



**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ: «ΟΙ ΕΝΝΟΙΕΣ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ ΚΑΙ ΤΗΣ
ΕΞΟΥΣΙΑΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ: Η
ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ- ΕΥΔΟΚΙΑ»

Εισηγητής: Λάζαρος Πίτκας

Επιβλέπων Καθηγητής: Σωκράτης Δεληβογιατζής

Θεσσαλονίκη, 2013

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Σε αυτή τη θέση επιθυμώ να εκφράσω τις ειλικρινείς μου ευχαριστίες σε όλους εκείνους που συνέβαλλαν και βοήθησαν στην ολοκλήρωση αυτής της διπλωματικής εργασίας. Συγκεκριμένα, ευχαριστώ τον επιβλέπων καθηγητή κ. Σωκράτη Δεληβογιατζή για την καθοδήγηση και οργάνωση της εργασίας, καθώς και τους γονείς και την οικογένειά μου που με στήριξαν σε όλη αυτή την προσπάθεια.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρείται μία προσέγγιση της σκηνοθετικής πλευράς του Αλέξη Δαμιανού μέσω της δεύτερης κατά σειρά ταινίας του *Ευδοκία*, η οποία γυρίστηκε το έτος 1970. Συγκεκριμένα, η έμφαση δίνεται στις έννοιες του έρωτα και της εξουσίας στην εν λόγω ταινία με σκοπό να αποτυπωθεί η εμφάνιση και η κατανόηση, από τη μεριά του θεατή, των δύο αυτών εννοιών στην τέχνη του κινηματογράφου. Αρχικά, στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μία σύντομη παρουσίαση της τέχνης του κινηματογράφου κυρίως σχετικά με την υποκειμενικότητα και την αντίληψη του χώρου, ενώ σ' ένα δεύτερο επίπεδο γίνεται μία όσο το δυνατόν φιλοσοφική προσέγγιση της έννοιας του έρωτα και της εξουσίας. Το δεύτερο κεφάλαιο της προκειμένης εργασίας δίνει έμφαση στον ελληνικό κινηματογράφο και λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος μεταξύ του πρώτου και του τρίτου κεφαλαίου, το οποίο αποτελεί και το βασικό άξονα της εργασίας. Αναλυτικότερα, παρουσιάζεται μία σύντομη ιστορική αναδρομή και αναφέρονται τα σημαντικότερα γεγονότα που κατά καιρούς επηρέασαν τον κινηματογράφο στην Ελλάδα. Το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο εξετάζει την περίπτωση του Αλέξη Δαμιανού με στοιχεία που αφορούν το έργο του, τόσο από τεχνικής σκοπιάς όσο και σύμφωνα με την εμπειρία, τα βιώματα, την αντίληψη, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα. Στην τελευταία ενότητα αυτού του κεφαλαίου παρουσιάζεται το περιεχόμενο της *Ευδοκίας*, η ανάλυση των βασικών χαρακτήρων του έργου, η αίσθηση που δημιουργεί στο θεατή, η κοινωνικοπολιτική κατάσταση της χώρας τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, η αντιληπτική ικανότητα του ίδιου του Αλέξη Δαμιανού, με σκοπό την αποτύπωση των εννοιών που πραγματεύεται η διπλωματική εργασία.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ^ο . ΕΡΩΤΑΣ ΚΑΙ ΕΞΟΥΣΙΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.....	9
1.1 Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ	9
1.2 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ.....	14
1.3 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΞΟΥΣΙΑΣ.....	19
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ^ο . ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ.....	23
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ^ο . Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ.....	32
3.1 Ο ΑΝΥΠΟΤΑΚΤΟΣ ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ	32
3.2 Ο ΑΤΑΚΤΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΑΛΕΞΗ ΔΑΜΙΑΝΟΥ	35
3.3 ΕΥΔΟΚΙΑ – Η ΒΙΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ	42
ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ	54
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	57

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Αλέξης Δαμιανός γεννήθηκε το 1921 στην Αθήνα και σπούδασε στη φιλοσοφική σχολή του Εθνικού Θεάτρου. Την πρώτη του επαφή με το θέατρο την έκανε σαν ηθοποιός και συγκεκριμένα με τον θίασο των Ηνωμένων Ηθοποιών, στο έργο του Αρμππούζωφ, *Μακρινός δρόμος*. Με τον ίδιο θίασο, το 1946, ανέβηκε στη σκηνή το πρώτο του θεατρικό έργο *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*. Το 1947 συνεργάστηκε με το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν, ενώ το 1948 ίδρυσε το Πειραματικό Θέατρο όπου ανέβηκαν αρκετά δικά του έργα, αλλά και για πρώτη φορά στην Ελλάδα έργο του Ιρλανδού συγγραφέα Ο' Κέιζι. Για κάποια χρόνια συνεργάστηκε με τον θίασο του Τζαβάλα Καρούσου. Έως το 1960 απείχε απ' το θέατρο και ασχολήθηκε με την κατασκευή αργαλειών. Το 1961 ίδρυσε το Θέατρο Πορεία, στο οποίο το έτος 1963 ανέβασε τα *Κόκκινα φανάρια* του Αλέκου Γαλανού. Παράλληλα με τις θεατρικές του δραστηριότητες ως συγγραφέας, σκηνοθέτης αλλά και ηθοποιός, αρχίζει να ασχολείται με τον κινηματογράφο όπου πρωτοεμφανίζεται σαν ηθοποιός το 1965 στην ταινία μικρού μήκους του Παντελή Βούλγαρη, *Ο Κλέφτης*. Η πρώτη δική του ταινία το 1966, η σπονδυλωτή *Μέχρι το πλοίο* πήρε το βραβείο καλύτερης ξένης ταινίας στο Φεστιβάλ της Hyeres της Γαλλίας. Το 1970 γύρισε την *Ευδοκία*, ενώ τον ίδιο χρόνο κάνει την εμφάνισή του και στην τηλεόραση σαν ηθοποιός, στον *Παράξενο ταξιδιώτη*. Το 1972 αποσύρθηκε στην Εύβοια όπου ασχολήθηκε με τις βιολογικές καλλιέργειες, ενώ το 1979 ανέβασε εκεί μία παράσταση με ντόπιους, βοσκούς και γεωργούς, ερασιτέχνες ηθοποιούς. Το 1983 σκηνοθέτησε για την ΕΡΤ 1 τη σειρά *Πατούχας*. Το 34^ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης τον τίμησε για την προσφορά του στον κινηματογράφο. Ως ηθοποιός, εμφανίστηκε στις ταινίες: *Μέχρι το πλοίο*, *Σύντομο διάλειμμα*, *Ο Φόβος*, *Φρενίτις*, *Ναι μεν, αλλά*, *Τον καιρό των Ελλήνων*, *Η Παρεξήγηση*, *Ηνίοχος*¹.

Οι ταινίες του Αλέξη Δαμιανού αποστασιοποιούνται από την κινηματογραφική γραφή. Δεν κινηματογραφεί, μετουσιώνει τη γη σε αξία ζωής, το φύσημα του ανέμου σε τελετουργία ιερή, την αναμέτρηση των κορμιών σε

¹ http://to-theatro.blogspot.gr/2011/04/blog-post_07.html

πράξη θρησκευτική. Η τριλογία του στον κινηματογράφο αποτελεί προέκταση «μιας τελετουργικής διαδικασίας στην άσκηση της αλήθειας... μια αναμέτρηση με το φόβο του θανάτου και τα υποκατάστατά του». Αυτό που φανερώνει, δεν υπονοείται. Δε βολεύεται σε συμβολικά καλούπια. Είναι «Αυτό», με την υλική του βαρύτητα αλλά και με την αινιγματική χάρη του μειδιάματος του αρχαϊκού Κούρου. Κάθε απόπειρα να προσεγγίσει κανείς το έργο του με τα εγχειρίδια της κινηματογραφικής κριτικής, με ερμηνευτικές μανιέρες και καρμπόν προσπελάσεις πάνω στο φιλικό του βίο, μοιάζουν θεωρήματα που βουλιάζουν υπό το βάρος της κενότητάς τους. Εκείνο που διαχειρίζεται με ειλικρίνεια και περισσεύματα οικονομίας χωρίς να καταφεύγει στην αφαίρεση, είναι η αποθυμία της αλήθειας. Ο αλτρούιστικός μόχθος του να συλλέξει από τα κοιτάσματα της κυτταρικής μνήμης ό,τι έμεινε αλώβητο. Να υποκινήσει την καρδιά σε ανταρσία, απέναντι σε ό,τι έχει αλλοιώσει τη φυσικότητα του ανθρώπινου κόσμου, να σταθεί αντρίκεια απέναντι στη γοητεία της παραχάραξης και με μειλίχια προσμονή να αναμετρηθεί με το θάνατο, τον όποιο θάνατο...

Ως έτσι, ο Δαμιανός είναι ένας δημιουργός που κοιτάζει το μέλλον, με το βλέμμα του να ασκείται επίμονα στις βαθιές απολήξεις του παρελθόντος χρόνου. Γι' αυτό και τραγικός. Γι' αυτό και Έλληνας. Γι' αυτό και οικουμενικός. Επειδή διατρέχει το λασπότοπο της ελληνικής ιστορίας με αρχαϊκή ωραιότητα. Στα πρόσωπα των μύθων του ο χρόνος διαστέλλεται και αμέσως καταργείται. Η τραγωδία επιτυγχάνεται όταν σβήσουν οι διαστάσεις του χρόνου. Οι ιστορίες του λέγονται τώρα, όμως του παραδόθηκαν από το χθες, το αιώνιο χθες. Αυτά τα πρόσωπα βγήκαν από τα σπλάχνα του ιστορικού χρόνου. Εδώ και η εμμονή του να αποφεύγει τους επαγγελματίες ηθοποιούς όπου ο επαγγελματισμός τους στέρησε από την αλήθεια, τη χάρη της φυσικότητας και τους στέγνωσε από την προθυμία της άμιλλας με την ασυδοσία του ανταγωνισμού και μιας δήθεν ανωτερότητας. Γι' αυτό και καταριέται το δόλο, επειδή εξόρισε τον αγώνα για τον αγώνα και κάθε προσπάθεια αθλοθέτησης βραβείων του να φαντάζει άγονη μικρότητα. Το υλικό των μύθων του μεθά από τον πρωτογονισμό του αρχέτυπου. Αυτόν τον πρωτογονισμό είναι που μεταγγίζει στην υλικότητα των ηρώων του και των θεματικών του διαδρομών, το πνευματικό εκείνο περιεχόμενο όπου στα χέρια του Δαμιανού παίρνει

διαστάσεις εξομολόγησης, γίνεται θρησκευτικός ύμνος με ηχηρές σιωπές και ισκρατήματα.

Η τέχνη του είναι τέχνη αρχαϊκή. Αρχαϊκός και ο ίδιος σαν άνθρωπος. Και το έργο του έτσι αποκτά το χάρισμα μιας μεγάλης κληρονομιάς, με κληρονόμους και θεριστές. Ό,τι αρχαϊκό έρχεται από το μέλλο και στο μέλλον πηγαίνει. Και το έργο του αποκτά την εγκυρότητα θεμέλιου λίθου, γιατί φέρει αυτούσια την υπόσταση αυτής της κληρονομιάς².

² Βάκρος, Γ. (2004) *Ο αρχαϊκός Αλέξης Δαμιανός στο 45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Αλέξης Δαμιανός, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο. ΕΡΩΤΑΣ ΚΑΙ ΕΞΟΥΣΙΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

1.1 Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Παρόλο που το κινηματογραφικό γεγονός χρησιμοποιήθηκε σε όλον τον κόσμο με διαφορετικό τρόπο και ανεξάρτητα από προσδοκίες, φαντασιώσεις ή προβληματισμούς που δημιούργησε η εφεύρεσή του, η εμφάνισή του οφείλεται σε συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες.

Ο κινηματογράφος γεννήθηκε σ' έναν κόσμο όπου δέσποζαν η επιστήμη και η τεχνική. Εξελίχτηκε χάρη σ' αυτές και εξαιτίας αυτών θα υποστεί αλλαγές, με κίνδυνο να εκλείψει. Θα πρέπει κανείς να ορίσει τον κόσμο ως αντικειμενική πραγματικότητα, ως σύνολο γεγονότων που είναι σε θέση να παρατηρήσει, να καταχωρήσει και να αναπαράξει. Αυτή είναι και η αυστηρή προϋπόθεση για την εφεύρεση του κινηματογράφου ως μέσου τεχνικής αναπαραγωγής κινούμενων εικόνων της πραγματικότητας.

Η επιστήμη και η τεχνική ήταν οι συνθήκες που επέτρεψαν την εφεύρεση του κινηματογράφου και έγιναν ο πρωταρχικός του στόχος. Η επιστημονική λειτουργία του κι αυτή η 'αντικειμενική' αντίληψη υπήρξαν και εξακολουθούν να είναι καθοριστικές για την πρακτική και τη θεωρία του κινηματογράφου. Εντούτοις, ο τρόπος που προσλαμβάνει τις ταινίες ο μέσος θεατής δεν ανταποκρίνεται καθόλου σ' αυτήν την 'επιστημονική' στάση. Η αντικειμενικότητα εξασφαλίζει τη γνησιότητα της αναπαραγωγής ενός κόσμου που εξακολουθεί ο άνθρωπος να προσλαμβάνει με τις αισθήσεις του, όπως και τον συνηθισμένο κόσμο, μέσα από ένα συνονθύλευμα αισθητών βεβαιοτήτων και φαντασμαγοριών. Κι από αυτό ακριβώς το συνονθύλευμα πηγάζει η συγκινησιακή ισχύς του κινηματογράφου, αυτή η δυαδικότητα που εμπεριέχει η εικόνα της πραγματικότητας, η οποία εμφανίστηκε σχεδόν ταυτόχρονα με τον κινηματογράφο³.

Στην τέχνη του κινηματογράφου ο χωρικός είναι ένας παράγοντας που χαρακτηρίζεται ως θεμελιώδης για την κατανόηση της έννοιας του

³ Ishaghour, Y. (2000) *Το Σινεμά. Μια Ανάπτυξη για Κατανόηση, Μια Μελέτη για Στοχασμό*, Αθήνα: Εκδόσεις Π. Τραυλός – Ε. Κωσταράκη.

κινηματογραφικού υλικού, το οποίο αποτελεί τη βάση της συγκεκριμένης τέχνης.

Σε μία προσπάθεια ανάλυσης του κινηματογραφικού υλικού αναφέρεται το επόμενο παράδειγμα: αν φέρει κάποιος στο μυαλό του μία καρέκλα ζωγραφισμένη από έναν καλλιτέχνη πάνω σε καμβά – και μάλιστα ζωγραφισμένη από τον καλύτερο καλλιτέχνη, που χρησιμοποιεί τα πιο εκφραστικά χρώματα πάνω σε τελάρο εισαγωγής, όπου κάθε λεπτομέρεια αποδίδεται όσο το δυνατόν ρεαλιστικά – ώστε αν κοιτάξει το σχέδιο αυτό της καρέκλας να εκφράσει μόνο επάινους, καθώς θα φαίνεται πράγματι τόσο επιτυχημένο και αληθινό. Στη συνέχεια ας προσπαθήσει να φωτογραφήσει αυτή τη ζωγραφισμένη καρέκλα. Σε κάποιο άλλο χρόνο ο ίδιος άνθρωπος ας πάρει μία πραγματική καρέκλα να την τοποθετήσει σ' ένα πραγματικό χώρο και να τη φωτογραφήσει. Αν συγκρίνει τις προβαλλόμενες εικόνες από τις δύο καρέκλες στην οθόνη, θα δει ότι η πραγματική καρέκλα εφόσον έχει φωτογραφηθεί καλά, φαίνεται αρκετά καθαρά.

Στη συνέχεια, κοιτάζοντας τη φωτογραφία της ζωγραφισμένης από τον καλλιτέχνη καρέκλας, δεν θα διέκρινε καμία καρέκλα· θα έβλεπε μόνο τον καμβά, το σκίτσο της και τη διαμόρφωσή της με διάφορους χρωματικούς συνδυασμούς – δηλαδή θα έβλεπε μόνο το υλικό με το οποίο γίνεται ορατή η ζωγραφισμένη καρέκλα. Αν επαναλάμβανε την προβολή θα έβλεπε ότι μόνο τα πραγματικά αντικείμενα εμφανίζονται στην οθόνη και συγκεκριμένα η συσχέτιση των διαφόρων χρωμάτων, ο καμβάς, η επίπεδη επιφάνεια – αλλά η καρέκλα όπως σχεδιάστηκε σε χώρο τριών διαστάσεων, η δημιουργημένη στον καμβά καρέκλα από τον καλλιτέχνη, δεν θα φανεί στην οθόνη.

Από το παραπάνω παράδειγμα γίνεται φανερό ότι πριν απ' οτιδήποτε άλλο το κινηματογραφικό υλικό αποτελείται από πραγματικά αντικείμενα μέσα σε περιβάλλον πραγματικό· το στυλιζαρισμένο υλικό, η σχηματοποιημένη αναπαράσταση της καρέκλας θα φανούν στον κινηματογράφο μόνο σαν μια σχηματοποίηση⁴.

Η υποκειμενικότητα εκφράζεται μέσα στο χώρο και το χρόνο, παράγοντας κίνηση –σωματική και ψυχική, ορατή και αόρατη. Από την άποψη

⁴ Kuleshov, L. (1998) *Η Τέχνη του Κινηματογράφου*, μτφρ. Γ.-Ι. Μπαμπασάκης, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

αυτή, η κίνηση είναι ο φορέας του ύφους, της ατομικής ιδιαιτερότητας. Η τελευταία μορφοποιείται εξωτερικά και εσωτερικά από την (προσδιορίζουσα και τους τρόπους της ηρεμίας) κίνησης. Εξωτερικά, στο βαθμό που οι αισθητές κινήσεις εμφανίζουν τη ροή της παρουσίας. Εσωτερικά, εφόσον η ανάληψη της κίνησης από τη φαντασία και τη μνήμη παράγει τον ενδότερο κόσμο. Και στις δύο περιπτώσεις ενεργοποιούνται σχέσεις καθοριστικής συνάφειας ανάμεσα στην κίνηση και τη φαντασία. Στην πρώτη περίπτωση, η αυτοκατάφαση προϋποθέτει την άμεση σύγκλιση της εκστασιακής με τη νοηματική διάσταση στο πλαίσιο μιας δρώσας, έκδηλης επικοινωνίας μεταξύ της φαντασίας και του σώματος. Αποδίδεται νόημα στη παρουσία και βιώνει κάποιος τον εαυτό του και τις σχέσεις του, με την επιλογή των κινήσεών του. Η μορφή τους είναι αλληλένδετη με την αμεσοποίησή τους μέσα στη φαντασία, στο μέτρο που η τελευταία, από τη φύση της, συλλαμβάνει και αναυποκειμενοποιεί την έκτατη αμεσότητα της παρουσίας και του περιεχομένου των αισθητών παραστάσεων. Στη δεύτερη περίπτωση, η φαντασία οράται εσωτερικά τη δυναμική της κίνησης η οποία, μέσα στις συνθήκες μιας τέτοιας λειτουργίας, τείνει ενστικτωδώς να καταστεί στοχαστική. Το ενδότερο βλέμα αποδίδει στις σχέσεις του σώματος με την έκτατη πολλαπλότητα το στίγμα – βιωματικό, συγκινησιακό, συλληπτικό- της οντολογικής μοναδικότητας, σε ό,τι αφορά τόσο την επίκαιρη όσο και τη μη επίκαιρη σύνδεση με τους ανθρώπους και τα πράγματα. Έτσι η φαντασία υποκειμενοποιεί την κίνηση, ενεργοποιώντας τη λογική του σώματος και της ψυχής. Αυτή η συγκρότηση της εσωτερικής ορατότητας της δυναμικής της κίνησης συνιστά την πρωτογενή μορφή φιλικής πράξης. Το κινηματογραφικό φαινόμενο που παράγεται, ολοκληρώνεται με την εξωτερίκευση της εν λόγω ορατότητας. Η δημιουργία μιας ταινίας είναι η –λιγότερο ή περισσότερο σύνθετη- υλοποίηση της εξωστρεφούς τάσης της κινηματογραφικής ματιάς.

Στις ειδικές περιπτώσεις που εκδηλώνεται, η επιθυμία του ανθρώπου να υπερβεί τα μέτρα της περατής του συνθήκης, διεγείρει τη δύναμη της θέλησής του να ανέλθει σε ένα επίπεδο οντολογικής διεύρυνσης της ζωής του, σε μια μεγαλειώδη περιοχή. Ένα τέτοιο εγχείρημα προκαλεί εσωτερικά και εξωτερικά δρώμενα, η ανάπτυξη των οποίων δείχνει την αινιγματικότητα της ατομικής τροπής προς το ύψος. Η ανθρώπινη τάση για το υπέρμετρο,

καθώς συλλαμβάνεται από τη φαντασία του καλλιτέχνη, εμφανίζει μια οριακή όψη, στο εσωτερικό της οποίας η ανοδική ανάπτυξη του πραγματικού αποκαλύπτει την εμφατική του ερωτηματικότητα. Η οριακότητα ιδιαιτεροποιείται από τη θεματική των ιστοριών που κινηματογραφούνται, στο βαθμό που τα γεγονότα τους εξειδικεύουν την αντίθεση ανάμεσα σε δύο εκφάνσεις της μεγαλειώδους κίνησης, τη μανία για κυριάρχηση και τη νοσταλγία ενός στοιχείου εξιδανίκευσης⁵.

Αναντίρρητη είναι η άποψη που υποστηρίζει ότι οι κινηματογραφικές ταινίες είναι μια μορφή δημιουργικής έκφρασης. Επίσης αδιαμφισβήτητο είναι το γεγονός ότι οι σκηνοθέτες, όπως και οι καλλιτέχνες, προσπαθούν να επικοινωνήσουν το προσωπικό τους όραμα, η ιδιαιτερότητα του οποίου βρίσκεται στον *τρόπο* με τον οποίο το επιλεγμένο θέμα αναλύεται, αναπτύσσεται και παίρνει μορφή και περιεχόμενο μέσω της χρήσης των μοναδικών εκφραστικών μέσων του κινηματογράφου. Προκειμένου ένας καλλιτέχνης να θέσει υπό τον έλεγχό του και να αξιοποιήσει το μέσο με το οποίο δουλεύει, πρέπει να είναι γνώστης των πρώτων υλών, μέσων και μεθόδων σύνθεσης του μέσου που έχει επιλέξει. Ο ζωγράφος προσπαθεί να εκφράσει τον κόσμο του, τη στάση του και την άποψή του χρησιμοποιώντας το χρώμα και τη φόρμα. Τα δομικά στοιχεία της σύνθεσής του – η γραμμή, το φως, ο χώρος, η μάζα, ο όγκος, η υφή, το σχέδιο – διατάσσονται σύμφωνα με μια οργάνωση βασισμένη στο χρώμα. Το χρώμα λειτουργεί ως ο πυρήνας, η πρώτη ύλη της τέχνης του ζωγράφου. Ο μουσικοσυνθέτης δουλεύει με τον ίδιο τρόπο, με τον ήχο. Μέσω της διαδοχής και της σχέσης των ήχων μεταξύ τους, χτίζει μια ακουστική σύνθεση. Ο ήχος είναι η πρώτη ύλη του μέσου του. Η γλώσσα είναι το μέσο με το οποίο εκφράζεται ο συγγραφέας. Μέσω της επιλογής και της τοποθέτησης χαρακτηριστικών λέξεων σε μια συγκεκριμένη σειρά, έχει τη δυνατότητα να επικοινωνήσει γεγονότα, συναισθήματα, ιδέες.

Με μια πρώτη ματιά, θα μπορούσε κάποιος να υποθέσει ότι το κινηματογραφικό μέσο είναι απλά ένας συνδυασμός αυτών και άλλων, παλαιότερων τεχνών και άρα οι πρώτες ύλες του, καθώς και η μέθοδος σύνθεσής τους είναι μια συσσώρευση όλων αυτών. Αλλά αρκεί κάποιος να

⁵ Δόϊκος, Π. (2006) *Η Λογική των Μορφών στον Κινηματογράφο του Orson Welles*, Αθήνα: Ίνδικτος.

παρακολουθήσει ταινίες για να καταλάβει ότι ενώ ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί πτυχές άλλων μέσων, κάτι καινούριο, ξεχωριστό και ιδιαίτερο προκύπτει το οποίο διαφοροποιεί τη τέχνη της οθόνης από άλλους τρόπους έκφρασης και της προσδίδει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό και μια δική της ταυτότητα. Αυτό είναι φανερό, είτε η ταινία είναι δράμα, ντοκιμαντέρ, εκπαιδευτική ή απλά θέαμα, φανταστική ή ταινία επικαίρων, βιογραφία ή ποιητική ταινία. Κάθε κινηματογραφικό έργο, άσχετα με το αν το θέμα του αντλείται απ' την πραγματικότητα ή τη φαντασία, δίνει στο θεατή τη δυνατότητα να βιώσει μια ξεχωριστή εμπειρία, μια κινηματογραφική εμπειρία, που απαιτεί τη συνδρομή διαφορετικών αισθήσεων – της οπτικής, της ακουστικής, της κιναισθητικής, της αίσθησης του χώρου και του χρόνου – κάτι που δεν συμβαίνει σε καμμία άλλη τέχνη.

Για να ανιχνεύσει κανείς αυτή τη διαφορά, αλλά και για να αντιληφθεί τη φύση της, απαιτείται να κατανοήσει την τεχνολογική βάση του μέσου. Ο ερχομός του κινηματογράφου δεν θα μπορούσε να έχει πραγματοποιηθεί πριν από την εφεύρεση μιας ειδικής κάμερας, ενός ειδικού τύπου φιλμ από σελιλόιντ και μιας ειδικής μηχανής προβολής που είχε τη δυνατότητα να προβάλλει εκατοντάδες ξεχωριστές φωτογραφίες, σε μια συνεχόμενη ροή, πάνω σε μια μεγάλη οθόνη. Η διαδοχική σειρά αυτών των φωτογραφιών – που σήμαινε τη μετάβαση από την αναπαράσταση ενός ανθρώπου σ' αυτή ενός άλλου, από έναν τόπο σε έναν άλλο, από ένα γεγονός σε κάποιο άλλο και από μία χρονική διάρκεια σε μια άλλη – καθώς και η ταχύτητα των αλλαγών, δημιούργησαν μια ψευδαίσθηση κίνησης που με τη σειρά της παρήγαγε ένα νόημα, πέρα απ' αυτό της κάθε ξεχωριστής φωτογραφίας που προβαλλόταν.

Ο συνδυασμός της λήψης ξεχωριστών φωτογραφιών, της συγκέντρωσής τους σε μία συγκεκριμένη σειρά και της προβολής τους με μία συγκεκριμένη ταχύτητα παρείχε στο νέο αυτό μέσο έναν τρόπο έκφρασης, καθώς και έναν τρόπο σύνθεσης που ήταν εγγενής στην τεχνική του. Στην πράξη, η δημιουργία μιας κινηματογραφικής ταινίας ξεκινά με την καταγραφή του θέματος τόσο σε εικόνες όσο και σε ήχους, πάνω σε ξεχωριστά κομμάτια φιλμ που ονομάζονται πλάνα. Η δυνατότητα της σύνθεσης του πλάνου είναι αυτό που επιτρέπει στον σκηνοθέτη να εκφράσει τις σκέψεις του και τα

συναισθήματά του. Το πλάνο, λοιπόν, είναι το πρωταρχικό μέσο έκφρασης του κινηματογράφου. Και ως εκ τούτου, μπορεί να θεωρηθεί ως το θεμελιώδες, πρωτογενές υλικό του μέσου, απ' το οποίο φτιάχνεται ολόκληρη η ταινία⁶.

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί η άποψη που υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος είναι ένα από αυτά τα νοήμονα ρομπότ που με τη βοήθεια των δύο αισθήσεων φωτο- και ηλεκτρο-μηχανικών, όπως επίσης και μιας μνήμης φωτοχημικής εγγραφής, δημιουργεί αναπαραστάσεις, δηλαδή μια σκέψη που μέσα αναγνωρίζει κανείς τα πρωταρχικά πλαίσια της σκέψης, τις τρεις καντιανές κατηγορίες της έκτασης, της διάρκειας και της αιτίας. Το αποτέλεσμα αυτό θα ήταν ήδη αξιοσημείωτο αν η κινηματογραφική σκέψη, όπως συμβαίνει με το μηχανικό υπολογιστή, ήταν διαρθρωμένη κατά δουλική απομίμηση του ανθρώπινου σχηματισμού ιδεών. Είναι αποδεκτό ότι ο κινηματογράφος σχηματίζει, αντίθετα, την αναπαράσταση του σύμπαντος με δικούς του χαρακτήρες και με πρωτοτυπία που κάνει αυτή την αναπαράσταση όχι μια απλή αντανάκλαση – αντιγραφή των αντιλήψεων της οργανικής νοοτροπίας – μητέρας, αλλά ένα σύστημα διαφορετικά εξατομικευμένο, κατά ένα μέρος ανεξάρτητο, που περιέχει εν σπέρματι την ανάπτυξη μιας φιλοσοφίας αρκετά απομακρυσμένης από τις τρέχουσες αντιλήψεις, τόσο που ίσως ταιριάζει να την ονοματίσει κανείς αντι-φιλοσοφία⁷.

1.2 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ

Μία από τις πιο χαρακτηριστικές αξίες της σεξουαλικής οργάνωσης αφορά τη φροντίδα σχετικά με το να βάλει τις αταξίες της περίπτυξης σε μια τάξη που συμπεριλαμβάνει την ολότητα της ανθρώπινης ζωής. Αυτή η τάση θεμελιώνεται πάνω στην τρυφερή φιλία ενός άντρα και μιας γυναίκας, καθώς και πάνω στους δεσμούς που συνδέουν τον μεν και τη δε με τα παιδιά τους. Είναι επίσης εξίσου σημαντική η τοποθέτηση της σεξουαλικής πράξης στη βάση του κοινωνικού οικοδομήματος. Δεν θεμελιώνεται η πολιτισμική τάξη πάνω στη βαθιά σεξουαλικότητα, δηλαδή πάνω σε μια αταξία, αλλά περιορίζεται αυτή η αταξία συνδέοντας την με την έννοια της τάξης και

⁶ Jacobs, L. (1994) *Τα Εκφραστικά Μέσα του Κινηματογράφου*, Αθήνα: Εκδόσεις Καθρέφτης.

⁷ Epstein, J. (2000) *Η Νόηση μιας Μηχανής (Μια φιλοσοφική θεώρηση του κινηματογράφου)*, μτφρ. Μ. Κούταλου, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

συγγέοντας την με την έννοια της τάξης από την οποία εξαρτάται. Αυτό το εγχείρημα δεν είναι βιώσιμο ως προς το ότι ο ερωτισμός δεν παραιτείται ποτέ από την κυρίαρχη αξία του, παρά μόνο στο μέτρο που ξεπέφτει και δεν είναι πια τίποτε άλλο από μια ζώωδη δραστηριότητα. Οι ισορροπημένες μορφές, μέσα στις οποίες ο ερωτισμός είναι εφικτός, δεν έχουν τελικά άλλη διέξοδο από μια νέα ανισορροπία ή το πριν την οριστική εξαφάνιση γέραςμα.

Η σημαντική μορφή της αναγκαιότητας της εναλλασσόμενης ανισορροπίας και ισορροπίας είναι ο βίαιος και τρυφερός έρωτας ενός όντος για ένα άλλο ον. Η βιαιότητα του έρωτα οδηγεί στην τρυφερότητα, η οποία αποτελεί τη διαρκή μορφή του έρωτα, αλλά αυτή εισάγει μες στην αναζήτηση της καρδιάς αυτό το ίδιο στοιχείο αταξίας, αυτή την ίδια δίψα λιποθυμίας κι αυτή την ίδια επίγευση θανάτου που βρίσκει κανείς μες στην αναζήτηση των κορμιών. Ουσιαστικά ο έρωτας ανυψώνει την αίσθηση που έχει ένα ον για ένα άλλο σ' αυτό το βαθμό έντασης όπου την ενδεχόμενη στέρση της κατοχής του άλλου –ή την απώλεια του έρωτά του- δεν την αισθάνεται κανείς λιγότερο σκληρά απ' ότι μια απειλή θανάτου. Έχει λοιπόν για θεμέλιο την επιθυμία να ζει μες στην αγωνία, παρουσία ενός αντικειμένου τόσο μεγάλης αξίας ώστε να λιποθυμάει αυτός που φοβάται την απώλειά του. Ο αισθησιακός πυρετός δεν είναι η επιθυμία θανάτου. Παρόμοια κι ο έρωτας δεν είναι η επιθυμία να νιώσει απώλεια αλλά η επιθυμία να ζήσει μες στο φόβο της πιθανής απώλειάς του, με το ον που αγαπά να κρατά τον εραστή στο χείλος της λιποθυμίας: μόνο μ' αυτό το τίμημα μπορεί κανείς να νιώσει μπρος στο ον που αγαπά τη βιαιότητα της σαγήνης.

Εκείνο που καθιστά γελοίες αυτές τις ορμές της υπέρβασης όπου η μέριμνα για τη διατήρηση της ζωής περιφρονείται, είναι το άμεσο σχεδόν γλίστρημα στην επιθυμία να οργανώσει μια διαρκή μορφή, που να θέλει τουλάχιστον να είναι τέτοια, τοποθετώντας την ανισορροπία που είναι ο έρωτας έξω –αν είναι δυνατόν- από την ανισορροπία! Δεν είναι γελοίο εάν ο εραστής δεν αντιπαραθέτει στην απώλεια του αγαπημένου όντος συμβατικότητες που απαλλοτριώνουν την ελευθερία του, εάν δεν εξαρτά το καπρίτσιο που είναι ο έρωτας από την υλική οργάνωση ενός νοικοκυριού – μιας οικογένειας τελικά. Και δεν είναι ούτε η απουσία έρωτα αυτό που κάνει γελοίο ένα σπιτικό (η απουσία έρωτα όπως και να την πάρει κανείς δεν είναι

τίποτε), είναι ότι συγχέεται ο έρωτας με την υλική οργάνωση, ότι μπερδεύεται μες στα ψώνια των ψιλικοσιδερικών η κυριαρχικότητα ενός πάθους.

Αυτές οι αντιρρήσεις σαστίζουν δεδομένου ότι ο έρωτας διαφέρει ήδη από τον αισθησιακό ερωτισμό και τοποθετείται στην ορμή μέσα από την οποία ο αισθησιασμός παρέχει σαν πρόσχημα στην αταξία της επιθυμίας ένα λόγο ευεργετικής ύπαρξης. Η ίδια αμφιλογία ξαναβρίσκεται σ' όλα τα επίπεδα. Από τη μια ο έρωτας του ερωτικού συντρόφου (παραλλαγή της ενσωμάτωσης στην τάξη της ενεργούς κοινωνίας που είναι ο γάμος, που συχνά εναρμονίζεται μ' αυτήν) μεταβάλλει τον αισθησιασμό σε τρυφερότητα, η τρυφερότητα μειώνει τη βιαιότητα των νυχτερινών απολαύσεων όπου είναι περισσότερο σύνηθες απ' ότι φαντάζεται κανείς ότι διαμελίζονται σαδιστικά· η τρυφερότητα επιδέχεται να μπει μέσα σε μια ισορροπημένη μορφή. Από την άλλη, η θεμελιώδης βία που φέρνει κάποιον στην κατάσταση να βρίσκεται στ' άπατα έχει πάντα την τάση να διαταράσσει τις τρυφερές σχέσεις –να τον κάνει να ξαναβρίσκει σ' αυτές τις σχέσεις το γειτόνεμα του θανάτου (που είναι το σύμβολο κάθε αισθησιασμού, ακόμη κι αν έχει μπολιαστεί με τρυφερότητα). Είναι η προϋπόθεση αυτών των βίαιων ηδονών χωρίς τις οποίες ο σεξουαλικός έρωτας δε θα μπορούσε, όπως το' χει κάνει, να δανείσει το λεξιλόγιο του στις περιγραφές της έκστασης των μυστικών.

Αυτή η επέκταση της διφορούμενης επιθυμίας, όπου κατά τα φαινόμενα η αταξία είναι δικαιολογημένη, ανταποκρίνεται στην τάση που εξουσιάζει την ανθρώπινη ζωή. Πάντοτε ο άνθρωπος προσπαθεί να αντικαταστήσει τις βιώσιμες και στέρεες μορφές, όπου αυτή η ζωή περικλείει και περιορίζει την ανισορροπία της με ασταθείς και κατά μία έννοια μη βιώσιμες μορφές, όπου αυτή η ανισορροπία είναι βέβαιη. Στην απλή αταξία ενός πάθους είναι αλήθεια ότι αυτή η τάση δεν είναι ηθελημένη: η αταξία θεωρείται ένα κακό και το πνεύμα μάχεται ενάντια σ' αυτό το κακό. Μέσα σ' αυτές τις κυνικές, αναίσχυντες και ξεπεσμένες μορφές ζωής, η ανισορροπία γίνεται δεκτή σαν μια αρχή. Η επιθυμία να φέρει κανείς τα πάνω κάτω, στην οποία ενδίδει ο άνθρωπος παρά τη θέλησή του, ικανοποιείται απεριόριστα: του λοιπού, δεν έχει πια ισχύ, αυτοί που ζουν σε μια διαρκή αταξία δε γνωρίζουν πλέον παρά μόνο στιγμές καταβλημένης ανισορροπίας. Οι πόρνες και τα παράσιτά τους, οι άντρες, που συναποτελούν μαζί τους ένα κύκλωμα

υποκύπτουν συχνά και αποκομίζουν μια άτονη ηδονή να ενδίδουν σ' αυτή τη χαύνωση. Δε γλιστρούν πάντα στο τέρμα του κατήφορου· τους είναι άλλωστε απαραίτητο, για να διαφυλάξουν ένα κοινό συμφέρον, να δημιουργούν μια υποτυπώδη και περιορισμένη οργάνωση, που να αντιπαράθεται στη συνολική ισορροπία μιας κοινωνίας, την τάξη της οποίας αρνούνται και προσπαθούν να καταστρέψουν. Δεν μπορούν να πάνε μέχρι τα έσχατα της άρνησης, απέχοντας πολύ όπως και να' χει από το να είναι αναισθητοί μπρος στη διατήρηση μιας κυνικά εγωιστικής ζωής. Αλλά τα πλεονεκτήματα μιας 'ανυπότακτης' ύπαρξης τους επιτρέπουν να προνοούν άκοπα για τις ανάγκες τους: η δυνατότητα μιας θεμελιώδους απάτης τους προσφέρει όταν θελήσουν τον ελεύθερο χρόνο να εγκαταλειφθούν στο δέλεαρ μιας χαμένης ζωής. Ενδίδουν δίχως μέτρο στις ουσιαστικές αταξίες ενός καταστροφικού αισθησιασμού· και δίχως μέτρο εισάγουν στην ανθρώπινη ζωή ένα γλιστρημα στον ξεπεσμό ή το θάνατο. Έτσι η αποκτήνωση μιας πελώριας κοροϊδίας κυριεύει την καρδιά χωρίς πια αγωνία, ελεύθερα. Φτάνει γι' αυτό να κλέψει, αν χρειαστεί να σκοτώσει, οκνηρά, να διατηρεί τη ζωή του δαπανώντας φειδωλά τις δυνάμεις του, να ζει εν πάση περιπτώσει σε βάρος του άλλου.

Εδώ ουσιαστικά πρόκειται για μια αποκρουστική πτώση του επιπέδου για μια χυδαία άμβλωση. Η ζωή του υπόκοσμου δεν είναι ζηλευτή. Έχει χάσει την ελαστικότητα μιας ζωικής ορμής, χωρίς την οποία η ανθρωπότητα θα κατέρρεε. Εκμεταλεύτηκε μόνο τις δυνατότητες μιας συνολικής χαύνωσης που βασίζεται στη λίγη φαντασία, περιορίζοντας τον αόριστο φόβο για το μέλλον. Με το να παραδίδεται ασύστολα στη γεύση της λιποθυμίας έκανε τη λιποθυμία μια σταθερή, άνοστη και χωρίς ενδιαφέρον κατάσταση.

Αντιμετωπιζόμενη από την ίδια της τη φύση, στα όρια εκείνων που τη ζουν, αυτός ο εξευτελισμός του αισθησιασμού θα ήταν άνευ σημασία. Έχει όμως μακρινούς αντίκτυπους. Δεν προσλαμβάνει μόνο νόημα για εκείνους οι οποίοι αποχαυνώνονται ολοκληρωτικά: μια έλλειψη συστολής, σαχλής για όσους εγκαταλείπονται σ' αυτήν, έχει την πιο οξεία γεύση για όσους τη γνωρίζουν, αν συνεχίσουν να ζουν ηθικά μες στη συστολή. Το άσεμνο των συμπεριφορών και της γλώσσας των πορνών είναι άνοστο για όσους το κάνουν καθημερινή τους ζωή. Προσφέρει αντίθετα, σ' αυτούς που μένουν ηθικοί τη δυνατότητα μιας ιλιγγιώδους εξισοπέδωσης. Η χυδαία πορνεία και το άσεμνο, αποτελούν

στο σύνολό τους μια ένοχη και ενδεικτική μορφή του ερωτισμού. Αυτή η παραμόρφωση βαραίνει την εικόνα της σεξουαλικής ζωής αλλά δεν αλλοιώνει βαθιά το νόημά της. Ο αισθησιασμός είναι κύρια ο χώρος του χλευασμού και της φενάκης, είναι στην ουσία μια αίσθηση του να βρίσκεται στα άπατα χωρίς όμως να πνίγεται: αυτό δε θα γινόταν χωρίς μια απάτη της οποίας οι άνθρωποι είναι τυφλοί αυτοурγοί και θύματα ταυτόχρονα. Για να ζει κανείς αισθησιακά πρέπει πάντοτε να παίζει στον εαυτό του ένα αφελές θέατρο του οποίου το πιο γελοίο είναι το γελοίο του άσεμνου των πορνών. Έτσι η διαφορά ανάμεσα στην αδιαφορία στον εσωτερικό του κόσμου του άσεμνου και στην υφιστάμενη απ' έξω γοητεία απέχει πολύ από το να μην είναι και τόσο βιώσιμη όσο φαίνεται εκ πρώτης όψεως. Υπάρχει ανισορροπία, αλλά με τη βαθύτερη έννοια της αισθησιακής ανισορροπίας: η πικρία του θεάτρου ή το συναίσθημα του ξεπεσμού που συνδέεται με την πληρωμή προσθέτουν για όποιον ενδίδει στην αίσθηση του να βρίσκεται στ' άπατα, ένα στοιχείο απόλαυσης⁸.

Στα φιλμ που περιέχουν στα θέματά τους το ερωτικό-σεξουαλικό στοιχείο λειτουργεί το διπολικό σχήμα: σκοποφιλική απόλαυση του θεατή από τη μία, βλέμμα που παρατηρεί κρατώντας ορισμένες αποστάσεις και τοποθέτηση της απόλαυσης στα πλαίσια μιας σχέσης «αποστασιοποιητικού» τύπου ή παιχνιδιού ή (απ)άρνησης της απόλαυσης από την άλλη. Στο πορνό υπερισχύει, συντριπτικά, η πρώτη πλευρά αυτής της διαλεκτικής, δηλαδή η ηδονοβλεπτική ευχαρίστηση που προκύπτει από την άμεσα παρεχόμενη δυνατότητα να βλέπεις καλά και εύκολα. Στο σινεμά που επεξεργάζεται την αναπαράσταση των σεξουαλικών επαφών, ισχύουν και οι δύο πλευρές αυτού του δύσκολα αποσυνδέσιμου διδύμου, εγγενούς όταν η πλανοθεσία του σεξ είναι ευφάνταστη.

Αν και κάπως απλοϊκά, ίσως μπορεί να έχει νόημα ο παραλληλισμός ενός αποσπάσματος του Ζωρζ Μπατάιγ με τις δύο προαναφερμένες (γενικές και ασαφείς) κατευθύνσεις των ταινιών που έχουν σαν μοτίβο τον ερωτισμό: δηλαδή από τη μια το πορνό και από την άλλη τον ερωτισμό που είναι περισσότερο δομημένος και δουλεμένος κινηματογραφικά και τότε γίνεται λόγος για το «ερωτικό σινεμά του δημιουργού»- για ταινίες όπως η ερωτική

⁸ Bataille, G. *Μελέτες για τον ερωτισμό*, μτφρ. Τ. Χατζή, Αθήνα: Εκδόσεις Εντροπία

τριλογία και το *Σαλό* του Παζολίνι, το δίπτυχο των αυτοκρατοριών των αισθήσεων και του πάθους του Όσιμα, τα τελευταία φιλμ του Αλαίν Ρομπ-Γκριγιέ κ.α. Η ιδέα του Μπατάιγ είναι κι αυτή πολύ απλή (γι αυτό και ο παραλληλισμός με τις δύο προηγούμενες τάσεις θα μπορούσε να οδηγήσει στη σχηματικότητα: «Όπως και να' χει το θέμα, εάν ο ερωτισμός είναι η σεξουαλική δραστηριότητα του ανθρώπου, αυτό γίνεται στο βαθμό που η σεξουαλική δραστηριότητα του ανθρώπου διαφέρει από εκείνη των ζώων. Η σεξουαλική δραστηριότητα των ανθρώπων δεν είναι αναγκαστικά ερωτική. Είναι κάθε φορά που δεν είναι στοιχειώδης...». Αντίστοιχα μπορεί κανείς να υποστηρίξει πως οι ταινίες με θέμα τον ερωτισμό δεν είναι αναγκαστικά ερωτικές. Είναι ερωτικές κάθε φορά που δεν είναι στοιχειώδεις (στοιχειώδεις στην πλειονότητά τους είναι οι ταινίες πορνό).

Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να διευκρινιστεί πως ακόμη και ανάμεσα σε φιλμ πορνό μπορεί κανείς να συναντήσει την «κατασκευαστική αρχή» της απόκρυψης, αλλά σε ένα μισοχαμένο δεύτερο ή τρίτο επίπεδο, δηλαδή να είναι πολύ πιο αβέβαιη και ισχνή, πολύ λιγότερο ηθελημένη και υπογραμμισμένη απ' ό,τι στον «ερωτικό κινηματογράφου του δημιουργού» και πάντα σαν εξαίρεση, σχεδόν σαν ατύχημα⁹.

1.3 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΞΟΥΣΙΑΣ

Ο άνθρωπος διαφέρει από τα άλλα ζώα κατά πολλούς τρόπους. Ένας απ' αυτούς είναι ότι επιθυμεί να ασχοληθεί με δραστηριότητες που απ' τη φύση τους είναι άχαρες αλλά που είναι τα μέσα για ορισμένους σκοπούς που επιθυμεί να πραγματοποιήσει. Τα ζώα κάνουν πράξεις που από την άποψη του βιολόγου είναι έργα σκοπιμότητας: τα πουλιά χτίζουν φωλιές και οι κάστορες φτιάχνουν φράχτες. Αλλά τα ζώα κάνουν αυτές τις δουλειές από ένστικτο, επειδή υπάρχει μια παρόρμηση να τις κάνουν κι όχι επειδή σκέφτονται πως οι δουλειές αυτές είναι χρήσιμες. Δεν εφαρμόζουν τον αυτοέλεγχο, ούτε την φρόνηση, ούτε την πρόβλεψη, ούτε την αυτοσυγκράτηση των παρορμήσεων μέσω της βούλησής τους. Τα ανθρώπινα όντα όντα όμως τα κάνουν όλα αυτά. Όταν κάνουν περισσότερα έργα απ' όσο

⁹ Σούμας, Θ. (1983) *Κινηματογράφος και Σεξουαλικότητα – Ερωτισμός*, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

επιτρέπει η ανθρώπινη φύση τους, μπορεί να υποστούν μια ψυχολογική τιμωρία. Ένα μέρος απ' αυτήν την τιμωρία είναι αναπόφευκτο σε ένα πολιτισμένο τρόπο ζωής, αλλά ένα μεγαλύτερο μέρος απ' αυτήν δεν είναι απαραίτητο και θα μπορούσε να καταργηθεί με μια διαφορετική μορφή κοινωνικής οργάνωσης.

Ανάμεσα στα πράγματα που κινδυνεύουν να θυσιαστούν χωρίς λόγο για χάρη της δημοκρατικής ισότητας, το πιο σπουδαίο ίσως είναι ο αυτοσεβασμός. Σαν αυτοσεβασμός εννοείται το αγαθό μερτικό της πεηφάνειας που ονομάζεται «προσωπικός εγωισμός», ενώ το άλλο μισό μερτικό, το κακό είναι ένα αίσθημα ανωτερότητας. Ο αυτοσεβασμός θα κρατήσει έναν άνθρωπο μακριά από την ταπείνωση, αν βρεθεί κάτω από την εξουσία των εχθρών του και θα του επιτρέψει να νιώθει πως μπορεί να έχει δίκιο, όταν ο κόσμος είναι εναντίον του. Αν ένας άνθρωπος δε διαθέτει αυτή την ποιότητα, θα αισθάνεται πως η γνώμη της πλειοψηφίας ή η γνώμη της κυβέρνησης πρέπει να θεωρείται αλάθητη κι ένα τέτοιο συναίσθημα, αν είναι γενικοποιημένο, καθιστά τόσο την ηθική πρόοδο όσο και την πνευματική, ακατόρθωτες.

Μέχρι σήμερα, κατ' ανάγκη ο αυτοσεβασμός υπήρξε μια αρετή της μειοψηφίας. Οπουδήποτε υπάρχει ανισότητα εξουσίας, δε φαίνεται να συναντιέται ανάμεσα σ' εκείνους που βρίσκονται κάτω από την εξουσία των άλλων. Ένα από τα χαρακτηριστικά των τυραννιών, είναι ο τρόπος με τον οποίο οι τυραννίες αυτές οδηγούν τα θύματα της αδικίας στο να προσφέρουν την κολακεία τους σε κείνους που τους κακομεταχειρίζονται. Οι ρωμαίοι μοναχοί χαιρετούσαν τους αυτοκράτορες που μπορούσαν να οδηγήσουν τους μισούς από δαύτους στο θάνατο για λόγους διασκέδασης. Ο Ντοστογιέφσκι και ο Μπακούνιν, όταν βρίσκονταν στη φυλακή προσποιούνταν ότι είχαν καλή γνώμη για τον Τσάρο Νικόλαο. Ένα δημοκρατικό καθεστώς είναι πιθανό ν' αποφεύγει αυτές τις χοντροειδείς μορφές αυτοεξευτελισμού και μπορεί να δώσει πλήρεις ευκαιρίες για τη διατήρηση του αυτοσεβασμού. Έχει όμως τη δυνατότητα να κάνει και το εντελώς αντίθετο.

Καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας, υπήρξε μια διακύμανση ανάμεσα σε περιόδους με υπερβολική αναρχία και σε περιόδους με πολύ αυστηρό κυβερνητικό έλεγχο. Στην εποχή μας, έχει υπάρξει μια πολύ μεγάλη τάση

προς την κατεύθυνση της εξουσίας και πολύ λίγη φροντίδα για τη διατήρηση της πρωτοβουλίας. Οι άνθρωποι που ελέγχουν μεγάλους οργανισμούς είχαν την τάση να είναι πολύ αφηρημένοι στις απόψεις τους, να ξεχνούν πως είναι φτιαγμένα τα ανθρώπινα όντα και να προσπαθούν να εντάξουν τους ανθρώπους στα συστήματα παρά τα συστήματα στους ανθρώπους. Η έλλειψη αυθορμητισμού απ' την οποία έχουν την τάση να υποφέρουν οι σε μεγάλο βαθμό οργανωμένες κοινωνίες, είναι συνδεδεμένη με τον υπερβολικό έλεγχο που ασκείται πάνω σε μεγάλες περιοχές από ξέμακρες αρχές.

Από την εποχή ακόμη που η ανθρωπότητα εφεύρε τη σκλαβιά, οι ισχυροί πίστεψαν πως η ευτυχία τους θα μπορούσε να εξασφαλιστεί με μέσα που προϋπόθεταν την επιβολή της δυστυχίας σε άλλους. Οι καθημερινές απολαύσεις, ο απαλλαγμένος απ' τις φροντίδες χρόνος, η περιπέτεια και η δυνατότητα δημιουργικών δραστηριοτήτων είναι σπουδαίες, τουλάχιστον όσο και η δικαιοσύνη στο να κάνουν τη ζωή τέτοια, ώστε οι άνθρωποι να νιώσουν πως αξίζει να τη ζουν. Η μονοτονία μπορεί να είναι περισσότερο θανατηφόρα από μια εναλλαγή ηδονής και αγωνίας. Τα ένστικτα που, αιώνες πριν, ωθούσαν τους άγριους προγόνους μας σε δραστηριότητες κυνηγιού και πολέμου, επιζητούν μια διέξοδο. Αν δε βρουν άλλη, θα στραφούν προς το μίσος και τη στρεψόδικη μοχθηρία.

Στην πορεία του χρόνου της ανάπτυξης της ανθρωπότητας, οι άνθρωποι υποβλήθηκαν σε δύο είδη δυστυχίας: σ' αυτή που επιβλήθηκε απ' τις συνθήκες της εξωτερικής φύσης και σ' αυτή που τα ανθρώπινα όντα έχουν επιβάλει απερίσκεπτα ο ένας πάνω στον άλλο. Πρώτ' απ' όλα, τα μεγαλύτερα δεινά υπήρξαν εκείνα που οφείλονταν στο περιβάλλον. Ο άνθρωπος ήταν ένα σπάνιο είδος που η επιβίωσή του ήταν επισφαλής. Μια και δε διέθετε την ευκινησία της μαϊμούς, ούτε κι ήταν καλυμένος με τρίχωμα, συναντούσε δυσκολίες στο να ξεφεύγει από τα άγρια θηρία και στα περισσότερα σημεία του κόσμου δε μπορούσε να υποφέρει το κρύο του χειμώνα. Ο άνθρωπος διέθετε μόνο δύο βιολογικά πλεονεκτήματα: την όρθια στάση που του ελευθέρωνε τα χέρια και τη νόηση που του επέτρεπε να μεταδίνει την πείρα. Βαθμιαία τα δύο αυτά πλεονεκτήματα του έδωσαν μια υπεροχή. Το πλήθος του ανθρώπινου είδους αυξήθηκε περισσότερο απ' οποιοδήποτε άλλο είδος μεγάλων θηλαστικών. Αλλά η φύση κατόρθωνε ακόμη να διατηρεί τη δύναμή

της με τις πλημμύρες, την πείνα και τις επιδημίες και με την απαίτηση καταβολής μιας κουραστικής προσπάθειας χωρίς σταματημό απ' το μεγαλύτερο μέρος των ανθρώπων για την εξασφάλιση του καθημερινού ψωμιού.

Στην εποχή μας, η υποταγή στις εξωτερικές συνθήκες μειώνεται με γρήγορο ρυθμό σαν αποτέλεσμα της αύξησης της επιστημονικής νόησης. Η πείνα κι οι επιδημίες υπάρχουν ακόμη, αλλά χρόνο με το χρόνο ο άνθρωπος γνωρίζει πως πρέπει να τις προλάβει.

Όσον όμως αφορά τα δεινά που οι άνθρωποι επιβάλλουν ο ένας πάνω στον άλλο, αυτά δεν έχουν μειωθεί στον ίδιο βαθμό. Υπάρχουν ακόμη πόλεμοι, καταπίεση και εξευτελιστικές ωμότητες κι ακόμα άπληστοι άνθρωποι που βουτάνε τον πλούτο απ' αυτούς που είναι λιγότερο επιδέξιοι ή λιγότερο ανήλεοι απ' αυτούς. Η λατρεία της δύναμης οδηγεί αλόμα σε μεγάλες τυραννίες ή σε απλές κωλυσιεργίες, όταν οι χοντροειδείς μορφές της είναι αδύνατες. Κι ο φόβος –ένας βαθύς και σχεδόν ασυνείδητος φόβος- είναι το κυρίαρχο κίνητρο στη ζωή πολλών ανθρώπων¹⁰.

¹⁰ Russel, B. (1975) *Η Εξουσία και το Άτομο*, μτφρ. Π. Καλογεράτου, Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο. ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο ο κινηματογράφος αποκτά όλα τα χαρακτηριστικά της πολιτιστικής βιομηχανίας που τον καθιστούν μέχρι τη εξάπλωση της τηλεόρασης το πλέον κερδοφόρο μέσο μαζικής επικοινωνίας σε παγκόσμιο επίπεδο και του επιτρέπουν να αναπτύξει την πολιτιστική του πλευρά, τόσο από άποψη καλλιτεχνικής δημιουργίας και έκφρασης όσο και διεύρυνσης της επικοινωνίας του κοινού με τα έργα μεγάλων σκηνοθετών. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μπένζαμιν «η τεχνική αναπαραγωγικότητα του έργου τέχνης αλλάζει τη σχέση της μάζας με την τέχνη». Την ίδια περίοδο αρχίζει να δημιουργείται ένα νομικό και θεσμικό πλαίσιο προστασίας την εθνικής παραγωγής κάθε χώρας και ταυτόχρονης ενίσχυσης του πολιτιστικού ρόλου του κινηματογράφου μέσα από κρατικούς οργανισμούς που παρέχουν κίνητρα και ενισχύσεις σε ιδιώτες επενδυτές και πολιτιστικούς φορείς. Παράλληλα, η επιστημονική προσέγγιση του κινηματογράφου εμπλουτίζεται από την πείρα και τη μεθοδολογία άλλων επιστημών όπως η στατιστική, η οικονομική επιστήμη, η κοινωνιολογία, η σημειολογία, η ψυχολογία. Η θεωρία και η αισθητική γίνονται αντικείμενο πανεπιστημιακών μελετών ενώ συνεχίζεται η αναζήτηση στον τομέα των μέσων μαζικής επικοινωνίας που αναπτύσσονται όλο και περισσότερο. Είναι σαφές σε όλους ότι η κινηματογραφία μιας χώρας είναι συνάρτηση πολλών παραγόντων που αλληλομπλέκονται σε μια πολυεπίπεδη διαδικασία με πολλά ενδιάμεσα στάδια και πολυάριθμες επιρροές. Οι γενικότερες ιστορικές και πολιτικές συγκυρίες, οι κοινωνικές ανακατατάξεις και αναταραχές, το πολιτισμικό γίνεσθαι και κυρίως η οικονομική κατάσταση επηρεάζουν άμεσα και με αλληλοεξαρτώμενους μεταξύ τους όρους την κινηματογραφία μιας συγκεκριμένης περιόδου.

Στην Ελλάδα η κινηματογραφική παραγωγή δεν οργανώθηκε ποτέ συστηματικά και προγραμματισμένα, ώστε να αποτελέσει μια σημαντική πολιτιστική βιομηχανία. Σ' αυτό συντέλεσε τόσο η οικονομική καταστροφή που της επέβαλε ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος όσο και το «κλίμα νομιμοποιημένης τρομοκρατίας», όπως τη χαρακτηρίζει ο Ν. Σβορώνος, που επέφερε ο εμφύλιος πόλεμος. Η θεσμοθετημένη λογοκρισία και η «συνειδητή ή ασυνειδητή νομιμοποίηση του status quo» μέσα από τη θεματολογία και

κινηματογραφική γραφή των ταινιών δεν επέτρεψαν στον ελληνικό κινηματογράφο να γνωρίσει την καλλιτεχνική έκρηξη που συντελέστηκε σε άλλες χώρες την ίδια περίοδο. Η κρατική αδιαφορία για την οικονομική ενίσχυση της παραγωγής την άφησε ανεξέλεγκτη ποιοτικά και ποσοτικά στις βλέψεις και προσδοκίες ολιγάριθμων παραγωγών επενδυτών. Οι ταινίες που παράγονται κάθε χρόνο είναι γύρω στις 10 μέχρι το 1950, με εξέχουσες σε δραστηριότητα δύο εταιρείες, την «Φίνος Φιλμ» και την «Ανζερβός». Στη δεκαετία του 1950 οι ταινίες του Αλ. Σακελλάριου, του Γ. Τζαβέλα και του Μ. Κακογιάννη γνωρίζουν σημαντική εισπρακτική επιτυχία και στρέφουν το κοινό προς τις ελληνικές ταινίες. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να αυξηθεί σημαντικά η παραγωγή και να βελτιωθεί η τεχνική πλευρά τους. Την περίοδο αυτή αρχίζουν να εργάζονται μια σειρά διευθυντές φωτογραφίας που αναδείχθηκαν αργότερα σημαντικοί καλλιτέχνες. Όπως ομολογεί ο ίδιος ο Φίνος *«η επιτυχία που σημείωσαν οι ελληνικές ταινίες της εποχής τράβηξε στην ανοργάνωτη παραγωγή πολλούς κυνηγούς του εύκολου κέρδους με αποτέλεσμα κι εμείς να μεγαλώσουμε τον αριθμό της παραγωγής μας σε βάρος της ποιότητας»*. Στην πενταετία 1960-65 η ετήσια παραγωγή ελληνικών ταινιών έχει φτάσει στις 90.

Η επιλογή της δεκαετίας 1965-75 για μία περισσότερο αναλυτική προσέγγιση της ελληνικής κινηματογραφίας οφείλεται στο γεγονός ότι κατά τη διάρκειά της πραγματοποιούνται οι πλέον αξιοσημείωτες αλλαγές σ' ολόκληρη την ιστορία της. Κατ' αρχήν υπάρχει μια παραγωγική έκρηξη πρωτοφανής για τα ελληνικά δεδομένα, η οποία συνδυάζεται με μια αύξηση στον αριθμό των αιθουσών. Η προσέλευση του κοινού στις αίθουσες φτάνει στο υψηλότερο σημείο και δημιουργεί φαινόμενο αριθμού εισιτηρίων αξιοσημείωτο παγκοσμίως σε σχέση με τον πληθυσμό της Ελλάδας. Τα γεγονότα αυτά όμως αντιστρέφονται εντελώς με την εμφάνιση της τηλεόρασης και προς το τέλος της δεκαετίας όλα τα μεγέθη γνωρίζουν μια κατακόρυφη πτώση με ανυπολόγιστες συνέπειες για τη μελλοντική πορεία του κινηματογράφου.

Η δομή της μελέτης και τα θέματα που την απασχολούν απαριθμούνται αναλυτικά για να καταστεί σαφής ο προβληματισμός γύρω από τα ζητήματα που διαπλέκονται και αλληλοεπηρεάζονται στη διαμόρφωση μιας συνολικής εικόνας για την ελληνική κινηματογραφία κατά την περίοδο 1965-75. Η αναφορά στο θεσμικό πλαίσιο και την κρατική πολιτική στον ευρωπαϊκό χώρο

θεωρήθηκε ιδιαίτερα απαραίτητη για να χαρτογραφηθεί η υπάρχουσα κατάσταση στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες με τις οποίες άλλωστε αναπτύσσονται και οι περισσότερες οικονομικές και πολιτιστικές σχέσεις της Ελλάδας. Η συγκριτική αντιπαράθεση των τρόπων κρατικής παρέμβασης και ενίσχυσης των εθνικών κινηματογραφιών βοηθά στη συνευθετοποίηση της στάσης της ελληνικής εξουσίας απέναντι στην κινηματογραφία.

Μια στάση που διερευνάται μέσα από τις πολυδιάσπαρτες διατάξεις επιβλής περιορισμών, κυρώσεων και υποχρεώσεων σε πολλαπλά ζητήματα, όπως είναι η προληπτική και κατασταλτική λογοκρισία, η λειτουργία των αιθουσών, οι περιορισμοί στις διάφορες φάσεις της παραγωγής, η θέσπιση επιβαρύνσεων με τη μορφή φόρων. Παράλληλα με τη λεπτομερειακή απαρίθμηση των μεμονομένων ρυθμίσεων που στοιχειοθετούν τους μηχανισμούς ελέγχου αναζητείται ο καθορισμός της στάσης της πολιτείας όσον αφορά την προστασία και ενίσχυση της εθνικής παραγωγής, τα κίνητρα και τις διευκολύνσεις που θα ενδυνάμωναν την καλλιτεχνική παραγωγή. Τέλος, ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του πλαισίου που διαμορφώνεται είναι οι όροι εισαγωγής των ξένων ταινιών και οι δυνατότητες ή μη επανεξαγωγής των πραγματοποιούμενων κερδών.

Μετά τον καθορισμό των θεσμικών πλαισίων η ανάλυση στρέφεται στη βάση για την ύπαρξη ή μη μιας κινηματογραφίας. Η οικονομική κατάσταση είναι ο ρυθμιστής και για την παραγωγή και για τη διάθεση των κινηματογραφικών προϊόντων.

Την εικόνα για την οικονομική κατάσταση ολοκληρώνει η ανάλυση των ποσών που διατέθηκαν για την εισαγωγή ταινιών από το εξωτερικό και των αντίστοιχων που εισπράχτηκαν από την πώληση ελληνικών σε άλλες χώρες. Παρ' όλο που τη συγκεκριμένη περίοδο το κοινό έδειξε την προτίμησή του στις ελληνικές ταινίες, τα ποσά σε συνάλλαγμα που διατέθηκαν κυρίως στις ΗΠΑ αποδεικνύονται υπερβολικά υψηλά. Η εξαγωγή των κερδών από τις πολυεθνικές εταιρίες στο εξωτερικό υπάγεται σε γενικότερη πολιτική οικονομικής εξάρτησης και δεν παρατηρείται μόνο στις κινηματογραφικές εταιρίες. Παράλληλα αναζητούνται οι παράγοντες που επέδρασαν στο μη ικανοποιητικό άνοιγμα της ελληνικής παραγωγής στο εξωτερικό.

Το πλέον χαρακτηριστικό φαινόμενο στα πλαίσια μιας κινηματογραφίας είναι η παραγωγή που αυτή επιδεικνύει τη συγκεκριμένη περίοδο. Μια παραγωγή που για να πραγματοποιηθεί προϋποθέτει μια οικονομική βάση όχι ευκαταφρόνητη και απαιτεί ένα μηχανισμό οργάνωσης και εκτέλεσης των ενδιάμεσων σταδίων από τη σύλληψη μιας ταινίας μέχρι την τελική της παρουσίαση στις αίθουσες. Στην Ελλάδα την πενταετία 1965-1970 εμφανίζεται μια αριθμητική αύξηση της παραγωγής ταινιών, η οποία την επόμενη πενταετία ακολουθείται από μια σταδιακή και μετά το 1974 κατακόρυφη πτώση. Για να γίνει κατανοητό αυτό το γεγονός απαιτείται μια διεξοδική προσέγγιση στον τρόπο λειτουργίας και οργάνωσης του συστήματος παραγωγής σε συνδυασμό με τις πηγές χρηματοδότησης. Η μη ύπαρξη κρατικής ενίσχυσης της εθνικής παραγωγής με παροχή κινήτρων και διευκολύνσεων και η αδιαφορία για την προστασία της καλλιτεχνικής έκφρασης με επιδοτήσεις βάσει ποιοτικών κριτηρίων αφήνει στους ιδιώτες παραγωγούς τη δυνατότητα να καθορίζουν με βάση τις δικές τους επιλογές τι, πως και πότε θα παραχθεί. Η καταγραφή των εταιρειών παραγωγής και η δραστηριότητα που αυτές επιδεικνύουν είναι απαραίτητο στοιχείο για τον προσδιορισμό της εμβέλειας και των στόχων που έχουν οι περισσότερες απ' αυτές. Το ύψος των επενδυόμενων κεφαλαίων, οι συνθήκες και οι όροι συνεργασίας των συντελεστών με τους επιχειρηματίες και η υπάρχουσα υλικοτεχνική υποδομή αποτελούν ενδείξεις για τον τρόπο που είναι δομημένη η κινηματογραφική παραγωγή. Οι ταινίες όμως είναι το τελικό αλλά και μοναδικό προϊόν που χαρακτηρίζει μια χρονική περίοδο.

Οι ταινίες της συγκεκριμένης δεκαετίας παρουσιάζουν στην πλειοψηφία τους τα χαρακτηριστικά των προϊόντων της μαζικής παραγωγής που, στην προσπάθεια τους να γίνουν ευρύτατα αποδεκτά, καταλήγουν σε κοινοτυπίες¹¹.

Ο κινηματογράφος, όπως διαπιστώνει και ο Bela Balazs, αποτελεί την πρώτη και μοναδική τέχνη που γέννησε ο καπιταλισμός, γεγονός που τον αναγκάζει να δέχεται ποικίλες επιρροές. Οι οικονομικοί παράγοντες που είναι απαραίτητοι για την πραγματοποίηση του έργου, οι κοινωνικές παράμετροι

¹¹ Σωτηροπούλου, Χ. *Ελληνική Κινηματογραφία 1965-1975, Θεσμικό πλαίσιο – Οικονομική κατάσταση*, Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο.

που το επηρεάζουν και επηρεάζονται απ' αυτό, η τεχνολογική εξέλιξη που προσδιορίζει τις δυνατότητες και τα όριά του, η πολιτιστική χροιά που αποτυπώνεται στο τελικό αποτέλεσμα και η οποία έχει άμεση σχέση τόσο με την ιστορική στιγμή της ολοκλήρωσής του όσο και με τις προσωπικές αναζητήσεις του δημιουργού του, είναι μερικοί μόνο από τους όρους που υπεισέρχονται και επηρεάζουν την εξέλιξη και την πορεία του κινηματογράφου. Μίας τέχνης που κατάφερε, όπως ομολογεί ο Roman Jakobson, να ξεπεράσει όλες τις άλλες τέχνες, «δημιουργώντας τους δικούς της νόμους και τη δική του γλώσσα»¹². Μια γλώσσα που η πολυσημία της, της επιτρέπει να αποσυνθέτει και να ανασυνθέτει την πραγματικότητα. Εξάλλου, όπως διαπιστώνει ο Λότμαν «μόνο αφού κατανοήσουμε τη γλώσσα του κινηματογράφου θα έχουμε την πεποίθηση ότι δεν είναι η δουλική και μηχανική αντιγραφή της ζωής, αλλά μια δρώσα αναπαράσταση όπου οι ομοιότητες και οι διαφορές οργανώνονται με στόχο τη βαθιά και συχνά δραματική γνώση της ζωής». Για να συμπληρώσει, σε άλλο σημείο ότι «η τέχνη δεν αναπαράγει απλώς τον κόσμο με τον αδρανή αυτοματισμό ενός καθρέφτη, μεταλλάσσοντας τις εικόνες του κόσμου σε σημεία, συμπληρώνει τον κόσμο των νοημάτων...»¹³.

Η επισήμανση αυτή είναι απαραίτητη για να γίνει κατανοητό ότι η αληθοφάνεια της κινηματογραφικής εικόνας δεν έχει καμία σχέση με την πιστή και τυφλή απεικόνιση του πραγματικού. Όπως ομολογεί και ο Metz, «ο κινηματογράφος δίνει την εντύπωση του αληθινού», ενώ στην ουσία αποτελεί μια αυστηρά δομημένη κατασκευή. Οι δυνατότητες που του παρέχει η αμφισημία της εικόνας, του επιτρέπουν να φέρει στην επιφάνεια στοιχεία της πραγματικότητας με έναν τρόπο ιδιαίτερα συναρπαστικό και αποκαλυπτικό· γίνεται φορέας νοήματος, απευθυνόμενος ταυτόχρονα στις αισθήσεις και το νου.

Ο Jean Epstein θεωρούσε τον κινηματογράφο όργανο για μια καινούρια αναπαράσταση του κόσμου, μια καινούρια αντίληψη του πραγματικού, όπως η ποίηση. Σ' αυτόν, οι πρώτοι θεωρητικοί του κινηματογράφου διαπίστωσαν τη δυνατότητα μιας αισθητικής και

¹² Jakobson, R. (1978) *Decadence du cinema?* στο *Cinema – Theorie – Lectures*, Παρίσι.

¹³ Λότμαν, Γ. (1982) *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*, Αθήνα.

καλλιτεχνικής έκφρασης που δημιουργούσε μια νέα πολιτιστική πραγματικότητα. Παράλληλα όμως μ' αυτήν του την ιδιότητα, ο κινηματογράφος παρέχει, μέσω της μαζικής του παραγωγής και της επίδρασης που ασκεί στο πλατύ κοινό, δυνατότητες εύκολου κέρδους αλλά και ιδεολογικής επιρροής. Το γεγονός αυτό το εκμεταλλεύτηκε η άρχουσα τάξη για να επιβάλλει μηχανισμούς ελέγχου και γούστου και μέσω αυτού να αποκομίσει τόσο οικονομικά όσο και ιδεολογικά οφέλη. Το φαινόμενο αυτό οδήγησε σε μια ποσοτική έκρηξη της παραγωγής με δυσανάλογα ποιοτικά αποτελέσματα. Η ανάπτυξη της τεχνολογίας και η παγκοσμιοποίηση της κινηματογραφικής γλώσσας τον ανέδειξαν σε μία από τις πλέον προσοδοφόρες πολιτιστικές βιομηχανίες. Οι αμερικάνικες εταιρείες κατάφεραν να κυριαρχήσουν στην παγκόσμια αγορά, τόσο με την οικονομική τους ευρωστία όσο και με τους σωστούς μηχανισμούς προώθησης των ταινιών τους.

Στο σημείο αυτό αξίζει να τονιστεί ο ρόλος που παίζει το γενικότερο κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται μια συγκεκριμένη κινηματογραφική παραγωγή. Ο ρόλος αυτός δεν περιορίζεται στις συνθήκες χρηματοδότησης και διάθεσης του κινηματογραφικού προϊόντος, αλλά επηρεάζει ακόμα και τη θεματολογία και τη μορφή της ταινίας. Όπως παρατηρεί ο Adolfo Vazquez «κατά κάποιο τρόπο κάθε κοινωνία έχει την τέχνη που της αξίζει, πρώτον γιατί η ίδια την ενθαρρύνει ή την ανέχεται και δεύτερον γιατί ο καλλιτέχνης, σαν μέλος της κοινωνίας, δημιουργεί σε συνάρτηση με την ειδική σχέση που έχει μ' αυτήν...»¹⁴. Ειδικά ο κινηματογράφος εξαρτάται άμεσα από τις πολιτικές, οικονομικές, τεχνολογικές δομές της συγκεκριμένης κοινωνίας και πρέπει να αντιμετωπισθεί ως κοινωνικο-οικονομικό φαινόμενο το οποίο όμως παράλληλα είναι πολιτιστικό προϊόν και καλλιτεχνικό δημιούργημα.

Οι επιδράσεις που δέχεται ο κινηματογράφος από την κοινωνία και την εκάστοτε συγκυρία είναι πολυεπίπεδες και αλληλοεξαρτώμενες. Η ανάπτυξη του χολιγουντιανού μοντέλου στις ΗΠΑ, η εμφάνιση των ρώσων πρωτοπόρων τη συγκεκριμένη περίοδο, η δημιουργία των κινηματογραφικών ρευμάτων (νεορεαλισμός, νουβέλ-βαγκ, free σίνεμα) έχουν άμεση σχέση με το

¹⁴ Vazquez, A. (1973) *Art and Society*, Νέα Υόρκη.

γενικότερο κοινωνικο-πολιτικό κλίμα και την οικονομική κατάσταση της χώρας που τα δημιούργησε. Ο Sorlin βεβαιώνει ότι «οι ταινίες δε θεωρούνται πλέον απλά παράθυρα στο σύμπαν, αλλά συνιστούν όργανα με τα οποία η κοινωνία τίθεται επί σκηνής και επιδεικνύεται»¹⁵.

Τόσο τα οικονομικά δεδομένα όσο και το θεσμικό πλαίσιο αλλά και η κοινωνική πραγματικότητα μέσα στην οποία ζει και δημιουργεί ο καλλιτέχνης, προσδιορίζουν σε μεγάλο βαθμό τις επιλογές του. Η πολυφωνία που παρατηρείται στα έργα τέχνης είναι αποτέλεσμα και της πολυδιάσπασης και του κατακερματισμού της ίδιας της κοινωνίας μέσα στην οποία αναπτύσσονται οι διάφορες καλλιτεχνικές τάσεις και ρεύματα. Δεν είναι τυχαίο ότι τα ομογενοποιημένα προϊόντα της μαζικής παραγωγής δεν εκφράζουν ουσιαστικά κανέναν καθώς, απευθυνόμενα σε ένα παγκόσμιο κοινό, δε φέρουν τα χαρακτηριστικά και τις ιδιαιτερότητες των πολιτιστικών προϊόντων κάποιας συγκεκριμένης ομάδας ανθρώπων.

Με βάση τα παραπάνω δεδομένα, είναι εύκολο να παρατηρήσει κανείς την επίδραση που έχει ασκήσει στην ελληνική κινηματογραφία ένα κοινωνικο-οικονομικό αλλά και πολιτιστικό φαινόμενο, τόσο σημαντικό όπως η διασπορά. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Δ. Λεβεντάκος «η αισθητική και η ιδεολογία, των οποίων φορέας είναι ο κινηματογράφος, δεν προσδιορίζονται μόνο στην κλίμακα του συγκεκριμένου φιλμ (επιλογή θέματος, έκδηλο ιδεολογικό και αισθητικό περιεχόμενο, ενσυνείδητες προθέσεις και ταλέντο του φιλομουργού, παρεμβάσεις ή μη του παραγωγού, ανεκτικότητα ή μη της λογοκρισίας, κ.λπ.) αλλά και στην κλίμακα της όλης οικονομικο-πολιτισμικής υποδομής του»¹⁶.

Το πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο παράγεται και διανέμεται το πολιτιστικό προϊόν παίζει κυρίαρχο ρόλο και επηρεάζει άμεσα τη μορφή και το περιεχόμενό του. Η ανάπτυξη ή μη της ελευθερίας της έκφρασης και η δυνατότητα πολυφωνικής δημιουργίας εξαρτάται κατά κύριο λόγο από την ανεκτικότητα ή μη της εκάστοτε εξουσίας. Αυτή εξάλλου καθορίζει τα πλαίσια και προσδιορίζει τα όρια μέσα από το θεσμικό και νομικό καθεστώς

¹⁵ Σωτηροπούλου, Χ. (1995) *Η Διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο, Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο.

¹⁶ Λεβεντάκος, Δ. (1972) *Σύγχρονη Θεωρία Κινηματογράφου*, Αθήνα.

που επιβάλλει. Στη δική της βούληση βρίσκεται επίσης και η δυνατότητα προστασίας και οικονομικής ενίσχυσης των έργων τέχνης και της πνευματικής κληρονομιάς. Η ύπαρξη κρατικών φορέων για την ανάπτυξη της εθνικής παραγωγής προϋποθέτει όχι μόνο διάθεση προώθησης των εθνικών πολιτιστικών προϊόντων αλλά και συγκροτημένη και ενιαία αντίληψη για τη μακροπρόθεσμη απόδοση αυτής της προσπάθειας. Παράλληλα με το θεσμικό πλαίσιο, για την οργάνωση της κρατικής πολιτικής απαιτείται και συγκεκριμένη στάση για την αντιμετώπιση του κινηματογραφικού προϊόντος. Είναι εντελώς διαφορετική η στάση αυτών που θεωρούν τον κινηματογράφο ένα μέσο κερδοφόρων αποδόσεων και αυτών που διαβλέπουν σ' αυτόν τη δυνατότητα πολιτιστικής έκφρασης της συγκεκριμένης εποχής. Βεβαίως, η έβδομη τέχνη επιβίωσε και με τις δύο μορφές, αυτό όμως που ενδιαφέρει σε μια σφαιρική σκιαγράφηση της εθνικής παραγωγής, είναι η συγκεκριμένη στάση της ελληνικής κρατικής μηχανής και πώς αυτή επηρέασε το τελικό αποτέλεσμα. Πέρα όμως από την επίσημη και δημόσια εκφρασμένη με το σύνολο των διαταγμάτων στάση, υπάρχει και η επιρροή των κοινωνικών ανακατατάξεων και συγκρούσεων οι οποίες διαδραματίστηκαν την περίοδο αυτή.

Μέσα σ' ένα τέτοιο κλίμα αναπτύσσεται ένα κινηματογραφικό είδος μαζικής κατανάλωσης, το οποίο αντί να κατονομάζει τα γεγονότα και τις καταστάσεις, τα ωραιοποιεί και τα συγκαλύπτει κάτω από την αφέλεια και την επικράτηση του τυχαίου, των παρεξηγήσεων και των μικροκατεργαριών. Καλλιεργήθηκε από τους ιδιώτες παραγωγούς ένα είδος διαφυγής από τη λογοκρισία αλλά και ικανοποίησης του γούστου και των αναγκών για φυγή από την ασφυκτική πραγματικότητα των πλατιών λαϊκών στρωμάτων όπου συνέρρεαν στους κινηματογράφους για να παρακολουθήσουν τις ελληνικές ταινίες. Ο κινηματογράφος αυτός στηρίχτηκε εν μέρει στην ανάγκη των παραγωγών για κέρδη αλλά και στην ευκολία που το κοινό αγκάλιαζε το καθετί που θα το διασκέδαζε φτηνά και με αναγνώσιμους κώδικες. Η κατάσταση αυτή είναι αποτέλεσμα και της κρατικής αδιαφορίας για την παράλληλη ύπαρξη ταινιών με πολιτιστική διάσταση και καλλιτεχνικές αναζητήσεις.

Οι σκηνοθέτες που δημιούργησαν τις πρώτες σημαντικές ταινίες της ελληνικής κινηματογραφίας (Τζαβέλλας, Κακογιάννης, Κούνδουρος, κ.α.)

έμειναν αβοήθητοι στη διάθεση των παραγωγών για την ολοκλήρωση του καλλιτεχνικού τους οράματος. Η ανυπαρξία κρατικής μέριμνας μετριάζεται για ένα μικρό χρονικό διάστημα την πενταετία 1960-1965, όταν ψηφίζεται ο νόμος 4208/61, ο οποίος προσπαθεί για πρώτη φορά να αντιμετωπίσει τα προβλήματα της κινηματογραφίας.

Την ίδια περίοδο εμφανίζεται και μια τάση φιλελευθεροποίησης, ενδεικτική της αλλαγής των πολιτικών συγκυριών, η οποία μάλιστα είχε εμφανή αποτελέσματα τόσο στο χώρο των ταινιών μικρού μήκους όσο και στην παραγωγή μεγάλου μήκους ταινιών, κυρίως το 1965. Τη προσπάθεια όμως αυτή έρχεται να ανακόψει για άλλη μια φορά ένας εξωκαλλιτεχνικός παράγοντας. Η επιβολή της δικτατορίας του 1967 και οι πολυδιάστατες επιπτώσεις της στην ελληνική κινηματογραφία είναι ένα από τα κυρίαρχα γεγονότα στην εξέλιξη της εθνικής παραγωγής. Η λογοκρισία, η άνθηση των υπερθεαμάτων με πολεμικό θέμα, η απομάκρυνση πολλών δημιουργών από την Ελλάδα, η παράλληλη αγωνία των εναπομεινάντων να εκφραστούν έστω και με ελάχιστα οικονομικά μέσα, είναι μερικά από τα ζητήματα που κρίνονται ιδιαίτερα σημαντικά για το σχηματισμό ολοκληρωμένης εικόνας για τη συγκεκριμένη περίοδο.

Τέλος, ένα άλλο σημαντικό γεγονός είναι η εμφάνιση και η ταχύτητα εξάπλωσης της τηλεόρασης, με τις ποικίλες επιπτώσεις που αυτή δημιούργησε τόσο στην παραγωγή ταινιών όσο και στη σχέση του κοινού με την ελληνική ταινία στην κινηματογραφική αίθουσα¹⁷.

¹⁷ Σωτηροπούλου, Χ. (1995) *Η Διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο, Επιδράσεις και Επιρροές στη Θεματολογική Εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ

3.1 Ο ΑΝΥΠΟΤΑΚΤΟΣ ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ

Ο Αλέξης Δαμιανός είναι μια ξέχωρη περίπτωση στην καχεκτική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Με δύο μόνο ταινίες, έχει καταφέρει να κατοχυρώσει μια «πατέντα» δικού του τρόπου αφηγήσεως, που δύσκολα μπορεί να καταγραφεί στα υπάρχοντα «συρτάρια». Είναι πολύ πιθανό «να μην ξέρει από κινηματογράφο». Ακόμα και στοιχειώδη πράγματα, για γωνίες λήψεις, για φωτισμούς, για εφέ, για χρησιμοποίηση χρώματος. Μπρούτος αδέξιος, σαν ταύρος σε υαλοπωλείο, εισέβαλε στο χώρο του μακαρίως κοιμωμένου ελληνικού κινηματογράφου και με την πρώτη του κιάλας απόπειρα, το *Μέχρι το πλοίο*, τάραξε τα λιμνάζοντα ύδατα. Με μόνο όπλο - πανίσχυρο- την εσωτερική του κάψα, τη δίψα του να πει αλήθειες, να μιλήσει για Ελλάδα, για Αθήνα, για ανθρώπους που τον καίνε σαν να' ταν παιδιά του και να καθυστέρησαν τα γεννητούρια και τον κλωτσάνε, να βγούνε στο φως, να κραυγάζουν, -με μόνο όπλο, κοντολογής, την ανάγκη έκφρασης, ο Αλέξης Δαμιανός έβαλε Ι.Χ. σφραγίδα, έφτιαξε μια ιδιόρρυθμη φτωχή σε «σημαντική» ακόμη, μια πάντως ρωμείκη, ξέχωρη, ακαταμάχητη κινηματογραφική γλώσσα.

Πρέπει να έχει κανείς κουλτούρα, άσκηση πολυτελή στον εντοπισμό της ελληνικότητας, αισθητική που να πηγάζει απ' τον Θεόφιλο και τον Τσαρούχη και τον Καραγκιόζη, για να δει το «τοπίο» της αθηναϊκής νεοσυνοικίας, όπως ο Δαμιανός στην *Ευδοκία*. Είναι τα ειδικά κατσάβραχα της Αττικής χαραγμένα σε «οδούς», είναι τα σπιτόπουλα που παριστάνουν τις «βίλες» όπως οι κοντοί που περπατούν με το ύφος ψηλού, είναι το «φερφορζέ» της πόρτας, το μαντράκι με τσιμεντόλιθο, τα ψωραλέα άνθη, οι γύψινες καμάρες με τα μπιχλιμπίδια τους, είναι το κουρτινάκι νάυλον, είναι η επίπλωση κρεβάτι, είναι τα ψεύτικα αναρριχόμενα, είναι...Με δυο λόγια: δύσκολα εκφράζεται η αισθητική «ποιος ήτανε πριν από μένα, μέσα στο σαλονάκι σου – τσιγάρα δύο αναμμένα υπάρχουν στο τασάκι σου!!». Σαλονάκι, τασάκι, υποκοριστικά η ελληνική κακομοιριά – όλα αυτά ο Δαμιανός τα' χει «πιάσει» μοναδικά στην *Ευδοκία*. Κι ανεπανάληπτα. Γιατί, με την επιτάχυνση των εξελίξεων, θα χαθούν σύντομα σε μια «νοικοκυρεμένη ομοιομορφία» - με κοινό παρονομαστή το «κουτάκι», την τηλεόραση...

Σ' αυτό το κλίμα, ο Αλέξης Δαμιανός τοποθετεί το θέμα του. Ηθογραφικό, από πρώτη άποψη, ρομαντικό: ο αγνός επαρχιώτης φαντάρος ερωτεύεται την ξεβγαλμένη μόρτισσα του λιμανιού. Καλό παιδί αυτός, καλό κορίτσι κι εκείνη- κατά βάθος. Το οικονομικό είναι στενόχωρο: με το μισθό του φαντάρου δύσκολα γίνεται «γκεζί». Κι άμα απολυθεί, τι πρόκειται να γίνει, Ωνάσης; Σε γκαράζι θα δουλέψει – τρεις κι εξήντα. Κι εκείνη σέρνει πίσω της τον κόσμο της – τους «νταβαντζήδες» που δεν αφήνουν τη χρυσοφόρο φλέβα εύκολα –κι εκείνος μπλέχτηκε πια στην Αθήνα κι ούτε που τον βλέπει τον εαυτό του να γυρίζει στο χωριό του. Τι θα κάνουν; Θ' ακούσει ο άντρας τις σειρήνες της ευκολίας και του συμβιβασμού: «Ρε συ, με τέτοια γυναίκα και να δουλεύεις;». Τι φταίνει; Δυο χόρτα είναι που φύτρωσαν και υπάρχουν. Αρπάζεται το' να απ' τ' άλλο από ανάγκη επιβίωσης. Χωρίς πάθος, χωρίς έρωτα. Χωρίς συνειδητοποίηση καμιά. Θολά μονάχα νιώθουν πως δεν είναι σωστά ριγμένα τα ζάρια σ' αυτό τον κόσμο, πως κάτι καλύτερο πρέπει να υπάρχει από την ανηθικότητά τους. Πού, όμως; Που να σταθούν; Ποιος θα τους δείξει το μετερίζι τους να πολεμήσουν γι' αυτό το καλύτερο; Κανένας...

Αυτή η αδυναμία συνειδητοποίησης, αυτό το μαύρο αδιέξοδο των ηρώων κάνει το θέμα του Δαμιανού να ξεφεύγει από τον σκόπελο της ηθογραφίας, της γραφικότητας, του ρομαντισμού. Στο κάτω-κάτω, όμως, το θέμα δεν είναι που μετράει. Το μεγάλο στην *Ευδοκία* είναι οι εικόνες. Εικόνες – γροθιές, που μας ξεβολεύουν, μας ξυπνάνε. Εικόνες που σαλπίζουν Ελλάδα! Στο διάβολο η «τεχνική τελειότητα», η «στιλπνή αφήγηση», η «άψογη σκηνοθεσία», τα στούντιο, οι προβολείς τους, οι «σταρ» τους – να πάνε και να μην ξανάρθουνε. Αδέξιος, μπρούτος-γηγενής, ο Αλέξης Δαμιανός μπορεί να «μην ξέρει», αλλά «κάνει κινηματογράφο». Με τη λύσσα του¹⁸.

Ο κινηματογράφος των καιρών μας είναι ακόμα μια «εμβρυακή τέχνη» και ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου είναι (ακόμα) ένας μαθητευόμενος μάγος που έχει μεγάλη διαδρομή να κάνει, για να μπορέσει να σταθεί ισάξια δίπλα στις μεγάλες τέχνες: τη μουσική, την ποίηση, το μυθιστόρημα. Η τέχνη του κινηματογράφου δεν γέννησε ακόμα έναν Όμηρο, έναν Μπετόβεν, έναν Ντοστογιέφσκι, ένα Νίκο Καζαντζάκη, ένα Βαγγέλη Παπαθανασίου, πολύ δε

¹⁸ Κώστας Σταματίου *Τα Νέα* 14/12/1971 στο Σολδάτος, Γ. (1993) *Κινηματογραφικό Αρχείο 105 Αλέξης Δαμιανός*, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

περισσότερο έναν Κωνσταντίνο Καβάφη (με εξαιρέσεις, στο διεθνές στερέωμα τον Αντρέι Ταρκόφσκι και στη χώρα μας τον Αλέξη Δαμιανό και ακολουθεί ο Δήμος Αβδελιώτης).

Ο κινηματογράφος έως και τις μέρες μας, για να αποκτήσει το δικό του ελληνικό πρόσωπο, είχε εκτός των άλλων να ισοροπήσει ανάμεσα στον κυρίαρχο αμερικανικό κινηματογράφο και στον αντίστοιχο ευρωπαϊκό. Αυτή η ανισοροπία συνέτριψε εξαιρετα ταλέντας της χώρας μας, που σύρθηκαν από «μόδες» και άρματα ξένων κινηματογραφιών, κυρίως ευρωπαϊκών, και ως εθνική κινηματογραφία χάσαμε (ή δεν βρήκαμε ποτέ) το πρόσωπό μας, συρόμενοι άλλοτε στο άρμα του νεορεαλισμού, άλλοτε του πολιτικού μπρεχτισμού, άλλοτε του αποδομητικού κινηματογράφου και πάει λέγοντας έως τις μέρες μας.

Σ' όλη αυτή την αμήχανη διαδρομή μιμητικών κινηματογραφιών υπήρξε μια έξοχη και μοναδική εξαίρεση: Ο ελληνικός Αλέξης Δαμιανός. Αυτός ο μέγιστος σκηνοθέτης, ο σημαντικότερος της χώρας μας, δημιούργησε έργο αντάξιο της λογοτεχνίας του Παπαδιαμάντη, της μουσικής του Χατζιδάκι, της ποίησης του Παλαμά, της φιλοσοφικής σκέψης του Δημήτρη Λιαντίνη. Φορέας του ελληνικού αισθήματος, την ίδια στιγμή που περιγράφει ανθρώπους και «αυθαίρετα» των περιχώρων της Αθήνας, συνομιλεί με άνεση με τον Διογένη και το Διόνυσο.

Το έργο του καταργεί τις αποστάσεις του χρόνου και κατορθώνει να συμπεριλάβει τις πολιτισμικές μας διαστρωματώσεις ως παλίμψηστο, οργανώνοντας συγχρόνως ένα ισχυρό πλέγμα αισθημάτων και συμπεριφορών ενός ενιαίου αισθήματος που διατηρεί τις ουσίες του πολιτισμού που μας γέννησε. Κι αυτό γιατί το έργο του «συντάχθηκε» εντελώς έξω από τις τρέχουσες μόδες και τους μιμητισμούς που μας αποπροσανατόλιζαν και μας αποπροσανατολίζουν.

Το σπουδαίο έργο του αναδεικνύει την έκρηξη των ενστίκτων και το παράλογο «εντός» του κληρονομημένου ορθολογισμού της κυτταρικής μας μνήμης. Στο έργο του επίσης, η φύση, σφριγηλή και ερωτική, υπάρχει συμπασχουσα στις μοιραίες πράξεις των ανθρώπινων όντων, ενώ

συγχρόνως συγκρατεί και εκπέμπει ό,τι η ανθρώπινη περιπέτεια κατέθεσε στους αιώνες.

Τις ταινίες του διατρέχει μια τραχιά, σχεδόν βάρβαρη ποίηση, αρωματισμένη από κύματα άγριας μέντας και διονυσιακής τραγίλας. Άλλοτε τράγος του Διόνυσου και άλλοτε Πάνας με διχαλωτό σουράβλι, στοιχειώνει με τα πλάνα του το παρόν και το μέλλον του τόπου μας.

Ως εκ τούτου ο ιστορικός του μέλλοντος, παραμερίζοντας τα ξενόφερτα πολιτιστικά απορρίματα των καιρών μας και αναζητώντας την καθαρή φωνή του πολιτισμού μας, στον μέγιστο Αλέξη Δαμιανό θα καταφύγει. Στο έργο του είναι βέβαιο ότι θα αναγνωρίσει τη διατήρηση της ενιαίας ελληνικής πνοής, θα σημειώσει τον ανυπότακτο χαρακτήρα του και θα υποκλιθεί στην σοφή εμμονή του δημιουργού σε μια πορεία ανόρθωσης και υπερηφάνειας των Ελλήνων¹⁹.

3.2 Ο ΑΤΑΚΤΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΑΛΕΞΗ ΔΑΜΙΑΝΟΥ

Ο κινηματογράφος έως και σήμερα, για να αποκτήσει το δικό του ελληνικό πρόσωπο, είχε εκτός των άλλων να ισοροπήσει ανάμεσα στον κυρίαρχο αμερικανικό κινηματογράφο και στον αντίστοιχο ευρωπαϊκό. Αυτή η ανισοροπία συνέτριψε εξαιρετα ταλέντα της χώρας, που σύρθηκαν από «μόδες» και άρματα ξένων κινηματογραφιών, κυρίως ευρωπαϊκών. Σε όλη αυτή την αμήχανη διαδρομή μιμητικών κινηματογραφιών υπήρξε μια έξοχη και μοναδική εξαίρεση: ο Ελληνικός Αλέξης Δαμιανός.

Η πρώτη εντύπωση που σχηματίζει ο μελετητής της δραματικής παραγωγής του Δαμιανού είναι ότι πρόκειται για ένα σώμα έργων με ειδολογική και θεματική ποικιλία και ότι ο συγγραφέας χτίζει το θεατρικό του κόσμο ακολουθώντας τις βασικές αρχές της ρεαλιστικής αναπαράστασης. Η δραματολογία του Δαμιανού ως προς την ιθαγένεια των ηρώων και τις αισθητικές κατευθύνσεις εντάσσεται στο ηθογραφικό ρεαλιστικό ρεύμα. Στα περισσότερα από τα έργα του τηρούνται οι δραματολογικοί όροι του ρεαλισμού, στις παραλλαγές του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» και του «ποιοτικού ρεαλισμού». Ο Δαμιανός ξεκινά να προσφέρει διά της

¹⁹ Σμαραγδής, Γ. (2004) *Ο ανυπότακτος Αλέξης Δαμιανός στο 45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αλέξης Δαμιανός*, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

δραματουργικής οδού φέτες ζωής των δύσκολων πρώτων μεταπολεμικών χρόνων, οι οποίες στη συνέχεια εμβαπτίζονται σε ένα ποιητικό κλίμα που αμβλύνει τον προγραμματικό χαρακτήρα της κοινωνικής καταγγελίας. Η διάταξη των χρονικών στιγμών στα έργα του Δαμιανού πριμοδοτεί την ευθεία ανάγνωση, χωρίς αναδρομικές και προβολικές αφηγηματικές κινήσεις, χωρίς σύγχυση ή ανατροπή χρονικών επιπέδων.

Πρόκειται για μια ευθύγραμμη, ρεαλιστική καταγραφή γεγονότων, στα όρια του ημερολογιακού χρόνου. Στα περισσότερα από τα έργα του δεν παραβιάζονται οι παραδοσιακοί τρόποι οργάνωσης της δράσης. Οι εκθεματικές σκηνές αποκαλύπτουν στοιχεία για τα δραματικά πρόσωπα και τις μεταξύ τους σχέσεις. Κάθε σκηνή ή εικόνα συμβάλλει στην πληροφόρηση και δημιουργεί σταδιακές κορυφώσεις που ανανεώνουν το ενδιαφέρον του κοινού. Στις εκθεματικές σκηνές των έργων συναντά κανείς αναφορές στην προϊστορία της πλοκής και στη συνέχεια, στην οργάνωση του μηχανισμού της πληροφόρησης, η δοσολογία των στοιχείων κρατά τον αναγνώστη/ θεατή σε αγωνία.

Η δομή των έργων χαρακτηρίζεται από διαίρεση σε πράξεις, σκηνές και επεισόδια. Παρατηρείται ακρίβεια στις χωροχρονικές σημάνσεις και αρχικές περιγραφές των προσώπων (σωματότυπος, φύλο, ηλικία), ενώ δεν εμφανίζεται στην οργάνωση της πλοκής το στοιχείο της αποσπασματικότητας. Η κλιμάκωση της δράσης οργανώνεται μέσα από διαφορές και αντιπαραθέσεις ανάμεσα σε χαρακτήρες που πρεσβεύουν διαφορετικές αντιλήψεις ζωής και αρκετά συχνά πολιτικές θέσεις. Ο Δαμιανός σέβεται τα υλικά που συνδράμουν στην επίτευξη της δραματικότητας (ύπαρξη συγκρούσεων, αντιθέσεων, αγωνία για την έκβαση). Τέλος, στη πρώτη πράξη κάθε έργου, ο Δαμιανός καταφεύγει συστηματικά στην πύκνωση των δραματικών εντάσεων, προκειμένου να κερδηθεί το ενδιαφέρον του θεατή και να δοθούν πληροφορίες για τον δραματικό κόσμο. Μετά τα παραπάνω εύκολα θα μπορούσε κάποιος να διακρίνει την αξιοποίηση των πλεονεκτημάτων μιας δραματικής/ σκηνικής γλώσσας που δεν αρνείται πολλούς από τους δραματικούς κανόνες και τις τεχνικές του «καλοφταγμένου έργου». Ο Δαμιανός δεν παραβιάζει τις συνταγές της κατασκευής ενός έργου με αρχή-μέση-τέλος. Δεν παραβιάζει και τα προδιαγεγραμμένα όρια της σκηνής, τα

οποία ως ηθοποιός και σκηνοθέτης γνωρίζει και σέβεται. Τα έργα του φαίνεται να προορίζονται για σκηνική πραγμάτωση. Έχει επίγνωση ότι προμηθεύει το θιάσό του με δραματικές κατασκευές που πρόκειται να ανεβασθούν, αλλά και ότι συνθέτει σκηνικούς ρόλους που εγείρουν απαιτήσεις, οι οποίες θα πρέπει να ικανοποιηθούν από τη συγκεκριμένη σύνθεση ηθοποιών του θιάσου. Ο Δαμιανός, ως θιασάρχης, σκηνοθέτης και πρωταγωνιστής, ανεβάζει επί σκηνής τη δραματική του παραγωγή: είναι μια παράμετρος που δεν θα πρέπει να παραγνωριστεί. Ο Δαμιανός μοιάζει να μην παραγράφει και τις απαιτήσεις του θεατρικού ταμείου: δεν αρνείται την εύληπτη γραφή, τις οικείες καταστάσεις, τη φωνογραφική διαλογική αποτύπωση που χορηγεί η πραγματικότητα, την ευθύγραμμη εξέλιξη της πλοκής.

Η τρόπον τινά τετραλογία του Δαμιανού που παράγεται μεταξύ 1945-1950 και περιλαμβάνει τα έργα *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*, *Τ' αγρίμια*, *Το σπιτικό μας*, *Τ' αγκάθι* απηχεί το κλίμα των δίσεκτων χρόνων του εμφυλίου και της μετεμφυλιακής περιόδου. Πρόκειται για χρόνια σκληρής δοκιμασίας και χρόνια υψηλής ανάτασης και έξαρσης του αγωνιστικού πνεύματος. Ο Δημήτρης Σπάθης σημειώνει ότι «η μεγάλη εθνική δοκιμασία πυροδότησε μια τεράστια ιδεολογική και κοινωνική ζύμωση, την αμφισβήτηση παλαιών αντιλήψεων και ξεπερασμένων θεσμών. Μέσα από το εθνικοαπελευθερωτικό κίνημα, και στις παρυφές του, οξύνθηκε η κριτική και αναπτύχθηκε ένα πλούσιο σύστημα προτάσεων για την αναμόρφωση της παιδείας και όλης της πολιτιστικής ζωής». Τα έργα του Δαμιανού απηχούν και περιγράφουν τις ιστορικές περιπέτειες, την εμφύλια σύγκρουση, τη μεταδεκεμβριανή πολιτική κρίση και τη συνακόλουθη συντηρητική αναδίπλωση. Έτσι αποκαλύπτεται η αναμφισβήτητη πολιτική και ανθρωπιστική ευαισθησία του συγγραφέα, ιδίως όταν επιδίδεται στη σκηνική παρουσίαση συγκεκριμένων κοινωνικών προβλημάτων του νεοελληνικού ιδιωτικού και δημόσιου βίου της εποχής. Στη δραματουργία του Δαμιανού δεν γίνεται λόγος για τα ερωτικά προβλήματα των αστών· προέχει η ανάπτυξη κοινωνικών προβληματισμών υπό το πρίσμα ενός «αριστερού ανθρωπισμού». Τα έργα του Δαμιανού έχουν πολιτικό στίγμα· το ιδεολογικό τους περιεχόμενο είναι σαφές. Ενδεχομένως στους δραματικούς χαρακτήρες του πρώτου έργου του να αναγνωρίζεται μια αίσθηση σχηματικότητας και στους διαλόγους μια τάση για την ανάπτυξη

συστηματικής επιχειρηματολογίας. Σταδιακά όμως, πολλαπλασιάζονται οι ενδιαφέρουσες αποκλίσεις από τον κανόνα του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» και οι χαρακτήρες εμφανίζονται σφαιρικότεροι, με αντιφάσεις, δίκαια και σφάλματα. Ωστόσο, σε καμιά περίπτωση δεν υποχωρεί η πρόθεση για δυναμική περιγραφή των όψεων της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας. Ως δραματική αφορμή χρησιμοποιείται άλλοτε ένα κοινωνικό πρόβλημα του παρόντος (οικονομική ανέχεια, πάλη επιβίωσης των άνεργων και πολιτικά κατατρεγμένων, αίτημα βελτίωσης των όρων διαβίωσης, ανάγκη κοινωνικής δικαιοσύνης) και άλλοτε μια όψη της πρόσφατης πολιτικής ιστορίας (εμφύλιος πόλεμος, κλίμα εχθρικότητας και τρομοκρατίας, συντριβή του μέσου Έλληνα στις πολιτικές συμπληγάδες). Πρόκειται για έργα που απηχούν τις συνθήκες και πολιτικές εξελίξεις των πρώτων μετακατοχικών χρόνων, έργα από τα οποία δεν απουσιάζει η συναισθηματική εμπλοκή του συγγραφέα απέναντι στο θέμα που διαπραγματεύεται. Σ' αυτήν την πολιτική περιρρέουσα ατμόσφαιρα, μοιάζει φυσική και η πρόθεση έξαρσης του αγωνιστικού αντιστασιακού φρονήματος. Οι επίκαιροι υπαινιγμοί δεν λείπουν· ωστόσο, σε κανένα από τα έργα του Δαμιανού δεν δεσπόζει η πατριωτική ρητορεία και ο μελοδραματισμός. Το φινάλε των έργων δεν συνοδεύεται από λογύδρια που συμπυκνώνουν το ιδεολογικό μήνυμα. Ορισμένοι χαρακτήρες είναι σχηματικοί ως φορείς πολιτικών θέσεων, όμως οι θέσεις και η κοσμαντίληψή τους δεν κοινοποιούνται μέσα από μακροσκελείς ρητορικούς μονολόγους.

Σχεδόν όλα τα έργα του συγγραφέα εκτυλίσσονται στους κόλπους της παραδοσιακής ελληνικής οικογένειας, με ευδιάκριτη την αποτύπωση του ήθους και των συμπεριφορών του νεοέλληνα, των σχέσεων του παραδοσιακού συζυγικού ζευγαριού, των διαφορών και της σύγκρουσης των γενεών. Αν και ευάριθμες, δεν απουσιάζουν και οι προβολές προς την ευρύτερη κοινότητα, ωστόσο η οικογένεια λειτουργεί ως συμβολικός χώρος. Ο ιδιωτικός χώρος της οικογένειας εκτείνεται και διευρύνεται. Ο χώρος που εκφράζει τα δραματικά πρόσωπα δεν περιορίζεται στους τέσσερις τοίχους της οικίας: μάλιστα, ο επαρχιακός χώρος προσδιορίζει και παρέχει τα ταυτοτικά τους στοιχεία. Όσον αφορά στους δραματικούς χαρακτήρες και στις λειτουργίες που επιτελούν χρειάζεται να σημειωθεί ότι η σκηνική απεικόνιση της εικόνας του μέσου Έλληνα της εποχής, πραγματοποιεί πέρα από τις

συμβάσεις του βουλευβάρτου και της φαρσοκωμωδίας. Η κοινωνική ταυτότητα των ηρώων και το σκηνικό είναι σαφώς αναγνωρίσιμα, καθώς παραπέμπουν σε εικόνες της ελληνικής πραγματικότητας. Πρόκειται για ρεαλιστικές απεικονίσεις αυθεντικών ελληνικών χαρακτήρων. Έχουν ιθαγένεια εντός του ηθογραφικού πλαισίου, το οποίο οργανώνεται με διάθεση κοινωνικής παρατήρησης. Τα πρόσωπα στα έργα του Δαμιανού διαβιούν και ενεργούν κυρίως σε υπαίθρια-αγροτικά περιβάλλοντα, χωρίς να λείπουν και τα αστικά, πάντα, ωστόσο, στις παρυφές της πόλης. Ορισμένοι από τους δραματικούς χαρακτήρες εξυπηρετούν τόσο την ιδεολογική αντιπαράθεση όσο και την προπαγάνδα συγκεκριμένων πολιτικών θέσεων ως εκδήλωση της στράτευσης και της ταξικής διάστασης του αγώνα. Οι συμπεριφορές και το ηθικό τους ανάστημα τα καθιστούν πρότυπα κοινωνικής συμπεριφοράς, κυρίως κατά τη σκηνική τους συνύπαρξη με πρόσωπα δειλά και χαμερπή. Δίπλα στους σφαιρικούς χαρακτήρες υπάρχουν και πρόσωπα-τύποι, χρήσιμα για την οργάνωση ιδεολογικών και δραματικών συγκρούσεων. Στην ανασύνθεση του ήθους τους, ως τύποι και ως εξατομικευμένες περιπτώσεις, τα πρόσωπα προσδιορίζονται συνήθως από το φυσικό διάλογο, τη μιμική και σπανιότερα, τη συμβολική ονοματοποιία²⁰.

Είναι αλήθεια ότι ακόμη και όταν οι επιμέρους παρατηρήσεις για τα έργα και τις παραστάσεις του δημιουργού είναι αρνητικές, ο Αλέξης Δαμιανός δεν παύει να θεωρείται ως προσωπικότητα «από τους ενδιαφέροντες παράγοντες του θεάτρου μας» και «ένας ποιητής με ισχυρότατη προσωπικότητα»²¹.

Το *Μέχρι το πλοίο*, πρώτη ταινία του Δαμιανού, είναι το οδυνηρό οδοιπορικό, μέσα από τη μιζέρια και την απόγνωση του τόπου μας, ενός φτωχού αγρότη, απ' το μακρινό, εξαθλιωμένο χωριό του ως τον Πειραιά, όπου θα πάρει το πλοίο για την Αυστραλία. Παρά τις αδυναμίες του (ταλάντευση απ' τον ηθογραφικό νατουραλισμό στον άμεσο και οξύ ρεαλισμό), επιβάλλεται και συγκλονίζει με τη λιτή ακρίβεια, τη βιαιότητα, την εκρηκτική πυκνότητα και ένταση των σκηνών του, στην πιο μεγάλη του έκταση.

²⁰ Κυριάκος, Κ. (2007) *Η Θεατρική Όψη του Αλέξη Δαμιανού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

²¹ Θρύλος, Α. (1949) *Νέα Εστία*.

Η *Ευδοκία* αρχίζει ακριβώς από κει που τελειώνει το *Μέχρι το πλοίο*: μια εικόνα του λιμανιού και μια γυναίκα που τα΄ αφήνει πίσω της, σαν να επιστρέφει, αφού ξεπροβόδισε κάποιον. Σαν να΄ ναι η ίδια εκείνη γυναίκα που ξεπροβόδισε τον μετανάστατη, μα δέκα χρόνια γερασμένη, έχοντας υποστεί στο κορμί και το πρόσωπό της τη φθορά της μιζέριας και τον εξευτελισμό μιας τυραννισμένης ζωής. Είναι σίγουρα μια άλλη γυναίκα, μα στη συνέχεια θ΄ ακούσουμε απ΄ το στόμα της πως είναι κι αυτή παρατημένη από κάποιον που έφυγε για την ξενιτιά. Όμως η ταινία δε θα μιλήσει γι΄ αυτή τη γυναίκα (που πια ανήκει στο χτες), αλλά για μιαν άλλη, μια νέα κοπέλα, που την επαναλαμβάνει στο σήμερα.

Ο σκηνοθέτης αντιστρέφει –ή επεκτείνει– το θέμα του, δημιουργώντας ένα δίπτυχο: στο πρώτο μέρος (*Μέχρι το πλοίο*), εκείνοι που φεύγουν· στο δεύτερο (*Ευδοκία*), εκείνοι που μένουν· αλλά στο φόντο, η ίδια πάντα εικόνα της εξαθλίωσης, της παγίδευσης μέσα σε μια απαίσια, καταπιεστική πραγματικότητα, που γίνεται αισθητή σαν μοίρα, σπρώχνοντας ακατανίκητα τον άντρα στη μετανάστευση και τη γυναίκα στην υποταγή σ΄ έναν «αγαπητικό» που την κάνει εμπόρευμα.

Ο έρωτας γίνεται φυγή απ΄ αυτή την εφιαλτική πραγματικότητα· φυγή απεγνωσμένη και, γι΄ αυτό, βίαιη, φρενιασμένη, παραληρηματική. Η *Ευδοκία*, πρωτόβγαλτη πόρνη, γνωρίζεται μ΄ ένα στρατιώτη (ένα λοχία), φτωχό χωριατόπαιδο, που η απόλυση απ΄ το στρατό του γίνεται αγωνία και συλλογιέται απελπισμένα να ξενιτευτεί. Για την ώρα, ο στρατός, η παράδοση στη μηχανικότητα και την έξαψη των ενστίκτων με τις φανφάρες και τα γυμνάσια, είναι ένα ξέδομα, όμως η αγωνία για το αύριο ξαναγυρίζει τυραννική. Η *Ευδοκία* κι ο φαντάρος της δίνονται στον έρωτα παθιασμένα, άγρια, τρελά, κάνουν τον έρωτά τους πρόκληση στην κοινωνία, που τους ξεγράφει, τους σπρώχνει στα περιθώρια της· πρόκληση ριψοκίνδυνη, ωστόσο, όπου οι δυο νέοι μεθούν με τον ίλιγγο (αίσθηση που δίνεται υπέροχα με την ευρυματική περίοδο της κούνιας πάνω από το βάραθρο), γιατί η κοινωνία, η πραγματικότητα, η «μοίρα», επανέρχονται αδυσώπητα και σταθερά απ΄ τις διηγήσεις της γερασμένης πόρνης, τα πειράγματα των φαντάρων, τον «αγαπητικό» που караδοκεί κι οργανώνεται να χτυπήσει όταν θα΄ ρθει η κατάλληλη στιγμή· αλλά και μέσα στους δύο ήρωες, στην

ψυχοσύνθεσή τους και κάτω απ' την πίεση των πραγμάτων· γιατί ο άντρας εξουσιάζει τη γυναίκα, την κάνει κτήμα του, κι όταν θα πιεστεί στο απροχώρητο απ' την ανάγκη, ο λοχίας θα δεχτεί απ' την Ευδοκία τα χρήματα της εκπόρνευσής της.

Θα βρεθεί λοιπόν ο λοχίας να' ναι αυτός ο «αγαπητικός». Και θα παραδοθεί, απελπισμένος, σ' ένα αποκτηνωτικό μεθύσι, που θα τον κάνει ανίκανο ν' αντισταθεί στο πλήγμα των αντιπάλων του, που τον αφήνουν λιπόθυμο απ' τα χτυπήματα και του παίρνουν την Ευδοκία.

Επιβάλλεται ακόμα αισθητικά αυτή η πραγματικότητα με την εικόνα, που έχει κυριαρχικό χρώμα το κίτρινο και τη συνθέτουν χέρσες, άδεντρες εκτάσεις, σπαρμένες με τα τετράγωνα, τσιμεντένια σπιτάκια των συνοικισμών «εκτός σχεδίου», βρόμικες ακρογιαλιές, μ' ασπρουλιάρικους, πνιγμένους στα καυσαέρια ουρανούς, φρεσκοανοιγμένοι δρόμοι, πληγές στο τοπίο, με δέντρα ριγμένα ή που οι ρίζες τους έχουν ξεθαφτεί απ' τη μπουλντόζα, όψεις μιας χώρας σε μετασχηματισμό που την παραμορφώνει.

Το έργο τελειώνει με το τρίκυκλο –με τη συμμορία των «αγαπητικών» και την Ευδοκία- που βυθίζεται κι ενώνεται με τη νύχτα της μεγαλούπολης: ένα τρίκυκλο και μια νύχτα που έχουν το συμβολισμό τους, θυμίζοντας το παρόμοιο τρίκυκλο που σκότωσε τον Λαμπράκη και, με τη Χούντα, κυριάρχησε κι έγινε ένα με τη νύχτα που σκέπασε 7 χρόνια την Ελλάδα.

Οι ηθοποιοί, κάτω απ' την έμπειρη διεύθυνση του σκηνοθέτη, προσφέρουν συναρπαστικές ερμηνείες. Η Μαρία Βασιλείου έχει όλο τον πρωτογονισμό, τη θυληκότητα, αλλά και το σπαραγμό που απαιτεί ο ρόλος της, κι ο Γιώργος Κουτούζης είναι ένα τραχύ, απλοϊκό κι απελπισμένο χωριατόπαιδο. Εξαιρετοι είναι η Κούλα Αγαγιώτου στο ρόλο της γερασμένης πόρνης κι ο Χρήστος Ζορμπάς στο ρόλο του αγαπητικού. Θαυμάσια αρμονισμένη στο στίλ του έργου είναι η φωτογραφία του Χρήστου Μάγκου. Ο Μάνος Λοΐζος έχει συνθέσει μια υπέροχη, υποβλητική μουσική, που ενισχύει την εικόνα²².

²² Μοσχοβάκης, Α. (1994) *Σινεπιλογή. Κινηματογραφικά Κείμενα 1*, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου.

3.3 ΕΥΔΟΚΙΑ – Η ΒΙΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ

Ανάμεσα στο *Μέχρι το πλοίο* και στην *Ευδοκία* μεσολαβεί ένα χρονικό διάστημα που ο τόπος παίρνει ανάποδες στροφές και πισωγυρνάει σε σκοτεινές περιόδους. «Μέσα στ’ Απρίλη τη γιορτή πλάθει το μέλλον της η νιότη» και ο Δαμιανός καταθέτει για το ίδιο μέλλον μια ταινία υποθήκη «όπως αν εξ ελληνικών οφείλεται έργων» για να παραφράσει κανείς την πραγματεία του Ιερού Χρυσόστομου η ίδια νιότη που μετά μια δεκαετία θα ανεβάσει την *Ευδοκία* στην κορυφή του φτωχού ελληνικού κινηματογραφικού πανθέου.

Πρώτος τίτλος της ταινίας: Η πόρνη και ο στρατιώτης και εδώ δεν μπορεί κανείς να αποφύγει τον πειρασμό, που έστω κι αν μοιάζει εύκολο εύρημα, όσο εύκολο μοιάζει εκείνο το «φίδι, πίθηκος και αητός» του Σαββόπουλου όταν ερμηνεύεται σαν οι φλόγες, ο στρατιώτης και ο φοίνικας από το σήμα της 21^{ης} Απριλίου, έστω λοιπόν με κάποια ευκολία θα έλεγε κανείς πως η *Ευδοκία* είναι η Ελλάδα, μια πόρνη, που αυτή τη φορά δεν ξεπουλάει τα παιδιά της όπως στο *Μέχρι το πλοίο*, αλλά βιώνει την αδιέξοδη σχέση της με τους εραστές και τους νταβατζήδες της. Όσο για τον στρατιώτη αυτή την εποχή παίζει έξοχα τον ρόλο του νταβατζή της χώρας που τον γέννησε και τον έταξε στην προστασία της. Όμως τούτη η παρατήρηση ας μείνει σαν μια υποσημείωση πέρα από τις προθέσεις της ταινίας και πέρα από τις προθέσεις του αυτού του κειμένου. Σαν υποσημείωση ας μείνει και ένα απόσπασμα διαλόγου από τις πρώτες σελίδες του σεναρίου: «Γαλόνια...Στρατός...Να κι ο Σταυρός. Η κορόνα κι ο Σταυρός. Ο Σταυρός είναι το μαρτύριο...Η κορόνα κι ο Σταυρός...».

Το πλοίο της προηγούμενης ταινίας του Δαμιανού έφυγε για κάποιον άγνωστο μακρινό τόπο. Για την γη μιας επαγγελίας ή για την γη ενός ερέβους. Φιλμικά άγνωστη μένει η γνωστή τύχη των ηρώων του *Μέχρι το πλοίο*. Τον Δαμιανό δεν τον αφορούν οι εκεί, τον αφορούν οι εδώ η «αγία μπαναλιτέ του» στο οριακό της σημείο, εκεί που έρχεται να συναντηθεί με το «άλλο», την τραγωδία, που ούτως ή άλλως την περίμενε στο τέρμα του δρόμου. Η τραγωδία φτιάχτηκε για τα μέτρα των εκλεκτών της μοίρας. Για έναν Οιδίποδα, για έναν Ορέστη, για έναν Προμηθέα και όχι για την Κατινίτσα της Αγίας Βαρβάρας. Όμως εδώ γίνεται μια ζαβολιά. Εκείνη η ζαβολιά που κάνει ο

χάροντας για να πάρει τους εκλεκτούς τώρα γύρισε αντίστροφα. Για την τραγωδία χρειάζεται ένας εκλεκτός της μοίρας. Και στην *Ευδοκία* υπάρχει, και αυτός είναι ο Αλέξης Δαμιανός. Από ευτελή υλικά, υλικά εντελώς διάφορα αυτών που απαιτεί η τραγωδία συνθέτει την Ευδοκία, τη σύγχρονη ελληνική τραγωδία: με μια πόρνη και έναν απλό στρατιώτη. Η Ευδοκία δε είναι η Κλυταιμνήστρα, πόρνη κι αυτή, αλλά άλλου κοινωνικού διαμετρήματος. Και ο στρατιώτης δεν είναι ο Αγαμέμνωνας, στρατιώτης κι αυτός, αλλά στην ανώτερη βαθμίδα της απανταχού των αιώνων ελληνικής στρατιωτικής ιεραρχίας. Κι αν εκείνος ο «σκυλόμουτρος και με καρδιάν ελάφου» αρχιστράτηγος ήταν ο εκλεκτός που πάνω του ακούμπησε ο Όμηρος, η Ιστορία και η μυθολογία, τούτος ο ομορφάντρας, ο νταής, ο βαρύς κι ασήκωτος είναι ο μοιραίος παίκτης που πάνω του ακούμπησε η σύγχρονη μπασταρδεμένη Ελλάδα, που πάνω του ακούμπησε ο Δαμιανός. Απ' ότι λέει ο ίδιος βρήκε τον πρωταγωνιστή του σ' ένα γιατί να κουβαλάει τσιμέντα. Προσπάθησε να τον πλησιάσει. Εκείνος τον απώθησε. Μα ο άλλος επέμενε. Και η μοιραία συνεύρεση πραγματοποιήθηκε. Και μετά εκείνη, η ψιλόλιγνη σκληρή φιγούρα χάθηκε από το κινηματογραφικό στερέωμα. Χάθηκε πίσω από τα γιατί, όπως χάθηκε και το σταυραδέρφι του, ο νταλικέρης που έπαιξε τον συγκλονιστικό Κώστα Κούτρα στον *Ηνίοχο*.

Και μετά η Ευδοκία, η Μαρία Βασιλείου, που υπήρξε χάρη στον Δαμιανό και χάθηκε για πάντα μετά από αυτόν. Μια λαϊκή κοπέλα, «μουτράκι» που έλεγε κι ο Κουνδούρος, που έλαμψε στην υψηλότερη κορυφή της ελληνικής «υποκριτικής», αν αυτό λέει κάτι, και μετά κάτι ψιλά στον *Θίασο* του Αγγελόπουλου και μετά...Οι μεγάλες στιγμές δεν φαίνεται να έχουν πάντα συνέχεια. Η φτωχή μαρία δεν ήταν μεγάλη ηθοποιός, ήταν ένα παιχνιδάκι στα χέρια ενός μάγου, που μετά έμεινε στα αζήτητα. Την επίδειξη δύναμης του Δαμιανού πάντα κάποιοι την πληρώνουν. Βρίσκει μια φιγούρα, την βαφτίζει συγκλονιστική, την μετατρέπει σε συγκλονιστική, κάνοντας επίδειξη μαγγανείας και μετά τίποτε. Ποια θα' ναι η μοίρα του Βάσια, του πρωταγωνιστή του *Ηνίοχου*;

Πρώτο πλάνο της *Ευδοκίας*: μια σημαία και πλοίο στο λιμάνι. Δεν είναι εδώ το «Πατρίς» και το μελίσσι που επιβιβάζεται σ' αυτό ή μένει πίσω και χαιρετάει. Πλοίο εμπορικά, σιωπή και αυτό το φως το ελληνικό που καίει τα

πάντα, σχεδόν αφόρητα. Ο οπερατέρ Χρήστος Μάγγος φτιάχνει μια φωτογραφία που αναγκάζει τον Τσαρούχη να υποκλιθεί. Η ξεραΐλα σε πρώτο πλάνο. Μια γυναίκα, φιγούρα λαϊκής συνοικίας, κουβαλάει το σαρκίο της προς την κάμερα. Περπατάει αδέξια, αδιαφορώντας για το όποιο ανόητο παιχνίδι στήνεται γύρω της μπροστά και πίσω από την κάμερα.

Με την άλλη αλλαγή πλάνου μπαίνει η μουσική του Λοΐζου. Πίσω από μια συστοιχία αγκαθιών, «αθανάτων», όπως ονομάζονται, η γυναίκα κοιτάζει τη λαϊκή συνοικία. Μετά άσφαλτος, μπάζα και άντρες από τσιμεντόλιθους, το αρχιτεκτονικό σήμα της σύγχρονης Ελλάδας μαζί με το ελενίτ. Στο ηχητικό background κάποιο εμβατήριο, μνημονεύει τη Μακεδονία.

Αυτό είναι το σκηνικό της *Ευδοκίας*. Και μετά δυο άνθρωποι ταγμένοι να υπηρετούν ο ένας την κακή μοίρα του άλλου. Κι ακόμα δυο-τρεις δεύτεροι χαρακτήρες: μια ηλικιωμένη πόρνη, ένας νταβατζής και ένας λοχαγός. Και κάποιες ακόμα χαρακτηριστικές φιγούρες του νεοελληνικού βίου, διαγράφουν μια σύντομη πινελιά στην αναπαράσταση του ελλαδικού τοπίου, όπως αυτό εμφανίζεται δυο δεκαετίες από τότε που άρχισε η ανασυγκρότησή του και μια πριν μπει στην ΕΟΚ.

Αν στο *Μέχρι το πλοίο* η προοπτική της μετανάστευσης αποτελεί μια κάποια λύση, έμμονη ιδέα και ορατό σημείο για την «κάθαρση» του ήρωα, τώρα στην *Ευδοκία* αυτή η λύση επανέρχεται, αλλά κανένας δεν φαίνεται να την παίρνει στα σοβαρά. Το κύμα των μεταναστών προς την Γερμανία που εδώ μνημονεύεται, αρχίζει να κοπάζει. Οι δρόμοι μοιάζουν μακρινοί, κουραστικοί. Στα αθηναϊκά προάστια και κυρίως στις περίφημες δυτικές συνοικίες, στήθηκε ένα κολαστήριο ψυχών και σωμάτων, ένα σύστημα σχέσεων που βουλιάζει όλο και περισσότερο στα αδιέξοδά του. Επανέρχεται εδώ το τρίτο επεισόδιο από το *Μέχρι το πλοίο* χωρίς κανένα άνοιγμα, καμμία προοπτική. Ο δρόμος για το βουνό, για το χωριό, είναι δύσκολος, φευγαλέα ανάμνηση. Το ίδιο και ο άλλος προς τη θάλασσα. Τα ξύλινα τείχη φαίνονται στην αρχή της ταινίας ακίνητα, βαλτωμένα στο λιμάνι. Μόνο στο όνειρο κινούνται. Όσοι πρόλαβαν έφυγαν και οι υπόλοιποι, εδώ θα χορέψουν το βαρύ ζειμπέκικο του θανάτου στην αλάνα. Αλάνα-αλώνι, όχι μαρμαρένιο μα στρωμένο από αμοχάλικο με τη μπουλντούζα. Εκεί θα παλέψει ο χάροντας με

τον μεθυσμένο Διγενή και δεν θα τον νικήσει. Θα τον στραπατσάρει. Παρά δίπλα ο Κολωνός τον χρειάζεται ακόμα, έστω και σακατεμένο.

Η τυφλή κακή μοίρα των ηρώων δεν τους αφήνει περιθώρια να ανταλλάξουν δυο λόγια. Λειτουργούν με το ερωτικό τους ένστικτο και κάτω από το αβάσταχτο βάρος κανόνων και κοινωνικών συμπεριφορών που παγιώθηκαν μέσα στους αιώνες για να καταντήσουν σε ένα ανόητο ηθογραφικό μικροαστικό ευαγγέλιο. Ευαγγέλιο που δεν ευαγγελίζεται τη γνώση και τις λυτρωτικές της παραμέτρους. Από κάπου θα φτάναμε στο θανάσιμο πλέγμα της παρεξήγησης. Ο δρόμος για την τραγωδία είναι ανοιχτός. Η ηθογραφική παγίδα παραμονεύει. Το μελό βασιλεύει. Το δραματάκι της μιας δεκάρας αυτή την εποχή κάνει χρυσές δουλειές. Το έργο του Δαμιανού είναι δύσκολο μέσα σ' αυτές τις άχαρες αλάνες. Πάλεψε για τον αγώνα, όπως ο Ηνίοχος, ήρωας και σύμβολο της κατοπινής του ταινίας.

Τα πρόσωπα της *Ευδοκίας* ζουν πέραν της ορθής λογικής, φτάνουν στον υπερεαλισμό, έναν ελληνικό υπερεαλισμό εκεί που συναντιώνται φιγούρες σαν αυτές του Εγγονόπουλου, του Τσαρούχη, του Ελύτη, του Σινόπουλου, του Σεφέρη. Εκεί που το παράλογο συνηφάνεται με την καθημερινότητα. Η υποταγή και η ελευθερία άγουν και φέρουν τα πρόσωπα που αδυνατούν να αρθρώσουν τον παραμικρό διάλογο, την παραμικρή κραυγή περί των εννοιών αυτών. Δεν αντιλέγει κανείς ότι τα πρόσωπα είναι λούμπεν, λουλούδια που φύτρωσαν στα σκουπίδια, ραδίκια που επιμένουν να ζουν στη μάντρα με τον ασβέστη, κακοαναθραμμένα παιδιά, με ανύπαρκτη μόρφωση. Όμως το άλογο πάθος τους, πέρα από κλινική περίπτωση, το παιχνίδι τους με τη ζωή και το θάνατο, είναι ένα δυνατό πρωτογενές υλικό για την τέχνη. Την τέχνη του Δαμιανού βέβαια. Αποφεύγει από την πρώτη στιγμή τις σχηματοποιήσεις και τους αφορισμούς και με μια επιμονή που όχι σπάνιο φτάνει στον νατουραλισμό, στήνει έναν κόσμο αληθινό μα και ποιητικό. Κινείται λοιπόν σ' όλο το φάσμα από τον νατουραλισμό στον υπερεαλισμό, επαγγέλεται την πληρότητα ενός κόσμου που με τόση επιμονή και υπομονή έχει κατασκευάσει. Η ταινία είναι απόλυτη, στο βαθμό που μεταφέρει τις απόλυτες απόψεις του δημιουργού της. Οι αστικές έννοιες της λεβεντιάς, της περηφάνιας και της φολκλορικής ομορφιάς, που, σημάδια που συναντά κανείς για παράδειγμα στη *Στέλλα* του Κακογιάννη, στο Δαμιανό είναι ανύπαρκτες.

Αυτός ο κόσμος δεν είναι φολκλόρ. Είναι μια ανοιχτή πληγή. Πονάει η ζωστήρα όταν σφυρίζει στον αέρα. Πλάνα γυρισμένα καταμεσήμερο, εικόνες «καμένες» στο σκληρό φως συνθέτουν τούτο το «τοπίο το σκληρό σαν τη σιωπή». Το τοπίο του Ρίτσου και του Τσαρούχη. Στο ίδιο τοίχο που η Αντιγόνη προσπαθεί να θάψει τον αδερφό της. Εκεί που περιφέρει τον πόνο της η Ηλέκτρα και πορεύεται ο Ορέστης με τις Ερινύες. Το τοπίο που σε πνίγει πό παντού. Και ο στρατιώτης εκεί. Μάγγας Άη Γιώργης καβάλα σ' ένα μηχανάκι. Ένας στρατός που γυμνάζεται στον καυτό ήλιο, άλκιμο στράτευμα, τιμή της πατρίδας, αυτό που κάποτε θα φτάσει στην Κόκκινη Μηλιά. Οι σκηνές των στρατιωτικών γυμνασίων, με την ασυνήθιστη για τα κινηματογραφικά μας δεδομένα σκληρότητα και αλήθεια, είναι σκηνές αντρίκες. Τι θα υπερασπιστεί αυτό το άλκιμο στράτευμα που επιδεικνύει τη δύναμη του μέσα στον καυτό ήλιο και κάτω από τους ύμνους των απριλιακών εμβατηρίων; Την τιμή μιας πόρνης πατρίδας και την τιμή μιας αδύναμης γυναίκας πόρνης που είναι η Ευδοκία: το κορίτσι του στρατιώτη.

Η πόρνη γνωρίζει τον στρατιώτη. Φαινόμενο όχι σπάνιο στην ιστορία των δύο ιδιοτήτων. Κοινωνικό το έργο της πόρνης, στα παρακείμενα του στρατοπέδου ιερά-κακόφημα σπίτια. Η ανάπαυση του πολεμιστή, μέρος της πενιχρής του διασκέδασης. Συνάντηση μοιραία. Το' πε και το φλυτζάνι στην αρχή. Φυλάξου από την κορόνα. Φυλάξου από τον Λάιο. Η ταινία δεν είναι μελό για να επανέλθει η πόρνη μετά από μερικά παραστράτηματα στον ίσιο δρόμο χάριν του αισίου του δράματος τέλους και της πλήρους διάστασης του με την πραγματικότητα. Οι αυτοματικοί κώδικες συμπεριφοράς των ηρώων μπαίνουν σε λειτουργία. Το πάθος παίζει το παιχνίδι του. Ο ακατάσχετος ποταμός ύβρεων τελειώνει μ' ένα ξελιγωμένο «λοχία», κραυγή έλξης του θηλυκού προς το αρσενικό. Η Ευδοκία βρήκε επιτέλους έναν αληθινό άντρα και αγνοεί τους κώδικες συμπεριφοράς. Κι εκείνος μέσα στη μοναξιά του, στη βαρβατίλα του στρατοπέδου, βρήκε μια γυναίκα. Όμως κρίμα, είναι πόρνη. Όμως κρίμα, δεν ξέρει πώς να φερθεί.

Μια πόρνη λόγω επαγγέλματος δεν έχει δικαίωμα να ερωτεύεται, ούτε καν να νιώθει σαρκική ικανοποίηση την ώρα της δουλείας της. Μα και μετά οι ερωτικοί της μηχανισμοί είναι διαταραγμένοι. Έχει όμως ανάγκη, ενός άντρα που θα στέκεται δίπλα της για να μην είναι μόνη μέσα σ' αυτή τη ζούγκλα,

έναν άντρα που θα τον στηρίζει οικονομικά, θα τον ζει. Οι ανθρώπινες αδυναμίες και το παζάρι των ερωτικών σχέσεων ανθούν. Και ανθολόγος τους η αστική ηθική. Καμία ανοχή στην παρατυπία των ρόλων που έχει τάξει στον καθένα. Η πόρνη είναι πόρνη και η επανένταξή της στην «ηθική» μικροαστική κοινωνία μόνο λαθραία μπορεί να κερδιθεί και με βαρύ τίμημα. Όταν αυτή θα δει σαν τη «γη της επαγγελίας» της, την επανένταξή της, με πρώτο βήμα τον γάμο και τον μόνιμο ερωτικό σύντροφο, αρχίζει η σύγκρουση τόσο με το χώρο της, όσο και με τον άλλο χώρο, αυτόν που θέλει να ενταχθεί.

Για τον στρατιώτη η σύγκρουση είναι εσωτερική, χωρίς να αποκλείονται και οι αιχμές του περίγυρού του. Η Ευδοκία τον έλκει σαν γυναίκα μα τον απωθεί σαν πόρνη. Οι δύο συγκρούσεις, της Ευδοκίας με το χώρο και του στρατιώτη με τον εαυτό του, οδηγούνται προς την τραγική τους έκβαση, μετά την κορύφωσή τους.

Όλα έγιναν γρήγορα, κάτω από την επιταγή της τυφλής ανάγκης. Μια βόλτα με το μηχανάκι, το βουνό, η κούνια και μετά παντρευόμαστε...Και γιατί όχι...Τι διασυρμός κι αυτός του αστικού γάμου...Τι θλίψη και τι οδύνη...Ζωή την άλλη φορά...Κι αυτή η ζωή είναι...Τι να πει κανείς...

Η σκηνή που ο πρώην νταβατζής και η συμμορία του δέρονται με τον στρατιώτη και την Ευδοκία να σκούζει στην αλάνα, είναι από τις κορυφαίες του ελληνικού κινηματογράφου. Το αλώνι, οι ρωμιοί μπράβοι του κερατά που σκούζουν σαν γυναικούλες όταν ανοίξει η μύτη ή το μάτι τους, το τρίκυκλο, εκείνο το φοβερό τρίκυκλο που μετά τον Γκοτζαμάνη μπήκε στη νεοελληνική μυθολογία και προπάντων τα ύπουλα χτυπήματα όταν ο άλλος είναι λιώμα. Πως η κατάντησε η πάλη το Διγενή με τον χάροντα. Δύστυχα ευζωνάκια. Έρχεται στο νου και εκείνος ο χορός και το μαχαίρωμα στο *Δράκο* του Κούνδουρου. Και οι δυο ταινίες πέτυχαν μια πολυσήμαντη θεώρηση της νεοελληνικής κοινωνίας και δίκαια, έστω και καθυστερημένα, αναγνωρίστηκε η πολυτιμότητά τους για τον ελληνικό κινηματογράφο²³.

Για τη δεύτερη ταινία του Αλέξη Δαμιανού, την *Ευδοκία*, θα ήταν δυνατό να γραφτεί ολόκληρο δοκίμιο. Ακολουθώντας το σχήμα του Ρομέρ θα έλεγε κανείς πως η *Ευδοκία* (όπως άλλωστε και το *Μέχρι το πλοίο*) είναι ένας

²³ Σολδάτος, Γ. (1993) *Κινηματογραφικό Αρχείο 105 Αλέξης Δαμιανός*, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

«μύθος περί ηθικής» κι ότι ο Δαμιανός είναι, κατ' αρχήν, μοραλίστας. Αν υπάρχει μια διαφορά ανάμεσα στη δική του φιλοσοφική τοποθέτηση και σ' αυτήν του Ρομέρ, πρέπει να αναζητηθεί σε μια προσπάθεια (από μέρους του Δαμιανού) κριτικής της αστικής ηθικής στο σύνολό της κι όχι στην τοποθέτησή της στις συγκεκριμένες εκφάνσεις της, μέσα απ' την προσφιλή στους Γάλλους χαρακτηρισολογία. Μ' άλλα λόγια, ο Δαμιανός επιχειρεί μια κριτική της αστικής ηθικής νοούμενης σαν ενιαίο ιδεολογικό σύστημα, καθοριστικό της εν γένει συμπεριφοράς μας, κι όχι μια κάθετη διείσδυση σε κάποιους χαρακτήρες ενταγμένους στο γενικό ιδεολογικό πλέγμα. Με την έννοια αυτή, η ταινία του παίρνει αυτόματα τις διαστάσεις του συμβόλου, πράγμα που αποκλείει την περιχαράκωσή της σε πλαίσια ρεαλιστικά: Παρόλο που οι καταστάσεις είναι παροξυνμένα νατουραλιστικές (κι ακριβώς εξαιτίας αυτής της όξυνσης που αναιρεί τον αρχικό νατουραλισμό) η ταινία ουδεμία σχέση έχει με τον ρεαλισμό.

Κατά τον Δαμιανό, τόσο οι παγιωμένοι όσο και οι επιβεβλημένοι απ' τη συνήθεια ηθικοί καταναγκασμοί δημιουργούν ένα αδιαπέραστο τείχος, πάνω στο οποίο συντρίβεται κάθε προσπάθεια απόδρασης του εγκλωβισμένου «εντός των τειχών». Στην συγκεκριμένη περίπτωση, η εκπόρθηση επιχειρείται με την βοήθεια και την αρχική παρακίνηση του ενστίκτου: τόσο η Ευδοκία όσο και ο Λοχίας δρουν και φέρονται εντελώς παρορμητικά, σε σημείο που θα' λεγε κανείς ότι το νοητικό τους όργανο έχει αχρηστεύσει εντελώς απ' την εισβολή του ενστίκτου σ' ένα πρώτο στάδιο και του συναισθήματος σ' ένα δεύτερο. Όντας, λοιπόν, ανίκανοι να καταλάβουν πως μια πιθανή λύση του προβλήματός τους αναγκαστικά ξεπερνάει τα όρια της ατομικής πρωτοβουλίας κι ότι αυτό έχει προκαθοριστεί ερήμην τους, συντρίβονται στην προσπάθειά τους να μην υποταχθούν. Ο ηθικός κώδικας που ενστικτωδώς προσπαθούν να τον αρνηθούν, τους υποτάσσει μ' ένα τελικό βίαιο χτύπημα με το οποίο δίνεται και η κάθαρση στην προσωπική τους τραγωδία, που συνίσταται στη σύγκρουση μιας βιολογικά καθορισμένης τάσης προσέγγισης με μια κοινωνικά καθορισμένη τάση συμβατικής συνύπαρξης.

Θα μπορούσε να πει κανείς πως στην ταινία καθορίζονται τα όρια και μετριέται η αποτελεσματικότητά της κατά μόνας εξέγερσης ενάντια στο πανίσχυρο κοινωνικό σύστημα, κατοχυρωμένο με θεσμούς αιώνων. Απ'

αυτήν την πλευρά, ο Δαμιανός συναντά έναν άλλο ηθικολόγο, τον Καζάν και καταλήγει στο ίδιο μ' εκείνον συμπέρασμα: δεν υπάρχει διέξοδος διαφυγής και τρόπος σωτηρίας για το εξεγερμένο άτομο. Ούτε καν με την επικουρία του ενστίκτου δεν είναι κατορθωτή η διάνοιξη μιας διόδου προς τη δυνατή ή επιθυμητή σωτηρία. Η ακρίβεια της λειτουργίας του απρόσωπου κοινωνικού μηχανισμού έχει φράξει εξ αρχής τις εξόδου κινδύνου ατομικότητας. (Ενδεικτικά αναφέρονται και οι ενδείξεις ακρίβειας στο στρατώνα, ή η αποτελεσματικότητα της εξαγοράς της υπό δοκιμασία θεσμικής ηθικής της Ευδοκίας από τον πλούσιο πελάτη με το αυτοκίνητο). Το ένστικτο λοιπόν, αποδείχεται σκουριασμένο παλιοντούφεκο μπροστά στην ευθυβολία και την καταστροφικότητα των θεσμών.

Έτσι μπαίνει το πρόβλημα στην *Ευδοκία*. Όμως, είναι σωστή μια τέτοια τοποθέτησή του; Για να απαντήσει κανείς, πρέπει κατ' αρχήν να δει αν είναι ή όχι σωστός ο συσχετισμός του ενστίκτου με τους κοινωνικούς θεσμούς. Η παραδοχή μιας τέτοιας άποψης, πολύ διαδεδομένης άλλωστε στη φιλοσοφική σκέψη των αρχών του αιώνα μας, θα οδηγούσε κατ' ευθείαν σ' ένα βιταλισμό μπερξονικού τύπου: Η κοινωνική διάρθρωση (ή αποδιάρθρωση) καθορίζεται από μια ενστικτώδη διεργασία, από την κατά Μπέρξον «ζωική ορμή». Ο μπερξονισμός όμως δεν άντεξε για πολύ στη φιλοσοφική κριτική και την Τρίτη δεκαετία του αιώνα μας ήταν ήδη ένα φιλοσοφικό αξιοπερίεργο, που πριν λίγα χρόνια είχε προκαλέσει άνευ προηγουμένου αναταραχή στην προσπάθειά του να κατοχυρώσει και βιολογικά (επιστημονικά) τη μεταφυσική. Μια πρόσφατη προσπάθεια αναβίωσης του μπερξονισμού με το χίπικο κίνημα αποτελεί την καλύτερη απόδειξη της χρεωκοπίας του: μόνο αναχωρητές θα μπορούσε να δημιουργήσει η άρνηση αντιμετώπισης των κοινωνικών θεσμών και η τυφλή πίστη στην παντοδυναμία της «ζωικής ορμής», χρησιμοποιούμενης σαν έσχατο επιθετικό όπλο (όπως στην περίπτωση της *Ευδοκίας* κι όχι σαν έσχατο αμυντικό όπως στην περίπτωση του χίπικου κινήματος) δείχνει αφ' ενός πως, ένα τόσο αναχρονιστικό όπλο πρέπει να δοκιμαστεί και πάλι, παρά τη δοκισμένη γνώση για την αχρηστία του και αφ' ετέρου πως, αν αποδειχθεί μη αποτελεσματικό, πρέπει να γίνει αποδεκτή η οριστική ήττα. Συνεπώς δεν απομένει παρά να υποταχθεί κανείς σε κάποια υπερπρόσωπη δύναμη, που εδώ συμβολοποιείται απ' τους απρόσβλητους κοινωνικούς θεσμούς, οι οποίοι

ωστόσο όντας ιστορικά καθορισμένοι είναι και μεταλλάξιμοι και τρωτοί. Με λόγια πιο απλά: η *Ευδοκία*, ξεκινώντας πεντακάθαρα από μια διάθεση κριτικής της αστικής ηθικής καταλήγει στην παραδοχή, μέσα από τη μεταφυσική, αυτής ακριβώς της ηθικής που προσπαθεί να καταγγείλει.

Αν προς στιγμὴν αγνοηθεῖ το τόσο πολύπλοκο και τόσο ενδιαφέρον για το στοχασμό ιδεολογικά πλέγμα, μέσα στο οποίο κινείται ο προβληματισμός της ταινίας, γίνεται αναγκαστικά περιορισμός σ' ένα μάλλον άκριτο θαυμασμό (κάθε θαυμασμός είναι άκριτος) εικόνων που πραγματικά δονούνται, κοχλάζουν απ' τον αναβρασμό του ενστίκτου, που συγκρούονται και αλληλοαναιρούνται, που κάποιες στιγμές σπάζουν το κάδρο τους και προς τις τέσσερις ευθείες του. Η έλλειψη δομής στο σενάριο δεν εμποδίζει καθόλου τον κοχλασμό του πάθους· αντίθετα, τον επιτείνει αφού ακολουθεί την τεθλασμένη του πυρετικού διαγράμματος. Η μόνη αντίρρηση ως προς τον σκηνοθετικό χειρισμό ενός τέτοιου θέματος (όπως καθορίστηκε παραπάνω και άσχετα προς τις αντιρρήσεις ως προς αυτό) αναφέρεται στην προσπάθεια του σκηνοθέτη να κρατήσει την κάμερά του (με το ντεκουπάζ) μακριά από το σημείο βρασμού, ενώ τόσο η σύνθεση του κάδρου όσο και το κομμάτι της δράσης –και συνακόλουθα, του εννοιολογικού του φορτίου- που περικλείεται σ' αυτό, επέβαλαν ένα ντεκουπάζ αναλυτικό ώστε να ταυτιστεί απόλυτα με τα σκαμπανεβάσματα της έντασης. Ο σκηνοθέτης διάλεξε την περισσότερο μοντέρνα συνθετική μέθοδο που τον υποχρεώνει να περιορίσει την κάμερα στο ρόλο του ιδανικού, του αμέτοχου στη δράση θεατή.

Όπως και να' ναι, όποιες κι αν είναι οι αντιρρήσεις τόσο προς το περιεχόμενο όσο και προς τη μορφή, το γεγονός και μόνο πως τούτη η ταινία υποχρεώνει το θεατή να σκεφτεί πολύ και σοβαρά, της δίνει αυτόματα μια ποιότητα εξαιρετικά δυσεύρετη στον ελληνικό κινηματογράφο²⁴.

Στην *Ευδοκία* είναι το δράμα της γυναίκας στην Ελλάδα: δαρμένη, βασανισμένη, τυραννισμένη, σκλάβο πάντα του αρσενικού. Δεν έχει σημασία αν είναι εταίρα η κοπέλα ή δεν είναι. Κι εκείνος κι εκείνη έχουν μια αυθεντικότητα, μια ανευθυνότητα, μια ζωτικότητα που σε καταπλήσσει. Είναι τόσο άσχετοι μ' όλα τα ανθρώπινα, τόσο άτρωτοι στη χαρά και στη λύπη,

²⁴ Ραφαηλίδης, Β. (1995) *Ελληνικός Κινηματογράφος Κριτική 1965-1995*, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

ώστε όλα περνούν σα νερό από πάνω τους και τίποτα, τελικά, δεν τους αγγίζει βαθύτερα. Σαν κάτι ραδίκια, που φυτρώνουν στη μάντρα, στον ασβέστη και βγάζουν λουλούδια, κι επιμένουν να μην μαραίνονται ποτέ! Σε τελευταία ανάλυση η *Ευδοκία* είναι ένα έργο σκληρό, ως προς την παραδοχή των αξιών, που καταλύονται σήμερα, κι ακόμα είναι ένας ύμνος της ζωντανίας του κυττάρου, που θέλει να επιβιώσει και ν' ανθίσει όπως ένα αγριόχορτο σ' ένα γυμνό βράχο, ελπίζοντας σε μια σταλαματιά βροχής...

Ποιότητα δεν σημαίνει μυστήριο και ακατανόητη έκφραση, που κρύβει ένα μεγάλο κενό. Ποιότητα δεν σημαίνει πνεύμα βαρύτητας, βαγκνερική, μεγαλόστομη φανφάρα. Δεν σημαίνει ούτε φιλολογία. Αυτοί που τους διακρίνει τέτοια «ποιότητα» θεωρούνται εχθροί από τα μέσα. Επικίνδυνοι. Ποιότητα σημαίνει απλά: σαφήνεια, ευθύνη του τι λες και σεβασμός. Ποιότητα σημαίνει, τέλος, να μην είναι μοναδικός σου στόχος το ταμείο. Όσοι ακολουθούν τα γούστα της μάζας, τα καλλιεργούν και τα χαϊδεύουν, για να εκμεταλλευτούν ταμειακά, αυτοί φθείρουν τα ίδια τους τα παιδιά...²⁵

Ο Δαμιανός με τη δεύτερη ταινία του, *Ευδοκία*, ευτύχησε να αγγίξει τις κορυφές της τέχνης του, δίνοντας την πιο ριζοσπαστική στους στόχους της ελληνική ταινία. Πράγματι, η ερωτική ιστορία του λοχία με την πόρνη δίνεται μακριά και έξω από κάθε ηθικολογία και ρομαντισμό, ανατρέποντας αστικές συμβάσεις και στερεότυπα για το γάμο, τη γυναίκα, τον έρωτα και την ηθική. Οι ήρωες της *Ευδοκίας* κινούνται μέσα σ' ένα καμένο από το φως και την καλοκαιρινή ζέστη ελληνικό τοπίο, χώρος και χρώματα που μοιάζουν να ξεπήδησαν από πίνακες του Τσαρούχη (χαμηλά σπίτια, αλάνες, φαντάροι γυμνοί από τη μέση) και μεταβιβάζει στο θεατή την αίσθηση ενός βίαιου, διονυσιακού θα έλεγε κανείς, αισθησιασμού. Είναι ένας αισθησιασμός που πνίγεται και μεταλλάσσεται από τον αστικό πολιτισμό, αλλά αντιστέκεται. Στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας (στις κεντρικές σκηνές από το εικοστό περίπου ως το εξηκοστό λεπτό) ο έρωτας απειλεί τη διάλυση της διαρθρωμένης κοσμoeικόνas (συμβάσεις και ρόλοι όπως καθορίζονται κι αναγνωρίζονται από την κοινωνία: ο νταβατζής, ο γάμος, το νυφικό, η ιεραρχία, η πορνεία κ.λπ.). Η αντίσταση εξακολουθεί ως το τέλος, έστω κι αν συντρίβεται. Και

²⁵ Μπακογιαννοπούλου Ν. *Γυναίκα* 3/11/1971 στο Σολδάτος, Γ. (1993) *Κινηματογραφικό Αρχείο 105 Αλέξης Δαμιανός*, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

συντρίβεται. Είναι το πνίξιμο των αρχέγονων ενστίκτων· κι ο έρωτας από ελεύθερη μυητική διαδικασία της γνώσης του θείου (χαρακτηριστικό του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού) μετατρέπεται σε μέσο άσκησης εξουσίας και κυριαρχίας· κι εν τέλει καταπίεσης. Πολλές σκηνές είναι «πνιγμένες» στη βία: η πόρνη που προσπαθεί να αυτοκτονήσει καταπίνοντας γυαλιά από το σπασμένο ποτήρι, οι ξυλοδαρμοί, η λεκτική βία· όλα επαυξάνουν το βαθμό δυσφορίας του «ευκαιριακού θεατή», αλλά και το βαθμό συνειδητοποίησης του «επαγγελματία θεατή»²⁶.

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

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

²⁶ «Επαγγελματίας θεατής» είναι ο κριτικός, ο ιστορικός, ο κοινωνιολόγος, ο σπουδαστής της κινηματογραφικής τέχνης και γενικά οποιοσδήποτε βλέπει την ταινία όχι για ψυχαγωγικούς αλλά για μαθησιακούς λόγους.

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

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

Επιγραμματικά συνοψίζει τα παραπάνω ο Λάκης Παπαστάθης (βοηθός του Δαμιανού στην ταινία) όταν λέει: «Κάθε στιγμή μιλάει η Ελλάδα σ' αυτό το φιλμ· είτε είναι το φως είτε είναι η φύση είτε είναι τα πρόσωπα και οι φυσιογνωμίες· αυτός ο στρατιώτης φέρνει το ήθος της Ελλάδας, το ήθος της ελληνικής υπαίθρου· αυτός ο στρατιώτης φέρνει το αντίθετο ήθος από το ήθος των κυβερνώντων εκείνης της εποχής»²⁷.

²⁷ Βαλούκος, Σ. (2004) *Η Τεκμηρίωση της ιστορίας στις ταινίες του Αλέξη Δαμιανού* στο 45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αλέξης Δαμιανός, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Οι δύο ταινίες του Δαμιανού (*Μέχρι το πλοίο*, 1966 και *Ευδοκία*, 1971) έρχονται στην επιφάνεια, όχι τόσο γιατί τις ανακάλυψε το Κέντρο Ανεξάρτητου Ελληνικού Κινηματογράφου όσο γιατί τις απώθησε ο ανεξάρτητος ελληνικός κινηματογράφος στο σύνολό του, χωρίς εξαιρέσεις. Ένα παράδοξο, μια κατάρα πλανώνται πάνω απ' αυτές τις ταινίες: αρέσουν σε όλο το «κύκλωμα», αλλά κανείς δε δέχεται ότι έχει επηρεαστεί απ' αυτές· θεωρούνται αφετηρίες ή σημαντικές στιγμές της πορείας του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, αλλά απορρίπτονται τελικά ως ανολοκλήρωτες αναλαμπές ενός δημιουργού, που έχουν προκύψει, λίγο ως πολύ, τυχαία, αυθόρμητα, με αδέξιο τρόπο. Ο Δαμιανός δεν θεωρείται «μετρ», δεν έχει σχέση με το «επάγγελμα». Η κριτική, προχωρώντας τον εξορκισμό στο έσχατο σημείο του, θα ήθελε πολύ αυτές τις ταινίες να τις είχε σκηνοθετήσει η ελληνική κοινωνία. Η διαστρεβλωμένη μορφή της τελευταίας αρκεί για να δικαιολογήσει την «τερατώδη» όψη των δύο μοναχικών αυτών ταινιών, την καταστροφική τους χειρονομία. Κάτι τέτοιο υπαινίσσεται με αρκετή σαφήνεια η θεματική ανάγνωση της δουλειάς του Δαμιανού που επιχειρείται περιοδικά εδώ και δεκαπέντε χρόνια. Το τέρας είναι καταδικασμένο να προσφέρει για μια τελευταία φορά το θέαμα της αυτοκαταστροφής κι έπειτα να εξαφανιστεί. Έτσι όλοι θυμούνται τον Δαμιανό, για να τον ξεχάσουν χωρίς αβαρίες.

Με την *Ευδοκία* ο Δαμιανός δίνει μια ιδέα του τι σημαίνει να εκμεταλλεύεσαι πλήρως μια ιστορία: να τη συλλαμβάνεις σαν γέννα, σαν κάτι το επώδυνο και ταυτόχρονα αναγκαίο, απαραίτητο για να υπάρξουν δυο πρόσωπα και δυο σώματα, η πόρνη και ο λοχίας.

Τα τέρατα ταιριάζουν στον Δαμιανό. Η πόρνη και ο λοχίας της είναι τα σύγχρονα τέρατα και η ταινία αφηγείται την ιστορία τους, έτσι όπως δεν την έμαθε κανείς μέχρι σήμερα. Κάποτε τα τέρατα, διαχωρισμένα από τους ανθρώπους, διοργάνωναν ένα θέαμα γι' αυτούς, κλεισμένα στο τσίρκο, σε μερικά βιβλία. Ο Τοντ Μπράουνινγκ πρόλαβε να φιλμάρει τα τέρατα σ' αυτή την κατάσταση στην ταινία του *Freaks* (1932). Υπάρχει εκεί, σ' αυτές τις εικόνες, αποτυπωμένη η τελευταία φάση του εγκλεισμού των τεράτων, θαυμάσια μεταφορά του συνολικού εγκλεισμού (άσυλο, φυλακή, νοσοκομείο)

που επέβαλε ο δυτικός πολιτισμός μέχρι πρόσφατα. Ωστόσο, κάποια στιγμή τα τέρατα απολύθηκαν, το τσίρκο έκλεισε και οι τρόφιμοί του σκορπίστηκαν στο κοινωνικό σώμα.

Τα τέρατα διώχθηκαν ή δραπέυτεσαν. Ήδη, οι ταινίες με βρικόλακες προσάρμοσαν τους αναπαραστατικούς τύπους του θεάματος που τα τέρανα οργάνωναν κάποτε σ' εκείνους της μεγαλοαστικής τάξης. Τι συνέβη όμως με τα τέρατα-υπαλλήλους, τα τέρατα-εργάτες που χάθηκαν, απορροφήθηκαν από το κοινωνικό σώμα; Και στις δύο ταινίες του, ο Δαμιανός επιδίδεται σε μια επιχείρηση «τερατοποίησης» των νεοελληνικών μύθων που απασχολούν το μικροαστικό φανταστικό νου, καταφεύγοντας σε μια στρατηγική της έντασης που υπηρετείται από μια τακτική διαστροφής. Ο κόσμος που γνωρίσαμε, τα παιδιά του λαού, οι πόρνες, οι νταβατζήδες, οι παρατημένες γυναίκες θα υπάρξουν και πάλι, λίγο διαφορετικοί όμως από τη χαρακτηριστική τους εικόνα (σ' αυτό λίγο παίζεται όλη η διαφορά τέρατος και φολκλόρ), ποτέ ανεκτοί απ' τη μεριά του κόσμου, ήρωες ενός έπους που δε γράφτηκε ποτέ, θαυμαστά τέρατα της περιπέτειας της φυλής που οργανώνουν το θέαμα της αυτοκαταστροφής τους, καταλήγοντας να τρώνε τις σάρκες τους και να προσκαλούν τον κόσμο να παραστεί στην τελευταία φάση της ύπαρξής τους, λίγο πριν τους κλείσει στα μουσεία της μνήμης. Ο λαός σ' αυτές τις δύο ταινίες αρνείται την ιστορία του και δέχεται μόνο το θέαμα που προσπαθεί να οργανώσει ψελλίζοντας (χορός, γάμος, βόλτα, στρατιωτικές ασκήσεις, μικροθέαματα που φιλτράρονται σ' ολόκληρη την *Ευδοκία*). Η μοναχική αυτή επιχείρηση δεν μπορεί να βρει ένα λαϊκό κοινό (άλλα τέρατα είναι περισσότερο πειστικά, λιγότερο τέρατα ίσως) και το κοινό στο οποίο καταλήγει γρήγορα αποβάλλει την περιέργειά του και θεωρεί δυσβάστακτο για τις πλάτες του το όλο εγχείρημα. Ο κινηματογράφος του Δαμιανού δεν αφηγείται μόνο τους τελευταίους σπαραγμούς, τον επιθανάτιο ρόγχο των τεράτων, αλλά προσχωρεί και στο ίδιο το τσίρκο που τα τέρατα οργάνωσαν πριν αποχωρήσουν για πάντα, υπερ-θέαμα χωρίς θεατές μια και αυτοκαταναλώνει το αναπαραστατικό του σύστημα μέχρι πλήρους εξαφάνισης. Στους κινηματογραφοφίλους απομένει να απολαύσουν τη σχέση αυτής της θεματικής με μερικές ριζικά διαφορετικές –τερατώδεις;- κινηματογραφικές

προτάσεως. Αλλά οι τελευταίοι, ελάχιστοι σήμερα, δεν είναι μήπως τα νέα τέρατα καταδικασμένα όλο και περισσότερο στη μοναξιά τους²⁸;

²⁸ Βακαλόπουλος, Χ. (1990) *Μεγαλείο και συντριβή των τεράτων στο Δεύτερη Προβολή*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική Βιβλιογραφία

- Βακαλόπουλος, Χ. (1990) *Μεγαλείο και συντριβή των τεράτων στο Δεύτερη Προβολή*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Βάκρος, Γ. (2004) *Ο αρχαϊκός Αλέξης Δαμιανός στο 45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Αλέξης Δαμιανός, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Βαλούκος, Σ. (2004) *Η Τεκμηρίωση της ιστορίας στις ταινίες του Αλέξη Δαμιανού στο 45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Αλέξης Δαμιανός, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Δόϊκος, Π. (2006) *Η Λογική των Μορφών στον Κινηματογράφο του Orson Welles*, Αθήνα: Ίνδικτος.
- Θρύλος, Α. (1949) *Νέα Εστία*.
- Κυριάκος, Κ. (2007) *Η Θεατρική Όψη του Αλέξη Δαμιανού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Λεβεντάκος, Δ. (1972) *Σύγχρονη Θεωρία Κινηματογράφου*, Αθήνα.
- Μοσχοβάκης, Α. (1994) *Σινεπιλογή. Κινηματογραφικά Κείμενα 1*, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου.
- Μπακογιαννοπούλου Ν. *Γυναίκα 3/11/1971* στο Σολδάτος, Γ. (1993) *Κινηματογραφικό Αρχείο 105 Αλέξης Δαμιανός*, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Ραφαηλίδης, Β. (1995) *Ελληνικός Κινηματογράφος Κριτική 1965-1995*, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Σμαραγδής, Γ. (2004) *Ο ανυπότακτος Αλέξης Δαμιανός στο 45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Αλέξης Δαμιανός, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Σολδάτος, Γ. (1993) *Κινηματογραφικό Αρχείο 105 Αλέξης Δαμιανός*, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Σούμας, Θ. (1983) *Κινηματογράφος και Σεξουαλικότητα – Ερωτισμός*, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Σταματίου, Κ. (1971) στο Σολδάτος, Γ. (1993) *Κινηματογραφικό Αρχείο 105 Αλέξης Δαμιανός*, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

- Σωτηροπούλου, Χ. *Ελληνική Κινηματογραφία 1965-1975, Θεσμικό πλαίσιο – Οικονομική κατάσταση*, Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο.
- Σωτηροπούλου, Χ. (1995) *Η Διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο, Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο.

Ξενόγλωσση και Μεταφρασμένη Βιβλιογραφία

- Bataille, G. *Μελέτες για τον ερωτισμό*, μτφρ. Τ. Χατζή, Αθήνα: Εκδόσεις Εντροπία.
- Epstein, J. (2000) *Η Νόηση μιας Μηχανής (Μια φιλοσοφική θεώρηση του κινηματογράφου)*, μτφρ. Μ. Κούταλου, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Ishaghour, Y. (2000) *Το Σινεμά. Μια Ανάπτυξη για Κατανόηση, Μια Μελέτη για Στοχασμό*, Αθήνα: Εκδόσεις Π. Τραυλός – Ε. Κωσταράκη.
- Jacobs, L. (1994) *Τα Εκφραστικά Μέσα του Κινηματογράφου*, Αθήνα: Εκδόσεις Καθρέφτης.
- Jakobson, R. (1978) *Decadence du cinema?* στο *Cinema – Theorie – Lectures*, Παρίσι.
- Kuleshov, L. (1998) *Η Τέχνη του Κινηματογράφου*, μτφρ. Γ.-Ι. Μπαμπασάκης, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Lotman, J. (1982) *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*, Αθήνα.
- Russel, B. (1975) *Η Εξουσία και το Άτομο*, μτφρ. Π. Καλογεράτου, Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Vazquez, A. (1973) *Art and Society*, Νέα Υόρκη.

Σελίδες στο Διαδίκτυο

- http://to-theatro.blogspot.gr/2011/04/blog-post_07.html