε, επιτέλους, σε ελληνική ταινία και λίγο γοργό αφηγηματικό ρυθμό (στα μέτρα που πραγματεύονται: 1. την αναχώρηση του θιάσου από την επαρχία και την εξέλιξη της Νόρας, 2. τον Άλφα να συνθέτει, 3. τον βουβό του επίλογο μπροστά στο πιάνο). Μαστορικά χρησιμοποιήθηκε η surimposée[7] φωτογραφία – με κατανόηση, δίχως σπατάλη, μα και δίχως φειδώ. Είναι μια κατάκτηση. Κινηματογραφικές φράσεις δόθηκαν λιτά, αλλά και ζωηρά – με τον συγκεντρωτικό λακωνισμό, που είναι μια από τις αρχές της κινηματογραφικής τέχνης, όπως και κάθε τέχνης: 1. τρεις αφίσες που κολλιούνται σ' έναν τοίχο, η μια πάνω στην άλλη, 2. ο Άλφα που αντιγράφει στο χαρτί τα σύρματα του τηλεφώνου με τα χελιδόνια, κ.ά. Υποτυπωδέστατα, ίσως, κινηματογραφικά κλισέ – μα *κινηματογραφικά*, αυτό έχει σημασία. Με τις λίγες σκηνές που αναφέραμε, με καμιά-δυο άλλες ακόμα, και με τη μοναδική στη *Φωνή της καρδιάς* (του δασκάλου που πάει το γραμματάκι), κάνουμε την αρχή στο κινηματογραφικό μας λεξικό. Για την ώρα, φυσικά, μεταφράζουμε τις λέξεις των ξένων, δειλά και συνεσταλμένα· ώσπου να 'ρθει ο καιρός να δημιουργήσουμε τις δικές μας.

Θα μπορούσε κανείς να μιλήσει –εκτιμώντας την πρόοδο τούτη στην ανακάλυψη κι εξερεύνηση της νεαράς τέχνης– για πραγματική επιτυχία του σκηνοθέτη και σεναρίστα Τζαβέλλα, αν

δεν υπήρχαν ορισμένα κεντρικά μειονεκτήματα που δεν αφήνουν να ορθωθεί η ταινία, ως αποτέλεσμα, πάνω από τα όρια της μετριότητας. Το θέμα της ταινίας διαλέχτηκε για δύο λόγους: για να παρουσιάσει το βίο και τα πάθη του Αττίκ, και για να χρησιμέψει σαν πρόφαση σ' ένα φεστιβάλ των νοσταλγικών του τραγουδιών. Όσο για το πρώτο, ο σκηνοθέτης δεν μπόρεσε –κι ούτε έπρεπε να φανταστεί ποτέ πως θα μπορούσε– να δώσει τον αληθινό Αττίκ. Χρειαζόταν να δουλεύει αδιάκοπα ο θεατής με τη φαντασία, για να έχει μπροστά του τον Αττίκ που γνώρισε στη «Μάντρα», τον αεικίνητο, ξύπνιο, ετοιμόλογο, τον γιομάτο τάλαντα και ικανότητες θαυματοποιό του πάλκου. Ήταν ένα ειρωνικό παιχνίδι των αναμνήσεων. Σχεδόν η ίδια ψυχολογική περίπτωση με του θεατή που βλέπει τη γηραλέα Σεσίλ Σορέλ να κατεβαίνει τη σκάλα των Φολί-Μπερζέρ.

Ύστερα, τα τραγούδια. Μας μεταφέρανε, είναι αλήθεια, σε νεότερες μέρες, σε αθηναϊκά καλοκαίρια, σε παλιούς έρωτες και λησμονημένα ραντεβού. Χρησιμοποιήθηκαν έντεχνα πολλές φορές, για υπογράμμιση της εικόνας (όπως η «Μοναξιά» που συνοδεύει τον έρημο Άλφα, ή το «Τρεχαντήρι» που ξεπετιέται σε μια σύντομη εμφάνιση βαποριού). Συχνά βγήκαν φυσιολογικά κι αβίαστα μέσα απ' το νόημα της ταινίας – όπως στη σκηνή που ο Άλφα εμπνέεται απ' τα χελιδόνια. Αλλά υπήρχε φόρτος. Δημιουργήθηκε ένα τραγελαφικό pot-pourri από μελωδίες που η μια σκότωνε την άλλη. Καμιά δεν πήρε τόνο κυριαρχικό ή, τουλάχιστον, δε χρωματίστηκε ανάλογα με την υπόθεση, έτσι που να παίξει ρόλο χαρακτηριστικού μοτίβου. Ας αφήσουμε τα μέτρα της ταινίας που ξοδεύτηκαν άσκοπα κι ανόητα με κοριτσάκια που πουλάνε γιασεμιά, μόνο και μόνο για ν' ακουστεί κάποιος σκοπός σχετικός με γιασεμιά.

Το ουσιαστικότερο μειονέκτημα βρίσκεται, νομίζω, στο σενάριο και στο ντεκουπάρισμα. Η διαίρεση της ταινίας σε επεισόδια και η διαρρύθμισή τους έγιναν με κριτήριο μια λογική διάρκεια, να πούμε, του κάθε επεισοδίου, κι όχι τη βαθύτερη αναγκαιότητα του επεισοδίου και τη σχετική συμβολή του στο μύθο. Έτσι δόθηκε σ' όλες τις σκηνές, χωρίς βάσανο, ένα μίνιμουμ χρόνου – αδιάφορο αν η σκηνή μιλούσε για τον έρωτα του Άλφα (στοιχείο πρωταρχικό του μύθου), ή αν ήταν ένα ιντερμεδιακό ξελασκάρισμα, με το θίασο στο μπαρ. Αυτός είναι ο λόγος που ο ήρωας της ταινίας παρουσιάστηκε απότομος κι αψυχολόγητος στις μεταπτώσεις του. Δεν ήταν καμιά σκηνή ανάλογα τονισμένη, που να μας πείσει, πάνω απ' όλα τ' άλλα, πως στην καρδιά του γέρου ριζώνει ο «ανίκητος μάχαν», κι έτσι, μ' αυτόν τον τρόπο, να μας έρθει δικαιολογημένα η παθιασμένη του σκηνή (στο φίλημα των δυο νέων), και να πονέσουμε κι εμείς με τον πόνο του. Αλλά ούτε κι ο έρωτας των νέων αυτών μας έπεισε, γιατί έμεινε ψυχρός και συμβατικός. Του δόθηκε ίση σημασία μ' όση δόθηκε και σε μια θέα της πολιτείας απ' την Ακρόπολη. Γι' αυτό, τη στιγμή της διαμάχης νέου και γέρου, δε σημειώθηκε μέσα μας καμιά συγκίνηση. Το ψυχολογικό κορύφωμα της ταινίας, η διαμάχη πίσω απ' την κλεισμένη αυλαία, εναρμονισμένη κι αυτή με την άγια μελοδραματική παράδοση της ελληνικής οθόνης, ήταν κωμικότατη.

Μ' όλο της το θεατρινίστικο ύφος, *Η φωνή της καρδιάς* είχε καταφέρει να κατατάξει κάπως τα επεισόδιά της, ανάλογα με το εσωτερικό τους βάρος. Στα *Χειροκροτήματα*, τα επεισόδια, είτε σημαντικά είτε όχι, κάνουν την παρέλασή τους, όπως και οι σκοποί των τραγουδιών του Αττίκ, σαν πρόγραμμα ραδιοφώνου. (Δεν υπάρχει ούτε η δικαιολογία της γοργότητας. Ο κινηματογραφικός ρυθμός απαιτεί γρήγορη αλλαγή της εικόνας –με αλλαγή πλάνου, με τράβελινγκ και μ' όσα άλλα μέσα διαθέτει η τεχνική–, αλλά όχι και σκηνής· μια σκηνή μπορεί να κρατήσει για ολόκληρη ταινία, όταν αυτό χρειάζεται.) Να μην ξεχνάμε, όμως, πως είναι εύκολο να κρίνεις και δύσκολο να φτιάνεις. Μ' όλο αυτό το βασικό τους ψεγάδι, τα *Χειροκροτήματα* είναι σταθμός· γιατί δε μας ενδιαφέρει αν ο συγχρονισμός είναι ελαττωματικός, αφού μπορεί να περιοριστεί ο διάλογος, δε μας ενδιαφέρει αν η φωτογραφία έχει στιγμές που είναι φλου, ίσως και βρόμικη, αφού ο φακός μάς δείχνει πως βρήκε τον προορισμό του μέσα στην κινηματογραφική τέχνη. Τα τεχνικά μειονεκτήματα θα εκλείψουν με την πείρα και με τον αρτιότερο εφοδιασμό των ελληνικών στούντιο. Σημασία έχει να βρούμε τους δημιουργούς εκείνους –άπειρους, ίσως, ακόμα κι ετερόφωτους– που να νιώθουν πώς πρέπει να μιλήσουν μέσα απ' την οθόνη. Και τον πρώτο, θαρρώ, τον βρήκαμε στον Γιώργο Τζαβέλλα.

Από τις προσωπικές σημειώσεις του Γιώργου Τζαβέλλα

1. Ρατεδισμός: από το γαλλικό raté, που σημαίνει αποτυχημένος, ξεπεσμένος.

2. Λατινικά στο κείμενο: «Ούτω παρέρχεται η δόξα του κόσμου».

3. Άλφα: το παρατσούκλι του Αττίκ στα Χειροκροτήματα.

4. Γαλλικά στο κείμενο. Παιχνίδι με τη γνωστή (οικονομική) αρχή του Adam Smith: «Laissez faire, laissez passer, le monde va de lui-même» («Αφήστε τα πράγματα να γίνονται, αφήστε τα να περνούν, ο κόσμος κινείται αφ' εαυτού»).

5. Ανάμεσα στους ανωνύμους της ταινίας, αναγνωρίσαμε τον Γιώργο Φούντα να ψιλάει την Τζένυ Σταυροπούλου στην αρχή της ταινίας, και τον Αλέκο Αλεξανδράκη να κάνει τον κομπάρσο ανάμεσα στους θεατές του θεάτρου.

6. Γαλλικά στο κείμενο: η λήψη των εικόνων.

7. Γαλλικά στο κείμενο: πλάνα που τυπώνονται το ένα πάνω στο άλλο, κυρίως για να δηλώσουν αλλαγή χρόνου ή χώρου.

Η μεταμόρφωση μιας ενζενί σε αστέρι του θεάτρου: η Ζινέτ Λακάζ στα «Χειροκροτήματα».

Ο Δημήτρης Χορν και ο Αττίκ στα «Χειροκροτήματα»

Πρόσωπα λησμονημένα

Παραγωγή: Φίνος Φιλμ – Ωρίων Α.Ε. **Σκηνοθεσία-Σενάριο:** Γιώργος Τζαβέλλας. **Φωτογραφία:** Πρόδρομος Μεραβίδης. **Μουσική:** Γιώργος Μαλλίδης. **Παίζουν:** Μιράντα, Γιώργος Παππάς, Ζινέτ Λακάζ, Λάμπρος Κωνσταντάρας, Αθανασία Μουστάκα, Δήμος Σταρένιος, Αιμίλιος Βεάκης. **Πρώτη προβολή:** 5 Απριλίου 1946.

Ένας τυχοδιώκτης επιστρέφει απ' την Αμερική και ξανασυναντιέται με την παλιά του ερωμένη, η οποία εγκατέλειψε για χατίρι του τον άντρα και το παιδί της, κι έγινε πόρνη. Πληροφορούμενος ότι η κόρη της ερωμένης του πρόκειται να παντρευτεί έναν νέο της καλής αθηναϊκής κοινωνίας, προσπαθεί να εκμεταλλευθεί προς όφελός του το γεγονός, εκβιάζοντας ότι θα κάνει δυσάρεστες αποκαλύψεις. Βρίσκει όμως τραγικό θάνατο απ' τα χέρια τής παλιάς του αγάπης.

Μια μεγαλοπρεπής αποτυχία

του Γιώργου Τζαβέλλα

Τη σεζόν 1945-46, ο υποφαινόμενος Γιώργος Τζαβέλλας μαζί με τον Φιλοποίμενα Φίνο, παρ' όλες τις ολονύκτιες συζητήσεις ώς τα ξημερώματα στο εργαστήριο της οδού Στουρνάρα 27 και τα μεγάλα όνειρα, παρουσίασαν μια μεγαλόπρεπη αποτυχία, τα *Πρόσωπα λησμονημένα*.

Το φιλμ ατύχησε σε τρία σημεία: στο σενάριο, στη φωνοληψία και στους ηθοποιούς. Το σενάριο δεν άρεσε, η φωνοληψία δεν ακουγόταν, και οι πρωταγωνιστές ήταν... «αριστεροί»! Στις βιτρίνες των κινηματογράφων με τις φωτογραφίες του Βεάκη, του Παππά και της Μιράντας σημειώθηκαν επεισόδια, λόγω του πνεύματος της εποχής, ακριβώς μετά τις εκλογές του '46. Εντούτοις, για την αποτυχία πιστεύω πως δεν έφταιγε τίποτ' άλλο παρά μόνο το φιλμ που, μολονότι δεν ήταν «αριστερό», φαίνεται πως ήταν... αδέξιο! Ευτυχώς, όμως, γρήγορα λησμονήθηκε –μαζί με τον τίτλο του–, κι αυτό το καλό έχουν οι αποτυχίες: το κοινό τις ξεχνά εύκολα και θυμάται μόνο τις επιτυχίες. Πάντως, τα *Πρόσωπα λησμονημένα* είχαν και καλά σημεία (φωτογραφία και σκηνοθεσία) και υπήρξαν οπωσδήποτε το καλύτερο φιλμ τής χρονιάς. Φανταστείτε, λοιπόν, τι ήταν... τα υπόλοιπα![1]

Περιοδικό «Φιλολογικά Χρονικά», τχ. 6-7, 1 Ιουνίου 1944

1. Πληροφοριακά αναφέρουμε ότι, το 1946, προβλήθηκαν επίσης οι ελληνικές ταινίες: Καταδρομή *του Μιχάλη Καραγάτση,* Αδούλωτοι σκλάβοι *του Βίωνα Παπαμιχάλη και* Παπούτσι από τον τόπο σου *του Αλέκου Σακελλάριου.*

Μια καινούργια ελληνική ταινία

του Αλέκου Σακελλάριου

Ο κόσμος την είχε πάρει από φόβο την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή:
«Έλα, βρε Νικολάκη, να πάμε στον κινηματογράφο!»
«Τι παίζει;»
«Μια ελληνική ταινία.»
«Ωχ!»
«Τι "ωχ";»
«"Ελληνική ταινία" δεν είπες;»
«Ναι.»
«Αηδία θα είναι.»
«Πού το ξέρεις;»
«Εμ, ελληνική ταινία και καλή γίνεται ποτέ;»

Και πράγματι. Η μια ελληνική ταινία συναγωνιζόταν την άλλη σε βλακεία και αλλοσουμπουρδοσύνη. Ηθοποιοί ακατάλληλοι, παραγωγοί αγράμματοι και σκηνοθέτες παθολογικώς ηλίθιοι πάλευαν επί τρεις μήνες για ν' αποτυπώσουν στο φιλμ δυόμισι χιλιόμετρα συμπεπυκνωμένης βλακείας, την οποία εκαλείτο το «νοήμον» κοινό να θαυμάσει ως την «ωραιοτέραν ελληνικήν ταινίαν που προεβλήθη μέχρι σήμερον». Μερικές φιλότιμες προσπάθειες χάθηκαν μέσα στο πλήθος των ηλιθίων χιλιομέτρων που ξετυλίγονταν στις ελληνικές οθόνες.

Υπήρχαν και καλόκαρδοι θεατές, που θέλησαν να δικαιολογήσουν το κακό: «Τι να σου κάνουν κι αυτοί... Δεν έχουν τα μέσα..» Αλλά τα «μέσα» είναι βέβαιο ότι δεν είναι ικανά να εμποδίσουν την ηλιθιότητα. Τα μέσα, μέσα, και η ηλιθιότης, ηλιθιότης! Είναι σαν να λες ότι έχεις άσχημο κονδυλοφόρο και γι' αυτό γράφεις ανορθόγραφα, κι άμα βρεις καλό, θα γίνεις αμέσως... ορθογράφος! Είναι γεγονός ότι ο ελληνικός κινηματογράφος δεν έχει μέσα. Τα «μέσα» όμως στον κινηματογράφο μπορούν να πετύχουν την καλλιγραφία· όχι και την ορθογραφία. Κι ο ελληνικός κινηματογράφος ήταν πάντοτε τρομακτικά ανορθόγραφος.

Με τις ελληνικές ταινίες ασχολήθηκε κι άλλη φορά αυτή η στήλη και τους έσυρε πολύ περισσότερα από όσα τους σέρνει σήμερα. Σήμερα, όμως, της δίνεται η ευκαιρία να πει και μερικά καλά λόγια. Και εννοεί να τα πει.

Ώς τώρα, δύο άνθρωποι κατόρθωσαν να κάνουν εδώ κινηματογράφο. Ο ένας είναι ο γνωστός συγγραφέας κ. Δ. Ιωαννόπουλος, που μας παρουσίασε τη *Φωνή της καρδιάς* και τη *Βίλα με τα νούφαρα*· ο άλλος, ο νέος συγγραφέας κ. Γ. Τζαβέλλας, που μας έδωσε τα *Χειροκροτήματα* με τον αλησμόνητο Αττίκ. Τόσο οι ταινίες του κ. Ιωαννόπουλου, όσο και η ταινία του κ. Τζαβέλλα ξεχώρισαν αμέσως από τα άλλα ελληνικά φιλμ. Κι ο κόσμος, που πάντοτε διψάει για κάτι καλό ντόπιο, έτρεξε, γέμισε επί δυο και τρεις εβδομάδες τις σάλες που τα

πρόβαλλαν, και καταχειροκρότησε σκηνοθέτες και εκτελεστές.

Την περασμένη Παρασκευή, ο κ. Φ. Φίνος και η Α.Ε. Ωρίων μας κάλεσαν στο «Αττικόν» να δούμε την πρώτη προβολή του νέου ελληνικού φιλμ του κ. Γ. Τζαβέλλα *Πρόσωπα λησμονημένα*. Πρώτα πρώτα, τα ονόματα του Τζαβέλλα και του Φίνου είναι μια εγγύηση για την ποιότητα της παραγωγής. Αλλά κοντά σ' αυτά φιγουράρουν και τα ονόματα του Βεάκη, της Μιράντας, του Παππά, του Κωνσταντάρα, της Μουστάκα, που είναι κι αυτά επίσης εγγύηση, γιατί όλοι οι παραπάνω διαλεχτοί καλλιτέχνες μας είναι γεγονός πως δε θα δέχονταν ποτέ να μετάσχουν σε μια... συνομωσία εναντίον του κοινού, που έχουν κερδίσει την αγάπη του, το θαυμασμό του και την εμπιστοσύνη του.

Είναι λοιπόν αριστούργημα το καινούργιο ελληνικό φιλμ; Όχι. Αριστούργημα δεν είναι. Είναι απλώς μια ελληνική ταινία εφάμιλλη με τις άλλες τρεις προσπάθειες του ελληνικού κινηματογράφου. Είναι γεγονός πως από τον κ. Τζαβέλλα, που σαν πρώτη ταινία του μας έδωσε τα *Χειροκροτήματα*, αυτή τη φορά περιμέναμε κάτι παραπάνω. Ας είναι.

Εκείνοι που ξεχωρίζουν αμέσως στο καινούργιο φιλμ, είναι η Ζινέτ Λακάζ κι ο Λάμπρος Κωνσταντάρας. Δε θέλω να πω ότι οι άλλοι υστερούν. Αλλά αυτοί οι δύο έχουν μια, ας πούμε, κινηματογραφική άνεση μεγαλύτερη. Μέσα στη γενική βραδύτητα κινήσεων και ομιλίας, που είναι ένα από τα ελαττώματα της καινούργιας αυτής ταινίας, η Λακάζ και ο Κωνσταντάρας περπατούν και μιλούν γρηγορότερα και φυσικότερα. Ύστερα, το δροσερό και χαριτωμένο προσωπάκι της Λακάζ δίνει την αφορμή να γίνουν ωραιότατες φωτογραφίες· αν και, γενικά, σε όλο το φιλμ, οι φωτογραφίες –έχει οπερατέρ τον αξιότιμο κ. Μεραβίδη– είναι πολύ καλές.

Ένας τυχοδιώκτης (Γ. Παππάς) γυρίζει ύστερα από δεκαπέντε χρόνια στην Αθήνα και ξανασυναντιέται με τη γυναίκα που για χατίρι του άφησε άντρα και παιδιά, και κατρακύλησε στα πιο κακόφημα καμπαρέ (Μιράντα). Το παιδί της, που είναι πια κορίτσι της παντρειάς (Λακάζ) και που νομίζει πως η μητέρα της έχει πεθάνει, πρόκειται να παντρευτεί έναν νεαρό γιατρό, τον Παύλο (Κωνσταντάρας). Ο τυχοδιώκτης, που στο μεταξύ βρήκε τους παλιούς συντρόφους του, σχεδιάζει έναν εκβιασμό. Τηλεφωνεί λοιπόν στον πλούσιο τέως σύζυγο της ερωμένης του (Βεάκης) ότι, αν δεν του δώσει ένα μεγάλο ποσό, θ' αποκαλύψει ποια είναι η μητέρα της κόρης του, κι έτσι θα χαλάσει το συνοικέσιο. Η μάνα, υπερασπίζοντας την ευτυχία του παιδιού της, δηλητηριάζει τον ερωμένο της που, την τελευταία στιγμή, χάνει τη σκληρότητά του, γίνεται άνθρωπος και, κατά έναν τρόπο, εξιλεώνεται.

Η υπόθεση του νέου φιλμ, όσο κι αν προσπαθεί ο σκηνοθέτης να την παρουσιάσει για ελληνική με τη βοήθεια μιας λατέρνας, αμερικανοφέρνει πάρα πολύ. Ο τυχοδιώκτης που υποδύεται ο κ. Γ. Παππάς, είναι περισσότερο γκάνγκστερ του Σικάγου και λιγότερο ρωμιός απατεώνας· και, γενικά, όλη αυτή η υπόθεση του εκβιασμού, που θα μπορούσε ίσως να συμβεί ωραιότατα στην Αμερική, είναι αρκετά απίθανη για την Ελλάδα.

Ελαττώματα έχει αρκετά το νέο φιλμ. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι –όπως είπαμε και παραπάνω– δεν είναι μια καλή ελληνική ταινία. Τόσο ο κ. Τζαβέλλας, όσο και ο κ. Φ. Φίνος –ο ήρωας αυτός του ελληνικού κινηματογράφου, που χρόνια τώρα αγωνίζεται για την ελληνική κινηματογραφία, με μοναδικό εφόδιο τον ενθουσιασμό του και την εργατικότητά του– μπορούν να είναι υπερήφανοι για τα *Πρόσωπα λησμονημένα*. Στο ενεργητικό τους γράφεται κι αυτό· στο ενεργητικό τους και στο ενεργητικό τού ελληνικού κινηματογράφου.

Εφημερίδα «Η Μάχη», 7 Απριλίου 1946

Μαρίνος Κοντάρας

Παραγωγή: ΕΛ-ΦΙΛΜ (Μαρία Χατζηνάκου-Πλυτά). **Σκηνοθεσία:** Γιώργος Τζαβέλλας. **Σενάριο:** Γιώργος Τζαβέλλας, από το ομότιτλο διήγημα του Αργύρη Εφταλιώτη. **Φωτογραφία:** Ιάσων Νόβακ. **Μουσική:** Γιώργος Μαλλίδης. **Φωνοληψία:** Μαυρίκιος Νόβακ. **Σκηνογραφία:** Μάριος Αγγελόπουλος. **Ενδυματολογία:** Μαρία Αγγελιδάκη. **Χορογραφίες:** Χαράλαμπος Σακελλαρίου. **Διεύθυνση παραγωγής:** Γιώργος Καβουκίδης. **Παίζουν:** Μάνος Κατράκης, Βασίλης Διαμαντόπουλος, Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου, Πέτρος Γιαννακός, Σπύρος Καψάλης, Ανθή Μηλιάδου, Μανώλης Βλαχάκης, Κίμων Σπαθόπουλος. **Πρώτη προβολή:** 1 Φεβρουαρίου 1948. **Εισπράξεις:** Πάνω από 100.000 εισιτήρια. **Φεστιβάλ:** Επίσημη συμμετοχή στο Φεστιβάλ Κνοκ-λε-Ζουτ, Βέλγιο, 1949.

Ο Μαρίνος Κοντάρας, τρόμος και φόβος των ελληνικών θαλασσών, κοντραμπαντιέρης και πειρατής, ερωτεύεται την όμορφη Λεμονή. Την κλέβει από το σπίτι της, όμως εκείνη, για να δεχθεί να τον παντρευτεί, ζητά να της ορκιστεί ότι θα εγκαταλείψει για πάντα τη θάλασσα και την παράνομη ζωή. Ο Μαρίνος Κοντάρας, ύστερα από μερικούς δισταγμούς, ορκίζεται και συμφιλιώνεται με τον Γρηγόρη Φυσέκη, αδελφό της Λεμονής, που τον καταδιώκει με τους ανθρώπους του.

Από τα γυρίσματα του «Μαρίνου Κοντάρα» *του Γιώργου Τζαβέλλα*

Τ' ανέκδοτα του ελληνικού κινηματογράφου είναι άπειρα. Αρχίζουν από την εποχή του Μαδρά, όταν ο κινηματογράφος βρισκόταν ακόμη στα σπάργανα, και συνεχίζονται μέχρι σήμερα που, παρ' όλες τις δυσκολίες που συναντώνται στα ελληνικά

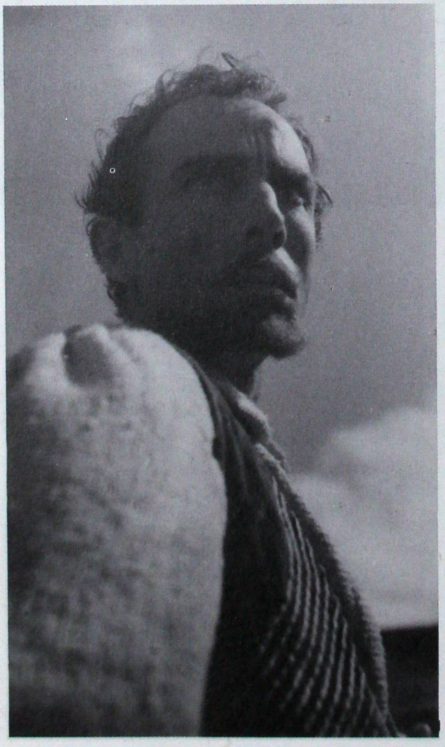
Ο Γιώργος Παππάς και η Μιράντα στο «Πρόσωπα λησμονημένα».

Ο Λάμπρος Κωνσταντάρας και η Ζινέτ Λακάζ στο «Πρόσωπα λησμονημένα».

Το εξ Αμερικής απολωλός πρόβατο: ο Γιώργος Παππάς στο «Πρόσωπα λησμονημένα».

Ένα καταραμένο ζευγάρι, στα πλοκάμια της μοίρας: ο Γιώργος Παππάς και η Μιράντα στο «Πρόσωπα λησμονημένα».

Ο Μάνος Κατράκης (αριστερά) και η Μπέλλυ Κωνσταντοπούλου (δεξιά) στο «Μαρίνος Κοντάρας».



στούντιο, παράγονται φιλμ, αν όχι υπέροχα, αρκετά υποφερτά όμως. Πολύ χαριτωμένα επεισόδια συνέβησαν στο γύρισμα του *Μαρίνου Κοντάρα* στην Πάρο και στη Σαντορίνη, με τον παλαίμαχο ηθοποιό του μελοδράματος, τον Σπύρο Καψάλη, που έδωσε τον περίφημο τύπο του νησιώτη λεβεντόπαπα, τον αξέχαστο παπα-Βαγγέλη. Πραγματικά, ήταν τόσο επιτυχημένη η εμφάνισή του με τα ράσα και την ψεύτικη γενειάδα, που δεν ξεχώριζε καθόλου από έναν αληθινό παπά. Μόλις εμφανίστηκε για πρώτη φορά στα δρομάκια της Σαντορίνης, καβάλα πάνω σ' ένα μουλάρι –το «ταξί» της Σαντορίνης– για να πάει από το ξενοδοχείο στον τόπο του γυρίσματος, όλοι τον πήραν για τον Δεσπότη που είχε έρθει να κάνει περιοδεία, κι έτρεξαν να του φιλήσουν το χέρι! Το πιο περίεργο όμως είναι ότι βγήκε να τον προϋπαντήσει κι ένας αληθινός παπάς. Η συνάντηση αυτή ήταν αξέχαστη. Οι δύο παπάδες χαιρετίστηκαν εγκάρδια, ήπιαν καφέ και συζήτησαν για εκκλησίες, για βυζαντινή μουσική και για... κινηματογράφο. Εν τέλει, εις ανάμνησιν, φωτογραφήθηκαν μαζί, και πολύ λυπούμαι που δεν έχω πρόχειρο να σας δώσω ένα αντίτυπο αυτής της ιστορικής φωτογραφίας...

Τα ίδια συνέβησαν και στην Πάρο. Ο κόσμος, μόλις τον έβλεπε στα στενά δρομάκια, έτρεχε να του φιλήσει το χέρι, και οι παρεξηγήσεις αυτές ήταν αγαθότατες... Κάποια μέρα, όμως, παραλίγο να δημιουργηθεί και μια πολύ δυσάρεστη ιστορία. Με όλη την ευγένεια της φιλοξενίας, ο αστυνόμος της Πάρου με κάλεσε ένα πρωί στο γραφείο του και μου έδειξε μια περίεργη... μήνυση που του είχε κατατεθεί από τον Δεσπότη· μήνυση επί... «αντιποιήσει του ιερατικού σχήματος». Ομολογώ ότι βρέθηκα σε πολύ δύσκολη θέση. Φυσικά, και ο ίδιος ο αστυνόμος παραδέχτηκε, χωρίς συζήτηση, ότι δεν μπορεί να υπάρξει «αντιποίησις», γιατί, εν προκειμένω, δεν υπάρχει «δόλος» και «απάτη», όπως ορίζει ο νόμος, αλλά πρόκειται περί επαγγελματία ηθοποιού, ο οποίος έχει δικαίωμα να φορέσει οποιαδήποτε στολή, είτε ιερωμένου, είτε στρατιωτικού, είτε και αυτοκράτορος, αν ο ρόλος του το καλεί. Αλλά ο Δεσπότης υποστήριζε στη μήνυση πως, εφόσον ο νόμος προβλέπει ότι «αντιποίησις» υπάρχει όταν γίνεται κάτι «προς χρηματισμόν», ο ηθοποιός παραβαίνει το νόμο διότι... πληρώνεται – ζήτημα, δηλαδή, που μπορούσε να φθάσει μέχρις Αρείου Πάγου. Εν πάση περιπτώσει, το ευτύχημα ήταν ότι οι σκηνές του παπα-Βαγγέλη είχαν τελειώσει, κι έτσι η ιστορία σταμάτησε ίσαμε κει, γιατί ο σεβαστός Δεσπότης της περιοχής είχε γίνει έξω φρενών βλέποντας έναν ηθοποιό να του παίζει τον... παπά.

Και, για να τελειώσουμε με τον παπα-Βαγγέλη, ωραία περιπέτεια ήταν ακόμα μια στη Σαντορίνη. Σύμφωνα με το συμβόλαιό του, ο Καψάλης έπρεπε να ελευθερωθεί από κάθε υποχρέωση μια ορισμένη ημερομηνία και να επιστρέψει στην Αθήνα για μια σοβαρή ιδιωτική του υπόθεση. Αλλά εμένα μου έλειπε ακόμα να συμπληρώσω μια σκηνή που δεν είχα προφτάσει να γυρίσω. Βαπόρι είχε μόνο μία φορά την εβδομάδα, και ο Καψάλης ήταν αδύνατον να περιμένει. Να τον κρατήσω πάλι, ούτε συζήτηση. Τι να γίνει λοιπόν; Βρέθηκε αντικαταστάτης στο ίδιο σουλούπι και στο ίδιο μπόι: ο λιμενάρχης! Ο θαυμάσιος αυτός άνθρωπος μας είχε καθυποχρεώσει σε χίλια δυο ζητήματα, και ήταν προθυμότατος να μας εξυπηρετήσει σε καθετί. Αλλά... αυτό; Πώς να του το προτείνει κανείς; Φανταστείτε έναν σοβαρό λιμενάρχη, να του φορέσουμε ράσα, να του κολλήσουμε γένεια, κι εκείνη την ώρα, ξαφνικά, να εμφανιστεί –ας πούμε– ένα... αντιτορπιλικό, και να πρέπει ν' ασκήσει τα καθήκοντά του. Ποια θα ήταν τότε η θέση του κ. λιμενάρχου; Απλούστατα, πρότεινε κάποιος, θα φορέσει τα ρούχα του κ. λιμενάρχου ένας άλλος... Εν τέλει, επειδή άλλη λύση δεν υπήρχε –τι να κάνω...– επιχείρησα το «απονενοημένον διάβημα»... Ο κ. λιμενάρχης υπέκυψε στις παρακλήσεις μου, του φορέσαμε και τα ράσα, του κολλήσαμε και τα γένεια, και η σκηνή γυρίστηκε χωρίς να παρουσιαστεί (ευτυχώς) κανένα αντιτορπιλικό και καμιά άλλη, κανενός είδους ανωμαλία. Επιπλέον, η σκηνή αυτή πέτυχε τόσο καλά, ώστε στην προβολή κανένας δεν πήρε χαμπάρι την αλλαγή, μολονότι αλλού ήταν ο παπάς και... αλλού τα ράσα του!

Διασκεδαστική επίσης από τον *Κοντάρα* ήταν η «Ιστορία των Κουρσάρων». Οι τέσσερις ατρόμητοι θαλασσόλυκοι που αποτελούσαν το τσούρμο του Μαρίνου, ο Βαρούχας ο τιμονιέρης, ο Τραγούδας ο γεμιτζής, ο Κοντοζαφείρης ο μπεκρής και ο ναύτης ο κακός –ιδίως αυτός– δεν μπορούσαν να μπουν στο καΐκι, γιατί απεδείχθη... ότι τους έπιανε η θάλασσα! Φανταστήκατε ποτέ κουρσάρους να υποφέρουν από ναυτία; Κάπου λοιπόν ήταν μια φράση που έλεγε ένας απ' όλους αυτούς:

«Εμείς φάγαμε τη θάλασσα με την κουτάλα, τα βάλαμε με όλες τις φουρτούνες...»

Το γύρισμα ήταν «εν πλω», και υπήρχε κι ένα ελαφρό κουνηματάκι στο καΐκι. Πάει λοιπόν να πει τη φράση ο θαλασσόλυκος, αλλ' αρχίζει να κιτρινίζει, αρχίζει να ιδρώνει. Στοπ! Και η σκηνή διεκόπη, για να... ταΐσει ο κ. θαλασσόλυκος τα ψάρια! Επανελήφθη την επομένη, μα με το καράβι δεμένο στο μόλο και με φόντο την ανοικτή θάλασσα...

Εφημερίδα «Έθνος», 31 Μαΐου 1949

Ένας ύμνος της ρωμέικης λεβεντιάς
του Μάριου Πλωρίτη

Ο κ. Γ. Τζαβέλλας είναι, μαζί με τον κ. Α. Σακελλάριο, ο καλύτερος σκηνοθέτης μας. Καταλαβαίνει τον κινηματογράφο, έχει μάτι και –το σπουδαιότερο– είναι τίμιος απέναντι στην τέχνη του. Είναι μια ελπίδα για τη βρεφική κινηματογραφία μας. Κι η δουλειά του αξίζει κάθε προσοχή.

Το βασικό ελάττωμα των δυο παλαιότερων έργων ήταν το θέμα:

βιογραφίες παρακμασμένων καλλιτεχνών και οικογενειακά μελοδράματα, όπου οι ξένες επιδράσεις αντηχούσαν πάρα πολύ αισθητά... Ευτυχώς, ο κ. Τζαβέλλας κατάλαβε γρήγορα πως μόνο στον τόπο του θα έβρισκε το υλικό που χρειαζόταν· ακόμα καλύτερα: στράφηκε στις αιγαιατικές θάλασσες και στους νησιώτικους θρύλους. Μόνο που υπερτίμησε πάρα πολύ τη δύναμή του και σημάδεψε πάρα πολύ ψηλά. Λέγοντας «τη δύναμή του», θέλω να πω: «τα μέσα του». Όχι πως ήταν λίγα αυτά που οι παραγωγοί τού διέθεσαν· κάθε άλλο. Ήταν, ίσως, τα περισσότερα που ο έλληνας παραγωγός μπορεί να ξοδέψει. Αλλά το μάξιμουμ αυτό είναι πολύ μικρό μπρος στις αξιώσεις του θέματος. Ο *Μαρίνος Κοντάρας* δε θέλει (και δεν πρέπει) να είναι μια ερωτική μόνο ιστορία. Θέλει και πρέπει να υψωθεί σε ύμνο της ρωμέικης λεβεντιάς – έστω και της παράνομης λεβεντιάς των κοντραμπαντιέρηδων· να τραγουδήσει την παράτολμη ζωή των λαθρεμπόρων αυτών που ιστόρησε ο Εφταλιώτης και που πάλευαν νυχτοήμερα με τα στοιχειά της θάλασσας και με τους νόμους των ανθρώπων, παίζοντας με το θάνατο, παίζοντας με το χρυσάφι, αλλά μην παίζοντας ποτέ με την τιμή, όπως εκείνοι την καταλάβαιναν... Ε, αυτό, τα μίζερα νταηλίκια του Κοντάρα δεν καταφέρνουν με κανένα τρόπο να το δώσουν. *Ακούμε* για την παλικαριά του Μαρίνου, *ακούμε* για την επικίνδυνη ζωή του, μα *δε βλέπουμε* παρά μόνο έναν τρατάρη που σουλατσέρνει από νησί σε νησί, με τη συνοδεία ενός μεγαλόστομου σπίκερ, που λέει πολλά και δε δείχνει τίποτα· επειδή *δεν μπορεί* να δείξει. Πώς ο κ. Τζαβέλλας να κάνει εικόνες αυτά που λέει; Πώς να ιστορήσει την αμάχη του Κοντάρα με τη θάλασσα και με τους ανθρώπους; Με τι μέσα; Και τα δυο καΐκια που έχει, θαύμα είναι πώς τα βρήκε. Μα πώς να δώσει μάχες και φουρτούνες κι αγώνες; Αναγκάζεται, λοιπόν, να τα διηγηθεί όλα αυτά και να τ' αντικαταστήσει με ψωροκαβγάδες σε νησιώτικα καλντερίμια. Έτσι, το δράμα του Κοντάρα –το δίλημμά του ανάμεσα στην αγάπη που του τάζει ειρηνική, γαλήνια ζωή, και στη θάλασσα που του νανουρίζει αμέτρητες αναμνήσεις από καημούς, χαρές και πόνους– μένει ολότελα ξένο για το θεατή. Εδώ, λοιπόν, αστόχησε ο κ. Τζαβέλλας. Ενώ άντλησε απ' τη σωστή πηγή –την «ελληνική περιοχή»–, θέλησε, με το νερό που πήρε, να φτιάξει κρασί. Αλλά ο *Κοντάρας* δεν είναι ο εν Κανά γάμος. Κι εκεί που τα καράβια του Χόλιγουντ χάνονται συχνά, πώς να μη χαθούν τα βαρκάκια του Ασπρονησιού;

Πέρα όμως απ' το λάθος αυτό, πρέπει να διαπιστωθεί η αναμφισβήτητη τεχνική πρόοδος του κ. Τζαβέλλα. Οι άνθρωποί του έχουν περισσότερη κίνηση, οι εικόνες του και οι γωνίες του περισσότερη κινηματογραφικότητα, και πολλές σκηνές του, ζωή αξιόλογη. Φυσικά, δε φτάσαμε ακόμα στην περιπόθητη άνεση δεσίματος σκηνών και κίνησης ανθρώπων, αλλά κι η μικρή πρόοδος είναι, για μας, σημαντική. Η φωτογραφία του κ. Ι. Νόβακ, αν και άνιση (πολλά εσωτερικά ήταν θαμπά), παρέταξε όμως άφθονα ωραία εξωτερικά, ωραία τραβηγμένα κι ωραία φωτισμένα. Το μακιγιάζ ήταν τόσο καλό, ώστε δε διακρινόταν. Αλλά η φωνοληψία κι ο συγχρονισμός ήταν ελαττωματικά[1] και χειροτέρευαν περισσότερο απ' το αδιάκοπο τσίρισμα μιας κραυγαλέας, τάχα «λαϊκής» μουσικής, που σκέπαζε τα πάντα. (Από την άποψη αυτή, οι *Γερμανοί* ήταν ασύγκριτα ανώτεροι.) Οι ηθοποιοί μας δε λύθηκαν ακόμα. Είτε στέκονται αρτηριοσκληρωτικοί μπρος στο φακό, είτε υπερπαίζουν ή, καλύτερα, κάνουν θέατρο. Μ' όλο που η τελευταία τούτη αρρώστια μόλυνε και τον κ. Κατράκη και τον κ. Διαμαντόπουλο, έδωσαν, ωστόσο, οι ηθοποιοί αυτοί στους ρόλους τους αυθόρμητη λεβεντιά ο ένας και πειστική θρασυδειλία ο άλλος. Η δ. Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου, ίσως επειδή έχει λιγότερο τοξινωθεί απ' το θεατρομικρόβιο, ήταν αρκετά απλή σε παΐξιμο κι άνετη σε κίνηση. Έχει, για τον κινηματογράφο μας, φυσικά και τεχνικά χαρίσματα αξιοσημείωτα.

Εφημερίδα «Ελευθερία», 3 Μαρτίου 1948

1. Η φωνή του Μάνου Κατράκη είναι ντουμπλαρισμένη από τον Βύρωνα Πάλλη.

Ο μεθύστακας

Παραγωγή: Φίνος Φιλμ. **Σκηνοθεσία-Σενάριο:** Γιώργος Τζαβέλλας. **Φωτογραφία:** Ζόζεφ Χεπ. **Μουσική:** Κώστας Γιαννίδης. **Σκηνογραφία:** Φαίδων Μολφέσης. **Μοντάζ:** Φιλοποίμην Φίνος. **Μηχανικός ήχου:** Μάρκος Ζέρβας. **Βοηθός σκηνοθέτη:** Φίλιππος Φυλακτός. **Διεύθυνση παραγωγής:** Φιλοποίμην Φίνος. **Παίζουν:** Ορέστης Μακρής, Δημήτρης Χορν, Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου, Νίκος Βλαχόπουλος, Αθανασία Μουστάκα, Μαρία Γιαννακοπούλου, Κάτια Λίντα, Νίκος Ρίζος, Γιώργος Βλαχόπουλος, Θάνος Τζενεράλης, Αριστείδης Καρύδης-Φουκς. **Πρώτη προβολή:** 23 Ιανουαρίου 1950. **Εισπράξεις:** 305.000 εισιτήρια.

Απαρηγόρητος για το θάνατο του γιου του στο Αλβανικό Μέτωπο, ο κυρ-Χαράλαμπος έχει καταντήσει ένας μεθύστακας, που τον κοροϊδεύει όλη η Πλάκα, αποκαλώντας τον ειρωνικά «ο Χημικός». Η κόρη του, Άννα, πιάνει δουλειά στο γραφείο ενός μεγαλέμπορου οινοπνευματωδών και συνάπτει ερωτικό δεσμό με τον Άλεκ, γιο του αφεντικού της. Το ζευγάρι προσπαθεί να πείσει τον κυρ-Χαράλαμπο να κόψει το πιοτό, ώστε να είναι σε θέση να γνωρίσει τους γονείς του νεαρού. Την κρίσιμη όμως στιγμή, εκείνος δεν καταφέρνει ν' αντισταθεί στον πειρασμό. Απαρηγόρητος, αποπειράται ν' αυτοκτονήσει.

Μια ελληνική ηθογραφία
του Γιώργου Τζαβέλλα

Αν ζούσε ο Μαξ Νορντάου στον καιρό μας, σίγουρα θα περιλάμβανε στα *Κατά συνθήκην ψεύδη* και τις διαφημίσεις των κινηματογραφικών έργων. Δεν υπάρχει ούτε ένα απ' τα διακόσια πενήντα περίπου φιλμ της διεθνούς παραγωγής που βλέπουμε

κάθε χρόνο, που να μην αναγγέλλεται σαν «κολοσσός» ή σαν «αριστούργημα» ή σαν «αριστουργηματικός κολοσσός». Τα ίδια και χειρότερα με τις ελληνικές ταινίες, που, δυστυχώς, τις πιο πολλές φορές, δεν είναι ούτε «ελληνικές» ούτε... «ταινίες». Αλλά γιατί αυτός ο πρόλογος; Απλούστατα, γιατί ήθελα, χωρίς καμιά πρόθεση διαφήμισης, να πω μερικά λόγια ως συγγραφέας και σκηνοθέτης της καινούργιας δημιουργίας της Φίνος Φιλμ *Ο μεθύστακας*, που θα προβάλλεται από τη Δευτέρα στα κινηματοθέατρα «Τιτάνια», «Κοτοπούλη» και «Μαξίμ».

Γράφοντας το σενάριό μου, προσπάθησα να δώσω ένα καθαρά ελληνικό θέμα, γιατί πιστεύω ακλόνητα πως ο κινηματογράφος μας μπορεί να ορθοποδήσει και ν' αποκτήσει δική του οντότητα, μόνο όταν εγκαταλείψει τις ξενικές μιμήσεις κι επιδράσεις, και περιοριστεί απόλυτα στα πλαίσια της αλήθειας του τόπου του. *Ο μεθύστακας* δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια ηθογραφία, με τη μόνη βαθύτερη αξίωση να ζωντανέψει με τον απλούστερο δυνατό τρόπο ελληνικούς χαρακτήρες κι ελληνική ψυχολογία.

Η προηγούμενη προσπάθειά μου με τον *Μαρίνο Κοντάρα* ξεκίνησε απ' την ίδια πρόθεση και γύρεψε την ελληνικότητά της περισσότερο στο θεαματικό στοιχείο του τοπικού χρώματος, στο περιβάλλον μιας παλιότερης εποχής, στα τοπία, στα κοστούμια, στη γραφικότητα. Στον *Μεθύστακα*, η τοποθέτηση του έργου μέσα στη σύγχρονη Αθήνα επιχειρεί να παρουσιάσει την ηθογραφία χωρίς τα εξωτερικά στοιχεία και πλησιέστερα στους ανθρώπους που μας είναι πιο γνώριμοι. Αν πέτυχα να δώσω κάποια ζωντάνια στις εικόνες μου και κάποια αλήθεια στα πρόσωπά μου, τόσο που να σκορπίσουν απ' την οθόνη λίγο γέλιο και λίγη συγκίνηση, μέσα σ' ένα ευπρεπές σύνολο που να μπορέσει κάπως να σταθεί κι έξω απ' τα ελληνικά σύνορα, ομολογώ πως δε θα είχα μεγαλύτερη φιλοδοξία.

Εφημερίδα «Έθνος», 21 Ιανουαρίου 1950

Μια ταινία με ελληνικό αίσθημα
της Ελένης Βλάχου

Ο μεθύστακας έχει το τεράστιο προσόν να είναι φιλμ· ν' ανήκει σ' αυτό το είδος του θεάματος. Έως τώρα, είχαμε μαρτυρήσει με τα ελεεινά ελληνικά μαγειρεύματα, με τους αφόρητους ερασιτεχνισμούς, τα χονδροκομμένα μπαλώματα τα οποία διεκδικούν αυτόν τον τίτλο. «Αξιέπαινος προσπάθεια» έλεγαν οι πλέον επιεικείς. Οι άλλοι, οι ειλικρινέστεροι, έλεγαν μόνο μια λέξη: «Αηδία...»· διότι, το να πεις ότι επρόκειτο για κακό φιλμ, ήταν ήδη υπερβολική κολακεία· δεν ήταν *καν* φιλμ. Όπως ένα μάτσο από μουντζουρωμένα χαρτιά δεν αποτελεί βιβλίο, ούτε καλό ούτε κακό, έτσι κι ένα σύνολο από τρεμουλιαστές εικόνες, συνοδευόμενες από ασυντόνιστες μουσικές, δεν φτιάχνει κινηματογράφο.

Είναι λοιπόν μέγας ο άθλος του Γιώργη Τζαβέλλα, του νέου σκηνοθέτη και συγγραφέα, μέγα το κατόρθωμα του λαμπρού φωτογράφου Χεπ, των τεχνικών του ήχου, των μηχανικών, που μπόρεσαν ν' ανεβούν συγχρόνως πολλά σκαλιά προόδου και να εμφανίσουν ένα αξιοπρεπές θέαμα. Αριστούργημα δεν είναι, ούτε καμιά καταπληκτική δημιουργία. Έχει προτερήματα και ελαττώματα, έχει καλές σκηνές και ευρήματα, όπως έχει λάθη, ατέλειες, φτώχειες. Αλλά είναι φιλμ και αξίζει την προσοχή και το ενδιαφέρον.

Ας αρχίσουμε, λοιπόν, τυπικά. Στον *Μεθύστακα* (παραγωγή Φίνος Φιλμ, 1950) πρωταγωνιστούν ο Ορέστης Μακρής, ο Δημήτρης Χορν και η Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου. Όπως το λέει ο τίτλος, ο κεντρικός τύπος είναι ένας μεθύστακας. Κι όπως το ξέρουμε όλοι, ο μεθύστακας είναι ο Ορέστης Μακρής, ο οποίος έχει περάσει ασφαλώς περισσότερες ώρες μεθυσμένος επί σκηνής από οποιονδήποτε άλλο ηθοποιό της γης.

Εδώ, ο Μακρής εμφανίζει ένα μεγάλο ταλέντο και δημιουργεί με εξαιρετική επιτυχία πάλι έναν μέθυσο, αλλά έναν μέθυσο που δε φτάνει ποτέ το γελοίο, έναν καλό, ευγενικό, δυστυχισμένο άνθρωπο, που κρατάει μια έμφυτη αξιοπρέπεια σε οποιαδήποτε κατάσταση κι αν βρίσκεται.

Το σενάριο του Τζαβέλλα έχει ένα μεγάλο προτέρημα, αλλά έχει και ένα εξίσου μεγάλο ελάττωμα. Το καλό του σημείο είναι ο διάλογος· είναι λεπτός, φυσικός, έχει κέφι και ντόπιο χιούμορ. Δυστυχώς, διηγείται μια πολύ κοινή ιστορία, χιλιοειπωμένη, μια ακόμη παραλλαγή της αιώνιας αγνής Σταχτομπούτας, που κερδίζει την καρδιά του πρίγκιπα του παραμυθιού. Μοντέρνος πρίγκιπας του φιλμ είναι ο Δημήτρης Χορν. Παίζει με απόλυτη άνεση, με μεγάλη φυσικότητα. Δίνει τον τύπο του χαϊδεμένου πλουσιόπαιδου, χωρίς τις αιώνιες υπερβολές, χωρίς τις σάχλες, τις μαγκιές, που είναι το χαρακτηριστικό του γόητος στο ελληνικό φιλμ. Πολύ καλά μακιγιαρισμένος και πολύ φωτογενής, κυκλοφορεί σ' όλη την ιστορία κρατώντας απολύτως σωστά το ρόλο του νεαρού γλεντζέ που κρύβει κάτω απ' τις ελαφρότητες και τα αστειάκια πολύ αίσθημα και μια χρυσή καρδιά. Η Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου παίζει ευσυνείδητα το ρόλο της αγνής κοπέλας. Ο φακός μάς τη δίνει πότε νόστιμη και πότε κάπως ανέκφραστη. Ιδίως ορισμένα προφίλ δεν την κολακεύουν διόλου. Πάντως και αυτή, όπως και όλοι, κρατάει στο παίξιμό της ένα μέτρο, ένα στιλ, που δείχνει τη σημαντική εργασία του σκηνοθέτη, την προσπάθειά του να σκεφτεί την κάθε λεπτομέρεια.

Αυτή η προσπάθεια φαίνεται και στη φροντίδα που περιβάλλει τους δεύτερους ρόλους. Όλοι είναι δοσμένοι με προσοχή. Η Αθανασία Μουστάκα είναι μια πολύ συγκινητική γιαγιά, ο ταβερνιάρης είναι έκτακτος, οι διάφοροι τύποι –ο κλητήρας τού γραφείου, η άλλη δακτυλογράφος– είναι πολύ καλά διαλεγμένοι. Λίγο ποζάτοι, έξω απ' τον φυσικό τόνο της ταινίας, είναι οι γονείς του γαμπρού, ο Νίκος Βλαχόπουλος και η Μαρία Γιαννα-

κοπούλου. Ιδίως η τελευταία σε ορισμένες σκηνές εμφανίζεται λίγο-πολύ «Μαντάμ Σουσού».

Τι άλλο; Η μουσική του γνωστού μαέστρου κ. Γιαννίδη είναι ευχάριστη και μας δίνει στην αρχή μια ωραία καντάδα. Σκηνικά υπάρχουν ελάχιστα. Ο κ. Φ. Μολφέσης, που έφτιαξε τα εσωτερικά, δεν είχε ευκαιρία να δώσει τίποτε το πρωτότυπο, κι η κάποια φτώχεια που διακρίνεται στην τραπεζαρία της βίλας, δεν τον βοηθά.

Πάντως, το ντεκουπάζ, η συνέχεια των σκηνών, η διήγηση της μικρής ιστορίας είναι πραγματικά εντελώς εξαιρετική και κάνει τον *Μεθύστακα* να ξεχωρίζει απ' όλα τα ελληνικά έργα που είδαμε ώς σήμερα.

Και τώρα, λίγη γκρίνια. Η αρχή τρενάρει μ' εκείνον τον μονότονο περίπατο του μεθύστακα – περίπατο, που επαναλαμβάνεται πιο συχνά απ' ό,τι χρειάζεται. Αργότερα, η σκηνή της διήγησης του παραμυθιού είναι άχαρα γυρισμένη. Επίσης, κάποιο μπέρδεμα νομίζω ότι πρέπει να έχει γίνει με τις ώρες, εκείνο το απόγευμα της δραματικής επίσκεψης των γονέων του γαμπρού· γιατί νυχτώνει και ξαναγίνεται μέρα κάπως παράξενα. Κι ο σκηνοθέτης μπορούσε να δώσει το χαρακίρι δείχνοντας μόνο τη φαλτσέτα, το πρόσωπο κι ύστερα το αυτοκίνητο των πρώτων βοηθειών. Εκείνο το μαχαίρωμα είναι αντιαισθητικό, χωρίς να είναι και εντυπωσιακό. Ακόμα, μερικά λάθη στο διάλογο (που δεν ξαναγυρίστηκαν) φτωχαίνουν την ταινία.

Αλλά, το επαναλαμβάνουμε... είναι ταινία. Και ταινία ελληνική, με ελληνικό αίσθημα και χωρίς ίχνος προστυχιάς. Και ευχάριστη, ελαφριά. Πρέπει ν' αρέσει, να κάνει λαμπρή σταδιοδρομία και να δώσει στον Γιώργο Τζαβέλλα το κουράγιο να ξεκινήσει με περισσότερες φιλοδοξίες για κάτι πιο πρωτότυπο, πιο εξελιγμένο.

Εφημερίδα «Η Καθημερινή», 25 Ιανουαρίου 1950

Η Αγνή του λιμανιού

Παραγωγή: Φίνος Φιλμ. **Σκηνοθεσία-Σενάριο:** Γιώργος Τζαβέλλας. **Φωτογραφία:** Αριστείδης Καρύδης-Φουκς, Γιάννης Χατζόπουλος. **Μουσική:** Μάνος Χατζιδάκις. **Σκηνογραφία:** Φαίδων Μολφέσης. **Μηχανικός ήχου:** Μάρκος Ζέρβας. **Βοηθός σκηνοθέτη:** Ναπολέων Ελευθερίου. **Βοηθός οπερατέρ:** Ντίνος Κατσουρίδης. **Διεύθυνση παραγωγής:** Φιλοποίμην Φίνος. **Παίζουν:** Γιώργος Γληνός, Ελένη Χατζηαργύρη, Αλέκος Αλεξανδράκης, Ελένη Ζαφειρίου, Λάκης Σκέλλας, Νίκος Ρίζος, Άννα Κυριακού, Θάνος Τζενεράλης, Σμαράγδα Βεάκη, Γιώργος Μούτσιος, Γιώργος Βλαχόπουλος. **Πρώτη προβολή:** 14 Ιανουαρίου 1952. **Εισπράξεις:** 168.784 εισιτήρια.

Ο καπετάν Γιακουμής αποφασίζει να εγκαταλείψει οριστικά τη θάλασσα και να μείνει κοντά στη γυναίκα του και τον θετό γιο του, Ανδρέα, ο οποίος μελετά για να δώσει εξετάσεις για υποπλοίαρχος. Όμως, ένα ψοβερό μυστικό βαραίνει το παρελθόν του γερο-καπετάνιου: μια πόρνη της Τρούμπας, παλιά ερωμένη του, προτού πεθάνει, τον εκλιπαρεί ν' αναγνωρίσει την κόρη της Αγνή ως δικό του παιδί. Ο καπετάν Γιακουμής αρνείται, κυρίως γιατί δε θέλει να παραδεχθεί ότι όλα αυτά τα χρόνια είχε μια κόρη που, εγκαταλειμμένη απ' τον πατέρα της, έγινε κι αυτή πόρνη στα καμπαρέ της Τρούμπας. Η Αγνή, για να εκδικηθεί το θάνατο της μητέρας της, φλερτάρει με τον ετεροθαλή αδελφό της, που αγνοεί ψυσικά την πραγματική της ταυτότητα, και προσπαθεί να τον παρασύρει στην καταστροφή. Όμως, η μοίρα θα της παίξει διαφορετικό παιχνίδι. Και στο τέλος, η αγάπη θα εξαγνίσει όλους τους ήρωες από τα αμαρτήματα του παρελθόντος.

«Η Αγνή του λιμανιού» και οι ελληνικές ταινίες

του Γιάννη Μαρή

Υπήρχε μια εποχή όχι πολύ μακρινή, όπου ο γράφων βρισκόταν σε δύσκολη θέση όταν επρόκειτο ν' ασχοληθεί με ελληνική ταινία. Αν έγραφε, ήταν αναγκασμένος να γράφει δυσάρεστα πράγματα, δυσάρεστο πράγμα και για τον ίδιο, και πάντα τα ίδια. Συνήθως, λοιπόν, δεν έγραφε.

Οι ελληνικές ταινίες, έξω από λίγες, ελαχιστότατες εξαιρέσεις, αποτελούσαν εκνευριστικά δείγματα προχειρότητας και αδιαφορίας, νηπιακές προσπάθειες, χωρίς καν προσπάθεια, δουλειές του ποδαριού για εύκολο χρηματισμό. Ευτυχώς, όμως, η περίοδος αυτή έχει περάσει, ελπίζουμε ανεπιστρεπτί. Η δημιουργία σοβαρών κινηματογραφικών εταιρειών, μια κάποια κινηματογραφική παράδοση, οι οικονομικοί νόμοι του συναγωνισμού, μια αυστηρότερη αντιμετώπιση των ελληνικών ταινιών απ' το ελληνικό κοινό, έχουν δώσει τ' αποτελέσματά τους στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή.

Οι σημερινές ελληνικές ταινίες μπορεί να είναι καλές ή μη καλές, να έχουν προτερήματα ή ελαττώματα, αλλά οπωσδήποτε υποχρεώνουν εκείνον που θ' ασχοληθεί μαζί τους, να τις αντιμετωπίσει σοβαρά.

Η *Νεκρή πολιτεία* –αξιόλογη κινηματογραφική επίτευξη–, το *Πικρό ψωμί* –σοβαρότατη κινηματογραφική πρόθεση–, μαζί με μερικές άλλες τελευταίες ταινίες έδειξαν πόσο μακριά βρισκόμαστε απ' τον χαριτωμένο εκείνο καιρό της ευδαίμονος μπουρδολογίας και του αξιοθαύμαστου ζεμανφουτισμού των παραγωγών.

Κι ήταν ώρα· γιατί, επιτέλους, όλες οι δικαιολογίες για την ασημαντότητα του ελληνικού κινηματογράφου δεν τον δικαιολογούσαν καθόλου.

Η έλλειψη μέσων ήταν μια κουβέντα που πολλοί την είπαν, χω-

ρίς να έχουν δίκιο. Οι Ιταλοί του νεορεαλισμού, χωρίς μέσα ή με πολύ λίγα, έκαναν πάρα πολλά. Και επιτέλους: σε μια δουλειά που αποδίδει χιλιάδες λίρες, μπορούν και να *χρησιμοποιούνται* χιλιάδες λίρες. Είναι απαράδεκτο να χρειάζεται οργάνωση, μηχανές, τοποθέτηση κεφαλαίων για να κάνει κανείς λ.χ. μια επιχείρηση παραγωγής οδοντογλυφίδων, και να μη χρειάζεται όταν φιλοδοξεί να κάνει ταινίες.

Η έλλειψη παράδοσης ήταν μια άλλη, εξίσου αβάσιμη και εξίσου πολυϋποστηριγμένη δικαιολογία. Αλλά τριάντα χρόνια ελληνικού κινηματογράφου είναι, επιτέλους, πολύς χρόνος για να δημιουργηθεί αυτή η παράδοση. Κι ύστερα, ο κινηματογράφος έναντι του θεάτρου π.χ. παρουσιάζει ένα εξαιρετικά ευνοϊκό πλεονέκτημα: ένας σκηνοθέτης θεάτρου δεν έχει την ευχέρεια να έρχεται σ' επαφή με τις ξένες δημιουργίες στον τομέα του· οι άνθρωποι του κινηματογράφου έχουν όλες τις ξένες επιτεύξεις καθημερινά στη διάθεσή τους για να διδαχθούν, να μιμηθούν, ν' αφομοιώσουν. Ευτυχώς, η παγκοσμιότητα της καινούργιας αυτής τέχνης βάζει στην ίδια θέση τον έλληνα θεατή με τον Λονδρέζο και τον Παριζιάνο. Κι αυτός, όπως κι εκείνος, είδε τον *Άμλετ* και θα δει το *Θαύμα στο Μιλάνο*, σχεδόν τον ίδιο καιρό μ' αυτούς. Οι άνθρωποι του ελληνικού κινηματογράφου δεν είναι αδικαιολόγητοι αν δεν έχουν επωφεληθεί από τα διδάγματα του ξένου κινηματογράφου.

Κι όλα αυτά, φυσικά, εξ αφορμής της τελευταίας ταινίας της Φίνος Φιλμ: *Η Αγνή του λιμανιού*.

Πρόκειται για μια ταινία που την παρακολουθεί κανείς με ενδιαφέρον, που θα έχει οπωσδήποτε, εν αντιθέσει με τη *Νεκρή πολιτεία*, εισπρακτική επιτυχία, που θα προκαλέσει αρκετά δάκρυα και θα γραφτεί στο επιχειρηματικό ενεργητικό της εταιρείας.

Η *Αγνή* έχει ένα θέμα που εκμεταλλεύτηκε ο ξένος κινηματογράφος, ιδίως ο γαλλικός: μια αμαρτωλή κόρη του λιμανιού, το λιμάνι το ίδιο, ναυτικούς που ονειροπολούν το μεγάλο ταξίδι σε λιμάνια με παράξενα ονόματα, και τον αγνό ναύτη που αγαπά την αμαρτωλή γυναίκα – υλικό, δηλαδή, πάρα πολύ καλό για μια πολύ καλή ταινία. Όμως...

Όμως, η πολύ καλή ταινία, που θα χειροκροτούσαμε με όλο τον ενθουσιασμό μας, δεν έγινε. (Φυσικά, για ελληνική ταινία.... Αλλά, επιτέλους: είναι ώρα να κρίνουμε και τις δικές μας ταινίες χωρίς αυτό το «ελαφρυντικό» της ελληνικής.)

Και δεν έγινε, νομίζουμε, γιατί:

Ο κ. Τζαβέλλας βρήκε τα πρότυπά του στις γαλλικές ταινίες, κυρίως του Μαρσέλ Καρνέ – πράγμα όχι κακό.

Αρχίζοντας απ' τον τίτλο (*Αγνή του λιμανιού – Μαρία του λιμανιού*)[1] και προχωρώντας στην αμαρτωλή του λιμανιού, στον αγνό ναύτη, στον πόθο του μακρινού ταξιδιού, φτάνουμε εύκολα στις πηγές του *Ντεντέ Ντ' Ανβέρ*,[2] του *Κε ντε Μπριμ*[3] και σ' όλη αυτή την κινηματογραφική φιλολογία του λιμανιού. Ο ίδιος ο τρόπος του πανοράματος του λιμανιού με τον οποίο αρχίζει, είναι και αρχή της ίδιας της *Ντεντέ Ντ' Ανβέρ* – ή άλλης, σχετικής, αν δεν θυμάμαι καλά.

Μα αυτό δεν είναι το κακό· το κακό είναι άλλο: στα πρώτα βήματά του, ο ελληνικός κινηματογράφος επιτρέπεται –και *πρέπει*, είναι η δική μας άποψη– να χρησιμοποιεί τα ξένα πρότυπα· *αφομοιώνοντάς* τα, όμως. Όλη αυτή η ιστορία της *Αγνής*, η ψυχολογία, τα πρότυπα, μπορεί να παρασύρουν το θεατή, αλλά δεν είναι ελληνικά. Η αλήθειά τους είναι *δανεική*. Μας είναι γνωστά –αυτά κι οι ιστορίες τους– γιατί σε κάποιες ταινίες τα είδαμε κι όχι γιατί υπάρχουν –εκτός απ' τη μητέρα– στην ελληνική ζωή.

Ύστερα, ο κ. Τζαβέλλας πήρε ένα ωραίο θέμα, πλούσιο σε δυνατότητες: την αμαρτωλή γυναίκα, το ναύτη, το λιμάνι, τους ανθρώπους του. Έφτανε, ώς εκεί, για να γίνει μια ταινία όσο το μπορούσαν πλούσια και δυνατή. Και δε σταμάτησε. Υποχωρώντας στην εύκολη συγκίνηση και στη φτηνή εμπορικότητα, παραγέμισε το θέμα του με την απαράδεκτη φιλολογία που ενδημεί στις ελληνικές ταινίες. Δεν του βάστηξε να παρατήσει τις *Δύο ορφανές* και τον σπαραξικάρδιο *Δεννερή*. Και υπήρξε και η «πτωχή μητέρα που αποθνήσκει» και το «ορφανόν νόθον» και ο «πατήρ που αμφιβάλλει δια την γνησιότητα του τέκνου» και ο «υιός που δεν είναι αληθής υιός». Γιατί; Είναι κρίμα. Το θέμα ήταν τόσο πλούσιο το ίδιο, ώστε να μη χρειάζεται να το πλουτίσει, φτωχαίνοντάς το μ' αυτές τις παραχωρήσεις στο φτηνό μελόδραμα.

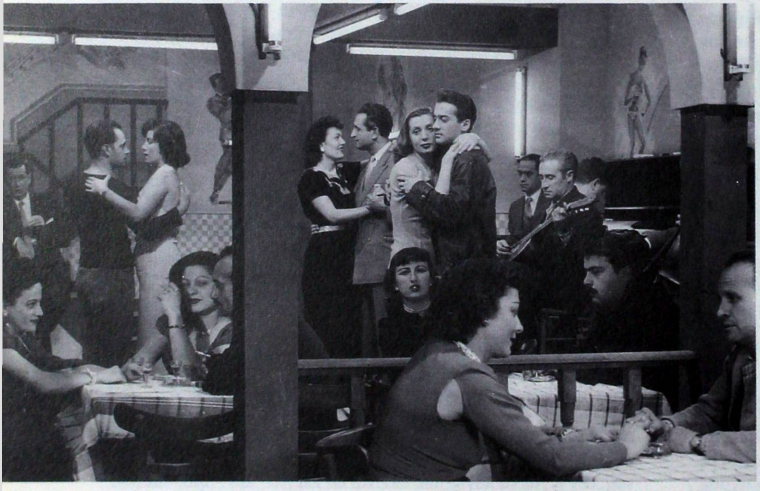
Αλλά κυρίως ως προς το θέμα και την ψυχολογία, οι πόρνες του κι οι ναυτικοί του κι εκείνος ο Σκέλλας με τα νορβηγικά του γένεια και τη στοργή του για τις απανταχού Μαγδαληνές των λιμανιών δε μοιάζουν πολύ για ελληνικά πρόσωπα.

Ακόμα, θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς (αμαρτία που κι αυτή βαραίνει τον σεναρίστα): τα λόγια που βάζει στους ήρωές του, δεν είναι τα λόγια που εκείνοι θα έλεγαν· και –αμαρτία που βαραίνει τον σκηνοθέτη– σε ορισμένες στιγμές αγορεύουν κατά τρόπο κινηματογραφικά απαράδεκτο.

Επίσης: υπάρχουν φιλολογικές παρεμβολές φρικτά κατασκευασμένες – εκείνος ο φυλακισμένος με το μονόλογο και το ουίσκι του, ολίγον αποσπασμένος απ' τα «Μαραμπού» του Καββαδία. Ακόμα, σε ορισμένες στιγμές που το πάθος φτάνει στην έντασή του, μια χαλαρότητα το διασπά. Η σκηνή του τελικού ξεπεσμού –τα ζάρια και η σύλληψη– έρχεται απότομα, σαν να ήρθε επειδή *χρειάστηκε* να έρθει.

Λοιπόν;

Οι σημειώσεις μας αυτές για την τελευταία παραγωγή της Φίνος Φιλμ υπήρξαν αυστηρές, γιατί ακριβώς αρχίζουμε να εκτι-



Πάνω: Ο Δημήτρης Χορν και η Μπέλλυ Κωνσταντοπούλου στον «Μεθύστακα».
Κάτω: Η σκηνή του καμπαρέ, στην «Αγνή του Λιμνανιού», με τον Μάνο Χατζιδάκι (στο βάθος δεξιά) ν' αυτοσχεδιάζει στο πιάνο.

Από τα γυρίσματα της «Αγνής του λιμανιού». Με τον Αριστείδη Καρύδη-Φουκς ν' ακουμπά στην κάμερα και τον Γιώργο Τζαβέλλα να έχει ανοιχτό στα χέρια του το σενάριο, μήπως και ειπωθεί διαφορετικά κάποια ατάκα των ηθοποιών!

Ο Ορέστης Μακρής και η Μπέλλυ Κωνσταντοπούλου στον «Μεθύστακα».

μούμε την τελευταία ελληνική παραγωγή και την ευσυνειδησία της εταιρείας αυτής ιδιαιτέρως. Και κρίνουμε την *Αγνή* ως ταινία και όχι, προς Θεού, όχι πια ως ελληνική ταινία.

Γιατί η *Αγνή* μπορεί και πρέπει να κριθεί έτσι:

α) Είναι μια ταινία που προκαλεί το ενδιαφέρον αμέσως. Ο θεατής την παρακολουθεί, συναρπάζεται απ' αυτήν, ενδιαφέρεται για το τι θα γίνει πιο κάτω. Κι αυτό είναι οπωσδήποτε μια κινηματογραφική επιτυχία.
β) Η τεχνική –φωτογραφία κ.λπ.– είναι μια τεχνική προοδευμένης ταινίας.
γ) Η αλλαγή, η συνέχεια των σκηνών έχει ενότητα. Η ταινία διηγείται – και διηγείται κινηματογραφικά.
δ) Η εισαγωγή –έστω και μίμηση– είναι υποβλητικότατη και άκρως επιτυχής.
ε) Υπάρχουν σκηνές που τιμούν την ταινία και τους παραγωγούς της –μηχανοστάσιο, το πλοίο που φεύγει, νεκροταφείο καραβιών– και σκηνές που τιμούν το φωτογράφο τους.
Και, τέλος:
Αρχίζουν να δημιουργούνται ηθοποιοί του κινηματογράφου. Η Ζαφειρίου, ο Σκέλλας (έξω απ' τα γένεια του), ο Τζενεράλης είναι ηθοποιοί *κινηματογραφικοί*. Αλήθεια, ο τελευταίος έχει μια τέτοια κινηματογραφική λιτότητα και άνεση, που μας έχει ήδη κάνει εντύπωση απ' το ρόλο του αστυνομικού στον *Άλλο*.[4]

Όσο για τους πρωταγωνιστές, η κ. Χατζηαργύρη ήδη στα χέρια του κ. Τζαβέλλα έχει κάνει θαυμάσιες κινηματογραφικές προόδους, και ο κ. Αλεξανδράκης, φωτογενής και με κινηματογραφική εμφάνιση, διατηρεί μιαν αδικαιολόγητη δυσκαμψία. Όσο για τον κ. Γληνό, μας εδραίωσε την πίστη που έχουμε, πως ένα απ' τα πιο δύσκολα πράγματα είναι να γίνει ένας ηθοποιός του θεάτρου, ηθοποιός του κινηματογράφου.

Συμπέρασμα: μια ταινία που δικαιούται να κρίνεται αυστηρά και που ο έλλην θεατής αξίζει να τη δει.

Εφημερίδα «Ο Φιλελεύθερος», 16 Ιανουαρίου 1952

1. Ταινία του Marcel Carné [La Marie du Port *(1949)*], *που παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο* Η παρθένα του λιμανιού.

2. Dedée d'Anvers*: ταινία του Yves Allegret (1948), που παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο* Η γυναίκα της αμαρτίας.

3. Quai des Brumes*: ταινία του Marcel Carné (1938), που παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο* Το λιμάνι των αποκλήρων.

4. Ο άλλος*: ταινία του Αλέκου Σακελλάριου (1952).*

Ο γρουσούζης

Παραγωγή: Φίνος Φιλμ. **Σκηνοθεσία-Σενάριο:** Γιώργος Τζαβέλλας. **Φωτογραφία:** Αριστείδης Καρύδης-Φουκς. **Μουσική:** Μάνος Χατζιδάκις. **Μηχανικός ήχου:** Μάρκος Ζέρβας. **Μοντάζ:** Ντίνος Κατσουρίδης. **Βοηθός σκηνοθέτη:** Ναπολέων Ελευθερίου. **Διεύθυνση παραγωγής:** Φιλοποίμην Φίνος. **Παίζουν:** Ορέστης Μακρής, Δάφνη Σκούρα, Γεωργία Βασιλειάδου, Μίμης Φωτόπουλος, Ντίνος Ηλιόπουλος, Ανδρέας Ζησιμάτος, Περικλής Χριστοφορίδης, Θάνος Τζενεράλης, Λάκης Σκέλλας, Γιώργος Βλαχόπουλος, Σοφία Αρσένη. **Πρώτη προβολή:** 3 Νοεμβρίου 1952. **Εισπράξεις:** 121.000 εισιτήρια.

Ο Αγαθοκλής, ένας γεροντοκόρος καφετζής στην Πλάκα, με το παρατσούκλι «ο Γρουσούζης», εξαιτίας του δύστροπου χαρακτήρα του, βρίσκει ένα έκθετο μωρό έξω απ' την πόρτα του. Προς μεγάλη έκπληξη όλων, αποφασίζει να το υιοθετήσει. Προσλαμβάνει ως παραμάνα τη Μαρία, που είναι η πραγματική μητέρα του μωρού, κάτι που ο ίδιος αντιλαμβάνεται αμέσως, αλλά δεν το αποκαλύπτει στην υπόλοιπη γειτονιά. Ωστόσο, δεν αποφεύγει τα διάφορα κακόβουλα κουτσομπολιά, σύμφωνα με τα οποία η Μαρία είναι ερωμένη του. Ο Αγαθοκλής, αν και ερωτευμένος μαζί της, αναζητά τον πατέρα του παιδιού και θυσιάζει τα δικά του αισθήματα για την ευτυχία της Μαρίας.

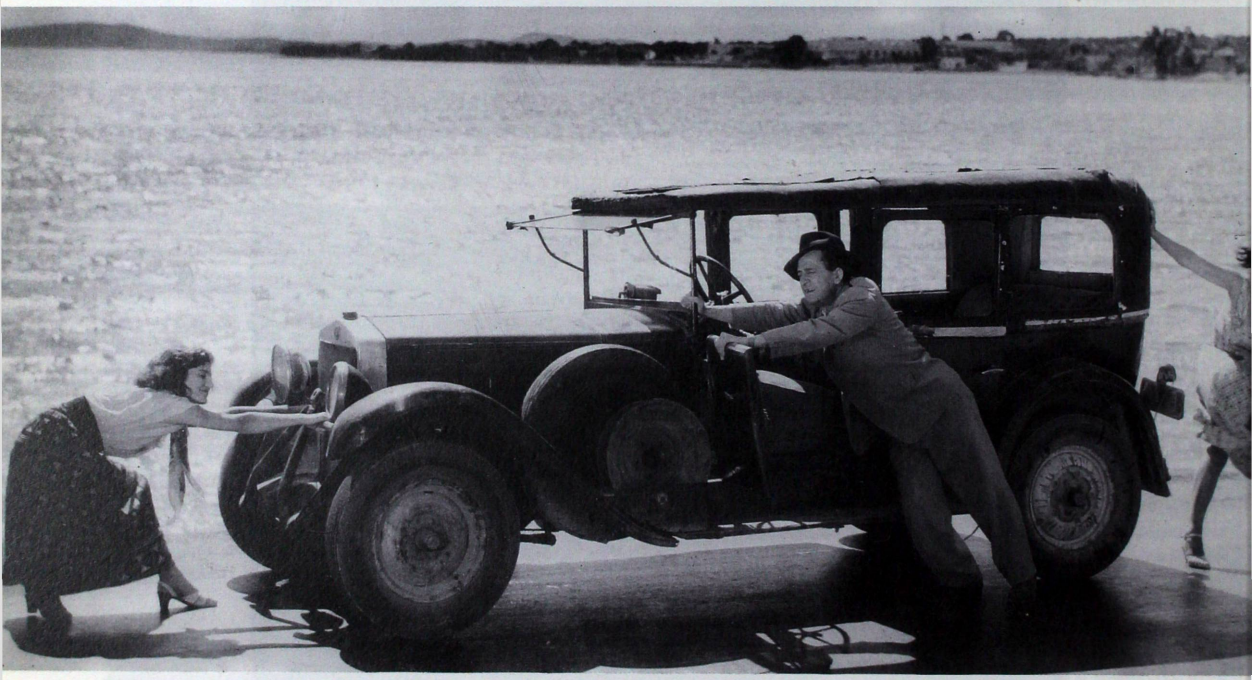
Η επιτυχία της σχετικότητας
του Μάριου Πλωρίτη

Ο ελληνικός κινηματογράφος βρίσκεται ακόμα στο στάδιο της σχετικότητας. Θέλω να πω, πως δεν μπορείς ακόμα να κρίνεις τις ελληνικές ταινίες παρά μόνο σχετικά με την ώς τώρα ελληνική παραγωγή. Δε φτάσαμε ακόμα στο επίπεδο της απολυτότητας· να μπορούμε, δηλαδή, ν' αντιμετωπίσουμε τις ταινίες μας όχι πια ως *ελληνικές* ταινίες, αλλά ως *ταινίες*, απλά και σκέτα· ως έργα, που να μπορούν να κριθούν χωρίς ελαφρυντικά και χωρίς εθνική συμπάθεια.

Δεν αρνιέμαι, φυσικά, πως ο ελληνικός κινηματογράφος έχει προοδεύσει. (Και η Φίνος Φιλμ πρέπει, το δίχως άλλο, να πιστωθεί μ' ένα πολύ σημαντικό μέρος αυτής της προόδου.) Δεν αρνιέμαι πως αρκετές ταινίες μας βρίσκονται μακριά απ' την εποχή όπου τα ελληνικά κινηματογραφικά δράματα προκαλούσαν ακράτητα γέλια, κι οι ελληνικές κωμωδίες, αγανάκτηση. (Φυσικά, υπάρχουν ακόμα τέτοια δείγματα, αλλά η παραγωγή ενός τόπου κρίνεται απ' τις καλύτερες επιτεύξεις του, όχι απ' τις χειρότερες.) Δεν αρνιέμαι, τέλος, πως και στον τομέα της τεχνικής έχουν γίνει πολλά βήματα προς τα μπρος. Ωστόσο, περιμένουμε ακόμα το *ολοκληρωμένο* ελληνικό φιλμ (ολοκληρωμένο σε σενάριο, σκηνοθεσία, τεχνική, ηθοποιία), που θα μπορέσει να μας απαλλάξει απ' τις χειροπέδες της σχετικότητας.

Οπωσδήποτε, μέσα στη σχετικότητα αυτή, *Ο γρουσούζης* είναι μια επιτυχία· επιτυχία σε πολλούς τομείς. Βέβαια, το σενάριο του κ. Γ. Τζαβέλλα θυμίζει πολύ τη *Ρόδινη Βιβλιοθήκη* (ο δύστροπος μεσόκοπος που, κατά βάθος, είναι χρυσή καρδιά), έχει όμως συνέπεια, λογική, φυσική ανέλιξη. Κι ο τύπος του γρουσούζη που παρουσιάζει, έχει *και* αληθοφάνεια *και* ανθρωπιά. Τα

Πάνω: Ο «γρουσούζης» Ορέστης Μακρής και η πελατεία του καφενείου του (Θάνος Τζενεράλης, Μίμης Φωτόπουλος, Περικλής Χριστοφορίδης, Γιώργος Βλαχόπουλος). Κάτω: Οι Φιλοποίμην Φίνος, Δάφνη Σκούρα, Ορέστης Μακρής και Γιώργος Τζαβέλλας στα γυρίσματα του «Γρουσούζη».



Το άδοξο τέλος μιας κυριακάτικης εκδρομής: «Το σωφεράκι».

επεισόδια έχουν μιαν αρκετά αβίαστη αλληλοδιαδοχή, κι ο διάλογος μια καθημερινότητα, που θα ήταν ολότελα επιτυχημένη αν έλειπαν οι εκζητήσεις στις φράσεις της κυρα-Επιστήμης και οι «τιράντες» του Αγαθοκλή. (Ένα απ' τα στοιχεία της επιτυχίας των ταινιών του κ. Τζαβέλλα για το οποίο θα τον επαινέσουμε το λιγότερο, είναι ότι παίρνει τους τύπους που δημιούργησαν ορισμένοι ηθοποιοί του ελαφρού –προπάντων– θεάτρου και τους μεταφέρει ατόφιους στην οθόνη –βλέπε «μεθυσμένο» του Ορ. Μακρή, «βαρύμαγκα» του Μ. Φωτόπουλου, «αγραμματοσύνες» της Γ. Βασιλειάδου–, εξασφαλίζοντας έτσι μια σίγουρη επιδοκιμασία του κοινού, που χρωστιέται αποκλειστικά στη δημοτικότητα των ηθοποιών και των προδημιουργημένων τύπων.)

Στο ενεργητικό του κ. Τζαβέλλα πρέπει να καταχωρηθούν ακόμα το ζωντανό χρώμα που έχει η γειτονιά του, και, ιδιαίτερα, η σκηνοθετική του δεξιότητα. Οι σκηνές, και στα εξωτερικά και στα εσωτερικά, έχουν άνεση, όχι συνηθισμένη στις ελληνικές ταινίες· και, το δίχως άλλο, αυτός είναι υπεύθυνος για την κινηματογραφικότητα της ηθοποιίας των εκτελεστών του. Κι αυτό είναι κάτι που πρέπει ιδιαίτερα να τονιστεί· γιατί ταλαιπωρηθήκαμε πολύ, χρόνια και χρόνια, με το ψεύτικο, επιτηδευμένο, καμποτίνικο («θεατρινίστικο» το λένε πολλοί) παίξιμο των ηθοποιών του ελληνικού κινηματογράφου. Ο κ. Τζαβέλλας κατάφερε ν' απαλλάξει τους ηθοποιούς του απ' αυτή την πληγή. Αν όχι τίποτ' άλλο, οι ερμηνευτές του δεν ενοχλούν. Κι είναι προτιμότερο ένα υποτονικό παίξιμο απ' τη δήθεν δημιουργική και δυναμική ηθοποιία, που δεν είναι παρά ανυπόφορος κομπασμός.

Στην πρώτη γραμμή των ερμηνευτών του *Γρουσούζη* θ' αναφέρουμε φυσικά τον κ. Ορέστη Μακρή· όχι μόνο επειδή υποκρίνεται τον κεντρικό ήρωα, αλλά, προπάντων, επειδή ο εξαίρετος αυτός πρωταγωνιστής του μουσικού μας θεάτρου αναδείχνεται και αξιόλογος ηθοποιός της οθόνης – και μάλιστα, σε ρόλο που δεν έχει τις ευκολίες του *Μεθύστακα*. Ο κ. Μακρής κατορθώνει να δώσει το ρόλο του με λιτότητα, αλλά χωρίς ελλειπτικότητα, με συγκίνηση χωρίς μελοδραματισμούς, με δραματικότητα χωρίς ρητορεία. Αν ο κ. Τζαβέλλας είχε απαλλάξει τον Αγαθοκλή του από μερικές γλυκερές παρεκβάσεις κι από μερικούς διδακτικούς μονολόγους, αν είχε εμπλουτίσει περισσότερο τη μορφή του ήρωα, αν την είχε επεξεργαστεί πιο πολύ σε βάθος και σε αντιθέσεις, ο γρουσούζης του κ. Μακρή θα ήταν ο πρώτος αληθινός τύπος που θα είχε δώσει ο ελληνικός κινηματογράφος. Παράλληλα, η κ. Δάφνη Σκούρα παίζει με απλότητα και τρυφερότητα, που την παρουσιάζουν ασύγκριτα καλύτερη από κάθε άλλη κινηματογραφική της εμφάνιση. Ο κ. Ντίνος Ηλιόπουλος απαρνιέται για λίγο τον «μπριλάντε» κωμικό, για να σκιτσάρει με πολλή πειστικότητα έναν πολύ γήινο τύπο συνταξιούχου. Αντίθετα, ο κ. Μ. Φωτόπουλος και η κ. Γ. Βασιλειάδου περιορίζονται να επαναλάβουν στην οθόνη τούς τύπους που έχουν δημιουργήσει στο θέατρο. Θα σημειώσω ακόμα την καλή απόδοση των κ.κ. Σκέλλα, Τζενεράλη, Χριστοφορίδη, Βλαχόπουλου, της κ. Σοφίας Αρσένη και του... μωρού.

Ο κ. Φίνος έδωσε όλη την τεχνική του πείρα στην ταινία και παρουσίασε αξιόλογες φωτογραφίες, άρτιο μοντάρισμα και καλή φωνοληψία. Όλη η ταινία κυλάει (από την τεχνική άποψη) μαλακά, ομαλά, χωρίς εκείνες τις αδεξιότητες στη σύνθεση και τις αλλαγές στο φωτισμό που ήταν ώς προχτές το «σήμα κατατεθέν» των ελληνικών ταινιών. Μπορώ μάλιστα να πω πως μερικές σκηνές (κάποια νυχτερινά και, προπάντων, η αυγή στους δρόμους της Πλάκας) έχουν αληθινή φωτογραφική ποιότητα.

Η μουσική, τέλος, του κ. Μάνου Χατζιδάκι έχει κι αυτή ένα σπουδαίο χάρισμα: είναι κινηματογραφική. Υπογραμμίζει χωρίς ν' αυτοπροβάλλεται και χωρίς να «βεντετίζει». Κι υπογραμμίζει σωστά. Το «νανούρισμα», μάλιστα, είναι πολύ τρυφερό.

Γιατί, λοιπόν, ύστερα απ' όλα αυτά λέω πως *Ο γρουσούζης* είναι επιτυχία, αλλά επιτυχία «σχετική»; Επειδή το θέμα του είναι απλοϊκά ρόδινο. Επειδή η αισιοδοξία του είναι υπερβολικά γλυκερή. Επειδή οι διέξοδοί του είναι πολύ εύκολες, και οι από μηχανής θεοί όχι σπάνιοι. Επειδή οι πρόσθετοι τύποι του (κυρα-Επιστήμη, ο ρόλος του Φωτόπουλου) είναι βαλμένοι μόνο και μόνο για ν' αυξηθεί η λαϊκότητα του έργου.

Μ' όλα αυτά δεν μπορούμε ν' αρνηθούμε πως *Ο γρουσούζης* είναι μια επιτυχία, προπάντων σκηνοθετική, τεχνική και υποκριτική – επιτυχία «σχετική», που ευχόμαστε να την ακολουθήσει, και πολύ γρήγορα, μια επιτυχία «απόλυτη».

Εφημερίδα «Ελευθερία», 5 Νοεμβρίου 1952

Το σωφεράκι

Παραγωγή: Φίνος Φιλμ. **Σκηνοθεσία-Σενάριο:** Γιώργος Τζαβέλλας. **Φωτογραφία:** Αριστείδης Καρύδης-Φουκς. **Μουσική:** Μιχάλης Σουγιούλ. **Μηχανικός ήχου:** Μάρκος Ζέρβας. **Μοντάζ:** Ντίνος Κατσουρίδης. **Βοηθός σκηνοθέτη:** Ναπολέων Ελευθερίου. **Διεύθυνση παραγωγής:** Φιλοποίμην Φίνος. **Παίζουν:** Μίμης Φωτόπουλος, Σμαρούλα Γιούλη, Νίκος Ρίζος, Γιώργος Βλαχόπουλος, Σπεράντζα Βρανά, Θάνος Τζενεράλης, Λέλα Πατρικίου, Τζένυ Σταυροπούλου, Γιάννης Ιωαννίδης, Λόλα Φιλιππίδου, Έλσα Λαμπροπούλου, Γιώργος Λουκάκης. **Πρώτη προβολή:** 2 Φεβρουαρίου 1953. **Εισπράξεις:** 190.590 εισιτήρια.

Ο Βάγγος οδηγεί ένα παλιό ταξί, που η πιάτσα αποκαλεί κοροϊδευτικά «το σαραβαλάκι». Εργένης εκ πεποιθήσεως, γλεντζές και γυναικάς, ξοδεύει όλα του τα λεφτά στην καλοπέραση· ώς τη στιγμή που γνωρίζει κι ερωτεύεται τη Λέλα. Αλλάζει αμέσως χαρακτήρα κι αρχίζει να κάνει οικονομίες για να μπορέσει ν' αγοράσει δικό του αμάξι. Όμως η μητέρα της Λέλας δε βλέπει

με καλό μάτι το δεσμό τους. Κι όταν την κλειδώνει στο σπίτι για να μη συναντιέται με τη σωφεράντζα, ο Βάγγος και οι φίλοι του οι ταξιτζήδες οργανώνουν την απαγωγή της.

Ένας κινηματογράφος κινήσεως
του Γιώργου Τζαβέλλα

Το σωφεράκι που τελειώσαμε πριν λίγες μέρες και θα δείτε σύντομα στις οθόνες των αθηναϊκών κινηματογράφων, είναι μια ταινία του είδους «αισθηματική κομεντί», που έχει επιπλέον κι ένα έντονο ηθογραφικό στοιχείο. Είναι η ιστορία ενός λαϊκού αθηναϊκού τύπου, ενός σωφέρ που οδηγεί ένα παλιό σαράβαλο και πασχίζει να κερδίσει το ψωμί του συναγωνιζόμενος την πιάτσα των πολυτελών ταξί. Απ' τη θέση αυτή, φυσικά, ξεπηδούν πολλές κωμικές καταστάσεις, που συμπληρώνονται με ελαφριές δραματικές πινελιές και σκίτσα.

Το κατ' εξοχήν όμως χαρακτηριστικό της ταινίας είναι ότι εδώ προσπαθήσαμε να κάνουμε καθαρά μια κινηματογράφο κινήσεως. Υπάρχουν π.χ. μέσα στην ταινία πολλές σκηνές που γυρίσαμε με τους ηθοποιούς μας εν μέσαις Αθήναις, με φυσικό πλαίσιο και φυσικούς κομπάρσους που έπαιξαν αυτό το ρόλο άθελά τους και χωρίς να το ξέρουν καν. Τους γυρίζαμε καμουφλαρισμένοι, μέσα από ένα αυτοκίνητο που μας επέτρεπε ν' αλλάζουμε θέση και να δίνουμε έτσι ποικιλία στα πλάνα μας. Το πείραμα αυτό μας στοίχισε, όπως καταλαβαίνετε, πολλούς κόπους, αλλά νομίζω ότι πέτυχε. Η ταινία, ενισχυμένη μ' αυτές τις σκηνές, αποκτά νεύρο και ρυθμό. Ο Φωτόπουλος, στα μέτρα του οποίου και γράφτηκε ειδικά το σενάριο, δημιούργησε τον τύπο όπως ακριβώς τον φαντάστηκα. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με τη Σμαρούλα.

Περιοδικό «Ελληνικός Κινηματογράφος», 15 Ιανουαρίου 1953

Μια ανθρώπινη και ζεστή ταινία
του Νίκου Φώσκολου

Ο Γιώργος Τζαβέλλας το έχει αποδείξει με τις περασμένες ταινίες του και το αποδεικνύει περιτράνως και σήμερα, με το *Σωφεράκι*, ότι έχει τον τρόπο να αιχμαλωτίζει την απλή κι ανθρώπινη αλήθεια, και να την αποτυπώνει με τον πιο απλό και ανθρώπινο τρόπο σε όλα τα έργα του. Για να κρίνει κανείς το *Σωφεράκι* δίκαια, πρέπει να λάβει υπόψη του πως η ταινία αυτή γυρίστηκε εσπευσμένα και βιαστικά, με μοναδικό σκοπό να κάνει καλό εμπόριο. Για την ταινία αυτή, όλες οι φιλοδοξίες τής Φίνος Φιλμ και του Γιώργου Τζαβέλλα ήταν, απλώς, να μη δώσουν κάτι κατώτερο απ' τις τεχνικές τους δυνατότητες. Ε λοιπόν, το αποτέλεσμα ξαφνιάζει και εμάς και αυτούς ασφαλώς. *Το σωφεράκι* βγήκε μια αληθινή, ανθρώπινη και ζεστή ταινία, που σε κάνει να γελάς με την ίδια ευκολία που σε συγκινεί. Το σαραβαλιασμένο ταξάκι, ο ζωντανός κοσμάκης της Αθήνας, τα μικρο-όνειρα του φτωχοκόριτσου και ο αγνός ανθρωπάκος που κρύβεται κάτω απ' τον κομπορρήμονα και ψευτομόρτη σωφέρ, είναι πράγματα τόσο ζεστά, τόσο αληθινά, που πραγματικά σε πείθουν με την αλήθειά τους και σε συμπαρασύρουν στο δρόμο τους απ' την πρώτη στιγμή. Μπράβο στον Τζαβέλλα. Του χρόνου δικαιούμεθα να περιμένουμε κάτι πολύ καλό απ' αυτόν!

Εφημερίδα «Εμπρός», 3 Φεβρουαρίου 1953

Η κάλπικη λίρα

Παραγωγή: Ανζερβός. **Σκηνοθεσία-Σενάριο-Διεύθυνση παραγωγής:** Γιώργος Τζαβέλλας. **Φωτογραφία:** Κώστας Θεοδωρίδης, Γιώργος Τσαούλης. **Μουσική:** Μάνος Χατζιδάκις. **Μηχανικός ήχου:** Μιχάλης Νιαγάσας. **Μοντάζ:** Γιώργος Τσαούλης. **Βοηθός σκηνοθέτη:** Ναπολέων Ελευθερίου. **Βοηθός operatér:** Γρηγόρης Δανάλης. **Παίζουν:** Βασίλης Λογοθετίδης, Ίλια Λιβυκού, Βαγγέλης Πρωτοπαππάς, Μίμης Φωτόπουλος, Σπεράντζα Βρανά, Γιώργος Βλαχόπουλος, Ορέστης Μακρής, Λαυρέντης Διανέλλος, Αθανασία Μουστάκα, Έλλη Λαμπέτη, Δημήτρης Χορν, Ζώρας Τσάπελης, Δημήτρης Μυράτ, Μαρία Καλαμιώτου, Θάνος Τζενεράλης, Νίκος Φέρμας. **Πρώτη προβολή:** 24 Ιανουαρίου 1955. **Εισπράξεις**: 210.000 εισιτήρια. **Φεστιβάλ:** Βενετίας (1955), Κάρλοβι Βάρι (1956) και Μπάρι (1958).

Μια κάλπικη λίρα χρησιμεύει ως συνδετικός κρίκος σε τέσσερις ιστορίες. Ο χρυσοχόος Ανάργυρος, υποκύπτοντας στον πειρασμό και τα κάλλη της κυρίας Φιφής, δέχεται να ξοδέψει όλες του τις οικονομίες για να στήσει ένα εργαστήριο παραχάραξης λιρών. Το αποτέλεσμα είναι μία και μοναδική κάλπικη λίρα, την οποία δε θέλει κανείς, γιατί εύκολα αναγνωρίζεται ότι είναι κίβδηλη. Στη δεύτερη ιστορία, ένας ψευτο-τυφλός και μια κοκότα φιλονικούν συνεχώς, γιατί διεκδικούν την ίδια γωνιά του δρόμου για ν' ασκήσουν το επάγγελμά τους. Στην τρίτη ιστορία, η λίρα πέφτει στα χέρια ενός ορφανού κοριτσιού που αντιμετωπίζει την απειλή της έξωσης. Ωστόσο, ο τσιγκούνης σπιτονοικοκύρης της δέχεται να εξαργυρώσει τη λίρα, αν και γνωρίζει ότι είναι κάλπικη, γιατί κατά βάθος συμπαθεί τη μικρή. Στην τελευταία ιστορία, ένα ζευγάρι προσπαθεί ν' αντιμετωπίσει τις δυσκολίες της ζωής. Δυστυχώς για το ζευγάρι, η λίρα-σύμβολο της αγάπης τους, είναι, εν αγνοία τους, κάλπικη.

Ανοιχτή επιστολή προς τον Αχιλλέα Μαμάκη
του Γιώργου Τζαβέλλα

Είναι μεγάλη μου χαρά που κατόρθωσα στην *Κάλπικη λίρα* να συνενώσω για πρώτη φορά οκτώ πρωταγωνιστές της ελληνικής σκηνής, οκτώ έξοχους πρωταγωνιστές και είκοσι οκτώ άριστους

επαγγελματίες ηθοποιούς του Θεάτρου μας. Με βοήθησαν αφάνταστα στο ν' ακούσω χειροκροτήματα και κολακευτικούς επαίνους απ' τους εκπροσώπους της κριτικής και το εκλεκτό κοινό της Κινηματογραφικής Λέσχης, που είχαν την καλοσύνη να παρευρεθούν στη δοκιμαστική προβολή της ταινίας μου στο «Άστυ», την περασμένη Κυριακή. Μ' αυτή την ευκαιρία –και χωρίς φυσικά να προδικάζω και την άποψη του κοινού– θα μου επιτρέψετε να διατυπώσω εν πάση περιπτώσει την αντίληψη ότι η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή είναι πια καιρός να πάρει κι αυτή τη θέση της κάπως σοβαρότερα στην καλλιτεχνική ζωή του τόπου μας. Η δικαιολογία «ελληνικό φιλμ» έπαψε πια ν' αποτελεί λόγο επιείκειας για ένα κακό ή μέτριο αποτέλεσμα ερασιτεχνικών προσπαθειών. Όπως ο θεατής που πηγαίνει στο Θέατρο –και το επαγγελματικό μας Θέατρο έχει φτάσει από καιρό σ' ένα υψηλό επίπεδο–, δεν ενδιαφέρεται για τις δυσκολίες και τα προβλήματα των παρασκηνίων, αλλά για το αποτέλεσμα που θα δει στη σκηνή, έτσι και ο κινηματογραφικός θεατής που βυθίζεται στο ημίφως της σκοτεινής σάλας, δεν τον νοιάζει τίποτ' άλλο παρά αυτό και μόνο που θα δει στην οθόνη.

Μ' αυτή την άποψη ξεκίνησα, μ' αυτό το δεδομένο εργάστηκα και σ' αυτό το αποτέλεσμα απέβλεψα. Αν η προσωπική μου δουλειά ως συγγραφέα, σκηνοθέτη και διευθυντή παραγωγής στην *Κάλπικη λίρα* θεωρηθεί ικανοποιητική ως αποτέλεσμα, πρέπει προκαταβολικά να εκφράσω από τώρα θερμότατες ευχαριστίες σε όλους εκείνους που με βοήθησαν σ' αυτή μου την προσπάθεια. Κι αυτοί που με βοήθησαν, είναι οι ηθοποιοί μας με το ταλέντο τους, οι έλληνες τεχνικοί με τις γνώσεις και την προσήλωση στη δουλειά τους, ο μουσικοσυνθέτης με τη συμβολή του στον τομέα της μουσικής, και, φυσικά, η Ανζερβός, που πρέπει να πω δημοσία ότι μου παρείχε αφειδώς όλα τα μέσα και την πιο στοργική συμπαράσταση για να γυριστεί άρτια η *Κάλπικη λίρα*.

Και το κοινό;

Δε θα μιλήσω εγώ γι' αυτό. Πρόκειται εκείνο να μιλήσει για την καινούργια μου προσπάθεια που του παραδίδω από μεθαύριο με απόλυτη εμπιστοσύνη στην κρίση του.

Μ' ευχαριστίες,

Γιώργος Τζαβέλλας

Εφημερίδα «Έθνος», 22 Ιανουαρίου 1953

Ηθογραφία και ρεαλιστικός στοχασμός

του Γιώργου Μπράμου

Υπάρχουν ορισμένες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου, που προκαλούν μια θαυμαστή αποδοχή. *Η κάλπικη λίρα* του Γιώργου Τζαβέλλα έχει πετύχει ίσως τον υψηλότερο βαθμό ομοφωνίας, αν και ορισμένα δομικά της στοιχεία μπορούν, με μια επιπόλαιη ανάγνωση, να θεωρηθούν ξεπερασμένα.

Από τους νοσταλγούς των θρυλικών καμπυλοτήτων της Σπεράντζας Βρανά μέχρι τους καταγραφείς ατακών που εκστομίστηκαν στις ελληνικές ταινίες, από τους βίαιους ανατροπείς τού εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου μέχρι τους αγωνιούντες για την κοινωνική ευαισθησία και την ταπεινοφροσύνη των εγχώριων κινηματογραφιστών – όλοι βρίσκουν στην *Κάλπικη λίρα* ανθεκτικά και αξεπέραστα στοιχεία μιας ταινίας που απογείωσε την ηθογραφία και εξευγένισε την ηθικολογία.

Η εισαγωγή του Δημήτρη Μυράτ δεν κρύβει την πρόθεση διδακτισμού. Ο Τζαβέλλας εφευρίσκει μια ιδιότυπη αποστασιοποίηση κατά τη διήγηση αλλεπάλληλων ιστοριών για την τύχη μιας κάλπικης λίρας. Όμως, η αποστασιοποίηση και ο διδακτισμός συνοδεύονται από το υπέρτατο κίνητρο των αιώνων: την Αγάπη. Κάθε στιγμή, το μελόδραμα ενισχύεται από μια δυνατή και τεκμηριωμένη κοινωνική κριτική. Εμπειρικά και αποτελεσματικά, ο Τζαβέλλας δεν αντιπαραθέτει την ηθικολογία με την ηθική, την πραγματικότητα με το αίτημα καθαρότητας, το ρομαντισμό με την κυνική νέα αξία, το χρήμα. Ακολουθεί τη μεγάλη σχολή της εποχής του, τη συμφιλίωση και τη συγκατάβαση, το πικρό σχόλιο και την ηθική υπενθύμιση. Ο νεορεαλισμός του Τζαβέλλα συναντάει τον Vittorio de Sica και τον *Ουμπέρτο Ντε*.

Το ανθρωπάκι πέφτει στον έρωτα της πανέμορφης και αδίστακτης γυναίκας που τον παρασέρνει στην παραχάραξη, και για χάρη της σπαταλά τις οικονομίες του. Η αντιδικία της πόρνης με τον αόμματο είναι ένα σπαραχτικό σχόλιο για τους φτωχοδιάβολους και τον έκρυθμο ερωτισμό των καταφρονεμένων γυναικών. Ο ρομαντισμός στη σχέση της πλούσιας κόρης που ερωτεύεται και συμπάσχει με τον φτωχό καλλιτέχνη, δείχνει τα όρια της ματαιότητας και της ανισότητας – την ημερομηνία λήξεως των ρομαντικών ερώτων.

Τα στοιχεία που συγκροτούν την *Κάλπικη λίρα*, φαίνεται να μοιάζουν κατά πολύ με τα τυπικά χαρακτηριστικά της εγχώριας ηθογραφίας, κορυφαία στιγμή της οποίας θεωρείται από πολλούς το *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* του Αλέκου Σακελλάριου. Η αντιδικία «δεξιών» και «αριστερών» στο έργο του Σακελλάριου έχει όμως σχέση με μια ηθικολογική σταθερά, έναν πουριτανισμό που αγνοεί ή παρακάμπτει την ιστορική, πολιτική και κοινωνική καταγωγή αυτής της αντιδικίας. Ωστόσο, στον Τζαβέλλα, οι ηθικολογικές σταθερές υπονομεύονται απ' τη χρήση του ρεαλιστικού στοχασμού. Καμιά Αγάπη δεν εκπληρώνεται όταν εμποδίζεται απ' τον κυνισμό του μεροκάματου. Στην ιστορία Αγάπης με τον Δημήτρη Χορν και την Έλλη Λαμπέτη κυριαρχεί η πικρή και αληθινή γεύση αυτού του ανεκπλήρωτου.

Η κάλπικη λίρα είναι, ίσως, η ταινία του Γιώργου Τζαβέλλα που εκφράζει αυθεντικότερα και, γι' αυτό, ανθεκτικότερα την ηθογραφική-κοινωνιολογική πλευρά του έργου του. Ο πυρετός τού γρήγορου πλουτισμού, έτσι όπως τον πραγματεύεται, είναι κατ'

Η ατυχής κατάληξη μιας ερωτικής βραδιάς: ο Μίμης Φωτόπουλος και η Σπεράντζα Βρανά στην «Κάλπικη λίρα».

Η Σμαρούλα Γιούλη και ο Μίμης Φωτόπουλος στο «Σωφεράκι».

Ο Δημήτρης Χορν, στα γυρίσματα του «Μια ζωή την έχουμε», μακιγιάρεται γυναικεία για να φωτογραφηθεί στη συνέχεια ως η μακαρίτισσα θεία του ήρωα!

Ο μποέμ ζωγράφος (Δημήτρης Χορν) και το πλουσιοκόριτσο (Έλλη Λαμπέτη): το τέταρτο και καλύτερο σκετς στην «Κάλπικη λίρα».

εξοχήν στοιχείο της μεταπολεμικής νεοελληνικής κοινωνίας. Οι κοινωνικές αξίες διαμορφώνονταν –και διαμορφώνονται– με μοναδικό (σχεδόν) κριτήριο το χρήμα· οι φαντασιώσεις «'κονόμας» απ' τον ταπεινό χαράκτη μέχρι τον αόμματο, απ' τον αναξιοπαθούντα καλλιτέχνη μέχρι την καλόκαρδη πόρνη ή την πολυτελή κοκότα, έχουν μια διαχρονική, όπως αποδεικνύεται, ισχύ. Η σημερινή κοινωνία της παραοικονομίας, των φοροφυγάδων, του «Λόττο», του «Ξυστού», των τηλεοπτικών «Παζαριών», έχει την καταγωγή της σ' αυτή την κάλπικη λίρα που με τόση μαστοριά κι άλλη τόση αναποτελεσματικότητα έφτιαξε ο Λογοθετίδης.

Αύγουστος 1994

Ο ζηλιαρόγατος

Παραγωγή: Ανζερβός. **Σκηνοθεσία-Διεύθυνση παραγωγής:** Γιώργος Τζαβέλλας. **Σενάριο:** Γιώργος Τζαβέλλας, από το θεατρικό έργο του Γιώργου Ρούσσου *Ο εραστής έρχεται*. **Φωτογραφία:** Αριστείδης Καρύδης-Φουκς. **Μουσική:** Μάνος Χατζιδάκις. **Σκηνογραφία:** Μαριλένα Αρβανιτίδου. **Μηχανικός ήχου:** Γιώργος Νιαγάσας. **Μοντάζ:** Γιώργος Τσαούλης. **Παίζουν:** Βασίλης Λογοθετίδης, Ίλια Λιβυκού, Βαγγέλης Πρωτοπαππάς, Λάμπρος Κωνσταντάρας, Σμάρω Στεφανίδου, Καίτη Λαμπροπούλου, Κυβέλη Θεοχάρη, Νίκος Ρίζος, Αντιγόνη Κουκούλη, Γιώργος Βλαχόπουλος, Ταϋγέτη. **Πρώτη προβολή:** 10 Δεκεμβρίου 1956. **Εισπράξεις:** 95.421 εισιτήρια.

Ο Φώτης, σαπωνοβιομήχανος, έχει παραμελήσει τη γυναίκα του Λέλα, εξαιτίας των επαγγελματικών του υποχρεώσεων. Με τη συμβουλή της εξαδέλφης της, Μίνας, η Λέλα κάνει επίτηδες πως απατά τον Φώτη, για να τον κάνει να ζηλέψει και ν' ασχοληθεί ξανά μαζί της. Ο Φώτης, μαζί με τον φαντασιόπληκτο κουμπάρο του, Μάρκο, αναζητούν τον υποτιθέμενο εραστή της Λέλας, κι οι υποψίες τους στρέφονται προς τον ωραίο κύριο του πάνω διαμερίσματος. Στήνουν μια υποτυπώδη μηχανορραφία για να πιάσουν το παράνομο ζεύγος στα πράσα, αλλά το μόνο που καταφέρνουν, είναι να περιπλέξουν περισσότερο τα πράγματα. Ευτυχώς, στο τέλος λύνονται όλες οι παρεξηγήσεις, και κάθε ζευγάρι είναι πιο αγαπημένο από πριν.

Από το θέατρο στην οθόνη
του Γιώργου Τζαβέλλα

Ο Ζηλιαρόγατος, που θα δείτε τη Δευτέρα στις αθηναϊκές οθόνες, είναι ένα σενάριο παρμένο από την κωμωδία του κ. Γ. Ρούσσου *Ο εραστής έρχεται*.

Ανάμεσα στα κινηματογραφικά έργα που έγραψα και σκηνοθέτησα μέσα στην τελευταία δεκαετία, να και μια φορά που γυρίζω φιλμ από ένα έργο που δεν είναι δικό μου. Φυσικά, δεν... στέρεψε το μυαλό μου, αλλά, λόγω συμβατικών υποχρεώσεων που ανέλαβα μέχρις ότου γράψω το επόμενο έργο μου (το *Μια ζωή την έχουμε*, που επρόκειτο κι αυτό να γυριστεί με τον Βασίλη Λογοθετίδη), έπρεπε οπωσδήποτε να τηρήσω την υπογραφή μου, και γι' αυτό αναζήτησα ένα έτοιμο έργο.

Ύστερα από πολλές σκέψεις, κατέληξα ότι το πιο κατάλληλο και το πιο επιτυχημένο, αυτό που θα ταίριαζε απόλυτα στον Βασίλη Λογοθετίδη και στα πρόσωπα του θιάσου του, ήταν το *Ο εραστής έρχεται*, ένα έκτακτο θεατρικό κομμάτι, έξυπνο, τρυφερό, δροσερό και χαριτωμένο. Ο σκοπός μου δεν είναι αυτή τη στιγμή να σκορπίσω επαίνους για το έργο του φίλτατου κ. Ρούσσου, που έχει ήδη κριθεί ως αναμφισβήτητη επιτυχία στο Θέατρο, αλλά επιθυμώ απλώς να διαβεβαιώσω υπεύθυνα τους φίλους του Κινηματογράφου ότι από το έργο αυτό βγήκε στο είδος του άριστο υλικό, έτσι που μου επιτρέπεται να συστήσω σ' όσους δεν είδαν το θεατρικό έργο, να μη το χάσουν· και σ' όσους το είδαν, να το ξαναδούν, γιατί νομίζω ότι η κινηματογραφική του ερμηνεία είναι ακόμα πιο ενδιαφέρουσα από τη θεατρική.

Το φιλμ γυρίστηκε στα νέα, αρτιότατα στούντιο της Ανζερβός, με άφθονα τεχνικά και υλικά μέσα που μου παρέσχε αφειδώς η σοβαρότατη αυτή κινηματογραφική εταιρεία. Κι ο Βασίλης Λογοθετίδης έπλασε, νομίζω, με τον *Ζηλιαρόγατο*, τον καλύτερο ρόλο της κινηματογραφικής του καριέρας και θα σκορπίσει δυο ώρες αδιάπτωτο κέφι και γέλιο...

Η ζωή μας έχει τόσες στενοχώριες, τόσες πίκρες και τόσα δράματα, ώστε πρέπει καμιά φορά και στον Κινηματογράφο να ξεσκάσουμε, να διασκεδάσουμε και να γελάσουμε με την καρδιά μας. Αυτός είναι ο μοναδικός σκοπός του *Ζηλιαρόγατου*, κι ελπίζω πως θα τον πετύχει.

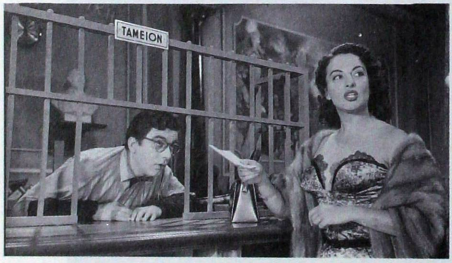
Βαθύτερες αξιώσεις στο φιλμ ας αναζητήσουν ορισμένοι νεαροί κινηματογραφικοί κριτικοί, που μπερδεύουν καμιά φορά, στην προσπάθεια επίδειξης γνώσεων που επιχειρούν, το μοντάζ με το... ντεκουπάζ και ζητούν από μια ανάλαφρη κωμωδία πράγματα που δεν αξιώνουν απ' τον Σαίξπηρ και τον Μολιέρο.

Εφημερίδα «Έθνος», 8 Δεκεμβρίου 1956

Με πολύ κέφι στις λεπτομέρειες
της Ροζίτας Σώκου

Παιχνιδάκι πρέπει να ήταν το γύρισμα της διασκεδαστικής αυτής κωμωδίας για τον κ. Τζαβέλλα. Κι επειδή δεν θα είχε ν' ασχοληθεί εντατικά με πράγματα όπως το σενάριο ή το παίξιμο των ηθοποιών (όσο κι αν πολλά σημεία και στο σενάριο και στο παίξιμο οφείλονται στον ίδιο), περιποιήθηκε με πολύ κέφι τις λεπτομέρειες (όπως στη σκηνή του κινηματογράφου, που είναι

Πλεκτάνες κατά φαντασίαν απατημένων: η Καίτη Λαμπροπούλου, ο Βαγγέλης Πρωτοπαππάς και ο Βασίλης Λογοθετίδης στον «Ζηλιαρόγατο».



Μια ζωή πίσω απ' τα σίδερα: ο κομπλεξικός τραπεζικός υπάλληλος (Δημήτρης Χορν) και η κοκότα πολυτελείας (Yvonne Sanson) στο «Μια ζωή την έχουμε».

εξυπνότατη). Με πολύ κέφι επίσης απολαμβάνει τις τεχνικές ανέσεις που του προσφέρουν τα καινούργια στούντιο της Ανζερβός, και περιφέρει με απόλαυση το φακό του μέσα από πόρτες και πορτίτσες, χωρίς τα εμπόδια που επιβάλλει συνήθως στην κινηματογραφική μηχανή ο μικρός χώρος των ελληνικών στούντιο. Και οι ηθοποιοί όμως –με τις αναπόφευκτες υπερβολές τού θεατρικού παιξίματος– ήταν όλοι ικανοποιητικοί. Ο Λογοθετίδης, πράγματι μοναδικός, προκάλεσε ακόμα και χειροκροτήματα κατά τη διάρκεια της προβολής, πράγμα που δε γίνεται συνήθως στους ελληνικούς κινηματογράφους. Η κ. Λιβυκού, πολύ πιο άνετη από κάθε άλλη φορά. Ο κ. Κωνσταντάρας, με τον γνωστό αέρα του μπροστά στο φακό. Αλλά και η κ. Λαμπροπούλου, η κ. Στεφανίδου, η κ. Θεοχάρη, η κ. Κουκούλη, ο κ. Πρωτοπαπάς, είχαν όλοι ένα ρυθμό και μια ευκολία που εμπόδιζε την ταινία να χαλαρώσει, ακόμα κι όταν το δράμα των παρεξηγήσεων παρατραβούσε. Και, πριν τελειώσω, μια ιδιαίτερη μνεία στον Νίκο Ρίζο, έκτακτο στις... μονολεκτικές σχεδόν εμφανίσεις του.

Ωραιότατη η φωτογραφία του κ. Καρύδη-Φουκς (η σκηνή στο ζαχαροπλαστείο, με το δρόμο που φαίνεται από ψηλά, είχε σπουδαία επιτυχία) και πρώτης τάξεως ο ήχος. Συγχαρητήρια, κ. Νιαγάσα!

Εφημερίδα «Αθηναϊκή», 12 Δεκεμβρίου 1956

Μια ζωή την έχουμε

Παραγωγή: Φίνος Φιλμ. **Σκηνοθεσία-Σενάριο:** Γιώργος Τζαβέλλας. **Φωτογραφία:** Ντίνος Κατσουρίδης. **Μουσική:** Μάνος Χατζιδάκις. **Σκηνικά:** Μάρκος Ζέρβας. **Μηχανικός ήχου:** Μάρκος Ζέρβας. **Μοντάζ:** Ντίνος Κατσουρίδης. **Βοηθός σκηνοθέτη:** Στέλιος Ζωγραφάκης. **Παίζουν:** Δημήτρης Χορν, Yvonne Sanson, Βασίλης Αυλωνίτης, Χρήστος Τσαγανέας, Περικλής Χριστοφορίδης, Λαυρέντης Διανέλλος, Κούλης Στολίγκας, Γιώργος Δαμασιώτης, Τζόλλυ Γαρμπή, Θάνος Τζενεράλης, Λάκης Σκέλλας, Νίκος Φέρμας, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος. **Πρώτη προβολή:** 10 Μαρτίου 1958. **Εισπράξεις**: 98.584 εισιτήρια.

Ο Κλέων, ένας δειλός και καταπιεσμένος υπάλληλος Τραπέζης, δέχεται αδιαμαρτύρητα τις προσβολές του διευθυντή του. Ερωτευμένος με την Μπιμπή, μια κοκότα πολυτελείας και ερωμένη του διευθυντή του, ονειρεύεται τη μέρα που θα κάνει μαζί της το «ταξίδι στα Κύθηρα». Όταν, σ' έναν λογιστικό έλεγχο ρουτίνας, ανακαλύπτει ότι το ταμείο του έχει πλεόνασμα ενός εκατομμυρίου, μπαίνει στον πειρασμό να πάρει αυτά τα λεφτά. Προσπαθεί να εντυπωσιάσει την Μπιμπή, η οποία γίνεται για μικρό διάστημα ερωμένη του, μέχρι να ξοδέψει και την τελευταία του πεντάρα. Προφυλακισμένος για κατάχρηση, ο Κλέων αφηγείται τα πάθη του σ' έναν συμπαθή δεσμοφύλακα.

Το γόητρο των πρωταγωνιστών

της Αγλαΐας Μητροπούλου

Ο Γιώργος Τζαβέλλας, που με τα *Χειροκροτήματα* έβαλε ένα ορόσημο ανάμεσα στην πρωτόγονη και τη συγχρονισμένη ελληνική κινηματογραφία, κι αργότερα, με τον *Μεθύστακα*, έδωσε την πρώτη ελληνική ταινία απαιτήσεων, παρουσιάζει την τελευταία του ταινία *Μια ζωή την έχουμε*.

Μια χαριτωμένη ιδέα (ο φτωχός ταμίας, θύμα της καλοσύνης και της αδελφικής στοργής, αλλά και του πονηρού και άκαρδου προϊσταμένου, που χάρη σ' ένα λογιστικό λάθος βρίσκεται ξαφνικά εκατομμυριούχος, παίρνει τη φιλοχρήματη μαιτρέσα τού προϊσταμένου και ζει μια σύντομη μεγάλη ζωή, για να βρεθεί πάλι πίσω από τα σίδερα – όχι του ταμείου, αλλά της φυλακής) καταλήγει σε μελόδραμα με την εξάγνιση της αμαρτωλής και τη μεταμόρφωση του απλοϊκού θύματος σε θετικό άντρα που ξαναρχίζει μια καινούργια ζωή.

Κωμικά ευρήματα, περισσότερο θεατρικά παρά κινηματογραφικά, διανθίζουν την ταινία, κι ο χειρισμός της, μ' όλο που δείχνει μια φανερή πρόοδο στο τεχνικό μέρος, σε σύγκριση με τις προηγούμενες ταινίες του κ. Τζαβέλλα, δεν έχει την πρωτοτυπία και τον γρήγορο ρυθμό που είχαμε κάθε δικαίωμα να περιμένουμε απ' αυτόν, σαν ο σκηνοθέτης να βασίστηκε πολύ στο γόητρο των πρωταγωνιστών του.

Η πασίγνωστη ωραία πρωταγωνίστρια των μελοδραματικών ιταλικών ταινιών Ιβόν Σανσόν είναι εντυπωσιακή και στέκει στο ρόλο που της έδωσε ο κ. Τζαβέλλας, όχι γιατί είναι η γυναίκα με τη μοιραία ομορφιά, αλλά μια παραλλαγή μοιραίας για τον απλοϊκό ταμία.

Αντίθετα, ο κ. Δημήτρης Χορν έχει την καλύτερη κινηματογραφική του δημιουργία στο ρόλο του απλοϊκού ταμία. Απαλλαγμένος από κάθε νευρικότητα και το φορτίο της θεατρικής του υπόκρισης, παίζει με αφοπλιστική απλότητα κι ευστροφία.

Κι ο Βασίλης Αυλωνίτης στο ρόλο του δεσμοφύλακα είναι εξαίρετος.

Εφημερίδα «Αθηναϊκή», 11 Μαρτίου 1958

Αντιγόνη

Παραγωγή: Norma Film Productions Inc. **Παραγωγός:** Δημήτριος Πάρις. **Σκηνοθεσία:** Γιώργος Τζαβέλλας. **Σενάριο:** Γιώργος Τζαβέλλας, από την τραγωδία του Σοφοκλή. **Φωτογραφία:** Ντίνος Κατσουρίδης. **Μουσική:** Αργύρης Κουνάδης. **Σκηνικά-Κοστούμια:** Γιώργος Ανεμογιάννης. **Μηχανικός ήχου:** Νίκος

Δεσποτίδης. **Μοντάζ:** Γιώργος Τσαούλης. **Βοηθός σκηνοθέτη:** Βασίλης Αντωνάκος. **Βοηθός οπερατέρ:** Συράκος Δανάλης. **Παίζουν:** Ειρήνη Παππά, Μάνος Κατράκης, Μάρω Κοντού, Νίκος Καζής, Ίλια Λιβυκού, Γιάννης Αργύρης, Βύρων Πάλλης, Θόδωρος Μορίδης, Τζ. Καρούσος, Κούλα Αγαγιώτου, Γιώτα Σοϊμοίρη, Γιώργος Βλαχόπουλος. **Πρώτη προβολή:** 23 Σεπτεμβρίου 1961. **Εισπράξεις:** 43.705 εισιτήρια. **Φεστιβάλ:** Βερολίνου (1961), Λονδίνου [(1961), Βραβείο Κριτικών], Σαν Φρανσίσκο [(1961), Βραβείο ερμηνείας στον Μάνο Κατράκη], Θεσσαλονίκης [(1961), Βραβεία ερμηνείας (Ειρήνη Παππά) και μουσικής (Αργύρης Κουνάδης)]. Τέλος, επιλέχθηκε ανάμεσα στις 10 καλύτερες ξένες ταινίες, για το βραβείο Ξένου Τύπου Αμερικής 1961.

Κινηματογραφική διασκευή της τραγωδίας του Σοφοκλή, που θίγει τα αιώνια προβλήματα του θείου και του ανθρώπινου δικαίου, της διακυβέρνησης μιας πολιτείας, του Έρωτα, του Θανάτου, της Μοίρας και της ανθρώπινης ευτυχίας.

Θεατρικότητα και ρεαλισμός

του Τάσου Γουδέλη

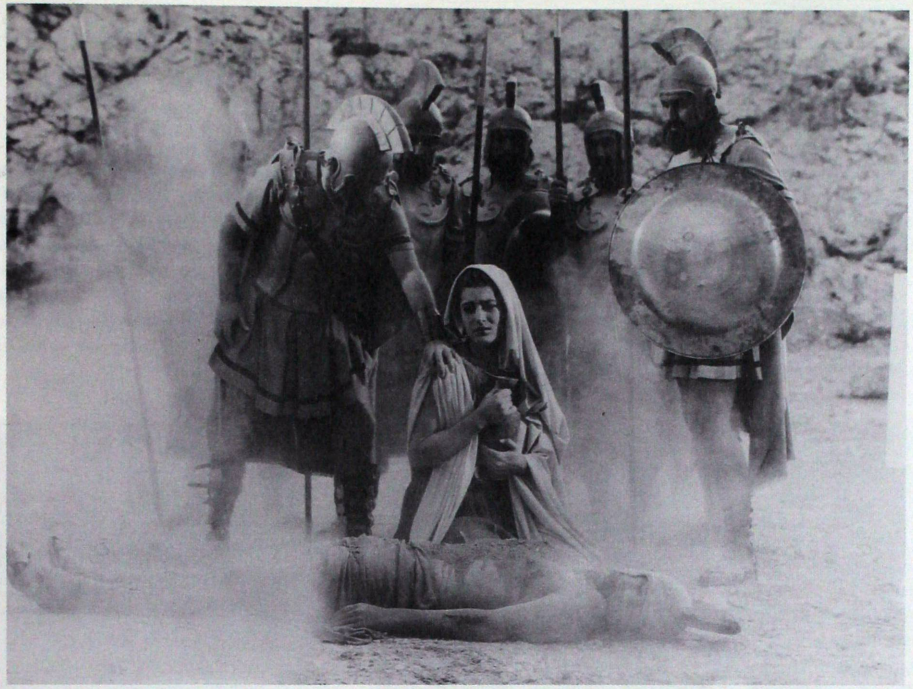
Η *Αντιγόνη* του Γιώργου Τζαβέλλα δεν πρέπει να κριθεί μόνο με τα συμφραζόμενα της εποχής της για να πάρει μια θέση στις ευπρόσωπες στιγμές του ελληνικού κινηματογράφου· γιατί όχι μόνο έχει κινηματογραφική οπτική ικανοποιητική, που απομακρύνει το όλο εγχείρημα από το φιλμαρισμένο θέατρο, αλλά και μπορεί να πει κανείς (εξετάζοντάς την συσταλτικά, μέσα από την ιστορία των ειδών και από καθαρά κινηματογραφική αισθητική, αφαιρώντας το λόγο, το κείμενο που εκφέρουν οι ήρωές της) ότι η *Αντιγόνη* δεν έχει σχέση με τις αρχαιοπρεπείς ταινίες της εποχής στις οποίες παραπέμπει κάπως η οπτική της σποραδικά (όχι μόνο σκηνογραφικά, αλλά και σκηνοθετικά). Ας μην ξεχνάμε ότι η Cinecittà, στις αρχές του '60, ήταν σε ακμή, ενώ οι «ιστορικές» ταινίες με την εξεζητημένη αισθητική μετρούσαν πολλές δεκαετίες και στο Χόλιγουντ, επηρεάζοντας την οπτική σχετικών ταινιών σε παγκόσμιο επίπεδο.

Αν, μάλιστα, ο Τζαβέλλας ακολουθούσε τη ρεαλιστική, χαμηλόφωνη γραμμή της εισαγωγής (συνάντηση Αντιγόνης και Ισμήνης έξω απ' το παλάτι, όπου η πρώτη ανακοινώνει στη δεύτερη την απόφασή της να θάψει τον Πολυνείκη), θα μπορούσαμε να μιλάμε, ένα χρόνο πριν γυριστεί η αντιθεατρική *Ηλέκτρα* του Κακογιάννη, για μια ταινία με σαφή κινηματογραφική άποψη πάνω στην τραγωδία του Σοφοκλή.

Όταν, όμως, αμέσως μετά την εισαγωγή, εμφανίζεται ο χορός με το στόμφο της απαγγελίας του και, κατόπιν, οι υπόλοιποι ήρωες της τραγωδίας, ακολουθώντας την ίδια υποκριτική, η αισθητική της ταινίας μεταστρέφεται και ακολουθεί μέχρι το τέλος, με ελάχιστες εξαιρέσεις, μια συνδυαστική, ορισμένων επιλογών πλεύση, που έχει σχέση και με κακοδαιμονίες του παλιού –θεατρικού– ελληνικού κινηματογράφου, οι δραματουργικές επεμβάσεις του σκηνοθέτη όσον αφορά π.χ. στην αντιμετώπιση της θέσης του κορυφαίου στο χώρο (ο σοφός «παππούς», που απαγγέλλει σ' ένα δωμάτιο, χαϊδεύοντας το κεφάλι ενός παιδιού στα γόνατά του), αλλά κυρίως η προσπάθεια ένταξης του απαγγελτικού λόγου (που εκφέρεται, συνήθως, σε μετωπικές λήψεις) σ' ένα μη ρεαλιστικό πλαίσιο, που δεν είναι όμως ούτε στιλιζαρισμένο, οδηγεί την ταινία σε μια διχασμένη οπτική· δηλαδή, ακριβώς ό,τι συνέβαινε, τηρουμένων των αναλογιών, με την αισθητική των περισσότερων ταινιών του μεταπολεμικού μας κινηματογράφου: έντονη θεατρικότητα σ' ένα περίπου ρεαλιστικό σκηνικό – δύο παράγοντες που εναρμονίστηκαν και αξιοποιήθηκαν κινηματογραφικά μόνο κάτω από την οπτική σκηνοθετών τύπου Visconti, Sirk κ.ά.

Θα αδικούσαμε όμως την προσπάθεια του Τζαβέλλα, συνολικά, αν δεν επισημαίναμε το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης, σε ορισμένες περιπτώσεις, πρότεινε για το θέμα του οπτικές λύσεις: όχι τόσο με το συνηθισμένο εύρημα που συναντάμε σε όλες σχεδόν τις μεταφορές θεατρικών έργων στην οθόνη, τη χρήση δηλαδή εξωτερικών λήψεων όταν ο λόγος των ηρώων τους περιγράφει (στην *Αντιγόνη*, η διήγηση π.χ. του φρουρού-φύλακα για την ταφή του Πολυνείκη καταγράφεται με φλας-μπακ), αλλά με τη χρήση κάποτε της off αφήγησης, η οποία αφαιρεί στοιχεία θεατρικότητας απ' τη σκηνοθετική γραφή.

Είναι φανερό, τελικά, ότι ο Τζαβέλλας αντιμετώπισε περισσότερο ως άνθρωπος του θεάτρου την *Αντιγόνη* και, μη έχοντας ώς τότε κάποιο πρότυπο μεταφοράς τραγωδίας στην (ελληνική) οθόνη, οδηγήθηκε στο εγχείρημα να κρατήσει το «μεγαλείο» τού Σοφόκλειου λόγου μέσα σε δοκιμασμένα θεατρικά όρια και, με μικρές επεμβάσεις, να «οπτικοποιήσει» το θέμα, αφήνοντας περιθώρια και στο ρεαλισμό για να τονιστούν τα διαχρονικά στοιχεία του έργου... Ειδικά σ' αυτό το σημείο, είναι νόμιμη μια σκέψη (ας πούμε καλύτερα: εξωαισθητική υπόθεση) ως προς τις προθέσεις του σκηνοθέτη, που ίσως δεν είναι αυθαίρετη: ο Τζαβέλλας, πιθανότατα, πίστευε στην πρωτοκαθεδρία του θεατρικού λόγου (και μάλιστα, του τραγικού) έναντι του κινηματογραφικού, καίτοι είχε ασχοληθεί περισσότερο με τον κινηματογράφο απ' όσο με τη σκηνή (είναι γνωστό ότι υπήρξε και καλός θεατρικός συγγραφέας). Μη θέλοντας, λοιπόν, να «εκλαϊκεύσει» υπέρμετρα την τραγωδία, «κατεβαίνοντας» από το υψιπετές της στον «μαζικό» λόγο της οθόνης, επέμεινε στα θεατρικά της στοιχεία. Είναι άραγε τυχαίο το ότι στο ζενερίκ υπάρχει η εξιστόρηση του μύθου της τραγωδίας; Ο Τζαβέλλας πιστεύει εξαρχής ότι απευθύνεται σ' ένα κοινό μη πεπαιδευμένο, μη θεατρικό, άρα και σε μια τέχνη που, σε γενικές γραμμές, βρίσκεται στα επίπεδα του κοινού της. Όπως τονίστηκε ήδη, ο συνδυασμός θεατρικότητας και ρεαλισμού μάλλον δεν απέδωσε. Πάντως, η ταινία εκμεταλλεύεται με προσοχή και φροντίδα το χώρο, μέσω ενός επιμελημένου ντεκουπάζ (που, εκτός απ' τα φλας-μπακ και την αφήγηση off, αξιοποιεί με ενδιαφέροντα τρόπο το ελάχιστο: δύο ασπίδες, ένα περιστύλιο ή ένα άλογο σε πρώτο πλάνο, πολύ εύ-



Επάνω: Ο θρήνος της Αντιγόνης (Ειρήνη Παππά) για τον άταφο αδελφό της. Κάτω: Ο θρήνος του Κρέοντα (Μάνος Κατράκης) για την αυτοκτονία του γιου του.

Ο Γιώργος Κωνσταντίνου, ο Γιώργος Τζαβέλλας και η Μάρω Κοντού στα γυρίσματα του «Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα».

γλωττα μας μεταφέρουν στο κλίμα των σκηνών που ακολουθούν). Η βοήθεια της (ασπρόμαυρης) φωτογραφίας είναι αποτελεσματική. Τα ντεκόρ δημιουργούν μια κλειστοφοβική ατμόσφαιρα, προοικονομώντας τη μοίρα των ηρώων, ενώ το πλήθος κινείται πειστικά στο χώρο. Και, βέβαια, το καθαρό περίγραμμα του προσώπου της Ειρήνης Παππά και η μελαγχολική σοβαρότητα της ερμηνείας της εγγυώνται, συν τοις άλλοις, για τις καλές σχέσεις της ταινίας με το χρόνο.

Αύγουστος 1994

Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα

Παραγωγή: Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης. **Σκηνοθεσία-Σενάριο:** Γιώργος Τζαβέλλας. **Φωτογραφία:** Νίκος Γαρδέλης. **Μουσική:** Κώστας Καπνίσης. **Ντεκόρ:** Πέτρος Καπουράλης. **Μηχανικός ήχου:** Νίκος Δεσποτίδης. **Μοντάζ:** Γιώργος Τσαούλης. **Διεύθυνση παραγωγής:** Γιάννης Πετροπουλάκης. **Παίζουν:** Γιώργος Κωνσταντίνου, Μάρω Κοντού, Δέσπω Διαμαντίδου, Κατερίνα Γώγου, Σταύρος Ξενίδης, Λίλη Παπαγιάννη, Δημήτρης Καλλιβωκάς, Καίτη Λαμπροπούλου, Τασσώ Καββαδία, Νάσος Κεδράκας, Κώστας Δούκας, Δέσποινα Νικολαΐδου, Άγγελος Αντωνόπουλος **Πρώτη προβολή:** 18 Ιανουαρίου 1965. **Εισπράξεις:** 297.273 εισιτήρια. **Φεστιβάλ:** Βερολίνου (1965), Σικάγου [(1965), Βραβείο σκηνοθεσίας].

Ο Αντωνάκης, υπάλληλος σε υπουργείο, συζεί δέκα χρόνια με την κυρία Ελένη, στην οποία και φέρεται αυταρχικά, σαν να ήταν υπηρέτριά του. Ύστερα από επίμονες πιέσεις φίλων, δέχεται τελικά να την παντρευτεί. Όμως η σύζυγός του αρχίζει να διεκδικεί ό,τι της στέρησε όλα αυτά τα χρόνια ο Αντωνάκης. Έξαλλος εκείνος γι' αυτή την απότομη αλλαγή, που ανέτρεψε δέκα χρόνια συμβίωσης, εγκαταλείπει τη συζυγική εστία και ζητά διαζύγιο. Το ζευγάρι ξανασυναντιέται ύστερα από χρόνια στα ερείπια του παλιού τους σπιτιού και αναπολεί τις στιγμές που πέρασε εκεί.

«Η αστεφάνωτη»
του Γιώργου Τζαβέλλα

Δεν επιχειρώ κινηματογραφική μεταφορά της κωμωδίας μου, αντιγράφοντας πιστά την υπόθεσή της. Αυτός ο τρόπος κινηματογραφικής γραφής είναι τελείως ξένος με τις καλλιτεχνικές μου πεποιθήσεις. *Η αστεφάνωτη** θα βγει ένα καινούργιο έργο: κινηματογραφική ανάπλαση του θεατρικού θέματος, με βάση τον κεντρικό μύθο, με την προσθήκη κινηματογραφικών πλάνων. Το φλας-μπακ, η γνωστή κινηματογραφική αφήγηση μέσω των αναδρομικών εικόνων, θα μου επιτρέψει να χειριστώ το θέμα με απόλυτη ελευθερία. Στην πραγματικότητα, *Η αστεφάνωτη* θα κινείται μέσα σε μια κωμικοτραγική, θα έλεγα, ατμόσφαιρα. Βλέπετε, στην καλλιτεχνική δημιουργία δεν υπάρχει πάντοτε ουσιαστική κωμωδία ή δράμα. Είναι ζήτημα οπτικού πρίσματος μέσα απ' το οποίο βλέπει ο δημιουργός μια κατάσταση ρεαλιστική ή φανταστική, αδιάφορο.

Με δυο λόγια, *Η αστεφάνωτη* αντιπροσωπεύει την περίπτωση της γυναίκας που, ενώ συζεί μ' έναν άντρα για πολλά χρόνια, χωρίς βάσιμη ελπίδα για νόμιμη αποκατάσταση, όταν αναπάντεχα έρχεται ο γάμος ως φορέας μιας μονιμότερης ευτυχίας, ανακαλύπτει πως, στην ουσία, ο θεσμός αυτός δεν προσθέτει τίποτα περισσότερο στις σχέσεις της με τον άντρα που αγαπά. Και η καταστροφή της ιδιόμορφης και άπιαστης αρμονίας που δέσποζε στις ψυχές και των δύο από τότε που ζούσαν παράνομα, είναι αναπόφευκτη.

Το θέμα της *Αστεφάνωτης* προσφέρεται, νομίζω, για μια καθαρά ελληνική –ηθογραφική, θα έλεγα, με την ευρύτερη έννοια της λέξεως– κινηματογραφική εκμετάλλευση της αθηναϊκής καθημερινότητας. Η ταινία θα έχει ψυχογραφικό χαρακτήρα. Οι ήρωες θ' αντιμετωπίζουν την πραγματικότητα με καθαρά ρωμέικο τρόπο, σε τελείως εκσυγχρονισμένα πλαίσια. Από σκηνοθετικής πλευράς, το οπτικό μου πρίσμα θα προσπαθήσω να κινείται σε διεθνή επίπεδα. Φιλοδοξία μου: να δημιουργήσω μια ρωμέικη σάτιρα, χωρίς θεατρικές καταβολές· μια σάτιρα με βαθιές ανθρώπινες ρίζες. Δύο προβλήματα αντιμετωπίζω αυτή τη στιγμή: της ελεύθερης κινηματογραφικής μετάπλασης του θεατρικού έργου, ώστε να ξεπηδήσει ένα καινούργιο κινηματογραφικό έργο, και του κατάλληλου πρωταγωνιστή που θα ερμηνεύσει το ρόλο του κεντρικού ήρωα. Ο ηθοποιός αυτός, εκτός απ' την αδρή, αρρενωπή εμφάνιση, θα πρέπει να συγκεντρώνει και μεγάλα υποκριτικά προσόντα· μια υποκριτική ευαισθησία, που να του επιτρέπει από τις καταστάσεις της σάτιρας να βγάζει πηγαία και τις δραματικές αποχρώσεις του ρόλου – και τανάπαλιν.

Εφημερίδα «Το Βήμα», 19 Απριλίου 1964

* *Τίτλος με τον οποίο ο ίδιος ο Τζαβέλλας ανακοίνωσε ότι θα μετέφερε στην οθόνη το θεατρικό του έργο* Η γυνή να φοβήται τον άνδρα.

Από το θέατρο στον κινηματογράφο
του Μπάμπη Ακτσόγλου

Λέγεται ότι ο Γιώργος Τζαβέλλας ήταν ιδιαίτερα αγαπητός στους πρωταγωνιστές του, γιατί ήταν πολύ ευγενικός μαζί τους και σπάνια επενέβαινε στον τρόπο παιξίματός τους. Αν αληθεύει αυτό το ανέκδοτο, θα πρέπει ν' ανακηρύξουμε την ευγένεια ως τον καλύτερο δάσκαλο καθοδήγησης των ελλήνων ηθοποιών πάνω σε αυστηρώς κινηματογραφικά δραματουργικά πρότυπα.

Επειδή όμως οι καλοί τρόποι χαρακτήριζαν και συνεχίζουν να

χαρακτηρίζουν πολλούς άλλους έλληνες σκηνοθέτες, χωρίς όμως οι ηθοποιοί τους να έχουν τη φυσικότητα των ηρώων του Γιώργου Τζαβέλλα, το μυστικό της επιτυχίας του δημιουργού της *Αντιγόνης* πρέπει ν' αναζητηθεί αλλού: στην καθαρά κινηματογραφική σύλληψη ακόμα και των πιο θεατρικών του σεναρίων, έτσι ώστε, χάρη στο αναλυτικό ντεκουπάζ, την κατάτμηση του χώρου, τη λειτουργική χρήση των γκρο-πλάνων, σχεδόν να «εξαναγκάζεται» ο ηθοποιός να παίξει με διαφορετικούς όρους από εκείνους της θεατρικής σκηνής.

Λαμπρό παράδειγμα το *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*. Η ταινία στηρίζεται σ' ένα θεατρικό έργο του ίδιου του σκηνοθέτη, που γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Τι πιο κοινότοπο για το ελληνικό σινεμά του '60 απ' την κινηματογραφική διασκευή ενός θεατρικού έργου! Όλες σχεδόν οι μεγάλες επιτυχίες εκείνης της περιόδου ήταν μεταφορές θεατρικών έργων, συχνά με τους ίδιους πρωταγωνιστές, κινηματογραφημένες σε τρεις-τέσσερις χώρους, ταινίες που οι σεναριογράφοι (και συνήθως σκηνοθέτες τους) ελάχιστα ενδιαφέρονταν ν' αναπτύξουν κινηματογραφικά. Μπορεί να υπήρχαν μερικές λήψεις ή και μεταφορές σκηνών σε εξωτερικούς χώρους, αλλά όλη η δραματουργική σύλληψη στηριζόταν στους διαλόγους. Όχι πως δεν μπορούσαν να κάνουν κάτι διαφορετικό. Απλώς, είχαν συμμορφωθεί με τις συγκεκριμένες νόρμες παραγωγής των στούντιο, που απαιτούσαν έναν μέγιστο αριθμό ταινιών με τον λιγότερο κόπο, χρήμα και ρίσκο.

Αντίθετα, ο Γιώργος Τζαβέλλας διατήρησε μέχρι το τέλος τής καριέρας του την πολυτέλεια να σκέφτεται με κινηματογραφικό μάτι τις ταινίες του. Θαύμαζε τον Charlie Chaplin όχι μόνο για το εξαιρετικό του ταλέντο, αλλά και για τον περφεξιονισμό του. Και συχνά σε συζητήσεις ή γραπτά του ανέφερε το παράδειγμα του φινάλε από *Τα φώτα της πόλης*, όπου για ένα και μοναδικό πλάνο ο Chaplin ξόδεψε χιλιόμετρα νεγκατίφ. Μπορεί οι συνθήκες της ελληνικής παραγωγής να μη σήκωναν τέτοιες πολυτέλειες και συχνά οι ταινίες να γυρίζονταν στα θεατρικά διαλείμματα των πρωταγωνιστών τους, βεβιασμένα, ώστε να προλάβουν την επόμενη θεατρική σεζόν. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι δεν μπορούσε να γίνει μια προσεκτική προετοιμασία σε επίπεδο παραγωγής και, κυρίως, σε στοχασμό για το πώς θα επιτευχθεί το καλύτερο σκηνοθετικά αποτέλεσμα – μια πολυτέλεια, που τελικά την είχε μόνο ο Γιώργος Τζαβέλλας απ' τους σκηνοθέτες της γενιάς του («Εγώ την *Κάλπικη λίρα* τη γύρισα σε 12 μήνες» καυχάται με δικαιολογημένη υπερηφάνεια προς τον Αλέκο Σακελλάριο).

Θεατρικό έργο λοιπόν το *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*, αυτό όμως που βλέπουμε στην οθόνη, είναι καθαρός κινηματογράφος. Υπάρχει πριν απ' όλα η αίσθηση της πόλης που αλλάζει, και μαζί μ' αυτή την αλλαγή ένα ολόκληρο κεφάλαιο της ζωής των δύο πρωταγωνιστών σβήνει οριστικά – μια αίσθηση που βγαίνει συνεχώς απ' όλη τη ροή της ταινίας και όχι με δυο-τρία πανοραμικά πλάνα της Αθήνας από τον Λυκαβηττό, όπως συνηθιζόταν ν' αρχίζουν οι ελληνικές ταινίες εκείνης της περιόδου. Υπάρχει επίσης η αίσθηση της φθοράς του χρόνου πάνω στους ήρωες – ένα δραματουργικό στοιχείο, που μόνο ο κινηματογράφος μπορεί ν' αποδώσει, κι όχι το θέατρο. Υπάρχει, τέλος, το παίξιμο των ηθοποιών που αγγίζουν την τελειότητα και την αλήθεια των μεγάλων κωμικών του ιταλικού κινηματογράφου εκείνης της εποχής: ο Γιώργος Κωνσταντίνου θυμίζει τον Alberto Sordi ή τον Nino Manfredi, ενώ η Μάρω Κοντού, υπέροχη όσο ποτέ άλλοτε στην καριέρα της, έχει κάτι απ' τη σεμνότητα, αλλά και το εκρηκτικό ταλέντο της Monica Vitti. Αρκεί να θυμηθεί κανείς τη λάμψη του προσώπου της στη σκηνή τού γάμου, τη συγκίνηση που νιώθει όταν προηγουμένως ο Αντωνάκης της προτείνει (επιτέλους) να παντρευτούν, τη μεταμόρφωση του χαρακτήρα της απ' τη στιγμή που είναι πλέον και κοινωνικά καταξιωμένη ως σύζυγος, την υπερήφανη στάση που κρατά, προσπαθώντας να συγκρατήσει τα συναισθήματά της, στην τελική συνάντηση του ζεύγους στο ερειπωμένο σπίτι.

Τις ίδιες παρατηρήσεις περί της κινηματογραφικότητας των ηθοποιών μπορούμε να τις κάνουμε και ως προς τους περισσότερους από τους δεύτερους χαρακτήρες (ας συγκριθεί π.χ. η υπηρέτρια Κατερίνα Γώγου με τα δουλικά που υποδύθηκε κατά καιρούς η Δέσποινα Στυλιανοπούλου), αν και ορισμένοι απ' αυτούς διέφυγαν της προσοχής του Γιώργου Τζαβέλλα και ηχούν παράφωνα στο σύνολο. Σε όλη όμως τη διάρκεια της ταινίας, υπάρχει η αίσθηση της κινηματογραφικής ροής, των δραματικών εναλλαγών, του κωμικού που δεν εκπίπτει ποτέ σε φαρσικό (παρά τους ολοφάνερους πειρασμούς) και του κοινωνικού στοιχείου που (επιτέλους σε ταινία του Τζαβέλλα) δεν γίνεται μελόδραμα.

Το *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα* αποτελεί ένα μάθημα σκηνοθεσίας, για το πώς κανείς, ξεκινώντας με τους όρους του παιχνιδιού των μεγάλων στούντιο παραγωγής (στην προκειμένη περίπτωση: της εταιρείας Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης), καταφέρνει να τους ξεπεράσει, προς όφελος της ταινίας και του ελληνικού κινηματογράφου γενικότερα. Είναι κρίμα που ο Τζαβέλλας δεν μπόρεσε να κάνει άλλη ταινία στη συνέχεια. Όπως είναι κρίμα που ελάχιστα εκτιμήθηκε το παράδειγμά του. Ίσως όμως τώρα να είναι η ευκαιρία για τη νεότερη γενιά των κινηματογραφιστών μας, αυτήν που πελαγοδρομεί στις συμβάσεις των τηλεοπτικών σίριαλ, να διδαχθεί κάτι από τον Γιώργο Τζαβέλλα – ενός δημιουργού που, χωρίς ν' αναιρεί ποτέ τη λαϊκότητα των ταινιών του, κατάφερε να είναι πιστός στο καλλιτεχνικό δραμά του, να μη συμβιβάζεται με τους παραγωγούς και ν' ακολουθεί ένα δρόμο μοναχικό, αλλά καταξιωμένο με δάφνες και διεθνείς διακρίσεις.

Αύγουστος 1944

Οι πρώτες εντυπώσεις μετά το γάμο: ο Γιώργος Κωνσταντίνου, η Μάρω Κοντού και η Δέσπω Διαμαντίδου στο «Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα».

Θεατρογραφία

Ο κλέφτης της καρδιάς μου

Οπερέτα των Γιώργου Τζαβέλλα και Νίκου Τσιφόρου, σε μουσική Γιώργου Τζαβέλλα. Ανέβηκε από το θίασο Μακρή-Χαντά-Οικονόμου στο θέατρο «Μοντιάλ», στις 22 Οκτωβρίου 1936.

Παραμύθι ενός φεγγαριού

Δραματική κομεντί, σε σκηνοθεσία Βασίλη Λογοθετίδη. Ανέβηκε από το θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη στο Θέατρο «Ρεξ», στις 5 Απριλίου 1946.

Αθάνατος Ρωμιός

Επιθεώρηση σε μουσική Σουγιούλ. Ανέβηκε από το θίασο του Κούλη Στολίγκα στο θέατρο «Ακροπόλ», στις 30 Μαΐου 1950.

Η γυναίκα με το βέτο

Επιθεώρηση σε μουσική Σουγιούλ. Ανέβηκε στο θέατρο «Ακροπόλ», στις 19 Ιουλίου 1950.

Πάμε πρίμα

Επιθεώρηση των Γιαλαμά-Θίσβιου-Τζαβέλλα, σε μουσική Σουγιούλ. Ανέβηκε από τον Νέο Μουσικό Οργανισμό (Σπεράντζα Βρανά, Κούλης Στολίγκας, Νίκος Σταυρίδης κ.ά.) στο θέατρο «Παπαϊωάννου», στις 28 Νοεμβρίου 1950.

Όλα τον ανήφορο

Επιθεώρηση των Γιαλαμά-Θίσβιου-Τζαβέλλα, σε μουσική Σουγιούλ. Ανέβηκε από τον Νέο Μουσικό Οργανισμό (Καίτη Ντιριντάουα, Λέλα Σκορδούλη κ.ά.) στο θέατρο «Παπαϊωάννου», στις 21 Μαρτίου 1951.

Η γυνή να φοβήται τον άνδρα

Κωμωδία. Ανέβηκε από το θίασο του Βασίλη Λογοθετίδη, σε σκηνοθεσία του ίδιου, στο θέατρο «Αθηνών», στις 15 Οκτωβρίου 1959.

7... θανάσιμα αμαρτήματα

Σπονδυλωτή κωμωδία των Γιαλαμά, Γκούφα, Παπαδούκα, Πρετεντέρη, Σακελλάριου, Ψαθά και Τζαβέλλα. Τίτλος του σκετς του Τζαβέλλα: «Η λαγνεία». Ανέβηκε από το θίασο Κατερίνας στο θέατρο «Άλφα», στις 23 Φεβρουαρίου 1962.

Και μη χειρότερα

Επιθεώρηση των Σακελλάριου-Τζαβέλλα, σε μουσική Γιώργου Μουζάκη. Ανέβηκε από το θίασο Πάντζα-Μηλιάδη-Μοσχονά-Παράβα, στο θέατρο «Μετροπόλιταν», το φθινόπωρο του 1968.

Ησαΐα χόρευε

Αυτόνομο σκετς στην επιθεώρηση «Κάτω στον Πειραιά». Ανέβηκε από το θίασο Σαπουντζάκη-Βρανά-Φέρμη, στο θέατρο «Πειραιεύς», τη σεζόν 1970-71.

Ντόρα

Δραματική κομεντί, σε σκηνοθεσία Ντίνου Δημόπουλου. Ανέβηκε από το θίασο Γιούλη-Βογιατζή-Καρρά, στο θέατρο «Αμιράλ», στις 10 Νοεμβρίου 1972.

«Παραμύθι ενός ψεγγαριού»
(Θέατρο «Ρεξ», 1946).

«Η γυνή να φοβήται
τον άνδρα»
(Θέατρο «Αθηνών», 1959).

Ο θεατρικός Γιώργος Τζαβέλλας

του Κώστα Γεωργουσόπουλου

Δεν είναι πολλά τα θεατρικά έργα του Γ. Τζαβέλλα που έφτασαν στη σκηνή: τέσσερα όλα κι όλα, αν εξαιρέσει κανείς τα επιθεωρησιακά νούμερα που έγραψε μαζί με άλλους συναδέλφους. Τα τέσσερα μάλιστα έργα του απέχουν μεταξύ τους δέκα χρόνια, έτσι ώστε να μπορεί να ισχυριστεί κανείς πως το θέατρο ήταν για τον Τζαβέλλα όχι τόσο μια επαγγελματική δραστηριότητα, όσο μια έκφραση εσωτερικής ανάγκης. Πράγματι, τα έργα αυτά [*Ο κλέφτης της καρδιάς* (1936), *Παραμύθι ενός φεγγαριού* (1946), *Η γυνή να φοβήται τον άνδρα* (1959), *Ντόρα* (1964)] αποτυπώνουν τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις τής θεατρικής γραφής. Το πρώτο είναι μια κλασική κομεντί· δηλαδή, η ελληνική εκδοχή για το γαλλικό είδος που ονομάζεται συνήθως «μπουλβάρ». Τερπνή γλώσσα, ανάλαφρη γραφή, επιφανειακές συγκρούσεις, μια μικροαστική περί ηθικής υποκριτική ευλυγισία, χαριτωμένοι ανθρώπινοι τύποι, ευτυχές τέλος.

Ο Τζαβέλλας, στα είκοσι χρόνια του, απέδειξε πόσο κατείχε τη συνταγή της μόδας, πόσο είχε αφομοιώσει την ακροβατική τεχνική που χρειάζεται για να σταθούν στα πόδια τους αυτά τα τετριμμένα θέματα και τα τετριμμένα αισθήματα. Ήταν ένας γεννημένος μάστορας του είδους, που ακολουθούσε κατά πόδας τους δόκιμους προγόνους του: τον ανάλαφρο Ξενόπουλο, τον Μελά, τον Ιωαννόπουλο, τον Λιδωρίκη, τον Γιαννουκάκη.

Μετά το *Παραμύθι ενός φεγγαριού*, εισηγείται μια νέα γραφή, που δεν είχε ούτε προηγούμενο ούτε επόμενο στη δραματουργία μας· μια ονειρική γραφή, μια μελαγχολική φιλοσοφία, μια αξιοπρεπή απαισιοδοξία· κάτι το ρευστό και συνάμα σαγηνευτικό, κάτι το θλιμμένο και συνάμα θωπευτικό. Απροσδιόριστοι χαρακτήρες, υδραργυρικοί, συγκεχυμένα αισθήματα και συναισθηματική υγρασία. Μια έκφραση μεταξύ Cocteau και Ziraudoux, Salacrou και Anouilh της «μαύρης περιόδου».

Στο *Η γυνή να φοβήται τον άνδρα* (που ανέβηκε το 1959), ο Τζαβέλλας χτίζει μια γερή και αυθεντική κωμδία ηθών με καλά χαραγμένες φιγούρες, με γοργούς ρυθμούς, ισορροπημένες συγκρούσεις, αβίαστα απροσδόκητα και «θέσεις» που δεν υποκύπτουν στον πειρασμό και την ευκολία του διδακτισμού. Τις αρετές του τελευταίου του έργου μπορεί να τις αναγνωρίσει κανείς στα σενάριά του μετά το '50, όπου οι χαρακτήρες είναι αδροί, και οι διάλογοι, χωρίς να αποτυπώνουν δουλικά την καθημερινή ομιλία, διασχίζουν τον νεοελληνικό ρυθμό και καθιστούν τη φυσικότητα του λόγου αισθητική αξία.

Δυστυχώς, το τελευταίο θεατρικό έργο του Γιώργου Τζαβέλλα *Ντόρα*, που ανέβηκε στη σκηνή το 1972, αλλά είχε γραφτεί στα μέσα της δεκαετίας του '60, δεν είναι από αυτά που εκπροσωπούν τον Τζαβέλλα, κι είναι καλύτερο να το ξεχάσουμε.

«Αθάνατος Ρωμιός» (Θέατρο «Ακροπόλ», 1950).

Η Ζωή Λάσκαρη στον «Αστερισμό της Παρθένου», που γύρισε τελικά ο Γιάννης Δαλιανίδης.

«Ο αστερισμός της Παρθένου»: ένα απραγματοποίητο σχέδιο

Από τον «Αστερισμό της Παρθένου» στο θάνατο του ελληνικού κινηματογράφου

του Μπάμπη Ακτσόγλου

Το τελευταίο κινηματογραφικό σχέδιο του Γιώργου Τζαβέλλα, που όμως δεν κατάφερε ο ίδιος να πραγματοποιήσει, ήταν Ο αστερισμός της Παρθένου *– ένα φιλόδοξο σχέδιο που, όπως και* Η κάλπικη λίρα, *θα το αποτελούσαν σκετς (τρία), διαφορετικού ύφους το καθένα, αλλά με κοινό γνώρισμα την ερωτική τους τόλμη. Μάλιστα, ο Τζαβέλλας είχε πείσει τους παραγωγούς να δώσουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην Αλίκη Βουγιουκλάκη, η οποία θα εγκαινίαζε με την ταινία αυτή μια νέα περίοδο στην καριέρα της. Ξεφυλλίζοντας το προσωπικό αρχείο του σκηνοθέτη για τον ελληνικό κινηματογράφο, πέφτουμε στις παρακάτω σημειώσεις που συνοδεύουν τα αποκόμματα του Τύπου για τη χρονιά του 1965:*

Ιανουάριος. Ύστερα απ' την επιτυχία που είχε η ταινία μου Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα, *η παραγωγός εταιρεία Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης μου πρότεινε ν' αναλάβω τη σκηνοθεσία της* Μοντέρνας Σταχτοπούτας, *με την Αλίκη Βουγιουκλάκη. Έχοντας ως απαράβατη αρχή να μη σκηνοθετώ ξένα σενάρια, αρνήθηκα, και συμφωνήσαμε να γράψω ένα δικό μου για την Αλίκη.*

Μάρτιος. Στο μεταξύ, έγινε η κοινοπραξία Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης και Φίνος Φιλμ, που άρχισε με κακούς οιωνούς. Στην υπογραφή των συμβολαίων του πρώτου αυτού «τραστ» του ελληνικού κινηματογράφου, τη Δευτέρα 3 Μαΐου 1965, πέθανε από συγκοπή ο Απόλλων Μαγγλής, απ' τη χαρά του που ήταν ο πρωτεργάτης της ιδέας. Προσωπικά, είχα πάψει να συνεργάζομαι με τη Φίνος Φιλμ από πολλά χρόνια, αλλά η κοινοπραξία των δύο μεγάλων κινηματογραφικών οργανισμών δεν επηρέασε την αρχική συμφωνία με την εταιρεία Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, γιατί, εκτός απ' τις ταινίες που θα γύριζαν ως συμπαραγωγοί οι δύο κοινοπρακτούντες, μπορούσε ο καθένας χωριστά να γυρίσει ταινία για λογαριασμό του. Ανεξάρτητα λοιπόν απ' το δημιουργηθέν «τραστ», εγώ έψαχνα να βρω καμιά καλή ιδέα σεναρίου για την Αλίκη.

Ιούνιος. Επιτέλους, τις παραμονές που θα έφευγα για το Φεστιβάλ του Βερολίνου, όπου θα συμμετείχε η χώρα μας με τη Γυνή, *μου γεννήθηκε ξαφνικά η αρχική ιδέα. Το γεγονός αναγγέλθηκε αμέσως, χωρίς ακόμα να 'χω γράψει το σενάριο. Η ιδέα υπήρχε μόνο στο μυαλό μου: ένα πρωτότυπο φιλμ με τρία σκετς – τρεις διαφορετικοί ρόλοι για την Αλίκη (ξανθιά, μελαχρινή και κοκκινομάλλα), ένα ρεσιτάλ ηθοποιίας γι' αυτήν, που θ' αξιοποιούσε το ταλέντο της έξω απ' τις συνηθισμένες επιτεύξεις της αιώνιας «γατούλας» και «μαθήτριας». Καιρός ήταν να ενηλικιωθεί και κινηματογραφικά.*

Τη Δευτέρα 11 Ιουλίου 1966, ο Γιώργος Τζαβέλλας και η Αλίκη Βουγιουκλάκη έδωσαν συνέντευξη Τύπου, με την οποία επισημοποιούσαν τη συνεργασία τους.

Διαβάζουμε στον ημερήσιο Τύπο της επομένης:

– Έφτασε η ώρα μου, κι αν όλα πάνε καλά, τότε μια νέα καριέρα, την καριέρα ποιότητας, θ' αρχίσω στην ελληνική οθόνη.

Η Αλίκη Βουγιουκλάκη κάθεται δίπλα στον Γιώργο Τζαβέλλα και φαίνεται σαν να στηρίζει όλες τις ελπίδες της σ' αυτόν. Η ποιότητα την απασχολεί ιδιαίτερα.

– Επί δέκα χρόνια τώρα (λέει), νιαουρίζω κι έδωσα όλο τον εαυτό μου σ' αυτά τα νιαουρίσματα. Χωρίς να θέλω να υποτιμήσω την ελληνική κωμωδία, μπορώ να πω ότι το ψρέσκο, ζωηρό κορίτσι μ' έχει κουράσει πια. Η Αλίκη ως... κατάλληλη σταματάει. Αρχίζω λοιπόν τις ακατάλληλες ταινίες με τον Αστερισμό της Παρθένου, *που έγραψε και σκηνοθέτησε ο Γιώργος Τζαβέλλας για λογαριασμό της εταιρείας Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης.*

– Ζητάμε από τον κ. Τζαβέλλα να μας μιλήσει για τη νέα του ταινία.

– Η νέα μου αυτή ταινία μ' έχει απασχολήσει επί δύο χρόνια τώρα, γιατί ευελπιστώ να είναι κάτι άλλο απ' ό,τι δίνει συνήθως

ο ελληνικός κινηματογράφος. Κι επειδή πιστεύω στο ταλέντο της Αλίκης, γιατί κανείς δεν γίνεται κάτι αν δεν έχει και ταλέντο, της ανέθεσα το ρόλο αυτό, που έχει ιδιαίτερες αξιώσεις και που είμαι πεπεισμένος ότι θα τις αποδώσει η Αλίκη. Πρόκειται λοιπόν για ένα φιλμ που θα έχει μία βασική ιστορία, αλλά αυτή θα εκτυλίσσεται σε τρία σκετς. Η Αλίκη θα υποδύεται ένα απόβρασμα της κοινωνίας, μια γυναίκα του πεζοδρομίου, η οποία θα διηγείται σε τρεις πελάτες της (στον καθένα χωριστά, ψυσικά) πώς κύλησε στο βούρκο. Δε θα λέει, όμως, την πραγματική ιστορία της, γιατί δε θα παρουσιάζει κανένα ενδιαφέρον. Θα λέει στον καθένα εκείνο που έχει ψυχολογήσει ότι θέλει αυτός. Η Βουγιουκλάκη θα εμφανιστεί στο φιλμ μελαχρινή, ξανθιά και κοκκινομάλλα. Η ταινία θα είναι ασπρόμαυρη και θ' αρχίσει να γυρίζεται τον Αύγουστο.

Είναι η πρώτη φορά που η Βουγιουκλάκη γυρίζει ταινία με τον Γιώργο Τζαβέλλα. Κι είναι η πρώτη φορά που θα γυρίσει ακατάλληλη ταινία. Δικαιολογημένος λοιπόν ο εκνευρισμός της όταν λέει:

– Περιμένω με αγωνία το αποτέλεσμα αυτής της ταινίας. Πιστεύω να είναι η αρχή της νέας μου καριέρας.[1]

Η Αλίκη Βουγιουκλάκη δεν τόλμησε τελικά να κάνει το μεγάλο άλμα στην καριέρα της. Βρήκε το σενάριο υπερβολικά τολμηρό, αλλά ο Γιώργος Τζαβέλλας, παρά τις πιέσεις των παραγωγών, δεν δέχθηκε να το αλλάξει και να το φέρει πιο κοντά στην εικόνα της «εθνικής» μας σταρ. Η περιπέτεια αυτή στοίχισε πολύ στον Γιώργο Τζαβέλλα, ο οποίος δεν μπόρεσε να γυρίσει άλλη ταινία. Για να μην πάει χαμένο το σενάριο, το έδωσε τελικά στον Φίνο, ο οποίος, με τη σειρά του, το παρέδωσε στα χέρια του Γιάννη Δαλιανίδη για να το ρετουσάρει. Ο αστερισμός της Παρθένου γυρίστηκε το 1973, με πρωταγωνίστρια τη Ζωή Λάσκαρη, δε διέφερε απ' τις άλλες ερωτικές ελληνικές ταινίες που είχαν αρχίσει να γυρίζονται σωρηδόν στα τελευταία χρόνια της δικτατορίας, κι είχε μέτρια εισπρακτική επιτυχία (120.000 εισιτήρια). Η πίκρα του Γιώργου Τζαβέλλα για την τύχη του σεναρίου, αλλά και για την πορεία του ελληνικού κινηματογράφου, αποτυπώνεται σ' ένα χειρόγραφό του κείμενο που βρήκαμε στο προσωπικό του αρχείο. Είναι το τελευταίο που έγραψε ο δημιουργός της Αντιγόνης κι έχει ως χαρακτηριστικό τίτλο:

Ο θάνατος του κινηματογράφου

Ύστερα από την Ντόρα, Ο αστερισμός της Παρθένου είναι το δεύτερο έργο μου που έμεινε κάμποσα χρόνια στο συρτάρι και παρουσιάστηκε κι αυτό μετά το θάνατο της Μήλιας (ορόσημο για μένα, που άλλαξε ολόκληρη τη ζωή μου, στα 53 μου χρόνια).

Αλλά δεν ήταν μόνο ο χαμός του πολύτιμου συντρόφου, της Μούσας μου, που πίστεψα και αγάπησα με τόση λατρεία, με συνέπεια από τη λύπη μου να πέσω άρρωστος με σοβαρότατο εγκεφαλικό επεισόδιο και να τεθώ προσωρινά «εκτός μάχης»... Ήταν κι ένας άλλος θάνατος που με έπληξε καίρια και δε μ' άφησε ν' αντιδράσω και να συνέλθω. Εκτός απ' τη γυναίκα μου, πέθανε και κάτι άλλο, που αγάπησα όσο κι αυτήν· πέθανε η δουλειά μου: ο κινηματογράφος.

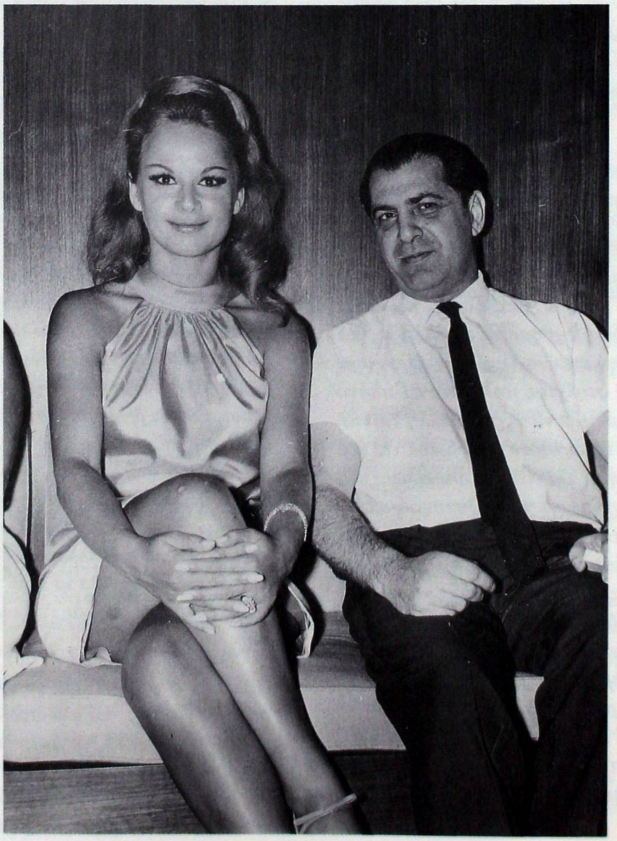
Κανείς μας δεν φανταζόταν πως θα εισβάλει κάποια μέρα η TV για να θανατώσει τον κινηματογράφο. Πιστεύαμε, στην Ελλάδα τουλάχιστον, πως ο Ρωμιός, λόγω ιδιοσυγκρασίας, δεν μπορεί να κλειστεί στο σπίτι μπροστά σ' ένα κουτί, πως είναι κοινωνική ανάγκη γι' αυτόν να βγει, να κυκλοφορήσει, να πάει στο θέατρο, στο σινεμά... Τα μαθήματα των άλλων χωρών δεν τα λάβαμε υπόψη μας. Στην Αμερική, οι κινηματογραφικές αίθουσες έκλεισαν κατά εκατοντάδες κι έγιναν γκαράζ. Γιατί λοιπόν δεν ήταν επόμενο να περάσουμε κι εμείς μια ανάλογη κρίση, όταν θα έφτανε και στην Ελλάδα η τηλεόραση; Όταν γράφτηκε Ο αστερισμός της Παρθένου (ειδικά για την Αλίκη Βουγιουκλάκη), η τηλεόραση δεν είχε έρθει ακόμα στην Ελλάδα. Ο κινηματογράφος βρισκόταν στην εποχή της μεγάλης του ακμής, ετησίως γυρίζονταν περί τις 100 ταινίες, και η Αλίκη ήταν η «εθνική» μας σταρ, η Α.Β., είδωλο του κοινού. Κι ασφαλώς θα ήταν η μεγαλύτερή μου επιτυχία αν γυριζόταν τότε το σενάριο. Δυστυχώς, όμως, μεσολάβησαν πολλά παρασκήνια, και δε γυρίστηκε, επειδή ο προϋπολογισμός του φιλμ θεωρήθηκε πανάκριβος, κι εγώ δεν δέχτηκα να κάνω καμιά παραχώρηση και κανένα συμβιβασμό στις απόψεις των παραγωγών Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης.

Πέρασαν εννέα χρόνια από το 1965 που αναγγέλθηκε το φιλμ, χωρίς να γυριστεί, και φτάσαμε στη μεγάλη κρίση του κινηματογράφου, στο 1973, τη χρονιά που όλοι οι έλληνες παραγωγοί σταμάτησαν το γύρισμα ταινιών, με μοναδική εξαίρεση τον Φίνο. Τότε, δέχτηκα την πρόταση του Φίνου και του παραχώρησα το σενάριο για να μην πάει χαμένο και να γυριστεί τελικά με

άλλη πρωταγωνίστρια (Ζωή Λάσκαρη) και με άλλο σκηνοθέτη (τον Γιάννη Δαλιανίδη). Ήταν η μεγαλύτερη παραχώρηση που έκανα στη ζωή μου, αλλά ας όψεται η TV.

Έτσι, το χρονικό του Αστερισμού της Παρθένου, *που περιλαμβάνεται στις επόμενες σελίδες,*[2] *αρχίζει από την εποχή που η έβδομη τέχνη στον τόπο μας βρισκόταν σε πλήρη άνθηση και, σιγά σιγά, χρονιά με τη χρονιά, έπεσε σε πλήρη μαρασμό εξαιτίας της τηλεόρασης – ένα χρονικό που, αλίμονο, θα μπορούσε να πάρει τον θλιβερό τίτλο: «Ο θάνατος του ελληνικού κινηματογράφου».*

1 Εφημερίδα «Τα Νέα», 12 Ιουλίου 1966.
2. Εννοεί: του αρχείου.



Η Αλίκη Βουγιουκλάκη και ο Γιώργος Τζαβέλλας στη συνέντευξη Τύπου της 11ης Ιουλίου 1966, όπου αναγγέλλουν την επικείμενη συνεργασία τους.

«Ο αστερισμός της Παρθένου» – Απόσπασμα σεναρίου

(Στις Σκηνές 1 και 2, η Κούκλα και η Άλλη καταφέρνουν να ξεφύγουν απ' την έφοδο της αστυνομίας που συλλαμβάνει τις τροτέζες της Λεωφόρου Συγγρού.)

ΣΚΗΝΗ 3
ΛΕΩΦΟΡΟΣ – ΝΥΧΤΑ.

21. *Κλοζ-απ*: Δυο τσιμεντοσωλήνες υπονόμων, διαμέτρου 75 εκ., πεταμένοι κάπου εκεί, σ' ένα οικόπεδο, από εκτελούμενα έργα, ο ένας πλάι στον άλλον.
Απόλυτη σιωπή. Ακούγεται μόνον ο απομακρυσμένος θόρυβος των περαστικών αυτοκινήτων της Λεωφόρου.
Από την τρύπα του ενός σωλήνα, ξεπροβάλλει η Κούκλα, που σφυρίζει συνθηματικά προς την άλλη τρύπα.
Κούκλα: (Σφύριγμα).
Από τον άλλο τσιμεντοσωλήνα προβάλλει το κεφάλι της Άλλης τροτέζας.
Η Άλλη: Φύγανε;
Κούκλα: Έλα...
Η Κούκλα σέρνεται και βγαίνει από το πλάνο. Η Άλλη ακολουθεί.

22. *Γενικό Πλάνο*: Οι δύο τροτέζες πλησιάζουν προς το φακό, στο άδειο πεζοδρόμιο.
Η Άλλη: Πω, πω, ερημιά! Όλες τις μαζέψανε!
Κούκλα: Και δε χαίρεσαι; Παραπληθύναμε τελευταία...
Έχουν φτάσει σε *Τέταρτο Πλάνο*. Ενώ φτιάχνει τη ζαρτιέρα της:
Κούκλα: Στο διάολο! Ξέσκισα την κάλτσα μου...
Τράβελινγκ στο πόδι της.
Κούκλα: Καινούργιο ζευγάρι! Κοίτα! Κοίτα!

23. *Τέταρτο Πλάνο*: Ένας αξύριστος, χοντρομούρης, εργατικός τύπος, πάνω σε μια τρίκυκλη μοτοσικλέτα μεταφορών της κακιάς ώρας, κοντοστέκεται και απολαμβάνει το θέαμα με βλακώδες χαμόγελο.
Ήχος μοτοσικλέτας.

24. *Τρίτο Πλάνο*: Η Κούκλα που τον αντιλαμβάνεται.
Κούκλα: Τι σταμάτησες, βρε μουντζούρη; Τα 'δες τα μούτρα σου στο καθρεφτάκι του τιμονιού σου;

25. *Τρίτο Πλάνο*: Ο χοντρομούρης Μοτοσικλετιστής, εξακολουθώντας να χαμογελάει βλακωδώς.
Μοτοσικλετιστής: Για ωραίους ψάχνεις;

26. *Τρίτο Πλάνο*: Η Κούκλα.
Κούκλα: Απόψε το 'χω μονοπώλιο και διαλέγω... Άντε στρί'!

27. *Γενικό Πλάνο*: Η Κούκλα και ο Μοτοσικλετιστής διαπληκτίζονται.
Μοτοσικλετιστής: Τι λες; Πενήντα σαν κι εσένα θα 'βρω παραπάνω!
Ο Μοτοσικλετιστής φεύγει.
(Ήχος μοτοσικλέτας.)
Κούκλα: Βρε άντε χάσου από κει, παλιοβρομιάρη!

28. *Τέταρτο Πλάνο*: Ένα αυτοκίνητο πλησιάζει. Το οδηγεί ένας χαμογελαστός ασπρομάλλης Γέρος. Πλάι του, μια χοντρή και αξιοπρεπής Σύζυγος. Σταματούν να χαζέψουν το επεισόδιο, κοιτάζοντας προς το πεζοδρόμιο.
Η φωνή της Κούκλας: (Μουντζούρη! Άντε πλύσου πρώτα...)

29. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Κούκλα, σκασμένη στα γέλια. *Τράβελινγκ* πίσω, μέχρι να φανεί το πόδι της, που ακουμπά στην πέτρα, με ανασηκωμένο το φουστάνι της. Πλάι της, η Άλλη. Αντιλαμβάνονται το αυτοκίνητο που στάθηκε.
Κούκλα: Τι σταματήσατε να δείτε του λόγου σας; Ή είδες γάμπα και θόλωσε το μάτι σου, γερο-μπισμπίκη; Χρόνια θα 'χες να δεις, ώς φαίνεται! Χα, χα, χα!

30. *Δεύτερο Πλάνο*: Ο Γέρος, μουδιασμένος. Η χοντρή Σύζυγος απαντά με αμείλικτο ύφος:
Η Σύζυγος: Θα 'πρεπε να σας τουφεκίζουν στις πλατείες εσάς, να γλιτώσει η τίμια κοινωνία από το αίσχος σας! Πόρνη! Ξεκίνα, Τζώνη!
Ο Γέρος προσπαθεί να βάλει μπρος.
(Ήχος μίζας που δεν παίρνει μπρος.)

31. *Πρώτο Πλάνο*: Η Κούκλα, πειραγμένη, κρύβοντας όσο μπορεί το θυμό της κάτω από ψεύτικη ειρωνεία:
Κούκλα: Τι είπες, φώκια μου; Αν δεν υπήρχαμε εμείς, πώς θα ξεχωρίζατε του λόγου σας, οι τίμιες; Βρε άντε στο διάολο κι εσείς....

32. *Δεύτερο Πλάνο*: Ο Γέρος βάζει επιτέλους μπρος, και το αυτοκίνητο σπεύδει να εξαφανιστεί.

33. *Πρώτο Πλάνο*: Η Άλλη, στο στύλο του φαναριού, γελώντας:
Η Άλλη: (Γέλιο).
Τράβελινγκ πίσω. Μπαίνει στο πλάνο η Κούκλα.
Κούκλα: Δώσ' μου ένα τσιγάρο, γιατί στενοχωρήθηκα... Έχεις;
Η Άλλη απαντά μ' ένα καταφατικό:
Η Άλλη: Μμ, μμ!
Ανοίγει την τσάντα της, ενώ η Κούκλα έρχεται να σταθεί πάλι στο στύλο με κάποια πίκρα.
Κούκλα: Πόρνη...
Η Άλλη: Ενοχλήθηκε! Έλα τώρα που χάλασε το κέφι σου μ' αυτή τη... τη φώκια!
Η Κούκλα παίρνει το τσιγάρο που της προσφέρει η Άλλη.
Κούκλα: Εμένα; Σκοτίστηκα!
Η Άλλη τής προσφέρει και φωτιά. Η Κούκλα ανάβει και φυσάει τον καπνό, προσπαθώντας να ξαναβρεί το χιούμορ της.
Κούκλα: Χα!
(Κορνάρισμα διπλό αυτοκινήτου.)
Κούκλα: Μμμ! Σώπα, την ψήσαμε...

34. *Τέταρτο Πλάνο*: Σταματημένο ανοικτό αυτοκίνητο. Στο βολάν, ένας κομψός και ώριμος κύριος με γκρίζα μαλλιά, κάνοντας σχήμα χαιρετισμού.

35. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Κούκλα, πλάι στην Άλλη, ρωτά με σχετική χειρονομία: «Εμένα ή Εκείνην;»

36. *Τέταρτο Πλάνο*: Ο κομψός και ώριμος Πελάτης δείχνει με το δάχτυλο: «Εσένα».

37. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Κούκλα και η Άλλη.
Η Άλλη: Την έψησες, θες να πεις.
Κούκλα: Σόρι...
Η Άλλη: Εντάξει...
Η Κούκλα προχωρεί (*τράβελινγκ* και *πανοραμίκ*) προς το αυτοκίνητο, ενώ ο Πελάτης τής ανοίγει την πόρτα. Η Κούκλα μπαίνει μέσα, κλείνει την πόρτα και γυρίζει προς τη φίλη της.
Κούκλα: Γκουντ λακ!
Το αυτοκίνητο ξεκινά.
(Ήχος αυτοκινήτου.)

38. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Άλλη την χαιρετά.
Η Άλλη: Γεια σου, Κούκλα...
(Ήχος αυτοκινήτου που φεύγει.)

ΣΚΗΝΗ 4
ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟΥ – ΝΥΧΤΑ.

39. *Τρίτο Πλάνο*: Ο Πελάτης και η Κούκλα, ενώ το αυτοκίνητο τρέχει στη Λεωφόρο. Μικρή παύση, ώσπου να σπάσει ο πάγος.
Πελάτης: Χμμμ! «Κούκλα»! Έχει δίκιο η φίλη σας...
Κούκλα: Α, είναι το παρατσούκλι μου! Έτσι με φωνάζουν στην πιάτσα: η «Κούκλα»!
Και πάλι μικρή παύση.
Πελάτης: Ωραία βραδιά απόψε...
Κούκλα: Υπέροχη! Βγήκε η κλούβα και τις μάζεψε όλες – εκτός από μένα! Και... εκτός από τη φίλη μου δηλαδή... Το δικό σας το ονοματάκι, αν επιτρέπετε;
Πελάτης: Αλέκος. Χμμμ... Πεινάς; Θες να τσιμπήσουμε πουθενά;
Κούκλα: Θενκς. Έχω φάει...
Στιγμιαία παύση με χαμόγελο.
Πελάτης: Και... πού θα πρότεινες να πάμε; Ξενοδοχείο;
Κούκλα: Αφού υπάρχει το ξενοδοχείο των αστέρων... Αυτό, δεν γίνεται κρεβάτι;
Πελάτης: Πώς!
Κούκλα: Κατάλαβα. Φίατ 1800.
Πελάτης: Όχι. Πεζό 404.
Κούκλα: Α! Σόρι!

ΣΚΗΝΗ 5
ΑΚΡΟΘΑΛΑΣΣΙΑ – ΝΥΧΤΑ.

40. *Γενικό Πλάνο*: Η θάλασσα, νυχτερινό *εφέ*. *Τράβελινγκ* και *πανοραμίκ*.
Το αυτοκίνητο σταματημένο στην έρημη ακροθαλασσιά.
Ήχος της θάλασσας.

41. *Κλοζ-απ*: Το χέρι του Πελάτη που πιάνει ένα σταθμό στο ραδιόφωνο.
Μουσική απαλή.
Πανοραμίκ στον Πελάτη που έχει αγκαλιά του την Κούκλα. *Τράβελινγκ* στο πρόσωπό της που, καθώς είναι ξαπλωμένη, ρεμβάζει στον ουρανό.
Κούκλα: Κοίτα πόσα αστέρια...

42. *Γενικό Πλάνο* (*τρικ*): Ο ουρανός με τ' άστρα.
Φωνή Πελάτη: (Λένε πως η μοίρα τού κάθε ανθρώπου είναι γραμμένη...)

43. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Κούκλα στην αγκαλιά του Πελάτη, που συνεχίζει:
Πελάτης: ... στο ζώδιο που γεννήθηκε.
Κούκλα: Τρίχες!
Πελάτης: Γιατί; Ποιο είναι το ζώδιό σου;
Κούκλα: Ο αστερισμός της Παρθένου! Χα, χα, χα! Αστείο δεν είναι;
Πελάτης: Πόσω' χρονώ' είσαι; Είσαι δεκαοχτώ;

44. *Πρώτο Πλάνο*: Η Κούκλα.
Κούκλα: Δεκαεφτά!
Φωνή Πελάτη: (Και τόσο όμορφη...)
Η Κούκλα χαμογελά με φιλαρέσκεια.

45. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Πελάτης συνεχίζει, με έκφραση κάποιας λύπης:
Πελάτης: Πώς τα κατάφερες, βρε παιδάκι μου, να φτάσεις μέχρι... το οτοστόπ...

46. *Τρίτο Πλάνο*: Η Κούκλα και ο Πελάτης.
Κούκλα: Α, τώρα τα μπλέξαμε!
Πελάτης: Γιατί;
Κούκλα: Λοιπόν, το 'χω παρατηρήσει. Στους τρεις σοβαρούς κυρίους σαν και σένανε, δεν το γλιτώνω. Ο ένας οπωσδήποτε θα με ρωτήσει την ιστορία της ζωής μου. Από επαρχία είσαι, ε; Είδα τον αριθμό του αυτοκινήτου σου...
Πελάτης: Για πες μου, λοιπόν... Έχω περιέργεια να μάθω.
Κούκλα: Σου χαλάω χατίρι; Αφού πληρώνεις... Θες να σκοτώσεις τη βραδιά σου και να σπάσεις πλάκα, ε; Εντάξει!
Πελάτης: Όχι, αλλά είναι κρίμα, τόσο μικρούλα, τόσο χαριτωμένη... Δε σου άξιζε αυτή η μοίρα...
Κούκλα: Χα, χα, χα! Αυτή ήταν η μοίρα μου! Ίσως...
Ξαπλώνει αναπαυτικά.

47. *Πρώτο Πλάνο*: Η Κούκλα, χαμογελώντας, κοιτάζει τον ουρανό.
Κούκλα: Εσύ το 'πες πιο πριν: φταίει το ζώδιό μου, ο αστερισμός της Παρθένου... Χμμμ! Η Παρθένος, το θυμάμαι απ' το σχολειό, συμβολίζει την αγνότητα, ε; Κακώς!
Φωνή Πελάτη: (Γιατί κακώς;)
Κούκλα: Γιατί πολύ άσκημο σημείο βρήκαν οι άνθρωποι για να τοποθετήσουν την αγνότητα μιας κοπέλας...

48. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Πελάτης.
Πελάτης: Δεν έχεις δίκιο. Σ' αυτό τουλάχιστον, εγώ διαφωνώ. Βλέπεις, εκτός από επαρχιώτης, είμαι και της παλιάς γενιάς... Η αγνότης μιας κόρης είναι ό,τι πολυτιμότερο έχει να προσφέρει στον άντρα που θα την παντρευτεί μια μέρα. Γιατί γελάς;
Τράβελινγκ πίσω, ώστε το πλάνο να περιλάβει και την Κούκλα.
Κούκλα: Γιατί μου θύμισες τους γάμους στο χωριό μου, που την άλλη μέρα –φαντάσου!– κρατάνε ακόμα αυτό το βάρβαρο έθιμο του σεντονιού... Θα το ξέρεις, ε;
Πελάτης: Ναι, κυρίως στα ορεινά μέρη. Πανάρχαιο έθιμο. Και βάρβαρο, τ' ομολογώ. Η μάνα του γαμπρού πρέπει να βγει στο μπαλκόνι, να δείξει στον κόσμο το ματωμένο σεντόνι τού κρεβατιού.
Κούκλα: Ακλόνητη απόδειξη πως το κορίτσι που πήρε ο γιος της, βρέθηκε παρθένα τη νύχτα του γάμου. Αλλιώς... φόνος δια λόγους τιμής!

49. *Πρώτο Πλάνο*: Η Κούκλα συνεχίζει:
Κούκλα: Πόσοι φόνοι... Και πόσο αίμα θα χύνεται ακόμα εν ονόματι αυτής της τιμής!

50. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Πελάτης.
Πελάτης: Ώστε, λοιπόν, χωριατοπούλα είσαι...

51. *Πρώτο Πλάνο*: Η Κούκλα.
Κούκλα: Ναι. Και θυμάμαι τι φοβερή εντύπωση μου 'κανε, αν κι ήμουνα πολύ μικρούλα τότε, όταν πρωταντίκρισα αυτό το ματωμένο σεντόνι... Κι οι χωριανοί βροντάγαν τα ντουφέκια τους ηρωικά στον αέρα, για να γιορτάσουν το κοσμοϊστορικό γεγονός...

ΣΚΗΝΗ 6
ΕΙΚΟΝΕΣ ΧΩΡΙΟΥ – ΗΜΕΡΑ.
(ΕΝΑΡΞΗ ΠΡΩΤΟΥ ΣΚΕΤΣ.)

52. *Γενικό Πλάνο*: Στενό δρομάκι χωριού. Μια μπαλκονόπορτα ανοίγει, και βγαίνει χαρούμενη μια ηλικιωμένη γυναίκα, απλώνοντας ένα σεντόνι στο μπαλκόνι. Ο κόσμος που περιμένει από κάτω, εκδηλώνει τη χαρά του με γιορταστικούς πυροβολισμούς στον αέρα.
Πυροβολισμοί.

53. *Τέταρτο Πλάνο*: Χαρούμενες φάτσες των χωρικών που εξακολουθούν να ρίχνουν ντουφεκιές.
Πυροβολισμοί.

54. *Τέταρτο Πλάνο*: Βαρέλι κρασιού που ανοίγει, κι η εικόνα γενικεύεται με *ζουμ*: Αρνιά που ψήνονται στις σούβλες, και κόσμος που μαζεύεται για να κεραστεί.

55. *Γενικό Πλάνο*, πολύ μακρινό: Το μπαλκόνι με το απλωμένο σεντόνι, και ο έξαλλος κόσμος που τρέχει πέρα-δώθε, ενώ οι πυροβολισμοί εξακολουθούν.
(Πυροβολισμοί.)

ΣΚΗΝΗ 7
ΣΠΙΤΙ ΑΝΝΟΥΛΑΣ – ΗΜΕΡΑ.

56. *Τέταρτο Πλάνο* (*τρικ*): Η Αννούλα (κοριτσάκι επτά ετών) έχει σκαρφαλώσει στο ερεισίνωτο μιας καρέκλας και βλέπει έξω απ' το παράθυρο.
Συνεχές *τράβελινγκ* εξαρχής της εικόνας μέχρι *Δεύτερο Πλάνο*.
Η Αννούλα, γυρίζοντας το προσωπάκι της προς το φακό:
Αννούλα: Μπαμπά, την έσφαξε τη νύφη ο γαμπρός;

57. *Δεύτερο Πλάνο*: Ο κυρ-Λεωνίδας πίνει τον καφέ του και διαβάζει την εφημερίδα του, χωρίς ν' απαντήσει. Στο βάθος, η γυναίκα του βάζει το καπέλο της μπροστά σ' έναν καθρέφτη και απαντά χωρίς να βλέπει την κόρη της:
Μητέρα: Τι αηδίες λες, παιδάκι μου;

58. *Πλάνο-τρικ*: Η Αννούλα.
Αννούλα: Μα είδα το σεντόνι, μαμά...Ήταν καταματωμένο...
Ξαναγυρίζει προς το παράθυρο, να δει πάλι έξω.

59. *Δεύτερο Πλάνο*: Ο κυρ-Λεωνίδας, μ' ένα πονηρό χαμόγελο, ενώ εξακολουθεί να διαβάζει την εφημερίδα του:
Κυρ-Λεωνίδας: Χμμμ... Αν δεν ήταν, θα την έσφαζε...
Η Μητέρα, με ύφος αυστηρής παρατήρησης προς το σύζυγό της:
Μητέρα: Λεωνίδα!
Ξαφνικά, βλέπει έντρομη προς την Αννούλα.
Μητέρα: Πού σκαρφάλωσες, Αννούλα; Κατέβα κάτω γρήγορα! Χριστός και Παναγιά!

60. *Πλάνο-τρικ*: Η Αννούλα κατεβαίνει και κάθεται φρόνιμα στην καρέκλα.
Φωνή Μητέρας: (Να γλιστρήσει η καρέκλα και να τσακιστείς!)
Αννούλα: Τότε, αφού δεν τη σφάξανε τη νύφη, τις της κάνανε, μπαμπά;

61. *Πρώτο Πλάνο*: Ο κυρ-Λεωνίδας, σε δύσκολη θέση.
Κυρ-Λεωνίδας: Τι της κάνανε; Ε... Ε, άντε τώρα να της εξηγήσεις!
Μητέρα: Εμ, δε φταίει κανείς, Λεωνίδα... Έλα, σήκω να πάμε να ευχηθούμε τους συμπεθέρους.
Τράβελινγκ πίσω, ώστε το πλάνο να περιλάβει τη Μητέρα και την Αννούλα (νώτα). Η Μητέρα απευθύνεται στην Αννούλα:
Μητέρα: Σε δυο λεπτά είμαστε πίσω. Και μην ξανασκαρφαλώσεις στην καρέκλα, αλίμονό σου!
Στον κυρ-Λεωνίδα:
Μητέρα: Πάμε!
Ο κυρ-Λεωνίδας και η Μητέρα βγαίνουν απ' την εξώπορτα.

62. *Πλάνο-τρικ*: Η Αννούλα, μόνη, γυρίζει και βλέπει προς τον τοίχο με απορία.

63. *Κλοζ-απ*: Γαμήλια φωτογραφία του κυρ-Λεωνίδα και της Μητέρας.

64. *Πλάνο-τρικ*: Η Αννούλα κάνει μια γκριμάτσα, σαν να μην έλυσε την απορία της, και ξανασκαρφαλώνει στην καρέκλα.

65. *Τέταρτο Πλάνο* (*τρικ*): Η πόρτα ανοίγει, κι εμφανίζεται ο Διαμαντής, σε ηλικία 10 ετών. Το εν γένει ύφος του είναι ύφος μπουνταλά. Τα κοντά του παντελόνια κρέμονται κάτω απ' το γόνατο, οι κάλτσες του είναι πεσμένες, και το χαμόγελό του ελαφρώς ηλίθιο.
Διαμαντής: Αννούλα... Εγώ είμαι, ο Διαμαντής...
Προχωρεί, βγαίνοντας απ' το πλάνο.

66. *Τέταρτο Πλάνο* (*τρικ*): Η Αννούλα, σκαρφαλωμένη στην καρέκλα, βλέπει έξω απ' το παράθυρο. Ο Διαμαντής μπαίνει στο πλάνο με τα νώτα προς το φακό.
Διαμαντής: Θέλεις να παίξουμε;
Η Αννούλα, γυρίζοντας το κεφάλι της προς τον Διαμαντή:
Αννούλα: Τι να παίξουμε;

67. *Δεύτερο Πλάνο*: Ο Διαμαντής, κοκκινίζοντας (σε περίπτωση εγχρώμου), χαμηλώνει ντροπαλά τα μάτια.
Διαμαντής: Τη νύφη και το γαμπρό...

68. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Αννούλα, έντρομη.
Αννούλα: Α, όχι! Δεν παίζω... τη νύφη... Ποτέ... Δε θέλω...

69. *Δεύτερο Πλάνο*: Ο Διαμαντής προχωρεί προς την Αννούλα, βγαίνοντας απ' το πλάνο.
Διαμαντής: Εγώ θέλω!

70. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Αννούλα, φοβισμένη που τον βλέπει να πλησιάζει, κάνει μια αυθόρμητη κίνηση οπισθοχώρησης.

71. *Γκρο-πλαν*: Το πόδι της που γλιστράει απ' την καρέκλα καθώς πατά στην άκρη. Η καρέκλα αναποδογυρίζει (έναρξη κίνησης).

72. *Τέταρτο Πλάνο*: Η Αννούλα γκρεμίζεται μαζί με την καρέκλα στο πάτωμα. Ο Διαμαντής (με τα νώτα στο φακό, στην άκρη του πλάνου) ορμά να τη βοηθήσει, τρομαγμένος.
Διαμαντής: Χτύπησες;

73. *Πρώτο Πλάνο*: Η Αννούλα που κλαίει:
Αννούλα: Αααα!!!

74. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Διαμαντής, κατατρομαγμένος, κιτρινίζει από το φόβο του (σε περίπτωση εγχρώμου), παίρνοντας μια έκφραση πανικού.

Διαμαντής: Αίματα! Βοήθεια!
Τρέχει προς την πόρτα και την ανοίγει, ξαναφωνάζοντας:
Διαμαντής: Βοήθεια!

ΣΚΗΝΗ 8
ΔΡΟΜΑΚΙ ΣΠΙΤΙΟΥ ΑΝΝΟΥΛΑΣ – ΗΜΕΡΑ.

75. *Γενικό Πλάνο*: Ο Διαμαντής στην πόρτα του σπιτιού φωνάζοντας δυνατά (*ζουμ*):
Διαμαντής: Βοήθειαααα! Αίματαααα!
(Σημ.: Το *τρικ* θα γίνει με *πλέι-μπακ* της πραγματικής φωνής του Διαμαντή, και με *σταντ-ιν* έναν πιτσιρίκο ντυμένον ομοιόμορφα, που δε θα γίνει αντιληπτός λόγω της απόστασης του μακρινού πλάνου.)

ΣΚΗΝΗ 9
ΣΠΙΤΙ ΑΝΝΟΥΛΑΣ – ΗΜΕΡΑ.

76. *Γκρο-πλαν*: Ο Γιατρός που ανασηκώνεται, καθώς τελείωσε την εξέτασή του. Χαρακτηριστικός τύπος επαρχιακού γιατρού, με τα γυαλάκια του και τη σοβαροφάνειά του. Συνοφρυωμένος. Πλάι του έρχεται ο κυρ-Λεωνίδας, γεμάτος αγωνία.
Τράβελινγκ πίσω μέχρι *Τρίτο Πλάνο*.
Κυρ-Λεωνίδας: Λοιπόν, γιατρέ;
Γιατρός: Μην ανησυχείτε...
Κυρ-Λεωνίδας: Να μην ανησυχούμε...
Ο Γιατρός, με αυστηρή έκφραση, αλλά με χαμηλωμένη φωνή, απευθύνεται προς τον κόσμο που βρίσκεται στο σπίτι:
Γιατρός: Τι μαζευτήκατε όλοι μέσα; Χρειάζεται ησυχία!
Αντιθέτως, ο κυρ-Λεωνίδας, μπήζοντας τις φωνές, προχωρεί (*πανοραμίκ*) να τους βγάλει όλους έξω απ' την πόρτα.
Κυρ-Λεωνίδας: Χρειάζεται ησυχία! Τι μαζευτήκατε; Αντέστε στην ευχή της Παναγίας...

77. *Τρίτο Πλάνο*: Η Μητέρα, πλησιάζοντας το Γιατρό, ανήσυχη.
Μητέρα: Ώστε να μην ανησυχούμε...
Ο Γιατρός, με ύφος καθησυχαστικό, προσπαθώντας να κρύψει κάποια καταφανή στενοχώρια του:
Γιατρός: Ένας επιπόλαιος τραυματισμός... Ευτυχώς...

78. *Τέταρτο Πλάνο*: Ο κυρ-Λεωνίδας, κλείνοντας την πόρτα, αφού έδιωξε όλο τον κόσμο:
Κυρ-Λεωνίδας: Ευτυχώς, ε;
Έρχεται κοντά στη γυναίκα του και στο Γιατρό με *πανοραμίκ*.
Κυρ-Λεωνίδας: Ώσπου να παντρευτεί, που λένε, θα γειάνει! Έτσι, γιατρέ;
Γιατρός: Ναι, έτσι. Μόνο που...
Κυρ-Λεωνίδας: Τι «που», γιατρέ;
Πρώτο Πλάνο: Ο Γιατρός.
Γιατρός: Να... το ξύλο της καρέκλας διέρρηξε τον παρθενικό υμένα.

80. *Πρώτο Πλάνο*: Ο κυρ-Λεωνίδας, γουρλώνοντας τα μάτια:
Κυρ-Λεωνίδας: Τι διέρρηξε, λέει;
(Υπόκωφος κρότος, σαν κάτι να σωριάστηκε στο πάτωμα.)
Ο κυρ-Λεωνίδας στρέφει το κεφάλι του προς τα κάτω.
Κυρ-Λεωνίδας: Αμάν!

81. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Μητέρα πεσμένη στο πάτωμα, λιπόθυμη. Κοντά της γονατίζουν ο κυρ-Λεωνίδας κι ο Γιατρός, προσπαθώντας να την συνεφέρουν.
Τράβελινγκ πίσω μέχρι *Τρίτο Πλάνο*.
Κυρ-Λεωνίδας: Ξύπνα, γυναίκα! Δεν είναι ώρα για λιγοθυμιές!
Εν τω μεταξύ, η Μητέρα αρχίζει ν' ανακτά τις αισθήσεις της.
Μητέρα: Αααχ...
Γιατρός: Σε δέκα μέρες θα 'ναι εντελώς καλά!
Ο Γιατρός πιάνεται από το τραπέζι και σηκώνεται όρθιος με κόπο.
Κυρ-Λεωνίδας: Τ' άκουσες, γυναίκα; Σε δέκα μέρες θα γειάνει!
Η Μητέρα ξεσπά σε υστερικούς λυγμούς:
Μητέρα: Και πώς θα παντρευτεί; Πάει η παρθένα μου! Δε θα ζήσω! Θα πεθάνω από ντροπή!

82. *Δεύτερο Πλάνο*: Λήψη από κάτω προς τα πάνω: Ο Γιατρός, όρθιος, αυστηρά:
Γιατρός: Αφού δεν ήταν από ντροπή! Από καρέκλα ήτανε! Έλα, μην κάνετ' έτσι. Κανείς δε θα το μάθει. Και για το γαμπρό, μην ανησυχείτε. Θα σας συντάξω ένα πιστοποιητικό ενώπιον δύο αξιοπίστων μαρτύρων!

83. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Μητέρα, έντρομη:
Μητέρα: Θα το μάθουν κι άλλοι;
Ο Γιατρός σκύβει κοντά τους με αυστηρό και καθησυχαστικό ύφος:
Γιατρός: Ο παπάς κι ο δάσκαλος.

ΣΚΗΝΗ 10
ΣΧΟΛΕΙΟ – ΗΜΕΡΑ.

84. *Τρίτο Πλάνο*: Στην έδρα μιας άδειας σχολικής τάξης κάθονται ένας πολύ γέρος Παπάς, ο Δάσκαλος κι ο Γιατρός· κοντά τους, ο κυρ-Λεωνίδας κι η Μητέρα. Ο Γιατρός διαβάζει το πιστοποιητικό:
Γιατρός: Βεβαιούμεν οι τρεις υπογεγραμμένοι ότι η Άννα Μπαμπαρδούλη του Λεωνίδα και της Μάρθας απώλεσε την παρθενικήν της αγνότητα...
Τον διακόπτει ο γερο-Παπάς, βαρήκοος, φέρνοντας την παλάμη στ' αφτί:
Παπάς: Πιο δυνατά!
Ο Δάσκαλος επαναλαμβάνει δυνατά:
Δάσκαλος: Απώλεσε την παρθενικήν της...
Ο κυρ-Λεωνίδας του κλείνει το στόμα μ' έντρομο ύφος:

Κυρ-Λεωνίδας: Σσστ! Σιγά, κυρ-δάσκαλε, σιγά!
Αρπάζει το πιστοποιητικό και το δίνει στον Παπά.
Κυρ-Λεωνίδας: Παπούλη μου, γράμματα ξέρεις. Διάβασ' το και υπόγραψε!
Προς τον Δάσκαλο:
Κυρ-Λεωνίδας: Για το Θεό, κυρ-δάσκαλε, μην το μάθουν στο χωριό, καήκαμε...

85. *Τρίτο Πλάνο*: Ο Δάσκαλος, θυμωμένος. *Τράβελινγκ* πίσω, ώστε να μπουν όλοι στο πλάνο.
Δάσκαλος: Τι κάνεις έτσι, Λεωνίδα; Από ποιον θα το μάθουν; Απ' το γιατρό ή από μας; Παπάς και δάσκαλος. Δεν είμαστε δυο τυχαίοι μάρτυρες! Είμαστε δυο τάφοι!
Παπάς (επιβεβαιώνοντας, σαν ηχώ): Δυο τάφοι!

ΣΚΗΝΗ 11
ΕΠΑΡΧΙΑΚΟ ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟ – ΗΜΕΡΑ.

86. *Τέταρτο Πλάνο*: Δυο τάφοι με αναμμένα κεράκια. *Τράβελινγκ* πίσω: η εικόνα πλαισιώνεται με τα νώτα του κυρ-Λεωνίδα και της γυναίκας του.
Εφέ μουσικής υπόκρουσης.

87. *Τρίτο Πλάνο – Αντίστροφος Άξονας*: Ο κυρ-Λεωνίδας και η γυναίκα του, με μακιγιάζ που τους δείχνει κάπως πιο γερασμένους. Μελαγχολικοί κι οι δυο.
Μητέρα: Πάει κι ο παπάς...
Κυρ-Λεωνίδας: Πάει κι ο δάσκαλος...
Μητέρα: Μόνο ο γιατρός μάς μένει ζωντανός.
Κυρ-Λεωνίδας: Μην ανησυχείς – έχουμε το χαρτί!
Μητέρα: Δε θα 'πρεπε κάποτε, Λεωνίδα, να το μάθει κι η ίδια;
Ο κυρ-Λεωνίδας την αγριοκοιτάζει έξω φρενών.
Κυρ-Λεωνίδας: Η κόρη μας; Τι να μάθει; Ότι δεν είναι παρθένα; Γέρασες και ξεκούτιανες, γυναίκα; Σουτ!
Γυρίζει το κεφάλι του, ψάχνοντας με το βλέμμα, και φωνάζει:
Κυρ-Λεωνίδας: Αννούλαααα! Άντε, Αννούλα, φεύγουμε, κοντεύει να πέσει ο ήλιος...

88. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Αννούλα, μεγάλη πια, δεκαεφτά χρονών, χτενισμένη με χωρίστρα στη μέση και κοτσίδες με φιογκάκια αλά επαρχία, ανασηκώνει το κεφάλι της, όπως είναι σκυμμένη, μαζεύοντας αγριολούλουδα. Χαριτωμένη κι όμορφη.
Αννούλα: Έφτασα, μπαμπά! Να μαζέψω ακόμα δυο-τρία αγριολούλουδα για το βάζο της δασκάλας...
Ξαφνικά ακούγεται μια ανδρική φωνή.
Φωνή Δημάρχου: (Γεια σου, Αννούλα!)
Η Αννούλα πετάγεται αμέσως όρθια, γεμάτη ζωηράδα και χάρη.
Αννούλα: Καλησπέρα σας, κύριε Δήμαρχε!
Ταυτόχρονα, το πλάνο διευρύνεται με *τράβελινγκ* πίσω, και βλέπουμε τον Δήμαρχο, πενηντάρη περίπου, μαζί με το γιο του, τον Πέτρο, ένα ομορφόπαιδο ώς είκοσι πέντε χρονών, μ' ένα μαύρο μουστάκι που τον κάνει ακόμα πιο αρσενικό, κι ένα κυνηγετικό ντουφέκι στον ώμο που τον κάνει ακόμα πιο άγριο. Μονοκόμματος στους τρόπους, χαιρετά κι αυτός την Αννούλα.
Πέτρος: Καλησπέρα!
Αννούλα: Τι κάνεις, Πέτρο;
Ο Πέτρος κοντοστέκεται και απαντά με κάποια αμηχανία, που προδίδει αμέσως μια κρυφή συμπάθεια προς την Αννούλα.
Πέτρος: Καλά, 'φχαριστώ!
Στιγμιαίος δισταγμός για να συνεχίσει την κουβέντα, μα κατεβάζει το κεφάλι κι ακολουθεί τον πατέρα του, βγαίνοντας απ' το πλάνο. Φεύγοντας, μας αποκαλύπτει στο βάθος τον Διαμαντή, ηλικίας τώρα ώς είκοσι χρονών, αλλά πάντοτε κρεμανταλά. Ταχύ *ζουμ* στο πρόσωπό του μέχρι *Πρώτο Πλάνο*.
Κοιτάζει δειλά και ερωτικά την Αννούλα.

89. *Πρώτο Πλάνο*: Η Αννούλα τού κάνει έναν ελαφρό χαιρετισμό.

90. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Διαμαντής γίνεται κατακόκκινος (σε περίπτωση εγχρώμου· αλλιώς, δείχνει την ταραχή του μ' ένα ξελιγωμένο χαμόγελο που φτάνει ώς τ' αφτιά του).

91. *Πρώτο Πλάνο*: Η Αννούλα κατατρομάζει μήπως τους αντιληφθούν, και ρίχνει μια φοβισμένη ματιά προς την κατεύθυνση του πατέρα της. Ύστερα, ξαναγυρίζοντας προς τον Διαμαντή, του κάνει νόημα να συγκρατηθεί.

92. *Δεύτερο Πλάνο*: Ο κυρ-Λεωνίδας και η γυναίκα του υποδέχονται χαμογελαστοί τον Δήμαρχο και το γιο του, ενώ, ταυτόχρονα, το πλάνο διευρύνεται με *τράβελινγκ* πίσω, ώστε να περιλάβει και τους τέσσερις.
Δήμαρχος: Όμορφη σαν την άνοιξη έγινε η κόρη σου, Λεωνίδα – και υπόδειγμα ηθικής!
Κυρ-Λεωνίδας: Κι ο γιος σου όμως: λεβέντης! Κι ο καλύτερος κυνηγός του χωριού! Τι κάνεις, Πέτρο;
Πέτρος: Καλά, 'φχαριστώ!
Μητέρα: Άναψες το κεράκι της μακαρίτισσας της μανούλας σου;
Ο Πέτρος νεύει «ναι», χωρίς να μιλήσει.
Δήμαρχος: Ε... Ψυχοσάββατο σήμερα. Και τώρα φεύγει για κυνήγι, με το φίλο του τον Θανάση, τον αγροφύλακα.
Η Μητέρα προς τον Δήμαρχο:
Μητέρα: Τι ακούσαμε; Παντρεύεται ο Θανάσης;
Δήμαρχος: Ναι. Την άλλη Κυριακή. Προξενιό απ' την Κάτω Λαγκαδιά.
Πέτρος (υπερηφάνως): Ο πατέρας θα στεφανώσει!
Κυρ-Λεωνίδας: Ε, φυσικά! Κουμπαριά δια λόγους πολιτικούς!
Δήμαρχος: Άντε! Και στους γάμους της Αννούλας σας, σύντομα! Σύντομα! Γεια σας!

Ο Δήμαρχος φεύγει μαζί με το γιο του, ενώ το πλάνο περιορίζεται στον κυρ-Λεωνίδα και στη γυναίκα του.
Μητέρα: 'φχαριστούμε...
Κυρ-Λεωνίδας: Φιρί φιρί το πάει για συνοικέσιο ο Δήμαρχος...
Μητέρα: Αυτός το πάει, ή εσύ;
Κυρ-Λεωνίδας: Σουτ!
Γυρίζει προς την κατεύθυνση της Αννούλας και ξαφνικά γουρλώνει τα μάτια κατάπληκτος.

93. *Γενικό Πλάνο*, που γίνεται *Κοντινό* με *ζουμ*: Η Αννούλα δέχεται λουλουδάκια που της μαζεύει ο Διαμαντής.
Φωνή του κυρ-Λεωνίδα: (Αννούλαααα!)
Η Αννούλα, τρομοκρατημένη, προχωρεί και βγαίνει απ' το πλάνο, αφήνοντας τον Διαμαντή μ' ένα λουλούδι στο χέρι.

94. *Τρίτο Πλάνο*: Η Αννούλα πλησιάζει προς τους γονείς της.
Κυρ-Λεωνίδας: Τσακίσου αμέσως εδώ! Τι κουβέντες έχεις μ' αυτόν τον τζιτζιφιόγκο, το γιο του βαρελά;
Αννούλα: Με βοήθησε να μαζέψω λουλούδια για τη δασκάλα. Ο Διαμαντής είναι συμμαθητής μου, μπαμπά...
Κυρ-Λεωνίδας: Σκασμός! Το ξέρω! Αλλά τα σεμνά κορίτσια δε μιλάνε με τους συμμαθητές τους ούτε στο σχολείο! Μόνο με τις συμμαθήτριες! Μπρος, βάδιζε!
Η Αννούλα προχωρεί εμπρός, κρατώντας το μπουκετάκι της με τα αγριολούλουδα, και πίσω της ακολουθούν κωμικά οι γονείς της. Ο κυρ-Λεωνίδας γυρίζει και ρίχνει πίσω του μια αυστηρή ματιά.
Κυρ-Λεωνίδας: «Συμμαθητής»! Τρία χρόνια στην ίδια τάξη, ο μπουμπούνας!

95. *Γενικό Πλάνο*: Ο Διαμαντής, κρατώντας το λουλούδι στο χέρι, γυρίζει αλλού το κεφάλι του, κάνοντας δήθεν τον αδιάφορο.

96. *Τρίτο Πλάνο*: Η Αννούλα, με το μπουκετάκι στο χέρι, βαδίζει μπροστά, και πίσω της οι γονείς της. Συνεχές *τράβελινγκ*.
Μητέρα: Νταμπλάς θα της έρθει της δασκάλας. Χρόνια ερωτοχτυπημένη η κακομοίρα με τον Θανάση τον αγροφύλακα.
Κυρ-Λεωνίδας: Σιγά...! Τέτοιο λεβέντη θα 'παιρνε η σαφρακιασμένη; Γεροντοκόρη θα ψοφήσει η καρακάξα!

ΣΚΗΝΗ 12
ΣΧΟΛΕΙΟ – ΗΜΕΡΑ.

97. *Γκρο-πλαν*: Το μπουκέτο με τ' αγριολούλουδα σ' ένα βαζάκι πάνω στην έδρα της διδασκαλίας. *Τράβελινγκ* πίσω: η δεσποινίς Φρόσω, η γεροντοκόρη.
Ευθύς με την έναρξη της εικόνας, ακούγεται ν' απαγγέλλει εν χορώ όλη η τάξη:
Όλοι οι μαθητές: Έρως, ανίκατε μάχαν, Έρως ος εν κτήμασι πίπτεις...
Δασκάλα: Ώσαμε δω! Μετάφρασις! Η Μπαμπαρδούλη!

98. *Τρίτο Πλάνο*: Η Αννούλα σηκώνεται όρθια απ' το θρανίο της.
Αννούλα: Μάλιστα, δεσποινίς. Έρως, ανίκητε εις την μάχην...

99. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Δασκάλα, διορθώνοντας:
Δασκάλα: Ωωωω... έρως! Κλητική! Επικαλείται τον έρωτα. Ωωωω...

100. *Τρίτο Πλάνο*: Η Αννούλα επαναλαμβάνει, μιμούμενη τη δασκάλα της ελαφρώς κοροϊδευτικά:
Αννούλα: Ωωωω... έρως, ανίκητε εις την μάχην...

101. *Δεύτερο Πλάνο*: Ο Διαμαντής στο θρανίο του, χαζεύοντας με θαυμασμό την Αννούλα.
Φωνή της Δασκάλας: (Δηλαδή, ακαταμάχητε... Λαμπρά!)

102. *Γενικό Πλάνο*: Η Δασκάλα προφίλ.
Δασκάλα: Ωωωω...
Η Αννούλα συνεχίζει κοροϊδευτικά:
Αννούλα: Ωωωω... έρως!
Όλα τα παιδιά γελούν.
(Γέλια.)
Δασκάλα: Ησυχία!
Αννούλα: ...ος εν κτήμασι πίπτεις... ο οποίος...

103. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Δασκάλα:
Δασκάλα: Λαμπρά, Αννούλα! Να συνεχίσει ο Διαμαντής!

104. *Δεύτερο Πλάνο*: Ο Διαμαντής, που εν τω μεταξύ χάζευε την Αννούλα, ξαφνιάζεται και σηκώνεται απ' το θρανίο του. Προφανώς αμελέτητος, βρίσκεται σε δύσκολη θέση.
Διαμαντής: Κμ! Ωωω... Ωωω... Ωωωω... έρως!
Φωνή Δασκάλας: (Το 'παμε αυτό! Παρακάτω!)
Διαμαντής: Κμ! Ος... ο οποίος... Κμ!

105. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Δασκάλα:
Δασκάλα: Εν κτήμασι πίπτεις!

106. *Πρώτο Πλάνο*: Μια μαθήτρια με φακίδες και γυαλιά (Πανοπούλου, τύπος κακού ζιζανίου) του ψιθυρίζει πίσω του:
Πανοπούλου: Πέφτεις στα τζήματα.

107. *Πρώτο Πλάνο*:. Ο Διαμαντής επαναλαμβάνει ηλιθίως:
Διαμαντής: Πέφτεις στα τζήματα.
(Γέλια.)

108. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Δασκάλα, κατάπληκτη:
Δασκάλα: Στα τζήματα;! Πώς πέφτει στα τζήματα;

109. Δεύτερο Πλάνο: Ο Διαμαντής και πίσω του η Πανοπούλου, το ζιζάνιο, που του ξαναψιθυρίζει:
Πανοπούλου: Σαν ακρίδα!
Διαμαντής: Σαν ακρίδα!
(Γέλια.)

110. *Γενικό Πλάνο*: Η Δασκάλα προφίλ κι ο Διαμαντής όρθιος. Η τάξη γελά.
Δασκάλα: Ησυχία! Τι λες, βρε;
Διαμαντής: Μα... έτσι...
Δασκάλα: Έτσι σου σφύριξαν, έτσι λες! Σ' ακούσαμε, Πανοπούλου. Σήκω όρθια! Στη γωνία!
Η Πανοπούλου σηκώνεται όρθια, ενώ ακούγεται ο κώδων του σχολείου.
(Ήχος κώδωνος.)
Η Δασκάλα συνεχίζει:
Δασκάλα: Δε ντρέπεσαι, Διαμαντή! Όπως πας, θα μείνεις και τέταρτο χρόνο στην ίδια τάξη!

111. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Δασκάλα συνεχίζει:
Δασκάλα: Αλλά σύνταξη δε δίνει το σχολείο.

112. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Διαμαντής, πολύ ντροπιασμένος, κάτι σιγομουρμουρίζει:
Διαμαντής: Μμμ... Μπ... Μπου...

113. *Πρώτο Πλάνο*: Η Δασκάλα.
Δασκάλα: Τι είπες;

114. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Διαμαντής.
Διαμαντής: Ο κώδων!
Φωνή Δασκάλας: (Τον άκουσα...)

115. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Δασκάλα συνεχίζει:
Δασκάλα: ...αλλά εγώ σου κρούω τον κώδωνα του κινδύνου! Αιωνίως αμελέτητος... Καλύτερα θα 'κανες να καθόσουνα να βοηθάς τον πατέρα σου στο βαρελάδικο!
Κλείνει το βιβλίο που έχει μπροστά της, και σηκώνεται.

116. *Γενικό Πλάνο*: Νώτα μαθητών και ο Διαμαντής όρθιος. Η Δασκάλα σηκώνεται (*δέσιμο μοντάζ* με το προηγούμενο πλάνο) με το βιβλίο στο χέρι. Κατεβαίνει από την έδρα και φεύγει προς την πόρτα, ενώ όλοι οι μαθητές της τάξης σηκώνονται όρθιοι. Μόλις φύγει η Δασκάλα, όλα τα παιδιά σχολάνε με χαρούμενες φωνές.
(Φωνές παιδιών.)

117. *Τρίτο Πλάνο*: Ο Διαμαντής, όρθιος, έχει μείνει στήλη άλατος από την προσβολή της Δασκάλας, ενώ τα άλλα παιδιά αδειάζουν την τάξη. Κάθεται αργά να μαζέψει τα βιβλία του.

118. *Τρίτο Πλάνο*: Η Αννούλα, καταστενοχωρημένη, έρχεται κοντά του (με κίνηση του φακού) κι αφήνει με τρόπο τα βιβλία της να πέσουν στο πάτωμα, για να σκύψει δήθεν να τα μαζέψει.
Αννούλα: Καρακάξα!
Διαμαντής: Αφού μελετάω... Αλλά τι φταίω που δεν τα παίρνω τα γράμματα, να γίνω άξιός σου...;
Αννούλα: Εγώ σ' αγαπάω όπως είσαι, Διαμαντή!
Διαμαντής: Εσύ όμως μια μέρα θα γίνεις η δασκάλα του χωριού!
Αννούλα: Και η γυναίκα σου! Η γυναίκα του καλύτερου βαρελά ολόκληρης της επαρχίας! Και θα 'μαι περήφανη! Τ' ορκιστήκαμε...
Διαμαντής: Ναι, στη σιδηροδρομική γραμμή...
Ρίχνει μια λοξή ματιά προφύλαξης και δίνει με τρόπο ένα βιβλίο στην Αννούλα.
Αννούλα: Τι είν' αυτό;

119. *Γκρο-πλαν*: Το βιβλίο στα χέρια της Αννούλας. Είναι ένα καλοδεμένο βιβλίο, με τον τίτλο: «ΕΡΩΤΙΚΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ».

120. *Δεύτερο Πλάνο*: Αννούλα και Διαμαντής. Ο Διαμαντής, κοκκινίζοντας (σε περίπτωση εγχρώμου):
Διαμαντής: Για σένα.
Φωνή της Πανοπούλου: (Αννούλαααα!)
Η Αννούλα κρύβει βιαστικά το βιβλίο στην τσάντα της. Στον Διαμαντή:
Αννούλα: Γεια σου...
Σηκώνεται βιαστικά, δήθεν αδιάφορα, φωνάζοντας: Έφτασα!
Ο φακός την ακολουθεί που τρέχει προς την πόρτα, όπου την περιμένει η συμμαθήτριά της.
Πανοπούλου: Έλα, καημένη! Μια ώρα να μαζέψεις τα βιβλία σου!
Αννούλα: Αφού μου σκορπιστήκανε στο πάτωμα...

ΣΚΗΝΗ 13
ΑΥΛΗ ΣΧΟΛΕΙΟΥ – ΗΜΕΡΑ.

121. *Γενικό Πλάνο*: Η Αννούλα κατεβαίνει τρέχοντας με τη φίλη της. Μερικά αγόρια παίζουν φουτμπόλ μ' ένα πάνινο τοπάκι στο προαύλιο. Η Αννούλα μπερδεύεται μαζί τους και δίνει μια κλοτσιά δυνατή στο τοπάκι.

122. *Γενικό Πλάνο*: Ο τερματοφύλακας κάνει μια βουτιά, χωρίς να πιάσει το τοπάκι.

123. *Τέταρτο Πλάνο*: Η Αννούλα ανάμεσα στ' αγόρια ξεφωνίζει θριαμβευτικά:
Αννούλα: Γκοοολ!
Ενώ τ' αγόρια φωνάζουν επίσης με χαρούμενα γέλια:
Αγόρια: Γκοοολ!

Κάποιος απ' τ' αγόρια: Γεια σου, Αννούλα!
Αννούλα: Ωωωω έρως!
Όλα τα παιδιά γελούν με την επιτυχημένη μίμηση της Δασκάλας.
(Γέλια.)
Δεύτερο αγόρι: Λες και κείνη την ώρα σκέφτεται τον Θανάση τον αγροφύλακα!
(Γέλια.)
Αννούλα: Δεν τα μάθατε; Ο Θανάσης παντρεύεται την άλλη Κυριακή μια από την Κάτω Λαγκαδιά!
Πανοπούλου: Τι;
Αννούλα: Βέβαια! Το 'πε στον πατέρα μου ο Δήμαρχος.
Πανοπούλου: Και δεν το 'μαθε ακόμα η καρακάξα;
Αννούλα: Ποιος τολμάει να της το πει... Πάμε, κορίτσια!
Τρέχει μπροστά, και η Πανοπούλου, το ζιζάνιο, την ακολουθεί μαζί με άλλες δύο συμμαθήτριες.

124. *Τρίτο Πλάνο*: Τ' αγόρια κατάπληκτα.
Τρίτο αγόρι: Βρε, τι έχει να γίνει την άλλη Κυριακή...

ΣΚΗΝΗ 14
ΕΚΚΛΗΣΙΑ – ΗΜΕΡΑ.

125. *Γενικό Πλάνο*: Η νύφη κι ο γαμπρός βγαίνουν απ' την εκκλησία κα κατεβαίνουν τα σκαλοπάτια. Όλο το χωριό μαζεμένο μπροστά στην εκκλησία. Λόγω αποστάσεως, δεν διακρίνεται καλά ούτε ο γαμπρός ούτε η νύφη, που χάνονται μέσα στον κόσμο. Ακούμε μόνο το κουτσομπολιό αυτών που βρίσκονται μπροστά στο φακό.
Μια γυναίκα: Καλέ, πολύ όμορφη είναι η νύφη! Δεν την ήξερα...
Μια άλλη: Είναι απ' την Κάτω Λαγκαδιά.
Ένας τρίτος: Βρε παιδιά, τη Δασκάλα την είδε κανείς στο γάμο;

126. *Τρίτο Πλάνο – Αντίστροφος Άξονας*: Ανάμεσα στον κόσμο, ο Διαμαντής κι η Αννούλα, μαζί με άλλους συμμαθητές.
Αννούλα: Ποιο γάμο; Ούτε τα παντζούρια της δεν άνοιξε απ' το πρωί!
Ένα αγόρι: Λέτε να μην έρθει αύριο στο σχολείο;
Διαμαντής: Και δε χαίρεσαι, ρε; Να γλιτώσουμε και το μάθημα...

ΣΚΗΝΗ 15
ΣΧΟΛΕΙΟ – ΗΜΕΡΑ.

127. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Δασκάλα, στην έδρα, διαβάζει τον κατάλογο των μαθητών:
Δασκάλα: Γαρταγάνης,
Φωνή μαθητή: (Παρών!)
Δασκάλα: Γκάβας,
Φωνή: (Παρών!)
Δασκάλα: Λούμος,
Φωνή: (Παρών!)
Δασκάλα: Λάσκαρη,
Φωνή: (Παρούσα!)
κ.λπ.
Ενώ συνεχίζεται η εκφώνηση του καταλόγου, *τράβελινγκ* πίσω, ώστε το πλάνο να γίνει *Γενικό* της Δασκάλας, με *Κοντινό* οι ράχες των μαθητών στα θρανία. Ένας μαθητής δίνει μια γαμήλια μπομπονιέρα στην Αννούλα, ψιθυρίζοντάς της:
Ένας μαθητής: Μόλις πάει στον πίνακα, να την αφήσει πάνω στην έδρα...
Αννούλα: Ναι...
Η Αννούλα παίρνει τη μπομπονιέρα και την πασάρει σ' έναν άλλον συμμαθητή της που κάθεται στο εμπρός θρανίο.
Δασκάλα: Μαυρομάτη,
Φωνή: (Παρούσα!)
Δασκάλα: Μπουρνιάς,
Φωνή: (Παρών!)
κ.λπ.

128. *Τρίτο Πλάνο*: Άλλο γκρουπ μαθητών, μεταξύ των οποίων η Πανοπούλου και ο Διαμαντής.
Πανοπούλου: Ρε παιδιά, ξημέρωσε η Δευτέρα, κι ακόμα δεν ντουφεκίσανε το σεντόνι της νύφης!
Διαμαντής: Πολύ αργεί ο Θανάσης!
Την ίδια στιγμή, ακούγεται ένας μακρινός πυροβολισμός.
(Πυροβολισμός.)

129. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Δασκάλα, προσπαθώντας με πολλή αξιοπρέπεια να κρύψει την ταραχή της.
(Ελαφρά γέλια.)
Δασκάλα: Ησυχία! Σκαλισιάνου,
Δύο πυροβολισμοί, που πέφτουν εν συνεχεία, την κάνουν ν' αναπηδήσει ελαφρά. Επακολουθεί προς στιγμήν απόλυτη ησυχία.
(Δύο πυροβολισμοί.) (Σιγή.)

130. *Τρίτο Πλάνο*: Γκρουπ μαθητών με τον Διαμαντή και την Πανοπούλου.
Έκπληξη για τη σιγή.

131. *Τρίτο Πλάνο*: Γκρουπ μαθητών με την Αννούλα, ενώ ακούγονται μακρινές φωνές σπαρακτικές:
Μακρινές φωνές:
(– Βοήθεια! Βοήθεια!)
(– Τρεχάτε!)
(– Από κει!)

132. *Τρίτο Πλάνο*: Η Δασκάλα, ανήσυχη, στρέφει προς το ανοιχτό παράθυρο της τάξης. *Τράβελινγκ* στο ανοιχτό παράθυρο, ενώ οι φωνές δυναμώνουν:
Δασκάλα: Μα... τι συμβαίνει;
Φωνές κοντινότερες:
(– Να 'τος... με το δίκαννο!)
(– Πιάστε τον, πιάστε τον!)
(– Τη σκότωσε!)
(– Φονικό!)
Ξαφνικά, κάποιος που περνά τρέχοντας απ' έξω απ' το παράθυρο, φωνάζει προς την τάξη:
Κάποιος: Σκοτώσανε τη νύφη!
Κι εξαφανίζεται τρέχοντας.
(Ήχος καμπάνας συναγερμού.)

133. *Τέταρτο Πλάνο*: Η Δασκάλα και τα παιδιά, ανάστατοι, σηκώνονται όρθιοι. Ξαφνικά, ανοίγει η πόρτα της τάξης, και μπαίνει ο γερο-κλητήρας του σχολείου.
Κλητήρας: Ο Θανάσης σκότωσε τη νύφη!
Η Δασκάλα, τρέχοντας κοντά του:
Δασκάλα: Τη σκότωσε;
Κλητήρας: Με το δίκαννο.
Δασκάλα: Γιατί;
Κλητήρας: Διότι...
Σταματά, βλέποντας τους μαθητές, και συνεχίζει κρυφά, στ' αφτί της Δασκάλας. Ο φακός με ταχύ *ζουμ* πλησιάζει το πρόσωπο της Δασκάλας, που ανοίγει διάπλατα το στόμα, χάσκοντας μ' αυτό που ακούει.

ΣΚΗΝΗ 16
ΠΛΑΤΕΙΑ ΧΩΡΙΟΥ – ΗΜΕΡΑ.

134. *Κλοζ-απ*: Τίτλος εφημερίδας, που γράφει με μεγάλα γράμματα: ΔΙΟΤΙ ΔΕΝ ΕΥΡΕΘΗ ΠΑΡΘΕΝΟΣ.
Μουσική υπόκρουση.
Άνοιγμα της εικόνας με ταχύ *ζουμ*, ώστε να δούμε ολόκληρο το κείμενο του τίτλου:
ΑΓΡΙΟΝ ΔΡΑΜΑ ΤΙΜΗΣ ΤΗΝ ΕΠΟΜΕΝΗΝ ΤΟΥ ΓΑΜΟΥ ΕΙΣ ΤΟ ΧΩΡΙΟΝ ΑΝΩ ΛΑΓΚΑΔΙΑ. Ο ΓΑΜΠΡΟΣ ΕΣΚΟΤΩΣΕ ΤΗΝ ΝΥΦΗΝ ΔΙΟΤΙ ΔΕΝ ΕΥΡΕΘΗ ΠΑΡΘΕΝΟΣ.
Κάτω απ' τον τίτλο, η φωτογραφία του δράστη με μικρό, τσιγκελωτό μουστάκι, που ποζάρει με κωμικά ηρωική έκφραση, κρατώντας το δίκαννο. Υπότιτλος φωτογραφίας:
ΔΕΝ ΜΕΤΑΝΟΩ...
Συγχρόνως, ακούγεται η φωνή αυτού που διαβάζει την εφημερίδα.
Χαμηλώνει η μουσική.
Φωνή Δημάρχου: (Δεν μετανοώ διότι εξέπλυνα την τιμήν μου, και είμαι υπερήφανος, διότι έτσι το 'χουμε εμείς οι Ανωλαγκαδίτες...)

135. *Τρίτο Πλάνο*: Ο Δήμαρχος διαβάζει την εφημερίδα, καθισμένος στο καφενείο της πλατείας, και γύρω του διάφοροι τύποι του χωριού, μεταξύ των οποίων ο Πέτρος (ο γιος του) και ο κυρ-Λεωνίδας, που ακούει ελαφρώς αναστατωμένος.
Φωνή Δημάρχου: (...εδήλωσεν ο δράστης εις τον ανακριτήν και ακολούθως μετεφέρθη εις τας φυλακάς.)
Τύπος χωρικού: Μωρέ, καλά της έκανε! Μπράβο του, του Θανάση!
Πέτρος: Μπράβο του εκατό φορές! Έτσι, κύριε Λεωνίδα;
Ο κυρ-Λεωνίδας σηκώνεται, βγάζοντας απ' την τσέπη του το ρολόι του με την αλυσίδα.
Κυρ-Λεωνίδας: Ναι, ναι, παιδί μου... Άντε, κοντεύει να χτυπήσει η καμπάνα μεσημέρι. Πάμε και στις δουλειές μας...
Δήμαρχος: Γεια σου, Λεωνίδα...
Ο κυρ-Λεωνίδας φεύγει, ενώ ο Πέτρος σηκώνεται όρθιος με σεβασμό.
Πέτρος: Χαίρετε, κύριε Λεωνίδα.
Ξανακάθεται.
Πέτρος:...Και τι θα γίνει τώρα, πατέρα; Θα τον αθωώσουνε τον Θανάση;

136. *Τρίτο Πλάνο*: Ο Δήμαρχος, ενώ οι χωρικοί τον ακούνε με προσοχή:
Δήμαρχος: Ο κουμπάρος μου ο Θανάσης *πρέπει* να αθωωθεί από τους ενόρκους, διότι, αγαπητοί μου συμπολίτες, όπως και από παιδιά το εδιδάχθημεν εις το σχολείον, η τιμή τιμή δεν έχει και χαρά στον που την έχει...
Φωνές:
(– Μπράβο!)
(– Ζήτω του κυρ-Δημάρχου!)

ΣΚΗΝΗ 17
ΣΧΟΛΕΙΟ – ΗΜΕΡΑ.

137. *Γενικό Πλάνο*: Η Αννούλα, ανεβασμένη στην έδρα, αγορεύει, ενώ οι συμμαθητές της την ακούνε, άλλοι ανεβασμένοι στα θρανία, άλλοι καθισμένοι.
Αννούλα: Ο άνθρωπος έφτασε σήμερα στ' αστέρια. Τι θα πει «φόνος δια λόγους τιμής»; Φόνος; Με ποιο δικαίωμα; Πού ζούμε; Στο Μεσαίωνα ή στην εποχή των γιαγιάδων μας;

138. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Αννούλα συνεχίζει:
Αννούλα: Να τη διώξει! Να τη χωρίσει! Να την πομπέψει! Ναι; Όχι να τη σκοτώσει!

139. *Δεύτερο Πλάνο*: Ο Διαμαντής ανάμεσα στους άλλους μαθητές.
Διαμαντής: Μπράβο, Αννούλα!
Τ' άλλα παιδιά παρασύρονται από την εκδήλωση του Διαμαντή κι αρχίζουν να φωνάζουν «μπράβο» και να χειροκροτούν:
Φωνές: Μπράβοοο!
(Χειροκροτήματα.)

140. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Αννούλα με θριαμβευτικό ύφος συνεχίζει, κι όσο μιλάει, ο φακός την πλησιάζει μέχρι *Πρώτο Πλάνο*:
Αννούλα: Και γιατί, παρακαλώ; Διότι δεν ευρέθη παρθένος... Μωρ' τι μας λες; Σπουδαία τα λάχανα!
Φωνή Δασκάλας: (Μπράβο, Αννούλα!)

141. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Δασκάλα στην πόρτα με παγωμένο και αυστηρό ύφος.
Δασκάλα: Σπουδαία τα λάχανα η αγνότης μιας κόρης!
Προχωρεί κι έρχεται μπροστά απ' τους μαθητές, που σηκώνονται όλοι μαζί όρθιοι και άφωνοι. Η Δασκάλα συνεχίζει σε *Γενικό Πλάνο*:
Δασκάλα: Και τ' όνειρό σου είναι να γίνεις Δασκάλα! Αυτή την ηθική θα διδάξεις μια μέρα στα κορίτσια;
Αννούλα: Μα δεν είχε δικαίωμα να σκοτώσει, δεσποινίς... Αυτό είπα κι αυτό πιστεύω.
Δασκάλα: Σιωπή! Κατέβα απ' την έδρα!
Η Αννούλα κατεβαίνει απ' την έδρα.
Δασκάλα: Σε αποβάλλω από την τάξη επί τριήμερον, και να επανέλθης με τους κηδεμόνας σου!

142. *Γκρο-πλαν*: Η Αννούλα, με κατάπληξη:
Αννούλα: Μα...
Φωνή Δασκάλας: (Άκουσες;)

143. *Τρίτο Πλάνο*: Η Αννούλα και η Δασκάλα που συνεχίζει:
Δασκάλα: ...και θα μου αντιγράψης ως τιμωρίαν στο τετράδιό σου χίλιες φορές το ρητόν «Η τιμή τιμή δεν έχει και χαρά στον που την έχει». Πάρ' την τσάντα σου και πήγαινε στο σπίτι σου. Μπρος!
Η Δασκάλα πηγαίνει στον μαυροπίνακα και αρχίζει να γράφει με κιμωλία το ρητό, ενώ η Αννούλα αμίλητη παίρνει την τσάντα της απ' το θρανίο της για να φύγει.

144. *Δεύτερο Πλάνο*: Ο Διαμαντής, και πίσω του η Πανοπούλου, προς την οποία ψιθυρίζει για τη Δασκάλα:
Διαμαντής: Καρακάξα...

145. *Τρίτο Πλάνο*: Η Αννούλα παίρνει την τσάντα της και φεύγει προς την έξοδο.

146. *Δεύτερο Πλάνο*: Διαμαντής και Πανοπούλου.
Πανοπούλου: Καλά τής έκανε. Γιατί να τα πει αυτά η Αννούλα; Ή δεν λογαριάζει την παρθενία ή...
Διαμαντής: Τι «ή»;
Πανοπούλου: Ε! Όλο με τ' αγόρια παίζει, όλο με τ' αγόρια νταραβερίζεται... Βέβαια, δε θέλω να πω ότι έχω ακούσει τίποτα συγκεκριμένο, αλλά...
Διαμαντής: Είσαι κακιά και ζηλιάρα και θες να στάξεις όλο σου το δηλητήριο, γιατί είσαι άσχημη...
Πανοπούλου: Κι εσύ είσαι ή πολύ βλάκας ή πολύ ερωτευμένος, Διαμαντή...

147. *Τρίτο Πλάνο*: Η Δασκάλα που έχει γράψει ήδη το ρητό στον μαυροπίνακα:
Δασκάλα: Ησυχία! Όλοι μαζί!
Το πλάνο ανοίγει με *ζουμ* σε *Γενικό*. Όλοι οι μαθητές διαβάζουν απ' τον μαυροπίνακα.
Όλοι μαζί: Η τιμή τιμή δεν έχει και χαρά στον που την έχει...

ΣΚΗΝΗ 18
ΒΑΡΕΛΑΔΙΚΟ – ΗΜΕΡΑ.

148. *Τρίτο Πλάνο*: Ο Διαμαντής γράφει. Κοντά του έρχεται ο πατέρας του, ο Βαρελάς.
Βαρελάς: Τι γράφεις εκεί;
Διαμαντής: Την τιμωρία της Αννούλας, πατέρα. Συμμαθήτριά μου είναι, να τη βοηθήσω...
Ξαναρχίζει να γράφει.
Διαμαντής: ...Η τιμή τιμή δεν έχει...
Βαρελάς: Σωστό...
Βγάζει τα τσιγάρα του να καπνίσει.

149. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Βαρελάς, κρατώντας το τσιγάρο και το σπίρτο.
Βαρελάς: Η τιμή ενός κοριτσιού, γιε μου, είναι... Να!
Ανάβει το σπίρτο.
Βαρελάς: Σαν ένα σπίρτο!
Ανάβει το τσιγάρο του, κι ύστερα σβήνει το σπίρτο.
Βαρελάς: Μια φορά άμα καεί, ύστερα πάει... είναι για πέταμα!
Πετώντας το καμένο σπίρτο, *τράβελινγκ* πίσω, ώστε το πλάνο να περιλάβει και τον Διαμαντή.
Διαμαντής: Μα πού ζούμε, πατέρα; Ο άνθρωπος έφτασε σήμερα στ' αστέρια. Σπουδαία τα λάχανα η παρθενιά!
Βαρελάς: Χα! Μπας και τα πολλά τα γράμματα σου χαλάσαν το κεφάλι;
Παίρνει άλλο ύφος κι έρχεται κοντά στο γιο του:
Βαρελάς: Άκου «σπουδαία λάχανα»! Δε μου λες, γιε μου... Εσύ, ώς τα σήμερα, ξέρεις μονάχα 'κειές τις παρδαλές στα κόκκινα φανάρια σαν κατεβαίνεις στη χώρα...
Ο Διαμαντής κατεβάζει τα μάτια με ντροπή.
Διαμαντής: Πατέρα...
Βαρελάς: Σώπα, τα ξέρω. Άντρας είσαι, πάει καλά... Αλλά, σαν θα παντρευτείς μια μέρα, το δέχεσαι να πάρεις για γυναίκα σου μια κοπέλα που να... μην είν' εντάξει;
Διαμαντής: Άλλο αυτό.
Βαρελάς: Όχι άλλο! Απάντησε!
Διαμαντής: Εγώ... η κοπέλα που θα παντρευτώ... θα 'ναι πολύ εντάξει!

Βαρελάς: Α μπράβο! Όχι καμιά σαν την Αννούλα...

150. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Διαμαντής, θορυβημένος.
Διαμαντής: Γιατί; Έχεις ακούσει τίποτα για την Αννούλα;

151. *Πρώτο Πλάνο:* Ο Βαρελάς, ξαναρχίζοντας τη δουλειά του κοντά σ' ένα βαρέλι:
Βαρελάς: Όλο το χωριό τη συζητάει μ' αυτά που είπε. Γιατί τα 'πε;

152. *Πρώτο Πλάνο*: ο Διαμαντής.
Διαμαντής: Η Αννούλα είναι αγνή σαν κρίνος, πατέρα!

153. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Βαρελάς.
Βαρελάς: Μακάρι να 'ναι, παιδί μου. Τι μας νοιάζει εμάς; Αυτή τον έχει βρει το γαμπρό κι ας κάνει καλά μαζί του.
Στο πλάνο, που διευρύνεται με *τράβελινγκ*, μπαίνει κι ο Διαμαντής.
Διαμαντής: Ποιο γαμπρό;
Βαρελάς: Το γιο του Δήμαρχου. Χάιντε, κοιμάσαι! Χρόνια τα ψιλοπροξενεύουν οι πατεράδες τους! Πολιτικά συμφέροντα, βλέπεις... Ο κυρ-Λεωνίδας, πρώτος κομματάρχης της περιοχής! Ύστερα είναι και τα χτήματα. Να τα ενώσουνε, κάτω στη σιδηροδρομική γραμμή...

ΣΚΗΝΗ 19
ΣΙΔΗΡΟΔΡΟΜΙΚΗ ΓΡΑΜΜΗ – ΣΟΥΡΟΥΠΟ.

154. *Γενικό Πλάνο*, πολύ μακρινό. Η σιδηροδρομική γραμμή παρμένη ψηλά από κάποιο βουνό. Ο Διαμαντής κι η Αννούλα περπατούν πλάι πλάι, και μόλις διακρίνονται σαν δυο σημαδάκια. Εντυπωσιακό πλησίασμα με *ζουμ*. Η Αννούλα κρατά ένα καλαθάκι.

155. *Τέταρτο Πλάνο*: Η Αννούλα κι ο Διαμαντής – *τράβελινγκ*.
Αννούλα: Εγώ, Διαμαντή μου, να παντρευτώ άλλον από σένα; Αφού τ' ορκιστήκαμε πέρσι τέτοιον καιρό, εδώ, σ' αυτό το ίδιο το μέρος που πρωτόπαμε ο ένας στον άλλον το «σ' αγαπώ»...
Διαμαντής (με πικρό παράπονο): Ναι, εδώ, στη σιδηροδρομική γραμμή που ενώνονται τα χτήματα του πατέρα σου και του Δήμαρχου...
Αννούλα: Και δεν πά' να λένε ό,τι θέλουνε κι ο Δήμαρχος κι ο πατέρας! Εγώ εσένα μόνον αγαπώ και θα γίνω μια μέρα γυναίκα σου. Έλα, Διαμαντή, έλα να καθίσουμε λιγάκι να τα πούμε...
Πιάνει τον Διαμαντή απ' το χέρι και τον τραβά κάτω απ' τη γραμμή, σε μιαν ανθισμένη κατηφοριά.

156. *Τέταρτο Πλάνο*: Η Αννούλα κάθεται κατάχαμα. Ο Διαμαντής όρθιος.
Αννούλα: Τι ώρα να 'ναι;
Διαμαντής: Ξέρω 'γώ;
Κάθεται.
Διαμαντής: Άρχισε και βραδιάζει. Να: βγήκαν κι άστρα...
Αννούλα: Δεν πειράζει. Θα πω πως ξεχάστηκα μαζεύοντας σύκα στο χτήμα...
Ο Διαμαντής, δίνοντάς της το τετράδιο:
Διαμαντής: Να, πάρε και την τιμωρία σου...
Αννούλα: Σ' ευχαριστώ, Διαμαντή.
Παίρνει το καλαθάκι που είναι ανάμεσά τους, για να του κάνει τόπο, πιο κοντά της.
Αννούλα: Έλα, κάτσε κοντά μου, που μου πικράθηκες.
Διαμαντής: Και βέβαια πικράθηκα.
Αννούλα: Αφού πικράθηκες, φάε ένα σύκο!
Του προσφέρει ένα σύκο απ' το καλάθι:
Αννούλα: ...Είν' απ' τη συκιά μου.
Ο Διαμαντής, αρχίζοντας να καθαρίζει το σύκο:
Διαμαντής: Ναι, με το σύκο θα με γλυκάνεις!

157. *Πρώτο Πλάνο*: Η Αννούλα.
Αννούλα: Τότε να σε γλυκάνω μ' ένα φιλί...

158. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Διαμαντής, που μόλις έχει βάλει το σύκο στο στόμα, από την έκπληξη το καταπίνει μονοκόμματο.
(Ήχος κατάποσης.)

159. *Πρώτο Πλάνο*: Η Αννούλα.
Αννούλα: Δε μ' έχεις φιλήσεις ποτέ, Διαμαντή, φίλησέ με!
Τον πλησιάζει πολύ (*πανοραμίκ*).
Διαμαντής: Μα... δεν κάνει!
Αννούλα: Γιατί;
Ο Διαμαντής, κατεβάζοντας το βλέμμα με κάποια συστολή, αλλά και, συγχρόνως, με κάποια κουτοπονηριά.
Διαμαντής: Δεν... είσαι «κορίτσι»;
Αννούλα: Κι ύστερα; Μην είσαι κουτός, Διαμαντή. Φίλησέ με και μη σε νοιάζει για τίποτα.
Διαμαντής: Να σε φιλήσω;
Αννούλα: Ναι. Το θέλω!
Τον φιλάει εκείνη μ' ένα παρατεταμένο φιλί. Λόγω της κατηφοριάς, γυρίζουν μια βόλτα, σαν τούμπα (*πανοραμίκ*).
Αννούλα: Δεν ήταν πιο γλυκό απ' το σύκο;
Γυρίζει ανάσκελα και κλείνει τα μάτια της. Το ίδιο κι ο Διαμαντής.

160. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Διαμαντής.
Διαμαντής: Εμένα μου 'φερε μια γλυκιά ζαλάδα...

161. *Πρώτο Πλάνο*: Η Αννούλα. Ανοίγει τα μάτια και τον κοιτά, σαν να του λέει «έλα».
Αννούλα: Ναι... Κι εμένα...

162. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Διαμαντής ανασηκώνεται, την πλησιάζει (*τράβελινγκ*) και τη φιλά. Μετά το φιλί, με πολλή αγωνία και ζήλια:
Διαμαντής: Αννούλα, σ' έχει φιλήσει άλλος πριν από μένα;
Αννούλα: Ναι.
Διαμαντής: (άγρια): Ποιος;

163. *Δεύτερο Πλάνο – Αντίστροφος Άξονας*: Αννούλα, προφίλ Διαμαντή.
Αννούλα: Η μάνα μου κι ο πατέρας μου. Η μάνα μου στα μάγουλα κι ο πατέρας μου στο κούτελο. Αλλά στο στόμα... κανείς. Είσαι ο πρώτος.
Διαμαντής: Να 'ξερες πόσο κακός είν' ο κόσμος, Αννούλα μου... Να 'ξερες τι λένε για σένα στο χωριό...
Αννούλα: Τι λένε;
Διαμαντής: Σαχλαμάρες... Γιατί είσαι όμορφη και σε ζηλεύουνε.
Αννούλα: Δε με νοιάζει τι λένε στο χωριό. *Εσύ* τι πιστεύεις για μένα, *εσύ*...
Διαμαντής: Πως σ' αγαπάω και θα γίνεις μια μέρα δική μου.
Αννούλα: «Μια μέρα»... Γιατί «μια μέρα» κι όχι τώρα;

164. *Δεύτερο Πλάνο*: Διαμαντής, προφίλ Αννούλας.
Διαμαντής: *Τώρα*;!
Αννούλα: Ναι. Να σου αποδείξω πως δε με νοιάζει τι λέει ο κόσμος... Να σ' τα δώσω όλα... Σ' εσένα, που θα γίνεις ο άντρας μου.
Διαμαντής: *Τώρα*;!

165. *Δεύτερο Πλάνο*: Αννούλα, προφίλ Διαμαντή.
Αννούλα: Ναι!
Τον τραβά κοντά της, μάγουλο με μάγουλο. *Τράβελινγκ* σε Πρώτο Πλάνο:
Αννούλα: Τι τώρα, τι μια μέρα... Κάτω απ' τ' άστρα...

166. *Γενικό Πλάνο* (*τρικ*): Ο ουρανός με τ' άστρα.
Φωνή Αννούλας: (Αγάπη μου...)

167. *Πρώτο Πλάνο*: Η Αννούλα.
Αννούλα: Φίλησέ με... Όπως λέει και το ποίημα στο βιβλίο που μου χάρισες...
Του ανασηκώνει το κεφάλι και, κοιτάζοντάς τον με πολύ έρωτα, του απαγγέλλει
τους στίχους:
Αννούλα: «Φίλησέ με, αγάπη μου,
»θέλω να σε νιώσω,
»πάρ' τα τα χειλάκια μου
»πριν το μετανιώσω...
»Φίλησέ με, αγόρι μου...

168. *Γκρο-πλαν*: Μάτια και στόμα Διαμαντή, που ακούει:
Φωνή Αννούλας: (»να μ' αναστατώσεις.)
169. *Γκρο-πλαν*: Μάτια και στόμα Αννούλας:
Αννούλα: »Πάρ' τα τα χειλάκια μου
Ζουμ, το πλάνο περιορίζεται μόνο στο στόμα της:
Αννούλα: »να μου τα ματώσεις!»

170. *Γκρο-πλαν*: Μόνο τα χείλη του Διαμαντή. Σκύβει και τη φιλά.
Πανοραμίκ και άνοιγμα *ζουμ*, μέχρι *Πρώτο Πλάνο*.

171. *Γενικό Πλάνο*: Ο φακός τοποθετημένος στο μέσο της σιδηροδρομικής γραμμής. Η αμαξοστοιχία έρχεται από μακριά μέσα στο σούρουπο, με αναμμένα τα φανάρια της ατμομηχανής.
(Θόρυβος του τρένου και σφύριγμα τρένου.)

172. *Δεύτερο Πλάνο*: Ο Διαμαντής, ενώ αγκαλιάζει την Αννούλα παράφορα, ανασηκώνεται τρομαγμένος.
Διαμαντής: Έρχεται το τρένο...
Αννούλα: Εδώ που είμαστε, δε μας βλέπει κανείς... κι ούτε σταματάει το τρένο...
Ο Διαμαντής, με αγωνία:
Διαμαντής: Ναι... δε σταματάει...
Επαναλαμβάνει στο ρυθμό της ατμομηχανής:
Διαμαντής: Δε σταματάει.. Δε σταματάει...
Σκύβει και ξαναφιλά την Αννούλα.

173. *Ειδικό Πλάνο*, με *ζουμ*: Οι τροχοί της ατμομηχανής στον ίδιο ρυθμό, με *πανοραμίκ*. Άνοιγμα της εικόνας σε ολόκληρη την αμαξοστοιχία που περνά και χάνεται στο βάθος, σφυρίζοντας ξανά.
(Σφύριγμα τρένου που σβήνει μακρινά.)

174. *Δεύτερο Πλάνο*: Ο Διαμαντής ανασηκώνεται απ' το αγκάλιασμα της Αννούλας, που φαίνεται στο πλάνο προφίλ. Η έκφρασή του είναι τρομερή.

175. *Δεύτερο Πλάνο – Αντίστροφος Άξονας*: Η Αννούλα που παραξενεύεται.
Προφίλ Διαμαντή.

176. *Πρώτο Πλάνο*: Διαμαντής. Τη φτύνει.
Διαμαντής: Φτου!

177. *Πρώτο Πλάνο*: Η Αννούλα που δέχεται το φτύσιμο αναπάντεχα.

178. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Διαμαντής την ξαναφτύνει:
Διαμαντής: Φτου σου!
Και σηκώνεται βγαίνοντας απ' το πλάνο. *Πανοραμίκ* στην Αννούλα που ανασηκώνεται πολύ παραξενεμένη.

Αννούλα: Μα γιατί;

179. *Δεύτερο Πλάνο:* Ο Διαμαντής μπαίνει στο πλάνο από κάτω (όπως σηκώνεται όρθιος) και προχωρεί με τα νώτα προς το φακό που τον παρακολουθεί με σταθερό *τράβελινγκ.*

180. *Δεύτερο Πλάνο*: Η Αννούλα τού φωνάζει:
Αννούλα: Διαμαντή!
Κάνει ν' ανασηκωθεί, και σταματά, γιατί βλέπει πως είναι ημίγυμνη. Ταχύ *ζουμ* στα χείλη της, ενώ τ' αγγίζει με τα δάχτυλά της.
Αννούλα: Μα γιατί;

ΣΚΗΝΗ 20
ΒΑΡΕΛΑΔΙΚΟ – ΗΜΕΡΑ.

181. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Βαρελάς.
Βαρελάς: Γιατί... Ξέρω 'γώ γιατί;
Τράβελινγκ πίσω. Ο Βαρελάς μιλά στον Δήμαρχο που κρατά ένα γράμμα.
Τρίτο Πλάνο.
Βαρελάς: Μύγα τον εβάρησε ένα πρωί το γιο μου, κι έφυγε. Έξι μήνες πέρασαν από κείνο το πρωί, κυρ-Δήμαρχε, για να μου στείλει το πρώτο γράμμα. Άκου απ' τη Γερμανία... Τι πήγε να κάνει στη Γερμανία;
Δήμαρχος: Μα σ' το γράφει: Εργάτης. Σε εργοστάσιο. Παντρεύτηκε κιόλας, μια χαρά είν' εκεί. Αφού σου στέλνει και λεφτά, μην ανησυχείς. Να σ' το ξαναδιαβάσω;
Ο Βαρελάς νεύει «όχι», δακρύζοντας.
Βαρελάς: Ας είναι καλά...
Δήμαρχος: Μόνο τούτο το τελευταίο δεν καταλαβαίνω γιατί σ' το γράφει...
Βαρελάς, δίνοντας προσοχή:
Βαρελάς: Ε...

182. *Πρώτο Πλάνο*: Δήμαρχος, προφίλ Βαρελά. Ο Δήμαρχος, ξαναδιαβάζοντας το γράμμα:
Δήμαρχος: «Και μάθε, πατέρα, πως εδώ στη Γερμανία δε βρίσκεις ούτε μία παρθένα!» Χα! Άκου τι γίνεται στις Ευρώπες...
Βαρελάς: Πάει, χάλασ' ο κόσμος!
Δήμαρχος: Να γιατί, μαστρο-Λουκά, εγώ του γιου μου θα του δώσω νύφη μόνο απ' το χωριό μας! Κι απ' την Απάνω Λαγκαδιά! Ούτ' απ' την Κάτω!
Του δίνει το γράμμα. *Πανοραμίκ* και *τράβελινγκ*, αλλαγή θέσεων.
Βαρελάς: Τα συχαρίκια μου. Μαθεύτηκε. Τελειώνουν, λέει, τα προξενιά με την κόρη τού κυρ-Λεωνίδα, ε;
Δήμαρχος: Ναι, την Αννούλα. Ζωηρό κορίτσι, αγοροκόριτσο που λένε, ζωντανό, αλλά... πρότυπο ηθικής.
Βαρελάς: Σωστό... Σίγουρη παρθένα!

ΣΚΗΝΗ 21
ΣΠΙΤΙ ΑΝΝΟΥΛΑΣ – ΗΜΕΡΑ.

183. *Τρίτο Πλάνο*: Η Μητέρα τελειώνει το στρώσιμο του τραπεζιού. Η Αννούλα σε μια πολυθρόνα, σκυμμένη πάνω σ' ένα βιβλίο, αμίλητη, διαβάζει. Ο κυρ-Λεωνίδας πηγαινοέρχεται σαν θηρίο.
Κυρ-Λεωνίδας: Όλο το χωριό μού δίνει συχαρίκια, και του λόγου της δε θέλει να πει το ναι...
Γυρίζοντας προς την Αννούλα:
Κυρ-Λεωνίδας: Τέτοια τύχη, μωρή! Θα σε πατήσω χάμω!
Μητέρα, συγκρατώντας τον:
Μητέρα: Λεωνίδα...
Κυρ-Λεωνίδας: Μα γιατί;

184. *Πρώτο Πλάνο*: Η Αννούλα δεν απαντά κι εξακολουθεί να 'χει το βλέμμα της χαμηλωμένο στο βιβλίο.

185. *Δεύτερο Πλάνο*: Κυρ-Λεωνίδας και Μητέρα.
Κυρ-Λεωνίδας: *Γιατί;!*
Μητέρα: Ε! Παιδιακίσια μυαλά... Γιατί αν παντρευτεί, λέει, θα σταματήσει το σχολειό και δε θα γίνει δασκάλα που 'ναι τ' όνειρό της.
Κυρ-Λεωνίδας: Δασκάλα! Σαν τη Φρόσω δηλαδή, γεροντοκόρη, με το βιβλίο στο χέρι. Αμ' της τα καίω εγώ τα βιβλία!
Μητέρα: Έλα τώρα... Σώπα! Βρήκες τη μέρα να φωνάξεις, που 'χουμε τραπέζι στον Δήμαρχο και στο γιο του... Να... έρχονται, νομίζω...

186. *Γενικό Πλάνο*: Απ' το παράθυρο φαίνεται ο Δήμαρχος. Η Μητέρα τρέχει ν' ανοίξει την πόρτα. Μπαίνει ο Δήμαρχος μόνος.
Μητέρα: Καλώς τον Δήμαρχο!
Δήμαρχος: Γεια σας, γεια σας...
Προχωρεί (*τράβελινγκ, πανοραμίκ*).
Δήμαρχος: Γεια σου, Αννούλα.
Αννούλα: Καλημέρα, κύριε Δήμαρχε.
Η Μητέρα κάνει νόημα πίσω απ' την πλάτη του Δημάρχου στην Αννούλα να κλείσει το βιβλίο και ν' αφήσει το μελαγχολικό ύφος της.
Μητέρα: Περάστε...

187. *Τρίτο Πλάνο*: Ο κυρ-Λεωνίδας, παίρνοντας γελαστό ύφος:
Κυρ-Λεωνίδας: Καλωσόρισες, συμπέθερε...
Πανοραμίκ και *τράβελινγκ*, ώστε το πλάνο να γίνει *Γενικό* και να περιλάβει όλους.

Κυρ-Λεωνίδας: ...Πού είναι ο Πέτρος;
Δήμαρχος: Όπου να 'ναι, θα 'ρθει. Του 'φεραν ένα καινούργιο κυνηγετικό ντουφέκι, και το δοκιμάζει. Την ξέρεις την τρέλα του, δα... Κμ! Κμ!
Ξεροβήχει και κάνει νόημα στον κυρ-Λεωνίδα ότι πρέπει να μιλήσουν ιδιαιτέρως.
Κυρ-Λεωνίδας: Ναι...
Γυρίζοντας προς την Αννούλα:
Κυρ-Λεωνίδας: Πήγαιν' έξω εσύ, έχουμε να πούμε κάτι εμείς οι μεγάλοι!
Αννούλα: Ναι, πατέρα...
Η Αννούλα προχωρεί προς την πόρτα του διαδρόμου και βγαίνει έξω. Ο φακός την ακολουθεί.

188. *Τρίτο Πλάνο*: Κυρ-Λεωνίδας, Μητέρα και Δήμαρχος.
Δήμαρχος: Πρέπει να τελειώνουμε, συμπέθερε, να γίνουν οι γάμοι, γιατί σύντομα θα 'χουμε κι εκλογές.
Κυρ-Λεωνίδας: Λες κι εγώ δεν το θέλω. Στην κόρη μου πες τα, που καμαρώνει και δε θέλει να πει το ναι.
Δήμαρχος: Βρε Λεωνίδα, μπας κι είναι ερωτοχτυπημένη με κανέναν;
Κυρ-Λεωνίδας: Η Αννούλα μου; Φτύσ' τον κόρφο σου! Χα, χα, χα! Άκου «ερωτοχτυπημένη»! Η κόρη μου, βρε, είναι μωρό ακόμα!
Δήμαρχος: Τότε, γιατί;

ΣΚΗΝΗ 22
ΑΥΛΗ ΣΠΙΤΙΟΥ ΑΝΝΟΥΛΑΣ – ΗΜΕΡΑ.

189. *Πρώτο Πλάνο*: Η Αννούλα (*τράβελινγκ* πίσω, μέχρι *Τρίτο Πλάνο*) διαβάζει μελαγχολική το βιβλίο.
Μουσική υπόκρουση.

190. *Γκρο-πλαν*: Η σελίδα του βιβλίου με το ποίημα «Φίλησέ με»:
«Φίλησέ με, αγάπη μου...»
κ.λπ.

191. *Τρίτο Πλάνο*: Η Αννούλα σκίζει τη σελίδα και την κάνει κομματάκια. Ύστερα πετάει το βιβλίο ψηλά με θυμό.

192. *Ειδικό Πλάνο*: Το βιβλίο στον αέρα που το χτυπάει μια σφαίρα, ενώ ταυτόχρονα ακούγεται:
(Πυροβολισμός).

193. *Πρώτο Πλάνο*: Η Αννούλα γυρίζει το κεφάλι τρομαγμένη.

194. *Τέταρτο Πλάνο*: Ο Πέτρος με το όπλο έρχεται γελώντας.
Πέτρος: Με την πρώτη το πέτυχα!

195. *Τέταρτο Πλάνο*: Αννούλα.
Αννούλα: Εσύ 'σουνα και μου 'κοψες τη χολή;
Πέτρος, πλησιάζοντας:
Πέτρος: Εγώ!
Αννούλα: Τι κάνεις, Πέτρο;
Πέτρος: Καλά, 'φχαριστώ!
Αννούλα: Ήρθε ο πατέρας σου. Μέσα είναι...
Πέτρος: Γιατί, Αννούλα, δε θελεις να γίνεις γυναίκα μου; Μήπως...
Η Αννούλα τού ρίχνει μιαν ανήσυχη ματιά.
Πέτρος: Μήπως με φοβάσαι που 'μαι άγριος;
Αννούλα: Ε, κι εσύ πια όλο με τα ντουφέκια... Μπαμ και μπουμ το πας!
Ο Πέτρος έρχεται να καθίσει κοντά της. *Τράβελινγκ*:
Πέτρος: Μ' εσένα θα είμαι ήμερος, Αννούλα, γιατί σ' αγαπάω... Θα 'σαι ευτυχισμένη μαζί μου.
Αννούλα: Το πιστεύω, Πέτρο. Κατά βάθος είσαι καλό παιδί κι ο πιο περιζήτητος γαμπρός. Αλλά εγώ δε θα παντρευτώ, γιατί θέλω να γίνω δασκάλα.

ΣΚΗΝΗ 23
ΣΠΙΤΙ ΑΝΝΟΥΛΑΣ – ΗΜΕΡΑ.

196. *Τρίτο Πλάνο*: Κυρ-Λεωνίδας, Μητέρα και Δήμαρχος.
Δήμαρχος: Δασκάλα!
Κυρ-Λεωνίδας: Άκου δασκάλα!
Μητέρα: Αχ... Μόνο ένας άνθρωπος στον κόσμο μπορούσε να της γυρίσει τα μυαλά, αλλά ούτε που να τ' ακούσει ο Λεωνίδας. Θα μας σκοτώσει!
Δήμαρχος: Ποιος είν' αυτός ο άνθρωπος;
Μητέρα: Η θεία της που τη βάφτισε. Η αδελφή του ντε, η Κική...
Κυρ-Λεωνίδας: Τι;! Αυτή την έχω ξεγράψει από αδελφή μου από τότε που πήγε στην Αθήνα και μου 'γινε «περμαντόνα»!
Δήμαρχος: Σώπα, βρε αδερφέ... Επειδή έγινε μια καλλιτέχνις του άσματος και του θεάτρου;
Κυρ-Λεωνίδας: Πάψε! Μη μου θυμίζεις τις ντροπές μας!
Πάει και κάθεται νευριασμένος στο τραπέζι.

197. *Δεύτερο Πλάνο*: Δήμαρχος και Μητέρα.
Μητέρα: Τη λατρεύει την Αννούλα μας, κι η Αννούλα μας τη λατρεύει. Ό,τι της πει θα κάνει!
Δήμαρχος προς τον κυρ-Λεωνίδα:
Δήμαρχος: Καν' της τότε ένα γράμμα...
Η Μητέρα νεύει στον Δήμαρχο «ναι», σαν να του λέει να επιμείνει.
Τράβελινγκ πάνω απ' τον κυρ-Λεωνίδα:
Δήμαρχος: Τι γράμμα; Τηλεγράφημα! Αμέσως! Τώρα!
Κυρ-Λεωνίδας: Μα...

Δήμαρχος: Δεν έχει «μα», συμπέθερε! Χαρτί...Να...
Βγάζει απ' την τσέπη του ένα μπλοκ και το μολύβι του: Εδώ!
Δήμαρχος: θα το στείλω εγώ. Γράψε...
Ο κυρ Λεωνίδας, μη μπορώντας να κάνει αλλιώς:
Κυρ-Λεωνίδας: Τι να γράψω;
Δήμαρχος: ΑΝΑΓΚΗ ΕΛΘΗΣ ΤΑΧΙΣΤΑ... Γράφε!
Ο κυρ-Λεωνίδας γράφει:
Κυρ-Λεωνίδας: ΑΝΑΓΚΗ ΕΛΘΗΣ ΤΑΧΙΣΤΑ...
Δήμαρχος: Ο ΑΔΕΛΦΟΣ ΣΟΥ ΛΕΩΝΙΔΑΣ.
Κυρ-Λεωνίδας: Ο ΑΔΕΛΦΟΣ ΣΟΥ ΛΕΩΝΙΔΑΣ...

ΣΚΗΝΗ 24
ΣΙΔΗΡΟΔΡΟΜΙΚΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ – ΗΜΕΡΑ.

198. *Τρίτο Πλάνο*: Στο παράθυρο ενός βαγονιού του τρένου που μόλις σταματά, η Κική, η «περμαντόνα», με τη βαλίτσα της. Μια μεγαλούτσικη γυναίκα, με πολύ χτυπητό μακιγιάζ:
Κική: Αδελφέ μου, Λεωνίδα!

199. *Γενικό Πλάνο*: Ο κυρ-Λεωνίδας, η Μητέρα κι η Αννούλα στην πλατφόρμα του μικρού επαρχιακού σταθμού, τη χαιρετούν και τρέχουν προς το βαγόνι.

200. *Τέταρτο Πλάνο*: Η Κική κατεβαίνει απ' το βαγόνι, και την υποδέχεται πρώτος ο κυρ-Λεωνίδας.
Κική: Αδελφούλη μου... Καλώς σας βρήκα.
Κυρ-Λεωνίδας: Καλωσόρισες... Πώς είσαι μπογιατισμένη έτσι, μωρή περμαντόνα!
Κική: Λεωνίδα μου... Μεγάλο το σουξέ μου στην Αθήνα. Πού να σ' τα λέω!
Βλέποντας την Αννούλα:
Κική: Αννούλα μου!
Η Αννούλα ορμά στην αγκαλιά της.
Αννούλα: Θείτσα μου, θειούλα μου...
Η Κική προς τη Μητέρα:
Κική: Τι κάνεις, Μάρθα;
Μητέρα: Καλωσόρισες, Κική μου.
Τράβελινγκ στην Κική και την Αννούλα, ώστε ν' απομονωθούν οι δυο τους στο πλάνο.
Κική: Τι συμβαίνει; Τι τηλεγράφημα ήταν αυτό;

201. *Δεύτερο Πλάνο*: Κυρ-Λεωνίδας και Μητέρα.
Κυρ-Λεωνίδας: Να, για την ανιψιά σου...
Μητέρα: Άσ' τα, Λεωνίδα... Πάμε τώρα σπίτι. Κι αυτά θα τα κουβεντιάσουν αύριο οι δυο τους...

ΣΚΗΝΗ 25
ΣΙΔΗΡΟΔΡΟΜΙΚΗ ΓΡΑΜΜΗ – ΗΜΕΡΑ.

202. *Τρίτο Πλάνο*: Η Κική και η Αννούλα καθισμένες στο βουνό, με φόντο κάτω την κοιλάδα με τη σιδηροδρομική γραμμή.
Αννούλα: Ναι, θείτσα μου. Μ' έκανε δική του, κι ύστερα μ' έφτυσε κι έφυγε... Ντρέπομαι...
Κρύβεται στην αγκαλιά της.
Κική: Α, τον κακούργο! Σώπα. Μην κλαις... Κακούργα κι εσύ! Κακούργα...
Αννούλα: Τι να κάνω τώρα, θείτσα; Να πέσω στις γραμμές τού τρένου και να σκοτωθώ;
Κική: Σώπα, παιδάκι μου, που θα σκοτωθείς! Τι λόγια είν' αυτά; Φφφ! Δύσκολα τα πράματα...
Βγάζει απ' την τσάντα της τα τσιγάρα της και τον αναπτήρα της. Βάζει ένα τσιγάρο στο στόμα, κι ύστερα, σαν να ξέχασε κάτι φυσικό, προσφέρει στην Αννούλα.
Κική: Καπνίζεις;
Αννούλα: Ντς!
Η Κική, ανάβοντας το τσιγάρο της:
Κική: Εγώ το 'χα αρχίσει στην ηλικία σου.
Φυσά τον καπνό στενοχωρημένη.
Κική: ...Στο κάτω κάτω, ούτε η πρώτη είσαι, ούτε η τελευταία!

203. *Δεύτερο Πλάνο*: Αννούλα, προφίλ Κικής.
Αννούλα: Η τελευταία του χωριού είμαι, γιατί εγώ του το πρότεινα. Γι' αυτό, ώς φαίνεται, μ' έφτυσε κι έφυγε!

204. *Δεύτερο Πλάνο*: Κική, προφίλ Αννούλας.
Κική: Και τον αγαπάς ακόμα, κακούργα; Τον αγαπάς, ε;
Η Αννούλα, με εντελώς διαφορετικό ύφος, όχι πλέον κλαμένο, αλλά δυναμικό, που ξαφνιάζει τη θεία της:
Αννούλα: Ποιον; Αυτόν τον δειλό; Τον άναντρο;

205. *Δεύτερο Πλάνο*: Αννούλα, προφίλ Κικής. Η Αννούλα συνεχίζει:
Αννούλα: ...τον παλιάνθρωπο, που μ' εγκατέλειψε για να πά' να παντρευτεί στη Γερμανία; Τον σιχαίνομαι, όχι τον αγαπώ... Τι λες, θείτσα μου; Τώρα ξύπνησα, αλλά τώρα είν' αργά. Την κλότσησα την τύχη μου...
Κική: Ποια τύχη σου;
Αννούλα: Το γιο του Δήμαρχου, θείτσα!

206. *Πρώτο Πλάνο*: Κική.
Κική: Για στάσου, πουλάκι μου, γιατί θα με τρελάνεις. Εμένα με φέρανε εδώ άρον άρον για να σε πείσω να πάρεις το γιο τού Δήμαρχου, που δεν τον θέλεις...
207. *Δεύτερο Πλάνο*: Αννούλα και Κική.
Αννούλα: Γιατί να μην τον θέλω; Κι ομορφόπαιδο είναι και, στο κάτω-κάτω... περιζήτητος γαμπρός.
Σηκώνεται:
Αννούλα: Να... Ώς εκεί πέρα φτάνουνε τα χτήματά του, ώς τη γραμμή. Εκεί που θα πάω να πέσω να σκοτωθώ... Να σκοτωθώ, θείτσα;

Η Κική έρχεται κοντά της και την αγκαλιάζει.
Κική: Μπα σε καλό σου, μανία με τις γραμμές... Μα αν ήταν να σκοτώνονται, παιδάκι μου, όσες ξεγελάστηκαν, τότε πολύ λίγες γυναίκες θα υπήρχαμε ζωντανές!
Αποφασιστικά:
Κική: Λοιπόν! Το γιο του Δήμαρχου θες; Εντάξει. Το γιο τού Δήμαρχου θα πάρεις!
Αννούλα: Πώς θα τον πάρω, θείτσα; Εδώ είναι Άνω Λαγκαδιά, δεν αστειεύονται...

208. *Πρώτο Πλάνο*: Αννούλα, συνεχίζει:
Αννούλα: Την άλλη μέρα το πρωί, ή μπαμ-και-μπουμ στο σεντόνι ή μπαμ-και-κάτω και κηδεία!

209. *Πρώτο Πλάνο*: Κική.
Κική: Κουνήσου απ' τον τόπο σου! «Κηδεία...»! Η θείτσα σου να 'ναι καλά.
Πλησιάζει την Αννούλα, το πλάνο διευρύνεται σε *Δεύτερο*.
Κική: Η θείτσα σου η «περμαντόνα», που θα τα διορθώσει όλα.
Αννούλα, με απορία:
Αννούλα: Όλα;
Κική: Όλα!
Αννούλα: Και τι θα κάνουμε;
Κική: Εσύ δεν θα κάνεις τίποτα! Εσύ θα πεις το «ναι»...
Αννούλα: Το «ναι»;
Κική: Ναι! Κι εγώ θα σε πάρω με το τρένο στην Αθήνα, να ψωνίσουμε την προίκα σου και να ράψουμε...
Κοιτάζει δεξιά κι αριστερά, μην τους ακούει κανείς.

210. *Γκρο-πλαν*: Κική.
Κική: ...το νυφικό!

211. *Γκρο-πλαν*. Αννούλα με αθώα απορία:
Αννούλα: Στην Αθήνα θα το ράψουμε το νυφικό;

212. *Γκρο-πλαν*: Κική.
Κική: *Όλα* θα τα ράψουμε στην Αθήνα!
Τράβελινγκ, ώστε το πλάνο να συμπεριλάβει και τις δυο.
Κική: Κι ύστερα θα γυρίσεις στο χωριό, και θα γίνει κι ο γάμος και τα μπαμ και μπουμ και πανηγύρια! Όχι κηδείες, κουνήσου απ' τον τόπο σου!

ΣΚΗΝΗ 26
ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΧΩΡΙΟΥ – ΗΜΕΡΑ.

213. *Γενικό Πλάνο*: Ο Πέτρος γαμπρός κι η Αννούλα με νυφικό κατεβαίνουν από την εκκλησία, ενώ ο κόσμος τούς ραίνει με άνθη και ρύζι.
Χαρούμενη μουσική.

ΣΚΗΝΗ 27
ΠΛΑΤΕΙΑ ΧΩΡΙΟΥ – ΝΥΧΤΑ.
ΧΩΡΙΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ.

214. *Γενικό Πλάνο*: Γαμήλιο τραπέζι στρωμένο στην πλατεία του χωριού. Η νύφη κι ο γαμπρός στο κέντρο του τραπεζιού. Όλα τα γνωστά πρόσωπα παρόντα. Μπροστά στο τραπέζι, χορός και όργανα. Παρμένο από ψηλά, *ζουμ* στο γαμήλιο τραπέζι.

215. *Τρίτο Πλάνο*: Πέτρος και Αννούλα. Δίπλα τους ο Δήμαρχος, πανευτυχής.

216. *Δεύτερο Πλάνο*: Ο κυρ-Λεωνίδας, πολύ ανήσυχος, προς τη γυναίκα του, που είναι ακόμα πιο ανήσυχη, της κάνει νόημα να σηκωθούν. Σηκώνονται και φεύγουν.
Κυρ-Λεωνίδας: Να φτάσουμε σπίτι πριν απ' αυτούς.

217. *Γενικό Πλάνο*: Η Δασκάλα πηγαίνει και φιλάει την Αννούλα και συγχαίρει το γαμπρό που αναχωρούν. *Πανοραμίκ* στα όργανα που παίζουν.

ΣΚΗΝΗ 28
ΣΠΙΤΙ ΑΝΝΟΥΛΑΣ – ΝΥΧΤΑ.

218. *Γκρο-πλαν*: Εικονοστάσι. Το χέρι της Μητέρας που ανασύρει τον σφραγισμένο φάκελο. *Τράβελινγκ* πίσω: Μητέρα και κυρ-Λεωνίδας.
Μητέρα: Το χαρτί...
Κυρ-Λεωνίδας: Πώς τρέμουν έτσι τα χέρια σου;
Παίρνει το φάκελο στα χέρια του που τρέμουν περισσότερο.
(Ακούγονται τα όργανα που πλησιάζουν.)
Μητέρα: Έρχονται!

219. *Γενικό Πλάνο*: Ο Πέτρος ανοίγει την πόρτα, και μπαίνει πρώτη η Αννούλα. Μόλις μπει ο Πέτρος, απευθύνεται στα παλικάρια με τα ντουφέκια, χειρονομώντας, σαν να τους λέει «βροντήξτε τα γερά», κι ακολουθεί την Αννούλα που ανεβαίνει τη σκαλίτσα του πάνω πατώματος.
Φωνές: (Να ζήσετε!)
Φωνές: (Και καλούς απογόνους!)

220. *Δεύτερο Πλάνο*: Ο κυρ-Λεωνίδας προβάλλει στο διάδρομο, προσπαθώντας να κρύψει την αγωνία του μ' ένα ηλίθιο χαμόγελο.
Κυρ-Λεωνίδας: Πέτρο, παιδί μου... γιε μου...
Πέτρος: Ναι, πατέρα...
Κυρ-Λεωνίδας: Έλα μια στιγμή...

Ο Πέτρος στην Αννούλα, που έχει μπει στο δωμάτιο:
Πέτρος: Έφτασα!
Ο Πέτρος κατεβαίνει τις σκάλες.

221. *Τρίτο Πλάνο*: Ο Πέτρος έρχεται στο ισόγειο, ενώ ο κυρ-Λεωνίδας κλείνει την πόρτα του διαδρόμου. Η Μητέρα στέκεται άφωνη.
Κυρ-Λεωνίδας: Αισθάνεσαι καλά;
Πέτρος: Καλά, πατέρα.
Κυρ-Λεωνίδας: Θες κι ένα ρακί; Πιες κι ένα ρακί.
Του βάζει ένα ρακί απ' το μπουκάλι που 'ναι έτοιμο, με το ποτηράκι, στο τραπέζι.
Πέτρος: 'φχαριστώ.
Κυρ-Λεωνίδας: Κάτσε... Κάτσε μια στιγμούλα... Κάτι έχω να σου πω...
Ο Πέτρος κάθεται.
Πέτρος: Τι πράμα, πατέρα;
Ο φακός προχωρεί αργά (*τράβελινγκ*) ν' απομονώσει τον κυρ-Λεωνίδα.
Κυρ-Λεωνίδας: Η κόρη μου, παιδί μου... και γυναίκα σου δηλαδή... Δηλαδή, η γυναίκα σου... που 'ναι και δική μας κόρη... Ε... πώς να σ' το πω...

222. *Πρώτο Πλάνο:* Η Μητέρα επεμβαίνει:
Μητέρα: Ε να: δεν είναι κόρη!

223. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Πέτρος κατάπληκτος:
Πέτρος: Τι;! Τι πράμα;!
Σηκώνεται όρθιος. Το πλάνο διευρύνεται με *ζουμ*. Ο κυρ-Λεωνίδας και η Μητέρα σπεύδουν κοντά του να τον ησυχάσουν.
Κυρ-Λεωνίδας: Σσστ! Διάβασε πρώτα αυτό...
Του δίνει το φάκελο.
Κυρ-Λεωνίδας: ...κι άνοιξε μονάχος σου τα βουλοκέρια.
Ο Πέτρος σκίζει με νευρικές κινήσεις το φάκελο, βγάζει το χαρτί και διαβάζει με αγωνία. *Τράβελινγκ* αργά στο πρόσωπό του.

ΣΚΗΝΗ 29
ΝΥΦΙΚΟ ΔΩΜΑΤΙΟ – ΝΥΧΤΑ.

224. *Γενικό Πλάνο*: Η Αννούλα με το νυφικό, μόνη. Ξεστρώνει το κρεβάτι που είναι στρωμένο με άνθη, κι αρχίζει να γδύνεται σιγά σιγά. Πάνω στα σίδερα του κρεβατιού, δυο χωριάτικες νυχτικές.

ΣΚΗΝΗ 30
ΣΠΙΤΙ ΑΝΝΟΥΛΑΣ – ΝΥΧΤΑ.

225. *Τρίτο Πλάνο*: Πέτρος, Κυρ- Λεωνίδας, Μητέρα. Ο Πέτρος κρατάει στα χέρια του το χαρτί με αγωνία.
Πέτρος: Ο παπάς πέθανε...
Κυρ-Λεωνίδας: Θεός σχωρέσ' τον!
Πέτρος. Κι ο δάσκαλος πέθανε...
Κυρ-Λεωνίδας: Θεός σχωρέσ' τον!
Μητέρα: Αλλά ο γιατρός ζει!
Πέτρος: Πάμε στο γιατρό!

ΣΚΗΝΗ 31
ΣΠΙΤΙ ΓΙΑΤΡΟΥ – ΝΥΧΤΑ.

226. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Γιατρός, πολύ γερασμένος, με νυχτικό και σκούφο, αγουροξυπνημένος, βαστώντας το χαρτί.
Γιατρός: Ναι, έτσι... Έτσι είναι, παιδί μου...
Τράβελινγκ πίσω: Μιλάει στον Πέτρο, ενώ παρακολουθούν τη συζήτηση ο κυρ-Λεωνίδας και η Μητέρα.
Γιατρός: Ήταν τότες εφτά χρονών...
Κυρ-Λεωνίδας: Ησύχασες τώρα, γιε μου;
Γιατρός: Ούτε η ίδια δεν το ξέρει...
Κυρ-Λεωνίδας, φέρνοντας τον Πέτρο πιο κοντά στο φακό, ώστε στο πλάνο ν' απομονωθούν οι δυο τους:
Κυρ-Λεωνίδας: *Εσύ* θα της το πεις. Μετά!
Ο Πέτρος, που τα 'χει σαν χαμένα.
Πέτρος: Και... και το έθιμο; Θέλω να πω... όλο το χωριό θα περιμένει να δει το σεντόνι...

227. *Πρώτο Πλάνο*: Η Μητέρα.
Μητέρα: Εγώ θα τα κανονίσω...
Εκείνη τη στιγμή, ακούγεται έντονο λάλημα κόκορα.
(Λάλημα κόκορα.)
Η Μητέρα τού κάνει νόημα, που σημαίνει: «Ακούς; Θα τον σφάξω».

228. *Δεύτερο Πλάνο*: Πέτρος και κυρ-Λεωνίδας. Ο Πέτρος (*πανοραμίκ*) γυρίζει προς τον Γιατρό:
Πέτρος: Τίμια πράματα, γιατρέ, ε;
Γιατρός, δίνοντάς του το χαρτί:
Γιατρός: Τίμια, παιδί μου. Γιατί αν δεν ήταν τίμια, δε θα κάναμε πιστοποιητικό...
Πέτρος: Αλλά τι θα κάνατε;
Γιατρός: Ε! Θα τα μπαλώναμε αλλιώς... Όλα μπαλώνονται σήμερα μ' ένα ταξιδάκι στην Αθήνα... Χι, χι, χι!

ΣΚΗΝΗ 32
ΝΥΦΙΚΟ ΔΩΜΑΤΙΟ – ΝΥΧΤΑ.

229. *Τρίτο Πλάνο*: Η Αννούλα πεσμένη στο κρεβάτι, κουκουλωμένη με την κουβέρτα. Το νυφικό φόρεμα πλάι.
(Ήχος πόρτας που ανοίγει.)

230. *Τρίτο Πλάνο*: Η πόρτα ανοίγει, κι εμφανίζεται ο Πέτρος, αμίλητος.

231. *Τρίτο Πλάνο*: Αννούλα.
Αννούλα: Άργησες, Πέτρο μου... Σε περιμένω, αλλά... φοβάμαι...
Πανοραμίκ και *τράβελινγκ*, ώστε στο πλάνο να μπει και ο Πέτρος.
Πέτρος: Τι φοβάσαι;
Αννούλα: Ε! Κάθε κορίτσι φοβάται την πρώτη νύχτα του γάμου. *Κάθε* κορίτσι...
Πέτρος: Κάθε *παρθένα*... Εσύ όμως δεν υπάρχει λόγος να φοβάσαι καθόλου...
Αννούλα: Γιατί;
Πέτρος, βγάζοντας απ' την τσέπη το χαρτί:
Πέτρος: Γιατί... Αλλά όχι, ξέχασα... Μετά...
Ο Πέτρος ξαναβάζει το χαρτί στην τσέπη του χαμογελώντας.
Αννούλα: Τι «μετά»;
Πέτρος: Τίποτα. Ύστερα θα σου διαβάσω κάτι που θα πεθάνεις στα γέλια.
Αρχίζει να βγάζει το σακάκι του, γελώντας ηλίθια.

ΣΚΗΝΗ 33
ΚΟΤΕΤΣΙ ΧΩΡΙΑΤΙΚΟ – ΝΥΧΤΑ.

232. *Τέταρτο Πλάνο*: Ο κυρ-Λεωνίδας και η Μητέρα κυνηγούν και πιάνουν τον κόκορα στο κοτέτσι. Ύστερα βλέπουν κάπου ψηλά με αγωνία.

233. *Γενικό Πλάνο*: Το σπίτι, με φωτισμένο το δωμάτιο του πάνω πατώματος. Ξαφνικά, το φως σβήνει.

234. *Δεύτερο Πλάνο*: Ο κυρ-Λεωνίδας σκουντάει χαρούμενος τη γυναίκα του και απευθύνεται στον κόκορα:
Κυρ-Λεωνίδας: Σώπα, κοκορίκο μου... Εσύ θα σώσεις την τιμή μας...

ΣΚΗΝΗ 34
ΝΥΦΙΚΟ ΔΩΜΑΤΙΟ – ΝΥΧΤΑ.

235. *Πρώτο Πλάνο*: Πέτρος, προφίλ Αννούλας σε μισοσκόταδο. Ο Πέτρος την κοιτάει πολύ παράξενα στο κρεβάτι.
Αννούλα: Και τώρα... μπαμ και μπουμ και πανηγύρια, ε;
Πέτρος: Φτου! Φτου σου!
Σηκώνεται βγαίνοντας απ' το πλάνο. Η Αννούλα με κατάπληξη γυρίζει να τον δει, σκουπίζοντας το πρόσωπό της.

236. *Τρίτο Πλάνο*: Ο Πέτρος ανοίγει την μπαλκονόπορτα και βγαίνει στο μπαλκόνι με τις νυχτικές, φωνάζοντας:
Πέτρος: Πατέρααα! Ξύπνα, πατέρααα...!
(Ομοβροντία τουφεκιών.)
Πέτρος: Προς τους οπλοφόρους: Όχι! Όχι εσείς, βρε! Πατέρα, μας γελάσανεεε!
Ξαναμπαίνει έξαλλος στο δωμάτιο, κι ανοίγοντας την πόρτα τού διαδρόμου, χάνεται προς τη σκάλα, φωνάζοντας:
Πέτρος: Πατέρα, το ντουφέκι μου! Πού είναι το ντουφέκι μου; Ταχύ *ζουμ* στο σακάκι του που είναι κρεμασμένο στην καρέκλα, κι απ' την τσέπη εξέχει το «χαρτί».
(Ακούγεται οχλοβοή.)

237. *Πρώτο Πλάνο*: Η Αννούλα βλέπει το χαρτί, σηκώνεται απ' το κρεβάτι.

238. *Πρώτο Πλάνο*: Το χέρι της Αννούλας παίρνει το χαρτί. *Πανοραμίκ* στο πρόσωπό της. Μόλις το διαβάσει, μένει κατάπληκτη, κι αμέσως κλείνει την πόρτα με το σύρτη, ανοίγει τη ντουλάπα, βγάζει μια βαλίτσα κι αρχίζει να τη γεμίζει μ' ό,τι βρει.

ΣΚΗΝΗ 35
ΔΡΟΜΑΚΙ ΣΠΙΤΙΟΥ ΑΝΝΟΥΛΑΣ – ΝΥΧΤΑ.

239. *Γενικό Πλάνο*: Ο Πέτρος, έξαλλος, ανάμεσα στον κόσμο που προσπαθεί να τον συγκρατήσει, αρπάζει το ντουφέκι ενός από τους χωρικούς, φωνάζοντας:
Πέτρος: Άτιμη! Θα ξεπλύνω την τιμή μου! Δώσ' μου το ντουφέκι σου, μωρέ!
Ο χωρικός: Τρελάθηκες, βρε Πέτρο;
Πέτρος: Δώσ' μου το ντουφέκι σου!
Του αποσπά το ντουφέκι, ενώ μέσα στην οχλοβοή ακούγονται διάφορες φράσεις:
(– Στάσου!)
(– Για το Θεό!)
(– Τι συμβαίνει;)
Ο Πέτρος, εξακολουθώντας να φωνάζει, προχωρεί προς το σπίτι.
Πέτρος: Θανάση, περίμενέ με! Τα σίδερα της φυλακής είναι για τους λεβέντες...

ΣΚΗΝΗ 36
ΝΥΦΙΚΟ ΔΩΜΑΤΙΟ – ΝΥΧΤΑ.

240. *Γενικό Πλάνο*:. Η Αννούλα, ντυμένη πρόχειρα μ' ένα φουστάνι και μισοξεκούμπωτη, βάζει τα μαξιλάρια κάτω απ' την κουβέρτα του κρεβατιού, σαν ομοίωμα ανθρώπου που είναι κουκουλωμένος από κάτω.
Η οχλοβοή δυναμώνει μαζί με:
(Βήματα ανθρώπων που ανεβαίνουν τα σκαλοπάτια.)
Φωνές συγκεχυμένες:
(– Στάσου!)
(– Τον αστυνόμο!)

(– Φωνάχτε τον αστυνόμο!)
(– Πέτρο! Πέτρο!)
Ώσπου κάποιος προσπαθεί να παραβιάσει απ' έξω την κλεισμένη πόρτα.
Φωνή Πέτρου: (Άτιμη, κλείδωσες; Θα σπάσω την πόρτα!)
Η Αννούλα αρπάζει τη βαλίτσα και φεύγει από ένα παράθυρο που βλέπει σε μια ταρατσούλα.
Πανοραμίκ στην πόρτα που σπάει κι ανοίγει. Εμφανίζεται άγριος με το ντουφέκι στο χέρι ο Πέτρος. Σηκώνει το ντουφέκι και σκοπεύει το φουσκωμένο κρεβάτι. Απ' τη σκάλα ανεβαίνει τρελή η Μητέρα που προσπαθεί να τον εμποδίσει, καθώς και ο κυρ-Λεωνίδας κι άλλος κόσμος.
Πέτρος: Άτιμη!
Μητέρα: Για το Θεό!
Κυρ-Λεωνίδας: Στάσου!
Ο Πέτρος πυροβολεί επανειλημμένως.
(Τρεις πυροβολισμοί.)

241. *Τρίτο Πλάνο*: Το ομοίωμα στο κρεβάτι που δέχεται τις σφαίρες.

242. *Τρίτο Πλάνο*: Ο Πέτρος με το ντουφέκι στο χέρι. Εικόνα τραγωδίας. Η Μητέρα, σπαραχτικά:
Μητέρα: Αααα! Αίμα στο σεντόνι! Τη σκότωσες!
Κυρ-Λεωνίδας: Σκότωσες το παιδί μας!
Ζουμ στο πρόσωπο της Μητέρας:
Μητέρα: Κακούργε! Φονιά! Αααα!

ΣΚΗΝΗ 37
ΣΤΑΘΜΟΣ ΤΡΕΝΟΥ – ΝΥΧΤΑ.

243. *Γενικό Πλάνο*: Η αμαξοστοιχία που τρέχει. Το σφύριγμα του τρένου συνδέεται (με *εφέ*) με τη σπαραχτική κραυγή τής μάνας.
(Σφύριγμα τρένου σαν στριγκλιά.)

244. Η Αννούλα με τη βαλίτσα της, στριμωγμένη σε μια γωνιά του βαγονιού, ταξιδεύει.
(Το σφύριγμα σβήνει.)

ΣΚΗΝΗ 38
ΔΡΟΜΑΚΙ ΣΠΙΤΙΟΥ ΑΝΝΟΥΛΑΣ – ΝΥΧΤΑ.

245. *Γενικό Πλάνο*: Ο αστυνόμος του χωριού οδηγεί τον Πέτρο στο τμήμα, δεμένον με χειροπέδες. Κόσμος πολύς ακολουθεί, σχολιάζοντας με συγκεχυμένες ομιλίες.
(Οχλοβοή.)
Ο Δήμαρχος τρέχει σαν αλαφιασμένος προς το παιδί του, φωνάζοντας:
Δήμαρχος: Πέτρο μου, Πέτρο μου...

246. *Δεύτερο Πλάνο*: Ο Πέτρος, προφίλ Δήμαρχου, που σταματά το γιο του:
Δήμαρχος: Τι έκανες; Τι έκανες; Τη σκότωσες;
Πέτρος: Τη σκότωσα, πατέρα, κι είμαι περήφανος γιατί ξέπλυνα την τιμή μας!
Δήμαρχος: Μπράβο, παιδί μου. Δεν την βρήκες παρθένα, ε;
Πέτρος: Όχι. Τη σκότωσα, γιατί τη *βρήκα* παρθένα!

247. *Δεύτερο Πλάνο – Αντίστροφος Άξονας*: Προφίλ Πέτρου. Δήμαρχος χάσκοντας, κατάπληκτος:
Δήμαρχος: Τι;!

ΣΚΗΝΗ 39
ΛΕΩΦΟΡΟΣ – ΞΗΜΕΡΩΜΑΤΑ.

248. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Πελάτης οδηγεί το αυτοκίνητο, ξελιγωμένος στα γέλια.
Πελάτης: Χα, χα, χα!

249. *Πρώτο Πλάνο*: Η Κούκλα, γελώντας δίπλα του.
Κούκλα: Χα, χα, χα! Εδώ! Φτάσαμε...

250. *Γενικό Πλάνο*: Το αυτοκίνητο σταματά στο κράσπεδο του πεζοδρομίου.
Πελάτης και Κούκλα εξακολουθούν να γελούν.

251. *Δεύτερο Πλάνο*: Πελάτης και Κούκλα.
Πελάτης: Χα, χα, χα!
Κούκλα: Και ξαναγυρίσαμε στη βάση μας...
Πελάτης: Κι ύστερα;
Κούκλα: Ε, τι «ύστερα;» Από κει και πέρα, στην Αθήνα... Κι άσ' τα να πάν' στο διάολο...
Πελάτης: Ώστε, φτου κι ο πρώτος, φτου κι ο δεύτερος!
Κούκλα: Άντε... Σειρά σου να τριτώσεις...
Κάνοντας με τα δάχτυλά της χειρονομία μετρήματος χρημάτων:
Κούκλα: ... φτου κι εσύ!
Ο Πελάτης, εξακολουθώντας το γέλιο του, βγάζει το πορτοφόλι του και μετρά δυο-τρία 'κατοστάρικα.
Πελάτης: Α... Μ' έκανες και γέλασα απόψε...
Η Κούκλα, με μια χαριτωμένη κίνηση, του αποσπά άλλα δυο 'κατοστάρικα. Ο Πελάτης γελά και μ' αυτό.
Κούκλα: Άντε, χαλάλι σου!
Κούκλα: Κύριε Αλέκο μου, είσαι πολύ εντάξει.
Του δίνει ένα βιαστικό φιλί στο μάγουλο και (*πανοραμίκ*) βγαίνει απ' το αυτοκίνητο, κλείνοντάς του την πόρτα.
Κούκλα: ...κι άμα έρχεσαι στην Αθήνα, να σε βλέπουμε τακτικά! Τσάο!

252. *Πρώτο Πλάνο*: Ο Πελάτης, εξακολουθώντας το ακατάσχετο γέλιο του, βάζει μπρος, τη χαιρετά με μια κίνηση του χεριού και φεύγει.
Πελάτης: Τσάο, Κούκλα!
Το πλάνο γίνεται αυτομάτως *Γενικό*, με το αυτοκίνητο που χάνεται.

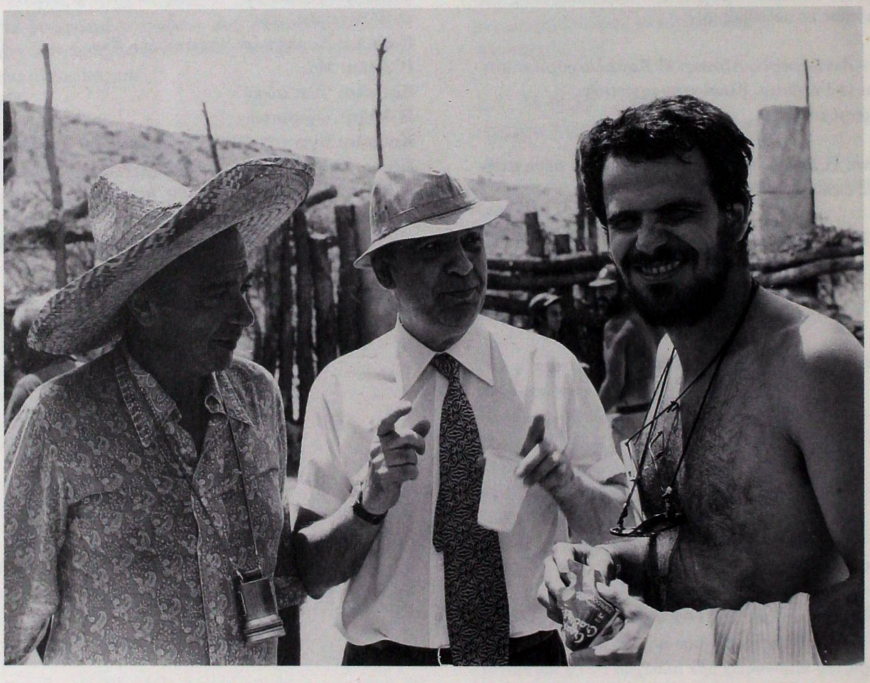
253. *Πρώτο Πλάνο*: Η Κούκλα γελά μόνη της. Κατενθουσιασμένη, ανοίγει το τσαντάκι της και ρίχνει μέσα τα 'κατοστάρικα. Κατόπιν, γυρίζει προς το πεζοδρόμιο.

254. *Γκρο-πλαν – Αντίστροφος Άξονας*: Η Κούκλα γυρίζει και, ξαφνικά, το γέλιο της κόβεται, βλέποντας μπροστά:
(Εφέ μουσικής δραματικής).

255. *Γενικό Πλάνο*: Η Άλλη τροτέζα, σαν φάντασμα μέσα στην πρωινή καταχνιά, ακουμπισμένη στο στύλο.

256. *Γκρο-πλαν*: Η Κούκλα προχωρεί και βγαίνει απ' το πλάνο.

257. *Πρώτο Πλάνο*: Η Άλλη. *Τράβελινγκ* πίσω, μέχρι *Δεύτερο Πλάνο*: Η Κούκλα έρχεται κοντά της, με μια έκφραση σαν να τη ρωτά: «Τι έγινε;»
Η Άλλη: Όλη νύχτα εδώ!
Κούκλα: Ούτε ένας;
Η Άλλη: Ε! Ακόμα δεν έφεξε. Μπορεί να ξεπέσει κάνας ξενύχτης...
Η Κούκλα βγάζει απ' την τσάντα της ένα 'κατοστάρικο και της το πασάρει στο χέρι.
Κούκλα: Κι είσαι και νηστικιά, ε; Έλα...
Η Άλλη: Μα...
Κούκλα: 'Ελα τώρα!
Η Άλλη: 'φχαριστώ...
Κούκλα: Εγώ την έψησα καλά απόψε... Επαρχιώτης! Άσ' τα... Πέσαμε στην περίπτωση. Στο πώς και το γιατί...
Η Άλλη: Και τι παραμύθι του 'πες;
Κούκλα: Ε, ο άνθρωπος ήθελε να γελάσει, να σπάσει κέφι. Τι ήθελες να του πω; Του 'πα την ιστορία της δασκαλίτσας.



Ο Μιχάλης Κακογιάννης, ο Γιώργος Τζαβέλλας και ο Θάνος Τζαβέλλας στα γυρίσματα της «Ιφιγένειας».

Ο Γιώργος Τζαβέλλας, από την αρχή της καριέρας του, κρατούσε ένα πλήρως ενημερωμένο αρχείο με όλα τα δημοσιεύματα του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου που αφορούσαν στον ίδιο, τις ταινίες του, αλλά και τον ελληνικό κινηματογράφο γενικότερα. Το υλικό αυτό στάθηκε ένα πολύτιμο βοήθημα για την παρούσα έκδοση, η οποία περιλαμβάνει κείμενα και συνεντεύξεις του Γιώργου Τζαβέλλα, επιλεγμένα με γνώμονα τη σημερινή τους επικαιρότητα ή τον πληροφοριακό τους χαρακτήρα ως προς τις συνθήκες παραγωγής των ταινιών στις δεκαετίες του '40 και του '50, κείμενα κριτικής προσέγγισης των ταινιών του Γιώργου Τζαβέλλα την περίοδο που βγήκαν στις αίθουσες, είτε από επώνυμους κριτικούς (Μάριος Πλωρίτης, Αλέξης Σολομός, Αγλαΐα Μητροπούλου κ.ά.) είτε από δημοσιογράφους που ασχολήθηκαν για λίγο διάστημα με την κινηματογραφική κριτική και που η δραστηριότητά τους αυτή είναι άγνωστη στο σημερινό κοινό (Ελένη Βλάχου, Νίκος Φώσκολος, Αλέκος Σακελλάριος, Γιάννης Μαρής κ.ά.), κείμενα κριτικής και θεωρητικής προσέγγισης του έργου του Γιώργου Τζαβέλλα, που γράφτηκαν ειδικά γι' αυτή την έκδοση, ώστε να υπάρχει και μια πιο σύγχρονη ματιά πάνω στις ταινίες του, καθώς και μια πλήρη φιλμογραφία (όπου συχνά στα ζενερίκ επισημαίνονται οι βοηθοί σκηνοθέτη ή οπερατέρ, αν πρόκειται για γνωστά ονόματα του κινηματογραφικού χώρου στην αρχή της σταδιοδρομίας τους και θεατρογραφία).

Η παρούσα έκδοση θα ήταν αδύνατον να γίνει χωρίς τη συμβολή του κ. Θάνου Τζαβέλλα και τη βοήθεια που παρέσχε σε φωτογραφίες, κείμενα, βιντεοκασέτες και πληροφορίες για τον πατέρα του. Η διεύθυνση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και ο επιμελητής της έκδοσης τον ευχαριστούν θερμότατα και θέλουν να ελπίζουν ότι στάθηκαν αντάξιοι των προσδοκιών του.

Σεπτέμβριος 1994

Ευρετήριο ελληνικών και εξελληνισμένων ονομάτων και τίτλων έργων

Αγαγιώτου, Κούλα, 150
Αγαπητικός της βοσκοπούλας, Ο, 16
Αγγελιδάκη, Μαρία, 127
Αγγελόπουλος, Δ., 34
Αγγελόπουλος, Μάριος, 127
Αγνή του λιμανιού, Η, 16, 55, 79, 108, 111, 134-138
Αδούλωτοι σκλάβοι, 126
Αθάνατος Ρωμιός, 16, 156
«Αθηναϊκή» (εφημ.), 149
Αϊζενστάιν, Σεργκέι, 87
Αισχύλος, 116
Αλεξανδράκης, Αλέκος, 111, 124, 134, 138
«Αλεξάνδρεια» (εφημ.), 32, 74
Άλλος, Ο, 138
Άλλος για το Παρίσι, 67
«Άλφα» (στούντιο), 43, 59
Άμλετ (του Olivier), 135
Ανδρίτσος, Κώστας, 122
Ανεμογιάννης, Γιώργος, 44, 47, 51, 91, 149
«Ανζερβός», 16, 69, 79, 87, 88, 142-149
Αντιγόνη (του Σοφοκλή), 43, 48, 49, 89, 116, 118
Αντιγόνη (του Τζαβέλλα), 10, 19, 20, 38, 42-51, 55, 59, 87, 89-91, 108, 115-118, 149, 150, 154, 163
Αντωνάκος, Βασίλης, 150
Αντωνόπουλος, Άγγελος, 153
Απάχηδες των Αθηνών, Οι, 67
Απομνημονεύματα (του Μάρκο Πόλο), 122
Αρβανιτίδου, Μαριλένα, 146
Αργύρης, Γιάννης, 44, 51, 150
Αρλετί, 123
Αρσένη, Σοφία, 138, 141
Ασημακόπουλος, Γιώργος, 68
Αστερισμός της Παρθένου, Ο (σενάριο του Τζαβέλλα), 19, 97, 162-185
Αστερισμός της Παρθένου, Ο (ταινία του Δαλιανίδη), 19, 97, 163
Αστεφάνωτη, Η, 153. Βλ. και: *Γυνή να φοβήται τον άνδρα, Η δε*.
Αττίκ, 12, 73, 98, 118, 122-124, 126. Βλ. και: Τριανταφύλλου, Κλέων.
«Αυγή, Η» (εφημ.), 47, 86
Αυλωνίτης, Βασίλης, 67, 106, 149

Βασιλειάδου, Γεωργία, 80, 81, 106, 138, 141
Βεάκη, Σμαράγδα, 134
Βεάκης, Αιμίλιος, 126, 127
«Βήμα, Το» (εφημ.), 153
Βίλα με τα νούφαρα, Η, 31, 126
Βλαχάκης, Μανώλης, 127
Βλαχόπουλος, Γιώργος, 44, 81, 82, 87, 132, 134, 138, 141, 142, 146, 150
Βλαχόπουλος, Νίκος, 122, 123, 132, 134
Βλάχου, Ελένη, 80, 187
Βουγιουκλάκη, Αλίκη, 16, 19, 20, 62, 78, 162, 163
Βρανά, Σπεράντζα, 82, 106, 112, 141-143, 156

Γαρδέλης, Νίκος, 153
Γαρμπή, Τζόλλυ, 149
Γερμανοί ξανάρχονται, Οι, 31, 69, 132, 143
Γιαλαμάς, Ασημάκης, 156
Γιαννακόπουλος, Χρήστος, 68
Γιαννακοπούλου, Μαρία, 132, 134
Γιαννακός, Πέτρος (Κοκοβιός), 81, 127
Γιαννίδης, Κώστας, 132, 134
Γιαννουκάκης, Δημήτρης, 159
Γιούλη, Σμαρούλα, 106, 112, 141, 142
«Γιούλη-Βογιατζή-Καρρά» θίασος, 156
Γκούφας, Βαγγέλης, 156
Γληνός, Γιώργος, 79, 111, 134, 138
Γρηγορίου, Γρηγόρης, 55, 86
Γρουσούζης, Ο, 16, 55, 79-81, 83, 92, 95, 96, 99, 105, 106, 138, 141
Γυναίκα με το βέτο, Η, 15, 156
Γυναίκα της αμαρτίας, Η, 138. Βλ. και: *Ντεντέ Ντ' Ανβέρ, Dedée d'Anvers*.
Γυνή να φοβήται τον άνδρα, Η (θεατρ.), 19, 40, 153, 156, 159
Γυνή να φοβήται τον άνδρα, Η δε (κιν.), 19, 91, 92, 96, 99, 100, 104, 153, 154, 162
Γώγου, Κατερίνα, 153, 154

Δαλιανίδης, Γιάννης, 19, 163, 164
Δαμασιώτης, Γιώργος, 149
«Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης», 153, 154, 162
Δανάλης, Γρηγόρης, 142
Δανάλης, Συράκος, 150
Δάφνις και Χλόη, 72
Δεννερής, Φίλιππος, 135
Δεσποινίς ετών 39, 67
Δεσποτίδης, Νίκος, 150, 153
Δημόπουλος, Ντίνος, 16, 156
Διαμαντίδου, Δέσπω, 153
Διαμαντόπουλος, Βασίλης, 32, 127, 132
Διανέλλος, Λαυρέντης, 69, 142, 149
Δοσατζού, Η, 81
Δούκας, Κώστας, 153
Δράκος, Ο, 87
Δρίτσας, Ανδρέας, 16
Δρομάκι του Παραδείσου, Το, 72
Δύο ορφανές, Οι, 135

«Έθνος» (εφημ.), 62-68, 77, 133, 143, 146
«Εικόνες» (περιοδ.), 51
«Ελευθερία» (εφημ.), 83, 91, 132, 141
Ελευθερίου, Ναπολέων, 134, 138, 141, 142
«Ελλάς Φιλμ», 72
«Ελληνικό Θέατρο» (περιοδ.), 34
«Ελληνικός Κινηματογράφος» (περιοδ.), 142
«ΕΛ-ΦΙΛΜ», 127
«Εμπρός» (εφημ.), 142
Ένα βότσαλο στη λίμνη, 88
Εξόρμησις, 15
«Επιθεώρηση Τέχνης» (περιοδ.), 86
Επιχείρηση γαμπρός, 81
7... θανάσιμα αμαρτήματα, 19, 156
Εραστής έρχεται, Ο, 16, 98, 146
«Εσπερινή Μόσχα» (εφημ.), 112
Ευριπίδης, 90
Εφταλιώτης, Αργύρης, 15, 31, 77, 87, 127, 132

Ζαφειρίου, Ελένη, 79, 111, 134, 138
Ζέρβας, Μάρκος, 132, 134, 138, 141, 149
Ζερβός, Αντώνης, 16, 37, 63
Ζηλιαρόγατος, Ο, 16, 88, 98, 146
Ζησιμάτος, Ανδρέας, 80, 138
Ζωγραφάκης, Στέλιος, 149

Ηλέκτρα (του Κακογιάννη), 59, 90, 117, 150
Ηλιόπουλος, Ντίνος, 68, 69, 80, 81, 106, 138, 141
«Ησαΐα χόρευε» (σκετς του Τζαβέλλα), 20, 156

Θανασάκης ο πολιτευόμενος, 67
Θαύμα στο Μιλάνο, 135
Θεία από το Σικάγο, Η, 81
Θεοδωρίδης, Κώστας, 86, 142
Θεοχάρη, Κυβέλη, 146, 149
«Θησαυρός» (περιοδ.), 38
Θίσβιος, Γ., 156
Θύελλα πέρασε, Η, 72

Ιφιγένεια (του Κακογιάννη), 20
Ιωαννίδης, Γιάννης, 56, 112, 141
Ιωαννόπουλος, Δημήτρης, 72, 126, 159

Καββαδία, Ταρσώ, 92, 153
Καββαδίας, Νίκος, 135
Καβουκίδης, Γιώργος, 127
Καζής, Νίκος, 44, 51, 116, 150
«Καθημερινή, Η» (εφημ.), 80, 134
Και μη χειρότερα, 19, 156
«Καινούργια Τέχνη» (περιοδ.), 28
Κακογιάννης, Μιχάλης, 10, 20, 59, 86, 87, 108, 117, 118, 150
Καλαμιώτου, Μαρία, 142
Καλλιβωκάς, Δημήτρης, 153
Κάλπικη λίρα, Η, 10, 15, 16, 43, 67, 82-88, 92, 95-97, 105, 106, 108, 112, 115, 118, 154, 162
Καπνίσης, Κώστας, 153
Καπουράλης, Πέτρος, 153
Καραγάτσης, Μιχάλης, 126
Καρέζη, Τζένη, 69
Καρνέ, Μαρσέλ, 135. Βλ. και: Carné, Marcel.
Καρούσος, Τζ., 44, 47, 51, 116, 150
Καρύδης-Φουκς, Αριστείδης, 88, 132, 134, 138, 141, 146, 149
Κατά συνθήκην ψεύδη, Τα, 132
Καταδρομή, 126
«Κατερίνας» θίασος, 19, 156
Κατράκης, Μάνος, 15, 19, 32, 38, 42, 44, 47, 50, 54, 55, 77, 91, 116, 118, 127, 132, 150
Κατσουρίδης, Ντίνος, 44, 47, 51, 88, 134, 138, 141, 149
Κάτω στον Πειραιά, 20, 156
Καψάλης, Σπύρος, 127, 131
Καψάσκης, Σωκράτης, 16, 69
Κε ντε Μπριμ, 135. Βλ. και: *Λιμάνι των αποκλήρων, Το*, *Quai des Brumes*.
Κεδράκας, Νάσος, 153
Κλέφτης της καρδιάς μου, Ο, 14, 156, 159
Κοινωνική σαπίλα, 72
Κοντού, Μάρω, 44, 47, 51, 92, 106, 116, 150, 153, 154
Κορίτσι με τα μαύρα, Το, 111
Κορομηλάς, Δημήτριος, 16
«Κοτοπούλη, Μαρίκας» θίασος, 156
Κουζούνης, Α., 122
Κουκούλη, Αντιγόνη, 146
Κουλίκωφ, Κ., 122
Κουνάδης, Αργύρης, 51, 91, 149
Κούνδουρος, Νίκος, 10, 86, 87, 108, 118
Κυρά μας η μαμή, Η, 81
Κυριακάτικο ξύπνημα, 67, 87
Κυριακού, Άννα, 134

Κωνσταντάρας, Λάμπρος, 15, 126, 127, 146, 149
Κωνσταντίνου, Γιώργος, 19, 92, 105, 153, 154
Κωνσταντοπούλου, Μπίλλυ, 32, 78, 106, 127, 132, 133

«Λαγνεία, Η» (σκετς του Τζαβέλλα), 156
Λακάζ, Ζινέτ, 73, 122, 123, 126, 127
Λαμπέτη, Έλλη, 83, 86, 142, 143
Λαμπροπούλου, Έλσα, 141
Λαμπροπούλου, Καίτη, 146, 149, 153
Λάσκαρη, Ζωή, 19, 163, 164
Λατέρνα, φτώχεια και γαρίφαλο, 69
Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο, 16, 69
Λεκλέρ, Ζινέτ, 123
Λεξικό Κινηματογραφιστών (του Sadoul), 118
Λεξικό Ταινιών (του Sadoul), 83, 115
Λεξικό του Κινηματογράφου (εκδ. Larousse), 118
Λεξικό του Κινηματογράφου: Οι σκηνοθέτες (εκδ. Laffont), 119
Λιβυκού, Ίλια, 16, 19, 44, 51, 82, 88, 106, 116, 142, 146, 149, 150
Λιδωρίκης, Αλέκος, 159
Λιμάνι των αποκλήρων, Το, 138. Βλ. και: *Κε ντε Μπριμ*, *Quai des Brumes*.
Λίντα, Κάτια, 132
Λιστ, Φραντς, 122
Λογοθετίδης, Βασίλης, 16, 19, 40, 41, 82, 87, 88, 92, 105, 106, 112, 142, 146, 149, 156
Λουκάκης, Γιώργος, 141

Μαγγλής, Απόλλων, 162
Μάγια η τσιγγάνα, 72, 123
Μαγική πόλη, 86, 87
Μαδράς, Αχιλλέας, 127
Μάκβεθ (του Welles), 91
«Μακρή-Χαντά-Οικονόμου» θίασος, 14, 156
Μακρής, Ορέστης, 16, 38, 54-56, 60, 63-69, 77, 79-81, 83, 87, 96, 105, 118, 132, 133, 138, 141, 142
Μακρίδης, Τάκης, 19
Μαλλίδης, Γιώργος, 14, 126, 127
Μαμάκης, Αχιλλέας, 48, 63, 68, 69, 77, 142
«Μαραμπού», 135
Μαρής, Γιάννης, 187
Μαρία του λιμανιού, Η, 135. Βλ. και: *Παρθένα του λιμανιού, Η*, *Marie du Port, La*.
Μαρίνος Κοντάρας, 10, 15, 31, 32, 43, 62, 74, 77, 81, 98, 108, 118, 119, 127-133
Μαύρη γη, Η, 86
Μεθύστακας, Ο, 10, 15, 43, 60, 63, 67-69, 77-80, 92, 95, 96, 99, 100, 105, 106, 118, 132-134, 141, 149
Μελάς, Σπύρος, 159
Μεραβίδης, Πρόδρομος, 126, 127
Μηλιάδου, Ανθή, 127
Μητροπούλου, Αγλαΐα, 187
Μια ζωή την έχουμε, 16, 55, 56, 88, 89, 97, 98, 105, 106, 146, 149
Μια λατέρνα, μια ζωή, 16, 69, 99, 100, 105
Μιράντα, 126, 127
Μολιέρος, 146
Μολφέσης, Φαίδων, 132, 134
«Μοναξιά» (του Αττίκ), 124
Μοντέρνα Σταχτοπούτα, 162
Μοντέρνοι καιροί, 81
Μορίδης, Θόδωρος, 44, 51, 150
Μοσχοβάκης, Αντώνης, 86

Μουζάκης, Γιώργος, 156
Μουζενίδης, Τάκης, 105
Μουστάκα, Αθανασία, 126, 127, 132, 133, 142
Μούτσιος, Γιώργος, 134
Μπουέμ της Αθήνας, 63
Μυράτ, Δημήτρης, 15, 142, 143

«Νέα, Τα» (εφημ.), 164
Νεκρή πολιτεία, 135
«Νέος Μουσικός Οργανισμός» (θίασος), 156
Νιαγάσας, Μιχάλης, 142, 146, 149
Νικολαΐδου, Δέσποινα, 153
Νόβακ, Ιάσων, 73, 122, 127, 132
Νόβακ, Μαυρίκιος, 14, 72, 122, 127
«Νόβακ Φιλμ», 12, 122
Νοξ, Δόκτωρ, 50
Νορντάου, Μαξ, 132
Ντεντέ Ντ' Ανβέρ, 135. Βλ. και: *Γυναίκα της αμαρτίας, Η*, *Dedée d'Anvers*.
Ντιριντάουα, Καίτη, 156
Ντόρα, 20, 156, 159, 163

Ξενίδης, Σταύρος, 153
Ξενόπουλος, Γρηγόριος, 159
Ξιπόλητο τάγμα, Το, 86

Οιδίπους Τύραννος (του Guthrie), 48, 116
Όλα τον ανήφορο, 16, 156
«Ολύμπια Φιλμ», 72
«Ουγγρική Ραψωδία» (του Λιστ), 122
Ουμπέρτο Ντε, 143
Ούτε γάτα, ούτε ζημιά, 88

Πάλλης, Βύρων, 44, 51, 132, 150
Πάμε πρίμα, 16, 156
Πάνου, Καίτη, 123
«Πάντζα-Μηλιάδη-Μοσχονά-Παράβα» θίασος, 156
Παπαγιάννη, Λίλη, 153
Παπαγιαννόπουλος, Διονύσης, 149
Παπαδούκας, Παναγιώτης, 68, 156
Παπαμιχαήλ, Δημήτρης, 20, 62
Παπαμιχάλης, Βίων, 126
Παπούτσι από τον τόπο σου, 31, 67, 126
Παππά, Ειρήνη, 38, 42, 44, 47, 48, 50, 54, 55, 91, 115-118, 150, 153
Παππάς, Γιώργος, 118, 126, 127
Παράβας, Σταύρος, 20
Παραμύθι ενός φεγγαριού, 15, 156, 159
Παρθένα του λιμανιού, Η, 138. Βλ. και: *Μαρία του λιμανιού, Η*, *Marie du Port, La*.
Πάρις, Τζέιμς (ή Δημήτριος), 59, 149
Πατρικίου, Λέλα, 106, 141
Πεζοδρόμια του Λονδίνου, 74
Πετροπουλάκης, Γιάννης, 153
Πικρό ψωμί, 55, 86
Πλωρίτης, Μάριος, 83, 90, 91, 187
Ποζέλι, Λουίζα, 73, 98, 123
Πολιτική των Δημιουργών, Η (του Daney), 88
Πόλο, Μάρκο, 122
«Πράβδα» (του Λένινγκραντ) (εφημ.), 112
Πρετεντέρης, Κώστας, 156
Προμηθεύς Δεσμώτης, 89
Πρόσωπα λησμονημένα, 15, 74, 98, 118, 126, 127
Πρωτοπαππάς, Βαγγέλης, 82, 87, 142, 146, 149

«Ραδιόφωνον» (περιοδ.), 27
Ρίζος, Νίκος, 81, 82, 87, 132, 134, 141, 146, 149
Ρόδινη Βιβλιοθήκη, Η, 138
Ροΐδης, Εμμανουήλ, 24
Ρούσσος, Γιώργος, 16, 88, 146

Σαίξπηρ, Ουίλιαμ, 91, 146
Σακελλάριος, Αλέκος, 16, 54, 62-69, 88, 105, 126, 131, 138, 143, 154, 156, 187
Σακελλαρίου, Χαράλαμπος, 127
Σανσόν, Ιβόν, 149. Βλ. και: Sanson, Yvonne.
«Σαπουντζάκη-Βρανά-Φέρμη» θίασος, 156
Σαρλό, 64, 68, 81. Βλ. και: Τσάπλιν (Τσάρλι), Chaplin (Charles).
Σικελιανός, Άγγελος, 43
Σικελιανού, Εύα, 43
Σκέλλας, Λάκης, 79, 81, 87, 134, 135, 138, 141, 149
Σκορδούλη, Λέλα, 156
Σκούρα, Δάφνη, 80, 106, 138, 141
Σμυρνιά, Η, 81
Σοϊμοίρη, Γιώτα, 150
Σολομός, Αλέξης, 187
Σορέλ, Σεσίλ, 124
Σουγιούλ, Μιχάλης, 63, 88, 141, 156
Σοφοκλής, 43, 44, 48-51, 87, 89-91, 116-118, 149, 150
Σπαθόπουλος, Κίμων, 88, 122, 127
Σπυρόπουλος, Β., 68
Σταματίου, Κώστας, 42, 83
Σταρένιος, Δήμος, 126
Σταυρίδης, Νίκος, 156
Σταυροπούλου, Τζένυ, 122-124, 141
Στέλλα, 83, 87, 111
Στεφανίδου, Σμάρω, 146, 149
Στολίγκας, Κούλης, 149, 156
Σωφεράκι, Το, 16, 43, 55, 56, 82, 92, 98, 100, 103, 106, 111, 112, 141, 142

Τάλλας, Γκρεγκ, 86
Ταξιτζής απ' την Αθήνα, Ο, βλ.: *Σωφεράκι, Το*.
Τατασόπουλος, Στέλιος, 86
Ταϋγέτη, 146
Τελευταία λατέρνα, Η, 16, 62-69
Τζαβέλλα, Αιμιλία (Μήλια), 15, 20, 163
Τζαβέλλας, Θάνος, 14, 15, 20, 187
Τζενεράλης, Θάνος, 81, 87, 132, 134, 138, 141, 142, 149
Τζένιες, Έρβινγκ, 50
Τιμπούρτσιους, Δόκτωρ, 50
«Τρεχαντήρι, Το» (του Αττίκ), 124
Τριανταφύλλου, Κλέων, 72, 118, 122. Βλ. και: Αττίκ.
Τσαγανέας, Χρήστος, 149
Τσαούλης, Γιώργος, 142, 146, 150, 153
Τσάπελης, Ζώρας, 142
Τσάπλιν, Τσάρλι, 64. Βλ. και: Σαρλό, Chaplin (Charles).
Τσιφόρος, Νίκος, 14, 82, 156

Φαίδρα (του Dassin), 117
Φάουστ, 49, 116
Φέρμας, Νίκος, 142, 149
«Φιλελεύθερος, Ο» (εφημ.), 138
Φιλιππίδου, Λόλα, 141
«Φιλολογικά Χρονικά» (περιοδ.), 124
Φίνος, Φιλοποίμην, 15, 16, 19, 37, 55, 56, 60, 63, 67, 68, 72,

79, 87, 126, 127, 132, 134, 138, 141, 163
«Φίνος Φιλμ», 55, 63, 67, 89, 111, 126, 132-142, 149, 162
Φλερύ, Γιάννης, 62, 67, 122
«Φολί-Μπερζέρ», 124
Φούντας, Γιώργος, 122, 124
Φυλακτός, Φίλιππος, 132
Φυσσούν, Πέτρος, 69
Φωνή της καρδιάς, Η, 27, 31, 72, 122-124, 126
Φώσκολος, Νίκος, 187
Φώτα της πόλης, Τα, 154
Φώτα της ράμπας, Τα, 64, 68, 74
Φωτόπουλος, Μίμης, 16, 54-56, 63, 64, 80-82, 87, 105, 106, 111, 112, 138-142

Χαιρόπουλος, Χρήστος, 63, 64
Χάπυ νταίη, 20
Χατζηαργύρη, Ελένη, 79, 111, 134, 138
Χατζηνάκου-Πλυτά, Μαρία, 127
Χατζιδάκις, Μάνος, 55, 63, 79, 80, 86, 88, 118, 134, 138, 141, 142, 146
Χατζόπουλος, Γιάννης, 134
Χειροκροτήματα, 10, 12, 14, 24, 27, 31, 38, 43, 68, 72-74, 80, 118, 122-124, 126, 127, 149
Χεπ, Ζόζεφ, 118, 132, 133
Χόλιγουντ, 27, 28, 34, 87, 132, 150
Χορν, Δημήτρης, 19, 54-59, 78, 83, 86, 87, 89, 122, 123, 132, 133, 142, 143, 149
Χριστοδούλου, Γιάννης, 15
Χριστοφορίδης, Περικλής, 87, 138, 141, 149

Ψαθάς, Δημήτρης, 82, 156

«Ωρίων (Φιλμ)» Α.Ε., 72, 122, 126, 127

Ευρετήριο ξένων και μη εξελληνισμένων ονομάτων και τίτλων έργων

Allegret, Yves, 138
«American Cinematographer» (περιοδ.), 27
Anouilh, Jean, 159

«Berliner Morgenpost» (εφημ.), 115

«Cahiers du Cinéma» (περιοδ.), 87
Carné, Marcel, 138. Βλ. και: Καρνέ, Μαρσέλ.
Chaplin, Charles, 68, 74, 81, 112, 154. Βλ. και: Σαρλό, Τσάπλιν (Τσάρλι).
Chauvet, Louis, 117
«Cinecittà», 19, 150
Cluny, Claude-Michel, 118
Cocteau, Jean, 159
Cook, Anton, 116

«Dag Film», 72
«Daily News» (εφημ.), 112, 116
Daney, Serge, 88
Dassin, Jules, 117
De Sica, Vittorio, 143
Dedée d'Anvers, 138. Βλ. και: *Γυναίκα της αμαρτίας, Η, Ντεντέ Ντ' Ανβέρ*.

«Echo de la Bourse, L'» (εφημ.), 108
Fausse Livre Sterling, La, 115. Βλ. και: *Κάλπικη λίρα, Η*.
Fernandel, 111

«Figaro, Le» (εφημ.), 117
Ford, John, 88

Gilliat, Penelope, 117
Giraudoux, Jean, 159
Guthrie, Tyrone, 116

Harrison, Rex, 74
Hawks, Howard, 87
Henry, O., 115
Hitchcock, Alfred, 87, 88

Laughton, Charles, 74
Leigh, Vivien, 74
Lollobrigida, Gina, 89
Loren, Sophia, 89

Manfredi, Nino, 154
Marie du Port, La, 138. Βλ. και: *Μαρία του λιμανιού, Η, Παρθένα του λιμανιού, Η*.
Marx, Αδελφοί, 81
Masters, Dorothy, 111
Matarazzo, Raffaello, 89

Nazzari, Amedeo, 89
«New York Telegram, The» (εφημ.), 116
«New York Times, The» (εφημ.), 108, 111, 112
«News» (εφημ.), 111
Niechoff, Carena, 116
«Norma Film Productions Inc.», 149

«Observer, The» (εφημ.), 117

Pampanini, Silvana, 89

Quai des Brumes, 138. Βλ. και: *Κε ντε Μπριμ, Λιμάνι των αποκλήρων, Το*.

Renoir, Jean, 87
Rossellini, Roberto, 87

Sadoul, Georges, 83, 115, 118
Salacrou, Armand, 159
Sanson, Yvonne, 19, 56, 59, 89, 106, 149. Βλ. και: Σανσόν, Ιβόν.
Schiller, Friedrich, 90
Sirk, Douglas, 150
Smith, Adam, 124
Sordi, Alberto, 154
Strunz, Dieter, 115

«Tagesspiegel, Der» (εφημ.), 116
Tati, Jacques, 81
Thomson, Howard, 108
«Times, The» (εφημ.), 117
Tulard, Jean, 119

«Variety» (περιοδ.), 116
Visconti, Luchino, 150
Vitti, Monica, 154

Welles, Orson, 91
Whelan, Tim, 74
Williams, Esther, 19

Zola, Emile, 78