

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΕΝΟΣ ΕΛΛΗΝΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ:

Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ

ΚΑΙ

Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΟΥ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Αρετή Παπαδογιαννάκη-Παυλάκου

Πανεπιστήμιο Κρήτης

Φιλοσοφική Σχολή

Μεταπτυχιακό Τμήμα Φιλολογίας

Κατεύθυνση Θεωρία και Ιστορία του Θεάτρου και του Κινηματογράφου

Επιβλέπουσα: Επίκουρος Καθηγήτρια Παναγιώτα Μήνη

Εαρινό εξάμηνο 2012-2013

Ρέθυμνο

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	σελ. 5
1. Ο ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ	σελ. 8
1.1. Βιογραφικό σημείωμα	σελ. 8
1.2. Καλλιτεχνική δραστηριότητα	σελ. 11
Α. Θεατρική δραστηριότητα	σελ. 11
α. Ηθοποιός- Σκηνοθέτης	σελ. 11
β. Θιασάρχης	σελ. 12
γ. Θεατρικός συγγραφέας	σελ. 12
Β. Κινηματογραφική δραστηριότητα	σελ. 13
Γ. Τηλεοπτική δραστηριότητα	σελ. 14
1.3. Η ταυτότητα του δημιουργού	σελ. 15
2. ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΑΛΕΞΗ ΔΑΜΙΑΝΟΥ	σελ. 20
2.1. Μέχρι το πλοίο	σελ. 20
Α. Σύνοψη της πλοκής	σελ. 20
Β. Σχετικά με τη δημιουργία της ταινίας	σελ. 21
Γ. Σχετικά με την προβολή της ταινίας	σελ. 23
2.2. Ευδοκία	σελ. 25
Α. Σύνοψη της πλοκής	σελ. 25
Β. Σχετικά με τη δημιουργία της ταινίας	σελ. 26
Γ. Σχετικά με την προβολή της ταινίας	σελ. 29
2.3. Ηνίοχος	σελ. 31
Α. Σύνοψη της πλοκής	σελ. 31
Β. Σχετικά με τη δημιουργία της ταινίας	σελ. 33
Γ. Σχετικά με την προβολή της ταινίας	σελ. 35
2.4. Πολλαπλές αναγνώσεις των ταινιών του Δαμιανού	σελ. 37
3. Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΟΥ ΔΑΜΙΑΝΟΥ	σελ. 50
3.1. Ο χώρος	σελ. 50
3.2. Ο χώρος στον κινηματογράφο	σελ. 52
3.3. Ο χώρος στον ελληνικό κινηματογράφο	σελ. 56
3.4. Ο χώρος στον κινηματογράφο του Δαμιανού	σελ. 59
3.4.1. Παρουσίαση διατυπωμένων απόψεων για το χώρο στον κινηματογράφο του Δαμιανού	σελ. 59
3.4.2. Ο εντός πεδίου χώρος	σελ. 63
Α. Η επιλογή των τόπων	σελ. 63
Β. Η μετατροπή του τόπου σε χώρο	σελ. 68
Γ. Ο χρόνος και ο χώρος	σελ. 70
Δ. Υφολογικά στοιχεία στον προσδιορισμό του χώρου	σελ. 72
α. Οι εμβόλιμες σκηνές	σελ. 72
β. Η χρήση του παράθυρου	σελ. 73

γ. Άνοιγμα πόρτας	σελ. 74
δ. Είσοδοι- έξοδοι ηθοποιών	σελ. 75
3.4.3. Ο εκτός πεδίου χώρος	σελ. 77
Α. Άδειο πεδίο	σελ. 77
Β. Off βλέμμα	σελ. 79
Γ. Off ήχος	σελ. 82
Δ. Μέρη σωμάτων ηθοποιών εκτός κάδρου	σελ. 84
3.4.4. Συμπεράσματα για το χώρο στον κινηματογράφο του Δαμιανού	σελ. 87
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	σελ. 92
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ : ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	σελ. 95
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	σελ. 101
ΠΗΓΕΣ	σελ. 109

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Αλέξης Δαμιανός, ένας πολύπλευρος Έλληνας καλλιτέχνης, κατόρθωσε με το μικρό σε έκταση κινηματογραφικό έργο του να καταξιωθεί ως σκηνοθέτης. Ηθοποιός και σκηνοθέτης του θεάτρου, θιασάρχης και συγγραφέας θεατρικών έργων, έπαιξε σε ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους άλλων Ελλήνων σκηνοθετών, πριν τον κερδίσει τελικά ο κινηματογράφος. Με τις ιδιότητες του σεναριογράφου, του σκηνοθέτη, του παραγωγού και του ηθοποιού συμμετείχε σε διάφορα στάδια της δημιουργίας των ταινιών του. Ο Δαμιανός γύρισε τρεις ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους σε διαφορετικές εποχές. Οι ταινίες του - *Μέχρι το πλοίο* (1966), *Ευδοκία* (1971) και *Ηνίοχος* (1995) - θεωρούνται ορόσημα του ελληνικού κινηματογράφου¹. Διαφορετικές μεταξύ τους, έχουν όλες ξεχωριστό ενδιαφέρον για πολλούς λόγους, όπως οι συνθήκες παραγωγής τους και η αξία τους ως τεκμήρια ιστορικής και κοινωνικής μνήμης και ως αυθύπαρκτα έργα τέχνης. Για τις ταινίες του Δαμιανού έχουν γραφτεί κριτικές στην Ελλάδα και στο εξωτερικό τόσο την εποχή που πρωτοπαρουσιάστηκαν στα φεστιβάλ και στις αίθουσες, όσο και στις επαναπροβολές τους. Επίσης, έχουν γίνει ποικίλες προσεγγίσεις και φιλικές αναγνώσεις για το σύνολο του κινηματογραφικού έργου του Δαμιανού, οι οποίες έδωσαν στον σκηνοθέτη τον τίτλο του δημιουργού.

Η παρούσα εργασία χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος επιχειρείται η γνωριμία του αναγνώστη με τον Αλέξη Δαμιανό. Αρχικά, δίνεται ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμά του. Στην συνέχεια, γίνεται μία επισκόπηση της καλλιτεχνικής δραστηριότητάς του ανάλογα με τους τομείς που δραστηριοποιήθηκε. Τέλος, παρουσιάζεται η ταυτότητα του δημιουργού. Το δεύτερο μέρος αφιερώνεται στις ταινίες του. Στην ενότητα αυτή δίνεται η σύνοψη της πλοκής κάθε ταινίας του Δαμιανού, εξετάζεται η εποχή που ο σκηνοθέτης τη δημιούργησε και παρουσιάζονται στοιχεία για την προβολή της, τα οποία μπορούν να διαβαστούν σε συνδυασμό με την φιλμογραφία που βρίσκεται στο παράρτημα. Επίσης, ακολουθεί μία παρουσίαση των πολλαπλών αναγνώσεων των ταινιών του Δαμιανού, μέσα από τις κριτικές και τα κείμενα που έχουν γραφτεί. Τέλος, στο τρίτο μέρος μελετάται ο χώρος στον κινηματογράφο του Δαμιανού ως ενοποιητικό στοιχείο για την κατανόηση του έργου

¹Ευχαριστώ το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου για την ευγενή αποστολή αντιγράφων σε dvd των ταινιών *Μέχρι το πλοίο* και *Ηνίοχος* προς μελέτη της παρούσας εργασίας.

του, κυρίως για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που εμφανίζει τόσο στην εξυπηρέτηση της δραματουργίας, όσο και στον χειρισμό του από τον σκηνοθέτη σε κάθε ταινία. Αρχικά, τίθενται οι ορισμοί του χώρου και του τόπου και γίνεται μια παρουσίαση των προσεγγίσεων που έχουν γίνει για το χώρο στον κινηματογράφο. Επίσης, δίνεται ο διαφορετικός τρόπος ανά δεκαετία με τον οποίο αποτυπώθηκε ο ελληνικός χώρος στις εγχώριες ταινίες. Στη συνέχεια, γίνεται επιλογή των διατυπωμένων απόψεων για το χώρο στον κινηματογράφο του Δαμιανού από τις πολλαπλές αναγνώσεις των ταινιών του. Τέλος, μελετάται ο ρόλος και η σημασία του χώρου στον κινηματογράφο του Δαμιανού, τόσο του εντός του πεδίου της κινηματογραφικής μηχανής, όσο και του εκτός.

Η ενότητα που μελετά τον εντός πεδίου χώρο χωρίζεται στις υποενότητες: η επιλογή των τόπων, η μετατροπή του τόπου σε χώρο, ο χρόνος και ο χώρος και, τέλος, υφολογικά στοιχεία στον προσδιορισμό του χώρου. Η ενότητα που μελετά τον εκτός πεδίου χώρο χωρίζεται στις υποενότητες: άδειο πεδίο, off βλέμμα, off ήχος και μέρη σωμάτων ηθοποιών εκτός κάδρου. Σ' αυτές τις υποενότητες αναζητείται η υποκειμενική ματιά του Δαμιανού στον τρόπο που σκηνοθετεί, ειδικότερα ως προς τα παρακάτω επίπεδα της λειτουργίας του χώρου στην ταινία. Πρώτο επίπεδο είναι η κατασκευή, δηλαδή η κινηματογράφιση πραγματικών ή φανταστικών τόπων, η χρήση φυσικού χώρου ή ντεκόρ, οι παρεμβάσεις στον σκηνικό χώρο, η επιλογή των τόπων. Δεύτερο επίπεδο είναι η καταγραφή, δηλαδή η σημασία των κινηματογραφημένων πλάνων τόσο ως ρεαλιστικές απεικονίσεις του αστικού ή μη τοπίου, όσο και ως αποτυπώσεις των κοινωνικών δομών του τόπου. Τρίτο επίπεδο είναι η αναπαράσταση, δηλαδή η συμβολική χρήση του χώρου και ο τρόπος με τον οποίο εμπλέκεται αυτός στην αφήγηση.

Η παρούσα εργασία εξετάζει την περίπτωση του Αλέξη Δαμιανού στο καλλιτεχνικό στερέωμα της Ελλάδας μέσα από την συγκέντρωση και την ταξινόμηση πολλών και διαφορετικών πληροφοριών και προσεγγίσεων που βρίσκονται διάσπαρτα στις πηγές και στη βιβλιογραφία. Κυρίως, εστιάζει στο κινηματογραφικό του έργο, αναδεικνύοντας την ιδιαιτερότητα του σκηνοθέτη στον τρόπο που δούλεψε, αλλά και που εκφράστηκε. Επίσης, προσεγγίζοντας τις ταινίες του Δαμιανού μέσα από τον τρόπο που ο δημιουργός χειρίζεται το χώρο, δίνει τη δυνατότητα να φωτιστούν από την οπτική της συγκεκριμένης ενότητας τα παλαιότερα κείμενα για τον Δαμιανό και επιχειρείται αφενός ν' αναδειχθεί ο ιδιαίτερος ρόλος του χώρου ως κυρίαρχο στοιχείο στην έκφραση του προσωπικού οράματος του σκηνοθέτη και

αφετέρου να επισημανθεί η σημασία του χώρου στη διαμόρφωση της μοναδικής κινηματογραφικής γραφής του. Έτσι, μπορούν να δοθούν απαντήσεις σε δύο καίριες ερωτήσεις για το έργο του. Τι κέρδισε ο Δαμιανός με την επιλογή του να στραφεί στον κινηματογράφο μετά από μια πολύχρονη και πλούσια καλλιτεχνική πορεία στο θέατρο; Δηλαδή, ποιες δυνατότητες του προσφέρθηκαν και τι καινούργια εκφραστικά μέσα είχε στη διάθεσή του για να προωθήσει τις ιδέες του και να ολοκληρώσει τις καλλιτεχνικές και πνευματικές ανησυχίες του; Επίσης, ποια είναι η προσωπική ματιά του Δαμιανού στα γεγονότα και τα προβλήματα του τόπου του και των ανθρώπων του, δηλαδή ποιο είναι το ιδιαίτερο βλέμμα του με το οποίο αντικρίζει τη ζωή μέσα στις ταινίες του;

Η δουλειά που απαιτήθηκε χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος, έγινε η συλλογή των άρθρων και των βιβλίων για τον Δαμιανό που κυκλοφορούν στην Ελλάδα και αναφέρονται στη βιβλιογραφία. Μελετήθηκαν οι κριτικές για το κινηματογραφικό έργο, τα κείμενα του ίδιου του σκηνοθέτη και οι συνεντεύξεις του στον τύπο. Τέλος, αναζητήθηκαν οι εκπομπές για τον Δαμιανό στην ελληνική τηλεόραση, που χρησίμευσαν για την προσέγγιση του δημιουργού. Το δεύτερο μέρος, ήταν η συλλογή των ταινιών του Δαμιανού και η κατά πολλαπλάς θέασή τους για την άντληση των απαραίτητων στοιχείων στην παρουσίαση και στην τεκμηρίωση της παρούσας εργασίας. Τα στοιχεία αυτά καταγράφονται στη συνέχεια σε κατηγορίες ανά ταινία, που επιτρέπουν τον εμπλουτισμό με άλλα παραδείγματα, δίνοντας τη δυνατότητα να απαντηθούν ερωτήματα για τον τρόπο δουλειάς του σκηνοθέτη, αλλά και να γίνει σύγκριση με άλλους δημιουργούς. Παραδείγματος χάρη, γίνονται διαφορετικές προσεγγίσεις του χώρου από τον σκηνοθέτη ανάλογα με την εποχή που γίνεται η παραγωγή κάθε ταινίας του; Επίσης, διαφοροποιείται ο Δαμιανός από τις ταινίες της εποχής του στον τρόπο που παρουσιάζει τον ελληνικό χώρο στις ταινίες του;

1. Ο ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ

1.1. Βιογραφικό σημείωμα²

Ο Αλέξης Δαμιανός γεννήθηκε στις 21 Ιανουαρίου 1921 στην Αθήνα. Η μητέρα του λεγόταν Ευδοκία και ασχολιόταν με τα οικιακά. Ο πατέρας του, με καταγωγή από την Πελοπόννησο³, ήταν δάσκαλος και ψάλτης στην εκκλησία. Ο Αλέξης είχε στενή σχέση με την οικογένειά του. Από τον πατέρα του έμαθε πολλά πράγματα, όπως να ψέλνει τροπάρια, να τραγουδάει, να παίζει θέατρο, αλλά και να κυνηγάει⁴. Τα παιδικά του χρόνια τα πέρασε στα Πατήσια, όπου έπαιζε караγκιόζη και τραγουδούσε πολύ όμορφα στην τσάρτσα του σπιτιού του. Παράλληλα, απέκτησε μια πολύ ζωντανή σχέση με την Πάρνηθα και τον Παρνασσό. Στα βουνά αυτά, άκουγε τον πατέρα του να διαβάζει Όμηρο και τον παρακολουθούσε να παίζει, μαζί με τους συναδέλφους του, την Ιλιάδα και την Οδύσσεια. Ο Δαμιανός έστηνε τον μπερντέ του караγκιόζη και ανέβαζε θεατρικές παραστάσεις για τον κόσμο που κατασκήνωνε εκεί. Από τα έξι αδελφιά του - τα τρία πέθαναν σε νεαρή ηλικία - είχε αδυναμία στη μεγαλύτερη αδελφή του τη Μαρία, την οποία έχασε αργότερα. Από αυτήν έμαθε την ποίηση σε τρυφερή ηλικία και αγάπησε τον Κωστή Παλαμά και τον Μιλτιάδη Μαλακάση.

Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Πριν τελειώσει τις γυμνασιακές του σπουδές, γράφτηκε στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, όπου αποφοίτησε με άριστα. Αγαπημένοι δάσκαλοί του ήταν ο Νίκος Παπαγεωργίου⁵

² Η ενότητα αυτή αντλεί πληροφορίες από τις πηγές που αναφέρονται στις υποσημειώσεις, από την αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία της Βασιλικής Καλογεροπούλου, *Ο Αλέξης Δαμιανός και το θέατρο Πορεία (1961-1964)*, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Κρήτης (2004) και από τις ιστοσελίδες: Μαρία Κατσουνάκη, «Αλέξης Δαμιανός: Ο μέγας ερασιτέχνης του ελληνικού σινεμά» στο: http://www.kathimerini.gr/4dcgi/w/articles_kathfiles_100004_09/05/2006_15_3241 (πρόσβαση: 10/03/2013) και http://www.wikipedia.org/wiki/Αλεξης_Δαμιανος (πρόσβαση: 10/03/2013).

³ Ο Δαμιανός σε συνέντευξή του στον Γιώργο Χρονά είχε πει: «Η μνήμη μου απ' τα παιδικά μου χρόνια, έζησα μαζί με τον πατέρα μου, την μετανάστευση απ' τις επαρχίες.» Βλ. Γιώργος Χρονάς, «Ο Αλέξης Δαμιανός, λέει», στο, *Οδός Πανός*, τ.24 (Μάιος-Ιούνιος 1986), σσ. 14-26, σ. 25.

⁴ Ο σκηνοθέτης Λάκης Παπαστάθης αναφέρει ότι: «Σ' ολόκληρη τη ζωή του ο Αλέξης συνθέτει το δημοτικό τραγούδι με τα εκκλησιαστικά βυζαντινά μοτίβα, που τα κατανοούσε βαθιά και τα ενέτασσε στην καθημερινότητά του.» Βλ. Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο Δαμιανός γύριζε την Ευδοκία*, Πατάκης, Αθήνα, 2006, σ. 199.

⁵ Ο Δαμιανός σε συνέντευξή του στον Σωτήρη Κακίση είχε πει: «Και το δάσκαλό μου στη Σχολή πάντα θυμάμαι: Τον Παπαγεωργίου. Που μου' πε κι εκείνο το τρομερό κάποτε, "Τι θα γίνει πια μ' εσένα; Το ένα σου χέρι θα το έχεις πάντα στις λάσπες και τ' άλλο στ' άστρα; Ανθρωπε του Νίτσε!" Γιατί είχα κοιμηθεί τη νύχτα στην Πάρνηθα, κι ήρθα με τα ρούχα λερωμένα και τα 'κρυφα κάτω απ' το κάθισμα, τι να κάνω; Και τα βρήκε εκείνος, και μ' άρχισε στο υβρεολόγιο.» Βλ. Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Αλέξης Δαμιανός*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σ. 127.

και ο Αιμίλιος Βεάκης⁶. Αμέσως, ασχολήθηκε με το θέατρο, ακολουθώντας ένα ξεχωριστό δρόμο ως ηθοποιός, σκηνοθέτης, συγγραφέας και θιασάρχης. Από τους συναδέλφους του, θαύμαζε την Σαπφώ Αλκαίου, τη Μαργαρίτα Λαμπρινού και την Κατερίνα Χέλμη.

Ο Δαμιανός υπήρξε ένας πολύπλευρος καλλιτέχνης. Αφού έπαιξε σε ταινίες άλλων σκηνοθετών, αποφάσισε να γυρίσει την πρώτη του ταινία⁷. Χωρίς κινηματογραφικές σπουδές, ο Δαμιανός γύρισε σε διάστημα τριάντα χρόνων τρεις ταινίες μεγάλου μήκους, όπου ασχολήθηκε με την παραγωγή, το σενάριο, την σκηνοθεσία, τα σκηνικά, το μοντάζ και την ηθοποιία⁸. Επίσης, ασχολήθηκε με την τηλεόραση τόσο ως ηθοποιός, όσο και ως σκηνοθέτης.

Ο Δαμιανός ήταν ένας ποιητής με ισχυρότατη προσωπικότητα. Η ζωή του ήταν πλούσια σε εναλλαγές. Πέρασε μεγάλα χρονικά διαστήματα κοντά στη φύση και κατέβαινε σπάνια στην πόλη για το γύρισμα μιας ταινίας ή για τη σκηνοθεσία κάποιας θεατρικής παράστασης⁹. Το 1951 εγκατέλειψε το θέατρο για να ασχοληθεί με την κατασκευή αργαλειών έως το 1960. Επίσης, ο Δαμιανός εξάσκησε την τέχνη του μαραγκού και του χτίστη. Το 1972, άρχισε να πειραματίζεται με βιολογικές καλλιέργειες στο κτήμα του στα Βασιλικά της Βόρειας Εύβοιας. Το 1979,

⁶ Ο Δαμιανός είχε μεγάλη φιλία και αγάπη θερμή για το Βεάκη, τη δουλειά του οποίου παρακολουθούσε και θαύμαζε. Βλ. Γιώργος Χρονάς, «Ο Αλέξης Δαμιανός, λέει», στο, *Οδός...*, όπ. π., σ. 23. Ο Δαμιανός σε συνέντευξή του στον Μίμη Τσακωνιάτη είχε πει: «Ο Βεάκης ήταν ένας μεγάλος άνθρωπος. Είμαι τυχερός γιατί με τίμησε με την αγάπη και την εμπιστοσύνη του. Με έμαθε ότι σημασία έχει τι λες, και όχι το μέσον που το λές.» Βλ. Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45^ο ...*, όπ. π., σ. 121.

⁷ Ο Δαμιανός σε συνέντευξή του στον Σωτήρη Κακίση είχε πει: «“Τι με νοιάζει εμένα θέατρο ή σινεμά; Αυτά που θέλω να πω, όπου και να τα πω, τα ίδια θα πω.” Κάτι είχα μέσα μου να πω, κι ήθελα να το πω. Όχι σαν μήνυμα. Σαν σημασία. Σαν κάτι δικό μου.» Βλ. στο ίδιο, σ. 128.

⁸ Η Μαρία Κομνηνού μαρτυρεί ότι: «Η ανανέωση της κινηματογραφικής έκφρασης, που εκφράζεται από σκηνοθέτες όπως ο Κούνδουρος και ο Κακογιάννης, ο Μανθούλης και ο Δαμιανός, και που πήρε σημαντικές διαστάσεις στη δεκαετία του 1970, είχε γαλουχηθεί στις περίφημες Κυριακές του “Αστυ”.» Βλ. Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Παπαζήση, Αθήνα, 2006, σ. 22. Αντίθετα ο Χρήστος Βακαλόπουλος υποστηρίζει ότι ο Δαμιανός δεν ήταν κινηματογράφος φίλος. Βλ. Χρήστος Βακαλόπουλος, «Η Αθήνα στον κινηματογράφο-Έτος μηδέν», στο, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, *Κινηματογραφημένες Πόλεις. Η πόλη στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία*, Πατάκης, Αθήνα, 2002, σσ. 80-83, σ. 82. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης σε συνέντευξή του στους M. Delahaye και P-L. Martin είχε πει ότι δεν ήξερε από τεχνική του κινηματογράφου πολλά πράγματα πριν γυρίσει την πρώτη του ταινία. Πήγαινε, όμως, και που και που στον κινηματογράφο. Βλ. Γιάννης Σολδάτος, *Αλέξης Δαμιανός*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1993, σ. 77.

⁹ Χρονικά κενά εμφανίζονται τόσο στην θεατρική δραστηριότητα του Δαμιανού, όσο και στην κινηματογραφική. Κατά τον Κωνσταντίνο Κυριακό: «Τα περισσότερα θα μπορούσαν να συσχετιστούν, πέρα από τους χρόνους κυοφορίας και παραγωγής του καλλιτεχνικού έργου που έχει ο εκάστοτε δημιουργός, με χρονοβόρα, ακυρωμένα ή ματαιωμένα σχέδια, τις αγροτικές ενασχολήσεις [...] του Δαμιανού [...], παράπλευρες εξωκαλλιτεχνικές ενασχολήσεις [...], τις τάσεις απομονωτισμού και αναχωρητισμού, τις δυσκολίες χρηματοδότησης, γυρίσματος και ολοκλήρωσης του φιλόδοξου κινηματογραφικού εγχειρήματος του *Ηνίοχου*.» Βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Η θεατρική όψη του Αλέξη Δαμιανού*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2007, σ. 22.

ολοκλήρωσε τα πειράματά του με επιτυχία. Όταν καταστράφηκε το σπίτι του στην Εύβοια από φωτιά, επέστρεψε στην Αθήνα.

Στην Κατοχή έλαβε μέρος στην Αντίσταση. Κρατήθηκε στις ιταλικές φυλακές Πύργου Ηλείας, όπου οδηγήθηκε από Ιταλούς Καραμπινιέρους. Μετά την απόδρασή του από τη φυλακή, ανέβηκε στο βουνό και κατατάχθηκε στον Ε.Λ.Α.Σ., στη Ρούμελη. Μετά τη μάχη του Πολυτεχνείου, κρατήθηκε από τους Εγγλέζους στη φυλακή για δεύτερη φορά.

Παντρεύτηκε την Άρτεμη Καπασακάλη και απέκτησαν τρία παιδιά, το Μάρκο, τον Πανίνο και τη Χριστίνα, η οποία πέθανε σε νεαρή ηλικία πριν τον πατέρα της. Ο Δαμιανός είχε την στήριξη της γυναίκας του σε κάθε εγχείρημά του, θεατρικό ή κινηματογραφικό. Η ίδια, πέρα από ορισμένες σποραδικές εμφανίσεις της ως ηθοποιός, δραστηριοποιήθηκε στο χώρο της παραγωγής των θεατρικών παραστάσεων του «Θεάτρου Πορεία» και, αργότερα, των ταινιών του. Επίσης, συνεργάστηκε στις ταινίες του και με τα τρία παιδιά του. Κατά τη δικτατορία, όλοι μαζί πήγαν για ένα χρόνο στην Αγγλία, όπου ο Δαμιανός συνέχισε τις σπουδές του στο θέατρο.

Τα τελευταία πέντε, χρόνια της ζωής του, ο Αλέξης Δαμιανός αποτραβήχτηκε στο σπίτι του στην Εκάλη, καθώς έπασχε από άνοια. Πέθανε από καρκίνο του πνεύμονα στις 4 Μαΐου 2006 στην Αθήνα.

1.2. Καλλιτεχνική δραστηριότητα¹⁰

A. Θεατρική δραστηριότητα

α. Ηθοποιός- Σκηνοθέτης

Ως νεαρός απόφοιτος της σχολής, πρωτοεμφανίστηκε ως ηθοποιός στο Εθνικό Θέατρο το 1944 σε δύο παραστάσεις. Μετά, εμφανίστηκε ως ηθοποιός σε θιάσους εαμικής προέλευσης, αρκετές φορές υπό τις σκηνοθετικές οδηγίες του Γιώργου Σεβαστίκογλου. Πιο συγκεκριμένα, έπαιξε σε μια παράσταση του θιάσου το «Θέατρο του Λαού» και τις χρονιές 1945-46 έπαιξε και στα δύο συγκροτήματα (Α' και Β') του θιάσου οι «Ηνωμένοι Καλλιτέχνες». Το 1948, εργάστηκε ως ηθοποιός στο «Θέατρο Τέχνης» σε σκηνοθεσία του Κάρολου Κουν και στο Θίασο Αδαμάντιου Λεμού¹¹.

Το 1952, εργάστηκε στη θιασαρχική επιχείρηση «Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου» του ηθοποιού Τζαβαλά Καρούσου, στρατευμένου πολιτικά στην Αριστερά. Το 1953, συνεργάστηκε ως ηθοποιός και σκηνοθέτης στο θίασο των Κούλη Στολίγκα και Άννας Κυριακού. Το 1956, σκηνοθέτησε και έπαιξε στο «Αρχαίο Αττικό Θέατρο».

Από το 1963 έως το 1982, συνεργάστηκε σποραδικά, ως σκηνοθέτης και ως ηθοποιός, σε διάφορους θιάσους γνωστών ηθοποιών. Αναλυτικά στους θιάσους: Δημήτρη Παπαμιχαήλ, Αλέκου Αλεξανδράκη, Βίλμας Κύρου, Κατερίνας Βασιλάκου-Θανάση Μυλωνά και Άγγελου Αντωνόπουλου.

Το 1964, σκηνοθέτησε και έπαιξε σε μια παράσταση σύμπραξης του θιάσου του «Θεάτρου Πορεία» και του θιάσου των «Ενωμένων Καλλιτεχνών». Το 1979, σκηνοθέτησε δικό του έργο για τον «Οργανισμό Ηπειρωτικού Θεάτρου». Η τελευταία θεατρική του εμφάνιση ήταν το 1982 με το θίασο «Νέα Εταιρεία Θεάτρου», των Κατερίνας Βασιλάκου – Θανάση Μυλωνά, για το ανέβασμα στο θέατρο Λυκαβηττού του έργου *Ματωμένος Γάμος*, του Φεντερίκου Γκαρθία Λόρκα.

¹⁰ Η ενότητα αυτή αντλεί πληροφορίες από τις πηγές που αναφέρονται στις υποσημειώσεις.

¹¹ Ο Δαμιανός έχει πει για την παράσταση του *Ματωμένου Γάμου* στο «Θέατρο Τέχνης»: «Εμένα δε μου έκανε μάθημα ο Κουν για να παίξω το φεγγάρι, μου έκανε μάθημα ο Τσαρούχης. Καθόταν στην πλατεία και μου 'λεγε... "το φεγγάρι είναι αγόρι, αγόρι, καταλαβαίνεις;"» Βλ. Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο ...*, όπ. π., σ. 135-136.

β. Θιασάρχης

Το 1948, ο Δαμιανός συγκρότησε θίασο, νεανικής σύνθεσης, το « Πειραματικό Θέατρο», όπου εκτός από ηθοποιούς εμφανίστηκε για πρώτη φορά ως σκηνοθέτης¹². Στα δύο χρόνια λειτουργίας του, παρασταίνονται δύο έργα του θιασάρχη και, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, ανέβηκε ιρλανδέζικο θέατρο, το *Η Ήρα και το παγώνι*, του Σον Ο' Κέιζι..

Το 1961, ο Δαμιανός ίδρυσε το θίασο «Θέατρο Πορεία». Στη βραχύβια λειτουργία του μέχρι το 1964, ο Δαμιανός σκηνοθέτησε όλες τις παραστάσεις οι οποίες βασίζονταν σε έργα ξένων και Ελλήνων συγγραφέων, καθώς και δικά του. Επίσης, κατείχε ρόλο σε όλες τις διανομές των θεατρικών έργων.

Τέλος, το 1979, ο Δαμιανός ανέβασε μια παράσταση με ντόπιους ερασιτέχνες ηθοποιούς (βοσκούς και γεωργούς) στη Εύβοια, όπου ζούσε απασχολούμενος με τη γεωργία. Το έργο ήταν του Δαμιανού, *Το ανοικτό κλουβί*.

γ. Θεατρικός συγγραφέας

Ο Δαμιανός έγραψε επτά θεατρικά έργα από τα οποία τα περισσότερα παίχτηκαν στη θεατρική σκηνή¹³. Αναλυτικά:

1^ο *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*, παίχτηκε για πρώτη φορά το 1945 από το θίασο «Ηνωμένοι Καλλιτέχνες» (Συγκρότημα Β') σε σκηνοθεσία του Γιώργου Σεβαστίκογλου, εκδόθηκε την επόμενη χρονιά από τις εκδόσεις Γκοβόστης και παίχτηκε από τον «Οργανισμό Ηπειρωτικού Θεάτρου» το 1979 σε σκηνοθεσία Αλέξη Δαμιανού.

2^ο *Τ' αγρίμια*, παίχτηκε το 1948 από το θίασο «Πειραματικό Θέατρο» σε σκηνοθεσία Β. Μολφέση.

3^ο *Το σπιτικό μας*, παίχτηκε το 1949 από το θίασο «Πειραματικό Θέατρο» σε σκηνοθεσία του Αλέξη Δαμιανού.

4^ο *Τ' άλογα*, παρουσιάστηκε σε ραδιοφωνική παραγωγή την περίοδο 1951-60.

¹² Ο Δαμιανός σε συνέντευξή του στους Μ. Delahaye και P-L. Martin λέει ότι ίδρυσε το Πειραματικό Θέατρο σε συνεργασία με τον Κάρολο Κουν. Ο πρώτος έπαιζε το απόγευμα και ο δεύτερος το βράδυ. Βλ. Γιάννης Σολδάτος, *Αλέξης...*, όπ. π., σ. 76.

¹³ Τα θεατρικά έργα 2^ο και 6^ο λανθάνουν ή δεν σώζονται. Βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Η θεατρική...*, όπ. π., σ. 130.

5° Το ανοικτό κλουβί ή Ο Καραγκιόζης, παίχτηκε το 1961 από το θίασο «Θέατρο Πορεία» σε σκηνοθεσία του Αλέξη Δαμιανού.

6° Το τελευταίο φθινόπωρο, παίχτηκε το 1963 από το θίασο «Θέατρο Πορεία» σε σκηνοθεσία Αλέξη Δαμιανού.

7° Το αγκάθι, παρέμεινε εκτός σκηνής, αλλά εκδόθηκε μαζί με το έργο Το σπιτικό μας, το 1959.

8° Ο φίλος μου ο Χάρος, ανέκδοτο [βρίσκεται σε πολυγραφημένη μορφή στο Κέντρο Μελέτης Ελληνικού Θεάτρου], έχει αποκηρυχθεί.

9° Το πάρτι, λανθάνει, γνωστό μόνο ως τίτλος.

B. Κινηματογραφική δραστηριότητα

Ο Δαμιανός σε διάστημα τριών δεκαετιών σκηνοθέτησε τρεις ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους, για τις οποίες υπάρχουν πληροφορίες σε ενότητες της παρούσας εργασίας. Το 1966 εμφανίστηκε στο κινηματογραφικό χώρο με την πρώτη ταινία του Μέχρι το πλοίο, το 1971 παρουσίασε την Ευδοκία και το 1995 ολοκλήρωσε τα γυρίσματα του Ηνίοχου. Σε όλες τις ταινίες του, έγραψε το σενάριο και εμφανίστηκε ως ηθοποιός. Επίσης, το πολύπλευρο ταλέντο του το χρησιμοποίησε για τις ανάγκες της εκάστοτε ταινίας στην παραγωγή, στα σκηνικά ή στο μοντάζ. Το 2000, ο Δαμιανός ολοκλήρωσε το σενάριο Ερυσίχθων, με κεφάλαια από την Πολιτιστική Ολυμπιάδα, το οποίο δε γυρίστηκε ποτέ¹⁴.

Ο Δαμιανός συμμετείχε ως ηθοποιός σε αρκετές ταινίες. Η πρώτη κινηματογραφική του εμφάνιση ήταν στη μικρού μήκους ταινία Ο κλέφτης (1965, Παντελής Βούλγαρης). Επίσης, έπαιξε στο Σύντομο διάλειμμα (1966, Ντίνος Κατσουρίδης) στο Ο φόβος (1966, Κώστας Μανουσάκης), στο Ναι μεν αλλά ... (1972, Παύλος Τάσιος), στο Τον καιρό των Ελλήνων (1983, Λάκης Παπαστάθης), στο Η παρεξήγηση (1983, Δημήτρης Σταύρακας), στο Καβάφης (1996, Γιάννης Σμαραγδής), στο Mirupafshim (1997, Γιώργος Κόρρας/ Χρήστος Βούπουρας), στο Το αίνιγμα

¹⁴ Η περίληψη του σεναρίου Ερυσίχθων μαζί με ένα εισαγωγικό σημείωμα του Δαμιανού παρατίθεται στο: Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), 45° ..., όπ. π., σ. 159-163. Επίσης, στο ίδιο σ. 122, 159: Ο Δαμιανός καταθέτει την άποψή του για το σενάριο αυτό. Πιο αναλυτικά, θεωρούσε ότι ο Ερυσίχθων ο Θεσσαλός ήταν ένας ανάλογος του Ηνίοχου, αγωνιστής της ζωής και όχι ασκητής. Υπάρχει ένας αρχαίος μύθος, πολύ λίγο γνωστός, που μοιάζει να είναι το πρώτο οικολογικό μήνυμα στην ιστορία της ανθρωπότητας και φανερώνει τις ολέθριες συνέπειες της υπερτροφίας του «εγώ». Ο Ερυσίχθων, προικισμένος με όλα τα καλά, βλασφημεί, κόβοντας το ιερό δέντρο της Δήμητρας. Η θεά θυμώνει και στέλνει την Πείνα να του δώσει ένα φιλί στο στόμα. Η ακατάσχετη λιγούρα που τον πιάνει τον οδηγεί, αφού έφαγε ότι έβρισκε μπροστά του, να στραφεί στις ίδιες του τις σάρκες.

(1998, Γιάννης Σολδάτος) και ήταν ο αφηγητής στο *Τα ρόδινα ακρογιάλια* (1998, Ευθύμης Χατζής).

Γ. Τηλεοπτική δραστηριότητα

Έπαιξε για πρώτη φορά στην ελληνική τηλεόραση, E.I.P.T., στη σειρά συνέχειας *Ο παράξενος ταξιδιώτης* (1972-73), σε σκηνοθεσία του Κώστα Κουτσομούτη. Επίσης, συμμετείχε ως ηθοποιός και σε άλλες σειρές συνέχειας, κυρίως μυστηρίου, με τον ίδιο σκηνοθέτη: *Χωρίς ανάσα* (1973-75) για την E.I.P.T. και *Οι ένοχοι* (1977) για την E.P.T.

Σκηνοθέτησε τη σειρά συνέχειας *Ο Πατούχας* (1984) για την E.P.T., όπου έπαιξε, είχε αναλάβει την παραγωγή και διασκεύασε το ομότιτλο λογοτεχνικό έργο του Ιωάννη Κονδυλάκη. Τέλος, στα τέλη της δεκαετίας του '70 διασκεύασε σε σενάριο το έργο του Γιώργου Βιζυηνού *Ποιός ήτο ο φονεύς του αδελφού μου;*, για τον απρόβλητο πιλότο της ομότιτλης τηλεοπτικής διασκευής.

1.3 Η ταυτότητα του δημιουργού

Ο Αλέξης Δαμιανός ως καλλιτέχνης ήταν αιχμάλωτος του εαυτού του και ανοικτός στις επιδράσεις του κόσμου¹⁵. Επίσης, ο Δαμιανός ήταν μια ιδιαίτερη περίπτωση καλλιτέχνη, αφού διοχέτευσε το πολύπλευρο ταλέντο του σε διάφορες μορφές τέχνης από νεαρή ηλικία. Για να προσεγγίσουμε τις ταινίες του στην παρούσα εργασία και για να κατανοήσουμε τον ίδιο ως έναν από τους σημαντικότερους Έλληνες κινηματογραφικούς δημιουργούς¹⁶, είναι απαραίτητο να παρουσιαστεί η ταυτότητα του, όπως συγκροτείται αφενός από τις αισθητικές, καλλιτεχνικές και πνευματικές επιρροές και αφετέρου από την προσωπική σφραγίδα του στις προγενέστερες καλλιτεχνικές δραστηριότητές του.

Ο Δαμιανός είχε βαθιά σχέση με την παράδοση¹⁷. Μεγαλώνοντας με ακούσματα τα δημοτικά και τα ρεμπέτικα τραγούδια, τα τροπάρια και τους ύμνους της εκκλησίας, την ποίηση του Παλαμά και του Ομήρου ήταν φυσικό να αναζητήσει την Ελλάδα στην παράδοση¹⁸. Ήταν γνώστης του ελληνικού πολιτισμού και της ιστορίας του τόπου. Ο ίδιος έλεγε ότι είχε λατρεία στην Ελλάδα του '45-'50¹⁹. Πίστευε ότι ο ελληνικός λαός είναι ερωτικός, όπως δείχνουν οι στίχοι των δημοτικών τραγουδιών του²⁰. Στο *Μέχρι το πλοίο* καταγράφεται ένα διαφορετικού τύπου «ελληνικό πνεύμα», ένα κυρίαρχο «εθνικό ιδεολόγημα» επηρεασμένο από την τάση του «ελληνοκεντρισμού» που είχε αναπτυχθεί στη λογοτεχνία της γενιάς του '30 και τη ζωγραφική²¹. Στις επόμενες ταινίες του, ο Δαμιανός προχωράει βαθύτερα στην

¹⁵ Οι ιδιότητες αυτές χαρακτηρίζουν κάθε καλλιτέχνη όπως διατυπώνεται στο: Ζαν Κολλέ, «Η μοναξιά της ψυχής. Ο πορτοφολάς», στο, *Τάσεις του γαλλικού κινηματογράφου. Από τον Ρενουάρ στον Ρους*, Εταιρεία σύγχρονος κινηματογράφος, Αθήνα, 1972, σσ. 40-44, σ. 40.

¹⁶ Αγγαία Μητροπούλου, *Ελληνικός...*, όπ. π., σ. 435.

¹⁷ Κωνσταντίνος Κυριακός, *Η θεατρική...*, όπ. π., σ. 127.

¹⁸ Ο Λάκης Παπαστάθης αναφέρει ότι: «Έχω ακούσει [...] τον Αλέξη να τραγουδάει δεκάδες φορές εκατοντάδες τραγούδια.[...] Ελαφριά, δημοτικά, αντάρτικα, τραγούδια της φυλακής. Η ζωή του συνδέθηκε μ' αυτά τα τραγούδια. Μεσοπόλεμος, Κατοχή, αντίσταση, Εμφύλιος, μεταπολεμικά χρόνια.» Βλ. Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο...*, όπ. π., σ. 214. Επίσης, «[...]και συχνά τραγουδούσε υπέρροχα δημοτικά και ρεμπέτικα τραγούδια, από το «Γιάννη μου το μαντίλι σου», μέχρι την «Κακούργα ξενιτιά» του Βασίλη Γσιτσάνη.» Βλ. Λάκης Παπαστάθης, «Θυμάσαι τα “Γράμματα από την Αμερική”», στο, Φωτεινή Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο*, Παπαζήση, Αθήνα, 2004, σσ. 99-102, σ. 99.

¹⁹ Το λέει ο ίδιος ο σκηνοθέτης στην εκπομπή *Παρασκήνιο: Ηνίοχος* (1995) παραγωγής της Cinetic για την ΕΤ1. Βλ. στο οπτικοακουστικό αρχείο της ΕΡΤ, <http://www.ert.archives.gr> (πρόσβαση: 20/03/2013).

²⁰ Το υποστηρίζει ο ίδιος ο σκηνοθέτης στην εκπομπή *Παρασκήνιο: Αλέξης Δαμιανός. Ο σκηνοθέτης τραγουδάει* (2001, Λάκης Παπαστάθης), της ΕΡΤ (πρόσβαση: 20/03/2013).

Βλ.: http://www.ert.archives.gr/V3/public/main/page_assetview.aspx?tid=6626&autostart=0 .

²¹ Στάθης Βαλούκος, «Η τεκμηρίωση της Ιστορίας στις ταινίες του Αλέξη Δαμιανού», στο, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45° ...*, όπ. π., σσ. 33-38, σ. 36.

ανατομία του ελληνικού χώρου, ενώ πραγματεύεται παράλληλα σταθερές της ανθρώπινης ύπαρξης με παγκόσμιες διαστάσεις²².

Τα διαβάσματά του έπαιξαν ρόλο στη διαμόρφωση του ύφους του. Παραδείγματος χάρη, ο τρόπος που απεικονίζει τις σκηνές της φυλακής στον *Ηνίοχο* παραπέμπει στο έργο του Ντοστογιέφσκι²³. Επίσης, το έργο του Νίτσε καθόρισε βαθιά τη ζωή και το έργο του Δαμιανού σε μια προσωπική σύνθεση του απολλώνιου και του διονυσιακού στοιχείου στο πνεύμα του²⁴. Επιδράσεις στο έργο του δέχτηκε από τη ζωγραφική του Γιάννη Τσαρούχη. Στην *Ευδοκία*, ο Δαμιανός ήθελε τις εικόνες της σκηνής με τους φαντάρους στην πλατεία να μοιάζουν κατά το δυνατόν με τους πίνακες του Τσαρούχη²⁵. Στον *Ηνίοχο*, υπάρχουν δύο σκηνές που παραπέμπουν σε πίνακες του Τσαρούχη²⁶. Πιο συγκεκριμένα, στην σκηνή στο σπίτι της Ελένης που ο Ηνίοχος πλένεται στη σκάφη μ' ένα σεντόνι κρεμασμένο και στην σκηνή στη Μακρόνησο που παρεμβάλλεται μια ζωγραφιά πάνω στους βράχους.

Ο Δαμιανός είχε κατακτήσει ανεξαρτησία έκφρασης, που προσδίδει στο έργο του συνέπεια ύφους και ενότητα ήθους, σύμφωνα με την άποψη του Μπαζέν για τους δημιουργούς που σπανίζουν στον κινηματογράφο²⁷. Αυτά τα χαρακτηριστικά φαίνονται τόσο στη θητεία του στο θέατρο όσο και στους ρόλους που επέλεξε να ερμηνεύσει στις ταινίες άλλων σκηνοθετών.

Επιχειρώντας μια συνολική αποτίμηση της θεατρικής δραστηριότητας του Δαμιανού, ο Κωνσταντίνος Κυριακός επισημαίνει τη θητεία του σε θέατρα με συλλογικό τρόπο δουλειάς²⁸. Στους δικούς του θιάσους χωρίς κρατικές επιχορηγήσεις²⁹, επιβεβαίωσε την ικανότητά του να εμπνέει και να συντονίζει τους συνεργάτες του και υπήρξε συνεπής σε σχέση με τους προγραμματικούς στόχους του, δηλαδή ενίσχυση της ελληνικής δραματουργίας με έργα που αποτύπωναν την παρούσα εικόνα της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας και παρουσίαση χαρακτηριστικών δειγμάτων από τις πρωτοποριακές τάσεις και αισθητικές

²² Στο ίδιο, σ. 38.

²³ Το λέει ο ίδιος ο σκηνοθέτης στην εκπομπή *Παρασκήνιο: Αλέξης...*, όπ. π.

²⁴ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο...*, όπ. π., σ. 66.

²⁵ Στο ίδιο, σ.135.

²⁶ Κατά τον Δαμιανό, οι σκηνές αυτές είναι αφιερωμένες στον Τσαρούχη. Βλ. εκπομπή *Παρασκήνιο: Ηνίοχος...*, όπ. π.

²⁷ Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ. 2 Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού*, Κώστας Σφήκας (μετ.), Αιγόκερως, Αθήνα 1989, σ. 148.

²⁸ Η παράγραφος αυτή στηρίζεται σε συμπεράσματα του Κωνσταντίνου Κυριακού για τη συνολική αποτίμηση της θεατρικής δραστηριότητας του Δαμιανού. Βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Η θεατρική...*, όπ. π., σ. 118-129.

²⁹ Γιώργος Χρονάς, «Ο Αλέξης Δαμιανός, λέει», στο, *Οδός...*, όπ. π., σ. 18.

αναζητήσεις της εποχής. Κυρίως, ο Δαμιανός εμφανίστηκε ως δραστήριος υποστηρικτής της «επιστροφής στο ρωμείο». Επίσης, συνεργάστηκε με νέους ηθοποιούς, επιδιώκοντας παράλληλα την ανασύσταση της λαϊκής και καθημερινής ομιλίας έναντι της επιτήδευσης και του στόμφου, που επικρατούσαν στο κυρίαρχο θεατρικό κατεστημένο, με αποτέλεσμα να πάρει αρνητικές κριτικές για το υποτονικό παίξιμο των ηθοποιών του.

Για τη μελέτη της δραματικής παραγωγής του Δαμιανού, ο Κωνσταντίνος Κυριακός συμπεραίνει ότι πρόκειται για ένα σώμα έργων με ειδολογική και θεματική ποικιλία³⁰. Τα θεατρικά έργα του έχουν πολιτικό στίγμα και στη δραματολογία τους προέχει η ανάπτυξη των κοινωνικών προβληματισμών υπό το πρίσμα ενός «αριστερού ανθρωπισμού». Η αφηγηματική δομή στα έργα του ακολουθεί την ευθύγραμμη καταγραφή γεγονότων και χαρακτηρίζεται από τη διαίρεση σε πράξεις, σκηνές και επεισόδια. Παρατηρείται ακρίβεια στις χωροχρονικές σημάνσεις και στις αρχικές περιγραφές των προσώπων και ακολουθούνται οι βασικές αρχές της ρεαλιστικής αναπαράστασης. Ως δραματική αφορμή χρησιμοποιείται άλλοτε ένα κοινωνικό πρόβλημα του παρόντος και άλλοτε μια όψη της πρόσφατης πολιτικής ιστορίας. Στο επίκεντρο της σύνθεσης του δραματικού μύθου υπάρχει η περιγραφή των σχέσεων εξάρτησης και εξουσίας σε έκρυθμες εποχές και η αναφορά σε οδυνηρές καταστάσεις και οικεία κακά, καθώς και η χρήση μύθων, συμβόλων και δοξασιών δανεισμένα από την παράδοση. Η κλιμάκωση της δράσης οργανώνεται μέσα από αντιπαραθέσεις ανάμεσα σε χαρακτήρες με διαφορετικές αντιλήψεις ζωής, τις περισσότερες φορές στους κόλπους της ελληνικής οικογένειας. Δίπλα στους σφαιρικούς χαρακτήρες των κεντρικών ηρώων υπάρχουν και πρόσωπα-τύποι, χρήσιμα για την οργάνωση ιδεολογικών και δραματικών συγκρούσεων. Τέλος, σ' όλα τα θεατρικά έργα του Δαμιανού ο χώρος συχνά εκφράζει την έννοια του ορίου. Ο τόπος της εν δυνάμει σκηνικής συνάντησης των δραματικών χαρακτήρων, γίνεται τρόπος έκφρασης της γεωγραφικής, κοινωνικής και ψυχολογικής απόστασης. Τα πρόσωπα των έργων του κινούνται κυρίως σε αγροτικά ή υπαίθρια περιβάλλοντα, χωρίς να λείπουν και τα αστικά, πάντα, όμως στις παρυφές της πόλης.

Ο Δαμιανός ερμήνευσε στον κινηματογράφο χαρακτηριστικούς ρόλους σε σενάρια που οργανώνονται με βάση συγκρουσιακές ιστορίες μεταξύ ανδρών. Εμφανίστηκε ως αστυνομικός, ως δημοσιογράφος, ως εκπρόσωπος του νόμου, ως καλλιτέχνης, ως

³⁰ Η παράγραφος αυτή στηρίζεται σε συμπεράσματα του Κωνσταντίνου Κυριακού για τη μελέτη της δραματικής παραγωγής του Δαμιανού. Βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Η θεατρική...*, όπ. π., σ. 263-270.

επιβλητική πατριαρχική παρουσία, ως άγγελος θανάτου. Οι ήρωες που ενσάρκωσε κινούνται σ' έναν ανδρικό κόσμο και, όσον αφορά το καστ των ταινιών, ο Δαμιανός δημιουργεί ενδιαφέροντα υποκριτικά δίδυμα με τους συμπρωταγωνιστές του. Στο *Μέχρι το πλοίο*, ο Δαμιανός επέλεξε τον πρωταγωνιστικό ρόλο τηρώντας στο πρώτο σκετς της ταινίας τις παραπάνω παρατηρήσεις. Πράγματι, ερμήνευσε έναν ορεσίβιο που πορεύεται προς τη θάλασσα με υποκριτικό δίδυμο τον Χρήστο Τσάγκα στο ρόλο του σιδερά³¹. Στις άλλες δύο ταινίες του, ο Δαμιανός περιορίστηκε σε σύντομα περάσματα σε χαρακτηριστικούς ρόλους. Πιο συγκεκριμένα, στην *Ευδοκία* εμφανίστηκε ως μετανάστης³² και στον *Ηνίοχο* έπαιξε το ρόλο του Ανώνυμου³³ στη φυλακή.

Αυτό που δίνει μια προσωπική σφραγίδα στο κινηματογραφικό έργο του Δαμιανού είναι ένας πυρήνας βασικών κεντρικών ιδεών³⁴. Ο σκηνοθέτης ενδιαφέρεται για τον απλό άνθρωπο ο οποίος δίνει τον προσωπικό αγώνα του για επιβίωση και ευτυχία μέσα στη δίνη των πολιτικών και κοινωνικών γεγονότων που διαδραματίζονται γύρω του. Ο Δαμιανός είναι ένας δημιουργός με αγωνία για τον τόπο του, με σεβασμό στην πολιτιστική κληρονομιά και διαθέτει πολιτική ευαισθησία και ιστορική μνήμη. Συγκροτεί τη δική του ηθική, πολιτική, πολιτιστική και μυθική γωνία όρασης ως σκηνοθέτης, γι' αυτό στις ταινίες του επανέρχονται οι ίδιες ανησυχίες που απορρέουν από τη δυσκολία ένταξης του ατόμου σ' ένα κόσμο σύνθετο και αντιφατικό.

Για να κατανοήσουμε την ουσία του θέματος των ταινιών του Δαμιανού, το ζητούμενο είναι να ανακαλύψουμε πως είναι τοποθετημένο το μάτι του στοχασμού, δηλαδή να καταλάβουμε με τι είδους μάτια ο σκηνοθέτης αντικρίζει τη ζωή³⁵. Πέρα από το τι ο Δαμιανός αντιλαμβάνεται, μας ενδιαφέρει ο τρόπος με τον οποίο ακούει,

³¹ Τα παραπάνω σχόλια για τους ρόλους του Δαμιανού στον κινηματογράφο στηρίζονται στις παρατηρήσεις του Κωνσταντίνου Κυριακού. Βλ. στο ίδιο, σ. 23.

³² Η μετανάστευση είναι ένα από τα καίρια ζητήματα που έθιξε ο Δαμιανός στις ταινίες του. Πιο συγκεκριμένα, πίστευε ότι η μετανάστευση είναι κατάρρα για τον τόπο.

³³ Το κορυφαίο λόγιο έργο του ελληνικού προεπαναστατικού διαφωτισμού «Ελληνική Νομαρχία» φέρει την υπογραφή "παρά Ανώνυμου του Έλληνο". Πρόκειται για ένα έργο κειμήλιο σκέψης και εθνικής αφύπνισης, εθνεγερτικού χαρακτήρα. Βλ. Ανώνυμου του Έλληνο, *Ελληνική Νομαρχία*, Αποσπερίτης, Αθήνα, 1982.

³⁴ Ο Τζέφφρυ Νόουελ-Σμιθ ανακεφαλαιώνοντας τη θεωρία του auteur, λέει ότι ο σκοπός της «... γίνεται η αποκάλυψη, πίσω απ' τις φαινομενικά επιπόλαιες αντιθέσεις του θέματος και του χειρισμού, ενός σκληρού πυρήνα βασικών, και συχνά κρυφών, κεντρικών ιδεών. Το καλούπι που σχηματίζουν αυτές οι κεντρικές ιδέες... είναι αυτό που δίνει στη δουλειά του auteur την ιδιαίτερή της δομή, καθορίζοντας την εσωτερικά και ξεχωρίζοντας συνάμα το ένα σώμα εργασίας απ' το άλλο.» Βλ. Peter Wollen, *Σημεία και σημασία στον κινηματογράφο*, Πολυκ. Πολυκάρπου (μετ.), Κάλβος, Αθήνα, 1973, σ. 53-54.

³⁵ Ο τρόπος μου για την κατανόηση της ουσίας του θέματος των ταινιών του Δαμιανού είναι βασισμένος στον τρόπο που ο Αϊζενστάιν προσεγγίζει τον Τσάρλι Τσάπλιν. Βλ. Σεργκέι Αϊζενστάιν, *Τσάπλιν: το χαμίνι*, Γιώργου Μαρή (μετ.), Εκδόσεις της μη άμεσης επανάστασης, Αθήνα, 1973, σ. 4-5.

παρατηρεί και βλέπει γενικά τα πράγματα, όταν παραδίνεται στην έμπνευση. Οι ταινίες του μας αποκαλύπτουν ότι η ιδιαίτερη ματιά του Δαμιανού είναι ταυτόσημη με εκείνη του άνδρα που φεύγει³⁶. Σ' όλες τις ταινίες του ο κεντρικός χαρακτήρας είναι ένας άνδρας που είτε φεύγει για τα ξένα, όπως ο Αντώνης Νιάκας στο *Μέχρι το πλοίο*, είτε απολύεται από το στρατό, όπως ο Γιώργος Μπάσκος στην *Ευδοκία*, είτε φεύγει από παντού- δραπετεύει από τη φυλακή, ξεκόβει από το αντάρτικο, εγκαταλείπει το σπίτι της ερωμένης και το πατρικό σπίτι του- όπως ο Νέος-Ηνίοχος στην ομότιτλη ταινία³⁷. Οι ήρωές του παλεύουν να βρουν τον εαυτό τους μέσα στα στενά όρια του περιβάλλοντός τους, φυσικού και κοινωνικού, αναζητώντας τελικά την τύχη τους σε άλλους τόπους. Κανένας τους δε ζει στο σπίτι του, δεν αγωνίζεται στην ιδιαίτερη πατρίδα του και όλοι τους διακατέχονται από αγωνία και προβληματισμούς για το μέλλον. Ο Νιάκας κατηφορίζει το βουνό και βρίσκει δουλειά στο διπλανό χωριό πριν ξεκινήσει το ταξίδι του για τον Πειραιά και, μετά, για την Αυστραλία. Ο Γιώργος είναι στο στρατόπεδο μακριά από το χωριό του και με την απόλυσή του θα βρεθεί πιθανόν μετανάστης στη Γερμανία. Ο Νέος- Ηνίοχος βρίσκεται στο μουσείο των Δελφών πριν ξεκινήσει η περιπλάνησή του στον ελλαδικό χώρο, όπου εντάσσεται και αποχωρεί από μικρές ομάδες ή κοινότητες. Ο μετανάστης, εξαναγκασμένος από τα προβλήματα του τόπου του, αναζητά καλύτερη ζωή στα ξένα, ο φαντάρος προετοιμάζεται για την ενηλικίωσή του και ο νέος αγωνίζεται στη ζωή του προσπαθώντας να αντιμετωπίσει γενναία το θάνατό του μέσα από την επιλογή των πράξεών του.

³⁶ Ο Νίκος Κούνδουρος μιλώντας σε εκδήλωση για τον Δαμιανό λέει ότι το θέμα των ταινιών του είναι οι παγιδευμένοι άνθρωποι στην ώρα της φυγής. Βλ. εκπομπή *Παρασκήνιο: Ηνίοχος...*, όπ. π.

³⁷ Στον *Ηνίοχο* η πόρνη στην σκηνή της ερειπωμένης έπαυλης της Κηφισιάς απαγγέλλει στα γαλλικά το ποίημα του Paul Verlaine, *Το τραγούδι του φθινοπώρου*. Η τελευταία στροφή- σε μετάφραση της κ. Χριστιάννας Μαυρομάτη, καθηγήτριας γαλλικής γλώσσας-είναι:

Και φεύγω
Με άνεμο κακό
Που με πάει
Από 'δω κι από 'κει
Όμοια με φύλλο νεκρό.

Ευχαριστώ ιδιαίτερα την κ. Χριστιάννα Μαυρομάτη για τη βοήθειά της και τις γνώσεις της στον γαλλικό πολιτισμό. Χάρη σ' αυτήν, εντοπίστηκε η ταυτότητα του συγκεκριμένου ποιήματος στην ταινία.

2. ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΑΛΕΞΗ ΔΑΜΙΑΝΟΥ

2.1. Μέχρι το πλοίο

A. Σύνοψη της πλοκής

Η ταινία είναι διαρθρωμένη σε τρία επεισόδια τα οποία λαμβάνουν μέρος σε διαφορετικούς τόπους δείχνοντας την πορεία του κεντρικού ήρωα, του επαρχιώτη Αντώνη Νιάκα, από τα βουνά της πατρίδας του στο λιμάνι του Πειραιά για το ταξίδι της μετανάστευσης προς την Αυστραλία. Ο Νιάκας αποφασίζει να ξενιτευτεί και στέλνει ένα γράμμα στο φίλο και συμπολεμιστή στο βουνό Φώτη Λιάνακα ο οποίος ζει στο διπλανό ορεινό χωριό, αποδεχόμενος την πρόσκλησή του για δουλειά στο σιδεράδικό του, όμως μόνο για λίγους μήνες ώσπου να μαζέψει τα χρήματα για το μεγάλο ταξίδι. Ο Λιάνακας δίνει δουλειά και στέγη στο φίλο του που παίρνει υπό την προστασία του την ψυχοκόρη της μακαρίτισσας της μάνας του, τη Λενιώ. Οι δυο φίλοι έλκονται από την παρουσία της γυναίκας η οποία θα γίνει αντικείμενο διεκδίκησης ανάμεσά τους. Ο Νιάκας τη φροντίζει σαν κοπέλα, αγοράζοντας της ρούχα και σαπούνη και αρχίζει να σκέπτεται το ενδεχόμενο να μείνει στον τόπο του. Ο Λιάνακας προσπαθεί να την κάνει δική του ένα απόγευμα στο σιδεράδικό του, αλλά κάνει πίσω όταν η Λενιώ αντιστέκεται. Ο Νιάκας, καταλαβαίνοντας την ερωτική έλξη του φίλου του για την ψυχοκόρη του, πηγαίνει να του ζητήσει εξηγήσεις, αλλά τα λόγια μεταξύ των ανδρών βγαίνουν δύσκολα. Το ίδιο βράδυ, ο Νιάκας, πιωμένος, σχεδιάζει να σκοτώσει τον φίλο του και να φύγει στα ξένα με την κοπέλα. Ο Λιάνακας, όμως, πηγαίνει στο σπίτι του Νιάκα και του ζητά το χέρι της Λενιώς. Ο Νιάκας δέχεται τον αρραβώνα που χαροποιεί την κοπέλα και επισπεύδει τη δική του αναχώρηση.

Επόμενος σταθμός, η άφιξη του Νιάκα στην πεδιάδα, όπου βρίσκει λίγα μεροκάματα στα χωράφια ενός ντόπιου ο οποίος του δίνει ένα καλύβι και μοιράζεται μαζί του το φλασκί με το ρακί. Η Νανότα, κόρη βοσκού, που ψάχνει τον έρωτα τρέχοντας στον κάμπο μακριά από την επιτήρηση του πατέρα της και του μικρού αδελφού της, δεν αργεί να γνωρίσει τον Νιάκα και να τον τυλίξει στα ερωτικά της δίχτυα. Σύντομα, όμως, η ερωτική περιπέτεια της κοπέλας και με άλλον άνδρα στέκεται μοιραία, αφού αυτός την πηγαίνει στην προαγωγή που θα την οδηγήσει στην πόλη.

Ο Νιάκας, συνεχίζοντας την πορεία του για το πλοίο, φτάνει στο λιμάνι του Πειραιά και βρίσκει μέρος για να κοιμηθεί, μέχρι να φύγει το καράβι για την Αυστραλία, στο πάτωμα της κουζίνας του σπιτιού ενός ζευγαριού σε κρίση. Τις λίγες μέρες της διαμονής του, ο Νιάκας γίνεται άθελά του βουβός μάρτυρας του τελευταίου επεισοδιακού καβγά του ζευγαριού στο διπλανό δωμάτιο. Η γυναίκα αποτυγχάνει να τραβήξει ερωτικά τον άνδρα της με στόχο όχι μόνο να τον αποτρέψει να την εγκαταλείψει, αλλά και να μείνει έγκυος. Ο άνδρας βιαιοπραγεί και το ζευγάρι έχει την τελευταία του θλιβερή ερωτική επαφή, πριν την οριστική αναχώρηση του άνδρα. Ο Νιάκας μαζί με τη γυναίκα, η οποία μόλις είχε αποκτήσει τα χαρτιά για την Αυστραλία, πηγαίνουν με τα πράγματά τους στο λιμάνι, όπου το πλοίο ετοιμάζεται να σαλπάρει για το μεγάλο ταξίδι του ξενιτεμού προς την Αυστραλία.

B. Σχετικά με τη δημιουργία της ταινίας

Το 1958, η ΕΔΑ έγινε αξιωματική αντιπολίτευση και η Ένωση Κέντρου βρέθηκε στην εξουσία μέχρι την επιβολή της δικτατορίας³⁸. Από το 1963 ως το 1967 υπήρξε μία σύντομη δημοκρατική ανάπαυλα ανάμεσα στις κυβερνήσεις της Δεξιάς και στη στρατιωτική χούντα. Επίσης, στη δεκαετία του '60 συνεχίστηκε το μεγάλο ρεύμα της μετανάστευσης προς την Κεντρική και Δυτική Ευρώπη, την Αυστραλία και την Αμερική³⁹. Το διάστημα από το 1964 ως 1967 κυριαρχούσαν στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή τα είδη, όπως τα μελοδράματα, οι φαρσοκωμωδίες, τα δράματα, οι κωμωδίες, τα αστυνομικά, τα μιούζικαλ⁴⁰. Συγκεκριμένα, το 1966 γυρίστηκαν 117 ταινίες⁴¹. Ανάμεσά τους ήταν και ταινίες “τομής” που προέρχονταν από το κύκλωμα της ανεξάρτητης παραγωγής, το οποίο ευνοήθηκε από τις πολιτικές και τις οικονομικές συνθήκες της εποχής⁴².

³⁸ Γιώργος Ανδρίτσος, *Η Κατοχή και η Αντίσταση στον Ελληνικό κινηματογράφο, 1945-1966*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σ. 84.

³⁹ Γιάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή Μνήμη και Ιδεολογία*, Finatec-Multimedia AE, Αθήνα, 2001, σ. 93-94.

⁴⁰ Νίκος Κολοβός, «“1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία” Ένταση των λαϊκών αγώνων εκδημοκρατισμού της χώρας - Άνθιση του “αθώου” εμπορικού κινηματογράφου: ένα παράδοξο», στο, «1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία», (Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου: 10-12 Νοεμβρίου 2000), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας / Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα, 2000, σσ. 145-161, σ. 135.

⁴¹ Νίκος Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», στο, Δέσποινα Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος, τ.Β Ο Ελληνικός Κινηματογράφος*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα, 2002, σσ. 121-227, σ. 129.

⁴² Γιάννα Αθανασάτου, «Ο ελληνικός μεταπολεμικός κινηματογράφος, 1950-1970», στο ίδιο, σσ. 75-120, σ. 105. Πιο συγκεκριμένα: «Το 1966 αποτελεί το χρόνο-τομή για την καινούργια πραγματικότητα.

Σημαντικό ρόλο στην τομή αυτή είχε η απόφαση της Προεδρίας να ειδοποιήσει τους σκηνοθέτες ότι μπορούσαν να υποβάλουν για έγκριση και σενάρια πιο “προοδευτικά” για να πειστεί ο κόσμος ότι η δημοκρατία λειτουργούσε⁴³. Ο Δαμιανός ανταποκρίθηκε στην νέα πρόκληση. Εξάλλου, θεωρούσε τον κινηματογράφο ως την πλέον κατάλληλη μορφή τέχνης για την εικονοποίηση του ελληνικού διηγήματος⁴⁴. Το σενάριο του *Μέχρι το πλοίο* είναι δομημένο σε τρία μέρη με κύριο θέμα τη μετανάστευση, τα οποία βασίζονται στα διηγήματα «*Το δακτυλίδι*» του Σπήλιου Πασαγιάννη και «*Νανότα*» του Γρηγόρη Ξενόπουλου και σ’ ένα νεοελληνικό τραγούδι⁴⁵. Ο Δαμιανός δεν ήθελε να το σκηνοθετήσει ο ίδιος. «Εγώ δεν ήθελα να μπω στον κινηματογράφο...» έλεγε. Είχε γράψει το σενάριο το *Μέχρι το πλοίο* και μιας και δεν είχε ποτέ τραβήξει ούτε ένα καρέ, ζήτησε από τον Βούλγαρη και τον Πανουσόπουλο να το γυρίσουνε. Όμως αυτοί δεν τον πιστέψανε και, έτσι, ο Δαμιανός γύρισε την ταινία ο ίδιος⁴⁶. Ο αρχικός τίτλος της ταινίας ήταν *Ταξίδι για την Αυστραλία*⁴⁷.

Ο Δαμιανός με το *Μέχρι το πλοίο* κινείται πάνω στο όριο/μεταίχμιο Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου (ΠΕΚ) και Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (ΝΕΚ) Αντλεί από τους ζωτικούς χυμούς του ΠΕΚ, αλλά με τον τρόπο δουλειάς του γίνεται ένας από τους πρόδρομους του ΝΕΚ⁴⁸. Δούλεψε με μικρό προϋπολογισμό, χωρίς ηθοποιούς-σταρ, έξω από τα στούντιο, χωρίς δημοφιλή θέματα. Η διαχείριση του θέματος της μετανάστευσης από τον Δαμιανό είναι κινηματογραφικά και ιδεολογικά διαφορετική το 1966 σε σχέση με την ωραιοποιημένη μορφή που πρόβαλαν οι άλλες

Κάνουν την εμφάνισή τους ομαδικά πέντε προσπάθειες που κυριαρχούνται από νέες αντιλήψεις τόσο για τη θεματολογική προσέγγιση όσο και την κινηματογραφική μορφοποίησή της.» Πρόκειται για τις ταινίες *Πρόσωπο με πρόσωπο* (Ροβήρος Μανθούλης), *Μέχρι το πλοίο* (Αλέξης Δαμιανός), *Με τη λάμψη στα μάτια* (Πάνος Γλυκοφρύδης), *Εκδρομή* (Τάκης Κανελλόπουλος), *Ο θάνατος του Αλέξανδρου* (Δημήτρης Κολλάτος). Βλ. Χρυσάνθη Σωτηρόπουλου, *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο-οικονομική κατάσταση*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1989, σ. 95.

⁴³ Αθηνά Καρτάλου, «Αναπαραστάσεις μιας κοινωνικής σύγκρουσης στο μεταίχμιο της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής. “*Το χόμα βάφτηκε κόκκινο(1965)*”», στο, Φωτεινή Τομαή (επιμ.), *Αναπαραστάσεις του πολέμου*, Παπαζήση, Αθήνα, 2006, σσ. 139-156, σ. 142.

⁴⁴ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, τ.Α’*, Αιγόκερως, Αθήνα, ¹⁰2002, σ. 339.

⁴⁵ Οι πληροφορίες αντλούνται από τους τίτλους της ταινίας. Ο Δαμιανός πίστευε ότι ο ελληνικός κινηματογράφος έπασχε από σενάρια. Αυτό του φαινόταν άξιο απορίας γιατί η ελληνική λογοτεχνία είναι γεμάτη από μικρά αριστουργήματα, που μπορούν να γίνουν θαυμάσια σενάρια. Βλ. Γιάννης Σολδάτος, *Αλέξης...*, όπ. π., σ. 87.

⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 11.

⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 12.

⁴⁸ Νίκος Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», στο, Δέσποινα Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Νεοελληνικό ...*, όπ. π., σ. 136.

ταινίες με το ίδιο θέμα⁴⁹. Αν και στα μέσα της δεκαετίας 1960-1970 έχει ήδη γίνει μια νέα προσπάθεια προσέγγισης της διασποράς, το *Μέχρι το πλοίο* ξεχωρίζει γιατί: «Μιλά για αυτό που μπορούμε να γνωρίζουμε: την πορεία του δυνάμει μετανάστη μέχρι τη στιγμή της αποχώρησης, μέχρι το πλοίο.»⁵⁰ Επίσης, αν και η μετανάστευση είναι ένα από τα κύρια θέματα που θίγει ο σκηνοθέτης, γίνεται ταυτόχρονα η αφορμή για να εκφραστούν πιο σύνθετες εκφάνσεις του ανθρώπινου ψυχισμού και για να τεθούν άλλα ερωτήματα περισσότερο αφηρημένα και υπαρξιακά⁵¹. Πράγματι στο *Μέχρι το πλοίο*, ο βασικός ήρωας απεικονίζεται ως ένα σκεπτόμενο πνευματικό ον που καθορίζεται από τις αρχές της παράδοσης και μεταφυσικούς προβληματισμούς.

Γ. Σχετικά με την προβολή της ταινίας

Από το 1966 η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου που είχε ξεκινήσει στη Θεσσαλονίκη το 1960, μετονομάστηκε σε Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου⁵². Το 7^ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου του 1966 έμεινε γνωστό ως “δημοκρατικό” φεστιβάλ⁵³. Το κύρος του ανέβηκε με τη συμμετοχή αξιόλογων ταινιών, όχι των γνωστών παραγωγών⁵⁴. Προβλήθηκαν ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους, κυρίως ανεξάρτητες παραγωγές, μιας άλλης νοοτροπίας, τόσο στην κατασκευή τους όσο και στην ιδεολογία τους⁵⁵. Μεταξύ αυτών των ταινιών ήταν και το *Μέχρι το πλοίο*. Η υποδοχή του κοινού ήταν ευνοϊκή. Η επιτροπή, όμως, επέλεξε να δώσει το βραβείο καλύτερης ταινίας στη, κατά γενική ομολογία, μέτρια ταινία, *Ξεχασμένοι ήρωες* (1966, Νίκος Γαρδέλης)⁵⁶.

⁴⁹ Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1995, σ. 26-27.

⁵⁰ Αθηνά Καρτάλου & Αφροδίτη Νικολαΐδου & Θάνος Αναστόπουλος (επιμ.), *Σε ξένο τόπο: Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο/Immigration in Greek Cinema*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2006, σ. 14.

⁵¹ Εύα Στεφανή, «Η μετανάστευση δεν σώζει τις ταινίες», στο ίδιο, σσ. 54-55, σ. 54.

⁵² Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, τ.Α'...*, όπ. π., σ. 337.

⁵³ Γιάννα Αθανασάτου, «Ο ελληνικός μεταπολεμικός κινηματογράφος, 1950-1970», στο, Δέσποινα Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Νεοελληνικό...*, όπ. π., σ. 105.

⁵⁴ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, τ.Α'...*, όπ. π., σ. 337.

⁵⁵ Γιάννα Αθανασάτου, «Ο ελληνικός μεταπολεμικός κινηματογράφος, 1950-1970», στο, Δέσποινα Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Νεοελληνικό...*, όπ. π., σ. 104.

⁵⁶ Η απόφαση αυτή προκάλεσε τις έντονες αποδοκιμασίες του κοινού, ενώ μέλη της κριτικής επιτροπής μίλησαν για παρασκηνιακές κινήσεις. Βλ. Γιώργος Ανδρίτσος, *Η Κατοχή...*, όπ. π., σ. 58-59. Τα μέλη της επιτροπής, Γιάννης Τσαρούχης και Μάνος Χατζηδάκης, υπερασπίστηκαν θερμά το *Μέχρι το πλοίο* στις εφημερίδες. Βλ. Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός...*, όπ. π., σ. 223.

Το *Μέχρι το πλοίο* είχε προβλήματα με τη λογοκρισία⁵⁷. Σημείωσε μικρές εισπράξεις κάνοντας 14.900 εισιτήρια⁵⁸. Ο σκηνοθέτης έχει αναφέρει τις αντιδράσεις του κοινού και τη δυσκολία πρόσληψης της ταινίας. Πιο συγκεκριμένα, έχει σχολιάσει το γεγονός ότι οι θεατές έφευγαν από την αίθουσα κατά τη διάρκεια του τρίτου σκετς⁵⁹. Η ταινία είχε επιτυχία μόνο στο κοινό των ειδικών του κινηματογράφου⁶⁰.

Το 1967, το *Μέχρι το πλοίο* προβλήθηκε στους γαλλικούς κινηματογράφους με τη βοήθεια της εταιρείας Arjeci⁶¹. Η ταινία πήρε ευνοϊκές κριτικές και τονίστηκε η σημασία της για την ελληνική παράδοση που φέρνει μέσα της⁶², όμοια με εκείνη του δημιουργού της⁶³. Την ίδια χρονιά, συμμετείχε στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Σικάγου στις Η.Π.Α⁶⁴.

⁵⁷ Μαρία Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για την συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στην σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2001, σ. 145.

⁵⁸ Χρυσάνθη Σωτηρόπουλου, *Ελληνική κινηματογραφία...*, όπ. π., σ. 134.

⁵⁹ Γιώργος Χρονάς, «Ο Αλέξης Δαμιανός, λέει», στο, *Οδός...*, όπ. π., σ. 23.

⁶⁰ Μαρία Κομνηνού, *Από την αγορά...*, όπ. π., σ. 145.

⁶¹ Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45°* ..., όπ. π., σ. 107.

⁶² Επίσης, ο Δαμιανός είχε ευχαριστηθεί με τις κριτικές αυτές γιατί πιάσανε μηνύματα που δεν είδαν στη Ελλάδα. Η ταινία παρομοιάστηκε από τον Ζαν ντε Μπαρονσελί της *Le Monde* με τα Δημοτικά Τραγούδια του τόπου. Βλ. Γιώργος Χρονάς, «Ο Αλέξης Δαμιανός, λέει», στο, *Οδός...*, όπ. π., σ. 19-20.

⁶³ Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Ο ντοκιμαντερίστας υπηρετεί αυτό που ανακαλύπτει», στο, Χρήστος Κωνσταντόπουλος (επιμ.), *Ροβήρος Μανθούλης, Μια ζωή ταινίες*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2006, σσ. 121-127, σ. 124.

⁶⁴ <http://www.tainiothiki.gr/v2/> (πρόσβαση: 04/03/2013).

2.2. Ευδοκία

A. Σύνοψη της πλοκής

Η ταινία αναφέρεται στην Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του '70. Η ιστορία διαδραματίζεται στις παρυφές της Αθήνας. Οι σκηνοί χώροι είναι από διαφορετικές τοποθεσίες της πρωτεύουσας και του λιμανιού της. Η ηλικιωμένη πόρνη, Μαρία, φεύγει από το λιμάνι και πηγαίνει στο σπίτι της νεαρής Ευδοκίας για να της πει το φλιτζάνι. Η κορόνα και ο σταυρός που βλέπει η Μαρία, σύντομα βγαίνουν αληθινά στην ταβέρνα, όταν ο νεαρός έφεδρος λοχίας Γιώργος Μπάσκος συναντά για πρώτη φορά την Ευδοκία. Η ερωτική έλξη ανάμεσά τους φέρνει στα χέρια το λοχία και το φίλο του, φαντάρο Δημήτρη Καρανάση, με τον προαγωγό της κοπέλας, τον σαραντάρη Γιώργο, και την παρέα του. Μετά τον καβγά, ο Γιώργος μαθαίνει από το φίλο του ότι η Ευδοκία είναι πόρνη.

Την άλλη μέρα, η Ευδοκία πηγαίνει στο συρματοπλεγμα του στρατοπέδου και παρακολουθεί τον λοχία στις ασκήσεις με τους φαντάρους του. Ο Γιώργος ζητάει από τον Καρανάση επιβεβαίωση των όσων του είπε την προηγούμενη μέρα. Το βράδυ, η Ευδοκία τσακώνεται άγρια με τον προαγωγό της ο οποίος μαζεύει τα πράγματά του και τα χρυσαφικά της από το σπίτι της, αλλά τη σώζει η παρέμβαση του λοχία. Το νέο ζευγάρι, μετά την αμηχανία και την αδεξιότητα του λοχία απέναντι στην κοπέλα, πηγαίνει με ένα μηχανάκι βόλτα στο βουνό, όπου η ανατολή τους βρίσκει δεμένους με όρκους αγάπης.

Ο γάμος, όμως, δε γίνεται. Ο λοχίας πηγαίνει στο σπίτι της Ευδοκίας, αφού οι καλεσμένοι έχουν φύγει. Η έκρηξη της Ευδοκίας, ντυμένη με το νυφικό της, δεν κοπάζει ούτε με τις δικαιολογίες του Γιώργου για τη φυλακή που έφαγε, επειδή το βράδυ της πρώτης τους βόλτας το είχε σκάσει από το στρατόπεδο. Οι δυο άντρες της Ευδοκίας ξενοχτάνε μακριά της για τον καημό τους μ' εκείνη. Ο ένας είναι στο κρατητήριο και ο άλλος στην αυλή του πατρικού σπιτιού του.

Ο προαγωγός δεν χάνει την ευκαιρία να ξαναπλησιάσει την Ευδοκία, γράφοντάς της με σκοπό να συνεχίσουν τις δουλειές τους, αν χρειαστεί και πίσω από την πλάτη του λοχία. Ο τελευταίος ξανασιμίζει με την Ευδοκία και πηγαίνουν αυτή τη φορά βόλτα στη θάλασσα. Τελικά, το ζευγάρι παντρεύεται με κουμπάρα την Μαρία, παρ' όλο που ο περίγυρός του είναι αρνητικός στο γάμο αυτό. Τα ανάμεικτα

συναισθήματα του λοχία για την Ευδοκία δεν αργούν να φανούν στην συνάντησή τους με τους Αμερικάνους στον Μαραθώνα.

Η Μαρία, μεθυσμένη, βλέπει τον προαγωγό να έχει στήσει καρτέρι κοντά στο σπίτι της Ευδοκίας. Τα οικονομικά του ζευγαριού είναι χάλια. Αυτό, όμως, που θα κάνει την Ευδοκία να πετάξει δημόσια τη βέρα της είναι η άρνηση του λοχία να την συστήσει ως γυναίκα του σε παρέα φαντάρων που τον ρώτησε για το γάμο του. Ο προαγωγός συναντά το λοχία και τον προειδοποιεί για τις παρτίδες που έχουν ανοίξει. Ο Γιώργος δέρνει τον προαγωγό και, τρέχοντας στο στρατόπεδο, γλιτώνει από την ενέδρα που του είχε στήσει με το τρίκυκλο της παρέας του.

Ο λοχίας ετοιμάζεται για την απόλυση και προβληματίζεται για το μέλλον του. Όταν πηγαίνει να πάρει το ρούχα του από το σπίτι της Ευδοκίας, αυτή βλέπει το διαβατήριο στη τσέπη του. Το βράδυ, ο Γιώργος φεύγει στα κρυφά και η Ευδοκία τρέχει στην Μαρία για παρηγοριά. Ενώ η τελευταία της ανοίγει την καρδιά της, ένας πατριώτης μετανάστης τους διακόπτει με τις ερωτήσεις του για το σπίτι της γυναίκας που είχε αφήσει πριν να ξενιτευτεί.

Η Ευδοκία συναντάει παλιό πελάτη της, μετά την επανασύνδεσή της, όλο πειράγματα, με το προαγωγό της. Ο λοχίας απολύεται, πηγαίνει στη γυναίκα του για λεφτά και φεύγει. Η Ευδοκία τον ψάχνει μέχρι και στο σταθμό των τρένων. Γυρνώντας σπίτι της, βρίσκει την Μαρία. Από εκείνη μαθαίνει ότι ο άνδρας της είναι στη ταβέρνα και πίνει. Η τελευταία συνάντηση του ζευγαριού γίνεται στην ταβέρνα που γνωριστήκανε. Ο Γιώργος είναι μεθυσμένος και μπερδεμένος με τα συναισθήματά του. Η Ευδοκία η οποία θέλει να τον κρατήσει δαγκώνει το καθρεπτάκι της, αλλά ο Γιώργος τη σώζει. Όταν βγαίνουν από την ταβέρνα αγκαλιασμένοι, τα σχέδια για το κοινό τους μέλλον φαίνονται αδιέξοδα. Ο προαγωγός, που εν τω μεταξύ έχει ειδοποιηθεί, στήνει ενέδρα με τους φίλους του και χτυπάνε με το τρίκυκλο τον Γιώργο. Η Ευδοκία μαζί με τους άλλους χάνονται πάνω στο τρίκυκλο στους δρόμους της νυχτερινής πόλης, ενώ ο λοχίας αργοσαλεύει πεσμένος στην αλάνα της ταβέρνας.

B. Σχετικά με τη δημιουργία της ταινίας

Στις 21 Απριλίου 1967, στην Ελλάδα επιβλήθηκε η επτάχρονη δικτατορία. «Η περίοδος 1967-1974 υπήρξε η κορωνίδα της λογοκριτικής παρέμβασης του κράτους, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το πριν ή το μετά χρονικό διάστημα είναι άμοιρο εντόνων

επεμβάσεων στην προσωπική έκφραση.»⁶⁵ Πιο συγκεκριμένα, το 1969 ψηφίστηκε νομοθετικό διάταγμα που επέβαλλε άλλο έναν περιορισμό στην ελεύθερη διακίνηση των ιδεών μέσω των έργων τέχνης⁶⁶. Την ίδια χρονιά, κυκλοφόρησε το περιοδικό *Ελληνικός Κινηματογράφος* με τον καινούργιο τίτλο *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, το οποίο δημοσίευε τις αναζητήσεις των ανθρώπων του χώρου για την ανανέωση του εγχώριου κινηματογράφου⁶⁷.

Το κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο της εποχής ευνοούσε συγκεκριμένα είδη ταινιών. Κατά τη διάρκεια της χούντας, οι ιστορικές και πολεμικές ταινίες είχαν μαζική παραγωγή⁶⁸. Συγκεκριμένα τη διετία 1970-'72 γυρίστηκαν περίπου τριάντα δύο τέτοιες ταινίες⁶⁹. Η *Ευδοκία*, με κυρίαρχο τον άτυχο έρωτα στο θέμα της⁷⁰, διαφοροποιείται αισθητά από τις πολεμικές ταινίες μαζικής παραγωγής υπό τη γενική επιμέλεια του Τζαίμς Πάρις και την κρατική υποστήριξη⁷¹. Στην ταινία αυτή, αν και παρατηρείται μια ρεαλιστική καταγραφή των στερεοτυπικών ρόλων των φύλων στην ελληνική κοινωνία⁷², ο σκηνοθέτης καταφέρνει και πάλι να δώσει μια άλλη διάσταση. Τη δεκαετία του 1960, στον ελληνικό κινηματογράφο εμφανίστηκαν τα «δράματα υποκόσμου»⁷³. Η συγκεκριμένη ταινία διαφοροποιείται ριζικά από αυτές τις ταινίες με τις καινοτομίες της, αισθητικές και θεματικές, ως προς την παρουσίαση του

⁶⁵ Χρυσάνθη Σωτηρόπουλου, *Ελληνική κινηματογραφία...*, όπ. π., σ. 50.

⁶⁶ Πρόκειται για το Ν. Δ. 241/69 (ΦΕΚ Α 144/25.7.69) ο οποίος απαιτούσε την προηγούμενη έγκριση από τη Γνωμοδοτική Επιτροπή του Υπουργείου Προεδρίας για την προβολή ελληνικών ταινιών σε εκδηλώσεις ευρύτερης σημασίας που διοργανωνόταν στο εσωτερικό ή στο εξωτερικό. Το περιεχόμενο των ταινιών έπρεπε να συμφωνεί με τις αντιλήψεις του κράτους για τη διασφάλιση του οικείου τρίπτυχου: πατρίς, θρησκεία, οικογένεια. Στο ίδιο, σ. 50.

⁶⁷ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, τ.Β'*, Αιγόκερω, Αθήνα, 102002, σ. 9, 65.

⁶⁸ Χρήστος Δερμετζόπουλος, «Κινηματογράφος και Επανάσταση. Αναπαραστάσεις της Επανάστασης του 1821 στον ελληνικό κινηματογράφο των ειδών (1950-1975)», στο, Φωτεινή Τομαή (επιμ.), *Αναπαραστάσεις του πολέμου*, Παπαζήση, Αθήνα, 2006, σσ. 239-254, σ. 244.

⁶⁹ Γιάννης Σολδάτος, «Οι πολεμικές περιπέτειες της χώρας μας στον κινηματογράφο», στο ίδιο, σσ. 35-40, σ. 37.

⁷⁰ Άλλες ταινίες αυτής της περιόδου με το ίδιο θέμα είναι οι: *Αναπαράσταση* (1970, Θόδωρος Αγγελόπουλος) και *Το προξενίο της Άννας* (1972, Παντελής Βούλγαρης). Βλ. Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Αιγόκερω, Αθήνα, 2003, σ.536.

⁷¹ Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Κοινωνική βία-πολεμική σύγκρουση-κινηματογραφική εξομάλυνση. Μια κοινωνιολογική προσέγγιση της απουσίας ταινιών μάχης στον ελληνικό κινηματογράφο», στο Φωτεινή Τομαή (επιμ.), *Αναπαραστάσεις...*, σσ. 67-88, σ. 79 και Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η διασπορά...*, όπ. π., σ. 84.

⁷² Κωνσταντίνος Κυριακός, «Αναπαραστάσεις του σώματος: Θέματα υποκριτικής και φύλου. Το παράδειγμα ταινιών του νέου ελληνικού κινηματογράφου », στο, Αντουανέττα Αγγελίδη & Ελένη Μαχαίρα & Κωνσταντίνος Κυριακός, *Γραφές για τον κινηματογράφο. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Νεφέλη, Αθήνα, 2005, σσ. 37-132, σ. 54.

⁷³ Παναγιώτα Μήνη, «Έλληνες κινηματογραφικοί δημιουργοί από το 1965 μέχρι σήμερα», στο, Χρυσάνθη Σωτηροπούλου (επιμ.), *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος. Νεοελληνικό θέατρο (1880-1930)-Σκηνοθέτες του Μεταπολεμικού Ελληνικού Κινηματογράφου*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα, 2008, σσ. 69-113, σ. 78.

δράματος της γυναίκας στη χώρα μας⁷⁴. Παρότι οι πρωταγωνιστές της ταινίας κινούνται στις παρυφές της πόλης, η Ευδοκία δεν μοιάζει με τις μελαγχολικές και μετανιωμένες ιερόδουλες των «δραμάτων υποκόσμου», αφού βωμολοχεί, γελάει και θυμώνει αυθόρμητα, φλερτάρει με τους άντρες και καταφεύγει στο επάγγελμά της, όταν δεν έχει άλλα μέσα να συντηρηθεί⁷⁵. Επίσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει η ανατροπή του στερεότυπου στον κινηματογράφο που θέλει τη γυναίκα ως εικόνα και τον άνδρα ως φορέα του κοιτάγματος⁷⁶. Αυτό γίνεται αισθητό στα 13 πλάνα της Ευδοκίας στο συρματόπλεγμα του στρατοπέδου με την έμφαση που δίνουν στη γυναικεία ματιά πάνω στα γυμνά ανδρικά σώματα των στρατιωτών⁷⁷.

Το ερέθισμα για το σενάριο⁷⁸ της *Ευδοκίας* δόθηκε στον Δαμιανό, δύο χρόνια πριν από το γύρισμά της, από μια λαϊκή κοπέλα και τον άντρα της το χωροφύλακα, οι οποίοι αναστάτωσαν μια παρέα Αμερικάνων φαντάρων στον Μαραθώνα και κυνηγήθηκαν στη συνέχεια από αυτούς⁷⁹. Ανάμεσα στο σενάριο και στο γύρισμα υπάρχει μεγάλη διαφορά γιατί ο Δαμιανός στο σενάριο «...φούσκωσε το αίσθημα για να το έχει μεγεθυμένο μέσα του.», όπως ο ίδιος παρατήρησε⁸⁰. Αρχικοί τίτλοι (ή υπότιτλοι) της ταινίας: *Η πόρνη και ο στρατιώτης, Το κορίτσι του στρατιώτη, Είδα ένα στρατιώτη*⁸¹.

Η *Ευδοκία* θεωρείται ορόσημο του ΝΕΚ και ο Δαμιανός θεωρείται ένας από τους δημιουργούς του κατά τη δεκαετία του '70⁸². «Οι σκηνοθέτες, απαλλαγμένοι από την καθοδήγηση του παραγωγού, κατέθεταν πια τις δικές τους θεάσεις του κόσμου μέσα

⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 69 και Γιάννης Σολδάτος, *Αλέξης...*, όπ. π., σ. 89.

⁷⁵ Παναγιώτα Μήνη, «Ελληνες κινηματογραφικοί δημιουργοί από το 1965 μέχρι σήμερα», στο, Χρυσάνθη Σωτηροπούλου (επιμ.), *Νεοελληνικό...*, σ. 78-79.

⁷⁶ Laura Mulvey, «Οπτική Απόλαυση και Αφηγηματικός Κινηματογράφος», στο, Laura Mulvey, *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, Μαργαρίτα Κουλεντιανού (μετ.), Παπαζήσης, Αθήνα, 2004, σσ. 55-74, σ. 63.

⁷⁷ Σ' αυτά τα πλάνα, το βλέμα του θεατή καθοδηγείται από το βλέμα του κεντρικού γυναικείου χαρακτήρα. Πρόκειται για μια στιγμή ανατροπής της στερεότυπης ταύτισης του ερωτισμού με το γυναικείο σώμα. Βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός, «Αναπαραστάσεις του σώματος: Θέματα υποκριτικής και φύλου. Το παράδειγμα ταινιών του νέου ελληνικού κινηματογράφου», στο, Αγγελίδη, Αντουανέττα, & Μαχαίρα, Ελένη & Κυριακός, Κωνσταντίνος, *Γραφές...*, όπ.π., σσ. 37-132, σ. 80.

⁷⁸ Το σενάριο της *Ευδοκίας* υπάρχει στο: Γιάννης Σολδάτος, *Αλέξης...*, όπ. π., σ. 113-152.

⁷⁹ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο Δαμιανός...*, όπ. π., σ. 116-117. Ο Ν. Κολοβός υποστηρίζει ότι η ταινία είναι βασισμένη ή εμπνευσμένη από το βιβλίο του Νίκου Κάσδαγλη *Κεκαρμένοι*. Βλ. Νίκος Κολοβός, «Νέος Ελληνικός...», όπ. π., σ. 136. Επίσης, ο Ροδόλφος Μορώνης σε κριτική του για την ταινία έχει γράψει ότι η ιστορία έχει μια μακρινή συγγένεια με το παραπάνω βιβλίο. Βλ. Γιάννης Σολδάτος, *Αλέξης...*, όπ. π., σ. 70.

⁸⁰ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο Δαμιανός...*, όπ. π., σ. 50-51.

⁸¹ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, τ.Β'...*, όπ. π., σ. 66.

⁸² Άλλοι σκηνοθέτες που πρωτοστάτησαν στη διαμόρφωση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου είναι ο Θόδωρος Αγγελόπουλος με την *Αναπαράσταση* (1970), ο Παντελής Βούλγαρης με το *Προξενίο της Άννας* (1972), ο Θέος Δήμος με το *Κιέριον* (1974), η Τώνια Μαρκετάκη με τη *τον Ιωάννη ο βίαιος* (1973), κ. ά. Βλ. Νίκος Κολοβός, «Νέος Ελληνικός...», όπ. π., σ. 184.

από προσωπικές καλλιτεχνικές φόρμες.»⁸³. Η προετοιμασία, το γύρισμα, το μοντάζ της *Ευδοκίας* κράτησαν από το 1968 έως το 1971⁸⁴. Η παραγωγή της ταινίας έγινε «...μετά μυρίων κόπων και οικονομικών βασάνων, μακριά από το κρατούν σύστημα παραγωγής...»⁸⁵. Ο σκηνοθέτης έψαξε πολύ για να βρει ερασιτέχνες ηθοποιούς, τόσο για τους πρωταγωνιστικούς ρόλους όσο και για αρκετούς δευτέρους ρόλους⁸⁶. Λόγω της λογοκρισίας, στην παραγωγή συμμετείχε αγγλική εταιρεία παραγωγής και το γύρισμα έγινε στα αγγλικά⁸⁷. Μετά, ακολούθησε ντουμπλάρισμα στα ελληνικά για την τελική κόπια. Αρκετές φωνές ηθοποιών ντουμπλαρίστηκαν από άλλους, υπογραμμίζοντας έτσι το διαχωρισμό φωνής και σώματος στην ταινία⁸⁸.

Γ. Σχετικά με την προβολή της ταινίας

Η *Ευδοκία* ήταν μία από τις οκτώ μεγάλου μήκους ταινίες που προκρίθηκε και προβλήθηκε από τις είκοσι επτά που υποβλήθηκαν στο 12^ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου του 1971 στην Θεσσαλονίκη, γνωστό πια ως το φεστιβάλ της «οργής»⁸⁹. Ο τίτλος αυτός δόθηκε από τους δημοσιογράφους λόγω της βαριάς ατμόσφαιρας, από την οργή του κοινού για τη λογοκρισία της Προκριματικής Επιτροπής. Η *Ευδοκία* έτυχε θερμής υποδοχής από τους θεατές και ήταν φαβορί για τα βραβεία⁹⁰. Αποσπώντας μόνο ένα βραβείο -το βραβείο Α΄ Γυναικείου Ρόλου για την ερμηνεία της Μαρίας Βασιλείου- θεωρήθηκε ότι αδικήθηκε από την Επιτροπή Βραβείων υπό την πίεση των καιρών⁹¹.

Στη συνέχεια, η *Ευδοκία* απαγορεύτηκε από τη λογοκρισία για αρκετό καιρό⁹². Η Άρτεμις Καπασακάλη μαρτυρεί ότι για δύο τρεις μήνες μέχρι να δοθεί η άδεια, οι

⁸³ Φωτεινή Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Θεματικό ευρετήριο κινηματογραφικού αρχείου*, Καστανιώτη, Αθήνα, 2000, σ. 45.

⁸⁴ Φωτεινή Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Η μετανάστευση...*, όπ. π., σ. 99.

⁸⁵ Νίκος Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», στο, Δέσποινα Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Νεοελληνικό ...*, όπ. π., σ. 136.

⁸⁶ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο Δαμιανός...*, όπ. π., σ. 44, 147, 149, 231. Μάλιστα, ο σκηνοθέτης υπέγραφε μαζί τους συμβόλαια να μην παίξουν σε άλλες ταινίες χωρίς την άδειά του. Βλ.. Γιώργος Χρονάς, «Ο Αλέξης Δαμιανός, λέει», στο, *Οδός...*, όπ. π., σ. 14.

⁸⁷ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο Δαμιανός...*, όπ. π., σ. 247.

⁸⁸ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο Δαμιανός...*, όπ. π., σ. 52, 85, 101, 167, 175. Στην Ελένη Ροδά, κατά τον Δαμιανό, οφείλεται το 25% της επιτυχίας της ταινίας λόγω της προσφοράς της φωνής της για το ντουμπλάρισμα της Μαρίας Βασιλείου στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Βλ. Γιώργος Χρονάς, «Ο Αλέξης Δαμιανός, λέει», στο, *Οδός...*, όπ. π., σ. 14.

⁸⁹ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, τ.Β'...*, όπ. π., σ. 65, 67.

⁹⁰ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο Δαμιανός...*, όπ. π., σ. 233, 237.

⁹¹ Στο ίδιο, σ. 237.

⁹² Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, τ.Β'...*, όπ. π., σ. 65, 68.

στρατιωτικοί πήγαιναν να δούνε την ταινία ψάχνοντας πού είναι επαναστατική και πού όχι⁹³. Το Νοέμβριο του 1971, η *Ευδοκία* πήρε άδεια προβολής από την επιτροπή λογοκρισίας και παρουσιάστηκε στις αίθουσες με λογοκριμένες σκηνές⁹⁴. Το διάστημα από το '70 και μετά, στις αίθουσες της Αθήνας προβάλλονταν ταινίες του ΝΕΚ⁹⁵. Τη περίοδο 1971-'72 η ταινία έκανε πρώτη προβολή 70.852 εισιτήρια και βρέθηκε στην 58^η θέση από τις ενενήντα ελληνικές ταινίες⁹⁶.

Μετά την μεταπολίτευση, άρχισε η επαναπροβολή της *Ευδοκίας* σε ολοκληρωμένη μορφή⁹⁷. Μαζί με τις υπόλοιπες ταινίες του ΝΕΚ, αγαπήθηκε από ένα επίλεκτο κοινό και προβλήθηκε πολύ από το λεγόμενο «παράλληλο κύκλωμα», δηλαδή κινηματογραφικές λέσχες, διάφορους πολιτιστικούς οργανισμούς κ. ά.⁹⁸ Η ταινία παιζόταν συχνά σε κινηματογράφους με έργα ποιότητας και στην κρατική τηλεόραση. Επίσης, διαφημιζόταν από τα διάφορα μέσα επικοινωνίας⁹⁹.

⁹³ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο Δαμιανός...*, όπ. π., σ. 237.

⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 266.

⁹⁵ Χρυσάνθη Σωτηρόπουλου, *Ελληνική κινηματογραφία...*, όπ. π., σ. 134.

⁹⁶ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο Δαμιανός...*, όπ. π., σ. 266.

⁹⁷ Νίκος Φένεκ Μικελίδης, *Οι 100 καλύτερες ταινίες μου*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2001, σ. 225.

⁹⁸ Νίκος Κολοβός, «Νέος Ελληνικός...», όπ. π., σ. 197.

⁹⁹ Ο Γιώργος Χρονάς, σε τηλεφωνική επικοινωνία που είχαμε, με ενημέρωσε για την δεύτερη περίοδο της προβολής της *Ευδοκίας* μετά την χούντα, η οποία έτυχε ιδιαίτερης διαφήμισης από τα Μ.Μ.Ε. Ο ίδιος προσδιόρισε την συνεισφορά του στη διάδοση της ταινίας αφενός μέσω της μουσικής της, που παιζόταν συχνά στη ραδιοφωνική εκπομπή του και αφετέρου μέσω της έμμεσης διαφήμισης από τις φωτογραφίες σκηνών της, που έβαζε στο περιοδικό του *Οδός Πανός*.

2.3. Ηνίοχος

A. Σύνοψη της πλοκής

Η ταινία έχει για κεντρικό ήρωα ένα Νέο, που έχει ως ίνδαλμά του τον Ηνίοχο, το άγαλμα του οποίου βρίσκεται στο μουσείο των Δελφών. Από εκεί ξεκινά η ιστορία με τον Νέο, να κοιτάζει το άγαλμα, ενώ ακούγονται τα πυρά του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου. Η πλοκή εξελίσσεται σε ένα γραμμικό χρονικό επίπεδο, παρουσιάζοντας τους βασικούς σταθμούς της ζωής του Νέου, με φόντο τα κρίσιμα ιστορικά γεγονότα της Ελλάδας, τις δεκαετίες από τις αρχές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου μέχρι την εποχή που έγιναν τα γυρίσματα.

Ο Νέος, φοιτητής πριν από τον πόλεμο, φυλακίζεται από τους Ιταλούς. Αφού ζήσει ένα διάστημα στη φυλακή σε δύσκολες συνθήκες, δραπετεύει με την πρώτη ευκαιρία, όταν πηγαίνει με συγκρατούμενούς του να θάψουν στο νεκροταφείο του χωριού έναν από τους φυλακισμένους, τον Ανώνυμο, και καταφεύγει στα βουνά. Σ' ένα ξωκλήσι βρίσκει καταφύγιο. Εκεί, τον ανακαλύπτει μια ομάδα ανταρτών που έχει πάει σε βαφτίσια και τον εντάσσει στη δύναμή της στην Αντίσταση.

Ο Νέος συνεχίζει έναν προσωπικό δρόμο, όπου οι κινήσεις του και οι αποφάσεις του τον φέρνουν κοντά στον άνθρωπο ο οποίος πλήττεται από το κοινωνικό και ιστορικό κλοιό του περιβάλλοντός του. Ο Νέος ήταν αυτός που είχε δώσει ψωμί στον Ανώνυμο τις τελευταίες του ώρες στη φυλακή. Μετά την εμπειρία, της πρώτης του μάχης με τους Γερμανούς οι οποίοι έκαψαν ένα χωριό με αποτέλεσμα οι αντάρτες ως αντίποινα να εκτελέσουν Γερμανούς αιχμαλώτους, αυτός είναι πάλι που συμπαραστέκεται στις τελευταίες στιγμές ζωής ενός Γερμανού αιχμαλώτου. Πηγαίνοντας ο Νέος με την αποστολή της ομάδας του να πιάσουν ζωντανό τον Κώστα Κούτρα¹⁰⁰, βοηθάει τις καλόγριες σ' ένα μοναστήρι να ηρεμήσουν μια μοναχή η οποία φέρεται ως δαιμονισμένη μέσα στην απελπισία της νιότης της που αποζητά

¹⁰⁰ Ο Κώστας Κούτρας είναι ένα βασικό πρόσωπο της ιστορίας, που αφήνει περιθώρια ερμηνείας στους συμβολισμούς και τα μηνύματα της σκηνης που πρωταγωνιστεί. Στο σενάριο της ταινίας – το οποίο βρίσκεται μαζί με άλλα γραπτά του Δαμιανού στο βιβλίο Αλέξης Δαμιανός *Πηγές ερμηικές (Ηνίοχος)*, Νέα Σύνορα, Λιβάνη, Αθήνα, 1996, ο Κούτρας παρουσιάζεται ως γνωστός ταγματσοφιλίτης. Βλ. στο ίδιο, σσ. 99-215, σ. 144. Ο Γιάννης Σολδάτος παρουσιάζει τον Κούτρα ως τσοπανάκο ο οποίος χωρίς προπαγάνδα έγινε αυτόνομος αντάρτης για να χτυπήσει τον εχθρό, με αποτέλεσμα το πολιτικά κατευθυνόμενο αντάρτικο που δεν επιτρέπει αυθορμητισμό να τον βαφτίσει εχθρό του λαϊκού κινήματος. Βλ. Γιάννης Σολδάτος, *Αλέξης...*, σ. 31-32. Τέλος, στην ταινία οι χαρακτηρισμοί για τον Κούτρα απουσιάζουν, απλώς αναφέρονται οι αποτρόπαιες πράξεις που του προσάπτουν οι αντάρτες.

παλικάρια για την ευτυχία της και, στη συνέχεια παραβαίνοντας τις εντολές του καπετάνιου, ρίχνει τη χαριστική βολή στον αιμόφυρτο Κούτρα, που έχει πυροβοληθεί στα χέρια από την ομάδα των ανταρτών, αφού πρόλαβε να ξεπαρθενέψει τη γυναίκα του, την Ελένη, αμέσως μετά το γάμο του. Η Ελένη είναι η μόνη που είδε ποιος πυροβόλησε τον άνδρα της σεβόμενος τις τελευταίες εκκλήσεις του πληγωμένου.

Ο Νέος, που φέρει το όνομα Ηνίοχος, συνεχίζει τον αγώνα στα βουνά και δένεται με τον συμπολεμιστή του τον Έκτορα και με τον πολιτικό του τάγματος τον Ηρακλή. Στις δύσκολες συνθήκες του αγώνα, ο Νέος ζει το ερωτικό πάθος με σύντροφο την Ελένη. Η Απελευθέρωση έρχεται. Ο Νέος, πηγαίνοντας στο σπίτι της Ελένης που λείπει, δεν μπαίνει μέσα να δει το σημείωμά της και έτσι δε μαθαίνει ότι περιμένει παιδί. Ξεκόβοντας με τον Ηρακλή από το “κοπάδι”, περνάνε από το μοναστήρι. Η μοναχή, η οποία είχε την κρίση, του στέλνει με μια καλόγρια την κοτσίδα της και μια παλιά φωτογραφία της. Στο δρόμο τους προς την πρωτεύουσα, οι δυο σύντροφοι σώζουν έναν λιποτάκτη Γερμανό στρατιώτη από τα χέρια οπλισμένων χωρικών και μετά χωρίζουν.

Επιστρέφοντας στην Αθήνα, ο Νέος πηγαίνει στο πατρικό σπίτι του στα βόρεια προάστια και βρίσκει τη μάνα του η οποία του λέει τα νέα για τον αδελφό του, που είναι αξιωματικός του ελληνικού στρατού και φίλος με τους Εγγλέζους. Ο Εμφύλιος έχει ξεκινήσει. Ο Ηρακλής συλλαμβάνεται και τον στέλνουν εξορία στην Μακρόνησο. Ο Νέος, περιφερόμενος όπως πάντα, συναντά σε μια ερειπωμένη έπαυλη της Κηφισιάς μία πόρνη, με την οποία έρχεται σε ερωτική επαφή, βλέπει το κομμένο κεφάλι ενός καπετάνιου- του δολοφόνου του λαού, όπως λέει η ταμπέλα που του έχουν κρεμάσει- και ξαναβρίσκει τον Ηρακλή, που τρελάθηκε μετά τη φρίκη της εξορίας του. Τελευταία χειρονομία του Νέου προς τον παλιό συναγωνιστή του ο οποίος τριγυρίζει παραμιλώντας στην ύπαιθρο και γλιτώνει από Εγγλέζους και Έλληνες στρατιώτες για να πυροβοληθεί θανάσιμα τελικά από χωρικούς, είναι η επιστροφή ενός ζευγαριού γυαλιών του που είχε κρατήσει από το βουνό.

Κληρονομώντας τα βιβλία και την στερνή ευχή του πατέρα του, ο Νέος φεύγει πάλι από την Αθήνα η οποία σύντομα θα πανηγυρίζει την πρόσφατη ιστορία της με παρελάσεις. Επόμενη συνάντησή του, μια τσιγγάνα σ' ένα πετροτόπι η οποία προσπαθεί να γλιτώσει από δυο χωροφύλακες και μπλέκεται ερωτικά με τον Νέο. Τέλος, μετά τη λήξη του Εμφυλίου πολέμου, έρχεται η ανοικοδόμηση της Αθήνας. Ο Νέος συναντά τον Έκτορα σε μια παρέλαση και πηγαίνουν στο πολυτελές γραφείο του δεύτερου. Εκεί, ο Νέος διαπιστώνει το βόλεμα ακόμα και των συναγωνιστών του

στο βουνό. Μετά τις αναπολήσεις τους, ο Νέος που δεν έχει τελειώσει τις σπουδές του, παίρνει λίγα από τα χρήματα που του δίνει ο ευκατάστατος μηχανικός. Ηλικιωμένος, πια, ο Νέος ονειρεύεται σημαντικές γυναίκες της ζωής του, ενώ είναι έτοιμος για το θάνατό του μετά την ολοκλήρωσή του ως άνθρωπος μέσα από τον προσωπικό αγώνα του.

B. Σχετικά με τη δημιουργία της ταινίας

Η διαδικασία της υλοποίησής του *Ηνίοχου* άρχισε τη δεκαετία του '80 και ολοκληρώθηκε στα μέσα της επόμενης δεκαετίας¹⁰¹. Η πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα έχει αλλάξει αρκετά από το τέλος της χούντας το 1974, πρώτα με την ένταξη της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση, με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία το 1981 και, αργότερα, με την κυβέρνηση Τζανετάκη το 1989. Επίσης, στον κινηματογραφικό χώρο έχουν επέλθει αρκετές αλλαγές. Το 1986 ψηφίστηκε νέος νόμος για τη προστασία και ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης, ο οποίος κατάργησε κάθε μορφή λογοκρισίας και αναγνώρισε στον σκηνοθέτη το δικαίωμα της πνευματικής ιδιοκτησίας στο κινηματογραφικό έργο¹⁰². Σταθμός για τον ελληνικό κινηματογράφο θεωρείται ο ενεργός ρόλος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου (ΕΚΚ) στην κινηματογραφική παραγωγή, ιδιαίτερα από το 1982 και μετά, με τη δραστηριοποίησή του στον τομέα της χρηματοδότησης και της προώθησης των ταινιών του ΝΕΚ¹⁰³. Οι ταινίες αυτές ουσιαστικά αποτελούν συμπαραγωγές του ΕΚΚ και των σκηνοθετών.

Τέτοια περίπτωση ταινίας αποτελεί και ο *Ηνίοχος*. Το σενάριο¹⁰⁴ της ταινίας είχε γραφτεί από τον ίδιο τον σκηνοθέτη το 1978 στον Ξερόποτα της Εύβοιας, αλλά από την αρχή αντιμετώπισε προβλήματα με την πολιτεία¹⁰⁵. Πιο συγκεκριμένα, το σενάριο λογοκρίθηκε από το αρμόδιο υπουργείο των μεταπολιτευτικών κυβερνήσεων της Ν.Δ¹⁰⁶. Ο κύριος λόγος ήταν η μη σαφής πολιτική τοποθέτηση του

¹⁰¹ Λάμπρος Φλιτούρης, «Ο εμφύλιος στο “σελιόιντ”»: μνήμες νικητών και ηττημένων στον ελληνικό κινηματογράφο», στο: <http://www.academia.edu/686627/> (πρόσβαση 02/03/2013).

¹⁰² Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η διασπορά...*, σ. 144: Πρόκειται για το Νόμο 1597/86 (ΦΕΚ 68 Α' / 21.6.86).

¹⁰³ Νίκος Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», στο, Δέσποινα Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Νεοελληνικό ...*, όπ. π., σ. 136.

¹⁰⁴ Σκηνές του σεναρίου του *Ηνίοχου*, βρίσκονται στο βιβλίο του Γιάννη Σολδάτου, *Αλέξης Λαμιανός*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1996, σ. 28, 33-36.

¹⁰⁵ Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45° ...*, όπ. π., σ. 124: Στο βιβλίο παρατίθεται ιδιόχειρο σημείωμα του Δαμιανού που περιγράφει τις 'περιπέτειες' του σεναρίου με την έγκρισή του.

¹⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 49.

πρωταγωνιστή¹⁰⁷. Παρ' ότι από το 1980 ως το 1990 ο Δαμιανός δεν μπόρεσε να βρει κρατική στήριξη για την παραγωγή της τρίτης του ταινίας¹⁰⁸, στο 30^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1989 αποφάσισε να ξεκινήσει τα γυρίσματα μόνος του¹⁰⁹. Αργότερα, το ΕΚΚ και η ΕΡΤ 1¹¹⁰ του ενέκριναν τη χρηματοδότηση, καλύπτοντας ένα μέρος των εξόδων της παραγωγής της ταινίας¹¹¹.

Ο Σολδάτος αποκαλεί τον *Ηνίοχο* «ερασιτεχνική» ταινία σύμφωνα με επιθυμία του δημιουργού της¹¹². Τα γυρίσματα και το μοντάζ του *Ηνίοχου* κράτησαν τρία χρόνια και έγιναν με τη βοήθεια της οικογένειας του Δαμιανού, με την συνεργασία επαγγελματιών του κινηματογράφου και με τη συμμετοχή, όπως πάντα, πολλών ερασιτεχνών¹¹³. Εξάλλου, ο Δαμιανός πάντοτε υποστήριζε τους ερασιτέχνες στον κινηματογράφο¹¹⁴. Αναγνωρίζοντας τη συμβολή όλων στην ολοκλήρωση του έργου του, ο Δαμιανός αναφέρει όλα τα ονόματα στους τίτλους της ταινίας που πέφτουν μετά το τέλος της¹¹⁵.

Την προηγούμενη δεκαετία από την προβολή του *Ηνίοχου*, η εμφάνιση ταινιών με αναστοχαστική οπτική για τον Εμφύλιο ευνοήθηκε από την πολιτική αλλαγή του 1981¹¹⁶. Πράγματι, αρκετοί σκηνοθέτες επαναδιαπραγματεύτηκαν στα έργα τους τη δεκαετία του 1940 και τη μνήμη της. Ο Δαμιανός είχε πει: «Κάποτε πρέπει να δούμε τα γεγονότα σαν να μην είμαστε εκεί.»¹¹⁷. Ο *Ηνίοχος*, όμως, ξεχωρίζει από τις άλλες ελληνικές ταινίες με θέμα τον Εμφύλιο, για την ιδιαίτερη οπτική γωνία του. Το ενδιαφέρον της ταινίας δεν είναι στραμμένο στα ιστορικά γεγονότα που πραγματεύεται, αλλά στις συνέπειές τους στο άτομο. Τον Δαμιανό τον ενδιαφέρει,

¹⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 124

¹⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 9.

¹⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 49.

¹¹⁰ Νίκος Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», στο, Δέσποινα Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Νεοελληνικό ...*, όπ. π., σ. 200-201: Το ΕΚΚ είχε έρθει σε συμφωνία με τα εθνικά τηλεοπτικά δίκτυα προκειμένου να μετέχουν ως συμπαραγωγοί στις διάφορες ταινίες παραγωγής του ΕΚΚ και των διαφόρων σκηνοθετών.

¹¹¹ Γιάννης Σολδάτος, *Αλέξης...*, όπ. π., σ. 9: Ο Σολδάτος σχολιάζει ότι το ποσό που εγκρίθηκε από το ΕΚΚ και την ΕΡΤ 1 ήταν ασήμαντο για το φιλόδοξο εγχείρημά του Δαμιανού.

¹¹² Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, τ.Γ'*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2002, σ. 79.

¹¹³ Γιάννης Σολδάτος, *Αλέξης...*, όπ. π., σ. 37-38: Το πλήθος των συνεργατών του Δαμιανού ξεπέρασε τους 1000.

¹¹⁴ Στο ίδιο, σ. 38: Ο Δαμιανός ήταν κατηγορηματικός ότι «Ο επαγγελματισμός είναι πράγμα ανατριχιαστικό για μερικά επαγγέλματα.»

¹¹⁵ Τα ονόματα αυτά βρίσκονται, με τον ίδιο τρόπο που παρουσιάζονται στους τίτλους του *Ηνίοχου*, στο βιβλίο, Γιάννης Σολδάτος, *Αλέξης...*, όπ. π., σ. 155-158.

¹¹⁶ Πολυμέρης Βόγλης, «Από τις κάγκες στις κάμερες: ο Εμφύλιος στον ελληνικό κινηματογράφο», στο, Φωτεινή Τομαή (επιμ.), *Αναπαραστάσεις...*, όπ. π., σ. 121: Παραδείγματα τέτοιων ταινιών είναι: *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984, Θόδωρος Αγγελόπουλος), *Πέτρινα χρόνια* (1985, Παντελής Βούλγαρης), *Τα παιδιά της χελιδόνας* (1987, Κώστας Βρεττάκος).

¹¹⁷ Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45^ο ...*, όπ. π., σ. 21.

πρωτίστως, η αγωνία του ατόμου να ζήσει δίχως να συνθλιφτεί από το κοινωνικό πλαίσιο. Γι' αυτό το λόγο, ο πρωταγωνιστής της ταινίας είναι ένας αγωνιστής που παλεύει χωρίς να είναι ενταγμένος σε σκοπιμότητες πολιτικές και ατομικιστικές. Ένας αγωνιστής του αγώνα και όχι ένας αγωνιστής της ζωής, όπως έχει πει ο ίδιος ο σκηνοθέτης¹¹⁸.

Γ. Σχετικά με την προβολή της ταινίας

Ο Αλέξης Δαμιανός εμφάνισε στις αίθουσες «τον ακριβοθώρητο και πολυαναμενόμενο» *Ηνίοχο* αρχές του 1995¹¹⁹. Η πολύχρονη και περιπετειώδης δημιουργία της ταινίας είχε πυροδοτήσει πλήθος σεναρίων για το τελικό αποτέλεσμα. Η προβολή της, όμως, προκάλεσε αμηχανία σε εκείνους που άλλα περίμεναν και άλλα είδαν¹²⁰. Μετά από μία εκδήλωση προς τιμή του Αλέξη Δαμιανού στο Αετοπούλειο Πολιτιστικό Κέντρο του Δήμου Χαλανδρίου στις 20 Φεβρουαρίου 1995, όπου ο σκηνοθέτης παρουσιάστηκε από τον Νίκο Κούνδουρο και τον Ανδρέα Τύρο, η πρεμιέρα του *Ηνίοχου* έγινε στο «Αττικόν» και στον «Απόλλωνα» στην Αθήνα στις 26 Φεβρουαρίου 1995¹²¹. Η πρώτη εμπορική προβολή της ταινίας έγινε στις 3 Μαρτίου 1995 στο «Αττικόν» και στο «Δαναό» στην Αθήνα και στο «Βακούρα» στη Θεσσαλονίκη. Το ίδιο έτος, η ταινία προβλήθηκε στις προφεστιβαλικές εκδηλώσεις στο 3ο Μεσογειακό Φεστιβάλ Νέων Κινηματογραφιστών που διεξάχθηκε στην Αθήνα στις 27 Μαρτίου – 2 Απριλίου και ήταν αφιερωμένο στην Μελίνα Μερκούρη. Επίσης, η ταινία προβλήθηκε στην Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου στη Μυτιλήνη από το Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου και το «Σίνεμα Κλαμπ» Μυτιλήνης στις 1-7 Μαΐου 1995.

Αρχικά, η κόπια της ταινίας ήταν 180'. Η τελευταία σκηνή του έργου εκτυλίσσεται σ' ένα αγρόκτημα με τους σύγχρονους νέους, τα φρικιά, να διασκεδάζουν μέσα στη δίνη των καιρών τους, τα ναρκωτικά. Η συγκεκριμένη σκηνή απόσπασε ιδιαίτερα

¹¹⁸ Σολδάτος, Γιάννης (επιμ.), *45ο Φεστιβάλ ...*, όπ. π., σ. 159 και εκπομπή *Παρασκήνιο: Ηνίοχος* (1995) παραγωγής της Cinetic για την ET1.

Βλ. στο οπτικοακουστικό αρχείο της EPT, http://www.ert_archives.gr

¹¹⁹ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, τ.Γ'...*, όπ. π., σ. 75.

¹²⁰ Στο ίδιο, σ. 76.

¹²¹ Οι πληροφορίες για τις προβολές της ταινίας είναι από τον ετήσιο οδηγό της ΠΕΚΚ. Βλ. Δημήτρης Κολιοδήμος, (συντ.), *Κινηματογράφος '95. Ετήσιος οδηγός κινηματογράφου-βίντεο-τηλεόραση-βιβλία-δίσκοι*, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Αθήνα, 1995, σ.31,33-34.

αρνητικά σχόλια¹²², με αποτέλεσμα ο Δαμιανός να κυκλοφορήσει εμπορικά την καινούργια ολοκληρωμένη κόπια της ταινίας, διάρκειας 140', η οποία δεν περιλάμβανε την σκηνή στο αγρόκτημα¹²³.

Ο Γιάννης Σολδάτος επιχειρεί να ερμηνεύσει το πολύ χαμηλό αριθμό εισιτηρίων αποδίδοντας ευθύνη σε μέρος της κριτικής που παρέσυρε τις όποιες φωνές υψώθηκαν θετικά για την ταινία, θεωρώντας την σημαδιακή και πολύτιμη¹²⁴. Η διαφορετικότητα της αφήγησης του *Ηνίοχου* από το καθιερωμένο μοντέλο των εμπορικών ταινιών και η ελαφρότητα της τηλεόρασης σε μια εποχή καταναλωτισμού, όπου η ελληνική κοινωνία προσπαθούσε να αποκοπεί ή και να ξεχάσει το πρόσφατο παρελθόν της, ήταν οι βασικές αιτίες που έκαναν την προβολή της άκαιρη και την ίδια την ταινία ακατανόητη στο θεατή που της γύρισε την πλάτη του, παρ' όλη τη διαφήμιση που της έγινε¹²⁵.

¹²² Η κριτική της ταινίας από την *Rosebud* (3.3.95) αναφέρει τις δύο κόπιες της ταινίας και σχολιάζει τη λογοκριμένη σκηνή από το δημιουργό της ως ανεκδιήγητο σχόλιο για τη σημερινή εποχή μέσω μιας αφελούς σχηματοποίησης των γεγονότων από την Απελευθέρωση και μετά. Βλ. στο ίδιο, σ. 40-46.

¹²³ Επιθυμία του Δαμιανού ήταν η δεύτερη μορφή της ταινίας να είναι και η οριστική της, όπως με πληροφόρησε ο Πανίνος Δαμιανός σε τηλεφωνική επικοινωνία που είχα μαζί του στην προσπάθειά μου να βρω αντίγραφο της αρχικής κόπιας της ταινίας. Τόσο στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, όσο και στο οικογενειακό αρχείο του Δαμιανού βρίσκεται η τελική κόπια του *Ηνίοχου*. Ευχαριστώ τον υπάλληλο του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου κ. Μαρίνο Κρητικό για τις πληροφορίες και τη βοήθεια που μου προσέφερε σε αυτό το στάδιο της εργασίας μου.

¹²⁴ Δημήτρης Κολιοδήμος, (συντ.), *Κινηματογράφος '95...*, όπ. π., σ. 16.

¹²⁵ Τα επιχειρήματα του Σολδάτου ενισχύει και ο Λάμπρος Φλιτούρης, υποστηρίζοντας ότι ο Δαμιανός με τον *Ηνίοχο* προσφέρει τη δική του ματιά στην Ιστορία μακριά από τις λογικές που είχαν αναπτυχθεί από τον κινηματογράφο τις προηγούμενες δεκαετίες. Η κινηματογραφική γλώσσα που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης είναι ακατανόητη στο νέο θεατή που θα στρέψει επιδεικτικά την πλάτη του στο τελευταίο δημιούργημα του Δαμιανού. Βλ. Λάμπρος Φλιτούρης, «Ο εμφύλιος...», όπ. π.

2.4. Πολλαπλές αναγνώσεις των ταινιών του Δαμιανού

Ο κινηματογράφος αντιμετωπίζεται ως τέχνη, τόσο με τη μελέτη της εξέλιξης της φόρμας στις ταινίες, όσο και με την εξέταση του προσωπικού οράματος του δημιουργού¹²⁶. Σ' αυτήν την ενότητα, παρουσιάζονται οι κυριότερες αναγνώσεις των ταινιών του Δαμιανού, οι οποίες αντλήθηκαν από τις κριτικές και τα κείμενα που έχουν γραφτεί κατά διαστήματα. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, ο Αλέξης Δαμιανός θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του ελληνικού κινηματογράφου, παρόλο το μικρό σε έκταση έργο του. Μεγάλωσε και εργάστηκε σε δύσκολες και πολυσήμαντες εποχές για την Ελλάδα, επιλέγοντας και με τις ταινίες του να εκφράσει το προσωπικό του όραμα. Πράγματι, όπως θα δούμε παρακάτω, ο σκηνοθέτης αξιοποίησε τις δυνατότητες αυτού του καινούργιου μέσου έκφρασης των καλλιτεχνικών αναζητήσεων του ανθρώπου τόσο ως προς τις τεχνικές, όσο και ως προς τις εναλλακτικές της αφήγησης.

Οι ταινίες του Δαμιανού αποτελούν ανοικτά κείμενα με καλλιτεχνική αξία χάρη στην ιδιαίτερη κινηματογραφική γραφή τους και στην ενδιαφέρουσα θεματολογία τους. Ο Umberto Eco έχει γράψει ότι «...κάθε εποχή μπορεί να πιστεύει ότι κατέχει τη μοναδική σημασία του έργου, αρκεί όμως να επεκτείνουμε λίγο την ιστορία για να μετασχηματισθεί αυτή η μοναδική σημασία σε πολλαπλή και το κλειστό έργο σε ανοικτό.»¹²⁷ Ο Roland Barthes συμπληρώνει ότι «...το έργο διατηρεί πολλαπλές σημασίες εξαιτίας της δομής του και όχι από αδυναμία αυτών που το διαβάζουν.»¹²⁸

Οι μελετητές και οι κριτικοί έχουν δώσει ποικίλες διαστάσεις και ερμηνείες στις ταινίες του Δαμιανού. Αρκετές φορές, βέβαια, παρατηρείται επανάληψη ή ταύτιση απόψεων. Κριτήριο για την επιλογή των παρακάτω πολλαπλών αναγνώσεων είναι η βοήθεια που θα παράσχουν στην κατανόηση της παρούσας εργασίας με τη διάσταση της δικής τους οπτικής στο κινηματογραφικό έργο του Δαμιανού. Αμφίδρομα, η μελέτη του χώρου στις ταινίες του Δαμιανού η οποία γίνεται στην επόμενη ενότητα συμπληρώνει και φωτίζει με τις δικές της θέσεις τις προσεγγίσεις αυτές.

Ο Δαμιανός, ως δημιουργός, είχε ένα ευρύ πεδίο καλλιτεχνικών επιλογών για να ολοκληρώσει τις ιστορίες του με στυλ το οποίο ν' αντανάκλα τις ευαισθησίες του και ν' ανταποκρίνεται στις ιδεολογικές απόψεις του. Μάλιστα, έκτισε τον

¹²⁶ Robert C. Allen & Douglas Gomery, *Film History Theory and Practice*, Mc Graw-Hill, Inc., United States of America, 1985, σ. 37,63,67.

¹²⁷ Roland Barthes, *Κριτική και Αλήθεια*, Θέμη Μπανούση (μετ.), Καστανιώτης, Αθήνα, 1972, σ.49.

¹²⁸ Στο ίδιο, σ. 51.

κινηματογραφικό του σύμπαν με συνέπεια, πάθος και υπερβολή. Το βλέμμα του το οποίο είναι ταυτόσημο με εκείνο του άνδρα που φεύγει, όπως παρατηρείται στην ενότητα για την ταυτότητα του δημιουργού, αποτύπωσε με έναν ιδιαίτερο τρόπο, που δεν μπόρεσε να βρει συνεχιστές, κομμάτια και προβληματισμούς της εποχής του. Οι αναγνώσεις των ταινιών του δίνουν πληροφορίες για τις αφηγηματικές και υφολογικές σταθερές που τις χαρακτηρίζουν. Ενώ, κάθε ταινία του Δαμιανού είναι διαφορετική στη μορφή, δηλαδή στον τρόπο που ο σκηνοθέτης δομεί την αφήγηση και στον τρόπο που αυτός χρησιμοποιεί τις κινηματογραφικές τεχνικές, υπάρχουν αρκετά ενωτικά στοιχεία και σημαντικές κοινές συνιστώσες σ' αυτές, όπως θεματικά μοτίβα, ανησυχίες που επανέρχονται, συχνές επαναλήψεις χαρακτήρων, συμβόλων και πλάνων¹²⁹. Επίσης, στην παρούσα ενότητα καταγράφονται επιχειρήματα και απόψεις που έχουν διατυπωθεί σχετικά με το χώρο στον κινηματογράφο του Δαμιανού και υποστηρίζουν ή συμπληρώνουν τις θέσεις που αναπτύσσονται στην αντίστοιχη ενότητα της παρούσας εργασίας, μέσα από την αναλυτική εξέταση των κύριων πτυχών της γραφής, που ο δημιουργός επέλεξε για να δομήσει το χώρο στις ταινίες του.

Για τον Δαμιανό ως σκηνοθέτη του κινηματογράφου υπάρχουν ποικίλες γνώμες. Θεωρείται αυθόρμητος και αδέξιος σαν τον Παζολίνι¹³⁰, με τον ερασιτεχνισμό του ποιητή ο οποίος πλησίασε τον κινηματογράφο με τρόπο υλικό και χωμάτινο¹³¹, αλλά και δημιουργός που θυμίζει τον Μπέργκμαν και τους Αμερικάνους κλασικούς σκηνοθέτες¹³². Ο Δαμιανός ήταν ένας προσεκτικός μελετητής του ανθρώπου¹³³ και ο κινηματογράφος του καλείται κινηματογράφος του ηλιακού πλέγματος¹³⁴. Οι ταινίες του κατατάσσονται σε διάφορα ρεύματα, π. χ. στο νατουραλισμό, στο νεορεαλισμό ή στο ρεαλισμό, λόγω του ύφους τους που ποικίλλει¹³⁵. Το ύφος στον κινηματογράφο του Δαμιανού χαρακτηρίζεται ως μικτό, δηλαδή ρεαλισμός και

¹²⁹ Η μορφή έχει την έννοια που αποδίδεται στο: David Bordwell & Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, Κατερίνα Κοκκινίδη (μετ.), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2006, σ. 92.

¹³⁰ Χρήστος Βακαλόπουλος, «Μεγαλείο και συντριβή των τεράτων», στο, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45^ο Φεστιβάλ...*, σσ. 25-28, σ. 25.

¹³¹ Μιχάλης Δημόπουλος, «Αλέξης Δαμιανός. Ένας απόφοιτος ποιητής», στο, Γιάννης Σολδάτος, *Αλέξης...*, σσ. 5-6, σ. 5.

¹³² Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός ...*, σ. 223.

¹³³ Θόδωρος Σούμας, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ερωτισμός*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1983, σ.130.

¹³⁴ Κωνσταντίνος Κυριακός, «Αναπαραστάσεις...», στο, Αντουανέττα Αγγελίδη, & Ελένη Μαχαίρα & Κωνσταντίνος Κυριακός, *Γραφές...*, όπ.π., σ. 64.

¹³⁵ Μαρία Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα...*, όπ.π., σ. 90-91 και στις κριτικές των ταινιών του στο: Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45^ο Φεστιβάλ...*, όπ.π.

ποιητική διάσταση των πραγμάτων μαζί, ακατέργαστο και ιδιόμορφο¹³⁶. Ξεχωρίζει για την «αισθητική της μέσης απόστασης» στα πλάνα του, δηλαδή η κάμερα κινείται με μετρημένες κινήσεις, ούτε πολύ μακριά ούτε πολύ κοντά¹³⁷. Επίσης, στο ύφος του έχει δοθεί ο «όρος συγκινημένη απόσταση»¹³⁸. Πιο αναλυτικά, «ο χώρος πρωταγωνιστεί [στα πολύ γενικά πλάνα] σαν να καταπίνει τους ανθρώπους ή, μάλλον το τοπίο, και οι άνθρωποι φαίνονται σαν να αλληλοσυμπληρώνουν το νόημα και την αισθητική της εικόνας.»¹³⁹ Τέλος, άλλοι πιστεύουν ότι το σύμπαν του Δαμιανού είναι φαλλικό και αντρίκιο¹⁴⁰ και άλλοι πιστεύουν ότι ο Δαμιανός σκηνοθετεί από την οπτική γωνία της γυναίκας¹⁴¹.

Ο Θόδωρος Σούμας θεωρεί τον Δαμιανό σαν τον πρώτο διδάξαντα ενός πραγματικά υπολογίσιμου σκηνοθετικού χειρισμού των ορμών, των παθών και των ενστίκτων του ανθρώπου¹⁴². Αυτό που απασχόλησε τον Δαμιανό στο έργο του ήταν ο τρόπος που «[...] κινηματογραφούνται όλες οι αισθήσεις, πώς κινηματογραφείται η υλικότητα της απόγνωσης, του έρωτα και της ζωής.»¹⁴³ Στις ταινίες του, κυριαρχούν οι λεπτομέρειες της ατομικής καθημερινής συμπεριφοράς, δηλαδή χειρονομίες, νεύματα, ματιές, συσπάσεις προσώπων, αμηχανίες σωμάτων, χαμόγελα και εκρήξεις. Οι χαρακτήρες του, σαν τέρατα σύγχρονα¹⁴⁴, έχουν βίαια συναισθηματικά ξεσπάσματα με κραυγές, φωνές και βρισιές. Γι' αυτούς τους λόγους, τα σώματα των ηθοποιών παίζουν σημαντικό ρόλο στις ταινίες του. Εξάλλου, ο Δαμιανός ήταν ο σκηνοθέτης των σωμάτων εν δράσει, έχοντας ένα από τους κύριους άξονες των θεματικών και πλαστικών συλλήψεων: άλλοτε το κακοπαθημένο ή το ξετρελαμένο κορμί, άλλοτε το κορμί ερωτομανούς κι άλλοτε το κορμί που υφίσταται τη στρατιωτική εκπαίδευση. Το ανθρώπινο ντεκόρ είναι αυτό που προκαλεί και

¹³⁶ Παναγιώτα Μήνη, Έλληνες κινηματογραφικοί δημιουργοί από το 1965 μέχρι σήμερα», στο, Χρυσάνθη Σωτηροπούλου (επιμ.), *Νεοελληνικό ...*, όπ. π., σ.77.

¹³⁷ Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45° Φεστιβάλ...*, όπ.π., σ. 135.

¹³⁸ Λάκης Παπαστάθης,, *Όταν ο Δαμιανός...*, όπ.π., σ. 77.

¹³⁹ Στο ίδιο, σ. 77.

¹⁴⁰ Θόδωρος Σούμας, «Η σκηνοθεσία του σώματος, των ορμών και της ατομικής εξέγερσης», στο, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45° Φεστιβάλ...*, όπ.π., σσ. 29-32, σ. 31

¹⁴¹ Κωνσταντίνος Κυριακός, «Αναπαραστάσεις...», στο, Αντουανέττα Αγγελίδη, & Ελένη Μαχαίρα & Κωνσταντίνος Κυριακός, *Γραφές...*, όπ.π., σ. 72.

¹⁴² Η παρούσα παράγραφος αντλεί πληροφορίες από τα κείμενα: Θόδωρος Σούμας, «Η σκηνοθεσία του σώματος, των ορμών και της ατομικής εξέγερσης», στο, Σολδάτος, Γιάννης (επιμ.), *45° ...*, όπ.π. και Θόδωρος Σούμας, *Κινηματογράφος και ...*, όπ.π.

¹⁴³ Μιχάλης Δημόπουλος, «Αλέξης Δαμιανός. Ένας απόφοιτος ποιητής», στο, Σολδάτος, Γιάννης, *Αλέξης..*, όπ.π., σ. 7.

¹⁴⁴ Χρήστος Βακαλόπουλος, Βακαλόπουλος, Χρήστος, «Μεγαλείο και συντριβή των τεράτων», στο, Σολδάτος, Γιάννης (επιμ.), *45° ...*, όπ.π., σ. 27.

υφίσταται τη δράση¹⁴⁵. Μέσα από ένα ισχυρό δεσμό του ερωτισμού και της θρησκείας, το «τρελό σώμα» εξαπολύεται στους φιλικούς χώρους διεκδικώντας την ελευθερία ή τους πόθους του.

Επίσης, ο Κωνσταντίνος Κυριακός ασχολήθηκε με τις συμπεριφορές και τις στάσεις του Δαμιανού στον τρόπο χειρισμού του σώματος στις ταινίες του¹⁴⁶. Ανέλυσε την εγγραφή του ανθρώπινου σώματος στο κινηματογραφικό κάδρο και τις στρατηγικές που χρησιμοποίησε ο σκηνοθέτης για την αποτύπωση της κουλτούρας του σώματος σε κάθε μία ταινία του ξεχωριστά. Τα σώματα στις ταινίες του Δαμιανού μοιάζουν με οδοδείκτες του αδιεξόδου τους ως κοινωνικών φύλων. Η συμπεριφορά των ηρώων είναι ανάλογη του φύλλου, της ηλικίας και της κοινωνικής θέσης και δίνεται βαρύτητα σε δυναμικές εκφάνσεις της κίνησης τους, π.χ. βήμα, τρέξιμο, πήδημα και στροφή. Πιο αναλυτικά, στο *Μέχρι το πλοίο* καταγράφεται το οργισμένο και περιδινούμενο σώμα του περιθωρίου. Ειδικά στο τρίτο μέρος του, ο Δαμιανός κινηματογράφησε την ακύρωση της επιθυμίας και τη μιζέρια του σκηνογραφικού πλαισίου στο οποίο εγγράφεται το σώμα. Στην *Ευδοκία*, τα σώματα των χαρακτήρων κινηματογραφούνται στην παλαιίστρα της ερωτικής βίας, της σεξουαλικής κατοχής, της στρατιωτικής πειθαρχίας και της κοινωνικής απόρριψης. Τέλος, στον *Ηνίοχο* καταγράφεται το πάσχον σώμα, δηλαδή το σώμα ως πεδίο παθών, βασανιστηρίων, έκφρασης πολιτικής βίας και θρησκευτικής μισαλλοδοξίας.

Ο Δαμιανός, όπως έχει επισημανθεί από την αρχή, ήταν άνθρωπος του θεάτρου. Η σκηνική πείρα του αξιοποιήθηκε στον τρόπο που διάλεγε και δίδασκε τους ηθοποιούς του για τις ταινίες του. Είχε τις καλύτερες σχέσεις μαζί τους, αλλά και με τους συνεργάτες του, με αποτέλεσμα να καταφέρει να μεταδώσει ή να εκφράσει αυτά που ήθελε μέσω της έβδομης τέχνης. Αυτό, όμως, που τον ξεχώρισε ανάμεσα στους Έλληνες σκηνοθέτες ήταν η συχνή αναζήτηση ερασιτεχνών ηθοποιών, ακόμα και για τους βασικούς ρόλους και των τριών ταινιών του. Κύριος λόγος γι' αυτήν την προτίμηση του Δαμιανού είναι η σημασία του σώματος στον κινηματογράφο του, όπως επισημάνθηκε παραπάνω, και κατά επέκταση η σημασία του σώματος του ηθοποιού ως σύμβολο της ταυτότητας του δραματικού χαρακτήρα στην ταινία¹⁴⁷. Πράγματι, η ιδιάζουσα οργανική υπόσταση των ερασιτεχνικών ηθοποιών

¹⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 26.

¹⁴⁶ Η παρούσα παράγραφος αντλεί πληροφορίες από το κείμενο: Κωνσταντίνος Κυριακός, «Αναπαραστάσεις...», στο, Αντουανέττα Αγγελίδη, & Ελένη Μαχαίρα & Κωνσταντίνος Κυριακός, *Γραφές...*, όπ.π.

¹⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 60.

σωματοποιεί έννοιες και ερμηνείες στον κινηματογράφο του Δαμιανού¹⁴⁸. Όπως παρατηρεί και η Εύα Στεφανή, το σώμα στον Δαμιανό όπως και στον Μπαχτίν δεν είναι ένα κλειστό σύστημα, αλλά ένας ανοικτός κόσμος που βρίσκεται σε συνεχή επαφή με το περιβάλλον¹⁴⁹. Γι' αυτό στις ταινίες του τονίζονται οι πατούσες, τα ανοικτά στόματα, οι μασχάλες, τα γόνατα και τα ρουθούνια, γενικά οι εσοχές και οι εξοχές, τα σημεία επαφής με τον κόσμο. Έτσι, κινηματογραφείται το σώμα που ξεπερνά τα δικά του όρια, διαπερνά το περιβάλλον του και απορροφάται από αυτό.

Αξιοπρόσεκτη είναι η παρατήρηση του Παναγή Παναγιωτόπουλου για τη δεύτερη ταινία του Δαμιανού¹⁵⁰. Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι ο σκηνοθέτης στην *Ευδοκία* επιχειρεί την πλήρη αποκατάσταση της σχέσης σώματος και βίας. «Τα σώματα σε αυτήν την ταινία αμφίσημων ιδεολογικών αποτελεσμάτων δε θα αρκεστούν να υπερνικήσουν το διάλογο και την ίδια την πλοκή, μα θα λειτουργήσουν ως συμβολικοί πυκνωτές της ίδιας της απουσίας της βίας από τον ελληνικό κινηματογράφο. Στην εξπρεσιονιστική αφήγηση του Δαμιανού θα αναγνωρίσουμε μια σειρά από απωθημένες αισθήσεις, ένα πλήθος υπομνήσεων για τη βία του κοινωνικού ανθρώπου.»¹⁵¹ Η βία στο έργο του Δαμιανού είναι μια άλλη πολυσυζητημένη πτυχή του. Μάλιστα, το αφιέρωμα στην πλήρη αναδρομή στο έργο του Αλέξη Δαμιανού στο 45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 2004 είχε τίτλο: Αλέξης Δαμιανός: Ο λυρισμός της βίας¹⁵².

Ο Χρήστος Δερμεντζόπουλος διαφωνεί με την προσήλωση στην ελληνικότητα των αναγνώσεων στο κινηματογραφικό έργο του Δαμιανού¹⁵³ που ήδη έχει παρουσιαστεί στην παρούσα εργασία. Για το *Μέχρι το πλοίο*, σχολιάζει τον έκδηλο τρόπο με τον οποίο αναφέρεται στη βία και, μάλιστα, σ' αυτή που απορρέει άμεσα από τις κοινωνικές δομές. Πιο συγκεκριμένα, εντάσσει την ταινία σε ένα πλαίσιο το

¹⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 62.

¹⁴⁹ Εύα Στεφανή, «Σημείωμα για τον άτακτο κινηματογράφο του Αλέξη Δαμιανού», στο, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45^ο ...*, όπ.π., σσ. 51-52, σ.51.

¹⁵⁰ Η παρούσα παράγραφος αντλεί πληροφορίες από το κείμενο: Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Κοινωνική βία-πολεμική σύγκρουση-κινηματογραφική εξομάλυνση. Μια κοινωνιολογική προσέγγιση της απουσίας ταινιών μάχης στον ελληνικό κινηματογράφο», στο, Τομαή Φωτεινή (επιμ.), *Αναπαραστάσεις του πολέμου*, Παπαζήση, Αθήνα, 2006, σσ. 67-88, σ.88.

¹⁵¹ Στο ίδιο, σ. 88.

¹⁵² Στο αφιέρωμα αυτό παίχτηκαν οι ταινίες: *Ο κλέφτης* (1965, Παντελής Βούλγαρης), *Μέχρι το πλοίο*, *Ευδοκία*, *Ηνίοχος*, *Ο καιρός των Ελλήνων* (1981, Λάκης Παπαστάθης) και *Παρασκήνιο: Αλέξης Δαμιανός, ο σκηνοθέτης τραγουδάει* (1981, Λάκης Παπαστάθης). Βλ. στο: <http://www.filmfestival.gr/> (πρόσβαση 15/03/2113).

¹⁵³ Η παρούσα παράγραφος αντλεί πληροφορίες από το κείμενο: Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Ο μετανάστης στην ταινία του Αλέξη Δαμιανού *Μέχρι το πλοίο*: στο μεταίχμιο παλαιού και νέου ελληνικού κινηματογράφου», στο, Καρτάλου, Αθηνά & Νικολαΐδου Αφροδίτη & Αναστόπουλος Θάνος (επιμ.), *Σε ξένο τόπο ...*, όπ.π., σσ.30-35.

οποίο αναδεικνύει τη λειτουργία των βίαιων δομών της μετεμφυλιακής Ελλάδας και τα αποτελέσματά της, εν προκειμένω μέσω της μετανάστευσης, στα ίδια τα δρώμενα υποκείμενα. Επίσης, υποστηρίζει ότι η δομή της είναι η αντιπαράθεση των ατομικών επιλογών και των, βαθύτατα κοινωνικών, δομικών επιβολών του περιβάλλοντος. Στο τέλος της ταινίας, οι δομές είναι ανίκητες, αλλά οι ήρωες έχουν δώσει τη μάχη τους. Η παραπάνω αντιπαράθεση, σύμφωνα με την ενότητα για την ταυτότητα του δημιουργού, βρίσκεται στον πυρήνα των βασικών κεντρικών ιδεών που δίνουν μια προσωπική σφραγίδα στο κινηματογραφικό έργο του Δαμιανού. Όπως έχει επισημανθεί, τον σκηνοθέτη τον ενδιαφέρει, πρωτίστως, η αγωνία του ατόμου να ζήσει δίχως να συνθλιφτεί από το κοινωνικό πλαίσιο.

Σύμφωνα με τα παραπάνω είναι και η άποψη του Βασίλη Ραφαηλίδη, η οποία υποστηρίζει ότι «[...] ο Δαμιανός επιχειρεί μια κριτική της αστικής ηθικής νοουμένης σαν ενιαίο ιδεολογικό σύστημα, καθοριστικό της εν γένει συμπεριφοράς μας. [...] τόσο οι παγιωμένοι όσο και επιβεβλημένοι απ' τη συνήθεια ηθικοί καταναγκασμοί δημιουργούν ένα αδιαπέραστο τείχος, πάνω στο οποίο συντρίβεται κάθε προσπάθεια απόδρασης του εγκλωβισμένου 'εντός των τειχών'»¹⁵⁴ Η Εύα Στεφανή συμπληρώνει, ειδικά για την πρώτη ταινία του, ότι ο βασικός ήρώας της βρίσκεται σε σύγκρουση όχι μόνο με τον περίγυρο αλλά κυρίως με τον εαυτό του και τους ηθικούς του κώδικες¹⁵⁵. Γι' αυτό το λόγο, γίνεται συχνά η επανάληψη της φράσης «εγώ, ο αμαρτωλός».

Η σύγκρουση στο κινηματογραφικό έργο του Δαμιανού είναι μια άλλη ενδιαφέρουσα πτυχή, η οποία σχετίζεται άμεσα με τη βία. Ο Γιάννης Σολδάτος παρατηρεί για τη δεύτερη ταινία του ότι οι συγκρούσεις στους δύο πρωταγωνιστές είναι διαφορετική φύσης¹⁵⁶. Για το γυναικείο χαρακτήρα, την Ευδοκία, η σύγκρουση είναι εξωτερική, καθώς γίνεται με το χώρο. Ενώ, για τον αντρικό χαρακτήρα, το λοχία, η σύγκρουση είναι εσωτερική, αφού γίνεται με τον εαυτό του. Επίσης για την *Ευδοκία*, ο Stéphane Bouquet επισημαίνει ότι η σύγκρουση είναι ανάμεσα σε δύο δυνάμεις, δηλαδή της δύναμης του αγοραίου έρωτα και της δύναμης του ανδρικού

¹⁵⁴ Η άποψη είναι δανεισμένη από την κριτική του Βασίλη Ραφαηλίδη στον *Σύγχρονο Κινηματογράφο*, τεύχος Οκτωβρίου- Δεκεμβρίου 1971, που περιλαμβάνεται στο βιβλίο: Γιάννης Σολδάτος, *Αλέξης...*, όπ.π., σσ. 65-68, σ. 65.

¹⁵⁵ Εύα Στεφανή, «Η μετανάστευση...», στο, Αθηνά Καρτάλου & Αφροδίτη Νικολαΐδου & Θάνος Αναστόπουλος (επιμ.), *Σε ξένο τόπο...*, όπ. π., σ 54.

¹⁵⁶ Γιάννης Σολδάτος, «Η υπέρβαση της σύγκρουσης», στο, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45^ο...*, όπ. π., σσ. 13-23, σ. 20.

σώματος¹⁵⁷. Η παρατήρηση που κάνει για τον πόλεμο ως θεμέλιο της ανθρώπινης ύπαρξης και την προσβολή ως μέρος του γίνεσθαι του ανθρώπου γενικεύεται και για τις άλλες ταινίες του σκηνοθέτη. Για τον Δαμιανό, ο τσακωμός ξεκινά πάντα με ισοπαλία¹⁵⁸, αφού γι' αυτόν φταίει και οι δυο στην σύγκρουση¹⁵⁹. Έτσι, οι εμπλεκόμενοι είναι πάσχοντα πρόσωπα, ταυτόχρονα θύματα και θύτες¹⁶⁰.

Τέλος, μια άλλη ανάγνωση των ταινιών του Δαμιανού σχετίζεται με τα όρια. Η Εύα Στεφανή διακρίνει ότι η υπέρβαση και η παραβίαση των ορίων είναι στο κέντρο της θεματολογίας του Δαμιανού¹⁶¹. Πιο συγκεκριμένα, το όριο σώματος, το γεωγραφικό όριο (άκρο της πόλης), τα όρια που θέτουν οι θεσμοί (στρατός), οι οριακές συναισθηματικές καταστάσεις είναι επαναλαμβανόμενα μοτίβα στις δύο πρώτες ταινίες του Δαμιανού.

Όπως τονίστηκε και στην αρχή της ενότητας, στο κινηματογραφικό έργο του Δαμιανού υπάρχουν ενωτικά στοιχεία και κοινές συνιστώσες¹⁶². Τα θεματικά μοτίβα των ιστοριών του είναι το οικονομικό αδιέξοδο, η μετανάστευση, ο έρωτας, ο ελληνικός εμφύλιος και ο αγώνας του ανθρώπου, προσωπικός ή συλλογικός. Όπως και στα θεατρικά του έργα, υπάρχει μια θεματική ποικιλία παρόλο το μικρό σε έκταση κινηματογραφικό έργο του. Στο κέντρο του ενδιαφέροντος του Δαμιανού συνεχίζει να βρίσκεται η ανάπτυξη των κοινωνικών προβληματισμών υπό το πρίσμα ενός «αριστερού ανθρωπισμού», όπως αναφέρεται παραπάνω στην αποτίμηση της θεατρικής προσφοράς του από τον Κ. Κυριακό. Ακόμα και όταν ο σκηνοθέτης επιλέγει σα θέμα τον έρωτα στην *Ευδοκία* υποστηρίζεται ότι το κάνει αλληγορικά, λόγω της χούντας, για να σχολιάσει την ελληνική πραγματικότητα. Κατά τη γνώμη μου, αυτό γίνεται και υπό το πρίσμα της σημασίας του έρωτα στη γέννηση μιας ταυτόχρονης σε νέο άξονα συλλογικής κίνησης που έχει τη δύναμη να κλονίζει τα ίδια τα θεμέλια των θεσμών¹⁶³. Ανησυχίες που επανέρχονται στις ταινίες του Δαμιανού είναι η ανδρική φιλία, η θέση της γυναίκας στην Ελλάδα, οι συνέπειες της

¹⁵⁷ Η άποψη είναι δανεισμένη από την κριτική του Stéphane Bouquet στο *Cahiers du cinema*, τεύχος Απρίλιος 1995, που περιλαμβάνεται στο: Georgakakou, Voula (επιμ.), *Alexis Damianos. The films/Les films. A pure poet/Un poète à l'état brut*, Greek Film Centre, Athens, 1999, σ.15.

¹⁵⁸ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο ...*, ό.π., σ. 140.

¹⁵⁹ Γιάννης Σολδάτος, *Αλέξης...*, ό.π., σ. 56.

¹⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 56.

¹⁶¹ Εύα Στεφανή, «Σημείωμα για τον άτακτο ...», στο, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45° ...*, ό.π., σ.51.

¹⁶² Οι παρατηρήσεις σχετικά με τα ενωτικά στοιχεία, τα σύμβολα και την αφήγηση στις ταινίες του Δαμιανού στηρίζονται στις κριτικές και αναγνώσεις που υπάρχουν στη βιβλιογραφία της εργασίας και χρησιμοποιούνται και στις άλλες ενότητες. Σε περίπτωση που αναφέρεται άποψη από καινούργια πηγή, γίνεται η αντίστοιχη παραπομπή.

¹⁶³ Βλ. την ερμηνεία του έρωτα που δίνεται στο, Francesco Alberoni, *Το ζύπνημα του έρωτα*, Ιουλιέττα Ράλλη & Καίτη Χατζηδημού (μετ.), Χατζηνικολή, Αθήνα, 1982, σ. 5, 16.

πολιτικής και της ιστορίας στη ζωή των απλών ανθρώπων και ο ασφυκτικός κλοιός της κοινωνίας στο άτομο. Ως δραματική αφορμή χρησιμοποιείται, όπως και για τα θεατρικά έργα του, άλλοτε ένα κοινωνικό πρόβλημα του παρόντος και άλλοτε μια όψη της πρόσφατης πολιτικής ιστορίας. Στο *Μέχρι το πλοίο* έχουμε το μεγάλο ξερίζωμα μετά τον εμφύλιο, στην *Ευδοκία* βρισκόμαστε στα χρόνια της χούντας και στον *Ηνίοχο* κυριαρχεί όλη η πολυκύμαντη περίοδος από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο μέχρι της μέρες μας.

Επίσης, στο επίκεντρο της σύνθεσης του δραματικού μύθου στον κινηματογράφο του Δαμιανού παραμένει η περιγραφή των σχέσεων εξάρτησης και εξουσίας σε έκρυθμες εποχές. Ο θεατής συναντά στις ταινίες του μια επανάληψη χαρακτήρων, όπως ο άνδρας που φεύγει, ο μετανάστης και η πόρνη. Άλλοτε αυτοί είναι οι κεντρικοί ήρωες και άλλοτε λειτουργούν ως μορφές αρχέτυπα δίπλα στους σφαιρικούς χαρακτήρες των κεντρικών ηρώων, ακριβώς με τον τρόπο που είναι χρήσιμοι και στα θεατρικά έργα του, δηλαδή για την οργάνωση ιδεολογικών και δραματικών συγκρούσεων. Συχνά στις ταινίες του, υπάρχουν πειρασμοί γυναικών και μυητικές δοκιμασίες για τον άνδρα.

Στον κινηματογράφο του Δαμιανού, ο άνθρωπος είναι στο επίκεντρο της θεματολογίας και στο κέντρο του κάδρου. Ο πρωταγωνιστής του, όμως, δεν είναι πάντα στο κέντρο της δράσης. Αν εξαιρέσουμε τη δεύτερη ταινία του, ο κεντρικός ήρωας έχει αρσενική υπόσταση. Αξιοπρόσεκτη είναι η παρατήρηση ότι οι χαρακτήρες των ταινιών του απορρέουν από έναν συγκεκριμένο τόπο, κυρίως από την ύπαιθρο ή τις παρυφές της πόλης και περιγράφονται με ακρίβεια από την αρχή. Οι περισσότερες αναλύσεις για αυτήν την παρατήρηση έχουν γίνει για την πρώτη ταινία του Δαμιανού, όπου η ψυχολογία του ατόμου και τα ήθη είναι εναρμονισμένα με το περιβάλλον της ιστορίας. Παραδείγματος χάρη, στα τρία επεισόδια του *Μέχρι το πλοίο* παρουσιάζονται τρεις διαφορετικοί τύποι ανθρώπων. Δηλαδή, άνθρωποι που είναι σαν άγρια ζώα στα ορεινά, σαν σεξουαλικά πεινασμένα ζώα στον κάμπο και σαν ευνουχισμένα ζώα στην πόλη. Επίσης, τα τρία επεισόδια στην πρώτη ταινία του αντιστοιχούν σε τρεις στερήσεις γυναικών. Πιο αναλυτικά, στο βουνό του πρώτου επεισοδίου βλέπουμε τη ψυχοκόρη που αντιπροσωπεύει την υποταγή, στη πεδιάδα του δεύτερου επεισοδίου βλέπουμε την μαινάδα που παραπέμπει στην σεξουαλική καταπίεση λόγω έλλειψης εργατικών χεριών στην ύπαιθρο και στην πόλη του τρίτου επεισοδίου βλέπουμε τη σύζυγο που μαραζώνει ανέραστη. Τέλος, ο ήρωας

αντιμέτωπος με το ερωτικό ζήτημα λειτουργεί ηθικά στο πρώτο επεισόδιο, γίνεται ερωτικό αντικείμενο στο δεύτερο και καταλήγει θεατής στο τρίτο.

Μία σημαντική διαφορά στο κινηματογραφικό έργο του Δαμιανού από το θεατρικό του είναι ο τρόπος ερμηνείας των ηθοποιών. Στις ταινίες του, ο σκηνοθέτης ξεχνά το υποτονικό παίξιμο το οποίο απαιτούσε για τη θεατρική σκηνή και αποσπά από τους ηθοποιούς του την υπερβολή στην έκφραση με το σώμα τους και την ομιλία τους. Πάλι, όμως, ο Δαμιανός καταφέρνει να ξεχωρίσει από το κατεστημένο με αυτήν την επιλογή του. Άλλη μία διαφορά στις δύο πτυχές του έργου του Δαμιανού έχει σχέση με την κλιμάκωση της δράσης. Ενώ, στο θέατρό του η δράση οργανώνεται μέσα από αντιπαραθέσεις ανάμεσα σε χαρακτήρες με διαφορετικές αντιλήψεις ζωής, τις περισσότερες φορές στους κόλπους της ελληνικής οικογένειας, στον κινηματογράφο του αυτή οργανώνεται σε ευρύτερα κοινωνικά πλαίσια από την οικογένεια.

Στα θεατρικά έργα του, ο Δαμιανός, εκτός από την αναφορά του σε οδυνηρές καταστάσεις και οικεία κακά, έκανε συχνή χρήση μύθων, συμβόλων και δοξασιών δανεισμένα από την παράδοση. Ομοίως, στο σινεμά του Δαμιανού σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν τα σύμβολα. Τα πιο χαρακτηριστικά σύμβολα τα οποία επαναλαμβάνονται στις ταινίες του είναι: το ψωμί (έμβλημα αρετής, σύμβολο θρησκείας, μόχθου και ανάγκης), το κρασί και το ρακί (ταυτόσημο με τα πάθη του απλού ανθρώπου), ο καθρέπτης (η χρήση του συμβόλου του ναρκισσισμού για τη Δύση¹⁶⁴ έχει εδώ και την σημασία της συνειδητοποίησης του ατόμου), το παράθυρο (χρήσιμο στη διαλεκτική μέσα/ έξω) και το άνοιγμα της πόρτας (υπόσχεση κίνησης, συνάντησης και αναμέτρησης). Σύμβολα με ιδιαίτερη σημασία στην αφήγηση των ταινιών του είναι: το βουνό (ταυτισμένο στον Δαμιανό με τον Εμφύλιο), η κούνια (ερωτικό κάλεσμα), το τρίκυκλο του προαγωγό (αιχμηρή παραπομπή στο τρίκυκλο του Κοτζαμάνη στη δολοφονία του Γιώργου Λαμπράκη), το μηχανάκι (δείγμα αστικοποίησης και εκσυγχρονισμού), τα φουγάρα (δείγμα εκβιομηχάνισης του τόπου) και το ούισκι (σύμβολο ξενόφερτης συμπεριφοράς και δείγμα συμβιβασμού). Στις ταινίες του, ο Δαμιανός κάνει χρήση όλων των αρχέγονων στοιχείων, δηλαδή του νερού, της φωτιάς, του αέρα και της γης. Επίσης, χρησιμοποιεί ηχητικά μοτίβα, όπως off φωνή, ψαλμωδίες και ηθικές επιταγές.

¹⁶⁴ Roland Barthes, *Σαντ II*, στο, Roland Barthes, *Σαντ-Φουριέ-Λογιόλα*, Ιωάννα Ευσταθιάδου-Λάππα (μετ.), Ακμων, Αθήνα, 1977, σσ. 141-198, σ.161.

Στην ενότητα για την ταυτότητα του δημιουργού, έχει επισημανθεί ότι η αφηγηματική δομή στα θεατρικά έργα του Δαμιανού ακολουθεί την ευθύγραμμη καταγραφή γεγονότων και χαρακτηρίζεται από τη διαίρεση σε πράξεις, σκηνές και επεισόδια. Την ίδια προτίμηση δείχνει και στον κινηματογράφο του ο σκηνοθέτης. Κάποιοι κριτικοί είδαν τις ταινίες του σαν συνεχόμενη αφήγηση, ειδικά την πρώτη με τη δεύτερη, όπως και τα τρία σκετς στο *Μέχρι το πλοίο*. Πιο συγκεκριμένα, η αφήγηση της πρώτης ταινίας του έχει θεωρηθεί σαν ανάποδη αφήγηση σε σχέση με εκείνη της Οδύσσειας και σαν μεταφορική πορεία από μια προκαπιταλιστική κοινωνία (χειρωνακτική ή ποιμενική) σε μια κοινωνία (αστική) καπιταλιστικής δομής όπου η αλλοτρίωση και ο σπαραγμός φτάνουν στο αποκορύφωμά τους. Στη δεύτερη ταινία του, η αφήγηση κλείνει τους κύκλους της, ακολουθώντας την στρατηγική της περικύκλωσης. Ενώ στην τρίτη ταινία του, η ιστορία διαδραματίζεται σε τόπους της ελληνικής επικράτειας σε μια πορεία στον χρόνο από το παρελθόν στο παρόν. Στη διήγηση¹⁶⁵ του Δαμιανού, οι πορείες πραγματικές, συμβολικές ή εσωτερικές παίζουν ιδιαίτερο ρόλο. Από τον Νιάκα που μεταφέρει την ετερότητά του εντός της ίδιας της χώρας του και την Ευδοκία που περιπλανάται στους δρόμους της νυχτερινής Αθήνας με το τρίκυκλο της παρέας του προαγωγό της, μέχρι την πορεία ζωής του Νέου στον *Ηνίοχο*. Εξάλλου, η αφήγηση γίνεται άλλοτε με τον ίδιο τον πρωταγωνιστή (τον Νιάκα στο *Μέχρι το πλοίο*) και άλλοτε με έναν άλλο χαρακτήρα (την Μαρία στην *Ευδοκία*), μέσω της χρήσης της φωνής off, του βλέμματος ή του περπατήματος. Στο *Ηνίοχο*, η αφήγηση γίνεται, όχι μόνο με τη χρήση φωνής off ως σχόλιο και σύνδεση ανάμεσα στις διάφορες σκηνές της πλοκής, αλλά και με τις παρεμβολές στιγμιότυπων από ντοκιμαντέρ για τον προσδιορισμό του χρόνου (στον *Ηνίοχο*).

Η δομή των ταινιών του Δαμιανού χαρακτηρίζεται από τη δυαδικότητα η οποία εμφανίζεται στον κινηματογράφο όταν αναπαριστά το πάθος¹⁶⁶. Άλλες πολύ ισχυρές δυαδικές σχέσεις που παρουσιάζονται είναι: άνδρας/γυναίκα, νέα/ηλικιωμένη, αυτός που φεύγει /αυτός που μένει, το μέσα/το έξω στο χώρο και όλα αυτά μέσα από τη διεκυστίνδα χαράς και λύπης η οποία καλύπτει την αφήγηση. Ο Αντώνης Μοσχοβάκης σε κριτική του για την *Ευδοκία* βλέπει ότι αρχίζει ακριβώς από εκεί

¹⁶⁵ Η ελληνική γλώσσα για να δηλώσει τι είναι αφήγηση χρησιμοποιεί τη λέξη διήγησις, που σημαίνει την εγκαινίαση μια πορείας («ηγείται») που περνάει διαμέσου («δια/ παραβαίνει»). Βλ. Μισέλ ντε Σερτώ, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, Κική Καψαμπέλη (μετ.), Σμίλη, Αθήνα 2010, σ. 306.

¹⁶⁶ «Ο κινηματογράφος είναι γενικά δυαδικός, όταν ζωγραφίζει ένα πάθος.» (δυαδική σχέση: σώμα/ψυχή). Βλ. Ζαν Κολλέ, «Η μοναξιά της ψυχής. Ο πορτοφολάς», στο, *Τάσεις του γαλλικού...*, όπ. π., σ.43-44.

που τελειώνει η αφήγηση στο *Μέχρι το πλοίο*, δημιουργώντας ένα δίπτυχο : η πρώτη ταινία ασχολείται με αυτούς που φεύγουν από τον τόπο για την ξενιτιά, ενώ η δεύτερη με αυτούς που μένουν¹⁶⁷.

Αναφορικά με τους τίτλους των ταινιών του Δαμιανού, έχει ενδιαφέρον το πόσο ανοικτοί είναι. Τόσο όσο και το τέλος των ταινιών του, δηλαδή σαν την ίδια τη ζωή, που ο σκηνοθέτης την έβλεπε αιώνια. Με αυτό τον τρόπο ο δημιουργός θέλει συμμετοχο το θεατή στη δημιουργία του νοήματος της ταινίας. Ο τίτλος της πρώτης ταινίας είναι ουδέτερος και παρεμφερής με τους τίτλους *Μέχρι την εξουθένωση*, *Μέχρι τον κατήφορο*, τους οποίους δεν έδωσε, όμως, ο Δαμιανός για να μην συνδέεται ο τίτλος με κάποιο βασικό χαρακτηριστικό της ταινίας. Στους τίτλους των δύο επόμενων ταινιών, το άρθρο απουσιάζει από το όνομα. Η δεύτερη ταινία λέγεται *Ευδοκία* όχι *Η Ευδοκία* και η τρίτη ταινία λέγεται *Ηνίοχος* όχι *Ο Ηνίοχος*. Έτσι κατά τη γνώμη μου, ο Δαμιανός δεν περιορίζεται στον τίτλο στην ιστορία της νεαρής πόρνης, αλλά αναφέρεται στην ίδια την σημασία του ουσιαστικού, δηλαδή την εύνοια, την αγαθή προαίρεση. Επίσης, ο τίτλος της τρίτης ταινίας δεν αναφέρεται μόνο στο πρόσωπο του πρωταγωνιστή της, του Νέου που έχει ως ίνδαλμα τον Ηνίοχο των Δελφών, το γνωστό άγαλμα της αρχαιότητας, αλλά εστιάζει περισσότερο στα ιδανικά που πρεσβεύει η μορφή του αγάλματος, δηλαδή στην αξία του αγώνα και της άμιλλας.

Επίσης, η βιβλιογραφία για τον Δαμιανό περιλαμβάνει σωρεία σχολίων για τις κινηματογραφικές τεχνικές που χρησιμοποίησε ο σκηνοθέτης χωρίς, όμως, να γίνεται κάπου μία συστηματική μελέτη κάποιας από αυτές. Όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω, στις ταινίες του Δαμιανού γίνεται επανάληψη πλάνων και συγκεκριμένων υφολογικών επιλογών. Πιο αναλυτικά, η παρεμβολή πλάνων μέσα στη γραμμικότητα της εξέλιξης της δράσης είναι από τις πιο χαρακτηριστικές σκηνοθετικές επιλογές του. Ο Δαμιανός συχνά παρεμβάλλει απότομα πλάνα ουρανού που συνιστούν ξένο σώμα στην αφήγηση, αναστέλλοντας τη πορεία της δράσης για λίγο. Επίσης, στις ταινίες του γίνεται παρεμβολή ασπρόμαυρων πλάνων συνήθως από ντοκιμαντέρ. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι το τελευταίο ασπρόμαυρο πλάνο της Ευδοκίας, το οποίο ήθελε να μοιάζει με τα επίκαιρα εποχής που κάλυπταν το αποτρόπαιο γεγονός της δολοφονίας Λαμπράκη. Επίσης, ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί η μαύρη οθόνη

¹⁶⁷ Αντώνης Μοσχοβάκης, 33 *στιγμές από τη «Σινεπιλογή»*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2007, σ.42

στην ερωτική σκηνή του Νέου και της Ελένης με τη συνοδεία μονάχα των ανθρώπινων ήχων και της φωτιάς που σιγόκαιγε στο τζάκι.

Άλλα σημαντικά σχόλια για το ύφος του Δαμιανού στον κινηματογράφο είναι τα ακόλουθα. Τα εξωτερικά πλάνα των ταινιών του Δαμιανού είναι γενικά και μεγάλα σε διάρκεια με φλου στο βάθος. Οι λήψεις του είναι συχνά πολύ γενικές από ψηλά πλονζέ, ενώ στους εσωτερικούς χώρους είναι γωνιώδεις και άτεχνες με συνεχή μπλονζέ και κοντρ μπλονζέ. Διακρίνεται για τις ιδιαίτερης εκφραστικής δύναμης αμόρσες και γκρο πλαν. Χρησιμοποιούνται ευρυγώνιοι φακοί και χειροκίνητη κάμερα. Η κίνηση της μηχανής λήψης γίνεται από αριστερά προς δεξιά καθώς παίρνει τις μακρινές οριζόντιες πανοραμικές λήψεις. Παρατηρείται διαφορετικός χειρισμός κάμερας από βαριές, αδρές κινήσεις σε πιο γρήγορες και με πηδήματα με κινούμενη κάμερα. Ο φωτισμός των πλάνων αποτυπώνει το αττικό φως με προτίμηση το καταμεσήμερο. Το μοντάζ συνήθως είναι κοφτό και σπάνια χρησιμοποιείται κάποια ιδιαίτερη τεχνική. Όταν, όμως, αυτό γίνει προκαλεί αίσθηση, π.χ. η διπλοτυπία με τα υγρά μάτια του Νιάκα στην τελευταία σκηνή της πρώτης ταινίας του Δαμιανού. Επίσης, αξιοπρόσεκτη είναι η χρήση των εισόδων και των εξόδων των ηθοποιών στις σκηνές των ταινιών του.

Τέλος, η ιστορία σαν ανοικτό σύστημα¹⁶⁸, είναι μια διαρκής διαδικασία αντιπαράθεσης μεταξύ των ιστορικών και του υλικού του παρελθόντος¹⁶⁹. Συνεπώς, οι ταινίες μυθοπλασίας αποτελούν τεκμήρια ιστορικής και κοινωνικής μνήμης με πολιτική, πολιτιστική και ηθογραφική αξία μέσα από τον πλούτο των εικόνων που καταγράφουν¹⁷⁰. «Επικαιρότητα ή μυθοπλασία, η πραγματικότητα την οποία απεικονίζει ο κινηματογράφος παρουσιάζεται τρομακτικά αληθινή [...]»¹⁷¹ Ειδικά, κατά τον Μαρκ Φερρό, «οι ταινίες που η δράση τους εκτυλίσσεται την εποχή που γίνεται το γύρισμα δεν συνιστούν μαρτυρία αποκλειστικά για το φαντασιακό σύμπαν των συγχρόνων τους· περιλαμβάνουν επίσης στοιχεία μακρύτερης χρονικής εμβέλειας, μεταδίδοντας μέχρι τις ημέρες μας την πραγματική εικόνα του παρελθόντος.»¹⁷² Από αυτήν την σκοπιά, οι ταινίες μυθοπλασίας του Δαμιανού και, ειδικότερα, οι δύο πρώτες, όπου ο χρόνος γυρίσματος ταυτίζεται με το χρόνο αφήγησης της πλοκής, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Σχετικό με τα παραπάνω

¹⁶⁸ Robert C. Allen & Douglas Gomery, *Film History...*, όπ.π., σ. 10, 16.

¹⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 43.

¹⁷⁰ Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Πελαγία Μαρκέτου (μετ.), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2002, σ. 23- 24.

¹⁷¹ Στο ίδιο, σ. 45.

¹⁷² Στο ίδιο, σ. 75.

είναι το άρθρο του Στάθη Βαλούκου με τίτλο «Η τεκμηρίωση της Ιστορίας στις ταινίες του Αλέξη Δαμιανού», όπου αφήνεται ανοικτό το θέμα της αναζήτησης στοιχείων ιστορικής τεκμηρίωσης στο κινηματογραφικό έργο όχι μόνο του συγκεκριμένου σκηνοθέτη, αλλά και των άλλων του «Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου»¹⁷³.

¹⁷³ Βλ. Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45^ο Φεστιβάλ...*, όπ.π., σσ. 33-38.

3. Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΟΥ ΔΑΜΙΑΝΟΥ

3.1. Ο χώρος

Για να κατανοήσουμε το χώρο ως έννοια πρέπει να μελετήσουμε, πρώτα, την έννοια του τόπου. Στην παρούσα εργασία, δεχόμαστε για τις έννοιες αυτές τους ορισμούς που έχουν δοθεί από τον Μισέλ ντε Σερτώ. «Τόπος είναι η (οποιαδήποτε τυχόν) τάξη σύμφωνα με την οποία κατανέμονται τα στοιχεία στο πλαίσιο σχέσεων συνύπαρξης. Έτσι, δύο πράγματα αποκλείεται να βρίσκονται στην ίδια θέση. [...] Ένας τόπος επομένως είναι μια στιγμιαία διαμόρφωση θέσεων. Συνεπάγεται μια ένδειξη σταθερότητας.»¹⁷⁴ «Χώρος υπάρχει μόλις λάβουμε υπόψη διανύσματα διεύθυνσης, ποσά ταχύτητας και τη μεταβλητή του χρόνου. Ο χώρος είναι διασταύρωση κινητών πραγμάτων.»¹⁷⁵ Κάθε τόπος ορίζεται από δράσεις κινήσεων που εκτελούνται στα όριά του μέσω των οποίων κάθε φορά δημιουργείται ένας νέος χώρος¹⁷⁶. Η αλληλεπίδραση δράσεων και τόπων είναι συνεχής, και στη διάρκεια του χρόνου δημιουργούνται διαφορετικές εκδοχές χώρων που δεν παύουν όμως ποτέ να εξαρτώνται από την υλικότητα των τόπων¹⁷⁷. «Με δυο λόγια, ο χώρος είναι ένας τόπος στην πρακτική του χρήση.»¹⁷⁸

Στις έννοιες του χώρου και του τόπου εισέρχεται, λοιπόν, η έννοια του χρόνου. Πράγματι, «οι τόποι συνδέονται μεταξύ τους μέσω της έννοιας του χρόνου. Η μετάβαση από τον έναν τόπο στον άλλο αποτελεί μια διάρθρωση χρόνου. [...] Ταυτόχρονα θα μπορούσε κάποιος να υποστηρίξει ότι οι τόποι συνδέουν χρόνους. Στον ίδιο τόπο συμβαίνουν διαφορετικές δράσεις τόσο στο παρόν όσο και στο παρελθόν. [...] Ο κάθε χρόνος αφήνει το σημάδι του στον τόπο είτε ως ίχνος φανερό είτε ως ανάμνηση μιας εμπειρίας.»¹⁷⁹ «Για την εμπειρία του χώρου είναι απαραίτητη η διάσταση του χρόνου η οποία μετατρέπει τον τόπο σε χώρο. Η διάρκεια των

¹⁷⁴ Μισέλ ντε Σερτώ, *Επινοώντας...*, όπ. π σ. 286.

¹⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 286. Επίσης, για τον J. Baudrillard: ο χώρος δεν υπάρχει παρά μόνο όταν τα αντικείμενα που υπάρχουν μέσα σ' αυτόν σχετίζονται μεταξύ τους. Βλ. Σταύρος Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006, σ. 132.

¹⁷⁶ Κατερίνα Πολυχρονιάδη, «Μνήμη της καθημερινής εμπειρίας της πόλης. Σκηνοθέτηση της μυθοπλασίας του δομημένου περιβάλλοντος», στο, Σταύρος Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη...*, όπ. π., σσ. 107-136, σ. 108.

¹⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 108.

¹⁷⁸ Μισέλ ντε Σερτώ, *Επινοώντας...*, όπ. π., σ. 287.

¹⁷⁹ Κατερίνα Πολυχρονιάδη, «Μνήμη της καθημερινής εμπειρίας της πόλης. Σκηνοθέτηση της μυθοπλασίας του δομημένου περιβάλλοντος», στο, Σταύρος Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη ...*, όπ. π., σ. 109.

πρακτικών είναι που επιτρέπει την επαφή με τον τόπο, ορίζει την επανάληψη και δημιουργεί τη συνήθεια. Ο χρόνος βοηθάει στην αντίληψη του χώρου καθώς ορίζει στιγμές κίνησης, παύσης, αποστάσεις και κατευθύνσεις.»¹⁸⁰

Επίσης, η κοινωνική διάσταση του χώρου προσεγγίζεται μέσα από τη λογική ότι πρόκειται για τον τόπο συναντήσεων και συνδιαλλαγών. Οι τόποι που μοιραζόμαστε με άλλους και οι σημασίες τους βοηθούν στη δημιουργία μιας συλλογική προσωπικής ταυτότητας της κοινότητας. «Αναγνωρίζουμε έναν “τόπο”, ή καλύτερα, “αναγνωρίζομαστε” σ’ έναν τόπο όταν, εισερχόμενοι φυσικά ή νοητικά σ’ ένα χώρο αισθανόμαστε μια αντανάκλαση, μία αντήχηση στη διάθεσή μας· κι όταν αυτή η αντανάκλαση επιστρέφει σ’ εμάς, σαν να ελευθερώθηκε έξω από εμάς, από τον ίδιο χώρο, μέχρις ότου να μπορέσει να δημιουργήσει μια εμπειρία που να μοιράζεσαι από κοινού με κάποιον άλλον. [...] Δεν υπάρχει τόπος που να μη μας μιλά για την ιστορία του, πριν και πέρα από τη δική μας.»¹⁸¹

Τέλος, υπάρχει σχέση της μνήμης, ατομικής και συλλογικής, με το χώρο. «Η συλλογική μνήμη πλάθεται στις εκδηλώσεις της. Η συλλογική μνήμη είναι οι εκδηλώσεις της. Οι εκδηλώσεις αυτές μπορούν να αναπαριστούν γεγονότα που συνέβησαν, ή που δεν ξέρουμε αν συνέβησαν. [...] [Η συλλογική μνήμη] συσχετίζει το παρελθόν με το παρόν έχοντας στόχο να επηρεάσει την έκβαση του παρόντος. Με τούτη την έννοια η συλλογική μνήμη πλάθει το μέλλον.»¹⁸² Με άλλα λόγια, «[...] στη συλλογική μνήμη δεν ανακαλείται το παρελθόν, το παρελθόν δείχνεται.»¹⁸³. «Το παρελθόν δεν είναι μόνο αυτό που έχει συμβεί ή νομίζουμε ότι έχει συμβεί ή θέλουμε να έχει συμβεί αλλά είναι ταυτόχρονα αυτό που θα μπορούσε να είχε συμβεί. Οι εκφραστικές συμπεριφορές δεν ανακαλούν αναπαριστώντας το κάποιο παρελθόν, το εκδηλώνουν δίνοντάς του νόημα. Στην εκφραστικότητα τέτοιων δράσεων το παρελθόν μετατρέπεται σε δρώμενο.»¹⁸⁴

¹⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 111.

¹⁸¹ Stefano Boeri, «“Τόποι”», στο, Άννα Μηλώση & Μαρία Ιωάννου (επιμ.), *MEGACITIES Από την πραγματική στην φανταστική πόλη*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000, σσ. 26-27, σ. 26.

¹⁸² Σταύρος Σταυρίδης, «Η σχέση του χώρου και χρόνου στη συλλογική μνήμη», στο, Σταύρος Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη...*, όπ. π. σσ. 13-21, σ. 14.

¹⁸³ Στο ίδιο, σ. 17.

¹⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 18.

3.2. Ο χώρος στον κινηματογράφο

«Ο κινηματογράφος είναι μια καινοτομία που έφερε και διαμόρφωσε ο βιομηχανικός και ο αστικός κόσμος.»¹⁸⁵ Αναπτύχθηκε σαν καινούργια τέχνη¹⁸⁶, μέσα από την ανάγκη του σύγχρονου ανθρώπου να εμπλουτίσει το βλέμμα του και να αποτυπώσει την κίνηση και τον αστικό χώρο. Στην κινηματογραφική διαδικασία, ο χώρος παίζει σημαντικό ρόλο «[...] καταρχάς για τον δημιουργό που τον επιλέγει, μετά για την ίδια την ταινία - καθώς είναι από τα βασικά στοιχεία που τη σηματοδοτεί - και, τέλος, για τον θεατή που φτιάχνει τη δική του εκδοχή δια μέσου της πολυσημίας των εικόνων που τον παραπέμπουν σε περιοχές οικείες ή και παντελώς άγνωστες.»¹⁸⁷. Για το χώρο στον κινηματογράφο έχουν γίνει διάφορες προσεγγίσεις και έχουν διατυπωθεί ενδιαφέρουσες απόψεις. Στη συνέχεια, παρατίθενται οι πιο σημαντικές από αυτές.

«Από την άποψη της μορφής η ταινία είναι μια διαδοχή από κομμάτια χρόνου και κομμάτια χώρου.»¹⁸⁸ Για την κατανόηση της φύσης του χώρου στον κινηματογράφο, ο Noël Burch δέχτηκε ότι οι χώροι που τον αποτελούν πραγματικά είναι δύο: ο εντός και ο εκτός του πεδίου της κινηματογραφικής μηχανής (κάδρου)¹⁸⁹. Ο εντός πεδίου χώρος ορίζεται απλά με το χώρο που συγκροτείται από ότι το μάτι βλέπει στην οθόνη. Ο εκτός πεδίου χώρος ορίζεται πιο σύνθετα, διαιρούμενος σε έξι “τμήματα”. Τα άμεσα όρια των τεσσάρων πρώτων τμημάτων καθορίζονται από τις τέσσερις πλευρές του κάδρου. Το πέμπτο τμήμα ορίζεται από το χώρο πίσω από τη μηχανή και σαν έκτο τμήμα θεωρείται αυτό που βρίσκεται πίσω από το ντεκόρ ή πίσω από μέρος του ντεκόρ. Τα τμήματα του χώρου σε κάθε ταινία ορίζονται πρώτα από όλα με τις εισόδους και εξόδους των προσώπων από το κάδρο. Ο καθορισμός του εκτός πεδίου χώρου γίνεται με τέσσερις τρόπους. Πρώτος τρόπος είναι το “άδειο” πεδίο που τονίζει το χώρο εκτός πεδίου, αφού το βλέμμα του θεατή δεν συγκρατείται πλέον στο πεδίο της μηχανής. Δεύτερος τρόπος είναι το off βλέμμα που στρέφει την προσοχή

¹⁸⁵ Laurent Creton, «Η πόλη θέαμα: το μέλλον της κινηματογραφικής αίθουσας», στο, Ειρήνη Σηφάκη & Άννα Πούπου & Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Πόλη και κινηματογράφος*, νήσος, Αθήνα, 2011, σσ. 165-178, σ. 173.

¹⁸⁶ Ο Ριτσότο Κανούντο αποκάλυψε τον κινηματογράφο 7^η τέχνη. Βλ. Βασίλης Ραφαηλίδης, *12 μαθήματα για τον κινηματογράφο*, Εναλλακτικό πνευματικό κέντρο «Ωρα», Αθήνα, 1982, σ. 75.

¹⁸⁷ Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Κινούμενα Τοπία: Κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2002, σ. 11.

¹⁸⁸ Noël Burch, *Πράξη του κινηματογράφου*, Μαρία Γαβαλά (επιμ.), Κώστας Σφήκας (μετ.), Παϊρίδη, Αθήνα, 1982, σ. 12.

¹⁸⁹ Στο ίδιο: Η παράγραφος αντλεί τις πληροφορίες από το κεφάλαιο *Η Νανά ή οι δυο χώροι*, σ. 27-44.

του θεατή στο χώρο εκτός πεδίου ο οποίος έχει μεγαλύτερη σημασία από το πρόσωπο που βρίσκεται μέσα στο κάδρο. Για τον τρίτο τρόπο απαιτείται η βοήθεια προσώπων που μέρος από το σώμα τους βρίσκεται εκτός κάδρου. Τέταρτος τρόπος είναι η χρήση του off ήχου. Ο εκτός πεδίου χώρος διαιρείται σε συγκεκριμένο και σε φανταστικό και έχει ίση σημασία με τον εντός πεδίου χώρο. Τέλος, οι κινήσεις της μηχανής μεταμορφώνουν τον εκτός σε εντός πεδίου χώρο και αντίστροφα, π.χ. το μακρύ τράβελινγκ.

Ο Eric Rohmer «[...]ανακαλύπτει την ουσία του κινηματογράφου, όχι σε μια στατική σχέση με το πραγματικό, αλλά στη δυναμική κατασκευή ενός πιθανού και ιδεώδους χώρου, του “φιλμικού χώρου”. Πρόκειται σα μια σύλληψη του κινηματογράφου, σαν «τέχνη της όρασης» και όχι σαν τέχνη ερμηνείας “οπτικών σημείων”...»¹⁹⁰ Στο δοκίμιο του *Η οργάνωση του χώρου στον Φάουστ του Μουρνάου*¹⁹¹, ο Rohmer διακρίνει τρία είδη χώρων που συνυπάρχουν στην ταινία: τον αρχιτεκτονικό χώρο, τον εικαστικό χώρο και τον φιλμικό χώρο¹⁹². Ο αρχιτεκτονικός χώρος πρόκειται για το φυσικό κόσμο ή τον κατασκευασμένο (π.χ. ένα σκηνικό) που χαρακτηρίζεται από μια αντικειμενική παρουσία και που ο κινηματογράφος μπορεί και αναπαράγει. Ο εικαστικός χώρος ταυτίζεται με το παραλληλόγραμμο της οθόνης και από αυτόν μπορούν να γίνουν εικαστικές αναλύσεις. Ο φιλμικός χώρος είναι ο πιθανός και ιδεατός χώρος που συγκροτείται στο πνεύμα του θεατή με τη βοήθεια των αποσπασματικών στοιχείων που του προσφέρονται μέσα από την ταινία. Καθένας χώρος αποτελεί μία φάση της κινηματογραφικής δουλειάς. Ο αρχιτεκτονικός χώρος ο οποίος αντιστοιχεί στην σκηνογραφία αφορά το φυσικό μέρος ή τα ανακατασκευασμένα μέρη του προφιλμικού, δηλαδή την οργάνωση του φυσικού χώρου πριν την κινηματογράφιση. Ο εικαστικός χώρος ο οποίος αντιστοιχεί στη φωτογραφία αφορά την κινηματογραφική εικόνα την οποία λαβαίνουμε και ορίζουμε σαν την αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου ή ενός μέρους αυτού. Ο φιλμικός χώρος ο οποίος αντιστοιχεί στην σκηνοθεσία αφορά τον δυνάμει υπάρχοντα χώρο που προκύπτει μετά τη διαδικασία της λήψης.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι έννοιες του περιβάλλοντος, του χώρου και του τοπίου που αντιστοιχούν στο φυσικο-βιολογικό, μαθηματικό και αισθητικό τομέα

¹⁹⁰ Γιώργος Αραμπατζής, *Ερίκ Ρομέρ*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1990, σ. 18.

¹⁹¹ Βλέπε σχετικά: Eric Rohmer, *Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Union Général d' Editions, Παρίσι, 1977.

¹⁹² Η παράγραφος αυτή αντλεί πληροφορίες από: Γιώργος Αραμπατζής, *Ερίκ...*, όπ. π., σ. 17 και Ειρήνη Στάθη, *Χώρος και Χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1999, σ. 182, 187.

αντίστοιχα, και τις ορίζει ο Gilles Deleuze στην προσέγγισή του για τη μικρή και τη μεγάλη φόρμα δράσης στον κινηματογράφο¹⁹³. Όλες αυτές οι παραπάνω έννοιες έχουν δύο σημασίες ή προκαλούν δύο διακριτές συλλήψεις ή επικαλούνται δύο θεμελιώδεις αρχές αντίστοιχα. Πιο αναλυτικά, η έννοια του περιβάλλοντος δηλώνει το διάστημα ανάμεσα σε δύο σώματα ή την περιρρέουσα ατμόσφαιρα. Η έννοια του χώρου αποκαλείται σφαιρική, όταν συλλαμβάνει ένα σύνολο με δεδομένη δομή, ή τοπική, όταν ξεκινά από ένα απειροελάχιστο στοιχείο και σχηματίζει μαζί με τα άμεσα γειτνιάζοντα στοιχεία ένα κομμάτι χώρου. Τέλος, η έννοια του τοπίου επικαλείται την ένωση και το διαχωρισμό στον τρόπο που παρουσιάζει τα πράγματα είτε μέσω της ‘εμφάνισής’ τους είτε μέσω της ‘εξαφάνισής’ τους αντίστοιχα.

Κατά την Giuliana Bruno¹⁹⁴, ο κινηματογράφος πήρε το όνομά του από την αρχαία ελληνική λέξη κίνημα η οποία σημαίνει ταυτόχρονα την κίνηση και την συγκίνηση. Δεχόμενοι ότι η κίνηση προκαλεί συγκίνηση, αναλογικά η συγκίνηση εμπεριέχει μια κίνηση. Δηλαδή, ο κινηματογράφος προκαλεί συγκίνηση κατά την κίνηση της κάμερας στο χώρο. Το νόημα της συγκίνησης είναι ιστορικά συνυφασμένο με τον κινούμενο χώρο, με μια “αναχώρηση, αποδημία, μετακίνηση από έναν τόπο σε έναν άλλο”. Ο χώρος μπορεί να σε αγγίξει, ως βιωμένη εμπειρία, «συν-κινεί». Ο κινηματογράφος -ένα νομαδικό αρχείο εικόνων- καθίσταται έτσι στέγη της «συν-κινητικής» εξερεύνησης. Ο κινηματογραφικός χώρος «συν-κινεί» επειδή, καθώς έχει φορτιστεί με στρώματα τοποφιλικών αισθημάτων, διαθέτει την ικανότητα να μας επηρεάζει συναισθηματικά.

Τέλος, στην προσπάθεια να μελετήσουμε το χώρο μέσα από τις ταινίες πρέπει να λαμβάνουμε υπόψη ότι ο κινηματογράφος δεν απεικονίζει τον κόσμο όπως είναι στην πραγματικότητα¹⁹⁵. Ο τόπος είναι πάντα επινοημένος με την έννοια ότι ο κινηματογράφος, προτείνοντας αποσπασματικά μέρη του τόπου, τον αναπαριστά αλλοιωμένο υπό το υποκειμενικό βλέμμα του σκηνοθέτη και για τις μυθοπλαστικές ανάγκες της ταινίας. Με άλλα λόγια, ο κινηματογράφος φωτογραφίζει τις σχέσεις των πραγμάτων και όχι τα πράγματα¹⁹⁶. «Στην πραγματικότητα, αυτό που

¹⁹³ Η παράγραφος αυτή αντλεί πληροφορίες από το βιβλίο: Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος I. Η εικόνα –κίνηση*, Κική Καψαμπέλη (μετ.), Μιχάλης Μάτσας (μετ.), νήσος, Αθήνα, 2009, σ. 223-224.

¹⁹⁴ Η παράγραφος αυτή αντλεί πληροφορίες από: Giuliana Bruno, «Ο κινηματογράφος και η γεωγραφία της νεωτερικότητας», στο, Ειρήνη Σηφάκη & Άννα Πούπου & Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Πόλη και...*, όπ. π., σσ. 41-63, σ. 42.

¹⁹⁵ Ο C. Zimmer γράφει: «Ένα φιλμ, όποιο και να είναι, δε μας μεταδίδει το νόημα του πραγματικού, αλλά το δικό του νόημα, μιας δομής.» Βλ. Christian Zimmer, *Κινηματογράφος και πολιτική*, Διαμάντης Λεβεντάκος (επιμ.), Μπάμπης Κολώνιας & Τάκης Αντωνόπουλος (μετ.), Εξάντας, Αθήνα, 1976,

¹⁹⁶ Σταύρος Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη...*, όπ. π., σ. 113.

συλλαμβάνει η κάμερα είναι η θαμπή, χωρίς σχήμα, επίγνωση και κριτική διάθεση, εικόνα της κυρίαρχης ιδεολογίας.»¹⁹⁷ Ο κινηματογράφος, λοιπόν, αναπαράγει τον πραγματικό κόσμο βάσει στερεοτυπικών αντιλήψεων.

¹⁹⁷ Ζαν-Λουί Κομολλί & Ζαν Ναρμπονί, «Κινηματογράφος-Ιδεολογία-Κριτική», στο, Διαμαντής Λεβεντάκος (συντ.), *Σύγχρονη Θεωρία Κινηματογράφου*, Ράππας, Αθήνα, 1972, σσ. 245-258, σ. 249.

3.3. Ο χώρος στον ελληνικό κινηματογράφο

Ο ελληνικός τόπος με την ποικιλομορφία του αποτυπώθηκε, μέσα από τις κινηματογραφικές απεικονίσεις στις εγχώριες ταινίες, με διαφορετικό τρόπο ανά δεκαετία. «Ο ελληνικός κινηματογράφος την περίοδο της ποσοτικής άνθησής του είχε την Αθήνα ως βάση των αφηγηματικών του αναφορών. Η Ομόνοια, η Πλάκα, ο Λυκαβηττός είναι οι σταθερά εμφανιζόμενοι τόποι σχεδόν σε κάθε ταινία.»¹⁹⁸ Στις περισσότερες ταινίες της δεκαετίας του '50, η δράση λαμβάνει χώρα στην Αθήνα αποτυπώνοντας πολύτιμες πηγές εικόνων μιας πόλης, όπως τις ειδυλλιακές γειτονιές της, οι οποίες διαδραμάτιζαν σημαντικό ρόλο στην καθημερινότητα των κατοίκων της¹⁹⁹. Υπήρξαν και ταινίες, όπως η *Μαγική πόλις* (1954, Νίκος Κούνδουρος), που μπόρεσαν, παρά τη λογοκρισία της εποχής, να δώσουν μια σκληρή εκδοχή της πρωτεύουσας με την καταγραφή των φτωχογειτονιών της²⁰⁰.

Η πρωτεύουσα, όμως, άλλαζε όψη. Η ραγδαία και άναρχη πολεοδομική αλλαγή μετέτρεψε την Αθήνα σε μια σύγχρονη μεγαλούπολη, καταστρέφοντας τους χώρους της που σχετίζονταν με καθοριστικές στιγμές της αρχιτεκτονικής φυσιογνωμίας της. Τη δεκαετία του '60, ο ελληνικός κινηματογράφος κατάφερε να ολοκληρώσει την προσπάθεια να στρέψει την κάμερά του από τις γειτονιές σε δύο ουδέτερα σημεία της πόλης: την Κηφισιά και την παραλία²⁰¹. Το μεγαλύτερο μέρος των γυρισμάτων, όμως, γίνονταν σε στούντιο καθώς η οργανωμένη κινηματογραφική παραγωγή αντιμετώπισε την Αθήνα ως χώρο αφηρημένο και κατασκευασμένο εκ του μηδενός²⁰². Ο περισσότερες ταινίες της Φίνος Φιλμ αρχίζουν με ένα πλάνο εξωτερικό σε αξιοθέατο της πόλης, συχνά την Ακρόπολη, για να καταφύγουν γρήγορα στα διαμερίσματα, αποφεύγοντας όσο μπορούσαν τους δρόμους²⁰³. Οι χώροι των ταινιών αυτών καταγράφουν μια τάση για επίδειξη και πολυτέλεια, δείγμα του νεοπλουτισμού των γρήγορα ανερχόμενων οικονομικά μικροαστών²⁰⁴. Εξαίρεση των ταινιών αυτών είναι το *Πρόσωπο με πρόσωπο* (1966, Ροβήρος Μανθούλης), που περνά τον απόηχο των

¹⁹⁸ Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Κινούμενα Τοπία...*, όπ. π., σ. 25.

¹⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 25-26.

²⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 26.

²⁰¹ Χρήστος Βακαλόπουλος, «Η Αθήνα στον κινηματογράφο-Έτος μηδέν», στο, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, *Κινηματογραφημένες ...*, όπ. π., σσ. 80-83, σ. 81.

²⁰² Στο ίδιο, σ. 80.

²⁰³ Στο ίδιο, σ. 80.

²⁰⁴ Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, «Αθήνα: Μια πόλη που αλλάζει», στο, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, *Κινηματογραφημένες...*, σσ. 84-89, σ. 87.

κοινωνικών αναταράξεων της προδικτατορικής περιόδου με τις διαδηλώσεις που συνταράσσουν την Αθήνα²⁰⁵.

Το 1961, ψηφίστηκε νομοσχέδιο που ευνοούσε και παρείχε διευκολύνσεις σε ξένες εταιρείες για την παραγωγή ταινιών στην Ελλάδα με έκδηλη την ελπίδα για τουριστική προβολή της χώρας²⁰⁶. Τα τοπία του ελληνικού χώρου ωραιοποιήθηκαν και αποδυναμώθηκαν από το κοινωνικό φορτίο τους για να συγκροτήσουν εικόνες ειδυλλιακές και ευχάριστες. Ταινίες αμερικάνικης ή βρετανικής παραγωγής έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση λόγων στο εξωτερικό σχετικά με την Ελλάδα και τους Έλληνες²⁰⁷. Παραδείγματα τέτοια, αποτελούν οι ταινίες *Ζορμπάς* (1965, Μιχάλη Κακογιάννη) και *Ποτέ την Κυριακή* (1960, Jules Dassin), όπου η Ελλάδα απεικονίζεται ως μια χώρα στην οποία κυριαρχεί το διονυσιακό στοιχείο στη συμπεριφορά των ανθρώπων και οι Έλληνες εμφανίζονται ως βάρβαροι ή παιδιά. Επίσης, εκφράζεται μια αντίληψη κατωτερότητας του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού έναντι της πολιτισμένης Δύσης. Συνέπεια της άρθρωσης των λόγων αυτών για την Ελλάδα είναι η οριοθέτησή της ως “άλλης”, δηλαδή ως μιας εξωτικής “περιφέρειας” που κατοικείται από ανθρώπους οι οποίοι δεν έχουν ωριμάσει οικονομικά, πνευματικά και διανοητικά κατά το πρότυπο των δυτικών.

Μετά τη χούντα, οι ελληνικές ταινίες διαφοροποιήθηκαν στον τρόπο απεικόνισης του χώρου²⁰⁸. Απέβαλλαν τα στοιχεία τουριστικής διάθεσης στη χρήση του χώρου και υιοθέτησαν στοιχεία ρεαλισμού με σεβασμό στην πολιτιστική παράδοση και την πνευματική κληρονομιά του παρελθόντος. Επίσης, οι χώροι εμπλέκονται στην αφήγηση σηματοδοτώντας κάθε φορά νοοτροπίες, χειρονομίες, καταστάσεις και αντιλήψεις. Τέλος, κυριαρχούν στοιχεία της ελληνικής φύσης, όπως η θάλασσα και το ελληνικό φως, για να τονίσουν την ιδιαιτερότητα και τη δύναμη της ομορφιάς της.

Πράγματι, αργότερα οι ελληνικές ταινίες χρησιμοποίησαν εκδοχές του φυσικού τοπίου για να αναδείξουν τη σχέση του περιβάλλοντος με το ψυχισμό των ηρώων

²⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 87.

²⁰⁶ Ο νόμος αυτός είναι ο πρώτος που αναφέρεται ρητά στην «ανάπτυξη της κινηματογραφίας». Πρόκειται για το Ν. 4208/61 (ΦΕΚ 176/19.9.61). Βλ. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Ελληνική...*, όπ. π., σ. 45.

²⁰⁷ Τα παραδείγματα των ταινιών και τα επιχειρήματα που έπονται είναι της Εύα Στεφανή. Βλ. Εύα Στεφανή, «Η κατασκευή της πραγματικότητας από τον κινηματογράφο μυθοπλασίας: Η Ελλάδα ως άλλη στις ταινίες της δεκαετίας του '60», στο, Εύα Στεφανή, *10 κείμενα για το ντοκυμαντέρ*, Πατάκης, Αθήνα, 2007.

²⁰⁸ Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Κινούμενα Τοπία...*, όπ. π., σ. 121-122: Η παραπομπή αφορά όλη την παράγραφο.

αλλά και την επιρροή του στις ιστορικές τους καταβολές²⁰⁹. Παραδείγματα ανάλογης χρήσης είναι: η συνεχή επιστροφή στο υγρό στοιχείο και τη θάλασσα με συμβολικές προεκτάσεις, όπως αιτία επιτυχιών ή αιτία πολέμου, ο ανοικτός ορίζοντας προϋπόθεση της ελευθερίας της σκέψης, η χρήση του βουνού για παραπομπή στον εμφύλιο και οι μικροί οικισμοί για ανάκληση προσωπικής μνήμης. Επίσης, η χρήση στις ταινίες αρχέγονων στοιχείων – γη, νερό, αέρας, φωτιά – βοηθάει στη σύνδεση της αφήγησης με το υποσυνείδητο των χαρακτήρων²¹⁰.

²⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 20-21.

²¹⁰ Στο ίδιο, σ. 40.

3.4. Ο χώρος στον κινηματογράφο του Δαμιανού

3.4.1. Παρουσίαση των διατυπωμένων απόψεων για το χώρο στον κινηματογράφο του Δαμιανού

Οι αναγνώσεις στο κινηματογραφικό έργο του Δαμιανού έχουν αναφορές και παρατηρήσεις στον τρόπο που ο σκηνοθέτης χειρίστηκε το χώρο στις ταινίες του. Μπορεί να μην έχει γίνει μια συστηματική μελέτη του εντός ή του εκτός πεδίου χώρου, αλλά όλα αυτά που έχουν επισημανθεί αφορούν πτυχές οι οποίες θα αναλυθούν στις επόμενες ενότητες. Μέσα από μια σύντομη ανακεφαλαίωση των διατυπωμένων απόψεων για το χώρο στον κινηματογράφο του Δαμιανού, γίνεται η παρουσίαση καινούργιων ή συμπληρωματικών θέσεων από κριτικούς ή θεωρητικούς του κινηματογράφου, κυρίως για το χώρο στη δεύτερη ταινία του²¹¹.

Ο χώρος στον κινηματογράφο του Δαμιανού είναι απροσδιόριστος και απαλλαγμένος από σημεία αναφοράς²¹². Υπάρχει, όμως, σε κάθε ταινία του γεωγραφική τοποθέτηση της δράσης και γεωγραφικός προσανατολισμός του θεατή, σύμφωνα με τη γνώμη του σκηνοθέτη για τον προσδιορισμό του χώρου στην ταινία²¹³. Επίσης, ο Δαμιανός στις ταινίες του προχώρησε στην ανατομία του ελληνικού χώρου. Στο *Μέχρι το πλοίο*, τα τρία επεισόδια του εκτυλίσσονται σε διαφορετικούς τόπους της Ελλάδας: στα βουνά της, στους κάμπους της και στο λιμάνι του Πειραιά. Σε κάθε επεισόδιο, ο χώρος είναι και ο ουσιαστικός πρωταγωνιστής του²¹⁴. Επίσης, στον *Ηνίοχο*, η πλοκή διαδραματίζεται σε διάφορα μέρη της στερεάς και νησιώτικης χώρας.

Στην *Ευδοκία*, η ιστορία διαδραματίζεται στις παρυφές της Αθήνας με δανεισμένα σκηνικά από διάφορες τοποθεσίες της πρωτεύουσας και του λιμανιού της. Όπως και στα θεατρικά έργα του, οι άνθρωποι και τα σπίτια των παρυφών της μεγαλούπολης είναι στο κέντρο της δραματουργίας του Δαμιανού²¹⁵. «[...] η ιστορία μιας πόρνης κι ενός λοχία, γίνεται στην πραγματικότητα η τραγική απόδοση της φωτεινής γύμνιας

²¹¹ Οι απόψεις που αναφέρονται για πρώτη φορά φέρουν παραπομπή.

²¹² Βλ. κριτική της ταινίας από τον Stephane Bouquet στο, Voula Georgakakou, (επιμ.), *Alexis...*, όπ. π., σελ. 15.

²¹³ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο ...*, όπ.π., σ. 141.

²¹⁴ Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Ο μετανάστης στην ταινία του Αλέξη Δαμιανού *Μέχρι το πλοίο*: στο μεταίχμιο παλαιού και νέου ελληνικού κινηματογράφου», στο, Καρτάλου, Αθηνά & Νικολαΐδου Αφροδίτη & Αναστόπουλος Θάνος (επιμ.), *Σε ξένο τόπο...*, όπ. π., σ. 34.

²¹⁵ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο ...*, όπ.π., σ. 131.

μιας ξεχασμένης συνοικίας κι ενός στρατοπέδου²¹⁶. [...] το θέμα του παράφορου έρωτα, που οι κοινωνικές συνθήκες και οι ηθικοί νόμοι τού αφαιρούν κάθε ελπίδα επιβίωσης, ο Δαμιανός το έχει μεταφέρει στον δικό του μόνιμα απελπισμένο χώρο και σε περιβάλλον τυπικά λαϊκό.»²¹⁷ « Η Αθήνα της *Ευδοκίας* του 1969 έχει χιλιομετρική ενότητα διαφορετική από τις πραγματικές αποστάσεις.»²¹⁸ Όμως, από την αρχή της ταινίας, χτίζεται σιγά σιγά η γεωγραφική ενότητά της²¹⁹. Το λιμάνι, το στρατόπεδο και η γειτονιά της Ευδοκίας φαίνονται να είναι κοντά²²⁰. Τα υλικά της νοητής φιλικής πολιτείας της *Ευδοκίας* είναι από χώμα, πέτρες, αγριάγκαθα, περιφραγμένα οικόπεδα, γιατί με μπετόν και σιδερένιες αναμονές²²¹. «Πρέπει να έχεις κουλτούρα, άσκηση πολυετή στον εντοπισμό της ελληνικότητας, αισθητική που να πηγάζει απ' τον Θεόφιλο και τον Τσαρούχη και τον Καραγκιόζη, για να δεις το 'τοπίο' της αθηναϊκής νεοσυνοικίας, όπως ο Δαμιανός στην *Ευδοκία*.»²²² Πράγματι, «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 πάνω)[...]»²²³. « Η *Ευδοκία* είναι επίσης η πρώτη ταινία για την Αθήνα που ξεφεύγει από τη λογική του κλειστού δωματίου και της σκηνογραφικής αντίληψης για τον κόσμο, γεγονός που στο τέλος της ταινίας σημαδεύεται από μια απεγνωσμένη πορεία με ένα τρίκυκλο στους φωτισμένους δρόμους.»²²⁴

Κοινό σε όλες τις ταινίες, όπως και στα θεατρικά έργα του Δαμιανού, είναι η έκφραση του χώρου με την έννοια του ορίου. Ο τόπος της εν δυνάμει σκηνικής συνάντησης των δραματικών χαρακτήρων γίνεται τρόπος έκφρασης της γεωγραφικής, κοινωνικής και ψυχολογικής απόστασης. Ειδικότερα, η υπέρβαση και η παραβίαση των ορίων είναι στο κέντρο της θεματολογίας του Δαμιανού. Το γεωγραφικό όριο (άκρο της πόλης, όπως επισημάνθηκε παραπάνω), το όριο του σώματος, τα όρια που

²¹⁶ Χρήστος Βακαλόπουλος, «Η Αθήνα στον κινηματογράφο-Έτος μηδέν», στο, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, *Κινηματογραφημένες ...*, όπ. π., σ. 82.

²¹⁷ Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός...*, όπ. π., σ. 224.

²¹⁸ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο ...*, όπ.π., σ. 141.

²¹⁹ Στο ίδιο, σ. 22.

²²⁰ Στο ίδιο, σ. 50.

²²¹ Στο ίδιο, σ. 142.

²²² Βλ. Κριτική του Κώστα Σταματίου για την ταινία, στο, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45^ο ...*, όπ. π., σ. 144.

²²³ Στάθης Βαλούκος, «Η τεκμηρίωση της Ιστορίας στις ταινίες του Αλέξη Δαμιανού», στο, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45^ο ...*, όπ. π., σ. 36.

²²⁴ Χρήστος Βακαλόπουλος, «Η Αθήνα στον κινηματογράφο-Έτος μηδέν», στο, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, *Κινηματογραφημένες ...*, όπ. π., σ. 82.

θέτουν οι θεσμοί (στρατός), οι οριακές συναισθηματικές καταστάσεις είναι επαναλαμβανόμενα μοτίβα στις ταινίες του. Πιο συγκεκριμένα, το σώμα στον Δαμιανό δεν είναι ένα κλειστό σύστημα, αλλά ένας ανοικτός κόσμος που βρίσκεται σε συνεχή επαφή με το περιβάλλον. Γι' αυτό στις ταινίες του τονίζονται οι εσοχές και οι εξοχές των σωμάτων των ηθοποιών, δηλαδή τα σημεία επαφής με τον κόσμο, μέσα από έναν τρόπο κινηματογράφησης που δείχνει το σώμα να ξεπερνά τα δικά του όρια και να διαπερνά το περιβάλλον του, άλλοτε σαν το περιδινούμενο σώμα του περιθωρίου και άλλοτε σαν το ερωτικό, ή πάσχων σώμα.

Παρατηρείται, επίσης, ότι εκτός από την ηθοποιία, η έννοια του χώρου εμπλέκεται ενεργά και στην αφήγηση. Πράγματι, οι χαρακτήρες των ταινιών του απορρέουν από έναν συγκεκριμένο χώρο, κυρίως από την ύπαιθρο ή τις παρυφές της πόλης, αντλώντας τα χαρακτηριστικά τους από αυτόν. Η οπτική γωνία που ο Δαμιανός βλέπει τους ήρωες στο περιβάλλον είναι αναπόσπαστη από το φυσικό κλίμα όπου γεννήθηκαν, μεγάλωσαν και πιθανώς θα πεθάνουν²²⁵. «Ο λοχίας, η Ευδοκία, ο Νιάκας, η Νανότα διεκδικούν την ύπαρξη της αληθινής τους φύσης, που συγκρούεται με ένα κοινωνικό περίγυρο που οροθετεί και ταξινομεί.»²²⁶ Έμφαση δίνεται στην αντιπαράθεση των ατομικών επιλογών και των, βαθύτατα κοινωνικών, δομικών επιβολών του περιβάλλοντος. Οι παγιωμένοι όσο και επιβεβλημένοι απ' τη συνήθεια ηθικοί καταναγκασμοί δημιουργούν ένα αδιαπέραστο τείχος, πάνω στο οποίο συντρίβεται κάθε προσπάθεια απόδρασης του εγκλωβισμένου 'εντός των τειχών'. Αυτό σκιαγραφείται σε πολλές σκηνές στα έργα του, όπως θα φανεί στις επόμενες ενότητες, αντανakλάται κυριολεκτικά στις σκηνές της φυλακής, οι οποίες ενσωματώνονται στην πλοκή των δύο τελευταίων ταινιών του, και αποτυπώνεται, τέλος, στον ίδιο τον πρωταγωνιστή του *Ηνίοχου*, ο οποίος μοιάζει με εγκλωβισμένο ζώο.

Εξάλλου, η βία και, μάλιστα, αυτή που απορρέει άμεσα από τις κοινωνικές δομές είναι ένα θεματικό μοτίβο των ταινιών του. Αυτές αποτυπώνονται σε συγκρούσεις, διαφορετικής φύσης, στους πρωταγωνιστές του. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο γυναικείος χαρακτήρας της Ευδοκίας, όπου η σύγκρουση είναι εξωτερική, καθώς γίνεται με το χώρο. Ανάμεσα στις πολύ ισχυρές δυαδικές σχέσεις που παρουσιάζονται στις ταινίες του Δαμιανού είναι, αυτός που φεύγει /αυτός που μένει, η φύση/η πόλη και το μέσα/το έξω στο χώρο. Πιο αναλυτικά, οι κεντρικοί ήρωες των ταινιών του

²²⁵ Σολδάτος, Γιάννης, *Αλέξης...*, όπ. π., σ. 58.

²²⁶ Εύα Στεφανή, «Σημείωμα για τον άτακτο...», όπ. π., σ. 51.

παλεύουν να βρουν τον εαυτό τους μέσα στα στενά όρια του περιβάλλοντός τους, φυσικού και κοινωνικού, αναζητώντας τελικά την τύχη τους σε άλλους τόπους. Κανένας τους δε ζει στο σπίτι του, δεν αγωνίζεται στην ιδιαίτερη πατρίδα του και όλοι τους διακατέχονται από αγωνία και προβληματισμούς για το μέλλον.

Επίσης, η πόλη φυλακίζει, και αυτή η ανελευθερία αποκτηνώνει τον άνθρωπο, ενώ, στη φύση υπάρχει η αληθινή μεγάλη αγάπη της πλάσης, υπάρχει μια υπόσχεση αιωνιότητας, όπου ο άνθρωπος μπορεί να συνειδητοποιήσει το μεγαλείο του²²⁷. Προπάντων, ο κόσμος δεν είναι φοκλόρ για τον Δαμιανό. Είναι μια ανοικτή πληγή²²⁸. Τέλος, του Δαμιανού δεν του άρεσαν οι ερμητικά κλειστοί χώροι, ήθελε να επικοινωνεί το μέσα και το έξω· από κάπου έπρεπε να τρυπώσει η ζωή²²⁹.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, στις ταινίες του Δαμιανού γίνεται χρήση συγκεκριμένων υφολογικών επιλογών και συμβόλων τα οποία σχετίζονται με το χειρισμό του χώρου από τον σκηνοθέτη. Πιο αναλυτικά, χρησιμοποιούνται συχνά το παράθυρο (χρήσιμο στη διαλεκτική μέσα/έξω)²³⁰ και το άνοιγμα της πόρτας (υπόσχεση κίνησης, συνάντησης και αναμέτρησης) με την έμφαση στις εισόδους και εξόδους των ηθοποιών²³¹. Σύμβολα με ιδιαίτερη σημασία στην αφήγηση των ταινιών του είναι: το βουνό (ταυτισμένο στον Δαμιανό με τον Εμφύλιο), το μηχανάκι (δείγμα αστικοποίησης και εκσυγχρονισμού), τα φουγάρα (δείγμα εκβιομηχάνισης του τόπου). Επίσης, συχνή είναι στις ταινίες του η χρήση όλων των αρχέγονων στοιχείων, δηλαδή του νερού, της φωτιάς, του αέρα και της γης. Τέλος, στο ύφος του έχει δοθεί ο «όρος συγκινημένη απόσταση». Δηλαδή, ο χώρος πρωταγωνιστεί [στα πολύ γενικά πλάνα] σαν να καταπίνει τους ανθρώπους ή, μάλλον το τοπίο, και οι άνθρωποι φαίνονται σαν να αλληλοσυμπληρώνουν το νόημα και την αισθητική της εικόνας.

²²⁷ Βλ. συνέντευξη του Δαμιανού στην Κατερίνα Μανδενάκη στο, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45° ...*, όπ. π., σ. 117.

²²⁸ Σολδάτος, Γιάννης, *Αλέξης...*, όπ. π., σ. 23.

²²⁹ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο ...*, όπ.π., σ. 163.

²³⁰ Στον *Ηνίοχο*, τα ανδρικά σώματα βρίσκονται ομαδοποιημένα κοντά στο πλαισιωμένο ως κάδρο παράθυρο της φυλακής, που τους παρέχει τη θέα προς τη γυναικεία παρουσία στο απέναντι σπίτι. Βλ. Αγγελίδη, Αντουανέττα, & Μαχαίρα, Ελένη & Κυριακός, Κωνσταντίνος, *Γραφές...*, όπ.π., σσ. 37-132, σ. 86.

²³¹ Χρήστος Βακαλόπουλος, «Μεγαλείο και συντριβή των τεράτων», στο, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45° ...*, σσ. 25-28, σ. 28.

3.4.2. Ο εντός πεδίου χώρος

Ο χώρος στον κινηματογράφο παίζει σημαντικό ρόλο στη δόμηση της αφήγησης και στη διαμόρφωση του ύφους της ταινίας. Οι δυνατότητες και τα καινούργια εκφραστικά μέσα που είχε στη διάθεσή του ο Δαμιανός, όταν στράφηκε στον κινηματογράφο, πηγάζουν κυρίως από το χειρισμό του σκηνοθέτη στον εντός και εκτός πεδίου χώρο στις ταινίες του. Στη συγκεκριμένη ενότητα, μελετάται ο εντός πεδίου χώρος στον κινηματογράφο του Δαμιανού τόσο για το ρόλο του στην εξυπηρέτηση της δραματουργίας σε κάθε ταινία ξεχωριστά, όσο και για την σημασία του στη διαμόρφωση της μοναδικής κινηματογραφικής γραφής του σκηνοθέτη.

Η ενότητα χωρίζεται στις υποενότητες : η επιλογή των τόπων, η μετατροπή του τόπου σε χώρο, ο χρόνος και ο χώρος και, τέλος, υφολογικά στοιχεία στον προσδιορισμό του χώρου. Αυτό που εξετάζεται είναι η επιλογή και η κινηματογράφιση των τόπων, με παρεμβάσεις ή μη, οι αποτυπώσεις των κοινωνικών δομών του τόπου στα πλάνα και η αξία τους ως τεκμήρια συλλογικής μνήμης, η συμβολική χρήση του χώρου και ο τρόπος με τον οποίο εμπλέκεται αυτός στην αφήγηση.

A. Η επιλογή των τόπων

Η επιλογή των τόπων μιας ταινίας, καθοριστική για την αφηγηματική τακτική της και το εικαστικό αποτέλεσμα της, είναι μία από τις πρωταρχικές ενέργειες του σκηνοθέτη. Η ίδια ιστορία κινηματογραφημένη σε διαφορετικούς σκηνικούς χώρους είναι μια εντελώς διαφορετική ταινία, όπως και στην περίπτωση που αλλάζει μόνο ο σκηνοθέτης. Πράγματι, η αλήθεια της τελευταίας περίπτωσης φαίνεται στην επόμενη υποενότητα, που εξετάζεται πόσο σημαντικό είναι για τη μορφή της ταινίας ο υποκειμενικός τρόπος δουλειάς του σκηνοθέτη στη μετατροπή των επιλεγμένων τόπων της ταινίας σε χώρους, μέσα από τη δράση που φιλοξενούν. Ο Δαμιανός ξεχώρισε ως σκηνοθέτης για συγκεκριμένες επιλογές τοποθεσιών οι οποίες στο κινηματογραφικό έργο του είχαν ξεχωριστές αφηγηματικές λειτουργίες.

Όπως όλοι οι μεγάλοι σκηνοθέτες, γυρνούσε ξανά και ξανά σε συγκεκριμένους τόπους, οι οποίοι ήταν για τον ίδιο μοναδικοί και ανεπανάληπτοι. Στο κέντρο του ενδιαφέροντος του Δαμιανού βρίσκονταν πάντα ο άνθρωπος και η στενή σχέση του με το κοινωνικό περιβάλλον του. Ο σκηνοθέτης έδινε έμφαση σ' όλες τις ταινίες του

στην αντιπαράθεση των ατομικών επιλογών και των, βαθύτατα κοινωνικών, δομικών επιβολών του περιβάλλοντος. Επίσης, ήταν μοναδικός στον τρόπο που σκιαγραφούσε τους ήρωες μέσα στον περιβάλλοντα χώρο. Άρα, για τον Δαμιανό είχε μεγάλη σημασία η επιλογή των τόπων που θα τον βοηθούσαν να εκφράσει οπτικά με τον καλύτερο τρόπο όλα τα παραπάνω.

Επίσης, η επιλογή των τόπων μιας ταινίας σχετίζεται με την προσωπική μνήμη του δημιουργού της. Ο Δαμιανός αποτύπωσε στα πλάνα του όμορφες τοποθεσίες της χώρας του, ιδιαίτερα από τα βουνά που πήγαινε μικρός με τον πατέρα του. Επιλέγοντας να κινηματογραφεί σε φυσικούς χώρους της πατρίδας του με ιστορίες στενά συνυφασμένες με τα προβλήματα της, συνέδεσε το όνομά του με τους αυθεντικούς εκπροσώπους του ελληνικού καλλιτεχνικού κόσμου. Οι κινηματογραφικές αποτυπώσεις της Ελλάδας στο έργο του Δαμιανού λειτουργούν ως μνήμη και γνώση για το θεατή. Πράγματι, οι κινηματογραφημένοι χώροι των δύο πρώτων ταινιών του Δαμιανού αιχμαλώτισαν το ελληνικό τοπίο σε συγκεκριμένες χρονικές στιγμές χωρίς αλλοιώσεις από πρόσθετα ντεκόρ. Αυτό είναι σημαντικό για την αξία των ταινιών ως τεκμήρια της κοινωνικοπολιτιστικής ελληνικής πραγματικότητας των δεκαετιών που γυρίστηκαν. Οι χώροι της τρίτης ταινίας αντλήθηκαν από την ελληνική επικράτεια για να εμπλακούν στην αφήγηση με την πολιτική ευαισθησία και την ιστορική μνήμη, που χαρακτήριζαν το δημιουργό της.

Σ' όλες τις ταινίες του, ο Δαμιανός δανείζεται υπαρκτούς φυσικούς τόπους για να συνθέσει τα δικά του φανταστικά οικιστικά σύνολα. Στο *Μέχρι το πλοίο*, επιλέγει διαφορετικά μορφικά μέρη της Ελλάδας για να χαράξει το δρόμο του Νιάκα προς τη μετανάστευση: τα όρη, τους κάμπους και το λιμάνι του Πειραιά. Την ίδια τακτική ακολουθεί και στον *Ηνίοχο*, δηλαδή συγκροτεί τον κόσμο της ιστορίας με βάση εκείνον τον κόσμο όπου κινείται ο ήρωας της ταινίας, δηλαδή με τοποθεσίες από διαφορετικά μέρη της στερεάς και νησιώτικης χώρας. Το μουσείο των Δελφών, το καλύβι της Ελένης στο Καρπενήσι, το παλιό Ναυτικό Νοσοκομείο στον Ασπρόπυργο και τα βουνά της Πάρνηθας είναι κάποιες από τις επιλογές τόπων του Δαμιανού για τις οποίες υπάρχουν μαρτυρίες.²³² Στην *Ευδοκία*, ο σκηνοθέτης δημιουργεί για πρώτη φορά το οικιστικό σύνολο που θα φιλοξενήσει την ιστορία του δανειζόμενος σκηνικά από διάφορες τοποθεσίες του ίδιου τόπου. Έτσι, συγκροτεί τη δική του Αθήνα με τμήματα της πρωτεύουσας και του λιμανιού της, δίνοντας την εντύπωση ότι όλα είναι

²³² Οι πληροφορίες αντλούνται από το βιβλίο: Γιάννης Σολδάτος, *Αλέξης...*, όπ. π.

κοντά, ενώ στην πραγματικότητα απέχουν χιλιόμετρα κατά πολύ μεταξύ τους. Το λιμάνι του Πειραιά με τα παροπλισμένα καράβια, το σπίτι της Ευδοκίας στα Άνω Λιόσια, το σπίτι της μάνας του προαγωγό στην Κάτω Κηφισιά, το στρατόπεδο του Χαϊδαρίου, ο σιδηροδρομικός σταθμός Λαρίσης, τα βουνά της Πάρνηθας, τα ρηχά νερά του Σχοινιά Μαραθώνα, τα Άσπρα Χώματα με φόντο την Αθήνα που σκαρφαλώνει προς το μεγάλο βουνό και οι ταβέρνες και τα καφενεία της Ερυθραίας συγκροτούν τη γεωγραφική ενότητά της πόλης της ταινίας²³³.

Σε κάθε ταινία του Δαμιανού, παρότι το οικιστικό σύνολο είναι φανταστικό, υπάρχει γεωγραφική τοποθέτηση της δράσης και γεωγραφικός προσανατολισμός του θεατή. Ο σκηνοθέτης όμως, αποφεύγει να δώσει ονόματα στους τόπους που επιλέγει. Εξαιρεση αποτελεί η λέξη «Πειραιεύς» στο όνομα του πλοίου στο τρίτο επεισόδιο του *Μέχρι το πλοίο*. Επίσης, στη δεύτερη ταινία του, κάποια στιγμή ο λοχίας αναφέρει την Κηφισιά και στην τρίτη ταινία του, ο Ηρακλής προτείνει στον Ηνίοχο να δούνε την απελευθέρωση στην Αθήνα και αυτός συμφωνεί γιατί θέλει να πάει στο σπίτι του στα Βόρεια Προάστια. Και στις δύο περιπτώσεις, οι αναφορές δεν γίνονται στην αρχή της ταινίας, αλλά αφού η πλοκή έχει προχωρήσει αρκετά.

Στον κινηματογράφο του Δαμιανού δεν υπάρχει κανένα σημείο αναφοράς ώστε ο θεατής να προσδιορίζει μόνος του τις τοποθεσίες. Ακόμα και όταν ο σκηνοθέτης γυρίζει την *Ευδοκία* στην Αθήνα, δε φαίνεται σε κανένα πλάνο του η Ακρόπολη ή ο Λυκαβηττός, δημοφιλή αξιοθέατα της πρωτεύουσας στις εγχώριες ταινίες της εποχής. Επίσης, στον *Ηνίοχο*, ούτε οι σκηνές των επικαίρων δεν έχουν κανένα μνημείο της πρωτεύουσας. Έτσι, ο χώρος στον κινηματογράφο του Δαμιανού είναι απροσδιόριστος και απαλλαγμένος από σημεία αναφοράς.

Παρόλα αυτά, οι τόποι των ταινιών για τον Δαμιανό δεν ήταν τυχαίοι. Όπως και στα θεατρικά έργα του, οι ήρωες του κινούνται πάντα στις παρυφές, το πρότυπο του τόπου για τον Δαμιανό. Το καλύβι του Λιάνακα στο βουνό, της Νανότας στον κάμπο, της Ελένης μέσα στη δίνη του εμφύλιου είναι μακριά από άλλα σπίτια στη φύση. Αντίστοιχα, το σπίτι του αποξενωμένου ανδρόγυνου στην πρώτη ταινία του Δαμιανού και το αυθαίρετο της Ευδοκίας είναι στις παρυφές της πόλης. Η ερημιά και το απόμακρο είναι τόποι μαγνητικοί για τον Δαμιανό, αφού μπορούν να φιλοξενήσουν ιδανικά τα τραγικά δρώμενα των ταινιών του. Επίσης, οι επιλεγμένες τοποθεσίες στις

²³³ Οι πληροφορίες αντλούνται από το βιβλίο: Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ...*, όπ. π.

ταινίες του Δαμιανού υπόκεινται σε δυαδικές σχέσεις του χώρου, όπως ανοικτός/ κλειστός, ιδιωτικός/ δημόσιος ή αστικός/ φυσικός.

Εξάλλου, ο σκηνοθέτης έψαχνε επίμονα να βρει τα μέρη για το γύρισμα μιας σκηνής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η αναζήτηση του σπιτιού της Ευδοκίας σε όλη την Αττική μέχρι να βρεθεί ένα πραγματικό αυθαίρετο με λιγοστά δωμάτια και γύψινα, το οποίο να ταιριάζει στη μπανάλ αισθητική που είχε φανταστεί ο Δαμιανός²³⁴. Επίσης, άλλο παράδειγμα αναζήτησης χώρου για γύρισμα μιας σκηνής στον *Ηνίοχο* είναι η πολύωρη προσπάθεια του σκηνοθέτη να βρει μαζί με τους συνεργάτες του μια σπηλιά στην Πάρνηθα που είχε ανακαλύψει μικρός. Η προσπάθεια ήταν άκαρπη, βρέθηκε όμως ο ρυθμός της κινηματογράφησης της²³⁵.

Στον Δαμιανό δεν άρεσε το ψεύτικο ούτε το ωραιοποιημένο. Για αυτό το λόγο δεν έκανε συχνές και μεγάλες παρεμβάσεις στον σκηνικό χώρο. Όταν κατέφευγε σ' αυτή τη λύση, όλα γίνονταν απλά από τον ίδιο και τους συνεργάτες του. Μαρτυρίες σχετικά με το θέμα είναι οι παρακάτω. Το καλύβι του Λιάνακα το έκτισαν μόνοι τους με πέτρες που κουβάλησαν πάνω στις πλαγιές του Παρνασσού²³⁶. Οι σκηνές στο στρατόπεδο του Χαϊδαρίου γυρίστηκαν χωρίς καμία σκηνογραφική παρέμβαση²³⁷. Η σκηνή με τους Αμερικάνους στρατιώτες από τη βάση της Νέας Μάκρης δεν είχε καμία ενδυματολογική παρέμβαση και την ξύλινη σκηνή στην αλάνα την έφτιαξε ο πρωταγωνιστής Γιώργος Κουτούζης²³⁸. Το παλιό Ναυτικό Νοσοκομείο μετατράπηκε από ερείπιο σε φυλακή για τα γυρίσματα του *Ηνίοχου* από τον ίδιο τον σκηνοθέτη²³⁹.

Στον Δαμιανό άρεσε το γνήσιο και το αυθεντικό. Για αυτό το λόγο ενδιαφερόταν πολύ για το ντεκόρ, προσπαθώντας οι ιδιωτικοί χώροι των χαρακτήρων των ταινιών του να αντανakλούν μια οργανική σχέση ανάμεσα στα πρόσωπα και στον περιβάλλοντα χώρο. Η διαφορετικότητα των σπιτιών της νεαρής και ηλικιωμένης πόρνης στην *Ευδοκία* το επιβεβαιώνουν. Το αυθαίρετο της Ευδοκίας έχει καινούργια, φτηνή και μπανάλ διακόσμηση και βρίσκεται σε μια περιοχή στις παρυφές της πόλης με άτακτα τεμαχισμένη γη και μονώροφα σπιτάκια, όπου κυριαρχούν το χώμα, οι πέτρες και τα αγριάγκαθα²⁴⁰. Το σπίτι της Μαρίας βρίσκεται ενταγμένο σε μια συνοικία της πόλης και για να έχει την αισθητική των πενήντα χρόνων πριν, ο

²³⁴ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ...*, όπ. π., σ. 75.

²³⁵ Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45^ο ...*, όπ. π., σ. 93.

²³⁶ Στο ίδιο σ. 115.

²³⁷ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ...*, όπ. π., σ. 51.

²³⁸ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ...*, όπ. π., σ. 117.

²³⁹ Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45^ο ...*, όπ. π., σ. 97.

²⁴⁰ Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ...*, όπ. π. σ., 22.

σκηνοθέτης επέλεξε με μεγάλη επιμέλεια τα λιγοστά έπιπλα εποχής και φρόντισε να πατιναριστούν τα ντουβάρια και να παλιώσουν τα πλακάκια. Με αυτό τον τρόπο το έκανε να διαφέρει από το σπίτι της Ευδοκίας, αλλά και να μαρτυρεί τις επάλληλες στρώσεις ζωής²⁴¹.

Τέλος, ο Δαμιανός εκμεταλλευόμενος τις δυνατότητες της κινηματογραφικής κάμερας, απομακρύνθηκε από το στούντιο και κατάφερε να αποτυπώσει το φυσικό στοιχείο της πατρίδας του σε αντιπαραβολή με το αστικό στοιχείο της. Οι αντιθέσεις των τόπων του στις ταινίες του αναδεικνύουν την ποικιλομορφία του Ελλάδας, αλλά μαρτυρούν και τις ανοικτές πληγές της. Η Ελλάδα του Δαμιανού είναι επιβλητική και πανέμορφη, όταν ο σκηνοθέτης εστιάζει στα βουνά και τη θάλασσά της. Η ύπαιθρός της, όμως, είναι ερημωμένη, όταν καταγράφει τη φτώχεια που ευθύνεται για την αστυφιλία και τη μετανάστευση. Το αστικό τοπίο της αλλού παρουσιάζεται ως κέντρο διασκέδασης – όπως στην τελευταία σκηνή της *Ευδοκίας*, όπου η περιπλάνηση του τρίκυκλου του προαγωγό αποκαλύπτει όψεις της νυχτερινής ζωής της Αθήνας - και αλλού διακρίνεται η εκβιομηχάνισή του – όπως στο φινάλε του δεύτερου επεισοδίου στο *Μέχρι το πλοίο*, όπου στο βάθος του δρόμου, που παίρνουν οι δυο γυναίκες, δεσπόζουν τα φουγάρα των εργοστασίων στις παρυφές της πόλης. Επίσης, χρησιμοποιεί συγκεκριμένους τόπους ως σύμβολα με ιδιαίτερη σημασία στην αφήγηση των ταινιών του, π. χ. το βουνό ως παραπομπή στον Εμφύλιο και το νησί στον *Ηνίοχο* ως μαρτυρία των πολιτικών εξοριών στην Μακρόνησο. Όμως, οι ταινίες του Δαμιανού, είναι σημαντικές και για τον ξεχωριστό τρόπο της αποτύπωσης της πόλης και της φύσης σε σχέση με τους Έλληνες σκηνοθέτες. Η Ελλάδα του Δαμιανού ούτε προβάλλεται για τουριστικούς λόγους ούτε αποσιωπά τα προβλήματά της.

²⁴¹ Στο ίδιο σ. 163.

B. Η μετατροπή του τόπου σε χώρο

Στην ενότητα για το χώρο αναφέρεται ο τρόπος που μετατρέπεται ένας τόπος σε χώρο, δηλαδή με τις δράσεις των κινήσεων που εκτελούνται στα όριά του. Στον κινηματογράφο, η μετατροπή αυτή καθορίζεται από την πλοκή της ιστορίας και κινηματογραφείται με διάφορες υφολογικές τεχνικές. Σ' αυτήν την υποενότητα εξετάζεται ο υποκειμενικός τρόπος δουλειάς του Δαμιανού στη δημιουργία των χώρων των ταινιών του ξεχωριστά για κάθε μία.

Όπως επισημαίνεται παραπάνω ο Δαμιανός ενδιαφερόταν για τον άνθρωπο της εποχής του. Ο μυθοπλαστικός κινηματογράφος του αναπαριστά, περισσότερο, την πραγματικότητα, προβάλλοντας τις επιδράσεις του τόπου στη ζωή των απλών κατοίκων του, παρά καταγράφει τις ρεαλιστικές απεικονίσεις των κεντρικών μηχανισμών του κράτους. Πράγματι, στις ταινίες του οι οποίες θίγουν μεγάλα προβλήματα του τόπου, όπως η μετανάστευση, η αστυφιλία και ο εμφύλιος πόλεμος, το επίσημο κράτος απουσιάζει, ενώ η αντιπαράθεση των ατομικών επιλογών του ατόμου και των, ενίοτε βίαιων, δομικών επιβολών του περιβάλλοντός του είναι στο επίκεντρο της θεματολογίας τους. Η έμμεση σχέση του ιδιωτικού και του πολιτικού στοιχείου και το κοινωνικό βάρος των επιλεγμένων τόπων παίζει ρόλο στη μετατροπή του τόπου σε χώρο στον κινηματογράφο του Δαμιανού.

Στο *Μέχρι το πλοίο*, η επιλογή των τριών επεισοδίων στη δομή της αφήγησής του εκφράζει με τον καλύτερο τρόπο την εξάρτηση των διαφορετικά διαμορφωμένων χώρων από την υλικότητα των τόπων τους. Πράγματι, ο Δαμιανός δεν περιορίζει τη δράση κάθε επεισοδίου στο στενό περιβάλλον των πρωταγωνιστών. Οι ταινίες του δεν είναι δράματα δωματίου. Το καλύβι του Λιάνακα, ο βοσκότοπος της Νανότας και το φτωχικό του ανδρόγυνου δεν είναι χώροι, αποκομμένοι από το ευρύτερο τοπίο. Το ίδιο παρατηρείται και για τους χαρακτήρες οι οποίοι σκιαγραφούνται ανάλογα με τον τόπο που ζούνε. Σε κάθε επεισόδιο, ο θεατής βλέπει πρώτα όλο το τοπίο και μετά παρακολουθεί τη δράση, λαμβάνοντας υπόψη το κοινωνικό φορτίο του. Η ερημωμένη ύπαιθρος είναι ο πρωταγωνιστής χώρος του πρώτου επεισοδίου. Η εκβιομηχανισμένη πόλη είναι ο καταλύτης του δεύτερου επεισοδίου. Ενώ στο τρίτο επεισόδιο, η αιτία της αποξένωσης του ζευγαριού είναι η αστική αλλοτρίωση.

Στην *Ευδοκία*, ο Δαμιανός διαμορφώνει διαφορετικά είδη χώρων σε σχέση με την επίδρασή τους στον άνθρωπο. Πιο αναλυτικά, δημιουργεί καθορισμένα περιβάλλοντα που απαιτούν συμπεριφορές από τα άτομα, τυχαίους χώρους που γεννούν

συναισθήματα στους ανθρώπους ή αρχέγονους κόσμους που σχετίζονται με στοιχειώδεις ανθρώπινες εννοήσεις²⁴². Πράγματι, ο θεατής παρακολουθεί σκηνές της καθημερινής ζωής των φαντάρων στο στρατόπεδο που απαιτούν το σεβασμό στην ιεραρχία της εξουσίας και την υπακοή στους κανόνες συμπεριφοράς. Ο έρωτας της Ευδοκίας και του λοχία γεννιέται σ' ένα τυχαίο χώρο, όπως είναι η συνοικιακή ταβέρνα. Οι απροσδιόριστες τοποθεσίες της πλαγιάς του βουνού και της ερημικής παραλίας ξυπνούν τα σεξουαλικά ένστικτα του ζευγαριού, χαρίζοντας μοναδικού κάλλους σκηνές στον ελληνικό κινηματογράφο.

Στον *Ηνίοχο*, ο Δαμιανός επιχειρεί να συμβάλει στη συλλογική μνήμη πλάθοντας τις εκδηλώσεις της. Η πλοκή της ταινίας εξελίσσεται σε διάφορους τόπους της χώρας στο πρόσφατο παρελθόν της. Με πρωταγωνιστή τον Νέο, ο οποίος με την προσωπική στάση του και την συμβολή των ξεχωριστών πράξεών του στις περισσότερες σκηνές της ταινίας, επισημαίνεται ότι το παρελθόν δεν είναι μόνο αυτό που έχει συμβεί ή νομίζουμε ότι έχει συμβεί ή θέλουμε να έχει συμβεί, αλλά είναι, ταυτόχρονα, αυτό που θα μπορούσε να είχε συμβεί. Στις σκηνές της κακοποίησης του Ανώνυμου στη φυλακή, της εκτέλεσης του Γερμανού αιχμαλώτου στο βουνό, της σύλληψης του Κούτρα στο αλώνι ή του κυνηγητού του συναγωνιστή του στην εξοχή, ο Δαμιανός δημιουργεί αυθύπαρκτες δραματικές πράξεις μεγάλης συναισθηματικής φόρτισης, η διάσταση των οποίων διευρύνεται από τις ενέργειες του Νέου. Πράγματι, όλες οι χειρονομίες του, προς αυτούς που υποφέρουν από το κοινωνικό σύνολο ή από τις ιστορικές συγκυρίες, είναι σπάνιες συμπεριφορές αλληλεγγύης, συμπόνιας, κατανόησης και σεβασμού. Όπως, αναφέρεται στην ενότητα για το χώρο: «Οι εκφραστικές συμπεριφορές δεν ανακαλούν αναπαριστώντας το κάποιο παρελθόν, το εκδηλώνουν δίνοντάς του νόημα. Στην εκφραστικότητα τέτοιων δράσεων το παρελθόν μετατρέπεται σε δρώμενο.

²⁴² Η κατηγοριοποίηση του χώρου είναι σύμφωνη με τις απόψεις του Gilles Deleuze, στο: Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος...*, όπ. π., σ.155.

Γ. Ο χρόνος και ο χώρος

Σε προηγούμενη ενότητα, επισημάνθηκε ότι η μεταβλητή του χρόνου είναι απαραίτητη για την εμπειρία του χώρου. Ειδικά σε μία ταινία, η οποία από άποψη μορφής είναι μια διαδοχή από κομμάτια χρόνου και κομμάτια χώρου, έχει ενδιαφέρον να μελετηθεί ο τρόπος που ο σκηνοθέτης χειρίζεται το χρόνο αφενός για να προσδιορίσει χρονικά την πλοκή, αφετέρου για να βοηθήσει το θεατή στην χρονική σύνδεση των χώρων της ταινίας.

Οι δύο πρώτες ταινίες του Δαμιανού μιλούν για ιστορίες που συμβαίνουν την ίδια εποχή με αυτή των γυρισμάτων. Η αναφορά του σκηνοθέτη για το χρόνο και το τόπο της πλοκής τους είναι έμμεση. Πριν να πέσουν οι αρχικοί τίτλοι της στο *Μέχρι το πλοίο*, ο θεατής καταλαβαίνει ότι οι ήρωες βρίσκονται στα δύσκολα χρόνια της μεγάλης μετανάστευσης που ακολούθησαν τον Εμφύλιο στην Ελλάδα, ακούγοντας τη φωνή του πρωταγωνιστή να διαβάζει το γράμμα που έστειλε στο φίλο του για να του αναγγείλει τον ερχομό του και τα σχέδιά του. Δεν αναφέρεται ρητώς ο χρόνος ή η τοποθεσία, αλλά προσδιορίζεται η εποχή από την ιστορία της και ο τόπος από τα προβλήματά του. Στο γράμμα γίνεται αναφορά στο χρόνο που περάσανε μαζί οι δύο φίλοι τόσο στον στρατό, όσο και πάνω στα δικά τους βουνά, όταν τους κυνηγάγανε οι Γερμανοί. Επίσης, ο Νιάκας ανακοινώνει την απόφασή του να φύγει για πάντα στην Αυστραλία, λόγω των δύσκολων και φτωχών τελευταίων χρόνων που έζησε στον τόπο του. Στην *Ευδοκία*, η ερωτική ιστορία διαδραματίζεται στα χρόνια της στρατιωτικής χούντας στην Ελλάδα, που έγινε και η παραγωγή της. Αυτό το συμπεραίνει ο θεατής έμμεσα από το άκουσμα εθνικού εμβατηρίου για την 'επανάσταση' εκτός οθόνης και, στη συνέχεια, από τα κάδρα στο γραφείο του διοικητή του στρατοπέδου με τη φωτογραφία του δικτάτορα Γεώργιου Παπαδόπουλου και τη ζωγραφιά του εμβλήματος της χούντας.

Η τελευταία ταινία του Δαμιανού αναφέρεται σε γεγονότα από τα πρώτα χρόνια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου μέχρι τη δεκαετία του '90. Στον *Ηνίοχο*, ο σκηνοθέτης δίνει τις ακριβείς ημερομηνίες και τα ονόματα για το χρόνο και τον τόπο της πλοκής σε δύο σημαντικές σκηνές της ταινίας. Πιο συγκεκριμένα, ο Νέος απαντώντας στον Ανώνυμο στη φυλακή, πληροφορεί και το θεατή ότι βρίσκονται στις φυλακές Πύργου Ηλείας στις 10, 11 ή 12 του Δεκεμβρίου το 1941. Αργότερα όταν ο συναγωνιστής του Ηρακλής τον προτρέπει να δούνε την Απελευθέρωση στην Αθήνα, ο Νέος του ανακοινώνει ότι θα πάει στο σπίτι του στα Βόρεια Προάστια,

μετά τη δίχρονη απουσία του. Στο τέλος της ταινίας, ο Δαμιανός γίνεται πάλι έμμεσος στις χωροχρονικές σημάνσεις του. Το πέρασμα των χρόνων φαίνεται στα γκρίζα μαλλιά του Νέου και ο τόπος είναι ακαθόριστος, αφού δεν έχει πια καμία σημασία για την πλοκή της ταινίας. Τα τελευταία πλάνα αφήνουν τον πρωταγωνιστή για να εξερευνήσουν το μυστήριο του θανάτου του ανθρώπου, και κατ' επέκταση να αποκαλύψουν το νόημα της ζωής του, μέσα από αρχέγονα στοιχεία· την απέραντη θάλασσα και τον ατελείωτο ουρανό.

Ο τρόπος που συνδέονται οι τόποι και στις τρεις ταινίες του Δαμιανού, μέσω της έννοιας του χρόνου, είναι κοινός. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί την έννοια του βιωμένου χρόνου του άνδρα πρωταγωνιστή της ταινίας. Στο *Μέχρι το πλοίο*, τα τρία επεισόδια προσδιορίζονται χρονικά από τον καιρό που ο Νιάκας θα μείνει σε κάθε τόπο μέχρι το μεγάλο ταξίδι του για τα ξένα. Δηλαδή, τέσσερις μήνες το πολύ στο σιδεράδικο μέχρι να έρθει το φθινόπωρο, λίγες μέρες στον κάμπο όσα και τα μεροκάματά του, τέσσερις μέρες στον Πειραιά μέχρι να φύγει το 'Πατρίς' και ένας μήνας το ταξίδι για την Αυστραλία. Στην *Ευδοκία*, ο χρόνος της πλοκής ακολουθεί το χρόνο του λοχία έως την απόλυσή του· στιγμή επιλογής του ήρωα για το αν θα επιστρέψει στο χωριό του ή θα πάει εργάτης στη Γερμανία. Στον *Ηνίοχο*, η πορεία του Νέου στήνει τα γεγονότα της ιστορίας σε διαφορετικούς χώρους. Η κάμερα τον ακολουθεί σε όλες τις αποδράσεις του, καθώς ο χρόνος κυλά. Τα επίκαιρα εποχής και οι εμβόλιμες σκηνές με τις παρελάσεις βοηθούν στο πέρασμα του χρόνου.

Τέλος, να σημειωθεί ότι ακολουθείται χρονολογική σειρά στην απεικόνιση των γεγονότων στον κινηματογράφο του Δαμιανού. Ο σκηνοθέτης ο οποίος με τη δεύτερη ταινία του έδειξε ότι δεν επαναλαμβανόταν ως δημιουργός, αφού δοκίμασε νέες τεχνολογίες όπως το χρώμα, ανέπτυξε το κινηματογραφικό στυλ του στην τελευταία ταινία του δοκιμάζοντας διάφορες τεχνικές σε σχέση με το χρόνο, όπως το flash back, το όνειρο και την ανάμνηση. Πράγματι, στον *Ηνίοχο* ενσωμάτωσε σκηνές από τον υποκειμενικό κόσμο βασικών ηρώων του, δηλαδή του Νέου και του Ανώνυμου.

Δ. Υφολογικά στοιχεία στον προσδιορισμό του χώρου

Οι τέσσερις παρακάτω κατηγορίες εξετάζουν συγκεκριμένα υφολογικά στοιχεία τα οποία συγκροτούν την οπτική του Δαμιανού και σχετίζονται με το χειρισμό του χώρου στον κινηματογράφο από τον σκηνοθέτη. Πρόκειται για τις επιλογές των εμβόλιμων σκηνών, της χρήσης του παράθυρου, του ανοίγματος της πόρτας και των εισόδων και εξόδων των ηθοποιών, οι οποίες μελετούνται κυρίως ως προς τη σημασία που ο σκηνοθέτης έδινε στην εναλλαγή του in χώρου με τον off χώρο.

α. Οι εμβόλιμες σκηνές

Όπως έχει αναφερθεί παραπάνω, η παρεμβολή πλάνων μέσα στη γραμμικότητα της εξέλιξης της δράσης είναι από τις πιο χαρακτηριστικές σκηνοθετικές επιλογές του Δαμιανού. Μεταξύ άλλων, τα πλάνα αυτά διευρύνουν το χώρο της ταινίας. Όταν ο σκηνοθέτης εντάσσει στα πλάνα του άδεια πεδία του φυσικού τοπίου, π. χ. βουνά και κάμπους, ο σκοπός του είναι να αποφορτίσει ή να εντείνει την αίσθηση που θέλει να μεταδώσει στο θεατή, αλλά και να αποτυπώσει στις ταινίες του την ελληνική ομορφιά. Άλλοτε, ένα στοιχείο της φύσης παίρνει συμβολικό χαρακτήρα, όπως η θάλασσα στα τελευταία πλάνα του *Ηνίοχου*. Επίσης, τα απότομα πλάνα ουρανού, που παρεμβάλλονται αρκετές φορές, συνιστούν ξένο σώμα στην αφήγηση, αναστέλλοντας τη πορεία της δράσης όλων των ταινιών του για λίγο.

Άλλοτε οι εμβόλιμες σκηνές στην πλοκή είναι ασπρόμαυρα πλάνα από επίκαιρα εποχής. Παραδείγματος χάρη, οι σκηνές από το λιμάνι με τα πλοία και τους μετανάστες στις δύο πρώτες ταινίες του και οι παρελάσεις στην τελευταία του. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η χρήση των παρεμβολών άλλοτε βοηθούν στο πέρασμα του χρόνου και άλλοτε συντελούν στην ιστορική ή κοινωνική τοποθέτηση της οπτικής του σκηνοθέτη. Για τον τελευταίο λόγο, το πλάνο της Ευδοκίας με τη νυχτερινή βόλτα στην πρωτεύουσα, είναι ασπρόμαυρο, αφού ήθελε να μοιάζει με τα επίκαιρα εποχής που κάλυπταν το αποτρόπαιο γεγονός της δολοφονίας Λαμπράκη. Επίσης, ιδιαίτερες περιπτώσεις, που έχουν αναφερθεί ήδη, αποτελούν η μαύρη οθόνη στην ερωτική σκηνή του Νέου και της Ελένης με τη συνοδεία μονάχα των ανθρώπινων ήχων και της φωτιάς που σιγόκαιγε στο τζάκι και η ζωγραφιά στο βράχο της Μακρόνησου, που είναι από πίνακα του Τσαρούχη.

Επίσης, η off φωνή, που διαβάζει ένα γράμμα, διηγείται, δίνει ηθικές επιταγές ή αναπαριστά αυτό που σκέφτεται ένας χαρακτήρας της ταινίας είναι ένα ηχητικό μοτίβο για όλες τις ταινίες του, το οποίο μπορεί να θεωρηθεί ως εμβόλιμο στοιχείο στην αναπαριστώμενη δράση. Η φράση «Φύλακες, γρηγορείτε», που κληροδοτεί ο Ανώνυμος στον Νέο, είναι μοτίβο στον *Ηνίοχο*.

β. Η χρήση του παράθυρου

Ο κινηματογράφος, κατά την άποψη του Αντρέ Μπαζέν, είναι ικανός ν' ανοίξει ένα παράθυρο σ' έναν κόσμο, που προσδοκεί σε μια αποκαλυπτική διαδικασία η οποία θα τον εξανθρωπίσει. Μάλιστα, είναι η μόνη από τις τέχνες η οποία μπορεί ν' αποκαταστήσει τη βαθύτερη ενότητα του ανθρώπου και του κόσμου, μέσα από το παράθυρο όπου ο άνθρωπος ανακαλύπτει τον κόσμο του και ο κόσμος τον άνθρωπό του²⁴³. Το παράθυρο στον κινηματογράφο του Δαμιανού, αυτοαναφορά κατά την προηγούμενη άποψη, είναι χρήσιμο στη διαλεκτική του μέσα/έξω, η οποία χαρακτηρίζει το χώρο στις ταινίες του.

Επίσης, το παράθυρο, ανοικτό η κλειστό, είναι χρήσιμο και σε άλλες υφολογικές επιλογές του Δαμιανού, όπως οι είσοδοι των ηθοποιών, το άδειο πεδίο, το off βλέμμα, ο off ήχος και τα μέρη σωμάτων ηθοποιών εκτός κάδρου, όπως διαπιστώνεται στην συνέχεια της παρούσας εργασίας. Ήδη έχει σχολιαστεί η σκηνή του *Ηνίοχου*, με τα ανδρικά σώματα τα οποία βρίσκονται ομαδοποιημένα κοντά στο πλαισιωμένο, ως κάδρο, παράθυρο της φυλακής, που τους παρέχει τη θέα προς τη γυναικεία παρουσία στο απέναντι σπίτι.

Σε όλες τις ταινίες του Δαμιανού, τα σπίτια έχουν παράθυρα, συνήθως ανοικτά, τα οποία κινηματογραφούνται ποικιλοτρόπως. Το καλύβι του Νιάκα στο δεύτερο επεισόδιο του *Μέχρι το πλοίο* δεν έχει βέβαια παράθυρο, αλλά ο ήλιος τρυπώνει από τις χαραμάδες των καλαμιών. Ειδικά στη δεύτερη ταινία του Δαμιανού, το παράθυρο του σπιτιού της Ευδοκίας αποτελεί υφολογικό μοτίβο της ταινίας. Στην εισαγωγή του λοχία στην ταινία, η κάμερα κινηματογραφεί το χορό του, αρχικά, έξω από το κλειστό παράθυρο της ταβέρνας.

²⁴³ Η απόδοση των απόψεων του Αντρέ Μπαζέν είναι του Σάββα Μιχαήλ από τον πρόλογό του στο βιβλίο, Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, I. Οντολογία και γλώσσα*, Κώστας Σφήκας (μετ.), Αιγόκερως, Αθήνα, 1988, σ. 6.

Τέλος, ο Δαμιανός υπογραμμίζει με την ένταξη του παράθυρου στα σημαντικά σκηνικά στοιχεία του χώρου τη διαφορετικότητα του περιβάλλοντα χώρου και την επίδραση που ασκεί σε αυτούς που ζούνε στους συγκεκριμένους χώρους. Στο βουνό, το παράθυρο της καλύβας του Λιάνακα, που συμπεριφέρεται με τις ζωώδης ορμές του, είναι ανοικτό στη φύση. Στο σπίτι του αποξενωμένου ζευγαριού στη μεγαλούπολη, τα πατζούρια του παράθυρου είναι συνέχεια κλειστά. Στον *Ηνίοχο*, στο παράθυρο της φυλακής υπάρχουν τα κάγκελα, που περιορίζουν τους κρατούμενους, συνεισφέροντας στην μετατροπή τους σε ψυχικά και σωματικά ράκη.

γ. Άνοιγμα πόρτας

Στον κινηματογράφο του Δαμιανού, το άνοιγμα της πόρτας τονίζει την επικοινωνία του εντός και του εκτός χώρου, αφού στον σκηνοθέτη δεν άρεσαν οι ερμητικά κλειστοί χώροι. Ενώνοντας ή χωρίζοντας δύο διαφορετικούς χώρους, το άνοιγμα της πόρτας λειτουργεί με διπλή σημασία, την έξοδο και την είσοδο από ένα χώρο. Η δράση στις ανοικτές πόρτες συμβολίζει τον εσωτερικό κόσμο των χαρακτήρων με την υπόσχεση μιας κίνησης, όπως αναποφασιστικότητα, δισταγμό ή επιθυμία, δίνει έμφαση σε αναμετρήσεις με τις εισόδους και εξόδους των ηθοποιών ή βοηθάει το θεατή στην εξαγωγή συμπερασμάτων.

Στην πρώτη ταινία του Δαμιανού, οι συζητήσεις του Νιάκα και του Λιάνακα γίνονται δίπλα στην ανοικτή πόρτα της καλύβας του τελευταίου. Από το άνοιγμά της, φαίνεται η όμορφη φύση. Εξάλλου, στο έργο του Δαμιανού το φυσικό και το αστικό στοιχείο εισβάλλει από παντού· από τη πόρτα, από το παράθυρο και από τις εμβόλιμες σκηνές. Έτσι, το περιβάλλον των χαρακτήρων είναι παρόν στην οθόνη πάντα, θυμίζοντας στο θεατή την επίδρασή του στη ζωή του ανθρώπου.

Στη δεύτερη ταινία του Δαμιανού, οι σκηνές στο άνοιγμα της πόρτας είναι καθοριστικές για την πλοκή ή την στάση του κοινωνικού περίγυρου ως προς το λοχία. Στην πόρτα της Ευδοκίας, οι δυο Γιώργηδες τσακώνονται και ο λοχίας πετάει τον αντίπαλό του έξω από το σπίτι της και μακριά από τη ζωή της. Στην ίδια πόρτα αργότερα, ο λοχίας θα τρέξει να επανορθώσει για την αργοπορία του στο γάμο τους, αλλά η Ευδοκία, που δεν τον συγχωρεί, δεν τον αφήνει να περάσει. Στη πόρτα του γραφείου του σιτιστή, οι στρατιώτες κοροϊδεύουν τη σχέση του λοχία με την πόρνη, παίζοντας με το νυφικό. Τέλος, στα σκαλιά της πόρτας του στρατοπέδου ο λοχίας

αποχαιρετά το φίλο του Καρανάση και ανταλλάσσουν λίγες ειλικρινείς κουβέντες μεταξύ τους.

Στην τελευταία ταινία του Δαμιανού, ο ρόλος της πόρτας είναι καθοριστικός σε αρκετές σκηνές. Από το άνοιγμά της πόρτας του ιερού στο εκκλησάκι, ο αντάρτης, με τα παιδιά για το βάπτισμα στα χέρια, βλέπει στο πάτωμα του ιερού τον Νέο, που θα τον ακολουθήσει στην Αντίσταση στο βουνό. Στο μοναστήρι, η χρήση της πόρτας σε δύο διαδοχικά πλάνα γίνεται με διαφορετική σημασία ως προς τη σχέση της με το χώρο. Στο πρώτο πλάνο, η ηγουμένη ανοίγει την εξωτερική πόρτα του μοναστηριού και βγαίνει ζητώντας βοήθεια από τον περαστικό Νέο. Στο δεύτερο πλάνο, η δαιμονισμένη μοναχή μπαίνει στο κελί της από την ανοικτή πόρτα του και ψάχνει τη σωτηρία της μακριά από τον υπόλοιπο κόσμο, αφού κλειδώνεται μέσα. Ο Νέος παραβιάζει με το αρματωμένο σώμα του την πόρτα του κελιού για να ηρεμήσει τη μοναχή. Η σκηνή αυτή είναι τελείως διαφορετική σε πολλά στοιχεία από τη σκηνή της πόρτας στην έπαυλη στα Βόρεια Προάστια. Στην τελευταία σκηνή, το σώμα της κομψής κυρίας είναι πάλι η πηγή του πόνου της, μόνο που εκείνη βρίσκει διέξοδο στις ερωτικές συνευρέσεις της με νεαρά παιδιά, τα οποία της προωθεί ο συνοδός της από την ανοικτή πόρτα. Μέχρι τη στιγμή που εμφανίζεται ο Νέος στην πόρτα και τσακώνεται με τον συνοδό της.

δ. Είσοδοι- έξοδοι ηθοποιών

Στον κινηματογράφο, οι είσοδοι και οι έξοδοι των ηθοποιών από τον χώρο της οθόνης και από τον σκηνικό χώρο παίζουν ρόλο στον προσδιορισμό του χώρου και στην εναλλαγή του εντός με τον εκτός χώρο. Στην περίπτωση του Δαμιανού, εντυπωσιακή είναι η είσοδος από το παράθυρο του ερωτευμένου νέου ή, μεταφορικά, του ίδιου του έρωτα στις ταινίες του.

Στο *Μέχρι το πλοίο*, η στιγμή της γέννησης του έρωτα λαμβάνει χώρα στο παράθυρο του καλυβιού του Λιάνακα. Μαζί με την είσοδο της Λενιώς στο οπτικό πεδίο του άνδρα από το ανοικτό παράθυρο, εισβάλλει και η ερωτική επιθυμία στον Λιάνακα. Η σκηνή περιγράφεται και σε άλλη ενότητα από την οπτική της χρήσης του off βλέμματος. Μέσα στο σπίτι, αρχικά η ερωτική επίθεση του Λιάνακα προς την Λενιώ συναντά την αντίσταση της κοπέλας, στη συνέχεια, όμως, οι δυο τους φαίνεται να τα βρίσκουν. Σ' αυτήν την σκηνή, ο τρόπος που η Λενιώ πλησιάζει το καλύβι του άνδρα και, αργότερα, φεύγει, διανύοντας την απόσταση από την πόρτα του μέχρι το

σπίτι του Νιάκα μέσα στην όμορφη φύση, είναι ιδιαίτερα εκφραστικός. Πράγματι, η Λενιώ χοροπηδάει ανέμελη και χαζεύει την πρώτη φορά, ενώ μετά, τρέχει χωρίς να σταματήσει καθόλου, έχοντας το νου της στο καλύβι, αφού γυρίζει και το κοιτάζει. Παράλληλα, με τη Λενιώ δίνεται στο θεατή ο γεωγραφικός προσανατολισμός των δύο σπιτιών.

Στην Ευδοκία, όπου η εναλλαγή του εντός και εκτός χώρου είναι συχνή, η προσπάθεια του ερωτευμένου λοχία να μπει στο σπίτι της Ευδοκίας από το παράθυρο είναι ενδεικτική του πάθους του. Ο Δαμιανός στήνει την σκηνή της αντάμωσης του ζευγαριού, μετά τη ματαίωση του γάμου τους, γύρω από το ανοικτό παράθυρό της. Οι νέοι φωνάζουν και βρίζουν από διαφορετικούς χώρους. Η Ευδοκία είναι συνέχεια στο εσωτερικό του σπιτιού της, ενώ ο λοχίας διασχίζει τα χωράφια για να βρεθεί στην αυλή της. Μετά την αποτυχημένη προσπάθεια του λοχία να μπει στο σπίτι, λόγω της κλειδωμένης εξώπορτας, η ένταση του καυγά τους δυναμώνει. Το ζευγάρι πιάνεται στα χέρια. Τότε, ο λοχίας πηδά στο περβάζι του παράθυρου, αλλά η Ευδοκία χειροδικεί μαζί του μέχρι που τον ρίχνει κάτω. Η κάμερα κινηματογραφεί από έξω όλη την σκηνή. Έτσι, οι προσπάθειες του λοχία να μπει στο σπίτι και της Ευδοκίας να τον εμποδίσει είναι αντίστοιχα οι προβολές στο χώρο της συναισθηματικής κατάστασης του καθένα απέναντι στον άλλο, δηλαδή της επιθυμίας και της απόρριψης αντίστοιχα.

Στον *Ηνίοχο*, ο Νέος καταφέρνει και μπαίνει στην κάμαρα της Ελένης, από το παράθυρο. Οι είσοδοι και οι έξοδοι του άνδρα από τον συγκεκριμένο σκηνικό χώρο παίζουν ρόλο στην εναλλαγή του εντός με τον εκτός χώρο ανάλογα με τις διακυμάνσεις του συναισθηματικού κόσμου της γυναίκας. Τη νύχτα που ο Νέος πήγε να πάρει τα πλυμένα ρούχα του από την Ελένη, πρώτα πλύθηκε, ξεκουράστηκε και, μετά, έφαγε μαζί της. Ο ίδιος προσφέρεται να φέρει από έξω τα ξύλα για το τζάκι, όμως, επιστρέφοντας, βρίσκει την πόρτα κλειδωμένη. Η Ελένη τον διώχνει φωνάζοντας, αλλά ο Νέος είναι αποφασισμένος να μπει. Αφού εκείνη αντιστέκεται στην προσπάθειά του να ρίξει την πόρτα για να μπει, ο Νέος σπάει με το κορμί του το παράθυρο και πηδάει στην κάμαρα, όπου στην συνέχεια η Ελένη τον καλεί στην αγκαλιά της. Να σημειωθεί ότι είναι πρώτη φορά που ο έρωτας στις ταινίες του Δαμιανού δεν είναι στείρος.

3.4.3. Ο εκτός πεδίου χώρος

Ο σκηνοθέτης, διαμορφώνοντας τον εντός πεδίου χώρο στις ταινίες του με υφολογικές επιλογές οι οποίες καθορίζουν την κινηματογραφική γραφή του, αυτόματα, λόγω του περιορισμού των τεσσάρων διαστάσεων του κάδρου και των δυνατοτήτων της κάμερας, ορίζει και τον εκτός πεδίου χώρο. Στην συγκεκριμένη ενότητα, μελετάται ο τρόπος που ο εκτός πεδίου χώρος στον κινηματογράφο του Δαμιανού εξυπηρετεί τη δραματουργία και αναδεικνύει το προσωπικό όραμα του δημιουργού, συμπληρώνοντας τις αναζητήσεις της προηγούμενης ενότητας για το ρόλο και την σημασία του εντός πεδίου χώρου προς αυτές τις κατευθύνσεις.

Στις κατηγορίες της υποενότητας για τα υφολογικά στοιχεία στον προσδιορισμό του χώρου, διαπιστώθηκε η σημασία που ο σκηνοθέτης έδινε στην ύπαρξη του off χώρου και στην εναλλαγή του με τον in χώρο. Πράγματι, η δυαδικότητα του χώρου στον κινηματογράφο ενισχύει από τη φύση της τις πολύ ισχυρές δυαδικές σχέσεις που παρουσιάζονται στις ταινίες του Δαμιανού, όπως είναι αυτός που φεύγει/αυτός που μένει, η φύση/η πόλη, ο ιδιωτικός χώρος/ο κοινωνικός χώρος και ο εσωτερικός χώρος/ο εξωτερικός χώρος.

Υιοθετώντας τις απόψεις του Noël Burch για τον καθορισμό του εκτός πεδίου χώρου, η ανάλυση περιλαμβάνει τις ακόλουθες τέσσερις κατηγορίες : το άδειο πεδίο, το off βλέμμα, τον off ήχο και τα μέρη σωμάτων ηθοποιών εκτός κάδρου. Αυτό το οποίο κυρίως αναζητείται παρακάτω είναι η υποκειμενική ματιά του Δαμιανού στον τρόπο που σκηνοθετεί, ειδικά ως προς την αναπαράσταση, δηλαδή ως προς εκείνο το επίπεδο της λειτουργίας του χώρου στην ταινία όπου φαίνεται η συμβολική χρήση του και ο τρόπος με τον οποίο εμπλέκεται αυτός στην αφήγηση.

A. Άδειο πεδίο

Οι κινηματογραφικές τεχνικές επιτρέπουν την καταγραφή και αναπαράσταση του χώρου με ποικίλους τρόπους. Η χρήση του άδειου πεδίου, δηλαδή του άδειου από πρόσωπα πεδίου της οθόνης, δίνει στον σκηνοθέτη την ευκαιρία να δώσει με έμμεσο τρόπο βαρύτητα στο χώρο εκτός κάδρου ή να μεγαλώσει την ένταση της σχέσης του εντός και εκτός πεδίου χώρου²⁴⁴. Για το ύφος του Δαμιανού έχει δοθεί ο όρος

²⁴⁴ Noël Burch, *Πράξη ...*, όπ. π., σ. 37.

«συγκινημένη απόσταση». Δηλαδή, όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω, ο χώρος πρωταγωνιστεί στα πολύ γενικά πλάνα σαν να καταπίνει τους ανθρώπους ή, μάλλον το τοπίο, και οι άνθρωποι φαίνονται σαν να αλληλοσυμπληρώνουν το νόημα και την αισθητική της εικόνας. Ο εξωτερικός χώρος στις ταινίες του Δαμιανού είναι άδειος. Οι ανθρώπινες φιγούρες είναι κουκίδες στο βάθος αρκετών κάδρων τους.

Οι περισσότερες δυαδικές σχέσεις οι οποίες αναφέρθηκαν παραπάνω για τις ταινίες του Δαμιανού υπογραμμίζονται και με το άδειο πεδίο. Πράγματι, τα εξωτερικά πλάνα των ταινιών του Δαμιανού, τα οποία αποτυπώνουν μεγάλα τμήματα είτε της ελληνικής φύσης σε διάρκεια και με βάθος πεδίου, είτε του αστικού τοπίου σε πολύ γενικές λήψεις από ψηλά πλονζέ, βρίσκονται σε αντίθεση με τα εσωτερικά πλάνα στον άδειο χώρο ενός δωματίου. Στην συνέχεια, ακολουθούν παραδείγματα πλάνων με άδεια πεδία από κάθε μία ταινία ξεχωριστά, τα οποία εξυπηρετούν μία ιδιαίτερη δυαδική σχέση στο σύνολο της ταινίας.

Στο *Μέχρι το πλοίο*, τα πρώτα εξωτερικά πλάνα είναι άδεια πεδία της ορεινής ελληνικής φύσης. Στο πρώτο πλάνο βλέπουμε ένα γάιδαρο δίπλα στα σπίτια ενός αγροτικού οικισμού στους πρόποδες των βουνών. Καθώς η μηχανή λήψης από τα αριστερά προς τα δεξιά συνεχίζει τις μακρινές οριζόντιες πανοραμικές λήψεις, καμία ανθρώπινη φιγούρα δεν διαγράφεται στην οθόνη. Μόνο ο άνεμος φυσάει ακατάπαυστα στο άδειο πεδίο, ενώ ακούγεται η μουσική της ταινίας. Στο επόμενο πλάνο το οποίο εισάγει το καλύβι του Λιάνακα, ο χώρος της οθόνης γεμίζει από τα δέντρα, ενώ ο Λιάνακας είναι κουκίδα στο άνοιγμα της πόρτας μέχρι να φανεί στο κοντινό κάδρο που ακολουθεί. Στην αρχή του τρίτου επεισοδίου της ταινίας, ο θεατής βλέπει πρώτα στο δρόμο του λιμανιού τη γνωριμία του Νιάκα με τον άνδρα που θα τον πάρει στο σπίτι του για λίγες μέρες και μετά βλέπει το λιμάνι στις μακρινές λήψεις από ψηλά. Η κάμερα αφήνει τους δυο άνδρες, όταν γίνονται κουκίδες καθώς περπατάνε, και, αλλάζοντας λήψη, κινηματογραφεί από δεξιά προς τα αριστερά τον Πειραιά. Στην οθόνη φαίνονται τα πλοία και τα ψηλά κτίρια. Στο άδειο πεδίο ακούγονται μόνο τα κορναρίσματα από την κίνηση των δρόμων. Η αντίθεση των δύο παραπάνω άδειων πεδίων υπογραμμίζει δύο διαφορετικούς χώρους στην ταινία, το φυσικό και τον αστικό.

Από την *Ευδοκία*, τα επιλεγμένα παραδείγματα των άδειων πεδίων της έχουν σχέση με τη δυαδικότητα του χώρου είτε ως προς τη χρήση, δηλαδή αυτός που φεύγει και αυτός που μένει, είτε ως προς το χαρακτήρα του χώρου, δηλαδή ως κοινωνικός/ιδιωτικός ή εσωτερικός/εξωτερικός. Όλα τα παραδείγματα

χρησιμοποιούνται σε κρίσιμα σημεία της πλοκής της ταινίας. Στα ξεστρωμένα σεντόνια του άδειου κρεβατιού της Ευδοκίας αποτυπώνονται το φευγιό του λοχία και η απόγνωση που προξένησε στη Μαρία. Στα χαμηλά πλάνα του άδειου σαλονιού στο σπίτι της Ευδοκίας με το αγορασμένο μπουκάλι ποτού από τα χρήματα του αγοραίου έρωτά της, ο θεατής ακούει την Μαρία ν' αναγγέλλει το μεθύσι του λοχία στην ταβέρνα. Τέλος, όπως έχει επισημανθεί, το παράθυρο του σπιτιού της Ευδοκίας αποτελεί μοτίβο για την ταινία. Κινηματογραφείται και ως άδειο πεδίο άλλοτε από το εσωτερικό του σπιτιού και άλλοτε από έξω, μέρα ή νύχτα, πάντα ανοικτό με τις κουρτίνες του. Χαρακτηριστικές παρεμβολές του στα πλάνα της ταινίας είναι οι ακόλουθες. Πρώτα είναι το παράθυρο στο φως του ήλιου με τα δύο περιστέρια να πετάνε πίσω από τις κουρτίνες του, όταν η Μαρία λέει στην Ευδοκία την αντάμωση που βλέπει στο φλιτζάνι. Μετέπειτα είναι το παράθυρο τη νύχτα κινηματογραφημένο εξωτερικά, ενώ το ζευγάρι κάνει έρωτα.

Στον *Ηνίοχο*, τα άδεια πεδία υποδηλώνουν την αντίθεση ανάμεσα στον κλειστό και ανοικτό χώρο. Στην αρχή της ταινίας, τα άδεια πλάνα με το άγαλμα του Ηνίοχου στο μουσείο έρχονται σε αντίθεση με τις μετέπειτα σκηνές πολέμου της πλοκής ή με τις εμβόλιμες πολεμικές σκηνές των επικαίρων. Επίσης, η επιλογή της φυλακής είναι ένας άλλος κλειστός χώρος, αυτή τη φορά για τον ζωντανό άνθρωπο. Ο Δαμιανός υπογραμμίζει τον περιορισμό της ελευθερίας του ατόμου με διαφορετικά άδεια πεδία. Το πλάνο του ολόγιου φεγγαριού στον συννεφιασμένο ουρανό παραπέμπει στην ελευθερία της φύσης. Το αισθητικά αντίθετο πλάνο του πατώματος της υγρής φυλακής τονίζει το φυσικό, αλλά και ψυχικό, περιορισμό των κρατουμένων. Ενώ, στο άδειο πλάνο των συρματοπλεγμάτων της φυλακής, που κινηματογραφήθηκαν με φόντο τον ουρανό, συνυπάρχουν όλα τα προηγούμενα. Τέλος, ο σκηνοθέτης ενσωματώνει στα κάδρα του άδεια πεδία με διαφορετικά παράθυρα, όπως το μικρό παράθυρο με τα κάγκελα της φυλακής και εκείνο της κοπέλας στο απέναντι σπίτι.

B. Off βλέμμα

Το off βλέμμα χρησιμοποιείται συχνά στον κινηματογράφο για ποικίλους λόγους. Απαραίτητη είναι η χρήση του για την επικοινωνία ανάμεσα σε χαρακτήρες οι οποίοι βρίσκονται είτε στον ίδιο τόπο και δεν φαίνονται ταυτόχρονα στην οθόνη είτε σε διαφορετικούς τόπους- π.χ. δωμάτια, εντός/εκτός σπιτιού – και έτσι επιτυγχάνεται η σύνδεσή τους κατά το μοντάζ. Πιο απλά, στην οθόνη ορίζονται οι χωρικές σχέσεις

και μέσω των βλεμμάτων των ηθοποιών. Αυτό, όμως, που έχει ενδιαφέρον για το ύφος ενός σκηνοθέτη είναι η ιδιαίτερη βαρύτητα που δίνει στο off βλέμμα είτε πρόκειται για τη μετάβαση σε επόμενη σκηνή είτε πρόκειται για τον τονισμό του off χώρου. Αυτά τα ιδιαίτερα στοιχεία αναζητούνται και στις ταινίες του Δαμιανού με τα επιλεγμένα παραδείγματα που ακολουθούν. Εξάλλου, το βλέμμα στον κινηματογράφο του Δαμιανού έχει μεγάλη σημασία, όπως φαίνεται και από το εσωτερικό κατά βάθος - κοίταγμα των γυναικών του στον καθρέπτη.

Στις ταινίες του Δαμιανού, όταν οι χαρακτήρες κοιτάζουν εκτός κάδρου βρίσκονται συχνά είτε σε παράθυρο του σπιτιού τους ή του χώρου που μένουν, π.χ. φυλακή, είτε σε εξωτερικό χώρο, φυσικό ή αστικό. Άλλοτε εκφράζεται ο εσωτερικός κόσμος τους με τα συναισθήματα που πηγάζουν από τον off χώρο και άλλοτε δίνεται βαρύτητα στη δράση που παρακολουθούν και την οποία ο θεατής δεν βλέπει ταυτόχρονα. Σ' όλες τις περιπτώσεις αυτές, ο off χώρος έχει μεγαλύτερη σημασία από αυτόν που φαίνεται στην οθόνη.

Στο *Μέχρι το πλοίο*, ο έρωτας καθρεπτίζεται στο βλέμμα του Λιάνακα έξω από το παράθυρο του καλυβιού του. Η Λενιώ έχει τραβήξει την προσοχή του πριν ο θεατής τη δει στην οθόνη. Ο Λιάνακας αφήνει τη δουλειά του και κοιτάζει εκτός κάδρου. Η κάμερα ακολουθεί την κίνηση του βλέμματος του ηθοποιού και εστιάζει στο μέρος που του τράβηξε την προσοχή. Η Λενιώ κεφάτη πλησιάζει το παράθυρο, ενώ ο Λιάνακας, που την παρακολουθούσε, αποτραβιέται στην κάμερα και βγαίνει από το κάδρο.

Στην *Ευδοκία*, το παράδειγμα με το off βλέμμα είναι πάλι σε παράθυρο. Η σεκάνς είναι ο γάμος που δεν έγινε. Η Ευδοκία είναι στο δωμάτιο της και καθρεπτίζεται, ενώ φορά το νυφικό της. Ξαφνικά, αφού κοιτάζει το ρολόι της τρέχει στο ανοικτό παράθυρο βγαίνοντας σχεδόν ολόκληρη εκτός κάδρου. Η κάμερα κινείται προς τη θέα έξω από το παράθυρο. Ο θεατής βλέπει από την πλάτη της την Ευδοκία σε πρώτο επίπεδο και μια γυναικεία φιγούρα δίπλα στον τοίχο της αυλής της. Η κάμερα πλησιάζει προς το παράθυρο και αποκαλύπτει στο θεατή το τι παρακολουθεί ακίνητη η Ευδοκία. Μία άλλη σεκάνς με off βλέμμα είναι η Ευδοκία στο συρματοπλέγμα του στρατοπέδου, που έχει αναφερθεί παραπάνω για την ανατροπή του στερεότυπου στον κινηματογράφο που θέλει τη γυναίκα ως εικόνα και τον άνδρα ως φορέα του κοιτάγματος. Τα πλάνα της Ευδοκίας, μόνης στο συρματοπλέγμα να κοιτάζει εκτός οθόνης προς το στρατόπεδο, εναλλάσσονται στην οθόνη με τα πλάνα των

στρατιωτικών ασκήσεων, υπό τις διαταγές του λοχία, που λαμβάνουν χώρα μπροστά της.

Τέλος, ο *Ηνίοχος*, μια ταινία με βαρύτητα στο βλέμμα από την πρώτη σκηνή με το βλέμμα του αγάλματος του Ηνίοχου, η χρήση του off βλέμματος γίνεται πολύ συχνά. Το βλέμμα των κρατουμένων μέσα από τα σίδερα της φυλακής και το βλέμμα των αγωνιστών που αγναντεύουν στα βουνά ή παρακολουθούν τα δρώμενα, είναι τέτοια παραδείγματα. Ενδιαφέρον είναι το off βλέμμα του αδελφού του Νέου από το παράθυρο του πατρικού σπιτιού προς αυτόν, που έχει μόλις επιστρέψει και φεύγει. Η βαθιά ρήξη της σχέσης τους αποτυπώνεται σε αυτό το βλέμμα. Αρχικά, ο θεατής βλέπει τον Νέο να φεύγει μέσα από το τζάμι του κλειστού παράθυρου, που ο αδελφός του στέκεται και τον παρακολουθεί. Ο Νέος γυρίζει και διασταυρώνει το βλέμμα του με εκείνο του αδελφού του. Ο σκηνοθέτης αλλάζει γωνία λήψης και ο θεατής βλέπει το off βλέμμα του αδελφού από το εξωτερικό του τζαμιού.

Επίσης, ενδιαφέρον στον κινηματογράφο του Δαμιανού είναι η χρήση του off βλέμματος για τη μετάβαση σε επόμενη σκηνή. Στην *Ευδοκία*, η χρήση αυτή γίνεται μέσω της αφηγήτριας της ταινίας, δηλαδή της Μαρίας, και αποτελεί υφολογικό μοτίβο. Η κάμερα εστιάζει στο σώμα της Μαρίας, που σα να κοιτάζει την επόμενη σκηνή με το βλέμμα της εκτός οθόνης. Σημαντικό, είναι και το πρώτο off βλέμμα της Μαρίας στην αρχή της ταινίας. Στρέφοντας την πλάτη της στα πλοία, εστιάζει το βλέμμα της, και συνάμα το ενδιαφέρον της ιστορίας, σε αυτούς που μένουν πίσω και δε μεταναστεύουν. Στο *Μέχρι το πλοίο*, το ίδιο off βλέμμα χρησιμοποιείται για τη μετάβαση στο δεύτερο επεισόδιο και για το τέλος της ταινίας. Μετά την οριστική αναχώρηση του Νιάκα από το σιδεράδικο και την κάθοδό του προς τον κάμπο, ο θεατής βλέπει σε κοντινό πλάνο τα υγρά μάτια του, ενώ καπνίζει και κοιτά εκτός οθόνης τη θεά από τα βουνά. Το ίδιο βλέμμα προβάλλεται μέσα στη διπλοτυπία με το καράβι που φεύγει στην τελευταία σκηνή της ταινίας.

Η χρήση του off βλέμματος για τη μετάβαση σε επόμενη σκηνή παρατηρείται και στον *Ηνίοχο*, αυτή τη φορά συμβολικά. Το off βλέμμα του Νέου προς το άγαλμα στην αρχή της ταινίας συμβολίζει τη ματιά της πλοκής στην ιστορία του τόπου και τη δική του οπτική στις καταστάσεις που θα ζήσει. Στο τέλος της ταινίας και στο τέλος της ζωής του, ο Νέος κλείνει το μάτια του και σβήνει το τελευταίο off βλέμμα του.

Γ. Off ήχος

Ο ήχος έχει μια χωρική διάσταση επειδή προέρχεται από μια πηγή.²⁴⁵ Στον κινηματογράφο υπάρχουν τρεις τύποι ήχου: ο λόγος, η μουσική και οι θόρυβοι. Ο ήχος σε μια ταινία μπορεί να είναι διηγητικός ή μη διηγητικός, δηλαδή η πηγή του να είναι μέσα στο χώρο της ιστορίας ή έξω από αυτόν. Επίσης, η πηγή του μπορεί να είναι εντός ή εκτός οθόνης. Ο ήχος εκτός οθόνης, ο off ήχος δηλαδή, διακρίνεται σε εξωτερικό όταν παραπέμπει σ' ένα χώρο που εκτείνεται πέρα από την ορατή δράση και σε εσωτερικό όταν αναπαριστά αυτό που σκέφτεται ένας χαρακτήρας της ταινίας.

Ο ήχος στις ταινίες του Δαμιανού έχει χρησιμοποιηθεί με πολλές εκφραστικές λειτουργίες. Η μουσική, τα τραγούδια και οι θρησκευτικοί ύμνοι που ακούγονται φέρουν έντονα τα στοιχεία της παράδοσης που κουβαλούσε μέσα του ο δημιουργός. Η off φωνή, που διαβάζει ένα γράμμα ή διηγείται ή δίνει ηθικές επιταγές, είναι ένα ηχητικό μοτίβο για όλες τις ταινίες του. Στην παρούσα ενότητα, αναφέρονται ορισμένα παραδείγματα από τις ταινίες του Δαμιανού, τα οποία δείχνουν την ιδιαίτερη χρήση που έκανε στον εξωτερικό off ήχο.

Στο *Μέχρι το πλοίο*, ο off ήχος της εξώπορτας ειδοποιεί το θεατή για τον ερχομό του Λιάνακα, καθώς στο εσωτερικό του σπιτιού μιλάει ο Νιάκας με την Λενιώ για το σχέδιό του να σκοτώσει το φίλο του και να φύγουν οι δυο τους. Ενώ η κοπέλα ανοίγει την πόρτα, μόνο η φωνή του Λιάνακα ακούγεται από έξω. Μέχρι να τον καλέσει ο Νιάκας να μπει μέσα, η φιγούρα του δεν διακρίνεται από το σκοτάδι που έχει πέσει. Με αυτόν τον τρόπο, πετυχαίνεται η εναλλαγή των εντός και εκτός χώρων και δίνεται βαρύτητα στην κίνηση του Λιάνακα να έρθει για να ζητήσει το χέρι της Λενιώς. Οι κραυγές του πατέρα της Νανότας ακούγονται εκτός οθόνης, ενώ στην οθόνη παρουσιάζονται ο κάμπος, τα γίδια, η κόρη και το μικρό αδελφάκι της και, τελευταίος, ο ίδιος. Το όνομα της ηρωίδας ακούγεται σ' όλον τον ορίζοντα. Μετά το φευγικό της Νανότας, οι κραυγές του πατέρα θα ακουστούν πάλι με τον ίδιο τρόπο πάνω στις πέτρες και τις απόκρημνες πλαγιές, συμπληρώνοντας έτσι, τη γεωγραφική ενότητα του τόπου. Τέλος, ο ήχος του κομπρεσέρ στη γειτονιά του σπιτιού του ανδρόγυνου στο τρίτο επεισόδιο ακούγεται πάντα εκτός οθόνης είτε τα πλάνα είναι εξωτερικά και δείχνουν την άναρχη οικοδόμηση στις παρυφές της μεγαλούπολης είτε

²⁴⁵ Οι απόψεις της παραγράφου για τον ήχο αντλούνται από το βιβλίο: David Bordwell & Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, Κατερίνα Κοκκινίδη (μετ.), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2006, σ. 359, 370- 373.

τα πλάνα είναι εσωτερικά στα φτωχικά δωμάτια. Εδώ, ο off ήχος χρησιμοποιείται για να εστιάσει την προσοχή του θεατή σ' ένα από τα προβλήματα του τόπου. Παράδειγμα στο οποίο ο off ήχος παραπέμπει σ' ένα χώρο παρακείμενο, και εύκολα αναγνωρίσιμο, που εκτείνεται πέρα από την ορατή δράση είναι το νανούρισμα και το κλάμα του μωρού στο δρόμο με το κλειστό παράθυρο που περπατά η γυναίκα του τρίτου επεισοδίου. Παράλληλα, ο έμμεσος τρόπος στην παρουσίαση της δράσης πίσω από το παράθυρο παραπέμπει στο κρυφό πόθο της ηρωίδας για τη μητρότητα.

Στην *Ευδοκία*, η χρήση του off ήχου γίνεται συχνά λόγω της εναλλαγής στις σκηνές διαφορετικών χώρων. Τα παρακάτω παραδείγματα επιλέγονται και για τον συμβολικό χαρακτήρα τους στην πλοκή. Στην αρχή της ταινίας, η μουσική της ταβέρνας ακούγεται off σα να βγαίνει από το φλιτζάνι του καφέ, που κοιτάνε οι δυο γυναίκες. Πέρα από την σύνδεση των δύο χώρων, η σκηνή αυτή υπαινίσσεται την αλήθεια της πρόβλεψης της Μαρίας. Ο off ήχος του карабиού που ακούγεται στο εσωτερικό του σπιτιού της Μαρίας συνδέει το χώρο του λιμανιού με τη γειτονιά της. Στη συνέχεια, η off φωνή της Μαρίας, ενώ ο θεατής βλέπει τις εμβόλιμες ασπρόμαυρες σκηνές με την άφιξη του карабиού στο λιμάνι, δίνει μία δραματική διάσταση στα πλάνα, παρουσιάζοντας τη μετανάστευση ως μία πληγή του τόπου.

Από τον *Ηνίοχο*, οι σκηνές που περιγράφονται δείχνουν την συμβολή του off ήχου στη χρήση άλλων υφολογικών επιλογών του Δαμιανού. Στη σκηνή με τη μουσική από το γραμμόφωνο και το τραγούδι της κοπέλας από το σπίτι απέναντι από τη φυλακή, οι συγκεκριμένοι ήχοι εναλλάσσονται από off σε in και αντίστροφα, καθώς ο σκηνοθέτης κινηματογραφεί είτε διαφορετικούς χώρους της φυλακής, εσωτερικούς και εξωτερικούς, με ή χωρίς θέα στο ανοικτό παράθυρό της, είτε το ίδιο το παράθυρο ενίοτε και ως άδειο πεδίο. Η σκηνοθετική επιμέλεια της σκηνής μεγιστοποιεί την ερωτική επιθυμία η οποία καταπιέζεται στη φυλακή. Τέλος, ακολουθεί ένα παράδειγμα off φωνής και άδειου πεδίου που δείχνει πως ο χώρος και ο ήχος μεταφέρουν δραματικές πληροφορίες στην ταινία. Στον *Ηνίοχο*, ο σκηνοθέτης πληροφορεί το θεατή για την εγκυμοσύνη της Ελένης με τη βοήθεια ενός γκρο πλάνου στο σημείωμα της γυναίκας στο τραπέζι του σπιτιού της. Η σκηνή ξεκινά με το άδειο δωμάτιο, ενώ ακούγονται εκτός οθόνης οι φωνές του Νέου που την καλούν. Όταν ο θεατής βλέπει τον Νέο στην αυλόπορτα του σπιτιού της Ελένης, δεν ακούγεται η φωνή του. Μόλις το άδειο δωμάτιο με τα ανοικτά παραθυρόφυλλα εμφανίζεται πάλι στην οθόνη, ξανακούγεται η φωνή του Νέου. Η ένταση κάθε χώρου

καθρεπτίζεται με την εκτός φωνή ή την σιωπή στον άλλο χώρο. Επίσης, προσδιορίζεται σαφώς το χάσιμο της επικοινωνίας του ζευγαριού.

Δ. Μέρη σωμάτων ηθοποιών εκτός κάδρου

Το εντός κάδρου μέρος του σώματος του ηθοποιού, που παραπέμπει σε μια εκτός κάδρου ολοκλήρωσή του, βρίσκει μια ιδιάζουσα εφαρμογή στον Δαμιανό ο οποίος σκηνοθετεί με βαρύτητα στο ανθρώπινο σώμα. Όπως έχει αναφερθεί, η υπέρβαση και η παραβίαση των ορίων είναι στο κέντρο της θεματολογίας του Δαμιανού. Ένα από τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα στις ταινίες του είναι το όριο του σώματος. Πιο συγκεκριμένα, το σώμα στον Δαμιανό δεν είναι ένα κλειστό σύστημα, αλλά ένας ανοικτός κόσμος που βρίσκεται σε συνεχή επαφή με το περιβάλλον. Ο σκηνοθετικός χειρισμός των ορμών, των παθών και των ενστίκτων του ανθρώπου, ο οποίος είναι στο κέντρο του ενδιαφέροντος του σκηνοθέτη, εκφράζεται από τον ιδιαίτερο χειρισμό των ηθοποιών και ιδιαίτερα των σωμάτων τους.

Πράγματι, οι κοντινές λήψεις του Δαμιανού εστιάζουν σε μέρη του ανθρώπινου σώματος. Στα κάδρα των ταινιών του τονίζονται οι εσοχές και οι εξοχές του σώματος, δηλαδή τα σημεία επαφής του με τον κόσμο, όπως οι πατούσες, τα ανοικτά στόματα, οι μασχάλες, τα γόνατα και τα ρουθούνια. Οι κινήσεις της κάμερας και το άτακτο μοντάζ του δείχνουν το σώμα να ξεπερνά τα δικά του όρια και να διαπερνά το περιβάλλον του, άλλοτε σαν το περιδινούμενο σώμα του περιθωρίου και άλλοτε σαν το ερωτικό ή το πάσχων σώμα. Στο σιδεράδικο του Λιάνακα, οι εντάσεις ανάμεσα στους δύο φίλους εκφράζονται μέσα από τις κινήσεις τους στο αμόνι. Στο εσωτερικό του σπιτιού της Ευδοκίας, τα συναισθηματικά ξεσπάσματα της νεαρής πόρνης κινηματογραφούνται με έμφαση σε μέρη του σώματός της, ακόμη και γυμνού. Στον *Ηνίοχο*, τα πόδια κινηματογραφούνται πολλές φορές με διαφορετικές σημασίες. Άλλοτε ‘σε περιορισμό’, όπως τα πόδια των κρατουμένων στη φυλακή, άλλοτε ‘επί σκοπό’, όπως τα πόδια των φυλάκων στο πάτωμα της φυλακής, άλλοτε ‘εκφραστικά’, όπως στο βακχικό χορό των ανταρτών στο βουνό.

Στις ταινίες του Δαμιανού, τα μέρη των σωμάτων εκτός κάδρου παραπέμπουν στον χώρο εκτός οθόνης, καθιστώντας τον σημαντικό λόγω της επίδρασής του στον άνθρωπο. Χαρακτηριστικά τέτοια παραδείγματα και από τις τρεις ταινίες του Δαμιανού είναι: στο *Μέχρι το πλοίο*, η κινηματογράφιση των ερωτικών σκηνών στα

τρία επεισόδια, στην *Ευδοκία*, η σκηνή της κούνιας και οι στρατιωτικές επιδείξεις και στον *Ηνίοχο*, τα σώματα των φυλακισμένων και της δαιμονισμένης μοναχής.

Πράγματι, ο Δαμιανός τοποθετεί τις ερωτικές σκηνές της πρώτης ταινίας του σε συγκεκριμένους χώρους που καθορίζουν το είδος τους και την έντασή τους. Η έμφαση δίνεται σε μέρη των ερωτικών σωμάτων που εγγράφονται σε τμήματα των χώρων είτε των ανδρών, όπως το σιδεράδικο του Λιάνακα και η καλύβα του Νιάκα, είτε του υπνοδωματίου του ανδρόγυνου στο τρίτο επεισόδιο. Στο 'πρωτόγονο' χώρο δουλειάς του Λιάνακα, η ερωτική πράξη μοιάζει αρχικά με βιασμό, μέχρι την στιγμή που η αντίσταση της κοπέλας αλλάζει τις προθέσεις του άνδρα. Στη καλύβα του Νιάκα, που από την οροφή της φαίνεται ο ουρανός, η ερωτική πράξη μοιάζει με πλάνεμα του άνδρα στα χέρια της Νανότας. Τέλος, στο τρίτο μέρος ο Δαμιανός κινηματογραφεί την ακύρωση της ερωτικής επιθυμίας και την απόγνωση των κορμιών των αποξενωμένων συζύγων στο μίζερο σκηνογραφικό πλαίσιο του υπνοδωματίου τους.

Στην *Ευδοκία*, τα σώματα των χαρακτήρων κινηματογραφούνται σε αντιδιαμετρικές συναισθηματικές καταστάσεις. Στην σκηνή της κούνιας στην Πάρνηθα, τα σώματα των ερωτευμένων με δυσκολία συγκρατούνται εντός του πλαισίου της οθόνης. Ο έρωτας διαπερνά τα νεανικά κορμιά και η κούνια σκίζει τον ορίζοντα από την άκρη της βουνοπλαγιάς. Ο θεατής βλέπει άλλοτε το μεγαλείο της φύσης και άλλοτε το αχαλίνωτο πάθος της Ευδοκίας, το οποίο ξεχύνεται σε όλα τα μέρη του κορμιού της. Η εναλλαγή αυτή είναι ρυθμική και μεταδίδει την ένταση του πάθους του ζευγαριού, το οποίο μόνο στην απεραντοσύνη και την ομορφιά της ελληνικής φύσης μπορεί να φιλοξενηθεί, πριν συντριβεί σύντομα κάτω από την πίεση του κοινωνικού περίγυρου. Στην σκηνή της επίδειξης της διμοιρίας, τα σώματα υπόκεινται στην σκληρή στρατιωτική πειθαρχία. Οι κινήσεις των στρατιωτών με τους συγχρονισμένους βηματισμούς δίνουν ένταση η οποία μεγεθύνεται από τη γύμνια του στρατοπέδου. Ο Δαμιανός εστιάζει στους στρατιώτες που χτυπάνε ρυθμικά με δύναμη το αριστερό τους πόδι στο χώμα, δείχνοντας σε κοντινό πλάνο την κίνηση αυτή, όχι μόνο για να δηλώσει την υπακοή τους στις διαταγές, αλλά και για να εκφράσει, ταυτόχρονα, την ανάγκη τους στην εξωτερίκευση της συσσωρευμένης πίεσής τους από τον περιβάλλοντα χώρο. Κοινό και στις δύο σκηνές είναι η έντονη επιθυμία των ανθρώπινων σωμάτων να δραπετεύσουν από τα όρια που τους επιβάλλονται από τις κοινωνικές επιταγές.

Στην τελευταία ταινία του Δαμιανού, το πάσχον ανθρώπινο σώμα βρίσκει την ιδανική απεικόνισή του στους φυλακισμένους στις ιταλικές φυλακές και στο κορμί της δαιμονισμένης καλόγριας στο μοναστήρι. Το ανδρικό και το γυναικείο κορμί κινηματογραφείται σε στιγμές εγκλεισμού σε χώρους που βαραίνουν πάνω του. Τα στενά όρια –φυσικά και ψυχικά- της φυλακής και του μοναστηριού αποδίδονται με διαφορετικό τρόπο μέσα από τις επιδράσεις τους στα άτομα που φιλοξενούν. Στην πρώτη περίπτωση τα ανδρικά σώματα είναι κλινήρη και ταλαιπωρημένα, ενώ στη δεύτερη περίπτωση η κάμερα ακολουθεί τα βήματα ενός ξέφρενου και απεγνωσμένου θηλυκού σώματος στην τελευταία του προσπάθεια να αντισταθεί.

Τέλος, ο Δαμιανός κινηματογραφεί το ανθρώπινο σώμα, δίνοντας βαρύτητα σε δυναμικές εκφάνσεις της κίνησης του, π.χ. βήμα, τρέξιμο, πήδημα και στροφή. Οι ήρωες του κινηματογραφούνται να περπατάνε, να τρέχουν και να χορεύουν. Όπως έχει αναφερθεί παραπάνω, στη διήγηση του Δαμιανού παίζουν ιδιαίτερο ρόλο οι πορείες των ηρώων του. Ιδιαίτερα, ο Béla Balázs ξεχωρίζει το περπάτημα ως μια από τις πιο εκφραστικές και ιδιαίτερες κινηματογραφικές εκδηλώσεις²⁴⁶. Ο Δαμιανός έχει κινηματογραφήσει με μοναδικά εκφραστικό τρόπο το περπάτημα της Νανότας με την ηλικιωμένη πόρνη προς την πόλη και το περπάτημα της Μαρίας από το λιμάνι στο σπίτι της Ευδοκίας. Αυτό το οποίο ξεχωρίζει είναι ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης με το περπάτημα ή το τρέξιμο των βασικών χαρακτήρων, κατά την πρώτη εμφάνισή τους στην οθόνη, διανύει τους τόπους της πλοκής των δύο πρώτων επεισοδίων του *Μέχρι το πλοίο*, συχνά μέσω των κινήσεων της κάμερας και του μοντάζ στα κοντινά πλάνα των κάτω μερών των σωμάτων τους.

Πράγματι, στο πρώτο επεισόδιο τα πόδια του Νιάκα κινηματογραφούνται από πίσω σε χαμηλή και κοντινή λήψη, ενώ κατηφορίζει την πλαγιά. Στη συνέχεια, η κάμερα ακολουθώντας το περπάτημά του μέχρι το καλύβι του φίλου του – δείχνοντας και μόνο το τμήμα του πάνω μέρους του σώματός του – αποτυπώνει παράλληλα μεγάλα τμήματα της διαδρομής του στη φύση. Στο δεύτερο επεισόδιο, η εισαγωγή της Νανότας γίνεται με το πλάνα στα πόδια της που τρέχουν στο κάμπο. Στη συνέχεια, το τρέξιμό της θα καλύψει μοναδικά το χώρο που ζει.

Επίσης, ιδιαίτερο μοτίβο στις δύο πρώτες ταινίες του Δαμιανού είναι η κινηματογράφηση της κίνησης των ποδιών μόνο των χαρακτήρων που φεύγουν από τους τόπους, επισημαίνοντας έτσι το ιδιαίτερο βλέμμα του σκηνοθέτη με το οποίο

²⁴⁶ Béla Balázs, *Theory of the Film*, Arno Press & The New York Times, New York, 1972, σ. 135.

αντικρίζει τη ζωή μέσα στις ταινίες του. Πιο συγκεκριμένα, στην οθόνη φαίνονται τέτοια πλάνα μόνο του Νιάκα, της Νανότας και του ανδρόγυνου στο *Μέχρι το πλοίο* και του λοχία στην *Ευδοκία*. Ειδικά, ο λοχίας εισάγεται ως χαρακτήρας στην ταινία με τα πλάνα των ποδιών του, ενώ χορεύει και διαγράφεται η σκιά του στο πάτωμα.

3. 4. 4. Συμπεράσματα για το χώρο στον κινηματογράφο του Δαμιανού

Σύμφωνα με την άποψη της Λιζ Φρένκελ, υπάρχει στενή σχέση δημιουργού και έργου, αφού το ένα φωτίζει το άλλο²⁴⁷. Η ταινία, με τη μορφή της και το περιεχόμενό της, αντανακλά το προσωπικό ύφος του σκηνοθέτη της και ανταποκρίνεται στην ιδεολογική άποψή του. Ο Δαμιανός, παρά τις ατεχνίες και τον ερασιτεχνισμό που του καταλογίζουν οι κριτικοί, διαμόρφωσε την κινηματογραφική γραφή του, η πρωτοτυπία και η ιδιαιτερότητα της οποίας καθιστούν δύσκολο την κατάταξη του έργου του Δαμιανού σ' ένα μόνο κινηματογραφικό είδος ή κίνημα²⁴⁸. Δεχόμενοι την άποψη του Metz²⁴⁹, ότι ο κινηματογράφος είναι γραφή και η ταινία είναι κείμενο, στις προηγούμενες ενότητες προσδιορίστηκε η κινηματογραφική γραφή του Αλέξι Δαμιανού και η εκλογή του τόνου που διέπει το έργο του μέσα από τις πολλαπλές αναγνώσεις των ταινιών του και από τη μελέτη του χώρου σε αυτές. Επίσης διαπιστώθηκε πως η έβδομη τέχνη παρείχε περισσότερες εκφραστικές δυνατότητες στο δημιουργό από οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης.

Στις προηγούμενες ενότητες, ο χώρος στον κινηματογράφο του Δαμιανού προσεγγίστηκε με το διαχωρισμό του σε δύο μεγάλες κατηγορίες, τον εντός πεδίου χώρο και τον εκτός πεδίου χώρο. Αυτό που εξετάστηκε είναι όχι μόνο η κατασκευή και η καταγραφή του χώρου, αλλά κυρίως η αναπαράστασή του η οποία δηλώνει τον υποκειμενικό χειρισμό του χώρου από τον σκηνοθέτη, κυρίως σε συνάρτηση με τη λειτουργία του ανθρώπου μέσα σ' αυτόν. Ο χώρος, παίζει σημαντικό ρόλο τόσο στη

²⁴⁷ Λιζ Φρένκελ, «Κινηματογράφος και Ψυχανάλυση», στο, Διαμαντής Λεβεντάκος (συντ.), *Σύγχρονη Θεωρία...*, όπ. π., σσ. 280-298, σ. 285.

²⁴⁸ Η Εύα Στεφανή αναφέρεται στον κινηματογράφο του Δαμιανού χαρακτηρίζοντάς τον άτακτο. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Η καρναβαλική παράδοση του Μπαχτίν δεν βρίσκεται μόνο στη θεματολογία αλλά και στην κινηματογραφική γραφή του Δαμιανού. Και εδώ βασιλεύει το οξύμωρο και το αντικανονικό. Τόσο τα πλάνα όσο και το μοντάζ δεν υπακούουν σε μία γνώριμη αφηγηματική λογική αλλά σε μία χειροποίητη προσέγγιση που αντίκειται στους παραδοσιακούς κανόνες.» Βλ. Εύα Στεφανή, «Σημείωμα για τον άτακτο...», όπ. π., σσ. 51-52. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης είχε δηλώσει ότι: «Το πρώτο που είπα στους συνεργάτες μου ήταν: “Καταργούμε τους όρους τράβελινγκ, βερτικάλ, πανοραμικ κτλ., απλουστεύουμε τα πράγματα και βαδίζουμε παράλληλα με την ουσία της έκφρασης”.» Βλ. στο ίδιο, σ. 112.

²⁴⁹ Σωτήρης Δημητρίου, *Λεξικό όρων, τ. Ι Σημειολογικής και δομικής ανάλυσης τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1978, σ.77.

δόμηση της αφήγησης όσο και στη διαμόρφωση του ύφους της ταινίας. Πράγματι, «... ο χώρος στον κινηματογράφο μπορεί να υποκαταστήσει ατελείωτες περιγραφές και αναλύσεις.»²⁵⁰ Όπως και στην περίπτωση του χρόνου, ο κινηματογράφος παρέχει στους σκηνοθέτες μια τεράστια ελευθερία έκφρασης, θέτοντας συνάμα αυστηρά όρια αναφορικά με τη χωροθέτηση της δράσης²⁵¹. Ο Δαμιανός είχε πει για τις επιλογές του στο γύρισμα: «Μπορεί να μην είναι του γούστου σου, αλλά η ταινία το έχει ανάγκη. Εμένα, όπως ξέρεις μου αρέσει το μπανάλ, το βρίσκω πολλές φορές ποιητικό, ακόμα και όταν ξεπερνάει το όριο προς το χυδαίο. Μια ταινία δε γίνεται μόνο με συμπεριφορές που μας αρέσουν, που μας ταιριάζουν. Υπάρχει και η αλήθεια των άλλων ανθρώπων που ζουν στο φιλμ. Για να στήσεις μια τέτοια σκηνή πρέπει να πιστέψεις στην αλήθεια της.»²⁵² Ο Δαμιανός, όπως διαπιστώνεται από τις προηγούμενες ενότητες, ήταν ένας σκηνοθέτης ο οποίος ξεχώρισε, αφενός για τις κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού τοπίου στο σύνολο του έργου του, αφετέρου για τον τρόπο που χειρίστηκε το χώρο στην έκφραση του προσωπικού οράματός του.

«Η χώρα όπου ο δημιουργός ζει και εργάζεται επηρεάζει με ανεξίτηλο τρόπο το έργο του. Οι μνήμες και η αίσθηση οικειότητας που γεννά η επαφή με τον περιβάλλοντα χώρο, οι βιωμένες εμπειρίες κι οι υποσυνείδητες διασταυρώσεις, οι εσωτερικευμένες εικόνες και οι συναισθηματικές καταβολές, ηθελημένα ή αθέλητα βρίσκουν τρόπο να εισχωρήσουν στις εικόνες των ταινιών του.»²⁵³ Ο Δαμιανός, όπως ήδη έχει επισημανθεί, θεωρείται ένας δημιουργός με αγωνία για τον τόπο του, με σεβασμό στην πολιτιστική κληρονομιά, ο οποίος διέθετε πολιτική ευαισθησία και ιστορική μνήμη. Στο κινηματογραφικό έργο του, αποτυπώνει εικόνες της ελληνικής υπαίθρου και του αστικού τοπίου προσπαθώντας να είναι γνήσιος και αληθινός²⁵⁴. Η ελληνική φύση εισβάλλει με μοναδικό τρόπο στις ταινίες του, δείχνοντας την αγάπη του δημιουργού για αυτήν. Οι ταινίες του δεν είναι παραμυθένιες. Εν αντιθέσει, αποτελούν τεκμήρια ιστορικής και κοινωνικής μνήμης αφού πλοκή των δύο πρώτων ταινιών του λαμβάνει χώρα μέσα στον αληθινό κόσμο, σύγχρονο με την εποχή των

²⁵⁰ Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Κινούμενα Τοπία...*, όπ. π., σ. 16.

²⁵¹ Στο ίδιο, σ. 11.

²⁵² Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο...*, όπ. π., σ. 81.

²⁵³ Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Κινούμενα Τοπία...*, όπ. π., σ. 16-17.

²⁵⁴ Ο Δαμιανός σε συνέντευξη του στους Θ. Αγγελόπουλο και Λ. Παπαστάθη απάντησε στην ερώτηση αν δέχεται το γεγονός πως η πρώτη του ταινία έχει φολκλορικά στοιχεία, ως εξής: «Φολκλόρ είναι η εξωτερική σχέση των ανθρώπων με το χώρο. Το έργο μου δεν έχει καμιά σχέση με το φολκλόρ. Φολκλόρ είναι το να μιλάω για τον τόπο μου;» Βλ. Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *45^ο ...*, όπ. π., σ. 114.

γυρισμάτων και η πλοκή της τρίτης ταινίας αγκαλιάζει τον ελλαδικό χώρο κατά τις τελευταίες δεκαετίες.

Ταυτόχρονα, ο Δαμιανός ξεχωρίζει για τον τρόπο που σκιαγραφεί τους ήρωες του μέσα στον περιβάλλοντα χώρο. Ο θεατής καταλαβαίνει ότι ο τόπος για τον Δαμιανό είναι μοναδικός. Το πρότυπο του τόπου για τον Δαμιανό είναι οι παρυφές των κοινωνικών χώρων, είτε οι ήρωες ζουν στην πόλη είτε στην ύπαιθρο. Ο πληθυσμός των ταινιών του απαρτίζεται από άνδρες και γυναίκες, οι οποίοι αντλούνται από την εθνογραφία της ελληνικής υπαίθρου και των παρυφών του αστικού χώρου, όπως στο *Μέχρι το πλοίο* και την *Ευδοκία*. Στον δε *Ηνίοχο*, ο Δαμιανός επιχειρεί την σκιαγράφηση μιας ανθρώπινης γεωγραφίας με έμφαση στο ιστορικό σημείο που αυτή αντιπροσωπεύει²⁵⁵. Η κεντρική εξουσία και οι μηχανισμοί της μπορεί και να απουσιάζουν από κάποια ταινία, αλλά οι επιπτώσεις τους είναι ορατές στις εσωτερικές συγκρούσεις των χαρακτήρων. Οι σκηνές της δράσης λαμβάνουν χώρα πάντα σε περιβάλλοντα, οριοθετημένα στην κάθε λεπτομέρεια. Τα ονόματα των τόπων απουσιάζουν – ή αν δίνονται αυτό γίνεται χωρίς καμία έμφαση – γιατί για τον Δαμιανό, ο χώρος είναι αυτός που έχει περισσότερη σημασία από τον ίδιο τον τόπο.

Πράγματι η αγωνία του σκηνοθέτη για την ένταξη του ατόμου σε ένα κόσμο σύνθετο και αντιφατικό, βρίσκει γόνιμο έδαφος στη δόμηση των ταινιών του μέσω της κατάτμησης της πλοκής σε συγκεκριμένους τόπους που μετατρέπονται σε χώρους ζωογονημένους από το σύνολο των κινήσεων των προσώπων που κινούνται στα όριά του. Αυτό είναι ευδιάκριτο στο *Μέχρι το πλοίο* με τα τρία διαφορετικά σκετς, ενώ στον *Ηνίοχο* με το πλήθος τόπων αυτοτελούς δραματικής έντασης. Κοινό και στις δύο ταινίες είναι η πορεία του κεντρικού αρσενικού ήρωα σε τόπους δανεισμένους από την ελληνική επικράτεια, οι οποίοι, όχι μόνο συνθέτουν και αναδεικνύουν το κοινωνικό και ιστορικό πρόσωπο της χώρας, αλλά επιδρούν- συχνά σε ασφυκτικά πλαίσια- και καθορίζουν τις ζωές των κατοίκων τους. Η διαφορετικότητα στην αφήγηση της *Ευδοκίας* επιβεβαιώνει την κινηματογραφική γραφή του σκηνοθέτη. Ο χώρος ο οποίος φιλοξενεί τον τραγικό έρωτα των δύο νέων πρωταγωνιστών απαρτίζεται από ευδιάκριτα μέρη με ιδιαίτερη σημασία και συμβολή στο δράμα, αλλά και στον τρόπο που οι ήρωες λειτουργούν ενσωματωμένοι σε αυτούς. Κοινή συνιστώσα στις ταινίες του αποτελεί η ιδιαίτερη ματιά του Δαμιανού στα γεγονότα και στη ζωή, η οποία είναι ταυτόσημη με εκείνη του άνδρα που φεύγει.

²⁵⁵ Ο όρος “ανθρώπινη γεωγραφία” είναι δάνειο από το κείμενο του Μπαρτ για τον Σαντ. Βλ. Roland Barthes, *Σαντ I*, στο, Roland Barthes, *Σαντ...*, όπ. π., σσ. 21-45, σ. 27.

Ξεχωριστή βαρύτητα στη δόμηση του χώρου στις ταινίες του Δαμιανού έχει η λειτουργία του εκτός πεδίου χώρου, δυνατότητα του κινηματογράφου την οποία αξιοποίησε ο σκηνοθέτης, όπως εξετάστηκε παραπάνω. Η διαλεκτική του μέσα / έξω χώρου, με την αντιπαράθεση του εσωτερικού κόσμου των χαρακτήρων και των επιβολών του κοινωνικού περιγύρου και με την αντιπαραβολή του ιδιωτικού χώρου του ατόμου απέναντι στο δημόσιο, πετυχαίνεται στον κινηματογράφο του Δαμιανού με τη χρήση διάφορων μοτίβων, όπως η χρήση του παράθυρου, το άνοιγμα της πόρτας, το off βλέμμα και οι είσοδοι και έξοδοι των ηθοποιών.

Ο Δαμιανός, λοιπόν, χειρίζεται τον εντός και εκτός πεδίου χώρο δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στα στοιχεία που εξυπηρετούν την ιδιαίτερη συσχέτιση και αλληλεπίδραση των χαρακτήρων με τον αναπαριστώμενο χώρο. Η δύναμη αυτής της εξέχουσας κινηματογραφικής γραφής διακρίνεται στην εν-τύπωση στη μνήμη του θεατή χαρακτηριστικών σκηνικών τόπων από κάθε ταινία του Δαμιανού, άρρηκτα δεμένων με σημαντικές λειτουργίες των χαρακτήρων μέσα σε αυτούς, οι οποίες με την αυθεντικότητά τους μετατρέπουν τον τόπο σε χώρο αξιοσημείωτο για τη συλλογική μνήμη των θεατών. Πράγματι, αρκετές σκηνές των ταινιών του λειτουργούν στην πλοκή σαν κλειστά αυτόνομα μέρη με δύναμη ανεξάρτητα από την πλοκή. Ο Δαμιανός, από την πρώτη ταινία του στήνει τα γεγονότα σαν μια συρραφή σκηνών με αυθύπαρκτη αξία, φτάνοντας στην τελευταία ταινία του να αρθρώνει όλη την αφήγηση μέσα από αυτήν την επιλογή που τον βοηθάει να διανύσει μεγάλες αποστάσεις όχι μόνο μέσα στον ελλαδικό χώρο, αλλά και μέσα στο χρόνο της πλοκής. Στις κριτικές για τις ταινίες του Δαμιανού, αναφέρονται συχνά η σκηνή του παλέματος στο σιδεράδικο και η τελευταία σκηνή με τη διπλοτυπία του карабиού και του προσώπου του Νιάκα στο *Μέχρι το πλοίο*, η σκηνή της κούνιας στην Πάρνηθα, του γάμου που δεν έγινε, της διμοιρίας επιδείξεων στο στρατόπεδο και του παλέματος στην αλάνα στην *Ευδοκία*, η σκηνή της φυλακής, του Κούτρα στο αλώνι και του Νέου με την Ελένη στον *Ηνίοχο*²⁵⁶.

Ο Δαμιανός, όπως προκύπτει από την παραπάνω ανάλυση, διαφοροποιήθηκε από τους άλλους Έλληνες σκηνοθέτες στον τρόπο που αποτύπωσε τη χώρα του. Εκμεταλλευόμενος τις δυνατότητες της κινηματογραφικής κάμερας, απομακρύνθηκε από το στούντιο και κατάφερε να δείξει την ομορφιά της ελληνικής υπαίθρου, το

²⁵⁶ Βλέπε σχετικά: Σολδάτος, Γιάννης, *Αλέξης...*, όπ. π., σ. 14, 25, Σολδάτος, Γιάννης (επιμ.), *45°...*, όπ. π., σ. 21-22, 44, 85-90, 155 και Σολδάτος, Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού...*, τ.Α', όπ. π., σ. 341.

μεγαλείο των βουνών της και την ομορφιά της θάλασσας της, χωρίς, όμως, να την αποφορτίσει από το κοινωνικό βάρος που ασκεί στις πλάτες των απλών κατοίκων της, όπως φαίνεται στο *Μέχρι το πλοίο* και χωρίς να την αποσυνδέσει από το ιστορικό φορτίο που συνεισφέρει στη συλλογική μνήμη της χώρας, όπως φαίνεται στον *Ηνίοχο*. Όταν αποφάσισε να γυρίσει τη δεύτερη ταινία του στην Αθήνα, η διαφοροποίηση στο χώρο είναι ακόμα πιο αισθητή. Καμιά Ακρόπολη δεν διακρίνεται στα πλάνα του ούτε κάποιο άλλο γνωστό σημείο αναφοράς. Η δική του Αθήνα είναι μια επινοημένη μεγαλούπολη και μάλιστα οι παρυφές της. Ο Δαμιανός σε καμιά από τις τρεις ταινίες του δεν κινηματογραφεί σε στούντιο, αλλά επιλέγοντας με επιμονή και προσοχή τους σκηνικούς τόπους του, τους ταυτίζει μοναδικά με τους χαρακτήρες που κινούνται μέσα τους.

Επίσης, οι ταινίες του Δαμιανού διαφοροποιούνται και μεταξύ τους. Στην πρώτη ταινία, η δομή της αφήγησης ακολουθεί την πορεία του ήρωα στον ελλαδικό χώρο και μάλιστα καθοδικά από το βουνό στην πεδιάδα και τέλος στον Πειραιά με το λιμάνι του. Στην πρώτη ταινία, η αντίθεση στους τρεις σταθμούς έχει άμεση σχέση με το μορφικό τους χαρακτήρα και την επίδραση στους ανθρώπους της (βουνό-πεδιάδα-πόλη). Στη δεύτερη ταινία, η δομή της αφήγησης εκτυλίσσεται γύρω από τον έρωτα των δύο νέων που γεννιέται και συνθλίβεται σε ευδιάκριτους χώρους που βαραίνουν πάνω στις ζωές τους. Εδώ, η αντίθεση υπογραμμίζεται από τις σκηνές χαράς και ξεγνοιασιάς στη θάλασσα ή στο βουνό με τις σκηνές ασφυκτικής πίεσης στο στρατόπεδο ή στο αυθαίρετο σπίτι της Ευδοκίας. Στην τρίτη ταινία, η δομή της αφήγησης έχει κεντρικό άξονα το χρόνο. Οι τόποι που επιλέγονται για να εμπλακούν στην αφήγηση είναι σημαίνοντες για την ελληνική επικράτεια και ο τρόπος που αναπαριστούνται έχουν συγκεκριμένη λειτουργία στη μνήμη του θεατή (π. χ. βουνό-Μακρόνησος). Σε όλες, όμως, τις ταινίες του Δαμιανού οι χώροι είναι συνυφασμένοι με τις επιδράσεις τους στους ανθρώπους, δηλαδή είτε πρόκειται για καθορισμένα περιβάλλοντα που απαιτούν συμπεριφορές από τα άτομα (π.χ., σιδεράδικο, στρατόπεδο, φυλακή, μοναστήρι) είτε πρόκειται για τυχαίους χώρους που γεννούν συναισθήματα στους ανθρώπους (π.χ., φύση, ταβέρνα) είτε πρόκειται στην τελευταία ταινία του για αρχέγονους κόσμους που σχετίζονται με στοιχειώδεις ενορμήσεις των ανθρώπων (π.χ., το βακχικό, η σκηνή της Αθήνας το 1949 και η σκηνή στο Πετροτόπι το 1955).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο Αλέξης Δαμιανός υπήρξε ένας βαθιά καλλιεργημένος άνθρωπος με πηγαία καλλιτεχνική έκφραση. Θεωρείται «ένας ποιητής με ισχυρότατη προσωπικότητα»²⁵⁷, και «ένας σύγχρονος γενναίος του πνεύματος»²⁵⁸. Αρχικά στην παρούσα εργασία, μέσα από την επισκόπηση της καλλιτεχνικής δραστηριότητάς στους τομείς που δραστηριοποιήθηκε ο Δαμιανός, προσδιορίστηκαν τα στοιχεία της ταυτότητάς του, τα οποία του χάρισαν τον τίτλο του δημιουργού. Πράγματι, ο Δαμιανός ξεκινώντας από το θέατρο το οποίο υπηρέτησε ποικιλότροπα, καταξιώθηκε ως δημιουργός με τις τρεις ταινίες, χάρη στην ανεξαρτησία της έκφρασής του, την συνέπεια του ύφους του και την ενότητα του ήθους του.

Στη συνέχεια της εργασίας, εστιάζοντας στο κινηματογραφικό του έργο, φάνηκε η ιδιαιτερότητα του σκηνοθέτη στον τρόπο που δούλεψε, αλλά και που εκφράστηκε. Χωρίς να κάνει κινηματογραφικές σπουδές και χωρίς να γράψει θεωρητικά κείμενα, ο Δαμιανός είχε μια ενστικτώδης σχέση με την 7^η τέχνη. Η επιλογή των συντελεστών στις ταινίες του - στενοί συνεργάτες²⁵⁹, πρόσωπα της οικογένειάς του, αλλά και πολλοί εθελοντές - η συλλογικότητα στον τρόπο δουλειάς του²⁶⁰ και η ανάμειξή του σε πολλά στάδια των ανεξάρτητων παραγωγών των ταινιών του είναι από τα πράγματα που τον ξεχώρισαν ως σκηνοθέτη. Ο Δαμιανός με το *Μέχρι το πλοίο* κινήθηκε πάνω στο όριο/μεταίχμιο Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου (ΠΕΚ) και Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (ΝΕΚ), κάνοντας τα γυρίσματα με μικρό προϋπολογισμό. Η *Ευδοκία* θεωρείται ορόσημο του ΝΕΚ και ο Δαμιανός θεωρείται ένας από τους δημιουργούς του κατά τη δεκαετία του '70, ο οποίος δούλεψε μακριά από την καθοδήγηση του παραγωγού. Τέλος, ο *Ηνίοχος* αποτελεί περίπτωση ταινίας συμπαραγωγής του ΕΚΚ με Έλληνα σκηνοθέτη.

Αληθινός και εκφραστικός ο Δαμιανός στράφηκε στον κινηματογράφο, βρίσκοντας ένα νέο τρόπο επικοινωνίας με το κοινό μέσα από τις δυνατότητες που προσφέρει η έβδομη τέχνη. Θεωρείται ένας σκηνοθέτης με αγωνία για τον τόπο του και με βαθιά σχέση με την παράδοση. Στην παρούσα εργασία, προσεγγίστηκε η

²⁵⁷ Έτσι τον αποκάλεσε ο Άλκης Θρύλος σε άρθρο του στη «*Νέα Εστία*» (1/5/1949). Βλ. στο: Κωνσταντίνος Κυριακός, *Η θεατρική...*, όπ. π., σ. 270

²⁵⁸ Βλ. το ομότιτλο σημείωμα του σκηνοθέτη Δήμου Αβδελιώτη στο: Σολδάτος, Γιάννης (επιμ.), *45°...*, όπ. π., σ. 101.

²⁵⁹ Ο Λάκης Παπαστάθης και ο Παπαχρήστου θεωρούνται από τους ανθρώπους που μαθήτευσαν κοντά στον Δαμιανό. Βλ. στο ίδιο, σ. 53, 97, και στο, Λάκης Παπαστάθης, *Όταν ο...*, όπ. π., σ. 13.

²⁶⁰ Σολδάτος, Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού...*, τ.Α', όπ. π., σ. 81

κινηματογραφική γραφή του και η εκλογή του τόνου που διέπει το έργο του μέσα από τις πολλαπλές αναγνώσεις των ταινιών του και, πιο συγκεκριμένα, μέσα από τη μελέτη του χώρου εντός και εκτός της οθόνης. Ο Δαμιανός διαμόρφωσε μία ξεχωριστή κινηματογραφική γραφή η οποία δεν μπόρεσε να βρει συνεχιστές²⁶¹, λόγω της ιδιαιτερότητας της προσωπικότητας του δημιουργού της.

Πιο αναλυτικά, οι πολλαπλές αναγνώσεις των ταινιών του ανέδειξαν το κινηματογραφικό έργο του, γέννημα διαφορετικών εποχών, ως δημιούργημα με προσωπικό στυλ, ως κιβωτό των απόψεών του και των ανησυχιών του, ως γέφυρα επικοινωνίας με το κοινό, ως ανοικτό κείμενο με καλλιτεχνική αξία, ακόμα και ως τεκμήριο κοινωνικής και ιστορικής σημασίας. Πολυσήμαντο και πολυδιάστατο το έργο του Δαμιανού κατέχει μια ξεχωριστή θέση στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου τόσο για την κατανόηση της κάθε χρονικής περιόδου που αναφέρεται ή που κινηματογραφήθηκε, όσο και για την προσέγγιση του ανθρώπου, του έρωτα και του αγώνα. Χωρίς να ωραιοποιεί τις καταστάσεις και χωρίς να κρύβει τις πληγές, εκθέτοντας τα πιστεύω του και υπερασπιζόμενος τις αξίες του, μιλάει για την πατρίδα του και τα προβλήματά της, αφήνοντας ανοικτό το τέλος των ταινιών του για τον θεατή τον οποίο θέλει συμμετοχο στην αφήγηση.

Ο Δαμιανός θεωρείται ως ο πρώτος διδάξας ενός πραγματικά υπολογίσιμου σκηνοθετικού χειρισμού των ορμών, των παθών και των ενστίκτων του ανθρώπου. Στον κινηματογράφο του, η βία, και, μάλιστα, αυτή που απορρέει άμεσα από τις κοινωνικές δομές, οι συγκρούσεις, τα όρια, και, δη, η υπέρβασή τους ή η παραβίασή τους, είναι βασικές πτυχές του. Όλα αυτά εκφράζονται στις ταινίες του μέσα από τον ιδιαίτερο χειρισμό των ηθοποιών, συχνά ερασιτεχνών. Πράγματι, οι κινήσεις της κάμερας και το μοντάζ βοήθησαν τον σκηνοθέτη στις συμπεριφορές και στις στάσεις του στον τρόπο χειρισμού του σώματος στις ταινίες του, δηλαδή ως σύμβολο της ταυτότητας του δραματικού χαρακτήρα στην πλοκή.

Αυτό που δίνει μια προσωπική σφραγίδα στο έργο του, και δη το κινηματογραφικό, είναι ένας πυρήνας βασικών κεντρικών ιδεών. Ο Δαμιανός νοιάζεται στις ταινίες του για τον άνθρωπο της εποχής του. Αυτός είναι ο πρωταγωνιστής της κάθε ταινίας του. Η αγωνία του σκηνοθέτη για την ένταξη του ατόμου σε ένα κόσμο σύνθετο και αντιφατικό, βρήκε γόνιμο έδαφος στη δόμηση των ταινιών του μέσω της κατάτμησης

²⁶¹Ο Γεράσιμος Βάκρος σχολιάζει ότι ο Δαμιανός δεν σκηνοθετεί για να ξεχωρίσει, αλλά γιατί βιάζεται να φέρει στο φως το φως, με λίγους πιστούς και δίχως επιγόνους. Βλ. Γεράσιμος Βάκρος, «Ο αρχαϊκός Αλέξης Δαμιανός», στο, Σολδάτος, Γιάννης (επιμ.), 45^ο ..., όπ. π., σσ.45-46, σ. 46.

της πλοκής σε συγκεκριμένους τόπους που μετατρέπονται σε χώρους ζωογονημένους από το σύνολο των κινήσεων των προσώπων που κινούνται στα όριά του. Δεσπόζουσα θέση στις επιλογές έκφρασης και δημιουργίας των ταινιών του, κατέχει ο τόπος σε συνάρτηση με τη δράση του ανθρώπου μέσα σ' αυτόν. Όπως εξετάστηκε παραπάνω, ο Δαμιανός χειρίζεται τον εντός και εκτός πεδίου χώρο δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στα στοιχεία που εξυπηρετούν την συσχέτιση και αλληλεπίδραση των χαρακτήρων με τον αναπαριστώμενο χώρο.

Οι ταινίες του Δαμιανού, παρά τις επιμέρους διαφορές στη μορφή τους, χαρακτηρίζονται από υφολογικές και αφηγηματικές σταθερές οι οποίες επισημάνθηκαν παραπάνω συγκριτικά και με τη δουλειά του στο θέατρο. Πράγματι, οι ταινίες που φέρουν την ίδια υπογραφή, εκείνη του σκηνοθέτη, οργανωτή του χώρου, παραπέμπουν σε μια συγκεκριμένη συνείδηση σ' αυτήν του δημιουργού²⁶². Κοινή συνιστώσα των ταινιών του αποτελεί η ιδιαίτερη ματιά του Δαμιανού στα γεγονότα και στη ζωή, η οποία είναι ταυτόσημη με εκείνη του άνδρα που φεύγει.

Επίσης, διαπιστώθηκε ότι ο Δαμιανός δεν επαναλαμβάνονταν ως δημιουργός, αλλά εξελισσόταν, αναπτύσσοντας το κινηματογραφικό στυλ του και δοκιμάζοντας διάφορες τεχνικές, όπως το χρώμα, το flash back, το όνειρο και την ανάμνηση. Χαρακτηριστικό, όμως, στο χειρισμό του χώρου στον κινηματογράφο του είναι οι τρόποι που κατάφερε να σηματοδοτήσει τη διαλεκτική του μέσα/έξω χώρου τόσο με την αντιπαράθεση του εσωτερικού κόσμου των χαρακτήρων και των επιβολών του κοινωνικού περιγύρου, όσο και με την αντιπαραβολή του ιδιωτικού χώρου του ατόμου απέναντι στο δημόσιο.

Τέλος, ο Δαμιανός διαφοροποιήθηκε από τους υπόλοιπους Έλληνες σκηνοθέτες της εποχής του. Απομακρύνθηκε, αμέσως, από το στούντιο και, εκμεταλλευόμενος τις δυνατότητες της κινηματογραφικής κάμερας, αποτύπωσε στις ταινίες του διαφορετικές όψεις του ελληνικού τοπίου με έμφαση στις βαθύτατα κοινωνικές, δομικές επιβολές του περιβάλλοντος απέναντι στις ατομικές επιλογές. Στο επίκεντρο της σύνθεσης του δραματικού μύθου στον κινηματογράφο του Δαμιανού παραμένει, όπως και στο θέατρό του, η περιγραφή των σχέσεων εξάρτησης και εξουσίας σε έκρυθμες εποχές. Άρα, για τον Δαμιανό είχε μεγάλη σημασία η επιλογή των τόπων για τις σκηνές των ταινιών του. Οι ήρωες του, είτε ζουν στην πόλη είτε στην ύπαιθρο, κινούνται στις παρυφές, το πρότυπο του τόπου για τον Δαμιανό

²⁶² Ζοέλ Μανύ, «Η γενεαλογία Μπαζέν, στο, Αντρέ Μπαζέν, *Ερωτισμός*, Σώτη Τριανταφύλλου (μετ.), Αιγόκερως, Αθήνα, 1993, σσ. 51-60, σ. 59.

MEXPI TO ΠΛΟΙΟ/ ON THE WAY TO THE BOAT

A. Στοιχεία

Ολοκληρωμένη
Μεγάλου μήκους
Διάρκεια: 95'
Format: 35mm
Χρώμα: Ασπρόμαυρο
Παραγωγή: Πορεία
Παραγωγός: Αλέξης Δαμιανός
Χρονιά παραγωγής: 1966

B. Συντελεστές

Σκηνοθεσία: Αλέξης Δαμιανός
Σενάριο: Αλέξης Δαμιανός
Διεύθυνση Φωτογραφίας: Γιώργος Πανουσόπουλος, Γιάννης Βελόπουλος,
Χρήστος Μάγγος
Μουσική: Κλέλια Φωτοπούλου
Μοντάζ: Γιώργος Τριανταφύλλου
Ήχος: Σήφης Σιγανός
Πρωταγωνιστούν οι ηθοποιοί (ρόλος):
Αλέξης Δαμιανός (Αντώνης Νιάκας)
Χρήστος Τσάγκας (Φώτης Λιάνακας)
Ελένη Μπουρμπαχάκη (Λενιώ)
Παλλίρη (Νανότα)
Γιώργος Χαραλαμπίδης και

²⁶³ Τα στοιχεία και η ορθογράφηση των ονομάτων βασίζονται στους τίτλους των ταινιών και στα βιβλία για τον Αλέξη Δαμιανό της βιβλιογραφίας. Επίσης, στα: Δημήτρης Κολλιοδήμος, *Λεξικό Ελληνικών ταινιών 1914-2000*, Εκδόσεις Γένους, Αθήνα, 2001 – Voula Georgakakou (επιμ.), *Alexis Damianos...*, όπ. π. Καθώς και στις ιστοσελίδες: <http://www.gfc.gr/> , <http://www.pekk.gr/> , <http://www.tainiothiki.gr/v2/> , <http://www.filmfestival.gr/> (πρόσβαση: 01/06/2013).

Γιώτα Οικονομίδου (ανδρόγυνο)

Επίσης, παίζουν οι ηθοποιοί:

Λουΐζα Ποδηματά, Χριστίνα Δαμιανού, Βασίλης Μητσάκης, Γιώργος Μάζης, Μιχάλης Μάστορας, Αντώνης Γκαρκάσουλας, Σπύρος Λουκάς

Γ. Βραβεία / Διακρίσεις

7^ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Ελλάδα, 1966:

Τιμητική Διάκριση στον Αλέξη Δαμιανό για την συμβολή του στην ανύψωση του ποιοτικού επιπέδου του φεστιβάλ

Βραβείο Καλύτερης Ταινίας από την Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου Αθηνών (ΕΚΚΑ)

Φεστιβάλ Κινηματογράφου Ιέρ, Γαλλία, 1967:

Βραβείο για Καλύτερη Ξενόγλωσση Ταινία

Ειδικό Βραβείο από την Ομοσπονδία των Κινηματογραφικών Λεσχών Γαλλίας

ΕΥΔΟΚΙΑ/ΕΥΔΟΚΙΑ

A. Στοιχεία

Ολοκληρωμένη

Μεγάλου μήκους

Διάρκεια: 97'

Format: 35mm

Χρώμα: Έγχρωμο

Παραγωγή: Katamor Production/ Πορεία

Παραγωγός: Άρτεμις Καπασακάλη

Χρονιά παραγωγής: 1971

B. Συντελεστές

Σκηνοθεσία: Αλέξης Δαμιανός

Σενάριο: Αλέξης Δαμιανός

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Χρήστος Μάγγος

Μουσική: Μάνος Λοΐζος

Μοντάζ: Αλέξης Δαμιανός

Ήχος: Νίκος Δεσποτίδης

Βοηθοί σκηνοθέτη: Λάκης Παπαστάθης, Νίκος Ζερβός

Πρωταγωνιστούν οι ηθοποιοί (ρόλος):

Μαρία Βασιλείου (Ευδοκία, δεκαεπτάχρονη πόρνη)

Γιώργος Κουτούζης (Γιώργος Μπάσκος, έφεδρος λοχίας είκοσι ενός χρονών)

Χρήστος Ζορμπάς (Γιώργος, σαραντάρης προαγωγός)

Κούλα Αγαγιώτου (Μαρία, ηλικιωμένη πόρνη)

Επίσης, παίζουν οι ηθοποιοί:

Βασίλης Παναγιωτόπουλος, Παύλος Ρούσσο, Ντίνος Δουλγεράκης, Νάσος

Κατακουζηνός, Μαρία Κουτοκάκη, Σπύρος Κυριακόπουλος, Γιάννης

Σαβατιανός, Κώστας Ρίμπας, Ελπίδα Μπραουδάκη, Γιούλικα Ακρίτα, Αλέξης

Δαμιανός

Γ. Βραβεία/ Διακρίσεις

12^ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Ελλάδα, 1971:

Βραβείο Α΄ Γυναικείου ρόλου στη Μαρία Βασιλείου

Φεστιβάλ Κινηματογράφου Ιέρ, Γαλλία, 1971:

Ειδικό Βραβείο από την Ομοσπονδία των Κινηματογραφικών Λεσχών Γαλλίας

Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ), 1986:

1^η καλύτερη ελληνική ταινία στη ψηφοφορία για τις 10 καλύτερες ταινίες από καταβολής ελληνικού κινηματογράφου

Ο Αλέξης Δαμιανός ψηφίστηκε ανάμεσα στους 10 καλύτερους Έλληνες σκηνοθέτες

Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ), 2006:

2^η καλύτερη ελληνική ταινία στη ψηφοφορία για τις 10 καλύτερες ταινίες από καταβολής ελληνικού κινηματογράφου

Ο Αλέξης Δαμιανός ψηφίστηκε ανάμεσα στους 10 καλύτερους Έλληνες σκηνοθέτες

ΗΝΙΟΧΟΣ (ΟΙ ΤΡΥΦΕΡΕΣ ΣΤΙΓΜΕΣ ΕΝΟΣ ΝΕΟΥ ΑΝΤΑΡΤΗ)/
ENIOCHOS -THE CHARIOTEER

A. Στοιχεία

Ολοκληρωμένη

Μεγάλου μήκους

Διάρκεια: 140΄

Format: 35mm

Χρώμα: Έγχρωμο

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου/ Αλέξης Δαμιανός/ Ελληνική
Τηλεόραση EPT 1

Διεύθυνση/ εκτέλεση παραγωγής: Κώστας Παπανικολάου, Άρτεμις Καπασακάλη

Χρονιά παραγωγής: 1995

B. Συντελεστές

Σκηνοθεσία: Αλέξης Δαμιανός

Σενάριο: Αλέξης Δαμιανός

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Χρήστος Βουδούρης

Μουσική: Μάρκος Δαμιανός

Μοντάζ: Άρτεμις Καπασακάλη

Ήχος: Νεκτάριος Σολιδάκης, Γιώργος Κολιαδήμας, Σπύρος Καλαπαδόπουλος

Σκηνικά: Αλέξης Δαμιανός

Βοηθοί σκηνοθέτη: Δημήτρης Παντελιάς, Κώστας Παπανικολάου, Θόδωρος
Πολυζώνης, Θανάσης Μιλέσης

Πρωταγωνιστούν οι ηθοποιοί (ρόλος):

Βάσιας Ελευθεριάδης (Νέος- «Ηνίοχος»)

Αλέξης Δαμιανός (Ανώνυμος)

Θόδωρος Πολυζώνης (Τσαρακούλιας)

Δημήτρης Τράγκας (Ζακυνθινός)

Βίκυ Πρωτογεράκη (Λίλα)

Γιώργος Βουλτζάτης (Μαχαίρας- οικονομικός κρατούμενος)

Βασίλης Στογιαννίδης (σύντροφος Νέου)

Μαργαρίτα Μάντακα (δαιμονισμένη)

Κώστας Γαζέτας (Κούτρας)

Ντίνα Ανδριοπούλου (νύφη)

Πανίνος Δαμιανός (Ηρακλής)

Κλειώ Μακρή (κυρία)

Γιούλα Γαβαλά (τσιγγάνα)

Γιώργος Μαρίνος (συνοδός)

Επίσης, παίζουν οι ηθοποιοί:

Δημήτρης Παπαναστασίου, Δημήτρης Μαΐλης, Γιώργος Δρίζης, Γιάννης

Μέττος, Κώστας Παπανικολάου, Θόδωρος Βώσσο, Τάσος Γιαννόπουλος,

Παντελής Πήττας, Νικαίτη Κοντούρη, Νίκος Σαρόπουλος, Έφη

Παπαθεοδώρου, Έκτωρ Καλούδης, Γιάννης Αναστασιάδης, Θάνος

Κακογιάννης, Σπύρος Χόνδρος

Γ. Βραβεία/ Διακρίσεις

36^ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Ελλάδα, 1996:

Βραβείο Ποιότητας από τα Κρατικά Κινηματογραφικά Βραβεία για το 1995 του
Υπουργείου Πολιτισμού (ΥΠΠΟ)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

A. ΒΙΒΛΙΑ

1. «1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία», (Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου: 10-12 Νοεμβρίου 2000), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας / Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα, 2000.
2. Alberoni, Francesco, *Το ζύπνημα του έρωτα*, Ιουλιέττα Ράλλη & Καίτη Χατζηδημό (μετ.), Χατζηνικολή, Αθήνα, 1982
3. Allen, Robert C. & Gomery, Douglas, *Film History Theory and Practice*, Mc Graw-Hill, Inc., United States of America, 1985.
4. Balázs, Béla, *Theory of the Film*, Arno Press & The New York Times, New York, 1972, σ. 135.
5. Barthes, Roland, *Κριτική και Αλήθεια*, Θέμη Μπανούση (μετ.), Καστανιώτης, Αθήνα, 1972.
6. Barthes, Roland, *Σαντ-Φουριέ-Λογιόλα*, Ιωάννα Ευσταθιάδου-Λάππα (μετ.), Άκμων, Αθήνα, 1977.
7. Baudrillard, Jean, Σταύρος Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006.
8. Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, Κατερίνα Κοκκινίδη (μετ.), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2006.
9. Burch, Noël, *Πράξη του κινηματογράφου*, Μαρία Γαβαλά (επιμ.), Κώστας Σφήκας (μετ.), Παϊρίδη, Αθήνα, 1982.
10. Deleuze, Gilles, *Κινηματογράφος I. Η εικόνα –κίνηση*, Κική Καψαμπέλη (μετ.), Μιχάλης Μάτσας (μετ.), νήσος, Αθήνα, 2009, σ. 223-224.
11. Georgakakou, Voula (επιμ.), *Alexis Damianos. The films/Les films. A pure poet/Un poète à l'état brut*, Greek Film Centre, Athens, 1999.
12. Mulvey, Laura, «Οπτική Απόλαυση και Αφηγηματικός Κινηματογράφος», στο, Laura Mulvey, *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, Μαργαρίτα Κουλεντιανού (μετ.), Παπαζήσης, Αθήνα, 2004.
13. Rohmer, Eric, *Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Union Général d' Editions, Παρίσι, 1977.

14. Wollen, Peter, *Σημεία και σημασία στον κινηματογράφο*, Πολύκαρπος Πολυκάρπου (μετ.), Κάλβος, Αθήνα, 1973.
15. Zimmer, Christian, *Κινηματογράφος και πολιτική*, Διαμάντης Λεβεντάκος (επιμ.), Μπάμπης Κολώνιας & Τάκης Αντωνόπουλος (μετ.), Εξάντας, Αθήνα, 1976.
16. Αγγελίδη, Αντουανέττα, & Μαχαίρα, Ελένη & Κυριακός, Κωνσταντίνος, *Γραφές για τον κινηματογράφο. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Νεφέλη, Αθήνα, 2005.
17. Αθανασάτου, Γιάννα, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή Μνήμη και Ιδεολογία*, Finatec-Multimedia ΑΕ, Αθήνα, 2001.
18. Αϊζενστάιν, Σεργκέι, *Τσάπλιν: το χαμίνι*, Γιώργου Μαρή (μετ.), Εκδόσεις της μη άμεσης επανάστασης, Αθήνα, 1973.
19. Ανδρίτσος, Γιώργος, *Η Κατοχή και η Αντίσταση στον Ελληνικό κινηματογράφο, 1945-1966*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2004.
20. Ανωνύμου του Έλληνας, *Ελληνική Νομαρχία*, Αποσπερίτης, Αθήνα, 1982.
21. Αραμπατζής, Γιώργος, *Ερίκ Ρομέρ*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1990.
22. Βαλούκος, Στάθης, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003.
23. Δαμιανός, Αλέξης, *Πηγές ερημικές (Ηνίοχος)*, Νέα Σύνορα, Λιβάνη, Αθήνα, 1996.
24. Δημητρίου, Σωτήρης, *Λεξικό όρων, τ. Ι Σημειολογικής και δομικής ανάλυσης τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1978.
25. Καλογεροπούλου, Βασιλική, *Ο Αλέξης Δαμιανός και το θέατρο Πορεία (1961-1964)*, αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία ειδίκευσης στο Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Κρήτης.
26. Καρτάλου, Αθηνά & Νικολαΐδου Αφροδίτη & Αναστόπουλος Θάνος (επιμ.), *Σε ξένο τόπο: Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο/Immigration in Greek Cinema*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2006.
27. Κολλιοδήμος, Δημήτρης, *Λεξικό Ελληνικών ταινιών 1914-2000*, Εκδόσεις Γένους, Αθήνα, 2001.
28. Κολλιοδήμος, Δημήτρης, (συντ.), *Κινηματογράφος '95. Ετήσιος οδηγός κινηματογράφου-βίντεο-τηλεόραση-βιβλία-δίσκοι*, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Αθήνα, 1995.

29. Κομνηνού, Μαρία, *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για την συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στην σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2001.
30. Κομολλί, Ζαν-Λουί & Ναρμπονί Ζαν, «Κινηματογράφος-Ιδεολογία-Κριτική», στο, Διαμαντής Λεβεντάκος (συντ.), *Σύγχρονη Θεωρία Κινηματογράφου*, Ράππας, Αθήνα, 1972.
31. Κυριακός, Κωνσταντίνος, *Η θεατρική όψη του Αλέξη Δαμιανού*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2007.
32. Κωνσταντόπουλος, Χρήστος (επιμ.), *Ροβήρος Μανθούλης, Μια ζωή ταινίες*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2006.
33. Κωνσταντοπούλου, Δέσποινα (επιμ.), *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος, τ.Β, Ο Ελληνικός Κινηματογράφος*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα, 2002.
34. Κωνσταντοπούλου, Φωτεινή (επιμ.), *Θεματικό ευρετήριο κινηματογραφικού αρχείου*, Καστανιώτη, Αθήνα, 2000.
35. Λεβεντάκος, Διαμαντής (συντ.), *Σύγχρονη Θεωρία Κινηματογράφου*, Ράππας, Αθήνα, 1972.
36. Μηλώση, Άννα & Ιωάννου, Μαρία (επιμ.), *MEGACITIES Από την πραγματική στην φανταστική πόλη*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000.
37. Μητροπούλου, Αγλαΐα, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Παπαζήση, Αθήνα, 2006.
38. Μικελίδης, Νίκος Φένεκ, *Οι 100 καλύτερες ταινίες μου*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2001.
39. Μοσχοβάκης, Αντώνης, *33 στιγμές από τη «Σινεπιλογή»*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2007.
40. Μπαζέν, Αντρέ, *Ερωτισμός*, Σώτη Τριανταφύλλου (μετ.), Αιγόκερως, Αθήνα, 1993.
41. Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, I. Οντολογία και γλώσσα*, Κώστας Σφήκας (μετ.), Αιγόκερως, Αθήνα, 1988.
42. Μπαζέν, Αντρέ, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ. 2 Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού*, Κώστας Σφήκας (μετ.), Αιγόκερως, Αθήνα 1989.
43. Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, *Κινηματογραφημένες Πόλεις. Η πόλη στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία*, Πατάκης, Αθήνα, 2002.

44. Παπαστάθης, Λάκης, *Όταν ο Δαμιανός γύριζε την Ευδοκία*, Πατάκης, Αθήνα, 2006.
45. Ραφαηλίδης, Βασίλης, *12 μαθήματα για τον κινηματογράφο*, Εναλλακτικό πνευματικό κέντρο «Ωρα», Αθήνα, 1982.
46. Σερτώ, Μισέλ ντε, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, Κική Καψαμπέλη (μετ.), Σμίλη, Αθήνα 2010.
47. Σηφάκη, Ειρήνη & Πούπου, Άννα & Νικολαΐδου, Αφροδίτη (επιμ.), *Πόλη και κινηματογράφος*, νήσος, Αθήνα, 2011.
48. Σολδάτος, Γιάννης, *Αλέξης Δαμιανός*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1996.
49. Σολδάτος, Γιάννης (επιμ.), *45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Αλέξης Δαμιανός*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2004.
50. Σολδάτος, Γιάννης, *Αλέξης Δαμιανός*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1993.
51. Σολδάτος, Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, τ.Α'*, Αιγόκερως, Αθήνα, ¹⁰2002.
52. Σολδάτος, Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, τ.Β'*, Αιγόκερως, Αθήνα, ¹⁰2002.
53. Σολδάτος, Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, τ.Γ'*, Αιγόκερως, Αθήνα, ¹⁰2002.
54. Σούμας, Θόδωρος, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ ερωτισμός*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1983.
55. Στάθη, Ειρήνη, *Χώρος και Χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1999.
56. Σταυρίδης, Σταύρος (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006.
57. Στεφανή, Εύα, *10 κείμενα για το ντοκυμαντέρ*, Πατάκης, Αθήνα, 2007.
58. Σωτηρόπουλου, Χρυσάνθη, *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο-οικονομική κατάσταση*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1989.
59. Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1995.
60. Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη, *Κινούμενα Τοπία: Κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2002.
61. Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη, (επιμ.), *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος. Νεοελληνικό θέατρο (1880-1930)-Σκηνοθέτες του*

Μεταπολεμικού Ελληνικού Κινηματογράφου, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα, 2008.

62. *Τάσεις του γαλλικού κινηματογράφου. Από τον Ρενουάρ στον Ρους*, Εταιρεία σύγχρονος κινηματογράφος, Αθήνα, 1972.
63. Τομαή-Κωνσταντοπούλου, Φωτεινή (επιμ.), *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο*, Παπαζήση, Αθήνα, 2004.
64. Τομαή, Φωτεινή (επιμ.), *Αναπαραστάσεις του πολέμου*, Παπαζήση, Αθήνα, 2006.
65. Φερρό, Μαρκ, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Πελαγία Μαρκέτου (μετ.), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2002.

B. ΑΡΘΡΑ ΚΑΙ ΜΕΛΕΤΕΣ

1. Barthes, Roland, Σαντ Ι, στο, Barthes, Roland, *Σαντ-Φουριέ-Λογιόλα*, Ιωάννα Ευσταθιάδου-Λάππα (μετ.), Άκμων, Αθήνα, 1977.
2. Barthes, Roland, Σαντ ΙΙ, στο, Roland Barthes, Barthes, Roland, *Σαντ-Φουριέ-Λογιόλα*, Ιωάννα Ευσταθιάδου-Λάππα (μετ.), Άκμων, Αθήνα, 1977.
3. Boeri, Stefano, «“Τόποι”»;», στο, Μηλώση, Άννα & Ιωάννου, Μαρία (επιμ.), *MEGACITIES Από την πραγματική στην φανταστική πόλη*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000.
4. Bruno, Giuliana, «Ο κινηματογράφος και η γεωγραφία της νεωτερικότητας», στο, Σηφάκη, Ειρήνη & Πούπου, Άννα & Νικολαΐδου, Αφροδίτη (επιμ.), *Πόλη και κινηματογράφος*, νήσος, Αθήνα, 2011.
5. Creton, Laurent, «Η πόλη θέαμα: το μέλλον της κινηματογραφικής αίθουσας», στο, Ειρήνη Σηφάκη & Άννα Πούπου & Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Πόλη και κινηματογράφος*, νήσος, Αθήνα, 2011.
6. Αθανασάτου, Γιάννα, «Ο ελληνικός μεταπολεμικός κινηματογράφος, 1950-1970», στο, Κωνσταντοπούλου, Δέσποινα (επιμ.), *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος, τ.Β, Ο Ελληνικός Κινηματογράφος*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα, 2002.
7. Βακαλόπουλος, Χρήστος, «Η Αθήνα στον κινηματογράφο-Έτος μηδέν», στο, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, *Κινηματογραφημένες Πόλεις. Η πόλη στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία*, Πατάκης, Αθήνα, 2002.

8. Βακαλόπουλος, Χρήστος, «Μεγαλείο και συντριβή των τεράτων», στο, Σολδάτος, Γιάννης (επιμ.), *45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Αλέξης Δαμιανός*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2004.
9. Βαλούκος, Στάθης, «Η τεκμηρίωση της Ιστορίας στις ταινίες του Αλέξη Δαμιανού», στο, Σολδάτος, Γιάννης (επιμ.), *45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Αλέξης Δαμιανός*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2004.
10. Δερμετζόπουλος, Χρήστος, «Κινηματογράφος και Επανάσταση. Αναπαραστάσεις της Επανάστασης του 1821 στον ελληνικό κινηματογράφο των ειδών (1950-1975)», στο, Φωτεινή Τομαή (επιμ.), *Αναπαραστάσεις του πολέμου*, Παπαζήση, Αθήνα, 2006.
11. Δερμεντζόπουλος, Χρήστος, «Ο μετανάστης στην ταινία του Αλέξη Δαμιανού *Μέχρι το πλοίο*: στο μεταίχμιο παλαιού και νέου ελληνικού κινηματογράφου», στο, Καρτάλου, Αθηνά & Νικολαΐδου Αφροδίτη & Αναστόπουλος Θάνος (επιμ.), *Σε ξένο τόπο: Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο/Immigration in Greek Cinema*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2006.
12. Δημόπουλος, Μιχάλης, «Αλέξης Δαμιανός. Ένας ατόφιος ποιητής», στο, Σολδάτος, Γιάννης, *Αλέξης Δαμιανός*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1993.
13. Καρτάλου, Αθηνά, «Αναπαραστάσεις μιας κοινωνικής σύγκρουσης στο μεταίχμιο της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής. “*Το χρώμα βάφτηκε κόκκινο(1965)*”», στο, Τομαή Φωτεινή (επιμ.), *Αναπαραστάσεις του πολέμου*, Παπαζήση, Αθήνα, 2006.
14. Κολλέ, Ζαν, «Η μοναξιά της ψυχής. Ο πορτοφολάς», στο, *Τάσεις του γαλλικού κινηματογράφου. Από τον Ρενουάρ στον Ρους*, Εταιρεία σύγχρονος κινηματογράφος, Αθήνα, 1972.
15. Κολοβός, Νίκος, «“1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία” Ένταση των λαϊκών αγώνων εκδημοκρατισμού της χώρας - Άνθιση του “αθώου” εμπορικού κινηματογράφου: ένα παράδοξο», στο, «1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία», (Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου: 10-12 Νοεμβρίου 2000), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας / Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα, 2000.
16. Κολοβός, Νίκος, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», στο, Κωνσταντοπούλου, Δέσποινα (επιμ.), *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος, τ.Β, Ο Ελληνικός Κινηματογράφος*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα, 2002.

17. Κυριακός, Κωνσταντίνος, «Αναπαραστάσεις του σώματος: Θέματα υποκριτικής και φύλου. Το παράδειγμα ταινιών του νέου ελληνικού κινηματογράφου », στο, Αγγελίδη, Αντουανέττα, & Μαχαίρα, Ελένη & Κυριακός, Κωνσταντίνος, *Γραφές για τον κινηματογράφο. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Νεφέλη, Αθήνα, 2005.
18. Ζοέλ Μανύ, «Η γενεαλογία Μπαζέν», στο, Μπαζέν, Αντρέ, *Ερωτισμός*, Σώτη Τριανταφύλλου (μετ.), Αιγόκερως, Αθήνα, 1993.
19. Μήνη, Παναγιώτα, «Έλληνες κινηματογραφικοί δημιουργοί από το 1965 μέχρι σήμερα», στο, Χρυσάνθη Σωτηροπούλου (επιμ.), *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος. Νεοελληνικό θέατρο (1880-1930)-Σκηνοθέτες του Μεταπολεμικού Ελληνικού Κινηματογράφου*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα, 2008.
20. Μπακογιαννόπουλος, Γιάννης, «Ο ντοκιμαντερίστας υπηρετεί αυτό που ανακαλύπτει», στο, Κωνσταντόπουλος, Χρήστος (επιμ.), *Ροβήρος Μανθούλης. Μια ζωή ταινίες*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2006.
21. Παναγιωτόπουλος, Παναγής, «Κοινωνική βία-πολεμική σύγκρουση-κινηματογραφική εξομάλυνση. Μια κοινωνιολογική προσέγγιση της απουσίας ταινιών μάχης στον ελληνικό κινηματογράφο», στο, Τομαή, Φωτεινή (επιμ.), *Αναπαραστάσεις του πολέμου*, Παπαζήση, Αθήνα, 2006.
22. Πολυχρονιάδη, Κατερίνα, «Μνήμη της καθημερινής εμπειρίας της πόλης. Σκηνοθέτηση της μυθοπλασίας του δομημένου περιβάλλοντος», στο, Σταυρίδης, Σταύρος (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006.
23. Σολδάτος, Γιάννης, «Η υπέρβαση της σύγκρουσης», στο, Σολδάτος, Γιάννης (επιμ.), *45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Αλέξης Δαμιανός*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2004.
24. Σολδάτος, Γιάννης, «Οι πολεμικές περιπέτειες της χώρας μας στον κινηματογράφο», στο, Τομαή, Φωτεινή (επιμ.), *Αναπαραστάσεις του πολέμου*, Παπαζήση, Αθήνα, 2006.
25. Σούμας, Θόδωρος, «Η σκηνοθεσία του σώματος, των ορμών και της ατομικής εξέγερσης», στο, Σολδάτος, Γιάννης (επιμ.), *45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Αλέξης Δαμιανός*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2004.

26. Σταύρος Σταυρίδης, «Η σχέση του χώρου και χρόνου στη συλλογική μνήμη», στο, Σταυρίδης, Σταύρος (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006.
27. Στεφανή, Εύα «Η μετανάστευση δεν σώζει τις ταινίες», στο, Καρτάλου, Αθηνά & Νικολαΐδου Αφροδίτη & Αναστόπουλος Θάνος (επιμ.), *Σε ξένο τόπο: Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο/Immigration in Greek Cinema*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2006.
28. Στεφανή, Εύα, «Σημείωμα για τον άτακτο κινηματογράφο του Αλέξη Δαμιανού», στο, Σολδάτος, Γιάννης (επιμ.), *45^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Αλέξης Δαμιανός*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2004.
29. Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη, «Αθήνα: Μια πόλη που αλλάζει», στο, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, *Κινηματογραφημένες Πόλεις. Η πόλη στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία*, Πατάκης, Αθήνα, 2002.
30. Φρένκελ, Λιζ, «Κινηματογράφος και Ψυχανάλυση», στο, Λεβεντάκος, Διαμαντής (συντ.), *Σύγχρονη Θεωρία Κινηματογράφου*, Ράππας, Αθήνα, 1972.
31. Χρονάς, Γιώργος, «Ο Αλέξης Δαμιανός, λέει», στο, *Οδός Πανός*, τ.24 (Μάιος-Ιούνιος 1986).

ΠΗΓΕΣ

A. ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

1. *Οδός Πανός*, τ.24 (Μάιος-Ιούνιος 1986).

B. ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΕΚΠΟΜΠΕΣ

1. εκπομπή *Παρασκήνιο: Ηνίοχος* (1995) παραγωγής της Cinetic για την ΕΤ1.
Βλ. στο οπτικοακουστικό αρχείο της ΕΡΤ, http://www.ert_archives.gr
2. εκπομπή *Παρασκήνιο: Αλέξης Δαμιανός. Ο σκηνοθέτης τραγουδάει* (2001, Λάκης Παπαστάθης), της ΕΡΤ (πρόσβαση: 20/03/2013). Βλ:
http://www.ert_archives.gr/V3/public/main/page_assetview.aspx?tid=6626&autostart=0

Γ. ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΟΙ ΤΟΠΟΙ

1. 1. Κατσουνάκη, Μαρία, «Αλέξης Δαμιανός: Ο μέγας ερασιτέχνης του ελληνικού σινεμά» στο:
http://www.kathimerini.gr/4dcgi/w_articles_kathfiles_100004_09/05/2006_15_3241
2. Φλιτούρης, Λάμπρος, «Ο εμφύλιος στο “σελιλόιντ”: μνήμες νικητών και ηττημένων στον ελληνικό κινηματογράφο», στο:
<http://www.academia.edu/686627/>
3. <http://www.gfc.gr/>
4. <http://www.pekk.gr/>
5. <http://www.tainiothiki.gr/v2/>
6. <http://www.filmfestival.gr/>
7. http://www.wikipedia.org/wiki/Αλεξης_Δαμιανος