

στολής του και πρόσθεσε στην ακουστική μπάντα λαϊκή μουσική από την Τουρκία, ένα τραγούδι από τον εμφύλιο στην Ισπανία, μουσική των Πυγμαίων της Αφρικής και ένα τραγούδι από τη Χιλή. Το αποτέλεσμα ήταν μια συναισθηματικά φορτισμένη ταινία διάρκειας εβδομήντα λεπτών με σκηνές μεγάλης διάρκειας. Η δομή των αργών ρυθμών επιλέχτηκε από τον σκηνοθέτη για να αποφευχθεί ο κατακερματισμός της ποίησης του Χικμέτ στο γρήγορο τέμπο των εικόνων ενός ντοκιμαντέρ.²⁵⁹

Η ΦΟΝΙΣΣΑ

Ο Κώστας Φέρρης παρουσίασε την πρώτη του φεστιβαλική ταινία μεγάλου μήκους τη Φόνισσα (1974), ελεύθερη απόδοση της ομότιτλης νουβέλας του Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη. Ο γεννημένος στην Αίγυπτο σκηνοθέτης, που στα χρόνια της Δικτατορίας είχε αυτοεξοριστεί στο Παρίσι, επέστρεψε στην Ελλάδα με την αμνηστία που δόθηκε από τον Γεώργιο Παπαδόπουλο το καλοκαίρι του '73. Πριν διαφύγει στη Γαλλία, είχε ήδη αποτολμήσει την πρόκληση του σκηνοθετικού απόπειρα το 1961 με την ταινία μικρού μήκους Τα ματριά σου λάμπουν, είχε εργασθεί ως βοηθός του Κούνδουρου και είχε προλάβει να σκηνοθετήσει μια ταινία μεγάλου μήκους (Μερικές το προτιμούν χακί).²⁶⁰ Στο Παρίσι εργάστηκε στο πλευρό του Jean-Daniel Pollet, γνωρίστηκε και συναναστράφηκε με σκηνοθέτες της nouvelle vague και συμμετείχε ενεργά στον γαλλικό Μάη. Όταν επέστρεψε στην Ελλάδα, σκηνοθέτησε για την τηλεόραση το σίριαλ Οι έμποροι των εθνών βασιμισμένο σε νουβέλα του Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη. Αυτή η πρώτη του επαφή του με τον κόσμο του Παπαδιαμάντη τον οδήγησε να επιλέξει τη Φόνισσα ως θέμα της πρώτης του ουσιαστικά ταινίας.

Η Φόνισσα ήταν ένα εγχείρημα. Ο Φέρρης που συνεργάστηκε με τον Δήμο Θεό στο σενάριο και τον Σταύρο Χασάπη στη φωτογραφία θέλησε να ξεπεράσει την κυρίαρχη νατουραλιστική αντίληψη με την οποία προσεγγίζονταν τα λογοτεχνικά έργα από τους κινηματογραφιστές. Επηρεασμένος από το γαλλικό underground αναζήτησε νέους εκφραστικούς τρόπους, βασισμένους στην τεχνική επεξεργασία του φιλμ για να αναδείξει τα στοιχεία της «τρέλας» και της «φώτισης», που, σύμφωνα με τη δική του ανάγνωση του έργου, χαρακτηρίζουν τη Φραγκογιαννού. Οι πειραματισμοί που επιχείρησε, όπως η χρήση τρικέζας για τον χρωματισμό των flash back και των ονείρων, οι καινοτομίες στο γύρισμα με τις κινήσεις της μηχανής,²⁶¹ η ταυτόχρονη υιοθέτηση στην ίδια σκηνή του flash forward και του flash back, η χρήση ακραίων φακών και η χρωματική αλλοίωση του κάδρου, οι βίαιες και απότο-

πούλου, ό.π., σ. 377.

259. Το 1979 ο σκηνοθέτης κυκλοφόρησε και μια δεκάλεπτη version του έργου του, που παίχτηκε στο Φεστιβάλ Oberhausen 1979.

260. Βιογραφικές και άλλες λεπτομέρειες στο λεύκωμα της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών: Κώστας Φέρρης, Αθήνα 2004, σελ. 21-30.

261. Όπως αναφέρει η ιστορικός Αγλαΐα Μητροπούλου, σε μερικές σκηνές ο σκηνοθέτης έστριψε τη μηχανή στο τράβελινγκ, καθόριζε το κάδρο, δηλαδή το τι βλέπουμε στην οθόνη, στην αρχή, τη μέση, και το τέλος της σκηνής, ύστερα έσφιγγε τη μηχανή οριζόντια και κάθετα, έκλεινε το viseur και η μηχανή δούλευε μόνη της. Δεν άφηγε τον φωτογράφο να επέμβει στη λήψη, αλλά μόνο να σπρώχνει το τράβελινγκ, που με

μες κινήσεις της μηχανής που υποβάλλουν την ταραγμένη ψυχολογία της φόνισσας,²⁶² οι παρεμβολές ονειρικών σκηνών που διασπούν την ενότητα των τριών μεγάλων flash back που δομούν την ταινία και η αντίστιξη της μουσικής με τη ρεαλιστική αφήγηση - αντίστιξη που αναδεικνύει τη σχιζοφρένεια της Φραγκογιαννούς, προσδίδουν μια ιδιαιτερότητα στο εγχείρημα και απομακρύνουν την ταινία από τον ρεαλιστικό κόσμο του μυθιστορήματος. Δομικά η ταινία αναπτύσσεται σε πέντε σεκάνς:

α) Εισαγωγή: το εκτός εαυτού έγκλημα, η αρρώστια της εγγονής της Φραγκογιαννούς.

β) Το έγκλημα «σημάδι». Η μικρή πέφτει στο πηγάδι ως απάντηση του θεού στην ευχή «θα ήταν καλύτερα να πεθάνει» που έκανε η Φραγκογιαννού.

γ) Το πραγματικό έγκλημα: το ρίξιμο των δύο κοριτσιών στο πηγάδι.

δ) Το ιδεολογικό έγκλημα: η συναναστροφή της με τους ληστές, η κατάδιωξή της από τους χωροφύλακες και το πνίξιμο του μωρού του βοσκού στην κούνια του.

ε) Η αυτοκτονία (το πήδημα) της καταδικωμένης από όλους (στρατό, χωροφυλακή και χωρικούς) Φραγκογιαννούς στη θάλασσα.²⁶³

Από την παράθεση των σεκάνς αντιλαμβανόμαστε την ανατροπή της σειράς των φόνων που επιλέχτηκε από τον σκηνοθέτη. Στη νουβέλα του Παπαδιαμάντη το πρώτο έγκλημα της Φραγκογιαννούς ήταν το πνίξιμο του μωρού στην κούνια. Στην ταινία αυτό ήταν το τελευταίο. Η αλλαγή -σύμφωνα με τον Φέρρη- έγινε για να προκύψει μια σταδιακή κορύφωση της δράσης. Δεν ήταν η μοναδική αλλαγή. Στο φινάλε του μυθιστορήματος, την Φραγκογιαννού την κυνηγούν οι χωροφύλακες και οι τύψεις της: στην ταινία προστίθενται και οι συγχωριανοί της. Το κυνηγητό, από λαό και εξουσία, αναδεικνύει, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, το έγκλημα σαν πράξη προδοσίας της ταξικής καταγωγής της φόνισσας και δικαιώνει δραματουργικά την κοινωνική της απομόνωση. Υπήρχε μία ακόμα αλλαγή στον τελευταίο φόνο, που σύμφωνα με το σενάριο έπρεπε να γίνει με μαχαίρι και αίματα να πετάγονται στο πρόσωπο της Φραγκογιαννούς. Η πρωταγωνίστρια (Μαρία Αλκαίου) αρνήθηκε να παίξει τη σκηνή και εντέλει η «σπλάτερ» διασκευή ματαιώθηκε.²⁶⁴

Στο πρώτο Φεστιβάλ της Μεταπολίτευσης, όταν οι μνήμες της δικτατορίας ήταν ακόμα πρόσφατες, το κυνηγητό και μόνο ενός ανθρώπου από ένστολα αποσπάσματα προκαλούσε στο κοινό συνειρμικές αντιδράσεις και γεννούσε συναισθήματα συμπάθειας για τον καταδικωμένο, η ταινία

αυτών τον τρόπο γινόταν σαν αδιάφορο μάτι». Μητροπούλου, *ό.π.*, σ. 286.

262. «Στη σκηνή π.χ. που η Φραγκογιαννού κατεβαίνει στο γιאלό, να ξεφύγει, να ξεπλυθεί, η σχέση της με τη θάλασσα περιγράφεται (από τον Παπαδιαμάντη) με τρόπο που βγάζει όλη την ψυχική της κατάσταση που αναστατώνει τον αναγνώστη. Ο σκηνοθέτης την βάζει να τρέχει, βγαίνει στην ακρογιαλιά, γυρίζει, κοιτάζει πίσω της, μένει μερικά δευτερόλεπτα ακίνητη και ξαφνικά ο γερανός ανεβαίνει απότομα και με την ανοδική κίνηση της μηχανής αναστατώνεται ο θεατής». (Μητροπούλου, *ό.π.*)

263. Συζήτηση με τον Κώστα Φέρρη για την ταινία του *Η Φόνισσα*, *Σύγχρονος Κινηματογράφος* '74, 2-3 (1974) σ. 17.

264. Την ημέρα του γυρίσματος της σκηνής, η Μαρία Αλκαίου είχε αποκτήσει εγγονάκι και αρνήθηκε να «βάψει τα χέρια της» με το αίμα ενός μωρού, έστω και κινηματογραφικά. Για το ζήτημα αυτό βλέπε το λεύκωμα: Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών.

τιμήθηκε με το βραβείο Σκηνοθεσίας, επιβράβευση της διαρκούς αναζήτησης υφολογικών και τεχνικών καινοτομιών από τον σκηνοθέτη.²⁶⁵

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΣΕ ΔΕΥΤΕΡΟ ΠΡΟΣΩΠΟ

Ο Κώστας Φέρρης, ενθαρρυσμένος από μερίδα της κριτικής που αντιμετώπισε ευμενώς τους πειραματισμούς της *Φόνισσας*,²⁶⁷ στην αμέσως επόμενη ταινία του *Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο*, (1975) –ελεύθερη διασκευή της τραγωδίας του Αισχύλου *Προμηθέας δεσμώτης*– αποπειράται κάτι περισσότερο: ωθεί στα άκρα τον φορμαλισμό και ολοκληρώνει τη ρήξη του με τον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο.

Ως αφηγηματικό έναυσμα χρησιμοποιεί τη *Θιβητιανή βίβλο των νεκρών*, με το εύρημα ενός γκουρού-ψυχοπομπού που είναι το δεύτερο πρόσωπο του τίτλου και οδηγεί μια ψυχή (η ψυχή ταυτίζεται με τον θεατή) για να την εισαγάγει στον φανταστικό κόσμο της ελληνικής μυθολογίας. Ο ψυχοπομπός σε όλη τη διάρκεια της ταινίας απευθύνεται στον θεατή πάντα σε δεύτερο πρόσωπο. Άλλοτε τον πληροφορεί για τον φιλικό χρόνο που απομένει μέχρι το τέλος της ταινίας και άλλοτε του υποβάλλει την ιδέα πως οι εικόνες που βλέπει είναι προβολές των δικών του επιθυμιών και αμαρτιών και όχι του σκηνοθέτη. Η πρόζα χρησιμοποιεί εξίσου στίχους του Αισχύλου και την ψυχαναλυτική πολιτική ορολογία του Λακάν, συντείνοντας σε κάτι που ο σκηνοθέτης ονομάζει αυθαίρετα «αλχημικό κινηματογράφο».²⁶⁸

Η δομή της ταινίας δεν είναι πολύπλοκη, ωστόσο η πρόσμιξη θρησκευολογικών στοιχείων διαφορετικών πολιτισμών και αυθαίρετοι παραλληλισμοί προκαλούν ηθελμένη σύγχυση. Ο Δίας λ.χ. ταυτίζεται με τον σκηνοθέτη ενώ ο Ερμής, ο θεός του εμπορίου, με τον θεατή και τον Προμηθέα. Η σύγχυση επιτείνεται από το γεγονός πως η μονταρισμένη βερσιόν με την οποία προβλήθηκε η ταινία στο Φεστιβάλ δεν ήταν η τελική. Ο σκηνοθέτης δήλωσε πως η ταινία θα μοντάρεται «σε όλη του τη ζωή και παράλληλα με τις άλλες ταινίες του, ξανά και ξανά»²⁶⁹ και ότι στο μέλλον θα υπάρχουν περισσότερες από μία τελικές και οριστικές κόπιες. Επομένως, η ταινία θα είναι εσαεί ανολοκλήρωτη λόγω της αέναης διαδικασίας του μοντάζ.

Κώστας Φέρρης, *ό.π.*, σ. 97.

265. Κ. Φέρρης, «Για τη *Φόνισσα*», στο λεύκωμα Κώστας Φέρρης, *ό.π.*, σ. 97.

266. Η εκτενής παρουσίαση της ανάλυσης της ταινίας του στο περιοδικό *Φιλμ* βασίζεται σύμφωνα με τα αναφερόμενα του σκηνοθέτη, στην ψυχαναλυτική (λακανική θεωρία) και τη σημειολογία. (Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου* τ. Β', σ. 109).

267. Το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, αλλά και οι Βασίλης Ραφαηλίδης και Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, έγραψαν θετικά σχόλια για την ταινία. Βλέπε για το ζήτημα και στο Κώστας Φέρρης, *ό.π.*, σ. 99.

268. Σύμφωνα με ένα κείμενο του σκηνοθέτη οι «αλχημικοί παράγοντες» της ταινίας είναι: α) ο ήλιος, πρωταρχική πηγή ενέργειας, στην προκειμένη περίπτωση η μηχανή προβολής, β) η Σελήνη, καθρέφτης της πρώτης πηγής ενέργειας, στην προκειμένη περίπτωση η οθόνη και γ) ο Ερμής, ενδιαμέσο πεδίο αλληλοεπίδρασης, στην προκειμένη περίπτωση ο θεατής. Η ταινία συνεχίζεται με πειραματικούς συνδυασμούς πάνω στις αλλαγές των ρόλων και τις σχέσεις τους: ο θεατής γίνεται ήλιος, ο ήλιος θεατής ή οθόνη κ.ο.κ. (Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 128)