

Ο ΙΑΚΩΒΟΣ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ ΚΑΙ Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

165

Ελίσα-Άννα Δελβερούδη

Το σενάριο ως αυτόνομο λογοτεχνικό είδος δεν έχει ιστορία.* Μολονότι ήδη από τη δεκαετία του '20 ένας από τους σημαντικότερους θεωρητικούς του κινηματογράφου, ο Bella Balacz, επέμενε στην καθιέρωσή του,¹ εντούτοις το σενάριο δεν έχει αποσπάσει μέχρι σήμερα την προσοχή των κριτικών και των ιστορικών του κινηματογράφου ως αυτόνομο καλλιτεχνικό δημιούργημα. Οι θεωρίες του κινηματογράφου το τοποθετούν, μαζί με τον σεναριογράφο, σε υποδεέστερη μοίρα απ' ό,τι τον σκηνοθέτη, που αναγνωρίζεται ως ο αδιαμφισβήτητος δημιουργός της ταινίας. Η συγκεκριμένη άποψη, που διατυπώθηκε κυρίως από τη “θεωρία του δημιουργού”, επικράτησε, επειδή ακριβώς κατάφερε να απεγκλωβίσει τον κινηματογράφο από τις συγγενείες του με τη λογοτεχνία και να τονίσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής έκφρασης και αισθητικής.²

* Μία πρώτη μορφή του κειμένου ανακοινώθηκε στις εργασίες του επιστημονικού συμποσίου *Η δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, που οργανώθηκε από το Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ και έγινε στο Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο της Θεσσαλονίκης στις 7-9 Μαΐου 1993. Ευχαριστώ θερμά τον Ιάκωβο Καμπανέλλη που συζήτησε μαζί μου θέματα της εργασίας του στον κινηματογράφο και μου παραχώρησε *Το Κανόνι και τ' αηδόνι*. Ευχαριστώ επίσης την Παναγιώτα Μήνη, που μου έδωσε από το αρχείο της τις ταινίες: *Το Αμαξάκι*, *Η Λίμνη των πόθων*, *Γυμνοί στο δρόμο*, *Σκιές στην άμμο* και τους κυρίους Αδαμόπουλο και Χατζή της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, που έθεσαν στη διάθεσή μου το φωτογραφικό της αρχείο από το οποίο προέχεται η εικονογράφηση.

1 Μπέλα Μπάλας, *Το σενάριο, ο ήχος, το μοντάζ*, Αιγόκερως 1992, σ. 69-70.

2 Ο François Truffaut, στο θεμελιακό για τη “θεωρία του δημιουργού” κείμενό του “Une certaine tendance du cinéma français” (*Cahiers du cinéma*, τχ. 31, Ιαν. 1954), αντιδιαστέλλει την παραγωγή των σεναριογράφων και των σκηνοθετών που είχαν ως καλλιτεχνικό μέλημα την ακαδημαϊκή μεταφορά κλασικών λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο, από την παραγωγή των “ανθρώπων του κινηματογράφου”, των “δημιουργών”, που καταφέρνουν να εκφραστούν με αποκλειστικά κινηματογραφικά μέσα προωθώντας την κινηματογραφική τέχνη χωρίς τα δεκανίκια του λογοτεχνικού κειμένου.

Το γεγονός είχε, κατά τη γνώμη μου, ως αυτονόητη συνέπεια, την υποτίμηση του σεναρίου ως θέματος που θα άξιζε την αυτόνομη επιστημονική ή κριτική ενασχόληση. Στη διεθνή βιβλιογραφία, αν εξαιρέσουμε τις μελέτες που αναφέρονται σε σκηνοθέτες - σεναριογράφους, προσεγγίσεις σεναρίων γίνονται μέσα από τη σχέση τους με αναγνωρισμένα λογοτεχνικά είδη, όπως το μυθιστόρημα, το διήγημα ή το θεατρικό έργο.³ Οι μελέτες περιορίζονται δηλαδή σε μεμονωμένες μεταφορές πεζογραφημάτων ή θεατρικών έργων στον κινηματογράφο. Στις περιπτώσεις αυτές το ενδιαφέρον για τα σενάρια ξεκινά από το πρωτογενές υλικό, που συνήθως κατέχει περίοπτη θέση στη λογοτεχνική παραγωγή.

Το περιορισμένο ενδιαφέρον της διεθνούς βιβλιογραφίας για το σενάριο και τους σεναριογράφους αντανακλάται και στον ελληνικό χώρο. Εδώ λειτουργεί επιπλέον ένας ενδογενής παράγοντας, που αποτρέπει τον ερευνητή από σχετικές μελέτες. Πρόκειται για τη γενική διαπίστωση ότι το σενάριο είναι το αδύνατο σημείο των ελληνικών ταινιών, ιδιαίτερα για την εποχή που θα μας απασχολήσει εδώ, τις δεκαετίες 1950-1960. “Φταίει το σενάριο” για την κακοδαιμονία του ελληνικού κινηματογράφου, απαντούν μ’ ένα στόμα οι κινηματογραφιστές της εποχής.⁴ Στην πραγματικότητα οι ευθύνες για τα κακά σενάρια επιμερίζονται σε περισσότερους συντελεστές: στο κοινό, που δεν τιμά με την παρουσία του τα έργα ποιότητας, στους παραγωγούς, που παρεμβαίνουν δραστικά στη συγγραφή σεναρίων επιλέγοντας τους σεναριογράφους και δίνοντας συγκεκριμένες παραγγελίες ή προδιαγραφές, τέλος, στους ίδιους τους σεναριογράφους που δεν τολμούν να ανανεώσουν τις τετριμμένες συνταγές. Παρά την αναγνώριση μιας ποικιλίας αιτιών, η ομόφωνη καταδίκη των σεναρίων από τους ίδιους τους επαγγελματίες του χώρου, όπως θα δούμε στη συνέχεια, δίνει στους κριτικούς το δικαίωμα να αγνοήσουν παντελώς τα σενάρια των ελληνικών ταινιών.

Όποιος όμως έχει ασχοληθεί με την μελέτη κάθε είδους απολογισμών σχετικών με την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή των ετών 1950-1970, αντιλαμβάνεται αμέσως ότι η απόρριψη δεν περιορίζεται στο σενάριο, αλλά συμπεριλαμβάνει τις ταινίες στο σύνολό τους και το σύνολο των ταινιών. Ό,τι συνήθως αποκαλείται Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος, παραμένει ως σήμερα μία πολιτισμική εκδήλωση, στην οποία κανείς δέν έδωσε σημασία. Οι ταινίες του θεωρήθηκαν συλλήβδην εμπορικές, καμωμένες με τους νόμους της βιομηχανικής παραγωγής, ανάξιες λόγου, ενδιαφέροντος και, πόσο μάλλον, επιστημονικής προσοχής. Πολύ λίγες ήταν αυτές που διασώθηκαν από τη γενική καταδίκη. Ένα από τα αποτελέσματα που δημιούργησε η εκ προοιμίου αρνητική στάση των ειδημόνων απέναντι στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή ως το 1970, είναι η άγνοιά μας για μια μεγάλη και σημαντική περίοδο της εθνικής μας κινηματογραφίας. Και η περιφρόνησή μας για ένα σύνολο, του οποίου οι αξιολογες εξαιρέσεις είναι περισσότερες απ’ όσες φανταζόμαστε.

Δεν μπορούμε ωστόσο να καταλογίσουμε στην κριτική και τις θεωρητικές της απόψεις την αποκλειστική ευθύνη για την αδυναμία του ελληνικού κινηματογράφου να κινήσει το ενδιαφέρον της έρευνας. Η γνώμη των ανθρώπων που εργάστηκαν σ’ αυτόν πριν το 1970 και εντάχθηκαν στη συνέχεια στο καλλιτεχνικό ρεύμα των προσωπικών ταινιών, διεκδικώντας μια θέση στον “κινηματογράφο του δημιουργού” και αποκηρύσσοντας το

3 Ενδεικτικά αναφέρω τη μελέτη της Lotte Eisner για τον Fritz Lang, Παρίσι, Flammarion 1987, του John J. Michalcyk *The French Literary Filmmakers*, Λονδίνο - Τορόντο, Associated University Presses 1980· και τα Georges Bluestone, *Novels into Film: the Metamorphosis of Fiction into Cinema*, Μπέριγλεϊ-Λος Άντζελες-Λονδίνο, University of California Press 1957· Roger Manvell, *Theater and Film*, Λονδίνο, Associated University Press 1979· *To Μυθιστόρημα στον κινηματογράφο*, επιμ. Μάκης Μωραΐτης, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια 1990.

4 Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Β', Αιγόκερως 1989, σ. 59-69.

προηγούμενο επαγγελματικό τους έργο, ενίσχυσε το αρνητικό κλίμα που συνόδευε τις παλιές ταινίες. Το πέραςμα από την εξαρτημένη εργασία στην πλήρη καλλιτεχνική ελευθερία εκφραζόταν με αναδρομικά παράπονα για τους περιορισμούς που επέβαλλαν οι παραγωγοί, ώστε να έχουν εξασφαλισμένο ένα αποτέλεσμα αρεστό στο πλατύ κοινό και ένα σίγουρο κέρδος για τα κεφάλαια που είχαν επενδύσει.

Δεν είναι λοιπόν περιέργο, που με αυτό το πνεύμα της αυστηρής κριτικής και αυτοκριτικής, της υποβάθμισης κάποιων αξιοπρόσεχτων έργων και της περιθωριοποίησης μιας εργασίας εξαρτημένης από τους όρους της εμπορικότητας και όχι από προσωπικά καλλιτεχνικά οράματα, αγνοούμε σήμερα, πέρα από την γενικόλογη εμπειρία μας ως θεατών ή τηλεθεατών, τόσο τις ταινίες, όσο και τα σενάρια στα οποία στηρίζονται.

Οι επιπτώσεις των απόψεων της κριτικής και των κινηματογραφιστών στη σημερινή μας εκτίμηση για τον ελληνικό κινηματογράφο μπορούν να γίνουν πιο ευδιάκριτες, αν συγκρίνουμε τη θέση που προβάλλουν αυτές οι απόψεις με τη στάση της θεατρικής κριτικής απέναντι στη θεατρική παραγωγή. Η μεταπολεμική ελληνική θεατρική και κινηματογραφική παραγωγή αντιμετωπίστηκαν από την κριτική με φανερές διακρίσεις και με εξίσου φανερά, κατά τη γνώμη μου, αποτελέσματα. Σε αντίθεση με ό,τι ίσχυσε στον κινηματογράφο, η θεατρική κριτική αγάλασε με ενδιαφέρον και αγάπη τις προσπάθειες της μεταπολεμικής γενιάς των θεατρικών συγγραφέων, βοηθώντας την να αποκτήσει ένα πρόσωπο και να δημιουργήσει μία παράδοση.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της διάκρισης με την οποία αντιμετωπίζονται από την οικεία κριτική τα κινηματογραφικά και τα θεατρικά έργα, μπορεί να αποτελέσει ο Ιάκωβος Καμπανέλλης. Από τα πρώτα του βήματα στο θέατρο, ο Καμπανέλλης εντυπωσίασε την κριτική και το κοινό του. Στα τέλη της δεκαετίας του '50, ενώ το τοπίο του μη εμπορικού θεάτρου ήταν αδιαμόρφωτο και οι προσπάθειες των συγγραφέων δεν έδειχναν ακόμα ότι θα αποτελέσουν αυτόνομη ενότητα σε σχέση με τις προηγούμενες τάσεις της νεοελληνικής δραματουργίας, ο Καμπανέλλης αναγνωριζόταν ήδη ως ο σημαντικότερος εκπρόσωπος του νέου αίματος. Με την πάροδο των ετών, η συνεχής του ενασχόληση με τη σκηνή δικαίωσε τις ελπίδες των πρώτων υποστηρικτών του.⁵ Κοινό και κριτική παρακολουθούν με ενδιαφέρον κάθε νέα του δουλειά, ενώ κανείς δεν του αμφισβητεί τη θέση του "πατριάρχη" της μεταπολεμικής γενιάς των θεατρικών συγγραφέων.

Κάποια εποχή ο Καμπανέλλης εργάστηκε και στον κινηματογράφο. Όμως η δουλειά του εκεί μας είναι σήμερα πολύ λιγότερο, έως καθόλου γνωστή. Ενώ συνδέουμε αυτόματα το όνομά του με την *Αυλή των θαυμάτων*, η *Στέλλα* ή ο *Δράκος* δεν μας οδηγούν στον ανάλογο συνειρμό. Αυτή η διαφορά οφείλεται κατά τη γνώμη μου στις ανασταλτικές αιτίες που εκτέθηκαν παραπάνω, δηλαδή στην υποτίμηση του σεναρίου, στην υποτίμηση των ελληνικών ταινιών, αλλά και στην υποτίμηση της δουλειάς του σεναριογράφου από τον ίδιο τον συγγραφέα. Σε αντίθεση με το θεατρικό του έργο, που έχει γίνει αντικείμενο πλείστων προσεγγίσεων, η δουλειά του Καμπανέλλη στον κινηματογράφο δεν έχει αποτιμηθεί και δεν αναφέρεται συχνά, ούτε από τον ίδιο, ούτε από όσους ασχολούνται με το έργο του, με αποτέλεσμα να παραμένει ως σήμερα άγνωστη και αγνοημένη.

5 "Χαιρετίζω στον Καμπανέλλη την προβολή ενός νέου και αρίστου θεατρικού συγγραφέως· και έχω βάσιμες ελπίδες πως ο κάλαμός του θα πλουτίσει τη θεατρική λογοτεχνία μας με έργα ακόμα πιο αξιόλογα", έγραφε ο Μ. Καραγάτσης για την *Αυλή των θαυμάτων*, στη *Βραδινή* της 27ης Δεκεμβρίου 1957. Βλ. και την ενθουσιώδη κριτική του Άλκη Θρούλου, *Το Ελληνικό θέατρο*, τ. Ζ', Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 1979, σ. 317-319.

Στην κριτική ανάλυση των έργων που ακολουθεί, θα παρουσιάσω το κινηματογραφικό έργο του Καμπανέλλη στο σύνολό του. Δεν σκοπεύω να κάνω αξιολογικές αποτιμήσεις, αλλά να δω τα πράγματα από την πλευρά της ιστορίας. Θα επιχειρήσω να εντάξω τις ταινίες στο ευρύτερο πλαίσιο της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής της εποχής τους, να καταγράψω την απόκλισή τους από τις σταθερές της, να ανιχνεύσω τις προσωπικές ιδέες που ο συγγραφέας κατάφερε να εκφράσει μέσα στα στενά πλαίσια των εμπορικών προδιαγραφών, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους πλησίασε κάποια κινηματογραφικά είδη, κρατώντας ταυτόχρονα τις αποστάσεις του από αυτά. Θα ήθελα εδώ να υπενθυμίσω ότι η επιστημονική προσέγγιση θεμάτων σχετικών με την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου βρίσκεται αυτή τη στιγμή στα πρώτα της βήματα και ο μελετητής είναι εκ των πραγμάτων υποχρεωμένος να προσπαθήσει κατ' ανάγκη μόνος του να στηριχτεί στα δεδομένα των ταινιών που αποτελούν τη βάση, το υλικό της έρευνάς του. Η σχέση της κινηματογραφικής παραγωγής του Καμπανέλλη με την υπόλοιπη παραγωγή της περιόδου θίγεται στο μέτρο που είναι εφικτό να γίνει αυτή τη στιγμή – με την παντελή απουσία βιβλιογραφίας – και παραμένει θέμα ανοικτό για περαιτέρω διερεύνηση. Παρομοίως, εκκρεμεί το ζήτημα των επιδράσεων που δέχτηκε ο συγγραφέας από τις κινηματογραφικές του εμπειρίες, πέρα από το νεορεαλισμό, στον οποίο γίνεται και εδώ αναφορά, καθώς και της λεπτομερειακής διερεύνησης της σχέσης της κινηματογραφικής με τη θεατρική του παραγωγή. Ελπίζω, αυτή η πρώτη συμβολή σε θέματα μελέτης των σεναρίων του ελληνικού κινηματογράφου να γίνει αφορμή για περαιτέρω προσεγγίσεις.

Στέλλα, 1955

Η πρώτη άμεση επαφή του Καμπανέλλη με τον κινηματογράφο γίνεται με αφορμή το θεατρικό του *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*. Το 1950 έχει ανέβει το πρώτο του έργο, *Χορός πάνω στα στάχια*, από τον θίασο του Αδαμάντιου Λαμού στην Καλλιθέα, κι ο ίδιος συνεχίζει να γράφει περιμένοντας την επόμενη ευκαιρία. Το πώς η *Στέλλα* έγινε ταινία, σε παραγωγή της Μήλας φιλμς, περιγράφει και ο συγγραφέας, και ο σκηνοθέτης της Μιχάλης Κακογιάννης.⁶ Οι εκτιμήσεις τους για τη συμβολή του Καμπανέλλη στο σενάριο της ταινίας διαφέρουν, όπως διαφέρει και το σενάριο από το θεατρικό έργο. Θα περιοριστώ στην ανάλυση μιας κατά τη γνώμη μου σημαντικής διαφοράς, επιχειρώντας να ξεχωρίσω την οπτική του Καμπανέλλη μέσα από το πλέγμα της αδιευκρίνιστης αυτής συνεργασίας.⁷

Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια γράφτηκε “κατά παραγγελίαν”, σύμφωνα με τη συνήθεια της εποχής. Ο Καμπανέλλης δούλεψε εκείνη την εποχή τη μετάφραση και διασκευή της *Κάρμεν* του Prosper Mérimée και χρησιμοποίησε τους κύριους άξονες της υπόθεσης, των χαρακτήρων και των συγκρούσεων στο δικό του έργο.⁸ Αξιοποίησε δραματουργικά τρία σημεία: Η κεντρική ηρωίδα εναρμονιζόταν με το ταμπεραμέντο της

6 Ι. Καμπανέλλης, “Τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του πενήντα, η *Μήδεια*, η *Μελίνα* και... *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*”, *Θέατρο*, τ. Ε', Κέδρος 1991, σ. 11-17. Μ. Κακογιάννης, “Μνήμες από τη *Στέλλα*”, *Στέλλα* : σενάριο, Καστανιώτης 1990, σ. 9-15.

7 Για τη λεπτομερή σύγκριση του θεατρικού έργου και του σεναρίου βλ. την αδημοσίευτη εργασία της Π. Μήνη *Παραδείγματα μεταφοράς θεατρικών και μυθιστορηματικών έργων στον ελληνικό κινηματογράφο*, Πανεπιστήμιο Κρήτης 1992.

8 Η διασκευή έγινε για το ραδιόφωνο και μεταδόθηκε το 1956, σε ραδιοσκηνοθεσία Μήτσου Λυγίζου, με πρωταγωνιστές τη Μαίρη Αρώνη και τον Νίκο Χατζίσκο.

ηθοποιού που ζήτησε το έργο, της Μελίνας Μερκούρη· ο χαρακτήρας της Στέλλας αφενός ταίριαζε στην πρωταγωνίστρια που είχε υπόψη του ο συγγραφέας, αφετέρου εξυπηρετούσε ανάγλυφα το έργο και την κεντρική σύγκρουση. Η δράση τοποθετήθηκε στον περιθωριακό για τις μικροαστικές αντιλήψεις χώρο της λαϊκής διασκέδασης και του ρεμπέτικου τραγουδιού. Τέλος, η σύγκρουση εντοπίστηκε στη σχέση της γυναίκας με το γάμο· αυτό που κυρίως απασχολεί τον Καμπανέλλη στη *Στέλλα με τα κόκκινα γάντια* είναι ο γάμος στη ζωή της γυναίκας, η δέσμευση που απορρέει από αυτόν, οι αλλαγές που συνεπάγεται και που αναδεικνύονται σχεδόν απάνθρωπες, απαράδεκτες για ελεύθερους ανθρώπους.



169

Στέλλα: Σοφία Βέμπο, Μελίνα Μερκούρη, Χριστίνα Καλογερίκου, Βούλα Ζουμπουλάκη.

Η Στέλλα είναι μια γυναίκα έξω από το μέτρο, ανεξάρτητη οικονομικά, με πλούσιες εμπειρίες στη ζωή της. Αυτό που την κάνει να ξεχωρίζει από το γυναικείο πρότυπο της εποχής της είναι ο δυνατός της χαρακτήρας· αντί για το υπάκουο, συνεσταλμένο, ανύπαρκτο πλάσμα, που η μέλλουσα πεθερά της θα της ζητήσει να γίνει, είναι αγέρωχη, σίγουρη για τον εαυτό της, απαιτητική, με τη δύναμη να κατακτά ό,τι επιθυμεί. Όποιος προσπαθεί να την εντάξει σε ένα αποδεκτό κοινωνικό πλαίσιο προκαλεί την εξέγερσή της. Αναυδο μένει το περιβάλλον της με την αποκοτιά της να διώξει τον πλούσιο και κοινωνικά ανώτερό της Αλέκο, που δεν τη θέλει μόνο για ερωμένη του, αλλά της προτείνει γάμο, έτοιμος να αντιμετωπίσει την εχθρότητα της τάξης του για χάρη της.

Βασική σύγκρουση της Στέλλας με το περιβάλλον της, με τη μικροαστική νοοτροπία που εκπροσωπεί η συνάδελφός της, η Αννέτα, είναι η διεκδίκηση για τον εαυτό της ορισμένων ανδρικών προνομίων, όπως η ελευθερία, η αυτοδιάθεση, η υπεράσπιση του δικού της χαρακτήρα, των προσωπικών απόψεων και συναισθημάτων. Στην ερωτική της ιστορία με τον Μίλτο θα σταθεί ισοδύναμος αντίπαλος, πράγμα που θα οδηγήσει στη

συντριβή τους. Επηρεασμένη από το πάθος της, η Στέλλα θα δείξει αδυναμία σε ένα μόνο σημείο: στον εκβιασμό του Μίλτου να την παντρευτεί· γιατί κι αυτός δεν αργεί να ακολουθήσει τον κοινό δρόμο των προηγούμενων εραστών και να προσπαθήσει να υποτάξει τη Στέλλα. Δεν είναι όμως ο ίδιος, αλλά η μητέρα του που θα αποκαλύψει στη Στέλλα τη σημασία της αλλαγής που θα φέρει στη ζωή της ο γάμος, τα μελλοντικά της όρια· γιατί ακόμα κι οι γυναίκες που δεν είχαν ως το γάμο τους αφεντικό, μετά απ' αυτόν αποκτούν και εξομοιώνονται με όλες τις άλλες· δεν υπάρχουν πια εξαιρέσεις. Η Στέλλα δεν μπορεί να αρνηθεί την ελευθερία της, προσβάλλοντας με τη στάση της όχι μόνο το φιλότιμο του Μίλτου, του ανδρικού αρχέτυπου, αλλά την ίδια την κοινωνική αντίληψη. Συγκατανεύει στο γάμο από συναισθηματική αδυναμία, δεν αντέχει όμως τα κοινωνικά του συμφραζόμενα και την αυτοκατάργηση. Ο θάνατός της δεν είναι απλά μία δολοφονία απ' αυτές που καταγράφει το αστυνομικό δελτίο, αλλά η τιμωρία που αναλογεί σε μία ύβρι: ενώ δέχτηκε να παντρευτεί, δε δέχεται την αλλαγή που θα φέρει ο γάμος στη ζωή της, αλλαγή που διακηρύσσει εξ ονόματος του κοινωνικού συνόλου η μητέρα του Μίλτου.

Στην ταινία το κέντρο βάρους έχει μετατοπιστεί από τη θέση του έργου προς το πρόσωπο της πρωταγωνίστριας. Ο Κακογιάννης έχει στα χέρια του ένα λαμπερό χαρτί και το προβάλλει όσο μπορεί περισσότερο, αφήνοντας τα υπόλοιπα στοιχεία απλά ως φόντο, ως αναγκαστικό πλαίσιο για την κίνηση της Μερκούρη. Η επιλογή του προκαλεί τις ανισότητες που αισθάνεται ο θεατής, κάθε φορά που ο φακός αφήνει την πρωταγωνίστρια για να δείξει κάτι άλλο, όπως για παράδειγμα τη μελοδραματική σύγκρουση του Αλέκου με την καμά του αδελφή – πρόσθετη σκηνή στην ταινία. Πολλές παρόμοιες αδυναμίες, που δεν υπάρχουν στο θεατρικό, παραβλέπονται χάρη στη γοητεία που ασκεί η ίδια η Μερκούρη, η οποία σηκώνει, προφανώς με τη συγκατάθεση του σκηνοθέτη, την ταινία στους ώμους της.

Μολοντί “κάπου, σε κάποιο καρέ”⁹ υπάρχει και το όνομα του Καμπανέλλη στους τίτλους, η ταινία δεν παύει να είναι μία θριαμβευτική είσοδος, μία πρωτιά του συγγραφέα στο χώρο του κινηματογράφου, δύο χρόνια πριν από την κατάκτηση του θεάτρου με την *Αυλή των θαυμάτων*. Το ότι η Στέλλα διακρίνεται στα σημαντικότερα διεθνή φεστιβάλ, γίνεται αποδεκτή από τη διεθνή κριτική και ταυτόχρονα έρχεται πρώτη στον εισπρακτικό πίνακα τη σαιζόν που πρωτοπαίζεται στην Ελλάδα (1955-1956), είναι ένα στοιχείο επιτυχίας, το οποίο πρέπει να εκτιμηθεί ιδιαίτερα σε σχέση το μύθο που θα δημιουργήσει η ταινία στη συνέχεια.¹⁰

Ο Δράκος, 1956

Η προσωπική ενασχόληση του Καμπανέλλη με το σενάριο σταθεροποιείται το 1956. Γράφει τότε σενάρια για τρεις ταινίες: *Οι Άσσοι του γηπέδου*, *Ο Δράκος* και *Η Αρπαγή της Περσεφόνης*. Για την πρώτη δεν έχω στοιχεία, πέρα από το ότι γυρίζεται από μία

9 Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 15. Το όνομα του Καμπανέλλη γράφεται στο ίδιο καρέ με του Κακογιάννη: “Σενάριο Μ. Κακογιάννης”, και με μικρότερα γράμματα, “Από το θεατρικό έργο *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια* του Ι. Καμπανέλλη”.

10 Η πρώτη προβολή της Στέλλας γίνεται στο φεστιβάλ των Καννών το 1955, όπου βραβεύεται με το βραβείο Ίζα Μιράντα. Το 1956 βραβεύεται με τη Χρυσή Σφαίρα ξένης ταινίας. Η Ντένη Βαχλιώτη ήταν υποψήφια για Όσκαρ ενδυματολογίας. Πηγές: Στέλλα : σενάριο, *ό.π.*, και *Φίλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου*, επιμ. Σ. Βαλούκος, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, 1984.

συνεταιρική και ενδεχομένως ευκαιριακή εταιρεία παραγωγής, τους Ηνωμένους Κινηματογραφιστές, σκηνοθετείται από τον Βασίλη Γεωργιάδη – είναι η πρώτη του ταινία – και περιλαμβάνει, ανάμεσα στους πρωταγωνιστές, τον Κώστα Λινοξυλάκη, έναν από τους πιο διάσημους έλληνες ποδοσφαιριστές.

Ο Δράκος, παραγωγή της Αθηναϊκής Κινηματογραφικής Εταιρείας, σκηνοθετείται από τον Νίκο Κούνδουρο. Προβάλλεται, όπως και οι *Άσσοι του γηπέδου*, την ίδια σαζόν με τη *Στέλλα*. Είναι η πρώτη ελληνική συμμετοχή – ανεπίσημη όμως, αφού η ελληνική κυβέρνηση δεν δέχτηκε να την στείλει ως επίσημη – στο φεστιβάλ της Βενετίας, όπου συναντά πολύ θετικές αντιδράσεις. Μέσα σ' ένα χρόνο δύο ταινίες στις οποίες συνεργάζεται ο Καμπανέλλης εμφανίζονται στα δύο μεγαλύτερα ευρωπαϊκά φεστιβάλ, προκαλώντας το ενδιαφέρον της διεθνούς κριτικής.



Ο Δράκος: Ντίνος Ηλιόπουλος, Μαργαρίτα Παπαγεωργίου.

Ο Δράκος είναι η ιστορία ενός απομονωμένου, φοβισμένου ανθρώπου, που ζει σ' ένα περιβάλλον απόμακρο, αδιάφορο, έτοιμο να κλείσει την πόρτα στην παραμικρή υποψία. Είναι επίσης η συμβολική περιγραφή του κλίματος των μετεμφυλιακών χρόνων, του φόβου, της καταδίωξης, των προσωπικών αδιεξόδων, της αφιλόξενης και αναιτία επιθετικής κοινωνίας. Ο κεντρικός ήρωας, ο Θωμάς, είναι ένας από τους μοναχικούς ήρωες του Καμπανέλλη. Άσημος, – δεν αναφέρεται καν το επώνυμό του – ταπεινός τραπεζικός υπάλληλος, περνά τη ζωή του στο περιθώριο, σε απόλυτη μοναξιά.

Διαπιστώνουμε αμέσως πως ο Καμπανέλλης χειρίζεται άριστα το παιχνίδι των αντιθέσεων, πάνω στο οποίο χτίζει κατά κανόνα τα σενάρια του. Έτσι, η στιγμή που επιλέγεται για να παρακολουθήσουμε τη ζωή του Θωμά είναι η παραμονή Πρωτοχρονιάς, μέρα χαράς και γιορτής για τον κόσμο, που πλαισιώνει και κάνει ανάγλυφη τη μοναξιά του ήρωα. Ένα δεύτερο ζεύγος αντιθέσεων είναι η καταδίωξη και η ενοχή. Ο Θωμάς

αντιλαμβάνεται τυχαία, ότι μοιάζει με τον “Δράκο”, έναν επίφοβο εγκληματία που είναι ταυτόχρονα και λαϊκός ήρωας. Η ομοιότητα, αιτία της καταδίωξης του από την αστυνομία, τον κάνει να συμπεριφέρεται σαν ένοχος, να κρύβεται και να μην αποκαλύπτει σε κανένα, φοβισμένος και δειλός όπως είναι, πως δεν έχει καμία σχέση με τον καταζητούμενο.

Στο πνεύμα των αντιθέσεων χρησιμοποιείται επίσης το δραματολογικό τέχνασμα των μεταστροφών της τύχης, χωρίς όμως να φτάνει σε μελοδραματικούς τόνους, με ικανότητα που διαφοροποιεί τον Καμπανέλλη από άλλους σεναριογράφους της εποχής. Έτσι, η τύχη θα οδηγήσει τον Θωμά σε ένα καμπαρέ, που αντί για καταφύγιο, θα είναι ο τόπος του μαρτυρίου του. Εκεί, ταυτόχρονα σχεδόν, θα γνωρίσει τον έρωτα, ή μάλλον την τρυφερή ανθρωπινή παρουσία που έλειπε ως τώρα από τη ζωή του και θα συναντήσει το θάνατο. Η συμμορία τον χρίζει αρχηγό και ακουμπάει πάνω του τα φτωχά της όνειρα, που θέλει να πραγματοποιήσει με παράνομο τρόπο. Σε μία προσωπική, υπαρξιακή αμφισβήτηση της μηδαμινής ζωής του, ο Θωμάς αποφασίζει να υποδυθεί το πρόσωπο που προκαλούσε τον πανικό του: δεν ομολογεί ότι δεν είναι ο “Δράκος” για να μη χάσει την αίγλη που περιβάλλει τον σωσία του. Απαρνείται την πραγματική του ταυτότητα τη στιγμή ακριβώς που η αστυνομία, αφού τον έχει συλλάβει, διαπιστώνει ότι δεν είναι ο “Δράκος” και τον αφήνει ελεύθερο. Η αποκάλυψη της αλήθειας στα μέλη της συμμορίας προκαλεί την επίθεση εναντίον του και τη δολοφονία του. Το μαχαίρωμα, που μας θυμίζει το εξίσου αναίτιο μαχαίρωμα της Στέλλας, γίνεται για τον ίδιο λόγο: από απελπισία. Ο Θωμάς πεθαίνει όπως έζησε, μόνος. Τα πρόσωπα του καμπαρέ τον εγκαταλείπουν λίγο πριν το τέλος, για να τον ξανασυναντήσουν νεκρό και να προσποιηθούν ότι δεν τον ήξεραν – και λένε αλήθεια.

Ο Θωμάς στο *Δράκο* είναι τραγικός ήρωας, γιατί δεν καταφέρνει να ανατρέψει τη μοίρα του, που είναι η μοναξιά του, ο αποκλεισμός του από τις χαρές της ζωής. Η Στέλλα είναι επίσης τραγική ηρωίδα, διαπράττει ύβρι και τιμωρείται γι’ αυτήν. Τα δύο αυτά πρόσωπα είναι ικανοί μάρτυρες της πρόθεσης του συγγραφέα να χρησιμοποιήσει δημιουργικά την αρχαιοελληνική παράδοση, πρόθεση που θα γίνει σαφέστερη με το επόμενο σενάριό του, την *Αρπαγή της Περσεφόνης*. Άλλωστε, ήδη το 1952, το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* είναι η πρώτη του απόπειρα σ’ αυτή την κατεύθυνση, που θα αργήσει ωστόσο να δει τα φώτα της σκηνής.¹¹

Ο Κούνδουρος στη σκηνοθεσία του, σε αντιστοιχία με τα ζεύγη αντιθέσεων του σεναρίου, χρησιμοποιεί ένα διπολικό σχήμα, δύο τεχνοτροπίες, περνώντας από τον εξπρεσιονισμό, που καταγράφει τις κινήσεις του Θωμά, ώστε να επιτείνει το μοτίβο της καταδίωξης και του φόβου – η κάμερα λειτουργεί ως δώκτης – στο νεορεαλισμό, που καταγράφει τις κινήσεις του περιβάλλοντος, των φτωχών, χωρίς διεξόδους, ανθρώπων της μεταπολεμικής Αθήνας.

Η Αρπαγή της Περσεφόνης, 1956

Το 1955, η μεγάλη επιτυχία του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας*, που ανεβάζει ο Κατράκης και βλέπουν στο θέατρο χιλιάδες θεατές, ανανεώνει τη μόδα των έργων φουστανέλλας και ο κινηματογράφος αρχίζει να την εκμεταλλεύεται συστηματικά. Έτσι

11 Βλ. Ι. Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τ. Β', Κέδρος 1989, σ. 207-209. Το έργο πρωτοπαίχτηκε το 1966.

γυρίζονται μέσα στην ίδια χρονιά τρεις *Αγαπητικοί της βοσκοπούλας*.¹² Η ελληνική ύπαιθρος γίνεται προσφιλής χώρος για το κοινό, που παρακολουθεί τις τυποποιημένες περιπέτειες των στερεότυπων ηρώων. Την ίδια εποχή ο Καμπανέλλης γράφει το σενάριο για μια ταινία που θα μπορούσε να θεωρηθεί σχόλιο στο συρμό. Μολονότι η δράση της τοποθετείται στην ύπαιθρο, η *Αρπαγή της Περσεφόνης* δεν είναι ασφαλώς ταινία φουστανέλλας. Η μόνη συγγένεια με το είδος είναι ο τόπος, η ελληνική ύπαιθρος και οι κάτοικοί της. Κατά τα υπόλοιπα, τόσο ο σεναριογράφος όσο και ο σκηνοθέτης, ο Γρηγόρης Γρηγορίου, κινούνται έξω από τα στερεότυπα και τις προδιαγραφές.

Το εύρημα είναι η σύζευξη του αρχαίου μύθου του Πλούτωνα και της Περσεφόνης με τα ρεαλιστικά και ταυτόχρονα συμβολικά προβλήματα των κατοίκων δύο χωριών της σύγχρονης Ελλάδας. Μπορούμε να θεωρήσουμε το έργο ως υπόδειγμα της μεταφοράς ενός αρχαίου μύθου στη σύγχρονη εποχή και στα προβλήματά της· και να διαπιστώσουμε την άνεση και τη δεξιοτεχνία με τις οποίες ο συγγραφέας συνδυάζει το συμβολικό με το ρεαλιστικό και μετατρέπει μια πληθώρα συμβολικών στοιχείων σε ρεαλιστικό αποτέλεσμα. Θα δούμε στη συνέχεια, ότι ο μύθος και το παραμύθι, ακριβώς επειδή εξυπηρετούν αυτόν τον συνδυασμό, είναι μια αγαπημένη δραματολογική πηγή για το θεατρικό και για το κινηματογραφικό του έργο.

Το σενάριο της *Αρπαγής της Περσεφόνης* κινείται σε δύο επίπεδα: το συμβολικό του μύθου και το ρεαλιστικό. Μέσα από την αντίθεσή τους προβάλλει, περισσότερο με τη βοήθεια του ρεαλιστικού, το κωμικό στοιχείο — είναι μία τεχνική που θα ξαναχρησιμοποιηθεί στη *Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα*.

Το συμβολικό επίπεδο στοιχειοθετείται από τον γνωστό μύθο, από την ονοματολογία των ηρώων (η κυρα-Δήμητρα, ιδιοκτήτρια των πλούσιων τσιφλικιών του Κατωχωριού, η Περσεφόνη, η κόρη της, ο Πλούτων, νεαρός γεωπόνος του ορεινού Πανωχωριού, ο Δίας, ο θεωρητικά παντοδύναμος, καλόκαρδος και δίκαιος αστυνόμος), αλλά και από τη συμβολική διαμάχη των δύο χωριών για το νερό, πηγή της ζωής, που παραπέμπει στον πραγματικό ανταγωνισμό ανάμεσα σε λιγότερο και περισσότερο ευνοημένες περιοχές για την επιβίωση, την ανάπτυξη και τον έλεγχο των πλουτοπαραγωγικών πηγών. Τα επιμέρους επεισόδια κινούνται στο ρεαλιστικό επίπεδο: η εκβιομηχάνιση και η εκμετάλλευση των νερών και των υδατοπτώσεων, ο ανταγωνισμός των προέδρων των δύο κοινοτήτων, αλλά και των κατοίκων που συμπεριφέρονται εχθρικά και επιθετικά οι μεν προς τους δε, η προσπάθεια προσεταιρισμού του κρατικού παράγοντα, του νομάρχη, αλλά και του ίδιου του Πλούτωνα στη συνέχεια, ο αποκλεισμός των κατοίκων του Πανωχωριού από τα μεροκάματα στο Κατωχώρι ως εκβιασμός για τον πλήρη έλεγχο των νερών, η οργάνωση της “άμυνας” του Πανωχωριού από ένα νέο, ντόπιο επιστήμονα, που δεν ανέχεται την άδικη μεταχείριση των συγχωριανών του. Η άμυνα είναι επίσης ένας εκβιασμός: οι Πανωχωρίτες κόβουν τα νερά, αλλάζοντας τη ροή τους. Και επειδή το μέτρο δεν αρκεί, πείθουν τον Πλούτωνα να απαγάγει την Περσεφόνη, ελπίζοντας πως με το γάμο θα φτιάξουν τα πράγματα. Ο έρωτας και τα νιάτα, μαζί με τα σχέδια του Δία, τακτοποιούν την

12 Οι τρεις *Αγαπητικοί της βοσκοπούλας* είναι παραγωγές 1) της Φίνος φιλμς, σε σενάριο Γιώργου Τζαβέλλα, σκηνοθεσία Ντίνου Δημόπουλου, με τη Χριστίνα Σύλβα, την Αλέκα Κατσέλη και τον Γιώργο Φούντα, 2) της Ολύμπια φιλμς, σε σενάριο Ντίμη Δαδήρα - Ηλία Λυμπερόπουλου, σκηνοθεσία Ντίμη Δαδήρα, με τον Θάνο Κωτσόπουλο, την Αθανασία Μουστάκα και την Αλίκη Βουγιουκλάκη και 3) του Γιάννη Δριμαρόπουλου, σε σενάριο - σκηνοθεσία Ηλία Περγαντή, με την Καίτη Λαμπροπούλου και τον Χριστόφορο Νέζερ· είναι η πρώτη έγχρωμη ελληνική ταινία. Βλ. *Φίλμογραφία*, ό.π.

προαιώνια διαφορά. Οι δύο νέοι παντρεύονται και τα χωριά, συμφιλιωμένα, κοιτάζουν από κοινού το συμφέρον τους, παραμερίζοντας τον πολιτικάντη πρόεδρο του Κατωχωριού, που καλλιεργούσε τη διχόνοια ως εκπρόσωπος των συμφερόντων του κεφαλαίου.

Πλήθος κωμικά στιγμιότυπα εικονογραφούν τις λεπτομέρειες της ιστορίας, στην οποία ενσωματώνονται επιτυχημένα κάποια στοιχεία της κωμωδιογραφικής μας παράδοσης, όπως είναι το πρόσωπο του επτανήσιου αστυνόμου, που παραπέμπει στον αστυνόμο της *Βαβυλωνίας* του Βυζάντιου. Διάφορες έμμονες καταστάσεις του αγροτικού χώρου, όπως ο ανταγωνισμός ανάμεσα σε γειτονικά χωριά, η σχέση κέντρου - περιφέρειας, ο ρόλος των προχόντων και των τοπικών αρχών, σατιρίζονται με γνώση και συμπάθεια. Πρόκειται για ένα σύνθετο σενάριο, όχι ως προς τις περιπέτειες και την πλοκή, αλλά για τα στοιχεία που εμπεριέχει και που είναι πρωτόγνωρα στα δεδομένα του ελληνικού κινηματογράφου της εποχής.

174

Η Αρπαγή της Περσεφόνης, παραγωγή του Λυκούργου Σταυράκου, θα μπορούσε επίσης να χαρακτηριστεί ευκαιριακή, αφού ο Σταυράκος, μοναδικός ανάδοχος της κινηματογραφικής μας παιδείας επί δεκαετίες, δεν ασχολήθηκε συστηματικά με την παραγωγή ταινιών. Η *Αρπαγή της Περσεφόνης* ήταν ένα πολύ ενδιαφέρον πείραμα με ευχάριστα αποτελέσματα. Ο σκηνοθέτης της Γρηγόρης Γρηγορίου μιλάει γι' αυτό στις αναμνήσεις του, κι έτσι γνωρίζουμε ότι αποφασίστηκε να γυριστεί ως άσκηση των μαθητών της σχολής, με νέους ηθοποιούς, δίπλα σε δημοφιλείς, όπως ο Ορέστης Μακρής, και ήδη γνωστούς, όπως ο Βασίλης Διαμαντόπουλος και η Αλέκα Κατσέλη.¹³

* * *

Τα τέσσερα σενάρια που φέρουν στη συνέχεια το όνομα του Καμπανέλλη, *Το Αμαξάκι*, *Η Λίμνη των πόνων*, *Το Ραντεβού της Κυριακής* και *το Ραντεβού στην Κέρκυρα*, είναι συνεργασίες με άλλους συγγραφείς. Ο συγγραφέας καλείται από τις εταιρείες παραγωγής να αναλάβει την καλλιτεχνική επιμέλεια των σεναρίων. Η απόκλισή τους από το κλίμα, το περιεχόμενο, τις ιδιαιτερότητες της δραματοουργίας του διαπιστώνεται εύκολα. Ταυτόχρονα όμως είναι αισθητά τα προσωπικά του ίχνη, στη διαμόρφωση χαρακτήρων, όπως ο Ανέστης στο *Αμαξάκι*, στην παρεμβολή θεμάτων που τον απασχολούν ιδιαίτερα, στον δραματουργικό χειρισμό κάποιων στερεοτύπων. Από το *Αμαξάκι* ως το *Ραντεβού στην Κέρκυρα* είναι εμφανείς οι μεταβάσεις του συγγραφέα από το ένα στο άλλο δραματουργικό είδος, από το δράμα ή το μελόδραμα στην κωμωδία, μεταβάσεις που, ενώ εξαρτώνται από τα σχέδια των παραγωγών χωρίς να τις επιλέγει ο ίδιος, ωστόσο γίνονται με άνεση και γνώση.

Το Αμαξάκι, 1957

Με το *Αμαξάκι*, που βασίζεται σε μια ιστορία του Νίκου Κιούση, ο Καμπανέλλης επιστρέφει στο δράμα. Εδώ το θέμα της μοναξιάς, που συναντήσαμε ήδη στο *Δράκο*, συνδέεται με τη νοσταλγική απεικόνιση ενός κόσμου που χάνεται. Ο κόσμος που χάνεται

¹³ Γρηγόρης Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και μαύρο: τα ηρωικά χρόνια*, Αιγόκερως 1988, σ. 148-164.



Το Αμαξάκι: Ορέστης Μακρής, Βασίλης Αυλωνίτης, Στέφανος Στρατηγός.

είναι τα γηρατειά, που ωθούνται στο περιθώριο και την εξαφάνιση, είναι η ίδια η ζωή που περνάει. Ο ήρωας του έργου, ο Ανέστης ο αμαξάς, έχει ζήσει όλη του τη ζωή οδηγώντας το μόνιππο του. Βλέπει την εξέλιξη να έρχεται ορμητικά και να παρασύρει ένα-ένα όλα τα στοιχεία του δικού του κόσμου. Οι νεωτερισμοί εμφανίζονται δειλά στην αρχή, για να πλημμυρίσουν στη συνέχεια βίαια τον ζωτικό του χώρο, τόσο τα αντικείμενα, το ραδιόφωνο, τα αυτοκίνητα ταξί που τον διώχνουν από την πάτσα, όσο και οι ανθρώπινες συμπεριφορές – ο συνάδελφός του που μαθαίνει οδήγηση για να μπορεί να βγάξει το μεροκάματο με το νέο μέσο, το ταξί, που πουλάει το μόνιππο και το άλογό του και μετακομίζει σε μοντέρνα γειτονιά, οι υπόλοιποι φίλοι του, που τον βαριούνται πα, ώσπου κάποια στιγμή αλλάζουν στέκι, εγκαταλείποντας την παλιά ταβέρνα.

Αρνούμενος την πραγματικότητα, ο Ανέστης καταφεύγει στις αναμνήσεις του, στη φανταστική παρουσία της πεθαμένης του γυναίκας και αφήνεται στις φαντασιώσεις της παλιάς του αφεντιάς, της Κυρίας, που είναι βυθισμένη στο παρελθόν περισσότερο από τον αμαξά της: ζει στην προ τριακονταπενταετίας κοινωνία των Αθηνών, την οποία πιστεύει ζωντανή και υπαρκτή, ενώ ο Ανέστης είναι ο μόνος που παραβλέπει τον ξεπεσμό της, την αφήνει στην παθολογική της πλάνη και συγκατανεύει στις ψευδαισθήσεις της. Ο θάνατος σαρώνει τα απομεινάρια, την Κυρία, το άλογό του το Δανδή και τον ίδιο τον Ανέστη, που δεν προφταίνει να ζήσει την τελευταία παρηγοριά, την επιστροφή και τη μεταμέλεια του γιού του.

Ο Ανέστης, καλός πατέρας, με αρχές, “παλαιός”, βρίσκεται σε διαρκή σύγκρουση με το γιό του το Νίκο, παιδί της νέας γενιάς, χαϊδεμένο, κακομαθημένο, που δε σέβεται τίποτε. Η σχέση του Νίκου με την Άννα, τη φτωχή συγκάτοικο, όπως και η σχέση της Άννας με τον Ανέστη, που την περιθάλπει μετά την εγκατάλειψή της από το Νίκο, βασίζονται σε

μελοδραματικά πρότυπα, κοινούς τόπους των δραματικών ταινιών της εποχής. Δεν ωθούνται όμως στην υπερβολή, στην οποία καταφεύγει συνήθως το μελόδραμα για να προκαλέσει τη συγκίνηση του θεατή. Χρησιμοποιούν περισσότερο ως πλαίσιο για να δουλευτεί ο χαρακτήρας του Ανέστη, που υπερβαίνει τους γνωστούς πατρικούς τύπους του μελοδράματος. Αυτός κυρίως διαφοροποιεί το σενάριο από τα μελοδραματικά στερεότυπα.

Ως γνωστόν, στα μελοδράματα δεν υπάρχουν χαρακτήρες αλλά τύποι, που μεταφέρουν ο καθένας ένα συγκεκριμένο μήνυμα. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε, ότι ένα μελοδραματικό πρότυπο πατέρα και σχέσεων πατέρα-γιού, ο *Γέρω-Μαρτέν*, των Cormon και Grandé, που πρωτοπαίζεται στην Αθήνα στα τέλη του 19ου αιώνα, δημιουργεί παράδοση με τις ομολογημένες και μη διασκευές του. Ο πυρήνας του διακρίνεται και στις σχέσεις του Ανέστη με τον γιό του. Όμως εδώ ο ήρωας ξεφεύγει από ένα συμβατικό σχήμα, αποκτά δικό του χαρακτήρα, προσωπικότητα και περνάει από το μελόδραμα στο δράμα. Ο Ανέστης χρησιμοποιεί την ανάμνηση και τη φαντασία ως καταφύγιο από την πραγματικότητα. Αυτή η εξατομικευμένη αντίδραση στις δυσκολίες της ζωής όπως και η σύγκρουσή του με το περιβάλλον, μεταμορφώνουν τον Ανέστη σε χαρακτήρα, με τη δική του, ιδιαίτερη ζωή και προσωπικότητα, διχοτομώντας την ταινία σε δράμα και μελόδραμα.

Η φαντασία ως καταφύγιο αποτελεί ένα από τα αγαπημένα μοτίβα του συγγραφέα και επανέρχεται συχνά στην καμπανέλική δραματολογία. Ο Ανέστης και η Κυρία είναι οι δύο πρώτοι ήρωές του που διαλέγουν αυτόν τον τρόπο επιβίωσης και αντίδρασης σε έναν κόσμο εχθρικό, που δεν αφήνει περιθώρια για πιο δυναμική αντιμετώπιση.

Στο *Αμαξάκι*, που σκηνοθετεί ο Ντίνος Δημόπουλος, ο Καμπανέλλης έχει την ευκαιρία να δουλέψει για τη μεγαλύτερη εταιρεία παραγωγής, τη Φίνος φιλμς. Ο Φίνος δε διστάζει να συνεργαστεί μαζί του, ενώ έχει ασφαλώς στο νού του να επαναλάβει την εισπρακτική επιτυχία του *Μεθύστακα*, χρησιμοποιώντας τον ίδιο πρωταγωνιστή.¹⁴ Προκειμένου δε να εξασφαλίσει το εμπορικό κέρδος, αναθέτει στον έμπειρο Αλέκο Σακελλάριο να κάνει όσες αλλαγές θεωρεί απαραίτητες προς αυτή την κατεύθυνση.¹⁵ Μπορεί κανείς να παρατηρήσει, ότι για το τελικό αποτέλεσμα έχουν δουλέψει οι εξής: ο Κιούσης, ο Καμπανέλλης, ο Σακελλάριος, ο Δημόπουλος και βέβαια ο Φίνος με τις οδηγίες και τις επιλογές του. Με τέτοιες συνθήκες, είναι φανερό ότι τα περιθώρια για προσωπική έκφραση είναι πάρα πολύ στενά. Δεν υπάρχει σχέση με τις προηγούμενες εμπειρίες, τις ανεξάρτητες παραγωγές, το *Δράκο* και την *Αρπαγή της Περσεφόνης*, όπου οι κοινές καλλιτεχνικές βλέψεις ξεπερνούσαν την ανυπαρξία χρημάτων και τεχνικών μέσων. Ο Καμπανέλλης έρχεται σε επαφή με τον παρεμβατισμό της παραγωγής στο έργο του και δυσκολεύεται να αποδεχθεί ως δικό του ένα σενάριο που ξανάγραψε ο Σακελλάριος σύμφωνα με τις επιθυμίες του Φίνου.

Η ταινία έρχεται και πάλι πρώτη σε εισπράξεις. Έτσι, τα σενάρια του Καμπανέλλη, η *Στέλλα* το 1955-56 και το *Αμαξάκι* το 1956-57, κάνουν δύο πρωτιές σε δύο συνεχείς περιόδους.

14 Ο *Μεθύστακας*, σε σενάριο και σκηνοθεσία του Γιώργου Τζαβέλλα, με πρωταγωνιστή τον Ορέστη Μακρή, κάνει το 1950 304.500 εισιτήρια στην πρώτη προβολή. Θα χρειαστούν δεκατρία χρόνια για να ξεπεραστεί ο αριθμός, με το *Κάτι να καίει* του Δαλιανίδη (1963). Ακόμα και η Βουγιουκλάκη ως τότε πλησίαζε τα εισιτήρια του *Μεθύστακα* μόνο κατά τα 2/3. Το *Αμαξάκι*, μολοντί έρχεται πρώτο εισπρακτικά στη σαιζόν, δεν φτάνει το 1/2 των εισιτηρίων του *Μεθύστακα*. Τα στοιχεία των εισιτηρίων από τη *Φιλμογραφία*, ό.π.

15 Η –προφορική– πληροφορία οφείλεται στον ίδιο τον συγγραφέα. Θα πρέπει να σχολιάσω, ότι από τη μεριά του ο Σακελλάριος δεν είναι οπαδός του σπαραξικάρδιου δράματος, ακόμα και όταν δουλεύει πάνω σε μελοδράματα, όπως το *Εκείνες που δεν πρέπει ν' αγαπούν* (1951, Φίνος Φιλμς: το σενάριο συνυπογράφει ο Χρήστος Γιαννακόπουλος). Η θητεία του σε τέτοιου είδους δράματα, που γράφει πάντα μαζί με τον Γιαννακόπουλο, εξαντλείται άλλωστε με τη *Μεγάλη παρένθεση* (1951), γνωστή στον κινηματογράφο ως *Χαμένα όνειρα* (1961).

Το *Αμαξάκι* και η *Αρπαγή της Περσεφόνης* παίζονται την ίδια σαιζόν και είναι ένα καλό παράδειγμα για το τι σημαίνει εταιρεία παραγωγής και διανομής. Το *Αμαξάκι* κάνει έξι φορές περισσότερα εισιτήρια από την *Αρπαγή της Περσεφόνης*, που είναι ανεξάρτητη, μικρή παραγωγή, με περιορισμένο δίκτυο διανομής και δεν καταφέρνει να συναντήσει ικανοποιητικά το κοινό της. Κι αυτό, ανεξάρτητα από την ποιότητα και την πρωτοτυπία της. Η συνταγή, που χρησιμοποιείται εν μέρει στο *Αμαξάκι*, είναι πιο εύκολα προσπελάσιμη. Ίσως όμως η άρνηση της συνταγής, η ηθελιμένη δυσκολία να την ακολουθήσει, είναι η αιτία που ο Καμπανέλλης δε συνεργάζεται ξανά με το Φίνο, παρά την κοινή επιτυχία τους.¹⁶

Η Λίμνη των Πόθων, 1958

Το 1958 ο Καμπανέλλης επιμελείται το κείμενο του θεατρικού συγγραφέα Νίκου Τσεκούρα για μία παραγωγή της Ανζερβός, τη *Λίμνη των Πόθων*, με πρωταγωνίστρια τη Τζένη Καρέζη και σκηνοθέτη τον Γιώργο Ζερβό. Και αυτή η ταινία του συμμετέχει σε διεθνή φεστιβάλ, ενώ παράλληλα κατατάσσεται στη δεύτερη θέση στον εισπρακτικό πίνακα της χρονιάς.¹⁷ Είναι η πρώτη κινηματογραφική συνεργασία του Καμπανέλλη με την Καρέζη, ύστερα από την επιτυχημένη θεατρική τους συνάντηση στη δεύτερη σκηνή του Εθνικού θεάτρου, στην *Έβδομη μέρα της δημιουργίας*, το 1956.

Η *Λίμνη των Πόθων* παραπέμπει σε νεορεαλιστικά πρότυπα, τόσο στο επίπεδο του σεναρίου, όσο και σε αυτό της σκηνοθεσίας. Συνυπάρχουν δύο ιστορίες: μία κοινωνική, ο αγώνας των ψαράδων και ιδιαίτερα του γραμματέα του συνεταιρισμού, για να τους αποδοθεί μέρος της λίμνης, που ανήκει στον τσιφλικά της περιοχής· το κοινωνικό θέμα λειτουργεί ως υπόβαθρο για τη δεύτερη, παράλληλη, αισθηματική ιστορία, όπου ο νεαρός γραμματέας, αρραβωνιασμένος με μια αγνή συντοπίτισσά του, υποκύπτει στα θέλγητρα της κόρης του τσιφλικά, βάζοντας σε κίνδυνο τον αγώνα του, την υπόληψή του και το γάμο του.

Το ύφος της πρώτης ιστορίας, ο τρόπος με τον οποίο στήνεται το θέμα του κοινωνικού αγώνα, παραπέμπουν κυρίως στον Νίκο Τσεκούρα, του οποίου κάποια έργα (π.χ. *Αν δουλέψης, θα φας*, *Ενωμένοι Καλλιτέχνες*, 1946) εμπεριέχουν παρόμοιους προβληματισμούς και κυρίως τεχντροπία, που συμβατικά θα χαρακτήριζα ως ύφος της μαχόμενης Αριστεράς. Τα δύο στρατόπεδα είναι σαφώς διαχωρισμένα σε καλούς και κακούς, φτωχούς και πλούσιους, τίμιους και άτιμους. Ο δυνάστης της περιοχής χρησιμοποιεί άτιμα μέσα, τη συκοφαντία αλλά και την ίδια του την κόρη, για να υπονομεύσει την παραχώρηση μέρους της λίμνης στο συνεταιρισμό των ψαράδων, που φυτοζωούν. Η κόρη του, μεγαλωμένη στην πόλη, με όλες τις ανέσεις, δε γνωρίζει εμπόδιο σε καμία επιθυμία της και μεταχειρίζεται τους ανθρώπους ανάλογα με τις ιδιοτροπίες της στιγμής. Οι μπράβοι του κινούνται από προσωπικό μίσος και από τα μικροσυμφέροντά τους ενάντια στο καλό του τόπου τους. Οι ψαράδες, η μάζα που χρειάζεται καθοδήγηση, κρίνουν από τα φαινόμενα και αδυνατούν να πάρουν την τύχη τους στα χέρια τους. Ο γραμματέας είναι ο μόνος που έχει διλήμματα και παίρνει αποφάσεις διακινδυνεύοντας. Στο τέλος όμως οι κακοί χάνουν το παιχνίδι, η σχέση του επαναστάτη νεαρού με την αγνή συντοπίτισσά του καταλήγει σε γάμο και οι ψαράδες κερδίζουν την παραχώρηση της λίμνης.

¹⁶ Ύστερα από αρκετά χρόνια, το 1969, ο Φίνος θα ζητήσει τη *Γειτονιά των αγέλων*, όμως ο Καμπανέλλης δεν θα ανακατευτεί στη διασκευή της.

¹⁷ Στα φεστιβάλ του Κάρλοβι-Βάρου (1957), Κορκ (Ιρλανδία - 1958) και Σαν Σεμπασιάν (1958). Βλ. *Φιλμογραφία*, ό.π.

Ο κάθετος χωρισμός του κόσμου σε δύο στρατόπεδα με αντίθετα χαρακτηριστικά δεν προσιδιάζει στη δραματοουργία του Καμπανέλλη. Όποτε χρειάζεται να θίξει στα έργα του κοινωνικά θέματα, τα υπαινίσσεται μάλλον, δεν τα δηλώνει. Φροντίζει επίσης να φτιάχνει χαρακτήρες και δε χρησιμοποιεί τύπους - φορείς μιας ευανάγνωστης νοοτροπίας. Η παρέμβασή του στο σενάριο θα μπορούσε περισσότερο να ανιχνευθεί ως προς το νεορεαλιστικό του προσανατολισμό.

Πράγματι, ο συνδυασμός αισθηματικής ιστορίας και κοινωνικού φόντου ακολουθεί ιδιαίτερα το πρότυπο της ιταλικής νεορεαλιστικής ταινίας του Τζουζέππε ντε Σάντις *Πικρό ρύζι* (1949). Μολονότι και η σκηνοθετική γραμμή του Γιώργου Ζερβού φιλοδοξεί να ακολουθήσει παρόμοια πρότυπα (*Η Γη τρέμει*, Λουκίνο Βισκόντι 1947), το σενάριο, παγιδευμένο στη μελοδραματικού χαρακτήρα σύγκρουση του ερωτικού τριγώνου και στον αδέξιο, ρητορικό χειρισμό του κοινωνικού θέματος, δεν βοηθάει την ταινία να αναχθεί σε πειστική καταγραφή της ζωής και του αγώνα των κατοίκων της λίμνης. Ωστόσο, η *Λίμνη των πόθων* δεν παύει να διαφέρει από την τρέχουσα, τυποποιημένη παραγωγή της εποχής της, και ως προς το κινηματογραφικό της ύφος, αλλά και ως προς την κοινωνική της θεματική.

178

Το 1960 ο Καμπανέλλης υπογράφει δύο σενάρια (*Το Ραντεβού της Κυριακής* και *Η Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα*) καθώς και την πρώτη του σκηνοθεσία (*Η Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα*). Επιμελείται επίσης το σενάριο του *Ραντεβού στην Κέρκυρα*, όμως το όνομά του δεν αναφέρεται στους τίτλους της ταινίας¹⁸. Συνεργάζεται με τρεις διαφορετικές εταιρείες παραγωγής, τη μικρή και περιορισμένων υλικοτεχνικών δυνατοτήτων του Ηλία Περγαντή και τις μεσαίες των αδελφών Ρουσσόπουλου-Σαρρή-Ψαρρά και “Ολύμπια” των Παναγιώτη και Ντίμη Δαδήρα. Οι συνθήκες που διαμορφώθηκαν εντωμεταξύ στο χώρο της παραγωγής και διανομής δεν αφήνουν περιθώρια ανεξάρτητης δράσης. Η διακοπή της σχέσης με τον Φίνο δεν σημαίνει επαγγελματική απελευθέρωση, απλώς μετάβαση σε άλλες εταιρείες, με τις οποίες και πάλι ο συγγραφέας δεν καλλιεργεί συστηματική συνεργασία.

Το Ραντεβού της Κυριακής, 1960

Το *Ραντεβού της Κυριακής*, παραγωγή του Ηλία Περγαντή με σκηνοθέτη τον Ερρίκο Θαλασσινό, βρίσκεται στη μέση του εισπρακτικού πίνακα της σαιζόν 59-60 με περισσότερα εισιτήρια απ’ ό,τι η *Αρπαγή της Περσεφόνης*.

Στο *Ραντεβού της Κυριακής*, σύμφωνα με τους τίτλους, ο Καμπανέλλης έχει την “επιμέλεια σεναρίου”, όχι την αρχική ευθύνη. Πράγματι, το σενάριο διαφέρει από όσα εξετάζουμε εδώ, αφού είναι πλήρως υποταγμένο στα στερεότυπα του ελληνικού κινηματογραφικού μελοδράματος.

Υπάρχει η αθώα, πλούσια νησιωτοπούλα, που έρχεται στην πρωτεύουσα να βρει τον αγαπημένο της, η κακιά μητριά, που θέλει να την ξεφορτωθεί για να εξουσιάζει ελεύθερα

18 Στη *Φίλμογραφία*, ό.π., το σενάριο αποδίδεται στον Καμπανέλλη. Σύμφωνα με τους τίτλους της ταινίας, σεναριογράφος είναι ο Γιώργος Ολύμπιος. Ο Ι. Καμπανέλλης μου διευκρίνισε, ότι απλώς έκανε διορθώσεις σε ένα κείμενο, το οποίο ούτως ή άλλως δεν τον εξέφραζε.

τον πατέρα της, η δόλια εξαδέλφη, που τη χωρίζει με ψέμματα από τον αγαπημένο της για να την παντρεύει με τον άσωτο γιό της, ο γιός, που παίζει το παιχνίδι για να εξασφαλιστεί οικονομικά με τον πλούσιο γάμο. Ο έρωτας όμως οδηγεί το γιό στη μεταμέλεια και την ομολογία, τα σχέδια των ραδιούργων ματαιώνονται, αποκαλύπτεται ο αληθινός τους χαρακτήρας, η ηρωίδα σώζεται την τελευταία στιγμή από την αυτοκτονία και ξαναβρίσκει τον αγαπημένο της, που τη συγχωρεί μεγαλόθυμα για το αθέλτο παραστράτημά της. Αναγνωρίζουμε τη σφραγίδα του Περγαντή, σ' ένα έργο που εντάσσεται στη νοοτροπία και την αισθητική των παραγωγών του. Γίνεται προσπάθεια ωστόσο να σωθεί η αληθοφάνεια, με εισαγωγή κάποιων τολμηρών για το είδος στοιχείων, όπως είναι το τυφλό πάθος του πατέρα για την υπηρέτριά του, που τον εμποδίζει να διευθύνει με συνέπεια τα του οίκου του.

Ραντεβού στην Κέρκυρα, 1960

179

Την ίδια σαιζόν, ένα δεύτερο ραντεβού, το *Ραντεβού στην Κέρκυρα*, παραγωγή της “Ολύμπια φιλμ”, με σκηνοθέτη τον Ντίμη Δαδήρα, έρχεται πέμπτο σε εισπράξεις, πολύ καλή σειρά, αν υπολογίσουμε ότι δεν είναι παραγωγή του Φίνου και ότι συναγωνίζεται *Το Ξύλο βγήκε απ' τον παράδεισο*, *Το Κλωτσοσκούφι* (και τα δύο του Φίνου), *Το Κοροϊδάκι της δεσποινίδος* (Ρουσσόπουλοι) και *Το Νησί των γενναίων* (Ολύμπια). Βρισκόμαστε σε μια χαρακτηριστική στιγμή του συναγωνισμού Βουγιουκλάκη-Καρέζη, που κρατούν μόνες τους τις πέντε πρώτες θέσεις, η μία με δύο, η άλλη με τρία έργα.



Ραντεβού στην Κέρκυρα: Λυκούργος Καλέργης, Τζένη Καρέζη, Αλέκος Αλεξανδράκης.

Το *Ραντεβού στην Κέρκυρα* είναι μία τυπική ελληνική κωμωδία της εποχής και φέρει τα κύρια χαρακτηριστικά του είδους: ιστορία αγάπης, ψεύτικη ταυτότητα, δυναμικό γυναικείο και αφελή ανδρικό πρωταγωνιστικό ρόλο, ίντριγκα, έντεχνη πληροφόρηση του θεατή, διατήρηση του ενδιαφέροντος, πειστική δικαιολόγηση των καταστάσεων, αληθοφάνεια, όλα συστατικά του καλοφτιαγμένου έργου. Δεν υπάρχουν στοιχεία που να

στηρίζουν τη συνεισφορά του Καμπανέλλη, πέρα από τη μαρτυρία του ότι πρόκειται για επιμέλεια σεναρίου, δηλαδή για το τελικό χτένισμα. Το αποτέλεσμα πάντως συνηγορεί στο ότι ο Καμπανέλλης έχει μαθητέψει με συνέπεια και αγάπη στη σχολή της μεταπολεμικής κωμωδίας και έχει ωφεληθεί από τα διδάγματά της.

Η Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα, 1960

Την ίδια χρονιά, ο ρόλος της Χιονάτης στη *Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα* είναι μια προέκταση του κωμικού προς ποιητικές κατευθύνσεις. Το σενάριο, σύμφωνα με τους τίτλους, αξιοποιεί μια ιδέα του Γιώργου Λαζαρίδη. Μ' αυτό ο Καμπανέλλης επιστρέφει για μια ακόμη φορά στο παραμύθι, ακολουθώντας την τεχνική της *Αρπαγής της Περσεφόνης*. Η υπόθεση διασκευάζει το γνωστό παραμύθι της Χιονάτης. Η Αλέξια είναι μία σημερινή κοπέλλα, που ζει στον κόσμο των ονείρων της – ας θυμηθούμε και την Κυρία, στο *Αμαξάκι* – για να αποφύγει τη θλιβερή οικογενειακή της πραγματικότητα, τον αδύνατο χαρακτήρα πατέρα της, που την αγαπάει αλλά δεν μπορεί να την προστατέψει, και την κακιά μηριά της, που θέλει να την παντρέψει με έναν πλούσιο για να σωθεί η ίδια από την οικονομική καταστροφή. Περιγράφοντας τα όνειρά της ως πραγματικότητα, η Αλέξια κάνει τους γύρω της – τουλάχιστον όσους έχουν καλή καρδιά – να κλαίνε από συγκίνηση και συμπάθεια.

Το παραμύθι δίνει την ευκαιρία για ένα κωμικό εύρημα: την εμφάνιση επτά μεγάλων δημοφιλών κωμικών στους ρόλους των επτά αδελφών, που φιλοξενούν την Αλέξια μετά τη φυγή της από το πατρικό σπίτι. Ο καθένας παίζει τον κινηματογραφικό του εαυτό, τον τύπο που αγαπάει το κοινό: ο Μακρής είναι ο αυστηρός στρατιωτικός, ο Φωτόπουλος τεμπέλης, ο Παπαγιαννόπουλος γρουσουζής, ο Σταυρίδης γόης, ο Ευθυμίου καλόκαρδος, ο Λειβαδίτης ντροπαλός και ο Αυλωνίτης “νοικοκυρά”. Οι τύποι παραπέμπουν βέβαια κατευθείαν στο παραμύθι και τους νάνους του. Βλέπουμε και πάλι την ικανότητα του Καμπανέλλη να συνδυάζει το πραγματικό με το φανταστικό, να ενσωματώνει στο παραμύθι στοιχεία της κωμωδίας πολύ οικεία στο κοινό, να συνδυάζει γνωστά πράγματα και να τα οδηγεί σε νέο, λειτουργικό αποτέλεσμα.

Στη *Χιονάτη* η στροφή του Καμπανέλλη στο σουρεαλιστικό στοιχείο είναι εμφανής και η παράθεσή του μέσα σ' ένα ρεαλιστικό πλαίσιο δίνει κωμικά αποτελέσματα. Χαρακτηριστική είναι η νυκτερινή περιπλάνηση στο δάσος, η συνάντηση με το σκιάχτρο, η καραμούζα, ο ύπνος στη σαμπρέλλα, η εμφάνιση των επτά αδελφών που ανακαλύπτουν την Αλέξια να κοιμάται, ενώ κάνουν την πρωινή τους γυμναστική. Η πίστη του συγγραφέα σε δραματουργικές αρχές τον οδηγεί να σέβεται την αληθοφάνεια και την επαρκή αιτιολόγηση, έτσι όλα τα ονειρικά στοιχεία μπορούν να επαληθευτούν με βάση την πραγματικότητα. Ο θεατής πείθεται πως ένα κορίτσι μπορεί να συναντήσει επτά αδέρφια που ζουν απομονωμένα στο δάσος σήμερα, βλέποντας το κορίτσι να απλώνει το εσώρουχό του δίπλα σε επτά ανδρικά σώβρακα και να αναπαράγει μια πολύ απλή και οικεία στιγμή της καθημερινότητας. Άλλο τόσο πειστικά είναι τα επτά αδέρφια, όταν αφηγούνται την ιστορία της πεθαμένης τώρα μικρής τους αδελφής, που τη φώναζαν Χιονάτη και ήθελαν να την πρωτοπαντρέψουν, όπως κάθε έλληνας αδελφός την αδελφή του, πριν παντρευτούν κι αυτοί με τη σειρά τους.

Το διπολικό σχήμα του *Δράκου*, το παιχνίδι των αντιθέσεων και των απρόβλεπτων μεταστροφών της τύχης, εφαρμόζεται εδώ ως περιπλάνηση ανάμεσα στην αλήθεια και το

ψέμμα, την πραγματικότητα και τη φαντασία. Η Αλέξια διηγείται φανταστικές ιστορίες που οι άλλοι πιστεύουν, η μηριά της λέει ψέμματα σ' αυτήν ωθώντας τη στην αυτοκτονία, ενώ αποκαλύπτει την αληθινή της ιστορία στους επτά αδελφούς για να τους πείσει να τη διώξουν, τα αδέρφια λένε επίσης ψέμματα στην Αλέξια ότι έρχεται ο Πάρις για να τη σώσουν από το θάνατο, ενώ ο Πάρις έρχεται στο τέλος και κάνει πραγματικότητα τα απίστευτα όνειρα της Χιονάτης. Το ψεύτικο γίνεται αληθινό και η πίστη στα όνειρα και στα παραμύθια βγάζει από το αδιέξοδο της κακίας του περίγυρου. Κι εδώ χρησιμοποιούνται οι μεταστροφές της τύχης, για να τονίσουν την ανυπαρξία ορίων ανάμεσα στον πραγματικό και τον φανταστικό κόσμο.

Η *Χιονάτη* είναι η πρώτη σκηνοθετική δουλειά του Καμπανέλλη, που φαίνεται ότι είχε αρκετή ευχέρεια σε σχέση με την παραγωγή, την εταιρεία Ρουσσόπουλου-Σαρρή-Ψαρά, ώστε να πραγματοποιήσει αυτή την προσωπική, με την έννοια της διαφοράς από τον κανόνα, ταινία. Εκμεταλλεύεται, όπως είπαμε, πολύ εύστοχα κάποια επιβεβλημένα στοιχεία εμπορικότητας, κυρίως τους ηθοποιούς, που υπηρετούν άριστα την ιστορία και την ποιητική του ματιά. Περνάει με άνεση από το ποιητικό στο ρεαλιστικό επίπεδο, τηρώντας τη δραματουργική τεχνική που περιγράψαμε στην *Αρπαγή της Περσεφόνης*.

Μ' όλο που δεν θα μπορούσαμε εύκολα να την χαρακτηρίσουμε τυπική κωμωδία της εποχής, χάρη στα πρωτότυπα στοιχεία της, η *Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα* σημειώνει εισπρακτική επιτυχία, όταν πρωτοπαίζεται· έρχεται τέταρτη, μετά το βαρύ πυροβολικό της *Αλίης στο ναυτικό*, της *Μανταλένας* (Φίνος) και του *Ποτέ την Κυριακή*. Όμως θα πρέπει και πάλι να χρεώσουμε αυτή την εμπορική επιτυχία στο οργανωμένο δίκτυο διανομής και στη συμμετοχή της Καρέζι και των δημοφιλών κωμικών, παρά στην καλλιτεχνική ωρίμανση του κοινού.

Η Έβδομη μέρα της δημιουργίας, 1966

Ύστερα από μία διακοπή έξι ετών, ο Καμπανέλλης εμφανίζεται και πάλι ως σεναριογράφος το 1966, στη μεταφορά του θεατρικού του έργου *Η Έβδομη μέρα της δημιουργίας*, παραγωγή των αδελφών Ρουσσόπουλου - Λαζαρίδη - Σαρρή - Ψαρά, με τους οποίους είχε συνεργαστεί στην αμέσως προηγούμενη δουλειά του, τη *Χιονάτη*. Με τον σκηνοθέτη της ταινίας, τον Βασίλη Γεωργιάδη, είχε δουλέψει προηγουμένως στους *Άσσοις του γηπέδου*.

Η *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* είναι, μετά τη *Στέλλα*, το δεύτερο από τα τρία θεατρικά του Καμπανέλλη που μεταφέρονται στον κινηματογράφο και το μόνο στο οποίο ο ίδιος έχει ως προς το σενάριο τη συνολική ευθύνη της μεταφοράς. Το τρίτο είναι η *Γειτονιά των αγγέλων*, που διασκευάζει σε σενάριο ο Γιάννης Δαλιανίδης και μετονομάζει σε *Γυμνοί στο δρόμο*.

Στην *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* ο Καμπανέλλης διαφοροποιεί σε αρκετά σημεία το σενάριο από το θεατρικό, λαμβάνοντας υπόψιν τις ανάγκες του διαφορετικού είδους, που είναι ο κινηματογράφος. Γίνεται προσπάθεια, τόσο στο σενάριο όσο και στη σκηνοθεσία, να αποφευχθεί η αίσθηση του κινηματογραφημένου θεάτρου, με εναλλαγές εσωτερικών - εξωτερικών χώρων, περικοπές στους διαλόγους, ανάπτυξη και αναπαράσταση πολλών αφηγήσεων του θεατρικού έργου. Παράλληλα, τα δέκα χρόνια που χωρίζουν το θεατρικό (1956) από την ταινία και, κυρίως, το γεγονός ότι μία ταινία, σύμφωνα με τις νόμιμες αντιλήψεις των παραγωγών, θα πρέπει να απευθύνεται σε όσο το δυνατόν περισσότερους θεατές, φέρνουν ορισμένες αλλαγές στο αρχικό κείμενο.

Καταρχήν, ο ονειροπόλος και ιδιόρρυθμος ήρωας του θεατρικού, ο Αλέξης, μετονομάζεται σε Αλέκο – το ποιητικό προσεγγίζει το λαϊκό – για να συνδεθεί, ακόμα και μέσα από το όνομά του, με κάποια τρέχοντα προβλήματα των ανθρώπων της ηλικίας του και της ελληνικής πραγματικότητας.

Στην αρχή της ταινίας ο Αλέκος δεν κάθεται ανέμελα στην αυλή του σπιτιού του, όπως συνέβαινε στο θεατρικό, αλλά επιστρέφει από φαντάρος. Η στιγμή βιώνεται από όσους έχουν κατά καιρούς βρεθεί στην αντίστοιχη θέση, δηλαδή από το σύνολο του ανδρικού πληθυσμού της χώρας, αλλά και από το ευρύτερο περιβάλλον, ως το όριο ανάμεσα στην εφηβική ζωή και την ενηλικίωση, την πραγματική ανάληψη ευθυνών. Πολλοί γονείς περίμεναν κατά καιρούς να πάνε τα παιδιά τους φαντάροι για “να στρώσουν”. Το ίδιο συμβαίνει και με τον πατέρα του Αλέκου. Ο γιός του θα πρέπει τώρα να ευθυγραμμιστεί με τον τρόπο ζωής, τις απαιτήσεις και τις προσδοκίες που εκφράζει ο πατέρας ως αντιπροσωπευτικό μέλος του κοινωνικού συνόλου.

182

Το πρόβλημα του Αλέκου δεν είναι πια ότι πετάει στα σύννεφα, ή ότι έχει υπερβολικές απαιτήσεις για τον εαυτό του, δεν είναι πια προσωπικό, αλλά κοινωνικό και ονομάζεται ανεργία. Στη θεατρική *Έβδομη μέρα*, ο Αλέξης δεν είχε σπουδάσει τίποτε και αυτό τον δυσκόλευε στο να καταπιαστεί με κάτι συγκεκριμένο – στα χρόνια της ανασυγκρότησης οι σπουδές σήμαιναν σταδιοδρομία, οικονομική εξασφάλιση και κοινωνική άνοδο. Δέκα χρόνια μετά, η ανεργία χτυπάει και τους ειδικευόμενους. Μολονότι ο Αλέκος σπουδάζει οικοδομικό σχέδιο – ο Καμπανέλλης θυμάται εδώ το δικό του πέρασμα από τη Σιβιτανίδειο – δεν μπορεί να βρει μια δουλειά με μέλλον, όπως τη θέλει, αλλά μόνο απασχολήσεις ανειδίκευτου. Η προσπάθειά του να πουλήσει σε τσιμεντοβιομηχανία μια ευρειοτεχνία του, στην οποία αφιέρωσε πάθος και κόπο, αντιμετωπίζεται με πλήρη αδιαφορία από τους υπεύθυνους διευθυντές. Η απόρριψη είναι δυσανάλογη τιμωρία για ένα λάθος που οφείλεται στην απειρία του, γι’ αυτό και η αίσθηση της αποτυχίας τον συντρίβει.

Ο Αλέκος στο στρατό έχει την ευκαιρία να γνωρίσει παιδιά που δεν ανήκουν στη δική του τάξη, ζουν σε μεγαλύτερη άνεση και απολαμβάνουν ορισμένα καταναλωτικά αγαθά, όπως το αυτοκίνητο. Έτσι κι αυτός επιστρέφει με τα δικά του καταναλωτικά όνειρα, για να διαπιστώσει γρήγορα πόσο δύσκολο είναι να τα πραγματοποιήσει. Η διαφορά ανάμεσα στον κόσμο που ανήκει και σ’ αυτόν των φίλων του, που θέλει να κατακτήσει, τον εξουθενώνει. Στις κοσμικές τους συγκεντρώσεις αισθάνεται “λαθρεπιβάτης”, τους ντρέπεται για τη δουλειά που βρίσκει, να κουβαλάει δέματα στο ταχυδρομείο, την παρατάει, περιπλανιέται άεργος. Οι σχετικές σκηνές της ταινίας θίγουν μία ακόμα διάκριση, που έγινε πιο φανερή ιδιαίτερα μετά το 1956, ενώ δεν ήταν αισθητή την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία.

Η ονειροπόληση και το ψέμμα, χαρακτηριστικά που συναντήσαμε και στην ηρωίδα του *Η Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλάκια*, είναι τα μέσα για να ξεφύγει ο Αλέκος από την πραγματικότητα, την αυλή και τα στενά της περιθώρια, το αβέβαιο μέλλον, την υπερπροστασία, την πίεση, την ανησυχία του πατέρα του. Σύντροφός του στους φανταστικούς κόσμους είναι η Χριστίνα, που φτιάχνει τα δικά της παραμύθια για ένα οικογενειακό σπίτι που χάθηκε στην κατοχή, γκρεμίστηκε από τις μπουλντόζες της αστικής ανοικοδόμησης και θα της αποφέρει μια σεβαστή αποζημίωση.

Η πραγματικότητα εργάζεται με τους δικούς της ρυθμούς, ανεξάρτητα από τις επιθυμίες και τις σκοπιμότητες των ανθρώπων. Η Χριστίνα πιστεύει ότι θα γλυτώσουν την έξωση αν απλά εξαφανίσει το χαρτί του δικαστικού κλητήρα· όμως βρίσκονται με τα πράγματά τους στο δρόμο, κι αυτή η εμπειρία, που αποκαλύπτει την αλυσίδα των ψευ-

μάτων και των φαντασιώσεων του ζευγαριού, τους προσγειώνει αναγκάζοντας τον Αλέκο να αναλάβει τις ευθύνες του. Όμως ο Αλέκος δεν θα ανταμειφθεί για τη μεταστροφή του, αφού ο θάνατός του από ένα ανόητο ατύχημα δεν θα επιτρέψει να φανούν τα αποτελέσματά της.

Στόχος της ταινίας είναι να εικονογραφήσει την πραγματικότητα της εποχής και τα προβλήματα μιας συγκεκριμένης κοινωνικής μερίδας, ιδιαίτερα των νέων, χωρίς να χρησιμοποιεί τα γνωστά κινηματογραφικά κλισέ που μεταφέρονταν από το ένα έργο στο άλλο. Η απεικόνιση των προβλημάτων συνδέεται με ένα αγαπημένο μοτίβο του συγγραφέα, το καταφύγιο στο όνειρο και στο ψέμμα ως άμυνα στις πραγματικές δυσκολίες της ζωής. Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι η χρήση του μοτίβου γίνεται με δύο διαφορετικούς τρόπους. Στη *Χιονάτη* η παρεμβολή του παραμυθιού και το στυλιζάρισμα της υπόθεσης δημιουργούν απόσταση από την εμπειρία του θεατή και περιορίζουν την ηρωίδα στον κόσμο της φαντασίας. Αντίθετα, η κινηματογραφική μεταφορά της *Έβδομης μέρας της δημιουργίας* χαρακτηρίζεται από διάθεση για ρεαλιστική προσέγγιση των ανθρώπων και των προβλημάτων τους, είναι η πιο ρεαλιστική παρένθεση στον ονειρικό κόσμο του Καμπανέλλη.

183

Το Κανόνι και τ' αηδόني, 1968

Δύο χρόνια αργότερα, το 1968, ο Καμπανέλλης θα βρεθεί στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με δύο ταινίες. Η μία, το *Κορίτσια στον ήλιο*, παραγωγή του Κλέαρχου Κοντσιώτη, είναι η τρίτη και τελευταία του συνεργασία με τον Βασίλη Γεωργιάδη. Η άλλη, *Το Κανόνι και τ' αηδόني*, χρηματοδοτήθηκε από τον αδελφό του, τον ηθοποιό Γιώργο Καμπανέλλη, είναι δηλαδή ανεξάρτητη παραγωγή του τύπου που καθιερώθηκε μετά το 1970 στον ελληνικό κινηματογράφο. Το *Κορίτσια στον ήλιο* διακρίθηκε με τρία βραβεία.¹⁹ Το *Κανόνι και τ' αηδόني* ήταν, σύμφωνα με τη γνώμη του κοινού, που αποδοκίμασε την απόφαση της κριτικής επιτροπής, η αδικημένη ταινία του 9ου φεστιβάλ. Κέρδισε ωστόσο δύο βραβεία σεναρίου, της επίσημης διοργάνωσης και των κριτικών, οι οποίοι του απένειμαν και το δικό τους βραβείο καλύτερης ταινίας. Τη σκηνοθεσία της ταινίας συνυπογράφουν ο Ιάκωβος και ο Γιώργος Καμπανέλλης. Η συμβολή του συγγραφέα αφορούσε κυρίως στη διεύθυνση των ηθοποιών.

Το *Κανόνι και τ' αηδόني* είναι ένα τρίπτυχο, που έχει ως συνδετικό κρίκο την παρουσία κατακτητών σε ελληνικά εδάφη. Η πρώτη ιστορία αναφέρεται σε ένα περιστατικό της ιταλικής κατοχής στη Σύρα, που διηγήθηκε στον συγγραφέα ο Πίος Στεφάνου. Η δεύτερη είναι ο γάμος του ήρωα του κυπριακού αγώνα Γρηγόρη Αυξεντίου. Ο Καμπανέλλης επεξεργάστηκε την αφήγηση της συζύγου του Αυξεντίου, προσθέτοντας ορισμένα ποιητικά στοιχεία, όπως το όνειρο της ηρωίδας. Τέλος, η τρίτη ιστορία απεικονίζει την ιδιόμορφη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε έναν κατεστραμμένο από την Κατοχή Έλληνα και τον γερμανό στρατιωτικό που κατοικεί στο επιταγμένο σπίτι του.

¹⁹ Μοιράστηκε το βραβείο καλύτερης καλλιτεχνικής ταινίας – το μεγαλύτερο βραβείο του φεστιβάλ – με την *Παρένθεση* του Τάκη Κανελλόπουλου. Βραβεύτηκαν επίσης ο Κώστας Μπάκας με το βραβείο β' ανδρικού ρόλου και ο Σταύρος Ξαρχάκος για τη μουσική. Η ευνοημένη ταινία του φεστιβάλ, για λόγους – και πολιτικών – σκοπιμοτήτων ήταν η παραγωγή του Τζέιμς Πάρις *Στα σύνορα της προδοσίας*. Βλ. *30 χρόνια φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου*, σύνταξη-επιμέλεια Μπάμπης Ακτσόγλου, Φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου 1989, σ. 45-48.

Πρώτο επεισόδιο: *Το Ρολόι*

Η πρώτη ιστορία, *Το Ρολόι*, έχει καθαρά κωμική χροιά. Θα μπορούσε να αναγνωσθεί ως ένα απλό, ανεκδοτολογικό επεισόδιο. Όμως ο συγγραφέας, χρησιμοποιώντας την τεχνική της αμφισημίας σας πράξεις και τα αισθήματα των ηρώων του, πολλαπλασιάζει τα νοήματα της ιστορίας. Μέσα στο ημίωρο που διαρκεί η ιστορία, πολλά πράγματα, καταστάσεις και ανθρωπίνι χαρακτήρες προφταίνουν να παρουσιαστούν.

Μία μέρα του 1943 ο Ιταλός διοικητής της Σύρας βγαίνει για περιπολία και αντιμετωπίζει μία προβληματική κατάσταση. Παντού βασιλεύει ερημιά. Οι κάτοικοι είναι κλεισμένοι στα σπίτια τους και ο διοικητής συναντάει τουλάχιστον δύο - τρεις, εκείνο το πρωινό, που εγκαταλείπουν τη δουλειά τους, είτε γιατί είναι επικίνδυνη, είτε γιατί δεν έχουν πια πελάτες. Το στοιχείο της αμφισημίας εισάγεται αμέσως, ταυτόχρονα με την περιγραφή του χώρου. Η ερημιά, η απουσία των ανθρώπων από τις συνηθισμένες, καθημερινές τους δραστηριότητες, θα μπορούσε να θεωρηθεί παραίτηση από τη ζωή, αδυναμία ανταπόκρισης στις ζωτικές υποχρεώσεις, αλλά και μια ιδιόρρυθμη, υπόγεια αντίσταση, που παραλύει τα πάντα χωρίς να εκθέτει κανέναν σε κίνδυνο.

Δεν είναι μόνο η ανθρώπινη παραίτηση, ή ακόμα και ο θάνατος που απελπίζει και κινητοποιεί τον διοικητή τα ζώα αλλά και τα άηυχα αντικείμενα είτε εξαφανίζονται, είτε παύουν να λειτουργούν, όπως για παράδειγμα το ρολόι κοντά στο δημαρχείο. Ο Ιταλός συνειδητοποιεί ότι η νεκρική ηρεμία ισοδυναμεί κάποτε με λαϊκή ταραχή και αποφασίζει να κάνει ό,τι περνάει από το χέρι του, προκειμένου κάτι να κινηθεί στο τοπίο. Οι άνθρωποι, με την ευγενική άρνησή τους, δεν του δίνουν κανένα περιθώριο δράσης. Το ενδιαφέρον του συγκεντρώνεται λοιπόν στο ρολόι, που έχει σταματήσει, εφόσον δεν υπάρχει λάδι για τη συντήρησή του. Στέλνει στο δήμαρχο πέντε οκάδες λάδι.

Σ' αυτό το σημείο το σενάριο περνάει από την γενική αφήγηση, την περιγραφή του πλαισίου, στην εκ του σύνεγγυς μελέτη των ανθρώπινων σχέσεων και χαρακτήρων, που αναπτύσσονται γύρω από ένα μπουκάλι λάδι. Το μπουκάλι περνάει από τα χέρια πέντε διαφορετικών ανθρώπων "δια της υπηρεσιακής οδού" και κάθε φορά μικραίνει σε μέγεθος, επειδή όλοι δρᾶττονται της ευκαιρίας να κρατήσουν λίγο λάδι για το σπίτι τους. Εδώ ο συγγραφέας εκμεταλλεύεται το βασικό στοιχείο του συγκεκριμένου σεναρίου, την αμφισημία. Γιατί το μπουκάλι πρέπει να φτάσει από τον δήμαρχο στον νεωκόρο μέσω του γραμματέα του δημοτικού συμβουλίου, του επιτρόπου της ενοριακής επιτροπής και του ρολογά; από γραφειοκρατική πρόθεση, όπως ισχυρίζονται με τα λόγια τους και με τον αυστηρό ως αγριωπό τους τρόπο οι ίδιοι; ή επειδή βρίσκουν ένα υπόγειο μέσον να δείξουν την αλληλεγγύη τους, χωρίς να το παραδεχτούν, προκειμένου να αποφύγουν την τιμωρία; Με την αμφισημία, το ανέκδοτο μεταμορφώνεται σε καταγραφή μιας συγκινητικής στιγμής, όπου οι άνθρωποι, αντιμετώπι με την ίδια μοίρα, καταφέρνουν να εκμεταλλευτούν την ευκαιρία που τους δίνεται και ταυτόχρονα να τη μοιραστούν με γενναιοδωρία, που δεν είναι άγνωστη στους δύσκολους καιρούς.

Η υποδοχή του λαδιού γίνεται με διάφορους τρόπους, από διαφορετικούς ανθρώπινους χαρακτήρες. Ο εργένης γραμματέας αντιμετωπίζει το μπουκάλι σα γυναικείο κορμί, αφαιρεί το περιτύλιγμα σα ρούχο, χαμογελάει ηδονικά, σε κατάσταση αναμονής της πληρέστερης πανδαισίας. Ο επίτροπος είναι φοβισιάρης και νομοταγής, δεν τολμάει να αγγίξει το μπουκάλι, σαν να πρόκειται και πάλι για έμψυχο, θέλει να αποφύγει κάθε ευθύνη· όμως η γυναίκα του, προσγειωμένη στις πραγματικές ανάγκες της καθημερινής ζωής, ωθούμενη από τις πρωταρχικές μητρικές της υποχρεώσεις, δίνει μέχρις εσχάτων

μάχη προκειμένου ένα μέρος του λαδιού να μείνει στο σπίτι. Ο ρολογάς, που τον υποδύεται ο ίδιος ο συγγραφέας, δίνει το υπόλοιπο στη γυναίκα του νεωκόρου και τότε για πρώτη φορά ο θεατής βλέπει την κατάληξη του λαδιού, στο καζάνι με τη φασολάδα. Τα αμφίσημα λόγια του ρολογά κάνουν τη γυναίκα να πιστεύει στη θεία πρόνοια, ενώ το θαύμα οφείλεται στην ανθρώπινη καλωσύνη.

Στο μέρος που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε τρίτη πράξη, οι πέντε ήρωες, όπως είναι αναμενόμενο, έρχονται αντιμέτωποι με τον διοικητή. Και αυτός ο χαρακτήρας δίνεται υπό το πρίσμα της αμφισημίας. Δεν διευκρινίζεται αν είναι καλός ή κακός, έξυπνος ή βλάκας, αν αντιλαμβάνεται την παθητική αντίσταση του περιβάλλοντος και την δικαιολογεί κατά βάθος. Δεν μαθαίνουμε αν προσποιείται ότι πείθεται από τις καταστάσεις, αν καταναγκάζεται να ασκήσει εξουσία, ενώ στην πραγματικότητα θα ήθελε να βρίσκεται στην πατρίδα του, φιλήσυχος και ειρηνικός πολίτης, αν δρα από πεποίθηση ή προς το θεατήναι. Την ίδια στιγμή που απειλεί να σπάσει στο ξύλο τον επίτροπο, εξανίσταται επειδή κάποιος από τους κατηγορούμενους τον αποκαλεί τύραννο. Η ανάκρισή του δεν έχει αποτέλεσμα, γιατί κανείς από τους ενόχους δεν ομολογεί. Αντίθετα, ο ίδιος οδηγείται σε παράφορη έκρηξη νεύρων εξαιτίας της αφοπλιστικά απείθαρχης στάσης τους. Οι πέντε συνένοχοι αλληλοϋποστηρίζονται με παρηγορία, πράγμα που πείθει τον διοικητή ότι κάθε προσπάθεια συνεννόησης με τους αντιπάλους του είναι μάταιη.

Αν λάβουμε υπόψη μας τη στιγμή που γυρίζεται το έργο, την πρώτη χρονιά της στρατιωτικής δικτατορίας στην Ελλάδα, θα δούμε ότι το αίσθημα συνενοχής που ο θεατής νιώθει ότι τον συνδέει με τους συριανούς ήρωες, έγκειται σε μία ακόμα βασική αμφισημία. Όπως είδαμε, η ιστορία ολόκληρη στηρίζεται στην επικοινωνία του φαινομένου με το υπονοούμενο, στην ποιικιλία αναγνώσεων που μπορεί να κάνει ο θεατής. Καμία επιτροπή λογοκρισίας όμως δεν θα ήταν σε θέση να αναγνώσει ή να τεκμηριώσει, ότι πίσω από τον ιταλό διοικητή του 1943 και τη στρατιωτική στολή του μπορεί να κρύβεται ο μέσος Έλληνας στρατιωτικός του 1967, που αντιμετωπίζει την παθητική αντίσταση, τη βουβή απόρριψη ενός λαού και δεν μπορεί, ή δεν θέλει να αντιδράσει, φροντίζει ωστόσο να κρατάει τα προσχήματα. Ο ιταλός διοικητής, “η στρατιωτική εξουσία”, όπως αναφέρεται σε κάποιο σημείο, είναι, από μια άποψη, αδύναμο και κάπως γελοίο πρόσωπο. Αυτή την εποχή ο θεατής ψάχνει εναγώνια στις ταινίες τα κρυφά σημεία που καλούν σε αντίσταση ή υπονομεύουν την εικόνα της δικτατορίας, έτσι είναι σε θέση να αποκρυπτογραφήσει μία επιπλέον διάσταση στις σχέσεις των συριανών με τον ιταλό διοικητή. Και μπορεί να αντιληφθεί το συντροφικό και αλληλέγγυο κλείσιμο του ματιού, που του στέλνει ο συγγραφέας μέσω των ηρώων του. Τελικός κρίκος στην αλυσίδα των υπονοουμένων και των αμφισημιών είναι η κατακλείδα: ο δήμαρχος ενθαρρύνει τους συντοπίτες του με την ιστορική φράση “Κύριοι, η Ελλάς θέλει να ζήσει, και θα ζήσει!”, ενώ κοιτάζει κατάματα την κάμερα, δηλαδή τον θεατή, και του περνάει το ελπιδοφόρο μήνυμα αντίστασης, χρησιμοποιώντας ακριβώς ένα motto της χούντας.

Δεύτερο επεισόδιο: *Ο Μυστικός γάμος*

Ο Μυστικός γάμος μας μεταφέρει στην Κύπρο, το 1957, στο κέντρο του αγώνα εναντίον των Άγγλων. Όχι όμως για να αφηγηθεί μία ηρωική ιστορία, αλλά τις συνέπειες των συγκρούσεων στη ζωή των απλών ανθρώπων. Και παρά το ότι ο αφηγηματικός χρόνος δεν ξεπερνά τα δύο εικοσιτετράωρα, οι συνέπειες των γεγονότων που περιγράφονται καθορίζουν ολόκληρες ζωές.

Η άλλη όψη του ηρωικού, η ανθρώπινη, είναι ένα θέμα στο οποίο ο Καμπανέλλης επανέρχεται με διάφορους τρόπους, όπως για παράδειγμα στις τρεις ιστορίες του *Κανόνι και τ' αηδόνη*, στο *Οδυσσέα, γύρισε σπίτι*, στο *Βίβα Ασπασία* (1966). Και οι ήρωες είναι άνθρωποι, περιστοιχίζονται από ανθρώπους, με ανάγκες και συναισθήματα που δεν επηρεάζονται από την ειρήνη ή τον πόλεμο. Η ανθρώπινη όψη του ηρωικού εκφράζεται στο έργο από μια κοπέλα, αγρότισσα, τη Βασιλική, που έχει γνωρίσει στα χωράφια ένα νέο και έχει αρραβωνιαστεί μαζί του. Όταν αρχίζει ο αγώνας ενάντια στους Άγγλους, ο νέος φεύγει για να συμμετάσχει. Είναι ένας από τους πολλούς αγωνιστές, έτσι τον βλέπει η Βασιλική, που ούτε το όνομά του δεν αναφέρει. Ο θεατής όμως αναγνωρίζει στο πρόσωπό του τον μεγαλύτερο ήρωα του κυπριακού αγώνα, τον Γρηγόρη Αυξεντίου, που καταζητείται από τους Άγγλους με αφίσες, πάνω στις οποίες κάποια χέρια έχουν τολμήσει να γράψουν “Δεν θα τον πιάσετε ποτέ”.

186

Η Βασιλική αφηγείται με μεγάλη απλότητα την ιστορία του γάμου της και τα όνειρά της για μια κοινή ζωή με τον άντρα της. Με ανάλογη λιτότητα δίνεται κινηματογραφικά ο περίγυρος, η ιστορική στιγμή, που καθορίζει τη μοίρα των ηρώων. Οι άνθρωποι ζουν σε χαμηλούς τόνους, περιμένοντας να γυρίσουν οι ειρηνικές μέρες, πράγμα που εκφράζεται με την απουσία λόγου στο πρώτο μέρος, πριν αρχίσει η αφήγηση της ηρωίδας. Ο γάμος της Βασιλικής γίνεται κρυφά και ξαφνικά, χωρίς τις σχετικές ετοιμασίες. Η ίδια δεν απαιτεί τίποτε, μόνο φοβάται όταν ένα όνειρο την προειδοποιεί ότι δε θα μπορέσει να βοηθήσει τον άντρα της, που θα πεθάνει από δίψα, σε μια έρημο γεμάτη στάμνες. Η εικόνα περιορίζεται στο να αποτυπώσει την αναχώρησή της από τη νυφική κάμαρα, ενώ εκείνη μιλάει για το τέλος της κοινής τους ζωής: “... έτσι έφυγε· δεν τον ξανάδα ποτέ πια”. Το τί συνέβη, φαίνεται στην αρχή της ιστορίας. Εκεί, μέσα σε πλάνα μαχών, υπάρχει και ένα στιγμιαίο, η είσοδος μιας σπηλιάς. Σε μια σπηλιά βρήκε το θάνατο ο Αυξεντίου.

Η εκτός κάδρου αφήγηση της Βασιλικής διασταυρώνεται με τις εικόνες, που προσθέτουν τις λεπτομέρειες ή δίνουν την άποψη κάποιου άλλου, αόρατου μάρτυρα της ιστορίας, επιμένοντας σε πράγματα που η Βασιλική αφήνει ασχολίαστα, επειδή ξεπερνούν τον δικό της απλό κόσμο.

Τρίτο επεισόδιο: *Οι Αντίπαλοι*

Με την τρίτη ιστορία, τους *Αντίπαλους*, επιστρέφουμε στην ίδια χρονιά της Κατοχής, το 1943, σε μια άλλη επαρχιακή πόλη, την Πάτρα. Όπως στο *Ρολόι*, έτσι και εδώ οι ήρωες προβάλλουν μια ιδιότυπη αντίσταση στις κατοχικές συνθήκες. Ο κύριος Τριανταφύλλου αντιδρά στο αναγκαστικό ξεπούλημα της οικογενειακής του περιουσίας, με τρόπο που υπό άλλες συνθήκες θα εθεωρείτο παιδαριώδης: κάθετα αμίλητος και μουτρωμένος πάνω στα πουλημένα αντικείμενα, φέρνοντας τον αγοραστή σε δυσάρεστη θέση. Η αντίστασή του είναι καταδικασμένη, αφού τα πράγματα ένα-ένα θα φύγουν και το σπίτι θα αδειάζει συνεχώς. Χωρίς αποτέλεσμα μένει και η άρνησή του να “φιλοξενήσει” ένα γερμανό αξιωματικό, που εγκαθίσταται τελικά και διεκδικεί ισότιμη παρουσία στους κοινόχρηστους χώρους του σπιτιού. Όμως ο κύριος Τριανταφύλλου δεν το βάζει κάτω και συνεχίζει την ιδιόμορφη αντίστασή του, που συνίσταται στην άσκηση ψυχολογικής πίεσης στον αντίπαλο. Αρνείται τη στοιχειώδη επικοινωνία, τους τυπικούς χαιρετισμούς. Όταν ο γερμανός επιχειρεί να βάλει μια διάσταση ειρηνικής συνύπαρξης στο σπίτι, διαβάζοντας το βιβλίο του στο κοινό σαλόνι, αντιμετωπίζει μία ανθρώπινη μάσκα με ηλίθιο χαμόγελο, ένα αποκριάτικο μουστάκι κολλημένο στο μέτωπο ή την κυρία Τριανταφύλλου μεταμφιεσμένη

σε αραπίνα να συνεχίζει αμέριμνη το κέντημά της. Αυτές οι μικρές και υπό διαφορετικές συνθήκες ασήμαντες πράξεις αντίστασης, που προκαλούν την αποχώρηση του γερμανού από το σαλόνι, αρκούν για να διατηρήσουν ζωντανή την ελπίδα μιας μελλοντικής υποχώρησης του εχθρού, όχι πλέον από τον συμβολικό χώρο του σπιτιού, αλλά από τη χώρα. Την καλλιέργεια αυτής της ελπίδας ενισχύουν και οι επισκέψεις ενός “στρατηγού” φανταστικών μαχών, που ζει “πουλώντας ελπίδα”, περιφέροντας σε διάφορα σπίτια το πολεμικό του παιχνίδι και περιγράφοντας υποθετικές νικητήριες φάσεις του πολέμου, καθώς και την τελική εξολόθρευση του Χίτλερ. Για άλλη μια φορά η φαντασία βοηθάει τους καμπανελλικούς ήρωες να αντιμετωπίσουν τις δυσκολίες της ζωής.

Ο γερμανός αξιωματικός, ο “θέσει” εχθρός, θα μπορούσε, υπό άλλες συνθήκες, να είναι ένας καλός φίλος. Είναι κακός μόνο επειδή ανήκει στο αντίπαλο στρατόπεδο. Ο πόλεμος τον μετέβαλε από φιλήσυχο διανοούμενο σε άσπονδο εχθρό. Το πρόσωπο δεν περιγράφεται με τη σχηματική αντίθεση του καλού-κακού, ξεφεύγει από τη στερεότυπη απεικόνιση του κατοχικού εχθρού και θυμίζει σ’ αυτό το σημείο τους ιταλούς του *Βίβα Ασπασία*. Αντιμετωπίζεται εκ προοιμίου ως “κακός”, αλλά η συμπεριφορά του δεν επιτρέπει την απόρριψή του. Αντιδρά αμήχανα στις εκκεντρικότητες του οικοδεσπότη του, προσπαθεί να διατηρήσει το χιούμορ του κρεμώντας αχλάδια στα αυτιά του, επεμβαίνει για να σώσει έναν έλληνα από τα χέρια της γερμανικής περιπόλου και να αποδείξει στον κύριο Τριανταφύλλου ότι διατηρεί την ανθρωπιά του. Ανταποκρίνεται στις προκλήσεις χωρίς να χρησιμοποιεί την εξουσία που διαθέτει, προσπαθεί να συνεννοηθεί. Όμως δεν υπάρχει ανθρωπίνη γλώσσα επικοινωνίας για τους δύο ακούσιους αντίπαλους. Μόνο η μίμηση της φωνής ενός ζώου, το γαύγισμα, θα συντελέσει στην επικοινωνία, πρώτα σαν σκυλοκαυγάς και στο τέλος σαν αποχαιρετιστήριος θρήνος. Οι άνθρωποι ξεπερνούν όσα τους χωρίζουν μόνο αν εγκαταλείψουν τα ανώτερα ανθρώπινα χαρακτηριστικά τους.

Σ’ αυτή την ιστορία, όπως και στο *Βίβα Ασπασία*, διαφαίνεται η άποψη ότι ο μέσος άνθρωπος σύρεται στον πόλεμο και χρωματίζεται από το στρατόπεδο στο οποίο ανήκει, χάνοντας την ατομικότητά του. Αυτό όμως δεν αρκεί για να τον αλλοτριώσει. Στο τέλος ο καθένας συμπεριφέρεται σύμφωνα με το χαρακτήρα του, ξεχνώντας προς στιγμήν την αναγκαστική του ένταξη.

Όπως και για το *Ρολόι*, θα πρέπει να συνδέσουμε κι εδώ το θέμα της αντίστασης στον εχθρό με τη στιγμή που γράφεται το έργο, με τη δικτατορία. Ένας συμπολίτης του, συγχαίρει τον κύριο Τριανταφύλλου επειδή τολμάει να μιλάει ενάντια στους Γερμανούς και να αρνείται την επίταξη του σπιτιού του. Οι μικρές πράξεις αντίστασης έχουν πολύ μεγαλύτερη σημασία, απ’ ό,τι φαίνεται εκ πρώτης όψεως, παρά το αμφίβολο αποτέλεσμα της στιγμής.

Πέρα από το ότι αναφέρονται σε γεγονότα κατοχής, ο άξονας που συνδέει τις τρεις ιστορίες δεν είναι εμφανής, εξαιτίας της παρεμβολής της δεύτερης, που αφενός απέχει από την πρώτη και την τρίτη χρονικά και ως προς τον τόπο, αφετέρου είναι δραματική ενώ οι άλλες έχουν πιο έντονο το κωμικό στοιχείο. Όμως η δεύτερη ιστορία είναι το κλειδί για τις άλλες δύο. Ο κοινός παρονομαστής είναι η ζωή των απλών ανθρώπων σε ηρωικές εποχές. Η ανθρωπίνη ζωή δεν είναι ηρωική. Γίνεται, εξ ανάγκης.

Κορίτσια στον ήλιο, 1968

Στο *Κορίτσια στον ήλιο*, η ερωτική ιστορία δίνει αφορμή για ένα σχόλιο πάνω στο επαρχιακό περιβάλλον, την εποχή που η ανάπτυξη του τουρισμού δημιουργεί αναταραχές

σε μία ως τώρα κλειστή και αυτοελεγχόμενη κοινωνία όπως αυτή της ελληνικής επαρχίας. Τρεις κόσμοι, τρεις διαφορετικές φάσεις ανάπτυξης συναντιούνται και συγκρούονται από παρεξήγηση, από αδυναμία να συνεννοηθούν: ένας βοσκός, κατάλοιπο πρωτόγονου κόσμου, οι κάτοικοι ενός μικρού παραθαλάσσιου χωριού και μία τουρίστρια. Για τους κατοίκους η τουρίστρια αντιπροσωπεύει κάτι που δεν ομολογείται: έναν πελάτη, που πρέπει να φύγει πάση θυσία ευχαριστημένος από το μαγαζί. Μ' αυτό το πνεύμα τάσσονται στο πλευρό της.

Η αδυναμία συνεννόησης δεν περιορίζεται ανάμεσα στους έλληνες και την τουρίστρια, δεν οφείλεται μόνο στη διαφορά της γλώσσας· άλλωστε στο τέλος ο βοσκός και η τουρίστρια καταφέρνουν να επικοινωνήσουν. Η ασυνεννοησία είναι ακόμα πιο έντονη ανάμεσα στους έλληνες, που υποστηρίζουν ο καθένας την άποψή του, χωρίς να ακούνε την άποψη των άλλων. Αλλοιώνουν το αρχικό γεγονός σύμφωνα με τη μυθοπλασία που ο καθένας τους φτιάχνει γι' αυτό. Κανείς δεν ενδιαφέρεται να μάθει την αλήθεια, ώστε να διαμορφώσει γνώμη. Η γνώμη προϋπάρχει και οφείλεται σε ατομικά κίνητρα.

188

Η αντίθεση ανάμεσα στο γεγονός και την υποκειμενική ματιά, που βγαίνει από τις ελλειπτικές προσωπογραφίες των ηρώων, είναι μία ακόμα όψη του βασικού προβληματισμού του Καμπανέλλη σχετικά με το πραγματικό και το φανταστικό, το όνειρο, την αυταπάτη. Μία άλλη όψη του ονειροπόλου ήρωα είναι και ο βοσκός, που αποκομμένος από την κοινωνική ζωή, αγνοεί τις συμβάσεις της, αδυνατεί να κατανοήσει ότι παράλληλα με την απλή φύση υπάρχει η πολύπλοκη πόλη και ότι οι άνθρωποι δεν ακολουθούν την καρδιά τους, αλλά κάποιον αόρατο μηχανισμό, τις κοινωνικές συμβάσεις, που υπαγορεύουν τις κινήσεις τους.

Το σενάριο που παρέδωσε ο συγγραφέας στους παραγωγούς τελείωνε με την αναχώρηση της Άνναμπελ από το νησί, κατάληξη που σεβόταν απολύτως την αληθοφάνεια και έδινε έμφαση στην παρατήρηση και το σχολιασμό του νησιώτικου μικρόκοσμου. Όμως, προκειμένου να αποκτήσει η ταινία τη συμβατική διάρκεια, προστέθηκε το δεύτερο μέρος, η μετάβαση του βοσκού στην πόλη και η αναζήτηση της τουρίστριας, προσθήκη που αλλοίωσε εντελώς την αρχική σύλληψη, μετατρέποντάς τη σε ένα δίπτυχο με σημαντικό πρώτο και ασήμαντο δεύτερο μέρος. Αυτό δεν εμπόδισε την ταινία να διακριθεί καλλιτεχνικά στο εξωτερικό, πράγμα που ανταποκρινόταν στις φιλοδοξίες του παραγωγού Κλέαρχου Κονιτσιώτη για άνοιγμα στη διεθνή αγορά.²⁰ Η εμπορική της επιτυχία στην Ελλάδα ήταν μάλλον μέτρια.²¹ Αν όμως σκεφτούμε ότι έπρεπε να ανταγωνιστεί ταινίες όπως *Η Δασκάλα με τα ξανθά μαλλιά*, το *Όχι*, ο *Μπλοφατζής*, η *Αρχόντισσα της κουζίνας*, που συγκέντρωσαν από κοινού δύο εκατομμύρια θεατές στην πρώτη προβολή, και ότι την κυρίαρχη αντίληψη στις παραγωγές εξέφραζε πλέον η εταιρεία των Καραγιάννη-Καρατζόπουλου, θα θεωρήσουμε επιτυχία την κατάληψη της 39ης θέσης στον εισπρακτικό πίνακα της σαιζόν.

Γυμνοί στο δρόμο, 1969

Το 1969 ο Γιάννης Δαλιανίδης διασκευάζει σε σενάριο και σκηνοθετεί για τον Φίνο τη *Γειτονιά των αγγέλων* δίνοντάς της τον τίτλο *Γυμνοί στο δρόμο*.

²⁰ Εκτός από τις διακρίσεις στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, η ταινία ήταν υποψήφια για το βραβείο Όσκαρ ξένης ταινίας και Χρυσή Σφαίρα ξένης ταινίας για το 1969.

²¹ Προβλήθηκε τη σαιζόν 1969-1970 και έκανε 186.109 εισιτήρια, το 1/4 απ' όσα έκανε η *Δασκάλα με τα ξανθά μαλλιά* του Ντίνου Δημόπουλου με πρωταγωνίστρια την Αλίκη Βουγιουκλάκη. Βλ. *Φιλμογραφία*, ό.π.

Η *Γειτονιά των αγγέλων* είχε ανέβει τον Οκτώβριο του 1963 από το θίασο της Τζένης Καρέζη στο Ρεξ, με μουσική Μίμη Θεοδωράκη και χορογραφίες Βαγγέλη Σειληνού. Οι συντελεστές του το αποκάλεσαν “έργο της νέας γενιάς” εκφράζοντας την πρόθεσή τους για πρωτοτυπία, για έξοδο από τα συμβατικά πλαίσια της αθηναϊκής θεατρικής ζωής. Το κείμενο ήταν ένα είδος “λιμπρέττο όπερας – μιας ιδιόρρυθμης όπερας συνδυασμένης με χορόδραμα.”²² “ Έχει πολλή ιδιοτυπία στην ιδέα, στην υφή, στη σύνθεσι, στη συγκρότησι. (...) πολλή αφάιρεσι, που το καθιστά πρωτοποριακό. (...) είναι μέσα στο κλίμα των προηγούμενων έργων του, *Έβδομη μέρα της δημιουργίας, Ηλικία της νύχτας, Αυλή των θαυμάτων* - και αποτελεί ένα είδος συνεχείας τους. Αλλά είναι μαζί και το πιο απελευθερωμένο από την “ακαδημαϊκή” τεχνική έργο του.”²³

Το κείμενο της *Γειτονιάς των αγγέλων* προς το παρόν λανθάνει, ο συγγραφέας δεν διατηρεί αντίτυπό της. Δεν μπορούμε λοιπόν να συγκρίνουμε απευθείας το κείμενο του Καμπανέλλη με την ταινία του Δαλιανίδη· θα περιοριστώ σε μια παρακινδυνευμένη προσέγγιση, που περιλαμβάνει απ’ τη μια τις απόψεις του συγγραφέα, δηλαδή τις προθέσεις, και όχι το αποτέλεσμα, όπως αυτές διασώθηκαν στον τύπο, κι απ’ την άλλη την ίδια την ταινία.

Μολονότι το όνομά του αναφέρεται στους τίτλους, “από το έργο του Καμπανέλλη *Η Γειτονιά των αγγέλων*”, η αλλαγή του τίτλου της ταινίας δείχνει ήδη ότι ο συγγραφέας δεν αναγνωρίζει την κινηματογραφική μεταφορά ως αντιπροσωπευτική του έργου του. Δεν χρειάζεται να ψάξει κανείς για “ιδιοτυπία στη σύνθεσι, στη συγκρότησι”. Ο Δαλιανίδης στέκεται στο πρώτο επίπεδο του μύθου, στο ερωτικό πάθος που συνδέει μία απελευθερωμένη κοπέλλα του Κολωνακίου με έναν οικοδόμο, που ζει στην – τότε – φτωχογειτονιά της Καστέλλας, και στο αδιέξοδο που δημιουργείται, επειδή το περιβάλλον του νέου δεν αποδέχεται αυτή τη σχέση, επικαλούμενο το αξεπέραστο χάος της ταξικής διαφοράς.

Ο Καμπανέλλης είχε δουλέψει συνειδητά πάνω σ’ αυτή την “αντιστροφή της περιπέτειας των παλιών ρομάντων, που οι πλούσιοι δεν δέχονταν τη φτωχή κοπέλλα στον κύκλο τους”.²⁴ Ήθελε όμως να φτάσει αλλού: “*Η Γειτονιά των αγγέλων* δεν είναι έργο νατουραλιστικό. Προχωρεί πέρα από τον ρεαλισμό και το διακρίνει μια αφάιρεσι σε προχωρημένο στάδιο. Συνέπεια των παραπάνω είναι η χρησιμοποίησι χορού και τραγουδιού, που αποτελούν στοιχεία οργανικά δεμένα μαζί του.”²⁵ Όμως ο σκηνοθέτης της ταινίας, ο Γιάννης Δαλιανίδης, δεν προτίθεται να εξαντλήσει τα επίπεδα της ψυχογραφίας, της κοινωνικής προέκτασης, των πολλαπλών συνδυασμών και αντιθέσεων που του προσφέρει η αρχική ιδέα και να δέσει τα στοιχεία σε ενιαίο σύνολο. Με την ομολογούμενη αναγνώρισή του ως ειδικού στον μουσικό κινηματογράφο, με επτάχρονη θητεία στο μιούζικαλ, με εισπρακτικές πρωτιές που ανταγωνίζονται αυτές του Σακελλάριου, χρησιμοποιεί τις τρέχουσες δυνατότητες μιας ακριβής παραγωγής, για να επιχειρήσει το συνδυασμό ενός μελοδραματικού κλισέ με χορό και τραγούδι. Έχοντας εξαντλήσει την εκμετάλλευση των παραλλαγών του *Μερικοί το προτιμούν... κρύο*, κάνει ένα πείραμα προς δραματικές κατευθύνσεις, που θα μπορούσε να αποτελέσει νέα συνταγή στον μουσικό κινηματογράφο και να απευθυνθεί στο μεσοαστικό κοινό που δεν κάλυπταν η Κλακ φιλμ και τα δακρύβρεχτα έργα του Νίκου Ξανθόπουλου.

²² Κ.Ο. [Κώστας Οικονομίδης], “*Η Γειτονιά των αγγέλων*”, *Το Έθνος*, 5 Οκτ. 1963.

²³ Ο συγγραφέας παρουσιάζει μ’ αυτά τα λόγια το έργο του στην προς κόμπερας που προηγείται της προεμιέρας. Βλ. “*Γειτονιά των αγγέλων*, ένα έργο της νέας γενιάς”, *Τα Νέα*, 21 Σεπτ. 1963. Τηρείται η ορθογραφία του πρωτοτύπου.

²⁴ *Τα Νέα*, ό.π.

²⁵ “*Εξιμούν τη Γειτονιά των αγγέλων*”, *Μεσημβρινή*, 27 Σεπτ. 1963.

Η μουσική του Σταύρου Ξαρχάκου αντικατέστησε την απαγορευμένη από τη δικτατορία μουσική του Μίκη Θεοδωράκη. Η δυσανάλογα μεγάλη, όχι απαραίτητα με ευθύνη του συνθέτη, διάρκεια των τραγουδιών και των χορευτικών διαταράσσει τη συνοχή της υπόθεσης και του λόγου, ενώ τα περάσματα από τον λόγο στη μουσική γίνονται μηχανικά και δίνουν την αίσθηση της συγκόλλησης και όχι της οργανικής σχέσης.

Αν και πρόκειται για ακριβή παραγωγή, δεν μπορούμε να μιλάμε για καλό γούστο στον εμπορικό κινηματογράφο του 1969. Ο Φίνος ακολουθεί πλέον τον Καραγιάννη, στην αισθητική του κίτς. Η φωτογραφία αποτυπώνει με την ίδια αδιαφορία το ντεκόρ και τα πρόσωπα της λαϊκής γειτονιάς και τους κολωνακιώτες πλούσιους. Το στυλιζάρισμα ορισμένων σκηνών δεν καταφέρει να περάσει ως καλλιτεχνική αναζήτηση· τονίζει μάλλον την εντύπωση ενός ετερόκλιτου αποτελέσματος.

Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με τη θέση του έργου, που είναι ασαφής και μεταβαλλόμενη. Δεν υπάρχει μία οπτική γωνία, αυτή της ηρωίδας για παράδειγμα, ή του κόσμου της γειτονιάς, από την οποία θα μπορούσε ο θεατής να παρακολουθήσει τις συγκρούσεις. Η εχθρότητα των κατοίκων της γειτονιάς απέναντι στο πλουσιοκόριτσο και στον νέο που αρνείται την καταγωγή του, υπακούοντας στο πάθος του, δεν οδηγεί στην τραγικότητα, αλλά φαίνεται μάλλον σαν ένα παράλογο και άδικο μίσος απέναντι σε ανθρώπους που πληρώνουν τα λάθη άλλων. Είδαμε σε άλλα έργα, ότι ο Καμπανέλλης δε χρησιμοποιεί την ασπρόμαυρη λογική του καλού-κακού. Ο Δαλιανίδης όμως δεν ενδιαφέρεται να ισορροπήσει ένα σχήμα πιο πολύπλοκο από την αντίθεση ανάμεσα στον κόσμο των κακών πλουσιών και των καλών μεροκαματιάρηδων. Έτσι οι προθέσεις του Καμπανέλλη για “τραγική προέκταση”,²⁶ για τη δημιουργία ηρώων - θυμάτων μιας δύναμης ανώτερης από αυτούς, που είναι στη συγκεκριμένη περίπτωση οι προκαταλήψεις μιας δικαιολογημένα καχύποπτης ομάδας, η οποία φέρει νωπά τα τραύματα και τις δεσμεύσεις του παρελθόντος, δεν πραγματοποιούνται.

* * *

Το 1970 είναι η τελευταία χρονιά κατά την οποία ο Καμπανέλλης εργάζεται στον κινηματογράφο, γράφοντας τα σενάρια των *Ένας Γερμανός στα Καλάβρυτα* και *Σκιές στην άμμο*. Το *Ένας Γερμανός στα Καλάβρυτα* είναι παραγωγή του Γεράσιμου Παπαδάτου, σε δική του σκηνοθεσία. Η ταινία συμμετέχει χωρίς διάκριση στο 11ο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το οποίο λήγει με τη βράβευση της *Αναπαράστασης* του Θόδωρου Αγγελόπουλου, ταινίας που θεωρείται τομή ανάμεσα στον παλιό και τον νέο ελληνικό κινηματογράφο. Δεν κατάφερα να εντοπίσω αντίγραφο του *Ένας Γερμανός στα Καλάβρυτα* και δεν μπορώ να το σχολιάσω. Το μόνο που θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς, είναι ότι το θέμα του – όχι αναγκαστικά και η διαπραγμάτευσή του – εντάσσεται στην ομάδα πολλών παραγωγών σχετικών με την ιστορία, ιδιαίτερα την εποχή του Β' παγκοσμίου πολέμου και τη γερμανική κατοχή, που έγιναν στη διάρκεια της δικτατορίας. Ο ίδιος ο Καμπανέλλης είχε ήδη δώσει δείγματα του ενδιαφέροντός του και του ιδιαίτερου τρόπου με τον οποίο αντιμετώπιζε αυτή την εποχή όχι μόνο στον κινηματογράφο με *Το Κανόρι και τ' αηδόνι*, αλλά και προηγουμένως στο θέατρο με το *Βίβα Ασπασία*. Το *Ένας Γερμανός στα Καλάβρυτα* πήγε πολύ άσχημα εισπρακτικά και ο παραγωγός του εξαφανίστηκε από το κινηματογραφικό τοπίο χωρίς ν' αφήσει ίχνη.

26 *Τα Νέα*, ό.π.

Σκιές στην άμμο, 1970

Το τελευταίο σενάριο του Καμπανέλλη γράφεται για τις *Σκιές στην άμμο*, παραγωγή του Βασίλη Μαυρομμάτη που επίσης σκηνοθετεί την ταινία. Εδώ ο Καμπανέλλης στρέφεται σε ένα ακόμη είδος, την περιπέτεια. Το χρήμα είναι το κίνητρο για τον ασυνείδητο μικροκακοποιό έλληνα ήρωα, που συνδέεται με μια διεθνή σπείρα αρχαιοκαπήλων και οργανώνει την ανασκαφή και τη φυγάδευση των αρχαίων από ένα ελληνικό νησί. Τα σχέδια της σπείρας όμως αποτυγχάνουν χάρη στην επέμβαση ενός ντόπιου ψαρά, που αν και ο ίδιος παράνομος —η φτώχεια τον αναγκάζει να ψαρεύει με δυναμίτη— δεν φτάνει στο σημείο να ξεπουλήσει το παρελθόν του τόπου του. Η περιπέτεια συνδυάζεται με την ατμόσφαιρα του “νέου κύματος” και με αρκετά τραγούδια του Γιάννη Σπανού, που ερμηνεύουν η Καίτη Χωματά και ο Μιχάλης Βιολάρης.

Ο Βασίλης Μαυρομμάτης, στη μοναδική σκηνοθετική του απόπειρα, δεν πετυχαίνει τους γρήγορους ρυθμούς που απαιτεί το είδος, ενώ συχνά καταφεύγει σε τυποποιημένες λύσεις, που φέρνουν στο νου ξένα πρότυπα και, συγκρινόμενες μ’ αυτά, φαίνονται ακόμα πιο αδύναμες. Τέλος, αν εξαιρέσουμε την αρχική σκηνή, τα τραγούδια δεν ενσωματώνονται στην εξέλιξη της δράσης και διασπούν ακόμα περισσότερο το αποτέλεσμα, δίνοντας την εντύπωση ότι χρησιμοποιήθηκαν μόνο για να καλυφθεί η συμβατική διάρκεια της ταινίας.

191

* * *

Τα έργα που αναλύσαμε ανήκουν σε δύο περιόδους: η πρώτη διαρκεί από το 1955 ως το 1960· η δεύτερη από το 1966 ως το 1970. Στην πρώτη περιλαμβάνονται ταινίες όπως η *Στέλλα*, *Ο Δράκος* ή *Η Αρπαγή της Περσεφόνης*. Στη δεύτερη ανήκει η αγαπημένη του συγγραφέα, η μόνη που ο ίδιος αναγνωρίζει ως καλλιτεχνικό του δημιούργημα, *Το Κανόνι και τ’ αηδόνι*. Δεκαέξι σενάρια και δύο σκηνοθεσίες συνθέτουν την κινηματογραφική του δουλειά. Τρία σενάρια προέρχονται από θεατρικά του έργα. Στο ένα από αυτά, τη *Στέλλα*, συνεργάστηκε με τον σκηνοθέτη της ταινίας Μιχάλη Κακογιάννη, στο δεύτερο, την *Έβδομη μέρα της δημιουργίας*, ανέλαβε μόνος του την κινηματογραφική διασκευή και το τρίτο, το *Γυμνοί στο δρόμο*, μεταφέρθηκε χωρίς δική του ανάμειξη. Ο συγγραφέας εργάστηκε για την κινηματογραφική μεταφορά έργων άλλων συγγραφέων ή είχε την επιμέλεια σεναρίου στις ταινίες *Το Αμαξάκι*, *Η Λίμνη των πόθων*, *Το Ραντεβού της Κυριακής*, *Ραντεβού στην Κέρκυρα*. Τα υπόλοιπα σενάρια είναι δικές του ιδέες και εκτελέσεις. Κινούνται από την κωμωδία (*Η Αρπαγή της Περσεφόνης*, *Το Ρολόι*, *Οι Αντίπαλοι* στο *Κανόνι και τ’ Αηδόνι*) και την ποιητική της απόκλιση (*Κορίτσια στον ήλιο*), ως το δράμα (*Ο Δράκος*, *Η Έβδομη μέρα της δημιουργίας*) και την ταινία περιπέτειας (*Σκιές στην άμμο*). Εκτός από το σπονδυλωτό *Το Κανόνι και τ’ αηδόνι*, γράφει το ένα από τα τέσσερα επεισόδια στην ταινία του Νίκου Κούνδουρου *Το Ποτάμι*, που δυστυχώς δεν μπόρεσα να δω και δεν περιέλαβα στην ανάλυσή μου. Τέλος, σκηνοθετεί τη *Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα* και συνυπογράφει τη σκηνοθεσία στο *Κανόνι και τ’ αηδόνι*.

Ο Καμπανέλλης αποφάσισε να γράψει σενάρια, έχοντας ενδεχομένως την πεποίθηση πως θα κατάφερε να συνδυάσει τα καλλιτεχνικά του όνειρα με το βιοπορισμό. Το 1955 ο κινηματογράφος ήταν ασφαλώς λύση βιοποριστική καλύτερη από το θέατρο για τους συγγραφείς που δεν ήθελαν να συνδεθούν με τους εμπορικούς θιάσους της κωμωδίας και

της επιθεώρησης. Στην αρχή της ενηλικίωσής της, η ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία ζητούσε αγωνιωδώς πρώτες ύλες και τις δεχόταν πρόθυμα, χωρίς διακρίσεις. Οι όροι του επαγγέλματος ήταν προς το παρόν αδιαμόρφωτοι, λιγότερο σαφείς, άφηναν επομένως την ελπίδα κάποιας ελευθερίας κινήσεων. Τα σενάρια του Καμπανέλλη και οι ταινίες που βγήκαν από αυτά αντανakλούν λιγότερο ή περισσότερο αυτή την ελπίδα, που με το χρόνο, όσο ισχυροποιούνται οι κανόνες της εμπορικότητας, θα εξασθενήσει. Η σχέση του Καμπανέλλη με τον κινηματογράφο αντικατοπτρίζει χαρακτηριστικά την εξέλιξη του τελευταίου από ένα “φιλελεύθερο” στάδιο προς μία οργανωμένη παραγωγή, με ολοένα πιο συγκεκριμένους και ισοπεδωτικούς όρους συμμετοχής. Το 1956 ήταν εφικτό να δοθεί η ευκαιρία σε νέους καλλιτέχνες να γυρίσουν ταινίες, όπως μαρτυρεί το τριπλό παράδειγμα των *Άσων του γηπέδου*, του *Δράκου* και της *Αρπαγής της Περσεφόνης*. Τέτοια παραδείγματα ανεξάρτητων παραγωγών γίνονται εξαιρετικά σπάνια στη διάρκεια της επόμενης δεκαετίας, εφόσον οι συντελεστές τους συνειδητοποιούν ότι οι προσπάθειες θα προσκρούουν στη διανομή και θα παραμένουν σε χαμηλές εισπρακτικές θέσεις, ανεξάρτητα από την ποιότητα των ταινιών. Από το 1956 ως το 1968 ο Καμπανέλλης θα συνεργαστεί με εταιρείες παραγωγής, μεγάλες και μικρές, προσπαθώντας να ισορροπήσει ανάμεσα στις παραγγελίες τους και τις προσωπικές του απόψεις. Επιστρέφει στην ανεξάρτητη παραγωγή το 1968, με το *Κανόνι και τ' αηδόνι*. Η ταινία είναι ένας από τους προάγγελους της νέας στροφής του ελληνικού κινηματογράφου, που χαρακτηρίζεται από την υποχώρηση των εταιρειών παραγωγής και από την καθιέρωση του “κινηματογράφου του δημιουργού”, των προσωπικών ταινιών και των ανεξάρτητων παραγωγών, μοντέλο που επικρατεί ως σήμερα.

Κάτω από έναν ισχυρό περιορισμό, τη λογοκρισία, ο ελληνικός μεταπολεμικός κινηματογράφος δεν μπόρεσε να μιλήσει ελεύθερα για τη σύγχρονη πραγματικότητα. Πολύ γρήγορα οι άνθρωποι του βολεύτηκαν σε σχήματα και τα αναπαρήγαγαν εξοικονομώντας κόπο και χρήμα. Τα σχήματα βασίζονταν σε περιορισμένα θέματα αισθηματικής και οικογενειακής φύσεως. Δεν υπήρξαν αναφορές στην ιστορική συγκυρία, σε κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα, στον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι προσπαθούσαν να συνέλθουν από τις πληγές της Κατοχής και των εμφυλίων. Οι κοινωνικές συγκρούσεις τυποποιήθηκαν σε μοτίβα του τύπου “γίος / κόρη πλούσιας οικογένειας ερωτεύεται φτωχή κοπέλα / νέο”, δίνοντας στο θεατή τη δυνατότητα της εκτόνωσης και της φυγής μέσω του ευτυχούς τέλους. Τα πραγματικά προβλήματα επιβίωσης, οι φυλακές, οι εξορίες, οι εκτελέσεις, η διάλυση των οικογενειών και ο αγώνας για το στοιχειώδες, το ψωμί, είτε απουσιάζουν εντελώς είτε μεταμφιέζονται τόσο πολύ, ώστε η ανάγνωσή τους μέσα στις ταινίες είναι δύσκολη. Η φτώχεια και το κινήρι του μεροκάματου εμφανίζονται βέβαια σχεδόν σε κάθε ταινία και το γεγονός είναι εύγλωπτο από μόνο του. Όμως ο συνδυασμός του θέματος με κάποιες εξωπραγματικές καταστάσεις, η μετατόπισή του προς τις αισθηματικές δυσκολίες που προκαλεί, το αποσυνδέουν από τη ρεαλιστική του διάσταση και το καθιστούν ακίνδυνο για τις επιτροπές της λογοκρισίας, που μέλημά τους είναι η εξαφάνιση κάθε ιδεολογίας και μηνύματος που απειλεί το καθεστώς της εποχής.

Παρά την αναξοδότητα των συνθηκών και τις στενές προδιαγραφές τα σενάρια του Καμπανέλλη, με ελάχιστες εξαιρέσεις, είναι πρωτότυπα, δε χρησιμοποιούν τα σχήματα, τις συνήθειες και ευκολίες που καθιερώθηκαν με την απόλυτη τυποποίηση των κινηματογραφικών ειδών. Συνήθως εκμεταλλεύεται και μεταπλάθει τα επιβεβλημένα από τις εταιρείες παραγωγής στοιχεία της εμπορικότητας συνδυάζοντάς τα με τους δικούς του προβληματισμούς. Ακόμα και τα πιο συμβατικά σενάρια, το *Ραντεβού στην Κέρκυρα* ή το *Ραντεβού της Κυριακής*, όπου το προσωπικό στοιχείο υποχωρεί στην αποδοχή των κανόνων

κάποιου είδους, μαρτυρούν την άνεση με την οποία ο Καμπανέλλης χειρίζεται δραματουργικά τα θέματά του.

Γι' αυτό εξάλλου η σχέση του Καμπανέλλη με τις εταιρείες παραγωγής ήταν περιστασιακή. Συνεργάστηκε με τις μεγαλύτερες, τη Φίνος φιλμς, την Ανζερβός, την Ολύμπια, τους αδελφούς Ρουσσόπουλου - Σαρρή - Ψαρά, τον Κλέαρχο Κονιτσιώτη για μία ή δύο φορές το πολύ. Δεν ανέπτυξε δηλαδή με καμία από αυτές υπαλληλικούς δεσμούς, καθεστώς που ίσχυε για άλλους επαγγελματίες σεναριογράφους, αλλά διατήρησε μία ελεύθερη σχέση που δεν είχε διάρκεια, επειδή αργά ή γρήγορα γινόταν φανερή η διάσταση ανάμεσα στα συμφέροντα της παραγωγής και τις καλλιτεχνικές του απόψεις.

Στο κινηματογραφικό του ξεκίνημα ο Καμπανέλλης συνεργάζεται με σκηνοθέτες που έχουν οράματα για δημιουργίες έξω από τους κανόνες της εμπορικότητας, όπως ο Κακογιάννης, ο Γρηγορίου και ο Κούνδουρος, συνδέεται δηλαδή με την καλλιτεχνική πρωτοπορία του κινηματογραφικού χώρου, πράγμα που ισχύει βέβαια και για το θέατρό του. Κατά τη συνεργασία του με τις εταιρείες παραγωγής, οι σκηνοθέτες των σεναρίων του είναι νέοι που ξεκινούν επαγγελματικά στο χώρο, ο Ντίνος Δημόπουλος, ο Βασίλης Γεωργιάδης, ο Ερρίκος Θαλασσινός. Δεν είναι ασφαλώς τυχαίο το γεγονός της τριπλής του συνεργασίας με τον Γεωργιάδη, ο οποίος μπόρεσε να σκηνοθετήσει σενάρια που ξέφευγαν από τα στερεότυπα και άφηναν στον ίδιο κάποιες καλλιτεχνικές ελευθερίες.

“Ήμουν ένας θεατρικός συγγραφέας που έγραψε σενάρια”, λέει ο Καμπανέλλης. Αυτό σημαίνει ότι στο θέατρο μπόρεσε να εκφραστεί ελεύθερα, αυτό αγαπούσε και μ' αυτό καταπάστηκε με ειλικρίνεια, για να μιλήσει για ό,τι ήταν αγωνία του, επιθυμία του ή όνειρό του. Ο κινηματογράφος δεν του έδινε τέτοια δυνατότητα. Όμως παρά τις δεσμεύσεις που εκτέθηκαν παραπάνω, εκείνος βρήκε τρόπους να μιλήσει για θέματα που τον απασχολούσαν. Στη *Στέλλα* είναι ο γάμος και κατ' επέκταση η κοινωνική σύμβαση, οι προκαταλήψεις, ο καταναγκασμός, που παγιδεύουν τα άτομα, εκμηδενίζουν την ελευθερία τους και τιμωρούν με θάνατο την ανυπακοή τους. Στο *Δράκο* περνάει ο μετεμφυλιακός τρόμος, ο πανικός για την επιβίωση, η διάθεση να γίνει ο άνθρωπος κατά το δυνατόν αόρατος, να αποφύγει κάθε είδους κοινωνική σχέση, που μπορεί να καταλήξει σε καταδίωξη. Παραλλαγή του θέματος της επιβολής της κοινής γνώμης, της καταστροφικής εμπάθειας του συνόλου απέναντι στο άτομο σε συνδυασμό με τον κοινωνικό διχασμό εκφράζεται στο *Γυμνοί στο δρόμο*. Στην *Αρπαγή της Περσεφόνης* και στη *Λίμνη των πόθων* υπάρχει το θέμα του ομαδικού αγώνα για βελτίωση των συνθηκών ζωής, η κοινή προσπάθεια για τον περιορισμό της εκμετάλλευσης της εργασίας από τους πλούσιους, τους μεγαλοτσιφλικάδες, τους πολιτικά ισχυρούς. Ένα απαγορευμένο θέμα, έστω και καμουφλαρισμένο πίσω από μία ερωτική ιστορία, καταφέρνει να φτάσει στο θεατή με θετικό τρόπο, αφού η επιτυχία συνοδεύει τον κοινό αγώνα. Η ανελέητη έφοδος ενός νέου τρόπου ζωής και ο αναγκαστικός παροπλισμός κάποιων ακόμα ζωντανών κοινωνικών δυνάμεων εμφανίζεται στο *Αμαξάκι*, όπως επίσης η ανεργία της νέας γενιάς, που απαιτεί χωρίς να δίνει, παίρνει χωρίς αντάλλαγμα, επικρίνει χωρίς να αναλαμβάνει τις ευθύνες της. Το θέμα της υπερπροστασίας των νέων, της αβέβαιης θέσης τους στη ζωή, της εγκατάλειψης ονείρων και φιλοδοξιών, της προσγείωσης στην καθημερινότητα και τις πεζές ανάγκες απασχολεί τον συγγραφέα και στην *Έβδομη μέρα της δημιουργίας*, που γράφεται καταρχάς για το θέατρο την ίδια εποχή.

“Ονειρευόμασταν, ονειρευόμασταν ένα καλύτερο αύριο”, λέει ο Καμπανέλλης για τα νεανικά του χρόνια, για τη δεκαετία του '50. Έτσι και οι ήρωές του είναι ονειροπόλοι. Στα περισσότερα σενάρια του εμφανίζεται ένα βασικό θέμα της δραματουργίας του, που είναι

η σχέση ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία. Η φαντασία λειτουργεί ως καταφύγιο, ως άμυνα απέναντι στις πραγματικές δυσκολίες της ζωής. Το θέμα, που τον απασχόλησε ιδιαίτερα το διάστημα 1955-1960, αφού εμφανίζεται και στην *Αυλή των θανμάτων* μέσω του Ιορδάνη, έχει δύο βασικές παραλλαγές : οι ήρωες είτε ζουν με τις αναμνήσεις τους, όπως ο Ανέστης και η Κυρία στο *Αμαξάκι*, είτε, μέσω της ονειροπόλησης, κατασκευάζουν ένα φανταστικό κόσμο, τον οποίο επικαλούνται ως πραγματικό, προκειμένου να αντλήσουν την απαραίτητη, ζωική αισιοδοξία και να συνεχίσουν να ζουν, όπως η Αλέξια στη *Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα*, ο Αλέκος και η Χριστίνα στην *Έβδομη μέρα της δημιουργίας*. Στο τελευταίο έργο αυτής της θεματικής, τη *Χιονάτη*, ο συγγραφέας ανάγει τον φανταστικό κόσμο όχι μόνο σε αναγκαίο συστατικό της ζωής των ευαίσθητων, απροσάρμοστων στην κοινωνία τους ανθρώπων, αλλά και σε ισοδύναμο του πραγματικού, αφού τα όνειρα της Αλέξιας πραγματοποιούνται μέσα από μία συνεχή εναλλαγή πραγματικών και φανταστικών γεγονότων. Έτσι, τα όρια ανάμεσα στους δύο κόσμους φαίνονται να μην έχουν σημασία, ή και να καταργούνται.

Μία τέτοια προβληματική, είναι φυσικό να στραφεί σε αναζήτηση θεμάτων στο παραμύθι. Η *Χιονάτη* αντλεί από το ομώνυμο παραμύθι, το οποίο προσαρμόζεται στις φανταστικές ανάγκες μιας σύγχρονης ηρωίδας. Να θυμηθούμε εδώ και το θεατρικό παράλληλο, τη διασκευή του *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Πηνελόπης Δέλτα, όπου στερεότυπα πρόσωπα του παραμυθιού ζουν καταστάσεις που παραπέμπουν στη μετεμφυλιακή Ελλάδα και στα πάγια προβλήματα της χώρας.

Το ενδιαφέρον του συγγραφέα διοχετεύεται και στο πεδίο της δημιουργικής αξιοποίησης αρχαιοελληνικών μύθων και της μεταφοράς τους στη σύγχρονη πραγματικότητα. Το συνολικότερο παράδειγμα αυτής της προσπάθειας είναι το σενάριο της *Αρπαγής της Περσεφόνης*. Η αρχαία παράδοση εισχωρεί στο έργο του Καμπανέλλη και μέσω των τραγικών του ηρώων, της Στέλλας και του Θωμά. Το τραγικό λάθος που διαπράττουν, η απόφασή τους να υποδυθούν ένα ρόλο ξένο, ή, ακριβέστερα, αντίθετο προς τον εαυτό τους, η Στέλλα με το να συγκατανεύσει σε ένα γάμο που δεν μπορεί να αντέξει, ο Θωμάς με το να εμφανιστεί ως ο παντοδύναμος αρχηγός μιας συμμορίας, το πληρώνουν και οι δύο με τη ζωή τους, όπως οι ήρωες των αρχαίων τραγωδιών.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της δραματολογίας του Καμπανέλλη, που εμφανίζεται στα σενάρια του, είναι η σκωπική του διάθεση, το χιούμορ του. Αγαπάει τους ήρωές του, καλούς και λιγότερο καλούς, έξυπνους και λιγότερο έξυπνους, καπάτσους και αφελείς. Εντοπίζει τα ελαττώματά τους και τα υποδεικνύει με συμπάθεια, με την έννοια ότι το ελάττωμα είναι ανθρώπινη αδυναμία, για την οποία δε χρειάζεται κανείς να καταδικαστεί, επειδή τα αίτια της είναι εν πολλοίς δικαιολογημένα. Η κοινωνική του παρατήρηση γίνεται με αυτό το πνεύμα. Άλλωστε η λογική του άσπρου-μαύρου, της κάθετης αντιπαράθεσης καλού-κακού δεν τον συγκινεί. Αντίθετα έχει μια θετική άποψη για τον κόσμο, μία αισιοδοξία και αναζητά το καλό στοιχείο πίσω από το κακό φαινόμενο.

Η κυρίαρχη αντίληψη για τον ελληνικό κινηματογράφο δεν ενθάρρυνε ως σήμερα τη μελέτη ταινιών, σεναρίων και άλλων επιμέρους θεμάτων που άπτονται της προγενέστερης του 1970 παραγωγής. Χαρακτηριστικό αποτέλεσμα είναι η διχοτόμηση του έργου του σημαντικότερου σύγχρονου Έλληνα συγγραφέα σε ενδιαφέρον θεατρικό και εκ προοιμίου αδιάφορο κινηματογραφικό, διχοτόμηση που και ο ίδιος δεν αρνείται. Το επιχείρημά του είναι ότι ενώ στο θέατρο έχει ελευθερία κινήσεων και έλεγχο στην απόδοση του έργου του με την επιλογή του θιάσου και του σκηνοθέτη που θα το ανεβάσει, στον κινηματογράφο δεν έχει τη δυνατότητα να ελέγξει το αποτέλεσμα και να διορθώσει τα σημεία που

αποκλίνουν από το καλλιτεχνικό του όραμα. Γι' αυτό, απ' όλη την κινηματογραφική του παραγωγή, εξαιρεί το *Κανόνι και τ' αηδόνη*, όπου δεν υπεισήλθαν κριτήρια εμπορικότητας, αλλά μόνο καλλιτεχνικής έκφρασης. Και οι άλλες ταινίες που εξαιρεί, *Η Αρπαγή της Περσεφόνης* και *Η Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα*, διατηρούν ακριβώς αυτό το στοιχείο της προσωπικής παρέμβασης. Ωστόσο, από τη μελέτη των σεναρίων του προκύπτει το συμπέρασμα, ότι όσο και αν οι όροι εργασίας επηρεάζουν το αποτέλεσμα, δεν μπορούν να εξαφανίσουν τον πυρήνα της σκέψης του συγγραφέα. Η δραματουργική δεινότητα και η σταθερή παρουσία ορισμένων θεμάτων, πεποιθήσεων και προσωπικών αντιστάσεων, σε αντιστοιχία με το θέατρό του, βρίσκουν διέξοδο και επανεμφανίζονται με ποικίλους τρόπους στο κινηματογραφικό του έργο.