

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ: ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΚΑΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ

ΤΟΜΕΑΣ: ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Θέμα: Πολιτική Φιλοσοφία και Κινηματογράφος:
*Η περίπτωση Αλέξης Δαμιανός (Ηνίοχος)***

Υπεύθυνος Καθηγητής: κ. Σωκράτης Δεληβογιατζής

ΜΟΥΛΑΤΖΙΚΟΥ ΣΩΤΗΡΙΑ

ΑΕΜ: 370

Εξάμηνο: 8^ο

Θεσσαλονίκη, Ιούλιος 2008

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σελίδα

1. Πολιτική και Κινηματογράφος – Θεωρητικό Πλαίσιο.....	1
1.1. Μερικά δεδομένα για τη δεκαετία του ‘60.....	1
1.2. Λαϊκός κινηματογράφος και εκσυγχρονισμός	3
1.3. Η έννοια του ρεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο.....	7
2. Η λογική των εικόνων και των μορφών	13
2.1. Δύναμη και απομυθοποίηση της εικόνας.....	13
2.2. Η πραγματικότητα της εικόνας	14
2.3. Το είδωλο και η μεταμόρφωση	16
3. Η απόδοση του χρόνου και του χώρου	19
3.1. Ο χρόνος στον κινηματογράφο	19
3.2. Ο χώρος στον κινηματογράφο.....	22
4. Εισαγωγή.....	25
4.1. Ηνίοχος.....	26
4.2. Η σκηνοθεσία του σώματος, των ορμών και της ατομικής εξέγερσης	33
4.3. Η τεκμηρίωση της Ιστορίας στις ταινίες του Αλέξη Δαμιανού	41
4.4. Αλέξης Δαμιανός: Ένας Ανώνυμος Εξόριστος.....	53
4.5. «Φύλακες, γρηγορείτε!».....	66
5. Η θεατρικότητα του Αλέξη Δαμιανού.....	74
5.1. Αλέξης Δαμιανός και θέατρο	74
Συμπεράσματα για τη θεατρικότητα του Δαμιανού	79
Βιβλιογραφία	84

Στους γονείς μου
και στο σύντροφο
της ζωής μου, Παναγιώτη.

Ευχαριστώ θερμά τους καθηγητές μου για όλα αυτά που μου πρόσφεραν τόσα χρόνια. Αγάπη για τη γνώση, την έρευνα, κυρίως όμως για τον άνθρωπο και τη ζωή.

Δεν θα μπορούσα να παραβλέψω να κάνω μια ιδιαίτερη αναφορά στον κύριο Παναγιώτη Δόϊκο που μου ενέπνευσε το θέμα της εργασίας, καθώς και σε όσους στάθηκαν δίπλα μου όλον αυτόν τον καιρό, τους γονείς μου, τους φίλους, τον άντρα μου και τον καθηγητή Φιλοσοφίας, κύριο Σωκράτη Δεληβογιατζή.

«Ο κινηματογράφος μοιάζει με το βιολί. Αν δεν ξέρεις την τεχνική του, δε βγάζεις ούτε μία νότα» είχε πει κάποτε γνωστός Έλληνας κινηματογραφιστής για να υπογραμμίσει τη δυσκολία του μέσου. Βλέποντας όμως τις ταινίες του Αλέξη Δαμιανού συνειδητοποιείς αμέσως ότι όχι μόνο δεν ακούς νότες φάλτσες, αλλά μελωδίες που αγγίζουν βαθιά την ψυχή και την κάνουν να φλέγεται από πάθος για ζωή ... Ο καλλιτέχνης μοιάζει περισσότερο με τη μέλισσα που συλλέγει το νέκταρ από τα λουλούδια και σημασία πάντα έχει, τι μέλι θα φτιάξει στο τέλος. Και αν δεν ξέρεις τα άνθη του τόπου σου και τα αρώματά τους τότε πραγματικά δεν σε σώζει καμία τεχνική ...

1. Πολιτική και Κινηματογράφος – Θεωρητικό Πλαίσιο

1.1. Μερικά δεδομένα για τη δεκαετία του '60

Η δεκαετία του '60 είναι μία εποχή ταχύτατων αλλαγών στην πολιτική και στην κοινωνική φυσιογνωμία της μεταπολεμικής Ελλάδας. Οι πολιτικές αναταραχές είναι μία όψη των υφισταμένων αλλαγών, ευρύτατα σχολιασμένη. Μια άλλη, πιθανώς περισσότερο βιωμένη, είναι η εσωτερική όσο και η εξωτερική μετανάστευση που ερήμωσαν την ελληνική επαρχία και δημιούργησαν αυτό το υδροκέφαλο τέρας που είναι πλέον η Αθήνα.

Παρά τη μετακίνηση της Ελλάδας πιο κοντά στα μητροπολιτικά οικονομικά κέντρα της Δύσης, κυρίως λόγω των μεταπολεμικών αναπτυξιακών πλάνων, η ελληνική κοινωνική διαστρωμάτωση πολύ απέχει από την αντίστοιχη των καπιταλιστικών χωρών. Η οικογένεια, παραδείγματος χάριν, αποτελεί το προνομιακό πεδίο απ' όπου επιχειρείται σχεδόν κάθε εργασιακή πρωτοβουλία: σε καμία περίπτωση πάντως δεν πρόκειται για τη δυτικώς εννοούμενη «ατομική πρωτοβουλία».

Μέσα σ' ένα τέτοιο πλαίσιο, δύσκολα μπορεί κανείς να αντιληφθεί ταξικές διαιρέσεις και συγκρούσεις. Αυτό που γίνεται ευκολότερα ορατό είναι η καθιέρωση της εργολαβίας ως νεοελληνικού τρόπου δραστηριότητας και νοηματοδότησης. Δύο σταθερές διευκόλυναν και διέδωσαν αυτή την καθιέρωση: η «αντιπαροχή» και η «προίκα». Έτσι, δεν είναι δύσκολο να αντιληφθούμε ότι οι γυναίκες γίνονται οι πρώτοι αριθμητικά ιδιοκτήτες ακινήτων στις πολυκατοικίες που ξεφυτρώνουν σαν μανιτάρια. Αν κανείς σκεφτεί τη θέση της γυναίκας στη νεοελληνική

κοινωνία, δεν είναι δύσκολο να βγάλει τα ανάλογα συμπεράσματα για τον ρυθμιστικό ρόλο της εργολαβίας.¹

Έτσι και η παραγωγή των ταινιών, την εποχή που μελετούμε, δεν ξέφυγε από το γενικότερο φαινόμενο της εργολαβίας. Όπως οι εργολάβοι οικοδομών στέγασαν τους νεοφερμένους στην πόλη, το ίδιο και οι παραγωγοί ταινιών στέγασαν τη φαντασία τους. Μιλάμε για παραγωγούς εννοώντας τους διάφορους εκείνους επαγγελματίες που αποφάσισαν να κερδοσκοπήσουν μέσω του ελληνικού κινηματογράφου. Από την άλλη, η επίσημη νομοθεσία δεν αντιμετωπίζει το σινεμά παρά μόνο μέσω της φορολογίας και της λογοκρισίας, ενώ σε στιγμές σουρρεαλιστικής έμπνευσης μιλά για τη «βιομηχανική ανάπτυξή του».²

Τέλος, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε ότι η εμφάνιση του ελληνικού κινηματογράφου, όπως και κάθε εθνικής κινηματογραφίας εκτός των μεγάλων βιομηχανικών κέντρων, οφείλεται σε ένα μόνο πράγμα: στην ανακάλυψη του ομιλούντος. Έτσι διεκδίκησαν μια θέση οι κινηματογραφίες της Ανατολικής Ευρώπης (Τσεχοσλοβακίας, Ουγγαρίας, Πολωνίας) ή εκείνες του Τρίτου Κόσμου (Ιαπωνίας, Ινδίας, Αιγύπτου κ.ά.). Αυτή όμως η γλωσσική διάσταση, όσον αφορά την Ελλάδα, μας υπενθυμίζει το περίφημο γλωσσικό ζήτημα, που τόσο τάραξε την πνευματική ζωή της χώρας από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, με τις διαμάχες ανάμεσα σε δημοτικιστές και σε καθαρευουσιάνους. Σήμερα γνωρίζουμε πως η αντίθεση δημοτική – καθαρεύουσα είχε επενδυθεί με βλέψεις ιδεολογικές περισσότερο παρά επιστημονικές. Η ανάπτυξη άλλωστε της Γλωσσολογίας επέτρεψε να γίνει ευρύτερα αντιληπτό ότι η γλώσσα δεν είναι η αυτόματη παρουσία του κόσμου και των πραγμάτων στο στόμα του ανθρώπου. Σε τελευταία ανάλυση, το γλωσσικό ζήτημα

¹ Βλ. Guy Burgel, Αθήνα, Η ανάπτυξη της μεσογειακής πρωτεύουσας, Εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1976, σελ. 16.

² Βλ. Γιάννης Σολδάτος, Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, Τόμος Β', Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1989, σελ. 17.

μας υποδεικνύει δύο επίμονα χαρακτηριστικά της δημόσιας ζωής της χώρας: την πόλωση ανάμεσα σε δύο αντίθετες παρατάξεις και τη γενική περιφρόνηση προς τους θεσμούς, ακόμη και προς εκείνους που αναφέρονται σε θέματα παιδείας.³

1.2. Λαϊκός κινηματογράφος και εκσυγχρονισμός

Μια πρώτη διαπίστωση που κάνουμε σε ό,τι αφορά τις σχέσεις του λαϊκού κινηματογράφου με την κίνηση του εκσυγχρονισμού που χαρακτηρίζει τη μεταπολεμική Ελλάδα είναι ότι το μεγαλύτερο μέρος του φιλικού χρόνου των ταινιών ξοδεύεται σ' ένα σαλόνι διαμερίσματος. Η συνεχής παρουσία αυτή του δωματίου σημαδεύει τη μαζική εισαγωγή στην Ελλάδα ενός χώρου που εκφράζει τη Δύση και συγχρόνως την κατάργηση της παραδοσιακής ελληνικής μονοκατοικίας με την αυλή (χιλιοτραγουδισμένη από τους υμνωδούς κάθε γραφικότητας). Έχουμε εδώ μια «εξωγενή αλλαγή» του ελληνικού κοινωνικού χώρου που οφείλεται στις επαφές με τον δυτικό πολιτισμό (civilisation) και κατά την οποία η εισαγωγή νέων χώρων διαπλέκεται με άλλες αλλαγές στον τρόπο ζωής και στις καθημερινές πρακτικές. Το συμβολικό περιεχόμενο αυτής της αλλαγής είναι η άνοδος των αξιών της μικροαστικής τάξης των εμπόρων και των μισθωτών που συνιστούν, με μαζικό τρόπο για τη μεταπολεμική Ελλάδα, τη βάση της κυρίαρχης ιδεολογίας. Από μια άλλη σκοπιά, πρόκειται για την εισαγωγή και τη διάδοση του μοντέλου της καταναλωτικής κοινωνίας στην Ελλάδα. Η εξωτερική καθώς και η εσωτερική μετανάστευση (αστυφιλία) βοήθησαν όσο τίποτε άλλο στην εδραίωση αυτού του μοντέλου, στην πόλη, βέβαια, αλλά ακόμα και στην επαρχία.

³ Αραμπατζή, Γ., Λαϊκισμός και κινηματογράφος, Μελέτη για τον ελληνικό λαϊκό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60, Εκδ. Ροές, Αθήνα, 1991, Δοκίμια, σελ. 17.

Μπροστά σ' αυτές τις εξελίξεις, τα 'Media', το ραδιόφωνο, ο κινηματογράφος και μετά από λίγο η τηλεόραση (τέλη της δεκαετίας του '60, αρχές εκείνης του '70) υπηρετούν μια διπλή αποστολή: είναι φορείς του μηνύματος του εκσυγχρονισμού και, ταυτόχρονα, καταναλωτικά αντικείμενα. Η άφιξή τους σε μια επαρχιακή κοινότητα, παραδείγματος χάρη, είναι της ίδιας κεφαλαιώδους σημασίας όσο και η εγκατάσταση ηλεκτρικού δικτύου ή παροχής νερού.

Για να εκθέσουμε αυτή την εξέλιξη σε ό,τι αφορά τον κινηματογράφο, θα ξεκινήσουμε από την αρχή κάθε ταινίας, δηλαδή από τους τίτλους (ζενερίκ). Ανάμεσα σε πολλούς άλλους, διακρίνουμε και τη φίρμα μιας βιοτεχνίας επίπλων· πρόκειται για τη φίρμα που προσέφερε τα έπιπλα για τα ντεκόρ του φιλμ. Τα δωμάτια που εμφανίζονται στην ταινία, τα σαλόνια ή, ακόμη τα γραφεία, μοιάζουν περισσότερο με έκθεση επίπλων παρά με σκηνικά προσεγμένα και αληθοφανή. Αν πράγματι, όπως γράψαμε προηγουμένως, ο λαϊκός κινηματογράφος φιλοξένησε το φαντασιακό των μετακινούμενων προς τα αστικά κέντρα Ελλήνων, πρέπει σ' αυτό το σημείο να συμπληρώσουμε ότι οι λαϊκές ταινίες τούς βοήθησαν να επιπλώσουν τα νεοαποκτηθέντα διαμερίσματά τους. Συνεπώς γίνεται φανερό ότι ο λαϊκός κινηματογράφος βοήθησε στην εισαγωγή στην ελληνική ταινία του «διαφημιστικού» λόγου, για τον οποίο η εικόνα έχει εξαιρετική σημασία.⁴

Το ίδιο το εκφραστικό πλαίσιο των λαϊκών ταινιών μάς πείθει για τη σχέση τους με το διαφημιστικό λόγο. «Το σκηνικό ή μάλλον το φόντο από το οποίο ξεχωρίζει ο ηθοποιός, σχηματίζει τον παραδοσιακό εκείνο χώρο της σκηνο-θεσίας, το θέατρο. Αυτός ο ψευδοθεατρικός χώρος, με τη σειρά του, είναι δηλωμένα τεχνητός (το στούντιο) ή νατουραλιστικός, με πολλαπλές ενδιάμεσες δυνατότητες, ιδιαίτερα στη χρησιμοποίηση

⁴ Αραμπατζή, Γ., Λαϊκισμός και κινηματογράφος, Μελέτη για τον ελληνικό λαϊκό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60, Εκδ. Ροές, Δοκίμια, Αθήνα, 1991, σελ. 53-55.

χώρων που έχουν ήδη διακοσμητικό χαρακτήρα (το σαλόνι, για παράδειγμα). Το απόσπασμα που παραθέσαμε, παρά τις ομοιότητες, δεν αναφέρεται στους σκηνικούς χώρους του λαϊκού κινηματογράφου αλλά στη φωτογραφία της μόδας, η οποία «αφού ο κόσμος έχει περιοριστεί σ' ένα θέατρο, ξαναγυρίζει στην αρχή της δυτικής εικονογράφησης, δηλαδή στο ταμπλό, μια λέξη κοινή στη ζωγραφική και στο θέατρο».

Στα «διαφημιστικά ταμπλό» του ελληνικού λαϊκού κινηματογράφου, δεν είναι μόνο τα έπιπλα εκείνα που πωλούνται. Το ίδιο ισχύει και για τα ρούχα, τα αυτοκίνητα, τους χορούς και τις μουσικές, τις ίδιες τις κινήσεις των ηθοποιών, όλες γενικά τις συμπαραδηλώσεις της εικόνας που είναι φορείς εκσυγχρονισμού, δηλαδή που είναι στη μόδα.

Ας επιστρέψουμε όμως στα ζενερίκ των ταινιών για να κάνουμε μια δεύτερη διαπίστωση: πολλά απ' αυτά είναι αφιερωμένα στην Αθήνα. Η Ακρόπολη, οι μεγάλες πλατείες και οι λεωφόροι, η κυκλοφορία των αυτοκινήτων και τα πλήθη στους δρόμους περνούν με ταχύτητα από την οθόνη, ενώ πέφτουν οι τίτλοι. Αλλά η έμφαση που δίνεται στην Αθήνα δεν σταματά στο ζενερίκ, αφού το «στόρυ» της μεγάλης πλειονότητας των ταινιών διαδραματίζεται στην πρωτεύουσα.

Αυτή η προνομιούχα θέση της πόλης στο φαντασιακό δεν πρέπει να μας εκπλήσσει: πρώτα απ' όλα, γιατί η πρωτεύουσα υπήρξε το αναγκαστικό πέρασμα – αν όχι το τέρμα – για εκατομμύρια μετανάστες. Η «ομολογία παρεχομένου» ανάμεσα στη μετανάστευση, την εσωτερική ιδίως, και στις φιλμικές αναπαραστάσεις της είναι μία από τις πιο δυνατές του λαϊκού κινηματογράφου. Ας θυμηθούμε τον Χατζηχρήστο να υποδύεται τον βλάχο που ξεμπαρκάρει στην πρωτεύουσα και μάχεται για να βρει μια θέση στον ήλιο.

Γεγονός είναι πως η τιμητική θέση που δίνεται έτσι στην Αθήνα είναι σε βάρος της εικόνας που παρουσιάζει η επαρχία. Πολύ συχνά αυτή η τελευταία συνδυάζεται με τη βαρβαρότητα. Έτσι, είναι ο τόπος των

φόνων και των βιασμών (και διακριτικά της αιμομιξίας), ενώ η Αθήνα, κατά κύριο λόγο, είναι ο χώρος της ανθρωπιάς και του έρωτα. Ας θυμηθούμε τον Ανέστη Βλάχο στον ρόλο του σεξουαλικά διεστραμμένου, παρανοϊκού και δολοφόνου νεαρού χωρικού.

Αυτή η αντίθεση πόλης – επαρχίας δεν συνδυάζεται καθόλου με τη γνωστή αντίθεση πολιτισμός – φύση. Η Αθήνα προβάλλεται, κατά το μεγαλύτερο μέρος, ως λαϊκός πολιτισμός, δηλαδή ως κάτι το «φυσικό». Ο συσχετισμός του «αθηναϊκού ιμπεριαλισμού» με τον λαϊκισμό έχει πολύ μεγάλη σημασία για την εποχή που μελετούμε. «Οι δίσκοι και κυρίως το ραδιόφωνο, και μετά το τρανζίστορ, έφεραν την εξαφάνιση της μουσικής των αγροτικών περιοχών (δημοτική) προς όφελος της «λαϊκής» μουσικής αστικής προέλευσης (μπουζούκια). Ένα από τα προτερήματα του Θεοδωράκη είναι ότι στο έργο του συνένωσε τις δύο κατευθύνσεις της αστικής κουλτούρας στη σύγχρονη Ελλάδα: την ποίηση και τη λαϊκή μουσική. Η επιτυχία του σ' όλη την Ελλάδα, ακόμη και στους αντιδραστικούς κύκλους, και παρά τις πιέσεις των αρχών, δείχνει τη δημιουργία μιας κουλτούρας της οποίας η Αθήνα είναι ταυτόχρονα το χωνευτήρι και το μέσο διάδοσης. Απ' όλες τις πλευρές, η πόλη παύει επομένως να είναι μια ανώτερη υπηρεσία για τους κατοίκους της και τη γύρω περιοχή, και «γίνεται η έκφραση ενός ολόκληρου πολιτισμού».⁵ «Μια νέα πρωτεύουσα», γράφει ο Ζορζ Μπαλαντιέ, «υλοποιεί μια νέα εποχή· δείχνει το ξεκίνημα μιας ομαδικής επιχείρησης· είναι το θέαμα που δίνει η εξουσία για το έθνος και για τον εαυτό της».⁶ Στην πραγματικότητα, η απόλυτη πολιτιστική κυριαρχία της πρωτεύουσας είναι το σημάδι μιας ουτοπικής κατασκευής. Είναι γνωστό ότι η πολεοδομία αποτελεί τον άξονα και το σημείο εκκίνησης κάθε ουτοπικής κοινωνίας. Ο λαϊκός κινηματογράφος αναπαριστά τέλεια το στήσιμο της

⁵ Guy Burgel, ό.π. στο Αραμπατζή, Γ., ό.π. σσ. 56-58.

⁶ George Balandier, *Le pouvoir sur scènes*, éd. Ballard, Paris 1980, σελ. 57.

αθηναϊκής ουτοπίας. Η επιθυμία να κλειστεί κανείς σε μία πόλη και να αποφύγει με κάθε τρόπο το μίasma της επαρχίας είναι δύο ουτοπικά χαρακτηριστικά ενεργώς παρόντα σ' αυτό τον κινηματογράφο. Στην ουσία, πρόκειται για την ανάκλαση της επιθυμίας να θεσμοθετηθούν τέτοιοι νόμοι, ώστε να σταματήσει κάθε κοινωνική διεργασία και να οδηγούμαστε στη διαχείριση «εκ των άνω» αυτών των ακίνητων κοινωνικών δομών.

Βλέπουμε, λοιπόν, πως ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος κράτησε μια σημαντικότατη θέση, στο συμβολικό του υφάδι, για την παρουσίαση της Αθήνας. Η σχεδόν απόλυτη όμως απουσία κάθε δημόσιου χώρου στις ταινίες του μας εκπλήσσει. Το σκηνικό των λαϊκών ταινιών το αποτελούν το περίφημο σαλόνι, χώροι αναψυχής όπως καφενεία και ταβέρνες καθώς και μερικά περαστικά πλάνα της πόλης. Οποιοσδήποτε άλλος δημόσιος χώρος, που θα μπορούσε να υποτεθεί ως τόπος αντιθέσεων και αντιφάσεων, έχει παραγκωνιστεί. Αυτό το παράδοξο, για έναν αστικό κινηματογράφο, δεν είναι καθόλου άσχετο με τις εντάσεις που ζούσε η χώρα απέναντι στο κίνημα εκσυγχρονισμού της, και που παρήγαγε, μαζί με άλλες αιτίες, μια επίμονη πολιτική αστάθεια.

1.3. Η έννοια του ρεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο

Σ' ένα άρθρο με τον τίτλο «Η Ελληνική πραγματικότητα εις τον Ελληνικόν Κινηματογράφο» (1957), ο Γιώργος Θεοτοκάς, εκπρόσωπος της λογοτεχνικής γενιάς του '30 και θεωρητικός της «ελληνικότητας» στην τέχνη, έγραφε:

«Θυμάμαι ένα μικρό περιστατικό που έτυχε να παρακολουθήσω, πριν από μερικά χρόνια, σ' έναν κινηματογράφο της οδού Σταδίου. Ήταν Κυριακή απόγευμα και είχα πάει να δω μια ελληνική ταινία για την οποία γινότανε λόγος, ταινία με κάποιες αξιώσεις τέχνης και αλήθειας. Προτού σβήσουν τα φώτα, στην πίσω από μένα σειρά, ήρθε και κάθισε μια

συντροφιά από σοβαρούς νέους με ευπρεπή εμφάνιση. Χωρίς να το θέλω, άκουα τις συζητήσεις τους και κατάλαβα από τα λόγια τους, πως ήταν εργάτες σε μία βιομηχανία των περιχώρων. Η προβολή άρχισε και η οθόνη μας παρουσίασε μια εικόνα αθηναϊκής λαϊκής ζωής που ήθελε να είναι αυθεντική. Και πράγματι ήταν, ως ένα σημείο. Αλλά ήταν μια εικόνα αποσύνθεσης, υλικής και ηθικής, στην οποία ο μεγεθυντικός φακός του κινηματογράφου, έδινε διαστάσεις τερατώδεις. Στην αρχή, οι νέοι Αθηναίοι εργάτες έβλεπαν χωρίς να μιλούν, αλλά σε λίγο άρχισαν να ανταλλάσσουν παρατηρήσεις. «Για δέτε πράγματα!» είπε ο ένας. «Ο κόσμος θα νομίζει πως έτσι ζούμε». «Τι θα λένε για μας οι ξένοι», ρώτησε ο άλλος. «Μας ξευτελίζουν», είπε ο τρίτος. Η αντίδρασή τους μεγάλωνε ολοένα. Ήταν έκδηλο πως η ταινία τους ενοχλούσε σφοδρά. Θα έλεγες ότι τους έθιγε προσωπικά, στην ιδιωτική τους ζωή. Στα μισά της προβολής, δυο-τρεις από τους νέους σηκώθηκαν κι έφυγαν, λέγοντας πως δεν ήθελαν να δουν τη συνέχεια. Αναπολώ συχνά το επεισόδιο αυτό, όταν παρακολουθώ παρόμοιες ελληνικές ταινίες και αισθάνομαι, στην ατμόσφαιρα, τη δυσαρέσκεια του κοινού. Δεν εννοώ, βέβαια, ταινίες που είναι απλώς και μόνο διασκεδαστικές και στηρίζονται είτε σ' ένα έξυπνο, ελαφρό σενάριο είτε στη γοητεία ενός χαριτωμένου κοριτσιού ή σε άλλους ανάλογους παράγοντες. Εκείνες οι ταινίες θα επιτύχουν ή θα αποτύχουν για λόγους που αφορούν την εμπορικότητά τους, χωρίς να προκαλέσουν άλλου είδους αντιδράσεις. Εννοώ εδώ ταινίες που φιλοδοξούν να εκφράσουν κάτι κάπως βαθύτερο, από τη ζωή του ελληνικού λαού, από τον πόνο του, το παθός του, τα όνειρά του. Συνήθως ο ίδιος ο λαός τις απορρίπτει. Τι συμβαίνει άραγε; Θα ήταν ενδιαφέρον να ακούγαμε γνώμες από ανθρώπους ικανούς να κρίνουν όχι μόνο την περιβόητη «τεχνολογία» του κινηματογράφου, αλλά και τις κοινωνικές και ηθικές του απηχήσεις. Προσωπικά πιστεύω ότι οι κατασκευαστές των ελληνικών ταινιών δεν έχουν ακόμα συνειδητοποιήσει ότι ο μεγεθυντικός

τους φακός ανατρέπει τις φυσικές αναλογίες των πραγμάτων. Για τούτο χρειάζεται στον κινηματογράφο μια ειδική αίσθηση του μέτρου και της ισορροπίας, που λείπει ως σήμερα από τους συμπατριώτες μας κινηματογραφιστές. Ασφαλώς υπάρχουν στην Ελλάδα συνοικίες εξαθλιωμένες, οικογένειες σε διάλυση, άνθρωποι σε έσχατο ξεπεσμό, καθώς υπάρχουν επίσης χαμαιτυπεία, χασισοποτεία και λογιό-λογιό υπόκοσμοι. Όλα αυτά ανήκουν στη σφαίρα της «αλήθειας» και όταν τα βλέπετε παρουσιασμένα με ειλικρίνεια σ' ένα βιβλίο, τα δέχεστε χωρίς δυσκολία. Στην ελληνική οθόνη όμως αποκτούν διαστάσεις αφύσικες, απίθανες, απαράδεκτες και προκαλούν την εντύπωση ότι δεν εκφράζουν την αλήθεια, αλλά αντίθετα πάνε να την σκεπάσουν και να την παραποιήσουν. Συμβαίνει και κάτι άλλο. Αυτοί που περισσότερο διατείνονται ότι μιλούν στο όνομα του λαού φαίνεται πως δεν τον έχουν καταλάβει ακόμα. Ο ελληνικός λαός είναι, κατά βάθος, λαός με ευγένεια, με αξιοπρέπεια, με ηθική συνείδηση που την καλλιέργησαν αιωνόβιες παραδόσεις. Συντηρεί ορισμένα ιδανικά ζωής που αφορούν την ατομική φιλοτιμία, την οικογενειακή τάξη, τον αυτοσεβασμό και τον αλληλοσεβασμό – ιδανικά που δεν ανέχεται να του τα στραπατσάρουν. Έχει ένα από τα χαμηλότερα επίπεδα εγκληματικότητας στον κόσμο όλο, έναν από τους κατώτερους βαθμούς του αλκοολισμού. Κάτι σημαίνουν αυτά. Η χειρότερη προσβολή που θ' ακούσετε στην Ελλάδα από λαϊκό στόμα είναι η λέξη «αλήτης». Ο λαός απεχθάνεται την αλητεία σαν μια διαπόμπευση του εαυτού του. Όταν λοιπόν του υπογραμμίζετε, με τα μέσα της οθόνης, την έσχατη εξαθλίωση και την αλήτικη ζωή ή, σε άλλες περιπτώσεις, την ηθική διάλυση του υποκόσμου, και του τα παρουσιάζετε αυτά ως εικόνες της ζωής του, ο λαός – όχι ο «λούμπεν», αλλά ο άλλος λαός, ο αληθινός – δεν σας ακολουθεί και σας αποδοκιμάζει. Μια καλή, σοβαρή ταινία, που να δίνει με απλότητα και γνησιότητα την ευγένεια ήθους του ελληνικού λαού, δεν έγινε ακόμα

ούτε από Έλληνες ούτε από ξένους. Είναι δύσκολο, ως φαίνεται, το θέμα».⁷

Το κείμενο του Θεοτοκά είναι χαρακτηριστικό της νεοελληνικής ιδεολογίας όσον αφορά τα εθνικο-ηθικοπλαστικές πατερναλιστικές διαθέσεις του. Αυτό που είναι καινούργιο στην όλη ιστορία είναι ό,τι θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως «κινηματογραφικό ρεαλισμό», δηλαδή την ικανότητα του κινηματογράφου να αναπαράγει, αρκετά πιστά, ένα μέρος της πραγματικότητας, και, πιο συγκεκριμένα, το ορατό. Την ικανότητα αυτή ο θεωρητικός του σινεμά Αντρέ Μπαζέν την προσδιόρισε με τους όρους «οντολογικός ρεαλισμός της φωτογραφικής εικόνας».⁸

Η επανάληψη ιδεολογημάτων όπως «ελληνικότητα», «λαός» και «λαϊκές παραδόσεις» μπροστά σ' ένα τέτοιο καινούργιο δεδομένο είναι χαρακτηριστική μιας πολιτιστικής οπισθοδρόμησης. Πρώτα απ' όλα θα έπρεπε να ξεχωρίσουμε αυτό που είναι πραγματικότητα (ή ψευδαίσθηση της πραγματικότητας) στον κινηματογράφο κι αυτό που είναι γλώσσα (σκηνοθεσία, υποκριτική, κοινωνικό μήνυμα). Όσον αφορά την αναπαραγωγή της πραγματικότητας, αυτή είναι το προϊόν ενός δοσμένου πολιτισμού και της τεχνολογίας του, πιο συγκεκριμένα: του δυτικού πολιτισμού. Είναι γνωστό πως η κινηματογραφική κάμερα έχει την καταγωγή της στην 'camera obscura' της Αναγέννησης, αυτή τη μηχανή που χρησιμοποιούν ζωγράφοι όπως ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι για να αναπαραστήσουν προοπτικά το ορατό· μηχανή της διαφάνειας και της προοπτικής, δύο εννοιών εντελώς ξένων προς τη βυζαντινή ζωγραφική.⁹

Επιπλέον, όταν μιλάμε για γλώσσα στον κινηματογράφο, οφείλουμε να ξεχωρίζουμε ό,τι είναι από την πλευρά του κώδικα κι ό,τι

⁷ Αναφέρεται στο Γρηγόρης Γρηγορίου, Μνήμες σε άσπρο και μαύρο, Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1989, σελ. 63.

⁸ Αντρέ Μπαζέν, Τι είναι ο κινηματογράφος, Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1990, σελ. 17.

⁹ Ζαν-Λυκ Κομμολί, Τεχνική και ιδεολογία, εκδ. Θεωρία, Αθήνα, 1985, σελ. 64.

είναι από την πλευρά της γραφής. Λέγοντας κώδικα εννοούμε το σύνολο των κανόνων που διέπουν την κινηματογραφική τέχνη, ό,τι για τους γλωσσολόγους ανταποκρίνεται στη γλώσσα (langue). Γραφή είναι η πράξη που απολήγει στο έργο τέχνης. Ο σημειολόγος – θεωρητικός του σινεμά Christian Metz διευκρινίζει: «Από κάθε πλευρά, ο κινηματογράφος θυμίζει τη συγγραφική έκφραση πολύ περισσότερο παρά την ομιλούμενη γλώσσα», κι ακόμη, «ο κινηματογράφος δεν είναι μια γλώσσα, αλλά μια καλλιτεχνική γλώσσα» (...). Ο κώδικας, όταν υπάρχει, είναι κατά προσέγγιση· αυτοί που τον πίστεψαν, όταν ήταν μεγάλοι σκηνοθέτες, έγιναν κατ' αντίθεσή του (εννοεί τον Σ.Μ. Αϊζενστάιν)· το μήνυμα όταν αποκαλύπτεται προσπερνάει τον κώδικα· σε κάθε στιγμή, σε κάθε περίπτωση, θα βρει τον τρόπο να εκδηλωθεί αλλιώς».¹⁰

Έτσι η εμμονή της νεοελληνικής ιδεολογίας στο «λαϊκό» μεταφράζεται σε εμμονή στον κώδικα. Από τη μεριά της, η γραφή είναι μια πράξη που έχει ανάγκη ενός πράττοντος υποκειμένου, δηλαδή ενός συγγραφέα· στην κινηματογραφική έκφραση, αυτός είναι ο σκηνοθέτης.

Ας δούμε πως η παράδοση ζωντανεύει πραγματικά μέσω ενός σκηνοθέτη· ας μελετήσουμε τη δουλειά του Ιάπωνα Γιαζουχίρο Όζου (1903-1963). Η γραφή στη σκηνοθεσία είναι, πριν απ' όλα, η οργάνωση μιας ματιάς (Point de vue). Μια από τις ιδιαιτερότητες του Όζου είναι ότι κινηματογραφεί τους εσωτερικούς χώρους τοποθετώντας την κάμερα πιο χαμηλά απ' ό,τι θα ήθελε μια παγκοσμίως επιβεβλημένη νόρμα. Ένας βιαστικός θεατής θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι μόνο ένας Ιάπωνας που ζει γονατισμένος στο έδαφος θα μπορούσε να πάρει μια τέτοια κινηματογραφική πρωτοβουλία. Και όμως, όχι· μόνο ο Όζου απ' όλους τους Ιάπωνες σκηνοθέτες χρησιμοποιεί αυτές τις γωνίες λήψης, που, έτσι,

¹⁰ Christian Metz, *Essais sur la signification au Cinéma*, éd. Klincksieck, Paris 1968, σελ. 64.

γίνονται μια απολύτως ατομική γραφή. Καμιά παράδοση δεν θεμελιώνει μια τέτοια τακτική στο ντεκουπάζ.

Το παράδειγμα του Όζου μας επιτρέπει να δούμε τι είναι μια αυθεντικά ζωντανή παράδοση. Το να κινηματογραφείς συστηματικά σε κοντρ-πλονζέ θεμελιώνεται σε βιωμένες εμπειρίες μόνο και όχι στις επιταγές ενός φολκλόρ.¹¹

¹¹ Αραμπατζή, Γ., Λαϊκισμός και κινηματογράφος, Μελέτη για τον ελληνικό λαϊκό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60, Εκδ. Ροές, Δοκίμια, Αθήνα, 1991, σσ. 59-65.

2. Η λογική των εικόνων και των μορφών

2.1. Δύναμη και απομυθοποίηση της εικόνας

Η εικόνα ασκεί πάνω μια τεράστια εξουσία. Αποτελεί το μαγικό δεσμό που μας βοηθάνε να αναπαραστήσουμε και να γνωρίσουμε τον κόσμο. Διότι ο κόσμος μας αποκαλύπτεται, από την εποχή ακόμη των τοιχογραφιών των σπηλαίων, μονάχα αν αποσυρθούμε στα βάθη της γης, μέσα στη σκοτεινή αίθουσα, μακριά από τα δεδομένα και την άμεση ορατή πραγματικότητα. Έτσι, όταν ο κόσμος γίνεται εικόνα, καθίσταται ορατός για μας και αποκτά μια υπόσταση, όχι πια χάρη στην ευαισθησία και την ταύτιση με τον εξωτερικό κόσμο, τις οποίες απώλεσαμε κατά την έξοδό μας από το ζωικό βασίλειο, αλλά με την απόσταση και το διαχωρισμό της εικόνας και της γλώσσας, που αποτελούν και οι δύο, στοιχεία με συμβολική και διανοητική αξία.

Ωστόσο, από την εικόνα αποσπάμε την ταυτότητά μας: αυτό το αντικατοπτριζόμενο εγώ που μας συγκροτεί και μας αλλοτριώνει. Η εικόνα αποτελεί αυτή τη σιωπηρή σχέση, όπου, εισερχόμαστε στο πεδίο των συλλογικών ταυτίσεων ή, καλύτερα, αυτές οι ταυτίσεις εισέρχονται στο δικό μας πεδίο και μας συγκροτούν. Ωστόσο, η εικόνα δεν χρειάζεται την ομοιότητα. Δεν είχε καμιά ομοιότητα σε πολλούς μύθους και θρησκείες, έστω και αν μια τέτοια ομοιότητα θεμελιώνει το χριστιανισμό. Ο καθρέφτης μπορεί να μην περιλαμβάνει καμιά εικόνα, όπως στην περίπτωση του Σιντοϊσμού. Ο χώρος του μπορεί να είναι απόλυτα κενός, όπως στον Ινδουισμό και το Ισλάμ. Αλλά η εικόνα, ή η απαγόρευσή της, που αποδεικνύει και τη δύναμή της, είναι ο δρόμος που μας οδηγεί στα σύμβολα.

Αυτές οι συναρπαστικές και θεμελιακές δυνάμεις της εικόνας έκαναν, στον εικοστό αιώνα, τόσο ισχυρό τον κινηματογράφο. Στην εποχή μας, ο πολλαπλασιασμός των εικόνων αποκτά αυτές τις πολλαπλές

λειτουργίες γνωστικού μέσου και μαγικό-μιμητικού και μυθικο-συμβολικού δεσμού. Ενώ συγχρόνως, λόγω της ιδιαιτερότητάς του, αυτός ο πολλαπλασιασμός λειτουργεί απομυθοποιητικά. Διότι, τέτοια που εμφανίζεται η εικόνα, είναι εντελώς διαφορετική από αυτό που ήταν στη διάρκεια χιλιετιών. Αποτελεί ένα προϊόν μεθόδων αναπαραγωγής, οι οποίες μέθοδοι απουσιάζουν, θεωρητικά, από το είδωλο, το «ανάλογο», το αποτύπωμα, το ίχνος που παράγουν, και ακόμη, οι συνθετικές εικόνες και οι εικονικές πραγματικότητες έχουν αυτήν την ιδιότητα και οφείλουν να την έχουν για να είναι αξιόπιστες έστω και αν αποτελούν εικόνες «πραγματικότητας» δίχως πρωτότυπο, εικόνες που αντικαθιστούν την πραγματικότητα. Στο παρελθόν, η εικόνα φιλοδοξούσε μονάχα να μοιάζει με το πρότυπο. Ήταν σπάνια και προϊόν ειδικής εργασίας. Ελάχιστα μόνο πράγματα απεικονίζονταν και εκτίθενταν σε ορισμένους χώρους. Σήμερα, η αναπαραγόμενη εικόνα βρίσκεται παντού, απεικονίζει τα πάντα και παράγεται από τους πάντες.¹²

2.2. Η πραγματικότητα της εικόνας

Το γεγονός πως ο κινηματογράφος, εικόνα τεχνικής αναπαραγωγής της πραγματικότητας, έγινε σχεδόν αμέσως ένα όργανο μαγείας, φορέας μυθοπλασίας και μαζικής ταύτισης, προέρχεται από το διπλό χαρακτήρα αυτής της εικόνας, που είναι ταυτόχρονα «εικόνα της πραγματικότητας» και «πραγματικότητα της εικόνας». Από τις ζωγραφικές παραστάσεις των σπηλαίων στο κάτοπτρο, το φασματικό κόσμο της φωτογραφίας, το είδωλο και τη μεταμόρφωση, διανύθηκε μια μεγάλη απόσταση η οποία εξηγεί τη μαγική δύναμη της κινηματογραφικής εικόνας. Ωστόσο, αυτή η μαγεία οφείλει τη δύναμή της στο γεγονός ότι αντιγράφει πιστά την εικόνα της πραγματικότητας. Έτσι, καθένας από τους όρους της

¹² Ishaghpour, Youssef, Το σινεμά. Μια ανάπτυξη για κατανόηση, μια μελέτη για στοχασμό, Εκδ. Π. Τραυλός, Ε. Κωσταράκη, Αθήνα, 2000, σσ. 87-89.

δυναδικότητας παραπέμπει στον άλλον. Με τη χρήση του κάδρου, η τέχνη εκδηλώνεται μέσα στην εικόνα της πραγματικότητας και μέσα στους μηχανισμούς κινηματογράφησης του πραγματικού συναντάμε τον άνθρωπο και τις δραστηριότητές του. Ο αρχαιότερος μύθος που μπορούμε να επικαλεστούμε, όταν μιλάμε για τη μυθική προέλευση του κινηματογράφου, είναι το κείμενο του Πλάτωνα για το σπήλαιο, όπου αλυσοδεμένοι άνθρωποι βλέπουν σκιές πάνω στους τοίχους, μακριά από τον ήλιο του «νοητού κόσμου», πηγή κάθε πραγματικότητας. Παρόλο που αυτό ανταποκρίνεται σε μια συγκεκριμένη λειτουργία και αποτελεσματικότητα του κινηματογράφου, ο ίδιος ο κινηματογράφος δεν είναι μόνο αυτό. Θα μπορούσαμε να θυμίσουμε και άλλα «σπήλαια με εικόνες», πολύ πιο συγκεκριμένα και πιο παλιά από αυτό το μύθο. Οι ζωγραφισμένες εικόνες των προϊστορικών σπηλαίων σημαίνουν ακριβώς το αντίθετο από τις σκιές του Πλάτωνα. Δίχως συσχετισμούς με οποιονδήποτε «νοητό κόσμο», για εκείνους που τις ζωγράφισαν, αυτές οι εικόνες ήταν εξίσου αληθινές και πραγματικές με τον «νοητό κόσμο» του Πλάτωνα, σίγουρα πιο πραγματικές και πιο αληθινές από ό,τι αυτοί οι άνθρωποι έβλεπαν και άγγιζαν έξω, στο φως του ήλιου. Άρα, δεν βλέπουμε κάτι απλώς και μόνο επειδή το κοιτάζουμε. Αναρωτιέται κανείς, γιατί τότε κατέφυγαν στα έγκατα της γης για να ζωγραφίσουν αυτές τις εικόνες. Μήπως, τελικά, χρειαζόνταν αυτές οι πελώριες σκοτεινές καμάρες για να δουν τον κόσμο; Αυτή η απομάκρυνση από τα δεδομένα και την άμεση οπτική πρόσληψη και αυτή η εξωπραγματικότητα των εικόνων, λόγω της απόστασης και της ανάτασης – προβολής τους, δεν αποτελούν την απαραίτητη προϋπόθεση για να γίνει ο κόσμος ορατός και να αποκτήσει μίαν υπόσταση με το να εκτεθεί σε κοινή θέα.

Για να γίνει ο κόσμος ορατός, πρέπει να καταργηθεί οποιαδήποτε άλλη σχέση μαζί του, προκειμένου να περισωθεί μόνο η ορατότητά του.

Πρόκειται για μια αισθητική εμπειρία, η οποία απαιτεί την παροδική απομάκρυνση κάθε άλλου ενδιαφέροντος. Αυτό το οποίο ήταν συνυφασμένο με τη φωτογραφία – ότι δηλαδή κάθε πράγμα μπορούσε να απομονωθεί από τον ρου του κόσμου, για να γίνει απλώς ορατό χάρη σε μια πράξη επίδειξης – υλοποιείται απόλυτα με τον κινηματογράφο, διότι αυτός κατορθώνει ν’ ανυψώσει και να επιδείξει καθετί που απευθύνεται στην όραση. Η εμπειρία της εικόνας έχει σαν αποτέλεσμα την αρχική γοητεία του κινηματογράφου. Αυτή όμως η εικόνα δεν εμφανίζεται σαν κατασκευάσμα που αναπαράγει την πραγματικότητα. Ο άλλος προάγγελος της κινηματογραφικής εικόνας είναι ο καθρέφτης. Στο κάτοπτρο καθετί εμφανίζεται εν τη απουσία, τη θελκτική και αινιγματική ιδιότητα που χαρακτηρίζει κάθε εικόνα. Είναι ο χώρος όπου το σύνηθες παύει να υφίσταται. Αυτή η παρουσία εν τη απουσία μέσα στο κάτοπτρο αποτελεί τη γοητεία της εικόνας, έστω και αν το ίδιο το αντικείμενο, στην πραγματικότητα, στερείται ενδιαφέροντος. Αυτό που σαηγνεύει είναι η ίδια η εικόνα και όχι το αντικείμενο που απεικονίζει. Γοητεύει επειδή βρίσκεται αλλού, είναι άυλη, λαμπερή, φωτεινή, απρόσιτη. Είναι ο κόσμος της φαντασίας, αλλά με τη μορφή του ειδώλου της πραγματικότητας. Αυτή η μαγική δύναμη του καθρέφτη, που προέρχεται από την εικόνα της πραγματικότητας, συνιστά επίσης και το μαγικό χαρακτήρα του κινηματογράφου.¹³

2.3. Το είδωλο και η μεταμόρφωση

Εάν η εικόνα σαν αντανάκλαση του ειδώλου συνδέεται με το θάνατο, είναι ωστόσο αυτό, και μόνο αυτό, τουλάχιστον όταν δεν περιορίζεται στη φωτογραφία. Η κινηματογραφική οθόνη είναι ο τόπος όπου εμφανίζεται το είδωλο: η αρχαϊκή δύναμη του θανάτου και μαζί της μεταμόρφωσης. Μ’ αυτόν τον τρόπο, το είδωλο που συνδέεται με το

¹³ Ishaghpour, Youssef, ό.π., σσ. 90-93.

θάνατο περιβάλλεται από τη δύναμη της επιθυμίας και του φόβου που τη μεταμορφώνει και προβάλλεται με το όνειρο, το μύθο και τη μυθοπλασία, μέσα στο μαγικό κόσμο που νικά το θάνατο. Μέσα απ' αυτή τη βαθιά δυαδικότητα της κινηματογραφικής εικόνας, η εικόνα – αντικατοπτρισμός μεταμορφώθηκε στη φανταστική εικόνα. Ο κινηματογράφος συνίσταται λοιπόν σ' αυτή τη συνάντηση της ρεαλιστικής πιστότητας του αντικατοπτρισμού και της δραστηκότητας των ανθρώπινων δυνάμεων προβολής. Από τη μια η μαγική συγκινησιακή δύναμη, που περικλείεται, στην εικόνα, των φρικαλεοτήτων του πολέμου, και από την άλλη ο κόσμος των αισθήσεων, της μυθοπλασίας και του μύθου, που δημιουργείται για να τη νικήσει – η αίγλη της αθανασίας. Αυτή ακριβώς η γοητεία είναι που μεταμορφώνει πάνω στην οθόνη την εικόνα των κοινών και καθημερινών πραγμάτων.

Αυτή η συγκινησιακή μαζική υποσυνείδητη διάταξη, είναι η προϋπόθεση για να λειτουργήσει η κινηματογραφική πραγματικότητα. Χρησιμοποιείται πολύ συχνά από τις ταινίες διότι επιτρέπει την κινηματογραφική συμμετοχή και την ταύτιση. Η εικόνα είναι μέρος του αντικειμένου, ο θεατής είναι μέρος της εικόνας πάνω στην οθόνη, γοητευμένος από την ολοκληρωτική και ακαταμάχητη δύναμη επιβολής που ασκεί επάνω του και που οφείλεται στη πραγματικότητά της. Από αυτή τη σχέση γεννιέται η συμβίωση που εντάσσει το θεατή στη ροή της ταινίας και τη ροή της ταινίας στην ψυχική ροή του θεατή. Διαμέσου του αντικατοπτρισμού της κίνησης του κόσμου, αλλά χάρη στην καθαρά κινηματογραφική κίνηση που δημιουργούν, οι κινηματογραφικές μέθοδοι προκαλούν, επιταχύνουν, εντείνουν τη διαδικασία προβολής – ταύτισης. Προκαλείται η συγχώνευση της λίμπιντο του αντικειμένου και της ναρκισσιστικής λίμπιντο, δηλαδή απώλεια της αίσθησης του εγώ μέσα στη διαδικασία ταύτισης με την ιδανική εικόνα που καθιστά ερωτική την εικόνα στην οθόνη, αλλά αυτή η ερωτική φόρτιση αποτελεί μια πλευρά

της συγκινησιακής κατάστασης και της γενικευμένης συγκίνησης. Εκεί όπου η ιστορική εξέλιξη της ανθρωπότητας εργάστηκε για να διαχωρίσει δύο κόσμους, αυτόν του μύθου και τον άλλον της πραγματικότητας, αυτόν του ονείρου, της ψευδαίσθησης και του θεάματος από την πρακτική αντίληψη, ο κινηματογράφος (και εδώ θα έπρεπε να προσθέσουμε ο κλασικός κινηματογράφος) τείνει ν' αναστήσει την αρχαϊκή ιδέα του κόσμου κάνοντας να συνυπάρχουν, μέσα σ' ένα συγκρητισμό, η ρεαλιστική αντίληψη και το μαγικό όραμα.¹⁴

Το σκοτάδι της αίθουσας, η σχετική κατάσταση χαλάρωσης, το γεγονός πως μπορείς να δεις δίχως να σε βλέπουν, απών και μάρτυρας ενός άλλου κόσμου, ένας συνδυασμός σωματικής ακινησίας και διανοητικής κινητικότητας, όλα αυτά έχουν ως αποτέλεσμα ο απλός αντικατοπτρισμός του αισθητού κόσμου να προσλαμβάνεται σαν μέσα σε καθρέφτη, σχεδόν σαν μια ψευδαίσθηση μεταξύ εγρήγορσης και ονειροπόλησης. Αυτή η συγκεχυμένη κατάσταση έντονης δραστηριότητας και μειωμένης δεκτικότητας δημιουργεί τη δύναμη του κινηματογράφου, τη βιαιότητα της γοητείας του, την έλξη και το φόβο που προκαλεί. Η ικανότητα να πείθει ή να μην πείθει – που εμπεριέχει κάθε μυθοπλασία και δίχως αυτήν δεν θα υπήρχε συγκινησιακό ή γνωστικό αποτέλεσμα ούτε φανταστικό υπόβαθρο – έγκειται στις προβαλλόμενες εικόνες στην οθόνη, εικόνες οι οποίες λειτουργούν ως μυθικές δομές, και όχι σε αντιδιαστολή με το μύθο, όπως γίνεται στη μοντέρνα τέχνη. Στον κινηματογράφο, το πραγματικό δεδομένο μετατρέπεται σε στοιχείο μυθοπλασίας: το φανταστικό στοιχείο της πραγματικότητας και η πραγματικότητα του φανταστικού. Αλλά για να συμβεί αυτό, πρέπει να εξασφαλίσουμε την ψευδαίσθηση που δημιουργεί η «εικόνα της πραγματικότητας».¹⁵

¹⁴ Δοϊκού, Παναγιώτης, Σημειώσεις μαθήματος: «Ο θάνατος του Θεού και η τέχνη», Θεσσαλονίκη, 2005-06.

¹⁵ Ishaghpour, Youssef, ό.π., σσ. 95-98.

3. Η απόδοση του χρόνου και του χώρου

3.1. Ο χρόνος στον κινηματογράφο

Επειδή ο κινηματογράφος είναι μία τέχνη του χρόνου και ασχολείται με τα προβλήματα του πώς να παρουσιάσει τον αληθινό ή ακριβή χρόνο – γεγονότα που συμβαίνουν στο παρόν, στο παρελθόν ή στο μέλλον, ή που συμβαίνουν ταυτόχρονα ή κατά διαφορετικά διαστήματα – το στοιχείο του χρόνου είναι μεγίστης σημασίας προκειμένου να επιτευχθεί καθαρότητα και αποτελεσματικότητα της έκφρασης στην οθόνη.

Στην πραγματικότητα, το σύνολο μιας ταινίας δεν μπορεί ποτέ να συλληφθεί σε μια και μόνο στιγμή, γιατί ενώ το μάτι παρατηρεί την πρόοδο μιας εικόνας μια συνειρμική μνήμη συσχετίζει και συλλαμβάνει το νόημά της σε διαδοχή με άλλες εικόνες μέσα στο χρόνο. Σε κάθε στιγμή στο χρόνο, όπως παρακολουθεί κάποιος την ταινία, μόνο ένα μικρό τμήμα εντύπωσης των αισθήσεων είναι άμεσο. Άλλα τμήματα είναι αποθηκευμένα, κρατημένα στην αναμονή, εξαρτώμενα απ' τη διαδοχή των εικόνων, που δεν είναι πλήρως καθορισμένη μέχρι το ξετύλιγμα του συνόλου της ιστορίας να ολοκληρωθεί.

Αυτή η πρόοδος από το ένα σημείο στο άλλο εξαρτάται από μονάδες πραγματικού χρόνου, την ακριβή διάρκεια του χρόνου που χρειάζεται ένα μέτρο φιλμ για να ξετυλιχθεί. Εδώ ο χρόνος είναι σταθερός, αμετάβλητος, ρυθμιζόμενος από την κινηματογραφική κάμερα και τη μηχανή προβολής, στην ταχύτητα των 24 καρέ το δευτερόλεπτο ή 1440 το λεπτό – ούτε ένα παραπάνω, ούτε ένα λιγότερο. Στον πραγματικό κόσμο, ο χρόνος δεν μπορεί να αλλάξει, δεν μπορεί να γίνει περισσότερος ή λιγότερος: ένα λεπτό είναι πάντα εξήντα δευτερόλεπτα. Μία ώρα εξήντα λεπτά. Ο χρόνος είναι καθορισμένος και αμετάβλητος.

Σε μια ταινία όμως, τα γεγονότα της οποίας μπορεί να εκτείνονται σε μια διάρκεια αρκετών εβδομάδων, αλλά ο κινηματογραφικός χρόνος της σπάνια ξεπερνά τις δύο ώρες, ο αληθινός χρόνος ασφαλώς δεν μπορεί να επικρατήσει. Ο αληθινός χρόνος μπορεί μόνο να υπονοηθεί. Το πώς γίνεται αυτό περιγράφηκε πρώτα από το Σοβιετικό σκηνοθέτη Β. Πουντόβκιν στο πρωτοποριακό βιβλίο του «Η τεχνική του κινηματογράφου (1928)», στο οποίο τόνιζε ότι οι νόμοι του πραγματικού χρόνου δεν βρίσκουν εφαρμογή στον κινηματογράφο. «Μετά την κοπή και την ένωση ξεχωριστών τμημάτων φιλμ, προκύπτει όχι αυτός ο πραγματικός χρόνος που εμπεριέχεται στη δράση, όπως αυτή εκτίθεται μπροστά στην κάμερα, αλλά ένας καινούργιος φιλικός χρόνος που ρυθμίζεται μόνο από την ταχύτητα της αντίληψης και ελέγχεται από τον αριθμό και τη διάρκεια των διαφορετικών στοιχείων (πλάνων) που έχουν επιλεγεί για τη φιλική αναπαράσταση της δράσης».

Στην παρατήρηση του Πουντόβκιν υπονοείται το γεγονός ότι ο κινηματογραφικός χρόνος δεν είναι σταθερός όπως στη φύση, αλλά μεταβλητός. Αυτό δίνει τη δυνατότητα στον κινηματογραφιστή να χειριστεί το χρόνο τόσο ελεύθερα όσο και ο μυθιστοριογράφος. Μπορεί να τον εκμεταλλευτεί με τρόπους ανέφικτους στην πραγματική ζωή, υπερβαίνοντας ή μεταβάλλοντας τις αυθαίρετες και συμβατικές έννοιες του χρόνου. Τα μέτρα και οι διαστάσεις του πραγματικού κόσμου μπορούν να συμπυκνθούν, να επεκταθούν, να παραταθούν, ή ακόμα και να διακοπούν.

Όπως υπέδειξε ο Πουντόβκιν, η διάσπαση της δράσης σε μονάδες πλάνων, κινηματογραφημένων από διαφορετικές θέσεις και γωνίες, καθιστά κάθε πλάνο μια διαφορετική στιγμή του πραγματικού χρόνου, σταθεροποιημένη σ' ένα αμετάβλητο φυσικό γραμμικό χρόνο, όπως στη φύση. Μετά, στο μοντάζ, ο σκηνοθέτης αφαιρεί ορισμένα πλάνα, μικραίνει και συγκεντρώνει αλλά με διαφορετικούς τρόπους,

προκειμένου να αναπαραστήσει την αρχική δράση, έτσι ώστε μια νέα χρονική τάξη προκύπτει που τη διαφοροποιημένη διάρκεια των επιλεγμένων πλάνων που αποτελούν το καινούργιο σύνολο.

Η περίπτωση της σύνδεσης ασυνεχών και διαφορετικών χρονικών περιόδων – βρίσκουμε σε ταινίες των οποίων η ιστορία αναπαριστά γεγονότα που εκτείνονται σε μια περίοδο μηνών ή χρόνων και τα οποία πρέπει να παρουσιαστούν μέσα σ' ένα λογικό χρόνο προβολής. Ο «Πολίτης Κέιν (1941)», που περιγράφει τη ζωή του κεντρικού χαρακτήρα της ταινίας, ξεχωρίζει ως ένα πρότυπο παράδειγμα τέτοιας συμπύκνωσης. Ένας απίστευτος αριθμός γεγονότων στο παρόν και στο παρελθόν μπορούν να μεταδοθούν άμεσα με την εισχώρηση στη χρονολογική ακολουθία του παρόντος για να αποκαλυφθούν, μέσω «φλασμπάκ», γεγονότα που συμβαίνουν στο παρελθόν. Αυτό που παραλείπεται – μήνες, ένας χρόνος, ή και περισσότερο – απλά υπονοείται από την επιδέξια αλλαγή απ' το ένα πλάνο στο άλλο μ' ένα άμεσο κατ, ένα φοντού, ή κάποιο άλλο οπτικό ή ηχητικό τέχνασμα, που λειτουργεί ως πέρασμα για να ενώσει οποιαδήποτε χρονική απόσταση.

Ο χρόνος μπορεί επίσης να επεκταθεί ή να καθηλωθεί με το τέχνασμα που είναι γνωστό ως «πάγωμα του καρέ». Αυτό επιτυγχάνεται με την ανατύπωση, επί του χρονικού διαστήματος που επιθυμεί ο σκηνοθέτης, ενός και μόνο καρέ από ένα κινηματογραφικό πλάνο, με αποτέλεσμα μια εικόνα να σταματά στη μέση της κίνησης έτσι ώστε να μοιάζει με μια ακίνητη φωτογραφία. Η «παγωμένη» εικόνα αντιπροσωπεύει έτσι μια στιγμή σταματημένης δράσης, αποσπασμένης από το φυσικό χρόνο, η οποία, αναλόγως με τη σχέση της προς το γενικό πλαίσιο, μπορεί είτε να παρατείνει είτε να καθηλώσει τη ροή του χρόνου μέχρι που το καρέ να «ξεπαγώσει» και η ταινία να συνεχίσει.¹⁶

¹⁶ Jacobs, Lewis, Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου, Εκδ. Καθρέφτης, Αθήνα, 1994, σσ. 59-64.

3.2. Ο χώρος στον κινηματογράφο

Ο χώρος γίνεται αντιληπτός γενικά ως μια απεριόριστη συνέχεια που εκτείνεται σε τρεις διαστάσεις. Αυτή η έννοια του χώρου στον πραγματικό κόσμο – μήκος, πλάτος και ύψος – βασίζεται σε μια διοπτρική όραση που είναι περιορισμένη και αλλάζει καθώς κάποιος πηγαίνει από το ένα μέρος στο άλλο, ή καθώς διαφορετικές περιοχές του χώρου τις απομονώνει η συγκεντρωμένη προσοχή (αν και παρακείμενες περιοχές παραμένουν ορατές περιφερειακά). Η εμπειρία έχει δείξει ότι στη φύση ο φυσικός χώρος είναι απτός και απείθαρχος. Δεν υπάρχουν ξαφνικά διαλείμματα στον αληθινό χώρο, η κάθε δράση ξετυλίγεται σε μια αδιάσπαστη χωρική συνέχεια. Ένας άνθρωπος που κινείται από έναν κήπο σε μια κουζίνα πρέπει να περάσει από κάποιο ενδιάμεσο χώρο από έξω προς τα μέσα, προκειμένου να φτάσει στον επιθυμητό προορισμό. Στη ζωή, αυτή η δεδομένη περιοχή – όποιες κι αν είναι οι πραγματικές χωρικές διαστάσεις από το εξωτερικό προς το εσωτερικό – είναι καθορισμένη. Δεν μπορεί να γίνει μικρότερη ή μεγαλύτερη. Η φυσική της χωρική συνέχεια δεν μπορεί να διακοπεί, να διασπαστεί ή να μεταβληθεί. Στις ταινίες ο χώρος χάνει τον πολυδιάστατο χαρακτήρα του, δεν εξυπηρετεί πλέον μόνο στο να περιβάλει αντικείμενα, αλλά εμφανίζεται μάλλον ως μια δυσδιάστατη μετατροπή του πραγματικού χώρου πάνω σε μια επίπεδη επιφάνεια. Ο φυσικός χώρος αποκτά οπτικές αναλογίες και όρια από τις διαφορετικές θέσεις της κάμερας, από τους φακούς διαφορετικών εστιακών μηκών και από την επιλεκτική όραση του σκηνοθέτη. Έτσι, ο χώρος έχει να κάνει με την τακτοποίηση του θεματικού υλικού που περικλείεται μέσα στα όρια της κινηματογραφικής οθόνης. Ο χώρος γίνεται ένα συστατικό της εικόνας, που σχετίζεται άμεσα με τη σύνθεση και την αποτελεσματικότητα του πλάνου. Με ευαίσθητο χειρισμό, ο χώρος στον κινηματογράφο μπορεί να αποτελέσει μια από τις δυναμικές της εκφραστικότητας ενός πλάνου, προικίζοντας το

θεματικό υλικό με πρόσθετη συναισθηματική και καλλιτεχνική αξία. Υπάρχουν πολλά παραδείγματα ταινιών, όπου ανάμεσα στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους βρίσκεται μια αναπαραστατικότητα που τις εξυψώνει πάνω από το μέτριο.

Στην ταινία 'Πολίτης Κείν (1941)' του Όρσον Γουέλς υπάρχει, για παράδειγμα, μια ελευθεριάζουσα, δημιουργική χρήση του εικονικού χώρου, καθώς καδράρει τις συνθέσεις του με δραματικούς νέους τρόπους. Η δημιουργική σκηνοθεσία, βουτηγμένη σε περιοχές φωτός και σκιάς που είναι φιλμαρισμένες με μεγάλο βάθος, πλάθει και διαμορφώνει τις κινηματογραφικές εικόνες με μία χωρική πλαστικότητα και μια ατμόσφαιρα μυστηριακή που υπογραμμίζουν εκπληκτικά τη δραματική κατάσταση και προκαλούν τις ψυχολογικές αντιδράσεις του θεατή. Όπως ακριβώς ο εικονικός χώρος λειτουργεί μέσα στο πλαίσιο μεμονωμένων πλάνων σε ότι αφορά την οπτική αναπαράσταση του θεματικού υλικού, έτσι και ο φιλμικός χώρος λειτουργεί στη σχέση μεταξύ των πλάνων και στη σειρά τους και στη διάταξή τους στο χρόνο. Ο φιλμικός χώρος παραβιάζει τους νόμους του πραγματικού χώρου, με τον ίδιο τρόπο που ο κινηματογραφικός χρόνος παραβιάζει τον πραγματικό χρόνο και επιτρέπει στο σκηνοθέτη να διασπάσει τη χωρική πραγματικότητα και να την αναπλάσει προκειμένου να εξυπηρετήσει το δικό του σκοπό. Η κινηματογραφική κάμερα συνεχώς παρεμβαίνει στο φυσικό χώρο, διαλέγοντας κομμάτια και περιοχές από το σύνολο και αναπαράγοντας τα κομμάτια αυτά από διαφορετικές χωρικές αποστάσεις και οπτικές γωνίες. Οι όροι «μακρινό πλάνο», «μεσαίο πλάνο» και «γκρο πλάνο» υποδεικνύουν τη χωρική απόσταση μεταξύ του θεαματικού υλικού και της κάμερας. Κάθε μία απ' αυτές τις θέσεις της κάμερας αντιπροσωπεύει ένα διαφορετικό κομμάτι της χωρικής πραγματικότητας, παρμένο από το σύνολο, το οποίο δίνει φυσικά όρια στο θεματικό υλικό αδιαφορώντας για τις πραγματικές του χωρικές διαστάσεις. Αυτό που προκύπτει είναι

μία οπτική χωρική αντίληψη που δείχνει το θέμα πολυδιάστατα από τις διάφορες οπτικές γωνίες των διαφορετικών πλάνων που γυρίστηκαν ξεχωριστά, κανένα απ' τα οποία δεν μπορεί να έχει μία αποκλειστική οπτική γωνία.¹⁷ Η υποκειμενικότητα εκφράζεται μες στο χώρο και το χρόνο, παράγοντας κίνηση – σωματική και ψυχική, ορατή και αόρατη. Από την άποψη αυτή, η κίνηση είναι ο φορέας του ύφους μας, της ατομικής ιδιαιτερότητάς μας. Η τελευταία μορφοποιείται εξωτερικά και εσωτερικά από την (προσδιορίζουσα και τους τρόπους της ηρεμίας μας) κίνηση. Εξωτερικά, στο βαθμό που οι αισθητές κινήσεις μας εμφανίζουν τη ροή της παρουσίας μας. Εσωτερικά, εφόσον η ανάληψη της κίνησης από τη φαντασία και τη μνήμη μας παράγει τον ενδότερο κόσμο μας. Και στις δύο περιπτώσεις ενεργοποιούνται σχέσεις καθοριστικής συνάφειας ανάμεσα στην κίνηση και τη φαντασία.¹⁸ Άλλωστε, σύμφωνα με τον Νίτσε η ριζική λειτουργία της θέλησης για δύναμη προϋποθέτει μέσα στον άνθρωπο ένα πεδίο αυθυπέμβασης, μια δυνατότητα εξύψωσης σε ένα επίπεδο, το οποίο υπερβαίνει την εσωτερική δεσμευτική συνθήκη της αρνητικότητας των παθών. Υπό την έννοια αυτή, πρόκειται για μια υπέρμετρη, υπερ-ανθρώπινη συνθήκη.¹⁹ Πέρα από την αλλοτρίωση της καθημερινής ζωής, πέρα από τη ρουτίνα των ίδιων πάντοτε επαναλαμβανόμενων εικόνων, «πρέπει οπωσδήποτε να είμαστε μοντέρνοι», δηλαδή πρέπει να αντιλαμβανόμαστε την κάθε μέρα ως μια νέα αρχή για μια νέα ευτυχία. Η ζωή, άλλωστε, είναι τέχνη, όπως έγραψε ο Νίτσε.

¹⁷ Jacobs, Lewis, ό.π., σσ. 66-68.

¹⁸ Δοϊκού, Παναγιώτη, Η λογική των μορφών στον κινηματογράφο του Orson Welles, Εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα, 2006, σελ. 307.

¹⁹ Φρίντριχ, Νίτσε, Η θέληση για δύναμη, μεταφρ. – επιμέλεια Ζήσης Σαρίκας, Εκδ. Νησίδες, 2001, σελ. 315.

4. Εισαγωγή

Ο Αλέξης Δαμιανός, ηθοποιός, σκηνοθέτης και συγγραφέας, γεννήθηκε το 1921. Σπούδασε στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου και στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Με τρεις μόνο ταινίες υπήρξε η πιο εμβληματική μορφή του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου. Η αντοχή και η μοναδικότητα του έργου του επιβεβαιώνονται με τρόπο θαυμαστό και πηγαίο, κάθε φορά που η εγχώρια κινηματογραφία αναζητά αγωνιωδώς το πρόσωπό της.

Το έργο του Δαμιανού αγνοεί επιδεικτικά και προκλητικά τα τετριμμένα μονοπάτια της ντόπιας μυθοπλαστικής παράδοσης. Βρίσκεται στις απαρχές της δημιουργικής αγωνίας της τέχνης, στον ερασιτεχνισμό του ποιητή. Και από εκεί πλησίασε με τρόπο βίαιο, σκληρό, χωρίς καλλιγραφίες και ψιμύθια, την πραγματικότητα της εποχής του και την Ελλάδα του χτες.²⁰

Ο Δαμιανός πλησίασε τον κινηματογράφο με τρόπο υλικό, χωμάτινο. Η ποίησή του έχει την τραχύτητα του βράχου. Οι ήρωες του, ξεριζωμένοι και απόκληροι, ερωτεύονται, χορεύουν, σπαρταρούν και τσακίζονται. Η ηθογραφία είναι πολύ πίσω τους και η τραγωδία εντός τους. Από εδώ ξεκινάει το μεγάλο μάθημα του ξεχωριστού δημιουργού. Πώς δηλαδή κινηματογραφούνται όλες οι αισθήσεις, πώς κινηματογραφείται η υλικότητα της απόγνωσης, του έρωτα και της ζωής.

Το 1993, όταν ακόμα ο ‘Ηνίοχος’ βρισκόταν στο στάδιο των γυρισμάτων, ο Δαμιανός είχε ήδη τιμηθεί από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. ‘Ο Ηνίοχος’ συμπυκνώνει, με τον ίδιο απρόβλεπτο και μοναδικό τρόπο, όλες τις αντι-φάσεις του Δαμιανού. Παρόλο που, ομολογουμένως, αυτή η ταινία δεν προκάλεσε τον ίδιο

²⁰ Μιχάλης Δημόπουλος, Διευθυντής Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, στο Σολδάτου, Γιάννη, Αλέξης Δαμιανός, Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σελ. 7.

ενθουσιασμό με τις δύο προηγούμενες, περιέχει μέσα στην υπερβολή της, στοιχεία που από μόνα τους στέκουν σε οποιαδήποτε ανθολογία. Διαθέτει, πάνω απ' όλα, πάντα ενεργή, ανθεκτική και οργισμένη, εκείνη τη μεγάλη αρετή του Αλέξη Δαμιανού: την αγωνία του για τη Μνήμη και τη Μοίρα αυτού του τόπου. Υλικός, βίαιος, μαχητικός και αυθεντικός, ο άνθρωπος αυτός, προερχόμενος από την Εύβοια, μας δώρισε μια ματιά στον κόσμο κι αυτή η ματιά, όπως γράφει ο Μιχάλης Δημόπουλος,²¹ μοιάζει το ίδιο απλή και σπάνια σαν σταγόνα της βροχής.

4.1. Ηνίοχος

Ο Ηνίοχος, η τρίτη ταινία του Δαμιανού, από τα πιο φιλόδοξα εγχειρήματα του κινηματογράφου μας, κατέληξε ταινία – μύθος, στη διάρκεια της περιπετειώδους κατασκευής της, προκαλώντας έντονες απαιτήσεις από το τελικό αποτέλεσμα. Όταν τελικά η ταινία ολοκληρώθηκε και προβλήθηκε, έφερε την αμηχανία σ' εκείνους που άλλα περίμεναν και άλλα είδαν. Όμως ο ελληνικός κινηματογράφος απέκτησε ένα ακόμη πολύτιμο κεφάλαιο, που η αναγνώρισή του έρχεται σταδιακά, με το πέρασμα του χρόνου.

Θέμα της ταινίας, η ιστορία ενός νέου αντάρτη με φόντο την ιστορία του τόπου, στα τελευταία πενήντα χρόνια. Σ' έναν τόπο, όπου ο Εμφύλιος και η Γερμανική Κατοχή αντιμετώπιστηκαν στην ακμή του κινηματογράφου μας, και από την τηλεόραση ύστερα, σαν εμπορεύσιμη σχολική υπόθεση και οι λίγες απόπειρες άρθρωσης κινηματογραφικού λόγου πάνω στη Σύγχρονη Ιστορία από τους σκηνοθέτες των τελευταίων δύο δεκαετιών, δεν έπαψαν να ανακυκλώνουν τον Εμφύλιο Πόλεμο μέσα από τον εμφύλιο λόγο, ο Δαμιανός κατέθεσε τη δική του οπτική γωνία: «Κάποτε πρέπει να δούμε τα γεγονότα σαν να μην είμαστε εκεί». Ο Ηνίοχος είναι άγαλμα στο μουσείο των Δελφών, εκτεθειμένο μαζί με

²¹ Ο.π., σελ. 7.

άλλα στην κοινή των ανθρώπων θέα, που ίσως σε κάποιους να λείπει ακόμη κάτι.²² Και στο ερώτημα «γιατί ο Ηνίοχος ταινία του Δαμιανού;». Ο δημιουργός Αλέξης Δαμιανός απαντά.

«Θυμήθηκα τον Ηνίοχο πιστεύοντας πως όσο και αν παραχαραχτεί η Ιστορία, οι συνέπειές της είναι ολοφάνερες πάνω στον απλό άνθρωπο. Τις υφίσταται και δρα κάτω από αυτές. Δεν μπορεί να γλυτώσει. Ζούμε μια σύγκρουση από την Αρχαία Ελλάδα ως τις μέρες μας, που μετά το '21 είναι ακόμα πιο εμφανής και που κλείνει μέσα της την υπερβατικότητα την εξωοριακή. Ζητώντας να αποκαταστήσω αυτή την κεντρική γραμμή της ελπίδας και να κερδίσω από τη σύγκρουση, κατέφυγα σ' αυτό το σύμβολο το διαχρονικό».²³

Ο Έλληνας και η τραγική του μοίρα έρχεται και πάλι στο επίκεντρο του Δαμιανού: Ο τυφλός Οιδίποδας, που προσπαθεί να δει την αλήθεια στα σκοτάδια του μέσα από τα μάτια των άλλων που είναι κι αυτά τυφλά, κληρονόμησε έναν πολιτισμό αιώνιο μα και την αντίστοιχη κατάρα. Ο νέος αντάρτης του Ηνίοχου περιφέρεται σ' έναν κόσμο που μοιάζει κολαστήριο ψυχών και σωμάτων.

Στην εισαγωγή της ταινίας συναντάμε τη φύση στην καλή της όψη, στη γλυκιά της ώρα, με όλη της τη δοξολογία και τον απόηχο του Αλβανικού Έπους. Μετά, η πρώτη σκηνή είναι μια φυλακή, απ' αυτές που ο ελληνικός κινηματογράφος δεν μας έχει συνηθίσει. Σ' αυτήν τη φυλακή, τα όραμα του Δάντη και οι κολασμένες φιγούρες του Γκόγια συναντιούνται με τα οράματα του Δαμιανού, που στον κινηματογράφο του, με αποκορύφωμα τον Ηνίοχο, συναντάμε τις πιο τρυφερές σκηνές του ελληνικού κινηματογράφου μα και τις πιο βίαιες. Κι εδώ, όπως και στην 'Ευδοκία', όπως και στο 'Μέχρι το πλοίο' (τις δύο προηγούμενες

²² Σολδάτος, Γ., Αλέξης Δαμιανός Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σελ. 21.

²³ Σολδάτος, Γ., Αλέξης Δαμιανός Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σελ. 21.

ταινίες του Δαμιανού), όταν σφυρίζει ο ζωστήρας δεν την πληρώνει ο αέρας μα το ανθρώπινο σώμα, εγκλωβισμένο στο κολαστήριό του. Στη φυλακή του Δαμιανού κολάζονται αθώοι και ένοχοι, όλοι ένοχοι, με μια ενοχή υποκειμενική, ενίοτε και κατασκευασμένη. Η ιταλική φυλακή αποϊστορικοποιείται και παίρνει διάσταση σχεδόν συμβολική.²⁴

Οι κινήσεις των προσώπων είναι στιλιζαρισμένες, τα πρόσωπα παραπέμπουν σε χορό αρχαίας τραγωδίας. Τα πλάνα είναι σύντομα και οι κινήσεις της μηχανής ελάχιστες. Η αναζήτηση της βίας και της δύναμης που συναντήσαμε στο 'Μέχρι το πλοίο', τώρα στον Ηνίοχο έρχεται να γίνει κύριο μοτίβο. Η ορθή ανάπτυξη του λόγου, εδώ, δεν έχει θέση. Χάθηκαν οι λογικές κουβέντες των ανθρώπων και έμεινα οι κραυγές, οι βλαστήμιες, οι προσταγές, τα ουρλιαχτά και κάπου η αναζήτηση του παράλογου λόγου, όπως η βλασφήμια του Ζακυνθινού που δε βλασφημάει το Χριστό ούτε τα Ιεροσόλυμα, αλλά «τα πέταλα του γαιδάρου που καβάλησε ο Χριστός και μπήκε στα Ιεροσόλυμα». Μοιάζει χωρατό, όμως η αγωνία του Δαμιανού για το τραγικό κατόντημα του λόγου είναι έκδηλη. Στη φυλακή υπάρχει και κάποιος που δε λέει τ' όνομά του, ο Ανώνυμος, που τον υποδύεται ο ίδιος ο Δαμιανός και που αποκρύβει κάτι, σαν να το προστατεύει, κάτι που λατρεύει, είτε οικογένεια είναι αυτό είτε πατρίδα είτε η αξιοπρέπεια είτε τίποτα: γι' αυτόν τα λόγια δεν έχουν πια σημασία. Ο άνθρωπος μιλάει με τις πράξεις του και δε χρειάζεται να μιλάει γι' αυτές. Φωνάζει αδιάκοπα το «Φύλακες, γρηγορείτε!». Και οι φύλακες δεν αντέχουν τούτη τη φωνή που τους καλεί σε μια άλλη εγρήγορση πέρα από εκείνη που τους έταξε ο ρόλος τους σ' αυτήν τη φυλακή. Εξουθενώνουν τον Ανώνυμο που πεθαίνει μια νύχτα, έτσι όπως πεθαίνουν τα σκυλιά που έδειραν μέχρι θανάτου. Από αυτόν τον ταπεινό δάσκαλο, ο Νέος παίρνει τα πρώτα μηνύματα της εφηβείας για μια στάση ζωής μέσα στο φως της ενάργειας.

²⁴ Ο.π., σελ. 21.

Μαζί του έστησε μια φιλία χωρίς λόγια, με τα μάτια και τις πράξεις. Τώρα η φυλακή δεν τον «χωράει» και δραπετεύει για να πάρει τα βουνά.²⁵

Εντάσσεται στο αντάρτικο. Όμως το προκείμενο αντάρτικο, πέρα από την απελευθερωτική του δράση, αυτήν που αγιάζει την αποστολή του, δεν παύει να είναι ενταγμένο και στην πολιτική. Αυτή την ένταξη ο Νέος προσπαθεί να αποφύγει σ' όλο τον αντάρτικο βίο του, κι αυτό τον οδηγεί σε συνεχείς συγκρούσεις, αφήνοντάς τον μετέωρο μέσα στο πολιτικό παιχνίδι.

Η κεντρική σκηνή, από τις πιο σπουδαίες του 'Ηνίοχου', είναι αυτή του Κώστα Κούτρα: Ένας τσοπανάκος, στο εφηβικό του πύρωμα, χωρίς καμιά προπαγάνδα να τον καθοδηγεί, με μόνο του εφόδιο τα παραμύθια που άκουγε από τον παππού του, ζώνεται τ' άρματα αυθόρμητα, βρίσκει ένα αυτόματο και γίνεται αντάρτης. Όμως το πολιτικά κατευθυμένο αντάρτικο δεν επιτρέπει αυθορμητισμό και ελεύθερη βούληση. Τον βαφτίζει εχθρό του «λαϊκού κινήματος» και σχεδιάζει την εξόντωσή του. Τον κυκλώνουν την ημέρα του γάμου του, μαζί τους και ο Νέος, κι εκεί, στο χορταριασμένο αλώνι, ο Δαμιανός στήνει μια ακόμη μεγάλη σκηνή για την κινηματογραφική μας ανθολογία. Όπως στο 'Πλοίο', όπως στην 'Ευδοκία', θα βρεθεί η κατάλληλη στιγμή για το πάλεμα: Πρώτα το σιδεράδικο, μετά η αλάνα στην 'Ευδοκία', και τώρα το τελικό στάδιο: το αλώνι. Ο Κούτρας τους έχει καλέσει όλους στο γάμο του. Έχει μια αθωότητα, μια λάμψη, ένα στοιχείο ηνιοχικό τούτη η καταπληκτική φιγούρα, ερασιτέχνης που ο Δαμιανός τον βρήκε να οδηγάει φορτηγό στην Ευρυτανία. Τα μηνύματα του Ηνίοχου τα ζει· δεσπόζει στη φύση, στο τοπίο, τιμά τη ζωή με το παράστημά του. Η αυτοσχέδια ορχήστρα, από αλλόκοτες φιγούρες, παίζει το γαμήλιο εμβατήριο, ενώ τα πολυβόλα είναι στραμμένα πάνω

²⁵ Ο.π., σελ. 22.

στο γαμπρό. Αυτό το σκηνικό τον μεθάει: η καμπάνα, η μουσική, με κυρίαρχη την γκρανκάσα και το κλαρίνο, όλα παρόντα στην εικόνα, μαζί με τα πολυβόλα που βαράνε. Τον καλούν να παραδοθεί, όμως αυτός έχει μπει στην περιοχή του διονυσιακού οργίου. Προκαλεί το χάροντα· προκαλεί τη ζωή.²⁶

Τα πλάνα, η φωτογραφία, στήνουν το βαρύ τελετουργικό. Ο γαμπρός ξεπαρθενεύει τη νύφη και περιφέρει το ματωμένο βρακί της, κρατώντας το ψηλά σαν λάβαρο. Εκεί, στα υψωμένα στο φως χέρια του, τον χτυπάνε οι άλλοι, που τον θέλουν ζωντανό. Μια ριπή, και, όρθιος, με τα χέρια να κρέμονται, σαν σπασμένες φτερούγες, εκλιπαρεί το θάνατο, που κανένας δε διανοείται να του χαρίσει. Διατάζει τη γυναίκα του να τον σκοτώσει, παρακαλεί τους συντρόφους του, όμως κανένας δεν έχει το ανάστημα γι' αυτή την πράξη. Μόνο ο Νέος, καθώς βιώνει τη δική του μυσταγωγία, ο αναμάρτητος, σηκώνει το όπλο και, παρά τις αυστηρές διαταγές, σημαδεύει και η σφαίρα του πάει και βρίσκει τον άλλο. Τον αδελφό του. Ο Κούτρας πέφτει στο αλώνι: ένα πέσιμο τέτοιο, που πρώτη φορά βλέπουμε στην οθόνη, από ένα σκηνοθέτη κι έναν ηθοποιό «ερασιτέχνες». «Συχνά οι δειλοί πεθαίνουνε πριν το θάνατό τους», λέει ο Σαίξπηρ, «ενώ ο αντρείος γεύεται το θάνατο με μιας». Κι αυτός εδώ τον γεύεται το θάνατο μεγαλόπρεπα. Η γυναίκα του σκοτωμένου είδε το φονιά. Θα κρύψει την εικόνα του πίσω από τη γλυκιά θλιμμένη της μάσκα και θα τον αγαπήσει. Ο Κούτρας και ο Νέος ταυτίζονται στο καθαρό από αγνότητα μυαλό της.

Και μετά, η ιστορία του Νέου και της Ελένης, της χήρας του Κούτρα. Ένας έρωτας δυνατός, ερωτική μυσταγωγία: επί μισή ώρα δεν ακούγεται ούτε ένα «σ' αγαπώ», δε γυμνώνεται ούτε ένα πόδι. Όλα αθώα: προέχει η ανθρώπινη επαφή· ξεχειλίζει η ζεστασιά· λείπει ο δόλος, το συμφέρον· τα πολιτικά παιχνίδια ακυρώνονται. Όμως το αδιέξοδο

²⁶ Ο.π., σελ. 22.

γύρω σφίγγει, κι ας έρχεται η Απελευθέρωση. Οι στιγμές των δύο νέων είναι μοναδικές και υποδειγματικά κινηματογραφικές, και ως τέτοιες μένουν χωρίς συνέχεια. Δεν είναι άξιός τους ο κόσμος για να τις ενσωματώσει και να τις διατηρήσει. Έηρθε η Απελευθέρωση. Έφυγαν οι Γερμανοί· οι άλλοι έμειναν, για να κατεβάσουν απ' το βουνό τη λευτεριά, την «πανώρια κόρη»· μια κόρη, που την κατάντησαν ξεσκισμένη πόρνη, να σέρνεται τα επόμενα χρόνια στους δρόμους της Αθήνας, διεκδικούμενη από πλήθος νταβαντζήδες και εργολάβους ανασυγκρότησης της νέας Ελλάδας.²⁷

Οι τρεις μεγάλες σκηνές του 'Ηνίοχου' ολοκληρώθηκαν. Τρεις ενότητες που η καθεμία στέκει σαν αυτόνομο ολοκληρωμένο έργο. Ο Νέος πέρασε από τη φυλακή, την εκκαθάριση του Κούτρα και από την ερωτική του ιστορία με την Ελένη. Εμπειρίες βαριές. Δεν είναι πια νέος. Γνωρίζει πολλά. Περίμενε και φοβόταν την απελευθέρωση. Οι καμπάνες χτυπάνε έξαλλες και η φωνή του Ανώνυμου τον κυνηγάει: «Φύλακες, γρηγορείτε ...». Και τα μικρόφωνα να φωνάζουν: «Πιστεύομεν εις την λαοκρατίαν ...». Μοιάζει η χώρα με πανηγύρι, μοιάζει με τρελάδικο που άνοιξαν οι πόρτες του και βγήκαν οι τρόφιμοι στους δρόμους. Μοιάζει κανείς να μην έχει επίγνωση αυτών που συμβαίνουν γύρω του.

Η ταινία, μετά την Απελευθέρωση, μέσα από μικρές σκηνές, σπαράγματα του νεοελληνικού βίου, έρμαια μιας αλλοπρόσαλλης πολιτικής και έκφρασης της αγωνίας του ανθρωπάκου να βολευτεί, σκιαγραφεί σημαδιακά σημεία συμπεριφοράς της μεταπολεμικής μας κοινωνίας.

Η Μακρόνησος, άλλο κολαστήριο που το έστησαν οι Έλληνες για τους Έλληνες. Τελικά, η κόλαση είναι πάντα οι άλλοι, όποιοι κι αν είναι αυτοί. Στο μεταξύ η νικήτρια Δεξιά ετοιμάζει την ανασυγκρότηση της χώρας. Και αν έκαναν ένα καλό οι Γερμανοί και οι εμφύλιες διαμάχες

²⁷ Ο.π., σελ. 22.

είναι που ισοπέδωσαν την Αθήνα. Θα μπορούσε να την ξαναχτίσουν καλύτερη. Όλοι μαζί ανεύθυνοι και υπεύθυνοι έστησαν ένα τέρας. Και οι Αριστεροί καταμετρούν τα λάθη τους και μόνο λάθη μοιάζει να έκαναν.

Ο Νέος θα συναντήσει τη μάνα του, τον αδελφό του που είναι αξιωματικός του Ελληνικού στρατού, μια τσιγγάνα (από τις καλύτερες σκηνές του έργου), μια νυμφομανή, και τον πρώην πολιτικό καθοδηγητή του τάγματος, που τριγυρνάει τρελός στα χωράφια και μουρμουράει: «Και έσονται πρώτοι οι έσχατοι εχθροί». Ο Εμφύλιος σφίγγει και έτσι με τα μυαλά σαλεμένα θα προσπαθήσει να πάει ξανά προς το όραμα, προς το βουνό. Στο δρόμο θα τον προλάβουν τα ΤΕΑ κι ένα απόσπασμα Εγγλέζων και θα τον ξεκάνουν.²⁸

Ο Νέος τα βλέπει όλα, νοιώθει σαν εγκλωβισμένο ζώο, περιφέρεται στο χώρο και στο χρόνο, πονάει, καταρρακώνεται, μένει στο κενό, γέρος πια, και γύρω του ένας κόσμος, έρμαιο της νέας, χωρίς τέλος, παραπλάνησης.



Ο Ηνίοχος είναι, ίσως, μια «ερασιτεχνική» ταινία, όπως θέλει να την αποκαλεί ο δημιουργός της, φτιαγμένη από έναν εραστή της τέχνης,

²⁸ Ο.π., σελ. 23.

εραστή της ζωής, για τον οποίο η καλλιέργεια του χωραφιού και η κατασκευή της ταινίας είναι πράξεις αξεδιάλυτες. Τα γυρίσματα και το μοντάζ κράτησαν τέσσερα χρόνια και που αν αφαιρέσουμε ένα μέρος αυτού του χρόνου, το οφειλόμενο στην έλλειψη χρημάτων και στις ασυνέπειες της Πολιτείας, ο τρόπος δουλειάς του Δαμιανού, κάτι σαν κινηματογραφικό

εργαστήρι, ήταν τέτοιος που απατούσε αυτόν το χρόνο για να κερδηθούν οι ισορροπίες του έργου. Είναι ένα μοντέλο κατασκευής μιας ταινίας έξω από τις αυστηρά λογιστικές διαδικασίες εκμετάλλευσης του χρόνου, ένα αισθητικώς



ζην στη διαδικασία παραγωγής του αισθητικού προϊόντος.²⁹

4.2. Η σκηνοθεσία του σώματος, των ορμών και της ατομικής εξέγερσης

Με το τελευταίο έργο του, τον *Ηνίοχο*, ο Αλέξης Δαμιανός επιβεβαιώνει πως δεν έχασε ποτέ τις αρετές εκείνες που τον έκαναν σκηνοθέτη – σταθμό στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, ήδη από το πρώτο του φιλμ, το *‘Μέχρι το πλοίο’*, που γυρίστηκε το 1966, λίγο πριν το πραξικόπημα της χούντας. Ο Δαμιανός ήταν πάντοτε ο σκηνοθέτης των παθών και των ορμών, των ενστίκτων και των σωμάτων εν δράσει. Τα ανθρώπινα κορμιά στις ταινίες του, ερωτευμένα, ξετρελαμένα, κακοπαθημένα, ατίθασα και δονούμενα από επιθυμίες,

²⁹ Ο.π., σελ. 23.

διαγράφουν ξέφρενες διαδρομές. Οι γενετήσιοι πόθοι, το παθός, οι ορμητικές αναζητήσεις, ο αγώνας τους να ευχαριστηθούν τη ζωή, οδηγούν τους ήρωες του σε σύγκρουση με τους κανόνες και τα όρια της κοινωνίας, τους οδηγούν στην κατά μόνας εξέγερση. Αυτό γίνεται άλλοτε χωρίς να το συνειδητοποιούν, όπως ο στρατιώτης στην ‘Ευδοκία’ κι η Νανότα στο ‘Μέχρι το πλοίο’, και άλλοτε συνειδητά, όπως πράττει ο νεαρός αντάρτης στον ‘Ηνίοχο’.

Στις ταινίες του Δαμιανού, οι ήρωες αγωνίζονται να δρέψουν τους καρπούς της ζωής και να πιουν τους χυμούς της. Διονυσιάζονται, ποθούν, χορεύουν, περπατούν στην άκρη του γκρεμού, στα όρια ζωής και θανάτου. Είναι εντονότατη συνάφεια ζωής, έρωτα από τη μια, και υπερβατικών καταστάσεων – βίας, κινδύνου, θανάτου – από την άλλη. Και στο τέλος τα πρόσωπα άλλοτε συντρίβονται (Ευδοκία), άλλοτε φεύγουν μακριά (ο κεντρικός ήρωας που υποδύεται ο Δαμιανός στο Μέχρι το πλοίο), και άλλοτε μετεωρίζονται με έκσταση κι οδύνη (ο νεαρός Ηνίοχος). Τα πρόσωπα των ταινιών αναζητούν την αγάπη, τους ίμερους του έρωτα και τον οργασμό, πολεμούν, πονούν, γεύονται τη ζωή και συχνά τη χάνουν μέσα απ’ τα χέρια τους, στην προσπάθειά τους να την αγκαλιάσουν.³⁰

Ο κινηματογράφος του Δαμιανού βασίζεται στον αυθορμητισμό, την αμεσότητα και το πάθος του ερασιτέχνη· στις αισθήσεις, τις παρορμήσεις, το κάλεσμα της φύσης· στον ενστικτώδη ερωτισμό, στον αισθησιασμό και τον παροξυσμό· στον πρωτογονισμό, τη βακχεία και τον παγανισμό, στη βαθιά, λαϊκή θρησκευτικότητα. Ευλάβεια, συναίσθηση της αμαρτίας από τη μια, και υπέρβαση των ηθικών κανόνων, σεξουαλισμός και ασέλγεια απ’ την άλλη. Ιερατότητα αλλά και πρόκληση. Ελπίδα και ύβρις. Πάλη, άμιλλα και απελπισία, σπαραγμός.

³⁰ Σούμας, Θ., στο Αλέξης Δαμιανός Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σελ. 29.

Παντού συναντάμε τον αφροδισιασμό, τη γοητεία και την κατάκτηση της γυναίκας. Το πνεύμα ανυπακοής και εξέγερσης, την αγωνία του ανθρώπου να ζητήσει δίχως να συνθλιβεί από το πλαίσιο της κοινωνίας.

Το ύφος των ταινιών ποικίλει. Διαμέσου ενός άγριου, αχαλίνωτου νατουραλισμού συναντά την προσωπική, ελεύθερη ποίηση. Συγγενεύει ενίοτε με το συμβολισμό, την τραγωδία και τον τραχύ ρεαλισμό. Το σινεμά του Δαμιανού είναι ανθρωποκεντρικό, έχει δημιουργήσει πλήρεις κι αυθεντικούς χαρακτήρες, με σάρκα και οστά. Έχει επίσης σχέση με το θέατρο (οι καταβολές του σκηνοθέτη δεν κρύβονται). Η υπερβολή στο ύφος δε λείπει. Η απεικόνιση της αλήθειας συχνά γίνεται με ωμό, υπερτονισμένο τρόπο. Οι φιλμικοί πίνακες του Δαμιανού είναι ζωγραφισμένοι με έντονα, συχνά θερμά χρώματα, με ένταση έκφρασης και ζωτική δύναμη. Ο σκηνοθέτης βασίζεται στα πρωτογενή στοιχεία της ζωής: τη σάρκα, το σεξ, το χόμα, τα δέντρα, τον ουρανό, το τραγούδι, την κραυγή, το κρασί, το ψωμί.³¹

Το σύμπαν του Δαμιανού είναι φαλλικό και αντρίκιο. Οι αρσενικοί ήρωες του είναι παλικάρια που βατεύουν τα θηλυκά, κυνηγώντας τα και στριμώχνοντάς τα. Ερεθίζουν τις γυναίκες και ασελγούν με βίαιο τρόπο. Στον 'Ηνίοχο' ο Κούτρας, παραδοσιακός πολεμιστής του αντάρτικου, επιδεικνύει το κόκκινο απ' το αίμα βρακί της γυναίκας του, αμέσως μετά το ξεπαρθένεμά της. Οι επιβήτορες κάνουν σεξ με περισσή δύναμη στο Λενιώ και στη Νανότα στο 'Μέχρι το πλοίο', στην πόρνη 'Ευδοκία', καθώς και στη νυμφομανή αστή στα χαλάσματα, στον 'Ηνίοχο'. Όμως στο τέλος συνήθως τους περιμένει η φθορά και η καταστροφή. Ο ανδροκρατικός κόσμος τους είναι αδιέξοδος. Ο λοχίας στην 'Ευδοκία' σκοτώνεται εξαιτίας και της προκλητικής μαγκιάς του. Ο δεξιός αντάρτης Κούτρας, στον 'Ηνίοχο', εκτελείται αφού αχρηστεύεται, με

³¹ Ο.π., σσ. 29, 31.

τσακισμένα χέρια, ουσιαστικά ευνουχισμένος, επικαλούμενος τη μάνα του κλαίγοντας ...

Η ισχύς των γυναικών βρίσκεται στον ερωτισμό και τα θέλγητρά τους. Τα όπλα τους είναι το ελκυστικό κορμί, η ηδονή και ο έρωτας, με αυτά τα μέσα οργανώνουν την αντίστασή τους και μερικές φορές επιβάλλονται.³²

Ο ‘Ηνίοχος’ ξεκινά με την περιγραφή μιας φρικτής φυλακής, κατά τη διάρκεια της Κατοχής, όπου στριμώχνονται Αριστεροί και ποινικοί, σώματα προπηλακισμένα, δαρμένα, πεινασμένα και ταπεινωμένα. Ο Δαμιανός ζωγραφίζει με υπερβολή κι επιμονή, ιδεοληπτικά, με μουντά, μελανά χρώματα, ένα αποτρόπαιο κολαστήριο, όπου όλοι βασανίζονται και δοκιμάζονται ανελέητα.

Ο νεαρός ήρωας το σκάει και κατατάσσεται στο αντάρτικο. Το αντάρτικο του ΕΛΑΣ και ο Εμφύλιος μας περιγράφονται χωρίς ωραιοποίηση κι εξιδανίκευση. Οι ακρότητες συσσωρεύονται εκατέρωθεν. Οι Αριστεροί είναι άτεγκτοι κι άκαμπτοι. Ο νέος αντάρτης κι ο φίλος του αρχίζουν λίγο λίγο να έχουν ερωτήματα για την ορθότητα των πράξεων τους. Παρακολουθούμε κατάπληκτοι την οργιαστική, βίαιη και τελετουργική σκηνή του Δεξιού αντάρτη που προκαλεί τον χάροντα και σκοτώνεται απ’ τους Αριστερούς, κατά τη διάρκεια μιας εκθαμβωτικής, διονυσιακής γιορτής. Η λεβεντιά κι η φαλλλικότητα περισσεύουν και στα δύο στρατόπεδα. Ο Δαμιανός αγκαλιάζει κι επαινεί την ανδρεία, τη βακχεία και τη δύναμη της φύσης. Στήνει τις δικές του παγανιστικές, υπέροχες τελετές, ανεξαρτήτως πολιτικού χρώματος. Για πρώτη φορά βλέπουμε στον ελληνικό κινηματογράφο τον Εμφύλιο, μέσα από μια αμερόληπτη, ολοκληρωμένη ματιά, που έχει γενική εποπτεία των πραγμάτων.

³² Ο.π., σελ. 31.

Ο ήρωας, στα πλαίσια της αέναης κι αγωνιώδους αναζήτησης της αλήθειας, θα εμβαπτισθεί στην ηδονή της αγκαλιάς τριών διαφορετικών σαηνευτικών γυναικών: της χήρας του δολοφονημένου, της μητρομανούς, καλλιεργημένης και πλούσιας συζύγου ενός ανίκανου, και της ξέφρενης τσιγγάνας. Πορεύεται από τη μια αδυσώπητη εμφύλια σύρραξη στην άλλη, αλλά και από αγκαλιά σε αγκαλιά.

Το φιλμ είναι βαρύ, με αργούς, φυσικούς ρυθμούς, γνήσιο, σπαρακτικό, χυμώδες και «σωματικό»: είναι διαυγές και οδυνηρά στοχαστικό, γύρω από τις μάχες και τις έριδες του ελληνισμού. Ακολουθεί την πορεία μύησης και αυτογνωσίας ενός αγωνιστή της ζωής και της άμιλλας (όχι ενός δογματικού πολεμιστή με παρωπίδες), που μαθαίνει τον κόσμο μέσα από τις δοκιμασίες, την απόλαυση και τη μέθεξη στη φύση.

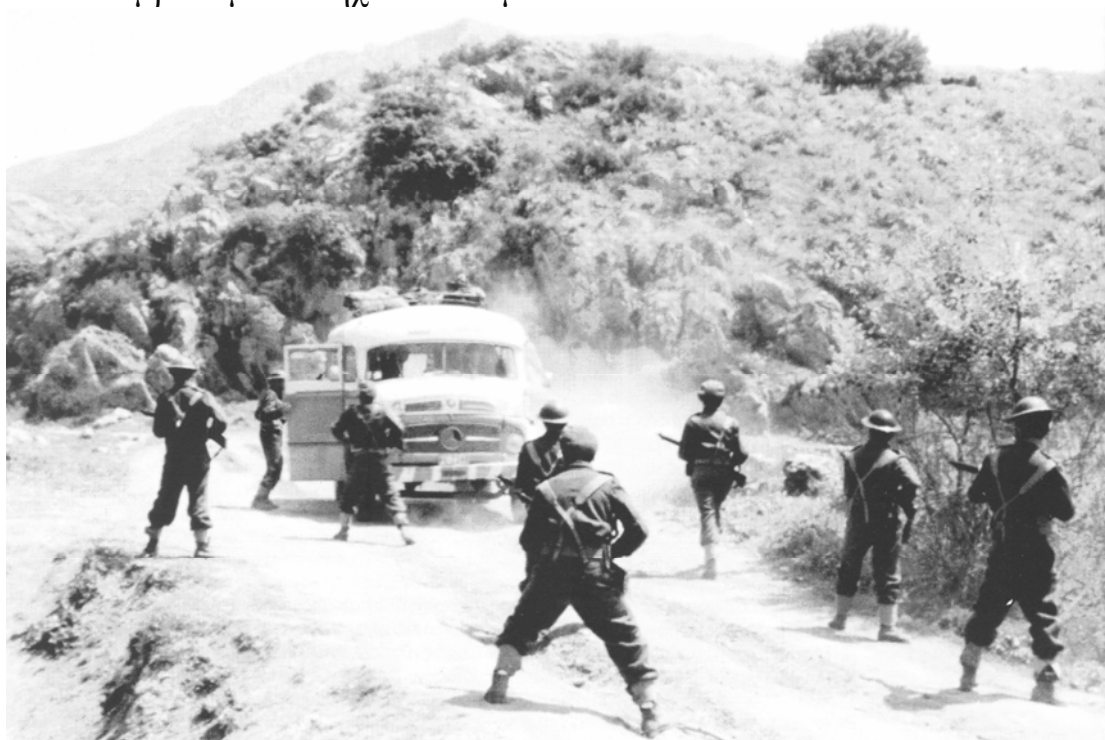
Στην ‘Ευδοκία’ ο Δαμιανός μάς προτείνει ένα σκληρό και ηλιοκαμένο κοινωνικό περιβάλλον, ακόμη περισσότερο καταπιεστικό, ανδροκρατικό μα και ηδονιστικό. Σε μια λαϊκή συνοικία των φτωχών δυτικών προαστίων της Αττικής, ένας νταής λοχίας και μια λιγωμένη, όμορφη πόρνη, προσπαθούν μάταια να βρουν μια θέση στην κοινωνία, ως ζευγάρι. Για να ζήσουν τον έρωτά τους πρέπει, θέλοντας και μη, να έρθουν σε σύγκρουση με τον περίγυρο: το στρατό, τους συναδέλφους, τα σόγια και τη συμμορία του νταβατζή. Το σεξουαλικό πρόβλημα των ηρώων επικαθορίζεται από την οικονομική κατάσταση (τη φτώχεια) και την κοινωνική ηθική (απαγορεύσεις).³³ Ο Δαμιανός σκηνοθέτησε με ερωτικό οίστρο τους χορούς, τα αγκαλιάσματα, τα τρεχαλητά και τους τσακωμούς των προσώπων του. Τα κορμιά επιθυμούν, κυνηγιούνται, συγκρούονται και κάνουν σεξ. Ο δημιουργός χρησιμοποιεί το σκληρό νατουραλισμό και την οξεία ποιητική αίσθησή του, για να καταλήξει στην ωμή αλήθεια. Η αισθητική του φιλμ βασίζεται σε λιτές και δυνατές

³³ Ο.π., σελ. 31.

εικόνες, γεμάτες ηδυπάθεια, τραχύτητα, αισθησιασμό και ρεαλισμό. Τα εξωτερικά πλάνα της συνοικίας καίγονται στο φως, τα εσωτερικά έχουν πολλά κοντράστα και δυναμικές αντιθέσεις ανάμεσα στα πρόσωπα. Οι αισθήσεις κυριαρχούν. Η καταπίεση του σώματος από το στρατιωτικό μηχανισμό και τους ηθικούς κώδικες είναι άτεγκτη. Τα κορμιά αντιδρούν με τους σπασμούς της διέγερσης και τον ερωτισμό. Όμως η μάχη είναι άνιση, οι δύο νέοι θα υποταχτούν ή θα τσακιστούν. Ο πρωτόγονος φαλλοκρατισμός του αρρενωπού επιβήτορα λοχία δεν αρκεί, δε λύνει τα προβλήματα, αλλά αντίθετα τα επιτείνει. Θα ηττηθεί τόσο το όλο έπαρση, φαλλικό αρσενικό, όσο και η ερεθισμένη, αχαλίνωτη πόρνη, που θα οδηγηθεί ξανά στη σεξουαλική εκμετάλλευση. Έδωσαν την απέλπιδα μάχη τους φλερτάροντας διαρκώς με το θάνατο με λαγνεία, τρέλα κι απελπισία, ιδιότητες του αισθαντικού κινηματογραφικού σύμπαντος του Δαμιανού.

Στο ‘Μέχρι το πλοίο’ ο Δαμιανός περιγράφει το κατρακύλισμα του φτωχού Έλληνα ορεσίβιου ως την πόλη και το λιμάνι που θα τον οδηγήσει στην ξενιτιά. Κατρακυλώντας σαν τις πέτρες απ’ τις βουνοκορφές, πέφτει ακόμη και από ηθική άποψη. Σε κάθε στάδιο, σε κάθε σταθμό, γίνεται μάρτυρας μιας ερωτικής ιστορίας που ίσως θα μπορούσε να τον συγκρατήσει στον τόπο του. Στην πρώτη ιστορία, στο βουνό, συμμετέχουν ο σύντροφος και φίλος του σιδεράς, και η ψυχοκόρη της μητέρας του. Η κοπέλα γίνεται, μέσα από τα βλέμματα, το ερωτικό αντικείμενο του πόθου των ανδρών, που συγκρούονται για χάρη της. Το βλέμμα της κάμερας χαϊδεύει, με τα πανοραμικά, τους λόφους και τις ραχούλες. Ύστερα προσηλώνεται, πιο σταθερό και σοβαρό, στα πρόσωπα και στις κινήσεις τους, στα χτυπήματα του σφυριού στο αμόνι και στη φωτιά που τρεμοπαίζει. Μας επιβάλλονται οι υπαινικτικές και ταυτόχρονα χυμώδεις εικόνες, η στιβαρότητα, η ομορφιά κι η χάρη των

σωμάτων· η βαρύτητα των φορτισμένων βλεμμάτων και των επαναλαμβανόμενων ήχων στο αμόνι.³⁴



Στη δεύτερη ερωτική ιστορία, που συμβαίνει στον κάμπο, με ηρωίδα τη Νανότα, την υπερδιεγερμένη κόρη του βοσκού, που αναζητά λυσσασμένη αρσενικούς και καταλήγει πόρνη στην πόλη, τα ακατάπαυστα τρεχαλητά και τα οριζόντια πανοραμικά της κάμερας που ακολουθούν, εντείνονται. Τώρα η φιληδονία κορυφώνεται και γίνεται αποκάλυπτη, υπό την επήρεια των πειρασμών της πόλης που ερεθίζουν υπέρμετρα τη Νανότα. Ο σαραντάρης ήρωας, μόνος κι έρημος, ψάχνει για λίγη ζεστασιά, για ανθρώπινη επαφή, για γυναικεία αγάπη και έρωτα. Όμως, όλοι οι σταθμοί στις γυναίκες που συναντά, αποδεικνύονται εντελώς προσωρινοί: η ψυχοκόρη ερωτεύεται το φίλο του και η Νανόνα που προσφέρει απλώς δύο φορές το ανοιχτό σε όλους κορμί της. Γίνεται, με κρυπτομαζοχιστικό τρόπο, βουβός και ακούσιος παρατηρητής στην τρίτη ιστορία (όπως άλλωστε και στην πρώτη στο βουνό), των αλληλοσπαραγμών και των τυφλών συγκρούσεων του παντρεμένου

³⁴ Ο.π., σελ. 31.

ζευγαριού, που του νοικιάζει την κουζίνα του, στον Πειραιά, λίγο πριν μαρκάρει. Εκεί η αισθητική της σκηνοθεσίας αλλάζει, γίνεται πιο αυστηρή και κοφτή, περιορισμένη απ' τα όρια του μικρού φτωχικού σπιτιού όπου καυγαδίζει το ζευγάρι.

Στο 'Μέχρι το πλοίο', όπως και στην 'Ευδοκία', υπεισέρχονται τα μοτίβα του πάθους, της αμαρτίας και της ενοχής. Στον κόσμο του Δαμιανού, οι χριστιανικές ηθικές επιταγές και τα θρησκευτικά σύμβολα έχουν έντονη παρουσία. Οι ήρωες παραβιάζουν τα ταμπού, όπως ο στρατιώτης που παντρεύεται την πόρνη, μα κατόπιν μερικές φορές φορτώνονται τις τύψεις τους. Την ηδονή ακολουθεί, όχι σπάνια η ενοχή: ενοχή για την εκπόρνευση, για την άσωτη ζωή, για την παρωδία γάμου που έγινε, για την ερωτική βία προς τη γυναίκα κλπ. Στο 'Μέχρι το πλοίο' ο ήρωας με το τραχύ, πονεμένο πρόσωπο, ψέλνει συνέχεια και μονολογεί περί αμαρτίας. Η ιερότητα και οι απαγορεύσεις προκαλούν τον ερωτισμό να τις υπερβεί, αλλά κατόπιν, συχνά, δημιουργούν κρίση και τύψη.



Ο ηδονισμός, ο αγώνας, ο πόνος κι ο φόβος της μοναξιάς εκφράζονται μέσα από την κινηματογράφηση των λεπτομερειών της καθημερινής ατομικής συμπεριφοράς, των νευμάτων, των χειρονομιών, της αμηχανίας και του ερωτικού ρίγους. Το σινεμά του Δαμιανού παρατηρεί τις εκρήξεις, την παραφροσύνη και την απόγνωση του ανθρώπου, και μ' αυτό τον τρόπο πλάθει ολοκληρωμένα πρόσωπα κι όχι λειψές, ισχνές φιγούρες, και εισέρχεται, μέσω των γνήσιων χαρακτήρων του, στην αλήθεια και τον πυρήνα της ζωής – με αισθαντικό τρόπο.³⁵

4.3. Η τεκμηρίωση της Ιστορίας στις ταινίες του Αλέξη Δαμιανού

I.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1920 μία νέα αντίληψη εμφανίστηκε στο χώρο της επιστήμης της Ιστορίας.³⁶ Η κλασική αφηγηματική ιστορία (ευθύγραμμη αντίληψη του χρόνου, αποφυγή αξιολογικών κρίσεων, μελέτη γραπτών πηγών), αμφισβητήθηκε, γιατί επικεντρωνόταν υπερβολικά στις «χρονολογίες», στους «μεγάλους άνδρες» και στα «γεγονότα», σαν να ήταν αυτά το αντικείμενο της ιστορίας και παραμελούσε το ευρύτερο κοινωνικό και οικονομικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργούσαν.³⁷ Με άξονα την περιοδική επιθεώρηση «Annales» διαμορφώθηκε μια νέα αντίληψη για την ιστορία που ονομάστηκε – υπερβολικά ίσως – «σχολή των Annales». Ακριβέστερα επρόκειτο για αλλαγή του τρόπου προσέγγισης των θεμάτων και ιστορικής ανάλυσης των γεγονότων. Το «νέο πνεύμα»³⁸ επεδίωκε τον εκδημοκρατισμό της ιστορίας με το «άνοιγμα της ιστορικής οπτικής από την πολιτική στην κοινωνία».³⁹ Μ' αυτόν τον τρόπο τα ενδιαφέροντα των ιστορικών

³⁵ Ο.π., σελ. 32.

³⁶ Μ. Φερό, Η ιστορία υπό επιτήρηση, Εκδ. Νησίδες, Αθήνα, 1999, σελ. 97.

³⁷ Γκέοργκ Ίνγκερς, Η ιστοριογραφία στον 20^ο αιώνα, Εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1999, σελ. 16.

³⁸ Σε γενικές γραμμές το πνεύμα των «Annales» μπορεί να περιγραφεί μάλλον σαν μια επιθυμία συστηματικής αναζήτησης νέων μεθόδων ιστορικής έρευνας παρά σαν «σχολή», αφού άλλαξε βαθιά τις αντιλήψεις για το τι είναι ιστορία και το ποιος είναι αυτός που την φτιάχνει.

³⁹ Γκ. Ίνγκερς, ό.π., σελ. 16.

διευρύνθηκαν· προσδιορίζονται κι αναλύονται όχι μόνο τα πολιτικά γεγονότα, οι οικονομικές τάσεις και οι κοινωνικές δομές, αλλά επίσης οι κοινωνικές νοοτροπίες και συμπεριφορές, η ατομική και συλλογική ψυχολογία, η ιστορία του υλικού πολιτισμού (τέχνες κι επιστήμες), ακόμα και οι επιδράσεις των μεταβολών του γεωγραφικού τοπίου. Έτσι δημιουργήθηκε σταδιακά, η «nouvelle histoire (=νέα ιστορία)»⁴⁰ που έστρεψε (μεταξύ άλλων) την προσοχή της σε τομείς όπως η μελέτη των τεχνών και της κουλτούρας των λαών.

Ο κινηματογράφος, δηλαδή η κινούμενη εικόνα, εξ αρχής δε θα μπορούσε να απουσιάζει από το ενδιαφέρον των ιστορικών. Μολαταύτα είναι γεγονός πως ακόμα και οι ιστορικοί των «Annales», αρχικά, θα «σνομπάρουν» τον κινηματογράφο ή δε θα τον λάβουν σοβαρά υπόψη. Για ένα εξαιρετικά μεγάλο χρονικό διάστημα, οι ταινίες φαίνεται να «απουσιάζουν ολωσδιόλου από το νοητικό σύμπαν του ιστορικού· δεν κατατάσσονται και στα αζήτητα των ιστορικών πηγών».⁴¹ Ο Marc Ferro⁴² αποδίδει αυτή την καθυστέρηση σε λόγους πολιτικούς και ιδεολογικούς: οι ιστορικοί – υποστηρίζει – υπηρετούν κάποια καθεστηκυία τάξη ή ιδεολογία· εργάζονται για λογαριασμό του κράτους που τους έχει προσλάβει. Αποφεύγουν, λοιπόν, τον κινηματογράφο, γιατί η ταινία έχει την ατιθάσευτη δύναμη να αποδομεί σε μια σκηνή, όσα έχουν κατορθώσει να ισορροπήσουν σε εύρυθμη λειτουργία ολόκληρες γενιές ιστορικών και στοχαστών. Και ακόμα μας αποκαλύπτει μυστικά δείχνοντας την αντίστροφη όψη της κοινωνίας, τα «εκ παραδρομής ολισθήματά της». Η ταινία – συμπεραίνει εν τέλει ο Ferro – αποτελεί την καλύτερη αντανάκλαση μιας εποχής, γιατί έχει τη «δηλητηριώδη

⁴⁰ Ένας μεταγενέστερος όρος που περιγράφει αυτή την τάση [R. Romano, ο Braudel κι εμείς, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2004, XX-XXII και R. Romano, που οδεύει η Ιστορία; ΕΜΝΕ Μνήμων, Αθήνα, 1998, σελ. 97 κ.ε.].

⁴¹ Μ. Φερό, Κινηματογράφος και Ιστορία, Εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2001, σελ. 39.

⁴² Ο Μαρκ Φερό, είναι ο «γκουρού» των σχέσεων ιστορίας / κινηματογράφου, ο άνθρωπος που πρώτος χρησιμοποίησε τη μεθοδική μελέτη των κινηματογραφικών ταινιών στην τεκμηρίωση της πολιτικής και κοινωνικής ιστορίας.

ικανότητα να καταστρέφει το είδωλο που είχε συνθέσει κάθε θεσμός ή άτομο ενώπιον της κοινωνίας».⁴³

Τα λεγόμενα του Ferrer δεν αποκαλύπτουν μόνο το φόβο των ιστορικών να προσεγγίσουν τον κινηματογράφο· αποδεικνύουν και την αναγκαιότητα της χρήσης της κινηματογραφικής ταινίας ως «ιστορικό τεκμήριο». Εξηγούν γιατί η νέα γενιά των ιστορικών θα πρέπει να «σκύψει» στις κινηματογραφικές ταινίες αναζητώντας πολύτιμα ντοκουμέντα που αφορούν τις νοοτροπίες, τις συμπεριφορές, την εξέλιξη της γλώσσας, τις αλλαγές του αστικού τοπίου, και τις πολιτικές αντιλήψεις· πράγματι, όλα αυτά μονάχα μια κινηματογραφική ταινία μπορεί να τα καταγράψει αξιόπιστα και να τα μεταφέρει σαν κιβωτός στους ιστορικούς του μέλλοντος.

Με αυτό το πνεύμα, ιδιαίτερη αξία για τον ιστορικό της πολιτικής και κοινωνικής ιστορίας του τόπου μας, κατέχουν οι ταινίες του λεγόμενου «Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου».⁴⁴ Και τούτο γιατί αρδεύονται από τα πολιτικά γεγονότα της εποχής και αποτυπώνουν όλη την αγωνία των νέων ανθρώπων· από τα μέσα της δεκαετίας του '60, όταν ο βασιλιάς ανατρέπει την κυβέρνηση του Κέντρου και ξεσπών σε όλη τη χώρα μαζικές διαδηλώσεις, μέχρι τα γεγονότα της δικτατορίας και της μεταπολίτευσης. Οι ταινίες θα καταγράψουν με οξύνοια τα προβλήματα κοινωνικής δυσλειτουργίας, που ταλανίζουν τη χώρα τη δεκαετία του '60: την ερήμωση της υπαίθρου· το μεταναστευτικό κύμα προς τη Γερμανία και την Αυστραλία που απορροφά το εργατικό δυναμικό· την υπανάπτυξη και την αστυφιλία· τον πολιτικό καιροσκοπισμό· την ανάδειξη μιας νέας γενιάς οικονομικά εύρωστων «μπουρζουάδων» που σχηματίζουν περιουσίες από τις νέες

⁴³ Ο.π., σελ. 45.

⁴⁴ Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο ονομάζουμε, κάπως αυθαίρετα, το σύνολο των εκτός του εμπορικού κυκλώματος ανεξάρτητων παραγωγών που γυρίστηκαν από νέους και ως επί το πλείστον πρωτοεμφανιζόμενους σκηνοθέτες στο χρονικό διάστημα περίπου μιας δεκαπενταετίας ανάμεσα στο 1965-66 και το 1981.

δραστηριότητες (οικοδομικές επιχειρήσεις, δάνεια, εργολαβίες, τοκογλυφίες). Οι ήρωες των ταινιών κουβαλάνε τα όνειρα μιας γενιάς που γεννήθηκε στα χρόνια της δικτατορίας του Μεταξά, μεγάλωσε στην Κατοχή, σπούδασε στο υστερικό κλίμα της «αριστερής καταστολής»,⁴⁵ και βρέθηκε στα μέσα της δεκαετίας του '60 με ένα «άχρηστο» πτυχίο στο χέρι να αναζητά το «βόλεμα», δηλαδή, μια θέση στον ήλιο του ελληνικού δημοσίου. Και η προσεκτική μελέτη αυτών των ταινιών βοηθά καίρια τον ιστορικό να σχηματίσει με πληρότητα την εικόνα της Ελλάδας της εποχής.

II.

Ο Αλέξης Δαμιανός είναι ένας από τους «πατριάρχες» ή πρωτεργάτες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Η πρώτη ταινία του, 'Μέχρι το πλοίο' (1966), είναι ένας από τους θεμέλιους λίθους του· η δεύτερη, 'Ευδοκία' (1971), αποτελεί την κατά πολλούς κορυφαία στιγμή του. Και στις δύο ταινίες του μοιάζει να ταιριάζει απόλυτα η επισήμανση του Ferris για τη δηλητηριώδη ικανότητα του κινηματογράφου να καταστρέψει το είδωλο που έχει συνθέσει κάθε θεσμός ή πρόσωπο ενώπιον της κοινωνίας.

Πράγματι, το 'Μέχρι το πλοίο' και η 'Ευδοκία', πέραν της οποιασδήποτε καλλιτεχνικής τους αποτίμησης, παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον για τον ερευνητή, γιατί προσεγγίζουν κρίσιμα ζητήματα της κοινωνικής και πολιτικής ιστορίας του τόπου, όπως είναι η θέση της γυναίκας στην κοινωνία της δεκαετίας του '60, η φτώχεια και η μετανάστευση, η αλλοτρίωση της στρατιωτικής ζωής. Είναι ακόμα δηλωτική συμπεριφορών και νοοτροπιών της αντίστοιχης χρονικής περιόδου.

⁴⁵ 'Μέχρι το πλοίο', μια συζήτηση του Αλέξη Δαμιανού με τους Θ. Αγγελόπουλο και Λ. Παπαστάθη, στο «Σύγχρονος Κινηματογράφος», τ.χ. 1 (1969), σσ. 47-50.

Το πρώτο βήμα της έρευνας για την αξιολόγηση της ιστορικής χρησιμότητας των ταινιών του, δεν μπορεί παρά να είναι η προσέγγιση της προσωπικότητας του σκηνοθέτη και η έρευνα των συνθηκών κάτω από τις οποίες εργάστηκε. Το περιορισμένο μέγεθος του παρόντος άρθρου δεν επιτρέπει μια ενδελεχή προσέγγιση αυτών των ζητημάτων. Θα το κάνουμε εντούτοις με συντομία. Ο Δαμιανός, χωρίς διακεκριμένες και ξεχωριστές καλλιτεχνικές σπουδές, ήταν ο χαρακτηριστικότερος εκπρόσωπος στη δεκαετία του '60 του αυτοδίδακτου σκηνοθέτη και θεατράνθρωπου. Κι όταν κάπως παράτολμα, σε σχέση με το θεατρικό παρελθόν του, αποφάσισε να ασχοληθεί με τον κινηματογράφο και να «κάνει ταινίες», η απόλυτη άγνοια της τεχνικής έγινε πλεονέκτημα ύφους. Τον έστρεψε περισσότερο στην άμεση «direct» καταγραφή της ελληνικής κοινωνίας της εποχής και των προβλημάτων της παρά στη φορμαλιστική αναζήτηση. Το ενδιαφέρον του για τα προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας φαίνεται εξάλλου πως ήταν και η αιτία για την ενασχόλησή του με τον κινηματογράφο. Σε μια συνέντευξή του στο περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος» μιλά για το «τεκμήριο της ελληνικότητας»⁴⁶ στις ταινίες. Αναφέρει πως μια ελληνική ταινία πρέπει να αγγίζει και να ανιχνεύει υπαρκτά προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας. Δεν παραλείπει, μάλιστα, να διαμαρτυρηθεί εναντίον του Καρόλου Κουν γιατί στο έργο του «πουθενά δεν υπάρχει ελληνικό πρόβλημα» θα επηρεάσει με αυτές τις δηλώσεις του περί «ελληνικότητας» κι άλλους σκηνοθέτες· ανάμεσά τους, και τον Θόδωρο Αγγελόπουλο.

Το 'Μέχρι το πλοίο' είναι μια σπονδυλωτή ταινία σε τρία μέρη· το καθένα από αυτά έχει ως άξονα μια ερωτική ιστορία. Περιγράφει την

⁴⁶ Ως «ελληνικότητα» ορίζουμε εκείνη την οπτική που μέσω των φιλικών κωδίκων δίνει τη δυνατότητα στο θεατή να ανακαλύψει την Ελλάδα, τους Έλληνες, τις καταστάσεις και τα προβλήματά τους. Για το ζήτημα αυτό βλέπε: Μ. Κούκιος, «Η ελληνικότητα» στο «Σύγχρονος Κινηματογράφος», τ.χ. 5 (1975), σελ. 24.

κάθοδο ενός βουνίσσιου από το χωριό του στην πεδιάδα, κι από εκεί στην πόλη προκειμένου να μεταναστεύσει στην Αυστραλία. Στο πρώτο μέρος διασκευάζει ελεύθερα το διήγημα ‘Το δαχτυλίδι’ του Σπύρου Πασαγιάννη· στο δεύτερο διασκευάζει τη ‘Νανότα’ του Γρηγόρη Ξενόπουλου· στο τρίτο εμπνέεται από ένα λαϊκό τραγούδι της εποχής. Η ταινία συνολικά δεν αφηγείται μονάχα την πορεία προς τον ξενιτεμό ενός αντι-ήρωα· καταγράφει ταυτόχρονα το ελληνικό τοπίο της δεκαετίας (στο βουνό, τον κάμπο και την πόλη), και αναφέρεται έμμεσα στην «παρακμή του ελληνισμού». Μέσα στους στόχους του Δαμιανού – έτσι όπως ο ίδιος τους τοποθέτησε στη συζήτησή του με τους Θόδωρο Αγγελόπουλο και Λάκη Παπαστάθη⁴⁷ – ήταν η αφήγηση μέσω της συγκεκριμένης διαδοχής των ιστοριών (από τον Πασαγιάννη στον Ξενόπουλο κι εν συνεχεία στο λαϊκό τραγούδι) της παρακμής του Έλληνα: από το βουνό κατεβαίνει στην πεδιάδα κι από εκεί στην πόλη. Όπως λέει ο ίδιος: «Ο Πασαγιάννης, ο συγγραφέας του πρώτου διηγήματος είναι ο γνήσιος· μίλησε για τον τόπο του με μια αληθινή γλώσσα. Ο Ξενόπουλος – ο δεύτερος – είναι ο νοθευμένος, ο δυτικοθρεμμένος. Το ρεμπέτικο τραγούδι που βαραίνει στο τρίτο επεισόδιο είναι το τελευταίο σκαλί του κατακυλίσματος. Αποτελεί την κατασυκοφάντηση του λούμπεν λαού. Και καταλήγει στη συνέντευξή του με μια αποστολή: «Αρνούμαι το ρεμπέτικο⁴⁸ [...] είναι το πιο μισητό πράγμα για μένα».⁴⁹

Μια πιο αναλυτική εξιστόρηση της ταινίας μάς δίνει περισσότερες πληροφορίες για τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τα παραπάνω ο Δαμιανός. Ένας ορεσίβιος (γνήσιος εκπρόσωπος της ελληνικότητας) αποφασίζει να μεταναστεύσει στην Αυστραλία. Στο πρώτο μέρος της

⁴⁷ Ο.π., σελ. 24.

⁴⁸ Εντούτοις το περί ου ο λόγος τραγούδι που ακούγεται στην ταινία και χαρακτηρίζεται από τον Δαμιανό λανθασμένα ως «ρεμπέτικο», είναι έντεχνο λαϊκό – γεγονός που αποδεικνύει την επιφανειακή γνώση ίσως και περιφρόνηση του Δαμιανού προς τη λαϊκή μουσική της εποχής.

⁴⁹ ‘Μέχρι το πλοίο’, μια συζήτηση του Αλέξη Δαμιανού με τους Θ. Αγγελόπουλο και Λ. Παπαστάθη, ό.π., σελ. 49.

ταινίας καθυστερεί το ταξίδι του, προσπαθώντας να «παντρέψει» την ψυχοκόρη της μάνας του μ' ένα φίλο του σιδερά. Ύστερα «αφήνει πίσω του τα απομεινάρια του άχαρου παρελθόντος και ξεκινάει – κατρακυλάει – για κάτω. Πάει στην άκρη του γκρεμού, δίνει μια και φτάνει κατρακυλώντας – εκπληκτική σκηνή – ως τον κάμπο».⁵⁰ Στο δεύτερο μέρος, περνώντας από τον κάμπο, γνωρίζει και έχει μια σύντομη ερωτική επαφή με τη Νανότα, μια βοσκοπούλα «που 'χει το διάολο μέσα της». Συνεχίζει την πορεία του και φτάνει στον Πειραιά, μόλις δύο-τρεις μέρες πριν αναχωρήσει για την Αυστραλία, το υπερωκεάνιο «Πατρίς». Για να αποφύγει τα έξοδα του ξενοδοχείου, δέχεται την πρόταση ενός μεροκαματιάρη, να κοιμηθεί έναντι ευτελούς ποσού στο φτωχόσπιτό του. Εκεί, άθελά του, γίνεται αυτήκοος μάρτυς των σπαρακτικών καβγάδων του ζευγαριού. Αυτή είναι η πιο δραματική ιστορία του τρίπτυχου. Η βίαιη ερωτική σχέση, οι ανελέητες συγκρούσεις του ζευγαριού, το φευγιό του άντρα που εγκαταλείπει το σπίτι, σκιαγραφούν έναν κόσμο μιζέριας, και ψυχολογικής απόγνωσης. Στο φινάλε, ο βουνίσσιος επιβιβάζεται στο υπερωκεάνιο μαζί με την εγκαταλειμμένη γυναίκα.

Η ταινία θέτει επιτακτικά δύο μεγάλα ζητήματα. Το πρώτο είναι η μετανάστευση· επακόλουθο της φτώχειας και της καθυστέρησης. Το δεύτερο: η θέση της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία.

Η μετανάστευση αποτελεί νομοτελειακή αναγκαιότητα που προκύπτει από τη σταδιακή εξαφάνιση της αγροτικής τάξης στην Ελλάδα. Ο ήρωας είναι αγρότης και φεύγει από το χωριό του, γιατί «δεν φτουράει το ψωμί και χορτάτος έχει να κοιμηθεί χρόνια».⁵¹ Όπως λέει χαρακτηριστικά σε κάποιο σημείο του έργου: «Όλοι εμείς κατρακυλάμε και ξενιτευόμαστε σαν τα κοτρόνια που άμα και ξεριζωθούν

⁵⁰ Σολδάτου, Γ., Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Α', Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2002, σελ. 340.

⁵¹ 'Μέχρι το πλοίο' μια συζήτηση του Αλέξη Δαμιανού με τους Θ. Αγγελόπουλο και Λ. Παπαστάθη, ό.π., σελ. 49.

κατρακυλάνε στο καταράχι». Και στο φινάλε της ταινίας υπάρχει μια μοναδική σκηνή: πραγματικό ντοκουμέντο των «πληγών του τόπου».⁵² Η δραματική αναχώρηση του πλοίου με τους μετανάστες. Η σκηνή είναι αυθεντική. Αν κρίνουμε από τον τρόπο του μοντάζ, είναι παρμένη από επίκαιρα της εποχής και μονταρισμένη με επιμέρους κοντινές λήψεις του Δαμιανού. Η ηχητική μπάντα καταγράφει σπαρακτικές φράσεις αποχαιρετισμού ανάμικτες με λυγμούς, κλάματα και τα σφυρίγματα αναχώρησης του πλοίου: «στο καλό, Γιάννη μου», «να φοράς το σταυρουδάκι σου», «στο καλό παιδιά, να προσέχετε», ενώ σε μια πραγματικά μοναδική εικόνα, όταν το υπερωκεάνιο σαλπάρει, βλέπουμε μια θάλασσα από μαντίλια να γνέφουν τον αποχαιρετισμό. Είναι ίσως το πιο πικρό ντοκουμέντο που έχει καταγράψει ο ελληνικός κινηματογράφος: προκαλεί κόμπο ακόμα και στο σημερινό θεατή.

Η γυναίκα, πάλι, υπάρχει στην ταινία σε τρεις εκδοχές. Στο βουνό (χωριό) είναι η ψυχοκόρη που ζει στη σκιά του άντρα: μια παραμελημένη ανθρώπινη ύπαρξη που ο άντρας της δίνει τροφή με τον ίδιο τρόπο που ταΐζει το σκύλο: πετώντας της ένα τσίγκινο πιάτο με λίγο φαγητό. Είναι η απόλυτα υποταγμένη γυναίκα της ελληνικής επαρχίας, στην οποία απαγορεύεται να έχει συναισθήματα και προσωπική ζωή.

Η δεύτερη είναι μια μαινάδα: ένα κορίτσι που έχει επαναστατήσει στην κυριαρχία του πατέρα και του αδελφού και θέλει να διαφεντεύει το κορμί της. Είναι μια διονυσιακού τύπου μαινάδα – ηρωίδα, που μια γριά προαγωγός την ημερεύει μ' έναν καθρέφτη.⁵³ Η Νανότα, όταν αντικρίσει για πρώτη φορά το είδωλό της στο καθρεφτάκι, ημερεύει: αποκτά γυναικεία φιλαρέσκεια και κοκεταρία. Βάφει τα χείλη της με κραγιόν κι ακολουθεί την προαγωγό στο σπίτι με τα κόκκινα φώτα.

⁵² Σολδάτου, Γ., ό.π., Α', σελ. 341.

⁵³ Σε ένα καθρεφτάκι οφείλεται και η αποπλάνηση του θεού Διονύσου από τους Τιτάνες.

Η τρίτη γυναίκα της ταινίας είναι η ανέραστη γυναίκα στο φτωχόσπιτο της Δραπετσώνας που ακούγοντας ένα νανούρισμα συνειδητοποιεί την ανάγκη να αποκτήσει ένα παιδί με τον άντρα που συζεί. Επιδιώκει μια ερωτική επαφή με αυτόν τον σκοπό· φορά σέξι εσώρουχα και προσπαθεί να ερεθίσει σεξουαλικά τον άντρα, παίζοντας με τον πάγο και το καρπούζι. Εκείνος δεν ανταποκρίνεται. Τη χτυπά, τη διώχνει, την ταπεινώνει, της λέει ότι είναι άσχημη, πως δεν τη θέλει. Κι εκείνη «κυλιέται» στα πόδια του, τα αγκαλιάζει προσπαθεί να τον εμποδίζει να φύγει, τον ικετεύει. Είναι μια καταστροφική σχέση που αντικατοπτρίζει όχι μόνο τη συζυγική φθορά, αλλά και την παρακμή του ελληνισμού, μια παρακμή που καταγράφεται με την υπογεννητικότητα και τη φτώχεια.

Όμως σε αυτή την ταινία καταγράφεται κι ένα διαφορετικού τύπου «ελληνικό πνεύμα», ένα κυρίαρχο «εθνικό ιδεολόγημα». Η τάση προς τον «ελληνοκεντρισμό»· τάση που είχε ήδη αναπτυχθεί στη λογοτεχνία (της γενιάς του '30) και τη ζωγραφική και η οποία βρίσκεται στον πυρήνα της ιδεολογίας του έργου του Δαμιανού.⁵⁴ Τονίζεται από τη μουσική της ταινίας· τις βυζαντινές ψαλμωδίες («πλούσιοι επώχευσαν και επείνασαν») που στο πρώτο μέρος σιγοψιθυρίζει ο ήρωας· φανερώνεται και στα παιχνιδίσματα των ακτινών του ήλιου στο βουνό που διαχέονται σε εναλλασσόμενες φωτεινές – σκοτεινές λουρίδες από τις κορφές των δένδρων στο έδαφος. Στον κάμπο (στην ιστορία της Νανότας) το φως είναι εκτυφλωτικό και ερωτικά αισθησιακό· στην πόλη καμένο. Η ελληνοκεντρική αυτή οπτική είναι φανερή και στην οπτική της αφήγησης. Η εικόνα, λόγου χάρη, της Νανόνας (τα τρεχάματά της με τους τράγους, ο τρόπος που λιάζεται σαν «φαινομηρίδα» στους βράχους, τα αγκαλιάσματά της με τους κορμούς των δένδρων), δεν έχει καμία

⁵⁴ Για την ύπαρξη, τη σημασία και την καταγραφή αυτής της τάσης στη λογοτεχνία και την τέχνη βλέπει το βιβλίο του Παναγιώτη Κονδύλη 'Η παρακμή του αστικού πολιτισμού', Εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2000, σσ. 99-178, 279-307.

σχέση με τον άγουρο ερωτισμό της ηρωίδας του Ξενόπουλου. Η Νανότα του Δαμιανού είναι ένα ερωτικό αγρίμι και κινηματογραφείται σαν μαινάδα.

III.

Ο Δαμιανός με τη δεύτερη ταινία του, 'Ευδοκία' ευτύχησε να αγγίξει τις κορυφές της τέχνης του, δίνοντας την πιο ριζοσπαστική στους στόχους της ελληνική ταινία. Πράγματι, η ερωτική ιστορία του λοχία με την πόρνη δίνεται μακριά και έξω από κάθε ηθικολογία και ρομαντισμό, ανατρέποντας αστικές συμβάσεις και στερεότυπα για το γάμο, τη γυναίκα, τον έρωτα και την ηθική. Οι ήρωες της 'Ευδοκίας' κινούνται μέσα σ' ένα καμένο από το φως και την καλοκαιρινή ζέστη ελληνικό τοπίο· χώρος και χρώματα που μοιάζουν να ξεπήδησαν από πίνακες του Τσαρούχη (χαμηλά σπίτια, αλάνες, φαντάρια γυμνοί από τη μέση) και μεταβιβάζει στο θεατή την αίσθηση ενός βίαιου, διονυσιακού θα λέγαμε, αισθησιασμού. Είναι ένας αισθησιασμός που πνίγεται και μεταλλάσσεται από τον αστικό πολιτισμό, αλλά αντιστέκεται. Στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας (στις κεντρικές σκηνές από το εικοστό περίπου ως το εξηκοστό λεπτό) ο έρωτας απειλεί τη διάλυση της διαρθρωμένης κοσμοεικόνας (συμβάσεις και ρολόι όπως καθορίζονται κι αναγνωρίζονται από την κοινωνία: ο νταβαντζής, ο γάμος, το νυφικό, η ιεραρχία, η πορνεία, κλπ). Η αντίσταση εξακολουθεί ως το τέλος, έστω κι αν συντρίβεται. Και συντρίβεται. Είναι το πνίξιμο των αρχέγονων ενστίκτων· κι ο έρωτας από ελεύθερη μυητική διαδικασία της γνώσης του θείου (χαρακτηριστικό του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού) μετατρέπεται σε μέσο άσκησης εξουσίας και κυριαρχίας· κι εν τέλει καταπίεσης. Πολλές σκηνές είναι «πνιγμένες» στη βία: η πόρνη που προσπαθεί να αυτοκτονήσει καταπίνοντας γυαλιά από το σπασμένο ποτήρι, οι ξυλοδαρμοί, η λεκτική βία· όλα επαυξάνουν το βαθμό δυσφορίας του «ευκαιριακού θεατή», αλλά και το βαθμό

συνειδητοποίησης του «επαγγελματία θεατή».⁵⁵ Η υπόθεση αυτού του μπρούτου αριστουργήματος είναι απλή. Ένας λοχίας που υπηρετεί στο κέντρο νεοσύλλεκτων, στο Χαϊδάρι, γνωρίζει σε μια ταβέρνα την Ευδοκία: μια πόρνη. Την ερωτεύεται παράφορα και εκείνη αμέσως τον ξεχωρίζει από τους άλλους πελάτες και τον κάνει παρέα παραμερίζοντας τον επίσημο «αγαπητικό» της (νταβατζής). Ο νταβατζής αντιδρά, αλλά δεν μπορεί να το βάλει με το γεροδεμένο λοχία: δείχνει να υποχωρεί φοβούμενος όχι μόνο τη σωματική ρώμη αλλά και τη στολή που φορά (με την όποια δύναμη εξουσίας εκπέμπει κι εκπροσωπεί). Η θυελλώδης και με πολλά σκαμπανεβάσματα σχέση του λοχία με την πόρνη καταλήγει σε γάμο. Μόλις όμως ο στρατιώτης απολύεται, ο νταβατζής επανέρχεται με φίλους του: κάνουν «τόπι» στο ξύλο το λοχία και παίρνουν μαζί τους το κορίτσι.

Η δυναμική αυτή ιστορία κινηματογραφείται με μια εξίσου δυναμική σκηνοθεσία, ενώ το σύνολο των κριτικών δείχνουν να «αγαπούν» την ταινία ο καθένας για διαφορετικό λόγο. Ο Κώστας Σταματίου γραφεί ενθουσιασμένος: «Στο διάολο η τεχνική αρτιότητα· η άψογη σκηνοθεσία· τα στούντιο, οι προβολείς, οι σταρ· να πάνε όλα και να μην ξανάρθουν. Αδέξιος, μπρούτος – γηγενής, ο Αλέξης Δαμιανός μπορεί να «μην ξέρει», αλλά «κάνει κινηματογράφο». Με τη λύσσα του! Ας τον βοηθήσουμε».⁵⁶ Η Ροζίτα Σώκου επισημαίνει πως επιτέλους μια ελληνική ταινία «μας λέει πως οι άνθρωποι πολλές φορές αλλά λένε κι άλλα εννοούνε και πως το σ' αγαπώ δεν λέγεται πάντα με λιγωμένα μάτια και συνοδεία βιολιών».⁵⁷ Ο Ραφαηλίδης την χαρακτηρίζει ως ένα «μύθο περί της ηθικής» συγκρίνοντας το σκηνοθέτη της με το Ρομέρ, και συνεχίζει εντοπίζοντας – με οξυδέρκεια – τη διαφορά τους στο ότι «ο

⁵⁵ «Επαγγελματίας θεατής» είναι ο κριτικός, ο ιστορικός, ο κοινωνιολόγος, ο σπουδαστής της κινηματογραφικής τέχνης και γενικά οποιοσδήποτε βλέπει την ταινία όχι για ψυχαγωγικούς αλλά για μαθησιακούς λόγους.

⁵⁶ Γ. Σολδάτος, Ένας αιώνας ελληνικός κινηματογράφος, Β', Εκδ. Κοχλίας, Αθήνα, 2002, σελ. 26.

⁵⁷ Ρ. Σώκου, ό.π., Β', σελ. 26.

μοραλίστας Δαμιανός προχωρά σε μια κριτική της αστικής ηθικής στο σύνολό της κι όχι στην τοποθέτησή της στις συγκεκριμένες εκφάνσεις της, μέσα από την προσφιλή στους Γάλλους χαρακτηρισολογία». ⁵⁸ Ο ιστορικός Γιάννης Σολδάτος, τέλος, επισημαίνει πως: «Ο Δαμιανός με αυτή την ταινία προχώρησε βαθύτερα στην ανατομία του ελληνικού χώρου· παράλληλα πραγματεύτηκε σταθερές της ανθρώπινης ύπαρξης με παγκόσμιες διαστάσεις». ⁵⁹

Αλλά που κρύβεται το ιστορικό και κοινωνιολογικό ενδιαφέρον αυτής της σχετικά παράξενης (εν μέρει και τεχνικά άκομψης) ταινίας; Κατά τον Ραφαηλίδη στο ότι «οι ηθικοί καταναγκασμοί δημιουργούν ένα αδιαπέραστο τείχος πάνω στο οποίο συντρίβεται κάθε απόπειρα απόδρασης των εντός των τειχών εγκλωβισμένων». ⁶⁰ Η Ευδοκία είναι μια πόρνη: πρόσωπο κι επάγγελμα τοποθετημένα στο περιθώριο της αστικής ηθικής. Ο στρατιώτης (που με τον παραδοσιακό του ρόλο) είναι ο φύλακας αυτής της ηθικής ερωτεύεται την πόρνη. Συγκρούονται κι οι δύο τους βίαια με το περιβάλλον, για να κάνουν «σεβαστό» αυτόν τον έρωτα· ο λοχίας με τους φαντάρους και η πόρνη με τον νταβατζή της τον οποίο διώχνει. Όμως οι μηχανισμοί μπαίνουν μπροστά. Ο νταβατζής – σύμφωνα με τους κώδικες συμπεριφοράς της κάστας του – το κρατάει για την κατάλληλη στιγμή. Κι όλα αυτά σε μια εποχή δικτατορίας, ενώ – όπως παρατηρεί ο Σολδάτος – «κάποια στιγμή ακούγεται από ένα τραγούδι η λέξη επανάσταση από τον ύμνο της 21^{ης} Απριλίου, και σαν κακομεταχείριση της έννοιας επισυνάπτεται στη φιλμική αφήγηση». ⁶¹

Επιγραμματικά συνοψίζει τα παραπάνω ο Λάκης Παπαστάθης (βοηθός του Δαμιανού στην ταινία) όταν λέει: «Κάθε στιγμή μιλάει η Ελλάδα σ' αυτό το φιλμ· είτε είναι το φως είτε είναι η φύση είτε είναι τα

⁵⁸ Β. Ραφαηλίδης, *Λεξικό ταινιών*, Γ' Εκδ. Αιγόκερω, Αθήνα, 2003, σελ. 22.

⁵⁹ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Β', Εκδ. Αιγόκερω, Αθήνα, 2002, σελ. 66.

⁶⁰ Β. Ραφαηλίδης, *ό.π.*, σελ. 23.

⁶¹ Γ. Σολδάτος, *ό.π.*, Β', σελ. 67.

πρόσωπα και οι φυσιογνωμίες· αυτός ο στρατιώτης φέρνει το ήθος της Ελλάδας, το ήθος της ελληνικής υπαίθρου· αυτός ο στρατιώτης φέρνει το αντίθετο ήθος από το ήθος των κυβερνώντων εκείνης της εποχής».⁶²

IV.

Η προσέγγιση των ταινιών του Δαμιανού (και άλλων ελλήνων δημιουργών) με το πνεύμα της αναζήτησης στοιχείων ιστορικής τεκμηρίωσης δεν ολοκληρώνεται, βέβαια, στα πλαίσια αυτής της μελέτης – εργασίας. Αυτό το κείμενο μονάχα μικρές ενδείξεις φιλοδοξεί να παράσχει και μάλλον να υποδείξει παρά να αποδείξει τη χρησιμότητά τους στον ιστορικό του μέλλοντος. Εξάλλου, η τεκμηρίωση της ιστορίας μέσω των κινηματογραφικών ταινιών, για να έχει ιδιαίτερη αξία και σημασία, οφείλει να αρδεύεται από ένα μεγάλο σύνολο ταινιών και όχι από μία ή δύο μεμονωμένες ταινίες· οφείλει, επίσης, για να είναι πλήρης, να εξετάσει την αμφίδρομη σχέση της ταινίας με την κοινωνία που τη «γέννησε» (παρήγαγε). Δηλαδή, σε ποιο βαθμό η ταινία επηρεάστηκε από τις επιμέρους διαδικασίες παραγωγής (οικονομοτεχνικό περιβάλλον, λογοκρισία, πολιτική κατάσταση, κλπ) και αν η ταινία – με τη σειρά της – επηρέασε και κατά πόσο την κοινωνία υποδοχής της (διαμόρφωση συνειδήσεων, τόπος και τρόπος προβολής, διαφήμιση κλπ). Αυτή η πολύ σημαντική μελέτη – που έχει ήδη καθυστερήσει στα πλαίσια της πανεπιστημιακής κοινότητας – μέλλει να γίνει· κι αναμένει τον κατάλληλο άνθρωπο.

4.4. Αλέξης Δαμιανός: Ένας Ανώνυμος Εξόριστος

«Πώς κράτησε την ανωνυμία του; Την απέραντη ερημιά του; Ποιον έκρυβε; Τι προστάτευε με τη σιωπή του; Συνειδητοποιούσε ο

⁶² Λ. Παπαστάθης, προφορική μαρτυρία στο ντοκιμαντέρ 'Από τη στάχτη του Φοίνικα' (1999) του Τ. Παπαγιαννίδη.

Αμίλητος τη δύναμη και την ελευθερία της «ανωνυμίας». Στην αρχή, σκέφτηκε, θα ήταν θάνατος. Και σιγά σιγά έγινε ελευθερία. Απόλυτη».⁶³

Οι φράσεις αυτές από τις ‘Πηγές Ερημικές’, με την ιστορία του Αμίλητου και του ‘Ανώνυμου στον Ηνίοχο’ είναι η εντελέστερη περιγραφή του ίδιου του Αλέξη Δαμιανού, ο οποίος ως Ανώνυμος και Αμίλητος συνάμα, ένας εξόριστος της Ελλάδας της Μεταπολίτευσης, κραυγάζει «φύλακες, γρηγορείτε!» και ταυτόχρονα μένει Αμίλητος, όπως ο πρωταγωνιστής του έργου του. Ο Ανώνυμος ζει ακόμα ανάμεσά μας σαν πουλί, ένα γεροντικό παιδί που παίζει φουσαρμόνικα, νήπιος. Εξόριστος, ωστόσο. Η εξορία του Αλέξη Δαμιανού δεν είναι πολιτική ή μάλλον είναι ακριβώς πολιτική με την πλέρια έννοιά της: είναι μια εξορία ηθική, της συνείδησης. Μόνιμη μοίρα του ίδιου, όπως και των ηρώων του, είναι η φυγή, η αναζήτηση εκείνου που κάνει τον άνθρωπο ακέραιο, εκείνου που του λείπει και το αναζητά άλλοτε σαν ένα λιμάνι αγκαλιά, άλλοτε σαν τον καπνό της πατρίδας. Ο Οδυσσέας είναι ο ένας συνοδοιπόρος του Δαμιανού. Ο άλλος είναι ο Αδάμ, που κάθισε απέναντι στον Παράδεισο και έκλαψε. Ο ίδιος ακολούθησε την πορεία του έργου του, φυγάζ όπως οι ήρωες του. Ενδεχομένως, λόγω αυτής του της φυγής, της αυτοεξορίας, έμεινε απωθημένος απ’ τον κινηματογράφο μας και το έργο του κατέληξε σχεδόν απόκρυφο. Όσο περνούν τα χρόνια όμως και ο αχός της πρόσφατης ιστορίας μας κατασιγάει, είναι καιρός να πάρουν αμφότερα, έργο και καλλιτέχνης, τη θέση τους, οπωσδήποτε ψηλά, στο σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό.⁶⁴ Πρέπει, όμως, με σαφήνεια να γνωρίζουμε ότι ο Αλέξης Δαμιανός είναι ποιον του ελληνικού θεάτρου στον απόηχο της μεταπολεμικής του ακμής. Ξεκίνησε ως ηθοποιός από

⁶³ Αλέξης Δαμιανός, Πηγές Ερημικές (Ηνίοχος), Εκδ. Νέα Σύνορα, Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα, 1996, σελ. 131.

⁶⁴ Σολδάτος, Γ., Αλέξης Δαμιανός Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σελ. 39.

τους «Ηνωμένους Καλλιτέχνες» (1946) και το «Θέατρο Τέχνης» (1947) του Καρόλου Κουν, για να γίνει στη συνέχεια συγγραφέας και σκηνοθέτης και κατ' ανάγκην κινηματογραφιστής. Καθόλου ιδιόρρυθμο το ξεκίνημά του αυτό από το θέατρο, αφού προϊόν της άνθησης του θεάτρου ήταν και ολόκληρος ο μεταπολεμικός ελληνικός κινηματογράφος, εκτός ολίγων εξαιρέσεων. Μ' αυτή τη διαδικασία γεννήθηκαν σπουδαία έργα, κυρίως όταν έγινε κατανοητό ότι άλλο το σταφύλι κι άλλο το κρασί, άλλος ο ζωντανός καρπός που παρατίθεται στο θεατρικό σανίδι και άλλο το προϊόν που λέγεται φιλμ. Η διαφορά με τον Δαμιανό είναι ότι δεν προέρχεται, όπως οι υπόλοιποι, από την κομεντί, ούτε από την επιθεώρηση ούτε ακόμα και από τις παραστάσεις αρχαίου δράματος. Προέρχεται από ένα θέατρο περισσότερο υπαρξιακό, όπως και η πλειάδα των ιρλανδέζικων έργων που ανεβάζει στο «Πειραματικό Θέατρο». Η μεγαλύτερη όμως διαφορά του είναι το ότι μετέχει ο ίδιος εν σώματι και στις δύο διαδικασίες. Ηθοποιός, συγγραφέας και σκηνοθέτης στο θέατρο, πρωταγωνιστής και στην πρώτη του ταινία 'Μέχρι το πλοίο' (1966).

Και σκηνοθέτης από καταβολής. Όταν αποφασίζει να γυρίσει μόνος του τα τρία επεισόδια στο 'Μέχρι το πλοίο' – αφού του το αρνήθηκαν προηγουμένως ο Γιώργος Πανουσόπουλος και ο Παντελής Βούλγαρης -,⁶⁵ ο Δαμιανός γίνεται ο ίδιος πρωταγωνιστής της ιστορίας του, που την αντλεί από διηγήματα και ένα τραγούδι· γίνεται πρωταγωνιστής μιας ιστορίας πειρασμών. Ο ήρωας του εγκαταλείπει τα πατρογονικά του βουνά, για να επιβιβαστεί στο τέλος στο πλοίο για την Αυστραλία. Καθ' οδόν, προσπαθεί να κρατηθεί. Αναμετριέται με το ρακί και τις γυναίκες, μάταια. Τη μάχη τη χάνει, όπως ο Νιάκας χάνει το Λενιώ, στη διεκδίκηση της πρώτης ιστορίας της ταινίας. «Λέω να μην το

⁶⁵ Καταγράφεται από τον Γιάννη Σολδάτο στο 'Αλέξης Δαμιανός', Κινηματογραφικό Αρχείο 105, Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1993, σελ. 11.

ξαναβάλω στο στόμα μου πια. Να μούντζωνα και τις Αυστράλιες και όλα. Να σταματήσει το ξερίζωμα, Γιάννακα, αδελφέ!».

Η υπόσχεση του Νιάκα όμως είναι τόσο ανίσχυρη, σαν το αγριολούλουδο στο καταράχι. Αρκεί ένα στραβοπάτημα για ν' αρχίσει να κατακυλάει απ' τα βουνά των οραμάτων στους κάμπους της ένδειας και την πόλη των στερήσεων. Η εξορία έρχεται στο τέλος, μια εκούσια – ακούσια εξορία, που τα χρόνια εκείνα τη 'λεγαν μετανάστευση.

Βρισκόμαστε στο 1966 και η ελληνική κοινωνία αλλά και οι συντοπίτες του Δαμιανού, Έλληνες για να το προσωποποιήσουμε, βρίσκονται μπροστά σε μεγάλους πειρασμούς. Ο Εμφύλιος έχει τελειώσει χωρίς δικαίωση, η χώρα ανασυγκροτείται και εκσυγχρονίζεται, αλλά η κατακύλα και η παραχάραξη, όπως την ονομάζει ο ίδιος, είναι παντού φανερή. Μια τέτοια, ηθικής τάξεως, καταγγελία κινδυνεύει από την πρώτη στιγμή να γίνει μια σκέτη υποκρισία. Πολύ περισσότερο στα χρόνια του '60, που περνούν μέσα απ' τη φωτιά του χριστιανικού ευσεβισμού και το σίδερο της αριστερής ηθικολογίας. Μέτοχος και αρνητής και των δύο ο Δαμιανός, διαλέγει να μην δείξει με το δάχτυλο, όπως έκαναν άλλοι· φοράει ο ίδιος τα κουρέλια αυτής της παραχάραξης, παίρνει το γυλιό του και κουτροβαλάει, ντύνεται το σάκο της αμαρτίας, «είμαστε όλοι αμαρτωλοί», όπως επαναλαμβάνει ο ίδιος ο πρωταγωνιστής – Δαμιανός, ο Νιάκας. Έτσι, η καταγγελία μεταστοιχείώνεται σ' ένα υπαρξιακό δράμα και η ταινία γίνεται μία περιπέτεια εσωτερική, της ψυχής.

Μέσα από μια τέτοια οπτική δεν είναι καθόλου ασήμαντο, και πολύ περισσότερο δεν είναι καθόλου τυχαίο, ότι τη φωτογραφία στο πρώτο επεισόδιο της ταινίας την υπογράφει ο Γιώργος Πανουσόπουλος. Το άνοιγμα στα βουνά του Δαμιανού διαδέχεται το άσπρο – μαύρο στα εσωτερικά του Πανουσόπουλου, μια μάχη τιτάνια σε θέατρο σκιών. Η συγκυρία της συνεργασίας των δύο εδώ είναι κάτι παραπάνω από αγαθή,

είναι καίρια, και ζυμώνει ένα αποτέλεσμα οριακά αριστουργηματικό για τον ελληνικό κινηματογράφο. Ο αγροτικοχριστιανικός παγανισμός της ματιάς του Δαμιανού συνηχεί με τον ιμερικό παγανισμό του Πανουσόπουλου σε μια ερωτική – υπαρξιακή συμφωνία στην οποία συμβάλλουν και ομοφωνούν. Ασχέτως που η ομοφωνία προέρχεται από την κάμψη του – νεότερου – Πανουσόπουλου μπροστά στο δωρικό ύφος των υπαινιγμών και τις μυστικές, σκιερές εσοχές, με τις οποίες οπλίζει τις ταινίες του ο Δαμιανός.⁶⁶

Στο δεύτερο μέρος της ταινίας, όπου ο Δαμιανός εγκαταλείπει τον Πανουσόπουλο και ο Νιάκας τον Γιάννακα, εσωτερικά πλάνα δεν υπάρχουν. Το αμόνι του φωτός σφυροκοπάει τον κάμπο, τα βράχια, τις καλύβες και όλα συνθλίβονται κάτω από το βάρος των παθών. Το ίδιο απουσιάζει κι η ένταση ανάμεσα στο φως και στο σκοτάδι. Αντικαθίσταται με την ένταση των κοντινών πλάνων και του μοντάζ. Ο Νιάκας εγκαταλείπει τα βουνά «τα αγναντερά» με μάτια πρησμένα, από την αγρύπνια, το ποτό ή το κλάμα, ποιος ξέρει; Πάντως, η εξορία του έχει αρχίσει. Η Νανότα είναι η πρώτη στάση της. Το δεύτερο αυτό μέρος της ταινίας θα μπορούσε να διαβαστεί και ως μία διαρκής ζάλη. Μαζί με το τρεχαλητό της Νανότας, περιδινίζεται και η κάμερα, και τα πλάνα, μικρά σε διάρκεια και επί το πλείστον κοντινά, περικυκλώνουν τον πρωταγωνιστή, όπως οι εικόνες το μυαλό ενός μεθυσμένου. Η μεταφορά είναι εμφανής. Ο ήρωας πέφτοντας, μακρύνοντας από την πατρίδα, που εδώ μπορεί να ειπωθεί όνειρο για μια καλύτερη ζωή ή δέσιμο με τα πατρογονικά, ζει έναν εφιάλητη ακυρωμένης νοσταλγίας. Είναι πολύ εύστοχος άρα ο χαρακτηρισμός του έργου ως «μία Οδύσσεια από την ανάποδη» από τον Ζαν-Λουί Κομολί.⁶⁷ Το επεισόδιο τελειώνει με το

⁶⁶ Σολδάτου, Γ., Αλέξης Δαμιανός Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σσ. 40-41.

⁶⁷ Ζαν-Λουί Κομολί, «Οι ανυπότακτοι του Νέου Κινηματογράφου», «Cahiers du Cinema», τ.χ. 190, Μάιος 1967 (μτφρ. Σώτη Τριανταφύλλου). Στο Γιάννης Σολδάτος, Αλέξης Δαμιανός, ό.π., σελ. 43.

Νιάκα μεθυσμένο δίπλα στη φωτιά, όπως τελειώνει και η ταινία, με τον Νιάκα να πίνει, λίγο πριν το «Πατρίς» σαλπάρει για την Αυστραλία.

Στο τρίτο επεισόδιο ο ήρωας είναι πια χαμένος μέσα στο άγνωστο γι' αυτόν αστικό περιβάλλον. Σαστίζει ακόμα κι από την καινούργια του όψη, μόλις ξυριστεί στο μπαρμπέρικο του λιμανιού. «Πότε φεύγει το καράβι, πατριώτη;». «Σε τέσσερις μέρες!». Τέσσερις μέρες στην καυτή ατμόσφαιρα της κουζίνας μιας μικροαστικής μονοκατοικίας με ταράτσα, σε μια πόλη που συγκεντρώνει και ψύχει την ανθρώπινη λάβα που σωρεύεται από τα βουνά και τα χωριά. Το ζευγάρι του σπιτιού ζει μια σχέση που έχει τελειώσει και η γυναίκα έχει το εισιτήριο ήδη στα χέρια, συνεπιβάτης του «Πατρίς». Η ξενιτιά κι ο χωρισμός, σ' αυτό το μικρό μαργαριτάρι του ελληνικού κινηματογράφου, γίνονται ένα. Αν το Λενιώ, της πρώτης ιστορίας, θάλλει στην παρθενική της νεότητα και η Νανότα της δεύτερης εξαργυρώνει ως πόρνη την ομορφιά της, η γυναίκα σ' αυτή την τρίτη ιστορία, της οποίας δε μαθαίνουμε ούτε τ' όνομά της, έχει λιώσει «δούλα στα ξένα σπίτια» και μένει έρμη, χωρίς σύζυγο, οικογένεια, δίχως πατρίδα.

Ο Χρήστος Μάγκος συνεργάζεται στη φωτογραφία εδώ με τον Δαμιανό, προαναγγέλλοντας την 'Ευδοκία'. Τα πλάνα, είτε λυρικά πανοραμικά, με έντονο το στοιχείο του ρεαλισμού – αυτά του λιμανιού και του αποχαιρετισμού, όταν το πλοίο σηκώνει άγκυρα, θα μπορούσαν από μόνα τους να απαρτίσουν ένα ντοκιμαντέρ, ντοκουμέντο της μετανάστευσης – είτε είναι από χαμηλή γωνία – γωνία ιδιαίτερα αγαπητή στον Δαμιανό -, όπως στα εσωτερικά του σπιτιού, δίνουν μια ένταση δραματική με πρωτεϊκά χαρακτηριστικά, όπως ακριβώς και το τραγούδι – ή μήπως τραγούδια; - του αποχωρισμού από το οποίο εμπνέεται ο Δαμιανός. Τα εσωτερικά, εσώκλειστα πλάνα εδώ κυριαρχούν.

Η 'Ευδοκία' (1971) αρχίζει με την αντίστροφη πορεία. Εκεί που το φιλμ 'Μέχρι το πλοίο' τελειώνει με το κοντινό του Δαμιανού – Νιάκα,

όταν ρίχνει την τελευταία του ματιά στα βουνά να χάνεται με διπλοτυπία μέσα στο γενικό του υπερωκεάνιου που σαλπάρει, η 'Ευδοκία' αρχίζει μ' ένα αντίστροφο πανοραμίκ, από τα παραπήγματα δίπλα στο λιμάνι προς τα φορτηγά πλοία. Όλα, παραπήγματα, πλοία και τοπίο, είναι σκουριασμένα, ακόμα και η Μαρία, η γριά πόρνη που έρχεται μεθυσμένη από το βάθος. Ευδοκία θα πει προσδοκία ευτυχίας, σημαίνει το χαμόγελο του θεού· κι αυτή η ταινία αρχίζει ακριβώς ανάστροφα. Ο μετανάστης Νιάκας θα φύγει αναζητώντας την Ευδοκία στην Αυστραλία και όταν γυρίσει η ζωή του θα είναι σκουριασμένο τοπίο, μια πόρνη λιωμένη, όπως κι εκείνος στο ποτό κι ένα στρατόπεδο ζωσμένο συρματοπλέγματα. Και γυρίζουν όλοι «άλλος πλατυποδία, φλεβίτη, ορθοστασία χρόνια βλέπεις ...» όπως λέει και η Μαρία λίγο αργότερα, καθώς σφυρίζουν τα καράβια και την ξυπνούν αχάραγα.

Ευδοκία θα πει προσδοκία καλοτυχίας, λοιπόν, και η Ευδοκία, πρωταγωνίστρια της ταινίας, κουβαλάει μια τέτοια υπόσχεση, μια υπόσχεση αγνών προσδοκιών, όπως τα άσπρα περιστέρια που προαγγέλλουν την εμφάνισή της και σημαίνουν την είσοδό της στη σκηνή. Υπόσχεση καλής τύχης δείχνει και το «διάβασμα» του καφέ. «Κορόνα και Σταυρός. Φυλάξου απ' το Σταυρό!». Η υπόσχεση ανθίζει το ίδιο κιόλας βράδυ μ' ένα ζεϊμπέκικο. Κι η ευτυχία κρατά όσο μια μέρα. Το μηχανάκι, η εκδρομή στο βουνό κι η κούνια κλείνουν την Ευδοκία στην κορόνα του ήλιου που ανατέλλει σ' ένα κρεσέντο σκηνοθετικής δεξιοτεχνίας από τον Δαμιανό και φωτογραφικής καθαρότητας από τον Μάγκο (συνεργάτης στη φωτογραφία).⁶⁸

Ακολουθεί ο Σταυρός. Η πραγματικότητα, από την επόμενη κιόλας μέρα, φέρνει τα πάνω-κάτω στη ζωή των ηρώων και τα μέσα-έξω στις καρδιές τους, ανατρέπει και ακυρώνει τις προσδοκίες σε μια

⁶⁸ Γ. Σολδάτος, Αλέξης Δαμιανός Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σσ. 41-42.

επιταχυνόμενη τραγωδία. Εκείνη, η Ευδοκία, αδυνατεί να ξεφύγει από τις συνήθειες της πόρνης κι εκείνος, ο λοχίας Γιώργος Μπάσκος, δεν μπορεί να σηκώνει το βάρος της κοινωνικής απαξίωσης της Ευδοκίας, δεν μπορεί να την θρέψει, δεν μπορεί να ξεφύγει κι αυτός από τον κύκλο της μετανάστευσης που συνεχίζεται. Μέχρι το τέλος, απελπισμένα προσπαθούν να κρατηθούν αγκαλιά ο ένας απ' τον άλλον, αλλά το τρίκυκλο της πραγματικότητας τελικά τους χωρίζει.

Η ανάπτυξη της ταινίας γίνεται σε παλινδρομικούς κύκλους ανάμεσα στην αγάπη και την άρνηση των ηρώων. Μεταξύ τους οι κύκλοι συρράπτονται με επεισόδια, όπως ο χορός ή ο καβγάς στην ταβέρνα, οι ασκήσεις των φαντάρων και ο μεθυσμένος μονόλογος της Μαρίας. Κάπου εκεί ανάμεσα και δύο κύκλοι ασπρόμαυρων κινηματογραφικών ντοκουμέντων: το λιμάνι και η νυχτερινή Αθήνα, που θυμίζουν το 'Μέχρι το Πλοίο' και ουσιαστικά συνάπτουν τις δύο ταινίες σε μία συνεχόμενη αφήγηση, την ελληνική αφήγηση του Δαμιανού.

Αξίζει να επισημάνουμε μερικές σκηνές που ενώνονται τέλεια αυτή η ελληνική αφήγηση του Δαμιανού με την κινηματογραφική αφήγηση. Είναι πρώτα η διάσημη σκηνή του ζεϊμπέκικου με την αριστοτεχνική κινηματογράφιση από έξω – μέσα, με το «χορό» και των ίδιων των πλάνων, πότε έξω από το παράθυρο, πότε μέσα στον καθρέφτη. Πρέπει να κρατάμε επίσης, ως κατάκτηση αφηγηματική τη σκηνή της κούνιας με την κίνηση της μηχανής πάνω στον γκρεμό, το υπέροχο κοκκινοκίτρινο φως της ανατολής και τη σιωπή των ηρώων που ακολουθεί την ένταση. Αξίζει εδώ να θυμίσω, κάτι που ο Δαμιανός ξέρει, ότι η εικόνα της κούνιας στο δημοτικό τραγούδι λειτουργεί ως μεταφορά της ερωτικής διεκδίκησης από τον άνδρα και αποδοχής από τη γυναίκα. Είναι, με λίγα λόγια, εικόνα ταυτόσημη του αρραβώνα. «Ευδοκία, παντρευόμαστε;» ρωτάει ο Γιώργος. «Έτσι στα γρήγορα; Εντάξει!» απαντά η Ευδοκία. Είναι, τέλος, και η ερωτική σκηνή στην παραλία, λίγο

πριν το τέλος αρχίζει με τους δύο να τρώνε με τα χέρια – έχει προηγηθεί ένα χαστούκι του Πάσκο στην Ευδοκία – και ολοκληρώνεται με τους δύο να φιλιούνται – παλεύουν στην παραλία. Εδώ ο έρωτας μεταγλωττίζεται κινηματογραφικά σε μάχη και αντιστρόφως η μάχη σε έρωτα, με κυρίαρχο το μοντάζ και την κίνηση της μηχανής πάνω στην αριστουργηματική χορογραφία των πρωταγωνιστών. Αν και το θέμα της ταινίας είναι τέτοιο, η πόρνη, ο στρατιώτης κι ο έρωτάς τους, στην ταινία δεν υπάρχει ούτε μία ερωτική σκηνή, όπως αυτές που συνηθίζει το σινεμά, κάτι που βέβαια ο Δαμιανός το κάνει με επίγνωση, και, φυσικά, όχι για λόγους σεμνοτυφίας.

Τέλος, κρατάμε και το πλάνο της αρχής. Ένα πλάνο που αρχίζει ως ένα γενικό, αντικειμενικό πλάνο του λιμανιού και καταλήγει στο κεφάλι της Μαρίας. Η κατάληξη αμέσως μετατρέπει το πλάνο σε υποκειμενικό της Μαρίας. Είναι, δηλαδή, εκείνη που κοιτάζει το λιμάνι, αφού περιμένει πάντα την επιστροφή του αγαπημένου της από την ξενιτιά. Είναι εκείνη που έχει ξενυχτίσει, εκείνη που καταυγάζει το φως της αυγής. Η Μαρία ορίζεται με το πλάνο αυτό ως ο κρυφός αφηγητής της ταινίας – ο Νιάκας της Ευδοκίας -, η οποία παρακολουθεί και σχολιάζει με την παρουσία της το δράμα, όπως ο Νιάκας, κυρίως, στο τρίτο επεισόδιο του ‘Πλοίου’. «Θάλασσα που θυμίζει τη Γένεση», έτσι περιγράφει ο Δαμιανός στο σενάριο το πρώτο του πλάνο.⁶⁹ Κι είναι ένα πλάνο που μπορεί να σταθεί ισάξια δίπλα στο πρώτο πλάνο της ‘Νοσταλγίας’ του Ταρκόφσκι, αν μεταγλωττίσει κανείς το πρωινό, χρυσοκόκκινο φως του Έλληνα στη λεπτή, αρχέγονη, πρωινή ομίχλη του Ρώσου.

Μιας και ο λόγος για το φως, ας υπογραμμίσουμε αυτό το φως της ‘Ευδοκίας’. Οι φωτισμοί στα χρώματα της γης, με κυρίαρχα το κιτρινοκόκκινο, αλλά και το λευκό κάποτε, θυμίζουν βυζαντινή

⁶⁹ Το σενάριο δημοσιεύεται ολόκληρο στο ‘Αλέξης Δαμιανός’, ό.π., σσ. 113-152.

τοιχογραφία, θυμίζουν Κόντογλου. Έχεις την εντύπωση ότι όλη η ταινία είναι γυρισμένη την αυγή ή το δειλινό. Το φως πέφτει πλάγιο και παρ' όλα αυτά δε σημαδεύει με σκιές τα πρόσωπα, που φωτίζονται ολόκληρα, μια συνήθεια – άτεχνη κάποτε – αλλά μόνιμη στον ελληνικό κινηματογράφο. Μερικές φορές, μάλιστα, το φως είναι τόσο καθαρό και από που μοιάζει με διάφανο κρύσταλλο, όπως στα πλάνα της ανατολής στη σκηνή της κούνιας.

Μπορεί να γράψει κανείς και άλλα πολλά για την 'Ευδοκία', όπως για την τέλεια σύγκρουση της μουσικής του Μάνου Λοΐζου με τις εικόνες του Δαμιανού. Η σύγκρουση της μουσικής που ο Δαμιανός την πειραματίστηκε στο 'Πλοίο', εδώ πετυχαίνει καλά και η ιδέα της προέρχεται από το ταίριασμα του στίχου με τη μουσική στην εκκλησιαστική υμνογραφία, όπως και ο ίδιος λέει σε συνέντευξη. Αφήνω για άλλη ευκαιρία τα περισσότερα, υπογραμμίζοντας μόνο το ότι η ταινία υπήρξε η χρυσή επαγγελία του ελληνικού κινηματογράφου, ακριβώς στη στιγμή που ονομαζόταν «Νέος». Είναι ίσως η σπουδαιότερη ταινία της κινηματογραφίας μας, αλλά η επαγγελία της έμεινε χωρίς απόκριση, ένα ακυρωμένο όνειρο, όπως και το όνειρο για μια καλύτερη ζωή των δύο πρωταγωνιστών. Μέσα στην αμηχανία που δημιούργησε η 'Ευδοκία', είναι και η ατυχία της να μην αξιωθεί στα χρόνια της την κριτική που της άξιζε από ελληνικές γραφίδες.⁷⁰

Σε χρόνια δύσκολα και πάλι για τον ελληνικό κινηματογράφο, ο Δαμιανός διαλέγει να μιλήσει, αυτή τη φορά καταθέτοντας την ίδια τη ζωή του, εν είδει παρακαταθήκης. Ο 'Ηνίοχος' (1995) είναι η αυτοβιογραφία του Αλέξη Δαμιανού από την εφηβεία και την επαναστατική άνδρωσή του μέχρι την ωριμότητα των διαψεύσεων και

⁷⁰ Γ. Σολδάτος, Αλέξης Δαμιανός Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σσ. 42-43.

των ματαιώσεων. Όχι πως και το ‘Μέχρι το πλοίο’ ή η ‘Ευδοκία’ δεν είναι κομμάτι της ζωής του, εδώ, όμως η αφήγηση παίρνει τη μορφή εξομολόγησης. «Εμένα, η καρδιά μου έχει πονέσει. Πολύ!» λέει ο Νιάκας, στην πρώτη ταινία, λίγο πριν πάρει το δρόμο για το λιμάνι· είναι ο πόνος αυτής της καρδιάς που ξετυλίγει το κουβάρι της ζωής του ‘Ηνίοχου’, εκείνου που κρατάει τα ηνία του νου του σταθερά. Καρδιά και Νους, λοιπόν, είναι οι πρωταγωνιστές της τρίτης ταινίας του.

Ο ‘Ηνίοχος’ ξεκινάει το 1941, με την κατάρρευση του ελληνικού μετώπου και την Κατοχή και τελειώνει στα 1955, την εποχή της ανασυγκρότησης. Το στημόνι της Ιστορίας, εκείνο το «Χαμαί πέσαι Δαίδαλος» και το «Καίοντας, καίοντας» είναι εμφανές στην ταινία ως πειρασμός και πτώση και αίμα από την αρχή ως το τέλος της. Μόνη της η Ιστορία, όμως, δεν συγκροτεί το ύφασμα της ταινίας, που διαρκεί πάνω από δύο ώρες. Χρειάζεται να δούμε καθαρά και το υφάδι της μνήμης, της εξομολόγησης, της ζωής του Ηνίοχου – Δαμιανού, ο οποίος συμμετέχει – ελάχιστα πρωταγωνιστής, κύρια αναζητητής ή χαμένος ταξιδιώτης του νόστου -, πασχίζοντας να βρει τρόπο «ν’ αντικρίσει την μεγάλη τρομάρα, το θάνατο» και να γίνει «μια φωτιά που καίγεται, ζεσταίνοντας τους ζωντανούς».

Η πάλη με τη συνείδηση, αυτή η ελληνική ραψωδία, που χτίζει από ταινία σε ταινία, ο σκηνοθέτης συνεχίζεται κι εδώ. Ο Ηνίοχος, όπως κι ο Νιάκας, δεν είναι ένας άγιος που κρίνει την Ιστορία, είναι κι αυτός ένας πεπτωκός, ένας αμαρτωλός. Ένας αμαρτωλός, που ωστόσο κοσμεείται με άθλους αντίστασης, έστω κι αν πρόκειται μόνο για στιγμές πυκνής αυτοσυνειδησίας. Τέτοιες στιγμές όπως η σιωπηλή συμπαράστασή του στον Ανώνυμο, ο οποίος του κληροδοτεί τη φωνή «Φύλακες, γρηγορείτε!», όπως η χαριστική βολή στον Κώστα Κούτρα, όπως η διάσωση του γερμανού αιχμαλώτου, περικυκλώνονται από πτώσεις και κατάρρευση που φέρνουν σύγχυση, ζαλάδα.

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι αυτή η σύγχυση είναι που κυριαρχεί στην αφήγηση του Δαμιανού ή στο ξετύλιγμα της μνήμης του Ηνίοχου, αν προτιμάτε, μια αφήγηση από καρδιάς, ορμητική και κάποτε ακατανόητη. Σύμφωνα! Μόνο που ο πρωταγωνιστής εδώ, εκτός της καρδιάς, είναι κι ο νους. Είναι ο νους εκείνος που βάζει πριν από την εξιστόρηση του γάμου και του φόνου του Κούτρα, την ιστορία της τρελής καλογριάς με εκείνο το ηχηρότατο, «η αρετή δεν είναι ρούχο, αλλά ανάγκη σαν το ψωμί ...». Είναι ο νους που κρατά τα ηνία και βάζει μπροστά από τη συνάντηση των παλιών φίλων και «τα αργύρια της προδοσίας», όλη εκείνη την παραβολική εξιστόρηση των επεισοδίων στο Πετροτόπι, όπως το ονομάζει ο Δαμιανός, τις ιστορίες, δηλαδή, της πόρνης, του θανάτου, του Ηρακλή, της τσιγγάνας.

Ο ‘Ηνίοχος’ είναι μια ταινία που θέλει να μιλήσει στους συμπατριώτες του Δαμιανού Έλληνες, σ’ όλους εκείνους τους συντρόφους με τους οποίους συμπορεύτηκε μέσα στο καμίνι της ιστορίας και να καταθέσει την περιπέτεια της δικής του εμπειρίας. Τα σημάδια της αυτοβιογραφίας, ενός έργου με το οποίο ολοκληρώνει την πορεία του ο καλλιτέχνης, είναι φανερά σ’ όλο το μήκος της ταινίας. Είναι μια αυτοβιογραφία εκφρασμένη ως μία περιπέτεια ασύμμετρη με κομμάτια μικρά ή μεγαλύτερα, σκιασμένα ή περισσότερο φωτισμένα, μια ιστορία που την διηγείται με διακοπές, όπως θα έκανε ένας γέρος που θυμάται και ξεχνάει, που συγκινείται και σιωπά ή συνεπαίρνεται και πολυλογεί ή μετανιώνει. Άλλωστε και η ίδια η περιπέτεια των γυρισμάτων της ταινίας, που κράτησε πέντε χρόνια σχεδόν, από το φόβο των κατεστημένων μπροστά στην αλήθεια του Δαμιανού, έρχεται να συμβαδίσει μ’ αυτή την ασύμμετρη έκφραση της αυτοβιογραφίας.

Η κινηματογραφική δεινότητα του σκηνοθέτη δεν μπορεί παρά να λάμπει και εδώ, όπως στο ‘Πλοίο’ και την ‘Ευδοκία’. Και μόνο τις σκηνές που ο Ηνίοχος συναντά την Ελένη να είχε γυρίσει ο Δαμιανός, σε

όλη την τριακονταετή πορεία του, θα του άξιζε να ονομαστεί ο μεγαλύτερος Έλληνας σκηνοθέτης. Οι ματιές, η ερωτική πολιορκία των βλεμμάτων, η διεκδίκηση, η παράδοση των εραστών συγκροτούν ένα υπόδειγμα για τον ελληνικό κινηματογράφο, έναν ατόφιο Δαμιανό. Πόσο μάλλον, εάν προσθέσουμε σ' αυτά τη σκηνή της φυλακής, με την ασύγκριτη ομορφιάς χορογραφία των κοντινών πλάνων και την καίρια ερμηνεία και του ίδιου ως Ανώνυμου, αλλά και την επική ομορφιά των σκηνών του γάμου και του φόνου του Κούτρα. Αρκούν οι τρεις ταινίες του για να μας δείξουν τον άνδρα. Αρκούν τα έργα. Ο Δαμιανός παρέμεινε ένας πνευματικά – και σωματικά – εξόριστος της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας της χώρας μας. Αυτοεξόριστος, το πιο σωστό. διάλεξε να ξεκόψει από τα καλλιτεχνικά δρώμενα του τόπου και του ελληνικού κινηματογράφου που όλη αυτή την περίοδο κυνηγά «το ιδανικό του μυστηρίου, του βελούδου, του κλειστού χώρου, της δήθεν ποιότητας», για να παραφράσουμε τα δικά του λόγια.⁷¹ Ο Δαμιανός αρνείται να συμμορφωθεί στη νέα λογοκρισία που επιχειρεί να φιμώσει τον ελληνικό κινηματογράφο, είτε αυτή λέγεται συγγραφή σεναρίου είτε τελειοποίηση της τεχνικής ή εξυγίανση της παραγωγής κ.ά. Το όραμα και η αναμέτρηση με την αλήθεια και την πραγματικότητα κάνουν τον κινηματογράφο, η πνευματική επάρκεια του δημιουργού φτιάχνει τις καλές ταινίες, όπως το απέδειξε ο Δαμιανός, όπως μας το αποδεικνύουν κι άλλοι – σαν τον Τορνέ για παράδειγμα – κι όχι τα αμερικανόστροφα σενάρια, η τεχνολογία και τα κεφάλαια. Ο Δαμιανός αρνείται, λοιπόν, να προσυπογράψει τέτοιες παραχαράξεις και αλλοιώσεις της συνείδησής του, γι' αυτό και απομακρύνεται τότε στην Εύβοια και στις αγροτικές

⁷¹ Τα βαριά αυτά λόγια τα έχει πει ο Δαμιανός – όσο κι αν ηχεί παράξενο – για τον Κουν. Από τη συνέντευξή του στους Θόδωρο Αγγελόπουλο και Λάκη Παπαστάθη, η οποία δημοσιεύτηκε στον «Σύγχρονο Κινηματογράφο» (Σεπτέμβριος 1969). Ολόκληρη η συνέντευξη στο Αλέξης Δαμιανός, ό.π., σσ. 82-86.

καλλιέργειες, πότε στο «θάνατο της σιωπής», που όμως είναι ελευθερία, όπως λέει κι ο ίδιος.

Τον Δαμιανό τον απασχόλησε βαθιά το «ελληνικό πρόβλημα»,⁷² σύμφωνα με τα λόγια του. Ένα πρόβλημα που ο ίδιος στις τρεις ταινίες του περιέγραψε ως νόστο και αναζήτηση της συνείδησης του ανθρώπου, της βαθύτερης αυτής πατρίδας όλων. Πότε ξενιτιά, πότε χαμός, πότε λεβεντιά, πότε έρωτας, το έργο του Αλέξη Δαμιανού έχει τη δική του ατόφια σημασία ως ελληνικό αλλά και παγκόσμιο. Γιατί κατάφερε ο ίδιος να γίνει Οδυσσέας και Αδάμ ταυτόχρονα, ομηρικός στην περιπέτειά του, βιβλικός στο θρήνο του, ένας Έλληνας μετανάστης στους σύγχρονους καιρούς.

4.5. «Φύλακες, γρηγορείτε!»

Το κινηματογραφικό έργο του Αλέξη Δαμιανού φαίνεται ότι είναι πια ολοκληρωμένο. Τρεις μεγάλοι μήκους ταινίες κι ένα (ξεχασμένο) τηλεοπτικό σίριαλ. Αυτή η σε πρώτο επίπεδο επίμονη έμφαση που δίνεται στον κινηματογραφιστή Δαμιανό έχει επισκιάσει την άλλη, τη μακρόχρονη και πολύπλευρη, και με ασύγκριτα μεγαλύτερο – απ' ό,τι με τον κινηματογράφο – όγκο, την ενασχόληση με το θέατρο. Πριν απ' όλα αλλά και καθοριστικά, ο πολυτάλαντος Δαμιανός υπήρξε και παρέμεινε θεατράνθρωπος. Ένας ευριπίδειος και ελισαβετιανός, ακόμα και στην καθημερινότητά του, θεατράνθρωπος. Χωρίς αμφιβολία, αυτή του η ιδιότητα, πιο σωστά αυτή του η «κατάσταση», σημάδεψε και το κινηματογραφικό του έργο. Λες και θέλησε (και το πίστεψε) να βάλει σε δοκιμασία υμέναιου τις δυνατότητες του θεάτρου με αυτές του κινηματογράφου, αλλά με την προϋπόθεση ότι και τα δύο είδη θα διατηρήσουν την ισοτιμία τους. Σπεύδουμε να πούμε πως αν αυτή η

⁷² Ο.π., σελ. 83.

υπόθεση έτσι έχει, τότε το εγχείρημα πέτυχε. Στον 'Ηνίοχο', για παράδειγμα, έβαλε και την υπογραφή του.

Το βιογραφικό του – με το περιεχόμενο που η δημοσιότητα το παρουσιάζει – σκιαγραφεί ένα ανθρώπινο ολοκλήρωμα, ένα πυκνό σε συστατικά αμάλγαμα, και επιπλέον το συστατικό εκείνο που διαθέτουν οι πρωτεϊκοί (στο πνεύμα και το χαρακτήρα) δημιουργοί: την υπερβολή. Προκειμένου, δε, για τέτοιου είδους «ιερά τέρατα» της τέχνης, όπως ο Δαμιανός, αναπόφευκτα περιέχει, αλλά σε ακαθόριστη ποσόστωση, αρκετές και αδυναμίες. Γιατί διαφορετικά δε γίνεται. Έτσι, αν το καλοπροσέξει κανείς, λίγο-πολύ, όλοι οι βασικοί κινηματογραφικοί του ήρωες είναι «καθ' ομοίωσιν» Δαμιανοί ρεπλίκες. Γι' αυτό και κάθε προσέγγιση που επιχειρείται σήμερα του Αλέξη Δαμιανού και του έργου του, πρέπει να γίνεται με αυτούς τους όρους. Είναι ίσως ο μοναδικός τρόπος να εξηγηθεί πως μέσα σε τέσσερα μόλις χρόνια έπεσαν, θαρρείς από τον ουρανό, στην ανυποψίαστη ελληνική κινηματογραφική πραγματικότητα εκείνοι οι δύο μετεωρολιθικοί καταυγαστήρες που ακούνε στο όνομα 'Μέχρι το πλοίο' και 'Ευδοκία'. Δημιουργήματα ενός ανθρώπου ο οποίος μέχρι τότε δεν είχε καμία συγγενή σχέση ούτε με την κινηματογραφική σκηνοθεσία ούτε με τη συγγραφή σεναρίων.

Σήμερα, όχι τότε – έχουμε συνειδητοποιήσει ότι αυτές οι δύο ταινίες δεν ήταν τα καλλιτεχνικά προϊόντα ενός σκηνοθέτη του κινηματογράφου ή, όπως θα λέγαμε σήμερα, ενός π.χ. «μικρομηκά» που πέρασε στις μεγάλου μήκους ταινίες. Ούτε, πολύ περισσότερο, ενός σκηνοθέτη του θεάτρου ή ενός ηθοποιού ή ενός θεατρικού συγγραφέα, μολονότι ο Δαμιανός διέθετε όλες αυτές τις θεατρικές ιδιότητες. Αυτές οι συγκεκριμένες δύο ταινίες χρειαζόνταν, την εποχή που εμφανίστηκαν (για να εξηγηθεί το «πώς»), άλλες «πηγές ανάβρυσης», άλλες «θητείες», άλλες ανάγκες που τις κυοφόρησαν. Προαπαιτείτο ένα άλλου είδους «big bang» γνώσης και συνείδησης του τόπου σου και του ιστορικού

σταυρόδρομου που τότε αυτός βρισκόταν. Μια εθνική αυτογνωσία σικελιανικής, θα λέγαμε, διάστασης και δυναμισμού προκειμένου να καταθέσει αυτές τις μαρτυρίες. Χρειάστηκε, δηλαδή, η χαρισματική συγκυρία που την ενσάρκωσε η προσωπικότητα του Αλέξη Δαμιανού. Πολλοί Έλληνες ιστορικοί απολογητές της διφορούμενης εκείνης δεκαετίας του '60 συνηθίζουν να αναγνωρίζουν σ' αυτήν μονάχα τα θετικά συμβάντα μιας καλλιτεχνικής άνοιξης και τις «θερμές» πολιτικές ζυμώσεις που μας έκαναν να νιώθουμε «συγγενείς» του παρισινού Μάη του '68. Ταυτόχρονα, όμως, ξεχνάμε ή τείνουμε να ξεχάσουμε ότι λίγα χρόνια μετά τη λήξη του Εμφυλίου και μέχρι τη Μεταπολίτευση κοντά δύο εκατομμύρια Έλληνες, κυρίως της υπαίθρου χώρας και των μικρότερων αστικών πόλεων, των πιο γόνιμων ηλικιών, μετανάστευσαν. Το ηλικιακό αυτό δυναμικό αναλογικά στην πληθυσμιακή σύνθεση της χώρας, δεν αναπληρώθηκε ποτέ. Εκατοντάδες χωριά, όσα δεν τα ρήμαξε ο Εμφύλιος, τα ερήμωσε η μετανάστευση. Τον ίδιο καιρό η Αθήνα, ο Πειραιάς και η Θεσσαλονίκη «χορεύανε» στη μέθη της καραμανλικής αντιπαροχής και τα πυκνά δάση που ξεφύτρωναν των πολυκατοικιών, που χτίζονταν με τα χρήματα των ξεριζωμένων της Κωνσταντινούπολης και του αιγυπτιακού Ελληνισμού.

Ένα χρόνο πριν από την επτάχρονη απριλιανή χούντα, ο Δαμιανός γυρίζει την πρώτη του ταινία 'Μέχρι το πλοίο', ένα λυρικό όσο και συντακρατικό μέσα στη λιτότητά του ρέκβιεμ για την πανδημία της μετανάστευσης. Τέσσερα χρόνια αργότερα, μεσούσης της δικτατορίας, παρουσιάζει την 'Ευδοκία'. Το παρατεταμένο μονοπλάνο, προς το τέλος αυτής της ταινίας, με τις ασκήσεις ακριβείας της Διμοιρίας επιδείξεων, συμβόλιζε τη «γυψοποίηση» της κοινωνίας και των λαϊκών τάξεων. Ο βασανιστικός έρωτας του χωριατόπαιδου Λοχία και της εικοσάχρονης πόρνης Ευδοκίας αντιπροσώπευε το δίχως προσανατολισμό και προοπτική (ταξικό) αγώνα επιβίωσης, όμοια με αυτόν που πνίγεται στη

θάλασσα και προσπαθεί να πιαστεί απ' όπου βρει. Το δικαίωμα στον έρωτα και τα πάθη που είναι το ίδιο το δικαίωμα στη ζωή.

Και οι δύο ταινίες, ανόμοιες μεταξύ τους μορφολογικά και αισθητικά, σωστό είναι να τις δει κάποιος σαν τα δύο πρώτα μέρη μιας τριλογίας που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, ούτε που πιθανολογούμε την κατάληξή της. Και των δύο ταινιών οι βασικοί ήρωες «φεύγουν» ή ρέπουν προς τη «φυγή» από την ανίκανη να τους θρέψει χώρα τους ή να τους εγγυηθεί ένα καλύτερο αύριο. Φεύγουν, ακόμα, υπαρξιακά από τον ίδιο τους τον εαυτό έως ότου κάποια στιγμή «παραιτηθούν». Φεύγει, κατηγορίζοντας, για την Αυστραλία ο Νιάκας, φεύγει για την πόλη η μικρή Νανότα, με τους ακατασίγαστους ίμερους. Φεύγει και το παντρεμένο ζευγάρι με τη χρεοκοπημένη συμβίωση από τις γειτονιές των αυθαιρέτων του Πειραιά, αλλά με χωριστούς προορισμούς. Με το διαβατήριο και το εισιτήριο στην τσέπη σκοπεύει να φύγει για τη Γερμανία και ο Λοχίας, άντρας της Ευδοκίας, αλλά και η ίδια «φεύγει» με το τρίκυκλο του σωματέμπορα «προστάτη» της.⁷³ Έτσι το 'σκασε για την Αυστραλία και ο αρραβωνιαστικός της Μαρίας, της ηλικιωμένης πόρνης, φιλενάδας της Ευδοκίας. Τελικά έφυγε – το 'σκασε! – και ο ίδιος ο Δαμιανός από τον κινηματογράφο. «Μεταναστεύει» για οκτώ ολόκληρα χρόνια στην Εύβοια όπου μεταλλάσσεται σε αγρότη βιολογικών καλλιεργειών, ενώ ανεβάζει και θεατρική παράσταση με βοσκούς και γεωργούς για ηθοποιούς. Η γνήσια συναναστροφή του με τη γη θα του προσθέσει και άλλη εμπειρία και γνώση στο ήδη πλούσιο πορτρέτο του. Ο διανοούμενος γίνεται πιο αληθινός αλλά ταυτόχρονα πιο εγωκεντρικός και αντιφατικός. Είναι το 1981 που θα ενσαρκώσει τον κεντρικό ρόλο του ληστή στη σπουδαία ταινία «Τον καιρό των Ελλήνων» του Λάκη Παπαστάθη, άλλοτε βοηθού του στη σκηνοθεσία

⁷³ Χαρίτου, Δ., στο Γ. Σολδάτος, Αλέξης Δαμιανός Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σσ. 47-48.

της ‘Ευδοκίας’. Από μόνος του, ο ληστής – Δαμιανός είναι η μισή ταινία, θαρρείς και η δικαιολογία της. Τελικά, η δεκαετία του ’80 δείχνει να είναι η σπαταλημένη της ζωής του. Ο τηλεοπτικός ‘Πατούχας’ δεν είναι η συνέχεια της ‘Ευδοκίας’.

Το ‘1989’ εμφανίζεται στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης αναγγέλλοντας την επιστροφή του στον κινηματογράφο, αποφασισμένος, επιτέλους να γυρίσει τον ‘Ηνίοχο’, το σενάριο του οποίου είχε λογοκρίνει το αρμόδιο υπουργείο των μεταπολεμικών κυβερνήσεων της Ν.Δ. Πειστωμένος ο Δαμιανός το έκλεισε στο συρτάρι του για χρόνια. Τώρα, όπως αποδείχθηκε στη συνέχεια, είχε έρθει η ώρα του. Το βράδυ γίνεται δεκτός με αποθεωτικό ενθουσιασμό από την κατάμεστη φεστιβαλική αίθουσα. Είχε προηγηθεί το πρωί της ίδιας μέρας η ανάγνωση – ερμηνεία σημαντικού μέρους του σεναρίου από τον ίδιο σε ικανό αριθμό φίλων και θαυμαστών του σε μια άκρη του σαλονιού ξενοδοχείου της Θεσσαλονίκης. Τυχεροί όσοι είχαν την τύχη να βρεθούν εκεί. Έπαιξε όλους τους ρόλους, μιμήθηκε όλους τους ήχους της ηχητικής μπάντας της (μελλοντικής) ταινίας, ανεβοκατεβάζοντας τους θερμοκρασιακούς ρυθμούς συνεχώς. Αλησμόνητη μένει η υπόκωφη αλλά δυνατή φωνή του μ’ ένα περιοδικό βράχνιασμα: «φύλακες, γρηγορείτεεε». Επρόκειτο για μια ακόμη απόδειξη ότι από μόνος του ο Δαμιανός ήταν το ίδιο σημαντικός με το έργο του. Ο ίδιος είναι έργο τέχνης. Αλλά οι περιπέτειες του ‘Ηνίοχου’ μέχρι την ολοκλήρωσή του, κυρίως οικονομικές, που κράτησαν κοντά μια εικοσαετία, αναπόφευκτα αποτυπώθηκαν και στην ταινία. Η φιλόδοξη πρόθεση του Δαμιανού να αφηγηθεί τη συγκλονιστική στην τραγικότητά της δεκαετία του ’40 και τις εμφύλιες συμφορές που τη σημάδεψαν, δε στέφθηκε από την αναμενόμενη επιτυχία. Με την εξαίρεση των πρώτων, των μεγάλης διάρκειας σεκάνς – με κορυφαία, βέβαια, της μιας νύχτας ερωτική συνάντηση της πανέμορφης χήρας του εθνικιστική καπετάνιου Κούτρα

με τον αντάρτη του ΕΛΑΣ Ηνίοχου -, με τις επικές διαστάσεις και τις αντίστοιχες, εξπρεσιονιστικής (ακόμα και νατουραλιστικής) υπερβολής ερμηνείες, η ταινία, καθώς όδευε προς το τέλος, σχηματοποιήθηκε μέσα σε σεναριακή και σκηνοθετική ετερογένεια. Ήταν, τελικά, μια ταινία που άργησε μια ολόκληρη γενιά και το έδειχνε. Παρ' όλα αυτά, ο 'Ηνίοχος' έχει όλα τα γνωρίσματα των καλλιτεχνικών τρόπων του δημιουργού τους και μάλιστα με βελτιωμένο «μετιέ».



Το 1985, η 'Ευδοκία' κέρδισε τις περισσότερες ψήφους – προτιμήσεις των μελών της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου, ως μία από τις δέκα καλύτερες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου. Λεπτομέρεια: η αξιολογική παράθεση των προτιμήσεων του κάθε κρατικού ήταν εξαίρεση, άρα δεν ψηφίστηκε ως η καλύτερη αλλά μέσα στις δέκα καλύτερες. Και μετά τα είκοσι χρόνια που πέρασαν από εκείνο το γκάλοπ, είναι μάλλον βέβαιο ότι η ταινία θα διατηρούσε και σήμερα μία από αυτές τις δέκα θέσεις, μ' όλο το μεγάλο αριθμό καλών ταινιών που προστέθηκε στο μεταξύ. Εκείνο που δεν είναι βέβαιο είναι το για ποιους λόγους, με ποια κριτική υποστήριξη θα

δικαιολογούσε αυτή την προτίμηση σήμερα. Με ιστορικούς όρους, το έργο του Δαμιανού, κυρίως οι δύο πρώτες ταινίες του, διατηρεί την αξία του. Αν, δηλαδή, ο σημερινός (επαρκής και ενήμερος) θεατής που θα συμβεί να παρακολουθήσει προβολή τους, αναχθεί στο κοινωνικό τοπίο της εποχής που αυτές αναφέρονται και επιπλέον τις συγκρίνει με την τότε ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, θα τους δώσει υψηλή βαθμολογία παραβλέποντας τη λιτότητα της κατασκευής τους, τις όποιες τεχνικές ατέλειες, τις ανάλογες σκηνοθετικές αδεξιότητες, που όλα αυτά σήμερα είναι περισσότερο φανερά. Άλλωστε, από αυτές «υπέφεραν» και πολλά από τα αριστουργήματα του ιταλικού νεορεαλισμού. Είναι γνωστό ότι μία από τις μεγάλες αδυναμίες της 7^{ης} τέχνης είναι ότι οι ταινίες της τρέχουσας θεματολογίας, της εποχής δηλαδή που αυτές γυρίζονται, γερνάνε πολύ γρήγορα. Και αυτό συμβαίνει όχι μόνο γιατί η πρόοδος της τεχνολογίας κερδίζει τις επόμενες μάχες τεχνικής αρτιότητας, αλλά, κυρίως, γερνάνε οι κώδικες των κοινωνικών αυτοματισμών, αλλάζουν οι εικόνες των συμπεριφορών: γλωσσικά κλισέ, νεολογισμοί, μόδα, ρυθμοί της καθημερινότητας, οικοδομημένο αστικό τοπίο, συμπεριφορά, κανόνες και τρόποι ψυχαγωγίας κλπ. Αυτό που απομένει είναι η «ντοκουμεντασιόν» που περιέχεται στη φιλμική αναπαράσταση, υλικό πολύτιμο για τις κοινωνιολογικές μελέτες και όχι μόνο. Αλλά και αυτή η διαπίστωση έχει την αξιολογική της κλίμακα. Ούτε όλες οι ταινίες γερνάνε ούτε όλες φθίνουν με την ίδια ταχύτητα, ενώ άλλες παρά τις ρυτίδες τους διατηρούν αξιόλογα σημεία αντίστασης. Και οι τρεις ταινίες του Αλέξη Δαμιανού ανήκουν στην τελευταία αυτή εκδοχή, περισσότερο το ‘Μέχρι το πλοίο’ και η ‘Ευδοκία’ και λιγότερο ο ‘Ηνίοχος’. Με το πέρασμα του χρόνου, το ‘Μέχρι το πλοίο’ επανεκτιμάται θετικότερα απ’ ό,τι στην εποχή του. Αυτές οι αντιστάσεις των ταινιών του οφείλονται, πιστεύουμε, στο ότι ο Δαμιανός δεν αναπαράστησε μια εποχή, την αποτύπωσε *in vivo* με όρους ντοκιμαντέρ. Οι ιστορίες των ταινιών του

δεν προτείνουν συμβατικές φαντασιώσεις διαφυγής από την ανάληψη καθημερινότητα. Χειρουργεί την «καρδιά» αυτής της καθημερινότητας που πονάει και η μνήμη αυτού του πόνου (μνήμη συλλογική) διατηρείται για πάντα.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι η διαχρονική αξία του έργου του Αλέξη Δαμιανού βρίσκεται στο ότι στην εποχή του μίλησε χρησιμοποιώντας αυθεντικά υλικά της τέχνης. Δεν απευθύνθηκε στους δακρυγόνους αδένες του θεατή, αλλά στην ορθολογική χρήση του μυαλού του. Και να μην ξεχνάμε ότι σε αυτές τις περιπτώσεις η ποίηση που τα φορτίζει δε γερνάει ποτέ.⁷⁴

⁷⁴ Χαρίτου, Δ., στο Γ. Σολδάτου, Αλέξης Δαμιανός Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σσ. 49-50.

5. Η θεατρικότητα του Αλέξη Δαμιανού

5.1. Αλέξης Δαμιανός και θέατρο

Ο Άγγελος Τερζάκης σ' ένα άρθρο του 'Βήματος' έλεγε για τον Αλέξη Δαμιανό το 1948: «Ο κ. Αλέξης Δαμιανός είναι νέος ενδιαφέρον και φαίνεται να έχει πολλά ενδιαφέροντα. Ηθοποιός ο ίδιος, γράφει και θεατρικά έργα. Τον πρωτοθυμάμαι τελειόφοιτο της Δραματικής Σχολής (έλεγε ο Τερζάκης). Η ζοηρή του ιδιοσυγκρασία, το ευχάριστο παρουσιαστικό, μια σπίθα εσωτερική που έμοιαζε άγρυπνη πίσω από τη νεανική απειρία, με είχανε κάνει να τον προσέχω. Έμενα, και μένω με την εντύπωση πως ο κ. Δαμιανός, υπό συνθήκες κατάλληλες και την αναγκαία σ' ένα νέο καλλιτέχνη πειθαρχία, θα μπορούσε να ευδοκιμήσει στους ρόλους ιδιαίτερα εκείνους που λέγοντα στο θέατρο «ηρωικούς».⁷⁵ Ίσως το παραπάνω σχόλιο για τον Δαμιανό, φτιαγμένο από την έγκριτη πένα του Άγγελου Τερζάκη και γραμμένο εξ αφορμής της παράστασης του δεύτερου θεατρικού έργου του Δαμιανού (Τ' αγρίμια) κατά το πρώτο του θιασαρχικό εγχείρημα («Πειραματικό Θέατρο», 1948), να αποτελεί και ένα εύστοχο πορτρέτο των χαρακτηριστικών της δημιουργικής προσωπικότητας του Αλέξη Δαμιανού.

Η μελέτη της θεατρικής παρουσίας του Αλέξη Δαμιανού στη μεταπολεμική ελληνική σκηνή επιβάλλει τη διάκριση των δραστηριοτήτων του στις ιδιότητες του ηθοποιού, του θεατρικού συγγραφέα, του σκηνοθέτη, του θιασάρχη – παραγωγού. Η ανάδειξη της σημασίας του ολίγιστου αριθμητικά κινηματογραφικού έργου του Δαμιανού, καθώς και η από εικοσιπενταετίας απομάκρυνση του Δαμιανού από τα θεατρικά πράγματα μοιάζει να επεξηγούν, σε μια πρώτη ανάγνωση, την υποβάθμιση⁷⁶ του θεατράνθρωπου Δαμιανού.

⁷⁵ Άγγελος Τερζάκης, Τ' αγρίμια, «Το Βήμα», 17.9.1948.

⁷⁶ Εξάιρεση αποτελεί η συμπερίληψη του «Θεάτρου Πορεία» στην ενότητα «Θεατρικές σκηνές της Αριστεράς και της αποκέντρωσης» στο συνθετικό έργο του Θόδωρου Γραμματά, Το ελληνικό θέατρο

Ο Δαμιανός ως ηθοποιός συνδέθηκε, αρχικά, με τους σημαντικότερους θιάσους της δεκαετίας του '40, κρατικούς (Εθνικό Θέατρο, ως νεαρός απόφοιτος σε δύο παραστάσεις) και ρεπερτορίου («Ηνωμένοι Καλλιτέχνες» και «Θέατρο Τέχνης») και στη συνέχεια (δεκαετίες '50 και '60), ενίοτε και ως σκηνοθέτης, με θιασαρχικές επιχειρήσεις ηθοποιών στρατευμένων πολιτικά στην Αριστερά (Τζαβαλάς Καρούσος, Μαλαίνα Ανουσάκη) και δημοφιλών από την κινηματογραφική τους δραστηριότητα πρωταγωνιστών, όπως ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ και ο Αλέκος Αλεξανδράκης.

Ως νεαρός θεατρικός συγγραφέας φιλοξενήθηκε με το έργο 'Το καλοκαίρι θα θερίσουμε' στο ρεπερτόριο των «Ηνωμένων Καλλιτεχνών» (Συγκρότημα Β'), αλλά κυρίως τα έργα του παίχτηκαν, σκηνοθετημένα από τον ίδιο, στα προσωπικά θιασαρχικά του εγχειρήματα: στο «Πειραματικό Θέατρο» (1948-49: Τ' αγρίμια, Το σπιτικό μας) και στο «Θέατρο Πορεία» (1961-63: Το ανοιχτό κλουβί, Το τελευταίο φθινόπωρο). Το 'Αγκάθι' παρέμεινε εκτός σκηνής και 'Τ' άλογα' παρουσιάστηκαν μόνο σε ραδιοφωνική παραγωγή. Η θεατρική δραστηριότητα του Αλέξη Δαμιανού ολοκληρώνεται στο μεγαλύτερο μέρος της πριν από την ενασχόλησή του, ως ηθοποιός και σκηνοθέτης, με τον κινηματογράφο (από τη δεκαετία του '60) και την τηλεόραση (δεκαετίες '70 και '80). Εξαιρέσεις αποτελούν σποραδικές σκηνοθεσίες με επαγγελματικούς θιάσους (συνεργασία σε τρεις παραγωγές του θιάσου Κατερίνας Βασιλάκου – Θανάση Μυλωνά) και ιδίως το εγχείρημα του ερασιτεχνικού ανεβάσματος του έργου του 'Το ανοιχτό κλουβί' με θίασο συγκροτημένο από αγρότες της Εύβοιας.⁷⁷ Η θεατρική δραστηριότητα του Δαμιανού παρουσιάζεται εξαρχής ιδιαίτερη: ο σπουδασμένος με

στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία. Εκδ. Εξάντας, Α' Τόμος, Αθήνα, 2002, σελ. 295.

⁷⁷ Αλέξης Δαμιανός / Συνέντευξη Γιώργου Χρονά: «Ο Αλέξης Δαμιανός λέει», «Οδός Πανός», τ.χ. 24 (Μάιος – Ιούνιος 1986), σσ. 14-26.

υποτροφία στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου (με καθηγητή, μεταξύ άλλων, τον Αιμίλιο Βεάκη), συμμετέχει στα δύο πιο ενδιαφέροντα θεατρικά εγχειρήματα των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων: στο θίασο των «Ηνωμένων Καλλιτεχνών» (σε δυο παραγωγές του Α' Συγκροτήματος και σε πέντε παραγωγές του Β' (νεανικού) Συγκροτήματος, σκηνοθετημένες από τον Γιαννούλη Σαραντίδη και κυρίως τον Γιώργο Σεβαστίκογλου), μεταξύ Ιουνίου 1945 και Φεβρουαρίου 1946 και με το «Θέατρο Τέχνης» του Καρόλου Κουν στην ιστορική πρώτη (1948) παρουσίαση του 'Ματωμένου γάμου' του Λόρκα στην ελληνική σκηνή.

Την ίδια χρονιά (1948) προβαίνει στο τολμηρό εγχείρημα της συγκρότησης προσωπικού, νεανικής σύνθεσης θιάσου («Πειραματικό Θέατρο»), όπου παρασταίνονται για πρώτη φορά δύο έργα του θιασάρχη και «Η Ήρα και το παγώνι του Σον Ο' Κέιζι». Το βραχύβιο «Πειραματικό Θέατρο» θα διαδεχτεί, μια δωδεκαετία αργότερα, το «Θέατρο Πορεία»: το πλέον συγκροτημένο και διαρκέστερο (1961-64) προσωπικό εγχείρημα του Δαμιανού ως θιασάρχη.

Η θεατρική παρουσία του Δαμιανού παρουσιάζει ηθελημένα χρονικά κενά: από το 1953 (Θίασος Κούλη Στολίγκα – Άννας Κυριακού) έως το 1960 («Θέατρο Πορεία») και από το 1965 (Θίασος Αλέκου Αλεξανδράκη) έως το 1971 (Θίασος Βασιλάκου – Μυλωνά), ενώ η επαγγελματική του θεατρική δραστηριότητα φαίνεται να ολοκληρώνεται το 1982. Ανάλογα κενά, που σχετίζονται με χρονοβόρα, ακυρωμένα ή ματαιωμένα σχέδια, τις αγροτικές ενασχολήσεις και τις τάσεις απομονωτισμού και αναχωρητισμού στο κτήμα της Εύβοιας, τις δυσκολίες γυρίσματος και χρηματοδότησης του φιλόδοξου εγχειρήματος του 'Ηνίοχου', εμφανίζονται και στην κινηματογραφική δράση του Δαμιανού. Μετά την ολοκλήρωση του κύκλου δραστηριοτήτων του «Θεάτρου Πορεία», ο Δαμιανός εισέρχεται όψιμα στον κόσμο του

ελληνικού κινηματογράφου: στη φιλμογραφία (μικρού και μεγάλου μήκους) του ηθοποιού – σκηνοθέτη εμφανίζεται πύκνωση δραστηριοτήτων κατά τη διετία 1965-1966 (συμμετοχή ως ηθοποιός σε ταινίες των Παντελή Βούλγαρη, Κώστα Μανουσάκη, Ντίνου Κατσουρίδη και σκηνοθεσία της ταινίας ‘Μέχρι το πλοίο’), κατά τη διετία 1971-1972 (σκηνοθεσία της ‘Ευδοκίας’ και συμμετοχή σε ταινίες των Παύλου Τάσιου και Τζον Κρίστιαν), κατά τη διετία 1981-1983 (σκηνοθεσία του ‘Πατούχα’ για την ελληνική τηλεόραση και συμμετοχή σε ταινίες των Λάκη Παπαστάθη και Δημήτρη Σταύρακα), κατά τη δεκαετία του ’90, εκτός από τη σκηνοθεσία του ‘Ηνίοχου’, συμμετείχε με επεισοδιακούς ρόλους σε ταινίες του Γιάννη Σμαραγδή, του Γιάννη Σολδάτου, του Ευθύμη Χατζή (ως αφηγητής), των Γιώργου Κόρρα – Χρήστου Βούπουρα.

Μια προσέγγιση της θεατρικής δραστηριότητας του Δαμιανού θα έπρεπε να εμμένει σε ερευνητικά αντικείμενα, όπως η θεατρική παιδεία και η μαθητεία του στους θιάσους των «Ηνωμένων Καλλιτεχνών» (και το προανάκρουσμά του «Θέατρο του Λαού») και του «Θεάτρου Τέχνης». Το αίτημα του προγραμματικά ανανεωτικού χαρακτήρα των θεατρικών σχημάτων του «Πειραματικού Θεάτρου» και του «Θεάτρου Πορεία» στα θεατρικά και ιστορικά συμφραζόμενα των αντίστοιχων χρονικών περιόδων· η συγκρότηση της παραστασιογραφίας και κριτικογραφίας, σε συνδυασμό με τις προσωπικές μαρτυρίες, προκειμένου να αναδυθούν τα αιτήματα της ανανέωσης του ρεπερτορίου, με έμφαση στο νεοελληνικό δραματολόγιο και τα βρετανικά έργα της «οργισμένης γενιάς»: η θέση της δραματουργίας του Δαμιανού στο ευρύτερο πλαίσιο της μεταπολεμικής δραματουργίας: οι επιδράσεις και τα πρότυπα, η θεματολογία και οι δραματουργικοί τρόποι, η σκηνική τους παρουσίαση.

Τέλος, ο Δαμιανός ως ηθοποιός (πρωταγωνιστής, δευτεραγωνιστής, πρόσωπο-σύμβολο, επί τη εμφανίσει παρουσία,

αφηγητής) στο θέατρο, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Ως ερμηνευτής, ειδικά στον κινηματογράφο, ρόλων κυρίως σε συγκρουσιακές ιστορίες ανδρών: ως αστυνομικός (ο κλέφτης, Ναι μεν αλλά ..., Παρεξήγηση), ορεσίβιος (Μέχρι το πλοίο), καλλιτέχνης (Σύντομο διάλειμμα, Φρενίτις), πατριαρχική ή συμβολικά εμβληματική παρουσία (Ο φόβος, Τον καιρό των Ελλήνων, Καβάφης, Mirupa Fshim, Ηνίοχος, Το αίνιγμα, Ανεπιστρεπτί, Ρόδινα ακρογιάλια). Αλλά και οι θέσεις του Δαμιανού για τη φυσικότητα στην υποκριτική και την πρόκριση ενός ηθελημένου ερασιτεχνισμού. Τέλος, η δύο κατευθύνσεων τηλεοπτική παρουσία του Δαμιανού: ως πρωταγωνιστής σε σειρές συνεχείας, κυρίως μυστηρίου, με σκηνοθέτη τον Κώστα Κουτσομούτη: [Ο παράξενος ταξιδιώτης (1972-73), Χωρίς ανάσα (1973-75), Οι ένοχοι (1977)] και ως σκηνοθέτης – ηθοποιός – παραγωγός – διασκευαστής του λογοτεχνικού Πατούχα του Κονδυλάκη (1984).⁷⁸

⁷⁸ Σολδάτου, Γ., Αλέξης Δαμιανός Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σσ. 53-55.

Συμπεράσματα για τη θεατρικότητα του Δαμιανού

Ένα κεντρικό θέμα για την αποτίμηση της συμβολής του «Θεάτρου Πορεία» στη νεοελληνική σκηνή των αρχών της δεκαετίας του '60 είναι η πρόταση που κομίζεται για την υποκριτική, την ερμηνεία των ρόλων σε συνδυασμό με το προτεινόμενο, σύγχρονο κατά κανόνα, ρεπερτόριο. Τα όποια συμπεράσματα μπορούν να εξαχθούν με βάση τα σχόλια της κριτικής, την εικόνα του Δαμιανού ως ηθοποιού έτσι όπως μας παραδίδεται μέσω των ταινιών στις οποίες εμφανίστηκε και την ισχυρή του προσωπικότητα ως δασκάλου – σκηνοθέτη – θιασάρχη, και σπάνια μεταφραστή.

Ο Δαμιανός φαίνεται να στέκεται επιφυλακτικός απέναντι στο στόμφο και την επιτήδευση της καλλιλογίας, επιδιώκοντας τη σκηνική ανασύσταση της λαϊκής και καθημερινής ομιλίας, των ρυθμών, της ανάσας και του ύφους της. Η πρόθεση του θιάσου να στραφεί σ' ένα δραματολόγιο πέρα από το καλοφτιαγμένο έργο και το πνεύμα της νατουραλιστικής ερμηνείας, θα στρέψει το ερμηνευτικό εγχείρημα προς κατευθύνσεις γνώριμες από τα διδάγματα της διδασκαλίας του Καρόλου Κουν στο «Θέατρο Τέχνης». Δεν είναι λίγες οι φορές που το «Θέατρο Πορεία» στελεχώθηκε με μέλη από την υποκριτική δεξαμενή του «Θεάτρου Τέχνης». Επιπλέον, οι νέοι, άπειροι, συχνά αμήχανοι ηθοποιοί που ενσάρκωσαν τους ήρωες των έργων στις παραστάσεις του «Θεάτρου Πορεία», δεν ήταν λίγες οι φορές που με ιεραποστολική θέρμη εξέλαβαν το καλλιτεχνικό διευθυντή και σκηνοθέτη του θιάσου ως δάσκαλο – εμπνευστή. Το νεανικής κυρίως σύνθεσης υποκριτικό δυναμικό φαίνεται να ακολουθεί, όπως και οι μαθητές – ηθοποιοί του «Θεάτρου Τέχνης» τον Κουν, τις ερμηνευτικές προτάσεις του Δαμιανού. Κατατοπιστικά είναι όσα σχολιάζει, αρκετά μεταγενέστερα ο Δαμιανός για την αποστολή του ηθοποιού στο θέατρο και τον κινηματογράφο: «Αυτοί

ξεκινάνε απ' τη σχολή, ή μετά τη σχολή με ένα σκοπό: να περάσουνε δια μέσου του σκηνοθέτη και του κάθε έργου το προσωπικό τους όραμα: επιβολή, μήνυμα, βεντειλίκι. Αυτός που δουλεύει μαζί μου, πρέπει να ξέρει πολύ καλά το κέντρο του έργου και να το σέβεται [...]. Δεν μπορείς να ντύνεσαι και να βάφεις και να παίζεις. Εγώ κάνω ένα αντισταρικό σινεμά, ως υποθέσουμε και τέχνη, αν θέλεις, αντισταρική, ο ίδιος απεχθάνομαι το σταριλίκι. Όταν μου είπαν ότι κάνω τον αντιστάρ, γιατί δεν μπορώ να είμαι σταρ, έκανα την ευτέλεια, να γίνω πρώτος σταρ με τον «Παράξενο ταξιδιώτη», «Τα κόκκινα φανάρια» κλπ. Κι όταν το πέτυχα, το σταμάτησα αμέσως».⁷⁹

Σε πολλές από τις παραστάσεις του «Θεάτρου Πορεία» επιδιώκεται η υποβλητικότητα μέσω της σουρντίνας. Στις στήλες της κριτικής βρίσκουμε σχόλια που αποκαλύπτουν ότι η επιλογή μιας χαμηλότονης ατμόσφαιρας φτάνει στα όρια του υποτονικού. Ο Γεράσιμος Σταύρου και η Άλκης Θρύλος κάνουν λόγο «για μονόχορδη ομιλία που ισοπεδώνει τις φράσεις του κειμένου» (Γ. Σταύρου Το πάρτι), για «επαναληπτικότητα», «αγνόηση ότι το κυριότερο μέσο επικοινωνίας μεταξύ του κοινού και των ηθοποιών ήταν, είναι και θα είναι ο λόγος. Λέξεις ή ολόκληρες φράσεις «μασιούνται». Ίσως επικρατεί η αντίληψη ότι μ' αυτόν τον τρόπο φτάνουμε σε «πνευματικό και ψυχικό βάθος», αλλά στην πραγματικότητα ταλαιπωρούμε και το κείμενο και τα αυτιά των θεατών» (Γ. Σταύρου, Γεύση από μέλι). Πολλοί από τους κριτικούς, με ευαισθησία σε ζητήματα υποκριτικής, μας αποκαλύπτουν μέσω των αρνητικών σχολίων τους τις κατευθύνσεις της διδασκαλίας του Δαμιανού, εμμένοντας σε ζητήματα εξάρθρωσης της ομιλίας των ηθοποιών. «Όλα θυμίζουν το «αργό γύρισμα» στον κινηματογράφο. Ομιλία, χειρονομίες, κίνηση, ρελαντί. Υποτονικό παίξιμο, φωνές

⁷⁹ Αλέξης Δαμιανός / συνέντευξη Γιώργου Χρονά: «Ο Αλέξης Δαμιανός λέει», «Οδός Πανός», τ.χ. 24 (Μάιος – Ιούνιος 1986), σσ. 6-17.

κουρδισμένες στον ίδιο τόνο, στόμφοι, σπασμένες λέξεις – σα να ψέλλιζαν ταλαιπωρημένοι άνθρωποι: «ισοπεδώνονται οι φράσεις τραβηγμένες η μία κολλητά με την άλλη πάνω στον ίδιο μακρόσυρτο τόνο. Επιδημία που πάει να γίνει «ύφος». Σα να ακούμε ξενόγλωσσους να διαβάζουν κείμενά μας με λατινικούς χαρακτήρες»: «οι περισσότεροι ηθοποιοί μιλούν χαμηλόφωνα, τόσο, που δεν ακούγονται ούτε στην τέταρτη σειρά, μερικοί, δε, τρώγουν τα λόγια τους. Δεν καταλαβαίνω τι είδους «τεχνοτροπία» είναι η κατάργηση της ορθοφωνίας και της ευκρίνειας»: «είναι ένας μέτριος ηθοποιός, με σχεδόν μόνα εκφραστικά μέσα τρέμουλα της φωνής και του σώματος, επιβάλλει και στους ηθοποιούς του συγκροτήματός του να παίζουν με τον ίδιο τρεμουλιαστό, κλαυθμηριστό και άτονο, διαρκώς σε σουρντίνα, τρόπο και τόνο».

Το εγχείρημα του Αλέξη Δαμιανού, ως καλλιτεχνικού διευθυντή – σκηνοθέτη – ηθοποιού και θεατρικού συγγραφέα όπως παίρνει σχήμα στην ίδρυση και λειτουργία του «Θεάτρου Πορεία», αντανακλά ορισμένα από τα πάγια αιτήματα της νεοελληνικής σκηνής: πίστη στις αρχές ενός ομοιογενούς θιάσου υπό την καθοδήγηση ενός οραματιστή εμπυχωτή – σκηνοθέτη, παραγκωνισμός των εμπορικών σκοπιμοτήτων στη σύνθεση του ρεπερτορίου μέσω διακινδυνευμένων επιλογών από τα πρωτόλεια της βρετανικής οργισμένης γενιάς ή εν γένει της «πρωτοπορίας», προώθηση του νεοελληνικού έργου. Το διαρκές αίτημα για πρωτοπορία και πειραματισμό παίρνει σχήμα μέσω της επαγγελίας για αξιοποίηση της ελληνικής παραγωγής και της δραστηριοποίησης σε μια σύγχρονη αίθουσα καλής ακουστικής, αμφιθεατρικής διάταξης των καθισμάτων, κυκλικού προσκηνίου που ιδιαιοποιεί την επαφή κοινού και ερμηνευτών. Αυτή η αναθεώρηση της επικοινωνιακής σχέσης με το κοινό λόγω της κυκλικής σκηνής, γνώριμα και από το «Θέατρο Τέχνης» της δεύτερης περιόδου (1954 και εξής στο Υπόγειο του Ορφέα), καθορίζει και το ύφος των παραστάσεων, που δίνουν έμφαση στην

ατμόσφαιρα και τη συναισθηματική υποβολή, εκφρασμένες μέσω μιας ιδιόρρυθμης άρθρωσης και χαμηλόφωνης υποκριτικής έκφρασης.

Το «Θέατρο Πορεία» δε θα έχει, μετά την περίοδο χάριτος των πρώτων παραστάσεων, ως σύμμαχό του την αθηναϊκή κριτική, η οποία πολλές φορές θα εξαντλήσει την αυστηρότητά της. Το ρεπερτόριο του θεάτρου κλίνοντας προς τα δραματογραφήματα μη καθιερωμένων συγγραφέων, με θεματική συναφή με τους προβληματισμούς της νέας γενιάς και τολμηρές επί σκηνής αναφορές στα ναρκωτικά, την πορνεία και την ομοφυλοφιλία, θα κατηγορηθεί για πρόκριση της σκοτεινής πλευράς της ζωής. Γεγονός που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα (βλ. έργα όπως ‘Το ανοιχτό κλουβί’ και ‘Η φωλιά των κλεπτών’), τη στιγμή μάλιστα που δεν επιδιώκεται κατά την παράσταση η σκανδαλοθηρική εκμετάλλευση της τολμηρής και πρωτότυπης θεματολογίας των έργων. Ο Δαμιανός κατηγορήθηκε για μονότροπες παραστάσεις όπου «προέχει ο ρατεδισμός», ενώ δε θεωρήθηκε διορατικός όσον αφορά στην εμπορική τέχνη των επιλογών του ρεπερτορίου του θιάσου: «Δε συνδυάζει τις αγνές προθέσεις με κάποια συναίσθηση και αντίληψη εμπορικότητας, η οποία δεν πρέπει βέβαια να κυριαρχεί, αλλά δεν πρέπει κι εντελώς να απουσιάζει, γιατί χωρίς αυτήν οι καλές προθέσεις δεν αποκτούν στερεότητα» (Αλκης Θρύλος).⁸⁰

Χωρίς να παραγνωρίζεται η ευγένεια των προθέσεων, η οργανωτική δυνατότητα (με τη συνεργασία της συζύγου του θιασάρχη Αρτέμιδος Καπασακάλη), η πίστη στην ποιότητα, δε θα πρέπει να διαφύγει της προσοχής μας ότι η πρόταση του «Θεάτρου Πορεία», σε μια περίοδο «διασποράς δυνάμεων», δε θα συναντήσει (με την εξαίρεση της παράστασης των ‘Κόκκινων φαναριών’) την ανταπόκριση του κοινού. Ωστόσο, ο θίασος ολοκληρώνει τη δράση του στο αθηναϊκό θεατρικό

⁸⁰ Σολδάτου, Γ., Αλέξης Δαμιανός Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σσ. 65-67.

τοπίο χωρίς υποχωρήσεις (ακόμη και κατά τη θερινή περίοδο) στην ποιότητα και το σχεδιασμό του δραματολογίου – με κύκνειο άσμα το ‘Ένα καπέλο γεμάτο βροχή’. Μετά τον κύκλο του «Θεάτρου Πορεία» ανοίγει αυτός του κινηματογράφου και όπως εξομολογείται ο Δαμιανός σε κατοπινή του συνέντευξη: «Δεν ήθελα να παίζω έργα, για να μην πάω από τα χρέη φυλακή. Κι είπα τότε: “Τι με νοιάζει εμένα θέατρο ή σινεμά; Αυτά που θέλω να πω, όπου και να τα πάω, τα ίδια θα πω”».⁸¹

⁸¹ Αλέξης Δαμιανός / συνέντευξη Σωτήρη Κακίση: «Εμένα μ’ αρέσει να το σκάνε τα πουλιά», «Τα Νέα», 7.4.2001.

Βιβλιογραφία

Ελληνική

1. Αραμπατζής, Γιώργος, Λαϊκισμός και κινηματογράφος, εκδόσεις Ροές, Αθήνα 1991.
2. Γεράση, Γιάννη, Η νεοελληνική ταυτότητα, εκδόσεις Ροές, Αθήνα 1989.
3. Γραμματά, Θόδωρου, Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία, Α' τόμος, εκδόσεις Εξάντας, Αθήνα 2002.
4. Γρηγορίου, Γρηγόρης, Μνήμες σε άσπρο και μαύρο, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1989-90.
5. Δαμιανός, Αλέξης, Πηγές Ερημικές (Ηνίοχος), εκδόσεις «Νέα Σύνορα», Α. Λιβάνη, Αθήνα 1996.
6. Δοϊκού, Παναγιώτη, Η λογική των μορφών στον κινηματογράφο του Orson Welles, εκδόσεις Ίνδικτος, Αθήνα 2006.
7. Κομνηνού, Μαρία, Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα 1950-2000, εκδ. Παπαζήση, 2001.
8. Κονδύλη, Παναγιώτη, Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 2000.
9. Κονδύλης, Παναγιώτης, Από τον 20^ο στον 21^ο αιώνα. Τομές στην πλανητική πολιτική περί το 2000, β' έκδοση, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 1998.
10. Κυριάκου, Κωνσταντίνου, Αλέξης Δαμιανός και θέατρο· σύντομο χρονικό της θιασαρχικής του δραστηριότητας, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2005.
11. Κυριάκου, Κωνσταντίνου, Η θεατρική όψη του Αλέξη Δαμιανού, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2007.

12. Κωβαίου, Κωστή, Φιλοσοφία και Κινηματογράφος, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2002.
13. Παπαστάθη, Λάκη, Προφορική μαρτυρία στο ντοκιμαντέρ «Από τη στάχτη του φοίνικα (1999)» του Τ. Παπαγιαννίδη.
14. Ραφαηλίδη, Βασίλη, Λεξικό ταινιών, Γ', Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2003.
15. Σολδάτος, Γιάννης, 'Αλέξης Δαμιανός' Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2004.
16. Σολδάτος, Γιάννης, Αλέξης Δαμιανός, εκδόσεις Αιγόκερως / Κινηματογραφικό Αρχείο 105, Αθήνα 1993.
17. Σολδάτος, Γιάννης, Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, τόμος Α', εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2002.
18. Σολδάτου, Γιάννη, Ένας αιώνας ελληνικός κινηματογράφος, Β' έκδοση, Κοχλίας, Αθήνα 2002.
19. Σούμα, Θόδωρου, στο Αλέξης Δαμιανός Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2004.
20. Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη, Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο, Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 1995.
21. Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη, Η ελληνική κινηματογραφία 1965-1975, Θεσμικό πλαίσιο – οικονομική κατάσταση, Εκδόσεις Θεμέλιο, 1996.
22. Χαρίτου, Δ., στο Γ. Σολδάτος, Αλέξης Δαμιανός, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2004.

Ξένη

1. Christian Metz, Essais sur la signification au Cinema, ed. Klincksieck, Paris, 1968.
2. George Balandier, Le pouvoir sur scenes, ed. Ballard, Paris 1980.

3. Gilles Deleuze, Ο Νίτσε και η φιλοσοφία, μετάφραση Γιώργος Σπανός, Εκδόσεις Πλέθρον 2002.
4. Guy Burgel, Αθήνα Η ανάπτυξη μιας μεσογειακής πρωτεύουσας, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 1976.
5. Guy De bord, Η κοινωνία του θεάματος, Διεθνής Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2000.
6. Lewis, Jacobs, Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου, εκδόσεις Καθρέφτης, Αθήνα 1994.
7. Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico Philosophicus, μετάφραση Θανάσης Κιτσόπουλος, Εκδόσεις Παπαζήση 1978.
8. Mario Vitti, Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1980.
9. Martin Heidegger, Για τον ουμανισμό, μετάφραση Σωκρ. Δεληβογιατζής, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1989.
10. Paul Virilio: Πόλεμος και κινηματογράφος, εκδόσεις Μεταίχμιο, 2001.
11. Wittgenstein, Φιλοσοφικές έρευνες, μετάφραση – επιμέλεια Παύλος Χριστοδουλίδης, εκδόσεις Παπαζήση, 1977.
12. Youssef Ishaghpour, Το σινεμά. Μια ανάπτυξη για κατανόηση. Μια μελέτη για στοχασμό, εκδόσεις Π. Τραυλός – Ε. Κωσταράκη, Αθήνα 2000.
13. Αντρέ Μπαζέν, Τι είναι ο κινηματογράφος, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1990.
14. Γκέοργκ Ίνγκερς, Η ιστοριογραφία στον 20^ο αιώνα, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1999.
15. Ζαν Επστάιν, Η νόηση μιας μηχανής (Μια φιλοσοφική θεώρηση του κινηματογράφου), Μετάφραση Μαριάννα Κούταλου, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2000.

16. Ζαν-Λυκ Κομμολί, Τεχνική και ιδεολογία, Εκδόσεις Θεωρία, Αθήνα 1985.
17. Λεβ Κουλέσοφ, Η τέχνη του κινηματογράφου, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1998.
18. Μαρκ Φερό, Η ιστορία υπό επιτήρηση, Εκδόσεις Νησίδες, Αθήνα 1999.
19. Μαρκ Φερό, Κινηματογράφος και ιστορία, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2001.
20. Πάτρικ Μπράντλιντζερ, Άρτος και Θεάματα, θεωρία για τη μαζική κουλτούρα ως κοινωνική παρακμή, μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, εκδόσεις Νησίδες 1983, 1999.
21. Φρίντριχ Νίτσε, Η γέννηση της τραγωδίας, μετάφραση – επιμέλεια Ζήσης Σαρίκας, εκδόσεις Νησίδες, 2001.
22. Φρίντριχ Νίτσε, Η θέληση για δύναμη, μετάφραση – επιμέλεια Ζήσης Σαρίκας, εκδόσεις Νησίδες, 2001.

Περιοδικά - Άρθρα

1. «Εμένα μ' αρέσει να το σκάνε τα πουλιά», «Τα Νέα», 7.4.2001, Αλέξης Δαμιανός / συνέντευξη Σωτήρη Κακίση.
2. «Σύγχρονος Κινηματογράφος», τ.χ. 1 (1969), «Μέχρι το πλοίο», μια συζήτηση του Αλέξη Δαμιανού με τους Θ. Αγγελόπουλο και Λ. Παπαστάθη.
3. «Σύγχρονος Κινηματογράφος», τ.χ. 5 (1975): Μ. Κούκιος «Η ελληνικότητα».
4. Άγγελος Τερζάκης, Τ' αγρίμια, «Το Βήμα», 17.9.1948.
5. «Οδός Πανός», τ.χ. 24 (Μάιος – Ιούνιος 1986), Αλέξης Δαμιανός / συνέντευξη Γιώργου Χρονά,

6. Ζαν-Λουί Κομολί, «Οι ανυπότακτοι του Νέου Κινηματογράφου», «Cahiers du Cinema», τ.χ. 190, Μάιος 1967 (μτφρ) Σώτη Τριανταφύλλου.

Φιλμογραφία

1966	Μέχρι το πλοίο
1970	Ευδοκία
1995	Ηνίοχος

Οι φωτογραφίες που παρατίθενται είναι από την ταινία ‘Ηνίοχος’ Σολδάτου, Γ., Αλέξης Δαμιανός, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2004.