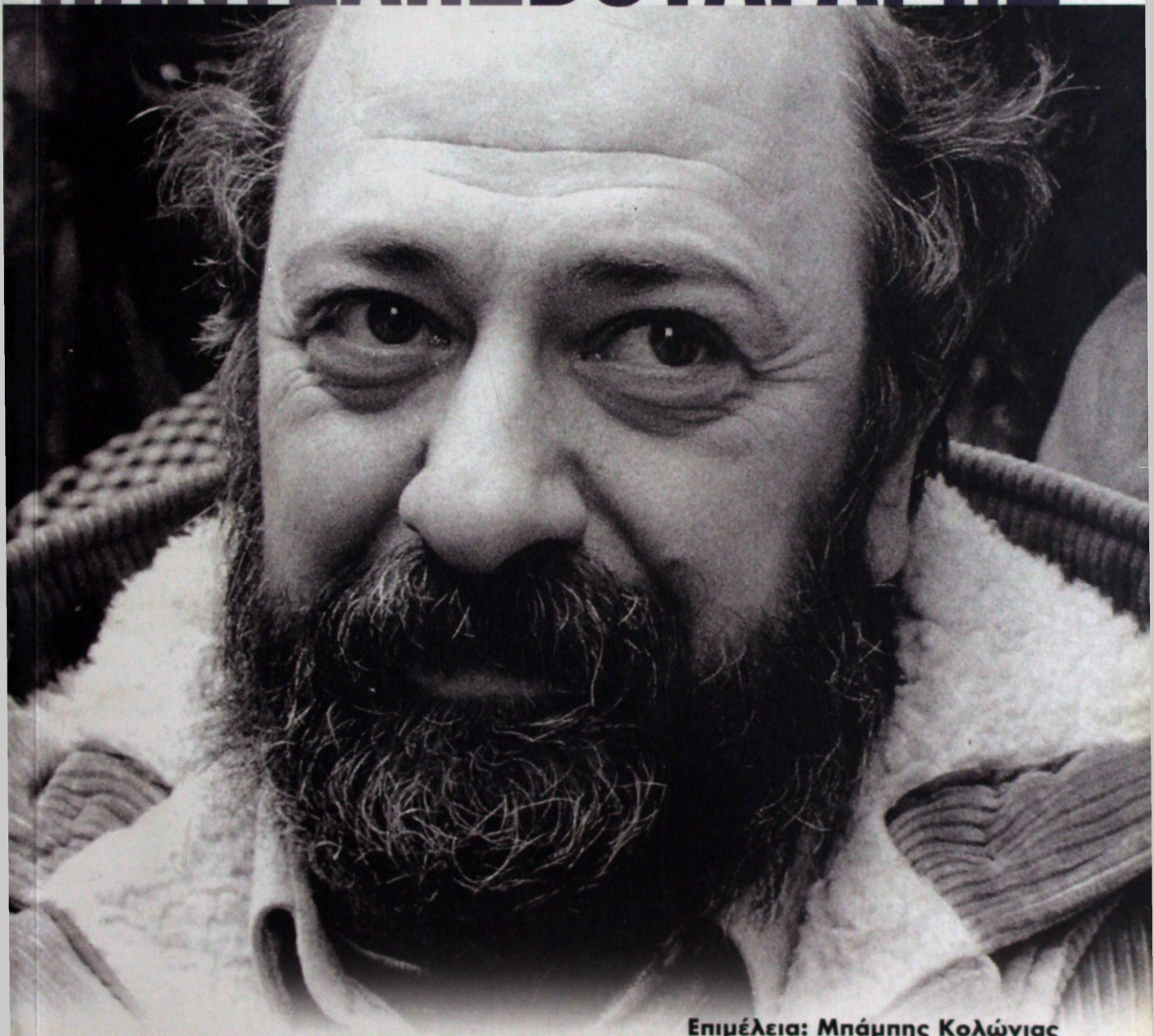
ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΠΑΝΤΕΛΗΣΒΟΥΛΓΑΡΗΣ



Επιμέλεια: Μπάμπης Κολώνιας

ΕΚΔΟΣΕΙΣ **ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ**

II-000000006445

43ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 2002

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ



ΦΩΤΟ: ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΝΕΟΦΥΤΟΣ

ΦΩΤΟ: ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΝΕΟΦΥΤΟΣ

43ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 2002



ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ

Σύνταξη: **Μπάμπης Κολώνιας**
Επιμέλεια κειμένων: **Αχιλλέας Κυριακίδης**
Επιμέλεια έκδοσης: **Γιάννης Σολδάτος**

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ ΑΘΗΝΑ 2002

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της πλήρους αναδρομής στο έργο του Παντελή Βούλγαρη, από το 43ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (8-17 Νοεμβρίου 2002).

Το αφιέρωμα περιλάμβανε εννέα ταινίες μυθοπλασίας, τρεις ταινίες μικρού μήκους και μια επιλογή από ντοκιμαντέρ και σειρές, παραγωγής Ελληνικής Ραδιοφωνίας Τηλεόρασης. Στο πλαίσιο του αφιερώματος προβλήθηκε και το ντοκιμαντέρ *Ein Traum von Leben und Brot*, παραγωγής WDR και σκηνοθεσίας Παντελή Βούλγαρη.

Καλλιτεχνική διεύθυνση: Μιχάλης Δημόπουλος
Καλλιτεχνική Επιμέλεια - Συντονισμός: Μπάμπης Κολώνιας, Χαρά Παπαδημητρίου

Ευχαριστούμε το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου για την καθοριστική συμβολή του στο αφιέρωμα· ιδιαίτερα τον πρόεδρο Διαγόρα Χρονόπουλο και την κυρία Βούλα Γεωργακάκου της Hellas Film.

Ευχαριστούμε την ΕΡΤ ΑΕ (τον Γενικό Διευθυντή της, κ. Τζώνη Καλημέρη)· την Ταινιοθήκη της ΕΡΤ (τον κ. Μάκη Κτενά) για την παραχώρηση των εκπομπών τού σκηνοθέτη, παραγωγής της Ελληνικής Ραδιοφωνίας Τηλεόρασης, που φυλάσσονταν στο αρχείο.

Ευχαριστούμε το κρατικό τηλεοπτικό γερμανικό κανάλι WDR· ιδιαίτερα, τον κ. Walter Maus και τον κ. Köln Fritz Breuer για την παραχώρηση του ντοκιμαντέρ για τον Γιάννη Ρίτσο *Ein Traum von Leben und Brot*.

Ευχαριστούμε θερμά τον Παντελή Βούλγαρη, για τη βοήθειά του στην πραγμάτωση του αφιερώματος και για την ετοιμότητά του στη διάθεση του αρχειακού και του φωτογραφικού του υλικού.

Ευχαριστούμε τον Νίκο Γροσδάνη, για την παραχώρηση του πολύτιμου αρχείου του.

Το φωτογραφικό υλικό της έκδοσης είναι από το αρχείο των Παντελή Βούλγαρη, Γιάννη Σολδάτου, Αδελφών Αντωνάτου, Χρήστου Σταθακόπουλου, Αλέξη Γρίβα, Μιχάλη Δημόπουλου, Γιάννη Παπουτσάκη.

Μεταφράσεις: Μυρτώ Ρηγοπούλου, Μπ. Κ.
Telecine εκτύπωση: Αξελερέ

Εξώφυλλο: Δημήτρης Αρβανίτης
Τυπογραφική επιμέλεια: Έφη Βενιανάκη

©Copyright Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2002

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
Ζωοδόχου Πηγής 17, 106 81 Αθήνα, τηλ.-fax: 210-38 13 137

ISBN 960-322-178-3

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ
του Θόδωρου Αγγελόπουλου 7

ΕΙΣΑΓΩΓΗ
του Μιχάλη Δημόπουλου 8

ΜΑΤΙΕΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΠΑΝΤΕΛΗ ΒΟΥΛΓΑΡΗ **11**

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ: Ο ΥΠΟΒΛΗΤΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ
του Αντώνη Μοσχοβάκη 13

ΩΔΗ Σ' ΕΝΑΝ ΕΛΛΗΝΑ
της Georgia Brown 34

Η ΑΓΑΠΗ ΚΙΝΕΙ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ
του Mel Schuster 37

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ *ΧΑΠΠΥ ΝΤΑΙΗ...*
του Μιχάλη Δημόπουλου 49

ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ ΤΗΣ ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗΣ
του Γιάννη Σολδάτου 55

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ **67**

ΣΤΑΘΜΟΙ ΜΙΑΣ ΔΙΑΔΡΟΜΗΣ
(ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ 1972-1998) 70

ΧΡΟΝΙΚΑ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ
Συνέντευξη στην Cleo Cacoulidis 88

«ΤΙΣ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΟΥ ΔΕΝ ΤΙΣ ΓΥΡΙΣΑ, ΤΙΣ ΕΖΗΣΑ»
Συνέντευξη στους Μιχάλη Δημόπουλο και Μπάμπη Κολώνια 92

ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ **101**

«ΔΕ ΦΤΑΝΕΙ ΠΟΥ ΕΙΝΑΙ Ο ΠΑΝΤΕΛΗΣ;»
του Ντίνου Δημόπουλου 103

Ο ΕΝΤΙΜΟΤΑΤΟΣ ΦΙΛΟΣ ΜΟΥ
του Γιώργου Πανουσόπουλου 105

ΕΝΑΣ «ΚΛΕΦΤΗΣ» ΥΠΟ ΣΥΝΟΔΕΙΑΝ ΕΓΚΩΜΙΩΝ
του Κωστή Σκαλιόρα 106

Ο ΠΙΟ ΑΓΑΠΗΜΕΝΟΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΑΓΑΠΗΜΕΝΟΥΣ
του Ντίνου Κατσουρίδη 108

ΦΙΛΕ ΠΑΝΤΕΛΗ...
του Θανάση Βέγγου 110

ΑΓΑΠΗΜΕΝΕ ΜΟΥ ΠΑΝΤΕΛΗ...
της Ειρήνης Ιγγλέση 111

Μ' ΕΝΑΝ ΤΡΟΠΟ ΜΑΓΙΚΟ
της Θέμιδας Μπαζάκα 112

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΑΠΟ ΕΝΑ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ
του Περικλή Χούρσογλου 113

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ **117**

Ο ΚΛΕΦΤΗΣ 119
Επιτυχημένη απόπειρα
του Claude Ollier 119

ΤΖΙΜΗΣ Ο ΤΙΓΡΗΣ 119
Μπράβο του!
της Τώνιας Μαρκετάκη 120
Multum in parvo
του Γ.Μ. Καλιόρη 121
Η καλύτερη της χρονιάς
του Gideon Bachmann 123
Προς έναν ελληνικό νεορεαλισμό
του Βασίλη Ραφαηλίδη 123

CE N'EST QU'UN DÉBUT... 124

Ο ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΤΡΑΓΩΝ 124

ΤΟ ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ 125
Μια αξιοσημείωτη ταινία
του Κώστα Πάρλα 127
Το οικογενειακό μας άλμπουμ
του Κώστα Σταματίου 128
Ο σφυγμός της ζωής
της Marjorie Rozen 128
Θαυμαστός έλεγχος στην αφήγηση
του Vincent Canby 128
Ένα μικρό θαύμα πληρότητας
του Gianni Toti 129
Συμπάθεια και κριτική απόσταση
του Ted Shen 130

Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΕΡΩΤΙΚΟΣ 130
Ελληνική αίσθηση
του Κώστα Σταματίου 132
Η βαθύτερη μουσική των χρόνων
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου 133

ΧΑΠΠΥ ΝΤΑΙΗ 134
Η εξορία σε ύφος Βούλγαρη
του Κώστα Σταματίου 135
Μια μεγάλη ελληνική ταινία
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου 136
Η βρεφική ηλικία του μουσικού αποσπάσματος
του Χρήστου Βακαλόπουλου 137

Η αμυδρή ανάμνηση ενός εφιάλτη
της Dilys Powell 140
Μια αλληγορία...
του Raphaël Bassan 140
Μια ταινία για την ελπίδα και τη μοίρα του ανθρώπου
του Willard Manus 141

ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ 1910–1927 143
Διφυής μαγεία
της Αγλαΐας Μητροπούλου 146

ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ 149
Οι αρραβώνες της ελευθερίας
της Suzanne Ragondin 152
Κριτικός ρεαλισμός
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου 153
Η νοσταλγία της καθαρότητας
της Μαρίας Παπαδοπούλου 154
Απλότητα, ειλικρίνεια, ευαισθησία
του Νίνου Φένεκ Μικελίδη 155
Η ηθική πλευρά των αγωνιστών της Αριστεράς
του Γιώργου Μπράμου 156
Η χτένα και ο αχτένιστος
του Αλέξανδρου Μουμτζή 157

Η ΦΑΝΕΛΑ ΜΕ ΤΟ 9 158
Οφσάιντ ο Βούλγαρης
του Βασίλη Ραφαηλίδη 160
Εντός έδρας
του Αλέξανδρου Μουμτζή 162

ΗΣΥΧΕΣ ΜΕΡΕΣ
ΤΟΥ ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 163
Ερωτικοί ψίθυροι σε καλοκαιρινή ζέστη
του Dieter Strunz 166
Κρύα ζέστη
της Verena Lueke 166
Έξοχη επιστροφή
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου 168
Μια ταινία-καύχημα
του David Stratton 169
Απόπειρα που ανοίγει νέους δρόμους
του Βασίλη Ραφαηλίδη 169
Τραγούδια στους τοίχους...
Συνέντευξη του Μάνου Χατζιδάκι
στη Χριστίνα Τσεκούρα και τον Θάνο Φουργιώτη 172

ΑΚΡΟΠΟΛ 174
Μάγια! Ρένα! Ζωζώ!
του Δημήτρη Χαρίτου 176
Η ερασιτεχνική ψυχή του επαγγελματία
του Θοδωρή Κουτσογιαννόπουλου 178
Ο θρίαμβος των ηθοποιών, του θεάματος, της μουσικής
του Μένη Κουμανταρέα 178
Συλλογικό πορτρέτο ενός μικρόκοσμου
του Κωνσταντίνου Κυριακού 181

ΟΛΑ ΕΙΝΑΙ ΔΡΟΜΟΣ 182
Πηγαίος λυρισμός
του Νίνου Φένεκ Μικελίδη 184
Διακριτική σκηνοθετική «σιωπή»
του Χρήστου Μήτση 185
Ένα road movie ψυχής
της Μαρίας Κατσουνάκη 186
Διαδρομές ψυχής
του Στράτου Κερσανίδη 186
Ταινία της αγάπης και της μοναξιάς
του Δημήτρη Χαρίτου 189
Ένας δρόμος που φτάνει ώς τη Νέα Υόρκη
του Dan Georgakas 191

ΟΙ ΝΥΦΕΣ 192

ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ 198

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΕΣ 201

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ 202

ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ 204

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Φέτος, για πρώτη φορά, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης τιμά ένα σκηνοθέτη της γενιάς μου.

Με τον Παντελή Βούλγαρη μας συνδέουν δεσμοί κινηματογραφικού αίματος. Κοινό ξεκίνημα γύρω στο '65, κοινή προσπάθεια ν' αλλάξουμε τον ελληνικό κινηματογράφο.
Για ένα διάστημα, αχώριστοι· έπειτα, ο καθένας την πορεία του.

Όμως εκείνη η παλιά συγγένεια παραμένει. «Τους κινηματογραφικούς σου φίλους σ' τους δίνει ο Θεός» έλεγε κάποιος.

Δεν είναι ο ρόλος μου να κάνω αποτίμηση της προσφοράς του στον ελληνικό κινηματογράφο. Εκείνο, όμως, που μπορώ να πω, είναι ότι αγάπησε τον κινηματογράφο και τον αγάπησε ο κινηματογράφος.

ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ
Πρόεδρος του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Παντελής Βούλγαρης είναι από τους ιδρυτές και ένας από τους δυο-τρεις κορυφαίους εκπροσώπους του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (ΝΕΚ). Οι αφετηριακές μικρού μήκους ταινίες του *Ο κλέφτης* και *Τζίμης ο Τίγρης* θεωρούνται από τις γενέθλιες δημιουργίες του ΝΕΚ, σπουδαίοι πρόλογοι των στόχων και των οραμάτων μιας γενιάς κινηματογραφιστών που πέτυχε την αναγέννηση της εγχώριας κινηματογραφίας. Η δική του πορεία στην εγχώρια κινηματογραφία, εκτός από την ξεχωριστή της δημιουργικότητα, είναι και απολύτως διακριτή. Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο Νίκος Παναγιωτόπουλος ή ο Νίκος Νικολαΐδης επιχείρησαν την πλήρη ρήξη με τους προγόνους της ελληνικής κινηματογραφικής βιοτεχνίας, αλλά ο Βούλγαρης, με την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του, *Το προξενιό της Άννας*, φρόντισε να σχοινοβατήσει ανάμεσα στην ποιοτική επέκταση των διδαγμάτων τους και στη ρεαλιστική ανανέωση του δικού του βλέμματος, προσπαθώντας να κρατήσει τη μεγάλη και ισχυρή παράδοση των ελλήνων ηθοποιών και σκύβοντας στους ταπεινούς, καθημερινούς ανθρώπους για να εξορύξει εικόνες, χειρονομίες και συμπεριφορές τους. Αυτή η ματιά στην μικρή ανθρώπινη ιστορία διαπερνάει όλο το έργο του, από το *Προξενιό* μέχρι την πιο πρόσφατη, *Όλα είναι δρόμος*.

Όμως, στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης, το *Χάππυ Νταίη* θα είναι η πιο αντι-δογματική και απροσδόκητη ταινία για την τραγωδία της Αριστεράς. Σε μια εποχή που το θέμα αυτό προσφερόταν για ηρωικές δημιουργίες, εμποτισμένες με ισχυρές δόσεις μελοδραματισμού και ρητορείας, ο Βούλγαρης μένει στοχαστικός, αλληγορικός, αφαιρετικός και εντελώς αποδεσμευμένος απ' τα βαρίδια της «αριστερής» δοξολογίας. Είναι, λοιπόν, φυσικό να προκαλέσει, στην αρχή αμηχανία και στη συνέχεια άρνηση στην επίσημη κομμουνιστική Αριστερά. Η σκηνή τού θύματος και του θύτη, η συνάντησή τους που ξεπερνάει τα όρια της πολιτικής καταγγελίας και μεταλλάσσεται στην βαθύτερη υπαρξιακή και ηθική ουσία τής ανθρώπινης βαρβαρότητας, ήταν μια προσέγγιση που υπερέβαινε την «αριστερή» δογματική μυθολογία. Πολλά χρόνια αργότερα, στα *Πέτρινα χρόνια*, ο Βούλγαρης θα επανέλθει σ' αυτή την τραγωδία, από άλλη σκοπιά. Πάλι θα αποφύγει τη ρητορεία και, τη φορά αυτή, θα αναζητήσει τα όρια και το βάθος της μεγάλης ιστορίας του εμφύλιου σπαραγμού σε μια μικρή ιστορία έρωτα, πίστης, θυσίας και συγκίνησης. Η τραγωδία της Αριστεράς δεν είναι για τον Βούλγαρη μόνο ένας χώρος βίαιων πολιτικών συγκρούσεων, κατάλληλος για να κατασκευαστούν αμυντικές, αγιογραφικού τύπου, μυθολογίες, αλλά το σημείο εκείνο όπου τέμνονται πανάρχαιες όσο και ταπεινές ανθρώπινες αξίες, εκεί όπου δοκιμάζεται η αντοχή της ανθρώπινης αξιοπρέπειας.

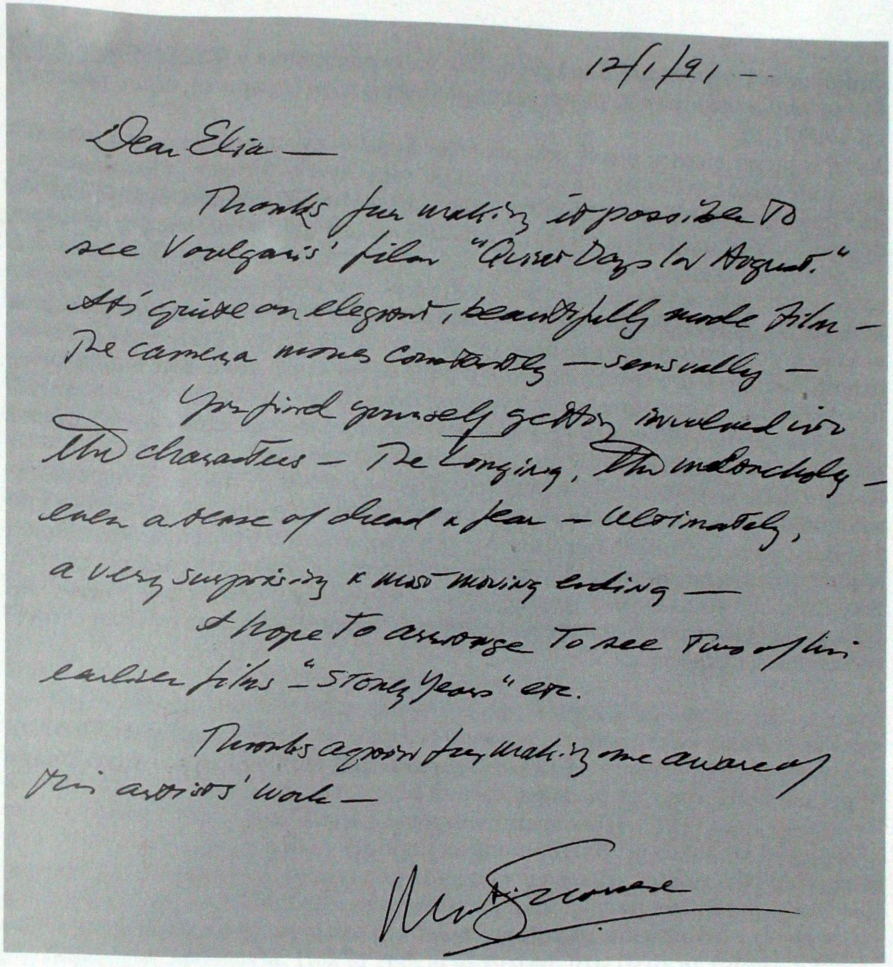
Στη σταδιοδρομία του, ο Βούλγαρης τόλμησε και αναμετρήθηκε με διαφορετικά κινηματογραφικά είδη, όπως είναι η ιστορική βιογραφία, με τον *Ελευθέριο Βενιζέλο*, και το μιούζικαλ όπως εμφανίζεται στην ελληνική πραγματικότητα, στη χρυσή εποχή της επιθεώρησης, με το *Ακροπόλ*. Αυτές οι δύο ταινίες, ριψοκίνδυνα φιλόδοξες ως προς το μέγεθος της παραγωγής τους, αλλά και ως προς τις απαιτήσεις που επέβαλλε το θεματικό εύρος τους, μοιάζουν παράταιρες στην όλη

δημιουργική πορεία του Βούλγαρη. Σαν να παρασύρθηκε ο ίδιος από τη γοητεία του μεγάλου θεάματος κι άφησε να αμβλυνθεί η τόσο ξεχωριστή, οξεία, προσωπική του ματιά.

Αυτή η ματιά είναι η ματιά που ρίχνεται πάνω στην πραγματικότητα μιας χώρας, μιας πόλης, αλλά και πάνω στο μικρό τοπίο των ανθρώπων, άλλοτε μοναχικό, τρυφερό και αδιέξοδο (*Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*), άλλοτε εγκλωβισμένο, θυμωμένο και πυρακτωμένο (*Όλα είναι δρόμος*) και που είναι, ίσως, η πιο εύφορη περιοχή στο έργο του Βούλγαρη. Σ' αυτές τις ταινίες, που σχεδιάστηκαν και ολοκληρώθηκαν κάτω από μια πίεση χρόνου που αποδείχθηκε γόνιμη, αναδεικνύεται ο χαρακτήρας του επείγοντος μιας συγκεκριμένης θεματογραφίας, μιας συγκεκριμένης προσέγγισης, που τον «καίει». Σ' αυτές, η γεμάτη αγωνία και ζεστασιά ματιά πάνω στην κοινωνία και τους ανθρώπους, πάνω στις καθημερινές συνήθειες και χειρονομίες, σε ό,τι δηλαδή ονομάζουμε πραγματικό, μετουσιώνεται σε συγκίνηση. Σ' αυτές, οι ήρωες δεν είναι ομφαλοσκοπικές, παγερές φιγούρες, αλλά παλλόμενοι χαρακτήρες με σάρκα και οστά.

Κινηματογραφιστής της μοναξιάς, των χαμένων ελπίδων και των πνιγμένων επιθυμιών, με εμφανείς τις νεορεαλιστικές επιρροές, ο Βούλγαρης στρέφει το βλέμμα του στη μεταβαλλόμενη ελληνική κοινωνία και στους απλούς, καθημερινούς ανθρώπους, με κατανόηση και ευαισθησία, με αμεσότητα και ειλικρίνεια. Άλλωστε, δεν είναι διόλου τυχαίο το ότι, από τους σκηνοθέτες του ΝΕΚ, ο Παντελής Βούλγαρης είναι αυτός που επηρέασε περισσότερο τους νεότερους έλληνες κινηματογραφιστές.

ΜΙΧΑΛΗΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ
Διευθυντής του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης



12/1/91 —

Dear Elia —

Thanks for making it possible to see Voulgaris' film "Quiet Days in August." It's quite an elegant, beautifully made film — the camera moves constantly — sensually —

You find yourself getting involved in the characters — the longing, the melancholy — even a sense of dread & fear — ultimately, a very surprising & most moving ending —

I hope to arrange to see two of his earlier films — "Stone Years" etc.

Thanks again for making me aware of his artists' work —

Γράμμα του Martin Scorsese στον Elia Kazan.

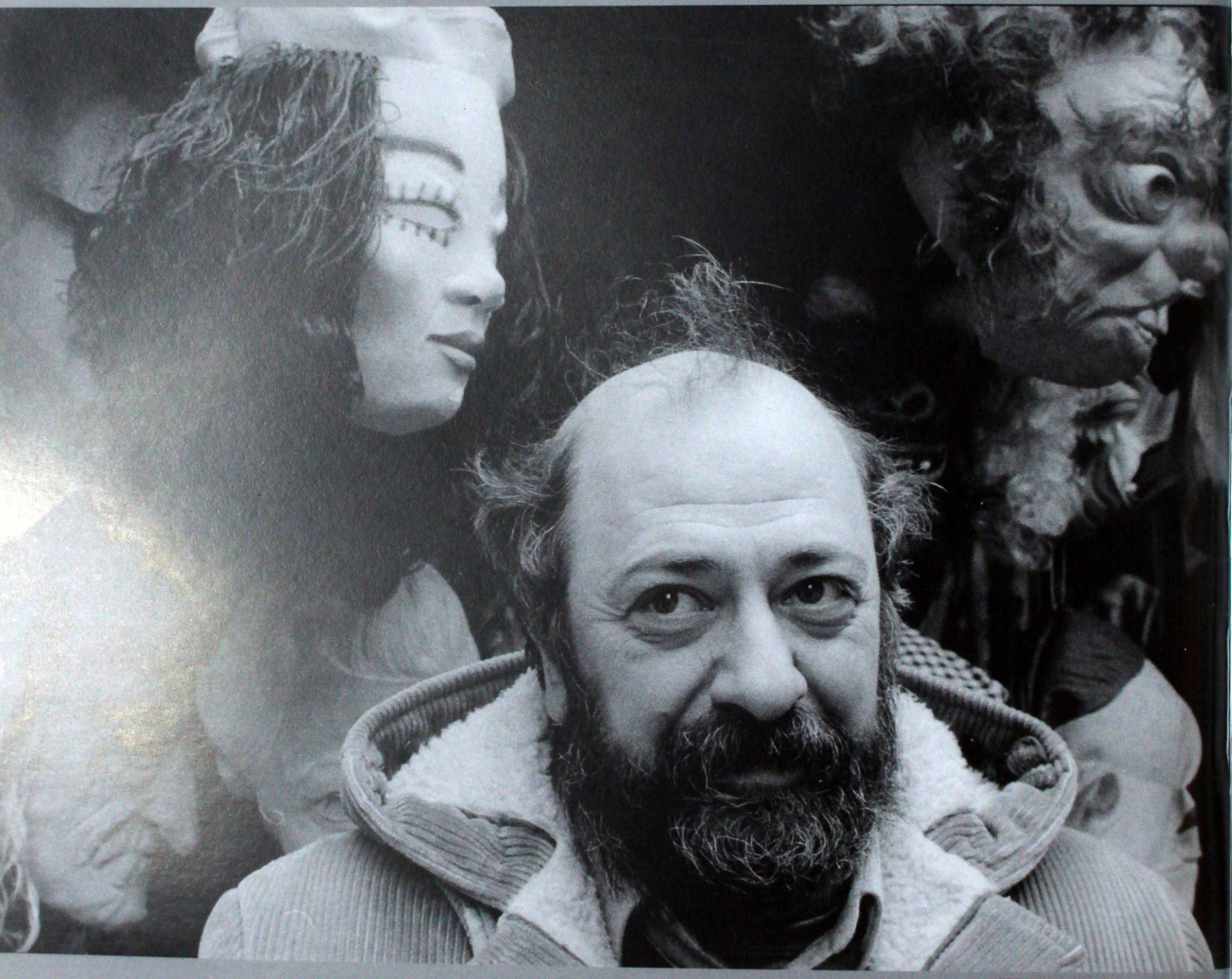
Αγαπητέ Elia,

Ευχαριστώ που μου έδωσες τη δυνατότητα να δω την ταινία του Βούλγαρη *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*. Είναι μια όμορφη ταινία, φτιαγμένη με καλαισθησία... η κάμερα κινείται διαρκώς... με ηδυπάθεια... Βρίσκεσαι να εμπλέκεσαι με τους χαρακτήρες... τη λαχτάρα, τη μελαγχολία... ακόμα και μια αίσθηση φόβου και τρόμου... και στο τέλος, ένα πολύ απρόσμενο και πάρα πολύ συγκινητικό φινάλε... Ελπίζω να κανονίσεις να δω δύο από τις παλιότερες ταινίες του... τα *Πέτρινα χρόνια* κ.λπ. Σ' ευχαριστώ και πάλι που μ' έκανες να γνωρίσω τη δουλειά αυτού του καλλιτέχνη.

Martin Scorsese

ΜΑΤΙΕΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΠΑΝΤΕΛΗ ΒΟΥΛΓΑΡΗ





ΦΩΤΟ: HILLARY LISS

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ: Ο ΥΠΟΒΛΗΤΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

του Αντώνη Μοσχοβάκη

Την κάμερα στο ύψος των ανθρώπων:
ίσια στο βάθος της ψυχής.
Παντελής Βούλγαρης

Με λογισμό και μ' όνειρο.
Διονύσιος Σολωμός

Το 7ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου υπήρξε ιστορικό: σημάδεψε το πέρασμα από τον παλιό στον νέο ελληνικό κινηματογράφο.[1] Μια πλειάδα σκηνοθετών άφηναν τον καθιερωμένο τύπο της ανάπτυξης με διαλογικές σκηνές μελοδραματικών ή γραφικά λαϊκών ιστοριών, για να περάσουν σε πιο ουσιαστικά ανθρώπινα θέματα, όπου ο κοινωνικός ή ο υπαρξιακός προβληματισμός υποβαλλόταν περισσότερο με τη διαδοχή εικόνων παρά με τη διαλογική έκθεση. Μ' άλλα λόγια, ο κινηματογράφος μας, ύστερα από τις παρατεταμένες και ανυποχώρητες προσπάθειες τριών κυρίως πρωτοπόρων (του Κακογιάννη, του Κούνδουρου και του Κανελλόπουλου), έβρισκε επιτέλους το κύριο στοιχείο του: την εικόνα, και τον προορισμό του: να είναι η έκφραση της πραγματικότητας της χώρας του και της ψυχής των ανθρώπων της.

Με τη σφραγίδα του *Τζίμη του Τίγρη*

Ωστόσο, εντελώς παράδοξα, μια μικρή, δεκαπεντάλεπτη ταινία, ο *Τζίμης ο Τίγρης*, έβαλε τη σφραγίδα σ' αυτό το πέρασμα. Ο νεαρός δημιουργός της είχε ξαναφανεί την προηγούμενη χρονιά με άλλη μικρή ταινία, τον *Κλέφτη*, αρκετά πρωτόλεια, με χαλαρότητες και περιττολογίες, που άφηνε, όμως, να διακρίνονται τα χαρίσματά του: η άμεση, καίρια, καθοριστική καταγραφή του χώρου και η ένταξη σ' αυτόν των προσώπων. Ο ήρωας είναι αυτό που είναι όχι γιατί «φταίει η κοινωνία», αλλά γιατί τον περιβάλλουν παράγκες, αποθήκες, φουγάρα εργοστασίων, γιατί ο κόσμος στριμώχνεται κι αλληλοβρίζεται για ν' ανεβεί στο λεωφορείο κ.λπ. Δεν πρόκειται ν' αλλάξει, όπως φαντάζεται ο ψυχόπονος αστυνομικός, που τον αφήνει να φύγει, όσο διαρκεί η αθλιότητα που τον περιβάλλει. Τα λόγια που λέει για την ελεεινή οικογενειακή του κατάσταση, μπορεί να είναι αλήθεια ή ψέματα, μα το τοπίο είναι πραγματικό.

Πέρα απ' αυτόν τον υποβλητικό ρεαλισμό, ο *Τζίμης ο Τίγρης* εισάγει ένα άλλο προτέρημα, που είναι σίγουρα το πιο σημαντικό στον κινηματογράφο: μεταθέτει την ανάπτυξή του από το επίπεδο του «στόρι», στο επίπεδο της σκηνοθεσίας. Δεν εξιστορεί απλώς κάποια γεγονότα, αλλά υποβάλλει –με σκηνοθετημένες εικόνες, εκφράσεις, κινήσεις, δράση– μια πραγματικότητα και μια δραματική ανέλιξη. Ο Τζίμης είναι ένας φουκαράς αθλητής των πανηγυριών, που βγάζει το ψωμί του λυγίζοντας πέταλα στις συνοικιακές πλατείες· φουκαράς, γιατί απ' τη μια μεριά είναι βουτηγμένος στη φτώχεια (περιγραφή του σπιτιού του, με τον καμπινέ στην αυλή, την τσίγκινη σκάλα, το κρεβάτι στην

1. Χαρακτηριστικά, σε συνοπτικό απολογισμό της χρονιάς 1965-'66 στο «Θέατρο 66» του Θ. Κρίτα, που διεύθυνε ο Μ. Πλωρίτης, είχα γράψει: «Όπως έδειξε το εφετινό Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, οι νέοι σκηνοθέτες, με ανεξάρτητες κυρίως παραγωγές, οδηγούν τον ελληνικό κινηματογράφο σε νέα φάση, και η χρονιά 1966-'67 θα είναι χρονιά αναγέννησης».



Τζίμης ο Τίγρης: Σπύρος Καλογήρου.

κουζίνα) κι απ' την άλλη, όσο κι αν θέλει να δείχνεται φοβερός και τρομερός, είναι υποταγμένος στη γυναίκα του (αυτό φαίνεται στην εμπνευσμένη σκηνή της αρχής, όπου εκείνη δεν κλείνει το παράθυρο, παρά τη βίαιη διαμαρτυρία του), ενώ ο κουνιάδος του, καθόλου αθλητής, τον καταχερίζει όταν αποκαλύπτεται η περιπέτειά του με μια Γερμανιδούλα.

Ένα τρίτο στοιχείο, που θα χαρακτηρίζει τον Βούλγαρη από ταινία σε ταινία, είναι η απογείωση στο όνειρο. Οι ήρωές του αποζητούν να ξεφύγουν, έστω για λίγο, από την πραγματικότητα που τους πνίγει. Στον *Τζίμη*, αυτό δίνεται στην περίοδο με τον περίπατο και τις φωτογραφίες στην Ακρόπολη, το ξέγνοιαστο τετ-α-τετ στο λαϊκό εστιατόριο και τη σύντομη ερωτική σκηνή στο φτηνό ξενοδοχείο· περίοδο, που θα εκβάλει και πάλι στην άθλια πραγματικότητα: ο ξενοδόχος, ο οποίος νταραβερίζεται με υπόκοσμο, θεωρεί τον Τζίμη κατεργάρη, που παρασύρει τις τουρίστριες για να τις κλέβει, και τον καταδίδει στην αστυνομία· ο αστυνόμος, στο τμήμα, έχει αμετάκλητα την ίδια πεποίθηση, κι όταν ο Τζίμης, με την παρέμβαση της εφήμερης ερωτικής συντρόφου του, απαλλάσσεται, καταφθάνει η γυναίκα του με τον αδελφό της κι ακολουθεί η αναμενόμενη σκηνή της συμπλοκής και του κυνηγητού στο δρόμο – όλα αυτά, πολύ λιτά, απέριττα. Η λιτότητα, αλλά και η πληρότητα και η ακριβολογία στην έκφραση, η ευρηματικότητα, η εμπνευσμένη και αποτελεσματική σκηνοθεσία (καταπληκτική η σκηνή του ξυλοδαρμού στη μέση της ασφάλτου, στο φινάλε), καθιστούν τον *Τζίμη* ένα επίτευγμα· ένα κομμάτι ανθολογίας.

Η δικτατορία, όπως ήταν επόμενο, ανέκοψε αυτή τη μετάβαση του ελληνικού κινηματογράφου από το παλιό στο καινούργιο. Από τις οκτώ ταινίες που συμμετείχαν στο 7ο –πρώτο δικτατορικό– Φεστιβάλ (1967), μία μόνο, οι *Σιλουέττες* του Κωστή Ζώη, είχε βαθύτερες, συνεπείς, καλλιτεχνικές και ανθρώπινες επιδιώξεις. Ίδια φτήνια και κοινοτοπία κυριάρχησαν το 1968 και το 1969. Όμως ο δυναμισμός του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου δεν μπορούσε να μπει στο γύψο. Ήδη, το 1968, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος πρωτοεμφανίζεται με τη μικρού μήκους *Εκπομπή*, οι Παπαστάθης-Αυγερινός παρουσιάζουν το *Ερμού 18* και ο Κώστας Σφήκας (με τον Σταύρο Τορνέ) τον *Θηραϊκό όρθρο*, επίσης ταινίες μικρού μήκους. Θα ακολουθήσουν η *Αναπαράσταση* (1970) και η *Ευδοκία* (1971), ταινίες μεγάλου μήκους των Αγγελόπουλου και Αλέξη Δαμιανού, αντίστοιχα, ενώ ο Βούλγαρης θα επανέλθει το 1972 με το *Προξενιό της Άννας*, συνοδευόμενο από τις *Μέρες του '36* του Αγγελόπουλου και το *Ναι μεν, αλλά...* του Παύλου Τάσιου. Την επόμενη χρονιά, τελευταία δικτατορική, και τη μεθεπόμενη, πρώτη μεταδικτατορική, ο Ν.Ε.Κ. έχει οριστικά επικρατήσει και εξοστρακίσει τον εμπορικό κινηματογράφο από το Φεστιβάλ.

Το 1971, ο Βούλγαρης γυρίζει το ντοκιμαντέρ *Ο χορός των τράγων*, καταγραφή, εκ του φυσικού, του γνωστού αποκριάτικου εθίμου που επιβιώνει στη Σκύρο, όπου τρεις-τέσσερις άνδρες, ντυμένοι τράγοι και ζωσμένοι με κουδούνες, περιφέρονται στα δρομάκια χοροπηδώντας, μέσα σε εκκωφαντικό θόρυβο. Η παρέμβαση του σκηνοθέτη είναι στη σύνθεση: στο μοντάζ των λήψεων και στη διάταξη των περιόδων. Ωστόσο, μια μελαγχολία διαφαίνεται στην ταινία, καθώς η ζωή δεν έχει πια την παλιά ξεγνοιασιά, και οι συμμετέχοντες στο έθιμο προσπαθούν μόνο να το συντηρήσουν. Πρόκειται για ένα ενδιαφέρον, τεχνικό και άρτιο ντοκιμαντέρ.

Η τραγωδία του πεπρωμένου

Με την ταινία *Το προξενιό της Άννας* (1972), ο νέος σκηνοθέτης επαναβεβαιώνει το ταλέντο και τα δημιουργικά χαρίσματα που είχε επιδείξει στον *Κλέφτη* και στον *Τζίμη τον Τίγρη*: την καίρια και καθοριστική καταγραφή του περιβάλλοντος, την ένταξη σ' αυτό των προσώπων, την υποβολή του ανθρώπινου και του κοινωνικού περιεχομένου με την εικόνα, τη δραματική ανέλιξη όχι με τη σεναριακή εξιστόρηση, αλλά με τη σκηνοθεσία· κι ακόμα: τη λιτότητα, την ευρηματικότητα, την εξαίρετη διεύθυνση των ηθοποιών, την αμεσότητα και την ακριβολογία.

Με το πρώτο κιόλας πλάνο, η ταινία καθορίζει το χώρο της. Η Άννα έρχεται από την εκκλησία, με λουλούδια στα χέρια: όλα όσα συμβαίνουν ή θα συμβούν, γίνονται κάτω από τη σκέπη της χριστιανικής θρησκείας, που διδάσκει την αγάπη, την ευσπλαχνία, την κατανόηση. Κι αληθινά, φτωχή επαρχιωτοπούλα, δέκα χρόνια τώρα υπηρέτρια σε μια μεσοαστική οικογένεια, η Άννα είναι κοντά τους σαν ψυχοκόρη. Ανήκει στην οικογένεια. Την περιβάλλουν με τη συμπάθεια και τη στοργή τους. Άλλο αν της φορτώνουν όλες τις δουλειές που δεν καταδέχονται να κάνουν οι δύο κυρίες του σπιτιού, καθώς είναι απασχολημένες με τα λούσα και την περιποίηση της ομορφιάς τους. Και βέβαια, με το αζημίωτο. Την πληρώνουν φτηνά, δεν της έχουν ΙΚΑ, δεν έχει ρεπό κ.λπ.

Ο χορός των τράγων.



Πολύ σωστά ο Βούλγαρης δε βάζει τον τόνο στο ταξικό επίπεδο· γιατί, στην Ελλάδα (σ' αυτό το περιβάλλον και σ' εκείνη την εποχή), η ταξική εκμετάλλευση σκεπάζεται κάτω απ' τα πέπλα των αισθημάτων και των παραδόσεων. Σύμφωνα με τα ελληνικά ήθη, η κόρη είναι σκλάβα της οικογένειας· οπότε, η ψυχοκόρη, δύο φορές σκλάβα. Αυτό, ούτε τ' αφεντικά ούτε (πολύ περισσότερο) η Άννα, φαίνονται να το συνειδητοποιούν. Ώσπου έρχεται η στιγμή της αλήθειας. Τ' αφεντικά, που τη νοιάζονται όσο αυτό δεν τα βλάφτει, συναισθάνονται, σε κάποια στιγμή, ότι η Άννα πρέπει να παντρευτεί, και χωρίς να το πολυσκεφτούν, καθώς παρουσιάζεται η ευ-



Το προξενιό της Άννας: Σμαρώ Βεάκη, Αλίκη Ζωγράφου, Μαρία Μαρτίκα, Ειρήνη Εμιρζά, Κώστας Ρηγόπουλος.

καιρία, της προξενεύουν ένα τίμιο, εργατικό παλληκάρι και την αφήνουν να βγει μαζί του, για να γνωριστούν.

Όπως ο Τζίμης, έτσι και η Άννα έχει τις ώρες απογείωσής της στ' όνειρο. Τα δύο κέντρα αναψυχής όπου πηγαίνει το ζευγάρι, είναι σοφά διαλεγμένα από το σκηνοθέτη: πρώτα, ένα «βαριετέ», όπου ένα μπαλέτο απλό, απλοϊκό, στο αισθητικό επίπεδό και των δύο, αλλά όχι κακόγουστο,[2] βγάζει την Άννα απ' την κατήφεια της, κι ύστερα ένα «κουτούκι», όπου τραγουδούν και χορεύουν παραδοσιακά τραγούδια της ιδιαίτερης πατρίδας τους. Και η Άννα, για πρώτη φορά, χαμογελάει, γελάει. Ξανάρχεται στον παράδεισο που έχει χάσει, της παιδικής της ηλικίας, για να ονειρευτεί μιαν άλλη ζωή, δική της, ευτυχισμένη. Ο μνηστήρας, που τυχαίνει να είναι και συντοπίτης της, φαίνεται ιδεώδης. Ένα αίσθημα αρχίζει να γεννιέται ανάμεσά τους. Συμφωνούν να ξανασυναντηθούν.

Η προσγείωση θα είναι τραγική. Αναστατωμένοι απ' την αργοπορία τής Άννας, που για πρώτη φορά δεν υπάκουσε στις εντολές τους και φέρθηκε αυτόβουλα, πρώτα η γριά κι ύστερα τα άλλα μέλη της οικογένειας συνειδητοποιούν πως τη χάνουν. Κινδυνεύουν όλη η άνεση, η σιγουριά, το ξέγνοιαστο κύλισμα της ζωής τους, που η Άννα αποτελεί θεμελιακό της στήριγμα. Τι σημασία έχει που είναι 30 χρόνων και πρέπει γρήγορα να παντρευτεί και να φτιάξει τη δική της (χριστιανική) οικογένεια; Πρέπει η γριά, που σπαράζει στο κλάμα, να ξαναβρεί την ψυχοκόρη-σκλάβα της, κι η άλλη οικογένεια τις φρο-

2. Ας γίνει εδώ σύγκριση με τα «σκυλάδικα» και τα αιώνια συρτάκια του παλιού μας κινηματογράφου.

ντίδες της. Το αφεντικό αναλαμβάνει να τη νουθετήσει. Κάνει έκκληση στα αισθήματα, στην κατανόησή της· προπάντων για τη γριά, που «πόσο θα ζήσει ακόμα;» Φέρνουν τη μάνα της απ' το χωριό. Πιεσμένη κι εκείνη από τη φτώχεια, ζητά απ' την κόρη της να κάνει δύο χρόνια υπομονή: όσο να μεγαλώσουν τ' ανίψια της και να κερδίσει μερικά χρήματα ο αδελφός της, που δουλεύει σκληρά στη Γερμανία. «Σου φορτωθήκαμε όλοι... Είναι καλοί άνθρωποι· κάμε τους κι εσύ το χατίρι».

Έτσι, η Άννα, που για μια στιγμή επαναστάτησε· που, γυρίζοντας στο σπίτι, το βράδυ της εξόδου της με το «γαμπρό», κάθισε συλλογισμένη, στα σκοτεινά, στην κόχη ενός παραθύρου, σωρεύοντας το θυμό της για τα χρόνια που της έκλεψαν, συνειδητοποιώντας πόσο απάνθρωπη είναι η αστική φιλανθρωπία· που λίγο έλειψε να ριχτεί στη γριά όταν εκείνη της έκανε παρατήρηση, υποτάσσεται: θα σηκώσει και πάλι το σταυρό της.

Η περιγραφή του περιβάλλοντος είναι, χωρίς αμφιβολία, αριστουργηματική· αρχίζοντας από την ίδια τη σύνθεση της πολυμελούς οικογένειας, στην οποία αντιπροσωπεύονται όλες οι ηλικίες, με μια πλούσια ποικιλία χαρακτήρων. Είναι άνθρωποι καθημερινοί, που μας είναι οικείοι, που τους συναντάμε κάθε μέρα στο δρόμο, στα εστιατόρια, στις πλαζ, ή τους βλέπουμε πίσω απ' τα παρμπρίζ και τα παράθυρα των Ι.Χ. και των ταξί. Συγκεντρωμένα, με την ευκαιρία της Κυριακής, στο μεγάλο κήπο μιας μονοκατοικίας, όπου θα φάνε, θα κουβεντιάσουν, θα βγάλουν φωτογραφίες, θα παίξουν τάβλι, τα πρόσωπα της ταινίας αποκαλύπτουν βαθμιαία τα ήθη τους, την επίπλαστη θρησκευτικότητα, τον κρυμμένο ερωτισμό, την κοκεταρία, την υποκρισία, τον εγωισμό, συνθέτοντας έναν παλλόμενο πίνακα που θυμίζει μεγάλους ηθογράφους· Goldoni ή Τσέχοφ. Κομμάτι *Ανθρώπινης Κωμωδίας*, όπου η κωμωδία των ηθών απολήγει στην τραγωδία των πεπρωμένων. Άριστοι ηθοποιοί, άριστα οδηγημένοι, με πρώτη την Άννα Βαγενά, που ενσαρκώνει –κυριολεκτικά– την ηρωίδα, κι ύστερα όλους τους άλλους, χωρίς εξαίρεση: Κώστας Ρηγόπουλος, Σταύρος Καλάρογλου, Σμαρώ Βεάκη. Μια νοσταλγική μελαγχολία διαπνέει το έργο· είναι ένας κόσμος που σβήνει την εποχή κατά την οποία γυρίστηκε η ταινία, που ο δημιουργός της τον γνώρισε στην παιδική ηλικία του. Σήμερα πια δεν υπάρχει· η επαρχία έχει ερημώσει, οι Άννες είναι δυσεύρετες, έχουν αντικατασταθεί από Νατάσες, Σβετλάνες, Σόνιες, Ταμάρες, με άλλες συμπεριφορές, ήθη, πεπρωμένα...[3]

3. Μιλώντας, σε περσινή έκδοση του φεστιβάλ, για τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο, έγραφα: «Όλα τ' αθώα κορίτσια των ελληνικών ταινιών ονομάζονται Αννούλα». Η ηρωίδα του Βούλγαρη λέγεται Άννα. Ας νοηθεί η διαφορά.

Νοσταλγική παρένθεση

Χρωστάμε τον *Μεγάλο ερωτικό* στον έρωτα του Βούλγαρη για τη μουσική τού Χατζιδάκι. Όπως εξηγεί σε συνέντευξή του, δέχθηκε «σαν τρελός» την πρόταση του συνθέτη να γυρίσει μια ταινία «γύρω απ' την ηχογράφηση του καινούργιου του (τότε) έργου». Ωστόσο, η μουσική σύνθεση είναι άρτια και αυτοδύναμη. Έτσι, ο Βούλγαρης δεν επιχειρεί μια κινηματογραφική «επένδυση» της μουσικής (αντίστροφα μ' αυτό που γίνεται πάντα, όπου η μουσική επενδύει την εικόνα), αλλά ζητά να συνθέσει ένα κινηματογραφικό αντίστοιχο της μουσικής.

Ο Χατζιδάκις διευκρινίζει αλλού ότι εμπνεύστηκε τον *Μεγάλο ερωτικό* όταν η Μυρτιώτισσα του έστειλε σε χειρόγραφό της το παλιό και γνωστό, όμορφο ποίημά της «Σ' αγαπώ· δεν μπορώ τίποτ' άλλο να πω...» Ξεκινώντας απ' αυτό,



ΦΩΤΟ: ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΜΑΡΑΓΔΗΣ

Ο μεγάλος ερωτικός (από το γύρισμα): με τον Νάσο Κατακουζηνό.

αναζήτησε σ' άλλους ποιητές, διαχρονικά, από την αρχαιότητα ώς σήμερα (Ευριπίδη, Σαπφώ, *Άσμα Ασμάτων*, Χορτάτζη, Σολωμό, Καβάφη, Σαραντάρη, Γκάτσο, Ελύτη), ανάλογα αποσπάσματα, νοσταλγικά, πηγαία σε αίσθημα, και τα τόνισε μουσικά. Τη νοσταλγία και το αίσθημα, που διαπνέουν τη μουσική σύνθεση, τα ξαναβρίσκουμε υποβλητικά στην εικόνα. Το παρελθόν χάνεται, καταστρέφεται, μα η ομορφιά του μας πλημμυρίζει πάντα.

Η ταινία είναι άνιση, με μέρη άτονα, αλλά και σε πολλά υπέροχη, με ποιητικές περιόδους, όπως το μοντάζ αρχαίας γλυπτικής, αρμονισμένο πάνω σε στίχους της Σαπφούς, ή οι συγκλονιστικές εικόνες από το γκρέμισμα ενός παλιού, νεοκλασικού σπιτιού. Είναι μια αξιόλογη δημιουργία ποιητικού κινηματογράφου.

Ένας σκηνοθετικός άθλος

Ύστερα από τη νοσταλγική αυτή παρένθεση, ο Βούλγαρης, με το *Χάππυ Νταίη*, ξανασκύβει στην πραγματικότητα της χώρας μας· αυτή τη φορά, τη χθεσινή, εφιαλτική και απάνθρωπη, όχι όμως για να πραγματώσει ένα χρονικό κτηνωδίας και φρίκης (όπως θα ήταν μια εξιστόρηση του Μακρονησιού), αλλά για να συνθέσει –αφαιρετικά– μια εικόνα εξανδραποδισμού των ανθρώπων, που διαστέλλεται διαχρονικά και πανανθρώπινα.

Πραγματικά ο σκηνοθέτης (και σεναριογράφος) αντλεί στοιχεία από την πραγματικότητα του Μακρονησιού, όπως τα έχει συλλέξει από διηγήσεις κοντινών του προσώπων που τα έζησαν (ο ίδιος ήταν τότε μόλις 10 ετών) και α-



Χάππυ Νταίη

πό σχετικά βιβλία τα οποία, εξ άλλου, διηθεί μέσα απ' την προσωπική του εμπειρία καταναγκαστικής διαβίωσης, κατά την εξάμηνη παραμονή του στη Γυάρο, προς το τέλος της χουντικής επταετίας. Τα στοιχεία αυτά τα συνδυάζει με επεισόδια παρμένα από το μυθιστόρημα του Αντρέα Φραγκιά *Λοιμός* (εμπνευσμένο επίσης απ' το Μακρονήσι) και τα μεταπλάθει για να πραγματοποιήσει, κατά το πρότυπο του πιο πάνω βιβλίου, μιαν αφηρημένη, υποδηλωτική, «καφκική» απεικόνιση.

Σε σύγκριση με τα άλλα ανά τον κόσμο, χθεσινά ή και σημερινά, κολαστήρια, το Μακρονήσι είχε ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα· γιατί εκείνα ήταν περισσότερο στρατόπεδα εξόντωσης, ενώ σ' αυτό επιδιωκόταν, «με την ψυχολογική και τη σωματική βία»,[4] ο βιασμός των συνειδήσεων, «η καταστροφή και η διάλυση της ανθρώπινης προσωπικότητας». Οι κρατούμενοι που υπέκυπταν, μεταβάλλονταν σε άθλια κουρέλια, που παρασύρονταν, χωρίς πια αντίσταση, από τους ανέμους του τρόμου και της ελπίδας. Υποχωρούσαν σ' όλους τους εξευτελισμούς, σήκωναν στα χέρια τη Φρειδερίκη, τη φώναζαν «μάνα», έγραφαν γράμματα μεταμέλειας στον παπά του χωριού τους, που διαβάζονταν στην εκκλησία, γυρεύοντας μ' απόγνωση ν' «αποχρωματιστούν» και να βγουν απ' την κόλαση. «Τα βασανιστήρια ήταν πολύ πιο φριχτά από εκείνα που περιγράφει η ταινία. Εκατοντάδες αυτοί που τρελάθηκαν, που σακατεύτηκαν, εκατοντάδες οι νεκροί. Αξιέπαινα ο σκηνοθέτης δεν τα αναπαράγει. Θα έπνιγε

4. Αποσπάσματα από κριτική μου, με την προβολή της ταινίας στο 17ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (βλ. «Η Αυγή», 1.10.1976, και Αντ. Μοσχοβάκη *Συνεπιλογή*, σελ. 562).

έτσι την ουσία, το βάθος, κάτω απ' το φόρτο της περιγραφής». Δε θα ωφελούσε περισσότερο ένα ακόμα ντοκουμέντο ανθρώπινης κτηνωδίας και φρίκης, από τη σπουδή του συστήματος εξανδραποδισμού την οποία αποτελεί αυτό το έργο. Κρατώντας θελημένα χαλαρή, παραθετική την πλοκή (που δένεται μόνο προς το τέλος, με το επεισόδιο του βασανισμού, του πνιγμού, της «νεκρανάστασης» και της τελικής εξόντωσης του ανθρώπου που αντιστέκεται), ο σκηνοθέτης εισάγει συνεχώς χαρακτηριστικά επεισόδια, πυκνώνοντας όλο και πιο πολύ, στην ψυχή του θεατή, το άγχος, την εξέγερση, την αηδία, απέναντι στον κυνισμό, την υποκρισία, τη χυδαία πατριδοκαπηλία των εμπνευστών και των διοικητών της Μακρονήσου. Είναι ένας άθλος της σκηνοθεσίας που, αποφεύγοντας τη νατουραλιστική περιγραφή, υποβάλλει τα ουσιώδη: την ατμόσφαιρα και το πνεύμα του κολαστηρίου.

Παράλληλα προς την αφαιρετική επιδίωξη, ο σκηνοθέτης ήταν αναγκασμένος να υπακούσει σε άνωθεν υπαγορεύσεις κάποιων που πίστευαν ότι κινδύνευε να εκτεθεί η χώρα. Έτσι, πειθαρχώντας σε μια λίστα που είχε δοθεί στους παραγωγούς,[5] αρκετά χαρακτηριστικά στοιχεία της πραγματικότητας μεταλλάχθηκαν, αλλά χωρίς να παύουν να παραπέμπουν στα πραγματικά. Τέτοια είναι, π.χ., η σημαία με το Χ που αντικαθιστά τη γαλανόλευκη, η βασίλισσα που δεν κατονομάζεται, αλλά αναγνωρίζεται, με τις δύο κόρες της, οι αλλόκοτοι παρδαλοί χιτώνες των ηθοποιών, αντί για τις αρχαιοπρεπείς αμφιέσεις (παρέμειναν, όμως, τα ακόντια). Άλλα πάλι μεταφέρθηκαν ατόφια, όπως η επίκληση «πατέρα, συγχώρεσέ μας» προς το διοικητή του στρατοπέδου, ή «μάνα» προς τη Φρειδερίκη, οι ομιλίες των ανανηψάντων, οι νυχτερινές επιδρομές στις σκηνές (αν και αυτές γίνονταν στο «σύρμα» ή «χαράδρα»: απομονωμένο στρατόπεδο εκείνων που δεν υπέγραφαν δήλωση), το τραγούδι «Πιστέψαμε σε λόγια πλάνα / που μας θολώσανε το νου / και σε ξεχάσαμε, ω μάνα / τ' ωραίου και τ' αληθινού» (πού είσαι, καημένε Παλαμά...), που αποτελούσε, κατά ένα τρόπο, τον ύμνο του στρατοπέδου των ανανηψάντων (ΕΣΑΪ = Ειδικό Στρατόπεδο Αναμορφώσεως Ιδιωτών), οι μεταφορές πέτρας, τα στησίματα στην αποβάθρα των νεοφερμένων, οι ανακρίσεις κ.λπ.

Την ατμόσφαιρα υποβάλλει επίσης το τραχύ, γυμνό κι ερημικό τοπίο τού Μακρονησιού (όπου γυρίστηκε η ταινία) με ηχητική υπόκρουση τον παφλασμό των κυμάτων και το βουητό του ανέμου· ένα «no man's land» στην κυριολεξία (δε θυμάμαι να είδα κάτοικο, ζώο ή δέντρο πάνω στο Μακρονήσι), όπου ζούσαν έγκλειστοι οι εξόριστοι.

Μια τέτοια παραθετική φόρμα δεν μπορεί παρά να περιέχει χαλαρότητες, όπως, π.χ., η μεγάλη περίοδος της επίσκεψης των επισήμων με τ' αλλεπάλληλα ηλίθια πατριωτικά λογύδρια και τις γελοίες παραστάσεις (αν και χιουμοριστικά δοσμένες), χορούς, τραγούδια, απαγγελίες κι άλλα νούμερα.

Η ερμηνεία είναι υπέροχη, ιδιαίτερα από τον Σταύρο Καλάρογλου, τον Στάθη Γιαλελή, τη Ζωρζ Σαρή· η φωτογραφία (Γιώργος Πανουσόπουλος) και η μουσική (Διονύσης Σαββόπουλος), θαυμάσιες: ο Βούλγαρης ξέρει να διαλέγει και να διευθύνει τους ηθοποιούς, και να πετυχαίνει το μάξιμουμ από τους συνεργάτες του.

Ας σταθώ ιδιαίτερα «στο συμπυκνωμένο, σπαρακτικό φινάλε που είναι από τα κορυφώματα του παγκόσμιου κινηματογράφου, αντλώντας από το παναν-

5. Βλ. συνέντευξή του στο «Διαβάζω», τχ. 426, Φεβρουάριος 2002, σελ. 108.

θρώπινο μυθολογικό υποσυνείδητο και συνοψίζοντας εκφραστικά –σκηνοθετικά και υποκριτικά– ωκεανούς στοχασμού και αισθημάτων. Αυτό το φίλημα, το παθιασμένο και άγριο, του βασανιστή στον νεκρό, είναι το φίλημα στον εσταυρωμένο Χριστό, στο μάρτυρα που θυσιάζεται για την εξαγορά και τη σωτηρία των άλλων. Είναι ακόμα ο θαυμασμός και ο φόρος τιμής στο νικητή τής απανθρωπιάς και του θανάτου. Το τραχύ πλύσιμο του προσώπου του με το θαλασσινό νερό είναι το νεκροστόλισμα και το μύρωμά του, ο επιτάφιός του».[6]

Ιστορική εικονογραφία

Με την ταινία *Ελευθέριος Βενιζέλος*, ο Βούλγαρης επιχειρεί μια σκιαγραφία του μεγάλου πολιτικού, πάνω στο φόντο των κοσμογονικών γεγονότων της εποχής του, των οποίων υπήρξε πρωταγωνιστής. Το έργο παίρνει τη φόρμα μιας εικονογράφησης με διαδοχικά ταμπλό, που λαμπρύνουν τα ιστορικά συμβάντα, συνθέτοντας μια ανέλιξη, που αρχίζει από την επανάσταση στο Γουδί και τη μετάκληση, από τον Στρατιωτικό Σύνδεσμο, του Βενιζέλου, που είχε διακριθεί στον Κρητικό Αγώνα, την ανάληψη απ' αυτόν της πρωθυπουργίας και την κήρυξη των Βαλκανικών Πολέμων, που πλάτυναν τα σύνορα της Ελλάδας. Στη συνέχεια θα έρθει η σύγκρουση με το παλάτι που, με τη γερμανόφιλη πολιτική του, επέμενε, στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, να κρατά τη χώρα μακριά από τους φυσικούς συμμάχους της, τους Αγγλογάλλους. Το Κίνημα της Θεσσαλονίκης, με προσωρινή κυβέρνηση από τους Βενιζέλο, Κουντουριώτη, Δαγκλή, έβγαλε τελικά, το 1916, τη χώρα στο πλευρό της Αντάντ, ώστε να επωφεληθεί από τη νίκη των συμμάχων και να της παραχωρηθούν καινούργια εδάφη στη Θράκη και τη Μικρασία. Ωστόσο, ο Βενιζέλος ηττήθηκε, παρά το θρίαμβό του, στις εκλογές του 1920, ύστερα από τις συνωμοσίες των αντιπάλων του, κοτζαμπάσηδων και παλατιού, και αποχώρησε ένα διάστημα από την πολιτική για να δει το έργο του να καταβαραθρώνεται, με τελικό επακόλουθο τη Μικρασιατική Καταστροφή.

Το έργο είναι αντικειμενικό και δεν ξεμακραίνει από τις διαπιστώσεις των ιστορικών, που θεωρούν τον Βενιζέλο «γέννημα του ελληνικού αστισμού» (Γιάννης Κουχτσόγλου). Ο Βενιζέλος της ταινίας διαπνέεται από τα ιδανικά αναγέννησης της προοδευτικής μερίδας της αστικής τάξης και παρακινεί σ' αυτά το λαό... Συγκρούεται έτσι με το παλάτι, αλλά και συμβιβάζεται, μεγαλουργεί συντονισμένος με τους λαϊκούς πόθους, οδηγώντας τη χώρα στο άπλωμα των συνόρων της και την πιο δραστήρια οικονομική και πολιτιστική ανάπτυξη, αλλά είναι ανίκανος *και* τον κοτζαμπασισμό να εξοντώσει *και* την ξένη επέμβαση να εξουδετερώσει, που θα επανέλθουν ενισχυμένα για να καταστρέψουν ό,τι δημιούργησε, συνεχίζοντας τον αφανισμό ώς τις μέρες μας». Όπως γράφει ο Τάσος Βουρνάς,[7] «στον συμβιβασμό του 1909-1911, η αδέκαστη Ιστορία μπορεί να τοποθετήσει σήμερα [...] όλη την ελληνική κακοδαιμονία των επτά τελευταίων δεκαετιών της εθνικής και πολιτικής μας ύπαρξης».

Όλα αυτά τα υπαινίσσεται ή τα υποβάλλει με τον δικό του τρόπο, σε διάφορες στιγμές, το έργο: σε συζητήσεις, συνεδριάσεις, συνεντεύξεις, πολιτικούς λόγους, διαμάχες και συγκρούσεις, αλλά με ηπιότητα, διακριτικότητα και τάση ωραιοποίησης των προσώπων· γιατί διαδραματίζεται ανάμεσα σε «υψηλά» πρόσωπα, μέσα σε σαλόνια, ανακτορικές αίθουσες, πρωθυπουργικά γραφεία, προθαλάμους μεγάρων και περιστύλια ή στη γραφική και ρομαντική φύση,

6. Έχει άδικο ο φίλος Παντελής να γενικεύει λέγοντας, σε συνέντευξή του (βλ. «Διαβάζω», τχ. 426, Φεβρουάριος 2002, σελ. 110), ότι «η Αριστερά της εποχής εκείνης χτύπησε την ταινία». Έγραφα τότε σε εφημερίδα της Αριστεράς και καταλήγω την πιο πάνω κριτική μου με τη φράση: «Το *Χάππυ Νταίη* είναι ένα μεγάλο επίτευγμα που μας κάνει περήφανους για τον ελληνικό κινηματογράφο». Και άλλοι συνάδελφοι που ανήκουν στην Αριστερά, επαίνεσαν την ταινία.

7. *Ιστορία της Σύγχρονης Ελλάδος*, σελ. 53.





Ελευθέριος Βενιζέλος: Μηνάς Χρηστίδης, Νικήτας Τσακίρογλου.

χωρίς ποτέ να βγαίνει στο δρόμο και να συναντά το λαό. Ευρηματικά ο Βούλγαρης εκφράζει το λαό με το ιδιαίτερο θέατρό του: την επιθεώρηση, αλλά το θέατρο δεν μπορεί ν' αντικαταστήσει την πραγματικότητα, που είναι πολυτάραχη αυτή την εποχή.

»Μέσα σ' αυτά τα περιορισμένα πλαίσια, λοιπόν, τοποθετείται και κρίνεται το έργο, που ταλαντεύεται ανάμεσα στην ιστορική κριτική σύνθεση και την ιστορική επιφυλλίδα. Σωστή διερεύνηση του θέματος (που μεταπλάθεται επιδέξια, σε διαλογικές και δραματικές σκηνές από το σενάριο), αλλά μονόπλευρη κι ανολοκλήρωτη, που το ψευτίζει. Δεν είναι δυνατόν, π.χ., ο εθνικός διχασμός, με τις τόσες ταραχές και σκοτωμούς όχι μόνο ανθρώπων του λαού, αλλά και πολιτικών (Ίων Δραγούμης, απόπειρα κατά του Βενιζέλου στο Παρίσι) να δίνεται μ' ένα σκετσάκι επιθεώρησης. Η ταινία τοποθετείται από τον τίτλο της: 1910-1927, αλλά σταματά στο 1920. Περιορίζεται στα χρόνια εθνικής έξαρσης και μεγαλείου. Τα χρόνια ολέθρου και καταισχύνης (Μικρασιατική Καταστροφή, επάνοδος Βενιζέλου, δικτατορία Παγκάλου, έκπτωση της βασιλείας) δίνονται συνοπτικότατα, με δύο πλάνα, από παλιά Επίκαιρα της καταστροφής της Σμύρνης και μνημονεύονται με γραπτό κείμενο.

»Η αμεροληψία του Βούλγαρη απέναντι στα πρόσωπα είναι επαινετή, αλλά δεν ωφελεί στην εμβάθυνση στα πολιτικά πράγματα. Έτσι, ο Βενιζέλος δίνεται σαν φλογερός ιδεολόγος, χωρίς καμία επαφή με την κοινωνική πραγματικότητα (αγροτικές εξεγέρσεις, ανάπτυξη του εργατικού κινήματος, που τον ανάγκασε ν' αναγνωρίσει την κυριακάτικη αργία και το οκτάωρο), ενώ ο Κων-

σταντίνος, που αυτός έχει ιδιωτική ζωή, κερδίζει τη συμπάθεια ως φιλόστοργος γιος (όταν πληροφορείται το θάνατο του πατέρα του) και πλατωνικός(;) ερωτευμένος (όταν, άρρωστος, δέχεται την επίσκεψη της ερωμένης του – και μάλιστα, με την ευγενική φροντίδα της βασίλισσας Σοφίας). Η πολιτική συμπεριφορά του εξηγείται με τη βασιλική περηφάνια του και τη συμπάθειά του προς τη Γερμανία. Είναι ανύποπτος για την εξαγορά μερίδας του Τύπου, όπως και για τη δράση των τραμπούκων του παλατιού που την ευθύνη τους επωμίζονται οι αφοσιωμένοι του "Ηρακλείς του Στέμματος" (Μεταξάς), υποκινούμενοι από τη Σοφία. Το δέσιμο της δυναστείας με τους τσιφλικάδες, αόριστα υπονοείται.

»Πέρα απ' όλα αυτά, πρόκειται για μια αξιόλογη ταινία, σημαντική για τον κινηματογράφο μας. Η ανασύνθεση της εποχής είναι υπέροχη (ώς και οι ασετιλίνες που φώτιζαν τις υπαίθριες αγορές δεν ξεχάστηκαν), φροντισμένη, με θαυμάσια ντεκόρ και κοστούμια. Ηθοποιοί και κομπάρσοι είναι άριστα διαλεγμένοι κι ανταποκρίνονται φυσιογνωμικά και υποκριτικά στους ρόλους, με πρώτο τον Γιάννη Βόγλη, που δίνει έναν Κωνσταντίνο περήφανο και ανθρώπινο. Ο Μηνάς Χρηστίδης σκιτσάρει επιδέξια τον Βενιζέλο, αλλά χωρίς ν' αποσπάται απ' το δικό του ιδιαίτερο στιλ. Θαυμάσια είναι η Όλγα Καρλάτου στο ρόλο της Σοφίας και σωστοί, ακριβολόγοι, οι άλλοι ερμηνευτές (Μάνος Κατράκης, Δημήτρης Μυράτ, Βασίλης Μπουγιουκλάκης, Νικήτας Τσακίρογλου, Ανδρέας Φιλιππίδης, Σταύρος Ξενίδης, Βασίλης Διαμαντόπουλος κ.ά.). Ξεχωριστά αναφέρω την Άννα Καλουτά, η οποία εμψυχώνει με τη ζωντάνια και την τέχνη της τα επιθεωρησιακά σκετς.

»Η ταινία τοποθετείται έξω από τη θεματική που ακολούθησε ώς τώρα και θ' ακολουθήσει στη συνέχεια ο Βούλγαρης, αποτελώντας (όπως και *Ο μεγάλος ερωτικός*) παρένθεση στο έργο του. Πραγματικά βρίσκουμε, αρχίζοντας από τις μικρές ταινίες του και φτάνοντας ώς την τελευταία, αυτή τη σταθερά: την αναζήτηση του ανθρώπινου· είτε αυτό είναι η υποδούλωση, με το μέσο των αισθημάτων, είτε το μαρτύριο, με σκοπό τον εξανδραποδισμό, είτε η καρτερία μέσα στον πόνο του χωρισμού, που επιβάλλει η πίστη στην ιδεολογία, είτε η νοσταλγία είτε η μοναξιά... Ο ίδιος δηλώνει άλλωστε: «...την κάμερα, ακριβώς στο ύψος των ανθρώπων· ποτέ από ψηλά, ποτέ από χαμηλά: ίσια στο βάθος της ψυχής».[8]

Μνημείο για τους ηττημένους

Με τα *Πέτρινα χρόνια* (1985), ο Βούλγαρης σκύβει και πάλι στα πάθη του ελληνικού λαού, στο πρόσφατο παρελθόν της Αντίστασης στη γερμανική Κατοχή και, ιδιαίτερα, του εμφυλίου πολέμου. Διαφορετικά από το *Χάππυ Νταίη*, το θέμα του δεν είναι τώρα η συστηματοποιημένη επιδίωξη εξανδραποδισμού των χθεσινών αγωνιστών και η υποταγή τους στη βρυκολακιασμένη καταπιεστική εξουσία που γύρεψαν ν' αποτινάξουν, αλλά ο ηρωισμός και η καρτερία στο μαρτύριο εκείνων που αντιστέκονταν (υπερασπιζόμενοι μια λυτρωτική ιδεολογία) σ' ένα πανίσχυρο αντιδημοκρατικό κράτος που, εφοδιασμένο με εγκληματικούς νόμους, σκόπευε την ηθική και φυσική εξόντωση των πολιτικών αντιπάλων του.

Η ιστορία που διηγείται η ταινία είναι αληθινή και δεν είναι η μόνη. Ωστόσο, σημασία έχει ο τρόπος με τον οποίο τη μεταπλάθει, τη μυθογραφεί ο σεναριο-

8. Αποσπάσματα από κριτική μου στην «Αυγή», 4.3.1980.



Πέτρινα χρόνια

γράφος-σκηνοθέτης, για να μεταδώσει ένα βαθιά ανθρώπινο περιεχόμενο, να δημιουργήσει μια ταινία παν-αληθινή (άλλη είναι η αλήθεια της τέχνης και άλλη η της πραγματικότητας), γεμάτη ηρωισμό, καρτερία και πόνο. Οι ήρωές της είναι απλοί άνθρωποι, καθόλου ποτισμένοι με την αλαζονεία να γίνονται κριτές και τιμωροί, αλλά ταγμένοι στην πανάρχαια και πανανθρώπινη ιδέα της ελευθερίας και της κοινωνικής δικαιοσύνης. «Αυτό που πιστεύω, δεν το διάβασα πουθενά» θα πει η Ελένη, ορθή μπροστά στους στρατοδίκες, «δεν είναι στο μυαλό μου... κυκλοφορεί στο αίμα μου... *είναι* το αίμα μου»· γιατί το πήρε απ' τον πατέρα της, το δάσκαλο του χωριού, που έχτισε το σχολείο με τα χέρια του: φθισικό από τον πολύχρονο εγκλεισμό του στις φυλακές, στα χρόνια του Μεταξά, τον παρέδωσαν μαζί με άλλους στους Γερμανούς, που τους εκτέλεσαν ομαδικά στο στρατόπεδο Παύλου Μελά, στη Θεσσαλονίκη, το 1941· ή από τη μάνα της, που πέρασε χρόνια στη φυλακή, κι απ' τον παππού της, που τον σκότωσαν μπροστά της, όταν ήταν 12 χρόνων κοριτσάκι.

Ίσως στα χέρια κάποιου άλλου η ιστορία αυτή να γινόταν ένα δακρύβρεχτο μελό, που θα το απέρριπτε κανείς βγαίνοντας από την αίθουσα. Ο Βούλγαρης, όμως, έχει το σπάνιο χάρισμα να υποβάλλει με τις εικόνες του το βαθύ αίσθημα και το στοχασμό που αναδεικνύουν την αλήθεια του έργου. Λιτά, αβίαστα, αλλά μεθοδικά και καίρια, αφηγείται τη μαρτυρική ζωή του νεαρού ζευγαριού από την επαρχία, μέσα στα άγρια χρόνια που έζησε η χώρα, από τον εμφύλιο ώς την πτώση της χούντας. Ο Μπάμπης, που βοηθά στο μπακάλικο του θείου του, συλλαμβάνεται και φυλακίζεται επειδή τύπωνε και μοίραζε στα χωριά προκηρύξεις. Η Ελένη, που διαφεύγει, χαρακτηρίζεται «επικίνδυνη» και επικηρύσσεται. Θα ζήσει χρόνια και χρόνια στην παρανομία, φεύγοντας από σπί-

τι σε σπίτι, κρυμμένη, κυνηγημένη στους δρόμους, χωρίς ποτέ να μπορεί να γευτεί μιας στιγμής αληθινή ζωή. Κάποτε κάποιος της φέρνει ένα σημείωμα απ' τον αγαπημένο της, κι αυτή είναι η μόνη επαφή μαζί του. Σε μιαν άλλη στιγμή, όταν μαθαίνει πως τον μεταφέρουν στην Αίγινα, βρίσκει τρόπο ν' ανεβεί στο πλοίο και να ιδωθούν από μακριά.

Επί Παπανδρέου, το 1965, ο Μπάμπης απολύεται, και το ζευγάρι σμίγει για μια νύχτα. Όμως, η επικήρυξη ισχύει, και τώρα συλλαμβάνεται η Ελένη. Είναι έγκυος, κι όταν γεννήσει, θ' αναθρέψει το παιδί της πίσω από τα σίδερα. Έρχεται η χούντα, κι ο Μπάμπης ξανασυλλαμβάνεται.

Στη φυλακή θα τελεστεί ο γάμος τους. Το παιδί τους θ' αλλάξει τα στέφανα. Ώσπου πέφτει η χούντα, κι απολύονται και οι δύο. Στα 14 χρόνια που πέρασαν, έζησαν όλες κι όλες 70 ώρες ο ένας με τον άλλον.

Επαναλαμβάνω: η ιστορία που αφηγείται η ταινία, είναι αληθινή. Είναι η ιστορία της Ελένης Βούλγαρη και του Μπάμπη Γκολέμα. Με θαυμαστή έμπνευση, με σπάνια ευαισθησία, το σενάριο και η σκηνοθεσία την οδηγούν, μέσα από ανεξάντλητες υποβλητικές σκηνές, δονούμενες από αίσθημα, σε μια επιβλητική ολοκλήρωση.

Ας αναφέρουμε μόνο την υπέροχη σκηνή της συνάντησης στο πλοίο της μεταγωγής για την Αίγινα (όταν η Ελένη, παρακούοντας τη διαταγή, ανεβαίνει στο κατάστρωμα όπου βρίσκονται οι κρατούμενοι), με το εναλλακτικό μοντάζ από φοβισμένα χαμόγελα, ολάνοιχτα μάτια, γεμάτα έρωτα, αλλά και πίκρα· ή το τηλεφώνημα του απολυμένου στον αδελφό του, στο χωριό, όπου, με εμπνευσμένη ελλειπτικότητα, από τη φράση και τη συγκίνηση αυτού που τηλεφωνεί, μαντεύουμε το συγκλονισμό εκείνου που ακούει: «Αδελφέ, τι έπαθες, μωρέ;»· ακόμα, τη σκηνή της ανταλλαγής σημάτων από τ' αντικριστά παράθυρα της φυλακής, το ανέβασμα του παιδιού πίσω απ' τα κάγκελα και τη σπαρακτική του επίκληση προς τον πατέρα του που την κλείνει· το γάμο, το πέρασμα των νεονύμφων από την αυλή, με τις φυλακισμένες, ανεβασμένες στα παράθυρα, να χτυπούν τα κάγκελα, να τραγουδούν και να φωνάζουν ρυθμικά: «Ελένη»· και, τέλος, την τελευταία σκηνή, της αναπόλησης της Ελένης, μονάχης, μέσα στον άδειο θάλαμο, όταν έχουν φύγει οι συγκρατούμενές της – αναπόλησης που συνεχίζεται στο φτωχικό διαμέρισμα, ενώ κοιμούνται ο άντρας της και το παιδί της, για να καταλήξει στο γκρο πλαν του προσώπου της, γεμάτου πίκρα και οργή, που κλείνει την ταινία. Γκρο πλαν ίδιο με της Άννας, στο *Προξενιό*, όταν, καθισμένη στην κόχη του παραθύρου, στα σκοτεινά, καθώς εγύρισε από την έξοδο με τον υποψήφιο μνηστήρα της, αναπολεί κι εκείνη τα χρόνια που της έκλεψαν.

Στο Παρίσι, στο νεκροταφείο του Περ-Λασέζ, έγιναν ομαδικές εκτελέσεις των οπαδών της Κομμούνας. Το 1871, εκεί, στον βορινό τοίχο του περιβόλου, στην εξωτερική πλευρά, καθώς ανεβαίνουμε το λόφο, είναι λαξεμένο το πιο παράξενο ανάγλυφο που έχω δει ποτέ: αχνές μορφές, σαν να βγαίνουν μέσα από την πέτρα, με κάπως πιο μπρος έναν διανοούμενο με ρεντιγκότα, και πλάι του άνθρωποι λαϊκοί, με σκούφιες και με πουκαμίσες... Κοιτάζουν όλοι, με μάτια άφοβα, αντίκρυ τους, το εκτελεστικό απόσπασμα. Μια ιδεατή φιγούρα (η Δόξα; η Γαλλία;) απλώνει μπροστά τους διάπλατα τα χέρια, σαν για να τους προστατέψει.



Η φανέλα με το 9: Στράτος Τζώρτζογλου.

Είναι ένα μνημείο στους ηττημένους μιας άλλης επανάστασης που είχε, όπως η χθεσινή της Ελλάδας, αιματηρή καταστολή. Ο Βούλγαρης έστησε στους παρόμοια ηττημένους στη χώρα μας ανάλογο μνημείο. Δεν είναι σε γλυπτό, αλλά σε κινηματογραφική ταινία.

Στροφή στο σήμερα

Με το *Χάππυ Νταίη* και τα *Πέτρινα χρόνια*, ο Βούλγαρης εξόφλησε το χρέος του απέναντι στη γενιά των πατέρων του, τη βασανισμένη κι αποδεκατισμένη γενιά της Εθνικής Αντίστασης και του Εμφυλίου, και θέλει πια να στραφεί στο σήμερα της χώρας. Καθόλου παράξενο, λοιπόν, αν διαλέγει για να διασκευάσει ένα μυθιστόρημα με θέμα το ποδόσφαιρο: τη *Φανέλα με το 9*, του Μένη Κουμανταρέα. Η επιλογή του δεν είναι καθόλου άστοχη, όπως θα φαινόταν από πρώτη ματιά.

Πραγματικά, το ποδόσφαιρο στις μέρες μας (είμαστε μακριά από την ειδυλλιακή εποχή των *Άσσων του γηπέδου*, του Βασίλη Γεωργιάδη), χωρίς να παύει να είναι θέαμα ενθουσιασμού και ψυχικής εκτόνωσης των μαζών, αντανακλά στα κυκλώματά του τα φαινόμενα διαφθοράς που χαρακτηρίζουν την κοινωνία μας. Και τα δύο αυτά δονούν και διαπνέουν, έντονα και εναργή, απ' άκρη σ' άκρη την ταινία. Ο Βούλγαρης αφήνει το υποβλητικό και αισθαντικό ύφος που έχει αναπτύξει ώς τώρα, για να περάσει σ' ένα δυναμισμό

κι αδιάπτωτη ένταση, με ραγδαία μοντάζ κοντινών και σύντομων πλάνων, που συναρπάζει το θεατή, μεταδίδοντάς του τη βαθύτερη ουσία του θέματος. Ο ήρωάς του, πρωτόβγαλτος σε μικρή ομάδα στη Θεσσαλονίκη, εκτινάσσεται στα ύψη τού ποδοσφαιρικού στερεώματος, περνώντας διαδοχικά σε μεγαλύτερες ομάδες, στο Βόλο και στην Αθήνα, για να καταπέσει σαν μετεωρίτης όταν θα τραυματιστεί και θ' αντιμετωπίσει τη δυσμένεια και την περιφρόνηση αυτών που κρατούν τα ηνία. Ηθικά ανερμάτιστος κι ο ίδιος, αλλάζοντας σαν τα πουκάμισα τις ερωμένες, αφήνεται να τον εξαγοράσουν, κερδίζει την εύνοια, δοξάζεται, θριαμβεύει και, στο τέλος, καταλαβαίνει πως είναι στην εξουσία των ισχυρών, πως τον έχουν χρησιμοποιήσει, και τώρα τον πετούν σαν καμένο χαρτί. Μέσα στην πίκρα του έρχεται ο εξανθρωπισμός του.

Υπέροχη η βουβή σκηνή με το παιδί με την μπάλα που κλείνει την ταινία. Ύστερα από την τύρβη, τη βία, την ταραχή που επικρατεί σ' όλη την άλλη διάρκεια, είναι σαν όαση, που αφήνει να γεννηθεί το βαθύτερο αίσθημα κι ο στοχασμός. Τώρα, ο τσακισμένος ποδοσφαιριστής (κι ο θεατής) ανακαλύπτει κάτι που ίσως έχει οριστικά χαθεί: τη χαρά του παιχνιδιού.

Ενορχήστρωση αισθημάτων

Τις *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου* (1991), όταν η πόλη αδειάζει και ηρεμεί, τα πρόσωπα της νέας ταινίας του Βούλγαρη νιώθουν περισσότερο να τα βαραίνει η μοναξιά, κι αναζητούν απεγνωσμένα μια ανθρώπινη επαφή. Είναι η Αλέκα, ηλικιωμένη γυναίκα, που ο άντρας τον οποίο αγάπησε έχει εξαφανιστεί από χρόνια και δεν παύει να τον αποζητά· ένας υπάλληλος Τράπεζας, που έχει απομείνει έρημος ανάμεσα στα άδεια γραφεία και λαχταρά τα τηλεφωνήματα μιας γυναίκας που δε γνωρίζει παρά τη φωνή της· και, τέλος, ένας απόμαχος ναυτικός που, γυρίζοντας αργά τη νύχτα σπίτι του, μ' ένα έρημο τρένο, βοηθά μιαν απελπισμένη γυναίκα και βρίσκει σ' αυτήν μια πρωτόγνωρη ανθρώπινη επαφή.

Οι τρεις ιστορίες δίνονται σε διαπλεκόμενη φόρμα, που σπάνια έχει χρησιμοποιηθεί στον ελληνικό κινηματογράφο (την είχε εισαγάγει ο Νίκος Κούνδουρος στην ταινία του *Το ποτάμι*). Μ' άλλα λόγια, τα τρία ανεξάρτητα και αυτοδύναμα σκετς εναλλάσσουν τα επεισόδιά τους και πορεύονται παράλληλα προς τις λύσεις τους. Ωστόσο, η φόρμα αυτή βοηθά να παρατείνεται το κλίμα ατονίας και κατάπτωσης που φέρνουν οι ζεστές νύχτες και οι ράθυμες μέρες· κλίμα, που κάνει περισσότερο παρούσα την ιδέα του θανάτου (ας θυμηθούμε τα δύο όνειρα: το ένα της γυναίκας του ναυτικού και το άλλο που διηγείται, στο παραλιακό κέντρο, η φίλη της Αλέκας), κι αυτό καθιστά πιο έντονη την ανάγκη της ανθρώπινης επαφής, που αποτελεί πρόχωμα σ' αυτή την ιδέα. Καθώς οι τρεις εναλλασσόμενες ιστορίες έχουν το ίδιο θέμα, η μοναξιά και ο θάνατος πλημμυρίζουν την ταινία. Ο Βούλγαρης δεν αφηγείται ιστορίες: υποβάλλοντας, ενορχηστρώνει αισθήματα.

Η ιστορία της Αλέκας κλείνει μέσα της τη φιλοσοφία του έργου, ενώ οι δύο άλλες την ενισχύουν. Η μοναχική ηρωίδα προσέχει, σε κάποια στιγμή, μια νέα κοπέλα στο αντικρινό μπαλκόνι. Η γνωριμία γίνεται με πρωτοβουλία της άλλης, που λίγο λίγο αποβαίνει όλο και πιο απαραίτητη στην ηλικιωμένη γυναίκα. Σ' ένα παραθαλάσσιο εστιατόριο της μιλά (σ' αυτήν και στις φίλες της) για



Ήσυχες μέρες του Αυγούστου: Αλέκος Ουδινότης, Ειρήνη Ιγγλέση.

θανάτους, που κατορθώνει με την παρουσία της (είναι νυχτερινή νοσοκόμα) να τους εμποδίζει, και τις μπάζει σε μια μυστηριακή ατμόσφαιρα. Πείθει την Αλέκα πως έχει έρθει –μέσω μιας φωτογραφίας του– σε επικοινωνία με τον χαμένο αγαπημένο της, που θα τη συναντήσει σ' ένα εξοχικό ζαχαροπλαστείο. Η Αλέκα περιμένει μάταια, κι ύστερα διαπιστώνει πως η εφήμερη φίλη της έχει εξαφανιστεί, μαζί μ' ένα μεγάλο χρηματικό ποσό που της είχε δανείσει. Ζητά από την αστυνομία να τη βρει, όχι για τα χρήματα, αλλά γιατί την έχει ανάγκη: θέλει τη σαγήνη της, αυτή την κάποια επαφή με τον αγαπημένο της που της φέρνει. Κι είναι τόση η λαχτάρα της να τον ξαναβρεί, ώστε τον βλέπει ολοζώντανο στην κουζίνα του σπιτιού της, μέσα σ' ένα υπερκόσμιο φως, νέο και χαμογελαστό, όπως τον ήξερε.

Παράλληλα, οι δύο άλλες ιστορίες έχουν βρει μια εξέλιξη κι ένα τέλος που τονίζει το θέμα τους. Ο τραπεζικός υπάλληλος, που ζούσε ένα φανταστικό έρωτα ανταλλάσσοντας ερωτόλογα απ' το τηλέφωνο, καταλήγει, με τη βοήθεια του ΟΤΕ, ν' ανακαλύψει την άγνωστη συνομιλήτριά του, κι η συνάντηση μαζί της καταστρέφει τη σχέση τους: η πεζή πραγματικότητα εξαφανίζει την ποίηση της φαντασίας· ο απόμαχος ναυτικός, ύστερα από μιαν άτολμη επαφή με την προστατευομένη του, θα ξαναγυρίσει στη ρουτίνα του.

Αφήνοντας το δυναμισμό που πρόσκαιρα υιοθέτησε στη *Φανέλα με το 9*, ο Βούλγαρης επανέρχεται στο υποβλητικό εσωτερικό ύφος που είχε αναπτύξει, με μια τάση τώρα προς το μυστηριακό. Σχεδόν όλο το έργο εξελίσσεται σε μισοσκόταδα, με σύντομους φωτισμούς στα πρόσωπα και σε σημαντικά αντικείμενα. Ο διευθυντής φωτογραφίας (Ντίνος Κατσουρίδης) γίνεται πολύτιμος



Ακροπόλ:
Δέσπω Διαμαντίδου.

συνεργάτης του· το ίδιο και το σύνολο των ερμηνευτών, με πρώτες την Αλέκα Παΐζη, τη Θέμιδα Μπαζάκα και τη Χρυσούλα Διαβάτη.

Η γοητεία του θεάματος

Μία ακόμη παρένθεση στο έργο του Παντελή Βούλγαρη είναι το *Ακροπόλ* (1995). Η επίδοσή του στο ελαφρό θέατρο είναι γνωστή, τόσο από τα παρεμβαλλόμενα σκετς στον *Ελευθέριο Βενιζέλο* όσο και από σκηνοθεσίες που έχει κάνει σε θεατρικές επιθεωρήσεις. Ωστόσο, το *Ακροπόλ* είναι περισσότερο θέαμα καμπαρέ παρά επιθεώρηση. Κινηματογραφικά, μπορεί να καταταγεί στο είδος «μιούζικαλ», αλλά διαφέρει από τα μέχρι τώρα καθιερωμένα στον ελληνικό κινηματογράφο, που μιμούνται αμερικανικά πρότυπα, πλησιάζοντας το ευρωπαϊκό και, ιδιαίτερα, το γαλλικό στιλ.
Η ταινία είναι ένα πλούσιο, φανταχτερό, αλλά καλόγουστο θέαμα, που συναρπάζει και τέρπει με την ποικιλία των χρωμάτων του, των μουσικών του, των μπαλέτων του, καθώς εναλλάσσονται και υφαίνονται πάνω σ' έναν ηθογραφικό καμβά, που περιστρέφεται γύρω απ' την αντιζηλία δύο πρωταγωνιστών της μουσικής σκηνής.
Είναι αλήθεια πως το δραματικό αυτό στημόνι είναι μέτριας σημασίας, και το έργο, που δεν προχωρεί περισσότερο σε ανθρώπινο βάθος και καταγίνεται σε καβγάδες και σε εφήμερους έρωτες, χάνει κατά διαστήματα σε ενδιαφέρον, αλλά η απεικόνιση του περιβάλλοντος είναι αξιόλογη, το σκηνικό θέαμα εξαίρετο, με θαυμάσιες χορογραφίες (Καίη Χόλντεν), ωραιότατα σκηνικά και κοστούμια (Διονύσης Φωτόπουλος), επιδέξια φωτογραφία, προσαρμοσμένη στο είδος (Ντίνος Κατσουρίδης) και ικανή, ευρηματική σκηνοθετική πραγμάτω-

ση. Ακόμα, υπάρχει ένα απολαυστικό παίξιμο από τον Σταύρο Παράβα, τον Λευτέρη Βογιατζή, τον Κωνσταντίνο Τζούμα, τη Θέμιδα Μπαζάκα κ.ά.

Ώριμο οδοιπορικό

Το *Όλα είναι δρόμος* (1997) κλείνει, για την ώρα, το κινηματογραφικό οδοιπορικό του Βούλγαρη, που άρχισε το 1965-'66, και είναι σίγουρα η πιο ώριμη ταινία του. Περιέχει τρεις ιστορίες, διαφορετικές τόσο στο θέμα όσο και στο ύφος, και είναι θαυμαστή η δεξιότητα του δημιουργού τους, η πλήρης κυριαρχία των μέσων του, να προσαρμόζει κάθε φορά τους σκηνοθετικούς τρόπους του στις απαιτήσεις του θέματος που χειρίζεται.

Η πρώτη διήγηση («Χαρώνειο νόμισμα») φαίνεται να υπερέχει όχι τόσο από την άποψη της κινηματογραφικής πραγμάτωσης όσο γιατί εξελίσσεται σ' ένα κλίμα υποβολής, βαθύτερου αισθήματος, καθώς με συνεχείς υπαινιγμούς επαναφέρει αδιαλείπτως την ιδέα του θανάτου, που τη διατρέχει. Δεν ξέρουμε από την αρχή πως ο ήρωάς της, καθηγητής αρχαιολόγος, έχει χάσει το γιο του, που αυτοκτόνησε ενώ υπηρετούσε στρατιώτης (υπήρξαν, κατά καιρούς, τέτοια περιστατικά), αλλά, λίγο λίγο, το μαντεύουμε: τον ακούμε να του μιλά μέσα στ' άδειο διαμέρισμα: «Αλέξη, φτιάχνω καφέ». Στη συνέχεια, ανασκάπτοντας έναν αρχαίο τάφο, βρίσκει ανέπαφο ένα σκελετό, που κρατά στα δόντια του το «χαρώνειο νόμισμα»: το νόμισμα που θαβόταν μαζί με τον νεκρό, για να πληρώσει τον Χάροντα, που θα τον περνούσε στον άλλο κόσμο. Είναι ένας πολεμιστής, στρατιώτης, όπως στρατιώτης ήταν κι ο χαμένος γιος του, και ο συσχετισμός βυθίζει τον επιστήμονα πατέρα σε συλλογή.

Σ' ένα μπαρ, τρεις νεαροί μουσικοί τού μιλούν για το γιο του, που ήταν σαξοφωνίστας. Ετοιμάζουν μια γιορτή και θα παίξουν τρία κομμάτια του Αλέξη. Ξαναγυρίζει, νύχτα, στον αρχαίο τάφο, κοντά στον νεκρό πολεμιστή. Ύστερα φεύγει, για να ξαναπάει άλλη μια φορά στον τόπο όπου σκοτώθηκε ο γιος του. Η ιδέα του θανάτου επανέρχεται όταν, σταματώντας στο σπίτι ενός φίλου του, εκείνος του γνωρίζει τη μητέρα του, που έχει περιπέσει σε γεροντική άνοια. Φτάνοντας στο στρατόπεδο, ένας υπαξιωματικός τον μεταφέρει, με το τζιπ, κοντά στο φυλάκιο. Καθώς ανηφορίζει προς τη σκοπιά, σκύβει και παίρνει μια χούφτα χώμα, που το σκορπίζει σαν πάνω απ' το φέρετρο του παιδιού του.

Στην επιστροφή μαθαίνουμε, τέλος, από τις κουβέντες του οδηγού του τζιπ, όλο το περιστατικό της αυτοκτονίας. Σ' ένα καφενείο, κοντά στο στρατόπεδο, ο αρχαιολόγος βλέπει, κολλημένες στον τοίχο, φωτογραφίες στρατιωτών και χαρτονομίσματα, με πάνω τους γραμμένο τ' όνομά τους. Ανάμεσά τους, η φωτογραφία του Αλέξη: «Όλα είναι δρόμος» έχει γράψει στο χαρτονόμισμά του, φράση που του έλεγε ο πατέρας του όταν ήταν παιδί, υπονοώντας ασφαλώς το δρόμο που διάλεξε ο ίδιος.

Σε μια βιντεοκασέτα από ένα γλέντι, που του έδωσε ο καφετζής, ο καθηγητής βλέπει το γιο του. Νιώθει πιο έντονη την παρουσία του νεκρού, ακούει τη μουσική του: «Πιο δυνατά τη μουσική!» φωνάζει. «Γουστάρω αυτό το κομμάτι!»

Κι ύστερα, απ' την ανοιχτή πόρτα, μπαίνει ο γιος του, όπως τον ήξερε, ακουμπά χάμω το γυλιό του και, λουσμένος σ' ένα υπερκόσμιο φως (όπως εκείνο του αγαπημένου της Αλέκας στο φινάλε τού *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*) χάνεται στο άλλο, το δικό του δωμάτιο.

«Η τελευταία νανόχηνα», που ακολουθεί, εξελίσσεται σε ρεαλιστικό κλίμα,



Όλα είναι δρόμος: Θανάσης Βέγγος.

αλλά γοητεύει με το ανθρωπιστικό, σύγχρονο περιεχόμενό της, με τη μεθοδική της ανάπτυξη, τη λιτή, λεπταίσθητη γραφή της, τις υπέροχες εικόνες τής φύσης που τη συνοδεύουν. Τη διατρέχει η ιδέα του αφανισμού της φύσης από τον «πολιτισμένο» άνθρωπο, όπως στον Έβρο, όπου ασυνείδητοι λαθροκυνηγοί εξοντώνουν καθετί ζωντανό, με τα πιο σύγχρονα, επαναληπτικά όπλα.

Ένα νεαρό ζευγάρι ορνιθολόγων έχει έρθει στο βιότοπο των εκβολών του ποταμού, παρακολουθώντας μια νανόχηνα, τελευταίο απομεινάρι του είδους της, που εξαφανίζεται. Μαζί με το γέρο θηροφύλακα, που τους γίνεται οδηγός, την αναζητούν, αλλά, όταν την ανακαλύπτουν, ένας λαθροκυνηγός τη σκοτώνει. Αγανακτισμένος, ο κατά τα άλλα ειρηνικός και αγαθός θηροφύλακας σκοτώνει το λαθροκυνηγό.

Ο φόνος είναι λυτρωτικός για το θεατή· όπως στις ταινίες όπου ο καλός ήρωας εξοντώνει τον μυσαρό δολοφόνο. Η διήγηση του γέρου θηροφύλακα που, κυνηγός άλλοτε κι εκείνος, είδε το σπαραγμό σ' ένα πουλί όταν του σκότωσε το ταίρι, καθώς και το ενδιαφέρον κι ο ζήλος των επιστημόνων, έχουν πείσει για την εγκληματικότητα εκείνων που θεωρούν πως κάνουν σπορ αφανίζο-

ντας τη ζωή, επειδή πιστεύουν πως ο άνθρωπος έχει την αποκλειστικότητα των αισθημάτων.

Καιρός πια να βγούμε απ' την πρωτόγονη κουλτούρα, που διαιωνίζουν οι όποιες λεγόμενες ιερές Γραφές –γραμμένες όταν οι άνθρωποι κυνηγούσαν με τόξα για την τροφή τους και μετριόνταν σε λίγα εκατομμύρια, και όχι σε δισεκατομμύρια όπως σήμερα–, ότι η Γη δόθηκε τάχα πεσκέσι στους ανθρώπους κι ο άνθρωπος είναι ο «βασιλιάς» της Φύσης. Τα ζώα, γεννημένα κι αυτά απ' τη Φύση, έχουν ίσα δικαιώματα πάνω στη Γη. Ο δρόμος που δείχνει αυτή η δεύτερη ιστορία τού *Όλα είναι δρόμος*, οδηγεί στον εξανθρωπισμό του ανθρώπου.

Συναρπαστική σπουδή ηθών, μελέτη ενός χαρακτήρα και, συγχρόνως, τραγική εικόνα μοναξιάς και απόγνωσης είναι το «Βιετνάμ», το τρίτο μέρος αυτής της σπονδυλωτής ταινίας του Βούλγαρη. Ο ήρωάς της, πάμπλουτος εργοστασιάρχης, που τον έχει εγκαταλείψει η γυναίκα του, στερώντας του και τα δύο παιδιά του, έρχεται για να «ξεδώσει» σ' ένα εξοχικό κέντρο-«σκυλάδικο», το «Βιετνάμ», όπου, μέσα στον καημό που τον πνίγει, σπάζει τα πάντα, αρχίζοντας απ' τα καθιερωμένα πιάτα, που του τα φέρνουν στοίβες ολόκληρες, για να περάσει ύστερα, όταν αυτά τελειώνουν, σε ποτήρια, φλιτζάνια κι ό,τι άλλο εύθραυστο, καταλήγοντας ώς και στις λεκάνες των αποχωρητηρίων. Ώσπου, στο τέλος, μην έχοντας μπορέσει να γαληνέψει την πίκρα του, αγοράζει το κέντρο και βάζει τις μπουλντόζες να το ισοπεδώσουν.

Το έργο καταλήγει σε μια συγκλονιστική σκηνή, όπου ο ήρωας, έξω απ' το σκυλάδικο που γκρεμίζεται, χορεύει ένα ξέφρενο ζεϊμπέκικο και, ποτίζοντας με ουίσκι την καμπαρντίνα του (που ποτέ δεν την αποχωρίζεται κι είναι στοιχείο της προσωπικότητάς του), βάζει φωτιά στον εαυτό του και χορεύει φλεγόμενος, για να πετάξει στο τέλος την καμπαρντίνα (σαν να ξεγράφει τον εαυτό του) και να φύγει μονάχος, χορεύοντας ή παραπατώντας μες στη νύχτα.

«Ήθος ανθρώπω δαίμων.» Ο ήρωας κουβαλάει μέσα του τη μοίρα του. Αδιόρθωτος γλεντοκόπος, σκορποχέρης τόσο που να του κάνουν τεμενάδες στο «σκυλάδικο» και να μη του χαλάνε κανένα χατίρι, τα καταφέρνει *και* την οικογένειά του να χάσει *και* να πέσει στη μοναξιά. Δεν έχει να κάνει που η μοίρα εδώ δεν είναι κάποια υπερφυσική επιταγή. Ο χαρακτήρας δημιουργεί τη μοίρα.

Στηριγμένος στο στέρεο, μεστό, πολύστροφο παίξιμο του Γιώργου Αρμένη, ο σκηνοθέτης αναδεικνύει, κάτω από ένα χιουμοριστικό επικάλυμμα, την τραγική ουσία του έργου. Πλαισιώνει τον ήρωα με μια απολαυστική περιγραφή του περιβάλλοντος, ανεβάζοντας τον πίνακα σ' ένα παραλήρημα ήχων, χρωμάτων και δράσης. Έξι τραγουδιστές και τραγουδίστριες εναλλάσσονται, χωρίς διακοπή, σ' ένα πλήθος από τραγούδια, «λαϊκά» κάθε λογής, χαρακτηριστικά του περιβάλλοντος («Σ' αγαπώ μέχρι θανάτου, αυτή τη νύχτα τού Σαββάτου», «Εσύ που ήσουνα ολόκληρη η ζωή μου, έγινες τώρα η καταστροφή μου»). Καλαθιές τα λουλούδια αδειάζονται στα κεφάλια των τραγουδιστριών, σωροί τα κάθε λογής σπασμένα γεμίζουν το δάπεδο, το κέντρο ξεθεμελιώνεται απ' τις μπουλντόζες, ο ήρωας χορεύει φλεγόμενος. Περιγραφή πληθωρική, σπαρταριστή, που, με την υπερβολή της, προβάλλει αδρά τα ήθη ενός νεοπλουτικού περιβάλλοντος στη σημερινή Ελλάδα.

Είναι εξαίρετη η συμβολή των ηθοποιών και των άλλων συνεργατών στην επιτυχία της ταινίας. Στην πρώτη ιστορία, ο Δημήτρης Καταλειφός υιοθετεί

μιαν αναλλοίωτη μάσκα, αλλά είναι απόλυτα αποτελεσματικός. Στη δεύτερη, ο Θανάσης Βέγγος δίνει όλο τον εαυτό του· δακρύζει όταν διηγείται, δακρύζει όταν σκοτώνει. Στην τρίτη, ο Γιώργος Αρμένης είναι με μια λέξη ανυπέρβλητος. Το σενάριο, εμπνευσμένο και συναρπαστικό, οφείλεται στην συνεργασία του πεζογράφου Γιώργου Σκαμπαρδώνη με το σκηνοθέτη. Δημιουργικά συμβάλλουν ο διευθυντής φωτογραφίας Γιώργος Φρέντζος, ο συνθέτης Σταμάτης Σπανουδάκης, η σκηνογράφος Ιουλία Σταυρίδου.

Εννέα ταινίες σε τριάντα πέντε χρόνια είναι πάρα πολύ λίγες για ένα σκηνοθέτη της περιωπής του Βούλγαρη, αν συγκρίνουμε με την παραγωγή ομοτίμων του του παλιού ελληνικού κινηματογράφου (46 του Δημόπουλου, 30 του Γρηγορίου, 74 του Δαλιανίδη). Κάποιοι, επιπόλαια κρίνοντας, αποφάνθηκαν πως ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος απομάκρυνε το μεγάλο κοινό από τις ελληνικές ταινίες. Είναι γνωστό αυτό που είπε (χαριτολογώντας, ίσως) γνωστός καλλιτέχνης του τραγουδιού ότι «μια γενιά σκηνοθετών έσυρε στο χασμουρητό μια γενιά θεατών». Κάθε άλλο παρά αυτό ισχύει. Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος ήρθε να καταλάβει το τεράστιο κενό που δημιουργήθηκε όταν η τηλεόραση τράβηξε το μεγάλο κοινό από τις κινηματογραφικές αίθουσες στους καναπέδες των καθιστικών. Όταν οι παραγωγοί, μέσα σε λίγους μήνες, έκλεισαν τα μαγαζιά τους και ξεπούλησαν τα αποθέματά τους στην αντίπαλό τους, που προβάλλει και ξαναπροβάλλει, μαζί με κάποιες αξιόλογες, παλιές, ελληνικές ταινίες, τα πιο ηλίθια εξαμβλώματα, όπως προβάλλει και κάθε λογής σαβούρα της διεθνούς παραγωγής που, ως φαίνεται, την αγοράζει με το κιλό· όμως ποτέ, μα ποτέ, ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου· γιατί η τηλεόραση πιστεύει αμετακίνητα πως η φτήνια κι η χυδαιότητα «φέρνουν λεφτά».
Ωστόσο, ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος ανταποκρίθηκε σε μιαν ανάγκη: την ανάγκη να ωριμάσει και στην Ελλάδα η έβδομη τέχνη, όπως ωρίμασαν κάποτε η ποίηση, το θέατρο, η ζωγραφική, η γλυπτική, η μουσική· την ανάγκη να κατακτήσει ο κινηματογράφος μας το βασικό εκφραστικό του μέσον που είναι η εικόνα, με την υποβολή που ασκεί· και όχι ο δανεισμένος απ' το θέατρο δραματικός ή κωμικός διάλογος (γιατί η εικόνα μπαίνει στην ψυχή του θεατή και συγκινεί άμεσα και όχι έμμεσα, ύστερα από τη νοητική επεξεργασία που απαιτεί ο λόγος)· κι ακόμα, την ανάγκη να αρχίσουν πια να συνειδητοποιούν οι Έλληνες τόσο τον εαυτό τους, όσο και τη —χθεσινή και σημερινή— πραγματικότητα της χώρας τους.
«Ο ελληνικός κινηματογράφος» έγραφα άλλοτε, «πρέπει να είναι *και* κινηματογράφος *και* ελληνικός.» Οι σκηνοθέτες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου ανταποκρίθηκαν κατά μεγάλο ποσοστό σ' αυτό το αίτημα. Χάρη σ' αυτούς ο κινηματογράφος μας προσέχεται τώρα διεθνώς, στα ξένα φεστιβάλ και κινηματογραφικές αίθουσες, παίρνοντας ομότιμη θέση στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Γι' αυτό πρέπει να έχει πιο ενεργητική προβολή και σταθερή υποστήριξη· ακόμα κι από εκείνους που, παραμερίζοντας (έστω και στο ελάχιστο) τις κερδοσκοπικές τους επιδιώξεις, θα πρέπει να σκεφτούν λίγο το κοινό τους και τον τόπο τους.

Οκτώβριος 2002

ΩΔΗ Σ' ΕΝΑΝ ΕΛΛΗΝΑ

της Georgia Brown

Ήταν ένας δύσκολος αιώνας, και η Ελλάδα δέχτηκε σκληρά χτυπήματα, παρότι αυτό δεν το κατάλαβαν πολλοί, πέρα από τους ίδιους τους Έλληνες. Ωστόσο, το πλεονέκτημα του κινηματογράφου είναι ότι καταγράφει την πρόσφατη Ιστορία κι όχι μόνο με ταινίες-ντοκιμαντέρ. Σαν τον Ταϊβανέζο Χου Χσιάο-χσιέν, έτσι και ο Έλληνας Παντελής Βούλγαρης έχει στόχο να αντιμετωπίσει και να φωτίσει μια βασανισμένη περίοδο της χώρας του.

Ο Βούλγαρης, γεννημένος το 1940, πρωτοεμφανίστηκε στον κινηματογράφο στα μέσα της δεκαετίας του '60 με δύο εντυπωσιακές νεορεαλιστικές μικρού μήκους ταινίες: *Ο κλέφτης*, μια ειρωνική ιστορία για έναν καλοκάγαθο και ευσπλαχνικό αστυνομικό που η ευσπλαχνία του τον κάνει ρεζίλι, και *Τζίμης ο Τίγρης*, η ιστορία ενός πλανόδιου παλαιστή που, αφού περνά τη νύχτα συντροφιά με μια όμορφη γερμανίδα φωτογράφο (μια τουρίστρια αποφασισμένη να ζήσει τη δική της εκδοχή τού *Ποτέ την Κυριακή*), το επόμενο πρωί έχει να αντιμετωπίσει τη μαινάδα-γυναίκα του και τον κουνιάδο του. Και οι δύο αυτές χαρακτηρολογικές μελέτες παρουσιάζουν δύο ανθρωπάκια της εργατικής τάξης, καταδικασμένα να χάνουν παρ' όλες τους τις προσπάθειες. Και οι δύο τελειώνουν με μια ονειροπόλα, σχεδόν κωμική αντιμετώπιση της ανθρώπινης κατάστασης. Ο *Τζίμης* είναι ένα ιδιαίτερο επίτευγμα, καθώς, στα στενά περιθώρια μιας μικρού μήκους ταινίας, ο ήρωας, ένας παντοδύναμος Σαμψών που λυγίζει πέταλα για το κοινό, δίνει ολόκληρη μάχη για λίγη αυτονομία.

Ένα παγιδευμένο και κατατρεγμένο άτομο σε απροσδιόριστη αναζήτηση μιας πρωτόγνωρης ελευθερίας (μια οικονομική ή συναισθηματική απόδραση κάποιου τύπου) αποτελεί το αγαπημένο θέμα του Βούλγαρη και το κεντρικό τής υπέροχης πρώτης μεγάλου μήκους ταινίας του, *Το προξενιό της Άννας*. Η ταινία απέσπασε τη διεθνή προσοχή (ο Vincent Canby έξυπνα την αποκαλεί «μια πολιτική ταινία στην οποία η λέξη "πολιτική" δεν αναφέρεται ποτέ»), αλλά αυτό συνέβη το 1972, λίγο πριν η μόδα του Χόλιγουντ και η αλλαγή των αξιών σβήσουν από τη συνείδηση του αμερικανού καταναλωτή τον παγκόσμιο κινηματογράφο. (Σημείωση για τους νεοτέρους: Στ' αλήθεια υπήρξε ένας καιρός κατά τον οποίο οι έξυπνες και διακριτικές ταινίες αποτελούσαν είδηση, έπαιρναν κριτικές και διανέμονταν ευρέως.)

Η σεμνή, καρτερική και πολύ θρήσκα Άννα (Άννα Βαγενά) ήρθε απ' το φτωχό χωριό της στην Αθήνα, δέκα χρόνια πριν, για να μπει στη δούλεψη μιας εύπορης οικογένειας. Όλο αυτό το διάστημα, πιστή στο καθήκον της, υποστηρίζει οικονομικά τη μητέρα και τους συγγενείς της στο χωριό. Όταν ένα από τα αφεντικά της παρατηρεί ότι η Άννα έφτασε σε ηλικία γάμου, αμέσως οργανώνεται μια συνάντηση με τον υποψήφιο γαμπρό (τον υποδύεται, με το εκφραστικό του βλέμμα, ο Σταύρος Καλάρογλου, ένας από τους μόνιμους ηθοποιούς του Βούλγαρη). Η βραδινή της έξοδος με τον άντρα θα αλλάξει την Άννα για πάντα και θα την κάνει να καταλάβει ότι οι εργοδότες της τη θεωρούν κατώτερο ον από τους ίδιους. Η ξαφνική μεταστροφή της Άννας, ο θυμός της για τα



Πέτρινα χρόνια (από το γύρισμα).

χαμένα χρόνια (μια αποκάλυψη την οποία προκαλεί ένας τίμιος άντρας και τα τραγούδια του χωριού της) είναι τόσο συγκινητικά, ώστε η ταινία είναι σαν να μιλάει για λογαριασμό όλων των υπηρετών, των υπαλλήλων, των φυλακισμένων, όπου κι αν βρίσκονται.

Τον καιρό της χούντας, και λίγο πριν παντρευτούν, ο Βούλγαρης και η γυναίκα του συνελήφθησαν και πήγαν φυλακή. Η ταινία *Χάππυ Νταίη* (αυτός κι αν είναι τίτλος με νόημα!) είναι μία από τις δύο αφηγήσεις του σκηνοθέτη που αφορούν απερίφραστα στη φυλακή. Τοποθετημένο στην ανεμοδαρμένη Μακρόνησο, μια διαβόητη αποικία για πολιτικούς κρατουμένους, το πρώτο μισό της ταινίας είναι γυρισμένο κυρίως από απόσταση: φυλακισμένοι σε διάταξη, φυλακισμένοι να εκτελούν ασήμαντες εργασίες, φρουροί να στέκουν στις θέσεις τους. Δυνατοί ήχοι απ' τα μεγάφωνα, φωνές να ουρλιάζουν διαταγές ή να τραγουδάνε συνθήματα, σφυρίχτρες να στριγκλίζουν, μπότες ν' ακούγονται βαριές, η θάλασσα να παφλάζει στην ακτή. Μας παίρνει λίγο χρόνο μέχρι να καταλάβουμε ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μια περίεργη καφκική ανατροπή, όπου οι φυλακισμένοι σταδιακά αποκτούν –μέσω της πλύσης εγκεφάλου, της ταπείνωσης και των μαρτυρίων– τη νοοτροπία (και τα καθήκοντα) των δεσμοφυλάκων τους. Εν τω μεταξύ, προετοιμάζεται μια γιορτή προς τιμήν τής «μεγάλης μητέρας» (δηλαδή της βασίλισσας), η οποία καταφθάνει στο νησί για να το επισκεφθεί, αλλά χασμουριέται ενώ παρακολουθεί τις γελοίες εορταστι-

κές εκδηλώσεις. Την ίδια ώρα, ένας ανώνυμος κρατούμενος (ο Καλάρογλου και πάλι) που εξακολουθεί να αντιστέκεται σιωπηλά –αν και σίγουρος ότι δεν έχει νόημα, καθώς όλοι θα σπάσουν κάποια στιγμή («Δεν είστε παρά κόκαλα και νεύρα»)– πετιέται στη θάλασσα για να εμφανιστεί ξανά στη μέση της γιορτής και να πρέπει να τον ξεφορτωθούν και πάλι. Στη διάρκεια της ταινίας, ακούμε ν' αντηχούν δυναμικά μερικές αναφορές στην κλασική λογοτεχνία: «Τα φιλιά σου δεν μπορούν να με κρατήσουν εδώ, Καλυψώ. Θα γυρίσω σπίτι, στην Πηνελόπη... Άφησέ με να πεθάνω ειρηνικά στην Ιθάκη. Άφησέ με να δω τον καπνό απ' την καμινάδα του σπιτιού μου...»

Η δεύτερη ταινία του Βούλγαρη για τη φυλακή [*Πέτρινα χρόνια* (1985)] βασίζεται σε μια αληθινή ιστορία: ένας νέος άντρας και μια νέα γυναίκα γνωρίζονται ενώ μοιράζουν παράνομες προκηρύξεις. Εκείνος συλλαμβάνεται κι εκείνη αρχίζει να κρύβεται. Χρόνια μετά, όταν ο άντρας αποφυλακίζεται, περνούν μια νύχτα μαζί. Η γυναίκα μένει έγκυος, αλλά τη συλλαμβάνουν πριν γεννήσει. Το παιδί, ένα αγόρι, μεγαλώνει στη φυλακή. Μετά την πτώση της χούντας, το 1974, αποφυλακίζεται, αλλά διστάζει να εγκαταλείψει το κελλί της για να ζήσει μια «κανονική» ζωή δίπλα σ' έναν άντρα που τον ξέρει ελάχιστα. Αυτή η τόσο μεγάλη συμπάθεια για τη στερημένη ζωή, τον χαμένο χρόνο, τον περιορισμένο χώρο, τα χρόνια που έγιναν καπνός, διατρέχει όλο το έργο τού Βούλγαρη.

Όμοια με τον Τζίμη τον Τίγρη ή τη μελαγχολική Άννα ή, ακόμα, τον σπουδαίο εθνικό ηγέτη Ελευθέριο Βενιζέλο (ο Βούλγαρης έκανε μια συναρπαστική ταινία για την πορεία αυτού του ανθρώπου), έτσι και ο ποδοσφαιριστής Βασίλης Σερέτης (Στράτος Τζώρτζογλου) στη *Φανέλα με το 9* (1988) χρειάζεται αρκετό χρόνο για να ανακαλύψει πως, παρά το μεγάλο ταλέντο του, έχει γίνει πιόνι ενός σάπιου συστήματος, παγιδευμένος σ' ένα παιχνίδι που ελέγχεται από μυστηριώδεις άνδρες με κοστούμια. Αυτοί οι «πράκτορες» ενδιαφέρονται τόσο λίγο για τον αθλητισμό, ώστε είναι πρόθυμοι ν' αφήσουν ανάπηρο τον αστέρα τους αν αποτύχει να υπηρετήσει τους σκοπούς τους· δηλαδή, αν παραμένει αδιάφθορος. Ακόμα ένα χρονικό αιχμαλωσίας, *Η φανέλα με το 9* δεν είναι τόσο συγκινητική όσο οι άλλες ταινίες του σκηνοθέτη, λόγω κάποιου διδακτισμού της, αλλά σίγουρα κατορθώνει να μας ταράξει.

Στα ψύχραιμα και κομψά μακρινά πλάνα του Βούλγαρη (όπου οι άνθρωποι μοιάζουν με μυρμήγκια), η απόσταση είναι τρομακτικά απτή (οι σιωπηλοί, μοναχικοί ήρωές του έχουν τα πιο θλιμμένα μάτια). Στην ταινία *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου* (1991), οι λιγοστοί εναπομείναντες στην Αθήνα, τον πιο ζεστό μήνα του χρόνου, μας δείχνουν τόσο τις τεράστιες ανάγκες των μοναχικών ανθρώπων όσο και πως κάποτε έρχεται η στιγμή (οι ήρωες εδώ είναι μεσήλικες και ηλικιωμένοι) που οι μάσκες πέφτουν και η πανοπλία ραγίζει. Ένα τραγούδι της ταινίας παρομοιάζει το φεγγάρι με «ζωντανό σφουγγάρι». Μ' άλλα λόγια, κάτι που το θεωρούμε ψυχρό και άψυχο, μπορεί να έχει έναν ζωντανό, νευρώδη πυρήνα. Ποιος μπορεί να ξέρει τι νιώθει το σφουγγάρι ή το φεγγάρι; Μπορεί το κορμί ενός φυλακισμένου ν' αποτελείται από κόκαλα και νεύρα μόνο, αλλά από τι εξαίσια νεύρα...

«The Village Voice», 24.10.1995.
Μετάφραση: Μυρτώ Ρηγοπούλου.

Η ΑΓΑΠΗ ΚΙΝΕΙ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

του Mel Schuster

Η κατανόηση του Παντελή Βούλγαρη και των ταινιών του απαιτεί να ξεχάσουμε κάθε γνωστό τρόπο αξιολόγησης. Στην προσπάθεια να βρει τον εαυτό του, ο Βούλγαρης δεν ταυτίζεται με ομάδες, σκοπούς, δόγματα, φιλοσοφίες ή στόχους. Συνεχίζει απλώς να υπάρχει, και ζει τη ζωή του με τους δικούς του όρους: αγάπη και διαίσθηση. Κρατάει τις αποστάσεις του απέναντι στη γοητεία που ασκούν οι καβγάδες στον Έλληνα. Αποφεύγει την προπαγάνδα κι εκφράζει τις απόψεις του με συναίσθηση της θέσης του άλλου. Αν έχει εχθρούς, αυτό οφείλεται στις δικές τους προκαταλήψεις· όχι τις δικές του. Όπου κι αν βρίσκεται, φέρνει μια θαλπωρή. Γι' αυτό και, συχνά, μεταξύ αστείου και σοβαρού, τον αποκαλούν άγιο Παντελή.

Κάθε προσπάθεια ορισμού του Βούλγαρη συνεπάγεται την επιβολή μιας απατηλής εικόνας που γρήγορα θα αυτοκαταστραφεί, αφήνοντας πίσω της απλώς τη μοναδικότητα του σκηνοθέτη. Κάθε συγκεκριμένη εξήγηση γι' αυτόν διαστρεβλώνει, κατ' ανάγκην, την πραγματικότητά του. Στον κόσμο τού ελληνικού κινηματογράφου, όπου ό,τι εγκεφαλικό χαίρει μεγάλου σεβασμού, ο Βούλγαρης παραμένει υγιώς και ευλογημένα μη συνειδητός. Ενώ οι άλλοι σκηνοθέτες συνεχώς στοχάζονται, αναλύουν και σχεδιάζουν, ο Βούλγαρης, απλώς δρα και αντιδρά σε διαισθητικό επίπεδο, χωρίς να θέτει πολλές ερωτήσεις ή να ψάχνει πολλές απαντήσεις. Παρότι θα μπορούσαμε να υποπτευθούμε ότι μια τέτοια θέση είναι γλυκανάλατη ή επίπεδη, η ουσία του Βούλγαρη είναι «αγνή», γι' αυτό και το μήνυμά του παρεξηγείται εύκολα. Πρέπει κα-



Πέτρινα χρόνια (από το γύρισμα): Γιώργος Αρβανίτης και Παντελής Βούλγαρης (στο ρόλο του ιερέα).

νείς να νιώσει ή να απορροφήσει το δημιουργικό του βάθος. Αν το αντιμετωπίσει άμεσα, θα βρεθεί μπροστά σε μια σύγχυση, ένα αίνιγμα, μια καταναγκαστική λύση.
Ο Παντελής Βούλγαρης ξεπερνά το φράγμα της γλώσσας προβάλλοντας το χιούμορ του, το λυρισμό του και μια αίσθηση χαράς. Παρότι φυλακίστηκε κατά τη διάρκεια της χούντας κι έζησε έτσι την προσωπική του τραγωδία, δε δείχνει κανένα σημάδι πικρίας. Η ζεστασιά που αποπνέει, είναι ανυπόκριτη και μεταδοτική. Οι ταινίες του είναι τόσο δύσκολο να «διαβαστούν» όσο και ο ίδιος, γιατί ούτε αυτές χωρούν σε συγκεκριμένες κατηγορίες. Είναι εξαιρετικές χωρίς να το επιδιώκουν, και μας διδάσκουν ή μας θυμίζουν ότι η κατανόηση, η γνώση και η αξιολόγηση δε βασίζονται πάντα σε εγκεφαλικές διεργασίες. Ο Βούλγαρης είναι τρωτός και κινδυνεύει από τη μοίρα του Federico Fellini που έκανε ταινίες ωραίες, αλλά μη συνειδητές, μέχρις ότου όλοι τού είπαν πόσο έξυπνος είναι, και τότε άρχισε να κάνει ταινίες συνειδητές, αλλά λιγότερο βαθιές.
Όσο σημαντικό είναι ν' ανακαλύψει ο κόσμος τον Βούλγαρη, άλλο τόσο σημαντικό είναι κι ο Βούλγαρης να μην ανακαλύψει πάρα πολλά από τον κόσμο. [...]

Είναι δύσκολο να φανταστούμε τον Παντελή Βούλγαρη να δημιουργεί εκτός Ελλάδος, αν και αυτό περιορίζει τις δυνατότητες εργασίας του, γιατί εκεί έχει μια σχετική ελευθερία έκφρασης επειδή τον σέβονται και τον αγαπούν πολύ. Αυτό του ανοίγει πόρτες (έστω, μικρές), που γι' άλλους δημιουργούς είναι κλειστές. Είναι κάπως αβέβαιος για την αξία του και χρειάζεται διαρκώς να τον διαβεβαιώνουν για τη δεξιοτεχνία του – τουλάχιστον, αυτή την εντύπωση δίνει. [...]

Το έργο του, που αποτελεί την πιο πρωτότυπη κινηματογραφική έκφραση στην Ελλάδα του '70, δεν έχει μολυνθεί από τη μίμηση ή τις επιρροές της μόδας. Ο Βούλγαρης έχει πειραματιστεί ως προς τον τρόπο δόμησης της ταινίας, αλλά το πιο σημαντικό στοιχείο της προσωπικής του ουσίας διακρίνεται από την πρώτη του κιόλας ταινία. Οι ταινίες του Βούλγαρη δεν αφορούν τόσο στο τι βλέπουμε όσο στο τι είναι ο ίδιος ο σκηνοθέτης ή, έστω, τι ήταν την εποχή που τις γύριζε. Υποσυνείδητα χρησιμοποιεί τις ταινίες για ν' αυτοαναλυθεί και ν' αυτοαποκαλυφθεί, κάτι που έχει χρησιμοποιηθεί ως καλλιτεχνικό περιεχόμενο από πολλούς μεγάλους καλλιτέχνες – ίσως όλους.

ΤΟ ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ

Θα ήταν δασκαλίστικο να μιλήσουμε για την κατεύθυνση που θα μπορούσε να έχει πάρει ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος, για την πορεία του που άλλαξε εντελώς μετά την πτώση της χούντας. Δε λέω ότι η χούντα ευθυνόταν άμεσα ή υποστήριξε ποτέ τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο. Εννοώ απλώς ότι οι έλληνες σκηνοθέτες εκμεταλλεύτηκαν, διαφορετικά ο καθένας, τη σχετική ελευθερία της μεταχουντικής περιόδου και μίλησαν με ποικίλους τρόπους για πολλά θέματα. Στην πραγματικότητα, άρχισαν ξανά τη δουλειά τους από το μηδέν μέσα σ' ένα εντελώς νέο και διαφορετικό πλαίσιο αξιολόγησης.

Στο ζενίθ του νέου ελληνικού κινηματογράφου, *Το προξενιό της Άννας* αποτέλεσε υπόδειγμα γι' αυτό που θα μπορούσε να γίνει ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος. Είχε τον νεανικό ενθουσιασμό που χαρακτήριζε αυτόν τον κινηματογράφο, σε συνδυασμό με επαγγελματικό λουστράρισμα. Διέθετε μέτριο προϋπολογισμό, αλλά πλούσια φαντασία, τόσο μπροστά όσο και πίσω από την κάμερα. Το περιεχόμενό του δεν διαστρεβλώθηκε από προσωπικά πάθη. Περιείχε στοιχεία δράματος χωρίς να γίνεται μελόδραμα, αίσθημα χωρίς συναισθηματισμό, αποστάσεις χωρίς αποστασιοποίηση, δέσμευση χωρίς αυταρέσκεια, τρυφερότητα χωρίς κοινοτοπία, συμπόνια χωρίς συγχώρεση. Παραμένει ακόμα πρότυπο μιας ασυνείδητης ελληνικότητας που ο σκηνοθέτης την παίρνει ως δεδομένη, κι ανοίγεται πέρα απ' τους περιορισμούς της, ενώ, ταυτόχρονα, την αγκαλιάζει.

Το προξενιό της Άννας αποτελεί αξιομνημόνευτο κομμάτι του παρελθόντος του Βούλγαρη. Η Άννα, μια υπηρέτρια, ζει εσωτερική στο σπίτι των αφεντικών της. Εκείνα της φέρονται σαν να ήταν μέλος της οικογένειας, και κανονίζουν να της γνωρίσουν έναν αξιοπρεπή νέο με σκοπό το γάμο. Παρότι επιθυμούν πραγματικά την ευτυχία της Άννας, μόλις συνειδητοποιούν ότι μπορεί να τη χάσουν, αρχίζουν να αντιδρούν με εγωιστικό, σκληρό, αδαή και αναίσθητο τρόπο. Όταν ζητείται η γνώμη της μητέρας τής Άννας, εκείνη την καταπιέζει ακόμα πιο πολύ, συνηγορώντας για την παραμονή της κόρης της στο σπίτι, προκειμένου να μη χάσει το εισόδημα από τη δουλειά της. Η Άννα δεν μπορεί να βρει ούτε το κουράγιο ούτε την ευκαιρία να πράξει διαφορετικά, και συνεχίζει τη ζωή της με την οικογένεια σαν να μην είχε συμβεί τίποτα (η πραγματική Άννα συνέχισε να είναι υπηρέτρια



Το προξενιό της Άννας: Μαρία Μαρτίκα, Άννα Βαγενά.



Το προξενιό της Άννας: Άννα Βαγενά, Μαρία Μαρτίκα, Κώστας Ρηγόπουλος, Σταύρος Καλάρογλου.

μέχρι το θάνατο της μητέρας τής οικογένειας, οπότε και παντρεύτηκε).
Το προξενιό της Άννας είναι μια «ψύχραιμη» ταινία. Η κάμερα παρατηρεί από απόσταση, δεν κάνει σχόλια, δεν επιζητεί συγκεκριμένες αντιδράσεις. Η απόσταση αυτή αντισταθμίζεται από την αληθινή βάση της ιστορίας που προσδίδει μια οικειότητα στην ταινία και την εμποδίζει να γίνει υπέρμετρα αντικειμενική.
Σκόπιμα ή ενστικτωδώς, η σκηνοθεσία είναι μη επεμβατική, κάτι που επιτρέπει τη φυσική ανάδειξη των κορυφώσεων. Για παράδειγμα, καμία προσπάθεια δε γίνεται να θιγεί άμεσα το θέμα της σεξουαλικής καταπίεσης, αν και αυτό διαπερνά ολόκληρη την ταινία. Καμία ωραιοποίηση δε γίνεται στα ζεστά, ράθυμα κυριακάτικα απογεύματα. Καμία υποκειμενικότητα δεν αποδίδεται στους ήρωες, καθώς ο Βούλγαρης αφήνει τους χαρακτήρες του να εκφράσουν οι ίδιοι τον εαυτό τους. Οι ηθοποιοί ανταποκρίνεται σ' αυτή την ατμόσφαιρα με άψογο επαγγελματισμό, τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο.[...]

Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΕΡΩΤΙΚΟΣ

Ο μεγάλος ερωτικός σηματοδοτεί μια ολοκληρωτική στροφή στο στιλ, στη σκηνοθεσία και στο περιεχόμενο μετά το *Προξενιό της Άννας*. *Το προξενιό* ήταν μια αντανάκλαση του παρελθόντος τού σκηνοθέτη, παρουσιασμένη με άμεσο και αποστασιοποιημένο τρόπο. *Ο μεγάλος ερωτικός* είναι προϊόν ονείρου, σκηνοθετημένο με πλούσια υποκειμενικότητα. Ενώ *Το προξενιό* δομείται ως





ΦΩΤΟ: ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΜΑΡΑΓΔΗΣ

Ο μεγάλος ερωτικός: αριστερά, Νανά Καλλιανέση (καθιστή), Πόπη Μέλιου, Ελισάβετ Βούλγαρη· δεξιά, Σωτήρης Βούλγαρης, Πόπη Μέλιου.

μια ιστορία με αρχή-μέση-τέλος, *Ο μεγάλος ερωτικός* ξετυλίγεται σπονδυλωτά. Αρχικά φαίνεται πως η ταινία διαρθρώνεται γύρω από τα τραγούδια του Χατζιδάκι που αποτέλεσαν την πηγή έμπνευσης για το σκηνοθέτη, αλλά στη συνέχεια βλέπουμε πως η ειλικρινά θετική, λυρική και συχνά μαγική οπτική του Βούλγαρη για τη ζωή ενώνει τα διαφορετικά επεισόδια σ' ένα λειτουργικό σύνολο. Όπως συμβαίνει συχνά στις ταινίες με σπονδυλωτή δομή, μερικά στοιχεία λειτουργούν καλύτερα από άλλα, αλλά η ταινία, συνολικά και σταθερά, λειτουργεί σαν χαρούμενη γιορτή.

Όπως *Το προξενιό*, έτσι και *Ο μεγάλος ερωτικός* βρίσκει μια ισορροπία, αν και τα ζητούμενά του είναι διαφορετικά. Ο ρομαντισμός εξισορροπεί τον πειραματισμό, η θεατρικότητα απορρίπτει κάθε πρόκληση για εκζήτηση, η επίγνωση της ασχήμιας αυξάνει την τάση για εκφραστικό λυρισμό. Καμία προσπάθεια δε γίνεται να ερμηνευτούν τα τραγούδια του Χατζιδάκι, καθώς κάθε έμπνευση την οποία προκαλούν, λειτουργεί μόνο στη δημιουργία ατμόσφαιρας, ενώ η σκηνοθεσία είναι απολαυστικά απρόσμενη και διαρκώς ευφάνταστη.

«Ονειρευόμουν να γυρίσω τον *Μεγάλο ερωτικό* από την εποχή που σπούδαζα στη σχολή κινηματογράφου. Είχα ακούσει κάποιες διασκευές ρεμπέτικων τραγουδιών από τον Χατζιδάκι κι ήθελα να κάνω μια ταινία γι' αυτά. Όταν, τελικά, έφτασε το πλήρωμα του χρόνου, ο Χατζιδάκις ήρθε μόνος του για να μου προτείνει να κάνουμε τον *Μεγάλο ερωτικό*. Η ταινία γνώρισε πολύ άσχημη υποδοχή στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, γιατί παρουσιάστηκε



ΦΩΤΟ: ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΜΑΡΑΓΔΗΣ

Ο μεγάλος ερωτικός: Μάνος Χατζιδάκις.

κατά τη διάρκεια της χούντας, σε μια περίοδο όπου κανείς δεν ήταν δεκτικός στο λυρισμό. Ταυτόχρονα, καθώς η κόπια ήταν 16mm, δεν ήταν εύκολο να γίνει ευρεία διανομή της. Στην πραγματικότητα, προοριζόταν για την τηλεόραση, αλλά παίχτηκε σ' έναν κινηματογράφο τέχνης τρεις μέρες πριν το Πολυτεχνείο, κι ενώ εγώ ήμουν ήδη εξορία. Παίχτηκε επίσης σε μια Ελληνική Εβδομάδα που οργάνωσε το Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης. Αυτή η ταινία έχει μεγάλη αξία για μένα, γιατί μ' έμαθε πώς μπορείς να κάνεις μια ταινία χωρίς πλοκή και χωρίς κανένα περιορισμό. Όποιο ταλέντο κι αν είχα στο ρεαλισμό, το είχα χρησιμοποιήσει στο *Προξενιό της Άννας*, κι έτσι ένιωθα ελεύθερος να κινηθώ προς άλλες κατευθύνσεις, όπως έκανα με το λυρισμό της ταινίας, η οποία δε διαθέτει μυθοπλασία· είναι μια αναπαράσταση των τραγουδιών. Η ταινία έχει δύο μέρη: το πρώτο δείχνει πώς ένας συνθέτης –εν προκειμένω, ο Χατζιδάκις– γράφει ένα τραγούδι, ενώ το δεύτερο παρουσιάζει όνειρα εμπνευσμένα απ' τα τραγούδια. Δεν ήθελα να μεταφράσω τα τραγούδια κατά γράμμα, αλλά να αναζητήσω την ατμόσφαιρα της δικής μου αντίδρασης σ' αυτά.»

Παρότι *Το προξενιό της Άννας* είναι η πιο ολοκληρωμένη ταινία του Βούλγαρη, υπάρχουν στιγμές όπου *Ο μεγάλος ερωτικός* την ξεπερνά: η κάμερα κολυμπάει κυριολεκτικά ανάμεσα στα πολλαπλά πρόσωπα των δρόμων της πόλης, ένας νεαρός θαυμάζει το καινούργιο του κούρεμα, ένας εξαιρετικά ωραίος άνδρας παίζει χαρτιά με παιδιάστικη προσήλωση.

Ο σκηνοθέτης προσπερνά το αναμενόμενο. Ένα ωραίο μουσικό ντουέτο ακούγεται σ' ένα σταθμό του τρένου. Ακούμε τη φωνή του αγοριού που τραγουδάει, και το βλέπουμε στο τρένο. Ακούμε ένα κορίτσι να τραγουδά. Όταν το βλέπουμε, σκεφτόμαστε: «Α! Επιτέλους, επέλεξε το προφανές!» Το αγόρι τραγουδά τον επόμενο στίχο, αλλά η κάμερα μένει στο κορίτσι, κι ύστερα αφήνει εντελώς το τρένο, για να ξεκινήσει ένα καινούργιο οπτικό θέμα και να επιστρέψει στο τρένο μόνο όταν τελειώνει το τραγούδι για το απρόσμενο τέλος του μικρού αυτού επεισοδίου.

Ο μεγάλος ερωτικός είναι ακόμα πιο προσωπική ταινία απ' ό,τι η πρώτη του σκηνοθέτη. Οι πιο προσεκτικά σκηνοθετημένες σκηνές είναι οι λιγότερο αποτελεσματικές, και μολονότι έχω ακούσει ότι ο Βούλγαρης διαθέτει μια ιδιαίτερη αίσθηση χιούμορ, στην πραγματικότητα, οι χιουμοριστικές στιγμές τού

Μεγάλου ερωτικού δεν είναι ιδιαίτερα αστείες. Ωστόσο, η θαυμαστή εφευρετικότητα των εικόνων που συνοδεύουν τα τραγούδια του Χατζιδάκι, συχνά υψώνεται σ' ένα θρίαμβο δημιουργικής πρωτοτυπίας. Με κάποιο τρόπο, ο Βούλγαρης κατορθώνει να αναγάγει σε τέχνη μια διαδρομή του τρένου, έναν πολυσύχναστο δρόμο της πόλης, την κατεδάφιση ενός κτιρίου.
Αν ο Βούλγαρης αρνείται να πάρει θέση στο *Προξενιό*, δεν κάνει το ίδιο και στον *Μεγάλο ερωτικό*. Το μήνυμά του, αν το κατάλαβα σωστά, έχει ως εξής: «Η αγάπη είναι μαγική. Η αγάπη κάνει ανεκτή την ασχήμια, το παράλογο, το γκροτέσκο και το ανόητο. Η αγάπη κινεί τον κόσμο».
Αυτό ακούγεται ωραίο –και *είναι* ωραίο–, αλλά έχει ένα ψεγάδι. Η μαγεία, όπως οπτικοποιείται στην ταινία, είναι μια αυταπάτη, μια κατασκευασμένη πίστη. Η προτελευταία σκηνή της ταινίας δείχνει ένα μάγο που παρουσιάζει τα κόλπα του: απάτη και φενάκη. Η σκηνή συνεχίζει στην τελική σεκάνς, που συνοψίζει όλη την ταινία. Μια τεράστια ρόδα γυρίζει. Η νύχτα και τα πολύχρωμα φώτα αιχμαλωτίζουν τη μαγεία ενός λούνα-παρκ, ενώ, ταυτόχρονα, καλύπτουν τη σκληρή, πρωινή του χυδαιότητα. Στη συνέχεια, η κυκλική κίνηση καθρεφτίζεται σ' έναν κύκλο ζευγαριών από τους διάφορους χαρακτήρες της ταινίας. Οι παρτενέρ αλλάζουν σ' έναν κυκλικό χορό, δημιουργώντας διαφορετικούς συνδυασμούς παραλογισμού, γελοιότητας, δυσαρμονίας, ποίησης και ομορφιάς. Από αυτή τη συνεχή αλλαγή παρτενέρ προκύπτει ένα ζευγάρι που συναντιέται στο κέντρο, κάτι που γίνεται με σχεδόν υπερβολικό ρομαντισμό. Η αγάπη είναι μαγική. Η μαγεία είναι ψεύτικη. Ergo.
Καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, μας παρουσιάζονται πρόσωπα που αποκτούν αμέσως ταυτότητα, κι ας εμφανίζονται μόνο για λίγο. Μόνο στο τέλος, όταν η αγάπη συμβολίζεται, το αγόρι και το κορίτσι παραμένουν σκοτεινά. Χάνονται μέσα στο μήνυμα και γίνονται έτσι το αντίθετο της ουσίας τής υπόλοιπης ταινίας, η οποία φαίνεται να είναι η απλή και βαθιά ικανότητα του Βούλγαρη να παρατηρεί ξεκάθαρα και στοργικά κάθε πρόσωπο που συναντά.
Κι ωστόσο, υπάρχουν αληθινά μεγάλες στιγμές στον *Μεγάλο ερωτικό*. Είναι το είδος της ταινίας που θα ήθελες να έχεις στην κατοχή σου για να μπορείς να τη βλέπεις ξανά και ξανά. Η οπτική του Βούλγαρη, η κάμερα και το μοντάζ αποτελούν μόνα τους ένα σπουδαίο τραγούδι αγάπης.

ΧΑΠΠΥ ΝΤΑΙΗ

Η μαγική εικόνα της αγάπης μπερδεύει στο *Χάππυ Νταίη*, μόνο που το μπέρδεμα είναι του κοινού κι όχι του σκηνοθέτη. Ακόμα και οι κακοί της ταινίας, για τους οποίους ο Βούλγαρης μπορεί να αισθανόταν και να έδειχνε μίσος, απεικονίζονται σαν ένα ανθρώπινο αμάλγαμα Καλού-Κακού, ακριβώς όπως και οι φυλακισμένοι για τους οποίους εμείς θέλουμε να νιώσουμε απόλυτη συμπάθεια. Ο Βούλγαρης αρνείται να καταφύγει σε απλοϊκά στερεότυπα, κι έτσι προκαλεί τη δυσαρέσκεια και την απογοήτευση ενός πολιτικοποιημένου κοινού που θα ήθελε να δει έναν σημαντικό σκηνοθέτη να εκφράζει την κατανοητή δίψα του για εκδίκηση.
Η πολιτική διαποτίζει τη συνείδηση των Ελλήνων, και μολονότι ο Βούλγαρης δεν έχει δείξει μεγάλο ενδιαφέρον για το θέμα, η φυλάκισή του κατά την πε-

ρίοδο της δικτατορίας τον ενέπνευσε, προκαλώντας του την ανάγκη να κάνει μια πολιτική δήλωση. Σε μια συνέντευξή του στον Willard Manus για το περιοδικό «The Athenian», ο Βούλγαρης υποστηρίζει πως άδικα είχε κατηγορηθεί ότι κινηματογράφησε την εξέγερση του Πολυτεχνείου και φυγάδευσε την ταινία έξω από τη χώρα. Η εμπειρία του από τη Μακρόνησο, όπου τον έστειλαν, μαζί με μια διασκευή του μυθιστόρημα *Λοιμός* του Αντρέα Φραγκιά, χρησίμευσαν ως αφετηρία για το *Χάππυ Νταίη*.

Θα ήταν πολύ περίεργο για τον Βούλγαρη, που μέχρι τώρα δεν έχει συνάψει καμία εξωτερική συμμαχία, να ενδώσει πλήρως στην κατάσταση και να κάνει ένα πιο συγκεκριμένο πολιτικό σχόλιο. Μπορεί το *Χάππυ Νταίη* να είναι ένας συμβιβασμός, μια απόκριση στο λαϊκό αίτημα, αλλά, στην πραγματικότητα, η ισορροπία του συναισθηματικού συμβολαίου ικανοποιεί περισσότερο το σκηνοθέτη παρά εκείνους με τους οποίους διαπραγματεύτηκε.

Χρειάζεται μια αποφασιστική φαντασία και μια σταθερή σκηνοθετική άποψη για να χρησιμοποιήσεις ένα χώρο εξορίας προκειμένου να διερευνήσεις την αγάπη. *Το προξενιό της Άννας* εξέφραζε αγάπη για την παράδοση, καίτοι γνώριζε καλά τις αρνητικές, καταπιεστικές της πλευρές. *Ο μεγάλος ερωτικός* συνέχιζε το ίδιο θέμα της νοσταλγίας: η κατεδάφιση των παλιών κτιρίων είναι μια δραματική απώλεια, ενώ, τελικά, η μεγάλη αρχική σκηνή της περιπλάνησης με το αυτοκίνητο στους δρόμους της μοντέρνας, άσχημης Αθήνας απορροφάται από τη σφαιρική ματιά της ταινίας. Το *Χάππυ Νταίη* μετατρέπει σε αντικείμενο ομορφιάς τις φυλακές ενός ξερονησιού, αν και είναι προορισμένες να εκφράζουν την πιο άσχημη πλευρά του ανθρώπου.

Στιλιστικά, το *Χάππυ Νταίη* είναι ένα κράμα της τρυφερής πραγματικότητας του *Προξενιού της Άννας* και της σπονδυλωτής δομής του *Μεγάλου ερωτικού*. Κάθε οξύ στοιχείο της ταινίας έχει αμβλυνθεί, δημιουργώντας το πλαίσιο για να απλωθεί το βελούδο του *Προξενιού*. Το αποτέλεσμα είναι μάλλον η απάντηση στις στιλιστικές αναζητήσεις των δύο προηγούμενων ταινιών του και μια πιθανή ένδειξη για τη σκηνοθετική κατεύθυνση των επομένων.

Ο τόνος της ταινίας μένει (εσκεμμένα) μετέωρος. Δεν ξέρουμε γιατί εξορίστηκαν οι κρατούμενοι. Δεν ξέρουμε ποιοι είναι, ούτε πού βρίσκονται. Το ίδιο το νησί είναι ξεκομμένο γεωγραφικά από τον υπόλοιπο κόσμο. Δεν ξέρουμε ποιοι είναι οι ξένοι που η επίσκεψή τους εμπνέει τη γιορτή. Δεν ξέρουμε γιατί ο κρατούμενος αρνείται να ομολογήσει, ή τι *περιμένουν* να ομολογήσει. Το μόνο δεδομένο είναι η ατμόσφαιρα. Επιπρόσθετα συστατικά ενισχύουν την αίσθηση απροσδιοριστίας του χώρου και του χρόνου. Το μεγάλο, ενιαίο τράβελινγκ πάνω από τις εγκαταστάσεις του στρατοπέδου τη νύχτα, κινείται τόσο αργά, σαν να αιωρείται πάνω από ένα μικρόκοσμο. Όταν ο παπάς δείχνει μια χορογραφία για την παράσταση, δε χορεύει, αλλά λικνίζεται διστακτικά, παρασυρμένος από το ρυθμό. Η ίδια η μουσική μάς θυμίζει σε πολλά σημεία ψαλμωδία, προσδίδοντας έτσι ένα είδος θρησκευτικού μυστικισμού στην ατμόσφαιρα.

Λαμβάνοντας υπόψη την έκδηλη ικανότητα του Βούλγαρη να παρουσιάζει σφαιρικά τα θέματά του, θα μας φαινόταν λογικό και αναμενόμενο για τον έλληνα σκηνοθέτη να εξερευνήσει τη σεξουαλικότητα, ένα θέμα με το οποίο ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος δεν έχει ασχοληθεί σοβαρά. Ωστόσο, κι αυτός ακόμα φαίνεται να το αποφεύγει. Στο *Προξενιό της Άννας*, η Άννα, μέσα



Χάππυ Νταίη: Σταύρος Καλάρογλου, Δημήτρης Μελέτης.

στην αθωότητά της, κατηγορείται για την υπερβολικά διαχυτική συμπεριφορά της προς τον υποψήφιο γαμπρό. Στη συνέχεια, ένας από τους «φύλακες της αρετής» της προσπαθεί να την αποπλανήσει μ' εκείνο το είδος της ξελιγωμένης λαγνείας που πηγάζει από την καταπίεση ή τη διαστρεβλωμένη ηθική. Δεν ξέρουμε αν η Άννα και ο υποψήφιος γαμπρός έλκονται σεξουαλικά ο ένας από τον άλλον, αλλά, ακόμα κι έτσι, η έλξη παραμένει ανολοκλήρωτη, κι ο σκηνοθέτης δεν ασχολείται περαιτέρω.

Λάγνες ματιές έχουμε και στον *Μεγάλο ερωτικό*, μόνο που εδώ αντιμετωπίζονται με χιούμορ. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι το σεξ χρησιμοποιείται ως εργαλείο για την έκφραση της ρομαντικής αγάπης στην τελευταία σκηνή, όμως η ατμόσφαιρα είναι τόσο πνευματική, ώστε είναι δύσκολο να την επεκτείνουμε σε μια όμορφη, αλλά κάθιδρη, σεξουαλική πραγματικότητα.

Η ομοφυλοφιλία θίγεται πλάγια και έμμεσα στο *Χάππυ Νταίη*: ένας κρατούμενος πουλάει το κορμί του με αντάλλαγμα υλικά αγαθά, ο παπάς διαβάζει ποίηση μαζί με κάποιον με τον οποίο προφανώς διατηρεί ερωτική σχέση. Κι εδώ πά-



Χάππυ Νταίη: δεξιά, ο Δήμος Αβδελιώδης.

λι, οι σεξουαλικές αναφορές απλώς υπάρχουν, χωρίς περαιτέρω διερεύνηση.

Η τελευταία σκηνή του *Χάππυ Νταίη* είναι ιδιαίτερα ερωτική, παρά το δεδομένο φιλοσοφικό της μήνυμα. Ένας κρατούμενος βρίσκεται πνιγμένος, δεμένος σ' ένα στύλο μέσα στο νερό. Ένας άλλος κρατούμενος μπαίνει μέσα στο νερό, σκουπίζει τρυφερά το αλάτι από το πρόσωπο του νεκρού και τον φιλά για ώρα στο στόμα. Σαφώς, μ' αυτόν τον τρόπο αναλαμβάνει να συνεχίσει την αντίσταση μετά το θάνατο του συγκρατουμένου του. Όμως το φιλί είναι τόσο αισθησιακό, ώστε είναι αδύνατον να μη σκεφτούμε σεξουαλική έλξη του ενός άνδρα από τον άλλον. Αν προσπαθήσουμε να βρούμε παρόμοιες εκδηλώσεις στις προηγούμενες ταινίες του Βούλγαρη, θα διαπιστώσουμε ότι δείχνουν συνήθως την αγάπη του για το παρελθόν, τη θλίψη του επειδή αυτό πεθαίνει. Τέτοια παραδείγματα είναι η παράδοση της οικογένειας (παρ' όλα τα ψεγάδια της) στο *Προξενιό της Άννας* και, κυρίως, η ομορφιά και η θλίψη των πλάνων τής κατεδάφισης των παλιών κτιρίων στον *Μεγάλο ερωτικό*. Ίσως να ερμηνεύω τη σκηνή του φιλιού εκτός του πλαισίου της ταινίας, αλλά, έτσι κι αλλιώς, η ιστορία του *Χάππυ Νταίη* δεν είναι ξεκάθαρη, και η ασάφειά της ενισχύει τη θεωρία ότι ο Βούλγαρης συνεχίζει να ασχολείται με το θέμα της αγάπης (έστω, στην καθαρή της μορφή), ακόμα και μέσα στην αθλιότητα της φυλακής.

Στο *Χάππυ Νταίη*, συνέχεια του θέματος της αγάπης όπως τη βλέπει ο σκηνοθέτης δεν αποτελεί τόσο η σεξουαλικότητα όσο ο αισθησιασμός: το ίδιο το νησί, η καλαισθησία και η ομορφιά με την οποία χειρίζεται τη γύμνια, η έκδηλη χαρά που βρίσκουν οι φρουροί στη φυσική άσκηση (το βόλεϊ), ο θαυμασμός για τη στράτευση σε κάποιο ιδανικό όπως την εκφράζει ο φυλακισμένος που τελικά σκοτώνεται εξαιτίας της, η αγνή απόλαυση που νιώθουν οι φυλακισμένοι όταν προετοιμάζουν και παίζουν το μουσικό θεατρικό έργο, ο ενθουσιασμός με τον οποίο φορούν τα παράξενα κοστούμια τους τη μέρα της γιορτής κ.ά., συνδυάζουν την οπτικοποίηση μιας αγάπης για τη ζωή η οποία υπερβαίνει τη μεγάλη και αβάσταχτη ψυχική οδύνη που τους προκαλεί.

Έχω ακούσει μια παράξενη ιστορία: κατά τη διάρκεια της χούντας, ένας αξιω-

ματικός διέταξε έφοδο σ' ένα μπουζουξίδικο, στη διάρκεια της οποίας ένας πελάτης σκότωσε έναν αστυνομικό και καταδικάστηκε σε ισόβια. Μετά την πτώση της χούντας, ο αξιωματικός φυλακίστηκε στο ίδιο κελί με τον καταδικασμένο δολοφόνο. Οι δυο τους έγιναν εραστές.

Ο Βούλγαρης αιχμαλωτίζει μια έκφραση της αντίληψης «περασμένα, ξεχασμένα» (που μπορεί να είναι μια αντανάκλαση μιας αίσθησης αιωνιότητας) στον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται τους «κακούς». Όταν η ανώνυμη «βασίλισσα» πάει να επισκεφθεί τους εξορίστους (επ' ευκαιρία της γιορτής), συμπεριφέρεται σαν μια σοφή και καλή μητέρα, αν και, επισήμως, αυτή ευθύνεται για τη φυλάκισή τους. Εκείνοι αντιδρούν ανάλογα, και με χαρά τής παρουσιάζουν ένα ψυχαγωγικό θέαμα για το οποίο πρόθυμα και οικειοθελώς ξόδεψαν χρόνο και ενέργεια. Ο διοικητής του στρατοπέδου βάζει να σκοτώσουν τον κρατούμενο, αλλά μετανιώνει. Ο παπάς, που δουλοπρεπώς ασχολείται με τη βασίλισσα και σπεύδει να προλάβει τη σημαία πριν αυτή ακουμπήσει το χώμα, διαβάζει ποίηση και λειτουργεί σαν μια ζεστή πατρική μορφή για τους φυλακισμένους.

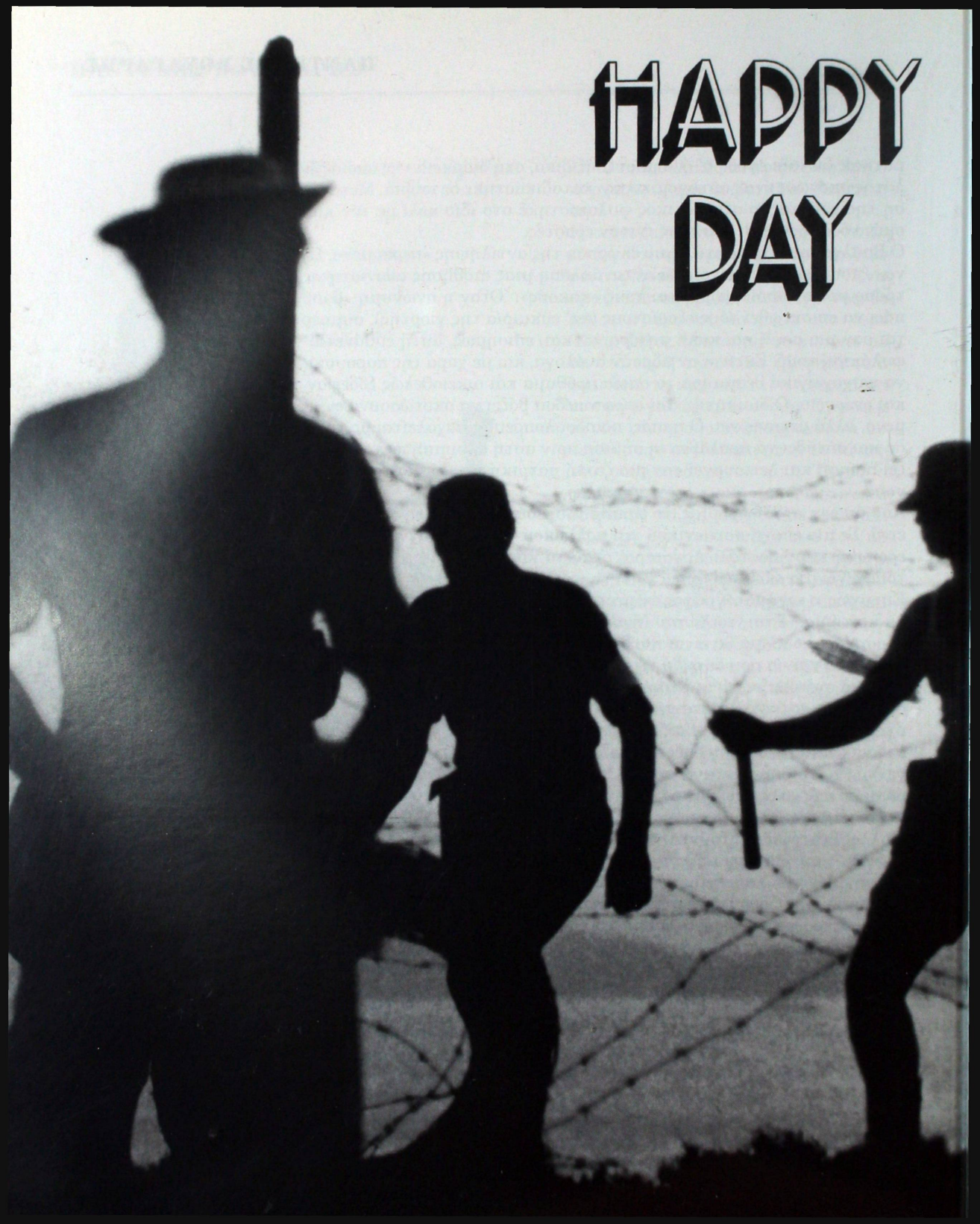
Από άποψη σταδιοδρομίας, το timing του Βούλγαρη για την ταινία είναι ελεεινό. Σε μια εποχή κοινωνικού και πολιτικού χάους, φτιάχνει μια πανέμορφη ερωτική καρτ-ποστάλ. Αργότερα, όταν το κοινό επιζητά μια άγρια βεντέτα, τους δίνει μια ωδή στη ζωή.

Ευτυχώς, ο κινηματογράφος ως μέσον μάς επιτρέπει να χρησιμοποιήσουμε άλλα κριτήρια. Έτσι, το *Χάππυ Νταίη* μάλλον θα έχει μια ακόμη ευκαιρία όταν το κοινωνικό κλίμα θα είναι πιο δεκτικό απέναντί του. Είναι μια αρκετά αξιοπρόσεκτη ταινία που δε ζητά τη διανοητική κατανόηση, αλλά την αποδοχή.

Σαν μια ανεκπλήρωτη ερωτική ιστορία, παραμένει στη μνήμη μας, ζωντανεύοντας φανταστικές δυνατότητες. Προβάλλει την υποχωρητικότητά της, αλλά, στην πραγματικότητα, σε ανταμείβει μόνο αν ανταποκριθείς στους όρους της. Για να ανταμειφθείς, πρέπει *εσύ* να δειχτείς υποχωρητικός· όχι η ταινία. Αυτό γεννά ένα αίσθημα ανταγωνισμού, κι εξαρτάται πια από το πόσο διατεθειμένος είναι κανείς να αφεθεί να τον παρασύρει η ταινία (κάτι που συχνά προκαλεί αντίσταση). Ακόμα σημαντικότερη είναι η τελική συνεύρεση με την ταινία. Πολλοί θεατές παραιτούνται σε διάφορα σημεία αυτής της αλυσίδας αντιδράσεων και συνειδητοποιήσεων, πράγμα που μάλλον εξηγεί την τεράστια διάσταση απόψεων και συμπερασμάτων για την ταινία.

Οι ποικίλες αντιδράσεις του κοινού και των κριτικών κάνουν το *Χάππυ Νταίη* τη λιγότερο κατανοημένη ταινία της δεκαετίας του '70. Έτσι κι αλλιώς, οι ταινίες του Βούλγαρη είναι τόσο υποβλητικές, ώστε κανείς δεν μπορεί να αντισταθεί στη διάθεση να τις εξηγήσει. Όμως το όραμα και το μήνυμά του ανασκευάζουν τις κατηγορίες, θυμίζοντάς μας την αδυναμία των λέξεων. Εδώ υπάρχει το θαύμα και η απόλαυση της ίδιας της ζωής όπως υπάρχει κι όπως τη βιώνουμε.

The Contemporary Greek Cinema
(The Scarecrow Press, Inc., Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 1979).
Μετάφραση: Μυρτώ Ρηγοπούλου.


HAPPY
DAY

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ *ΧΑΠΠΥ ΝΤΑΙΗ* ΚΑΙ ΜΙΑ ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ

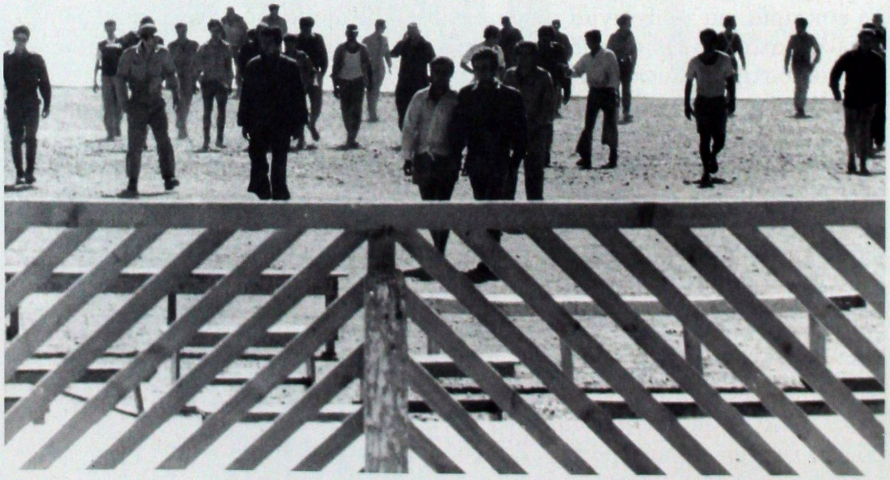
του Μιχάλη Δημόπουλου

Η προβολή του *Χάππυ Νταίη* (το θυμόμαστε όλοι) προκάλεσε έντονη πολεμική. Αυτή η ταινία, που είχε τουλάχιστον το πλεονέκτημα (ή το μειονέκτημα) να είναι η πρώτη μυθοπλασία στην Ελλάδα που καταπιάστηκε με το οδυνηρό και εξαιρετικά λεπτό πρόβλημα της εξορίας, υπήρξε, λοιπόν, το αντικείμενο μιας διχογνωμίας; Όχι ακριβώς: το πραγματικό ερώτημα που καλλιέργησε όλη τη διαφωνία, ήταν το ακόλουθο: Πώς η ταινία χειρίστηκε, τελικά, αυτό το πρόβλημα;

Ας εξετάσουμε, λοιπόν, την πολεμική. Παρ' όλο που αναμόχλευσε τα πάθη, προκάλεσε διαμάχες και τροφοδότησε την ιδεολογική διαπάλη, παρ' όλο που δίχασε τους θεατές, δεν έκανε, ωστόσο, τίποτ' άλλο από το να περιοριστεί (όπως συμβαίνει πολύ συχνά στη χώρα μας) σε κουβεντούλες, σε συζητήσεις καφενείου και σε καβγαδάκια σε κάποιες ταβέρνες, όπου άλλωστε και εξαντλήθηκε άδοξα. Παραμένει, βέβαια, αναμφισβήτητο και αξιοπρόσεκτο το γεγονός (που καταμαρτυρεί τη ζωντάνια και την ευαισθητοποίηση του κινηματογραφικού κοινού) ότι η όλη πολεμική ξεκίνησε από την ίδια τη «βάση». Μήπως, όμως, δε θα πρέπει να μας θλίβει ταυτόχρονα και το γεγονός ότι δεν κατάφερε να πάρει κανενός είδους θεωρητική κατεύθυνση και δεν μπόρεσε στην πραγματικότητα να βρει την παραμικρή απήχηση στον Τύπο· την παραμικρή αντήχηση, θα έλεγα – αντήχηση, που θα ήταν πολύ πιο ουσιαστική και στο κοινό; Μ' άλλα λόγια, τη στιγμή που η πλειονότητα του κοινού τής επιφύλαξε μια πολύ λιγότερο ευνοϊκή υποδοχή (αν και η ταινία σημείωσε σχετική οικονομική επιτυχία), την ίδια εκείνη στιγμή δεν παρουσιαζόταν και η κατάλληλη ευκαιρία για το άνοιγμα μιας πραγματικής διαμάχης πάνω στα πολλαπλά προβλήματα που έθετε η ίδια η ταινία; Κι ακόμα, οι σκόρπιες παρατηρήσεις που ακούστηκαν, ίσως να έδιναν τότε την ευκαιρία για έναν παραγωγικό διάλογο, ικανό να ωθήσει τους διάφορους προβληματισμούς σε κάποιες άλλες κατευθύνσεις, σε άλλα μονοπάτια, λιγότερο πεπατημένα.

Όπως σημειώσαμε παραπάνω, το *Χάππυ Νταίη* είχε το πλεονέκτημα ή το μειονέκτημα να είναι η πρώτη ταινία που προσέγγιζε το θέμα της εξορίας μέσα από τους δρόμους της μυθοπλασίας. Τόλμημα για μερικούς, ιεροσυλία για άλλους, η άποψη του Παντελή Βούλγαρη προκάλεσε έκπληξη, ενώ η γραφή του ενόχλησε. «Πώς επιτρέπει στον εαυτό του να μεταχειρίζεται έτσι ένα τόσο καίριο ζήτημα, ένα θέμα τόσο επίπονο, τόσο τραγικά ριζωμένο στα βιώματα του λαού;» ακουγόταν συχνά. «Η Μακρόνησος είναι ιερή» (διάβαζε ταμπού!), «Μην αγγίζετε το μύθο» (αλίμονο σ' αυτόν που βεβηλώνει το φωτοστέφανο!). Όμως, ας μιλήσουμε λίγο γι' αυτό το φωτοστέφανο. Γεωγραφικά: είναι αυτή η θαλάσσια έκταση που μέσα στην ταινία προστατεύει μιαν απομόνωση, περιβάλλει το νησί, το κέντρο του. Συμβολικά, μετατρέπεται στο δακτύλιο που α-

γιοποιεί μια πίστη, μια λέξη, μια χειρονομία, μια πράξη. Στην Ελλάδα, άλλωστε (όπως και αλλού), η εξορία συνδέεται στενά με τη μορφή του νησιού, που αποτελεί έτσι θεμελιακό στοιχείο της θεματικής της. [...]
Αλλά ας ξαναδούμε το θέμα «εξορία» κι ας προσπαθήσουμε να χαράξουμε με συντομία τη διαδρομή της εμφάνισής του· διαδρομή, που οδηγεί αυτό το θέμα από τον παράνομο στον μυθικό λόγο, δηλαδή από κάτι ζωντανό σε κάτι απολιθωμένο. Λογοκριμένο αρχικά από την εξουσία και την ιδεολογία της, το θέμα «εξορία» έχει ως μοναδικό καταφύγιο τη λαϊκή συνείδηση, όπου, σιγά σιγά, αλλά σίγουρα, χαράζει το δρόμο του. Συχνά περιορισμένο στη λακωνικότητα μιας λέξης, προφέρεται ευλαβικά, με δέος, στα κρυφά, σύμβολο μιας υπόγειας αντίστασης, ανοιχτή, ακατονόμαστη πληγή. Κι έπειτα, προοδευτικά, αρχίζει να αναδύεται: η εξορία, ο κόσμος των στρατοπέδων συγκέντρωσης, οι θυσίες, οι ταπεινώσεις, η καταπίεση, βγαίνουν στο φως. Αποτέλεσμα: μια μυθολογία ορθώνεται πάνω στα αξιοθρήνητα ερείπια μιας λαϊκής μνήμης χτυπημένης από παντού, αλλά κραταιάς. Με την πτώση της δικτατορίας και το χαλάρωμα της λογοκρισίας, η διαδικασία αυτή επιταχύνεται: οι μαρτυρίες για τους τόπους εξορίας ξεπηδούν από παντού, ένας εφιαλτικός κόσμος προβάλλει (εδώ η λογοτεχνία παίζει πρωτεύοντα ρόλο), αποπνέοντας επικίνδυνες οσμές για μια εξουσία που, μόλις χθες, στηριζόταν στην ιδεολογική καταπίεση, τον λυσσαλέο αντικομμουνισμό, τον αποκλεισμό και τα βασανιστήρια. Κάπου εκεί, όμως, το φωτοστέφανο αγιοποιεί τη μνήμη και ιεροποιεί την οδύνη. Από τη στιγμή που αυτή η μνήμη, ζωντανή μέσα στην παρανομία της, υψώθηκε από τα υπόγεια βάθη της συνείδησης στις ανώτερες σφαίρες του μύθου, μεθοδεύτηκε πια μέσα σε λόγους κατηχητικούς, διδακτικούς, απολογητικούς και δοξαστικούς. Φροντίζοντας να πολλαπλασιάζει τις επετείους και να διαιωνίζει, παρά να μετασχηματίζει, η στερεότυπη γλώσσα μιας παραδοσιακής Αριστεράς χρησιμοποίησε αυτή την κεκτημένη μνήμη για λογαριασμό της, αν και, ταυτόχρονα, παραλύοντάς την μέσα σε μια «δοξασία» της Αριστεράς· παγιδεύο-



ντάς την, δηλαδή, μέσα σε μια μυθοποιημένη αντίληψη της οδύνης και της καταπίεσης. Τι είναι αυτή η «δοξασία»; Ο Roland Barthes την ορίζει ως «κοινή γνώμη», ως «επαναλαμβανόμενο νόημα», «νεκρή επανάληψη που δεν προέρχεται από το σώμα κανενός – εκτός ίσως ακριβώς από εκείνο των Νεκρών». Είναι απλό: όταν η «γλώσσα» γίνεται στερεότυπο κι όταν αυτό το στερεότυπο γίνεται κυρίαρχο, ακόμα και στην Αριστερά, τότε βρισκόμαστε μπροστά σε μια αρτηριοσκλήρωση που θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε «δοξασία». Ο Barthes περιγράφει αυτή τη διαδικασία ως εξής: «Μια δοξασία (μια κοινή γνώμη) εγκαθιδρύεται και μου είναι ανυπόφορη· για να την αποφύγω, προϋποθέτω ένα παράδοξο. Κι έπειτα αυτό το παράδοξο παγιώνεται, πήζει, γίνεται καινούργια δοξασία, και πρέπει τότε να προχωρήσω παραπέρα, σ' ένα νέο παράδοξο». Ας το πούμε, λοιπόν, μια και καλή: το *Χάππυ Νταίη* στοχεύει στη δοξασία. Την ταρακουνάει. Ο απολογητικός λόγος και η κατήχηση απουσιάζουν: κανένα στερεότυπο δεν υπάρχει εδώ, καμιά προσφυγή στο κήρυγμα.

«Μου φάνηκε», γράφει ο Barthes σ' ένα από τα πολυάριθμα άρθρα του, «ότι η λεγόμενη πολιτική ταινία είχε κάτι το βαγκνερικό. Προκαλούσε τα ίδια συναισθήματα που ο Wagner ενέπνευσε στον Nietzsche· τη νιώθει κανείς δυνατή, προσποιητή, βαριά σαν καθήκον, αποτελεσματική σαν ηθική μαγεία. Με δυο λόγια, την καταλαβαίνουμε πάντα με τον τρόπο του νιτσεϊκού Wagner: σαν μια παρεξήγηση». Τι είδους παρεξήγηση; Πολύ απλά, εκείνην που συνδέεται με την απλοϊκή προφάνεια του μηνύματος, το οποίο η λεγόμενη «πολιτική ταινία» θέλει να μεταδώσει. Μ' αυτή την έννοια, όσο περισσότερο ευανάγνωστα, επιθετικά, ξεκάθαρα διατυπώνεται ο λόγος της πολιτικής ταινίας, δηλαδή όσο περισσότερο ποντάρει η ταινία σ' αυτό που στη γλωσσολογία ονομάζουμε καταδήλωση (dénotation), στο πρώτο νόημα, στη διαφάνεια, τόσο περισσότερο δίνει λαβή σ' αυτό που ο Barthes ονομάζει «παρεξήγηση». Θα μπορούσε να παρατηρήσει κάποιος ότι, αν όντως πρόκειται για παρεξήγηση σε ό,τι αφορά εμάς, δεν ισχύει το ίδιο και για μια μεγάλη κατηγορία του κοινού που γαντζώνεται αποφασιστικά σ' αυτό το επίπεδο της καταδήλωσης. Όσον αφορά στην κριτική, τα πράγματα μοιάζει να διαφέρουν αισθητά, αν και, σε τελική ανάλυση, κάπου συμπίπτουν. Ο κριτικός ζει με συμπαραδηλώσεις (connotations), αλλά μήπως αυτό δε γίνεται ακριβώς με σκοπό να απελευθερώσει την καταδήλωση; Ο ρόλος του δε συνίσταται, σύμφωνα πάντα με την «κοινή γνώμη», στο να εξηγεί, να αποκαλύπτει ένα κρυμμένο νόημα, ένα «λανθάνον περιεχόμενο»; Το κοινό, λοιπόν, φαίνεται να χρειάζεται όσο το δυνατόν λιγότερο διφορούμενα στοιχεία μέσα στην ταινία, τίποτα δεν πρέπει να είναι αόριστο, ούτε πρέπει να υπάρχουν συμπαραδηλώσεις, αλλά, αντίθετα, να φανερώνεται η ανάγκη μιας επιθετικής καταδήλωσης, μιας έντονα τονισμένης αντίθεσης (προλετάριοι-αστοί, προδότες-ήρωες): γνώριμα στοιχεία ενός κινηματογράφου σταλινικής προέλευσης και υπακοής. Αν, αντίθετα, η ταινία του Βούλγαρη φέρνει το κοινό σε μια κάποια δυσφορία (αν το «ανησυχεί», θα έλεγα), αυτό συμβαίνει γιατί, εκτός των άλλων, δεν παίζει κατά κανέναν τρόπο το χαρτί της καταδήλωσης, του άμεσου και σε πρώτο επίπεδο αποκρυπτογραφήσιμου νοήματος, αλλά προτιμάει να παράγει τα νοήματά του χρησιμοποιώντας πιο υπόγεια κανάλια, πιο πλαϊνούς δρόμους. Μας μεταφέρει σ' ένα νησί, αλλά αρνείται να το ονομάσει. Γιατί αυτό; Γιατί ο Βούλγαρης δεν παρέ-

χει στον εαυτό του την ευκολία της αναπαραγωγής των συμπαραδηλώσεων που το όνομα της Μακρονήσου και μόνο θα ήταν σε θέση να επιφέρει.
Αντίθετα, διέτρεξε τον κίνδυνο να μας πει: «Αυτό το νησί που βλέπετε εδώ, μπορεί να το αναγνωρίσετε, μπορεί να γνωρίζετε καλά ακόμα και την παραμικρή του γωνιά, σημαδεμένη από τον πόνο, όμως δεν πρόκειται γι' αυτό, αλλά για μια εικόνα που ξεπερνάει το παραπέμπον της· για ένα σημαίνον, σημαίνον πολιτικό – της απομόνωσης, της απομάκρυνσης, του εγκλεισμού, της φυλακής. Δεν είναι πια η Μακρόνησος, αλλά κάτι παραπάνω, κάτι άλλο».
Χωρίς να προσπαθεί να πετύχει μια συγκατάθεση βασισμένη στην αναγνώριση ή μια εκπόρθηση του τραυματισμένου φανταστικού της Αριστεράς, ο Βούλγαρης διερευνά τους μηχανισμούς, πέρα από τις ετικέτες και τις ονομασίες: προσπαθεί να σκηνοθετήσει αυτή την πολύπλοκη μηχανή της καταστολής και της ηδονής, να εξετάσει τα γρανάζια της, τη λειτουργία της. Η δουλειά του έγκειται στο να πει από τη μια ότι η σχέση θύτη-θύματος δεν είναι ποτέ απλή κι ότι είναι αδύνατον να απλοποιηθεί, και από την άλλη, ότι πρόκειται πάντα για σχέση εξουσίας που δεν είναι αφηρημένη, αλλά έχει ως αντικείμενο τα σώματα· σώματα, που όχι μόνο τα τιμωρούν, αλλά και τα ταπεινώνουν με ευχαρίστηση. Όταν ο Βούλγαρης θέλει να κάνει φανερή την καθημερινή ταπείνωση που υπομένουν οι κρατούμενοι, δείχνει τη σαδιστική κωμωδία στο κυνήγι με τις μύγες· όταν θέλει να μας δείξει την παράλογη κωμωδία ολόκληρου του συστήματος, σκηνοθετεί τον ερχομό της «μεγάλης μητέρας» και την τελική γιορτή· κι όταν, τέλος, επιθυμεί να αποδώσει το διφορούμενο, την ετερογένεια αυτού του χώρου, αφήνει να κινούνται δίπλα δίπλα το ράσο και η στρατιωτική στολή, η χαρά και ο πόνος, τα εξευτελισμένα, τρεμάμενα σώματα και τα σώματα που ριγούν από πόθο: σ' αυτόν το χώρο, τα πρόσωπα μεταμορφώνονται μέσα από μια φευγαλέα ευχαρίστηση και, την επόμενη στιγμή, μένουν αποσβολωμένα.
Με την πρώτη ματιά, η αφήγηση του *Χάππυ Νταίη* αφήνει μια εντύπωση εύθραυστου, επικίνδυνου παιχνιδιού πάνω σ' ένα τεντωμένο σχοινί. Κι από αυτό το εύθραυστο, γεννιούνται στο θεατή που απαιτεί έναν πιο στέρεο σκελετό και μια καλοστημένη δραματική εξέλιξη, ταραχή και απορία. Ο Βούλγαρης μας προτείνει μια ρευστή αφήγηση· μιαν αφήγηση που αρνείται τα στέρεα και καθησυχαστικά θεμέλια της ηθικής και της ψυχολογικής έρευνας, για να καταφύγει σε πιο ανασφαλείς παρεκκλίσεις, σε πιο ανησυχητικές διαδικασίες.
Το *Χάππυ Νταίη* αρθρώνει και εναλλάσσει δύο λόγους: από τη μια υπάρχει η καθημερινή καταπίεση και αποκτήνωση των τόπων εξορίας, κι από την άλλη, το τελετουργικό της γιορτής, ενός εξαιρετικού και παράλογου πανηγυριού. Από τη μια, η φθορά· από την άλλη, η τελετή. Αυτή η γιορτή, θεατρική σκηνή όπου παρελαύνουν πολιτιστικές σταθερές σε παρακμή και παρανοϊκές αξίες ενός νεοελληνικού πολιτισμού από τον οποίο δεν έχουμε ακόμα συνέλθει, είναι πράγματι μια εξαίρεση. Η επίσκεψη της «μεγάλης μητέρας» στο νησί τη δικαιώνει, ενώ τα πατριωτικά εμβλήματα, η Αρχαιότητα και οι πιθηκισμοί της, την αναγγέλλουν. Κι είναι αυτή η ίδια η γιορτή έτσι όπως διασχίζεται από την ετερογένεια για την οποία μιλούσαμε πριν, παροδική και τραγική συνάμα, που δίνει σ' αυτή τη «μέρα» τον «χαρούμενο» και «ευτυχισμένο» χαρακτήρα της. Η «Χαρούμενη Μέρα» είναι η εξαίρεση που επιβεβαιώνει τον κανόνα.



Χάππυ Νταίη:
Κωνσταντίνος Τζούμας.

Αυτοί οι δύο λόγοι, ωστόσο, αντί να παρουσιάζονται υπερτονισμένοι και ιεραρχημένοι, μοιάζουν μάλλον ουδετεροποιημένοι. Η σημασία που αποδίδεται στα γεγονότα, απαλείφεται μεθοδικά. Η εξαφάνιση και η επανεμφάνιση ενός κρατουμένου είναι ένα τυχαίο γεγονός, κάτι το απρόβλεπτο. Το θέαμα της βίας απωθείται στον εξωτερικό χώρο της σκηνής –το αίμα και ο θάνατος ανήκουν στο εκτός πεδίου– για να μην καταλάβει έτσι το χώρο μιας ηθικής κοινωνιολογίας. Από αυτό πηγάζει και η αίσθηση του ανικανοποίητου που μπορεί να νιώθει μετά το τέλος της ταινίας όποιος αναζητάει μεστά νοήματα και σωτήριες επικλήσεις.

Ο σκηνοθέτης αντιστρέφει τις πιο αποδεκτές διαδικασίες του σύγχρονου κινηματογράφου. Δε σπάει το χώρο, ούτε τέμνει το χρόνο, αλλά τους διαχέει και τους διαλύει στην τραχιά και όχι γυαλιστερή φωτογραφία του Γιώργου Πανουσόπουλου. Δεν αρνείται την ομορφιά του ντεκόρ του: η θάλασσα είναι γαλάζια, αλλά αμείλικτη· ο ουρανός είναι γαλήνιος, αλλά απών, μακρινός. Δεν πρόκειται για την ομορφιά της καρτ ποστάλ· αντίθετα, είναι μια ομορφιά που πολλαπλασιάζει τις διαστάσεις του δράματος: τι πιο τραγικό από έναν τόπο διακοπών που έχει μετατραπεί σε χώρο ασκήμιας και εγκλεισμού;

Η σκηνοθεσία του Παντελή Βούλγαρη εκπλήττει: καμιά έκθεση ρητορικότητας σ' αυτήν. Αντί να τοποθετεί, να συγκεντρώνει ή να φέρνει σε σύγκρουση, μετατοπίζει, διαχέει και αποφεύγει. Μετατοπίζει τις παραδοσιακές αξίες, διαχέει τα πρόσωπα χωρίς να τα εγκλωβίζει στο περιορισμένο πλαίσιο μιας παραδεκτής τυπολογίας, και αποφεύγει τη μεγαλοστομία, τον ηρωισμό, τον ανθρωπισμό, την ταύτιση, την απλοϊκότητα. Λέγεται συχνά ότι ο κινηματογράφος του Παντελή Βούλγαρη είναι ευαίσθητος, ειλικρινής, προϊόν μιας αποτελεσματικής μορφής σεμνότητας: στην περίπτωση, όμως, του *Χάππυ Νταίη*, δε συμβαίνει μόνον αυτό. Κάτω από το επιφανειακά χαλαρό και φευγαλέο στιλ της ταινίας ξεπροβάλλει μια υλική δύναμη και μια βία που σπάνια έχουμε συναντήσει στον ελληνικό κινηματογράφο. Μια τέτοια εντύπωση ενισχύεται από τη διαβρωτική λειτουργία μιας υπόγειας φρίκης και ενός λανθάνοντος άγχους, που μοιάζουν να διαποτίζουν όλο το φιλμικό οικοδόμημα.

Από την πλευρά της, η μουσική του Σαββόπουλου συμμετέχει αποφασιστικά: ξεκινώντας από τους πιο οικείους μουσικούς ήχους και ρυθμούς (μελωδικά μοτίβα και ρεφρέν ρετρό) και μεταβάλλοντάς τους σε ανησυχητικά και απειλητικά αντικείμενα, προκαλεί μια βίαιη και απρόσμενη έκρηξη. Τα τραγούδια της γιορτής, π.χ., βαραίνουν σαν νόθο μίγμα με ολόκληρη την παραξενιά τους σ' αυτή την παράτυπη ατμόσφαιρα που διαπερνιέται από το διφορούμενο.

Το *Χάππυ Νταίη* δεν είναι μια ιστορική ταινία, αλλά ένας μύθος. Ίσως η παρεξήγηση να ξεκίνησε από αυτή τη σύγχυση: η ταινία δεν αποτελεί μαρτυρία· είναι μυθοπλασία. Η καινοτομία της βρίσκεται στο ότι κάνει να τρέμουν (για να ξαναγυρίσουμε) τα «πολιτιστικά και ψυχολογικά θεμέλια (του θεατή), όλα όσα αποτελούν τα γούστα του, τις αξίες του και τις αναμνήσεις του», εγκαθιδρύει μια κρίση σε σχέση με τη «γλώσσα» και, σε τελική ανάλυση, καταφέρνει να πει πολύ περισσότερα για την υποδούλωση των σωμάτων και την πολύμορφη υφή των σχέσεων εξουσίας απ' όσα θα έλεγε οποιοδήποτε ακατέργαστο ντοκουμέντο, οποιαδήποτε θριαμβολογούσα μαρτυρία.

Το κείμενο γράφτηκε τον Ιούλιο 1976 και δημοσιεύτηκε στο Χρονικό *'77*

ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ ΤΗΣ ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗΣ

του Γιάννη Σολδάτου

> ***Παρεξήγηση:*** *λαθεμένη εξήγηση, κακή ερμηνεία· δυσαρέσκεια οφειλόμενη σε παρανόηση των προθέσεων κάποιου.*
>
> *Τα λεξικά.*

Η έννοια «παρεξήγηση» δε χρειάζεται καμία εξήγηση· είναι από τις πιο σαφείς έννοιες της γλώσσας μας: ποτέ δε θα παρεξηγήσουμε την ερμηνεία της και, ως πιστοί θεράποντές της, θα την τροφοδοτούμε με νέα επεισόδια στις μικρές, καθημερινές μας ιστορίες, μα και στο ιστορικό μας προτσές (για να θυμηθούμε μια απωθημένη πια και κάπου παρεξηγημένη έννοια της Αριστεράς, του μαέστρου της παρεξήγησης στον 20ό αιώνα). Οι ρόλοι των τάξεων, των εξουσιών, των συμφερόντων και, προπάντων, των προσώπων είναι συνηθισμένο πεδίο παρεξήγησης, αποτέλεσμα αβασάνιστων συμπερασμάτων και άκαιρων παρεμβάσεων. Εκείνη η ίδια ιστορία που οδήγησε τον Οιδίποδα στο θρόνο, αφού σκότωσε τον πατέρα του και παντρεύτηκε τη μητέρα του, θύμα παρεξηγημένων χρησμών. Όταν έπεφτε κάτω από τις σφαίρες του εκτελεστικού αποσπάσματος ο Νίκος Πλουμπίδης, το κόμμα τον αποκήρυξε σαν χαφιέ και προδότη, για να δηλώσει αργότερα ότι επρόκειτο περί παρεξήγησης και επί το κομψότερον δηλώθηκε σαν αποκατάσταση του συντρόφου. Τα ίδια με τον Βελουχιώτη, τον Βενιζέλο, τον Κολοκοτρώνη, τον Ανδρούτσο, τον Καραμανλή και πλήθος ακόμα εθνάρχες και ήρωες του ιστορικού μας δράματος, ενίοτε και μελοδράματος, όχι σπάνια και τραγωδίας. Όσον αφορά στη φαρσοκωμωδία, αυτή πλεκόταν πάντα γύρω από μια παραξήγηση από την οποία πήγαζαν η φάρσα, η γκάφα και το γέλιο που έφερνε η εξήγηση.
Ο Παντελής Βούλγαρης, αν και στάθηκε πέραν του μελοδράματος και της φαρσοκωμωδίας, πάντα εντός του ιστορικού μας δράματος, είναι ο σκηνοθέτης που ανέπτυξε μια ιδιαίτερη σχέση με την εν λόγω έννοια. Ο ίδιος παρεξηγήθηκε συστηματικά από κοινό, κριτικούς και πολιτικούς, μα και οι ήρωές του είναι φορείς ή αίτιοι πολλαπλών παρεξηγήσεων· χωρίς να ισχυρίζομαι πως το κυρίαρχο στοιχείο της αφηγηματικής του είναι η προκείμενη έννοια.

Στον *Κλέφτη*, την πρώτη ταινία του σκηνοθέτη, προς την κατεύθυνση ενός «ηθογραφικού νεορεαλισμού», κάποιος (τον υποδύεται ο ίδιος ο Βούλγαρης) κλέβει από μια τσάντα ένα πεντακοσάρικο και συλλαμβάνεται από έναν αστυνομικό (Αλέξης Δαμιανός). Ο λωποδύτης περιγράφει στον πατρικά διατεθειμένο απέναντί του αστυνομικό τη μιζέρια της άχαρης ζωής του, καταφέρνοντας έτσι να τον συγκινήσει. Ο αστυνομικός τον αφήνει ελεύθερο, χαρίζοντάς του ταυτόχρονα και τις συμβουλές του. Αυτές ακριβώς οι συμβουλές, στα όρια του μελοδράματος (του πιο ισχυρού χώρου δράσης της παρεξήγησης), θρέφουν την παρεξήγηση. Ο αστυνομικός βλέπει την κοινωνία σαν έναν ασθενή οργα-



Ο κλέφτης: Παντελής Βούλγαρης, Αλέξης Δαμιανός.

νισμό που μπορεί να εξυγιανθεί. Ο κλέφτης βλέπει τον άλλο σαν κάτοχο ενός πορτοφολιού που μπορεί να φτάσει στα δικά του χέρια, οπότε φεύγει ξαφρίζοντας και το πορτοφόλι του αστυνομικού που αυτοχρίστηκε ηθικοδιδάσκαλός του. Πλήρης παρεξήγηση του ρόλου τού καθενός από τον άλλο, αφού ο αστυνομικός δε χρίστηκε ηθικοδιδάσκαλος από την πολιτεία για να υποκύπτει στο μελόδραμα και να του κλέβουμε το πορτοφόλι, αλλά σκληρός τιμωρός, και ο κλέφτης δεν κατασκευάστηκε από το σύστημα για να δέχεται αστυνομικές νουθεσίες, αλλά να προκαλεί αστυνομικές καταδιώξεις, προσφέροντας εργασία σε αστυνομικούς, δικηγόρους, δικαστικούς, κλειδαράδες ασφαλείας, οπλουργούς και φερετροποιούς άμα λάχει. Και ο Δαμιανός, βέβαια, ως πατρική φιγούρα, είναι μια άλλη ιστορία παρεξήγησης στο κινηματογραφικό μας γίγνεσθαι, με καθυστερημένες εξηγήσεις· ειδικά στην περίπτωση της *Ευδοκίας*.

Τζίμης ο Τίγρης: Σπύρος Καλογήρου.



Στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1966, η μικρού μήκους ταινία *Τζίμης ο Τίγρης*, θα μπορούσε να πει κανείς πως κέρδισε την παράσταση, όχι μόνο ανάμεσα στις ανάλογου μήκους ταινίες, αλλά στο σύνολο των διαγωνιζομένων. Είναι η δεύτερη ταινία του Βούλγαρη. Αν ο *Τζίμης* εμφανιζόταν στο τέλος τής δεκαετίας του '40 ή, έστω, στις αρχές της επομένης, τότε ο «ελληνικός νεορεαλισμός» θα είχε στη διάθεσή του ένα μικρό αριστούργημα, βά-

ζοντας έτσι σοβαρή υποψηφιότητα για την πολιτογράφησή του ως όρου. Αλλά βρισκόμαστε μπροστά σε μιαν ακόμα περίπτωση αυτού του ατέλειωτου καταλόγου των παράκαιρων συμβάντων της πολιτιστικής ιστορίας του τόπου μας. Όμως, αν η ταινία του Βούλγαρη εμφανίζεται ανεπίκαιρα ενταγμένη στα μεταπολεμικά πολιτιστικά ρεύματα της Ευρώπης, είναι σπαρακτικά επίκαιρη στην καταγραφή μιας κοινωνικής κατάστασης ενός τόπου που παρεξήγησε επικίνδυνα την έννοια του χρόνου· του «προτσές» που λέγαμε. Ο Βούλγαρης έρχεται στα μέσα της δεκαετίας του '60, με μια ολοκληρωμένη κινηματογραφική γραφή, που θα έπρεπε να έχει αποκτηθεί πριν 20 χρόνια, να μιλήσει πάλι για κάποια προβλήματα που θα έπρεπε να έχουν λυθεί προ εικοσαετίας, αλλά παρέμειναν αυτούσια ώς την εποχή που γυρίστηκε η ταινία. Έτσι ή αλλιώς, ο Βούλγαρης είναι επίκαιρος, αφού θέμα του είναι η αιώνια παρεξήγηση· εδώ, η παρεξήγηση της απόπειρας του Τζίμη να διεκδικήσει μια ανάσα ζωής.

Ο Τζίμης τριγυρνάει στις πλατείες της Αθήνας, λυγίζοντας σίδερα και σπάζοντας αλυσίδες και κρίκους· σηκώνοντας βάρη ασήκωτα. Προσπαθεί να κερδίσει ένα κομμάτι ψωμί με το δίσκο της ελεημοσύνης που βγάζει στο τέλος των επιδείξεών του, αφού η κοινωνία παρεξήγησε τούτο τον ήρωα και τον μετέτρεψε σε επαίτη.

Ο Τζίμης έχει ένα σπίτι και μια οικογένεια, που η σύνθεσή τους αποτελεί ένα περιβάλλον αντι-ανθρώπινο. Αυτός που λύγιζε σίδερα, βρίσκεται, μετά την παρένθεση σε ένα άλλο περιβάλλον (σύντομη ερωτική περιπέτεια με μια τουρίστρια), στο έλεος της παντόφλας που προσγειώνεται στο σβέρκο του, διά χειρός της γυναικός του. Το λιοντάρι της αλάνας είναι υποχείριο της Κατίνας που παρεξήγησε ατιμώρητα την υπεράνθρωπη δύναμη του άλλου, τη διάβασε σαν ξέσπασμα του κουτσαβάκη, κι ο άλλος που τρώει σίδερα διάβασε την παντόφλα σαν υλικό ανθεκτικότερο του σίδερου, υλικού που δε μασιέται με τίποτα.

Στο *Προξενιό της Άννας*, το πρόβλημα της καταπίεσης από την οικογένεια προς την υπηρέτρια δεν τίθεται σαν ταξικό, μα σαν βίωμα συναισθηματικής φύσης. Το προξενιό που ετοιμάζουν στην Άννα, μοιάζει (και *είναι*) ένα ψυχικό: πρέπει να βοηθήσουν το ψυχοπαίδι τους. Η παρεξήγηση των ρόλων των κοινωνικών ομάδων από την ελληνική νεοαστική οικογένεια ελλοχεύει και θα πάρει εκδίκηση εις βάρος της ηρωίδας. Όταν γίνεται ορατός ο κίνδυνος που διαγράφεται από τη μελλοντική αποκοπή της Άννας με το περιβάλλον το οποίο υπηρετεί, η αντίδραση εμφανίζεται συναισθηματικά: πρώτα από τη γερόντισσα του σπιτιού και μετά από τους άλλους. Θεωρούν ότι η διακοπή της αλληλεξαρτώμενης σχέσης τους με την Άννα θα αποτελέσει αιτία ανατροπής τής οικογενειακής ομαλότητας και, κατά συνέπεια, της απειλούμενης αστικής «στερεότητας». Πλήθος έννοιες τέθηκαν και παρεξηγήθηκαν από τους ήρωες, για να οδηγήσουν στο δράμα.

Η Άννα, στη συνάντησή της με τον υποψήφιο γαμπρό, ζει για λίγο, από παρεξήγηση, σ' ένα περιβάλλον (λαϊκό γλέντι της Αθήνας) που ο Βούλγαρης το σκιαγραφεί σαν ζωντανό και γνήσιο. Όμως κι αυτό είναι ένα περιβάλλον που ωθείται στα περιθώρια της μικροαστικής διασκέδασης και του παροπλισμού· ρομαντική διαφυγή. Όταν η οικογένεια αποφασίζει την επαναφορά της Άννας



Το προξενιό της Άννας: Κώστας Ρηγόπουλος, Σταύρος Καλάρογλου.

στους κόλπους της, η τελευταία υποτάσσεται. Ο ζωντανός κόσμος που ζωγράφισε ο Βούλγαρης στο γλέντι και που οδήγησε την Άννα σε στιγμιαία απελευθέρωση από το καταπιεστικό της περιβάλλον, ήταν μια παρεξήγηση που, ως τέτοια, δεν οδηγεί την ηρωίδα σε ζωντανή επαναστατική πράξη, μα την εγκαταλείπει ανίσχυρη στις αντιφάσεις και τις παρεξηγημένες ερμηνείες της μικροαστικής ιδεολογίας πάνω στην υπόθεση «ανθρώπινη διαβίωση».

Με τον *Μεγάλο ερωτικό*, ο Βούλγαρης γύρισε μια «ταινία-στοίχημα», κατά το χαρακτηρισμό του Κώστα Σταματίου. Το λεπτό σημείο είναι η περίεργη αλληλεξάρτηση της ταινίας με τη μουσική του Μάνου Χατζιδάκι. Ο Βούλγαρης «αυτοπεριορίστηκε» από τη μουσική του Χατζιδάκι, αλλά, ταυτόχρονα, έφυγε και προς τα δικά του οράματα. Ο Χατζιδάκις έφυγε στον μεγάλο, ωραίο κόσμο του μακρινού παρελθόντος, κι ο Βούλγαρης, στον ωραίο κόσμο ενός πρόσφατου παρελθόντος που χάνεται. Ο Χατζιδάκις μυθοποίησε· ο Βούλγαρης μυθοποίησε και απομυθοποίησε. Πολύ αργότερα, και σε ανύποπτο χρόνο, ο Χατζιδάκις μού είπε πως θα ήθελε τη δράση της ταινίας μέσα σε μια ωραία εκκλησιά· σταθερό, ωραίο σύμβολο στο πέρασμα του χρόνου. Ο Βούλγαρης ζωγράφισε τον ωραίο κόσμο που φεύγει. Πρόκειται για σκόπιμη παρεξήγηση των οραμά-

των του συνθέτη από το σκηνοθέτη; Η ουσία είναι πως η προκείμενη παρεξήγηση οδήγησε σε μια νέα ισορροπία, εκεί όπου τα δύο οράματα συγχωνεύτηκαν στην πιο ευαίσθητη, ίσως, ταινία του σκηνοθέτη.

Η ώρα της μεγάλης παρεξήγησης έρχεται για την καριέρα του Βούλγαρη με το το *Χάππυ Νταίη*. Η ταινία εγγράφεται στην ιστορία του κινηματογράφου μας ως μια ιστορική παρεξήγηση που αφορά στη σχέση της ταινίας με το κοινό της και συνοψίζεται στην πρόταση: άλλη ταινία σχεδίασε και πραγματοποίησε ο Βούλγαρης, άλλη ανέμεναν και προσπαθούσαν σώνει και καλά να δουν οι θεατές της. Μα και ο Παναγιώτης Κανελλόπουλος, ο συγγραφέας της πολύτομης και έγκυρης *Ιστορίας του Ευρωπαϊκού Πνεύματος*, κάποιο άλλο πνεύμα είχε στο μυαλό του όταν μιλούσε για Νέους Παρθενώνες, σχετικά με τη Μακρόνησο, άλλα διάβασαν οι «αριστεροί» στις δηλώσεις του, άλλα μας μετέφεραν, άλλα κατέγραψε η Ιστορία· άλλα αντ' άλλων εν ολίγοις.
Ο Βούλγαρης, κουβαλώντας την εμπειρία τής πρόσφατης εξορίας του στη Γυάρο (το έθνος παρεξήγησε το ρόλο του νέου, ταλαντούχου σκηνοθέτη και τον ανακήρυξε εχθρό του), σχεδίασε μια ταινία που να μιλάει για θύτες και θύματα: αυτές τις δύο κατηγορίες ανθρώπων που τους βρίσκεις σε όλα τα σημεία του πλανήτη να λειτουργούν κάτω από τους ίδιους νόμους συμπεριφοράς. Και αυτή τη συμπεριφορά ο Βούλγαρης την ωθεί στις ακραίες της εκφάνσεις, της ωμής και διαρκούς βίας από το ένα στρατόπεδο, του υπέρτατου πόνου και μαρτυρίου από το άλλο. Εδώ δημιουργείται η πρώτη παρεξήγηση. Ας τη δούμε σε απόσπασμα από κριτική του Βασίλη Ραφαηλίδη στο «Βήμα»:



ΦΩΤΟ: ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΜΑΡΑΓΔΗΣ

Ο μεγάλος ερωτικός.

> *Το* Χάππυ Νταίη *δεν θέλει ή δεν μπορεί να πει τίποτα, μα τίποτα περισσότερο από το ότι μερικοί «κακοί» ταλαιπωρούν κάποιους «καλούς». Αν οι «κακοί» φορούν στολές, αυτό είναι εντελώς αδιάφορο· γιατί στολές φορούν όλα τα όργανα κάθε εξουσίας, η οποία, βέβαια, είναι δυνατόν να εναλλάσσεται στην αρχή με μια άλλη μορφή εξουσίας. Αν ανάμεσα σ' αυτά τα όργανα υπάρχουν και καλοί —όπως ο καλός Στάθης Γιαλελής της ταινίας—, επίσης λίγο ενδιαφέρει. Το πρόβλημα είναι να ξέρουμε το πώς και το γιατί του «καλού» και του «κακού», κι ο Βούλγαρης δεν λέει τίποτα επ' αυτού. Ίσως, ως καλλιτέχνης, να βρίσκεται πέραν του Καλού και του Κακού.*

Ο Βούλγαρης, όμως, δε βρίσκεται πέραν του Καλού και του Κακού, αλλά ακριβώς μέσα στην καρδιά και των δύο πόλων, κι αυτό δεν είναι σε θέση να το



Χάππυ Νταίη

δει η έντονα πολωμένη «αριστερή» κριτική της εποχής.

Ο σκηνοθέτης έκανε τη ταινία με εφόδια τα βιώματα από την προσωπική του περιπέτεια, τις μνήμες του από τη σύγχρονη ελληνική Ιστορία, τις διηγήσεις άλλων πάνω στα δικά τους παθήματα, τα φριχτά συμβάντα μεταξύ της «δεξιάς» εξουσίας και των «αριστερών» στη δεκαετία του '40, τα μαρτύρια που έγιναν στη Μακρόνησο, το ιστορικό μίασμα της σύγχρονης Ελλάδας. Όλα αυτά ήρθαν στη δημοσιότητα είτε από δηλώσεις τού σκηνοθέτη, είτε από συμπεράσματα των δημοσιογράφων. Επιπλέον, ο Βούλγαρης πήγε κι έστησε το συνεργείο του πάνω στη Μακρόνησο, σε μια εποχή όπου στην Ελλάδα κυριαρχεί το σύμπλεγμα του πολιτικού συνθήματος. Κανένας δεν έχει μυαλό να στοχαστεί πέραν της αμεσότητας του πεζοδρομίου, του μπαλκονιού και της πολιτικής των εφημερίδων και των περιοδικών. Ένας λαός περιμένει τώρα τον επικό του σκηνοθέτη που θα του ιστορήσει τα πάθη του· τα δικά του και μόνο πάθη. Όμως δεν είναι αυτή η πρόθεση του Βούλγαρη. Ο Βούλγαρης έχει ξεκαθαρίσει τη θέση του από τους τίτλους της ταινίας, δηλώνοντας πως η ιστορία και τα πρόσωπα είναι φανταστικά. Και όμως, ο Μοσχοβάκης, για παράδειγμα, στην «Αυγή», ιστορεί παθήματα από τη Μακρόνησο, επαινώντας στο τέλος το σκηνοθέτη που δεν τα αναπαράγει, αλλά τα μετατρέπει σε πανανθρώπινα. Λίγο-πολύ, στις περισσότερες κριτικές κυριαρχεί η στάση τού «ποιος είναι ποιος» μέσα στην ταινία: ποια είναι η σημαία με το άσπρο πανί και το μαύρο Χ, ποια είναι η «μεγάλη μητέρα». Εδώ, υπάρχει μια νύξη του Ραφαηλίδη στην ίδια κριτική, στο «Βήμα», που επισημαίνει μια πλευρά του προβλήματος:

> *Εντούτοις, η έμμεση διαφήμιση που έγινε μέχρι σήμερα στο* Χάππυ Νταίη, *καθώς και οι ψίθυροι, επέβαλαν την άποψη πως πρόκειται για ένα φιλμ που έχει σχέση με τη Μακρόνησο και τον Ιωαννιδικό νέο Παρθενώνα της. Ωστόσο η μόνη σχέση της ταινίας με την «εθνική κολυμβήθρα» είναι το ότι η φανταστική ιστορία της εκτυλίσσεται πάνω στο φυσικό ντεκόρ της σημερινής Μακρονήσου, τοποθετώντας εκεί μια βασική ιδέα παρμένη από το μυθιστόρημα του Ανδρέα Φραγκιά* Ο λοιμός.

Πρόκειται περί απολύτου παρεξηγήσεως, αφού ο Βούλγαρης έκανε μια ακόμα ταινία με θέμα την παρεξήγηση: άνθρωποι παρεξηγούν ανθρώπους εξαιτίας

της διαφορετικής αντίληψής τους για τον κόσμο, κι αυτή η παρεξήγηση οδηγεί στην καταδίκη των ανίσχυρων από τους ισχυρούς, στη σχέση θύτης-θύμα, στο δίκιο του ισχυροτέρου, στην οργή του αδικημένου.

Με τον *Ελευθέριο Βενιζέλο*, η υπόθεση μετατράπηκε σε θλιβερό σίριαλ, με λυδία λίθο του την ευαισθησία και την εντιμότητα του Βούλγαρη, ο οποίος, αυτή τη φορά, εκτός από την παρεξήγηση του κοινού που εισέπραξε στο *Χάππυ Νταίη*, επιβαρύνθηκε και με την κατακραυγή πολιτικών, ιστορικών και κριτικών. Όλοι περίμεναν να δουν έναν Βενιζέλο όπως τον φανταζόταν ο καθένας, ή, τουλάχιστον, ένα δημαγωγικό κατασκεύασμα που να καλύπτει τα μίνιμουμ κοινά όρια ανοχής όλων των παρατάξεων. Όταν, όμως, είδαν τον προσωπικό Βενιζέλο του Βούλγαρη, τον αρνήθηκαν εντελώς.



Ελευθέριος Βενιζέλος: Γιάννης Βόγλης.

Ένας Βενιζέλος ανάμεσα στο 1910 και το 1927, μπλεγμένος στο τραγικό παιχνίδι της Ιστορίας, με ένα εξίσου μυθικό πρόσωπο, το βασιλιά Κωνσταντίνο, οδηγεί τους πολιτικούς που παρακολούθησαν την ταινία να δηλώσουν «υπεύθυνα» ο καθένας πως αυτός δεν ήταν ο Ελευθέριος Βενιζέλος, μα μια αδύναμη φιγούρα. «Δεν είναι ο εθνάρχης» λένε οι βενιζελικοί. «Δεν είναι ο προικισμένος αστός με τα φοβερά λάθη» λένε οι «αριστεροί».

Σε μια συνέντευξη που πήρε από το σκηνοθέτη ο Λευτέρης Ξανθόπουλος («Σύγχρονος Κινηματογράφος», Καλοκαίρι 1980), στην οποία ο δεύτερος της έδωσε τον χαρακτηριστικό τίτλο: «Ο Βενιζέλος, ο Παντελής και η ρωμέικη αρένα», ο Βούλγαρης μίλησε για την ποδοσφαιροποίηση τόσο της πολιτικής (παρεξηγώντας και ο ίδιος την έννοια της πολιτικής που δεν μπορεί πια να λειτουργήσει με όρους διαφορετικούς του ποδοσφαίρου) όσο και της τέχνης: «Ακόμα και οι πολιτικοί που δηλώσανε τις απόψεις τους, πέσανε σε μια χοντρή παγίδα και είπαν τελείως γενικά πράγματα, ότι αποπροσανατολίζει τάχα η ταινία, χωρίς να εξηγούν γιατί αποπροσανατολίζει. Αν το "αποπροσανατολίζω" σημαίνει: σπρώχνω το θεατή να ψάξει να βρει τα πράγματα, να του δημιουργηθούν αμφιβολίες γι' αυτά που έχει μάθει στο σχολείο του και ν' ανοίξει ένα βιβλίο, τότε ναι, εντάξει, αποπροσανατολίζει η ταινία».

Η «κωμωδία των παρεξηγήσεων», λοιπόν.



Πέτρινα χρόνια: Θέμις Μπαζάκα.

Με τα *Πέτρινα χρόνια*, ο Βούλγαρης στόχευσε στη συγκίνηση του θεατή και το πέτυχε, χάρη στη μαστορική κατασκευή της ταινίας. Γι' αυτήν ακριβώς τη συγκίνηση παρεξηγήθηκε και κατηγορήθηκε ο Βούλγαρης από μερίδα κριτικών, που θεώρησαν την ταινία πολιτικό μελό. Και η απάντηση του σκηνοθέτη: «Το γεγονός ότι η ταινία χαρακτηρίζεται συναισθηματική, θεωρώ ότι είναι το μεγαλύτερο επίτευγμα».

Ο ίδιος ο Βούλγαρης έζησε, μικρός, όλες τις μεγάλες αναστάσεις και ήττες της Αριστεράς στη δεκαετία του '40, σε μια οικογένεια που θρήνησε θύματα του Εμφύλιου. Έζησε τις περιπέτειές της στην επόμενη δεκαετία, συμμετείχε στους Λαμπράκηδες, εξορίστηκε από τη Χούντα στη Γυάρο. Το 1985, εποχή που η αγιοποίηση της Αριστεράς βρισκόταν υπό κρίση, εποχή που οι παλιοί προσπαθούσαν να ξεπεράσουν τις οδυνηρές μνήμες τού παρελθόντος και οι νέοι ακολουθούσαν καινούργιους μύθους, ήρθε ο σκηνοθέτης να καταπιαστεί με αυτό το εκ των συνθηκών επικίνδυνο θέμα.

Ποιος φταίει για την κακή ή τραγική —ανάλογα με την ανάγνωση της ταινίας— μοίρα των δύο ηρώων; Για μια ακόμα φορά, όπως και σε άλλες σπουδαίες ελληνικές ταινίες που θέτουν το ίδιο ερώτημα, κατονομάζονται κι εδώ ως αίτιοι της συμφοράς τους οι ίδιοι οι Έλληνες και η μεταξύ τους παρεξήγηση. Ίσως έχει ελάχιστη σημασία αν οι μεν είναι «αριστεροί» και οι άλλοι «δεξιοί», όπως την ίδια ελάχιστη σημασία είχε η εν λόγω διάκριση και στο *Χάππυ Νταίη*. Έλληνες είναι αυτοί που παλεύουν για ένα όραμα, άσχετα από την αντοχή του στο χρόνο, και Έλληνες αυτοί που τους καταδιώκουν, στο όνομα ενός άλλου οράματος· έστω, πιο πεζού.

Τα *Πέτρινα χρόνια* είναι μια λαϊκή ταινία, με ολοκάθαρη, ευθύγραμμη αφήγηση, που θα μπορούσε να αποτελέσει ένα τεράστιο εισπρακτικό γεγονός, κάτι σαν τον *Άνθρωπο με το γαρύφαλλο*, λίγο αργότερα. Όμως η ταινία παρέμεινε σε μια απλώς αξιοπρεπή εισπρακτική καριέρα. Ποιος φταίει πάλι για τη νέα παρεξήγηση από το κοινό; Προσωπικά έχω μια μαρτυρία θεατή που πήγε να δει τον Σαλέα με το κλαρίνο του και άκουσε μόνο κλαρίνο στη μουσική του Σπανουδάκη — κι αυτό, αγνώριστο... Μέσα σ' όλα τ' άλλα μπαίνει και το αργόστροφο κοινό, διαρκής φορέας παρεξήγησης.

Στη *Φανέλα με το 9*, το ποδόσφαιρο εμφανίζεται να νοσεί σοβαρά από τη στιγμή που έχει μετατραπεί στη μαζικότερη από τις σόου μπίζνες της εποχής μας. Είναι δύσκολη, αν όχι ανέφικτη, η εξυγίανσή του, στο βαθμό που θίγονται

σοβαρά συμφέροντα. Η πρόθεση του Βούλγαρη και τα μηνύματά του είναι έντιμα και ξεκάθαρα. Το νυστέρι φτάνει ώς το κόκαλο, όμως το αποτέλεσμα μένει μετέωρο. Οι μηχανισμοί των ποδοσφαιρικών κυκλωμάτων λειτουργούν προστατεύοντας τα άνομα συμφέροντα, και οι μηχανισμοί του κινηματογραφικού θεάματος φαίνονται ανεπαρκείς όταν το θέαμα-καταγγελία απευθύνεται σε ποδοσφαιρόφιλους που θα 'θελαν απλώς να δουν μια ποδοσφαιρική ταινία. Τι έμεινε από όλη αυτή την ιστορία; Δύο πράγματα: το δράμα του νεαρού και η διαρκώς δεινοπαθούσα, μέσα στο ρωμέικο κινηματογραφικό μας τσίρκο, παρεξηγημένη ευαισθησία του Βούλγαρη. Όμως κι ο τελευταίος παρεξήγησε τη δύναμη της Τέχνης (ειδικά του ελληνικού κινηματογράφου), πιστεύοντας στη δυναμική συμβολή του για την αλλαγή του κόσμου.



Η φανέλα με το 9: Στράτος Τζώρτζογλου.

Οι *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*, η έβδομη μεγάλου μήκους ταινία τού Βούλγαρη, αρθρώνεται πάνω σε τρεις ιστορίες στην αυγουστιάτικη Αθήνα, με κοινό τους άξονα τη μοναξιά και την ανάγκη για επαφή· τον Αύγουστο, που οι κάτοικοι της πρωτεύουσας φεύγουν κυνηγημένοι, σχεδόν «εξόριστοι», από τον τερατώδη μηχανισμό που οι ίδιοι έστησαν και συντηρούν, προκειμένου να τους οδηγήσει σε μια καλύτερη, όπως κάποτε νόμισαν, ζωή.
Παρεξήγηση πρώτη: Εκεί όπου πάνε οι κάτοικοι της πρωτεύουσας να βρουν τη γαλήνη, μεταφέρουν το συνωστισμό και τις νευρώσεις τους, μετατρέποντας την κάθε Μύκονο σε Αιγάλεω ή, στην καλύτερη περίπτωση, σε Κολωνάκι με θάλασσα, και νομίζουν πως περνάνε καλά, κι αυτό τους αρκεί.
Παρεξήγηση δεύτερη: Αυτοί οι ελάχιστοι που μένουν πίσω, έστω κι αν οι φυγάδες πήραν μαζί τους το συνωστισμό και τις νευρώσεις τους, μετατρέποντας την Αθήνα σε ήρεμη πόλη, θεωρούν πως είναι οι εγκαταλειμμένοι του θερινού πανηγυριού, κι αυτό τους αρκεί για να *μη* περάσουν καλά. Θεωρούν τη μοναξιά ζυγό βαρύ, κι αρχίζει η αναζήτηση επαφής.
Παρεξήγηση δεύτερη, περίπτωση πρώτη: Ένας υπάλληλος (Αλέκος Ουδινότης), στην έρημη Τράπεζα, στοιχειό του κτιρίου, αναζητεί την τηλεφωνική επαφή και τη βρίσκει στην άλλη άκρη του σύρματος, σε μια άγνωστή του γυναίκα (Ειρήνη Ιγγλέση). Μιλάνε, κάθε απόγευμα, σχεδόν για το τίποτα. Καθημερινά, σαχλά, αδιέξοδα μισόλογα. Όταν ο υπάλληλος εντοπίζει και συναντάει την άγνωστη γυναίκα, το παραμύθι που στήθηκε, με τις φωνές στο τηλέφωνο, καταρρέει. Η πραγματική εικόνα είναι αδύναμη στη σύγκρισή της



Ήσυχες μέρες του Αυγούστου: Θανάσης Βέγγος.

με τη φανταστική. Ίσως αυτοί οι δύο άνθρωποι δεν έπρεπε να συναντηθούν· τότε δεν θα γνώριζαν το μέγεθος της παρεξήγησης και δε θα βίωναν την πικρή γεύση της κατάρρευσης.

Παρεξήγηση δεύτερη, περίπτωση δεύτερη: Στη δεύτερη ιστορία, ένας συνταξιούχος ναυτικός (Θανάσης Βέγγος) συναντάει στο μετρό μια γυναίκα (Χρυσούλα Διαβάτη), πονεμένη από την πρόσφατη απώλεια του άντρα της. Όταν αυτή λιποθυμά, από τη ζέστη και την άσχημη ψυχική της κατάσταση, εκείνος, ο αιώνια καλός μας άνθρωπος, τη βοηθάει και την παίρνει στο σπίτι του, κοντά στη δική του γυναίκα, να τη φιλοξενήσει, να της γλυκάνει, για λίγο, τον καημό. Όμως η ορισμός «καλός μας άνθρωπος», έχει να κάνει με τον ηθοποιό Βέγγο που πρόσφερε τα μέγιστα στο θεατή για μια καλύτερη βραδιά, αλλά η αποτελεσματικότητά του στη μυθοπλασία είναι παρεξηγημένα διογκωμένη.

Παρεξήγηση δεύτερη, περίπτωση τρίτη: Στην τρίτη ιστορία, η ανάγκη της επαφής φέρνει κοντά δύο γειτόνισσες: μια μοναχική ηλικιωμένη (Αλέκα Παΐζη) και μια νέα (Θέμις Μπαζάκα). Αυτή η συντροφιά «γεμίζει» την ηλικιωμένη που, από ξέχειλη ευφορία, δανείζει στην άλλη κάποια χρήματα που της ζητάει. Η νέα παίρνει τα χρήματα κι εξαφανίζεται. Οι παρεξηγημένοι ρόλοι του *Κλέφτη* επανέρχονται για να πληγώσουν ιδιαίτερα ευάλωτες ψυχές.

Με το *Ακροπόλ*, ο Βούλγαρης επέστρεψε στο παρελθόν της νεοελληνικής κοινωνίας, με διάθεση κριτικής αποτίμησης, στήνοντας μια μουσικοχορευτική παράσταση, με άμεσες αναγωγές και αναπαραστάσεις της ελληνικής επιθεώρησης των δεκαετιών του '50 και του '60.

Στήθηκε ένα υπερθέαμα —για τα εθνικά μας πλαίσια—, χωρίς ψεγάδια, και μέσα σ' αυτό κινούνται οι χαρακτήρες, και εξελίσσεται μια ιστορία που, όμως, μένει σε δεύτερο επίπεδο σε σχέση με τη θεαματική αναπαράσταση των μουσικοχορευτικών σκηνών. Ο Βούλγαρης γοητεύτηκε από το θέαμα, μετέφερε τη γοητεία στην οθόνη, παρέσυρε το θεατή μαζί του, άφησε ελάχιστα περιθώρια στο μύθο του.

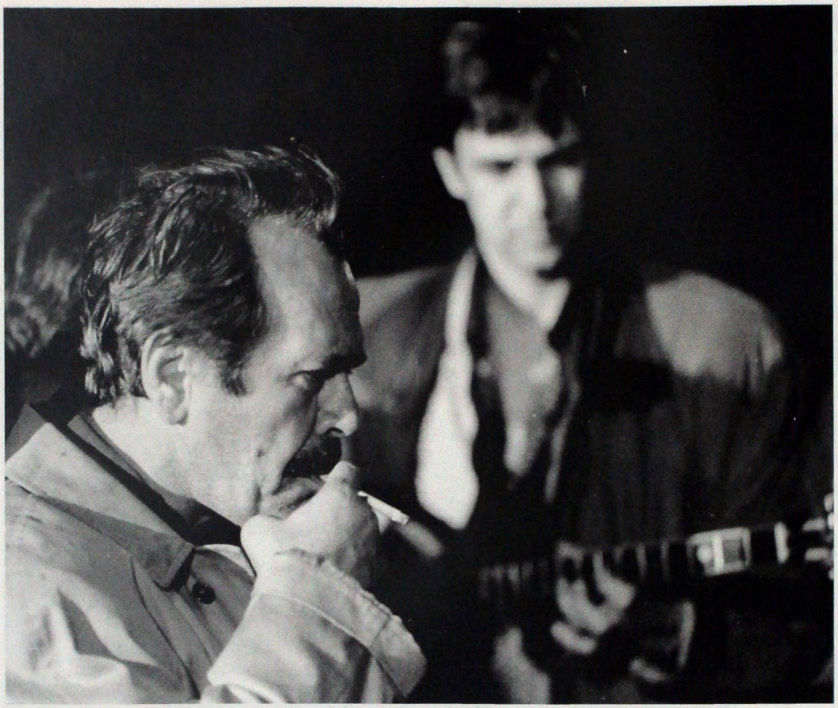
Πρέπει να παρακάμψουμε εδώ, στα πλαίσια αυτής της προσέγγισης, το *Ακροπόλ*, στο οποίο δεν υπάρχει παρεξήγηση, αφού η ταινία παραμένει αίνιγμα. Παραμένει και μια σειρά συγκρούσεων ανάμεσα στους βασικούς παράγο-

ντες του θιάσου, με κυρίαρχη αυτή του Λοΐζου με τον πρωταγωνιστή του θιάσου. Παραμένει και μια νύξη του Βούλγαρη, σε συνέντευξή του, σχετικά με μια παλιά εξήγηση που την αναγνωρίζει πια ως παρεξήγηση: «Εγώ ο ίδιος αναρωτιέμαι σ' αυτή την ηλικία κατά πόσο η τέχνη μπορεί να αναπληρώσει τη ζωή. Έχω καταλήξει, λοιπόν, πως όχι: *δεν* μπορεί να την αναπληρώσει».



Ακροπόλ: Θέμις Μπαζάκα.

Στο *Όλα είναι δρόμος*, τρίπτυχο γυρισμένο στη Βόρεια Ελλάδα, με κοινό θέμα, στις τρεις ιστορίες του, τον μοναχικό άνθρωπο σε μια κρίσιμη του βίου του στιγμή, η παρεξήγηση ελλοχεύει στην κάθε κίνηση των τριών ηρώων.
Στο πρώτο επεισόδιο, με τίτλο «Χαρώνειο νόμισμα», ο ήρωας –αρχαιολόγος– αναζητεί μια εξήγηση για το θάνατο του γιου του που, ως φαντάρος, αυτοκτόνησε στη σκοπιά. Ο πατέρας έχει ανακαλύψει τον ασύλητο τάφο ενός αξιωματικού των ελληνιστικών χρόνων. Στο στόμα του σκελετού υπάρχει το νόμισμα που έβαζαν στον νεκρό για να πληρώσει τον περατάρη για τον Κάτω Κόσμο. Στη συνέχεια, ο αρχαιολόγος φεύγει προς τα σύνορα, για να δει τους τελευταίους χώρους όπου έζησε ο γιος του. Στο καφενείο όπου σύχναζαν οι φαντάροι, βρίσκονται, καρφιτσωμένα στον τοίχο, η φωτογραφία του κι ένα χαρτονόμισμα διακοσίων δραχμών: το εισιτήριό του για τον άλλο κόσμο(;). Ο κόσμος του γιου και του πατέρα βρίσκονται σε πλήρη διάσταση· τέτοια, που γεννά τη μεταξύ τους παρεξήγηση. Ο γιος αυτοκτόνησε από κάποια αιτία που ο πατέρας δε θα γνωρίσει (ίσως και να μη το επιδιώκει), αφού ο τελευταίος αρκείται στον δικό του κόσμο, σε σύμβολα και φαντασιώσεις άλλων εποχών. Η έλλειψη επικοινωνίας είναι πάντα αποτέλεσμα παρεξήγησης του άλλου κόσμου, πέραν του δικού μας.
Το μοτίβο της παρεξήγησης του άλλου κόσμου, πέραν του δικού μας, επαναλαμβάνεται στο δεύτερο επεισόδιο, με τίτλο «Η τελευταία νανόχηνα». Εδώ, ο ήρωας (Θανάσης Βέγγος) είναι ένας θηροφύλακας, στον Έβρο, που, ζώντας εκεί χρόνια, έχει γίνει ένα με το ποτάμι, με τη φύση, με τα πουλιά. Μια παρέα ορνιθολόγων τον επισκέπτεται, ψάχνοντας τα ίχνη της τελευταίας νανόχηνας, που έχει καταφύγει στον Έβρο. Όταν την πλησιάζουν, ένας κυνηγός τη σκοτώνει, αδυνατώντας να αποδώσει το όποιο νόημα σ' ένα πουλί, μέσα στα τόσα



Όλα είναι δρόμος: Γιώργος Αρμένης.

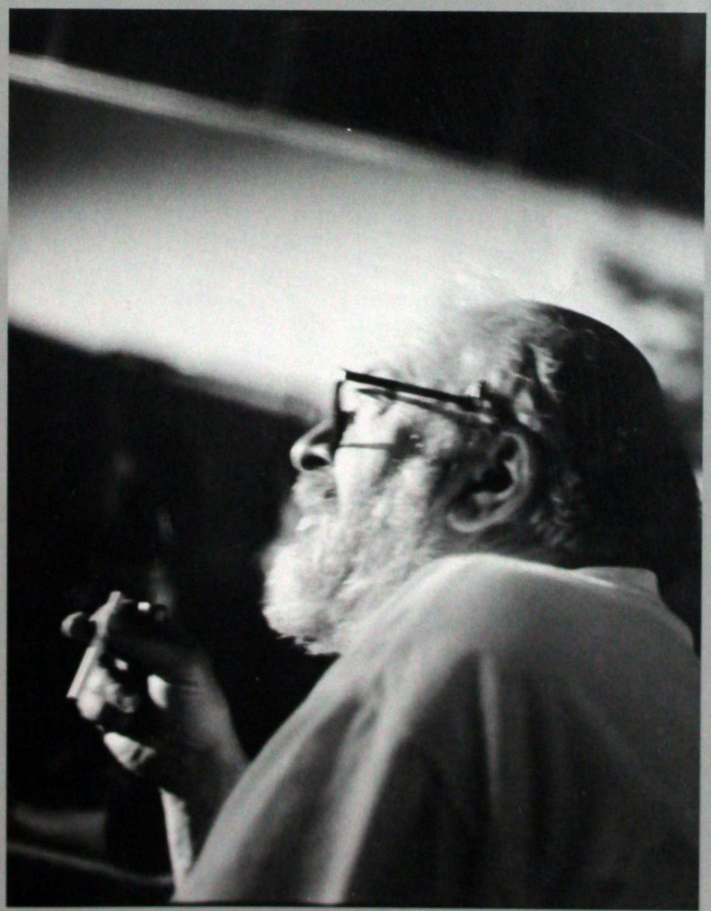
που διαθέτει η φύση. Τότε ο ήρωας σηκώνει το όπλο και εκτελεί τον κυνηγό, δίνοντας στο θεατή ένα μέγιστο οικολογικό μάθημα. Όμως ο σκοτωμένος τελούσε «εν πλήρει συγχύσει αθώος», και αυτή η παρεξήγηση μετέτρεψε τον αναμάρτητο, το σύμβολο του καλού ανθρώπου —τον Βέγγο— σε εκτελεστή.

Στο τρίτο επεισόδιο, με τίτλο «Βιετνάμ», ένας μεσήλικας εργοστασιάρχης, όταν τον εγκαταλείπει η γυναίκα του παίρνοντας και τα δυο τους παιδιά, πηγαίνει στο «σκυλάδικο» να πνίξει τον πόνο του. Εκεί, όλα είναι στη διάθεσή του, όλοι του κάνουν υποκλίσεις. Εκείνος το παίζει σπουδαίος κι εκείνοι τον βλέπουν ως ιδιαίτερα προσοδοφόρο πελάτη. Στην εξέλιξη της παρεξήγησης, αυτός, για να αλαφρύνει την ψυχή του, τα δίνει όλα. Σπάει πιάτα, ποτήρια, τα κουζινικά, ακόμα και τις λεκάνες στις τουαλέτες. Και στο κορύφωμα της «βακχικής του καψούρας», εκεί που νομίζει πως ο κόσμος όλος είναι δικός του, πληρώνει να κατεδαφίσουν όλο το «σκυλάδικο».

Ο Βούλγαρης, με τη σπάνια ευαισθησία που διαθέτει, πραγματοποίησε αυτό το οδοιπορικό σε Μακεδονία και Θράκη. Σε συνέντευξή του διαβάζουμε: «Έστησα δεκάδες βραδιές ποίησης στα ξέφωτα των δασών· συναυλίες στις πλατείες επαρχιακών πόλεων· θεατρικά δρώμενα στα σταυροδρόμια συνύπαρξης ορθόδοξων και μουσουλμάνων κοντά στα σύνορα. Αγάπησα τους ανθρώπους και τις ιστορίες τους, ήπια κρασί, έκανα φίλους. Έπιασα τις αλλιώτικες ματιές τους, τις μυρωδιές, τους ήχους τους. Είδα τους ουρανούς τού βορρά, τα χωράφια τους, τα εμπορεύματα, τα κόλπα τους, τα ίχνη απ' τα παλιά...»

Άραγε όλοι αυτοί είδαν τίποτα απ' αυτά που είδε ο Βούλγαρης ή έχουν πια εθιστεί στη λογική μιας «σκυλάδικης» τηλεόρασης; Κι επειδή είναι προφανές το δεύτερο, η παρεξήγηση θα ενεδρεύει πάντα στην κινηματογραφική πορεία τού σκηνοθέτη.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ





Ο πατέρας, Κωνσταντίνος.



Η μητέρα, Ελισάβετ.



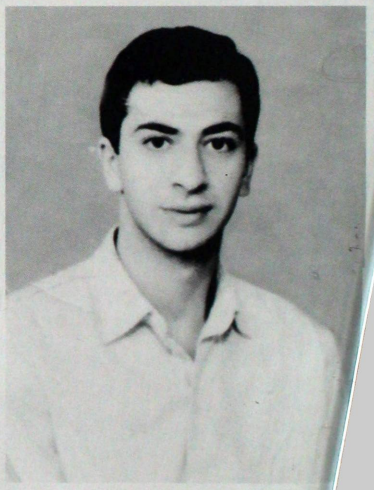
1947. Με τον αδελφό του, Γιώργ



1942. Κατοχή. Στον Άγνωστο Στρατιώτη, με τον αδελφό του, Γιώργο.



1962. Προσκύνημα στην Τήνο, με τον Γιώργο.

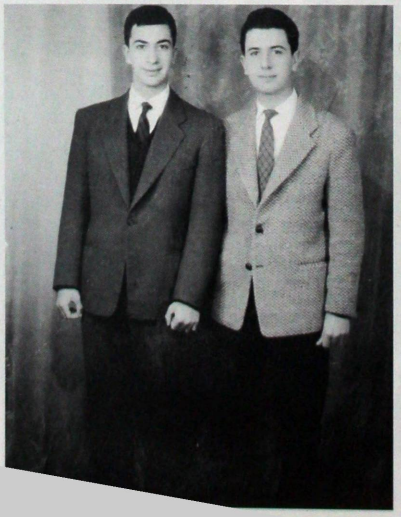


Στο Γυμνάσιο.

Γυμνάσιο. Με τον πατέρα του.



Γυμνάσιο. Με τον αδελφό του, Γιώργο.



Στον Άραξο. Βασική εκπαίδευση στην Αεροπορία.

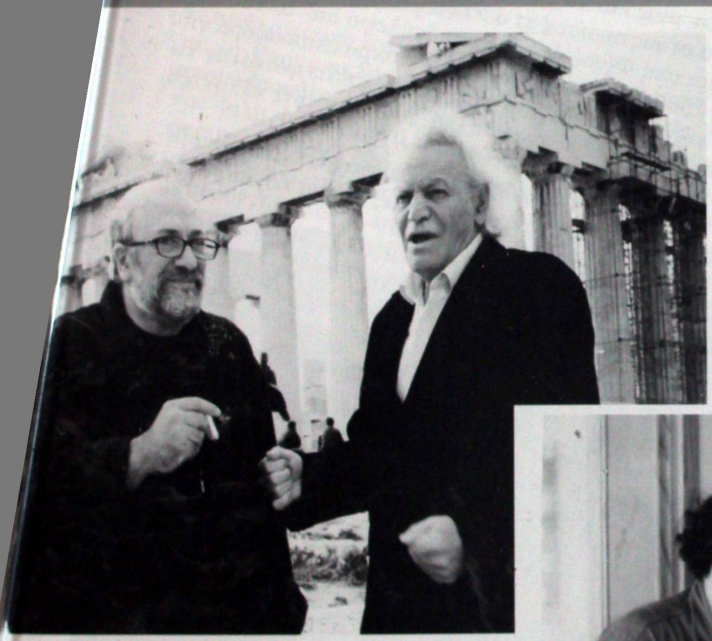




Πρόβα από το θεατρικό *Τα παιδιά ενός κατώτερου θεού*,
με την Έλλη Λαμπέτη και τον Λευτέρη Βογιατζή.



Με τον Κάρολο Κουν, στο γύρισμα
του ντοκιμαντέρ *Κάρολος Κουν*.



Γύρισμα ενός μικρού πορτρέτου
για τον Μανόλη Γλέζο,
για τις εορτές του Millennium,
στην Ακρόπολη.



Με τον Γιάννη Τσαρούχη,
στο γύρισμα του ντοκιμαντέρ *Μαθήματα ελληνικής ζωγραφικής*,
στη Χίο.

ΣΤΑΘΜΟΙ ΜΙΑΣ ΔΙΑΔΡΟΜΗΣ

(ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ 1972-1998)

«Θέλαμε ν' αλλάξουμε τον τότε ελληνικό κινηματογράφο»

Γεννήθηκα στην Αθήνα, το 1940, και, πλησιάζοντας προς το τέλος της γυμνασιακής περιόδου, φανταζόμουν ότι θα μ' ενδιέφερε ο κινηματογράφος. Τη θεωρούσα μια πολύ εύκολη δουλειά. Τελειώνοντας το γυμνάσιο, κατάλαβα ότι δεν είχα ιδιαίτερο ταλέντο για σπουδές. Ήταν η εποχή του σινεμασκόπ, έβλεπα πολύ κινηματογράφο και σκέφτηκα πως θα 'θελα να κάνω κι εγώ το ίδιο. Την εποχή εκείνη, είδα μερικά γυρίσματα μιας ταινίας που γίνονταν έξω από το σπίτι μου, με σκηνοθέτη τον Σωκράτη Καψάσκη. Στο συνεργείο δούλευε και κάποιος γείτονάς μου, τον οποίο ρώτησα τι ακριβώς κάνει, και μου είπε ότι είναι σκριπτ. Ρώτησα πού είχε σπουδάσει, και τότε άκουσα για πρώτη φορά τις μαγικές λέξεις «Σχολή Σταυράκου».

Έδωσα εξετάσεις στο πανεπιστήμιο, απέτυχα παταγωδώς, κι έτσι γράφτηκα στου Σταυράκου. Όταν ξεκινήσαμε, κατάλαβα ότι θα περνούσα τρία χρόνια καθισμένος σε μια καρέκλα με θεωρητικά μαθήματα, μιας και τα τεχνικά μέσα δεν υπήρχαν. Είχαμε ωστόσο καλούς καθηγητές, ανάμεσα στους οποίους κι ο Ντίνος Δημόπουλος. Κόλλησα, λοιπόν, δίπλα του, κι έτσι μπήκα στη Φίνος Φιλμ, όπου δούλεψα απ' το 1961 ώς το 1964, ως βοηθός σκηνοθέτη. Το 1964-'65 ήταν μια εποχή ιδιαίτερα ελπιδοφόρα για τον κινηματογράφο. Ήταν και το κοινωνικοπολιτικό κλίμα τέτοιο, κάτι φαινόταν να αλλάζει, κι εμείς οι νέοι κινηματογραφιστές θέλαμε ν' αλλάξουμε τον τότε ελληνικό κινηματογράφο.

Τα χρόνια εκείνα έρχονταν από την Ιταλία οι σπονδυλωτές ταινίες. Ο Νίκος Βαρβέρης, ένας φιλόδοξος μακιγιέρ, μας μάζεψε, τέσσερις σκηνοθέτες, για να κάνουμε τέσ-



Ο κλέφτης: Πρώτη γνωριμία με Θ. Αγγελόπουλο. (Δημ. Νόλλας, Γ. Αρβανίτης, Ν. Παναγιωτόπουλος – πλάτη).

σερα φιλμάκια που θα αποτελούσαν όλα μαζί μια σπονδυλωτή ταινία. Ήμαστε ο Φέρρης, ο Κατακουζηνός, ο Λυχναράς και εγώ. Τότε έκανα τον *Κλέφτη* (1965). [...] Το 1966, όταν ήμουν στρατιώτης, γύρισα τον *Τζίμη τον Τίγρη*. Έβγαινα από το στρατόπεδο, έκανα γυρίσματα και επέστρεφα. Θυμάμαι, μάλιστα, πώς το έντυπο συμμετοχής στο Φεστιβάλ το συμπλήρωσα μέσα στο πειθαρχείο. Μετά, βέβαια, πήρα το βραβείο, κι όλοι ήταν περήφανοι που είχε δοξαστεί η μονάδα. Στις μικρές ταινίες μου περιλαμβάνω και το ντοκιμαντέρ *Ο χορός των τράγων* (1968), που αναφέρεται στο καρναβάλι της Σκύρου. Παράλληλα, κάναμε και παράνομη δουλειά, γυρίζοντας σε super-8 γεγονότα που συνέβαιναν στη δικτατορική Ελλάδα, και τα διοχετεύαμε στο εξωτερικό. Μαζί με τον Νίκο Καβουκίδη γυρίσαμε το πρώτο υλικό αντιστασιακής αντίδρασης του αθηναϊκού λαού, που ξεκίνησε από την κηδεία του Παπανδρέου. Αυτό το υλικό το στείλαμε έξω και, μαζί με τον Κώστα Γαβρά, φτιάξαμε ένα 12λεπτο φιλμάκι.



Βοηθοί στη Φίνος Φιλμ: Σταύρος Τσιώλης, Παντελής Βούλγαρης.

Μια πολύτιμη μαθητεία

Η πρώτη ταινία στην οποία δούλεψα, ήταν *Η Λίζα και η άλλη* με τη Βουγιουκλάκη, όπου βοηθός σκηνοθέτης ήταν ο Σταμπουλόπουλος, κι εγώ, δεύτερος βοηθός της μεταφοράς. Σιγά σιγά κόλλησα στη Φίνος Φιλμ. [...] Έμεινα εκεί περίπου τρία χρόνια, ανεβαίνοντας στην ιεραρχία: έκανα σκριπτ, και μετά έγινα δεύτερος βοηθός του Ντίνου Δημόπουλου, ο οποίος ήταν δάσκαλός μου – με όλες αυτές τις ιδιότητες, σε περίπου 30-40 ταινίες. Ο βασικός μου σκηνοθέτης ήταν ο Δημόπουλος. Δούλεψα για λίγο με τον Γιάννη Δαλιανίδη και πολύ λίγο με τον Μιχάλη Μπούχλη. [...] Από τον Δημόπουλο, το στοιχείο που με βοήθησε περισσότερο ήταν η δουλειά που έκανε με τους ηθοποιούς. Ήταν κι ο ίδιος ηθοποιός και ήξερε την «πάστα» τους. Ο τρόπος με τον οποίο τους πλησίαζε, η συμπεριφορά του και η διδασκαλία του, ήταν πολύ βασικά και θετικά μαθήματα που πήρα απ' αυτόν τον άνθρωπο. Αυτός με σημάδεψε, γιατί σε όλη τη λάτρα μιας κινηματογραφικής ταινίας, το πιο ουσιώδες σημείο για μένα είναι η επαφή με τον ηθοποιό. [...] Στο διάστημα αυτό, γνώρισα δύο πολύ σπουδαίους τεχνικούς: τον Αριστείδη Καρύδη-Φουκς και τον Γιάννη Σμυρναίο. Αυτά τα δύο πρόσωπα με σημάδεψαν. Ήταν φοβερά σοβαροί στη δουλειά τους – ο Καρύδης, διευθυντής φωτογραφίας· ο Σμυρναίος, ηχολήπτης. Ό,τι στοιχεία τεχνικής μόρφωσης πήρα, τα πήρα κοντά τους. Μια άλλη σημαντική προσωπικότητα ήταν ο Walter Lassally, ο οποίος είχε έρθει στην Ελλάδα με τον Κακογιάννη για το *Κορίτσι με τα μαύρα*. Η πρώτη ταινία στην οποία δούλεψα ως παρατηρητής, *Η Λίζα και η άλλη*, είχε διευθυντή φωτογραφίας τον Lassally. Θυμάμαι πως, για να μην είμαι στα πόδια των τεχνικών, ανέβαινα στη σκαλωσιά τού πλατό και παρακολουθούσα το γύρισμα. Ο Lassally μ' έβλεπε που ανέβαινα εκεί πάνω, και με ρωτούσε: «Εσύ τί κάνεις εδώ;», οπότε εγώ του απαντούσα: «Ήρθα για να μάθω». Κάποτε με ρώτησε: «Ξέρεις ποια είναι η δουλειά του δεύτερου βοηθού φωτογραφίας στην Αγγλία;» «Όχι» του απάντησα. «Να του φτιάχνει το τσάι» μου είπε. Έτσι, σιγά σιγά, επειδή υπήρχε ανάσα ανάμεσα στα γυρίσματα, μ' άφηνε κι έβλεπα μέσα από τη μηχανή, έπιανα τα διάφορα κουμπιά της και την κινούσα. Ήταν μια πολύτιμη μαθητεία δίπλα σ' έναν μεγάλο διευθυντή φωτογραφίας.

Καρπός πνευματικής συνεργασίας:
Το προξενιό της Άννας

Υπάρχει ένας κύκλος ανθρώπων που συνεργάζεται, ανταλλάσσει γνώμες κι ασχολείται με τον κινηματογράφο όχι για να κερδίζει χρήματα, αλλά για να φτιάχνει ταινίες που αποβλέπουν στο να μορφώσουν τον κόσμο. Θα μπορούσα ν' αναφέρω αυτή τη στιγμή μερικούς από αυτούς. Είναι ο Αγγελόπουλος, ο Δαμιανός, ο Μανθούλης, ο Κατσουρίδης κ.ά. Άλλοι από αυτούς συνεχίζουν το έργο τους, άλλοι βρίσκονται έξω. *Το προξενιό της Άννας* είναι καρπός αυτής της συνεργασίας και της πνευματικής συνδιαλλαγής μ' αυτούς τους ανθρώπους. Το σενάριο του *Προξενιού* γράφτηκε για πρώτη φορά το 1967. Τότε δεν ήταν παρά το τρίτο μέρος ενός σπονδυλωτού σεναρίου για το οποίο ενδιαφέρθηκε ο Κατσουρίδης και πρότεινε να πάρει τις διαστάσεις σεναρίου για μεγάλη ταινία. Είναι οι πρώτες κινήσεις για την παραγωγή ταινιών μεγάλου μήκους. Πράγματι, μετά την επιτυχία που σημείωσε η ταινία του Κατσουρίδη *Τι έκανες στον πόλεμο, Θανάση;*, μπαίνει στα σκαριά το σχέδιο κι αρχίζει η εργασία της μετατροπής των σελίδων του σεναρίου σε εικόνες. Το σενάριο του *Προξενιού* γράφεται δύο φορές, σε συνεργασία με το συγγραφέα Μένη Κουμανταρέα, και, τέλη Μαΐου 1972, αρχίζει το γύρισμα.

Δύο γνωριμίες: Μάνος Χατζιδάκις, Δημήτρης Χορν

Ο μεγάλος ερωτικός: (Μάνος Χατζιδάκις, Γρηγόρης Ψαριανός).

Όλα ξεκίνησαν από την προβολή του *Προξενιού της Άννας* στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ο Χατζιδάκις ήταν μέλος της κριτικής επιτροπής, αλλά επειδή είχε καθυστερήσει ν' ανέβει (Πέμπτη αντί για Δευτέρα), έβλεπε μόνος τις ταινίες. Έμαθα, λοιπόν, πότε θα έβλεπε τη δική μου, και πήγα και του συστήθηκα έξω από το θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών.



ΦΩΤΟ: ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΜΑΡΑΓΔΗΣ

– Πώς σας φάνηκε; τον ρώτησα.

– Καλή, μου είπε κι έφυγε.

Δε φανταζόμουν ότι, λίγο καιρό μετά, θα μου τηλεφωνούσε στην Αθήνα.

– Έχω μια ιδέα για μια ταινία γύρω από την ηχογράφηση ενός καινούργιου μου έργου, είπε. Ενδιαφέρεστε;

Σαν τρελός ενδιαφερόμουν. Κι έσπευσα στον «Μαγεμένο αυλό» όπου μου είχε δώσει ραντεβού. Εκεί μου πρωτομίλησε για τον *Μεγάλο ερωτικό*. Δε θυμάμαι πολλές λεπτομέρειες από τη συζήτησή μας, αλλά θυμάμαι το τέλος της. «Πού μένετε;» με ρώτησε στην πόρτα. Πριν προλάβω να πω: «Ασκληπιού», είχε σταματήσει ένα ταξί κι έλεγε στον οδηγό: «Πήγαινε τον κύριο Βούλγαρη στο σπίτι κι έλα πάλι εδώ». Ήταν πολύ αρχοντική κίνηση – έπαθα πλάκα.

Είχαμε ξεχάσει, όμως, μια λεπτομέρεια: ποιος θα χρηματοδοτούσε την ταινία. Ο Χατζιδάκις βρήκε εύκολα τη λύση: «Ο πρίγκηψ Μιχαήλ». Ήταν σύζυγος της Μαρίνας Καρέλλα, που είχε κάνει τα

σκηνικά στον *Ριχάρδο Γ'* τον οποίο έπαιζε εκείνη τη σεζόν ο Δημήτρης Χορν. «Μην ανησυχείς» με καθησύχασε ο Μάνος, «θα κάνουμε ένα πάρτι και θα το κανονίσουμε». Όντως, το πάρτι έγινε. Όμως, ούτε ο ίδιος εμφανίστηκε ούτε ο Χορν. Η μόνη μου παρηγοριά ήταν ότι ο πρίγκιπας ήταν ενημερωμένος για την ταινία. Έτσι νόμιζα, μέχρι που βρέθηκα δίπλα του σ' έναν καναπέ.

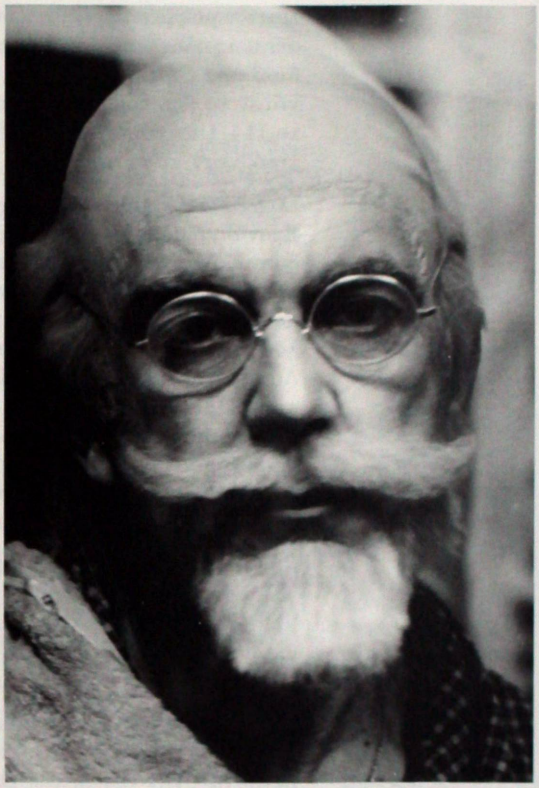
– Και τι ετοιμάζετε; με ρώτησε.

– Μα... μια ταινία για το καινούργιο έργο του κυρίου Χατζιδάκι.

– Α, πολύ ενδιαφέρον! Καλή επιτυχία, είπε και συνέχισε περί ανέμων και υδάτων.

Τελικά, είδε μεν το *Προξενιό της Άννας*, αλλά δε χρηματοδότησε εκείνος την ταινία. Μια μέρα, φεύγοντας από του «Φλόκα», ο Χορν μου έβαλε στην τσέπη ένα φάκελο και μου είπε: «Να τον ανοίξεις σπίτι σου. Και να ξέρεις ότι δε σου δημιουργεί καμία υποχρέωση». Ο φάκελος είχε μέσα 200 χιλιάδες. Μ' αυτά έγινε η ταινία...

Λίγες μέρες μετά, αρχίσαμε το γύρισμα στο στούντιο. Είχαμε στήσει πριν αρχίσει η ηχογράφηση. Έπειτα περπατούσαμε στις μύτες των ποδιών. Με νοήματα συνεννοούμασταν με τον Γιώργο Αρβανίτη, που είχε αναλάβει τη φωτογραφία. Αλλά και ο Μάνος έμοιαζε με σκηνοθέτη: δούλευε πολύ αργά και επίμονα. Το ψείρισμα της εκφοράς τον παίδευε πολύ. Φράση φράση, λέξη λέξη, ζητούσε την αισθηματική και εκφραστική υπογράμμιση των στίχων. Παρακολουθώντας τον, είχα την αίσθηση ότι είναι και ο ίδιος μουσική. Έχω συνεργαστεί και με άλλους σημαντικούς συνθέτες, αλλά μόνο αυτός είχε τη δυνατότητα να ακουμπά τα πλήκτρα του πιάνου και να δημιουργεί ένα θέμα αυτομάτως.



Ο Δημήτρης Χορν σε δοκιμαστικό για τον *Ελευθέριο Βενιζέλο*.

Εγώ είχα την τύχη να κινηματογραφήσω ένα από τα ωραιότερα έργα του. *Ο μεγάλος ερωτικός* δείχνει όχι μόνο τη σπάνια μουσικότητα του Χατζιδάκι, αλλά και τη βαθιά του σχέση με την ποίηση. Στο στούντιο κινηματογραφήσαμε μόνο τρία τραγούδια, ενώ για τα υπόλοιπα γυρίσαμε ξεχωριστά σενάρια, που προσπάθησα να μην είναι εξαρτημένα από τις εικόνες στις οποίες παρέπεμπαν οι στίχοι.

Ποτέ δεν με ρώτησε τι είχα κατά νου. Με άφησε τελείως ελεύθερο.

«Κάντε παραμύθια»

Ξέροντας ότι υπάρχει πάντα ο κίνδυνος της εξιδανίκευσης, ο κίνδυνος της χρονικής απόστασης εξαιτίας της οποίας ακόμα και τα δυσάρεστα φαίνονται νοσταλγικά, μπορώ να πω σίγουρα ότι στα δύο χρόνια 1965-'67, δηλαδή λίγο πριν το πραξικόπημα, το πολιτικό κλίμα παρουσιάζει κάτι μοναδικό: μια ουσιαστική ανάγκη του κόσμου για αλλαγή· αλλαγή βαθιά, ουσιαστική· αλλαγή στις πολιτικές επιλογές, αλλαγή στον φοιτητικό χώρο, αλλαγή στην πολιτιστική ζωή, αλλαγή σε καθετί καθημερινό, αλλαγή σε σοβαρά ή ευτελή ανθρώπινα θέματα – όλα αυτά, ξεχωριστά, αλλά και ενωμένα.

Η κάθε μας μέρα χρωματιζόταν έντονα από αυτή την ατμόσφαιρα. Είχες την αίσθηση οτι στις πλάτες σου, εσένα προσωπικά, υπήρχε ένα μέρος από αυτό το βάρος του παλιού που έπρεπε ν' αλλάξει. Μετρούσε η στάση σου, ο λόγος σου, η πράξη σου. Φαινόταν το ίδιο σοβαρό το τι ταινία γύριζες, με το αν είχες κατέβει στη διαδήλωση για το 114. Πιστεύαμε ότι είχε έρθει η στιγμή κάτι ν' αλλάξει. Κάτι φοβερά δυνατό, ερωτικό, νεανικό πετούσε στον αέρα: ένας πυρετός για δράση ανθρώπινη.

Στον δικό σας χώρο, τον κινηματογραφικό, τι γινόταν;
Στον δικό μας χώρο, ελπίδες πολλές, όνειρα, σχέδια για κάτι διαφορετικό. Δανείζαμε ο ένας στον άλλον ένα κουτί φιλμ – κάτι σαν μπουκιά ψωμί! Τρέχαμε ο ένας για τα προβλήματα του άλλου, παίζαμε ή δουλεύαμε ως τεχνικοί στις ταινίες των φίλων μας, για να γίνει το όνειρο πράξη, χαιρόμασταν ειλικρινά για τις επιτυχίες των άλλων. Θυμάμαι πώς καμαρώναμε όλοι για το *Γράμμα από το Σαρλερουά* του αξέχαστου Λάμπρου [Λιαρόπουλου]. Κυκλοφορούσαμε περήφανοι στα στέκια της Θεσσαλονίκης. Ήμαστε εμείς όλοι οι δημιουργοί της. Έτσι αισθανόμασταν. Την αξιοκρατία δεν περιμέναμε να μας τη ρίξουν από τα μπαλκόνια οι πολιτικοί. Φυσικά και ωραία τη δεχόμασταν, και τη χρησιμοποιούσαμε απλά και ταπεινά. Όλα αυτά ήρθε και τα ανέτρεψε η ωμή βία των συνταγματαρχών. Αυτή είναι η μεγάλη «προσφορά» της δικτατορίας: έκοψε τη φόρα σε κάτι μοναδικό, κάτι που δεν επαναλήφθηκε.

Εσύ ετοίμαζες τίποτα πριν από τη δικτατορία;
Όλοι όσοι είχαμε εμφανιστεί στα Φεστιβάλ του 1965 και του 1966 με ταινίες μικρού μήκους, ετοιμάζαμε τη μεγάλη μας ταινία. Εγώ είχα στα σκαριά μια σπονδυλωτή ταινία με τέσσερις ιστορίες φαντάρων που παίρνουν 48ωρη άδεια. Ήταν μια δουλειά μέσα στο γενικότερο τότε κλίμα.

Την οποία, τελικά, δεν έκανες ποτέ...
Όχι. Θυμάμαι ακόμα ότι, την ημέρα του πραξικοπήματος ξεκινούσα να πάω να συμμετάσχω στην ταινία του Θέου *Κιέριον*, η οποία, τελικά, παρ' όλες τις δυσκολίες, με τον έναν να φεύγει στο εξωτερικό, τον άλλον να κρύβεται, τον άλλον να συλλαμβάνεται, ολοκληρώθηκε.

Ας σταθούμε τώρα σ' αυτά τα επτά χρόνια που ακολούθησαν.
Επτά χρόνια καθημερινής βίας... Όσοι μείναμε στην Ελλάδα, μπορούμε να μιλήσουμε γι' αυτή την καθημερινή βία. Ο Τύπος, η τηλεόραση, το «Τάμα», οι γιορτές στα στάδια, η πλύση εγκεφάλου στα σχολεία, το κάρφωμα για καθετί (αυτό το ειδικό ελληνικό ταλέντο), και στη συνέχεια οι συλλήψεις, οι δίκες, οι εξορίες...

Κι ο σκηνοθέτης Βούλγαρης τι έκανε;
Λίγες μέρες μετά το πραξικόπημα, μας φώναξε ένας αξιωματικός και μας είπε να κάνουμε ταινίες. Του είπαμε: «Πώς να δουλέψουμε αφού δεν υπάρχει ελευθερία;» Μας απάντησε ότι ούτε στη Σοβιετική Ένωση υπήρχε ελευθερία, αλλά γύριζαν ωραία παραμύθια. «Κάντε κι εσείς παραμύθια.» Αργότερα, αρχίσαμε δειλά δειλά να δουλεύουμε. Κάναμε κάποιες ταινίες, αλλά θέλαμε να δείξουμε και στον κόσμο τι γινόταν εδώ. Γι αυτό ιδρύσαμε την Εταιρεία Λαογραφικών και Κοινωνιολογικών Ταινιών και, με την άδεια των Αρχών, γυρίζαμε θέματα όπως: «Η Πολεμική Αρετή των Ελλήνων» και τα στέλναμε έξω, σε συνεργάτες μας όπως ο Κώστας Γαβράς, που τα προωθούσαν.

Η δική σου σύλληψη και εξορία πώς έγινε;
Μ' έπιασαν επί Ιωαννίδη. Μετά το Πολυτεχνείο, βγήκα. Μετά ένα μήνα με ξανάπιασαν και μ' έστειλαν στη Γυάρο, με την κατηγορία ότι είχα κινηματογραφήσει τα γε-

γονότα του Πολυτεχνείου και τα είχα στείλει έξω. Αλλά δεν ήταν αλήθεια. Είχαμε σκοπό να το κάνουμε αυτό, αλλά απ' τη στιγμή που είδαμε το ολλανδικό συνεργείο, πήγαμε κι εμείς στο Πολυτεχνείο όπως και οι άλλοι.

Τι έχεις συγκρατήσει από την εμπειρία της εξορίας;
Το θέμα της εξορίας μ' απασχολούσε πολύ πριν. Μη ξεχνάς ότι η δική μας γενιά, που μεγάλωσε στον Εμφύλιο, είναι χρεωμένη με τα προβλήματα εκείνης της περιόδου. Μέσα από τη λογοκρισία εκείνων των χρόνων προσπαθούσαμε να καταλάβουμε τι είχε γίνει τα χρόνια του Εμφυλίου. Το θέμα της εξορίας με απασχολούσε, λοιπόν, καθώς εκείνο τον καιρό μάζευα το υλικό για το *Χάππυ Νταίη*, την ταινία για τη Μακρόνησο. Έτσι, όταν μ' έστειλαν στη Γυάρο, ήταν ένα ξάφνιασμα, φόβος, αλλά και μια λαχτάρα ότι θα είχα μια εμπειρία που προσπαθούσα να πιάσω από εμπειρίες άλλων. Και είμαι ευτυχής που, τους μήνες που βρέθηκα στην εξορία, έζησα στιγμές ανεπανάληπτης αλληλεγγύης.

Γιατί ο αγγλικός τίτλος *Χάππυ Νταίη*;

Είχατε προσωπικά την εμπειρία του εγκλεισμού σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Πόσο έχει μπει αυτή η άμεση εμπειρία σας στο σενάριο;
Όταν τέλειωσε η ταινία, την έδειξα σε τρεις συγκρατουμένους μου από τη Γυάρο, κι εκείνοι μου είπαν ότι πολλά στοιχεία προέρχονταν από την προσωπική μου εμπειρία. Στην πραγματικότητα, όχι μόνο δεν ήθελα να παρουσιάσω τη δική μου εμπειρία, αλλά και προσπάθησα να ξεχάσω αυτό που είχα βιώσει. Χρησιμοποίησα πληροφορίες τις οποίες είχα συγκεντρώσει από ένα βιβλίο που είχε εκδοθεί στην Ελλάδα γυρω από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Αυτό που με είχε εντυπωσιάσει περισσότερο, πέρα από τις καθημερινές μικροαθλιότητες που επέβαλλαν οι φύλακες, ήταν η αγωνία της ατέλειωτης αναμονής, γιατί ποτέ δεν ήξερες πότε θα 'βγαινες από εκεί. Ο χρόνος κυλούσε πολύ αργά, κι αυτό εξηγεί τον πολύ αργό ρυθμό της ταινίας μου.



Χάππυ Νταίη (από το γύρισμα στη Μακρόνησο): με τους Τάκη Κατσέλη, Γιάννη Καλαϊτζή, Χρήστο Ζουράρι, Διονύση Σαββόπουλο.

Ξαναβρίσκουμε εδώ το χαρακτήρα του Τζίμη του Τίγρη, *που ήταν ο κεντρικός ήρωας μιας από τις μικρού μήκους ταινίας σας. Γιατί;*
Ο Τζίμης είναι το πρότυπο ενός αυθεντικού υπο-προλετάριου, άθλιου και ποιητικού ταυτόχρονα. Με ενδιέφερε πάντα η περιγραφή της αθηναϊκής κοινωνικής ζωής, τόσο στις δύο μικρού μήκους ταινίες μου (*Ο κλέφτης* και *Τζίμης ο Τίγρης*) όσο και στην πρώτη μεγάλου μήκους ταινία μου (*Το προξενιό της Άννας*), όπου δείχνω τη ζωή μιας υπηρέτριας μέσα σε ένα αστικό περιβάλλον. Θέλω να καταθέτω μαρτυρίες για ένα είδος ελληνικότητας που τείνει να εξαφανιστεί ως ξεχωριστή έννοια. Το *Χάππυ Νταίη* καταγγέλλει έναν ορισμένο τρόπο καταστροφής του πολιτισμού, όπως αυτός εφαρμοζόταν μέσα στα στρατόπεδα συγκέντρωσης.

Γιατί ο τίτλος είναι στα αγγλικά;
Ήθελα ν' αρχίσω την ταινία μου μ' ένα προπαγανδιστικό φιλμάκι που υποτίθεται ότι το είχαν γυρίσει άγγλοι οπερατέρ στο ύφος της εποχής. Σκόπευα να κάνω αυτό το φιλμάκι μετά τα γυρίσματα στη Μακρόνησο. Έπειτα, όμως, όταν είχα τελειώσει την ταινία, σκέφτηκα ότι δε χρειαζόμουν πια αυτή την εισαγωγή. Αλλά ο αρχικός τίτλος παρέμεινε, γιατί εμφανιζόταν ήδη στην παραγωγή και στις εφημερίδες. Και έκρινα ότι αυτός ο τίτλος μπορούσε να μείνει γι' άλλους λόγους: για να δείχνει μια κάποια ξενομανία που κάνει τους Έλληνες να χρησιμοποιούν πολλές ξένες λέξεις, οι οποίες έχουν περάσει στην καθημερινή γλώσσα και τις καταλαβαίνουν ακόμα και εκείνοι που δε μιλούν αγγλικά.

Σε ποια πολιτισμική παράδοση εντάσσεται ο ελληνικός κινηματογράφος;
Η φιλμική γλώσσα μας έχει τις ρίζες της στην εθνική μας κουλτούρα που άνθισε τη δεκαετία του '30 με συγγραφείς, ζωγράφους και ποιητές, όπως ο νομπελίστας Σεφέρης. Προσωπικά, με γοήτευε πάντα ο ρυθμός των γάλλων, των ούγγρων και των τσέχων σκηνοθετών, αλλά αναρωτιέμαι αν μπορεί κανείς να δανειστεί αυτούς τους ρυθμούς και να τους μεταφέρει οπτικά στην ελληνική ατμόσφαιρα, κι αν αυτό θα έδινε και πάλι έναν κινηματογράφο ιδιαίτερα ελληνικό. Πιστεύω ότι μπορεί κανείς να φτάσει σε κάποιο αποτέλεσμα αν προσπαθήσει να καταλάβει σε βάθος, και όχι με φολκλορικό τρόπο, τι σημαίνουν οι στάσεις και οι κινήσεις των ανθρώπων μέσα στο φως και το τοπίο. Πιστεύω ότι κάθε έλληνας σκηνοθέτης αναζητεί τον δικό του τρόπο έκφρασης.

Βιογραφική ταινία ο *Ελευθέριος Βενιζέλος;*

Πριν από δύο χρόνια, διάβασα σε μια εφημερίδα ότι θα γυριζόταν μια ταινία για τον Ελευθέριο Βενιζέλο, με παραγωγό τον Γιάννη Χορν, πρωταγωνιστή τον Δημήτρη Χορν και σκηνοθέτη τον Παντελή Βούλγαρη. Ξαφνιάστηκα, γιατί δεν είχα υπόψη μου τίποτα απ' όλα αυτά. Πήρα τηλέφωνο τον Δημήτρη Χορν, κι εκείνος μου είπε ότι ήταν απλώς μια ιδέα, ένα όνειρο του αδελφού του, αλλά, αν με ενδιέφερε, θα μπορούσαμε να συναντηθούμε και να τα πούμε. Συναντηθήκαμε και ζήτησα ένα χρονικό διάστημα-περιθώριο για να δω αν με ενδιέφερε και αν μπορούσα να κάνω μια τέτοια ταινία. Είδα ότι υπήρχαν πολλά στοιχεία ενδιαφέροντα. Συμφωνήσαμε κι άρχισα τη συγγραφή του σεναρίου. Το γράψιμο, το διάβασμα και η έρευνα πάνω στα ντοκουμέντα και τα στοιχεία γύρω από τον Βενιζέλο κράτησαν περίπου ένα χρόνο. Όταν τελείωσε το σενάριο, είδαμε ότι η ταινία δε θα ήταν βιογραφική· δεν μπορούσε να καλύψει όλη τη ζωή και την πολιτική δράση του Βενιζέλου. Κατά τη γνώμη μου, κάλυπτε το πιο ενδιαφέρον, ίσως, κινηματογραφικά κομμάτι, χωρίς αυτό να σημαίνει, βέβαια, ότι οι άλλες εποχές του Βενιζέλου δεν έχουν ενδιαφέρον. Αυτό το κομμάτι

που γυρίσαμε τελικά, περιγράφει τη ζωή του και την πολιτική δράση του από το 1910, ημερομηνία άφιξής του από την Κρήτη στην Αθήνα, μέχρι το 1927 περίπου, όταν επιστρέφει στην Κρήτη. Αυτό είναι και το ιστορικό της ταινίας. Δηλαδή, η ταινία ξεκίνησε από το όνειρο ενός ανθρώπου να κάνει μια ταινία για τον Βενιζέλο, κι εγώ, μέσα σ' αυτό το όνειρο, έκανα ό,τι μπορούσα και μ' ενδιέφερε να κάνω: μια ταινία, τελικά, ποιητική, αλλά βασισμένη σε ιστορικά ντοκουμέντα.

Απάντηση σε μια πολεμική

Θέλω ν' αρχίσουμε την κουβέντα μας προσπαθώντας να προσδιορίσουμε ένα σύμπτωμα, που η έκτασή του και η υπερβολή με την οποία εκδηλώθηκε, με παραξένεψαν: την υστερία γύρω από τον Βενιζέλο *σου σε σχέση με την προσπάθεια που κάνεις μέσα απ' την ταινία να επανατοποθετήσεις την προσωπικότητά του.*

Εγώ προτιμώ ν' αρχίσω από ένα άλλο είδος υστερίας, αυτήν γύρω από το πρόσωπο του Βενιζέλου που φτάνει ώς τις μέρες μας. Εμείς πληρώνουμε την υστερία παλαιότερων γενεών, που ακόμα κρατάνε τους μηχανισμούς στα χέρια τους. Αυτοί διαμορφώνουν την όψη την πολιτιστική, την κοινωνική, την πολιτική της χώρας. Αυτή η υστερία εκφράστηκε και όχι η υστερία της νεότερης γενιάς. Δε δέχτηκα καμιά επίθεση από κανέναν άνθρωπο της ηλικίας μου. Λες ότι επανατοποθετώ το πρόσωπο του Βενιζέλου. Δεν ξέρω αν το επανατοποθετώ! Το περιλαμβάνω, όμως, σε μια ταινία που διαρκεί 2.30 ώρες και που, αναγκαστικά, σε όλη αυτή την πορεία του Βενιζέλου και των πολιτικών πραγμάτων της Ελλάδας, κάπου θα πρέπει να το περιορίσω, κάπου θα πρέπει να το αρχίσω και να το τελειώσω. Η έρευνα που έκανα επί δύο χρόνια, είναι ακριβώς αυτό: να προσπαθήσω να δω εγώ, με τα μάτια τα δικά μου, τον Βενιζέλο, να δώσω τη δική μου συγκίνηση, τις δικές μου αντιδράσεις πάνω στο πρόσωπο του Βενιζέλου. Πριν ασχοληθώ με την ταινία, άκουγα ότι ο Βενιζέλος ήταν αυτός ή ήταν ε-



Ελευθέριος Βενιζέλος (από το γύρισμα): με τον Ανδρέα Φιλιππίδη.

κείνος, το γενικό δηλαδή σκιτσάρισμα που γίνεται για όλα τα πολιτικά πράγματα στη χώρα, για όλα τα πολιτικά πρόσωπα. Θα μπορούσα πολύ εύκολα να πάρω έναν «βενιζελολόγο» να μου φτιάξει το σενάριο και να έχω την πλάτη μου εξασφαλισμένη – και μάλιστα, έναν «βενιζελολόγο» του δημοκρατικού-προοδευτικού χώρου. Λοιπόν, η δουλειά που έκανα, ήταν αυτή: να δω εγώ ποιος ήταν ο Βενιζέλος! Η ταινία δεν είναι παρά η προσωπική μου συγκίνηση πάνω στο πρόσωπο και την ιστορία που περιγράφω. [...]

Τώρα που έχει υπάρξει κάποια χρονική απόσταση από το θόρυβο γύρω από την ταινία, μπορείς να κάνεις έναν μικρό απολογισμό;
Λίγο-πολύ, περίμενα τις αντιδράσεις που θα δημιουργούσε ο *Βενιζέλος*. Όμως, τις περίμενα σ' ένα άλλο επίπεδο. Φανταζόμουν ότι αυτές οι αντιδράσεις θα πλούτιζαν και τη δική μου οπτική γωνία. Κάνω πάντα πράγματα που αισθάνομαι, και σε καμιά περίπτωση δεν έχω μετανιώσει για τον *Βενιζέλο*. Από μια πλευρά, θεωρώ τυχερό τον εαυτό μου που, αρκετά νωρίς, σ' αυτή την ηλικία, καταλαβαίνω, με τις αντιδράσεις που δημιούργησε ο *Βενιζέλος*, σε ποιο χώρο ζω και δουλεύω.

Είναι δηλαδή ο κινηματογράφος μια μέθοδος γνώσης για σένα...
Βέβαια! Είναι η Αποκάλυψη! Άνοιξε ο ουρανός και είδα!

Πέρα απ' όλα αυτά, εγώ πιστεύω ότι, μ' αυτή την ταινία, είναι η πρώτη φορά στον ελληνικό κινηματογράφο που φτάνουμε στα επίπεδα του θεάματος. Για μένα, ο Βενιζέλος *είναι ένα σημάδι στον ελληνικό κινηματογράφο, ένα όριο.*
Είναι ευτύχημα το ότι κάνουμε μια δουλειά που τη διατηρούμε στο νεγκατίφ· ότι, δηλαδή, το προϊόν που φτιάχνουμε, δεν είναι μια θεατρική παράσταση που παίχτηκε κι έσβησε. Κάπου, μετά από χρόνια, το βλέπουμε σαν ένα σημάδι, σαν ένα όριο γι' αυτό που βρισκόταν το μυαλό μας, οι ευαισθησίες μας, ο χώρος μέσα στον οποίο και για τον οποίο έγινε η ταινία, η πολιτική μας ωριμότητα τότε. Σίγουρα, μετά από χρόνια, θα τον ξαναδούμε τον *Βενιζέλο*, και τότε θα κάνουμε τις εκτιμήσεις μας...

Θεωρείσαι από τους πρωτοπόρους του ανεξάρτητου ελληνικού κινηματογράφου, όπως διαμορφώθηκε τα τελευταία είκοσι χρόνια, και δεν υπάρχει ιστορική αναδρομή χωρίς να αναφέρεται το όνομά σου και η δουλειά σου. Αισθάνεσαι ότι έχεις γίνει μνημείο, ότι έγινες Ιστορία;
Όχι· δεν το αισθάνομαι καθόλου. Έτσι θα μπορούσε να μιλάει κανείς για ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου και όχι για τους δημιουργούς τους. Όμως, αυτό που μου 'χει δώσει μια πίκρα, είναι ότι, σ' αυτή την ιστορία με τον *Βενιζέλο*, δε μου συμπαραστάθηκαν καθόλου οι συνάδελφοι. Παρ' όλες τις διαφορές μας, καλλιτεχνικές ή πολιτικές, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι είμαστε μία φάρα, μία οικογένεια. Ο καθένας από μας προσφέρει στον ελληνικό κινηματογράφο κατ' αναλογίαν των δυνατοτήτων του. Ο κινηματογράφος μιας χώρας διαμορφώνεται από όλα τα επιμέρους πλάνα όλων των ταινιών. Σε μια χώρα που δεν έχει κινηματογραφική παράδοση, όπως είναι η Ελλάδα, παρά τις δυναμικές εμφανίσεις του Κούνδουρου και του Κακογιάννη στο παρελθόν, η Ιστορία γράφεται από όλες τις ταινίες μαζί. Μνημείο δεν αισθάνομαι ότι έχω γίνει, αλλά αισθάνομαι κάτι άλλο, κάτι πιο λεπτό, που το διαπιστώνω και που με τρομάζει: μια υποχώρηση δική μου, ατομική μου, τη θεωρώ υποχώρηση συλλογική. Δεν είμαι μόνος (εγώ και κανένας άλλος)· είμαι μέλος μιας μεγαλύτερης οικογένειας. Μια δική μου, ας πούμε, μελλοντική αναχώρηση, μια άρνησή μου να κάνω κάτι, στα σίγουρα σημαδεύει μια ολόκληρη οικογένεια. Και, στο χώρο μας, δεν προσφέρεις μόνο με πράγματα που φτιάχνεις, αλλά και με πράγματα που *δεν* φτιάχνεις.

«Ήθελα να μιλήσει άμεσα στο κοινό»:
Πέτρινα χρόνια

Έχω πέντε χρόνια να κάνω ταινία για τον κινηματογράφο, από τότε δηλαδή που γύρισα τον *Ελευθέριο Βενιζέλο*. Σ' αυτό το διάστημα, δούλεψα στο θέατρο, στην τηλεόραση· δηλαδή, έκανα όλες τις αμαρτίες που μπορεί να κάνει κανένας. Κάποια στιγμή, όμως, αισθάνθηκα την ανάγκη να κάνω και πάλι μια ταινία. Κι άρχισα να ψάχνω το θέμα. Την ιστορία της Ελένης και του Μπάμπη, που είναι αληθινή, μου τη διηγήθηκε η γυναίκα μου, Ιωάννα. Κι αμέσως με τράβηξε. Έκανα μια συνάντηση μ' αυτούς τους δύο ανθρώπους κι αισθάνθηκα πολύ άσχημα. Ήταν φορτισμένοι από τη δική τους ιστορία και δυσκολεύονταν να τη διηγηθούν. Αυτό έγινε πριν από δυόμισι περίπου χρόνια. Σιγά σιγά τους έπεισα ότι η ιστορία αυτή που είχαν περάσει, κάπου δεν τους ανήκε πια· ότι η περιπέτειά τους αυτή θα έπαιζε έναν πολύ θετικό ρόλο στη νέα γενιά που δεν είχε καμιά σχέση μ' αυτά τα πράγματα. Έτσι άρχισα να δουλεύω. Στην αρχή, πήγαινα στο σπίτι τους με ένα μαγνητόφωνο. [...] Όταν μιλούσαν χωριστά, το υλικό ήταν πολύ πιο πλούσιο. Αντιμετώπισα μια πολύ δύσκολη επιλογή, γιατί είχε μαζευτεί πολύ μεγάλο υλικό. Τι να κρατήσω για την ταινία; Τελικά, διάλεξα το δρόμο της Ελένης, της γυναίκας, γιατί νομίζω πως το θέμα της μητρότητας, ο έρωτας, η έλλειψη του έρωτα, η μοναξιά, είναι πιο έντονα από τη μεριά της γυναίκας. Ταυτόχρονα, δούλευα πάνω σε μια συλλογή υλικού από βιβλία, από ντοκουμέντα της εποχής, αλλά και στην ανεύρεση των χώρων σε μια Αθήνα και μια επαρχία που έχουν αλλάξει πολύ τα τελευταία 30 με 40 χρόνια.

Το κοινωνικοπολιτικό στοιχείο μπαίνει από την αρχή στην ταινία σου: με την ειδυλλιακή και, ταυτόχρονα, ειρωνική σκηνή στο χωριό με την οποία αρχίζει η ταινία, ενώ στην ηχητική πλευρά ακούμε τις καμπάνες της εκκλησίας, υποβάλλοντας έτσι το ρόλο της εκκλησίας στη ζωή των ανθρώπων, αλλά και, γενικότερα, την κοινωνική κατάσταση που επικρατούσε τότε στην Ελλάδα. Αυτή η σχέση της εκκλησίας, αλλά και η επιλογή της γυναίκας ως κεντρικού χαρακτήρα, φέρνουν στο νου την πρώτη σου ταινία, Το





Πέτρινα χρόνια (από το γύρισμα): με τον Δημήτρη Καταλειφό και τη Θέμιδα Μπαζάκα.

προξενιό της Άννας. *Βλέπεις τα* Πέτρινα χρόνια *ως συνέχεια εκείνης της ταινίας;* Ναι. Όλα αυτά τα χρόνια, έψαξα κι εγώ τον εαυτό μου να δω τι είχε σημασία όταν έκανα ταινίες, τι πράγματα με αφορούσαν άμεσα. Και είδα ότι *Το προξενιό*, παρ' όλο που έχουν περάσει τόσα χρόνια, δεν έχει μια φόρμα δεσμευτική εκείνης της εποχής, αλλά έχει ακόμα το ενδιαφέρον εκείνο όταν πρωτόγινε η ταινία. Ήθελα η φόρμα να είναι απλή. Ήθελα να μιλήσω άμεσα, μέσα από την καρδιά μου, στο ελληνικό κοινό. Έτσι, διάλεξα τη φόρμα του *Προξενιού*. Αν θέλεις, είδα πολύ αργά μερικές από τις ταινίες του Yilmaz Güney. Κινούμαστε, πιστεύω, στο χώρο το δικό του. Μεγάλες διαφορές δεν έχουμε με τον τουρκικό λαό. Και είδα πώς είχε τοποθετηθεί ο Güney απέναντι στον δικό του χώρο, μέσα απ' τα προβλήματα της χώρας του, μέσα απ' τα προβλήματα των κατατρεγμένων ανθρώπων. [...]

«Ελληνικότητα μπορεί να σημαίνει και παγκοσμιότητα»

Είναι πολιτική ταινία τα Πέτρινα χρόνια*; Θα χαρακτήριζες πολιτικές ταινίες τον* Ελευθέριο Βενιζέλο *και το* Χάππυ Νταίη*;*
Μια πρώτη ματιά πάνω σ' αυτές τις ταινίες λέει ότι *είναι* πολιτικές. Ο Elia Kazan, που έχω την τύχη να γνωρίζω, είδε τελευταία απ' όλες το *Προξενιό της Άννας* και μου είπε ότι είναι η πιο πολιτική από όσες έχω κάνει. Όλα τα πράγματα είναι πολιτικά. Όλα έχουν μια πολιτική βάση, μια πλευρά τέτοια. Και υπάρχει μια εξήγηση γιατί ασχολούμαστε με την Ιστορία εμείς εδώ. Ίσως αν μεγαλώναμε χωρίς λογοκρισία, ειδικά τα πιο ευαίσθητα χρόνια μας, που ήταν η εφηβεία και τα πρώτα νεανικά χρόνια· δηλαδή, αν μπορούσαμε τότε να μιλήσουμε άμεσα για τον πολιτικό χώρο, ίσως θα 'χαμε ξεπεράσει πιο εύκολα όλη αυτή την πλευρά· ίσως να ήταν πιο οργανωμένες οι ταινίες μας, δηλαδή το πολιτικό με το ανθρώπινο μαζί. Όμως, δε φταίμε εμείς αν η Δεξιά, η χούντα, μας έφτασε ξαφνικά, από τα 35 μας και μετά, να μπορούμε να μιλήσουμε μόνο με τις εικόνες για τα πολιτικά μας πράγματα. Ο Αγγελόπουλος έκανε μια στροφή με τα *Κύθηρα* και ψάχνει έναν άλλο χώρο. Κι εγώ θέλω με την επόμενη ταινία να περάσω σ' έναν άλλο χώρο· δηλαδή, το πολιτικό να το πάω πίσω.

Ποια είναι η γνώμη σου για τον κινηματογράφο που κάνουμε σήμερα στην Ελλάδα; Μπορεί ο ελληνικός κινηματογράφος να γίνει παγκόσμιος;
Είναι πολύ ωραίο που σήμερα, στα κινηματογραφικά μας πράγματα, υπάρχει μια πολυφωνία. Είναι πολύ ωραίο που ο καθένας εκφράζει μέσα απ' τις ταινίες του τον κόσμο του, τις ευαισθησίες του, τους προβληματισμούς του, τα όνειρά του. Είναι πολύ ωραίο που η ταινία μου δε μοιάζει με του Φέρρη ή της Μαρκετάκη ή του Αγγελόπουλου ή της Λιάππα. Είναι πολύ ωραίο που καμιά αισθητική, καμιά φόρμα, καμιά σχολή δεν έχει καπελώσει το χώρο. Βέβαια, πολλές φορές, τα νεότερα –κυρίως– παιδιά επηρεάζονται (ιδίως στις μικρού μήκους ταινίες) και προσπαθούν να αφηγηθούν κάποια πράγματα κάτω από μια αισθητική που δεν τους αφορά ή είναι η αισθητική κάποιου άλλου καλλιτέχνη. Αυτό, σιγά σιγά, με το χρόνο, ωριμάζει. Υπάρχει πρόοδος σ' όλους μας, σαφής, από ταινία σε ταινία. [...]

Χαρακτηρίζει τον ελληνικό κινηματογράφο σήμερα η ελληνικότητα;
Τον χαρακτηρίζει η πολυμορφία. Ελληνικότητα υπάρχει σ' όλες τις ταινίες. Και ελληνικότητα, κάτω από ένα πρίσμα, μπορεί να σημαίνει και παγκοσμιότητα. Όσο πιο ελληνική είναι μια ταινία, όσο η οπτική της είναι μέσα στο χώρο και στα καθημερινά μας πράγματα και προβλήματα, τόσο πιο πολύ ενδιαφέρει το ξένο κοινό. [...] Δεν υπάρχει ένα μοντέλο αισθητικής ή μια φόρμα αισθητική που θα είχα να προτείνω.





Πέτρινα χρόνια (από το γύρισμα): με τον Γιώργο Αρβανίτη και τη Θέμιδα Μπαζάκα.

Όσο πιο πολλή ελευθερία και πολυφωνία τόσο το καλύτερο. Όσο πιο κοντά σε μας τους Έλληνες είναι η ταινία, τόσο πιο αναγκαία είναι για το ξένο κοινό. [...]

Πιστεύεις πως άνοιξες κάποιο δρόμο στον διεθνή χώρο;
Αυτό είναι μεγάλη κουβέντα. Το να ανοίξεις δρόμο, σημαίνει επιμονή, πολύ χρήμα, συνεχή επαφή, δημόσιες σχέσεις, πολύ μεγαλύτερη οικονομική βοήθεια από την πολιτεία. Δεν παραγνωρίζουμε ότι τα χρήματα που δίνονται σήμερα, είναι πολύ περισσότερα από πριν, όμως εξακολουθούν να είναι ελάχιστα. Δεν παραγνωρίζουμε το γεγονός ότι ήρθε η κ. Μερκούρη και μας βοήθησε πραγματικά, αλλά δε θα πρέπει να μείνουμε εκεί. Δε θα πρέπει, δηλαδή, κάθε φορά, ένα ταξίδι κινηματογραφικό να αντιμετωπίζεται σαν να είναι η Έξοδος του Μεσολογγίου και να ξεκινάμε κάθε φορά με τα καριοφίλια μας και τα μπαρούτια μας. [...] Σίγουρα το ταξίδι μας [στο Φεστιβάλ Βενετίας] ήταν εποικοδομητικό. Σίγουρα συζητήθηκε ο ελληνικός κινημνατογράφος. Και τον ξαναθυμήθηκαν. Ένας από τους πρεσβευτές είναι ο Αγγελόπουλος. Τώρα είδαν και κάποια άλλη ταινία, κάποιον άλλο σκηνοθέτη, κάποιον άλλο κινηματογράφο.

Ήταν σημαντική εμπειρία για σένα η Βενετία;
Ήταν πολύ μεγάλη. Αλλά το ίδιο μεγάλη θα είναι και ο τρόπος με τον οποίο θ' αντιδράσει το ελληνικό κοινό στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Η ταινία φτιάχτηκε για την Ελλάδα και για να 'χει ένα διάλογο με τους Έλληνες. Αν μπορεί να 'χει διάλογο και με τους έξω, τόσο το καλύτερο. Πρέπει να πω, βέβαια, πως μας γέμισε συγκίνηση το κοινό της Βενετίας, τη βραδιά της προβολής.

Τα Πέτρινα χρόνια *είναι η πρώτη ταινία που γυρίζεις χωρίς λογοκρισία;*
Ναι. Κι είναι βασικό να μπορείς να δουλεύεις χωρίς αναστολές· να μην προσπαθείς (όπως στο *Χάππυ Νταίη*), η Μακρόνησος να μην είναι Μακρόνησος, αλλά ένα οποιοδήποτε στρατόπεδο, η ελληνική σημαία να μην είναι ελληνική σημαία, αλλά ένα γαλάζιο πανί με ένα μοβ Χ.

Και είναι η πιο αγαπημένη σου ταινία;
Είναι ίσως η πιο ώριμη. Κι αυτή που δούλεψα πολύ πιο ελεύθερα. Είναι βασικό να μπορείς να δουλεύεις και να εκφράζεσαι ελεύθερα...

«Να γνωρίσω τα σημερινά παιδιά»: *Η φανέλα με το 9*

Παραδόξως, το ποδόσφαιρο θεωρείται αντιεμπορικό από τους κατεστημένους παραγωγούς· ίσως γιατί, συνήθως, επιτυχία σημαίνει να κινηθεί το ζευγάρι ή η οικογένεια προς τον κινηματογράφο, ενώ, μέχρι πριν από λίγα χρόνια, το ποδόσφαιρο απασχολούσε κυρίως τους άνδρες. Βέβαια, το βιβλίο του Μένη Κουμανταρέα δεν είναι ένα ντοκουμέντο για το ποδόσφαιρο. Είναι, κατ' αρχάς, η ιστορία ενός νέου παιδιού. Υπάρχουν όλα τα στοιχεία μιας δραματικής ίντριγκας: η ζωή του, οι έρωτές του, οι θετικές ή αρνητικές του πλευρές, μέσα από το ποδόσφαιρο. Εμένα μ' άρεσε το ποδόσφαιρο. Έπαιζα παλιά. Ακόμα και τώρα, που έχω μεγαλώσει και πρέπει να γυμνάζομαι λιγάκι, το βρίσκω φυσικό να 'χω μια μπάλα στα πόδια πότε πότε, παρά να κάνω τζόγκινγκ και να με ξεφωνίσει η γειτονιά. Κατά περιόδους είχα σκεφτεί να κάνω μια ταινία (και μάλιστα, είχα μάλιστα και μερικά πράγματα στο χαρτί), μέχρι που κυκλοφόρησε *Η φανέλα με το 9*, και ξαφνικά βρέθηκα μ' ένα πολύτιμο, ολοκληρωμένο υλικό, που ήταν μια πολύ καλή βάση για να στηρίξω τις δικές μου εμπειρίες και τα δικά μου όνειρα.

Τι θέλετε να πετύχετε μ' αυτή την ταινία;
Κατ' αρχάς, να κάνω κάτι διαφορετικό από τα *Πέτρινα χρόνια*. Έπειτα, είναι και το άλλο: παντρεμένος, με δύο παιδιά μέσα στο σπίτι μου, δεν είχα μεγάλη επικοινωνία με τους νέους, δεν πήγαινα σε κλαμπ, δεν τους ήξερα. Ήταν, επομένως, και μια ευκαιρία να γνωρίσω τα σημερινά παιδιά.

Τα γνωρίσατε;
Δεν ξέρω ακόμα. [...] Βρίσκω, πάντως, ότι τα όνειρα των σημερινών νέων δεν είναι πολύ διαφορετικά από τα δικά μας, στην εποχή μας. Κι εμείς αποζητούσαμε τη διάκριση.

Βρίσκετε ότι ο τρόπος με τον οποίο την αποζητεί ο Μπιλ της Φανέλας *είναι ο αντιπροσωπευτικότερος της εποχής μας;*
Κοιτάξτε... βρισκόμουν σε κάποιο δίλημμα: να μιλήσω γι' αυτόν τον ήρωα ή για κάποιον άλλον; Ο άλλος ήταν ένας δάσκαλος, περίπου συνομήλικος του Μπιλ, ο οποίος ήρθε από τη Νίκαια κι έφτιαξε ένα περιοδικό με δημοσιογράφους τους μαθητές του, παιδιά του Δημοτικού. «Γιατί, λοιπόν (σκεφτόμουν), να μιλήσω για τον Μπιλ, αυτό το τσογλάνι που τα θέλει όλα αμέσως, κι όχι για το δάσκαλο;» Από την άλλη μεριά, ο Μπιλ είχε άλλα ερεθίσματα για μένα: είναι ένα παιδί με κρυμμένη τρυφερότητα· αντιστέκεται σε μια απομύζηση· κάπου προσπαθούν να τον «ντρεσάρουν», να τον τοποθετήσουν σ' ένα σύστημα αξιών· ανήκε σε μια κατηγορία παιδιών που δεν τα ήξερα καθόλου. Διάλεξα, λοιπόν, αυτή την πλευρά. [...]

Αδικήθηκε μια τάση

Η ταινία σας, ενώ θεωρούνταν φαβορί για τη συγκομιδή βραβείων, «έφυγε» από τη Θεσσαλονίκη με ενάμισι μόνο βραβείο. Θεωρείτε τον εαυτό σας αδικημένο και γιατί;
Δε θεωρώ ότι αδικήθηκα εγώ προσωπικά, αλλά μια ολόκληρη τάση κινηματογράφου, η οποία, όπως διαπίστωσα, δεν είχε θέση στο φετινό φεστιβάλ. Η κριτική επιτροπή προτίμησε ταινίες πιο «κλειστές», πιο προσωπικές. Εμείς δημιουργήσαμε μια ταινία για περισσότερο κόσμο. Ο ελληνικός κινηματογράφος χαρακτηρίζεται από τον πλουραλισμό στην έκφραση, που εγώ το θεωρώ αρετή. Δεν πρέπει, όμως, να μονοπωλείται η μία ή η άλλη τάση. Πάντως, ορισμένες εμπαθείς κριτικές που γράφτηκαν, τις θεωρώ ανιστόρητες και, ώς ένα βαθμό, άστοχες.



Η φανέλα με το 9 (από το γύρισμα).

Μέχρι σήμερα, όπως τουλάχιστον λέγεται, θεωρείσθε το «πολυαγαπημένο» παιδί των κριτικών. Τι άλλαξε;

Αυτό είναι κάτι που δεν το επιδίωξα ποτέ. Μέσα στους θεατές των ταινιών μου συμπεριλαμβάνω και τους κριτικούς. Πολλές φορές έχω ξαφνιαστεί με τις κρίσεις τους· όχι μόνο τις αρνητικές, αλλά και τις θετικές. Έχουν υπερβάλει θετικά για τη δουλειά μου στο παρελθόν. Υπάρχει πρόβλημα χώρου στις κριτικές, και γι' αυτό δεν υπάρχει κριτικός λόγος για να βοηθήσει τους σκηνοθέτες. Συνήθως «περνάμε» μ' ένα σχόλιο ή μια ευχή. Αυτό, όμως, δε σημαίνει ότι οι άνθρωποι αυτοί απαλλάσσονται από την ευθύνη. Θεωρώ το επίπεδο της κριτικής χαμηλότερο από το επίπεδο των κινηματογραφικών ταινιών που γίνονται στην Ελλάδα.

«Να κερδίσουμε πάλι το κοινό»:
Ήσυχες μέρες του Αυγούστου

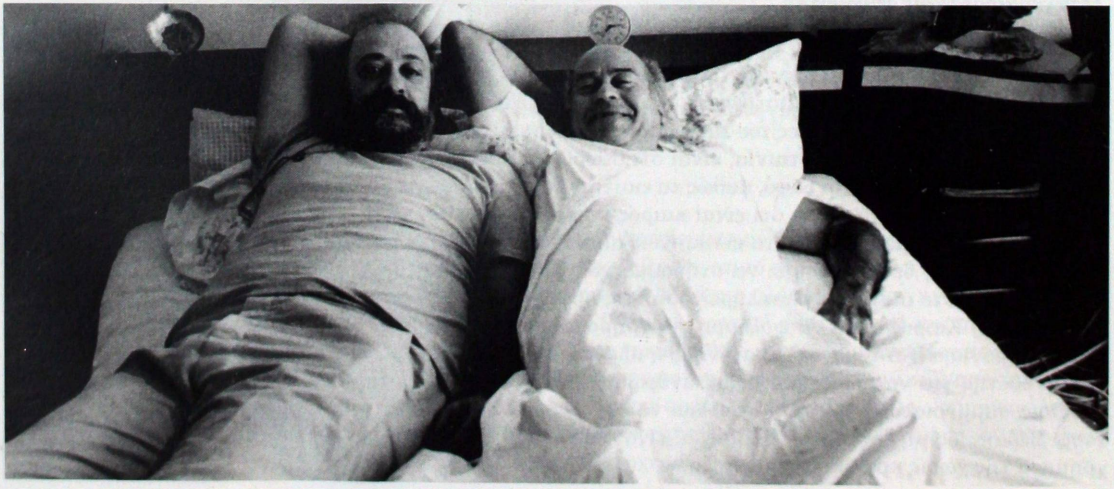
Ενημέρωσα τους οικείους μου, τη γυναίκα μου και τα παιδιά μου, ότι σκόπευα να βάλω υποθήκη το σπίτι μας, λέγοντάς τους ότι αυτό το σπίτι είχε βγει από τον κινηματογράφο κι ήταν καιρός να «επιστρέψει» σ' αυτόν. Μου έδωσαν την έγκρισή τους, κι έτσι ξεκίνησαν οι *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*. [...] Ο βαθύτερος λόγος που μ' έκανε να θέλω να γυρίσω *τώρα* μια ταινία, είναι ότι θεωρώ τη φετινή χρονιά καθοριστική για τον ελληνικό κινηματογράφο, καθώς τα εισιτήρια που έκοψαν πέρσι οι ταινίες, ήταν απελπιστικά, και πιστεύω ότι είναι καιρός να κερδίσουμε και πάλι το κοινό. Κι αυτό θα γίνει αν είμαστε απόλυτα ειλικρινείς απέναντι στον εαυτό μας, αλλά και σ' αυτό. Εμείς, εδώ, δεν μπορούμε να στήσουμε χολιγουντιανές υπερπαραγωγές, και πρέπει να είμαστε ικανοί να ολοκληρώνουμε τις προτάσεις μας μέσα από φτηνές παραγωγές. [...] Καιρός είναι να ψάξουμε για χρήματα και λίγο εκτός ΕΚΚ, γιατί, όλα αυτά τα χρόνια, είναι γεγονός ότι ατόνησε η πλευρά της γοητείας που έπρεπε να έχει ο σκηνοθέτης για να πείσει μια σειρά ανθρώπους (τεχνικούς, ηθοποιούς, παραγωγούς) να συμμεριστούν τα όνειρά του και να επενδύσουν σ' αυτά με τη συνεργασία τους. Βέβαια, ας μη ξεχνάμε ότι, σήμερα, είναι αδύνατον μια ταινία να «βγάλει» τα χρήματά της χωρίς κρατική υποστήριξη.

Η εμπειρία της επιθεώρησης:
Ακροπόλ

Υπάρχει μια ολόκληρη ιστορία γι' αυτό το σενάριο. Εγώ εργάστηκα ως σκηνοθέτης στην επιθεώρηση, μαζί με τον Ξανθούλη και τον Λαζόπουλο, τα χρόνια 1981, '82, '83. [...] Εκεί, λοιπόν, έζησα από κοντά την τρομακτική ανασφάλεια των ηθοποιών τού μουσικού θεάτρου, ιδιαίτερα εκείνων που δεν είναι επαγγελματίες του είδους. Επί τρεις συνεχείς σεζόν παρατηρούσα και κορφολογούσα στιγμές αδυναμίας, συγκρούσεις, στιγμές επιτυχίας, αποτυχίας... Με τα χρόνια, αυτό το υλικό συσσωρευόταν. Στην τελευταία ευκαιρία που είχα να κάνω επιθεώρηση, στο «Παρκ», έζησα και μια προσωπική εμπειρία, η οποία έβγαλε ένα συγκεκριμένο υλικό: την ιστορία ενός ηθοποιού μέσα από την επιθεώρηση – σύγχρονη ιστορία, με τον ήρωα στην ηλικία τη δική μου.

Να σκεφτώ ότι απευθυνθήκατε πάλι σε συγγραφέα;
Βέβαια! Στον Δημήτρη Νόλλα, που τον εκτιμώ, που είναι φίλος κι έχει χιούμορ – και, για μένα, το χιούμορ είναι τρόπος ζωής.

Όμως δεν έχετε κάνει κωμωδίες...
Δεν ξέρω αν μπορώ να φτιάξω, αλλά μ' αρέσει πολύ η κωμωδία. Λοιπόν, δουλέψαμε για ένα μεγάλο διάστημα, και προέκυψε ένα σενάριο που λεγόταν *Γέρασες, μικρέ μου*. Διαπίστωσα, όμως, ότι παρ' όλο που είχαν δουλέψει δύο άνθρωποι με χιούμορ, το σενάριο δεν είχε χιούμορ· ήταν στεγνό. Δεν κατάλαβα πώς είχε γίνει αυτό. Εκείνη η εποχή συνέπεσε με την αδυναμία του Κέντρου Κινηματογράφου να χρηματοδοτήσει ταινίες· άρα, δεν επειγόμουν να φτιάξω την ταινία, γιατί δεν μπορούσα να βρω χρήματα από αλλού. Ευτυχώς, γιατί, τότε, θα είχα πέσει στην παγίδα: θα ξεκινούσα να κάνω την ταινία μ' ένα σενάριο που δεν με ικανοποιούσε, αλλά που πίστευα ότι θα μπορούσα να το φτιάξω στη διαδρομή. Πιστεύω, όμως, ότι ο χρόνος του σεναρίου είναι προσδιορισμένος, και μέσα σ' αυτόν πρέπει να κάνεις κάτι που να σε ικανοποιεί. Όταν ξεκινήσεις την παραγωγή, σπάνια βρίσκεις το χρόνο να επιστρέψεις στο σενάριο. Την έχω «πατήσει» αρκετές φορές έτσι...



Ήσυχες μέρες του Αυγούστου (από το γύρισμα): με τον Θανάση Βέγγο.

Δηλαδή, το σενάριο του Ακροπόλ *δεν ξαναγράφτηκε;*
Το σενάριο του *Ακροπόλ* είναι το ξαναγράψιμο του *Γέρασες, μικρέ μου*. Όταν επέστρεψα σ' αυτό, μετά τις *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*, είδα καθαρά και ψυχρά ότι δεν μου έκανε. Τότε, απομάκρυνα εντελώς την ιστορία και κράτησα μόνο αισθήσεις μαγείας και συγκρούσεων.

«Όταν ξεκινάω μια νέα ταινία, είναι σαν να 'ταν η πρώτη»:
Όλα είναι δρόμος

Το *Όλα είναι δρόμος* επέμενε να γίνει. Με συνάντησαν αυτές οι ιδέες, οι εικόνες και οι αισθήσεις της ταινίας, μακριά από το σπίτι μου, όταν έμεινα μόνος στη Θεσσαλονίκη, δουλεύοντας για την Πολιτιστική Πρωτεύουσα. Το μυαλό μου καθάρισε από εικόνες της Αθήνας και της πόλης, κι όλες αυτές οι εικόνες πήραν σχήμα, με τη βοήθεια του σεναριογράφου Γιώργου Σκαμπαρδώνη, και συναντήθηκαν στο μυαλό μου για να γίνουν ταινία. Δεν ξέρω ποτέ αν διαλέγω κάτι από το θέμα ή ένα πρόσωπο, το χώμα, το φως. Μου έχει συμβεί να κάνω ταινίες για όλους αυτούς τους λόγους, αλλά και για κάποιους ξεχωριστά. Εγώ είμαι που συνδέω τις τρεις ιστορίες. Θα μπορούσαμε να βρούμε ένα σεναριακό εύρημα, αλλά ηθελημένα το απέφυγα. Δεν ήθελα τόσο ένα τεχνητό στοιχείο όσο ένα ουσιαστικό, τη δική μου ματιά στο χώρο και τους ανθρώπους. Αυτό που ήθελα εγώ να γυρίσω, ήταν μια έρευνα σε κάθε χαρακτήρα, στις συνθήκες κάτω απ' τις οποίες τον βρίσκω μέσα στην ιστορία. Και το γεγονός είναι πως και οι τρεις ήρωες φτάνουν κάποια στιγμή σ' ένα οριακό σημείο συμπεριφοράς, που ζητά αντιδράσεις έξω απ' τα κανονικά.
Δε σκεφτόμουν ηθοποιούς όταν έγραφα τις ιστορίες. Μετά, όταν «κάθισε» το σενάριο, άρχισα να σκέφτομαι τα πρόσωπα. Και οι τρεις μοιάζουν ιδανικοί, γιατί είναι πολύ καλοί ηθοποιοί και γιατί δουλεύω κι εγώ καλά με τους ηθοποιούς. Αλλά το πιο σημαντικό είναι ότι οι καλοί ηθοποιοί δεν εξαντλούνται, δεν τυποποιούνται. Κάθε φορά που θα τους συναντήσεις, τους βλέπεις διαφορετικούς και νέους. Με τον Δημήτρη Καταλειφό συνεργαστήκαμε για δεύτερη φορά. Ήρθε στη Θεσσαλονίκη και δουλέψαμε πολύ μαζί. Με τον Θανάση Βέγγο έχουμε τέτοια σχέση εκτίμησης, που δεν περίμενε το σενάριο για να παίξει. Εδώ, όμως, επιφυλάχθηκε, γιατί δεν είχε πυροβολήσει ποτέ και στις ταινίες του δεν είχε σκοτώσει ποτέ (το θεωρούσε πολύ οδυνηρό και ακραίο), αλλά ούτε κι εγώ είχα ξαναασκηνοθετήσει τέτοια σκηνή. Έκανε, λοιπόν, οικογενειακό συμβούλιο και δέχτηκε όταν του είπε ο γιος του: «Πατέρα, βάρα τον στο σταυρό. Καλά κάνεις». Με τον Γιώργο Αρμένη δεν είχα ξαναδουλέψει στο παρελθόν, και είχα και τον λιγότερο χρόνο στη διάθεσή μου για να ψάξω μαζί του το ρόλο. Αλλά είναι πολύ μεγάλη η παράδοση που έχει από το Θέατρο Τέχνης. Είναι μεγάλη εσωτερική δουλειά όλο αυτό το ταξίδι μέσα του τόσα χρόνια. Αν έχεις υπομονή και επιμονή, πολύ σύντομα φτάνεις στο χαρακτήρα που πρόκειται να ερμηνεύσεις. Δε χόρευε λαϊκά, δεν κάπνιζε, και τα 'κανε και τα δύο.



Ακροπόλ
(από το γύρισμα).

Όταν ξεκινάω μια νέα ταινία, είναι σαν να 'ταν η πρώτη. Ένας σκηνοθέτης που δεν είναι επαγγελματίας με την κλασική έννοια του όρου, αντιμετωπίζει πάντα το ίδιο πρόβλημα. Προσπαθείς κάθε φορά να επιβεβαιώσεις ότι έχεις κάτι να πεις. Το άλλο πρόβλημα είναι το άνοιγμα της ψαλίδας ανάμεσα σ' αυτό που ονειρεύεσαι, και σ' αυτό που κατασκευάζεις στο τέλος. Όλοι οι σκηνοθέτες, όταν γυρίζουν μια ταινία, νομίζουν ότι είναι η καλύτερή τους. Εκείνη τη στιγμή, όμως, δεν καταλαβαίνεις ότι μπορεί να έχεις παρεκκλίνει από τα μονοπάτια της έμπνευσής σου. Στο τέλος, πάντως, ένα αεράκι παίρνει την ταινία και τα προβλήματά της, κι αισθάνεσαι ότι κάπου πήγε αυτό το πράγμα. Είναι περίεργο, αλλά οι ταινίες ταξιδεύουν χωρίς εσένα πια. Και ξαφνικά, βλέπεις, μετά από χρόνια, αντιδράσεις του κόσμου. Βρέθηκα κάποτε σ' ένα γλέντι, στη Σάμο, και πάνω στο χορό με ρωτάει μια κυρία ποιος είμαι. Με το που μαθαίνει ότι έχω κάνει τα *Πέτρινα χρόνια*, μπαίνει μέσα στο σπίτι, επιστρέφει με σαράντα πιάτα και τα σπάει μπροστά μου. Αυτό σημαίνει ότι οι ταινίες είναι σαν κιβωτός που κουβαλάμε μέσα μας και ταξιδεύουμε. Μεγαλώνουμε με τις ταινίες.

Κινηματογράφος στην Ελλάδα

Είναι δύσκολο για ένα σκηνοθέτη στην Ελλάδα να κάνει κινηματοφράφο;
Ναι, με την έννοια ότι δεν υπάρχουν παραγωγοί, πηγές χρηματοδότησης. Υπάρχει οικονομικό πρόβλημα, δηλαδή. Αυτό, όμως, το αντιμετωπίζουν ώς ένα βαθμό οι σκηνοθέτες σε όλον τον κόσμο. Και τον Spielberg να ρωτήσετε, όταν γυρίζει μια ταινία, θα σας πει ότι του λείπουν χρήματα. Εμείς, εδώ, μπορεί να ταλαιπωρούμαστε, αλλά, από την άλλη πλευρά, είμαστε σε πλεονεκτική θέση· γιατί, μη έχοντας τον παραγωγό πάνω απ' το κεφάλι μας, κάνουμε μια ταινία όπως τη θέλουμε.

Υπάρχει, όμως (παλιότερα, πολύ περισσότερο), πρόβλημα κοινού για τις ταινίες του «Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου»...
Κάποια στιγμή, το κοινό –δικαιολογημένα– απομακρύνθηκε από την ελληνική ται-



Όλα είναι δρόμος (από το γύρισμα): με την Αγγελική Λεμονή.

ΦΩΤΟ: ΚΩΣΤΑΣ ΟΡΔΟΛΗΣ

νία. Ευθύνονται αρχικά οι ίδιοι οι σκηνοθέτες γι' αυτό, και στη συνέχεια οι κριτικοί. Οι σκηνοθέτες έκαναν ταινίες που περνούσαν από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου αβασάνιστα, χωρίς να υπάρχει καμιά άποψη για το τι κινηματογράφο χρειάζεται σήμερα η Ελλάδα. [...] Δε λέω να βάζει στεγανά το Κέντρο Κινηματογράφου, αλλά να προσανατολίζει, να δίνει κατευθύνσεις, ώστε σκηνοθέτες, σενάρια και ταινίες να βρίσκουν έναν αποδέκτη: το κοινό. Σε τελευταία ανάλυση, πώς μπορεί να υπάρχει ένας κινηματογράφος χωρίς κοινό; [...]

Στους κριτικούς τι καταλογίζετε;
Τον τρόπο με τον οποίο παρουσίαζαν τις ταινίες του «Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου»: άλλες υπερεκτιμώντας τες και πλασάροντάς τες στον υπερθετικό βαθμό, κι άλλες καταδικάζοντάς τες χωρίς λόγο. Έτσι, η κριτική εξαπάτησε, ώς έναν μεγάλο βαθμό και επί μεγάλο διάστημα, το κοινό. [...]

Θεωρείτε τον Αγγελόπουλο μεγάλο σκηνοθέτη;
Ναι· τον θεωρώ μεγάλο – για την αυταπάρνησή του, για την πίστη του σε μια αισθητική, γιατί έχει δουλέψει πάρα πολύ. Ο Αγγελόπουλος, αυτός που είναι κι αυτός που αναγνωρίζεται, δεν έχει απομακρυνθεί ούτε κεραία από αυτό που πίστευε όταν ξεκινούσε να κάνει κινηματογράφο με την *Εκπομπή*.

Υπάρχουν μεταξύ σας κοινά στοιχεία;
Το κοινό μας στοιχείο είναι η αγάπη μας για τον κινηματογράφο. Η διαφορά μας είναι ότι ο Αγγελόπουλος είναι τελειομανής σε μια αισθητική του φωτός, των τοπίων, των ρυθμών, ενώ εγώ είμαι τελειομανής σ' ένα πολύ κοντινό πλάνο ενός ηθοποιού – προσπαθώ να βγάλω απ' αυτόν κάτι πολύ σημαντικό, κάτι που δεν έχει βγάλει πριν από μένα κι ίσως να μη ξαναβγάλει ποτέ. Δε μου λέει τίποτα το τοπίο αν δεν έχω μπροστά μου ένα πρόσωπο. Ακουμπάω, δηλαδή, σ' αυτό που έλεγε ο Bergman: «Το καλύτερο τοπίο είναι το ανθρώπινο πρόσωπο».

Είστε κι εσείς μεγάλος σκηνοθέτης;
Κοιτάξτε... τις ταινίες που κάνω, δεν τις ξαναβλέπω. Δεν μπαίνω στις αίθουσες όταν προβάλλονται – είναι μια δοκιμασία, γιατί νομίζω ότι συνεχώς θα βρίσκω λάθη. Έτυχε, όμως, να δω ταινίες μου στην τηλεόραση, και τις είδα όλες μαζεμένες στο αφιέρωμα που μου έκανε το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης. Σήμερα, λοιπόν, μπορώ να πω ότι θα τις ξανάκανα όλες ακριβώς έτσι (ακόμα και τον *Βενιζέλο*, που είχε χτυπηθεί σκληρά από την κριτική), ότι η καθεμιά είναι ριζικά διαφορετική από την άλλη (ένα στοιχείο που το θεωρώ ενδιαφέρον) κι ότι έκανα δύσκολα πράγματα: σε καθεμιά απ' αυτές είχα ν' αντιμετωπίσω προβλήματα που δεν είχαν λυθεί σε άλλες ελληνικές ταινίες, και, πολλές φορές, να δώσω ένα ολοκληρωμένο αποτέλεσμα.

Επομένως...;
Αυτό μόνο. Δε λέω ότι είμαι μεγάλος σκηνοθέτης... δεν τολμώ να το πω για τον εαυτό μου αυτό το πράγμα. Απλώς τυχερός και άνθρωπος με πολύ μεγάλη αντοχή είμαι, αφού κατάφερα να κάνω αυτές τις ταινίες χωρίς να με ψάχνουν.

Δηλαδή;
Δε χτύπησε ποτέ το τηλέφωνό μου για να μου πουν: «Έλα να κάνουμε μια ταινία» – εκτός από τον *Βενιζέλο*. Όλες τις άλλες, *εγώ* ήθελα να τις κάνω. Το γεγονός, λοιπόν, ότι επέμενα να γίνουν τα *Πέτρινα χρόνια* ή *Το προξενιό της Άννας* ή το *Χάππυ Νταίη* ή οι *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*, νομίζω ότι άξιζε τον κόπο. Κι αυτό, μπορώ να το έχω ένα παράσημο, ίσα για τον εαυτό μου – τίποτ' άλλο.

Τα αποσπάσματα συνεντεύξεων που περιλαμβάνονται σ' αυτό το κείμενο, ανθολογήθηκαν από τις εφημερίδες «Αυγή», «Έθνος της Κυριακής», «Ελευθεροτυπία», «Θεσσαλονίκη», «Τα Νέα», τα περιοδικά «Αθηνόραμα», «Γυναίκα», «Πάνθεον», «Σύγχρονος Κινηματογράφος», την εφημερίδα του Φεστιβάλ Δράμας «Υπότιτλοι», το γαλλικό κινηματογραφικό περιοδικό «Écran» και το βιβλίο του Ιάσονα Τριανταφυλλίδη *Στο τέλος μιλάει το πανί*. Τις συνεντεύξεις είχαν πάρει οι: Φώτης Απέργης, Μ. Α., Δημήτρης Γκιώνης, Νίκος Ζερβονικολάκης, Κωνσταντίνος Θεμελής, Παύλος Κάγιος, Πάνος Κοκαλένιος, Γιάννης Λαμτσίδης, Marcel Martin, Ν.Φ. Μικελίδης, Όλγα Μπακομάρου, Λευτέρης Ξανθόπουλος, Ιάσονας Τριανταφυλλίδης.

ΧΡΟΝΙΚΑ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ

Συνέντευξη του Παντελή Βούλγαρη στην Cleo Cacoulidis

Οι ταινίες του Βούλγαρη διαπνέονται από δυνατά συναισθήματα και μια εγκαρδιότητα στην παρουσίαση των ηρώων του και των απατηλά απλών ιστοριών τους. Το κινηματογραφικό στιλ του Βούλγαρη, μελετημένο και υπαινικτικό, είναι ταυτόχρονα οικείο και απόμακρο. Οι οξείες παρατηρήσεις του πάνω στις μικρο-συμπεριφορές της καθημερινής ζωής –το βλέμμα ενός εραστή, μια απρόσμενη συνάντηση, μια μοναχική φιγούρα σ' έναν άδειο δρόμο– είναι έντονα ανθρωπιστικές, όμως η προτίμησή του για μεγάλα πλάνα αντί για κοντινά μάς κρατά σε απόσταση. Οι ταινίες του απηχούν θέματα μοναξιάς, μια σφοδρή επιθυμία για ελευθερίες που δεν έχουμε γευτεί, και την επίγνωση του χαμένου χρόνου.

Ο Βούλγαρης απεικονίζει επίσης με πάθος το συχνά ευμετάβλητο κοινωνικό, ιστορικό και πολιτικό τοπίο της σύγχρονης Ελλάδας, και παρουσιάζει τεκμηριωμένα, με ευαισθησία και διαύγεια, τον αγώνα απλών πολιτών που βρίσκονται αντιμέτωποι με εξαιρετικές καταστάσεις. [...]

Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του, Το προξενιό της Άννας, *βοήθησε να προβληθεί ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος, ένα κίνημα που περιλάμβανε μεταξύ άλλων τον Θόδωρο Αγγελόπουλο, τον Νίκο Παναγιωτόπουλο και τον Παύλο Τάσιο. Η ταινία του Βούλγαρη είναι το λυρικό πορτρέτο μιας νέας γυναίκας από ένα φτωχό χωριό, που δουλεύει υπηρέτρια για μια μεσοαστική αθηναϊκή οικογένεια. Όταν η κυρία της διακρίνει ότι η Άννα είναι σε ηλικία γάμου, κανονίζει μια συνάντηση μ' έναν υποψήφιο γαμπρό. Η βραδινή έξοδος με τον νεαρό ξυπνάει μέσα στην Άννα συναισθήματα που δεν είχε γνωρίσει ποτέ: την απόλαυση της συζήτησης, την αγάπη τής μουσικής... Αλλά η χαρά της, γρήγορα μετατρέπεται σε οργή, όταν καταλαβαίνει ότι βρίσκεται παγιδευμένη στις πραγματικότητες μιας ταξικής κοινωνίας. Αυτή η χαμηλών τόνων μελέτη μιας στερημένης ζωής είναι –σε τελευταία ανάλυση– μια κριτική τής παρακμής και της υποκρισίας της ελληνικής αστικής τάξης.*

Η δεύτερη ταινία του σκηνοθέτη, Χάππυ Νταίη, *είναι μια δυνατή αλληγορία της σχέσης μεταξύ καταπιεστών και καταπιεσμένων. Γυρισμένη στο ανεμοδαρμένο νησί τής Μακρονήσου, αυτό το ζοφερό δράμα υπερβαίνει τα ιστορικά γεγονότα και αποκαλύπτει τον κίνδυνο και τη βιαιότητα της αυθαίρετης και ανεξέλεγκτης εξουσίας.*

Ο Βούλγαρης επιστρέφει στο ταραγμένο πολιτικό τοπίο της Ελλάδας με τα Πέτρινα χρόνια. *Η ταινία, βασισμένη εν μέρει σε πραγματικά γεγονότα, εξιστορεί τον αγώνα ενός ζευγαριού να επιβιώσει μέσα από χρόνια πολιτικής καταδίωξης και φυλάκισης από τις διαδοχικές «δεξιές» κυβερνήσεις που είχαν την εξουσία στην Ελλάδα από το 1949 μέχρι το 1974. Αυτή η ελεγειακή ιστορία ξεχωρίζει για την τρυφερότητά της και την ευαισθησία της για μια ζωή κλεμμένη.*

Λιγότερο ανοικτά πολιτική είναι η ταινία Ήσυχες μέρες του Αυγούστου, *όπου ο Βούλγαρης εξερευνά τη μοναξιά και την απομόνωση της αστικής ζωής στην Αθήνα, τον Αύγουστο, όταν όλοι σχεδόν λείπουν σε διακοπές και μένουν μόνο μοναχικά άτομα. Ευγενική και συγκινητική, η ταινία ασχολείται πιο φανερά με τα θέματα που εμπεριέχονται σε όλες τις ταινίες του Βούλγαρη: αλλοτρίωση, έρωτας, η απώλεια του χρόνου, η προσαρμοστικότητα του ανθρώπινου πνεύματος...*

C. C.

Αυτό που είναι πιο γνωστό για το έργο σας, είναι ότι απεικονίζει την ευθραυστότητα της ανθρώπινης υπόστασης, εστιάζοντας στις μικρο-συμπεριφορές και οικείες στιγμές τής καθημερινής ζωής. Οι ταινίες σας θυμίζουν κατά κάποιον τρόπο τον ιταλικό νεορεαλιστικό κινηματογράφο. Ποιες είναι οι ιδέες που θέλετε να εκφράσετε στη δουλειά σας, και ποια κινηματογραφικά είδη ενέπνευσαν τις επιλογές σας;

Όταν ήμουν νέος και σπούδαζα κινηματογράφο, ο ελληνικός κινηματογράφος ήταν φτηνή κωμωδία ή μελόδραμα. Ελάχιστες ήταν οι ταινίες που διαφοροποιούνταν από αυτές τις δύο γενικές κατηγορίες. Όταν είδα για πρώτη φορά ιταλικές ταινίες, αυτές μου μίλησαν για την ελληνική καθημερινότητα, κι αναρωτήθηκα: «Γιατί να μη μπορούμε να κάνουμε κι εμείς τέτοιες ταινίες;» Ο ιταλικός νεορεαλιστικός κινημα-

τογράφος ήταν σχολείο για μένα. Οι Έλληνες έχουμε μια κοινή κουλτούρα με τους Ιταλούς, κι ένιωθα με τον ιταλικό κινηματογράφο μια συγγένεια που δεν την ένιωθα με τον αμερικανικό, τον γαλλικό ή τον βρετανικό κινηματογράφο, αν και μ' αρέσουν κι αυτοί. Από την άλλη, μ' αρέσει να προσέχω απλούς ανθρώπους και να παρατηρώ στιγμές της καθημερινής ζωής, είτε στο σινεμά, είτε στο τρένο ή περπατώντας στο δρόμο. Ανήκω σε μια πολυμελή οικογένεια και, στα παιδικά και τα εφηβικά μου χρόνια, όταν συγκεντρωνόμασταν όλοι μαζί, ήταν σαν μια θεατρική παράσταση. Έβλεπα την οικογένειά μου σαν θίασο, γιατί υπήρχαν οι αστείοι της παρέας, υπήρχαν οι διασκεδαστικές στιγμές και οι μελαγχολικές στιγμές κ.ο.κ. Όλες αυτές οι εμπειρίες έχουν να κάνουν με τις ταινίες μου και με το πώς τις φαντάζομαι, το τι προσπαθώ να εκφράσω.

Με τις ταινίες σας επιτυγχάνετε μια οικειότητα χωρίς να χρησιμοποιείτε πολλά γκρο πλάνα ή αφηγηματικά στερεότυπα. Αντίθετα, βασίζεστε σε μεγάλα πλάνα και αργές, μελετημένες κινήσεις της κάμερας. Ποιοι είναι οι λόγοι αυτής της αισθητικής προσέγγισης;
Κάθε ταινία παρουσιάζει τα δικά της αισθητικά προβλήματα. Το *Χάππυ Νταίη* θέτει εντελώς διαφορετικά αισθητικά προβλήματα από το *Προξενιό της Άννας*. Στο *Χάππυ Νταίη*, η επιλογή να κάνω μεγάλα πανοραμικά πλάνα έχει σχέση με το ρυθμό που ήθελα να δώσω στην ταινία. Από την άλλη, στο *Προξενιό της Άννας*, όπου όλη η ιστορία διαδραματίζεται μέσα σ' ένα κυριακάτικο απόγευμα, ένιωθα ότι το στιλ της μηχανής στο χέρι ήταν καταλληλότερο για τη δημιουργία μιας ρευστής κίνησης και θα έδινε στην ταινία οικειότητα και αμεσότητα. Το αισθητικό στοιχείο μιας ταινίας παρουσιάζεται πάντα *αφού* τελειώσω το σενάριο. Ποτέ δεν σκέφτομαι για την αισθητική μιας ταινίας πριν γράψω το σενάριο. Για μένα, κάθε ταινία είναι μια διαφορετική εμπειρία ποικίλων αισθητικών χαρακτηριστικών.

Υπάρχει και μια πολιτική διάσταση στις ταινίες σας: από τις προφανείς αναφορές στην ελληνική Ιστορία, στο Χάππυ Νταίη *και τα* Πέτρινα χρόνια, *μέχρι τις πιο πλάγιες εκφράσεις στο* Προξενιό της Άννας. *Ο τρόπος με τον οποίο φιλτράρετε συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα μέσα από ατομικές εμπειρίες, κάνει τις ταινίες σας ειδικά ελληνικές, αλλά και, ταυτόχρονα, οικουμενικές ως προς την απεικόνιση του ανθρώπινου πόνου.*
Η πολιτική παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στη ζωή των Ελλήνων – το ενδιαφέρον μας δεν περιορίζεται στην ψηφοφορία, δεν κάνουμε απλώς το εκλογικό μας καθήκον κι αυτό είναι όλο. Οι εφημερίδες στην Ελλάδα καλύπτουν την ελληνική πολιτική και τις διεθνείς πολιτικές εξελίξεις εκτεταμένα, κάτι που είναι ενδεικτικό του μεγάλου ενδιαφέροντος το οποίο έχουν οι Έλληνες για την πολιτική, ιδιαίτερα οι άνθρωποι της γενιάς μου. Γεννήθηκα μέσα στον Πόλεμο, και τα γεγονότα που συνέβησαν μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και τον Εμφύλιο, σημάδεψαν βαθιά τη γενιά μου. Μέχρι το 1974, δεν μπορούσαμε να αναφερθούμε στην πολιτική ή σε συγκεκριμένα πολιτικά συμβάντα λόγω της λογοκρισίας. Οι πιο ανοικτά πολιτικές ταινίες έγιναν μετά την πτώση της χούντας. Σε άλλες ταινίες προσπάθησα να καταγράψω τους απόηχους της πολιτικής στην καθημερινή ζωή.

Το Χάππυ Νταίη *γυρίστηκε στη Μακρόνησο. Είναι μια πολύ λεπτή ταινία, που εστιάζει στην κοινοτοπία του Κακού. Εσείς ο ίδιος είχατε φυλακιστεί στη Γυάρο κατά τη στρατιωτική δικτατορία. Είναι αυτή η ταινία μια αντανάκλαση της άμεσης εμπειρίας σας;*
Το *Χάππυ Νταίη* δεν είναι η προσωπική μου εμπειρία. Η ταινία γυρίστηκε το 1976, μετά την επάνοδο της δημοκρατίας. Τότε, ένιωθα ότι δεν ήταν απόλυτα σωστό ή έντιμο, ή δεν ήμουν εγώ αρκετά απομακρυσμένος απ' τα γεγονότα, ώστε να καταγρά-

ψω τη δική μου εμπειρία. Αυτή η ταινία είναι αποτέλεσμα πολλής έρευνας που έκανα κατά τα χρόνια της δικτατορίας, ενώ το μεγαλύτερο μέρος του υλικού της βασίστηκε στο μυθιστόρημα του Αντρέα Φραγκιά *Λοιμός*. Το μόνο πράγμα που πρόσθεσα στην ταινία από την προσωπική μου εμπειρία στη Γυάρο, είναι η απεικόνιση της απειλής του χρόνου: όλο το μαρτύριο του χρόνου που δεν περνάει, ιδιαίτερα τις μέρες που δεν έχει ήλιο και δεν μπορείς να υπολογίσεις το χρόνο με την κίνηση του ήλιου. Εκείνες οι μέρες ήταν ιδιαίτερα μελαγχολικές και βασανιστικές.

Το γυμνό τοπίο του νησιού στο Χάππυ Νταίη *γίνεται ο πρωταγωνιστής της ταινίας. Το άγονο έδαφος απηχεί τη μοναξιά των κρατουμένων, και το γεγονός ότι όλη σχεδόν η ταινία βασίζεται σε μεγάλης διάρκειας πλάνα με ευρυγώνιο φακό, επιτείνει την αίσθηση απόστασης και μοναξιάς, δημιουργώντας μια εξωπραγματική γαλήνη.*

Έχετε απόλυτο δίκιο. Όταν έκανα την έρευνά μου για τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, ανακάλυψα ότι πολλές αυτοκτονίες ή απόπειρες αυτοκτονίας στα στρατόπεδα έγιναν όταν οι δεσμοφύλακες ή οι διοικητές δεν ήταν ιδιαίτερα αυστηροί. Σ' αυτές τις περιόδους ηρεμίας στα στρατόπεδα αυτοκτονούσαν περισσότεροι. Αυτή την ατμόσφαιρα προσπάθησα να αναπαραγάγω στην ταινία: αυτή την κάπως παράξενη περίοδο ηρεμίας ή ανάπαυλας, όπου οι άνθρωποι τρελαίνονται.

Τι δυσκολίες αντιμετωπίσατε, εσείς και άλλοι κινηματογραφιστές, κατά τη δικτατορία και πώς παρακάμψατε το πρόβλημα της λογοκρισίας;

Μετά από ένα αρκετά μεγάλο διάστημα αναμονής, όπου σκεφτόμασταν αν θα έπρεπε ή όχι να κάνουμε ταινίες υπό τη δικτατορία, κάποιοι απ' αυτή την παρέα των σκηνοθετών που είχαν ήδη αρχίσει να κάνουν ταινίες πριν απ' τη δικτατορία κι είχαν παραμείνει στην Ελλάδα, άρχισαν σιγά σιγά να κάνουν ταινίες που δεν έδειχναν άμεσα πολιτικές. Η *Αναπαράσταση* του Θόδωρου Αγγελόπουλου, π.χ., ή *Το προξενιό της Άννας* και άλλες τέτοιες ταινίες περνούσαν από τη λογοκρισία γιατί ήταν γραμμένες με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην υπάρχει στο σενάριο κανένα άμεσο σημάδι ότι αφορούσαν στην πολιτική κατάσταση της Ελλάδας.

Σκεφτήκατε ποτέ να φύγετε από την Ελλάδα για ν' αποφύγετε τη λογοκρισία;

Όχι. Αυτό δεν είχε να κάνει μόνο με τη δουλειά. Ένιωθα ότι έπρεπε να μείνω στην Ελλάδα και να εκφράσω μαζί με τους συμπατριώτες μου –έστω και παθητικά– την άρνηση να αποδεχθούμε τη δικτατορία. Έφυγα μόνο για ένα σύντομο διάστημα, κατά τα γεγονότα του Πολυτεχνείου, επειδή με «κυνηγούσαν», αλλά ξαναγύρισα. Είχα μια ευκαιρία να φύγω (νομίζω ότι ήταν το 1968, όταν πήρα μια υποτροφία από το Ίδρυμα Φορντ για να σπουδάσω δύο χρόνια στο Λος Άντζελες), αλλά την αρνήθηκα, γιατί ένιωθα ότι ήταν πιο σημαντικό να παραμείνω στην Ελλάδα.

Ένα από τα σταθερά θέματα στις ταινίες σας είναι η διερεύνηση της σύγχρονης ελληνικής Ιστορίας, ιδιαίτερα των εξαιρετικά καταπιεστικών χρόνων κατά τον εμφύλιο πόλεμο και μετά από αυτόν, καθώς και των επιπτώσεων που είχαν στον απλό πολίτη.

Ναι. Τόσο εγώ όσο και άλλοι σκηνοθέτες της γενιάς μου νιώθαμε ότι κουβαλούσαμε ένα ειδικό φορτίο: να καταγράψουμε αυτό το ιστορικό υλικό σε φιλμ, κάτι που εκφραζόταν και σε άλλες μορφές τέχνης επίσης, όπως στην ποίηση και στη λογοτεχνία. Για μας, δεν επρόκειτο μόνο για στεγνά πολιτικά γεγονότα. Ήταν γεγονότα που τα βιώναμε: ο καθένας είχε φίλους ή συγγενείς που είχαν άμεση ανάμιξη, που είχαν υποστεί βασανιστήρια – είτε από την Αριστερά είτε από τη Δεξιά. Δεν μπορούσες να βρεις δουλειά χωρίς πιστοποιητικό φρονημάτων από την αστυνομία, πράγμα που σήμαινε ότι, αν και τα γεγονότα του Εμφυλίου ήταν μακρινό παρελθόν, έπαιζαν ακόμα

άμεσο ρόλο στη ζωή μας. Το όνομά μου, π.χ., είναι Βούλγαρης. Τότε, στη δεκαετία του '60, η Βουλγαρία ήταν μια χώρα με διαφορετικό πολιτικό σύστημα. Λόγω του ονόματός μου, είχα πολύ σοβαρά προβλήματα στο στρατό. Τα αστεία που μου έκαναν οι αξιωματικοί, λέγοντάς μου: «Από πού είσαι εσύ;» ή: «Τι σημαίνει το όνομά σου;», περιείχαν μια υπόγεια απειλή. Μπορώ να πω ότι φοβόμουν να πω το όνομά μου. Ήταν πολύ επικίνδυνο εκείνη την εποχή να έχεις σχέση με τον κομμουνισμό.

Η Αναπαράσταση *του Αγγελόπουλου και* Το προξενιό της Άννας *ήταν από τις πρώτες ταινίες που πιστώνονται με το άνοιγμα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου στις αρχές του '70. Αυτός ο νέος κινηματογράφος απομακρύνθηκε από τα συναισθηματικά μελοδράματα και τις απομιμήσεις του Χόλιγουντ, και στράφηκε προς μια εξερεύνηση της πραγματικότητας της ελληνικής εμπειρίας. Πώς το δέχτηκαν αυτό οι κριτικοί και το κοινό;*
Θυμάμαι ότι και οι δύο αυτές ταινίες πήγαν καλά στις αίθουσες και πήραν ευνοϊκές κριτικές. Η κατάθεση που έκανε η γενιά μου, ήρθε με το τέλος αυτού που λέμε «παλιός εμπορικός κινηματογράφος»· δηλαδή, ταινίες που μιμούνταν η μία την άλλη. Πιστεύω ότι, αν δεν είχαν μεσολαβήσει τα επτά χρόνια δικτατορίας, από τότε που άρχισαν να εμφανίζονται οι πρώτες μικρού μήκους ταινίες της γενιάς μου, το 1965, η εικόνα του ελληνικού κινηματογράφου σήμερα θα ήταν εντελώς διαφορετική.

Πώς βλέπετε την κατάσταση του ελληνικού κινηματογράφου σήμερα, και τι δυσκολίες υπάρχουν στην εξεύρεση χρηματοδότησης για κινηματογραφικά projects στην Ελλάδα; Τι γίνεται με συμπαραγωγές με άλλες ευρωπαϊκές χώρες;
Μιλάμε για μια τέχνη που είναι ακριβή και γίνεται ακόμα πιο ακριβή όσο περνάει ο καιρός. Έτσι, το πρόβλημά μας είναι το ίδιο με αυτό που αντιμετωπίζουν οι αμερικανοί ή οι ευρωπαίοι σκηνοθέτες. Όπως τα βλέπω εγώ τα πράγματα, οι έλληνες σκηνοθέτες συνεχίζουν να κάνουν ταινίες που είναι ενδιαφέρουσες, παρά το οικονομικό άχθος. Τα τελευταία χρόνια, κυρίως χάρη στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, δόθηκε μια έμφαση στην προώθηση της δουλειάς νέων σκηνοθετών, και υπάρχουν 3-4 εξαιρετικά ταλαντούχοι σκηνοθέτες που κάνουν τώρα την πρώτη ή τη δεύτερη ταινία τους.

Όταν γίνεται λόγος για τον ελληνικό κινηματογράφο, είναι αναπόφευκτη η αναφορά στον Θόδωρο Αγγελόπουλο, έναν από τους λίγους διεθνώς γνωστούς έλληνες σκηνοθέτες. Έχετε την αίσθηση ότι οι νέοι έλληνες σκηνοθέτες αδικούνται συχνά από το βάρος αυτής της σύγκρισης με τον Αγγελόπουλο;
Είναι αλήθεια ότι η γενιά των σκηνοθετών που βγήκε αμέσως μετά τον Αγγελόπουλο, προσπάθησε να μιμηθεί το στιλ του. Πιστεύω, όμως, ότι οι νεότεροι σκηνοθέτες δεν έχουν αυτό το πρόβλημα. Το *Μεταίχμιο* του Καρκανεβάτου και το *Απ' το χιόνι* του Γκορίτσα δε θυμίζουν καμιά από τις ταινίες του Αγγελόπουλου, ούτε προσπαθούν να τον μιμηθούν. Το ζήτημα είναι ότι ο Αγγελόπουλος είναι πολύ γνωστός έξω από την Ελλάδα – αυτό δημιουργεί ένα κλίμα, μέσα στο οποίο κριτικοί και κοινό περιμένουν όλοι οι σκηνοθέτες από την Ελλάδα να κάνουν ταινίες σαν εκείνον, ή περιμένουν να δουν κάτι που να μοιάζει με το στιλ του. Αυτό μπορεί να είναι θετικό, αλλά είναι και αρνητικό, γιατί η Ελλάδα είναι πραγματικά μια μικρή χώρα. Φαίνεται ότι, για τα περισσότερα διεθνή φεστιβάλ και τους περισσότερους κριτικούς, ένας σκηνοθέτης από την Ελλάδα αρκεί.

«Cinéaste», τόμ. XXII, τχ. 2, 1996.
Μετάφραση: Μπάμπης Κολώνιας.

«ΤΙΣ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΟΥ ΔΕΝ ΤΙΣ ΓΥΡΙΣΑ, ΤΙΣ ΕΖΗΣΑ»

Συνέντευξη του Παντελή Βούλγαρη
στους Μιχάλη Δημόπουλο και Μπάμπη Κολώνια

Μ.Δ. *Με αφορμή αυτό το αφιέρωμα του Φεστιβάλ, ένα αφιέρωμα που έχει αναδρομικό χαρακτήρα, θέλω να σου ζητήσω ένα είδος απολογισμού της μέχρι τώρα πορείας σου στον κινηματογράφο. Έχεις συμπληρώσει σχεδόν 40 χρόνια σ' αυτόν το χώρο, με αρκετές ταινίες, και κάποια διαλείμματα, όπου όμως και πάλι δούλευες στην τηλεόραση ή σε διαφημιστικά... Τι σου λένε τώρα όλα αυτά; Τι σημαίνουν για σένα προσωπικά;*

Π.Β. Πολλή δουλειά! Μπορώ να πω ότι την Ελλάδα την έχω γνωρίσει περισσότερο μέσα από τις ταινίες ή διαμέσου των ταινιών, είτε αυτές ήταν μεγάλου μήκους είτε ντοκιμαντέρ ή ακόμα και διαφημιστικά, παρά σαν άνθρωπος που επισκέφθηκα κάποιο μέρος σαν τουρίστας, να ξεκουραστώ, να διαβάσω, να γράψω. Πολλή δουλειά, πολλοί άνθρωποι, πολλές σχέσεις. Όταν τέλειωνα μια ταινία, ξεκινούσα πάλι μιαν άλλη περιπέτεια. Ξεχνούσα την προηγούμενη. Πάντα πιστεύω ότι η ταινία που ετοιμάζω είναι η πιο δύσκολη, ότι είναι αυτή που μου δημιουργεί τις περισσότερες ταλαιπωρίες στο να βρω λεφτά, να μαζέψω τους συνεργάτες... Έχω ξεχάσει, δηλαδή, ότι και οι προηγούμενες, ακριβώς με τον ίδιο τρόπο έγιναν.

Απ' την άλλη μεριά, θεωρώ ότι είναι μια ευτυχισμένη διαδρομή. Κι αυτή την περιπέτεια την επέλεξα, δε μου την επέβαλε κανένας· την επέλεξα τελείως ενστικτωδώς όταν ήμουν παιδί. Φαίνεται, μάλιστα, πως αυτή η ευτυχία, η ικανοποίηση, διαγραφόταν στο πρόσωπό μου όταν έμπαινα στο σπίτι μου όλα αυτά τα χρόνια, κι έτσι μπορώ να εξηγήσω γιατί και τα δύο παιδιά μου επέλεξαν τον κινηματογράφο. Φαίνεται πως, όταν έβαζα το κλειδί στην πόρτα κι έμπαινα μέσα, έβλεπαν έναν άνθρωπο που επιστρέφει από την καθημερινή του εργασία με πρόσωπο μάλλον ευχαριστημένο (βέβαια, όταν μεγάλωσαν, έζησαν τα ανεβοκατεβάσματα αυτής της καριέρας, που συνοδεύτηκε με οικονομική καταστροφή, με αποκλεισμό κάποιων ταινιών, αλλά και με μεγάλες ικανοποιήσεις).

Παρ' όλα αυτά, έχω την αίσθηση ότι λίγα είναι αυτά που έχω κάνει. Θα 'θελα να έχω κάνει περισσότερες ταινίες. Έτσι όπως είναι διαμορφωμένες οι συνθήκες της παραγωγής, ταινίες ζωντανές, σπαρταριστές, τις έχασα. Και, βάζοντας μαζί και τις περιπέτειες της ζωής αυτά τα σαράντα χρόνια, σκέφτομαι καμιά φορά ότι τις καλύτερες ταινίες δεν τις γύρισα: τις έζησα· ή, αν θες, όλες τις περιπέτειες με τη δικτατορία –τις συλλήψεις, τις φυλακές, τις εξορίες–, όλα αυτά τα έζησα σαν ταινία, κατά κάποιον τρόπο. Κι ακριβώς επειδή τα έζησα, δεν τα έκανα (ή δεν είχα τη δυνατότητα να τα κάνω) ταινία.

Πάντα ελπίζω ότι η επόμενη ταινία που ετοιμάζω, θα είναι και η καλύτερη· γιατί, πάντα, στο τελικό μοντάζ μιας ταινίας ή όταν την έβλεπα μετά από λίγο καιρό, είχα μια αίσθηση ανικανοποίητου. Πάντα κάτι έλειπε· ποτέ δεν ήμουν ευχαριστημένος.

Μ.Δ. *Είσαι χαρακτήρας που εξωραΐζει κάπως τα πράγματα σε σχέση με τη δουλειά του, ή είσαι πάρα πολύ αυστηρός; Μπορούμε να πούμε ότι, κατά κάποιο τρόπο, μετανιώνεις για τις ταινίες που δεν έκανες;*

Π.Β. Υπάρχουν ταινίες που δεν τις έκανα επειδή δεν είχα τη δυνατότητα να τις κά-

νω· αλλά και περιπέτειες ζωής που τις έζησα σαν πρωταγωνιστής και τις χάρηκα. Όμως, το στοιχείο του ανικανοποίητου έχει να κάνει μ' αυτό που λες εσύ «αυστηρότητα»· δηλαδή, αν και είμαι ικανοποιημένος που ολοκληρώνεται μια ταινία, και πάντα πιστεύω ότι αυτό που εμπεριέχει μια ταινία, θα συναντήσει το κοινό (γιατί πάντα συνδέω την ανταπόκριση του κοινού μ' αυτό που φτιάχνω), νιώθω ότι κάτι λείπει απ' την ταινία. Χαρά που τέλειωσα, χαρά που συνάντησα το κοινό, απογοήτευση όταν δεν το συναντάω, απορία γιατί πέτυχε μια ταινία και απέτυχε μια άλλη (ποτέ δεν κατάλαβα γιατί πέτυχε η μία και απέτυχε η άλλη, αφού με την ίδια λαχτάρα, με τους καλύτερους συνεργάτες, με τις καλύτερες προϋποθέσεις –με ή χωρίς εισαγωγικά– τις έκανα), αλλά πάντα κάτι λείπει. Έχω μια σφαιρική αίσθηση αυτών των πραγμάτων που έχω φτιάξει· είναι πίσω, σημαδεύουν τη ζωή μου, ίσως και τη ζωή άλλων ανθρώπων, επειδή κάνω μια τέχνη ανοικτή, συλλογική, αλλά δεν τις θυμάμαι πια.

Μ.Δ. *Έχω την αίσθηση, βλέποντας αναδρομικά τις ταινίες σου, ότι οι ταινίες εκείνες στις οποίες μπορεί και να μόχθησες περισσότερο ή/και χρειάστηκαν πολλή δουλειά προετοιμασίας, δεν είχαν το ποθητό αποτέλεσμα· τουλάχιστον, όχι όσο εκείνες οι ταινίες σου που ήταν μικρότερου βεληνεκούς και που τις γύρισες εν θερμώ και κάπως με το χαρακτήρα του επείγοντος. Κάνω λάθος;*

Π.Β. Νομίζω ότι υπάρχουν ταινίες που δεν είχα καν την πρόθεση να τις γυρίσω – λίγες, αλλά υπάρχουν. Ο *Ελευθέριος Βενιζέλος* είναι μια τέτοια ταινία. Ήταν περισσότερο μια διάθεση συνεργασίας με τον Χορν, που ήταν να παίξει αρχικά το ρόλο τού

Όλα είναι δρόμος (από το γύρισμα): με τον Θανάση Βέγγο.



ΦΩΤΟ: ΚΩΣΤΑΣ ΟΡΔΟΛΗΣ

Βενιζέλου. Δεν είχα καμία πρόθεση να ασχοληθώ με το πρόσωπο του Βενιζέλου ή με την ιστορική περίοδο που σημάδεψε η παρουσία του. Κι ο κόπος ήταν, όλο αυτό το υλικό να το κάνω προσωπικό. Από την άλλη, με ρωτάς για τις ταινίες που έγιναν σύντομα. Υπάρχουν ταινίες που τις σκέφτηκα κάποια στιγμή στο γραφείο, και μέσα σε έξι μήνες ήταν κιόλας τελειωμένες. Ήταν, ταυτόχρονα, η ανάγκη, το όνειρο και, μαζί, η θέρμη της στιγμής, της περιόδου εκείνης. Οι *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου* είναι μια ταινία που προέκυψε από την αδυναμία να προχωρήσω το σχέδιο του *Ακροπόλ* εκείνη την εποχή. Το σενάριο δε με ικανοποιούσε σ' εκείνη τη φάση, το Κέντρο δεν είχε χρήματα να μου δώσει, αλλά η ανάγκη να κάνω ταινία ήταν τεράστια, κι έτσι σκέφτηκα τις *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*, σε τρεις μέρες μέσα. Σε τρεις μέρες έγραψα το σενάριο – μία ιστορία την ημέρα. Μπορεί, τελικά, να είναι κι έτσι όπως το λες. Δεν είμαι σίγουρος, αλλά έχει συμβεί.

Μπ.Κ. *Πόσο ολοκληρωμένα προετοιμάζεις τα γυρίσματα των ταινιών σου; Προγραμματίζεις τα πάντα με ακρίβεια ή αφήνεις στον εαυτό σου περιθώρια να ξεφύγεις κάπως από τα πλαίσια που είχες θέσει γράφοντας το σενάριο και κάνοντας το αρχικό ντεκουπάζ;*
Π.Β. Τα πάντα είναι σε συνδυασμό με το τι οικονομικές συνθήκες ισχύουν για κάθε ταινία. Υπήρξαν στιγμές που είχα άνεση οικονομική· άρα, ήμουν ανοιχτός και σε μια διαδικασία άνετης κινηματογράφησης, με πολύ φιλμ, με πολλές εβδομάδες γυρίσματος, που σημαίνει ότι είχα περιθώρια και ν' αλλάξω πράγματα και να σκιτσάρω διαφορετικά και με πολλές εκδοχές μια σκηνή, κι άλλες ταινίες έγιναν σε πολύ «σφιχτές» συνθήκες, όπου ό,τι είχα στο μυαλό μου έπρεπε να προσδιοριστεί με αυστηρότητα και πολύ συγκεκριμένα, ακριβώς γιατί δεν είχα τη δυνατότητα και τα περιθώρια να ξεφύγω από ένα πλαίσιο οικονομικό που, στο τέλος, το έβλεπα πολύ φανερά να με γεμίζει χρέη.



Ήσυχες μέρες του Αυγούστου: Αλέκα Παΐζη.

Όταν γράφω τα δικά μου σενάρια, ταυτόχρονα τα βλέπω και πώς γυρίζονται. Δεν έχω στο νου μου απλώς τις σχέσεις των προσώπων, τις συγκρούσεις, τους διαλόγους, αλλά και, ταυτόχρονα, το φως, την αίσθηση του χώρου όπου θα διαδραματιστούν οι σκηνές, τις κινήσεις των προσώπων... Γράφοντας, λοιπόν, κάθε σκηνή, περίπου τη βλέπω σαν ένα κομμάτι της ταινίας τελειωμένο λίγο-πολύ. Βεβαίως αλλάζουν κάποια πράγματα – κι αλλάζουν, κυρίως όταν έρχεται το στάδιο της συνεργασίας με τον ηθοποιό. Δηλαδή, όταν μπαίνω σ' ένα χώρο για να γυρίσω και δεν τον έχω επισκεφθεί προηγουμένως, αισθάνομαι ανασφαλής. Ψάχνω να βρω πώς πρέπει να ζει ο ηθοποιός εκεί μέσα, πού να κάθεται... Όπως συμβαίνει μ' εμένα που, όταν μετακομίζω σ' έναν άλλο χώρο, πρέπει να περάσουν έξι μήνες μέχρι να βρω το σημείο όπου θα βάλω την καρέκλα για να κάθομαι να διαβάζω, το ίδιο αισθάνομαι ότι πρέπει να ισχύει και για τους χαρακτήρες και τους ηθοποιούς. Φροντίζω, λοιπόν, ώστε το στάδιο προετοιμα-

σίας να είναι αρκετά μεγάλο, να έχω βρει πολύ καιρό πριν τους χώρους όπου θα γυριστεί η ταινία, να έχω τη δυνατότητα να τους επισκεφθώ, να εξοικειωθώ μαζί τους και να δουλέψω με τους ηθοποιούς. Κι έτσι, πολλές φορές, πράγματα που ήδη τα είχα φανταστεί εγώ στο σενάριο, μπορεί να αλλάξουν – και μπορεί να αλλάξουν από τις παρατηρήσεις των ηθοποιών με τους οποίους συνεργάζομαι.

Μ.Δ. *Ένα στοιχείο συμμετοχής δηλαδή...*
Π.Β. Βέβαια! Κι αυτό, το ζητάω. Στις *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*, ενώ είχα προηγηθεί εγώ στο σπίτι του χαρακτήρα τον οποίο υποδυόταν η Αλέκα Παΐζη, είχα μείνει το προηγούμενο βράδυ, είχε ξημερώσει, είχα πιει καφέ, είχα σκεφτεί όλη τη σκηνή, κι όταν ήρθε η Αλέκα, πιάσαμε να σχεδιάζουμε μαζί τη σκηνή, η ίδια πρόσφερε λύσεις και ιδέες που ήταν πάρα πολύ ενδιαφέρουσες, κι έτσι έγινε μια μίξη των δύο εμπειριών.

Μπ.Κ. *Θέλω να σταθούμε λίγο περισσότερο στον τρόπο με τον οποίο δουλεύεις με τους ηθοποιούς. Το παράδειγμα που μόλις ανέφερες, με την Παΐζη, μου δίνει να καταλάβω ότι αφήνεις στους ηθοποιούς σου περιθώρια να βάλουν στο χαρακτήρα που υποδύονται στοιχεία της δικής τους προσωπικότητας. Είναι αυτό κάτι που ισχύει γενικά; Θέλω ακόμα να σε ρωτήσω αν, γράφοντας τα σενάριά σου, έχεις ήδη στο μυαλό σου συγκεκριμένους ηθοποιούς για κάποιους ρόλους.*
Π.Β. Ο τρόπος δουλειάς εξαρτάται από το υλικό με το οποίο δουλεύεις· δηλαδή, με ποιους ηθοποιούς συνεργάζεσαι κάθε φορά. Υπάρχουν πράγματι ταινίες που τις έγραφα και, ταυτόχρονα, σκεφτόμουν το ποιοι έπρεπε να παίξουν· έγραφα για τους ηθοποιούς που ήθελα. Πολλές φορές γύρισα ταινίες για να ικανοποιήσω την ανάγκη μου να συνεργαστώ με κάποιον ηθοποιό με τον οποίο δεν είχα δουλέψει καθόλου ή λίγο. Μια τέτοια περίπτωση είναι ο Βέγγος. Ενώ έχουμε κάνει δύο ταινίες, αισθάνομαι ότι έχω δουλέψει λίγο μαζί του. Θα 'θελα να κάνω μια ταινία που να είναι σχεδιασμένη πάνω στην περίπτωση του Βέγγου. Κι έτσι, πάντα μένει μια εκκρεμότητα... στο επόμενο σενάριο... στην επόμενη ταινία...
Ωστόσο, υπάρχουν και ιστορίες για τις οποίες δεν έχω δεδομένα τα πρόσωπα· πρέπει να ψάξω να τα βρω. Κατά κανόνα, προβλήματα συνεργασίας ανακύπτουν όταν οι ηθοποιοί είναι καινούργιοι, όταν τους πρωτοσυναντώ, όταν τους πρωτοβλέπω. Εκεί, μπορεί πράγματι να πρέπει να τους κατευθύνω βήμα βήμα, χειρονομία χειρονομία, κίνηση κίνηση. Όταν, όμως, περάσουμε στην πρώτη κατηγορία ηθοποιών, αυτούς που τους ξέρω ή που έχω δει τι μπορούν να κάνουν, είμαι πολύ ανοικτός στις ιδέες τους και τις παρατηρήσεις τους. Έτσι, πολλές φορές, όταν έχω έμπειρους ηθοποιούς, φεύγω από το γύρισμα και λέω: «Ε, και τι έκανα; Μόνοι τους παίξανε...» Απλώς, οι παρατηρήσεις μου ήταν πάνω στο ρυθμό της σκηνής, πάνω στις αντιδράσεις... Το πρόβλημα με τους νέους ηθοποιούς είναι ότι στις θεατρικές σχολές δεν διδάσκεται η κινηματογραφική προσέγγιση ενός χαρακτήρα. Αυτό έχει ως συνέπεια, οι νέοι ηθοποιοί να μην ξέρουν πολλές φορές πώς να σταθούν, δεν ξέρουν πώς λειτουργεί η κάμερα, δεν ξέρουν τη διαδικασία του κτισίματος ενός πλάνου...
Πάντα, όμως, *και* στις δύο περιπτώσεις, τόσο των έμπειρων όσο και των άπειρων ηθοποιών, θέλω χρόνο, πριν αρχίσω το γύρισμα μιας ταινίας, για να δουλέψω με τους ηθοποιούς. Είναι βασική προϋπόθεση να έχω τουλάχιστον δύο μήνες στη διάθεσή μου. Εξ άλλου, υπάρχουν και ταινίες για τις οποίες δεν μπορώ να βρω ηθοποιούς που να έχουν περάσει τις εμπειρίες των ηρώων. Στα *Πέτρινα χρόνια*, για παράδειγμα, δεν μπορούσα να απαιτήσω από μια ηθοποιό να έχει τις εμπειρίες που είχε η ηρωίδα, να έχει πάει εξορία... Χρειάστηκε, λοιπόν, ένα χρονικό διάστημα με την Μπαζάκα, για να

κουβεντιάσουμε όχι μόνο το ρόλο που είχε κληθεί να υποδυθεί, αλλά και μια ολόκληρη εποχή – την εποχή πάνω στην οποία έχει στηριχτεί η ιστορία και την οποία η ιστορία προσπαθεί να φωτίσει.

Μ.Δ. *Χαρακτηρίζεσαι (τουλάχιστον από πολλούς ανθρώπους της δικής μου γενιάς) ως ο σκηνοθέτης που έχει γυρίσει την πιο θρυλική μικρού μήκους ταινία. Αναφέρομαι, βέβαια, στον* Τζίμη τον Τίγρη, *μια ταινία που έχει σημαδέψει τον ελληνικό κινηματογράφο, αλλά, ασφαλώς, και τη δική σου καριέρα. Μπορούμε μήπως να πούμε ότι είσαι σκηνοθέτης των short stories, της νουβέλας; Το ρωτάω αυτό, γιατί, πέρα από το γεγονός ότι στηρίζεις πολύ συχνά τη θεματογραφία σου σε στιγμιότυπα ζωής, κάτι που είναι κι ένα από τα συστατικά της προσωπικής σου ματιάς πάνω στον κινηματογράφο, πολλές απ' τις ταινίες σου είναι σπονδυλωτές (και, όση σημασία κι αν έχει αυτό για σένα) είναι κι αυτές που εμένα με συγκινούν περισσότερο.*

Π.Β. Εγώ δεν θέλω πολύ για να φτιάξω μια ιστορία. Πιστεύω ότι ο κινηματογράφος, από ένα απλό ερέθισμα, από μια πτυχή δυσδιάκριτη ίσως, μπορεί να φωτίσει μια ολόκληρη ζωή. *Το προξενιό της Άννας* είναι μια Κυριακή. Μ' αρέσει ο χρόνος ο προσδιορισμένος, ο χρόνος ο λίγος, όπου παίρνονται αποφάσεις ζωής μέσα σε ελάχιστο χρονικό διάστημα. Όταν ακούω ιστορίες ή όταν ζω ο ίδιος μια εμπειρία προσωπική, μια συνάντηση μ' ένα πρόσωπο, μπορεί απ' αυτή τη συνάντηση ν' αποκομίσω ένα υλικό που θα μπορούσε ν' αναπτυχθεί σε μία ταινία μεγάλου μήκους. Καθεμιά από τις μικρές ιστορίες που απαρτίζουν τις *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου* ή το *Όλα είναι δρόμος*, θα μπορούσαν να είναι από μία ταινία μεγάλου μήκους. Απλώς, και οι τρεις ιστορίες μαζί, οι τρεις πλευρές, φωτίζουν ένα χώρο: στο *Όλα είναι δρόμος*, τη Μακεδονία και τη Θράκη· στις *Ήσυχες μέρες*, έναν Αύγουστο καλοκαιριάτικο και ζεστό σε μια πόλη σαν την Αθήνα. Όμως, το επαναλαμβάνω, θα μπορούσε, καθεμία απ' αυτές τις ιστορίες να μου αρκεί για να κάνω μια ταινία όπως το *Προξενιό της Άννας*. Αυτό το έχω σχεδόν σε καθημερινή αγωγή πια· δηλαδή, επιδιώκω να μην περάσει μία μέρα χωρίς να έχω επισημάνει μια πολύ μικρή στιγμή ζωής, σ' ένα πρόσωπο που συναντάω, σ' ένα διαφημιστικό που γυρίζω, σε μια οντισιόν...

Είμαι ένας σκηνοθέτης που λατρεύω τη διαδικασία της οντισιόν. Ξαφνιάζομαι όταν έρχονται στο γραφείο ηθοποιοί, νέοι ή και πιο έμπειροι, και μου μεταφέρουν ένα διαφορετικό κλίμα που αντιμετωπίζουν σε άλλα γραφεία σκηνοθετών, νιώθω δε μεγάλη έκπληξη όταν μαθαίνω ότι αυτό γίνεται και από νέους σκηνοθέτες. Τι εννοώ όταν λέω «αυτό»; Εννοώ ότι αφήνουν ένα βιογραφικό σημείωμα και μια φωτογραφία... Δεν μπορώ να καταλάβω πώς μπορεί ν' αποφασίσει ένας σκηνοθέτης από μια φωτογραφία... Εγώ, λοιπόν, όταν αρχίζω μια ταινία, βάζω πάντα μια αγγελία στις εφημερίδες. Και δέχομαι κόσμο. Αφιερώνω στον καθέναν γύρω στη μισή ώρα – μπορεί να χάνω κάποιο χρόνο, αλλά κερδίζω εμπειρίες ζωής απ' τους ανθρώπους με τους οποίους συνομιλώ, απ' τους ανθρώπους που δε μου αρκούν τα βιογραφικά τους, απ' τους ανθρώπους που, καμιά φορά, η κουβέντα μου μαζί τους μου δίνει πλούσιο υλικό και γι' άλλες, πολλές ταινίες...

Μ.Δ. *Ένα αποθεματικό, ας πούμε...*

Π.Β. Ακριβώς! Θυμάμαι μια κουβέντα της Χριστίνας Τσίγκου, αυτής της μοναδικής ηθοποιού και ανθρώπου: «Δεν υπάρχει χαμένος καιρός για την τέχνη». Όλα μπορεί να εισπράττονται από τον καλλιτέχνη και να ανακυκλώνονται. Κάποια στιγμή, μ' έναν μαγικό τρόπο, θα γυρίσει ένα κλικ που θα σε οδηγήσει στη δημιουργία, κι όλα αυτά ανασύρονται από μέσα σου κι είναι μπροστά σου για να τα επεξεργαστείς.

Έχω μεγάλη χαρά όταν, πολλές φορές, σε παρέες, πίνοντας κρασί, αφηγούμαι στιγ-

μές ζωής που είναι σαν ταινίες. Και λέω μέσα μου: δεν πειράζει που δεν τις γύρισα. Πολλές φορές, μάλιστα, μπορεί να περάσει ένα βράδυ πιο μαγικό και πιο ενδιαφέρον με ιστορίες που έχω ζήσει και που δεν τις γύρισα, παρά να διηγηθώ το σενάριο της επόμενης ταινίας μου. Έτσι είναι κι η ζωή. Δεν ξεχωρίζω την επαγγελματική ή τη δημιουργική πλευρά της ζωής μου – είναι και τα δύο μαζί.

Μ.Δ. *Έτσι όπως τα περιγράφεις (κι αυτό φάνηκε και από την πρώτη απάντηση που μου έδωσες), είναι θαρρείς και η ζωή κι ο κινηματογράφος συγχέονται μέσα σου, και σχεδόν δεν ξέρεις ποιο απ' τα δύο έχει το «πάνω χέρι». Είναι οι ιστορίες της ζωής που γίνονται ταινίες; Είναι ο κινηματογράφος κάτι που εσύ το βιώνεις καθημερινά; Αυτό, βέβαια, είναι κάτι που φαίνεται στις ταινίες σου.*
Π.Β. Εγώ χαίρομαι πολλές φορές και από τις απορρίψεις, οι οποίες μπορεί να είναι από επαγγελματικές μέχρι και προσωπικές. Τη στιγμή της απόρριψης, τη στιγμή τού προβλήματος και της εμπειρίας της απόρριψης, εγώ αισθάνομαι τον εαυτό μου προνομιούχο πρωταγωνιστή της απόρριψης, γιατί κατάφερα να τη ζήσω αυτή τη στιγμή – και τη χαίρομαι.

Μ.Δ. *Ακόμα και σ' ένα ερωτικό επίπεδο; Ή είναι πιο δύσκολο αυτό να το βιώσεις με ευχαρίστηση;*
Π.Β. Ακόμα και σ' αυτό· γιατί θα μπορούσε να μην υπάρχει ούτε καν αυτή η απόρριψη· να μην έχεις δηλαδή ούτε τη *δυνατότητα* της απόρριψης.

Μπ.Κ. *Με δεδομένη αυτή τη στενή σχέση, όπως μας την περιγράφεις, ανάμεσα στην πραγματική ζωή, τα προσωπικά βιώματα, και τον κινηματογράφο, είναι φυσικό να γράφεις μόνος σου τα σενάρια των ταινιών σου. Πολλές φορές, όμως, έχεις συνεργαστεί με συγγραφείς. Τι σε ωθεί σ' αυτό και πώς γίνεται αυτή η συνεργασία; Πόσο ανοικτός είσαι σε στοιχεία που μπορεί να προσθέσουν εκείνοι σε μια αρχική σου ιδέα;*
Π.Β. Τις περισσότερες φορές, προτιμώ να γράφω *εγώ* τις ιστορίες. Οι πολύ προσωπικές μου ταινίες είναι αυτές που η βαθιά ανάγκη να τις γυρίσω με έσπρωξε να μη χάσω χρόνο ώσπου να βάλω κάποιο συνεργάτη μέσα σε μιαν ατμόσφαιρα που, στην αρχή, είναι πάρα πολύ ομιχλώδης και γενική. Άλλες φορές, η συνεργασία προκύπτει εκ των πραγμάτων, όπως, για παράδειγμα, στην πρώτη μου ταινία μεγάλου μήκους, *Το προξενιό της Άννας*, που είχε γραφτεί σαν νουβέλα. Πέρασε πολύς καιρός μέχρι ν' ακούσω μια πολύ σωστή κουβέντα από τον Κώστα Γαβρά· ότι δηλαδή η καλύτερη διαδρομή



Το προξενιό της Άννας (από το γύρισμα): με την Άννα Βαγενά και τον Σταύρο Καλάρογλου.

της συγγραφής ενός σεναρίου είναι πρώτα να γραφτεί η ιδέα σαν ένα διήγημα ή μια νουβέλα, και μετά να γίνει η σεναριοποίηση – κι αυτό, γιατί μπορεί στη λογοτεχνική καταγραφή της ιστορίας να περάσουν λεπτομέρειες και αισθήσεις ζωής, τις οποίες, στην ξερή σεναριακή διατύπωση μιας σκηνής, δεν έχεις το χώρο να τις εντάξεις. Μπορεί να τις έχεις στο μυαλό σου ως σκηνοθέτης, αλλά δεν αναφέρονται στο κείμενο ενός σεναρίου που απλώς περιγράφει το χώρο και παραθέτει τους διαλόγους. Στο σενάριο που έγραψε η Ιωάννα για τις *Νύφες*, υπήρχαν αναφορές σε πολύ μικρές λεπτομέρειες συμπεριφοράς. Η παρατήρηση που ήρθε απ' το γραφείο του Scorsese, ήταν: «Αυτές δεν μας αφορούν· εμείς θέλουμε τον προσδιορισμό του χώρου και τους διαλόγους». Αισθάνομαι, λοιπόν, ότι αυτό που μου έλεγε ο Γαβράς το προηγούμενο καλοκαίρι, έχει πολύ μεγάλη σημασία· το να καταφέρεις, δηλαδή, μέσα σε τρεις σελίδες να εντάξεις όλες αυτές τις αισθήσεις ζωής που αναφέρονται στην ιστορία την οποία έχεις σκεφτεί. *Το προξενιό της Άννας*, λοιπόν, είχε γραφτεί έτσι, κι όταν ο Κατσουρίδης θέλησε αυτή η νουβέλα να γίνει σενάριο, είχα την ευτυχία να δουλέψω με τον Μένη Κουμανταρέα, ο οποίος, πρώτον, είναι ένας άνθρωπος που βλέπει πολύ κινηματογράφο· δεύτερον, με τον Μένη, παρ' όλο ότι έχουμε μια διαφορά ηλικίας, μας συγκινούν πολλά κοινά στοιχεία (πολλές φορές αισθάνομαι ότι έχει προλάβει να γράψει ένα μυθιστόρημα που το είχα στο μυαλό μου για ταινία, ή ότι έχω προηγηθεί εγώ)· τρίτον, ο Μένης είναι ένας ακομπλεξάριστος συνεργάτης, που δεν πεισματώνει για κάτι το οποίο θεωρεί απολύτως αναγκαίο. Την ίδια πολύ θερμή και φιλική συνεργασία είχα και με τον Γιώργο Σκαμπαρδώνη ο οποίος, ακριβώς επειδή είναι ένας κατ' εξοχήν διηγηματογράφος, ήταν ιδεώδης να συλλάβει αυτές τις τρεις ιστορίες του *Όλα είναι δρόμος* (άλλωστε, από τις τρεις, η πρώτη ήταν δική μου, κι οι άλλες δύο του Σκαμπαρδώνη). Επομένως, είναι ανοικτή η συνεργασία με το σεναριογράφο, απ' τη στιγμή που θα αισθανθώ την ανάγκη για μια τέτοια συνεργασία... Εξαρτάται, βέβαια, και από ποια περίπτωση θα σου τύχει· αν, δηλαδή, έχεις την ευτυχία να «πέσεις» σ' έναν άνθρωπο ανοικτό, φιλικό, συνεργάσιμο ή, αντίθετα, σε κάποιον που επιμένει σε πράγματα τα οποία θεωρεί πολύτιμα και αναγκαία, ενώ εσύ νομίζεις ότι δε χρειάζονται.

Μπ.Κ. *Οι ταινίες σου, από την αρχή ακόμα της καριέρας σου, είχαν όλες σχεδόν μια πολύ ευρεία διάδοση, όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και στο εξωτερικό, με συμμετοχές σε μεγάλα φεστιβάλ, αφιερώματα, πωλήσεις. Πώς είδες εσύ αυτή την επικοινωνία με το κοινό;*
Π.Β. Κατ' αρχάς, κάθε φορά που κάνω μια ταινία, πιστεύω ότι αυτή η ταινία είναι η καλύτερή μου κι ότι αυτή συγκεντρώνει τις προϋποθέσεις μιας βαθιάς επικοινωνίας με το κοινό, είτε αυτό είναι ελληνικό είτε ξένο... Σ' όλη αυτή τη διαδρομή, ξαφνιάστηκα πάρα πολλές φορές. Θέλω να πω... έπεσα έξω σε ταινίες που τις πίστευα πάρα πολύ, και ξαφνιάστηκα με την απόρριψη. Με άλλες, πάλι, συνέβη το αντίθετο. *Το προξενιό της Άννας* ήταν μια τέτοια περίπτωση. Όταν βγήκε η ταινία, τελείως τυχαία, και πήγε στο Βερολίνο, εγώ ήμουνα στη Γυάρο, κι εκεί έμαθα ότι η ταινία είχε βραβευτεί – κι όχι μόνο ότι είχε βραβευτεί, αλλά κι ότι είχε πουληθεί, είχε παιχτεί πολύ. Στη Νέα Υόρκη, όπου παίχτηκαν οι ταινίες μου πριν από λίγα χρόνια, υπήρχε κοινό που είχε δει το *Προξενιό της Άννας* 18 χρόνια νωρίτερα και ήρθε να το ξαναδεί – και δε μιλάω για Έλληνες, αλλά για Αμερικανούς. Η απορία μου, λοιπόν, είναι: γιατί αυτή η ταινία συγκινεί και επικοινωνεί, και μια άλλη όχι; Το *Ακροπόλ* είναι η αντίθετη περίπτωση. Και δεν ήμουν εγώ μόνο που πίστευα ότι το *Ακροπόλ* θα ήταν μια μεγάλη επιτυχία. Υπήρξαν συνεργάτες όπως ο Ντίνος Κατσουρίδης, που είναι ένας άνθρωπος ορθολογιστής, προσγειωμένος, ο οποίος, μία εβδομάδα πριν από την έξοδο

της ταινίας στους κινηματογράφους, επειδή του είχα ένα χρέος, δε δέχτηκε τα χρήματα, αλλά ζήτησε ποσοστά, πιστεύοντας ότι η ταινία θα «έπιανε». Αυτή ήταν και η γνώμη του γραφείου εκμετάλλευσης. Όταν, λοιπόν, είδαμε ότι η ταινία δεν είχε προχωρήσει, ότι ήταν μια εμπορική αποτυχία, όταν ανέβηκα στη Θεσσαλονίκη για να δουλέψω στην Πολιτιστική Πρωτεύουσα, σημαδεμένος από την αποτυχία της ταινίας (και τα τεράστια χρέη της...), πήρα και είδα τις ταινίες άλλων σκηνοθετών, που είχαν την ίδια αναφορά σε θεατρικά δρώμενα, με ιστορίες στα καμαρίνια κ.λπ. Με την εξαίρεση του *Αμπιγιέρ*, οι περισσότεροι σκηνοθέτες (με τελευταίο παράδειγμα τον Mike Leigh) κάπου είχαν χάσει το παιχνίδι, γιατί, φαίνεται, όταν μπεις σ' έναν τέτοιο χώρο, θεατρικό, αισθάνεσαι ότι και το κοινό έχει τις ίδιες προσλαμβάνουσες, μαγεύεσαι απ' το χώρο του θεάτρου καί χάνεις τις ισορροπίες. Απ' όσες ταινίες έχουν γίνει πάνω στο θέατρο, μόνο ο Woody Allen στο *Σφαίρες πάνω από το Μπρόντγουεϊ* μπόρεσε να κρατήσει τις ισορροπίες ανάμεσα στην ιστορία και το θέαμα· και εκεί, βέβαια, ο πρωταγωνιστής ήταν ο κύριος άξονας της ταινίας. Νομίζω, δηλαδή, ότι στο *Ακροπόλ* δεν είχε κρατηθεί η σωστή ισορροπία... Έλα, όμως, που εγώ έκανα την ταινία γιατί μ' άρεσε το θέατρο, μ' άρεσαν τα σκηνικά, οι μπαλαρίνες, οι ορχήστρες, οι θεατρίνοι, τα επιθεωρησιακά νούμερα εκείνης της εποχής! Θα αναφέρω κι άλλη μια ταινία, το *Κάνσας Σίτι*, όπου ο Altman καταθέτει τη λατρεία του για την τζαζ εκείνης της εποχής. Έβλεπα, λοιπόν, ότι υπήρχαν σεκάνς ολόκληρες όπου ο Altman είχε παρατήσει την ιστορία, δεν τον ενδιέφερε· τον ενδιέφερε μόνο πώς έπαιζαν τζαζ μέσα στα μπαρ εκείνης της εποχής. Όμως, δε μετανιώνω για το *Ακροπόλ*, γιατί έφτιαξα εικόνες που είναι πάρα πολύ καλές (ιδίως οι θεατρικές) κι έγιναν με πάρα πολύ κόπο. Όμως το πάθος το πληρώνεις... κάποια στιγμή, το πληρώνεις...

Μ.Δ. *Έχεις μια μεγάλη διαδρομή μέσα στον ελληνικό κινηματογράφο. Ξεκίνησες στα πλαίσια του παραδοσιακού συστήματος παραγωγής και, στη συνέχεια, έγινες ένας από τους στυλοβάτες του λεγόμενου Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Τι σου μένει απ' όλη αυτή την εμπειρία; Και πώς βλέπεις το μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου;*

Π.Β. Αυτό που νομίζω, είναι ότι χάσαμε ευκαιρίες – και έχασα ευκαιρίες. Ανέφερες προηγουμένως τον *Τζίμη τον Τίγρη*. Ο *Τζίμης ο Τίγρης* βραβεύτηκε στο Φεστιβάλ της Τουρ (εκείνη την εποχή ήταν σαν το Φεστιβάλ των Καννών) ανάμεσα σε 75 ταινίες, μεγάλες παραγωγές, κυρίως των σοσιαλιστικών χωρών. Και φαντάζομαι ότι αυτό που συγκίνησε την επιτροπή, ήταν η φλέβα που είχα ακουμπήσει, οι λαϊκοί άνθρωποι σ' ένα μικρό κομμάτι μιας πόλης, και η δομή της ταινίας, που ήταν ακριβώς όπως πρέπει να είναι η δομή μιας ταινίας μικρού μήκους· γιατί η ταινία μικρού μήκους δε χαρακτηρίζεται απ' το χρόνο, τη διάρκεια, αλλά απ' τη δομή της ιστορίας και της ταινίας. Έχω δει πολλές ταινίες μικρού μήκους απ' το Φεστιβάλ της Δράμας, που διαρκούν 25-30 λεπτά. Αισθάνομαι μερικές φορές ότι είναι τα πρώτα επεισόδια μιας τηλεοπτικής σειράς ή τα πρώτα είκοσι λεπτά μιας ταινίας μεγάλου μήκους. Αυτή η φλέβα, λοιπόν, που είχε να κάνει με τους καθημερινούς ανθρώπους, μ' αυτό που χαρακτηρίζει τον Νεοέλληνα, τις αντιφάσεις του, είναι μια περιοχή που δεν αγγίχθηκε από άλλους σκηνοθέτες, αλλά ούτε κι από μένα ολοκληρώθηκε. Μετά, σοβαρέψαμε, σοβαρέψαμε πολύ... Χάθηκε, όπως βλέπουμε τώρα, μια ευκαιρία προσέγγισης ενός χώρου, μιας κατηγορίας ανθρώπων και μιας κατηγορίας αισθημάτων και αντιδράσεων που είναι πολύ βασικές για να επικοινωνήσουν και να συγκινήσουν ένα κοινό. *Το προξενιό* ήταν μια τέτοια ταινία. Οι ταινίες του Δαμιανού, το *Μέχρι το πλοίο* και η *Ευδοκία*, ήταν σ' έναν τέτοιο δρόμο. Αλλά ούτε η πλευρά του Δαμιανού αξιοποιήθηκε.

Μ.Δ. *Πού οφείλεται αυτό, κατά τη γνώμη σου; Γιατί χάσαμε την ευκαιρία;*

Π.Β. Εγώ, τουλάχιστον, το προσδιορίζω σε μια εποχή όπου έχω την εντύπωση ότι παίχτηκε μια κατεύθυνση: προς τα πού πρέπει να πάει ο ελληνικός κινηματογράφος. Ήταν η εποχή που έγιναν *Το προξενιό* και οι *Μέρες του '36*. Θυμάμαι ότι το περιοδικό που κυκλοφορούσε τότε, ο «Σύγχρονος Κινηματογράφος», έδινε κατεύθυνση. Βέβαια, οι *Μέρες του '36* ήταν μια εντυπωσιακή ταινία, η πρώτη ταινία με την οποία ο Αγγελόπουλος έδειχνε προς τα πού θα πήγαινε, αλλά η άλλη άποψη, η άποψη του *Προξενιού*, η άλλη κατεύθυνση, υποτιμήθηκε, κι ένα τέτοιο αίσθημα πέρασε ακόμα και σε μένα που έκανα αυτές τις ταινίες! Το αποτέλεσμα ήταν ότι η επόμενη γενιά, η οποία προσπάθησε να μιμηθεί τον Αγγελόπουλο, κάνοντας μεγάλα πλάνα ή παίρνοντας ακόμα και τους ίδιους ηθοποιούς, έκανε ταινίες που ήταν κόπιες του Αγγελόπουλου, αλλά δεν είχαν τη μοναδικότητα της γραφής και της άποψης του Αγγελόπουλου. Θεωρώ, λοιπόν, ότι η επόμενη γενιά από μας έχασε την επαφή και, ουσιαστικά, χάθηκε. Η μεθεπόμενη γενιά είναι αυτή που, ακομπλεξάριστη, προσπαθεί να πιάσει πάλι μια επαφή με τα προβλήματα, όπως είναι ο Χούρσογλου, ο Γκορίτσας, οι νεότεροι, ακόμα κι αυτοί που κάνουν μικρές ταινίες για τη Δράμα. Αλλά κάπου χάθηκε η ευκαιρία να υπάρξουν δύο φωνές ισότιμες, δύο κατευθύνσεις...

Μ.Δ. *...δύο προσανατολισμοί – τόσο θεματικά όσο και αισθητικά. Και ίσως βάρυνε περισσότερο το ένα. Αλλά ήταν και οι συνθήκες. οι ιδεολογικοπολιτικές, τότε, που δημιούργησαν ένα άλλο φίλτρο προσέγγισης του κόσμου και της πραγματικότητας.*

Π.Β. Νομίζω ότι οι έλληνες σκηνοθέτες σνόμπαραν το τοπίο, το χρώμα, το φως το ελληνικό κι αυτές τις μικρές καθημερινές στιγμές, αυτές τις ιστορίες που μας συνοδεύουν στην καθημερινή μας ζωή. Έκαναν κάτι άλλο απ' αυτό που ζούσαν οι ίδιοι.

Ακροπόλ

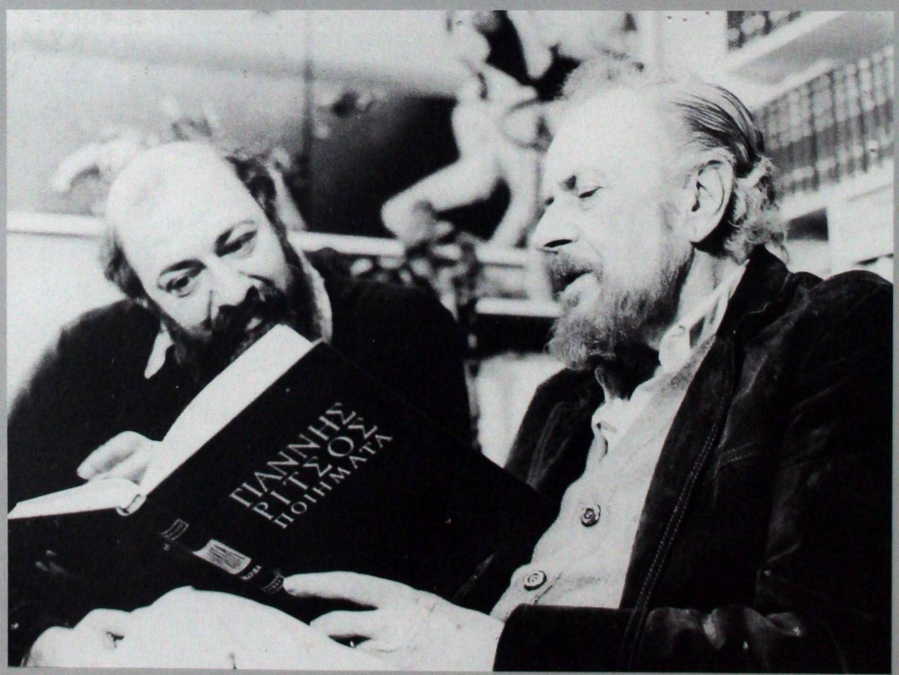
Αθήνα, Οκτώβριος 2002



ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ







Με τον Elia Kazan, στα γυρίσματα της *Φανέλας με το 9*.

Στο γύρισμα του ντοκιμαντέρ για τον Γιάννη Ρίτσο, παραγωγής WDR.

«ΔΕ ΦΤΑΝΕΙ ΠΟΥ ΕΙΝΑΙ Ο ΠΑΝΤΕΛΗΣ;»

του Ντίνου Δημόπουλου

Ήταν τότε που, για να μάθεις το στοιχειώδες αλφαβητάρι του κινηματογράφου, έπρεπε να πας σε μία και μόνη Σχολή. Σ' αυτή τη Σχολή, βέβαια, δε μάθαινες κινηματογράφο, αλλά κάτι πιο σημαντικό: πως ο κινηματογράφος δε μαθαίνεται σε Σχολή· σε *καμία* Σχολή.

Ούτε κι εμείς, όμως, οι δάσκαλοι αυτής της Σχολής εκείνη την εποχή, ξέραμε από κινηματογράφο. Μαθαίναμε. Κι αυτό το λίγο που μαθαίναμε, το μοιραζόμασταν με τους σπουδαστές μας.

Ήταν καλή χρονιά εκείνη – όχι τόσο από δασκάλους όσο από μαθητές. Στην τάξη μου είχα παιδιά προικισμένα, χαρισματικά, ανυπόμονα: Παντελής Βούλγαρης, Βασίλης Ραφαηλίδης, Άγγελος Σιδεράτος, Γιώργος Πανουσόπουλος, Μήτσος Κασόλας, Χρήστος Παληγιαννόπουλος...

Όλοι τους καίγονταν να μάθουν. Πώς να μάθουν, όμως, κινηματογράφο, χωρίς να πατήσουν στο πλατό, χωρίς να έρθουν σ' ένα γύρισμα;

Λέω στον Παντελή μια μέρα:

«Θέλεις να 'ρθεις μαζί μου το καλοκαίρι, που ετοιμάζω μια ταινία;»

«Τι να κάνω μαζί σου;»

«Να 'σαι στο γύρισμα.»

«Στο γύρισμα;»

«Ναι. Και θα πληρώνεσαι κιόλας.»

«Έλα!»

«Βδομαδιάτικο.»

«Και τι δουλειά θα κάνω εγώ στο γύρισμα;»

«Θα 'σαι βοηθός μου.»

«Με δουλεύεις, δάσκαλε;»

Όχι· δεν τον δούλευα. Είχε γράψει στο μάθημα της σεναριογραφίας ένα θαυμάσιο κομμάτι, κι είχα ανάγκη από τέτοια παιδιά δίπλα μου: ξύπνια, ταλαντούχα.

Απλώς, του εξήγησα να μη δείχνει τόσο ευτυχισμένος. Η αρμοδιότητά του είχε, βέβαια, τον τίτλο «βοηθός σκηνοθέτης», αλλά η βασική του δουλειά δε θα 'χε καμία σχέση με το «σκηνοθέτης»· μόνο με το «βοηθός».

Έτσι είχαν τα πράγματα τότε. Τα χρόνια ήταν δύσκολα, κι ο χρόνος στα γυρίσματα δεν περίσσευε. Ήμαστε οργανωμένοι σ' ένα σύστημα «παραγωγής», κι αυτή η παραγωγή μετριόταν σε πλάνα που έπρεπε να βγουν μέσα σ' ένα ορισμένο ωράριο· οπότε, καιρός για διδασκαλίες στην ώρα του γυρίσματος δεν υπήρχε. Μετά το γύρισμα, ναι: κουβεντιάζαμε με τον Παντελή, κι απαντούσα όσο μπορούσα στις καλλιτεχνικές του ανησυχίες.

Δε χρειάστηκε για πολύ. Το ταλέντο, η ευφυΐα, η ευαισθησία και το πάθος του, νομίζω πως υποκατέστησαν το δάσκαλο.

Κι ο Βούλγαρης έμαθε μέσα σ' αυτούς τους τρεις μήνες που κράτησε η ταινία, στην οποία δούλευε ως τρίτος βοηθός σκηνοθέτης, τόσα όσα δεν είχε μάθει σε τρία χρόνια στη Σχολή, ως πρώτος μαθητής του τρίτου έτους.

Και δεν τα 'μαθε απλώς – τα ξεπέρασε. Κι αυτό είναι το χάρισμα του Παντελή. Σε-

μνός, μεθοδικός, λιγομίλητος, χαμογελαστός, έφτιαξε ταινίες σημαντικές και κατέκτησε, με την αξία του, μιαν από τις πιο αξιόλογες θέσεις στον ελληνικό κινηματογράφο· ίσως και στον διεθνή.

Δεν έμεινα καθηγητής για πολύ σ' εκείνη τη Σχολή. Έφυγα. Και ξαναγύρισα ύστερα από χρόνια (όχι πολλά), ως πρόεδρος της Επιτροπής του Υπουργείου Πολιτισμού που επικύρωνε τα διπλώματα των τελειόφοιτων σκηνοθετών με εξετάσεις. Σε μία απ' αυτές τις συνεδρίες, ρώτησα έναν εξεταζόμενο να μου αναφέρει ένα όνομα σκηνοθέτη από τον ξένο κινηματογράφο.
«Αϊζενστάιν» μου απάντησε ο τελειόφοιτος με σιγουριά.
«Ωραία! Έχεις δει καμιά ταινία του;» τον ξαναρώτησα.
«Δε φτάνει που είναι ο Αϊζενστάιν;» μου αποκρίθηκε ο νεαρός.
«Μπράβο!» του είπα. «Πες μας τώρα και το όνομα ενός έλληνα σκηνοθέτη του κινηματογράφου.»
«Παντελής Βούλγαρης» μου λέει χωρίς δισταγμό.
«Έχεις δει καμιά ταινία του;»
Κι ο τελειόφοιτος μου απαντάει με την ίδια σιγουριά:
«Δε φτάνει που είναι ο Παντελής Βούλγαρης;»

Οκτώβριος 2002

Με τον Ντίνο Δημόπουλο. Αριστερά: την εποχή της Φίνος Φιλμ. Δεξιά: πρόσφατα, στην Καλαμάτα.





Ο ΕΝΤΙΜΟΤΑΤΟΣ ΦΙΛΟΣ ΜΟΥ

του Γιώργου Πανουσόπουλου

Ο Παντελής, τιμώμενος σκηνοθέτης του Φεστιβάλ! Πόσο χαίρομαι που ο «κολλητός» μου του '65 τιμάται κάθε τόσο από διάφορα φεστιβάλ για το ταλέντο του και την προσφορά του στην τέχνη που αγαπήσαμε μαζί από τότε: τον κινηματογράφο! Ξέρω καλύτερα από κάθε άλλον με τι πάθος μπήκε σ' αυτή τη δουλειά, γιατί ήμουν το δεξί του χέρι, το τεχνικό του στήριγμα, πριν γυρίσει ακόμα το πρώτο του καρέ. Ήρθε, λοιπόν, η ώρα του, και μαζί κι η δική μου, και κάναμε τον *Κλέφτη*: πρώτη του απόπειρα στη σκηνοθεσία και πρώτη μου στη φωτογραφία.

Αλλά δεν ήμαστε μόνο εμείς οι δύο που κάναμε το ντεμπούτο μας πίσω από την κάμερα (ο Παντελής και μπροστά, αφού έπαιξε τον βασικό ρόλο), αλλά κι ένας άλλος μετέπειτα μεγάλος του ελληνικού κινηματογράφου: ο Δαμιανός! Πώς παρασύρθηκε ένας καταξιωμένος άνθρωπος του θεάτρου από δύο παντελώς άγνωστους και πρωτόπειρους κινηματογραφιστές να πρωτοστηθεί μπροστά στους φακούς τους; (Κάτι θα πρέπει να... μυρίστηκε, αλλά ρωτήστε και τον ίδιο...) Τέλος πάντων, *Ο κλέφτης* είναι, νομίζω, ένα ιστορικό κινηματογραφικό γεγονός.

Αν και δούλεψα ξανά για τον Παντελή, στον *Μεγάλο ερωτικό* και στο *Χάππυ Νταίη*, δε θα πω τίποτ' άλλο για τις ταινίες που γύρισε, μια που θα το κάνουν σίγουρα άλλοι πιο ειδικοί. Εγώ θέλω να πω για τις ταινίες που *δεν* γύρισε!

Εκτός από τον *Κλέφτη* και τον *Τζίμη τον Τίγρη*, δε γύρισε άλλη κωμωδία... ακόμα. Αυτό το «ακόμα» κρύβει μια ελπίδα μου ότι κάποτε θα το κάνει· γιατί μου έμεινε μυστήριο πώς αυτός ο άνθρωπος με το τόσο πηγαίο χιούμορ δεν έκανε κωμωδίες. Όταν, π.χ., έβλεπα τις ταινίες της σειράς *Εντιμότατοι φίλοι μου*, σκεφτόμουν πάντα τον Παντελή και πίστευα ότι θα τις έκανε ακόμα καλύτερα από τον Monicelli. Απορώ γιατί δεν έβαλε αυτό το δηκτικό –μα χωρίς κακία– χιούμορ του στις ταινίες του.

Αλλά έτσι είναι οι αυθεντικοί καλλιτέχνες: δεν κάνουν ποτέ αυτό που περιμένουν οι άλλοι...

Σεπτέμβριος 2002



Ο μεγάλος ερωτικός (από το γύρισμα): με τους Γιώργο Πανουσόπουλο και Ανδρέα Σμαραγδή.

ΕΝΑΣ «ΚΛΕΦΤΗΣ» ΥΠΟ ΣΥΝΟΔΕΙΑΝ ΕΓΚΩΜΙΩΝ

του Κωστή Σκαλιόρα

Έχουν περάσει από τότε πολλά χρόνια κι έχω ξεχάσει πολλά πράγματα, αλλά θυμάμαι ακόμα τον ενθουσιασμό και τη συγκίνηση που ένιωσα στην πρώτη προβολή του *Κλέφτη*.

Ήταν την εποχή που ο ελληνικός κινηματογράφος συναγωνιζόταν ποσοτικά τις μεγάλες χώρες και υπολειπόταν ποιοτικά από τις μικρές. Η εγχώρια παραγωγή μπορούσε –με μερικές τιμητικές εξαιρέσεις– να καλυφθεί δημοσιογραφικά από έναν τύπο κειμένου που θα άφηνε μερικές αράδες κενές για να μπαίνουν κάθε φορά τα ονόματα των συντελεστών. Το κριτικό σχόλιο δε χρειαζόταν ν' αλλάξει· ίσχυε για τις περισσότερες ταινίες. Και ήταν φυσικό: η προσωπική γραφή τελούσε υπό διωγμόν. Αφού η συνταγή ήταν αλάνθαστη, ποιος ο λόγος να επιστρατευθεί η φαντασία; Μάγειροι και πελάτες έδειχναν ευχαριστημένοι και χορτάτοι.

Αυτό ήταν το κλίμα όταν δήλωσε παρών ο Παντελής. Και απέδειξε, με τη σειρά του, ότι η εκκόλαψη ενός αυθεντικού ταλέντου μέσα σε αντίξοες συνθήκες δεν είναι ανέφικτη.

Είχα σκαρώσει τότε μια παραδοξολογία, για να πω χωρίς σοβαροφάνεια ότι δεν αρκούσε, δυστυχώς, η αφοσίωση του επαγγελματία για να εξασφαλιστεί η ποιότητα του τελικού προϊόντος. Έλεγα, λοιπόν: «Χρειάζεται τόση ευσυνειδησία και τόσο μεράκι για να γίνει μια κακή ταινία, ώστε θα ήταν προτιμότερο να είναι καλή».

Και να που, ξαφνικά, αυτή η ταινία είχε πάψει να είναι υποθετική. Ήταν εκεί: μπροστά στα μάτια μας. Και δεν ήταν απλώς καλή.

Ακόμα και τώρα δυσκολεύομαι να εξηγήσω πώς ο Παντελής έφτασε, χωρίς να περάσει από ενδιάμεσες βαθμίδες, σ' αυτή την αφηγηματική ευστοχία. Ο κλέφτης ξεπερνούσε τις προσδοκίες μας. Από τα πρώτα κιόλας λεπτά, παρακολουθούσαμε την προβολή μ' ένα αίσθημα ζωηρής επιδοκιμασίας που, ωστόσο, συνοδευόταν από μια εύλογη ανησυχία: ήταν δυνατόν να κρατηθεί αυτό το επίπεδο ώς το τέλος;

Μερικοί πρόβαλαν, εδώ κι εκεί, ορισμένες αντιρρήσεις. Καμιά, όμως, απ' όσο θυμάμαι, δεν πρόφταινε να εγκατασταθεί στην κρίση του θεατή· την υπερφαλάγγιζε η συνέχεια της αφήγησης. Κι όταν άναψαν τα φώτα, συνειδητοποιήσαμε πως είχαμε δεχτεί ένα δώρο· όχι μια υπόσχεση, όχι μια ανακοίνωση προθέσεων, αλλά ένα εξαιρετικό δείγμα γραφής. Η ακρίβεια της ματιάς, η οικονομία των μέσων, η αίσθηση του χρόνου, συνδυάζονταν με μια μουσική σχεδόν σύμπνοια. Και το ύφος με το οποίο ο σκηνοθέτης διοχέτευε τη συγκεκριμένη «ιστορία» μέσα απ' την αναγνωρίσιμη καθημερινότητα, μαρτυρούσε πόσο δημιουργικά είχε αφομοιώσει μια ορισμένη κινηματογραφική κουλτούρα.

Ό,τι βλέπαμε, είχε την πειθώ μιας αλήθειας που παρέμενε χαμηλόφωνη και δε χρειαζόταν πλαστές σφραγίδες «εντοπιότητας», φορτικό γνώρισμα της τρέχουσας τότε παραγωγής. Στα χέρια του Παντελή, το γνήσιο δε γινόταν γραφικό για να ζητιανέψει την αποδοχή του.

Θυμάμαι να κουβεντιάζω δυο-τρεις μέρες αργότερα με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο και –συνεπαρμένος ακόμα– να εξυμνώ τον *Κλέφτη*.

Ο Θόδωρος με άκουγε χωρίς να με διακόπτει, αλλά, όταν έκρινε ότι η ευγένεια δεν απαιτούσε άλλη παράταση της σιωπής του, μου είπε, μετρώντας τα λόγια του: «Ο Παντελής έχει μια οξύτατη αίσθηση του ντεκουπάζ».
Καίρια παρατήρηση. Διαπιστώνοντας –προφανώς– ότι ο ενθουσιασμός μου είχε αναλωθεί σε γενικότητες κι αργούσε να επικεντρωθεί σε κάτι σαφέστερο, ο Θόδωρος θεώρησε σκόπιμο να διατυπώσει τον δικό του έπαινο στη γλώσσα της συντεχνίας. *Ο κλέφτης* είχε καταφέρει να συζεύξει την έξαψη του συγκινημένου θεατή με τη διαύγεια του ομότεχνου φίλου. Πόσο συχνά συμβαίνει κάτι τέτοιο;

Οκτώβριος 2002



Ο κλέφτης:
Παντελής Βούλγαρης,
Αλέξης Δαμιανός,
Γιώργος Κατακουζηνός.

Ο ΠΙΟ ΑΓΑΠΗΜΕΝΟΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΑΓΑΠΗΜΕΝΟΥΣ

του Ντίνου Κατσουρίδη

Τον παλιό εκείνο τον καιρό (αρχές δεκαετίας του '60), οι τεχνικοί του ελληνικού κινηματογράφου ήμαστε λίγοι· ελάχιστοι, θα έλεγα. Ο υποφαινόμενος, μαζί με τον Καρύδη και τον Σακελλαρίου, ήμαστε το περιώνυμο τρίο εκείνης της εποχής που, με τη δουλειά τους στη φωτογραφία και στο μοντάζ (Καρύδης κι εγώ), άλλαξαν το τεχνικό επίπεδο του ελληνικού κινηματογράφου, βγάζοντάς το από τα ασφυκτικά πλαίσια «πατρόν» της απαρχαιωμένης φινέικης αντίληψης. Προσωπικά, είχα ήδη περάσει και στη σκηνοθεσία, με τρεις-τέσσερις ταινίες στο ενεργητικό μου, και για τους φερέλπιδες νεαρούς κινηματογραφιστές εκείνης της μακρινής εποχής ήμουν κάτι σαν απλησίαστος θρύλος. Σήμερα, ευτυχώς, πληθύναμε, και δεν είναι πια εύκολο να γίνεις θρύλος.

Μια μέρα, μου τηλεφώνησε ένας νεαρός, ονόματι Παντελής Βούλγαρης, και με προσκάλεσε στην προβολή μιας ταινίας του μικρού μήκους, που την έλεγε *Ο κλέφτης*. Το Φεστιβάλ Δράμας δεν είχε μπει ακόμα στη ζωή μας, και οι ταινίες μικρού μήκους ήταν είδος εν ανεπαρκεία. Πήγα (στην «Αλκυονίδα», αν θυμάμαι καλά). Το ταινιάκι δεν ήταν κακό, αλλά όχι και για να πετάξεις τη σκούφια σου. Αν κάτι είχε σημασία, ήταν ότι εδώ υπήρχε ένας άνθρωπος με βασικές γνώσεις τεχνικής· άρα, ένας κατ' αρχάς τεχνίτης, αλλά με άποψη και με ανθρώπινες ευαισθησίες και, τελικά, ένας εν τη γενέσει σκηνοθέτης που ήξερε να επιμένει στη λεπτομέρεια χωρίς να γίνεται φλύαρος.

Ζήτησα να τον γνωρίσω. Ήταν ένα ψηλόλιγνο παλικάρι με τεράστια, γλυκύτατα μάτια και με κάποια αρχή φαλακρίτσας, παρά την ηλικία του. Τον συγχάρηκα για τη δουλειά του και, αντί για παχιά λόγια, του είπα, αν ποτέ χρειαζόταν τη βοήθειά μου, να έρθει να με βρει.

Δύο χρόνια αργότερα, ήρθε και με βρήκε. Έφερε μαζί του κι ένα σενάριο για ταινία μικρού μήκους: *Τζίμης ο Τίγρης*. Το διάβασα επιτόπου κι ένιωσα να επιβεβαιώνεται κατά κάποιον τρόπο η αρχική αίσθησή μου για τον άνθρωπο.

«Τι θέλεις από μένα;» τον ρωτάω.

«Τα πάντα» μου απαντάει.

«Τα πάντα... τι;»

«Τα πάντα: φωτογραφία, μοντάζ, μηχανήματα – τα πάντα. Ότι έχεις, γιατί εγώ δεν έχω τίποτα.»

Ο άνθρωπος ήταν στα μέτρα μου· μου άρεσε. Χωρίς δεύτερη σκέψη δέχτηκα, κι αμέσως βάλαμε μπροστά. Ήταν για μένα μια αξέχαστη εμπειρία: να δουλεύεις μ' έναν ουσιαστικά πρωτόβγαλτο που ξέρει τι του γίνεται, τι ακριβώς θέλει (κάτι σπάνιο στη συνεργασία μου με τους παλιούς).

Τελειώσαμε τα γυρίσματα, κι ο Βούλγαρης έφυγε άρον άρον για τη θητεία του. Τον έκλεισαν σε κάποιο στρατόπεδο νεοσυλλέκτων, και καθώς θα χάναμε το Φεστιβάλ, που πλησίαζε ακάθεκτο, συμφωνήσαμε να προχωρήσω μόνος μου το μοντάζ και την τελική επεξεργασία της ταινίας (ήμουν στα γυρίσματα και ήξερα ποιο ήταν το ζητούμενο), κι εκεί, στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, πέρα από τα βραβεία, «εγεννήθη ημίν σκηνοθέτης» έγραψαν δικαίως οι κριτικοί.

Και τότε έπεσε βαριά επάνω μας η εφτάχρονη λαίλαπα της «επανάστασης»· ακριβώς

τότε που γεννιόταν ο «νέος» ελληνικός κινηματογράφος, όποιο νόημα κι αν δίνει ο καθένας μας στη λέξη. Όσοι θέλαμε και είχαμε να πούμε πράγματα, μπήκαμε σε ακόμα πιο σκληρό «γύψο» αυτολογοκρισίας. Μέχρι που ήρθε ο Αγγελόπουλος, τέλη της δεκαετίας, και με την πρώτη του ταινία, την *Αναπαράσταση*, μας βροντοφώναξε ότι η σιωπή δεν είναι πάντα χρυσός.

Έτσι, το 1971, έκανα με τον Βέγγο το *Τι έκανες στον πόλεμο, Θανάση;*, μια αντιπολεμική (και, στην ουσία της, αντιφασιστική) σάτιρα, που έσπασε κυριολεκτικά τα ταμεία κι έκανε τις κινηματογραφικές αίθουσες χώρους καθημερινής διαδήλωσης. Ακριβώς τότε (τέλη του '71), ο Βούλγαρης μου έφερε ένα καινούργιο σενάριό του, πάλι για ταινία μικρού μήκους: *Το προξενιό της Άννας*. Εντάξει: ταινία μικρού μήκους, αλλά εδώ, σ' αυτό το μικρό σενάριο, υπήρχε ψαχνό για ταινία μεγάλου μήκους, και καθώς η εμπορική επιτυχία της ταινίας μου με τον Βέγγο μού έδινε την οικονομική δυνατότητα για ένα τέτοιο ξάνοιγμα, βάλθηκα να τον πείσω.

Ο Βούλγαρης ήταν απροετοίμαστος· τρόμαξε.

«Ταινία μεγάλου μήκους;»

«Ναι, κύριε: ταινία μεγάλου μήκους.»

Έτρεμε το φυλλοκάρδι του. Πώς περνάει κανείς απ' το μικρό στο μεγάλο;

Εγώ επέμεινα και, με τα πολλά, τον έπεισα, αφού πρώτα τού κάναμε... προξενιό με τον Μένη Κουμανταρέα, που κατέληξε σε «γάμο» (εκ του αποτελέσματος) ευτυχισμένο. Ο Βούλγαρης με παρακάλεσε, τη φωτογραφία να την κάνει ο Καβουκίδης, κι εγώ δεν είχα κανένα πρόβλημα, όχι μόνο γιατί τον Βούλγαρη τον ήξερα και τον εμπιστευόμουν, αλλά και γιατί ο Καβουκίδης (βοηθός και μαθητής μου έξι χρόνια στο φινέικο) ήταν άξιος φωτογράφος. Κι έτσι περιορίστηκα στην παραγωγή και το μοντάζ.

Η ταινία τελείωσε, σάρωσε στο Φεστιβάλ και, δε χρειάζεται να λέμε πολλά, είναι και σήμερα μια από τις 10 καλύτερες του ελληνικού κινηματογράφου.

Από τότε κύλησαν (πότε;) 30 χρόνια... Ο Βούλγαρης συνέχισε και συνεχίζει το δρόμο του (πότε μαζί μου, πότε με άλλους), κι εύχομαι ολόψυχα να τον συνεχίσει για πολύ.

Είναι ο πιο αγαπημένος από τους αγαπημένους μου σκηνοθέτες και φίλους, γι' αυτό και περιορίζομαι σ' αυτό το σύντομο χρονικό εκκίνησης μιας μεγάλης και όμορφης διαδρομής. Έτσι κι αλλιώς, η «αγιογραφία» είναι μια ειδικότητα που δεν απέκτησα ποτέ.

Γεια σου Παντελή, φίλε μου!

Σεπτέμβριος 2002



Ακροπόλ (από το γύρισμα): με τον Ντίνο Κατσουρίδη.

ΦΙΛΕ ΠΑΝΤΕΛΗ...

του Θανάση Βέγγου

...να σε ευχαριστήσω θέλω· γιατί στις δύο ταινίες σου, *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου* και *Όλα είναι δρόμος*, που δούλεψα μαζί σου, *και* καλά πέρασα *και* με βοήθησες πολύ να φτιάξω αλλιώτικους, ξεχωριστούς ήρωες και διαφορετικές φιγούρες συνανθρώπων μου.

Σ' ευχαριστώ πολύ και εύχομαι με όλη μου την καρδιά ΚΑΛΗ ΤΥΧΗ ΣΤΙΣ *ΝΥΦΕΣ* ΣΟΥ.

Φιλιά και αγάπη,
Θανάσης.

Και κάτι άλλο: Όποτε με χρειαστείς, να 'σαι σίγουρος πως θα τρέξω αμέσως.

Οκτώβριος 2002

Όλα είναι δρόμος (από το γύρισμα): με τον Θανάση Βέγγο και την Ιουλία Σταυρίδου.



ΦΩΤΟ: ΚΩΣΤΑΣ ΟΡΔΟΛΗΣ

Μ' ΕΝΑΝ ΤΡΟΠΟ ΜΑΓΙΚΟ...

του Θέμιδας Μπαζάκα

Είναι χαρά για έναν ηθοποιό να δουλεύει με τον Παντελή. Έχει έναν σχεδόν μαγικό τρόπο να «παίρνει» από τον ηθοποιό αυτό που χρειάζεται κάθε φορά για το ρόλο, χωρίς ο ηθοποιός να χάνει την προσωπικότητά του. Μόνο με τον Μίνωα Βολανάκη, όταν είχα δουλέψει μαζί του στο θέατρο, είχα νιώσει το ίδιο.

Δε σου λέει ποτέ ο Παντελής «πώς» θα παίξεις μια σκηνή. Αλλά στο γύρισμα δημιουργεί μια ατμόσφαιρα, γύρω σου και μέσα σου, κι εκεί, μέσα σ' αυτή την ατμόσφαιρα, σ' αφήνει να λειτουργήσεις ελεύθερα. Κι εσύ, «μαγικά», χωρίς να το καταλάβεις, έχεις κάνει μια δυνατή σύνθεση ρόλου.

Θυμάμαι, μια φορά, που είχαμε να γυρίσουμε μια δύσκολη σκηνή για τη *Φανέλα με το 9*. Ήταν μια σκηνή χωρίς διάλογο, όπου, σ' ένα κοντινό πλάνο, έπρεπε το πρόσωπό μου να αλλάζει και να μεταμορφώνεται διαδοχικά σε πρόσωπο γυναίκας, ερωμένης, μάνας... Εγώ δεν είμαι ηθοποιός πολλών λήψεων· συνήθως, με δύο λήψεις το πολύ, μου βγαίνει η σκηνή. Αυτή τη φορά, ενώ κάναμε πολλές λήψεις, η σκηνή δεν έβγαινε. Λέει τότε ο Παντελής στο συνεργείο ότι κάνουμε διάλειμμα, και με παίρνει να πάμε για μια τυρόπιτα. Ενώ περπατούσαμε, τρώγοντας την τυρόπιτα, άρχισε να μου μιλάει για πράγματα φαινομενικά άσχετα: για τους ανθρώπους που βλέπει στο δρόμο, στις καθημερινές διαδρομές του, για τα κουρασμένα πρόσωπα στα πρωινά δρομολόγια του τρένου... Και σιγά-σιγά, χωρίς να το καταλάβω, μου δημιούργησε μια βαριά αίσθηση θλίψης για όλα αυτά.

Όταν επιστρέψαμε στο γύρισμα, με την πρώτη λήψη είχε βγει η σκηνή.

Οκτώβριος 2002



Πέτρινα χρόνια: Θέμις Μπαζάκα.

Χώρα, Σέριφος 11 Οκτωβρίου 2002

Κύριον Παντελή Βούλγαρη
Μαρούσι
Αθήνα

Αγαπημένε μου Παντελή,

Από προχθές είμαι στη Σέριφο και, για δεύτερο πρωϊνό, είδα τον ήλιο ν' ανατέλει πίσω απ' την Αντίπαρο. Έχει συννεφιά σήμερα και βλέπω τα σχήματα και τα χρώματα ν' αλλάζουν στον ουρανό. Παραφυλάω του Απόλλωνα και νά' σου ένα προφίλ με μουσάκι σαν του Ελευθέριου Βενιζέλου. Πίσω μου, ο κορυφαίος βράχος μου αποκαλύπτει πέτρινα κορμιά απ' τα Πέτρινα Χρόνια. που, γνωρίζω καλά πως, για μάς, δεν θα χαθούνε στο μπετόν. Μπροστά στο εκκλησάκι της Αγίας Βαρβάρας, η κυπαρισένια κολώνα. Από την κορυφή της, σαν ταραντέλα, ξεκινούν καλώδια, που, με τα μελτέμια τις Ήσυχες μέρες του Αυγούστου, ηχούσαν σαν κατειλλειμένες τηλεφωνικές γραμμές. Στις παλωμένες μέρες της Σόφιας, ονειροπαρμένη και αναστατωμένη απ' τον καινούριο έρωτα, ζήλευα που δεν ανήκα στο μπαλέτο του Ακροπόλ για να χορεύω, ντυμένη με πλήθος λαμπάκια και φρούτιν καπέλλο στο κεφάλι.

Μπροστά σέ όλα αυτά, εσύ Παντελή, με γυρτό στο πλάϊ το κεφάλι. Στο, μέχρι το στήθος, σηκωμένο, χέρι, το τσιγάρο σου – πολύ συχνά, να καίγεται άσκοπα – να καρφώνεις τα μάτια στα πρόσωπα των ηθοποιών σου. Ναί! "σου". Γιατί γινόμαστε δικοί σου. Έτοιμος να με παρηγορήσεις, όταν αισθάνομαι πως η σκηνή δεν πήγε καλά. Ζεσταμένη από το χέρι σου και τη φωνή σου, όταν μ' εμπιστεύεσαι. Όμως, αρκετά με τα δικά μου. Εσύ, τί κάνεις; Τί κάνει η Ιωάννα, τα παιδιά; Φίλησέ μου τους όλους.

Σε φιλώ με πολλή αγάπη

Ειρήνη



Ήσυχες μέρες του Αυγούστου:
Ειρήνη Ιγγλέση,
Αλέκος Ουδινότης.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΑΠΟ ΕΝΑ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ

του Περικλή Χούρσογλου

1975, Νοέμβριος. Πρώτη μέρα στη Σχολή Σταυράκου, ημέρα Τετάρτη. Μπαίνω στην τάξη τρέχοντας, καθυστερημένος. Εφαρμοσμένη σκηνοθεσία. Καθηγητής: Παντελής Βούλγαρης.
Λίγες μέρες αργότερα (έχει πεθάνει ο Ανδρέας Εμπειρίκος), ο Βούλγαρης μας μιλάει για τον Στρατή Τσίρκα, τον Στρατή Δούκα, τον Αντρέα Φραγκιά, τον Θανάση Βαλτινό, τον Φώτη Αγγουλέ. «Τι σκηνοθέτες θέλετε να γίνετε αν δεν ξέρετε τη λογοτεχνία, τη μυθολογία, τη ζωγραφική του τόπου;» («Τα 'χει πάρει», γιατί οι περισσότεροι έχουμε μεσάνυχτα.)
Κυριακές, μας μαζεύει και μας διαβάζει σπίτι του την *Κάθοδο των εννιά,* το *Συναξάρι του Ανδρέα Κορδοπάτη*, το *Λοιμό*.
«Δύο δρόμοι υπάρχουν στην τέχνη» μας λέει. «Η ρητορεία και η ποίηση. Εγώ διαλέγω την ποίηση.» Την ποίηση αυτή την είχε ήδη πληρώσει όταν ολόκληρος εξώστης έβρισκε «απολιτίκ» τον *Μεγάλο ερωτικό*.
Έρχεται στο νου μου η φιγούρα του με το χαρτοκιβώτιο να επιστρέφει απ' τη Γυάρο. Αργότερα πάλι, στο *Χάππυ Νταίη* και στον *Ελευθέριο Βενιζέλο*, το Κόμμα απ' τη μια και η Δημοκρατική Παράταξη απ' την άλλη, δεν αντέχουν μια προσέγγιση διαφορετική απ' τη φανφάρα τους.

«Γεμάτοι φως, πάντα εμπρός!» φωνάζουμε, μαθητές του πρώτου έτους σ' ένα ντα-μάρι, ντάλα μεσημέρι. Είναι τα τελευταία γυρίσματα του *Χάππυ Νταίη*.

23 Ιουλίου 1979, *Ελευθέριος Βενιζέλος*, γύρισμα 12: ο ελληνικός στρατός μπαίνει στη Θεσσαλονίκη.
Ο Παντελής κερνάει γλυκά και λουλούδια. Μιλάει στους ηθοποιούς και το συνεργείο συγκινημένος, προσπαθώντας να μεταδώσει το ύφος και το ύψος των στιγμών. «Τον Μηνά Χρηστίδη πρέπει να τον φέρνουμε με λιμουζίνα» μου λέει, «να του φερόμαστε σαν σε πρωθυπουργό.» (Δυστυχώς, ώς το τέλος, θα τον φέρνω με το παμπάλαιο Neckar του πατέρα μου.)
Ξημέρωμα 21 Αυγούστου. Επιστρέφουμε με το Volkswagen του Τάκη Γιαννόπουλου. Στριμωγμένοι, τραγουδάμε – το γύρισμα έχει πάει υπέροχα.
«Ποιοι, σε ποιο επάγγελμα θα γύρναγαν έτσι, μετά από 18 ώρες δουλειά;» μας λέει.

Παΐζη, Διαμαντίδου, Διαμαντόπουλος, Ανδρονίδης, Παράβας, στο σίριαλ *Οι απόμαχοι*. Με τον Παντελή έμαθα τους ηθοποιούς.
Μια στιγμή, μια σκηνή: η Αλέκα Παΐζη επισκέπτεται τον Νίκο Μπιρμπίλη, παλιό αντάρτη, στο γηροκομείο. Κρατάω την κλακέτα και δακρύζω από το παίξιμό τους. Το ίδιο θα μου συμβεί αργότερα, στις *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*, με τον Θανάση Βέγγο.

Στα *Πέτρινα χρόνια* είμαι ναύτης στην Κρήτη κι απολύομαι, αλλά κρατάω 7 ημέρες άδεια, για τα γυρίσματα στα Χανιά.
Στις φυλακές του Ιτζεδίν, ο Μπάμπης κι η Ελένη διασχίζουν το προαύλιο, και 200

γυναίκες στα κάγκελα τους κουνάν' μαντίλια: αυτή είναι η καλύτερη σκηνή τής θητείας μου.

Χάππυ Νταίη, Ελευθέριος Βενιζέλος, Η φανέλα με το 9, Ακροπόλ, Το προξενιό της Άννας, Ο μεγάλος ερωτικός, Ήσυχες μέρες του Αυγούστου, Όλα είναι δρόμος: οι δύο πλευρές του Παντελή. Στη μια, μεγάλα κοινωνικά θέματα_ στην άλλη, μιλά χαμηλόφωνα για πρόσωπα, στιγμές, ανάσες. Μυρίζει λιβάνι τούτη του η πλευρά.

Η φανέλα με το 9, Ακροπόλ. Απ' το σκοτάδι στο φως. Ένα ακόμα αγαπημένο θέμα του Παντελή.



Το σενάριο γιά τις *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου* γράφεται σ' ένα σαββατοκύριακο. Δευτέρα πρωΐ, παίρνεται η απόφαση να κάνουμε την ταινία χωρίς λεφτά και χωρίς το Κέντρο Κινηματογράφου. Ο Παντελής βάζει υποθήκη το σπίτι του και παίρνει δάνειο 5 εκατομμυρίων από την Εθνική Τράπεζα.

Ντίνος Κατσουρίδης, Αναστασία Αρσένη, Σταύρος Μελέας, Παναγιώτης Πορτοκαλάκης, Περικλής Χούρσογλου, κι ο Μάνος Χατζιδάκις να γράφει τη μουσική δωρεάν. Πόσο στοίχισε η ταινία; Δεν ξέρω... δεν υπολογίζεται. Μάλλον στοίχισε το πάθος των ανθρώπων που την έφτιαξαν· πάνω απ' όλα, το πάθος του Παντελή.

Η ταινία μπαίνει στο Διαγωνιστικό Τμήμα της Berlinale, και παραλίγο να πάρει βραβείο. Αργότερα, ο Παντελής μού διαβάζει ένα γράμμα του Volker Schlöndorff, προέδρου της επιτροπής, που του εξηγεί πόσο του άρεσε η ταινία: «Φίλε Παντελή (επίτρεψέ μου να σε αποκαλώ φίλο μου), ελπίζω να καταλαβαίνεις πως συχνά, στα φεστιβάλ, η λογική των βραβείων δεν ανταποκρίνεται στην ποιότητα των ταινιών». Γιατί;

Περικλής Χούρσογλου, Παντελής Βούλγαρης

Για την εργασία μου στις *Ήσυχες μέρες*, ο Παντελής μού κάνει δώρο το εισιτήριο για το Βερολίνο. Εκεί έρχομαι σ' επαφή με τους κατοπινούς γερμανούς χρηματοδότες του *Λευτέρη Δημακόπουλου*. Είναι η ώρα για την πρώτη μου ταινία μεγάλου μήκους.

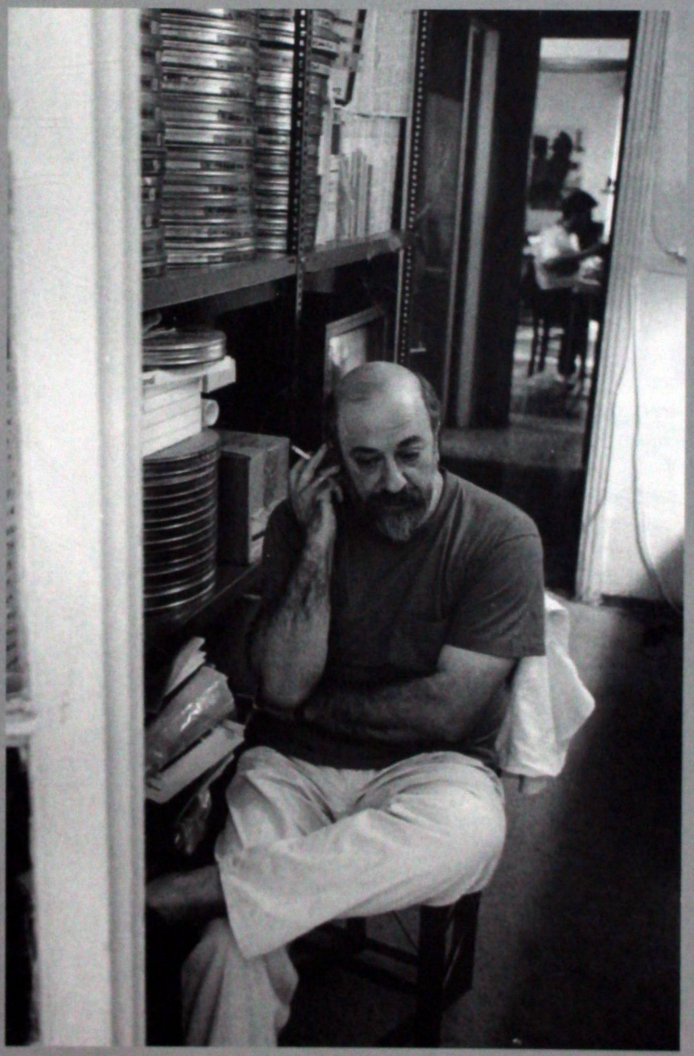


1975-1990. 15 χρόνια βοηθός δίπλα του. Δάσκαλος. Στην Ελλάδα, η γνώση περνάει απ' το μάστορα στον παραγιό. Ο Παντελής μού άνοιξε τα μάτια και, πολλές φορές, την ψυχή. Ο δάσκαλος σου μαθαίνει το πάθος του για τη δουλειά, σου δείχνει έναν τρόπο να βλέπεις την τέχνη και, αν είσαι τυχερός, να την πας παραπέρα.

Παντελή, σου έχω πει πολλές φορές «ευχαριστώ».

Τώρα που ετοιμάζεις τις *Νύφες*, θέλω να τους ευχηθώ Καλό Δρόμο. Όλα είναι δρόμος – εσύ το λες.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ



ΦΩΤΟ: ΚΩΣΤΑΣ ΟΡΦΑΝΟΣ


ΣΙΜΗΣ
Ο
ΓΡΗΣ

Ο ΚΛΕΦΤΗΣ (1965)

Σκηνοθεσία / Σενάριο: Παντελής Βούλγαρης. **Φωτογραφία**: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Μοντάζ**: Νίκος Καβουκίδης. **Μουσική επιμέλεια**: Κώστας Γκιζελής. **Διανομή**: Αλέξης Δαμιανός (ο αστυνόμος), Παντελής Βούλγαρης (ο κλέφτης), Λάζος Τερζάς, Βαγγέλης Καζάν. **Βοηθός σκηνοθέτης**: Άγγελος Σιδεράτος. **Βοηθός operatér**: Β. Ηλιόπουλος. **Παραγωγή**: Νίκος Βαρβέρης.
Διάρκεια: 18 λεπτά. 35mm, A/M.
Φεστιβάλ: Συμμετοχή στην 6η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Ένας νεαρός, μέσα στο συνωστισμό ενός λεωφορείου, κλέβει τα λεφτά από την τσάντα μιας γυναίκας. Ένας αστυνομικός, που τον βλέπει, τον ακολουθεί και, μετά από μια σύντομη καταδίωξη, καταφέρνει να τον πιάσει. Αντιμετωπίζοντας τον νεαρό κλέφτη με συμπάθεια, ο αστυνομικός αποφασίζει να πιει έναν καφέ μαζί του, πριν τον πάει στο τμήμα. Ακούγοντας την πονεμένη ιστορία που του λέει ο νεαρός –για οικογενειακά προβλήματα, αρρώστιες, ανεργία...–, ο αστυνομικός τον αφήνει να φύγει, για να ανακαλύψει αμέσως μετά ότι το πορτοφόλι του έχει κάνει φτερά.

Η ταινία είναι μια άσκηση πάνω σε μερικά από τα προβλήματα της σκηνοθεσίας: από το τι αποτέλεσμα σου δίνει ένας φακός, έως το πώς «δένουν» οι φάτσες των ανθρώπων με τους χώρους και τη μουσική. Βασικά επιδιώχθηκε να υπάρχει μια ομοιογένεια στο όλο αποτέλεσμα· από τη φωτογραφία ώς τον τελευταίο κομπάρσο. Το σενάριο –σχεδόν γραμμένο γι' αυτή την άσκηση– εξυπηρέτησε την έρευνα. Το αποτέλεσμα μου δίνει εν μέρει τη δικαίωση του τολμήματος.

Π. Β.
«Ταχυδρόμος», 16.10.1965.



Ο κλέφτης: Παντελής Βούλγαρης, Γιώργος Κατακουζηνός.

Επιτυχημένη απόπειρα
του Claude Ollier

Ο κλέφτης του Παντελή Βούλγαρη είναι μια φαινομενολογικού ύφους αφήγηση: το πάθημα ενός καλού μπάτσου, που του την φέρνει ο πορτοφολάς τον οποίο έχει αφήσει ελεύθερο. Μ' ένα ντεκουπάζ που δίνει την ψευδαίσθηση ότι έχει γίνει κατά μεγάλο μέρος επιτόπου, ο operatér Πανουσόπουλος, ο ίδιος που ήταν και στο *Μπλόκο*, έχει καδράρει εικόνες εκπληκτικής ακρίβειας. Η σκηνή του λεωφορείου είναι –και μόνο απ' αυτή την άποψη– εντελώς αξιοσημείωτη. Ο Βούλγαρης, ως ηθοποιός, δίνει μια κάπως διανοουμενίστικη εκδοχή του κλέφτη του, κάτι που δεν είναι το λιγότερο αξιαγάπητο στοιχείο αυτής της επιτυχημένης απόπειρας.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 173, Δεκέμβριος 1965.

ΤΖΙΜΗΣ Ο ΤΙΓΡΗΣ (1966)

Σκηνοθεσία / Σενάριο: Παντελής Βούλγαρης. **Φωτογραφία / Μοντάζ**: Ντίνος Κατσουρίδης. **Μουσική**: Λαϊκά τραγούδια των Πρ. Τσαγκάκη και Ε. Μπαλή. **Διανομή**: Σπύρος Καλογήρου (Τζίμης), Marilyse Preisler (τουρίστρια), Νάσος Κατακουζηνός, Σταύρος Κωνσταντάρακος (ο κουνιάδος), Κώστας Βρεττάκος, Θόδωρος Αγγελόπουλος, Μιχάλης Γρηγορίου, Ανάργυρος Δρακάκος, Θεοδοσία Τακίση. **Βοήθησαν**: Γιώργος Κατακουζηνός, Θανάσης Ρακιντζής, Χρήστος Παληγιαννόπουλος, Άρης Σταύρου. **Παραγωγή**: Παντελής Βούλγαρης.
Διάρκεια: 14 λεπτά. 35mm, A/M.
Φεστιβάλ: Συμμετοχή στα Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, Λονδίνου, Μοντρεάλ, Συρακουσών (ΗΠΑ), Τουρ. **Διακρίσεις**: Βραβείο καλύτερης ταινίας μι-

κρού μήκους με υπόθεση και τιμητική διάκριση για την ερμηνεία του Σπύρου Καλογήρου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Βραβείο της Ένωσης Ελλήνων Κριτικών. Κρατικό βραβείο του Υπουργείου Βιομηχανίας.

Ο Τζίμης ο Τίγρης είναι ένας οικογενειάρχης αθλητής, που ζει επιδεικνύοντας τις ικανότητές του σε αυτοσχέδιες «παραστάσεις» στους δρόμους της Αθήνας. Μια μέρα, τον πλησιάζει μια νεαρή Γερμανίδα και του ζητάει την άδεια να του βγάλει μια σειρά φωτογραφίες για ένα ρεπορτάζ. Ανάμεσά τους θα αναπτυχθεί μια τρυφερότητα, και θα περάσουν ένα βράδυ μαζί στο δωμάτιο ενός ξενοδοχείου. Το άλλο πρωί, ο Τζίμης θα βρεθεί κατηγορούμενος ότι παρέσυρε τη νεαρή ξένη για να τη ληστέψει, αλλά, αφού απαλλαγεί από την κατηγορία χάρη στη δική της μεσολάβηση, θα παραδοθεί στη σύζυγό του και στον εξαγριωμένο κουνιάδο του, ο οποίος θα τον δείρει αλύπητα.

Μπράβο του!
της Τώνιας Μαρκετάκη

Πέρσι, ο Παντελής Βούλγαρης είχε παρουσιάσει τον *Κλέφτη*, όπου έδειχνε ήδη εξαιρετικές ικανότητες, αλλά και ανωριμότητα, μια έλλειψη ελέγχου και ισορροπίας. Ο *Τζίμης ο Τίγρης*, όμως, είναι πραγματικά ολοκληρωμένος, με μια αυστηρή συνέπεια στα πλαίσια του θέματος και της μορφής που έχουν επιλεγεί. Ο Βούλγαρης, με ευλύγιστη, νευρώδη μηχανή και ρυθμό, εξερευνά γι' άλλη μια φορά τον συμπαθητικό μικροϋπόκοσμο. Δεν λείπουν σ' αυτόν ούτε η σκληρότητα ούτε η τρυφερότητα ούτε η ειρωνεία των ίδιων των μικρών ανθρώπων μεταξύ τους και προς τους εαυτούς τους.
Ο Τζίμης ο Τίγρης είναι ένας άνθρωπος-θηρίο, που σπάζει σίδερα για να βγάλει το ψωμί της οικογένειας με τις δραχμές των αργόσχολων του δρόμου. Με μόνο τα δύο πρώτα πλάνα ο σκηνοθέτης κατορθώνει να προσδιορίσει τον άνθρωπο, να μας τον γνωρίσει: λίγο τεμπέλη, λίγο βασανισμένο, που αγαπά το παιδί του και το κρεβάτι του, και υποφέρει από τη γυναίκα του, μια σιωπηρή μικρή μέγαιρα συνοικίας. Ο θεόρατος άνθρωπος βρίσκεται στο έλεος όλων των άλλων μη θεόρατων ανθρώπων. Είναι συνταρακτική στο χιούμορ της η σκηνή της παράστασης, όπου ο Τζίμης δυσκολεύεται να λυγίσει το



Τζίμης ο Τίγρης: Σπύρος Καλογήρου, Marilyse Preisler.

σίδερο. Η ειρωνεία και το γέλιο, χωρίς κακία, αλλά πολύ σκληρά, τριγυρίζουν τον Τζίμη που επιμένει και, τελικά, νικά.
Μια νεαρή, εύθραυστη τουρίστρια θα κατακτήσει με τη σειρά της τον θηριώδη Τζίμη. Ο θεατής συναρπάζεται απ' αυτή τη νέα εικόνα που παρουσιάζει ένας θεόρατος όγκος πλημμυρισμένος από λεπτότητα. Τελικά, η κακία των ανθρώπων οδηγεί τον παλαιστή στο αστυνομικό τμήμα με την κατηγορία ότι θέλησε να κλέψει την τουρίστρια. Αθωώνεται, αλλά στην έξοδο τον περιμένουν η βλοσυρή σύζυγος και ο ακόμα βλοσυρότερος αδελφός της, που τελικά τον σπάζουν στο ξύλο, χωρίς –γι' άλλη μια φορά– ο Τζίμης ο Τίγρης να προβάλει την παραμικρή αντίσταση.
Τα λόγια είναι πολλά για μια ταινία που βασικό στοιχείο της είναι η λεπτότητα, η λιτότητα στα μέσα που επιστρατεύονται για να κοιτάξουν μέσα στα είκοσι λεπτά όλες τις πλευρές ενός ανθρώπου, ενός τρόπου ζωής, μα και να δώσουν με μερικές σκόρπιες, αλλά σοφά τοποθετημένες, πινελιές τον κυνικό περίγυρο της Αθήνας, με το χρώμα των ανθρώπων που τριγυρνούν στο δρόμο, με τα ύποπτα ξενοδοχεία και τα ταβερνίδιά της, με την ατμόσφαιρα των αστυνομικών τμημάτων, με όλον αυτόν τον κόσμο που επεμβαίνει στη ζωή του ενός και δεν τον αφήνει ούτε στιγμή ήσυχο, μόνο, να χαρεί τη λιγοστή ευτυχία που του προσφέρεται. Και κάτι άλλο: στη σκηνή όπου η τουρίστρια φωτογραφίζει

τον Τζίμη μπροστά στην Ακρόπολη, μια λεπτή ειρωνεία, σεμνή όσο και έντονη, σατιρίζει την Ελλάδα όπως τη βλέπουν οι τουρίστες. Όλα αυτά δίνονται με δύο μόνο πλάνα. Η φωτογραφία του Κατσουρίδη απέδωσε στο ασπρόμαυρο το γνήσιο χρώμα και φως της καθημερινής Αθήνας.

Δεν πρέπει να παραλειφθεί η εξαιρετική επιτυχία στον τομέα των ηθοποιών. Αν δίνονταν βραβεία στους ηθοποιούς για την παρουσία τους στις μικρού μήκους ταινίες, ο Σπύρος Καλογήρου, με την ευαίσθητη, εξαιρετικά λεπτή απόδοση ενός ήρωα μέσα από αποχρώσεις εκφραστικών μέσων, θα είχε κάθε δικαίωμα να διακριθεί. Ο Παντελής Βούλγαρης, όμως, αποδεικνύει μ' όλα αυτά τα πρόσωπα, τα τυχαία και μη, με το πλήθος και τους ερασιτέχνες φίλους που αποδίδουν ωραιότατα τους δεύτερους ρόλους, ότι είναι ένας από τους ελάχιστους σκηνοθέτες της Ελλάδας, μεγάλους και μικρούς, που ξέρουν να διευθύνουν και να κινούν ηθοποιούς. Με δυο λόγια: Μπράβο του!.

«Το Βήμα», 24.9.1966.

Multum in parvo
του Γ.Μ. Καλιόρη

Τούτη η ταινία των 20 λεπτών υπήρξε το πιο ολοκληρωμένο επίτευγμα, η σφαιρικότερη καλλιτεχνική πραγμάτωση ανάμεσα σ' όλες τις ταινίες του Φεστιβάλ. Μεστή ως σύλληψη και λιτή ως κινηματογραφική γραφή, με την επιλογή του καίριου και του ουσιώδους, και την απομάκρυνση του παρεμπίπτοντος ή την ανάδειξη του τελευταίου σε λειτουργική παρουσία στιγμιοτύπου, ενοφθαλμισμένου στο κύριο σώμα· με τη δυναμική περιεκτικότητα του περιγράμματος που, μολονότι κλείνει μέσα του ένα πλήρες νόημα, δεν κλείνεται και στον εαυτό του, αλλά προεκτείνει την κίνηση πέρα από τη διατύπωσή του· και με μια μοναδική αυθεντικότητα στην απεικόνιση χώρων, προσώπων και ψυχολογικών καταστάσεων, στάθηκε το έργο που ανταποκρίθηκε περισσότερο από κάθε άλλο στην ίδια του τη σκόπευση, πετυχαίνοντας έτσι και την ισορροπία που αποτελεί θεμελιώδη συνθήκη στην υπόσταση ενός καλλιτεχνικού δημιουργήματος. [...]

Τούτη είναι η δεύτερη ταινία του ταλαντούχου σκηνοθέτη. *Ο κλέφτης*, ταινία επίσης μικρού μήκους, υπήρξε η πρώτη του προσπάθεια και, όπως ο ίδιος είχε δηλώσει, απέβλεπε σε μια σπουδή για το πώς δένονται τα πρόσωπα με το χώρο. Αυτή η επιδίωξη είχε επιτευχθεί σε βαθμό αξιοσημείωτο, αλλά η συμβατικότητα του σεναρίου εμπόδισε το έργο να ολοκληρωθεί σε μια αυθεντικότερη σύλληψη καταστάσεων. [...] Στο νέο του έργο, όμως, το σύνολο των αισθητικών και ψυχολογικών δεδομένων συγκροτείται σε οργανική ενότητα γύρω από την κεντρική σύλληψη και την υλοποιεί επιτυγχάνοντας βασικές ισορροπίες. Τούτη η σύλληψη χαρακτηρίζεται από δύο ουσιώδη στοιχεία: α) από τη βαθιά αίσθηση της λαϊκότητας που παρουσιάζεται με την πιο αυθεντική της μορφή μέσα από τους όρους ζωής, την απεικόνιση των χώρων, τα μοριακά στοιχεία της συμπεριφοράς των προσώπων, τη λαϊκή μουσική που πλαισιώνει δυναμικά τις καταστάσεις, τα ανεκδοτολογικά στιγμιότυπα, [...] και β) από την ατομική περίπτωση που θα πάρει υπόσταση μέσα σ' αυτό το γενικό ψυχολογικό φόντο κι όπου συγκλίνουν τυπικά χαρακτηριστικά μιας όμοιας κατηγορίας ανθρώπων, που την προικίζουν με ευρύτερη αντιπροσωπευτικότητα. Πρόκειται για τον άνθρωπο που του δίνεται η ευκαιρία να ξεπεράσει για μία και μόνο στιγμή τα συρματοπλέγματα και να αποδεσμεύσει τα αδρανή και καταπιεσμένα αποθέματα του εσωτερικού του χώρου, αλλά, τελικά, κάποιες μορφές της αναγκαιότητας που διέπουν την κοινωνική του κατάσταση, τον επαναφέρουν καθημαγμένο στα προηγούμενα αδιέξοδα.

Στον *Τζίμη τον Τίγρη*, η σχέση των προσώπων με το χώρο υπερβαίνει το επίπεδο της οπτικής εναρμόνισης, γιατί η αίσθηση αυτού του χώρου βαθαίνει σε παρουσία λειτουργική για τη διαγραφή τής ψυχολογικής συνθήκης που χαρακτηρίζει την ύπαρξη των προσώπων. Το ίδιο θα μπορούσαμε να πούμε και για τη μουσική: είναι από τις λίγες φορές που έχουμε συναντήσει τόσο οργανικό δέσιμο της μουσικής με την εικόνα· στην προκειμένη περίπτωση, η μουσική δεν ενισχύει απλώς συγκινησιακά την τελευταία, αλλά και την ερμηνεύει, ανασύρει απ' αυτήν σημασίες και προεκτάσεις, τη βοηθάει να ακεραιώνεται νοηματικά. [...]

Το έργο ακουμπά κατά το μεγαλύτερο μέρος του πάνω σε κοντινά και γκρο πλάνα, που αποσπούν με καίριο και περιεκτικό τρόπο τη δραματική έκφραση. Τούτος ο τρόπος δεν έγινε μανιέρα και απέφυγε τη στατικότητα για τρεις κυρίως λόγους: α) γιατί, παράλληλα και αντίστοιχα προς τη γοργή εξωτερική ανέλιξη του μύθου, στην οποία βοήθησε



Τζίμης ο Τίγρης: Σπύρος Καλογήρου.

και η σύνδεση των σκηνών μόνο με cut, υπήρξε και μια συνεχής εξέλιξη των εσωτερικών διεργασιών, μια υπόκωφη και τεθλασμένη διαδικασία συσσωρεύσεων, και οι κοντινές λήψεις δεν ταυτολογούσαν, αλλά αποτύπωναν ολοένα και νέες συγκινησιακές καταστάσεις, β) γιατί η εναλλαγή με τις πιο μακρινές λήψεις γινόταν σε στιγμές καίριες που αποσπούσαν κατά κάποιον τρόπο τα πρόσωπα από τον εαυτό τους για να τα εντάξουν στα ντεκόρ, επαναφέροντάς τα σ' αυτόν με λήψεις κοντινότερες, οι οποίες ήταν πια εμπλουτισμένες σημασιολογικά από το προηγούμενο «άνοιγμα», γ) γιατί η μηχανή, με μικρές επιδέξιες κινήσεις (από το πρόσωπο του κουρέα, γρήγορο κατέβασμα στο κεφάλι του Τζίμη· από το πρόσωπο του τελευταίου, στης κοπέλας, στη σκηνή της ταβέρνας, κ.λπ.) ή με αλλαγή πλάνων κατά τον τρόπο του champs contre champs (εναλλάξ τα δύο πρόσωπα), έδινε μια σημαντική ευκινησία και εναλλαγή στη διατύπωση των συγκινήσεων.

Οι διάλογοι, περιορισμένοι στο απολύτως απαραίτητο, λιτότατοι (όπως άλλωστε και ολόκληρο το έργο), απόλυτα προσαρμοσμένοι στο πνεύμα τού κινηματογράφου και ζυγισμένοι τονικά κατά την εκφορά, ανταποκρίθηκαν με καταπληκτική ακρίβεια τόσο στο γενικό επίπεδο της κοινωνικής θέσης των ηρώων όσο και στις ιδιαίτερες ψυχολογικές τους καταστάσεις. Από τους ηθοποιούς δεν υπήρξε ούτε ένας που να μην ήταν συνεπής στις απαιτήσεις του ρόλου του. [...]

Αν θέλαμε να δώσουμε έναν μονολεκτικό χαρακτηρισμό στο έργο του Βούλγαρη, θα το λέγαμε: «αυθεντικό» – στο σύνολό του και μέχρι το τελευταίο του μόριο. Οι κινήσεις των ανθρώπων και η αποτύπωση της ψυχολογίας τους, η περιγραφή των χώρων, οι διάλογοι, τα επεισόδια, η μουσική, οι λεπτομέρειες, χαρακτηρίζονται από μια αίσθηση αυθεντικότητας που δεν προέρχεται από απλή νατουραλιστική προσέγγιση. Μέσα από εικόνες αποσπασματικές και παρεμπίπτοντα, αλλά οργανικώς λειτουργούντα, στιγμιότυπα· μέσα απ' την ελλειπτική διαγραφή των χαρακτήρων, όπου ένα στοιχείο ή μια απλή φυσιογνωμική παρατήρηση αρκούν για να μας κάνουν να ανακαλέσουμε αλυσίδες συνειρμών και διαπιστώσεων που ολοκληρώνουν το πρόσωπο και το υποσημαίνουν ως παράγωγο και παραγωγό καταστάσεων (π.χ. η γυναίκα του Τζίμη ή ο κουνιάδος του)· μέσα από την εξαιρετικά ψυχολογημένη ένταξη του προσωπικού δράματος στον ευρύτερο φυσικό χώρο, παράλληλα με την προίκιση αυτού του χώρου με λειτουργικότητες κοινωνικές, όπως αυτές απηχούνται στην ατομική ιδιοσυστασία των ατόμων, κατόρθωσε να ανασυνθέσει μια καθολικότερη εικόνα της πραγματικότητας, όπου τα φανερώματά της αποκαλύπτουν σιγά σιγά την εσωτερική της σύσταση και τις γενικές και μερικότερες αναγκαιότητες που τη διέπουν. Κάτω από αυτές τις αναγκαιότητες, που ο βηματισμός τους στάθηκε, όπως ταίριαζε, εξαιρετικά διακριτικός, σχεδόν αθόρυβος και υπονοούμενος, οργανώνονται τα ατομικά πεπρωμένα του ήρωα κατά την αναφορά τους σε κάποιες ενδότερες περιοχές της προσωπικής ζωής και σ' έναν τομέα λεπτότερων αναγκών.

Το *Πικρό ψωμί* του Γρηγόρη Γρηγορίου (1951) ήταν (παρ' όλη την ατέλεια των τεχνικών μέσων, τη μελοδραματικότητα ορισμένων καταστάσεων και την απαγγελία μερικών ηθοποιών) η γνησιότερη μέχρι σήμερα έκφραση της επίδρασης του νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο, ακριβώς γιατί άφησε την αναγκαιότητα που διείπε τις κοινωνικές τύχες των ηρώων του, να τραβήξει μέχρι την έσχατη συνέπειά της. Αργότερα, με τη *Μαγική πόλη* του Κούνδουρου και το *Τελευταίο ψέμμα* του Κακογιάννη, γίνονται άλλες δύο αξιόλογες προσπάθειες που, όμως, δεν ολοκληρώθηκαν, γιατί η αναγκαιότητα που τα έργα αυτά έθεταν, έμενε ανεκπλήρωτη, και οι καταστάσεις, από τυπικές που φιλοδοξούσαν να είναι, συρρικνώνονταν τελι-

κά σε εξαιρετικές, προκειμένου να εξυπηρετήσουν το happy end. Και η *Συνοικία το Όνειρο* του Αλεξανδράκη, παρ' όλο τον «κοινωνισμό» της, κατέληγε σε μια μετέωρη αισιοδοξία με φιλολογικό χαρακτήρα. Ο *Τζίμης ο Τίγρης*, αισθητικά άρτιος, με παραστατικότητα οικοδομημένη στέρεα σ' ένα μέτρο ισορροπημένης λιτότητας, έτσι ώστε ούτε να ξεθωριάζει την πραγματικότητα, ούτε και να την «αναμορφώνει» σκεπάζοντάς την με καρυκεύματα και περιττές συγκινήσεις, συνεπής μέχρι το τέλος προς τις λεπτές και δυσδιάκριτες αναγκαιότητες που τάσσει (και, γι' αυτό, διεισδυτικότερος και λιγότερο άμεσος), στέκεται μια πραγματική «αισθητική της πραγματικότητας», το δεύτερο αυθεντικό «παρών» του ρεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο.

«Επιθεώρηση Τέχνης», Δεκέμβριος 1966.

Η καλύτερη της χρονιάς
του Gideon Bachmann

Τελειότερη από τεχνικής και πληρέστερη από θεματικής απόψεως είναι η ταινία μικρού μήκους (η καλύτερη της χρονιάς) του Παντελή Βούλγαρη *Τζίμης ο Τίγρης*: η ιστορία ενός πλανόδιου παλαιστή που σπάει αλυσίδες μπροστά στους μαζεμένους αργόσχολους, και η περιπέτειά του με μια νεαρή γερμανίδα τουρίστρια που καταλήγει στο αξιοθρήνητο ξυλοκόπημα από τον αδελφό της γυναίκας του, μετά από ένα ιλαροτραγικό κυνηγητό στους δρόμους της Αθήνας, μέσα στα κορναρίσματα των σταματημένων αυτοκινήτων, ενώ, παράλληλα, ο φακός όλο και παίρνει ύψος, αποκαλύπτοντας τα τεράστια κτίρια. Αυτός ο «δυνατός», ο «παλαιστής», που υποτάσσεται από το περιβάλλον του, είναι για τον Βούλγαρη ένα σύμβολο της φθίνουσας φυσικής δύναμης της χώρας. Μέσα απ' αυτή τη μικρή ταινία ξεπετάγονται καθαρότερα και εντυπωσιακότερα από κάθε άλλο έργο τα ουσιαστικά προβλήματα της σύγχρονης Ελλάδας όπως υπάρχουν σ' αυτή τη μικρή χώρα που βρίσκεται στο στάδιο μιας ορμητικής ανάπτυξης, χωρίς η ίδια να έχει επίγνωση αυτής της μεταβολής.

«Ελληνικός Κινηματογράφος», τχ. 3-4, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1967.

Προς έναν ελληνικό νεορεαλισμό
του Βασίλη Ραφαηλίδη

Ο *Τζίμης ο Τίγρης* είναι η πρώτη επιτυχημένη προσπάθεια του ελληνικού κινηματογράφου για τη διερεύνηση καταστάσεων και προβλημάτων καθαρά ελληνικών. Ο αξιοδάκρυτος πανηγυριώτης Ηρακλής «μασάει σίδερα» για να μπορέσει να μα-

Τζίμης ο Τίγρης (από το γύρισμα): Ντίνος Κατσουρίδης, Θόδωρος Αγγελόπουλος, Παντελής Βούλγαρης.



σήσει λίγο ψωμάκι. Διοχετεύει τη ζωώδη δύναμή του σε ανόητες επιδείξεις, γιατί δεν έχει βρει ακόμα έναν ουσιαστικότερο τρόπο κατανάλωσης της ζωτικότητάς του. Εκστασιάζεται μπροστά στον πολιτισμό, που στην ταινία συμβολοποιείται στο πρόσωπο της υπερβόρειας Ευρωπαίας, γιατί ενστικτωδώς καταλαβαίνει ότι το «επάγγελμά» του είναι χαρακτηριστικό δείγμα υπανάπτυξης. Στο βάθος, όμως, αυτός ο «ευάλωτος ήρωας» είναι εξαιρετικά εύθραυστος. Παραμένει ένα άκακο παιδάκι το οποίο δεν έχει αναπτύξει ακόμα τις ικανότητες που υπάρχουν μέσα του «δυνάμει». Ξέρει καλά οτι η μυϊκή δύναμη δεν αποτελεί αποτελεσματικό αμυντικό όπλο. Η «αδύνατη» γυναίκα του τον κάνει να το καταλάβει με τον καλύτερο τρόπο: κλείνοντας τον Τίγρη στο κλουβί του. Η παραδοσιακή ελληνική πανουργία αποδεικνύεται πιο αποτελεσματική από την επίσης παραδοσιακή ελληνική ρώμη και βγαίνει στο προσκήνιο κάθε φορά που ο «εχθρός» είναι έτοιμος να εκπορθήσει το φρούριο. Αυτές οι πολύ διακριτικές προεκτάσεις υποβάλλονται από το σκηνοθέτη με τρόπο ιδιαίτερα λιτό. Η ανάδειξη της φαινομενικά ασήμαντης μικρολεπτομέρειας, η περιφρόνηση των εφέ, η αντιδραματική αφήγηση που, ωστόσο, δημιουργεί μια σφιχτοδεμένη ενότητα, είναι τα βασικά χαρακτηριστικά τού νεορεαλισμού. Συνεπώς, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο *Τζίμης* είναι η πρώτη επιτυχημένη προσπάθεια δημιουργίας ενός ελληνικού νεορεαλισμού. Βέβαια, μια τέτοια προσπάθεια μοιάζει κάπως άκαιρη, μια και ο ευρωπαϊκός νεορεαλισμός ανήκει ήδη στην Ιστορία. Όμως, έστω και συνοπτικά –μέσα από μια ταινία μικρού μήκους– θα 'πρεπε να διανύσουμε αναδρομικά αυτόν το δρόμο, για να φτάσουμε κάποτε σε πιο σύνθετες και προσωπικές μορφές έκφρασης. Ο Βούλγαρης ανέλαβε να διεκπεραιώσει μια δουλειά που όφειλαν να την έχουν κάνει ήδη οι περί τα πάντα αδαείς εκπρόσωποι των δύο προηγουμένων κινηματογραφικών γενεών.

Πρόγραμμα κινηματογράφου Studio, 1969.

CE N'EST QU'UN DÉBUT... (1971)

Σκηνοθεσία: Παντελής Βούλγαρης. **Φωτογραφία**: Νίκος Καβουκίδης, Γιώργος Πανουσόπουλος. **Μοντάζ**: Γιώργος Κατακουζηνός. **Βοήθησαν**: Κώστας Γαβράς (για την αποπεράτωση της ταινίας), Βασίλης Βασιλικός (στο κείμενο).
Διάρκεια 11 λεπτά. A/M, 16mm.

Μια ταινία-ντοκουμέντο για την πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα κάτω από τη χούντα των Συνταγματαρχών. Περιλαμβάνει σκηνές από γεγονότα που σημάδεψαν εκείνη την εποχή, όπως η κηδεία του Γεωργίου Παπανδρέου, που εξελίχθηκε στην πρώτη μεγάλη λαϊκή αντιδικτατορική εκδήλωση, οι χουντικοί εορτασμοί για την Πολεμική Αρετή των Ελλήνων κ.ά. Τα γυρίσματα έγιναν παράνομα, το υλικό βγήκε λαθραία από την Ελλάδα και η ταινία ολοκληρώθηκε στο Παρίσι με τη βοήθεια Ελλήνων του εξωτερικού. Μέχρι την πτώση της Χούντας, παιζόταν στις πολιτικές συγκεντρώσεις εναντίον της Χούντας που οργάνωναν οι Έλληνες στο εξωτερικό.

Ο ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΤΡΑΓΩΝ (1971)

Σκηνοθεσία: Παντελής Βούλγαρης. **Εθνολογική έρευνα και σχόλια**: Τζόι Κουλεντιανού. **Σύμβου-**

Ο χορός των τράγων



λος: Στρατής Τσίρκας. **Φωτογραφία**: Νίκος Καβουκίδης. **Μοντάζ**: Τάκης Δαυλόπουλος. **Μουσική**: Λαϊκή μουσική και τραγούδια της Σκύρου. **Παραγωγή**: Ηριδανός Φιλμ.
Διάρκεια: 28 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο.
Φεστιβάλ–Διακρίσεις: Πρώτο βραβείο στο 1ο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους τού περιοδικού «Σύγχρονος Κινηματογράφος». Παρουσιάστηκε σε ειδική προβολή στο Μουσείο τού Ανθρώπου (Παρίσι).

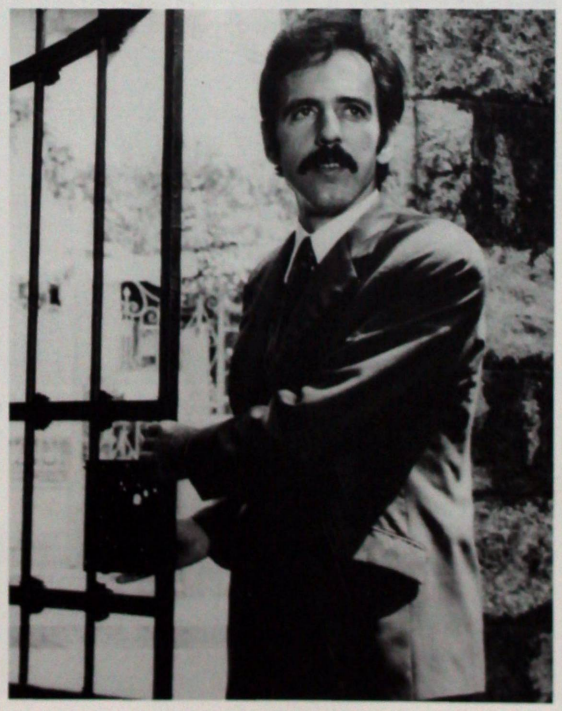
Ντοκιμαντέρ, βασισμένο στη σχετική έρευνα της Τζόι Κουλεντιανού. Τη δεύτερη και την τρίτη Κυριακή της Αποκριάς, στην πλατεία και στους δρόμους τής Σκύρου, ένα παράξενο θεάμα εμφανίζεται: μια επιβίωση από τις προϊστορικές τελετές για την αναζωογόνηση της φύσης. Η καταγωγή αυτών των τελετών χάνεται μέσα στο χρόνο. Ο χορός των τράγων στη Σκύρο μπορεί να είναι κάτι που διασώθηκε από τις Διονυσιακές γιορτές.

ΤΟ ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ (1972)

Σκηνοθεσία: Παντελής Βούλγαρης. **Σενάριο**: Παντελής Βούλγαρης, Μένης Κουμανταρέας. **Φωτογραφία**: Νίκος Καβουκίδης. **Μοντάζ**: Ντίνος Κατσουρίδης. **Σκηνικά**: Κυριάκος Κατζουράκης. **Μιξάζ**: Πέτρος Πατέλης. **Διανομή**: Άννα Βαγενά (Άννα), Σμαρώ Βεάκη (Κυρία), Κώστας Ρηγόπουλος (Θόδωρος), Σταύρος Καλάρογλου (Κοσμάς), Αλίκη Ζωγράφου (Ελισάβετ), Ειρήνη Εμιρζά (Βάσω), Αλέκος Ουδινότης (Κωστής), Μαρία Μαρτίκα (Καίτη), Μίκα Φλώρα (Χαρούλα), Νίκος Γαροφάλου (Γιώργος), Λούλα Χρηστίδη (κυρά Λένη), Γιώργος Μόρτον (θείος), Αθηνά Λαμπροπούλου (Τάνια). Στα όργανα: Αντώνης Σπανός, Θάλεια Σπανού, Κώστας Ζιώγας. Στο «Άλσος»: Γιώργος Σαΐτης (τρομπέτα), κλόουν Κάρλος, μπαλέτο Νιρβάνα, Νάσος Κατακουζηνός (κομφερανσιέ). **Διεύθυνση παραγωγής**: Φοίβη Σταυροπούλου. **Βοηθοί σκηνοθέτες**: Χρήστος Παληγιαννόπουλος, Λευτέρης Χαρωνίτης, Φρίντα Λιάππα. **Παραγωγή**: Ντίνος Κατσουρίδης.
Διάρκεια: 82 λεπτά. 35mm, Έγχρωμο.
Φεστιβάλ: Συμμετοχή στα Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, Βερολίνου (Forum), Λονδίνου, Βελιγραδίου, Λος Άντζελες, Νέας Υόρκης, Νέου Δελχί, Μόσχας. **Διακρίσεις**: Βραβεία καλύτερης καλλιτεχνικής ταινίας, πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη, α′ γυναικείου ρόλου (Άννα Βαγενά), β′ γυναικείου ρόλου (Σμαράγδα Βεάκη), β′ ανδρικού ρόλου (Κώστας Ρηγόπουλος) στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Βραβεία FIPRESCI, OTTO–DIBELIUS και OCIC στο Φεστιβάλ Βερολίνου.

Η Άννα, ένα φτωχό κορίτσι από χωριό, εργάζεται δέκα χρόνια ως εσωτερική υπηρέτρια σε μια μεσοαστική αθηναϊκή οικογένεια. Όταν η κυρία της και τα άλλα μέλη της οικογένειας διαπιστώνουν ότι η Άννα έφτασε σε ηλικία γάμου, διαλέγουν για λογαριασμό της έναν νέο και τον καλούν στο σπίτι μια Κυριακή, να της τον γνωρίσουν. Το ίδιο βράδυ, επιτρέπουν στην Άννα να βγει έξω μόνη με τον υποψήφιο γαμπρό, για να γνωριστούν καλύτερα. Στη σύντομη αυτή έξοδο, οι νέοι θα έρθουν κοντά ο ένας στον άλλον, και η Άννα θα νιώσει για πρώτη φορά στη ζωή της συναισθήματα που ώς τότε τα «έπνιγε» βαθιά μέσα της. Όταν, όμως, επιστρέψει στο σπίτι –λίγο αργότε-

Το προξενιό της Άννας: Σταύρος Καλάρογλου.





Το προξενιό της Άννας: Γιώργος Μόρτον, Αλίκη Ζωγράφου, Σμαρώ Βεάκη.

ρα από την ώρα που της είχαν ορίσει–, θα ανακαλύψει ότι οι διαθέσεις της οικογένειας έχουν αλλάξει. Μπροστά στον κίνδυνο να διαταραχτεί ο τρόπος ζωής της οικογένειας αν σταματήσει η Άννα να τους υπηρετεί, προσπαθούν να ματαιώσουν το γάμο. Στην προσπάθειά τους αυτή, επιστρατεύουν ακόμα και τη μητέρα της Άννας, την οποία φέρνουν για ένα βράδυ από το χωριό στην Αθήνα. Κάτω από τη διπλά ψυχολογική πίεση, η Άννα υποκύπτει και αποδέχεται τη μοίρα της: να μην κάνει δική της οικογένεια, προκειμένου να συνεχίσει να υπηρετεί τη φυσική και τη θετή της οικογένεια.

Η ιστορία είναι πολύ απλή και εκτυλίσσεται σε δύο μέρες: Κυριακή και Δευτέρα. Η γραφή και ο τρόπος αφήγησης είναι όσο πιο λιτός και διακριτικός μπορούσε να γίνει. Δεν υπάρχει αναζήτηση γραφής ή πρωτοπορίας. Από την άλλη

μεριά, προσπαθήσαμε να αφαιρέσουμε ό,τι μελοδραματικό ή όποιο στοιχείο του παλιού κινηματογράφου μάς ακολουθεί σαν κουλτούρα. Το σενάριο το δουλεύαμε με τον Κατσουρίδη τρία χρόνια. Το υλικό που χρησιμοποιήσαμε, έχει στοιχεία από μια πραγματική ιστορία, την οποία διαμορφώσαμε ελεύθερα. Είναι ένα θέμα στην περιοχή των πολύ «μικρών» καθημερινών προβλημάτων, που τα ζούμε συνεχώς όλοι γύρω μας. Χρησιμοποίησα έμπειρους ηθοποιούς, που κινήθηκαν παίζοντας ανάμεσα στην καθημερινότητα, το ρεαλισμό και την ποιητική διάσταση που έχει όλη η ταινία.

Π. Β.

«Θεσσαλονίκη», 21.9.1972

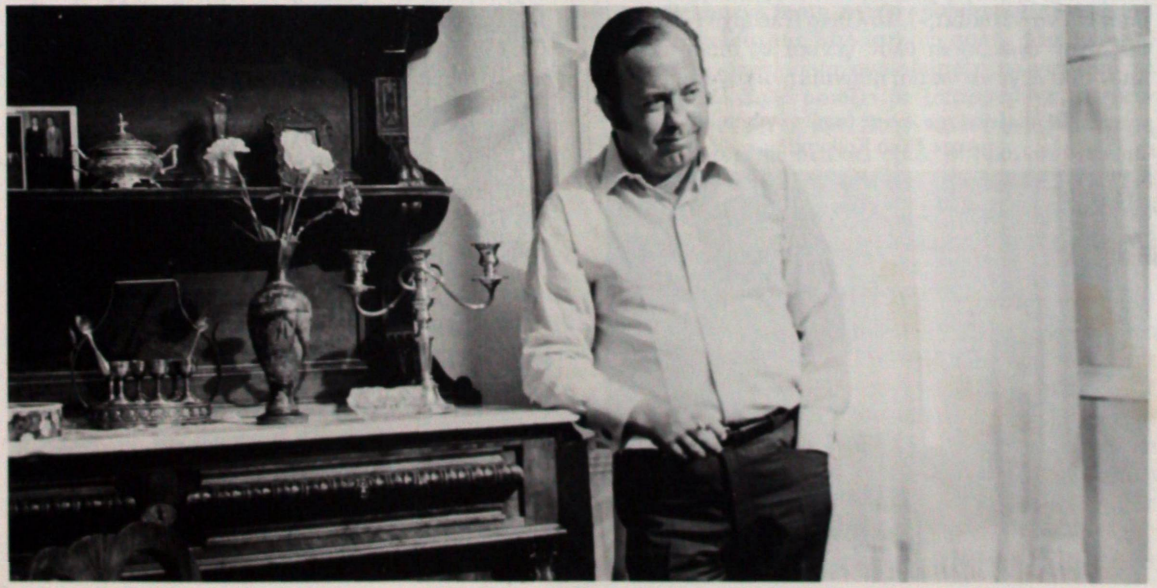
Μια αξιοσημείωτη ταινία
του Κώστα Πάρλα

Μετά τον *Κλέφτη* και τον *Τζίμη τον Τίγρη*, ο Παντελής Βούλγαρης κατάφερε να αποδείξει και να επιβεβαιώσει τις ικανότητες και το ταλέντο του με μια εξαίρετη ταινία. Δεν είναι υπερβολή αν έλεγε κανείς ότι πρόκειται για μια ταινία που θα τη ζήλευαν πολλά ξένα έργα υψηλής στάθμης. Απέδειξε ειδικότερα ο Βούλγαρης ότι διαθέτει την κρίση, την οικονομία, το μυαλό και, πάνω απ' όλα, τη γεμάτη ανθρωπιά ευαισθησία που χρειάζονται για να κάνει σήμερα κανείς σωστό και καλής ποιότητας κινηματογράφο.

Το προξενιό της Άννας αναφέρεται σε μια πολύ απλή ιστορία. [...] Πάνω σ' αυτόν τον απλούστατο σκελετό, ο Βούλγαρης έστησε μιαν από τις πιο διαβρωτικές ταινίες που είδαμε ποτέ γύρω από την παντοδύναμη μεσοαστική τάξη. Τρύπωσε για καλά στο άντρο της, αντέγραψε και αποτύπωσε με θαυμαστή ακρίβεια την ατμόσφαιρά της, και η ταινία, από τις φυσιογνωμίες των ηθοποιών που υποδύονται τα μέλη της οικογένειας, μέχρι τα μικρά μικρά στοιχεία του περιγύρου, κι από τα μικρά αντικείμενα ώς το διάλογο, αποτελεί θαύμα.

Ο Βούλγαρης, όμως, δεν έμεινε περιγραφικός. Από τον πρώτο χαρακτήρα ώς τον τελευταίο, έστησε –με την έκδηλη βοήθεια του Μένη Κουμανταρέα που συνεργάστηκε στο σενάριο– πραγματικούς ανθρώπους, καθημερινούς· σαν αυτούς τους οποίους βλέπουμε δίπλα μας και με τους οποίους ερχόμαστε σε συναλλαγή κάθε μέρα, σαν αυτούς από τους οποίους προερχόμαστε ίσως: ατσαλάκωτες, ψευτοκομψευόμενες κυρίες με μαλλιά γεμάτα «λακ», καλοκουρεμένα, μοντέρνες νεαρές, αναίσθητους πια, καλοζωισμένους επιχειρηματίες ή επιστήμονες, θεοσε-

Το προξενιό της Άννας: Κώστας Ρηγόπουλος.



βούμενες και μελιστάλαχτες γριές, που σφάζουν με τη σκληρότητα της επιβολής τους. Παράλληλα, διατήρησε αλώβητη την πολύτιμη ευαισθησία που διαθέτει. Μέσα απ' την πικρή ειρωνεία με την οποία βλέπει όλο το περιβάλλον την Άννας, βγαίνει εκείνη η ζωντανή και ανθρώπινη τρυφεράδα που αποτείνεται στα δύο κεντρικά πρόσωπα της ταινίας.
Ο Βούλγαρης υποδηλώνει χωρίς υπονοούμενα, αποτυπώνει χωρίς να τονίζει. Ούτε και ο τρόπος γραφής του ακολουθεί οποιονδήποτε εντυπωσιακό δρόμο έκφρασης. Γι' αυτό και το γενικό αποτέλεσμα αποκτά μεγαλύτερη και βαθύτερη διάσταση. [...] Μακάρι να μπορέσει ο Βούλγαρης να γυρίσει γρήγορα καινούργια ταινία. Από αυτόν και τα άλλα παιδιά της γενιάς του, κι απ' την πρωτοβουλία παραγωγών όπως ο Ντίνος Κατσουρίδης, θα βγει –είναι μια βέβαιο– ο καλός ελληνικός κινηματογράφος.

«Το Βήμα», 27.9.1972.

Το οικογενειακό μας άλμπουμ
του Κώστα Σταματίου

Γκρεμίζει όλη την ευκολία του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου, τη δημαγωγία, το «μελό», την κραυγαλέα εκμετάλλευση των συγκινησιακών καταστάσεων, τις «μυθολογίες». Λιτός, άμεσος, ωμός, ο Παντελής λειτουργεί με ανθρώπους αναγνωρίσιμους: τη γιαγιά μας, τη θεία μας Ελισάβετ («Θα πάρετε ένα γλυκάκι;»), τον θείο Κλέαρχο («Να σας πω: όταν εγώ...») κι όλον γενικά το θίασο ποικιλιών που λέγεται «καλή αθηναϊκή οικογένεια». Με

Το προξενιό της Άννας (από το γύρισμα): με τον Νίκο Καβουκίδη.



πλαίσιο ακριβείας ένα σπίτι από τα εκλείποντα, που ετοιμάζεται να δοθεί με αντιπαροχή, ο Παντελής εκθέτει σαδιστικά τις τελετές του μεσοαστισμού (δύο γεύματα είναι η ραχοκοκαλιά της ταινίας) όπως τις έχουμε γνωρίσει οι κάπως παλαιο-Αθηναίοι, όπως τις έχει ζήσει στο πετσί του ο ίδιος ο σκηνοθέτης, που δε διστάζει να δείξει την αυτοβιογραφική πλευρά, αραδιάζοντάς μας φωτογραφίες του βγαλμένες από το οικογενειακό άλμπουμ και βάζοντας τον νεότερο της φαμίλιας να κυκλοφορεί συνεχώς με μια κινηματογραφική μηχανή στο χέρι.
Υπάρχει και μια μορφή που φεύγει από τo πλαίσιο: το κοριτσάκι με τα ορθάνοιχτα μάτια. Μέσα απ' αυτό, τη νέα γενιά που αναπόφευκτα βλέπει πιο κριτικά, ο ίδιος ο Βούλγαρης σπάει τον κλοιό του αστισμού –και του δικού του– και ρίχνει ίσως γέφυρες για τη μελλοντική του ταινία που θα γυρίσει απελευθερωμένος πια, αφού κατέθεσε τη μαρτυρία του για τον παλιό τον κόσμο, για μιαν αθηναϊκή εποχή που το ασφυκτικό κι απαίσιο ψυχικό κλίμα της ζωντάνεψε μοναδικά.

«Τα Νέα», 1972.

Ο σφυγμός της ζωής
της Marjorie Rozen

[...] Τελικά, ταξικές διαφορές και οικογενειακές υποχρεώσεις εξουθενώνουν. Ο Παντελής Βούλγαρης ζωντανεύει με λεπτή αίσθηση την απελπισία και τις επιθυμίες της Άννας· δημιουργεί μια σχεδόν εθνογραφική μελέτη του αθηναϊκού αστικού τρόπου ζωής και τον καταγγέλλει για μαρασμό. Ο διάλογος εδώ είναι ελάχιστος, αλλά η μεσογειακή κάψα, η αίσθηση του τόπου, η απομόνωση και η παγίδευση της ηρωίδας, ενσταλάζουν ανθρωπιά στο *Προξενιό της Άννας*. Νιώθουμε το σφυγμό τής ζωής, και μας πλημμυρίζει θλίψη όταν αυτός παύει να ακούγεται.

«The Soho Weekly News», 10.4.1975.

Θαυμαστός έλεγχος στην αφήγηση
του Vincent Canby

Είναι κάπως δύσκολο να περιγράψει κανείς τη μοναδική ποιότητα του *Προξενιού της Άννας*. Είναι μια πολιτική ταινία στην οποία η πολιτική δεν αναφέρεται ποτέ, και η διάθεσή της είναι οργισμένη, αν και, μέχρι κάπου προς το τέλος, κανένας δεν α-



Το προξενιό της Άννας (από το γύρισμα).

ναγνωρίζει το θυμό της. *Το προξενιό της Άννας* το σκηνοθέτησε ο Παντελής Βούλγαρης το 1972, όταν ήταν 32 χρόνων. Είναι η πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, αν και επιδεικνύει έναν θαυμαστό έλεγχο στην αφήγηση· τέτοιον, που πολλοί σκηνοθέτες, πολύ μεγαλύτεροι σε ηλικία, δεν πετυχαίνουν ποτέ. Η μέθοδος του κ. Βούλγαρη έγκειται στο να ξέρει πόση ακριβώς πληροφορία να διαφυλάξει. Το βλέμμα της κάμερας δε χάνεται ποτέ σε προφανή σημεία, δεν πέφτει σε εύκολα κοντινά πλάνα για να εκβιάσει την προσοχή μας. Αντίθετα, διατηρεί μια κάπως σεβαστική απόσταση από τη δράση, κάτι που κάνει την ταινία να μοιάζει απατηλά ήρεμη. Ο τρόπος με τον οποίο σκηνοθετεί ο κ. Βούλγαρης, είναι έμμεσος, όπως έμμεσος είναι και ο τρόπος με τον οποίον η Άννα ταπεινώνεται τελικά, όταν η οικογένεια διώχνει τον υποψήφιο γαμπρό. Ο κ. Βούλγαρης στήνει την ταινία του τόσο προσεκτικά και ήρεμα, ώστε μόνο προς το τέλος αναγνωρίζει κανείς ότι πρόκειται για μια ιστορία φρίκης που δεν αναφέρεται μόνο στα μέλη μιας αστικής οικογένειας, αλλά και στο σύστημα που τα νομιμοποιεί. Ο κ. Βούλγαρης, σύμφωνα με το βιογραφικό του, έκανε μερικούς μήνες φυλακή τον τελευταίο χρόνο πριν από την πτώση της κυβέρνησης των συνταγματαρχών. Δεν είναι να απορεί κανείς. *Το προξενιό της Άννας* αφηγείται μια ιστορία που μοιάζει πολύ μικρή, για το πώς η (πιθανώς ειλικρινής) αγάπη της οικογένειας για την Άννα, η οποία απεικονίζεται σε σκηνές αυθεντικής τρυφερότητας, αλλάζει τόσο γρήγορα και γίνεται σκληρή και εγωιστική όταν απειλείται η τάξη και η άνεση της οικογένειας. Στην πτώση της Άννας –και στην καταδίκη της να μείνει οικιακή βοηθός όλη της τη ζωή– συνεργούν η χωριάτισσα μητέρα της και τα δικά της αισθήματα ενοχής – κοινωνικής, σεξουαλικής και θρησκευτικής. Κανένας στο *Προξενιό της Άννας* δεν υποψιάζεται τίποτα για επανάσταση, αλλά για επανάσταση είναι που φωνάζει η ταινία, με μια φωνή τόσο ευγενική, ώστε τον πραγματικό θυμό των λέξεων να τον ακούει κανείς μόνο μετά.

«The New York Times», 1975.

Ένα μικρό θαύμα πληρότητας
του Gianni Toti

[...] Και φτάνω στο *Προξενιό της Άννας*, ίσως την πιο απλή, αλλά και πιο περίπλοκη, την πιο σκληρή και ηθελημένα βίαιη, σχεδόν σαδιστική, ταινία που έχω δει τελευταία. Μια ιστορία απλή, φλομπερική, μπροστά στην οποία οποιαδήποτε σκηνή από το παζολινικό *Σαλό* μοιάζει με ξεπερασμένη, στερεότυπη και περιττή βία. Στην ταινία του Βούλγαρη δε συμβαίνει τίποτα, κι όμως συμβαίνουν τα πάντα: η πιο σκληρή καθημερινή βία καταστρέφει την ευαισθησία μιας σκλάβας των ημερών μας. Σε μερικές σκηνές πραγματοποιείται το βραχυκύκλωμα όλου του σύγχρονου κινηματογράφου όλης της μεταπολεμικής περιόδου. Σαν να διαγράφεται μια ελλειψοειδής πορεία απ' τον καιρό του πρώιμου ιταλικού νεορεαλισμού, του έγκλειστου στην αγνωστικιστική και α-κριτική ιδεολογία του, κι απ' τον *Ουμπέρτο Ντ.* [του De Sica] περνάμε στο *Προξενιό της Άννας*: μια αφήγηση που φαίνεται νατουραλιστικο-ρεαλιστική και που, εντούτοις, είναι ολοκληρωτικά μεταφορική. Ένα μικρό θαύμα πληρότητας, που συνάγεται από τη συσχέτιση των πολυσήμαντων στοιχείων, τα οποία ποτέ δεν επαναλαμ-

βάνονται κι είναι πέρα για πέρα ανοιχτά στο ποιητικό διφορούμενο. Η Άννα είναι μια Ελλάδα, κι ο γάμος της με την ελευθερία και με τον έρωτα δεν μπορεί να γίνει παρά μόνο όταν η ποιητική λειτουργία της κινηματογραφικής γλώσσας (για να θυμηθούμε τον Jacobson) θα έχει γίνει κληρονομιά της «ελίτ των μαζών», έπειτα των «μαζών της ελίτ» και, στο τέλος, του πλήθους των ενεργοποιημένων θεατών.

Από την εισαγωγή στον κατάλογο του Φεστιβάλ της Porretta Terme, Οκτώβριος 1976.

Συμπάθεια και κριτική απόσταση
του Ted Shen

Ένας από τους πιο σεβαστούς βετεράνους σκηνοθέτες της Ελλάδας, ο Παντελής Βούλγαρης (ουσιαστικά άγνωστος έξω από την Ευρώπη), έχει γίνει γνωστός ως ένας διακριτικός ερευνητής των κοινωνικών στρωμάτων της χώρας του κι ένας ευαίσθητος παρατηρητής των ψυχολογικών μεταστροφών της καθημερινότητας. *Το προξενιό της Άννας* [...] χρησιμεύει ως διαυγής εισαγωγή στα κύρια θεματικά ενδιαφέροντά του και στο υποδηλωτικό, αλλά διορατικό, οπτικό στιλ του. Μεγάλο μέρος από τη δράση της ταινίας διαδραματίζεται στην αυλή μιας αστικής οικογένειας, σ' ένα αθηναϊκό προάστιο, όπου συγκεντρώνονται τα μέλη της οικογένειας για την πρώτη συνάντηση της υπηρέτριας Άννας με τον υποψήφιο σύζυγό της. Σιγά σιγά, οι πόζες τους, τα χαριτολογήματά τους και οι παράπλευρες εκδηλώσεις τους –που παρουσιάζονται σαν cinéma vérité– αποκαλύπτουν μια υποκρισία και συγκαταβατικότητα πίσω από το αλτρουιστικό προσωπείο. Σε αντίθεση, η Άννα, η φτωχή χωριατοπούλα που έχει «υιοθετηθεί» από τη γιαγιά, δείχνεται σαν νησίδα σοβαρότητας και ήρεμης δύναμης· η υπακοή της, απλώς και μόνον δυναμώνει την ηθική έλξη της. Η ατμόσφαιρα της ταινίας σκοτεινιάζει μετά από τη βραδινή έξοδο της Άννας και του υποψήφιου γαμπρού στην πόλη: η οικογένεια υποψιάζεται τώρα τα χειρότερα και απαιτεί να παραμείνει η Άννα υπηρέτρια και άγαμη. Με συμπάθεια, αλλά και με κριτική απόσταση, ο Βούλγαρης ξεδιπλώνει την αγωνία της Άννας, που έχει να διαλέξει ανάμεσα στη μελλοντική ευτυχία της και τις ανάγκες των δύο οικογενειών της. Η επιλογή της είναι μια σκληρή κατηγορία για ένα ταξικό σύστημα, στο οποίο μια κοπέλα της εργατικής τάξης είναι πάντα ένα πρόβατο επί σφαγήν. Στο συνολικά εξαιρετικό παίξιμο των ηθοποιών –που μοιάζει μερικές φορές αυτοσχέδιο– η ενσάρκωση της Άννας από την Άννα Βαγενά ξεχωρίζει ως μια εξαιρετική σπουδή στωικότητας.

«The Chicago Reader», 2.2.1996.

Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΕΡΩΤΙΚΟΣ (1973)

Σκηνοθεσία / Σενάριο: Παντελής Βούλγαρης. **Φωτογραφία**: Γιώργος Αρβανίτης, Γιώργος Πανουσόπουλος. **Σκηνικά–Κοστούμια**: Γιάννης Καλαϊτζής. **Μουσική**: Μάνος Χατζιδάκις. **Τραγουδούν**: Φλέρη Ντάντωνάκη, Δημήτρης Ψαριανός. Τη χορωδία διευθύνει η Έλλη Νικολαΐδη. **Μοντάζ**: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Ήχος**: Πάνος Πανουσόπουλος, Στέλιος Γιαννακόπουλος (Κολούμπια). **Μιξάζ**: Νίκος Δεσποτίδης. **Διανομή**: Ελένη Κυρίτση, Ανδρέας Σινάνος («Πάθη από έρωτα»), Ελένη Βούτση, Δημήτρης Κυρίτσης («Πέρα στο θολό ποτάμι»), Αντώνης Τσάρκος («Με την πρώτη σταγόνα της βροχής»), Άννα Βαγενά, Γ. Μαγγανάρας («Τα λιανοτράγουδα»), Ζουζού, Νάσος Κατακουζηνός, Γιάννης Καλαϊτζής («Ποιος είν' τρελός από έρωτα»), Πόπη Μέλιου, Μ. Κουλεντιανός («Το όνειρο»), Λένα Ρακιντζή, Άκης Μπαλτζιούδης και ο μάγος Βακάντρα («Κραταιά ως θάνατος αγάπη»). Τα ερωτικά γράμματα διαβάζουν η Νίκη Τριανταφυλλίδη και ο Αλέκος Ουδινότης. **Διεύθυνση παραγωγής**: Λευτέρης Χαρωνίτης. **Παραγωγή**: Μάνος Χατζιδάκις, Παντελής Βούλγαρης, Νάσος Κατακουζηνός.
Διάρκεια: 78 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο.
Φεστιβάλ: Συμμετοχή στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Δέκα ερωτικά τραγούδια του Μάνου Χατζιδάκι σε στίχους Σαπφούς, Ελύτη, Μυρτιώτισσας, Σαραντάρη, Καβάφη κ.ά. Στην ταινία, ο κινηματογραφικός φακός μεταφράζει τη συγκίνηση από την ηχητική ερωτική ατμόσφαιρα της μουσικής. Κάνει ένα οπτικό ταξίδι μέσα στην Αθήνα: τη νοσταλγική Αθήνα του χθες, την αλλιώτικη μεγαλούπολη του σήμερα, την Αθήνα των ερωτευμένων, την Αθήνα των τουριστών. Παράλληλα με το ταξίδι στην πόλη, παρακολουθούμε τη δια-





ΦΩΤΟ: ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΜΑΡΑΓΔΗΣ

Ο μεγάλος ερωτικός

δικασία εγγραφής των τραγουδιών μέσα στο στούντιο. Σε ορισμένα σημεία της ταινίας πρωταγωνιστεί το ίδιο το κινηματογραφικό συνεργείο. Η ταινία είναι ένα ελεύθερο παιχνίδι της εικόνας και του ήχου.

Εν αρχή ην ο λόγος... ο ποιητικός λόγος: ο Χορτάτζης, ο Σολωμός, ο Καβάφης, ο Ελύτης, ο ανώνυμος ποιητής, που συνέθεσαν με τις λέξεις ερωτικό λόγο. Ο Χατζιδάκις ξεκινάει από την ατμόσφαιρα του λόγου και, με τα δικά του μέσα, τη μουσική, δημιουργεί ένα νέο έργο: το τραγούδι. Η δική μου πρόθεση είναι, ακολουθώντας την ίδια διαδικασία, να δώσω με την κινηματογραφική γλώσσα την ατμόσφαιρα που χρειάζεται κάθε τραγούδι.

Ποιο δρόμο θα ακολουθήσεις;
Κάθε τραγούδι προσπαθεί να είναι κάτι αυτόνομο και, ταυτόχρονα, ένα κομμάτι μιας κοινής ατμόσφαιρας. Θ' ακολουθήσει τον ίδιο δρόμο και η ταινία.

Ναι, αλλά με τι τρόπο;
Θέλησα να αποκλείσω όλα τα χρησιμοποιημένα κλισέ: ζευγάρια που τρέχουν στην αμμουδιά, κινήσεις σε ρελαντί, χρήση τηλεφακών και άλλα σχετικά. Φιλοδοξία μου είναι να δώσω τη βαθύτερη ποιητική ουσία κάθε στίχου με πολύ απλά μέσα. Δε θα μεταφράσω οπτικά το στίχο. Θα προσπαθήσω να φτάσω στην «καρδιά» του ποιήματος, και γι' αυτό ίσως θα πρέπει να απομακρυνθώ αρκετά από τις συγκεκριμένες εικόνες του ποιήματος. Η προσπάθειά μου θα είναι: εικόνα, στίχος, μουσική να δώσουν ένα νέο έργο.

Ναι, αλλά η μουσική είναι... αέρας. Πώς συγκεκριμενοποιούνται όλα αυτά;
Παράλληλα με τα ποιήματα-τραγούδια, ένας άλλος δρόμος θα διατρέχει την ταινία, κι αυτός θα αφορά το πώς «κατασκευάζεται» ένα τραγούδι. Η μηχανή [...] παρακολουθεί τον Χατζιδάκι από τη στιγμή που φτάνει στο στούντιο εγγραφής με τις παρτιτούρες στο χέρι. Τον μελετά, βήμα βήμα, παραμονεύει κάθε του νεύμα, αποτυπώνει όλες τις σημαντικές, άπιαστες στιγμές στο δικό του πρόσωπο, στα πρόσωπα της Φλέρης, του Ψαριανού, του κιθαρίστα, του μπασίστα, ακόμα και του ηχολήπτη. Έτσι, πλάνο πλάνο, προχωρεί, ζωντανεύει σε εικόνες όλη αυτή η θαυμαστή περιπέτεια του ποιήματος που γίνε-





ΦΩΤΟ: ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΜΑΡΑΓΔΗΣ

Ο μεγάλος ερωτικός:
Μάνος Χατζιδάκις, Φλέρη Νταντωνάκη.

ται τραγούδι, και του τραγουδιού που γίνεται δίσκος.

Μια τέτοια κινηματογράφηση, όμως, έχει τρομακτικές δυσκολίες!

Τρομακτικές, αλλά γοητευτικές. Η προσπάθειά μου είναι να προχωρήσω στο τεντωμένο σχοινί που λέγεται «ισορροπία»· να προχωρήσω και, φυσικά, να μην πέσω.

Π. Β.

από συνέντευξη στο περιοδ. «Γυναίκα», 10.1.1973.

Ελληνική αίσθηση
του Κώστα Σταματίου

Αγαπάμε τον Παντελή Βούλγαρη για 18 λόγους. Ο πρώτος είναι πως, ενώ μπήκε παιδί σχεδόν στα στούντιο του εμπορικού κυκλώματος, ανδρώθηκε δίχως ποτέ να συμβιβαστεί και να γυρίσει μια ταινία που δεν την πίστευε. Ό,τι έχει κάνει ώς τώρα, ήταν δουλειές αγάπης και καρδιάς, δουλειές ανυστερόβουλες, μακριά από κάθε εμπορικό υπολογισμό. Ύστερα απ' αυτό, η έκθεση των 17 υπόλοιπων λόγων που μας κάνουν ν' αγαπάμε τον αληθινό καλλιτέχνη Βούλγαρη, περιττεύει.

Στην προκείμενη περίπτωση, γύρισε μια ταινιάστοίχημα. Αυτοπεριορίστηκε από τη μουσική τού Μάνου Χατζιδάκι, με τους δεδομένους στίχους, που διατρέχουν τους αιώνες, από τη μακρινή Σαπφώ ώς τη Μυρτιώτισσα. Θα 'ταν μια μεγάλη κινηματογραφική νίκη αν, τελικά, ο σκηνοθέτης Βούλγαρης υπέτασσε το εναυστικό υλικό του, περνούσε από πάνω κι έφτιαχνε μια ταινία αυτόνομα μεγάλη, αυθύπαρκτη, πέρα από την πρώτη ύλη. Ο Βούλγαρης, όμως, δε ριψοκινδύνευσε το στοίχημα. Δεν το θέλησε· γιατί, από ιδιοσυγκρασία, όπως τουλάχιστον μαρτυρούν οι ώς τώρα ταινίες του, είναι ο ίδιος γεμάτος από νοσταλγίες ελληνικών στιγμών, ρομαντικός από αγωγή, κατεχόμενος από μικροα-

στικές μνήμες, αυτές που λίγο-πολύ μας βασανίζουν όλους μας, τους πάνω από τα τριάντα. Έτσι, ο Χατζιδάκις του ταίριαζε απόλυτα, κι ο Βούλγαρης ασμένως δέχτηκε να ποτιστεί και με τις δικές του νοσταλγίες, κι αρκέστηκε να υπηρετήσει την ποίηση και τη μουσική με εικόνες, όπου στην ευαισθησία των ποιητών και του συνθέτη πρόσθεσε τη δική του, την οπτική, τη χρωματική, μιαν εντελώς αξιοπρόσεκτη Ελληνική Αίσθηση.

Μα, θ' αντιλέξουν οι «μοντέρνοι», εδώ σείονται τα έγκατα της πολυκατοικίας μας· είναι καιροί αυτοί για μόνον όμορφες εικόνες, για νοσταλγίες, για θρηνούντα σύμβολα εποχών που σβήνουν, χάνονται; Σύμφωνοι. Αλλά οι άνθρωποι δεν φτιάχνονται επί μέτρω, κι ο κάθε καλλιτέχνης προσφέρει αυτό που αισθάνεται. Κι ο Βούλγαρης δεν ψεύτισε προσποιούμενος τώρα τον «στρατευμένο» ή άλλο τι, μπολιάζοντας με ξένα σώματα αυτό που επιχείρησε να δώσει. Αν το τελικό αποτέλεσμα παρουσιάζεται άνισο –πλάι στα πολύ όμορφα κομμάτια, όπως τα υψίστης ευαισθησίας αρχαϊκά, υπάρχουν κι άλλα που δεν ευτύχησαν–, η όλη προσπάθεια είναι ευγενική, ειλικρινής, ευθέως καλλιτεχνική. Ένα ιντερμέδιο-άσκηση ύφους, σε μια πορεία που πάντα θα παρακολουθούμε με ενδιαφέρον.

«Τα Νέα», 1973.

Ο μεγάλος ερωτικός (από το γύρισμα): μακιγιάροντας τον Γιάννη Καλαϊτζή.



Η βαθύτερη μουσική των χρόνων
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Η πιο αδικημένη από βραβεία και κοινό ταινία τής χρονιάς είναι σίγουρα *Ο μεγάλος ερωτικός* του Παντελή Βούλγαρη. Κι όμως, εμφανίζει μια συνεπή εξέλιξη της προβληματικής του και μια εκπληκτική σε ωριμότητα και ακρίβεια κινηματογραφική εκφραστική. Βέβαια, ο στόχος είναι εξ αρχής περιορισμένος. Μια ταινία που οι εικόνες της ετοιμάζονται για ν' αντιστοιχούν σε μια προϋπάρχουσα μουσική, δηλαδή σε μια ηχητική διάσταση εντελώς δεσμευτική από άποψη χρόνων, ρυθμών, ηχοχρωμάτων, αποτελεί ήδη μιαν «αδιέξοδη» απόπειρα. Η πληθωρική μουσική, έτσι όπως επιβάλλεται από μέσα και κολλάει σαν βδέλλα στην ταινία, δημιουργεί στο θεατή τη διάθεση να την αποβάλει.

Ο Μάνος Χατζιδάκις δεν έμεινε ενθουσιασμένος με την ταινία. Πρόκειται για πολύ φυσιολογική αντίδραση, γιατί η δική του κατεύθυνση είναι καθαρά συναισθηματική-ελεγειακή: η αναζήτηση μιας χαμένης πληρότητας, ενός παράδεισου, στο μακρινό παρελθόν και στην παιδική αθωότητα. Ο Βούλγαρης συλλαμβάνει και εκφράζει την ελεγειακή πνοή, αλλά εκθέτει πάλι το δικό του θέμα: το παλιό και το καινούργιο, που έρχεται σαν αναίρεση-καταστροφή του. Η μουσική του Χατζιδάκι τον πολώνει προς το «παλιό», κι εκείνος παίρνει εξ αρχής την απόστασή του για να μη «πνιγεί» μέσα της. Γι' αυτό δείχνει το συνεργείο και τον εαυτό του, γι' αυτό αρχίζει την ταινία με το τεράστιο τράβελινγκ από αυτοκίνητο, μπάσιμο σε μια σύγχρονη Αθήνα που μόλις ξυπνάει, κακόφωνη, φάλτσα, γι' αυτό η μαγεία των αγαλμάτων καταλήγει στα ατελείωτα ευτελή γύψινα ομοιώματα, γι' αυτό το νεοκλασικό μπαλκόνι γκρεμίζεται σιωπηλά, γι' αυτό το «Σ' αγαπώ» τελειώνει σε μια κούκλα...

Και, φυσικά, έβαλε μέσα στη ζωγραφική των εικόνων του όλη την τραυματισμένη ευαισθησία του, που επιβεβαιώνεται μέσα στην ίδια του την αιδημοσύνη. Άλλωστε, ο Βούλγαρης κατόρθωνε πάντα να υποβάλλει, μέσα από την εικόνα, τη βαθύτερη μουσική των τόπων, των όντων, των χρόνων.

Κι έτσι ακούμε με τα μάτια τη μουσική του, που συνδιαλέγεται με την (ηχητική) μουσική, άλλοτε υποστηρίζοντάς την κι άλλοτε συμβάλλοντας μ' έναν καινούργιο παράγοντα (συχνά ακόμα και αντίθετο) και διαφοροποιώντας την τελική αίσθη-

ση του θεατή. Ο Βούλγαρης, στην ποιητική-μυθική συνείδηση του Χατζιδάκι πρόσθεσε την ιστορική.

Χρονικό 1974

ΧΑΠΠΥ ΝΤΑΙΗ (1976)

Σκηνοθεσία: Παντελής Βούλγαρης. **Σενάριο**: Παντελής Βούλγαρης, πάνω σε μια ιδέα παρμένη από το μυθιστόρημα του Αντρέα Φραγκιά *Λοιμός*. **Φωτογραφία**: Γιώργος Πανουσόπουλος. **Μοντάζ**: Αριστείδης Καρύδης-Φουκς. **Σκηνικά-Κοστούμια**: Γιάννης Καλαϊτζής. **Μουσική**: Διονύσης Σαββόπουλος. **Χορογραφία**: Γιάννης Φλερύ. **Ήχος**: Θανάσης Αρβανίτης. **Διεύθυνση παραγωγής**: Πέτρος Ράπτης. **Διανομή**: Ζωρζ Σαρή («μεγάλη μητέρα»), Γιώργος Μοσχίδης (διοικητής τού στρατοπέδου), Σταύρος Καλάρογλου («εξαφανισμένος» κρατούμενος), Νίκος Μπουσδούκος (αξιωματικός του στρατοπέδου), Κωνσταντίνος Τζούμας (ιερέας του στρατοπέδου), Στάθης Γιαλελής («μετανοημένος» κρατούμενος), Κώστας Φυσσούν, Χάρης Νάζος, Δημήτρης Τζουμάκης, Γιώργος Βερλής, Κώστας Ζιώγας, Γ. Μαργαρίτης, Αλέκος Ζαχαράκος, Μιχάλης Μπαλής, Βασίλης Τσιμίδης, Πάνος Νικολαΐδης, Κώστας Καποδίστριας, Γιάννης Μποσταντζόγλου, Γιάννης Μαργαρίτης, Δημήτρης Μελέτης, Γιώργος Ακριτίδης, Δημήτρης Πετρόπουλος, Δήμος Αβδελιώδης, Παναγιώτης Ψυλοπάτης, Κώστας Στεφανάκης, Γιώργος Δασκαλάκης, Τάσος Αμπατζής, Δημήτρης Πουλικάκος, Μελίνα Καρακώστα, Μαρίνα Πουλοπούλου, ο μίμος Τζακ Νάιτ, ο παλαιστής Ανδρέας Χαρακόπουλος. **Βοηθός σκηνοθέτης**: Τάκης Κατσέλης. **Β΄ βοηθός σκηνοθέτης**: Νίκος Δούκας. **Βοηθός operatér**: Τάσος Αλεξάκης. **Βοηθός μοντέρ**: Τάκης Γιαννόπουλος. **Αμπιγιέζ**: Ιουλία Σταυρίδου. **Στίχοι**: Διονύσης Σαββόπουλος, Ορέστης Λάσκος. **Τραγουδούν**: Σώτος Παναγόπουλος, Μιχάλης Μενιδιάτης. **Μπούμαν**: Νίκος Αχλάδης. **Βοηθός διευθυντή παραγωγής**: Θάνος Τζαβέλλας. **Παραγωγή**: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.
Διάρκεια: 105 λεπτά. Έγχρωμο, 35 mm.
Φεστιβάλ: Συμμετοχή στα Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, Λοκάρνο, Νέου Δελχί, Βελιγραδίου, Ρότερνταμ και Λος Άντζελες. **Διακρίσεις**: Βραβεία καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, μουσικής και τιμητικές διακρίσεις στον ηχολήπτη Θανάση Αρβανίτη και σε πέντε ηθοποιούς (Γιαλελής, Μοσχίδης, Σαρή, Καλάρογλου, Τζούμας) στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Βραβείο της Ένωσης Ελλήνων Κριτικών, στο πλαίσιο του ίδιου Φεστιβάλ. Παρουσιάστηκε σε ειδικές προβολές στη Γαλλική Ταινιοθήκη και στην Ταινιοθήκη του Λονδίνου.

Σ' ένα νησί που το καίει ο ήλιος και το δέρνουν οι άνεμοι, ένα στρατόπεδο πολιτικών κρατουμένων περιμένει την επίσκεψη της «μεγάλης μητέρας», ετοιμάζοντας προς τιμήν της μια γιορτή. Ένας κρατούμενος που αρνείται επίμονα να δηλώσει μεταμέλεια, εξαφανίζεται, και οι Αρχές του στρατοπέδου τον δηλώνουν νεκρό, ως αυτόχειρα. Όμως, τη μέρα την επίσημης επίσκεψης και κατά τη διάρκεια της γιορτής, ο «νεκρός» εμφανίζεται. Λίγο αργότερα, ένας «μετανοημένος» κρατούμενος τον βρίσκει στη θάλασσα, δεμένο σ' ένα παλούκι, νεκρό. Μ' ένα φιλί στο στόμα, παίρνει κάτι από την αποφασιστικότητά του για ανυποχώρητη αντίσταση.

Χωρίς τη βοήθεια του Νίκου Μάργαρη δε θα μπορούσα να ψάξω το θέμα της εξορίας. Φωτογραφικό υλικό, εφημερίδες της εποχής, γράμματα, έντυπα... Η γνωριμία μας, θυμάμαι, άρχισε το '71. Από τότε υπολογίζω την έναρξη της μελέτης των ντοκουμέντων. Σταμάτησα και πρόσεξα ιδιαίτερα την περιοχή του θεάματος: θέατρο, χορός, ποδόσφαιρο, τελετές, παρελάσεις... [...] Μια άλλη περιοχή που ερευνήθηκε, ήταν τα σχετικά λογοτεχνήματα: μερικά διηγήματα του Νενεδάκη, στίχοι του Τίτου Πατρίκιου... Το χειμώνα του '73, ο Αντρέας Φραγκιάς γράφει το *Λοιμό*. Αρχίζω να δουλεύω πάνω στο βιβλίο. Διαλέγω σκηνές, τα βασικά πρόσωπα, ορισμένους διαλόγους. Χρησιμοποιώ το βιβλίο σαν πλατφόρμα. Τα συγκεκριμένα γεγονότα, οι χρονολογίες, τα αληθινά ονόματα, τα στατιστικά στοιχεία, τα εμβατήρια, φεύγουν από το μυαλό μου. Λες και ο προορισμός τους ήταν αυτός: να με οδηγήσουν κάπου και να με εγκαταλείψουν. [...]
Το σενάριο γράφτηκε σε πολύ λίγο χρονικό διάστημα. Φανταζόμουν την ταινία. Προτίμησα ν' αφήσω πολλά πράγματα να τα δω στο γύρισμα. Δεν έπιασα να σχεδιάσω στο χαρτί τη σειρά των εικόνων. [...] Μετά από πολλές επισκέψεις στο

χώρο γυρίσματος, ένιωθα τους κινδύνους. Ο χώρος (τα πραγματικά στρατόπεδα) θα μπορούσε να αποβεί πρωταγωνιστής, να ξεπεράσει τα γεγονότα της φαντασίας και να μείνει ξένος με αυτά. Περιόρισα, λοιπόν, τις λήψεις στις αναγκαίες περιοχές: βασικές τοποθεσίες· βασικά γεγονότα. Προτίμησα να μείνω με λίγα πλάνα παρά με ποικιλία. Τώρα που τέλειωσε η ταινία, πιστεύω πως γυρίσαμε τις αναγκαίες εικόνες.

Π. Β.

από συνέντευξη στη Φρίντα Λιάππα («Αντί», τχ. 45, 1976).

Η εξορία σε ύφος Βούλγαρη

του Κώστα Σταματίου

Ένα ξερονήσι. Τυπικός χώρος ελληνικής εξορίας τα τελευταία σαράντα χρόνια. Κρατούμενοι (τι άλλο από κομμουνιστές;) αναμορφώνονται από την Εξουσία. Ο τυπικός κούφιος διοικητής, ένας παπάς-καλλιτέχνης, όχι υπερβολικά φανατικού ανδρισμού, νεαροί αξιωματικοί, τυφλωμένοι, ρεμάλια, εκτελεστικά όργανα, πρώην κρατούμενοι που, μετανιωμένοι, μεταβλήθηκαν σε βασανιστές. Η καθημερινότητα του παραλόγου: καψόνια, κατήχηση, ξύλο, ανάκριση, αγγαρείες – όλα για μια «δήλωση». Πολλοί λυγίζουν. Ένας αντιστέκεται, Τον πετάνε στη θάλασσα. Χάνεται. Τον ξεγράφουν. «Μετά λύπης σάς πληροφορούμε ότι ο υιός σας αυτοκτόνησε....»

Χάππυ Νταίη: Σταύρος Καλάρογλου, Στάθης Γιαλελής.



Μέρα γιορτής. Έρχεται η «μάνα» του Έθνους, έρχονται οι ξένοι «προστάτες». Παράσταση, Θέατρο του παραλόγου: ο κομφερανσιέ «Χαμογελάτε» (κατά το «Ευτυχείτε»;), ο μίμος Τζακ Νάιτ, ο Τζίμης ο Τίγρης (ο αληθινός), η χορωδία του παπά, το μπαλετάκι του, φαντάροι-άγγελοι αλά Τσαρούχη σε «ρετρό» μελωδία του Σώτου Παναγόπουλου, χορογραφία Φλερύ. Πάνω στην «κουρελέ» ευτυχία, ο πνιγμένος, που είχε απλώς κρυφτεί, ξετρυπώνεται. Τυπικά πια πεθαμένος, θα θανατωθεί και ουσιαστικά. Η γιορτή θα τελειώσει κανιβαλιστικά.

Είναι η ταινία με τα λιγότερα λόγια. Είναι η ταινία με το λιγότερο πάθος. Γυρισμένη στη Μακρόνησο, δεν τη μνημονεύει πουθενά. Κανείς δε χαρακτηρίζεται «καλός» ή «κακός». Ούτε ίχνος της όποιας ευκολίας συγκινητικής εκμετάλλευσης ενός χώρου φορτισμένου τόσο με μνήμες. Όλα ξετυλίγονται στο ρυθμό της αναπνοής· σαν να 'ταν τα φυσικότερα των πραγμάτων!

Πόσο μακριά βρισκόμαστε απ' το συναίσθημα που πλημμύριζε το *Προξενιό της Άννας*, πόσο μακριά απ' τον καλλιγραφικό λυρισμό του *Μεγάλου ερωτικού*! Ελλειπτικός στο έπακρο, ο Βούλγαρης εδώ αρκείται στην υποδήλωση των μηχανισμών. Υπαινικτικά, ειρωνικά, αχνοζωγραφίζει πλάνο με πλάνο το Μέγα Παράλογο, την «καρκατσουλιά» του ελληνικού φασισμού, το ιδεολογικό κενό του, τα εν ψυχρώ εγκλήματά του. Με χαμηλούς τόνους, ο Βούλγαρης πλάθει ένα μοναδικό στην ελληνική κινηματογραφία κλίμα Kafka μέσα στο οποίο θα εκτυλιχθούν οι δύο τελετουργίες: καθημερινότητα της βίας – μέρα γιορτής και θανάτου.

Ταινία υποδειγματικά πολιτική, αφού αρνείται a priori τη δημαγωγία. Ταινία υποδειγματικά ελληνική, αφού κάνει Ιστορία χωρίς γραφικότητα. Ταινία τελείως προσωπική, που δε χρωστάει τίποτα σε κανέναν. Ήδη μπορούμε να μιλάμε για ένα «ύφος Βούλγαρη». Ταινία πολύτιμη, γιατί μας παγιδεύει και μας ενεργοποιεί, υποχρεώνοντας το μυαλό μας να συνοδεύει την ανέλιξη, συμπληρώνοντας τα ηθελημένα «κενά αφήγησης». Έτσι, σε αντίθεση με τις αποχαυνωτικές ή εκτονωτικές κραυγαλέες «πολιτικές» κατασκευές, αυτή η κατά βάθος υπερ-



Χάππυ Νταίη

ρεαλιστική ποιητική σύνθεση πολιτικοποιεί το θεατή. Με τη βοήθεια του Σαββόπουλου, του διευθυντή φωτογραφίας Πανουσόπουλου και των καλών ηθοποιών, που κατάλαβαν τι τους γύρευε, ο Παντελής Βούλγαρης έφτιαξε μια ταινία-σταθμό, κυρίως από άποψη πνευματικής ωριμότητας και εντιμότητας, σ' αυτό το στάδιο ενηλικίωσης στο οποίο εδώ και μερικά χρόνια έχει μπει ο ελληνικός κινηματογράφος.

«Τα Νέα», 26.10.1976.

Μια μεγάλη ελληνική ταινία
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Έρχονται κάποιες στιγμές που ο κριτικός καλείται επιτακτικά να πει τον μεγάλο λόγο χωρίς περιστροφές. Ναι: το *Χάππυ Νταίη* είναι μια μεγάλη ταινία, υποκειμενική και αντικειμενική, εθνική και πανανθρώπινη, συγκεκριμένη και μεταφορική, εντατικό βίωμα μαζί και υψηλή αφαίρεση. [...] Να ένα αληθινό κινηματογραφικό ποίημα για τη δόλια Ελλάδα και τον τυραννισμένο λαό της· γιατί αυτό το νησί-στρατόπεδο συγκέντρωσης είναι, όπως λέμε, μια μετωνυμική σκηνή της ελληνικής πραγματικότητας, όπου συμπυκνώνονται συμβολικά τα πάθη του λαού και η συστηματική αλλοτρίωσή του από την κρατούσα τάξη.

Φυσικά, αμέσως αναγνωρίζουμε το Μακρονήσι, όχι μόνο γιατί είναι ο αληθινός αυτός τόπος μαρτυρίου, αλλά και γιατί ακριβώς προσφέρεται από τον Βούλγαρη σαν ο «νέος Παρθενώνας» που ήταν· δηλαδή, η εξουθένωση του ανθρώπου με την υποβολή του σε μια ιεροτελεστική, καταπιεστική διαδικασία εξαγνισμού από το ερυθρό «μίασμα», ώστε να γίνει ένα πειθήνιο ανδρείκελο στα χέρια της εξουσίας.

Είναι, λοιπόν, το Μακρονήσι, αλλά σε δεύτερο βαθμό, με το φιλτράρισμα του χρόνου και του *Λοιμού* του Αντρέα Φραγκιά, παλιού κρατουμένου, που μετουσίωσε σε χώρο παραλόγου τις αφόρητες μνήμες του. Είναι, όμως, σε τρίτο βαθμό, και κάθε στρατόπεδο συγκέντρωσης στην Ελλάδα, κάθε στρατόπεδο στρατιωτικής εκπαίδευσης και, πιο πέρα, κάθε καταπιεστική αστικο-θρησκευτικο-πατριωτική γιορτή ή τελετουργία, με την καπηλεία και, τελικά, την αλλοτρίωση όλων των αυθόρμητων εκδηλώσεων του λαού σε υποχρεωτικούς, παραμορφωτικούς κώδικες συμπεριφοράς.

Η θάλασσα, μοίρα και μήτρα της ελληνικής φυλής, τους περιβάλλει και, μαζί, τους φυλακίζει, τους αναζωογονεί και τους θάβει τελικά στην αγκαλιά της.

Ο Βούλγαρης, πάντα έδειχνε τη σύγκρουση της ατομικής ελευθερίας και εκπλήρωσης με τις περιοριστικές δομές μιας καταπιεστικής αστικής κοινωνίας. Στο *Προξενιό της Άννας*, δύο μηχανισμοί λει-

τουργούσαν: ένας αντικειμενικός (οι κοινωνικοί συσχετισμοί) κι ένας υποκειμενικός (η αποκάλυψη μιας ψυχικής συνειδησιακής πορείας). Τώρα πια, όμως, δε χρειάζεται το ατομικό δράμα· την ιστορία την ξερνάει άνετα σε πλάτος και σε βάθος.

Δε χρειάζεται χαρακτήρες, κύρια πρόσωπα. Το δράμα είναι συλλογικό. Όμως ούτε και η μάζα γίνεται φορέας θετικής δράσης, όπως στις λαϊκίζουσες ταινίες. Και ο ήρωας είναι ουσιαστικά απών – ένα σιωπηρό «Όχι» και μια απουσία· μια παθητική αντίσταση· ένας γρανιτένιος, σιωπηλός κυματοθραύστης, όπως ο λαός που υποφέρει αιώνες κι όμως είναι πάντα ελεύθερος.

Ο σπόρος της ελευθερίας μεταδίδεται στο τέλος σαν μετάληψη με το φιλί στο στόμα του μάρτυρα. Για να τα εκφράσει όλα αυτά η μορφή της ταινίας, έχει φτάσει σε μια εκπληκτική σε ωριμότητα και ακρίβεια κινηματογραφική γραφή.

Η αφήγηση έχει αντικατασταθεί με μια εξέλιξη που δημιουργείται από την προοδευτική συμπύκνωση πνευματικών καταστάσεων, συναισθημάτων, συνειδησιακών συνειρμών, άγχους. Η τέχνη ξαναγυρίζει στην ποίηση και την ποιητική αλήθεια· αυτή την αλήθεια που απαρνιέται το χαρακτήρα βεβαιότητας και καθησυχαστικής ηρεμίας του αφηγηματικού κινηματογράφου. [...] Ο χώρος είναι αυθεντικός, αλλά ενιαίος, σαν θεατρική σκηνή, και διασχίζεται σ' όλο το πλάτος και το βάθος του από μια όλο και πιο ρυθμική τελετουργία.

Η τελική σφυρηλάτηση, όμως, γίνεται με τη μουσική. Ο Βούλγαρης, ανέκαθεν κατόρθωνε να υποβάλλει μέσα απ' την εικόνα τη βαθύτερη μουσική των τόπων, των όντων, των χρόνων. Στο *Χάππυ Νταίη*, αξιοποιεί την τεράστια εμπειρία του από τη δουλειά του με τη μουσική στον *Μεγάλο ερωτικό*. Ελεύθερος τώρα από δευσμεύσεις, χορογραφεί τις κινήσεις των προσώπων και το μοντάζ του σε συνάρτηση με τη σιωπή, τους ήχους και τη μουσική· μουσική δεσμευμένη και κοινωνικά στιγματισμένη, αφού ορίζεται από την εξουσία (τον παπά), αλλά, τελικά, απροσδιόριστη και επικίνδυνη (φινάλε). Και ποιος άλλος από τον ιδιοφυή Διονύση Σαββόπουλο θα μπορούσε να του προσφέρει την απαραίτητη «μικτή» δευτεροβάθμια μουσική για την εκπληκτική αυτή σύνθεση;

Τι να πει κανείς ακόμα για το άγγιγμα των ανθρώπων από τον Βούλγαρη; Η τραυματισμένη ευαισθησία του δε γίνεται ποτέ θλιβερός αυτο-οίκτος, αλλά συγκρατημένη και κρουστή έκφραση και φόρμα αισθητική· ένα απέραντο βίωμα· μια εμπειρία συγκινημένη, αλλά σεμνά πειθαρχημένη.

Χιούμορ ζεστό και πικρό, αιφνίδιοι μετεωρισμοί ομορφιάς και πληρότητας (ένα παλικάρι πλένει το κάτασπρο άλογο στη θάλασσα, μέσα στο θρίαμβο των χρωμάτων της δύσης) και ερμηνεία υψηλού επιπέδου από τους Καλάρογλου, Μοσχίδη, Σαρή, Μπουσδούκο, Γιαλελή – όλα συμβάλλουν για να παραπέμψουν στην ουσία.

Ο λόγος πάνω στην Ιστορία ενδιαφέρει φαινομενικά λιγότερο τον Βούλγαρη απ' όσο η προβολή του σ' ένα χώρο ηθικο-αισθητικό όπου η γνώση για το πολιτικοκοινωνικά ορθό ισορροπείται από τη βαθιά αίσθησή του των ανθρώπων και των πραγμάτων.

Τελικά, όμως, μ' αυτόν τον έμμεσο, ποιητικό τρόπο επιτυγχάνει τη μετάβαση στην αληθινή ιστορική διάσταση και στον ιστορικό χρόνο μέσα απ' τη συνείδηση του υποβάθρου, του μαρτυρίου μιας φυλής.

«Η Καθημερινή», 30.9.1976

Η βρεφική ηλικία του μουσικού αποσπάσματος
του Χρήστου Βακαλόπουλου

Η μουσική της ταινίας *Χάππυ Νταίη* είναι ανησυχητική. Γνώριμα και απειλητικά, τρομοκρατικά και τρομοκρατημένα, σπασμένα «εις τα εξ ων συνετέθησαν», τα αποσπάσματα που τη συνθέτουν (ή, μάλλον, την παράγουν μέσα απ' την αποσύνθεσή τους), θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν «κομμάτια». Το μουσικό σώμα που ανδρώθηκε στην περίοδο μετά τον εμφύλιο και εξασφάλισε τη συνοχή του αποκρύβοντας τη μη-συνοχή και τον κατακερματισμό του κοινωνικού σώματος, βρίσκεται ξαφνικά μπροστά σε μια τρομοκρατική (γι' αυτό και τρομοκρατημένη) επιχείρηση τεμαχισμού, αποσπασματοποίησής του, ραγίσματος.

«Ό,τι ζήσαμε μες στη νύχτα αυτή,
σαν σπουργίτι το τζάμι μας ραγίζει.
Ραγίζει η αγάπη μας
–κομμάτια κι αποσπάσματα–,
γυρεύει αίμα και ρίζες,
μεροδούλι μεροφάι στιχουργική.»

(Δ. Σαββόπουλος, *Δέκα χρόνια κομμάτια*)



Χάππυ Νταίη

Κομμάτια κι αποσπάσματα: οι μουσικές φόρμες που κυριάρχησαν για μια τριακονταετία και επιβλήθηκαν ή αφομοιώθηκαν από την κυρίαρχη αισθητική, είτε κυκλοφόρησαν υπόγεια είτε δήλωσαν την παρουσία τους εκκωφαντικά. Γιατί να διαλέξεις κάποια απ' αυτές, να την κάνεις ουτοπικό σου λάβαρο, να την υποτάξεις σε μια μεταφυσική ολότητα και να τη χρίσεις έτσι «μουσική για τις μάζες»; Στο *Χάππυ Νταίη*, οι μουσικές φόρμες απαριθμούνται, χάνονται, παραδίνουν τη θέση τους, αλλά ποτέ δεν ιεραρχούνται, δεν αξιολογούνται. Τα μουσικά είδη παρατίθενται: το καθένα τους είναι η ένοχη συνείδηση του άλλου, αλλά και ταυτόχρονα το άλλοθί του, ο λόγος ύπαρξης, η επιβίωσή του. Η παράθεση, η απαρίθμηση, δεν είναι εδώ μια ισοπέδωση. Προϊόν του τεμαχισμού ενός ανύπαρκτου-υπαρκτού σώματος, καταστρέφει τη φανταστική ομοιογένειά του, αποκαλύπτει τον ιδεολογικό λόγο που το επενδύει.

Οι φόρμες, τα είδη: δημοτικό, λαϊκό τραγούδι, ελαφρό τραγούδι, ρεμπέτικο, τζαζ, εμβατήρια, ροκ, ύμνοι, ήχοι καμπαρέ. Η διαδικασία της αναγνώρισής τους ως αποσπασμάτων είναι το πρώτο βήμα μιας άλλης διαδικασίας. Στην απατηλή ομοιογένεια του μουσικού σώματος ο Διονύσης Σαββόπουλος αντιπαραθέτει τον υπόγειο άξονα που συνδέει τα κομμάτια· «έναν άξονα που δε συγκεκριμενοποιείται ποτέ», όπως δήλωσε σε μια πρόσφατη συνέντευξή του, γιατί, από τη στιγμή που θα τον ορίσουμε, θα βρεθούμε μπροστά στην καταστροφή του, θα γίνουμε οι θλιβεροί μάρτυρες ενός παγώματος και μιας αντιπαραγωγικής, επιφανειακής γαλήνης των ήχων.

Τι είναι αυτός ο άξονας; Στο *Χάππυ Νταίη*, οι μουσικές φόρμες εξαντλούνται σε τέσσερα-πέντε μουσικά μοτίβα που επανέρχονται, διαδέχονται το ένα το άλλο, επανεξετάζονται και επανατοποθετούνται. Υλοποιούνται μέσα από μια διαδικασία παραγωγής τους και δε θεωρούνται δεδομένα. Ταυτόχρονα, είναι πολυσήμαντα. Υπακούουν σ' ένα πλέγμα σημαινόντων που δεν απελευθερώνει μηνύματα, ούτε συναισθήματα, αλλά γίνεται η πηγή μιας περίσσειας. Τα μουσικά είδη δεν έχουν σταθερές, μπορούν να εξελιχθούν, να αφομοιώσουν αισθητικά στοιχεία που προκαλούν ρωγμές στη δομή τους. Η περίσσεια της μουσικής φόρμας είναι αυτό που η ίδια η φόρμα δεν μπορεί να ελέγξει· η πολυσημία της. Κι ο άξονας που συνδέει τα κομμά-

τια, αποζητάει αυτήν ακριβώς την περίσσεια, γίνεται ο ίδιος πολυσήμαντος, γι' αυτό και ακαθόριστος, υπόγειος, διακριτικός. Στο *Χάππυ Νταίη*, ωστόσο, υπάρχουν τα παραπέμποντα σ' αυτόν τον άξονα: πρόκειται για την απειλητική εισβολή δύο κομματιών («Αέρας» και «Χαράδρα»), που δεν υπακούουν σε κανένα είδος και σε καμιά φόρμα, καταδεικνύοντας έτσι τόσο την αποσπασματικότητα των μουσικών επιλογών όσο και το πλεόνασμα που κυριαρχεί σ' αυτές. Ο μακεδονικός ασκός, το ηλεκτρικό μπάσο και τα τύμπανα, όργανα ετερογενή και παραπέμποντα μερικών μουσικών ειδών, διεξάγουν ένα θανάσιμο παιχνίδι, συγκρούονται χωρίς οίκτο, χωρίς σημεία επιστροφής. Το αποτέλεσμα: η ρωγμή, η αποσύνθεση, το ουτοπικό της κυρίαρχης αισθητικής και του μουσικού οικοδομήματός της, η ανασύνθεση μέσα απ' τον άξονα, η δόμηση μιας νέας αισθητικής.

Η «Χαράδρα» κι ο «Αέρας» είναι δύο κομμάτια που απειλούν τις ίδιες τις εικόνες της ταινίας *Χάππυ Νταίη* που, απ' τη μεριά της, δρα ισοπεδωτικά και δεν αναζητάει τη σχέση Ιστορίας (ιδεολογίας)-αναπαράστασης. Εκεί που η μουσική φαίνεται να συγκεκριμενοποιεί τις ρωγμές οι οποίες μπορούν να προκληθούν στην κυρίαρχη ιδεολογία, έτσι όπως αυτή υλοποιείται μέσα απ' τις μουσικές φόρμες, η ταινία καταστρέφει κάθε τέτοια προσπάθεια στο επίπεδο της Ιστορίας ή της αναπαράστασης, επιχρίοντας την αποσπασματικότητα με τη μεταφυσική του βιώματος ή του μοιραίου των προϊόντων μιας κουλτούρας, δουλεύοντας μονοσήμαντα προς την κατεύθυνση μιας παράλογης ή διφορούμενης καταγραφής τους. Στο δεύτερο ιδιαίτερα μέρος της, η ταινία μοιάζει να «φετιχοποιεί» τη λεγόμενη «νεοελληνική κουλτούρα» και την υποτιθέμενη ευαισθησία της, μέσα από μια γιορτή που η μουσική της την ξεπερνάει, τη διαβρώνει και προσπαθεί να της αφαιρέσει έναν μονοσήμαντο και, τελικά, ανθρωπιστικό σκελετό.

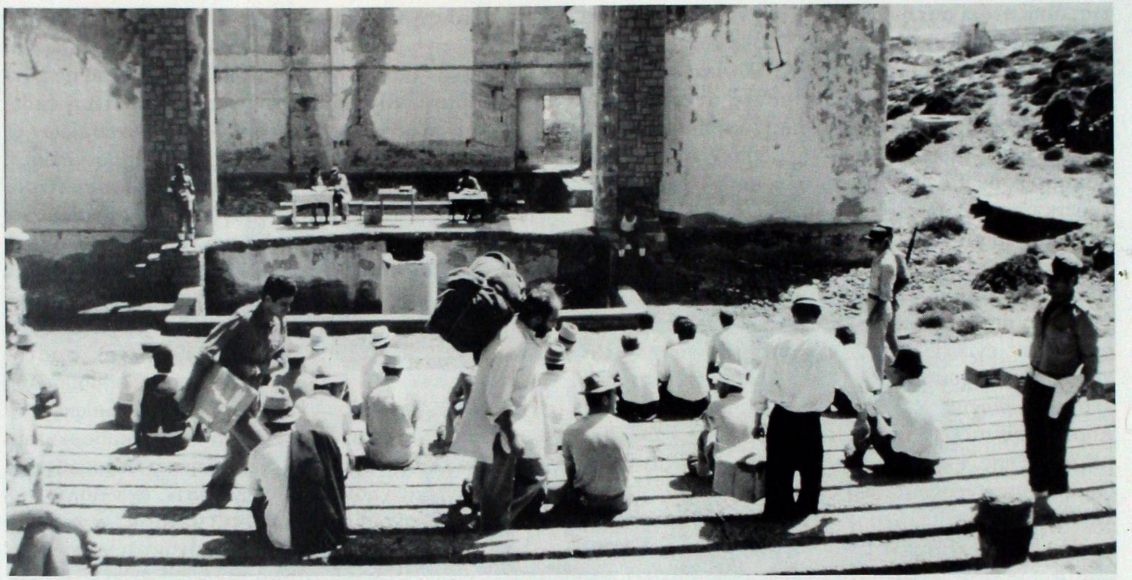
Δεν προσπαθώ να στρέψω τον Σαββόπουλο εναντίον του Βούλγαρη, αλλά να καταδείξω αυτή τη σχεδόν αναπότρεπτη σχέση μιας μουσικής που δουλεύει πάνω σ' ένα ανατρεπτικό σύστημα, και μερικών εικόνων που αρνούνται να λειτουργήσουν πέρα απ' την ίδια τους την τάση να οροθετήσουν μερικά πολιτιστικά προϊόντα ως αντικείμενα περίεργα, παρανοϊκά και, ταυτόχρονα, συναισθηματικά δεμένα με το δέκτη τους.

Οι εικόνες της γιορτής, αφού πρώτα απωθήσουν σωστά τη μυθοποίηση του τόπου της εξορίας και τη σχεδόν παραμυθένια και πνιγμένη μέσα σε σύνεφα υπεράνθρωπου ηρωισμού φανταστική εκδοχή του, ανοίγονται στο αδιέξοδο της άνευ όρων αποδοχής των τραυμάτων της «δεύτερης γενιάς», αυτής που δε γνώρισε την εξορία. Το *Χάππυ Νταίη* κτίζει σιγά σιγά μιαν απολογία, ένα λόγο που δεν μπορεί να είναι τίποτ' άλλο από νοσταλγικός. Οι εικόνες προσπαθούν να καταλάβουν τη θέση τής Ιστορίας.

Η μουσική εγγράφει την αδυναμία της να μιλήσει, να συγκινήσει ή να αντικαταστήσει έναν επιστημονικό-ιστορικό λόγο. Ο Διονύσης Σαββόπουλος χαρακτηρίζει το πρώτο υλικό του ως «διάφορα άσχημα ρετρό» και επιχειρεί να το αποκαθάρει από την οποιαδήποτε νοσταλγική (ή και διφορούμενα νοσταλγική) χροιά. Το «Γελεκάκι», ένα παλιό νησιώτικο τραγούδι, μετασχηματίζεται στον απόηχό του, καθώς οι κρατούμενοι ακούγονται να το τραγουδούν ασυγχρόνιστα από μακριά κι ενώ η απόσταση μπερδεύει τις φωνές τους. Το δεύτερο μέρος του «Νινόν» χρησιμεύει ως μπακγκράουντ στη συζήτηση του διοικητή Μοσχίδη με τον τυπικά νεκρό Καλάρογλου, και σιγά σιγά εξελίσσεται στο δεύτερο μέρος απ' τα «Οργανάκια», όπου τα πνευστά ξεφεύγουν από οποιοδήποτε μέτρο κι έχουν αναλάβει το ρόλο της κραυγής. Τέλος, σ' ένα τραγούδι που γράφτηκε για την ταινία αλλά υπάρχει μόνο στο δίσκο («Σχόλιο»), μια χριστουγεννιάτικη μελωδία εισβάλλει στη δομή της μπαλάντας, αποκαλύπτοντας τον ψευτοπροοδευτικό χαρακτήρα της και την αφομοίωση που έχει υποστεί. Ο Σαββόπουλος κλείνει μια θεματική: το *Φορτηγό* είναι ένας δίσκος του 1965, ίσως κι αυτός ένα άσχημο ρετρό που θα το τραγουδήσει, μετά τη Δήμητρα Γαλάνη, ο Σώτος Παναγόπουλος ή η Μαρινέλλα.

Το μουσικό σώμα της περασμένης τριακονταετίας είναι ένα πτώμα. Τεμαχίζοντάς το, αποσπώντας το απ' το χώρο του ιερού, ο Διονύσης Σαββόπουλος επιδιώκει «το πτώμα να γίνει γεγονός αναστάσιμο», όπως λέει στο δίσκο του. Πώς; Όταν καταλάβουμε ότι αυτός ο χώρος δεν είναι του παρελθόντος, είναι τώρα, υπάρχει και μας σκάβει τον λάκκο· κι όταν αρνηθούμε αυτόν το θάνατο, επιστρέφοντας στην Ιστορία αυτόν το μοναδικό άξονα που συνδέει τα κομμάτια.

«Σύγχρονος Κινηματογράφος '76», τχ. 11.



Χάππυ Νταίη

Η αμυδρή ανάμνηση ενός εφιάλτη
της Dilys Powell

Είχα την τύχη να βρεθώ στην εναρκτήρια προβολή του ελληνικού αφιερώματος στο NFT, όταν παιζόταν το *Χάππυ Νταίη* του Παντελή Βούλγαρη. Ο κ. Βούλγαρης, σκηνοθέτης της όμορφης ταινίας *Το προξενιό της Άννας*, ήταν ανάμεσα σ' αυτούς που οι συνταγματάρχες είχαν εξορίσει σ' ένα νησί, κι αυτή την εμπειρία μεταφέρει το *Χάππυ Νταίη*. Δεν την αναπαράγει. Ο κ. Βούλγαρης αποφεύγει το προφανές. Ως αποτέλεσμα της αισθητικής αυταπάρνησής του, πιστεύουμε. Μέσα από μια ταινία που μοιάζει με αμυδρή ανάμνηση ενός εφιάλτη, γνωρίζουμε για πρώτη φορά πώς θα πρέπει να ήταν ένα νησί-φυλακή. Βρίσκω τον εορτασμό τής «αναμόρφωσης» των θυμάτων κάπως παρατραβηγμένο. Αλλά η ειρωνεία στη μέθοδο που επινοήθηκε για την αναμόρφωσή τους –οι βλακώδεις αγγαρείες στο ανεμοδαρμένο νησί, οι κενές περιεχομένου ηθικές προτροπές– μας πείθουν. Ο πλάγιος τρόπος είναι πολύ πιο αποτελεσματικός από την άμεση δήλωση. Αυτή είναι μια ταινία που θα πρέπει κάποιος να τη δει και να νιώσει την ανατριχίλα της πάνω από μία φορά.

«The Sunday Times», 5.9.1976.

Μια αλληγορία...
του Raphaël Bassan

Το *Χάππυ Νταίη* του Παντελή Βούλγαρη (ο οποίος έχει ήδη κάνει το έξοχο *Προξενιό της Άννας*, μιαν από τις ωραιότερες γυναικείες προσωπογραφίες στην ιστορία του κινηματογράφου) [...] είναι μια αλληγορία πάνω στον κόσμο των στρατοπέδων συγκέντρωσης, που ο σκηνοθέτης τον ξέρει καλά, αφού τον υπέμεινε κατά τη δικτατορία των συνταγματαρχών. Χωρίς επεξηγηματικό σχολιασμό, η επεξεργασία του νοήματος γίνεται πρώτα πρώτα στο επίπεδο της γεωμετρίας: μεγάλα τράβελινγκ τέμνουν συνεχώς –σαν με ψαλίδι– το νησί· ο λόγος δεν παρεμβαίνει παρά μόνο είκοσι λεπτά μετά την αρχή. Ένα γελοίο (όπως έχει καταντήσει) παιχνίδι δημίων/θυμάτων εγκαθιδρύεται ανάμεσα στους μετέχοντες σ' αυτή την αποικία τιμωρημένων που τη διευθύνει ένας χίπι γκουρού, ο οποίος επιστρατεύει τις περίφημες Πολιτιστικές Αξίες της Αιώνιας Ελλάδας για να τις θέσει, κατά την τελική γιορτή, στην υπηρεσία τού πολιτισμού των γκάτζετ, έτσι όπως αυτός διανέμεται παντού από τους μπράβους των καπιταλιστικών μονοπωλίων.

«Ecran '79», τχ. 77.

Μια ταινία για την ελπίδα
και τη μοίρα του ανθρώπου
του Willard Manus

Η ταινία διαδραματίζεται στη Μακρόνησο, ένα ανεμοδαρμένο, γυμνό, βραχώδες νησί, λίγα μίλια έξω από το Σούνιο, που έγινε διαβόητο, ως τόπος εξορίας, κατά τον Εμφύλιο που ακολούθησε τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Ογδόντα χιλιάδες Έλληνες πέρασαν από εκεί, πριν μεταφερθούν σε άλλα νησιά-φυλακές, όλοι τους σχεδόν πολιτικοί κρατούμενοι. Οι υπόλοιποι ήταν κοινοί ποινικοί κρατούμενοι, που συχνά οι στρατιωτικοί διοικητές τούς στρατολογούσαν ως φύλακες ή βασανιστές.

Τα σωματικά ή ψυχολογικά μαρτύρια, η «απανθρωποποίηση», η κατήχηση και η πλήξη που χαρακτήριζαν τη ζωή στη Μακρόνησο, ανήκουν επίσης και στην πιο πρόσφατη ελληνική Ιστορία. Τον καιρό της χούντας, οι φυλακές της χώρας και τα νησιά εξορίας είχαν γεμίσει με θύματα πολιτικών διώξεων. Γι' άλλη μια φορά, πίσω από τα τείχη που ύψωνε το κράτος, ακούγονταν οι κραυγές ανδρών και γυναικών που βασανίζονταν.

Το *Χάππυ Νταίη* είναι η πρώτη ελληνική ταινία που ασχολείται ειδικά μ' αυτό το θέμα. Φτιαγμένη από κάποιον που είχε συλληφθεί κι ο ίδιος από τους συνταγματάρχες, η ταινία θα μπορούσε να είναι κάτι πολύ λιγότερο από αυτό που είναι. Όπως το μεγαλύτερο μέρος της λογοτεχνίας που αναφέρεται σ' αυτή την περίοδο, έτσι και η ταινία θα μπορούσε να έχει αρκεστεί σε επιφανειακό ρεαλισμό, συγκινησιακή φόρτιση, διαχωρισμό σε άσπρομαύρο: το Καλό (οι κρατούμενοι) κατά του Κακού (οι Αρχές). Όμως, ο σκηνοθέτης και σεναριογράφος της, Παντελής Βούλγαρης, επιδίωξε και πέτυχε κάτι πολύ περισσότερο από μια πολιτική ταινία, ακολουθώντας έναν δικό του δρόμο και χρησιμοποιώντας τον υπαινιγμό και το υπονοούμενο για να δραματοποιήσει την περιπλοκότητα και το διφορούμενο που υπάρχει στη σχέση του ανθρώπου με την εξουσία και τις Αρχές.

Η εικόνα της Μακρονήσου που δίνει ο Βούλγαρης, είναι υποκειμενική, ιμπρεσιονιστική, σχεδόν αφαιρετική. Λίγα πράγματα εξηγούνται. Οι κρατούμενοι δεν έχουν ονόματα· ούτε οι δεσμοφύλακες. Δε μαθαίνουμε ούτε γιατί οι κρατούμενοι βρίσκονται εκεί, ούτε για πόσο χρόνο. Ενώ το φως, το τοπίο και η θάλασσα είναι σαφώς ελληνικά, η σημαία που κυματίζει πάνω απ' το στρατόπεδο είναι άγνωστη. Το νησί εξορίας του Βούλγαρη είναι ταυτόχρονα πραγματικό και εξωπραγματικό, Ιστορία και μυθολογία. Η οπτική, η ψυχική διάθεση, η αποστασιοποίηση, η ασφυκτική φρίκη – όλα είναι καφκικά.

Ο Βούλγαρης αναθέτει στη φαντασία μας να γεμίσει τα κενά που αφήνουν οι γρήγορες, επιδέξιες πινελιές του. Η ταινία είναι γεμάτη εκπλήξεις, τολμηρές επιλογές. Στις εναρκτήριες σκηνές της ταινίας, βλέπουμε μια ομάδα κρατουμένων στην κορυφή ενός λόφου να περιφράζουν με συρματόπλεγμα έναν μικρό χώρο που, προφανώς, προορίζεται για έναν ή περισσότερους από αυτούς. Ο Βούλγαρης στήνει τη σεκάνς σαν να μας προετοιμάζει για ένα τελικό κοντινό πλάνο κάποιου (του ήρωα, μήπως, του «Β», ο οποίος προβάλλει αργότερα ως ο μόνος ασυμβίβαστος ανάμεσά τους;) που κοιτάζει θλιμμένα πίσω από το συρματόπλεγμα. Ένα τέτοιο πλάνο θα μπορούσε ν' αποσπάσει τη γρήγορη και εύκολη συμπάθεια. Ο Βούλγαρης είναι πολύ καλλιτέχνης για να κάνει κάτι τέτοιο. Αντί για το αναμενόμενο κοντινό πλάνο –μια συμβατική κορύφωση–, μεταφέρει απότομα τη δράση σε κάποιο άλλο μέρος του νησιού.

Σ' ολόκληρη την ταινία, οι εκπλήξεις διαδέχονται η μια την άλλη. Πτυχές της ζωής στο στρατόπεδο ξεδιπλώνονται, χαρακτήρες και αλήθειες αποκαλύπτονται, με ελάχιστο διάλογο. Στο πρώτο μισό της ταινίας, ο διάλογος συνίσταται κυρίως από κραυγαλέες διαταγές και αποκρίσεις – εδώ, η επικοινωνία έχει αντικατασταθεί από κοινοτοπίες. Ο διοικητής παρουσιάζεται αρχικά εξαιρετικά αυστηρός, ακόμα και παράφρων (κάθε κρατούμενος πρέπει να συλλαμβάνει και να παραδίδει δώδεκα μύγες την ημέρα ως μέρος της «πάλης ενάντια στη ρύπανση»), αλλά, στο τέλος, συνειδητοποιούμε ότι κι αυτός έχει κάποια ίχνη ανθρωπιάς. Δακρύζει όταν πρέπει να στείλει τον αμετανόητο «Β» στο θάνατο, ξέροντας ότι διαπράττει αδικία. Καταλαβαίνουμε ότι σέβεται τον «Β» για το θάρρος του να προκαλέσει και σχεδόν να ξεγελάσει το σύστημα (ο «Β» έχει αρνηθεί να υπογράψει όρκο υποτελείας, κι έχει βγει ζωντανός από έναν άγριο ξυλοδαρμό). Τελικά, ο διοικητής, όπως και ένας εκκεντρικός παπάς που είναι το άλλο σύμβολο εξουσίας, δεν είναι παρά συστατικά στοιχεία ενός ευρύτερου μηχανισμού που ελέγχει τις ζωές τους.

Η αληθινή εξουσία είναι αλλού· υπαγορεύεται με



Χάππυ Νταίη

διαταγές απ' έξω, από το ίδιο το κράτος. Η ενσάρκωση αυτής της υψηλότερης τάξης είναι η «μεγάλη μητέρα», η βασιλική επίσκεψη της οποίας στο στρατόπεδο συγκέντρωσης είναι η αιτία για μια γιορτή, την «ευτυχισμένη μέρα» του τίτλου τής ταινίας. Οι κρατούμενοι συγκεντρώνονται και κάνουν πρόβες για ένα θέαμα προς τέρψιν της «μεγάλης μητέρας». Εδώ είναι που ο Βούλγαρης διερευνά με λεπτότητα όλες τις πλευρές της σχέσης «αφέντης-δούλος». Η «μεγάλη μητέρα» αντιπροσωπεύει την απόλυτη εξουσία, τη δύναμη που τους έχει φυλακίσει. Ωστόσο, παρουσιάζεται και ως συμπαθητική φιγούρα –σοβαρή, αξιοπρεπής, αυστηρή–, που κοιτάζει τους υπηκόους της με καλοσύνη, ακόμα και με τρυφερότητα. Περιμένει από αυτούς σεβασμό, που εκείνοι φαίνονται εντελώς πρόθυμοι να της τον προσφέρουν, ευγνώμονες για τη ζεστή, μητρική παρουσία της και τα καθησυχαστικά βλέμματά της.

Κανείς δεν υποχρέωσε τους κρατουμένους να στήσουν αυτή τη γιορτή. Θα μπορούσαν ν' αρνηθούν να τραγουδήσουν ή να χορέψουν ή να απαγγείλουν ποιήματα για τον εχθρό. Κι όμως, υπάρχει κάτι μέσα τους που τους κάνει να σκύβουν το κεφάλι στα αφεντικά τους. Η τυραννία υπάρχει επειδή την αποδεχόμαστε, υπαινίσσεται ο Βούλγαρης, αλλά ταυτόχρονα αναγνωρίζει ότι υπάρχουν φορές που, για να επιβιώσουμε, πρέπει να κάνουμε τον τρελό.

Αυτή είναι η άλλη όψη της αποδοχής των κρατουμένων. Είναι ενθουσιασμένοι που μπορούν να μεταμφιεστούν και να παίξουν ένα ρόλο, να πάρουν μέρος σε μια επιθεωρησιακή παράσταση. Αυτό δεν είναι μόνο ένας τρόπος να ξεφύγουν από τη μονότονη, απαίσια ζωή τους, αλλά και μια ευκαιρία να εκφράσουν ό,τι κρύβουν στην καρδιά τους, να διατηρήσουν ό,τι έχει απομείνει από την ανθρωπιά τους, να μεταδώσουν ο ένας στον άλλον το δώρο της χαράς, του γέλιου, της ζωής. Κάπως παραληρηματικά, αλλά ευτυχισμένα, απαγγέλλουν τα άτεχνα, αλλά από καρδιάς βγαλμένα, ποιήματα και τις ομιλίες τους, κάνουν τα χορευτικά και αθλητικά νούμερά τους, διασκεδάζοντας και, ταυτόχρονα, προκαλώντας τους δεσμοφύλακές τους.

Μόνο ο «Β» δε συμμετέχει στη γιορτή. Το επόμενο πρωί, ένας από τους κρατουμένους τον βρίσκει πνιγμένο, δεμένο σ' έναν πάσσαλο μέσα στη θάλασσα. Στην τελική σκηνή, ένας σύντροφος αποθέτει στα χείλια τού «Β» ένα φιλί, δίνοντας υπόσχεση ζωής στον αγώνα αντίστασης του νεκρού.

Το *Χάππυ Νταίη* μιλάει εύγλωττα για την ελπίδα και τη μοίρα του ανθρώπου, και καθιερώνει τον Παντελή Βούλγαρη ως ένα σκηνοθέτη πρώτης κλάσεως, στον οποίο πρέπει να στραφεί η διεθνής προσοχή.

«The Athenian», Νοέμβριος 1976.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ 1910–1927 (1980)

Σκηνοθεσία / Σενάριο: Παντελής Βούλγαρης. **Φωτογραφία**: Γιώργος Αρβανίτης. **Μουσική**: Λουκιανός Κηλαηδόνης. **Σκηνικά–Κοστούμια**: Διονύσης Φωτόπουλος. **Χορογραφία**: Γιάννης Φλερύ. **Μοντάζ**: Τάκης Γιαννόπουλος. **Διανομή**: Μηνάς Χρηστίδης (Ελευθέριος Βενιζέλος), Γιάννης Βόγλης (Κωνσταντίνος), Δημήτρης Μυράτ (Γεώργιος Α΄), Μάνος Κατράκης (Κρητικός καπετάνιος), Όλγα Καρλάτου (Σοφία), Άννα Καλουτά (ηθοποιός της επιθεώρησης), Βάσος Ανδρονίδης (Στρέιτ), Ανδρέας Φιλιππίδης (Κουντουριώτης), Βασίλης Διαμαντόπουλος (Απόστολος), Ζωρζ Σαρή (κυρία Μπενάκη), Θόδωρος Έξαρχος (Ζορμπάς), Γιώργος Μοσχίδης (εβραίος έμπορος), Μαρία Κωνσταντάρου (Μαρία), Ειρήνη Ιγγλέση (Πηνελόπη Δέλτα), Νικήτας Τσακίρογλου (Χατζηκυριάκος), Θόδωρος Μορίδης (Μπενάκης), Σταύρος Ξενίδης (Ρέπουλης), Γρηγόρης Βαφιάς (Μπάουτσερ), Βασίλης Μπουγιουκλάκης (Μεταξάς), Χρήστος Τσάγκας (Γρηγοριάδης), Νίκος Δενδρινός (Συνταγματάρχης), Γιώργος Γεωγλερής (Πωπ), Δημήτρης Καμπερίδης, Μηνάς Κωνσταντόπουλος, Ρένος Φέσσας, Χριστόφορος Νέζερ, Γ. Βουγιουκλής, Κ. Τζιβιέρης, Θάνος Βελούδιος, Τάσος Ράμσης, Αντιγόνη Αμανίτου, Θάλεια Αργυρίου, Ελισάβετ Βούλγαρη, Μύριαμ Βούρου, Ράνια Διζικιρίκη, Ζυράννα, Μυρτάλη Κανταρτζή, Φοίβη Κατσουρίδη, Ρωξάνη Καυταντζόγλου, Μάρσα Μακρή, Στέλλα Νάστου, Χάρις Νικήτα, Φαίνη Ξύδη, Τίνα Παπανικολάου, Θεοδώρα Ρούπου, Σοφία Σφυρόερα, Μπίλιω Τσουκαλά. Ο θίασος: Κωνσταντίνος Τζούμας, Χάρης Νάζος, Δημήτρης Παπάζογλου, Πάνος Κατσάνης. Οι αξιωματικοί: Δημήτρης Αρώνης, Γρηγόρης Βαλτινός, Λεωνίδας Βαρδαρός, Δημ. Γιαννόπουλος, Θόδωρος Δρακουλινάκος, Γιάννης Θωμάς, Μενέλαος Ντάφλος, Σάββας Πασχαλίδης, Μπάμπης Πισιμίσης, Στέλιος Πρέκας, Χρήστος Σάββας, Κώστας Σανίδας, Γιάννης Σιλιγνάκης, Γιάννης Τεμερλέκης, Γ. Τσουμπρής, Σπ. Φιλιππόπουλος, Δημ. Ψαρράκης. **Σκριπτ**: Φωτεινή Αργυροπούλου. **Ηχολήπτης**: Νίκος Αχλάδης. **Μπούμαν**: Ανδρέας Αχλάδης. **Μιξάζ**: Θανάσης Αρβανίτης. **Στίχοι τραγουδιών**: Λευτέρης Παπαδόπουλος. **Μακιγιάζ**: Γιώργος Σταυρακάκης, Αθηνά Τσερεγκώφ. **Βοηθός operατέρ**: Ιούλιος Δαρεμές. **Βοηθός σκηνογράφου**: Ελένη Αλεξανδράκη. **Βοηθός ενδυματολόγου**: Ιουλία Σταυρίδου. **Βοηθοί σκηνοθέτες**: Τάκης Γιαννόπουλος, Περικλής Χούρσογλου. **Διεύθυνση παραγωγής**: Γιώργος Ιακωβίδης, Μιχάλης Λαμπρινός. **Παραγωγή**: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Γιάννης Χορν.
Διάρκεια: 157 λεπτά. 35mm, Έγχρωμο.

Οι αξιωματικοί του Στρατιωτικού Συνδέσμου, μετά την επανάσταση στο Γουδί, καλούν από την Κρήτη στην Αθήνα τον Ελευθέριο Βενιζέλο και του προτείνουν να σχηματίσει κυβέρνηση. Εκείνος –αφού πρώτα συναντηθεί και με τον βασιλιά Γεώργιο Α΄– δέχεται και προωθεί μια πολιτική που έχει ως βασικό στόχο τη διεύρυνση της μικρής Ελλάδας. Στους βαλκανικούς πολέμους η Ελλάδα κερδίζει πράγματι νέα εδάφη, αλλά παράλληλα αρχίζουν να εμφανίζονται οι πρώτες τριβές στις σχέσεις του Βενιζέλου με τον Αρχιστράτηγο διάδοχο Κωνσταντίνο. Οι τριβές αυτές θα πάρουν τη μορφή της μετωπικής σύγκρουσης με την έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, όταν ο Βενιζέλος επιμένει ότι η Ελλάδα πρέπει να μπει στον πόλεμο στο πλευρό της Αντάντ, ενώ ο γερμανόφιλος Κωνσταντίνος –που έχει διαδεχθεί, στο μεταξύ, τον πατέρα του στο θρόνο– υποστηρίζει την ευνοϊκή για τα γερμανικά συμφέροντα «ουδετερότητα» της Ελλάδας. Ο διχασμός, που εκδηλώνεται στην ηγεσία, «περνάει» και στο λαό. Το 1920, ο Βενιζέλος χάνει

Ελευθέριος Βενιζέλος: Μάνος Κατράκης.





Ελευθέριος Βενιζέλος: καθιστός, αριστερά, ο Γρηγόρης Βαφιάς.

τις εκλογές και, απογοητευμένος, φεύγει από την Ελλάδα. Μερικά χρόνια αργότερα, στην Κρήτη, η συνάντησή του μ' έναν παλιό συναγωνιστή του θα δώσει την ευκαιρία για έναν απολογισμό της μέχρι τότε πορείας του.

Στον Βενιζέλο, *είδα ότι χρησιμοποιείς διαφορετικά στιλ σε σύγκριση με την προηγούμενη δουλειά σου, που το ύφος της ήταν πιο ομοιογενές. Χρησιμοποιείς την ιστορική εικονογραφία, ενώ παράλληλα υπάρχει κι ένα ψυχολογικό δράμα, μικρά σασπένς κατά διαστήματα– κι ακόμα, το στιλ της αστυνομικής ταινίας, εκεί με τη βροχή και τον ξυλοδαρμό.*

Δούλεψα διαφορετικά απ' ό,τι στο *Χάππυ Νταίη*, και είναι φυσικό, γιατί εκεί είχα ένα χώρο ενιαίο που ήταν σαν μια σκηνή θεάτρου: το στρατόπεδο δηλαδή. Υπήρχαν σκηνές που διαδραματίζονταν σε ξεχωριστά κομμάτια αυτού του στρατοπέδου, αλλά η αίσθηση που είχα, ήταν του ενός και μοναδικού χώρου. Στον *Βενιζέλο* είχα διαφορετικές χρονικές περιόδους και πάρα πολλά πρόσωπα. Κάθε φορά, λοιπόν, είχα μπροστά μου μια σκηνή με τη δική της αυτονομία σε σχέση μ' αυτήν που είχε προηγηθεί κι αυτήν που θα ακολουθούσε. Είχα κι ένα άλλο πρόβλημα: ότι στους χώρους όπου γύρισα, δεν μπορούσα να μπω με άνεση νωρίτερα, δεν μπορούσα να τους χρησιμοποιήσω σαν πλατό, να μπω και να ασκηθώ στο χώρο δυο-τρεις μέρες νωρίτερα. Πολλές φορές, είχα μια αίθουσα μόνο δύο ώρες πριν από το γύρισμα, την ώρα που στηνόταν ή διαμορφωνόταν, που άλλαζαν τα έπιπλα, τα κάδρα κ.λπ. Εγώ έπρεπε να προσαρμόσω τη σκηνή που είχα φανταστεί μέσα σ' αυτόν το χώρο, και η αγωνία μου ήταν να βρω κλειδιά τέτοια, που να καταφέρω να δώσω στο θεατή την αίσθηση ότι ο χώρος αυτός είναι βιω-

μένος από τα πρόσωπα που παίζουν. Μέσα, λοιπόν, σ' αυτή τη μεγάλη σύνθεση προσπαθούσα από ένστικτο να γεφυρώσω τις σκηνές μεταξύ τους· δηλαδή, η έναρξη και το τέλος της καθεμιάς να οδηγεί αρμονικά στην επόμενη, το δε ενδιάμεσο μέρος να έχει ρυθμούς τέτοιους, που να μην έρχονται κόντρα στις υπόλοιπες. Αυτό ήταν μια ακροβασία· δεν είχα τη δυνατότητα να φτιάξω ένα ντεκουπάζ, άρα ένα ύφος, ένα στιλ κινηματογραφικό, από καιρό πριν. Η κινηματογράφηση γινόταν λίγο-πολύ την ίδια ημέρα στο χώρο που μου δινόταν για να γυρίσω. Συνειδητά δε διάλεξα τον τρόπο της αστυνομικής ταινίας στις σκηνές βίας προς το τέλος. Εργάστηκα περισσότερο ενστικτωδώς. Νομίζω, τελικά, ότι όλη η ταινία μπορεί να έχει διαφορετικά στιλ, διαφορετικούς τρόπους κινηματογράφησης, αλλά στο σύνολό της αποτελεί μια ενιαία σύνθεση.

Μετά απ' αυτό το τελικό αποτέλεσμα, αισθάνθηκες ότι προχώρησες σ' έναν δικό σου προσωπικό λόγο;
Δεν είναι φιλοδοξία μου να χρησιμοποιώ ένα και μοναδικό στιλ στη δουλειά μου. Θεωρώ ότι τη μοναδικότητα του ατόμου μου την έχω και στην εργασία μου· φαντάζομαι, δηλαδή, ότι η συγκίνηση που αισθάνομαι, αν έχει την τύχη να μεταφραστεί σε εικόνες, θα έχει την έκφραση που εγώ νομίζω ότι πρέπει να δώσω σ' αυτό το έργο. Δεν κάνω αναφορές σε πράγματα που έχω δει, ούτε δανείζομαι ξένες φωνές, και γι' αυτόν το λόγο δεν αξιολογώ το αισθητικό αποτέλεσμα ή το αποτέλεσμα του ύφους του *Βενιζέλου*. Βέβαια, κάθε ταινία σού αφήνει ένα απόθεμα, σου δίνει μια πείρα που τη χρησιμοποιείς στην επόμενη δουλειά, γιατί κάθε μας ταινία είναι ταυτόχρονα και μια άσκηση – πού να τον μάθουμε τον κινηματογράφο; Δεν υπάρχει κινηματογραφική παιδεία στην Ελλάδα. Η δουλειά που έχω κάνει μέχρι τώρα, θα μπορούσε να είναι οι ασκήσεις ενός μαθητή σε μια σχολή κινηματογράφου σε μια ξένη χώρα. Δεν είναι και πολύ το νεγκατίφ που έχουμε χρησιμοποιήσει. Ποτέ δεν ξέρω αν μια σκηνή που θα κινηματογραφήσω θα βγει έτσι όπως θέλω. Για πολύ λίγα κομμάτια της ταινίας λες: «Ναι· εδώ δεν θ' άλλαζα τίποτα». Κάτι, πάντα, σου μένει ανικανοποίητο. Υπάρχει, βέβαια, μια τελική αποτίμηση του έργου κάτω από τις συγκεκριμένες συνθήκες που φτιάχθηκε. Λες: «Έτσι όπως γυρίστηκε, μ' αυτές τις προδιαγραφές, ναι: αυτό είναι το αποτέλεσμα, δεν μπορεί να είναι άλλο».

Αυτή η αίσθηση του ανικανοποίητου, νομίζω ότι είναι θετικό στοιχείο. Κτίζεις πάντα το μελλοντικό σου έργο πάνω σ' αυτό, σ' αυτή την αποτίμηση που είπες;
Σε μια χώρα όπου δεν έχουμε παράδοση ταινιών θεάματος, ο *Βενιζέλος* ήταν για μένα γοητευτική εμπειρία. Δεν μπορώ να θεωρήσω τις ταινίες τού Visconti παράδοσή μου. Είναι μόνο μια βοήθεια στην κινηματογραφική μου παιδεία. Ο *Βενιζέλος* είχε για μένα το ενδιαφέρον του εφευρέτη. Εφεύραμε πράγματα για να αποδώσουμε την αίσθηση της ατμόσφαιρας εκείνης της εποχής. Το λιμάνι, στην αρχή της ταινίας, είναι ένα κομμάτι ενός πλοίου στο πιο κεντρικό σημείο του Πειραιά. Αν φεύγαμε και πηγαίναμε σ' ένα λιμάνι χωρίς κίνηση, στην Πρέβεζα λόγου χάρη, θα θέλαμε 2.000.000 δρχ. Τα φτιάξαμε, λοιπόν, εδώ όλα. Όλα αυτά είναι μικρές εφευρέσεις, οι οποίες είναι πείρα, πολύ μεγάλη πείρα. Είναι κρίμα, κι αυτό το λέω με πίκρα, που οι δάσκαλοι της Σχολής Σταυράκου προτίμησαν να κουτσομπολέψουν τον *Βενιζέλο* παρά να πάω για 2-3 μήνες τζάμπα να πω στα παιδιά πώς γύρισα μία προς μία όλες τις σκηνές της ταινίας.

Στο Χάππυ Νταίη *είχαμε έναν αισθησιασμό του σώματος. Εκεί το σώμα έπαιζε ημίγυμνο, έπαιζε κάτω από τον ήλιο, το πλησίαζες. Στον* Βενιζέλο *απωθείς το σώμα.*
Υπάρχει μια άλλη οπτική γωνία στον *Βενιζέλο*. Υπήρχαν στο σενάριο –και γυρίστηκαν– μοναχικές στιγμές του Βενιζέλου, όπου το μάτι τον έβλεπε σαν ανθρώπινη κατασκευή. Στο τελικό μοντάζ οι σκηνές κόπηκαν, γιατί δεν έδεναν με το υπόλοιπο υλικό. Αισθάνθηκα τον εαυτό μου δέσμιο από αυτό το τεράστιο υλικό που συνέθετα· δεν ήταν δυνατόν να πλησιάσω πιο κοντά τον *Βενιζέλο*. Διαφορετική δραματική προσέγγιση θα είχα αν διάλεγα μία μόνο μέρα από τη ζωή του. Τελικά, μου λείπει κι εμένα αυτός ο αισθησιασμός που ανέφερες, ο αισθησιασμός τού ανδρικού σώματος. Θέλω να κάνω μια καινούργια ταινία, μια ιστορία με τρία νέα παιδιά, τρεις φοιτητές σ' ένα δωμάτιο, οπότε θα έχω τη δυνατότητα να τους δω από κοντά.

Ήθελα να μου πεις πώς βλέπεις τη γυναίκα μέσα στην ταινία. Εγώ την είδα να στέκει στο περιθώριο.

Από την αρχή κατάλαβα ότι η ταινία είναι περισσότερο ανδρική. Από τη στιγμή που μπαίνει στην πολιτική δράση ο Βενιζέλος, από το 1910 και μετά, από τις 24 ώρες της ημέρας οι 15 ώρες του είναι χρόνος κατά τον οποίο συναναστρέφεται μόνο άνδρες. Η μόνη επαφή του Βενιζέλου με τις γυναίκες ήταν σε φιλικά σπίτια ή σε σπίτια συνεργατών του. Κι εγώ αισθάνθηκα την ανάγκη να τον πλησιάζει ένα γυναικείο πρόσωπο, γι' αυτό και έβαλα μια γυναίκα στο καφενείο της Βουλής. Υπήρξαν κι άλλες δύο στιγμές: όταν φεύγει ο Βενιζέλος από τη Βουλή, το μοναδικό πρόσωπο που τον χαιρετάει, είναι η γυναίκα που έχουμε δει πριν να του φτιάχνει το τσάι.

Για τους ίδιους λόγους κράτησες απ' έξω και την ιδιωτική ζωή του Βενιζέλου ή την ερωτική του; Πιστεύεις ότι τον καθόριζε ή τον σημάδευε πολύ λιγότερο απ' ό,τι ο ανδρικός κόσμος μέσα στον οποίο ζούσε;

Βέβαια! Έτσι αισθάνομαι ότι είναι η πολιτική ζωή ενός ηγέτη.

Π. Β.

από συνέντευξη στον Λευτέρη Ξανθόπουλο (περιοδ. «Σύγχρονος Κινηματογράφος», τχ. 24-25, Καλοκαίρι 1980).

Διφυής μαγεία

της Αγλαΐας Μητροπούλου

Με την ταινία του *Ελευθέριος Βενιζέλος* (1979), ο Παντελής Βούλγαρης επιχειρεί την προσωπογραφία του μεγαλύτερου πολιτικού της νεότερης Ελλάδας.

Η επιτυχία του 1909, όπου, χάρη σε μια μοναδική συγκυρία, οι στρατιωτικοί βρέθηκαν να υποκαθιστούν τους πολιτικούς και να κάνουν μια κοινωνικοπολιτική επανάσταση, χρησίμεψε σαν αμπάριζα και σαν συγχωροχάρτι για όλες τις στρατιωτικές επεμβάσεις που έμελλε ν' ακολουθήσουν με λίγο-πολύ βλαβερά αποτελέσματα· γιατί η φύση τής στρατιωτικής εξουσίας δεν αποκλείει, αλλά και, συνάμα, δεν απαιτεί μαζί με το ήθος και την τόλμη της πράξης, τη συνύπαρξη μιας πολιτικής οξύνοιας και ευελιξίας, και μιας σφαιρικής αντίληψης του γενικού συμφέροντος, για να μην αναφερθούμε στη βασική αρετή των μεγάλων πολιτικών, των αρχηγών δηλαδή: τη μακρόπνοη σύλληψη του θέματος, που φτάνει στα όρια της προφητείας.

Κατ' αρχάς, οι στρατιωτικοί αποκλείουν το διάλογο (βέβαια, πολλές φορές τον αποκλείουν και οι ψευδοπολιτικοί, αυτοί που αλά Hitler και Mussolini μασκάρουν τη στρατιωτική τους φιλοδοξία με πολιτική εμφάνιση), ενώ οι πολιτικοί αρχίζουν απ' το διάλογο, και θα μπορούσε να πει κανείς πως η πολιτική είναι η κατ' εξοχήν διαλεκτική της Ιστορίας.

Ο Βενιζέλος παρουσίαζε τούτο το βασικά εξαιρετικό: αν και προερχόμενος από μια ιδιαίτερα πολεμική φύτρα του ελληνικού δέντρου και επιβεβλημένος στην κοινή συνείδηση μέσα από στρατιωτικές επιχειρήσεις (Θέρισος κ.λπ.), ήταν προικισμένος με οξύτατη πολιτική διαίσθηση· πράγμα που, αν πιστέψουμε και στη φυσιογνωμική και τη βιολογική προσδιοριστική του ανθρώπου, φανερωνόταν κι από την όλη του εμφάνιση: αυτός ο πολεμιστής Κρητικός είχε μορφή και εμφάνιση διανοουμένου (ίσως κι ακόμη παραπέρα: μεσοευρωπαίου διπλωμάτη), και η ίδια του η φύση έκρυβε καλά το μυστικό της πολεμικής του καταγωγής. Μ' άλλα λόγια, θα μπορούσε κανείς να βρει πολύ πιο τραχιά χαρακτηριστικά σ' έναν Κρητικό σαν τον Καζαντζάκη, αποκλειστικά άνθρωπο της πένας, παρά την εκπολιτικοποιημένη μορφή του Βενιζέλου.

Αυτό το διφυές, που ναι μεν υπάρχει σε κάθε άνθρωπο, αλλά μόνο σε ιδιαζόντως αντιπροσωπευτικές μορφές μιας φυλής παρατηρείται σε καταυγάζουσα αλληλοεκπροσώπηση, αποτελεί και το μεγαλύτερο κίνητρο και τη μεγαλύτερη δοκιμασία για όποιον θελήσει να καταπιαστεί με τον Βενιζέλο.

Ο κινηματογράφος, με τη δύναμη της υποκατάστασης ενός αντιπροσωπευτικού στοιχείου μέσα στο άλλο, θα 'λεγε κανείς πως είναι το πιο κατάλληλο μέσο για την έκφραση αυτής της διφυούς ιδιότητας. Εδώ, όμως, είναι και η μεγάλη δυσκολία· γιατί αυτή η υποκατάσταση, η αλληλοεκπροσώπηση των εναντίων, δεν μπορεί να περιορίζεται στην παραδοσιακή πειθαρχία των τρικυμισμένων αισθημάτων σε μια επιφανειακή γαλήνη και εξουσία. Αυτό, στις μέρες μας, φτάνει σχεδόν στο πλαίσιο χρηστομαθειακής διδασκαλίας της υποκριτικής. Η αλληλοεκπροσώπηση δε χρειάζεται τούτη την απλοϊκή μάσκα· πάει πιο βαθιά, πλαταίνει κι αγκαλιάζει το ένα «είναι» με το άλλο, έτσι ώστε να βλέπει κα-



Ελευθέριος Βενιζέλος: Μηνάς Χρηστίδης, Θόδωρος Μορίδης.

νείς σχεδόν «εν ειδώλω» τον άλλο του εαυτό, αλλά να τον βλέπουν και οι άλλοι, να νιώθουν και οι άλλοι αυτό το είδωλο του αρχηγού που, μέσα από τις καθημερινές χειρονομίες, κινήσεις και κουβέντες, προεκτείνει μια μορφή προφήτη και ηγέτη.

Φαίνεται πως κάτι τέτοιο διαισθάνθηκε κι ο Παντελής Βούλγαρης και προσπάθησε να το αποδώσει φιλμικά, και σπεύδουμε να δηλώσουμε πως σε πολλές σκηνές η μορφή του Βενιζέλου υποβάλλει αυτή τη διφυή μαγεία.

Είναι πραγματικά πολύ δύσκολο το έργο του σκηνοθέτη που θα καταπιαστεί με μια πολιτική βιογραφία, ιδίως όταν η βιογραφούμενη μορφή έχει επωμιστεί το βάρος της εθνικής εκπροσώπησης σε μία από τις πιο κρίσιμες καμπές της ιστορίας ενός τόπου κι έχει αποκτήσει εχθρούς και φίλους με θρησκευτικό φανατισμό, πόσο μάλλον όταν η Ιστορία και ο θρύλος αντιμάχονται τη ζωντανή συνείδηση των εναπομεινάντων· γιατί ο Βούλγαρης –σεναριογράφος και σκηνοθέτης του *Βενιζέλου*– έπρεπε όχι μόνο να περάσει τις Συμπληγάδες της Ιστορίας και του Θρύλου, αλλά και να περιπλεύσει το σκόπελο των αναμνήσεων-βιωμάτων των συγχρόνων του Βενιζέλου που ζουν ακόμη. Κι ο Βούλγαρης, ένας μικρός Οδυσσέας, κλείνοντας τ' αφτιά του –όσο μπορούσε– στις φωνές των σειρήνων τής μεγαλόπρεπης αναπαράστασης και της προκρούστειας εμμονής στην ιστορική αλήθεια, κατάφερε να περάσει στην άλλη όχθη τον Βενιζέλο του· δηλαδή, να τον φέρει όσο γίνεται λιγότερο ταλαιπωρημένο στην αδηφάγο, περίεργη, διψασμένη για είδωλα και, μαζί, εικονοκλαστική ιστορική συνείδηση του σύγχρονου θεατή, χάρη στο γεγονός ότι η σχεδία του –με όλη την επιφανειακή της πολυτέλεια– στηρίζεται κυρίως στον ευλαβικό ενθουσιασμό, την επαγγελματική τιμιότητα του τιμονιέρη της και στην αγάπη του προς το θέμα, το βιογραφούμενο είδωλο – αγάπη, που ξεκινάει από τον παραγωγό της ταινίας, Γιάννη Χορν, κι έχει μεταδοθεί και στον τελευταίο συντελεστή της.

Αυτή η αγάπη, ένα από τα βασικά γνωρίσματα της τέχνης του Βούλγαρη, τον οδήγησε στο ν' αποφύγει την αυστηρά ιστορική τοποθέτηση του Βενιζέλου, δηλαδή τη διαλεκτική αντιπαράθεση του μεγάλου πολιτικού με τη μοίρα του, με τις μεγάλες και φοβερές παγίδες που του είχαν στήσει οι άλλοι,

αλλά κι ο ίδιος ο εαυτός του. [...] Ο Βούλγαρης παρέβλεψε πολλές από τις εσωτερικές διαμάχες και στόχευσε στον υπ' αριθμόν ένα εχθρό της ελληνικής ύπαρξης: την από αιώνων δίβουλη πολιτική των συμμάχων και προστατών αυτής της χώρας.

Αυτό δεν σημαίνει πως και στην προσπάθεια της συγκέντρωσης της προσοχής σ' ένα στόχο η δουλειά του Βούλγαρη είναι καίρια αποτελεσματική. Επικρατεί σε όλη την ταινία ένα αίσθημα άμβλυνσης των οξυτήτων, μια ανάγνωση του πολυποίκιλου και πολλές φορές βρόμικου και σατανικού παιχνιδιού της πολιτικής, που έχει ως οδηγό την έγνοια του Βούλγαρη για την όσο γίνεται αμερόληπτη απόδοση της ευθύνης και των προθέσεων κάθε παίκτη.

Αυτή η αμεροληψία –που σ' επιπόλαιο κοίταγμα μπορεί να φανεί ως αδυναμία– είναι και η ειδοποιός δύναμη της ταινίας. Λείπουν οι φοβερές συγκρούσεις των χρόνων 1917 έως 1920 και 1922 έως 1927 (με τα αλλεπάλληλα κινήματα και τον τουφεκισμό των Έξι), οι επιτυχίες των Συνθηκών του Νεϊγί (1919) και των Σεβρών (1920), η φοβερή Συνθήκη της Λωζάννης (1923), αλλά η μορφή του Βενιζέλου και όλων των πρωταγωνιστών φωτίζεται από κάποιο φως βασανισμένης πείρας που, αλλιώς, λέγεται και ωριμότητα.

Αυτό φαίνεται στον τρόπο με τον οποίο ο Βούλγαρης έχει καθοδηγήσει τους ηθοποιούς του (κι ας μη νομιστεί πως παρασυρθήκαμε από τα θαυμάσια εσωτερικά κι από τα ακόμα πιο θαυμάσια εξωτερικά, όπου η φαντασία και η γνώση του Διονύση Φωτόπουλου έχει δημιουργήσει κι ο φακός του Γιώργου Αρβανίτη, ξεπερνώντας κάθε προηγούμενη λαμπρή του επίδοση, έχει φωτογραφίσει), ενώ, για πρώτη φορά σε ελληνική ταινία, βασιλείς, πρωθυπουργοί, στρατηγοί, πολιτικοί κ.ά. μοιάζουν αυθεντικοί και ιδωμένοι όχι ως «τύποι», αλλά ως πολύπλευρες προσωπικότητες: Δημήτρης Μυράτ (Γεώργιος), Γιάννης Βόγλης (Κωνσταντίνος), Βασίλης Μπουγιουκλάκης (Μεταξάς), Ανδρέας Φιλιππίδης (Κουντουριώτης), Μάνος Κατράκης (συμπολεμιστής στο Θέρισο), Νικήτας Τσακίρογλου (Χατζηκυριάκος), Όλγα Καρλάτου (Σοφία) και, πάνω απ' όλους, Μηνάς Χρηστίδης, ο οποίος, ξεπερνώντας και τις φυσικές ανομοιότητες, καταφέρνει στις κορυφαίες σκηνές (λόγος στη Βουλή, αντιμετώπιση με τον Γούναρη, συνάντηση με τον συμπολεμιστή κ.λπ.) να δίνει και εξωτερικά πολλή από τη λάμψη του ιδιοφυούς πολιτικού και του χαρισματικού αρχηγού που ήταν ο Βενιζέλος. Στις σκηνές της επιθεώρησης που συνδέουν τα γεγονότα, έχουμε την ευκαιρία να δούμε την τελευταία από τους μεγάλους ερμηνευτές του είδους: την Άννα Καλουτά.

Ελευθέριος Βενιζέλος: Μηνάς Χρηστίδης.



Το σχόλιο της επιθεώρησης συμπληρώνει και πλαταίνει η επιτυχημένη μουσική του Λουκιανού Κηλαηδόνη, που η συμβολή της είναι σημαντικά υπαινικτική. Δεν πρέπει να παραλείψουμε την αναφορά στο εξαίρετο μοντάζ του Τάκη Γιαννόπουλου.

Ελληνικός Κινηματογράφος 1980

ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ (1985)

Σκηνοθεσία / Σενάριο: Παντελής Βούλγαρης. **Φωτογραφία**: Γιώργος Αρβανίτης. **Σκηνικά / Κοστούμια**: Ιουλία Σταυρίδου. **Μουσική**: Σταμάτης Σπανουδάκης. **Κλαρίνο**: Βασίλης Σαλέας. **Μοντάζ**: Ανδρέας Ανδρεαδάκης. **Ήχος**: Ανδρέας Αχλάδης. **Μιξάζ**: Θανάσης Αρβανίτης. **Μακιγιάζ**: Φανή Αλεξάκη. **Κομμώσεις**: Φώφη Ξενάκη. **Βοηθός σκηνοθέτης**: Αντώνης Μιχαλέας. **Β΄ βοηθοί σκηνοθέτες**: Θανάσης Χριστόπουλος, Στράτος Τζίτζης. **Σκριπτ**: Αγγελική Αρβανίτη. **Βοηθός operatér**: Άκης Αποστολίδης. **Β΄ βοηθός operatér**: Αργύρης Θέος. **Βοηθός σκηνογράφου**: Νώντας Βακαλόπουλος. **Βοηθός ηχολήπτη**: Νίκος Δάλας. **Μοντάζ αρνητικού**: Σωτήρης Νικολάου. **Διανομή**: Θέμις Μπαζάκα (Ελένη), Δημήτρης Καταλειφός (Μπάμπης), Μαρία Μαρτίκα (μητέρα), Ειρήνη Ιγγλέση (Κλειώ), Νίκος Μπιρμπίλης (φύλακας), Ηλίας Κατέβας (Μιχάλης), Θάνος Γραμμένος (κρατούμενος), Μαρίκα Τζιραλίδου, Πηνελόπη Πιτσούλη, Τάσος Ράμσης, Μιχάλης Μπογαρίδης, Γιάννης Ευδαίμων, Τάσος Παλατζίδης, Κώστας Κλεφτόγιαννης, Βασίλης Βασιλάκης, Δημήτρης Γιαννακόπουλος, Γιώργος Μόσχος, Δημήτρης Κωνσταντινίδης, Χρήστος Σιμαρδάνης, Γιώργος Χαλεπλής, Δημήτρης Θεοδώρου, Κώστας Στεφανάκης, Αντώνης Αναστασάκος, Μαρία Γουδή, Μαρία Πλακίδη, Μαρία Σάββα, Μαρία Κοντοδήμα, Σόνια Χαλκιά, Γιάννης Χειμωνίδης, Γιώργος Γεωργίου, Κώστας Ντίνος, Γεράσιμος Λειβαδάς, Χάρης Κούλης, Φίλιππος Ιωνάς, Δημήτρης Καραμπέτσος, Κατερίνα Αντωνακάκη, Αλέκα Τουμαζάτου, Ευαγγελία Σέχα, Μαρία Κατσίρα, Κυριακή Σπανού, Βαγγελιώ Σαραβάνου, ο μικρός Κώστας Κουτσομίχος. **Τραγούδι**: Θάλεια Σπανού. **Διεύθυνση παραγωγής**: Νίκος Δούκας. **Παραγωγή**: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, ΕΡΤ, Παντελής Βούλγαρης.
Διάρκεια: 142 λεπτά. 35mm, Έγχρωμο.
Φεστιβάλ: Βενετίας, Θεσσαλονίκης, Βαλένθια. **Διακρίσεις**: Ειδική μνεία για την ερμηνεία της Θέμιδος Μπαζάκα και ειδικό βραβείο OCIC στο Φεστιβάλ Βενετίας. Βραβεία καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας και γυναικείας ερμηνείας (Θ. Μπαζάκα) στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Βραβεία γυναικείας

Πέτρινα χρόνια: Θέμις Μπαζάκα.





Πέτρινα χρόνια: Θέμις Μπαζάκα, Κατερίνα Αντωνακάκη.

ερμηνείας (Θ. Μπαζάκα) και μουσικής στο Φεστιβάλ της Βαλένθια. Βραβεία καλύτερης ταινίας, γυναικείας ερμηνείας (Θ. Μπαζάκα) και μουσικής στα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας του ΥΠΠΟ.

Η Ελένη και ο Μπάμπης γνωρίζονται και ερωτεύονται στη Θεσσαλία, το 1954, όταν εκείνη είναι 18 χρόνων, κι εκείνος, 22. Πολύ σύντομα, ο Μπάμπης συλλαμβάνεται για παράνομη δραστηριότητα και καταδικάζεται σε πολύχρονη φυλάκιση. Η Ελένη, που επίσης καταζητείται, για να αποφύγει τη σύλληψη, καταφεύγει στην Αθήνα, όπου θα ζήσει, σε κατάσταση παρανομίας, μέχρι το 1966. Όταν, το 1966, ο Μπάμπης μεταφέρεται από τις φυλακές του Ιτζεδίν (στα Χανιά) στις φυλακές της Αίγινας, η Ελένη καταφέρνει να μπει στο πλοίο με το οποίο μεταφέρεται ο Μπάμπης, για να τον δει για λίγο, έστω από μακριά, έστω χωρίς να ανταλλάξουν μια κουβέντα. Στα τέλη του '66, ο Μπάμπης αποφυλακίζεται, και τότε ολοκληρώνουν για πρώτη φορά τον έρωτά τους. Η Ελένη μένει έγκυος. Όμως, από μια απροσεξία της, την ανακαλύπτουν. Δικάζεται, καταδικάζεται και κλείνεται στις φυλακές Αβέρωφ. Εκεί θα γεννήσει το παιδί τους και θα το μεγαλώσει με τη βοήθεια των άλλων γυναικών πολιτικών κρατουμένων που θα βρεθούν στου Αβέρωφ μετά το πραξικόπημα των συνταγματαρχών, το 1967. Ο Μπάμπης, που έχει περάσει στην παρανομία μετά το πραξικόπημα, συλλαμβάνεται το 1970 και κλείνεται στην ανδρική πτέρυγα των φυλακών Αβέρωφ. Εκεί θα μπορέσει να δει για πρώτη φορά το παιδί του, μέσα από τα κάγκελα, από απόσταση 200 μέτρων. Η διεύθυνση των φυλακών δεν επιτρέπει στο ζευγάρι να συναντηθεί. Μετά από πολλές προσπάθειες, κι ενώ ο Μπάμπης έχει μεταφερθεί στις φυλακές Κορυδαλλού, καταφέρνουν να τους δοθεί άδεια γάμου, και παντρεύονται στις φυλακές Αβέρωφ με κουμπάρο το γιο τους. Μετά την τελετή, τους επιτρέπεται να μείνουν μόνοι στην αίθουσα του επισκεπτηρίου μόνο για 5 λεπτά. Θα μπορέσουν να ζήσουν μαζί μόλις το 1974, μετά την πτώση της χούντας, όταν ο γιος τους θα είναι 7 χρόνων.

Είναι γνωστό ότι η ταινία ενθουσίασε όσους την έχουν δει. Εσείς, είστε ικανοποιημένος από το αποτέλεσμα της δουλειάς σας;
Είναι μια ιστορία που μ' έχει απασχολήσει τρία χρόνια...

Γιατί τόσο πολύ;
Οι δικές μου ταινίες, συνήθως καλύπτουν ένα τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα. Πρώτα πρώτα πρέπει να γραφτεί το σενάριο, που πιστεύω ότι είναι το πιο καθοριστικό στάδιο στην προετοιμασία μιας ταινίας. Το σενάριο μ' απασχόλησε περίπου ένα χρόνο. Η ιστορία βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα. Μετά, είναι ο χρόνος τής προετοιμασίας της ταινίας. Μια ταινία εποχής, 1954–'74, σε μια Αθήνα και σε μια επαρχία που έχει αλλάξει πολύ, απαιτεί βόλτα με το αυτοκίνητο ή με τα πόδια, για να βρεθούν οι κατάλληλοι χώροι και γωνίες, κι έτσι να μπορέσουμε να κάνουμε τη δουλειά μας.

Τα γυρίσματα πού έγιναν;
Τα περισσότερα, στην Αθήνα, στα Χανιά, στις φυλακές του Ιτζεδίν, στην Αίγινα, στην Εύβοια και στον Πειραιά. Είχαμε συνολικά 75 χώρους γυρίσματος, εξωτερικούς και εσωτερικούς. Συνέβαινε δε, μέσα σε μία μέρα, να γυρίζουμε σε τρεις διαφορετικούς χώρους!

Όταν έχετε μπροστά σας ένα θέμα, ένα υλικό, από ποια οπτική γωνία το αντιμετωπίζετε και το πραγματώνετε σε ταινία;

Αυτό που κατ' αρχήν μ' ενδιαφέρει στη ζωή, είναι οι ανθρώπινες σχέσεις. Ξεκινάω μέσα από το σπίτι μου. Αν δεν έχω άριστες σχέσεις με το περιβάλλον μου, δεν μπορώ να λειτουργήσω. Μ' ενδιαφέρει, λοιπόν, ο κινηματογράφος που προσπαθεί να ψάξει τα ανθρώπινα. Με ενδιαφέρει η Ιστορία, αλλά βιωμένη μέσα απ' τις ανθρώπινες σχέσεις. Όταν γύρισα τον *Ελευθέριο Βενιζέλο*, μ' ενδιέφερε να δω αυτή την ταινία μέσα από το πρόσωπο και το χαρακτήρα του Βενιζέλου. Τώρα, διάλεξα όχι τους πρωταγωνιστές της Ιστορίας αυτού του τόπου, αλλά δύο απλούς, καθημερινούς ανθρώπους, που ταλαιπωρήθηκαν για τις ιδέες τους. Το πολιτικό, λοιπόν, το ψυχολογικό ή οτιδήποτε άλλο το βλέπω μέσα απ' την ανθρώπινη κίνηση, από ένα βλέμμα, από το βάδισμα του ανθρώπου μέσα στο κελί του, από μικρές στιγμές που δεν έχουν περάσει στη λογοτεχνία. Στην ταινία, π.χ., υπάρχει μια σκηνή όπου η Ελένη απελευθερώνεται. Κάτι που έζησα κι εγώ στην εξορία, είναι ότι ο θάλαμος, την ώρα της απελευθέρωσής μου, άλλαξε. Δεν ήταν μόνο ο χώρος όπου απλώς μας φυλάκισαν, είχε αποκτήσει μια ειδική σχέση μαζί μας. Είχαμε καταφέρει να τον αγαπήσουμε! Η Ελένη, λοιπόν, δε βγαίνει αμέσως. Ζητά να μείνει μόνη. Και μένει μόνη για να αισθανθεί πάνω στο πετσί της όλον αυτόν το χώρο όπου έζησε σ' αυτό το διάστημα.

Μέχρι σήμερα είχατε αρκετές επιτυχημένες ταινίες. Ποια ήταν για σας η καλύτερη δουλειά σας;

Εδώ θα κάνω μια τοποθέτηση. Πέρα από την ταινία, μ' ενδιαφέρει η σχέση που έχει η ταινία με το κοινό. Για μένα μετράει αν έχει ή όχι η

Πέτρινα χρόνια



ταινία επιτυχία. [...] Από τις ταινίες, λοιπόν, που έχω κάνει ώς τώρα, τη μεγαλύτερη ανταπόκριση, πραγματικά απίστευτη, *και* εδώ *και* στη Βενετία, την είχαν τα *Πέτρινα χρόνια*. Μ' αυτή την έννοια, τα όνειρά μου, οι στόχοι μου, οι επιδιώξεις μου, εκφράζονται πολύ πιο αποτελεσματικά μέσα απ' αυτή την ταινία. Τώρα είμαι πιο ώριμος, πιο ολοκληρωμένος...

Π. Β.

από συνέντευξη στον Νίκο Στέφο («Έθνος», 9.10.1985).

Οι αρραβώνες της ελευθερίας

της Suzanne Ragondin

Με τα *Πέτρινα χρόνια* του Παντελή Βούλγαρη ξαναβρισκόμαστε μπροστά σ' ένα έργο που μας θυμίζει μονομιάς ότι ο κινηματογράφος δεν είναι υποχρεωτικά διασκέδαση, ότι μπορεί να είναι μια συναρπαστική εμπειρία, η έκφραση μιας ολικής εθνικής ταυτότητας. Αυτή την εποχή, ο κινηματογράφος ανασκαλεύει πολύ τις μνήμες. Είχαμε το *Heimat*, το *Shoah*, το *Le Temps détruit*, τα πολλαπλά επετειακά αφιερώματα, σε όλα τα φεστιβάλ, πάνω στο θέμα του τέλους του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου... Τα *Πέτρινα χρόνια* ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία. Η ταινία θυμίζει στο θεατή τι ήταν, στην Ελλάδα, τα χρόνια 1954-1974: δύο δεκαετίες, στη διάρκεια των οποίων σκληρά καθεστώτα διαδέχονταν το ένα το άλλο, μέχρι την πτώση των συνταγματαρχών.

Όλα αρχίζουν σε βουκολικό στιλ, το καλοκαίρι του 1954, στη Θεσσαλία. Δύο νέοι, στρατευμένοι στο τότε υπό απαγόρευση Κομμουνιστικό Κόμμα, η Ελένη, 18 χρόνων, και ο Μπάμπης, 22 χρόνων, ανταλλάσσουν προκηρύξεις και φιλιά. Το μέλλον είναι πολύ μεγάλο σε διάρκεια. Θα καταλάβουμε στη συνέχεια γιατί. Αυτή τη σκηνή οι δύο εραστές θα την αναπολούν συχνά, αφού, επί 15 χρόνια, μένοντας πιστοί ο ένας στον άλλον, δεν θα ξαναϊδωθούν πια για πολύ: 70 ώρες συνολικά, κι αυτό είναι όλο. Γι' αυτούς, θ' αρχίσει ο φαύλος κύκλος της παρανομίας και της φυλακής.

[...]

Όσο διαρκεί η ταινία, νομίζουμε ότι είναι ένα μεταφορικό σχήμα. Βρίσκουμε αρκετά καλή την ιδέα της αφήγησης μιας ιστορίας άφθαρτου έρωτα ανάμεσα σ' ένα ζευγάρι, προκειμένου να μιλήσει κανείς για την ένωση μιας χώρας με την ελευθερία. Στο τέλος, μαθαίνουμε ότι αυτά τα πρόσωπα υπάρχουν πραγματικά.

Δεν υπάρχει καμιά συγκεκριμένη εξήγηση ή πολιτικό σχόλιο, πέρα από δυο-τρεις υποτίτλους που ε-

Πέτρινα χρόνια



πισημαίνουν τη δολοφονία του Λαμπράκη ή το πραξικόπημα των συνταγματαρχών. Όλα επικεντρώνονται στην Ελένη και τον Μπάμπη, τη σύλληψή τους, τη δίκη τους, τη φυλάκισή τους, τη φυγή τους, τις φευγαλέες συναντήσεις τους, όπως αυτή, η συγκλονιστική, όπου η Ελένη, ξέροντας ότι ο αγαπημένος της μεταφέρεται με πλοίο στις φυλακές της Αίγινας, παίρνει το ίδιο πλοίο, για να τον δει από μακριά, χωρίς καν να του μιλήσει.

Τα *Πέτρινα χρόνια* είναι μια λειτουργία της οδύνης. Ο Παντελής Βούλγαρης είχε διευθυντή φωτογραφίας τον Γιώργο Αρβανίτη, τον ίδιο που υπογράφει τη φωτογραφία του Θόδωρου Αγγελόπουλου, και δεν μπορούμε ν' αποφύγουμε τον παραλληλισμό μεταξύ των δύο σκηνοθετών: τα ίδια πολύ επεξεργασμένα μονοπλάνα, αν και, στον Βούλγαρη, κάπως πιο σύντομα· οι ίδιες σοφές κινήσεις τής κάμερας, το ίδιο αργό βάδισμα των προσώπων, η ίδια χειμωνιάτικη Ελλάδα. Πάντως, ο Βούλγαρης, με εξαίρεση τις σκηνές της δίκης και της φυλακής, κινηματογραφεί με πολλά κοντινά πλάνα, κάτι που δεν κάνει ποτέ ο Αγγελόπουλος. Η ταινία του δομείται κυρίως πάνω στα βλέμματα, τις χειρονομίες, τις αναμονές. Οι διάλογοι σπανίζουν. Μια εξαιρετική ηθοποιός, η Θέμις Μπαζάκα, παίρνει όλη την ταινία στους ώμους της: μια μαύρη, λεπτοκαμωμένη, πεισματική σιλουέτα, σύγχρονη εκδοχή της Αντιγόνης και της Ηλέκτρας: Ελληνίδα όσο δεν παίρνει άλλο.

Η ταινία δεν είναι πάντα άφογη: η μουσική είναι κάποιες στιγμές ενοχλητική, και κάποιες σκηνές μόλις που «περνάνε». Αλλά το έργο είναι απόλυτα αποκαθαρμένο, απόλυτα απογυμνωμένο από κάθε διεκδίκηση, από κάθε πρωτοβάθμια προσέγγιση. Σήμερα, έχουν περάσει πάνω από δέκα χρόνια από την πτώση των συνταγματαρχών. Μπορούμε να ευχαριστήσουμε τον Βούλγαρη που βρήκε χρόνο να στοχαστεί.

«Libération», 4.9.1985.

Κριτικός ρεαλισμός

του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Ο Βούλγαρης διηγείται μια αυθεντική ιστορία δύο ανθρώπων που ζουν και τώρα ανάμεσά μας. Μόλις που παραλλάσσει τα επώνυμά τους. Είναι μια ιστορία σχεδόν απίστευτη, κι όμως σχεδόν συνηθισμένη σ' εκείνους που έζησαν τα μαύρα χρόνια των διωγμών, του εμφυλίου πολέμου και των αποτελεσμάτων του. [...] Είναι μια φοβερή ανθρώπινη Οδύσσεια, που ο Βούλγαρης τη διηγείται εξαιρετικά συγκρατημένα, χωρίς υπογράμμιση και «μαυρίλα» των διωκτών, χωρίς ρητορική της Αριστεράς, χωρίς έπος, αλλά και χωρίς σπαραξικάρδιο δράμα. Η ταινία δε διαμορφώνεται στο ιδεολογικό επίπεδο, αλλά επικεντρώνεται στο προσωπικό και το βιωματικό. Ο τόνος είναι αφηγηματικός και ελεγειακός· ο άξονας, πολύ φυσικά, η γυναίκα. Η χρονική παράταξη, η γραμμικότητα, κυριαρχεί. Δραματουργικές διαπλοκές δε διατρέχουν το έργο· υπάρχουν μόνο στο επίπεδο των σκηνών. Ακόμα κι ανάμεσα στην Ελένη και τον Μπάμπη δεν γεννιούνται δραματικές συγκρούσεις, αφού σχεδόν δεν συναντιούνται. Γι' αυτό και, με τον σωστό ανθρώπινο χειρισμό του Βούλγαρη, οι δύο συναντήσεις τους από μακριά, στο κατάστρωμα του πλοίου κι απ' τα παράθυρα της φυλακής, με τα βουβά σινιάλα, γεννούν δυνατούς σπινθήρες υποβλητικής συγκίνησης. Ο σκηνοθέτης προσπαθεί να δει την Ελένη σαν μια γνήσια προσωπικότητα, όπως είχε κάνει και με την Άννα στο *Προξενιό*. Τη βλέπει να μεταβάλλεται από συνεσταλμένο κοριτσάκι, που φλερτάρει στο φαινομενικά παραδεισένιο πλαίσιο της φύσης, σε κορίτσι φοβισμένο, αλλά όλο και πιο σταθερό στο σκοπό του και πιο δυνατό μέσα στο κυνήγι. Ο πόνος –συγκρατημένος, συμπυκνωμένος– αναστέλλεται πριν εξωτερικευτεί, συγκεντρώνεται μαζί με τη δύναμη στα δυο μάτια, πελώρια και σκεφτικά. Εκεί αντανακλάται και η βαθύτερη συνειδητοποίηση, που εκδηλώνεται και στη σύγκρουση με το διευθυντή της φυλακής και προεκτείνεται στην τραυματισμένη συνείδηση του τέλους.

Βέβαια, η χρονική αφήγηση και η γραμμικότητα δυσκολεύουν τη δραματική δουλειά σε πλάτος και βάθος. Η θέρμη και η τρυφερότητα του Βούλγαρη καλύπτουν ώς ένα σημείο την αδυναμία, ιδίως όταν σχεδιάζει σκηνές «παράπλευρες», όπως στο τηλεφώνημα του αποφυλακιζομένου (Θάνος Γραμμένος: συνταρακτικός!) ή του δεσμοφύλακα στη γυναίκα του, ή όταν παρεμβάλλει «αναπνοές» φωτεινής ηρεμίας, όπως στο θάλαμο των γυναικών με τα μωρά.

Όμως το πρόβλημα παραμένει, κι είναι ένα πρόβλημα που, εν μέρει, υπερβαίνει την ευθύνη τού σκηνοθέτη. Τα τελευταία χρόνια, ύστερα από καταναγκαστική σιωπή μισού αιώνα, η Αριστερά αρ-

θρώνει το λόγο της, αφηγείται την ιστορία των δεινών της. Είναι σχεδόν μοιραίο να βλέπει αυτή την ιστορία σαν ιερή και ανέγγιχτη, και να τείνει να τη σφραγίσει μ' ένα επίσημο, συγκινημένο ύφος. Ο καλλιτεχνικός κίνδυνος είναι το πάγωμα του «αγάλματος», η ακινησία της μούμιας, το μονοδιάστατο της λιθογραφίας και της αγιογραφίας. Ο Βούλγαρης από ιδιοσυγκρασία αμύνεται απέναντι σ' αυτόν τον συναισθηματικό κομφορμισμό, κατεβάζοντας τον τόνο. Όμως, η ρεαλιστική ελεγειακή-ατομική του γραμμή, όχι μόνο εξαφανίζει κάθε ιδεολογικό λόγο (πού, πώς, πότε, γιατί έγιναν αυτά;), αλλά και περιορίζει την πυκνότητα του υφαδιού του, τον σπρώχνει κάπως, παρά την αντίστασή του, στο συμβατικό. Και συμβατικότητα είναι όταν στην ταινία βρίσκεις ακριβώς αυτό που περιμένεις. Είναι σαν η γραφή της ταινίας να «ανακοινώνει» ένα νόημα κι ένα συναίσθημα που προϋπάρχουν· σαν να μη τελείται εκεί μέσα συνεχώς η παραγωγή του νοήματος και της αισθητικής προσφοράς. Στην ταινία δεν μπαίνει σχεδόν κανένας μείζων παράγοντας απροσδιοριστίας, να την «ταρακουνήσει».

Η δεδομένη τάξη της δεν αμφισβητείται παρά στο φινάλε. Αυτή είναι πραγματικά μια ιδιοφυής σκηνή, που δείχνει τις μεγάλες δυνατότητες του Βούλγαρη. Ήδη στην αποφυλάκιση, η Ελένη δε βγαίνει αμέσως, αλλά περιπλανιέται στον έρημο θάλαμο. Στέκεται στο παράθυρο και κοιτάζει. Κι από ένα άλλο παράθυρο σπιτιού κοιτάζει, κατόπιν, ελεύθερη τώρα, μαζί με τον άντρα της. Σηκώθηκε, μέσα στη νύχτα, ενώ εκείνος κοιμάται, αμέριμνος. Το βλέμμα της Ελένης κοιτάζει κι εμάς κατάματα, γεμάτο ανησυχία, ενώ παγώνει η τελευταία εικόνα. Πώς μπορεί να είναι η μελλοντική ζωή της; Αυτή είναι η σπουδαία, η κρίσιμη συνειδησιακή στιγμή, που προεκτείνει ιλιγγιωδώς την ταινία προς το μέλλον· αυτή είναι η υπέρβαση και ο πολλαπλασιασμός των τυπικών αφηγηματικών δεδομένων. Είναι κριτικός ρεαλισμός, όπως ήταν και το *Προξενιό*.

Αυτές οι παρατηρήσεις αφορούν βέβαια έναν κορυφαίο μας δημιουργό, από τον οποίο περιμένουμε πολλά, με ίσως απαράδεκτα «αδηφάγα» διάθεση· γιατί, βέβαια, η δουλειά σε όλα τα επίπεδα είναι εξαιρετική. Πολύ καλοί η Θέμις Μπαζάκα, ο Δημήτρης Καταλειφός και η μουσική του Σταμάτη Σπανουδάκη.

«Η Καθημερινή», 8.11.1985.

Η νοσταλγία της καθαρότητας
της Μαρίας Παπαδοπούλου

[...] Υμνητικές κριτικές, ποικίλα σχόλια, αντιθετικές απόψεις, κάνουν αυτή την ταινία επίκεντρο ενός γενικότερου θέματος: πού οδεύει και τι προτείνει ο ελληνικός κινηματογράφος, και ποια είναι η σχέση που έχει με το σημερινό κοινό. Μήπως (με ρώτησαν σε ειδική εκπομπή του ραδιοφώνου) ο κόσμος έχει κουραστεί από ταινίες που επιμένουν να κινούνται μέσα στο ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο του πολιτικού παρελθόντος της χώρας; Με ανοιχτό αυτό το ερώτημα, πρέπει να διευκρινίσουμε ορισμένα πράγματα. Αν οι δημιουργοί του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου θεώρησαν καθήκον τους –και πολύ σωστά– να στραφούν προς το παρελθόν και να καταθέσουν έναν επιβεβλημένο φόρο τιμής στη γενιά της Αντίστασης και του Εμφύλιου, τώρα ήρθε η ώρα να προσεγγίσουν μιαν άλλη τραγική γενιά: όχι εκείνην της ήττας, αλλά τη μετεμφυλιακή που, με διαφορές 3-5 χρόνων, είναι η δική τους γενιά. Η γέφυρα, το πέρασμα από το ένα σημείο αναφοράς στο άλλο, έγινε πέρσι με το *Ταξίδι στα Κύθηρα* του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Με μια στροφή 180 μοιρών, ο φακός μάς έφερε μπροστά στα σύγχρονα προβλήματα, κοντά στον σημερινό άνθρωπο που, βέβαια, έχει επίγνωση του παρελθόντος, αλλά ορίζεται από την αγωνία της τρέχουσας ανησυχίας για την κοινή μας μοίρα. Οι ανήσυχοι δημιουργοί τού σήμερα, που ήταν μικρά παιδιά ή και αγέννητοι το 1940, κι αποτελούν την «τραγικότερη γενιά της πρόσφατης Ιστορίας μας», όπως γράφει ο Β. Κρεμμυδάς, αφού «έζησε τις συνέπειες των πολέμων χωρίς να έχει τη δυνατότητα να δράσει αποτελεσματικά, να συμμετάσχει στα δρώμενα», αυτοί που είναι τώρα 45 ή 50 χρόνων, αφήνουν τα ρέκβιεμ και τις αναφορές στο παρελθόν, και κοιτάζουν μπροστά, γύρω και μέσα τους. Πρόκειται για μια δραστική, καίρια αλλαγή, που εστιάζει στον άνθρωπο – κι αυτό πρέπει να το καταλάβουμε, ώστε να μη μιλάμε με αφορισμούς για την «αγιοσύνη της Αριστεράς».

Ο Παντελής Βούλγαρης δεν προσθέτει στο «αριστερό» μαρτυρολόγιο δύο νέους ήρωες, ούτε «λιβανίζει» το κομμουνιστικό εικονοστάσιο. Περιγράφει έναν μεγάλο έρωτα– μ' εκείνη την «υλικότητα» των αισθημάτων που, όπως λέει ο γερμανός σκηνοθέτης Kluge, είναι ικανή να αποτρέψει την ισοπέ-



Πέτρινα χρόνια: Δημήτρης Καταλειφός.

δωση, τον ολοκληρωτισμό, την αλλοτρίωση του κόσμου. Αν στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, οριακή στιγμή αλλαγής του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, κυριαρχούσε η αγωνία της δραματικής ορφάνιας του ατόμου και η αναζήτηση του πατέρα, στα *Πέτρινα χρόνια* υπάρχει η αναζήτηση του αισθήματος ως ήθους του ανθρώπου. Μέσα απ' την αληθινή ιστορία ενός έρωτα που γεννιέται και ανθίζει καταδιωγμένος και παράνομος, στην εικοσαετία από το 1954 ώς το 1974, ο Βούλγαρης αντιπροτείνει στην εποχή μας την υγρασία του ψυχισμού κόντρα στην αλλοτριωτική ξηρασία των απάνθρωπων μοντέλων ζωής που μας επιβάλλονται. Ο φασισμός αλλάζει μάσκες, κι ένα από τα προσωπεία του, το πιο «αθώο» φαινομενικά, είναι ο υλισμός, η τεχνολογία, η οικειοποιημένη σεξουαλική επανάσταση, ο κομπιούτερ χωρίς αισθήματα και ψυχή. Να μην αλλάξουμε, λοιπόν, κι εμείς αντιστάσεις; Δίνοντας ισάξιο σεβασμό με την ιδεολογία στον έρωτα που, όπως λέει ο Roland Barthes, έχει πλέον εκτοπιστεί, έχει περάσει στην παρανομία, καταδιωκόμενος άγρια σαν ύποπτο στοιχείο, ο Βούλγαρης καταθέτει τη δική του μαρτυρία για τον άνθρωπο.

Ποιος φοβάται, αλήθεια, την «υλικότητα» των αισθημάτων; Σίγουρα όχι ο σκηνοθέτης, που με αξιοθαύμαστη τόλμη επαναφέρει στην οθόνη αξίες πολύτιμες, παλμούς καρδιάς περιφρονημένους, περιθωριακές ευαισθησίες, πίστη, αφοσίωση, ανομολόγητη συγκίνηση και μια απέραντη νοσταλγία καθαρότητας.

«Τα Νέα», 9.11.1985.

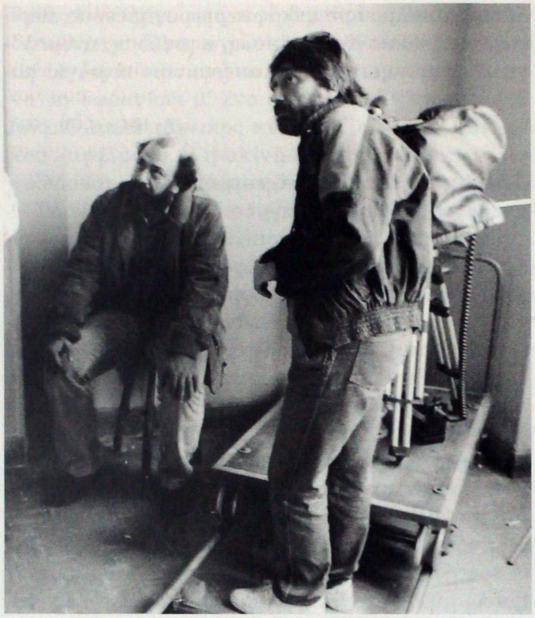
Απλότητα, ειλικρίνεια, ευαισθησία
του Νίνου Φένεκ Μικελίδη

Τα *Πέτρινα χρόνια* περιγράφουν σ' ένα πρώτο επίπεδο τον έρωτα ενός ζευγαριού κομμουνιστών από τα χρόνια μετά την απελευθέρωση μέχρι την πτώση της δικτατορίας των συνταγματαρχών– έναν έρωτα που καλύπτει δεκαεννέα ολόκληρα χρόνια και που στη διάρκειά του οι δύο εραστές μπόρεσαν να βρεθούν μαζί γύρω στις εβδομήντα μόνο ώρες, μια και πέρασαν τη ζωή τους είτε στην παρανομία είτε στις φυλακές και την εξορία.

Αυτή η ερωτική ιστορία της Ελένης και του Μπάμπη είναι τοποθετημένη σε μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, δίνοντας έτσι ευκαιρία στον Βούλγαρη να κάνει ένα πολιτικό σχόλιο που παρουσιάζεται σε δεύτερο επίπεδο, σε αντίθεση, για παράδειγμα, με τις ταινίες του Αγγελόπουλου, όπου η Ιστορία είναι πάντα σε πρώτο πλάνο (παράδειγμα, *Ο θίασος*, αλλά και οι κατοπινές ταινίες του).

Εκείνο που πρωταρχικά ενδιαφέρει το σκηνοθέτη στα *Πέτρινα χρόνια*, είναι ο ανθρώπινος παράγοντας και η τοποθέτηση των προσώπων του μπροστά στα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα της εποχής τους.

Η ταινία του Βούλγαρη είναι κατά κάποιον τρόπο συνέχεια της πρώτης του ταινίας, *Το προξενιό της Άννας*: έχουμε κι εδώ για κύριο πρόσωπο μια γυναίκα που κινείται σε μια συγκεκριμένη κοινωνία, μόνο που, εδώ, η σχέση της με το περιβάλλον δεν είναι μόνο κοινωνική, αλλά και πολιτική. Όμως, πέρα απ' την ερωτική ιστορία και το πολιτικό σχόλιο, η ταινία του Βούλγαρη προσπαθεί να φωτίσει και τα προβλήματα της ίδιας της ηρωίδας του και των σχέσεών της με τους ανθρώπους γύρω της. Αυτό τονίζεται στις τελευταίες, θαυμάσιες σκηνές της ταινίας, όταν ο φακός απομονώνει το πρόσωπο της ηρωίδας που, μετά την απελευθέρωσή της, βρίσκεται κλεισμένη στο σπίτι της, κοντά στον αγαπημένο της και το παιδί τους, κι αρχίζει να σκέφτεται για τα προβλήματα μιας –τελικά– όχι και τόσο εύκολης ζωής που θα ακολουθήσει.



Πέτρινα χρόνια (από το γύρισμα): με τον Γιώργο Αρβανίτη.

Βέβαια, αυτή η αληθινή ερωτική ιστορία εμπεριέχει πολλά μελοδραματικά στοιχεία, και στα χέρια ενός άλλου σκηνοθέτη θα μπορούσε να οδηγήσει σ' ένα καθαρό «μελό». Όμως ο Παντελής Βούλγαρης αντιμετώπισε το υλικό του με αντικειμενική ματιά, χρησιμοποιώντας τα συγκινησιακά στοιχεία μόνο στις πιο ουσιαστικές στιγμές, χωρίς κι εκεί να φτάνει ποτέ στην υπερβολή. Αντίθετα, οι σκηνές αυτές είναι δοσμένες με απλότητα, ειλικρίνεια και ευαισθησία που δημιουργούν μιαν ατμόσφαιρα πραγματικής συγκίνησης.

[...]

Σ' αυτή την ταινία ο Βούλγαρης επιστρέφει στην έμπνευση που συναντάμε στο *Προξενιό της Άννας* μ' ένα πιο ώριμο και συγκεκριμένο στιλ, δείχνοντας πως γνωρίζει να αφηγείται με λιτότητα, ελλειπτικότητα, αλλά και ανθρωπιά και ειλικρίνεια που λείπουν από πολλές ταινίες του είδους– με αποτέλεσμα, η ταινία του, παρά τη μεγάλη της διάρκεια (142 λεπτά), να μη κουράζει ούτε στιγμή.

Τα *Πέτρινα χρόνια* είναι σίγουρα μια από τις δυοτρεις πιο ενδιαφέρουσες και πιο σημαντικές ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου. Ξεχωριστή αναφορά πρέπει να κάνουμε στην πραγματικά λιτή και γεμάτη ευαισθησία ερμηνεία της Θέμιδας Μπαζάκα, χωρίς φυσικά να ξεχνάμε την πραγματικά εξαιρετική δουλειά του οπερατέρ Γιώργου Αρβανίτη.

«Ελευθεροτυπία», 30.9.1985.

Η ηθική πλευρά των αγωνιστών της Αριστεράς
του Γιώργου Μπράμου

[...] Η Αριστερά (και η Αντίσταση) καταγράφηκε, ιδίως μετά το '74, σαν ηρωικό φαινόμενο. Αυτή η υπερ-φυσική κατάταξή της την οδήγησε μεν στο «πάνθεον», αλλά και παρέκαμψε, αν δεν υποβίβασε, το ανθρωποκεντρικό της στοιχείο. Κάτω από τον έρωτα που ο Μπάμπης και η Ελένη τον τροφοδοτούν και τροφοδοτούνται απ' αυτόν, κινούνται οι δυνάμεις της Ιστορίας: Αντίσταση, εμφύλιος, μετεμφυλιακό κράτος, αναπνοή της δημοκρατικής νομιμότητας, χούντα. Ο Βούλγαρης παρακολουθεί αυτή την ιστορία σαν φόντο της άλλης ιστορίας, του Μπάμπη και της Ελένης– μόνο που αυτός ο έρωτας διαρκώς παραπέμπει στον αγώνα, κι ο αγώνας διαρκώς δικαιώνεται στον έρωτα.

Στα *Πέτρινα χρόνια* δεν υπάρχει η πολιτική ιστορία, αλλά η ηθική πλευρά της πολιτικής στράτευσης· ένα στοιχείο που, σήμερα, αν δεν λοιδορείται, τουλάχιστον αγνοείται... Οι ήρωες είναι ανθρώπινοι γιατί επιμένουν να κοιτάζονται στα μάτια με χαρά και τρελό έρωτα, να λένε έτσι απλά και συγκλονιστικά «Σ' αγαπώ», να θυμώνουν, να γελάνε, να πικραίνονται και να θλίβονται. Δεν είναι σύμβολα· είναι συγκεκριμένες περιπτώσεις. Ακριβώς γιατί δεν έχουν τη φιλοδοξία της μοναδικότητας, μπορούν να συγκινήσουν και, σε μια εποχή κυνισμού και τεχνοκρατών των αισθημάτων, να συγκλονίσουν. Η Αριστερά δεν ανακαλεί τη μνήμη μόνο για να κάνει λογαριασμούς, αλλά και για να αντλήσει το κουράγιο της.

Πέρα απ' αυτά, η ταινία του Βούλγαρη διαθέτει δύο μέγιστους ηθοποιούς. Ο Δημήτρης Καταλειφός και η Θέμις Μπαζάκα κουβαλάνε στα βλέμματα, στα σώματα, στην ερμηνεία, το φορτίο δύο ερωτευμένων και, ταυτόχρονα, δοσμένων ανθρώπων. Ο Γιώργος Αρβανίτης στάθηκε πάλι ο ικανότερος μετουσιωτής της ατμόσφαιρας και των σκιών μιας ολόκληρης εποχής.

«Η Αυγή», 8.11.1985.

Η χτένα και ο αχτένιστος
του Αλέξανδρου Μουμτζή

1. Η χτένα... (η μεγάλη Ιστορία)

Τη σκηνή δεν τη θυμάμαι καλά. Κάποιος χτενίζεται. Η κάμερα κάνει γκρο πλάνο στα δόντια μιας χτένας. Μέσα από τη χτένα-αυλαία, η αφήγηση μεταφέρεται σε άλλη εποχή. Το επεισόδιο είναι από τους *Κυνηγούς*· την πιο αποτυχημένη ταινία τού Αγγελόπουλου. Η αναφορά της εδώ δεν είναι τόσο αυθαίρετη όσο φαίνεται εκ πρώτης όψεως. *Οι κυνηγοί* είναι μια ταινία για την πρόσφατη ελληνική Ιστορία· *Ο θίασος*, επίσης.

Τα *Πέτρινα χρόνια*...;

Και στις τρεις ταινίες, η αφήγηση απλώνεται πολύ στο χρόνο· δεκαετίες ολόκληρες. Πρόκειται, όμως, για τον ίδιο χρόνο; Στις ταινίες του Αγγελόπουλου για την Ιστορία, τίθεται εξ αρχής το πρόβλημα της αναπαράστασης του χρόνου, το πρόβλημα του περάσματος από μια χρονική στιγμή σε μιαν άλλη. Η λύση που δίνεται, είναι άλλοτε ιδιοφυής (*Ο θίασος*) και άλλοτε αποτυχημένη (*Οι κυνηγοί*). Και τις δύο περιπτώσεις, όμως, συνέχει η ίδια έγνοια: Πώς σκηνοθετείται ο ιστορικός χρόνος;

Στην ταινία του Βούλγαρη, το πρόβλημα δεν τίθεται καν. Ο χρόνος είναι ενιαίος και αδιαφοροποίητος, χωρίς τομές, χωρίς ρήγματα: η Ιστορία διασπείρεται πάντα με τη μορφή του Ίδιου. Το πέρασμα από τη μια εποχή στην άλλη γίνεται χωρίς αντιστάσεις και χωρίς προβληματισμό. Τη σκηνοθετική αυτή αμεριμνησία για το πρόβλημα του χρόνου υπηρετούν θαυμάσια και η φωτογραφία και η σκηνογραφία της ταινίας. Αλλά σ' αυτό θα επανέλθουμε. Υπενθυμίζουμε εδώ απλώς ότι στον προηγηθέντα *Βενιζέλο* υπήρχε τουλάχιστον μια σκηνοθετική λύση στο πρόβλημα του ιστορικού χρόνου· εννοούμε την εισαγωγή μιας δεύτερης (θεατρικής) σκηνής μέσα στην ταινία, έστω κι αν η ετερογένεια που εισήγαγε το «τέχνασμα», χανόταν τελικά κάτω απ' τις βαριές κουρτίνες του ρετρό.

Το πρόβλημα της σκηνοθεσίας του χρόνου, όπως το σκιαγραφήσαμε πιο πάνω, είναι μόνο μια μικρή πτυχή του προβλήματος; Κινηματογράφος / Ιστορία / Αναπαράσταση. Η αναφορά ήταν επιλεκτική. Ο σκοπός της, όλος κι όλος, ήταν τούτος: να καταστήσει φανερό ότι η σκηνοθετική βλέψη είναι αλλού στραμμένη· όχι στη μεγάλη Ιστορία τού Έθνους, αλλά στη μικρή, συγκινητική περιπέτεια δύο ανθρώπων. Η περιπέτεια αυτή έχει δύο ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά. Πρώτον: αυτοί οι δύο άνθρωποι αγαπιούνται, αλλά δε βρίσκονται σχεδόν ποτέ μαζί, εξαιτίας της μεγάλης Ιστορίας που δεν τους το επιτρέπει· δεύτερον: οι ίδιοι αυτοί δύο άνθρωποι δεν είναι απλές μυθοπλαστικές επινοήσεις· είναι άνθρωποι πραγματικοί, με σάρκα και οστά, που μπορεί κανείς να τους συναντήσει δίπλα του.

2. ...και ο αχτένιστος (η μικρή ιστορία)

Μέσα στο λεωφορείο της επαρχιακής γραμμής ταξιδεύει και μια περίεργη φιγούρα με πολύ μακριά μαλλιά. Είναι χαφιές – θα σιγουρευτούμε αργότερα. Όμως η παρουσία του είναι τόσο παράταιρη για το κλίμα και, κυρίως, για την εποχή του επεισοδίου, ώστε καταστρέφει την ατμόσφαιρα της σκηνής. Η αναφορά είναι επιλεκτική, αλλά η πρόθεσή της, ευρύτερη: με έκπληξη ο θεατής, ο οικειωμένος κάπως με τις ταινίες του σκηνοθέτη, διαπιστώνει την ανεπάρκεια των δεύτερων και των τρίτων ρόλων της ταινίας. Η αναπηρία αυτή, μάλιστα, γίνεται περισσότερο προφανής από την εξαιρετική υπόκριση των δύο πρωταγωνιστών. Να αποτολμήσουμε και μια σύγκριση έξω από το έργο: Στο *Προξενιό της Άννας*, όλα βρίσκονται σωστά στη θέση τους· και οι δεύτεροι ρόλοι, όλοι επαρκείς, όταν δεν γίνονταν κάτι περισσότερο (αναφέρουμε χαρακτηριστικά την ηθοποιία-έκπληξη του Κώστα Ρηγόπουλου). Ο Βούλγαρης είναι, νομίζουμε, ο κατ' εξοχήν σκηνοθέτης του μικροαστικού χώρου· ενός χώρου που τον γνωρίζει και τον αγαπά, εξ ου και η συνάντησή του μ' αυτόν είναι μια συνάντηση με ήθος, οικειότητα και συγκίνηση. Η τύχη τα 'φερε ώστε τα θέματα των ταινιών του να τον απομακρύνουν από τον «ζωτικό χώρο» του (*Ο μεγάλος ερωτικός*, *Χάππυ Νταίη*, *Ελευθέριος Βενιζέλος*). Γι' αυτό και *Το προξενιό* είναι η πιο σημαντική του στιγμή: όχι απλώς μια σκηνοθεσία του μικροαστικού χώρου ή μια ψυχογραφία του μικροαστού, αλλά ένα θέατρο σημείων, στημένο πάνω στις μικρές τελετές, στον τρόπο με τον οποίο ο μικροαστισμός σκηνοθετεί τον εαυτό του).

Τα *Πέτρινα χρόνια*, ως μικρή, ανθρώπινη ιστορία (και όχι ως Ιστορία), αγγίζουν –χωρίς να στηρίζονται σε– έναν μικροαστικό πυρήνα. Όσο η σκηνοθεσία πλησιάζει αυτόν τον πυρήνα, τόσο η ταινία κερδίζει σε αλήθεια και συγκίνηση. Η διαφορά είναι τόσο έκτυπη, ώστε σκηνές όπως εκείνες στις

γυναικείες φυλακές ή η σκηνή της επίσκεψης της μάνας στο καφενείο (όπου και το καταΐφι αποκτά υπόσταση υλική, έτσι όπως στέκει αφάγωτο, πικρό και γλυκό μαζί) να φαίνεται σαν να ανήκουν σε διαφορετικούς σκηνοθέτες· τόσο οι πρώτες είναι αποτυχημένες και η δεύτερη επιτυχής. Και τα παραδείγματα προς αυτή την κατεύθυνση θα μπορούσαν να είναι πολλά.

Υπαινιχθήκαμε πιο πάνω τη φωτογραφία της ταινίας. Πρόκειται για μια φωτογραφία «σωστή» (όσο σωστή μπορεί να είναι μια φωτογραφία η οποία, εν τέλει, χάνει το κλίμα της εποχής που φωτογραφίζει) και επαγγελματική. Αυτό που της λείπει, είναι η έμπνευση και το ρίσκο· αυτό που περισσεύει, είναι η ενοποιητική διάθεση που συμπαρασύρει εποχές και περιόδους. (Κι όμως, η δεκαετία του '50 είχε το δικό της φως...) Είχαμε γράψει παλαιότερα πως η δουλειά του Γιώργου Αρβανίτη στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* ήταν η κορύφωση της σπουδαίας καριέρας του. Η παραβολή μ' εκείνη την ταινία κάνει πιο απτή τη διαφορά. Η ενοποιητική φωτογράφιση, όμως, και η ενοποιητική πλανοθεσία του σκηνοθέτη δε λογοκρίνουν μόνο το ιστορικό είναι, αλλά και διαταράσσουν τη μικρη ιστορία των ανθρώπων της ταινίας. Πράγματι, η αφήγηση, ώρες ώρες, δεν είναι διαυγής, οι εποχές περιπλέκονται, η ένταση του ενδιαφέροντος υποβαθμίζεται (καθώς επιπλέον η τελική έκβαση είναι γνωστή, αφού πρόκειται για «αληθινά» γεγονότα), το δραματικό ανέκδοτο ακυρώνεται. Ό,τι μένει απ' τη μικρή ιστορία, είναι μερικές όμορφες αφηγηματικές νησίδες. Είναι αρκετό;

«Οθόνη», τχ. 22, 1985.

Η φανέλα με το 9: Στράτος Τζώρτζογλου.



Η ΦΑΝΕΛΑ ΜΕ ΤΟ 9 (1988)

Σκηνοθεσία: Παντελής Βούλγαρης. **Σενάριο**: Βαγγέλης Ραπτόπουλος, από το ομότιτλο μυθιστόρημα του Μένη Κουμανταρέα. **Φωτογραφία**: Αλέξης Γρίβας. **Μοντάζ**: Τάκης Γιαννόπουλος. **Μουσική**: Σταμάτης Σπανουδάκης. **Σκηνικά–Κοστούμια**: Ιουλία Σταυρίδου. **Ήχος**: Ανδρέας Αχλάδης. **Μιξάζ**: Θανάσης Αρβανίτης. **Μακιγιάζ**: Στέλλα Βότσου. **Διανομή**: Στράτος Τζώρτζογλου (Βασίλης «Μπιλ» Σερέτης), Θέμις Μπαζάκα (Κική), Νίκος Μπουσδούκος, Σταμάτης Τζελέπης, Νίκος Τσαχιρίδης, Κώστας Κλεφτόγιαννης, Σταύρος Καλάρογλου, Ζανό Ντάνιας, Βαγγέλης Πανταζής, Γιάννης Τσουμπρής, Γιάννης Χατζηγιάννης, Βασίλης Βλάχος, Κάτια Σπερελάκη, Άννα Αυγούλα, Θανάσης Μυλωνάς, Ανδρέας Παπαδόπουλος, Σωτήρης Κατσάνος, Δημήτρης Δρόσος, Κώστας Σχοινάς, Θεοδόσης Ζαννής, Απόστολος Σοφιανός, Μιχάλης Κωστόπουλος, Μαρία Καραγεωργιάδου, Ρούλα Χάμου, Φωτεινή Παπαδοπούλου, Σεραφείμ Ιατρόπουλος, Δημήτρης Αραμπατζόγλου, Νίκος Λούτζης, Πάνος Παπαδαυίδ, Σίμος Γιαννόπουλος, Σίντα Στεφανοπούλου, Βάσω Πολυχρόνη, Θάνος Τσέλιος, Δημήτρης Παλπάνης, Θεόφιλος Λιδωρίκης και ο μικρός Μιχάλης Νάζος. **Τραγουδούν**: Ελένη Τσαλιγοπούλου, Κατερίνα Σιαπάντα, Λάζαρος Γεωργακόπουλος. **Περιγραφή αγώνων**: Μανώλης Μαυρομάτης. **Ειδικοί σύμβουλοι**: Αντώνης Αντωνιάδης, Πάνος Μάρκοβιτς, Χρήστος Μητσιώνης, Διονύσης Βραϊμάκης. **Προπονητής Μπιλ**: Θωμάς Ματρακούκας. **Βοηθοί σκηνοθέτες**: Περικλής Χούρσογλου, Θανάσης Χριστόπουλος, Δημήτρης Ινδαρές. **Διεύθυνση παραγωγής**: Νίκος Δούκας. **Παραγωγή**: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Παντελής Βούλγαρης, ΕΤ-1.
Διάρκεια: 117 λεπτά. 35mm, Έγχρωμο.
Φεστιβάλ: Συμμετοχή στα Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και Βερολίνου (επίσημο διαγωνιστικό πρόγραμμα).

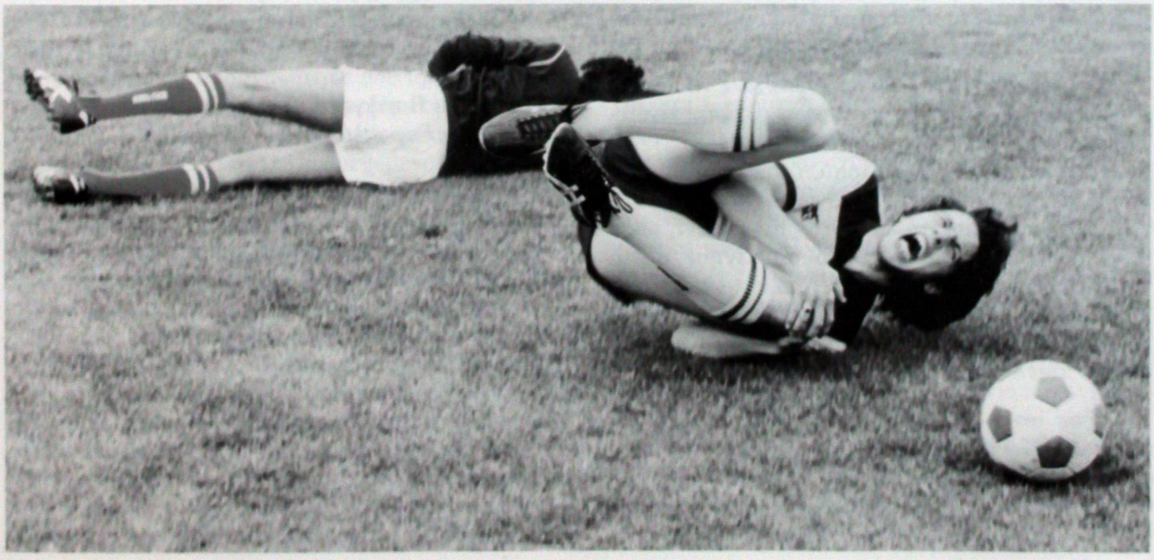
Διακρίσεις: Βραβεία μοντάζ και ήχου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Διάκριση ποιότητας και βραβείο μακιγιάζ στα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας του ΥΠΠΟ.

Ο Βασίλης Σερέτης είναι ένα φτωχό κι αμόρφωτο εικοσάχρονο παιδί. Με μόνα εφόδια τα γερά του πόδια και το ταλέντο του στο ποδόσφαιρο, φιλοδοξεί να κατακτήσει τα γήπεδα, να περάσει στα έγχρωμα πρωτοσέλιδα των αθλητικών εφημερίδων και να τον επευφημούν τις Κυριακές τα πλήθη απ' τις κερκίδες. Σε μια διαδρομή που θα τον φέρει από τη Θεσσαλονίκη στο Βόλο κι από κει στην Αθήνα, θα ζήσει δύο χρόνια τη λάσπη των γηπέδων, τα φτηνά ξενοδοχεία, τους «πουλημένους» αγώνες, τη μοναξιά της επαρχίας και τις σύντομες σχέσεις με κάθε είδους γυναίκες – την αδελφή ενός ποδοσφαιρικού παράγοντα, τη γυναίκα του προπονητή του, μια μπαργούμαν... Προσπαθώντας να ικανοποιήσει τις φιλοδοξίες του, θα επιδιώξει την υποστήριξη ποδοσφαιρικών παραγόντων και αθλητικών συντακτών, θα δεχτεί ακόμη και να «πουλήσει» αγώνα. Στα 23 του, φτάνει η στιγμή να εκπληρώσει το όνειρο: να παίξει με μια μεγάλη αθηναϊκή ομάδα. Αλλά το όνειρο σβήνει, μόλις πάει να το αγγίξει. Το ποδοσφαιρικό κατεστημένο και τα συμφέροντα που παίζονται γύρω από αυτό, τον συντρίβουν.

Η ταινία απευθύνεται σ' ένα πλατύ κοινό, κι έγινε έτσι ώστε ο θεατής να μη χρειάζεται να έχει προετοιμαστεί για να τη δει, να έχει διαβάσει γι' αυτήν ή να έχει αμφιβολίες γι' αυτά που συμβαίνουν στην οθόνη. Θέλω ο Μπιλ Σερέτης να πάρει το θεατή από το χέρι και να τον ταξιδέψει στην ιστορία του. Είναι μια ταινία μ' ένα θέμα κατ' αρχήν λαϊκό, όπως είναι το ποδόσφαιρο, ενώ ταυτόχρονα καταγράφει τις σχέσεις των ηρώων, τις στιγμές μοναξιάς και τρυφερότητας που έχει και το βιβλίο του Μένη Κουμανταρέα. Προσπάθησα να κάνω μια ταινία καλύτερη από τα *Πέτρινα χρόνια*, φτιαγμένη άμεσα, γρήγορα και αποτελεσματικά, έτσι ώστε να είμαι σύντομος, περιεκτικός και πιο ακριβής σ' αυτό που θέλω να πω.

Τι θα θέλατε να πάρει κυρίως ο θεατής μαζί του βγαίνοντας από την προβολή της ταινίας;
Θα 'θελα να αισθανθεί αυτή την παραλίγο επιτυχία που θα μπορούσε να έχει ο Μπιλ· την περιπέτεια αυτού του παιδιού, που θα μπορούσε να είναι και δική του, καθώς όλοι μας λαχταράμε να συμβεί κάτι σημαντικό και ν' αλλάξει τη ζωή μας. Αυτό το ταξίδι του Μπιλ στη φήμη και τη δόξα που, όμως, δεν είναι εύκολο να συμβεί, γιατί άλλοι παράγοντες οργανώνουν αυτή την

Η φανέλα με το 9: Στράτος Τζώρτζογλου.





Η φανέλα με το 9: Στράτος Τζώρτζογλου, Θέμις Μπαζάκα.

επιτυχία, είναι το βασικό στοιχείο που θα ήθελα επίσης να εισπράξει ο θεατής. Ακόμα, θέλω να ταξιδέψω το θεατή σ' αυτά που συμβαίνουν κάτω απ' το γρασίδι των γηπέδων.

Σε ποιες σκηνές νομίζετε ότι πετύχατε να δώσετε περισσότερο αυτό που θέλατε, και σε ποιες λιγότερο;

Η σκηνή όπου ο Μπιλ παίζει μπάλα μέσα στη βροχή με τον πιτσιρίκο, λόγω άσχημων συνθηκών στα γυρίσματα, δεν ήταν πιστωμένη μέσα μου ως πετυχημένη, αλλά συγκίνησε πολύ. Αντίθετα, η σκηνή όπου ο Μπιλ γνωρίζει στη Θεσσαλονίκη την Κική μέσα στο μπαρ, ενώ εγώ ένιωθα ότι την έλεγχα απόλυτα, «πέρασε» στο κοινό σαν μια απλώς καλογυρισμένη σκηνή.

Ποιες θεωρείτε ότι είναι σκηνές-κλειδί στην ταινία;

Αυτή όπου ο Μπιλ σκέφτεται να «πουλήσει» τον αγώνα στη Θεσσαλονίκη, η γνωριμία του με τον Γαλάντη και η σκηνή με τον πιτσιρίκο μέσα στη βροχή.

Π. Β.

από συνέντευξη στον Παύλο Κάγιο («Τα Νέα», 20.10.1988).

Οφσάιντ ο Βούλγαρης
του Βασίλη Ραφαηλίδη

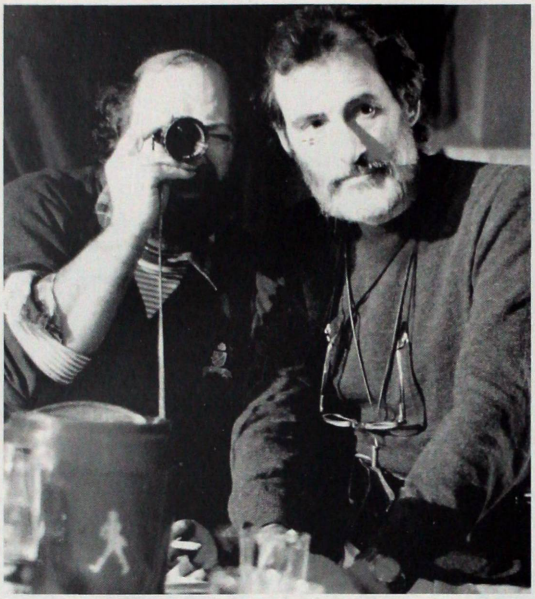
Το ποδόσφαιρο είναι θέαμα. Το κινηματογραφημένο ποδόσφαιρο είναι διαμεσολαβημένο θέαμα: ανάμεσα στο θεατή της ταινίας και το αρχικό ποδοσφαιρικό θέαμα παρεμβάλλεται ένα δεύτερο θέαμα, που στηρίζεται στο πρώτο. [...] Το παρασκήνιο του ποδοσφαίρου, όπως κάθε παρασκήνιο, δεν είναι θέαμα καθ' εαυτό. Όμως, μπορεί να γίνει· όχι, πάντως, ποδοσφαιρικό, αλλά παραποδοσφαιρικό. [...] Ένα σπορ ή ένα άθλημα δε θα μπορούσε να είναι η πρώτη οπτική ύλη παρά μόνο για ένα ντοκιμαντέρ. Όμως, για τη φιξιόν (την εφευρεμένη, την πεποιημένη ιστορία) που στηρίζεται σ' ένα σπορ ή σ' ένα άθλημα, το παρασκήνιο είναι απολύτως αναγκαίο.

[...] Και δεδομένου ότι κάθε παρασκήνιο (κυρίως το ποδοσφαιρικό) επηρεάζει αποφασιστικά τα δρώμενα στη σκηνή (στο γήπεδο επί του προκειμένου), είναι φυσικό ο ποδοσφαιρόφιλος να αναζητά σε μια ταινία βασισμένη στο ποδόσφαιρο τη σαφή κατάδειξη των συνάψεων ανάμεσα στη σκηνή και το παρασκήνιο. Φυσικά, τα δρώμενα στο παρασκήνιο, για να ικανοποιήσουν τον ποδοσφαιρόφιλο, δεν πρέπει να αναφέρονται έτσι απλά στο ποδόσφαιρο, αλλά να έχουν κι ένα ύφος, ακόμα κι ένα ήθος ποδοσφαιρικό· δηλαδή, να τελούνται στο παρασκήνιο συγκρούσεις με τρόπο κατά το δυνατόν ανάλογο μ' αυτές που τελούνται εντός της σκηνής του γηπέδου. [...] Ωστόσο, οι συγκρούσεις στο ποδοσφαιρικό παρασκήνιο δεν μπορεί παρά να είναι στοιχειώδεις και εν πολλοίς πρωτόγονες, που διαφέρουν από τις συγκρούσεις των ποδοσφαιριστών εντός του γηπέδου κατά το ότι στερούνται ευταξίας, πειθαρχίας, τακτικής και στρατηγικής, και είναι άμορφες και ακατάστατες, πολύ περισσότερο από ό,τι σε οποιοδήποτε άλλο παρασκήνιο.

Το ποδόσφαιρο, λοιπόν, είναι πάντα σ' όλες τις περιπτώσεις επικίνδυνο για τον ψυχισμό της μάζας, γιατί μετατρέπει ένα ομαδικό άθλημα σε θέαμα, κρατώντας ωστόσο το θεατή σταθερά έξω από τον αγώνα και συνηθίζοντάς τον έτσι σε μια παθητικότητα που, όμως, συνάγεται από την πλήρη ενεργητικότητα των ποδοσφαιριστών. Το ποδόσφαιρο ως κοινωνικό γεγονός και όχι ως άθλημα (ως άθλημα αφορά μόνο τους ποδοσφαιριστές) παίζει στις σημερινές κοινωνίες έναν τεράστιο κατευναστικό ρόλο με τη δυνατότητα που προσφέρει για μαζική εκτόνωση εντός των περιχαρακωμένων γηπέδων. [...] Βέβαια, το ποδόσφαιρο, όντας ένα σπορ καθαρά φορμαλιστικό (το περιεχόμενο, το τελικά ζητούμενο από έναν ποδοσφαιρικό αγώνα είναι μια νίκη που αυτοκαταναλώνεται ως άσκοπη νίκη, αφού δεν παραπέμπει πουθενά, όπως, π.χ., ένας πραγματικός αγώνας με πραγματικά πυρά και πραγματική νίκη ή ήττα), αντιμετωπίστηκε από κάποιους σημειολόγους, όπως ο Roland Barthes, ως η αποθέωση ενός σημαίνοντος χωρίς σημαινόμενο· μιας φόρμας, δηλαδή, που εξ ορισμού στερείται περιεχομένου και που, συνεπώς, ως τέτοια, δίνει στο σημειολόγο την ευχέρεια να μελετήσει καλύτερα τη λειτουργία του σημαίνοντος. Όμως, είναι φανερό πως μια τέτοια προσέγγιση του ποδοσφαίρου, καθαρά επιστημονική και αισθητική, δε θα ήταν δυνατόν να έχει σχέση ούτε με το ποδόσφαιρο νοούμενο ως άθλημα, ούτε, κυρίως, με το ποδόσφαιρο νοούμενο ως κοινωνικό γεγονός.

[...]

Η ποδοσφαιροποίηση των πάντων αρχίζει με την ποδοσφαιροποίηση των τεχνών, ακριβώς γιατί το ποδόσφαιρο είναι ένα φορμαλιστικό παιχνίδι που, όμως, δεν εκπαίδευσε κανέναν στην κυρίως ειπείν αισθητική. Απόδειξη, ο Παντελής Βούλγαρης που, όντας ένας ευαίσθητος άνθρωπος με πολλές κινηματογραφοκατασκευαστικές ικανότητες τις οποίες γνωρίζουμε από προηγούμενες ταινίες του, στη *Φανέλα με το 9* όχι απλώς απέτυχε (θα ήταν ανόητο να ζητάει κανείς συνεχείς επιτυχίες από ένα δημιουργό, βάζοντάς τον έτσι μέσα σ' ένα είδος πρωταθλητισμού, επίσης αθλητικής καταγωγής), αλλά συνετρίβη ολοσχερώς· ίσως γιατί, εκτός από άνθρωπος του κινηματογράφου, ο Βούλγαρης είναι και ποδοσφαιρόφιλος. Βέβαια, θα έλεγε κανείς πως η ποδοσφαιροφιλία του θα τον εφοδίαζε εξ αρχής με την αναγκαία για την προσέγγιση του ποδοσφαιρικού θέματος ειδική γνώση, η οποία θα του ήταν πράγματι χρήσιμη αν η ταινία ήταν ντοκιμαντέρ. Όμως είναι φιξιόν. Και το θέμα εδώ δεν είναι η ποδοσφαιρική σκηνή, αλλά το ποδοσφαιρικό παρασκήνιο. Επηρεασμένος προφανώς από την αγάπη του για το ποδόσφαιρο, ο Βούλγαρης αντιμετωπίζει το ποδοσφαιρικό παρασκήνιο σαν τον τόπο όπου κυοφορείται η κακοδαιμονία του ποδοσφαίρου – αντίληψη κοινότατη μεν, αλλά εντελώς λανθασμένη, κατά την άποψή μου. Αριβίστες και άνθρωποι χαλαρής συνείδησης υπάρχουν σε κάθε παρασκήνιο, και η φανταστική περίπτωση του Βασίλη Σερέτη (τον παίζει ο καλός Στράτος Τζώρτζογλου) που καταφέρνει να αναρριχηθεί στην πρώτη εθνική κατηγορία, κυρίως διά της κρεβατοκάμαρας, θα μπορούσε να έχει τεράστιο ενδιαφέρον, μόνο αν η κριτική του Βούλγαρη επεκτεινόταν και στη σκηνή και δεν αυτοκαταναλωνόταν τόσο εύκολα και τόσο επιπόλαια στο παρασκήνιο. Άλλωστε, η κακοδαιμονία του ποδοσφαίρου δεν εντοπίζεται στο παρασκήνιό του. Είναι η κακοδαιμονία της σκηνής που δημιουργεί το οικτρό παρασκήνιο και όχι το αντίστροφο, όπως θέλουν να λένε αυτοί που προσπαθούν να βρουν εύκολα και πρόχειρα άλλοθι για να δικαιολογήσουν την παρουσία τους στο γήπεδο ή το στήσιμο με τις ώρες μπροστά στο δέκτη. Ο Βούλγαρης, λοιπόν, αθωώνει τη σκηνή και μεταθέ-



Η φανέλα με το 9 (από το γύρισμα): με τον Αλέξη Γρίβα.

τει όλη την ευθύνη στο παρασκήνιο, όπως ακριβώς όλοι οι ποδοσφαιρόφιλοι· μ' άλλα λόγια, δεν είναι σε θέση να επισημάνει τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στη σκηνή και το παρασκήνιο, δηλαδή να περιγράψει την αναγκαστική και ουσιαστική συνάφεια που υπάρχει, οπωσδήποτε, ανάμεσα στο θεατό και το αθέατο.

Δε γνωρίζω το μυθιστόρημα του Μένη Κουμανταρέα στο οποίο βασίζεται το σενάριο που έγραψε ένας άλλος λογοτέχνης, ο Βαγγέλης Ραπτόπουλος. Συνεπώς, δεν είμαι σε θέση να πω αν για την αποτυχία του Βούλγαρη (και του Ραπτόπουλου) ευθύνεται και ο Κουμανταρέας. Όμως, κάτι τέτοιο δε θα ήταν οπωσδήποτε αναγκαίο, εφόσον η ταινία, όποια κι αν είναι η αφετηρία της, δεν παύει να είναι ένα αύταρκες και αυτόνομο έργο τέχνης. Είτε καλό είτε κακό είναι το αφετηριακό μυθιστόρημα, η ταινία που μας απασχολεί είναι κακή, και η αποτυχία της δεν οφείλεται ούτε στον Κουμανταρέα ούτε, βέβαια, στο ποδόσφαιρο αυτό καθαυτό. Η αντίρρησή μου, δηλαδή, δεν έγκειται στο ότι η ταινία αναφέρεται σ' ένα σπορ που εγώ δεν αγαπώ. Το Χόλιγουντ (κυρίως) παρήγαγε αριστουργήματα με αφετηρία ένα σπορ. Η αντίρρησή μου βρίσκεται στην ποδοσφαιροποίηση και του κινηματογράφου που, εδώ, δυστυχώς, δεν προσεγγίζεται ούτε με τον τρόπο τον οποίο υποδεικνύουν οι σημειολόγοι: φορμαλιστικά.

«Το Έθνος της Κυριακής», 30.10.1988.

Εντός έδρας
του Αλέξανδρου Μουμτζή

[...] Μετά το *Προξενιό* και τον (τηλεοπτικό) *Μεγάλο ερωτικό*, ο Βούλγαρης δοκιμάζει τις δυνάμεις του σε τρεις σκηνοθετικές απόπειρες με κοινό παρονομαστή την Ιστορία· την Ιστορία ως λανθάνον, απωθημένο, αλλά και ισχυρότατο παραπέμπον πίσω από μια αφαιρετική και ανθρωπιστική θέαση της σχέσης διώκτη / θύματος (*Χάππυ Νταίη*), ως βιογραφική ρετρό μυθιστορία μεγάλων ανδρών (*Ελευθέριος Βενιζέλος*) ή ως αδυσώπητη μοίρα που βαραίνει τους ώμους των κοινών ανθρώπων (*Πέτρινα χρόνια*). Παρά τις μεταμορφώσεις της, όμως, από ταινία σε ταινία, η Ιστορία είχε πάντα το ίδιο αποτέλεσμα: να εκτρέπει το σκηνοθέτη απ' τον οικείο του χώρο, να βαραίνει τις ταινίες μ' ένα φορτίο (νοηματοδοτικό, μνημικό, συναισθηματικό, στοχαστικό) που η εικονοποιία του Βούλγαρη δεν μπορούσε να υποστηρίξει· ν' αναγκάζει, μ' άλλα λόγια, το σκηνοθέτη να «παίζει εκτός έδρας». Απ' αυτή την άποψη, *Η φανέλα* επανέφερε τον Βούλγαρη σε γνωστά γήπεδα.

Η φανέλα με το 9 διασκευάζει το ομότιτλο βιβλίο του Μένη Κουμανταρέα· το *Προξενιό* είχε στηριχθεί στη σεναριακή αρωγή του ίδιου συγγραφέα. Η σύμπτωση δεν είναι τυχαία. Ένα υπόγειο κοινό ρεύμα διατρέχει τις δύο ταινίες. Και στις δύο, τα πλαίσια αναφοράς του σκηνοθέτη είναι ο μικροαστικός χώρος (με την αναγκαία μετατόπιση: από τις γειτονιές της Αθήνας, στον κόσμο των γηπέδων· απ' τις μικρές τελετουργίες της Κυριακής, στη μόνη, ίσως, συλλογική κυριακάτικη εκδήλωση του καιρού μας: το ματς· απ' τους κοινωνικούς πυρήνες που συγκεντρώνονται στο οικογενειακό τραπέζι, στη μοναξιά των μπαρ και την απομόνωση των ξενοδοχείων – η ευαισθησία του Βούλγαρη σχολιάζει έμμεσα –και με αδιόρατη θλίψη– την αλλαγή που συντελείται στο κοινωνικό σώμα τής σύγχρονης Ελλάδας). Και στις δύο ταινίες, ο ήρωας και η ηρωίδα ζουν ένα ευφορικό όνειρο, για να καταλήξουν στη βουβή μοναξιά της πτώσης (τίποτα ανάλογο στην «αναστάσιμη οδύνη» του *Χάππυ*

Νταίη ή στην τελική συνάντηση των *Πέτρινων χρόνων*). Και στις δύο ταινίες, η Ιστορία περνά μέσα από τα σώματα των ηρώων, τις κινήσεις και τα βλέμματά τους. Μπορεί ακόμα και τους μεταμορφώνει. Σκεφθείτε τον Ρηγόπουλο του *Προξενιού* σε σχέση με το υποκριτικό του παρελθόν ή τον Μπουσδούκο της *Φανέλας* σε σχέση με τον θεατρικό Μπουσδούκο του *Χάππυ Νταίη*. Θυμηθείτε την εκφραστική βουβή οδύνη της Βαγενά και την εσωτερική, βουβή υποκριτική της Μπαζάκα. Ο Βούλγαρης υπήρξε πάντα σκηνοθέτης ηθοποιών... [...]

Οι ένσαρκοι ήρωες της *Φανέλας*, είναι αλήθεια, δεν ολοκληρώνονται. Μέσα σε δύο ώρες ο πρωταγωνιστής ζει με αστραπιαία ταχύτητα τρεις κύκλους ζωής: τρεις φορές αγγίζει το μεγαλείο της δόξας, κι άλλες τόσες βυθίζεται στον όλεθρο της αποτυχίας. Δεν υπάρχει χρόνος για ψυχολογική εμβάθυνση και για ανάπτυξη χαρακτήρων. Τα πρόσωπα δρουν πολλές φορές κατά τρόπο αναιτιολόγητο, κι αυτό εγγράφεται κατ' αρχάς στα αρνητικά της ταινίας. Με μια ένσταση: Μήπως η αναιτιολόγητη, αντιφατική και κάπως αλλοπρόσαλλη συμπεριφορά τού κεντρικού ήρωα αποκαλύπτει ώς ένα βαθμό την αλήθεια του προσώπου; Μήπως αυτή η έρμαιη συμπεριφορά χαρακτηρίζει έναν κυρίαρχο ανθρωπολογικό τύπο της νέας ελληνικής κοινωνίας, με παρορμητική δράση και ανύπαρκτη σκέψη; Ο Βούλγαρης αγαπάει τους ήρωές του – ακόμα κι όταν, από υπερβολική ταχύτητα, φαίνεται να τους προσπερνά...

«Οθόνη», τχ. 34, 1988.

ΗΣΥΧΕΣ ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ (1991)

Σκηνοθεσία / Σενάριο: Παντελής Βούλγαρης. **Φωτογραφία–Μοντάζ**: Ντίνος Κατσουρίδης. **Μουσική**: Μάνος Χατζιδάκις. **Στίχοι**: Νίκος Γκάτσος, Μάνος Χατζιδάκις. **Νυφιάτικο τραγούδι**: Βαγγέλης Δημούδης. **Τραγουδούν**: Νένα Βενετσάνου, Ηλίας Λιούγκος, Μαριάνθη Σοντάκη. **Καλλιτεχνική διεύθυνση**: Περικλής Χούρσογλου. **Σκηνικά–Κοστούμια**: Αναστασία Αρσένη. **Ήχος**: Ανδρέας Αχλάδης, Θανάσης Γεωργιάδης. **Ηχογράφηση μουσικής**: Παναγιώτης Πετρονικολός. **Μιξάζ**: Θανάσης Αρβανίτης. **Μακιγιάζ**: Μαρούλα Βασιλειάδου. **Διανομή**: Αλέκα Παΐζη (Αλέκα), Θανάσης Βέγγος (Νίκος), Θέμις Μπαζάκα (Έλλη), Χρυσούλα Διαβάτη (Μαρία), Αλέκος Ουδινότης (Λευτέρης), Ειρήνη Ιγγλέση (Ειρήνη), Μίρκα Καλαντζοπούλου (σύζυγος του Νίκου), Νίνα Παπαζαφειροπούλου, Ειρήνη Κουμαριανού, Σταύρος Καλάρογλου, Τώνια Σταυροπούλου, Αγλαΐα Παππά, Στέλλα Φυρογένη, Κυριακή Μαθέ, Έκτωρ Καλούδης, Σταμάτης Γκίκας, Γιάννης Κασσελάκης, Μανώλης Μαυρομματάκης, Αλέξανδρος Ρήγας, Δημήτρης Σαραβάνος, Αλκίνοος Ιωαννίδης, Δημήτρης Μικέλης, Γιάργος Στριφτάρης, Νίκος Χείλιος, Στέργιος Τζαφέρης. **Διεύθυνση παραγωγής**: Σταύρος Μελέας. **Βοηθός σκηνοθέτης**: Παναγιώτης Πορτοκαλάκης. **Παραγωγή**: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Παντελής Βούλγαρης, ΚΙΝΕΤΟΝ Α.Ε.

Ήσυχες μέρες του Αυγούστου: Θέμις Μπαζάκα.





Ήσυχες μέρες του Αυγούστου: Μίρκα Καλατζοπούλου, Θανάσης Βέγγος.

Διάρκεια: 108 λεπτά. 35mm, Έγχρωμο.
Φεστιβάλ: Συμμετοχή στα Φεστιβάλ Βερολίνου (επίσημο διαγωνιστικό πρόγραμμα), Ιερουσαλήμ, Σικάγου, Λονδίνου, Βαλένθια και στο Φεστιβάλ Golden Knight στην Τεράσπολ της Μολδαβίας..
Διακρίσεις: Βραβεία καλύτερης ταινίας, ανδρικής ερμηνείας (Θανάσης Βέγγος), γυναικείας ερμηνείας (Αλέκα Παϊζη) στα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας του ΥΠΠΟ. Μνεία της Κριτικής Επιτροπής Προτεσταντών στο Φεστιβάλ Βερολίνου. Β' Βραβείο (Silver Knight) στο Φεστιβάλ Golden Knight. Επελέγη να αντιπροσωπεύσει την Ελλάδα στα Ευρωπαϊκά Κινηματογραφικά Βραβεία.

Η ταινία αποτελείται από τρεις συμπλεκόμενες ιστορίες. Μια ηλικιωμένη γυναίκα, που ζει μόνη, αναπολώντας έναν παλιό της έρωτα, γνωρίζεται με μια πολύ νεότερή της γειτόνισσα. Η εφήμερη φιλία τους θα έχει απροσδόκητη κατάληξη. Ένας συνταξιούχος ναυτικός συναντά ένα βράδυ, στο τελευταίο δρομολόγιο του ηλεκτρικού, μια γυναίκα που μόλις έχει χάσει τον άντρα της. Της προσφέρει βοήθεια, κι ανάμεσά τους αναπτύσσεται μια ζεστή σχέση που θα μπορούσε να είναι και ερωτική. Ένας τραπεζικός υπάλληλος, που δέχεται κάθε μέρα ερωτικά τηλεφωνήματα από μιαν άγνωστη, αποφασίζει να ανακαλύψει ποια είναι, και να τη γνωρίσει από κοντά.

Ο Αύγουστος είναι ο μήνας όπου η πόλη αυτή των τεσσάρων εκατομμυρίων ανθρώπων μένει άδεια. Συνέπεσε μερικές φορές να δουλέψω το καλοκαίρι στο θέατρο και να μείνω τον Αύγουστο στην Αθήνα, για να βρεθώ σε μια πόλη που μπορούσες να την περπατήσεις, να χαζέψεις. Είναι ο μήνας που στην πόλη μένει ένας κόσμος κάποιας ηλικίας, ο κόσμος που δεν έχει την ευκολία να πάει σ' ένα νησί, δεν έχει συγγενείς, πρόσβαση για θερινές διακοπές. [...] Καθεμιά ιστορία είχε διαφορετική προέλευση. Το υλικό που στηρίζει την ιστορία της γηραιάς κυρίας και της ευκαιριακής γνωριμίας που έχει με μια νεότερή της γυναίκα, ξεκίνησε από δημοσίευμα σε εφημερίδα: την καταγγελία μιας γυναίκας κάποιας ηλικίας στην αστυνομία πως μια νεαρή γυναίκα, που την είχε γνωρίσει σ' ένα καφενείο, της απέσπασε κάποιο χρηματικό ποσό με την υπόσχεση να της χαρίσει την αθανασία. Αν το γεγονός αυτό αφορούσε μια γριά γυναίκα που είχε πάθει μαλάκυνση, δε θα με αφορούσε. Αλλά επειδή ήταν μια γυναίκα που είχε ανάγκη από



Ήσυχες μέρες του Αυγούστου: Αλέκα Παΐζη.

παρέα και, κατά κάποιον τρόπο, πλήρωνε αυτή τη συντροφιά, με αφορούσε. Από τότε είχα στο μυαλό μου τα πρόσωπα των δύο ηθοποιών, της Παΐζη και της Μπαζάκα. Το υλικό της δεύτερης ιστορίας, που είναι εκείνη του Βέγγου με τη Διαβάτη, προερχόταν από παρατηρήσεις, μικρές στιγμές από άπειρα ταξίδια που έκανα όταν κατέβαινα με το τρένο, από το Μαρούσι όπου ζούσα τότε... ταξίδια σε διαφορετικές ώρες της ημέρας. Όταν, μάλιστα, είχα ψυχική ευφορία, έβλεπα περισσότερα πράγματα. Έβλεπα ένα ζευγάρι και μπορούσα να πιάσω από τον τόνο τής φωνής αν είχε περάσει ωραία το βράδυ, αν είχε κάνει ωραία έρωτα ή όχι. Μπορεί να μη συνέβαινε αυτό, αλλά εγώ έπιανα τους δικούς μου ερεθισμούς. Την ιστορία μου την τοποθέτησα στο τελευταίο δρομολόγιο: μια γυναίκα που έχει χάσει τον άντρα της κι είναι μόνη και δε θέλει να γυρίσει σπίτι της, κι ένας συνταξιούχος ναυτικός που, μετά από τόσα ταξίδια και περιπέτειες ζωής, εξαντλείται σε μια διαδρομή από το σπίτι του στο σπίτι της νύφης για να κρατήσει τα παιδιά. Σ' αυτή την κατάσταση, που του δημιουργεί ασφυξία ψυχολογική, γιατί ο ναυτικός είναι ένας άνθρωπος της φυγής, του ταξιδιού και του ονείρου, αναπτύσσεται η σχέση με την άγνωστη γυναίκα. Το υλικό της τρίτης ιστορίας έχει να κάνει λίγο-πολύ με δικές μου ιστορίες. Στο γραφείο αυτό όπου κουβεντιάζουμε αυτή τη στιγμή, σχεδόν κάθε μεσημέρι άκουγα μια γυναικεία φωνή που μου μιλούσε, μια φωνή που ζήταγε φιλία, ζήταγε έρωτα, ζήταγε παρέα, και μέσα απ' αυτά δούλεψα το υλικό και το οργάνωσα πάνω στο πορτρέτο ενός ανθρώπου της ηλικίας μου που, είτε για λόγους δουλειάς είτε από επιλογή, ζει τον Αύγουστο στην Αθήνα. Έτσι, όλο αυτό το υλικό που υπήρχε στο ψυχικό μου αρχείο, το οργάνωσα μέσα σε τρεις μέρες, μια μέρα για κάθε ιστορία, που τοποθετήθηκε σε σκηνές, σε διαλόγους, σ' έναν πολύ προχωρημένο βαθμό. Το γύρισμα ξεκίνησε με δικά μου λεφτά. Έβαλα το διαμέρισμά μου ενέχυρο στην Τράπεζα για να πάρω ένα δάνειο, που δεν ήταν πολλά λεφτά, κι όλη η ομάδα δούλεψε όσο καλύτερα μπορούσε, χωρίς να εξαντλούμε τα όριά μας στο στενό επαγγελματικό πόστο, αλλά κάνοντας πολλές και διάφορες δουλειές.

Π. Β.

από συνέντευξη στον Νίνο Φένεκ Μικελίδη («Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία», 10.11.1991).



Ήσυχες μέρες του Αυγούστου: Θέμις Μπαζάκα, Ειρήνη Κουμαριανού, Νίνα Παπαζαφειροπούλου, Αλέκα Παΐζη.

Ερωτικοί ψίθυροι σε καλοκαιρινή ζέστη
του Dieter Strunz

Κάθε καλοκαίρι, στην Αθήνα, τον Αύγουστο, ερημώνει η πόλη, γεμίζουν οι παραλίες και τα ορεινά χωριά, κλείνουν τα μαγαζιά, βασιλεύουν οι αυτόματοι τηλεφωνητές. Και όσοι είναι μόνοι και σε αναζήτηση, θα είναι κάπως πιο μόνοι και πιο ανήσυχοι. Ησυχία στην Αθήνα του Αυγούστου – με την πανσέληνο να κρέμεται πάνω από την πόλη, και το πολύχρωμο πουλί της φαντασίας να πετάει πάνω απ' τα κεφάλια και τις σκεπές, και μες στις σκέψεις των ανθρώπων.

Τρία επεισόδια, τρία πεπρωμένα, ένωσε με πολλή τέχνη ο έλληνας φιλοξενούμενος της Berlinale Παντελής Βούλγαρης: η λεπταίσθητη μεγάλη κυρία, που έχει βολέψει τη ζωή της μέσα στα ψέματά της και δημιουργεί μια δειλή σχέση με μια νεότερη γειτόνισσά της – με απροσδόκητες συνέπειες· ο καθωσπρέπει τραπεζικός υπάλληλος, που αναζητεί τη γνωριμία μιας φωνής, την οποία ικανοποιεί, στα διαλείμματά του, με ερωτικούς ψιθύρους και τηλεφωνικό σεξ· ο συνταξιούχος πρώην ναυτικός που ονειρεύεται την Κεϋλάνη, τη Σενεγάλη και τα κορίτσια στο λιμάνι της Γιοκοχάμα, και, τελικά, σώζει μιαν άγνωστη.

Η ταινία μπερδεύει το θεατή, ο οποίος ψάχνει να βρει ανάμεσα στις ιστορίες κάποια σχέση που δεν υπάρχει. Οι ιστορίες διασταυρώνονται, αλλά δε συναντιούνται. Το μόνο που τις ενώνει, είναι η αίσθηση ανησυχίας ανθρώπων που λαχταρούν για συντροφιά και ζεστασιά· μια ζεστασιά, που δε μετριέται με το θερμόμετρο.

Η Αλέκα Παΐζη είναι επικεφαλής μιας εξαίρετης ομάδας ηθοποιών που, χωρίς ν' αγγίζονται, χορεύουν τον αντι-χορό της μεγάλης πόλης πάνω σε μελαγχολικούς λαϊκότροπους σκοπούς.

«Berliner Morgenpost», 26.2.1991.

Κρύα ζέστη
της Verena Lueke

Εκεί που δεν το περιμέναμε πια, την προτελευταία μέρα του Φεστιβάλ Βερολίνου, στο διαγωνιστικό

πρόγραμμα υπήρξε μία ακόμα μικρή ανακάλυψη, που ελπίζουμε να μη διαφύγει της Κριτικής Επιτροπής: η ελληνική συμμετοχή *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*, του Παντελή Βούλγαρη.

Η Αθήνα είναι ήσυχη τον Αύγουστο. Η ζέστη έχει διώξει τους ανθρώπους από την πόλη, αυτόματοι τηλεφωνητές παρηγορούν για την επιστροφή τους το Σεπτέμβριο, παντζούρια παραμένουν κλειστά, συνοικίες ερημώνουν. Λίγοι μόνο έχουν μείνει στην πόλη. Εκεί όπου συνήθως ο θόρυβος των δρόμων σε κουφαίνει κι όλοι κολυμπούν στο ρεύμα του πλήθους, ακούγονται τώρα ξανά οι μικροί θόρυβοι, το βούισμα των ανεμιστήρων, το τρίξιμο μιας πόρτας ντουλάπας, ένα κορνάρισμα αυτοκινήτου, και η ησυχία μέσα στην οποία βυθίζεται κάθε ήχος. Οι άνθρωποι που βρίσκονται ακόμα στην πόλη, νιώθουν τη μοναξιά τους. Το κενό τούς πνίγει. Ψάχνουν επαφή.

Η Αλέκα (Αλέκα Παΐζη) ζει μέσα στο διαμέρισμά της τριγυρισμένη από αναμνήσεις, φωτογραφίες, μπιμπελό, με μια ντουλάπα ρούχα για κάθε περίσταση. Εδώ αρχίζει η ταινία. Η κάμερα χαράζει το δρόμο της μέσα από διαδρόμους κι ευρύχωρα δωμάτια, σαν ν' ανοίγει τους τοίχους για να περάσει. Ο διάλογος που παρακολουθεί η Αλέκα, προέρχεται από το ραδιόφωνο: ένας εκφωνητής κουβεντιάζει πρόθυμα με ακροατές που του τηλεφωνούν. Η Αλέκα κοιτάζει έξω απ' το παράθυρο. Το βλέμμα της διασταυρώνεται –προφανώς, όχι για πρώτη φορά– με εκείνο μιας γυναίκας στο απέναντι σπίτι, που εξαφανίζεται στο σκοτάδι μόλις η Αλέκα τη χαιρετά διστακτικά.

Ένας άντρας τηλεφωνεί. Η κάμερα καθυστερεί περνώντας πάνω από τις λείες επιφάνειες και τα γυαλιστερά πατώματα της έρημης αίθουσας μιας Τράπεζας, μέχρι να τον πλησιάσει τόσο ώστε να γίνονται κατανοητά τα λόγια του. Λέει τις πιο τρυφερές κουβέντες, γεμάτες ερωτικές λεπτομέρειες, σε μια γυναίκα που, καθώς φαίνεται, του είναι άγνωστη. Συνομίλησαν για πρώτη φορά από μια λάθος σύνδεση, και τώρα εκείνη του τηλεφωνεί κάθε μέρα στις τέσσερις η ώρα, για να τη χαϊδέψει με τη φωνή του. Ο άντρας θα την αναζητήσει, θα τη βρει και θα απογοητευτεί.

Το τρένο είναι άδειο. Αμήχανος και περίεργος, ο Νίκος κοιτάζει το προφίλ της Μαρίας: ένα μισό πρόσωπο γεμάτο πόνο. Την ώρα που ετοιμάζεται να κατέβει, τη βλέπει να κλαίει. Μένει. Στο τέρμα, την παρακολουθεί. Στις σκάλες, εκείνη λιποθυμάει μπροστά στα πόδια του. Ο Νίκος την πηγαίνει στο νοσοκομείο, και μετά την παίρνει στο σπίτι του. Η Μαρία δε θέλει να μείνει μόνη– έχει μόλις πεθάνει ο άντρας της. Το άλλο πρωί, ο Νίκος βάζει ένα πεντοχίλιαρο στο τραπέζι της κουζίνας, γράφει «Ευχαριστώ» σ' ένα χαρτί κι εξαφανίζεται.

Οι άνθρωποι για τους οποίους μιλάει η ταινία σ' αυτές τις τρεις μικρές ιστορίες, δεν είναι ήρωες· ούτε καν χαρακτήρες. Τα νιάτα τους έχουν περάσει εδώ και πολύ καιρό, η ζωή τους καθορίζεται από απώλειες και αποξένωση. Εκμεταλλεύονται κάθε δυνατότητα, κάθε πρόφαση για επαφή, γεμάτοι ελπίδα και, συγχρόνως, με το απελπισμένο συναίσθημα ότι η απομόνωσή τους δεν μπορεί να σπάσει.

Η Αλέκα γνωρίζεται τελικά με την Έλλη, τη νεότερη γυναίκα από το απέναντι παράθυρο. Η Έλλη τής έφερε ρούχα που είχαν πέσει κάτω με τον αέρα, η Αλέκα την ευχαριστεί με ένα κέικ με σταφίδες. Αρχίζει μια σύντομη φιλία. Η Αλέκα πηγαίνει με την Έλλη στη θάλασσα, τη μυεί στα όνειρά της και τις αναμνήσεις της. Και η Έλλη φαίνεται να αναζητάει την παρέα της τρυφερής και ευαίσθητης Αλέκας. Στο τέλος, όμως, εξαφανίζεται ξαφνικά. Το αν η Αλέκα πράγματι της είχε δανείσει ένα κάποιο χρηματικό ποσό ή απλώς το χρησιμοποιεί σαν πρόφαση στην αστυνομία προκειμένου να μάθει πού βρίσκεται, ο σκηνοθέτης το αφήνει ανοικτό.

Χωρίς κλαψουρίσματα και χωρίς κραυγές, ο Παντελής Βούλγαρης και ο διευθυντής φωτογραφίας του, Ντίνος Κατσουρίδης, δημιουργούν σ' αυτή την ταινία μιαν ατμόσφαιρα απόλυτης μοναξιάς. Φοβισμένοι και, στη συνέχεια, ανίκανοι τόσο για αυθόρμητη επαφή όσο και για μόνιμες σχέσεις, οι άνθρωποι προσπαθούν να πλησιάσουν ο ένας τον άλλον μέσα από τεχνητούς φορείς επικοινωνίας. Ο Νίκος, που κάποτε ήταν ναυτικός, δε διηγείται τις αναμνήσεις του στην κόρη του, αλλά τις μαγνητοφωνεί. Τηλεφωνήματα φτάνουν σε μια ένταση που δεν αναπτύσσεται ποτέ σε μιαν άμεση επαφή. Φωνές απ' το ραδιόφωνο καλύπτουν την ησυχία στα σπίτια. Η μουσική του Μάνου Χατζιδάκι –τραγούδια για όνειρα, για απογοητεύσεις και για εσωτερικά κενά που συνοδεύουν τις ανιχνευτικές κινήσεις της κάμερας– υποστηρίζει την εντύπωση μιας ολοκληρωτικής μελαγχολίας στα όρια της απελπισίας. Και η Νέα Υόρκη ερημώνει τον Αύγουστο· το ίδιο και η Φρανκφούρτη και το Παρίσι. Οι *Ήσυχες μέ-*



Ήσυχες μέρες του Αυγούστου (από το γύρισμα): με τον Θανάση Βέγγο.

ρες του Αυγούστου θα γίνουν κατανοητές παντού. Συγχρόνως, όμως, η ταινία διαφοροποιεί το μεγάλο εσωτερικό της θέμα με ενδείξεις για τις ιδιαίτερες εξελίξεις στην Αθήνα, όπου η μετακόμιση από μια συνοικία της πόλης σε μιαν άλλη ισοδυναμεί με μετανάστευση, όπου μεγάλοι άνθρωποι επιστρέφουν από την εργατική μετανάστευση αφήνοντας πίσω τα παιδιά τους, όπου η θέα της θάλασσας θολώνεται απ' το νέφος, όπου ομοιόμορφα επιπλωμένα μέρη αντικαθιστούν τα ιστορικά μέρη δημόσιας επικοινωνίας.

Η ζέστη που απλώνεται πάνω απ' την πόλη, δεν ξυπνάει πάθη. Αλλά ο ιδρώτας που βγάζει αυτή η ζέστη από τους πόρους των ανθρώπων, είναι κρύος σαν τον ιδρώτα του φόβου και σαν τη φθινοπωρινή βροχή που αρχίζει στο τέλος.

«Frankfurter Algemeine», 27.2.1991.

Έξοχη επιστροφή

του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

[...] Μια αξιόλογη «επιστροφή» του Παντελή Βούλγαρη, στυλοβάτη της γέννησης του νεότερου κινηματογράφου μας – «επιστροφή» στην επιτυχία, μετά την άτυχη *Φανέλα με το 9*, «επιστροφή» σ' έναν μικροαστικό αθηναϊκό κόσμο που χάνεται μέσα σε προϊούσα μοναξιά, «επιστροφή» στο εσωτερικό λυρικό ύφος του Βούλγαρη, που μόλις κρύβεται πίσω από τον εξωτερικό ρεαλισμό. Ο σκηνοθέτης «παντρεύει» το *Προξενιό της Άννας* με τον *Μεγάλο ερωτικό*, αυτό το άγνωστο στους πολλούς πετράδι.

Λοιπόν, η έρημη, καυτή Αθήνα του Αυγούστου. Αλλά την βλέπουμε ελάχιστα, περιοριζόμενοι σε μια γειτονιά, σ' ένα τρένο, σε κάποια σπίτια. Δεν είναι κοινωνική η ταινία. Κεφαλαιώδη στοιχεία είναι τα πράγματα που σφραγίζονται από την ανθρώπινη παρουσία: τα δωμάτια, τα έπιπλα, οι πόρτες, τα γραφεία, το βαγόνι· κι ακόμα πιο πολύ, τα μικρά εκείνα ενθυμήματα, αντικείμενα, φωτογραφίες, όλα αυτά που έχουν «στοιχειώσει» από το βιωμένο παρελθόν ή από αυτό που χάθηκε σαν τον καπνό, πριν το ζήσει κανείς.

Τρεις ιστορίες ανθρώπινες, ανεξάρτητες, οι οποίες διασταυρώνονται μόνο απ' το κοινό αίσθημα που τις διατρέχει, κι από τη θέρμη της αγάπης τού Βούλγαρη – ασήμαντες ιστορίες, ψέματα, συνταρακτικές ιστορίες, γιατί δεν είναι τα μεγέθη των δραματικών περιπλοκών που καθορίζουν τη ζωντάνια στην οθόνη, αλλά ο παλμός του αίματος, του πόνου και του ονείρου.[...]

Τα κεντρικά πρόσωπα έχουν ιστορία που υπαινικτικά αναφέρεται στο γύρισμα της κουβέντας ή ανακαλύπτεται, το ίδιο διακριτικά, στο περιδιάβασμα της κάμερας. Όλα έχουν κάποια διάσταση μοναξιάς και πίκρας, ίσως και μόνο από την πίεση της σκληρής πόλης και την αρχή της «αποχώρησης» από τη ζωή – ακόμα και ο οικογενειάρχης-Βέγγος. Τα παιδιά έχουν φύγει ή εξακολουθούν να εκμεταλλεύονται τους γονείς. Η επικοινωνία συμβαίνει, ζητείται και συντελείται, από το ειδικό κλίμα του Αυγούστου, από την τύχη, από τα λόγια κι από τα βλέμματα. Το ραδιόφωνο μιλάει, οι γείτονες κοιτάζονται, πλησιάζουν, ανταλλάσσουν αναμνήσεις ή αφηγούνται όνειρα. Και η κάμερα αναδιπλασιάζει αυτές τις προσεγγίσεις, με το επίμονο βλέμμα του δημιουργού πάνω στα πρόσωπα, με την ουσιαστική ομορφιά που τους χαρίζει, με την ανάδειξη της εκφραστικότητας των ματιών τους. Όλοι χαϊδεύονται τρυφερά από το φακό (κεφαλαιώδης η συνεισφορά του Ντίνου Κατσουρίδη), ώστε γίνονται πλάσματα μεστά, ερωτικά, «ενεργά» – ακόμα και η γλυκύτατη Παΐζη, σχεδόν μεταμορφώνεται σε «παιδούλα»· φυσικά, χάρη στην ψυχική διάσταση που ανιχνεύει ο Βούλγαρης.

Τελικά, αυτές οι «απουσίες», αυτός ο χώρος τής

«στέρησης», αδιόρατα μετασχηματίζονται σε πληρότητα και παρουσία. Λόγια, αντικείμενα, πρόσωπα, εξομολογήσεις, όνειρα, βλέμματα, δημιουργούν ένα εκτόπλασμα που γεμίζει την εικόνα στην τέταρτη διάσταση. Η μνήμη, η επικοινωνία (τριπολική πάντα, με κορυφή του τριγώνου το θεατή), το όνειρο, πλάθουν έναν κόσμο, αόρατο, φαντασιακό, αλλά σχεδόν απτό, ευγενικό, ηθικό, καλό. Μαζί με τους σπουδαίους ηθοποιούς του, ο Βούλγαρης μας παρασύρει σε συγκίνηση και κάθαρση. (Δεν πρέπει να ξεχάσω, βέβαια, τον Μάνο Χατζιδάκι, που δεν τονίζει μουσικά, αλλά σχολιάζει, συγκεντρώνει σε πυρήνα το φανταστικό, χάρη στα τραγούδια και τους στίχους του.)

«Η Καθημερινή», 26.2.1991.

Μια ταινία-καύχημα
του David Stratton

Ο Παντελής Βούλγαρης έκανε μιαν απ' τις καλύτερες ταινίες του με τις *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*: μια ήρεμη, στοχαστική ταινία, με θέμα μοναχικούς ανθρώπους που υφίστανται το αποπνικτικά ζεστό καλοκαίρι σε μιαν Αθήνα που έχει αδειάσει, αφού οι κάτοικοί της λείπουν σε διακοπές. [...] Η μοναχική ηλικιωμένη Αλέκα (Αλέκα Παΐζη) ζει με τις αναμνήσεις του ανθρώπου που αγαπούσε κατά τον πόλεμο. Τηλεφωνεί σε ραδιοφωνικούς σταθμούς ζητώντας δίσκους, αλλά, κατά τα άλλα, δεν έχει να κάνει πολλά πράγματα, μέχρι που συναντά μια γειτόνισσα, μια νεότερη γυναίκα (Θέμις Μπαζάκα), με την οποία πιάνει αμέσως σχέση. Η κορύφωση αυτής τη σχέσης, που συνδυάζει προδοσία και εκπλήρωση, κλείνει την ταινία με μια έξοχη στιγμή ομορφιάς και γαλήνης. Ο Νίκος (Θανάσης Βέγγος), ένας συνταξιούχος ναυτικός που ονειρεύεται πάντα την εξωτική ζωή που περνούσε, ζει με τη γυναίκα του μια σχέση χωρίς περιεχόμενο. Ένα βράδυ, προσφέρει βοήθεια σε μια γυναίκα που λιποθύμησε σ' ένα σταθμό τρένου. Ο άντρας της πέθανε εκείνη τη μέρα που –ειρωνεία της τύχης!– είναι η μέρα των γενεθλίων της. Αυτή η τυχαία συνάντηση δίνει καινούργιο νόημα στη ζωή του Νίκου, που τον ερμηνεύει επιβλητικά ο Θανάσης Βέγγος. Ο Αλέκος Ουδινότης παίζει έναν τραπεζικό υπάλληλο, ο οποίος, κάθε απόγευμα, στις 4.00, δέχεται ένα ερωτικό τηλεφώνημα από μια άγνωστη γυναίκα. Τον διακατέχει η έμμονη επιθυμία να μάθει ποια είναι, αλλά όταν, τελικά, το μαθαίνει, η έξαψη της σχέσης χάνεται.

Ο Βούλγαρης διαπλέκει επιδέξια αυτές τις ιστορίες μοναχικών και ανικανοποίητων ανθρώπων σε μια ευγενική, συγκινητική και καλοφτιαγμένη ταινία. Η φωτογραφία του Ντίνου Κατσουρίδη είναι εξαιρετική· οι περισσότερες σκηνές διαδραματίζονται μέσα σε διαμερίσματα με κλειστά παραθυρόφυλλα, για να μη μπαίνει μέσα ο καυτός αυγουστιάτικος ήλιος. Υπάρχει επίσης μια όμορφη μουσική επένδυση από τον βετεράνο Μάνο Χατζιδάκι, με ταιριαστή χρήση παλιών ρομαντικών τραγουδιών για τις σκηνές στις οποίες συμμετέχει η Αλέκα. [...] Οι *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*, που κέρδισαν μια μνεία από τη Διεθνή Επιτροπή Προτεσταντών του Φεστιβάλ Βερολίνου, είναι μια ταινία-καύχημα για τον ελληνικό κινηματογράφο.

«Variety», 4.3.1991.

Απόπειρα που ανοίγει νέους δρόμους
του Βασίλη Ραφαηλίδη

Οι λέξεις «πόλη», «πολιτισμός» και «πολιτική» έχουν την ίδια ρίζα. Όσο οι άνθρωποι συσσωματώνονται σε ευρύτερες οικιστικές ενότητες, τόσο α-

Ήσυχες μέρες του Αυγούστου:
Θανάσης Βέγγος, Χρυσούλα Διαβάτη.



ναπτύσσουν τον πολιτισμό. Αγροτικοί πολιτισμοί είναι οι πρωτόγονοι πολιτισμοί. Και όσο αναπτύσσουν τον πολιτισμό οι κάτοικοι του άστεως, οι αστοί, τόσο επιτακτικότερη γίνεται η ανάγκη διακανονισμού της κοινής ζωής διά της πολιτικής– που αφορά στην πόλη και όχι στο άστυ. «Άστυ» έλεγαν οι αρχαίοι Έλληνες το σύνολο των κτιρίων ενός οικισμού. Όμως, τα κτίρια αυτά καθαυτά δε συνιστούν πόλη· γιατί πόλη είναι οι άνθρωποι και οι κατοικίες τους μαζί. Μια έρημη πόλη είναι άστυ. Κι ένα κατοικημένο άστυ είναι πόλη. [...] Εκτός από λάθος, είναι και αχαριστία να παραπονούμαστε για την απανθρωπιά των σύγχρονων πόλεων. Το είπαμε: πολιτισμός έξω από τις πόλεις είναι αδύνατον να υπάρξει. Και όποιοι προτιμούν τον πρωτογονισμό του χωριού τους από τον πρωτογονισμό της πόλης, δεν έχουν παρά να επιστρέψουν στο χωριό τους, αν τολμούν. Δεν το τολμούν, όμως, γιατί όσο κακός κι αν είναι ο αστικός πολιτισμός, είναι καλύτερος και, οπωσδήποτε, πιο άνετος από τον αγροτικό. Αν ο Βούλγαρης, π.χ., δεν εγκαταλείπει την κάμερα για να πιάσει το αλέτρι ή, έστω, το τιμόνι του τρακτέρ, είναι γιατί ξέρει πως, σε αντίθεση με τα αγροτικά προϊόντα, τα πολιτιστικά προϊόντα παράγονται δύσκολα στο χωριό.

Χρωστάμε, λοιπόν, στην πόλη και στον πολιτισμό της τις *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*, πολιτιστικό προϊόν υψηλής ποιότητας, παρ' όλο που παραπέμπει σε μια ησυχία τάξεως αγροτικής, μάλλον λανθασμένα· γιατί οι χωρικοί, με την ιδιάζουσα σ' αυτούς πρωτόγονη κακότητα, δεν είναι καθόλου άγιοι. Εκτός κι αν αντιλαμβανόμαστε τη σημερινή αγροτική κοινότητα ανάλογη με τη χριστιανική τού 4ου μ.Χ. αιώνα. Οπότε, εκτός από αγράμματοι, είμαστε και ηλίθιοι, καλή ώρα σαν τους νεο-ορθόδοξους της σήμερον δύσκολης ελληνικής ημέρας. Οι *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου* έχουν ρίζες χριστιανικές – και μάλιστα, ελληνορθόδοξες ρίζες: πρώτον, γιατί είναι υπέρ το δέον ήσυχες· και δεύτερον, γιατί είναι μέρες του Αυγούστου και όχι του Μαΐου ή του Σεπτεμβρίου, ας πούμε. Αυτές τις μέρες, η άδεια Αθήνα ξαναβρίσκει κάτι απ' τον παλιό αγροτικό και χριστιανικό χαρακτήρα της, και η διαδικασία της προσέγγισης των ανθρώπων γίνεται πιο εύκολη (όχι πάντως τόσο όσο στο χωριό). Ωστόσο, η γειτονιά, ένα χωριό μέσα στην πόλη, μπορεί και λειτουργεί τον Αύγουστο ως πόλη και όχι ως άστυ. Σίγουρα η Αθήνα τον Αύγουστο είναι λιγότερο απάνθρωπη και, γι' αυτό, περισσότερο χριστιανική. Έχουμε εδώ την πρώτη έξυπνη κίνηση του σεναρίστα Βούλγαρη, που διαλέγει σωστά το χρόνο τής δράσης: υποτονικής και ράθυμης, όπως ακριβώς ο μήνας Αύγουστος· τρυφερής και νοσταλγικής, όπως ακριβώς ο μήνας Αύγουστος, που σέρνει πίσω του μιαν άνοιξη, αλλά και τους άλλους δύο σκληρούς καλοκαιριάτικους μήνες· διακριτικά ανησυχητικής, γιατί «...από Αύγουστο χειμώνα», όπως λέει η παροιμία, που ξέρει τι λέει.

Ήσυχες μέρες του Αυγούστου (στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης): με τους Ειρήνη Ιγγλέση, Αλέκα Παΐζη, Χρυσούλα Διαβάτη, Ντίνο Κατσουρίδη και Αλέκο Ουδινότη.



Τον Αύγουστο, όλα τα φρούτα έχουν ήδη ωριμάσει κι είναι γλυκά σαν το σύκο, το κατ' εξοχήν αυγουστιάτικο φρούτο, και σαν το γλυκύτατο, ρυτιδιασμένο πρόσωπο της Αλέκας Παΐζη, του οποίου ο Ντίνος Κατσουρίδης φρόντισε να αναδείξει φωτογραφικά όλη τη συκίσια ηδύτητα. Δεν ξέρω άλλη ταινία στην οποία η ρυτίδα παίζει τόσο καθοριστικό και τόσο πρωταγωνιστικό ρόλο. Θα 'λεγα πως οι *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου* είναι ήσυχες, κατ' αρχάς γιατί αντιμετωπίζουν τη ρυτίδα σαν στολίδι. Σε λίγο θα 'ρθει ο βαρύς χειμώνας, και η παγωνιά του τάφου θα εξαφανίσει κι αυτό το στολίδι. Προς το παρόν, όμως, οι ώριμοι ήρωες τρέφονται με τους χυμούς της ώριμης ζωής τους, τον Αύγουστο της ζωής τους· που δεν είναι ακόμα χειμώνας, αλλά και δεν απέχει πολύ από την τελευταία εποχή του έτους. Το πρόβλημα είναι να μην πέσει το ώριμο σύκο από τη συκιά και δε βρεθεί κανένας από κάτω να το μαζέψει και να το φάει. Η ζωή συνεχίζεται, γιατί τρώμε τα φρούτα της πριν τα πετάξουν πρώρα στη χωματερή, λόγω ανυπαρξίας καταναλωτή. Είναι σημαντικό να αφήνεσαι να σε καταβροχθίσει ο άλλος. Το ίδιο κάνουν και οι θεοί, που μας επιτρέπουν να τρώμε τη σάρκα τους και να πίνουμε το αίμα τους. Κοιτάξτε με πόση ευκολία η Αλέκα Παΐζη αφήνεται να την καταβροχθίσει η Θέμις Μπαζάκα, δίνοντας τον τόνο σε ολόκληρη την εκ τριών σπονδύλων αποτελούμενη σπονδυλωτή ταινία. Εδώ, ο ρεαλισμός αυτοαναιρείται, και τη θέση του παίρνει ένας πολύ γοητευτικός ποιητικός ημισουρεαλισμός. Το μέγεθος της επιτυχίας του Βούλγαρη μπορεί να μετρηθεί θαυμάσια από το γεγονός πως, ενώ η Αλέκα δεν είναι του κόσμου τούτου, δεν είναι ούτε ιδιόρρυθμη ούτε γραφική. Είναι σύκο ώριμο και γλυκό, σταφιδιασμένη ρώγα σταφυλιού στο τσαμπί της· δεν είναι σταφίδα. Κι ακριβώς τούτος ο μετεωρισμός ανάμεσα σ' «αυτό που ήταν» και «αυτό που θα είναι σε λίγο» (πιο σωστά: «αυτό που *δεν* θα είναι») δημιουργεί τον ελεγειακό τόνο της ταινίας και χαρακτηρίζει την ποιότητα της σκηνοθετικής δουλειάς του Βούλγαρη, που ήταν για μένα μια πολύ μεγάλη και πολύ ευχάριστη έκπληξη.

Ο δεύτερος σπόνδυλος είναι φτιαγμένος από το γερό κόκαλο του Θανάση Βέγγου. Έτσι όπως ο Βούλγαρης το καθάρισε από τη σάρκα του νευρωτικού κωμικού που έκανε ένδοξο τον Βέγγο, έμεινε τελικά ό,τι θα ήταν δύσκολο να ξεκολλήσει από το κόκαλο: το μεδούλι. Ο Βέγγος, εδώ, είναι περισσότερο Θανάσης και λιγότερο Βέγγος. Να 'σαι καλά, Θανάση, για να περιθάλψεις κι άλλες φρέσκες χήρες σαν τη Χρυσούλα Διαβάτη που βρέθηκε στο διάβα σου. Ωστόσο, παρά τη στέρεη υποκριτική και ανθρώπινη πρώτη ύλη που προσφέρει ο Βέγγος, ο δεύτερος σπόνδυλος, έτσι στριμωγμένος ανάμεσα στους άλλους δύο, μοιάζει να δημιουργεί στην ταινία ένα ελαφρό λουμπάγκο. Είναι το μόνο από τα τρία σκετς το οποίο δεν υπερβαίνει το όριο της ηθογραφίας που έβαλε στον εαυτό του ο Βούλγαρης με το *Προξενιό της Άννας* – ταινία αξιοπρεπή, αλλά ολικά αδιάφορη για μένα, που ποτέ δεν κατάφερα ν' αγαπήσω την ηθογραφία. Άλλωστε, ένας κάποιος λαϊκισμός λανθάνει εδώ, μια άκριτη και αστόχαστη αγάπη για τον «απλό άνθρωπο» που ποτέ κανείς δεν κατάφερε να μας πει πόσο απλός πρέπει να είναι για να είναι αξιαγάπητος. Απλός όσο οι ευαγγελικοί «πτωχοί τω πνεύματι»; Μια τέτοια απλότητα θα μου ήταν ιδιαίτερα απεχθής. Προτιμώ τους «πλουσίους κατά το πνεύμα», ακόμα κι αν είναι κακοί και δεν έχουν καμιά ελπίδα να κερδίσουν τον Παράδεισο χάρη στην κουταμάρα τους.

Απομένει ο τρίτος σπόνδυλος, φτιαγμένος από μάρμαρο σε δωρική κολόνα: απλός, καθαρός, σαφής, αστραφτερός και τόσο αποτελεσματικός στη λειτουργία του μέσα στην όλη φιλμική δομή, ώστε, αν έλειπε, ίσως όλα να κατέρρεαν σε ερείπια– ελληνικά μεν, ερείπια δε. Δεν μπορώ να φανταστώ τον επιδέξιο και πεπειραμένο μοντέρ Κατσουρίδη να τεμαχίζει τους σπονδύλους σύμφωνα με το ντεκουπάζ του σκηνοθέτη και να μοντάρει τα τεμάχια των σπονδύλων σύμφωνα με τη δική του φωτογραφική ευαισθησία (δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ο βετεράνος Κατσουρίδης είναι και ο φωτογράφος, αλλά και ο συμπαραγωγός της ταινίας) χωρίς τον τρίτο και στερεότερο σπόνδυλο, αυτή τη συναρπαστική απόπειρα αποτυχημένης επικοινωνίας ανάμεσα σ' έναν τραπεζικό υπάλληλο (Αλέκος Ουδινότης) και μια δασκάλα ξένων γλωσσών (Ειρήνη Ιγγλέση) – αποτυχημένης, ακριβώς γιατί είναι διαμεσολαβημένη από την τηλεπικοινωνιακή τεχνολογία. Ο τηλεφωνικός έρωτας, που εδώ αγγίζει τα όρια της ακουστικής πορνογραφίας, δε θα γίνει ποτέ μια ζεστή ανθρώπινη σχέση. Αυτό το συγκλονιστικό σκετς θα μπορούσε να δικαιώσει μόνο του το δύσκολο και επιτυχημένο εγχείρημα του Βούλγαρη.

«Το Έθνος της Κυριακής», 24.11.1991.

Τραγούδια στους τοίχους...

Συνέντευξη του Μάνου Χατζιδάκι
στη Χριστίνα Τσεκούρα και τον Θάνο Φουργιώτη

[...] Δεν κάνω πλέον μουσική για τον κινηματογράφο ή δεν μ' ενδιαφέρει πλέον να κάνω – εκτός σπανίων εξαιρέσεων που θα το αποφασίσω σαν μια χειρονομία φιλική προς κάποιον που εκτιμώ. Κι εγώ εκτιμώ τον Βούλγαρη, και η ταινία του είναι πάρα πολύ καλή.

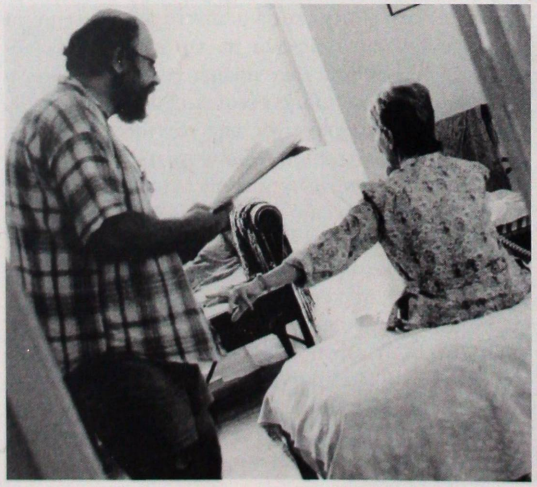
Κι όπως λέει και ο ίδιος, είστε ο μόνος που του απαντήσατε, όταν μ' ένα γράμμα του ζήτησε βοήθεια για τις Ήσυχες μέρες.
Σας είπα: γιατί τον εκτιμώ πολύ. Είναι από τους άξιους ανθρώπους του τόπου μας. Ο Βούλγαρης δεν είναι απ' τους ανθρώπους που χρειάζονται βοήθεια. Αλλά αισθάνομαι εγώ την υποχρέωση, όταν κάνει μια εργασία και θέλει να συνεργαστώ, να ανταποκρίνομαι αμέσως (αν, βέβαια, είμαι ελεύθερος), να λέω το «ναι» χωρίς περιστροφές.

Με ποιον τρόπο αντιμετωπίσατε τη μουσική για τις Ήσυχες μέρες του Αυγούστου;
Πρώτα είδα την ταινία. Και συνέλαβα την ιδέα ότι είναι μια ταινία όπου το τραγούδι θα μπορούσε να μπει μέσα της οργανικά. Μ' άλλα λόγια, αντί να έχει την «κλασική» μουσική υπόκρουση, θέλησα να έχει το τραγούδι σαν μια προέκταση των σκηνών, με στίχους που έγραψα ο ίδιος πάνω στις στιγμές που χρειαζόταν η μουσική. Το τραγούδι, λοιπόν, σ' αυτή την ταινία του Βούλγαρη, σαν προέκταση των σκηνών ή των διαλόγων, περιέχει τις σκέψεις ή του θεατή ή των ηρώων του.

Επομένως, υπάρχουν πράγματα που, αντί να ειπωθούν με εικόνα ή με λόγια από τους ήρωες, λέγονται μ' ένα τραγούδι...
Ακριβώς! Και το βρήκα μια πολύ ωραία ιδέα, να υπάρξει ένα τέτοιο είδος μουσικής στην ταινία, παρ' όλο που δεν ολοκληρώθηκε ακόμα. Έχω πολλά σημεία που πρέπει να φτιάξω.

Τι είναι αυτό που λείπει κατά τη γνώμη σας από τη μουσική, έτσι όπως ακούστηκε στην ταινία;
Να σας πω... Η ταινία αρχίζει μουσικά σωστά· με τη σωστή συχνότητα παρουσίας της μουσικής. Ξαφνικά, όμως, η μουσική αρχίζει να απουσιάζει... για να επανέλθει κανονικά στο τέλος. Τότε που ετοιμάζαμε τη μουσική της ταινίας –ήταν τον περασμένο Φεβρουάριο, και βιαζόμασταν να προλάβουμε το Φεστιβάλ του Βερολίνου– είχα συλλάβει την αρχή και το τέλος, αλλά δεν είχα το χρόνο να φτιάξω τα επιμέρους στοιχεία στο ενδιάμεσο της ταινίας. Αυτά που λείπουν, δεν είναι πολλά, αλλά είναι αρκετά χαρακτηριστικά για να δέσει η μουσική στις Ήσυ-

Ήσυχες μέρες του Αυγούστου (από το γύρισμα): με την Αλέκα Παΐζη και τον Αλέκο Ουδινότη.





χες μέρες. [...] Υπάρχουν άλλα τρία ή τέσσερα τραγούδια που θα πρέπει να μπουν.

Σε στίχους δικούς σας πάντα;
Ναι, γιατί εκτός από το αρχικό θέμα, που οι πολύ όμορφοι στίχοι του είναι του Νίκου Γκάτσου, όλα τα άλλα τα έγραψα εγώ ο ίδιος, με βάση την ταινία.

Γιατί θελήσατε τα τραγούδια να έχουν αυτή τη λειτουργία;
Αναζητούσα μια ουσιαστική αιτία για να υπάρξω μέσα στην ταινία· όχι κάτι τυπικό. Και η ιδέα μού ήρθε βλέποντας την ταινία – ιδίως τις σκηνές με την Αλέκα Παΐζη, η οποία παίζει υπέροχα. Είναι μια πολύ σπουδαία ηθοποιός. Όλα αυτά που σκεφτόταν η Παΐζη πριν αρχίσει το διάλογο, όλα αυτά που μου εξηγούσε ο Παντελής βλέποντας τις σκηνές, όπως, π.χ., με το απέναντι παράθυρο, όλα αυτά μου έδωσαν την ιδέα να γράψω στίχους για τη μουσική που θα συνόδευε αυτές τις βουβές σκηνές. Και φυσικά, μετά, αυτό αποτέλεσε κανόνα και στις υπόλοιπες ιστορίες της ταινίας.

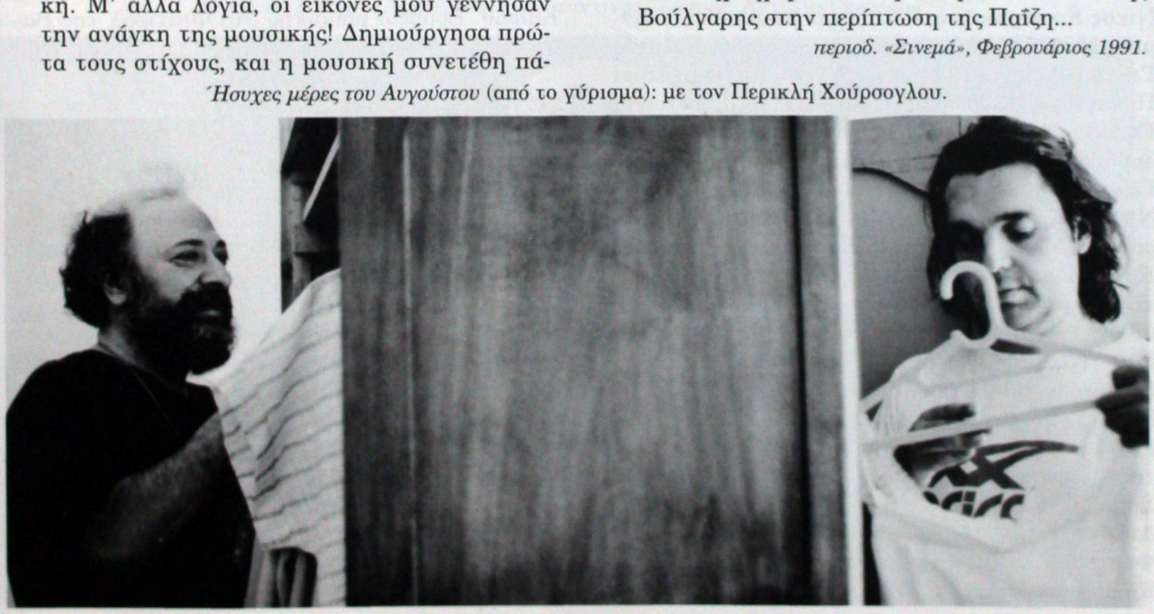
Η μουσική γράφτηκε πριν, και μετά προσθέσατε στίχους;
Όχι· πρώτα τους στίχους, και μετά τη μουσική. Μ' άλλα λόγια, οι εικόνες μού γέννησαν την ανάγκη της μουσικής! Δημιούργησα πρώτα τους στίχους, και η μουσική συνετέθη πάνω στους στίχους, αλλά με βάση την εικόνα.

Αυτό είναι κάτι που φαίνεται. Η μουσική σας μοιάζει να «διαβάζει» τους στίχους· όπως, π.χ., σ' εκείνη την καταπληκτική σκηνή με την Αλέκα Παΐζη, όπου ακούμε τη Νένα Βενετσάνου να τραγουδάει: «Το κάθε τραγούδι που ηχεί μες στο δωμάτιο / έχει δικούς του στίχους / που γράφονται στους τοίχους / εκείνη τη στιγμή...»
Ναι· είναι ένα παιχνίδι που κάνει και η ηρωίδα. Παίρνει τις εκπομπές που ακούει από το ραδιόφωνο και τις κάνει δικές της! Είναι αυτό που μου έδωσε και την όλη ιδέα της μουσικής.

Στεκόμαστε και σ' έναν άλλο στίχο σας, που λέει: «Φωνή ζεστή του ραδιοφώνου / συμπλήρωμα του χρόνου...»
Κοιτάξτε... Το ραδιόφωνο, σε πρόσωπα μοναχικά (όπως η ηρωίδα της ταινίας), σε πρόσωπα που δεν έχουν άλλον άνθρωπο μέσα στο σπίτι, αρχίζει να παίρνει μεταφυσικές προεκτάσεις, γίνεται σαν άνθρωπος, αποκτά τη θερμότητα ενός συνομιλητή! Μην κοιτάτε πώς ακούμε ραδιόφωνο εμείς... Για τους ανθρώπους που ζουν μόνοι, η φωνή του ραδιοφώνου γίνεται μια οικεία φωνή, η οποία σχεδόν προσωποποιείται μέσα στο δωμάτιο... Είναι ακριβώς ο τρόπος με τον οποίο έχει χειριστεί το ραδιόφωνο ο Παντελής Βούλγαρης στην περίπτωση της Παΐζη...

περιοδ. «Σινεμά», Φεβρουάριος 1991.

Ήσυχες μέρες του Αυγούστου (από το γύρισμα): με τον Περικλή Χούρσογλου.



ΑΚΡΟΠΟΛ (1995)

Σκηνοθεσία / Σενάριο: Παντελής Βούλγαρης. **Φωτογραφία**: Ντίνος Κατσουρίδης. **Σκηνικά - Κοστούμια θεάτρου**: Διονύσης Φωτόπουλος. **Σκηνικά-Κοστούμια**: Ιουλία Σταυρίδου. **Μουσική**: Γιώργος Μουζάκης. **Χορογραφία**: Kay Holden. **Ήχος**: Θανάσης Αρβανίτης. **Μοντάζ**: Ανδρέας Ανδρεαδάκης. **Μιξάζ**: Νίκος Δεσποτίδης. **Μουσικά σχόλια**: Νίκος Πλατύραχος. **Λαϊκά τραγούδια**: Νίκος Πορτοκάλογλου, Μελίνα Κανά. **Σύμβουλος παραγωγής**: Αιμίλιος Κονιτσιώτης. **Διεύθυνση παραγωγής**: Νίκος Νικολέτος. **Βοηθός σκηνοθέτη**: Βαγγέλης Παπαδόπουλος. **Μακιγιάζ**: Φανή Αλεξάκη. **Hair stylist**: Κατερίνα Μωλέτη. **Διανομή**: Λευτέρης Βογιατζής (Λάκης Λοΐζος), Σταύρος Παράβας (Πρίγκηψ), Κωνσταντίνος Τζούμας (Πλάτων), Δέσπω Διαμαντίδου (μητέρα του Πρίγκηπα), Θέμις Μπαζάκα (Ρένα), Σωτηρία Λεονάρδου (Μάγια), Άντζελα Γκερέκου (Ζωζώ), Ειρήνη Ιγγλέση (Τούλα), Όλγα Δαμάνη (Μαρίκα), Μάνος Βακούσης (Φωτεινιάς), Αντιγόνη Αλικάκου (Λέτα), Γιάννης Σαμψιάρης, Κωνσταντίνος Θεμελής, Κοσμάς Φοντούκης, Ελένη Δεμερτζή, Πόπη Παπαδάκη, Μπέσσυ Μάλφα, Λίλα Μουτσοπούλου, Σταμάτης Γκίκας, Δημήτρης Ντάσιος, Νίκος Καραγεώργος, Ελευθερία Νικολιάδη, Κατερίνα Μανωλέα, Αγγελική Γκιργκινούδη, Γιώργος Γκίκας, Δημήτρης Δρόσος, Άλκης Κόλιας, Έλσα Πελαγίδου, Θοδωρής Ευστρατιάδης, Αντωνία Γκούβη, Σταύρος Κωνσταναράκος, Έκτορας Καλούδης, Albena Stayrena, Χάρης Νάζος, Άγγελος Γεωργιάδης, Γιώργος Μελισσάρης, Νίκος Λύτρας, Νίκος Πορτοκάλογλου, Μανώλης Σορμαΐνης, Γεράσιμος Μαύρος, Αγγελική Παπαθεμελή, Αχιλλέας Κυριακίδης, Νίκος Αλατζάς. **Παραγωγή**: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Alco Films, ET-1, Τόνικον, FF Film House Ltd (Βουλγαρία), Alia Film SRL (Ιταλία), Tchapline Film, Von Vietinghoff Filmproduction Gmbh (Γερμανία), Δήμος Κορυδαλλού. Με την υποστήριξη του European Script Fund (μια πρωτοβουλία του προγράμματος MEDIA της Ευρωπαϊκής Ένωσης) και του EURIMAGES, Συμβούλιο της Ευρώπης.

Διάρκεια: 120 λεπτά. 35mm. Έγχρωμη.

Φεστιβάλ: Συμμετοχή στα διεθνή φεστιβάλ Καΐρου και Βαλένθια. **Διακρίσεις**: Διάκριση ποιότητας και βραβεία ενδυματολογίας (Διονύσης Φωτόπουλος και Ιουλία Σταυρίδου), ήχου, μοντάζ και μακιγιάζ στα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας του ΥΠΠΟ. Βραβείο σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ Καΐρου. Βραβείο μουσικής στο Φεστιβάλ της Βαλένθια.



Ακροπόλ: Άντζελα Γκερέκου, Νίκος Πορτοκάλογλου.

Αθήνα, δεκαετία του '50. Ο Πρίγκηψ, ο αυτοδημιούργητος θεατρικός επιχειρηματίας του επιθεωρησιακού θεάτρου «Ακροπόλ», απολύει μια από τις πρωταγωνίστριες του θιάσου, γιατί είναι μεθυσμένη τη βραδιά της πρεμιέρας. Για να την αντικαταστήσει, απευθύνεται στο σπεσιαλίστα σε γυναικείους κωμικούς ρόλους Λάκη Λοΐζο, ένα πρώην παιδί-θαύμα του κινηματογράφου, που διευθύνει ένα γραφείο κομπάρσων. Ο Λάκης, στην αρχή ξαφνιάζεται με την απροσδόκητη πρόταση, αλλά, τελικά, παρ' όλη τη συσσωρευμένη πίκρα του, αποφασίζει να τολμήσει να δοκιμάσει την τύχη του στο σανίδι του περίφημου θεάτρου. Η μεγάλη επιτυχία του ανάβει ανταγωνισμούς, μικροκακίες και αντιζηλίες. Όλοι περιμένουν την τελευταία βραδιά της χειμερινής σαιζόν, όταν οι ηθοποιοί και οι τεχνικοί αναβιώνουν μιαν αριστοφανική παράδοση, το «αλαλούμ», που ζητάει από όλους ανατροπές, αυτοσχεδιασμό και θεατρική τρέλα. Όμως,

αυτή τη βραδιά περιμένει και ο Λάκης Λοΐζος για να ξεκαθαρίσει τους λογαριασμούς του με τους υπαρκτούς και ανύπαρκτους εχθρούς του...

Για να γίνει αυτή η ταινία, δουλεύω 3,5 χρόνια. Κι αναρωτιέμαι αν αξίζει τον κόπο.

Και τι απαντάτε; Αξίζει;

Όταν βλέπω το οπτικό αποτέλεσμα, λέω ναι. Όμως, έχει ένα κόστος ζωής που δεν μπορώ να μη το υπολογίζω. Το 90% είναι οι άλλες ευθύνες, και μόλις το 10% η καλλιτεχνική αναζήτηση. Μακάρι να μπορούσα να κάνω περισσότερες ταινίες. Είναι ένας καημός απ' τον οποίο, φοβάμαι, δε θ' απαλλαγώ ποτέ. Στο βιβλίο του, ο Hitchcock αναφέρει ότι υπήρξε στιγμή στην καριέρα του όπου τελείωσε το μεσημέρι μια ταινία, και, το απόγευμα, άρχισε άλλη. Φοβάμαι ότι οι έλληνες κινηματογραφιστές δε θα έχουμε ποτέ αυτή την ελευθερία. Κι έτσι, όταν κάνουμε μια ταινία, είναι φυσικό να θέλουμε να τα πούμε όλα σ' αυτήν.

Εσείς τι θέλετε να πείτε σ' αυτήν, την όγδοη ταινία σας;

Να μιλήσω πάλι για ζωή· για συγκρούσεις, για έρωτα, για ελπίδα – θέματα που με ενδιαφέρουν και τα ψάχνω· θέματα που υπάρχουν σ' ένα χώρο θεάματος όπως τον θυμάμαι στη δεκαετία του '50 και στις μεγάλες παραστάσεις του «Ακροπόλ» που ξεκίνησαν ο Μουζάκης και ο Ανεμογιάννης. Έφτιαξα το «Ακροπόλ» της φαντασίας μου, αντλώντας απ' τη μνήμη και τις εμπειρίες που είχα, συνεργαζόμενος με τον Ξανθούλη και τον Λαζόπουλο τη δεκαετία του '80. Στο δικό μου «Ακροπόλ», ο ήρωας είναι ένα πρώην παιδί-θαύμα, που περνάει στα αζήτητα όταν μεγαλώνει, γιατί δεν έχει τη φάτσα ούτε του ζεν-πρεμιέ ούτε του καρατερίστα. Έχει απογοητευτεί, λοιπόν, κι έχει ανοίξει ένα γραφείο κομπάρσων που κάνει καλές δουλειές, γιατί, χρονικά, βρισκόμαστε στην άνθηση του ελληνικού κινηματογράφου, που έχει ανάγκη από πρόσωπα. Κάποια στιγμή, ο ήρωάς μας βρίσκεται μπροστά στη μεγάλη πρόκληση: να αντικαταστήσει μια ηθοποιό που τη βρίσκουν μεθυσμένη. Βρίσκεται τότε μπροστά στο μεγάλο ρίσκο και στη μάχη για επιτυχία: κάτι που το έζησα έντονα, όταν σκηνοθετούσα τις τρεις πρώτες επιθεωρήσεις του «Βέμπο». Τότε είδα ότι η επιθεώρηση διαφέρει από το αστικό θέατρο, την πρόζα, ως προς το γεγονός ότι ο ηθοποιός, μέσα σε δέκα λεπτά, μπορεί να έχει την επιτυχία ή να

Ακροπόλ: Σωτηρία Λεονάρδου, Κωνσταντίνος Τζούμας, Άντζελα Γκερέκου.





Ακροπόλ: Άντζελα Γκερέκου, Θέμις Μπαζάκα, Σωτηρία Λεονάρδου.

βυθιστεί. Τότε κατάλαβα ότι είναι ένα θέατρο τζόγου. Αυτό διαμορφώνει και τις σχέσεις των ανθρώπων που ζουν και δουλεύουν σ' αυτό. Η μνήμη της νεανικής μου ηλικίας και η εμπειρία της θεατρικής μου δουλειάς οργάνωσαν σιγά σιγά μέσα μου το θέμα, την ταινία.

Π. Β.

από συνέντευξη στην Έλενα Χατζηιωάννου («Marie Claire», Ιούλιος 1995).

Μάγια! Ρένα! Ζωζώ!
του Δημήτρη Χαρίτου

Τελικά, το *Ακροπόλ* είναι από τις ταινίες που όποιος θέλει να ξεκαθαρίσει μέσα του τα πράγματα, πρέπει να τις δει δύο φορές: μία για να εισπράξει την απογοήτευση ότι δεν πρόκειται για ιστορική αναπαράσταση της εποχής κατά την οποία άνθιζε η επιθεώρηση στον θρυλικό χώρο του είδους, το Θέατρο «Ακροπόλ», και μία για ν' απολαύσει την ταινία με τον ψευδεπίγραφο τίτλο, απαλλαγμένος, όμως, από τις εύλογες αντιρρήσεις της πρώτης φοράς· μ' άλλα λόγια, να την απολαύσει γι' αυτά που είναι, κι όχι γι' αυτά που *δεν* είναι.

Βέβαια, το εγχείρημα μιας πιστής αναπαράστασης ενός τέτοιου θέματος –να το δηλώνει, δηλαδή, και να το πραγματοποιεί– θα ήταν ασφαλώς πολύ προτιμότερο, αλλά, οπωσδήποτε, και πολύ δυσκολότερο – σχεδόν στα όρια του ανέφικτου. Για να αναπαραστήσεις το ανεπανάληπτο εκείνο ανθρώπινο περιβάλλον και το περιεχόμενό του, θα πρέπει να διαθέτεις και τους «εξ αίματος» συνεχιστές του ή τους «εξ αίματος» κατάλληλους να το «αναστήσουν» στην οθόνη. Και τέτοιοι δεν υπάρχουν. Ούτε Ρένα (Ντορ) ούτε Μάγια (Μελάγια) ούτε Μαρίκα (είτε Νέζερ είτε Κρεβατά) ούτε Ζωζώ (Σαπουντζάκη). Αλλά δεν υπάρχουν ούτε Κυριάκος Μαυρέας ούτε Κώστας Χατζηχρήστος ούτε Βασίλης Αυλωνίτης ούτε Φίλιος Φιλιππίδης ούτε Μίμης Φωτόπουλος ούτε Πέτρος Κυριακός ούτε Ορέστης Μακρής ούτε

Ντίνος Ηλιόπουλος ούτε Αλέκος Λειβαδίτης... ούτε Καίτη Ντιριντάουα ούτε Αδελφές Καλουτά ούτε Ηρώ Χαντά ούτε Σπεράντζα Βρανά ούτε Ρένα Βλαχοπούλου. Ακόμα και ο ρόλος που κρεάρει ο Κωνσταντίνος Τζούμας, παραπέμπει περισσότερο στον θρυλικό Ζαζά (των βαριετέ) παρά στον (Γιάννη) Σπαρίδη, τον πασίγνωστο Αγκόπ.

Με εξαίρεση κάποια σπινθηρίσματα του Τζούμα, του οποίου η σκηνική φιγούρα και η ευλυγισία ερέθιζαν τη μνήμη προς κάποιες επιτυχημένες παραπομπές, κανένας άλλος ηθοποιός δεν είχε σχέση –από αντικειμενική αδυναμία ως προς το είδος– στα επί σκηνής δρώμενα, με τα πυρετικά εκείνα (αυτοδίδακτα) ιερά τέρατα της μεταπολεμικής επιθεώρησης τα οποία υποτίθεται ότι πάσχιζαν (με φιλότιμες προσπάθειες, ασφαλώς) να ενσαρκώσουν. Άλλο εκείνο το ύφος, άλλο το ήθος, άλλοι οι κώδικες...

Η επιθεώρηση ήταν μια αναβαθμισμένη και εμπλουτισμένη (ως προς το θεματικό μέρος) εκδοχή του βαριετέ: κομπέρ, μουσική, τραγούδι, χορός, αλλά και, κυρίως (με τη μορφή των σκετς), σάτιρα της κοινωνικής και της πολιτικής επικαιρότητας, η οποία, όμως, στην ταινία, με εξαίρεση το σκετς «Το μενταγιόν», έλαμψε με την απουσία της. Το άνοιγμα, το μεγάλο φινάλε και τα δυο-τρία χορευτικά του μπαλέτου είναι μεν υλικό της επιθεώρησης, αλλά είναι και του μιούζικαλ. Και μάλλον την υφή και την εντύπωση του δεύτερου έδιναν.

Πολύ σωστά –εκ των υστέρων, βέβαια– ο Βούλγαρης περιόρισε την έμφαση ως προς το ότι η ταινία αναβιώνει τα χρυσά χρόνια του ομώνυμου θεάτρου. Έτσι, στη «δεύτερη φορά» που ο θεατής παρακολουθεί την ταινία, δηλαδή σε μια δεύτερη ανάγνωση, μπορεί και ανακαλύπτει, αλλά και απολαμβάνει, με τη βοήθεια της αληθινά έξοχης δουλειάς του Διονύση Φωτόπουλου και της Ιουλίας Σταυρίδου (ποιος ξέρει, άραγε, πού εστιάστηκε και η συμβολή του μεγάλου Μάριου Αγγελόπουλου) και την εκπληκτική κίνηση του φακού του Ντίνου Κατσουρίδη, θαυμάσιες κινηματογραφικές στιγμές της δημιουργικής ωριμότητας του Παντελή Βούλγαρη. Ένα ολόκληρο αλαλούμ, μέσα κι έξω από το θέατρο, είτε στη σκηνή είτε στα καμαρίνια, με τον ζεστό και ελευθεριάζοντα λόγο του, ζηλιάρης, ερωτικός και ερωτύλος, μαζί και αγαθός, έτοιμος να καεί πάνω στο δυνατό φως της εφήμερης δόξας σαν το πιο τυχαίο έντομο, σκιαγραφείται εκ του σύνεγγυς σε σημαντικές (κάποτε, όμως, και το αντίθετο, όπως, π.χ., η ερωτική σκηνή του Λοΐζου με τη Λέτα στο ξενοδοχείο ή η επίσκεψη του ασφαλίτη Λάμπρου στο καμαρίνι του Λοΐζου) στιγμές ή καταστάσεις του, χωρίς, βέβαια (μπορεί να υποστηρίξει κανείς), με εξαντλητική επάρκεια. Άλλωστε, και το ίδιο το σενάριο έχει κάποιες όχι ιδιαίτερα δυσδιάκριτες «ρωγμές», ενώ το έτσι κι αλλιώς αρσενικοκρατούμενο δραματικό «μπον φιλέ» εξαντλεί τη διαδρομή του στην αντιζηλία μεταξύ Λοΐζου και Σπαρίδη, με εξισορροπιστή τον Πρίγκιπα–Παράβα. Ευτυχώς, όμως, αυτή η ισχνή ανέλιξη «κρύβεται» καλά πίσω από ένα απολαυστικό παιχνίδι κινηματογραφικού «σούρτα–φέρτα», το οποίο αποδίδει με κέφι και ολοζώντανο ρυθμό τον κόσμο και το εγχώριο «γκλάμουρ» του θεάτρου και του κινηματογράφου μας.

Ο Παντελής Βούλγαρης είναι ο σημαντικότερος έλληνας σκηνοθέτης, δεδομένου ότι ο κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου είναι φανερό ότι ενδιαφέρεται ολοένα και περισσότερο για έναν διεθνή προσανατολισμό. Η ίδια η κατασκευή των ταινιών του, η σύνθεσή τους, αποτελείται από εκείνη την «πονηρή» δοσολογία εθνικού εξωτισμού. Άλλωστε, ο ίδιος έχει πει ότι ο καλύτερος διεθνής κινηματογράφος είναι ο... εθνικός. Αντίθετα, ο Βούλγαρης εξακολουθεί να αντλεί τα θέματά του (απροσδόκητα, κάθε φορά) και να σκηνοθετεί τις

Ακροπόλ: Σωτηρία Λεονάρδου, Θέμις Μπαζάκα, Γιάννης Σαμψιάρης.





Ακροπόλ (από το γύρισμα): με τον Λευτέρη Βογιατζή.

ταινίες του έχοντας πάντα κατά νου το ελληνικό κοινό. Οι καταξιωμένοι κινηματογραφικοί τρόποι του είναι εύκολα αναγνώσιμοι στην πατρίδα του και εγκάρδια αποδεκτοί. Και με την προσθήκη τού αστραφτερού *Ακροπόλ* εξακολουθεί να παραμένει ένας «δικός μας» κινηματογραφιστής – ίσως ο πιο προσφιλής.

«Αντί», τχ. 569, 12.1.1996.

Η ερασιτεχνική ψυχή του επαγγελματία

του Θοδωρή Κουτσογιαννόπουλου

Ο λαμπερός κόσμος της επιθεώρησης μέσα από την ανορθόδοξη πορεία ενός αιώνιου παιδιού-θαύματος. Φαίνεται έργο ζωής, αλλά, στην ουσία, είναι μία ακόμα βόλτα του Παντελή Βούλγαρη στο συναρπαστικό και ομιχλώδες τοπίο της ανθρώπινης ψυχής.

Η τεθλασμένη γραμμή που ορίζει από την αρχή ώς το τέλος την ταινία *Ακροπόλ*, περιλαμβάνει πρόσωπα και καταστάσεις με –δικαιολογημένα– πολλαπλά κέντρα ενδιαφέροντος. Συνδετική ίνα αυτού του συνονθυλεύματος από πρόσωπα, καταστάσεις, αλλά και την ιδεατή έννοια της χρυσής εποχής της επιθεώρησης, το πρώην παιδί-θαύμα Λάκης Λοΐζος. Στα αζήτητα πλέον, επανέρχεται έπειτα από προσωπική παράκληση του über–θεατρώνη και ανταγωνίζεται τον ισχύοντα σταρ του μουσικού θεάτρου, Μίλτο Σπαρίδη, σε δόξα και γυναίκες.

Το *Ακροπόλ* περπατάει μουσικοχορευτικά τη στιγμή που ο Παντελής Βούλγαρης κρατάει, σαν ευχή και κατάρα, το κλειδί του έργου: ο Λοΐζος δεν εγκατέλειψε ποτέ τον τυχοδιωκτισμό, τον κωλοπαιδισμό και, εν τέλει, τη συναισθηματική του ανωριμότητα, αγνοώντας με φαντασμαγορικά τερτίπια την επιθετικότητα και τον ευσυνείδητο κυνισμό των τριγύρω του. Όποτε το δύσκολο αυτό εγχείρημα καλεί σε άμεση αντιπαράθεση τα ετερόκλιτα στοιχεία-χαρακτήρες που το συναποτελούν, έρχεται στην επιφάνεια η ανοργάνωτη και αντιφατική φύση του μοναδικού ελληνικού θεάματος που ονομάζεται «επιθεώρηση». Ίσως γι' αυτό η ταινία τού Βούλγαρη είναι ένα μεγάλο έργο με μεγάλες ατέλειες: ο ρόλος του Λοΐζου συνοδεύεται από μια σπουδαία ερμηνεία του Λευτέρη Βογιατζή, εκτός από μερικά μουσικά περάσματα που δε δικαιολογούν τη στιγμιαία ολόθερμη ανταπόκριση του κοινού· αντίθετα, ο Σπαρίδης του Κωνσταντίνου Τζούμα λάμπει στη σκηνή και δε σκηνοθετείται επαρκώς στις γυναικοκατακτητικές σκηνές· οι θεατρίνες της Θέμιδας Μπαζάκα, της Σωτηρίας Λεονάρδου και της Άντζελας Γκερέκου λειτουργούν όσο κρατάνε, αλλά κρατάνε λίγο· η εκπληκτική δουλειά στη φωτογραφία και τα κοστούμια των εσωτερικών γυρισμάτων δε βγάζει παρόμοια αποτελέσματα εκτός θεάτρου, και η εύγλωττη μουσική αναπαράσταση των τραγουδιών σαν άλλοτε συνοδεύεται από ακατάληπτο ήχο. Ο μοναδικός ολοκληρωμένος ρόλος, αυτός του Σταύρου Παράβα, παραπέμπει ευθέως στον Βούλγαρη τον ίδιο. Εκφράζει την ερασιτεχνική ψυχή του επαγγελματία, την προσκόλλησή του στη λεπτομέρεια και τη συμπεριφορά ενός δασκάλου προς τους μαθητές-ηθοποιούς του, ενός ανθρώπου που τους αγαπά, αλλά και ξέρει πώς να κουμαντάρει τις ανασφάλειές τους.

περιοδ. «Σινεμά», Φεβρουάριος 1996.

Ο θρίαμβος των ηθοποιών, του θεάματος, της μουσικής

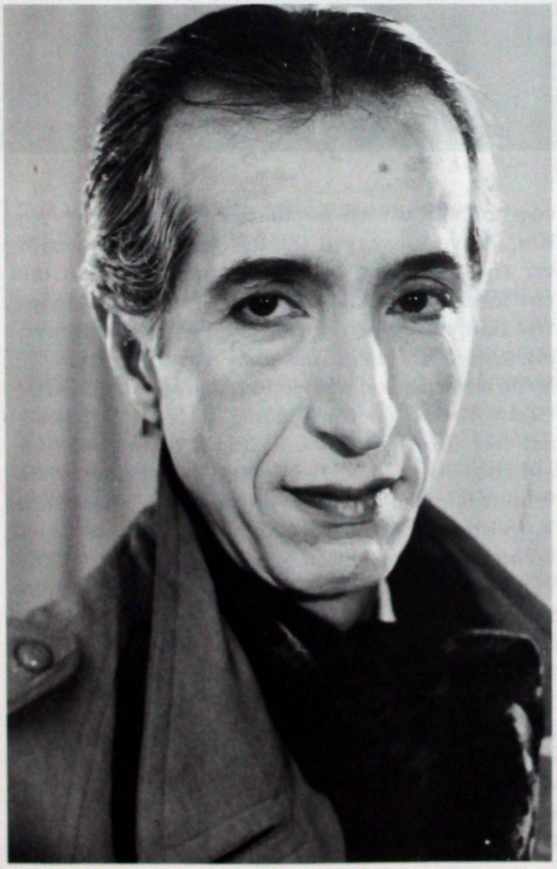
του Μένη Κουμανταρέα

Τέσσερις μέρες πριν κλείσει ο χρόνος, οι Αθηναίοι βρίσκονται συγκεντρωμένοι στο «Παλλάς», το πάλαι ποτέ μεγαλύτερο σινεμά των Βαλκανίων. Σή-

μερα παρουσιάζει βαλκάνια όψη: με τα ροζ και τα κίτρινά του κακόγουστα συνδυασμένα· και το ωραίο ταβάνι του λερωμένο από την υγρασία. Αισθάνεται κανείς ασφυκτικά την προστασία των στρατιωτικών που το εκμεταλλεύονται.

Το πρώτο καρέ πέφτει ασπρόμαυρο: μια παλιά ταινία τού άλλοτε παιδιού-θαύματος, του Λάκη Λοΐζου, που τώρα είναι δευτεράντζα του σινεμά και διατηρεί ένα κομπαρσάδικο. Ο Πρίγκιπας, ο θεατρώνης του «Ακροπόλ», αφού διώξει την αλκοολική πρωταγωνίστρια, τον προσλαμβάνει για το ρόλο της ανθοπώλιδας που κάνει στριπτίζ. Η φήμη τον θέλει να έχει κάνει ένα ανάλογο νούμερο στην Αμερική. Ο Λοΐζος θριαμβεύει, προκαλώντας την μήνι του πρωταγωνιστή, Πλάτωνα, ο οποίος και κατορθώνει τελικά να τον υποσκάψει. Ο Πρίγκιπας διώχνει τον Λοΐζο, κι εκείνος, αφού πάρει μέρος στο τελικό αλαλούμ, ξαναγυρίζει στη σκιά του κομπαρσάδικου.

Ακροπόλ: Κωνσταντίνος Τζούμας.



Ο Βούλγαρης ξέρει το θέμα του από μέσα. Η ζωή του ηθοποιού στο παρασκήνιο, με τις ίντριγκες και τις ερωτοδουλειές, δίνεται με σκοτεινά χρώματα, που έρχονται σε αντίθεση με τη λάμψη των φώτων της σκηνή· μια αντίθεση, που κυριαρχεί απ' άκρη σ' άκρη στην ταινία. Ένα πλήθος κομπάρσων κυκλοφορεί απίθανα πειθαρχημένο για ελληνική ταινία –ίσως γιατί το κομπαρσάδικο δεν είναι του Λοΐζου, καθώς η μισή ταινία είναι γυρισμένη στη Σόφια. Αφήνομαι να λικνιστώ στη μουσική τού Μουζάκη, και στροβιλίζομαι στο ρυθμό των χορευτικών.

Έχω την ψευδαίσθηση ότι κάθομαι στην πρώτη σειρά της πλατείας κι ότι η υγρασία από τα κιλοτάκια του μπαλέτου θαμπώνει τα γυαλιά μου, ενώ, την ίδια στιγμή, έχω το προνόμιο να παρακολουθώ τα συμβαίνοντα στα παρασκήνια. Ηδονοβλεψίας από δύο σκοπιές. Από την πρώτη στιγμή, η τρελή εναλλαγή φώτων και σκηνικών με πολιορκεί και δε μ' αφήνει να σκεφτώ παραπάνω. Θα ευχόμουν, ίσως, οι σκηνές με κοινωνική κριτική, όπως, λόγου χάρη, η επίσκεψη του υπουργού Δημοσίας Τάξεως στο καμαρίνι του Λοΐζου, να ήταν περισσότερες. Μα οι φωτογραφίες του Κωνσταντίνου και της Άννας Μαρίας, κορνιζαρισμένες στους τοίχους, μιλούν και χαμογελούν εύγλωττα. Ο Βούλγαρης δε σκοπεύει στην πιστή αναπαράσταση· ούτε θέλει να κάνει ταινία εποχής. Διαλέγει εκείνες τις γωνίες λήψης που στοχεύουν άλλοτε στη μαγεία και άλλοτε στην απομυθοποίησή της, ισορροπώντας και τις δύο. Ο Κατσουρίδης στη φωτογραφία αμιλλάται σε φαντασία και στερεότητα. Ένας αισθησιασμός είναι διάχυτος στην ατμόσφαιρα, είτε πρόκειται για τα αριστοφανικά αστεία είτε για τ' ανέκδοτα του παρασκηνίου.

Οι τρεις κεντρικοί ανδρικοί ρόλοι είναι και οι τυχεροί. Ο Παράβας, θυσιάζοντας τον κωμικό για χάρη του καρατερίστα, πλάθει έναν απίθανο Πρίγκιπα. Ο Τζούμας, τέλεια ταιριαστός με τη σκληρή μάσκα του παρακμία Πλάτωνα. Ο Λευτέρης Βογιατζής, που ο κινηματογράφος, με εξαίρεση το *Ονειρεύομαι τους φίλους μου*, τον κακομεταχειρίστηκε ώς τώρα, γίνεται ένας Λοΐζος μουντός και μελαγχολικός στην καθημερινή ζωή, στραφταλιστός κι απρόβλεπτος στα νούμερά του. Είτε ως μικρή ανθο-



ΦΩΤΟ: ΚΩΣΤΑΣ ΟΡΔΟΛΗΣ

Ακροπόλ

πώλιδα είτε στον υπέροχο χορό του Μαχαραγιά με την κουτάλα και, βέβαια, στο τελικό αλαλούμ, όπου καταλήγει μ' ένα σώβρακο στο κεφάλι, δεν μπορείς να πάρεις τα μάτια σου από πάνω του. Η Μπαζάκα και η Γκερέκου στους μικρούς τους ρόλους λάμπουν από ομορφιά, μα τις εντυπώσεις κερδίζει η Ιγγλέση στην απίθανη ερωτική σκηνή στα σκέλια του Παράβα. Σκηνή ανθολογίας. Ενώ η Δέσπω Διαμαντίδου, σ' ένα ρόλο χωρίς υπόσταση, μοιραία σβήνει.

Μέσα σ' όλο το μεθύσι και την ευφορία, έχω ξεχάσει ότι παρακολουθώ μια ταινία με υπόθεση. Ο Βούλγαρης, ελάχιστα ενδιαφέρεται γι' αυτό. Τον νοιάζει η σκληρότητα των χαρακτήρων, όπως τον απασχολεί το θέαμα που ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια μας. Ήδη, η σκηνή στο Γκρην Παρκ από το *Προξενιό της Άννας* ή οι σκηνές επιθεώρησης στον *Βενιζέλο* με είχαν προϊδεάσει γι' αυτό το ιδιαίτερο ταλέντο του· κατά τον ίδιο τρόπο που η σκηνή στο μπουζουξίδικο παραπέμπει στο κουτούκι του *Προξενιού*. Στο *Ακροπόλ*, ο Βούλγαρης, τέλεια απελευθερωμένος, οργιάζει. Το θέαμα είναι το θέμα του, μαζί και ο σκοπός του. Αλωνίζει με τη φαντασία ενός παιδιού και τη σοφία του έμπειρου τεχνίτη. Και, για να μην ξεχνά τον κινηματογράφο, μας δίνει τη σκηνή της λίμνης –πατριωτικό θέμα από την Επανάσταση του '21– που με την ειρωνεία και την ποιητικότητά της μένει χαραγμένη στη μνήμη, κλείνοντας το ματάκι στον Αγγελόπουλο.

Μέσα από τα φλας των φωτογράφων που απαθανατίζουν τους σταρ της βραδιάς, κατεβαίνω τα σκαλιά του «Παλλάς» σαν να χορεύω σάμπα στα σκαλιά του «Ακροπόλ». Η μουσική και η μαγεία τού θεάματος με ακολουθούν. Τι κρίμα! σκέφτομαι... Το μόνο που θα ήθελα ακόμα, ήταν να μπορούσα να συμπάσχω περισσότερο με τους ήρωες της ταινίας, να γευτώ τη ζωή τους μέσα από μια συνεκτικότερη ιστορία. Μου λείπει η υπόθεση που θα τους αναδείκνυε περισσότερο. Αλλά οι ηθοποιοί, σε πείσμα της πλοκής, επιβιώνουν και θριαμβεύουν. Ο Βούλγαρης δεν τους αφήνει να θυσιαστούν στο βωμό του σκηνοθέτη. Είναι κι αυτό ένα απ' τα χαρίσματά του. Στο *Ακροπόλ*, τελικά, δείχνει τη μοίρα του θεάτρου, που είναι το εφήμερο. Αυτή είναι και η δόξα του. Και το δίνει πικρά και δοξαστικά.

«Μετρό», Φεβρουάριος 1996.



ΦΩΤΟ: ΚΩΣΤΑΣ ΟΡΔΟΛΗΣ

Ακροπόλ: Λευτέρης Βογιατζής, Ελένη Δεμερτζή.

Συλλογικό πορτρέτο ενός μικρόκοσμου
του Κωνσταντίνου Κυριακού

[...] Ο κινηματογράφος του Παντελή Βούλγαρη είναι κυρίως ανθρωποκεντρικός· οπότε, αν και η κατ' εξοχήν ταινία του για το θεατρικό θέαμα, το *Ακροπόλ*, εμφανίζεται με τη φιλοδοξία του συλλογικού πορτρέτου του επιθεωρησιακού μικρόκοσμου, το θέμα κεντρώνεται στην ψυχολογία και την καλλιτεχνική πορεία ενός κυρίως προσώπου. Συνήθως, στα φιλμικά πορτρέτα των ηθοποιών του θεάτρου συναντώνται η διεκδίκηση και ο ρεαλισμός (η ώριμη ηθοποιός του ιδιότυπου ερωτικού τριγώνου στα *Παιδιά του Κρόνου*), η ερωτική ενδοτικότητα του ανθρώπου που ενσαρκώνει ζωές άλλων (*Σταγόνα στον ωκεανό*), η ικανότητα στο όνειρο (μελλοντολογική εκδοχή στη *Βιοτεχνία ονείρων*). Ωστόσο, οι συνθετότερες και πιο ολοκληρωμένες φιλμικές προσωπικότητες υπήρξαν ο Λάκης Λοΐζος του *Ακροπόλ* και η Μάγια της *Κραυγής γυναικών*, ερμηνευμένες από τον Λευτέρη Βογιατζή και τη Μελίνα Μερκούρη. Αντίθετα από τη Μάγια, ο Λοΐζος δεν είναι η περίπτωση του ηθοποιού-βεντέτα· μοιάζει συμβιβασμένος με τη ζωή του ως πρώην παιδιού-θαύμα και, κατόπιν, ατζέντη κομπάρσων. Η άρνησή του να εκμεταλλευτεί την απροσδόκητη σκηνική του επιτυχία, ελέγχοντας τις αντιδράσεις ενός τυχοδιωκτικού χαρακτήρα με ενέργειες-πυροτεχνήματα και δονζουανικές βλέψεις, είναι το έμμεσο σχόλιο της ταινίας για τη διαπλοκή/σύγκρουση τέχνης και ζωής. Ο ίδιος άξονας, σταθερά επανερχόμενος στις ταινίες αυτής της θεματολογίας, καθορίζει και τη συναισθηματική εμπλοκή της Μάγιας στην προσωπική ιστορία της αμερικανίδας μητροκτόνου. [...] Και στις δύο ταινίες περιγράφεται η θεατρική συντεχνία: οι ηθοποιοί δρουν –ακόμα και στην καθημερινότητά τους– παρουσία κοινού, και το ψέμα του κόσμου της σκηνής διαχέεται και στις διαπροσωπικές σχέσεις. Ο Λοΐζος του Βούλγαρη θα διαγράψει μια πτωτική τροχιά σ' αυτόν το χώρο: απολαμβάνει, ως γνήσιος bon viveur, την περιστασιακή επιτυχία, προσφέροντας την προοπτική μιας νέας καριέρας βορά στον ανταγωνισμό του ανθρώπινου παρασκηνίου και στην επιθετικότητα που εκτρέφει με την αντιδεοντολογική συμπεριφορά του...

Από τη σκηνή στην οθόνη *(Αιγόκερως, 2002)*

ΟΛΑ ΕΙΝΑΙ ΔΡΟΜΟΣ (1998)

Σκηνοθεσία: Παντελής Βούλγαρης. **Σενάριο**: Γιώργος Σκαμπαρδώνης, Παντελής Βούλγαρης. **Φωτογραφία**: Γιώργος Φρέντζος. **Μοντάζ**: Ντίνος Κατσουρίδης. **Μουσική**: Σταμάτης Σπανουδάκης. **Λαϊκά τραγούδια**: Μάκης Γιαπράκας. **Ήχος**: Αντώνης Σαμαράς. **Σκηνικά–Κοστούμια**: Ιουλία Σταυρίδου. **Μακιγιάζ**: Φανή Αλεξάκη. **Μιξάζ**: Θανάσης Αρβανίτης. **Διεύθυνση παραγωγής**: Άννα Κομνηνού. **Εκτέλεση παραγωγής**: Πάνος Παπαδόπουλος. **Βοηθός σκηνοθέτη**: Νέστωρ Λαδάς. **Σκριπτ**: Σοφία Δάντη. **Διανομή**: Θανάσης Βέγγος (θηροφύλακας), Γιώργος Αρμένης (εργοστασιάρχης), Δημήτρης Καταλειφός (αρχαιολόγος), Κώστας Καζανάς, Θανάσης Τεκνεσχίδης, Χάρης Κεδίκος, Γιώργος Δήναλης, Κατερίνα Σαγιά, Έφη Σταμούλη, Νίκος Καπελίας, Γιώργος Κοτρώτσιας, Γιάννης Μόχλας, Αλέξανδρος Ευκλείδης, Γιώργος Νάσιος, Δημήτρης Κούρτης, Αγάπιος Αγαπίου, Παντελής Καραγιάννης, Απόστολος Κουτσάφτης, Θανάσης Ιγνατιάδης, Ευθύμιος Παππάς, Αφροδίτη Μπέρτσου, Νίκος Πασχάλης, Μαρία Φράγκου, Ευανθία Σωφρονίδου, Όλγα Κλήμη («Χαρώνειο νόμισμα»). Αγγελική Λεμονή, Ρεγγίνα Ρεμένσιους, Στέργιος Τζαφέρης, Δημήτρης Κολοβός, Τάσος Πανταζής («Η τελευταία νανόχηνα»). Στέλλα Καζάζη, Αλέξανδρος Τσακίρης, Αλέξανδρος Μούκανος, Γρηγόρης Μανωλόπουλος, Χρύσα Χαραμή, Βάνα Πασχάλη, Σοφία Σιδηροπούλου, Κατερίνα Λούρου, Κυριακή Μαθέ, Βούλα Σεραΐδου, Πένυ Φωτιάδου, Χριστόδουλος Στυλιανού, Κυριάκος Κατέχης, Μενέλαος Χαζαράκης, Γιάννης Αλαϊλαμάλης, Κώστας Καπετάνιος («Βιετνάμ»). **Τραγουδούν**: Μαίρη Μαράντη, Ρένα Βιολάντη, Νάνσυ Παππά, Πέτρος Καλέσης, Σπύρος Δημητρίου, Ανέστης Συμεωνίδης. **Παραγωγή**: Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης-Θεσσαλονίκη 1997, Alco Film, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, ΕΤ-1.

Διάρκεια: 118 λεπτά. 35mm, Έγχρωμο.

Φεστιβάλ: Συμμετοχή στο Forum του Φεστιβάλ Βερολίνου και στο Φεστιβάλ του Πουσάν (Κορέα).

Διακρίσεις: Βραβεία ερμηνείας (Γιώργος Αρμένης) και μακιγιάζ στα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας του ΥΠΠΟ.

Σπονδυλωτή ταινία, που αποτελείται από τρεις ιστορίες.

Όλα είναι δρόμος (από το γύρισμα): με τον Δημήτρη Καταλειφό.



«Χαρώνειο νόμισμα»: Ένας αρχαιολόγος ανακαλύπτει, σε μια ανασκαφή αρχαίων τάφων, το σκελετό ενός πολεμιστή που έχει στο στόμα του ένα νόμισμα, πληρωμή για τον Χάροντα που θα τον μετέφερε στον άλλο κόσμο. Αυτή η ανακάλυψη του θυμίζει το γιο του, που είχε αυτοπυροβοληθεί, ένα χρόνο πριν, ενώ υπηρετούσε τη θητεία του σε ένα ακριτικό φυλάκιο. Ψάχνοντας μέσα του να βρει τι μπορεί να οδήγησε το γιο του σε μια τέτοια πράξη, αλλά και ποια μπορεί να είναι η δική του ευθύνη, θα επισκεφθεί και πάλι αυτό το φυλάκιο. Και θα βρει σ' έναν τοίχο τη φωτογραφία του γιου του καρφιτσωμένη μαζί με ένα χαρτονόμισμα...

«Η τελευταία νανόχηνα»: Μια ομάδα ορνιθολόγων έρχεται στο βιότοπο του Έβρου ακολουθώντας, από τη Νορβηγία, την πορεία της τελευταίας νανόχηνας που έχει απομείνει. Καταφέρνουν να την εντοπίσουν με τη βοήθεια ενός αφοσιωμένου στη δουλειά του ηλικιωμένου θηροφύλακα. Αλλά ένας λαθροκυνηγός τη σκοτώνει μπροστά στα μάτια τους. Ο θηροφύλακας θα κάνει τότε τη μεγάλη πράξη: θα σκοτώσει το λαθροκυνηγό.

«Βιετνάμ»: Ένας μεσήλικας εργοστασιάρχης επίπλων, σε μια επαρχία, νιώθει να γκρεμίζεται ο κόσμος του όταν, μια μέρα, η γυναίκα του τον εγκαταλείπει, παίρνοντας μαζί της και τα παιδιά τους. Το ίδιο βράδυ, μη έχοντας πουθενά να ακουμπήσει, καταφεύγει στο συνηθισμένο στέκι του, το «Βιετνάμ», ένα μαγαζί στη μέση του πουθενά, που προσφέρει στους πελάτες του λαϊκή μουσική και την «παρέα» κοριτσιών. Πίνει, καπνίζει, αρνείται τη συντροφιά των κοριτσιών, σπάει όλα τα πιάτα, σπάει όλα τα ποτήρια, σπάει ό,τι μπορεί να σπάσει... τίποτα δεν μπορεί να πάρει τον πόνο από μέσα του... αγοράζει όλο το μαγαζί, ζητάει να έρθει μια μπουλντόζα... γκρεμίζει όλο το μαγαζί... και χορεύει, μόνος, στην ερημιά, βάζοντας φωτιά ακόμα και στην καμπαρντίνα που φοράει...

Γιατί διαλέξατε αυτό το συγκεκριμένο σενάριο με τις τρεις διαφορετικές ιστορίες;

Γιατί αυτό προέκυψε από τον ένα χρόνο που πέρασα στη Μακεδονία και τη Θράκη, οργανώνοντας σε πόλεις και χωριά πολιτιστικές εκδηλώσεις... τα πρόσωπα που είδα στα λεωφορεία, στα καφενεία, στους πολιτιστικούς συλλόγους... η γνωριμία μου με τον συγγραφέα Γιώργο Σκαμπαρδώνη, με τον οποίο γράψαμε το σενάριο... Έπειτα από ένα χρόνο ζωή εδώ, στη Βόρεια Ελλάδα, δεν ήθελα να κλειστώ και πάλι σε μια

Όλα είναι δρόμος: Αγγελική Λεμονή, Θανάσης Βέγγος.



ΦΩΤΟ: ΚΩΣΤΑΣ ΟΡΔΟΛΗΣ

πόλη, σε μια πλατεία. Ήθελα να γυρίσω σκηνές σε τελείως διαφορετικές περιοχές. Κάπως έτσι «βγήκαν» αυτές οι τρεις ιστορίες: του αρχαιολόγου, που προέκυψε όταν ένας γνωστός μου μου ζήτησε τη βιντεοκασέτα όπου είχα μαγνητοσκοπήσει, κατά τη διάρκεια οντισιόν, το γιο του, ο οποίος λίγο αργότερα αυτοκτόνησε· του παρατημένου απ' τη γυναίκα του επιχειρηματία, που είναι μια ιδέα του Γιώργου Σκαμπαρδώνη, συνδυασμένη με τις δικές μου εμπειρίες σε «σκυλάδικα» της επαρχίας· και του θηροφύλακα στο βιότοπο του Έβρου, που προέκυψε από το μεγάλο ταξίδι που κάναμε στον Έβρο. Ξέρετε, πριν ξεκινήσω μια ταινία, τη βιώνω σαν πραγματικότητα.

Ποιοι είναι οι ουσιαστικοί συνδετικοί κρίκοι αυτών των τριών ιστοριών;
Το κοινό χαρακτηριστικό είναι πως και οι τρεις μιλούν για τον έρωτα, τη φιλία, το πάθος, τις ανθρώπινες σχέσεις· μ' άλλα λόγια, για ό,τι μιλώ και στις οκτώ ταινίες που έχω κάνει μέχρι τώρα.

Και οι τρεις ήρωες της ταινίας πάσχουν από μοναξιά. Είναι τόσο δύσβατο το μονοπάτι της επικοινωνίας των ανθρώπων;
Η μοναξιά είναι χαρακτηριστικό της εποχής μας. Όμως υπάρχει και κάτι ακόμα: και οι τρεις ήρωες έχουν ένα πάθος. Ο αρχαιολόγος έχει το πάθος τής δουλειάς του· ο επιχειρηματίας, των χρημάτων· ο θηροφύλακας είναι αφοσιωμένος στη φύση και στα πουλιά. Ξέρετε, από τους τρεις ήρωες, αυτός που μου μοιάζει περισσότερο, είναι ο αρχαιολόγος... Δεν είναι ότι δεν αγαπούσε το γιο του, αλλά ένα πολύ μεγάλο διάστημα ροκάνιζε τη σχέση τους η αρχαιολογική έρευνα. Ζω κι εγώ κατά έναν τρόπο την αγωνία του μέσα απ' τη δική μου δουλειά. Λείπω συνέχεια, κι όταν είμαι εκεί, βλέπω πως η σχέση των δύο παιδιών μου είναι πολύ πιο στενή με την Ιωάννα, τη μητέρα τους, απ' ό,τι μ' εμένα. Καταλαβαίνω πολύ καλά ότι έχω λείψει διαλέγοντας αυτόν το δρόμο της δύσκολης περιπέτειας του κινηματογράφου, που θέλει μεγάλη αφοσίωση.

Π. Β.
από συνέντευξη στην Κυβέλη Χατζηζήση (περιοδ. «Marie Claire», Μάρτιος 1998).



Όλα είναι δρόμος: Γιώργος Αρμένης.

Πηγαίος λυρισμός
του Νίνου Φένεκ Μικελίδη

Σίγουρα πρόκειται για μιαν απ' τις καλύτερες ταινίες του Βούλγαρη. Με τις ιστορίες αυτές, ο σκηνοθέτης βρίσκεται σε γνώριμο έδαφος, εκείνο ταινιών όπως *Το προξενιό της Άννας* και *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*. Σκηνές όπως εκείνες της περιπλάνησης του αρχαιολόγου (Δημήτρης Καταλειφός) και της συνάντησής του με τους συναδέλφους του νεκρού γιου του, που καταλήγει στο βίντεο με το γιο του να παίζει μουσική, ή εκείνες της πορείας του θηροφύλακα (Θανάσης Βέγγος) και της παρέας του μέσα στη βάρκα στα διάφορα παρακλάδια του Έβρου, είναι δοσμένες με εικόνες εικαστικά θαυμάσιες (η φωτογραφία είναι του Γιώργου Φρέντζου) που αναδίδουν έναν πηγαίο λυρισμό. Κι αν από τις δύο πρώτες ιστορίες λείπει μια πιο δυνατή δραματουργία και οι λεπτομέρειες εκείνες που θα τις μετέτρεπαν σε μικρά αριστουργήματα, η τρίτη ιστορία είναι χωρίς αμφιβολία αριστουργηματική και άξια ανθολογίας. Ο απελπισμένος επιχειρηματίας που αρχίζει σιγά σιγά να σπάει τα διάφορα αντικείμενα στο σκυλάδικο, ξεκινώντας από τα συνηθισμένα πιάτα, προχωρώντας στα ποτήρια και τα άλλα σκεύη της κουζίνας, για να καταλήξει στην ισοπέδωση του φτηνού «Βιετνάμ», είναι ένα συγκλονι-

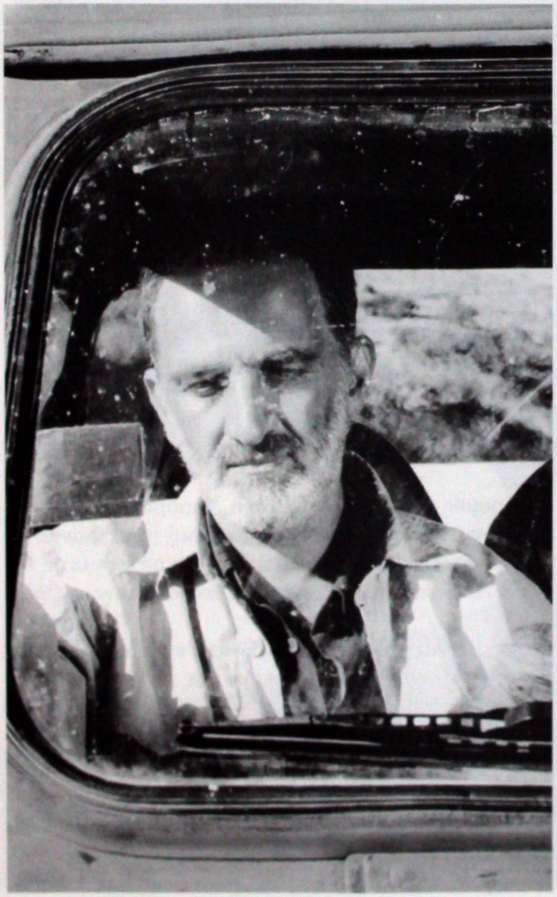
στικό κομμάτι που δεν το ξεχνάς εύκολα, και η ερμηνεία του Γιώργου Αρμένη μεταδίδει με τον καλύτερο τρόπο τη θλίψη και τον συγκρατημένο πόνο του εγκαταλειμμένου συζύγου.

«Ελευθεροτυπία», 6.6.1998.

Διακριτική σκηνοθετική «σιωπή»
του Χρήστου Μήτση

Σπονδυλωτή ταινία, παραγγελία του Οργανισμού ΟΠΠΕΘ '97: όχι ακριβώς η καλύτερη αρχή για μια ταινία που θέλει να σταθεί ψηλότερα από το επίπεδο της απλής διεκπεραίωσης, αλλά να που ο Παντελής Βούλγαρης δε δίστασε να επενδύσει κι εδώ όλο του το μεράκι, ενθυμούμενος την ανάλογη και πολύ ενδιαφέρουσα δουλειά του στις τρυφερές *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*. Το βασικό και σχεδόν αξεπέραστο πρόβλημα κάθε σπονδυλωτής ταινίας είναι η αναπόφευκτη δραματουργική (συχνά-πυκνά και σκηνοθετική) ανομοιογένεια, η αντίφαση που δημιουργείται ανάμεσα στην ανάγκη «κλεισίματος» κάθε ιστορίας και στην εκκρεμότητα η οποία θα δημιουργηθεί για να πατήσει η «συνέχεια» που, με τη σειρά της, θα παραδώσει τον αόρατο μίτο στην επόμενη ιστορία, κ.ο.κ. ώς το φινάλε, όταν και τα αυτοτελή κομμάτια θα σχηματίσουν την τελική εικόνα του παζλ.

Όλα είναι δρόμος: Δημήτρης Καταλειφός.



Ο Παντελής Βούλγαρης, όμως, δε στερείται σκηνοθετικών ιδεών και εμπνεύσεων. Με το γνώριμο, λιτό, λυρικό και χαμηλότονο στιλ του, απομονώνει τις τρεις μοναχικές του φιγούρες και, κοιτώντας τες από «απόσταση ασφαλείας», τις αφήνει μόνες με τους φόβους και τα φαντάσματά τους.

Το γύρω τοπίο –ένα στρατιωτικό φυλάκιο, το Δέλτα του Έβρου, ένα επαρχιακό σκυλάδικο – μοιάζει να κουβαλά όλες τους τις μνήμες, τις ενοχές ή τις επιθυμίες, καθώς οι ίδιοι φαίνονται μπροστά στο φακό να είναι πλασμένοι μόνο από το φως, το χώμα και τους ήχους της σύγχρονης –μα και της προαιώνιας– Ελλάδας.

Είναι στιγμές που αυτή η διακριτική σκηνοθετική «σιωπή» εναρμονίζεται τέλεια με τη δραματική υπόσταση που δίνει στους χαρακτήρες η πένα τού Βούλγαρη-σεναριογράφου και του λογοτέχνη Γιώργου Σκαμπαρδώνη, όπως είναι κι άλλες (ο απλοϊκός συμβολισμός του χαρώνειου νομίσματος, η περιττή αναφορά του θηροφύλακα στο παιδικό του τραύμα, ο έντονος –γι' αυτό και μελοδραματικός– σπαραγμός του επιπλοποιού για τα παιδιά του πριν από το τελικό ξέσπασμα) που καταστρέφουν την υπόγεια γοητεία της ταινίας, μεταφέροντας την απόγνωση (και την αιτία της) από το «ντεκόρ» στο προσκήνιο, στο πρώτο πλάνο της ταινίας, στην εύκολη «εξήγηση».

Αν και γοητευτικά άνισο, λοιπόν, το *Όλα είναι δρόμος* καταφέρνει να κρατήσει τα κομμάτια του από το ίδιο, αόρατο σκοινί· αυτό που ενώνει τα μικρά μυστικά, τα οποία διατηρεί καλά φυλαγμένα μέσα της κάθε ιστορία, κάθε τόπος, κάθε μικρή ή μεγάλη στιγμή και, κυρίως, κάθε (ή μήπως ο ίδιος...;) τραγικός ήρωας ξεχωριστά.

«Έθνος», 6.3.1998.

Ένα road movie ψυχής
της Μαρίας Κατσουνάκη

Δύσκολη η επιλογή του Παντελή Βούλγαρη: να γυρίσει μια ταινία σπονδυλωτή – τρεις διαφορετικές ιστορίες, με κοινό άξονα το τοπίο και με «οδηγούς» ανθρώπους μοναχικούς. Κι ενώ στην επιφάνεια τα γεγονότα είναι βραδυφλεγή (εκτός από τη δεύτερη ιστορία), «υπογείως» οι ψυχές εκρήγνυνται. Τρεις στιγμές ζωής, αποθησαυρισμένες σε ισάριθμα επεισόδια· στιγμές, όμως, που περικλείουν το παρελθόν και προοιωνίζονται το μέλλον, στιγμές που μνημειώνονται σε οριακές καταστάσεις, εκφράσεις κόσμων σιωπηλών και υπαινικτικών. Και οι τρεις ήρωες του Παντελή Βούλγαρη, παρότι ανόμοιοι χαρακτήρες που ζουν ο καθένας στον δικό του κόσμο, «συναντιούνται» μέσα από διαφορετικές διαδρομές, στην ανάγκη για συντροφικότητα. Βιώνουν την απομόνωση εξαιτίας μιας απώλειας, αναζητώντας διά της οδού της απωλείας την επαφή: ο πρώτος, με τον χαμένο του γιο· ο δεύτερος, με τη χαμένη αθωότητα της Φύσης· ο τρίτος, με τη χαμένη συζυγική σχέση.
Όλα είναι δρόμος για τον Παντελή Βούλγαρη· όχι κυριολεκτικά, όμως. Η ταινία είναι ένα road movie ψυχής. Ο Βούλγαρης, μαζί με το συγγραφέα Γιώργο Σκαμπαρδώνη (με τον οποίο συνυπογράφει το σενάριο), ιχνηλατεί τα πρόσωπα μέσα στις δυσκολίες τους, αναδεικνύοντας αδυναμίες, θέτοντας ερωτήματα (περί ηθικής και θανάτου), προβάλλοντας τα αδιέξοδα, με χιούμορ συχνά, που καταλήγει να είναι σαρκασμός· γιατί το γέλιο παγώνει πριν προλάβει να ολοκληρωθεί.
Στο «Χαρώνειο νόμισμα», ο Δημήτρης Καταλειφός είναι ένας αρχαιολόγος, ο οποίος, ανακαλύπτοντας έναν ασύλητο τάφο, ακολουθεί την πορεία του νεκρού γιου του που αυτοπυροβολήθηκε ενώ φυλούσε σκοπιά σε απομακρυσμένο στρατόπεδο. Σιωπηλή ιστορία. Μετράνε οι παύσεις, τα βλέμματα, τα βήματα, Υπόγειες οι διαδρομές. Ο Δημήτρης Καταλειφός, ηθοποιός εξαιρετικά ασκημένος στην υπαινικτική ερμηνεία, ισορροπεί με γνώση και σταθερότητα πάνω σ' ένα τεντωμένο σκοινί· ανάμεσα στην αβεβαιότητα και την ενοχή, την αυταπάτη και την αλήθεια. Παίζει διαφορετικά, αλλά συνθέτοντας (και όχι «θαμπώνοντας») το ρόλο.
Ο Θανάσης Βέγγος παίρνει τη σκυτάλη στην «Τελευταία νανόχηνα». Ο μοναδικής ομορφιάς και αρμονίας υδροβιότοπος του Έβρου, σε αντιστήριξη με την ανθρώπινη, αναιτιολόγητη βία. Η τελευταία νανόχηνα σκοτώνεται από λαθροκυνηγό, και ο επί τριάντα χρόνια θηροφύλακας αποδίδει δικαιοσύνη. «Το ποτάμι βάζει τάξη στο μυαλό μου» λέει. Ισχύει; Εμβληματική φυσιογνωμία του ελληνικού κινηματογράφου, ο Θανάσης Βέγγος αποδεικνύει –*και* εδώ– ότι το «καλύτερο τοπίο είναι το ανθρώπινο πρόσωπο».
Τελευταίος, ο Γιώργος Αρμένης σηκώνει το βάρος της δραματουργικής κορύφωσης του τριπτύχου και απογειώνει την ταινία με μιαν αποκαλυπτική ερμηνεία, ως επαρχιώτης εργοστασιάρχης κ. Τσετσλένογλου, που κατεδαφίζει –στην κυριολεξία– ένα «σκυλάδικο», το «Βιετνάμ», αναζητώντας λύτρωση στο τραύμα της εγκατάλειψης (φεύγει η γυναίκα του με τα δυο του παιδιά). Γκρεμίζει τα πάντα (όταν όλα γκρεμίζονται γύρω του, μέσα του), σχεδόν αυτοπυρπολείται, προσπαθώντας να θεραπεύσει το πάθος του. Ο Βούλγαρης ανασυνθέτει με ακρίβεια αυτό το κράμα νάρκης και εξουθένωσης, τον υποφωτισμένο και ομιχλώδη κόσμο των «σκυλάδικων», αυτή την τελετουργία διασκέδασης που αποχαυνώνει και υπόσχεται...
Ο Παντελής Βούλγαρης σκηνοθετεί με οίστρο, αφουγκράζεται τη γεωγραφία των τόπων και των ανθρώπων, αγαπά με γενναιοδωρία τους κόσμους που ανακαλύπτει, είναι επιεικής με τα πάθη και τα λάθη, ώριμος και μεστός όσο ποτέ...

«Η Καθημερινή», 6.3.1998.

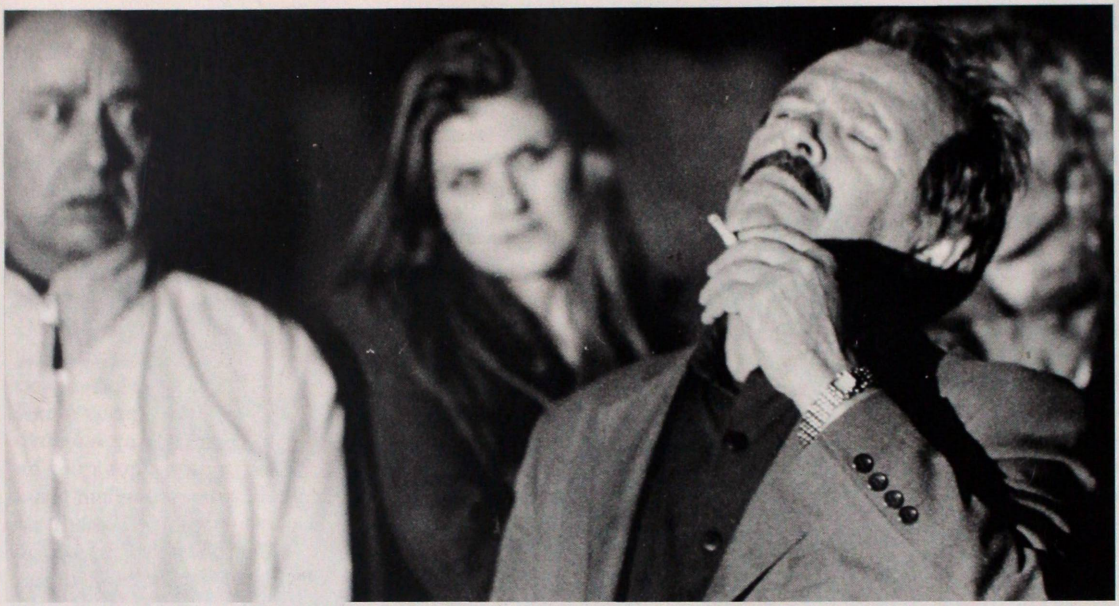
Διαδρομές ψυχής
του Στράτου Κερσανίδη

Διαδρομές στη Βόρεια Ελλάδα. Διαδρομές στις ψυχές των ανθρώπων. Ένα εσωτερικό road movie, όπου οι στάσεις δεν είναι τα μοτέλ της Εθνικής Οδού, αλλά τα βλέμματα και οι ανάσες των ανθρώπων.
Το ασημένιο νόμισμα στα δόντια ενός από αιώνες νεκρού αξιωματικού, το νόμισμα με το οποίο θα πλήρωνε τα κόμιστρα για τον άλλον κόσμο, ωθούν τον αρχαιολόγο στην αναζήτηση. Ο σκελετός που βρήκε στην ανασκαφή, τον στέλνει σ' ένα απομακρυσμένο στρατιωτικό φυλάκιο. Εκεί, μερικούς μήνες πριν, είχε αυτοκτονήσει ο στρατιώτης γιος του. Μια μάταιη πορεία, στην οποία θα αναζητήσει απαντήσεις σε ερωτήματα: Πόση μοναξιά μπορεί



Όλα είναι δρόμος (από το γύρισμα):
με τη Φανή Αλεξάκη και τον Θανάση Βέγγο.

ΦΩΤΟ: ΚΩΣΤΑΣ ΟΡΦΑΝΟΣ



Όλα είναι δρόμος: Γρηγόρης Μανωλόπουλος, Γιώργος Αρμένης.

να νιώσει ένας άνθρωπος, όταν ανακαλύψει πόσο μακριά είναι αυτός που βρίσκεται δίπλα του; Πόσο επώδυνα μπορεί να είναι τα ερωτήματα που ποτέ δεν θα απαντηθούν; Αδιαπέραστο τείχος ο θάνατος, και το εισιτήριο είναι χωρίς επιστροφή.

Εκεί, στην εσχατιά της πατρίδας, εκεί όπου ο Έβρος συναντιέται με το Αιγαίο, η ζωή δίνει τη δική της μάχη. Ο απόμαχος θηροφύλακας, μοναχικός ακρίτας του Παραδείσου. Εδώ, ο Παράδεισος δεν έχει την έννοια των θρησκευτικών μύθων, αλλά της φύσης που χάνεται, των ερωδιών, των αγριόπαπιων και μιας μοναδικής νανόχηνας. Κι όταν ο μοναχικός θηροφύλακας συναντήσει τη μοναχική νανόχηνα, αυτή θα είναι νεκρή από τα σκάγια ενός λαθροκυνηγού. Εδώ, τα πάντα ανατρέπονται: ο θύτης γίνεται θύμα, και το θύμα, θύτης. Οι ισορροπίες είναι λεπτές, καθώς η έννοια του φόνου αναιρείται κι αποκτά τη δικαίωσή της ως εκδίκηση.

Η ζωή του πλούσιου εργοστασιάρχη επίπλων σε μια επαρχιακή κωμόπολη γκρεμίζεται όταν τον εγκαταλείπει η γυναίκα του. Εδώ, κυριαρχεί η μοναξιά: η μοναξιά της ελληνικής επαρχίας, η μοναξιά του ανθρώπου, η μοναξιά του επαρχιακού «σκυλάδικου», η μοναξιά των γυναικών που δουλεύουν εκεί. Το «Βιετνάμ» (έτσι ονομάζεται το «σκυλάδικο» όπου καταφεύγει ο ήρωάς μας) είναι η πύλη που τον οδηγεί στην αυτοκαταστροφή. Τραγική φιγούρα, με βλέμμα απλανές και χωρίς ελπίδα για το αύριο, πληρώνει για να καταστρέψει. Το «Βιετνάμ» καίγεται, όχι από βόμβες ναπάλμ, αλλά από έναν άνθρωπο που επιθυμεί να ενώσει τα συντρίμμια του με τα συντρίμμια του «σκυλάδικου».

Τρεις ανθρώπινες ιστορίες από τον πιο ανθρώπινο έλληνα σκηνοθέτη, τον Παντελή Βούλγαρη. Τρεις ιστορίες όπου περισσεύει η τρυφερή ματιά και η αγάπη για τους καθημερινούς ανθρώπους. Ο Βούλγαρης παρατηρεί, η κάμερά του σημαδεύει τα πρόσωπα, τα χαϊδεύει, συναντά τα μάτια, αφουγκράζεται τις αναπνοές.

Μετά τις *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*, ο Βούλγαρης συνεχίζει με το *Όλα είναι δρόμος* τη διαδρομή του προς τα μικρά, αλλά, τελικά, τόσο μεγάλα γεγονότα της ζωής. Οι χαρακτήρες είναι εύκολα αναγνωρίσιμοι, καθώς στερούνται κάθε «ηρωικής» επικάλυψης. Είμαστε εμείς οι ίδιοι που αδυνατούμε να συμβιβαστούμε με την ιδέα του θανάτου, που συχνά θέλουμε να εκδικηθούμε και που η απώλεια του έρωτα μας οδηγεί σε απόγνωση.

Η σκηνοθεσία του Παντελή Βούλγαρη είναι απογειωτική, γιατί είναι μια σκηνοθεσία ψυχής. Δεν



Όλα είναι δρόμος: Θανάσης Βέγγος.

καταφεύγει ούτε σε μεγαλοστομίες ούτε σε κάθε είδους τρικ και εφέ για να εντυπωσιάσει. Το μόνο που χρησιμοποιεί, είναι τα ίδια μας τα υλικά: χώμα, νερό, σάρκα, μοναξιά, αγωνία.

Βέβαια, για την επιτυχία της ταινίας βασικό ρόλο παίζει και το εξαιρετικό σενάριο, που υπογράφει ο Γιώργος Σκαμπαρδώνης μαζί με το σκηνοθέτη, αλλά και η θαυμάσια δουλειά που έκανε στο μοντάζ ο βετεράνος Ντίνος Κατσουρίδης. Καταλυτική η παρουσία των ηθοποιών που ερμηνεύουν τους τρεις κεντρικούς χαρακτήρες (Δημήτρης Καταλειφός, Θανάσης Βέγγος, Γιώργος Αρμένης), ενώ σημαντικές είναι και οι ερμηνείες των δεύτερων και των τρίτων ρόλων.

«Η Εποχή», 8.3.1998.

Ταινία της αγάπης και της μοναξιάς
του Δημήτρη Χαρίτου

Στα (επιτυχημένα) βήματα που έχουν χαράξει οι *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου* βαδίζει και η καινούργια ταινία του Παντελή Βούλγαρη *Όλα είναι δρόμος* – ταινία, που δεν περιγράφει μόνο, αλλά και καταδεικνύει τη βαθιά αγάπη και την πίστη τού δημιουργού της στον άνθρωπο και τη φύση, αλληλένδετες και οι δύο εκδοχές ζωής.

Όπως και στην πρώτη σπονδυλωτή του ταινία ο σκηνοθέτης είχε ως κεντρικό της θέμα την ανθρώπινη μοναξιά σε περιπτώσεις που σηματοδοτούν οι σύγχρονοι –ατομικοί και κοινωνικοί– τρόποι τής ζωής στην πόλη, έτσι και τώρα εντοπίζει το ενδιαφέρον του σε τρεις με σημαντική επικαιρότητα εκδοχές του σύγχρονου ελληνικού σκηνικού: τους αυτόχειρες στρατιώτες (κυρίως, αυτούς που υπηρετούν την παραμεθόριο), την αλόγιστη καταστροφή του φυσικού περιβάλλοντος, τους χώρους και τους τρόπους «διασκέδασης» του Νεοέλληνα στην επαρχία. Στην πραγματικότητα, και οι τρεις ιστορίες είναι ασκήσεις και μελέτη πάνω στην αδιαπέραστη μοναξιά του ανθρώπου-άτομο.

Το σενάριο, αποτέλεσμα της συνεργασίας τού Βούλγαρη με το συγγραφέα Γιώργο Σκαμπαρδώνη, είναι ένα είδος road movie που το αποτελούν εξωτερικές και εσωτερικές διαδρομές. Βέβαια, οι δεύτερες είναι αυτές που ενδιαφέρουν περισσότερο. Αυτές φορτίζουν τα αδιέξοδα οδοιπορικά των τριών ηρώων. Κι αυτό είναι ένα πρώτο επίτευγμα της ταινίας, η οποία κατορθώνει να «φωτογραφίζει» με λεπτή ισορροπία και τους έξω και τους «μέσα» δρόμους. Το «εξωτερικό» δραματουργικό υλικό, είναι

αλήθεια, προσφέρει συμβατικές εντάσεις, αλλά και το «εσωτερικό» αποκαλύπτει στον προσεκτικό θεατή τα ενδιαφέροντα τοπία των ψυχικών εντάσεων που υποβόσκουν, εκεί όπου οι καθημερινοί «σίσυφοι» ασκούν τις αντοχές τους. Αυτά όλα γίνονται αισθητά μόνο (με τους τρόπους, δηλαδή, της ταινίας) μέσα από τα βλέμματα, από τον ελλειπτικό λόγο και την περίσκεψη, την ελαχιστοποιημένη συμμετοχή σ' ένα διαμετρικά αντίθετο περιβάλλον, συμπτωματικό, εχθρικό ή αδιάφορο, όπως κατά κανόνα είναι αυτό της σύγχρονης καθημερινότητας. Και οι τρεις ιστορίες διαδραματίζονται στη Βόρεια Ελλάδα.

Στην πρώτη, ένας αρχαιολόγος (Δημήτρης Καταλειφός) ανακαλύπτει έναν ασύλητο τάφο που περιέχει το σκελετό ενός στρατιώτη, στα δόντια του οποίου είναι ένα χρυσό «χαρώνειο νόμισμα»: ο ναύλος του ταξιδιού του για τον Αχέροντα. Ταυτόχρονα, όμως, ο αρχαιολόγος σχεδιάζει και πραγματοποιεί ταξίδι-προσκύνημα στο προκεχωρημένο φυλάκιο όπου αυτοκτόνησε ο στρατιώτης γιος του. Εδώ, ασφαλώς, η ερμηνευτική γραμμή και οι κινηματογραφικοί τρόποι, επιβάλλεται να κυριαρχούνται από τις εσωτερικές δονήσεις. Όμως, αυτός ο δραματουργικός μινιμαλισμός ξεπερνούσε τα όρια της λιτότητας και άγγιζε τη στέγνια. Η τυποποιημένα ακύμαντη έκφραση του προσώπου του Καταλειφού, ηθοποιού με αναμφισβήτητη προσωπικότητα και ικανότητα, τείνει να γίνει μανιέρα (βλ. *Θεόφιλος*, *Trinity*, *Καβάφης*). Ο βουβός πόνος δεν εξισούται με φορμαλιστικό μηδέν. Αυτό, φυσικά, δε σημαίνει ότι το επεισόδιο δεν είχε ευγένεια, συγκίνηση και αξιόλογη αντίστιξη στην καταγραφή του.

Πρωταγωνιστές της δεύτερης ιστορίας είναι ο Βέγγος και η φύση. Ώριμος πια ο πρώτος, σαν ακριβό παλιό κρασί – ακόμα και στις (ελάχιστες) ερμηνευτικές υπερεκχειλίσεις του και τις εκφραστικές τυποποιήσεις του· μια φιγούρα πολύτιμη για τα αποθέματα κατασταλαγμένου, θυμοσοφικού ανθρωπισμού που διαθέτει: σχεδόν αναντικατάστατος. Φύλακας, λοιπόν, στον φημισμένο για τη μοναδικότητά του υδροβιότοπο του Δέλτα του Έβρου, ζει ολομόναχος –η γυναίκα του τον εγκατέλειψε προκειμένου να μείνει με τα εγκατεστημένα στην Ολλανδία παιδιά του–, έχοντας μετατραπεί σ' ένα είδος Έλληνα Ντερσού Ουζαλά (για να θυμηθούμε την ομότιτλη ταινία του Κουροσάουα). Φύση ο ίδιος, έχει ταυτιστεί αδιαπραγμάτευτα με το πανέμορφο περιβάλλον, το οποίο γνωρίζει όπως και το ίδιο του το κορμί. Όταν ένας λαθροκυνηγός σκοτώσει την τελευταία νανόχηνα, αποδημητικό από τη Σκανδιναβία, ο γερο-φύλακας Βέγγος θα αντιδράσει βίαια. Ένας αδιάκοπος κυματισμός αισθημάτων, ψυχικής πληρότητας και ισορροπίας διατρέχει τούτη την ευαισθητοποιημένη προσφορά που κάνει ο Βούλγαρης σε όλους μας. Σε τέλεια αντίθεση προς τη νοσηρότητα που αποπνέουν οι ταινίες άλλων ομοτέχνων του –της ίδιας με αυτόν γενιάς–, αυτός βιώνει (και μας το μεταδίδει) την υγεία της απρόσμενης αγάπης για το θαύμα της ζωής.

Στο τρίτο και –κινηματογραφικά– καλύτερο επεισόδιο, το «Βιετνάμ» (όνομα ενός «σκυλάδικου» κάπου στο Κιλκίς), έχουμε την τέλεια ανατροπή τής μέχρι εκείνη τη στιγμή εικόνας από τα δύο προηγούμενα ιστορήματα. Ο Γιώργος Αρμένης, εργοστασιάρχης επιπλοποιός στην ίδια πόλη, βρίσκεται στην απόγνωση όταν τον εγκαταλείπει η γυναίκα του, παίρνοντας μαζί της και τα δυο παιδιά του. Ο φυσικά ρηχός ψυχισμός του θα επιζητήσει την εκτόνωση στο «σκυλάδικο» και τις τελετουργίες του. Εδώ, ο Βούλγαρης θα κορυφώσει την ταινία του με μια εκπληκτική καταγραφή κωδίκων και λειτουργιών ενός κόσμου μυθοποίησης και απομυθοποίησης της «διασκέδασης» σημαντικού αριθμού Νεοελλήνων. Ποτέ άλλοτε ο κινηματογραφικός φακός δεν ανίχνευσε με τόση υπομονή, επάρκεια, έμπνευση και, κυρίως, αποτελεσματικότητα αυτό το πλαστικοποιημένο «γκλάμορ» – και μάλιστα, των επαρχιακών «σκυλάδικων» που ζουν κατ' απομίμηση (προς το χειρότερο) των αντίστοιχων της πρωτεύουσας και της συμπρωτεύουσας. Μέσα στο απερίγραπτο αλαλούμ που επικρατεί στο χρηματιστήριο της καψούρας, μ' έναν εκπληκτικό Γιώργο Αρμένη στο ρόλο του σαμουράι των «σκυλάδικων», ο Βούλγαρης θα βρει το δρόμο που οδηγεί αυτή την ψυχαγωγική φενάκη στην αυτο-υπονόμευσή της.

Δωρεάν λάβατε, δωρεάν δώστε σ' αυτόν το βωμό που αναθρώσκει τους καπνούς της νεοελληνικής ψευτοδυστυχίας, των ρηχών αισθημάτων και της ρηχής παρηγοριάς. Από το κουκούτσι της γνησιότητας μέχρι τα χρωματιστά λαμπιόνια και τους εκκωφαντικούς ήχους των καψουροτράγουδων, όντως «όλα είναι δρόμος», αλλά τι δρόμος...

Επειδή ο κινηματογράφος είναι πριν απ' όλα εικόνα, θα πρέπει να αναγνωριστεί η πολύ σημαντική

μερίδα στην επιτυχία που ανήκει στη φωτογραφία του Γιώργου Φρέντζου: με σκόπιμο κόκκο, έδινε μια ζεστασιά στο αποτέλεσμα, ίδιο με αυτό που έχει η αφή πάνω στα πράγματα και η όραση στο όραμα. Ανάλογα πρέπει να μιλήσει κανείς για τον Σπανουδάκη, αλλά και για τα λαϊκά τραγούδια του Γιαπράκα.

«Αντί», 13.3.1998.

Ένας δρόμος που φτάνει ώς τη Νέα Υόρκη

του Dan Georgakas

Η μεγάλου μήκους ταινία *Όλα είναι δρόμος* αποτελείται από τρεις διαφορετικές ιστορίες, με κοινό σημείο το θέμα της απώλειας. Στην ιστορία «Χαρώνειο νόμισμα», ένας αρχαιολόγος, σε ανασκαφή του στη Μακεδονία, ανακαλύπτει το σκελετό ενός στρατιώτη από την ελληνιστική περίοδο. Έρχεται έτσι αντιμέτωπος με τα καταπιεσμένα συναισθήματά του για το θάνατο του γιου του, ένα χρόνο πριν, που αυτοκτόνησε ενώ υπηρετούσε τη στρατιωτική θητεία του σ' ένα φυλάκιο κοντά στα βόρεια σύνορα της χώρας. Όμοια με πολλές ταινίες του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου, το επεισόδιο στερείται δραματικών γεγονότων, καθώς εξερευνά αργά αργά τα συναισθήματα του πατέρα που προσπαθεί να κατανοήσει το θάνατο του γιου του. Παρότι η ηθοποιία και η φωτογραφία είναι ενδιαφέρουσες, η ίδια η ιστορία δεν κατορθώνει να φτάσει το τραγικό πάθος για το οποίο πασχίζει.

Όλα είναι δρόμος (από το γύρισμα).



ΦΩΤΟ: ΚΩΣΤΑΣ ΟΡΔΟΥΝΗΣ

Αντίθετα, η εξαιρετική κλιμάκωση στην «Τελευταία νανόχηνα» κόβει την ανάσα του κοινού. Η δεύτερη αυτή ιστορία ασχολείται με τις καταστροφές που προκαλεί η ανάπτυξη στο φυσικό περιβάλλον της Ελλάδας. Βασικοί ήρωές της, ο καλόκαρδος –αλλά αυστηρός– φύλακας ενός υδροβιότοπου, περιβαλλοντολόγοι που μελετούν την πορεία ενός πουλιού (τελευταίου στο είδος του), και κάποιοι λαθροκυνηγοί που δεν εμφανίζονται ποτέ. Τους αντιλαμβανόμαστε κυρίως από τον ήχο των όπλων τους. Οι χαρακτήρες αναπτύσσονται με δεξιοτεχνία, και κάποιες σκηνές που έχουν να κάνουν με τα ντόπια φαγητά και τη μουσική, δένουν αρμονικά με την υπόλοιπη ιστορία.

Οι διακλαδώσεις των θεμάτων με τα οποία καταπιάνεται ο Βούλγαρης, ξεπερνούν τα σύνορα της Ελλάδας, και η δεξιοτεχνία με την οποία τα πραγματεύεται, μας επιτρέπει, γι' άλλη μια φορά, να τον θεωρήσουμε ένα σκηνοθέτη διεθνούς κλάσης.

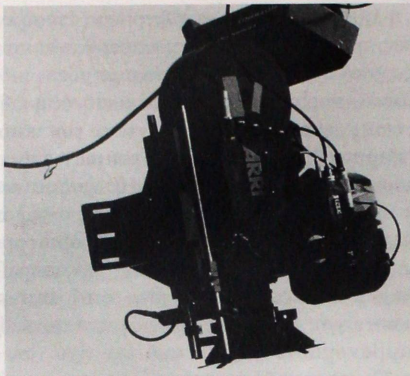
Παρά τη σκοτεινή της ατμόσφαιρα, η τρίτη ιστορία της τριλογίας («Βιετνάμ») είναι μια απόλαυση για το θεατή. Ένας πλούσιος –αλλά αμόρφωτος– εργοστασιάρχης οδηγείται στην απόγνωση όταν τον εγκαταλείπουν η γυναίκα του και τα παιδιά του. Αναζητεί παρηγοριά στο «Βιετνάμ», ένα επαρχιακό «σκυλάδικο», στην άκρη μιας μικρής πόλης. Στην πίστα του, ο εργοστασιάρχης θα αναγάγει το σπάσιμο σε τέχνη. Καθώς –κυριολεκτικά– τα σπάει όλα, σε μια μάταιη προσπάθεια να πνίξει τον πόνο του, γίνεται ταυτόχρονα παράλογος και αξιολύπητος.

Η συμπάθεια του σκηνοθέτη προς τον ήρωα μου θύμισε τη στάση μερικών σύγχρονων γιουγκοσλάβων σκηνοθετών που μοιάζουν να θαυμάζουν την ίδια τρέλα την οποία προσπαθούν να καταδικάσουν.

Η διφορούμενη στάση του σκηνοθέτη στερεί την ταινία από το πλήρες μεγαλείο του εξπρεσιονιστικού της παραληρήματος. Κι ωστόσο, όμοια με μυθιστόρημα που δεν μπορείς να το αφήσεις στη μέση, η ιστορία δε χάνει ποτέ το ενδιαφέρον της, καθώς ο θεατής αναρωτιέται μέχρι ποιου σημείου θα φτάσει η καταστροφή...

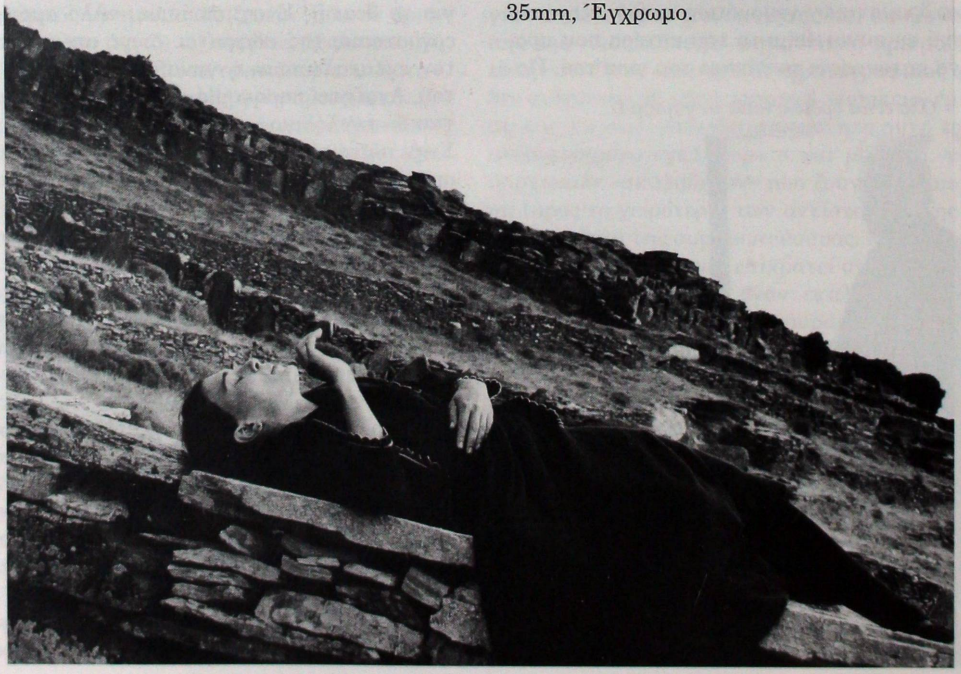
«National Herald», 15-16 Μαΐου 1999.

Μετάφραση: Μυρτώ Ρηγοπούλου.



ΟΙ ΝΥΦΕΣ
(ταινία σε προετοιμασία)

Σκηνοθεσία: Παντελής Βούλγαρης.
Σενάριο: Ιωάννα Καρυστιάνη, σε συνεργασία με τη Shira Levin. Αναπτύχθηκε με τη βοήθεια του European Script Fund, μια πρωτοβουλία του MEDIA Programme της Ευρωπαϊκής Ένωσης.
Φωτογραφία: Γιώργος Φρέντζος.
Μοντάζ: Τάκης Γιαννόπουλος.
Μουσική: Κυριάκος Καλαϊτζίδης.
Σκηνικά–Κοστούμια: Δαμιανός Ζαρίφης.
Μακιγιάζ: Φανή Αλεξάκη.
Διεύθυνση παραγωγής: Νίκος Δούκας.
Εκτέλεση παραγωγής: ALCO FILM.
Παραγωγή: ΕΚΚ, ΥΠΠΟ, ALPHA T.V., ALCO FILM.
35mm, Έγχρωμο.



ΦΩΤΟ: ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΝΕΟΦΥΤΟΣ

ΟΙ ΝΥΦΕΣ (απόσπασμα από το σενάριο)

3. ΕΞΩΤ.
ΑΥΛΗ ΣΠΙΤΙΟΥ ΝΙΚΗΣ - ΣΑΜΟΘΡΑΚΗ - ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Μικρό άσπρο σπίτι σ' ένα ύψωμα. Μεγάλη αυλή με κάπου είκοσι ασπρισμένους ντενεκέδες, όλους φυτεμένους γαριφαλιές. Καθισμένοι στο χαμηλό πεζουλάκι, δεκαπέντε περίπου ΣΥΓΓΕΝΕΙΣ.
Η ΝΙΚΗ τούς κερνάει καφέ και νερό, κι αποσύρεται σε μια γωνιά. Κάθεται στο πεζουλάκι με τις ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ της: την ΕΛΕΝΗ και τις δύο ΜΙΚΡΟΤΕΡΕΣ, κάτω από τα 20, όλες μαυροφορεμένες. Το πρόσωπο της ΕΛΕΝΗΣ στραμμένο αλλού.
Ένας πενηντάρης ΘΕΙΟΣ με σκασμένο δέρμα βγάζει από την τσέπη του το μαντίλι του. Το σιδερώνει με τα χέρια πάνω στο γόνατό του. Σκασμένος, ξεσπάει.

ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ:

ΘΕΙΟΣ
Μα να ξεγλιστρήσει μέσα από τα χέρια μας; Να πάει χαμένος κοτζάμ ράφτης; Κοτζάμ Σικάγο;

ΝΟΝΑ ΝΙΚΗΣ
Κοτζάμ Αμερική;

ΘΕΙΟΣ
Κορόιδο.

ΕΛΕΝΗ
Δεν άντεξα, θείε...

ΝΟΝΑ ΝΙΚΗΣ
Ο Θεός γέμισε το σόι μας κόρες. Σαν ακρίδες. Κι ούτε προίκες, ούτε γαμπροί. Ας όψεται ο πόλεμος. Στο ράφι θα ξεμείνουν τα πουλάκια μας.

ΘΕΙΟΣ
Οχτώ ξαδέρφες της παντρειάς! Να του στείλουμε λοιπόν μιαν άλλη αυτουνού του Πρόδρομου.
Σωπαίνει για λίγο.
Αυτή τη φορά, απ' τη δικιά μου οικογένεια. Η Αλεξάνδρα μου είναι έτοιμη να πάει και στην άκρη του κόσμου. (*Στην κόρη του*) Αλεξάνδρα... Πες το και μόνη σου.

Η ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ, καθισμένη ανάμεσα στις ξαδέρφες της, σκύβει το κεφάλι.

ΘΕΙΟΣ
(*συνέχεια*) Πάτησε και τα είκοσι εφτά.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ
(*ντροπαλή*) Τα είκοσι εννιά...

ΘΕΙΟΣ
Σιωπή. Τα είκοσι εφτά θα λέμε.

ΜΑΝΑ ΝΙΚΗΣ
Εγώ, αδερφέ, έχω τέσσερις ανύπαντρες και είμαι χήρα. Θέλω άλλη μια ευκαιρία. Η νονά της Νίκης ξέρει ότι χρειάζομαι περισσότερη βοήθεια.

ΝΟΝΑ ΝΙΚΗΣ
(*απαλά*) Η σειρά σου, Νίκη. Ο Πρόδρομος είναι τίμιος άνθρωπος. Και τώρα ξέρεις και πιο πολλά αγγλικά. Θα σου μάθω κι εξτρά.

ΘΕΙΟΣ
(*απογοητευμένος*) Εμάς τι μας φωνάξατε τότε αν το 'χετε ήδη αποφασίσει;

Κάνει νόημα στις κόρες του να σηκωθούν.

ΘΕΙΟΣ
(*συνέχεια*) Είναι αδικία. Και ο Θεός αυτά τα βλέπει.

Η ΝΙΚΗ και η ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ανταλλάσσουν ματιές. Ο ΘΕΙΟΣ και οι δύο κοπέλες φεύγουν. Βαριά ατμόσφαιρα μεταξύ των συγγενών.
Η μάνα της ΝΙΚΗΣ κοιτάζει την κόρη της με ντροπή.

ΝΟΝΑ ΝΙΚΗΣ
(*στη Νίκη*) Αυτή τη φορά δε θα γίνουν λάθη.

Η ΝΙΚΗ μένει αμίλητη, μα τα μάτια της λένε πολλά.

19. ΕΞΩΤ. – ΚΑΤΑΣΤΡΩΜΑ Γ' ΘΕΣΗΣ - ΝΥΧΤΑ

ΤΡΕΙΣ ΤΟΥΡΚΑΛΕΣ τελειώνουν το τσιγάρο τους.
Η ΝΙΚΗ, στα ρέλια. Στα μάτια της, κομπρέσες χαμομηλιού. Βασταει ένα φλιτζάνι με το καταπραϋντικό. Στο λαιμό της περασμένες χρωματιστές κλωστές στο πέτο της, βελόνες και καρφίτσες. Από την τσέπη της εξέχει ένα λευκό τούλι.
Βγάζει τις κομπρέσσες και τις ξαναβρέχει στο ρόφημα.
Καθώς η ΝΙΚΗ ανοίγει τα μάτια, βλέπει κάτι χαρτάκια να αιωρούνται στον αέρα. Γέρνει πιο έξω και σε-

κώνει το κεφάλι της προς το επάνω κατάστρωμα.
Ο ΝΟΡΜΑΝ, μόνος, σκίζει μερικά χαρτιά και τα πετάει στη θάλασσα.
Η ΝΙΚΗ παραξενεύεται. Προσπαθεί να δει καλύτερα.
Ο αέρας τής αναδεύει το μαύρο μαντίλι της κεφαλής, κι ο ΝΟΡΜΑΝ την αντιλαμβάνεται.
Τα μάτια τους συναντιούνται. Δεν αισθάνονται άνετα: η ΝΙΚΗ, γιατί είδε μια ιδιωτική στιγμή, ο ΝΟΡΜΑΝ, γιατί δεν επιθυμούσε θεατές της πράξης του.
Η ΝΙΚΗ ρίχνει μια τελευταία ματιά στον ΝΟΡΜΑΝ κι ακουμπά τις κομπρέσες στα βλέφαρά της.
Από ψηλά εκείνος γέρνει το κεφάλι στο χέρι του και μένει να την παρακολουθεί.
Οι ΤΟΥΡΚΑΛΕΣ πετούν τις γόπες στη θάλασσα και φεύγουν.
Πίσω από τη ΝΙΚΗ είναι η σκάλα που οδηγεί στο επάνω κατάστρωμα. Στην αρχή φαίνονται τα παπούτσια, κι ύστερα τα παντελόνια κάποιου που κατεβαίνει αργά τα σκαλιά.
Είναι ο ΝΟΡΜΑΝ που την πλησιάζει διστακτικά. Τον βλέπει.
Ο ΝΟΡΜΑΝ στέκεται δυο μέτρα πιο κει και ακουμπά κι εκείνος στα ρέλια.

ΣΤΑ ΑΓΓΛΙΚΑ:

ΝΟΡΜΑΝ

Καλησπέρα.

ΝΙΚΗ

Καλησπέρα.

ΝΟΡΜΑΝ

Πού είναι τ' άλλα κορίτσια;

ΝΙΚΗ

Φύγανε.

ΝΟΡΜΑΝ

Εσύ;

ΝΙΚΗ

Όπως εσύ... Εδώ.

ΝΟΡΜΑΝ

Καλά τα αγγλικά σου.

ΝΙΚΗ

Η νονά μου μου τα 'μαθε... Αγγλικά και ράψιμο.

ΝΟΡΜΑΝ

Πώς σε λένε; Το δικό μου όνομα είναι Νόρμαν.

ΝΙΚΗ

Το δικό μου, Νίκη Δούκα.

ΝΟΡΜΑΝ

(*χαμογελώντας*) Τότε και το δικό μου είναι Νόρμαν Χάρις.

ΝΙΚΗ

Τι ήταν τα χαρτιά που έσκιζες;

Ο ΝΟΡΜΑΝ ψάχνει στην τσέπη του, βγάζει μερικές φωτογραφίες και της τις δείχνει.

ΝΙΚΗ

(*συνέχεια, έκπληκτη*) Δηλαδή... φωτογραφίες έσκιζες;

ΝΟΡΜΑΝ

Φωτογράφος ήμουνα.

ΝΙΚΗ

Τώρα δεν είσαι;

ΝΟΡΜΑΝ

Τώρα είμαι απλός ταξιδιώτης.

ΝΙΚΗ

Σαν εμένα.

ΝΟΡΜΑΝ

Και λιγότερο. Ούτε μοδίστρα είμαι, ούτε νύφη (*παύση*). Μέρα-νύχτα σκέφτομαι ν' αλλάξω δουλειά.

ΝΙΚΗ

Μη! Φωτογράφος είναι χρήσιμο πράμα. Και ωραία δουλειά.

ΝΟΡΜΑΝ

Με παράτησε.

Σιωπή.

ΝΙΚΗ

Αν έχεις άλλες φωτογραφίες, μην τις πετάς. Δώσε μου τες.

ΝΟΡΜΑΝ

Να τις κάνεις τι;

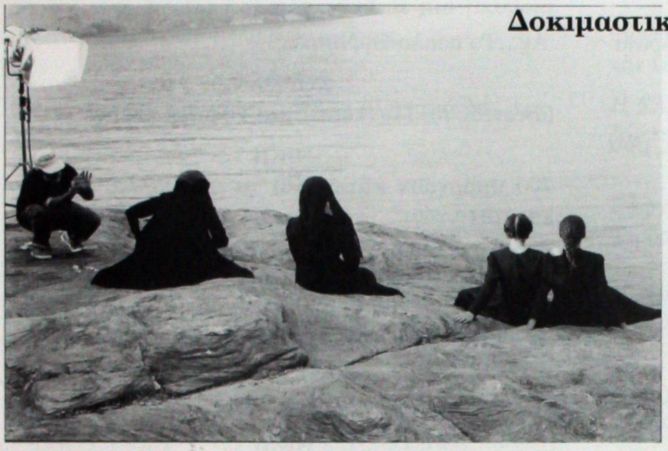
ΝΙΚΗ

Να τις στείλω σπίτι.

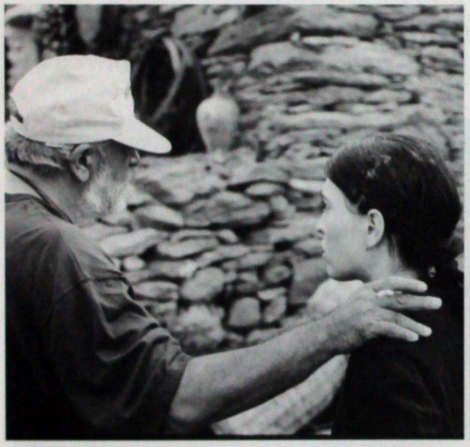
ΝΟΡΜΑΝ

Και τι θα τις κάνουν εκεί; Φωτογραφίες αγνώστων είναι.

Δοκιμαστικά για τις *Νύφες*.













ΦΩΤΟ: ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΝΕΟΦΥΤΟΣ

ΝΙΚΗ

Οι φωτογραφίες, έστω και αγνώστων, είναι ωραία διακόσμηση.

ΝΟΡΜΑΝ

Το σπίτι σας θα έχει αρκετές φωτογραφίες, μου φαίνεται.

ΝΙΚΗ

Μόνο μία...

ΝΟΡΜΑΝ

(*με ενδιαφέρον*) Ο γάμος των γονιών σου;

ΝΙΚΗ

Ο πατέρας μου στο φέρετρο.

ΝΟΡΜΑΝ

Τι πράγμα;

ΝΙΚΗ

Έτσι γίνεται στο νησί μας. Ο πατέρας μου στο φέρετρο, και γύρω του εμείς.

Ο ΝΟΡΜΑΝ την πλησιάζει. Οι τελευταίες κουβέντες τού έχουν ανάψει το ενδιαφέρον.

ΝΙΚΗ

Πολλοί βγάζουνε την πρώτη τους φωτογραφία πεθαμένοι.

ΝΟΡΜΑΝ

Ο φωτογράφος του νησιού σου είναι πιο άτυχος κι από μένα!

ΝΙΚΗ

Βεβαίως. Πέθανε πριν ένα χρόνο. Από το πολύ κρασί.

Ο ΝΟΡΜΑΝ χαμογελάει, την κοιτάζει, ψάχνει τις λεπτομέρειες του προσώπου της.

ΝΟΡΜΑΝ

Τότε τι φωτογραφία έστειλες εσύ στην Αμερική;

ΝΙΚΗ

Δεν έστειλα. Εμείς απ' το νησί στείλαμε πιστοποιητικό γεννήσεως. (*Χαμηλώνοντας τα μάτια*) Για να ξέρουν οι γαμπροί την ηλικία μας.

Σιωπή.

Ο ΝΟΡΜΑΝ είναι συγκινημένος. Προσέχει ότι το τούλι από την τσέπη της κοντεύει να της πέσει. Το παίρνει στο χέρι του. Το κοιτάζει.

ΝΙΚΗ

Αχ...Το πέπλο της Χαρώς.

ΝΟΡΜΑΝ

(*δίνοντάς το*) Μαντάρεις και νυφικά, βλέπω.

ΝΙΚΗ

700 υπάρχουν κάτω. Και τα πιο πολλά, δεύτερο και τρίτο χέρι.

Ο ΝΟΡΜΑΝ κάτι σκέφτεται. Η ΝΙΚΗ τυλίγει καλύτερα το μαντίλι της καθώς ετοιμάζεται να φύγει.

ΝΟΡΜΑΝ

Από πού είσαι;

Η ΝΙΚΗ στρέφεται προς αυτόν.

ΝΙΚΗ

Από ένα μέρος που δε θα ξαναδώ.

Φεύγει. Ο ΝΟΡΜΑΝ την παρακολουθεί με το λευκό τούλι να αναδεύεται στο χέρι της, ώσπου χάνεται στο βάθος.

42. ΕΣΩΤ. – ΛΟΥΤΗΡΕΣ Γ' ΘΕΣΗΣ – ΝΥΧΤΑ

Πέντε τούρκικες λεκάνες, πέντε νιπτήρες.
Στο λιγοστό φως που φέρνει το φεγγάρι από τα φινιστρίνια, βλέπουμε δύο γυναίκες, από τη μέση και πάνω γυμνές, που μ' ένα βρεμμένο πανάκι η καθεμιά στο χέρι καθαρίζουν το λαιμό, τα στήθη, τις μασχάλες τους: η ΝΙΚΗ και η ΧΑΡΩ.
Η ΧΑΡΩ καθαρίζεται πολύ προσεχτικά. Έχει τσουξίματα, έχει πόνους, έχει και γυρισμένη την πλάτη να μη την βλέπει η ΝΙΚΗ.
Η ΝΙΚΗ σταματάει να πλένεται, μαζεύει με δυο φουρκέτες τα μαλλιά της, ακουμπάει τα δάχτυλά της στον αδύνατο ώμο της ΧΑΡΩΣ και την πιέζει να γυρίσει προς αυτήν.

ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ:

ΧΑΡΩ

Όταν αρνήθηκα να ξενιτευτώ, ο πατέρας μου μ' έσπασε στο ξύλο. Πήρα το μπογαλάκι μου κι έφυγα να πάω στην Πόλη. Το αδερφάκι μου μου είχε δώσει τις πενταροδεκάρες του να πάρω στον Αντώνη κεράσια και τσιγάρα. Ο πατέρας μου, όμως, με πήρε είδηση, με κυνήγησε στα σταροχώραφα και με αποτελείωσε.

Τα στήθη της είναι ασημένια στο φως του φεγγαριού,

μα στομάχι, κοιλιά και πλευρά είναι μια πελώρια μελανιά με μισοεπουλωμένες εκδορές.

ΧΑΡΩ

(*συνέχεια*) Με μισέρωσε... Κι ας μ' αγαπά σαν τρελός.

ΝΙΚΗ

Τότε;

ΧΑΡΩ

Απελπισμένος... Όλο πόλεμοι εκεί κάτω. Αν δεν τραβήξω τα αγόρια στην Αμερική, σε δυο-τρία χρόνια τούς παίρνουν φαντάρους. Δεκάξι και δεκαπέντε χρονών.

ΝΙΚΗ

Σήκωσε τα χέρια σου τώρα... Έλα, μη με ντρέπεσαι.

Η ΧΑΡΩ σηκώνει τα χέρια, και η ΝΙΚΗ της σφουγγίζει προσεχτικά τις πληγές της.

ΝΙΚΗ

(*συνέχεια*) Μέχρι να πας στον Καναδά δε θα φαίνεται τίποτα.

Η ΧΑΡΩ πιάνει απαλά το μπράτσο της ΝΙΚΗΣ, σχεδόν τη χαϊδεύει.

ΧΑΡΩ

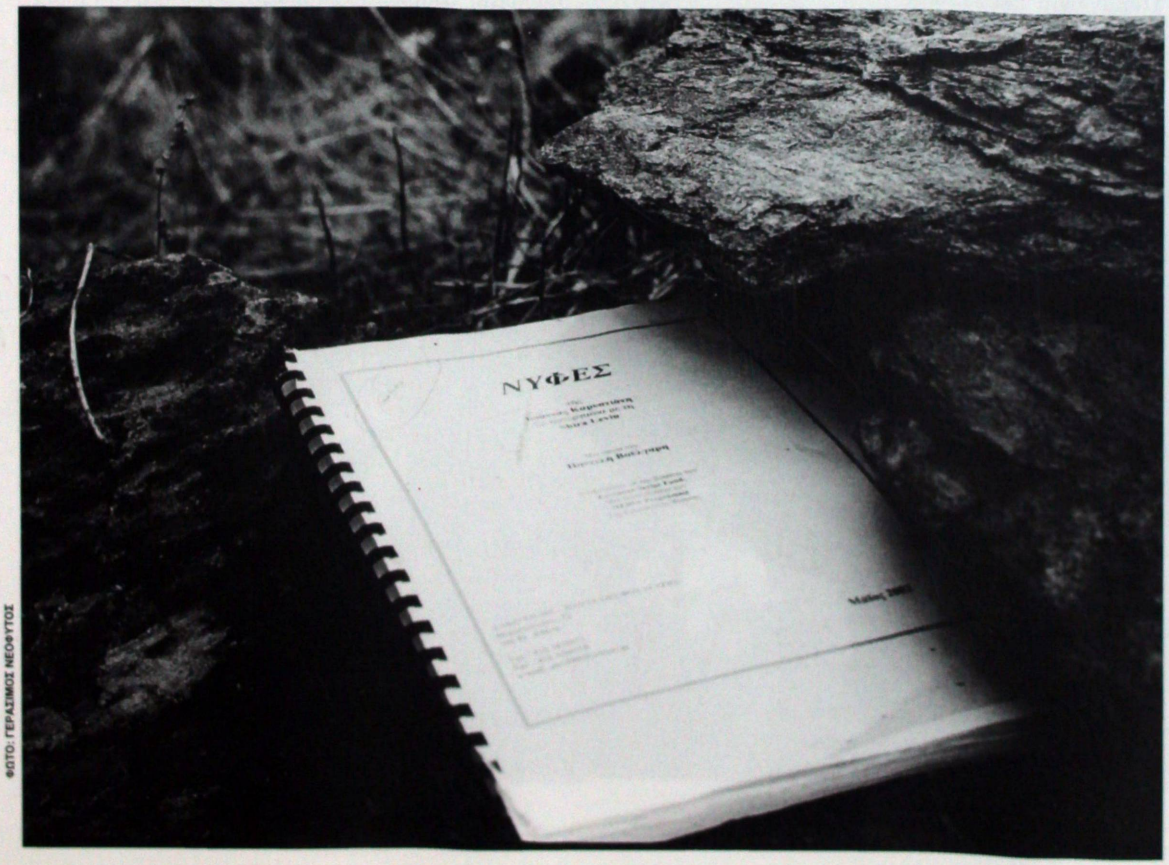
Ξαφνικά, Καναδάς... Τι ξέρουμε γι' αυτούς, Νίκη; Τη δουλειά τους και τη διεύθυνσή τους μόνο.

Η ΝΙΚΗ δεν απαντάει. Παίρνει μια καθαρή πουκαμίσα και την περνάει από το κεφάλι της φίλης της.

ΧΑΡΩ

(*συνέχεια*) Νικούλα... Πώς θα πέσουμε στο κρεβάτι μ' έναν άγνωστο άντρα;

Η ΝΙΚΗ σφίγγει τα δόντια, και με τα χέρια της διώχνει τη σκέψη μακριά...



ΦΩΤΟ: ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΝΕΟΦΥΤΟΣ

ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ

ΟΙ ΨΑΛΤΕΣ (1975)
Ντοκιμαντέρ. Παραγωγή ΕΡΤ.

ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ (1976)
Ντοκιμαντέρ. Παραγωγή ΕΡΤ.

ΚΕΙΜΕΝΑ ΜΕΓΑΛΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΑΣ (1977)
Σειρά έξι επεισοδίων. Παραγωγή ΕΡΤ2.
Διαβάζει η Έλλη Λαμπέτη. Διευθυντής φωτογραφίας : Νίκος Καβουκίδης. Ήχος : Νίκος και Ανδρέας Αχλάδης. Μοντάζ : Τάκης Γιαννόπουλος. Παραγωγή : Νικος Δούκας. Διάρκεια :17 λεπτά.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗ ΒΟΡΕΙΑ ΕΛΛΑΔΑ (1978)
Έξι ντοκιμαντέρ, με τίτλους: *Παναγιά Σουμελά – Τα παιδιά της Θεσσαλονίκης – Γυναικείος αθλητισμός – Ένα εστιατόριο με καλή φήμη – Το ποδόσφαιρο – Πόρτες της Θεσσαλονίκης.*
Παραγωγή: TELERAMA.

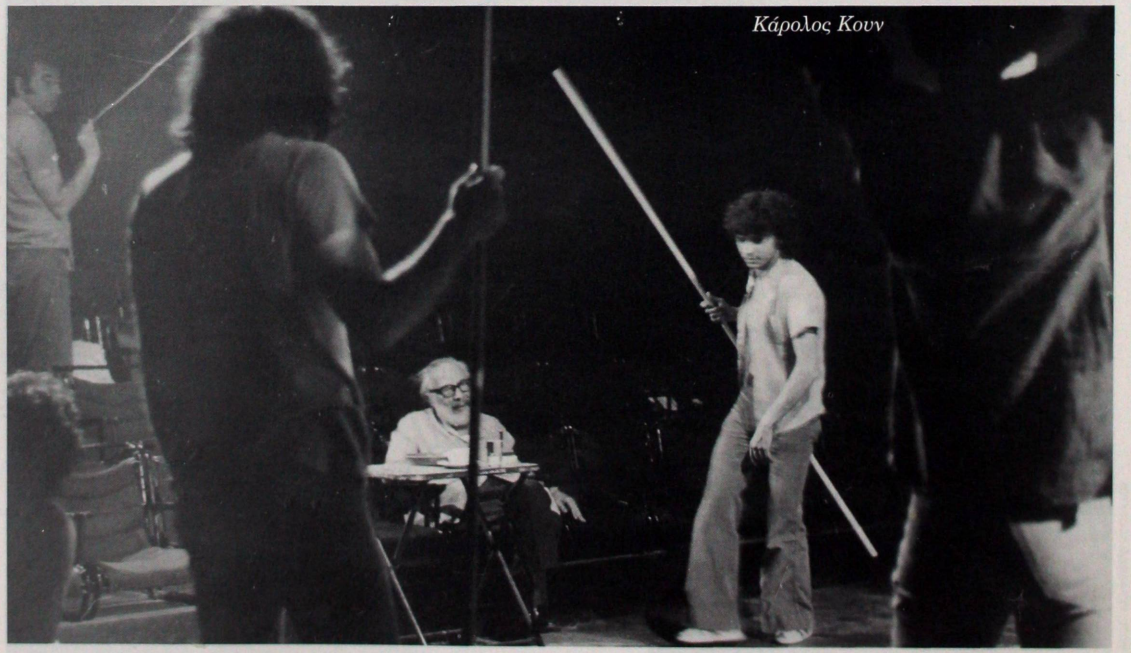
«ΕΔΩ ΓΕΝΝΗΘΗΚΕ Η ΕΥΡΩΠΗ» (1980-'81)
Πέντε ντοκιμαντέρ για τη σειρά εκπομπών της ΕΡΤ «Εδώ γεννήθηκε η Ευρώπη», με θέματα: *Οδοιπορικό στη Σαμαριά - Τήνος: Λαϊκή λιθογλυπτική - Γιαννούλης Χαλεπάς - Μυτιλήνη: Τότε που ζούσαμε - Τα αρχοντικά της Μυτιλήνης.*
Παραγωγή: Γιώργος Σγουράκης.

Οδοιπορικό στη Σαμαριά. (1980).
Διάρκεια 26 λεπτά.

Τήνος: Λαϊκή λιθογλυπτική (1980).
Κείμενα – Έρευνα: Αλέκος Ε. Φλωράκης. Αφηγητής: Αντώνης Αντωνίου. Διευθυντής φωτογραφίας: Αλέξης Γρίβας. Ηχοληψία: Μαρίνος Αθανασόπουλος. Μοντάζ: Ανδρέας Ανδρεαδάκης. Συντονιστής παραγωγής: Κώστας Στηλιάκης. Διεύθυνση παραγωγής: Γιώργος Σγουράκης. Διάρκεια 32 λεπτά.

Γιαννούλης Χαλεπάς (1980).
Κείμενα από εργασίες του Στρατή Δούκα. Αφηγητής : Γιά;ννης Βόγλης. Διευθυντής φωτογραφίας : Αλέξης Γρίβας. Ήχος : Μαρίνος Αθανασόπουλος. Μοντάζ : Γ. Κριαράκης. Μουσική : Γιώργος Παπαδάκης Διάρκεια : 28 λεπτά.

Μυτιλήνη: Τότε που ζούσαμε (1981).
Κείμενο: Ασημάκης Πανσέληνος. Αφηγητής:



Κάρολος Κουν

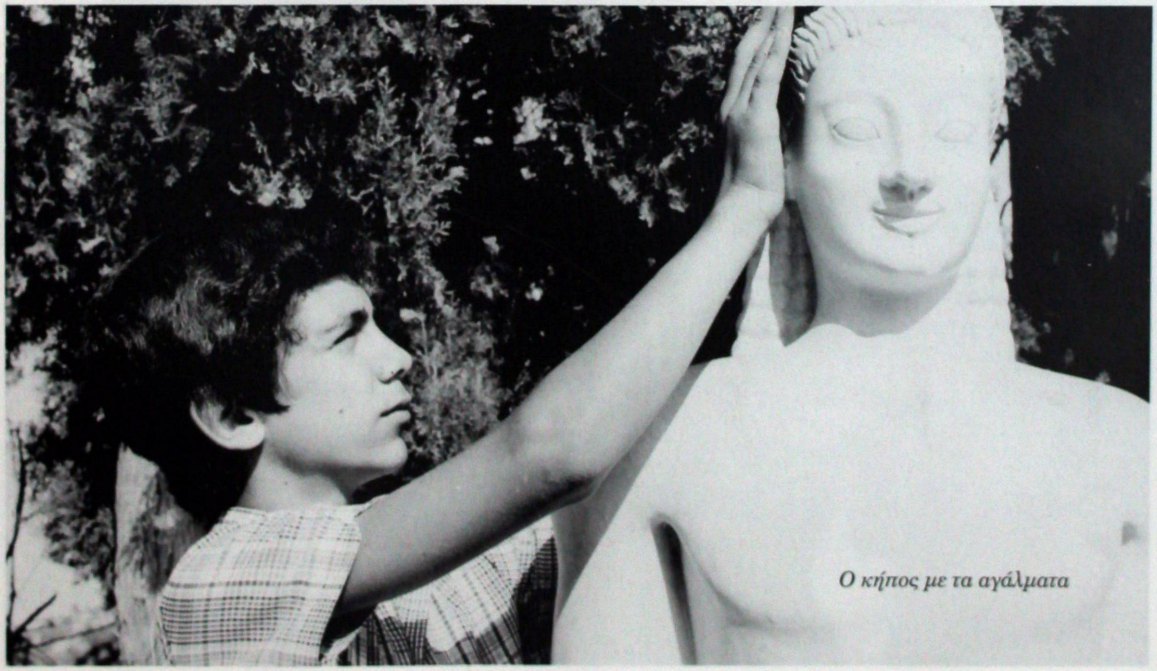
Γιώργος Μοσχίδης. Φωτογραφία: Λευτέρης Παυλόπουλος. Ηχοληψία: Ντίνος Κίττου. Βοηθοί οπερατέρ: Β. Αποστολίδης, Φιλ. Οικονόμου. Φωτογραφίες παλιάς Μυτιλήνης: Αρχεία-συλλογές Βαγγέλη Καραγιάννη και Τάκη Αμπατζή. Διεύθυνση παραγωγής: Ηρώ Σγουράκη. Διάρκεια 26 λεπτά.

Τα αρχοντικά της Μυτιλήνης (1981).
Κείμενο: Παύλος Βλάχος, Νίκος Δανδούμης. Φωτογραφία: Λευτέρης Παυλόπουλος. Μοντάζ: Γιάννης Κριαράκης. Ηχοληψία: Ντίνος Κίττου. Βοηθός οπερατέρ: Άκης Αποστολίδης. Διεύθυνση παραγωγής: Ηρώ Σγουράκη. Διάρκεια 26 λεπτά.

Ο ΚΗΠΟΣ ΜΕ ΤΑ ΑΓΑΛΜΑΤΑ (1981)
Σειρά 6 επεισοδίων.
Σκηνοθεσία-Σενάριο: Παντελής Βούλγαρης. Διασκευή του ομότιτλου βιβλίου της Ελένης Σαραντίτη Παναγιώτου.
Διανομή: Μίμης Φωτόπουλος, Θόδωρος Μορίδης, Γιώργος Μοσχίδης, Βασίλης Τσάγκλος, Άννα Γεραλή και μια παρέα από παιδιά.
Παραγωγή: ΕΡΤ
Πρεμιέρα: ΕΡΤ, Σάββατο 10 Ιανουαρίου 1981.

Μια παρέα παιδιών περνάνε τις καλοκαιρινές τους διακοπές σ' ένα χωριό. Ανακαλύπτουν σ' ένα σκουπιδότοπο αρχαία αγάλματα και τα μεταφέρουν σ' έναν κήπο. Κρύβουν την ανακάλυψή τους από τους μεγάλους και γίνονται φίλοι με τα αγάλματα, τρώνε, παίζουν και μιλάνε μαζί τους. Όταν κάποτε το μυστικό τους μαθευτεί και η αρχαιολογική εταιρεία παραλάβει τα αγάλματα, τα παιδιά θα αισθανθούν πως έχασαν αγαπητούς φίλους.

ΟΙ ΑΠΟΜΑΧΟΙ (1982)
Σειρά 12 επεισοδίων.
Σκηνοθεσία: Παντελής Βούλγαρης. **Σενάριο**: Παντελής Βούλγαρης, Λάκης Λαζόπουλος. **Διεύθυνση φωτογραφίας**: Γιώργος Αρβανίτης. **Μοντάζ**: Ντίνος Κατσουρίδης. **Μουσική**: Σταμάτης Σπανουδάκης. **Σκηνικά**: Κώστας Κλουβάτος. **Ήχος**: Ανδρέας Αχλάδης. **Διεύθυνση παραγωγής**: Παντελής Φιλιππίδης. **Βοηθός σκηνοθέτης**: Περικλής Χούρσογλου. **Βοηθός οπερατέρ**: Ανδρέας Σινάνος. **Βοηθός ηχολήπτη**: Νίκος Παπαδημητρίου. **Διανομή**: Σταύρος Παράβας, Βάσος Ανδρονίδης, Ντόρα Βολανάκη, Δέσπω Διαμαντίδου, Βασίλης Διαμαντόπουλος, Χριστόφορος Νέ-



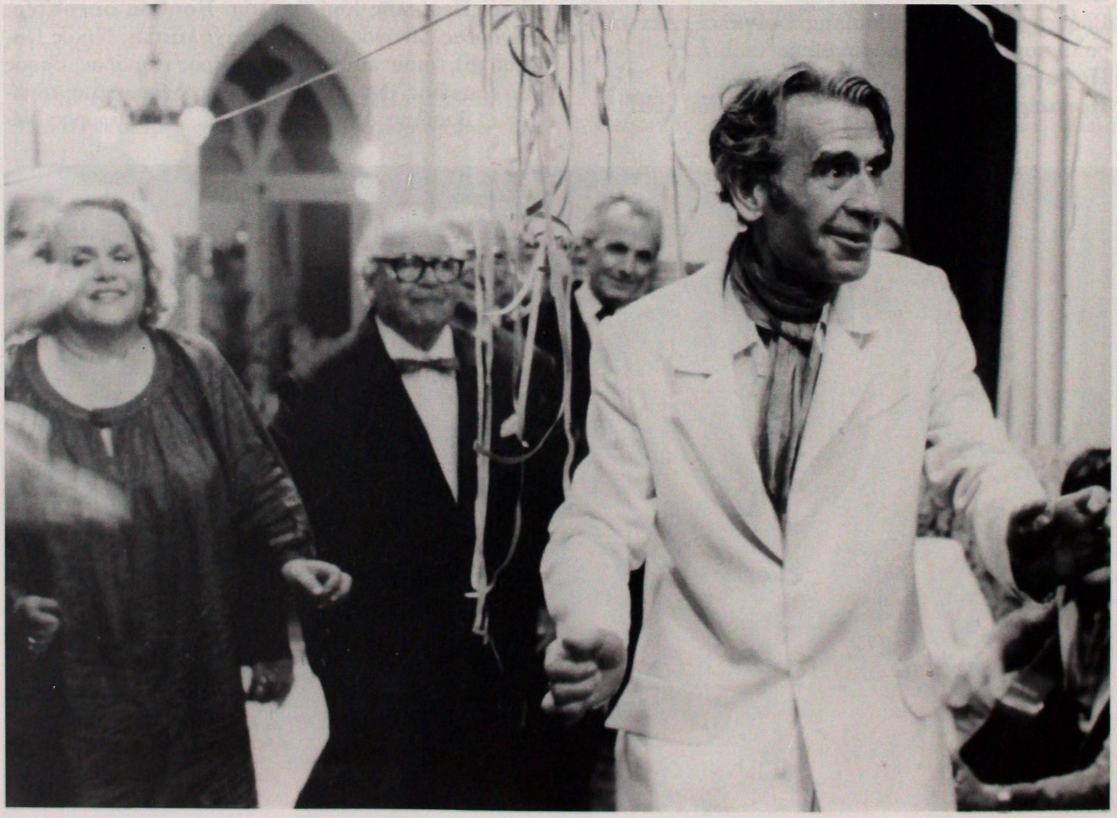
Ο κήπος με τα αγάλματα

ζερ, Αλέκα Παΐζη, Νίκος Παπαχρήστος, Πηνελόπη Πιτσούλη, Ζωρζ Σαρή, Γιάννης Χειμωνίδης. Εκτέλεση παραγωγής: Κύκλος Φιλμ ΟΕ.
Παραγωγή: ΕΡΤ.
Πρεμιέρα: ΕΡΤ, 18 Σεπτεμβρίου 1982

Η εξέγερση των τροφίμων ενός γηροκομείου ενάντια στην καταπιεστική διεύθυνση. Η καθημερινή ζωή των απομάχων της ζωής στον οίκο ευγηρίας «Ζεστή φωλιά» ο οποίος διευθύνεται υποδειγματικά από το Σταύρο, διαταράσσεται όταν η ιδιοκτήτρια εταιρεία απολύσει τον ευσυνείδητο και ανθρωπιστή υπάλληλο. Οι τρόφιμοι, με επικεφαλής έναν απόμαχο στρατιωτικό, θα αντιδράσουν δυναμικά σ' αυτή την απόφαση κι αφού καταλάβουν το γηροκομείο, θα αξιώσουν και θα επιτύχουν την επαναπρόσληψή του.

Οι απόμαχοι: Δέσπω Διαμαντίδου, Χριστόφορος Νέζερ, Βασίλης Διαμαντόπουλος.

EIN TRAUM VON LEBEN UND BROT – JANIS RITSOS UND SEIN GRIECHENLAD (1987)
Ντοκιμαντέρ.
Σενάριο: Armin Kerker. **Αφήγηση**: Klaus Eckert, Armin Kerker. **Διεύθυνση φωτογραφίας**: Αλέξης Γρίβας. **Μοντάζ**: Τάκης Γιαννόπουλος. **Ηχοληψία**: Νίκος Μπαρουξής, Γιάννης Χαραλαμπίδης. **Μουσική**: Μίκης Θεοδωράκης. **Εμβατήριο Μακρονήσου**: Διονύσης Σαββόπουλος. **Στίχοι & Κείμενο**: Γιάννης Ρίτσος. **Βοηθός operatér**: Γ. Πουλίδης. **Υπεύθυνος προγράμματος WDR**: Fritz Brewer.
Γυρίστηκε στη Μονεμβασιά, τη Μακρόνησο, τη Λέρο, τη Γυάρο και τη Σάμο. Προβλήθηκε από τη WDR στις 27 Αυγούστου 1987.
Διάρκεια: 59′.
Παραγωγή: WDR.



ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΕΣ

Στο θέατρο, ο Παντελής Βούλγαρης εμφανίστηκε για πρώτη φορά στα τέλη της δεκαετίας του '70, σκηνοθετώντας στο «Θεσσαλικό Θέατρο» τα έργα *Η διαθήκη του καθηγητή* του Μάριου Ποντίκα (από ένα διήγημα του Δημήτρη Χατζή) και *Οι νταντάδες* του Γιώργου Σκούρτη. Το 1981, σκηνοθέτησε την Έλλη Λαμπέτη στην τελευταία θεατρική της εμφάνιση, στο έργο του Mark Medoff *Σάρα – Τα παιδιά ενός κατώτερου θεού*, που ανέβηκε σε μετάφραση Παύλου Μάτεσι, με σκηνικά Διονύση Φωτόπουλου και με τον Λευτέρη Βογιατζή στον πρώτο ανδρικό ρόλο. Το 1982, με την επιθεώρηση *Και το Πασόκ της Χάιδως*, αρχίζει η επιτυχημένη συνεργασία του με τον Λάκη Λαζόπουλο και τον Γιάννη Ξανθούλη, που θα συνεχιστεί τα δύο επόμενα χρόνια με τις επιθεωρήσεις των ίδιων συγγραφέων *Του Πασόκ τους το χαβά* και *Μια στο Καστρί και μια στο πέταλο*. Το 1989 σκηνοθετεί μία ακόμη επιθεώρηση (των Α. Ανδρικάκη, Λ. Μπέλλου, Γ. Μακρή και Άγγ. Πυριόχου), και το 1993 επιστρέφει στο θέατρο πρόζας με το έργο του Ariel Dorfman *Ο θάνατος και η κόρη*, που ανεβαίνει σε μετάφραση Μαρλένας Γεωργιάδου, με σκηνικά και κοστούμια της Αναστασίας Αρσένη και με ερμηνευτές τη Θέμιδα Μπαζάκα, τον Μάνο Βακούση και τον Γιώργο Κώνστα. Το 1996 σκηνοθετεί για το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος την *Αγγέλα* του Γιώργου Σεβαστίκογλου, με σκηνικά και κοστούμια της Ιουλίας Σταυρίδου, με μουσική Σταμάτη Κραουνάκη και με τη Μάνια Παπαδημητρίου στον επώνυμο ρόλο.



Πάνω: *Ο θάνατος και η κόρη*
(Θέμις Μπαζάκα, Μάνος Βακούσης, Γιώργος Κώνστας).
Κάτω: *Και το Πασόκ της Χάιδως* (από τις πρόβες):
με τους συγγραφείς και το θίασο.



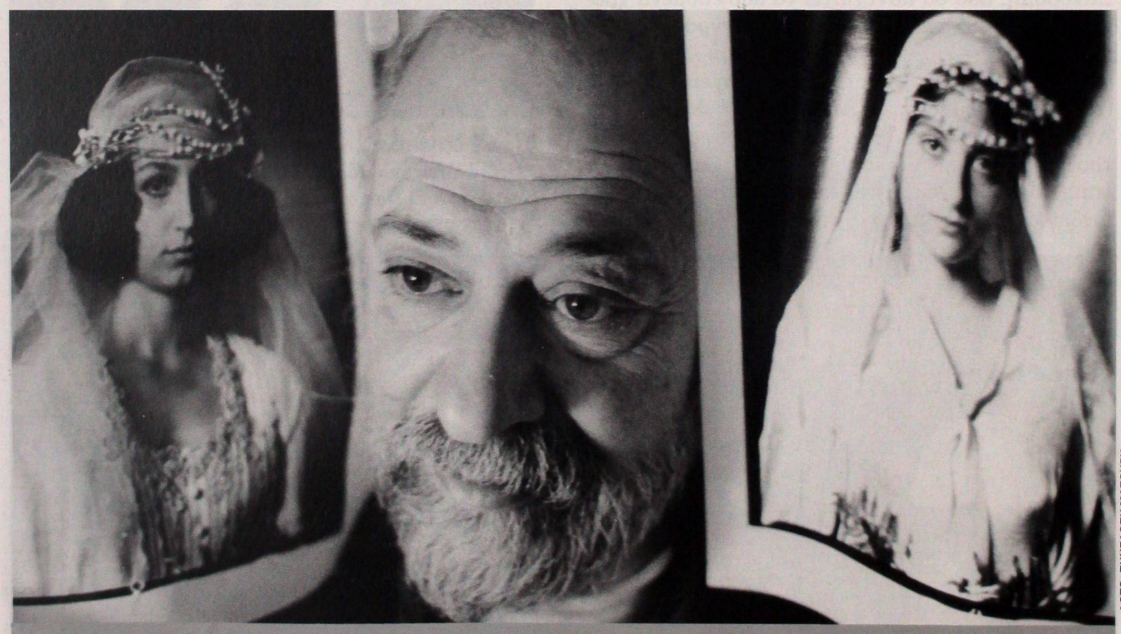
ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

Ο Παντελής Βούλγαρης γεννήθηκε στην Αθήνα, στις 23 Οκτωβρίου 1940. Σπούδασε κινηματογράφο στη Σχολή Σταυράκου. Βοηθός σκηνοθέτης σε περισσότερες από 30 ταινίες της Φίνος Φιλμ, πρωτοεμφανίζεται με τις μικρού μήκους ταινίες *Ο κλέφτης* (1965) και *Τζίμης ο Τίγρης* (1966). Από τότε εργάζεται συνεχώς στον κινηματογράφο και, παράλληλα, στο θέατρο, το ραδιόφωνο, την τηλεόραση και τη διαφήμιση.

Είναι παντρεμένος με την Ιωάννα Καρυστιάνη και έχει δύο παιδιά, την Κωνσταντίνα και τον Αλέξανδρο.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

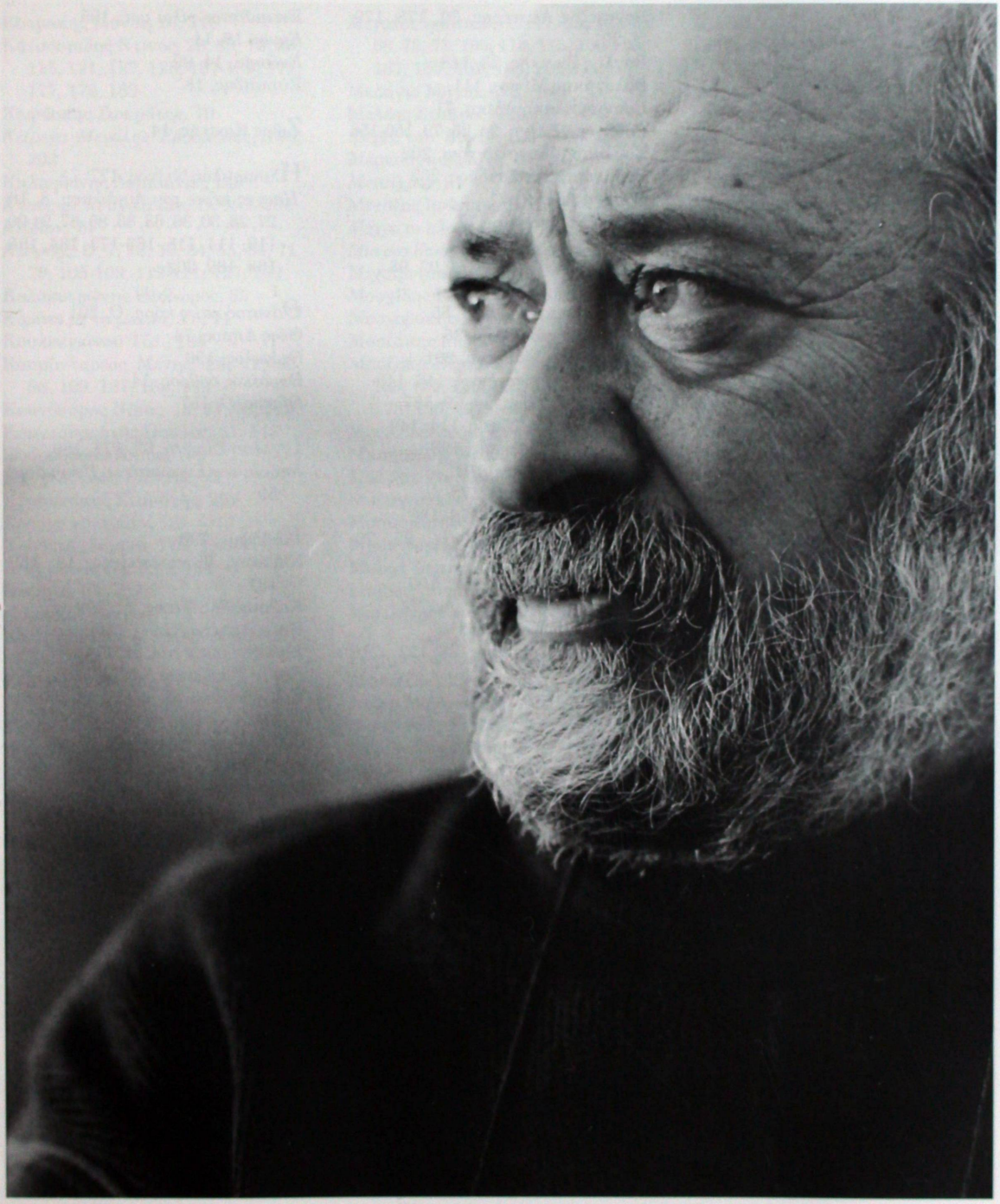
1965	Ο ΚΛΕΦΤΗΣ
1966	ΤΖΙΜΗΣ Ο ΤΙΓΡΗΣ
1970-'71	CE N'EST QU'UN DÉBUT
1971	Ο ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΤΡΑΓΩΝ
1972	ΤΟ ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ
1973	Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΕΡΩΤΙΚΟΣ
1976	ΟΙ ΨΑΛΤΕΣ
1976	ΧΑΠΠΥ ΝΤΑΙΗ
1976	ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ
1977	ΚΕΙΜΕΝΑ ΜΕΓΑΛΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΑΣ
1978	ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΒΟΡΕΙΑΣ ΕΛΛΑΔΑΣ
1980	ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ
1980-'81	ΕΔΩ ΓΕΝΝΗΘΗΚΕ Η ΕΥΡΩΠΗ
1981	Ο ΚΗΠΟΣ ΜΕ ΤΑ ΑΓΑΛΜΑΤΑ
1982	ΟΙ ΑΠΟΜΑΧΟΙ
1985	ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ
1987	EIN TRAUM VON LEBEN UND BROT
1988	Η ΦΑΝΕΛΑ ΜΕ ΤΟ 9
1991	ΗΣΥΧΕΣ ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ
1995	ΑΚΡΟΠΟΛ
1998	ΟΛΑ ΕΙΝΑΙ ΔΡΟΜΟΣ



ΦΩΤΟ: ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΜΑΣΟΥΡΗ

Θέλω να ευχαριστήσω το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, για την απόφαση της έκδοσης αυτού του βιβλίου· τον Μπάμπη, τον Γιάννη, τον Αχιλλέα και την Έφη για την επιμέλεια και τη φροντίδα τους· τον Νίκο Γροσδάνη για την προσφορά του αρχείου του· τους φίλους φωτογράφους που άλλους θυμάμαι και άλλους όχι· και όλους τους φίλους που βρήκαν χρόνο να καταθέσουν την αγάπη τους για τη δουλειά μου. Απ' τους συνεργάτες μου κρατάω την προσπάθεια και την προσφορά τους, και από την οικογένειά μου, την απέραντη υπομονή στις αγωνίες μου.

Παντελής Βούλγαρης



ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Αγγέλα, 201
Αγγελόπουλος Θόδωρος, 7, 14, 72, 80, 81, 87, 88, 90, 91, 100, 106, 107, 153, 154, 157, 177, 180
Αγγελόπουλος Μάριος, 177
Αγγουλές Φώτης, 114
Αγκόπ, 177
Αϊζενστάιν Σεργκέι, 104
Ακροπόλ, 7, 29, 64, 84, 85, 94, 98, 99, 112, 115, 174-181, 202
Αλεξανδράκης Αλέκος, 123
Αμπιγιέρ, Ο, 99
Αναπαράσταση, 14, 90, 91, 109
Ανδρικάκης Αντώνης, 201
Ανδρονίδης Βάσος, 114
Ανδρούτσος Οδυσσέας, 55
Ανεμογιάννης Γιώργος, 175
Άνθρωπος με το γαρύφαλλο, Ο, 6
Απ' το χιόνι, 91
Απόμαχοι, Οι, 114, 199, 202
Αρβανίτης Γιώργος, 73, 148, 153, 156, 158
Αρμένης Γιώργος, 32, 33, 85, 185, 186, 189, 190
Αρσένη Αναστασία, 115, 201
Αρχοντικά της Μυτιλήνης, Τα, 199
Άσμα Ασμάτων, 18
Άσσοι του γηπέδου, Οι, 26
Αυγερινός Δημήτρης, 14
Αυλωνίτης Βασίλης, 176

Βαγενά Άννα, 17, 25, 34, 130, 163
Βακούσης Μάνος, 201
Βαλτινός Θανάσης, 114
Βαρβέρης Νίκος, 70
Βεάκη Σμαρώ, 17
Βέγγος Θανάσης, 33, 64, 65, 66, 85, 95, 109, 114, 169, 171, 184, 186, 189, 190
Βελουχιώτης Άρης, 55
Βενετσάνου Νένα, 173
Βενιζέλος Ελευθέριος, 21-23, 36, 55, 61, 76-78, 112, 143-148, 151
Βιοτεχνία ονείρων, 181
Βλαχοπούλου Ρένα, 177
Βογιατζής Λευτέρης, 30, 178, 179, 201
Βόγλης Γιάννης, 23, 148
Βολανάκης Μίνως, 111
Βουγιουκλάκη Αλίκη, 71
Βούλγαρη Ελένη, 24, 25, 79, 150-156
Βούλγαρη Κωνσταντίνα, 202
Βούλγαρης Αλέξανδρος, 202
Βουρνάς Τάσος, 21
Βρανά Σπεράντζα, 177

Γαβράς Κώστας, 71, 74, 97, 98
Γαλάνη Δήμητρα, 139
Γέρασες, μικρέ μου, 84, 85
Γεωργιάδης Βασίλης, 26
Γεωργιάδου Μαρλένα, 201
Γεώργιος Α' (βασιλιάς), 143, 148
Γιαλελής Στάθης, 20, 59, 137
Γιαννόπουλος Τάκης, 114, 149
Γιαννούλης Χαλεπάς, 198
Γιαπράκας Μάκης, 191
Γκάτσος Νίκος, 18, 173
Γκερέκου Άντζελα, 178, 180
Γκολέμας Μπάμπης, 24, 25, 79, 150-156
Γκορίτσας Σωτήρης, 91, 100
Γράμμα από το Σαρλερουά, 74
Γραμμένος Θάνος, 153
Γρηγορίου Γρηγόρης, 33, 122

Δαγκλής Παναγιώτης, 21
Δαλιανίδης Γιάννης, 33, 71
Δαμιανός Αλέξης, 14, 55, 56, 72, 99, 105
Δέκα χρόνια κομμάτια, 137
Δημόπουλος Ντίνος, 33, 70, 71
Διαβάτη Χρυσούλα, 29, 64, 171
Διαθήκη του καθηγητή, Η, 201
Διαμαντίδου Δέσπω, 114, 180
Διαμαντόπουλος Βασίλης, 23, 114
Δούκας Στρατής, 114
Δραγούμης Ίων, 22

Εδώ γεννήθηκε η Ευρώπη, 198, 202
Εικόνες της Βόρειας Ελλάδας, 198, 202
Εκπομπή, Η, 14, 87
Ελευθέριος Βενιζέλος, 7, 21, 22, 29, 61, 77-80, 87, 93, 114, 115, 143-149, 151, 157, 162, 202
Ελύτης Οδυσσέας, 18, 130, 131
Εμπειρίκος Ανδρέας, 114
Εντιμότατοι φίλοι μου, 105
Ερμού 18, 14
Ευδοκία, 14, 99
Ευριπίδης, 18

Ζώης Κωστής, 14

Ηλιόπουλος Ντίνος, 177
Ήσυχες μέρες του Αυγούστου, 8, 10, 27, 28, 30, 36, 63, 83, 85, 87, 94-96, 110, 114, 115, 163-173, 184, 185, 188, 189, 202

Θάνατος και η κόρη, Ο, 201
Θέος Δήμος, 74
Θεόφιλος, 190
Θηραϊκός όρθρος, 14
Θίασος, Ο, 157

Ιγγλέση Ειρήνη, 63, 171, 180
Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος, 59

Καβάφης, 190
Καβάφης Κωνσταντίνος, 18, 130, 131
Καβουκίδης Νίκος, 71, 109
Καζαντζάκης Νίκος, 146
Κάθοδος των εννιά, Η, 114
Και το Πασόκ της Χάιδως, 201
Κακογιάννης Μιχάλης, 13, 71, 78, 122
Καλάρογλου Σταύρος, 17, 20, 34, 36, 137, 139
Καλογήρου Σπύρος, 121
Καλουτά Άννα, 23, 148, 177
Καλουτά Μαρία, 177
Κανελλόπουλος Παναγιώτης, 59
Κανελλόπουλος Τάκης, 13
Κάνσας Σίτι, 99
Καραμανλής Κωνσταντίνος, 55
Καρέλλα Μαρίνα, 72
Καρκανέβατος Πάνος, 91
Καρλάτου Όλγα, 23, 148
Κάρολος Κουν, 198, 202
Καρύδης-Φουκς Αριστείδης, 71, 108
Καρυστιάνη Ιωάννα, 79, 98, 113, 184, 202
Κασόλας Μήτσος, 103
Κατακουζηνός Γιώργος, 71
Καταλειφός Δημήτρης, 32, 85, 154, 156, 184, 186, 189, 190

Κατράκης Μάνος, 23, 148
Κατσουρίδης Ντίνος, 28, 29, 72, 98, 115, 121, 127, 128, 167-169, 171, 177, 179, 189
Καψάσκης Σωκράτης, 70
Κείμενα Μεγάλης Εβδομάδας, 198, 202
Κηλαηδόνης Λουκιανός, 149
Κήπος με τα αγάλματα, Ο, 199, 202
Κιέριον, 74
Κλέφτης, Ο, 7, 13, 15, 34, 55, 64, 71, 76, 105-108, 119-121, 127, 202
Κολοκοτρώνης Θεόδωρος, 55
Κορίτσι με τα μαύρα, Το, 71
Κουλεντιανού Τζόι, 125
Κουμανταρέας Μένης, 26, 72, 82, 98, 109, 127, 159, 162
Κούνδουρος Νίκος, 13, 27, 78, 122
Κουντουριώτης Παύλος, 21, 148
Κουροσάουα Ακίρα, 190
Κουχτσόγλου Γιάννης, 21
Κραουνάκης Σταμάτης, 201
Κραυγή γυναικών, 181
Κρεβατά Μαρίκα, 176
Κρεμμυδάς Βασίλης, 154
Κυνηγοί, Οι, 157
Κυριακός Πέτρος, 176
Κωνσταντίνος Α' (βασιλιάς), 23, 61, 143, 148
Κώνστας Γιώργος, 201

Λαζόπουλος Λάκης, 84, 175, 201
Λαμπέτη Έλλη, 201
Λαμπράκης Γρηγόρης, 153
Λειβαδίτης Αλέκος, 177
Λεονάρδου Σωτηρία, 178
Λευτέρης Δημακόπουλος, 115
Λιάππα Φρίντα, 80
Λιαρόπουλος Λάμπρος, 74
Λίζα και η άλλη, Η, 71
Λοιμός, 19, 44, 60, 90, 114, 136
Λυχναράς Κώστας, 71

Μαγική πάλις, 122
Μακρής Γιώργος, 201
Μακρής Ορέστης, 176
Μανθούλης Ροβήρος, 72
Μάργαρης Νίκος, 134
Μαρινέλλα, 139
Μαρκετάκη Τώνια, 80
Μάτεσις Παύλος, 201
Μαυρέας Κυριάκος, 176
Μεγάλος ερωτικός, Ο, 17, 23, 40-46, 58, 72, 73, 105, 114, 115, 130-135, 137, 157, 162, 168, 202
Μελάγια Μάγια, 176
Μελέας Σταύρος, 115
Μέρες του '36, 14, 100
Μερκούρη Μελίνα, 81, 181
Μεταίχμιο, 91
Μεταξάς Ιωάννης, 23, 24, 148
Μέχρι το πλοίο, 99
Μια στο Καστρί και μια στο πέταλο, 201
Μιχαήλ (πρίγκηψ), 72
Μοσχίδης Γιώργος, 137, 139
Μοσχοβάκης Αντώνης, 60
Μουζάκης Γιώργος, 175, 179
Μπαζάκα Θέμις, 25, 29, 30, 64, 95, 153, 154, 156, 163, 165, 169, 171, 178, 180, 201
Μπέλλος Λάκης, 201
Μπιρμπίλης Νίκος, 114
Μπλόκο, Το, 119
Μπουγιουκλάκης Βασίλης, 23, 148
Μπουσδούκος Νίκος, 137, 163
Μπούχλης Μιχάλης, 71
Μυράτ Δημήτρης, 23, 148
Μυρτιώτισσα, 17, 130, 132
Μυτιλήνη: Τότε που ζούσαμε, 198

Ναι μεν, αλλά..., 14
Νάιτ Τζακ, 135
Νέζερ Μαρίκα, 176
Νενεδάκης Αντρέας, 134
Νικολαΐδης Νίκος, 7
Νόλλας Δημήτρης, 84
Νταντάδες, Οι, 201
Νταντωνάκη Φλέρη, 131
Ντιριντάουα Καίτη, 177
Ντορ Ρένα, 176
Νύφες, Οι, 98, 110, 115, 192-197

Ξανθόπουλος Λευτέρης, 61
Ξανθούλης Γιάννης, 84, 175, 201
Ξενίδης Σταύρος, 23

Οδοιπορικό στη Σαμαριά, 198
Όλα είναι δρόμος, 7, 8, 30-32, 65, 85, 96, 98, 110, 182-191, 202
Ονειρεύομαι τους φίλους μου, 179
Ουδινότης Αλέκος, 63, 169, 171
Ουμπέρτο Ντ., 129

Πάγκαλος Θεόδωρος, 22
Παιδιά του Κρόνου, Τα, 181
Παΐζη Αλέκα, 29, 64, 95, 114, 165-169, 171, 173
Παληγιαννόπουλος Χρήστος, 103
Παναγιωτόπουλος Νίκος, 7, 88
Παναγόπουλος Σώτος, 135, 139
Πανουσόπουλος Γιώργος, 20, 103, 119, 136
Παπαδημητρίου Μάνια, 201
Παπανδρέου Γεώργιος, 25, 71, 124
Παπαστάθης Λάκης, 14
Παράβας Σταύρος, 30, 114, 177, 178-180
Πατρίκιος Τίτος, 134
Πέτρινα χρόνια, 7, 10, 23, 24, 26, 36, 62, 80-82, 86-89, 95, 112, 115, 149-159, 162, 163, 202
Πικρό ψωμί, 122
Πλουμπίδης Νίκος, 55
Ποντίκας Μάριος, 201
Πορτοκαλάκης Παναγιώτης, 115
Ποτάμι, Το, 27
Ποτέ την Κυριακή, 34
Προξενιό της Άννας, Το, 7, 14-16, 25, 34, 39-46, 57, 72, 73, 76, 80, 87-91, 96-98, 100, 109, 115, 125-130, 135, 136, 140, 153-155, 157, 162, 168, 180, 184, 202
Πυριόχος Άγγελος, 201

Ραπτόπουλος Βαγγέλης, 162
Ραφαηλίδης Βασίλης, 59, 60, 103
Ρηγόπουλος Κώστας, 17, 157, 163
Ριχάρδος Γ', 73

Σαββόπουλος Διονύσης, 20, 54, 136, 137-139
Σακελλαρίου Δήμος, 108
Σαλέας Βασίλης, 62
Σαλό ή Οι 120 μέρες των Σοδόμων, 129
Σαπουντζάκη Ζωζώ, 176
Σαπφώ, 18, 130, 132
Σάρα - Τα παιδιά ενός κατώτερου θεού, 201
Σαραντάρης Γιώργος, 18, 130
Σαρή Ζωρζ, 20, 137
Σεβαστίκογλου Γιώργος, 201
Σεφέρης Γιώργος, 76
Σιδεράτος Άγγελος, 103
Σιλουέττες, 14
Σκαμπαρδώνης Γιώργος, 33, 85, 98, 183-186, 189

Σκούρτης Γιώργος, 201
Σμυρναίος Γιάννης, 71
Σολωμός Διονύσιος, 18, 131
Σοφία (βασίλισσα), 23, 148
Σπανουδάκης Σταμάτης, 33, 62, 154, 191
Σπαρίδης Γιάννης, 177
Σταγόνα στον ωκεανό, 181
Σταματίου Κώστας, 58
Σταμπουλόπουλος Γιώργος, 71
Σταυρίδου Ιουλία, 33, 177, 201
Συναξάρι του Ανδρέα Κορδοπάτη, 114
Συνοικία το Όνειρο, 123
Σφαίρες πάνω από το Μπρόντγουεϊ, 99
Σφήκας Κώστας, 14

Ταξίδι στα Κύθηρα, 80, 154, 155, 158
Τάσιος Παύλος, 14, 88
Τελευταίο ψέμμα, Το, 122
Τζίμης ο Τίγρης, 7, 13-15, 34, 56, 71, 76, 96, 99, 105, 108, 119-124, 127, 202
Τζούμας Κωνσταντίνος, 30, 177-179
Τζώρτζογλου Στράτος, 36, 161
Τήνος: Λαϊκή λιθογλυπτική, 198
Τι έκανες στον πόλεμο, Θανάση;, 72, 109
Τορνές Σταύρος, 14
Του Πασόκ τους το χαβά, 201
Τσακίρογλου Νικήτας, 23, 148
Τσαρούχης Γιάννης, 135
Τσέχοφ Άντον, 17
Τσίγκου Χριστίνα, 96
Τσίρκας Στρατής, 114

Φανέλα με το 9, Η, 26, 28, 36, 62, 82, 111, 115, 158-163, 168, 202
Φέρρης Κώστας, 71, 80
Φιλιππίδης Ανδρέας, 23, 148
Φιλιππίδης Φίλιος, 176
Φλερύ Γιάννης, 135
Φορτηγό, 139
Φραγκιάς Αντρέας, 19, 44, 60, 90, 114, 134, 136
Φρειδερίκη (βασίλισσα), 19, 20
Φρέντζος Γιώργος, 33, 184, 191
Φωτόπουλος Διονύσης, 29, 177, 201
Φωτόπουλος Μίμης, 176

Χαντά Ηρώ, 177
Χάππυ Νταίη, 7, 18, 19, 23, 26, 34, 43-47, 49-54, 59-62, 75, 80, 81, 87-90, 105, 114, 115, 134-142, 144, 145, 157, 162, 163, 202
Χατζηκυριάκος Αλέξανδρος, 148
Χατζής Δημήτρης, 201
Χατζηχρήστος Κώστας, 176
Χατζιδάκις Μάνος, 17, 41-43, 58, 72, 73, 115, 130-134, 167, 169
Χόλντεν Καίη, 29
Χορν Γιάννης, 76, 147
Χορν Δημήτρης, 73, 76, 93
Χορός των τράγων, Ο, 15, 71, 124, 125, 202
Χορτάτζης Γεώργιος, 18, 131
Χούρσογλου Περικλής, 100, 115
Χρηστίδης Μηνάς, 23, 114, 148
Χσιάο-χσιέν Χου, 34

Ψάλτες, Οι, 198, 202
Ψαριανός Δημήτρης, 131

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΞΕΝΩΝ ΚΑΙ ΜΗ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Allen Woody, 99
Altman Robert, 99

Barthes Roland, 51, 155, 161
Bergman Ingmar, 87

Canby Vincent, 34
Ce n'est qu'un début, 124, 202

De Sica Vittorio, 129
Dorfman Ariel, 201

Ein Traum von Leben und Brot – Janis Ritsos und sein Griechenland, 200, 202

Fellini Federico, 38

Güney Yilmaz, 80

Heimat, 152
Hitchcock Alfred, 175
Hitler Adolf, 146

Jacobson Roman, 130

Kafka Franz, 135
Kazan Elia, 80
Kluge Alexander, 154

Lassally Walter, 71
Leigh Mike, 99

Manus Willard, 44
Medoff Mark, 201
Monicelli Mario, 105
Mussolini Benito, 146

Nietzsche Friedrich, 51

Schlöndorff Volker, 115
Scorsese Martin, 98
Shoah, 152
Spielberg Steven, 86

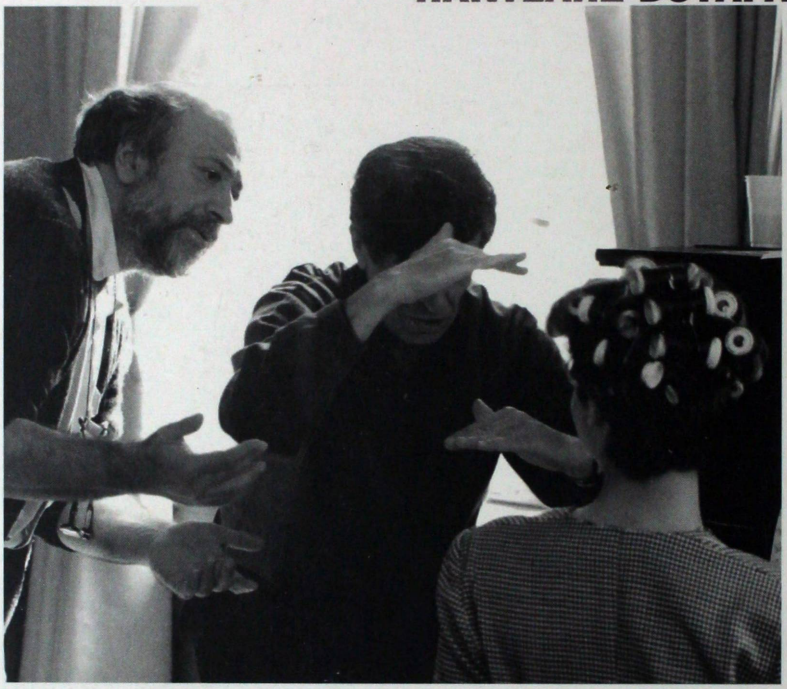
Temps détruit, Le, 152
Trinity, 190

Visconti Luchino, 145

Wagner Richard, 51

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ



ΣΧΕΔΙΑΣΗ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ: Δ. Θ. ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ

ISBN 960-322-178-3