

Στοχασμοί και παραδείγματα για τη σχέση κινηματογράφου και λογοτεχνίας



**ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ
ΜΙΛΟΥΝ:**

Τώνης Λυκουρέσης
Μαρία Βαρδάκα
Σωτήρης Γκορίτσας
Γιάννης Λαπατάς



ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Παναγιώτα Μήνη
Κωνσταντίνα Γεωργιάδη
Γρηγόρης Βοσκάκης

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ & ΕΚΤΥΠΩΣΗ

ΚΑΠΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ

Σόλωνος 103 | 106 81 | Αθήνα

T 2103806676/8 & 2106859273

E info@kapaekdotiki.gr

[fb] /Κάπα Εκδοτική | **[in]** @kapa_ekdotiki

kapaekdotiki.gr

ISBN: 978-618-85195-6-5

ΣΤΟΧΑΣΜΟΙ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

για τη σχέση κινηματογράφου
και λογοτεχνίας

ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΜΙΛΟΥΝ:

Τώνης Λυκουρέσης
Μαρία Βαρδάκα
Σωτήρης Γκορίτσας
Γιάννης Λαπατάς

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Παναγιώτα Μήνη
Κωνσταντίνα Γεωργιάδη
Γρηγόρης Βοσκάκης

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ - Ι.Τ.Ε.

ΡΕΘΥΜΝΟ 2024

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	7
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ	12
Ο ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ ΚΑΙ Η ΜΑΡΙΑ ΒΑΡΔΑΚΑ ΜΙΛΟΥΝ ΓΙΑ (ΚΑΙ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ) ΤΟΥΣ ΣΚΛΑΒΟΥΣ ΣΤΑ ΔΕΣΜΑ ΤΟΥΣ	13
Ο ΣΩΤΗΡΗΣ ΓΚΟΡΙΤΣΑΣ ΜΙΛΑ ΓΙΑ (ΚΑΙ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ) ΤΟ ΑΠ' ΤΑ ΚΟΚΑΛΑ ΒΓΑΛΜΕΝΑ	46
Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΑΠΑΤΑΣ ΜΙΛΑ ΓΙΑ (ΚΑΙ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ) ΤΗ ΔΕΞΙΑ ΤΣΕΠΗ ΤΟΥ ΡΑΣΟΥ	62
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ	
I. Ο ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ ΚΑΙ Η ΜΑΡΙΑ ΒΑΡΔΑΚΑ ΜΙΛΟΥΝ ΓΙΑ (ΚΑΙ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ) ΤΟΥΣ ΣΚΛΑΒΟΥΣ ΣΤΑ ΔΕΣΜΑ ΤΟΥΣ	81
II. Ο ΣΩΤΗΡΗΣ ΓΚΟΡΙΤΣΑΣ ΜΙΛΑ ΓΙΑ (ΚΑΙ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ) ΤΟ ΑΠ' ΤΑ ΚΟΚΑΛΑ ΒΓΑΛΜΕΝΑ	95
III. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΑΠΑΤΑΣ ΜΙΛΑ ΓΙΑ (ΚΑΙ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ) ΤΗ ΔΕΞΙΑ ΤΣΕΠΗ ΤΟΥ ΡΑΣΟΥ	101
ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ	107
ΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ	113

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Από τον Οκτώβριο ως τον Δεκέμβριο του 2022 πραγματοποιήθηκε από το Εργαστήριο Εικόνας, Ήχου και Κίνησης του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας το πρόγραμμα «Ελληνικός κινηματογράφος-Κινηματογραφικές διασκευές. Θεωρία και Πράξη» υπό την αιγίδα και με την οικονομική υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού. Στόχος ήταν η προώθηση της παιδείας σε σχέση με τις κινηματογραφικές διασκευές (τη μεταφορά στην οθόνη έργων της λογοτεχνίας). Ως περιοχή διεξαγωγής του έργου επιλέχτηκε η Κρήτη, όπου εδρεύουν το Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας (Ηράκλειο) και το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών (Ρέθυμνο).

Στο πλαίσιο του προγράμματος, έλαβαν χώρα δραστηριότητες, στις οποίες συμμετείχε ομάδα δεκαοχτώ επιμορφούμενων, με ορισμένες από αυτές να απευθύνονται παράλληλα στο ευρύ κοινό. Πιο συγκεκριμένα, στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο έγιναν προβολές ελληνικών ταινιών, που βασίζονται σε λογοτεχνικά έργα, παρουσία των δημιουργών τους. Επίσης, υλοποιήθηκαν master classes για τον τρόπο της καλλιτεχνικής εργασίας τους κατά τη μεταφορά κειμένων στην οθόνη, όπου αναδείχτηκε η προσέγγισή τους ως προς τη διαδικασία της κινηματογραφικής διασκευής. Στο Ηράκλειο οργανώθηκαν workshops από επαγγελματία κινηματογραφιστή, με την υποστήριξη του Κοινωνικού Χώρου των

Ιδρυμάτων Ανδρέα και Μαρίας Καλοκαιρινού. Τέλος, προσφέρθηκαν θεωρητικά σεμινάρια από τους υπεύθυνους του προγράμματος.

Για να καλυφθεί ένα εύρος τόσο σκηνοθετικών προσεγγίσεων όσο και λογοτεχνικών πρωτοτύπων, προσκλήθηκαν σκηνοθέτες, καθένας από τους οποίους έχει στοχαστεί με τον δικό του τρόπο τη σχέση κινηματογράφου και λογοτεχνίας και έχει συνδιαλεχτεί με ελληνικό πεζογράφημα διαφορετικού είδους και αισθητικής. Έτσι, ένα πολυπληθές κοινό είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει ξεχωριστές περιπτώσεις λογοτεχνικών μεταφορών στον κινηματογράφο, το *Σκλάβοι στα δεσμά τους* (2008) του Τώνη Λυκουρέση, βασισμένο στο κλασικό μυθιστόρημα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* (1922), το *Απ' τα κόκαλα βγαλμένα* (2011) του Σωτήρη Γχορίτσα από το ομώνυμο κωμικό/σατιρικό βιβλίο του 2008 του Γιώργου Δενδρινού, και τη *Δεξιά τσέπη του ράσου* (2018) του Γιάννη Λαπατά, μεταφορά της λιτής και μαζί ατμοσφαιρικής νουβέλας του Γιάννη Μακριδάκη, του 2009. Επιπλέον το κοινό είχε την ευκαιρία να απολαύσει συζητήσεις με τους σκηνοθέτες των τριών ταινιών καθώς και με τη Μαρία Βαρδάκη, συν-σεναριογράφο των *Σκλάβων στα δεσμά τους*. Η ομάδα των επιμορφούμενων γνώρισε σε ακόμα μεγαλύτερο βάθος τον τρόπο εργασίας του Τώνη Λυκουρέση, της Μαρίας Βαρδάκη και του Γιάννη Λαπατά, χάρη στα master classes που πρόσφεραν, τα οποία έδωσαν έναυσμα για προβληματισμό και σκέψη, προκάλεσαν γόνιμες συζητήσεις και κυριολεκτικά στάθηκαν φορείς παιδείας ως προς την κινηματογραφική διασκευή.

Η παρούσα έκδοση αποτελεί το τελικό στάδιο της δράσης «Ελληνικός κινηματογράφος-Κινηματογραφικές διασκευές, Θεωρία και Πράξη». Συγκεντρώνοντας πολύτιμες πληροφορίες και απόψεις από τις μαγνητοσκοπημένες παρουσιάσεις των δημιουργών και τις συζητήσεις που ακολούθησαν στο πλαίσιο των προβολών και των master classes, η έκδοση παρουσιάζει το υλικό οργανωμένο σε ενότητες για κάθε μία από τις τρεις ταινίες. Τα τελικά κείμενα διαμορφώθηκαν κατόπιν ενδεδειχούς επιμέλειας και σε συνεργασία με τους ίδιους τους καλλιτέχνες, που συμπλήρωσαν περαιτέρω επεξηγήσεις, όπου θεωρήθηκε απαραίτητο.

Χάρη στη ζωντάνια, τον πλούτο και την πρωτοτυπία του λόγου των δημιουργών, θεωρούμε ότι η έκδοση αυτή έχει ξεχωριστό ενδιαφέρον τόσο για το γενικό κοινό όσο και για μελετητές του κινηματογράφου και της λογοτεχνίας. Όπως προκύπτει από τις παρουσιάσεις για κάθε ταινία, κατά τη μεταφορά της λογοτεχνίας στην οθόνη η δημιουργική διαδικασία μπορεί να εκκινεί από διαφορετικές απόψεις για τη σχέση των δύο τεχνών, να στοχεύει σε διαφορετικά αποτελέσματα και να θέτει διαφορετικές προτεραιότητες.

Επιπλέον, η έκδοση περιλαμβάνει φωτογραφίες από τις ταινίες και τα γυρίσματά τους, κατόπιν άδειας. Το συνοδευτικό εικονογραφικό υλικό βοηθά να κατανοήσει και να παρακολουθήσει ο αναγνώστης με ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον τις αναφορές στις ταινίες και να αντιληφθεί μέρος από τη γοητεία της κινηματογραφικής δημιουργίας.

Ευχαριστούμε τους φορείς και όλους και όλες, χωρίς τους οποίους και τις οποίες δεν θα μπορούσε να υλοποιηθεί το πρόγραμμα: το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλη-

τισμού για τη χρηματοδότηση και ενίσχυση της δράσης του Κοινωνικό Χώρο των Ιδρυμάτων Α&Μ Καλοκαιρινού για την παραχώρηση των εγκαταστάσεών του στο Ηράκλειο, όπου, με την ακούραστη φροντίδα του υπεύθυνου του χώρου Διονύση Κοκκώνη, διεξήχθησαν τα workshops από τον κινηματογραφιστή Μανόλη Σφακιανάκη· επίσης, την Ένωση Φιλολόγων Ν. Ηρακλείου και το Τοπικό Θεματικό Δίκτυο Πολιτιστικών Θεμάτων Camera On της Διεύθυνσης Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης Ηρακλείου, και ιδιαίτερα την υπεύθυνη του, Αγγελική Ζαχαράτου, για τη διάχυση και την υποστήριξη των εκδηλώσεων. Είμαστε βαθιά ευγνώμονες στους δημιουργούς – τη Μαρία Βαρδάκα, τον Σωτήρη Γκορίτσα, τον Γιάννη Λαπατά και τον Τώνη Λυκουρέση – που μας τίμησαν με την παρουσία τους, συνεργάστηκαν μαζί μας με μεγάλη προθυμία και μας ενθάρρυναν σε όλα τα στάδια αυτού του έργου. Ευχαριστούμε την Ελένη Βονόρτα και τον Άρη Κυδωνάκη από το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών για την τεχνική υποστήριξη καθώς και τον Νίκο Τσαγκαράκη για τις προτάσεις του ως προς τη δράση. Ευχαριστούμε ακόμα τον προπτυχιακό φοιτητή Γιάννη Μαθιουδάκη που εργάστηκε, στο πλαίσιο υποτροφίας, για την απομαγνητοφώνηση των συζητήσεων και την Κάπα Εκδοτική για τη φροντίδα στην προετοιμασία της έκδοσης. Τέλος, δεν μπορούμε να μην αναφερθούμε στο κοινό, που παρακολούθησε τις προβολές και συνέδραμε με τις ερωτήσεις και τα σχόλιά του, καθώς και σε όλους τους επιμορφούμενους και όλες τις επιμορφούμενες: την Ευανθία Αλατσάκη, τον Νικίτα Αλμπάνη, την Έρη Αποστολάκη, τη Στέλλα Γίδαρη, τη Νικολέτα Δάφνου, την Κατερίνα Δρυμισκιανάκη, τη Φωτεινή Ελευθερίου, τη Μαρκέλλα Ηλιάκη, την Ευαγγελία (Εύη) Καμπουράκη, τον Μανόλη Κερούλλη, την Εριόλα (Έρη) Κολέζη, τον Κυριάκο Κορο-

γιάννη, τον Μιχάλη Μπαστάκη, τη Γιάννα Μπορμπουδάκη, τον Κωνσταντίνο Μυλώνη, την Καλλιόπη Ουσαντζοπούλου, τη Νίκη Πετσίτη και την Κατερίνα Χάλκου. Με την ενεργή συμμετοχή και τον ενθουσιασμό τους αποδείχτηκαν πραγματικοί συνδημιουργοί της δράσης.

*Παναγιώτα Μήνη
Κωνσταντίνα Γεωργιάδη
Γρηγόρης Βοσκάκης*

Επιμέλεια της έκδοσης:

Η **Παναγιώτα Μήνη** είναι αναπληρώτρια καθηγήτρια Ιστορίας του κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο Κρήτης και Συνεργαζόμενο Μέλος ΔΕΠ του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών-ΙΤΕ, υπεύθυνη του Εργαστηρίου Εικόνας, Ήχου και Κίνησης. Τα ερευνητικά ενδιαφέροντα και οι δημοσιεύσεις της αφορούν τον ελληνικό και τον παγκόσμιο κινηματογράφο, τη σχέση κινηματογράφου-ιδεολογίας, κινηματογραφικές διασκευές, τα σενάρια του Νίκου Καζαντζάκη και ζητήματα αφήγησης και στίλ.

Η **Κωνσταντίνα Γεωργιάδη** είναι Κύρια Ερευνήτρια Θεατρολογίας στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών-ΙΤΕ και διδάσκουσα στο Διδρυματικό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα «Θεατρικές και Κινηματογραφικές Σπουδές» του Τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης και του ΙΜΣ-ΙΤΕ. Η έρευνά της εστιάζεται στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, τις έμφυλες ταυτότητες στη δραματουργία και την παράσταση, την πρόσληψη του Σαίξπηρ στην Ελλάδα, τη νεοελληνική κωμωδία και το λαϊκό θέατρο.

Ο **Γρηγόρης Βοσκάκης** είναι υποψήφιος διδάκτορας ιστορίας κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο Κρήτης και κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος του προγράμματος «Πολιτισμός και Ανθρώπινη Ανάπτυξη» από το Τμήμα Φιλοσοφικών και Κοινωνικών Σπουδών του ίδιου πανεπιστημίου. Εργάζεται ως φιλόλογος στη δημόσια εκπαίδευση. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα αφορούν στις αναπαραστάσεις της εκπαίδευσης και των εκπαιδευτικών στον ελληνικό κινηματογράφο.

Ο ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ ΚΑΙ Η ΜΑΡΙΑ ΒΑΡΔΑΚΑ ΜΙΛΟΥΝ ΓΙΑ (ΚΑΙ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ) ΤΟΥΣ ΣΚΛΑΒΟΥΣ ΣΤΑ ΔΕΣΜΑ ΤΟΥΣ

*Ο κινηματογράφος είναι μια μορφή τέχνης
συγκεκριμένου χρονικού διαστήματος*

**ΤΩΝΗΣ
ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ**

Έχει συγκρίνει ποτέ κανείς τον κινηματογράφο με τη ζωγραφική, με τον χορό, με τη μουσική; Ποτέ. Οι συγκρίσεις, κατά την εκτίμησή μου λάθος συγκρίσεις, γίνονται πάντα με τη λογοτεχνία. Ίσως γιατί και οι δύο αυτές τέχνες έχουν από κάτω ένα κείμενο κι είναι εύκολο να πούμε ότι, αφού έχουν και οι δύο κείμενο, είναι συγγενικές. Δεν είναι συγγενικές. Η λογοτεχνική αφήγηση έχει άλλες δυναμικές.

Ο λογοτέχνης δουλεύει, σκέφτεται, παράγει, επανέρχεται πάνω στο έργο του, το επεξεργάζεται, βάζει σκέψεις του, βάζει απόψεις του, βάζει κριτική του περιβάλλοντος χώρου. Πολλές φορές, ακόμα κι αν είναι ένα έργο εποχής, κάνει και παρεμβάσεις τολμηρές στο σήμερα. Ο αποδέκτης του κειμένου, ο αναγνώστης, έχει επίσης όλο το χρονικό περιθώριο να το διαβάσει κατ' επιλογήν – ολόκληρο, τμηματικά, αποσπασματικά –, να πηγαινοέρχεται, να επανέλθει σε δύσκολα ή εύκολα πράγματα, να σκεφτεί, να συζητήσει με τον έναν, με τον άλλον, που θα του πουν μία άποψη και θα πει, *Α, δεν το 'χα υπόψη μου αυτό ή Το παρερμηνεύσα, να το ξαναδιαβάσω*. Έχει τη δυνατότητα να επιστρέψει στις σελίδες, στις όποιες απορίες έχει για έναν χαρακτήρα, για έναν μονόλογο ή διάλογο, να ανοίξει το βιβλίο μετά από ένα διάστημα, καμιά φορά και μετά από έναν χρόνο, να επιστρέψει σε αυτό με μια άλλη διάθεση. Δηλαδή, ένα βιβλίο είναι ένα υλικό γνώσης

και επεξεργασίας και γι' αυτό πάρα πολλές φορές μας αρέσει να ξαναδιαβάζουμε κείμενα που τα διαβάσαμε μ' έναν άλλον τρόπο και να τα ξαναμελετάμε, να τα ερμηνεύουμε ξανά διαφορετικά.

Παρά τη διαχρονική αξία ορισμένων ταινιών και των δημιουργών τους, κακά τα ψέματα, ο κινηματογράφος είναι μια μορφή τέχνης συγκεκριμένου χρονικού διαστήματος αποδοχής. Μπορεί για τους ιστορικούς του κινηματογράφου ή για τους κριτικούς να υπάρχει η δυνατότητα αλλά και το ενδιαφέρον να βλέπουν παλιές ταινίες, σπάνια όμως ο σύγχρονος θεατής χαίρεται μια παλιά ταινία, όπως την χάρηκε ο αντίστοιχος θεατής όταν την είδε στο παρελθόν. Το ένα είναι, δηλαδή, το χρονικό πεπερασμένο μιας ταινίας. Το δεύτερο είναι το χρονικό όριο της ίδιας της προβολής. Εγώ, δηλαδή, σαν δημιουργός, ξέρω ότι πρέπει να γοητεύσω και να συγκρατήσω τον θεατή, αφενός μέσα στην αίθουσα, που ήταν πιο εύκολα τα πράγματα, καθώς οι συνθήκες θέασης είναι υποβλητικές (το σκοτάδι, η κοινή συνύπαρξη των θεατών, τα επιφωνήματα του διπλανού, του μπροστινού, του πίσω, μιας παρέας στην οποία συμμετείχες κι εσύ), αφετέρου στην ιντερνετική πλέον προβολή που είναι πιο δύσκολη η αυτοσυγκέντρωσή μας. Εμείς οι κινηματογραφιστές πρέπει μέσα σε δύο-δύομισι ώρες, δεν έχει σημασία η τελική διάρκεια, να κρατήσουμε τον θεατή με την ίδια ένταση από την αρχή μέχρι το τέλος, που σημαίνει ότι έχουμε μια ευθύνη, αλλά και μια συγκεκριμένη επιλογή, να προβάλουμε τα πιο δημιουργικά και ζωντανά στοιχεία από τα κείμενα.

*Μια ταινία δεν είναι δέσμια ενός βιβλίου
Άλλη είναι η χάρη ενός βιβλίου,
άλλη η χάρη μιας ταινίας*

**ΤΩΝΗΣ
ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ**

Όταν μεταφέρουμε ένα βιβλίο στον κινηματογράφο δεν σκοτώνουμε τους συγγραφείς. Άλλο είναι ένα βιβλίο, άλλο είναι μια ταινία.

Ένα βιβλίο είναι ένα ερέθισμα, σου δίνει χαρακτηρισές, σου δίνει συγκρούσεις. Από κει και πέρα, μια ταινία, δηλαδή ένας σκηνοθέτης – μια οπτικοακουστική παραγωγή ευρύτερα, που σημαίνει σενάριο, σκηνοθεσία, άποψη του παραγωγού, πέραν αυτής του σκηνοθέτη – δεν είναι δέσμια ενός βιβλίου, ενός κειμένου, μάλιστα πολύ συχνά άλλη είναι η χάρη ενός βιβλίου, άλλη η χάρη μιας ταινίας. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Stephen King μισεί όλες τις ταινίες από τα βιβλία του, τη δε *Λάμψη* δεν θέλει να την ακούει, που είναι για μένα ένα κινηματογραφικό αριστούργημα. Ο William Faulkner επίσης. Ακόμα και ο Tennessee Williams σχολίαζε τις κινηματογραφικές του μεταφορές με φοβερή δυσφορία και δυσπιστία. Αυτά τα λέω ως παραδείγματα, όχι γι' άλλο λόγο, αλλά για να πω ότι, αν είχαμε έναν ζωγράφο και ζωγράφιζε τώρα ένα κομμάτι του Ρεθύμνου, θα είχε κάθε δικαίωμα να το ζωγραφίσει με οποιονδήποτε τρόπο το φανταζόταν, γιατί θα ήταν μια άλλη τέχνη από την τέχνη της φύσης, για να το πω πολύ σχηματικά. Άλλο είναι το Ρέθυμνο, το ζωντανό. Βλέπουμε το λιμάνι απ' έξω με τα μάτια μας και λέμε: *Τι εξαιρετικό αυτό το λιμάνι, η φύση ζωντανή.* Αυτό που θα ζωγραφίσει ο ζωγράφος υπάρχουν πάρα πολλές πιθανότητες να μην έχει καμία σχέση με αυτό που βλέπει το μάτι μας ή συνθέτει ο εγκέφαλός μας. Η τέχνη, η ζωγραφική, παράγει κάτι πιθανότατα τελείως διαφορετικό από αυτό που έχει αποτυπωθεί μέσω της

φύσης. Αυτή είναι η τέχνη και αυτή είναι η χρήση της. Με την ίδια έννοια, εγώ κρίνω πάντα και όταν βλέπω ταινίες. Ομολογώ, ακόμα κι αν έχω διαβάσει το βιβλίο, προσπαθώ να ξεχάσω ποιο είναι και να χαρώ την ταινία, γιατί άλλη είναι η τέχνη της λογοτεχνίας και η τέχνη της ανάγνωσης – δεν ξέρω αν οι όροι είναι πολύ σωστοί – και άλλη είναι η τέχνη του κινηματογράφου, η τέχνη της θέασης.

Να επαναφέρω και κάτι άλλο πολύ κοινότοπο, αλλά ταυτόχρονα και πολύ λογικό – το έχω ακούσει πάρα πολλές φορές στη ζωή μου: *Το βιβλίο ήταν καλύτερο*. Δεν υπάρχει σύγκριση. Το θέμα δεν είναι αν η ταινία ήταν καλή ή κακή σε σχέση με το βιβλίο. Η ταινία είναι αλλιώςτική. Είναι κάτι τελείως διαφορετικό, είναι ένα άλλο είδος αφήγησης.

*Η έννοια της αυθαιρεσίας δεν
υπάρχει στη δημιουργία
Η τέχνη από μόνη της είναι μια αυθαιρεσία*

**ΜΑΡΙΑ
ΒΑΡΔΑΚΑ**

Το θέμα της πιστότητας το αντιμετωπίζω και ως σκηνοθέτης του θεάτρου κατά τη διαδικασία της μεταφοράς ενός κειμένου στη σκηνή. Δεν έχω να συμπληρώσω τίποτα περισσότερο, απλώς θα επαναλάβω, με θέση και επίταση, αυτό που είπε ο Τώνης Λυκουρέσης. Το να γράφει κανείς (επειδή γράφω για το θέατρο) είναι ένα άλλο πράγμα από το να σκηνοθετεί μία παράσταση. Το να γράφει κανείς ένα μυθιστόρημα, έχοντας στόχο έναν και μοναδικό αναγνώστη, είναι μία τελείως άλλη τέχνη από το να φτιάχνει μια ταινία, έχοντας ζωντανούς συνεργάτες, ζωντανούς χώρους, κάμερες,

ήχο. Είναι δύο τελείως διαφορετικά πράγματα, ακόμα και αν πρόκειται να αφηγηθούν την ίδια ιστορία, με την ίδια πλοκή, με τους ίδιους χαρακτήρες. Έχω δει ταινίες βιβλίων, τα οποία μου είχαν αρέσει πολύ, και δεν ικανοποιήθηκα από την ταινία, όχι όμως επειδή η ταινία δεν ήταν πιστή στο βιβλίο (εμένα προσωπικά μου είναι αδιάφορο αν είναι πιστή ή δεν είναι). Ο λόγος που μπορεί να μην ικανοποιήθηκα από μια ταινία ήταν ότι δεν έπαιξε με ενδιαφέροντα τρόπο με τους κινηματογραφικούς όρους, για τους ίδιους λόγους δηλαδή που δεν θα μου άρεσε και μια ταινία με πρωτότυπο σενάριο.

Το οποιοδήποτε συγγραφικό πόνημα οποιασδήποτε κατηγορίας, λογοτεχνικό, θεατρικό, σεναριακό, κ.λπ., υπόκειται, βέβαια, σε πνευματικά δικαιώματα που είναι μία κατάκτηση ιδιοκτησίας του 20ού αιώνα. Μέχρι και τον 20ό αιώνα δεν υφίστατο, δεν υπήρχε νομική κατοχύρωση των πνευματικών δικαιωμάτων. Τα πνευματικά (και συγγενικά) δικαιώματα είναι περιουσία του εκάστοτε καλλιτέχνη και διαρκούν εβδομήντα χρόνια. Αν εγώ έχω την επιθυμία να σκηνοθετήσω ένα έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, για παράδειγμα, είμαι υποχρεωμένη να ζητήσω τα δικαιώματά του από την Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, που τα εκπροσωπεί, και δεν έχω κανένα δικαίωμα να πειράξω το κείμενο. Έχω κάθε δικαίωμα να πειράξω το κείμενο, εφόσον το συμφωνήσω με τον δημιουργό. Ας πούμε, αυτή την περίοδο γίνονται πρόβες στο Garage στο Ρέθυμνο μ' ένα κείμενό μου (που είχα γράψει στο Πανεπιστήμιο) από τη φίλη σκηνοθέτρια Ελένη Δάγκα και η δική μου παραίνεση ήταν: *Κάνε το κείμενο ό,τι θέλεις. Χθες που είδα την πρόβα, είπα: Έπρεπε να παρέμβεις περισσότερο. Εφόσον άλλαξες τον δραματουργικό άξονα και έκανες παιδικό ένα κεί-*

μενο, που δεν ήταν καθαρόαιμα παιδικό, έπρεπε να παρέμβεις περισσότερο. Ωστόσο, είμαστε δύο ζωντανοί άνθρωποι και μπορούμε να συνεννοηθούμε. Το καλοκαίρι, που σκηνοθέτησα το Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας, είχα νομικά κάθε δικαίωμα να διασκευάσω το κείμενο του Shakespeare, δηλώνοντας ευθαρσώς στο πρόγραμμα ή στην αφίσα της παράστασής μου ότι πρόκειται για διασκευή. Οπότε, το κοινό που έρχεται ξέρει ότι το κείμενο που βλέπει δεν είναι το αυτούσιο έργο, όπως το έγραψε ο Shakespeare, αλλά είναι το κείμενο, όπως το σκηνοθέτησε η Βαρδάκα.

Καθαρά νομικά, η έννοια της αυθαιρεσίας δεν υπάρχει στη δημιουργία. Η τέχνη από μόνη της είναι μια αυθαιρεσία. Η τέχνη από μόνη της είναι ανορίοτη, δεν υπάρχουν όρια. Υπάρχει νομικός πολιτισμός, υπάρχει σεβασμός στην πνευματική και συγγενική ιδιοκτησία και υπάρχει και η έμπνευση, ότι δηλαδή η ιδέα κάποιου με εμπνέει να την πάω παρακάτω, να την κάνω κάτι άλλο. Και αυτός είναι ο πολύ ουσιαστικός διάλογος για μένα στην τέχνη. Οπότε, επειδή κάπως πρέπει να συνεννοηθούμε για τις διασκευές και για τις προσεγγίσεις, εγώ βάζω το νομικό όριο, τα εβδομήντα χρόνια, και από κει και πέρα τα πράγματα είναι ανορίοτα, δεν υπάρχουν αυθαιρεσίες.

**ΤΩΝΗΣ
ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ**

Έχουμε δύο πρόσφατα δεδομένα και πολύ πετυχημένα. Το ένα, εξαιρετικά πετυχημένο παράδειγμα, είναι το Στέλλα κοιμήσου, όπου ο Γιάννης Οικονομίδης πήρε τον Ξενόπουλο και είπε: Μάλλον ξεχάστε τον Ξενόπουλο και θυμηθείτε τον Γιάννη Οικονομίδη. Και καλά έκανε γιατί θυμηθήκαμε πραγματικά τι εστί Γιάννης Οικονομίδης και τι σημαίνει η δουλειά του στο θέατρο, όπου έστησε, με άλλοθι τους

αρχικούς χαρακτήρες του Ξενόπουλου, ένα καινούριο τοπίο, μεγαλοαστικό.¹ Και το δεύτερο είναι οι Πέρσες του Δημήτρη Καραντζά, που ήταν επίσης μια διασκευή.² Ο Καραντζάς αποφάσισε να αλλάξει τελείως μια σειρά από πράγματα, είτε, για παράδειγμα, στον χορό είτε στον τρόπο που μπαίνει-βγαίνει η νεολαία των Περσών ή και αλλού, και ακριβώς γι' αυτό το ονόμασε «μια διασκευή του Δημήτρη Καραντζά». Είχαμε πρόσφατα και τους Όρνιθες του Νίκου Καραθάνου, που επίσης ήταν Όρνιθες αλλά Καραθάνος, ή παλιότερα το Απόψε αυτοσχεδιάζουμε του Δημήτρη Μαυρίκιου.³ Είναι μέσα στους κανόνες του σύγχρονου θεάτρου. Αλλά και στους κανόνες του κινηματογράφου, ακόμα περισσότερο.

*Πάντα έλεγα, όταν διάβασα τους
Σκλάβους, ότι κάποτε κάποιος
πρέπει να τους κάνει ταινία*

**ΤΩΝΗΣ
ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ**

Το 1970, μόλις τελειώνα τις κινηματογραφικές μου σπουδές, που έκανα παράλληλα με τις οικονομικές στην Ανωτάτη Εμπορική, διάβασα – καθώς ήμουν λάτρης της λογοτεχνίας και κυρίως της επτανησιακής, σαν ζακυνθινός, – για πρώτη φορά τους Σκλάβους στα δεσμά τους, αυτό το εξαιρετικό μυθιστόρημα όχι μόνο ελληνικών δεδομένων αλλά, πιστεύω, ευρωπαϊκής διάστασης. Οφείλω να σας πω ότι τα έχασα όταν το διάβασα, μαγεύτηκα, αισθάνθηκα, δηλαδή, – προερχόμενος από τα ξενοπουλικά αντίστοιχα μυθιστορήματα – ότι διάβαζα ένα εξαιρετικό κείμενο σχολιασμού και ρεαλισμού πάνω στις διαστάσεις και στις μεταλλάξεις μιας κοινωνίας, την οποία ήξερα πολύ καλά από τους προγόνους μου, της επτανησιακής, αλλά και

ευρύτερα της ελληνικής κοινωνίας. Παράλληλα, λίγα χρόνια πριν, είχα δει και είχα θαυμάσει, είχα λατρέψει κιόλας, ως λάτρης του ιταλικού κινηματογράφου, τον *Γατόπαρδο* του Luchino Visconti, ένα διαχρονικό κινηματογραφικό αριστούργημα.⁴ Φυσικά δεν το συγκρίνω με καμιά άλλη ταινία, ούτε καν, εξυπακούεται, με τους δικούς μας *Σκλάβους*, αλλά είναι μια ταινία που επίσης αναφερόταν στις εξελίξεις, στις ανατροπές και στις μεταλλάξεις των αριστοκρατών της Σικελίας του Νότου και της ευρύτερης ιταλικής κοινωνίας. Και πάντα έλεγα, όταν στη συνέχεια διάβασα τους *Σκλάβους*, ότι κάποτε κάποιος πρέπει να τους κάνει ταινία, χωρίς να σκέφτομαι καν αν θα την έκανα εγώ ή άλλος. Και πολύ γρήγορα, όταν άρχισα να εμπλέκομαι πλέον με τη έννοια της δημιουργίας σαν σκηνοθέτης, έβαλα στον απώτερο ορίζοντά μου κάποια στιγμή να μεταφέρω στον κινηματογράφο τους *Σκλάβους* στα δεσμά τους. Σταδιακά, μέσα απ' τις δεκαετίες, ήρθε αυτή η ώρα και πια, το 2006, άρχισε να προετοιμάζεται η παραγωγή. Μια πολύ μεγάλη και δύσκολη για τα ελληνικά δεδομένα παραγωγή, όχι μόνο εξαιτίας του κόστους της, αλλά και για την ακρίβεια στον σχολιασμό που είχα επιλέξει να διαχειριστώ μέσα από τα κοστουμια, μέσα από τη σκηνογραφία της εποχής, μέσα από τη συμπεριφορά των ανθρώπων, που αφενός ήθελα να παραπέμπουν στο Χθες,⁵ δηλαδή έναν αιώνα πριν – αρχές του 20ού, τέλη του 19ου – αλλά ταυτόχρονα να παράγουν και μια οικειότητα και μια αναφορά στη σύγχρονη κοινωνία και στις σύγχρονες αντιθέσεις και συγκρούσεις της. Αυτό είναι το πλαίσιο μέσα στο οποίο γύρισα τους *Σκλάβους* στα δεσμά τους.

Η ταινία προετοιμαζόταν περίπου για έναν χρόνο (πλην των άλλων, για να βρούμε τους κατάλληλους χώρους)

και, εν συνεχεία, το γύρισμα κράτησε οκτώ εβδομάδες, σχεδόν δύο μήνες (εικ. 1-4).

ΜΑΡΙΑ ΒΑΡΔΑΚΑ Η περίοδος της συν-συγγραφής του σεναρίου κράτησε εντατικά περίπου ενάμιση μήνα, μέσα Ιουλίου με αρχές Σεπτεμβρίου του 2007 στη Ζάκυνθο.⁶ Μιλώ για αυτόν τον ενάμιση μήνα στη Ζάκυνθο, που είχαμε deadline παράδοσης του σεναρίου, γιατί έπρεπε να ξεκινήσουν τα γυρίσματα, που πια ήμασταν σε μια τελική ευθεία (μια πρώτη σεναριακή ανάπτυξη είχε γίνει ήδη από τον Γιάννη Μαρούδα). Η δουλειά του σεναριογράφου, όπως και η δουλειά του δραματουργού στο θέατρο, είναι η δουλειά του ενδιαμέσου, του απολύτως ενδιαμέσου. Ας μείνουμε στην κινηματογραφική ταινία. Εγώ είχα την πρώτη ύλη από τον Θεοτόκη – το μυθιστόρημα – και, σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη στη συν-συγγραφή του σεναρίου, το προϊόν που εγώ παρήγαγα ήταν το στάδιο για αυτό που θα ακολουθήσει. Δηλαδή, εγώ είμαι ο ενδιαμέσος ανάμεσα στην πρώτη ύλη και στο υλικό προς υλοποίηση, γιατί φυσικά ο σκηνοθέτης δεν θα κινηματογραφήσει με ακρίβεια και πιστότητα το σενάριο. Άρα, η δική μου η δουλειά είναι μια δουλειά τήρησης ισορροπιών, αλλά ταυτόχρονα είναι και μια δουλειά που την προσπερνάς με κάποιο τρόπο.

ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ Ο ρόλος της Βαρδάκα ή του κάθε συνεργάτη μας σεναριογράφου, όταν υπάρχει λογοτεχνικό υλικό, ποιος είναι; Είναι να το καθαρίζει και να το επιλέγει. Δηλαδή, να το απαλλάσσει από φιλολογικά, από λογοτεχνικά στοιχεία και με την ευστροφία και την έμπνευσή του/της να ξεκαθαρίζει αυτό που παράγει την κινηματογραφική αφήγηση-δράση.

*Υβρις. Αυτό εγώ διάλεξα από τον Θεοτόκη***ΤΩΝΗΣ
ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ**

Υβρις. Αυτό εγώ διάλεξα από τον Θεοτόκη. Δηλαδή, το ότι αυτή η οικογένεια, ο επικεφαλής πατέρας, με το ξεπούλημα της αξίας της κόρης, το ξεπούλημα όλης της παράδοσης, φέρνει πάνω του μια ύβρη, η οποία βέβαια είναι το κλειδί της καταστροφής όλης της οικογένειας. Στον Θεοτόκη είναι ακόμα πιο έντονη από ό,τι στην ταινία, γιατί στον Θεοτόκη, μάλιστα, ένας βασικός χαρακτήρας, η Αιμιλία Βαλσάμη, φεύγει μαζί με τον γιατρό [Αριστείδη Στεριώτη] και εγκαταλείπουν την Κέρκυρα και ο γιατρός, βουλευτής πια, με επίσημη ερωμένη-μέλλουσα σύζυγο τη Βαλσάμη, έχει μετακινηθεί στην Αθήνα, στέλεχος πλέον της Βουλής των Ελλήνων. Δηλαδή, τα πράγματα έχουν φτάσει στην απόλυτη διάλυση, ηθική και κοινωνική, της οικογένειας. Γι' αυτό λέω ότι η έννοια της ύβρεως, για μένα, είναι πολύ σημαντική, για να διαχειριστώ κινηματογραφικά (προφανώς και σεναριακά πριν από όλα, όπως το στήσαμε) τη σκηνή της τρέλας του [Αλέξανδρου] Οφιομάχου (Γιάννης Φέρτης, *εικ.* 5). Προτίμησα μία σκηνή που παρέπεμπε λίγο στον Ληρ, στην τρέλα και στην απόλυτη διάλυση του γερο-πρωταγωνιστή. Ουσιαστικά πια δεν μας ενδιαφέρει αν ο Οφιομάχος επεβίωσε ή όχι. Ο Οφιομάχος πλέον έχει τελειώσει, έχει πεθάνει και σαν άτομο αλλά και σαν κόντες, δηλαδή σαν μια ολόκληρη τάξη, η οποία ηττάται σταδιακά, τουλάχιστον στη χρονική διάρκεια της ταινίας.

Είχαμε σαφείς αποστάσεις από τον Θεοτόκη

ΜΑΡΙΑ ΒΑΡΔΑΚΑ Είχαμε συγκεκριμένες, σαφείς αποστάσεις από τον Θεοτόκη. Δηλαδή, ξέραμε από την αρχή ότι εμείς θα διαφοροποιηθούμε από τις προτεραιότητες όπως ήταν οργανωμένες από τον Θεοτόκη. Υπάρχει, ας πούμε, η θεωρητική ανάγνωση του κειμένου που λέει ότι ο Άλκης Σωζόμενος είναι το alter ego του Θεοτόκη και με κάποιον τρόπο αυτό το alter ego είναι σαν να είναι ο πρωταγωνιστής του έργου. Εμείς πήραμε πολύ σαφείς αποστάσεις από αυτό. Ο Άλκης Σωζόμενος είναι αυτό που λέμε στο θέατρο ή στον κινηματογράφο δευτερογενιστής· δεν είναι πρωταγωνιστής, γιατί το πρωταγωνιστικό δίδυμο είναι ο Αλέξανδρος Οφιομάχος και ο Αριστείδης Στεριώτης. Άρα, αυτή η επιλογή του πρωταγωνιστικού διδύμου είναι που καθορίζει πια και τον ιδεολογικό άξονα του καινούριου προϊόντος, που είναι το σενάριο που έχει στόχο να οδηγήσει σε μια κινηματογραφική ταινία. Η δεύτερη σαφής μετατόπιση είναι η διαφοροποίηση του χαρακτήρα του Αριστείδη Στεριώτη από τον τρόπο που τον αποδίδει ο Θεοτόκης. Είχα διαπιστώσει ότι ο Θεοτόκης μισεί τον Στεριώτη, δεν τον αγαπάει σαν χαρακτήρα. Όμως, ως δραματουργός και κυρίως ως σκηνοθέτης θεάτρου ξέρω ότι ακόμα και οι «κακοί» ήρωες έχουν τους λόγους τους για να είναι κακοί, πόσο μάλλον στη σύγχρονη εποχή, στον 21ο αιώνα. Άρα, μια πολύ σαφής μετατόπιση ήταν το πώς αποτυπώθηκε ο χαρακτήρας του Αριστείδη Στεριώτη, ο οποίος είναι και καταλύτης στην πτώση της οικογένειας. Και έτσι ο τελικός, ο κεντρικός δραματολογικός άξονας που διαμορφώθηκε, ερήμην μου τουλάχιστον στην ηλικία που ήμουν τότε, ήτανε αυτό που μπήκε ως υπότιτλος στην ταινία:

«η πτώση ενός ολόκληρου κόσμου». Η ταινία του Τώνη Λυκουρέση, αν πρέπει να ειπωθεί το θέμα της σε τέσσερις λέξεις (όπως μας διδάσκουν στα μαθήματα της σκηνοθεσίας: *Πες μας με τέσσερις λέξεις ποιος είναι ο στόχος της παράστασής σου*), είναι αυτό που ο Τώνης έβαλε ως υπότιτλο, «*Σκλάβοι στα δεσμά τους: η πτώση ενός ολόκληρου κόσμου*».

ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ

Όσον αφορά τον Αριστείδη Στεριώτη, τον γιατρό, θα μπορούσε να διαβαστεί τελείως διαφορετικά. Να υπάρχει και κινηματογραφικά εμφανής εκβιασμός του Στεριώτη με την ίδια, ας το πούμε, διάσταση που είχε και λογοτεχνικά. Και εξηγούμε: θα μπορούσε ο Στεριώτης να πει ο ίδιος ή να μεταφέρει μέσω τρίτων, τοκογλύφων, κ.λπ. προς τον Οφιομάχο κάτι όπως: *Έχω όλα σου τα χρεόγραφα, θα σ' τα σκίσω, θα σ' τα πετάξω, αλλά θέλω την κόρη σου γι' αντάλλαγμα*. Αντιθέτως, η συμπεριφορά του Στεριώτη στην ταινία μας είναι: *Μ' αρέσει η κόρη σου, τη θέλω και χαλάλι τα χρεόγραφα*. Ουσιαστικά παίζονται δύο έννοιες, δηλαδή από τη μια μεριά το προξενιό με τη νέα κοπέλα και απ' την άλλη μεριά η ιδιοκτησία στα χέρια ενός μικροαστού, ο οποίος εξελίσσεται σε αστό και μεγαλοαστό, εκπρόσωπο μάλιστα της συντηρητικής παράταξης του νησιού, όπως εμφανώς περιγράφεται στο βιβλίο και εμμέσως φαίνεται και στην ταινία. Όμως ακριβώς με τη λογική και με την ερμηνεία να μην είναι ο Στεριώτης ο κακός της ταινίας, αποφασίσαμε να είναι ένας ανθρώπινος χαρακτήρας με όλα τα δεδομένα πολύπλευρα στοιχεία, ο οποίος πιέζεται συνέχεια κάτω από την ψευδepίγραφο αριστοκρατική αξία των Οφιομάχων (γιατί πλέον αυτή έχει καταρρεύσει) και αναγκάζεται να προβεί σε μία σειρά από πράξεις, όπως πιθανότατα θα

προέβαινε και οποιοσδήποτε σύγχρονος άνθρωπος, καλός ή κακός. Αυτό το αναφέρω και ως παράδειγμα για το πώς τελικά παίρνει κανείς αποφάσεις κάποια στιγμή σεναριακά, αλλά και κυρίως στη συνέχεια σκηνοθετικά: γιατί ακόμα κι αν έτσι ήταν γραμμένο το σενάριο, έχει πάντα τη δυνατότητα ο σκηνοθέτης μαζί με τον ηθοποιό του να αποφασίσουν ποια στοιχεία θα προβάλουν. Τα κακά στοιχεία; Τα καλά στοιχεία; Ή θα διαχειριστούν τα μεικτά στοιχεία;

Αυτό πολλές φορές έχει σχέση και με την ποιότητα του ηθοποιού. Δηλαδή, βλέπεις πόσο ο ηθοποιός είναι ικανός να δώσει έναν πολύπλευρο χαρακτήρα και το διαχειρίζεσαι ανάλογα. Βλέπεις ότι τα εξωτερικά ή τα εσωτερικά του χαρακτηριστικά οδηγούνται προς τα εκεί και κρατάς από το αντίστοιχο σενάριο αυτά που φωτίζει η ερμηνεία του. Εν προκειμένω, ο Άκης Σακελλαρίου, εξαιρετικά πολύπλευρος ερμηνευτής, διευκόλυνε και μένα και το σενάριο να “παίξουμε” και να προβάλουμε όλες τις πτυχές ενός ανθρώπου, ο οποίος ξεκινάει από μια μειονεκτική θέση ως ο γιος του πλανόδιου πωλητή που έχει γίνει γιατρός και θέλει τώρα να ανέβει και να μπει στην αριστοκρατική τάξη του νησιού (εικ. 6). Και μάλιστα στην τελική σκηνή, που λέει ότι πρέπει να κάνει τη νεκροψία στον γαμπρό του, που μόλις αυτοκτόνησε, και που τα χέρια του κρατάνε τα γυαλιά του, αγχωμένος – τα δείχνω με ένα πλάνο πίσω από την πλάτη του (εικ. 7) –, αποκαλύπτεται πως αισθάνεται όλο το βάρος της δικής του ενοχικής εμπλοκής. Σαν σκηνοθετική μου επιλογή, λίγο πριν φύγει, αντί να της πει οτιδήποτε, απευθύνει ένα βλέμμα προς την Ευλαλία (που είναι με τη μητέρα της αγκαλιά και δεν τον συνοδεύει) σαν να της λέει: Θα έρθεις μαζί μου; Η Ευλαλία (Ρηγιώ Κυριαζή) τον κοιτά-

ει για λίγο – όχι απαξιωτικά, αλλά αποστασιοποιημένη απ' τον συζυγικό της ρόλο – και σκύβει στη μητέρα της (Ειρήνη Ιγγλέση). Ο Στεριώτης μένει για λίγο συγκεντρωμένος, καταλαβαίνει, κοιτάει προς την πλευρά του συντριμμένου Οφιομάχου, σκύβει το κεφάλι και βγαίνει συναντώντας έξω από το αρχοντικό τον γιο Οφιομάχου, τον Γιώργη (Χρήστος Λούλης). Ο τελευταίος του κλείνει την πόρτα κατάμουτρα. Αυτό είναι σεναριακό, δεν υπάρχει στο βιβλίο. Στο βιβλίο ήδη ο Στεριώτης, μαζί με τη Βαλσάμη, έχουν φύγει στην Αθήνα και παίζει πια εκεί τον πολιτικό του ρόλο, στη Βουλή των Ελλήνων. Επιλέξαμε, λοιπόν, αυτή τη σεναριακή ανάπτυξη ακριβώς για να δείξουμε και την ήττα αυτού του χαρακτήρα σε ένα κοινωνικό, ταξικό μάλλον, πλαίσιο που προσπάθησε να μπει, το οποίο δεν είναι απλά το ότι δεν τον δέχτηκε, θα έλεγα κάτι πιο σκληρό και πιο σύγχρονο, ότι ήταν ήδη νεκρό. Δηλαδή, ήταν λάθος του να προσπαθήσει να μπει κάπου, που ήδη είχε τελειώσει αξιοκρατικά. Γι' αυτό, κινηματογραφικά, φεύγει μες στη βροχή, ουσιαστικά φεύγει από όλο αυτό το κλειστό, νεκρό πια, κύκλωμα. Συνεχίζει όπου συνεχίζει, δεν μας ενδιαφέρει σαν θεατές της ιστορίας ... (εικ. 8-9).

Επέλεξα κάτι πολύ πιο ερεθιστικό, κινηματογραφικά

ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ

Επίσης, αποφασίσαμε (και εγώ το είχα ανάγκη), όταν τελείωνε η ταινία, να στήσουμε ένα επιπλέον φινάλε, το οποίο είχε την εξής τολμηρή σύνθεση. Στο βιβλίο η τελευταία σκηνή, το τελευταίο κεφάλαιο μετά την τρέλα του Οφιομάχου, είναι η νυχτερινή σκηνή όπου ο Άλκης πεθαίνει. Από πάνω του,

Ξαναβρίσκεται η Ευλαλία και έρχεται ένας άλλος γιατρός, ένας νέος Στεριώτης – γιατί ο Στεριώτης έχει πλέον φύγει από την Κέρκυρα –, ο οποίος δεν μπορεί να κάνει πια κάτι, καθώς το τέλος του Άλκη πλησίαζε. Νομίζω ότι είναι κάπως έτσι και η τελευταία φράση του βιβλίου: *και το τέλος πλησίαζε*.⁷ Η Ευλαλία ουσιαστικά παραστέκεται πάνω από τον θάνατο του παλιού και μοναδικού αγαπημένου της. Εγώ επέλεξα για εμάς κάτι πολύ πιο ερεθιστικό, κινηματογραφικά. Είπα, ας κάνουμε ένα άλμα και ας πάμε λίγα χρόνια αργότερα, οπότε η Ευλαλία ξαναβρίσκεται στον χώρο της ερωτικής συνύπαρξής της με τον Άλκη (Κωνσταντίνος Παπαχρόνης). Μάλιστα, στην αρχή είχα σκεφτεί να στήσω τη σκηνή στο νεκροταφείο πάνω από τον τάφο του Άλκη. Αλλά μετά είπα, Όχι, υπάρχουν κι έξυπνοι θεατές. Αντί για τον τάφο, ας το πάω στον χώρο της ερωτικής συνεύρεσης, όχι ακριβώς ερωτικής, αλλά του παθιασμένου ραντεβού τους. Κι εκεί, λοιπόν, στην πολεμίστρα του Φρουρίου της Κέρκυρας, που είχαμε πρωτοδεί να φιλιούνται, ενώ ακούμε τα τελευταία λόγια του Άλκη,⁸ η Ευλαλία αφήνει ένα μπουκέτο και στη συνέχεια, ξαφνικά και αιφνίδια, τη βλέπουμε να φεύγει κρατώντας ένα δεκάχρονο παιδί (εικ. 10-11), που σημαίνει ότι η Ευλαλία από τη μια μεριά τιμάει και θυμάται τον χαμένο έρωτα πριν από κάποια χρόνια και, απ' την άλλη μεριά, διεκδικεί στις νέες τάξεις, στις νέες εξελίξεις, τη συνέχεια της Ζωής⁹ μέσα από ένα παιδί που δεν γνωρίζουμε ποιανού είναι. Είναι του Στεριώτη; Είναι κάποιου άλλου γάμου; Δεν μ' ενδιαφέρει καθόλου. Μ' ενδιαφέρει η συνέχεια της ζωής αυτής της γυναίκας που ξέφυγε από την πτώση ενός ολόκληρου κόσμου και εισέβαλε – είναι δηλαδή ο κρίκος – στον νέο κόσμο. Γι' αυτό κιόλας έχω επιλέξει αυτό το τελευταίο πλάνο που είναι στην πολεμίστρα (καθώς το Φρούριο είναι και αναφορά

μιας παλιάς κατάστασης) και, όπως περπατάνε (γιατί το 'χαμε συζητήσει με τη Ρηνιώ Κυριαζή), η Ευλαλία έχει μία πολύ οικεία συμπεριφορά· δεν κρατάει το παιδί τυπικά και απομακρύνονται. Σκύβει πάνω του, το χαϊδεύει, δηλαδή είναι μια νέα μητέρα που μεγαλώνει πια μια νέα τάξη πραγμάτων, αθώα προς το παρόν· αγνοούμε το πώς θα εξελιχθεί κι αυτή.

Ένα άλλο πολύ ενδιαφέρον εύρημα υπάρχει στην πρώτη σκηνή συνάντησης του Αλέξανδρου Οφιομάχου με τον τοκογλύφο (Γιώργος Βούτος), στην οποία κινείται πέρα δώθε ο Οφιομάχος ενοχικά και αισθάνεται στις πλάτες του το βάρος των πορτρέτων των προγόνων. Ο τοκογλύφος του λέει ότι δεν πάει άλλο πια και ότι τα έχουν βάλει όλα υποθήκη, ο Οφιομάχος απαντά «το ξέρω, λες δεν το ξέρω;», περνάει μπροστά από μία ντουλάπα, όπου μέσα βρίσκεται το πορτρέτο ενός παλιού προγόνου Βενετσιάνου, και την κλείνει (εικ. 12-13). Αυτή είναι μια δική μου σκηνοθετική επιλογή, ακριβώς για να τονίσω αυτή την τραυματική σχέση του σήμερα της ταινίας με το παρελθόν της οικογένειας.

Μια κρυφή αφιέρωση στον Θεοτόκη

ΜΑΡΙΑ ΒΑΡΔΑΚΑ Ως δραματουργός έχω μια εμμονή με το θέατρο μέσα στο θέατρο, με τη σχέση των δρώντων προσώπων με τον συγγραφέα του κειμένου, με την παρουσία του συγγραφέα μέσα στο έργο του και ο Τώνης είχε μια καταπληκτική ιδέα, παρ' ότι εγώ ήμουν η εμμονική με αυτό. Ο άνθρωπος που δίνει στον Άλκη Σωζόμενο την προκήρυξη τη στιγμή που ο Σωζόμενος είναι έτοιμος να πεθάνει, να κάνει την αιμόπτυση, ο διαμαρτυ-

ρόμενος σοσιαλιστής στην απεργία, είναι ο ίδιος ο Θεοτόκης που τον ερμήνευσε ο ηθοποιός Σπύρος Ανδρεόπουλος. Έτσι, ο Θεοτόκης υπάρχει στην ταινία, με την έννοια του μεταδραματικού. Είναι ένας ήρωας της ταινίας, ένα κομμάτι του σύμπαντός της. Και αυτό είναι ένα προσωπικό σχόλιο του σκηνοθέτη. Δεν είναι άμεσα αναγνωρίσιμο από το κοινό, όμως ο ήρωας αυτός είναι ο πραγματικός Θεοτόκης που μπαίνει στην ταινία του Τώνη Λυκουρέση. Η λογοτεχνία μέσα στον κινηματογράφο.

ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ

Ναι, ήτανε μια κρυφή αφιέρωση στον Θεοτόκη. Είναι ίδιος ο Θεοτόκης (εικ. 14-15). Να δείτε πώς λειτουργεί το μοντάζ. Η σκηνή δεν τελειώνει εκεί ακριβώς. Ένας από τους απεργούς εργάτες επέστρεφε πάλι κι έλεγε: *Κύριε Θεοτόκη πρέπει να φύγουμε, βιαζόμαστε*. Εκ των υστέρων, λοιπόν, αισθάνθηκα μαζί με τον μοντέρ μου ότι ήταν σαν να έλεγα στους θεατές: *Έχετε υπόψη σας ότι εγώ βάζω και τον Θεοτόκη και σας θυμίζω ότι ο Θεοτόκης ήταν ένας σοσιαλιστής, κ.λπ.* Και είπαμε, *Όχι, το βγάζουμε, το πετάμε*, και στο κάτω-κάτω, όπως είπε η Μαρία, για όσους αγνά ή στο μέλλον συζητώντας ή σκεπτόμενοι την ταινία, επαναφέρουν την εικόνα, υπάρχει αυτή η αναφορά. Είναι περισσότερο, δηλαδή, μία προσωπική αφιέρωση του σκηνοθέτη, ένα κλείσιμο ματιού στον εαυτό μου και πολύ λιγότερο μία πίεση προς τον θεατή να αναγνωρίσει.

*Ένα απ' τα πράγματα που καθορίζει
τις επιλογές είναι το budget*

ΜΑΡΙΑ ΒΑΡΔΑΚΑ Ένα απ' τα πράγματα που καθορίζει τις επιλογές, όχι μόνο τις σεναριακές αλλά και τις σκηνοθετικές, είναι το budget. Αλλιώς σκέφτεσαι όταν έχεις ενάμισι εκατομμύριο ευρώ κι αλλιώς σκέφτεσαι όταν έχεις τριακόσιες χιλιάδες. Μία, ας πούμε, από τις αντιπαραθέσεις μεταξύ μας κατά τη συγγραφή του σεναρίου ήταν η σκηνή του χορού. Για να στηθεί μία σκηνή χορού με τα ελληνικά δεδομένα, θα κόστιζε όσο σχεδόν όλη η ταινία. Οπότε ήταν μια καθοριστική επιλογή, αρχικά σεναριακή, αν θα στήναμε ή αν δεν θα στήναμε μία σκηνή χορού και τι πληροφορίες θα περνούσαν κατά τη διάρκειά της.

ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ Θυμίζω για όσους έχουν διαβάσει το μυθιστόρημα ότι η σκηνή του χορού είναι ένα μεγάλο τμήμα του μυθιστορήματος με συγχρούσεις, με πολιτικές αναλύσεις, με σκέψεις που κατατίθενται μέσω της γραφής, δηλαδή δεν είναι απλώς μια σύντομη σκηνή, είναι μια σκηνή με ειδικό βάρος για τις εξελίξεις στις σχέσεις των ηρώων.¹⁰

ΜΑΡΙΑ ΒΑΡΔΑΚΑ Οπότε, στην πραγματικότητα, η καλλιτεχνική επιλογή και σεναριακά και σκηνοθετικά ήταν άμεσα συνυφασμένη με τις οικονομικές δυνατότητες της ταινίας. Αν στον *Γατόπαρδο* είδαμε αυτήν την καταπληκτική σκηνή χορού με τους εκατοντάδες κομπάρσους και με τα άπειρα κουστούμια και με τις κάμερες να τραβάνε, οι *Σκλάβοι στα δεσμά τους* δεν είχαν αυτή τη δυνατότητα, οικονομικά, όχι από τη μεριά του

σκηνοθέτη, όχι στο να το στήσει σκηνοθετικά, ή να οργανωθεί σεναριακά η σκηνή και να περάσουν οι πληροφορίες που ο Θεοτόκης δίνει μέσα απ' τη σκηνή του χορού. Όμως, έπρεπε να γίνει μια αναγκαστική επιλογή, όπου όλα αυτά που διαδραματίζονται στη σκηνή του χορού θα περνούσαν με διαφορετικό τρόπο, με το να επινοήσουμε δηλαδή άλλες, διαφορετικές σκηνές.

ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ

Γι' αυτό επαναλαμβάνω ότι άλλη είναι η ανάγνωση ενός κειμένου, άλλη είναι η ανάγνωση μιας ταινίας. Έχουμε, δηλαδή, ουσιαστικά από τη μια γραπτές σελίδες και απ' την άλλη οπτικές σελίδες. Πάρα πολλές φορές παραγωγός και σεναριογράφοι συντελεστές της ταινίας, δηλαδή σεναριογράφος και σκηνοθέτης, πρέπει να αποφασίσουν τι μένει, τι φεύγει ή τι τονίζεται – υπερτονίζεται από την ταινία, ακριβώς λόγω οικονομικών δυνατοτήτων ή διαφόρων άλλων συγκεκριμένων στοιχείων που μπορεί να έχει μία ταινία. Για παράδειγμα, έχεις έναν πρωταγωνιστή, ο οποίος για δικούς του λόγους σου λέει: *Είμαι μεγάλο όνομα, με παίρνεις από την προετοιμασία μιας άλλης ταινίας, σου δίνω ένα μήνα.* Και λες: *Έχω τον Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι για ένα μήνα.* Πρέπει να αποφασίσεις, λοιπόν, ακόμα και απ' το ήδη γραμμένο σενάριο, ποιες σκηνές θα κρατήσεις, ποιες σκηνές θα υπερτονίσεις και ποιες σκηνές θα αφαιρέσεις και θα τις αντικαταστήσεις με μικρά σχόλια άλλων παραγόντων ή όχι. Θέλω να πω ότι οι συνθήκες του γυρίσματος κάθε ταινίας είναι σύνθετες, ιδιαίτερες και εξαρτώνται κάθε φορά από τις συγκεκριμένες δυνατότητες.

Θέλω, επίσης, να προσθέσω ότι ένας απ' τους λόγους που αλληλογκρινιάζαμε ήταν ότι όντας λάτρης του Γα-

τόπαρδου και του Visconti έλεγα, *Επιτέλους σ' αυτή την ταινία να στήσω και μία σκηνή χορού, και βέβαια σιγά-σιγά με προσγείωνε και η σεναριογράφος προσπαθώντας να με πείσει ότι, παρά την αξία και τον ειδικό ρόλο μιας τέτοιας σκηνής, θα έπρεπε να βρούμε άλλους τρόπους. Εν προκειμένω, στην ταινία, η σκηνή του χορού θα υπήρχε πριν από το κατέβασμα του Γιώργη μαζί με τη Βαλσάμη (Δήμητρα Ματσούκα) από το μέγαρο του χορού. Κρατήσαμε το φινάλε της σκηνής, που κατεβαίνουν και ουσιαστικά συγκρούονται ερωτικά στον κήπο του μεγάρου. Όλο το προηγούμενο υλικό, δηλαδή τον χορό με τα συνεπακόλουθα, το απεμπολήσαμε, το διαγράψαμε σεναριακά, διότι πραγματικά μια ταινία που υπό ευρωπαϊκές (δεν λέω καν αμερικανικές) συνθήκες θα ήθελε τουλάχιστον 2 με 3 εκατομμύρια, εμείς τη βγάλαμε με 500.000-600.000 στα χαρτιά, σχεδόν 500.000 είχαμε μετρητά. Έπρεπε να στερηθείς κάποια πράγματα, για να ρίξεις το ειδικό σου βάρος κάπου αλλού. Δηλαδή, τι εννοώ. Οι σκηνές του Οφιομάχου για παράδειγμα – και θυμίζω δύο σκηνές: εκείνη που μισότρελος σκίζει τους πίνακες των προγόνων και την άλλη που, εκτός εαυτού, πετάει τα χαρτιά και τα βιβλία γύρω του και τα διαλύει όλα κι έρχεται η Ευλαλία και λέει «Θα τον πάρω, δεν αντέχω τόση συμφορά» – ήταν σκηνές που κινηματογραφικά είχανε πάρα πολύ χρόνο, ένταση και συγκέντρωση παραγόντων εικαστικών, κινηματογραφικών, ερμηνευτικών, για να βγουν, όπως ήθελα, πάρα πολύ καλές και δυνατές. Όχι, λοιπόν, μόνο ο Λυκουρέσης, οποιοσδήποτε άλλος να ήταν στη θέση μου θα έλεγε: Αυτές τις σκηνές, ακόμα κι αν χρειαστεί να μου φάνε μια ολόκληρη μέρα, θα τις δουλέψω να βγουν τέλειες, διότι απ' αυτές εξαρτάται όλη η μετεξέλιξη των πραγμάτων. Τι πρέπει να χάσω; Αυτόν τον χορό που τον σκεφτόμουνα τόσα χρό-*

νια και που τώρα τον διαγράφω και ξεχνάω ότι υπήρξε στο σενάριο και συμφωνούμε ότι δεν θα υπάρχει πια. Κάπως έτσι δουλεύουμε στον κινηματογράφο.

Ωστόσο, στον κινηματογράφο μπορείς την οποιαδήποτε έλλειψη να την καλύψεις με άλλα στοιχεία από άλλες σκηνές, είτε με το μοντάζ είτε με αναφορές σ' αυτό που λείπει. Υπό αυτή την έννοια, αυτό που μέσα στο βιβλίο είναι σελίδες ολόκληρες, τα φλερτ του Γιώργη Οφιομάχου με τις κυρίες, η εμπλοκή του με τα πολιτικά κ.λπ., στην ταινία έγινε η σκηνή όπου κατεβαίνει ο Λούλης με τη Ματσούκα και αυτή του λέει περίπου ότι δεν της έριξε μια ματιά στον χορό και ότι μιλούσε και χαριεντιζότανε με τις αρχόντισσες ενώ αυτός απαντά ότι δεν γινότανε αλλιώς, γιατί ήταν μπροστά σε τόσο κόσμο γνωστών τους. Έγινε δηλαδή μία σύντομη σκηνή, ατμοσφαιρική και έμμεσα ερωτική, με το τελικό φιλί του ζευγαριού (εικ. 16-17).

**ΜΑΡΙΑ
ΒΑΡΔΑΚΑ**

Ή, ακόμα, η παρέα των νεαρών, η γνωριμία της Λουίζας και του Γουλιέλμου, το πώς ο Στεριώτης παρακολουθεί τον έρωτα του Άλκη Σωζόμενου με την Ευλαλία στήθηκαν στην ταινία στη σκηνή του καφενείου (εικ. 18). Δηλαδή, η σκηνή του χορού, όπου προχωρούσε η υπόθεση με πολλούς πρωταγωνιστές παρόντες, έσπασε σε μικρές σκηνές πολύ χαμηλού κόστους, όπου περνούσε η ίδια πληροφορία ως προς την εξέλιξη της υπόθεσης και ως προς τις προθέσεις των χαρακτήρων, με πολύ χαμηλότερο budget.

**ΤΩΝΗΣ
ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ**

Όσα περισσότερα προσθέτεις, τόσο πιο ακριβό γίνεται το τοπίο στον κινηματογράφο. Εν αντιθέσει με το φιλολογικό τοπίο που ο κάθε

συγγραφέας μπορεί να γράφει, να ξαναδιαβάζει, να ξανακοιτάει. Εγώ δεν μπορώ ποτέ να ξανασκεφτώ αυτό που γυρίζω και να το διορθώσω ή να το συμπληρώσω. Ό,τι γύρισα, γύρισα. Μετά, στη διάρκεια του μοντάζ, θα προσπαθήσω να διαχειριστώ την αφήγησή μου. Είναι τεράστια διαφορά από τον συγγραφέα, τον δημιουργό της γραφής.

Μια πολύ μεγάλη γκάμα ηθοποιών

ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ

Αυτό που είχε πολύ ενδιαφέρον και που εμένα με εντριγκάρισε παραγωγικά είναι ότι στην ταινία υπάρχει μια πολύ μεγάλη γκάμα ηθοποιών, ηλικιακά και ερμηνευτικά – γνωστικά, αυτός είναι ο σωστός όρος. Εξαιρετικοί ηθοποιοί, επαγγελματίες και με βεληνεκές βάθους παρουσίας, όπως είναι ο Γιάννης Φέρτης, όπως ήταν η Ειρήνη Ιγγλέση – την χάσαμε πρόσφατα – ή ο Άκης Σακελλαρίου, μια νεότερη γενιά, όπως τότε ήταν ο Χρήστος Λούλης, ο Κωνσταντίνος Παπαχρόνης – τον χάσαμε κι αυτόν πολύ γρήγορα –, η Λένα Παπαληγούρα, η Ρηνιώ Κυριαζή λίγο μεγαλύτερη, λέω έτσι τυχαία όσους θυμάμαι, κι επίσης ερασιτέχνες ή ημιεπαγγελματίες εξαιρετικοί κερκυραίοι ηθοποιοί, οι οποίοι συνυπήρξαν και συλλειτούργησαν μαζί με τους αντίστοιχους επώνυμους επαγγελματίες της ταινίας.¹¹ Όλα αυτά για μένα ήταν ένα πολύ ωραίο και πολύ δημιουργικό στοίχημα. Έχω την εντύπωση ότι το κερδίσαμε, λέω δηλαδή πολύ συνειδητά ότι δεν υπάρχει διαφορά και δεν υπάρχει κάτι που δημιουργεί διαφορετικά επίπεδα ερμηνείας. Συνυπάρχουν όλοι μαζί, μαζί με τα εξαιρετικά κουστούμια εποχής και τα σκηνικά (εικ. 19-26).

Ο μεγάλος Θεοτόκης έχει αυτή την εξαιρετική σκηνή της καταστροφής των πορτρέτων που προσπαθήσαμε να κάνουμε και κινηματογραφικά εντυπωσιακή. Είναι και σαν κείμενο εξαιρετική αυτή η σκηνή, καθώς ο Οφιομάχος τυφλώνει τα μάτια των προγόνων του να μην βλέπουν.¹² Δόξα τω Θεώ, ο Γιάννης Φέρτης την υλοποίησε με έναν πάρα πολύ εντυπωσιακό, θα έλεγα, τρόπο (εικ. 27-28). Θυμάμαι τη σκηνή, όταν τη γυρίσαμε, να λέω: Γιάννη έχεις το κρατικό βραβείο ανδρικού ρόλου. Ήταν γεγονός ότι με μία τέτοια ερμηνεία, σε μία τέτοια σκηνή, αυτόματα ανεβάζεις όλο το επίπεδο του χαρακτήρα που στηρίζεις, πέρα από το φινάλε. Μάλιστα, η φοβερή σκηνή του φινάλε που τρελαίνεται ο Οφιομάχος και ουρλιάζει γυρίστηκε πρώτη-δεύτερη μέρα από τις οκτώ εβδομάδες, για έναν απλούστατο λόγο. Ο Φέρτης είχε ξεκινήσει δύο-τρεις μήνες νωρίτερα να αφήνει γένια και μαλλιά, διότι αν ξεκινούσε κουρεμένος και φτιαγμένος, δεν θα μπορούσαμε ποτέ να γυρίσουμε την εγκατάλειψή του. Λοιπόν, κοιτάξτε πώς ένας ηθοποιός είναι υποχρεωμένος να παίξει κάτι, που, ενώ θεατρικά θα είχε μία ροή αφηγηματική και θα οδηγούσε προς το δραματικό φινάλε, έπρεπε να το ερμηνεύσει πρώτο-πρώτο σχεδόν, στα κινηματογραφικά γυρίσματα. Έπαιξε, λοιπόν, ο Φέρτης αυτή τη φοβερή σκηνή εξαιρετικά, και μάλιστα το ουρλιαχτό του κρατάει πολύ, αλλά το κόψαμε, γιατί ήθελα να το “ρίξω” πάνω στο κτήριο. Δεν κάναμε πρόβα, προφανώς συζήτησα τη σκηνή μαζί του, ήξερε πώς θα κινηθεί η μηχανή, και τη γυρνάμε πρώτη φορά, κάνουμε δεύτερη λήψη, παίρνει ανάσα, ηρεμεί. Κάνουμε τρίτη λήψη. Νομίζω κάνουμε και μία τέταρτη. Και κάποια στιγμή, λέω, για λόγους ασφάλειας, Μη κάτι συμβεί, μήπως αν τις δω, δεν είμαι τόσο ικανοποιημένος. Ας το πάμε άλλη μια φορά, να το χουμε (γιατί εκείνη την ώρα σαν σκηνοθέτης είσαι μες στην

ένταση, δεν μπορείς με μεγάλη ακρίβεια να πεις: Αυτό είναι, δεν θέλω άλλο. Βλέπεις ένα πράγμα που πάλλεται και λες: *Ας το πάμε άλλη μια φορά*). Και σηκώνεται ο Φέρτης σχεδόν παραπαίοντας και με ανύπαρκτη φωνή λέει: *Τώνη, ό,τι είχα να κάνω, το έκανα. Διάλεξε απ' αυτά. Δεν μπορώ να παίξω τίποτα άλλο σήμερα*. Και οφείλω να σας πω ότι κράτησα την πρώτη, διότι – και το λέω πάντα και στους σπουδαστές μου της υποκριτικής – όταν έχεις έναν πολύ καλό ηθοποιό, κυρίως όταν έχεις προετοιμαστεί μαζί του για το τι ζητάς και πώς το ζητάς, πολλές φορές αυτό βγαίνει με την πρώτη λήψη και είναι απίστευτα ζωντανό. Είναι η πρώτη λήψη αυτή που βλέπουμε στην ταινία, που υπό άλλες συνθήκες σπανίως κρατάει κανείς τις πρώτες λήψεις. Μετά τον κουρέψαμε, τον φτιάξαμε κι άρχισε να παίζει τον Οφιομάχο κανονικά. Αυτή είναι όμως και η διαρκής γοητεία του κινηματογράφου. Έρχεται μετά το μοντάζ να τα ξεδιαλύνει όλα, να τα βάλει σε μια άλλη θέση, ένα κολάζ, ένα μοντάζ, όλα μαζί στην τελική τους θέση.

Χώροι, μουσική, χρώμα, κάμερα

ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ

Ως προς τους χώρους της ταινίας η οικογένεια Θεοτόκη αρνήθηκε σε όλα τα ρεπεράζ, σε όλες τις προσπάθειες να δω το κτήμα, να μου μιλήσουν και να μου ανοίξουν την πύλη. (Ακόμα και τώρα, φαίνεται, οι απόγονοι της οικογένειας Θεοτόκη θεωρούν τον Θεοτόκη έναν βλάσφημο και αποπομπαίο πρόγονο της οικογένειάς τους. Είναι τα απόνερα ενός κακώς εννοούμενου επτανησιακού αριστοκρατισμού...). Ένα κινηματογραφικό μυστικό, τώρα: κανένα από τα σπίτια της ταινίας δεν υπήρχε. Κανένα. Όλα ήταν άδεια

ντεκόρ. Όλα ήτανε ημι-κατεστραμμένοι χώροι που μας τους διέθεσε – δόξα τω Θεώ – ο Σωτήρης Μικάλεφ, ο τότε Δήμαρχος της Κέρκυρας. Μου είπε, *Διάλεξε όποια θες, αυτά ανήκουνε στον Δήμο, μπήκαμε μετά μέσα με τον σκηνογράφο μου, τον Κωνσταντίνο Ζαμάνη, και με την επίβλεψή του τα βάψαμε, τα φτιάξαμε και τα πλούτισαμε εικαστικά με όλον αυτόν τον διάκοσμο επίπλων και πινάκων, που πάρα πολλά πήραμε από την Κέρκυρα, από τα παλαιοπωλεία, άλλα μας δώσανε Κερκυραίοι απ' τα σπίτια τους, πίνακες, καθρέφτες, κηροπήγια, κ.λπ., άλλα φέραμε από τα παλαιοπωλεία της Αθήνας και άλλα απ' την Τσεχία, απ' τα στούντιο Barrandov, τα καλύτερα στούντιο της Ευρώπης από όπου πήραμε και δεκάδες κοστούμια. Δηλαδή, όλος αυτός ο εικαστικός πλούτος της ταινίας, που λες, *Καλά, βρήκανε εκεί έτοιμα σπίτια και μπήκανε, Κέρκυρα είν' αυτή*, δεν υπάρχει στην πραγματικότητα, τίποτα, διότι δεν μπορείς να μπεις σε ένα σπίτι και να δουλέψεις με το πολυάριθμο συνεργείο σου μετά από μισή ώρα θα πούνε δικαίως, *Με συγχωρείτε, πολύ κάτσατε*, και εμείς σε αυτούς τους χώρους μείναμε μέσα ολόκληρες εβδομάδες. Οι πίνακες είναι τελείως επτανησιακό στοιχείο. Έχω μεγαλώσει, τουλάχιστον την περίοδο των παιδικών και νεανικών διακοπών μου, σε τέτοιου είδους εσωτερικά σπιτιών στη Ζάκυνθο. Ήξερα αυτόν τον όγκο του σκηνογραφικού-εικαστικού ντεκόρ που τα συνόδευε, πέρα από το ό,τι ξέρουμε απ' τα βιβλία και απ' τις φωτογραφίες, και προσπάθησα κι εγώ να το πλούτισω με τον καλύτερο τρόπο (εικ. 29-31).*

Και βέβαια υπάρχει και η εξαιρετική μουσική του Μίνου Μάτσα. Πολλά κομμάτια της, αργότερα, χρησιμοποίησε ο Μίνως και στο *Νησί* και σε άλλες σειρές, ακριβώς γιατί ήταν τόσο ωραία μουσικά θέματα. Επίσης, στο τέ-

λος, στους τίτλους της ταινίας ακούγεται ένα πάρα πολύ ωραίο τραγούδι. Έχει γραφτεί ειδικά για τους Σκλάβους στα δεσμά τους και το τραγουδά αισθαντικά η Χάρις Αλεξίου με στίχους του Ισαάκ Σούση, ειδικά γραμμένους για την ταινία. Ένα πολύ ωραίο τραγούδι, «Το Αμίλητο Νερό», σχολιασμός πάνω σε όλο το συγκρουσιακό τοπίο της ταινίας.

Δύο επιπλέον πράγματα είναι χαρακτηριστικά και νομίζω ότι ακόμα δίνουν μια ιδιαίτερη εικαστική αξία στην ταινία. Το πρώτο: η χρωματική της γκάμα. Το χρώμα της ταινίας έχει πολύ ενδιαφέρον, κάτσαμε και κάναμε ολόκληρη δουλειά με τον διευθυντή φωτογραφίας για να πετύχουμε ένα είδος – δεν ξέρω αν ο όρος είναι σωστός – πρωτοχρωματικής φωτογράφισης. Είχα βρει ένα άλμπουμ από τις πρώτες έγχρωμες φωτογραφίες της Θεσσαλονίκης του 1910 που τις είχαν επεξεργαστεί και επανατυπώσει. Ήθελα, λοιπόν, να βγάλω ένα μετά-ιμπρεσιονιστικό κλίμα που όλα τα χρώματα να είναι σπασμένα, έμμεσα.

Το δεύτερο χαρακτηριστικό της ταινίας: στα 1.200 περίπου πλάνα που έχει η ταινία (κομμένα – δεν σημαίνει ότι έκανα 1.200 γυρίσματα, έκανα γύρω στα 600-700) ούτε ένα δεν είναι ακίνητο. Σε όλη την ταινία η κάμερα δεν είναι ποτέ σταθερή. Ακόμα κι ένα μακρινό πλάνο όπου ο Οφιομάχος προχωράει μπροστά από το Πανεπιστήμιο προς το σπίτι του γιατρού, ενώ ήταν αντικειμενικά ακίνητο το πλάνο, είπα του διευθυντή φωτογραφίας: *Πάρ' την κάμερα στο χέρι σου, θέλω κι αυτό να έχει μια απειροελάχιστη κίνηση*. Γιατί; Είχα μια φιλοσοφία – τότε ακόμα δεν υπήρχε αυτό σε ταινίες εποχής – ήθελα αυτή η ταινία εποχής να προσφέρει στον σημερινό θεατή της και μία τεχνική αναφορά στον σύγχρονο κινηματογράφο.

Δηλαδή, να παραπέμπει στον τρόπο με τον οποίο ήδη πια οι σύγχρονοι κινηματογραφιστές έχουμε αρχίσει και δουλεύουμε τις αφηγήσεις μας με τη μηχανή στο χέρι, καθώς θεώρησα ότι κι αυτό το στοιχείο θα προσέθετε, με τη σειρά του, στην κατ' εμένα σεναριακή παραπομπή, αλλά και αφηγηματική, μιας ιστορίας που ξεκινάει μεν από ένα κείμενο του παρελθόντος, αλλά αφορά και τη σημερινή κοινωνία, δηλαδή συγκρούσεις, ανακατατάξεις και, κυρίως, αυτό στο οποίο πάτησα σαν σκηνοθέτης σε όλη την ταινία, την ύβρη.

Μια ταινία εποχής που σχολιάζει και το σήμερα

**ΜΑΡΙΑ
ΒΑΡΔΑΚΑ**

Ξαναβλέποντας την ταινία μετά από δέκα χρόνια, και σε σχέση με αυτά που συμβαίνουν τις τελευταίες δύο βδομάδες – που ξανακούμε να συμβαίνουν – έχει πάρα πολύ ενδιαφέρον κοινωνιολογικά, για μένα, πόσο η ανάγκη, πόσο η εξαθλίωση οδηγεί στην εξαχρείωση.¹³ Και αυτό γίνεται σε όλες τις κοινωνικές τάξεις, σε όλες τις εποχές, και σήμερα πραγματικά είμαι πολύ χαρούμενη για αυτό το κοινωνικό σχόλιο, γι' αυτήν την ιδεολογική κατάθεση της συγκεκριμένης ταινίας, η οποία εμπνεύστηκε από ένα κείμενο, το οποίο σήμερα που το ξανασκέφτομαι το ξαναβρίσκω τόσο συγχλονιστικά ωραίο.

**ΤΩΝΗΣ
ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ**

Πέρα από το τι αφαιρέσαμε-κρατήσαμε, αυτό που έχει για μένα ενδιαφέρον είναι ότι μας δόθηκε η ευκαιρία τότε, σαν κινηματογραφιστές, να φωτίσουμε (αυτό που μόλις είπε η Μαρία και μου άρεσε πάρα πολύ) το πώς ο Θεοτόκης, ένας αρι-

στοκράτης σοσιαλιστής, τολμηρά, κόντρα σε όλη την Κέρκυρα, μιλά για τη μετατροπή της εξαθλίωσης σε εξαχρείωση. Τολμάει, το καταθέτει, το φωτίζει απ' όλες τις πλευρές, πέρα από τους μονολόγους, πέρα από τα οποιαδήποτε στοιχεία μπαινοβγαίνουν στο βιβλίο, πέρα από ένα ολόκληρο επίπεδο που δεν προλαβαίναμε στην ταινία να το φωτίσουμε – δεν μπορούσαμε πια – που είναι τα σοσιαλιστικά οράματα που περνάνε μέσα και από τον Άλκη αλλά κυρίως από τον γραμματικό της Βαλσάμη, τον αναρχίζοντα Πέτρο Αθάνατο (Απόστολος Πελεκάνος), ένα φοβερά ενδιαφέρον πρόσωπο στο βιβλίο, αλλά που εκεί πια επέλεξα ότι δεν προλάβαινα και αυτό να το φωτίσω, όπως αντίστοιχα στο βιβλίο (εικ. 32). Συμβαίνει αυτό συχνά που είπα πιο πριν. Διαβάζοντας ένα βιβλίο, λες, *Τι λέει εδώ ο Αθάνατος; Α, να το ξαναδιαβάσω ή Άσε να το ξανασκεφτώ αύριο καθώς συνεχίζω το βιβλίο ή πιθανότατα να ξαναγυρίσω*. Στην ταινία, μέσα στο κινηματογραφικό της δίκυκλο, πρέπει να αποφασίσεις πού θα κεντρώσεις τη ματιά και την ακοή του θεατή. Οπότε, κάποια πράγματα θα τα παραβλέψουμε, καμιά φορά και θα τα εξαφανίσουμε, εννοώ πάντα στον κινηματογράφο (για παράδειγμα, αφαίρεσα τους εσωτερικούς μονολόγους των ηρώων του Θεοτόκη, που στην ανάπτυξη του λογοτεχνικού κειμένου υπάρχουν πάρα πολλοί εσωτερικοί μονόλογοι, ενώ βέβαια στον κινηματογράφο δεν έχουν λόγο ύπαρξης), και σε άλλα, αντίθετα, δίνουμε μια πρωτεύουσα και πρωταγωνιστική ένταση σε σχέση με το βιβλίο, με το οποιοδήποτε βιβλίο.

Προφανώς εναπόκειται κάθε φορά στο πόσο θέλεις να διατηρήσεις τα γοητευτικά αρχικά στοιχεία και τους γοητευτικούς ερεθισμούς ενός κειμένου που αναφερόταν σε μια εποχή, αλλά ταυτόχρονα το θεωρώ εξίσου τολμηρό

μέσα από μια εποχή να προσπαθήσεις να φωτίσεις το παρόν. (Όπως, αντίστοιχα, μια άλλη τολμηρή επιλογή είναι να το μεταφέρεις όλο στο σήμερα. Ο Γιάννης Οικονομίδης μετέφερε στην Κηφισιά τον Ξενόπουλο και την Ζάκυνθο του τέλους του 19ου αιώνα). Με βάση αυτό έγινε και η αφαίρεση του άρθρου από τον τίτλο. Το ότι, αντί για *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, αποφάσισα να το ονομάσω *Σκλάβοι στα δεσμά τους*, ουσιαστικά ήταν μία έμμεση, ως το πούμε, υπόμνηση του ότι η ταινία κράτησε όλα τα εικαστικά στοιχεία της περιρρέουσας ατμόσφαιρας, αλλά αφορούσε έναν κόσμο που δεν ήταν στενά συνδεδεμένος με μια εποχή αλλά που μπορούσε να έχει τις προεκτάσεις του μέχρι και σήμερα. Και με τους ηθοποιούς εξαρχής είπαμε ότι θα το παίξουν σαν κάτι σύγχρονο. Δηλαδή, ο καθένας θα παίζει τον ρόλο του σαν να ήταν ένας σημερινός χαρακτήρας. Παρότι λέει πράγματα που έχουν παλαιικές αναφορές, αν ήταν σήμερα πώς θα συμπεριφερόταν, πώς θα μίλαγε, πώς άραγε... Κι είναι κι ένας απ' τους λόγους που αφαίρεσα συνειδητά την κερκυραϊκή προφορά απ' τους διαλόγους. Δεν ήθελα, δηλαδή, να είναι τοπικιστική ιστορική ταινία, αλλά να είναι μια ταινία που παρασύρει και τον σημερινό θεατή της. Καθώς μάλιστα όλη η ταινία είναι γυρισμένη στο χέρι, έμμεσα ο θεατής να νιώθει ότι αυτή η οικογενειακή σάγκα θα μπορούσε να συμβεί και σε μια οποιαδήποτε εποχή. Αποκεί και πέρα, ο κάθε δημιουργός μπορεί να διαχειριστεί ένα κείμενο σε μια σύγχρονη ή και σε μια μελλοντική ακόμα περίοδο, κανείς δεν ξέρει ποτέ εκ των προτέρων.

**ΜΑΡΙΑ
ΒΑΡΔΑΚΑ**

Έτσι κι αλλιώς η ερμηνεία στα 2007-2008 ενός μυθιστορήματος που γράφτηκε τη δεκαετία του 1920 έχει μια σύγχρονη οπτική. Το να γινότανε σύγχρονο-σύγχρονο σήμαινε ότι θα έπρεπε να υπάρχει

μια πιο παρεμβατική μορφή, σαν αυτή που έκανε ο Οικονομίδης στην υπόθεση, στους χαρακτήρες (όχι στην ουσία των χαρακτήρων ή στην ουσία της υπόθεσης) για να γίνει πιο πειστικό για το σήμερα. Η αλήθεια είναι ότι κάποια στιγμή, όταν τα πράγματα ήταν λίγο ασφυκτικά οικονομικά, πριν ξεκινήσουμε την κανονική γραφή του σεναρίου αυτό το δίμηνο περίπου το έντονο στη Ζάκυνθο, γίνονταν διάφορες σκέψεις και είχα πει στον Τώνη, *Γιατί δεν το κάνεις σύγχρονο; και ο Τώνης είπε: Μα εγώ θέλω να κάνω μια ταινία εποχής. Όταν έχεις, λοιπόν, την ιδέα να κάνεις μια ταινία εποχής, έχεις κάνει μία σαφή καλλιτεχνική επιλογή, με πολύ συγκεκριμένες προθέσεις, ότι εγώ θα κάνω μια ταινία εποχής.*

ΤΩΝΗΣ
ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ

Που θα σχολιάζει και το σήμερα.

Η γοητεία της τέχνης

ΤΩΝΗΣ
ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ

Ως προς τις διαφορετικές ερμηνείες θεατών για τους ήρωες της ταινίας, εγώ απαντώ πάρα πολύ απλά και πολύ κλασικά σαν σκηνοθέτης: *Αν και εφόσον είδες τον σχολιασμό στο αφήγημα, ισχύει. Αν και εφόσον δεν το βλέπεις, για σένα δεν ισχύει. Το τι έχω εγώ στο μυαλό μου όταν το στήνω δεν έχει μεγάλη σημασία, πλην εμού. Σημασία έχει, τώρα που βλέπεις το τελικό αποτέλεσμα σαν θεατής, αν το ίδιο το κινηματογραφικό έργο σου προσφέρει αυτές τις ερμηνείες. Αυτό είναι η σημαντική δικαίωση για μένα και φυσικά δεν πρόκειται να πω ούτε το μεγάλο «ναι» ούτε το μεγάλο «όχι» και δεν είναι θέμα εξυπνάδας αυτό, έτσι λειτουργούν τα έργα τέχνης. Δεν ερμηνεύονται, αντίθετα*

μένουν ανοιχτά, μέσα από τις ερμηνείες των ηθοποιών κι αυτό τα κάνει και σημαντικά. Αν ήταν δεδομένα περιχαρακωμένες οι συμπεριφορές του κάθε σεναριακού χαρακτήρα, πιθανότατα θα ήταν πιο αδύνατη η ταινία από την υπάρχουσα, κατ' εμένα, δυνατή κι ενδιαφέρουσα ανάγνωσή της.

**ΜΑΡΙΑ
ΒΑΡΔΑΚΑ**

Να συμπληρώσω ότι αυτή είναι και η γοητεία της τέχνης γενικά. Ότι κάποια πράγματα έχει στο μυαλό του ο δημιουργός, κάποια πράγματα έχει στο μυαλό του ο αναγνώστης, κάποια άλλα πράγματα έχει ο θεατής, κάποια άλλα πράγματα θα έχει ο ίδιος ο δημιουργός μετά από κάποια χρόνια, άλλα πράγματα θα έχει ο θεατής μετά από άλλα χρόνια. Εγώ τώρα που είδα ξανά την ταινία, έκανα τελείως διαφορετικές σκέψεις από αυτές που έκανα όταν δούλευα το σενάριο ή από αυτές που έκανα όταν έβλεπα την ταινία εκείνα τα χρόνια, που ήταν πρόσφατη. Τελευταία φορά είχα δει την ταινία ολόκληρη τον Δεκέμβρη του 2012· έκτοτε δεν την είχα ξαναδεί. Μεσολάβησαν πάρα πολλά πράγματα στην προσωπική μου ζωή, στην επαγγελματική μου ζωή, στη ζωή της χώρας και ο τρόπος που είδα την ταινία σήμερα και οι σκέψεις που έκανα, οι ερμηνείες πάνω στα πράγματα, ήταν τελείως, μα τελείως διαφορετικές. Πόσο μάλλον ένας θεατής που δεν έχει σχέση με την ταινία. Και θα πω με αφορμή αυτό μια ωραία φράση του Ingmar Bergman. Κάτι τον ρώτησαν, σε μεγάλη ηλικία όμως, για την *Έβδομη σφραγίδα* και απάντησε: *Μη ρωτάτε εμένα, ρωτήστε εκείνον. Εγώ δεν είμαι εκείνος πια. Είναι μια πολύ βαθειά αλήθεια.*

-
1. Το έργο *Στέλλα κοιμήσου*, σε σκηνοθεσία του Γιάννη Οικονομίδη και επιμέλεια κειμένου του Βαγγέλη Μουρίκη, έχει ως αφητηρία το θεατρικό *Στέλλα Βιολάντη* (1909) του Γρηγορίου Ξενόπουλου (το οποίο νωρίτερα, το 1901, είχε γράψει ο Ξενόπουλος ως διήγημα). Ανέβηκε για πρώτη φορά το 2016 στο Εθνικό Θέατρο.
 2. Οι *Πέρσες* σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Καραντζά παρουσιάστηκαν αρχικά στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου στις 15 και 16 Ιουλίου 2022.
 3. Οι *Όρνιθες* του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία Νίκου Καραθάνου παίχτηκαν για πρώτη φορά στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου το καλοκαίρι του 2016 (19-20 Αυγούστου 2016). Το *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* του Λουίτζι Πιραντέλλο σε μετάφραση, διασκευή και σκηνοθεσία Δημήτρη Μαυρίκιου πρωτοπαίχτηκε το 2018 στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου.
 4. Η ταινία *Il Gattopardo* (1963) του Luchino Visconti αποτελεί κινηματογραφική μεταφορά του ομώνυμου μυθιστορήματος του Giuseppe Tomasi di Lampedusa και κέρδισε τον Χρυσό Φοίνικα στο κινηματογραφικό Φεστιβάλ των Καννών του 1963.
 5. Η λέξη με κεφαλαίο γράμμα κατά επιλογή του σκηνοθέτη.
 6. Δηλαδή, στον τόπο καταγωγής του σκηνοθέτη.
 7. Πράγματι, η τελευταία φράση του βιβλίου είναι: «Ερχότου το τέλος...». Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, Αθήνα, Κείμενα, 1981, σ. 344.
 8. Συγκεκριμένα, ακούγονται τα λόγια του Άλκη από την τελευταία του συνάντηση με την Ευλαλία στην ταινία, στο σπίτι της: «Θέλω να μου υποσχεθείς ότι θα προσπαθήσεις. Θα είμαι ήσυχος μόνον αν είσαι ευτυχισμένη».
 9. Η διευκρίνιση «με ζήτα κεφαλαίο» από τον ίδιο τον σκηνοθέτη.
 10. Ο χορός αναπτύσσεται στα κεφάλαια 5 και 6 του βιβλίου.
 11. Λίγο προτού σταλεί η παρούσα έκδοση για εκτύπωση, ο Γιάννης Φέρτης έφυγε από τη ζωή, στις 14 Απριλίου 2024.

12. «Οι εικόνες των προγόνων του τον εκοίταζαν μέσαθε από τες παλαιωμένες κορνίζες τους. Τους εκοίταζε κ' εκείνος με μίσος. Το σιδεροαρματωμένον πολεμιστή, που 'χε πολεμήσει με τους Βενετούς στο Μωριά και στην Κρήτη, τους αρχόντους με τες λευκές περούκες τους, τες ωραίες ξεστήθωτες κυρίες με το γλυκό τους χαμόγελο, τες εκατέβασε όλες από τους τοίχους τραβώντας τες με οργή, βρίζοντας κάθε πρόσωπο με τ' όνομά του, φτυώντας και αναθεματίζοντας, και τες εχαλούσε πατώντας τες και μ' ένα σουγιά του γραφείου του, τους έβγαζε κατά γης τα μάτια κ' έσκιζε τον παλαιό μουσαμά τους». Θεοτόκης, *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, σ. 276.
13. Η Μαρία Βαρδάκα αναφέρεται στην περίπτωση του δωδεκάχρονου κοριτσιού στον Κολωνό Αττικής, το οποίο είχε πέσει κατ' εξακολούθηση θύμα σεξουαλικής κακοποίησης και εκμετάλλευσης. Η υπόθεση αποκαλύφθηκε τον Οκτώβριο του 2022 και συντάραξε την κοινή γνώμη.

Ο ΣΩΤΗΡΗΣ ΓΚΟΡΙΤΣΑΣ ΜΙΛΑ ΓΙΑ (ΚΑΙ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ) ΤΟ ΑΠ' ΤΑ ΚΟΚΑΛΑ ΒΓΑΛΜΕΝΑ

*Βασίστηκε στη νεοελληνική λογοτεχνία
Χρωστάω πολλά στους έλληνες συγγραφείς*

Απ' την πρώτη ταινία που έκανα το 1990¹ βασίστηκε πάντα – εκτός από δύο περιπτώσεις – στη νεοελληνική λογοτεχνία.² Το έκανα γιατί δεν νομίζω ότι, επειδή ένας σκηνοθέτης ξέρει να δημιουργεί εικόνες ή να καθοδηγεί ηθοποιούς, σημαίνει ότι έχει και ταλέντο στην αφήγηση μέσα από γραπτό λόγο, δηλαδή στο σενάριο. Στην Ελλάδα έχουμε παρεξηγήσει αρκετά την έννοια του δημιουργού: του σκηνοθέτη-παντογνώστη, ο οποίος γράφει, σκηνοθετεί, διαφημίζει, κάνει τον παραγωγό, καμιά φορά ακόμα και τον ηθοποιό. Ο καθένας μας θα 'πρεπε να αρκείται σε αυτό που είναι καλός. Για τον εαυτό μου ξέρω ότι δεν έχω ιδιαίτερο ταλέντο στο να γράφω. Το κατάλαβα στις κινηματογραφικές σπουδές μου στην Αγγλία, εκεί όπου όλες τις ταινίες στη σχολή τις έγραφα και σκηνοθέτησα ο ίδιος. Είδα παράλληλα και των συμφοιτητών μου και κατάλαβα ότι, αν έχω κάποια ικανότητα, αυτή δεν είναι στο γράψιμο. Δεν βρήκα λοιπόν τον λόγο να επιμείνω στο να κάνω τα πάντα. Δεν ήξερα ακόμη ότι στην Ελλάδα απουσιάζει το επάγγελμα του σεναριογράφου.

Για αυτό και η πρώτη ταινία μου, αφού επέστρεψα, βασίστηκε σε βιβλίο, στη *Δέσποινα* του Διονύση Χαριτόπουλου.³ Ακολούθησε το *Απ' το χιόνι*, βασισμένο σε ένα διήγημα του Σωτήρη Δημητρίου,⁴ το *Βαλκανιζατέρ* από μυθιστόρημα του Σάκη Τότλη,⁵ το *Απ' τα κόκαλα βγαλμένα* από το βιβλίο του Γιώργου Δενδρινού⁶ και πρόσφα-

τα το *Εκεί που ζούμε*, από το μυθιστόρημα του Χρίστου Κυθρεώτη.⁷ Είχα, βέβαια, την τύχη να τα πάω καλά με τους συγγραφείς. Μάλιστα, ο πρώτος, ο Χαριτόπουλος, μου είπε: *Πάρ' το, Σωτήρη, και άλλαξέ του τα φώτα, εγώ έχω τελειώσει με το βιβλίο. Ο κινηματογράφος είναι άλλη γλώσσα από τη λογοτεχνία. Άλλαξε ό,τι νομίζεις. Δεν μ' ενδιαφέρει ούτε τι θα κρατήσεις ούτε τι θα πετάξεις. Ό,τι ακριβώς ήθελα κι εγώ. Αρκεί βέβαια, παρά τις αλλαγές, η ουσία, η ψυχή του βιβλίου να διατηρηθεί. Όλοι οι συγγραφείς αν και ήταν διαφορετικών ηλικιών – ο τελευταίος, μάλιστα, ο Χρίστος Κυθρεώτης είναι αρκετά νεότερος – ήταν πολύ ελαστικοί και δοτικοί στην ελευθερία μου, στο να μετατρέψω τη δική τους λογοτεχνική αφήγηση στη γλώσσα του σινεμά. Κρίνοντας από όσα μου είπαν, αφού είδαν την ταινία, δεν το μετάνιωσαν.*

Ούτε εγώ το μετάνιωσα που βασίστηκα στη δική τους λογοτεχνία αλλά, αντίθετα, τους χρωστάω πολλά. Νομίζω ότι οι έλληνες συγγραφείς έχουν σκύψει πολύ περισσότερο από εμάς τους κινηματογραφιστές στα θέματα της νεοελληνικής κοινωνίας. Και το σενάριο πάντα θα είναι το βασικό θεμέλιο κάθε ταινίας.

Όταν διαλέγω να βασιστώ σε κάποιο βιβλίο, δεν είναι τόσο για τις λογοτεχνικές αρετές του. Είναι για το θέμα του, την ιστορία, τη δομή του

Τώρα, ως προς το αν το βιβλίο, στο οποίο βασίζεσαι, πρέπει να είναι λογοτεχνικό αριστούργημα ή όχι, υπάρχει ένα ρητό που λέει ότι τα κακά βιβλία γίνονται καλές ταινίες, τα καλά βιβλία δεν γίνονται καλές ταινίες. Ο

Χίτσκοκ, για παράδειγμα, από ένα ασήμαντο βιβλίο έκανε το *Ψυχώ* όπως και πολλές άλλες ταινίες του. Θέλω να πω, δεν πήρε να διασκευάσει Τολστόι ή Ντοστογιέφσκι. Για να μιλήσω για μένα – τηρουμένων βέβαια των αναλογιών – δεν είχα μεγάλη δυσκολία με τα βιβλία που μου είχαν αρέσει και όπου βασίστηκαν τα σενάρια μου. Δυσκολίες; Το τελευταίο, το *Εκεί που ζούμε* του Κυθρεώτη, ήταν ίσως το πιο δύσκολο να γίνει σενάριο. Μου άρεσε πολύ σαν βιβλίο, αλλά είχε, για παράδειγμα, τρεις και παραπάνω σελίδες με σκέψεις του ήρωα. Ωραίες σκέψεις και σε όμορφη γλώσσα στις οποίες συνδέονται γεγονότα από όταν ο ήρωας ήταν δέκα χρονών, με άλλα που έγιναν στα είκοσι πέντε του. Και όλα αυτά με αυτό που του συμβαίνει σήμερα, στα σαράντα του. Πώς αντιμετωπίζεις κινηματογραφικά το θέμα του χρόνου; Είναι δύσκολη η κινηματογραφική αντιμετώπιση αν δεν θες να καταφύγεις στο κλισέ του flashback ή του voice over, της φωνής δηλαδή του αφηγητή. Θέλω να πω ότι πολλές φορές μια απλή, ξερή είδηση στην εφημερίδα είναι πολύ πιο εύκολο να γίνει σενάριο και ιστορία. Σου 'χει δώσει το βασικό στόρι και πάνω σε αυτό χτίζεις εσύ τα υπόλοιπα. Διάβαζα πρόσφατα ένα εξαιρετικό βιβλίο του Joseph Roth: πολύ θα το ήθελα αλλά δεν μπορεί να γίνει ταινία. Αυτό που συμβαίνει σε όλο το βιβλίο μοιάζει με ένα συναρπαστικό... τίποτα. Είναι μία βόλτα του ήρωα στο Πράτερ της Βιέννης. Τίποτα άλλο. Έχει όμως τόση δύναμη σαν κείμενο, τέτοια ένταση, τόση κομψότητα... Πώς να μεταφερθούν στον κινηματογράφο; Όταν διαλέγω να βασιστώ σε κάποιο βιβλίο, δεν είναι τόσο για τις λογοτεχνικές αρετές του. Είναι για το θέμα του, την ιστορία, τη δομή του. Από εκεί και πέρα αρχίζει η δουλειά του σεναρίου και ακολουθεί αυτή του σκηνοθέτη. Έχοντας βέβαια πάντα στο μυαλό ότι το σινεμά, η εικόνα, αν και μπορεί να

έχει και αφέλειες ή ευκολίες, έχει και κάποια εφόδια που δεν τα έχει η λογοτεχνία, όπως την οικονομία. Δηλαδή, αυτό το οποίο για να αποδώσει κάποιος συγγραφέας ίσως χρειάζεται μία ολόκληρη ή και περισσότερες σελίδες, στο σινεμά μπορεί να το αποδώσει απλά ένα βλέμμα δυο δευτερολέπτων ενός καλού ηθοποιού, ενός Ντε Νίρο ή Πατσίνο. Αδικία μεν, αλλά τι να κάνουμε, σε πολλά πλεονεκτεί η λογοτεχνία· ας έχει και ο κινηματογράφος κάποια θετικά, μην λέμε μόνο τα πλην.

*Ο κινηματογράφος που με ενδιαφέρει
έχει πυρήνα του τον άνθρωπο και πώς
αντιδρά σε αυτά που του συμβαίνουν*

Τώρα, στο βιβλίο του Γιώργου Δενδρινού Απ' τα κόκαλα βγαλμένα βρήκα την οξύνοια, το χιούμορ και την πολύ εύστοχη παρατήρηση στη ματιά του συγγραφέα. Όλα ξεκίνησαν από ένα τροχαίο ατύχημά μου το 2005 (η ταινία έγινε το 2011, γιατί με τη γραφειοκρατία στην Ελλάδα τόσο παίρνει να κάνεις μία ταινία) όταν έξω από το ΓΕΕΘΑ είχα με τη μηχανή μου μετωπική σύγκρουση με αυτοκίνητο ενός αξιωματικού της αεροπορίας. Ευτυχώς, φορούσα κράνος. Περίμενα όμως για ώρα εκεί, στο πεζοδρόμιο της Μεσογείων, πεσμένος, ώσπου να έρθει το ΕΚΑΒ να με πάρει. Δεν ήξερα τι έχω πάθει· από αυτά που ένιωθα ξαπλωμένος στην άσφαλτο νόμιζα ότι αποχωρώ οριστικά από το «μάταιο τούτο κόσμος». Στο Ν.Ι.Μ.Τ.Σ. που με πήγε το ασθενοφόρο αργούσε να έρθει ο γιατρός έστω να με δει. Θα με έβλεπε, είπε, σε τρεις ημέρες. Μας φιθύρισαν ότι ίσως χρειάζεται φακελάκι. Κάπως έτσι κατέληξα το απόγευμα της ίδιας ημέρας στην ιδιωτική κλινική. Έρχεται ο γιατρός, με χειρουργεί

αμέσως και μετά στον θάλαμο μου λέει: *Ξέρεις κάτι, είμαι και συγγραφέας, γράφω βιβλία. Ήταν ο Γιώργος Δενδρινός. Λέω κι εγώ, μπανταρισμένος, Φέρε μου να διαβάσω τίποτα. Άρχισα να διαβάζω στον θάλαμο τα διασκεδαστικά κεφάλαια που περιέγραφαν νοσοκομειακούς θαλάμους. Πλήρης, όπως καταλαβαίνετε, η ταύτισή μου. Πριν από το ιδιωτικό ο Δενδρινός είχε κάνει πολλά χρόνια γιατρός στο Ε.Σ.Υ. και είχε πλήθος περιστατικών από τα χρόνια εκείνα.*

Πολλά ήταν εξωφρενικά. Του λέω: *Κοίταξε να δεις, αυτά όλα είναι σίγουρα αληθινά και όχι μυθοπλασία, είναι επίσης ωραία και ενδιαφέροντα το καθένα από μόνο του, αλλά παραμένουν στιγμιότυπα, περιγραφές μιας πραγματικότητας, «φέτες ζωής» όπως λέμε στο σινεμά. Δεν υπάρχει δηλαδή ο ήρωας που τα διασχίζει. Εμένα αυτό μ' ενδιαφέρει: ο άνθρωπος που υπομένει αυτή την κατάσταση. Ο Δενδρινός δεν είχε τη φιλοδοξία να μιλήσει για τον εαυτό του στο βιβλίο. Ή, πιο σωστά, υπήρχε ο εαυτός του μέσα από τον τρόπο περιγραφής της πραγματικότητας που βίωνε. Δεν συμμετείχε όμως ο ίδιος. Ήταν κάποιος που αφηγείται σπονδυλωτά περιστατικά, αστεία ή τραγικά. Το βιβλίο είναι κεφάλαιο-περιστατικό. Για παράδειγμα, μια καλόγρια πρέπει να κάνει επέμβαση στο ισχίο· δεν πιστεύει στην επιστήμη αλλά στον Θεό. Δεν δέχεται λοιπόν να της γίνει ολική αναισθησία, διότι κατά την διάρκεια που θα την εγχειρίζει ο γιατρός θέλει να προσεύχεται με τον πνευματικό της στο Άγιο Όρος. Και το χειρουργείο πράγματι έγινε σε ανοιχτή τηλεφωνική ακρόαση με τον πνευματικό στο Άγιο Όρος να ψέλνει.⁸ Ή άλλο περιστατικό: κάποιος, σαν αυτόν τον νταβατζή που έχει διατηρηθεί στην ταινία, πήγε σε ένα παλιό ασθενοφόρο χωρίς ρόδες που υπήρχε στο*

νοσοκομείο, και εγκατέστησε εκεί τρεις κοπέλες... Άνοιξε ο άνθρωπος αυτοσχέδιο οίκο ανοχής. Ουρά απ' έξω οι ασθενείς... Προσέφερε έργο.⁹ Αυτά και άλλα τέτοια μου 'κοψε ο γιατρός αδερφός μου, όταν διάβασε την πρώτη γραφή του σεναρίου: *Αυτά, σήμερα δεν υπάρχουν! Αλλιώς πρέπει να τοποθετήσεις την ταινία στα χρόνια του '70, μάξιμουμ του '80. Εγώ που είμαι από το '90 στο συγκεκριμένο νοσοκομείο, πορνείο στον κήπο του με ασθενοφόρο πάνω σε τιμεντόλιθους, κουρτινάκια κ.λπ. και ουρά απ' έξω δεν είδα...* Δυστυχώς τον άκουσα και έχω μετανιώσει που το έκοψα. [Γέλια]

Ο νταβατζής παρέμεινε βέβαια στην ταινία (Βαγγέλης Μουρίκης), αλλά τον «προσάρμοσα». Τον πήρα από τον κήπο του νοσοκομείου και από το ασθενοφόρο και τον έβαλα να έχει κάνει τον θάλαμο ένα μικρό πορνείο όπου δέχεται κοπέλες... (εικ. 1). Γενικά, στο βιβλίο και στον Δενδρινό υπάρχει μία έλξη προς το εντελώς σουρεαλιστικό και τραγελαφικό, η οποία μετριάστηκε αναγκαστικά στην ταινία καθώς με ενδιέφερε να αναπτύξω εξίσου με την τραγελαφική πραγματικότητα του Ε.Σ.Υ. και τη στάση του ήρωα μέσα σε αυτή.

Με τον συνεργάτη μου στο σενάριο, τον συγγραφέα Νίκο Παναγιωτόπουλο, φτιάξαμε αρχικά τους κεντρικούς ήρωες της ταινίας. Πρώτο τον βασικό ήρωα γιατρό, Γιώργο Σπυράτο (Αργύρης Ξάφης, εικ. 2-5), ο οποίος θα διέτρεχε όλα τα περιστατικά, ένα είδος σωσία του Δενδρινού που τα αφηγήθηκε. Τον διατηρήσαμε Κεφαλλονίτη, όπως τον έχει και στο βιβλίο,¹⁰ μιας και μας βόλευε η δοξασία ότι οι Κεφαλλονίτες είναι και κάπως «λοξοί».

Δεν έχω κάνει ως τώρα, ούτε μπορώ να φανταστώ ότι θα κάνω ποτέ ταινία χωρίς βασικό ήρωα. Ο κινηματογράφος που με ενδιαφέρει έχει πυρήνα του τον άνθρωπο και πώς

αντιδρά σε αυτά που του συμβαίνουν. Υπάρχουν βέβαια και άλλου είδους ταινίες. Ενώ π.χ. οι ιταλικές κωμωδίες της δεκαετίας του 1960 (που μου αρέσουν πολύ), σπονδυλωτές με διάφορα κωμικά περιστατικά που εστιάζουν λιγότερο στον ήρωα και περισσότερο στην «καστάση». Εγώ παλεύω να βρω την ισορροπία ανάμεσα στα δύο. Ένα δεύτερο είναι ότι δεν μπορώ να μην συμπαθώ, να μην ταυτίζομαι με τον βασικό μου ήρωα. Δεν μπορώ να κάνω μια ταινία με «αρνητικό» ήρωα, κάποιον που δεν συμπαθώ. Μου έχει προταθεί αρκετές φορές. Δεν θέλω να τον βλέπω στα μάτια μου, θα κάνω ολόκληρη ταινία γι' αυτόν; απαντώ. Γενικά, μια ταινία για να καταγγείλεις απλά τα κακώς κείμενα της κοινωνίας, μου φαίνεται μισή, λειψή. Δεν μ' ενδιαφέρει η αποκλειστικά κοινωνιολογική μελέτη, το σινεμά της καταγγελίας. Απεχθάνομαι την «στρατευμένη» τέχνη, με το «μήνυμα», την «προοδευτική» ματιά που «διδάσκει», όπως και τον σκηνοθέτη που κουνάει το δάχτυλο στον αδαή θεατή. Τη θεωρώ υποτιμητική.

*Πέρα από τους «καλούς» και τους
«κακούς» προσπαθώ να μπω λίγο
πιο βαθιά στην ψυχή όλων*

Δεν προσπαθώ να διδάξω μέσα από την ταινία. Θέλω απλά να φωτίσω αυτά τα οποία δεν φωτίζονται από τα ΜΜΕ. Πέρα δηλαδή από τους «καλούς» και τους «κακούς» προσπαθώ να μπω λίγο πιο βαθιά στην ψυχή όλων. Και να φωτίσω και τη σκοτεινή πλευρά του «καλού». Όπως και το ανάποδο. Επίσης, δεν θέλω να ξεκινάω έχοντας εκ προοιμίου μια ακλόνητη θέση, απλά για να την αποδείξω. Απαλλάχθηκα από αυτό γύρω στα

είκοσι πέντε μου χρόνια, αφού είχα κάνει τις πολύ κακές σπουδαστικές ταινίες μου στο εξωτερικό που ευτυχώς δεν είδε κανείς, πλην των καθηγητών μου, οι οποίοι και με κατακεραύνωσαν. Αυτό ήταν το πολύ καλό της αγγλοσαξονικής – σε αντίθεση με τη γαλλική – σχολής. Νέος της εποχής της μεταπολίτευσης πήγα στην Αγγλία με πολύ δυνατές και σίγουρες απόψεις· καταλαβαίνετε τι είδους. Είχα δηλαδή εξ αρχής την άποψη και το μόνο που με απασχολούσε ήταν: *Πώς θα την εικονογραφήσω;* Οι ταινίες που έκανα, όπως σας είπα, δεν βλέπονται. Το πολύ καλό όμως είναι ότι τις έκανα, τις είδα... και έτσι τελείωσα με αυτή τη ματιά. Βαριέμαι λοιπόν αφόρητα την τέχνη που ο δημιουργός έχει δεδομένη τη θέση και ψάχνει απλώς τα μέσα, την τεχνική για να τη θεμελιώσει. Με ενδιαφέρει περισσότερο ο κινηματογράφος σαν εργαλείο, σαν ένας φακός που ψάχνει και φωτίζει πράγματα που εκπλήσσουν. Και πολύ περισσότερο όταν αυτός ο φακός από την παρατήρηση των γύρω στρέφεται και προς τα μέσα και φωτίζει και τον ίδιο τον δημιουργό. Δηλαδή τον εαυτό μου που επίσης δεν ξέρω ποιος ακριβώς είναι και το ψάχνω προχωρώντας στη ζωή.

Στο Απ' τα κόκαλα βγαλμένα, στην αρχή της ταινίας, ο διευθυντής του νοσοκομείου (Μηνάς Χατζησάββας) ρωτάει τον ειδικευόμενο γιατρό: «Τι σας έφερε στην επιστήμη μας;». Και ο κεντρικός ήρωας απαντάει: «Αυτό, να, με μια σου κίνηση να μπορείς να σώσεις τη ζωή ενός ανθρώπου» (εικ. 6). Αυτά, τα απλά, έως απλοϊκά λόγια ενός εικοσιπεντάχρονου που μόλις τέλειωσε την ιατρική σχολή είναι που με ενδιαφέρουν. Ο ήρωας, δηλαδή, που ασχολήθηκε με την ιατρική από αγάπη για την επιστήμη και τον συνάνθρωπο, και το τι αντιμετώπισε μετά. Να δώσω ένα παράδειγμα: μου αφηγούνταν περιστατικό

όπου τέσσερις η ώρα το πρωί, στην εφημερία, έρχεται κάποιος, συνήθως αλλοδαπός, ο οποίος είναι τραυματίας τροχαίου, έχει ηπατίτιδα, AIDS, παίρνει πρέζα, το συκώτι του είναι καταστραμμένο και επιπλέον αρνείται και τη νοσηλεία. Εγώ θα 'χα σηκώσει τα χέρια. Αλλά για τον γιατρό που μου το αφηγήθηκε αυτή ακριβώς είναι η πρόκληση. Το ότι αν δώσεις του ασθενή το φάρμακο για το ένα, θα χαλάσει το άλλο. Αν δεν το δώσεις θα πεθάνει, κ.λπ. Οπότε σκίζεται να διαβάσει, να ρωτήσει, να μάθει, να κάνει συμβούλιο, να δει μελέτες, διεθνείς ανακοινώσεις, να κάνει δηλαδή ουσιαστική ιατρική, να συναντηθεί ξανά με τον αρχικό λόγο που έγινε γιατρός. Τέτοιοι ήρωες με ενδιαφέρουν. Δεν ένιωσα δηλαδή ότι κάνω μια ταινία αποκλειστικά για γιατρούς· είχα την αίσθηση ότι κάνω μια ταινία για μένα. Είτε δηλαδή είσαι γιατρός, είτε σκηνοθέτης, είτε οτιδήποτε άλλο, δεν είναι μακριά το πώς ξεκινάς και το τι πρέπει να κάνεις στην πορεία. Με τι πρέπει να κοντραριστείς αν θες να προχωρήσεις και να μην επαναπαυτείς σε αυτό που όλα συνηγορούν να κάνεις. Μοιάζουν πολύ τα διλήμματα όλων μας, άσχετα με τη δουλειά που κάνουμε: το πόσο δηλαδή επιμένεις, το πόσο και πότε θα κουραστείς και τι είναι αυτό που σε κρατάει και συνεχίζεις. Διλήμματα που υπάρχουν σε κάθε δουλειά είτε στον δημόσιο είτε στον ιδιωτικό τομέα. Στην ταινία ο ήρωας πάει στο τέλος να χειρουργηθεί στον καλύτερο, όπως λέει, χειρουργό, στον φίλο του (Δημήτρης Ήμελλος), ο οποίος δεν άντεξε άλλο το δημόσιο νοσοκομείο και δουλεύει πια σε ιδιωτικό. Κι εκείνος του λέει ότι οι καλύτεροι γιατροί είναι «εκεί, σε εσάς», στο δημόσιο εννοεί, εκεί όπου παραμένει ο ίδιος ο Σπυράτος. Εδώ, λέει, στο ιδιωτικό είναι άλλα πράγματα καλά, οι καναπέδες, οι νοσοκόμες, το ποτήρι που πίνει τον καφέ του και δεν είναι πια πλαστικό κ.λπ. (εικ. 7).

Ο ένας θεωρεί τον άλλο καλύτερο γιατρό από τον ίδιο άσχετα με το πού δουλεύει. Δεν μπήκα στο δίλημμα πού είναι οι καλοί γιατροί, στο ιδιωτικό ή στο Ε.Σ.Υ. Από την προσωπική μου εμπειρία, καλοί υπάρχουν και στα μεν και στα δε. Όπως και κακοί. Όσο δε για το τέλος της ταινίας, είναι κάτι που δεν υπήρχε στο βιβλίο. Ήταν ανάγκη μου το να υπάρχει κάποιου είδους ανταπόδοση προς τον ήρωα, καθώς η βασική μου απορία, προς όποιον γιατρό διάβασε το σενάριο, ήταν: *Αφού σέρνεις όλα αυτά στο δημόσιο, γιατί παραμένεις εκεί, γιατί δεν φεύγεις, τι είναι αυτό που σε κρατάει;* Είναι ίσως αυτό που είδατε στην τελευταία σκηνή: η αναγνώριση. Είτε από ασθενή είτε από συναδέλφους γι' αυτό που κάνεις (εικ. 8).

Στην τελευταία μου ταινία, το *Εκεί που ζούμε*, ο χώρος εργασίας του ήρωα δεν είναι το νοσοκομείο αλλά το δικαστήριο· είναι δικηγόρος, δεν είναι γιατρός. Έχει και αυτός πολλά θέματα να λύσει, το επαγγελματικό, τα προσωπικά, τη σχέση με την πατρική του οικογένεια, με τις γυναίκες, με τους φίλους του. Η δουλειά του, η σύγκρουσή του με τον νεοελληνικό παραλογισμό των δικαστηρίων είναι αντίστοιχη με αυτή που υπάρχει στο *Απ' τα κόκαλα βγαλμένα*. Διότι ο παραλογισμός δεν προέρχεται μόνο από το κράτος· έρχεται από εμάς τους ίδιους, πελάτες, μάρτυρες, δικηγόρους, δικαστές. Γράφοντας το σενάριο παρακολούθησα πολλές δίκες. Αυτά που άκουσα από δικηγόρους, μάρτυρες, αδέρφια, πατέρες με γιο που είναι σε σύγκρουση, ήταν ένας τραγέλαφος. Συγχρόνως παρακολουθούσα και τον δικαστή που έπρεπε να βγάλει άκρη ακούγοντας ανθρώπους που καλά καλά δεν αρθρώνουν, δεν συντάσσουν, αλλά που καταλαβαίνεις το δράμα τους. Δράμα που συνήθως έχει πολύ πιο βαθιές ρίζες από τη συγκεκριμένη υπόθεση για την οποία έχουν

καταλήξει στο δικαστήριο. Π.χ. δυο αδέρφια που μισούν-
νται και από τα μισόλογά τους καταλαβαίνεις τον ρόλο
που έχει παίξει η μάνα τους σε αυτό. Αυτό που με τρά-
βηξε στα δικαστήρια είναι ότι εκεί φανερώνονται ανά-
γλυφα όλα τα προβλήματα της νεοελληνικής κοινωνίας
μας. Και παρά το ότι είναι παθογένειες αιώνων, υπάρχει
και κάποιος πάνω στην έδρα που πρέπει να αποφανθεί
και να αποδώσει το δίκιο και το άδικο. Πολύ δύσκολη
συναισθηματικά η θέση του, ευτυχώς όμως υπάρχει ο νό-
μος. Μπορεί, δηλαδή, ως δικαστής να καταλαβαίνω και
το δίκιο σου και το ότι πρέπει να σε καταδικάσω. Αυτός
είναι για εμένα ένας ενδιαφέρων δραματουργικά ήρωας.
Με δυο λόγια, στο *Εκεί που ζούμε* προσπάθησα να φω-
τίσω το δίκιο όλων, ακόμη και των ανθρώπων εκείνων
που ακούνε τις προηγούμενες δίκες περιμένοντας τη σει-
ρά τους, έχοντας όμως το νούμερο 34 ξέρουν ότι μάλλον
η δίκη τους θα αναβληθεί. Γιατί πίσω από τους ήρωες
έρπει το βασικό θέμα. Η... αναβολή. Και η λατρεία στην
αναβολή από το δικαστικό – και όχι μόνο – σύστημά
μας, το «άσε το για αργότερα», βασικό γνώρισμα κάθε
συντηρητικής κοινωνίας που φοβάται να αλλάξει.

Στο *Απ' τα κόκαλα βγαλμένα*, το «Carmina Burana»
που ακούγεται στην ταινία είναι σαφής αναφορά στο
ΠΑ.ΣΟ.Κ. (εικ. 9). Δεν νομίζω όμως ότι είναι ένα το
χρονικό σημείο στο οποίο τοποθετούνται οι παθογένειες.
Είναι διαχρονικές. Και σήμερα αν γύριζα ταινία για το
Εθνικό Σύστημα Υγείας την ίδια ταινία θα έκανα. Τα ίδια
διλήμματα έχουν ακόμα και σήμερα οι γιατροί: φεύγω
και πάω στο ιδιωτικό ή κάθομαι στο δημόσιο, ανοίγω ή
δεν ανοίγω ιατρείο, φακελάκι ή όχι, κ.λπ.

Χώροι, ηθοποιοί

Το νοσοκομείο της ταινίας δεν υπάρχει στην πραγματικότητα· ή πιο σωστά υπάρχει αλλά είναι η σύνθεση έξι-εφτά νοσοκομείων, από το Κ.Α.Τ. μέχρι τον Κυανό Σταυρό και από το Ι.Κ.Α. Πεντέλης έως ... τη Σχολή Καλών Τεχνών και ούτε θυμάμαι πού αλλού. Άλλες σκηνές γυρίστηκαν εδώ, άλλες εκεί· δεν είναι ένα το νοσοκομείο όπως στην ταινία (εικ. 10-11). Τα περισσότερα πάντως γυρίσματα έγιναν σε μία εγκαταλελειμμένη πτέρυγα νοσοκομείου κάπου στους Άγιους Ανάργυρους. Είχαν μετακομίσει σε νέες αίθουσες και οι παλιές είχαν μείνει άδειες. Μπορούσαμε να τις διαμορφώσουμε και να δουλέψουμε. Γιατί είναι αυτονόητο ότι δεν υπήρξε καν η σκέψη να μπούμε μέσα σε κανονικό νοσοκομείο ανάμεσα σε ασθενείς για να... «κάνουμε σινεμά» (εικ. 12-16).

Με τους ηθοποιούς, όχι, δεν κάνω πολλές πρόβες. Αν θα δουλέψω καλά με έναν ηθοποιό ή όχι το έχω καταλάβει από το πρώτο μας ραντεβού. Συνήθως είναι σε καφενείο όπου θα μιλήσουμε για τα πάντα εκτός από την ταινία. Από αθλητικά έως το μηχανάκι του και άλλα πιο προσωπικά θέματα. Από κει καταλαβαίνω αν είναι ένας άνθρωπος με τον οποίο μπορώ να συνεννοηθώ στα γενικότερα θέματα, όχι στα καλλιτεχνικά. Αν είναι δηλαδή άνθρωπος που μπορούμε να κάτσουμε να φάμε μαζί, να κάνουμε στοιχειωδώς παρέα. Είναι πολύ βασικό αυτό για μένα. Και υπάρχουν και περιπτώσεις που με τη μία καταλαβαίνω ότι έρχονται από αλλού και δεν τα βρίσκουμε. Άρα δεν θα τα βρούμε και στο γύρισμα. Και τότε θα είναι αργά.

Ακόμα όμως και όταν αποφασίσω για κάποιους ηθοποιούς και συμφωνήσουμε, επίσης δεν θα κάνουμε πολλές πρόβες. Θα κάτσουμε όμως να μιλήσουμε πολύ για το

σενάριο: *Γιατί γίνονται αυτά που γίνονται, τι νιώθει ο ήρωας, γιατί υπάρχει αυτή η σκηνή, κ.λπ.* Αλλά δεν μ' ενδιαφέρει πώς θα το παίξει ο ηθοποιός, αν π.χ. θα το παίξει γυρισμένος πλάτη στον φακό ή αν θα δένει το κορδόνι του ενώ τα λέει ή αν θα παίξει σαν να λέει τα λόγια του στον εαυτό του αντί σε κάποιον άλλον. Αυτά θα τα βρούμε μαζί, συνήθως στο γύρισμα. Ούτε έχουν τόση σημασία από τη στιγμή που έχουμε συνεννοηθεί ποια είναι η ουσία της φράσης, της σκηνής που γυρίζουμε. Με δυο λόγια, συζητάμε πολύ, δεν κάνουμε τόσες πρόβες. Αυτή η συζήτηση και η κοινή αντίληψη είναι που μετά, στο γύρισμα, μας δίνει μεγάλη ευκολία: από τη στιγμή που έχουμε συνεννοηθεί στο τι κάνουμε, και αν, για παράδειγμα, για τεχνικούς λόγους δεν μπορεί να γίνει το πλάνο όπως το έχουμε φανταστεί, δεν τα χάνουμε, προσαρμοζόμαστε σε αυτό που μπορεί να γίνει, διατηρώντας την ουσία της σκηνής που έχουμε συζητήσει πολύ νωρίτερα.

Η κάθε ταινία είναι ένας συνδυασμός άπειρων συμβιβασμών

Με τον τρόπο που γυρίζονται οι ταινίες στην Ελλάδα – και εννοώ με τα χρήματα που έχουμε – η κάθε ταινία είναι ένας συνδυασμός άπειρων συμβιβασμών. Προσωπικά είμαι ικανοποιημένος, όταν μια ταινία μου φτάνει τελικά στο 70% αυτών που έχω σκεφτεί να κάνω. Και δεν μιλάω για σήμερα, αλλά από το 1990, που έκανα την πρώτη μου ταινία, δεν κατάφερα να το ξεπεράσω αυτό. Στην τελευταία ίσως να έχω καταφέρει κάτι παραπάνω.

Το βασικό πρόβλημα είναι ότι, όταν γράφεις το σενάριο, απλά ελπίζεις στη χρηματοδότηση, δεν την ξέρεις ακόμα.

Η οποία τελικά πάντα θα υπολείπεται από αυτό που έλπιζες. Οπότε αρχίζεις και συμβιβάζεσαι με το εφικτό. Αρχίζεις δηλαδή να κόβεις πράγματα. Το θέμα τώρα είναι τι θα κόψεις ώστε να διατηρηθεί το μεδούλι, ο λόγος για τον οποίο ξεκίνησες να κάνεις την ταινία. Γιατί υπάρχει ο κίνδυνος με τους πολλούς συμβιβασμούς να γυρίσεις τελικά άλλη ταινία από αυτήν που ξεκίνησες. Το πρώτο που προσπαθώ να διατηρήσω είναι η ερμηνεία των ηθοποιών. Πράγμα που συνήθως θα γίνει αναγκαστικά εις βάρος «του πλάνου», της αισθητικής της εικόνας. Να σας πω ένα παράδειγμα: στη δεύτερη ταινία μου, στο *Απ' το χιόνι*, η οποία αφορούσε αλβανούς μετανάστες του '90 που περνούν στην Ελλάδα, δεν είχαμε χρήματα να τη γυρίσουμε στην Ήπειρο, στα πραγματικά σύνορα. Κοστίζει το «εκτός έδρας» του συνεργείου, ηθοποιών, κ.λπ. Τη γυρίσαμε... στα Τουρκοβούνια. Στήσαμε δηλαδή σκηνογραφικά τα ελληνοαλβανικά σύνορα σε ένα νταμάρι στο Παλαιό Ψυχικό. Κάτω απ' το νταμάρι ήταν βίλες, το Κολέγιο, η Σχολή Μωραΐτη, το σπίτι της Αγγελοπούλου. Εάν άνοιγα το φακό για κάποιο γενικό πλάνο που είναι πάντα αναγκαίο, θα φανερώνονταν όλα. Ρεζίλι. Αναγκαστικά, λοιπόν, περιορίστηκα σε πολύ κοντινά πλάνα, η κάμερα κοντά στα πρόσωπα. Δεν ήταν επιλογή μου, ήταν από ανάγκη. Οι κριτικοί και οι δημοσιογράφοι το θεώρησαν καταπληκτική «σκηνοθετική άποψη»: *Μπράβο Γκορίτσα, που προσηλώνεσαι στα πρόσωπα*. Εγώ βέβαια έσκαγα από το κακό μου όταν λίγο αργότερα έβλεπα το *Lamerica* του Gianni Amelio, που είχε παρεμφερές θέμα, και έκανε ο άνθρωπος όπως ήθελε τη σκηνή του, σε ένα πανέμορφο γενικό πλάνο της άγριας πλαγιάς όπου όλοι οι πρόσφυγες κατεβαίνουν φορτωμένοι σ' ένα φορτηγό με τα χρωματιστά πουλόβερ τους.¹¹ Δεν θα έχεις ποτέ, λόγω κόστους, το μηχάνημα που θα κάνει ομαλή την κί-

νηση της κάμερας, οπότε ο οπερατέρ αναγκαστικά θα φορτωθεί τη μηχανή στο χέρι και θα τρέχει, η εικόνα θα κουνιέται ή ο ήχος δεν θα ακουστεί και τόσο καθαρά γιατί κοστίζει το ντουμπλάζ, κ.λπ. Υπάρχουν τόσα θέματα, τα οποία έχουν να κάνουν πάντα με την έλλειψη χρηματοδότησης. Στην Ελλάδα την αδυναμία την κάνουμε αναγκαστικά άποψη. Κάποιες, λίγες φορές, ίσως να μας έχει ωφελήσει κιόλας.

Παρηγοριά πάντως βρίσκω στον Γούντι Άλεν που έχει πει: Όταν γράφω το σενάριο, σκέφτομαι τη σκηνή που γράφω σ' ένα παλάτι, σε μία μεγάλη δεξίωση με τριακόσια άτομα, πολλούς ηθοποιούς και ακόμα περισσότερους κομπάρσους. Και μετά όταν φτάνει η ώρα του γυρίσματος την έχω προσαρμόσει σ' έναν τηλεφωνικό θάλαμο. Οπότε, σκέφτομαι, για να τραβάει αυτά ο Γούντι Άλεν μετά από σαράντα εξαιρετικές ταινίες, δεν έχω δικαίωμα να διαμαρτύρομαι.

-
1. Ο σκηνοθέτης αναφέρεται στην κινηματογραφική δημιουργία *Δέσποινα*. Είχε προηγηθεί το 1987 η τηλεταινία *Κάποιος ξαγρυπνά*.
 2. Οι ταινίες που δεν βασίζονται σε λογοτεχνικό έργο είναι το *Μπραζιλέρο* (2001) και οι *Παρέες* (2007).
 3. Διονύσης Χαριτόπουλος, *Δέσποινα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1984.
 4. Πρόκειται για το διήγημα του Σωτήρη Δημητρίου «Στο χιόνι», το οποίο δημοσιεύτηκε αρχικά το 1992 στην εφημερίδα *Εποχή* και ενσωματώθηκε στη συνέχεια στο σπονδυλωτό μυθιστόρημα του συγγραφέα *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου* (Αθήνα, Κέδρος, 1993) ως το τρίτο και τελευταίο μέρος του μυθιστορήματος. Βλ. Νίκη Μίγγα, «Σωτήρης Δημητρίου, Σωτήρης Γκορίτσας: από τη λογοτεχνική στην κινηματογραφική αφήγηση», *Φρέαρ* [2-2-2020], <https://frear.gr/?p=26932>.
 5. Πρόκειται για το μυθιστόρημα του Σάκη Τότλη *Ο συνδυασμός Έδεσσα – Ζυρίχη* που κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1991 από τις εκδόσεις Διαγώνιος της Θεσσαλονίκης.
 6. Γιώργος Δενδρινός, *Απ' τα κόκαλα βγαλμένα*, Αθήνα, Κέδρος, 2008.
 7. Χρίστος Κυθρεώτης, *Εκεί που ζούμε*, Αθήνα, Πατάκης, 2019.
 8. Για το συγκεκριμένο περιστατικό στο βιβλίο, βλ. Δενδρινός, *Απ' τα κόκαλα βγαλμένα*, σ. 260-265.
 9. Βλ. Δενδρινός, *Απ' τα κόκαλα βγαλμένα*, σ. 242-243.
 10. Δενδρινός, *Απ' τα κόκαλα βγαλμένα*, σ. 14.
 11. Η ταινία του Amelio έκανε πρεμιέρα στο 51ο Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Βενετίας τον Σεπτέμβριο του 1994.

**Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΑΠΑΤΑΣ ΜΙΛΑ
ΓΙΑ (ΚΑΙ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ) ΤΗ ΔΕΞΙΑ ΤΣΕΠΗ ΤΟΥ ΡΑΣΟΥ**

*Αν σε ένα βιβλίο βρεις το κάτι που θέλεις
να μοιραστείς, αυτό που χρειάζεσαι
είναι η μετάφραση των λέξεων και
των φράσεων σε εικόνες και ήχους*

Ο λόγος που κάποιος κάνει μια ταινία είναι γιατί θέλει να πει, να μοιραστεί κάτι, με το μυαλό και την καρδιά, με τη σκέψη και το συναίσθημα δηλαδή του θεατή. Κάτι που θεωρεί ότι είναι από ενδιαφέρον μέχρι σπουδαίο. Αυτό το κάτι, λοιπόν, που θέλει να μοιραστεί κινηματογραφικά, μπορεί ή να το σκεφτεί, να φτιάξει ένα σενάριο από την αρχή μόνος του, ή να το βρει σε ένα βιβλίο. Σε τι διαφέρει το ένα από το άλλο; Σε ένα σενάριο επειδή ξεκινάς από την αρχή πρέπει να ψάξεις πολύ και για όλα. Πρέπει να βρεις τι θέλεις να πεις, την ιδέα μέσα από την οποία θα το πεις, πώς θέλεις να το πεις, το ύφος, το στιλ, πρέπει να φτιάξεις ήρωες, δράση, ανάπτυξη, ρυθμό, ατμόσφαιρα, και συνδυάζοντας όλα αυτά να χτίσεις την αφήγησή σου. Και όλα αυτά από το μηδέν. Αντίθετα, σε ένα βιβλίο βλέπεις κάτι ήδη ολοκληρωμένο. Βλέπεις αμέσως τι θέλει να πει και πώς το λέει. Έχεις μπροστά σου τους ήρωες, τη δράση, την ανάπτυξη, τον ρυθμό, την ατμόσφαιρα, όλα. Αν λοιπόν σε ένα βιβλίο βρεις το κάτι που θέλεις να μοιραστείς, αυτό που χρειάζεσαι είναι η μετάφραση των λέξεων και των φράσεων σε εικόνες και ήχους, των παραγράφων σε σκηνές και των κεφαλαίων σε σεκάνς. Καθόλου εύκολο βέβαια, αλλά το μόνο, αφού όλα τα άλλα τα έχεις.

Λέω καθόλου εύκολο, γιατί για να επιλέξεις ένα βιβλίο πρέπει να μπορέσεις να «δεις» πολλά από αυτά που σου λέει. Πρέπει να μπορέσεις να εισπράξεις την ιστορία του, πέρα από αναγνώστης, και σαν θεατής. Το κάθε βιβλίο σου δίνει μία σειρά από δεδομένα και το θέμα είναι πώς θα τα συνθέσεις. Υπάρχουν βιβλία που σαν βιβλία είναι μια χαρά αλλά, για να σταθούν σαν ταινίες, πρέπει να προσθέσεις ή να αφαιρέσεις πράγματα, να αλλάξεις τη σειρά των γεγονότων ή να δέσεις τη δράση αλλιώς ή ό,τι άλλο· και υπάρχουν βιβλία που τα ακολουθείς όπως είναι, γιατί βλέπεις ότι σαν ταινίες θα στέκονται μια χαρά, ότι στην καινούρια τους εκφραστική φόρμα δεν θα χρειάζεται, δεν θα λείπει ή δεν θα περισσεύει κάτι. Βέβαια δεν μπορούν, με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο, όλα τα βιβλία να γίνουν ταινίες ή σειρές.

*Ήθελα μια ταινία όσο γίνεται
πιο κοντά στο βιβλίο*

Η αρχή για τη *Δεξιά τσέπη του ράσου* έγινε το 2009 με τη διαδοχή δυο πολύ σημαντικών γεγονότων. Πρώτα πέθανε ο πατέρας μου και ενάμιση μήνα μετά πέθανε και ο σχύλος μου. Με τον πατέρα μου, με τον οποίο είχαμε μια υπέροχη και πολύτιμη σχέση, το κουλάντρισα, με τον σχύλο μου όμως, τον Κίκο..., αυτή η ησυχία μέσα στο σπίτι ήταν εκκωφαντική. Τότε μια φίλη μου μου έδωσε ένα βιβλίο και μου είπε: *Η δεξιά τσέπη του ράσου...*¹ *Διάβασέ το!* Το διάβασα και, μόλις το τέλειωσα μονορούφι, αναρωτήθηκα τι ήταν αυτό που διάβασα, τι είναι *Η δεξιά τσέπη του ράσου*, και σκέφτηκα τα εξής: είναι «η “απλή” ιστορία ενός “απλού” ανθρώπου που μιλάει μέσα από τα “μικρά” για τα “μεγάλα”»· «η

“περιπέτεια” ενός συναισθήματος που με μια “ταπεινή,” για τους πολλούς, αφορμή γιγαντώνεται και ξεχειλίζει»· «ένας στεγνωμένος, ξεραμένος άνθρωπος που η αγάπη και η αλήθεια, που ξαφνικά εισπράττει από ένα κουτάβι που του πετάξανε, του θυμίζουν να νιώθει»· «το ταξίδι μιας στεγνωμένης και μοναξιασμένης ψυχής, που όταν καταρρέει και διαλύεται τολμάει και ακούει τη δική της φωνή και βρίσκει τον δικό της βηματισμό». Σκέφτηκα λοιπόν πως, αν με μια φράση μπορείς να εκφράσεις τα συναισθήματα που σε έκανε να νιώσεις μια ιστορία ή αυτά που μπόρεσε να σου πει το ταξίδι της ή την αίσθηση που σου άφησε, είναι και σημαντικό και σημαδιακό. Άρα, η *Δεξιά τσέπη του ράσου* για μένα, λόγω και της συγκυρίας άλλα και της προσωπικής ταύτισης και με το θέμα και με το ύφος του βιβλίου, ήταν μια άμεση επιλογή. Όταν έκλεισα το βιβλίο είχα βρει κάτι που ήθελα να μοιραστώ· η μεγάλη πρόκληση ήταν ήδη εκεί. Ήθελα η *Δεξιά τσέπη του ράσου* να γίνει ταινία.

Βρήκα ότι ο συγγραφέας είναι στη Χίο και τον πήρα τηλέφωνο: *Γεια σας, ο κ. Μακρινδάκης;... Λέγομαι Λαπατάς... μόλις διάβασα το βιβλίο σας Η δεξιά τσέπη του ράσου και θα ήθελα να το κάνω ταινία, συμφωνείτε; Ησυχία.... Θα θέλατε ή όχι; Πάλι ησυχία και τελικά είπε ένα: Ναι. Σε μηδέν χρόνο συνεννοηθήκαμε και νομίζω ότι όλη η ιστορία του άρεσε. Άρχισα λοιπόν να το δουλεύω και κατάλαβα πως ήθελα μια ταινία όσο γίνεται πιο κοντά στο βιβλίο. Δεν ήθελα να βασιζέται στο βιβλίο, ήθελα να είναι το βιβλίο. Με τη Στέλλα Βασιλαντωνάκη, λοιπόν, τη σεναριογράφο, επιλέξαμε τα κεφάλαια που έγιναν σκηνές και η διαδοχή τους έφτιαξε την αφήγηση και την κινηματογραφική ροή της ιστορίας. Έτσι, η Στέλλα Βασιλαντωνάκη έκανε τη μεταφορά του βιβλίου*

και την πρώτη γραφή του σεναρίου. Μετά, άρχισα να το παιδεύω και εγώ. Όχι με σοβαρές διαφορές, αλλά με μικρές προσθήκες ή ξεδιαλύματα διαφόρων σημείων και πραγμάτων, έφτασα στην τελική δωδέκατη γραφή. Έστελνα, θυμάμαι, τις γραφές στον Μακριδάκη να τις δει και γελάγαμε, μου έλεγε: *Τι να σου πω εγώ τώρα; Τι με νοιάζει εμένα, κάνε ό,τι θες, εγώ το βιβλίο το έγραψα, τελείωσα.*

Όταν λοιπόν κάποιος επιλέξει να αφηγηθεί κινηματογραφικά ένα βιβλίο, πρέπει να το μετατρέψει σε «τεχνικό κείμενο», πρέπει δηλαδή να το κάνει σενάριο, γιατί μόνον έτσι θα μπορέσει να ξεκινήσει και να ολοκληρωθεί η κινηματογραφική διαδικασία, ώστε να μπορεί ο θεατής να «δει» και να «ακούσει» τη «μετάφρασή του» στην οθόνη. Τα *Ψάθινα καπέλα*, το κλασικό βιβλίο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, που έγινε σειρά 12 επεισοδίων στην ΕΡΤ και *Η δεξιά τσέπη του ράσου*, που έγινε ταινία, είναι δυο παραδείγματα που ξέρω από πρώτο χέρι, είναι δυο βιβλία έτοιμα και καλά, που για να γυριστούν, έγιναν σενάρια. Η ίδια η Μαργαρίτα Λυμπεράκη μετέτρεψε το βιβλίο της σε δώδεκα «τεχνικά κείμενα»/σενάρια και η Στέλλα Βασιλαντωνάκη το βιβλίο του Μακριδάκη σε «τεχνικό κείμενο»/σενάριο της ταινίας.

Ήθελα ο θεατής μίας σκηνής να νιώσει τα αντίστοιχα πράγματα με μια παράγραφο ή ένα κεφάλαιο του βιβλίου. Ήθελα αυτή την αντιστοιχία ανάγνωσης-θέασης

Όπως γράφω και στο Press Kit της ταινίας, ο Μακρινδάκης ξεδιπλώνει την ιστορία του Βικέντιου και της Σίσουσ² σε μια παπαδιαμάντικη ατμόσφαιρα, καθόλου παλιομοδίτικη, με μια γλώσσα ουσιαστική, μεστή, καίρια και όσο χρειάζεται περίτεχνη. Περιγράφει δράσεις, νοήματα και συναισθήματα με λέξεις και φράσεις σπάνιας ακρίβειας και με συνεχή μικρά αφηγηματικά ξαφνιάσματα συντονίζει το συναίσθημα του αναγνώστη και το κάνει να πάλλεται συνεχώς, όπως το διαπασών, από μικρά χτυπήματα. Ήταν λοιπόν μεγάλη πρόκληση να κατασκευαστούν εικόνες με την ακρίβεια των λέξεων και των φράσεων του Μακρινδάκη και το ίδιο απλά και αληθινά, όπως το βιβλίο συντονίζει το συναίσθημα του αναγνώστη, η ταινία να συντονίσει το συναίσθημα του θεατή. Να αφηγηθεί δηλαδή κανείς την ίδια ιστορία και με άλλα εκφραστικά μέσα να πετύχει το ανάλογο αισθητικό και συγκινησιακό αποτέλεσμα. Ήθελα ο θεατής μίας σκηνής, μίας σεκάνς της ταινίας, να εισπράξει, να νιώσει και να καταλάβει τα αντίστοιχα πράγματα με μια παράγραφο ή ένα κεφάλαιο του βιβλίου. Ήθελα αυτή την αντιστοιχία ανάγνωσης-θέασης και το βιβλίο με βοήθησε πάρα πολύ σε αυτό με λέξεις, περιγραφές, χαρακτηρισμούς και λεπτομέρειες που δίνουν ζωντανές εικόνες. Από κει και πέρα, δουλεύοντας, «ζωντανεύοντας» το σενάριο με πρόβες, ξεδιάλυνα ορισμένα πράγματα και «πέιραξα» ότι μου φαινόταν πως ήθελε μια βοήθεια. Παράδειγμα: όταν φεύγουνε οι φοιτητές (Αναστάσης Λαουλάκος και Ερρίκος Μηλιάρης), επειδή ο Βικέντιος (Θοδωρής Αντωνιάδης) τους έχει

πει για την αυστηρότητα και τη σκληρότητα του Γέροντα (Κώστας Λάσκος) που συνετέλεσαν στην ερημοποίηση του μοναστηριού και επειδή ο Βικέντιος άνοιξε την καρδιά του στα παιδιά όχι εναντίον του Γέροντα αλλά γιατί πια έβλεπε τα πράγματα όπως είναι, πρόσθεσα τη φράση: «Και, για τον Γέροντά μου, θέλω να σας πω πως... ναι, ήταν αυστηρός και σκληρός, αλλά ο πρώτος, που έκανε αυτά που ζηταγε, ήταν αυτός ο ίδιος». Ήθελα να γίνει καθαρό ότι ο Βικέντιος αναγνωρίζει ότι ο Γέροντας ό,τι έκανε το έκανε γιατί πίστευε ότι αυτό ήταν το σωστό και όχι γιατί ήταν κακός και άδικος. Ένα δεύτερο παράδειγμα είναι αυτά που λέει ο Συμεών (Μάνος Βακούσης) για τον θάνατο στην τελευταία του σκηνή. Δεν είναι στο βιβλίο. Είναι δικά μου³ και τα έβαλα για να υπάρξει μια κατάληξη στη σκηνή, ένα συμπέρασμα σε αυτά που λέει ο Συμεών στον μικρό Βικέντιο (Λάμπρος Σταυρινόπουλος). Ένα τρίτο παράδειγμα είναι στο φινάλε το: «Λες να το ζωντανέψουμε ξανά το μοναστήρι, μικρέ;» που λέει ο Βικέντιος στον Λάρυ, τον απόγονο της Σίσσυς που έχει στην αγκαλιά του και χαιρετάνε ξανά μαζί τον καπετάνιο (εικ. 1). Το έβαλα για να φανεί στο κλείσιμο της ταινίας, όσο πιο καθαρά γίνεται, ότι η «κληρονομιά» της Σίσσυς έπιασε τόπο: ο Βικέντιος βρήκε τον δικό του βηματισμό και βλέπει μπροστά.

*Ακόμα και κάτι ταπεινό, αν καταλάβουμε
και νιώσουμε την αλήθεια του,
μπορεί να αλλάξει τη ζωή μας*

Ποια είναι η πορεία του συναισθήματος στην ταινία; Ο νεαρός Βικέντιος ευτυχής πήγε στο μοναστήρι του βράχου γιατί αυτό ήταν το όνειρό του από παιδί. Είκοσι τρία

χρόνια μετά, μόνος, αφού γιατροπόρεψε και τους δέκα καλόγερους που βρήκε εκεί όταν πρωτοπήγε, η χαρά αυτή στέγνωσε, ξεράθηκε, γιατί ο Γέροντας, που όριζε τα πράγματα, λειτουργούσε το μοναστήρι αυστηρά και μίζερα και το μοναστήρι στέρεψε, άδειασε. Μέσα σε αυτή τη συνθήκη ο Βικέντιος, που ακολουθούσε πιστά, ξέχασε να νιώθει και έγινε μια μοναξιασμένη ψυχή σε ένα άδειο μοναστήρι. Όταν λοιπόν του πετάνε ξαφνικά ένα κουτάβι, ζωντανεύει. Θυμάται να νιώθει και με αυτή την ταπεινή αφορμή αρχίζει να γελάει, να χαίρεται, γιατί, ναι, ακόμα και κάτι τόσο ταπεινό, αν καταλάβουμε και νιώσουμε την αλήθεια του, μπορεί να αλλάξει τη ζωή μας (εικ. 2).

Εμείς, βέβαια, τον συναντάμε όταν ξαφνικά η απέραντη μοναξιά επιστρέφει μαζί όμως με μια αβάσταχτη λύπη. Η Σίσσυ του χάνεται και μαζί με αυτήν χάνονται, καταστρέφονται, διαλύονται και όλα αυτά που του έχει θυμίσει να νιώθει (εικ. 3). Μένουν μόνο τα τρία κουταβάκια που του άφησε. Η προσπάθειά του να σώσει τα σκυλάκια της Σίσσυς του και όλα αυτά τα έντονα συναισθήματα που τον κατακλύζουν θα τον κάνουν να συνομιλήσει με το παρελθόν του. Θα καταλάβει πολλά και τελικά θα επανατοποθετήσει την πορεία και τη ζωή του βρίσκοντας τον δικό του βηματισμό. Μέσα από την περιπέτεια του συναισθήματός του, λοιπόν, θα καταλάβει, θα βρει, τον τρόπο που αυτός θέλει να λειτουργεί το μοναστήρι, όχι με φόβο και αγριάδα, αλλά με αγάπη, με γέλιο και χαρά και θα τον δούμε στο τέλος να κοιτάει πάλι τη θάλασσα από ψηλά, αγκαλιά με τον Λάρυ, το κουτάβι που σώθηκε, και να του λέει: «Λες να το ζωντανέψουμε ξανά το μοναστήρι, μικρέ;». Ο Βικέντιος μετά την περιπέτεια της ψυχής του, που ξεκίνησε με αυτή την ταπεινή για τους πολλούς αφορμή, τη Σίσσυ, πατάει ξανά στα πόδια του και θα δοκιμάζει πια τα πράγματα με τον δικό του τρόπο.

Μέσα από ένα κουτάβι μπορούμε να μιλάμε για ισορροπία μιας ζωής

Τελικά, όμορφα και πολύτιμα ανθρώπινα χαρακτηριστικά όπως φιλότιμο, ανιδιοτέλεια, νοιάξιμο, μπορούμε να τα βρούμε πολύ πιο εύκολα σε ένα κουτάβι παρά σε έναν άνθρωπο. Μπορούμε να τα δούμε απλά και ανάγλυφα να τα προσφέρει ένα σκυλί, παρά ένας άνθρωπος, που οι δεύτερες σκέψεις κρύβουν και μικραίνουν τα πάντα στο μυαλό και την ψυχή του. Έτσι, αν καταλάβουμε και νιώσουμε κάτι τέτοιο, μπορούμε μέσα από πολύ απλά πράγματα να μιλάμε για πολύ μεγάλα. Δηλαδή, μέσα από ένα κουτάβι μπορούμε να μιλάμε για ισορροπία μιας ζωής.

Αυτή την αλήθεια, λοιπόν, που είναι επί της ουσίας το θέμα του βιβλίου, ο Μακκριδάκης την έχει στήσει μέσα σε ένα μοναστήρι. Μου άρεσε πάρα πολύ αυτό το καθαρό και πολύ δυνατό ντεκόρ, να το πω έτσι, γιατί δυναμώνει και ξεκαθαρίζει αυτό που θέλει να πει. Π.χ. όταν ο Μάρκος (Γεράσιμος Σκιαδαρέσης), ο άνθρωπος του χωριού που έχει αναλάβει τον εφοδιασμό του μοναστηριού, λέει ξανά και ξανά και έντονα στον Βικέντιο να κατεβάσει τη σημαία για τον θάνατο του Αρχιεπίσκοπου, αυτός θα την κατεβάσει μόνο όταν θάψει τη Σίσσυ του και θα της πει: «Το μοναστήρι πενθεί για σένα, Σίσσυ μου» (εικ. 4-5). Έτσι, ο χώρος και το ειδικό του βάρος δυναμώνει και καθαρίζει αυτό που νιώθει ο Βικέντιος και που τολμά να το δει και να το πει πια. Με βάση τα δεδομένα ακολούθησα και εγώ απολύτως την πολιτική και τη θρησκευτική άποψη του βιβλίου και δεν χρειάστηκε να χαμηλώσω ή να ψηλώσω κάτι. Μια ατάκα off πρόσθεσα, ένα «Άντε πάλι» που σκέφτεται ο Βικέντιος όταν η μητέρα (Μαρία

Σκουλά), που έρχεται με τα δυο παιδάκια της, σχολιάζει και αυτή πόσο σπουδαίος άνθρωπος ήταν ο Αρχιεπίσκοπος. Μια ανθρώπινη αντίδραση αφού είναι ολοκάθαρως πως τη συγκεκριμένη περίοδο, με το συναίσθημα του Βικέντιου σε έκρηξη, τα δάκρυά του είναι για τη Σίσσυ του και το κουτάβι που πέθανε στην αγκαλιά του και όχι για τον θάνατο του Αρχιεπίσκοπου και τις εξελίξεις γύρω από τη θέση του. Επίσης, θρησκευτική άποψη και σχόλια προκύπτουν στην ταινία και από τις κουβέντες του Βικέντιου με τους δύο φοιτητές και με άλλους επισκέπτες αργότερα. Τώρα, κάποια κεφάλαια του Γιάννη, τα οποία ήταν πιο αναλυτικά ως προς τη θρησκευτική διάσταση των πραγμάτων, δεν υπήρχε λόγος να μεταφερθούν το ίδιο αναλυτικά στην ταινία. Η ουσία τους υπάρχει.

Αυτό, όμως, που ήθελα σίγουρα να τσεκάρω ήταν τις λεπτομέρειες ώστε όλες οι θρησκευτικές διαδικασίες να είναι σωστές. Να μην είναι λανθασμένες, αδιάφορες ή προσβλητικές. Για παράδειγμα, υπάρχει μια σκηνή στο βιβλίο, στην οποία το κουτάβι που επέζησε βρίσκεται πάνω στην Αγία Τράπεζα.⁴ Σε αυτό, από θρησκευτικής πλευράς, είχαν αντιδράσει όλοι και εγώ προσπαθούσα να καταλάβω γιατί: τι πιο αγνό και αθώο από ένα κουτάβι; Είχα λοιπόν τη μεγάλη τύχη να εξηγηθούν όλα υπέροχα και να γίνουν σωστά. Πώς; Μια μέρα κάναμε πρόβα με τον Ερρίκο Μηλιάρη και τον Αναστάση Λαουλάκο, τα παιδιά που παίζουν τους φοιτητές, και κάποια στιγμή λέω: *Ρε παιδιά πρέπει να βρούμε έναν ιερέα, έναν άνθρωπο της εκκλησίας για να μπορέσουμε να τσεκάρουμε αυτά που πρέπει να κάνουμε και να γίνουν σωστά... μην κάνουμε βλακείες και άσχετα.* Μου λέει, λοιπόν, ο Αναστάσης: *Α, πολύ εύκολο. Είμαι σίγουρος ότι δεν έχει καταλάβει και του λέω: Πολύ εύκολο να βρούμε*

άνθρωπο της εκκλησίας που να ξέρει, να θέλει να μας βοηθήσει και να μας απαντάει σε ό,τι τον ρωτάμε; Και μου απαντάει: Ναι πολύ εύκολο, γιατί ο πατέρας μου είναι παπάς. Έτσι γνώρισα έναν υπέροχο άνθρωπο, τον παπα-Ηλία, έναν παπά που μιλάγαμε για μουσική, για ταινίες, για βιβλία, και που μου εξήγησε πολύ απλά διάφορα, π.χ. για το κουτάβι στην Αγία Τράπεζα, γιατί θα έπρεπε να σεβαστώ το «όχι». Κοίταξε, μου είπε, πώς δέχεσαι ότι ο παπάς φοράει ράσα. Αυτό είναι κάτι που ισχύει στη θρησκευτική λογική και το δέχεσαι διότι έτσι είναι. Έχεις κανένα λόγο να αλλάξεις αυτό το πράγμα; Θα έβαζες έναν παπά να είναι με κουστούμι; Όχι. Ε, με την ίδια λογική σεβάσου ότι στην Αγία Τράπεζα δεν θα ακουμπάγανε ποτέ ένα κουτάβι. Μεγάλη τύχη ο παπα-Ηλίας. Το ξαναλέω.

*Όσο πιο απλό είναι κάτι τόσο πιο
δύσκολα κερδίζεις την αλήθεια του*

Τα γυρίσματα διήρκεσαν γύρω στις σαράντα μέρες και το μοναστήρι, ένας από τους βασικούς χώρους στην ταινία, είναι η Μονή Καισαριανής (εικ. 6), η οποία είναι αρχαιολογικός χώρος. Δεν μας τη δίνανε στην αρχή και περάσαμε από επιτροπή. Είπε λοιπόν η αρχαιολόγος πρόεδρος αυστηρά: Τελικά γιατί το θέλετε το μοναστήρι; Και της είπα: Γιατί είναι υπέροχο. Γιατί να μην το μοιραστείτε μαζί μας; Να το βλέπουν ο φύλακας και οι λιγοστοί επισκέπτες μόνον; Γιατί να μην το βλέπουνε, με όποιον τρόπο, όσο περισσότεροι άνθρωποι γίνεται; Τέλος πάντων, το πήραμε τελικά, αλλά βέβαια δεν μας έδωσαν τους εσωτερικούς χώρους. Όλοι οι εσωτερικοί χώροι στην ταινία είναι ντεκόρ που έκανε η Μάχη Αρ-

βανίτη και στήσαμε στο παλιό αεροδρόμιο· το μαγειρειό, το κελί, η τραπεζαρία, ακόμα και η εκκλησία είναι αντίγραφα της πραγματικής εκκλησίας της μονής (εικ. 7-9).

Ως προς το τεχνικό μέρος της κατασκευής, όσο πιο απλό είναι κάτι τόσο πιο δύσκολα κερδίζεις την αλήθεια του. Όταν το βασικό αφηγηματικό σου στοιχείο είναι η δύναμη που έχει η λεπτομέρεια της απλότητας και η απλότητα της λεπτομέρειας, τότε ρισκάρεις σοβαρά. Όταν μέσα από μια τέτοια γραφή και ύφος, όπως του Μακριδάκη, πρέπει να βγουν τόσο δυνατές συναισθηματικές αποχρώσεις, ρισκάρεις σοβαρά, γιατί δεν μπορείς να βοηθήσεις την αλήθεια τέτοιου πράγματος απ' έξω, τεχνικά και κατασκευαστικά, με κόλπα και εντυπωσιασμούς του τύπου πολλά πλάνα, γρήγορο μοντάζ, εναλλαγές ρυθμού, εφέ, κ.λπ. Ρισκάρεις σοβαρά γιατί κάτι τέτοιο, αν πείσει και αν αρέσει, θα πείσει και θα αρέσει μέσα από την αλήθεια του και μέσα από τη δύναμη που θα βγάζει η απλότητά του.

Όταν άρχισαν να ζωντανεύουν οι σκηνές μέσα από τις πρόβες κατάλαβα ότι δεν ήθελα η μηχανή να είναι σταθερή, κλειδωμένη, αλλά ούτε να κουνιέται εμφανώς και φλύαρα. Είπα λοιπόν στον Γιάννη (Δρακουλαράκο), που είχε τη διεύθυνση φωτογραφίας και την κάμερα: *Θα είναι ωραίο ρε Γιάννη η μηχανή να «αναπνέει» δίπλα σ' αυτό που συμβαίνει.* Του άρεσε η ιδέα, με αποτέλεσμα λίγα πλάνα να είναι με σταθερή μηχανή, δηλαδή σε πόδι, και στα περισσότερα η μηχανή να είναι στο χέρι και να ακολουθεί τη δράση ανασαίνοντας δίπλα της. Πραγματικά το έκανε εξαιρετικά.

Η μουσική βγήκε σε συνεννόηση με τον Δημήτρη Καμαρωτό. Με τον Δημήτρη βρεθήκαμε στο *Insenso*, την παρά-

σταση του Μαρμαρινού στην οποία εκείνος είχε κάνει τη μουσική και εγώ έκανα την κινηματογραφική μεταφορά.⁵ Για τη *Δεξιά τσέπη του ράσου* θέλαμε και ψάχναμε να βρούμε ένα όργανο που να έχει μια μοναχικότητα αλλά να μη γίνεται γραφικό, έναν ήχο, ο οποίος να έχει μια αντιστοιχία με την απλότητα αυτού που συμβαίνει στην πλοκή. Κάποια στιγμή μου είπε: *Έλα να ακούσεις αυτή την πολιτική λύρα.* Ήταν πραγματικά σαν να φύσαγε αέρας στο Αιγαίο. Βρήκε λοιπόν αυτόν τον ήχο, τον οποίο έντυσε στα διάφορα σημεία αναλόγως. Έτσι με κάποια βήματα που κάναμε παρέα με τον Δημήτρη προέκυψε η μουσική της ταινίας. Ο Δημήτρης δηλαδή έκανε όλο το περπάτημα και εγώ είχα την εξυπνάδα να συμφωνήσω.

Ηθοποιοί και συντελεστές, το μπροστά και το πίσω από την κάμερα, συνδυάστηκαν και εναρμονίστηκαν απολύτως

Όλο αυτό το διάστημα που πέρασε, από το 2009 που ήταν έτοιμο το σενάριο μέχρι το 2018 που έγινε η ταινία, προέκυψε να είναι προς όφελος της ταινίας, προς όφελος του αποτελέσματος. Μια ταινία δεν την κάνει ένας άνθρωπος. Μιλάμε για μια ομαδική δουλειά που ο ένας πατάει πάνω στον άλλον για να γίνει. Στη *Δεξιά τσέπη του ράσου* οι δυο βασικές ομάδες, ηθοποιοί και συντελεστές, το μπροστά και το πίσω από την κάμερα δηλαδή, συνδυάστηκαν, συνεννοήθηκαν και εναρμονίστηκαν απολύτως. Ήταν σαν να περάσαμε από ένα σουρωτήρι μόνο όσοι είχαμε παρόμοια πράγματα στο κεφάλι μας. Τους παλιούς φίλους συμπλήρωσαν καινούριοι ηθοποιοί, συνεργείο, συντελεστές, ο καθένας από τη θέση του, έκαναν ό,τι καλύτερο μπορούσαν και όλοι μαζί, μέσα από μια

απολαυστική διαδικασία (κάτι που στον βαθμό αυτό δεν συμβαίνει εύκολα), καταφέραμε, άσχετα αν αρέσει ή όχι η ταινία, να έχουμε, όπως φάνηκε και εδώ και στο εξωτερικό, μια αξιοπρεπή και έντιμη κατασκευή. Αποδείχτηκε για μια ακόμα φορά πόσο σημαντικό πράγμα είναι η ομάδα σε αυτή τη δουλειά, γιατί τελικά, σε μια ταινία το πρώτο που έχει σημασία, το πρώτο ζητούμενο για να ξεκινήσει το ταξίδι της, είναι μια έντιμη και αξιοπρεπής κατασκευή και βλέπουμε. Κανείς ποτέ και πουθενά δεν ξέρει εκ των προτέρων πώς θα πάει μια ταινία οποιωνδήποτε προδιαγραφών και επιπέδου, αν θα αρέσει, πόσο θα αρέσει κ.λπ.

Και ήρθε η ώρα να πω πως η μεγάλη τύχη της ταινίας είναι ότι Βικέντιος είναι ο Θοδωρής Αντωνιάδης. Λέω επίτηδες «Βικέντιος είναι» και όχι «τον Βικέντιο παίζει» γιατί ο Θοδωρής δεν «έπαιξε» μπροστά στην κάμερα αυτά που ζητούσε ο ρόλος. «Τα έπαθε». Και το ξέρω γιατί ήμουν συνεχεία εκεί. Πραγματικά θεωρώ ότι ο Θοδωρής με την ερμηνεία του έχει πετύχει μια εξαιρετική εξέλιξη και πορεία σε αυτόν τον ρόλο. Βλέπεις και παρακολουθείς πάνω του, στο πρόσωπό του, στο βλέμμα του, στο ύφος του, στα μάτια του, στα χέρια του, στις κινήσεις του, στις αποχρώσεις της φωνής του, στον ρυθμό του, πραγματικά τις διακυμάνσεις και την περιπέτεια ενός συναισθήματος και το πώς ο τρόπος που βιώνει ο ήρωας το ταξίδι του συναισθήματός του τελικά τον λυτρώνει (εικ. 10-11). Νομίζω πως ο Θοδωρής Αντωνιάδης πέτυχε να «επικοινωνήσει», να «κοινωνήσει» την ουσία της συγκεκριμένης ταινίας στον θεατή. Τον Θοδωρή τον βρήκα το 2002 μόλις είχε βγει από τη σχολή. Έκανε τον βασικό ρόλο στο *Όπως στον Πινόκιο* της Κάκιας Ιγερινού, μια θεατρική παράσταση που κάναμε με μουσική

του Μίχη Θεοδωράκη και την Ορχήστρα «Μίχης Θεοδωράκης» επί σκηνης, και ‘κολλητά’ συνεχίσαμε με τη συναυλία «Μίχης Θεοδωράκης, αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο» στο Ηρώδειο και περιοδεία στην Ελλάδα. Ε, αποκεί και πέρα, επειδή τυχαίνει να είναι ένας εξαιρετικός ηθοποιός και πάνω απ’ όλα ένας εξαιρετικός άνθρωπος, έχουμε συνεργαστεί σε πάρα πολλά πράγματα.

Όταν το 2009 ξεκίνησε η ιστορία με τη *Δεξιά τσέπη του ράσου*, γράφτηκε το σενάριο και προέκυψε ο Βικέντιος, ήξερα από τότε ότι ο Θεωδωρής μπορεί να κάνει και να στηρίξει αυτόν τον ρόλο, απλώς δεν γινότανε γιατί ο Θεωδωρής μικρόδειχνε και ο Βικέντιος, για να στηριχτεί το σενάριο, έπρεπε να φαίνεται σαραντάρης. Τότε θα έκανε έναν από τους φοιτητές. Όμως ο καιρός πέρανε και η ταινία έφτασε να γίνει το 2018. Τόσα χρόνια μετά, είχε ο Θεωδωρής μεγαλώσει λίγο και αποφασίσαμε να κάνουμε ένα δοκιμαστικό. Είχαμε μαζευτεί λοιπόν όλοι, είχαμε στήσει κάμερα, φώτα και περιμέναμε που τον «φτιάχνανε» μέσα, μαλλιά, γένια, ράσα κ.λπ. Μιλάγαμε, γελάγαμε και κάποια στιγμή, χωρίς να το καταλάβουμε, έρχεται ο Θεωδωρής και στέκεται μπροστά στην κάμερα. Ξαφνικά γίνεται μία απόλυτη ησυχία και όλοι σκυμμένοι πάνω από το μόνιτορ κοιτάγαμε τον «Βικέντιο» πια και όχι τον Θεωδωρή. Λέω: *Παιδιά, όπως καταλάβατε, το δοκιμαστικό πέτυχε πριν καν γίνει, αλλά ας το κάνουμε κιόλας έτσι να το ’χουμε.*

Γενικώς δε στο casting τα πράγματα προέκυπταν σχεδόν από μόνα τους. Με τον Λάμπρο Σταυρινόπουλο, ας πούμε, η πρώτη μας επαφή ήταν ως εξής: μένει Θεσσαλονίκη και μου λένε τα παιδιά στο casting: *θα μιλήσετε μέσω κομπιούτερ και αν είναι θα κατεβεί.* Συνδεόμαστε λοιπόν και του λέω: *Γεια σου, Λάμπρο μου, πρόκειται για*

το βιβλίο Η δεξιά τσέπη του ράσου και θέλω να δούμε αν μπορείς να κάνεις τον Βικέντιο μικρό. Με το που τελειώνω τη φράση μου ο Λάμπρος πετάγεται όρθιος και πιάνει το κεφάλι του. Λέω: Λάμπρο μου, τι έγινε; Όλα καλά; Μας κοιτάει και λέει: Δεν το πιστεύω. Ξανακάθεται και συνεχίζει: Ξέρετε, πριν από μερικές μέρες τελείωσα αυτό το βιβλίο και σκεφτόμουνα πόσο ήθελα να παίξω αυτόν τον ρόλο (εικ. 12). Με τον Ερρίκο Μηλιάρη στη διαδικασία του casting, τελειώνει το κομμάτι που έπαιξε, λέμε: Ευχαριστώ, θα τα πούμε κ.λπ. και φεύγει. Και με το που κλείνει η πόρτα, λέμε όλοι όσοι είμαστε μέσα μαζί: Παιδιά, αυτός είναι ο ένας φοιτητής, ε; (εικ. 13). Όλοι οι ρόλοι πραγματικά «φορέθηκαν» εξαιρετικά από υπέροχους ηθοποιούς/ανθρώπους, η ανταπόκριση δε των γνωστών και φίλων ηθοποιών που συμμετείχαν στους μικρούς ρόλους ήταν συγκινητική και απολαυστική. Με την Ντίνα Μιχαηλίδη ας πούμε κάναμε μια απλή σκηνή κωμικίζουσα και από όσο είδα από τις αντιδράσεις του κόσμου σε προβολές νομίζω δούλεψε μια χαρά.

Τέλος είμαστε πολύ τυχεροί και στα ζώα μας που δεν είναι εύκολο πράγμα. Κάθε φορά που ο Γιάννης (Απόκοτος),⁶ ο εκπαιδευτής μας, έφερνε τα κουτάβια, γινότανε χαμός, λιώναμε, ήμασταν ένα συνεργείο τριάντα άνθρωποι και είχαμε εναλλάξ τα κουτάβια ή αγκαλιά ή στις τσέπες μας, κάναμε όλοι ησυχία και σε όποιον φώναζε λέγαμε: Σιωπή ρε, δεν βλέπεις, κοιμούνται. Ένα κάρο φωτογραφίες που κοιμούνται στις τσέπες μας! (εικ. 14). Και βέβαια η υπέροχη Μπαλού, που κάνει τη Σίσσυ, πραγματικά ήταν περίπτωση (εικ. 15). Ανθρωπάκι. Της λέγαμε: Κοίτα τον κορίτσι μου, και γύρναγε αμέσως το κεφαλάκι της και κοίταγε τον Βικέντιο ή τον Κοσμά ή όποιον. Είχε αμέσως τις αντιδράσεις που της ζητάγαμε,

να έρθει, να πάει, να κάτσει, να γαυγίσει, να περπατήσει εκεί, να ψάξει εκεί, να ακολουθεί, να κάνει τη μαμά με τα μωρά που δεν ήταν δικά της στην κοιλίτσα της, έκανε ό,τι της λέγαμε αμέσως (εικ. 16). Δεν το πιστεύαμε. Και το τρελό βέβαιο είναι πως η Μπαλού ακολούθησε την ταινία, τη Σίσσυ. Δηλαδή, τελειώσαμε τα γυρίσματα και μετά από λίγους μήνες γέννησε και πέθανε... Μας διέλυσε όλους μας γιατί η Μπαλού πια δεν ήταν μόνο του Γιάννη αλλά όλων μας...

-
1. Γιάννης Μακριδάκης, *Η δεξιά τσέπη του ράσου*, Αθήνα, Εστία, 2009.
 2. Σίσσυ ονομάζεται η σκυλίτσα, η συντροφιά του μοναχού Βικέντιου στο μοναστήρι.
 3. Ο σκηνοθέτης αναφέρεται στα εξής λόγια του γέροντα: «Τελικά, όταν αγαπάς, πρέπει να αγαπάς τα πράγματα ολόκληρα. Πρέπει να αγαπάς και τον θάνατό τους με κάποιον τρόπο. Είναι λάθος να αισθανόμαστε προδομένοι και αδικημένοι από κάτι, από τις ίδιες τις ψυχές που φεύγουν, από τον Θεό, από τη μοίρα. Η αρχή και το τέλος είναι ένα πράγμα, και είναι μαζί. Όταν αγκαλιάζεις κάποιον, αγκαλιάζεις και τη ζωή και τον θάνατό του. Γιατί είναι ένα πράγμα. Δεν μας αρέσει, δεν το αντέχουμε, αλλά έτσι είναι».
 4. Για τη σχετική σκηνή στο βιβλίο, η οποία δεν υπάρχει στην ταινία, βλ. Μακριδάκης, *Η δεξιά τσέπη του ράσου*, σ. 121-122.
 5. Πρόκειται για το έργο *Insenso* του Δημήτρη Δημητριάδη, το οποίο σκηνοθέτησε ο Μιχαήλ Μαρμαρινός για το Φεστιβάλ Αθηνών του 2012.
 6. Όπως εξήγησε ο σκηνοθέτης, τα παιδιά του Γιάννη Απόκοτου, Ελένη και Αλέξανδρος, κρατούν τον ρόλο των παιδιών στη σκηνή της γητειάς για τις μυρμηγκιές.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ
ΥΛΙΚΟ

Όπου δεν δηλώνεται η πηγή προέλευσης μιας εικόνας,
πρόκειται για στιγμιότυπο από την ταινία,
που χρησιμοποιείται με την άδεια των συντελεστών της.

I

**Ο ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ ΚΑΙ Η ΜΑΡΙΑ ΒΑΡΔΑΚΑ ΜΙΛΟΥΝ
ΓΙΑ (ΚΑΙ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ) ΤΟΥΣ ΣΚΛΑΒΟΥΣ ΣΤΑ ΔΕΣΜΑ ΤΟΥΣ**

1-4. Από τα γυρίσματα της ταινίας (*Photo Copyright: Maria Moschou*)



1. Ο Τώνης Λυκουρέσης στο γραφείο του Αλέξανδρου Οφιομάχου.



2. Ο σκηνοθέτης με τον
διευθυντή φωτογραφίας
(και οπερατέρ) της ταινίας,
Παναγιώτη Σαλαπάτα.



3. Ο σκηνοθέτης και συνεργάτες του σε γύρισμα σκηνής στην τραπεζαρία των Οφιομάχων.



4. Κατά το γύρισμα της σκηνής της κηδείας του συζύγου της Αιμιλίας Βαλοάμη.



5. Από τη σκηνή της τρέλας του Αλέξανδρου Οφιομάχου
(Photo Copyright: Maria Moschou).



6. Ο γιατρός Αριστείδης Σπεριώτης (Άκης Σακελλαρίου)
(Photo Copyright: Maria Moschou).



7. Κάτω δεξιά, το χέρι του Αριστείδη Σπεριώτη που κρατά αγκυλωμένους τα γυαλιά του.



8-9. Ο Αριστείδης Στεριώτης συναντά τον Γιώργη Οφιομάχο και κατόπιν φεύγει μες στη βροχή.



10-11. Η Ευλαλία αφήνει ένα μπουκέτο λουλούδια και φεύγει κρατώντας ένα παιδί.



12. Ο Γιώργος Βούτος στον ρόλο του τοκογλύφου Μίμη Χαντρινού.



13. Το πορτρέτο ενός βενετσιάνου προγόνου, που βρίσκεται μέσα στην ντουλάπα, μοιάζει να κοιτάζει τον Αλέξανδρο Οφιομάχο.



14-15. Μια αφιέρωση στον Κωνσταντίνο Θεοτόκη: Ο σοσιαλιστής στην απεργία, έχοντας τη μορφή του Θεοτόκη, δίνει μία προκήρυξη στον Άλκη Σωζόμενο.



16-17. Ο Γιώργης Οφιομάχος και η Αιμιλία Βαλσάμη φεύγοντας από τον χορό.



18. Η παρέα των νεαρών στο καφενείο.

19-26. Μια μεγάλη γκάμα ηθοποιών (Photo Copyright: Maria Moschou)



19. Ο Γιάννης Φέρτης ως Αλέξανδρος Οφιομάχος.



20. Η Ειρήνη Ιγγλέση (Μαρία Οφιομάχου) και ο Χρήστος Λούλης (Γιώργης Οφιομάχος).



21. Ο Άκης Σακελλαρίου στον ρόλο του Αριστείδη Στεριώτη.



22. Η Ρηνιώ Κυριαζή ως Ευλαλία Οφιομάχου.



23. Η Δήμητρα Ματσούκα ως Αιμιλία Βαλοσάμη.



24. Ο Κωνσταντίνος Παπαχρόνης
ως Άλκης Σωζόμενος.



25. Η Λένα Παπαληγούρα
ως Λουίζα Οφιομάχου.



26. Ο Γιώργος Σπάνιας στον ρόλο του Σπύρου Οφιομάχου.

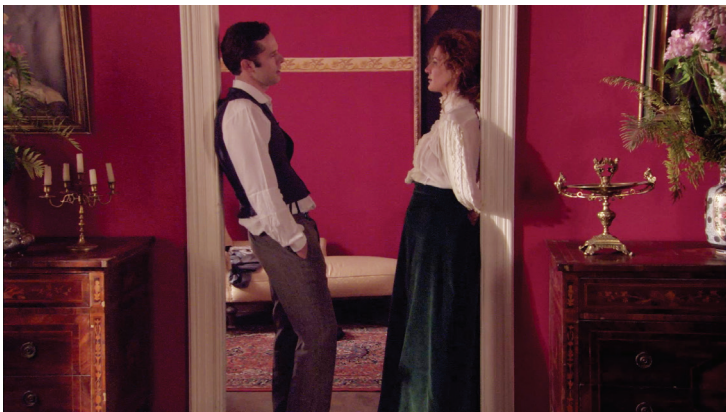


27-28. Ο Οφιομάχος τυφλώνει τα μάτια των προγόνων
στα πορτρέτα για να μην βλέπουν.

29-31. Ένας διάκοσμος επίπλων και πινάκων δημιουργημένος σε άδεια ντεκόρ



29. Στο γραφείο του Αλέξανδρου Οφιομάχου (Photo Copyright: Maria Moschou).



30. Στο σπίτι της Αιμιλίας Βαλσάμη.



31. Γυρίζοντας μια σκηνή στην τραπεζαρία της οικογένειας
(Photo Copyright: Maria Moschou).



32. Ο Απόστολος Πελεκάνος στον ρόλο του Πέτρου Αθάνατου
(Photo Copyright: Maria Moschou).

II
**Ο ΣΩΤΗΡΗΣ ΓΚΟΡΙΤΣΑΣ ΜΙΛΑ
ΓΙΑ (ΚΑΙ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ) ΤΟ ΑΠ' ΤΑ ΚΟΚΑΛΑ ΒΓΑΛΜΕΝΑ**



1. Αριστερά ο ασθενής (Βαγγέλης Μουρίκης) που έχει μετατρέψει τον θάλαμο σε «οίκο ανοχής» (φωτογραφία από τα γυρίσματα, προσωπικό αρχείο Σωτήρη Γκορίτσα).

**2-5. Ο βασικός ήρωας, ο γιατρός Γιώργος Σπυράτος (Αργύρης Ξάφης),
σε διαφορετικές στιγμές από τη ζωή του στο νοσοκομείο.**



2. Με τον Διευθυντή, Κωνσταντίνο Θεοτόκη (Μηνάς Χατζησάββας).



3. Με τη συνάδελφο, με την οποία συνάπτει σχέση (Άννα Κουτσαφτίκη).



4. Με μία ασθενή (Αγορίτσα Οικονόμου).



5. Με τον πατέρα του (Στέλιος Μάινας).



6. Διευθυντής: *Τι σας έφερε στην επιστήμη μας;*
Σπυράτος: *Αυτό, να, με μια σου κίνηση να μπορείς να σώσεις τη ζωή ενός ανθρώπου.*



7. Στο ιδιωτικό νοσοκομείο το φλιτζάνι είναι γυάλινο, έχοντας πάνω και το όνομα του γιατρού (Πάμπος, Δημήτρης Ήμελλος).



8. Η τελευταία σκηνής της αναγνώρισης από τους συναδέλφους.



9. Ο Σπυράτος και ο Διευθυντής, ενώ από το ραδιόφωνο ακούγεται το «Carmina Burana».

10-11. Το νοσοκομείο στην ταινία ως μια σύνθεση διαφορετικών νοσοκομείων.



12-16. Ο σκηνοθέτης και συντελεστές της ταινίας κατά τα γυρίσματα.
(προσωπικό αρχείο Σωτήρη Γκορίτσα)





III
Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΑΠΑΤΑΣ ΜΙΛΑ
ΓΙΑ (ΚΑΙ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ) ΤΗ ΔΕΞΙΑ ΤΣΕΠΗ ΤΟΥ ΡΑΣΟΥ



1. Ο Βικέντιος με τον Λάρυ, τον απόγονο της νεκρής σκυλίτσας του, στο τέλος της ταινίας.



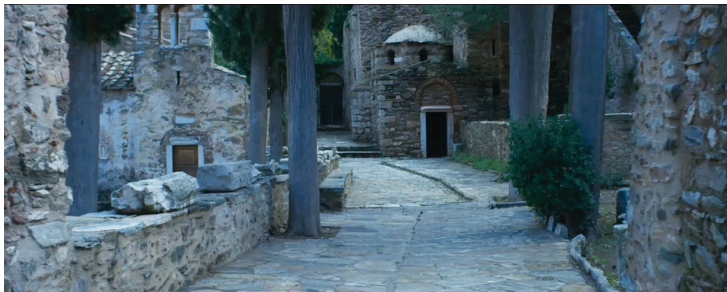
2. Ο Βικέντιος θυμάται να νιώθει μέσα από ένα σκυλί, τη Σίσσυ.



3. Η κατάρρευση του Βικέντιου όταν πεθαίνει η Σίσσυ.



4-5. Ο Μάρκος επιμένει να κατεβεί η σημαία για τον θάνατο του Αρχιεπίσκοπου, αλλά ο Βικέντιος το κάνει για να πενήθει τη Σίσσυ.



6. Η Μονή Καισαριανής όπου γυρίστηκαν οι εξωτερικοί χώροι της ταινίας.

7-9. Εσωτερικοί χώροι της ταινίας, σε σκηνογραφία της Ανδρομάχης Αρβανίτη.



7. Το μαγειρείο.



8. Το κελί του Βικέντιου.



9. Η τραπεζαρία του μοναστηριού.

**10-11. Ο Θωδωρής Αντωνιάδης ερμηνεύοντας τις
διακυμάνσεις των συναισθημάτων του Βικέντιου.**





12. Ο Λάμπρος Σταυρινόπουλος στον ρόλο του Βικέντιου σε νεαρή ηλικία.



13. Ο Ερρίκος Μηλιάρης και ο Αναστάσης Λαουλάκος στον ρόλο των φοιτητών.



14. Φωτογραφία από τα γυρίσματα, με ένα από τα κουτάβια να κοιμάται (προσωπικό αρχείο Γιάννη Λαπατά).



15. Η Μπαλού, που παίζει τη Σίσου.



16. Η Μπαλού παίζει τον ρόλο της μαζί με τον Θωδωρή Αντωνιάδη.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Σκλάβοι στα δεσμά τους (2008)

Σκηνοθεσία: Τώνης Λυκουρέσης

Σενάριο: Τώνης Λυκουρέσης, Γιάννης Μαρούδας, Μαρία Βαρδάκα, βασισμένο στο μυθιστόρημα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*

Παραγωγή: Νίκος Σέκερης

Παραγωγή: NIK-S Movies

Συμπαράγωγή: Multichoice Hellas-Nova & EPT ΑΕ. Με την ενίσχυση του ΕΚΚ

Διεύθυνση φωτογραφίας: Παναγιώτης Σαλαπάτας

Μοντάζ: Γιώργος Τριανταφύλλου

Μουσική: Μίνως Μάτσας

Ήχος: Νίκος Μπουγιούκος

Κοστούμια: Μπιάνκα Νικολαρεΐζη

Σκηνικά: Κωνσταντίνος Ζαμάνης

Παίζουν: Γιάννης Φέρτης, Άκης Σακελλαρίου, Ρηνιώ Κυριαζή, Χρήστος Λούλης, Κωνσταντίνος Παπαχρόνης, Ειρήνη Ιγγλέση, Δήμητρα Ματσούκα, Λένα Παπαληγούρα, Γιώργος Σπάνιας, Γιώργος Βούτος, Απόστολος Πελεκάνος, Μαριέττα Σαββάνη, Γιώργος Τζώρτζης, Μαρία Θωμά

ΔΙΑΚΡΙΣΕΙΣ:

Δέκα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2008:

2ο βραβείο ταινίας μυθοπλασίας μεγάλου μήκους

Σκηνοθεσίας (Τώνης Λυκουρέσης)

Σεναρίου (Τώνης Λυκουρέσης, Γιάννης Μαρούδας, Μαρία Βαρδάκα)

Ερμηνείας 1ου Ανδρικού Ρόλου (Γιάννης Φέρτης)

Ερμηνείας 2ου Ανδρικού Ρόλου (Χρήστος Λούλης)

Ερμηνείας 2ου Γυναικείου Ρόλου (Δήμητρα Ματσούκα)

Σκηνογραφίας (Κωνσταντίνος Ζαμάνης)

Μουσικής (Μίνως Μάτσας)

Ήχου (Νίκος Μπουγιούκος)

Ενδυματολογίας (Μπιάνκα Νικολαρεϊζη)

Ελληνική υποψηφιότητα ξενόγλωσσης ταινίας στα ΟΣΚΑΡ, 2009

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΕΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ ΣΕ ΑΛΛΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ:

33rd Cairo International Film Festival, 2009.

13th Annual European Union Film Festival, Chicago, 2010

9th Greek Film Festival, Edinburgh, 2010

European Film Festival, Amman, 2011

2011 Windows on Europe Film Festival (touring festival, Australia & New Zealand)

6th Beirut Greek Film Festival, 2013

Απ' τα κόκαλα βγαλμένα (2011)

Σκηνοθεσία: Σωτήρης Γκορίτσας

Σενάριο: Σωτήρης Γκορίτσας, Γιώργος Δενδρινός, Νίκος Παναγιωτόπουλος, βασισμένο στο ομώνυμο βιβλίο του Γιώργου Δενδρινού

Παραγωγή: Κωνσταντίνος Μωριάτης

Φωτογραφία: Σίμος Σαρκετζής

Μοντάζ: Ιωάννα Σπηλιοπούλου

Μουσική: The Burger Project

Πρωταγωνιστούν: Αργύρης Ξάφης, Δημήτρης Ήμελλος, Άννα Κουτσαφτίκη, Μηνάς Χατζησάββας, Κώστας Μπερικόπουλος, Γιώργος Συμεωνίδης, Δημήτρης Ξανθόπουλος, Βαγγέλης Μουρίκης

ΔΙΑΚΡΙΣΕΙΣ:

Τρία βραβεία της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου 2011:

Α΄ Ανδρικού Ρόλου (Αργύρης Ξάφης)

Β΄ Ανδρικού Ρόλου (Δημήτρης Ήμελλος)

Μοντάζ (Ιωάννα Σπηλιοπούλου)

Βραβείο καλύτερης ταινίας Los Angeles Greek Film Festival (LAGFF), 2013

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΕΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ ΣΕ ΑΛΛΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ:

3rd Montreal Greek Film Festival, 2011

15th European Union Film Festival, 2012

2nd Greek Film Fest Chicago, 2012

2nd Champaign Greek Film Festival, University of Illinois, 2013

Η δεξιά τσέπη του ράσου (2018)

Σκηνοθεσία: Γιάννης Β. Λαπατάς

Σενάριο: Στέλλα Βασιλαντωνάκη, βασισμένο στην ομώνυμη νουβέλα του Γιάννη Μακριδάκη

Παραγωγή: Ανδρομάχη Αρβανίτη

Παραγωγή: ARTemis Productions, σε συμπαραγωγή με το EKK και την EPT

Διεύθυνση φωτογραφίας: Γιάννης Δρακουλαράκος

Μοντάζ: Στέλλα Φιλιππούλου, Νίκος Γαβαλάς

Μουσική: Δημήτρης Καμαρωτός

Ήχος: Πάνος Παπαδημητρίου

Σκηνικά: Ανδρομάχη Αρβανίτη

Κοστούμια: Μαρία Μαγγίρα

Πρωταγωνιστούν: Θεωδωρή Αντωνιάδης, Γεράσιμος Σκιαδαρέσης, Μάγνος Βακούσης, Κώστας Λάσκος, Πέτρος Ξεκούκης, Λάμπρος Σταυρινόπουλος, Ερρίκος Μηλιάρης, Αναστάσης Λαουλάκος

ΔΙΑΚΡΙΣΕΙΣ:

Βραβείο Νεότητας, 59ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Βραβείο Καλύτερης Ταινίας, International Film Festival iffT Tonneins France 2019

Βραβείο Καλύτερης Ταινίας, Barcelona 3 Festival De Cine Chipriota Y Greco 2019

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΕΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ ΣΕ ΑΛΛΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ:

Greek International Film Festival Tour of Canada, 2018

10th Jagran Film Festival, India, 2019

Los Angeles Greek Film Festival, 2019

London Greek Film Festival, 2020

32° Festival de Cine Europeo de Lima, 2020

Montreal Greek Film Festival, 2023

ΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ



Ο Τώνης Λυκουρέσης γεννήθηκε στην Αθήνα από ζακυνθινούς γονείς. Σπούδασε οικονομικά στην ΑΣΟΕΕ, σκηνοθεσία κινηματογράφου στη σχολή Λυκούργου Σταυράκου και ζωγραφική στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Έχει

υπηρετήσει τον κινηματογράφο ως σκηνοθέτης, σεναριογράφος, παραγωγός και δάσκαλος και έχει αναλάβει θέσεις ευθύνης σε φορείς σχετικούς με την έβδομη τέχνη. Ταινίες του έχουν βραβευθεί και έχουν εκπροσωπήσει την Ελλάδα σε πολλά διεθνή φεστιβάλ.

Ξεκίνησε με ταινίες μικρού μήκους (*Το κουνούπι*, βραβείο κοινού Φεστιβάλ Αλυονίδας, *Ολυμπία-ταξιδιωτικό*, *Λουκιανός Κηλαηδόνης: Απλά μαθήματα πολιτικής οικονομίας*) και συνέχισε με ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους και ντοκιμαντέρ. Στις ταινίες μυθοπλασίας συμπεριλαμβάνονται *Η Χρυσομαλλούσα* (τέσσερα βραβεία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1978), *Το αίμα των αγαλμάτων* (Κρατικό Βραβείο 1982), *Άλκηστη* (1986), *Σκλάβοι στα δεσμά τους* (10 Κρατικά Βραβεία Ποιότητας για το 2008 και ελληνική υποψηφιότητα για το βραβείο ξενόγλωσσης ταινίας των ΟΣΚΑΡ 2009) και *Επαφή* (2017), ενώ αντιπροσωπευτικά ντοκιμαντέρ του αποτελούν τα *Ύμνος εις την Ελευθερίαν*, *Διονύσιος Σολωμός – Νικόλαος Μάντζαρος* (1990), *Από τον Θεοτοκόπουλο στον Σεζάν* (1993) και *Το τραγούδι της ζωής* (2002). Σε πολλές δημιουργίες του έχει υπάρξει συν-σεναριογράφος, σε συνεργασία με τον Θανάση Βαλτινό, τη Μαρία Βαρδάκα, τον Δημήτρη Εμμανουηλίδη, τον Στρατή Καρρά, τον Αχιλλέα Κυριακίδη, τον Πέτρο Μάρκαρη, τον Γιάννη Μαρούδα και τον Δημήτρη Νόλλα. Επιπλέον, έχει

σκηνοθετήσει την τηλεταινία *Νυχτερινή προβολή* (1987) καθώς και θεατρικές παραστάσεις, που έχουν παρουσιαστεί σε χώρους όπως το Ηρώδειο, η Εθνική Λυρική Σκηνή και το Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης.

Κατά την περίοδο 1998-2017 δίδαξε Αισθητική του κινηματογράφου και Τεχνική Σκηνοθεσία στη Σχολή Κινηματογράφου Τηλεόρασης Λυκούργου Σταυράκου και από το 2004 διδάσκει κινηματογραφική θεωρία και πρακτική στη Δραματική Σχολή του Θεάτρου Τέχνης. Από το 2004 ως το 2011 δίδαξε το γνωστικό αντικείμενο Κινηματογράφος-Πράξη στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, ενώ έχει επίσης διδάξει σεμινάρια κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου, σε κρατικούς πολιτιστικούς φορείς και σε ιδιωτικές θεατρικές σχολές.

Υπήρξε ιδρυτικό μέλος και κινηματογραφικός κριτικός του περιοδικού *Σύγχρονος κινηματογράφος* (1969-1980) και μέχρι σήμερα αρθρογραφεί για κινηματογραφικά θέματα. Έχει τελέσει Πρόεδρος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου κατά τη διετία 2013-2014 και, νωρίτερα, μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου του (1991-1994) και μέλος της Επιτροπής Αξιολόγησης και Κρίσης Σεναρίων (ως το 1996). Από το 2004 είναι Γενικός Γραμματέας της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών.



Ο Σωτήρης Γκορίτσας γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε οικονομικά στην ΑΣΟΕΕ και κινηματογράφο στο London International Film School (LIFS). Είναι ιδρυτικό στέλεχος της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου (μέλος του πρώτου Διοικητικού Συμβουλίου) και έχει συμμετάσχει σε επιτροπές κρίσης σεναρίων του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και της ΕΡΤ. Οι ταινίες του έχουν παρουσιαστεί σε διεθνή φεστιβάλ (π.χ. Κάννες, Τόκιο, Μόντρεαλ, Σικάγο, Κάιρο, Αμιέν) και έχουν αποσπάσει βραβεία και διακρίσεις για το σενάριο και τη σκηνοθεσία.

Στην αρχή της καριέρας του σκηνοθέτησε ντοκιμαντέρ για λογαριασμό της ΕΡΤ (ΕΤ1), διαφημίσεις και την τηλεταινία *Κάποιος ξαγρυπνά* (1987). Συνέχισε με κινηματογραφικές ταινίες, στις περισσότερες από τις οποίες υπογράφει και το σενάριο, συχνά βασισμένο σε λογοτεχνικό έργο: *Δέσποινα* (1990, διασκευή του ομώνυμου βιβλίου του Διονύση Χαριτόπουλου), *Απ' το χιόνι* (1993, βασισμένο σε διήγημα του Σωτήρη Δημητρίου· βραβείο καλύτερης ταινίας στο Amiens International Film Festival, βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας στο *Troia International Film Festival* (Πορτογαλία), Χρυσός Αλέξανδρος και βραβείο FIPRESCI στο διεθνές διαγωνιστικό πρόγραμμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, βραβεία καλύτερης ταινίας, σεναρίου και φωτογραφίας στο ελληνικό πρόγραμμα του φεστιβάλ), *Βαλκανιζατέρ* (1997, από το μυθιστόρημα του Σάκη Τότλη *Ο συνδυασμός Έδεσσα-Ζυρίχη*: υποψήφια στο Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Τόκιο), *Μπραζιλέρο* (2001), *Παρέες* (2007, ενδεικτικές συμμετοχές: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Διεθνές

Φεστιβάλ Κινηματογράφου Καΐρου, Golden Knight Film Festival), *Απ' τα κόκαλα βγαλμένα* (2011, διασκευή του ομώνυμου βιβλίου του Γιώργου Δενδρινού· βραβείο καλύτερης ταινίας στο Los Angeles Greek Film Festival και βραβεία Α' ανδρικού ρόλου, Β' ανδρικού ρόλου και μοντάζ της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου) και *Εκεί που ζούμε* (2022), μεταφορά στον κινηματογράφο του ομώνυμου βιβλίου του Χρίστου Κυθρεώτη.

* * *



Ο Γιάννης Λαπατάς είναι απόφοιτος του τμήματος Σκηνοθεσίας της Σχολής Σταυράκου και της Σχολής Δοξιάδη (εσωτερική διακόσμηση). Έχει παρακολουθήσει σεμινάρια ιστορίας τέχνης, κινηματογράφου και θεάτρου στη

Βενετία και την Μπολόνια και από το 1984 ως το 1992 εργάστηκε ως βοηθός σκηνοθέτη σε περισσότερες από είκοσι πέντε ξένες κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές και στη διαφήμιση.

Από το 1993 μέχρι σήμερα έχει σκηνοθετήσει για την ελληνική τηλεόραση σειρές όπως *Ψάθινα καπέλα* (μεταφορά του βιβλίου της Μαργαρίτας Λυμπεράκη), *Σ' αγαπώ μ' αγαπάς*, *Γλυκόξινο κρασί*, *Καθρέφτη*, *καθρεφτάκι μου*, *10η Εντολή* (20 επ.), *Ανατομία ενός εγκλήματος* (7 επ.) και *Η γενιά των 592 ευρώ* (7 επ.). Ορισμένες από τις σκηνοθεσίες του στο θέατρο αποτελούν οι παραστάσεις *Έργα Μίκη Θεοδωράκη-Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο* για το Φεστιβάλ Αθηνών, *Σταγόνα στα γόνατα* της Λίνας Νικολακοπούλου, *Όπως στον Πινόκιο* της Κάκιας

Ιγερινού και *Sleuth* του Anthony Shaffer. Έχει πραγματοποιήσει την κινηματογραφική μεταφορά της παράστασης *INSENSO* του Μιχαήλ Μαρμαρινού για το Φεστιβάλ Αθηνών και ταινίες ντοκιμαντέρ (ενδεικτικά: *Passage into History* και *Βασίλης Τσιτσάνης*). Η ταινία του *Η δεξιά τσέπη του ράσου*, βασισμένη στην ομότιτλη νουβέλα του Γιάννη Μακριδάκη, έχει τιμηθεί με το βραβείο Νεότητας στο 59^ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και με το βραβείο Καλύτερης Ταινίας στα φεστιβάλ iffT Tonneins France 2019 και Barcelona 3 Festival De Cine Chipriota Y Greco 2019. Από το 2019 διδάσκει σκηνοθεσία στη Σχολή Σεναρίου του ANT1 ενώ κάνει παράλληλα διαφήμιση, corporate videos, video clip και infomercial.

* * *



Η **Μαρία Βαρδάκα** είναι απόφοιτη του Τμήματος Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ και κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Υπήρξε καλλιτεχνική διευθύντρια και σκηνοθέτης του Θεάτρου Χαλκίδας (2012-2016 και 2020-2022) και έχει γράψει, μεταφράσει, διασκευάσει και σκηνοθετήσει θεατρικά έργα για το ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ. Κοζάνης. Υπήρξε σκηνοθέτης της θεατρικής ομάδας του Δήμου Άνοιξης Αττικής και άλλων ομάδων του ελεύθερου θεάτρου. Έχει συνεργαστεί με το Εθνικό Θέατρο ως βοηθός σκηνοθέτη σε παραστάσεις για την Κεντρική Σκηνή και την Επίδαυρο και σκηνοθέτησε τρία έργα του 3ου στούντιο συγγραφής του Εθνικού Θεάτρου. Εργάστηκε ως δραματουργός

για τον οργανισμό *ELEUSIS 2023*, Πολιτιστική Πρωτεύουσα. Έχει τιμηθεί με το βραβείο «Κάρολος Κουν» Δραματουργίας (σε συνεργασία με τον Δημήτρη Μαυρίκιο και τον Δημήτρη Πολυχρονιάδη) και με το Κρατικό Βραβείο Σεναρίου (σε συνεργασία με τον Τώνη Λυκουρέση και τον Γιάννη Μαρούδα) για την ταινία του Τώνη Λυκουρέση *Σκλάβοι στα δεσμά τους* (2008). Είναι μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου της Πανελλήνιας Ομοσπονδίας Θεάματος Ακροάματος (Π.Ο.Θ.Α.). Έχει διδάξει ιστορία θεάτρου και δραματολογία στην Ανώτερη Δραματική Σχολή του Πειραιϊκού Συνδέσμου. Από το 2000 ως σήμερα εργάζεται ως θεατρολόγος στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση, ενώ έχει διδάξει βασικές αρχές υποκριτικής σε πολλά θεατρικά εργαστήρια.



Το βιβλίο αυτό συγκεντρώνει απόψεις τεσσάρων σημαντικών ελλήνων δημιουργών για τη σχέση κινηματογράφου και λογοτεχνίας, των σκηνοθετών Τώνη Λυκουρέση, Σωτήρη Γκορίτσα και Γιάννη Λαπατά και της σεναριογράφου Μαρίας Βαρδάκα. Με αφητηρία ταινίες τους, που βασίζονται σε λογοτεχνικά έργα, οι δημιουργοί αναπτύσσουν τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζουν το ζήτημα της μεταφοράς λογοτεχνικών κειμένων στην οθόνη και παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες για τα στάδια μιας τέτοιας διαδικασίας. Το πλούσιο συνοδευτικό εικονογραφικό υλικό της έκδοσης συμβάλλει να αναδειχτεί η γοητεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και να φωτιστούν πληρέστερα οι αναφορές στις ταινίες:

- *Σκλάβοι στα δεσμά τους* του Τώνη Λυκουρέση, συν-σεναριογράφος Μαρία Βαρδάκα
- *Απ' τα κόκαλα βγαλμένα* του Σωτήρη Γκορίτσα
- *Η δεξιά τσέπη του ράσου* του Γιάννη Λαπατά

Η έκδοση είναι αποτέλεσμα του προγράμματος «Ελληνικός κινηματογράφος-Κινηματογραφικές διασκευές. Θεωρία και Πράξη», που υλοποιήθηκε από το Εργαστήριο Εικόνας, Ήχου και Κίνησης του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών-Ι.Τ.Ε., υπό την αιγίδα και με τη χρηματοδότηση του ΥΠΠΟ.



ITE
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Υπουργείο Πολιτισμού
και Αθλητισμού

Σ Υ Ν Ε Ρ Γ Α Ζ Ο Μ Ε Ν Ο Ι Φ Ο Ρ Ε Ι Σ :

ISBN 978-618-85195-6-5



9 786188 519565 >

