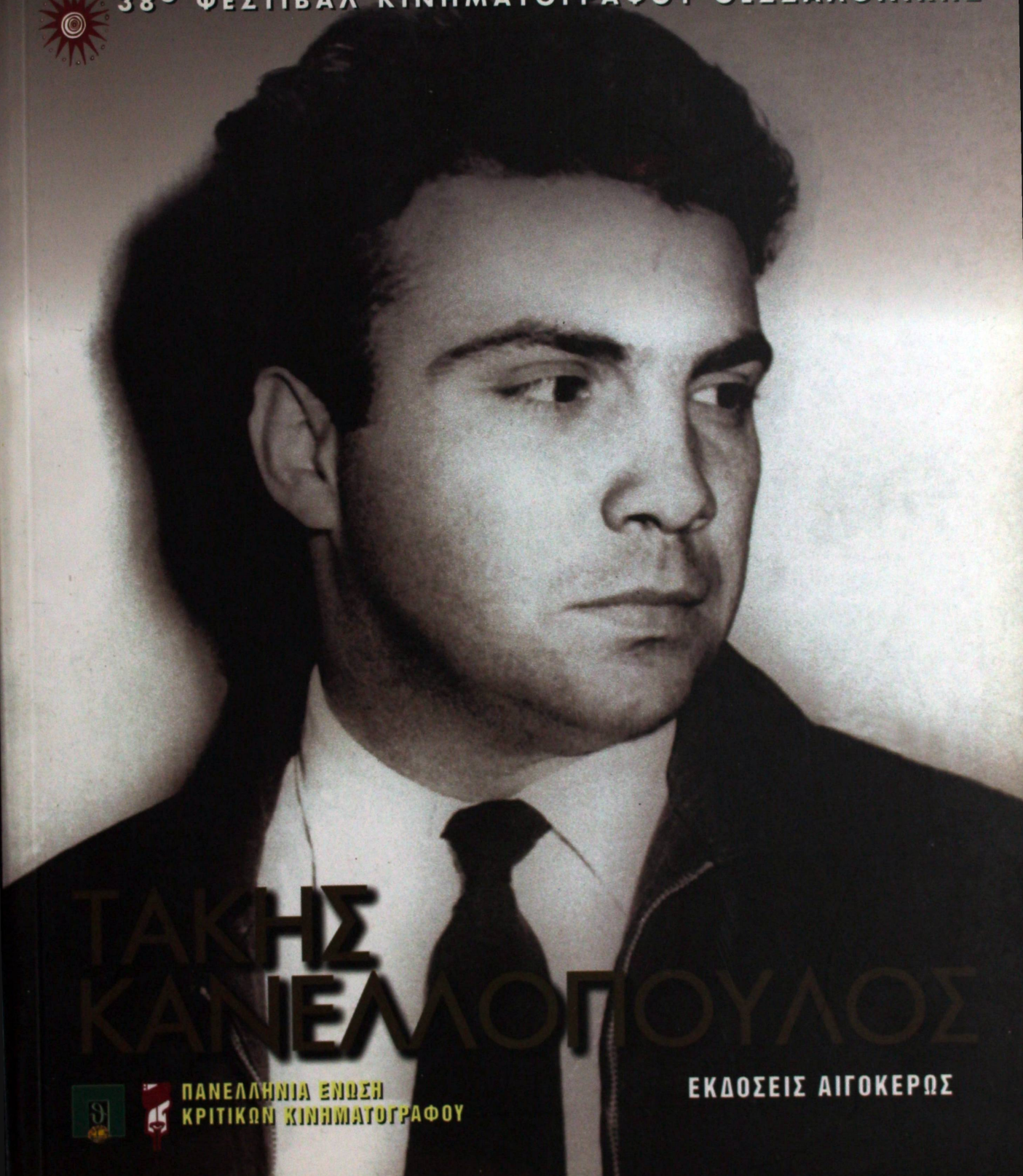




38<sup>ο</sup> ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



ΤΑΚΗΣ  
ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ



ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑ ΕΝΩΣΗ  
ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

II-00000006446

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1997  
ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑ ΕΝΩΣΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ουρανός, 1962.



Θόδωρος



ΦΩΤΟ: Η. Χ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

# ΤΑΚΗΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ

Επιλογή κειμένων: Αλέξης Ν. Δερμεντζόγλου

Επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης

Επιμέλεια έκδοσης: Γιάννης Σολδάτος

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ  
ΑΘΗΝΑ 1997

Το βιβλίο αυτό εκδίδεται στα πλαίσια του αφιερώματος στον Τάκη Κανελλόπουλου, που οργανώθηκε από το 38ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (21-30 Νοεμβρίου 1997) σε συνεργασία με την Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ). Το συντονισμό του αφιερώματος είχε η Χαρά Παπαδημητρίου.

Για τη συγκέντρωση των ταινιών ευχαριστούμε θερμά τους: Κώστα Κανελλόπουλο, Τάσο Παπανδρέου Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (Κώστας Βρεττάκος, Βούλα Γεωργακάκου), Κτήμα Νάσιουτζικ (Γεώργιος Νάσιουτζικ).

Για την συγγραφή των κειμένων ευχαριστούμε ιδιαίτερα τους: Νίκο Κολοβό, Μπάμπη Κολώνια, Κώστα Κωνσταντινίδη, Αλεξάνδρα Λαδικού, Ηλία Πετρόπουλο, Αλέξανδρο Μουμιτζή, Διόνυσο Ανδρώνη, Κώστα Φέρρη, Ηλία Χ. Παπαδημητρακόπουλο, Νίκο Κούνδουρο, Γιώργο Καρυπίδη, Μάρκο Χολέβα, Δημήτρη Καρέλλη, Ανδρέα Τύρο, Δήμο Θέο, Μόνα Κιτσοπούλου, Ροζίτα Σώκου, Βασίλη Μποζίκη και Ηλία Κανέλλη.

Το φωτογραφικό υλικό της έκδοσης είναι από τα αρχεία του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, του Κώστα Κανελλόπουλου, του Αλέξη Ν. Δερμεντζόγλου, του Μάρκου Χολέβα, του Ηλία Χ. Παπαδημητρακόπουλου, της Αιμιλίας Υψηλάντη, του Γιάννη Σολδάτου και των Α/φών Αντωνάτου.

Copyright Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης,  
Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1997

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ  
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ  
Ζωοδόχου Πηγής 17, 106 81 Αθήνα  
τηλ.: 3813 137

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ο ΜΟΝΗΡΗΣ ΤΑΚΗΣ <i>του Μιχάλη Δημόπουλου</i>		ΗΤΑΝ ΕΝΑΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, ΕΝΑΣ ΑΣΚΗΤΗΣ... <i>του Μάρκου Χολέβα</i>	75
ΤΟ ΑΙΝΙΓΜΑ ΤΑΚΗΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ <i>του Αλέξη Ν. Δερμεντζόγλου</i>	7	ΑΝΟΙΚΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΣΤΟΝ ΤΑΚΗ <i>της Αλεξάνδρας Λαδικού</i>	79
ΣΑΝ ΠΡΟΛΟΓΟΣ <i>του Τάκη Κανελλόπουλου</i>	8	ΤΟ ΛΑΤΕΡΑΛ ΤΟΥ ΤΑΚΗ <i>του Κώστα Φέρρη</i>	81
ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ	12	Ο ΠΙΣΤΟΣ ΤΗΣ ΟΥΣΙΑΣ <i>του Δημήτρη Καρέλλη</i>	84
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ	13	«Κ» ΟΠΩΣ ΤΑΚΗΣ <i>του Ανδρέα Τύρου</i>	85
ΕΚΔΡΟΜΗ ΣΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ <i>του Αλέξη Ν. Δερμεντζόγλου</i>	21	ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ <i>του Δήμου Θέου</i>	88
ΕΝΑΣ ΠΡΩΙΜΟΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΤΗΣ <i>του Νίκου Κολοβού</i>	23	ΓΙΑ ΤΟΝ ΤΑΚΗ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟ <i>της Μόνας Κιτσοπούλου</i>	91
ΦΕΥΓΑΛΕΕΣ ΕΝΤΥΠΩΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ (και εν μέρει από τα τελευταία ποιήματα του Μανόλη Αναγνωστάκη και του Γιώργου Ιωάννου) <i>του Ηλία Πετρόπουλου</i>	27	Η ΑΛΗΘΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΤΑΚΗ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟ <i>της Ροζίτας Σώκου</i>	93
ΤΟ ΜΗΔΕΝ ΚΑΙ ΤΟ ΑΠΕΙΡΟΝ <i>του Μπάμπη Κολώνια</i>	35	Η ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΠΟΥ ΤΗΣ ΛΕΙΠΟΥΝ ΤΑ... ΔΑΚΡΥΑ <i>του Βασίλη Μποζίκη</i>	95
ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΨΕΥΔΟ-ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ <i>του Αλέξανδρου Μουμτζή</i>	43	ΕΤΣΙ ΕΙΝΑΙ Ο ΠΟΛΕΜΟΣ <i>του Ηλία Κανέλλη</i>	103
Ο ΕΡΩΤΑΣ ΚΙ Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΠΑΝΤΟΤΙΝΟΙ ΣΥΝΤΡΟΦΟΙ <i>του Γιάννη Σολδάτου</i>	48	ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	105
ΚΑΤΑΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΤΑΚΗ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟ ΑΠΟ ΣΥΝΑΔΕΛΦΟΥΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΥΣ	53	1. Μακεδονικός γάμος	109
ΔΥΟ-ΤΡΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΗΞΕΡΑ Γ' ΑΥΤΟΝ <i>του Ηλία Χ. Παπαδημητράκοπουλου</i>	65	2. Θάσος	109
ΤΟ ΔΙΚΟ ΤΟΥ... ΤΟΤΕ <i>του Νίκου Κοΐνδουρου</i>	67	3. Καστοριά	110
ΕΠΙΚΗΔΕΙΟΣ ΧΩΡΙΣ ΝΕΚΡΟ <i>του Γιώργου Καρυπίδη</i>	69	4. Ουρανός	111
	71	5. Εκδρομή	115
		6. Παρένθεση	123
		7. Η τελευταία άνοιξη	126
		8. Το χρονικό μιας Κυριακής	129
		9. Ρομαντικό σημείωμα	129
		10. Σόνια	131
		ΒΙΟ-ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	
		ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΤΟΥ ΤΑΚΗ Κ. ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ <i>του Στράτου Κερσανίδη</i>	133
		Ο ΤΑΚΗΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ ΜΠΡΟΣΤΑ Σ' ΕΝΑ ΚΟΜΜΑΤΙ ΧΑΡΤΙ <i>του Στράτου Κερσανίδη</i>	135

Εκδρομή, 1966.  
Η Άννα Παλαγιάννη και ο Κώστας Καραγιώργης.





## Ο ΜΟΝΗΡΗΣ ΤΑΚΗΣ

του Μιχάλη Δημόπουλου

Ο Τάκης Κανελλόπουλος θεωρείται μοναδική και μοναχική περίπτωση στον ελληνικό κινηματογράφο. Εργάστηκε στη Θεσσαλονίκη, δεν ήταν μέλος καμιάς «παρέας», αντιμετωπίστηκε μ' όλα τα στερεότυπα του «ιδιότυπου» καλλιτέχνη, και το έργο του φορτώθηκε με διάφορα κοσμητικά επίθετα, που περισσότερο το συσκοτίσαν, παρά ανέδειξαν τις ουσιαστικές αρετές του.

Ωστόσο, ο Τάκης Κανελλόπουλος είχε μια καθοριστική παρουσία για την εξέλιξη της εγχώριας κινηματογραφίας. Μαζί με τον Νίκο Κούνδουρο υπήρξε πρόδρομος μιας άλλης αντίληψης κι ενός διαφορετικού ήθους σ' έναν κινηματογράφο που περνούσε ορμητικά από τον πρωτογονισμό και την «αθωότητα», στον επαγγελματισμό και την εκβιομηχάνιση της εποχής της Φίλμς.

Ο Τάκης Κανελλόπουλος νομιμοποίησε την ελεύθερη ματιά πάνω στον κινηματογράφο και έδωσε στην ποίηση την κινηματογραφική της εκδοχή. Υπάρχουν στο έργο του σημεία που, σήμερα, εποχή άλλων ρυθμών και διαφορετικών κοσμοαντιλήψεων, μοιάζουν παρωχημένα. Αυτή, όμως, είναι μια στατική και μίζερη ανάγνωση· γιατί στις ταινίες του Κανελλόπουλου, ακόμα και στις πιο «παλαιομοδίτικες», υπάρχουν τα αιώνια στοιχεία της τρυφερότητας, της αγάπης, του έρωτα. Πάνω απ' όλα, στο έργο του κυριαρχεί ο πόλεμος, πεδίο δοκιμασίας της ανθρώπινης συνείδησης και, ταυτόχρονα, τόπος συνάντησης των ανθρώπων. Κι όλα αυτά με την αίσθηση του μακεδονίτικου τοπίου, με τις μεγάλες πεδιάδες, τα μεγάλα ποτάμια και τα μεγάλα πάθη.

Τον Τάκη Κανελλόπουλο τιμούμε στο φετινό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, κι είναι μια ευκαιρία για μια δυναμική επανεκτίμηση του έργου του· γιατί δεν αρκεί να μυθοποιούμε σχηματικά τους πιονιέρους του ελληνικού κινηματογράφου· είναι ανάγκη να βλέπουμε και να ξαναβλέπουμε τις ταινίες τους, που πάντα μας υπενθυμίζουν μυστικά μιας ουτοπίας κι ενός ρομαντισμού για την κινηματογραφική τέχνη – στοιχεία, χαμένα σήμερα από άλλες σκοπιμότητες.

## ΤΟ ΑΙΝΙΓΜΑ ΤΑΚΗΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ του Αλέξη Ν. Δερμεντζόγλου

*Η μεγαλύτερη κίνηση είναι η ακινησία...*  
Jean-Luc Godard, *Déetective*

Τον Τάκη Κανελλόπουλο τον γνώρισα στα μέσα της δεκαετίας του '70. Σ' έ-  
να ειδικό αφιέρωμα στο Πολυτεχνείο, με προσκάλεσαν να μιλήσω για τον  
*Ουρανό* του. Εκείνος άκουσε τον πρόλογο, ενθουσιάστηκε, μίλησε στην ε-  
φημερίδα «Θεσσαλονίκη», κι έτσι άρχισε και η καριέρα μου στην κριτική.

Στις αρχές του '70, είχα την πρώτη επαφή με το έργο του. Είδα στην «Αί-  
γλη» τον *Ουρανό*, στο Φεστιβάλ του 1972 την *Τελευταία άνοιξη* (ουσιαστικά,  
τον τελευταίο σπασμό του), κι από τότε, όποτε μου δινόταν η ευκαιρία, συμ-  
πλήρωνα τα κενά μου.

Παράλληλα, άρχισε να μας συνδέει και μια βαθιά φιλία, που απ' τη με-  
ριά μου είχε και το χαρακτηρισμό του ιαπωνικού *γκιρί*. Μου 'λεγε τότε: «Όταν  
σου δίνεται η ευκαιρία, πάντα να λες έναν καλό λόγο για τον καθένα». Προ-  
σπάθησα «όσο μπορούσα» να κρατήσω την υποθήκη του. Τον έβλεπα τακτι-  
κά σ' όλες του τις ακίνητες(;) περιπλανήσεις σε «Φλόκα», «Ντορέ», «Τότ-  
της» (στοά), «Τόττης» (παράλια). Πρόθυμος, γενναιοδωρος, πάντα έτοιμος  
να κεράσει, χάριζε παράλληλα τρυφερά χαμόγελα και κάρτες σε διάφορες  
κυρίες. Έγραφα τακτικά γι' αυτόν στη «Θεσσαλονίκη», αλλά ποτέ δεν μπό-  
ρεσα να είμαι αντικειμενικός μαζί του. Τώρα καταλαβαίνω πόσο λάθος έ-  
κανα αναζητώντας την «αντικειμενικότητα» ως προς τον Τάκη.

Με το πέρασμα των χρόνων, σκεφτόμουν πως ο Τάκης αποτελεί ένα αί-  
νιγμα. Αν θα μπορούσα να καταθέσω ένα ύστατο λουλούδι στον τάφο του,  
αυτό θα ήταν η «ανακάλυψή» του. Ποιος ήταν, τελικά; Πόσο επηρέασε την  
εποχή του — και το αντίστροφο; Δέχτηκα με χαρά την πρόταση του διευθυ-  
νή του φεστιβάλ ν' αναλάβω την επιμέλεια έκδοσης του βιβλίου για τον Τά-  
κη. Μια ακόμα τελετή στο *γκιρί* που δε θα ξεπληρωθεί ποτέ, αλλά και η τε-  
λευταία πρόσκληση: επιτέλους, να τον «συναντήσω». Ένα βιβλίο για τον  
Τάκη είναι μια ιστορία μεγάλης ευθύνης. Θα 'ταν λάθος να κατέληγε στην α-  
γιογραφία, θα 'ταν ανόητο να μετατρεπόταν σε άγαλμα — φτάνει το ένα που  
του έσθησε ο Δήμος. Κι αν καταλήγαμε στο μύθο, δε θ' αναδιπλασιάζαμε το  
αίνιγμα;

Με τη σύμφωνη γνώμη του Μιχάλη Δημόπουλου, προσπαθήσαμε να «κλωσόσουμε» τον Τάκη τόσο με παλιά κείμενα, της εποχής του, όσο και με νέες οπτικές, με σύγχρονες, αναθεωρητικές ματιές. Επιζήτησα ιδίως να συλλέξω κείμενα ανθρώπων που τον γνώρισαν· ιδίως, συμπολιτών μας.

Ήθελα να βγει αυτή η σχέση Θεσσαλονίκη-εποχή σινεμά. Η συλλογή των κειμένων υπήρξε μια περιπέτεια, βοηθούσης και της θερινής ραστώνης. Συλλέγοντας, επικοινωνώντας, διαβάζοντας, αντιμετωπίζοντας παράξενες αδιαφορίες και συγκλονιστικές προθυμίες και προσφορές, είδα ν' αναπαράγεται το πορτρέτο του Τάκη Κανελλόπουλου, η τύχη και η ατυχία του. Ακριβώς τα ίδια πράγματα που συνάντησα στο τώρα, τον ανέδειξαν και τον συνέτριψαν ταυτόχρονα: ανυπόκριτος ενθουσιασμός, μέγιστη αποδοχή αντιμετώπισης του «ως εκ θαύματος» και, στη συνέχεια, άρνηση, αδιαφορία, εγκατάλειψη, απομόνωση.

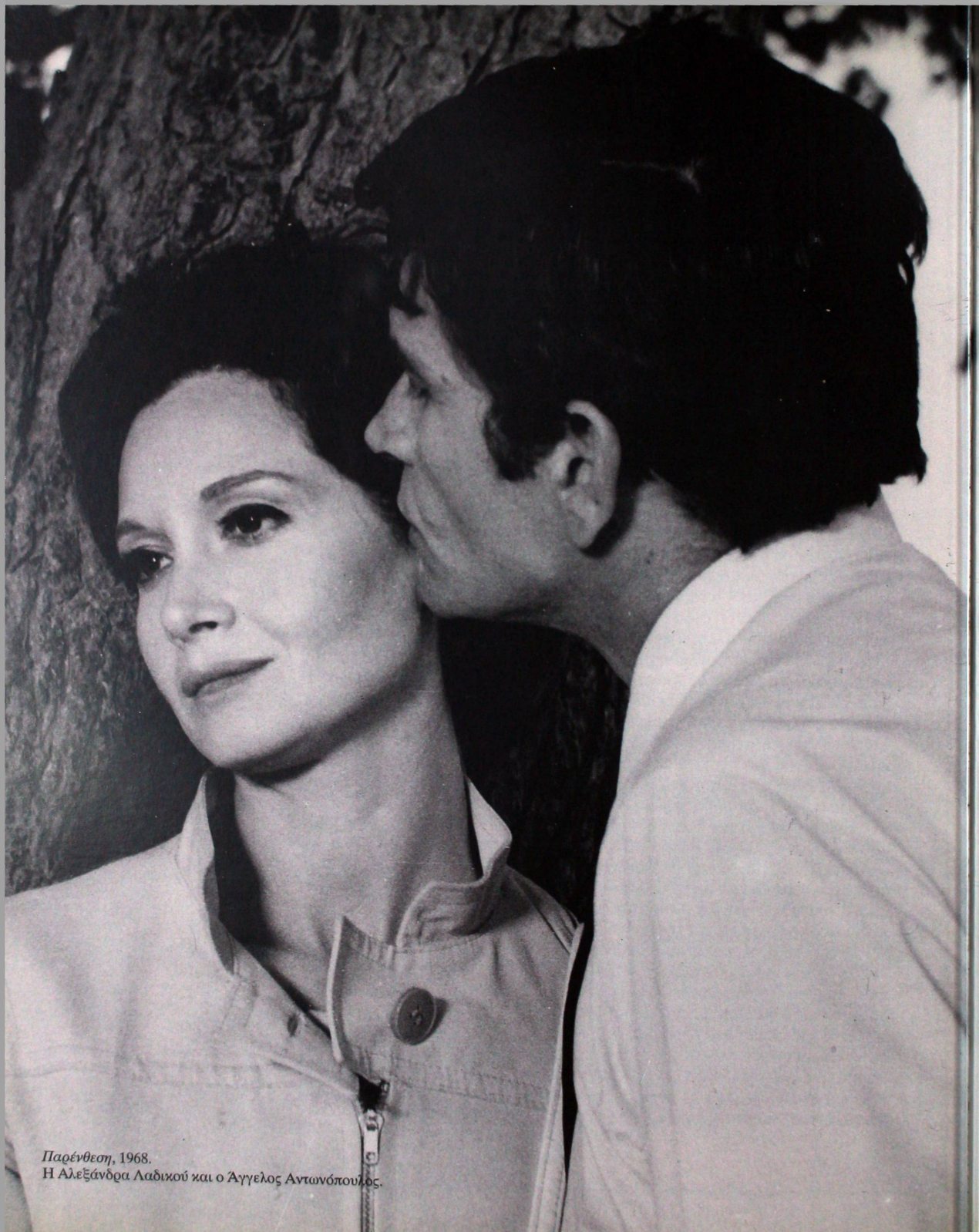
Τελικά, κατάλαβα τι ακριβώς ήταν ο Τάκης: ο κόσμος όλος, η κοινωνία όπως πάντα, η Θεσσαλονίκη και η Ελλάδα τότε και τώρα. Ο Τάκης ήταν καμωμένος απ' τα συστατικά αυτού του κόσμου· απ' την αγάπη ως την κακία του, κι απ' τον μέγιστο θαυμασμό ως τη χυδαία απόρριψη. Στο κέντρο αυτής της συμπαντικής σύγκρουσης βρισκόταν ο «πυρηνικός» εαυτός του με όλα τα καλά, τα ενδιαφέροντα και τις ιδιορρυθμίες που θα διαβάσετε στα άλλα κείμενα. Αυτός ο εαυτός, αυτό το είναι, η ταυτότητα, ο «Πολίτης Κανελλόπουλος», δεν αναδύθηκαν ποτέ διάφανα: η ξαφνική επιτυχία σε τόσο μικρή ηλικία και η σταδιακή απόρριψη [επίσης στο άνθος της νιότης του (το 1972, δεν ήταν καν 40 ετών)] διέλυσαν την ευαισθησία του. Άλλοτε την προσομοίωσαν με υπεροψία· άλλοτε, με αντικοινωνική συμπεριφορά.

Αυτή η εκδοχή για τη λύση του αινίγματος φαίνεται και έντιμη και ηθική και τιμητική για εκείνον. Τάκης, λοιπόν: ο άνθρωπος της ιλιγγιώδους επιτυχίας, αλλά και της συνεχούς καταβύθισης. Σ' αυτές τις ταχύτητες, τα πάντα τήκονται, οι εικόνες είναι ασαφείς, η ταυτότητα δεν καθορίζεται εύκολα. Τάκης: η γνωστή ιστορία της ανάγκης για μύθους του σαδιστικού πάθους για κατάρριψη και για την εκ των υστέρων δημιουργία μιας αγιογραφίας. Μια κοινωνία δομημένη με συγκεκριμένους κανόνες εδώ και χρόνια, βγάζει στον αφρό, αλέθει, γράφει επιταφίους.

Ένα βιβλίο για τον Τάκη δεν μπορεί να είναι ούτε επιτάφιος ούτε μνημόσυνο ούτε εξιλέωση, αλλά μόνον προειδοποίηση-επισήμανση· μια προσπάθεια, ίσως, για να μην υπάρξουν άλλα τέτοια θύματα· μια αρχή να σταματήσει η ιστορία των αποβολών που, μαζί με τους περιστασιακούς θαυμασμούς, αποτελούν βασικό στοιχείο της υποκριτικής του χώρου γύρω από τον κινηματογράφο, αλλά και της κοινωνίας.

Ένα πολύ αγαπημένο πρόσωπό του μου είπε την ημέρα της ταφής του: «Καλύτερα που πέθανε ο Τάκης». Γνωρίζω καλά τι εννοούσε, αλλά ας μου επιτραπεί να συμπληρώσω: «Αν δεν πέθαινε, δε θα υπήρχε τώρα αυτή η έκδοση, αυτό το κινηματογραφικό αφιέρωμα».

Επτά χρόνια μετά το χαμό του, μας αναγκάζει να τον προσέξουμε και πάλι, κι επιτρέπει σε πολλούς νέους να τον ανακαλύψουν, να μάθουν την ύπαρξή του. Ξεπληρώνουμε με όλα αυτά την υποχρέωσή μας απέναντί του — προσωπικά, νιώθω πως το γκίρι με κυνηγάει ακόμα. Αν δέχτηκα ν' αναλάβω την επιμέλεια αυτής της έκδοσης, είναι κυρίως γιατί πίστευα πως από κά-



*Παρένθεση, 1968.*

*Η Αλεξάνδρα Λαδικού και ο Άγγελος Αντωνόπουλος.*

ποια κείμενα θα βγει μια άποψη που φωτίζει το αίνιγμα.

Ο Τάκης Κανελλόπουλος υπήρξε νεκρός και θύμα ενός πολέμου που, στις μέρες μας, μαίνεται στην κυριολεξία. Έπεσε μαχόμενος, προδομένος (κι απ' τον ίδιο του τον εαυτό), χωρίς ενισχύσεις, εφεδρείες, μονάδες στήριξης και επικοινωνίας. Έφυγε για να γίνει ένα ακόμα έμβλημα-άλλοθι (δείτε και τις περιπτώσεις Τορνέ, Λιαρόπουλου)· όχι για να τελειώσει αυτός ο πόλεμος, αλλά για να διαιωνιστεί. Σε μια φανταστική ταινία που σίγουρα θα επικροτούσε κι ο ίδιος, ο νεκρός Τάκης θα λάβαινε το ανώτατο παράσημο ανδρείας, όχι μόνον ως θύμα πολέμου, αλλά και γιατί είδε, υπέστη και φορτώθηκε όλα αυτά που θέλουμε να ξεχνάμε εμείς μεταξύ τελετών, προβολών, παραγοντισμών, διενέξεων, βραβεύσεων, χρηματικών αμοιβών, παρακλήσεων και παροχών. Θα ευχόμουν να είναι το τελευταίο θύμα, αλλά θα απείχα απ' την πραγματικότητα αν πίστευα πως κάτι τέτοιο μπορεί να γίνει.

Η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, που πάντα στάθηκε στο πλευρό κάθε ιδιαίτερου δημιουργού, στηρίζει αυτή την έκδοση. Ευχαριστώ όλους όσους, με προθυμία που με κατέπληξε, παρέδωσαν τις πολύτιμες μαρτυρίες τους. Εδώ τελειώνει η ανθρώπινη υποχρέωση του γράφοντος. Την άποψή του ως κριτικού κινηματογράφου τη μεταφέρει ένα αδημοσίευτο στην Ελλάδα κείμενο για τον Τάκη με τίτλο «Εκδρομή στον Ουρανό», που καταχωρήθηκε στο πρόγραμμα του αφιερώματος στον ελληνικό κινηματογράφο που διοργανώθηκε στο Centre Pompidou, στο Παρίσι, το 1995.

*Πίστεψα πάντα στα ωραία και στα μεγάλα. Αν και γνώρισα τη σκληρή βρομιά, τίποτε δεν με έκανε απαισιόδοξο. Πάντα ήλπιζα. Η φήμη, το χρήμα, τα βραβεία που πέρασαν από τη ζωή μου, καθόλου δεν με επηρέασαν. Τώρα που έφυγα από εκείνο τον καιρό, αισθάνομαι πιο ευτυχιμένος. Όταν γράφω ένα διήγημα, είμαι «σαν να στέλνω» ένα χαιρετισμό. Σ' έναν πολεμιστή ή σε μια ερωμένη...*

*Είναι σπουδαίο να πιστεύεις σε οτιδήποτε. Η πίστις δίνει μια πρωτοφανή δύναμη. Νικά. Ανά τους αιώνες. Το Καλό και το Κακό συγκρούονται. Πιστεύω πως οποιαδήποτε θεωρία ή θρησκεία κι αν έρθει, δεν θα αποτρέψει αυτόν τον πόλεμο. Αλλά είναι θαυμάσιο να πολεμάς. Έστω κι αν τα τραύματα είναι οδυνηρά, να πολεμάς για την ομορφιά. Το θάρρος και η αυταπάτη ήταν πάντα χαρακτηριστικά των μεγάλων. Υπάρχουν άνθρωποι με μεγαλείο και άλλοι χωρίς μεγαλείο.*

*Σ' αυτούς αφιερώνεται το βιβλίο<sup>1</sup>. Σ' εκείνους που το μεγαλείο τους ανατρέπει τις καθημερινές μικρότητες και γελοιότητες. Καθένας πρέπει να γνωρίζει ότι η ζωή δεν «αστειεύεται». Και δεν είναι εύκολη. Είναι μαχαίρι που ματώνει. Αλλά το ιερό σπαθί των ανθρώπων, που πίστεψαν στην αιωνιότητα της ψυχής και στην ομορφιά της ζωής, θα νικήσει. Έστω κι αν οι άνθρωποι χάνουν τη ζωή τους. Είναι αιώνιος ο πόλεμος. Αλλά αιώνια είναι και η πίστη. Κάποτε ένας ποιητής ρώτησε ένα παιδάκι: «Τι είναι το φεγγάρι;» και το παιδί είπε: «Είναι ο ήλιος που δεν κοιμάται» κι ο ποιητής έκλαψε. Νομίζω ότι το να βλέπει κανείς «ομορφιά» στα φαινόμενα ή στα πράγματα που οι άλλοι γελούν ή κοροϊδεύουν, είναι μεγαλείο. Γνώρισα στη ζωή μου ανθρώπους που με αρνήθηκαν. Για διάφορους λόγους και αιτίες. Δεν είχαν δίκιο. Άλλοι πάλι είχαν δίκιο που με αρνήθηκαν. Ήμουν πάντα απόλυτος. Προσπάθησα στη ζωή μου να είμαι δίκαιος. Αλλά έχω κάνει και μεγάλες αμαρτίες. Χωρίς να μετανιώνω. Πολλές φορές «έρχονται τα παλιά» στη σκέψη μου. Αν ήμουν μαθηματικός, θα έλεγα ότι οι πράξεις μου ήταν κατά 75% παραδείσιες και κατά 25% κολασμένες.*

*Έγραψα τον μικρό πρόλογο όχι για να απολογηθώ ή για να ζητήσω συγγνώμη, αλλά γιατί ποτέ δεν φοβήθηκα την αλήθεια. Πάντα την έλεγα. Και τελειώνοντας, έχω να προσθέσω πως πάντα έδινα ελπίδα.*

1. Το κείμενο αυτό προλόγισε τη συλλογή διηγημάτων του Τάκη Κανελλόπουλου *Κλαίω*.

ΑΠΟΣΤΡΑΦΜΑΤΑ  
ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΑΚΗΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ:  
ΣΥΛΛΟΓΙΣΜΟΙ  
ΚΑΙ ΕΞΟΜΟΛΟΓΗΣΕΙΣ



*Το χρονικό μιας Κυριακής, 1975.*



## ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ

...Ας μη γελιόμαστε. Το πρώτο πράγμα που ένας δημιουργός επιδιώκει, είναι η πραγματοποίηση ενός οράματος. Πέρα απ' αυτό, μια δημιουργία και ειδικά μια ταινία, για μένα είναι και προσπαθώ να είναι ένα πετραδάκι στο ανθρώπινο οικοδόμημα. Και γίνομαι πιο σαφής: Αν κοιτάξουμε την ιστορία του κινηματογράφου, θα δούμε ότι τα έργα των κορυφαίων σκηνοθετών είναι εναντίον του πολέμου, εναντίον της φτώχειας, εναντίον της βίας και εναντίον κάθε ιδέας που καταπιέζει την ανθρώπινη ψυχή. Και παρατηρεί κανείς ταινίες με τρυφερή παιδικότητα, με διάθεση εξάρσεως της αγνότητας στις ανθρώπινες σχέσεις, με λυρισμό για το τοπίο της πατρίδος του και μια διάθεση για σεμνότητα, όπως συμβαίνει στα πρώτα έργα του Fellini, του Τσουχράι, του Wajda. Το διεθνές θηρίο, το οποίο ονομάζεται παραγωγή ταινιών, μέρα με την ημέρα απαιτεί περισσότερα ξεγυμνώματα, περίπλοκες και απίθανες ιστορίες, καταπιέζει τεχνικούς, ηθοποιούς, σεναριογράφους, σκηνοθέτες, με αποτέλεσμα να φθάνουμε στην αυτοκτονία της Μογγολο. Να γιατί ο ανατολικός κινηματογράφος, παρ' όλο που πολλές φορές υστερεί τεχνικά από τις δυτικές ταινίες, είναι πιο ωφέλιμος· γιατί ακόμα μετράει τις αξίες επάνω στις αιώνιες βάσεις...

**Έβδομη τέχνη:  
ένας καθρέφτης του  
πνεύματος, μια περιπέτεια  
της ψυχής.**

...Νομίζω πως θα ισοδυναμούσε με αυτοκτονία μια προσπάθειά μου ν' απομακρυνθώ από τον κόσμο μου, από τα προσωπικά μου βιώματα, ακόμα κι από τα τοπία που έμαθα να συνδέω με τα συναισθήματά μου. Αν επιμένω στο «ρομαντικό» αυτό ύφος που ενοχλεί τόσο μερικούς, δεν είναι μόνον επειδή πιστεύω ότι μου ταιριάζει· είναι και επειδή εξακολουθώ πάντα να υποστηρίζω ότι η σύγχρονη τέχνη, η αληθινή, είναι, όπως πάντα, ένας άνεμος ανθρώπινων αισθημάτων και όχι μια επίδειξη των μηχανικών και διαστημικών επιτεύξεων...

...Οι αιώνιες αλήθειες δεν έχουν χρόνο. Μια ανθισμένη κερασιά, μια φουρτουνιασμένη θάλασσα, η δροσιά του νερού και το τραγούδι του ανέμου, θ' αγγίζουν πάντα τους ανθρώπους, όπως τους αγγίζει η πίστη, ο έρωτας, ο θάνατος...

Εγώ ήμουν άνθρωπος της περιπέτειας – της περιπέτειας· όχι της καλοπέρασης, αλλά της βαθιάς αλήθειας σε μια ερωτική σχέση, όσο κι αν κρατούσε αυτή η σχέση. Θεωρώ πολύ σπουδαίους ανθρώπους αυτούς που ξέρουν να ερωτεύονται αληθινά. Είναι μεγάλο πράγμα να ξέρεις ν' αγαπάς και ν' αγαπιέσαι. Όπως είναι και μεγάλο πράγμα να βρίσκεις ευτυχία στο να δίνεις παρά να παίρνεις. Ερωτεύτηκα στη ζωή μου δυο φορές μέχρι θανάτου. Το ένα ήταν ένα κορίτσι από την Πελοπόννησο και το άλλο ένα κορίτσι από το Μόναχο...

...Ξέρω πολύ καλά ότι έχουν γυριστεί χιλιάδες ερωτικές ταινίες κι ότι μερικές απ' αυτές είναι εκπληκτικά επιτεύγματα. Η *Εκδρομή* σαν ψυχικό βάθος έχει ένα στίχο από κάποιο γιαπωνέζικο τραγούδι του 9ου αιώνας, που λέει: «As αγαπιόμαστε, ω ανθισμένη κερασιά! Έξω από σένα δεν γνωρίζω τίποτ' άλλο στον κόσμο». Δεν ξέρω αν η ταινία φέρνει ένα καινούργιο μήνυμα, ούτε το σκέφτομαι έτσι. Απλώς, θέλω να δείξω ανθρώπους που κερδίζουν κάτι, το χάνουν, το ξανακερδίζουν και το ξαναχάνουν...

**Μια ερωτική ιστορία  
σαν εκδρομή**

...Η *Εκδρομή* έχει πράγματι, όπως σωστά έγραψε κάποιος κριτικός, ένα καινούργιο φως. Η ερωτική ιστορία των τριών προσώπων είναι από την αρχή καταδικασμένη. Μια μοίρα ανελέητη σφραγίζει τις πράξεις και την ψυχή των ηρώων της. Ο αποξενωμένος λοχίας και η γυναίκα με τον σπαρακτικό ερωτικό διχασμό, ο άντρας που πολεμάει με δυο φωτιές, κανείς δεν ξέρει τι είναι πιο δυνατό σ' αυτούς τους τρεις και τι υπερισχύει. Ο συνοδός ήλιος; Η ανελέητη βροχή; Το τρένο που δεν τολμάει εκείνη να πάρει; Εκείνη η συγκεκριμένη απελπισία στα μάτια του εραστή; Εκείνη η θάλασσα που γίνεται μαρτυρικό όνειρο; Ή ο θάνατος που συνεχώς παλεύει με το τριαντάφυλλο; Πολλούς ξένισε το ότι η ιστορία αρχίζει με ήδη αποφασισμένα τα πάντα. Η δική μου απάντηση σ' αυτή την απορία είναι ότι οι μοναχικές ερωτικές καταστάσεις, ενώ εξωτερικά φαίνονται μπερδεμένες, στο βάθος είναι πάρα πολύ συγκεκριμένες· δηλαδή, όταν το αίσθημα είναι δυνατότερο και, όπως λένε οι ποιητές, «η καρδιά πάνω από το κεφάλι», τότε το χάος της ανθρώπινης ψυχής γίνεται οριστικό σημείο απόφασης...

...Πιστεύω ότι ένας σκηνοθέτης πρέπει να μη δείχνει τα προσωπικά του βιώματα, αλλά ιστορίες άλλων εποχών, άλλων ανθρώπων, άλλων καταστάσεων. Τα πιστεύα, το πιστεύω και θα το πιστεύω. Στην *Εκδρομή* ήθελα να παρακολουθήσω τρεις ανθρώπους. Δε σκέφθηκα ότι μετά τον πολυπρόσωπο *Ουρανό* έπρεπε οπωσδήποτε να στραφώ σε λιγότερα πρόσωπα· η επιλογή ήταν τυχαία. Γύρισα μια ιστορία που είχε ακούσει πολύ νέος...

...Ο *Ουρανός* χωρίζεται βασικά σε τρία μέρη: Ειρήνη, Πόλεμος, Οπισθοχώρηση. Αυτό δεν σημαίνει ότι θέμα και επιδίωξή μου ήταν να δώσω το έπος της Αλβανίας. Αυτό το τονίζω ιδιαίτερα, γιατί πολλοί επιμένουν να βλέπουν την ταινία μου από αυτή τη σκοπιά. Όχι· είναι λάθος. Θέμα μου είναι ο άνθρωπος στην Ειρήνη, στον Πόλεμο, στην Οπισθοχώρηση...

...Δε χρειάστηκα πάνω από μήνα για να σχηματιστώ την ιδέα που είχα σχετικά με ένα φιλμ αντιπολεμικό. Το σενάριο του *Ουρανού* γράφτηκε από τον Γ. Κιτσόπουλο. Τα σενάρια μου σχεδιάστηκαν μ' έναν συγκεκριμένο τρόπο: ξεκινούσα γράφοντας σε δύο σελίδες τη βασική ιστορία, κι ύστερα, κατά σειρά, μέρος των διαλόγων, χωρίς καμιά αναφορά στις εικόνες. Στο στεκουπάτζ, σε τεράστια άσπρα χαρτόνια, σχεδιάζω σε δύο σελίδες την ιστορία, σχηματίζω τα γκρουπ των σκηνών και κάνω την αρχιτεκτονική της ταινίας με σχέδια που τα καταλαβαίνω μόνον εγώ. Τελικά, από μια ολόκληρη ταινία, το 50% είναι στα χαρτιά και το άλλο μισό ολοκληρώνεται κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων...

...Βασικό «σφάλμα» μου, υποστηρίζουν πολλοί, είναι ότι όλοι οι άνθρωποι στην ταινία μου είναι καλοί. Έτσι τους ήθελα εγώ, γιατί έτσι τους ένιωσα και τους γνώρισα μέσα από τις διηγήσεις εκατοντάδων ανθρώπων που μου μίλησαν για τους έλληνες στρατιώτες του Αλβανικού. Πιστεύω στον καλό άνθρωπο, στον άγιο, σ' αυτόν που είναι γεμάτος αγάπη και τρυφεράδα και που τίποτα δεν μπορεί να τον αλλάξει. Τέτοιος ήταν για μένα ο Έλληνας στρατιώτης του '40-'41, κι έτσι τον έδωσα...

**Ταξιδεύοντας στη σκοτεινή πλευρά του λόφου (της Ιστορίας).**

...Τα πρόσωπά μας κινούνται, και τα συμβάντα εκτυλίσσονται απ' τη μια μονάχα πλευρά του λόφου. Έχω προσωπικά προσέξει πως τώρα, ύστερα από είκοσι τόσα χρόνια, ο αγώνας του '40 έχει αφήσει το φως του απ' αυτή, τη δική μας μονάχα πλευρά. Η άλλη πλευρά μένει θεοσκοτεινή, αδικαιολόγητα και για τους ίδιους τους λαούς που είχαν στρατοπεδεύσει τότε σ' αυτήν. Αν λοιπόν επιχειρούσαμε να εικονίσουμε μιαν οποιαδήποτε σύγκρουση με τους εισβολείς, θα καταλήγαμε σ' ένα είδος αναχρονισμού, που δεν θα είχε τη θέση του σήμερα. Προτιμήσαμε γι' αυτό να τονίσουμε ό,τι αντιπροσώπευε κι αντιπροσωπεύει πάντα για το σύνολο του λαού μας ο αγώνας εκείνος, κι αποφύγαμε το σφάλμα της σύγκρισης κατά τον ένα ή τον άλλο τρόπο, του αμυνόμενου με τους εισβολείς...

...Ο Κακογιάννης και ο Κούνδουρος είναι τα θεμέλιά μου. Σήμερα, μετά από χρόνια, κατασταλαγμένος πια για τα δυο αυτά ονοματα που για μένα παραμένουν οι αρχιερείς του ελληνικού κινηματογράφου, λέω την τελευταία μου κρίση: ο Κακογιάννης είναι ο λυρικός, ο φιλόσοφος· ο Κούνδουρος είναι ο σκληρός μάγος, ο ποιητής...

**Πρώτος του δάσκαλος: οι σκοτεινές αίθουσες της Θεσσαλονίκης.**

...Πριν από την εμφάνισή τους, η κατάσταση του ελληνικού κινηματογράφου ήταν άθλια, με μόνη εξαίρεση μια-δυο προσπάθειες του Γρηγορίου και του Τζαβέλλα. Ο Κακογιάννης και ο Κούνδουρος ήρθαν από το τίποτα. Δε θα είχα πού να στηριχτώ εάν έλειπαν αυτοί...

...Υπάρχουν, κατά τη γνώμη μου, τα εξής μεγάλα ταλέντα στην Ελλάδα: Αγγελόπουλος, Φέρρης, Αριστόπουλος, Βούλγαρης, Θέος, Παναγιωτόπουλος και Νικολαΐδης. Έχουν σκληρά ιδανικά και, λέγοντας «ιδανικά», εννοώ ότι έχουν πίστη στις ταινίες τους, κάνουν όμορφες ταινίες, ασχέτως εάν κάποια είναι λιγότερο καλή από την προηγούμενη...

...Ο ελληνικός κινηματογράφος, αυτή τη στιγμή, έχει τεράστιες δυνατότητες να γίνει ο πρώτος κινηματογράφος της Ευρώπης, αν οι σκηνοθέτες που γυρίζουν τα έργα, δεν ξεχάσουν τις ελληνικές ρίζες. Ο θαυμάσιος Γάζωρος του Τάκη Χατζόπουλου, η ταινία του Ψαρρά *Δι' ασήμαντον αφορμήν*, το *Κιέριον* του Δ. Θέου, η ταινία του Αριστόπουλου *Κρανίου τόπος*, η *Φόνισσα* του Φέρρη, τα *Μέγαρα* του Τσεμπερόπουλου και γενικά όλες οι ταινίες του φετινού Φεστιβάλ, ήταν πολύ ωραίες. Όλοι αυτοί οι νέοι σκηνοθέτες δεν πρέπει να φοβούνται καθόλου τα μεγάλα ονόματα του εξωτερικού...

...Σήμερα γίνονται μόδα πάρα πολλοί σκηνοθέτες. Ακούγονται για λίγο καιρό κι ύστερα σβήνουν σαν πυροτεχνήματα. Πώς είναι δυνατόν ν' αντέ-

ξουν στο χρόνο; Πόσο ωραιότερα θα 'ταν τα πράγματα αν ο Polanski συνέχιζε να έχει την ίδια ψυχή που «έδειξε» όταν γύρισε το *Μαχαίρι στο νερό*, μια ιστορία αγάπης και μίσους που θα μπορούσε να συμβεί οποτεδήποτε και οπουδήποτε...

...Τον Truffaut στο *Ζυλ και Τζιμ*. Είναι έργο πολύ τολμηρό, πολύ μοντέρνο. Για μένα, η έννοια αυτού του μοντέρνου δεν έχει σχέση με τη μορφή, αλλά με το περιεχόμενο, όταν αυτό δεν διατάζει να κάνει ανατομία της ανθρώπινης ψυχής. Είναι θέμα τόλμης και διαύγειας: ένας μοντέρνος καλλιτέχνης αρνείται να ξεγελάσει τον εαυτό του. Κι ο Truffaut το κατόρθωσε μοιράζοντας τον εαυτό του και στα τρία του πρόσωπα...

...Στη Θεσσαλονίκη, στην Αθήνα και στο Μόναχο είχα παρακολουθήσει, πριν ξεκινήσω, όλες τις κλασικές και σύγχρονες μου ξένες ταινίες. Από πολύ μικρός έβλεπα κινηματογράφο. Μου άρεσε. Προς τα εκεί δεν μ' έσπρωξε κανείς...

...Άρχισα όταν ήμουν 26 ετών. Ήμουν βοηθός δημοσιογράφου στην εφημερίδα «Ελληνικός Βορράς». Μετά, δούλεψα ένα χρόνο στο Ε.Ι.Ρ. Θεσσαλονίκης, ραδιοσκηνοθετώντας έργα από το παγκόσμιο σύγχρονο θέατρο. Το 1960, στο πρώτο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, παρουσίασα τον *Μακεδονικό γάμο*. Δε θα ξεχάσω ποτέ τον αντίκτυπο που είχε η μικρή αυτή ταινία σε όλους...

**Δίπλα στον μοναχικό δρόμο της τέχνης, η καταξίωση.**

...Στην πρώτη διοργάνωση του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, πρόεδρος της Κριτικής Επιτροπής ήταν ο Στρατής Μυριβήλης. Όταν είδε το *Γάμο*, δήλωσε στις εφημερίδες: «Η Ελλάς πρέπει να προσέξει αυτόν τον νέο...»

Μετά την ταινία αυτή, όλοι οι παραγωγοί με παρακαλούσαν. Το δεύτερό μου φιλμ *Θάσος* γεννήθηκε από την επιθυμία μου να κάνω ένα ντοκιμαντέρ για ένα νησί. Διάλεξα τη Θάσο, γιατί μου άρεσε. Τα δύο πρώτα μου έργα, εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους, θα αντέξουν ανεξάρτητα από την εξέλιξη της τεχνολογίας του κινηματογράφου και από τις διάφορες «μόδες». Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων των δύο αυτών φιλμ, δεν έβλεπα καθόλου ταινίες. Όταν ξεκίνησα, δεν είχα προτίμηση ανάμεσα στη φιξιόν και στο ντοκιμαντέρ. Έτυχε να ξεκινήσω με το δεύτερο· εξ άλλου, ήθελα να δοκιμάσω τις δυνάμεις μου, να ελέγξω τις ικανότητές μου...

...Το 1961-'62, γύρισα τον *Ουρανό*. Έτρεχα στα χωριά και στις πόλεις, και ρωτούσα ανθρώπους που είχαν ζήσει τον πόλεμο του '40. Από όλους αυτούς έμαθα την αλήθεια για το συγκλονιστικό έπος. Η ταινία προβλήθηκε με αντίπαλο την *Ηλέκτρα* του Κακογιάννη και πήρε βραβείο φωτογραφίας και το κρατικό βραβείο σκηνοθεσίας. Το 1963, η ταινία αντιπροσώπευε επισήμως την Ελλάδα στο Φεστιβάλ των Καννών. Συναγωνίστηκε ταινίες όπως το 8½ του Fellini, το *Χειμωνιάτικο φως* του Bergman, το *Μαχαίρι στο νερό* του Polanski, την τσέχικη *Μια μέρα ένας γάτος*, και πήρε το ειδικό βραβείο «ως εκπληκτική ταινία τέχνης». Ο *Ουρανός* πήρε το πρώτο βραβείο στα Φεστιβάλ της Νέας Υόρκης και του Λονδίνου...

...Τον Σεπτέμβριο του 1963, στο Φεστιβάλ Νεαπόλεως, με πρόεδρο τον Antonioni, πήρε το βραβείο της Αργυράς Σειρήνας. Το 1966, γύρισα την *Εκδρομή*. Η ταινία προβλήθηκε στο Φεστιβάλ και πήρε βραβείο φωτογραφίας κι ένα ειδικό βραβείο για τη «θαυμάσια ποίηση». Το 1968, έκανα την *Παρένθεση*: μια απλή ερωτική ιστορία, η οποία παίχτηκε επίσης στο Θεσσαλονικιώτικο Φεστιβάλ και κέρδισε το καλλιτεχνικό βραβείο παραγωγής και φωτογραφίας. Το 1969, η *Καστοριά* κέρδισε το βραβείο ντοκιμαντέρ. Το 1972, *Η τελευταία άνοιξη* αποδοκιμάστηκε παταγωδώς από τους περισσότερους θεατές της, εκτός από μερικούς που τη βρήκαν αριστούργημα. Τώρα, από την πρώτη Δεκεμβρίου, αρχίζω το γύρισμα μιας νέας μεγάλου μήκους ταινίας, τιλοφορούμενης *Το χρονικό μιας Κυριακής*, την οποία αφιερώνω στον Νίκο Κούνδουρο. Αποτελείται από επτά αυτοτελείς ιστορίες που συνδέουν μια συγκεκριμένη Κυριακή. Ανάμεσα στη μία ιστορία που θα τελειώνει, και την άλλη που θα αρχίζει, θα υπάρχουν τα «ιντερμέδια»: εικόνες κι ένα χορωδιακό στοιχείο που θα συμμετέχει στους καημούς της προηγούμενης ιστορίας. Η εποχή της ταινίας είναι τα παιδικά χρόνια και όνειρα, άσχετα με ημερομηνία...

...Πριν μια βδομάδα, η *Παρένθεση*, παίχτηκε σ' ένα σινεμά τέχνης της Θεσσαλονίκης, απ' αυτά που «επισκέπτεται» η νεολαία. Ίσως επειδή φοβόμουν, έκανα κάτι που δεν είχα κάνει ποτέ σε καμιά άλλη μου ταινία. «Κρύφτηκα» ανάμεσα στο κοινό κι άκουγα τι έλεγαν: ατέλειωτες συζητήσεις κι ένα συμπέρασμα που μ' άφησε κατάπληκτο. Άλλοι την έβρισκαν «απαράδεκτη», άλλοι εκφράζονταν μ' ενθουσιασμό, αλλά ένα ήταν φανερό: ότι η *Παρένθεση*, με το «ξεπερασμένο, παλιό» της θέμα, την ιστορία μιας σύντομης συναντήσεως που ξετυλίγεται συγχρόνως στην πραγματικότητα και στη φαντασία, τους είχε όλους βαθύτατα συγκινήσει, είχε βρει μέσα τους μια αληθινή απήχηση, είχε τον αντίκτυπο που δεν έχουν οι τόσες και τόσες ταινίες με τις υπερμοντέρνες φορεσιές...

...Ο *Ουρανός* βρήκε μεγάλη απήχηση στο κοινό, στην ανώνυμη αυτή μάζα των ανθρώπων για την οποία εργάστηκα και η οποία με βράβευσε με τον δικό της τρόπο, τον καλύτερο, τον πιο αγνό και τον πιο αυθόρμητο. Οι 18 φορές που ξέσπασε το κοινό σ' ενθουσιώδη χειροκροτήματα κατά τη διάρκεια της προβολής, ήταν το μεγαλύτερο βραβείο που μπορούσα να περιμένω γιατί σ' αυτό το κοινό απευθύνεται η ταινία μου και όχι στους δέκα ανθρώπους της επιτροπής του Φεστιβάλ, η γνώμη των οποίων μ' αφήνει τελείως αδιάφορο...

...Αυτός ο ανταγωνισμός στο Φεστιβάλ μεταξύ των δημιουργών που φέρνουν τις ταινίες τους εδώ, είναι κάτι το ωραίο. Εξ άλλου, είναι φυσικό να μη βραβεύονται όλες οι ταινίες. Οι δημιουργοί κάθε ταινίας που δεν βραβεύεται, δεν πρέπει να πικραίνονται, ούτε αυτό να είναι ανασταλτικός παράγων στην προσπάθειά τους...

...Η Θεσσαλονίκη είναι σκληρή σαν διαμάντι... σκληρή, και πρέπει να την εκτιμήσεις...

**Θεσσαλονίκη: Ανατολή και Δύση, Αρχή και Τέλος.**

...Η Θεσσαλονίκη δεν μου μιλάει μόνο σκηνογραφικά. Έξω απ' τα πλατιά ποτάμια και τα καρβάνια, τις ατέλειωτες σιωπές και τους παράξενους κρότους, υπάρχουν οι άνθρωποι: δοκιμασμένοι από τόσους πολέμους, τόσες αδικίες...

...Είναι η Θεσσαλονίκη των παιδικών και νεανικών μου χρόνων, κι επειδή ακριβώς είναι αδύνατον να διώξω τις τότε αναμνήσεις μου, πάντα θα την αγαπώ. Εδώ γνώρισα τους πρώτους μου έρωτες και τις πρώτες μου μεγάλες λύπες. Εδώ πέρασα μερικά από τα πιο ευτυχημένα χρόνια της ζωής μου, στο Αμερικάνικο Κολέγιο, μαζί με σπουδαίους καθηγητές που μου έμαθαν ν' αγαπώ την Ελλάδα. Σε μια Θεσσαλονίκη μεταξύ Δύσης και Ανατολής. Αλλά πρέπει να παραδεχτώ ότι η Αθήνα είναι αυτή που με αγάπησε και με ανέδειξε. Εκεί έζησα δεκαέξι χρόνια και γνώρισα ανθρώπους σπάνιους που μ' αγάπησαν και με υποστήριξαν πολύ. Η Αθήνα, κακά τα ψέματα, είναι αυτή που δίνει τη μεγάλη ευκαιρία σε οποιοδήποτε επάγγελμα...

...Έκανα κι άλλες έξι ταινίες το 1981 τις οποίες θεωρώ από κακές, μέτριες, έως καλές. Δε θα 'θελα να μιλήσω γι' αυτές. Το τελευταίο μου σχέδιο για το γύρισμα μιας νέας ταινίας το είχα συνδέσει με τις παλιές μου ταινίες. Ήθελα να κάνω ένα φιλμ ως κληρονομιά της καριέρας μου και να σταματήσω για πάντα. Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου μού αρνήθηκε τα 10 εκατομμύρια που ζήτησα. Πριν ένα μήνα, μου πρότεινε τη χρηματοδότηση ιδιώ-  
της, αλλά δεν δέχτηκα: ο κινηματογράφος για μένα τελείωσε...

Αποσπάσματα από κείμενα και  
συνεντεύξεις του Τάκη  
Κανελλόπουλου στις εφημερίδες  
«Τα Νέα», «Το Βήμα»,  
«Μεσημβρινή», «Θεσσαλονίκη»,  
«Ελευθεροτυπία», και στα  
περιοδικά «Το δέντρο» και «Το  
μάτι».

...Για μερικά πράγματα δεν υπάρχει ημερομηνία λήξεως: είναι κληρονο-  
μιά. Δεν υπάρχει ημερομηνία λήξεως για την ψυχή. Ο άνθρωπος πεθαίνει,  
αλλά αφήνει μια ολόκληρη ιστορία. Κι άλλους τους θυμούνται με αγάπη γι'  
αυτή την ιστορία τους κι άλλους με μίσος. Κάποτε κάποιος στρατηγός είπε:  
«Όταν φύγω από τη ζωή, θ' αφήσω τριανταφυλλίες και θάλασσες». Αυτό εί-  
ναι το σπουδαίο: τι αφήνεις όταν φεύγεις...

ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ  
ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ



Σόνια, 1980.  
Η Αντιγόνη Δουδούμη.



# ΜΙΑ ΕΚΔΡΟΜΗ ΣΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ

του Αλέξη Ν. Δερμεντζόγλου

Πενήντα τέσσερα χρόνια ζωή (όλα σχεδόν στη Θεσσαλονίκη), επτά μεγάλου και τρεις μικρού μήκους ταινίες, αρχικά μεγάλος ενθουσιασμός, βραβεία, εγκωμιαστικά σχόλια, και στη συνέχεια σιωπή — αυτό ήταν που χαρακτήρισε το κινηματογραφικό τοπίο του Τάκη Κανελλόπουλου.

Ως άνθρωπος και ως καλλιτέχνης, παρέμεινε πάντοτε έμμονα σταθερός σε ό,τι αυτός θεωρούσε αξίες της ζωής. Ήταν ρομαντικός με ποιητική διάθεση, αγαπούσε ιδιαίτερα την αμερικανική λογοτεχνία του μεσοπολέμου κι αδυνατούσε να προσαρμοστεί στις εξελίξεις της ζωής.

Είχε στην κυριολεξία κτίσει έναν δικό του, προσωπικό κόσμο, απυρόβλητο από τις εξωθεν αλλαγές των κοινωνικών συνθηκών που, στην Ελλάδα, από τα τέλη της δεκαετίας του '60 και τα μέσα του '70, ήταν στην κυριολεξία ραγδαίες.

Ο κόσμος του Τάκη Κανελλόπουλου περιείχε τους μεγάλους ρομαντικούς έρωτες, τη φιλία, το θάνατο και το χωρισμό — τελικά, όλα τα αρχετυπικά συστατικά του ίδιου του κινηματογράφου. Στους προσωπικούς του στοχασμούς, αλλά και στις ταινίες του, κυκλοφορούσε έντονη αυτή η διάθεση για την ανέφικτη απόδραση.

Οι ήρωές του ασφυκτιούν, ζητούν ένα συμβολικό ταξίδι, ονειρεύονται μια εκδρομή, αλλά προσκρούουν στη μοίρα που τους εξοντώνει στη σύμπτωση, που τους κερδίζει κατά κράτος. Η βαθύτατη μοναξιά που κατείχε το σκηνοθέτη, αντανακλάται και στο έργο του. Στις ταινίες του φαίνεται καθαρά η άποψη πως όλη η διαδικασία των γεγονότων της ζωής δεν είναι παρά μια αδικαίωτη προσπάθεια σ' ένα παιχνίδι που οι κανόνες του είναι γνωστοί. Οι (κινηματογραφικοί) ήρωες θα παλέψουν, αλλά θα συναντήσουν μόνον την αλήθεια της μοναξιάς, του θανάτου και του χωρισμού. Όλα τ' άλλα είναι μια απλή διατύπωση, μια σειρά ευγενικών ή και άκοιμων χειρονομιών ατόμων που κινούνται σε παγίδα.

Αν μπορούσαμε επιγραμματικά ν' αξιολογήσουμε το έργο του, θα καταλήγαμε πως αποτελεί ένα συνδυασμό του γαλλικού φαναλισμού του μεσοπολέμου με μια βαθύτατη ποιητική, νοσταλγική ματιά. Στις καλύτερες στιγμές, ανακαλύπτουμε μια γνήσια φλέβα νηφάλιας καταγραφής: στις άτυχες, έναν επαναλαμβανόμενο υπερβάλλοντα συναισθηματισμό. Ωστόσο, κάποιο σαράκι κατατρώει το εσωτερικό των ταινιών του και φτάνει μέχρι τον νωτιαίο μυελό των ηρώων του. Πίσω από την ποίηση και το συναισθηματισμό ενεδρεύει η σκληρότητα που ενσκήπτει σαν κεραυνός εν αιθρία.

Γνωρίζοντας ιδιαίτερα καλά το σκηνοθέτη, μπορώ μάλλον αβίαστα να γνωμοδοτήσω για μια βιωματική συμμετοχή στις ταινίες του. Μνήμες, «τραύματα» και προσωπικές εμπειρίες μετεγγράφονται σε σενάρια και σελιδόιντ.

Πάντως, του σκηνοθέτη θα πρέπει να του καταλογιστεί ως μέγιστη αρετή πως έζησε σύμφωνα και συμβατά με το ήθος των ηρώων του. Δε γνώρισε αποκλίσεις και εκτροπές, κι όταν, στη δεκαετία του '80, τα γεγονότα και ο

τρόπος ζωής του Νεοέλληνα τον παρέκαμψαν, επέλεξε άλλη οδό επικοινωνίας. Έγραφε ακατάπλευστα μικρά διηγήματα, αφηγήσεις και νουβέλες, που είχαν μάλιστα και εκδοτική τύχη. Η γραφή υποκατέστησε την κάμερα, κι οι λέξεις μονταρίστηκαν στις θέσεις των πλάνων. Ο λόγος περιείχε εικόνες, η ροή ήταν κινηματογραφική, αλλά τα θέματα παρέμειναν τα ίδια. Ο δημιουργός είχε πια περάσει στο χώρο του ονείρου, στην εποχή της μεγάλης παραίσθησης, κι ολοένα περιχαράκωνε τον εαυτό του μέσα στην επιλογή τής μοναξιάς και της διαρκώς επιβραδυνόμενης επικοινωνίας.

Όταν, στη δεκαετία του '60, ξεκίνησε με το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ *Μακεδονικός γάμος*, όλοι μίλησαν για ένα νέο μεγάλο όνομα που θα πρόσφερε πνοή, οξυδερκή άποψη και ποιητική ματιά στον ελληνικό κινηματογράφο. Η βραβευμένη και σε φεστιβάλ του εξωτερικού πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του *Ουρανός* γίνεται αντικείμενο άκρωσ εγκωμιαστικών σχολίων. Χρόνια αργότερα, κάποιοι ιστορικοί του ελληνικού κινηματογράφου θ' αποφανθούν πως ο Κανελλόπουλος και ο Θόδωρος Αγγελόπουλος είναι οι βασικοί εκφραστές της ανανέωσης της ελληνικής κινηματογραφίας. Ο *Ουρανός* είναι μια αντιπολεμική ταινία που, όμως, καταφέρνει να ξεφύγει από τον τόπο και το χρόνο της. Η κάμερα, σταθερή και ακίνητη, παρακολουθεί την οδύσσεια και τα ερωτηματικά των ανθρώπων που πολεμούν ιδίως για την αξιοπρέπειά τους, την προσωπική τους διαθήκη.

Ο πόλεμος επανεμφανίζεται ως «εντός» και «εκτός κάδρου» απειλή στην *Εκδρομή*, που προσωπικά θεωρώ ως την καλύτερη ταινία του Τάκη Κανελλόπουλου και, ακόμα, την επιτομή της αισθητικής και της προβληματικής του. Ο έρωτας και ο πόλεμος, η απιστία και η προδοσία, η ενοχή και η τιμωρία, ο θάνατος και η ανέφικτη κοινωνική απόδραση, δίνονται με πολύ όμορφα καθαρίσματα και εξαιρετική μουσική. Η ηρωίδα δηλώνει: «Ονειρεύομαι μια εκδρομή», αναδιπλασιάζοντας το αίτημα των αγαπημένων λογοτεχνών του δημιουργού, αλλά και «σκληρών» αμερικανών σκηνοθετών, όπως, π.χ., ο Peckinpah. Ωστόσο, οι δίοδοι είναι φραγμένες απ' το σχήμα ανίερο – ενοχή – τιμωρία – αποκλεισμοί από το ταξίδι.

Ο Κανελλόπουλος αγαπούσε ιδιαίτερα γνωστούς σκηνοθέτες, και συχνά αναφερόταν σ' αυτούς. Έτσι, το όμορφο ερωτικό μελόδραμα *Παρένθεση* θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η ελληνική εκδοχή της *Σύντομης συνάντησης* του Lean. Στην *Τελευταία άνοιξη* επανέρχεται και πάλι το μοτίβο του πολέμου μέσα από τη διαπλοκή μικρών ιστοριών. Ωστόσο, η αφήγηση πλεονάζει· οι επαναλήψεις διακρίνονται.

Με το *Χρονικό μιας Κυριακής*, αρχίζει η έγχρωμη περίοδος του σκηνοθέτη. Μια σειρά δικά του μικρά διηγήματα γίνονται σεναρία και αυτόνομες κινηματογραφικές ιστορίες. Κάποιες απ' αυτές, μέσα απ' την απλότητά τους, απτινοβολούν μια εσωτερική θαλπωρή, έναν ουμανιστικό αέρα. Στο *Ρομαντικό σημείωμα*, ο ρομαντισμός περισσεύει, αλλά κάποιες συνθέσεις είναι όμορφες.

Στην τελευταία μεγάλου μήκους ταινία του, τη *Σόνια*, και πάλι ο ρομαντικός έρωτας προσκρούει στην άρνηση, κομίζοντας το θάνατο, τον τελειωτικό χωρισμό.

Ο Τάκης Κανελλόπουλος αποτελεί ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο του ελληνικού κινηματογράφου. Διεκδίκησε με πείσμα, μέχρι θανάτου, και κέρδισε μια μο-

ναδικότητα που θα του καταχωρηθεί και αισθητικά και ως στάση ζωής. Ξα-  
ναβλέποντας τις ταινίες του, τον αναγνωρίζω πίσω από κάθε ήρωα, κάθε  
διάλογο, καθετί το αντισυμβατικό, παράδοξο και γοητευτικό. Πέθανε ιδιαι-  
τερα νέος, ένα γλυκό βράδυ του Σεπτέμβρη, στην πόλη που αγάπησε, τη  
Θεσσαλονίκη. Μοιάζει σαν ν' αποσύρθηκε ηθελημένα εγκαίρως από έναν  
σύγχρονο κόσμο που τον αποδοκίμαζε πια και ως τρόπο ζωής και ως κινη-  
ματογραφική έκφραση. Έφυγε μόνος και σιωπηλός, ατενίζοντας πάντα τον  
ουρανό της γενέτειράς του.

Το κείμενο αυτό πρωτοδημοσιεύ-  
τηκε στην έκδοση *Le Cinéma  
Grec*, collection *Cinéma/Pluriel*,  
Editions du Centre Pompidou,  
Paris 1995.



*Η τελευταία άνοιξη,  
1972.  
Η Αιμιλία Υψηλάντη  
και ο Γιώργος  
Φουρνιάδης.*

# ΕΝΑΣ ΠΡΩΙΜΟΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΤΗΣ

του Νίκου Κολοβού

## Ο μοντερνισμός

Ο μοντερνισμός ως καλλιτεχνικό «κίνημα» ανέτειλε βγαίνοντας αργά απ' το καμίνι του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού. Με τον ίδιο χρονικό ρυθμό εξελίχθηκε σε αυθάδη αντίδραση ενάντια στο ρεαλισμό και στο ρομαντισμό. Τα πεδία επιρροής που κατέλαβε, ανήκουν στη λογοτεχνία, τη ζωγραφική, το θέατρο, τη μουσική, την αρχιτεκτονική, τον κινηματογράφο.<sup>1</sup> Η ψυχαναλυτική θεωρία και η σημειωτική κινήθηκαν συνάλληλα με το μοντερνισμό και υποστήριξαν τη δυναμική πολιτιστική περιπέτειά του. Το «κίνημα» άρχισε να δύει στο τέλος της δεκαετίας του '60, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι έχει εκλείψει.

Κατά μία άποψη, «ο πρώτος σκοπός του μοντερνισμού ήταν να σπάσει τις χειροπέδες του ρεαλισμού εκεί όπου η τέχνη ήταν υποχρεωμένη να αντανακλά την πραγματικότητα. Ο μοντερνισμός σε όλες του τις μορφές κήρυσσε την κυριαρχία της καλλιτεχνικής κατασκευής, της αλήθειας των υλικών. Δοξάστηκε με τον πειραματισμό σε νέες διαδικασίες σημασιοδότησης, γιατί πίστευε ότι ο σκοπός της τέχνης είναι να μας απελευθερώσει απ' τις προκαταλήψεις μας, αναρυθμίζοντας αναγκαστικά τους ίδιους τους τρόπους μας συναγωγής του νοήματος» (Andrew, σελ. 62).

Έτσι, ο μοντερνισμός εισηγήθηκε μια σειρά από «παραδοξότητες» και διαταρακτικούς νεοτερισμούς: την αναφορά του έργου τέχνης στον εαυτό του· την περιστροφή του γύρω από το άτομο· το δημιουργό, τον ήρωα και τον περίκλειστο κόσμο του, τον συνένοχο λήπτη του έργου· την έκθεση όλων αυτών των δρώντων παραγόντων μέσα στην αποξένωση και το υπαρξιακό αδιέξοδο, στο θρυσματισμό του «εγώ», στην αδυναμία γόνιμης επικοινωνίας, στην αναζήτηση μιας ταυτότητας. Ο μοντερνισμός, ακόμα, ευρύνοντας τις αισθητικές αταξίες του, «απέφυγε την άραφτη αληθοφάνεια του ρεαλισμού και επιδίωξε ν' αποκαλύψει τη διαδικασία κατασκευής του νοήματος στην τέχνη» (Hayward, σσ. 223-226).

Οι μορφικές αναζητήσεις απέκτησαν πρωτεύουσα σπουδαιότητα, προκειμένου να συνδηλωθούν και ν' αποκαλυφθούν οι παραπάνω διαδικασίες. Τα λογοτεχνικά κείμενα των James Joyce, Marcel Proust και Robert Musil, και οι πίνακες-κείμενα ζωγραφικής των Picasso, Matisse και Braque αποτελούν πλήρη παραδείγματα. Στον κινηματογράφο, οι «παραδοξότητες» του μοντερνισμού συνδυάζονται με ήπιες αντιφάσεις. Ολόκληρος ο μηχανισμός (apparatus) του κινηματογράφου φαίνεται ότι αναπαράγει την πραγματικότητα και αντανακλά την ίδια τη λειτουργία του, καλώντας ως συνεργούς τον κινηματογραφιστή και τους θεατές. Όμως, ένας διαφορετικός χειρισμός του μπορεί να καταστήσει εμφανείς αυτές τις λειτουργίες της αναπαραγωγής

1. «Μοντερνισμός είναι ένας όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις εξελίξεις στην τέχνη, τη λογοτεχνία, τη μουσική, τον κινηματογράφο και το θέατρο, οι οποίες ήταν μια συνειδητή αντίδραση εναντίον ενός εννοούμενου συντηρητισμού στην τέχνη. Η μοντερνιστική τέχνη χαρακτηρίζεται από πειραματισμό και ανανέωση, και οι μοντερνιστές καλλιτέχνες, εξαιτίας των πρωτοποριακών πρακτικών τους, αναπόφευκτα αποτελούν μια πολιτιστική ελίτ» (Nelms 1996:310).

και της αντανάκλασης, προδίδοντας τις κατασκευές πραγμάτων, σημείων και νοημάτων. Τα φιλικά κείμενα που έχουν παραχθεί μέσα στην περίοδο του μοντερνισμού, δονούνται από αλληπάλληλα κύματα πειραματικών και πρωτοποριακών αναζητήσεων· κυρίως, στο επίπεδο του σημαίνοντος. Δε διατίθενται, όμως (μερικά, τουλάχιστον), αρνητικά απέναντι στο μαζικό και το λαϊκό κουλτούρα, όπως συμβαίνει με άλλες τέχνες. Δίνοντας δημιουργική προτεραιότητα στο σημαίνον των φιλικών κειμένων, «καθιστούν ορατές και αμφισβητούν τις πρακτικές παραγωγής νοήματος» (Hayward, σελ. 227). Αμφισβητούν την τεχνολογία που χρησιμοποιούν οι δημιουργοί τους, την καθοριστική ισχύ του βλέμματος κινηματογραφιστή και θεατή, την αναπαραστατική ικανότητά τους σχετικά με την πραγματικότητα, τη σεξουαλικότητα, την υποκειμενικότητα γενικά. «Αμφισβητούν το πώς αναπαριστούν και το τι αναπαριστούν. Ο μοντέρνος κινηματογράφος μετατρέπει το βλέμμα σε κριτικό όπλο, την κάμερα σε επιτήρηση του εαυτού της, αρχίζοντας με τη ρηγμάτωση, την καταστροφή ή την αποδιάρθρωση ακόμα και των κλασικών αφηγηματικών δομών» (Hayward, σελ. 228).<sup>2</sup>

2. Για την έννοια του μοντερνισμού σε σχέση με τους φιλικούς κώδικες, βλ. Nelmes 1996:93.
3. Η άποψη του Άρνολντ Χάουζερ (1970:308) είναι ότι ο κινηματογράφος ως τέχνη έδωσε ισχυρή ώθηση στο κίνημα του μοντερνισμού απ' τα πρώτα του βήματα κι έκανε μαζί του μιαν αλληλεπιδραστική συνοδοιπορία. «Η συμφωνία ανάμεσα στις τεχνικές μεθόδους της κινηματογραφικής ταινίας (σ.σ.: νέες σχέσεις χώρου και χρόνου) και στα χαρακτηριστικά της καινούργιας αντίληψης είναι τόσο πλήρης, ώστε έχουμε το αίσθημα πως οι χρονικές κατηγορίες ολόκληρης της μοντέρνας τέχνης θα πρέπει να έχουν προκύψει από το πνεύμα της κινηματογραφικής μορφής, και τείνουμε να θεωρήσουμε την ταινία την ίδια ως το τεχνοτροπικά πιο αντιπροσωπευτικό (αν και, ποιοτικά, ίσως όχι το πιο γόνιμο) είδος της συγκαιρινής μας τέχνης.»

Στην ιστορία του κινηματογράφου, ο μοντερνισμός βρήκε πεδίο εκρηκτικής έκφρασης μέσα στις πρωτοπορίες της πρώτης τριακονταετίας του 20ού αιώνα.<sup>3</sup> Αρχίζοντας απ' την επαναστατική περίοδο στη Σοβιετική Ένωση (Αϊζενστάιν, Πουντόβκιν, Κουλέσοφ), όπου το νόημα ήταν απόρροια της επεξεργασίας ενός ρωμάλειου στίλ, και περνώντας στη γαλλική avant-garde (Delluc, Epstein, René Clair, Luis Buñuel, Germaine Dulac), όπου οι φαντασιώσεις, τα όνειρα, οι έμμονες ιδέες των υποκειμένων έβρισκαν τις οπτικές τους αντιστοιχίες στα φιλικά κείμενα. Η συνέχεια του κινήματος του κινηματογραφικού μοντερνισμού βρίσκεται στην αμερικανική πρωτοπορία της δεκαετίας του '40 (Maya Deren) και της δεκαετίας του '60 (Stan Brackhage, Andy Warhol), όπου το προφιλικό γεγονός, στο οποίο παρεμβάλλεται και ο κινηματογραφιστής κάποτε, και στο οποίο αποσκοπεί η κάμερα, αναπαράγεται στην οθόνη «ωμό» και αναλλοίωτο. Κορυφαία όμως έκφρασή του είναι ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος της δεκαετίας του '60 (Resnais, Antonioni, Godard), όπου ο σύνθετος προβληματισμός πάνω στο μοναδικό ή συνδυαστικό στίλ συνδέθηκε με μιαν ανάδειξη προβληματικών, αυτοματοποιημένων και απορημένων, αποξενωμένων ή καταστροφικών υποκειμένων σ' έναν ασφυκτικά προηγμένο ή αδιέξοδα άξενο κοινωνικό χώρο.<sup>4</sup>

### Ένας πρώιμος μοντερνιστής στον ελληνικό κινηματογράφο

Ο μοντερνισμός στον ελληνικό κινηματογράφο εμφανίστηκε στην αρχή της δεκαετίας του '60· την ώρα που άρχιζε η δύση του στον διεθνή ορίζοντα· όταν είχαν διαρρεύσει δεκαετίες ολόκληρες λαϊκού, εύληπτου και «αθώου» ρεαλιστικού θεάματος, ενώ στην προηγούμενη δεκαετία, του '50, είχαν αναφανεί κάποια ευοίωνα αισθητικά πτερυγίσματα (με τις ταινίες – κυρίως, αν όχι μόνο – του Νίκου Κούνδουρου και του Μιχάλη Κακογιάννη).

Μέσα στις συνθήκες αυτές, όπου ο κυρίαρχος ελληνικός κινηματογράφος είχε φτάσει στο απόγειο της οικονομικής ακμής του και, συγχρόνως, στο

4. Μια εξαιρετικά πυκνή περιγραφή του κινήματος του μοντερνισμού στην Ιταλία της δεκαετίας του '60 δίνει ο Gian Piero Brunetta στο *Storia del Cinema Italiano*, Volume Quarto, Editori Riuniti, σσ. 175 και 181.

θρίαμβο της οπισθοδρόμησής του, είναι αδιανόητο να συζητήσει κανείς για κίνημα του μοντερνισμού, για αναίρεση των νανωδών επιτευγμάτων του ρεαλισμού, για γλωσσικές αμφισβητήσεις και για ιχνηλατήσεις των διαδικασιών παραγωγής σημασιών και νοημάτων. Όλα τα φιμικά επιτεύγματα φαίνονταν σαν παραλλαγές του πρωτόγονου και άφορες προσγειώσεις, απ' την άποψη του μοντερνισμού. Ο ελληνικός κινηματογράφος οδηγούνταν ταχύτατα στο αδιέξοδο.

Στην άφιξη και δύστροπη αυτή συγκυρία παρουσιάστηκε δειλιά, αλλά συνειδητά, ο Τάκης Κανελλόπουλος ως ένας πρώιμος μοντερνιστής: χωρίς δυναμικές διακηρύξεις και θεωρητική υποστήριξη: «μοναχικός και πιστός στον εαυτό του» (Μπακογιαννόπουλος, σελ. 77): σχεδόν σιωπηλός και ανήσυχος ονειρευτής: «θέλοντας να κάνει τη μετάθεση της ζωής του» στα σενάρια του (Δερμεντζόγλου, σελ. 195) και όχι να καταπλήξει: απόμακρος από το αθηναϊκό κέντρο των εξελίξεων ή, μάλλον, των στασιμότητων: απεξαρτημένος από το ετοιμόρροπο και κατακερματισμένο κατεστημένο της κινηματογραφικής παραγωγής: με συμμάχους ορισμένους αισθαντικούς φίλους της Θεσσαλονίκης και μια διάθεση να μιλήσει διαφορετικά τη φιμική γλώσσα την οποία οι ομοιοεπαγγελματίες του είχαν αποστεώσει ή επικίνδυνα φθείρει κατά τον αναμηρυκασμό της: με δύο μόνο φιμικά κείμενα, τον *Ουρανό* (1962) και την *Εκδρομή* (1966), με τα οποία έδειξε ποιες θα μπορούσαν να είναι οι διαφορές και προς ποια κατεύθυνση έπρεπε να κινηθεί επείγοντως ο γηρασμένος ελληνικός κινηματογράφος.

## Η αποτροπή του ρεαλισμού

Με τις ταινίες που αναφέραμε, προοιόνισμα λεκτικό και ως ένα βαθμό θεματολογικό των οποίων ήταν ο *Μακεδονικός γάμος* (1960), ο Κανελλόπουλος αγνόησε μελαγχολικά κι ευδιάκριτα τον τρέχοντα ρεαλισμό. Στην πρώτη ταινία, ο χρόνος ήταν σχηματικά ή συμβατικά ο πόλεμος του '40: στη δεύτερη, ένας ανώνυμος πόλεμος ναρκοπεδίων και αιφνιδιασμών του εχθρού — χρόνος διάχυτος στην ημορεινή επαρχία της Δυτικής Μακεδονίας ή σε μια ομοιόμορφη, αλλά άγνωστη, χώρα: σε τόπους υπαρκτούς, αλλά χωρίς σαφή ταυτότητα: σημασμένους μόνον απ' τη θλιμμένη καθαρότητα της φύσης τους, την ορφανή ζωή τους, τα απέριττα κατοικήματά τους: το Χειμώνα και το Φθινόπωρό τους, παρά την προχωρημένη Άνοιξη ή το ηλιακό Καλοκαίρι τους: μια ασυνήθιστη χώρα, με τους ολιγομίλητους ανθρώπους της: σκιές και σχήματα και σώματα του μόχθου και φοβισμένα πρόσωπα οι τελευταίοι αυτοί, παρά σώματα βεβαρημένα με σαρκική πείρα, αμαρτία και χειροπιαστά πάθη: άνθρωποι σχεδόν φευγαλέοι: πάντως, εύθρυπτοι και περαστικοί: ανομολόγητα ευγενείς και εκ προοιμίου πεπερασμένοι, ακόμα κι όταν η πίεση του πολέμου τούς πειθανάγκαζε να υποδυθούν τους γενναίους ή τους αδυσώπητους. Η έφοδος για την κατάληψη του υψώματος στον *Ουρανό*, η παρεμβολή των Επικαιρών προκειμένου να διαγραφεί η πολεμική «ατμόσφαιρα» ή συγκυρία, οι σκηνές των τραυματισμών και των θανάτων, οι θόρυβοι της μάχης, το χιονισμένο τοπίο, οι διεσπαρμένες ομάδες των νικητών-υποχωρούντων, το πέρασμα και η συναδέλφωση τους με τους ανθρώπους των μετόπισθεν — όλα αυτά είναι μια αληθοφανής φιμική πραγ-



*Εκδρομή*, 1966.  
Πάνω: ο Κώστας  
Καραγιώργης  
και η Λίλυ  
Παπαγιάννη.  
Κάτω: ο Άγγελος  
Αντωνόπουλος και  
η Λίλυ Παπαγιάννη.



ματικότητα. Δεν είναι όμως μια αναπαράσταση της πραγματικής πραγματικότητας. Δεν είναι ο ρεαλισμός, αλλά το κατάλοιπό του, διηθημένο μέσα απ' την οπτικοακουστική γλώσσα του σκηνοθέτη. Αβαρή, αυθαίρετη και «αθέατη» είναι η σχέση των τριών εραστών (του υπολοχαγού, της γυναίκας του, του λοχία) στην *Εκδρομή*. Όμοια ανεδαφικοί, αποτραβηγμένοι απ' τον υπόλοιπο υλικό κόσμο είναι οι τόποι των συναντήσεων, των μάταιων ερώτων, της φυγής τους: το μικρό καφενείο της ακρογιαλιάς που ποτέ δε φαίνεται, και τα σύνορα της φυγής που δεν ορίζονται· η σχεδιαζόμενη «εκδρομή» προς ένα «άλλού» ή «εκεί» που δεν κατορθώνεται· το στρατιωτικό απόσπασμα, οι περιπολίες και η υποδειγματική πειθαρχία του. Στον *Ουρανό*, ο εχθρός είναι εντελώς αθέατος. Υπάρχει σαν εφιάλτης απειλητικός. Η ζωή της ειρήνης είναι ένα όνειρο που γυρίζει από εκεί όπου υπήρξε κάποτε. Όλα αυτά είναι προϊόντα μιας αφαίρεσης των όσων αγκυρώνουν την αφήγηση στο πεδίο του πολυμεταχειρισμένου ρεαλισμού. Επικυρώνουν μια σιωπηρή αποδοκιμασία τους από μέρος του σκηνοθέτη.

### Η αλήθεια των υλικών έκφρασης και η σημασιοδότηση μέσω των κωδίκων τους

Ο Κανελλόπουλος, με τα δύο πρώτα φιλμικά του κείμενα, στα οποία συνέχεια θα αναφερόμαστε, αποδεικνύει ότι δίνει μεζονα προτεραιότητα στα υλικά έκφρασης του κινηματογράφου και τους κωδικούς τους: τις πολυειδείς εικόνες και τους πολυποικίλους ήχους που αναμένουν στον περίξ κόσμο εν εφεδρεία. Ο μυθοπλαστικός πυρήνας των κειμένων αυτών είναι στοιχειώδης: στον *Ουρανό*, στρατιώτες και πολίτες σε ειρήνη ή πόλεμο· σε έσχατη απορία και απογοήτευση· νικητές ή ηττημένοι· άμοιροι, σ' έναν ωραίο και χειμαζόμενο πάτριό τόπο. Στην *Εκδρομή*, δύο φίλοι, στρατιωτικοί, αγαπούν (κι αγαπιούνται από) την ίδια γυναίκα. Η άγνοια και η παρεξήγηση, η εμμονή και το πάθος, τους κρατούν προσωρινά δεμένους. Η φυγή και ο θάνατος θα τους διαχωρίσει διά παντός — θέματα ανθρώπινης συμπάθειας περισσότερο παρά ιστορίες ή μυθιστορίες ζωής σε κρίση ή ένταση· ανθρώπινες περιπτώσεις ανθρώπινης περιπέτειας· το ουσιώδες παρά το πλήρες και εξαντλητικό· αφορμές για να περιστραφεί γύρω τους, ν' ακουστεί και να εικονιστεί ένας λόγος εκφραστικός· να «κατασκευαστεί», να γραφτεί το κείμενο και, μέσω αυτού, να προβληθούν τα αναφερόμενά τους· ως κάτι το δευτερεύον και στοιχειώδες· ως συστατικό του κειμένου και όχι ως αιτιολογία ματά του.

Φυσική ομιλία — ακουστή, κυρίως, παρά γραπτή· συνταγμένη με αρχές τη λακωνικότητα και την πυκνότητα· αρκετές φορές, με οικονομία και ολιγάρκεια τέτοιες, που την κρατούν μακριά απ' τους κανόνες της διαπροσωπικής επικοινωνίας· σύντομοι ή μακρόχρονοι μονόλογοι παρά διάλογοι — τέτοια, που ακόμα και στο ζεύγμα ερώτηση/απάντηση δε συναντιούνται η μία με την άλλη, αλλά μένουν μετέωρες μεταξύ των συνομιλητών. Άλλοτε πάλι παρεμβάλλονται για να διακόψουν την άπνοια ή τη θανάσιμη όψη της σιωπής που απειλεί να βασιλέψει παντού· να την ενσωματώσουν, έστω και πρόσκαιρα, στις παρυφές αυτών των μικρών ή μεγάλων μονολόγων ως υλικό έκφρασης. Δύο στρατιώτες συνομιλούν στον *Ουρανό*. «Πες τίποτε.» —

«Τι;» — «Τίποτε. Να... αυτή η ερημιά...» Δύο στρατιώτες-τραυματιοφορείς στον *Ουρανό* πάνω απ' τον νεκρό, ξεπαγιασμένο δάσκαλο. «Πάει...» λέει ο ένας. Του κλείνει τα μάτια. «Πάει...» — ξανά. Καμιά άλλη λέξη.

Ο μονόλογος του ταχυδρόμου στον *Ουρανό* και της γυναίκας στην *Εκδρομή* είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα. Η ελαχιστοποίηση των θορύβων και η μεγιστοποίηση της σημασιότητας της μουσικής (φωνητικής και ενόργανης) χαρακτηρίζουν και τα δύο φιλμικά κείμενα. Οι κρότοι των όπλων, ο κινήτης ενός αυτοκινήτου που περνά, ο φλοίσβος της θάλασσας και το ψιθύρισμα του ποταμού, το γέλιο των κοριτσιών κι ο αναστεναγμός του απελτισμένου στρατιώτη, ο τριγμός μιας πόρτας, το κελήδημα του πουλιού, η βοή του αέρα στο Χειμώνα — όλοι αυτοί οι θόρυβοι, αποκομμένοι απ' το λοιπό ηχητικό σύμπαν και προορισμένοι να λειτουργήσουν ως σπάνια μάλλον και αποτελή σημεία. Στον *Ουρανό*, μια γυναίκα περπατά μόνη στο χιονισμένο χωριό. Ακούγεται το κλάμα της μόνο. Αμέσως πριν είχε πεθάνει ο τραυματίας στρατιώτης-δάσκαλος. Στον *Ουρανό*, η φωνητική μουσική κυριώς, αλλά κάποτε και το κλαρινέτο και η κιθάρα, επικαλύπτουν την εικόνα. Στην *Εκδρομή*, η κιθάρα με τις μελωδίες της την καταπνίγει. Όλη αυτή η μουσική σημειοδοσία χρωματίζεται από μελαγχολία και ακατανίκητη αίσθηση ματαιώσης. Αποτελεί μικρό ελεγειακό παραπλήρωμα των αφηγήσεων, σαν να μην αρκούσαν ο φυσικός λόγος και η ομιλία των τόπων για να δώσουν χρώματα και αποχρώσεις.

Ο Κανελλόπουλος δε φοβάται το μέγεθος, ούτε τη διάρκεια των πλάνων. Προτίμησή του είναι τα μακρινά πλάνα — κυρίως στον *Ουρανό*: τα πανοραμικά εκείνα στα οποία ο χώρος πλαταίνει και χωνεύει τον άνθρωπο ή τον αφήνει στη φυσική του θέση· μέρος συστατικό του χώρου κι όχι κυρίαρχό του. Στην *Εκδρομή*, τα πλάνα αυτά διαδέχονται ισόρροπα τα κοντινά, αλλά και τα ονομαζόμενα «αμερικανικά». Εξαιρετικό παράδειγμα (απ' τον *Ουρανό*), τα διαδοχικά πλάνα των στρατιωτών στο δρόμο της υποχώρησης. Κάποτε τα γκρο πλάνα, όταν τα πρόσωπα των δύο εραστών στην *Εκδρομή* εκτοπίζουν τα πάντα από το κάδρο εκτός από τον ουρανό και την ανεξίτηλη όψη του πάθους τους· όπως, π.χ., η σκηνή του θανάτου τους. Στα πλάνα αυτά, ο Κανελλόπουλος δίνει συχνά μια παράταση, κρατώντας την κάμερα σε στάση ακίνητη και στατική· όπως έχει έρθει η Άνοιξη στον κάμπο χωρίς «να το καταλάβει» κανείς (*Ουρανός*), ή όταν ο λοχίας στέκεται αντίκρυ στο σπίτι του λοχαγού καθώς νυχτώνει (*Εκδρομή*), κι ο χρόνος αδρανεύει, ανεσταλμένος απ' τα βλέμματα των δύο: του στρατιώτη και του θεατή.

Τέλος, η κίνηση της κάμερας: ένα ταξίδεμα εμπρός (*travelling avant*) ως ένα ταξίδεμα πίσω (*travelling arrière*), όπως στη σκηνή με τη γυναίκα στο νοσοκομείο (*Εκδρομή*). Η εύστοχη χρήση του *space off*, του εκτός φιλμικού κάδρου χώρου, όταν το πέρασμα των κατακτητών Γερμανών σημαίνεται μ' ένα εμβατήριο, χωρίς να βλέπεται ανάλογη εικόνα (*Ουρανός*). Η αφήγηση είναι αποδραματοποιημένη και παρατακτική· το ένα πλάνο πλάι στο άλλο, παράγοντας αυτόνομες σημασίες ή νοήματα, χωρίς να είναι δεμένα χρονολογικά και διηγηματικά μεταξύ τους· αυτό που έγραψε ο Jean Douchet (1963:40): «Καμία δραματική δράση· απλώς, η αφήγηση των απλών περιστατικών: η απώλεια ενός δέματος απ' τον ταχυδρόμο, η κλοπή ενός παιπούτσιου από έναν νεκρό στρατιώτη».

Οι αναδρομές στο παρελθόν (flash back) ή το παράλληλο μοντάζ διασπών ακόμα περισσότερο τη διαδοχή των γεγονότων. Οι αφηγηματικοί αυτοί κώδικες και η αποχή του σκηνοθέτη από την ψυχολογική περιγραφή ή ανάλυση, τα κλωνιστικά φιλμικά γεγονότα (effets), η εμμονή στην εσωστρέφεια των προσώπων του, παγώνουν τη δραματολογία ή την αποδιαρθρώνουν. Όλα τα γεγονότα, οι πράξεις, οι συνέπειές τους, υπόκεινται σε μια τελεολογία αδήριτη. Δεν είναι μοιραία, αλλά ούτε αναπότρεπτα. Οι ήττες, οι απομακρύνσεις, οι αυτοκτονίες, οι θάνατοι, οι χωρισμοί, οι απογοητεύσεις, δεν έχουν εναλλακτικές λύσεις. Θα επέλθουν, για ν' αποτρέψουν τελικά την ευτυχία απ' το να βασιλέψει ανάμεσα στους δοκιμαζόμενους και σχεδόν απαθείς ανθρώπους· γιατί δεν τους ανήκει αυτή η ευτυχία παρά ως ανέφικτο όραμα· γιατί τα πρόσωπα αυτά δεν δικαιούνται την πληρότητα και την ολοκλήρωση, αλλά τη διάσπαση και τη διάψευση. Δεν είναι «ήρωες», αλλά συνηθισμένοι άνθρωποι μιας εποχής τρέμοντος και ευάλωτου ατομισμού.

Ο Κανελλόπουλος, προσπαθώντας να γράψει τα φιλμικά του κείμενα, δαμάζοντας τα υλικά έκφρασης και πειραματιζόμενος σε νέες μορφές σημασιοδότησης, δε φτάνει βέβαια στο να εκθέσει φανερά στο θεατή τις διαδικασίες της παραγωγής των κειμένων αυτών και της πρακτικής της γέννησης σημασιών και νοημάτων. Ο μοντερνισμός τους σταματάει στα δύο πρώτα στάδιά τους. Αναμφισβήτητα, όμως, εκβάλλει σ' αυτό που η Αγλαΐα Μητροπούλου αποκαλεί «κινηματογράφο του υπαινιγμού», «λυρικό ερωτισμό», «υπαινικτική μαγεία», «άγονο λυρισμό» (και όχι βέβαια «ρεαλιστικό λυρισμό», για τον οποίο η ίδια κάνει λόγο ωρύτερα), σ' αυτό που ο Marcel Martin χαρακτηρίζει «ρυθμό γοητευτικό και ποιητικό» ή «ένα έργο μαγευτικό», ο Δερμεντζόγλου «βλέμμα διεισδυτικό και ποιητικό», ο Ραφαηλίδης «μαγευτικό ποιητικό κλίμα»· χωρίς να συγγέουν, υποθέτει κανείς, τον παρξενισμό και την εκκεντρικότητα του σιλ με την «ποίηση».

Ο μοντερνισμός του Κανελλόπουλου βρίσκεται σε αντίθεση με τον τρέχοντα και αγοραίο ρεαλισμό· στην αλήθεια των υλικών έκφρασης και όχι της διηγηματικής ύλης της οποίας τα στοιχεία παλαιώθηκαν και σκωρίασαν· στη δοκιμή νέων σημασιοδοτήσεων για την ανεύρεση του σημαίνοντος που αποτελεί το μυστικό της ανανέωσης της τέχνης του κινηματογράφου. Αυτά τα εγχειρήματα και τα αποτελέσματά τους, παρά τη σφραγίδα της απειρίας και της αδεξιότητας που φέρνουν πάνω τους έκτυπη, επιτρέπουν να τον χαρακτηρίσουν έναν πρώιμο μοντερνιστή κι έναν γνήσιο, καθαρό, δημιουργικό πρόδρομο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου· αυτόν ο οποίος, μετά από μια πενταετία, θα εξανθίσει στην ελληνική έρση με τις δυσεύρετες ως τότε οάσεις της.

## Ένας επίλογος διορθωτικός

Αν ο Τάκης Κανελλόπουλος ήταν ο πρώιμος μοντερνιστής του ελληνικού κινηματογράφου, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος είναι ο τελευταίος μοντερνιστής όχι μόνο του ελληνικού, αλλά και του παγκόσμιου κινηματογράφου, όπως χαρακτηρίζεται με προσφώνη τρόπο σε νεότατο βιβλίο του Andrew Horton. Η σύνδεση των δύο σκηνοθετών τοποθετείται στο ιστορικό επίπεδο μόνον. Καμία άλλη σχέση δεν υπήρξε ποτέ μεταξύ τους. Ο Cluny (1986) έχει γρά-

πει ότι ο *Ουρανός* είναι «μια προεικόνιση της πορείας του Θόδωρου Αγγελόπουλου». Αυτή η εκτίμηση εξαντλείται επίσης στο επίπεδο που αμέσως πριν αναφέραμε. Ο Δερμεντζόγλου δέχτηκε ότι «κάποιοι ιστορικοί του ελληνικού κινηματογράφου θεώρησαν τον Κανελλόπουλο και τον Θόδωρο Αγγελόπουλο ως μείζονες εκπροσώπους της ανανέωσης του κινηματογράφου αυτού». Η δεύτερη αυτή άποψη, είναι ανάγκη να διορθωθεί. Ο Κανελλόπουλος προοιωνίστηκε με το έργο του την αναλαμπή του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου· όπως ο Κακογιάννης [του οποίου υπήρξε βοηθός σκηνοθέτη, αλλά πιο «προικισμένος απ' το δάσκαλό του», όπως έγραψε ο Jean Douchet (ό.π.)] και ο Κούνδουρος. Δε συντάχθηκε, ούτε αναμείχθηκε ενεργά στο κίνημα εκείνο των αρχών της δεκαετίας του '70. Στα φιλμικά του κείμενα μετά την *Εκδρομή* αυτοδαπανήθηκε κι εξαντλήθηκε, συνοδεύοντας μian ακόμα αισθητική αυτοκτονία. Αντίθετα, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος συνέχισε κι εμπλούτισε τον βαθύνοο, οραματικό και συνδυαστικό του κινηματογράφο.

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, 1984.  
 Αλέξης Ν. Δερμεντζόγλου, «Une Excursion dans le Ciel de Takis Kanellopoulos», στο *Le Cinéma Grec*, Editions du Centre Pompidou, 1995, σσ. 195-197. (Αναδημοσιεύεται στην παρούσα έκδοση με τον τίτλο «Μια εκδρομή στον ουρανό».)  
 Marcel Martin, «Ciel de gloire», «Cinéma», τχ. 71, Ιούλιος 1963.  
 Marcel Martin, «L'excursion», «Cinéma», τχ. 111, Δεκέμβριος 1966.  
 Αγλαΐα Μητροπούλου, *Découverte du Cinéma Grec*, Séghers, 1968.  
 Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Le nouveau Cinéma Grec en marche (1967-1995)», στο *Le Cinéma Grec*, ό.π., σσ. 65-79.  
 Gill Nelmes, *An Introduction to Film Studies*, Routledge, 1996.  
 Jean Douchet, «Ciel de gloire», «Cahiers du Cinéma», τχ. 144, 1963.  
 Βασίλης Ραφαηλίδης, *Ελληνικός Κινηματογράφος – Κριτική 1965-1995*, Αιγόκερως, 1995.  
 Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, τόμος 4, μετάφραση Τάκη Κονδύλη, Κάλβος, 1970.  
 Susan Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies*, Routledge, 1996.

## ΦΡΕΥΓΑΛΕΕΣ ΕΝΤΥΠΩΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ

(ΚΑΙ ΕΝ ΜΕΡΕΙ ΑΠΟ ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ  
ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΜΑΝΟΛΗ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ  
ΚΑΙ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ)

του Ηλία Πετρόπουλου

Στον Γ.Π. Σαββίδη

### ΤΟ ΚΡΥΦΟ ΣΕΝΑΡΙΟ

Απάνθρωπος ο λόγω ερεύνης τεμαχισμός έργων τέχνης. Μη υφισταμένης άλλης μεθόδου, ο ερευνητής χρησιμοποιεί την επιμέρους εξέταση, συνθέτοντας εν τέλει μια σχετικώς καθολική εικόνα του μνημείου. Το σενάριο του *Ουρανού* εγράφη κυρίως από τον λογοτέχνη Γιώργο Κιτσόπουλο, ενώ ο Τάκης Κανελλόπουλος υπέδειξε πολλές τροποποιήσεις, και στο γύρισμα της ταινίας προσήρμοσε ορισμένες σκηνές. Για να νιώσεις τον *Ουρανό*, κατ' αρχάς πρέπει να 'σαι φτωχός. Το σενάριο του *Ουρανού*, περιδέραιο επεισοδίων από το παραγεγραμμένο έπος του 1940-'41. Η άποψη ότι ο *Ουρανός* παρουσιάζει το έπος αυτό, είναι λανθασμένη. Παρομοίως, η άποψη ότι διηγείται λίγες ιστορίες ταπεινών ανθρώπων, επίσης λανθασμένη. Σωστή πιθανώς είναι η άποψη πως πρόκειται για ανθρώπινες σχέσεις την εποχή ενός συγκεκριμένου πολέμου, του οποίου η σημασία μειώθηκε όταν αργότερα ήρθε η Μαύρη Κατοχή.

Το σενάριο του *Ουρανού* είναι απλό στη διάρθρωσή του. Στο πρώτο μέρος δείχνει, σε παράλληλες σκηνές, τη ζωή σ' ένα χωριό των συνόρων όπου υπάρχει και στρατιωτικό φυλάκιο — το χωριό είναι φυλάκιο, και το φυλάκιο, τμήμα του χωριού. Στο δεύτερο μέρος περιλαμβάνονται πέντε ιστορίες ανδρών, που έχουν το ξεκίνημά τους στο πρώτο μέρος: Του Δάσκαλου, του Ταχυδρόμου, του Λοχία, του Στράτου, του Γιάγκου. Το ριζικό των πέντε αυτών ανθρώπων ήταν κακό, γιατί μόνο ο Ταχυδρόμος επέζησε. Ο Δάσκαλος πέθανε από βαρύ τραύμα και παγωνιά, ο Λοχίας σκοτώθηκε σε επίθεση, ο Στράτος αυτοκτόνησε από φιλότιμο και τον Γιάγκο τον πυροβόλησαν δίπλα σ' ένα ρυάκι — η πηγή και το γάργαρο νερό, αντιστοίχως σύμβολα ζωής και ανανεώσεως. Το σενάριο του Γιώργου Κιτσόπουλου δεν είναι μαγαρισμένο ούτε πυριφλεγές. Είναι το τελευταίο φθινόπωρο. Εδώ, όποιος δεν ομιλεί, πεθαίνει. Όποιος φωνάζει, τον θάβουν. Ο Γιώργος Κιτσόπουλος ψιθυρίζει, με μάγουλα μουσκεμένα από δάκρυα, για την ομορφιά των προσώπων των αξύριστων Ελλήνων. Μα σενάριο δεν είναι οι διάλογοι. Το σενάριο στον *Ουρανό* δεν είναι ένα μεταξύ άλλων στοιχείο, αλλά ο καλοπελεκημένος ακρογωνιαίος λίθος.

*Ζήγωσε ο φαντάρος με τα χαλασμένα άρβυλα και γονάτισε. Έλυσε τα κορδόνια του νεκρού. Τράβηξε τα άρβυλα απ' τα πόδια του και τ' απίθωσε πάνω στο χιόνι. Μετά πέταξε τα δικά του, άρπαξε τ' άλλα και τα φόρεσε σφίγγοντας τ' αχείλι του. Την ώρα που 'δενε τα κορδόνια, τον είδαν οι άλλοι να κλαίει.*

## ΕΝΝΟΙΕΣ ΧΡΟΝΟΥ

Ο *Ουρανός* είναι μολυβένιο έργο. Ο εντός της ταινίας και εντός της υποθέσεως της χρόνος —βαρύνων, βαρετός, ελικοειδής, συνταρακτικός, σε συνεχή ένταση— δεν ανέρχεται, ούτε πέφτει. Ο *Ουρανός* άρχισε στη μηδέν ώρα. Στα πρώτα πέντε λεπτά, γέλια κοριτσιών που τρέχουν. Άλλα δύο λεπτά, το φυλάκιο. Στο ένατο λεπτό της ταινίας, το αγόρι φιλάει το κορίτσι δίπλα σε μια λεύκα. Πάλι το φυλάκιο και τα κορίτσια, και μετά νυχτώνει. Στο δωδέκατο λεπτό, το σκάψιμο στο χωράφι. Μετά δύο λεπτά, κάποιος λέει: *Πάει η σημερινή Κυριακή*. Ακολουθεί μια περίφημη σκηνή στο ποτάμι, μια άλλη σκηνή με δυο κορίτσια, μια ασύγκριτη σκηνή στο χωράφι — *για δέστε τον αμάραντο*. Στο δέκατο ένατο λεπτό, βραδιάζει. *Πάει η σημερινή Κυριακή*. Στο εικοστό πρώτο λεπτό, ξημερώνει η 28 Οκτωβρίου 1940 (αποφοράς ημέρα). Στο εικοστό δεύτερο, τα παλικάρια αποχαιρετούν το χωριό. Πάει, έφυγε για πάντα η χθεσινή ειρηνική Κυριακή.

Το δεύτερο μέρος του *Ουρανού* (άρχιζε με το πρώτο πολεμικό ανακοινωθέν, συνοδεία πολυβολισμών) αποτελείται από τέσσερα επεισόδια. Το πρώτο επεισόδιο είναι ο τραυματισμός, η μεταφορά και ο θάνατος του Δάσκαλου. Η διάρκειά του, δώδεκα λεπτά (χρόνος υπερβολικός). Το δεύτερο επεισόδιο, η ιστορία του Ταχυδρόμου και του Χαμένου Δέματος. Δυό-τρία λεπτά ο Ταχυδρόμος ψάχνει στο χιονισμένο δάσος, έπειτα νυχτώνει, κι ανάβει φωτιά (μονόλογος). Την άλλη μέρα φτάνει στον προορισμό του, μοιράζει τα γράμματα, μα προπάντων προσπαθεί να μαντέψει ποιου φαντάρου απώλεσε το δέμα. Όλο το επεισόδιο κράτησε δεκατέσσερα λεπτά. Αμέσως μετά αρχίζει το τρίτο επεισόδιο: η Επίθεση. Διαρκεί δεκαπέντε λεπτά και απαρτίζεται από την Επιθεώρηση στο Δάσος, το Τράβηγμα των Ξιφολογών, την Έφοδο και το τραγικό Δέσιμο των Κορδονιών (κλάμα πικρό). Η Υποχώρηση, το τέταρτο και τελευταίο επεισόδιο. Ένας Φαντάρος στο Δρόμο, η Αυτοκτονία του Φαντάρου, η Συνάντηση δυο Αδελφών, ο Βουβός Βομβαρδισμός, ο Σκοτωμός στο Ποτάμι, η επική Υποχώρηση με τις σάλπιγγες του Αργύρη Κουνάδη, μια Γριά μοιράζει ψωμάκι (αχ, μπάμπω μου), η Δασκάλα, το Πέραςμα των Γερμανών (φρικτό όνειρο), το Φορηγό Αυτοκίνητο (γεια σου, δασκάλα), το Χωριό (οι γριές θρηνούν, σκηνή με τον γέροντα, φαί και ύπνος), το Σταυροδρόμι (δε θα ξανανταμώσουμε ποτέ πια), η Επιστροφή. Το σύνολο της Υποχώρησης βάσταξε σαράντα τέσσερα ολόκληρα λεπτά.

Ο μύθος του *Ουρανού* έχει τον δικό του χρόνο. Στο πρώτο μέρος, υπαινιγμοί τριών ημερών (φευγαλέα βραδιάσματα, υποστολές σημαίας). Στο δεύτερο μέρος, ο χρόνος συνεχώς διευρύνεται. Ο Τραυματισμός καλύπτει μιαν ημέρα. Ο Ταχυδρόμος ξεκινάει απόγεμα και φτάνει πρωί. Η Επίθεση γίνεται την αυγή (πάντα την αυγή οι στρατηγοί δολοφονούν τους φαντάρους). Η Υποχώρηση είναι διήγηση πολλών ανθρώπων και ημερών. Ο χρό-

νος του *Ουρανού* δεν είναι μετρεδμεένος, συνθηματικός, συμβολικός. Οι χρονικές παραπομπές, ελάχιστες: μία οπτική (το φιλί ενώ πεθαίνει ο Γιάγκος), δύο ακουστικές (η ανάγνωση της επιστολής στην εκκλησία και η άλλη ανάγνωση επιστολής, ενώ προβάλλονται σίτσια χωριού). Εκτός από τον κινηματογραφικό χρόνο του *Ουρανού* και τον πραγματικό χρόνο του μύθου του υπάρχουν κι άλλοι χρόνοι: ο χρόνος που διανύουμε — το απολύτως συγκεκριμένο και καταθλιπτικό 1963· ο χρόνος που διανύσαμε — η πυκνή εικοσαετία από το 1941. Όλοι οι χρόνοι είναι τυραννικοί. Ο ουρανός δεν είναι χρόνος. Μια φούγκα χρόνων ο *Ουρανός*.

## ΣΥΝΟΛΟ ΑΝΘΡΩΠΩΝ

Μπορεί οι ήρωες του *Ουρανού* να πέθαναν. Ή και να σώθηκαν. Εμείς, πάντως, ξεφύγαμε· δηλαδή, επιζήσαμε ως σακάτηδες. Ο *Ουρανός* δεν είναι μόνο ένα σύνολο τόπων και στιγμών. Είναι κυρίως ένα σύνολο ανθρώπων — στρατευθέντων ανθρώπων. Προφανής κίνδυνος κακής φιλολογίας και αισθηματικών ξεσπασμάτων. Παρά ταύτα, ο *Ουρανός* μένει μια ανάληψη. Τα πρόσωπα του *Ουρανού* δεν αποτελούν προκαθορισμένες ομάδες, αλλά συμπλέκονται όπως στην ολοζώντανη ζωή. Τα πρόσωπα του Τάκη Κανελλόπουλου δεν είναι σχηματικά, πλαστά, επιτηδευμένα, κομμένα, ξεχωριστά, σιωπηλά ή φλύαρα, ωραία, νέα, άσχημα, απόκοσμα, ηρωικά, κουρασμένα· απλώς, είναι Έλληνες, τα πολυαγαπημένα αδέρφια μας με τα όμορφα καστανά μάτια. Ο Λαός σχετίζεται με το Στρατό, ο Στρατός απορρέει εκ του Λαού, ο Λαός φοβάται τον Πόλεμο, ο Πόλεμος θερίζει το Στρατό, ο Λαός θρηνεί, ο Τάκης Κανελλόπουλος ταυτίζεται με το Λαό, ο Στρατός είναι απορριπτικό σχήμα, ο Λαός δεν έχει την ευκαιρία να μετανιώσει για τον Πόλεμο γιατί δεν του την δίνουν, ο Γιώργος Κιτσόπουλος υπήρξε στον Πόλεμο, όλοι μας είμαστε άνθρωποι του Λαού και υπήρξαμε στον Πόλεμο. Στον *Ουρανό* δεν έχουν θέση οι αξιωματικοί, ο δε εχθρός είναι αδιάφορα και ασφαλώς εξίσου δυστυχής.

## ΤΟ ΣΚΗΝΙΚΟ

Ο Τάκης Κανελλόπουλος δεν δραματοποιεί με τα αποτελέσματα των γεγονότων, αλλά με τα ίδια γεγονότα. Τα συμβάντα του *Ουρανού* μιας αυστηρής εποχής. Νοούνται τα επακολουθήσαντα. Το σκηνικό του *Ουρανού* αποτελεί την παλινδρομηση: Ήπειρος — Αλβανία — Ήπειρος. Ο χώρος και το έτος, γνωστά τοις πάσι. Η ιστορία του σύντομου πολέμου (με το σχετικό μέγεθος), επίσης. Ο Τάκης Κανελλόπουλος δεν είναι επικαρπωτής του ονομαζομένου έπους της Αλβανίας, γιατί ο *Ουρανός* κατέστη αντίτιμο. Ούτε ωφέλιμος, ούτε εξαιρετικά φρικτός ή άδικος ήταν ο πόλεμος του 1940-’41, ούτε ο *Ουρανός* είναι τοιχογραφία του. Το άτομο και η ομάδα εν πολέμω συνθέτουν καταρράκτη. Η Κατοχή με την πείνα και την Αντίσταση, οι συντάξεις και τα αμαξάκια των αναπήρων, κάλυψαν το αίσχος και το έπος του πολέμου της Αλβανίας. Ο *Ουρανός*, ταινία χωρίς αποχετευτικό σύστημα, δεν ζητάει την έγκρισή μας, προσβάλλει τα παραδεκτά, μειώνει (ενίοτε μουντζώνει) τους γνήσιους μικροαστούς, δεν ομιλεί ευμενώς περί της υποχρεωτικής εισφοράς



Ουρανός, 1962.

56



αίματος, αφήνει ακάλυπτους τον σκηνοθέτη και τον σεναριογράφο στην απορία, την οργή ή την αδιαφορία των ημιμαθών ή ψευτοευαίσθητων.

## Ο ΤΑΚΗΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ

Όλοι νόμιζαν τον *Ουρανό* ξίφος, μα ο Τάκης Κανελλόπουλος έγραψε μιαν ερωτική επιστολή για όλα όσα τέλειωσαν χωρίς ελπίδα πια. Ο Τάκης Κανελλόπουλος είναι πληγωμένος όσο κι ο Μανόλης Αναγνωστάκης, ο ποιητής των πληγωμένων. Λιγότερο απαγοητευμένος ή δυσοίωνος απ' αυτόν και περισσότερο εμπαθής. Ο Τάκης Κανελλόπουλος πλησιάζει αυτούς που αγαπάει (με δύσκολη, αλλά όχι ερμητική, διάθεση) σαν ένας άνθρωπος που γλίτωσε απ' το λιμό. Κοιτάει κατάματα, επισκέπτεται τους φίλους του, ξέρει πολλούς που σώθηκαν, γνωρίζει πως τα πάντα βασανίζουν στη ζωή, θυμάται άριστα για λογαριασμό των άλλων. Όμως το παρελθόν δεν αγοράζεται, δεν μπορεί πια ν' αγοραστεί. Ο Τάκης Κανελλόπουλος δεν έχει προσωπικά αισθήματα, έρπει υπό καταγισμόν σκοτεινών αναμνήσεων, συγκρατημένος από ένα σενάριο-σχάρα με σβησμένους διαλόγους μεϊζονος σημασίας. Ο Τάκης Κανελλόπουλος είναι ο αγαπημένος φίλος που ξέρει το κρυφό μαράζι του χωριού, που μιλάει δίχως ασάφειες για ατιμώρητα σφάλματα. Ο σπαρτιάτης Τάκης Κανελλόπουλος μας βλέπει στα χέρια, στα μάτια, σ' ολόκληρο το πρόσωπο και μας αρπάζει την ψυχή. Άραγε ένωσε πόσο τον αγαπούν;

## ΠΟΛΥΤΙΜΟΙ ΛΙΘΟΙ

Ροδόχροοι χαλαζίες, ιάσπιδες, οπάλιοι αρλεκίνοι, σεληνόλιθοι και χρυσόλιθοι, αιλακρόφθαλμοι σαν κάστανα, διαφανείς αδάμαντες, πυροπάλιοι, σειρά πολυτίμων λίθων αποτελούντων καρδιάς θησαυρό, χάρισμα ευγενές δοσμένο μόνο για ένα χαμόγελο. Κι ακόμη, μαργαριτάρια, πράσινα σμαράγδια, αμέθυστοι, κυανοί βήρυλλοι, χαλκηδόνιοι κι άλλα πιο παρακατιανά πετράδια, δώρο για ένα βλέμμα (οίκτου, έστω). Οι ήρωες του *Ουρανού* δεν είναι ήρωες του δεδομένου πολέμου. Ο πόλεμος του 1940-'41 δεν είχε ήρωες· ποτέ δεν βρέθηκε από τότε (και χάθηκε για πάντα) η κατάλληλη προοπτική. Μετά την υποχώρηση, έκαστος εκάστω. Ο *Ουρανός*, παραπομπή νοσταλγίας. Ο Τάκης Κανελλόπουλος δεν αντιγράφει. Η διά παραβολών διήγηση, ξένη στην ιδιοσυγκρασία του. Ο *Ουρανός* διανοείται σε παραγράφους παρουσιάζοντας τα επουσιώδη σαν σφυροκοπήματα. Συνταρακτικές σκηνές του *Ουρανού* είναι βουβές (ψάξιμο Τάχυδρομου, δέσιμο κορδονιών, επιθεώρηση πριν την επίθεση, υποχώρηση με σάλπιγγες). Πρόσωπα φωτογραφίζονται σε γκρο πλάνα, κυρίως κάτω δεξιά. Το άλσος όπου ο Λοχίας προετοιμάζει τους στρατιώτες (και τον εαυτό του) για την έφοδο (και το θάνατο), κήπος της Γεθσημανή. Το πτώμα του Λοχία (μάνα μου, με σκοτώσανε), ύπνος αδιατάρακτος και ζηλευτός. Η μουσική μικρό ποσοστό της χρονικής διάρκειας του έργου καλύπτει, συχνά επανέρχεται, πάντα είναι αυτό που ταιριάζει. Οι ήρωες του *Ουρανού*, απαρηγόρητοι από την έλλειψη των προσφιλών και του σπιτιού, αναμένουν σαν άνθρωποι χωρίς καμιά ιδιαίτερη ιδεολογία το κοντινότερο τέρμα. Οι άνθρωποι του *Ουρανού*, πολύτεμοι λίθοι. Πολύτεμοι λίθοι και οι φωτογραφίες του *Ουρανού*. Και στον *Ουρανό*, συν

τοis άλλois, o Τάκης Κανελλόπουλος αποδεικνύεται γνώστης της υπαίθρου, του ελληνικού προσώπου, της λαϊκής μουσικής. Ακόμη, ξεφεύγει με ευτροφία τα φτηνά εφέ του μοντάζ, ομιλεί ευκρινώς την ελληνική, μάχεται την ηθογραφία, γνωρίζει πώς περπατούν στο χιόνι, πώς υπομένουν το κρύο, πόσο επιβάλλεται η φύση, τι σημαίνει σιγή, ποτάμι, άνοιξη. Το περιόδο, ο αιματίτης, το ζιρκάνι, ο γρανάτης, το χρυσοπράσινο κι ο αλεξανδρίτης, πολύτιμοι λίθοι με λάμψη ή θαμπού, πολύεδροι ή κυρτοί, χρυσίζοντες, με ραβδώσεις, φλέβες, βούλες, με κάποιαν αξία και χρησιμότητα, με επίσημα επιστημονικά ή λαϊκά ονόματα. Όμως ελάχιστοι ξέρουν την ύπαρξή τους.

### ΠΑΡΕΜΠΙΠΤΟΝΤΩΣ

Συγκινητικές ταινίες και εξάσια ποιήματα, πλάσματα με φτερούγες. Νεκροψία κάθε κριτική. Οι λέξεις της εκάστοτε ειδικής ορολογίας, σιχαμερά εργαλεία, που δικαίως βρίσκονται στα λεξικά. Κανείς δε θέλει μπαλαστωμένα ποιήματα. Ο Μανόλης Αναγνωστάκης και ο Γιώργος Ιωάννου με ξεκρέμαστα λόγια ακολούθησαν μια γενική υποχώρηση. Οι ηθικές αξίες, από εικοσαετίας φυλαγμένες στα συρτάρια. Αξιοπρέπεια διά της μονώσεως. Εγκλήματα δεν συντελούνται πλέον, η μορφή του στραπατσαρίσματος είναι ανεκτή, έπαψε ο πανικός, κανείς δεν μοιριολογά. Η γνήσια νύχτα πείθει. Ξαναγυρίζουν τα φοβερά οράματα, που εκ των υστέρων αγαπούμε γιατί εκεί δέσαμε τα νιάτα μας. Εκείνοι όλοι σκοτώθηκαν με πυροβολισμό εξ επαφής. Κάποτε ήταν αλλιώς. Τώρα πιο πολύ μυρίζει προδοσία, εγκατάλειψη. Σιγά σιγά οι εναπομείναντες επείσθησαν πως πρέπει να σωπήςουν. Και μέσα στους ελάχιστους αγνούς, ο Μανόλης Αναγνωστάκης, ο Γιώργος Ιωάννου και ο νεότερος Τάκης Κανελλόπουλος (εκ τύχης συμπατριώτες και περίπου ομόφρονες) κατέδειξαν πόσο λίγο απελπίστηκαν. Μόνη, δίκην αντιφάσεως, διέξοδος ο έρωσ (όλα μπορείς να τα σωπάσεις, όμως ποτέ τον έρωτα), κατά τη σχετική παράδοση των ρεμπέτικων τραγουδιών. Δήθεν παρεμπιπτόντως επαναφέρουν στο προσκήνιο κάποιους αλησμόνητους (που ο θάνατός τους ακόμα μας ραντίζει) με λόγια σαν χρησμούς — καταληπτά ωστόσο. Σαν δούλοι του ανύπαρκτου θεού διαβιούν υπό συνεχή απειλήν, κι έτσι το σαστισμένο φρόνημα ρέπει στο μνημόσυνο. Γιατί όταν όλοι λουφάζουν, μόνο ανόητοι τραγουδούν. Μάνα προώρως γερασμένων ποιητών κάθε ήττα και αντεπανάσταση. Οριστικές οι πληγές του παρελθόντος. Γι' αυτές τις πληγές οι δροσεροί μενεξέδες. Δέηση υπέρ των Εβραίων που χάθηκαν, υπέρ των νέων που τουφεκίστηκαν στον κολοφώνα της δυνάμεώς των, υπέρ των κατεδαφιζομένων τουρκόσπιτων και των παλιών ηθών, εθίμων, γνωριμιών και συνοικιών. Αλλά κατά βάθος μάλλον ελπίζουν ότι αυτό το απόστημα θα σπάσει σαν τον ήλιο.

### ΚΑΗΜΕΝΗ ΠΑΤΡΙΔΑ

Δεν έχω όνομα, επώνυμο, επάγγελμα, κατοικία, γυναίκα, παιδιά. Ούτε κόττες, γάτα και σκύλο πιστό. Έχω πεθάνει από διαμπερές τρομερό τραύμα, κι ενώ έλιωνα άθαφτος, με σκέπασαν τα φύλλα. (Μιλώ για τα λουλούδια που μαραθήκανε στους τάφους και τα σαπίζει η βροχή, καημένη πατρίδα.) Βα-

σανίστηκα. Βασανίζομαι. Ακόμη βασανίζομαι για σένα. Πάντα για σένα, καημένη πατρίδα. Πετάξαμε τότε τα άχρηστα τουφέκια και τις φαρμακερές λόγχες. Μόνο οι σαλπικτές κράτησαν τις σάλπιγγες. *Κι οι σάλπιγγες φτάσαν στα στόματα· οι σάλπιγγες σκληρές στους τέσσερις οριζόντες. Κομίζουν τη σκηνή του μαρτυρίου.* Πότε ακούστηκε σάλπιγγες να σημαίνουν υποχώρηση; Οι καρδιές μας κι ο Αργύρης Κουνάδης ένιωσαν την πικρή μελωδία των απατημένων και ντροπαλών. *(Μιλώ για τα τελευταία σαλπίσματα των νικημένων στρατιωτών, καημένη πατρίδα.)* Δε θα ξανακούσω πια μπουζούκια, σαντούρια και μπαγλαμάδες. Κι ούτε θα παραβρεθώ σε γάμους και σε βαφτίσια. Όλοι θα με ξεχάσουν. Ακόμη κι εσύ, αγάπη μου. *(Μπήκα ζωντανός σε υγρά χαρακώματα, καημένη πατρίδα.)* Μας πήραν τα όπλα. Λησμονήσαμε τα κανόνια σε ανώνυμα ή επώνυμα υψώματα. Τα αυτοκίνητα τα κάψαμε με την ίδια τους βενζίνη. Όλα τα εγκαταλείψαμε γιατί πολύ φοβηθήκαμε. Τρομάξαμε σαν παιδιά μικρά. Φοβηθήκαμε σαν αληθινοί ήρωες και φύγαμε. *(Έμεινα χρόνια γονατιστός, καημένη πατρίδα.)* Έχασα το δίκωχο. Τα πουρνάρια ξέσχισαν τη χλαίνη μου. Χωρίς παγούρι οδηγήθηκα δέσμιος και νησιτικός σε δενδροσκεπή μονοπάτια όπου περιπλανήθηκα. Στα καθημαγμένα βουνά με ξέχασαν δίχως μνήμα. *(Κάννες τουφεκιών στράφηκαν καταπάνω μου, καημένη πατρίδα.)* Φόρεσα χιτώνια προσφάτως σκοτωμένων. Από δύσκαμπτα πόδια νεκρών τράβηξα άρβυλα, που είχε καλύψει η απριλιάτικη πάχνη. *(Τους τρέμω τους νεκρούς, τα βλέπουν όλα – πετούν παντού, παρίστανται και φριττουν.)* Με χαμηλωμένα βλέμματα και χείλη σφιγμένα πέρασα διά μέσου αγνώστων χωριών. *(Μιλώ για τις ξυπόλυτες μάνες που σέρονται στα χαλάσματα, καημένη πατρίδα.)* Σκέφτομαι τα παλικάρια που δέχτηκαν το θάνατο χωρίς το βλέμμα τους να σκοτεινιάσει ή να λυγίσει. *(Χίλιες φορές με σκότωσες, καημένη πατρίδα.)* Δεν κρατώ κρυφά μυστικά. Δεν αντέχω να βλέπω τα γοργά άλογα γυμνά από λουριά, χάμουρα, κουδούνια, χαϊμαλιά. Ποτέ δε σε θερήνησα όσο τώρα. *(Μεγάλη η χάρη σου, γλυκιά, κατακαημένη πατρίδα.)*

*Το κείμενο πρωτοδημοσιεύτηκε  
στο περιοδικό «Διάλογος»,  
Θεσσαλονίκη 1963.*



Σόνια, 1980.  
Η Αντιγόνη  
Δουδούμη  
και ο Σπύρος  
Φωκιάς.



## ΤΟ ΜΗΔΕΝ ΚΑΙ ΤΟ ΑΠΕΙΡΟΝ

του Μπάμπη Κολώνια

Αν μπορούμε να μιλάμε για έναν έλληνα σκηνοθέτη απόλυτου δημιουργό, αυτός είναι αναμφισβήτητα ο Τάκης Κανελλόπουλος. Κι αυτό δεν έχει να κάνει με οποιαδήποτε απόπειρα αξιολόγησης, αποτίμησης, ακόμα και αποδοχής ή μη του έργου του, αλλά με την απλή διαπίστωση ότι το έργο του Κανελλόπουλου συνιστά ένα αυτόνομο, αυθύπαρκτο όλον, μια οντότητα που μοιάζει σχεδόν να μην προϋποθέτει τίποτα πριν, παράλληλα ή μετά τον εαυτό της. Κι όπως πάντα σ' αυτές τις —ούτως ή άλλως, εντελώς σπανίζουσες— περιπτώσεις, αυτό το αποδεσμευμένο από οποιεσδήποτε εξωτερικές ως προς αυτό εξαρτήσεις όλον μπορεί να φανεί στον παρατηρούντα είτε ασφυκτικά κλειστό κι απαγορευτικά στενόχωρο, είτε, αντιθέτως, διάπλατα ανοιχτό κι ελεύθερα προσβάσιμο από την όποια υποκειμενική θεώρηση.

Και τα δύο αυτά ενδεχόμενα είναι —κατά τη γνώμη μου— εξίσου νόμιμα, και η εκδήλωση του ενός ή του άλλου σε καμιά περίπτωση δε σημαίνει υποτίμηση είτε του δημιουργού είτε του δέκτη. Για να γίνω κατανοητός, ας μου επιτραπεί να χρησιμοποιήσω ως παράδειγμα την περίπτωση ενός —υποθετικού— δημιουργού, άκρως αντίθετου του Κανελλόπουλου. Ας υποθέσουμε, λοιπόν, ότι ένας σκηνοθέτης συνθέτει το έργο του με πληθώρα ιστορικών, πολιτισμικών, βιωματικών και παντοίων άλλων αναφορών. Αν ο υποθετικός θεατής του υποθετικού αυτού έργου τυγχάνει μέτοχος αυτών των αναφορών —ή, έστω, ενός μεγάλου μέρους αυτών—, το πιθανότερο είναι ότι θ' απολαύσει και θα επαινέσει το έργο. Στην αντίθετη περίπτωση, όμως, θα του φανεί —νομίμως— ερμητικό, απρόσιτο, ακατανόητο και, εντέλει, πληκτικό.

Ανάμεσα σ' αυτές τις δύο περιπτώσεις, την υπαρκτή του Τάκη Κανελλόπουλου και την υποθετική που μόλις περιγράψαμε, υπάρχει αυτό που συνιστά το μεγαλύτερο μέρος της τρέχουσας παραδόσιας κινηματογραφικής παραγωγής: οι ταινίες, δηλαδή, εμπειριέχουν έναν αριθμό αναφορών σε εξωτερικά ως προς αυτές δεδομένα, τα οποία όμως είτε είναι κοινόχρηστα και, άρα, «κατανοητά» από τον μέσο λεγόμενο θεατή, είτε επεξηγούνται αναλυτικά μέσα στην ίδια την ταινία και —σαν τα ενημερωτικά φυλλάδια που δίνουν στον αγοραστή ενός καταναλώσιμου προϊόντος «οδηγίες χρήσεως»— κάνουν τις ταινίες «κατανοητές», «προσβάσιμες», καταναλώσιμες.

Ο συνηθέστερος τρόπος με τον οποίο δίνονται αυτές οι εξωτερικές ως προς την εκάστοτε ταινία αναφορές, είναι στην εποχή μας —και δεν είναι της στιγμής να πούμε από πότε και γιατί έγινε αυτό— «ενδοκινηματογραφικός» μ' άλλα λόγια, οι ταινίες είναι-αυτό-που-είναι σε σχέση μ' αυτό που ήταν κάποιες άλλες ταινίες. «Θυμίζουν», «συνεχίζουν», «συμπληρώνουν», «αρρούνται», «παρωδούν», «αντιμάχονται» άλλες ταινίες· δηλαδή, παραπέμπουν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο σε άλλες ταινίες, ακόμα και —κυρίως, μάλιστα, θα λέγαμε— όταν θέλουν να «ξεχωρίσουν» απ' αυτές.

Ο κινηματογράφος του Τάκη Κανελλόπουλου είναι-αυτός-που-είναι χωρίς να «παραπέμπει», κι αυτό είναι —πιστεύω— το κύριο χαρακτηριστικό του, αυτό που συνιστά την καταφανή, ακόμα και για τον πιο τυχαίο θεατή, «ιδιαιτερότητά» του. Δεν παραπέμπει (με την εξαίρεση του *Ουρανού*)<sup>1</sup> σε συ-

1. Υπό το πρίσμα της προσέγγισης που επιχειρώ εδώ, ο *Ουρανός* μοιάζει να παρεκκλίνει από το «σώμα» του κινηματογραφικού έργου του Τάκη Κανελλόπουλου, περισσότερο απ' όσο μας είχε φανεί να παρεκκλίνει απ' τη δεσπόζουσα για τον κινηματογράφο αντίληψη όταν πρωτοπροβλήθηκε. Με έντονη —αναμφισβήτητα— την προσωπική σφραγίδα του δημιουργού της, η ταινία αυτή έχει αφηγηματική ροή με χρονική συνέχεια και γεωγραφική συνέπεια, «ρεαλιστικούς» διαλόγους, αναρίθμητα περιγραφικά πανοραμικά και, βέβαια, συγκεκριμένη ιστορική αναφορά, που υπογραμμίζεται, μάλιστα, από την παρεμβολή πολεμικών «Επικαιρών» —στοιχεία, που δεν ξαναβρίσκουμε στο έργο του Κανελλόπουλου. Ο πόλεμος, π.χ., που στον *Ουρανό* είναι απόλυτα συγκεκριμένος, μένει απροσδιόριστος στην *Εκδρομή*, για να γίνει στο *Χρονικό μιας Κυριακής* κάτι εντελώς αόριστο, που φτάνει στην πραγματικότητα της ταινίας ως χωρισμός —απουσία— αναμονή—πόνος—θάνατος. Δεν πιστεύω ότι αυτή η πορεία σημαίνει βαθμιαία απομάκρυνση του

Κανελλόπουλου από την πραγματικότητα (όπως και η συστηματική απόκριση της ταυτότητας της Θεσσαλονίκης από τις ταινίες του, καθόλου δε σημαίνει απομάκρυνση — κυριολεκτική ή μεταφορική — του Κανελλόπουλου απ' την πόλη του).

Πιστεύω, αντίθετα, ότι καθρεφτίζει την επίπονη αναζήτηση μιας πραγματικότητας άλλης τάξης ή, μάλλον, μιας «ουσίας» της πραγματικότητας πίσω από τα πράγματα.

2. «Τα βιβλία δεν σου μαθαίνουν τίποτα· σου θυμίζουν μόνο πράγματα που ήδη ξέρεις» λέει ένας ήρωας του Αλέξη Πανσέληνου (στο *Zaïda* ή *H καμήλα στα χιόνια*).

Προσυπογράφοντας την παραπάνω ρήση, θα διαφωνήσω με τους φίλους Πάνο Παπακυριακόπουλο και Αλέξη Δερμεντζόγλου, που διακρίνουν στο έργο του Τάκη Κανελλόπουλου επιρροές από συγκεκριμένους λογοτέχνες. Μια πορεία σαν αυτή που ακολουθούσε ο Κανελλόπουλος, δεν μπορεί παρά να είναι μοναχική. Οι μόνοι με τους οποίους φαίνεται να επιδιώκει να μοιραστεί αυτή την πορεία του ο Κανελλόπουλος, είναι οι ήρωές του. Αν τους βάζει να είναι ζωγράφοι ή συγγραφείς ή αρχιτέκτονες, δεν είναι, πιστεύω, μόνο γιατί θέλει να τους συνδέσει με κάτι ευγενές και ωραίο, αλλά και γιατί έτσι καλούνται κι αυτοί ν' ακολουθήσουν πορεία ανάλογη μ' αυτήν που ακολουθεί ο ίδιος κάνοντας τις ταινίες του: να επιλέξουν στοιχεία της πραγματικότητας και να τα ανασυνθέσουν σε μιαν άλλη «τάξη», φτιάχνοντας έναν άλλο «κόσμο», αρνούμενοι ν' αποδεχθούν την υπάρχουσα πραγματικότητα όπως τους προσφέρεται.

γκεκριμένο ιστορικό χρόνο, σε συγκεκριμένους γεωγραφικούς τόπους ή σε συγκεκριμένα γεγονότα. Δεν παραπέμπει ούτε σε άλλες τέχνες, όσο κι αν αυτές αποτελούν ενασχόληση ηρώων του (που συχνάκις είναι ζωγράφοι, συγγραφείς, μουσικοί...) Δεν παραπέμπει ούτε στη λογοτεχνία, κι ας αναφέρει κάποτε ονόματα αγαπημένων του συγγραφέων, κι ας βλέπουμε κάποιες στιγμές ήρωές του να διαβάζουν.<sup>2</sup> Κι εκεί όπου κυρίως δεν παραπέμπει ο κινηματογράφος του Κανελλόπουλου, είναι — όσο παράδοξο κι αν ηχεί αυτό — ο κινηματογράφος (όπως συνήθως τον ορίζουμε... εξ αποτελέσματος· δηλαδή, με βάση το τι έχει παραχθεί ως τώρα). Βλέποντας τις ταινίες του, έχει κανείς την εντύπωση ότι βλέπει κάτι χωρίς παρελθόν, κάτι που γεννιέται απ' το μηδέν, παρθένο και αμόλυντο. Ο ίδιος προέτρεπε τους νέους σκηνοθέτες, όταν πρόκειται να γυρίσουν μια ταινία, να μη βλέπουν άλλες ταινίες (ούτε θέατρο, ούτε ζωγραφική...) Και τη συμβουλή αυτή, θα πρέπει να την ακολουθούσε κι ο ίδιος, καταφέροντας έτσι να μην «κάνει» κινηματογράφο, αλλά να εφεύρει τον δικό του κινηματογράφο, τη δική του γλώσσα των εικόνων· γιατί οι «εικόνες» του Κανελλόπουλου αναπτύσσονται δικούς τους κώδικες μέσα απ' τους δικούς τους ρυθμούς. Είναι κάθε άλλο παρά καρμποσταλικές, όπως κατά καιρούς τις κατηγορήσαν· γιατί μια καρμποσταλική εικόνα θέλει να «θυμίζει», επιδιώκει την παραπομπή, ενώ το νυχτερινό πλάνο ενός φανοστάτη σε μια ταινία του Τάκη Κανελλόπουλου είναι μια ψυχική κατάσταση. Το τραπέζι και τον καφετινιέρα δίπλα στη θάλασσα είναι μια απουσία. Τα άσπρα σύννεφα στον ουρανό, ένα ανθισμένο κλαδί δέντρου, ένα λιβάδι με παπαρούνες, μια φουρτουνιασμένη θάλασσα, ένα χιονισμένο δάσος, είναι ο χρόνος, η μνήμη, η επιθυμία, η μελαγχολία, η μοναξιά... Υπερβαίνοντας τον — μη κατακριτέο, άλλωστε — εσετισμό, οι εικόνες του Κανελλόπουλου διεκδικούν την αυθυπαρξία τους και τη νοηματικά φορτισμένη αυτονομία τους. Γι' αυτό και (μετά τον *Ουρανό*) οι κινήσεις της κάμερας περιορίζονται στο ελάχιστο (ήδη στη δεύτερη ταινία του, την *Εκδρομή*, η αυστηρή οικονομία που χαρακτηρίζει τις ελάχιστες, αλλά σοφά επιλεγμένες, κινήσεις της κάμερας, δεν μπορεί παρά να προκαλέσει το θαυμασμό μας, ακόμα και σήμερα), καταργούνται τα πανοραμιά, κυριαρχούν τα στατικά πλάνα με τα μελετημένα καθαρσίματα, και τα ζουμ, που συστηματικά πια χρησιμοποιούνται, έρχονται να ενισχύσουν — δραματικά, σχεδόν — αυτή την αίσθηση αυτονομίας και αυθυπαρξίας του κινηματογράφου αντικειμένου, όπως στο έξοχο νυχτερινό πλάνο του φωτισμένου παράθυρου της Αντριάνας στο *Ρομαντικό σημείωμα*.

Αυτή η απογύμνωση των εικόνων από τις «ρεαλιστικές» αναφορές τους, η αυθυπαρξία χώρου έξω απ' αυτόν που ορίζει το κινηματογραφικό κάδρο, συνδυάζεται από μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα αντιμετώπιση της έννοιας του χρόνου. Ο χρόνος αποδεσμεύεται από τη γραμμικότητά του (την «ιστορικήτητά» του) σε όφελος της περιοδικότητας, διαστέλλεται και συστέλλεται, συμπυκνώνεται σε κάποιες καιρίες στιγμές, υποκειμενοποιείται. Αν συλλάβουμε αυτές τις αλλοιώσεις της έννοιας του χρόνου, τότε ο — φαινομενικά, τόσο ήρεμος — κινηματογράφος του Τάκη Κανελλόπουλου θα μας φανεί αγωνιώδης, σχεδόν αγχωτικός, καθώς μοιάζει να ψάχνει απεγνωσμένα ν' αποτυπώσει εκείνη την εικόνα που θα μπορεί ν' αποδώσει τη χρονικότητα, δηλαδή, την ίδια τη ζωή στην ουσία της.

Όσο δεν επιτυγχάνεται αυτή η μέγιστη επιδίωξη, συναντάμε στην πορεία

μια σειρά από «υποκατάστατα»: τον πλανόδιο φωτογράφο που φωτογραφίζει τους ήρωες του *Ρομαντικού σημειώματος*, τον γέρο ναυτικό με τη δασκάλα που πηγαίνουν κάθε Κυριακή στο ίδιο παγκάκι (στο *Χρονικό μιας Κυριακής*)... Κι ίσως να μην είναι τυχαίο που πιο ευτυχημένη στιγμή του Τάκη Κανελλόπουλου θεωρείται από πολλούς η *Παρένθεση*, μια ταινία που το ίδιο το θέμα της δεν είναι άλλο απ' τη συμπύκνωση της ουσίας μιας ζωής σε μια στιγμή τυχαίας συνάντησης.

Η συνδυασμένη απόκλιση της αντίληψης τόσο για το χώρο όσο και για το χρόνο απ' το ρεαλισμό επιτρέπει στον Κανελλόπουλο να οπτικοποιεί το όνειρο — και μάλιστα, με τα ίδια «υλικά» με τα οποία συνθέτει το όλο σώμα των ταινιών του. (Η μάνα που χορεύει γύρω απ' το στρωμένο τραπέζι στο *Χρονικό μιας Κυριακής*, το γέυμα της παρέας στο *Ρομαντικό σημείωμα*, αλλά και όλο το δεύτερο μέρος της *Παρένθεσης*, όπου η ηρωίδα δεν αναπολεί μόνο τις λίγες ώρες τις οποίες πέρασε με τον άνθρωπο που συνάντησε τυχαία στο τρένο, αλλά και συνεχίζει να ζει, μόνη της, «μαζί του».) Κι ίσως έτσι να μας δίνει — ηβηλημένα ή αθέλγητα, δεν έχει σημασία — ένα «κλειδί» για να μπούμε στον κόσμο των ταινιών του. Είτε πρόκειται για ανάκληση μνήμης απ' το παρελθόν, είτε για προβολή επιθυμίας στο μέλλον, το όνειρο είναι μια νέα σύνθεση στοιχείων, τα οποία μπορεί να επιλέγονται με υποκειμενική αυθαιρεσία από κάποιον έξω απ' αυτό υπάρχουσα πραγματικότητα, αλλά, μέσα στο νέο τους πλαίσιο, αποκτούν την ιδιαίτερη σημασία τους (και με τις δύο έννοιες της λέξης). Μόνο μ' αυτή την έννοια ο κινηματογραφικός κόσμος του Τάκη Κανελλόπουλου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και «ονειρικός». Από κει και πέρα, θα ήταν δυνατόν — και θ' άξιζε τον κόπο — να επιχειρηθεί η ερμηνεία του με μεθόδους ανάλογες με αυτές που εφαρμόζονται στην ερμηνευτική των ονείρων.

Με μια ορισμένη έννοια θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και «νοσταλγικός», όχι όμως με την παθητική έννοια της αναπόλησης κάποιου χαμένου παραδείσου. Ας δούμε πώς εγγράφεται εξελικτικά η νοσταλγία — ως θεματικό, κατ' αρχάς, μοτίβο — στις ταινίες του Κανελλόπουλου. Στην *Εκδρομή*, η ηρωίδα, στη δραματική φυγή της με τον λιποτάκτη εραστή (μια «εκδρομή» χωρίς επιστροφή), αναπολεί τις ευτυχημένες μέρες που πέρασαν στο παρελθόν οι τρεις τους: εκείνη, ο σύζυγος κι ο εραστής της. Υπήρξαν όμως κάποτε *πράγματι* αυτές οι ευτυχημένες μέρες ή ήταν — ήδη στο παρελθόν, της ηρωίδας και της ταινίας — μια προβολή της βαθύτερης επιθυμίας της, μια δική της σύνθεση επιλεγμένων στοιχείων της πραγματικότητας; Την απάντηση μας τη δίνει η *Παρένθεση*, όπου η ηρωίδα, αναπολώντας τη σύντομη ερωτική ιστορία της, προβάλλει ταυτόχρονα τη συνέχειά της στο παρόν της. Και στις επόμενες ταινίες του — που είναι και πιο προσωπικές του, αφού γράφει για μένος του τα σενάρια — ο Κανελλόπουλος υιοθετεί, πιστεύω, ο ίδιος τη στάση της ηρωίδας της *Παρένθεσης*: δηλαδή, συνθέτει το «παρόν» των ταινιών του, όχι «αντιγράφοντας» ή, έστω, αποτυπώνοντας μια πραγματικότητα που υπάρχει γύρω του, αλλά ούτε αναπολώντας παθητικά μια πραγματικότητα που υπήρξε άλλοτε. Τη νοσταλγία που φαίνεται να διαπερνά το έργο του Κανελλόπουλου, τη βλέπω να έχει έντονα το στοιχείο της διεκδίκησης, της επιθυμίας για πραγμάτωση. Όχι ότι δεν υπάρχει στον κινηματογραφικό κόσμο του Κανελλόπουλου και η αίσθηση της αναπόλησης

3. Το αίσθημα της μελαγχολίας γίνεται ακόμα μεγαλύτερο αν αναλογιστούμε ότι η «παραίτηση» αποτυπώθηκε με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο στο τελευταίο πλάνο της τελευταίας του ταινίας, με το θάνατο της ηρωίδας. Δυστυχώς, ολόκληρη αυτή η ταινία, η *Σόνια*, συνιστά, πιστεύω, μια παραίτηση του δημιουργού της απ' όλα όσα είχε κατακτήσει με το προηγούμενο έργο του. Μετά από μια τυπικά «κανελλοπουλική» αρχή και μ' ένα θέμα κατ' εξοχήν «δικό του» (ένας απόλυτος έρωτας), αφήνει να διεισδύσουν στοιχεία παράταιρα προς τον «κόσμο» του, μοιάζοντας σαν να θέλει ν' αποκαταστήσει την παραδοσιακή αφηγηματικότητα και την ψευδαίσθηση ρεαλισμού του mainstream κινηματογράφου. Αλίμονο, πόσο ψεύτικη μοιάζει η ερωτευμένη Σόνια του, γυμνή! Πόσο πιο αληθινές — πειστικές, ερωτικές — ήταν οι ηρωίδες της *Παρένθεσης* και της *Εκδρομής* με τα μακριά φουστάνια τους, κι η Αντριάννα του *Ρομαντικού σημειώματος* με τα καπέλα της! Να τον κούρασε η μοναξιά, η απομόνωση στην οποία τον είχε καταδικάσει το κοινό τα τελευταία

χρόνια; Ν' άκουσε τις «σειρήνες» που από τότε ακόμα είχαν αρχίσει ν' αναπολούν τον «παλιό καλό κινηματογράφο», και να υπέκυψε;

Το τίμημα ήταν βαρύ. Κι είναι κρίμα, γιατί, αν η *Σόνια* είχε αντιμετωπιστεί με τον τυπικά κανελλοπουλικό τρόπο, θα είχαμε μια ταινία σαν «αντιστροφή» της

*Παρένθεσης* με το φινάλε της *Εκδρομής* — ίσως, την καλύτερη ταινία του Τάκη Κανελλόπουλου.

κάποιου «χαμένου παραδείσου» — ακόμα, δυστυχώς, και η μελαγχολική αίσθηση της παραίτησης —,<sup>3</sup> εκείνο όμως που νιώθω να υπερισχύει, είναι η επιμονή αναζήτησης όσων στοιχείων επέζησαν από την απώλεια αυτού του «παραδείσου» και, με το να εξακολουθούν να υπάρχουν, κάνουν δυνατή την επιδίωξη ανασύστασής του. Αν είχε αποφασίσει να κινηματογραφήσει αυτή την αναζήτηση κι αυτή την επιδίωξη, ο Κανελλόπουλος θα μας είχε δώσει μια θνελλώδη περιπέτεια, μια πραγματική σύγχρονη *Οδύσσεια*. Διάλεξε να μας δώσει το «αίτημα», ν' αποτυπώσει τα ίχνη ενός κόσμου που θεωρείται χαμένος, ενώ είναι δίπλα μας. Το «ταξίδι» είναι δική μας υπόθεση. Όποιος μπορεί, ας το κάνει.

1997





*Παρένθεση, 1968.*  
Η Αλεξάνδρα  
Λαδικού και ο  
Άγγελος  
Αντωνόπουλος.



# ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΨΕΥΔΟ-ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Του Αλέξανδρου Μουμτζή

Στον κινηματογράφο, μόνο ένας τρόπος σκέψης υπάρχει: ο ποιητικός.  
Αντρέι Ταρκόφσκι

Αν η ποίηση, σύμφωνα με τον προσφνή χαρακτηρισμό του Ezra Pound, είναι ένα είδος μαθηματικών, τα οποία μας παρέχουν τις «εξισώσεις» των ανθρώπινων συναισθημάτων,<sup>1</sup> η *Παρένθεση*, έργο εξαιρετικά ρηξικέλευθο στο πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου, μένει... μετεξεταστέα, αφού, απ' όλες τις πράξεις της αριθμητικής, προκρίνει μόνο την αφαίρεση, την οποία οδηγεί ως τα έσχατα όριά της.

Στο επίπεδο των κεντρικών χαρακτήρων της, για παράδειγμα, εγκαταλείπεται ακόμα και το πυρηνικό τρίγωνο σχήμα της *Εκδρομής*, υπέρ του απλού ζεύγους: άνδρας - γυναίκα. Ακόμα περισσότερο: δεύτεροι ή τρίτοι ρόλοι δεν υπάρχουν: σχεδόν ούτε καν άνθρωποι (με την εξαίρεση των ποδηλατιστών, κάποιου διαβάτη κι ενός πλανόδιου φωτογράφου, των οποίων η παρουσία δεν είναι περισσότερο σημαίνουσα από την παρουσία ενός δέιτρου ή ενός σπιτιού). Οι δύο ήρωες ζούνε (πειράζομαι να πα: σέρονουν) τον έρωτά τους από τον έναν απεξημωμένο χώρο στον άλλο, μεταβαίνοντας με «ποιητική» ευκολία από ασύχναστες παραλίες σε χιονισμένα δάση κι από τρικυμισμένες προκυμαίες σε γυμνούς σταθμούς τρένων — και τανάπαλι.

1. «Poetry is a sort of inspired mathematics, which give us [...] equations for the human emotions», Ezra Pound, *The Spirit of Romance*.

2. Η αφαίρεση ως τρόπος ποιητικής αναπαράστασης του κόσμου προκαταβάλλεται ήδη στον *Ουρανό*, για να γίνει το κύριο εκφραστικό όχημα της *Εκδρομής*. Στην ταινία αυτή, δε μαθαίνουμε, λ.χ., για ποιον πόλεμο πρόκειται, τότε έγινε αυτός και με ποιους αντιπάλους. Εκτός από το γενικό σχήμα, η αφαίρεση κυριαρχεί και στις επιμέρους μικρές αφηγηματικές μονάδες της ταινίας. Δεν πληροφορούμαστε, π.χ., για το τι τρώνε και τι πίνουν οι φυγάδες στην περιπλάνηση στο δάσος.

## Α. Η σιωπή

Όμως, η αφαίρεση του Κανελλόπουλου<sup>2</sup> προχωρεί ακόμη βαθύτερα: στερεί το λόγο από τους ήρωές του, αφήνοντάς τους βουβούς σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, και καθαρίζει τη φύση από «περιττούς» ήχους, επιτρέποντας μόνο ό,τι ταιριάζει στο ποιητικό του όραμα (ήχοι κυμάτων και κελαηδίσματα πουλιών). Μόνο που το αποτέλεσμα αυτού του τολμηρότατου εγχειρήματος δεν είναι, όπως θα περίμενε κανείς, η σιωπή (προϋπόθεση αναγκαία, αν και όχι ικανή, για να παραχθεί η συγκίνηση ως υπόστρωμα του έρωτα), αλλά η... φλυαρία.

Ο οστρακισμός της σιωπής συντελείται με δύο τρόπους: με την εκτός πεδίου αναδρομική αφήγηση της ηρωίδας και με τα επανερχόμενα μουσικά μοτίβα. Η χρήση και των δύο τρόπων ελέγχεται υπερβολική. Θα 'λεγε κανείς πως ο σκηνοθέτης τρέμει τη σιωπή που ο ίδιος δημιούργησε (μήπως επειδή αισθάνεται ότι είναι αφύσικα τεχνητή;) και σπεύδει να την καλύψει.

Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση της γυναίκας<sup>3</sup> είναι συγκρατημένα θλιμμένη (ο κινηματογράφος του Κανελλόπουλου της πρώτης περιόδου — ως το 1968 — έχει την ευγένεια να διατηρείται πάντα μακριά απ' το χώρο του μελοδράματος, ακόμα κι όταν, όπως στην *Εκδρομή*, οι ήρωες κινούνται με καύσιμα πάθους εκρηκτικής συνθέσεως), αν και συχνά μονότονη, πλατειαστική και κάποτε ενοχλητικά ποιητικίζουσα. Παρακολουθεί τις εικόνες από κοντά και, χωρίς να τις ερμηνεύει, δεν αποφεύγει κάποτε να τις μεταφράζει σε λόγο — και τότε, η αίσθηση της φλυαρίας και του περιττού γίνεται περίπου αφόρητη. Πάντως, σε καμιά περίπτωση δεν τολμάει να ξεκολλήσει απ' την εικόνα: πόσο μάλλον, να συγκρουστεί μαζί της. (Σκέφτομαι *ex contrario* το εγχείρημα της Dugas και τις ποιητικές δυνατότητες που αυτό απελευθερώνει.)

Συγκρατημένα θλιμμένη είναι και η μουσική υπόκρουση της ταινίας. Ο Νίκος Μαμαγκάκης συνέθεσε τρία θέματα που επανέρχονται αδιάκοπα στην ταινία, χωρίς εμφανή δραματική αιτιολόγηση, δημιουργώντας ένα ηχητικό περιβάλλον καλόγουστο μεν, αλλά συχνά περιττό και κάποτε ενοχλητικό από την κατάχρησή του. (Το ίδιο φαινόμενο παρατηρούμε *in extremis* και σε μια σύγχρονη ταινία, τον *Καβάφη* του Γιάννη Σμαραγδή, όπου τη σιωπή του ποιητή καλύπτει η ακατάσχετη μουσική συνοδεία, μόνο που, στην περίπτωση αυτή, το αποτέλεσμα ελέγχεται διπλά άστοχο, επειδή η σύνθεση του Βαγγέλη Παπαθανασίου είναι ολότελα πρόχειρη και ανέμπνευστη.) Είναι αλήθεια ότι η μουσική του Μαμαγκάκη εμφανίζεται εδώ, συγκρινόμενη με τη μουσική της *Εκδρομής*, πιο «κουρασμένη» και λιγότερο λιτή. Ο ήχος της κιθάρας, αν και παρών, υποχωρεί, και το συνολικό ηχόχρωμα αποδεικνύεται εγγύτερο στις επιταγές του συρμού της εποχής. (Αξίζει να επισημανθεί η επίμονη παρουσία αυτού του οργάνου στο πρώιμο έργο του Κανελλόπουλου, το οποίο εντυχεί στα χέρια δεξιοτεχνών, όπως είναι ο Δημήτρης Φάμπας στον *Ουρανό* και ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης στην *Εκδρομή*.)

Το διπλό αυτό πρόγραμμα της εξωτερικής αφήγησης και της επανερχόμενης μουσικής επιχειρεί να καλύψει τη βασική αδυναμία του ποιητικού συστήματος της *Παρένθεσης*: την αδυναμία των εικόνων να σημάνουν καθαυτές. Ένα απλό πείραμα: δοκιμάστε να δείτε την ταινία χωρίς τον ήχο της. Αν η παρακολούθηση της *Παρένθεσης* στην ολότητά της μπορεί να είναι δύσκολη, ενοχλητική και κάποτε σχεδόν αβάσταχτη, η θέασή της χωρίς το «δεκανίκι» του ήχου τη μετατρέπει σε μια ροή ασήμαντων εικόνων, πάνω στις οποίες το μάτι γλιστρά, αδυνατώντας να πιαστεί από κάποιο σημείο. Σκέφτομαι πως ο «εικονολάτρης» Κανελλόπουλος ενεργεί με τον τρόπο των εικονομάχων του Βυζαντίου, οι οποίοι, για να καλύψουν το κενό των εικόνων από τους ναούς, δοκίμασαν να εισαγάγουν κάθε είδους μουσική.

Οι εικόνες της *Παρένθεσης* βρίσκονται στην παράδοξη θέση, αν και υφασμένες με τόση αφαίρεση λόγου και ήχων, να μην μπορούν να σημάνουν τη σιωπή. Αντίθετα, στον *Ουρανό*, για παράδειγμα, παρά τις εξωτερικές ομοιότητες, όπως η αφήγηση εκτός πεδίου, η σιωπή κατορθώνεται επειδή ακριβώς ο λόγος διατηρεί τα δικαιώματά του στο ίδιο επίπεδο με τις εικόνες. Πρβλ. τη δραματικά λειτουργική σιωπή του ταχυδρόμου που έχασε το δέμα, ή τη σιωπή της κοπέλας στην ερώτηση του στρατιώτη: «Πώς σε λένε;» (Μια

3. Τυπική περίπτωση σταθερής, εσωτερικά εστιασμένης αφηγηματικής φωνής. Βλ. Francis Vanoe, *Récit écrit, Récit filmique*, Cédic-Nathan, Paris 1979, σ. 147.



Παρένθεση, 1968.  
Ο Άγγελος  
Αντωνόπουλος  
και η Αλεξάνδρα  
Λαδικού.



σιωπή που έρχεται ν' απαντηθεί, θαρρείς, ύστερα από μια δεκαετία εκκρεμότητας, σε μιαν άλλη ποιητική ταινία του ελληνικού κινηματογράφου. Είναι πάλι ο στρατιώτης που ρωτάει, κι η απόκριση είναι: «Ευδοκία».)

## Β. Η εικόνα

Τι εμποδίζει αυτές τις εικόνες να σημάνουν; Προπάντων το διαζύγιό τους με το ηχητικό σύστημα της ταινίας, όπως το αναλύσαμε πιο πάνω, αλλά και δύο ακόμα κρίσιμοι λόγοι.

Ο ένας είναι η καταφυγή του σκηνοθέτη στα εύκολα στερεότυπα σχήματα του ποιητικού τρόπου: η θάλασσα, η παραλία, η προκυμαία, το λουλούδι, το καράβι, το δάσος, το χιόνι, ο σταθμός, τα τρένα. Καμιά έκπληξη, κανένα ποιητικό παραξένισμα. Όλα προβλέψιμα, εκτός ίσως από τη σειρά της διαδοχής τους, η οποία έχει τον παράλογο αναρχισμό ενός ονείρου. Τα πλάνα δεν έχουν καμιά λογική σχέση μεταξύ τους ως προς τα γεγονότα, το χώρο και το χρόνο, ενώ ακόμα και η φωτογράφιση συνεχόμενων και (λογικά) συγγενών πλάνων γίνεται με διαφορετικά «κλειδιά».

Ο δεύτερος λόγος είναι η συρρίκνωση της μυθοπλασίας στο μη περαιτέρω. Στην πραγματικότητα, τίποτα δε συμβαίνει στην ταινία. Η έκβαση της σχέσης του ζεύγους προκατάβλλεται ήδη από τον τίτλο και, πάντως, απ' την αρχή της αφήγησης της γυναίκας. Ο χωρισμός προδηλώνεται σχεδόν ως αναπόφευκτος, χωρίς ωστόσο να προβάλλονται εμφανή εμπόδια στην ευόδωση του έρωτα. Μια μοίρα βαραίνει τους ήρωες, γενική και αφηρημένη — αυτή θα τους χωρίσει.

## Γ. Ο έρωτας

Στο πλαίσιο αυτό, ο έρωτας του άνδρα και της γυναίκας εμφανίζεται επιδερμικός και, θα έλεγα, οντολογικά δυσερμήςεντος. Τα δύο ερωτευμένα υποκειμένα συμπεριφέρονται μ' έναν παιδιάστικα απλοϊκό και αμήχανα ρεμβώδη τρόπο. Η σχέση τους δε βρίσκει εμπόδια, δε γνωρίζει συγκρούσεις, δεν περνάει από κρίση, δε δοκιμάζεται. Πώς όμως μπορεί ν' ανθίσει ο έρωτας, αν πρώτα δε ματώσει με την τριβή του πάνω στη σκληρή πέτρα της πραγματικότητας;

Οι ηθοποιοί που αναλαμβάνουν να ενσαρκώσουν τα πρόσωπα του ζευγαριού (ο Άγγελος Αντωνόπουλος και η Αλεξάνδρα Λαδικού), ερμηνεύουν τους ρόλους τους με (προγραμματική, υποθέτω) εκφραστική λιτότητα. Σε μιαν άλλη περίπτωση, αυτή η οικονομία στην υπόκριση θα αποκάλυπτε τον εσωτερικό κόσμο των ηρώων. Εδώ, ευτελίζει ακόμα περισσότερο την ούτως ή άλλως χάρτινη υπόσταση των δύο ρόλων. Ειδικά η υπόδυση του Αντωνόπουλου κρίνεται ενοχλητικά αδέξια — πόσο μάλλον αν συγκριθεί με τη στιβαρή παρουσία του ίδιου ηθοποιού στην *Εκδρομή*. Το βλέμμα των δύο ηρώων, αμετάβλητο σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, δεν είναι στραμμένο ούτε προς την εξωτερική πραγματικότητα (που γι' αυτούς ουσιαστικά δεν υπάρχει) ούτε προς τον έσω κόσμο (γιατί αυτό προϋποθέτει έναν «μέσα πλούτο» των προσώπων, και τίποτα παρόμοιο δεν υπάρχει).

Πρόκειται για ένα βλέμμα χαμένο στο πουθενά, το οποίο εκπορεύεται

από ένα σώμα-νευρόσπαστο, μιαν άσαρκη και μάλλον υπερκινητική μαριονέτα. (Είναι χαρακτηριστικά εξιδανικευτικός ο τρόπος με τον οποίο σκηνοθετείται η σχέση των δύο σωμάτων: ο σαρκικός έρωτας αποκλείεται προγραμματικά. Πρόκειται μάλλον για δύο αφύσικα μεγάλα παιδιά που αρνούνται να μεγαλώσουν, όπως αρνούνται και τη γύρω τους πραγματικότητα. Όμως, αυτός δεν είναι ο ορισμός της νεύρωσης;)

#### Δ. Η ποίηση

Είναι δύσκολος ο ορισμός της ποίησης στον κινηματογράφο. Ίσως η πιο επιτυχημένη προσέγγιση στο πρόβλημα (αν και, φυσικά, ατελής) είναι η πρόταση του Pasolini για την «έμμεση ελεύθερη υποκειμενικότητα» του δημιουργού (*soggettiva libera indiretta*): δηλαδή, το να κάνει αυτός την ψυχική κατάσταση και τις ψυχολογικές συνισταμένες του ήρωά του στην ταινία πρόσχημα της δικής του οπτικής γωνίας του κόσμου.<sup>4</sup>

Το παζολινικό σχήμα είναι αδύνατον να εφαρμοστεί ως υπόθεση εργασίας στην περίπτωση της *Παρένθεσης* — κι αυτό, για δύο (προφανείς, φαντάζομαι) λόγους: αφ' ενός, γιατί οι ήρωες είναι στερημένοι από εκείνες τις «ψυχολογικές συνισταμένες» που θα πρόσφεραν την αναγκαία πρώτη ύλη και αφ' ετέρου, επειδή αυτή η ιδιαίτερη οπτική γωνία του κόσμου, ψηλαφητή στο προηγούμενο έργο του σκηνοθέτη, εδώ μάλλον συρρικνώνεται στο σχήμα του κοινού τύπου.

Σύμφωνα με μιαν άλλη παζολινική υπόθεση (την οποία, πάντως, ούτε ο ίδιος ο Pasolini παίρνει και πολύ στα σοβαρά), «γλώσσα της ποίησης» είναι εκείνη στην οποία γίνεται αισθητή η παρουσία της κινηματογραφικής μηχανής. Στο πλαίσιο αυτής της υπόθεσης, η *Παρένθεση* κερδίζει αρκετούς πόντους «ποιητικότητας», ενώ η *Εκδρομή* θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ακόμα και ως παραδειγματικό μοντέλο. (Χαρακτηριστικά απ' αυτή την άποψη είναι τα πρώτα πλάνα της ταινίας ή η σκηνή του τραυματισμού του αξιωματικού με τις γρήγορες κινήσεις της μηχανής.) Ωστόσο, με βάση την ανήθρεμμα του μοντερνισμού εκείνης της εποχής (1965), δε νομίζω ότι μπορεί να συζητηθεί σοβαρά στις μέρες μας.

Κατά τα άλλα, η *Παρένθεση* είναι γεμάτη από ποιητικά σήματα και κενή από ποίηση: μια τελετουργία εκκωφαντικής σιωπής εκτός τόπου και εκτός χρόνου. (Σε κάποιο σημείο, ο χρόνος αυτής της «σύντομης συνάντησης» ορίζεται έξι ώρες, όμως ο υποκειμενικός χρόνος της θέασης της ταινίας νιώθεται αβύσσοχα μεγαλύτερος, αλλά και, εκ των υστέρων, με βάση την ανύπαρκτη κατάλοιπη συγκίνηση, μικρότατος ή και ματαιωμένος.) Και η τελετουργία, όμως, για να υπάρξει, έχει ανάγκη από σώματα. (Πρβλ. αντιθετικά τη «σωματική» τελετουργία της περιφοράς του τσιγάρου από στόμα σε στόμα στον *Ουρανό*.)

Στο ιδιόρρυθμο προσωπικό σύμπαν του Κανελλόπουλου, η *Παρένθεση* υπήρξε ένα ακρότατο σύννορο. Πέρα απ' αυτό, ίσως να έλαμπε η καθαρή ποίηση ή η καθαρή τρέλα. Στην κατοπινή κινηματογραφική του πορεία, το σύννορο αυτό ο Κανελλόπουλος δεν το δρασκελίσε ποτέ.

4. Βλ. τη συζήτηση του P.P. Pasolini με τον B. Bertolucci και τον J.-L. Comolli στα «Cahiers du Cinéma» (τχ. 169) και το ιστορικό κείμενο του ίδιου για τον κινηματογράφο της ποίησης στο *Uccellacci e uccellini*, Garzanti, Milano 1996 — και τα δύο, μεταφρασμένα στον τόμο *Pier Paolo Pasolini*, Φεσιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1994.

## Ο ΕΡΩΤΑΣ ΚΙ Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΠΑΝΤΟΤΙΝΟΙ ΣΥΝΤΡΟΦΟΙ...

του Γιάννη Σολδάτου

1960: *Μακεδονικός γάμος*. Ένα 24λεπτο ντοκιμαντέρ που, όταν προβλήθηκε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, την ίδια χρονιά, κάνει τους κριτικούς να μιλήσουν για το τρίτο κεφαλαίο Κ του ελληνικού κινηματογράφου (μετά τον Κούνδουρο και τον Κακογιάννη).

Είναι η αρχή μιας κινηματογραφικής καριέρας...

Ο γάμος είναι πανηγύρι καθολικής συμμετοχής, γιορτή της Άνοιξης με όλη της τη μυσταγωγία: μυσταγωγία που τη σέβεται, και τους ρυθμούς της μετατρέπει σε ρυθμούς εικόνων ο Κανελλόπουλος. Η ποιητική ευαισθησία του, η ιστορική και μοναδική στον ελληνικό κινηματογράφο, είναι αυτή που ήδη τον οδηγεί –«στοιχειώνει», θα έλεγα καλύτερα– και δημιουργεί το μοναδικό ύφος του Κανελλόπουλου.

Ποιο ύφος;

Από το τέλος της δεκαετίας του '60, «οι κριτικές» συμβουλές του τύπου «Συνέλθετε, κύριε Κανελλόπουλε, όσο είναι νωρίς», όλο και πυκνώνουν, για να καταλάβουν στο τέλος της επόμενης δεκαετίας οι γράφοντες το μάταιον της απόπειράς τους, αφού ο κύριος Κανελλόπουλος δεν συνέρχεται, ο κύριος Κανελλόπουλος δεν επικοινωνεί πια μαζί τους. Μοιάζει να μην τους καταλαβαίνει, μοιάζει να μην τον καταλαβαίνουν.

Το 1980, ο Τάκης Κανελλόπουλος γυρίζει την τελευταία του ταινία: *Σόνια*. Μετά το ζενερίκ συναντάμε ένα μότο παρμένo από τον Scott Fitzgerald: «Να είσαι επεικής με τους ανθρώπους, γιατί δεν ξέρεις αν οι άλλοι στη νεότητά τους ήταν ευτυχημένοι». Μοιάζει να είναι η τελευταία κινηματογραφική υποθήκη του σκηνοθέτη του *Ουρανού* προς τους συνανθρώπους του.

Ποιο είναι το ύφος του Τάκη Κανελλόπουλου;

Στις *Καθημερινές ιστορίες*, ένα βιβλιαράκι που ο Κανελλόπουλος εκδίδει το 1989, γράφει, στην 80ή ιστορία του: «Η τελευταία ιστορία είμαι εγώ. Σκληρός, βαθιά ρομαντικός, με τρελούς έρωτες από τα 16 μου χρόνια, με ζωή μέσα στη φωτιά, στις απέραντες θάλασσες που τόσο αγάπησα και για να τις βλέπω με άγρια, μεγάλα κύματα ή να κολυμπώ στα βαθιά, πάντα πολεμιστής εναντίον της βρομιάς, “εκτός εποχής” τον περισσότερο χρόνο, “ωραίος σαν χιόνι” στη νεότητά μου, αγαπώντας πάντα την ανθρώπινη ομορφιά της ψυχής και το μεγαλείο, που είναι ο τρόπος ζωής κάθε ανθρώπου, αφιερώνω αυτό το μικρό βιβλίο σε μια Γερμανίδα του Μονάχου, που γνώρισα στα 23 μου χρόνια. Αυτή ήταν και ο μεγάλος έρωτάς μου».

Φοβάμαι πως δεν είμαι σε θέση να απαντήσω στο ερώτημα για το ύφος του Τάκη Κανελλόπουλου. Υποψιάζομαι μόνο πως, στην εικοσάχρονη κινηματογραφική του πορεία, κάπου το πάει. Κάποιοι ήταν σίγουροι πως δεν το πήγαινε πουθενά: απλώς, βυθιζόταν στις ρομαντικές και συναισθηματικές του εμμονές. Ίσως εκεί ήθελε να φτάσει ο Κανελλόπουλος: στο *Χρονικό μιας Κυριακής*, στο *Ρομαντικό σημείωμα*, στη *Σόνια*. Στο βιβλίο που προα-

νέφερα, γράφει στον πρόλόγό του: «Αισθάνθηκα το 1981 ότι τελείωσα με τον κινηματογράφο».

Μήπως ο *Ουρανός* δεν είναι έργο αξιοθαύμαστο, αλλά *πρόλογος έργων* αξιοθαύμαστων; Μήπως η *Εκδρομή* είναι το δεύτερο βήμα και η *Σόνια* η κορύφωση; Ο *Ουρανός* είναι ένα μεγαλειώδες και πολυεπίπεδο κινηματογραφικό έπος. Η *Σόνια* είναι ένα μιμησιαστικής γραφής ρομάντζο. Ο Κανελλόπουλος δεν περίμενε τη *Σόνια* για να αποδείξει ότι γνωρίζει να χειρίζεται τους κινηματογραφικούς κώδικες. Το απέδειξε – με τις πρώτες του ταινίες. Ίσως να περίμενε την ώρα που θα απαλλασσόταν από την πολυπλοκότητα των κινηματογραφικών κωδίκων για να μιλήσει με πέντε εικόνες όλες κι όλες για το φευγαλέο ή μοιραίο αίσθημα ενός κοριτσιού προς έναν άντρα. Αυτό είναι η *Σόνια*, καταγραφή μιας ισχυράς ως θάνατος αγάπης.

Τις υποσχέσεις που άφησε ο Κανελλόπουλος με τον *Μακεδονικό γάμο*, τις εκπλήρωσε με τον *Ουρανό*.

Μετά απ' αυτή την ταινία, δεν έχουμε πια να κάνουμε μ' έναν πολλά υποσχόμενο νέο σκηνοθέτη, αλλά μ' ένα ιδιόμορφο μεγάλο όνομα του ελληνικού κινηματογράφου. Σ' αυτόν τον κινηματογράφο εμφανίστηκε για συζήτηση ένα νέο στίλ, το στίλ Κανελλόπουλου, που, καθώς περνούν τα χρόνια, γίνεται όλο και περισσότερο προσωπικό, μοναδικό, σε βαθμό που να γυρίζει τις πλάτες του προς τους όποιους κανόνες της κινηματογραφικής μας παραγωγής. Η μοναχική του πορεία κόβει σιγά σιγά τις γέφυρες επικοινωνίας με ομοτέχνους, κριτικούς, ακόμα και με το κοινό του.

Ψάχνοντας για τα εφόδια στο ξεκίνημα του νέου σκηνοθέτη, θέλεις δεν θέλεις, αναγνωρίζεις δύο στοιχεία καθοριστικά μέχρι σημείου να στοιχειώσουν το δρόμο του Κανελλόπουλου: την ποιητική ευαισθησία και την απέρριπτη αγάπη για τη ζωή και τον έρωτα. Έρχονται όμως στιγμές που η «απέρριπτη» μετατρέπεται σε «παράφορη» (και τότε ο *Ουρανός*, όπως και οι κατοπινές του ταινίες, μετατρέπονται σε ποιητικό παραλήρημα), η κοινή «κινηματογραφική γλώσσα» παραμελείται, και «επικοινωνούμε» με άναρθρες, μεγαλειώδεις ποιητικές εικόνες. Αυτές οι τελευταίες φαίνεται να γοητεύουν ιδιαίτερα το σκηνοθέτη, αφού συχνά αφήνεται στη μαγεία τους, γνωρίζοντας(;) πως δεν εξυπηρετούν κατά τον καλύτερο τρόπο τους ρυθμούς ενός ενιαίου συνόλου.

Θέμα, ο πόλεμος της Αλβανίας. Εδώ και οι πρώτες αντιδράσεις:

Όλες οι κριτικές, μέσα στην απόλυτα θετική στάση τους απέναντι στην ταινία, δεν παύουν να θίγουν το ευαίσθητο σημείο του θέματος: το χαμένο μέσα στην ταινία του Κανελλόπουλου έπος της Αλβανίας που πεισματικά ανασητούν. Και μια απάντηση από τον Ηλία Πετρόπουλο στο περιοδικό «Διάλογος»:

«Όλοι νόμιζαν τον *Ουρανό* ξίφος, μα ο Τάκης Κανελλόπουλος έγραψε μιαν ερωτική επιστολή για όλα όσα τέλειωσαν χωρίς ελπίδα πια».

Είναι γεγονός πως ο Κανελλόπουλος χάλασε πολλές φορές τους κανόνες του παιχνιδιού για πάρτη του. Και εδώ αδιαφορεί για τους κανόνες της επίσημης Ιστορίας, για τους κανόνες της συνείδησης ενός λαού. Αφήνει την πλευρά «έπος» να υμνηθεί ή να δραχμοποιηθεί από άλλους, κι αυτός ασχολείται με τον πόλεμο (όχι με κεφαλαίο Π) και με το μεγάλο κακό που αυτός προξενεί στο βίος του Κανελλόπουλου: στην ποιητική του ευαισθησία, στον έρωτα και τη ζωή που τόσο αγαπάει.





*Η τελευταία  
άνοιξη,  
1972.*

Πάνω: η Αιμιλία  
Υψηλάντη.  
Κάτω: η Αιμιλία  
Υψηλάντη και ο  
Γιώργος  
Φουρνιάδης.



Σ' ένα παραμεθόριο χωριό, οι άνθρωποι και οι στρατιώτες (κάποιες ώρες δεν ταυτίζονται οι δύο ιδιότητες) ζουν εν ειρήνη. Όμως στον ουρανό (του φωτογράφου Τζιοβάνι Βαριάνο) πλανιούνται ύποπτες σκιές. Γέλια από κορίτσια που παίζουν. Ένα αγόρι φιλάει ένα κορίτσι. Ο γεωργός σκάβει το χωράφι του. Ο Στράτος από το στρατιωτικό φυλάκιο ερωτεύεται ένα κορίτσι που το βλέπει στο ποτάμι από μακριά. Δεν ξέρει τ' όνομά της, αλλά θα τη ζητήσει απ' τον πατέρα της. Οι σύντροφοί του στο φυλάκιο ζουν με την ιδέα του γυρισμού στις ιδιαίτερες πατρίδες τους. Επικό ποίημα στη ζωή ως εδώ. Όμως, πρέπει να γίνει κάποιος φόνος για να πάει η ταινία παρακάτω και, φυσικά, πρέπει να βρεθεί ο δολοφόνος. Όλα αυτά τα υπαγορεύει το σασπένς των πρώτων πλάνων. Ο Κανελλόπουλος και ο Κιτσόπουλος (ο σεναριογράφος) τον έχουν έτοιμο. Δολοφόνος είναι ο πόλεμος. Έτυχε να είναι ο μεγάλος Πόλεμος του '40; Ας έτυχε. Πάει κι αυτή η Κυριακή, πάει η ειρήνη, πάνε και τα παιδιά στον πόλεμο, χάθηκαν και οι ωραίες μέρες. Τώρα δεν τραγουδάμε το «Για δέστε τον αμάραντο», αλλά ακούμε τις θλιβερές σάλπιγγες και τραγουδάμε κάτι βαρετά τραγουδάκια για «κανόνια» και «μακαρόνια», για τον Ντούτσε που «βάζει τη στολή του και τη σκουφια την ψηλή του». Τώρα οι ιστορίες είναι μονοσήμαντα ορισμένες: Ο Δάσκαλος που πέθανε τραυματισμένος στην παγωνιά. Ο Λοχίας που σκοτώθηκε σαν ερασιτέχνης επαγγελματίας, φωνάζοντας «Αέρα!» Ο Γιάγκος που παρατήρησε το χαράκι να πει μια γουλιά στο ρυάκι, κι εκεί τον βρήκε η σφαίρα. Ο Στράτος που δεν μπόρεσε να καταλάβει πώς οπισθοχωρούν, αφού είναι νικητές, και αυτοκτόνησε. Ο Ταχυδρόμος που γύρισε πίσω, όχι όμως στη χαρά της ζωής. Αυτή έφυγε για τους ήρωες της ταινίας, όσους γύρισαν πίσω – είτε σαν ήρωες είτε σαν υπολείμματα ανθρώπων. Είναι όλοι τους νικημένοι νικητές.

Κι όλα αυτά μέσα σε εικόνες, ατέλειωτες, μεγάλες εικόνες, που αδιαφορούν για την άμεση συνέχεια η μία της άλλης, αφού το κύριο αίτημα είναι η επική αναπαράσταση του αντι-έπους. «Ο ουρανός δεν είναι χρόνος. Μια φούγκα χρόνων ο *Ουρανός*» γράφει ο Πετρόπουλος.

Με τη δεύτερη μεγάλο μήκος ταινία του, την *Εκδρομή*, ο Κανελλόπουλος «πορεύεται», για να δανειστώ την πρόταση του Γιάννη Καλλιόρη στην «Επιθεώρηση Τέχνης», «με τον μεγαλόπρεπο βηματισμό του ορατορίου, για να αναδειχθεί η ταινία σε λυρική σύνθεση υψηλού ύφους και ήθους». Και πάλι, όπως και στον *Ουρανό*, όπως και στις κατοπινές του ταινίες, ο Κανελλόπουλος είναι γεμάτος λάθη και επιτεύγματα. Όμως «δικά του τα λάθη, δικά του και τα επιτεύγματα», όπως γράφει και ο Πηλιχός στην κριτική του για την ταινία, γιατί ο Κανελλόπουλος αναγνωρίζεται πια ως ο πιο προσωπικός, ο πιο ποιητής σκηνοθέτης του κινηματογράφου μας. Ακόμα και τα λάθη του έχουν το ύφος και το ήθος της μεγάλης ποίησης.

Στην *Εκδρομή*, και πάλι, όπως και στον *Ουρανό*, η ιστορία του βρίσκεται μέσα στα πλαίσια του εθνικού μας έπους, στα χρόνια του 1940-'41. Στην άγια όψη εκείνης της εποχής-ταμπού για όλους τους «νουν ελληνικών έχοντες», ο Κανελλόπουλος αντιπαραθέτει το δικό του τροπάρι: αυτό της ζωής, του έρωτα και του θανάτου. Και το τροπάρι του μετατρέπεται σε ψαλμό τού Δαβίδ. Πόλεμος στη γλώσσα του Κανελλόπουλου σημαίνει θάνατος, έστω και αν αυτός είναι αναγκαίος και μη απορριπτέος στην προβληματική του.

Οι ήρωές του είναι τοποθετημένοι σε πολεμικό περίγυρο και, κατά συνέπεια, καταδικασμένοι απ' την αρχή της ιστορίας τους να πεθάνουν. Παρ' όλα αυτά, ερωτεύονται και θέλουν να ζήσουν. Ένα λουλούδι ανθεί στο πρώτο πλάνο της ταινίας, μέσα στο στιγματισμένο από το θάνατο μακεδονικό τοπίο. Ένα ιψενικό τρίγωνο, που οι ερωτικοί δεσμοί των κορυφών του φτάνουν στο ολέθριο πάθος, κινεί το μύθο. Δύο άντρες, ένας αξιωματικός και ένας φαντάρος, είναι παράφορα ερωτευμένοι με τη γυναίκα του πρώτου. Κι αυτή ανταποκρίνεται εξίσου παράφορα και στους δύο. Η φιλία ανάμεσα στους άντρες, που ο ένας είναι κυρίαρχος του άλλου μέσα στο στρατιωτικό σύστημα, συμπληρώνει την εικόνα. Ο στρατιώτης έχει να επιλέξει ανάμεσα στο καθήκον προς την πατρίδα και προς το φίλο του, και στην έλξη του ερωτικού ενστίκτου. Το τελευταίο είναι κυρίαρχο στοιχείο στη μυθολογία τού Κανελλόπουλου και, φυσικά, αυτό που ορίζει τους κανόνες του παιχνιδιού και τη μοίρα των ηρώων με τέτοια ένταση, ώστε να οδηγεί σε δρόμους ανεξέλεγκτους από την όποια ανθρώπινη λογική. Στην πίεση και στον εγκλωβισμό από τη σχέση του τριγώνου, ο φαντάρος αποφασίζει να λιποτακτήσει και να περάσει μαζί με τη γυναίκα τα σύνορα. Πέρα από τα σύνορα, είναι ο κόσμος της ιδεατής ελευθερίας, της ίδιας ελευθερίας που ονειρεύονται και οι ήρωες στο *Ποτάμι* του Κούνδουρου. Ο λιποτάκτης είναι δικαιωμένος, αφού δεν πρόδωσε καμιά πατρίδα. Απλώς, αρνήθηκε να προδώσει το ερωτικό του ένστικτο. Ο πόλεμος έχασε την ταυτότητά του. Δεν είναι πια ο μεγάλος εθνικός μας για τη σωτηρία της πατρίδας, αλλά ένας κοινός, ανίερος μακελάρης, που έρχεται σε αντίθεση με τον ιερό έρωτα. Στο τέλος, ο θάνατος κερδίζει το παιχνίδι. Το ξέραμε από την αρχή, όπως από την αρχή το ξέραμε, στα τόσα μελοδράματα του κινηματογράφου μας, πως η μάνα θα βρει το χαμένο της παιδί, και η εγκαταλελειμμένη γυνή τον άνδρα της. Ο καθένας είναι εγκλωβισμένος στους κώδικές του, ανεξάρτητα από την ευτέλεια ή τη μεγαλοπρέπεια που είναι δυνατόν αυτοί να περικλείουν.

Με την *Παρένθεση*, την τρίτη μεγάλου μήκους ταινία του, ο Κανελλόπουλος πραγματοποιεί την τελευταία εντυπωσιακή του παρουσία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Μετά την *Παρένθεση*, ο Κανελλόπουλος κλείνεται οριστικά στον μοναχικό ποιητικό του χώρο, ερμητικά κλεισμένο στους δρόμους της αγοράς. Όμως κι απ' αυτήν, την τρίτη του ταινία, ο δικός του δρόμος έχει διαγραφεί και μονοσήμαντα καθοριστεί.

Εδώ είναι και πάλι παρόντα τα ρομαντικά ανοίγματα και οι διαφυγές από την άχαρη και μίζερη καθημερινότητα. Δύο άγνωστοι – ένας άντρας (Άγγελος Αντωνόπουλος) και μια γυναίκα (Αλεξάνδρα Λαδικού) – γνωρίζονται σ' ένα τρένο και ζουν μια παρενθεσιακή, στο σύνολο της καθημερινότητάς τους, ερωτική ζωή.

Τα μεγάλα γεγονότα απουσιάζουν. Τα τύμπανα του πολέμου δεν ηχούν. Η κινηματογραφική φόρμα απλοποιείται. Επισυνάπτουν στο σκηνοθέτη το χαρακτηρισμό του «ψυχοπαθολογικού φορμαλιστή».

Με τη μικρού μήκους *Καστοριά*, ο Κανελλόπουλος γυρίζει στους γνώριμους χώρους του, αυτούς της Μακεδονίας – της Μακεδονίας των θρύλων και των αποτήχων τους. Το ζητούμενο του Κανελλόπουλου σ' αυτή την ταινία εμφανίζεται σαν ένα και μοναδικό, ενώ τον αφήνουν αδιάφορο όλα τα υπόλοιπα: Τι απέγιναν τα πρόσωπα και τα στοιχεία των θρύλων; Πού βρισκό-

νται τώρα οι νεράιδες και τα ξωτικά; Ίσως μέσα στη λυρική ματιά του Κανελλόπουλου. Ίσως χάθηκαν για πάντα, κι ο ποιητής αδυνατεί να το παραδεχτεί και να προσγειωθεί. Σε κριτική του, στον «Σύγχρονο Κινηματογράφο», ο Α. Καλομοιράκης απευθύνει έκκληση στο σκηνοθέτη: «Κύριε Κανελλόπουλε, αν δεν είναι ήδη αργά, προσγειωθείτε». Ευτυχώς ή δυστυχώς, είναι ήδη αργά: ο ποιητής έχει πάρει τον μοναχικό του δρόμο και δεν γυρίζει πίσω.

Σαν μεγάλος παρών-απών ο Κανελλόπουλος διαγωνίζεται στο Φεστιβάλ του 1972, όπου παρουσιάζει την ταινία του *Η τελευταία άνοιξη*. Ο άλλοτε θριαμβευτής έρχεται στον φυσικό του χώρο, το χώρο που τον ανέδειξε και τον καθιέρωσε ως πνευματικό κεφάλαιο του κινηματογράφου μας, για να προκαλέσει δυσάρεστες εκπλήξεις. Το κοινό ενοχλείται από τις εμμονές του τόσο στη φόρμα της ταινίας (συνεχή ζουμ και ρυθμοί εντελώς προσωπικοί) όσο και στα δικά του ρομαντικά θέματα, που παραμένουν τα ίδια από την εποχή του *Ουρανού*: ο έρωτας, η ζωή, ο πόλεμος, ο άνθρωπος. Εδώ, τρεις νέοι φεύγουν για τον πόλεμο. Αποχαιρετιούνται, στη γέφυρα του χωριού τους, με την κοπέλα με την οποία μεγάλωσαν. Στον πόλεμο, ο καθένας θα τραβήξει το δρόμο της μοίρας του που, όποιος κι αν είναι, ο Κανελλόπουλος θα τον οδηγήσει στις αντιπολεμικές του κραυγές. Τώρα, όμως, αυτές οι κραυγές ηχούν παράξενα και ακατανόητα στ' αφτιά της αγοράς που θ' αρνηθεί στον Κανελλόπουλο τη δυνατότητα να έρθει ξανά στο προσκήνιο και να κατακτήσει το χαμένο του έδαφος. Θα τον περιορίσουν στο συρτάρι τού μοναχικού ποιητή.

Ποιητής, από ένα παρελθόν που φαντάζει πια μακρινό, ο Τάκης Κανελλόπουλος εμφανίζεται στον ορίζοντα του κινηματογράφου μας με το *Χρονικό μιας Κυριακής* (1975). Μόνο που τούτος ο ποιητής δεν είναι ο αναρχικός που ψάχνει για το στίγμα του, όπως οι αντίστοιχοι της εποχής του, αλλά ο αθεράπευτα ρομαντικός που αυτοεγκλωβίστηκε στον μαγικό κόσμο του παρελθόντος του: εκεί όπου ανθίζουν μόνο η ζωή, η ελευθερία, η αγάπη και η φιλία. Βέβαια, αυτά τα μοτίβα ανθίζουν με τον ιδιότυπο τρόπο του Κανελλόπουλου και φαντάζουν σαν άλμπουμ από θύμησες παλιές και ξεχασμένες, για τις οποίες κανένας δε φαίνεται να ενδιαφέρεται. Μέσα σ' ένα φεστιβάλ όπου κυριαρχούν ο πολιτικός κινηματογράφος κι ένα κοινό που διψάει για συνθήματα και πολιτικές κραυγές, ο Κανελλόπουλος είναι ο ενοχλητικός επισκέπτης. Οι κριτικές τού ψέλνουν σε ελάχιστες αράδες τον επικήδειο της σκηνοθετικής του καριέρας, και η υπόθεση τελείωσε, έστω κι αν αυτός θα επιμένει να κάνει ταινίες. Από τους πιο συγκινητικούς αποχαιρετισμούς, αυτός του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου στο *Χρονικό '76*: «...Ο Κανελλόπουλος πνίγει γρήγορα τα πάντα σε μιαν ατέρμονη επανάληψη, στον τρόπο του άλλου, καταβαραθρώνεται μέσα στο χάος του αυτο-μύθου του».

Και μετά, το *Ρομαντικό σημείωμα* (1978). Ακούστε τον:

«Αυτή η ταινία είναι η ιστορία της νεότητός μας. Η Αντριάνα κι εμείς. Ήμαστε τέσσερα παιδιά που σπουδάσαμε στην ίδια πόλη και, στα είκοσι τέσσερά μας χρόνια, την αγαπήσαμε. Τώρα που έχουν περάσει χρόνια, μου φαίνεται πιο όμορφη απ' ό,τι ήταν. Κάθε φορά που ταξιδεύω, έχω μέσα στη βάλιτσα μου τη φωτογραφία της. Κι έτσι πιστεύω πως θα τη δω στη γωνιά τού δρόμου, στο σταθμό των τρένων ή μέσα στο ανώνυμο πλήθος. Τη γνωρίζα-

με ξαφνικά ένα ανοιξιάτικο απόγευμα. Σαν αέρας που δεν επιδέχεται καμιά αντίσταση, μπήκε στη ζωή μας. Έτσι ξαφνικά όπως ήρθε, έφυγε και χάθηκε μια μέρα χωρίς ν' αφήσει ίχνη. Δεν ξέρω τι απέγιναν οι άλλοι αγαπημένοι φίλοι της νεότητός μου. Πιστεύω να έχουν πετύχει όλοι στα όνειρά τους, και θέλω ακόμα να πιστεύω πως είναι όλοι τους ευτυχισμένοι. Για την Αντριάνα δεν ξανάκουσα ποτέ. Όπου και να 'ναι, όμως, η φωτεινή της ψυχή θα λάμπει. Εγώ, το μόνο που μπορώ να κάνω, είναι ν' αγαπώ και να θαυμάζω την παρουσία μιας τέτοιας σπάνιας ύπαρξης. [...] Τελειώνοντας, θα πω κάτι ακόμα: πως, όταν μέσα στη σκληρή και πικρή πραγματικότητα τη σκέφτομαι, νιώθω αλήθεια πως πετάω, κι έτσι είμαι ευτυχισμένος. Και την ευγνωμονώ. Σαν να είναι όπως και τότε, κοντά μας...»

Ο Κανελλόπουλος είναι για τους «μημένους». Με τη *Σόνια* (1980) θα κλείσει τον κύκλο του: ο έρωτας κι ο θάνατος παντοτινοί συντρόφοι... Και κάποιες ωραίες εικόνες, για να καλυφθεί ο φιλικός χρόνος...



*Το χρονικό μιας Κυριακής, 1975.*

## ΜΙΑ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΑΤΙΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ

του Διόνυσου Ανδρώνη

Ο Τάκης Κανελλόπουλος γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1934 και πέθανε στην ίδια πόλη το 1990. Οι ταινίες του – επτά μεγάλου μήκους και τρεις μικρού – είναι καθοριστικής σημασίας για τον ελληνικό κινηματογράφο. «Το έργο του προαναγγέλλει εκείνο του Αγγελόπουλου», σύμφωνα με τον γνωστό γάλλο κριτικό Claude-Michel Cluny (*Dictionnaire du Cinéma*, εκδ. Larousse, Παρίσι 1986, σελ. 297). Ο Τάκης Κανελλόπουλος είναι ένας πρωτοποριακός δημιουργός της δεκαετίας του '60 και ένας από τους σημαντικότερους θεμελιωτές της ποιητικής γραφής του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Σ' αυτό το κείμενο θ' αναφερθούμε ειδικότερα στις αισθητικές αρετές των ταινιών του, επιχειρώντας να επισημάνουμε υφολογικούς παραλληλισμούς.

Τόσο στον *Μακεδονικό γάμο* (1960) όσο και στον *Ουρανό* (1962), κεντρικό θέμα είναι η αναπαράσταση των γεγονότων, των περιστατικών, αλλά και των ηθών μιας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου του ελληνισμού. Στην πρώτη ταινία, η ιστορική αναδρομή αγκαλιάζει μια περίοδο από τον Μέγα Αλέξανδρο έως το 1960, με σκοπό να μας γίνουν κατανοητά τα ήθη των κατοίκων ενός ορεινού χωριού της Βόρειας Ελλάδας. Στη δεύτερη ταινία, το επίκεντρο της μυθοπλασίας είναι ο ελληνο-ιταλικός πόλεμος. Η προσπάθεια πιστής παρουσίασης τόσο των ιστορικών δεδομένων όσο και των ψυχικών (αλλά και σωματικών) δοκιμασιών των ελλήνων πολεμιστών στα αλβανικά σύνορα και πέρα απ' αυτά έχει καρποφορήσει χάρη στην επιμονή και τη σχολαστικότητα με τις οποίες ο σκηνοθέτης συμβουλευτήκε τα αρχεία και κατέγραψε τα βιώματα των ανθρώπων που πολέμησαν εκεί. Επιθυμώντας να προσφέρει αληθινές μαρτυρίες για τα ιστορικά δρώμενα των περιόδων που εξετάζει, τόσο στο πρώτο ντοκιμαντέρ όσο και στην πρώτη του ταινία μυθοπλασίας (*Ουρανός*), ο Κανελλόπουλος φρόντισε να ξεκινήσει τη συγγραφή του σεναρίου έχοντας ήδη ολοκληρώσει μια σχολαστική επιστημονική έρευνα ιστοριογράφου. Ο τρόπος με τον οποίο καταπιάστηκε ο Αγγελόπουλος, από το 1970 κι έπειτα, με την ελληνική Ιστορία, είναι πολύ συγγενικός με εκείνον του προκατόχου του· μόνο που, ενώ ο Αγγελόπουλος απέφυγε κάθε χρήση ντοκιμαντερίστικων εικόνων, ο Κανελλόπουλος τις ξεχώρισε με προσοχή και τις ενσωμάτωσε επιτυχώς ανάμεσα στις σκηνές του *Ουρανού*, προσφέροντάς μας ένα ακόμα σχόλιο για τις αντιφατικότητες του ρεαλισμού. Το παράλογο του πολέμου είναι το ίδιο αισθητό τόσο στα ντοκιμαντέντα όσο και στις σκηνές αναπαράστασης, κι έτσι αυτές συνδυάζονται αρμονικά.

Ιδιαίτερα στις μεγάλου μήκους ταινίες του της δεκαετίας του '60 *Ουρανός* (1962), *Εκδρομή* (1966), *Παρένθεση* (1968), ο Κανελλόπουλος ήρθε σε ρήξη με την κλασική αμερικανική κινηματογραφική δομή, χρησιμοποιώντας (κι ήταν ένας απ' τους πρώτους Έλληνες δημιουργούς) το μονοπλάνο. Στον

*Ουρανό*, π.χ., όλες σχεδόν οι σκηνές (δηλαδή, κάθε τμήμα της ταινίας που διατηρεί μια δεδομένη χωροχρονική ενότητα) έχουν κινηματογραφηθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην τεμαχίζονται σε μικρότερης διάρκειας πλάνα, αλλά να εντάσσονται στο ίδιο κομμάτι της ταινίας. Κάπου στην αρχή της ταινίας υπάρχει μια σκηνή μεγάλης διάρκειας, όπου ένας στρατιώτης εξομολογείται θερμά τον έρωτά του σε μια κοπέλα της απέναντι όχθης του ποταμού. Η κάμερα περνά με μίαν αργή πανοραμική κίνηση από το ένα πρόσωπο στο άλλο, διασχίζοντας το πλάτος του ποταμού και καταλήγοντας στην αναστατωμένη κοπέλα που πλένει τα ρούχα της, ενώ ακούγεται, εκτός κάδρου, η φωνή του διεκδικητή της. Σχεδόν όλες οι υπόλοιπες σκηνές της ταινίας ακολουθούν την ίδια σκηνοθετική αρχή, ενώ θα πρέπει να ειπωθεί ότι οι διάρκειες αυτών των μονοπλάνων τείνουν μερικές φορές να είναι στο «δάσκαλο» το ίδιο σημαντικές όσο και στους μεταγενέστερους «μαθητές» (Θέος, Σφήκας, Αγγελόπουλος κ.ά.) Σεβόμενος την ποιητική αρχή της συμμετρικότητας, ο Κανελλόπουλος ανοίγει και κλείνει την ταινία του με δύο μονοπλάνα μεγάλης διάρκειας. Το τελευταίο αυτό μονοπλάνο, με την κάθοδο τριών ελληνικών πολεμιστών μέχρι το χωριό του ενός, βοηθά να κορυφωθεί η αγωνία της επιστροφής, αλλά και ν' αποδοθεί, στο τέλος, ένα συναίσθημα ηρεμίας και τάξης, σύμφωνο με το happy end του γυρισμού του πολεμιστή στην εστία του. Η μεγάλη διάρκεια αυτού του μονοπλάνου, παρά τα αντιφατικά συναισθήματα που προκαλεί στο θεατή, είναι προάγγελος του ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του '70.

Στην *Εκδρομή*, ο Κανελλόπουλος σέβεται περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη φορά την ποιητική αρχή της μη γραμμικής αφήγησης και των τακτικών αναδρομών στο παρελθόν. Η *Εκδρομή* είναι η ιστορία ενός λοχία που λιποτακτεί για να ζήσει μια ριψοκίνδυνη και μοιραία ερωτική περιπέτεια με τη γυναίκα ενός ανωτέρου του. Το τέλος θα είναι τραγικό και για τους δύο. Κατά τη διάρκεια της φυγής τους, οι δύο εραστές θα ξαναζήσουν, υπό μορφή φλας-μπακ, παλιότερες ευτυχισμένες στιγμές. Βέβαια, ανάμεσα στον Κανελλόπουλο και τον Αγγελόπουλο σημειώνεται μια μικρή διαφοροποίηση σε σχέση με τη χρήση των αναδρομών στο παρελθόν. Στον πρώτο — και στην ταινία *Εκδρομή* —, οι αναδρομές επιβάλλονται από την ιστορία, εφόσον παίζουν το ρόλο αναμνήσεων των πρωταγωνιστών: στον δεύτερο, τουλάχιστον στο *Θίασο* (1975), είναι απολύτως αυθαίρετες και δεν ακολουθούν καμία αφηγηματική λογική, έτσι ώστε ο αφηγηματικός χρόνος να είναι μια έννοια ασαφής κι εμείς να δυσκολευόμαστε να εντοπίσουμε τη χρονική αφετηρία από την οποία επιστρέφουμε στο παρελθόν. Στον *Ουρανό*, αντιθέτως, η αφήγηση είναι γραμμική κι ακολουθεί μια λογική πορεία προς τα μπρος. Οι μοναδικές αφορμές που δίνονται για να γίνουν αναδρομές στο παρελθόν, είναι όταν η μνήμη των στρατιωτών ανατρέχει σε παλαιότερα περιστατικά. Έτσι, όταν θα σκοτωθεί ο ερωτευμένος στρατιώτης που αναφέραμε παραπάνω, ένας συνάδελφός του, κοιτάζοντάς το πτώμα του, θα ζωντανέψει με τη μνήμη του κάποια αισθηματική σκηνή που έζησε ο άτυχος νεκρός με την κοπέλα του ποταμού.

Η μελωδική και μελαγχολική μουσική του Αργύρη Κουνάδη συνοδεύει τις διάρκειες των μονοπλάνων και τις φορτίζει συναισθηματικά με ευστοχία. Όμως, η εικαστική ποιότητα των μαυρόασπρων εικόνων του *Ουρανού*



είναι τέτοια, ώστε, όσο πολύ κι αν διαρκούν τα πλάνα, χάρη στις φορμαλιστικές τους αρετές δεν κουράζουν. Παρόμοια «συνοδευτική» χρήση της μουσικής κάνει κι ο Αγγελόπουλος σε όλες τις ταινίες του, χάρη (κυρίως) στη μεγαλειώδη μουσική της Καραϊνδρου. Με τις αέρινες μελωδίες τους, τόσο ο Κουνάδης όσο και η Καραϊνδρου υποβάλλουν την αίσθηση της αργής πορείας του χρόνου.

Ζώντας γύρω από τα σύνορα της Ελλάδας, τα πρόσωπα του *Ουρανού* ξημεροβραδιάζονται με την αγωνία και τον τρόμο μιας ενδεχόμενης επίθεσης του εχθρού. Όταν, βέβαια, φουντώνει ο πόλεμος, αυτή η ανησυχία γίνεται απόλυτη. Το ψυχολογικό κενό προέρχεται από το γεγονός ότι ο φόβος έχει εξορίσει κάθε άλλο αίσθημα από την καρδιά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του κενού είναι κι εκείνο των αργών απαντήσεων. Όταν κάποιος στρατιώτης ρωτάει τον ταχυδρόμο της στρατιάς, αφού μείνει τελευταίος, αν υπάρχει κανένα γράμμα γι' αυτόν, ο ταχυδρόμος θ' αργήσει υπερβολικά να του απαντήσει, όντας ανίκανος να σκεφθεί. Στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού* του Αγγελόπουλου (1991), τα πρόσωπα που ζουν επί των συνόρων, σε μια περιέργη αίθουσα αναμονής, βιώνουν κάπως διαφορετικά την αγωνία της επιβίωσης, χωρίς τούτο να σημαίνει ότι αυτή είναι λιγότερο έντονη από εκείνη των προσώπων του *Ουρανού*. Ακόμα κι ένας ξένος δημοσιογράφος θα παρασυρθεί και θα βουλήξει στον ίδιο βάλτο, πασχίζοντας ν' αποκαλύψει το μυστήριο της εξαφάνισης ενός χαμένου «πολεμιστή» σ' έναν ακήρυχτο πόλεμο.

Στον *Ουρανό*, αλλά και στις υπόλοιπες ταινίες του Κανελλόπουλου, οι διάλογοι φαντάζουν κάπως ξεπερασμένοι στις μέρες μας. Μας είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι δύο φαντάροι θα μιλούσαν σήμερα με τόση αθωότητα για τις κοπέλες που περιβάλλουν το στρατόπεδο. Στην περίπτωση του Κανελλόπουλου, η αποστασιοποίηση απ' την πραγματικότητα δεν αγγίζει τους διαλόγους, αλλά τις ονειρικές εκείνες σκηνές όπου οι στρατιώτες, παγωμένοι από το κρύο κι εξαντλημένοι από την κούραση, στέκονται ακίνητοι στο προσωρινό σημείο ανάπαυσής τους. Αντίθετα, στο *Θίασο* του Αγγελόπουλου η αποστασιοποίηση είναι το ίδιο ισχυρή και στις σκηνές όπου ο Ποιητής απαντά με στίχους του Μιχάλη Κατσαρού στους διάφορους συζητητές του. Η κάμερα του Κανελλόπουλου αποτυπώνει τις στατικές μορφές των στρατιωτών όπως στέκονται νυσταλέες, κοιτάζοντας με νοσταλγία προς το μακρινό σημείο απ' όπου ξεκίνησαν όταν έγινε η επιστράτευση. Η σκηνή αυτή είναι εξίσου σουρεαλιστική με εκείνη από το *Βλέμμα του Οδυσσέα* που δείχνει την είσοδο στην παγωμένη Αλβανία, όπου ο Οδυσσέας μέσα απ' το ταξί θ' αντικρίσει τους κοκάλωμένους ανθρώπους που περιμένουν την έξοδό τους απ' τη χώρα. Το «βλέμμα του Οδυσσέα» θα τους προσπεράσει γρήγορα, χάρη στην ταχύτητα με την οποία το όχημα διασχίζει τους δρόμους.

Τα αινιγματικά σημεία που αποπροσανατολίζουν το θεατή, είναι αρκετά στις ταινίες του Κανελλόπουλου. Ο *Ουρανός* ξεκινάει μ' ένα προφορικό σχόλιο που ακούγεται εκτός του αφηγηματικού χωροχρόνου: «Πόσο τον αγαπούσα, Θεέ μου!» Αμέσως μόλις ακουστούν αυτά τα λόγια, κάνουν την εμφάνισή τους στο ίδιο πλάνο δυο γελαστές χωριατοπούλες. Η ταινία συνεχίζει χωρίς να μας επιτρέπει να κατανοήσουμε τη σημασία αυτής της φράσης. Μόνο αργότερα θα μπορέσουμε να συνδυάσουμε εκείνη την αρχικά α-

σύνδετη σκηνή της εισαγωγής με την υπόλοιπη μυθοπλασία. Αν και η φωνή δεν μπορεί ν' αναγνωριστεί ποτέ με ακρίβεια, εφόσον η χωριατοπούλα που έγινε το αντικείμενο του πόθου ενός στρατιώτη δε μιλάει καθόλου στην ταινία, καταλαβαίνουμε ότι δεν μπορεί παρά ν' ανήκει σ' αυτήν. Λέει «τον αγαπούσα», γιατί αργότερα μαθαίνουμε ότι ο αγαπημένος της σκοτώθηκε. Έτσι, η φράση της λειτουργεί προληπτικά, όσο ασαφής κι αν παραμένει η καταγωγή της. Τα αινιγματικά ευρήματα στις ταινίες του Αγγελόπουλου, επειδή φαίνονται πιο σουρεαλιστικά (θυμηθείτε τη σκηνή με το ελικόπτερο και το αγαλματένιο χέρι της θαλάσσης στο *Τοπίο στην ομίχλη*), κρατούν πολύ πιο γαλαρούς δεσμούς με την υπόθεση.

As επιχειρήσουμε τώρα μια διαλεκτική αντιπαράθεση παλαιότερων κειμένων για το έργο του Κανελλόπουλου με τις προσωπικές μας απόψεις, είτε αυτές συμφωνούν και συμπληρώνουν τους παλαιότερους συντάκτες, είτε έρχονται ν' αμφισβητήσουν τα γραπτά τους σχόλια.

Έγραφε ο Μάριος Πλωρίτης για τον *Μακεδονικό γάμο*: «Κοινό και ειδικό ανακάλυψαν (με πόση αγαλλίαση!) ένα σκηνοθέτη που δεν περιορίζεται να «βλέπει» μόνο και να αποτυπώνει γραφικά έθιμα, αλλά και να μεταδίδει στην οθόνη όλη την ποίηση και τη δραματικότητα που περικλείουν τα έθιμα αυτά, οι άνθρωποι που τα ζουν, η μικρή κοινωνία που αιώνες κι αιώνες τα φυλάει στην Κιβωτό της, κληρονομιά του παγανισμού, της σκλαβιάς και του δέους μπροστά στο μέγα γεγονός της διαίωσής του είδους. Ο Κανελλόπουλος δε φωτογράφησε, μα αναπαράστησε τις φάσεις του μακεδονικού γάμου — και τούτο δείχνει το σκηνοθετικό ταλέντο του. Μερικές σκηνές είναι υποβλητικές. Η μάνα στον έρημο τόπο, η νύφη που προσκυνάει τον ήλιο, ο χορός του γαμπρού γύρω από το μαχαίρι στην ακροποταμιά, έχουν τη σφραγίδα του πιο γνήσιου «ποιητικού ρεαλισμού» και μια συγκλονιστική δραματική και κινηματογραφική λιτότητα» («Ελευθερία», 30/9/1960).

Ο Κανελλόπουλος, σαν γνήσιος ποιητής της κινούμενης εικόνας, ήταν φυσικό να μην περιοριστεί σε μιαν απλή παρατήρηση ή αντιγραφή του εξωτερικού «αντικειμενικού» κόσμου εφόσον αυτό είναι μια ευκολία. Ο Κανελλόπουλος, ακολουθώντας το ένστικτο του ποιητή, αναδημιούργησε με την προσωπική του ιδιαίτερη ματιά όλες τις διαδικασίες της παραπάνω μελέτης, προσφέροντάς μας τη δική του ερμηνεία των συμβάντων. Με την ατομική του μέριμνα για το μοντάζ, η ταινία του προικίστηκε με μιαν αλληγορική και μεταφορική διάσταση που, όπως πολύ σωστά σημειώνει ο Μ. Πλωρίτης, έχει τη σφραγίδα του πιο γνήσιου «ποιητικού ρεαλισμού»· δηλαδή, ενός ρεαλισμού γεμάτου υφολογικά στολίδια.

«Για τις ανάγκες του *Μακεδονικού γάμου*, που γυρίστηκε στο χωριό Βελβενδός, όπου η ζωή και τα έθιμα έχουν μείνει σχεδόν τα ίδια από την εποχή του Μεγάλου Αλεξάνδρου, ο Κανελλόπουλος έζησε ανάμεσα στους χωρικούς και μελέτησε τη ζωή τους. Συγκινήθηκε διαπιστώνοντας τη συνέχεια της φυλής και το ότι οι τελετές πριν και μετά το γάμο είναι οι ίδιες εκείνες που περιγράφουν ο Όμηρος και οι κλασικοί, σε μια ένωση της ειδωλολατρίας και του χριστιανισμού, της λατρείας της φύσης και του έρωτα. Ο γάμος είναι το σημαντικότερο γεγονός στη ζωή ενός χωρικού. Όλο το χωριό συμμετέχει στους εορτασμούς που συνοδεύουν κάθε γάμο — ένα έθιμο, καθιε-

ρωμένο εδώ και πολλούς αιώνες. Απογυμνώνοντας το θέμα από κάθε είδους φορμαλισμό, ο Κανελλόπουλος κατορθώνει να φανερώσει αυτό που κρύβεται πίσω απ' την ατμόσφαιρα του πανηγυριού: η ψυχή και οι ρίζες ενός λαού» (Αγλαΐα Μητροπούλου, *Le Cinéma Grec*, εκδ. Séghers, Παρίσι 1968, σελ. 92).

Εδώ πρέπει να πούμε ότι διαφωνούμε με την άποψη της παραπάνω συντάκτριας. Όπως κάθε αξιόλογος δημιουργός, έτσι κι ο Κανελλόπουλος αναπτύσσει τη μορφή στον ίδιο βαθμό με το περιεχόμενο του έργου τέχνης. Ο Κανελλόπουλος ήταν ένας απ' τους πρώτους έλληνες σκηνοθέτες που, ακολουθώντας το παράδειγμα των ρώσων φορμαλιστών σκηνοθετών της δεκαετίας του '20, απέδειξε ότι το περιεχόμενο πηγάζει απ' τη μορφή μιας ταινίας, εφόσον η μορφή μπορεί να τονίσει το περιεχόμενό της. Όπως στον *Ουρανό* η κάμερα καταγράφει με επιμονή τη σκυθρωπότητα των τοπίων που καλύπτει ο συννεφιασμένος χειμωνιάτικος ουρανός, έτσι και στον *Μακεδονικό γάμο* ο φακός μάς δίνει την εντύπωση ότι δεν αρέσκεται μόνο στην περιγραφή των εθίμων της τελετής, αλλά και στη συγκέντρωση όσο γίνεται περισσότερων εντυπωσιακών εικόνων.

Εξασφαλίζοντας μια θέση στο επίσημο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Καννών του 1963, ο *Ουρανός* έτυχε θερμής υποδοχής από τη διεθνή κριτική (βλ. τα άρθρα του Jean Douchet στα «Cahiers du Cinéma» και του Marcel Martin στο «Cinéma '63» που αναδημοσιεύονται στη Φιλμογραφία). Όσο για την *Εκδρομή* (1966), δεύτερη ταινία μεγάλου μήκους του Κανελλόπουλου, παραπέμπουμε σ' ένα απόσπασμα κριτικής του Γιώργου Πηλιχού από τα «Νέα» της ίδιας χρονιάς: «Η ομορφιά και η ποίηση που διαπερνάνε ολόκληρο το φιλμ, ακόμα και σ' εκείνες τις σκηνές όπου ο Κανελλόπουλος δεν έχει πετύχει ένα αποτέλεσμα αντάξιο του αδιαφιλονίκητου ταλέντου του, κάνουν τούτη την ταινία να είναι τελικά ένα σημαντικό επίτευγμα. Η *Εκδρομή* είναι μια δύσκολη ταινία, μόνο που το θέμα της είναι απλοϊκό και κοινότοπο. Δεν απευθύνεται στο μεγάλο καταναλωτικό κοινό, που δε θα μπορέσει να καταλάβει ποτέ τον "οίστρο" και το "ύφος" του Κανελλόπουλου, για τον ίδιο λόγο που δεν καταλαβαίνει τον Alain Resnais, λόγου χάρη, στο *Πέρσι στο Μάριενμπαντ*. Κι όταν λέμε "δύσκολη", δεν εννοούμε ότι η *Εκδρομή* είναι μια ταινία που έγινε ηθελημένα δύσκολη. Απλούστατα, ο Κανελλόπουλος ανήκει σ' εκείνους τους σκηνοθέτες που κάνουν μια ταινία από μια εσώτερη παρόρμηση να δώσουν κάτι, να πουν κάτι, να εκφράσουν την προσωπική τους αισθητική αντίληψη μέσα από οποιαδήποτε ιστορία...»

Πεζογράφος και ποιητής ο ίδιος, ο σκηνοθέτης Τάκης Κανελλόπουλος εκπροσωπεί το καινούργιο που αγαπήσαμε στον ελληνικό κινηματογράφο. Διαθέτοντας μια νεωτεριστική άποψη της δημιουργίας, ο Κανελλόπουλος συνέχισε να ξενίζει με το ύφος του τον «μέσο θεατή» (αν εξακολουθεί να υπάρχει αυτός ο όρος), ακόμα και μέσα στη δεκαετία του '70, με τις ταινίες: *Η τελευταία άνοιξη* (1972), *Το χρονικό της Κυριακής* (1975), *Ρομαντικό σημείωμα* (1978) και *Σόνια* (1980).

Ο Τάκης Κανελλόπουλος πέθανε την Παρασκευή 21 Σεπτεμβρίου 1990, σε ηλικία μόλις 56 χρόνων, από οξύ καρδιακό έμφραγμα. Υπόδειγμα νεωτεριστή σκηνοθέτη που η πολιτεία αντιμετωπίζει με αδιαφορία, αν όχι με

εχθρότητα, τα τελευταία σενάρια του απορρίφθηκαν παραδειγματικά από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου που άρχισε να λειτουργεί το 1981. Έτσι, λοιπόν, η μαρτυρία του φίλου του ποιητή Γιάννη Κοντού δείχνει να ευσταθεί: «Ήταν παραπονεμένος, κι είχε δίκιο, γιατί τον είχαν παραμερήσει. Πέθανε πικραμένος» (εφημ. «Έθνος», 4/3/1995).

ΚΑΤΑΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ  
ΤΑΚΗ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟ  
ΑΠΟ ΣΥΝΑΔΕΛΦΟΥΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΥΣ



Σόνια, 1980.  
Η Αντιγόνη Δουδούμη.

## ΔΥΟ-ΤΡΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΗΞΕΡΑ ΓΙ' ΑΥΤΟΝ

του Ηλία Χ. Παπαδημητρακόπουλου

Τρέφω μια ιδιαίτερη αδυναμία για τις ταινίες μικρού μήκους και τα ντοκιμαντέρ: και τα δύο είδη διαθέτουν μια παρθενικότητα, κάποια αθωότητα, ενώ, μέσα από τον — κάπως αδέξιο — αυθορμητισμό τους, μπορεί κανείς να ανιχνεύσει τις δυνατότητες του σκηνοθέτη πριν από τον εναγκαλισμό του με τη βιομηχανία του θεάματος και τα παραφερνάλια των ταινιών κανονικού μήκους. Πολλές φορές, το ντοκιμαντέρ μπορεί να σου μεταδώσει πρωτοφανή δραματικά ρίγη, πέραν και εκείθεν της εικόνας (ή και ερήμην της), κι αυτό ακριβώς μου συνέβη με τον *Μακεδονικό γάμο* του Τάκη Κανελλόπουλου.

Είδα για πρώτη φορά αυτή την ταινία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το 1960. Ακόμη θυμάμαι τη συγκλονιστική εντύπωση που μου έκανε — ο Κανελλόπουλος, με έναν κινητικό ρυθμό που παρέπεμπε στην πρώτη εποχή τού βωβού σοβιετικού κινηματογράφου, προσέδωσε στο σημαντικό αυτό γεγονός του βίου τις διαστάσεις μείζονος δράματος.

Ξαναείδα έκτοτε αρκετές φορές αυτή την ταινία. Το καλοκαίρι του 1974 παιζόταν, άγνωστον πώς, σε ένα θερινό, συνοικιακό σινεμά της οδού Νάξου, στην Αθήνα. Παρακολούθησα την προβολή — αλλά παρακολούθησα, κυρίως, τις αντιδράσεις των νέων, που είχαν αρχίσει να κατακλύζουν τους κινηματογράφους. Έπλητταν. Εκείνο που τους άφηνε αδιάφορους, δεν ήταν η ταινία αυτή καθ' εαυτήν, αλλά ο ρυθμός της, τα αργά πλάνα, ο μυστικός κόσμος των αισθημάτων της και (πάνω απ' όλα) η αδυναμία να εισπράξουν τη διάσταση του μακεδονικού χώρου και τη βαθύτερη μυθολογία της. Χρόνια μετά, θύμα της ίδιας αδυναμίας και νοοτροπίας θα καταστεί και ο Θόδωρος Αγγελόπουλος: εδώ, όμως, η ανάγκη του θεατή να ακολουθήσει τον γενικό έπαινο και να συνταχθεί με το συρμό, του επιβάλλει να κάθεται ήσυχα στη θέση του και να μη δυσανασχετεί.

Τον ίδιο τον Τάκη Κανελλόπουλο γνώρισα αμέσως μετά τον *Μακεδονικό γάμο* και τη *Θάσο*, στο σπίτι της Ναυσικάς και του Ηλία Πετρόπουλου: ήταν η εποχή που γύριζε τη δεύτερη ταινία του, *Ουρανός*. Υπηρετούσα, τότε, ως μόνιμος υπάλληλος στην Καβάλα, κι ο Κανελλόπουλος άρχισε να μας έρχεται στο σπίτι, όπου του διαθέταμε ένα μικρό δωμάτιο στο οποίο (το χειμώνα) έκαιγε μια παλιά, καφετιά σαλαμάντρα. Θυμάμαι που πάντα, πριν αποσυρθεί (τα ξημερώματα...) για ύπνο, κλείδωνε από μέσα την πόρτα, προκειμένου να βολέψει απερίσπαστος το άρρωστο πόδι του.

Ταξίδευε με τα ταξί που εκτελούσαν, επί κομίστρω, τη διαδρομή Θεσσαλονίκη-Καβάλα. Σε ένα τέτοιο σύντομο ταξίδι του (όπου, εντελώς τυχαία, συνέπεσε να συνταξιδεύει με τον αδελφό μου και τη γυναίκα του), πρόλαβε να ερωτευθεί μια νεαρή φοιτήτρια της φιλοσοφικής, για χάρη της οποίας έκανε αρκετές φορές τη διαδρομή.

Τον Απρίλιο του 1963, προσεκάλεσα τον Κανελλόπουλο να παρουσιάσει τις ταινίες του *Μακεδονικός γάμος* και *Θάσος* στο κοινό της Κινηματογρα-

φικής Λέσχης Καβάλας, την οποία είχαμε σκαρώσει το 1961 με τον Π.Χ. Μάρκογλου, τον Γ.Χ. Χουρμουζιάδη, τον Ηλία Καρελλά και τον «Σύλλογο Φίλων Γραμμάτων και Τεχνών» (και όπου έλαβαν τα πρώτα κινηματογραφικά τους φώτα πολλοί από τους ενηγμένους σήμερα αστούς της πόλης).

Ο Κανελλόπουλος ξαναήρθε επισήμως στην Καβάλα το 1966, για την παρουσίαση της ταινίας του *Εκδρομή*, η οποία είχε τότε επιλεγεί για να αντιπροσωπεύσει τον ελληνικό κινηματογράφο στο Φεστιβάλ Βενετίας. Κατέφθασε, επίσης, αιφνιδίως την παραμονή της Πρωτοχρονιάς και απαίτησε να παραβρεθούμε άπαντες στην κοπή της πίτας στη Λέσχη Αξιωματικών, προκειμένου (δήθεν) να μελετήσει εκ του σύνεγγυς τις επίσημες στολές των στρατιωτικών, τις κινήσεις τους, τον χώρο τους κ.ο.κ. — είχε, μάλιστα, κουβαλήσει μαζί του στο σπίτι το κατάλληλο μαύρο κοστούμι (κατάλοιπο του φεστιβάλ!), μαύρη γραβάτα κ.λπ.

Άρχισε, τότε, αγωνιώδης προσπάθεια να εξοικονομήσω επίσημη μπλε στολή (καθότι το χορηγηθέν κατά το παρελθόν σχετικό ύφασμα είχα μεταβάλει σε μπλέιζερ), και εδέησε τελικώς κατά το σούρουπο να μου στείλει από τη Δράμα φίλος συνάδελφος του στρατιωτικού νοσοκομείου τη δική του μεγάλη στολή (που με έσφιγγε απελπιστικά στο λαιμό), με τη ρητή εντολή να του την επιστρέψω με το λεωφορείο της 7ης πρωινής την επομένη, προκειμένου εκείνος πλέον να παραστεί στην επίσημη δοξολογία επί τω Νέω Έτει....

Στη Λέσχη, ο Κανελλόπουλος απολάμβανε εν εξάρσει τη βραδιά — και, τα ξημερώματα, τριγυρούσαμε στην παραλία καταπονημένοι από το κρύο, μέχρις ότου εμφανισθεί το πρώτο λεωφορείο για τη Δράμα, με το οποίο και εξαποστείλαμε την περίφημη στολή.

Ο Κανελλόπουλος είχε την τύχη (ή την ευφυΐα) να συνεργαστεί από την αρχή με τον πεζογράφο Γιώργο Κιτσόπουλο, που του έγραφε τα σενάρια, διασκεύαζοντάς τον συνήθως διηγήματά του. Σιγά σιγά, όμως, άρχισε να γράφει εμφανώς ο ίδιος ατέλειωτους ερωτικούς λήρους σε πρόχειρα χαρτάκια ή σε πακέτα τσιγάρων, ενώ ταυτοχρόνως εγκαταστάθηκε, από πρωΐας μέχρι νυκτός, στην ίδια πάντοτε θέση στο ζαχαροπλαστείο «Φλόκα», στη γωνία Τιμιμική και Αγίας Σοφίας, πίνοντας αμέτρητους καφέδες και καπνίζοντας συνεχώς. Μετά που το ζαχαροπλαστείο άλλαξε χρήστη, μετακινήθηκε λίγο πιο κάτω, στο παραδοσιακό καφενείο του Τόττη.

Η πάση του υπήρξε ραγδαία — και απολύτως τραγική. Ο εξώστης του σφύριξε το φεστιβάλ τον ξέρασε. Έμεινε μόνος, είχε όμως δίπλα του (όλα τα χρόνια — και τα ευτυχισμένα και τα δύσκολα) τη συμπαράσταση και την ενίσχυση των δικών του, ιδίως του πατέρα του και του αδελφού του, Κώστα.

Σ' αυτόν τον πολύβουο — και ψυχρότατο — χώρο του «Τόττη» τον συνάντησα για τελευταία φορά δύο χρόνια πριν από τον αιφνίδιο θάνατό του. Σχεδόν δεν τον αναγνώρισα: είχε γεράσει, παχύνει (περίπου παραμορφωθεί), τον έλειπαν δόντια. Άρχισε να με ρωτάει με συγκίνηση για τη Νιόβη, τη Ναυσικά, τον Ηλία — απέπνεε ήδη μια απουσία. Κάθε τόσο έκοβε μικρά χαρτάκια, όπου σημείωνε φράσεις μεγαλόστομες για τις ταινίες του. Ύστερα μου μίλησε για τα διηγήματα που έγραφε. «Πάνω από διακόσια» είτε. «Ορισμένα μεταφράστηκαν στη Βραζιλία.» Στο τέλος, μου εγγείρισε ένα πακέτο με αρκετά χειρόγραφα του. Όταν τον αποχαιρέτησα, είχα την αίσθηση πως ήταν η τελευταία φορά που τον έβλεπα. Τον θάνατό του τον πληροφορήθηκα από τις εφημερίδες.



## ΤΟ ΔΙΚΟ ΤΟΥ... ΤΟΤΕ

του Νίκου Κούνδουρου

Ήτανε γενναίος, κι ας μην έδειχνε η καμωσιά του το πόσο γενναίος ήτανε. Τώρα που η φυσική παρουσία του, η εικόνα του, ξεθωριάζει μέσα στα τόσα χρόνια που περάσανε, αναδύεται στο μυαλό μου μια άλλη εικόνα, πεντακάθαρα και λαμπερή στο άσπρο-μαύρο χρώμα της, συνθεμένη από ήχους φωνών ανθρώπινων, από σιωπές ατελείωτες και από ματιές ήρεμες, στοχαστικές, που καταγράφουν ουρανούς γκριζούς και θάλασσες μολυβένιες και κορμούς δέντρων χωρίς φύλλα και καρέκλες καφενεύου παρατημένες σε έρημες φθινοπωριάτικες παραλίες.

Πέρασα πριν καιρό από το μαγαζί του Τόττη στην παραλία της Θεσσαλονίκης. Κάθισα κοντά στην τζαμαρία κι αγνάντευα τη θάλασσα, όταν με πλησιάζει το γκαρσόνι, σκύβει λίγο προς τα μένα και μου λέει σιγά, να μην ακούσουν οι άλλοι: Εκεί καθότανε σ' αυτή την καρέκλα. Δεν είπα τίποτα, σαν να 'τανε φυσική η κουβέντα του, σαν να με ήξερε και να τον ήξερα χρόνια.

Μόλις απομακρύνθηκα, σηκώθηκα και καθισα στο τραπέζι που μου έδειξε, στη διπλανή καρέκλα, τη δικιά του, την άδεια, την κοίταξα λίγο κι ύστερα έστριψα πάλι τα μάτια μου προς τα έξω, να δω κι εγώ αυτό που έβλεπε εκείνος, χρόνια καθισμένος στην ίδια θέση, μόνος, μέσα κι έξω μόνος, και το γκαρσόνι, αυτό μου φαίνεται πως σεβότανε πιο πολύ τη μοναξιά του.

Σκέφτομαι πως αυτός, μέσα σε μια εντελώς δικιά του μετακίνηση του χρόνου, ζούσε σε κάποιο αόριστο τώρα και, ακόμα πιο πολύ, σε κάποιο χειροπιαστό τότε. Αυτό το τότε δεν είχε ημερομηνία. Ήταν ένα τότε δικό του, ένα παρελθόν όχι και πολύ μακρινό, καμιά φορά μάλιστα έμοιαζε με κάποιο παρελθόν που θα το ζούσε αργότερα, που το επεξεργαζότανε ακόμα στο μυαλό του και κράταγε σημειώσεις, άλλοτε σε χαρτιά κι άλλοτε στη ζελατίνα των ταινιών του.

Το άσπρο και το μαύρο και οι ενδιάμεσοι τόνοι της φωτογραφίας που αγάπησε, αντανakλούσανε το δικό του μαύρο και το δικό του άσπρο. Το φωτεινό δικό του και το σκοτεινό δικό του. Αυτό που ήθελε να δείξει στους άλλους κι αυτό που κράταγε μόνο για τον ίδιο.

Το πρώτο, το φωτεινό, γινότανε ταινίες και μικρά βιβλιαράκια, σύντομα σαν κουβέντα φίλων σ' ένα παγκάκι πάρκου.

Το δεύτερο το σώριαζε μέσα του, πρώτη ύλη για την πιο λαμπερή σκηνοθεσία του. Το θάνατό του.

1997



Πάνω: ο Τάκης  
Κανελλόπουλος, 1966.

Κάτω: ο Τάκης  
Κανελλόπουλος με τον  
Η. Χ. Παπαδημη-  
τρακόπουλο, 1966.

ΦΩΤΟ: Η. Χ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

## ΕΠΙΚΗΔΕΙΟΣ ΧΩΡΙΣ ΝΕΚΡΟ

του Γιώργου Καρυπίδη

Το 'ζησα κι αυτό: σε μια εκδρομή στη Θάσσο, πήρα μέρος στην ιεροτελεστία ενός μακεδονικού γάμου κι ύστερα απόλαυσα τον απέραντο ουρανό, αλλά δυστυχώς ήταν μια παρένθεση στον ελληνικό κινηματογράφο — ήχοι, μνήμες, εικόνες, λέξεις, που έχουν πια εκλείψει από το «καθ' ημάς» κινηματογραφικό — και όχι μόνο — λεξιλόγιο.

Τι κρύβεται ή, μάλλον, τι αναδύεται μέσα απ' το έργο του Κανελλόπουλου; Θα 'λεγα με βεβαιότητα: η νοσταλγία — νοσταλγία για κάτι που έχει «απολεσθεί» οριστικά: η πατρίδα, η γη, η γυναίκα, η ειρήνη· η νοσταλγία τού ορφανού για τους «άγνωστους» γονείς του: «Μητριά Πατρίδα».

Κατηγορήθηκε για έμμονες ιδέες, επαναλαμβανόμενη θεματική, απροκάλυπτο εθνικισμό, ακόμα και παιδισμό. Από την πρώτη περίοδο των εύκολων και άκριτων ενθουσιασμών (δεκαετία του '60) πέρασε στο χλευασμό, στην άρνηση, στην αποσιώπηση (μετά το 1970). Αυτοί που ήταν βυθισμένοι στη μέθοδο των ιδεολογικών αποκλεισμών, τον κατέταξαν στους πάσχοντες από καλπάζουσα ιδεοληψία. Ξέχασαν ότι κάθε ιδεολόγημα ζητάει την τελική του επιβράβευση και την οριστική του ταυτότητα μέσα απ' το θάνατο συνήθως των άλλων. Κι ο Κανελλόπουλος νοσταλγούσε την ομόνοια σαν μια θρησκευτική σχεδόν μορφή του απόλυτου: εκείνα τα «τράβελινγκ» του βλέμματός του, ένα χάδι ερωτικό πάνω στα πρόσωπα και τα σώματα των γυναικών του Μακεδονικού γάμου, ψαλμός και μοιρολόι μιας δικής του, ατέλειωτης Μεγάλης Παρασκευής. Προσπάθησε να πει κάτι που θα ήταν αυτονόητο σε άλλες εποχές, πριν την εκπόρνευση των πάντων: η αισθητική (σε απλά ελληνικά: η ομορφιά) δεν είναι γλειφιτζούρι για γαλάζιες γενιές, αλλά άρτος και οίνος μιας μετάληψης. Φαίνεται, όμως, ότι μιλούσε σε κουφούς και σε τυφλούς.

Ήταν, λοιπόν, τότε που οι αντιδεξιές φανφάρες έκρουβαν την ύπουλη διεύδυση των νέων διαχειριστικών μηχανισμών, τότε που οι κοινωνικές αντιθέσεις άρχιζαν ν' αποδεικνύονται ψευδείς, και πίσω από τη μάσκα της «ελληνικής ιθαγένειας» πρόβαλλε το απεχθές φάντασμα του αυτάρεσκου λαϊκιστικού εξουσιασμού. Ο Τάκης, όμως, επέμενε: στη Γη, στη Γυναίκα, στο Θάνατο, στη Μητέρα. «Πάμε στον Πλαταμώνα;» μας ρώτησε μια μέρα. Καθόμαστε οι τρεις μας (με τη Δέσποινα) στο «Ντορέ» — μοναδική στιγμή που βρεθήκαμε τόσο κοντά. Με τα μάτια πάντα κατεβασμένα, σαν να κοιτούσε την αναπηρία του ποδιού του. Προφασίστηκε κάτι, δε θυμάμαι τι... Ο Πλαταμώνας μού φάνηκε πολύ κοντινός. Θα συγκατένευα αν μου 'λεγε, π.χ.: «Πάμε στη Ζαντζιβάρη;» Έκανα όμως λάθος. Απ' τη Θεσσαλονίκη στον Πλαταμώνα η απόσταση ήταν απέραντη, όσο και το δικό του βλέμμα, όσο το αγεφύρωτο χάσμα ανάμεσα σ' έναν άνθρωπο και σ' έναν άλλον. Κι αυτό το χάσμα γέμιζε μ' ένα χάρισμά του: τη σιωπή του, που ήταν μια μορφή ομιλίας. Αυτή ήταν η πρώτη μικρή μου προδοσία.

Στο μεταξύ, όσο τα χρόνια περνούν και τα «Θύματα Ειρήνης» αυξάνονται,

αυτός καταλαβαίνει ότι το ποτάμι της συλλογικής μνήμης όσο πάει και στερεύει. Τα κίνητρά του μειώνονται. Το βλέμμα ατονεί. Η εκφραστική του αποδυναμώνεται. Η Εθνική Ευημερία (σαν την Εθνική Ελλάδος) προσβάλλει σαν ιός τους πάντες. Εξαιρούνται ελάχιστοι δραπέτες αυτής της νέας φυλάκισης. Αλλά για τον Τάκη είναι πια αργά. Να δραπετεύσει και να πάει πού; Γέρνει σιγά σιγά πάνω σε φθαρμένες εικόνες μιας Ελλάδας που δεν υπάρχει πια.

Τον φαντάζομαι να διαβαίνει – κουτσαίνοντας – την παραλία της αγαπημένης του πόλης – μυθοποιημένης από τους Νεοορθοδόξους πέραν κάθε ορίου ανοχής – και ν' αναρωτιέται: «Πώς και γιατί να κάνω ταινίες για ένα κοινό που αποτελείται από αόματους, που ό,τι “βλέπουν” και χειροκροτούν ασυστόλως, δεν είναι παρά η αναπαραγωγή της ίδιας τους της εικόνας, η χειραγωγήσή τους δηλαδή απ' τις μεταμοντέρνες σειρήνες, τους εγκάθετους κοσμικογράφους, τις υπηρέτριες των διαχειριστών του οπτικοακουστικού παιχνιδιού (βλ. Μέσα Μαζικής Εξαθλίωσης) που κατορθώνουν να πείσουν ακόμα και τον “λαϊκώς αυθόρμητο” εξώστη ότι οι σαπουνόφουσκες είναι μπόμπες, και η ευγένεια, το ευκολότερο θύμα;»

Είχε, βέβαια, προετοιμαστεί το έδαφος πριν χρόνια από τους πρώιμους μισαλλόδοξους «εκσυγχρονιστές», τους φροΐδο-αλτουσεριανούς δομιστές, που με διακριτική περιφρόνηση («η διακριτική χάρη της μουρζουαζίας») είχαν ήδη αποφασίσει την «εκτέλεση» και του Κανελλόπουλου συν τοις άλλοις· γιατί, εκτός απ' την προώθηση διαφόρων Χατζηαβάθηδων ομοϊδεατών τους, που προβλήθηκαν ως σκηνοθετικά διαμετρήματα τουλάχιστον από Άϊτζενστάιν και πάνω, είχαν αναλάβει και την επίλυση του κεφαλαιώδους ζητήματος της απόστασης μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου, και γι' αυτό υποχρεώθηκαν να πάρουν το σημειολογικό υποδεκάμετρο για να μετρήσουν τη ζωή και το θάνατο, την τέχνη και τον έρωτα, τον πόνο και το πάθος, με ακάματη σοβαροφάνεια. Προφανώς, αφού οι ανωτέρω λέξεις είχαν αντικατασταθεί στο λεξιλόγιό τους από άλλες, όπως: «δομή» (ή «στρουχτούρα» επί το λαϊκότερον), για τον Τάκη Κανελλόπουλο – κι όχι μόνο γι' αυτόν – δεν υπήρχε πια θέση.

Η δεύτερη προδοσία μου διαπράχθηκε όταν έτυχε να βρεθούμε πάλι κοντά, σε μια Επιτροπή Κρίσης ταινιών μικρού μήκους, στη Θεσσαλονίκη τού '80. Ο Τάκης μπήκε καθυστερημένος και κάθισε αμίλητος σε μια γωνία τού δωματίου. Ζήτησε το λόγο και είπε με αφοπλιστική αθωότητα: «Αυτές τις τρεις ταινίες διακρίνω κι αυτές προτείνω για βράβευση. Αν δέχσετε, έχει καλώς. Αν όχι, αποχωρώ». Προσπαθήσαμε να του εξηγήσουμε τα λίαν δημοκρατικά «ανεξήγητα». Δε δέχτηκε λέξη, μας ευχαρίστησε κι αποχώρησε. Την ημέρα της απονομής των βραβείων στη Μεγάλη Αίθουσα του Κρατικού Θεάτρου, ανέβηκα στη σκηνή ως εκπρόσωπος της Επιτροπής για ν' ανακοινώσω τα βραβεία και να εξηγήσω την αποχώρηση του Τάκη. Καθώς διαμηνύνα στο Κοινό τα της αποχώρησής του, λέγοντας: «Η Επιτροπή δεν δέχθηκε την άποψη του Τάκη Κανελλόπουλου, κι αυτός απλώς (μικρή παύση) αποχώρησε», το κοινό ξέσπασε σ' ένα απροσδόκητο για μένα και σχεδόν φοβιστικό γέλιο. Σήμερα αναρωτιέμαι αν υπήρξε έστω και κάποια δόση ειρωνείας ή αμηχανίας ή δεν ξέρω τι άλλο στον τόνο της φωνής μου, ώστε το κοινό, που ζητούσε ένα θύμα, όπως πάντα, να το βρήκε στο πρόσωπό του. Δεν

ξέρω. Κι αν τότε ήξερα, τώρα πια δε θυμάμαι. Εδώ, όμως, δε μετράνε οι προθέσεις· μετράνε τ' αποτελέσματα. Αυτή ήταν η δεύτερη μικρή μου προδοσία.

Και φτάνουμε αισίως στο 1997. Το σώμα του Τάκη είναι μερικά κόκαλα και στάχτη, η ψυχή του όμως είναι αεράκι που περιφέρεται πάνω από τον ασημένιο Θερμαϊκό κι απ' τη χρυσή Νεολαία της ευσεβούς Πόλεως. Τόσο ο ένας όσο και η άλλη αγνοούν τον Κανελλόπουλο. Ο πρώτος, ο Θερμαϊκός, αρκείται στα μολυσμένα απόβλητα της ευσεβούς Πόλεως. Η δεύτερη, η Νεολαία, αρκείται στα υποκαταστήματα που φαίνεται πως είναι ο ομαδικός διανοητικός αυνανισμός και η ψευδαίσθησή της ότι τον έχει επιλέξει και δεν της έχει επιβληθεί. Δουλοπάροικοι οι περισσότεροι στις τρέχουσες μόδες (βλ. περιοδικό «Σινεμά»), υποταγμένοι στους δεσμοφυλάκες τους, φιγουρίνια, εφησυχάζουν μέσα στα κακέκτυπα μιας αμερικανοειδούς κατανάλωσης που δεν προέρχεται βέβαια από την ιθαγενή μας παραγωγικότητα (ας είναι καλά οι ευρωπαϊκές παροχές και τα γερμανικά δάνεια), ενώ η ραγδαία επέλαση της πλήξης, των ναρκωτικών, της ανεργίας και του ανεπαίσθητου καθημερινού θανάτου — κι όχι πια με το σταγονόμετρο — έχει ήδη αρχίσει να θερίζει. Θύματα της μαζικής δημοκρατίας, ακούσιοι συνένοχοι του νεοελληνικού «μακαρθισμού», έχουν παραδοθεί στη μεταμοντέρνα πολυτοπίηση του χοιροστάσιου που ονομάζεται «οικονομία της αγοράς» και «νέα τάξη πραγμάτων». Πότε πότε θα βάζουν και καμιά φωτιά στο γιωταχί κανενός μεροκαματιάρη για να τους θαυμάζουν οι περιφερόμενες γλάστρες των διαφόρων «πλατειών» και να τους το εκφράζουν με τρεις-τέσσερις από τις πεντακόσιες λέξεις που διαθέτουν.

Αγαπητέ Τάκη,

Υπήρξες ένας Πατριώτης της Ουτοπίας και αντιστρατεύτηκες πάντα τις μόδες των Πληβείων. Υπέστης τις πάσης φύσεως νεοελληνικές δικτατορίες — κυρίως, την αισθητική —, θεμελιωμένες στην ευτυχία των ηλιθίων: το αποτελεσματικότερο όπλο της εξουσίας. Η εποχή της νοσταλγίας έχει λήξει για σένα. Αναπαύσου τώρα στο Βασίλειο της Ελευθερίας, μαζί με τους ελάχιστους ομόψυχούς σου. Και συγχώρεσέ με για την τρίτη μου προδοσία, που είναι, βέβαια, το περιττό κείμενο που μόλις διάβασες. Γιατί προδοσία; Γιατί το πραγματικό έργο τέχνης, αλλά και το πρόσωπο που μαρτύρησε γι' αυτό, μας καλούν στο δύσβατο μονοπάτι ενός άλλου λόγου, που ταυτίζεται με τη σιωπή.

1997



Ο Τάκης Κανελλόπουλος με την Έλλη Λαμπέτη.

## ΗΤΑΝ ΕΝΑΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, ΕΝΑΣ ΑΣΚΗΤΗΣ...

του Μάρκου Χολέβα

Τον Τάκη Κανελλόπουλο τον συνάντησα το 1977, μαζί με τον Δημήτρη Γκιολέκα, φίλο και συνεργάτη εκείνη την εποχή. Με τον Δημήτρη και με άλλους φίλους είχαμε ξεκινήσει, στην ΣΤ' Γυμνασίου, τα πρώτα μας βήματα στον κινηματογράφο, με μια ταινία μικρού μήκους.

Τότε, η Αγγλαΐα Μητροπούλου μάς πρότεινε ν' αναλάβουμε την ίδρυση παραρτήματος της Ταινιοθήκης της Ελλάδος στη Θεσσαλονίκη, με πρόεδρο τον Τάκη Κανελλόπουλο. Η πρώτη συνάντηση (αλλά και πολλές επόμενες) πραγματοποιήθηκε στο ζαχαροπλαστείο του «Φλόκα» (γωνία Τσιμισκή και Αγ. Σοφίας). Εκεί ήταν το στρατηγείο, το γραφείο και – εν μέρει – το σπίτι του Τάκη εκείνη την εποχή: στο βάθος, στο τελευταίο τραπέζι πριν την είσοδο στη κουζίνα. Όλοι ήξεραν ότι αυτό «ανήκε» στον Τάκη, κι όταν κάποιος αμήντος «καταλάμβανε» το τραπέζι, τα γκαρσόνια φρόντιζαν ευγενικά να τον απομακρύνουν. Αργότερα, όταν έκλεισε ο «Φλόκας», κι ο Τάκης μεταφέρθηκε στον «Τόπη» και στο «Ντορέ», χρειάστηκε να δώσει αρκετές φορές μάχη για το τραπέζι του.

Απ' την αρχή, ο Τάκης μάς ρώτησε αν θα τον βοηθούσαμε να γυρίσει την ταινία που ετοιμάζε. Ο Κανελλόπουλος, πάντα σχεδίαζε μια ταινία, κι αν στην τροχιά του βρίσκονταν άνθρωποι διατεθειμένοι να ταξιδέψουν μαζί του στο κινηματογραφικό του σύμπαν, τις γύριζε.

Εκείνη την εποχή, σχεδίαζε το *Ρομαντικό σημείωμα*. Ήταν, τουλάχιστον την εποχή που τον γνώρισα, ένας λιτοδίαιτος του κινηματογράφου, ένας ασκητής. Του αρκούσε να βρει ελάχιστο φιλμ, ένα διευθυντή φωτογραφίας, τους ηθοποιούς κι έναν-δυο φανατικούς για να ξεκινήσει την ταινία του.

Μόνη προϋπόθεση ήταν, όλα τα παραπάνω να βρεθούν ή να συγκεντρωθούν στη Θεσσαλονίκη – η εποχή του *Ουρανού* είχε τελειώσει, και, άλλωστε, η πόλη έπαιζε σημαντικό ρόλο στις ταινίες του: για την ακρίβεια, ήταν παρούσα-απούσα. Ο Τάκης γύρισε πολλές σκηνές των ταινιών του στα ίδια σημεία της Θεσσαλονίκης, όπως οι παραλίες της, αλλά ποτέ δεν δηλώνεται με κάποιο πλάνο η πόλη. Ίσως το *Ρομαντικό σημείωμα* να είναι η μόνη ταινία που έχει ένα γενικό πλάνο της Θεσσαλονίκης, στο τέλος της ταινίας – κι αυτό, νυχτερινό. Αυτές οι παρατηρήσεις αφορούν κυρίως στις δύο τελευταίες του ταινίες, γιατί, λίγο πριν πεθάνει, ετοιμάζε μια ταινία που την τοποθετούσε χρονικά στο τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου – και μάλιστα, στο Βερολίνο, παρ' όλο που ήθελε να τη γυρίσει στη Θεσσαλονίκη. Όπως είναι επόμενο να φανταστεί κανείς, αν είχε προχωρήσει την ταινία αυτή, θα 'πρεπε ν' ανακαλύψει νέες γωνιές της πόλης που να παρέπεμπαν στο μεταπολεμικό Βερολίνο.

Στα γυρίσματα δεν υπήρχαν ακριβείς και οροθετημένες ειδικότητες. Για παράδειγμα, εκτός από το βοηθό σκηνοθέτη έκανα και το βοηθό οπερατέρ, το φωτογράφο πλατό, το βοηθό ηλεκτρολόγο κ.λπ. Ουσιαστικά, με τον Δη-

μήτηρ Γκιολέκα καλύπταμε, στις δυο τελευταίες του ταινίες, όλες τις ειδικότητες.

Ο Τάκης δεν ήθελε τον σύγχρονο ήχο στο γύρισμα (ταυτόχρονη ηχοληψία με τη λήψη της εικόνας). Δεν ήθελε να υπάρχει ο απόηχος της πόλης· δεν ήθελε έστω με τον ήχο να τοποθετηθεί η ιστορία που αφηγείται σε συγκεκριμένη εποχή ή πόλη.

Παρ' όλο που ήταν αυταρχικός και, ορισμένες φορές, απότομος, στις ταινίες ήθελε κι έπλαθε έναν κόσμο ρομαντικό, εξωπραγματικό. Ήθελε τα πάντα να διακατέχονται από τόνους χαμηλούς, παστέλ. Γι' αυτό και τα γυρίσματα του τα οργάνωνε με τέτοιο τρόπο, ώστε να πραγματοποιεί τις λήψεις μεταξύ 7.30 ως 9.30 το πρωί και, το απόγευμα, από τις 6.30 ως σχεδόν τη δύση του ήλιου — και ποτέ κατακαλόκαιρο. Τις ώρες αυτές, το φως είναι απαλό και χαϊδεύει τα πρόσωπα, χωρίς να δημιουργεί ούτε σ' αυτά αλλά ούτε και στο τοπίο το παραμικρό ίχνος σκληρότητας.

Στους ηθοποιούς αναζητούσε τα πρόσωπα της φαντασίας του· στις γυναίκες, ειδικά, ένα πρόσωπο που μπορούσε να το ερωτευτεί ή να εξιδανικεύσει τον έρωτά του. Δεν τον απασχολούσε — ειδικά, επίσης, στις γυναίκες — το αν ήταν ή όχι επαγγελματίες ηθοποιοί — θα 'λεγα, μάλλον το αντίθετο: τον γοήτευε η περίπτωση των ερασιτεχνών, για τους οποίους θ' αναλάμβανε κι ένα ρόλο πατέρα, προστάτη ή μέντορα.

Εκείνη την εποχή, η εξεύρεση προσώπων που θα πλαισιώναν τους κύριους ρόλους, δεν ήταν δύσκολη. Όλοι έτρεφαν μια εκτίμηση στο έργο του και στον ίδιο, τον μόνο Δον Κιχώτη του κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη. Το κύριο στοιχείο για την επιλογή των προσώπων αυτών ήταν το ήθος τους. Πολλές φορές τον είχα ακούσει να λέει ότι δεν ήθελε τον τάδε, παρ' όλο που φυσιογνωμικά του έκανε, γιατί δεν ήταν «καλό παιδί».

Ενδυματολογικά, και στις δύο ταινίες κυριαρχούσε για μεν τους άνδρες το πουλόβερ με V, με το γιακά ενός άσπρου πουκάμισου απ' έξω (ίσως εμμονή απ' τα νεανικά του χρόνια στο αμερικανικό κολέγιο Ανατόλια της Θεσσαλονίκης), για δε τις γυναίκες τά ρομαντικά μακριά φορέματα κ.λπ., που συνήθως συμπληρώνονταν με το ανάλογο καπέλο.

Κάτι που μου έκανε εντύπωση, ήταν πως, όταν άρχισε τα γυρίσματα για το *Ρομαντικό σημείωμα*, απέκτησε μια φοβερή ενέργεια και διάθεση για αλλαγές στις συνήθειές του. Συνήθως, για να πάει από του «Φλόκα» στο σπίτι του, στη Γ. Σταύρου, έπαιρνε ταξί, αλλά και οι άλλες (σπάνιες) μετακινήσεις εκτός αυτής της διαδρομής γίνονταν ή με ταξί ή με το αυτοκίνητο κάποιου φίλου. Την πρώτη μέρα του γυρίσματος, λοιπόν, εμφανίστηκε μ' ένα σπορ, ανοιχτό αυτοκίνητο που το οδηγούσε ο ίδιος κι επέμενε να το οδηγήει συνέχεια.

Μερικές φορές, όταν, πλημμυρισμένος από νεανικό ενθουσιασμό, προσπάθησα να εκφράσω τις επιφυλάξεις μου για ορισμένες σκηνές της ταινίας, ο Τάκης ήταν καταπέλτης, δεν ήθελε ν' ακούσει τίποτα, πολύ αυστηρά μου επισήμαινε ότι δε γυρίζα εγώ την ταινία αλλά αυτός, και μου τόνιζε ότι, αν δεν πίστευα σ' αυτήν, μπορούσα ν' αποχωρήσω. Όμως, μόλις τελείωσε το γύρισμα, με κάλεσε και μου έδωσε απλόχερα ένα φάκελο, λέγοντάς μου ότι αυτό ήταν το χειρόγραφο του σεναρίου *Ρομαντικό σημείωμα*, κι αν ήθελα, μπορούσα να το γυρίσω κι εγώ. Πρέπει ν' αναφέρω στο σημείο αυτό ότι το



σενάριο, την ιστορία της ταινίας, τη θεωρώ μοναδικής κινηματογραφικής έμπνευσης.

Η προβολή της ταινίας στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης τού προκάλεσε μεγάλη απογοήτευση και οργή. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι βρισκόμαστε ακόμα στην εποχή όπου και μόνο η εμφάνιση μιας κόκκινης σημαίας στην οθόνη προκαλούσε αγαλλίαση στο πλήθος, κι ήταν επόμενο, οι παστέλ τόνοι του Τάκη να προκαλούν αδιαφορία —ως και εκνευρισμό— στο κοινό.

Ακολούθησε, το 1980, η *Σόνια*, που επίσης έτυχε χλιαρής υποδοχής απ' το κοινό και τους κριτικούς. Τότε ο Τάκης στράφηκε στη συγγραφή βιβλίων, σε μια προσπάθεια να εκφράσει τον κόσμο του — έστω, μ' αυτόν τον τρόπο.

Όμως ο Τάκης Κανελλόπουλος ήταν κινηματογραφιστής κι έψαχνε συνεχώς ν' αδράξει την ευκαιρία για να γυρίσει μια ταινία. Ο κόσμος του, ιδανικός κι απόμακρος απ' την πραγματικότητα, κυκλοφορούσε άνετα, χωρίς ν' ασφυκτιά, μόνο μες στο σελιλόιντ, και μέσα σ' αυτό μαγευόταν από τους ρυθμούς του βαλς. Πάντα υπάρχει η αντίστοιχη σκηνή.

Η πόλη άλλαζε, οι τελευταίες μονοκατοικίες υποχωρούσαν στην αντιπαροχή, όμως οι ήρωές του δεν κατοικούσαν ποτέ σε πολυκατοικία. Οι ρυθμοί της πόλης άλλαζαν, οι άνθρωποι δεν είχαν πια χρόνο για να τον προσφέρουν (αφιλοκερδώς) στον Τάκη.

Η λέξη «δημιουργός» που, λίγο-πολύ, όλοι οι σκηνοθέτες χρησιμοποιούν για τον αυτοπροσδιορισμό τους, στον Κανελλόπουλο μπορεί να χαριστεί απλόχερα. Ο Τάκης δεν ήταν σκηνοθέτης· ήταν κινηματογραφιστής. Δεν ήταν ποιητής (βλ. «ποιητικός κινηματογράφος» κ.λπ.)· ήταν ένας ζωγράφος τού κινηματογράφου, ένας ασκητής.

Τα τελευταία του χρόνια, όταν πια συναντιόμαστε αραιότερα, μια κι είχα εγκατασταθεί στην Αθήνα, τον έβλεπα να κλείνεται όλο και περισσότερο στον δικό του κόσμο, ν' αρνείται την πραγματικότητα και να παλεύει με τα δικά του φαντάσματα.

1997



Εκδρομή, 1966.  
Πάνω: η Λίλυ  
Παπαγιάννη και ο  
Άγγελος  
Αντωνόπουλος.  
Κάτω: η Λίλυ  
Παπαγιάννη.



## ΑΝΟΙΚΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΣΤΟΝ ΤΑΚΗ

της Αλεξάνδρας Λαδικού

Αγαπημένε φίλε Τάκη,

Στα χέρια μου κρατάω το βιβλίο που μου χάρισες, την *Ιλιάδα* του Ομήρου, κι είναι σαν να συναντηθήκαμε χθες... Εσύ έφυγες βιαστικά για το μεγάλο ταξίδι. Εγώ έμεινα πίσω, ξεφυλλίζοντας το βιβλίο, ψάχνοντας ανάμεσα στις σελίδες, στις κορυφογραμμές των βουνών, στα πηγαινέλα των πουλιών που χαράζουν το κενό μιας — μόνιμης πια — απουσίας...

Πόσα χρόνια πέρασαν από τότε που έφυγες... Πόσα, αλήθεια... Για μένα, ο χρόνος μετριέται πια με τις απώλειες κάποιων φίλων. Πρέπει να συνηθίσω στους αποχαιρετισμούς...; Να συνηθίσω στο σούρουπο μιας μέρας γιορτινής που χάνεται χωρίς την υπόσχεση της αυγής...;

Κοιτάζω έξω απ' το παράθυρο. Τα γιασεμιά πνίγουν το σπίτι από παντού, το κατακλύζουν, το μεθούν. Ο άνεμος που έπιασε ξαφνικά, δυνατός, παρασέρνει τα μικρά λουλούδια που μπαίνουν στο δωμάτιο από παντού — μικρές, λευκές ψυχές — κι ανακυκλώνουν τη ζωή, τραγουδώντας το σήμερα...

Κάθεσαι δίπλα μου. Παίρνεις ένα λουλουδάκι, προσπαθώντας να φτιάξεις το πλάνο σου. Όλοι είμαστε στις θέσεις μας. Τίποτα δεν ανασαίνει, και ξαφνικά, με το «Πάμε!», όλα ζωντανεύουν, όλα χρωματίζονται, λούζονται σ' ένα ονειρεμένο φως! Εκείνη τη μέρα ήσουν χαρούμενος κι ευτυχισμένος, κι όταν το συνεργείο έκανε διακοπή για φαγητό, εμείς οι δυο καθίσαμε στη σκιά ενός γέρικου πεύκου. Έπρεπε να ετοιμάσεις το επόμενο πλάνο. Ακουμπισμένοι στον κορμό του δέντρου, ακούγαμε τη σιωπή, όταν ο Άγγελος φάνηκε από μακριά — ερχόταν κι αυτός να καθίσει μαζί μας. Τον κοίταξες για λίγο, κι ύστερα είπες: «Ο άνθρωπος ολοκληρώνεται μόνο μέσα από την περιπέτεια της δικής του, μοναδικής διαδρομής, που είναι μια συνεχής πορεία της σκέψης, του λόγου, των ιδεών». Τότε σε ρώτησα: «Με στόχο ένα καλύτερο αύριο...;» Ήμουν πολύ επηρεασμένη από τις προοδευτικές ιδέες εκείνης της εποχής, και το 'ξερες. Γέλασες και μου είπες: «Ναι... που ίσως δεν έρθει ποτέ!»

Φαίνεται πως περιόριζα πολύ τους ορίζοντές σου. Συγχώρα με γι' αυτό.

Παίρνω βαθιά ανάσα, βυθίζω τη ματιά μου στον ουρανό, παίρνω στα χέρια μου πάλι το βιβλίο σου, διαβάζω την αφιέρωσή σου: «Γλυκιά μου, όταν η καθημερινότητα θα σε διακίξει, ρίξε μια ματιά στις αιώνιες αλήθειες».

Τις αιώνιες αλήθειες!

Καλέ μου φίλε, δεν είμαι εγώ αυτή που θ' αποτιμήσει το έργο σου (αφήνω τη δουλειά αυτή σε άλλους, πιο ειδικούς)· για μένα ήσουν πάνω απ' όλα ένας φίλος, μια ύπαρξη ποιητική μέσα κι έξω από το σελιόιντ.

Σε φέρνω συχνά στη μνήμη μου, καθισμένο σ' ένα τραπεζάκι της παρ-  
λίας (σχεδόν πάντα το ίδιο), φιγούρα μοναχική, σαν άλλος Οδυσσέας ν' α-  
γναντεύεις τη θάλασσα, να βυθίζεσαι και να χάνεσαι, να γίνεσαι ένα με το  
γαλάζιο του ουρανού και της θάλασσας.

Κλείνω το γράμμα μου. Κοντεύει να ξημερώσει.

Γεια σου.

Η φίλη σου, Αλεξάνδρα.

*Αγκάτα, Καλοκαίρι 1997*

# ΤΟ ΛΑΤΕΡΑΛ ΤΟΥ ΤΑΚΗ

του Κώστα Φέρρη

Απριλίας ήτανε; Μάης του '60; Πάντως, εγώ δούλευα στις μοβιόλες του Στούντιο Άλφα, στο μοντάζ του *Ποτέ την Κυριακή*. Ο τότε φίλος μου Δημήτρης Σταύρακας, στο διπλανό πλατό, βοηθός του Γρηγόρη Γρηγορίου (το *Μωρό μου*, νομίζω, ή *Το κοροϊδάκι της δεσποινίδος*). Κάπου περιμέναμε και τον Μάνο, να 'ρθει να γράψει μουσική. Ο Πέτρος Πατέλης (η ώρα του η καλή), μηχανικός προβολής, μιλημένος απ' όλη την παρέα («Άμα δεις κάτι καλό από νέο σκηνοθέτη, φώναξέ μας»), μου κάνει νοήματα: «Έλα να δεις κάτι». Φωνάζω και τον Σταύρακα, και τρυπώνουμε στην καμπίνα.

Από κείνη την τρυπούλα της μηχανής προβολής, που θορυβούσε ανυπόφορα στ' αφτιά μας, είδαμε άναυδοι να ξεδιπλώνονται στην οθόνη της μηχανής αίθουσας συγκλονιστικές εικόνες, αισθαντικά τράβελινγκ λατεράλ, ένας κόσμος ολόκληρος ομορφιάς και δύναμης, γκριζοι ουρανοί — της Μακεδονίας, ασφαλώς. «Φωτογραφία έκανε ο Ιάκωβος Παϊρίδης» μας λέει ο Πέτρος. «Ο φιοτικάνθρωπος; Αποκλείεται. Αυτό είναι δουλειά σκηνοθέτη. Ποιος είναι;» «Δεν το ξέρω. Ρωτήστε κάτω, την Έλσα».

Η Έλσα κάνει τις συστάσεις: «Ο κ. Τάκης Κανελλόπουλος. Τα παιδιά εδώ δουλεύουν και θέλουν να σας γνωρίσουν». Επιφυλακτικός ο Μακεδόνας. Δέχεται όμως να κάνει μια προβολή, ειδικά για μας. Από τότε ήξερα — και δεν άλλαξα ποτέ γνώμη — πως ο *Μακεδονικός γάμος*, παρέα με το *Δράκο* του Κούνδουρου, κατέχει τη σημαντικότερη θέση στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου.

Μόλις τελειώνει η προβολή, παίρνουμε ένα ταξί και κουβαλάμε τον Κούνδουρο. «Μπες στην αίθουσα και δες την ταινία χωρίς να μιλάς!» Ο Νίκος απορεί με την αναιδεία μας. Μόλις όμως βλέπει την ταινία, πιάνει τα κλάματα.

Ο Κούνδουρος με τη σειρά του φωνάζει τη Ροζίτα. Κι ο Τάκης πήρε το δρόμο του.

Δεν είναι που του χρωστάμε όλοι τη μεγάλη ώθηση η οποία μας έκανε να γίνουμε *αυτοί* οι σκηνοθέτες κι όχι άλλοι. Δεν είναι που αγχιστρωθήκαμε όλοι πάνω του, να παίρνουμε κουράγιο και να του ξαναδίνουμε όταν εκείνος έχανε το δικό του. Δεν είναι που εμείς του μιλούσαμε για σινεμά, κι εκείνος μας θύμιζε τον Dos Passos. Δεν είναι οι μεγάλες κοινές συγκινήσεις στη Μακρυνίτσα με τους *Μάηδες*, στη Θάσο με την ταινία του, στη Μακεδονία με τον *Ουρανό*.

Είναι που αγαπούσαμε τις κυκλοθυμικές του μεταπτώσεις, αλλά δεν αντέχαμε τη μελαγχολία του στου «Φλόκα». Είναι που κάποιοι από μας, κάτι λίγο έκαναν για κείνον, αλλά αυτοί που αγάπησε περισσότερο, τον απαρνήθηκαν. Είναι που αυτοί από την παρέα που τον ζήλεψαν για το έργο του, όχι μόνο τον μιμήθηκαν, αλλά και τον γιουχάισαν στη Θεσσαλονίκη.

Κάποτε πρέπει να ειπωθούν τα πράγματα — και μάλιστα, με τ' όνομά τους. Το κακό είναι πως, όταν μας έφυγε ο Τάκης, ο Σταύρος Τορνές είχε

φύγει πριν από κείνον. Κι έτσι, η αναδρομική κραυγή του θανάτου ακούστηκε μόνο σαν μνήμη: «Όχι, Στράτοσοο!!!»

Μα τι σημασία έχουν τώρα όλα αυτά... Όπως στ' όνειρο του Billy Wilder, ο Θεός τον υποδέχτηκε ως παραγωγός: «Καλωσόρισες, Τάκη! Και τώρα, ζήτημα μου ό,τι θέλεις για να κάνεις την ταινία σου χωρίς καταπίεση. Ό,τι μου ζητήσεις. Εδώ είναι κι η Ingrid Bergman, εδώ κι ο φιλαράκος σου ο Σταύρος. Κι ο Χατζιδάκις κι ο Κιτσόπουλος κι ο Σεφέρης. Κι ο Hemingway, αν θέλεις καλό σενάριο. Ακόμα κι ο Gianni di Venanzo, καλύτερος από τον Παϊριδη». «Τίποτα απ' όλα αυτά» λέει ο Τάκης. «Ένα τράβελινγκ μόνο θέλω. Να κάνω λατεράλ. Να βλέπω τους φίλους μου που δεν ήρθαν ακόμα, σαν να περπατάω πλάγια. Έτσι: σε πανοραμική άποψη, αλλά με αναγεννησιακή προοπτική».

Κι εκεί που τα 'λεγε όλα αυτά, θυμήθηκε τον Δράκο: «Ένα ταξάκι μόνο θέλω... Ένα Ντεσότο...»

1997



Σόνια, 1980.  
Πάνω: ο Κώστας  
Λαχάς.  
Κάτω: η Αντιγόνη  
Δουδούμη  
και ο Σπύρος Φωκιάς.



## Ο ΠΙΣΤΟΣ ΤΗΣ ΟΥΣΙΑΣ

του Δημήτρη Καρέλλη

Οι μεγάλες μορφές της τέχνης είναι άσαρκες σκιές ονείρου που τις συλλαμβάνει ο ποιητής, ενώ καλείται ο δημιουργός να τις καταστήσει όντως εμπράγματα, μεταστοιχειώνοντας την ίδια του τη σάρκα. Αν ψαύσεις τη μυθική ουσία τους στα δάχτυλά σου, θα μείνει εκεί, σ' αυτά, φως, όπως όταν τρίβεις τη φτενή σάρκα της πυγολαμπίδας μες στη νύχτα.

Τέτοιο φως είχαμε νιώσει να καταλάμπει πάνω μας με τον *Μακεδονικό γάμο*, τον *Ουρανό*, την *Εκδρομή* του Τάκη Κανελλόπουλου, κι ήταν αυτό το φως εκείνο το απόκοσμο που η μεταφυσική λειτουργία της ποίησης του κινηματογράφου χαρίζει στις σπάνιες κι ευτυχισμένες στιγμές της. Τέτοιες στιγμές μάς επιδαψίλευσε άφθονες με την τέχνη και το μοναδικό πνεύμα του ο Τάκης Κανελλόπουλος. Ωστόσο, είναι φανερό ότι η τέχνη του δε συνιστά απλώς έναν κόσμο ιδεών, αλλά αποκαλύπτει ευδιάγνωστα το πεπρωμένο του προσώπου.

Παιδί, τον συναντούσα – τον χαιρετούσα, σχεδόν – κάθε μεσημέρι στον «Φλόκα». Κάποτε, ύστερα από μια παράσταση που είχε δει και στην οποία συμμετείχα κι εγώ, με φώναξε για να μου πει πως ετοιμάζει, με παραγωγό την κα Βασιλεία Δρακάκη, τη *Μήδεια*. Θα 'ταν μια καινούργια *Μήδεια*, βασισμένη στον Ευριπίδη, κι εγώ θα 'παιζα εκείνον το γιο της που γλιτώνει απ' τη σφαγή κι αργότερα, μεγάλος πια, συναντά τη μάνα του. Η ταινία θα γυριζόταν στη Θεσσαλονίκη, κι ο δημιουργός ήδη φανταζόταν τη *Μήδεια* να μπαινοβγαίνει ανάμεσα στις κολόνες της οδού Αριστοτέλους.

Η ταινία, όμως, δε γυρίστηκε, κι ο καλλιτέχνης, ο ονειροπόλος, μας άφησε σιωπηλός, μ' εκείνη τη σιωπή που κρύβει πάντα η μεγάλη ποιότητα των μεγάλων ψυχών. Ωστόσο, πηγαίνοντας στο ΚΘΒΕ καθημερινά, καθημερινά τον χαιρετώ, όπως τον βλέπω πάντα αιώνιο κι απαράλλαχτο εκεί, στο παράκτιο της οδού Παύλου Μελά.



## «Κ» ΟΠΩΣ ΤΑΚΗΣ

του Ανδρέα Τύρου

*Σπάνια οι ποιητές, συχνότερα οι στρατηλάτες και οι πολιτικοί,  
παραμονεύουν μαρμαρωμένοι σε πλατείες ή κεντρικές λεωφόρους.  
Οι καλλιτέχνες, ποτέ.*

Τι περίεργο, ν' αποτελεί εξαίρεση ένας λυρικός του κινηματογράφου! Η προτομή του Τάκη Κανελλόπουλου, στο σημείο όπου βρίσκεται τοποθετημένη, θαρρείς κι επιχειρεί συμβολικά να συνδέσει την Ιστορία με τη σύγχρονη δημιουργία. Γύρω του, ο ήρωας ναύαρχος των βαλκανικών πολέμων, ο Φίλιππος της Μακεδονίας, το κτίριο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, ο Λευκός Πύργος ως απόληξη του κάστρου της πόλης. Πίσω του, ένα σινεμά, μια βρύση και οι πολυθρόνες με θέα στο Θερμαϊκό. Όλα στη θέση τους, αλλά αυτό που τα συνδέει, απουσιάζει. Ο Τάκης Κανελλόπουλος, παραγνωρισμένος την τελευταία δεκαεπενταετία της ζωής του, κερδίζει τη μεταθανάτια αναγνώριση (πρώτος και μόνος αυτός από τους Έλληνες κινηματογραφιστές, ίσως επειδή δεν εγκατέλειψε τη γενέτειρά του), αλλά χωρίς το βλέμμα του· αυτό, δηλαδή, που όλα τα παραπάνω τ' αντικρίζει με την αίσθηση την ξεχωριστή, την ικανή να τα μεταμορφώνει. Ακόμα και στον *Ουράνο*, το έπος και η Ιστορία υποχωρούν μπροστά στις μικρές, καθημερινές ιστορίες των ηρώων με την αντιηρωική συμπεριφορά, ανάμεσα στην ελεγεία και τη ματαιότητα.

Από την προκυμαία της Θεσσαλονίκης μέχρι τα κοντινά θέρετρα του '60, η θάλασσα υπογραμμίζει τη θλίψη και το μεγαλείο της αγάπης. Δύο χρόνια πριν από τη σκανδιναβική *Ελβίρα Μάντιγκαν*, η μεσογειακή *Εκδρομή* οδηγεί τη σύγκρουση του έρωτα με την οργανωμένη κοινωνία ως την απόλυτη καταστροφή. Και οι πρωταγωνιστές της *Παρένθεσης* κυριαρχούνται από μυσηριακό, ρομαντικό πάθος, ώστε ενεργούν σαν υπνωτισμένοι, ακολουθώντας την καμπύλη της μοίρας.

Πρόσωπα σχεδόν σφραγισμένα, μελαγχολία υπερβατική, εικόνες στατικές, έξοχα φωτισμένες, συνθέτουν κι άλλες τελετουργίες του απλού (*Η τελευταία άνοιξη*, *Το χρονικό μιας Κυριακής*). Από ταινία σε ταινία, ο Τάκης Κανελλόπουλος ολοκληρώνει το προσωπικό του *Ρομαντικό σημείωμα*, αφοσιωμένος στα τοπία της ψυχής και του Βορρά. Σε δύο ντοκιμαντέρ υμνεί την ομορφιά (*Θάσος*) και, κυρίως, την αποφασιστική συμβολή της φύσης (*Μακεδονικός γάμος*) στην εκρηκτική συνάντηση του χριστιανισμού και του παγανισμού. Οι τελευταίες σελίδες του *Σημειώματος* σκοντάφτουν πάνω στην παγερή αδιαφορία των πολλών. Η εποχή αρνείται και να τις διαβάσει. Ο Τάκης Κανελλόπουλος μετακινείται κι αυτός από το ένα στέκι στο άλλο — ίχνη των διαδοχικών μετώπων που καταρρέουν. Στου «Φλόκα», στου «Τόττη» μετά, στο «Ντορέ» δίπλα στο Κρατικό, το Θέατρο του Φεστιβάλ. Τους θριάμβους (και τους διθυράμβους) του '60, τους διαδέχεται η αποδοκιμασία του '70. Ο εξώστης παραληρεί στην εμφάνιση του «Τσε», η ορμή της μετα-

πολίτευσης σπρώχνει με βία την εσωστρεφή ευαισθησία. Δυο-τρεις επισκέψεις στην κλινική σφραγίζουν το εισιτήριο της απουσίας.

Όλη τη δεκαετία του '80, ο Τάκης Κανελλόπουλος γράφει σίχους και διηγήματα στο χαρτί των πακέτων. Καπνίζει ασταμάτητα, όπως πίνει καφέδες, συγκεντρώνοντας στο τραπέζακι του νεαρές θαυμάστριες και παλιούς φίλους. Τακτικό ωράριο, πρωί κι απόγευμα. Η Θεσσαλονίκη, αφού δεν αναγνώρισε το πρόσωπό της στις ασπρόμαυρες εικόνες του, ανακάλυψε σιγά σιγά τον ερωτισμό της, ως εξωτισμό πια, στα χρώματα των αθηναϊκών περιοδικών. Για τον ίδιο, η πρωτεύουσα και τα κέντρα των αποφάσεων είναι απρόσιτα. Λιγότερο μακρινή φαντάζει η Βενετία και η Μόστρα. «Την καινούργια ταινία που θα κάνω, εκεί θα την πάω» επαναλαμβάνει κάθε τόσο, ακίνητος στην καρέκλα, πίσω από την τζαμαρία με θέα στη θάλασσα. Ταξι-δεύει — αλλού.

Ρομαντικός, ανιδιοτελής, ποιητής, ερωτικός, ευαίσθητος, ανυποχώρητος, ο Τάκης Κανελλόπουλος εξακολουθεί να είναι ο εκφραστής του ακραίου λυρισμού, αλλά κι ο μεγάλος μοναχικός της εποχής του, λίγο πριν μεταβληθεί σε κάτι ανάλογο ολόκληρος ο ελληνικός κινηματογράφος. Το ήθος της τέχνης του επιστρέφει, σαν φάντασμα, σε κάποια τηλεόραση. Δεν ξέρω γιατί, αλλά συχνότερα με επισκέπτεται το φάντασμα του ίδιου — στην ίδια θέση, καλώντας για καφέ, από τη διπλανή τζαμαρία. Κι όταν απορώ, τις φορές που ανεβαίνω στην πόλη μας και λείπει, ακούγεται η φωνή του στο τηλέφωνο, παραμονές του '90. Είναι η ώρα για την προβολή της *Σόνιας*, κι η πρώτη, η εναρκτήρια πράξη του έργου, πουθενά. Στο υπόγειο της «Όπερας», το τηλέφωνο κλειδωμένο. Ανεβαίνω στην Ακαδημία, παίρνω απ' το περίπτερο, του εξηγώ. Επιμένει: «Μίλησέ τους εσύ για την αρχή — ξέρεις. Σε παρακαλώ να παιχτεί η ταινία». Κατεβαίνω τις σκάλες, τηρώ την υπόσχεσή μου, οι θεατές χειροκροτούν προκαταβολικά. Τα φώτα σβήνουν. Τελευταία προ-βολή.

*Το κείμενο πρωτοδημοσιεύτηκε  
στο περιοδικό «Ενεήντα Επτά»,  
έκδοση του Οργανισμού  
Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της  
Ευρώπης, Θεσσαλονίκη 1997.*



*Ουρανός, 1962.*

## ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ

του Δήμου Θέου

Κάθε απόγευμα, μετά το γύρισμα, το συνεργείο συγκεντρωνόταν στο καφε-νείο του χωριού. Ο Τάκης κι εγώ αποτραβιόμαστε παράμερα και, ως συνήθως, αυτοσχεδιάζαμε πάνω στο πρόγραμμα των αμέσως επόμενων γυρισμάτων. Περισσότερο να πω πως οι ταινίες του Τάκη, κατά κανόνα, γυρίζονταν κάτω από συνθήκες γοητευτικής αταξίας. Είχα γκρουπάρει μερικές σκηνές, αλλά ο Τάκης, πριν προφτάσω ν' αναπτύξω το σκεπτικό, με διέκοψε:

«Όχι! Πρέπει να περιμένουμε. Αυτές οι σκηνές θα γυριστούν μόνον και εφόσον θα χιονίζει!»

Ήταν Μάρτιος, μέσα Μαρτίου, κι όλα έδειχναν πως η βαρυσφαιμωσιά είχε παρέλθει ανεπίστροφα. Σαν έπεφτε το σούρουπο, ο Τάκης ρωτούσε το γέρο-σπιτονοικοκύρη μας αν έβλεπε αλλαγή στον καιρό. Εκείνος, κοιτάζοντας με νυσταλέο βλέμμα τον ουρανό, επαναλάμβανε στερεότυπα:

«Όχι ακόμα. Μα πού θα πάει; Θε να 'ρθει!»

Το ορεινό χωριό που είχαμε σαν βάση, βρισκόταν στα ριζά μιας βουνοκορφής που έφερε το όνομα Μάγκοβιτς. Πριν μερικά χρόνια, υπήρξε το τελευταίο φυσικό οχυρό των ανταρτών πριν αποτραβηχτούν στο Γράμμο. Το Μάγκοβιτς ήταν ένας θεόρατος γρανιτένιος βράχος, κατάμαυρος, που η θέα του προκαλούσε δέος. Ο τοπικός οπλοφόρος των ΜΕΑ που μας συνόδευε στα γυρίσματα – βρισκόμαστε σε παραμεθόρια περιοχή –, μας διηγήθηκε μια μέρα πως, αν ο στρατός δε χρησιμοποιούσε βόμβες ναπάλμ, το Μάγκοβιτς δε θα 'πεφτε ποτέ. Στο βάθος, πίσω από το Μάγκοβιτς, ξεπροβάλλαν μες στην ομίχλη οι χιονισμένες βουνοκορφές του Γράμμου.

Εγερτήριο, ώρα τρεις τη νύχτα. Ώρα πέντε και κάτι έπρεπε να 'μαστε στημένοι, έτοιμοι για το γύρισμα σε κάποιο γειτονικό δάσος. Ο Καρουάνας σηκωνόταν πρώτος για να ξυπνήσει όλους εμάς, κι αμέσως έφευγε για το γειτονικό χωριό, για να παραλάβει τους στρατιώτες που έκαναν τους κομπάρσους. Τα «τζέιμς» που είχε παραχωρήσει ο στρατός για τα γυρίσματα του *Ουρανού*, αγκομαχούσαν μες στη νύχτα, και γύρω στις πέντε ήμαστε κιόλας στο δάσος, περιμένοντας το χάραμα.

Όμως αυτό δεν ήταν αρκετό για τον Τάκη. Επέμενε πως η συγκεκριμένη σκηνή έπρεπε να γυριστεί εφόσον χιόνιζε, κι ας είχαν πάψει να πέφτουν χιόνια εδώ και βδομάδες. Αυτή η νυχτερινή εκστρατεία επαναλήφθηκε δύο φορές.

Ο Τάκης, εκεί στο δάσος, καθόταν παράμερα, αμίλητος και μόνος, με το βλέμμα καρφωμένο στον ορίζοντα. Και σαν ξημέρωνε δίχως να φανεί κουκίδα χιονιού, πεταγόταν πάνω αναστατωμένος. (Έμοιαζε απόκοσμος, μια και η ψυχική ένταση που του προκαλούσαν παρόμοιες αναποδιές, αναστάτωνε κι αλλοίωνε το ανέμελο κατά τα άλλα πρόσωπό του.)

«Μαζεύτε! Επιστρέφουμε στο χωριό...»

Για μιαν ακόμα φορά τον χαρακτηρίζαμε απάνθρωπο. Να 'μαστε σηκω-

μένοι απ' τ' άγρια χαράματα, να βολοδέχνουμε μέσα στις λάσπες, και στο φινάλε να επιστρέφουμε άπραγοι!

Άλλωστε, δεν ήταν η πρώτη φορά που η αντοχή των μελών του συνεργεί-ου έμοιαζε να εξαντλεί τα όριά της.

Την τρίτη κατά σειρά ημέρα, ο Τάκης υποχώρησε, και η σκηνή της αναμονής (ήταν μια διμοιρία στρατιωτών που περίμεναν μέσα στο δάσος να ξεμερώσει για να κάνουν έφοδο) γυρίστηκε εντέλει — όχι με χιόνια, αλλά με ομίχλη. Η πυκνή πάχνη προσέδωσε στο συμβάν μian ατμόσφαιρα αμφίρρο-πη, αρκετά υποβλητική. (Πρόσφατα που ξανάδα τον *Ουρανό*, βρήκα σ' αυ-τή τη σκηνή την ίδια γοητεία.)

Το επόμενο γύρισμα ήταν το επεισόδιο με το ταχυδρομίο. Είχαμε στρα-τοπεδεύσει στην κορυφή ενός λόφου, όπου υπήρχε ένα βαθουλωτό πλάτω-μα. Ο ουρανός ήταν μονότος, κι όλα έδειχναν πως ερχόταν βροχή. Είχαμε γυρίσει τα μισά πλάνα της σκηνης και, κάποια στιγμή, διακόψαμε για φαγη-τό. Οι τεχνικοί σουλάτσεραν πέρα-δώθε αχνίζοντας τα χέρια τους, κι οι φα-ντάροι (πραγματικοί στρατιώτες, που υποδύονταν φαντάρους του '40) γυ-ρόφεραν πάνω απ' το καζάνι που μοσχομύριζε μαγειρίτσα.

«Να κάνουμε γρήγορα, γιατί, όπου να 'ναι, θα κατεβάσει καρεκλοπόδα-ρα!» επανέλαβε ο Συράκος Δανάλης. Είχαμε μπει στη σειρά για το συσσίτιο, όταν, αίφνης, το φως άρχισε να θαμπώνει, κι ο ουρανός γέμισε από μεγάλες νιφάδες, κάτασπρες. Απίστευτο: χιονίζει! Ο Τάκης, σαν να 'χε ξυπνήσει από λήθαργο, πέταξε στο ρέμα την καρβάνα κι άρχισε να κραυγάζει. Κάτι σαν πολεμική ιαχή! Είχα την εντύπωση πως η εμφάνιση του χιονιού σήμαινε γι' αυτόν κάποιο κοσμολογικό συμβάν αποκαλυπτικού μηνύματος. Τόλμησα να πω πως τα περισσότερα πλάνα της σκηνης είχαν γυριστεί χωρίς χιόνι, και, κατά συνέπεια, δεν υπήρχε ρακόρ.

«Απ' την αρχή! Ολόκληρη η σκηνή ξανά!» φώναξε ο Τάκης και με ξαπό-στειλε να συγκεντρώσω τους φαντάρους. Περιστό να θυμίσω ότι η σκηνή αυ-τή ήταν η μοναδική της ταινίας που γυρίστηκε κατά τη διάρκεια χιονοπτώ-σεως. Σαν τέλειωσαν κάποτε τα γυρίσματα κι αρχίσαμε το μοντάζ, έβρισκα πως η σκηνή της αναμονής στο ομιχλώδες δάσος ήταν πράγματι γοητευτική. Είπα στον Τάκη πως άσκοπα ταλαιπωρηθήκαμε εκεί πάνω περιμένοντας τον ερχομό του χιονιού.

«Μα δεν κατάλαβες, νέε μου, ότι ο κινηματογράφος είναι μια στρατιωτι-κή επιχείρηση; Ποτέ δεν ξέρεις πότε κερδίζεται και πότε χάνεται μια μά-χη!»

Τα παραπάνω ειπώθηκαν υπό μορφήν ευφυολόγηματος. Ωστόσο, έπρε-πε να γυρίσω την πρώτη μου ταινία για να συνειδητοποιήσω πόση αλήθεια είχαν εκείνα τα λόγια του Τάκη.

*Το κείμενο αυτό πρωτοδημοσιεύτηκε στο πρόγραμμα της εκδήλωσης αφιερωμένης στον Τάκη Κανελλόπουλο που οργανώθηκε στη Θεσσαλονίκη, στα πλαίσια των «Δημητρίων», το 1991.*



Σόγια, 1980.  
Ο Σπύρος Φωκάς και η Αντιγόνη Δουτούμη.

## ΓΙΑ ΤΟΝ ΤΑΚΗ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟ

της Μόνας Κιτσοπούλου

Όταν, το 1991, ανέβασα με το Θέατρο Παράθλαση το έργο του Jean Anouilh *Αγαπητά πουλιά*, η παράσταση ήταν αφιερωμένη «στη Ρούλα Πατεράκη, που έφυγε στην Αθήνα, και στον Τάκη Κανελλόπουλο, που μένει για πάντα εδώ, ενώ... έφυγε για πάντα».

Η αφιέρωση δεν ήταν τυχαία. Και οι δύο καλλιτέχνες εκδιώχθηκαν κυριολεκτικά από την πόλη μας, ακολουθώντας το δρόμο της «εξορίας» (αν και, βέβαια, η πιο τρομερή εξορία είναι η εσωτερική εξορία του ευαίσθητου δέκτη — της Πατεράκη, του Κανελλόπουλου — μέσα σε μια πόλη που εχθρικά ή αδιάφορα αντιμετωπίζει το έργο του).

Τον Τάκη Κανελλόπουλο τον γνώρισα πολύ μικρή, όταν τα βράδια ερχόταν και κλεινόταν με τις ώρες μαζί με τον πατέρα μου στο γραφείο, όπου συζητούσαν για τα σενάρια του *Ουρανού*, της *Εκδρομής*, της *Παρένθεσης*. Ίσως και να τον ζήλευα λιγάκι που μου έκλεβε τόσο χρόνο από την προσοχή του πατέρα μου, τον οποίο θεωρούσα απόλυτα δικό μου.

Τις ταινίες του δεν τις είδα όταν πρωτοπροβλήθηκαν, στα ηρωικά χρόνια του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (είπαμε πως ήμουν πολύ μικρή), άκουγα όμως και από τον πατέρα μου και από τον ίδιο για την απογοήτευση που του κόστιζε η μη αναγνώριση της δουλειάς του — απογοήτευση, που γινόταν σαράκι μέσα του και τον έσπρωχνε όλο και πιο μέσα, όλο και πιο κάτω.

Πολύ αργότερα είδα όλες τις ταινίες του. Τις τρεις πρώτες, μάλιστα, τις καλύτερες, τόσο διαφορετικές από τις υπόλοιπες, τις είδα περισσότερες από μία φορές. Δεν είμαι κριτικός κινηματογράφου, μπορώ όμως να πω πως οι ταινίες του Κανελλόπουλου *Ουρανός*, *Εκδρομή*, *Παρένθεση* είναι μοναδικές στιγμές για τον ελληνικό κινηματογράφο.

Ο Κανελλόπουλος άνοιξε το παράθυρο προς την ποίηση της εικόνας. Αποκαλύπτοντας έναν παράξενο λυρισμό, φτιαγμένο από φως και σκιές, οι ταινίες του ξεφεύγουν απ' τον ρεαλιστικό χώρο, χωρίς ωστόσο να τον εγκαταλείπουν ποτέ, μεταρσιώνοντάς τον σε υψηλή τέχνη — ποίηση, θα τολμούσα να πω· γιατί, όπως ένας ποιητής παίρνει τις λέξεις, τις ίδιες λέξεις της καθημερινότητας, και μ' αυτές πλάθει τα έργα του, έτσι και ο Κανελλόπουλος δεν αρνείται το χώρο, τον υπαρκτό χώρο, τα καθημερινά αντικείμενα, το ανθρώπινο πρόσωπο, το ανθρώπινο σώμα. Δεν τα παραμορφώνει, δεν τα αλλοιώνει. Αυτά είναι τα υλικά με τα οποία πλάθει τις εικόνες του και τις εξακοντίζει στη σφαίρα της υψηλής τέχνης. Χωρίς φιοριτούρες, χωρίς κόλπα, χωρίς εντυπωσιασμούς, η αλήθεια γίνεται αληθινή ποίηση, γιατί η αληθινή ποίηση είναι πάντα αλήθεια.

Η εικόνα του Κανελλόπουλου έχει πολλαπλά επίπεδα, προεκτάσεις και διασυνδέσεις εξωτερικές και εσωτερικές, αν και, εκ πρώτης όψεως, φαίνεται πάρα πολύ απλή. Ο Κανελλόπουλος αγαπά πάρα πολύ τις γυναίκες, και γι' αυτό συνθέτει με τα πρόσωπά τους αξεπέραστα γκρο πλάνα, θαυμάσια πορτρέτα, μοναδικά, με βάθος, που περιέχουν μια ομορφιά καλλιτεχνική και ερμηνευτική.

Μεγάλη ήταν η ικανότητά του στο να επιλέγει τους ηθοποιούς του. Όλοι υπηρετούσαν τον δικό του τρόπο ερμηνείας, είτε ήταν έμπειροι και καταξιωμένοι, είτε νεαροί, πρωτοεμφανιζόμενοι. Ο σκηνοθέτης τούς έπειθε να παίζουν κάτι διαφορετικό από αυτό που ήξεραν ως τότε. Γι' αυτό και πολλοί ηθοποιοί —γνωστοί σήμερα, με σημαντική καριέρα— ξεκίνησαν δουλεύοντας στα έργα του.

Οι φαντάροι, τα παλιά, μισογκρεμισμένα σπίτια, τα τριαντάφυλλα, τα πρόσωπα τα γερασμένα, με τα σημάδια της ζωής και του χρόνου, όπως και τα απλά νεανικά πρόσωπα, τον θέλγουν, κι εκείνος τα αξιοποιεί στις ταινίες του, σε μια ισορροπία πάνω στην κόψη του ξυραφιού. Ποτέ δεν ξεπέφτουν στο μελό, ποτέ δε γίνονται σκέτη διάνοηση· παραμένουν γεμάτα πραγματικότητα και όνειρο.

Το φευγαλέο, το άπιαστο, το ανέφικτο, γεμίζουν τις ταινίες του, μαζί με την αγωνία και τον αγώνα για την κατάκτησή τους.

Ο *Ουρανός*: μια ταινία για τον πόλεμο, καθαρά αντιπολεμική. Η *Εκδρομή*: το πάθος και γύρω ο εμφύλιος. Η *Παρένθεση*: ένας ύμνος για το συναίσθημα και, συγχρόνως, η αμφισβήτησή του.

Η προσφορά του Κανελλόπουλου δεν αναγνωρίστηκε ποτέ... (Αλήθεια, τι παραπάνω είχε ο Lelouch στο *Ένας άντρας και μια γυναίκα* απ' ό,τι ο Κανελλόπουλος στην *Παρένθεση*;)

Η ίδια του η πόλη δεν τον στήριξε. Ζητούσε χρήματα κι αυτός απ' την Αθήνα, και ποιος να του δώσει;

Η απογοήτευση και η εξορία γίνονταν όλο και πιο βαθιές. Κάθισα κι εγώ αρκετές φορές μαζί του στο «Ντορέ», τα τελευταία χρόνια πριν φύγει. Και το ερώτημα παραμένει: Πώς μπορεί να υπάρξει και να δημιουργήσει ένας καλλιτέχνης στη Θεσσαλονίκη; Πρέπει να έχει πολύ γερό στομάχι κι ατσάλενα υγεία για ν' αντέξει όλους τους ανασταλτικούς παράγοντες που τον εμποδίζουν να εκφραστεί. Κι αν είναι ευαίσθητος και μόνος, όπως ο Κανελλόπουλος;

Σήμερα, τόσα χρόνια μετά το θάνατό του, τον τιμούμε. Κάτι είναι κι αυτό. Αν και, σ' αυτή την πόλη, πάντα μετά την «αναχώρηση» αναγνωρίζουμε κάποιον· ίσως γιατί τότε δεν είναι πια επικίνδυνος με το ταλέντο, τη μοναδικότητά του και την τρέλα του για όλους εμάς τους σχετικούς, τους σοβαροφανείς.

Καλοκαίρι 1997



## Η ΑΛΗΘΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΤΑΚΗ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟ

της Ροζίτας Σώκου

Ζούσα στην Ιταλία όταν έγινε η μεγάλη αποκάλυψη. Στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπου μία ήταν η σίγουρη υποψηφιότητα, το ντοκιμαντέρ για την Έκθεση του Ρούσου Κούνδουρου, χρηματοδοτημένο από τη ΔΕΘ και με μουσική Γιάννη Ξενάκη, ξαφνικά, εκεί στο τέλος, έπεσε σαν βόμβα το 12λεπτο ντοκιμαντέρ του Τάκη Κανελλόπουλου *Έθιμα γάμου στη Δυτική Μακεδονία*. Ντοκιμαντέρ τουλάχιστον χαρακτηρίστηκε. Στην πραγματικότητα, ήταν ένα μικρό ποίημα, απλό, λιγόλογο, μαυρόασπρο και μαγευτικό· χωρίς εκκίνους τους λυρισμούς και τα ρομαντικά στοιχεία που συνδέονται στο μυαλό του Έλληνα με τη λέξη «ποίηση». Ήταν *αυθεντική* ποίηση. Η ποίηση του Αισχύλου.

Φαίνεται πως έγινε ο χαμός. Την άλλη μέρα, στα «Νέα», ο Κώστας Σταματίου έβαζε τρίσηλο τίτλο «Εγεννήθη ημίν σκηνοθέτης». Κι ο Κούνδουρος έγινε δηλητήριο. Η μεγάλη είδηση έφτασε στ' αφτιά της Ελένης Βλάχου, η οποία σκέφτηκε αμέσως να τον αναλάβει, μην ξέροντας τι είδους «σκηνοθέτης» ήταν ο ως τότε άγνωστος σε όλους νεαρός. Τον έφερε στην Αθήνα, όπου είχε μόλις επιστρέψει, προσπάθησε να τον πείσει να γυρίσει ένα δεύτερο ντοκιμαντέρ για τα μικρόσωμα άλογα της Σκύρου, κι ύστερα από μια συζήτηση που δεν κατέληξε πουθενά, αλλά κατά την οποία ο Τάκης δεν την απογοήτευσε οριστικά, με είδε να βγαίνω από το ασανσέρ, με φώναξε και μου τον παρέδωσε: «Κάνε ό,τι μπορείς για τον Τάκη — είναι το μεγάλο μας ταλέντο».

Όλοι κάναμε ό,τι μπορούσαμε, αλλά εκείνος, πολλές φορές, μας τα χάλαγε. Ίσως να 'φταιξε και κάτι άλλο: ήξερε ότι δεν είχε τις απαιτούμενες γνώσεις (πώς γράφεται ένα σενάριο, πώς γυρίζεται μια ταινία, όλη την εγκυκλοπαιδική μόρφωση που του έλειπε...), αλλά και τον τρόμαξε το αναμφισβήτητο γεγονός πως, ύστερα από μια τέτοια εντυπωσιακή αρχή, κανένας δεν επρόκειτο να δείξει υπομονή και κατανόηση — όλοι περίμεναν το αριστούργημα.

Κάθε μέρα, στα γραφεία της «Ανξερβός», με τη συμπαράσταση πάντα της Βασιλείας Δρακάκη που είχε αναλάβει την παραγωγή της επόμενης ταινίας του, έβλεπε, ξανά και ξανά, ρωσικές ταινίες και, κυρίως, τον *Πατέρα του στρατιώτη*.

Η ανησυχία και ο εκνευρισμός του οφειλονταν και στο γεγονός ότι η δεύτερη ταινία του μικρού μήκους, η *Θάσος*, που τη θεωρούσε άκρως «ερωτική» (υπήρχε, μάλιστα, μια σκηνή για την οποία καμάρωνε πολύ: εκεί όπου η κάμερα πάει προς-πίσω με στόχο τον κορμό ενός δέντρου, σαν να κάνει έρωτα σ' αυτόν, όπως μας εξηγούσε), δεν είχε την επιτυχία του *Μακεδονικού γάμου*, ούτε είχε προκαλέσει ιδιαίτερο ενθουσιασμό στους φίλους του.

Απ' τα χαράματα, λοιπόν, ως το απόγευμα, έβλεπε τον *Πατέρα του στρα-*

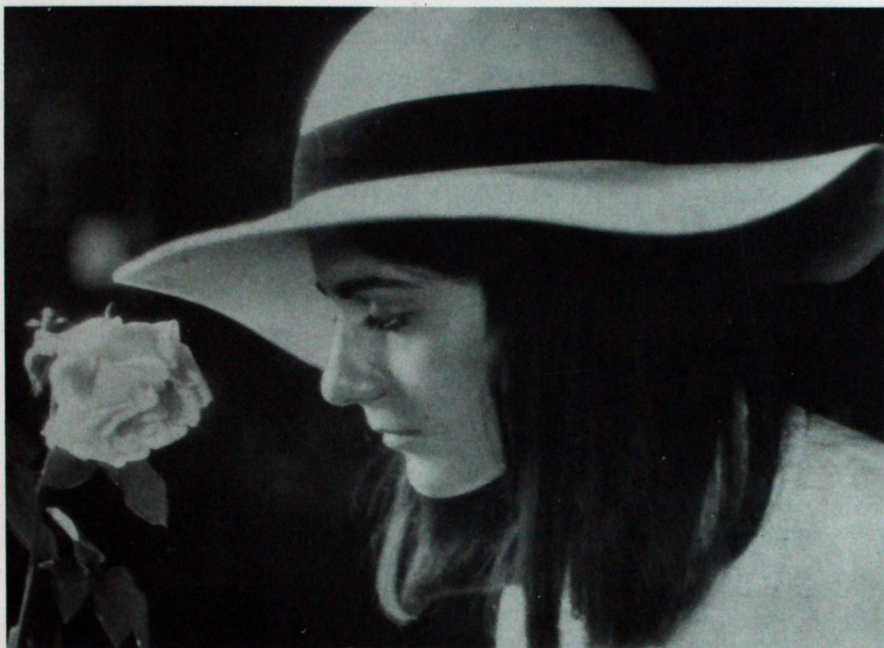
τιώτη και, με την ιστορία του *Ουρανού* ήδη στο νου του, έλεγε και ξανάλεγε τις σκηνές, παρατηρώντας την εντύπωση που μου έκαναν: «Κι η γριά αποστρέφει το βλέμμα, κοιτάζει τον ορίζοντα και λέει: “Πουλί μου... πουλί μου!”»

Βέβαια, δεν έλειψαν και τα παρατρόγουδα όταν άρχισε πια το γύρισμα. Οι ηθοποιοί δεν είχαν μάθει να παίζουν χωρίς να ξέρουν το ρόλο από πριν, χωρίς να υπάρχει καν σενάριο να διαβάσουν. Ο Τάκης, όμως, ακολουθούσε έναν εσωτερικό οδηγό του και επιδίωκε, κυρίως, την αγνότητα. Κάπου υπάρχει ένα φιλί στον *Ουρανό*. Αμέτρητες φορές γυρίστηκε η σκηνή για να αφαιρεθεί ό,τι σαρκικό θα μπορούσε να καταδοχεί στο άγγιγμα δύο νέων που αγαπιούνται. Για να τελειώσει η ταινία, η Βασιλεία Δρακάκη αναγκάστηκε να βρει χρήματα έναντι ενός ξενοδοχείου που δεν είχε ακόμα δικαίωμα να τ' αγγίξει, και θυμάμαι πως πήγα μάρτυρας για να βεβαιώσω πως τα χρήματα θα πήγαιναν για άξιο σκοπό.

Κόντευε το μοιραίο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, και η Επιτροπή, με επικεφαλής τον Σπύρο Μελά, έβλεπε τις ταινίες. Είδα τον Μελά στην έξοδο του *Ουρανού* και, σίγουρη πως ήταν κι αυτός απόλυτα ικανοποιημένος, τον ρώτησα: «Μα δεν ήταν θαύμα;» Ύστερα γύριζε κι έλεγε πως προσπάθησα να τον επηρεάσω. Όσο για τον ελληνικό κινηματογράφο, τον αγνοούσε εντελώς και συνηθίσε να λέει κάτι που επανέλαβε και από τη σκηνή της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών: ότι, δηλαδή, «ο κινηματογράφος είναι το θέατρο των αγραμμάτων»... Επανέλαβα έξαλλη αυτή τη γνώμη στα γραφεία του «Γαλαξία», η οποία, όμως, βρήκε απόλυτα σύμφωνο τον Αντώνη Βουσβούνη. Οι συνέπειες αυτής της νοοτροπίας δεν άγγισαν να φανούν.

Εκείνη τη χρονιά, στο Φεστιβάλ παρουσιαζόταν, μεταξύ άλλων, και η *Ηλέκτρα* του Κακογιάννη, και στο γραφείο μου είχε έρθει ο Νίκος Νικολαΐδης με το *Lacrimae rerum*. Είπα στον Νίκο πως, αν ήθελε το καλό του, δεν έπρεπε να του γράψω τίποτα. Με βεβαίωσε πως αδιαφορούσε για την εχθρότητα που μπορεί να ξεσήκωνε εναντίον του η ανάμιξή μου, εγώ έγραψα άρθρο στην «Καθημερινή» κι εκείνος το ανατύπωσε. (Από τα θεωρεία του Θεάτρου της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών φαινόταν, στην άδεια ακόμα αίθουσα, το άσπρο φυλλαδιάκι που είχε ακουμπήσει ο Νίκος πάνω σε κάθε κόκκινη, βελούδινη πολυθρόνα — κακό, γιατί τότε απαγορευόταν ρητώς τα διαφημιστικά.)

Έγινε μια δήθεν ψηφοφορία και ορίστηκε πως την Πέμπτη θα προβάλλοταν: πρώτα η μικρή ταινία του Νικολαΐδη κι ύστερα ο *Ουρανός*. Δεν ανέβηκα στη Θεσσαλονίκη: ανέβηκε, όμως, η Ελένη Βλάχου, «για να βάλει τα πράγματα στη θέση τους», όπως είπε. Και πράγματι, φρόντισε να μην πάρει ο *Ουρανός* παρά μόνον το βραβείο φωτογραφίας. Ήταν μια πολύ πειστική γυναίκα. Και εύγλωτη και είρων. Την Επιτροπή την έκανε μια χαριάμ. Ο δε Βασιλικός βγήκε σαλόνη στον τότε φτωχό «Ταχυδρόμο» μ' ένα «Ημερολόγιο του Φεστιβάλ» κι έγραφε: «Η Πέμπτη ήταν μέρα αφιερωμένη στην κ. Σώκου, η οποία, όμως, μόλις είδε πως δεν πέτυχαν οι ταινίες που υποστήριζε, το “βούλωσε”». Το «βούλωμα», στην πραγματικότητα, ήταν το εξής: παραμονή της προβολής, η «Καθημερινή» δημοσίευσε παρουσίαση των έργων: ανήμερα, κριτική και τη μεθεπομένη, αποσπάσματα απ' όλες τις κριτικές που είχαν γραφτεί... Όταν, αργότερα, ζήτησα το λόγο μιας τέτοιας ψευτιάς, ο



*Ρομαντικό  
σημείωμα,  
1978.  
Πάνω: η Μαρία  
Περδίκη.  
Κάτω: ο Γιώργος  
Μάζης, η Μαρία  
Περδίκη.*



Βασιλικός μου απάντησε αθωότατα πως το κομμάτι είχε γραφτεί πριν γίνουν όλα αυτά, κι είχε... προβλέψει ότι θ' αντιδρούσα έτσι.

Το χτύπημα για τον Τάκη ήταν φοβερό. Έχασε κάθε εμπιστοσύνη στον εαυτό του και στο έργο του, άρχισε να το απαρνείται με σκληρά λόγια, και τα ήδη ευαίσθητα νεύρα του υποχώρησαν εντελώς. Θυμάμαι να προσπαθούμε στο γραφείο της Βασιλείας Δρακάκη να του βάλουμε ένα κομμάτι φρούτο στα σφιγμένα δόντια του και να μην μπορούμε. Δεν έτρωγε τίποτα. Ύστερα, μ' έπαιρνε τηλέφωνο για να μου λέει πως η Βλάχου ήταν μέλος μιας διεθνούς τρομοκρατικής σπείρας κι άλλα φοβερά: πως ακόμα και το μωρό του θυρωρού στο ξενοδοχείο της Ομόνοιας όπου έμενε όταν κατέβαινε στην Αθήνα, ήταν κι αυτό μέλος της σπείρας.

Βέβαια, η ταινία πήγε έξω, άρεσε πάρα πολύ («ορατόριο» τη χαρακτήρισαν στις Κάννες), μπήκε μέσα στις δέκα καλύτερες του κόσμου από την Dillys Powell στην «Observer», και θυμάμαι, στη Βενετία, τον συνάδελφο Maurizio Liverani της «Paese Sera» να μου λέει: «Kanelopoulos è un grande artista! Cacoynannis è un mercante!» Και σήμερα ακόμα, ο *Ουρανός* διατηρεί τη γοητεία του. Το κακό είναι πως, μετά τη Θεσσαλονίκη, όταν τον πήρε εδώ στην Αθήνα ένας κινηματογράφος, τον κατέβασε αυθημερόν, γιατί δεν πάτησε ψυχή. Ο Τάκης τσάκισε.

Από κει και πέρα, ο Κανελλόπουλος άρχισε να τυποποιείται. Θέματά του: η Ελλάδα του χωριού, η Ελλάδα της παραλίας με τις δύο ξύλινες καρέκλες και το τσίγκινο τραπεζάκι, η Ελλάδα των γλυκών του κουταλιού, του λαϊκού κεντήματος στον τοίχο και της αμυγδαλιάς, και, κυρίως, η Ελλάδα των τρένων. Είχε ένα πάθος με τα τρένα ο Κανελλόπουλος — με τα τρένα, με τις γυναίκες, με τον έρωτα.

Κι όσο περνούσαν τα χρόνια, τόσο οι ηθοποιοί του έβρισκαν ακατανόητα τα σενάρια που τους πρότεινε. Έφταναν στην πεδιάδα, στη θάλασσα, στο βουνό, όπου ήθελε εκείνος. Και τους έλεγε: «Τώρα, να κοιτάξεστε!» Ποτέ, καμιά πληροφορία πια...

Το Φεστιβάλ, πάντως, συνέχιζε να θαυμάζει τους φωτογράφους του. Μετά την τραγωδία που υπήρξε για τον Τάκη ο πόλεμος εναντίον του *Ουρανού*, η *Εκδρομή* έτυχε καλύτερης υποδοχής. Βλέπετε, υπήρχαν τύψεις στον αέρα. Εκείνος, όμως, είχε απογοητευτεί. Αν δεν υπήρχε η παθιασμένη συμπαράσταση της οικογένειάς του που τον λάτρευε, δε θα 'χε βρει ούτε τα χρήματα ούτε το κουράγιο να γυρίσει άλλες ταινίες.

Τα ξενύχια του ήταν απάνθρωπα. Αν δεν χάραζε, δεν έβρισκε το δρόμο για το σπίτι του. Ένα βράδυ, ύστερα από πολλή κουβέντα στη «Ρέμβη» μ' έβλεπε ελληνοαμερικανό σκηνοθέτη, γυρίζαμε κατά τις δύο το πρωί κι οδηγούσε ο Τάκης. Είδα πως, σιγά σιγά, πήγαινε όλο και πιο αριστερά, στην αντίθετη λωρίδα (τότε ο δρόμος ήταν διπλής κατεύθυνσης)... Επειδή από παλιά τού είχα κάνει πολλά «μαθήματα» οδήγησης, δε δίστασα να του πω, πολύ ήρεμα: «Δεξιότερα, Τάκη μου, δεξιότερα». Έστριψε ελαφρά το τιμόνι — και σωθήκαμε, Αφήσαμε το σκηνοθέτη, αλλά ο Τάκης δεν ήθελε να κατεβώ. Φοβόταν να μείνει μόνος. Ύστερα από πολλές βόλτες γύρω απ' το ξενοδοχείο μου και δικά μου παρακάλια του τύπου: «Θα ξυπνήσει το παιδί και θα τρομάξει αν δεν με δει», με άφησε. Την άλλη μέρα, είδα τον αδελφό του στο δρόμο και τον ρώτησα, ανήσυχη. Μου απάντησε: «Τον βρήκαν ταξιτζήδες

λίγο πιο πέρα απ' το ξενοδοχείο σου, πεσμένον στο τιμόνι, να χτυπά το κλάξον και να φωνάζει βοήθεια».

Ο Τάκης ήταν άνθρωπος κεφάλτος, γενναιοδωρος και καλός. Κάποτε, όμως, είπε και κάτι φριχτό: «Μη με ρωτάς πόσες γυναίκες είχα στη ζωή μου. Πρώτα με πόσα σπίτια χάλασα!»

Με άλλη ευκαιρία, τον ρώτησα γιατί έκανε όλο αυτό το ερωτικό θέατρο· γιατί έβλεπε, π.χ., μια γριά ζητιάνα στο δρόμο και φώναζε: «Εγώ, αυτήν τη θέλω!» Μου απάντησε με ειλικρίνεια πως έφταιγε το πόδι του. Το 'χε χάσει μικρός, είχε κάνει μεγάλες προσπάθειες να ξεπεράσει την αναπηρία του, οδηγούσε αυτοκίνητο, κολυμπούσε καλά, χόρευε, αλλά το ψυχικό τραύμα είχε μείνει. Και η μανία της κατάκτησης ήταν ένας τρόπος να επιβεβαιώνεται. Όμως, η κατάσταση που επικρατούσε τότε στον ελληνικό κινηματογράφο, τον αδίκησε αγιάτρευτα.

Θυμάμαι, συγκεκριμένα, στη Βενετία του 1975, όταν έγινε ένα αφιέρωμα στον ελληνικό κινηματογράφο και μίλησαν συνάδελφοι των οποίων δε θέλω ν' αναφέρω τα ονόματα, γιατί ελπίζω να 'χουν μετανιώσει έκτοτε για την τότε στάση τους, αναφέροντας μόνον τον Αγγελόπουλο και, περιθωριακά, τον Κακογιάννη και τον Κούνδουρο. Έγραφα τότε στην «Απογευματινή»:

«Μάθαμε ότι, πριν από το αποκλειστικά “αριστερό” νέο κύμα του ελληνικού κινηματογράφου, δεν υπήρχαν παρά δύο σκηνοθέτες διεθνούς επιπέδου στην Ελλάδα: ο Κακογιάννης και ο Κούνδουρος — ο ένας, αναγνωρισμένος από τους έλληνες κριτικούς μόνο για τις τέσσερις πρώτες ταινίες του, κι ο δεύτερος, “μανιακός φορμαλιστής”. Ούτε λέξη περί Τζαβέλλα, περί Κανελλόπουλου, περί Μανουσάκη, περί Γεωργιάδη, σαν αυτοί να μην πάτησαν ποτέ σε ξένο φεστιβάλ ή να μην έτυχαν καμιάς ξένης διακρίσεως...»

Ύστερα, ο Μήνας Ελληνικού Κινηματογράφου στο Λονδίνο. Και πάλι εκεί έγιναν τα ίδια. Στο πρόγραμμα, από τη Στέλλα και το Δράκο, μ' ένα πήδημα βρεθήκαμε στα 1970· δηλαδή, στις ταινίες του Αγγελόπουλου. Πώς ν' αντέξει ο Τάκης; Σιγά σιγά, άρχισε ν' αποσύρεται — μ' όλες τις σημασίες του ρήματος. Καθόταν ώρες, μέρες ολόκληρες στα αγαπημένα του καφενεία όπου ακόμα κάτι είναι γραμμένο γι' αυτόν, σκαλισμένο στο μάρμαρο. Την τελευταία φορά που τον είδα, σηκώθηκε κλαρίνο και, πάντα ιππότης, μου φίλησε το χέρι. Ομολογώ πως δυσκολεύτηκα να τον αναγνωρίσω...

1997



*Το χρονικό μιας  
Κυριακής, 1975.*



## Η ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΠΟΥ ΤΗΣ ΛΕΙΠΟΥΝ ΤΑ... ΔΑΚΡΥΑ

του Βασίλη Μποζίκη

Μην απορείς, Θεσσαλονίκη, που σου λείπουν τα δάκρυα...

Κάποτε πρέπει να λύσεις τη σιωπή σου και να μιλήσεις για τα περασμένα, να τα βάλεις κάτω και να τα ονοματίσεις, μήπως και πάρουν μορφή οι λυγμοί τους. Τους γνωρίζεις да τους λυγμούς, γνωρίζεις και τους ανθρώπους που επέλεξαν τη δική σου συντροφιά όταν, σε καιρούς δυσκολεμένους από τη μιζέρια που περίσσευε, εκείνοι αναπολούσαν τις ομορφότερες στιγμές σου, τις σχεδίαζαν σε τετράδια που τα 'χαν κρυμμένα, ακόμα κι απ' τους φίλους.

Τα πολλά παιδιά σου έφυγαν για μακριά, γιατί ούτε ν' αντέξουν πρόλαβαν, ούτε να περιμένουν ήξεραν την εμφάνιση της χάρης που κατέβαινε από το Χορτιάτη γκριζα θύελλα το φθινόπωρο και γινόταν φωτοστέφανο στον τρούλο της Αγιά-Σοφιάς καταμεσής της μέρας.

Και τους άλλους, π' απόμειναν πιστοί σου σύντροφοι, τους κούρασε η απόμακρη προστασία σου.

Κράτησες τους τόπους — είναι αλήθεια — όσο μπόρεσες αλώβητους, μα κι εσύ εξεπλάγης με την τροπή των πραγμάτων. Έχασες τους προσανατολισμούς σου, έσβησαν δρόμοι κι ονόματα και βρύσες στις πλατείες των πλατανιών.

Μαυρίζουν από τον καιρό οι επιγραφές πάνω από τις στεγνές γούρνες «ΝΗΣΩΝΑΝΟΜΗΜΑΤΑΜΗΜΟΝΑΝΟΨΙΝ». Φευ!

Μόνος απέναντι στη θάλασσα, μακριά απ' τον τόπο του φεστιβάλ, ο Τάκης Κανελλόπουλος άφηγε το βλέμμα στον ορίζοντα μέχρι να χαθούν τα σχήματα, να γίνουν ένα ανακατεμένο σχεδιάσμα με χρώματα, με άσωστο βάθος.

Η εποχή του τέλους της ποίησης άγγιξε κιόλας την πόλη. Από τις συνοικίες ανατολικά και δυτικά κατέβαινε στο κέντρο με αργό ρυθμό — λάβα που είναι σίγουρη για τη δύναμή της — η παθιασμένη αμετροέπεια. Σημάδια τού ερχομού της εμφανίστηκαν στο πρώτο μετά τη δικτατορία φεστιβάλ κινηματογράφου, μα τώρα εκτοξεύονταν από παντού οι φωτιές.

Ο Τάκης απομονώθηκε στον μοναδικό χώρο που πίστεψε ότι θα τον προστατέυε από τη μιζέρια της εποχής του απόντος λόγου. Ήθελε να συνεχίσει την περιπέτειά του, έβλεπε τον Όλυμπο να σβήνει, να φανερώνεται, να λιάζεται τα πρωινά, να 'ναι θυμωμένος, να μη τον αγγίζει η μελαγχολία των καιρών. Αυτό τον ησύχαζε.

Στο άδειο καφενείο του «Τόττη», στην παραλιακή λεωφόρο, η φιγούρα του, ακίνητη, με την αλλαγή του φωτισμού να γίνεται σκίτσο του Lautrec, σκηνή βγαλμένη από στίχους του Γκάτσου, είδωλο του Visconti. Κάθε τόσο, για μια στιγμή, μπροστά από τη μεγάλη τζαμαρία έκανε την εμφάνισή της σκιά διαπερατή απ' το φως, ντυμένη στα λευκά — γυναίκας σκιά, που έμοι-

αζε ν' ανυπομονεί... Τον καλούσε μ' ένα απαλό νεύμα, κι ύστερα χανόταν για να ξαναφανεί το βράδυ, το ίδιο αλαφροϋφαντη και τρυφερή. Εκείνος γνώριζε, την επιθυμούσε με πάθος· γι' αυτό δεν έφευγε απ' τη θέση του κατάντικρου του ορίζοντα, μη χαθεί η συνάντησή που, μυστική καθώς ήταν, κανείς στην πόλη δεν τη γνώριζε, κανείς στην πόλη δε θα μπορούσε να βοηθήσει, όπως ασφαλώς κανείς δε θα μπορούσε να την μακελέψει, και γι' αυτό, ήσυχος, έμενε σιωπηλός και περιμένε.

«Καλημέρα σας...»

«Καλημέρα σου» απαντούσε με χαμόγελο, κάθε που τον συναντούσα να βρίσκεται στο ίδιο τραπέζι, με την ίδια κατεύθυνση (προς τη θάλασσα), με το ίδιο απλανές βλέμμα. Επιθυμούσα όσο τίποτα στον κόσμο να καθίσω κοντά του, δίπλα του αν γινόταν, να τον κλέψω και ν' αντικρίσω όσα έβλεπε. Δεν το τόλμησα ποτέ. Ήταν τριγυρισμένος από ζωτικά κι απ' αγγέλους προστάτες ο χώρος του. Πώς να προσεγγίσω την ψυχή του — εγώ, σχεδιαστής λέξεων και γυρευτής αμήχανος; Έμενα πάντοτε πίσω του να τον παρατηρώ, ενώ, κάθε που θα γύριζε να ψάξει το σερβιτόρο, και το βλέμμα του περνούσε από τη θέση μου, πανικόβλητος σκηνοθετούσα άτσαλα κάποια κίνηση αδιαφορίας. Ικέτευα να γίνουν οι σκέψεις του βιβλίο που θα μου το προσέφερε εκείνη τη στιγμή, μα, πάνω στην ώρα, άλλαζε το φως που έμπαινε από την τεράστια τζαμαρία του «Τόττη», κι εκείνος έμοιαζε να μετακινείται στο χρόνο. Ανίκανος να διαβάσω τους καιρούς, μουντζούρωνα σελίδες άγραφες με γράμματα πλανεμένα που, έτσι, παρέμεναν μόνο σχήματα.

Με τον καιρό, με πλάνεψε και χάθηκε το δικό μου μέσα στο σύννεφό του που πλάταινε κι ανέβαινε στην οροφή της αίθουσας, να μαλακώσει τον σκληρό φωτισμό του ηλεκτρικού που παγίδευε τις απογευματινές σκέψεις.

Έμαθα να τον διαβάζω και, σιγά σιγά, αναγνώριζα την είσοδο στα μονοπάτια που είχε επιλέξει. Κάποιο δειλινό, τον είδα να χαϊρετά, κοιτάξα στο δρόμο και δεν ήταν κανείς, πρόσεξα περισσότερο, ήταν τότε που γύρισε και με κοίταξε για πρώτη φορά στα μάτια, μετά επέστρεψε στη θέση του, μα κιόλας μου 'χε προσφέρει ένα λυγμό κατάδικό του, ανέτρεξα στον ορίζοντα: μια σκιά λευκή, αφηρημένα σχεδιασμένη, σάλεψε για λίγο μπροστά μου, κι ύστερα κίνησε να φύγει.

Έτσι έμαθα για τις μυστικές συναντήσεις του Τάκη Κανελλόπουλου.

Έτσι έγινα κοινωνός στιγμών του τελευταίου αλαφροϊσκιατου ποιητή σου, Θεσσαλονίκη. Πόλη και δική μου μητέρα, ήσουν σκληρή κι ίσως χάθηκες στα δικά σου προβλήματα, όμως δεν έπρεπε να θεωρήσεις ελεύθερο το δρόμο από σκυλιά αργιμένα, από θηρία που κατέλαβαν τις οθόνες γιατί ήθελαν να βλέπουν μόνο το σαρκίο τους σε προβολή, από γραμματιζόμενους μεταπράτες που έκαναν κατάληψη στις σελίδες των βιβλίων και τα μουντζούρωσαν με θυμό, κούρασαν τις λέξεις και χάθηκαν αυτές μέσα σε θύελλα κραυγών κι επιφωνημάτων.

Γυναίκα που γέννησες τον όμορφο καλλιτέχνη, τον άφησες μονάχο μετά να παρακαλεί για ζωτικό χώρο, να προσπαθεί να κρατήσει γόνιμο τον κατάδικό του κήπο.

Αλήθεια είναι: έχανεσ τ' όνομά σου, σε ίδιες εποχές σε κομμάτιαζαν ύπουλα, σου 'κλεψαν την όραση, μα ο ποιητής σου έμενε εκεί και περιμένε να σου ξαναμιλήσει.



Πόλη αιώνια και θλιμμένη, δεν άντεξες τα βάρβαρα παιδιά σου να βλέπεις κρύφτηκες και, λευκή σκιά, ερχόσουν κάθε τόσο μπροστά του να σταθείς. Ήσουν δίπλα του — είναι αλήθεια.

Μα δεν μπόρεσες να τον προστατέψεις όταν ο όχλος ζήτησε το θάνατό του — αυτού, του τελευταίου αλαφροϊσκωτου παιδιού σου, του τελευταίου παιδιού σου.

*16 Αυγούστου 1997*



Εκδρομή, 1966.  
Επάνω: ο Κώστας  
Λαχάς, ο Κώστας  
Καραγιώργης  
και ο Άγγελος  
Αντωνόπουλος.  
Κάτω: ο Κώστας  
Καραγιώργης.



## ΕΤΣΙ ΕΙΝΑΙ Ο ΠΟΛΕΜΟΣ

του Ηλία Κανέλλη

Όταν, το 1962, ο Τάκης Κανελλόπουλος, στα πρώτα του κινηματογραφικά βήματα τότε, εξέπληττε το κοινό, συνηθισμένο σ' ένα εμπορικό-ακαδημαϊκό μοντέλο, με τη διαφορετικότητα της ταινίας του *Ουρανός*, όλοι μιλούσαν για τις προοπτικές που επιφύλασσε ο νεωτερισμός του σκηνοθέτη στον ελληνικό κινηματογράφο. Είκοσι οκτώ χρόνια μετά, ο σκηνοθέτης έφυγε από τη ζωή ξεχασμένος, εγκαταλειμμένος και μόνος, αφού ο μαρασμός και η αποξένωση φαίνεται ότι είναι η μοίρα όλων όσοι, σεμνά και απέρριπτα, ακολουθούν παθιασμένα τον προσωπικό τους δρόμο στον άχαρο κι ανθρωποβόρο κόσμο του θεάματος.

Κι όμως... Ο άνθρωπος που έφυγε μόνος και ξαφνικά από τη ζωή στις 21 Σεπτεμβρίου, ο άνθρωπος που συνοδεύτηκε στην τελευταία του κατοικία από ελάχιστους συγγενείς, λιγότερους φίλους κι ακόμα πιο λίγους ομοτέχνους, το 1962, με τον *Ουρανός*, είχε αποθεωθεί από την κριτική, είχε πυροδοτήσει ενθουσιώδη κείμενα στον Τύπο της εποχής, είχε πάρει το βραβείο φωτογραφίας (Γρ. Δανάλης και Τζ. Βαριάνο) της Τρίτης Εβδομάδας Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης (που αργότερα μετεξελίχθηκε σε «φεστιβάλ»), ενώ με επιτυχία παίχτηκε και στο εξωτερικό, όπου κι απέσπασε εξίσου ευμενή σχόλια και διακρίσεις.

### Οι ταινίες του

Ο Τάκης Κανελλόπουλος ξεκίνησε στον ελληνικό κινηματογράφο το 1960, με το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ *Μακεδονικός γάμος*, όπου κατέγραφε τον παλμό της ζωής ενός μακεδονικού χωριού, μέσα απ' την παρακολούθηση μιας γαμήλιας τελετής. Τις ίδιες καλές εντυπώσεις άφησε και με τη δεύτερη μικρού μήκους ταινία του, τη *Θάσο*, λυρικό ντοκιμαντέρ για το ομώνυμο νησί, που βραβεύτηκε το 1961 στο Φεστιβάλ της Μόσχας.

Έπειτα ήρθε ο *Ουρανός*: μια ταινία για τον πόλεμο, που αναφερόταν στο αλβανικό έπος, μ' έναν τρόπο που δεν είχε ποτέ προσεγγιστεί ως τότε. Με τη μέθοδο των σπονδυλωτών αφηγήσεων φιλμάρησε τον πόλεμο, χωρίς ούτε μια στιγμή να ενδώσει σε ηρωικές κορόνες και πατριδολάγνα διάθεση.

Φιλμάρησε ανθρώπους ξεκομμένους απ' την καθημερινότητα που τροφοδοτεί τη ζωή τους με αισθήματα, με σκοπό, με νόημα σε τελική ανάλυση, να μην μπορούν πάντα να κρατήσουν την ακεραιότητά τους, εγκλωβισμένοι στη δίνη του πολέμου. Η ταινία δείχνει μ' έναν ουδέτερο, περιγραφικό τρόπο τη γεμάτη ενοχές απελπισία ενός στρατιώτη-ταχυδρόμου όταν χάνει το δέμα που απευθυνόταν σ' ένα μαχητή του μετώπου, δείχνει το θάνατο ενός τραυματία από το κρύο και την ανυπαρξία υποδομής περίθαλψης, δείχνει την αγωνία μιας πρωινής επίθεσης, δείχνει την οδύνη της υποχώρησης και της ήττας... Κάποιος σκοτώνεται αναπολώντας τον έρωτά του, κάποιος ερωτεύεται μια γυναίκα που συναντά, χωρίς να ελπίζει στην ολοκλήρωση του αι-

σθήματός του... Οι λόγοι του πολέμου, πάντα μια χίμαιρα, που απολήγει στη μοναξιά ή στο θάνατο... Κι ο κινηματογράφος γίνεται έτσι ένα λυρικό τραγούδι, μελαγχολικό κι απαισιόδοξο.

Η μελαγχολία που καταγγέλλει διακριτικά, χαρακτηριστικό γνώρισμα των ρομαντικών της ελληνικής λογοτεχνίας, διαποτίζει και τα υπόλοιπα έργα του Τάκη Κανελλόπουλου. Το 1966, παρουσιάζει την *Εκδρομή*. Κι εδώ ο πόλεμος διαβρώνει τις ανθρώπινες σχέσεις, κι ας μη γίνεται συγκεκριμένο για ποιον πόλεμο πρόκειται. Η ταινία αναφέρεται στην παθιασμένη σχέση μιας γυναίκας για δύο άντρες, δύο πολεμιστές: έναν αξιωματικό κι ένα στρατιώτη. Το τέλος, και πάλι θα το γράψει ο θάνατος. Ο στρατιώτης λιποτακτεί, επιχειρεί να περάσει τα σύνορα με την αγαπημένη του, που φαίνεται να την κερδίζει οριστικά, όμως η ανθρώπινη μοίρα — κατά τον Κανελλόπουλο — είναι αδόκητη... Τα ίδια μοτίβα καθορίζουν και την *Παρένθεση*, που ο σκηνοθέτης παρουσίασε δυο χρόνια μετά. Κι εδώ υπάρχει ένας σύντομος, απελπισμένος έρωτας, που τον σφραγίζει ο θάνατος.

Οι καιροί αλλάζουν, ο κινηματογράφος αλλάζει, αλλά ο Τάκης Κανελλόπουλος επιμένει. Μετά την *Παρένθεση* κατόρθωσε να ολοκληρώσει τέσσερις ακόμα ταινίες, σε συνθήκες που, όσο περνούσε ο καιρός, γίνονταν όλο και πιο αντίξοες. Εγκλωβισμένος στο μοντέλο που ο ίδιος διαμόρφωσε για τον κινηματογράφο του, συνεχίζει ν' αφηγείται ιστορίες χωρισμού και αποξένωσης, πνιγμένες στη γλυκεράδα των ρομάντζων, δοσμένες πάντα με τους ίδιους μελαγχολικούς τόνους: *Η τελευταία άνοιξη* (1972), *Το χρονικό μιας Κυριακής* (1975), *Ρομαντικό σημείωμα* (1978) και, τέλος, *Σόνια* (1980). Η κριτική αρχίζει να μην ενδιαφέρεται, το κοινό γίνεται βαθμιαία εχθρικό. Την πρόβλη της *Σόνιας* στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης περιμένουν αποδοκμασίες. Ο Τάκης Κανελλόπουλος δε θα μπορέσει να δουλέψει για άλλη ταινία...

## Ο πόλεμος έχει καδει

Τα τελευταία δέκα χρόνια, ο Τάκης Κανελλόπουλος ζούσε ουσιαστικά μόνος στη Θεσσαλονίκη. Περίπατοι στην πόλη, καφές τα απογεύματα στου «Τόττη»... Ύστατη καταφυγή του, το γράψιμο — μικρές ιστορίες, όπου στο επίκεντρο πάντα βρίσκονται οι άνθρωποι και η μικρή, κατακεραματισμένη ζωή τους. (Τα αφηγήματά του εκδόθηκαν σε δύο τόμους.) Παράλληλα, επιθυμεί να κάνει άλλη μια ταινία. Δουλεύει το σενάριό της. Αν γινόταν, θα ήταν τριάντα διαφορετικές, τριλεπτες ιστορίες, υπό τον τίτλο *Ο χτεσινός κόσμος*. Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου τον αγνόησε· η ταινία δεν έγινε.

Στον *Ουρανό*, όταν την νικηφόρα πορεία στο μέτωπο ακολουθεί η αναιτιολόγητη προς τους στρατιώτες διαταγή για αποχώρηση, και η απογοήτευση διαδέχεται την αγόγγυστη, παρά τις κακουχίες, πορεία προς τα μπρος, ένας στρατιώτης ρωτάει όλος απορία το λοχία που διοικεί τη διμοιρία της οποίας τα πρόσωπα παρακολουθεί ο φακός της ταινίας (τον υποδύεται ο άλλος μεγάλος χαμένος των τελευταίων χρόνων, ο Σταύρος Τορνές):

«Γιατί να αποχωρήσουμε έτσι άδοξα; Αφού νικούσαμε...»

«Έτσι είναι ο πόλεμος» έρχεται κοφτή η απάντηση.

Ο Τάκης Κανελλόπουλος, αφού στα πρώτα βήματα της κινηματογραφικής του καριέρας γνώρισε τη γενική επιδοκμασία, έφυγε ξεχασμένος, πικραμένος, μόνος. Ηττημένος. Γιατί, πράγματι, έτσι είναι ο πόλεμος.

Το κείμενο αυτό  
πρωτοδημοσιεύτηκε στο «Αντί», το  
Σεπτέμβριο του 1990.

# ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

*Η τελευταία άνοιξη, 1972.*

Ο Γιώργος Φουρνιάδης και η Αιμιλία Υψηλάντη.



ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΣ  
ΓΑΜΟΣ (1960)

**Σενάριο:** Τάκης Κανελλόπουλος. **Φωτογραφία:** Ιάκωβος Παϊρίδης. **Μοντάζ:** Τάκης Κανελλόπουλος. **Παραγωγή:** Παναγιώτης Χαρατσάρης.

35mm. Ασπρόμαυρη.

**Διάρκεια:** 24 λεπτά.

Α' Βραβείο Ταινίας Μικρού Μήκους στην 1η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου 1960.

Α' Βραβείο στο Φεστιβάλ Βελιγραδίου.

*Ήθη και έθιμα του γάμου στη Δ. Μακεδονία. Η ταινία γυρίστηκε στο Βελβενδό της Δ. Μακεδονίας.*

ΘΑΣΟΣ (1961)

**Σενάριο:** Τάκης Κανελλόπουλος. **Φωτογραφία:** Τζέ-ρο Καλογεράτος. **Μοντάζ:** Τάκης Κανελλόπουλος. **Παραγωγή:** Βασιλεία Δρακάκη.

35mm. Ασπρόμαυρη.

**Διάρκεια:** 20 λεπτά.

Ειδικός Έπαινος στο Φεστιβάλ Μόσχας 1961.

*Ντοκιμαντέρ στο χώρο της Θάσου: Η ψυχή του νησιού.*

Η καρδιά της Θάσου

Η Θάσος του κ. Τάκη Κανελλόπουλου, που προβλήθηκε για πρώτη φορά δημόσια στην Κινηματογραφική Λέσχη Αθηνών, δεν είναι από τις ταινίες που μπορούν να κριθούν υπεύθυνα ύστερα από μία και μόνη προβολή. Φιλόδοξο και ριζοσπαστικό έργο μιας αναμφισβήτητης ιδιοφυΐας, απαιτεί δικά του κριτήρια και εξοικείωση με τους εκφραστικούς του τρόπους, αν πρόκειται να αξιολογηθεί σωστά. Συνεπώς, το σημερινό μας σημείωμα περιορίζεται κατ' ανάγκη στην επισήμανση αυτού του «μετεωρόλιθου» που έπεσε μέσα στη λιμνοθάλασσα της κινηματογραφίας μας, και στην αναγραφή μερικών πρώτων εντυπώσεων.

«Δεν ζητήσαμε να περιγράψουμε το νησί» προειδοποιεί ο σκηνοθέτης στην αρχή της ταινίας του, «αλλά να δούμε κάτι από τη μαγεία και την ψυχή του». Και στα είκοσι λεπτά που ακολουθούν, μια πρωτοφανής σε πλούτο και ποικιλία σειρά εικόνων, φαινομενικά ασύνδετων, αλλά απόλυτα υποταγμένων στον συναρπαστικό ρυθμό του σκηνοθέτη, ζωντανεύει αυτή την μαγεία κι

αυτή την «ψυχή» της Θάσου, όπως τη συνέλαβε εκείνος.

Το εγχείρημα δεν είναι καινούργιο, αφού το επιχειρήσει κάθε γνήσιος δημιουργός που δούλεψε στον τομέα του ντοκιμαντέρ. Νέος, όμως, είναι κάθε φορά ο τρόπος με τον οποίο πρέπει ν' αντιμετωπιστεί ο κίνδυνος μήπως η ταινία καταντήσει ένα αυθαίρετο άθροισμα εμπρεσιονιστικών στιγμών.

Ο κ. Κανελλόπουλος βρήκε τον δικό του τρόπο: τα τραγούδια του νησιού. Καταργώντας κάθε ρεαλιστικό ήχο, χρησιμοποίησε τα τραγούδια αυτά όχι ως υπόκρουση, αλλά ως θεματικές ενότητες, οργανώνοντας στην καθεμιά τις εικόνες που της ταίριαζαν, κι αρμολογώντας τις με βάση τον οπτικό ή τον νοηματικό συνειρισμό. Παράλληλα, ανέπτυξε το θέμα κάθε τραγουδιού σ' ένα λυρικό σχόλιο, που το απαγγέλλει ο Πέτρος Φυσσούν.

Κέντρο της ταινίας — όπως και στον *Μακεδονικό γάμο* — είναι πάντα ο άνθρωπος (στον καθημερινό του μόχθο, μα και στη σχόλη του), και το τραγούδι του δένει ολόγυρά του τα τοπία, τα μνημεία, τα ζώα, τα φυτά, ε-νανθρωπίζοντας το φακό που, όταν προχωρεί ανάμεσα στα πεύκα της Θάσου, θαρρείς πως μεθάει κι αυτός από το άρωμα του μελιού που αναδίνουν.

Γι' αυτό και η θερμή, ποιητική, ελεύθερη δουλειά του κ. Κανελλόπουλου, καθώς και του ευαίσθητου οπερατέρ του, κ. Τ. Καλογεράτου, μας φαίνεται δικαιωμένη πέρα για πέρα. Αν διατηρούμε ορισμένες επιφυλάξεις για τη χρησιμότητα του σχολίου ή για μερικές στιγμές αισθητικής αυταρέσκειας, από την άλλη πιστεύουμε ότι ο κ. Κανελλόπουλος μας έδωσε κάτι που κανένας ξένος κινηματογραφιστής δεν μπορεί και κανένας άλλος δικός μας δεν αξιώθηκε να μας δώσει: την παλλόμενη καρδιά ενός ελληνικού νησιού.

Γ.Π. Σαββίδης

Εφημ. «Το Βήμα», 14/2/1961

Ένα ποιητικό ντοκιμαντέ

Όπως εξηγεί στον πρόλογο της ταινίας του ο κ. Τάκης Κανελλόπουλος, η πρόθεσή του δεν ήταν να κάνει μια περιγραφή της Θάσου, αλλά να εκφράσει τη βαθύτερη ουσία της ζωής και της φύσης του νησιού. Δεν πρέπει να έχουμε, λοιπόν, άλλες απαιτήσεις απ' αυτές που μας υποσχέθηκε. Και πρέπει να πούμε πως οι πραγματοποιήσεις του ανταποκρίνονται, ως ένα βαθμό, στις προθέσεις του. Έχουμε όμως πολλές και σοβαρές επιφυλάξεις.

Εκείνο που συνιστά την αξία της *Θάσου*, είναι πως ο δημιουργός της έχει συλλάβει και απεικονίσει αρκετές χαρακτηριστικές όψεις απ' τη ζωή και τη φύση του νησιού, απ' το μόχθο των κατοίκων του, τις έγνοιές τους, τις χαρές τους. Ακόμα, η εκλογή των τραγουδιών που

συνοδεύουν τις εικόνες, είναι άριστη, κι εξαιρετική η εκτέλεσή τους, έτσι που δημιουργεί ένα ιδεώδες πλαίσιο. Ο σκηνοθέτης δεν περιορίζεται σε μια περιηγητική, επιφανειακή περιγραφή, αλλά ζητά να δώσει εικόνες με ποιητικό βάθος, που να υποβάλλουν ιδέες. Όμως, οι όψεις αυτές παρουσιάζονται αποσπασματικά: οι ιδέες που αντιπροσωπεύουν, δεν έχουν συνοχή, κι η σύνδεσή τους γύρω από τον άξονα πρωί – μεσημέρι – βράδυ – νύχτα – ξημέρωμα είναι εξωτερική. Δεν οδηγούν σε μια σύνθεση, δε μας δίνουν μια ολοκληρωμένη αίσθηση-αντίληψη της Θάσος.

Αυτό είναι το κυριότερο ελάττωμα. Ένα δεύτερο είναι η υπερβολική χρησιμοποίηση του ποιητικού λόγου. Στοιχείο αντικινηματογραφικό, συγκρούεται συχνά με την εικόνα ή την υπερβάλλει σε υποβλητικότητα, παίρνοντας αυτός το ενδιαφέρον του θεατή κι αφήνοντας την τελευταία να ξεφτάσει. Η χρησιμοποίησή του είναι κάτι εξαιρετικά λεπτό, και δεν πρέπει ποτέ να γίνεται αυτή το κύριο εκφραστικό μέσο. Πιο πετυχημένα είναι τα μέρη που συνοδεύονται από τραγούδι κι όπου το μοντάζ και η κίνηση του φακού δημιουργούν ένα ρυθμό που αρμονίζεται μ' εκείνο του τραγουδιού (ίσως, όχι πάντα).

Η τεχνική είναι πρωτότυπη κι έχει αποτελέσει ιδιαίτερη επίδωξη του σκηνοθέτη, έτσι που το έργο να κλίνει στο φορμαλισμό. Παραβιάζει πολλούς κανόνες, καινοτομεί και, γι' αυτό, ξενίζει κι ενοχλεί, πόσο μάλλον σ' ένα τόσο μικρό έργο, όπου δεν προφταίνει κανείς να εξοικειωθεί μαζί της. Αν δει όμως κανείς δεύτερη φορά την ταινία, τη δέχεται, εκτός από μερικά μέρη όπου φτάνει σε υπερβολές (παλινδρομικά τράβελινγκ γύρω από ένα δέντρο ή αφνίδια φλας μέσα σε άσχετα θέματα).

Πολλοί (και συμφωνώ μαζί τους) θα βρουν τη Θάσος κατώτερη απ' τον Μακεδονικό γάμο — και δικαιολογημένα: γιατί το έργο εκείνο είχε μια συνοχή που του έδινε η «υπόθεσή» του. Ακόμα, η τραχύτητα, ο ριμιτιβισμός του, γοήτευαν με την ειλικρίνειά τους. Εδώ, έχουμε καλλιλογία και φορμαλιστική επίδωξη — και μάλιστα, χωρίς να παύει εντελώς η αδεξιότητα. Ωστόσο, για το σκηνοθέτη, η Θάσος είναι μια πρόοδος — πρόοδος στην τεχνική, στη φροντίδα της εικόνας και του μοντάζ, περισσότερο συνειδητοποίηση των προθέσεων. Και το ταλέντο εξακολουθεί να υπάρχει. Αν ο κ. Κανελλόπουλος δεν πελαγοδρομήσει σε μορφικές αναζητήσεις και στοχαστεί περισσότερο την ουσία, θα δώσει σύντομα κάτι πολύ σημαντικό. Περιμένουμε.

Ιδιαίτερα πρέπει ν' αναφέρουμε τον κ. Τζέρυ Καλογεράτο για τη θαυμάσια φωτογραφία και να συγχαρούμε τον παραγωγό της ταινίας που διέθεσε τα μέσα για να γυριστεί ένα τόσο ενδιαφέρον έργο.

Αντώνης Μοσχολάκης  
(1961)

## ΚΑΣΤΟΡΙΑ (1969)

**Σενάριο:** Τάκης Κανελλόπουλος. **Φωτογραφία:** Γιώργος Αντωνάκης. **Μοντάζ:** Τάκης Κανελλόπουλος. **Παραγωγή:** Γιώργος Νάσιουτζικ.

35mm. Έγχρωμη.

**Διάρκεια:** 24 λεπτά.

Α' Βραβείο Ντοκιμαντέρ Μικρού Μήκους στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1969.

*Η Καστοριά, ιδωμένη μ' έναν πρωτότυπο τρόπο.*

### Ένας ύμνος στη βυζαντινή νύφη

Η Καστοριά είναι σίγουρα μια από τις ομορφότερες πόλεις της Ελλάδας, αν όχι η ομορφότερη. Παρ' όλες τις φυσικές καλλονές, αλλά και το ποικιλόμορφο του τοπίου της, είχε δυστυχώς την ατυχία να κινηματογραφηθεί ελάχιστες φορές, είτε σε μικρού είτε σε μεγάλο μήκους ταινίες, ίσως γιατί βρίσκεται πολύ μακριά από το κινηματογραφικό κέντρο παραγωγής. Σίγουρα, όμως, στην ταινία του Τάκη Κανελλόπουλου ευτύχησε να έχει τη σημαντικότερη έως σήμερα απεικόνισή της στο σελιλόνιτ, είτε πρόκειται για ταινία με υπόθεση, είτε για ντοκιμαντέρ.

Ο Κανελλόπουλος προσεγγίζει την πόλη μ' έναν άκρωσ πρωτότυπο τρόπο, που ελάχιστες φορές έχουμε δει στον ελληνικό κινηματογράφο: αυτόν της επιρροής από την ελληνική λαϊκή παράδοση και, πιο συγκεκριμένα, απ' τις παραλογές. Ο μοναδικός ήρωας είναι ένας νεαρός καβαλάρης που επιστρέφει από μακριά για να βρει την αγαπημένη του: ένας καβαλάρης που έρχεται απ' το παρελθόν για ν' αναζητήσει το σήμερα.

Η πορεία του, από την ευρύτερη περιοχή καταλήγει στην πόλη με τις σπάνιες ομορφιές. Ο «ξένος» περπατάει στην παραλία, ανηφορίζει τα σοκάκια: η βυζαντινή Καστοριά σικά στη νέα, Ντολτσό, Ατζόζαρι, Τσαρδάκι, Μαυριώτισσα, οι εκκλησίες, τα αρχοντικά, οι άνθρωποι — οι άνθρωποι που, όσους κι αν ρωτάει, αγνοούν την κόρη που ψάχνει. Και πώς να μη την αγνοούν; Αυτός αναζητεί μιαν ανθρωπίνη μορφή, μα δε θ' αργήσει να συνειδητοποιήσει ότι η πολυαγαπημένη του δεν είναι άλλη από την ίδια την Καστοριά...

Πάνος Κοκκαλένιος



## ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ ΟΥΡΑΝΟΣ (1962)

**Σενάριο:** Γιώργος Κιτσόπουλος, Τάκης Κανελλόπουλος. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γρηγόρης Δανάλης, Τζοβάνι Βαριάνο. **Οπερατέρ:** Συράκος Δανάλης. **Μοντάζ:** Τάκης Κανελλόπουλος. **Μουσική:** Αργύρης Κουτάδης. **Ηχοληψία:** Νίκος Δεσποτιδής. **Βοηθοί Σκηνοθέτη:** Τάκης Χατζόπουλος, Δ. Θέος. **Παραγωγή:** Βασιλεία Ζερβού-Δρακάκη.

**Ηθοποιοί:** Αιμιλία Πίττα, Τάκης Εμμανουήλ, Φαίδων Γεωργίτης, Ελένη Ζαφειρίου, Νίκη Τριανταφυλλίδη, Λαμπρινή Δημητριάδου, Λάζος Τερζάς, Κώστας Μεσσάδης, Κώστας Αγγέλου, Χριστόφορος Μάλαμας, Σταύρος Τορνές, Κώστας Καραγιώργης, Νίκος Τσαχιρίδης.

35mm. Ασπρόμαυρη.

**Διάρκεια:** 80 λεπτά.

Βραβείο Φωτογραφίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1962. Κρατικό Βραβείο Σκηνοθεσίας και Παραγωγής (1964). Αργυρό Βραβείο στο Φεστιβάλ Νάπολης 1963. Συμμετοχή στα Φεστιβάλ Καννών (1963), Νέας Υόρκης (1963) και, εκτός συναγωνισμού, Βερολίνου (1963).

*26 Οκτωβρίου 1940: σ' ένα φυλάκιο, στα ελληνοαλβανικά σύνορα, η ζωή των στρατιωτικών κυλά ήρεμα. 29 Οκτωβρίου 1940: έχει κηρυχθεί ο πόλεμος με τους Ιταλούς, και οι στρατιώτες αλλάζουν μονάδες, ανάλογα με την ειδικότητά τους. Άνοιξη 1941: μετά την κατάκτηση της χώρας από τους Γερμανούς, οι στρατιώτες επιστρέφουν με τα πόδια από τα μέτωπα του πολέμου στα σπίτια τους.*

### 1940-1941...

Σιγά σιγά, η εποχή εκείνη γίνεται όσο πάει και πιο μακρινή.

Μια εποχή μεγαλείου και εκπλήξεων.

Η ταινία δεν προσπάθησε ν' αναστήσει το έπος του 1940.

Γιατί το μεγαλείο εκείνο είναι αδύνατο να το αγγίξει κανείς, έστω κι αν χρησιμοποιήσει την υψηλότερη μορφή τέχνης.

Για μας, ή έννοια «Αλβανία» στάθηκε ο χώρος όπου κινηθήκαμε.

Πόλεμος....

Ξαφνικά, οι άνθρωποι χάνονται.

Δεν υπάρχουν. Οι σχέσεις οι ανθρώπινες αλλάζουν.

Σκοτεινιάζει η μέρα. Βαραίνουν τα μάτια. Οι νύχτες γίνονται κρύες. Η ζωή μικραίνει.

Ακούσαμε ανθρώπους που έζησαν τον πόλεμο, τους ρωτήσαμε και μάθαμε.

Στηρίξαμε την ταινία πάνω στην «περίπτωση» άνθρωπος.

Προσπαθήσαμε να δείξουμε κάτι ελάχιστο από την αποφασιστικότητα, την παλικαριά και τη θυσία των Ελλήνων.

Πέρα όμως απ' το συγκεκριμένο αυτό γεγονός, προχωρήσαμε στην άλλη όψη: στη μοναξιά, στην ερημιά του ανθρώπου, στην τέλεια εξαφάνιση της ύπαρξής του, στο θάνατο.

Προσπαθήσαμε να δείξουμε όχι τον πόλεμο, αλλά τον άνθρωπο μέσα στον πόλεμο.

T.K.

### Η πλαστική ιδιοφυΐα του Τάκη Κανελλόπουλου

Ο *Ουρανός* αποτελείται από τρία μέρη: Ειρήνη – Πόλεμος – Οπισθοχώρηση. Το πρώτο είναι σχεδόν αριστοτεχνικό. Ένα παραμεθόριο μακεδονικό χωριό-φυλάκιο ζει τις τελευταίες του στιγμές πριν από την καταιγίδα της 28ης Οκτωβρίου. Ποιητικές εικόνες, γνήσια λυρικές, ακόμα μια απόδειξη της ευαισθησίας και της πλαστικής ιδιοφυΐας του Τάκη Κανελλόπουλου. Σε ύψος ντοκιμαντέρ, το μέρος αυτό είναι ίσως το πιο όμορφο κομμάτι ελληνικής ταινίας που γυρίστηκε ποτέ. Πηγή για τ' άλλα δύο μέρη στάθηκαν οι αφηγήσεις ανθρώπων που έζησαν τις καταστάσεις. Τρία επεισόδια από τον πόλεμο, τέσσερα από την οπισθοχώρηση. Τα επεισόδια, επουσιώδη καθ' εαυτά, δεν καταφέρνουν να συνθέσουν μια καθολική εικόνα της εποχής. Το κυριότερο: την περίοδο του '40-'41 χαρακτηρίζει μια μοναδική – παράλογη, ίσως – έξαρση του εθνικού έπους. Οι μάρτυρες υπάρχουν και οι άνθρωποι ζουν. Στην ταινία, αντί έξαρσης, επικρατεί απ' άκρη σ' άκρη μια φιλολογική υποτονικότητα. Οι στρατευμένοι Έλληνες κινούνται μόλις και μετά βίας. Περισσότερο ομιλούν και λιγότερο ενεργούν. Ασφαλώς υπήρξαν περιπτώσεις ολιγαρίας στον πόλεμο του '40, σαν αυτές που δείχνει η ταινία, μα ήταν η εξαίρεση. Δεν μπορούν να προβληθούν σαν μια συνθετική εικόνα της εποχής, έστω και με τη στενή οπτική της παρουσίας όχι του πολέμου, αλλά του «ανθρώπου στον πόλεμο». Ειδικά η Αλβανία, όπου το ελληνικό έθνος σύσσωμο αντιμετώπισε την απρόκλητη εισβολή, είναι χώρος ακατάλληλος για αντιπολεμική συνθηματολογία.

Η οπισθοχώρηση δίνεται πιο πειστικά, αλλά και εδώ

τα επεισόδια είτε απλώς υπονοούνται είτε μακραίνουν τόσο, που η μεγάλη διάκριση εξανεμίζει την τραγικότητα των καταστάσεων, την πυκνότητα της συγκίνησης. Γενικά, το μεγάλο ελάττωμα της σημαντικής αυτής ταινίας βρίσκεται στην αδυναμία του Κανελλόπουλου να μαγεύεται ο ίδιος από την ομορφιά της κάθε εικόνας, ξεχνώντας την αίσθηση του ρυθμού και του μέτρου, τη διαφορά πραγματικού και κινηματογραφικού χρόνου κ.λπ. Η σύνθεση των φωτογραφιών (οπερατέρ: Γρηγόρης Ανάλης και Τζ. Βαριάνο) αποτελεί μοναδικό συνδυασμό λιτότητας και καλαισθησίας. Δυστυχώς, όσο μεγαλύτερη είναι η ομορφιά τους, τόσο λιγότερο αποτελεσματικές είναι από δραματικής απόψεως.

Συμπέρασμα: Αγαπήσαμε πολύ το πρώτο μέρος του *Ουρανού*. Στο δεύτερο, ενοχληθήκαμε από την υπερβολικά μερική, εσφαλμένη οπτική του σεναρίου και κουρασθήκαμε απ' το ρυθμό της σκηνοθεσίας. Τι πρέπει να γίνει; Κατά τη γνώμη μας, ο *Ουρανός*, που έχει υπέροχα κομμάτια, πρέπει να ξαναμονταριστεί, να συντηγηθούν οι σκηνές που μακραίνουν, ν' αντικατασταθεί το υπάρχον σχόλιο μ' ένα λιγότερο ελλειπτικό, ιστορικά βοηθητικό, και να προσαρμοστεί η θαυμάσια μουσική του Αργύρη Κουνάδη στο ρυθμό της νέας πια κόπιας. Έτσι η ταινία θα μπορέσει να επιτελέσει τον προορισμό της: ν' αγγίξει το πλατύ κοινό. Πάντως, ο *Ουρανός* είναι η πρώτη έως σήμερα αληθινή «ταινία φεστιβάλ», και θα 'ταν ακατανόητο ν' αγνοηθεί κατά την απονομή των βραβείων.

Κώστας Σταματίου  
Εφημ. «Τα Νέα», 21/9/1962

### Μια γνήσια έντιμη προσπάθεια

Πάνω απ' όλα, ο *Ουρανός* είναι μια γνήσια έντιμη προσπάθεια να δοθεί απ' την οδόννη μια ανταύγεια της εποποιίας του 1940. Χωρίς δημοσκοπίες, χωρίς φαναρισμούς, χωρίς ωραιοποιήσεις, χωρίς πατριδοκαπηλίες. Ο Τάκης Κανελλόπουλος, που τόσο εντυπωσιακά ξεπήδησε απ' το Α' Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με τον *Μακεδονικό γάμο* του, αποδύθηκε σε μια προσπάθεια που, κι αν δεν φτάνει σε ολοκληρωμένο αποτέλεσμα, δεν έχει καμιά σχέση με τα υποπροϊόντα του ελληνικού κινηματογράφου και, επιπλέον, μ' όλες τις ελλείψεις της, έχει παράλληλα ένα πλήθος κινηματογραφικές αρετές.

Βασική αδυναμία του *Ουρανού*: δεν μπόρεσε ναδώσει — με σχετική, έστω, «ανάσα» — τη μεγάλη κραυγή και ορμή και θυσία του 1940. Στιγματώσα εδώ κι εκεί, πάρα πολύ ισχνές «περιπτώσεις», δε φτάνουν για ν' απλώσουν το ειδικό σε γενικό, να κάνουν τα άτομα σύμβολα ενός αγωνιζόμενου λαού. Ο Κανελλόπουλος, που

έχει διαπεραστικό «μάτι», δεν έχει και ανάλογη ικανότητα στη διεύθυνση των ηθοποιών — κι αυτή η αδυναμία του ήταν καίρια για την τύχη των ηρώων του. Κάποια «φιλολογία», ακόμα, στους διαλόγους κι ο πολύ αργός ρυθμός των ατομικών σκηνών κάνουν περισσότερο αισθητή την ισχνότητα των επεισοδίων αυτών.

Αντίθετα, ό,τι έχει κάποια σχέση με το ντοκιμαντέρ, επικυρώνει τις οπτικές ικανότητες του Κανελλόπουλου, στο πρώτο μάλιστα μέρος του έργου. Η ελληνική γη κι οι εργάτες της αντικρίζονται με θέρμη κι αγάπη, και χωρίζεις τις γιορταστικές πλαστογραφίες της ηθογραφίας.

Στο σύνολό του, ο *Ουρανός* ούτε το θέμα του ντροπιάζει ούτε τον κινηματογράφο — απόπειρα, αλλά απόπειρα σεβαστή και για τις προθέσεις της και για τα μέσα της.

Γι' αυτό είναι το λιγότερο γελοίος (αν όχι εξοργιστικός) ο χαρακτηρισμός της ταινίας ως «ακατάλληλης». Την ώρα που του κόσμου οι δίητες «ιστορικές» ηλιθιότητες που διασύρουν την ελληνική Ιστορία, κρίνονται «κατάλληλες», την ώρα που του κόσμου οι ταρταρίνικα πολεμικές ταινίες επιτρέπονται στα παιδιά μας, η πάντα σοφή Λογοκρισία μας θεωρεί τον *Ουρανό* ακατάλληλο για εφήβους, ίσως επειδή θυμίζει πως ο λαός αυτός πολέμησε για ένα (ύποπο, σήμερα) ιδανικό: την ελευθερία.

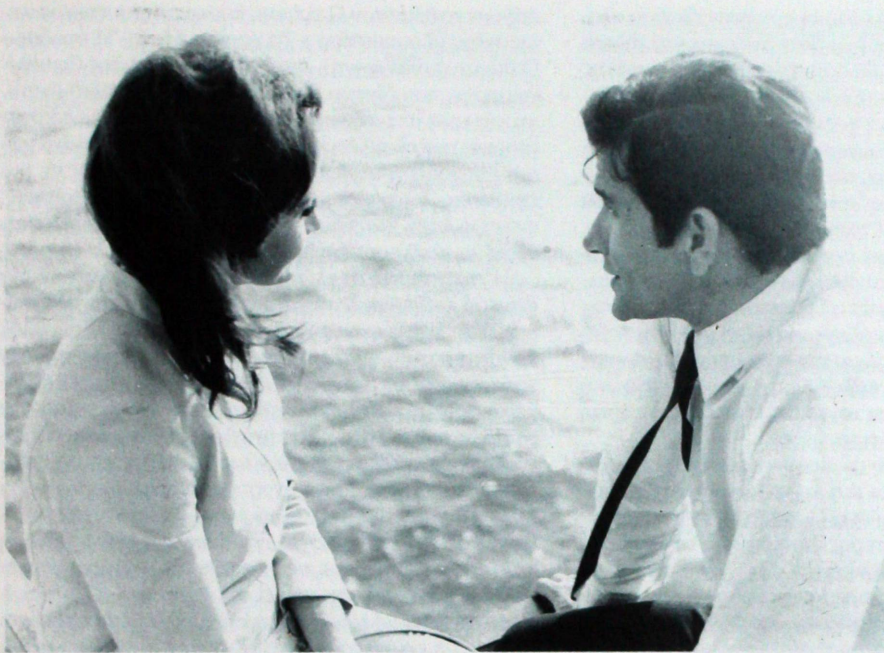
Μάριος Πλωρίτης  
Εφημ. «Ελευθερία», 21/9/1962

### Ένδοξη αποτυχία

Ο πόλεμος της Αλβανίας κι ύστερα η αντίσταση του ελληνικού λαού στη φασιστική επιδρομή και τυραννία, κατέχουν μια ιερή θέση στις καρδιές μας. Κάθε επιπόλαιη αντιμετώπισή τους ξεσηκώνει μέσα μας την αγανάκτηση, και μας εξοργίζει το κάθε αστόχημα. Οι «αντιστασιακές» ταινίες που έχουν γυριστεί ως τώρα, εκτός από μια-δυο συμπαθητικές εξαιρέσεις, δέχτηκαν πυκνά τα πυρά της κριτικής, ακριβώς γιατί δε θέλησαν να σταθούν στο ύψος που απαιτεί το θέμα, να δουν πιο βαθιά μέσα σ' αυτά τα τιτανικά γεγονότα την αλήθεια, τον άνθρωπο.

Πρέπει ν' αναγνωρίσουμε — προς τιμήν των δημιουργών αυτής της ταινίας — ότι το έργο τους δεν κινεί ούτε τα ελάχιστα παρόμοια αρνητικά συναισθήματα. Είναι πλημμυρισμένο από ευλάβεια, από θαυμασμό, από αγάπη στον άνθρωπο· από συμπόνια — περισσότερο απ' όλα, από συμπόνια.

Κι εδώ είναι το λάθος· γιατί ο άνθρωπος δε θέλει μόνο τη συμπόνια, αλλά και το θαυμασμό στο ίδιο μέτρο. Περισσότερο από κάθε άλλο πόλεμο, ο αλβανικός έχει



*Παρένθεση, 1968.  
Η Αλεξάνδρα  
Λαδικού και  
ο Άγγελος  
Αντωνόπουλος.*



μέσα του την πατριωτική έξαρση που ήταν έξαρση αληθινή κι όχι κούφια, γιατί δεν ήταν πόλεμος για άνομα συμφέροντα αρχόντων, αλλά ξεσήκωμα λαϊκό κατά της τυραννίας. Η έκφρασή του δεν μπορεί να είναι μόνο ένα συνεχές ελεγείο, αλλά και θούριο. Βέβαια, οι δημιουργοί της ταινίας βεβαιώνουν πως δεν είχαν την πρόθεση ν' αναστήσουν το έπος του '40 («το μεγαλύτερο» όπως λένε, «είναι αδύνατο να το αγγίξει κανείς, έστω κι αν χρησιμοποιήσει την υψηλότερη μορφή τέχνης»). Σύμφωνα — δε ζητήσαμε αυτό. Όμως, δεν μπορεί κανείς από ένα γεγονός ν' απομονώνει μια ορισμένη πλευρά του χωρίς να το ψευτίζει. Τα επεισόδια που αποτελούν την ταινία, παρουσιάζουν μία μόνο όψη του γεγονότος «αλβανικός πόλεμος»: την όψη «ερημιά» του ανθρώπου-θάνατος (όπως πάλι οι ίδιοι γράφουν). Να γιατί το έργο τους φαντάζει ισόχρο, σαν να λείπει η τρίτη διάσταση, η πολυεδρικότητα.

Το έργο αναπτύσσεται σε μια σειρά επεισόδια με χαλαρή σύνδεση. Δεν είναι μια μορφή απορριπτικά απεναντίας, πολλά μεγάλα έργα έχουν αυτή τη μορφή. Είναι όμως και η δυσκολότερη. Πιστεύω πως το δυσκολότερο είδος στη ζωγραφική είναι η τοιχογραφία. Τιμά τους δημιουργούς αυτής της ταινίας το ότι δεν προτίμησαν το ευκολότερο να φτιάξουν, δηλαδή, μια ιστορία, ένα ρομάντζο ή ό,τι άλλο με πλαίσιο τον πόλεμο, πράγμα που θα δημιουργούσε μια πλοκή και θα χάριζε στο έργο την επιθυμητή ενότητα. Αυτό δείχνει και πάλι το σεβασμό με τον οποίο πλησίασαν το θέμα, γυρεύοντας να του δώσουν τη λιτότητα και την αλήθεια του χρονικού. Όμως, λιτότητα δε σημαίνει ανολοκλήρωτη έκφραση. Το σφάλμα που επισημαίνω στην αρχή, αποτελεί ήδη μιαν ανολοκλήρωτη έκφραση (το ανολοκλήρωτο αυτό υπάρχει και στη σκηνοθεσία). Ακριβώς επειδή λείπει η τρίτη διάσταση, τα επεισόδια δε φτάνουν για να δημιουργήσουν μια βαθύτερη ένταση, μια υποχθόνια δραματικότητα που απαιτεί μια ανάπτυξη σε «τοιχογραφία».

Ωστόσο, το σενάριο πετυχαίνει να δώσει αληθινές ανθρώπινες στιγμές. Αυτό γίνεται πιο πολύ από τη δύναμη της αλήθειας της έμπνευσης παρά από την ανάπτυξη και το διάλογο, που είναι φυσιολογικά. Θα μπορούσαμε να πούμε πως το έργο αποτελείται από μια σειρά από ωραίες εμπνεύσεις (με σχετικά αδέξια ανάπτυξη) που, ευτυχώς, είναι πολλές.

Το έργο αποτελείται από τρία μέρη (Ειρήνη — Πόλεμος — Οπισθοχώρηση), με ενταγμένα στο καθένα απ' αυτά ορισμένα επεισόδια. Το πρώτο μέρος παρουσιάζει μερικές ειδυλλιακές εικόνες γύρω από ένα φυλάκιο (διστακτικούς, ανώριμους έρωτες, αναπολήσεις τού σπιτιού), που δεν δένονται σε επεισόδια. Μερικές αδρές, χαρακτηριστικές, καλά διαλεγμένες εικόνες ει-

σάγουν το θέμα του Πολέμου, που αναπτύσσεται με 4 επεισόδια (Τραυματίας — Το χαμένο δέμα — Η εφόδος — Ο θάνατος στην πηγή). Ακολουθεί το θέμα της Οπισθοχώρησης, που δίνεται βασικά με ένα επεισόδιο (αυτοκτονία) και με μια σειρά από χαρακτηριστικές εικόνες (πορεία των εξαθλιωμένων φαντάρων, στάση σ' ένα χωριό όπου μια γριά ρωτά για το παιδί της, ύπνος σε μια εκκλησία, αποχαιρετισμός της δασκάλας, χωρισμός, φτάσιμο στην πατρίδα), και μια τελευταία φράση φαίνεται να κλείνει το έργο: «Καιμένη πατρίδα!»

Η σκηνοθεσία εξελίσσει αυτά τα επεισόδια με μια φανερή επιδίωξη λιτότητας που, ωστόσο, δεν ολοκληρώνεται. Είναι φανερό πως μπορεί ο Κανελλόπουλος να μην προτίμησε το εύκολο, αλλά οι δυνάμεις του δεν έφτασαν για να πετύχει το δύσκολο. Η λιτότητα δε γίνεται εκφραστική πληρότητα και αυστηρή ακριβολογία (αυτό ακριβώς είναι η λιτότητα), αλλά ασάφεια: ο πλατύς ρυθμός, απεραντολογία και το υψηλό δεν πραγματοποιείται. Κι όμως, ο σκηνοθέτης δείχνει προσόντα ζηλευτά. Είναι θαυμαστό με πόση ακρίβεια, με πόση αλήθεια στήνει εξωτερικά τα πρόσωπα, με πόση δύναμη και ζωντάνια συνθέτει τις εικόνες. Οι φαντάροι του, οι χωριατοπούλες, οι χωριάτισσες, έχουν μια τέλεια αλήθεια στο ντύσιμό τους, στις κινήσεις τους, στα φερσίματά τους. Οι εικόνες του υποβάλλουν με ακρίβεια και δύναμη το περιεχόμενό τους: ο φαντάρος που διαβάζει το γράμμα, τυλιγμένος στη χλαίνη του, ο άλλος που φορά τις αρβύλες με τις κρεμασμένες επωμίδες, με το σκισμένο μανίκι του πλεχτού να κρέμεται απ' το μανίκι της χλαίνης — όλοι αυτοί οι φαντάροι με τα βρόμικα κι αξύριστα πρόσωπα είναι ακριβώς όπως τους έπλασε η φαντασία όλων μας, όπως τους έπλασε ο πόλεμος. Η σκηνή με το ξεπροβόδιμα των νέων του χωριού που φεύγουν για το στρατό, είναι μια μεγάλη, κινούμενη ζωγραφική σύνθεση: μια εικόνα που στην κάθε φάση της εξέλιξής της (στο κάθε καρέ της) θα μπορούσε να γίνει ένας πίνακας. Το ίδιο κι η σκηνή του ύπνου στην εκκλησία και πολλές, πάρα πολλές άλλες. Έχουν εδώ ένα σκηνοθέτη που αντλεί πλούσια από τη λαϊκή ζωή, που ξέρεi ν' ανεβάζει τη λαϊκή ζωή στην οθόνη.

Αυτή η ρεαλιστική αντιπαράσταση (με το αδιόρατο στιλιζάρισμα που πρέπει να έχει η τέχνη) και η δύναμη στη σύνθεση της εικόνας είναι ένα από τα πιο βασικά προσόντα που πρέπει να έχει ένας σκηνοθέτης του κινηματογράφου. Ο Κανελλόπουλος το έχει. Το δεύτερο βασικό προσόν, την ικανότητα στην εναλλαγή των εικόνων για τη δημιουργία κινηματογραφικού ρυθμού, φαίνεται πως δεν το 'χει κατακτήσει στο βαθμό που πρέπει — ακόμα. Έχει ευρήματα σκηνοθετικά, όπως στη σκηνή της εφόδου (όπου η εξόρμηση με την άγρια κραυγή «Αέρα!» έρχεται σε βίαιη αντίθεση με την ακινησία και

την αναμονή που προηγείται), όπως στη σκηνή του θανάτου στην πηγή (όπου ο άξαρνος πυροβολισμός μες στην ειδυλλιακή σιωπή της φύσης αποτελεί και πάλι μια σκληρή αντίθεση) ή ακόμα, κάτι παρόμοιο, στη σκηνή της αυτοκτονίας. Όμως αυτά δε φτάνουν για να εξαλείψουν τους πλατεϊασμούς, τις χαλαρότητες, την κενότητα και τη φιλολογικότητα των διαλόγων (επεισόδιο του Τραυματία, διάλογοι πριν απ' την έφοδο, όπου η αναμονή έπρεπε να είναι τελείως βουβή, κ.ά.) Αυτή η αδρότητα — η έκφραση με λίγες, μεστές από περιεχόμενο εικόνες — είναι κάτι που πρέπει να επιδιώξει ο Κανελλόπουλος. Ίσως οι κρίσεις μου είναι αυστηρές, αλλά είναι έτσι γιατί απευθύνονται σ' έναν άνθρωπο που έχει στόχο του τις πιο ψηλές κορφές της τέχνης.

Οι δημιουργοί του *Ουρανού* σκόπευσαν πολύ ψηλά και δεν έφτασαν το στόχο τους. Η αποτυχία τους είναι ένδοξη. Όμως είναι κιόλας κάτι πολύ σημαντικό αυτό που πρόσφεραν τούτες οι σκόρπιες, μεστές από αλήθεια εικόνες που μένουν στη μνήμη μας: αυτοί οι τραχιοί, κουρελιασμένοι φαντάροι που πορεύονται μες στ' άγρια βουνά (με τη λαχτάρα της ζωής μέσα τους) προς το θάνατο· αυτές οι γριες μανάδες που λαχταρούν για τους γιους τους· αυτές οι γυναίκες που φεύγουν το χαλασμό· αυτή η γριά που μαζεύει ανήσυχα το εγγονάκι της όταν απλώνεται η μαύρη απειλή του πολέμου· αυτός ο πικραμένος στρατιώτης που δε θέλει να γυρίσει, γιατί δεν μπορεί να καταλάβει πώς μπορεί να φύγει αφού νίκησε, κι αυτοκτονεί γιατί τον γεμίζει η πίκρα της προδοσίας· αυτή η δασκάλα που σκορπίζει μια νύχτα τη στοργή της, αγρυπνώντας τον βασανισμένο ύπνο των έρημων στρατιωτών. Οπωσδήποτε ο *Ουρανός* έπρεπε να πάρει και μια άλλη διάκριση, κι όχι μόνο το βραβείο φωτογραφίας.

Η εξαίρετη φωτογραφία του Τζ. Βαριάνο πλάθει τη βαθιά, απέραντη γαλήνη του πρώτου μέρους. Στο δεύτερο μέρος, ο Γρ. Δανάλης, βοηθημένος απ' το σκηνοθέτη, συνθέτει λαμπρές, γεμάτες δύναμη εικόνες, παισιωμένες με υποβλητικά τοπία. Είναι επίσης ένας ικανός κι ευσυνειδητός οπερατέρ, στον οποίο πρέπει να δοθούν κι άλλες ευκαιρίες.

Αντώνης Μοσχοβάκης  
(1962)

### Σαν μελωδία λυπητερή...

Μου άρεσε αρκετά ο *Ουρανός* του Τάκη Κανελλόπουλου. Περιγράφοντας την ελληνική ήττα του 1940, όταν ύστερα από μια πρώτη νίκη πάνω στους Ιταλούς, οι Γερμανοί καταλαμβάνουν τη χώρα, η ταινία παίρνει τη μορφή μιας *Οδύσσειας* από την ανάποδη. Καταθλιπτικό

σαν μελωδία λυπητερή, το έργο είναι η αφήγηση μιας περιπλάνησης. Οι ήρωες που είναι έτσι δοσμένοι ώστε να τους συγχέουμε, οι τόποι και τα γεγονότα που δεν είναι ποτέ ξεκάθαρα, συνθέτουν ένα αφηρημένο σύμπαν το οποίο σύντομα παίρνει τη μορφή ενός νεκρόκοσμου, όπου οι άνθρωποι προχωρούν, υποφέρουν και πεθαίνουν χωρίς να ξέρουν το γιατί. Καμιά δραματική πράξη· μόνο η αφήγηση ορισμένων μικρογεγονότων: η απώλεια ενός δέματος από έναν ταχυδρομό, η κλοπή του παπουτσιού ενός νεκρού στρατιώτη.

Ο *Ουρανός* δεν είναι μια μεγάλη, αλλά μια ευαίσθητη και συγκινητική ταινία. Ο Κανελλόπουλος, πρώην βοηθός του Κάκογιάννη, απαρνείται κάθε μορφή εντυπωσιασμού, δημιουργεί με διακριτικότητα, κι είναι, μου φαίνεται, πιο προικισμένος απ' το δάσκαλό του.

Jean Douchet  
«Cahiers du Cinéma», τχ. 144, 1963

### Οι κουρασμένοι ήρωες

Αυτή η ταινία έχει τις αρετές και τις αδυναμίες που βρίσκουμε συνήθως στις δημιουργίες των νέων σκηνοθετών: η ειλικρίνεια της αντισταθμίζει τις όποιες αδεξιότητες· κι η κριτική που της ασκούμε, οφείλει να παίρνει υπόψη της ως ελαφρυντικά τις δυσκολίες μιας φιλόδοξης προσπάθειας. Τον Οκτώβριο του 1940, στα ελληνικά σύνορα, πέντε άντρες φυλούν σκοπιά. Την επομένη, τα στρατεύματα του Mussolini εισβάλλουν στη χώρα. Οι πέντε σύντροφοι χωρίζονται, κι εμείς παρακολουθούμε τις περιπέτειές τους σε διάφορα σημεία της χώρας.

Η ταινία είναι πολύ αργή: ο σκηνοθέτης επιχείρησε και εν μέρει κατάφερε να βρει έναν μαγικό, ποιητικό ρυθμό, ο οποίος ορίζεται από λυρικά περάσματα. Η ομορφιά της φύσης, ο έρωτας, η ευτυχία, είναι τα αγαπημένα του θέματα, αλλά επίσης και η μοναξιά, η απόγνωση, ο θάνατος. [...]

Ο πόλεμος είναι παράλογος και εγκληματικός: ο εχθρός, απρόσωπος· η ευτυχία, ένα εύθραυστο λουλούδι. Ίδου το μάθημα αυτής της τρυφερής και βίαιης ταινίας.

Marcel Martin  
«Cinéma '63», τχ. 71, 1963

### ΕΚΔΡΟΜΗ (1966)

**Σενάριο:** Γιώργος Κιτσόπουλος. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Συράκος Δανάλης. **Μοντάζ:** Τάκης Κανελλόπουλος. **Μουσική:** Νίκος Μαμαγκάκης. **Ηχοληψία:** Νίκος Δεσποτίδης. **Διεύθυνση Παραγωγής:** Κώστας Κα-

νελλόπουλος. **Βοηθός Σκηνοθέτη:** Απόστολος Κρουανάς. **Παραγωγή:** Κώστας Κανελλόπουλος.

**Ηθοποιοί:** Λίλυ Παπαγιάννη, Κώστας Καραγιώργης, Άγγελος Αντωνόπουλος, Κώστας Λαχάς, Πόπη Πασχαλίδου, Δημήτρης Παπαδόπουλος.

35mm. Ασπρόμαυρη.

**Διάρκεια:** 85 λεπτά.

Τιμητική Διάκριση και δύο Βραβεία Ελλήνων Κριτικών (Γυναικείας Ερμηνείας και Μουσικής) στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1966.

*Η Ειρήνη επέλεξε να μείνει πολύ κοντά στη γραμμή του μετώπου, για να βρισκείται δίπλα στον άντρα της, τον υπολοχαγό Κώστα. Παράλληλα, έχει σχέσεις με έναν από τους άντρες του συζύγου της, το λοχία Στράτο. Όταν ο Κώστας θα τραυματιστεί και θα μείνει στο νοσοκομείο για τέσσερις μέρες, ο Στράτος θα της πει ότι ο άντρας της σκοτώθηκε, και θα της ζητήσει να φύγουν μαζί, μακριά απ' τον πόλεμο...*

Μια ερωτική ιστορία ανάμεσα σε τρεις ανθρώπους, σε καιρό πολέμου. Σ' αυτή την περίπτωση, ο πόλεμος είναι το εξωτερικό φόντο, αλλά και, συγχρόνως, ο τοίχος που αναγκάζει τον έναν από τους ήρωες να προβεί σε μιαν απελπιστική πράξη. Χαρακτηριστικό των ηρώων της ταινίας είναι τα πολλά ψυχικά σκαμπανεβάσματά τους. Ενώ τη μια στιγμή δείχνουν μεγαλείο και αυταπάρνηση, την άλλη φθάνουν να γίνουν μηδαμικοί. [...] Η ιστορία στηρίζεται πάνω σ' ένα τραγικό ψέμα. Απ' την άλλη μεριά, οι ήρωες συνεχώς περνούν τα ψυχικά τους σύνορα, αλλά αμέσως μετά ξαναγυρίζουν –όχι από εξωτερικές αιτίες– στην προηγούμενη ψυχική τους κατάσταση. Από απόψεως μορφής, την ταινία τη φαντάζομαι σαν ένα ποίημα με πολλά αποσιωπητικά...

**T.K.**

### Δύναμη, ποίηση, ομορφιά

Η ομορφιά και η ποίηση που διαπερνούν ολόκληρη την *Εκδρομή*, ακόμα και σ' εκείνες τις σκηνές όπου ο Τάκης Κανελλόπουλος δεν έχει πετύχει ένα αποτέλεσμα αντάξιο του αδιαφιλονίκητου ταλέντου του, κάνουν τούτη την ταινία να είναι τελικά ένα σημαντικό επίτευγμα. Οι γνωστές αρχικές ταλαντεύσεις του Κανελλόπουλου (να υπογράψει ή όχι την *Εκδρομή*), όχι μόνο δε μειώνουν την αξία αυτής της ενδιαφέρουσας από πολλές πλευρές κινηματογραφικής δουλειάς, αλλά, αντίθετα, αποτελούν μιαν αδιάψευστη μαρτυρία για το πόσο μεγάλη υπήρξε η καταβολή σε μόχθο και ψυχική ένταση του δημιουργού της.

Η *Εκδρομή* είναι μια δύσκολη ταινία, μ' όλο που το θέμα της είναι απλοϊκό, κοινότοπο. Δεν απευθύνεται στο μεγάλο καταναλωτικό κοινό, που δε θα μπορέσει ποτέ να καταλάβει τον «οίστρο» και το «ύφος» του Κανελλόπουλου, για τους ίδιους λόγους που δεν καταλαβαίνει τον Alain Resnais, λ.χ., στο *Πέρι στο Μάριενμπαντ*. Κι όταν λέμε «δύσκολη», δεν εννοούμε ότι η *Εκδρομή* είναι μια ταινία που έγινε ηθελημένα δύσκολη. Απλούστατα, ο Κανελλόπουλος ανήκει σ' εκείνους τους σκηνοθέτες που κάνουν μια ταινία από μια εσωτερική παρόρμηση να δώσουν «κάτι», να πουν «κάτι», να εκφράσουν την προσωπική τους αισθητική αντίληψη μέσα από οποιαδήποτε ιστορία. Θα βρεθούν, ίσως, μερικοί να πουν ότι η κινηματογραφική γλώσσα του Κανελλόπουλου στην *Εκδρομή* θυμίζει τη γλώσσα τού Truffaut στο *Ζυλ και Τζιμ*, ιδιαίτερα στις σκηνές των φλας-μπாக. Ωστόσο, δεν πρόκειται περί επανάληψης του ύφους ενός άλλου· όχι γιατί ο Κανελλόπουλος είναι αυτόρχης (κανείς δεν είναι αυτόρχης, και οι αλληλεπιδράσεις βρίσκονται μέσα σε όλα τα έργα τέχνης), αλλά γιατί ο Κανελλόπουλος εντάσσει τις σκηνές αυτές οργανικά και κυρίως απ' την ανάγκη –την ίδια που ώθησε και τον Truffaut στις δικές του σκηνές– να εξυπηρετήσει τη συνοχή και τη συνέπεια του μύθου που διηγείται στην ταινία του. Τελικά, μ' όλες τις επιδράσεις με τις οποίες είναι φυσικό, άλλωστε, να έχει ζυμωθεί το ταλέντο του Κανελλόπουλου, το ύφος του δημιουργού της *Εκδρομής* είναι προσωπικό, εντελώς «δικό του», απ' την εποχή ακόμα που πρωτοπαρουσιάστηκε με τον *Μακεδονικό γάμο*. Δικά του τα λάθη, αλλά δικά του και τα επιτεύγματα.

Ατυχώς, ο χώρος της εφημερίδας, μικρός καθώς είναι, δεν προσφέρεται για μια διεξοδικότερη συζήτηση γύρω από την *Εκδρομή* που, για μένα, είναι μια από τις ταινίες για τις οποίες θα μπορούσε να μιλάει κανείς επί μερες. Έχει δύναμη, ποίηση, ομορφιά, μια αξιολογη ερμηνεία των τριών πρώτων ρόλων (ιδιαίτερα απ' την Λίλυ Παπαγιάννη), πολύ καλή φωτογραφία, κι ασφαλώς, αν ο Κανελλόπουλος αποφάσιζε να κόψει μια-δυο σκηνές, να ξαναγυρίσει δυο-τρεις άλλες και να περιορίσει την έμπνευσή του Μαμαγκάκη εκεί μόνον όπου χρειάζεται η μουσική, θα είχαμε ένα τέλειο αριστούργημα. Ωστόσο, κι έτσι όπως παρουσιάζεται τελικά αυτή η ταινία, δικαιούται να πάρει μια θέση στην ανθολογία του ελληνικού κινηματογράφου, καθώς και να διεκδικήσει τώρα το πρώτο βραβείο του Φεστιβάλ. Η *Εκδρομή* είναι 100% φεστιβαλική ταινία!

Γιώργος Κ. Πηλιχός  
Εφημ. «Τα Νέα», 27/9/1966



Σόνια, 1980.  
Πάνω: ο Σπύρος  
Φωκάς.  
Κάτω: η Αντιγόνη  
Δουδούμη  
και ο Σπύρος  
Φωκάς.



### Δρόμος χωρίς επιστροφή

Τρεις άνθρωποι. Και ο πόλεμος. Μια ιστορία αγάπης. Μια τραγωδία σύγχρονη. Και το τοπίο. Αυτό το απελπισμένα αισθησιακό και παράξενα τραχύ μακεδονικό τοπίο. Ένας κύκλος αδιέξοδος, γύρω από τα τρία αυτά πρόσωπα. Με τον έρωτα και τον πόλεμο σε μια περιέργη «αντιστοιχία». Όπως γίνεται με τους ήχους μέσα σ' ένα άδειο δωμάτιο, κλειστό. Σ' αυτό το τοπίο, σ' αυτόν τον ασφυκτικό κύκλο από άγρια ομορφιά και σιωπή, τα τρία πρόσωπα αυτής της ιστορίας με τον πόλεμο και τον έρωτα οδεύουν σε μια τροχιά ελλειπτική – στιγμική με στιγμική, λέξη με λέξη, με τον ίδιο τρόπο που λειτουργεί η μνήμη. Με μεγάλες παύσεις και με πανικό. Με αναλαμπές χαράς και με κενά από ακίνητο φως.

Κάποτε, αυτά τα τρία πρόσωπα ταυτίζονται με το τοπίο. Όλα γίνονται τοπίο. Ένα σπίτι που μοιάζει «φυτεμένο» στο χώμα. Πρόσωπα που σαλεύουν αδίστακτα στον κύκλο που αυτά τα ίδια «έκλεισαν» γύρω τους, με τον ίδιο τρόπο που σαλεύουν υδρόβια φυτά στις λίμνες. Κι αυτή η οδυνηρή μνήμη, κοφτερή σαν λεπίδι, τρυφερή σαν φιλή, παραρακτική σαν τη γυναίκα που είδε το θάνατο στα μάτια του αγαπημένου άντρα.

Απ' την κραυγή στη σιωπή, απ' τον κρυμμένο φόβο στο πάθος που έμεινε αξόδευτο, απ' τη χαρά στο κενό, αυτή η ιστορία με τα τρία πρόσωπα – δυο άντρες, μια γυναίκα – έχει εκείνη την αίσθηση από χαμένη ελπίδα επικοινωνιάς με το φως. Ατή τη βεβαιότητα από χαμένο, κλειστό δρόμο. Και την αμετάκλητη παρουσία του θανάτου.

Κάποτε, αυτοί οι τρεις άνθρωποι ήταν μαζί. Πολύ μαζί. Μοιράστηκαν μικρές, καθημερινές χαρές. Σ' ένα διάλειμμα του πολέμου. Σε μια εκδρομή. Έπειτα, χώρισαν. Οι δυο δέθηκαν πολύ, απελπισμένα. Μ' ένα πάθος ανελέητο. Κι έφυγαν. Σε μια επικίνδυνη «εκδρομή». Γυρεύοντας απεγνωσμένα εκείνη τη χαμένη στιγμή μέσα στη μνήμη τους, την πρώτη στιγμή που έσμιζαν.

Τρία πρόσωπα, το τοπίο, ο πόλεμος, ο έρωτας, ο θάνατος – μια μοίρα αμετάκλητη, σκληρή, σε μια ιστορία ειπωμένη με το ρυθμό μιας ανάσας. Με το πάθος που κρύβει το ανθρώπινο κλάμα. Με τον πανικό μιας μνήμης που επανέρχεται χωρίς έλεος. Αυτός ο τρόπος «αφήγησης», αυτός ο παραρακτικός ρυθμός, αυτή η ελλειπτική τροχιά της ανθρώπινης παρουσίας σ' ένα χώρο αδυσώπητο, είναι ο δύσκολος δρόμος για να «διηγηθείς» μια ιστορία σε εικόνες. Είναι ένας δρόμος με παγίδες. Με χαμένα τα «σημάδια» επιστροφής.

Αυτός είναι ο δρόμος της *Εκδρομής*. Ο Τάκης Κανελλόπουλος πάτησε τούτον το δρόμο μ' εκείνη την ιδιαίτερη ευαισθησία από μάτι ανθρώπινο, τυραννικά δεμένο με την αλήθεια, βασανισμένο απ' τ' όνειρο, άλλο-

τε κλαμένο, υγρό, κι άλλοτε φορτωμένο με την αγρύπνια και το κρατημένο κλάμα μιας ολόκληρης ζωής.

Σ' αυτόν το δρόμο περπάτησαν όλοι όσοι τον ακολούθησαν στην επικίνδυνη αυτή *Εκδρομή*. Η φωτογραφία δεν είναι απλώς «μια φωτογραφία», μια εξωτερική περιγραφή, μια σειρά από εικόνες. Είναι μια οδυνηρή ανατομία στα πρόσωπα και στα πράγματα, ένα σκληρό παιχνίδι με το φως και το σκοτάδι, μια σταθερή συμβολή στην ολοκλήρωση της παρουσίας των τριών προσώπων και της ιστορίας τους. Ο δημιουργός αυτής της έξοχης φωτογραφίας είναι ο Συράκος Δανάλης. Τα τρία πρόσωπα της ιστορίας είναι η Γυναίκα, ο Σύζυγος και ο Εραστής. Το παράξενο αινιγματικό πρόσωπο της Γυναίκας κυριαρχεί σ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας, μ' εκείνη την ιδιαίτερη ευαισθησία που έχει στην παραμικρή κίνησή της η Λίλυ Παπαγιάννη. Ο Σύζυγος (Αγγελος Αντωνόπουλος) έχει τη διακριτική αρσενική παρουσία του άντρα που ενεργεί χωρίς σπασμωδικότητα, χωρίς «ακραίες καταστάσεις», με χαμηλές νότες και λιτό παίξιμο. Ο Κώστας Καραγιώργης, στο ρόλο του Εραστή, ήταν ένας αυθόρμητος συνδυασμός «παιδικότητας» και ερωτισμού, μια πολύ σωστή αντίθεση με τον καθόλου «θυελλώδη» Σύζυγο.

Σ' αυτόν το «δρόμο» όπου οδηγήθηκαν όλοι με την *Εκδρομή*, ένα δρόμο που θυμίζει μοντέρνα γραφή μυθιστορήματος κι έναν τρόπο λειτουργίας της ανθρώπινης μνήμης, συντέλεσαν αποφασιστικά κι άλλοι δύο παράγοντες: το σενάριο του Γιώργου Κιτσόπουλου και η μουσική του Νίκου Μαμαγκάκη – μια «αυθύπαρκτη» μουσική. Αυτή η *Εκδρομή* μέσα στον ανεξέλεγκτο, αβυσσαλέο χώρο της ανθρώπινης ψυχής είναι μια σύγχρονη τραγωδία με τρία πρόσωπα, όπου ο έρωτας, το τοπίο κι ο πόλεμος γίνονται οργανικά στοιχεία και «σημαδεύουν» αμετάκλητα το χώρο και το χρόνο αυτής της ιστορίας.

Κωστούλα Μητροπούλου  
Περιοδ. «Αλφα», 12/3/1966

### Μια πραγματεία με θέμα το πάθος

Βλέποντας την *Εκδρομή*, θυμάται κανείς τα λόγια του Bresson: «Αρχίζουμε ν' αγαπάμε τόσο πολύ τις μορφές, που μας γίνεται μαγιά». Αν θέλετε, μπορεί να θεωρήσετε την *Εκδρομή* σαν την ιστορία ενός τριγώνου. Στην πραγματικότητα, όμως, είναι μια αφαίρεση, μια αυστηρή πραγματεία με θέμα το πάθος. Οι άνθρωποι είναι περισσότερο η προσωποποίηση της ιδέας του πάθους παρά αληθινοί άνθρωποι, γι' αυτό κι η ψυχολογική πλευρά παραγνωρίζεται. Είναι μια αλληγορία που δεν εγκαταλείπει ποτέ την αφηρημένη της πυκνότητα για



χάρη μιας συγκεκριμένης πραγματικότητας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, στη διάρκεια του οποίου εκτυλίσσεται η ιστορία. Η αντικειμενική όψη του γύρω κόσμου μπαίνει απρόσκλητα στην υποκειμενική συνείδηση του άντρα και της γυναίκας, σαν έμμονη ιδέα στον υπερρεαλιστικό «τρελό έρωτα» που αυτή (η συνείδηση) τον αποδέχεται χωρίς καμιά επιφύλαξη. Ο Κανελλόπουλος μεταφράζει όλα αυτά χρησιμοποιώντας αδιάκριτα το ίδιο σπίτι, εκεί όπου το σενάριο μιλά για διαφορετικά σπίτια σε διαφορετικά μέρη. Η αυστηρή και γεωμετρική δομή της ταινίας κρατά σε συνεχή απόσταση το θεατή και τον προστατεύει από τη συγκινησιακή αμεσότητα του γκρο πλάνου. Μεγάλα πλάνα-σεκάνς, εικόνες που διαρκούν πολύ, υπακούοντας σ' έναν αυστηρό ρυθμό. Είναι μια ομοιόμορφη σύνθεση που την εγγυάται το επικό ταλέντο (αν και κάπως μακρόλογο) του σκηνοθέτη. Ίσως εξαντληθείτε βλέποντας την ταινία, αν δεν σας επιτρέψει (πιθανόν εξαιτίας της αφηρημένης γλώσσας της) να διαβάσετε τις εικόνες της σαν τις σελίδες ενός βιβλίου. Οι αργές και συχνά βουβές εικόνες της μοιάζουν με περιγραφές ενός βιβλίου. Έτσι καθιερώνουν την αυτονομία τους και, ταυτόχρονα, δικαιώνουν τη σιωπή τους. Η προτεραιότητα της εικόνας είναι τόσο δυνατή, που, μερικές φορές, ο διάλογος γίνεται ενοχλητικός. Αυτό δείχνει καλύτερα από καθετί άλλο το καθαρόλογο λεξιλόγιο του Κανελλόπουλου. Το 1963 κιόλας, ο Κανελλόπουλος μας είχε εκπλήξει στις Κάννες με την πρώτη του ταινία, *Ουρανός*.

Barbe Funk

Περιοδ. «Ελληνικός Κινηματογράφος»,  
τχ. 5, Μάρτιος 1967

### Θαυμαστές πλαστικές αρετές

Απ' την αρχή πρέπει να πούμε πως δε συμπαθούμε και πολύ την ποίηση (ειδικά) και τον ποιητικό κινηματογράφο (ειδικότερα). Ωστόσο, πέρα απ' τις προσωπικές προτιμήσεις μας, η ποίηση υπάρχει πάντα, ο ποιητικός κινηματογράφος επίσης, και θα 'ταν παράλογο αν τον διαγράφαμε με μια μονοκοντυλιά. Μια λοιπόν και οι σχέσεις μας με την ποίηση δεν είναι και πολύ καλές, επικαλούμαστε τον αφορισμό του Pasolini ως προς την ύπαρξη μιας κινηματογραφικής ποίησης μπροστά και μιας πίσω απ' το φακό. Πίσω απ' το φακό (δηλαδή, στο «αποποιητικοποιημένο», σκεπτόμενο και προβληματιζόμενο πρόσωπο του σκηνοθέτη) μπορεί να τοποθετηθεί, π.χ., ο Godard. Μπροστά από το φακό (δηλαδή, στην πρωτογενή ποίηση που ενυπάρχει δυνάμει στον γύρω μας κόσμο) εντάσσεται, π.χ., ως ένα σημείο ο Fellini ή ο Παρατζάνοφ με τις *Σκιές των λησμονημένων*

*προγόνων*.

Στην τελευταία αυτή κατηγορία ανήκει σαφέστατα και ο Τάκης Κανελλόπουλος, ο μοναδικός ίσως έλληνας σκηνοθέτης του οποίου η πληθωρική ευαισθησία κατορθώνει να δημιουργήσει ένα «μαγικό» ποιητικό κλίμα.

Είναι περίεργο που ο Κανελλόπουλος δε συνειδητοποίησε ακόμα απόλυτα πως η θέση του ως δημιουργού βρίσκεται σ' αυτού του είδους τον ποιητικό κινηματογράφο. Αν κάποτε, όπως είμαστε βέβαιοι, το καταλάβει, θα μπορέσει να πάρει μια θέση στον διεθνή ποιητικό κινηματογράφο.

Η *Εκδρομή* μετέχει και στα δύο ποιητικά κινηματογραφικά είδη: είναι, δηλαδή, μια ταινία όπου η ποιητική διάθεση αναβλύζει πλούσια — τόσο απ' το υποκείμενο όσο κι απ' το δάνεισμα της υποκειμενικής διάθεσης στο αντικείμενο.

Μόνο η προσπάθεια ενσωμάτωσης ενός καθορισμένου θέματος (στην προκειμένη περίπτωση, της περιπλοκής που συνεπάγεται ο «εν πολέμω έρωσ») στα ποιητικά πλαίσια ενός περιγυρού ελάχιστα ποιητικού από τη φύση του, δημιουργεί ένα «ντεκαλάζ» ανάμεσα στην πάρα πολύ πλούσια ποιητική φλέβα του Κανελλόπουλου και στο θέμα του σεναρίου του, το οποίο δεν προσφέρεται για «απόλυτη ποίηση».

Όπως και να 'χει, οι θαυμαστές πλαστικές αρετές της *Εκδρομής*, η υπερχειλιζουσα έντονη ποιητική προσωπικότητα του δημιουργού της και οι πετυχημένες εναλλαγές με το παράλληλο μοντάζ του παρόντος και του παρελθόντος, κάνουν την *Εκδρομή* υποψήφια για το μεγάλο βραβείο ή το βραβείο σκηνοθεσίας.

Επίσης, η δυνατή παρουσία της Λίλυς Παπαγιάννη δημιουργεί άλλη μια υποψηφιότητα για το βραβείο γυναικειάς ερμηνείας. Απ' τους υπόλοιπους ηθοποιούς ξεχωρίζουν σαφώς η λιτότητα του Άγγελου Αντωνόπουλου, η έντονη παρουσία του Κώστα Λαχά και το εκφραστικά ωραιότατο και συμπαθέστατο πρόσωπο του Κώστα Καραγιώργη.

Η φωτογραφία του Συράκου Δανάη εξυπηρετεί άριστα το θέμα.

Βασίλης Ραφαηλίδης

Εφημ. «Δημοκρατική Αλλαγή», 27/9/1966

### Η μουσική που προδίδει

Ένας έρωτας «καταραμένος» και «μυστικός» αποζητά μια γλώσσα ποιητική. Μια ποιητική ευαισθησία σαν αυτή του Κανελλόπουλου αποζητάει ένα δράμα Έρωτα και Θανάτου.

Η *Εκδρομή* δείχνει αναπόφευκτη — μια ταινία του

αναπόφευκτου...

Η γυναίκα που ακολουθεί το σύζυγό της στον πόλεμο, και τον εραστή της στη λιποταξία.

Ο άντρας που διακινδυνεύει από αδιαφορία και λιποτακτεί από έρωτα.

Απ' την αρχή, μια τάξη πραγμάτων βαραίνει πάνω στα πρόσωπα: ένας γάμος, μια φίλια, ένας πόλεμος. Κι η αντίδραση σ' αυτήν συμπαράσχει τα πάντα.

Η *Εκδρομή* διεκδικεί την ελευθερία στο επίπεδο της ποιητικότητας — ποιητικότητας στην αφήγηση, στο χώρο, στο λυρισμό των προσώπων, στη σύλληψη του θέματος.

Η αφήγηση πραγματοποιείται με μια συνέχεια στιγμών και σημείων. Απ' όλο το μόχθο της εσωτερικής και της εξωτερικής ζωής, πάνω στο φιλμ έχουν απομείνει οι κορυφαίες στιγμές του πραγματικού χρόνου, συμπυκνωμένες κι αποκρυσταλλωμένες σε πλαστικά σημεία. Οι ακίνητες εικόνες σβήνουν κι ανάβουν, αποκαλύπτοντας κάθε φορά, μέσα σ' έναν αυστηρά πλαισιωμένο χώρο, μια καινούργια πόζα, πράξη ή κατάσταση, σαν προχωρημένη φάση μιας επιδεινούμενης αιχμαλωσίας.

Ο χώρος είναι ποιητικά «σημαντικός» και πολύ λιγότερο ζωτικός: ο μισογκρεμισμένος τοίχος με το τζάκι και τα ράφια, πρόσκαιρο καταφύγιο των εραστών στη φυγή τους μέσα στη νύχτα: το επαναλαμβανόμενο μακρόστενο κτίριο, στρατώνας, νοσοκομείο, προμαχώνας, έμμομη αρχιτεκτονική φόρμα πολεμικών αναμνήσεων: ενώ οι γυναικένες πεδιάδες κλείνουν από σκοτεινές σειρές δέντρων.

Οι αδυναμίες της *Εκδρομής* δε βρίσκονται στην ποιητικότητα (ως εκλογή γλώσσας ή ως υπαγωγή του θέματος σε μιαν ανάλογη αισθαντικότητα), αλλά στην αυτοσυνέπεια αυτής της ποιητικής γλώσσας και στο βάθος αυτής της ποιητικής αντιληπτικότητας. Η ποιητική αφαίρεση δεν ασκείται πάντα στον ίδιο βαθμό απόστασης απ' το ρεαλισμό. Οι σκηνές που αναφέρονται, π.χ., στο στρατό-πόλεμο, δε βρίσκουν τον ανάλογο τόνο ποιητικότητας και βαθμό αφαιρέσης με την πόλοπι ταινία. Αποκλίνονται από το ρεαλισμό, δημιουργούν πρόβλημα αληθοφάνειας: γιατί, φυσικά, σε μια οργανική ενότητα μη ρεαλιστική, εκείνο που φρενιάζει, είναι το ρεαλιστικό.

Σε άλλα σημεία, η διάσπαση της ενότητας γίνεται προς την αντίθετη κατεύθυνση, με παρεκκλίσεις προς τον εξπρεσιονισμό ή τον άμεσο συμβολισμό. Π.χ., η σκηνή όπου οι εραστές προχωρούν με τα γόνατα και τα χέρια μέσα στη λάσπη: ο χορός τους μπρος στο σκοτεινό φόντο και η περιοδική τους έκλειψη πίσω από αθέατα παραπετάσματα: η σκηνή της Ειρήνης στην κούνια ανάμεσα στους δύο άντρες, σε συνδυασμό με τον σύγχρονο λόγο του οποίου αποτελεί άμεση οπτική συμβολοποίηση.

Το εναλλασσόμενο μοντάζ σκηνών της τελικής φυγής και σκηνών της αρχικής ερωτικής προσέγγισης συντονίζει δύο σχετικούς κορυφαίους «χρόνους», που ο ένας

καταλήγει στη σύναψη του έρωτα, κι ο άλλος, στη σύναψη του θανάτου. Ένας κρυφός μαγνητισμός, μια γλυκιά κι οδυνηρή εγκατάλειψη, μια πορεία εσωτερική στην αρχή, εξωτερική στο τέλος. Είναι στιγμές που η ποιητική αφήγηση κι ο λυρισμός, με τη βοήθεια της μουσικής, φτάνουν στο αποκορύφωμά του. Όμως, η γενική εντύπωση χάνει, εξαιτίας μιας υπερβολικής επιμονής σε σκηνές παρελθόντος και, κυρίως, εξαιτίας κάποιας σύγχυσης στην κατηγορία των φλας-μπακ: είναι αναμνήσεις της Ειρήνης, οπότε θα 'πρεπε να έχουν μια στενότερη ψυχολογική εξάρτηση με το παρόν της, ή είναι σκηνοθετικό σχόλιο, οπότε δεν δικαιολογείται ο λόγος της σε πρώτο πρόσωπο:

Όμως, το αρνητικό στοιχείο είναι ο λόγος — απ' τη στιγμή, μάλιστα, που διεκδικεί ρόλο εκφραστικό μέσου. Ποιητικός δραματικός λόγος δε σημαίνει μόνο λυρισμός: σημαίνει και αφαίρεση, ελλειπτικότητα και δραματικός δυναμισμός στη σύνθεσή του. Μια σύγκριση της αφαιρέσης που υπάρχει στην αφήγηση του ντεκουπάζ και σ' αυτήν του λόγου, δείχνει αμέσως πόσο ουσιαστικός είναι ο δεύτερος. Αλλά κι ο λυρισμός του είναι κατώτερης ποιότητας.

Ωστόσο, το σύνολο έργο διατηρεί μιαν αναμφισβήτητη αποτελεσματικότητα συγκινησιακής υποβολής. Θα μπορούσε να πει κανείς πως η *Εκδρομή*, προτού γίνει κινηματογράφος, ήταν μουσική. Όμως, αλλάζοντας μορφή, παρέλειψε ν' αλλάξει και ουσία.

Το ποιητικό όραμα του δημιουργού της δεν κατόρθωσε να υποτάξει το θεματικό υλικό. Έτσι, τα ενδεχόμενα του θέματος που είδαμε στην αρχή, έμειναν — τα περισσότερα — απραγματοποίητα και ασημαιολόγητα. Η ποίηση, αντί ν' αποκαλύψει τη βαθύτερη ουσία και σχέση των πραγμάτων, σχημάτισε γύρω τους ένα σύννεφο ομίχλης και τα έκρυψε.

Το αλλοτριωτικό πάθος των εραστών, έτσι καθώς περιγράφεται, οδηγεί σε μια μεταφυσική θα 'λεγες του έρωτα — μια μεταφυσική, που βρήκε την εκλαϊκευμένη της διατύπωση στην κοινοτοπία του ανθυπολοχαγού: «Στον έρωτα δε μετράει αυτό — σε χτυπάει στο κεφάλι και τέρμα».

Όμως ποίηση δε σημαίνει μόνο λυρισμός και αφηρημένη έκφραση: σημαίνει και προσβολή του κοινότοπου και του επιφανειακού, αποκάλυψη του κρυμμένου και του ουσιαστικού.

Ο κινηματογράφος έχει άλλες απαιτήσεις περιεχομένου από τη μουσική.

Η *Εκδρομή*, γεννημένη από μια πλούσια, αλλά ανεξέλεγκτη, ποιητική ευαισθησία, τελικά πνίγεται μέσα σ' αυτήν.

Διαμάντης Λεβεντάκος  
(1967)



Παρένθεση, 1958.  
Η Αλεξάνδρα  
Λαδικού και ο  
Άγγελος  
Αντωνόπουλος.



### Συστηματικός αντιρεαλισμός

Ο πιο «προσωπικός» δημιουργός του Φεστιβάλ υπήρξε σίγουρα ο Τάκης Κανελλόπουλος. Μετά τη μερική αποτυχία του *Ουρανού*, συσπειρώθηκε εντονότερα γύρω από τα ατομικά του προβλήματα, που θα πρέπει να φτάνουν ως το άγχος. Αποτέλεσμα: η *Εκδρομή*, ένα από τα πιο συστηματικά αντιρεαλιστικά φιλμ στον παγκόσμιο κινηματογράφο. Κι επειδή ο αντιρεαλισμός του είναι φανερά μη συνειδητός κι όχι λογική απόπειρα στιλιζαρίσματος, θα πρέπει να συμπεράνουμε θαρρετά ότι το έργο αυτό αγγίζει τα όρια της ψυχοπαθολογίας της τέχνης.

Η απόλυτη αδιαφορία του Κανελλόπουλου για την πιο στοιχειώδη πιθανοφάνεια είναι σχεδόν εξωφρενική: το ίδιο μακρόστενο ισόγειο με τα πολλά παράθυρα παριστάνει το στρατώνειο της αρχής, το πρόχειρο νοσοκομείο, αλλά και το σπίτι που καταλαμβάνουν με έφοδο οι στρατιώτες στις επιχειρήσεις: οι σταθμοί, τα τρένα, είναι εντελώς έρημα από ανθρώπους· οι φυγάδες περπατούν ακάλυπτοι σε πεδιάδες, και μαζί τους δεν έχουν τίποτα — ούτε ένα παγούρι νερό· οι διάλογοι είναι αφύσικοι και, τις πιο πολλές φορές, σχεδόν συστηματικά αντίθετοι προς τη λογική («Θα περάσουν τα σύνορα μέρα, γιατί τη νύχτα είναι επικίνδυνο»)...

Τα παραδείγματα θα μπορούσαν να εκατονταπλασιαστούν με ευχέρεια. Ο παραλογισμός εντείνεται ακόμα περισσότερο από το ρεαλισμό των μορφών και των πραγμάτων. Οι ήρωες είναι απλοί, εδώ, κοντά μας. Ο εραστής-στρατιώτης έχει γένια, πυκνά αναστατωμένα μαλλιά, φοράει «φυσιολογικά» τσαλακωμένα ρούχα. Κι όμως, οι κινήσεις του ξαφνικά παγώνουν σε αισθητικές πόξες, οι παύσεις μακραίνουν, και τα λόγια του πέφτουν ένα ένα, σαν χάντρες κομπολογιού. Ο αξιωματικός-σύζυγος μιλάει σε στρατιώτες που ξεκινούν για τη μάχη με ύφος τόσο μελιχίο και θλιμμένο, σαν να 'ταν ήρωας του Βενέζη.

Ο θεατής, που υφίσταται στην κυριολεξία αυτές τις αντινομίες, αισθάνεται κεντρίσματα αγανάκτησης, η οποία αυξάνει με την εκκίνηση της φωτογραφίας (γχορπλάνα ατελείωτα, και μορφές που προβάλλονται «κοντρο λιμέρο» σ' έναν οριζόντα με σύννεφο κι έναν «θνήσκοντα» ήλιο), τη συνεχή επανάληψη του μουσικού θέματος, τη μόνιμη αίσθηση μιας «πόξας» γεμάτης οίηση από την πλευρά του δημιουργού.

Τα ελαττώματα τριπλούν κυριολεκτικά τα μάτια. Τότε, πώς εξηγείται ότι, ενώ εξελίσσεται η ταινία, βυθιζόμαστε σιγά σιγά σε μια γοητεία παράξενη, σαν μέθη ναρκωτικού; Μια δεύτερη προβολή της, αντί να μας κάνει ν' απαυδήσουμε με τον αργότατο ρυθμό, εντείνει το αίσθημα της μαγείας.

Δύο δυνάμεις κινούν τον Κανελλόπουλο. Η μία είναι

η βαθιά και μυστηριακή τάση του προς τη μορφική τελειότητα. Είναι αδιαμφισβήτητη η ικανότητά του να συλλαμβάνει οπτικά το χώρο — με καθραρίσματα αποκαλυπτικά — και την ατμόσφαιρα — με τη λεπτή τονικότητα των φωτισμών και των αποχρώσεων της εικόνας του. Μέσα απ' τις επίμονα στατικές εικόνες, όπου ο χρόνος εξαφανίζεται (κι όχι μόνον ο μαθηματικός, αλλά και ο δραματικός κι ο ψυχολογικός χρόνος), γεννιέται μια τελετουργία, που ολοένα αναπτύσσεται και πλαταινεί. Ο λυρισμός οδηγείται σε μια σχάση, σχεδόν όπως στα μεγάλα λειτουργικά άσματα, στον *Ακάθιστο Ύμνο* ή στο *Άσμα Ασμάτων*. Ο φορμαλισμός (χρησιμοποίη τον όρο εδώ χωρίς επικριτική έννοια) προεξάρχει σαν μύθος τελικά απελευθερωμένος και, γι' αυτό, ήδη ποιητικός.

Όμως, μια ταινία δεν υπάρχει στατικά μπροστά μας σαν πίνακας. Ο φορμαλισμός αυτός θα ήταν αδιανόητος αν δεν ζωντάνευε από ένα εξίσου εντατικό ανθρώπινο περιεχόμενο, κι αυτό είναι το ερωτικό πάθος: η δεύτερη δύναμη που συγκλονίζει τον Κανελλόπουλο — πάθος σκοτεινό κι απόλυτο, που η τεκτονική του ισχύς κινεί τους ήρωες υπνωτικά προς την εκπλήρωση της μοίρας. Έρως - Θάνατος: ο άξονας είναι ευθύς στην *Εκδρομή*: μια «βασιλική» οδός τούς ενώνει. Η συγκέντρωση στα τρία πρόσωπα δημιουργεί ένα τρίγωνο φοβερών ροπών. Οι μορφές, ακίνητες μέσα στα ακίνητα πλαίσια, εκφράζουν το πάθος με τα βλέμματα, πολλαπλασιάζοντας την αλυσοδεμένη δύναμή του. Βλέμμα πύρινο αγριμού στον εραστή, που εξισορροπεί τον παραλογισμό των πράξεων, βλέμμα ορθάνοιχτο στη γυναίκα, τυραννισμένο, γεμάτο παράδοση, δάκρυα κι ομορφιά. Βλέμματα και τα δυο γεμάτα όνειρο («Ονειρεύτηκα μια εκδρομή μαζί σου»), αλλά και συνείδηση ότι είναι ταγμένοι στο θάνατο.

Και τότε, η κατάσταση φωτίζεται διαφορετικά. Τα φασματικά, σιωπηλά τρένα, η λευκή απομόνωση των αναμνήσεων, αποκαλύπτονται σαν συστατικά στοιχεία του κόσμου αυτού. Η γυναίκα δεν ακολουθεί τον εραστή όταν της προτείνει να φύγουν, παρ' όλο που πιστεύει τον άντρα της νεκρό· αντίθετα, τον συνοδεύει χωρίς μιλά, αφού δει τον άντρα της κι αφού ο εραστής λιποτακτήσει. Μα να: είναι η παράλογη έκφραση του απόλυτου πάθους! Ο Κανελλόπουλος, δίπλα στις αδυναμίες του, μας προσφέρει μια επιστημονική στον ονειρικό, εξωλογικό, βαρβαρικό κόσμο του κινηματογράφου στην πρώτη του έννοια, την έννοια ενός υπνωτιστικού «τέρατος».

Γιάννης Μπακογιαννόπουλος  
Περιοδ. «Εποχές», τχ. 44, Δεκέμβριος 1966

## ΠΑΡΕΝΘΕΣΗ (1968)

**Σενάριο:** Γιώργος Κιτσόπουλος, από το θεατρικό έργο του Noel Coward *Still Life*. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Σταμάτης Τρίπος, Συράκος Δανάλης. **Μοντάζ:** Τάκης Κανελλόπουλος, Γιώργος Τριανταφύλλου. **Μουσική:** Νίκος Μαμαγκάκης. **Ηχοληψία:** Γιάννης Σμυρναίος. **Βοηθός Σκηνοθέτης:** Απόστολος Κρουωνάς, Τάκης Καρπερίδης. **Παραγωγή:** Τάκης Κανελλόπουλος.

**Ηθοποιοί:** Αλεξάνδρα Λαδικού, Άγγελος Αντωνόπουλος.

35mm. Ασπρόμαυρη.

**Διάρκεια:** 90 λεπτά.

Βραβεία Καλύτερης Καλλιτεχνικής Ταινίας, Φωτογραφίας, Σκηνοθεσίας Ελλήνων Κριτικών στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1968.

*Ένας άντρας και μια γυναίκα, άγνωστοι μεταξύ τους, συνταξιδεύουν σ' ένα τρένο. Στο σταθμό μιας ενδιάμεσης πόλης και στη διάρκεια μιας προγραμματισμένης δεκάλεπτης στάσης, τα μεγάφωνα του σταθμού αναγγέλλουν πως θα υπάρξει εξάωρη καθυστέρηση. Σ' αυτή την παραθαλάσσια πόλη, ο άντρας και η γυναίκα θα ζήσουν μια σύντομη ερωτική παρένθεση. Με την αναχώρηση του τρένου, εκείνη θα συνεχίσει το ταξίδι, ενώ αυτός θα παραμείνει στη πόλη.*

Οι ερωτικές ιστορίες δεν μοιάζουν μεταξύ τους. Αυτό που τις κάνει να διαφέρουν η μια από την άλλη, είναι ο βαθμός εντάσεως στην καθεμιά χωριστά.

Η αισιοδοξία και, απέναντί της, η λύπη είναι στοιχεία δεμένα σε κάθε ερωτική σχέση.

Σ' αυτή τη συγκεκριμένη ιστορία της ταινίας, αυτό που κυριαρχεί, είναι το «όνειρο» δύο ανθρώπων να κλείσουν μέσα στο ελάχιστο χρονικό διάστημα των εξιωρών μια ολόκληρη ζωή.

Μια συμπύκνωση και απομόνωση του χρόνου. Ο χωρισμός είναι η απλούστερη και, συγχρόνως, η δυσκολότερη λύση. Όμως εδώ δεν γίνεται τραγωδία αυτή η λύση.

Αργότερα, ύστερα από χρόνια, για τους δύο ήρωες αυτή η παρένθεση μπορεί να σημαίνει το «παν».

Όμως στο διάστημα της ταινίας, το «αίσθημα» είναι, όπως λένε οι ποιητές, «ένα πέταγμα πουλιού».

Οι ήρωες της ταινίας δεν είναι κάτι το ξεχωριστό ή το καταπληκτικό. Είναι συνηθισμένοι άνθρωποι, σαν εκείνους που περνούν δίπλα μας, σαν εκείνους που ταξιδεύουν με τα τρένα, τ' αυτοκίνητα, τ' αεροπλάνα.

Είναι άνθρωποι καθημερινοί, που όμως μπορούν και επιμένουν πως η ομορφιά ενός τριαντάφυλλου είναι σαν την αιωνιότητα. Χαίρονται και λυπούνται, γελούν,

ζουν, βλέπουν τη θάλασσα και τον ήλιο, μέσα σ' αυτές τις ώρες της καθυστέρησης του τρένου.

Κι ακόμα, την «πικρή γεύση» του τέλους ξέρουν να τη δουν όχι σαν πραγματικό χωρισμό, αλλά σαν μια συνέχαια, χωριστή στον καθένα.

Με την αναχώρηση του τρένου, η ηρωίδα ονειρεύεται μια δεύτερη παρένθεση μέσα στο χειμώνα. Είναι η προσπάθειά της να ξεφύγει απ' την πραγματικότητα και την αναγκαστική αλήθεια.

T.K.

## Αποχαλιωμένος λυρισμός

Ο πιο έντονα λυρικός έλληνας σκηνοθέτης — το διαπιστώνουμε ακόμα μια φορά — είναι αναμφισβήτητα ο Κανελλόπουλος — λυρικός, και με τις δύο έννοιες που υποδηλώνει ο όρος: δηλαδή, ο πιο «προσωπικός» δημιουργός, που προβάλλει κυρίως τον ατομικό του κόσμο στις ταινίες του, και, συγχρόνως, εκείνος που χρησιμοποιεί περισσότερο τα εκφραστικά μέσα της ποίησης παρά της αφήγησης ή της δραματικής εξέλιξης.

Η *Παρένθεση*, μάλιστα, χαρακτηρίζεται κι απ' τα προτερήματά και τα ελαττώματά που συνυπάρχουν, όταν ο λυρισμός εκδηλώνεται σε μια κυριολεκτικά αποχαλιωμένη μορφή. (Έτσι και κάθε παρατήρησή μας, πιο κάτω, θα πρέπει να ερμηνευτεί ακριβώς σαν ένα μίγμα επίκρισης και θαυμασμού, όπως μπροστά σε κάθε «αποπροσανατολισμένη», «τερατώδη», αλλά και τόσο εντατικά ανθρώπινη δημιουργία.)

Στην *Παρένθεση*, το θεματικό υλικό έχει καταφαγωθεί από το υπερτροφικό και αγχώδες «εγώ», κι έχει συρρικνωθεί στο ελάχιστο. Πρόκειται για το τελευταίο στάδιο μιας σταθερής πορείας του Κανελλόπουλου.

Ο *Ουρανός* (1962) ήταν μια ταινία «χορική», που ξεστράτιζε σε ατομικές ιστορίες: μια ταινία δράσης, που ξέπεφτε στο ρεμβασμό. Η *Εκδρομή* συγκέντρωνε ήδη σε τρία πρόσωπα το στόχο της και τα ένωνε, κάτω απ' την επιβολή ενός καταλυτικού πάθους, σ' ένα τρίγωνο φοβερών ροπών.

Στην *Παρένθεση*, τα πρόσωπα είναι δύο — κυριολεκτικά, δύο. Καμία δραματική σύγκρουση με τρίτο άνθρωπο ή και μεταξύ τους, καμία διαφοροποίησή τους, κανένας επηρεασμός από άλλο στοιχείο ζωής ή γεγονός. Η απεικόνισή τους, οι κινήσεις τους, τα πρόσωπά τους, είναι απαράλλαχτα στην αρχή και στο τέλος. Η μεταβολή τους, που υποτίθεται ότι είναι εσωτερική, ορίζεται αποκλειστικά από την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο της γυναίκας εκ των υστέρων. Η ταινία δεν περιέχει ούτε μία λέξη «ζωντανού» διαλόγου.

Ένα ζευγάρι ζει μια σύντομη (και, συγχρόνως, τεράστια) «παρένθεση», με αποκλειστικό θέμα τον έρωτα



Πάνω: ο Τάκης Κανελλόπουλος στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, με συνεργάτες του από το *Ρομαντικό σημείωμα*.  
Κάτω: ο Τάκης Κανελλόπουλος με την Αλεξάνδρα Λαδικού και τον Άγγελο Αντωνόπουλο, στην προβολή της ταινίας του *Παρένθεση*.



Πάνω: ο Τάκης  
Κανελλόπουλος με την  
Κατίνα Παξινοῦ.  
Κάτω: ο Τάκης  
Κανελλόπουλος στα  
βαφτίσια της κόρης του  
Ηλία και της Ναυσικάς  
Πετροπούλου, 1962.  
Δίπλα του, ο Η. Χ.  
Παπαδημητράκοπουλος.

τους — έρωτα εξιδανικευμένο, άλλωστε, και χωρίς σαρκική υπόσταση, δεδομένου εξ υπαρχής ότι η εντατική εμπειρία τους θα «θρέψει» με τις αναμνήσεις ολόκληρη την κατοπινη ζωή τους (αν και περισσότερο αισθάνεται κανείς μια προβολή των ονείρων του δημιουργού).

Η έκφραση του Αντωνόπουλου και της Λαδικού είναι περιχαρακωμένη ανάμεσα σε ανστηρούς πόλους: ο έρωτας σαν ιδανικό, η μοναξιά σαν μόνιμο ψυχικό υπόστρωμα, και μια ονειρική συνάντηση που κυμαίνεται από την παιδική, απλοϊκή χαρά ως την οδυνηρή αίσθηση του επικείμενου και μοιραίου χωρισμού. Ενδιάμεσα, μια ρεμβαστική στάση αυτοσυγκέντρωσης ή σιωπηλής λατρείας.

Όλα αυτά διαρκούν ατελείωτα, έτσι που δεν ξέρεις αν ζεις μια συμπύκνωση ή μια επιμήκυνση του χρόνου. Τελικά, μέσα απ' τις επίμονοι στατικές εικόνες επιβάλλεται μια αργή *τελετουργία*. Ο χρόνος έχει πια παγώσει, έχει χαθεί ολοκληρωτικά.

Αν συνειδητοποιήσει κανείς ότι τα πλάνα είναι σχεδόν πάντα εντελώς ανεξάρτητα μεταξύ τους, χωρίς καμία συνέχεια χώρου, χρόνου, κίνησης, θέματος ή ακόμα και φωτισμού, αν προσθέσει και το γεγονός ότι η εικόνα του Κανελλόπουλου συντίθεται αποκρυπτικά και φορτίζεται με όλες τις δυνατούς της χρωματικής έκφρασης, τότε η αίσθηση της αέντης, χωρίς αρχή και τέλος τελετουργίας γίνεται σαφέστερη.

Μένει πια μόνον η ανυπαρξία φυσικών ήχων (μόνον κύματα και κάποια κελαηδήματα πουλιών) και η συνεχής επανάληψη τριών μουσικών θεμάτων ελεγειακού χαρακτήρα, για να ολοκληρωθεί η σχεδόν μανιακή *αφαίρεση* του Κανελλόπουλου.

Όμως η ταινία, μ' όλα αυτά, ασφυκτικά. Ο έρωτας του ζευγαριού δε «χτυπιέται» πουθενά για να γίνει πάθος ανθρώπινο· δεν κορυφώνεται ποτέ· πνίγεται στη μονότονη ελεγεία. Ακόμα και τα βλέμματα χάνονται, θαρρείς, κάπου στο άπειρο· δεν κατορθώνουν να οικοδομήσουν το όνειρο. Ο Κανελλόπουλος χτίζει ένα μασωλείο εικόνων που σφίγγουν ζηλότυπα, ναρκισσιστικά, το όνειρό του.

Μήπως, όμως, πάλι τον αδικούμε, επειδή βρισκόμαστε έξω από τον κόσμο του; Αυτή η φοβερή, σχεδόν υπεράνθρωπη επιμονή του γεννά το εσθιασμό. Κι αναρωτιέται κανείς ποιο θα είναι το επόμενο βήμα του. Μια σειρά από ελεύθερα πλάνα ενός ατόμου (του εαυτού του); χωρίς κανένα «θέμα», αλλά ταινία από έρωτα, θλίψη και μοναξιά; Θα ο τολμήσει, άραγε; Και μήπως τότε, εντελώς απελευθερωμένος πια, θα μας έδινε το αριστούργημά του;

Γιάννης Μπακογιαννόπουλος  
Εφημ. «Τα Σημερινά», 3/2/1970

## Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΑΝΟΙΞΗ (1972)

**Σενάριο:** Τάκης Κανελλόπουλος. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γρηγόρης Δανάλης. **Παραγωγή:** Φίνος Φιλμ, Τάκης Κανελλόπουλος.

**Ηθοποιοί:** Αιμιλία Υψηλάντη, Γιώργος Φουρνιάδης, Βασίλης Πλατάκης, Άκης Περγαντής, Παναγιώτης Πατσουράκης.

35mm. Έγχρωμη.

**Διάρκεια:** 90 λεπτά.

*Την εποχή του πολέμου, τρεις φίλοι και μια κοπέλα που έχουν μεγαλώσει στην ίδια γειτονιά, αποχαιρειούνται, καθώς τ' αγόρια φεύγουν για το μέτωπο. Η μοίρα του καθενός θα είναι διαφορετική: του ενός, ο θάνατος· του δεύτερου, η ελευθερία· η τύχη του τρίτου μένει με ερωτηματικά...*

Σε μια γειτονιά μεγαλώνουν μαζί τρία αγόρια κι ένα κορίτσι.

Έρχεται ο πόλεμος.

Τα τρία παιδιά πρέπει να φύγουν για τον πόλεμο.

Ο ένας απ' τ' αγόρια είναι ερωτευμένος μαζί της.

Οι άλλοι δύο είναι απλώς φίλοι.

Κι από δω αρχίζει η ιστορία του καθενός (χωριστά και με παράλληλη δράση).

Βρίσκονται και οι τρεις σε προκεχωρημένες γραμμές του μετώπου.

Ο ένας στρατιώτης (ο ερωτευμένος) παίρνει για μια εβδομάδα άδεια, ύστερα από μια ηρωική πράξη, γυρίζει στην επαρχιακή πόλη και βρίσκει το κορίτσι. Ζούνε μαζί τις μέρες μέσα σε μια ατμόσφαιρα ερωτική και λυρική.

Έρχεται η μέρα που χωρίζουν.

Ο στρατιώτης φεύγει για τον πόλεμο, και η κοπέλα μένει μόνη.

Ένα ξημέρωμα τον βρίσκει μπροστά της με σκισμένη χλαίνη, χωρίς δίκωχο, μόνο. «Λιποτάκτησα» της λέει.

Μένουν μαζί για λίγο.

Ύστερα τον συλλαμβάνουν, κι ένα ξημέρωμα, μπροστά σ' έναν άδειο κάμπο, τον εκτελούν για λιποταξία.

Τόν δεύτερο στρατιώτη (και φίλο της παρέας) τον βλέπουμε μαζί μ' έναν άλλο φαντάρο να προχωρούν μέσα σ' ένα αραιό δάσος.

Τους έχουν στείλει απ' τη μονάδα —αν εμπροσθοφυλακή— να περιμένουν μέσα στο δάσος και να ειδοποιηθούν, αν φανεί ο εχθρός.

Κάθονται οι δυο στα δέντρα και περιμένουν.

Μιλούν μεταξύ τους, κι έτσι μαθαίνουμε για τη ζωή



του καθενός. «Το χωριό μου είναι ψηλά. Δυο χιλιάδες μέτρα υψόμετρο, όλο το χρόνο χιονίζει. Έχουμε ένα στρέμμα και ζούμε από τη γη.»

«Εγώ, η μάνα μου κι η αδερφή μου ζούμε σ' ένα μικρό σπίτι. Σαν χιονίζει ή βρέχει πολύ, η στέγη τρέχει, και η μάνα μου κλαίει. Σαν έφυγα για τον πόλεμο, η αδερφή μου με παρακάλεσε να της στείλω μια παπαρούνα μέσα στο γράμμα. Ήθελε ένα λουλούδι του πολέμου.»

«Τώρα» λέει ο φαντάρος από το χωριό, «δεν υπάρχει κανείς απέναντι. Θα βγω να κόψω μια παπαρούνα.»

Σέρνεται στο χώμα, βγαίνει από το δάσος, προχωρεί, βλέπουμε το χέρι του που κόβει την παπαρούνα, κι εκείνη τη στιγμή τον πυροβολούν και τον σκοτώνουν.

Τον τρίτο στρατιώτη (της συντροφιάς) τον βλέπουμε να τρέχει σε μια πεδιάδα. Το μόνο που υπάρχει, είναι ένα μικρό σπίτι, έρημο.

Πλησιάζει, κι είναι χωρίς δίκωχο, χωρίς όπλο· μόνο με τα ρούχα κι ένα παπούρι.

Ψάχνει μέσα στο σπίτι.

Είναι άδειο, εγκαταλελειμμένο.

Κάθεται, και μαθαίνουμε ότι ήταν αιχμάλωτος του εχθρού, τρεις μέρες πεινασμένος, και την τελευταία στιγμή κατόρθωσε και δραπέτευσε.

Στον τοίχο του σπιτιού υπάρχει ένα κλουβί με μια καρδερίνα.

Σ' αυτήν μιλάει ο στρατιώτης.

Της λέει για τη ζωή του, για τον πόλεμο.

Της λέει ακόμα ότι περιμένει να νυχτώσει για να φύγει, να γυρίσει, να ψάξει τη μονάδα του.

Της δίνει λίγα ψίχουλα που έχει στην τσέπη του, και νερό από το παγούρι.

Κι όταν ο ήλιος δύει, τη χαιρετάει και προχωρεί.

Ξαφνικά, όμως, σταματάει. Ένα δυνατό κελήδημά της τον σταματά.

Γυρίζει πίσω, ανοίγει την πόρτα του κλουβιού – και η καρδερίνα πέταξε στον αέρα.

**Τ.Κ.**

### Ένας σκηνοθέτης με τεράστιες δυνατότητες

Αθεράπευτα ρομαντικός ο Τάκης Κανελλόπουλος και, προφανώς, βαθύτατα επηρεασμένος από τον ελληνοϊταλικό πόλεμο (αν και στην ταινία του διατηρεί μια πλήρη ανωνυμία στο χρόνο και τον τόπο), μας παρουσίασε, μετά από τρίχρονη σιωπή, την τελευταία του δημιουργική προσπάθεια, πανομοιότυπη, σχεδόν, εκείνης που τον καθιέρωσε στη συνειδησή μας ως τον πρώτο ελληνικό σκηνοθέτη.

Με την *Τελευταία άνοιξη*, ο Τάκης Κανελλόπουλος

συμπληρώνει ένα πολύπτυχο, που όλοι πιστεύαμε ότι είχε ήδη ολοκληρωθεί με τις δημιουργίες του *Ουρανός*, *Εκδρομή* και *Παρένθεση*. Φυσικά, το θέμα του είναι βαθύτατα ανθρώπινο, και πάντοτε θα συγκινεί τους ευαίσθητους καλλιτέχνες, γιατί ο πόλεμος είναι μια τραγωδία και, ίσως, η μεγαλύτερη έκφρασή της, εφόσον πρόκειται περί προοσχεδιασμένου εγκλήματος και όχι κακού στιγμιαίου. Έξω όμως από το διαρκώς συμπιεζόμενο κλίμα της μερίδας εκείνης των ανθρώπων που τραυματίστηκαν από έναν πόλεμο (οποιοδήποτε πόλεμο), ποιοι είναι εκείνοι που διατηρούν τόσο ζωντανή την επίδρασή του, σήμερα που οι τριάντα ετών ηλικίας άνθρωποι ακουστά τον έχουν μόνον, οι δε υπόλοιποι, απλώς τον θυμούνται σαν μιαν ανατριχιαστική ανάμνηση; Κι όλα αυτά, βέβαια, σαν σύσταση προς τον εκλεκτό φίλο και καλλιτέχνη, γιατί, έξω απ' τις προσωπικές ανησυχίες, τις αυστηρά καλλιτεχνικές, υπάρχουν και οι ανησυχίες των θεατών προς τους οποίους, σε τελική ανάλυση, η ταινία του απευθύνεται.

Αντιρωϊκή διάθεση, φόβος, λαχτάρα για ζωή, για έρωτα, λίγο οξυγόνο για να μην πεθάνουν αυτοί που τους φόρτωσε η μοίρα με την υποχρέωση να κλείσουν με το σώμα τους τις πύλες προς τον εχθρό, την ώρα που η ψυχή τους είναι αλλού, δοσμένη, έξω από το επίπλαστο σχήμα του πολέμου και της πολεμικής αρετής – αυτά είναι τα στοιχεία, αυτοί είναι οι άνθρωποι του Κανελλόπουλου, συγκεντρωμένα σε πέντε πρόσωπα και, όλα μαζί, μέσα σε μια ταινία που κραυγάζει: «Κάτω ο πόλεμος!»

Τρεις παράλληλες ιστορίες: ο λιποτάκτης που τρέχει προς την αγαπημένη του· οι στρατιώτες που αποσπάστηκαν απ' τη μονάδα τους (σχέδια για το μέλλον): ο διάλογος ενός κυνηγημένου μ' ένα πουλί – και γύρω τους, η άνοιξη. Τη νιώθει ο θεατής από τις παπαρούνες και τους ανθοστόλιστους κήπους που δένονται μ' ένα κοινό νήμα, από στόμα σε στόμα – κάτι σαν ένας κοινός σωλήνας που τους τροφοδοτεί το οξυγόνο για να ζήσουν. Και τρέχουν και λαχταρούν, αλλά, σχεδόν το διαισθάνονται, κάποιος θα κλείσει τη στροφή: το εκτελεστικό απόσπασμα περιμένει το λιποτάκτη· κάποιον τον βρίσκει η σφαίρα εκεί που νομίζει ότι ο κίνδυνος περιορίστηκε, σχεδόν δεν υπάρχει.

Καταθλιπτικό το «εσωτερικό» της ταινίας, που γίνεται καταθλιπτικότερο από το κοντράστ με το άψογα φωτογραφημένο ανοιξιάτικο σκηνικό. Κάθε σκηνή, θαρρείς και είναι ένας πίνακας που πέρασε από πάνω του πρώτα η πνοή και μετά το χέρι του δημιουργού. Και η τεχνική του Κανελλόπουλου, αναλλοίωτη κι εδώ. Αργόσυρτα μακρινά πλάνα και εικόνες που κλείνουν μέσα τους το αίσθημα της δημιουργίας, ενώ απουσιάζουν απ' αυτά τα ίδια τα δημιουργήματα: γκρο πλάνα διαρκείας,

*Η τελευταία άνοιξη,  
1972.  
Πάνω: ο Γιώργος  
Φουρνιάδης.  
Κάτω: ο Γιώργος  
Φουρνιάδης και η  
Αιμιλία Υψηλάντη.*



όπου στα πρόσωπα των πρωταγωνιστών έχεις όλον το χρόνο να μελετήσεις το άγχος και την αγωνία που αντικατοπτρίζονται πάνω τους — αυτή είναι η τεχνική τού σκηνοθέτη, που ο χρόνος, ευτυχώς ή δυστυχώς, δεν την αλλοίωσε κατά την πολύχρονη πορεία του στον κινηματογραφικό χώρο.

Με δυο λόγια: συμφωνώ με την εργασία του σκηνοθέτη, διαφωνώ ως προς το θέμα που επέλεξε, και υποστηρίζω ότι θα πρέπει κάποτε ν' αλλάξει γραμμή. Έχει τις δυνατότητες — και μάλιστα, είναι τεράστιες.

G.I. Μαλαξιώτης  
Εφημ. «Ελληνικός Βορράς»

## ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΜΙΑΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ (1975)

**Σενάριο:** Τάκης Κανελλόπουλος. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γιώργος Χριστοφορίδης. **Μοντάζ:** Τάκης Κουμουνδούρος. **Μουσική:** Ελένη Καραϊνδρου. **Ηχοληψία:** Θανάσης Γεωργιάδης. **Βοηθός Σκηνοθέτη:** Άκης Καραϊσκάκης. **Παραγωγή:** Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Γιώργος Κανελλόπουλος.

**Ηθοποιοί:** Θάνος Τζενεράλης, Πόπη Άλβα, Γιώργος Φουρνιάδης, Λίνα Λαμπράκη, Αντώνης Θεοδορακόπουλος, Δώρα Σιτζάνη, Αφροδίτη Ιωαννίδου, Νίκος Βρεττός, Βασίλης Κανδρής, Γιάννης Μάττης, Τασσώ Καβαδιά, Σάντρα Λαμπρίδη, Γιώργος Μετζόλης, Δημήτρης Πετρόπουλος, Αλέκος Ιορδανίδης, Ρένος Φέσσας, Αφροδίτη Τζοβάνι, Γιώργος Λέφας, Στέλλα Παπαδημητρίου, Θόδωρος Ραπτόπουλος.

35mm. Ασπρόμαυρη.

**Διάρκεια:** 78 λεπτά.

*Εποχή παιδικών χρόνων και ονειρών. Έξι ιστορίες: 1) Ο μάρμα-Στράτης ο αμαξάς προσπαθεί να βρει αγάι. 2) Ένα ηλικιωμένο ζευγάρι πηγαίνει κάθε Κυριακή στο πάρκο. 2) Ένας άντρας κλέβει λουλούδια και τ' αφήνει στις γειτονιές απ' όπου πέρασε ο φίλος του που σκοτώθηκε στον πόλεμο. 4) Ένα παιδί αφήγείται τη γιορτή του πατέρα. 5) Ένας άντρας απ' αυτούς που ανατίναξαν μια γέφυρα, ζει τις τελευταίες του στιγμές. 6) Η δεσποινίς Ελπίδα περιμένει ένα γράμμα από το παρελθόν, το οποίο, τελικά, έρχεται.*

Θα 'θελα να 'μουν πάλι μικρός για να ξαναδώ το πρώτο χιόνι.

Θυμάμαι το στολισμένο τραπέζι κάτω από τις λεύκες εκείνη τη γιορτινή μέρα.

1940: Ο θεός Χάρης έφυγε στον πόλεμο, να πολεμή-

σει για την ελευθερία.

Θα 'θελα να 'μουν πάλι μικρός για να ξαναδώ τη δασκάλα του μικρού σχολείου και τον άντρα της, το γέρο-καπετάνιο της θάλασσας.

Έχω έναν πόνο στην καρδιά από τα παιδικά χρόνια για τη δεσποινίδα Ελπίδα και το άδικο γράμμα που της έστειλαν.

Θυμάμαι την πρώτη μέρα του σχολείου και τη μητέρα που έραβε την πάνινη τσάντα.

Σε θυμάμαι, γειτονιά μου. Σε θυμάμαι, μπάριμπα-Στρατή με την παλιά άμαξα.

Σε θυμάμαι, Στράτο, που δεν ξαναήρθες απ' τον πόλεμο. Σε θυμάμαι, Αθηνά, που έτρεχες στην αγκαλιά του Στάθη.

Κι ακόμα, θα 'θελα να 'μουν μικρός για να ξανακούσω για πρώτη φορά τη λέξη «Αγάπη».

T.K.

### Το χάος του αυτο-μύθου

Στο *Χρονικό μιας Κυριακής*, ο Τάκης Κανελλόπουλος πραγματοποίησε το τελευταίο βήμα στον μακρύ δρόμο που ακολουθεί με συνέπεια, χρόνια τώρα, κι απομακρύνθηκε έτσι ακόμα περισσότερο απ' το θεατή. Υλοποίησε έναν κινηματογράφο απόλυτα λυρικό, με τη διπλή έννοια του όρου· δηλαδή, την επίμονη αναζήτηση της ποιήσης σε κάθε εικόνα και την απόλυτα υποκειμενική έκφραση. Εδώ, κάθε ίχνος πιθανοφάνειας κι εξωτερικού ρεαλισμού έχει εγκαταλειφθεί οριστικά. Τα πλάνα δένονται μεταξύ τους με αποκλειστικό γνώμονα το συναισθηματικό κι εξωραϊστικό φορτίο τους, για να ντύσουν κάποιους σταθερούς συνειρμούς, τα μόνιμα φαντάσματα του ευαίσθητου δημιουργού.

Αυτή η ανεξαρτησία των πλάνων, αυτή η αποσύνδεση αφήγησης και δράσης, αυτή η αυτονομία των αντικειμένων μέσα στη συνταγματική τάξη, κάποιες φορές (όπως στο τραπέζι με τον πατέρα στην εξοχή) δημιουργούν παράξενα συνειρμικά πεδία, σαν ανοιχτές μαγικές πλατφόρμες, όπου εισδύει ραγδαία ο συντελεστής χρόνος — άχρονος — θάνατος. Όμως ο Κανελλόπουλος πνίγει γρήγορα τα πάντα σε μιαν ατέρμονη επανάληψη, στον τρόμο του άλλου, και καταβαρθερώνεται μέσα στο χάος του αυτο-μύθου του.

Γιάννης Μπακογιαννόπουλος  
«Χρονικό '76»

## ΡΟΜΑΝΤΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ (1978)

**Σενάριο:** Τάκης Κανελλόπουλος. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Χρήστος Τριανταφύλλου. **Μοντάζ:** Τάκης Κανελλόπουλος. **Κοστούμια:** Τάκης Κανελλόπουλος. **Μουσική:** Άκης Κακαλιάγκος. **Ηχοληψία:** Θανάσης Αρβανίτης. **Βοηθοί Σκηνοθέτη:** Δημήτρης Γκιολέκας, Μάρκος Χολέβας. **Παραγωγή:** Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Τάκης Κανελλόπουλος.

**Ηθοποιοί:** Μάκης Νάκας, Σωτήρης Σολωμός, Κώστας Βλάχος, Γιώργος Φουρνιάδης, Κώστας Λαχάς, Γιώργος Μάζης, Μαρία Περδίκη, Κώστας Σιμενός.

35mm. Έγχρωμη.

**Διάρκεια:** 84 λεπτά.

Τιμητική Διάκριση (για τη Φωτογραφία) στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1978.

*Τέσσερις φίλοι αγαπούν την Αντριάνα.*

Αυτή η ταινία είναι η ιστορία της νεότητός μας. Η Αντριάνα κι εμείς. Ήμαστε τέσσερα παιδιά που σπουδάζαμε στην ίδια πόλη και, στα είκοσι τέσσερά μας χρόνια, την αγαπίσαμε. Τώρα, που έχουν περάσει χρόνια, μου φαίνεται πιο όμορφη απ' ό,τι ήταν. Κάθε φορά που ταξιδεύω, έχω μέσα στη βαλίτσα μου τη φωτογραφία της. Κι έτσι πιστεύω πως θα τη δω στη γωνιά του δρόμου, στο σταθμό των τρένων ή μέσα στο ανώνυμο πλήθος.

Τη γνωρίσαμε ξαφνικά ένα ανοιξιάτικο απόγευμα. Σαν αέρας που δεν επιδέχεται καμιά αντίσταση, μπήκε στη ζωή μας. Έτσι ξαφνικά όπως ήρθε, έφυγε και χάθηκε μια μέρα χωρίς ν' αφήσει ίχνη. Δεν ξέρω τι απέγιναν οι άλλοι αγαπημένοι φίλοι της νεότητός μου. Πιστεύω να έχουν πετύχει όλοι στα όνειρά τους, και θέλω ακόμα να πιστεύω πως είναι όλοι τους ευτυχισμένοι. Για την Αντριάνα δεν ξανάκουσα ποτέ. Όπου και να 'ναι, όμως, η φωτεινή της ψυχή τα λάμπει. Εγώ, το μόνο που μπορώ να κάνω, είναι ν' αγαπώ και να θανατώω την παρουσία μιας τέτοιας σπάνιας ύπαρξης.

Δεν ξενώ ποτέ τις μαγικές της κινήσεις, το γέλιο της, τη φωνή της, αυτά που έλεγε κι αυτά που πίστευε. Οι εκδρομές το καλοκαίρι κοντά στη θάλασσα, τα τραγούδια και των πέντε, το ανεπανάλητο εκείνο δείπνο στο παρλιακό εστιατόριο με τα κερά, κι ακόμα, όταν έτρεξε την πρώτη μέρα του καλοκαιριού κι έπεσε στη θάλασσα με τα ρούχα. Η κρυφή ζηλία για το ποιον αγαπάει πιο πολύ απ' τους τέσσερις (ακόμα παραμένει αίνιγμα), οι στιγμές που βυθιζόταν σ' έναν δικό της κόσμο και δε μιλούσε, οι ώρες της αναμονής μας σαν αργούσε, κι η φοβερή ώρα όταν κάποιος τη ρώτησε: «Ποιον αγαπάς, Αντριάνα;»

Χιλιάδες εικόνες έρχονται στο νου μου από τις μέρες που ήταν κοντά μας. Και τώρα που έχουν περάσει τόσα χρόνια, εκείνη ακόμα υπάρχει. Τελειώνοντας, θα πω κάτι ακόμα: πως, όταν μέσα στη σκληρή και πικρή πραγματικότητα τη σκέφτομαι, νιώθω αλήθεια, πως πετάω, κι έτσι είμαι ευτυχισμένος. Και την ευγνωμονώ. Σαν να είναι όπως και τότε, κοντά μας...

T.K.

### Μια αίσθηση απομόνωσης...

Οφείλουμε από την αρχή (καθαρό θέμα συνείδησης) μια εξήγηση: σεβόμαστε την προσφορά, την προσπάθεια και, κυρίως, την αισθαντική ποιότητα του Τάκη Κανελλόπουλου, χωρίς όμως να μπορούμε να την πλησιάσουμε. Σεβόμαστε την προσωπική του περίπτωση, χωρίς όμως να μπορούμε να «δούμε» με τα ίδια μάτια. Εκτιμούμε την εικαστική του ευαισθησία, χωρίς όμως να νιώθουμε τη χαρά, τη συγκίνηση που νιώθει κανείς όταν, π.χ., βλέπει ένα αριστούργημα του Vermeer ή του Rembrandt.

Με το *Ρομαντικό σημείωμα*, ο Κανελλόπουλος επιχειρεί την «εκ βαθέων» εξομολόγηση μιας χαμένης αγάπης, μιας εξίσου χαμένης νιότης, έτσι όπως ενσάρκωνεται στη «σχέση» τεσσάρων αγοριών κι ενός κοριτσιού. Δηλώνοντας την, «πνίγει» κυριολεκτικά την οθόνη μ' ένα κύμα ρομαντικής λεκτικής, οπτικής, εικαστικής ευαισθησίας, που περικλείεται από δύο μόνιμα σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας γλυκερά μουσικά μοτίβα, χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα μια τυπικά επαναλαμβανόμενη κινηματογραφική γραφή: αργά «ζουμ», στατικά εναλλασσόμενα πλάνα, ελάχιστη κίνηση του φακού. Παράλληλα, χρησιμοποιεί και το σπικάζ που κατέχει και την πιο καίρια θέση στον εξομολογητικό χαρακτήρα της ταινίας και, ίσως, την ειλικρινέστερη καταδήλωσή μας παρωχημένης ιστορίας και εποχής.

Ωστόσο (και πέρα από την ειλικρίνεια του Κανελλόπουλου και τη συνέπειά του στην κινηματογραφική του αντήληψη και γραφή), δεν μπορούμε να καταδικάσουμε την αίσθηση της απομόνωσης που κατακυριεύει όλη την ταινία — όχι μόνο της ατομικής, αλλά και της γενικότερης: όλες σχεδόν οι ταινίες του Κανελλόπουλου μπορούν να ταχθούν στην κατηγορία μιας εσωτερικής αυτοεξομολόγησης. Είναι όμως αυτό αρκετό για να δικαιολογηθεί η ολοκληρωτική απουσία απ' αυτές (και από το *Ρομαντικό σημείωμα*) της ίδιας της ζωής; Είναι δυνατόν να δικαιολογηθεί η ανυπαρξία της ζωικής πλευράς της ανθρωπίνης ύπαρξης και η αναγωγή της σε σφαίρες μιας άυλης ομορφιάς που, συχνά (τουλάχιστον σ' αυτή την ταινία), φτάνει στα επίπεδα του εξωπραγματικού και, συχνότερα, πέφτει στο χώρο της προκατασκευασμένης, της σημηνής εικαστικής «τελειότητας»; Με δυο λόγια, πόσο η εσωτερική

ενατένιση του Κανελλόπουλου μπορεί να κρατηθεί —έτσι όπως καταγράφεται— στο επίπεδο εκείνου που, είτε μόνο σαν χαρακτηρολογική ανάλυση, σαν προβληματισμός, είτε ακόμα σαν απλό φαινόμενο, θ' αγγίζει, θα προσελκύσει και θα προσφέρει;

Και, πάνω απ' όλα: πόσο μπορεί να καλύψει τις καιρίες απαιτήσεις του σύγχρονου ατόμου για τον κινηματογράφο;

Κώστας Πάρολας  
Εφημ. «Το Βήμα», 14/11/1978

### Όση αισθητικής

Ο Τάκης Κανελλόπουλος κάνει έναν κινηματογράφο εικαστικής ομορφιάς — ούτε πολιτικό, ούτε κοινωνικό ή επικό, ούτε τίποτα. Τελευταία, δεν αφηγείται καν μια ιστορία: απλώς, μας θυμίζει: την τρυφερότητα που χάθηκε, τον έρωτα που αφανίστηκε, τη μυθολογία των αισθημάτων που αποβάλαμε σαν τρωπή από την υλιστική εποχή μας του καταναλωτή σεξουαλικών και άλλων αγαθών. Με μια σειρά εικόνες, προσπαθεί ν' ανασύρει απ' το παρελθόν μνήμες ομορφιάς, σαν παλιές φωτογραφίες αλλοτινών καιρών. Στην προσπάθειά του αυτή, οδηγήθηκε σιγά σιγά στην πλήρη αφαίρεση, με αποτέλεσμα τούτη την τελευταία και πιο ώριμη ταινία του από την *Εκδρομή* και πέρα.

Όλη η ταινία είναι κατοικημένη από εργαλεία και όργανα αποτύπωσης. Φωτογραφικές μηχανές «απαθανατίζουν» ρομαντικά στιγμιότυπα, πλανόδιοι φωτογράφοι «πιάνουν» νεανικά πρόσωπα, ο λόγος καταγράφει, ζωγραφικά έργα «συλλαμβάνουν» τα χρώματα των δειλινών, τα μάτια των ηρώων ανακαλούν τη συγκίνηση, και η ταινία αποτυπώνει ξανά και ξανά αυτό που ο σκηνοθέτης αγωνίζεται να περισώσει: τον ψυχισμό του ανθρώπου. Ωστόσο, τον ποιητικό παλμό της ταινίας, τη διακριτική γοητεία μιας αισθητικής επιπέδου και τη θετική παρουσία των ηθοποιών σκοτώνει κυριολεκτικά ένα φλύαρο, κακότεχνο, «ποιητικίζον» κείμενο, που εκφωνείται διαδοχικά από τα πρόσωπα του έργου σαν σχόλιο. Όμως η ατυχία του κειμένου δεν είναι η μόνη: ένα φινάλε μελοδραματικής αυτοκτονίας αναρριεί τα προηγούμενα και κάνει κορόνα ξένη με την ποιότητα που επιδιώκει η ταινία.

Τέλος, τόσο μορφικά — με τα ακίνητα μονοπλάνα και τα «ζουμ» του φακού— όσο και θεματικά, ο Τάκης Κανελλόπουλος έχει φτάσει σε αδιέξοδο: γιατί οι τελευταίες ταινίες του (ιδιαίτερα η πρόσφατη) δεν είναι παρά φλας-μπλακ. Κάποτε πρέπει να σταματήσει τις αναδρομές στο παρελθόν και να μεταφερθεί στο παρόν. Μέσα απ' την ευαισθησία, το ρομαντισμό και την τρυφερότητα του, περιμένουμε να δούμε το σήμερα και τα προβλήμα-

τα που αυτό το σήμερα δημιουργεί με το στραγγαλισμό των αισθημάτων στον σύγχρονο άνθρωπο.

Μαρία Παπαδοπούλου  
Εφημ. «Τα Νέα», 4/10/1978

### Η «χαμένη» νεότητα

Στο *Ρομαντικό σημείωμα*, την τελευταία ταινία του, ο σκηνοθέτης Τάκης Κανελλόπουλος, όπως δηλώνει, προσπαθεί ν' αφηγηθεί τη «χαμένη νεότητα, ιδωμένη μέσα απ' την ψυχή ενός συγγραφέα». Εμείς, όμως, ούτε τη νεότητα είδαμε, ούτε το συγγραφέα, αλλά, δυστυχώς, ούτε το σκηνοθέτη: γιατί σίγουρα κανείς δεν μπορεί να υποστηρίξει στα σοβαρά ότι πίσω απ' αυτές τις εικόνες με τις στατικές καρτ ποστάλ και τα πρόσωπα-κουκλές υπήρχε κάποιος που έκανε κάποια στοιχειώδη σύνθεση του υλικού. Τα τέσσερα αντρικά πρόσωπα που περιφέρονται στην ταινία, με άξονά τους τη «Νεότητα» όπως τη συμβολίζει η Αντριάνα, ντυμένη στα κατάλευκα, στα σίγουρα δεν έχουν να κάνουν με ανθρώπινους χαρακτηρισμούς, ιδωμένους απ' οποιαδήποτε σκοπιά.

Στα 84 λεπτά της ταινίας, είδαμε πέντε — φωτογραφημένα απ' όλες τις γωνίες και σ' όλες τις πιθανές στάσεις — φωτομοντέλα ν' απευθύνονται στο φακό, στους «θεατές», διαβάζοντας σ' όλες τις αποχρώσεις του «έγχρωμου» λόγου ένα κείμενο που δε δημιουργούσε ούτε τη μίνιμουμ μελοδραματικότητα. Σ' όλο αυτό το σκηνοτικό, που το διαπερνούσε η έμμονη ιδέα του σκηνοθέτη για το άπιαστο όνειρο της χαμένης νιότης, ο έρωτας, η ευαισθησία, η ανθρώπινη σχέση, η συμμετοχή, όλα αυτά ήταν ανύπαρκτα. Και η εικόνα που, απ' την επανάληψη του ίδιου μοτίβου, λειτουργούσε σαν μηχανισμός καταλυτικός στις όποιες παραστάσεις του θεατή, συνοδευόταν από το ίδιο μουσικό απλοϊκό θέμα, με τις δεκάδες των δεκάδων παραλλαγές του. Έτσι, η ταινία αποκτά μιαν άλλη διάσταση σε σχέση με το θεατή: γίνεται εργαλείο υποβολής, «πλύσης εγκεφάλου», που μόνο η ενεργητική στάση μπορεί να το εξουδετερώσει.

Δυστυχώς, και σ' αυτή την ταινία παρατηρήσαμε την εκμηδένιση των ρεμπιεντικών προσόντων ενός ηθοποιού, όπως του Γιώργου Μάξη, απ' τη στιγμή που ο σκηνοθέτης τού ανέθεσε να παίξει τον χειρότερο ρόλο τής ώς τώρα καριέρας του. Ακόμα, θα πρέπει να πούμε ότι ο οπερατέρ και διευθυντής φωτογραφίας Χ. Τριανταφύλλου έχει τέτοιες ικανότητες, που του ταιριάζει μια καλύτερη τύχη. Άλλωστε, η σκηνοθετική συρραφή στις εικόνες που έκανε ο Κανελλόπουλος, θα 'ταν από μόνες τους απαράδεκτες, αν ο Τριανταφύλλου δεν τις έφτιαχνε με μαστοριά. Θα μπορούσε να συμπληρώσει κανείς πως η ταινία θα δικαιολογούσε την ύπαρξή της,

αν γινόταν με σκοπό να διαφημίσει το βεστιάριο κάποιου οίκου μόδας.

Δημήτρης Δανίκας  
Εφημ. «Ριζοσπάστης», 4/10/1978

## ΣΟΝΙΑ (1980)

**Σενάριο:** Τάκης Κανελλόπουλος. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Σταμάτης Τρίπος. **Μοντάζ:** Τάκης Κανελλόπουλος, Μπάμπης Αλέπης. **Κοστούμια:** Άκης Αθανασόπουλος. **Μουσική:** Γιώργος Χατζηνάσιος. **Ηχοληψία:** Θανάσης Γεωργιάδης. **Βοηθός Σκηνοθέτη:** Δημήτρης Γκιολέκας. **Παραγωγή:** Γιώργος Κανελλόπουλος.

**Ηθοποιοί:** Σπύρος Φωκάς, Αντιγόνη Δουδούμη, Κώστας Λαχάς, Λίνα Λαμπράκη, Κώστας Μάζης, Χριστίνα Κατσερώνη, Γιασεμής Αποστολίδης, Άκης Λάοκαρης.

35mm. Έγχρωμη.

**Διάρκεια:** 75 λεπτά.

*Καλοκαίρι του 1966. Η Σόνια παρακολουθεί εδώ κι ένα χρόνο απ' το παράθυρο του σπιτιού της τον καθηγητή μουσικής Τόνιο, που μένει στο απέναντι σπίτι. Όταν η γυναίκα του και η κόρη του λείψουν από την πόλη, θα του μιλήσει. Θα γνωριστούν και θα ερωτευτούν, μ' έναν εναισθητό και ρομαντικό τρόπο. Οι μέρες της ευτυχίας θα τελειώσουν γρήγορα, καθώς η γυναίκα και η κόρη θα επιστρέψουν...*

### Ένας «ανορθόδοξος» έρωτας

«Στα 25 της χρόνια, η Σόνια καταλαβαίνει την καταγίδα που έρχεται» ακούμε να λέει η φωνή του αφηγητή. Η κοπέλα πίσω απ' το παράθυρό της παρακολουθεί τις εποχές να περνούν, κι από μέσα τους να δυναμώνει ο έρωτάς της για τον Τόνιο, τον καθηγητή που μένει στο απέναντι σπίτι. Τα πλάνα είναι σταθερά, σχεδόν ακίνητα — μια ακινησία, πλαισιωμένη απ' τη σιωπή. Μονάχα το βλέμμα της Σόνιας παίζει. «Δε ζητώ τίποτα από σας, παρά μόνο να μ' αφήσετε να σας αγαπάω» θα του πει, όταν αποφασίζει να του μιλήσει. Η ιστορία ενός ανορθόδοξου έρωτα αρχίζει. Ο Τάκης Κανελλόπουλος α-

γκαλιάζει τους ήρωές του τρυφερά και τους οδηγεί μέχρι το τέλος του δρόμου. Τα αισθήματα αφήνονται ελεύθερα, τα λόγια κυλούν, κι είναι λόγια αληθινά, που αρνούνται να υποκύψουν στις συμβάσεις. Η Σόνια και ο Τόνιο αφήνονται να παρασυρθούν από το πάθος, γνωρίζουν πως η αγάπη τους θα τελειώσει σύντομα, αλλά τη γεύονται μέχρι την τελευταία της σταγόνα. Αγαπιούνται, κοιτάζονται στα μάτια, είναι ζωντανοί. Η Σόνια χορεύει, η Σόνια ακουμπά το κεφάλι της στα γόνατα του Τόνιο, η Σόνια κυνηγά πεταλούδες. Ο Τάκης Κανελλόπουλος δημιουργεί εικόνες ποιητικές, που κι όταν ακόμα δε φτάνουν στο επίπεδο των πρώτων του ταινιών, είναι εύκολα αναγνωρίσιμες. Αποφεύγοντας τη γρήγορη κίνηση της κάμερας, προτιμά να χαϊδεύει απαλά μ' αυτήν τα πρόσωπα των δύο ερωτευμένων, θέλοντας έτσι να τονίσει τα συναισθημάτα τους. «Στα είκοσί μου είχα όνειρα, στα είκοσι πέντε συμβιβάστηκα, και στα είκοσι επτά παντρεύτηκα μια γυναίκα που δεν αγάπησα ποτέ» θα πει ο Τόνιο πικραμένος. Κι είναι γεμάτη πίκρα η ταινία, πίκρα και μελαγχολία για όλα τα χαμένα και όλα όσα πρόκειται να χαθούν. Είναι μια ρομαντική ιστορία, από εκείνες που δε βλέπουμε πια στο σινεμά, «μια ιστορία που μοιάζει με βιβλίο παλιές μόδας». Αυτή την εμμονή του στον «ξεπερασμένο» ρομαντισμό πληρώσε ο Κανελλόπουλος. Με τη Σόνια καταθέτει για τελευταία φορά τα οράματά του στην οθόνη, λίγο πριν βυθιστεί στη σιωπή του δικού του κόσμου. Η Σόνια είναι μια τρυφερή ταινία, αλλά και, ταυτόχρονα, σπαραχτική, που οδηγεί στο αδιέξοδο. Το τέλος μοιάζει με αρχαία τραγωδία: η κάθαρση είναι ο θάνατος, η μοναδική αλήθεια της ανθρώπινης ύπαρξης.

Ο Σπύρος Φωκάς στο ρόλο του Τόνιο δίνει μια ερμηνεία συγκροτημένη, που φαίνεται να την ελέγχει απόλυτα. Η Αντιγόνη Δουδούμη, απόλυτα ταιριαστή στο ρόλο της ρομαντικής Σόνιας, που το θλιμμένο αγνό χαμόγελό της κυριαρχεί απ' την αρχή ως το τέλος.

Τελειώνοντας, μένουμε στα λόγια του Τόνιο, απολύτως ταιριαστά στον άνθρωπο που τα έγραψε, τον Τάκη Κανελλόπουλο: «Περιμένουμε χρόνια το μεγάλο γεγονός, κι όταν έρθει, βρίσκει την πόρτα κλειστή».

Στράτος Κερασιάνης  
(1997)

## ΒΙΟ-ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

# ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΤΟΥ ΤΑΚΗ Κ. ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

*Του Στράτου Κερσανίδη*

Ευτυχής συγκυρία για τον Τάκη Κανελλόπουλο να γεννηθεί τη μέρα που γιόρταζε η πόλη την οποία τόσο αγάπησε σ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Ήταν η 26η Οκτωβρίου του 1933, κι η Θεσσαλονίκη γιόρταζε την επέτειο της απελευθέρωσής της. Στους δρόμους της πέρασε τα παιδικά του χρόνια, ανάμεσα στις ζωντανές μνήμες της Ιστορίας, πατώντας στα ίδια μέρη όπου πάτησαν όλοι οι άνθρωποι που έδωσαν σ' αυτή την πόλη τη σημερινή της φυσιογνωμία. Ο μικρός Τάκης, ευαίσθητος δέκτης αυτής της όμορφης κληρονομιάς, ρούφηξε με πάθος τα «αρώματα» της γενέθλιας πόλης και τα μετέτρεψε μέσα του σε μια δυνατή αγάπη, που την κράτησε αναλλοίωτη μέχρι το τέλος της ζωής του.

Τελείωσε το Αμερικανικό Κολέγιο Ανατόλια, και το μάθημα που αγαπούσε πιο πολύ, ήταν η Έκθεση. Μάλιστα, σε ηλικία 18 ετών, κέρδισε το πρώτο βραβείο σε πανελλήνιο διαγωνισμό Έκθεσης που είχε προκηρύξει το Υπουργείο Παιδείας, με θέμα «Η 25η Μαρτίου 1821».

Από μικρός ήθελε να γίνει δημοσιογράφος και, σε ηλικία 20 ετών, φαίνεται πως το όνειρό του πραγματοποιείται. Πιάνει δουλειά στην εφημερίδα «Ελληνικός Βορράς», αλλά, μετά από ένα χρόνο, την εγκαταλείπει απογοητευμένος. Ο ίδιος γράφει γι' αυτή την περίοδο της ζωής του: «Ονειρευόμουν από μικρός να γίνω δημοσιογράφος της φωτιάς. Να πηγαίνω σε πολέμους και επαναστάσεις. Εργάστηκα ένα χρόνο σε εφημερίδα. Δε μου δόθηκε τέτοια δυνατότητα. Τα εγκατέλειψα. Σκέφτηκα να γίνω σκηνοθέτης του κινηματογράφου».

Κι έτσι βρέθηκε στην Αθήνα, να σπουδάζει σκηνοθεσία. Στη συνέχεια, έφυγε για τη Γερμανία, όπου συνέχισε για δύο ακόμα χρόνια τις κινηματογραφικές του σπουδές στο Bavaria Studio του Μονάχου. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα, εργάστηκε για ένα χρόνο στο Ελληνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας (Ε.Ι.Ρ.) ως ραδιοσκηνοθέτης. Γυρίζει σε 16mm την ταινία *Καστοριά*, που δεν προβλήθηκε ποτέ. Βρισκόμαστε ήδη στο 1960, όταν ο Τάκης Κανελλόπουλος κάνει τη θριαμβευτική του εμφάνιση στο χώρο του κινηματογράφου. Παρουσιάζει στην 1η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη το ντοκιμαντέρ *Μακεδονικός γάμος* κι εντυπωσιάζει. Ανατρέποντας τις μέχρι τότε συμβάσεις του είδους, κερδίζει το βραβείο στην κατηγορία των ταινιών μικρού μήκους. Η επόμενη δουλειά του που παρουσιάζεται, είναι το ντοκιμαντέρ *Θάσος*, το οποίο επίσης αφήνει άριστες εντυπώσεις.

Το 1962 είναι η χρονιά που ο Κανελλόπουλος εδραιώνει τη θέση του στον

κινηματογραφικό χώρο. Ο *Ουρανός* κερδίζει στην 3η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου το βραβείο φωτογραφίας (Γρηγόρης Δανάλης) και, τον επόμενο χρόνο, εκπροσωπεί την Ελλάδα στο Φεστιβάλ των Καννών. Η εφημερίδα «Observer» τοποθετεί τον *Ουρανό* ανάμεσα στις δέκα καλύτερες ταινίες του 1963, ενώ ο Κανελλόπουλος προσκαλείται να πάρει μέρος σε μια σειρά από ξένα φεστιβάλ. Στη Νάπολη κερδίζει την «Ασμηνία Σειρήνα», κι ο Federico Fellini που βλέπει την ταινία, δηλώνει πως είναι εξαιρετική. Οι ειδικοί τοποθετούν τον *Ουρανό* ανάμεσα στις καλύτερες αντιπολεμικές ταινίες σε παγκόσμιο επίπεδο.

Το 1966, τη σκυτάλη της επιτυχίας παίρνει η αριστουργηματική *Εκδρομή*, μια σπαραχτική ερωτική ιστορία που δίνει στο σκηνοθέτη τιμητική διάκριση στο 7ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης και το βραβείο φωτογραφίας (Συράκος Δανάλης). Η ιταλική εφημερίδα «Avanti» γράφει πως ο Κανελλόπουλος, με την *Εκδρομή*, κερδίζει επάξια μια σημαντική θέση ανάμεσα στους πιο μοντέρνους σκηνοθέτες της γενιάς του.

Το 1968, έχει σειρά μια ακόμα μεγάλη ταινία. Είναι η *Παρένθεση*, με την οποία ο Τάκης Κανελλόπουλος κερδίζει στο 9ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου το βραβείο καλύτερης καλλιτεχνικής ταινίας από την Κριτική Επιτροπή, και τα βραβεία φωτογραφίας (Σταμάτης Τρίπος - Συράκος Δανάλης) και σκηνοθεσίας από τους κριτικούς κινηματογράφου.

Το 1969, σειρά έχει το βραβείο ντοκιμαντέρ, που το κέρδισε με την ταινία *Καστοριά*.

Εκτός από τα προαναφερθέντα βραβεία, ο Τάκης Κανελλόπουλος έχει βραβευτεί σε Φεστιβάλ στο Λονδίνο και τη Νέα Υόρκη, ενώ έχει πάρει επαίνους στη Μόσχα, το Βερολίνο, τη Μαδρίτη και το Βελιγράδι.

Τα χρόνια περνούν, και οι αλλαγές που έρχονται, επηρεάζουν και τον ελληνικό κινηματογράφο. Σχεδόν απαρατήρητη περνάει η ρομαντική *Τελευταία άνοιξη*, το 1972. Το 1976, ο Κανελλόπουλος κάνει την πρώτη έγχρωμη ταινία του, *Το χρονικό μιας Κυριακής*, που προβάλλεται στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Όμως, ο περίφημος εξώστης, επηρεασμένος από το πολιτικό κλίμα της εποχής που ζητούσε πιο ηρωικά πράγματα, του φέρεται αγενέστατα και τον γιουχαρεί. Πεισματάρης αυτός, δεν το βάζει κάτω. Σφίγγει τα δόντια κι επιστρέφει το 1978 με το *Ρομαντικό σημείωμα*. Δύο χρόνια μετά, επανέρχεται με την τελευταία του κατάθεση, την ταινία *Σόνα*, που όμως ούτε κι αυτή κατάφερε ν' αγγίξει το κοινό. Ακολούθησε η σιωπή. Ο Τάκης Κανελλόπουλος, μόνος στο αγαπημένο του στέκι στην παραλία, αγναντεύει τον Θερμαϊκό, καπνίζει κι ονειρεύεται, γράφει δεκάδες νουβέλες και διηγήματα, και σχεδιάζει την επόμενη ταινία του. Άνθρωπος ευαίσθητος και τρυφερός, ευγενής και γενναιόδωρος, αλλά και ασυμβίβαστος, δεν είχε καμιά ελπίδα. Η πραγματικότητα, σκληρή κι αμείλικτη, τον εκδικήθηκε. Με την ψυχή να αιμορραγεί τον βρήκε στις 21 Σεπτεμβρίου 1990 το οξύ έμφραγμα του μυοκαρδίου, που τον πήρε οριστικά μακριά μας. Η ειρωνεία είναι πως, λίγο πριν από το θάνατό του, του είχε εγκριθεί το ποσό των 10 εκατομμυρίων από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου για να κάνει την επόμενη ταινία του — μια ταινία, που έμεινε για πάντα στα χαρτιά...



## Ο ΤΑΚΗΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ ΜΠΡΟΣΤΑ Σ' ΕΝΑ ΚΟΜΜΑΤΙ ΧΑΡΤΙ

*Του Στράτου Κερσανίδου*

«Το πρώτο διήγημα γράφτηκε κοντά στη θάλασσα που τόσο αγάπησα. Είχα κολυμπήσει όλη μέρα στα ανοιχτά της θάλασσας... Ύστερα ξάπλωσα στην άμμο. Και ο ήλιος έκαίγε τα μάτια μου. Και η κόκα-κόλα ήταν παγωμένη. Κάπνιζα πολύ, και καθώς η Γερμανίδα με τα μπλε μάτια, τα ξανθά μαλλιά, το άσπρο μαγιώ, μαζί με τον ήλιο έκαίγαν το κορμί μου, πρωτοέγραψα σε 1 ώρα το πρώτο διήγημά μου. Τη “Ρομαντική συννεφιά”. Εκείνη την ζεστή νύχτα του 1982 στο μικρό ξενοδοχείο. Την ξύπνησα και της το διάβασα. Έκλαψε και ύστερα με φίλησε στους ώμους.»

(Τάκης Κανελλόπουλος, *Σας διηγούμαι*, Πρόλογος.)

Η πρόκληση του λευκού. Σαν άγνωστη ήπειρος που σε προσμένει να την κατακτήσεις. Το λευκό είναι το «τίποτα», είναι η «αρχή», που μπορεί να γίνει «τα πάντα».

Η λευκή οθόνη του σινεμά, μόλις πέσουν πάνω της οι εικόνες, ζωντανεύει. Κινείται, αναπνέει, ακούς τους ήχους της καρδιάς της...

«Μου πήραν μια συνέντευξη. “Πώς γυρίζεται μια ταινία;” “Μα είναι απλό” είπα. “Σε τι συνίσταται η επιτυχία μιας ταινίας;” “Στην ψυχή της” είπα» (από τις *Καθημερινές ιστορίες*).

Η λευκή σελίδα του χαρτιού μοιάζει με τη οθόνη. Οι λέξεις που γράφονται, καταργούν την ανυπαρξία της λευκότητας, γίνονται τα όργανα ενός ζωντανού οργανισμού...

«Τα χρόνια έχουν περάσει... Έχω πολύ καιρό που αρνήθηκα τον κινηματογράφο, και το μόνο που κάνω — ανάμεσα σε άλλα —, είναι να γράφω διηγήματα» (από τις *Καθημερινές ιστορίες*).

Το λευκό δεν υπάρχει πια. Έγινε εικόνα, κίνηση, ρυθμός, νόημα.

Τάκης Κανελλόπουλος, σκηνοθέτης.

Τάκης Κανελλόπουλος, συγγραφέας.

### Από την οθόνη στο χαρτί

«Εγκατέλειψα τον κινηματογράφο το 1982. Όχι από πίκρα ή άλλη αιτία, αλλά διότι σκέφτηκα ότι θα βρω μεγαλύτερη ευτυχία στο γράψιμο. Έγραψα από το 1982 ως το 1985 πάνω από 490 διηγήματα. [...] Τα διηγήματά μου, αν τα χαρακτηρίσω με μία φράση, θα πω: “Έχουν όλα το μεγαλείο της ψυχής”» (*Σας διηγούμαι*, Πρόλογος).

Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του Κανελλόπουλου, η χρονική στιγμή που αποφασίζει ν' αφήσει την κάμερα και να πιάσει το στίλο, είναι το 1982.

Από τότε, γράφει ακατάπαυστα, μέχρι το θάνατό του.

Γράφει διηγήματα — άλλοτε μικρά, άλλοτε λίγο μεγαλύτερα — κι αφηγήματα όπου το διήγημα συναντά τον ποιητικό λόγο. Σε όλα, όμως, διακρίνουμε την ίδια αγωνία, το ίδιο όραμα, τον ίδιο κόσμο — τον κόσμο που «ονειρεύτηκε και δεν υπάρχει».

### Οι ήρωες

Φιγούρες που μοιάζουν να κολυμπούν στην αχλύ ενός κόσμου φανταστικού. Όπως στις ταινίες του, έτσι και στα βιβλία του, ο Κανελλόπουλος μεγεθύνει τα πράγματα, δίνει μεγαλείο στις μικρές κρυφές επιθυμίες των ανθρώπων. Έτσι, όλοι εκείνοι οι απλοί άνθρωποι για τους οποίους μιλά, εξιδανικεύονται κι ανεβαίνουν ένα σκαλοπάτι παραπάνω απ' τους υπόλοιπους, γιατί τολμούν να γευτούν την κάθε στιγμή που τους χαρίζει η ζωή. Κι όπως το ζευγάρι που στην *Παρένθεση* θα ζήσει μια ερωτική ιστορία λίγων μόνον ωρών, χωρίς υποσχέσεις για το μέλλον, έτσι και σε πολλά από τα διηγήματά του: με το τρένο θα φύγει η ερωμένη της *Παρένθεσης*, με το τρένο θα φύγει και η ερωμένη του διηγήματος «Ρομαντική συννεφιά» (από το βιβλίο *Σας διηγούμαι*):

«Από τους εραστές που είχα, θα είσαι ο πιο αγαπημένος. Τουλάχιστον για πολύ καιρό» του είπε. «Από τις ερωμένες που είχα, θα είσαι η πιο αγαπημένη. Για πάντα» απήντησε. [...] Τον κοίταξε για τελευταία φορά, πριν ανέβει στο τρένο. «Η άλλη που θα έρθει, ίσως να είναι πιο τυχερή από εμένα» του είπε. Την αγάλιασε δυνατά. Τον αισθάνθηκε να τρέμει ολόκληρος. [...] Το τρένο ξεκίνησε. Τότε της φώναξε με απέραντη τρυφερότητα και έρωτα: «Αντίο. Είμαι σίγουρος πως σου άρεσε, και πάντα θα σου αρέσει, η ρομαντική συννεφιά».

Η έννοια της ουτοπίας που συναντάμε στην *Εκδρομή*, με την ανεκπλήρωτη επιθυμία της ηρωίδας που ακούγεται στα λόγια «Θέλω να πάμε μια εκδρομή», συναντιέται, έστω και μέσα σε μια φράση, στο διήγημα «Το άσπρο σου ταγιέρ» (από το βιβλίο *Ένας ειδωλόλατρες*). Κι αν η απραγματοποίητη εκδρομή της ταινίας καταλήγει σε μια φυγή προς το θάνατο, στο διήγημα τα πάντα τελειώνουν μέσα σε λίγες λέξεις:

«Πάμε μια εκδρομή;» τη ρώτησε. «Ποτέ δεν θα πάμε εκδρομή.» «Όλο όχι λες».

Ο Κανελλόπουλος κινηματογραφεί και γράφει για τη μοναξιά και τον απελπισμένο έρωτα. Όπως, λοιπόν, στον *Ουρανό*, την *Εκδρομή*, την *Παρένθεση*, τη *Σόνια* και στις άλλες ταινίες του, έτσι και στα διηγήματά του οι ήρωές του αιμορραγούν, πονούν και παθιάζονται, θαρρείς κι επιδιώκουν τον πόνο και την οδύνη. «Ερωτευόμαστε γιατί ποθούμε την οδύνη του μελλοντικού χωρισμού» λέει ο Κανελλόπουλος, και τα λόγια του αυτά διατρέχουν ολόκληρο το έργο του.

### Τα θέματα

Οι ήρωες του Κανελλόπουλου είναι οι φορείς των θεμάτων που τον απασχολούν. «Ήταν θείκη ή διαβολική η αγκαλιά της;» αναρωτιέται σ' ένα διή-

γημά του. Εμείς δεν μπορούμε να δώσουμε την απάντηση, αλλά σίγουρα μπορούμε, ξεκινώντας απ' αυτό, να πούμε πως η Γυναίκα καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος από τα γραπτά του, όπως κι από τις ταινίες του — μια Γυναίκα σε όλες τις μορφές της: όμορφη, τρυφερή, ερωτική, ευγενική, απόμακρη, σκληρή, αμειλικτή, καταστροφική. Μια απ' αυτές είναι και η «Δίδα Άννα», τίτλος διηγήματός του που περιλαμβάνεται στο βιβλίο *Ένας ειδωλόλατρης*. Εδώ, η γυναίκα συνυπάρχει με το αιώνιο θέμα του χωρισμού:

«Κολυπήσαμε ξανά στο Φάληρο. Είχε μοναδικά ωραία ζέστη. Είναι μικρό το ταβερνάκι. Μύδια, καλαμαράκια, γαρίδες και σαλάτες. Κρασί και μεθύσι. Το αλάτι είναι ακόμα στο σώμα σου από το πολύωρο κολύμπι. Μεθάω. Μεθάς. Οι δυο μας. Κανείς άλλος. Κάναμε έρωτα οι δυο μας. Τα σώματά μας. Τα τρελά φιλιά σου. Μεθάω. Γελάς. Μεθάω. Με κοροϊδεύεις. Παιζεις. Με κοιτάς γλυκά, με ειρωνεύεσαι παιδικά. Είναι μια Αθηναία τόσο ωραία, είναι μια Αθηναία τόσο ωραία. Ντύσου. Φεύγουμε. Δεν πρέπει να αργήσω άλλο. Άννα, έχεις πυρετό; Τι είναι αυτά που λες για μεγάλες αγάπες; Τι είναι αυτά που λες ότι θα μ' αγαπάς μέχρι να πεθάνεις; Έχεις πυρετό; Γιατί ορκίζεσαι στο όνομά μου; Γιατί με ρωτάς “για πάντα”; Αφού, έτσι κι αλλιώς, σε λίγες μέρες χωρίζουμε... Γιατί μου λες πως δεν θα αγαπήσεις άλλον; Γιατί τόσα ψέματα; Δεν φταίω εγώ που σε αγάπησα, Άννα. Γιατί με βασανίζεις; Τι θέλεις; Να σε σκέφτομαι; Να μη ζω όταν φύγεις; Έχεις πυρετό; Θέλεις να με καταστρέψεις; Γιατί λες, δεν υπήρξε, δεν υπάρχει και δεν θα υπάρχει ποτέ άλλος από μένα; Έχεις πυρετό, Άννα; Άννα, θυμάσαι; Τελείωσε η ιστορία μας με το άσπρο σου φόρεμα και το άσπρο μικρό σου καπέλο; [...] Ήταν μια ιστορία που κράτησε ακριβώς δέκα μέρες, έντεκα νύχτες, επτά ώρες και δεκατέσσερα λεπτά».

Ο Τάκης Κανελλόπουλος μισεί τον πόλεμο. Για το αντιπολεμικό του αριστούργημα *Ουρανός*, ο Ηλίας Πετρόπουλος έγραψε το 1962 το περιοδικό «Διάλογος»: «...Στον *Ουρανό* δεν έχουν θέση οι αξιωματικοί, ο δε εχθρός είναι αδιάφορος και ασφαλώς εξίσου δυστυχής». Η κατάργηση του όρου «εχθρός» εμφανίζεται με σαφήνεια στο διήγημα «Ένας αμερικανός δημοσιογράφος» (από το βιβλίο *Η ευτυχισμένη Σιμόν*):

«Πήγαινε κάθε μέρα και μιλούσε με τον αιχμάλωτο... Ο αιχμάλωτος τον αντιμετώπιζε σαν εχθρό... Ο Τζων στις ανταποκρίσεις του δεν ανέφερε τίποτα για τον αιχμάλωτο και τις συνομιλίες τους. Απόψε βρέχει... Καταρακτώδη βροχή... Ο Τζων δίνει το αδιάβροχό του στον αιχμάλωτο. Εκείνος το πετάει κάτω...

» «Μίσος;» ρωτάει ο Τζων.

» «Πίστη» απαντάει ο αιχμάλωτος.

» Ο Τζων δεν κοιμήθηκε εκείνη τη νύχτα...

» «Οι μάχες συνεχίζονται λυσσασμένα... Δεν υπάρχει τίποτα το ανθρωπινό σ' αυτόν τον πόλεμο» γράφει ο Τζων.

» «Εξ άλλου, δεν υπήρξε ποτέ σε κανέναν πόλεμο τίποτα το ανθρωπινό» συνεχίζει να γράφει ο Τζων...

» «Δεν είμαι ρομαντικός» είπε ο αιχμάλωτος.

» «Νομίζεις ότι εγώ είμαι;» είπε ο Τζων.

» Για πρώτη φορά ο αιχμάλωτος χαμογέλασε και δεν είπε τίποτα...»

Συνοψίζοντας τη θεματογραφία του Τάκη Κανελλόπουλου, μπορούμε να

πούμε πως γράφει για τον έρωτα, τον ιδανικό έρωτα, αυτόν που οδηγεί στο χωρισμό, αποφεύγοντας τη φθορά της καθημερινής σύμβασης. Γράφει ακόμα για τον πόλεμο και την ελευθερία, για την ομορφιά της ζωής και τη φιλία, για την ευγένεια και την αξιοπρέπεια.

### Η αυτοκτονία

«Ένα φίλος αυτοκτόνησε πριν είκοσι χρόνια...» Έτσι αρχίζει η 50ή ιστορία του βιβλίου *Καθημερινές ιστορίες*. Και δεν είναι λίγες οι φορές που οι ήρωες του Κανελλόπουλου αυτοκτονούν. Πάντοτε, όμως, πίσω απ' τον ηθελημένο θάνατο κρύβεται η περηφάνια, το μεγαλείο και η αυτογνωσία. Κανείς δεν αυτοκτονεί από δειλία, αλλά από γενναιότητα. Όπως εκείνος ο συνταγματάρχης στην 30ή ιστορία του ίδιου βιβλίου, που διαλέγει να πεθάνει το Πάσχα, ενώ μαινεται ο Εμφύλιος, παρά να πολεμήσει τ' αδέρφια του.

«Άννα. Είναι νύχτα. Σε λίγο αυτοκτονώ» γράφει ο Έκτορας στη «Δίδα Άννα». Το ίδιο κάνει και ο Τζων, στον «Αμερικανό δημοσιογράφο», το ίδιο και ο ταγματάρχης στον «Καιρό του Εμφυλίου», το ίδιο κι ο ήρωας της «Γιορτής των γενναίων» που, αναφωνώντας: «Ζήτω οι γενναίοι!», τινάζει τα μυαλά του στον αέρα. Υπάρχει, μάλιστα, κι ένα διήγημα που τιτλοφορείται «Η αυτοκτονία» (στο βιβλίο *Ένας ειδωλωλάτρης*), όπου ο ήρωας «άναψε το φως, πήρε το περιστρόφο και πυροβόλησε στην καρδιά του», αφού προηγουμένως «αυτήν τη γυναίκα που είχε γνωρίσει πριν δέκα χρόνια κοντά στη θάλασσα, αυτήν είχε σκοτώσει».

### Σαν σινεμά

Ο Τάκης Κανελλόπουλος γράφει σαν να κινηματογραφεί. Τα διηγήματά του μπορούν να γίνουν περίφημα σενάρια. Οι προτάσεις είναι μικρές, σαν ανάσες μετά από τρέξιμο· οι λέξεις, απλές· δεν υπάρχουν κοσμητικά επίθετα ή παρομοιώσεις· γιατί δεν είναι λεξιπλάστης, αλλά δημιουργός εικόνων. Έτσι, όταν οι εικόνες του δε γίνονται κινηματογράφος, γίνονται διηγήματα. Αυτό σημαίνει μιαν αφήγηση κινηματογραφική — με σεκάνς, σκηνές, διαλόγους.

Σχεδόν πάντοτε, ο λόγος του είναι ποιητικός· τόσο ως περιεχόμενο όσο και ως δομή — όπως ακριβώς κι οι ταινίες του.

Ποιητής και ρομαντικός στη ζωή, ποιητής και ρομαντικός στο σινεμά και στη γραφή· ταυτόχρονα, όμως, και μαχητής — άλλοτε με την κάμερα, άλλοτε με την πένα κι άλλοτε με την προσωπική του στάση.

Ο Κανελλόπουλος, περήφανος και γενναίος, όπως και οι ήρωές του, δε συνθηκολογεί· αντιμετωπίζει τη ζωή με γενναιότητα. Πουθενά δεν υπάρχει η ήττα, παρά μόνο σαν μια στιγμιαία υποχώρηση μέχρι την επόμενη μάχη.

Ο ίδιος γράφει στο διήγημα «Έμαθα να πολεμώ»:

«Αυτός είναι ο πόλεμος. Έτσι πολέμησα. Έτσι έζησα. Έτσι συνεχίζω. Καμία δύναμη δεν μπορεί να με σταματήσει. Γεννήθηκα για να πολεμώ. Τις περισσότερες φορές νικώ. Κι όταν χάνω, ξέρω να είμαι ένας γενναίος παίκτης».

Τα βιβλία του:

*Καθημερινές ιστορίες*

*Ρομαντικό σημείωμα*

*Αντζελα (Μια ερωτική επιστολή)*

*Η αμερικανική γοητεία*

*Σας διηγούμαι (Αφηγήσεις*

*ερωτικές και άλλες)*

*Νύχτες Μόσχας*

*Γράμμα σε μια αξιολάτρευτη*

*πόρνη*

*Το τρελό διαμάντι*

*Μια νύχτα φιλίας με τον Λούις*

*Άρμστρονγκ*

*Γκλόρια*

*Ένας ειδωλωλάτρης*

*Κλαιρ*

*Το τσάι που δεν ήπιαμε μαζί*

*Ένας αμερικανός*

*δημοσιογράφος*

*Ντέμπορα*

*Για το ανθρώπινο μεγαλείο*

*Η εντυχιμένη Σιμόν.*

**ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ  
ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΚΑΙ  
ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ  
ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ  
ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ**

*Αγαπητά πουλιά*, 93  
Αγγελόπουλος, Θόδωρος, 17, 24, 33, 34, 61-63, 69, 99  
Αϊξενστάιν, Σεργκέι, 28  
Αισχύλος, 95  
*Ακάθιστος Ύμνος*, 122  
Αναγνωστάκης, Μανόλης, 35, 39, 40  
Αντωνόπουλος, Άγγελος, 51, 57, 81, 118, 119, 126  
«Απογευματινή» (εφημ.), 99  
Αριστόπουλος, Κώστας, 17  
*Άσμα Ασμάτων*, 122  
«Άσπρο σου ταγιέρ, Το», 136  
«Αυτοκτονία, Η», 138

Βαριάνο, Τζιοβάνι, 56, 105, 112, 115  
Βασιλικός, Βασίλης, 96, 98  
Βενέζης, Ηλίας, 122  
Βλάχου, Ελένη, 95-98  
*Βλέμμα του Οδυσσέα*, Το, 63  
Βούλγαρης, Παντελής, 17  
Βουβούνης, Αντώνης, 96

*Γάζωρος Σερρών*, 17  
Γεωργιάδης, Βασίλης, 99  
«Γιοστή των γενναίων, Η», 138  
Γκάτσος, Νίκος, 101  
Γκιολέκας, Δημήτρης, 77, 78  
Γρηγορίου, Γρηγόρης, 17, 83

Δανάλης, Γρηγόρης, 105, 112, 115, 134  
Δανάλης, Συράκος, 91, 118, 119, 134  
Δερμεντζόγλου, Αλέξης Ν., 29, 33, 34, 44  
Δημόπουλος, Μιχάλης, 9  
«Διάλογος» (περιοδ.), 54, 137  
*Δι' ασήμαντον αφορμήν*, 17  
«Δίδα Άννα», 137  
Δουδούμη, Αντιγόνη, 132  
Δρακάκη, Βασιλεία, 86, 95-98  
*Δράκος*, Ο, 83, 84, 99

*Έθιμα γάμου στη Δυτική Μακεδονία*, 95. (Βλ. και: *Μακεδονικός γάμος*.)  
«Έθνος» (εφημ.), 66  
*Εκδρομή*, 16, 19, 24, 29, 31, 32, 34, 43-46, 48-52, 54, 56, 61, 62, 65, 70, 86, 87, 93, 94, 98, 106, 115-123, 127, 131, 134, 136  
*Ελβίρα Μάντιγκαν*, 87  
«Έλευθερία» (εφημ.), 64  
«Ελληνικός Βορράς» (εφημ.), 18, 133  
*Ένας άντρας και μια γυναίκα*, 94  
«Ένας αμερικανός δημοσιογράφος», 137, 138  
*Ένας ειδωλόλατρες*, 136-138  
«Επιθεώρηση Τέχνης» (περιοδ.), 56  
Ευριπίδης, 86  
*Ευτυχισμένη Σιμόν, Η*, 137

*Ζαΐδα ή Η καμήλα στα χιόνια*, 44  
*Ζυλ και Τζιμ*, 18, 116

*Ηλέκτρα* (του Κακογιάννη), 18, 96

Θάσος, 18, 69, 87, 95, 105, 109, 110, 133  
Θέος, Δήμος, 17  
«Θεσσαλονίκη» (εφημ.), 8  
*Θιασος*, Ο, 62, 63

*Ιλιάδα*, 81  
Ιωάννου, Γιώργος, 35, 40

*Καβάφης*, 49  
*Καθημερινές ιστορίες*, 53, 135, 138  
«Καθημερινή, Η» (εφημ.), 96  
«Καιρός του Εμφυλίου», 138  
Κακογιάννης, Μιχάλης, 17, 18, 28, 34, 53, 96-99, 115  
Καλλιόρης, Γιάννης, 56  
Καλογεράτος, Τζέρυ, 109, 110  
Καλομοιράκης, Α., 58  
Κανελλόπουλος, Κώστας, 70, 98  
Καραγιώργης, Κώστας, 118, 119  
Καραϊνδρου, Ελένη, 63  
Καρελλάς, Ηλίας, 70  
Καρούνας, 90  
*Καστοριά*, 19, 57, 133, 134  
Κατσαρός, Μιχάλης, 63  
*Κιέριον*, 17  
Κιτοπούλου, Γιώργος, 16, 35, 37, 56, 70, 84, 118  
*Κλαιρ*, 12  
Κοντός, Γιάννης, 66

*Κοροϊάκι της δεσποινίδος*, Το, 83  
Κουλέσοφ, Λεβ, 28  
Κουνάδης, Αργύρης, 62, 63, 112  
Κούνδουρος, Νίκος, 17, 19, 28, 34, 53, 57, 83, 99  
Κούνδουρος, Ρούσσο, 95  
*Κρανίου τόπος*, 17

Λαδικού, Αλεξάνδρα, 51, 57, 126  
Λαχάς, Κώστας, 119  
Λιαρόπουλος Λάμπρος, 11

Μάζης, Γιώργος, 131  
*Μακεδονικός γάμος*, 18, 24, 29, 53, 54, 61, 64, 65, 69, 73, 83, 86, 87, 95, 105, 109, 110, 112, 133  
Μαμαγκάκης, Νίκος, 49, 116, 118  
Μανουσάκης, Κώστας, 99  
Μάρκογλου, Πρόδρομος Χ., 70  
*Μαχαίρι στο νερό*, 18  
*Μέγαρα*, 17  
Μελάς, Σπύρος, 96  
*Μετέωρο βήμα του πελαργού*, Το, 63  
*Μήδεια*, 86  
Μηλιαρέσης, Γεράσιμος, 49  
Μητροπούλου, Αγγαία, 33, 65, 77  
*Μια μέρα ένας γάτος*, 18  
Μπακογιαννόπουλος, Γιάννης, 28, 58  
Μυριβήλης, Στρατής, 18  
*Μωρό μου*, 83

«Νέα, Τα» (εφημ.), 65, 95  
Νικολαΐδης, Νίκος, 17, 96

Ξενάκης, Γιάννης, 95

*Οδύσσεια*, 46  
8.1/2, 18  
Όμηρος, 81  
*Ουρανός*, 8, 16, 18, 19, 24, 29, 31, 32, 34-41, 43, 44, 48, 49, 52-56, 58, 61-63, 65, 69, 77, 83, 86, 87, 90, 91, 93, 94, 96, 98, 105, 111-115, 119, 122, 123, 127, 134, 136

Παϊρίδης, Ιάκωβος, 83, 84  
Παναγιωτόπουλος, Νίκος, 17  
Πανσελίνος, Αλέξης, 44  
Παπαγιάννη, Λίλυ, 116, 118, 119  
Παπαδημητριάκοπούλου, Νιόβη, 70  
Παπαθανασίου, Βαγγέλης, 49  
Παπακυριακόπουλος, Πάνος, 44  
Παρατζάνοφ, Σεργκέι, 119

*Παρένθεση*, 19, 24, 45, 46, 48-52, 57, 61, 87, 93, 94, 106, 123-127, 134, 136  
 Πατέλης, Πέτρος, 83  
 Πατερράκη, Ρούλα, 93  
*Πατέρας του στρατιώτη*, *O*, 95  
*Πέρι στο Μάριενμπαντ*, 66, 116  
 Πετρόπουλος, Ηλίας, 54, 56, 69, 70, 137  
 Πετροπούλου, Ναυσικά, 69, 70  
 Πηλιχός, Γ(ιώργος) Κ., 56, 65  
 Πλωρίτης, Μάριος, 64  
*Ποτάμι*, *To*, 57  
*Ποτέ την Κυριακή*, 83  
 Πουντόβκιν, Βσέβολοντ, 28

Ραφαηλίδης, Βασίλης, 33  
 «Ρομαντική συννεφιά», 135, 136  
*Ρομαντικό σημείωμα*, 24, 44-46, 54, 58, 66, 77, 87, 106, 129-131, 134

*Σας διηγούμαι*, 135, 1366  
 Σεφέρης, Γιώργος, 84  
 «Σινεμά» (περιοδ.), 75  
*Σκιές των λησμονημένων προγόνων*, 119  
 Σμαραγδής, Γιάννης, 49  
*Σόνια*, 24, 46, 53, 54, 59, 66, 79, 88, 106, 131, 132, 134, 136  
 Σταματίου, Κώστας, 95  
 Σταύρακας, Δημήτρης, 83  
*Στέλλα*, 99  
 «Σύγχρονος Κινηματογράφος» (περιοδ.), 58  
*Σύντομη συνάντηση*, 24  
 Σώκου, Ροζίτα, 83, 96

Ταρκόφσκι, Αντρέι, 48  
 «Ταχυδρόμος, Ο» (περιοδ.), 96  
*Τελενταία άνοιξη*, *H*, 8, 19, 24, 58, 66, 87, 106, 126-129, 134  
 Τζαβέλλας, Γιώργος, 17, 99  
*Τοπίο στην ομίχλη*, 64  
 Τορνές, Σταύρος, 11, 84, 106  
 Τριανταφύλλου, Χρήστος, 131  
 Τρίτος, Σταμάτης, 134  
 Τσεμπερόπουλος, Γιώργος, 17  
 Τσουχράι, Γκριγκόρι, 15

Φάμπας, Δημήτρης, 49  
 Φέρρης, Κώστας, 17  
*Φόνισσα*, *H*, 17  
 Φυσοσούν, Πέτρος, 109  
 Φωκάς, Σπύρος, 132

Χάουζερ, Άρνολντ, 28  
 Χατζιδάκις, Μάνος, 83, 84  
 Χατζόπουλος, Τάκης, 17  
*Χειμωνιάτικο φως*, 18  
 Χουρμουζιάδης, Γ.Χ., 70  
*Χρονικό '76*, 58  
*Χρονικό μιας Κυριακής*, *To*, 19, 24, 43, 45, 54, 58, 66, 87, 106, 129, 134  
*Χτεσινός κόσμος*, *O*, 106

Ψαρράς, Τάσος, 17

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΞΕΝΩΝ ΚΑΙ ΜΗ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Andrew, Dudley, 27  
 Anouilh, Jean, 93  
 Antonioni, Michelangelo, 19, 28  
 «Avanti» (εφημ.), 134

Bergman, Ingmar, 18  
 Bergman, Ingrid, 84  
 Bertolucci, Bernardo, 52  
 Brackhage, Stan, 28  
 Braque, Georges, 27  
 Bresson, Robert, 118  
 Brunetta, Gian Piero, 28  
 Buñuel, Luis, 28

«Cahiers du Cinéma» (περιοδ.), 52, 65  
*Cinéma Grec*, *Le*, 65  
 «Cinéma '63» (περιοδ.), 65  
 Clair, René, 28  
 Cluny, Claude-Michel, 33, 61  
 Comolli, J.-L., 52

Delluc, Louis, 28  
 Deren, Maya, 28  
*Dictionnaire du Cinéma*, 61  
 Di Venanzo, Gianni, 84  
 Dos Passos, John, 83  
 Douchet, Jean, 32, 34, 65  
 Dulac, Germaine, 28  
 Duras, Marguerite, 49

Epstein, Jean, 28  
 Fellini, Federico, 15, 119, 134

Fitzgerald, F. Scott, 53  
 Godard, Jean-Luc, 28, 119

Hayward, Susan, 24, 28  
 Hemingway, Ernest, 84  
 Horton, Andrew, 33

Joyce, James, 27

*Lacrimae rerum*, 96  
 Lean, David, 24  
 Lelouch, Claude, 94  
 Liverani, Maurizio, 98

Martin, Marcel, 33, 65  
 Matisse, Henri, 27  
 Monroe, Marilyn, 15  
 Musil, Robert, 27  
 Mussolini, Benito, 115

Nelmes, Gill, 27, 28

«Observer, The» (εφημ.), 98

«Paese Sera» (εφημ.), 98  
 Pasolini, Pier Paolo, 52, 119  
 Peckinpah, Sam, 24  
 Picasso, Pablo, 27  
 Polanski, Roman, 18  
 Pound, Ezra, 48  
 Powell, Dillys, 98  
 Proust, Marcel, 27

*Récit écrit, Récit filmique*, 49  
 Rembrandt, 130  
 Resnais, Alain, 28, 66, 116

*Spirit of Romance, The*, 48  
*Storia del Cinema Italiano*, 28

Toulouse-Lautrec, Henri de, 101  
 Truffaut, François, 17, 116

*Uccellacci e uccellini*, 52

Vanoe, Francis, 49  
 Vermeer, 130  
 Visconti, Luchino, 101

Wajda, Andrzej, 15  
 Warhol, Andy, 28  
 Wilder, Billy, 84



[Faint, illegible text covering the left and center portions of the page]

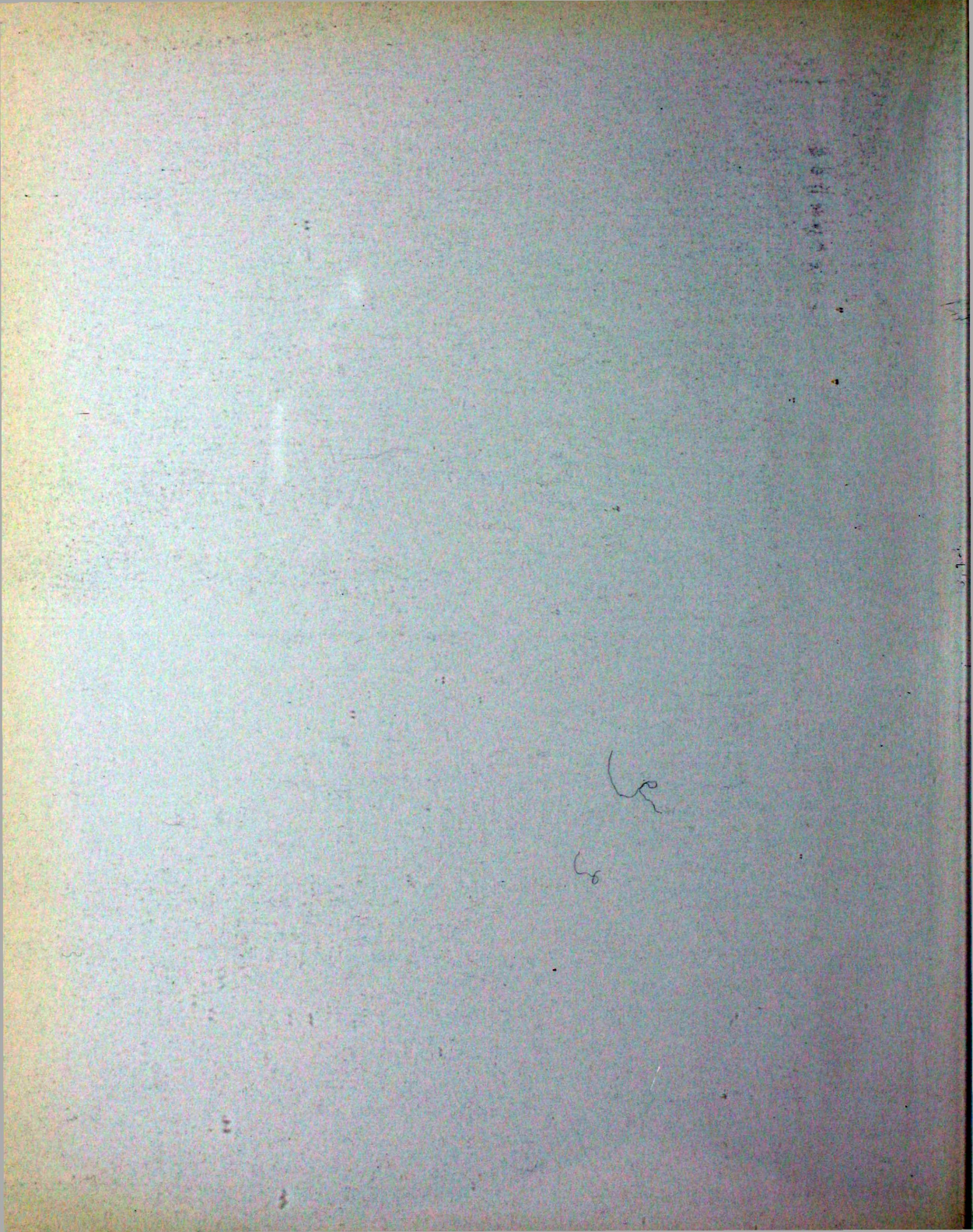
[Faint, illegible text covering the right portion of the page]

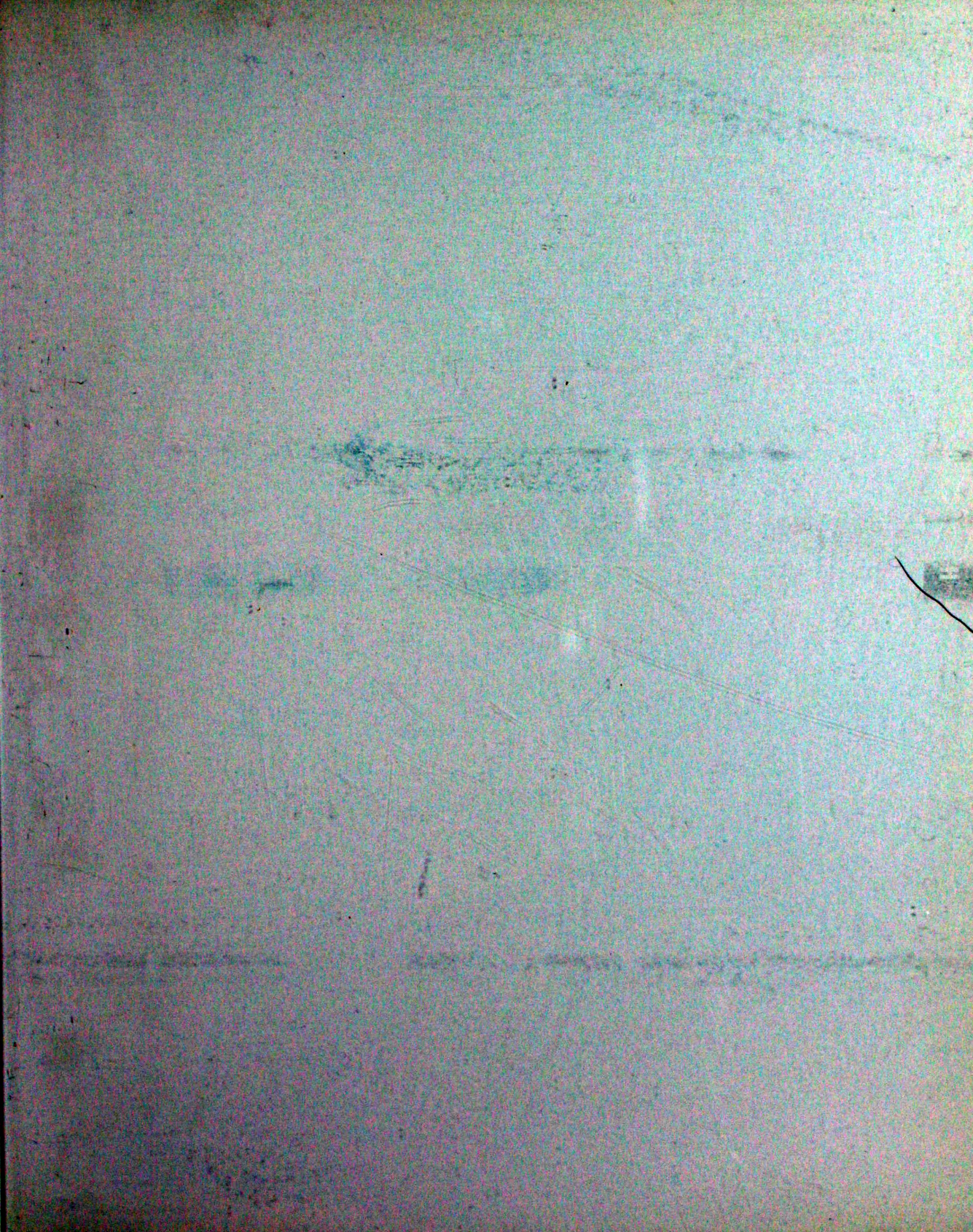
68











38° ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Τ Α Κ Η Σ Κ Α Ν Ε Λ Λ Ο Π Ο Υ Λ Ο Σ