

**ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ**



**ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ
«ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: Πολιτισμικές και Κινηματογραφικές
Σπουδές**

Τάσεις στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο

**Αλευρά Δ. Φωτεινή
9983201636031**

*Διπλωματική εργασία που κατατίθεται ως μέρος των απαιτήσεων του
Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών στην Επικοινωνία και τα
Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης*

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:
Κομνηνού Μαρία

ΑΘΗΝΑ, Μάιος 2018

Ευχαριστίες

Καταρχάς θα ήθελα να ευχαριστήσω για την καθοδήγηση και την ανεκτίμητη βοήθειά τους την Δρ. Μαρία Κομνηνού και την Ιουλία Μέρμηγκα.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω για το χρόνο, το ενδιαφέρον και τη συμμετοχή τους, τους δημιουργούς Ελίνα Ψύκου, Ευθύμη Φιλίππου και Πάνο Χ. Κούτρα, οι οποίοι δέχθηκαν πρόθυμα ο καθένας ξεχωριστά την πρόσκλησή μου για συνέντευξη, καθώς επίσης και τα στελέχη Μάρκετινγκ και Δημοσίων Σχέσεων των εταιριών Feelgood Entertainment S.A. και Heretic που με την συνεργασία τους, έκαναν δυνατή την ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας.

Θερμές ευχαριστίες επίσης απευθύνω, στους συμφοιτητές του ακαδημαϊκού έτους 2016 – 2017 του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών «Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης» του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, καθώς ο ενθουσιασμός τους τροφοδότησε μια δημιουργική και παραγωγική συνεργασία και μια αλληλεπίδραση ιδιαίτερος ζωντανή και σημαντική από την αρχή ως το τέλος του ακαδημαϊκού έτους αυτού.

Η διπλωματική εργασία αυτή δεν θα είχε πραγματοποιηθεί χωρίς την βοήθεια και την υλική και ηθική υποστήριξη από τους συνεργάτες μου στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αθήνας 'Νύχτες Πρεμιέρας' και στο on-line κινηματογραφικό περιοδικό Cinemagazine.

Πίνακας Περιεχομένων

Ευχαριστίες	2
Περιεχόμενα	3
Πρόλογος	4
Εισαγωγή	5
Κεντρικά Ερωτήματα και Μεθοδολογία	5
Το Νέο Κύμα του Σύγχρονου Ελληνικού Κινηματογράφου	6
Περίοδοι ελληνικού κινηματογράφου	7
Η προϊστορία του ελληνικού κινηματογράφου	7
Η πρώτη άνθιση	8
Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος	8
Το εμπορικό σινεμά	9
Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος	10
Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος	11
The Greek Weird Wave	11
Θεωρητικό Πλαίσιο	13
Ανεστραμμένο Οιδιπόδειο σενάριο και αποδόμηση της γλώσσας	13
The Queer Greek Weird Wave και η άρνηση νοήματος	14
Επιτελεστικότητα	15
Συνοψείς Ταινιών	19
Ο Αστακός	19
Εξωφιλμικό περιβάλλον	21
Ο Γιος της Σοφίας	24
Εξωφιλμικό περιβάλλον	25
Στρέλλα	26
Εξωφιλμικό περιβάλλον	27
Ανάλυση και ερμηνεία	28
Ο Αστακός	28
Ο Γιος της Σοφίας	37
Στρέλλα	41
Σκέψεις των Δημιουργών	44
Το πλαίσιο της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα	45
Σχέση της ελληνικής κρίσης και του Greek Weird Wave	50
Τάσεις στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο	52
Συμπεράσματα – Επίλογος	53
Βιβλιογραφία	56
Παράρτημα	59
Παράρτημα 1 – Βασικός σκελετός ερωτηματολογίου συνεντεύξεων	59
Παράρτημα 2 – Συνεντεύξεις	60
2.1 Ευθύμης Φιλίππου	60
2.2 Ελίνα Ψύκου	63
2.3 Πάνος Χ. Κούτρας	63

Πρόλογος

Εδώ και τουλάχιστον μία δεκαετία περίπου διαρκεί η συζήτηση μεταξύ δημοσιογράφων, κριτικών, ερευνητών και ακαδημαϊκών σχετικά με το φαινόμενο της δυναμικής παρουσίας και της αξιολογής πορείας στα διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ όλο και περισσότερων ταινιών νεαρών σκηνοθετών από την Ελλάδα, οι οποίες απολαμβάνουν σταθερά θετικής αποδοχής και συνεχίζουν να προσελκύουν το ενδιαφέρον του συνόλου της κινηματογραφικής κοινότητας.

Η κριτική μέσα σε αυτό το χρονικό παράθυρο έχει ήδη διακρίνει κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ των εν λόγω ταινιών, τις έχει ομαδοποιήσει, έχει ήδη ονοματίσει την κινηματογραφική τάση και έχει προσπαθήσει να εξερευνήσει το ερώτημα της ύπαρξης σχέσης της τάσης αυτής με την ελληνική πραγματικότητα. Την ίδια στιγμή οι ίδιοι οι δημιουργοί, αρνούνται την ύπαρξη ενός ενιαίου ρεύματος με κοινά χαρακτηριστικά.

Η ελληνική πραγματικότητα δεν είναι άλλη από την (σχεδόν) δεκαετίας πλέον οικονομική κρίση με τις κοινωνικοπολιτικές της προεκτάσεις, η οποία συγκέντρωσε στο ξεκίνημά της, την διεθνή προσοχή και εκτίναξε το παγκόσμιο ειδησεογραφικό ενδιαφέρον και της οποίας η αφετηρία συμπίπτει χρονικά με την εμφάνιση του παραπάνω κινηματογραφικού ρεύματος.

Και ενώ επί του παρόντος η εγχώρια κριτική βιάζεται να μιλήσει για το τέλος της σύγχρονης αυτής ελληνικής κινηματογραφικής τάσης (Αντίοχος, 2015), εμφανίζονται νέες μελέτες, άρθρα και βιβλία (Psaras, 2016) τα οποία προσφέρουν νέα οπτική εξερευνώντας τα όρια και τις δυνατότητες αυτού του κινηματογράφου και ανοίγουν την συζήτηση σχετικά με την τρέχουσα πολιτιστική στιγμή όσον αφορά τόσο στο κινηματογραφικό όσο και στο πολιτικό και κοινωνικό μέλλον που περιμένει αυτή τη χώρα.

Είναι προφανές πως η συζήτηση έχει μετακινηθεί από το αν υπάρχει ξεκάθαρο ρεύμα του ελληνικού σινεμά με κοινά χαρακτηριστικά και ποιες είναι οι ταινίες που ανήκουν σε αυτό, προς το αν υπάρχει άμεση σχέση αυτών με την ελληνική κρίση, τί είδους σχέση είναι αυτή και στο ποιο είναι τελικά το αποτύπωμα που αφήνει στην κινηματογραφική κουλτούρα αυτό το σινεμά και ποιες είναι οι τάσεις που το διαμορφώνουν, μέσα στο ευρύτερο πολιτιστικό και

πολιτικό περιβάλλον και μέσα στην παρατεταμένη οικονομική επισφάλεια και κοινωνική αστάθεια που συνεχίζουμε να διανύουμε.

Εισαγωγή

Ο Αστακός (The Lobster), η ταινία των Γιώργου Λάνθιμου και Ευθύμη Φιλίππου παραγωγής 2015, η *Στρέλλα (A Woman's Way)* του Πάνου Χ. Κούτρα παραγωγής 2009 και *Ο Γιος της Σοφίας (Son of Sofia)* της Ελίνας Ψύκου παραγωγής 2017, αποτελούν εξαιρετικά παραδείγματα του κινηματογραφικού ρεύματος στο οποίο έγινε αναφορά στον πρόλογο, καθώς αποτελούν πρόσφατες περιπτώσεις του Νέου Κύματος του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου, του λεγόμενου 'Greek Weird Wave'. Η παρούσα εργασία εστιάζει στον *Αστακό* ως κεντρικό δείγμα και στη συνέχεια οι ταινίες *Στρέλλα* και *Ο Γιος της Σοφίας* εξετάζονται πιο συνοπτικά.

Κεντρικά ερωτήματα και μεθοδολογία

Οι παραπάνω ταινίες εξετάζονται, ως προς την θεματική και τον τρόπο γραφής τους και διερευνώνται τα εξής ερωτήματα:

- αν υπάρχει σχέση μεταξύ της ελληνικής κρίσης και του 'Greek Weird Wave' και στην περίπτωση που υπάρχει, τί είδους σχέση είναι αυτή
- ποιες είναι οι τάσεις που διαμορφώνουν το ελληνικό νέο κύμα

Για τον σκοπό αυτό, γίνεται προσπάθεια να δοθεί ο ορισμός και εξετάζεται η ανάδυση του 'Greek Weird Wave' και συνεπώς γίνεται μία αναφορά στις περιόδους του ελληνικού κινηματογράφου, από τα πρώτα του βήματα ως σήμερα.

Στην συνέχεια γίνεται περιγραφή του βασικού θεωρητικού πλαισίου και βασικών εννοιών οι οποίες χρησιμοποιούνται στην ανάλυση των σκηνών των υπό έρευνα ταινιών που ακολουθεί για την τεκμηρίωση των συμπερασμάτων,

τα οποία θα απαντήσουν στα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν πιο πάνω. Επιπλέον αναδεικνύονται κάποιες σκέψεις των ίδιων των δημιουργών των υπό συζήτηση ταινιών οι οποίες συλλέχθηκαν με την μέθοδο της ατομικής σε βάθος συνέντευξης.

Τέλος, για την αποτελεσματική ανάλυση των σκηνών των ταινιών, κρίνεται απαραίτητο το να συμπεριληφθούν στην παρούσα εργασία οι συνόψεις των εν λόγω ταινιών.

Το Νέο Κύμα του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου

Δεν είναι εύκολο να εντοπιστεί ένας ενιαίος ορισμός, ο οποίος να χαίρει ευρείας αναγνώρισης και παραδοχής όσον αφορά στο Νέο Κύμα του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου. Όλοι οι εμπλεκόμενοι ωστόσο, φαίνεται να συμφωνούν στο γεγονός πως ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο 'Greek Weird Wave' ήταν ο κριτικός κινηματογράφου Steve Rose σε άρθρο του στον Guardian το 2011. Λίγο πριν, ο κριτικός κινηματογράφου A.O. Scott των 'The New York Times' το 2010, χαρακτήριζε «περίεργο» ('weird') τον *Κυνόδοντα* (2009).

Η Nikolaidou προτιμά τον όρο 'Greek New Wave' τον οποίο βρίσκει πιο ευρύ σε σχέση με το 'Greek Weird Wave', βασικά για λόγους περαιτέρω διερεύνησης που απαιτεί ο χαρακτηρισμός 'weird' και τοποθέτησης σε εννοιολογικό πλαίσιο (Nikolaidou 2014, σ. 21,22). Η Chalkou εντοπίζει τον όρο 'Greek Absurdism' από τον Daniel Fairfax σε άρθρο του στο 'Senses of Cinema', ο οποίος αντανακλά το 'weird' περιεχόμενο και την ατμόσφαιρα των ταινιών των Λάνθιμου, Τσαγγάρη και Μακρίδη ή εναλλακτικά τον όρο 'Young Greek Cinema' και 'Greek New Wave', ενώ θεωρεί πως στην Ελλάδα ο κυρίαρχος όρος είναι το «Νέο Ελληνικό Ρεύμα» / 'New Greek Current' (Chalkou, 2012).

Για τον Sharpe ο όρος 'Greek Weird Wave' χρησιμοποιείται για να περιγράψει την τρέχουσα μετά την κρίση ελληνική κινηματογραφική παραγωγή και την επικρατούσα κριτική οπτική, μέσα από την οποία γίνεται κατανοητό το σύγχρονο ελληνικό σινεμά (Sharpe, 2016, σ. 3). Χαρακτηριστικά του νέου αυτού κύματος είναι πως περιλαμβάνει στοιχεία που αντιπροσωπεύουν μια

μετατόπιση προς το μεταμοντερνισμό, καταδεικνύει την δυσλειτουργική κοινωνία (συνήθως μέσα από την δυσλειτουργική οικογένεια) και προτείνει μια εναλλακτική μορφή γλώσσας αφηφώντας την γραμμική αφηγηματική φόρμα. (Komninos and Lambrou, 2016, σ. 498, 507).

Για την κατανόηση την ανάδυσης του 'Greek Weird Wave' ως νέου ελληνικού κινηματογραφικού ρεύματος, σε αυτό το σημείο κρίνεται σκόπιμη μία αναφορά στις περιόδους του ελληνικού κινηματογράφου, από τα πρώτα του βήματα ως σήμερα.

Περίοδοι Ελληνικού Κινηματογράφου

Ο Κινηματογράφος αν και εμφανίζεται αρκετά νωρίς στην Ελλάδα δεν καταφέρνει αμέσως να εξελιχθεί, καθώς οι συνθήκες της μικρής και αγροτικής χώρας που δεν ακολουθεί τους ρυθμούς της εκβιομηχάνισης και αστικοποίησης της υπόλοιπης Ευρώπης και η μηδαμινή δυνατότητα συγκέντρωσης κεφαλαίων, δεν είναι κατάλληλες για την ανάπτυξή του.

Η Προϊστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου

Από το 1897 έχουν αρχίσει οι πρώτες προβολές των ταινιών των αδελφών Λυμιέρ στην οδό Κολοκοτρώνη, ενώ η πρώτη ταινία επικαίρων γυρίζεται το 1906 στους μικρούς Ολυμπιακούς Αγώνες από τον Γάλλο κινηματογραφιστή Λεόνς και προβάλλεται στην αίθουσα του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός» (Μητροπούλου 2006, σ. 43)¹.

¹ Το 1908 γίνονται οι πρώτες κινηματογραφικές αίθουσες και λειτουργεί ένα πρώτο δίκτυο διανομής ταινιών και το 1911 γυρίζονται οι πρώτες σύντομες κωμωδίες του Σπύρου Δημητρακόπουλου («Κβο βάντις Σπυριντιών», «Ο Σπυριντιών χαμαιλέων», «Ο Σπυριντιών μπέμπης», βουβές κωμικές μικρού μήκους ταινίες του 1911). Η πρώτη μεγάλη μήκους ταινία, η «Γκόλφω» γυρίζεται το 1914 από τον Μπαχατώρη συστήνοντας το βουκολικό ειδύλλιο στον κινηματογράφο και το 1920 ο Βιλλάρ (Νικόλαος Σφακιανάκης) σκηνοθετεί το «Ο Βιλλάρ στα Γυναικεία Λουτρά του Φαλήρου» και στη συνέχεια το 1924 ο Χεπ γυρίζει το «Οι Περιπέτειες του Βιλλάρ» το οποίο «είναι από τα πρώτα σωζόμενα μνημεία της ελληνικής κινηματογραφίας αναστηλωμένα από την Ταινιοθήκη της Ελλάδος» (Μπακογιαννόπουλος 2007, σ. 31). Οι δύο τελευταίες ταινίες προσανατολίζονται περισσότερο προς τα καλλιτεχνικά μοντέλα του δυτικού πολιτισμού σε αντίθεση με το ελληνοκεντρικού χαρακτήρα βουκολικό δράμα.

Η πρώτη άνθηση

Η κινηματογραφική δραστηριότητα και η πρώτη ταινία της Dag Film των αδελφών Γαζιάδη («Έρωσ και Κύματα», 1927) την οποία παρακολούθησαν σαράντα χιλιάδες Αθηναίοι, σηματοδοτεί την πρώτη περίοδο της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου, καθώς στην Ελλάδα ξεκινά να αναπτύσσεται η βιομηχανία και η Αθήνα διστακτικά γίνεται μεγαλούπολη, με την ώθηση του κύματος των Μικρασιατών Ελλήνων².

Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος

Η δεύτερη περίοδος της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου ξεκινά με την ταινία «Η Φωνή της Καρδιάς» (1942) του Δημήτρη Ιωαννόπουλου σε παραγωγή Φίνος Φιλμ, την πρώτη άρτια τεχνικά ταινία και επιτυχία των 102 χιλιάδων και πλέον εισιτηρίων στην αποκλεισμένη Αθήνα της ναζιστικής κατοχής³. Λίγο αργότερα εντοπίζεται μια προσπάθεια δημιουργών με συνειδητή

² Η Dag Film δραστηριοποιείται για πέντε χρόνια με ταινίες όπως «Το λιμάνι των Δακρύων» (1928), «Αστέρω» (1929) η πρώτη μεγάλη επιτυχία του ελληνικού κινηματογράφου και «Έξω Φτώχεια» (1931) που συγχρονιζόταν με δίσκο γραμμοφώνου. Ο Ορέστης Λάσκος γυρίζει το 1931 το ειδύλλιο «Δάφνις και Χλόη», ο Τατασόπουλος την πρώτη κοινωνική ταινία «Κοινωνική Σαπίλα» το 1932 και την ίδια χρονιά ο Τσακίρης την πρώτη ομιλούσα ταινία «Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας». Μετά το κλείσιμο της Dag Film, επιτυχία κάνει η «Προσφυγοπούλα» (1938) σε σκηνοθεσία Τόγκο Μιζραχί, γυρισμένη στην Αίγυπτο με την Σοφία Βέμπο.

³ Το 1944 ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του ελληνικού σινεμά ο Γιώργος Τζαβέλλας, παρουσιάζει την ιστορία του Αττίκ στην πρώτη του ταινία «Τα Χειροκροτήματα», ενώ η ταινία του «Ο Μεθύστακας» (1949) θα σημειώσει το ρεκόρ των 305 χιλιάδων εισιτηρίων (Το ρεκόρ αυτό θα σπάσει το 1963, όταν η Αθήνα θα έχει σχεδόν διπλάσιο πληθυσμό) (Μπακογιαννόπουλος 2007, σ. 34). Επίσης καθώς οι θεατρικοί κωμωδιογράφοι περνούν στην κινηματογραφική σκηνοθεσία (Σακελλάριος, Τσιφόρος) και τραβούν την διανομή (των ρόλων) στο σινεμά, καθιερώνονται στον κινηματογράφο οι μεγάλοι κωμικοί (Λογοθετίδης, Σταυρίδης, Ηλιόπουλος, Φωτόπουλος, Μακρής, Αυλωνίτης, Χατζηχρήστος, Παπαγιαννόπουλος κ.ά.), διαμορφώνονται διακριτά τα είδη και αυξάνεται η παραγωγή συνοδευόμενη από την ανταπόκριση του κοινού (πέντε ταινίες το 1945-46, επτά το 1947-48, δέκα το 1950-51, δεκαεννέα το 1952-53) (Μπακογιαννόπουλος 2007, σ. 34). Ενδεικτικές ηθογραφίες της περιόδου είναι η «Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο» (1955) του Σακελλάριου, «Η κάλπικη λίρα» (1955) του Τζαβέλλα και «Η Λύκαινα» (1951) της Μαρίας Πλυτά. Πραγματικά ενδιαφέρουσες ταινίες, ίσως και με μια τάση νεορεαλισμού είναι το «Πικρό Ψωμί» (1951) και «Η Αρπαγή της Περσεφόνης» του Γρηγορίου, η «Μαύρη Γη» (1952) του Τατασόπουλου, το «Ξυπόλυτο Τάγμα» (1954) του Ελληνοαμερικανού Tallas

και ανεξάρτητη καλλιτεχνική έκφραση όπως αυτή του Νίκου Κούνδουρου⁴ και του Μιχάλη Κακογιάννη⁵. Ο Κακογιάννης «αποτελεί τη μοναδική περίπτωση που εξισορρόπησαν το εμπορικό και το καλλιτεχνικό σινεμά χωρίς εκατέρωθεν μειώσεις» (Μπακογιαννόπουλος 2007, σ. 36).

Το εμπορικό σινεμά

Η εμπορική επιτυχία του ελληνικού κινηματογράφου⁶ συμπίπτει με την οικονομική ανάπτυξη της χώρας, την αστικοποίηση του πληθυσμού, τον σχετικό εκσυγχρονισμό της επαρχίας και τα εγκαίνια του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1960⁷. Οι ανεξάρτητες παραγωγές με κοινωνικές και καλλιτεχνικές αγωνίες⁸, ενώ κατακλύζουν το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1966, την επόμενη χρονιά διακόπτονται από την λογοκρισία της δικτατορίας, καθώς το εμπορικό σινεμά ανενόχλητο διανύει στιγμές δόξας. Όχι για πολύ όμως, καθώς η εξάπλωση της ελληνικής τηλεόρασης (που ξεκινά να εκπέμπει πειραματικά το 1966) μετά το 1971 πραγματοποιείται με φρενήρεις ρυθμούς, ο εμπορικός ελληνικός κινηματογράφος τα επόμενα χρόνια πνέει τα λοίσθια, ο ξένος κινηματογράφος κερδίζει όλο και περισσότερο έδαφος, ενώ το

⁴ Με τη «Μαγική Πόλη» (1954), τον «Δράκο» (1956) μία από τις κορυφαίες ελληνικές ταινίες ως σήμερα και τις βραβευμένες στο Βερολίνο «Μικρές Αφροδίτες» (1963)

⁵ Με το «Κυριακάτικο Ξύπνημα» (1953), τη «Στέλλα» (1955) που συγκέντρωσε σημαντικότερους καλλιτέχνες της εποχής και συνδύασε εισιτήρια, αποδοχή και βραβεία και καθιέρωσε το ρεμπέτικο στον αστικό χώρο, καθώς επίσης και με την «Ηλέκτρα» (1962), το «Αλέξης Ζορμπάς» (1964) και τις «Τρωάδες» (1971)

⁶ Το 1960-61 προβάλλονται 58 ταινίες, το 1962-63 82 ταινίες, το 1964-65 93 ταινίες και το 1966-67 117 ταινίες, ενώ η προσέλευση του κοινού αυξάνεται και ξεπερνά το φράγμα των 100 εκατομμυρίων εισιτηρίων

⁷ Μέσα σε αυτές τις συνθήκες ξεχωρίζει ο παραγωγός Φιλοποίμην Φίνος, ο οποίος επενδύει σε τεχνικό εξοπλισμό βελτιώνει διαρκώς την παραγωγή, διατηρεί το πλήρη έλεγχο και λειτουργεί την εταιρεία του (Φίνος Φιλμ) σαν μια χολιγουντιανή μικρογραφία έχοντας στο μισθολόγιο της σκηνοθέτες όπως ο Δαλιανίδης («Νόμος 4.000», 1962 και «Χαρτοπαίχτρα», 1964) και ο Δημόπουλος («Μανταλένα», 1960) και παράγοντας ταινίες με παντελή απουσία κοινωνικού σχολίου σε σχέση με τις οδυνηρές κοινωνικές ή/ και εμφύλιες συγκρούσεις. Ο Γεωργιάδης (εκτός Φίνου) γυρίζει «Τα κόκκινα φανάρια» (1963) και «Το αίμα βάφτηκε κόκκινο» (1965), ενώ στο όριο εμπορικού και προσωπικού κινηματογράφου κινείται ο Αλεξανδράκης με τη «Συνοικία το όνειρο» (1961)

⁸ Όπως το «Πρόσωπο με πρόσωπο» του Ροβήρου Μανθούλη, ο «Θάνατος του Αλέξανδρου» του Δημήτρη Κολλάτου και το «Μέχρι το πλοίο» του Αλέξη Δαμιανού

αίσθημα συνειδητοποίησης και αντίστασης των νέων κινηματογραφιστών μεγαλώνει και παράγει γόνιμες ζυμώσεις που στρώνουν τον δρόμο για την εμφάνιση του κινηματογράφου των δημιουργών.

Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος

Το 1970 ο Θόδωρος Αγγελόπουλος βραβεύεται στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης για την «Αναπαράσταση» και ξεκινά ένα από τα σημαντικότερα κεφάλαια του ελληνικού κινηματογράφου⁹. Καθώς το εμπορικό σινεμά βυθίζεται¹⁰ και ξεκαθαρίζει το τοπίο της παραγωγής από αυτούς που εγκαταλείπουν το πλοίο για να συνεχίσουν στην τηλεόραση, οι νέοι κινηματογραφιστές στήνουν μια βιοτεχνία κινηματογράφου με λιγοστά κεφάλαια, αυτοχρηματοδότηση, ερασιτέχνες παραγωγούς, εθελοντική εργασία συναδέλφων και (μετά το 1974) απόλυτο έλεγχο και ελευθερία της έκφρασης στις ταινίες τους, που διαμορφώνουν την κοινωνική συνείδηση της εποχής¹¹. Οι νέοι κινηματογραφιστές γυρίζουν εξαιρετικές ταινίες, όμως δεν εξασφαλίζουν την αποδοχή, ενός κοινού που δείχνει να προτιμά τα γοητευτικά ξένα προϊόντα¹² και να απομακρύνεται από το σινεμά των δημιουργών που εμφανίζει συμπτώματα ναρκισσισμού. Μέσα σε αυτή την οικονομική δυσκαμψία, το 1980 άρχισε να δραστηριοποιείται ενεργά το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου για την ενίσχυση της εγχώριας παραγωγής. Ταυτόχρονα γυρίστηκαν ταινίες που

⁹ Το οποίο συνεχίζουν οι Αλέξης Δαμιανός με την «Ευδοκία» (1971) και Παντελής Βούλγαρης με το «Προξενιό της Άννας» (1972)

¹⁰ Τα 20 εκ. εισιτήρια (Αθήνα-Πειραιάς) το '68 έγιναν 1,5 εκ. το 1974, 400 χιλιάδες το 1977

¹¹ Ο Αγγελόπουλος κερδίζει βραβεία με τον «Θίασο» (1975) τον «Μεγαλέξανδρο» (1980) και το «Τοπίο στην ομίχλη» (1988), όπως κάνει και ο Νίκος Παναγιωτόπουλος («Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας», 1978) και ο Κώστας Φέρρης («Ρεμπέτικο», 1984). Αξιόλογοι κινηματογραφιστές και ταινίες της περιόδου είναι: η Τώνια Μαρκετάκη («Ιωάννης ο βίαιος», 1973), η Φρίντα Λιάππα («Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινοί», 1981), ο Νίκος Νικολαΐδης («Πρωινή περίπολος», 1987 και «Γλυκειά Συμμορία», 1983), ο Γιώργος Πανουσόπουλος («Οι Απέναντι», 1981), ο Σταύρος Τορνές («Καρκαλού», 1984), ο Δήμος Αβδελιώδης («Το δέντρο που πληγώναμε», 1986), ο Νίκος Παπατάκης («Η φωτογραφία», 1986) κ.ά.

¹² Το 80% των εισιτηρίων αφορούν σε αμερικανικές ταινίες

φαίνεται να αναζητούν να αποκαταστήσουν την επαφή με το ελληνικό κοινό¹³ η οποία όμως δεν επετεύχθη σε επίπεδο εισιτηρίων.

Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος

Στη δεκαετία του '90 με την πτώση του Κομμουνισμού και το έντονο μεταναστευτικό κύμα, το ελληνικό σινεμά στρέφεται προς τη διερεύνηση των διαφορετικών ταυτοτήτων που κατακλύζουν τον ελληνικό χώρο και σταματά την αναζήτηση της δικής του εθνικής ταυτότητας περνώντας από τον Νέο στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο, όπως παρατηρεί ο Psaras (2016, σ. 20)¹⁴. Η εικονική ευημερία που ζει στη συνέχεια η χώρα, ταυτόχρονα με την φρενίτιδα (για κάθε τί ελληνικό) που προκαλούν οι Ολυμπιακοί Αγώνες και η κατάκτηση του Ευρωπαϊκού Πρωταθλήματος Ποδοσφαίρου το 2004, βρίσκουν το ελληνικό σινεμά να παράγει το 'ελληνικό μπλοκμπάστερ' (Psaras 2016, σ.21)¹⁵. Παρά το πανηγυρικό κλίμα της εποχής, υπάρχουν κάποιοι κινηματογραφιστές που ανανεώνουν τον ανατρεπτικό ανεξάρτητο κινηματογράφο που «δανείζεται από την μεταμοντέρνα αισθητική της διεθνούς 'indie' κινηματογραφικής σκηνης» (Psaras, σ. 22). Το «Hardcore» του Ντένη Ηλιάδη το 2004, στο ζενίθ της ελληνικής οικονομικής φούσκας και του εθνικού παραληρήματος, προαναγγέλει αυτό που ερχόταν προς το μέρος της ελληνικής πραγματικότητας και του ελληνικού σινεμά.

The Greek Weird Wave

Το 2009 η κρίση ξεκινά να σαρώνει την «αμέριμνη» Ελλάδα (ως και σήμερα) και το διεθνές ενδιαφέρον (για κάθε τί ελληνικό) απογειώνεται. Ο

¹³ Όπως «Λούφα και Παραλλαγή» (1984) και «Βίος και πολιτεία» (1987) του Περάκη, ο «Άγγελος» (1982) του Κατακουζηνού και η «Ρεβάνς» (1983) του Βεργίτση

¹⁴ Ο Γκορίτσας γυρίζει το «Απ' το χιόνι» (1993), ο Γιάνναρης το «Από την άκρη της πόλης» (1998), ο Παναγιωτόπουλος το «Αυτή η νύχτα μένει» (1999)

¹⁵ Με ακριβές παραγωγές και υψηλό αριθμό εισιτηρίων όπως η «Πολίτικη Κουζίνα» (Μπουλμέτης, 2003), οι «Νύφες» (Βούλγαρης, 2004) και ο «Ελ Γκρέκο» (Σμαραγδής, 2007)

«Κυνόδοντας» (2009) του Γιώργου Λάνθιμου κερδίζει το βραβείο *Ένα Κάποιο Βλέμμα* (Un Certain Regard) και το Βραβείο Νεότητας στο 62ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Καννών τη ίδια χρονιά και κατακτά την υποψηφιότητα για το Βραβείο της Αμερικανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου στην κατηγορία της *Καλύτερης Ξενόγλωσσας Ταινίας* στην 83η τελετή του 2011. Το «Attenberg» (2010) της Αθηνάς Ραχήλ Τσαγγάρη διαγωνίζεται στην 67^ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Βενετίας, για τον *Χρυσό Λέοντα* και κερδίζει το Ειδικό Βραβείο Κριτικής Επιτροπής του Φεστιβάλ του Αμερικάνικου Ινστιτούτου Κινηματογράφου (AFI) το 2011. Η «Στρέλλα» (2009) του Πάνου Χ. Κούτρα, κάνει πρεμιέρα στο *Πανόραμα* του 59^ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου την ίδια χρονιά. Ακολουθούν κι άλλες ελληνικές ταινίες που πραγματοποιούν ανάλογη πορεία, κάνοντας πρεμιέρες σε διεθνή φεστιβάλ και κερδίζοντας αναγνώριση. Οι ταινίες αυτές αν και φαινομενικά δεν μοιάζουν μεταξύ τους, έχουν κάποια χαρακτηριστικά, που για ορισμένους κριτικούς και ερευνητές είναι αρκετά για ομαδοποιηθούν ως ένα ενιαίο ρεύμα ταινιών.

Ο κριτικός A.O. Scott των 'The New York Times' το 2010, χαρακτηρίζει «περίεργο» ('weird') τον «Κυνόδοντα» (2009) και ο Steve Rose, στο πολυσυζητημένο άρθρο του στον 'Guardian' το 2011, βαφτίζει την κινηματογραφική τάση 'Weird Wave', καθώς δικαιολογημένα αναρωτιέται αν «οι έξοχα περίεργες ταινίες του Λάνθιμου και της Τσαγγάρη είναι προϊόν της οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα». Η Maria Komninos το 2014 χαρακτηρίζει αξιοσημείωτη την ανάδυση ενός αριθμού νέων σκηνοθετών, που έχουν αφήσει το σημάδι τους στα σημαντικά διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ και προτείνει την ομαδοποίησή τους σε τρεις υποκατηγορίες: το 'Weird Wave', τον κοινωνικό ρεαλισμό και τις γυναίκες ως μοντέρνους πλάνητες (Komninos 2014, σ. 2). Τέλος ο Angelos Koutsourakis αφού συζητά τον τύπο 'cinema of the body' το 2012 (Koutsourakis 2012, σ. 107), προτείνει την περαιτέρω μελέτη της αλληλεξάρτησης μεταξύ της οικονομικής κρίσης και της ανάδυσης των ταινιών που ανήκουν σε αυτή την κατηγορία.

Θεωρητικό πλαίσιο

Ανεστραμμένο Οιδιπόδειο Σενάριο και αποδόμηση της γλώσσας

Η Maria Komninos εξετάζοντας τρεις από τις πιο αξιοσημείωτες ταινίες του 'Greek Weird Wave' (*Στρέλλα*, *Κυνόδοντας*, *Attenberg*), διαπιστώνει την ύπαρξη μεταμοντέρνων στοιχείων τα οποία ενσωματώνονται στο εν λόγω ρεύμα (Komninos and Lambrou 2016, σ. 498). Βρίσκει πως το 'Greek Weird Wave' μέσω αυτών των στοιχείων απεικονίζει την οικογένεια με ένα νέο τρόπο και προτείνει μια νέα, εναλλακτική μορφή γλώσσας. Συγκρίνοντας αυτές τις ταινίες, με τις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου δείχνει πως εδώ χρησιμοποιείται μια απόκλιση του κλασσικού οιδιπόδειου σεναρίου. Δηλαδή ένα ανεστραμμένο οιδιπόδειο σενάριο, το οποίο χρησιμοποιείται ως κινητήρια δύναμη και της αφήγησης αλλά και της απεικόνισης της οικογένειας. Έχει δηλαδή κεντρικό ρόλο στην δομή της σύγχρονης κινηματογραφικής τάσης που είναι υπό εξέταση.

Για το οιδιπόδειο σενάριο, η Komninos αναφέρει:

«...από την στρουκτουραλιστική άποψη, το οιδιπόδειο σενάριο σημαίνει την προσπάθεια ενός παιδιού να τακτοποιήσει τις παρατηρήσεις του σχετικά με τον ρόλο καθενός από τους γονείς του σε σχέση με τον εαυτό του, το αφηγηματικό υποκείμενο προσπαθεί διαρκώς μέσω των ιστοριών του να κατανοήσει τις οιδιπόδειες σχέσεις, ανεξάρτητα από το αν αυτές οι ιστορίες απεικονίζουν λεπτομερώς οικογενειακές σχέσεις ή όχι.» (Komninos and Lambrou 2016, σ. 501).

Επιπλέον επισημαίνει πως μέσω μεταμοντέρνων πρακτικών, όπως η χρήση γλωσσικών μορφών, όπως το gay slang και η μη προφορική έκφραση, οι ταινίες του 'Greek Weird Wave' αποτελούν πρόκληση για την οιδιπόδεια οικογενειακή δομή και την αφηγηματικότητα που βασίζεται στην γλώσσα (Komninos and Lambrou 2016, σ. 499). Ειδικά για την γλώσσα, αναφέρει πως η παραδοσιακή γλώσσα στο 'Greek Weird Wave' αφηφά την αφήγηση διαχέοντας

στο μη λεκτικό, φαινομενικά ασύνδετα και όχι απαραίτητα μεταδοτικά, γλωσσικά παιχνίδια (Komninou and Lambrou 2016, σ. 503).

The Queer Greek Weird Wave και η Άρνηση Νοήματος

Ο Psaras όπως σχολιάζει χαρακτηριστικά στο βιβλίο του (Psaras 2016, σ. 217), βρίσκει πως ο *Κυνόδοντας*, ανοίγει ένα κενό στο βασίλειο του νοήματος και αναρωτιέται αν υπάρχει ηθικό περιεχόμενο σε αυτή τη χειρονομία της κατάσχεσης του νοήματος (εννοώντας την επιλογή του Λάνθιμου να κλείσει την ταινία με μια λύση τραγική και αινιγματική αντί για έναν επίλογο «με νόημα»).

Αντλεί ταυτόχρονα από διαφορετικές θεωρητικές οπτικές γωνίες (Deleuze, Harbord, Galt, Edelman) για να στηρίζει την θέση του πως οι αφηγήσεις αυτές που αφηφούν συνολικά το νόημα, επιδεικνύουν μια ριζοσπαστική 'queer' απάντηση στις σύγχρονες ιστορίες της οικονομικής κρίσης (Psaras 2016, σ. 218). Ο ίδιος προτείνει έναν θαρραλέο ελιγμό - μια τολμηρή μανούβρα, όπως την ονομάζει - από το 'weird' στο 'queer' ως μετωνυμική κίνηση, η οποία διαφωτίζει την υποβόσκουσα ρητορική της σύγχρονης τάσης, ως ακριβώς μια δριμεία 'queer' κριτική σαν απάντηση στην συνεχιζόμενη εθνική κρίση (Psaras 2016, σ. 26).

Καθώς συνεχίζει την ανάλυσή του, βρίσκει πως αυτές οι ταινίες (του 'Greek Weird Wave') με έναν ασυμβίβαστο τρόπο αρνούνται έναν σαφή επίλογο, αρνούνται πράγματι να δηλοποιήσουν ένα νόημα. Και αυτή η άρνηση του «σημαίνει», αυτή η αμφιθυμία και η απροσδιοριστία που εμποτίζει όχι μόνο τον επίλογο αυτών των ταινιών, αλλά ολόκληρη την κατασκευή του χρόνου και του χώρου τους, τελικά ερμηνεύει μια κινηματογραφική χωροχρονικότητα, την οποία ο Psaras, (ακολουθώντας την Galt όπως γράφει) αντιλαμβάνεται ως 'queer' (Psaras 2016, σ. 219).

Βρίσκει πως μέσα από μια 'queer' περιφρόνηση της αφηγηματικότητας και της ταυτότητας, υπονομεύοντας την αναφορικότητα της γλώσσας και των εικόνων και εκθέτοντας την ματαιότητα, καθώς επίσης και την καταπίεση που υποβόσκουν της συζήτησης που αναζητά να ενσταλάξει νόημα στον χρόνο και τον χώρο, αυτές οι ταινίες υλοποιούν την "'queer' άρνηση του «σημαίνει»" (μια φράση που δανείζεται απευθείας από την Galt), αρθρώνοντας ακριβώς την

στιγμή της άρνησης χωρίς διέξοδο στο μέλλον, επιλέγοντας να μένουν χωρίς όραμα, πράγματι χωρίς νόημα (Psaras 2016, σ. 219).

Επιτελεστικότητα

Στην κινηματογραφική όπως και στην φυσική πραγματικότητα, η ταυτότητα του κάθε ανθρώπου, αποκαλύπτεται από τα λόγια και από τις πράξεις. Το «ποιός είναι» ο καθένας επιτελείται σε οτιδήποτε λέει και πράττει και αυτό το *πράττειν* και *ομιλείν* στο ελληνικό νέο κύμα έχει ένα ειδικό χαρακτήρα και μια ειδική αισθητική. Για την κατανόηση της έννοιας της επιτελεστικότητας σε σχέση με το Greek Weird Wave, η παρούσα εργασία βασίστηκε κυρίως σε άρθρα των Αθανασάτου, Karalis, Koutsourakis και Nikolaidou.

Η επιτελεστική πράξη (performance) και η επιτελεστικότητα (performativity) είναι έννοιες προερχόμενες από την ανάλυση ποικίλων φαινομένων και την ενασχόληση διαφορετικών κλάδων. Η ταυτόχρονη εξερεύνησή τους από την γλωσσολογία (John Langshaw Austin), την κοινωνιολογία (Erving Goffman), την ανθρωπολογία (Victor Turner) και τις παραστασιακές τέχνες (Richard Schechner), καθώς και από τη θεωρία της επιτελεστικότητας του φύλου της Judith Butler, τις εξελίσσει σε ένα διεπιστημονικό πεδίο μελέτης και έρευνας (Nikolaidou 2014, σ. 23).

Η Butler καθώς εισάγει την θεωρία της επιτελεστικότητας του φύλου, ξεκινώντας από την φαινομενολογική θεωρία περί πράξεων, προτείνει ένα σχήμα εφαρμογής που αφορά στα κοινωνικά φύλα. Η επιτελεστική πράξη είναι η πράξη που αφενός εκπληρώνει ένα σκοπό ή παράγει ένα επίτευγμα, αφετέρου σημαίνει την παράσταση, δηλαδή την διαδραμάτιση ρόλων στα συλλογικά και δημόσια συμφραζόμενα του θεάτρου (Αθανασάτου 2014, σ. 158, 159). Είναι μια πράξη ταυτόχρονα θεατρική και μη αναφορική, διότι δεν προκύπτει από μια σταθερή ταυτότητα. Αντιθέτως, η ταυτότητα αναδύεται μέσα από την επιτέλεση συγκεκριμένων πράξεων και συνεπώς είναι επιτελεστική δηλαδή υποκείμενο αλλαγής (Koutsourakis 2012, σ. 95). Επίσης η Butler τονίζει πως έμφυλη πραγματικότητα είναι επιτελεστική, πράγμα που σημαίνει πως είναι πραγματική μονάχα στον βαθμό που επιτελείται (Butler 2006, σ. 398) και πως

δεν υπάρχει τίποτα σχετικό με το διπολικό σύστημα των φύλων που πρέπει να θεωρείται δεδομένο (Butler 2006, σ. 404). Με αυτόν τον τρόπο η Butler, απομακρύνεται από τα διπολικά σχήματα πρόσληψης των φύλων (Αθανασάτου 2014, σ. 158) και προσφέρει ένα σημαντικό εργαλείο που διευκολύνει την ανάλυση αρκετών κοινωνικών, πολιτισμικών και καλλιτεχνικών γεγονότων ή φαινομένων που δημιουργούν πραγματικότητες, πέρα από τις δυαδικές αντιθέσεις (Nikolaidou 2014, σ. 23).

Η Nikolaidou επιχειρηματολογεί σε άρθρο της το 2014, πως υπάρχει ένα υπερβολικό στοιχείο επιτέλεσης, που είναι ουσιώδες, στην δημιουργία των ελληνικών 'φεστιβαλικών ταινιών', ως ρεύμα (το λεγόμενο 'Greek Weird Wave'), ακόμα κι αν κάθε μία από αυτές φαίνεται εξαιρετικά μοναδική και διαφορετική. Βρίσκει πως η επιτέλεση και η επιτελεστικότητα γίνονται εννοιολογικά εργαλεία για να διερευνηθεί κάτι παραπάνω από το κείμενο, καθώς οι παραπάνω έννοιες αποτελούν συγχρόνως την αισθητική των ταινιών, που είναι και το βασικό στοιχείο της δομής τους. Αυτή η επιτελεστικότητα εντοπίζεται σε τρία διαφορετικά στοιχεία, στην τακτική προώθησης των εν λόγω ταινιών στα διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ, στο υποκριτικό ύφος των ηθοποιών για τη δημιουργία των χαρακτήρων και στη δομή της πλοκής και την υφολογική και αφηγηματική στρατηγική (Nikolaidou 2014, σ. 20).

Ενδιαφέρουσα είναι η διαπίστωση πως αυτές οι ταινίες δεν φέρουν μόνο ομοιότητες στο υποκριτικό στυλ και το ύφος της αφήγησης αλλά και στον τρόπο που αυτές οι ταινίες έχουν προωθηθεί εμπορικά και συμμετάσχει σε κινηματογραφικά φεστιβάλ ανά τον κόσμο (Nikolaidou 2014, σ. 23). Ακόμα πιο ενδιαφέρουσα είναι η ιδέα της, πως η συμμετοχή της ταινίας σε ένα διεθνές φεστιβάλ (όπως λ.χ. το φεστιβάλ των Καννών) είναι κι αυτή από μόνη της, μία είδους 'performance', αφού η προβολή της είναι ένα μόνο (και σύντομο χρονικά) κομμάτι αυτής της διαδικασίας καθώς ο σκηνοθέτης μαζί με άλλους συντελεστές (παραγωγοί, σύμβουλοι, ατζέντηδες κ.ά.) συμμετέχουν σε εκτενείς προσπάθειες δικτύωσης στα πλαίσια του φεστιβάλ ή στις πολλές παράλληλες εκδηλώσεις, που μπορεί να περιλαμβάνουν εργαστήρια, σεμινάρια, ειδικές προβολές, ειδικούς διαγωνισμούς και διεθνή fora με σκοπό να προωθήσουν με τον καλύτερο τρόπο την ταινία τους (Nikolaidou 2014, σ. 24). Αξίζει εδώ να γίνει αναφορά ως παράδειγμα στο προωθητικό εργαλείο που δημιουργήθηκε με τη

μορφή κουίζ για τον *Αστακό* ¹⁶¹⁷ στο οποίο οι χρήστες απαντούσαν σε ερωτήσεις κλειστού τύπου με συγκεκριμένες επιλογές, για να ανακαλύψουν ποιο ζώο θα έπρεπε να διαλέξουν να γίνουν, αν κατέληγαν μόνοι.

Στη συνέχεια του άρθρου της τονίζει, πως αν και η βιβλιογραφία για την υποκριτική στον κινηματογράφο είναι ανεπαρκής σε σχέση με άλλες πλευρές των κινηματογραφικών σπουδών, αναγνωρίζει πως είναι ένα βασικό κινηματογραφικό στοιχείο που δημιουργήθηκε μαζί με άλλα επίσης βασικά στοιχεία του κινηματογράφου όπως το μοντάζ, η διεύθυνση φωτογραφίας και ο ηχητικός σχεδιασμός. Επίσης η ερμηνεία στον κινηματογράφο είναι κάτι περισσότερο από την υποκριτική, αφού το ίδιο το μέσο επηρεάζει τί και πώς ο θεατής αντιλαμβάνεται ως υποκριτική. Με την βοήθεια των Baron, Carson και Tomasulo, εξηγεί πως η υποκριτική στον κινηματογράφο γίνεται καλύτερα αντιληπτή ως μια μορφή διαμεσολαβητικής επιτέλεσης που βρίσκεται στη διασταύρωση τέχνης, τεχνολογίας και πολιτισμού. Η υποκριτική στον κινηματογράφο, καταλήγει αντλώντας από τον Higson, μπορεί να αναλυθεί μέσα από κατηγορίες όπως η φωνή, η εκφραστικότητα του προσώπου, η χειρονομία και η στάση του σώματος, ο σωματικός υλισμός, με όποιον τρόπο αυτές οι κατηγορίες έχουν σχηματιστεί από τις κινηματογραφικές τεχνικές (Nikolaïdou 2014, σ. 33).

Όπως αναφέρει στο ίδιο άρθρο, κάποιοι κριτικοί έχουν ήδη αναφερθεί στην σημασία του ηθοποιού στις πρόσφατες ελληνικές ταινίες και διάφοροι σκηνοθέτες, μεταξύ των οποίων και ο Γιώργος Λάνθιμος, έχουν μιλήσει σε συνεντεύξεις για το υποκριτικό ύφος και τις μεθόδους που εφαρμόζουν με τους ηθοποιούς τους (Nikolaïdou, σ. 32). Πράγματι ο Λάνθιμος έχει εξηγήσει πως έρχεται σε αμηχανία βλέποντας ηθοποιούς να προσπαθούν αν είναι φυσικοί και ότι ο ίδιος προσπαθεί να κρατά τις ερμηνείες απλές αλλά πάντα με τη συνείδηση

¹⁶ <http://www.indiewire.com/2016/05/the-lobster-quiz-if-you-end-up-alone-what-animal-should-you-be-291351/>

¹⁷ <http://thelobster-movie.com/>

πως είναι μέρος μιας κινηματογράφησης χωρίς να προσπαθούν να είναι ρεαλιστικές¹⁸.

Οι παραπάνω κατηγορίες αναλύονται σε χαρακτηριστικά που διατρέχουν συνήθως κάθε φορά ολόκληρο το κείμενο της γενιάς αυτής των ταινιών τέχνης. Ο Karalis στο άρθρο του τα εντοπίζει ως προς την ομιλία: αντισυμβατικούς, άβολους και μονότονους διάλογους, μεγάλες παύσεις και οι ασυνήθιστα γρήγορους μονόλογους (Karalis 2015, σ. 2). Η Nikolaidou επίσης τα επισημαίνει ως προς την πράξη: ελάχιστες εκφράσεις προσώπου, ελαφριά κλίση στους ώμους, υπολογισμένες και αυτοματικές κινήσεις (Nikolaidou 2014, σ. 35). Πράγματι, τα παραπάνω στοιχεία συνήθως εντοπίζονται σε όλες τις σκηνές των ταινιών του ελληνικού νέου κύματος, στις οποίες οι χαρακτήρες ανταποκρίνονται στο περιβάλλον τους μάλλον αδιάφορα, επιδιόδοι σε αμήχανους διάλογους και ακατανόητους συνειρμούς, με απαθείς αντιδράσεις, ανέκφραστο χιούμορ και παγερό βλέμμα, με μηχανικές κινήσεις και αδέξιες ή καθόλου χειρονομίες και με επαναληπτικότητα στους διαλόγους. Φαίνονται να είναι μουδιασμένοι, απορρυθμισμένοι και απαθείς.

Η Nikolaidou εντοπίζει τα παραπάνω χαρακτηριστικά αντλώντας από κριτικούς και προγραμματιστές, ως στοιχεία επιτελεστικότητας και ως βασικά συστατικά στοιχεία στη δημιουργία των 'φεστιβαλικών ταινιών', προτείνοντας ένα θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο που δικαιολογεί την ομαδοποίηση των ταινιών που φέρουν αυτά τα χαρακτηριστικά και τη σύνδεσή τους με το 'Greek Weird Wave', αν και εκείνη προτιμά τον όρο 'Greek New Wave' (Nikolaidou 2014, σ. 21,22).

¹⁸ «And that, to me, is a lot more real: constructing every element of the film in a way that's emotionally convincing without actually having to demonstrate emotion.», <http://flix.gr/en/yorgos-lanthimos-takes-us-on-a-tour-of-the-quotalp.html>

Τέλος, για την επιτελεστικότητα, η Nikolaidou αναφέρει:

«... Η συσσώρευση ή η εστίαση σε χειρονομιακές πράξεις γίνεται το κέντρο της αφήγησης και του στυλ τους [των ταινιών]. Ταυτόχρονα το υποκριτικό στυλ σηματοδοτεί κάθε συγκεκριμένο σώμα και τους μηχανισμούς κάθε σώματος. Αυτός είναι ακόμα ένας λόγος που αυτές οι ταινίες λειτουργούν όχι μόνο σε κυριολεκτικό επίπεδο αλλά και σε αλληγορικό» (Nikolaidou 2014, σ. 37).

Συνοψεις ταινιών

Ο Αστακός (The Lobster)

Ο *Αστακός* (2015) είναι η πρώτη αγγλόφωνη ταινία του Γιώργου Λάνθιμου και διεθνής συμπαραγωγή που περιλαμβάνει εκτός από την Ελλάδα, την Ιρλανδία, την Ολλανδία, το Ηνωμένο Βασίλειο και τη Γαλλία.

Τοποθετημένη σε αδιευκρίνιστο χρόνο και χώρο, η ταινία αφηγείται την δυστοπική πραγματικότητα μιας πόλης, στην οποία το ζευγάρι είναι υποχρεωτικό. Όλοι οι ελεύθεροι, χωρισμένοι ή χήροι-ες, οφείλουν να εγκατασταθούν σε ένα ξενοδοχείο (εκτός πόλης) και έχουν διορία 45 ημέρες για να βρουν, ανάμεσα στους άλλους εργένηδες ενοίκους, ένα καινούριο κατάλληλο σύντροφο. Κατάλληλος είναι ο/η σύντροφος που φέρει τα ίδια χαρακτηριστικά με το νέο ταίρι του (όπως π.χ. το να έχει κάποιος μυωπία, να κουτσαίνει, ή να μιλάει γερμανικά). Όποιος/α δεν καταφέρει να βρει σύντροφο μέσα στο παραπάνω προκαθορισμένο διάστημα, μεταμορφώνεται σε ζώο της επιλογής του και αφήνεται ελεύθερος. Οι *Ένοικοι* μπορούν να κερδίσουν επιπλέον μέρες παραμονής στο ξενοδοχείο, κυνηγώντας με αναισθητικά όπλα τους ελεύθερους (μοναχικούς) στο κοντινό δάσος, όπου διαμένουν. Για κάθε ένα *Μοναχικό* που πιάνουν, κερδίζουν μία ημέρα.

Η δυστοπία που παρουσιάζεται στον *Αστακό* είναι μια καταπιεστική κοινωνία η οποία χρησιμοποιεί την επιστήμη για τον απόλυτο έλεγχο των πολιτών, καθώς μπορεί να μεταμορφώνει τους ανθρώπους σε ζώα όταν αυτοί

δεν συμμορφώνονται με τους αυθαίρετους κανόνες της. Είναι μια περίπτωση βιο-εξουσίας (Κομνηνού, παράδοση μαθήματος 14/12/2016). Χωρίς να χρησιμοποιεί gadgets και τεχνητά εφέ όπως θα γινόταν σε μια επιστημονική ή τεχνολογική δυστοπία η οποία ασχολείται με τις συνέπειες της ίδιας της τεχνολογίας, η ο Αστακός είναι μάλλον μια πνευματική δυστοπία στην οποία το σύνολο των πολιτών ελέγχεται από μια επικίνδυνη ιδεολογία.

Ο κεντρικός χαρακτήρας Ντέιβιντ, φτάνει με τον αδερφό του (που δεν κατάφερε να βρει εγκαίρως σύντροφο και τώρα είναι σκύλος) στο ξενοδοχείο, αφού τον άφησε η γυναίκα του. Αφού εγγράφεται και ενημερώνεται για τις εγκαταστάσεις και τους κανονισμούς του νέου του καταλύματος, κάνει τις πρώτες του γνωριμίες (*τον Άνδρα που κουτσαίνει* και *τον Άνδρα που ψευδίζει*) και αρχίζει να συμμετέχει στις ομαδικές δραστηριότητες. Αφού ο *Άνδρας που κουτσαίνει* βρίσκει τη σύντροφό του στο πρόσωπο της *Γυναίκας που παθαίνει ρινορραγίες* και ο Ντέιβιντ αποφεύγει την προσέγγιση της *Γυναίκας με τα Μπισκότα*, ο τελευταίος αποφασίζει να δελεάσει την *Άκαρδη γυναίκα*, η οποία μετά από ένα επεισόδιο στο τζακούζι του ξενοδοχείο, πείθεται πως είναι κι αυτός τόσο άκαρδος όσο αυτή (συνεπώς ταιριάζουν) και ξεκινά η σχέση τους ως ζευγάρι. Η *Άκαρδη γυναίκα* δολοφονεί τον αδερφό του Ντέιβιντ, εκείνος προσποιείται πως αδιαφορεί και όταν τον πιάνει να κλαίει, τον απειλεί πως θα αποκαλύψει την απάτη στην Διευθύντρια του ξενοδοχείου και θα τιμωρηθεί. Εκείνος με την βοήθεια της *Καμαριέρας* την ακινητοποιεί και την μεταμορφώνει σε ζώο.

Ο Ντέιβιντ δραπετεύει από το ξενοδοχείο προς το δάσος, όπου τον υποδέχονται οι *Μοναχικοί* και η *Αρχηγός* τους τον ενημερώνει για τους κανόνες της κοινότητάς τους, όπως για παράδειγμα πως απαγορεύεται οποιουδήποτε τρόπου ρομαντική σχέση ή φλερτ μεταξύ τους. Ο Ντέιβιντ ερωτεύεται μια γυναίκα που έχει επίσης μυωπία όπως και εκείνος κι έτσι ξεκινούν μια μυστική σχέση, αναπτύσσοντας έναν κρυφό κώδικα επικοινωνίας. Σχεδιάζουν να το σκάσουν προς την πόλη, όταν η *Αρχηγός* ανακαλύπτει τις προθέσεις τους και παρασύρει την *Γυναίκα με μυωπία* στην πόλη δήθεν για εγχείρηση λείζερ στα μάτια για να θεραπεύσει τη μυωπία της. Στην πραγματικότητα η *Αρχηγός* έχει κανονίσει με τον γιατρό, η *Γυναίκα με μυωπία* να βγει τυφλή από το χειρουργείο. Ο Ντέιβιντ όταν καταλαβαίνει τί έχει συμβεί και μετά από σκέψη, της προτείνει

να φύγουν για την πόλη. Στον δρόμο προς τα εκεί και μέσα στην τουαλέτα ενός εστιατορίου, ο Ντέιβιντ ετοιμάζεται να τυφλωθεί με ένα μαχαίρι, ενώ η σύντροφός του τον περιμένει στο τραπέζι τους.

Εξωφιλμικό περιβάλλον

Κριτική

Η κριτική στο σύνολό της έχει διαβάσει τον *Αστακό* ως μια αλληγορία πάνω στον έρωτα, τις ανθρώπινες σχέσεις, την αγάπη, τη σχέση του ζευγαριού και κατ' επέκταση τον γάμο και σε ένα πρώτο επίπεδο δεν έχουν άδικο, καθώς οι ίδιοι οι Λάνθιμος και Φιλίππου, δηλώνουν σε συνεντεύξεις πως το βασικό θέμα της ταινίας είναι η αγάπη. Ο Λάνθιμος στην συνέντευξη τύπου στο φεστιβάλ των Καννών που προηγήθηκε της προβολής, δήλωσε πως ο *Αστακός* είναι μια ταινία για τις ανθρώπινες σχέσεις, με ένα πιο ρομαντικό τρόπο και πως δεν χρειάζεται να τοποθετηθεί σε μια συγκεκριμένη χώρα ¹⁹.

Ο Α.Ο. Scott για τους 'The New York Times' έγραψε πως «ο *Αστακός* θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια εξέταση της ανθρώπινης τρυφερότητας, την εποχή της ύπαρξης εφαρμογών [κοινωνικής δικτύωσης] για ραντεβού, μια κριτική του τρόπου που οι σχέσεις τόσο συχνά πλέον, μειώνονται στο επιφανειακό ταίριασμα ενδιαφερόντων και τύπων». Ο Guy Lodge για το 'Variety': «Η πρώτη αγγλόφωνη ταινία του Γιώργου Λάνθιμου είναι μια ευφυώς αστεία, απροσδόκητα συναισθηματική σάτιρα μιας κοινωνίας που έχει ψύχωση με τα ζευγάρια», ενώ το 'Indiewire' έγραψε: «Μια αναπάντεχα συγκινητική, μαγευτικά παράξενη ιστορία αγάπης». Αυτό δεν είναι αδικαιολόγητο καθώς, οι δημιουργοί στη συνέντευξη τύπου στις Κάννες δήλωσαν πως το θέμα της ταινίας είναι οι σχέσεις, τα ζευγάρια και κατ' επέκταση η σεξουαλικότητα.

Πράγματι σε ένα πρώτο επίπεδο ο *Αστακός* μπορεί να διαβαστεί κατ' αυτόν τον τρόπο, μια πιο προσεκτική ματιά όμως σε μια ταινία που οι δημιουργοί δείχνουν όσα είναι απαραίτητα και αφήνουν χώρο για διαφορετικές

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=STw511EeAnI>

ερμηνείες, υπάρχει και ένα δεύτερο επίπεδο στην αλληγορία, όπως ήδη περιγράφηκε.

Από την ελληνική κριτική δεν έλειψαν οι ατυχείς τοποθετήσεις, όπως αυτή του αθηνοράματος, τον Οκτώβριο του 2015: «Η κυκλοφορία της πρώτης αγγλόφωνης ταινίας του Γιώργου Λάνθιμου αυτή την εβδομάδα στα αθηναϊκά σινεμά σηματοδοτεί το πανηγυρικό τέλος ενός σύντομου, αλλά δυναμικού ρεύματος (...)».

Τουναντίον, δεν φαίνεται να τελειώνει η πορεία αυτού του ρεύματος, καθώς ούτε η συζήτηση γύρω από αυτό έχει σταματήσει: μόλις πριν από λίγους μήνες εκδόθηκε το βιβλίο "The Queer Greek Weird Wave" του Marios Psaras, με το οποίο ο συγγραφέας υπογραμμίζει πως προσπαθεί έναν τολμηρό ελιγμό από το 'weird' στο 'queer' ως μια χρήσιμη χειρονομία που φωτίζει τη βαθύτερη ρητορική της σύγχρονης τάσης ως μια ακριβώς οξεία queer κριτική σε απάντηση της σε εξέλιξη εθνικής κρίσης (Psaras 2016, σ. 26). Ούτε και ήταν σύντομο: όπως αναφέρθηκε παραπάνω η εμφάνιση των ταινιών αυτών ήταν αποτέλεσμα αλλαγών σε παράγοντες που επηρέασαν πολύ πριν το 2009, οπότε θεωρείται και η γέννηση του 'Greek Weird Wave'. Σίγουρα η ελληνική παραγωγή δεν σταμάτησε μετά τον *Αστακό* και η ομαδοποίηση κάποιων από αυτές με κοινό χαρακτηριστικό την επιτελεστικότητα λειτουργεί για ταινίες που είναι φαινομενικά διαφορετικές, όπως συζητήθηκε πιο πάνω. Τέλος, η πρόσφατη υποψηφιότητα των Λάνθιμου και Φιλίππου για το βραβείο της Αμερικάνικης Ακαδημίας στην κατηγορία καλύτερο πρωτότυπο σενάριο, δεν διαμηνύει ούτε πανηγυρικό, ούτε άλλου είδους θριαμβευτικό τέλος του ρεύματος.

Βραβεία και υποψηφιότητες

Ο *Αστακός* έκανε παγκόσμια πρεμιέρα στο 68ο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ των Καννών, όπου συμμετείχε στο διαγωνιστικό πρόγραμμα διεκδικώντας τον Χρυσό Φοίνικα, ενώ κέρδισε το Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής και ειδική μνεία στην απονομή του Queer Palm²⁰. Η ταινία ήταν υποψήφια για το βραβείο καλύτερης βρετανικής ταινίας της Βρετανική

²⁰ Είναι ένα ανεξάρτητο βραβείο για ταινίες που προβάλλονται στο φεστιβάλ των Καννών και σχετίζονται με θέματα που απασχολούν την ΛΟΑΤ κοινότητα

Ακαδημία Κινηματογράφου (BAFTA) και για επτά Βρετανικά Βραβεία Ανεξάρτητου Κινηματογράφου (BIFA)²¹, για Χρυσή Σφαίρα²² και (καθώς γράφεται αυτή η εργασία) οι Γιώργος Λάνθιμος και Ευθύμης Φιλίππου είναι υποψήφιοι για το Βραβείο της Αμερικανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου στην κατηγορία του Καλύτερου πρωτότυπου σεναρίου.²³ Τα παραπάνω σημαντικά βραβεία πλαισιώνονται από υποψηφιότητες του *Αστακού* για βραβεία σε ολόκληρο τον κόσμο, των οποίων η αναφορά δεν κρίνεται δόκιμη.

Υποδοχή κοινού

Μια γρήγορη επισκόπηση των συναθροιστών περιεχομένου, οι οποίοι περιλαμβάνουν εκτός από τις αξιολογήσεις των κριτικών σε διαδικτυακά μέσα και αυτές των χρηστών των εν λόγω εφαρμογών, αποδεικνύει πως και το κοινό ανταποκρίθηκε θετικά στην ταινία. Ενδεικτικά στο 'Rotten Tomatoes' 64% του κοινού που έχει υποβάλει κριτική δηλώνει πως τους αρέσει η ταινία, από ένα σύνολο 31.430 χρηστών²⁴, δηλαδή μέσο όρο 3,4 στα 5. Στο 'Metacritic' η βαθμολογία των χρηστών είναι 6,7 βασισμένη σε 272 κριτικές κοινού²⁵. Τα αντίστοιχα νούμερα στο imdb είναι 7,1 στα 10 μετά από 109.649 αξιολογήσεις χρηστών²⁶.

Εισιτήρια και έσοδα

Με κόστος γύρω στα 4 εκατομμύρια δολάρια Αμερικής²⁷, η ταινία θεωρείται εμπορική επιτυχία, αφού τα έσοδα ήταν συνολικά 15,7 εκ. με τα 9,2

²¹ Η Ολίβια Κόλμαν, στο ρόλο της *Διευθύντριας* κέρδισε στην κατηγορία καλύτερου β' γυναικείου ρόλου

²² Ο Κόλιν Φάρελ, στο ρόλο του Ντέιβιντ, ήταν υποψήφιος στην κατηγορία καλύτερου ηθοποιού σε κωμωδία ή μιούζικαλ

²³ Η 89η τελετή θα πραγματοποιηθεί στις 26 Φεβρουαρίου στο Dolby Theatre του Χόλυγουντ

²⁴ https://www.rottentomatoes.com/m/the_lobster#audience_reviews, για τους κριτικούς από διαδικτυακά μέσα το αντίστοιχο ποσοστό είναι 89% από 250 κριτικές, με θετικές 202 και αρνητικές 23, δηλαδή μέσο όρο 7,6 στα 10.

²⁵ <http://www.metacritic.com/movie/the-lobster/user-reviews>

²⁶ Με 7.033 χρήστες να δίνουν 10/10 και στα δημογραφικά στοιχεία τη μεγαλύτερη βαθμολογία (7,9) κατά μέσο όρο να δίνουν οι άνδρες κάτω των 18 http://www.imdb.com/title/tt3464902/ratings?ref=tt_ov_rt

²⁷ <http://m.screendaily.com/5081314.article>

να εισπράττονται εντός των Ηνωμένων Πολιτειών και τα 6,5 από όλες τις υπόλοιπες χώρες όπου προβλήθηκε η ταινία²⁸. Στην Ελλάδα προβλήθηκε τον από τον Οκτώβριο του 2015 σε 23 αίθουσες και σημείωσε 67.184 εισιτήρια²⁹.

Ο Γιος της Σοφίας (Son of Sofia)

Ο Γιος της Σοφίας (2017) είναι η ιστορία του Μίσα, η οποία κινείται μεταξύ ρεαλισμού και μαγικού παραμυθιού. Δύο χρόνια μετά το θάνατο του πατέρα του, ο εντεκάχρονος Μίσα φτάνει από τη Ρωσία στην Αθήνα του 2004 εν μέσω Ολυμπιακών Αγώνων, για να ζήσει με την μητέρα του τη Σόφια, η οποία έχει δημιουργήσει μια νέα ζωή για εκείνη και τον ίδιο, στη νέα χώρα που την φιλοξενεί. Έχει βρει ένα καινούριο σύζυγο, τον ηλικιωμένο κύριο Νίκο για τον οποίο ο Μίσα δεν γνωρίζει πως από εδώ και πέρα θα είναι ο πατέρας του. Ο Νίκος υποδέχεται θερμά τον Μίσα, παράλληλα όμως θέλει να τον μυήσει στην «ελληνικότητα» όπως την αντιλαμβάνεται ο ίδιος, κάνοντας στον μικρό καθημερινά, αμφιβόλου ποιότητας και αυθαίρετου περιεχομένου μαθήματα στο σπίτι, ενώ ταυτόχρονα απαγορεύει στην Σοφία και τον γιο της να μιλάνε την μητρική τους γλώσσα μέσα στο σπίτι του (τώρα πια και δικό τους σπίτι) επειδή δεν την καταλαβαίνει ο ίδιος.

Οι εξαιρετικά δυσάρεστες προσπάθειες πειθαρχίας του Νίκου προς τον Μίσα, ο οποίος προσπαθεί με κάθε ευκαιρία να του μαθαίνει τους «κανόνες αυτού του σπιτιού» ή τους «κανόνες αυτής της χώρας» δεν είναι καθόλου ευπρόσδεκτες, παρ' όλα αυτά η Σοφία δείχνει να ανέχεται την κατάσταση ως την μόνη λύση στην ακόμα πιο δυσάρεστη κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ως (από ότι φαίνεται) οικονομική μετανάστρια σε μία ξένη χώρα. Ο Μίσα θα το σκάσει από το σπίτι και θα μείνει για λίγες μέρες με τον Βίκτορ, ένα νεαρό Ουκρανό ζιγκολό. Με αυτόν τον τρόπο, την ώρα που η Ελλάδα ζει στον πυρετό των Ολυμπιακών Αγώνων και της Eurovision, ο Μίσα θα προσγειωθεί βίαια στον κόσμο των ενηλίκων. Ο ίδιος προτιμά να δημιουργεί με την φαντασία του ονειρικές αποδράσεις από τις παραπάνω δύσκολες καταστάσεις και να

²⁸ <http://www.the-numbers.com/movie/Lobster-The#tab=international>

²⁹ Επικοινωνία με Τμήμα Μάρκετινγκ Feelgood Entertainment (23/1/17)

ταξιδεύει στη σκοτεινή πλευρά διαφορετικών εκδοχών των αγαπημένων του παραμυθιών. Τελικά ο γιος της Σοφίας θα επιστρέψει στο σπίτι, όπου θα συνεχιστούν τα μαθήματα υποχρεωτικής ελληνικότητας και οι οικογενειακές υποχρεώσεις στα οποία ο Μίσα συμμετέχει απρόθυμα. Ο κύριος Νίκος θα μείνει σε αναπηρικό καροτσάκι, ανήμπορος να επικοινωνήσει με τον περιβάλλον μετά από σοβαρό επεισόδιο υγείας. Τώρα ο Μίσα έχει πρόσβαση σε έναν ανήμπορο να υπερασπιστεί τον εαυτό του, πρώην καταπιεστή. Οργανώνει ένα αυτοσχέδιο πάρτυ στο σπίτι για τα γενέθλια του κύριου Νίκου με καλεσμένους τον Βίκτορ και την παρέα του ενώ λείπει η Σοφία, όπου εκεί συζητιέται αν θα πρέπει να του κάνουν τη χάρη και να τον σκοτώσουν με ένα από τα πιστόλια που έχει στο σπίτι. Ακολουθεί ο εξευτελισμός και η διαπόμπευση του κύριου Νίκου από την παρέα και ο γυρισμός της Σοφίας στο σπίτι για να βρει τον Μίσα έτοιμο να τον πυροβολήσει. Ο Μίσα πατάει την σκανδάλη ενώ παλεύει με την μητέρα του και η σφαίρα την βρίσκει στα πλευρά.

Η παρέα φεύγει από το διαμέρισμα αμέσως και η Σοφία κλειδώνει τον Μίσα σε ένα δωμάτιο για όλη την υπόλοιπη ημέρα και το όλο το βράδυ. Την επόμενη ημέρα η Σοφία ανοίγει την πόρτα, κοιτάζει τον γιο της, του ζητά να την συγχωρήσει και του λέει πως τον αγαπά πάρα πολύ. Τελικά αποχαιρετά τον Μίσα ο οποίος σε ένα αιωρούμενο φινάλε αντίθετο σε όποια ρεαλιστική αφήγηση μπορεί να κουβαλούσε ως τώρα μαζί της η ταινία, αιωρείται στον ουρανό, ανυψώνεται με την βοήθεια μιας σειράς από μπαλόνια δεμένα στην μέση του και χάνεται.

Εξωφιλμικό περιβάλλον

Η διεθνής κριτική αναγνώρισε περισσότερο την αξία της ταινίας *Ο Γιος της Σοφίας* από ότι η εγχώρια, όπως παρατηρείται και σε άλλες ελληνικές ταινίες του 'Greek Weird Wave'. Ο Nick Schager στο *Variety* χαρακτήρισε την ταινία της Ελίνας Ψύκου «...τίποτα λιγότερο από μοναδική»³⁰, ενώ ο Χρήστος Μήτσης στο *Αθηνόραμα* έγραψε «το σεναριακό στήσιμο της δραματικής κορύφωσης όμως

³⁰ <https://variety.com/2017/film/reviews/son-of-sofia-review-1202407854/>

είναι φανερά αδύναμο»³¹. Καθώς δεν υπάρχουν στοιχεία σε όλους τους γνωστούς συναθροιστές περιεχομένου, για την υποδοχή του κοινού θα γίνει αναφορά μόνο στο imdb με μέσο όρο 6,3/10, από 179 αξιολογήσεις χρηστών³². *Ο Γιος της Σοφίας* κέρδισε το μεγάλο βραβείο στην κατηγορία Διαγωνιστικό Τμήμα Μυθοπλασίας στο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ της Τραϊμπέκα, στη Νέα Υόρκη. Επίσης κέρδισε τα βραβεία Καλύτερης Ταινίας, Σκηνοθεσίας και Β' Ανδρικού ρόλου στα Βραβεία Ίρις της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, τον περασμένο Απρίλιο.

Στρέλλα (A Woman's Way)

Η *Στρέλλα* (2009) είναι η ιστορία μιας νεαρής εκδιδόμενης τρανς (της Στρέλλας) και του Γιώργου, ο οποίος μόλις αποφυλακίζεται μετά από δεκαπέντε χρόνια για έναν φόνο που διέπραξε στο χωριό από το οποίο κατάγεται κάπου στην ελληνική επαρχία. Ο Γιώργος συναντά την Στρέλλα σε ένα φθινό ξενοδοχείο στην Αθήνα, όπου θα περάσει την πρώτη του νύχτα μαζί της και σύντομα θα ξεκινήσει ένας έρωτας, ο οποίος θα δοκιμάσει τα όρια των ίδιων αλλά και του κοινού.

Ο Γιώργος αποφασισμένος να ξεκινήσει μια νέα ζωή, επιστρέφει στην πατρίδα του για να πουλήσει το σπίτι του στο χωριό και όλη την περιουσία του. Προσπαθεί επίσης να ξαναβρεί τον γιο του, τον Λεωνίδα με τον οποίο έχει χάσει επαφή όσο ήταν στην φυλακή. Στο χωριό μαθαίνει πως έχουν δει το γιο του να δουλεύει ως πόρνη στην Αθήνα. Όταν γυρίζει στην Αθήνα έρχεται αντιμέτωπος με την Στρέλλα και απαιτεί να μάθει το παρελθόν της. Εκείνη ομολογεί πως άφησε το χωριό της και ήρθε στην Αθήνα λίγο καιρό αφού ο πατέρας της φυλακίστηκε επειδή σκότωσε τον αδερφό της μητέρας της, ο οποίος προσπαθούσε να ασελγήσει επάνω της. Ο Γιώργος αντιλαμβάνεται πως η Στρέλλα είναι ο γιος τον οποίο αναζητά όλον αυτόν τον καιρό. Ακόμα μεγαλύτερο σοκ του προκαλεί η ανακάλυψη πως η Στρέλλα γνώριζε ποιος ήταν ο Γιώργος από την αρχή. Μετά από αυτή την σύγκρουση ακολουθεί βία και

³¹ http://www.athinorama.gr/cinema/movie/o_gios_tis_sofias-10058524.html

³² https://www.imdb.com/title/tt6197022/ratings?ref=tt_ov_rt

απόσταση μέχρι να γίνει η επανασύνδεση του ζευγαριού. Οι δυο τους ξανασυναντιούνται σε δωμάτιο ακριβού ξενοδοχείου μετά από πρωτοβουλία του Γιώργου. Εκεί ο Γιώργος παραδέχεται στην Στρέλλα πως δεν θέλει να τη χάσει και εκείνη με την σειρά της το ίδιο. Παρ' όλο που υπάρχει μια αίσθηση συμφιλίωσης, η Στρέλλα αφήνει μόνη το ξενοδοχείο και περιπλανιέται συντετριμμένη στους δρόμους της χριστουγεννιάτικης Αθήνας, υπό τους επιβλητικούς ήχους της «Τόσκα» σε εκτέλεση Μαρίας Κάλλας.

Στην τελευταία σκηνή της ταινίας, η δράση μεταφέρεται στο σπίτι της Στρέλλας, όπου γίνονται ετοιμασίες για τον εορτασμό της Πρωτοχρονιάς. Παρόντες είναι η Στρέλλα φυσικά, ο φίλος της ο Άλεξ, η μικρή του αδερφή, ο Γιώργος, ο φίλος του Γιώργου και ο Ουκρανός φίλος του δεύτερου, ο Γιούρι. Όλοι μαζί γιορτάζουν την Πρωτοχρονιά σαν μια εναλλακτική εκδοχή της οικογένειας.

Εξωφιλμικό περιβάλλον

Η ταινία *Στρέλλα* κρατά μια ειδική και περίοπτη θέση στην καρδιά της εγχώριας κριτικής, αφού μαζί με τον *Κυνόδοντα* θεωρούνται από το σύνολό της σχεδόν, ως τα δύο φιλμ που ξανασύστησαν κατά κάποιον τρόπο το ελληνικό σινεμά, στα διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ, αφού τον Φεβρουάριο και τον Μάιο του 2009 αντίστοιχα, προβλήθηκαν σε παγκόσμια πρεμιέρα στα Διεθνή Κινηματογραφικά Φεστιβάλ του Βερολίνου και των Καννών.

Ο Νίνος Φενέκ Μικελίδης έγραψε στην *Ελευθεροτυπία*: «Από τις πιο πρωτότυπες, δοσμένες με φρεσκάδα και ρεαλισμό, ελληνικές ταινίες της χρονιάς, είναι αυτή, η «*Στρέλλα*» του Πάνου Χ. Κούτρα, που πρωτοείδαμε στο φεστιβάλ Βερολίνου»³³. Ο Παναγιώτης Τιμογιαννάκης έγραψε στο 'Down Town': «Αν η λέξη «μπράβο» αρκεί, θα τη χρησιμοποιήσω απευθυνόμενος στον Πάνο Κούτρα. Η *Στρέλλα* είναι από τις καλύτερες ταινίες της ελληνικής παραγωγής και ο Κούτρας δεν κωλώνει πουθενά»³⁴. Ενώ η Μαρία Κατσουνάκη έγραψε στην *Καθημερινή*: «Η εγκωμιαστική υποδοχή της «*Στρέλλας*» από τον

³³ <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=113284>

³⁴

<https://strellamovie.wordpress.com/category/%CE%BA%CF%81%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82/>

διεθνή Τύπο (τόσο στο Βερολίνο όσο και στο Παρίσι) σημαίνει, κατ' αρχάς, ότι το θέμα της «διαβάζεται» από ένα κοινό εκτός συνόρων. Δεν πρόκειται, δηλαδή, για άλλη μια εσωστρεφή, ελληνοκεντρική παραγωγή. Πολύτιμη κατάκτηση, όχι μόνο θεματική και αισθητική αλλά και κοινωνική»³⁵.

Η ταινία επίσης κέρδισε το βραβείο Καλύτερης Ηθοποιού και άλλα τρία βραβεία στα Βραβεία Ίρις της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου το 2010, ενώ ήταν υποψήφια για το βραβείο Σκηνοθεσίας, το βραβείο Καλύτερου Ηθοποιού και το βραβείο β' γυναικείου ρόλου.

Από την επισκόπηση των συναθροιστών περιεχομένου, για τους οποίους αναφέρθηκε παραπάνω ο τρόπος με τον οποίο περιλαμβάνουν τις αξιολογήσεις των κριτικών σε διαδικτυακά μέσα και αυτές των χρηστών των εφαρμογών, αποδεικνύει πως και το κοινό ανταποκρίθηκε θετικά στην ταινία. Ενδεικτικά στο 'Rotten Tomatoes' 80% του κοινού που έχει υποβάλει κριτική δηλώνει πως τους αρέσει η ταινία, από ένα σύνολο 351 χρηστών, δηλαδή μέσο όρο 3,7 στα 5³⁶. Τα αντίστοιχα νούμερα στο imdb είναι 7,4 στα 10 μετά από 2.872 αξιολογήσεις χρηστών³⁷.

Ανάλυση και ερμηνεία

Ο Αστακός (The Lobster)

Η ταινία ξεκινά με μια γυναίκα να οδηγεί σε ένα επαρχιακό δρόμο με συννεφιασμένο ουρανό μέσα σε μια μελαγχολική και πένθιμη ατμόσφαιρα και αφού σταματά βιαστικά στην άκρη του δρόμου και μπαίνει περπατώντας σε ένα χωράφι όπου βρίσκονται τρεις γάιδαροι, πυροβολεί έναν από αυτούς και επιστρέφει στο αυτοκίνητό της. Δεν υπάρχει τίποτα που να πληροφορεί για τον χρόνο ή τον τόπο, να δίνει κάποιου είδους πλαίσιο ή τα όρια μέσα στα οποία θα κινηθεί η ιστορία.

³⁵

<https://strellamovie.wordpress.com/category/%CE%BA%CF%81%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82/>

³⁶ https://www.rottentomatoes.com/m/strella/#audience_reviews

³⁷ https://www.imdb.com/title/tt1332125/ratings?ref=tt_ov_rt

Η αναγκαία ομοιότητα του ζευγαριού

Στην επόμενη σκηνή, εμφανίζεται ο Ντέιβιντ (φορώντας γυαλιά) μέσα σε ένα διαμέρισμα, ενώ μια γυναικεία φωνή του λέει πως λυπάται πραγματικά, εκείνος ρωτάει: «φοράει γυαλιά ή φακούς επαφής» για να πάρει την απάντηση «γυαλιά». Το κουδούνι χτυπά και η γυναικεία φωνή τον ενημερώνει πως θα πρέπει να κάνει γρήγορα. Αργότερα θα καταλάβουμε πως ο Ντέιβιντ αναφέρεται στο νέο σύντροφο της γυναίκας του, η οποία τον αφήνει και την ρωτά αν αυτός φοράει γυαλιά ή φακούς επαφής καθώς είναι δεδομένο πως θα έχει κι αυτός μυωπία. Η σκηνή αυτή, άμεσα μας πληροφορεί για το πόσο ζωτικής σημασίας είναι τα ζευγάρια να έχουν όμοια χαρακτηριστικά. Το κουδούνι σημαίνει πως αφού ο Ντέιβιντ είναι και πάλι αδέσμευτος θα πρέπει να πάει στο ξενοδοχείο κάτι που συμβαίνει στην επόμενη σκηνή, όπου το προσωπικό του ξενοδοχείου τον παραλαμβάνει και τον οδηγεί στην τοποθεσία. Εδώ ξεκινά η αφήγηση από τον χαρακτήρα-αφηγήτρια (την *Γυναίκα με μυωπία*) η οποία αρχικά μας δίνει πληροφορίες για τα παπούτσια και τον πόνο στην πλάτη του, πληροφορίες που δεν εξηγούν ούτε ποια είναι η γυναίκα στην οποία ανήκει η φωνή στην προηγούμενη σκηνή, ούτε αποκαλύπτουν τη σημασία του περιορισμένου διαλόγου, ούτε βοηθούν στην κατανόηση της κατάστασης του χαρακτήρα.

“There are no half sizes”

Δύο σκηνές που μιλούν για το πόσο σημαντική είναι η λογική τη δυαδικότητας στον κόσμο του ξενοδοχείου είναι οι επόμενες. Στην σκηνή που ο Ντέιβιντ δίνει τα στοιχεία του κατά την καταχώρησή του στο ξενοδοχείο, μία εκ των ερωτήσεων της υπαλλήλου υποδοχής, αφορά στις σεξουαλικές του προτιμήσεις. Ο Ντέιβιντ ρωτά αν μπορεί να καταχωρηθεί ως αμφιφυλόφιλος για να πάρει αρνητική απάντηση. Πρέπει να διαλέξει σε ποια κατηγορία θέλει να καταχωρηθεί και η επιλογή του περιορίζεται μεταξύ των δύο προφανών επιλογών της καταχώρησης του ως ομοφυλόφιλος ή ετεροφυλόφιλος. Ο Ντέιβιντ κάθεται στην καρέκλα με άκαμπτο ύφος και ελαφριά κλίση στους ώμους, απαντά στις ερωτήσεις που δέχεται με τρόπο μονότονο και με παύσεις μεταξύ των λέξεων που χρησιμοποιεί. Στην ίδια λογική, στην επόμενη σκηνή όπου ο Ντέιβιντ προμηθεύεται ρούχα και παπούτσια από την *Καμαριέρα*, ενώ ζητά νούμερο παπουτσιού 44,5 μπορεί να διαλέξει μόνο μεταξύ 44 και 45. Δεν

υπάρχουν ενδιάμεσα νούμερα. Η *Καμαριέρα* δίνει τον εξοπλισμό και πληροφορίες με τον ίδιο μηχανικό τρόπο στις κινήσεις και στην ομιλία της.

Ο Kenan Behzat Sharpe σε άρθρο του στο *Blind Field Journal* το 2016, θεωρεί πως αυτή η παράλογη λογική της δυαδικής υποχρεωτικής επιλογής που ξεσκεπάζεται στον *Αστακό* προσφέρει γνώση και διορατικότητα, όχι μόνο για την ελληνική κρίση αλλά και για όλη την υπερχρεωμένη ευρωπαϊκή περιφέρεια (Πορτογαλία, Ισπανία, Ιταλία και Ιρλανδία) καθώς και για την αύξηση του ρατσισμού και του λαϊκισμού στο Ηνωμένο Βασίλειο και τις Ηνωμένες Πολιτείες (Sharpe 2016, σ. 5, 6). Το δυαδικό σύστημα λειτουργεί με τη λογική της συνθηκολόγησης ή της απομόνωσης. Είσαι μέσα ή έξω, είσαι μαζί ή απέναντι, ψηφίζεις ΝΑΙ ή ΟΧΙ, χωρίς ενδιάμεσες επιλογές ή εναλλακτικές. Με την ίδια λογική που ο Ντέιβιντ πρέπει να 'επιλέξει' νούμερο παπούτσι, ή με την ίδια λογική που η Butler υπογραμμίζει πως κάποιος επιτελεί πράξεις με τις οποίες εκπληρώνει το σκοπό της εγγραφής του στο φύλο άνδρας ή στο φύλο γυναίκα.

Ο Sharpe, αφού δικαιολογεί τους λόγους για τους οποίους ο Λάνθιμος αποποιείται της σχέσης της ταινίας με την Ελλάδα ή ακόμη και την ύπαρξη του 'Greek Weird Wave' ως ρεύμα με κοινά χαρακτηριστικά (πόσο μάλλον την σχέση της ταινίας με αυτό), καθώς επίσης και τους κριτικούς που στέκονται σκεπτικοί απέναντι στην αποδοχή αυτής της κινηματογραφικής τάσης ως άμεσο αποτέλεσμα της ελληνικής κρίσης, ξεκαθαρίζει πως στη συζήτηση του 'Greek Weird Wave' αυτό που διακυβεύεται δεν είναι η εξακρίβωση μιας αιτιώδους σχέσης με την οικονομική κρίση, αλλά μιας ερμηνευτικής. Αυτού του είδους η σχέση είναι που βοηθά στην κατανόηση και την ερμηνεία ιδιαίτερων φαινομένων στην Ελλάδα και στον κόσμο (Sharpe 2016, p. 14).

Η θέση αυτή ενισχύεται με τη διαπίστωση της Papadimitriou πως χωρίς αυτό το ερμηνευτικό πρίσμα της ελληνικής κρίσης που προσφέρει το ελληνικό σινεμά, θα ήταν απίθανη η διεθνής άνοδος του ενδιαφέροντος προς αυτό (Papadimitriou 2014, σ. 2). Επίσης στο άρθρο του ο Sharpe πολύ σωστά αναφέρει συγκλίνουσες παρατηρήσεις άλλων κριτικών (Chalkou, Lykidis), οι οποίες φανερώνουν πως οι εν λόγω ταινίες είναι προϊόν μιας σειράς τεχνολογικών, κοινωνικών και θεσμικών εξελίξεων και ζυμώσεων που συντελούνται στη χώρα σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 2000, πολύ πριν

το 2009 οπότε εμφανίζεται ο «Κυνόδοντας» και θεωρητικά σηματοδοτεί την εμφάνιση του 'Greek Weird Wave'.

Η εμμονή της δυαδικότητας

Μια σκηνή που επίσης υπογραμμίζει την εμμονή στο δυαδικό σύστημα είναι η εξής: Μετά την εγκατάστασή του Ντέιβιντ στο δωμάτιο 101 και την πρώτη οπτική επαφή του με τους *Μοναχικούς* να κείτονται αναίσθητοι στο υγρό έδαφος, η *Διευθύντρια* του ξενοδοχείου, ο σύντροφός της και δύο μέλη του προσωπικού μπαίνουν στο δωμάτιο ενώ αυτός κοιμάται, χτυπώντας την πόρτα μεν, χωρίς να περιμένουν απάντηση δε. Το καλωσόρισμα της *Διευθύντριας* περιλαμβάνει την προτροπή προς τον Ντέιβιντ πως δεν πρέπει να τον ανησυχεί η πιθανή μεταμόρφωσή του σε ζώο, καθώς αυτό θα είναι μια δεύτερη ευκαιρία να βρει σύντροφο. Φυσικά και σε αυτή την περίπτωση θα πρέπει να βρει μια σύντροφο της ίδιας ομάδας, καθώς θα ήταν εξωφρενικό για ένα λύκο και έναν πιγκουίνο π.χ., να ζήσουν μαζί. Ο Ντέιβιντ κάθεται στο κρεβάτι με τη ίδια στάση σώματος όπως και προηγουμένως με τους ώμους γυρτούς προς τα κάτω, μιλώντας με παύσεις μεταξύ των λέξεων και με μια υποψία αναστεναγμού μεταξύ των προτάσεων. Η *Διευθύντρια* δείχνει ελάχιστες εκφράσεις προσώπου και καθώς αυτός ο αντισυμβατικός διάλογος εξελίσσεται, μιλά πολύ πιο γρήγορα από τον Ντέιβιντ και δεν κάνει καμία χειρονομία. Στη συνέχεια η *Καμαριέρα* δένει το ένα του χέρι πίσω από τη ζώνη του και την κλειδώνει με ένα λουκέτο, το οποίο θα αφαιρεθεί μετά από 24 ώρες για να του υπενθυμίσει πως οι ζωή είναι ευκολότερη με δύο (χέρια) παρά με ένα, ένα προκείμενο που απεικονίζεται χιουμοριστικά στα αμέσως επόμενα πλάνα καθώς ο Ντέιβιντ προσπαθεί υπομονετικά να πλύνει τα δόντια του και να βγάλει το παντελόνι του, χωρίς αυτό το χιούμορ να φαίνεται με κάποιον ειρωνικό τρόπο στο πρόσωπό του, ούτε και να δείχνει εκνευρισμένος από τον αδικαιολόγητο περιορισμό. Προσπαθεί με αδέξιες κινήσεις να διεκπεραιώσει τα καθημερινά.

A play within a play

Σε επόμενη σκηνή η *Διευθύντρια* διαφημίζει τα σοβαρά πλεονεκτήματα του ζευγαριού και τονίζει τους θανατηφόρους κινδύνους του να είσαι μόνος, με τη βοήθεια του προσωπικού του ξενοδοχείου. Σε δύο σκετς με κοινό όλους τους *Ένοικους*, αναπαριστούν έναν άνδρα που πνίγεται καθώς τρώει μόνος και την εκδοχή στην οποία τον σώζει η γυναίκα του και την σεξουαλική επίθεση από

έναν άνδρα προς μια γυναίκα που περπατά μόνη, η οποία δεν επιχειρείται καν, όταν περπατάει με σύντροφο. Στο αυτό το πολύ ενδιαφέρον σημείο οι ηθοποιοί προσποιούνται πως προσποιούνται. Δηλαδή οι ηθοποιοί προσποιούνται τα μέλη του προσωπικού, που προσποιούνται το ζευγάρι. Όμως δεν έχει διαφορά η μία ερμηνεία από την άλλη, δηλαδή το ένα επίπεδο από το δεύτερο. Γίνονται και οι δύο με τον ίδιο επιτελεστικό τρόπο, δηλαδή με μηδαμινές εκφράσεις προσώπου και μηχανικές και αδέξιες κινήσεις.

Στο ίδιο ύφος, της προπαγάνδας της ανωτερότητας των ζευγαριών, σε προηγούμενη σκηνή, η *Διευθύντρια* και ο σύντροφός της ερμηνεύουν ως ντουέτο μια ομολογουμένως αξέχαστη εκδοχή του 'Something Gotten Hold of My Heart'.

Η παράλογη τιμωρία

Σε μία από της πιο συμβολικές σκηνές της ταινίας ο *Άνδρας που ψευδίζει* τιμωρείται από την *Διευθύντρια* (αφού πρώτα τον προσβάλλει λεκτικώς, στις οποίες προσβολές ο ίδιος συμφωνεί) και το προσωπικό, στο εστιατόριο του ξενοδοχείου μπροστά σε άλλους *Ένοικους* την ώρα του γεύματος. Η παράβαση ήταν όπως διαπιστώθηκε από το προσωπικό, ότι αυτοϊκανοποιήθηκε στην ιδιωτικότητα του δωματίου του, κάτι που δεν επιτρέπεται. Η τιμωρία είναι να βάλει το χέρι του μέσα σε μια τoστιέρα που είναι σε λειτουργία. Ο ίδιος όταν του ανακοινώνεται η τιμωρία που θα ακολουθήσει, αναστατώνεται ελαφρώς, δεν αντιδρά ως αδικημένος, δεν βρίσκει την τιμωρία παράλογη, προσπαθεί να τους πείσει πως δεν θα το ξανακάνει και πως μπορεί αυτό να είναι μια προειδοποίηση, επαναλαμβάνει τις ίδιες χειρονομίες και τα ίδια λόγια.

Η προπαγάνδα του μαζί

Η πλήση εγκεφάλου που δέχονται οι *Ένοικοι* υπέρ του δυαδικού συστήματος λειτουργεί σε πολλαπλό επίπεδο: α) είναι φυσιολογικό το να προσφέρονται δυαδικές επιλογές και όχι πολλαπλές, β) όχι μόνο ό,τι έρχεται σε ζευγάρια είναι ανώτερο αλλά και το αντίθετο θα ήταν επικίνδυνο και καταστρεπτικό, γ) οι τιμωρίες που επιβάλλονται από την παραβίαση των παράλογων κανόνων δεν χρειάζεται να είναι ούτε και εκείνες λογικές αλλά ούτε και ανάλογες της παράβασης.

Από τη μία φυλακή...

Ο Ντέιβιντ δραπετεύει από το αυταρχικό περιβάλλον του ξενοδοχείου, προς το δάσος και την ελευθερία και στη μοναδική σκηνή της ταινίας που

βρίσκεται σε πλήρη ελευθερία και σε απόλυτη σχέση με τη φύση αποκοιμείται γαλήνια στη ρίζα ενός δέντρου, μέχρι το επόμενο πρωινό που θα τον ανακαλύψουν οι *Μοναχικοί*, οπότε και ξεκινά το δεύτερο μισό της ταινίας.

...προς την άλλη

Στην σκηνή του καλωσορίσματος του Ντέιβιντ από την *Αρχηγό των Μοναχικών*, πληροφορούμαστε πως μπορεί να μένει μαζί τους για όσο διάστημα θέλει ο ίδιος και πως δεν υπάρχει χρονικό όριο στο να είναι και ο ίδιος *Μοναχικός*. Μπορεί να είναι *Μοναχικός* μέχρι να πεθάνει. Αμέσως ακολουθούν οι κανόνες της κοινότητας που απαγορεύουν οποιαδήποτε συναισθηματική ή σεξουαλική σχέση μεταξύ των μελών της και κάθε τέτοια πράξη τιμωρείται. Τα μέλη μπορούν αγκαλιάζονται ή να συζητούν μεταξύ τους, αρκεί να μην υπάρχει φλερτ «ή κάτι τέτοιο» και στις βραδιές χορού δεν επιτρέπεται να χορεύουν ανά ζευγάρια, αλλά αυστηρά μόνοι τους και αυτός είναι ο λόγος που ακούνε μόνο ηλεκτρονική μουσική. Η *Αρχηγός* αγκαλιάζει τον Ντέιβιντ για το καλωσόρισμα. Και οι δύο είναι ανέκφραστοι και κανείς δεν δείχνει κανένα συναίσθημα καθώς εκτυλίσσεται ο παραπάνω διάλογος με τον ακατανόητο συνειρμό. Η σκηνή αυτή γρήγορα μας πληροφορεί στην αρχή του δεύτερου μέρους της ταινίας, πως η αντίθετη πλευρά του κόσμου του ξενοδοχείου, δεν είναι καθόλου αντίθετη τελικά. Οι κανόνες μπορεί να έχουν άλλο περιεχόμενο, έχουν όμως την ίδια παρανοϊκή λογική. Επιβεβαιώνεται εδώ αυτό που διαβάζεται από το πρώτο μέρος της ταινίας, δηλαδή ότι οι παράλογοι κανόνες περνούν ως κανονικότητα όταν οι πολλοί τους θεωρούν λογικούς.

‘Red kiss’

Αυτή η ιδέα για τους παράλογους κανόνες ενισχύεται στην επόμενη σκηνή που μιλά για τις παράλογες τιμωρίες που προκύπτουν από αυτούς. Ο Ντέιβιντ προμηθεύεται το νέο του εξοπλισμό από τα μέλη της ομάδας εκ των οποίων ένα, φορά ματωμένους επιδέσμους στο στόμα. Τον ρωτά τί έπαθε. Η απάντηση που παίρνει από ένα άλλο μέλος καθώς αυτός δεν μπορεί να μιλήσει, είναι αποκαλυπτική σε σχέση με την σκληρότητα της τιμωρίας του. «Του δόθηκε το ‘κόκκινο φιλί’», το οποίο σημαίνει πως οι συμπολίτες του *Μοναχικοί*, του έσκισαν βαθιά τα χείλη με ξυράφι επειδή φλέρταρε με κάποιο άλλο μέλος της ομάδας. Η τιμωρία δεν τελειώνει εκεί, συμπληρώνει. Το ίδιο έκαναν και στο άλλο μέλος και στη συνέχεια τους ανάγκασαν να φιληθούν. Οι τιμωρίες

περιγράφονται από τον *Μοναχικό* ως κάτι το φυσιολογικό, δεν κάνει καμία κίνηση με τα χέρια, γνέφει ελάχιστα με το κεφάλι και έχει ελάχιστες εκφράσεις στο πρόσωπο.

«Κάποιες τιμωρίες είναι χειρότερες από άλλες τιμωρίες» ανακοινώνει ο χαρακτήρας-αφηγήτρια και η συνειδητοποίηση του τί μπορεί να σημαίνει η τιμωρία της 'κόκκινης συνουσίας', της τιμωρίας που η ίδια φοβάται περισσότερο από όλες, προκαλεί μόνο τρόμο. «Ω, θεέ μου. Τη φοβάμαι τόσο πολύ», λέει με ένα τρόπο πλήρως αποδραματοποιημένο και έναν τόνο εντελώς απαθή, όπως ακριβώς σε επόμενη σκηνή περιγράφει το αγαπημένο της φαγητό. Το κουνέλι. Ο τρόπος που μιλά ο χαρακτήρας-αφηγήτρια και η συνάφειά του με την εικόνα είναι σημαντικός καθώς είναι ο τρόπος να επιλέξουμε τις ενδείξεις, να εγείρουμε προσδοκίες και να κατασκευάσουμε την εξελισσόμενη ιστορία (Bordwell and Thompson, 2012, σ. 134).

Σχολαστικός έλεγχος

Ανάλογο τρόπο προκαλεί και το υπονοούμενο της τιμωρίας των παράνομων αζευγάρωτων υποκειμένων, εντοπιζόμενοι από συνηθισμένους αστυνομικούς ελέγχους που γίνονται στην πόλη επί τόπου. Ο Ντέιβιντ περνά από έναν τέτοιο έλεγχο, σε μια σκηνή που τέσσερεις *Μοναχικοί* υποδύομενοι δύο ζευγάρια πηγαίνουν στην πόλη και ψωνίζουν σε ένα εμπορικό κέντρο. Καθώς ο Ντέιβιντ περιμένει στον περιβάλλοντα χώρο, ένας αστυνομικός τον πλησιάζει, τον ρωτά αν είναι μόνος και όταν η απάντηση είναι πως δεν είναι μόνος, πως είναι εκεί με την σύντροφό του και πως την περιμένει να επιστρέψει από ένα από τα καταστήματα, εκείνος του ζητά να δει το πιστοποιητικό του. Ο Ντέιβιντ προσπαθεί να καθυστερήσει τον έλεγχο και να εξηγήσει πως το πιστοποιητικό του, το έχει η γυναίκα του στην τσάντα της, πως ο ίδιος το χάνει συνέχεια. Ο έλεγχος δεν σταματά. Ο αστυνομικός ρωτά σε ποιο κατάστημα βρίσκεται η σύντροφός του την ώρα που, για καλή του τύχη φτάνει η *Γυναίκα με μωπία* που υποδύεται τη γυναίκα του, μιλώντας με λεπτομέρειες για τα προϊόντα που ως ζευγάρι ήρθαν για να προμηθευτούν και να οργανώσουν το νοικοκυριό τους. Τελικά ο αστυνομικός πείθεται από την παράσταση και δεν βρίσκει απαραίτητη την επίδειξη πιστοποιητικών. Ο αστυνομικός που κάνει τον έλεγχο είναι ευγενικός, μιλά στον πληθυντικό, δεν κάνει χειρονομίες και δεν υπάρχουν αυξομειώσεις στην ένταση της φωνής του. Ο Ντέιβιντ κάνει μεγάλες παύσεις

ανάμεσα στις λέξεις, γνέφει καταφατικά ελάχιστα και μηχανικά με το κεφάλι του και δεν κάνει καμία κίνηση με τα χέρια του.

Πριν από αυτό το πλάνο, ο Ντέιβιντ παρακολουθεί έναν άλλο, ανάλογο έλεγχο ρουτίνας που συμβαίνει δίπλα του, σε μια γυναίκα πενήντα ετών με ληγμένο πιστοποιητικό γάμου, η οποία βρίσκεται στα γόνατα περικυκλωμένη από δύο αστυνομικούς και ισχυρίζεται πως ο άντρας της λείπει σε επαγγελματικό ταξίδι. Τα όργανα της τάξης δεν φαίνονται να πείθονται και προχωρούν σε ένα τόσο σχολαστικό, όσο και εξευτελιστικό έλεγχο των παπουτσιών και των χεριών της σε δημόσια θέα, προς απόδειξη του ότι δεν είναι μια *Μοναχική* που ζει στο δάσος. Ο ενδελεχής έλεγχος των αστυνομικών σε μια γυναίκα, που κανένα εξωτερικό χαρακτηριστικό της δεν την διαφοροποιεί τουλάχιστον οπτικά, από τους υπόλοιπους ανθρώπους στον χώρο και στον Ντέιβιντ, υπαινίσσεται μια σκληρή και αυθαίρετη τιμωρία, ανάλογη της 'κόκκινης συνουσίας' και δυσανάλογης του παραπτώματος, που όπως και η προηγούμενη, μόνο υπονοείται, δεν δείχνεται. Αλίμονο αν βρεθεί μούχλα στα παπούτσια και χώμα κάτω από τα νύχια.

“Have you dug your grave?”

Στη σκηνή που οι *Μοναχικοί* προπονούνται στο να κρύβονται αποτελεσματικά στο δάσος με το να τρέχουν από κορμό σε κορμό, κατά το παράγγελμα της *Αρχηγού*, ένα μέλος εγκλωβίζεται σε μια παγίδα που γαντζώνεται στο ένα του πόδι. Η ομάδα δεν τον βοηθά, η *Αρχηγός* περιορίζεται στο να του δίνει οδηγίες για το πώς πρέπει να προσπαθήσει περισσότερο να ελευθερωθεί μόνος του, αλλιώς θα τον βρουν και θα τον μετατρέψουν σε ζώο και να του κάνει παρατηρήσεις, για το ότι θα έπρεπε να είναι πιο προσεκτικός. Πρέπει να παλέψει και αν τα καταφέρει να ελευθερωθεί, μπορεί να τους ξαναβρεί, αν όμως ελευθερωθεί και κινδυνεύει να πεθάνει από αιμορραγία πρέπει να πάει κατευθείαν στον τάφο του. Στον τάφο, που έχει σκάψει μόνος του κυριολεκτικά, καθώς ένας από τους κανόνες των *Μοναχικών* είναι πως πρέπει ο καθένας από αυτούς, να βρει το κατάλληλο μέρος μέσα στο δάσος και να φτιάξει ένα κοίλωμα στο έδαφος με σκοπό να μπει εθελοντικά, σε κάποια περίπτωση στα πρόθυρα του θανάτου, για να μην ρισκάρει να κατασπαραχτεί από τα άγρια σκυλιά, καθώς αν πεθάνει, οι *Μοναχικοί* δεν θα τον θάψουν. Για

ακόμη μια φορά η *Αρχηγός* φαίνεται να μην έχει κανένα συναίσθημα, έχει ανέκφραστο βλέμμα και κάνει ένα παγερό αστείο.

Στο όριο της δυστοπίας

Η πιο άγρια τιμωρία επιβάλλεται στην *Γυναίκα με μυωπία* όταν η *Αρχηγός* την τυφλώνει στην πόλη και ταυτόχρονα αφαιρεί από τους δύο ερωτευμένους το χαρακτηριστικό που θα τους δικαιολογούσε ως ζευγάρι, σε μια κοινή ζωή στην πόλη όπως ονειρεύτηκαν και σχεδίασαν μαζί. Ο μόνος τρόπος αυτό το σχέδιο να πραγματοποιηθεί είναι ο Ντέιβιντ να βλάψει οικιοθελώς τον εαυτό του. Η τελευταία σκηνή αφήνει την απόφαση του σε εκκρεμότητα και δείχνει πως η προπαγάνδα του δυαδικού συστήματος απόφασης, τον φέρνει στο όριο, εκούσια να προκαλέσει στον εαυτό του μόνιμη βλάβη για να γίνει αυτό το όνειρο πραγματικότητα.

Η δυστοπία του *Αστακού* ολοκληρώνεται με την αποκάλυψη πως το αντίθετο του ξενοδοχείου, δηλαδή η «ελευθερία» των *Μοναχικών* δεν είναι λιγότερο απαιτητική, τιμωρητική και αυταρχική ή ότι επεμβαίνει και ρυθμίζει λιγότερο τις ζωές των μελών της ή ότι τουλάχιστον είναι λιγότερο αυθαίρετη, αδιάλλακτη και σκληρή στις τιμωρίες της, από την κοινωνία που απορρίπτει (Sharpe 2016, σ. 6, 22).

Ο κινηματογραφικός χώρος που κατασκευάζει ο Λάνθιμος προκαλεί ασφυξία. Οι μεν πιστεύουν πως όλα πρέπει να έρχονται σε ζευγάρια και σε εξαναγκάζουν να βρεις σύντροφο υπό την απειλή της μεταμόρφωσης. Οι δε πιστεύουν στην πλήρη αυτονομία και την απόλυτη έλλειψη αλληλεγγύης και σε εξαναγκάζουν «να σκάψεις μόνος σου το λάκκο» σου, γιατί αλλιώς «θα σε φάνε τα σκυλιά». Δεν υπάρχει ενδιάμεση επιλογή. Δεν υπάρχει χώρος για μια διαφορετική δυνατότητα ή έναν εναλλακτικό τρόπο. Αυτό που υπάρχει είναι μια γενική αδυναμία στο να ανακαλυφθούν αυτοί οι τρόποι, πράγμα που κάνει το αδιέξοδο του *Αστακού* ακόμα πιο έντονο.

Ο Γιος της Σοφίας (Son of Sofia)

Στην τελευταία σκηνή η οποία περιγράφηκε στην σύνοψη της ταινίας, η Ελίνα Ψύκου σε μία κατά μέτωπο επίθεση στο νόημα της ρεαλιστικής αφήγησης, «φυγαδεύει» τον μικρό Μίσα με έναν παραμυθένιο και μαγικό τρόπο παρόμοιο με εκείνον με τον οποίο ο ίδιος, σε όλη τη διάρκεια της ταινίας συνήθιζε να αντιμετωπίζει τις δυσκολίες που συναντούσε, δηλαδή να καταφεύγει σε κάποια εκδοχή (μάλλον σκοτεινή) των αγαπημένων του παραμυθιών. Όπως περιγράφηκε στο θεωρητικό πλαίσιο σε σχέση με την άρνηση νοήματος από το βιβλίο του Psaras και ο *Γιος της Σοφίας*, όπως και πλήθος άλλων ταινιών του 'Greek Weird Wave' αρνείται με ασυμβίβαστο τρόπο έναν σαφή επίλογο, αρνείται να δηλοποιήσει ένα νόημα.

Ως προς την επιτελεστικότητα, ο *Γιος της Σοφίας* είναι μια ταινία, η οποία ενσωματώνει πολλά από τα χαρακτηριστικά της, όπως τα έχουν εντοπίσει οι Karalis και Nikolaidou ως προς την ομιλία και ως προς την πράξη αντίστοιχα, όπως αυτά αναφέρθηκαν στην ενότητα του θεωρητικού πλαισίου. Από την δεύτερη μόλις σκηνή της ταινίας, εντοπίζονται σχεδόν όλα τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου στυλ υποκριτικής για το οποίο έχει ήδη γίνει εκτενής αναφορά παραπάνω. Μετά την πρώτη σκηνή στην οποία γίνεται αναπαράσταση της βάφτισης του μικρού Μίσα με όλο το ορθόδοξο τελετουργικό, το 1994 όπως πληροφορεί η βιντεογράφιση, αμέσως το σκηνικό αλλάζει στην δεύτερη σκηνή.

Ο Μίσα βρίσκεται σε ένα αεροδρόμιο, το οποίο σύντομα καταλαβαίνει κανείς πως είναι το αεροδρόμιο της Αθήνας, το Ελευθέριος Βενιζέλος και καθώς περιμένει με μια ελαφριά κλίση στους ώμους προς τα κάτω, για να πάρει τις βαλίτσες του από τον κυλιόμενο διάδρομο των αποσκευών μαζί με κάποια κυρία του αεροδρομίου, η οποία μόνο αεροσυνοδός μπορεί να είναι, το πλάνο ανοίγει για να αποκαλύψει σύσσωμη την αποστολή της εθνικής ομάδας της Ρωσίας με τις κατακόκκινες φόρμες τους, αθλητές και αθλήτριες να περιμένουν επίσης τις δικές τους αποσκευές. Δεν υπάρχει αμφιβολία πλέον πως ο Μίσα είναι δέκα χρονών και βρίσκεται στην Αθήνα των Ολυμπιακών Αγώνων του έτους 2004. Αφού η γυναίκα, που φαίνεται να είναι υπεύθυνη για το ταξίδι του ανήλικου Μίσα, μαζεύει τις βαλίτσες εκείνος την ακολουθεί με ένα άτονο, δίχως ενέργεια

βηματισμό που καθόλου δεν ταιριάζει σε ένα νεαρό αγόρι της ηλικίας του και που φυσικά έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το δραστήριο κλίμα ενός χώρου σαν το αεροδρόμιο, ειδικά εκείνη την χρονική περίοδο των Ολυμπιακών Αγώνων και στην πραγματικότητα, με το κλίμα ολόκληρης της πόλης της Αθήνας το καλοκαίρι του 2004.

Αμέσως μετά το πλάνο κόβει σε κοντινό στο πρόσωπο του Μίσα. Το παιδικό πρόσωπό του δεν αποπνέει ούτε την ενέργεια της ηλικίας του, ούτε χαρά που θα δει την μητέρα του μετά από δύο χρόνια, ούτε καν ανυπομονησία για τον ίδιο λόγο. Δεν φαίνεται ούτε σκεπτικός, ούτε να νοιώθει κάποιου είδους νοσταλγία, ούτε κάποια ελάχιστη συγκίνηση. Δεν φαίνεται καν να του κάνει εντύπωση ή να του προκαλεί καμία απολύτως περιέργεια το πολύβουο και πολύχρωμο αεροδρόμιο με τις εθνικές ομάδες, τους αθλητές και τις αθλήτριες, μια εικόνα που σίγουρα ένα δεκάχρονο παιδί δεν βλέπει συχνά. Το αντίθετο· στο τοπίο ενός κατά τα άλλα εντελώς ανέκφραστου προσώπου, η μόνη ελάχιστη έκφραση που μπορεί με προσπάθεια να διακρίνει ο θεατής, είναι μια ελαφριά κλίση των φρυδιών του Μίσα προς τα κάτω. Το πρόσωπό του δεν μοιάζει καθόλου με το πρόσωπο ενός δεκάχρονου αγοριού, αλλά με εκείνο ενός κουρασμένου μεσήλικα.

Το ανέκφραστο πρόσωπο του Μίσα, δεν αλλάζει ούτε όταν η συρόμενη αυτόματη πόρτα των αφίξεων ανοίγει και αντικρίζει πράγματι την μητέρα του Σοφία, την οποία έχει να δει δύο χρόνια. Η Σοφία παρ' όλη τη νεαρή της σχετικά ηλικία, έχει τα μαλλιά της πιασμένα επάνω συντηρητικά, τα οποία ταιριάζουν με τα ακόμα πιο συντηρητικά ρούχα που φοράει και κρατά μια τεράστια λούτρινη ζέβρα για δώρο στον Μίσα. Αργότερα ο θεατής καταλαβαίνει πως δουλεύει σε βιοτεχνία που κατασκευάζει τεράστια λούτρινα παιχνίδια. Το πρόσωπό της είναι επίσης ανέκφραστο και δεν φαίνεται ούτε κι σε εκείνη η παραμικρή συγκίνηση ή αναστάτωση. Σαν οι δυο τους να κάνουν κάποιου είδους μυστηριώδη διαγωνισμό στον οποίο κερδίζει αυτός που θα δείξει το λιγότερο συναίσθημα. Ακόμα και η αγκαλιά μεταξύ τους, η οποία έχει μια κάποια δόση συναισθήματος καθώς μητέρα και γιος κλείνουν τα μάτια, είναι κατά βάση χλιαρή και σίγουρα ο θεατής δεν υποψιάζεται από όσα βλέπει, πόσο καιρό η Σοφία και ο Μίσα έχουν να ιδωθούν.

Στην επόμενη σκηνή η Σοφία και ο Μίσα βρίσκονται στο λεωφορείο από το αεροδρόμιο προς το νέο τους σπίτι και τη νέα τους οικογένεια (κάτι που ο Μίσα δεν γνωρίζει ακόμα). Μητέρα και γιος κάθονται αντικριστά χωρίς να έχουν σωματική επαφή, παρά μόνο οπτική και μάλιστα με διακοπές. Τρώνε παγωτό και συζητούν με την εξής σειρά για τα μαλλιά της Σοφίας (ο Μίσα της λέει ότι τα προτιμά κάτω), για τα dvd μιας τηλεοπτικής σειράς που παρακολουθούσαν μαζί και τον τρόπο που θα προμηθευτούν τα νέα επεισόδια και για τον λόγο για τον οποίο η Σοφία μετακόμισε σε νέα διεύθυνση. Οι παραπάνω ασύνδετοι – φαινομενικά τουλάχιστον- διάλογοι γίνονται με έναν μονότονο τρόπο, με μεγάλες παύσεις και πάντα με ανέκφραστο ύφος και ελάχιστες κινήσεις προσώπου.

Τελικά η συνομιλία τους διακόπτεται από δύο νεαρά παιδιά, τα οποία ίσως βρίσκονται στην ηλικία του Μίσα, που εκτελούν το τραγούδι “Wild Dances” της Ουκρανής Ρουσάνα, η οποία κέρδισε τον Μάιο του 2004 τον Ευρωπαϊκό Διαγωνισμό Τραγουδιού, την γνωστή Eurovision, στην Κωνσταντινούπολη. Το κορίτσι τραγουδά και το αγόρι κρατά το μαγνητόφωνο και μαζεύει τα ψιλά των επιβατών. Με αυτόν τον τρόπο προσπαθούν να βγάλουν το χαρτζιλίκι τους.

Γενικά και εν κατακλείδι, στις σκηνές που περιγράφηκαν παραπάνω, μπορεί με ασφάλεια να πει κανείς πως ο Μίσα ή/και η Σοφία έχουν μηδενικές εκφράσεις προσώπου, ελαφριά κλίση στους ώμους προς τα κάτω, ανταποκρίνονται στο περιβάλλον τους μάλλον αδιάφορα, έχουν απαθείς αντιδράσεις, κάνουν ελάχιστες χειρονομίες, έχουν ανέκφραστο και παγερό βλέμμα, επικοινωνούν μεταξύ τους με μονότονους διαλόγους στους οποίους κάνουν μεγάλες παύσεις. Φαίνονται κι αυτοί, όπως και τόσοι άλλοι χαρακτήρες στις ταινίες του ‘Greek Weird Wave’ μουδιασμένοι, απορρυθμισμένοι και απαθείς.

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως η Ψύκου ενσωματώνει στον *Γιο της Σοφίας* το οιδιπόδειο σενάριο. Συγκεκριμένα στις σκηνές πριν και μετά το γύρισμα στην κινηματογραφική αίθουσα, παρατηρούνται τα παρακάτω. Ο Μίσα όταν καταλαβαίνει πως η Σοφία κοιμάται στο δωμάτιο του κύριου Νίκου, κάθεται στον διάδρομο, έξω από το δωμάτιό τους (πια) και ακούει τις συνομιλίες. Ο κύριος Νίκος κάνει παρατήρηση στην Σοφία να μην περνά πολύ χρόνο στο

δωμάτιο του μικρού γιατί όπως λέει είναι άνδρας πια. Αμέσως μετά, στην σκηνή που ο Μίσα χαζεύει την μητέρα του να σιδερώνει τα ρούχα του κύριου Νίκου, την ρωτά αν θα σιδερώσει και τα δικά του. Η απάντηση που παίρνει είναι αρνητική, διότι είναι απλά ένα παιδί και κανένας δεν θα προσέξει αν τα ρούχα που φοράει είναι σιδερωμένα ή όχι.

Σε άλλη σκηνή, ο Μίσα όταν είναι μόνος στο σπίτι μυρίζει τα σεντόνια στα οποία κοιμάται η Σοφία και ξαπλώνει στο κρεβάτι αγκαλιά με τον άλλο Μίσα, τη μασκότ των Ολυμπιακών Αγώνων της Μόσχας το 1980 (από την οποία αρχικά πληροφορούμαστε πως πήρε το όνομά του, όπως του είχε πει ο πατέρας του). Η Ψύκου δείχνει τα έντονα συναισθήματα του Μίσα προς την Σοφία και την ανταγωνιστικότητα των δύο αρρένων για την προσοχή της.

Φυσικά προς το τέλος της ταινίας υπάρχει και η σκηνή που ο Μίσα κρατάει το όπλο προς τον αβοήθητο πια κύριο Νίκο, τελικά όμως καταλήγει να πυροβολεί την μητέρα του. Το γεγονός ότι τραυματίζει την μητέρα του τελικά καθιστά άραγε αυτό το σχήμα, ένα σχήμα ανεστραμμένου οιδιπόδειου σεναρίου, έτσι όπως το αναλύει η Κομπνίνο στο άρθρο της, όπως αναφέρθηκε στο θεωρητικό πλαίσιο;

Σε κάθε σκηνή που ο Μίσα αντιμετωπίζει την παράνομη βία της οικογενειακής αγάπης, αναζητά καταφύγιο στην φαντασία του, όπου εκεί μεταμφιέζεται ο ίδιος σε αρκούδα. Ο κύριος Νίκος στην σκηνή που ο Μίσα και ο Βίκτορ χαζεύουν τις βιντεοκασέτες της καριέρας του ως τηλεοπτικός παραμυθάς, μεταμφιέζεται σε όλους τους ρόλους της ιστορίας με το δράκο και την πριγκίπισσα (η οποία παρεμπιπτόντως και αυτή βρίθει οιδιπόδειων επιθυμιών). Η αισθητηριακή εμπλοκή του θεατή επιτυγχάνεται κυρίως μέσα από την εμμονή στην κινηματογράφηση του σώματος: κινήσεις και χειρονομίες, τραυματισμοί και μεταμφιέσεις, σωματικές ανάγκες (Νικολαΐδου και Πούπου 2017, σ. 92).

Στρέλλα (A Woman's Way)

Στην σκηνή που η Στρέλλα αποκαλύπτει την φύση της σχέσης της με τον Γιώργο στην Μαίρη, μια τρανς που κρατά ρόλο μητέρας προς την Στρέλλα και τώρα πεθαίνει από καρκίνο, εκείνη με μελοδραματικό τρόπο της εξομολογείται πως και η ίδια είχε κάποτε ρομαντική σχέση με έναν θείο της. Η Μαίρη προειδοποιεί στη Στρέλλα πως αυτό που διαπράττει είναι ύβρις όπως έλεγαν και οι «αρχαίες αδερφές» τους, δηλαδή ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης. Η Στρέλλα την ρωτά ποιες είναι αυτές και αν είναι τρανς. Η Μαίρη την επαναφέρει μεν, αφού της λέει να μην αστειεύεται με αυτά τα πράγματα, της δίνει δε την ευχή της έτσι ώστε να ξεκαθαρίσουν τα πράγματα με τον Γιώργο, αφού όπως λέει αν αγαπιούνται τόσο, αυτό έχει σημασία. Συνεπώς και η χρήση του θέματος αλλά και η χρήση του gay slang (Komninos and Lambrou 2016, σ. 504), ενισχύει εδώ την προσέγγιση της Komninos ότι πρόκειται για μια παραλλαγή του μύθου του Οιδίποδα και άρα μια απεικόνιση ενός νέου τύπου οικογένειας.

Ο νέος αυτός τύπος οικογένειας, απεικονίζεται ξεκάθαρα από τον Κούτρα στην τελευταία σκηνή της ταινίας, στην οποία φαίνεται η προετοιμασία του πάρτυ της Πρωτοχρονιάς, στο οποίο όλοι οι συνδαιτυμόνες, δηλαδή η Στρέλλα, ο Γιώργος και οι καλεσμένοι τους, ασχολούνται με την χριστουγεννιάτικη διακόσμηση, ψήνουν την γαλοπούλα, διασκεδάζουν, χορεύουν, κάθονται στο τραπέζι, πίνουν, κόβουν την τούρτα γύρω από το χριστουγεννιάτικο δέντρο και γενικά επιδίδονται σε μάλλον συνηθισμένες εορταστικές εκδηλώσεις ενός αρχετυπικού σχήματος οικογένειας η οποία γιορτάζει τον ερχομό του νέου χρόνου. Θεματικά η σκηνή αυτή δεν προκαλεί τις γνωστές οικογενειακές συμβάσεις, τουλάχιστον φαινομενικά. Ωστόσο, η ολοφάνερη 'queer' αισθητική με την εξεζητημένη διακόσμηση και τις φανταχτερές ενδυμασίες της Στρέλλας και του Άλεξ, καθώς επίσης και η ασάφεια των σχέσεων μεταξύ των μελών αυτής της πρόσφατα δημιουργημένης – πρόσφατα επανασυναρμολογημένης – όπως την χαρακτηρίζει ο Psaras, οικογένειας, τελικά αναστατώνει την συμβατικότητα μιας οικογενειακής απεικόνισης (Psaras 2016, σ. 96).

Αυτή ακριβώς η απεικόνιση μιας εναλλακτικής 'queer' οικογένειας σε ένα, όπως όλα δείχνουν 'happy end', το οποίο όπως ξεκαθαρίζει η Komninos δεν θα ήταν ποτέ δυνατό στον μεγαλοπρεπή φορμαλισμό του Αγγελόπουλου

(Komninios and Lambrou 2016, σ. 504). Προς την ίδια κατεύθυνση, ο Psaras βρίσκει πως η τελευταία σεκάνς, όχι μόνο δικαιώνει το συνολικό 'queer' συναίσθημα και την συνολική 'queer' αισθητική της ταινίας, αλλά θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι η ταινία αποτελεί (όπως λέει στο βιβλίο του, βασισμένος στον Munoz) μια 'queer utopia' (Psaras 2016, σ. 94).

Επίσης προς την ίδια κατεύθυνση οι Νικολαΐδου και Πούπου σε πρόσφατο άρθρο συζητούν την πολιτικοποίηση της θέασης και αναφέρουν: μέσω μιας ρηξικέλευθης φόρμας που αμφισβητεί προηγούμενους τρόπους αναπαράστασης και εμπλέκει αισθητηριακά τους θεατές (για παράδειγμα, με ακραίες σκηνές απέναντι στις οποίες αναγκάζονται να πάρουν θέση), μέσω της ανάδειξης χαρακτήρων που παλαιότερα βρίσκονταν εκτός κινηματογραφικής οθόνης (π.χ. ΛΟΑΤΚΙ ήρωες) και εν γένει, μέσω της σύγκρουσης με συστήματα εξουσίας που προωθούν εθνοκεντρικές, πατριαρχικές και θρησκευτικές ιδέες, όπως η οικογένεια, το κράτος και το σχολείο (Νικολαΐδου και Πούπου 2017, σ. 92). Με αυτόν τον τρόπο το πολιτικό επιστρέφει [...] στις ταινίες μυθοπλασίας, όχι όμως με την έννοια της στράτευσης ή της ενασχόληση με την πολιτική ιστορία, αλλά μέσα από την πολιτικοποίηση της θέασης, η οποία επιτελείται μέσα από τις διεργασίες των μηχανισμών της αφήγησης (Νικολαΐδου και Πούπου 2017, σ. 92).

Ακριβώς πριν τη τελευταία σκηνή της ταινίας και σε μια σκηνή η οποία κατά γενική ομολογία, θα μπορούσε να ήταν αυτή η οποία θα εκτελούσε τα χρέη του κλεισίματος της ταινίας, η Στρέλλα αφήνει το ξενοδοχείο, στο οποίο έχει γίνει η συνάντηση συμφιλίωσης με τον Γιώργο και ορμάει έξω, στους φωτισμένους δρόμους της Αθήνας. Νωρίτερα, στο δωμάτιο του ξενοδοχείου - ενός από τα πιο πολυτελή της Αθήνας- ο Γιώργος έχει εξομολογηθεί στην Στρέλλα ότι νομίζει ότι είναι πολύ τυχερός άνθρωπος. Κι αυτό γιατί εκείνη τον έκανε να την αγαπήσει με όλους τους τρόπους που ένας πατέρας θα μπορούσε να αγαπήσει το παιδί του. Δεν θέλει να την χάσει, όπως λέει. Ούτε κι εκείνη, όπως λέει. Καθώς το δράμα κορυφώνεται, η Στρέλλα βγαίνει από το ξενοδοχείο και τσακισμένη περιπλανιέται στους νυχτερινούς δρόμους της στολισμένης πόλης.

Στα πλάνα που ακολουθούν η Στρέλλα προσπερνά περπατώντας τα χριστουγεννιάτικα φώτα και τους στύλους με τις λάμπες που φωτίζουν τους δρόμους της πόλης. Δίπλα της περνούν τα αυτοκίνητα με τα φώτα αναμμένα, τα λεωφορεία, τα μηχανάκια, ακόμα και ένα σκουπιδιάρικο. Οι δρόμοι είναι φορτωμένοι με κίνηση, εκείνη είναι φορτωμένη με συγκίνηση και πίσω από το βαρύ μείκ-απ και το γυαλιστερό γκλίτερ, τα μάτια της γεμίζουν δάκρυα τα οποία ούτε αυτή μπορεί πια να συγκρατήσει, ούτε και το παχύ eyeliner της μπορεί πλέον να κρύψει. Η ένταση της σκηνής ενισχύεται σημαντικά από την αντίθεση που επιτυγχάνεται με την εξαιρετικά λυπημένη πρωταγωνίστρια μέσα στα γιορτινά φώτα και την εποχική διακόσμηση καθώς επίσης και από την μοναδική φωνή της Μαρίας Κάλλας η οποία ερμηνεύει την «Τόσκα», με τον επιβλητικό της τρόπο.

Τα κοντινά στο πρόσωπο της Στρέλλας και τα μεσαία κάδρα που αποκαλύπτουν την ίδια μέσα στην πόλη, η εναλλαγή φλουταρισμένων και εστιασμένων πλάνων στα χαρακτηριστικά του προσώπου της και ο τρόπος με τον οποίο η κάμερα την ακολουθεί με ένα στυλ σχεδόν εμμονικό σε αυτή τη σεκάνς, είναι εικόνες οι οποίες το κινηματογραφικό κοινό έχει συνηθίσει και εκπαιδευτεί αρκετά να βλέπει, συνήθως στο είδος του ρομαντικού δράματος. Αυτό που σίγουρα δεν έχει συνηθίσει το κινηματογραφικό κοινό, είναι να γίνεται μάρτυρας μιας τέτοιας κινηματογραφικής εξιδανίκευσης, όπως περιγράφηκε παραπάνω, ενός τρανς χαρακτήρα, ενός διεμφυλικού προσώπου με ανδρόγυνα χαρακτηριστικά, δυνατό πηγούνι και ψηλά μήλα σαν της Μίνας Ορφανού.

Όπως και στην τελευταία σκηνή της χριστουγεννιάτικης γιορτής στο σπίτι της Στρέλλας, εδώ ο Κούτρας αναστατώνει την συμβατικότητα του δράματος, διατηρώντας μια σκηνή σε όλα της, όπως έχει ιδωθεί χίλιες φορές συνήθως σε ρομαντικές ταινίες, με γυναίκες που βρίσκονται με κάποιον τρόπο σε ρομαντικό αδιέξοδο με τους αγαπημένους τους και τοποθετεί έναν queer χαρακτήρα στο κέντρο αυτού του δράματος. Δεν αναστατώνεται όμως μόνο το δράμα, όπως το ξέρουμε. Κατά τον Psaras, η ταινία του Κούτρα έχει σαφή απεύθυνση προς τις αναφορές και την συζήτηση γύρω από την πατριαρχία, την θηλυκότητα, το queerness, την ελληνικότητα, την οικογένεια και το ίδιο το σινεμά (Psaras 2016, σ. 94). Μάλιστα σημειώνει πως ο γενναιόδωρος τρόπος με τον οποίο κινηματογραφείται το πρόσωπο και το σώμα της Μίνας Ορφανού,

«[τα] αναδεικνύει άμεσα ως κείμενα από μόνα τους ή ως υπερκείμενα για να είμαι πιο ακριβής» (Psaras 2016, σ. 94).

Ταυτόχρονα, όπως αναλύθηκε παραπάνω και εδώ δικαιώνεται το συνολικό 'queer' συναίσθημα αλλά και η συνολική 'queer' αισθητική της ταινίας. Διότι καθώς η Στρέλλα περιπλανιέται καταρρακωμένη, ωστόσο λυτρωμένη στους φανταχτερούς δρόμους της πόλης, ο τρόπος που κινηματογραφείται η Μίνα Ορφανού, ο τρόπος που κινηματογραφείται ο πόνος της, τα δάκρυά της, το πρόσωπό της, ακόμα και το σώμα της το ίδιο, είναι σαν να κινηματογραφείται το συλλογικό σώμα όλης τη queer κοινότητας. Η μυθοποίηση που συντελείται από τον πλουσιοπάροχο τρόπο αυτόν της κινηματογράφησης, μοιραία αναφέρεται σε όλα τα διεμφυλικά σώματα που υπήρξαν. Επίσης, το ότι η Στρέλλα τοποθετείται στο κέντρο του δράματος, εμπλέκει αισθητηριακά τους θεατές με τους τρόπους που αναφέρθηκαν παραπάνω και τους αναγκάζει να πάρουν θέση.

Τέλος η Στρέλλα χάνεται μέσα στους δρόμους της Αθήνας, σαν αυτή η προτελευταία σεκάνς, να ήταν ένας δραματικός επίλογος. Η κάμερα του Κούτρα σταματά να ακολουθεί την πρωταγωνίστριά του και παραμένει σταθερή, ενώ η Στρέλλα συνεχίζει να περπατά μέχρι να ενωθεί με την πόλη, να γίνει ένα με αυτήν, μέχρι το τελικό δραματικό fade-out, το οποίο πράγματι για μια στιγμή δημιουργεί την εντύπωση πως έφτασε η στιγμή για τους τίτλους τέλους. Ο Κούτρας ωστόσο, με σύνεση δεν επιλέγει αυτό το τέλος για την ταινία του, αλλά την σκηνή της σπιτικής φιέστας, για την οποία έγινε αναλυτική αναφορά παραπάνω.

Σκέψεις των δημιουργών

Σε αυτό το σημείο κρίνεται απαραίτητο να αναδειχθούν κάποιες σκέψεις των ίδιων των δημιουργών επάνω στα θέματα που έχουν συζητηθεί ήδη στην παρούσα εργασία. Οι σκέψεις αυτές, συλλέχθηκαν μέσω της μεθόδου της ατομικής σε βάθος συνέντευξης. Οι συνεντευξιαζόμενοι που επιλέχθηκαν είναι οι δημιουργοί των τριών ταινιών των οποίων έχει γίνει ήδη η παρουσίαση και η ανάλυση από την παρούσα εργασία. Συνοπτικά, οι τρεις συνεντεύξεις οι οποίες

πραγματοποιήθηκαν, έγιναν με τον Ευθύμη Φιλίππου σεναριογράφο της ταινίας *Ο Αστακός* (The Lobster), με την Ελίνα Ψύκου σεναριογράφο και σκηνοθέτη της ταινίας *Ο Γιος της Σοφίας* (Son of Sofia) και με τον Πάνο Χ. Κούτρα επίσης σεναριογράφο και σκηνοθέτη της ταινίας *Στρέλλα* (A Woman's Way).

Τα θέματα τα οποία αναδείχθηκαν από τις συνεντεύξεις ποικίλλουν, ωστόσο για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας κρίνεται απαραίτητο η συγκεκριμένη παράγραφος να επικεντρωθεί στις σκέψεις των δημιουργών σχετικά με το πλαίσιο της παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών στην Ελλάδα, τις πηγές χρηματοδότησης και τις δυσκολίες που πρέπει να αντιμετωπιστούν κατά την διάρκεια της κινηματογραφικής παραγωγής.

Ο Ευθύμης Φιλίππου απήντησε στις ερωτήσεις με e-mail στις 25 Απριλίου 2018. Άφησε δύο ερωτήσεις αναπάντητες, τις οποίες σύμφωνα με τα δικά του λόγια, δεν κατάφερε να απαντήσει. Η συνέντευξη με την Ελίνα Ψύκου έγινε δια ζώσης στις 24 Μαρτίου 2018 στην Καλλιθέα. Η συνέντευξη με τον Πάνο Χ. Κούτρα έγινε δια ζώσης στις 25 Απριλίου 2018 στα Εξάρχεια.

Όλο το υλικό των συνεντεύξεων, γραπτό ή/και απομαγνητοφωνημένο, παρατίθεται στο *Παράρτημα 2* της εργασίας, ενώ τα ηχητικά ηλεκτρονικά αρχεία των συνεντεύξεων, τίθενται στην διάθεση της ακαδημαϊκής κοινότητας και κάθε ενδιαφερομένης/ου για περαιτέρω έρευνα.

Το πλαίσιο της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα

Ο Ευθύμης Φιλίππου σχετικά με το πλαίσιο της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα, τις πηγές χρηματοδότησης και τις δυσκολίες που πρέπει να αντιμετωπιστούν κατά την διάρκεια της παραγωγής, θεωρεί πως «οι πόροι πάντα ήταν μικροί, οι άνθρωποι που σχετίζονταν με αυτό μόνοι. Οπότε ίσως θα μπορούσε κανείς να πει και ότι η κρίση βοήθησε σε ένα τρίτο, τέταρτο ή δέκατο πέμπτο επίπεδο το σινεμά, με την έννοια ότι μπορεί κάποιος τριγύρω να κατάλαβαν τί σημαίνει δουλεύω με λίγα. Αυτό όμως είναι και το επικίνδυνο. Ακούστηκαν διάφορες ανακρίβειες όλο αυτό το διάστημα για το πόσο βοηθητικό είναι το ζόρι στην δημιουργικότητα και το πόσο η ανέχεια λειτουργεί

ευεργετικά για τον καλλιτέχνη. Πρέπει κάποια στιγμή να καταλάβουμε πως έχει σημασία το να αισθάνεται κάποιος ασφαλής όταν δουλεύει, να αμείβεται κανονικά και να αναγνωρίζεται αυτή η δουλειά όχι σαν χόμπι αλλά σαν αυτές που λένε κανονικές σαν αυτή του τραπεζίτη ας πούμε» (Φιλίππου, 2018).

Η Ελίνα Ψύκου πάνω στο ίδιο πεδίο σχετικά με το πλαίσιο της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα, τις πηγές χρηματοδότησης και τις δυσκολίες που πρέπει να αντιμετωπιστούν κατά την διάρκεια της παραγωγής, θεωρεί πως «το σινεμά καλώς ή κακώς είναι μία τέχνη η οποία χρειάζεται χρήματα. Ακριβώς για [...] (το) ότι εμπλέκονται τόσοι πολλοί άνθρωποι και γιατί κατασκευάζεις κόσμους. Χρειάζεται χρήματα, από την άλλη είναι και μια τέχνη η οποία μπορεί να τα φέρει πίσω αυτά τα χρήματα. Αυτό λοιπόν είναι κάτι το οποίο γενικώς δεν έχει γίνει κατανοητό. Εμένα δεν μου αρέσει καθόλου το γεγονός ότι μας αντιμετωπίζει και η κοινωνία πολλές φορές [...] ως [...] τύπους, οι οποίοι παίρνουμε κάποιες κρατικές επιχορηγήσεις και κάνουμε το χόμπι μας» (Ψύκου, 2018).

Από την άλλη, εκτός του γεγονότος ότι το σινεμά για την ίδια κρατά έναν εκπαιδευτικό ρόλο, είναι και ένας αναπτυξιακός τομέας, όπως τονίζει. «Ένας τομέας δηλαδή που δίνεις μεν λεφτά ως κράτος για αυτό, αλλά αυτά τα λεφτά γυρνάνε πίσω γιατί εργάζονται τόσοι πολλοί άνθρωποι που δεν είναι μόνο οι άμεσα εμπλεκόμενοι, δηλαδή οι καλλιτέχνες, οι ηθοποιοί, σκηνογράφοι, οι μουσικοί και οι ενδυματολόγοι. Αλλά όταν κάνεις μια ταινία [...] εμπλέκονται τόσοι πολλοί άνθρωποι, από μοδίστρες και ξυλουργούς μέχρι λογιστές, δικηγόρους, μεταφραστές, χιλιάδες επαγγέλματα [...] τα οποία δεν είναι άμεσα εμπλεκόμενα. Επομένως όλα αυτά τα λεφτά τα οποία δίνονται για να γίνει μια ταινία, γυρίζουνε στην οικονομία. Ας μην συζητήσουμε για τους φόρους που πληρώνονται, έμμεσους και άμεσους μέσα από την κατασκευή μιας ταινίας. Επομένως αυτό είναι κάτι το οποίο δεν έχει γίνει κατανοητό» (Ψύκου, 2018).

Θεωρεί λαϊκίστικο το γεγονός ότι η κρίση έχει χρησιμοποιηθεί όλα αυτά τα χρόνια ως άλλοθι. «[...] Δεν μου αρέσει καθόλου να χρησιμοποιούμε την οικονομική κρίση σαν άλλοθι. [...] Αισθάνθηκα ότι τα τελευταία χρόνια υπήρξε [...] μία τάση με την οικονομική κρίση να πούμε ότι δεν υπάρχουν λεφτά για τον πολιτισμό [...], ότι εδώ δεν έχουν λεφτά τα νοσοκομεία και δεν έχουν λεφτά τα

σχολεία. Αυτό το πράγμα το θεωρώ λαϊκίστικο εντελώς. Το θεωρώ [...] μία αφήγηση η οποία δεν θα έπρεπε να υπάρχει και δεν θα έπρεπε να λέγεται. Κι επίσης από την άλλη επειδή είναι συχνό το μοντέλο, όπως κι εγώ έκανα την πρώτη μου ταινία τον *Παρασκευά* με φίλους οι οποίοι ήρθαν και βοήθησαν χωρίς να αμειφθούν [...] κι αυτό δεν θα ήθελα αντίστοιχα να χρησιμοποιηθεί σαν άλλοθι από το κράτος και να πουν ότι εντάξει, μια χαρά τα καταφέρνετε και μόνοι σας δεν χρειάζεστε λεφτά, για να κάνετε τις ταινίες σας» (Ψύκου, 2018).

Αποκαλύπτει το κοινό μυστικό, ότι οι κινηματογραφιστές και οι άνθρωποι του σινεμά εν γένει στην Ελλάδα, βοηθούν ο ένας τον άλλο αμισθί, προκειμένου να κάνουν τις ταινίες τους. «[...] Δεν θα έπρεπε αυτό να το χρησιμοποιεί το κράτος σαν άλλοθι. Ότι αφού μπορείτε, εντάξει. Δεν ισχύει αυτό. [...] Κι εγώ το έκανα και όλοι το έχουμε κάνει, αρκετοί τέλος πάντων συνάδελφοί μου ιδίως τις πρώτες μας ταινίες, αναγκαζόμαστε να τις κάνουμε έτσι. Δεν είναι όμως ο τρόπος να γίνονται έτσι οι ταινίες χωρίς να αμείβεται ο κόσμος. [...] Το ότι αναγκαζόμαστε κάποιες φορές και το κάνουμε δεν σημαίνει ότι είναι κάτι που πρέπει να γίνεται» (Ψύκου, 2018).

Επίσης εκτός από την έλλειψη χρημάτων, διακρίνει και άλλα εμπόδια κατά την διάρκεια της παραγωγής μιας ταινίας και πιστεύει πως το κράτος οφείλει να φροντίσει για «[...] το πώς θα γίνονται οι ελληνικές ταινίες. Να γίνονται πιο εύκολα, όχι μόνο να έχουν περισσότερα λεφτά, αλλά να γίνονται και πιο εύκολα γιατί εμείς έχουμε όλο εμπόδια. Δεν είναι μόνο ότι δεν έχουμε λεφτά, έχουμε και εμπόδια, δηλαδή δεν έχουμε μια στήριξη [...] από υπηρεσίες, είτε αυτό λέγεται αστυνομία, είτε λέγεται πυροσβεστική, είτε λέγεται αρχαιολογικοί χώροι, είτε λέγεται νόμοι περί των ασφαλιστικών [...]» (Ψύκου, 2018).

Πιο συγκεκριμένα για την κινηματογραφική παραγωγή η Ψύκου θεωρεί πως «[...] προκειμένου να μπορέσεις να έχεις τα λεφτά που χρειάζεσαι για να κάνεις την ταινία που θέλεις, αλλά ταυτόχρονα και για να μπορείς [...] σε όλο αυτό το διάστημα που δουλεύεις μια ταινία, που μπορεί να είναι πέντε χρόνια [...], να μπορείς κι εσύ να έχεις μια αξιοπρεπή ζωή και να μην χρειάζεται να κάνεις άλλες δουλειές και άρα να μπορείς να είσαι *focused* σε αυτό το οποίο κάνεις, αναγκάζεσαι να μπαίνεις σε διάφορες συνταγές και σε διάφορα πράγματα τα οποία λέγονται ευρωπαϊκές συμπαραγωγές, να έχεις πάρα πολλούς παραγωγούς. Πράγματα τα οποία δυσκολεύουν πάρα πολύ τη ζωή σου, πολύ

συχνά και τελικά να χάνεται μέσα από όλο αυτό το πράγμα ο αυθορμητισμός» (Ψύκου, 2018).

Για τις δυσκολίες της κινηματογραφικής παραγωγής και την σχέση της τελικά με αυτήν, είπε: «[...] Προσπαθώ να καταλάβω πώς θέλω να είναι οι επόμενες ταινίες μου, όχι πώς θέλω να είναι, πώς θέλω να γίνουν. Την διαδικασία παραγωγής τους ποια θα ήθελα να είναι και άρα μέσα σε αυτό να δω κι εμένα κατά πόσο τελικά μπορώ να υπάρχω σε αυτό σαν επαγγελματίας, ή δεν με ενδιαφέρει να υπάρχω σε αυτό σαν επαγγελματίας και θα προτιμούσα μία πιο ερασιτεχνική σχέση, που αυτό θα σήμαινε ότι θα έχω κάποιο άλλο επάγγελμα από το οποίο θα επιβιώνω. Νομίζω ότι δεν παίζει να μην κάνω άλλες ταινίες, απλά προσπαθώ να καταλάβω εμένα μέσα σε αυτό και τον τρόπο διαδικασίας που γίνονται οι ταινίες, ποιος θέλω να είναι» (Ψύκου, 2018).

Ο Πάνος Χ. Κούτρας, επίσης επάνω στο ίδιο θέμα για το πλαίσιο της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα, τις πηγές χρηματοδότησης και τις δυσκολίες που πρέπει να αντιμετωπιστούν κατά την διάρκεια της παραγωγής, εξηγεί τους λόγους για τους οποίους ο ίδιος μπήκε και στον χώρο της παραγωγής: «Στην παραγωγή μπήκα εξ ανάγκης. Αναγκαστικά γιατί δεν έβρισκα παραγωγό για την ταινία μου. Γιατί πάντα έκανα πολύ 'ιδιαίτερα' πράγματα στα οποία κανένας δεν ήθελε να με ακολουθήσει εκτός από λίγους και φίλους πολύ καλούς σε αυτό το δρόμο. [...] Όταν ξεκίνησα την *Επίθεση του Γιγαντιαίου Μουσακά* νόμιζαν ότι είμαι ψυχοπαθής. Σε όποιον το έλεγα, έλεγε να ένας ψυχοπαθής. [...] Έμπαινα στο γραφείο [...] και έβλεπα το ύφος τους να αλλάζει την ώρα που τους έλεγα ότι η ταινία είναι ένα κομμάτι μουσακά που επιτίθεται στην Αθήνα [...]. Οπότε μπήκα στην παραγωγή και έκανα μία εταιρεία παραγωγής τότε με τον *Μουσακά* [την] οποία κράτησα [...]. Δηλαδή την έχω ακόμα. Και κάπως έγινα και παραγωγός» (Κούτρας, 2018).

Σε αντίθεση με την Ψύκου θεωρεί πως δεν είναι συνηθισμένο να δουλεύει ο ένας κινηματογραφιστής στην ταινία του άλλου. «Υπάρχει ένας κύκλος, αλλά [...] δεν είναι ότι δουλέψαμε, ότι ήρθαν και δούλεψαν στην ταινία μου και ότι έκανα παραγωγή στην ταινία τους, καθόλου. Το αντίθετο, [...] δεν έχω ιδέα τί κάνει αυτή τη στιγμή η Αθηνά Τσαγγάρη, ο Μπάμπης Μακρίδης δεν έχει ιδέα τί

κάνω εγώ. [...] Δεν υπήρξε ποτέ [...] μία ώσμωση μεταξύ αυτών, όπως [...] στη Nouvelle Vague, που ο Τρυφώ έκανε φως στην ταινία του Γκοντάρ [...] δεν υπήρχε κάτι τέτοιο. Ή στο German New Expressionism, [...] με τον Fassbinder και όλους αυτούς που δουλεύανε ο ένας στην ταινία του άλλου [...] αυτό δεν υπήρξε ποτέ στην Ελλάδα. Ίσως [...] η Αθηνά ξέρω ότι δούλευε για τον Γιώργο και ο Γιώργος δούλευε με την Αθηνά, [...] αλλά ως εκεί. Πέραν αυτού [...] όλοι οι άλλοι, είμαστε μόνοι μας» (Κούτρας, 2018).

Για τις δυσκολίες της κινηματογραφικής παραγωγής αυτή την στιγμή στην Ελλάδα, ο Κούτρας είπε: «Για μένα αυτή τη στιγμή είναι το ίδιο δύσκολα που ήταν και πριν δέκα χρόνια. Ίσως πιο δύσκολα γιατί τα λεφτά τα οποία μπορείς να πάρεις από το Κέντρο Κινηματογράφου [και την] ΕΡΤ είναι σχεδόν τα μισά από αυτά που έπαιρνες το 2012, στο πικ της κρίσης. Τώρα [...] έχουν κάνει [...] το tax center που [...] ελπίζω θα προσελκύσει και ξένες παραγωγές αλλά και θα βοηθήσει και τις ελληνικές με την επιστροφή φόρου. Για αυτό [...] [το Greek Weird Wave] δεν απέδωσε τίποτα σε σχέση με το κράτος, δεν ενδιαφέρθηκε κανείς. Δεν άλλαξαν τα πράγματα, έγιναν χειρότερα. Οπότε [...], δεν σημαίνει τίποτα. Ίσως διεθνώς εγώ [...] είμαι από τους τυχερούς γιατί μπορεί να βρω [...] μερικά χρήματα απ' έξω, αλλά όχι τόσα όσα να μπορέσω να κάνω άνετα την ταινία μου, επειδή είναι ελληνική. Αν έκανα μία ταινία ξένη, ίσως θα ήταν πιο εύκολα [...]. Κι είναι λογικό, γιατί να βάλουν παραπάνω χρήματα οι Γερμανοί, οι Γάλλοι, οι Ιταλοί, οι Ισπανοί σε μία ελληνική ταινία; Δεν υπάρχει λόγος» (Κούτρας, 2018).

Ο ίδιος εντοπίζει την έλλειψη χρημάτων ως το μεγαλύτερο πρόβλημα των κινηματογραφιστών αυτή την στιγμή στην Ελλάδα. «[...] Ελπίζω [...] ότι θα μπορώ να κάνω ευκολότερα ταινίες, [...] αυτό είναι η ευχή μου [...] [να είναι] πιο εύκολα να βρεις χρήματα. Αυτό είναι το μεγάλο πρόβλημα, τουλάχιστον των κινηματογραφιστών στην Ελλάδα. Δεν νομίζω κανέναν άλλον να σου πει κάτι άλλο, ότι δεν έχουμε μέσα, δεν έχουμε κάμερες ή δεν έχουμε ηθοποιούς. Τα χρήματα είναι. [...] Κάποιος που κάνει αυτή τη δουλειά, εύχεται να μπορεί να συνεχίσει να την κάνει» (Κούτρας, 2018).

Πιστεύει πως η οικονομική δυσκαμψία είναι λόγος για τους κινηματογραφιστές να παραιτηθούν από το σινεμά. «Είναι μία πολύ σκληρή

δουλειά. Είναι δύσκολη δουλειά. [...] Είναι 'πανδύσκολο' να ξεκινήσεις την χρηματοδότηση και το σενάριο, δηλαδή να έχεις όλο αυτό το όραμα [...], ελπίζοντας ότι θα βρεις τα χρήματα. [...] Οι περισσότεροι [...] σκηνοθέτες μέσα στην ιστορία του κινηματογράφου έχουν αποθαρρυνθεί και έχουν σταματήσει για αυτό τον λόγο, γιατί πια δεν έχουν τις αντοχές να ξαναπροσπαθήσουν να κάνουν μια ταινία. Και είναι πάρα πολλοί σκηνοθέτες οι οποίοι δεν μπορούν να κάνουν τις ταινίες γιατί είναι πάρα πολύ δύσκολο να μπει σε αυτή την διαδικασία, να μαζέψεις χρήματα. Είναι πολύ δύσκολο» (Κούτρας, 2018).

Για την παραγωγή της ταινίας του *Στρέλλα* είπε: «Πρώτα απ' όλα έβαλα δικά μου χρήματα. Δεύτερον είχα τρεις αρνήσεις από το Κέντρο Κινηματογράφου. [...] Αν δεν ήταν το Βερολίνο [...] θα είχα καταστραφεί [...] δεν ξέρω πώς θα ήταν η ζωή μου. Γιατί μπορεί [...] να χρωστούσα τόσα λεφτά, να είχα αποφασίσει να ξανακάνω διαφημίσεις, δηλαδή μπορεί να είχε πάρει άλλη στροφή» (Κούτρας, 2018).

Σχέση της ελληνικής κρίσης και του 'Greek Weird Wave'

Όσον αφορά στο ερώτημα αν υπάρχει σχέση μεταξύ της ελληνικής κρίσης και του 'Greek Weird Wave' και στην περίπτωση που υπάρχει, τί είδους σχέση είναι αυτή, όπως διαμορφώθηκε στα κεντρικά ερωτήματα της παρούσας εργασίας, η εξέταση της περίπτωσης του *Αστακού* ως χαρακτηριστικού παραδείγματος του 'Greek Weird Wave' και η συσχέτιση της αλληγορίας της ταινίας με την περίπτωση του δημοψηφίσματος του καλοκαιριού του 2015, δείχνει πως η σχέση του ρεύματος του ελληνικού σινεμά με την ελληνική κρίση δεν είναι αιτιώδης αλλά ερμηνευτική.

Στις 5 Ιουλίου του 2015, οι πολίτες αυτής της χώρας καλέστηκαν από την ελληνική κυβέρνηση, να ψηφίσουν για το αν συμφωνούν με το σχέδιο που κατέθεσε η Τρόικα (Διεθνές Νομισματικό Ταμείο, Ευρωπαϊκή Κεντρική Τράπεζα και Ευρωπαϊκή Επιτροπή) στο Eurogroup στις 25 Ιουνίου του ίδιου έτους, για τη νέα δανειακή σύμβαση με σκοπό την διάσωση της ελληνικής οικονομίας και την μείωση του δημόσιου χρέους, η οποία προφανώς συνοδευόταν από επιπλέον, βαθύτερα μέτρα λιτότητας στην ήδη σοβαρά τραυματισμένη ελληνική

οικονομία, γνωστό και ως τρίτο μνημόνιο. Οι προσφερόμενες επιλογές ήταν ΝΑΙ ή ΟΧΙ. Αφού άδειασαν τα ATM της χώρας από τις 26 Ιουνίου οπότε και ανακοινώθηκε η διεξαγωγή του δημοψηφίσματος και επιβλήθηκαν capital controls στις αναλήψεις, οι ψηφοφόροι απέρριψαν τα μέτρα με ποσοστό πλειοψηφίας 61%. Μέσα στους επόμενους καυτούς μήνες η κυβέρνηση δέχθηκε και η Βουλή ψήφισε το μνημόνιο με ακόμα σκληρότερους και δριμύτερους όρους από την προηγούμενη πρόταση που είχε απορριφθεί.

Στο οξυδερκές του άρθρο, ο Sharpe ισχυρίζεται πως το κείμενο του *Αστακού* βοηθά στο να καταλάβουμε τη λογική του δημοψηφίσματος και των σχετικών γεγονότων του καλοκαιριού. Από τη μία πλευρά υπήρχε η τιμωρητική στάση των θεσμών με την επιβολή της ενότιτας με την απειλή της οικονομικής βίας. Κάθε απόπειρα χάραξης άλλης πορείας τιμωρείται αυστηρά (Sharpe 2016, σ. 31). Το να παραμείνει η Ελλάδα στην Ευρωζώνη με κάθε κόστος, σημαίνει να δίνει τη συγκατάθεσή της για τον αυτοτραυματισμό της, όπως ο Ντέιβιντ βρίσκεται στα πρόθυρα του να προκαλέσει στον εαυτό του ηθελημένα μια σοβαρή μόνιμη βλάβη προκειμένου να επιστρέψει σε μια κοινότητα που απαιτεί την συντροφικότητα και δεν την διαπραγματεύεται.

Από την άλλη πλευρά οι *Μοναχικοί* δεν έχουν δημιουργήσει καμία κοινωνία και σίγουρα δεν είναι ελεύθεροι όπως νομίζουν. Ο εξαναγκασμός της υποχρεωτικής μοναξιάς που επιβάλλουν είναι εν ολίγοις, η άλλη όψη του υποχρεωτικού ζευγαρώματος. Κατά τα άλλα οι τιμωρίες τους έχουν την ίδια αναληψία και φανερώνουν μια ολική απώλεια ενσυναίσθησης ανάλογου τύπου με εκείνη της *Διευθύντριας*. Με άλλα λόγια, όπως σημειώνει ο Sharpe, ένα απροσχεδίαστο Grexit θα ήταν η απόλυτη καταστροφή. Η Ελλάδα θα είχε δει απίστευτο κοινωνικό χάος, απώλεια κεφαλαίων, εκτεταμένη φτωχοποίηση και μια δραχμή ασύγκριτα αδύναμη (Sharpe 2016, σ. 34, 35).

Το χρέος των *Ενοίκων* προς την κοινωνία είναι να βρουν ένα σύντροφο και έχουν 45 μέρες να το κάνουν. Αν δεν μπορούν να το «ξεπληρώσουν» θα μεταμορφωθούν σε ζώα. Ο μόνος τρόπος να πάρουν παράταση είναι να επιβάλλουν αυτή τη βία σε άλλους, στους *Μοναχικούς* και με κάθε έναν που αιχμαλωτίζουν, να κερδίζουν άλλη μια μέρα στην αναμονή. Με την ίδια λογική, αν η Ελλάδα δεν μπορεί να ξεπληρώσει το χρέος της, οφείλει να δέχεται και να

επιβάλλει απάνθρωπα μέτρα στους ήδη εξαντλημένους πολίτες της για να εξασφαλίζει κάθε φορά μια βραχυπρόθεσμη παράταση (Sharpe 2016, σ. 33).

Το σημείο που ενισχύει περισσότερο από όλα αυτή την αλληγορία ως εύστοχη προσέγγιση στην ερμηνεία της ταινίας και ένα από τα σημεία κλειδιά της αφήγησης, είναι η σκηνή του κυνηγιού στο δάσος, όπου ακούγεται το τραγούδι του Αττίκ «Από Μέσα Πεθαμένος». Οι Ένοικοι κυνηγούν τους Μοναχικούς σε αργή κίνηση η οποία συρρικνώνει την δραματοποίηση - όπως επιτυγχάνεται σε όλη την ταινία από το στοιχείο της επιτελεστικότητας - στο μοναδικό σημείο της ταινίας που οι ηθοποιοί είναι πραγματικά δραματικοί και τους κάνει να φαίνονται σχεδόν αστείοι. Η νοσταλγία, η μελαγχολία και η σκοτεινιά των στίχων του Αττίκ επαναφέρουν την ισορροπία στη σκηνή. Η επιλογή του τραγουδιού με ελληνικό στίχο είναι ευθεία αναφορά στην ελληνική πραγματικότητα.

Τάσεις στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο

Οι Νικολαΐδου και Πούπου στο άρθρο τους (2017) εντοπίζουν τρεις τάσεις στο πλαίσιο της κινηματογραφικής γενιάς ταινιών τέχνης όπως αναφέρονται στις ταινίες του ελληνικού νέου κύματος, οι οποίες όπως χαρακτηριστικά λένε, συνομιλούν, αλληλοσυμπληρώνονται και συχνά ανιχνεύονται ακόμα και στην ίδια ταινία (Νικολαΐδου και Πούπου 2017, σ. 96).

Η πρώτη τάση, η εμπροσθοφυλακή όπως την χαρακτηρίζουν, του κύματος, η πιο διακριτή και προκλητική, αποτελείται από την ομάδα ταινιών που οι ξένοι κριτικοί ονόμασαν 'weird', με εκπροσώπους τους Γιώργο Λάνθιμο, Αθηνά Ραχήλ Τσαγγάρη, Ευθύμη Φιλίππου, Μπάμπη Μακρίδη, Φίλιππο Τσίτο, Ελίνα Ψύκου και Αλέξανδρο Αβρανά. Με χαρακτηριστικά τον μινιμαλισμό, τη χρήση περίκλειστων και άδειων χώρων, με έμφαση στη σιωπή, στην αλληγορική γλώσσα, στο μαύρο χιούμορ και στην αισθητική του παραλόγου (Νικολαΐδου και Πούπου 2017, σ. 96).

Η δεύτερη τάση αναδύεται την ίδια περίοδο που αυξάνει τη δυναμική της διατρέχοντας ένα μεγάλο σώμα ταινιών και η οποία μπορεί να ονομαστεί «αυτο-εθνογραφική». Πολλές ταινίες με περισσότερο ή λιγότερο έκδηλο τρόπο

αναφέρονται στην κρίση, τόσο στις οικονομικές όσο και στις ηθικές και πολιτισμικές προεκτάσεις της (Νικολαΐδου και Πούπου 2017, σ. 97). Οι ταινίες αυτές που ανταποκρίνονται σε μια ανάγκη αναπαράστασης της κρίσης με έναν πιο έκδηλο τρόπο, επιδίδονται σε χρήση υλικού αρχείων (φωτογραφιών, βιντεοσκοπήσεων, αντικειμένων από το παρελθόν), πραγματικών ή επινοημένων και η αναδιάταξή τους μέσα στην αφήγηση δεν ερμηνεύει απλώς εκ νέου τη σχέση ατομικού και κοινωνικού στοιχείου με την Ιστορία, αλλά ανατρέπει παγιωμένα σύμβολα και παγιωμένες νοηματοδοτήσεις (Νικολαΐδου και Πούπου 2017, σ. 99).

Η τρίτη τάση η οποία ισχυροποιείται τα τελευταία χρόνια και που όλα δείχνουν ότι θα απασχολήσει περισσότερο στο μέλλον – κρίνοντας από τις επιλογές των διεθνών φεστιβάλ -, είναι η επαναδιαπραγμάτευση του σινεμά είδους. Είτε πρόκειται για πειραματισμούς με το είδος της κωμωδίας (*Chevalier*, Αθηνά Ραχήλ Τσαγγάρη) ή του μελοδράματος (*Στρέλλα*, Πάνος Χ. Κούτρας), είτε για συνομιλία με τα «κατεστραμμένα» είδη για τα οποία θεωρήθηκε ότι ποτέ δεν ρίζωσαν σε ελληνικό έδαφος, όπως το νέο-νουάρ, η γκανγκστερική ταινία, η ταινία τρόμου και το θρίλερ, η τάση αυτή ανοίγει συνειδητά και ρητά ένα νέο πεδίο επικοινωνίας ανάμεσα στην ταινία τέχνης και στον κινηματογράφο είδους (Νικολαΐδου και Πούπου 2017, σ. 99). Οι ταινίες αυτές υπερβαίνουν το στενό εθνογραφικό πλαίσιο και λειτουργούν ως αλληγορίες για τις ευρύτερες πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις που δεν αφορούν πια μόνο στην Ελλάδα, ενώ εμπλουτίζουν το εικαστικό και αφηγηματικό λεξιλόγιο του νέου κύματος. Η ειδολογική στροφή πιθανόν να αποτελεί την δυναμικότερη ανερχόμενη τάση στον ελληνικό κινηματογράφο τέχνης (Νικολαΐδου και Πούπου 2017, σ. 100).

Συμπεράσματα - Επίλογος

Η πλειοψηφία των βιβλιογραφικών αναφορών που μελετήθηκαν για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας προερχόμενες από μελετητές που έχουν συζητήσει το ελληνικό νέο κύμα, δείχνουν πως παρ' όλο που διαπιστώνει κανείς πως οι παραπάνω έχουν διαφορετικές προσεγγίσεις, εντοπίζουν περίπου τα ίδια χαρακτηριστικά και τα συμπεράσματά τους συγκλίνουν προς τις ίδιες

κατευθύνσεις. Δηλαδή για παράδειγμα η μη λεκτική επικοινωνία ή η αποσπασματικά λεκτική, η επιτελεστικότητα, η εμμονή στη σωματικότητα η 'queer' αισθητική και η άρνηση νοήματος (χαρακτηριστικά κοινά που συναντώνται σχεδόν σε όλες τις ελληνικές ταινίες τέχνης από το 2009 ως σήμερα) επιτίθενται στο νόημα, αφηφούν την παραδοσιακή ρεαλιστική αφήγηση και εμπλέκουν τον θεατή με μια αισθητηριακή υπερφόρτωση.

Η αισθητηριακή εμπλοκή του θεατή κάνει το νέο ελληνικό σινεμά πολιτικό είτε οι δημιουργοί το επιδιώκουν συνειδητά είτε όχι.

Ορισμένες από τις ταινίες του ελληνικού νέου κύματος μπορεί αν θέλουν να προσποιούνται πως δεν είναι πολιτικές ταινίες, όπως και κάποιοι δημιουργοί αυτών των ταινιών μπορούν να ισχυρίζονται πως το σινεμά που κάνουν δεν είναι πολιτικό, όμως σε μια μεταβατική εποχή όπως η σημερινή, τίποτα δεν είναι απολιτικό. Ακόμα και η απόφαση να θεωρείται κάτι απολιτικό, είναι μια πολιτική απόφαση, διότι δεν υπάρχει πεδίο που να μην το ακουμπάει η πολιτική. Το πράττειν και ομιλείν που προτείνουν οι ταινίες αυτής της γενιάς ταινιών τέχνης δεν είναι αντικειμενικά ουδέτερα, όπως δεν είναι και ο τρόπος που μιλάμε σήμερα για την κρίση. Η ρητορική του σήμερα μεταφέρει έννοιες που έχουν μέσα τους πολιτική. Το πώς μιλάμε ή δεν μιλάμε σήμερα, το τί περνά και το τί δεν περνά στον λόγο, έχει σημασία. Το ότι έχουν αποικίσει την καθημερινή μας γλώσσα έννοιες όπως το «πρωτογενές πλεόνασμα», το «κλείσιμο της αξιολόγησης» και το «πέραςμα ή όχι του 'stress test'», σαν να οφείλαμε όλοι να έχουν γνώσεις προχωρημένης χρηματοοικονομικής λογιστικής, έχει σημασία για την κατανόηση του πώς αναπτύσσεται ο ιδεολογικός μηχανισμός προς μια νεοφιλελεύθερη στροφή.

Εξ' άλλου όπως γράφουν οι Νικολαΐδου και Πούπου, οι ταινίες του νέου ελληνικού κύματος δεν μοιάζουν μεταξύ τους αυτό όμως που τις συνδέει είναι μια κοινή πολιτική και πολιτισμική στάση (Νικολαΐδου και Πούπου 2017, σ. 92). Επίσης αυτό που παρατηρούν σε σχέση με μια παλαιότερη περίοδο κρίσης είναι πως «ξαναβλέποντας τις ταινίες των σκηνοθετών της γενιάς του ΝΕΚ, ανακαλύπτει κανείς ότι η έμφαση στη σωματικότητα, η ακραία βία σε συνδυασμό με το παράξενο μαύρο χιούμορ, η αισθητική του παραλόγου και ο πειραματισμός με το είδος που βλέπουμε στις ταινίες του νέου κύματος, είναι

στοιχεία τα οποία δεν δημιουργήθηκαν εν κενώ, αλλά αποτελούν μέρος μιας παρακαταθήκης που κληροδοτήθηκε από το θέατρο και τον κινηματογράφο που άνθισαν σε μια άλλη περίοδο κρίσης, λίγο πριν και κατά την διάρκεια της δικτατορίας στην Ελλάδα» (Νικολαΐδου και Πούπου 2017, σ. 94).

Ανεξάρτητα από το πώς ή το πού είναι τοποθετημένες οι ιστορίες των νέων δημιουργών μέσα στον χρόνο και τον χώρο, κάθε φορά που κάποιος από αυτούς λέει μια ιστορία δική του, λέει την ιστορία μιας ολόκληρης κοινότητας και ενδεχομένως μιας ολόκληρης γενιάς. Όποιες κι αν είναι οι προθέσεις των δημιουργών των ταινιών του νέου κύματος, είναι ταινίες αποκαλυπτικές για την τρέχουσα κατάσταση στην Ελλάδα. Μπορεί το νέο κύμα του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου να μην είναι άμεσο αποτέλεσμα της ελληνικής ή άλλης κρίσης, είναι όμως ένα πρώτης τάξεως εργαλείο για να την ερμηνεύσει. Μπορεί το σινεμά να μην μπορεί να αλλάξει τον κόσμο, μια ιστορία όμως μπορεί να γίνει το σημείο εκκίνησης για να αρθρώσουμε το ανέκφραστο ως πολίτες, όπως επιτυγχάνει στο σύνολό της η νέα κινηματογραφική γενιά των ταινιών τέχνης.

Τέλος, όπως διαπιστώνουν οι Νικολαΐδου και Πούπου, αυτό που αναμένεται είναι να ισχυροποιηθεί η τρίτη τάση του νέου κύματος, η οποία όπως αναφέρθηκε πιο πάνω έχει να κάνει με την ειδολογική προσέγγιση του κινηματογράφου, να ανανεωθούν τα ερευνητικά ερωτήματα σε σχέση με το παρόν και το μέλλον του κινηματογράφου καθώς επίσης και τα μεθοδολογικά εργαλεία, όπως ο όρος «δημιουργός», αφού οι νέοι “auteurs”, δεν είναι απαραίτητα σκηνοθέτες, αλλά σεναριογράφοι, διευθυντές φωτογραφίας, ηθοποιοί και παραγωγοί.

Βιβλιογραφία

Αθανασάτου, Α. (2014), «Επιτελέσεις του φύλου. Η περίπτωση της ταινίας *Μερικοί το προτιμούν καυτό 1959*», στο Μαρία Κομνηνού, Μυρτώ Ρήγου (επιμ.), *Πολιτικές της Εικόνας, Μεταξύ εικονολατρίας και εικονομαχίας*, Αθήνα: Παπαζήσης

Αντίοχος, Γ. (2015), «*Ο 'Αστακός' και το τέλος του Greek Weird Wave*», Athinorama [online], 22 Οκτωβρίου 2015, http://www.athinorama.gr/cinema/article/o_astakos_kai_to_telos_tou_greek_weird_wave-2509839.html, 16/12/2017

Bordwell, D. and Thompson, K. (2012), «*Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*», Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

Butler, J. (2006), «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου. Δοκίμιο πάνω στη φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία», στο Αθανασίου, Α. (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική* (Π. Μαρκέτου, Μ. Μηλιώρη, Α. Τσεκένης μτφρ.), Αθήνα: Νήσος

Chalkou, M. (2012), "A new cinema of 'emancipation': Tendencies of independence in Greek cinema of the 2000s", *Interactions: Studies in Communication & Culture*, Volume 3, Number2, pp. 243-261.

Karalis, V. (2015), "Yorgos Lanthimos' *The Lobster* and the Cinema of Abeyance", <http://filmiconjournal.com/blog/post/48/the-lobster-and-the-cinema-of-abeyance>

Komninos, M. (2014), "*Theo Angelopoulos and contemporary Greek cinema: Patricide or respect?*", http://www.academia.edu/13446523/Theo_Angelopoulos_patricide_or_respect

Komninos, M. and Lambrou, Y. (2016), "Textuality, Language and The Family in the Era of Post--modernity: The Case of Greek 'Weird Wave' Cinema" *The London Film and Media Reader 3*, pp. 498-508

[http://www.academia.edu/20117082/Textuality Language and the Family in the Era of Post-Modernity The case of Greek Weird Wave Cinema](http://www.academia.edu/20117082/Textuality_Language_and_the_Family_in_the_Era_of_Post-Modernity_The_case_of_Greek_Weird_Wave_Cinema)

Κούτρας, Π.Χ. (2018), συνέντευξη στην Φ. Αλευρά, 25 Απριλίου.

Koutsourakis, A. (2012), "Cinema of the Body: The Politics of Performativity in Lars von Trier's *Dogville* (2003) and Yorgos Lanthimo's *Dogtooth* (2008)", *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image 3*, pp. 84-108

Κομνηνού Μ., παραδόσεις μαθημάτων

Μητροπούλου, Α. (2006), «*Ελληνικός Κινηματογράφος*», Αθήνα: Παπαζήσης

Μήτσης Χ. (2017), «Ο Γιος της Σοφίας», Αθηνόραμα, Δέσμη Εκδοτική Α.Ε., http://www.athinorama.gr/cinema/movie/o_gios_tis_sofias-10058524.html

Μικελίδης Ν.Φ. (2009), «Στρέλλα», *Ελευθεροτυπία*, *Enet.gr*, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=113284>

Μπακογιαννόπουλος, Γ. (2007), «Οι Δέκα καλύτερες του Ελληνικού Σινεμά είναι... ένδεκα», Αθήνα: Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, ειδική έκδοση για τα 30 χρόνια ΠΕΚΚ

Nikolaidou, A. (2014), "The Performative Aesthetics of the 'Greek New Wave'", *Filmicon Journal of Greek Film Studies 2*

Νικολαΐδου, Α. και Πούπου Α., «Κάποιες post-weird σκέψεις για το νέο κύμα του ελληνικού κινηματογράφου», *Α-ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ / NON-CATALOG*, 58^ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Papadimitriou, L. (2014), "Locating Contemporary Greek Film Cultures: Past, Present Future and the Crisis", *Filmicon Journal of Greek Film Studies* 2

Psaras, M. (2016), "*The Queer Greek Weird Wave, Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*", Switzerland: Springer International Publishing AG

Rose S. (2011), "Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek cinema", The Guardian, <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema>

Schager, N. (2017), "Tribeca Film Review: 'Son of Sofia'", Variety, <https://variety.com/2017/film/reviews/son-of-sofia-review-1202407854/>, 13/5/2018

Scott, A.O. (2010), "*A Sanctuary and a Prison*", The New York Times, <http://www.nytimes.com/2010/06/25/movies/25dog.html>, 1/2/2017

Sharpe, K.B. (2016), "*The Lobster: Debt, Referenda and False Choices*", <https://blindfieldjournal.com/2016/07/01/the-lobster-debt-referenda-and-false-choices/>

Φιλίππου, Ε. (2018), συνέντευξη στην Φ. Αλευρά, 25 Απριλίου.

Ψύκου, Ε. (2018), συνέντευξη στην Φ. Αλευρά, 24 Μαρτίου.

Παράρτημα

Παράρτημα 1- Βασικός σκελετός ερωτηματολογίου συνεντεύξεων

1. Πώς και γιατί μπήκατε στο χώρο της σκηνοθεσίας και συγκεκριμένα της σκηνοθεσίας μυθοπλασίας και όχι ντοκιμαντέρ;
2. Όταν σκέφτεστε την ιδέα για το σενάριο, το κάνετε σε σχέση με το κάδρο; Ποια είναι η μέθοδος που χρησιμοποιείτε;
3. Εμπνέετε για το σενάριο σε σχέση με την λογοτεχνία, τη μυθολογία, την αρχαία τραγωδία;
4. Ποιες είναι οι επιρροές σας; Υπάρχουν δημιουργοί που είναι σημαντικοί για εσάς;
5. Τα σενάρια σας υποβάλλονται σε πολλές αλλαγές; Πιστεύετε πως είναι σημαντικό να δίνετε καιρό στο σενάριο να «ωριμάσει»;
6. Πώς δουλεύετε με τους ηθοποιούς; Τους λέτε λίγα πράγματα για τους χαρακτήρες; Τους ενθαρρύνετε να κάνουν συγκεκριμένα πράγματα; Τους αφήνετε να ανακαλύπτουν μόνοι τους χαρακτήρες;
7. Ποια είναι η άποψή σας για την παρούσα κατάσταση της κρίσης στην Ελλάδα;
8. Πώς λειτουργεί το σινεμά μέσα σε αυτή την κατάσταση;
9. Πώς πιστεύετε πως αυτή η κατάσταση θα εξελιχθεί;
10. Πώς πιστεύετε πως θα εξελιχθεί το Greek Weird Wave;
11. Πώς σκέφτεστε το σινεμά;

Παράρτημα 2 - Συνεντεύξεις

2.1 Ευθύμης Φιλίππου

Ο κ. Ευθύμης Φιλίππου απήντησε στις ερωτήσεις με e-mail στις 25 Απριλίου 2018. Άφησε δύο ερωτήσεις αναπάντητες, τις οποίες σύμφωνα με τα δικά του λόγια, δεν κατάφερε να απαντήσει. Αυτές είναι οι ερωτήσεις 6 και 10.

1. Όταν σκέφτεστε την ιδέα για το σενάριο, το κάνετε σε σχέση με το κάδρο; Ποια είναι η μέθοδος που χρησιμοποιείτε;

Δεν υπάρχει κάποια συγκεκριμένη μέθοδος. Αυτό που προσπαθώ να κάνω είναι να περιγράψω στο μυαλό μου καταρχάς όσο πιο λεπτομερώς μπορώ τη συνθήκη, τους ανθρώπους τα σπίτια τα ρούχα τους κλπ. Συνήθως οι αναφορές είναι οι ίδιες ασυνείδητα, αλλά δεν είναι τόσο δομημένες ώστε να διαμορφώνουν μέθοδο. Αν βρω την εικόνα τότε μόνο μπορώ να την καταγράψω και πάντα αυτή η εικόνα δεν έχει σχέση με την εικόνα της ταινίας μετά το μοντάζ. Ευτυχώς μάλλον.

2. Εμπνέεστε για το σενάριο σε σχέση με την λογοτεχνία, τη μυθολογία, την αρχαία τραγωδία;

Όχι, τουλάχιστον συνειδητά. Νομίζω ότι αυτό που με ωθεί σε σχέση με την θεματολογία είναι οι άνθρωποι, οι σχέσεις που αναπτύσσουν και αυτό που συνήθως πάει στραβά μετά. Τα λάθη δηλαδή. Είναι το μόνο σίγουρο μετά το ότι ο θάνατος είναι δεδομένος. Ότι θα γίνουν λάθη πριν. Δεν φαντάζομαι ιστορίες την ώρα που διαβάζω ένα βιβλίο ή την ώρα που ακούω ένα τραγούδι. Φαντάζομαι συνήθως την ώρα που κάποιος που γνωρίζω ή δεν γνωρίζω μιλάνε δίπλα μου.

3. Ποιες είναι οι επιρροές σας; Υπάρχουν δημιουργοί που είναι σημαντικοί για εσάς;

Πάρα πάρα πολλοί δημιουργοί είναι σημαντικοί με την έννοια ότι έχω θαυμάσει τη δουλειά τους και έχω περάσει υπέροχα με τα έργα τους με την

έννοια ότι μάλλον κατάλαβα κάπως αυτό που ήθελαν να πουν. Αν πρέπει να αναφέρω μερικούς και να ξεχάσω κάποιους θα σας πω τους Φασμπίντερ, Παπατάκη, Κιούμπρικ, Κάουφμαν, Ρόι Άντερσον, Χάνεκε και Γκλείζερ.

4. Τα σενάρια σας υποβάλλονται σε πολλές αλλαγές; Πιστεύετε πως είναι σημαντικό να δίνετε καιρό στο σενάριο να «ωριμάσει»;

Τα σενάρια αλλάζουν ακόμη και στο γύρισμα. Είναι παρ' όλα αυτά σημαντικό να μην αλλάζουν όλα στο σενάριο. Να παραμένει ένας κορμός, μια αίσθηση, μια γραμμή. Εκεί πρέπει να υπάρχει σιγουριά και ακαμψία απόλυτη. Τώρα όσον αφορά στο πόσο πρέπει να ωριμάσει κάτι δεν ξέρω ακριβώς. Ίσως λίγο πριν νιώσει κανείς ότι κουράζεται γιατί η κούραση δεν είναι συνήθως καλός σύμβουλος.

5. Πώς δουλεύετε με τους ηθοποιούς; Τους λέτε λίγα πράγματα για τους χαρακτήρες; Τους ενθαρρύνετε να κάνουν συγκεκριμένα πράγματα; Τους αφήνετε να ανακαλύπτουν μόνοι τους χαρακτήρες;

Δεν δουλεύω εγώ με τους ηθοποιούς αλλά ο σκηνοθέτης. Η δική μου δουλειά τελειώνει στο γύρισμα και έχει να κάνει μόνο με το γραπτό. Το τί θα πούνε δηλαδή και όχι το πώς θα το πούνε.

6. Ποια είναι η άποψή σας για την παρούσα κατάσταση της κρίσης;

(Χωρίς απάντηση)

7. Πώς λειτουργεί το σινεμά μέσα σε αυτή την κατάσταση;

8. Πώς πιστεύετε πως αυτή η κατάσταση θα εξελιχθεί;

9. Πώς πιστεύετε πως θα εξελιχθεί το Greek Weird Wave;

(Κοινή απάντηση στις ερωτήσεις 7,8 και 9)

Το σινεμά στην Ελλάδα πάντα ζούσε μέσα σε μια κρίση εννοώντας ότι ούτε η κατάλληλη παιδεία υπήρχε ούτε ήταν ποτέ ταυτισμένο με μια ορθή επαγγελματική προοπτική ιδέα. Οι πόροι πάντα ήταν μικροί, οι άνθρωποι που σχετίζονταν με αυτό μόνοι. Οπότε ίσως θα μπορούσε κανείς να πει και ότι η

κρίση βοήθησε σε ένα τρίτο, τέταρτο ή δέκατο πέμπτο επίπεδο το σινεμά με την έννοια ότι μπορεί κάποιος τριγύρω να κατάλαβαν τί σημαίνει δουλεύω με λίγα. Αυτό όμως είναι και το επικίνδυνο. Ακούστηκαν διάφορες ανακρίβειες όλο αυτό το διάστημα για το πόσο βοηθητικό είναι το ζόρι στην δημιουργικότητα και το πόσο η ανέχεια λειτουργεί ευεργετικά για τον καλλιτέχνη. Πρέπει κάποια στιγμή να καταλάβουμε πως έχει σημασία το να αισθάνεται κάποιος ασφαλής όταν δουλεύει, να αμείβεται κανονικά και να αναγνωρίζεται αυτή η δουλειά όχι σαν χόμπι αλλά σαν αυτές που λένε κανονικές σαν αυτή του τραπεζίτη ας πούμε. Τώρα όσον αφορά στο greek wave δεν νομίζω ότι υπήρξε ποτέ σαν έννοια. Ούτε το wave και ούτε το weird. Ειδικά το δεύτερο καθόλου.

10. Πώς σκέφτεστε το σινεμά;

(Χωρίς απάντηση)

2.2 Ελίνα Ψύκου

Η συνέντευξη με την κα Ελίνα Ψύκου έγινε δια ζώσης στις 24 Μαρτίου 2018 στην Καλλιθέα.

1. Με μια γρήγορη έρευνα σχετικά με την σχέση σας με τον κινηματογράφο, βρίσκει κανείς το όνομά σας σε λίστες συντελεστών και σε μικρού μήκους ταινίες και σαν ηθοποιός, παραγωγός, σεναριογράφος, σκηνοθέτης. Πώς και γιατί μπήκατε στο χώρο της σκηνοθεσίας και συγκεκριμένα της σκηνοθεσίας μυθοπλασίας και όχι ντοκιμαντέρ;

Ε.Ψ.: Εγώ ξεκίνησα σπουδάζοντας κοινωνιολογία στο Πάντειο Πανεπιστήμιο και αυτό ήθελα να σπουδάσω. Δηλαδή ήθελα να σπουδάσω θεωρητικές επιστήμες όπως κοινωνιολογία και ψυχολογία, αλλά από μικρή που ήμουν υπήρχε και η αγάπη για τον κινηματογράφο. Απλά είμαι λίγο αυτής της γενιάς των ανθρώπων που το να σπουδάσουνε και να πάνε σε ένα πανεπιστήμιο ήταν λίγο, δεν ξέρω πώς είναι τώρα τα πράγματα, αλλά τότε ήταν λίγο εξαναγκασμός θα έλεγα. Ήταν λίγο, κάπως έτσι δεδομένο ότι πρέπει να το κάνεις, επομένως το να μην σπουδάσω και να πω ότι ασχολούμαι με το σινεμά και να μην σπουδάσω κάτι άλλο, ήτανε λίγο κάτι σχεδόν απαγορευμένο ας πούμε στο μυαλό μου. Δηλαδή δεν τολμούσα καν και να το σκεφτώ να το πω έτσι. Επομένως ακολούθησα όλη τη διαδικασία των Πανελληνίων και τα λοιπά. Σπούδασα λοιπόν κοινωνιολογία και συνέχισα μετά, έφυγα δηλαδή τελειώνοντας το Πάντειο πήγα στο Παρίσι για μεταπτυχιακές σπουδές, στο αντικείμενο της κοινωνιολογίας, αλλά προσπάθησα εκεί βέβαια και λίγο να χώσω τον πολιτισμό, ήταν στην πολιτιστική ιστορία και κάποια στιγμή έπαθα ένα, ας το πούμε 'nervous breakdown' στη διάρκεια αυτού του μεταπτυχιακού, κάπως έτσι έγκωσα να το πω έτσι με την θεωρία. Και εκεί κάπως αποφάσισα να τα παρατήσω, ενώ ήταν έτσι κάπως σαν σχέδιο ότι θα ακολουθήσω ακαδημαϊκή καριέρα μετά το μεταπτυχιακό, ότι θα προχωρούσα με διδακτορικό και τα λοιπά. Κάπως έγκωσα με την θεωρία, έπαθα αυτό το πράγμα και επέστρεψα πριν τελειώσει, λίγο πριν τελειώσει το μεταπτυχιακό.

Φ.Α.: Το παράτησες..

Ε.Ψ.: Το εγκατέλειψα ένα μήνα πριν τελειώσει και παραδώσω την διπλωματική μου και τα λοιπά και γύρισα στην Ελλάδα. Ήταν τότε τέλος... ήταν μάλλον άνοιξη και τελικά αποφάσισα και τον Σεπτέμβρη πήγα στην σχολή Σταυράκου. Επομένως ήταν λίγο μία αρκετά στο τέλος, έτσι όπως ήρθαν τα πράγματα συνειδητή επιλογή. Ήμουν σχεδόν είκοσι τεσσάρων χρονών και είπα «θέλω να γίνω σκηνοθέτης». Που εντάξει δεν ήταν ότι και ακριβώς ήξερα τί είναι ο σκηνοθέτης, ήθελα να κάνω ταινίες, αυτό. Ήθελα να γράφω σενάρια και να κάνω ταινίες. Επομένως...

Φ.Α.: Με αυτή τη σειρά ή πιο πολύ σκηνοθέτης;

Ε.Ψ.: Ναι, ήθελα να κάνω ιστορίες, δεν ήταν πολύ συγκεκριμένα στο μυαλό μου πώς γίνεται αυτό το πράγμα. Ήθελα να φτιάχνω ιστορίες. Και εντάξει μετά άρχισα από το πρώτο έτος της σχολής να εργάζομαι στον χώρο, ίσως ακριβώς επειδή ήμουν και μεγαλύτερη, ήμουν είκοσι τρία μισό και ξέρεις τα περισσότερα παιδιά ήταν δεκαεπτά, δεκαοκτώ, δεκαεννιά, επομένως κάπως αισθανόμουν την ανάγκη του να έχω μια τριβή ας πούμε επαγγελματική με όλο αυτό το πράγμα και να μην είμαι απλά μια φοιτήτρια. Επομένως από το πρώτο εξάμηνο άρχισα να δουλεύω σε ταινίες σε γυρίσματα και τα λοιπά, εξού και αυτό που μου λες ότι με βλέπεις, ψάχνοντας το όνομά μου είδες... Δηλαδή ξεκίνησα δουλεύοντας σε μια ταινία εκπαιδευόμενη σαν σκριπτ και μετά συνέχισα να δουλεύω πάρα πολύ σαν δεύτερη βοηθός σκηνοθέτη και μετά σαν πρώτη βοηθός σκηνοθέτη και λίγο και στην παραγωγή και όλη αυτή η τριβή ας πούμε, νομίζω ενίσχυσε πάρα πολύ μέσα μου την επιθυμία του να είμαι σκηνοθέτης. Αυτό.

Φ.Α.: Είπες, στην αρχή ήμουν σκριπτ, μετά δεύτερη βοηθός σκηνοθέτη, μετά πρώτη. Αυτή είναι μια πορεία που πιστεύεις ότι είναι αναγκαστική; Ή είναι αναγκαστική για τις γυναίκες;

Ε.Ψ.: Όχι, κοίταξε, σε εμένα έγινε έτσι γιατί όπως είπα ήθελα πάρα πολύ να δουλέψω, είχα πολύ ανάγκη του να.. επειδή προϋπήρχε και όλο αυτό που σου λέω ότι είχα γκώσει με την θεωρία, είχα πάρα πολύ ανάγκη από πράξη.

Επομένως λίγο σε εμένα έγινε έτσι γιατί κάπως πήγαν έτσι τα πράγματα και κάπως το είχα κι εγώ ανάγκη. Δεν θεωρώ ότι είναι αναγκαστικό.

Φ.Α.: Θεωρείς δηλαδή ότι κάποιος που ξεκινάει τώρα μπορεί κατευθείαν να..

Ε.Ψ.: Ναι, από την άλλη θεωρώ ότι όλο αυτό το δικό μου back ground, εμένα με βοήθησε. Εμένα στο πως είμαι εγώ και σαν χαρακτήρας και σαν άνθρωπος, ότι εμένα με βοήθησε γιατί ας πούμε τώρα όταν κάνω πια τα δικά μου πράγματα έχω πολύ καλή πιστεύω γνώση και επαφή με το τί κάνει ο καθένας από όλους αυτούς τους ανθρώπους, που είναι ένα συνεργείο ας πούμε είκοσι, είκοσι πέντε ατόμων και έχω περάσει από εκεί και ξέρω πώς είναι και πώς αισθάνονται οι άνθρωποι που είναι στο συνεργείο και τί κάνει ο καθένας που μπορεί ξέρεις, ένας άλλος να του πάρει λίγο χρόνο, αν αυτό το στάδιο το έχει κάνει σκιπ ας πούμε. Αλλά από την άλλη, σου λέω δεν το θεωρώ κάτι το οποίο είναι αναγκαστικό.

Φ.Α.: Είναι βοηθητικό..

Ε.Ψ.: Εμένα με βοήθησε. Αλλά οκ, δεν σημαίνει αυτό ότι είναι κάτι το οποίο πρέπει να ακολουθήσει μια ιεραρχία. Με ρώτησες και γιατί μυθοπλασία και όχι ντοκιμαντέρ. Ετοιμάζω τώρα το πρώτο μου ντοκιμαντέρ, επομένως δεν είναι κάτι το οποίο ξέρεις, απορρίπτω. Μου αρέσει πάρα πολύ και το θέμα και το να κάνω ντοκιμαντέρ, απλά έχω το εξής, μου αρέσει πολύ στη μυθοπλασία η συνεργασία με τους άλλους ανθρώπους. Το ντοκιμαντέρ είναι λίγο πιο μοναχικό αισθάνομαι.

Φ.Α.: Γενικά ο κινηματογράφος της παρατήρησης εννοείς;

Ε.Ψ.: Το ντοκιμαντέρ θεωρώ ότι είναι πιο μοναχικό με την έννοια ότι πολλές φορές πρέπει να, χρειάζεται να είσαι μόνος σου, να τραβάς εσύ, ξέρεις για να αναπτύξεις και μια σχέση με τους χαρακτήρες σου πιο ας πούμε έτσι προσωπική και τα λοιπά. Δεν είναι όλο αυτό το πράγμα μιας μυθοπλασίας, όπου έχεις ένα συνεργείο όπως λέγαμε πριν.

Φ.Α.: Σωστά, αυτό όμως το θεωρείς μειονέκτημα;

Ε.Ψ.: Όχι δεν το θεωρώ μειονέκτημα, απλά λέω ότι εμένα μου ταιριάζει καταλαβαίνω πιο πολύ όλο το άλλο πράγμα καλύτερα της κατασκευής ενός κόσμου. Κάπως δηλαδή στο ντοκιμαντέρ είσαι λίγο πιο πολύ στο να καταγράψεις έναν κόσμο που υπάρχει.

Φ.Α.: Άρα πας να κάνεις κάτι τώρα, αφού ετοιμάζεις αυτό το ντοκιμαντέρ, που δεν το ξέρεις τόσο καλά; Αισθάνεσαι ότι πας να κάνεις κάτι καινούριο;

Ε.Ψ.: Αισθάνομαι τώρα που ετοιμάζω το ντοκιμαντέρ ότι είναι λίγο κάτι άλλο και μου αρέσει αυτό γιατί ξέρεις με βγάζει και λίγο από τον τρόπο που έχω μάθει. Αλλά έχω αισθανθεί πάρα πολύ ότι είναι κάτι διαφορετικό και ότι είναι κάτι που δεν το έχω ξανακάνει και άρα κάτι που δεν το ξέρω καλά, αλλά αυτό το πράγμα ξέρεις μου αρέσει, είναι σίγουρα κάτι διαφορετικό πάντως. Ή εγώ τουλάχιστον το θεωρώ ως κάτι διαφορετικό.

Φ.Α.: Για αυτό όμως το αποφάσισες, γιατί θες να κάνεις κάτι διαφορετικό;

Ε.Ψ.: Το αποφάσισα γιατί μου ήρθε μια ιδέα που μου άρεσε και λέω ωραία αυτό νομίζω ότι είναι κάτι ενδιαφέρον και θα ήθελα να το δοκιμάσω και ναι μου αρέσει και λίγο αυτό το να δοκιμάζω διαφορετικά πράγματα. Γενικώς είμαι ένας άνθρωπος που βαριέται και εύκολα επίσης να το πω κι αυτό. Επομένως αυτή η δουλειά που κάνουμε με βολεύει πολύ γιατί ξέρεις, δεν έχει μια ρουτίνα που πρέπει να ακολουθείς για πολύ καιρό και έτσι με βολεύει.

2. Όταν σκέφτεστε την ιδέα για το σενάριο, το κάνετε σε σχέση με το κάδρο; Με το πώς θα είναι οπτικά η ταινία; Σκέφτεστε πρώτα την εικόνα και μετά γράφετε το σενάριο; Ποια είναι η μέθοδος που χρησιμοποιείτε;

Ε.Ψ.: Κοίταξε η μέθοδος που χρησιμοποιώ, δεν είναι ότι είναι και τόσο αυστηρή, απλά πώς έχουν έρθει ως πούμε τα πράγματα και πώς μετά κι εγώ το έχω σκεφτεί και έχω πει, είδες το έκανα έτσι τελικά. Πως είναι λίγο ασυνείδητο

θέλω να πω και μετά γίνεται συνειδητό. Είναι ότι μου έρχονται στην αρχή κάποιοι χαρακτήρες, κάποιοι χαρακτήρες ανθρώπων οι οποίοι με οδηγούν ας πούμε στο να φτιάξω κάποιες ιστορίες γύρω από αυτούς και μετά να αποφασίσω ότι τελικά τί με ενδιαφέρει ε αυτούς τους χαρακτήρες και τις ιστορίες τους; Τί με ενδιαφέρει πίσω από αυτό; Και έτσι ανακαλύπτω το θέμα το οποίο με ενδιαφέρει να πω μέσα από αυτούς τους χαρακτήρες και τις ιστορίες τους και αμέσως μετά όλο αυτό που σου είπα πριν. Επειδή μου αρέσει να κατασκευάζω κόσμους, αυτόματα πηγαίνει και στο κάδρο, όπως είπες κι εσύ πριν, δηλαδή αυτόματα μου δημιουργείται η εικόνα. Πάντως το πρώτο πράγμα που μου έρχεται είναι ένας χαρακτήρας, συνήθως και μετά μια ιστορία γύρω από αυτόν τον χαρακτήρα και μετά αυτό το θέμα που θέλω να πω, για το οποίο θέλω να μιλήσω και μετά μια εικόνα η οποία ας πούμε το ντύνει αυτό το πράγμα και αυτό τον κόσμο αισθητικά.

Φ.Α.: Άρα πρώτα ο χαρακτήρας και μετά η ιστορία. Ο χαρακτήρας μπορεί να είναι κάποιος που ξέρετε ήδη; Είναι κάποιος φανταστικός χαρακτήρας;

Ε.Ψ.: Μπορεί να με εμπνεύσει ένας χαρακτήρας. Στην περίπτωση της *Αιώνιας Επιστροφής του Αντώνη Παρασκευά* το έχω ξαναπεί κιόλας με ενέπνευσαν πάρα πολύ δύο χαρακτήρες. Ένας Βραζιλιάνος δημοσιογράφος για τον οποίο άκουσα στην τηλεόραση να μιλάνε για αυτόν και για μια περιπέτεια που είχε εκεί πέρα με μία εκπομπή που έκανε, αλλά και ο Αντρέας Μικρούτσικος, ο Έλληνας δημοσιογράφος. Αυτές οι δύο περσόνες μου ενέπνευσαν την περσόνα του Αντώνη Παρασκευά. Έτσι λοιπόν γεννήθηκε ο Αντώνης Παρασκευάς και μετά αποφάσισα να φτιάξω μία ιστορία γύρω από αυτόν και μετά φτιάχνοντας την ιστορία γύρω από τον Αντώνη Παρασκευά κατάλαβα ότι μέσα από αυτόν θέλω να μιλήσω για την αθανασία, για αυτό που αφήνουμε πίσω μας και τα λοιπά. Και μετά άρχισε όλο αυτό να παίρνει και μια αισθητική μορφή, με την έννοια ότι: ωραία, πώς θέλω όμως να μοιάζει αυτός ο άνθρωπος, πού τον σκέφτομαι; Σαν κάδρο όπως είπες πριν. Άρα αυτό το ξενοδοχείο που θα είναι, πώς θέλω να είναι; Θέλω να είναι ένα μικρό ξενοδοχείο; Θέλω να είναι ένα μεγάλο ξενοδοχείο; Θέλω να είναι vintage; Θέλω να είναι σύγχρονο; Θέλω να

είναι ανακαινισμένο; Όλες αυτές οι ερωτήσεις σου δίνουν απαντήσεις που φτιάχνουν μια αισθητική.

Φ.Α.: Η αισθητική είναι πολύ σημαντικό κομμάτι, θα επανέλθουμε σε αυτό.

3. Επόμενη ερώτηση (την έχετε σχεδόν απαντήσει) είναι αν εμπνέεστε για το σενάριο σε σχέση με την λογοτεχνία, τη μυθολογία, την αρχαία τραγωδία;

Ε.Ψ.: Εμπνέομαι πάρα πολύ από ανθρώπους που βρίσκονται γύρω μας, ή από ανθρώπους που δεν εννοώ ότι τους ξέρω προσωπικά σώνει και καλά, αλλά που ακούω για αυτούς, που διαβάζω για αυτούς. Δηλαδή εμπνέομαι πιο πολύ από την πραγματικότητα θα έλεγα και μετά όμως αυτή η πρώτη έμπνευση συνήθως, πολύ συχνά τέλος πάντων για να πάει παρακάτω χρησιμοποιώ τη λογοτεχνία ή διάφορα ερεθίσματα από βιβλία ή θέατρο ή οτιδήποτε. Δηλαδή πολύ συχνά, αφού φτιάξω μια πρώτη μορφή του χαρακτήρα, ψάχνω να βρω με ποιον λογοτεχνικό ή θεατρικό χαρακτήρα θα μπορούσε αυτός ο χαρακτήρας να έχει αναφοράς πούμε.

4. Ποιες είναι οι επιρροές σας; Υπάρχουν δημιουργοί που είναι σημαντικοί για εσάς;

Ε.Ψ.: Φυσικά υπάρχουν δημιουργοί που είναι σημαντικοί για μένα με την έννοια ότι μου αρέσουν πάρα πολύ οι ταινίες τους και μπορεί να μην υπάρχουν στις ταινίες μου άμεσες αναφορές, αλλά να με έχουν επηρεάσει. Επομένως αν πιάσουμε από τους πιο παλιούς, ο Μπέργκμαν και ο Χέρτζογκ είναι δύο δημιουργοί που με συγκινούν πολύ και που μου αρέσουν πάρα πολύ οι ιστορίες με τις οποίες καταπιάνονται, οι χαρακτήρες τους, ο κόσμος τους, ο κόσμος που κατασκευάζουν. Σε σύγχρονους δημιουργούς είναι κάτι που το έχω ξαναπεί, ο Χάνεκε μου αρέσει πάρα πολύ και θεωρώ βέβαιο ότι είναι ένας δημιουργός ο οποίος βλέπεις μέσα του τον Μπέργκμαν, επομένως κάπως, όλα αυτά συνδέονται.

Φ.Α.: Έχει μια συνέπεια αυτό.

Ε.Ψ.: Αυτό ακριβώς, δηλαδή *Η Δασκάλα του Πιάνου* έχει μέσα της το *Κραυγές και Ψίθυροι*, θεωρώ. Νομίζω ότι είναι φανερό.

Φ.Α.: Είναι ανοικτό βλέπεις εσύ αυτό που θέλεις μέσα. Και οι δικές σου ταινίες είναι ανοικτές, έχουν χώρο για ερμηνεία.

Ε.Ψ.: Ναι, μου αρέσει πάρα πολύ αυτό και για αυτό και επιλέγω να έχω τέλη που να είναι πιο ανοικτά στις ταινίες γιατί μου αρέσει να έχει χώρο ο θεατής.

Φ.Α.: Κάτι που κάνει και ο Χάνεκε, φυσικά.

Ε.Ψ.: Ναι, το βρίσκω ενδιαφέρον, γιατί κάπως έτσι επικοινωνείς.

Φ.Α.: Δεν σου ανοίγει το κεφάλι, να σου ρίξει μέσα..

Ε.Ψ.: Ναι, δεν μου αρέσει καθόλου και ελπίζω να το καταφέρνω αυτό στις ταινίες μου, να (μην) έχω κάτι διδακτικό, ότι θέλω κάτι να σου πω αυτό. Μου αρέσει πολύ αυτό το πράγμα να έχει ένα ανοικτό δίαυλο επικοινωνίας. Άρα θα έλεγα ότι υπάρχουν διάφοροι δημιουργοί, ο Ζάιντλ επίσης από τους σύγχρονους επίσης, Αυστριακός ο Ούλριχ Ζάιντλ, μου αρέσει πάρα πολύ. Βρίσκω πάρα πολύ ενδιαφέροντα και τα ντοκιμαντέρ τα οποία έχει κάνει και τις fiction. Με απασχολεί πάρα πολύ, σε σχέση με τα ντοκιμαντέρ του, μιας και είπαμε για το ντοκιμαντέρ πριν, σε σχέση με το κατά πόσο τους χαρακτήρες που επιλέγει, πώς τους οδηγεί σε αυτά τα γυρίσματα που κάνει μαζί τους και κατά πόσο τους εκμεταλλεύεται ή όχι. Είναι ένα θέμα το οποίο με έχει απασχολήσει. Με την έννοια ότι αισθάνομαι ότι ίσως να τους εκθέτει μερικές φορές και είναι ένα ζήτημα το οποίο με απασχολεί, η ηθική μέσα σε πολλά εισαγωγικά αυτού του πράγματος. Με απασχολεί θέλω να πω σαν δημιουργό.

Φ.Α.: Και η ηθική σε απασχολεί και η ηθική.

Ε.Ψ.: Ναι.

Φ.Α.: Γυρνώ στο σενάριο λίγο.

5. Τα σενάρια σας υποβάλλονται σε πολλές αλλαγές; Πιστεύετε πως είναι σημαντικό να δίνετε καιρό στο σενάριο να «ωριμάσει»;

Ε.Ψ.: Ναι, εγώ έτσι δουλεύω. Δεν λέω ότι έτσι πρέπει να γίνεται αλλά εγώ έτσι δουλεύω, κάνω πάρα πολλά draft. Ξέρεις μπορεί να αρχίσω με ένα πρώτο draft το οποίο να είναι πολύ ελλειπτικό, ουσιαστικά να έχει καταγράψει κάποια πράγματα. Επίσης δεν μου αρέσει να κάνω στην αρχή ξεκινάμε «γράφει» κατευθείαν, όπου μπορεί να έχω ένα πρώτο draft το οποίο να είναι τίποτα, να είναι είκοσι πέντε σελίδες και να είναι απλά η βασική ιστορία, βασικές σκηνές. Σκηνές όμως κανονικά γραμμένα, όχι treatment, με διαλόγους και τα λοιπά κι αυτό αναπτύσσεται μπαίνουν κι άλλα layers κι άλλοι χαρακτήρες και υποπλοκές. Γίνεται έτσι μέσα στον καιρό, γενικώς ενώ γράφω πολύ γρήγορα χρειάζομαι χρόνο πολύ μετά να διευθύνω τα κενά.

Φ.Α.: Για να περάσεις από την μία φάση που είπες πριν, στην άλλη.

Ε.Ψ.: Ναι, πώς μπορείς να δεις ότι τελικά ένα σενάριο μου πήρε πέντε χρόνια να το γράψω αλλά να το έχω γράψει σε ένα μήνα ας πούμε.

Φ.Α.: Και να το έχεις αφήσει.

Ε.Ψ.: Ναι.

Φ.Α.: Αυτό που είπαμε να «ωριμάσει», πολύ σωστή η λέξη.

Ε.Ψ.: Ναι, το είπες πριν πολύ σωστά. Έτσι λειτουργώ εγώ και επίσης μου αρέσει να έχω ένα πολύ καλά δομημένο και καλά φτιαγμένο σενάριο, το οποίο εντάξει, μετά βέβαια με τους ηθοποιούς θα το δουλέψω, μπορεί να αλλάξουν πράγματα, δεν είναι ότι είναι κλειδωμένο και δεν μπορεί να αλλάξει τίποτα. Γιατί το θεωρώ σημαντικό να το κάνουν και οι ηθοποιοί δικό τους, επομένως το τελικό σενάριο με το οποίο θα πάμε να γυρίσουμε, είναι το σενάριο το οποίο έχει

περάσει και από την διαδικασία των προβών και από την διαδικασία φυσικά του ρεπεράζ. Για μένα είναι πάρα πολύ σημαντικό το ρεπεράζ. Οι χώροι στις ταινίες μου είναι πάρα πολύ σημαντικοί.

Φ.Α.: Σχεδόν παίζουν.

Ε.Ψ.: Ναι, ακριβώς. Δηλαδή και το σπίτι στο *Γιο της Σοφίας* και το ξενοδοχείο στον *Παρασκευά* εγώ τους θεωρώ χαρακτήρες και επομένως μετά την επιλογή των συγκεκριμένων χώρων, ξανά προσαρμόζεται το σενάριο και μπορεί να εμπνευστώ κάποιες σκηνές από τους χώρους και να γραφτούν σκηνές οι οποίες δεν υπήρχαν πριν στο σενάριο ή άλλες σκηνές να προσαρμοστούν.

Φ.Α.: Οπότε πας πάντα με πολύ καλά δουλεμένο σενάριο να ξεκινήσεις.

Ε.Ψ.: Ναι. Ξαναλέω ότι αυτός είναι ο τρόπος μου. Δεν σημαίνει ότι θεωρώ ότι έτσι πρέπει να γίνεται.

6. Πώς δουλεύετε με τους ηθοποιούς; Τους λέτε λίγα πράγματα για τους χαρακτήρες; Τους ενθαρρύνετε να κάνουν συγκεκριμένα πράγματα; Τους αφήνετε να ανακαλύπτουν μόνοι τους χαρακτήρες;

Ε.Ψ.: Κοίταξε, γενικώς έχω καταλάβει ότι οι ηθοποιοί είναι ηθοποιοί και ότι εγώ δεν θέλω να τους περιορίσω. Θεωρώ ότι είναι πάρα πολύ σημαντικό να αισθάνονται ελεύθεροι μέσα σε αυτό το πράγμα το οποίο έχουν έρθει να κάνουνε και για αυτό έχω αποφασίσει ότι θα πηγαίνω με τον τρόπο του κάθε ηθοποιού.

Φ.Α.: Θα πηγαίνεις εσύ.

Ε.Ψ.: Εγώ, ναι. Δεν έχω αποφασίσει δηλαδή να έχω εγώ μια δική μου μέθοδο την οποία να επιβάλλω σε όλους τους ηθοποιούς. Έχω καταλάβει ότι οι ηθοποιοί επειδή είναι πολύ ιδιαίτερα πλάσματα, ο καθένας έχει βρει – όταν μιλάμε και για

πιο έμπειρους κιόλας ηθοποιούς και όχι για νέους – ο καθένας έχει βρει έναν τρόπο που μέσα από αυτόν νιώθει ότι αποδίδει καλύτερα και εγώ έχω αποφασίσει να πηγαίνω με τον τρόπο του καθενός. Τί σημαίνει τώρα αυτό;

Φ.Α.: Αυτό είναι πολύ περίεργο, γιατί η γνώμη μου είναι ότι όταν βλέπω μια ταινία και όταν γίνεται μάλλον μια ταινία, υποθέτω ότι είναι το όραμα ενός ανθρώπου, του δημιουργού, του σκηνοθέτη, που τους ηθοποιούς τους έχει με κάποιο τρόπο συνεπάρει προς την κατεύθυνση αυτή. Τη δική του.

Ε.Ψ.: Ακριβώς. Αυτό που θέλω να πω είναι ότι, θέλω αυτό το οποίο θα πάρω, το αποτέλεσμα το οποίο θέλω, να το πάρω μέσα από τη δική του μέθοδο. Δηλαδή θα σου φέρω ένα παράδειγμα για να καταλάβεις ακριβώς τί εννοώ. Τώρα στον *Γιο της Σοφίας* η Βάλερι Τσεπλάνοβα που παίζει τη Σοφία και ο Θανάσης Παπαγεωργίου που παίζει τον κύριο Νίκο είναι δύο ηθοποιοί πολύ διαφορετικών γενιών και πολύ διαφορετικών καταγωγών. Είχαν πάρα πολύ διαφορετικό τρόπο προσέγγισης, επομένως εκεί πέρα, ήρθα κι εγώ λίγο σε μία δυσκολία, σε σχέση με το πώς αυτό το πράγμα θα το χειριστώ. Και αποφάσισα και πήγα με τη Βάλερι, με τον τρόπο της Βάλερι, ο οποίος ήταν ένας τρομερά βιωματικός τρόπος. Δηλαδή, κάναμε εξαντλητικές συζητήσεις και εξαντλητικές πρόβες και αφιερώσαμε πάρα πάρα πολύ χρόνο να συζητάμε και να μιλάμε, όχι τόσο για τον χαρακτήρα της όσο για εμένα και για τα δικά μου βιώματα, τα προσωπικά. Το πώς αυτά μπορεί εμένα να με έχουν επηρεάσει και να με έκαναν να θέλω να πω αυτή την ιστορία αυτής της γυναίκας και ταυτόχρονα, πάρα πολλές ώρες να μιλάμε για τα βιώματα της Βάλερι, ως Βάλερι και τις προσωπικές της εμπειρίες και το ποιες από αυτές ας πούμε είναι κοντά σε αυτή τη γυναίκα και πώς μπορεί τις προσωπικές της αυτές ιστορίες να τις φέρει στον ρόλο της Σοφίας. Δηλαδή αυτή σαν ηθοποιός είχε μία μέθοδο βιωματική όπως είπα πριν, η οποία έπρεπε να αντλήσει από τον εαυτό της, αλλά και από εμένα πράγματα για να φτιάξει τον χαρακτήρα της Σοφίας και να τον αποδώσει. Εγώ λοιπόν αυτό, δεν είναι μία μέθοδος η οποία ας πούμε, είχα σκοπό να ακολουθήσω.

Φ.Α.: Παρ' όλα αυτά λες, πηγες.

Ε.Ψ.: Αλλά πήγα γιατί αισθάνθηκα ότι μόνο έτσι αυτή η γυναίκα θα αισθανόταν εμπιστοσύνη, τόσο προς εμένα όσο και προς τον εαυτό της.

Φ.Α.: Δεν δοκίμασες να πας αλλιώς.

Ε.Ψ.: Δοκίμασα στην αρχή και δεν απέδιδε αυτό το πράγμα, επομένως αποφάσισα ότι, τι νόημα έχει; Αφού αυτή έτσι θα νοιώθει καλά, θα το κάνω. Το έκανα. Δυσκολεύτηκα πάρα πάρα πολύ. Αλλά το έκανα. Αυτό λοιπόν όλο, δεν αφορούσε τον Θανάση καθόλου.

Φ.Α.: Του οποίου η μέθοδος ήταν;

Ε.Ψ.: Του οποίου η μέθοδος ήταν πάρα πολύ πιο τεχνική και ξέρεις, να μιλήσουμε για αυτόν τον χαρακτήρα. Ποιος είναι αυτός ο άνθρωπος, ο κύριος Νίκος και τα λοιπά, το κάναμε, το είπαμε. Αλλά δεν υπήρχε λόγος επειδή η Βάλερι ήθελε να είναι έτσι, να δουλέψω με όλους τους ηθοποιούς έτσι. Αυτό θέλω να πω. Επίσης, είχαμε το παιδάκι, το οποίο δεν ήταν επαγγελματίας ηθοποιός. Εκεί λοιπόν έκανα μία άλλη μέθοδο. Δεν του έδωσα ποτέ το σενάριο να το διαβάσει γιατί θεώρησα ότι θα ήταν λάθος αυτό. Γιατί φοβήθηκα ότι μπορεί να παπαγαλίσει τους διαλόγους και τα λοιπά. Άρα με τον Βίκτορα απλά βγήκαμε, στην αρχή οι δυο μας, όπου του διηγήθηκα το σενάριο και μετά κάναμε κάποιες πρόβες οι οποίες ήταν πάρα πολύ πάνω στο βλέμμα του και τα λόγια δεν τα έμαθε ποτέ. Του τα έδινα απλά και τα διάβαζε κάθε φορά πριν από το γύρισμα και του έλεγα, ξέρεις, να πει περίπου ό,τι θυμάται από αυτά. Εντάξει ήμαστε και τυχεροί γιατί είναι ένα πολύ έξυπνο παιδί και ανταποκρίθηκε σε όλο αυτό το πράγμα. Αλλά θέλω να πω ότι ας πούμε σε αυτή την ταινία ακολούθησα τρεις διαφορετικές μεθόδους και προσπάθησα αυτές τις τρεις διαφορετικές μεθόδους να συγκληθούν στο τέλος και να ενωθούν.

Φ.Α.: Αισθάνομαι πως το να κάνεις τον ηθοποιό όσο πιο άνετο, να τον αφήσεις ελεύθερο και να κάνει το δικό του, είναι κάπως η προσέγγιση του παραγωγού και όχι του σκηνοθέτη που έχει συνήθως ένα όραμα για το τί θέλει να κάνει. Ίσως επειδή έχεις περάσει από τα άλλα πόστα;

Ε.Ψ.: Όχι, πρόσεξε μία λεπτή διαφορά. Πήγα με τον τρόπο που ήθελε ο καθένας, αλλά το αποτέλεσμα ήξερα ποιο θέλω να είναι και προσπάθησα να έχω το αποτέλεσμα που ήθελα, αλλά με έναν τρόπο που θα κάνει τον άλλον να νοιώσει άνετα και θα τον κάνει να νοιώσει εμπιστοσύνη. Δεν είναι δηλαδή ότι τους άφησα να κάνουν ό,τι θέλουν. Τους άφησα σε σχέση με τον τρόπο που θα γίνει αυτό που εγώ ήθελα να πάω μαζί τους. Εγώ θεωρώ γενικώς και έχω αποφασίσει ότι η εμπιστοσύνη είναι το πιο σημαντικό πράγμα, στην διαδικασία μιας ταινίας. Κυρίως με τους ηθοποιούς. Επιμένω πάρα πολύ σε αυτό διότι στο τέλος, αυτοί είναι που φαίνονται και αυτοί είναι που εκτίθενται με ένα τρόπο. Επομένως το να νοιώθουν αυτοί εμπιστοσύνη, ότι δεν θα εκτεθούν και ότι αυτό το οποίο θα δείξουν και αυτό το οποίο θα κάνουν, θα είναι καλοί σε αυτό, γιατί κάποιος άνθρωπος, ας πούμε ο σκηνοθέτης, έχει φροντίσει για αυτό, νομίζω ότι είναι το πιο σημαντικό. Επομένως, εγώ έχω τέλος πάντων νοιώσει ότι αν εγώ ξέρω ποιο θέλω να είναι το αποτέλεσμα, δεν με νοιάζει με ποιο τρόπο αυτό θα το πετύχω. Επομένως, θέλω να πω ότι ιδίως με την Βάλερι, που ήταν και ένας ηθοποιός που ήρθε σε μία ξένη χώρα να παίξει και για αυτήν όλο ήταν πιο δύσκολο και δεν γνώριζε την γλώσσα, δεν υπήρχε κάποια επικοινωνία π.χ. με τον κύριο Παπαγεωργίου, δεν υπήρχε επικοινωνία, γιατί ο κύριος Παπαγεωργίου δεν μιλάει αγγλικά. Επομένως, η Βάλερι δεν μιλούσε Ελληνικά, έμαθε απλά κάποιες φράσεις να τις πει για την ταινία, επομένως όλο αυτό για αυτήν ήταν πάρα πάρα πολύ δύσκολο.

Φ.Α.: Όλο αυτό τώρα που λες βέβαια, βολεύει φοβερά για την ταινία που έχεις κάνει.

Ε.Ψ.: Φυσικά, απίστευτα. Αλλά αυτό λοιπόν που θέλω να πω είναι ότι ήταν μια πάρα πολύ δύσκολη κατάσταση για αυτήν και το καταλαβαίνω αυτό το πράγμα και έγινε κάποιες στιγμές και για εμένα πολύ δύσκολο. Επομένως δεν είχα κανέναν, ενώ σου λέω στην αρχή προσπάθησα να της πω θέλω να δεις αυτές τις ταινίες και θέλω να κάνεις εκείνο και θέλω... Που ήταν ένας δικός μου τρόπος να βρούμε κάποιες αναφορές σε κάποιους χαρακτήρες, σε κάποιες ταινίες, κατάλαβα λοιπόν ότι δεν είχε τελικά και τόσο σημασία και για μένα σημασία είχε να παίξει... Το αποτέλεσμα τέλος πάντων. Πώς αυτή θα έφτανε σε

αυτό το αποτέλεσμα, δεν είχα κάποιο κόλλημα ότι έπρεπε να φτάσει σε αυτό το αποτέλεσμα...

Φ.Α.: Μέσω αυτής της οδού.

Ε.Ψ.: Ακριβώς. Εφόσον λοιπόν αφού αυτή προτιμούσε αυτή την οδό, σου λέω ήταν και για μένα δύσκολο στην αρχή να το πάρω απόφαση. Αλλά είπα μετά εντάξει. Πάμε να δούμε τί θα γίνει. Ας πάμε με τον τρόπο της. Και τελικά, νομίζω είναι πάρα πολύ καλή στην ταινία και είμαι πάρα πολύ χαρούμενη τελικά που, αφέθηκα κι εγώ στον τρόπο της ας πούμε και ήταν δύσκολο γιατί και ακόμα και στην διαδικασία των γυρισμάτων κάποιες φορές ας πούμε, αμφισβητούσε αυτό που της έλεγα αλλά εγώ επέμενα γιατί ήξερα ότι θέλω αυτό και τελικά το έκανε και στο τέλος κι αυτή όταν είδε την ταινία χάρηκε και ήταν ικανοποιημένη. Γιατί σε όλη την διαδικασία των γυρισμάτων έλεγε εγώ δεν θα ξανακάνω ταινία, γιατί η αλήθεια είναι ότι είχε πολύ μικρή κινηματογραφική εμπειρία. Είχε κάνει ως τώρα κάποιους μικρούς ρόλους και είναι κυρίως θεατρική ηθοποιός και όλη αυτή η διαδικασία των γυρισμάτων μιας ταινίας που είναι αποσπασματική για τους ηθοποιούς, διότι δεν είναι στη σειρά οι σκηνές, διότι παίζεις πέντε λεπτά και έχεις μισή ώρα κενό, δεν μπορούσε, την είχε τρελάνει. Κι έλεγε, δεν ξανακάνω ταινία και φτάσαμε να τελειώσει η ταινία, να δει την ταινία, να είναι πολύ χαρούμενη και να μου λέει θέλω να κάνω μόνο ταινίες. Επομένως, αυτό για εμένα ήταν μία πάρα πολύ μεγάλη νίκη. Αυτό, τέλος πάντων τώρα πολυλόγησα αλλά ο στόχος είναι ότι ο τρόπος μου με τους ηθοποιούς είναι να βρίσκω τον τρόπο που τον καθένα τον κάνει να νοιώθει άνετα, που έχω τελικά νοιώσει, έχοντας όμως στο νου μου πάντα, ποιο είναι το αποτέλεσμα που θέλω εγώ να πάρω και να μην με ενδιαφέρει και τόσο πολύ ο τρόπος. Με ενδιαφέρει, αλλά να είμαι ανοιχτή στον τρόπο με τον οποίο θα φτάσω. Να πω κι ένα τελευταίο, ότι θέλω να αφήνω και χώρο στο ένστικτο, γιατί με τους ηθοποιούς δουλεύεις πάρα πολύ με το ένστικτο, δουλεύουν αυτοί πάρα πολύ με το ένστικτο και νομίζω ότι είναι κι αυτό πάρα πολύ ενδιαφέρον σαν διαδικασία. Και ξέρεις, όταν έχεις μία πάρα πολύ αυστηρή μέθοδο εσύ, ίσως νομίζω ότι μπορεί να χάνεται αυτό το κομμάτι του ενστίκτου. Αυτό.

7. Ποια είναι η άποψή σας για την παρούσα κατάσταση της κρίσης στην Ελλάδα;

Ε.Ψ.: Εννοείς γενικά ή για το σινεμά συγκεκριμένα;

Φ.Α.: Θα έρθω και στο σινεμά.

Ε.Ψ.: Άρα γενικά.

Φ.Α.: Ναι.

Ε.Ψ.: Δύσκολη ερώτηση.

Φ.Α.: Ό,τι νοιώθεις.

Ε.Ψ.: Ποια είναι η άποψή μου από ποια άποψη;

Φ.Α.: Από την άποψη την οικονομική, την πολιτιστική. Γιατί δεν είμαστε εμείς αναλυτές πολιτικοί και οικονομικοί. Ποια είναι η καθημερινή...

Ε.Ψ.: Πώς το βιώνω ας πούμε εγώ;

Φ.Α.: Ναι.

Ε.Ψ.: Λοιπόν κοίταξε, καταρχήν είμαι από αυτούς που πιστεύουν ότι η κοινωνική και πολιτιστική κρίση προϋπήρχε πολλών ετών πριν από την οικονομική και πιστεύω ότι αυτή είναι και η κοινωνική-πολιτιστική κρίση είναι και η αιτία, αυτό που έφερε την οικονομική. Αυτό εγώ νοιώθω. Ότι όλο αυτό το πράγμα δεν θα είχε γίνει αν πολιτιστικά και κοινωνικά τα πράγματα ήταν πιο ισορροπημένα. Και απλά λοιπόν νομίζω ότι όλη αυτή η ανισορροπία έφερε όλο αυτό το οικονομικό χάος το οποίο κάνει μεγαλύτερη την πολιτιστική και κοινωνική ανισορροπία.

Φ.Α.: Άρα είναι πολιτιστική η κρίση λες. Δεν είναι ηθική ας πούμε;

Ε.Ψ.: Νομίζω ότι, νοιώθω ότι όλα έχουν να κάνουν με την παιδεία και την καλλιέργεια, η οποία είναι κάτι το οποίο σε αυτή την χώρα, δεν περισσεύει. Να το πω έτσι απλά. Και νομίζω ότι τώρα αυτό φαίνεται ακόμα πιο έντονα γιατί διάφορες τάσεις ξεγυμνώνονται ακόμα περισσότερο και πιο εύκολα φαίνονται. Και εμένα με εντυπωσιάζει πάρα πολύ ότι μετά από εννέα χρόνια μνημονίων και άρα τυπικής οικονομικής κρίσης, τέτοιες συμπεριφορές εξακολουθούν και υπάρχουν, κάποια πράγματα εξακολουθούμε και τα βλέπουμε γύρω μας να συμβαίνουν από άποψη κοινωνικών συμπεριφορών εννοώ. Επομένως νομίζω ότι, είμαι λίγο απαισιόδοξη να το πω έτσι, δε πιστεύω ότι γενικώς υπάρχει ελπίδα. Δηλαδή πιστεύω ότι πραγματικά, εντυπωσιάζομαι σε καθημερινή βάση από τις συμπεριφορές μας.

Φ.Α.: Δεν υπάρχει ελπίδα άρα εννοείς, όχι από την οικονομική πλευρά της κρίσης. Λες για τους ανθρώπους τώρα. Ότι δεν θα σωθούμε.

Ε.Ψ.: Όχι, νομίζω να είμαστε λίγο...

Φ.Α.: Ανεπίδεκτοι.

Ε.Ψ.: Δεν ξέρω πώς ακούγεται αυτό που λέω.

Φ.Α.: Ακούγεται απαισιόδοξο αρκετά.

Ε.Ψ.: Ναι. Έχοντας κι ένα παιδί, έχω ένα γιο οκτώμισι χρονών και με άμεση επαφή και με τα παιδιά, αλλά και με τους γονείς τους, τους δασκάλους, ξέρεις όλο αυτό το πράγμα και με το τί διδάσκονται τα παιδιά επίσης στο σχολείο, που είναι κάτι που με εντυπωσιάζει. Το πώς το διδάσκονται. Δεν μπορώ, δηλαδή βλέπω ότι δεν πάμε μπροστά σε αυτό το κομμάτι της παιδείας, της καλλιέργειας. Το πιο υπαρκτικό τέλος πάντων να το πω έτσι κομμάτι, το οποίο έχει μέσα και την ηθική με έναν τρόπο, δεν εννοώ τώρα αυστηρά. Δηλαδή τώρα να, για να γίνουμε και λίγο επίκαιροι ας πούμε ότι εξακολουθούν και γίνονται αυτές οι

παρελάσεις και πετάνε αυτά τα αεροπλάνα μια εβδομάδα πριν για να κάνουν επιδείξεις και το παιδί μου ας πούμε την Πέμπτη έκανε παρέλαση στο σχολείο του στην αυλή με φιέστες και λόγιοι πατριωτικοί. Και μια φορά την εβδομάδα πηγαίνει στην εκκλησία για να κοινωνήσει.

Φ.Α.: Πώς τα βρίσκεις αυτά;

Ε.Ψ.: Βρίσκω ότι εξακολουθούμε και εμμένουμε σε κάποιους τύπους και σε κάποιες τυπολατρίες και έχουμε χάσει την ουσία. Επιμένω πάρα πολύ σε αυτό το κομμάτι το εκπαιδευτικό γιατί ήταν κάτι το οποίο με απασχόλησε και στον *Γιο της Σοφίας*. Δεν θεωρώ ότι σώνει και καλά αυτό φαίνεται στην ταινία, αλλά εμένα ήτανε από τα θέματα που με απασχόλησαν και τα οποία θέλησα να αναζητήσω μέσα από την δημιουργία της ταινίας. Ότι το πώς μεγαλώνουμε τα παιδιά και τί βάζουμε στο μυαλό αυτών των παιδιών. Γιατί τα παιδιά είναι τόσο αθώα και τόσο *tabula rasa*, ότι τους βάλεις, ξέρεις αυτό θα γίνουνε. Επιμένω πάρα πολύ σε αυτό γιατί βλέπω ότι δεν αλλάζει κάτι. Όταν δεν αλλάζει κάτι ενώ ταυτόχρονα ο κόσμος προχωράει νομίζω ότι είναι πολύ απαισιόδοξο, δεν είναι ότι είναι φλατ επειδή δεν αλλάζει κάτι, γιατί ταυτόχρονα ο κόσμος αλλάζει. Ο κόσμος αλλάζει, ο κόσμος προχωράει, η τεχνολογία, το ένα, το άλλο, οι επιστήμες, οι ανακαλύψεις. Επομένως αλλάζει ο κόσμος, αλλά εμείς δεν αλλάζουμε. Άρα αυτό είναι τρομερά απαισιόδοξο νομίζω. Δεν ξέρω κατά πόσο έχω απαντήσει στην ερώτησή σου. Νομίζω το πήγα λίγο πιο φιλοσοφικά.

8. Έχεις κάνει καλή εισαγωγή για την επόμενη ερώτηση η οποία είναι πώς μέσα σε αυτή την κατάσταση λειτουργεί το σινεμά;

Ε.Ψ.: Λοιπόν, το σινεμά καλώς ή κακώς είναι μία τέχνη η οποία χρειάζεται χρήματα. Ακριβώς για όλους αυτούς τους λόγους που είπαμε και πριν, ότι εμπλέκονται τόσοι πολλοί άνθρωποι και τα λοιπά. Και γιατί κατασκευάζεις κόσμους. Χρειάζεται χρήματα, από την άλλη είναι και μια τέχνη η οποία μπορεί να τα φέρει πίσω αυτά τα χρήματα. Αυτό λοιπόν είναι κάτι το οποίο γενικώς δεν έχει γίνει κατανοητό και πάρα πολύ εμένα δεν μου αρέσει καθόλου το γεγονός

ότι μας αντιμετωπίζει και η κοινωνία πολλές φορές αλλά και τα κράτη ως έτσι λίγο χαραιοφάηδες τύπους ας πούμε, οι οποίοι παίρνουμε κάποιες κρατικές επιχορηγήσεις και κάνουμε το χόμπι μας.

Φ.Α.: Το αντιμετωπίζετε αυτό;

Ε.Ψ.: Ναι. Πολύ συχνά.

Φ.Α.: Ακόμα και τώρα; Μετά από όλα αυτά τα βραβεία, αναγνώριση, φεστιβάλ, πορεία.

Ε.Ψ.: Ναι, ναι φουλ. Για μένα δύο πράγματα ισχύουν. Το ένα είναι ότι οι ταινίες είναι και θα έπρεπε να είναι φορέας ας πούμε εκπαίδευσης, με την έννοια φορέας παιδείας. Εμένα ας πούμε, πιο πολλά πράγματα μου έμαθαν οι ταινίες που είδα και πιο πολύ με διαμόρφωσαν σαν άνθρωπο οι ταινίες που είδα, παρά το σχολείο. Δηλαδή οι ταινίες που είδα, διαμόρφωσαν πάρα πολύ τον άνθρωπο που είμαι τώρα. Με έκαναν να σκεφτώ πράγματα που δεν με έκανε να σκεφτώ το σχολείο. Προφανώς το σινεμά για μένα έχει ένα τρομερά τέτοιο ρόλο ας πούμε συγκρότησης χαρακτήρα, διαπαιδαγώγησης, παιδείας, όλο αυτό το πράγμα. Επομένως, μη στηρίζοντας το σινεμά είναι ένας ακόμα τρόπος να μην στηρίξεις αυτό, την διαμόρφωση ας πούμε των ανθρώπων. Με όλα αυτά τα χαρακτηριστικά που θα έπρεπε για μένα να δίνει μια πολιτεία ας πούμε μια ευκαιρία στους πολίτες της. Από τη μια λοιπόν θεωρώ ότι το σινεμά έχει ένα τέτοιο ρόλο, από την άλλη είναι ένας αναπτυξιακός τομέας. Ένας τομέας δηλαδή που δίνεις μεν λεφτά ως κράτος για αυτό, αλλά αυτά τα λεφτά γυρνάνε πίσω γιατί εργάζονται τόσοι πολλοί άνθρωποι που δεν είναι μόνο οι άμεσα εμπλεκόμενοι, δηλαδή οι καλλιτέχνες, οι ηθοποιοί, σκηνογράφοι, οι μουσικοί και οι ενδυματολόγοι. Αλλά όταν κάνεις μια ταινία ξέρεις εμπλέκονται τόσοι πολλοί άνθρωποι, από μοδίστρες και ξυλουργούς μέχρι λογιστές, δικηγόρους, μεταφραστές, χιλιάδες επαγγέλματα τέλος πάντων τα οποία δεν είναι άμεσα εμπλεκόμενα. Επομένως όλα αυτά τα λεφτά τα οποία δίνονται για να γίνει μια ταινία, γυρίζουνε στην οικονομία. Ας μην συζητήσουμε για τους φόρους που πληρώνονται έμμεσους και άμεσους μέσα από την κατασκευή μιας ταινίας. Επομένως αυτό είναι κάτι το οποίο δεν έχει γίνει κατανοητό.

Φ.Α.: Ότι κινείται η αγορά μέσα από αυτό.

Ε.Ψ.: Ακριβώς. Ότι είναι ένας αναπτυξιακός τομέας τέλος πάντων. Όπως δεν έχει γίνει κατανοητό και το άλλο. Το πόσο σημαντική είναι η συμβολή των ταινιών στην καλλιέργεια των ανθρώπων. Από την άλλη θέλω να πω ότι δεν μου αρέσει καθόλου να χρησιμοποιούμε την οικονομική κρίση σαν άλλοθι.

Φ.Α.: Γιατί πράγμα;

Ε.Ψ.: Γιατί θέλω να πω ότι, αισθάνθηκα ότι τα τελευταία χρόνια υπήρξε λίγο έτσι μία τάση με την οικονομική κρίση να πούμε ότι δεν υπάρχουν λεφτά για τον πολιτισμό και όλο αυτό το πράγμα, ότι εδώ δεν έχουν λεφτά τα νοσοκομεία και δεν έχουν λεφτά σχολεία. Αυτό το πράγμα το θεωρώ λαϊκίστικο εντελώς. Το θεωρώ ως πούμε μία αφήγηση η οποία δεν θα έπρεπε να υπάρχει και δεν θα έπρεπε να λέγεται. Κι επίσης από την άλλη επειδή είναι συχνό το μοντέλο, όπως κι εγώ έκανα την πρώτη μου ταινία τον *Παρασκευά* με φίλους οι οποίοι ήρθαν και βοήθησαν χωρίς να αμειφθούν και τα λοιπά κι αυτό δεν θα ήθελα αντίστοιχα να χρησιμοποιηθεί σαν άλλοθι από το κράτος και να πουν ότι εντάξει, μια χαρά τα καταφέρνετε και μόνοι σας δεν χρειάζεστε λεφτά, για να κάνετε τις ταινίες σας.

Φ.Α.: Αυτό δεν νομίζω ότι το λες με την έννοια ότι εντάξει, ας γίνονται έτσι οι ταινίες, αφού μπορούμε.

Ε.Ψ.: Όχι, αυτό λέω ότι δεν θα έπρεπε αυτό να το χρησιμοποιεί το κράτος σαν άλλοθι. Ότι αφού μπορείτε, εντάξει. Δεν ισχύει αυτό. Δηλαδή, οκ κι εγώ το έκανα και όλοι το έχουμε κάνει, αρκετοί τέλος πάντων συνάδελφοί μου ιδίως τις πρώτες μας ταινίες, αναγκαζόμαστε να τις κάνουμε έτσι. Δεν είναι όμως ο τρόπος να γίνονται έτσι οι ταινίες χωρίς να αμείβεται ο κόσμος.

Φ.Α.: Περνάει όμως μες στην ταινία αυτό, έτσι έχει ένα look and feel μία τέτοια ταινία, μία μεγαλύτερη αμεσότητα. Δεν ξέρω.

Ε.Ψ.: Α, ναι;

Φ.Α.: Πιο homemade ας πούμε, φαίνεται αυτό.

Ε.Ψ.: Ναι, πιθανόν.

Φ.Α.: Το οποίο θέλω να πω ότι, σαν θεατής δεν με ενοχλεί. Με ενοχλεί να ξέρω ότι δεν παίρνουν λεφτά αυτοί οι άνθρωποι ή ότι το κάνουν μεταξύ τους, αλλά σαν αισθητικό αποτέλεσμα δεν με ενοχλεί.

Ε.Ψ.: Ναι, ναι. Όχι, εντάξει τώρα απλά κατάλαβες πώς το λέω. Το ότι αναγκαζόμαστε κάποιες φορές και το κάνουμε δεν σημαίνει ότι είναι κάτι που πρέπει να γίνεται.

9. Πώς πιστεύεις πως αυτή η κατάσταση θα εξελιχθεί;

Ε.Ψ.: Τώρα λες πάλι για το γενικό ή για το σινεμά;

Φ.Α.: Για το γενικό.

Ε.Ψ.: Λίγο το είπα πριν, ότι είμαι λίγο απαισιόδοξη. Ότι ναι, πιστεύω ότι κάποια στιγμή επειδή όπως είπες κι εσύ πολύ σωστά οι οικονομίες κάνουν κύκλους, ότι προφανώς κάποια στιγμή αυτό το πράγμα θα τελειώσει.

Φ.Α.: Το μόνο σίγουρο είναι.

Ε.Ψ.: Ναι, ακριβώς. Απλά είμαι πάρα πολύ απαισιόδοξη για το κοινωνικό κομμάτι όπως είπα πριν. Νομίζω ότι κοινωνικά θα μας έχει εξαντλήσει αυτό, ότι θα έχει διαλύσει τον κοινωνικό ιστό που λέμε. Φοβάμαι ότι αυτή η διάλυση δεν θα φέρει μια κοινωνική ανάκαμψη αλλά θα τα κάνει χειρότερα σε κοινωνικό επίπεδο. Μακάρι να κάνω λάθος και αυτή η διάλυση να είναι μια καινούρια αρχή για τον κοινωνικό ιστό, αλλά φοβάμαι ότι... Δεν ξέρω, είμαι πολύ πολύ

απαισιόδοξη, δηλαδή βλέπω ως πούμε όχι μόνο να μην αλλάζουν συμπεριφορές, αλλά να ανακύπτουν και νέες οι οποίες πραγματικά με τρομάζουν.

Φ.Α.: Δηλαδή;

Ε.Ψ.: Και όλη αυτή η ιστορία με την Χρυσή Αυγή και όλα αυτά τα φασιστικά. Γιατί δεν είναι μόνο η Χρυσή Αυγή, η Χρυσή Αυγή είναι αυτό το οποίο φαίνεται και αυτό το οποίο ξέρουμε. Θεωρώ ότι όλες αυτές οι φασίζουσες ως πούμε συμπεριφορές ενυπάρχουν πάρα πολύ αυτή την στιγμή στην κοινωνία μας. Και ενυπάρχουν και τις βλέπεις εκεί που δεν το περιμένεις, ξεπηδάνε.

Φ.Α.: Μας τα έχει πει κι ο Χάνεκε αυτά. Μας τα έχει δείξει, πώς βγαίνουν αυτά τα πράγματα, έτσι; Για να κάνουμε και κύκλο.

Ε.Ψ.: Ναι, ναι.

Φ.Α.: Συμφωνώ πολύ μαζί σου. Πώς πιστεύεις ότι θα εξελιχθεί λοιπόν το Greek Weird Wave, έχω γράψει εδώ. Δεν έχουμε αναφερθεί μέχρι τώρα σε αυτό, αλλά μέσα λοιπόν σε αυτή την κρίση που ζούμε αυτό που έγινε κινηματογραφικά στην Ελλάδα είναι αυτό. Αυτή η τάση έτσι;

Ε.Ψ.: Ναι.

10. Πώς νομίζεις ότι θα εξελιχθεί αυτό; Πρώτα απ' όλα πιστεύεις ότι είσαι μέρος αυτού του πράγματος;

Ε.Ψ.: Κοίταξε να δεις. Πιστεύω ότι οι δημοσιογράφοι και οι κριτικοί του κινηματογράφου έχουν πάρα πολύ μεγάλη ανάγκη να κατηγοριοποιούν τα πράγματα γιατί αυτό τους βολεύει πάρα πολύ, αυτές οι αναλυτικές κατηγορίες τους κάνουν πιο εύκολη ως πούμε τη δουλειά τους. Το να τα βάλουν όλα κάτω από μία ταμπέλα. Δεν θεωρώ ότι είναι τόσο απλό, με την έννοια ότι δεν είναι όπως ως πούμε στο δανέζικο σινεμά που κάτσανε πέντε σκηνοθέτες και κάνανε μια δική τους προκήρυξη ως πούμε, το Δόγμα. Εδώ δεν έγινε κάτι συνειδητά.

Φ.Α.: Έγινε το F.O.G., αν θυμάμαι καλά.

Ε.Ψ.: Ναι, έγινε η ομίχλη, αλλά αυτό δεν είχε καλλιτεχνικά κριτήρια. Ήταν μία κίνηση, ένα κίνημα των κινηματογραφιστών απέναντι στο κράτος και σε σχέση με κάποιες διεκδικήσεις που είχαν για αλλαγή νόμου, για οικονομικά κίνητρα, για την εκπαίδευση. Δεν είχε να κάνει καθόλου με καλλιτεχνική προκήρυξη.

Φ.Α.: Είναι κάτι που δεν υπάρχει δηλαδή αυτό; Είναι κατασκευάσμα;

Ε.Ψ.: Θεωρώ ότι έχουν μπει κάτω από αυτή τη ταμπέλα πάρα πολλοί σκηνοθέτες που έχουν μεταξύ τους, ναι μεν κάποια κοινά χαρακτηριστικά, αλλά ταυτόχρονα και κάποια πάρα πολύ διαφορετικά χαρακτηριστικά. Κι αν το δεις και το ελληνικό σινεμά σε μία έτσι μεγαλύτερη χρονολογική έκταση weird στοιχεία θα βρεις σε πάρα πολλές ταινίες του '70 ή του '80.

Φ.Α.: Ισχύει. Όχι με την ίδια πυκνότητα ίσως.

Ε.Ψ.: Ναι, ίσως αυτό ισχύει, αλλά άμα δεις ας πούμε κάποιες ταινίες του Τσιώλη, έχουν απίστευτα weird χιούμορ και weird σκηνές και weird υποκριτική. Ή αν δεις τους *Βοσκούς* ας πούμε του Παπατάκη επίσης. Επομένως, τέλος πάντων αυτό που θέλω να πω είναι ότι δεν απεκδύομαι, δεν είναι ότι αρνούμαι αυτό τον όρο, δεν έχω καμιά καούρα να το πω έτσι να αρνηθώ, ούτε και να τον δεχτώ. Απλά λέω, ότι θεωρώ ότι είναι μια αναλυτική κατηγορία η οποία βοήθησε τους δημοσιογράφους που την κατασκεύασαν και μετά τους δημοσιογράφους που την χρησιμοποίησαν για να βάλουν όλα κάτω από ένα τέτοιο και όταν βγάλω εγώ μια ταινία, αυτόματα να τους είναι, να έχουν μία αναφορά, ότι θα είναι weird, όλο αυτό. Εντάξει, νομίζω ότι μερικές φορές είναι εύκολο να μπει λίγο σε αυτή την λούμπα και αυτό το τέτοιο και πιθανόν το έργο σου μετά να κρίνεται με βάση αυτές τις κατηγορίες το οποίο είναι λίγο άδικο. Αυτό που θέλω τέλος πάντων να πω γενικά για το πώς τον βλέπω τον ελληνικό κινηματογράφο, προς τα πού πηγαίνει, πιστεύω πως ό,τι έγινε ακριβώς επειδή δεν έγινε ως μία φυσική εξέλιξη ενός κινήματος κι ότι επειδή δεν έχει από

πίσω την υποστήριξη είτε την εκπαιδευτική, είτε την κρατική, σε αντίθεση ας πούμε με το ρουμάνικο σινεμά που είχε από πίσω μια σχολή από όπου προέρχονταν όλοι αυτοί οι Ρουμάνοι κινηματογραφιστές

Φ.Α.: Ο Μουνγκίου ας πούμε.

Ε.Ψ.: Ναι και άλλοι, ή από πίσω μία κρατική υποστήριξη, ότι εμάς επειδή δεν υπάρχει όλο αυτό είμαστε λίγο ο καθένας μόνος του που κάνει ό,τι μπορεί και αυτό το πράγμα δεν μπορεί να συνεχιστεί. Δεν θα επιφέρει κάτι καλό για τον ελληνικό κινηματογράφο γενικότερα. Για να έρθει κάτι καλό για τον ελληνικό κινηματογράφο γενικότερα πρέπει να υπάρχει, να χαραχθεί μία πολιτική για τον ελληνικό κινηματογράφο. Κάτι το οποίο δεν ισχύει, δεν έχει γίνει. Επομένως όσο δεν υπάρχει αυτή η (από πάνω κατάλαβες τί θέλω να πω έτσι;) έννοια.

Φ.Α.: Ναι, να υπάρχει σχέδιο.

Ε.Ψ.: Ακριβώς, να υπάρχει αυτό. Να χαραχθεί πολιτική, να υπάρχει σχέδιο, δεν πρόκειται. Θα είμαστε απλά ο καθένας διάττοντας αστέρας ας πούμε, ο οποίος μόνος του παλεύει και καταφέρνει ό,τι μπορεί.

Φ.Α.: Αν υπάρξει όμως σχέδιο και υπάρξει ας πούμε, κάτσουν όλοι οι φορείς κάτσει το Υπουργείο, κάτσει το ΕΚΚ και πουν ότι πάμε με αυτή την πολιτική και πάλι αυτό δεν αισθάνομαι ότι δημιουργεί ένα κίνημα κινηματογραφικό ή αισθητικό. Θα κάνει άλλα πράγματα, αυτό το πράγμα, θα δημιουργήσει άλλες δυνατότητες, όμως για αυτό που συζητάμε, επειδή έθεσα το Weird Wave, δεν σου λέει κανείς ότι όλοι οι κινηματογραφιστές ξαφνικά θα πάνε προς την ίδια πορεία, όλοι θα έχουν δυνατότητες, θα έχουμε λεφτά, θα μπορεί να κάνει ο κόσμος ταινίες κτλ.

Ε.Ψ.: Για μένα το να υπάρχει ο ελληνικός κινηματογράφος στο εξωτερικό, δεν σημαίνει ότι πρέπει να υπάρχει μόνο ως ένα συγκεκριμένο αισθητικό κίνημα, δηλαδή, γιατί; Ο γαλλικός κινηματογράφος είναι ένα πράγμα; Ο ισπανικός κινηματογράφος είναι ένα πράγμα; Για μένα είναι λάθος να είναι ένα πράγμα

κιόλας, γιατί τελικά αυτό ξαναλέω βολεύει την κατηγοριοποίηση. Για μένα είναι πιο σημαντικό να υπάρχει μία στήριξη γενικότερη και να υπάρχει ο ελληνικός κινηματογράφος γενικά.

Φ.Α.: Το ότι υπάρχει όμως τα τελευταία χρόνια στα φεστιβάλ, ο ελληνικός κινηματογράφος και ζητάνε τις ελληνικές ταινίες και στα διαγωνιστικά ακόμα, είναι i αυτό όμως...

Ε.Ψ.: Θα σου πω τι πιστεύω.

Φ.Α.: Κατά την άποψή μου και για κάποιον ερευνητή που μελετά αυτά τα πράγματα, δεν μπορεί να μην προσέξει ότι με την ελληνική κρίση από το 2009 το δημοσιογραφικό ενδιαφέρον του πλανήτη για την Ελλάδα, είναι ένας λόγος κι αυτός που ζητήθηκαν. Δηλαδή: «για να δούμε τί κάνουν οι Έλληνες κινηματογραφιστές σε αυτό το πλαίσιο». Είναι ένας λόγος που ζητήθηκαν όλες αυτές οι ταινίες. Συμφωνείς με αυτό ή πιστεύεις ότι είναι όλες αισθητικά και καλλιτεχνικά άξιες και ζητήθηκαν στα φεστιβάλ γιατί από μόνες τους μπορούσαν να πάνε;

Ε.Ψ.: Συμφωνώ ότι, τα μάτια του πλανήτη και των φεστιβάλ στράφηκαν εδώ λόγω της κρίσης και λόγω και των προσφύγων και λόγω και των οικονομικών όλων αυτών δυσκολιών και τα λοιπά. Υπήρχε και ταυτόχρονα μία ζήτηση για να δουν και τι γίνεται στην Ελλάδα, δηλαδή να δουν στις ταινίες να αποτυπώνεται ίσως η κρίση.

Φ.Α.: Ή αν όχι η κρίση, να αποτυπωθεί ο καλλιτέχνης που μένει εκεί, τί κάνει;

Ε.Ψ.: Θα σου πω ακριβώς πώς το έχω βιώσει με τα φεστιβάλ και τί πιστεύω.

Φ.Α.: Γιατί πιστεύω μέσα σε αυτό το διάστημα που διανύουμε, σε αυτή την δεκαετία, ο σκηνοθέτης που θα κάνει μια ταινία, που δεν θα είναι το θέμα της η κρίση και δεν θα δείχνει παραλίες στη Λέσβο π.χ. με πρόσφυγες και θα μιλήσει

για κάτι άλλο, μπορεί να έχει μιλήσει για την κρίση με πάρα πολλούς τρόπους. Και μάλιστα η γνώμη μου είναι ότι, δεν μπορεί να μην μιλήσει, για μένα είναι αδύνατον, αν ζεις και εργάζεσαι εδώ.

Ε.Ψ.: Ναι, απλά είναι πώς το κάνεις.

Φ.Α.: Μπορεί να μιλήσεις για τον αθλητισμό και να κάνεις ντοκιμαντέρ για ένα -δεν ξέρω τί- τα παιδάκια που παίζουνε και παρ' όλα αυτά να έχεις μιλήσει, όμως.

Ε.Ψ.: Συμφωνώ απόλυτα, εγώ ας πούμε πιστεύω ότι και οι δύο μου ταινίες μιλάνε για την κρίση αλλά δεν μιλάει καμία από τις δύο άμεσα για την κρίση.

Φ.Α.: Κι εγώ το πιστεύω.

Ε.Ψ.: Και υπήρχε προφανώς η κρίση μέσα μου όταν έγραφα τα σενάρια αι όταν έκανα τις ταινίες, αλλά δεν με ενδιέφερε να μιλήσω για αυτό άμεσα.

Φ.Α.: Άρα συμφωνούμε.

Ε.Ψ.: Συμφωνώ απόλυτα. Απλά θέλω να πω ότι αυτά τα δέκα χρόνια, πιστεύω ότι έχουν συμβεί δύο πράγματα τα οποία έχουν στρέψει, έστρεψαν μάλλον τα μάτια των programmers στο ελληνικό σινεμά. Το ένα είναι ότι, εμφανίζεται ο Λάνθιμος, το οποίο είναι τελείως άσχετο από την κρίση έτσι; Ο *Κυνόδοντας* πάει στις Κάννες το 2009 σωστά; Που είναι...

Φ.Α.: Έτος μηδέν για την κρίση.

Ε.Ψ.: Έτος μείον ένα, είναι ένα χρόνο πριν ακριβώς από το πρώτο μνημόνιο. Πάντως είναι άσχετο από την κρίση η εμφάνιση του Λάνθιμου. Λοιπόν άρα, εμφανίζεται λοιπόν ένας κύριος που λέγεται Λάνθιμος ο οποίος παίρνει ένα βραβείο στις Κάννες και ξαφνικά χαρτογραφείται μέσω αυτού και το ελληνικό σινεμά και φτιάχνεται και το *Weird Wave*, γιατί από τον *Κυνόδοντα* ονομάστηκε.

Και το δεύτερο πράγμα είναι η κρίση. Άρα ξαφνικά εμφανίζεται ένας σκηνοθέτης από μία χώρα που έχουμε να ακούσουμε για αυτήν κινηματογραφικά πολλά χρόνια, άρα λέει: «πώς εμφανίστηκε αυτός, μήπως υπάρχουν κι άλλοι;» και το δεύτερο θέμα είναι η κρίση που έρχεται λίγο μετά και που άρα στρέφει τα μάτια γενικώς ας πούμε των δημοσιογράφων επάνω μας για να δούνε και τον καλλιτέχνη όπως λες εσύ πώς σκέφτεται, αλλά και με λίγο ένα τρόπο κλειδαρότρυπας ταυτόχρονα.

Φ.Α.: Δηλαδή;

Ε.Ψ.: Δηλαδή κλειδαρότρυπας να δούμε λίγο ανέχεια, να δούμε λίγο δυσκολία, να δούμε λίγο όλο αυτό το πράγμα. Κι εκεί για μένα υποκύπτουν κάποιοι σκηνοθέτες κάποιες φορές σε μία κατάσταση ας πούμε που θα την ονόμαζα poverty porn. Κάνοντας ας πούμε κάποιες ταινίες οι οποίες, κάνω το χατίρι στον X programmer να του δείξουν αυτό που θέλει να δει. Δηλαδή.

Φ.Α.: Υποκύπτουν στην κλειδαρότρυπα που είπες πριν;

Ε.Ψ.: Νομίζω ναι. Δεν ξέρω πώς ακούγεται αυτό.

Φ.Α.: Πολύ ενδιαφέρον. Δεν το είχα σκεφτεί.

Ε.Ψ.: Ναι, δηλαδή κάνουμε τη «χάρη» στον programmer να του δείξουν αυτό που θέλει να δει. Δηλαδή τί είναι αυτό που θέλει να δει; Να του επιβεβαιώσουν το στερεότυπο του Έλληνα της ανέχειας, του Έλληνα που είναι και λίγο πονηρός. Δεν θέλω να γίνω τώρα λίγο πιο συγκεκριμένη γιατί δεν θέλω να φωτογραφίσω τώρα ταινίες. Δε νομίζω ότι θα ήταν ευγενικό. Γίνεται ξαφνικά μία τάση ταινιών η οποία εμένα δεν με ενδιαφέρει. Άρα πιστεύω ότι είναι διπλό το τέτοιο, ότι από τη μία είναι ο ερχομός του Λάνθιμου, ο οποίος στρέφει τα βλέμματα, αλλά από την άλλη και όλη αυτή η τέτοια οι οποίοι αποζητούν να δούνε κάτι εξωτικό στον ελληνικό κινηματογράφο ας πούμε, με την έννοια αυτού που πεινάει, αυτού που γαμάει τα παιδιά του. Δηλαδή κατάλαβες τί θέλω να πω έτσι; Εμένα λίγο αυτό κάπως ας πούμε με ξενίζει, δεν με αφορά και

πιστεύω ότι έχει τέλος αυτό. Δηλαδή κάποια στιγμή ας σταματήσει ο programmer να κοιτάζει γιατί θα βρει μια άλλη χώρα να το κάνει αυτό, κατάλαβες; Ενώ αν φτιάξεις την πολιτική την οποία εγώ λέω. Χαράξεις ως κράτος μια πολιτική, η οποία θα ενισχύει τον κινηματογράφο, από το να τον βάλεις στα σχολεία -δεν εννοώ να πηγαίνουν τα παιδάκια να κάνουν ταινίες, εννοώ να βλέπουν ταινίες- και άρα αυτό να γίνει, να μάθουμε από παιδιά να βλέπουμε ταινίες.

Φ.Α.: Να εκπαιδευτούν.

Ε.Ψ.: Ως θεατές, όχι ως κινηματογραφιστές. Φροντίζεις για την εκπαίδευση των κινηματογραφιστών μετά, άλλο αυτό. Φροντίζεις για τα κίνητρα στους διανομείς και στους αιθουσάρχες να παίζουν ελληνικές ταινίες. Φροντίζεις για το πώς θα γίνονται οι ελληνικές ταινίες. Να γίνονται πιο εύκολα, όχι μόνο να έχουν περισσότερα λεφτά, αλλά να γίνονται και πιο εύκολα γιατί εμείς έχουμε όλο εμπόδια. Δεν είναι μόνο ότι δεν έχουμε λεφτά, έχουμε και εμπόδια, δηλαδή δεν έχουμε μια στήριξη ας πούμε από υπηρεσίες, είτε αυτό λέγεται αστυνομία, είτε λέγεται πυροσβεστική, είτε λέγεται αρχαιολογικοί χώροι, είτε λέγεται νόμοι περί των ασφαλιστικών ας πούμε.

Φ.Α.: Οκ, αν έχουν γίνει όλα αυτά που λες, θα έχουμε φτιάξει το κοινό.

Ε.Ψ.: Ναι, αυτό από μόνο του δεν είναι...;

Φ.Α.: Θα έχουμε φτιάξει το κοινό, αλλά το κοινό πρέπει να δει τους δημιουργούς, πρέπει να δει τις ταινίες.

Ε.Ψ.: Ναι, για αυτό είπα και φροντίζεις για την πανεπιστημιακή επιμόρφωση και των κινηματογραφιστών, δηλαδή να φτιάξεις μια σχολή που να βγάζει πραγματικά κινηματογραφιστές. Δεν ξέρω τώρα τί γίνεται στο πανεπιστήμιο στη Θεσσαλονίκη, αλλά καταλαβαίνω ότι τα πράγματα είναι λίγο μπάχαλο από αυτά που ακούω.

Φ.Α.: Κι εγώ έτσι καταλαβαίνω.

Ε.Ψ.: Λοιπόν, επομένως από τη μια φτιάχνεις τους θεατές και από την άλλη φροντίζεις για την επιμόρφωση των κινηματογραφιστών, έτσι ώστε να φτιάξεις μια σχολή που να βγαίνουν πραγματικά άνθρωποι ταλαντούχοι, εμπνευσμένοι, διαβασμένοι, καλλιεργημένοι και τους δίνεις και τις παροχές, τις οικονομικές αλλά και τις πρακτικές για να κάνουν τις ταινίες που θέλουν και που οραματίζονται.

Φ.Α.: Εκεί λοιπόν, σε αυτή την ουτοπία που περιγράφεις -έχουμε μπει από την δυστοπία του Λάνθιμου, στην ουτοπία- θα μπορούσε να υπάρχει εκεί μια κοινή αισθητική στις δημιουργίες αυτές;

Ε.Ψ.: Θα μπορούσαν και κάποιες ταινίες να έχουν και μια κοινή αισθητική, αλλά εγώ γενικώς το είπα και πριν, πιστεύω ότι πρέπει μια χώρα να έχει πολλές τάσεις, να μην έχει μία μόνο. Δηλαδή ναι, μπορεί να υπάρχουν τέσσερεις σκηνοθέτες που να έχουν κοινή αισθητική, κοινή γραμμή, αλλά υπάρχουν και κάποιοι άλλοι που έχουν μια άλλη και κάποιοι άλλοι που έχουν μια άλλη. Δεν θεωρώ να υπάρχει μια ισοπέδωση, να κάνουμε όλοι του ίδιου τύπου ταινίες. Μπορεί ο άλλος να θέλει να κάνει ταινίες είδους, άλλος να θέλει να κάνει ταινίες που να είναι Weird Wave, άλλος να θέλει να κάνει κωμωδίες. Το θέμα είναι όλο αυτό, να είναι καλές κωμωδίες και να είναι καλές ταινίες είδους και να είναι καλές Weird Wave ταινίες. Για μένα εκεί είναι η ουσία, όλες αυτές οι ταινίες να είναι καλές και να είναι καλές γιατί οι άνθρωποι που τις κάνουν έχουν ταλέντο και έχουν πάρει την απαραίτητη μόρφωση, είτε σε τεχνικό, είτε σε θεατρικό επίπεδο, αλλά να είναι και καλές γιατί παραγωγικά η χώρα τους ας πούμε τους δίνει τη δυνατότητα να κάνουν αυτό το οποίο θέλουν και μπορούν. Δεν πιστεύω ότι σώνει και καλά πρέπει όλες οι ταινίες να ανήκουν σε ένα κίνημα. Κι επίσης ξέρω ότι, με την ίδια έννοια που είπα πριν ότι κάποιοι programmers έχουν λίγο την λογική της κλειδαρότρυπας, με την ίδια λογική κάποιοι άλλοι, δεν τους αρέσει -που είναι ίσως πιο ανοιχτοί- το να ξέρουν ακριβώς τί θα δούνε όταν θα πατήσουν το play για να δούνε μια ελληνική ταινία. Περιμένουν να εκπλαγούν. Θέλουν να δουν κάτι άλλο. Δεν θέλουν να δουν ...

Φ.Α.: Ωραία λοιπόν, μου απήντησες για το Weird Wave, δεν το δέχτηκες, δεν το δέχεσαι, αλλά δεν το περίμενα να σου πω την αλήθεια.

Ε.Ψ.: Ναι αλλά σου λέω, δεν έχω και κανένα πρόβλημα.

11. Τελευταία ερώτηση, είναι πάρα πολύ γενική, μπορείς να πεις ό,τι θες. Έχεις μιλήσει ήδη λίγο έως πολύ για αυτό, είναι το πώς σκέφτεσαι γενικά το σινεμά. Το σκέφτεσαι το σινεμά σίγουρα, καθημερινά υποθέτω.

Ε.Ψ.: Το σκέφτομαι πάρα πολύ το σινεμά καθημερινά, γιατί έχω φτάσει και σαράντα ενός ετών. Επομένως αντιλαμβάνεσαι μεγαλώνοντας ότι αλλάζουν και οι ανάγκες σου και λες τελικά, θέλω να κάνω αυτή τη δουλειά; Θέλω να πω ότι έχω κουραστεί πάρα πολύ κάνοντας αυτές τις δύο μεγάλου μήκους ταινίες, έχω κουραστεί ψυχικά πάρα πολύ, έχω κουραστεί οικονομικά πάρα πολύ.

Φ.Α.: Είναι για σένα επιλογή; Να μην την κάνεις δηλαδή αυτή τη δουλειά, τώρα πια;

Ε.Ψ.: Δεν λέω ότι έχω επιλέξει να μην την κάνω τώρα πια, απλά περνάει από το μυαλό μου, αυτό εννοώ, ότι κάποιες στιγμές περνά από το μυαλό μου.

Φ.Α.: Το σκέφτεσαι σαν δουλειά;

Ε.Ψ.: Ξέρεις τί γίνεται; Ότι όταν πια κάτι γίνεται δουλειά, αυτό πήγα να σου πω ακριβώς. Ότι πια μετά από, για αυτό έβαλα και την ηλικία μέσα σε αυτό, ότι φτάνει κάποια στιγμή που φτάνεις να το σκέφτεσαι και σαν δουλειά γιατί χρειάζεσαι και να ζήσεις από αυτό, να επιβιώσεις εννοώ. Κι εκεί τα πράγματα περιπλέκονται πάρα πολύ, γιατί κάτι το οποίο ξεκίνησε σαν αγάπη και σαν καύλα ας πούμε, μετά αναγκάζεσαι να γίνει και δουλειά και εκεί τα πράγματα περιπλέκονται πάρα πάρα πολύ και χάνεται όλη η τέτοια της καύλας ας πούμε που είπα πριν. Γιατί προκειμένου να μπορέσεις να έχεις τα λεφτά που χρειάζεσαι για να κάνεις την ταινία που θέλεις, αλλά ταυτόχρονα και για να μπορείς να, σε όλο αυτό το διάστημα που δουλεύεις μια ταινία, που μπορεί να είναι πέντε

χρόνια ας πούμε, να μπορείς κι εσύ να έχεις μια αξιοπρεπή ζωή και να μην χρειάζεται να κάνεις άλλες δουλειές και άρα να μπορείς να είσαι focused σε αυτό το οποίο κάνεις, αναγκάζεσαι να μπαίνεις σε διάφορες συνταγές και σε διάφορα πράγματα τα οποία λέγονται ευρωπαϊκές συμπαραγωγές, να έχεις πάρα πολλούς παραγωγούς. Πράγματα τα οποία δυσκολεύουν πάρα πολύ τη ζωή σου, πολύ συχνά και τελικά να χάνεται μέσα από όλο αυτό το πράγμα ο αυθορμητισμός. Άρα να γίνεται δουλειά. Και με πετυχαίνεις αυτή τη στιγμή σε αυτή την περίεργη καμπή του να προσπαθώ αν καταλάβω κι εγώ τί θέλω να κάνω. Αισθάνομαι δηλαδή ότι αλλοτριώνεσαι με τον καιρό, ότι χάνεται αυτός ο λόγος για τον οποίο ήθελες να κάνεις ταινίες. Ξεπερνιέται στην πορεία και με πετυχαίνεις λοιπόν σε αυτή την περίεργη φάση, όπου προσπαθώ να καταλάβω πώς θέλω να είναι οι επόμενες ταινίες μου, όχι πώς θέλω να είναι, πώς θέλω να γίνουν, την διαδικασία παραγωγής τους ποια θα ήθελα να είναι και άρα μέσα σε αυτό να δω κι εμένα κατά πόσο τελικά μπορώ να υπάρχω σε αυτό σαν επαγγελματίας, ή δεν με ενδιαφέρει να υπάρχω σε αυτό σαν επαγγελματίας και θα προτιμούσα μία πιο ερασιτεχνική σχέση, που αυτό σήμαινε ότι θα έχω κάποιο άλλο επάγγελμα από το οποίο θα επιβιώνω. Δεν ξέρω αν βγάζει νόημα όλο αυτό που είπα.

Φ.Α.: Βγάζει πάρα πολύ νόημα. Έχει πολύ μεγάλη σχέση με αυτά που είπαμε πριν για την κρίση, γιατί αν δεν υπήρχε αυτό το πράγμα δεν θα σκεφτόσουν έτσι.

Ε.Ψ.: Ναι ίσως να ήταν πιο εύκολο, βέβαια. Αλλά και πάλι να πω κάτι που δεν είπα πριν, ότι στο ελληνικό σινεμά υπήρχε κρίση πριν έρθει η κρίση, η εθνική. Δηλαδή και πριν το 2010, το ελληνικό σινεμά ήταν σε μια κατάσταση κρίσης οικονομικής. Όσο θυμάμαι τον εαυτό που από το 2000 που πήγα στη Σταυράκου, δεκαοκτώ χρόνια ας πούμε τώρα, δεκαεπτάμιση, πάντα άκουγα ότι δεν δίνει το Υπουργείο Πολιτισμού λεφτά, το Κέντρο Κινηματογράφου ανοίγει, το Κέντρο Κινηματογράφου κλείνει, η ΕΡΤ δεν αποφασίζει. Δηλαδή ήταν η κρίση πριν, άρα απλά η εθνική κρίση το έκανε λίγο χειρότερο. Δεν ήταν δηλαδή, κρίση στο σινεμά υπήρχε πολύ πριν την εθνική κρίση.

Φ.Α.: Πολύ ενδιαφέρον είναι επίσης ότι το σκέφτεσαι το σινεμά είτε ως επαγγελματίας, είτε όχι. Σκέφτεσαι τον εαυτό σου μες στο σινεμά. Μου είπες ή θα είμαι σαν επαγγελματίας ή θα είμαι σαν ερασιτέχνης. Δεν μου είπες, δεν θα είμαι.

Ε.Ψ.: Όχι, αυτό είναι σίγουρο γιατί συνεχίζω να θέλω να κάνω ταινίες και συνεχίζουν να με απασχολούν οι ιστορίες των ανθρώπων βασικά. Και για μένα όλο αυτό είναι ένας τρόπος επικοινωνίας το να κάνω ταινίες. Νομίζω ότι δεν παίζει να μην κάνω άλλες ταινίες, απλά προσπαθώ να καταλάβω εμένα μέσα σε αυτό και τον τρόπο διαδικασίας που γίνονται οι ταινίες, ποιος θέλω να είναι.

Φ.Α.: Και ποια θες να είσαι εσύ μέσα σε αυτό.

Ε.Ψ.: Ναι, τον ρόλο μου.

Φ.Α.: Υπαρξιακό άρα το...

Ε.Ψ.: Πολύ. Είμαι σε πολύ βαθιά υπαρξιακή κρίση.

Φ.Α.: Μάλιστα. Δεν ξέρω αν θέλεις κάτι άλλο να πεις να προσθέσεις, εγώ έχω τελειώσει.

Ε.Ψ.: Όχι, εντάξει κι εγώ, μια χαρά, τα είπα όλα. Κάναμε και λίγο ψυχανάλυση.

Φ.Α.: Σε ευχαριστώ πάρα πολύ.

2.3 Πάνος Χ. Κούτρας

Η συνέντευξη με τον κ. Πάνο Χ. Κούτρα έγινε δια ζώσης στις 25 Απριλίου 2018 στα Εξάρχεια.

1. Με μια γρήγορη έρευνα σχετικά με την σχέση σας με τον κινηματογράφο, βρίσκει κανείς το όνομά σας σε λίστες συντελεστών ως παραγωγός, σεναριογράφος και σκηνοθέτης. Πώς και γιατί μπήκατε στο χώρο της σκηνοθεσίας και συγκεκριμένα της σκηνοθεσίας μυθοπλασίας και όχι ντοκιμαντέρ;

Π.Χ.Κ.: Πώς μπήκα στην σκηνοθεσία ή στην παραγωγή; Αυτό έκανα, έγγραφα σενάρια και έκανα ταινίες, από δεκαοκτώ ετών, οπότε αυτό ήταν η ιδιότητά μου. Αυτό σπούδασα, αυτό έκανα, δεν έχω κάνει τίποτε άλλο στη ζωή μου. Είμαι από αυτούς που δεν έχουν κάνει κανένα άλλο επάγγελμα, κυριολεκτικά. Κανένα. Ούτε καν μέσα στο σινεμά, άλλο επάγγελμα. Δηλαδή θέλω να σου πω, έχω κάνει, αλλά φιλικά, μοντάζ, έχω βοηθήσει στο μοντάζ, δεν έχω κάνει ποτέ επαγγελματικά άλλο πράγμα. Οπότε αυτή είναι η ιδιότητά μου.

Φ.Α.: Οπότε πρώτα ήταν το σενάριο για εσένα.

Π.Χ.Κ.: Σενάριο γιατί πρώτα ξεκινάς με το σενάριο και σκηνοθεσία, ουσιαστικά αυτό ήταν από πάντα. Έκανα ταινίες, δηλαδή θέλω να σου πω, ακόμα και με την *super 8* έκανα ταινίες, οπότε αυτή είναι η ιδιότητά μου. Στην παραγωγή μπήκα εξ ανάγκης. Αναγκαστικά γιατί δεν έβρισκα παραγωγό για την ταινία μου. Γιατί πάντα έκανα πολύ «ιδιαιτέρα» πράγματα στα οποία κανένας δεν ήθελε να με ακολουθήσει εκτός από λίγους και φίλους πολύ καλούς σε αυτό το δρόμο.

Φ.Α.: Σαν τί;

Π.Χ.Κ.: Όπως τον *Μουσακά* ας πούμε, δηλαδή όταν ξεκίνησα την *Επίθεση του Γιγαντιαίου Μουσακά* νόμιζαν ότι είμαι ψυχοπαθής. Σε όποιον το έλεγα, έλεγε να

ένας ψυχοπαθής, μία τρελή αδερφή μάλλον, γιατί ήμουν και αδερφή, οπότε λέγανε μία τρελή. Αλλά πραγματικά δηλαδή έμπαινα στο γραφείο, τώρα να μην λέμε ονόματα ανθρώπων που είναι πολύ γνωστοί και αυτά και έβλεπα το ύφος τους να αλλάζει την ώρα που τους έλεγα ότι η ταινία είναι ένα κομμάτι μουσακά που επιτίθεται στην Αθήνα και έβλεπα το ύφος τους να αλλάζει του στυλ 'get me out of here now'.

Φ.Α.: Τους ίδιους τους είδες μετά τη *Στρέλλα* και μετά το *Xenia* και η μούρη τους παραμένει ίδια;

Π.Χ.Κ.: Όχι βέβαια, αλλά για πολύ καιρό, θέλω να πω είχα αυτή την ιδιότητα και ακόμα κατά καιρούς και την έχω ακόμα που μέχρι τώρα, τώρα απλά επειδή μεγάλωσα την διασκέδασα κάπως, του underground, περιθωριακού σκηνοθέτη δημιουργού. Κάπως με το ένα πόδι εδώ και το άλλο εδώ.

Φ.Α.: Αυτό σε ικανοποιεί όταν το σκέφτεσαι για τον εαυτό σου;

Π.Χ.Κ.: Κοίτα είναι οι ρίζες μου, δεν μπορώ να το αποποιηθώ. Είναι οι ρίζες μου. Ωστόσο τώρα είναι όλο και λιγότερο, μην τρελαθούμε. Αλλά όταν έρχεται και το βλέπω λίγο λέω εντάξει, δεν είναι αλήθεια πια, κατάλαβες; Δεν είναι αλήθεια. Οπότε μπήκα στην παραγωγή και έκανα μία εταιρεία παραγωγής τότε με τον *Μουσακά* η οποία, την κράτησα κάπως. Δηλαδή την έχω ακόμα. Και κάπως έγινα και παραγωγός. Οπότε είναι ναι τρεις ιδιότητες οι οποίες με ακολουθούνε.

2. Όταν σκέφτεστε την ιδέα για το σενάριο, το κάνετε σε σχέση με το κάδρο; Με το πώς θα είναι οπτικά η ταινία; Σκέφτεστε πρώτα την εικόνα και μετά γράφετε το σενάριο; Ποια είναι η μέθοδος που χρησιμοποιείτε;

Π.Χ.Κ.: Εννοείς εικαστικά καθαρά; Τί εννοείς κάδρο; Τί εννοείς εικόνα;

Φ.Α.: Έχεις μια ιδέα ας πούμε για το πώς θέλετε να είναι η φωτογραφία π.χ., σκέφτεστε μετά τί θα γράψετε;

Π.Χ.Κ.: Όχι βέβαια, ξεκινάω με το τί θέλω να πω. Να πω μία ιστορία. Είμαι storyteller. Δηλαδή και αυτό είναι που με, σαφώς είμαι πολύ, δηλαδή ουσιαστικά ήταν να γίνω ζωγράφος κάποια στιγμή γιατί μικρός έπιανε και το χέρι μου. Όταν ακόμα η ζωγραφική ήταν να ζωγραφίζεις και όχι να, η τέχνη ήταν να ζωγραφίζεις. Δηλαδή δεν ήταν, ως παιδί, επειδή έπιανε το χέρι μου, όλοι έλεγαν θα γίνει ζωγράφος και ζωγράφιζα πολύ. Είναι κάτι το οποίο με απασχολεί πολύ η εικόνα, αλλά πιο πολύ από την εικόνα νομίζω είναι, μου αρέσει να ακούω ιστορίες και να λέω ιστορίες. Οπότε storyteller ναι. Όχι είναι η ιδέα, είναι η ιστορία.

3. Για την ιστορία λοιπόν εμπνέεστε για το σενάριο σε σχέση με την λογοτεχνία, τη μυθολογία, την αρχαία τραγωδία;

Π.Χ.Κ.: Τη ζωή;

Φ.Α.: Τα ζωή. Όλα αυτά; Κανένα από αυτά;

Π.Χ.Κ.: Όλα αυτά. Πιο πολύ με τον εαυτό μου, το δικό μου το προσωπικό μου, γιατί είναι και πολύ προσωπικές οι ταινίες που κάνω επίσης.

4. Τα σενάρια σας υποβάλλονται σε πολλές αλλαγές; Πιστεύετε πως είναι σημαντικό να δίνετε καιρό στο σενάριο να «ωριμάσει»;

Π.Χ.Κ.: Κοίτα ναι, ναι θέλω να πω εμένα μου παίρνει πολύ καιρό η γραφή του σεναρίου. Είναι και μία δουλειά, είναι και μία περίοδος, λίγο η ζωή μου μοιράζεται σε αυτό, μοιράζεται στην περίοδο της γραφής, στην περίοδο των γυρισμάτων και της παραγωγής

Φ.Α.: Αυτά δεν είναι ισόποσα, τα τρία που είπες.

Π.Χ.Κ.: Είναι σχεδόν. Κοίτα, των γυρισμάτων μαζί με το μοντάζ εννοώ, της κατασκευής της ταινίας. Όχι η κατασκευή της ταινίας ίσως είναι αυτή που είναι

λιγότερο, παίρνει ένα χρόνο. Ενώ τα άλλα μπορεί να πάρουν ενάμιση, δύο χρόνια. Αλλά ναι, είναι σχεδόν ισόποσα, ναι.

Φ.Α.: Άρα η απάντηση είναι ναι. Σου παίρνει αρκετό χρόνο.

Π.Χ.Κ.: Μου παίρνει πού χρόνο το σενάριο, όπως μου παίρνουν πολύ χρόνο οι ταινίες μου, γιατί τα κάνω όλα. Είμαι μπλεγμένος σε όλη την κατασκευή της ταινίας, από την πρώτη λέξη μέχρι το τελευταίο ήχο.

Φ.Α.: Τα συγκεντρώνεις πάνω σου όλα.

Π.Χ.Κ.: Κοίταξε όχι δεν τα συγκεντρώνω. Είναι έτσι ο τρόπος που δουλεύω. Δηλαδή θα ήθελα να αλλάξει, αυτή τη στιγμή δεν έχει αλλάξει και σε αυτή την ταινία πάλι έτσι είναι. Θέλω να πω, πάλι έγραψα σενάριο, πάλι κάνω παραγωγή, οπότε ναι. Μπορεί να αλλάξει, είμαι open να αλλάξει με πολλή χαρά, αλλά δεν έχει προκύψει.

5. Να πάμε στους ηθοποιούς. Πώς δουλεύετε με τους ηθοποιούς; Τους λέτε λίγα πράγματα για τους χαρακτήρες; Τους ενθαρρύνετε να κάνουν συγκεκριμένα πράγματα; Τους αφήνετε να ανακαλύπτουν μόνοι τους χαρακτήρες;

Π.Χ.Κ.: Όλα αυτά μαζί. Εξαρτάται. Κάθε ηθοποιός δουλεύει διαφορετικά. Με τον κάθε ηθοποιό δουλεύεις διαφορετικά και επίσης με ανθρώπους που δεν είναι ηθοποιοί, αυτό που λέμε non professional actors που έχω χρησιμοποιήσει πολύ και χρησιμοποιώ πολύ, έχει μία άλλη επίσης, μέθοδο και δουλειά. Δηλαδή όταν κάποιος δεν είναι ηθοποιός πρέπει να δουλέψεις εντελώς διαφορετικά από ότι με ένα ηθοποιό. Οπότε με τον καθένα είναι διαφορετικά. Αλλά ναι δουλεύω πολύ με τους ηθοποιούς. Πολύ. Δηλαδή στενά ας πούμε.

6. Να σας πάω τώρα κάπου αλλού. Ποια είναι η άποψή σας για την παρούσα κατάσταση της κρίσης στην Ελλάδα; Είμαστε τώρα μέσα σε αυτή την κατάσταση περίπου μία δεκαετία τώρα.

Π.Χ.Κ.: Τί να σου πω τώρα; Χάλια είναι. Είναι μία χάλια κατάσταση. Κοίτα εγώ είμαι από τους τυχερούς γιατί αν θέλεις, η κρίση με άγγιξε, δεν με άγγιξε τόσο πολύ, όσο έναν οικογενειάρχη με μία γυναίκα και δύο παιδιά που απολύθηκαν κι οι δύο. Θέλω να πω δεν έχει καμία σχέση η ζωή μου με αυτό. Μου έχει τύχει να έχω γνωρίσει ανθρώπους και όχι τώρα, μέσα σε αυτά τα χρόνια που είχε απολυθεί αυτός, αυτή δούλευε part time και είχανε δύο παιδιά με σπίτι που ήταν στην τράπεζα. Ε, νομίζω ότι απλά το ότι δεν αυτοκτόνησαν είναι, το θεωρώ ηρωικό.

Φ.Α.: Άρα με οικονομικούς όρους πρώτα την αντιλαμβάνεσαι

Π.Χ.Κ.: Νομίζω ότι η κρίση αυτό που έκανε... Περίμενε, κρίση για μένα υπήρχε πάντα στην Ελλάδα. Οκ; Εξού και οι ταινίες μου αυτό μιλάνε. Δηλαδή τώρα μιλάνε για τον Μουσακά και λένε ότι, ας πούμε στη Γαλλία ότι είναι η ταινία η οποία αντιπροσώπευσε πιο πολύ τη γέννηση της κρίσης επειδή ουσιαστικά για αυτό το πράγμα μιλάει. Εγώ τότε που το έκανα καταλάβαινα ότι μιλούσα για κάτι αλλά δεν καταλάβαινα τί ήταν. Ότι είναι ένας τεράστιος μουσακάς που επιτίθεται στην Αθήνα κι όλοι ρωτάνε γιατί και πού και πώς και αφού κι ότι είναι εντελώς.. Θέλω να πω, ναι πάντα πίστευα ότι η Ελλάδα είναι μία χώρα η οποία ζει μονίμως μία κρίση γιατί ζει μονίμως κάτι το οποίο δεν είναι πραγματικό. Οκ; Ούτε τώρα ζει κάτι πραγματικό. Ζει κάτι δηλαδή το οποίο δεν είναι πραγματικό. Οκ; Ζει μία κατάσταση η οποία είναι δεν τη βλέπει, δηλαδή είναι σε ένα delusional όλοι. Οι Έλληνες ζούνε, πρώτα ζούνε πάνω από τις δυνατότητες τους, τώρα απλά δεν έχουν δυνατότητες, αλλά δεν θέλουν να δούνε πώς θα βγούνε από την κρίση, δηλαδή δεν έχουν... Και ίσως δεν φταίνει αυτοί, δεν έχουν το know how δηλαδή δεν έχουν τη μόρφωση ίσως.

Φ.Α.: Αδιέξοδο δηλαδή.

Π.Χ.Κ.: Ναι, νομίζω ότι ναι. Οπότε νομίζω ότι η κατάσταση είναι πάρα πολύ άσχημη, αλλά επαναλαμβάνω ότι εγώ την έζησα ίσως λιγότερο δυνατά από ότι την έζησε ένας στην ηλικία μου οικογενειάρχη, ο οποίος έχει απολυθεί. Αυτό

θέλω να πω. Αλλά ναι η κατάσταση είναι πολύ άσχημη και καλώ οποιονδήποτε να με διαψεύσει.

Φ.Α.: Δεν νομίζω ότι θα γίνει σύντομα αυτό.

Π.Χ.Κ.: Ναι, θέλω να πω ακόμα και αυτούς του ΣΥΡΙΖΑ που βγαίνουν και λένε ότι είναι καταπληκτικά τα πράγματα είναι τόσο προφανές ότι λένε ψέματα και στον ίδιο τους τον εαυτό, οπότε θέλω να πω εντάξει... μεταξύ μας είμαστε να λέμε τα πράγματα με το όνομά τους. Η κατάσταση είναι πολύ άσχημη και δε νομίζω ότι θα φτιάξει γρήγορα. Απλά νομίζω ότι οι Έλληνες έχουνε μία ικανότητα, να αντέχουν. Το κάνανε και ιστορικά το έχουνε. Είναι εξασκημένοι για αυτό. Δεν το λέω για καλό. Κακό είναι. Αλλά είναι μια πραγματικότητα.

7. Σε αυτή την κατάσταση έτσι όπως την περιγράψαμε, πώς πιστεύετε ότι λειτουργεί το σινεμά;

Π.Χ.Κ.: Χάλια όπως όλα. Τώρα τί να σου πω; Δεν μπορώ να κάνω μια ανάλυση. Το σινεμά, η τέχνη γενικά στην Ελλάδα, ο πολιτισμός και η τέχνη είναι κάτι το οποίο δεν ενδιαφέρει κανέναν. Εκτός από αυτούς που το κάνουνε. Δεν ενδιαφέρει πραγματικά κανέναν, εκτός από αυτούς που το κάνουν. Εκτός από αυτούς τους θιάσους που κάνουν παραστάσεις, εκτός από αυτούς τους χορογράφους που κάνουν... Τρελούς σαν κι εμάς που κάνουν σινεμά. Δεν ενδιαφέρει ούτε την κυβέρνηση, δεν ενδιαφέρει ούτε τους ανθρώπους.

Φ.Α.: Αυτοί που την καταναλώνουν;

Π.Χ.Κ.: Τί καταναλώνουν; Ποιος καταναλώνει τί; Αν μπεις στο μετρό οι μισοί άνδρες δεν διαβάζουν, οι άλλοι μισοί θα διαβάζουν αθλητικές εφημερίδες και μερικές κυρίες αν κρατάνε ένα βιβλίο στο χέρι τους. Αυτό το ότι διαβάζει η Ελλάδα κι αυτά, δεν ξέρω η δική μου άποψη είναι ότι δεν διαβάζει κανένας τίποτα, δεν πάει κανένας σινεμά. Ίσως η μόνη εξαίρεση είναι το θέατρο. Το θέατρο ναι. Ίσως το θέατρο λειτουργεί γιατί είναι μία από τις τελευταίες... είναι μία αστική συνήθεια η οποία έχει μείνει στην Ελλάδα, μία αστική συνήθεια η

οποία θέλουν όλοι να συμμετέχουν σε αυτήν. Είτε αυτοί οι οποίοι μπαίνουν σε ένα αστικό σύστημα, πρέπει οπωσδήποτε να πάνε στο θέατρο, είτε οι παλαιότεροι που μέσα από το θέατρο... Ας πούμε η μητέρα μου ήταν... κάθε σαββατοκύριακο θα πηγαίνανε στο θέατρο. Ήταν λιγάκι της τάξης τους η απαραίτητη...

Φ.Α.: Τέλεση

Π.Χ.Κ.: Ναι. Αυτό που ορίζει την αστική τους τάξη, είτε είναι μικροαστοί, είτε μεσοαστοί, είτε μεγαλοαστοί. Το θέατρο. Άρα το θέατρο ναι, το θέατρο ίσως μπαίνει σε μία διαφορετική τέτοια, αλλά κατά τα άλλα νομίζω δεν υπάρχει... και δεν υπάρχει και καμία ιδιαίτερη πολιτιστικά, κάτι να μιλήσουμε για αυτήν εκτός από μονάδες τα τελευταία εκατό χρόνια στην Ελλάδα. Θέλω να πω δεν υπάρχει κανένα κίνημα, ούτε καμία τέχνη ιδιαίτερη. Υπάρχουν μονάδες. Υπάρχει ένας μεγάλος μουσικοσυνθέτης ο οποίος έκανε δύο τρεις ταινίες, δύο τρία έργα τα οποία βγήκαν στο εξωτερικό, ο Θεοδωράκης, ο Χατζιδάκις κι αυτά, αλλά έως εκεί, δεν υπάρχει. Ένας ποιητής που πήρε το Νόμπελ. Θέλω να πω δεν υπάρχει, υπήρχαν μονάδες. Δεν υπήρξε πολιτισμός, δεν υπήρχε μία κίνηση, ένα κίνημα πολιτιστικό ή κουλτούρας το οποίο να είναι τόσο σημαντικό στην Ελλάδα και ούτε και υπάρχει τώρα, επειδή τώρα μιλάμε για το σινεμά. Το σινεμά είχε μία έκρηξη αυτή τη δεκαετία. Ναι, αυτό μπορούμε να μιλήσουμε ίσως και πάλι γιατί έξω το ορίσανε έτσι, όχι ότι... Και το είδες τώρα, αυτό ήταν, θέλω να πω το κράτος δεν έκανε τίποτα για αυτό το πράγμα. Οι κυβερνήσεις δεν έκαναν τίποτα. Το state, το κράτος δεν έκανε τίποτα για το σινεμά. Δεν ενδιέφερε κανέναν, το ότι υπήρξε αυτό το διάσημο 'Greek Weird Wave' δεν ενδιέφερε κανέναν, ειδικά υπουργούς πολιτισμού, κανέναν. Στο λέω εγώ, σε διαβεβαιώνω, δεν έχουν ιδέα, δεν έχουν δει τις ταινίες, δεν έχουν ιδέα για τί πράγμα μιλάμε.

Φ.Α.: Ούτε και τώρα. Μετά από δέκα χρόνια.

Π.Χ.Κ.: Νομίζω τώρα μπορεί, κατ' επίφαση όμως. Δηλαδή, επειδή είμαστε αριστεροί και πρέπει να έχουμε αυτό, εκείνο ναι και ίσως τώρα ξέρεις πρέπει να κάνω αυτό. Αλλά όχι, νομίζω ουσιαστικά όχι καθόλου. Δεν ενδιαφέρει κανέναν, δεν ενδιαφέρει γιατί δεν τους δίνει ψήφους. Στην Ελλάδα τα πάντα λειτουργούν

κομματικά και ψηφοθηρικά και αυτό είναι, είναι έτσι το σύστημα φτιαγμένο που θα έπρεπε να αλλάξει κατά την γνώμη μου. Αυτό είναι. Αλλιώς δεν έχει κανένα νόημα. Δεν ενδιαφέρονται. Τώρα δηλαδή αν πάει κάποιος και πει: «εγώ έδωσα τόσα λεφτά στο σινεμά ή στο θέατρο» κι αυτά, χαμένα θα πάνε τα λεφτά του κατά τη γνώμη μου γιατί δεν θα πάρουνε κανένα ψήφο, δεν ενδιαφέρει κανέναν.

8. Είναι πολύ ενδιαφέρον το ότι πήγατε μόνος σας εκεί, στο Greek Weird Wave εννοώ γιατί ήταν η επόμενη μου ερώτηση. Το πώς πιστεύετε πως θα εξελιχθεί το Greek Weird Wave;

Π.Χ.Κ.: Τέλειωσε το Greek Weird Wave. Ξέχνα το

Φ.Α.: Καταρχήν δεν ξέρω αν δέχεσαι καν ότι υπάρχει γιατί υπάρχουν πολλοί κινηματογραφιστές δημιουργοί που δεν το δέχονται.

Π.Χ.Κ.: Υπάρχει μόνο και μόνο επειδή κάποιοι είπαν ότι υπάρχει. Δηλαδή είναι αυτός ο άνθρωπος, ο Άγγλος του Guardian που ξεχνάω πάντα το όνομά του, αυτός που το έβγαλε, που το είπε. Που το είπε πρώτη φορά, αυτό το διάσημο άρθρο, αυτός ο οποίος το ονόμασε. Το ονόμασε, πολλοί πιάστηκαν από αυτό γιατί η Ελλάδα ενδιέφερε πάρα πολύ, μέχρι εκεί. Θέλω να πω δεν υπήρξε...

Μ.Ν.: Εσύ αναγνωρίζεις όμως κοινές συνισταμένες στις ταινίες που υποτίθεται ότι μπήκαν κάτω από αυτή την ομπρέλα; Το διαβάζεις σαν ορισμό;

Π.Χ.Κ.: Ναι. Όχι περισσότερο από ότι θα ήταν θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπήρχαν το '70 ή το '80, ναι σαφώς. Δηλαδή υπήρχαν συγγενή θέματα μεταξύ των ταινιών του Αγγελόπουλου την δεκαετία του '70, του Βούλγαρη και του Πανουσόπουλου, σαφώς. Όχι περισσότερο από αυτό. Δηλαδή θέλω να πω, οι ταινίες μου με τις ταινίες του Γιώργου του Λάνθιμου ή της Αθηνάς ή του Οικονομίδη είναι εντελώς διαφορετικές. Εντελώς. Ίσως ναι, άμα δούμε τα θέματα είναι πάνω κάτω τα ίδια, αλλά τα θέματα είναι πάντα τα ίδια. Θέλω να πω σαφώς άμα θέλεις να το βάλεις... Εγώ σου λέω ότι δεν υπάρχει αυτό το

πράγμα, γιατί δεν υπάρχει, γιατί ήταν κάτι το οποίο εφευρέθηκε από μερικούς κριτικούς και φεστιβάλ στο εξωτερικό, εξυπηρέτησε αυτό που εξυπηρέτησε εκείνη τη στιγμή που ήταν μία... Δεν οδήγησε κάπου, δεν οδήγησε το κράτος ή το υπουργείο πολιτισμού να πει: «εμείς τώρα ας δώσουμε πιο πολλά λεφτά στο σινεμά, ας κάνουμε μία τέτοια... ας κάνουμε ένα φεστιβάλ, ας εξάγουμε αυτό το πράγμα». Καθόλου. Το αντίθετο μάλλον. Ήταν λιγάκι σαν να το πολεμήσανε. Γιατί έδινε μια εικόνα της Ελλάδας η οποία δεν ήταν ακριβώς αυτή που θέλανε να δώσει. Χαιρόντουσαν και συγχρόνως χεστήκανε κιόλας. Οπότε, αυτό θέλω να πω, τώρα ναι, θα πούνε τώρα η καινούρια ταινία του Λάνθιμου. Καλά ο Λάνθιμος κάνει μια καριέρα διεθνή, οπότε βγαίνει από την εξίσωση. Η καινούρια ταινία του Μπάμπη Μακρίδη θα πουν ότι είναι Greek Weird Wave; Ναι, θα πουν ότι είναι. Και εμένα η καινούρια μου ταινία κάποιος μπορεί να πουν ότι είναι, άλλοι μπορεί να πουν ότι δεν είναι. Ποιος χέστηκε; Ξέρεις τί θέλω να σου πω, δηλαδή. Πια δεν έχει το... δεν είναι το hot...

Φ.Α.: Δεν σε νοιάζει το να το ονοματίσουμε, αν δεν είναι να βγει κάτι από αυτό...

Π.Χ.Κ.: Όχι, να ονοματίσουμε, εγώ δεν έχω πρόβλημα κανένα. Θέλω να πω ναι, τέλεια είναι, απλά δεν νομίζω ότι είναι κάτι παραπάνω. Μου λες αν υπάρχει ακόμα. Όχι δεν νομίζω ότι υπάρχει.

Φ.Α.: Η ερώτηση η βασική ήταν το πώς νομίζεις ότι θα εξελιχθεί και εσύ μου είπες ότι τελείωσε.

Π.Χ.Κ.: Ναι, εξελίσσεται με τον τρόπο που εξελίσσεται. Δηλαδή ότι είμαστε πολλοί άνθρωποι που ορίσανε κάποιος ότι κάνουμε Greek Weird Wave. Όπως κι εγώ λέω ότι κάνω Greek Queer Weird Wave ας πούμε. Θέλω να πω ίσως, γιατί δεν θα έλεγα ότι είναι weird η ταινία μου, είναι πιο queer από weird. Ναι, θέλω να πω, κάποιος θα συνεχίσουν να κάνουν ταινίες, άλλοι όχι, δεν ξέρω. Αν εννοείς ότι πάντα θα υπάρχουν φεστιβάλ τα οποία θα κάνουν Greek Weird Cinema; Φεστιβάλ του χρόνου; Δεν νομίζω, νομίζω ότι αυτό τελείωσε, δηλαδή νομίζω ότι αυτό δεν υφίσταται πια. Αλλά who am i to say επίσης, δεν ξέρω μπορεί να

σφάλλω, δεν έχω άποψη. Δεν έχω πραγματικά... Θέλω να σου για μένα ποτέ δεν ήτανε, για μένα υπήρχανε οι συνάδελφοί μου και φίλοι μου πολλοί από αυτούς, σαν μονάδες, δεν αισθάνθηκα ποτέ ότι γνωριζόμαστε, γιατί είναι μικρός ο χώρος.

Φ.Α.: Ότι υπάρχει ένας κύκλος.

Π.Χ.Κ.: Υπάρχει ένας κύκλος, αλλά εγώ ποτέ δεν αισθάνθηκα... Δηλαδή να είναι μερικοί άνθρωποι που σου λέω που είναι φίλοι μου, μπορεί να βγούμε να πιούμε ένα ποτό, μπορεί να έχουμε κάνει και μια πίπα στο παρελθόν, αλλά δεν είναι ότι δουλέψαμε, ότι ήρθαν και δούλεψαν στην ταινία μου και ότι έκανα παραγωγή στην ταινία τους, καθόλου. Το αντίθετο, δηλαδή δεν έχω ιδέα τί κάνει αυτή τη στιγμή η Αθηνά Τσαγγάρη, ο Μπάμπης Μακρίδης δεν έχει ιδέα τί κάνω εγώ. Ξέρω 'γω ο Οικονομίδης λέμε ένα γεια και ξέρεις δεν έχουμε... Θέλω να πω, δεν υπήρξε ποτέ, για αυτό λέω ότι είναι ψεύτικο αυτό το πράγμα, δεν υπήρξε ποτέ μία ώσμωση μεταξύ αυτών, όπως ας πούμε στη Nouvelle Vague. Που ο Τρυφώ έκανε φως στην ταινία του Γκοντάρ κι ο Γκοντάρ έκανε αυτό... Θέλω να σου πω δεν υπήρχε κάτι τέτοιο, ή στο German New Expressionism, πώς λεγόταν τότε με τον Fassbinder και όλους αυτούς που δουλεύανε ο ένας στην ταινία του άλλου και κάτι κάνανε, αυτό δεν υπήρξε ποτέ στην Ελλάδα. Ίσως μεταξύ ας πούμε, η Αθηνά ξέρω ότι δούλευε για τον Γιώργο και ο Γιώργος δούλευε με την Αθηνά, οπότε υπήρχε εκεί ένα τέτοιο, αλλά ως εκεί. Πέραν αυτού, δεν... Ξέρω 'γω όλοι οι άλλοι... Είμαστε μόνοι μας. Καταλαβαίνεις τι θέλω να σου πω;

Φ.Α.: Κατάλαβα. Δεν χαίρομαι, αλλά κατάλαβα.

Π.Χ.Κ.: Όχι, δεν είναι θέμα να χαρείς ή όχι. Εγώ δεν το βρίσκω κακό ή καλό. Έτσι είναι. Για αυτό λέω ότι κάποιιοι απ' έξω ορίσανε αυτό. Δεν είναι ότι οι μέσα, οι Έλληνες είπαν ότι εμείς είμαστε ένα κίνημα, ή να κάνουμε ένα μανιφέστο, όπως το Δόγμα. Δεν υπήρξε μία τέτοια στιγμή, ποτέ.

Φ.Α.: Ότι δεν αυτοπροσδιορίστηκε άρα, θέλουμε να πούμε.

Π.Χ.Κ.: Ποτέ, ποτέ, ποτέ. Και τώρα άμα τους ρωτήσεις θα πούνε ο καθένας, εγώ όχι, όλοι αρνούνται. Ούτε καν είμαστε φίλοι. Κι έχουνε δίκιο γιατί δεν υπάρχει. Κατάλαβες τί θέλω να σου πω;

Φ.Α.: Κατάλαβα. Στο ίδιο κλίμα λοιπόν, ένα από τα χαρακτηριστικά είναι ότι αυτές οι ταινίες έχουν πάει σε όλα αυτά τα φεστιβάλ, τις ζητάνε και έχουν κερδίσει και διακρίσεις και βραβεία και πάνε και πάρα πολύ καλά. Σε όλη αυτή τη δεκαετία που μιλάμε και αυτό δεν έχει σταματήσει ακόμα.

Π.Χ.Κ.: Και ελπίζω να μην σταματήσει.

Φ.Α.: Κι εγώ. Για σας λοιπόν, επειδή και εσείς έχετε πάει σε φεστιβάλ και έχετε κερδίσει βραβεία, τί σημαίνει για σας, μετά από τις διακρίσεις αυτές λοιπόν και τα βραβεία, τί σημαίνει να κάνεις ταινίες και πόσο πιο εύκολο είναι; Ή πιο δύσκολο, δεν ξέρω.

Π.Χ.Κ.: Για μένα αυτή τη στιγμή είναι το ίδιο δύσκολα που ήταν και πριν δέκα χρόνια. Ίσως πιο δύσκολα γιατί τα λεφτά τα οποία μπορείς να πάρεις από το Κέντρο Κινηματογράφου, ΕΡΤ είναι σχεδόν τα μισά από αυτά που έπαιρνες το 2012, στο πικ της κρίσης. Τώρα εννοείται ότι έχουν ανοίξει, έχουν κάνει αυτό το tax center που και ελπίζω θα προσελκύσει και ξένες παραγωγές αλλά και θα βοηθήσει και τις ελληνικές με την επιστροφή φόρου, αλλά μέχρι στιγμής, αυτό δεν έχει... Για αυτό θέλω να σου πω ότι αυτό δεν απέδωσε τίποτα σε σχέση με το κράτος δεν ενδιαφέρθηκε κανείς. Δεν αλλάξαν τα πράγματα, γίνανε χειρότερα. Οπότε ναι, δεν σημαίνει τίποτα. Στα ελληνικά. Ίσως διεθνώς εγώ, σου λέω και πάλι είμαι από τους τυχερούς γιατί μπορεί να βρω χρήματα απ' έξω, μερικά χρήματα απ' έξω, αλλά όχι τόσα όσα να μπορέσω να κάνω άνετα την ταινία μου επειδή είναι ελληνική. Αν έκανα μία ταινία ξένη ίσως θα ήταν πιο εύκολα, αλλά ταινία ελληνική... Κι είναι λογικό γιατί να βάλουν παραπάνω χρήματα οι Γερμανοί, οι Γάλλοι, οι Ιταλοί, οι Ισπανοί σε μία ελληνική ταινία; Δεν υπάρχει λόγος.

Φ.Α.: Οι απαιτήσεις σου εσένα είναι ίδιες από την ταινία που θες να κάνεις; Δηλαδή είπαμε ότι τα λεφτά είναι τα μισά.

Π.Χ.Κ.: Όχι, αυτή τη στιγμή το budget μου είναι λίγο πιο... Οι απαιτήσεις μου ναι, οι ίδιες είναι, ίσως η ταινία μου είναι λίγο πιο ακριβή. Ναι αλλά... τί εννοείς;

Φ.Α.: Οι καλλιτεχνικές σου απαιτήσεις;

Π.Χ.Κ.: Οι καλλιτεχνικές ναι, οι ίδιες είναι. Δεν ξέρω να σου πω τώρα.

Φ.Α.: Το δέχομαι. Θέλω να συνεχίσω λίγο με την κατάσταση εδώ και θέλω να σε ρωτήσω αν πιστεύεις ότι υπάρχει στο ελληνικό σινεμά, Greek Weird Wave or not, πολιτικό σχόλιο.

Π.Χ.Κ.: Ναι, πάντα υπήρχε, αυτό είναι μία παράδοση. Νομίζω από τη χούντα και μετά, όχι πριν τόσο πολύ. Αλλά από την χούντα και το λέω γιατί μέσα στην χούντα, ίσως λίγο πριν, στις ταινίες του Κανελλόπουλου και του Δαμιανού, ότι υπήρχε. Αλλά γενικά από την χούντα και μετά, δηλαδή από τη δικτατορία και μετά που μέσα στην δικτατορία κατά κάποιον τρόπο έγινε ο *Θίασος*, ναι γενικά όλες οι ταινίες λίγο πολύ έχουνε πολιτικό σχολιασμό.

Φ.Α.: Πιστεύεις ότι, οι δικές σου ταινίες συμμετέχουν σε αυτό;

Π.Χ.Κ.: Κοίτα, εγώ πάντα θεωρούσα κάθε μου πράξη πολιτική. Ίσως και με το πολύ ευτελές και επιπόλαιο που εμπεριέχει αυτή φράση. Αλλά θέλω να σου πω σαν κάποιος ο οποίος πάντα έκανε ένα σινεμά το οποίο ήταν λιγάκι, όπως σου είπα και στην αρχή, ακολουθούσε μία γραμμή που ήταν ένα σινεμά «του περιθωρίου» ή τουλάχιστον έλεγε ιστορίες για ανθρώπους οι οποίοι ήταν στο περιθώριο γιατί αυτό με ενδιέφερε και αυτό έκανα, είτε ήταν γκέι, τρανς, λούμπεν, προλεταριάτο. Ναι, μέσα σε αυτό πάντα με ενδιέφερε να μιλήσω για αυτή την...

Φ.Α.: Άρα συνειδητά; Γιατί τώρα λέμε για το πολιτικό σχόλιο, στην αρχή αν θυμάσαι, είπες ότι κάνεις ιστορίες εμπνευσμένες από τη ζωή σου, από τις ζωές των γύρω σου. Άρα συνειδητά το πολιτικό σχόλιο ή εκ των υστέρων το λες;

Π.Χ.Κ.: Όχι είναι μέσα σε αυτό. Δηλαδή από την στιγμή που μιλάς (και παίρνω τον Μουσακά) για μία τρανσέξουαλ ή παίρνεις έναν τρανσέξουαλ πρωταγωνιστή είναι αυτό ένα πολιτικό σχόλιο από μόνο του. Πέραν του γεγονότος ότι κάνεις μια ταινία για ένα κομμάτι μουσακά που επιτίθεται στην Αθήνα. Κι αυτό είναι ένα πολιτικό σχόλιο, με την επιπολαιότητα που εμπεριέχει και η ίδια η φράση, το ίδιο το σχόλιο. Ότι το ίδιο αυτό με την ελαφρότητά του εκείνη την εποχή ήταν ένα πολιτικό σχόλιο και για το σινεμά για μένα. Του τότε όχι του τώρα, το '95 τότε ξεκίνησαν τα γυρίσματα.

Φ.Α.: Φτάνοντας στο τέλος, μία γενική ερώτηση. Πώς σκέφτεσαι άρα, μετά από όλα αυτά που είπαμε το σινεμά;

Π.Χ.Κ.: Τί εννοείς;

Φ.Α.: Πώς σκέφτεσαι τον εαυτό σου μέσα στο σινεμά; Φαντάζομαι δεν τον σκέφτεσαι έξω από αυτό.

Π.Χ.Κ.: Κοίτα δε ξέρω, ελπίζω στην ηλικία μου, να είμαι καλά και να συνεχίσω να κάνω ταινίες, αυτό μόνο. Ναι, ευκολότερα, θέλω να πιστεύω ότι θα μπορώ να κάνω ευκολότερα ταινίες. Αυτό είναι η ευχή μου. Τώρα αυτό ξέρω ότι δεν είναι κάτι το οποίο είναι μία σοβαρή ευχή να κάνει ένας κινηματογραφιστής, γιατί ξέρω ότι το σινεμά είναι πολύ δύσκολο. Οπότε δεν ξέρω. Ναι, κοίτα σκέφτομαι να είμαι καλά να μπορώ να κάνω σινεμά.

Φ.Α.: Ευκολότερα;

Π.Χ.Κ.: Πιο εύκολα να βρεις χρήματα. Αυτό είναι το μεγάλο πρόβλημα, τουλάχιστον των κινηματογραφιστών στην Ελλάδα. Δεν νομίζω κανένας άλλος να σου πει κάτι άλλο, ότι δεν έχουμε μέσα, δεν έχουμε κάμερες ή δεν έχουμε

ηθοποιούς. Τα χρήματα είναι. Θέλω να πω κάποιος που κάνει αυτή τη δουλειά, εύχεται να μπορεί να συνεχίσει να την κάνει. Και σου λέω και στην ηλικία μου λόγω του ότι μεγαλώνει ο άνθρωπος.

Φ.Α.: Καλά δεν έχει ημερομηνία λήξης.

Π.Χ.Κ.: Κοίτα έχει, εγώ πιστεύω. Δεν έχεις τις ίδιες αντοχές.

Φ.Α.: Ο Γκοντάρ είναι πόσο χρονών;

Π.Χ.Κ.: Άλλο. Είναι εντελώς διαφορετικό. Εξαρτάται πώς κάνεις ταινίες. Γιατί ας πούμε ένας κινηματογραφιστής στην Ελλάδα και είμαι σίγουρος από τους πιο πετυχημένους ακόμα και ο Βούλγαρης ας πούμε αν υποθέσεις ότι είναι ένας μεγάλος άνθρωπος που κάνει ταινίες, είμαι σίγουρος ότι κάνει μία υπερπροσπάθεια για την ηλικία του, παρ' όλο που είμαι σίγουρος ότι έχει πάρα πολλούς. Είναι πάρα πολύ σκληρό, physically είναι σκληρή δουλειά. Θέλει τρομερές αντοχές. Όχι μόνο ψυχικές για να ανταπεξέλθεις στα προβλήματα τα ψυχικά, σωματικές. Δηλαδή ένα δωδεκάωρο γύρισμα είναι ένα δωδεκάωρο γύρισμα. Δεν είναι εύκολο. Επί οκτώ εβδομάδες συνέχεια για έναν άνθρωπο ο οποίος είναι εβδομήντα ετών, ή εξήντα πέντε. Είναι μία πολύ σκληρή δουλειά. Είναι δύσκολη δουλειά. Σου λέω τώρα το πιο απλό. Για να μην πούμε ότι είναι πανδύσκολο να ξεκινήσεις την χρηματοδότηση και το σενάριο, δηλαδή να έχεις όλο αυτό το όραμα στα εξήντα πέντε σου, ελπίζοντας ότι θα βρεις τα χρήματα. Θέλω να πω, οι περισσότεροι άνθρωποι και οι περισσότεροι σκηνοθέτες μέσα στην ιστορία του κινηματογράφου έχουν αποθαρρυνθεί και έχουν σταματήσει για αυτό τον λόγο, γιατί πια δεν έχουν τις αντοχές να ξαναπροσπαθήσουν να κάνουν μια ταινία. Οπότε...

Φ.Α.: Παρ' όλο που μπορεί να έχουν το όραμα.

Π.Χ.Κ.: Ναι, αλλά μπορεί να μην έχουν τα μέσα. Ο Μπρεσόν στο τέλος της ζωής του δεν του δίνανε, παρ' όλο που ήταν ο Ρομπέρ Μπρεσόν, ο μεγαλύτερος σκηνοθέτης στη Γαλλία ζων, δεν του έδιναν λεφτά να κάνει την τελευταία του

ταινία. Πέθανε, δέκα χρόνια προσπαθούσε να την κάνει και δεν την έκανε. Στο τέλος πια αρρώστησε και αυτά, αλλά θέλω να πω ότι ήταν κάτι που δεν μπορούσε να το κάνει. Και είναι πάρα πολλοί σκηνοθέτες οι οποίοι δεν μπορούν να κάνουν τις ταινίες γιατί είναι πάρα πολύ δύσκολο να μπει σε αυτή την διαδικασία, να μαζέψεις χρήματα. Είναι πολύ δύσκολο.

Φ.Α.: Είναι σκληρό αυτό πάντως.

Π.Χ.Κ.: Είναι πολύ σκληρό. Μα είναι πολύ σκληρή δουλειά. Εγώ λέω πάντα ότι είναι λιγάκι, μετά τα μοντέλα, μετά τα μανεκέν, είναι οι σκηνοθέτες. Ή τους ποδοσφαιριστές ας πούμε. Έχει μία ημερομηνία λήξης αυτή η δουλειά. Μη βλέπεις τώρα τον Γούντι Άλεν που είναι ογδόντα ή τον Κλιντ Ίστυουντ και αυτά. Υπάρχει ένα σύστημα από πίσω τους που τους συντηρεί. Κυριολεκτικά τους συντηρεί, θέλω να πω ο Γούντι Άλεν πήγε στο σετ και δεν είχε καν μία από τις ηθοποιούς και δεν είχαν καν μιλήσει, συστήθηκαν στο σετ. Του στιλ μία, μία Κέιτ Μπλάνσσετ, μία μεγάλη, δηλαδή συστήθηκαν στο σετ και πήγε αυτή και είπε και μετά τελειώσανε και δεν ήξερε και ποια είναι. Δηλαδή είπε τα λόγια της κι έφυγε. Κάποια ήταν. Μου έκανε τρομερή εντύπωση, γιατί λέω για κοίτα. Θέλω να πω ότι πήρε επειδή ήταν εκείνη τη στιγμή την πρώτη casting agent, είδε τη φωτογραφία της, είχε δει μια ταινία και είπε ναι, ήρθε, είπε, απήλθε. Ένας σκηνοθέτη ο οποίος κάνει μία ταινία κάθε χρόνο, πολλές από αυτές είναι υπέροχες, άλλες είναι πιο μέτριες.

[Για την Σρέλλα]

Π.Χ.Κ.: ... ότι αυτή την ταινία, πραγματικά την έκανα against all odds, δηλαδή τώρα που ετοιμάζω ταινία και σκέφτομαι και λέω καλά πού βρήκα το κουράγιο εκείνη την στιγμή... Δηλαδή πού βρήκα το κουράγιο; Δεν ξέρω. Πραγματικά τώρα, αλλά νομίζω ότι όταν είσαι πιο νέος κι όταν το κάνεις μια φορά... Ήταν πάρα πολύ... Πρώτα απ' όλα έβαλα δικά μου χρήματα. Δεύτερον είχα τρεις αρνήσεις από το Κέντρο Κινηματογράφου. Δύο. Δύο αρνήσεις κανονικές δηλαδή με καταθέσεις και η τρίτη ήταν η μισή. Ήταν δυόμιση αρνήσεις!

Φ.Α.: Τα κατάφερες όμως.

Π.Χ.Κ.: Όχι, θέλω να σου πω πως αν δεν ερχόντουσαν... αν δεν ήταν το Βερολίνο, εντάξει θα είχα καταστραφεί. Θα είχα καταστραφεί, δηλαδή δεν ξέρω πώς θα ήταν η ζωή μου. Γιατί μπορεί, ξέρεις κάποια στιγμή, θέλω να πω δεν ξέρω πώς θα ήταν η ζωή μου, μπορεί να με είχε πάρει πολύ από κάτω, δηλαδή να χρωστούσα τόσα λεφτά, να είχα αποφασίσει να ξανακάνω διαφημίσεις, δηλαδή μπορεί να είχε πάρει άλλη στροφή. Οπότε ναι, ήταν καθοριστικό.

Φ.Α.: Σας ευχαριστώ.

Τα ηχητικά ηλεκτρονικά αρχεία των συνεντεύξεων τίθενται στην διάθεση της ακαδημαϊκής κοινότητας και κάθε ενδιαφερόμενης/ου για περαιτέρω έρευνα. Δεν έγινε καμία χρήση του υλικού για δημοσιογραφικούς σκοπούς.