

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ἡ Ἀθηναϊκὴ Ἐπιθεώρησις

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ
Το Ἑλληνικὸ
Ἱστορικὸ Δράμα
Ἀπὸ τὸ 19ο στὸν 20ὸ αἰῶνα

ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

Ἡ Ἑλληνικὴ Κωμῳδία
καὶ τὰ πρότυπά της
στὸ 19ο αἰῶνα

Παναθήναια 1911
Ξεφίρ Φαλέρ



ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Θόδωρος Χατζηπανταζῆς
Λίλα Μαυρά



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ



ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΥ
ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ ΠΡΟΣ ΤΙΜΗΝ
ΤΟΥ ΘΟΔΩΡΟΥ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗ



Τὸ Κωμειδύλλι

Ἡ τύχη τῆς Μαρούλας
Ὁ Μπαρμπαλινάρδος
Ἡ λύρα τοῦ Γερονικόλα

Ἐπιμέλεια
Θόδωρος Χατζηπανταζῆς



Νέα Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

«Ρωμαϊκὸς Συβολισμὸς»

Διασαύρωση εγχώριας λαϊκῆς παράδοσης
ἡρωπαϊκῆς πρωτοπορίας στὸ νεοελληνικὸ θέατρο
ἢ
Θέατρο καὶ ἐθνικὴ ταυτότητα στὴν Ελλάδα

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ

ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

ΑΠΟ ΤΟΥ
ΝΕΙΛΟΥ
ΜΕΧΡΙ ΤΟΥ
ΔΟΥΝΑΒΕΩΣ

Τὰ χρονία τῆς ἀνάπτυξης
τοῦ ἑλληνικοῦ επαγγελματικοῦ θεάτρου
στὸ ευρύτερο πλαίσιο τῆς Ἀνατολικῆς Μεσογείου,
ἀπὸ τὴν ἰδρυσὴν τοῦ ἀνεξάρτητου κράτους
ὡς τὴ Μετσοβιακὴ Καταστροφή

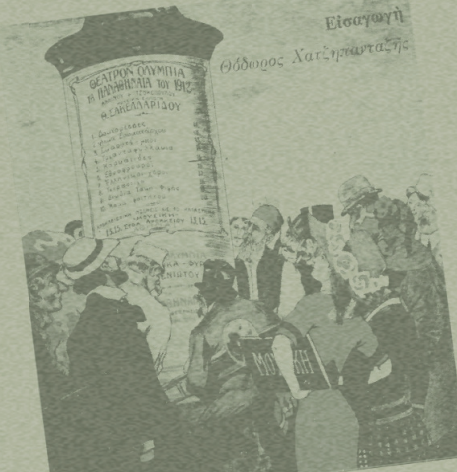
ΤΟΜΟΣ Α2
Παράρτημα
1828 - 1875



Ἡ Ἀθηναϊκὴ Ἐπιθεώρησις

Εἰσαγωγή

Θόδωρος Χατζηπανταζῆς



Θόδωρος Χατζηπανταζῆς
ΤΗΣ ΑΣΙΑΤΙΔΟΣ ΜΟΥΣΗΣ
ΕΡΑΣΤΑΙ...

Ἡ ἀμνη τοῦ ἀθηναϊκοῦ καφεῖ ἀμὴν
στὰ χρόνια τῆς βασιλείας τοῦ Γεώργιου Α'

Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς προϊστορίας
τοῦ Ρεμπέτικου

στιγμὴ

Παναγιώτα Μήνη

Ο Στρατής Καρράς και ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος*

Αν θελήσουμε να χρονολογήσουμε, συμβατικά, τη γέννηση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (NEK), θα την τοποθετούσαμε στα 1970, χρονιά προβολής της *Αναπαράστασης* του Θόδωρου Αγγελόπουλου (1935-2012), του σκηνοθέτη που σημάδεψε όσο κανείς άλλος τον NEK κατά τη δεκαετία του 1970 με ταινίες-ορόσημα: *Μέρες του '36* (1972), *Ο θίασος* (1975) και *Οι κυνηγοί* (1976). Παράλληλα με τον Αγγελόπουλο, άλλοι σκηνοθέτες συνέβαλαν στην ανάπτυξη του NEK· νέοι δημιουργοί όπως ο Βασίλης Βαφέας (γεν. 1944), ο Παντελής Βούλγαρης (γεν. 1940), ο Τώνης Λυκουρέσης (γεν. 1945), η Τώνια Μαρκετάκη (1942-1994), ο Νίκος Παναγιωτόπουλος (1941-2016), ο Παύλος Τάσιος (1942-2011), ο Κώστας Φέρρης (γεν. 1935) και ο Τάσος Ψαρράς (γεν. 1948), και παλαιότεροι δημιουργοί, όπως ο Αλέξης Δαμιανός (1921-2006) και ο Νίκος Κούνδουρος (1926-2017), το έργο των οποίων συμπορεύτηκε μετά το 1970 με τις εξελίξεις στον NEK.¹

* Ευχαριστώ θερμά τη Νέλλη Καρρά και τη Σοφία Καρρά, τη σύζυγο και την κόρη του Στρατή Καρρά αντίστοιχα, που μου έδωσαν τη δυνατότητα να συμβουλευτώ το σωζόμενο αρχείο του συγγραφέα. Ευχαριστώ επίσης τη Νέλλη Καρρά και τον σκηνοθέτη Τώνη Λυκουρέση που μου παραχώρησαν πολύτιμες πληροφορίες για τον συγγραφέα σε συνομιλίες μαζί τους στην Αθήνα στις 22 Απριλίου 2018 και 12 Μαΐου 2018 αντίστοιχα. Ευχαριστίες οφείλω, τέλος, στον Παναγιώτη Δενδραμή για τη βοήθειά του στην απόκτηση οπτικοακουστικού υλικού και τη Σχολή Σταυράκου που έδωσε την άδεια να χρησιμοποιήσω στιγμιότυπα από την ταινία *Η αρπαγή της Περσεφόνης* (1956).

¹ Για χρήσιμες επισκοπήσεις του NEK βλ. Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Ένα σύντομο ιστορικό», στο: Διαμάντης Λεβεντάκος (επιμ.), *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών-Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα 2002, σ. 12-34, και Νίκος Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», στο: Γιάννα Αθανασάτου, Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, Νίκος Κολοβός, *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος*, τομ. Β', *Ο ελληνικός κινηματογράφος*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2002, κεφ. 4.

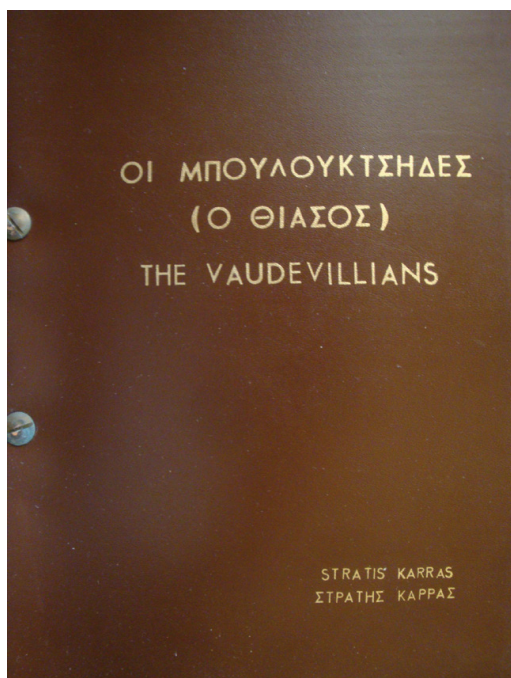
Παρά τη θεματική και αισθητική ποικιλία που χαρακτηρίζει τις ταινίες του ΝΕΚ, σε πολλές από αυτές —κυρίως κατά την πρώτη, συμπαγή περίοδο του ρεύματος ως τις αρχές της δεκαετίας του 1980— εμφανίζονται ορισμένοι κοινοί παρονομαστές. Οι κυριότεροι ανάμεσά τους είναι το ενδιαφέρον για κοινωνικά, πολιτικά και ιστορικά θέματα, από αριστερή σκοπιά, και η μοντερνιστική φόρμα. Και οι δύο αυτοί παρονομαστές εντοπίζονται οπωσδήποτε στο έργο του Αγγελόπουλου. Επιπλέον, στις περισσότερες ταινίες του Αγγελόπουλου αυτής της περιόδου και σε άλλες ταινίες του ΝΕΚ με ιστορικό/κοινωνικό θέμα και μοντερνιστική φόρμα θα βρούμε έναν ακόμα κοινό παρονομαστή: το όνομα του θεατρικού συγγραφέα Στρατή Καρρά (1934-1992) ως συνεργάτη στο σενάριο. Συγκεκριμένα, ο Καρράς συνεργάστηκε ως σεναριογράφος στην *Αναπαράσταση*, τις *Μέρες του '36* και τους *Κυνηγούς* του Αγγελόπουλου, στο 1922 (1978) του Νίκου Κούνδουρου, στη *Χρυσομαλλούσα* (1978) και *Το αίμα των αγαλμάτων* (1982) του Τώνη Λυκουρέση² και στο *Εν πλω* (1986) του Σταύρου Κωνστανταράκου. Επιπλέον, αν και στους τίτλους του *Θιάσου* του Αγγελόπουλου και στο δημοσιευμένο σενάριο της ταινίας³ δεν αποδίδεται κάποια συμμετοχή του Καρρά σε αυτήν, πτυχές της παραπέμπουν στο θεατρικό έργο του *Οι μπουλουκτσήδες*, έργο το οποίο, εξάλλου, υπάρχει σε δακτυλογραφημένα αντίτυπα στο προσωπικό αρχείο του συγγραφέα με τον υπότιτλο *Θιάσος ή Ο θιάσος* (Εικ. 1, 2).⁴

Η συμβολή του Καρρά στις παραπάνω ταινίες, και μέσω αυτών στον ΝΕΚ, δεν έχει εξεταστεί μέχρι στιγμής στη βιβλιογραφία. Γενικότερα, με την έμφαση που έχουν δώσει οι κινηματογραφιστές και οι μελετητές

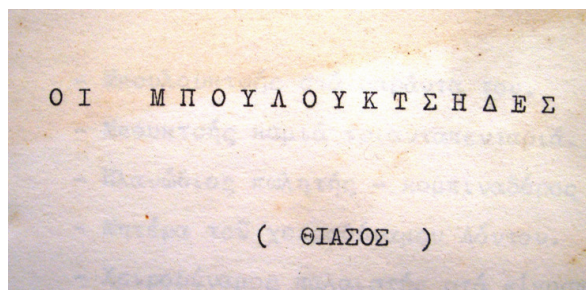
² Ο Λυκουρέσης γνώρισε τον Καρρά μέσω του Αγγελόπουλου, στην *Αναπαράσταση* του οποίου ο Λυκουρέσης είχε συμμετάσχει βοηθώντας στα γυρίσματα και παίζοντας τον ρόλο ενός από τους δημοσιογράφους (Συνομιλία με τον Τώνη Λυκουρέση, Αθήνα, 12 Μαΐου 2018).

³ Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο θιάσος*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000.

⁴ Η λέξη «θιάσος» επαναλαμβάνεται αρκετές φορές και στους διαλόγους των *Μπουλουκτσήδων*. Τη βοήθεια του Καρρά στον *Θιάσο*, συμπεριλαμβανομένης της επιλογής του τίτλου της ταινίας, ανέφερε και ο Λυκουρέσης (Συνομιλία με τον Τώνη Λυκουρέση, ό.π.). Σχέσεις, τουλάχιστον θεματικές, των δύο έργων υποδηλώνονται και από τον Βάλτερ Πούχνερ, σύμφωνα με τον οποίο αξίζει μια μελέτη «για την εμφάνιση των επαρχιώτικων θιάσων ποικιλιών στη νεοελληνική λογοτεχνία και στον κινηματογράφο, από το *Θιάσο* του Αγγελόπουλου, τους *Μπουλουκτσήδες* του Στρατή Καρρά, στους *Μουσικούς* του Σκούρτη, τον *Περιποιητή φυτών* του Μάτεσι (βλ. και τη *Μητέρα του Σκύλου*), κτλ.». (Βάλτερ Πούχνερ, «Η Οδύσσεια του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Σκόρπιες σημειώσεις για ένα ταξίδι επιστροφής από το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* (1952) στην *Τελευταία πράξη* (1997)», *Νέα Εστία*, έτος 78, том. 155, τεύχος 1763 (Ιανουάριος 2004), σ. 75, υποσ. 57).



ΕΙΚΟΝΑ 1. Δερματόδετο εξώφυλλο δακτυλογραφημένου αντίγραφου του θεατρικού έργου *Οι μπουλουκτσήδες* (προσωπικό αρχείο Στρατή Καρρά).



ΕΙΚΟΝΑ 2. Τμήμα εξωφύλλου από δακτυλογραφημένο αντίγραφο του θεατρικού έργου *Οι μπουλουκτσήδες* (προσωπικό αρχείο Στρατή Καρρά).

του ΝΕΚ στην έννοια του «σκηνοθέτη-δημιουργού», ο ρόλος των σεναριογράφων στη διαμόρφωση της συγκεκριμένης κινηματογραφικής τάσης δεν έχει σφυγμομετρηθεί. Το κείμενο αυτό, επομένως, αποτελεί μια πρώτη προσπάθεια για τη διερεύνηση αυτού του ρόλου, εστιάζοντας, όπως ίσως θα άρμοζε, στον άνθρωπο που συνεργάστηκε στις πρώτες —καταλυτικής σημασίας— ταινίες του Αγγελόπουλου. Συγκεκριμένα, στις παρακάτω σελίδες θα κατατεθεί μια σειρά συλλογισμών και τεκμηρίων που ενισχύουν την υπόθεση ότι ο Καρράς έπαιξε αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση ορισμένων ξεχωριστών χαρακτηριστικών στο έργο του Αγγελόπουλου και άλλων δημιουργών του ΝΕΚ. Στον Καρρά, όπως θα αναπτύξω, πρέπει, σε μεγάλο βαθμό, να οφείλονται θεματικά και στιλιστικά/δομικά στοιχεία που εμπλουτίζουν με πολλαπλά επίπεδα ερμηνείας τις ταινίες στις οποίες συνεργάστηκε. Μια τέτοια έρευνα δεν έχει στόχο μόνο να φέρει στο επίκεντρο τη συμβολή ενός συγκεκριμένου καλλιτέχνη που έφυγε ξαφνικά και πρόωρα από τη ζωή. Μαζί με αυτό, στοχεύει στον επαναπροσδιορισμό των σχέσεων του ΝΕΚ με το μεταπολεμικό μοντερνιστικό ελληνικό θέατρο⁵ (το οποίο εκπροσωπεί

⁵ Ως προς αυτό, το παρόν κείμενο συμμερίζεται την έμφαση που δίδεται στις σχέσεις μεταξύ του ΝΕΚ και του νεοελληνικού θεάτρου της εποχής της δικτατορίας στο: Afroditi Nikolaidou, «Some Thoughts on How Rewriting the History of New Greek Theatre Unearths a Genealogy of the Greek Weird Wave» [βιβλιοκρισία για το: Gonda Van Steen, *The Stage of Emergency: Theatre and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford: Oxford University Press, 2015], *Filmi-*

ο Καρράς) και —μέσω του Καρρά— με την παγκόσμια μοντερνιστική θεατρική κουλτούρα.

Ο Καρράς είναι γνωστός ως ένας από τους κύριους εκπρόσωπους της ελληνικής εκδοχής του θεάτρου του παράλογου, ο οποίος σφράγισε το νεοελληνικό θέατρο με τα έργα *Οι νυχτοφύλακες* (1965), *Οι παλαιστές* (1967), *Ο συνοδός* (1969), *Οι μπουλουκτσήδες* (1972) και *Ο μουγγός* (1975).⁶ Τα περισσότερα από τα έργα του σύντομα παίχτηκαν και/ή εκδόθηκαν σε χώρες του εξωτερικού (π.χ., Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, Σοβιετική Ένωση, Βουλγαρία, Ρουμανία, Τουρκία, Ολλανδία), ενώ η σχέση του με το θέατρο επεκτάθηκε και σε σημαντικές εκπαιδευτικές και διοικητικές δραστηριότητες.⁷ Παράλληλα με την ενασχόληση του Καρρά με το θέατρο, βιογραφικές πληροφορίες, στοιχεία στο θεατρικό έργο του και αδημοσίευτο υλικό από το προσωπικό αρχείο του αποδεικνύουν ένα ζωντανό ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο, που μας οδηγεί πέρα από τη γνωστή συμμετοχή του στο σενάριο συγκεκριμένων ταινιών. Στο σημείο αυτό, αξίζει να κάνουμε μια σύντομη γενική επισκόπηση της πολυσχιδούς σχέσης του συγγραφέα με τον κινηματογράφο, πριν εστιάσουμε στη μελέτη της συμβολής του στις ταινίες του ΝΕΚ.

Η πρώτη τεκμηριωμένη, ουσιαστική επαφή του Καρρά με τον κινηματογράφο χρονολογείται στα 1955, όταν ξεκίνησε τη φοίτησή του στη σχολή κινηματογράφου του Λυκούργου Σταυράκου με δασκάλους τον Κάρλο Κουν και τον Πέλο Κατσέλη στην υποκριτική και τον Γρηγόρη Γρηγορίου στη σκηνοθεσία κινηματογράφου.⁸ Αν και παρέμεινε στη σχολή μόνο για έναν χρόνο, καθώς το 1956 ακολούθησε τον Κατσέλη όταν ο τελευταίος ίδρυσε δική του δραματική σχολή,⁹ χάρη στη σχολή

con: *Journal of Greek Film Studies* 4 (Δεκέμβριος 2017), σ. 294-301. Διαθέσιμο στο <http://filmiconjournal.com/journal/article/2017/4/15> (πρόσβαση 6 Ιουλίου 2019).

- ⁶ Αναφέρονται σε παρενθέσεις οι χρονολογίες συγγραφής των έργων. Ως προς τη δημοσίευσή τους, εκτός από τις μεμονωμένες εκδόσεις των συγκεκριμένων έργων, τρία από αυτά βρίσκονται συγκεντρωμένα στο: Στρατής Καρράς, *Θέατρο Α΄. Ο μουγγός, Οι παλαιστές, Οι μπουλουκτσήδες, Η πύλη, Δωδώνη*, Αθήνα-Γιάννενα 1986. Για τα υπόλοιπα βλ. Στρατής Καρράς, «Οι νυχτοφύλακες», *Θέατρο* 69 [Θόδωρου Κρίτα], σ. 237-254, και Στρατής Καρράς, *Ο συνοδός*, Δωδώνη, Αθήνα χ.χ.
- ⁷ Για λεπτομέρειες για αυτές και για άλλες καλλιτεχνικές και διοικητικές δράσεις του βλ. Γιούλη Πεζοπούλου, *Στρατής Καρράς: Παρουσίαση του συγγραφέα και του έργου του*, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννενα 1996, σ. 21-32.
- ⁸ Πεζοπούλου, *Στρατής Καρράς*, ό.π., σ. 22. Προτεραιότητα πάντως για τον Καρρά ήταν η δραματική τέχνη. Εγγράφτηκε στη σχολή του Σταυράκου μόνον αφότου απέτυχε στις εξετάσεις στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου (ό.π., σ. 37-38).
- ⁹ Πεζοπούλου, *Στρατής Καρράς*, ό.π., σ. 38.



ΕΙΚΟΝΕΣ 3, 4. Ο Στρατής Καρράς ως ένας από τους κατοίκους του Κατωχωρίου στην ταινία *Η αρπαγή της Περσεφόνης* (1956) (στιγμιότυπα από την ταινία. Αρχείο Σχολής Σταυράκου).

Σταυράκου ο Καρράς είχε την ευκαιρία να γνωρίσει από πολύ κοντά την κινηματογραφική πράξη, συμμετέχοντας ως ηθοποιός στην ταινία *Η αρπαγή της Περσεφόνης* (1956, Γρηγορίου)¹⁰ (Εικ. 3, 4).

Σε ό,τι αφορά την επίδραση του κινηματογράφου στο θεατρικό έργο του Καρρά —αντικείμενο που θα άξιζε ξεχωριστή ανάλυση— χρήσιμο είναι να αναφερθεί εδώ το σχόλιο του πρώτου σημαντικού μελετητή του, του Godfrey A. Kearns, ότι μία περιγραφή ενός αγώνα πυγμαχίας στους Παλαιστές έχει «την ίδια τραυλή ευγλωττία της ήττας του ετοιμοθάνατου ταυρομάχου στον *Ανίκητο* [εν. *The Undefeated*] του Χέμινγκουαιη, ή στην περίφημη “σκηνή του ταξί” από το φιλμ του Ελία Καζάν *Στην προκυμαία* [εν. *On the Waterfront*]».¹¹ Ως επίδραση του κινηματογράφου στο έργο του Καρρά μπορεί να θεωρηθεί και η αναγωγή ορισμένων χαρακτήρων του σε μορφές της κωμωδίας slapstick, κυρίως τον Charlie Chaplin και τον Buster Keaton, τους οποίους θαύμαζε ο έλληνας συγγραφέας.¹² Ένας τέτοιος θαυμασμός δεν αφορά βεβαίως μόνο τον Καρρά αλλά αποτελεί χαρακτηριστικό των ξένων πρωτοπόρων του θεάτρου

¹⁰ Η συμμετοχή του στην ταινία δεν αναφέρεται στις δημοσιευμένες βιογραφικές πληροφορίες για αυτόν. Δηλώνεται, ωστόσο, πως ο Καρράς κρατά τον ρόλο ενός από τους κατοίκους του Κατωχωρίου της ταινίας στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Η αρπαγή της Περσεφόνης. Σενάριο για την ομώνυμη ταινία του Γρηγόρη Γρηγορίου*, Ένωση Σεναριογράφων Ελλάδος – Αιγόκερως, Αθήνα 1996, σ. 10.

¹¹ Godfrey A. Kearns, «Ο Godfrey A. Kearns για το έργο του Σ. Καρρά» [1972], μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, στο: Καρράς, *Ο συνοδός*, ό.π., σ. 10.

¹² Συνομιλία με την Νέλλη Καρρά, ό.π. Κατά τα άλλα, ο Καρράς δεν ήταν συστηματικός θεατής ταινιών. Οι κινηματογραφικοί σκηνοθέτες που ξεχώριζε ήταν ο Ingmar

του παράλογου Samuel Beckett (1906-1989) και Harold Pinter (1930-2008) με τους οποίους συνδιαλέγεται το έργο του.¹³

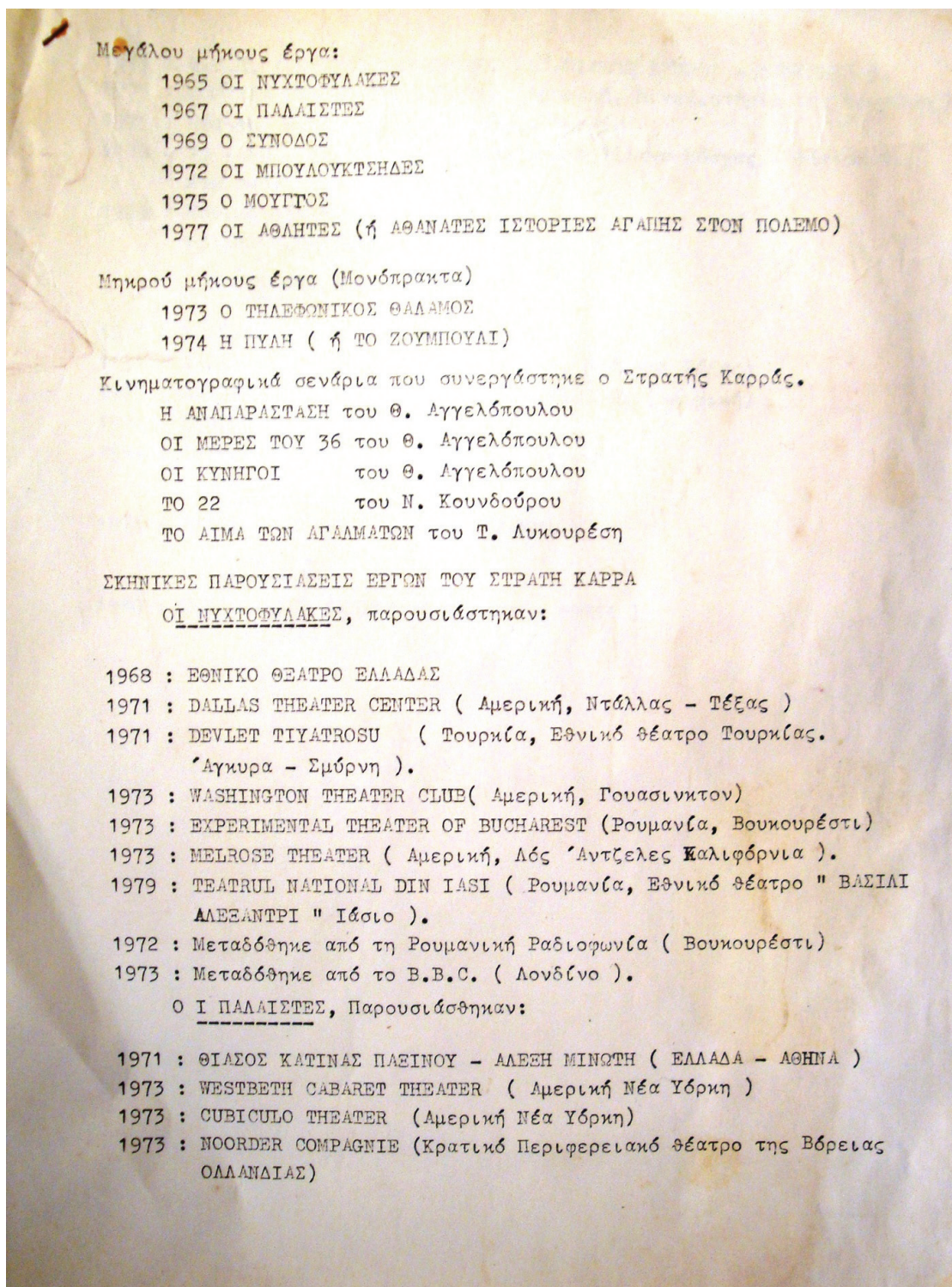
Πέρα από αυτά, το αρχείο του συγγραφέα περιλαμβάνει δακτυλογραφημένο μονόπρακτο του 1960 έκτασης δώδεκα σελίδων με τίτλο *Σα νάγινε πριν από χρόνια*, με πλείστες χειρόγραφες σημειώσεις και διορθώσεις και με τη σημείωση στην πρώτη σελίδα: «Για σενάριο». Το αρχείο περιλαμβάνει ακόμα «σύντομη περίληψη σεναρίου», όπως χαρακτηρίζεται, του 1965, με τίτλο «ΣΕΞ και ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ» (με κεφαλαία στο πρωτότυπο) και, επίσης, αχρονολόγητο σενάριο του Καρρά και του Λυκουρέση με τίτλο *Το μαγικό κουτί*, το οποίο δεν έγινε ταινία.¹⁴ Ως προς το ενδιαφέρον του Καρρά για τον κινηματογράφο είναι επίσης ενδεικτικό ότι σε δακτυλογραφημένα κείμενά του για την καλλιτεχνική δουλειά του (καθώς και σε πρόγραμμα παράστασης των Μπουλουκτσήδων στο Εθνικό Θέατρο το 1984) το σύνολο του συγγραφικού έργου του, συμπεριλαμβανομένου του θεατρικού, παρουσιάζεται με κινηματογραφικούς όρους: «Μεγάλου μήκους έργα», «Μικρού μήκους έργα (Μονόπρακτα)» και «Κινηματογραφικά σενάρια που συνεργάστηκε ο Στρατής Καρράς» (Εικ. 5).¹⁵

Bergman και ο Luis Buñuel, ιδιαιτέρως ο πρώτος, με τους δυνατούς χαρακτήρες και τις συγκρούσεις τους. Συνομιλία με τον Τώνη Λυκουρέση, ό.π.

¹³ Για την εκτίμηση του Beckett προς τους κωμικούς της παράδοσης της slapstick (κυρίως τον Chaplin και τον Keaton αλλά και άλλων όπως οι Laurel and Hardy και οι Marx Brothers) και τη σχέση του έργου του με αυτούς βλ. ενδεικτικά John Haynes and James Knowlson, *Images of Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, σ. 118-126. Ο Beckett έδειξε έμπρακτα την εκτίμηση αυτή, επιθυμώντας να πρωταγωνιστήσει στην ταινία του μικρού μήκους *Film* (1965, σκ. Beckett και Alan Schneider) ο Chaplin, ρόλο που τελικά υποδύθηκε ο Keaton. Βλ. Alan W. Friedman, «Samuel Beckett Meets Buster Keaton: Godeau, Film, and New York», *Texas Studies in Literature and Language*, Volume 51, Number 1, Spring 2009, σ. 41-46, και Anthony Paraskeva, *Samuel Beckett and Cinema*, Bloomsbury Academic, London and New York 2017. Σχέσεις του Pinter με την κωμωδία slapstick συζητούνται στα: Elin Diamond, «The Parody Plays [*The Dumb Waiter*]» στο: Steven H. Gale (επιμ.), *Critical Essays on Harold Pinter*, G. K. Hall, Boston 1990, σ. 47-65, και Michael Patterson, «Pinter's *The Dumb Waiter*: Negotiating the Boundary between "High" and "Low" Culture», στο: Mary F. Brewer, *Harold Pinter's The Dumb Waiter*, Rodopi, Amsterdam and New York 2009, σ. 129-130.

¹⁴ Στρατής Καρράς και Τώνης Λυκουρέσης, *Το μαγικό κουτί* (σενάριο, βασισμένο σε μια ιστορία του Τώνη Λυκουρέση), δακτυλογραφημένο κείμενο (προσωπικό αρχείο Στρατή Καρρά).

¹⁵ [Στρατής Καρράς], ατιτλοφόρητο δακτυλογραφημένο κείμενο, χ.χ. (προσωπικό αρχείο Στρατή Καρρά) και Στρατής Καρράς, *Οι μπουλουκτσήδες* (θεατρικό πρόγραμμα), Εθνικό Θέατρο 1984-1985.



ΕΙΚΟΝΑ 5. Δακτυλογραφημένο κείμενο για το έργο του Στρατή Καρρά (προσωπικό αρχείο Στρατή Καρρά).

Αν τα παραπάνω παρέχουν λιγότερο ή περισσότερο απτές αποδείξεις για το ενδιαφέρον του Καρρά για τον κινηματογράφο, η ακριβής συμβολή του στον ΝΕΚ είναι δύσκολο έως αδύνατο να προσδιοριστεί με

ακρίβεια καθώς η έρευνα προσκρούει σε δύο τουλάχιστον αντικειμενικές δυσκολίες. Πρώτον, ο Καρράς δεν εμφανίζεται ποτέ ως ο μοναδικός σεναριογράφος στους τίτλους των ταινιών και στην έντυπη ή δακτυλογραφημένη μορφή των σεναρίων τους, όταν αυτή υπάρχει. Στους τίτλους της *Αναπαράσταση* δηλώνεται, «Συνεργασία στο σενάριο Στρατής Καρράς - Θανάσης Βαλτινός», και λίγο μετά, «Σενάριο-σκηνοθεσία Θόδωρος Αγγελόπουλος» (όπως περίπου και στο δημοσιευμένο σενάριο της ταινίας).¹⁶ Στους τίτλους του *Μέρες του '36* διαβάζουμε: «Σενάριο Θόδωρος Αγγελόπουλος, Συνεργασία στο σενάριο Π. Μάρκαρης, Θ. Βαλτινός, Σ. Καρράς». Στους *Κυνηγούς* πληροφορούμαστε ότι η ταινία είναι «από μια ιδέα του Θόδωρου Αγγελόπουλου» σε σενάριο Θόδωρου Αγγελόπουλου και Στρατή Καρρά.¹⁷ Το 1922 του Κούνδουρου παρουσιάζεται ως «Μια ταινία του Νίκου Κούνδουρου», «από το βιβλίο του Ηλία Βενέζη *Το νούμερο 31328*» σε «σενάριο του Νίκου Κούνδουρου και του Στρατή Καρρά». Στη *Χρυσομαλλούσα*, διαβάζουμε «Σενάριο Στρατής Καρράς – Τώνης Λυκουρέσης από μια ιστορία του Τώνη Λυκουρέση», ενώ για το *Αίμα των αγαλμάτων* παρέχονται οι εξής πληροφορίες: «Συνεργασία σεναρίου Πέτρος Μάρκαρης, Γιάννης Σμαραγδής, Νίκος Λυκουρέσης» και «Σενάριο Στρατής Καρράς – Τώνης Λυκουρέσης. Βασισμένο σε μια ιστορία του Τώνη Λυκουρέση». Δακτυλογραφημένη εκδοχή του σεναρίου της ίδιας ταινίας, που φυλάσσεται στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος με τον κάπως διαφορετικό τίτλο *Η χώρα των αγαλμάτων*, αποδίδει το σενάριο στον Καρρά και τον Λυκουρέση.¹⁸ Στο *Εν πλω*, τέλος, το σενάριο αποδίδεται στον σκηνοθέτη Κωνστανταράκο με συνεργάτες στο σενάριο τον Καρρά και τον Γιάννη Νεγρεπόντη.

Δεύτερον, στο αρχείο του Καρρά δεν σώζονται οι δικές του διαδοχικές εκδοχές ή οι τελικές μορφές των παραπάνω σεναρίων ώστε να διεξαχθούν συμπεράσματα για την προσωπική του συμβολή. Το μόνο σενάριο που σώζεται, από όσα έχουν γυριστεί σε ταινία, είναι εκείνο του *Εν πλω*, με τον προσωρινό τίτλο *Γόνιμη γραμμή*, το οποίο είναι σε

¹⁶ Βλ. Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Αναπαράσταση. Σενάριο*, Θεμέλιο, Αθήνα 1979, σ. 9: «Σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. Συνεργάτες στο σενάριο: Στρατής Καρράς – Θανάσης Βαλτινός».

¹⁷ Βλ. και Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Οι κυνηγοί. Σενάριο*, Θεμέλιο, Αθήνα 1977, σ. 9.

¹⁸ Στρατής Καρράς και Τώνης Λυκουρέσης, *Η χώρα των αγαλμάτων* (προσωρινός τίτλος σεναρίου), Αθήνα 1980 (δακτυλογραφημένο κείμενο), Ταινιοθήκη της Ελλάδος. Ο συγκεκριμένος τίτλος παραπέμπει στο ομότιτλο διήγημα του μυτιληνιού Στράτη Μυριβήλη, συντοπίτη του Καρρά, χωρίς πάντως να εντοπίζονται παραπέρα ομοιότητες ανάμεσα στα δυο δημιουργήματα. Βλ. Στράτης Μυριβήλης, «Η χώρα των αγαλμάτων», *Το κόκκινο βιβλίο* [1953], Εστία, Αθήνα ⁸1992, σ. 81-97.

δακτυλογραφημένη μορφή και, όπως και στην ταινία, αποδίδεται στον Κωνστανταράκο, με τη συνεργασία του Καρρά και του Νεγρεπόντη.¹⁹ Ο Καρράς, όπως με πληροφόρησε η Νέλλη Καρρά, έγραφε τα κείμενά του στο χέρι. Δεν αποκλείεται, επομένως, αυτά να δίνονταν στους σκηνοθέτες και να μεταφέρονταν από αυτούς σε δακτυλογραφημένη μορφή. Τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τη συνεργασία με τον Λυκουρέση γνωρίζουμε τα εξής: ο σκηνοθέτης είχε μια κεντρική ιδέα (π.χ. τον διάλογο θεάτρου-πραγματικότητας με αφορμή μία παράσταση ζακυνθινής ομιλίας για τη Χρυσομαλλούσα ή την Ελλάδα που απεμπολεί το παρελθόν της, μια χώρα χωρίς αρχαιότητα, χωρίς αγάλματα, ένα «άδειο μουσείο» για το *Αίμα των αγαλμάτων*). Στη συνέχεια, σε συνεργασία με τον Καρρά διαμορφώνονταν η πλοκή, οι χαρακτήρες και οι συγκρούσεις, είτε με την παράδοση κειμένων του Λυκουρέση στον Καρρά τα οποία επεξεργάζονταν στη συνέχεια ο δεύτερος είτε με τη διαρκή συνομιλία και εκ του σύνεγγυς εργασία των δυο δημιουργών.²⁰

Οι ελλείψεις σε αρχειακά τεκμήρια δεν πρέπει να μας σταματήσουν από το να προχωρήσουμε σε υποθέσεις και συλλογισμούς. Το αρχειακό υλικό, πέρα από τους όποιους δικούς του περιορισμούς,²¹ έρχεται να επιβεβαιώσει ή να τροποποιήσει συμπεράσματα που καταρχάς γεννά η ανθρώπινη σκέψη που υποθέτει, επιχειρηματολογεί και, βεβαίως, αναθεωρεί αν κάποια στιγμή τα στοιχεία την διαψεύσουν. Με δεδομένη την απουσία απτών αποδείξεων ως προς την ακριβή συμβολή του Καρρά σε ταινίες-σταθμούς του ΝΕΚ, μπορούμε να την εικάσουμε με έμμεσους τρόπους: αντιπαραβάλλοντας τα θεατρικά έργα του με τις ταινίες στις οποίες συνεργάστηκε· εντοπίζοντας κοινά στοιχεία στις ταινίες στις οποίες συμμετείχε στο σενάριο· και συγκρίνοντας τις ταινίες σκηνοθετών στις οποίες συμμετείχε με ταινίες των ίδιων σκηνοθετών στις

¹⁹ Σταύρος Κωνστανταράκος, *Γόνιμη γραμμή* (προσωρινός τίτλος), Σενάριο. Συνεργασία: Στρατής Καρράς, Γιάννης Νεγρεπόντης, Αθήνα Μάης '83 (Δακτυλογραφημένο κείμενο), Προσωπικό αρχείο Στρατή Καρρά.

²⁰ Συνομιλία με τον Τώνη Λυκουρέση, ό.π. Συγκεκριμένα, το σενάριο της Χρυσομαλλούσας γράφτηκε από τους δυο άντρες σε δύο μήνες. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, ο Καρράς «διαμόρφωνε τις δραματικές συγκρούσεις» και βοήθησε πολύ να συντεθούν οι διάλογοι και να διαμορφωθούν οι χαρακτήρες με βάση το γενικό πλαίσιο που του παρείχε ο ίδιος. Για *Το αίμα των αγαλμάτων*, ο Λυκουρέσης έκανε ενδελεχή έρευνα σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας ως προς τα κτήρια, τα μουσεία και τα ιδρύματα, ενώ το σενάριο χτίστηκε από τον σκηνοθέτη και τον Καρρά «βήμα-βήμα, συζήτηση τη συζήτηση» κυρίως το καλοκαίρι του 1980 στη νέα κατοικία του Καρρά στο Διόνυσο, όπου είχε μετακομίσει εκείνη την εποχή ο συγγραφέας και όπου έζησε μέχρι το τέλος της ζωής του, αναλαμβάνοντας σημαντικές θέσεις στην αυτοδιοίκηση.

²¹ Π.χ. διάσωση ορισμένων μόνο τεκμηρίων.

οποίες δεν συμμετείχε. Μέσα από μια τέτοια εξέταση προκύπτει ότι ο Καρράς είναι το άτομο στο οποίο πιθανότατα οφείλονται σειρά θεματικών και στιλιστικών/δομικών χαρακτηριστικών: 1) η έμφαση σε λαϊκούς ανθρώπους και όψεις του λαϊκού πολιτισμού, 2) η χρήση του μοτίβου της ανάκρισης ως αποκαλυπτικής των σχέσεων εξάρτησης και εξουσίας, 3) η συστηματική ενσωμάτωση παραστάσεων μέσα στις ταινίες, 4) η κυκλική δομή που παρουσιάζει τους ήρωες σε κατάσταση παγίδευσης, 5) η συμπερίληψη παράλογων καταστάσεων που οδηγείται κάποτε σε ποιητικές στιγμές και 6) η πολιτική αλληγορία. Ας δούμε τα παραπάνω κάπως λεπτομερέστερα, ξεκινώντας από τα διακριτά γνωρίσματα του θεατρικού έργου του Καρρά.

Τα θεατρικά έργα του Καρρά διακρίνονται από στοιχεία, τα περισσότερα από τα οποία έχει επισημάνει η σχετικά λιγοστή βιβλιογραφία που έχει εστιάσει στον συγγραφέα. Ως προς τους ήρωες ο Καρράς δείχνει μια προτίμηση για λαϊκούς ανθρώπους, που κατοικούν σε φτωχικές συνοικίες της Αθήνας ή εργάζονται στην επαρχία και ζουν σε αφιλόξενους χώρους σαν φυλακές. Ήδη από τα πρώτα θεατρικά του, που δεν έχουν παρασταθεί, *Ο απολωλός* (1954) και *Αύριο θ' αλλάξουμε γειτονιά* (1960), οι χαρακτήρες δρουν «σ' ένα φτωχικό σπίτι ενός ορεινού χωριού» και «στο εσωτερικό και στην αυλή ενός σπιτιού σε μια λαϊκή γειτονιά» αντίστοιχα.²² Στα ώριμα έργα του *Οι νυχτοφύλακες*, *Οι παλαιστές* και *Οι μπουλουκτσήδες* οι χαρακτήρες είναι άνθρωποι μεροκαματιάρηδες ή/και περιθωριακοί. Ταυτόχρονα σε δύο από αυτά είναι λαϊκοί ψυχαγωγοί, μπεχλιβάνηδες στους *Παλαιστές* και ηθοποιοί μπουλουκιών στους *Μπουλουκτσήδες*, μια ομάδα επαγγελματιών, των οποίων παραστάσεις παρακολούθησε ο Καρράς από την εποχή που ήταν μαθητής του Κατσέλη και τους οποίους επεδίωξε να μάθει περισσότερο κατά τη συγγραφή των *Μπουλουκτσήδων*.²³ Η σημασία που έχουν το επάγγελμα και γενικότερα οι ενασχολήσεις των ηρώων για τον συγγραφέα φαίνεται και από την τιτλοφόρηση ορισμένων έργων του —*Οι νυχτοφύλακες*, *Οι παλαιστές*, *Ο συνοδός*—,²⁴ ενώ το ενδιαφέρον του για τραυματικές πτυχές της νεοελληνικής ζωής διαφαίνεται από τη συμπερίληψη μορφών μεταναστών που επιστρέφουν στην «πατρίδα», όπως δηλώνεται στα έργα (*Οι παλαιστές*, *Ο μουγγός*).

Παραπέρα, όπως έχει περιγράψει ο Kearns, στους ήρωες του Καρρά συμβαίνει «ένα αλλόκοτο μπέρδεμα (...) με τους εαυτούς τους, κι ένα

²² Πεζοπούλου, *Στρατής Καρράς*, ό.π., σ. 55, 78.

²³ Πεζοπούλου, *Στρατής Καρράς*, ό.π., σ. 141.

²⁴ Kearns, «Για το έργο του Σ. Καρρά», ό.π., σ. 7.

γελοίο κι ωστόσο τρομαχτικό παιχνίδι των ρόλων τους, που μέσα τους εγκαταλείπονται».²⁵ Τα σχόλια του Γιώργου Μιχαηλίδη, είναι καιρία:

Οι ήρωές του «παίζουν», κρύβονται, κάνουν εμφανίσεις, γνωρίζουν και κάνουν πως δεν γνωρίζουν, μεταμφιέζονται, υποκρίνονται, στήνουν παραστάσεις που λίγο διαφέρουν από τις θεατρικές παραστάσεις (ας θυμηθούμε την «παράσταση» της ανάκρισης στον Συνοδό). Υπάρχει πολύ «υπόκριση» στους ήρωες του Καρρά. Ποτέ δεν λένε τα πράγματα με το όνομά τους, τα γεγονότα κρύβονται κάτω από μια συνειδητή συσκότιση, τα πράγματα παρουσιάζονται με υπαινιγμούς (...). Είναι σαν να παρακολουθούμε μια παράσταση με λιγοστό φωτισμό. Μόλις ξεχωρίζουμε πρόσωπα, σώματα κι η ακουστική ακόμη δεν είναι καλή, μπερδεύονται τα λόγια, κάποιες φράσεις χάνονται.²⁶

Σε αυτό το παιχνίδι των προσώπων στο «λιγοστό φωτισμό» ο Καρράς αναμειγνύει το πραγματικό με το παράλογο, το κωμικό με το τραγικό και το συγκεκριμένο με το αόριστο, δημιουργώντας έναν κόσμο γεμάτο «διφορούμενα και απειλές».²⁷ Στα έργα του κυριαρχεί ένα αίσθημα παγίδευσης και εγκλεισμού του ατόμου στα όρια του παράλογου, αίσθημα που συχνά υπογραμμίζεται —σε επίπεδο δραματουργικής δομής— με την επανάληψη αρχής-τέλους. Μια τέτοια ασφυκτική και αδιέξοδη επανάληψη, επισημαίνουν, για παράδειγμα, η Αφροδίτη Σιβετίδου στους *Νυχτοφύλακες*, έργο που συνδέει η μελετήτρια με το *Περιμένοντας τον Γκοντό* (*En attendant Godot*, 1948/1949) του Beckett,²⁸ και η Πεζοπούλου, κατά την οποία, ο Καρράς παρουσιάζει τους ήρωές του «να διαγράφουν έναν κύκλο και μετά από μια προσωρινή (...) διαφοροποίηση να επανέρχονται στην αρχική τους κατάσταση».²⁹ Η γεύση του παράλογου επιτείνεται καθώς μένει ασαφής η διάκριση ψεύδους και πραγματικότητας στα λόγια των ηρώων και οι μορφές βιώνουν ή περιγράφουν καταστάσεις που είναι αδύνατον να συμβούν κάτω από φυσιολογικές

²⁵ Kearns, «Για το έργο του Σ. Καρρά», ό.π., σ. 8.

²⁶ Γιώργος Μιχαηλίδης, *Νέοι έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, Κάκτος, Αθήνα 1975, σ. 67.

²⁷ Kearns, «Για το έργο του Σ. Καρρά», ό.π., 8. Βλ. και Βάλτερ Πούχγερ, «Το γελοίο και το εφιαλτικό στο σκηνικό κόσμο του Στρατή Καρρά», *Διάλογοι και διαλογισμοί: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Χατζηνικολής, Αθήνα 2000, σ. 319.

²⁸ Αφροδίτη Σιβετίδου, «Περί γενεαλογίας του νεοελληνικού δράματος. Οι *Νυχτοφύλακες*, η *Τελετή*, ο *Μπέκετ* και ο *Ιονέσκο*», *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας. Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες* (28 Νοεμβρίου-1 Δεκεμβρίου 1991), Δόμος, Αθήνα 1995, σ. 399-412.

²⁹ Πεζοπούλου, *Στρατής Καρράς*, ό.π., σ. 254.

συνθήκες (π.χ. βρώση πετρών, αυτοκινήτων ή άλλων αντικειμένων στους Παλαιστές και τους Μπουλουκτσήδες).

Στον πυρήνα των θεατρικών έργων του Καρρά βρίσκεται η πολιτική και κοινωνική αλληγορία, για την οποία έχουν μιλήσει κριτικοί, μελετητές του και ο ίδιος ο συγγραφέας. Για τους Παλαιστές, για παράδειγμα, έχει υποστηριχτεί ότι η «εισβολή των παλαιστών στο σπίτι των γυναικών» παραπέμπει στην «εισβολή των ανθρώπων της δικτατορίας στην Ελλάδα».³⁰ Στην δικτατορία εμμέσως αναφέρονται, επίσης, ο Συνοδός, με τα καρφώματα, τις παρακολουθήσεις και τα βασανιστήρια· οι Μπουλουκτσήδες, όπου ο Καρράς δημιουργεί ανθρώπους-ανδρείκελα, ανταγωνιστικούς και αυτοκαταστροφικούς ψυχαγωγούς υπό τις διαταγές ενός αόρατου Θιασάρχη και το σύντομο μονόπρακτο *Το ζουμπούλι ή Η πύλη*, που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο αντιδικτατορικό έντυπο *Κατάθεση '74*.³¹ Το μονόπρακτο αφορά ένα ζουμπούλι που φύτεψε στο πεζούλι μιας «μεγάλης πόρτας» και χάθηκε όταν αυτή γκρεμίστηκε, αφήνοντας όμως πίσω την πιθανότητα «να ξαναπέσει ένας σπόρος», αναφορά του συγγραφέα, όπως ο ίδιος δήλωσε σε μεταγενέστερη έκδοση του έργου, στα γεγονότα του Πολυτεχνείου.³²

Συνοπτικά, βασικό χαρακτηριστικό του θεάτρου του Καρρά, μέσα από τη μίξη στοιχείων, την παρουσίαση των χαρακτήρων σε ρόλους που διαρκώς αλλάζουν, την εμφάνιση συγκεκριμένων μοτίβων, την κυκλική συχνά δομή και την υπαινικτικά απειλητική ατμόσφαιρα, είναι τα πολλαπλά στρώματα νοημάτων. Τα έργα του λειτουργούν ως σχόλια για την καθημερινή ζωή και ταυτόχρονα ως αλληγορίες τόσο σε οικουμενικό όσο και σε συγκεκριμένο κοινωνικοπολιτικό επίπεδο για την εξουσία, τις σχέσεις εξάρτησης, τη βία και το ανθρώπινο αδιέξοδο. Το τελευταίο υπογραμμίζεται όταν οι ιστορίες τελειώνουν έτσι όπως αρχίζουν, όταν οι ήρωες περιγράφουν στιγμές του παρελθόντος που στοιχειώνουν το παρόν τους και όταν συμμετέχουν σαν πιόνια στο παιχνίδι της καταπίεσης υπό την εξάρτηση κάποιου πάνω από αυτούς, ορατού (όπως η γριά στον *Συνοδό*) ή αόρατου (όπως ο Θιασάρχης που κινεί τις ζωές των μπουλουκτσήδων). Ο Καρράς έφερε κοντά ελληνικά και ξένα στοιχεία για να σχολιάσει την παγίδευση του νεοέλληνα ειδικά και του ανθρώπου γενικότερα σε καταπιεστικά περιβάλλοντα, την εξάρτησή του από τον οικονομικά ισχυρότερο, τον εγκλεισμό του σε ανέλπιδες καταστάσεις

³⁰ Πεζοπούλου, *Στρατής Καρράς*, ό.π., σ. 119.

³¹ Στρατής Καρράς, «*Το Ζουμπούλι*», *Κατάθεση '74*, Μπουκουμάνης, Αθήνα 1974, σ. 293-296.

³² Καρράς, *Θέατρο Α'*, ό.π., σ. 268.

και την συν-ενοχή του σε αυτά. Με αυτόν τον τρόπο, πλούτισε το νεο-ελληνικό θέατρο με έργα μιας ανεξίτηλα προσωπικής σφραγίδας, όπου συνδυάζεται το τοπικό και το οικουμενικό άγχος και κυριαρχεί μία απροσδιόριστη απειλή. Μετέφερε, έτσι, από την παγκόσμια θεατρική οικογένεια στα ελληνικά δεδομένα τις προτάσεις όχι μόνο (και, ίσως, όχι κυρίως) του Beckett αλλά πρωτίστως του Pinter, το πάντρεμα, δηλαδή, ωμού ρεαλισμού και αλληγορίας του άγγλου συγγραφέα και τη δραματοποίηση της συμμετοχής του ανθρώπου στο παιχνίδι της εξουσίας και της παγίδευσης στις φαινομενικά παράλογες επαναλήψεις της ζωής, τέλεια εκφρασμένων στις σκηνές ανάκρισης του Pinter που έχουν μεταλαμπαδευτεί και στο θέατρο του Καρρά.³³

Μετά από αυτά μπορούμε να δούμε με νέο βλέμμα κάποιες ταινίες του ΝΕΚ, μένοντας αρχικά σε κάποια εξωτερικά στοιχεία χαρακτήρων και πλοκής. Στην *Αναπαράσταση*, η επιλογή ενός υπαρκτού φόνου στην επαρχία για να σχολιαστούν κοινωνικές καταστάσεις, η τοποθέτηση της δράσης στη φτωχική ορεινή Ελλάδα και η σημασία της ανάκρισης/αναπαράστασης, που βρίσκονται στη βάση δημιουργίας της ταινίας, είναι εξαιρετικά πιθανόν να οφείλονται στον Καρρά. Όπως είναι γνωστό, η υπόθεση της *Αναπαράστασης* εμπνέεται από μία πραγματική δολοφονία που συνέβη στην Ήπειρο όταν η σύζυγος ενός μετανάστη και ο εραστής της σκότωσαν τον σύζυγο που επέστρεψε από το εξωτερικό. Με παρόμοιο τρόπο είχε εργαστεί ο Καρράς στα μέσα της δεκαετίας του 1960 για τους *Νυχτοφύλακες*. Ο συγγραφέας, που γεννήθηκε σε ένα χωριό της Μυτιλήνης και έζησε στο νησί του μέχρι τα είκοσι χρόνια του, εμπνεύστηκε τους *Νυχτοφύλακες* από ένα πραγματικό γεγονός του τόπου του σχετικά με δυο φίλους νυχτοφύλακες που είχαν ερωτική σχέση με έναν νέο. Ένας από τους νυχτοφύλακες σκότωσε τον νέο, δολοφονία που στάθηκε αφορμή για να εξετάσει ο Καρράς στο έργο τις συγκρούσεις των ανθρώπων.³⁴ Στη γερή γνώση του Καρρά για την ελληνική επαρχία, τους ανθρώπους της και τις πληγές της, όπως η μετανάστευση, μπορούμε να αποδώσουμε γενικότερα τη δύναμη των δι-

³³ Απηγήσεις των έργων του Pinter στον Καρρά —δίπλα σε εκείνα του Μπέκετ— επεσήμανε αρκετά νωρίς η θεατρική κριτική. Βλ. ενδεικτικά Θεατής, κριτική για την παράσταση των *Νυχτοφυλάκων* στην εφ. *Το Βήμα*, όπως αναδημοσιεύεται στο «Η κριτική για τα έργα και την παράσταση», *Θέατρο 69* (Θόδωρου Κρίτα), σ. 256. Θόδωρος Κρητικός, «Εθνικό θέατρο. Νέα σκηνή. Στρατή Καρρά: Ο συνοδός», εφ. *Ακρόπολις*, 28 Δεκεμβρίου 1972.

³⁴ Να σημειωθεί πάντως ότι, αντίθετα από την *Αναπαράσταση*, στους *Νυχτοφύλακες* ο Καρράς δεν παρουσίασε τους ήρωες να φτάνουν στον φόνο παρόλο που εμπνεύστηκε από μία πραγματική δολοφονία.

αδραματιζόμενων καταστάσεων και των μορφών της *Αναπαράστασης*, ενώ δεν αποκλείεται οι λαϊκοί άνθρωποι στον *Θίασο* (π.χ. ο πρόσφυγας πατέρας από την Μικρά Ασία), που πολύ σπάνια θα τους ξαναβρούμε σε πρωταγωνιστικούς ρόλους στο έργο του Αγγελόπουλου, να οφείλουν μερίδιο της ύπαρξής τους σε συμβουλές του Καρρά. Ως προς τη *Χρυσομαλλούσα*, που διαδραματίζεται στη Ζάκυνθο της σύγχρονης εποχής με κεντρικούς ήρωες έναν δάσκαλο ενός χωριού και μια γυναίκα που επιστρέφει από τη Γερμανία όπου είχε μεταναστεύσει, ο Λυκουρέσης εμπνεύστηκε την ιστορία από την πραγματικότητα του τόπου του, της Ζακύνθου, και ο Καρράς έδωσε σάρκα και οστά με τη γραφίδα του στους ήρωες, καθώς, και ο ίδιος, όπως τον περιέγραψε ο Λυκουρέσης, «ήταν ένας φοβερά γήινος άνθρωπος, από μια λαϊκιά μάνα, παιδί του μεταναστευτικού περάσματος, κι αυτός απόγονος Μικρασιατών, που περάσανε στα νησιά και από κει στην Αθήνα».³⁵

Παραπέρα πτυχές της πλοκής έχουν μεταφερθεί από θεατρικά έργα του Καρρά σε ταινίες. Στους *Νυχτοφύλακες*, οι δύο κεντρικοί ήρωες, ο Γαβρίλης και ο Πίπης, δένουν μια κοπέλα, την Άννα, που κατά λάθος επισκέπτεται το φτωχόσπιτό τους, για να μην μείνουν μόνοι ξανά. Τρομοκρατημένοι στη σκέψη ότι αν την αφήσουν να φύγει θα τους καταδώσει στην αστυνομία, στήνουν την αναπαράσταση μιας υποτιθέμενης ανάκρισής τους, με τον Γαβρίλη να παίζει τον ρόλο του αστυνομικού.

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Στην αστυνομία θα μας ρωτήσουν για όλα. Πρέπει να ξέρουμε τι να πούμε για να μην μας μπερδέψουν. (...)

ΠΙΠΗΣ (Ξαφνικά): Αναπαράσταση. Λοιπόν αρχίζω να σε ρωτώ.

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Άσε να ρωτώ εγώ.³⁶

ΠΙΠΗΣ: Καλά... Κάνε τον αστυνόμο.

(...). Ρώτα με λοιπόν... Αναπαράσταση (...).

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Κλαις;

ΠΙΠΗΣ: Κλαίω... Κλαίω, κύριε αστυνόμε, εγώ που δεν έχω κλάψει ποτέ.

Γιατί το πιο κακό που έχω κάνει στη ζωή μου... Είναι το δέσιμο του κοριτσιού. Κι αυτό... Πώς να το πω;... Να έτσι το 'φερε η ώρα. Ήμουν χαμένος... Είμαι χαμένος... Ήμασταν χαμένοι.... Έτσι, Γαβρίλη;

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Δεν περνούν τα κλάματα. Εσύ κι ο φίλος σου, είστε παλιοτόμαρα. Είχατε άλλους σκοπούς... πονηρούς.

(...).

ΠΙΠΗΣ: Σ' ορκίζομαι. Σ' ορκίζομαι πως δεν είχαμε κανένα κακό σκοπό.

Ότι έγινε, ο διάλογος το ' φερε... Το χέρι του μας έσπρωξε... Κι απότομα,

³⁵ Συνομιλία με τον Τώνη Λυκουρέση, ό.π.

³⁶ Καρράς, «Οι νυχτοφύλακες», ό.π., σ. 252-253.

είμαστε χαμένοι (Παύση). Είμαστε ξαφνικά και απότομα χαμένοι. (Μι-
κρή παύση). Είμαστε καλοί άνθρωποι, κύριε αστυνόμε.

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Τότες γιατί το δέσατε;

ΠΙΠΗΣ: Ήταν λάθος μας.

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Ποιος το 'δεσε;

ΠΙΠΗΣ: Τι;

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Ποιος απ' τους δυο;

ΠΙΠΗΣ: Δεν είχαμε κανένα κακό σκοπό.

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Ποιος από τους δυο;

ΠΙΠΗΣ (Παύση): Κι' οι δυο... τ' αποφασίσαμε....

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Ποιος το 'δεσε; (Παύση). Γιατί δεν απαντάς; Γιατί δεν απα-
ντάς στα ίσια; Τι θ' απαντήσεις σ' αυτή την ερώτηση; Αν σε ρωτήσει
έτσι, τι θ' απαντήσεις;³⁷

Η σκηνή ανακαλεί αυτόματα στη σκέψη μας την *Αναπαράσταση* του Αγγελόπουλου: τον τίτλο της ταινίας, καθώς η λέξη και η έννοια της «αναπαράστασης» είναι κομβικές στην παραπάνω θεατρική σκηνή: το δέσιμο ενός ατόμου (του κοριτσιού στους *Νυχτοφύλακες* και του θύματος, με το πέραςμα μιας θηλιάς στο λαιμό από τη σύζυγο και τον εραστή στην ταινία) και την αστυνομική ανάκριση για το ποιος έδεσε το θύμα.³⁸ Παράλληλα και στα δυο έργα βρίσκουμε την αμφισημία στην έννοια της «αναπαράστασης», καθώς και στις δυο περιπτώσεις μπορεί να σημαίνει και κυριολεκτικά την αστυνομική αναπαράσταση και μεταφορικά την υπόκριση ρόλων.

Η «(ανα)παράσταση μέσα σε παράσταση», που εφορμώντας από τους *Νυχτοφύλακες* φτάνει στην *Αναπαράσταση* και που χαρακτηρίζει το θεατρικό έργο του Καρρά γενικότερα, έχει εμποτίσει τις πλοκές κι άλλων ταινιών στις οποίες συνεργάστηκε ο συγγραφέας. Η πλοκή της *Χρυσομαλλούσας* αφορά την προσπάθεια του δασκάλου να αναβιώσει

³⁷ Καρράς, «Οι νυχτοφύλακες», ό.π., σ. 252-253.

³⁸ Παράβαλε, για παράδειγμα, το απόσπασμα από τους *Νυχτοφύλακες* με το παρακάτω απόσπασμα από το σενάριο της *Αναπαράστασης* (Αγγελόπουλος, *Αναπαράσταση*, ό.π., σ. 69):

Μπροστά ο ανακριτής αποφασισμένος να τελειώνει. Ύψώνει τη φωνή.

—Κάποιος απ' τους δυο μας κοροϊδεύει!

Σταματάει και τους κοιτάει. Μοιάζει θυμωμένος.

—Ποιος σκέφτηκε το σχέδιο; Την ώρα; Το γράμμα. Όλα αυτά; Δεν βγάζετε τίποτα κατηγορώντας ο ένας τον άλλο. Ποιος έφτιαξε τη θηλιά; Ποιος έδεσε το σκοινί στην πόρτα;...

Ο αγροφύλακας [ενν. ο εραστής] κατεβάζει το κεφάλι. Η γυναίκα έχει καρφώσει τα μάτια της που βγάζουν φωτιές πάνω στον ανακριτή. Ο ανακριτής ουρλιάζει:

—Ποιος του πέρασε τη θηλιά;

με τους κατοίκους του χωριού του μια ζακυνθινή ομιλία, σκέψη από την οποία ξεκίνησε, όπως είδαμε ο Λυκουρέσης, και που γοήτευσε τον Καρρά ακριβώς επειδή αφορούσε τη σχέση τέχνης-πραγματικότητας που «του ήταν πολύ πιο οικεία».³⁹ Στην ταινία ο δάσκαλος κάνει δραστικές αλλαγές στην παραδοσιακή ομιλία της Χρυσομαλλούσας, έτσι ώστε να σχολιάσει τις σύγχρονες ταξικές συγκρούσεις, με την κάμερα να καταγράφει τις πρόβες και τις αλλαγές που επιφέρει στην ομιλία ο δάσκαλος, ωθώντας έτσι το θεατή να κατανοήσει το παρόν μέσα από ένα έργο του παρελθόντος. Επιπλέον, ενώ ο ίδιος ο Λυκουρέσης είχε επιλέξει ως πρωταγωνίστρια την Άννα Βαγενά, ο Καρράς πρότεινε για τον κεντρικό γυναικείο ρόλο τη Βέρα Κρούσκα, με αποτέλεσμα η Χρυσομαλλούσα του τίτλου να αφορά ταυτόχρονα τη ζακυνθινή ομιλία και τη σύγχρονη ηρωίδα της ταινίας, ενώνοντας παραπέρα την τέχνη με τη ζωή και το παρόν με το παρελθόν. Χαρακτηριστική σκηνή θεατρικής παράστασης μέσα σε ταινία αποτελεί και το επιθεωρησιακό νούμερο στην αρχή του 1922 του Κούνδουρου, το οποίο είναι «τελείως Στρατής Καρράς», όπως χαρακτηριστικά ανέφερε ο Λυκουρέσης. Συγκεκριμένα, στο 1922, λίγο πριν από την καταστροφή, οι ήρωες ανεβάζουν μια παράσταση που σχολιάζει τη σχέση του ελληνικού λαού και των μεγάλων δυνάμεων, σχέση που θα πρέπει να θεωρήσουμε κλειδί για την κατανόηση της ταινίας.⁴⁰ Τα παραδείγματα παραστάσεων στις ταινίες στις οποίες συνεργάστηκε ο Καρράς, ή τις οποίες εμμέσως επηρέασε, θα μπορούσαν να πολλαπλασιαστούν, αν σκεφτούμε τις πρόβες και τις παραστάσεις στον Θιάσο και τις συνεχείς αναπαραστάσεις γεγονότων από τους ήρωες στους *Κυνηγούς*.

Δεδομένης της κυκλικής δομής ορισμένων θεατρικών έργων του Καρρά, μπορούμε να υποθέσουμε ότι μέρος από το εμπειρικά αφύσικο ξετύλιγμα του χρόνου και οι επαναλήψεις στην αρχή και τα τέλη κάποιων ταινιών, πρωτίστως της *Αναπαράστασης*, του *Θιάσου* και των *Κυνηγών*, που δημιουργούν το αίσθημα της παγίδευσης, προέρχεται από τον Καρρά. Παρόμοιες περιπλοκές στις χρονικές σχέσεις εμφανίζονται και στο *Εν πλω*, το οποίο σε ορισμένα σημεία δείχνει να αναπτύσσει ένα

³⁹ Συνομιλία με τον Τώνη Λυκουρέση, ό.π.

⁴⁰ Η ταινία συζητιέται στα: Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο: Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995, σ. 126-127. Παναγιώτα Μήνη, «Έλληνες κινηματογραφικοί δημιουργοί από το 1965 μέχρι σήμερα», στο: Θόδωρος Γραμματάς, Παναγιώτα Μήνη, *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940) – Κινηματογράφος. Νεοελληνικό θέατρο 1880-1930. Σκηνοθέτες του μεταπολεμικού ελληνικού κινηματογράφου*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2008, σ. 97-98.

διάλογο με τον *Θίασο* και να επεξεργάζεται με νέο τρόπο ζητήματα που είχαν τεθεί στην ταινία του Αγγελόπουλου. Σε ό,τι αφορά το έργο του Λυκουρέση, τέλος, ο ίδιος δήλωσε πως αν κάτι όφειλε σίγουρα στον Καρρά ήταν:

[η] σουρεαλιστική υπέρβαση. Αυτό, δηλαδή, από τον Στρατή το πήρα. (...) [Εμένα] μου άρεσε πάντα και η δομή της αφήγησης. Ο Στρατής με βοήθησε να δω ποια πρόσωπα μπορεί ξαφνικά, μέσα στην καθημερινή τους συμπεριφορά ή μέσα στη δραματουργική τους ανάπτυξη, να έχουν μη ρεαλιστικές ιδιότητες ή εκρήξεις, που όμως φωτίζουν –αν θέλεις– τη ρευστά κατάσταση τους, την τρέχουσα κατάσταση τους, (...) Στο *Αίμα των αγαλμάτων* κατεξοχήν (...) η όλη κατάληξη της ταινίας πατάει σε ένα καθαρά παράλογο, με το άδειο μουσείο, με τα εγκαίνιά του και το λόγο του αμερικάνου μπροστά στα άδεια βάθρα.⁴¹

Επιπρόσθετα, στην κατάληξη του *Αίματος των αγαλμάτων*, στην οποία αναφέρεται ο σκηνοθέτης, μία ομάδα νεαρών που το έχουν σκάσει από ένα επαρχιακό αναμορφωτήριο και βρίσκονται στο μουσείο, διαφεύγουν τελικά της σύλληψης καθώς τα αρχαία αγάλματα απρόσμενα και παράλογα ζωντανεύουν και μαζί με τους νέους απομακρύνονται διασχίζοντας τη γέφυρα της πόλης. Μαζί με την ενσωμάτωση του παράλογου στοιχείου, η καταληκτική αυτή σκηνή διακρίνεται για τη συμπύκνωση διαφορετικών χρονικών περιόδων: του μακρινού, αρχαίου παρελθόντος των αγαλμάτων και του σύγχρονου παρόντος στο οποίο τοποθετείται η δράση. Ακόμα μεγαλύτερη χρονική και νοηματική συμπύκνωση εντοπίζει κανείς στην κατάληξη της μορφής του σεναρίου που φυλάσσεται στην Ταινιοθήκη της Ελλάδας. Σε αυτήν, δίπλα στο αρχαίο παρελθόν και το σύγχρονο παρόν, γίνονται έμμεσες αναφορές στους ένοπλους αντάρτες στα βουνά και άμεση αναφορά στον Μακρυγιάννη, πρόσωπο που εμφανίζεται και σε χειρόγραφο γραπτά στο αρχείο του Καρρά.⁴²

Μια έφιππη συνοδεία πλησιάζει από μακριά. Μπροστά ο φουστανελάς Μακρυγιάννης, σέρνει στη σειρά τα αγάλματα φορτωμένα σε αριθμημένες ράχες αλόγων. Τα μάρμαρα σπασμένα και ματωμένα παντού, με περασμένα όπλα στους ώμους (...). Προχωρούν γοργά, περνάνε τα διόδια και τραβάνε ίσια, στον έρημο δρόμο. Ένα τεράστιο φορτηγό, Διεθνών Μεταφορών, διασταυρώνεται βουίζοντας μαζί τους. Η κουστωδία στρίβει στο άνοιγμα πέρα. Βγαίνει από την ασφαλτο και χάνεται, μια γραμμή στις σκιές των βουνών...⁴³

⁴¹ Συνομιλία με τον Τώνη Λυκουρέση, ό.π.

⁴² Για παράδειγμα, στο αρχείο του υπάρχει χειρόγραφο, αχρονολόγητο ποίημά του με τίτλο «Μακρυγιάννης».

⁴³ Καρράς και Λυκουρέσης, *Η χώρα των αγαλμάτων*, ό.π., σ. 100.

Σε ένα επιπλέον επίπεδο, η αλληγορία για την πολιτική κατάσταση της χώρας που χαρακτηρίζει τους Παλαιστές, τον Συνοδό και τους Μπουλουκτσήδες κυριαρχεί στις *Μέρες του '36*, τον *Θίασο* και τους *Κυνηγούς*. Δεν χωρά αμφιβολία ότι κατά την περίοδο της δικτατορίας το θέατρο του παράλογου στην Ελλάδα γενικότερα λειτούργησε αλληγορικά για την πολιτική πραγματικότητα⁴⁴ και ότι η πολιτική αλληγορία είχε εμφανιστεί στον ελληνικό καλλιτεχνικό κινηματογράφο πριν από τον ΝΕΚ (όπως στους *Παράνομους* του Κούνδουρου του 1958). Εν τούτοις, ο Καρράς θα πρέπει να θεωρηθεί πρωτεργάτης της σχετικής τάσης στο θέατρο και οι ταινίες στις οποίες συνεργάστηκε ως ορισμένες από τις χαρακτηριστικότερες αλληγορικές πολιτικές ταινίες του ΝΕΚ, με τις *Μέρες του '36* να σχολιάζουν τη σύγχρονή τους εποχή μέσα από μια ιστορία τοποθετημένη στα χρόνια του Ιωάννη Μεταξά και τους *Κυνηγούς* να συμπυκνώνουν στο πτώμα ενός αντάρτη του Εμφυλίου, που ανευρίσκεται το 1977 με ακόμα φρέσκο το αίμα πάνω του, τα εγκλήματα της κυρίαρχης τάξης στη μεταπολεμική Ελλάδα και την πιθανότητα μιας μελλοντικής επανάστασης. Επιπλέον, το 1922 του Κούνδουρου, που έχει κάποτε περιγραφεί ως σοβινιστικό έργο, είναι πρωτίστως ένα οικουμενικό κατηγορώ – αλληγορία για τον ρόλο των μεγάλων δυνάμεων στους πολέμους και τις μοίρες των λαών (κάτι που απασχόλησε τον Καρρά και στο θεατρικό *Οι αθλητές και αθάνατες ιστορίες αγάπης στον πόλεμο*).⁴⁵ Όσο για τις ταινίες του Λυκουρέση *Χρυσομαλλούσα* και *Το αίμα των αγαλμάτων*, «αποτελούν σχόλιο για την πορεία της Ελλάδας»⁴⁶ στην άμεση μεταδικτατορική πραγματικότητα. Στις δυο ταινίες του Λυκουρέση ο γνήσιος ελληνικός πολιτισμός (λαϊκός στην πρώτη, αρχαίος στη δεύτερη) χάνει την ουσία του και μετατρέπεται σε εμπορεύσιμη τουριστική ατραξιόν, ενώ οι εκπρόσωποι της συντηρητικής εξουσίας συντρίβουν τα άτομα που αντιστέκονται με τρόπους αρκετά παρόμοιους με εκείνους των δικτατόρων. Το *Εν πλω*, τέλος, καθώς συνδιαλέγεται με τον *Θίασο*, ξαναλέει αλληγορικά τις ιστορίες μυθικών

⁴⁴ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 555-557. Gonda Van Steen, *Stage of Emergency: Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford University Press, Oxford 2015, σ. 136-139, και ειδικά για τον Καρρά σ. 243-248.

⁴⁵ Στρατής Καρράς, «Οι αθλητές και αθάνατες ιστορίες αγάπης στον πόλεμο», *Καλλιτεχνική επιθεώρηση*, περίοδος Β', τχ. 2, [1978/9], σ. 89-107.

⁴⁶ Κωστούλα Καλούδη, «Κοινά χαρακτηριστικά και μοτίβα στη *Χρυσομαλλούσα* και το *Αίμα των αγαλμάτων* του Τώνη Λυκουρέση», *Πόρφυρας* τχ. 161, Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2016, σ. 290-296.

προσώπων μετατρέποντάς τα σε σύμβολα για το παρόν. Αντίθετα από την παλαιότερη ταινία του Αγγελόπουλου, ωστόσο, το *Εν πλω* καταλήγει αισιόδοξα, σε μια εποχή που ο Καρράς έκρινε ότι η νέα κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα της δεκαετίας του 1980 άνοιγε προοπτικές δημιουργίας και ουσιαστικών προοδευτικών αλλαγών.

Η συμβολή του Καρρά στον ΝΕΚ δεν φαίνεται ίσως πουθενά εντονότερα από ό,τι στους *Κυνηγούς*, μια ταινία που όπως και τα θεατρικά του συγγραφέα παίρνει τον τίτλο της από μία ενασχόληση των ηρώων. Οι *κυνηγοί* συνιστούν εκείνη την ταινία στην οποία δεν εμφανίζεται κανείς άλλος ως συνεργάτης του Αγγελόπουλου στο σενάριο πέραν του Καρρά. Πρόκειται παράλληλα για την πιο πυκνή και δυσνόητη ίσως ταινία του Αγγελόπουλου, στην οποία το παράλογο βρίσκεται στην καρδιά της πλοκής δεδομένου ότι το πτώμα του αντάρτη έχει φρέσκο ακόμα το αίμα πάνω του. Την επίλυση του μυστηρίου του πτώματος προσπαθεί να διαλευκάνει η αστυνομία με ανακρίσεις, τυπικές του ύφους του Καρρά (και του Pinter). Γύρω από το πτώμα του αντάρτη, που έχει τοποθετηθεί στο ξενοδοχείο που διαμένουν οι κεντρικοί χαρακτήρες, αυτοί ανακρίνονται και ανακρίνουν, μπαίνουν σε και βγαίνουν από ρόλους, ξαναζούν στο παρόν στιγμές του παρελθόντος τους, και ολοκληρώνουν τον κύκλο των ιστοριών τους όπως άρχισε, επιστρέφοντας το πτώμα εκεί που το βρήκαν. Τα λόγια του Νίκου Κολοβού για τους *Κυνηγούς* μοιάζει να μην έχουν γραφεί για μία ταινία του Αγγελόπουλου αλλά για ένα έργο του Καρρά:

Οι άνθρωποι έρχονται στη διήγηση φορτωμένοι ο καθένας με την «ιστορία» του. Χωρίς εξακριβωμένη ταυτότητα. Τα ονόματά τους συμπίπτουν με την ιδιότητά τους: ο ξενοδόχος, ο βιομήχανος... η γυναίκα του ξενοδόχου, η γυναίκα του βιομήχανου... Παρόντες και απόντες μαζί. Μέτοχοι πάντα μιας κοινωνικής συνωμοσίας για την οποία δεν θα ήθελαν να αποκαλυφθούν ολοκληρωτικά. Να μείνουν μισοκρυμμένοι, για να μπορούν να ελιχτούν ανετότερα σε πιθανή κρίση ή να μετακινηθούν σε άλλο στρώμα, αν κινδυνέψουν (...).

Οι *κυνηγοί*, το πτώμα κι οι αστυνομικοί βρίσκονται σ' όλη σχεδόν τη φιλμική διάρκεια κλεισμένοι στο ξενοδοχείο «Αίγλη». Κινούνται στους περιορισμένους χώρους του. Κυρίως στην κεντρική του αίθουσα, η οποία μεταβάλλεται διαδοχικά πότε σε «νεκροτομείο» (τόπος έκθεσης ή φύλαξης του πτώματος), πότε σε εστιατόριο, πότε σε ανακριτικό γραφείο, πότε σε χορευτικό κέντρο, πότε είναι απλά υπνωτήριο. Πάντως αποτελεί το επίκεντρο της δράσης. Μια αναπτυγμένη, και ασυνεχής σύγχρονα, θεατρική σκηνή.⁴⁷

⁴⁷ Νίκος Κολοβός, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Αιγόκερως, Αθήνα 1990, σ. 103-105.

Όλες οι παραπάνω επισημάνσεις που εστιάζουν στις δουλειές του Καρρά για τον κινηματογράφο δεν στοχεύουν να υποβαθμίσουν τον ρόλο των σκηνοθετών στη δημιουργία των ταινιών που συζητήθηκαν. Κάθε άλλο· οι σκηνοθέτες ήταν εκείνοι που μετέτρεψαν τα γραπτά κείμενα, σε όποιον κι αν ανήκαν, σε εικόνες και ήχους, επιλέγοντας και ελέγχοντας τις τεχνικές της κάμερας, τους φωτισμούς, τους χρωματισμούς, το μοντάζ, τον ρυθμό και το γενικό ύφος κάθε ταινίας. Είναι επίσης εκείνοι που, κατά την επαφή τους με το έργο των σεναριογράφων και κατά τη διαμόρφωση του δικού τους προσωπικού στιλ, συνδιαλέγονταν παράλληλα με θεματικές και τεχνικές αναζητήσεις άλλων σκηνοθετών, ξένων ή Ελλήνων. Δεν μπορεί να παραβλεφτεί εξάλλου πως, σε ό,τι αφορά τον Καρρά, κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του θεατρικού έργου του δεν εμφανίζονται στις ταινίες στις οποίες συνεργάστηκε, κάτι που προφανώς συνιστά επιλογή των σκηνοθετών οι οποίες προσέδωσαν στις ταινίες το ύφος που επιθυμούσαν. Αρκεί να αναφερθεί, για παράδειγμα, το καυστικό μαύρο χιούμορ στα θεατρικά του Καρρά, που έχει σχετικά πρωτεύοντα ρόλο μόνον στο *Αίμα των αγαλμάτων*⁴⁸ και περιορίζεται σε πολύ λίγες σκηνές σε άλλες ταινίες, όπως στη σκηνή των εγκαινίων ενός σταδίου στο *Μέρες του '36*.

Όπως και να έχει, τα τεκμήρια και οι υποθέσεις που κατατέθηκαν στο κείμενο αυτό επιτρέπουν, πιστεύω, να κάνουμε λόγο για καίρια συμβολή του Καρρά σε σημαντικές ταινίες του ΝΕΚ ως προς τη διάπλαση πειστικών λαϊκών ανθρώπων και καταστάσεων, την πυκνά νοηματοδοτημένη χρήση ανακρίσεων, την ενσωμάτωση παραστάσεων, τη συμπερίληψη παράλογων καταστάσεων, την αδιέξοδη κατάληξη που δημιουργεί στα έργα σχήμα κύκλου και την πολιτική αλληγορία. Ο εντοπισμός μιας τέτοιας συμβολής βοηθά να γνωρίσουμε πληρέστερα και το έργο του Καρρά και τις σχέσεις του μεταπολεμικού ελληνικού θεάτρου και κινηματογράφου και, μέσω του Καρρά, τις σχέσεις του ΝΕΚ με το ξένο μοντέρνο θέατρο πέρα από εκείνο του Μπρεχτ με το οποίο συχνά τον έχουμε σχετίσει (για παράδειγμα με το ξένο θέατρο του παράλογου). Στη βάση αυτών των τεκμηρίων και υποθέσεων, φαίνεται να αποκτά ένα ιδιαίτερο νόημα και ξεχωριστή βαρύτητα η φράση που συμπλήρωσε

⁴⁸ Αναφέρομαι στη σατιρική απόδοση των εκπροσώπων της εξουσίας της επαρχιακής πόλης και του νάνου τουρίστα (ο τελευταίος εμφανίζεται και στην κατάληξη της *Χρυσομαλλούσας*). Κατά τον Λυκουρέση, η μορφή του νάνου προερχόταν από τις σχετικές φιγούρες της *Σιωπής* (1963) του Bergman, ταινία που θαύμαζε ο Καρράς (Συνομιλία με τον Τώνη Λυκουρέση, ό.π.). Δεν αποκλείεται η φιγούρα των νάνων να είχε ιδιαίτερη σημασία για τον Καρρά χάρη και στο σχετικό μονόπρακτο του Pinter *The Dwarfs* (1960).

ο Αγγελόπουλος, όταν σε συνομιλία του με τον Μισέλ Φάις το 2002 ο Φάις αναφέρθηκε στους συγγραφείς με τους οποίους έχει συνεργαστεί ο σκηνοθέτης:

[ΦΑΪΣ] Έχεις συνεργαστεί με συγγραφείς στα σενάρια σου. Με τον Βαλτινό περισσότερο, αλλά και με τον Νόλλα και με τον Μάρκαρη...

[ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ]: Και τον Τονίνο Γκουέρα, [και] τον Στρατή Καρρά.⁴⁹

⁴⁹ Μισέλ Φάις «“Μωρή κοντούλα λεμονιά...”»: Ο Μισέλ Φάις για τον Θόδωρο Αγγελόπουλο», *Protagon*, 26 Ιανουαρίου 2012 [αναδημοσίευση από *Ελευθεροτυπία* 31 Μαΐου 2002], <https://www.protagon.gr/apopseis/blogs/mwri-kontoula-lemonia-o-misel-fais-gia-ton-thodwro-aggeloulo-12084000000> (τελευταία πρόσβαση: 3 Ιουλίου 2019).