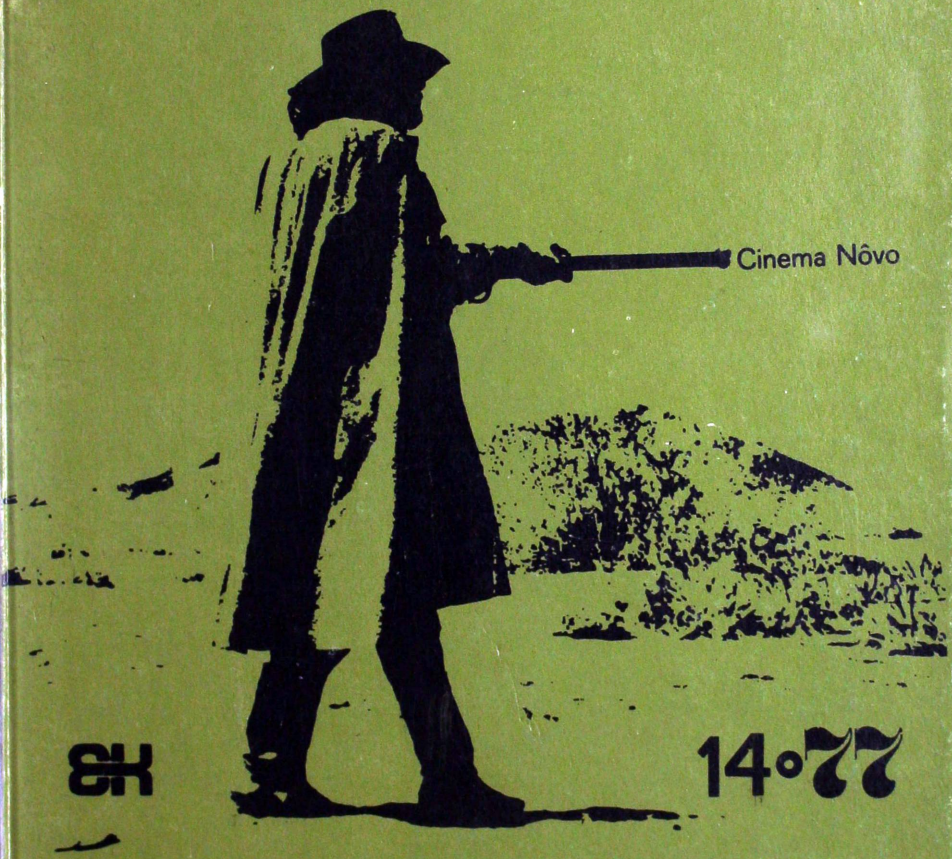
PIPA

Cinema Nôvo



BK

14 • 77

II-000000000434

ΦΙΛΜ

περιοδικη εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

Ἰδιοκτήτης: ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ
Ἐκδότης/Διευθυντής: ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ

© ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ
Ζωοδόχου Πηγῆς 3
τηλ. 3603234

Τιμη Διπλου Τευχους	Δρ. 100
Συνδρομη ετησια	Δρ. 300
Φοιτητικη ετησια	Δρ. 200
— Εξωτερικου	$ 8.00

ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ γίνονται:
Στήν ΑΘΗΝΑ — Στά Βιβλιοπωλεῖα:
«Α-Ω» — Ἀκαδημίας 57
«ΔΩΔΩΝΗ» — Ἀσκληπιοῦ 3
«ΕΛΠΗΝΩΡ» — Μηλιώνη 4, Κολωνάκι
«ΕΝΔΟΧΩΡΑ» — Σόλωνος 62 & Σίνα
«ΚΑΡΤΙΕ ΛΑΤΕΝ» — Βουκουρεστίου 40
«ΡΟΜΒΟΣ» — Καψάλη 6, Κολωνάκι
RENCONTRE — Δημοκρίτου 8
Στήν ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ:
«ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ» — Χρυσ. Σμύρνης 21
«Χ. ΚΑΡΟΠΟΥΛΟΣ» — Ἑρμοῦ 44
«Ε. ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ» — Ἀριστοτέλους 6
Καί ΠΑΤΡΑ:
«ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ» — Ἀγ. Νικολάου 32

Ἀπὸ ὁποιοδήποτε ἄλλο μέρος τῆς Ἑλλάδος ἤ τοῦ ἐξωτερικοῦ μπορεῖτε ν'ἀπευθύνεσθε στόν:

● Θανάση Καστανιώτη. Ζωοδόχου Πηγῆς 3 — Ἀθήνα 142 ●

ΦΙΛΜ

ΤΡΙΜΗΝΗ ΕΚΔΟΣΗ:

ΤΟΜΟΣ Δ * ΤΕΥΧΟΣ 14

Καλοκαίρι/ Φθινόπωρο '77

Διπλό Τεῦχος

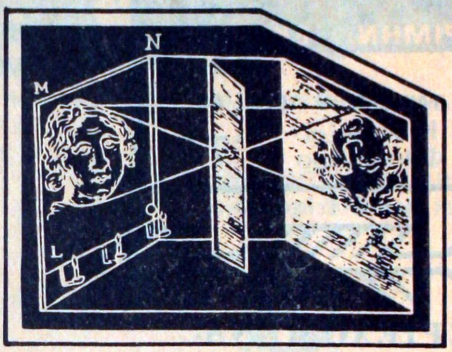
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

* ΕΦΗΜΕΡΑ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ '77 170
Σ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ – Ὁ Ἐθνικός Κινηματογράφος καί ἡ Γραφειοκρατία 213
Δ. ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ – Σημειώσεις γιά τίς ταινίες τοῦ Φ.Ε.Κ. '77 .. 226
Ε.Κ.Κ.Ε. – ΓΡ. ΓΚΙΖΕΛΗΣ – Μελέτη-Ἔκθεση γιά τήν Κιν/κή Σχολή 242
CINEMA NOVO – Ἡ Σημερινή κατάσταση τοῦ Βραζιλιάνικου Κιν/φου 285
P. E. SALLES GOMES – Κινηματογράφος: Τροχιά στό στερέωμα τῆς ὑπανάπτυξης 290
A. SILVA – Cinema Nôvo: Ὑπερασπίζοντας ἕναν ἔνδοξο νεκρό 308
C. DIEGUES κ.ἄ. – Cinema Nôvo: Ζεῖ ἤ πέθανε 313
F. DA COSTA – Προβλήματα τοῦ Περιθωριακοῦ Κινηματογράφου 323
C. DIEGUES – Ζήτω τό Cinema Novo 328
E. AZEVEDO – Ὁ Νέος Βραζιλιάνικος Κινηματογράφος 331
G. DAHL – Μιά Τέχνη στήν Ἀναζήτηση τῆς Ἀνθρώπινης Ἀλήθειας ... 342

Σ' αὐτό τό τεῦχος συνεργάστηκαν ἐπίσης:

Κ. Βάκας, Κ. Νάτσης, Μ. Μωραΐτης, Τ. Τσακίρη καί Γ. Παπαδημητρίου.



camera obscura

A JOURNAL OF FEMINISM AND FILM THEORY

Semiology, textual analysis, psychoanalysis, as tools for a theoretical study of film from a feminist and socialist perspective

ARTICLES ON:

Feminism and Film: Critical Approaches
Yvonne Rainers' *Film about a woman who...*
Jackie Raynal's *Deux Fois*

Recent French Critical Theory in Translation

A Section on Works in Progress: Current Film Practice

Published three times a year
single copies $2.00
US and Canada individuals $6.00 institutions $12.00
Outside US individuals $9.00 institutions $18.00

P. O. Box 4517
Berkeley, Ca. 94704

ΔΙΕΘΝΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1976 — No 1 — 1ος χρόνος

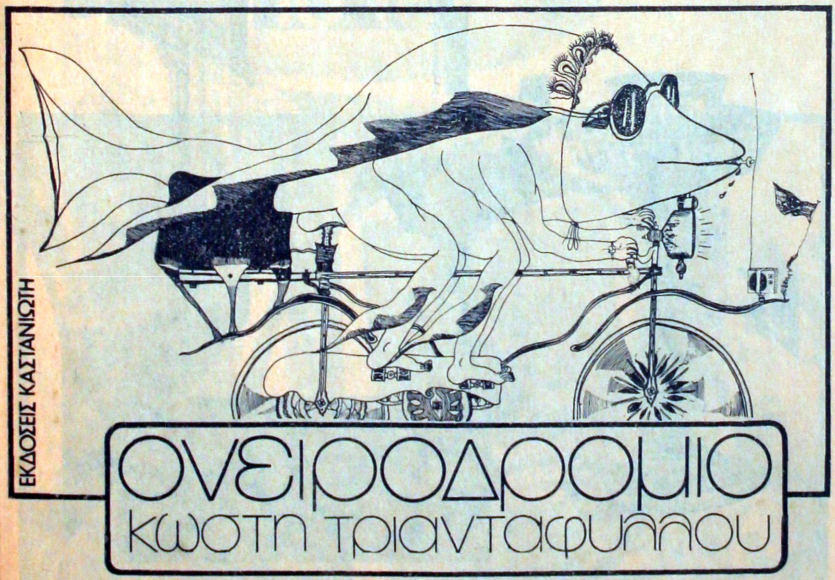
Δρχ. 40

Εκδίδεται από την ΕΛΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΕ Δεληγιω 4 τηλ. 3637102 Αθήνα Τ.Τ. 144 ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Ελληνική έκδοση του LE MONDE diplomatique

ή πιό έγκυρη διεθνής έπιθεώρηση
γιά τά οἰκονομικά, κοινωνικά, πολιτικά
παγκόσμια προβλήματα

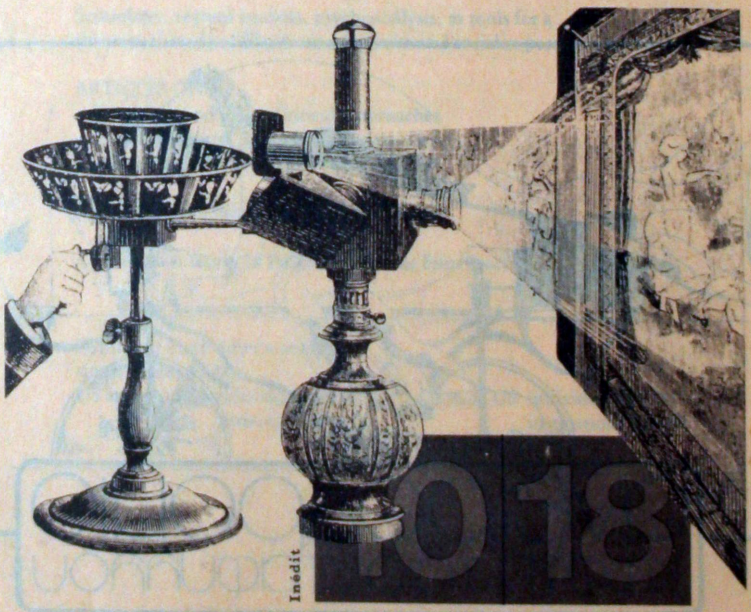
κυκλοφορεί κάθε μήνα



Christian Metz

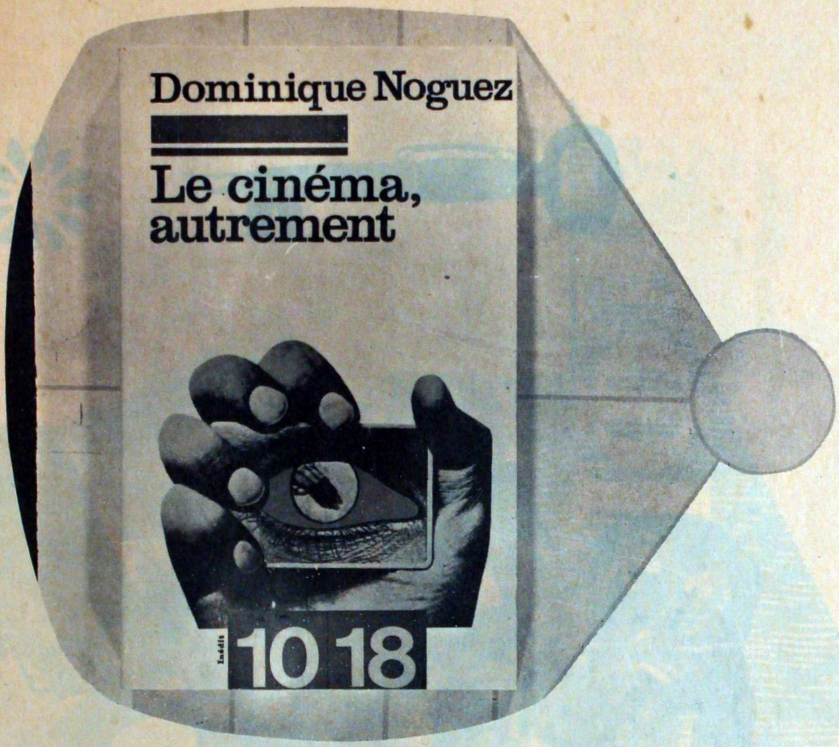
Le signifiant imaginaire

Psychanalyse et cinéma

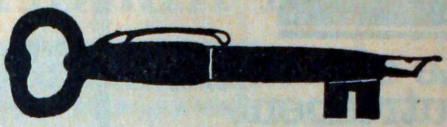


Inédit

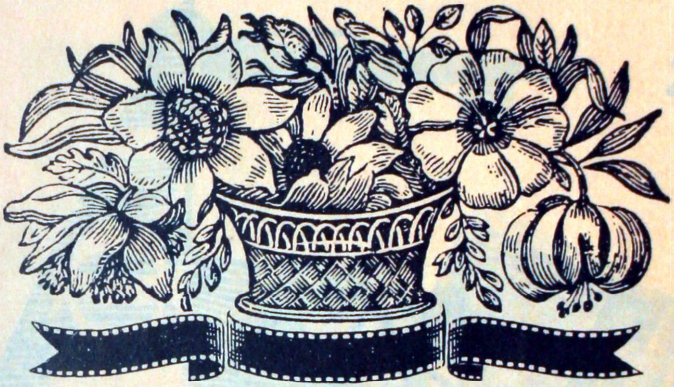
10/18


Dominique Noguez
Le cinéma, autrement
Inédit
10 18

ΝΙΚΟΣ Γ. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ
Ο ΟΡΓΙΣΜΕΝΟΣ ΒΑΛΚΑΝΙΟΣ
ΚΕΔΡΟΣ



ОНМДП



1977

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ '77

Τό ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ 1977 γιά πρώτη φορά διοργανώνεται ἄμεσα ἀπό τούς φυσικούς του φορεῖς, τούς κινηματογραφιστές.

Αὐτό τό Φεστιβάλ τόσο σάν πρόθεση ὅσο καί σάν πραγμάτωση, δηλώνει τήν προσπάθεια τῆς κινηματογραφικῆς πραγματικότητας νά διαφυλλάξει στό μέτρο τοῦ δυνατοῦ τό ἀναγκαῖο θεσμικό πλαίσιο.

Ἡ διεξαγωγή τοῦ Φεστιβάλ γίνεται μέ τόν κοινῆς ἀποδοχῆς κανονισμό τοῦ '75, τόν ὁποῖο τό Ὑπ. Βιομηχανίας καταπάτησε μέ τόν πιό ἀπροκάλυπτο τρόπο. Οἱ κινηματογραφιστές θεώρησαν καί θεωροῦν ὅτι ἔχουν χρέος νά διαφυλλάξουν τούς θεσμούς μέσα ἀπό τούς ὁποίους ἐκτιμᾶται καί καταξιώνεται ἡ δουλειά τους.

ΕΚ ΤΗΣ ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

Τά γεγονότα εἶναι γνωστά γύρω ἀπ' ὅλη τήν ὑπόθεση τοῦ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, πολλές φορές μάλιστα καί στίς λεπτομέρειές τους. Ὁ τύπος ἀσχολήθηκε ἐκτεταμένα μέ τό ὅλο θέμα ἐπί ἕνα τετράμηνο σχεδόν καί μέ ἀρκετή ἔνταση.

Ἔτσι τό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου ἀπετέλεσε τό γεγονός τῆς χρονιᾶς.

Τό σύνολο σχεδόν τῶν δημοσιευμάτων τοῦ τύπου ἐκδόθηκαν ἀπό τή ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ σ' ἕναν ἐνιαῖο τόμο ἀπ' τόν ὁποῖο ἀναδημοσιεύουμε ἐδῶ ἕνα μέρος ἀπ' τά πιό περιεκτικά κείμενα πού πραγματεύονται τό θέμα μέ τήν ἀπαιτούμενη ἐποπτική διάσταση. Ἐξ αἰτίας τοῦ γεγονότος τῆς δημοσίευσής τους στόν ἡμερήσιο τύπο ἔχουν ἕνα χαρακτῆρα ἐπικαιρικό (ἄν καί ὄχι ὅλα) πού ὅμως καθόλου δέν ἐμποδίζει ν' ἀναφανεῖ τό ὅλο ζήτημα στίς πραγματικές διαστάσεις του. Ἡ ἐπιλογή τῶν κειμένων ἔγινε μέ βάση αὐτά τά κριτήρια καί καθρεωτίζει μέσα ἀπ' τήν πολυεδρικότητα τῶν ἀπόψεων καί τῶν θέσεων τόν συντελεστή ἐκτίμησης τῶν γεγονότων. Εἶναι ἀρκετά νωρίς γιά νά κάνουμε σχόλια, τά πράγματα βρίσκονται σέ ἐξέλιξη καί μιά τέτοιου εἴδους παρέμβαση δέν θᾶκανε ἄλλο ἀπό τό νά προκαταλάβει τά πράγματα καί νά δημιουργήσει ἐντυπώσεις πού θᾶταν τουλάχιστον ἄκαιρες.

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ ΤΥΠΟΥ
Οἱ συνθῆκες πού προκάλεσαν τήν διάσταση αὐτή εἶναι, λίγο - πολύ, γνωστές : Σάν ἀντίδραση στήν αἰφνίδια μεταβολή τοῦ Κανονισμοῦ τοῦ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου τῆς Θεσσαλονίκης (μεταβολή πού ἀπέκλεισε τούς ἐπαγγελματικούς παράγοντες ἀπό τίς ἀναγκαῖες διαδικασίες καί μετέβαλε τό ἀποτέλεσμα τοῦ θεσμοῦ σέ καθοδηγούμενη κυβερνητική πράξη), σκηνοθέτες, τεχνικοί, μουσικοί, ἠθοποιοί, κριτικοί καί παραγωγοί, ἀποφάσισαν νά φτιάξουν τήν δική τους, ἀνάλογη ἐκδήλωση.
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ '77

φεστιβάλ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου '77

ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ 20 ΙΟΥΛ. 1977

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ ΤΥΠΟΥ

Οἱ σκηνοθέτες ἀπορρίπτουν τόν Κανονισμό τοῦ Φεστιβάλ

Ἡ ξαφνική δημοσίευση νέου Κανονισμοῦ γιά τό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, δυό μόλις μήνες πρίν ἀπό τήν ἔναρξη τῆς φετινῆς διοργανώσεώς του, προκάλεσε τήν ὀξεία ἀντίδραση τόσο τῆς Ἑταιρίας Σκηνοθετῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καί τηλεοράσεως ὅσο καί τῆς Πανελληνίου Ὁμοσπονδίας Θεάματος — Ἀκροάματος. Το Δ.Σ. τῆς Ἑταιρίας Σκηνοθετῶν ἔστειλε τό ἑξῆς τηλεγράφημα πρός τόν ὑπουργό Βιομηχανίας:

«Μέ τήν καθυστερημένη δημοσίευση τοῦ κανονισμοῦ γιά τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ἐπιχειρεῖται ἕνα ἀκόμη χτύπημα κατά τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου. Ἡ ἐνέργειά σας αὐτή κρίνεται παντελῶς ἀπαράδεκτη καί ὡς ἐκ τούτου ζητᾶμε:

α) γιά φέτος, τήν ἄμεση ἐπαναφορά καί πλήρη ἐφαρμογή τοῦ Κανονισμοῦ τοῦ ἔτους 1975 ὅπως εἶχε διατυπωθεῖ μετά ἀπό κοινές συσκέψεις τῶν ἐκπροσώπων τῶν κινηματογραφιστῶν καί τοῦ Ὑπ. Βιομηχανίας ὑπό τήν προεδρία σας σ' ὅλα τά σημεῖα αὐτοῦ καθώς καί τῆς Ὑπ. Ἀπόφασης πού ἀφορᾶ στά χρηματικά ποσά τῶν βραβείων,

β) τόν ἄμεσο διορισμό προσωρινοῦ διευθυντοῦ κοινῆς ἀποδοχῆς.

Σέ περίπτωση πού τά ἀνωτέρω δέν γίνουν ἀποδεκτά, τό ἀργότερο μέχοι 31.7.77, ἡ διοργάνωση τοῦ Φεστιβάλ θά ἀναληφθεῖ ἀπό τούς ἐκπροσώπους τῶν Κινηματογραφιστῶν βάσει τοῦ Κανονισμοῦ πού συντάχτηκε μέ τή συνεργασία ὅλων τό '75».

Μέ μιά πρώτη γρήγορη ἐξέταση τοῦ προβλήματος φαίνεται δικαιολογημένη ἡ ὀξύτητα τῆς Ε.Σ.Ε.Κ.Τ. Πραγματικά, πρίν ἀπό δυό χρόνια, καί γιά τήν πίεση τῆς «ἀλλαγῆς» καί τοῦ ἐκδημοκρατισμοῦ τῆς δημόσιας ζωῆς, εἶχε ἐπιτευχθεῖ νά μή διορίζονται μονομερῶς καί ἀνεξέλεγκτα ἀπό τούς ὑπαλλήλους τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας, τόσο ἡ Ὀργανωτική, ὅσο καί ἡ Προκριματική καί Κριτική Ἐπιτροπή τοῦ Φεστιβάλ ἀλλά νά ἐκπροσωποῦνται ἄμεσα οἱ ἁρμόδιοι συνδικαλιστικοί φορεῖς. Τώρα φαλκιδεύεται αὐτή ἡ κατάκτηση. Ἀλλά καί ἡ περυσινή, ἐπίσης ξαφνική, σοβαρή μείωση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν χρηματικῶν βραβείων. Τώρα ἐπισημοποιεῖται μέ τό νέο Κανονισμό, ἐνῶ πλησιάζει τό Φεστιβάλ. Μέ τό μικρό αὐτό «πραξικόπημα» μειώνεται ἀκόμη περισσότερο τό «ὀξυγόνο» γιά τήν ἐπιβίωση τῆς ἑλληνικῆς κινηματογραφικῆς ἐκφράσεως. Μήπως, κατά βάθος, τό κράτος δέν θέλει νά ὑπάρχει ἑλληνικός κινηματογράφος;

Γ. Μπ.

ΑΥΓΗ — Πέμπτη 21 Ἰουλίου 1977

ΑΠΟ ΤΟ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ

Αἰφνιδιαστικά μέτρα κατά τοῦ κινηματογράφου

Απ' ὅ,τι φαίνεται οἱ διάφοροι κυβερνητικοί παράγοντες, ὑπεύθυνοι τοῦ κινηματογράφου καί τῆς κατάντιας του βάλθηκαν νά τόν ἐκμηδενίσουν μιά γιά πάντα. Γιατί σύγχρονα τά καινούρια καί αἰφνιδιαστικά «μέτρα» γιά ἀλλαγή τοῦ κανονισμοῦ λειτουργίας τοῦ Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης εἶναι μέρος μιᾶς τακτικῆς πού ἐφαρμόστηκε πρόσφατα καί στό Κέντρο Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου.

1) Ἡ σύνθεση τοῦ νέου Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Κέντρου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, πού ἀποκαταστάθηκε πρίν λίγες μέρες δέν περιλαμβάνει οὔτε ἕνα κινηματογραφιστή, οὔτε ἕνα κριτικό κινηματογράφου, οὔτε ἔστω κάποιο πρόσωπο πού νά ἔχει ἄμεση καί οὐσιαστική σχέση μέ τήν κινηματογραφική τέχνη καί πού, κυρίως, νά ἐνδιαφέρεται γιά τήν ἀναστύλωσή της — μιά καί, ὅπως ὅλοι ξέρουμε, ὁ κινηματογράφος στή χώρα μας περνάει μαύρες μέρες. Ἀντίθετα στό Δ.Σ. τοῦ ΚΕΚ συμμετέχουν ὑποφειοκράτες τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας (ὅπως ὁ κ. Ν. Ἀρβανίτης πού ἡ συνεχής θητεία του γιά δεκαπέντε περίπου χρόνια ὡς ὑπεύθυνου τοῦ Ὑπουργείου γιά τά κινηματογραφικά μας πράγματα ἀποδείχτηκε τουλάχιστον μοιραία), διάφορες προσωπικότητες ἀνορμόδιες γιά τόν Κινηματογράφο (ὅπως ὁ κ. Τσιρόπουλος, μέλος τῆς Κεντρικῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Νέας Δημοκρατίας καί Σύμβουλος στό Δ.Σ. τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἤ ὁ Ι. Βελλίδης πρόεδρος τῆς Δ.Ε.Θ. καί γενικός ἐκδότης ἐφημερίδων κλπ.).

Ἔτσι, λοιπόν, δ ἀπιστώνουμε ὅτι γιά τήν κυβερνητική πολιτική οἱ κινηματογραφιστές θεωροῦνται οἱ λιγότερο ἁρμόδιοι γιά τήν πορεία τῆς τέχνης πού ὑπηρετοῦν,

2) Οἱ τροποποιήσεις τοῦ Κανονισμοῦ τοῦ Φεστιβάλ ἔρχονται νά ἐπιβεβαιώσουν ἀπό τή μιά τόν ἀποκλεισμό τῶν κινηματογραφιστῶν ἀπό τήν ὁποιαδήποτε οὐσιαστική συμμετοχή στήν ὀργάνωσή του καί νά φρενάρουν ἀκόμα πιό πολύ τίς δυνατότητες προώθησης μιᾶς καλλιτεχνικῆς ταινίας. Πιό ἀναλυτικά οἱ τροποποιήσεις εἶναι:

Ἡ Ὀργανωτική Ἐπιτροπή ὁρίζεται ἀπό τή Δ.Ε.Θ. μέ τήν ἀόριστη διατύπωση ὅτι τά μέλη πρέπει νά ἔχουν «εἰδικές γνώσεις κι-

Ἡ Ἑταιρία Σκηνοθετῶν ζητᾶ τήν ἀναστολή τοῦ νέου κανονισμοῦ τουλάχιστον γιά φέτος

ΕΝΑ ΑΚΟΜΗ χτύπημα κατά τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καταγγέλλει ἡ Ἑταιρία Σκηνοθετῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καὶ Τηλεόρασης, σέ ἀνακοίνωσή της, μετά τήν ἀπαράδεκτη ἀπόφαση τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας νά τροποποιήσει τόν κανονισμό τοῦ Φεστιβάλ, ὁ ὁποίος τό 1975 εἶχε διατυπωθεί μετά ἀπό σειρά κοινῶν συσκέψεων τῶν κινηματογραφιστῶν καὶ τῶν ἁρμοδίων τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας.

κινηματογραφίας (SIC:) ἐνώ βάσει τοῦ προπέρσινου κανονισμοῦ τά Σωματεῖα καλοῦνταν νά προτείνουν τούς ὑποψηφίους τους. Παράλληλα, παλιότερα ὁ πρόεδρος τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς ἐκλεγόταν ἀπό τήν ἴδια τήν Ἐπιτροπή ἐνώ τώρα διορίζεται ἀπό τόν ὑπουργό Βιομηχανίας, ἡ δέ ἑνδεκαμελής Κριτική Ἐπιτροπή περιλαμβάνει μόνο τέσσερα μέλη πού ἔχουν προταθεῖ ἀπό τά Σωματεῖα τους (σκηνοθέτης, καλλιτέχνης, τεχνικός, παραγωγός) ἐνῶ οἱ ὑπόλοιποι πέντε διορίζονται. Ὁ ἐχων γνώσεις ἀριθμητικῆς μπορεῖ νά καταλάβει...

Ἐπίσης τά 14 χρηματικά βραβεῖα πού ὑπῆρχαν παλιότερα, περιορίζονται τώρα σέ ἕξη (βραβεῖα 2 ταινιῶν μεγάλου μήκους πού παίζονται ὁ παραγωγός, βραβεῖο σκηνοθεσίας καί τά πρῶτα τρία βραβεῖα ταινιῶν μικροῦ μήκους). Μ' αὐτό τόν τρόπο ἀγνοοῦνται ὁλόκληροι οἱ ἄλλοι συντελεστές μιᾶς ταινίας.

Ἔτσι γιά ἄλλη μιά φορά ἀποδεικνύεται ὅτι: ἡ κυβέρνηση δέν θέλει μέ κανένα τρόπο νά περάσει ὁ κινηματογράφος στά χέρια τῶν ἐπιχειρηματιῶν γιά μιά ἀνανέωση καί ἐξέλιξή του, ἀσκεῖ μία συγκεντρωτική πολιτική, ἀφοῦ πάντα οἱ ἴδιοι ἐλέγχουν καί ρυθμίζουν τά πράγματα κρατώντας τίς καίριες θέσεις καί τελικά ἐκεῖνο πού ἀντικειμενικά φαίνεται νά ἐπιθυμεῖ εἶναι ἡ ἐξασθένιση, ἄν ὄχι ἡ ἐξαφάνιση τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου.

Ἡ Ἑταιρία Σκηνοθετῶν ἀπαντήσε ὁ σωστά τά «μέτρα» τῆς κυβέρνησης μέ ἕνα τηλεγράφημα στόν ὑπ. Βιομηχανίας ὅπου τονίζει τήν ἀπόφασή της νά διοργανώσει ἡ ἴδια τό Φεστιβάλ ἄν δέν ἀνασταλεῖ ἡ ἰσχύς τοῦ νέου Κανονισμοῦ, τουλάχιστον γιά φέτος.

Γιά τήν ἐξέταση ὅλων τῶν τόσο καίριων προβλη[illegible] κανόνεται σύριο Παν[illegible] 1977 ὥρα 12 σή[illegible]

'Αναταραχὴ στοὺς κινηματογραφικοὺς κύκλους γύρω ἀπὸ τὸ ἄλλοτε λαμπρὸ καὶ νῦν πολύπαθο Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης. Γιὰ νὰ καταλάβουν ὅμως καλύτερα οἱ ἀναγνῶστες μας, θὰ ἀνατρέξουμε, μὲ λίγα λόγια, στὸ κοντινὸ παρελθόν:

Τὸ 1975 τὸ ὑπουργεῖο Βιομηχανίας κάλεσε ἐκπροσώπους ὅλων τῶν κινηματογραφικῶν κλάδων καὶ ἀπλόχερα τοὺς ἐπέτρεψε νὰ ποῦν ὁ καθένας τὸ μακρύ του καὶ τὸ κοντό του, μὲ τὴν ὑπόσχεση πὼς θὰ ἔκανε ὅ,τι ἀποφάσιζαν, χωρὶς καμιὰ ἐπέμβαση.

Τὸ πράγμα τότε εἶχε φτάσει σὲ κωμικὰ ἄκρα! 'Ορισμένοι δηλαδὴ, εἶχαν προτείνει — καὶ παρὰ λίγο νὰ γίνει δεκτὴ ἡ πρότασή τους! — νὰ μοιραστεῖ τὸ φεστιβὰλ σὲ ἐμπορικὸ καὶ καλλιτεχνικό, σὲ κοσμικὸ καὶ ... μπλου - τζίνικο! Ὅπως λέγανε κάποτε, «Τρίτη, Πέμπτη καὶ Σάββατο θἄχουμε ρεπουμπλικάτο, καὶ τὴν ἄλλη τριμερία θἄχουμε τὴν βασιλεία». Θἀντασθεῖτε μὲ ἄλλα λόγια, οἱ «ἐμπορικοὶ» νὰ καλοῦσαν στὰρ καὶ νὰ τὶς κλείδωναν στὰ ξενοδοχεῖα τους τὶς μέρες ποὺ εἶχαν σειρὰ οἱ «καλλιτεχνικοί».

'Επὶ τέλους. Αὐτὰ δὲν ἔγιναν, γιατὶ μερικοὶ συνῆλθαν ἐγκαίρως. Τὸ γεγονὸς εἶναι πὼς τὸ ὑπουργεῖο ἦταν ἕτοιμο νὰ δεχτεῖ κάθε τους πρότασή.

'Εφέτος, πήγαμε στὸ ἄλλο ἄκρο. Ξαφνικὰ — καὶ δυὸ περίπου μῆνες μετὰ τὴν κατάλληλη ἡμερομηνία — ἐμφανίζεται καινούργιος κανονισμὸς ποὺ ὄχι μόνο μειώνει τὰ χρήματα τῶν βραβείων σὲ γελοῖο ποσό, πολὺ κατώτερο τοῦ ποσοῦ ποὺ διατίθεται γιὰ τὸ φεστιβὰλ Τραγουδιοῦ π.χ., ἀλλὰ ἀναλαμβάνει καὶ ἄλλες εὐθύνες. Μειώνει τὸν ἀριθμὸ τῶν ἁρμοδίων καλλιτεχνικῶν στελεχῶν στὶς συνθέσεις τῶν 'Επιτροπῶν κλπ.

Θηρία οἱ σκηνοθέτες καὶ οἱ ἄλλοι παράγοντες τῶν ταινιῶν. Βρίσκουν ἠθικὰ μειωτικὸ καὶ γενικὰ ἀπαράδεκτο τὸν καινούργιο κανονισμὸ (ἀκόμα καὶ ὁ ἠθοποιὸς ποὺ θὰ ἐκπροσωπεῖ τὸ Σ.Ε.Η. θὰ διορίζεται ἀπὸ τὸ ὑπουργεῖο π.χ.!) καὶ δηλώνουν ὅτι:

«Κάτω ἀπὸ αὐτὲς τὶς συνθῆκες ἡ συμμετοχή μας στὸ προσεχὲς φεστιβὰλ Κινηματογράφου τῆς Θεσσαλονίκης εἶναι ἀδύνατη... Ζητοῦμε τὴν ἐπαναφορὰ τοῦ Κανονισμοῦ τοῦ 1975».

Σαράντα μία ὑπογραφὲς κάτω ἀπὸ τὴ δήλωση, καὶ ἀπειλὲς γιὰ ἀντι - φεστιβάλ. Πῶς θὰ γίνει τώρα αὐτό; 'Απλούστατα οἱ σκηνοθέτες κλπ. ἔχουν καμιὰ τρακοσαριὰ χιλιάδες δραχμές. Θὰ νοικιάσουν ἕναν κινηματογράφο στὴ Θεσσαλονίκη, θὰ τυπώσουν καὶ καμιὰ ἀφίσσα, θὰ φροντίσουν καὶ γιὰ τὴν ἐνημέρωση τοῦ Τύπου.

'2 ΑΥΓ. 1977 → ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ

ΑΝΑΤΑΡΑΧΗ ΣΤΟΥΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥΣ ΚΥΚΛΟΥΣ

'Η Πανελλήνιος Ἕνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου δήλωσε πὼς δὲν θὰ παρακολουθήσει τὸ ἐπίσημο φεστιβὰλ παρὰ μόνο τὸ ἀντι - φεστιβάλ. Αὐτὸ τώρα, παρουσιάζει δυσκολίες. Τὰ μέλη της δὲν εἶναι ὅλα δημοσιογράφοι. Ἂν ἦταν δημοσιογράφοι, θὰ ἤξεραν πὼς τὰ γεγονότα πρέπει νὰ καλυφθοῦν ὅλα γιὰ τὴ συμμετοχὴ στὴ ἐνημέρωση τοῦ κοινοῦ.

Τὸ πρόβλημα ὅμως παρουσιάζεται καὶ ἀλλιῶς: Στὸν σχεδὸν ἀνύπαρκτο πλέον ἑλληνικὸ κινηματογράφο, ὑπάρχουν ταινίες γιὰ τὸ φεστιβάλ; Ναί, ἀπαντοῦν οἱ διαμαρτυρόμενοι σκηνοθέτες. Μὲ τὴν ἐξαίρεση τῶν ταινιῶν ποὺ ἔχει χρηματοδοτήσει ἡ ΕΤΒΑ ὅπως τὸ «Κλειστὸ παράθυρο» τοῦ Ε. Βελλόπουλου, καὶ τὸ «Σκοτεινὴ καταγραφὴ μιᾶς ἡλιογραφίας» τοῦ Δημογεροντάκη, ποὺ ἴσως θρεθοῦν ὑποχρεωμένες νὰ συμμετάσχουν (λέγεται πὼς ἡ «'Ιφιγένεια» δὲν προορίζεται γιὰ τὸ φεστιβὰλ καὶ ὁ 'Αγγελόπουλος θὰ παρουσιάσει τὴ δική του ἐκτὸς συναγωνισμοῦ) ὑπάρχουν ἀκόμα ἑπτὰ ταινίες ποὺ θὰ ἀποτελέσουν τὸ ἀντι - φεστιβάλ. Αὐτὲς εἶναι οἱ: «Τέφτουν οἱ σφαῖρες σὰν τὸ χαλάζι» τοῦ Ν. 'Αλευρᾶ, «Οἱ γυναῖκες σήμερα» τῆς Π. 'Αλκουλῆ, «Ἄρχοντες» τοῦ Μανούσου Μανουσάκη, «Ὁ ἀγώνας τῶν τυφλῶν» τῆς Μ. Παπαλιοῦ. «Πῶς πιάστηκε ὁ Ραμὸν Γκρὶς» τοῦ Σ. Παυλίδη, «Βαρὺ πεπόνι» τοῦ Π. Τάσσιου καὶ «Παιδεία» τοῦ Γ. Τυπάλδου».

'Ο μόνος φόβος εἶναι μήπως τελικὰ τὸ ἀντι - φεστιβὰλ ὀργανωθεῖ στὴν 'Αθήνα.

'Οπωσδήποτε ἕνας ἀπὸ τοὺς χαμένους θὰ εἶναι ὁ Σ. Καφάσκης τοῦ «Στούντιο», ποὺ εἶχε διοργανώσει συμπόσιο ἐκπροσώπων ξένων κινηματογραφικῶν λεσχῶν.

Συμπέρασμα: Μήπως τελικὰ ὅλα αὐτὰ τείνουν γιὰ νὰ βουλιάξει ὁριστικὰ ὁ ἤδη σὲ κακὴ κατάσταση ἑλληνικὸς κινηματογράφος; Ἂς τὸ ποῦν καθαρά. Γιατὶ τὰ «περὶ μέτρων λιτότητος» καὶ τὰ περὶ «ἀπαιτήσεων τῆς 'Εκθέσεως Θεσσαλονίκης νὰ ἔχει δικούς της ἀνθρώπους», δὲν πείθουν κανένα.

ΡΟΖΙΤΑ ΣΩΚΟΥ

ΒΗΜΑ
13 ΑΥΓ. 1977

Πολιτεία ἐναντίον κινηματογράφου: Ἀγώνας μέχρι τελικῆς πτώσεως..

Τά γεγονότα γύρω ἀπό τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, πού κατέληξαν στήν ἀπόφαση τῶν κινηματογραφιστῶν νά μήν στείλουν τίς ταινίες τους, ἔφερε ξανά στό φῶς τήν βαθειά κρίση, πού μαστίζει τόν ἑλληνικό κινηματογράφο καί τήν «ἐχθρότητα» τῆς πολιτείας.

ΕΝΑ παγόβουνο, πού δσο περνάει ὁ καιρός μεγαλώνει, κυκλοφορεῖ στά ἑλληνικά νερά. Ὁλόκληρο λέγεται «πρόβλημα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου», ἀλλά ἔντονα (ἤ γιά μερικούς) φαίνεται μόνο ἡ κορφή του, τό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου στήν Θεσσαλονίκη. Καί ἡ πρόσφατη διένεξη κινηματογραφιστῶν καί ὑπουργείου Βιομηχανίας, (πού κατέληξε στήν ἀπόφαση νά μή στείλουν οἱ πρῶτοι ταινίες στήν Θεσσαλονίκη, ἀλλά νά ὀργανώσουν «δικό τους» φεστιβάλ), ἀπέδειξε ὅτι τό καράβι χτύπησε πάνω στό παγόβουνο, κι ἔφτασε ἴσως πιά ἡ ὥρα νά παραδεχτοῦν οἱ κατπεταναῖοι καί τήν ὕπαρξη τοῦ «μή ἐπιστητοῦ».

Δύο ἀπό τούς πιό ἀρμόδιους ἀνθρώπους τῶν πραγμάτων, ὁ Πάνος Γλυκοφρύδης (πρόεδρος τῆς Ἑταιρίας Ἑλλήνων Σκηνοθετῶν) καί ὁ Κλέαρχος Κονιτσιώτης (πρόεδρος τοῦ Συνδέσμου Ἑλλήνων Παραγωγῶν Κινηματογράφου) μιλώντας καί σάν πρόεδροι καί σάν μεμονωμένα ἄτομα, ἀλλά καί στό βάθος σάν ἐκπρόσωποι οὐσιαστικά τοῦ καλλιτεχνικοῦ καί τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου, θέλησαν κατά τήν διάρκεια μιᾶς συζητήσεως νά ἀναλύσουν ὅλο τό πρόβλημα, ἀρχίζοντας ἀπό τό ὁρατό καί προχωρώντας στό ἀόρατο. Καί νά προβάλουν τίς λύσεις του, πρίν εἶναι πολύ ἀργά...

«Τό Φεστιβάλ εἶναι χρήσιμο, ἐφ' ὅσον ἔχει τήν δυνατότητα νά προσαρμόζεται στίς διάφορες συνθῆκες, ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ πραγματικότητα», λέει ὁ Γλυκοφρύδης. «Ἄν τό Φεστιβάλ ἔχει σάν σκοπό νά προβάλει τά κινηματογραφικά προϊόντα μας, χρειάζεται νά προσαρμόζεται, καί συμφωνοῦμε ἀκόμη καί μέ τό νά ὑπάρχει κάθε χρόνο καί καινούργιος κανονισμός. Ἀλλά νά γίνεται σέ συνεργασία μέ τούς ἐνδιαφερόμενους. Ἄς γίνει κατανοητό, ὅτι τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης δέν εἶναι τσιφλίκι κανενός: Ἁπλῶς, ἐμεῖς οἱ κινηματογραφιστές φτιάχνουμε τά προϊόντα μας καί κάποιοι ἄλλοι ὀργανώνουν τήν ἔκθεση αὐτῶν τῶν προϊόντων».

Καί συμπληρώνει: «Δέν ἔχουμε σάν σκοπό νά καταργήσουμε τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, οὔτε νά τό μεταφέρουμε στήν Ἀθήνα, Ἱκανοποιώντας τόν ὑδροκεφαλισμό της. Δέν ἔχουμε, ἀκόμα, σκοπό μιά στείρα ἀντικυβερνητική ἐκστρατεία, ἄλλωστε οἱ «δύσκολες» σχέσεις κινηματογράφου καί πολιτείας, περνοῦν ἀπό πολλές κυβερνήσεις...»

Σήμερα, ὅμως, οἱ σχέσεις αὐτές ἔχουν φτάσει στό ἀπροχώρητο, ἡ κρίση ἔχει ξεσπάσει. Ἀφορμή ὁ κανονισμός τοῦ Φεστιβάλ, αἰτία ἡ ἀδιαφορία (πού φτάνει καί σέ «ἐχθρική πολιτική») τῆς πολιτείας πρός τόν κινηματογράφο. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι μετά τήν μεταπολίτευση καί ἀπό τήν μεριά τῆς κυβερνήσεως ἀκολουθήθηκε ὁ δρόμος τῶν δημοκρατικῶν διαδικασιῶν καί μετά ἀπό μιά κοινή σύσκεψη ὅλων τῶν ἐνδιαφερομένων στό ὑπουργεῖο Βιομηχανίας, καταρτίστηκε κανονισμός γιά τό Φεστιβάλ.

«Φέτος βρεθήκαμε μπροστά σ' ἕνα νέο γεγονός: Ὁ κανονισμός αὐτός, μετά ἀπό ἀπαίτηση «κάποιου», ἀναμορφώθηκε. Μᾶς δηλώθηκε ὅτι ἦταν ἡ Ἔκθεση Θεσσαλονίκης πού ζήτησε ἐπιστροφή στόν κανονισμό τοῦ '64, ἀλλοιῶς δέν θά ἀναλαμβάνανε τήν ὀργάνωση. Καί τελικά τό ὑπουργεῖο κατέληξε σέ μιά «μεσοβέζικη» κατάσταση, ἀνάμεσα στόν κανονισμό τοῦ '64 καί τοῦ '74, γυρίζοντας τόν θεσμό δέκα χρόνια πίσω, στό καθεστώς τῶν διορισμῶν...»

Τίς κρίσεις του γιά τό Φεστιβάλ κάνει καί ὁ Κονιτσιώτης: «Ὅσα συμβαίνουν μέ τό Φεστιβάλ εἶναι λυπηρά τόσο ἀπό τήν μεριά τῆς Ἐκθέσεως ὅσο καί ἀπό τήν μεριά τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας, ὅσο καί ἀπό μᾶς τούς ἴδιους. Στά 17 χρόνια, πού ἔχουν περάσει ἀπό τήν ἀρνή τοῦ θεσμοῦ, θά ἔπρεπε ὁ κάθε ἕνας ἀπό τούς τρεῖς αὐτούς παράγοντες νά ἔχει δρεῖ τό ἀληθινό πρόσωπό του ὥστε νά μήν εἴμαστε στήν σημερινή θέση. Αὐτό καί μόνο δείχνει ὅτι κάτι δέν πάει καλά ἤ ὅτι κάποιο τό ἐπιδιώκουν καί τό ἄθοῦν στήν κατεύθυνση νά μήν πάει καλά...»

Εἶναι γεγονός πώς ὅλα τά χρόνια τῆς ζωῆς τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ὑπῆρξαν ἐπιμέρους διαφωνίες, ἐπιπλοκές, πού πάντα ξεπερνιόντουσαν δυσκολότερα ἤ εὐκολότερα. «Γιατί φέτος, ὁρισμένοι θέλουν νά τροβήξουν τά πράγματα στά ἄκρα καταργώντας τίς συμφωνίες; Δέν εἶμαι σέ θέση ἐκ πρώτης ὄψεως νά τό καταλάβω καί αὐτό μέ βάζει σέ ποικίλες σκέψεις», λέει ὁ Κονιτσιώτης. «Ἄν ἡ Ἔκθεση καί τό ὑπουργεῖο Βιομηχανίας θέλαν νά τροποποιήσουν τόν κανονισμό, ἔπρεπε νά τό κάνουν μέ τόν τρόπο πού τόν ἔφτιαξαν, δηλαδή παρουσία μας. Τώρα, λοιπόν, ὁποιαδήποτε ἀνωμαλία κοινωνικοπολιτική, δέν βαραίνει τά κινηματογραφικά σωματεῖα, ἀλλά αὐτούς, πού ἀπερίσκεπτα πῆραν αὐθαίρετες ἀποφάσεις»

Ἡ ὑπόθεση τοῦ Φεστιβάλ, ὅμως, εἶναι μιά μικρή σταγόνα, στά προβλήματα πού μαστίζουν τόν κλάδο αὐτήν τήν πασιφανή περίοδο «ἀνομβρίας» κινηματογραφικῆς. «Καί ἄν ἡ πολιτεία δέν δώσει ἔστω τήν ὕστατη αὐτή στιγμή χεῖρα βοηθείας τότε τοῦ χράνου. δέν θά μποροῦμε νά κάνουμε οὔτε αὐτές τίς συζητήσεις...»

Τό Φεστιβάλ ἀφερέγγυο

Κάθε χρόνο, στήν περίοδο τοῦ Φεστιβάλ ὀξύνεται ἡ κατάσταση, καθώς οἱ κινηματογραφιστές ἔρχονται «πρόσωπο μέ πρόσωπο» μέ τούς ἁρμόδιους. «Τώρα μέ τή σκληρή κρίση τοῦ κινηματογράφου ἡ ὄξυνση εἶναι πιό ἐμφανής καί πιό δυναμική», λέει πάλι ὁ Γλυκοφρύδης. «Κάθε χρόνο παρουσιάζεται τό Φεστιβάλ σάν πρόβλημα τό ἴδιο καί ὄχι σάν ἀποτέλεσμα, ἔτσι ὥστε νά γίνεται ἀποπροσανατολισμός ἀπό τό πραγματικό πρόβλημα. Καί κάθε χρόνο οἱ ἰθύνοντες τοῦ Φεστιβάλ καθιστοῦν τό θεσμό καί πιό ἀφερέγγυο...».

Ἰδιαίτερα στό σημεῖο αὐτό, πρέπει νά παρατηρηθεῖ τό φαινόμενο, ὅτι, ἐνῶ κάθε χρόνο αὐξάνουν τά ἔξοδα παραγωγῆς ταινιῶν, μειώνονται ἀπό τήν ἄλλη οἱ μέσω τοῦ Φεστιβάλ παροχές (βραβεῖα, προνόμια). Ἔτσι, ἡ κατάσταση ἔχει φτάσει στό σημερινό ἐξωφρενικό βαθμό: Μέσο κόστος μιᾶς ταινίας 4.000.000 δρχ. καί πριμοδότηση 75.000 δρχ. Οἱ ἀριθμοί εἶναι σκληροί.

«Ἡ ὅλη ὑπόθεση ξεκινάει ἀπό τό ὅτι ἡ πολιτεία δέν μᾶς ἔχει πάρει ἐμᾶς τούς κινηματογραφιστές στά σοβαρά», ξεσπαθώνει ὁ Κονιτσιώτης. «Οἱ ἴδιοι δέν εἶναι σέ θέση νά ἀντιμετωπίσουν τόν κινηματογράφο. Τοῦ δίνουν λιγότερη σημασία, π.χ. ἀπό τό ποδόσφαιρο.

Κι ὅμως, ὁ ἀγνοημένος ἑλληνικός κινηματογράφος, ἔβγαλε πολλές φορές ἀσπροπρόσωπη τήν Ἑλλάδα στό ἐξωτερικό, πράγμα πού δέν ἔκανε ποτέ ὡς τώρα ὁ ἑλληνικός ἀθλητισμός...

Δέν ἔχω τίποτα ἐναντίον τοῦ ἀθλητισμοῦ, ἁπλῶς ἐνοχλοῦμαι ἀπό αὐτή τή διαφορετική στάση τῆς πολιτείας καί σάν ἄνθρωπος καί σάν ἐπαγγελματίας...».

Καί οἱ δύο συνομιλητές δέν κατηγοροῦν τή σημερινή κυβέρνηση καί κυρίως τόν ὑπουργό Βιομηχανίας σάν ὑπαίτιο τῆς κρίσης. Τόν κατηγοροῦν, ὅμως, σάν ὑπαίτιο γιά τή **συνέχιση** τῆς κρίσης.

«Μέχρι τώρα ὁ κινηματογράφος δέν ἀξιώθηκε μιᾶς οὐσιαστικῆς μέριμνας καί νομοθεσίας, ἀπό καμμία κυβέρνηση», τονίζει ὁ Γλυκοφρύδης. «Ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος στάθηκε πάντα ὁ μεγάλος ἀγνοημένος, ἕνα νόθο ἤ παραπαίδι. Εἶναι κι αὐτό ἀποτέλεσμα τῆς γενικότερης πολιτικῆς τῆς πολιτείας πάνω στά πολιτιστικά πράγματα τῆς χώρας...».

Καί συμπληρώνει: «Ὁ κινηματογράφος ἀφέθηκε στά χέρια τῆς ἰδιωτικῆς πρωτοβουλίας, πού ἐνεσγώντας κατά συνείδηση, χειρίστηκε αὐτό τό τρομερό ὅπλο, ἄλλοτε μέ ἐπιτυχία καί ἄλλοτε χωρίς. Καί εἶναι ἐπάνω, νά [illegible] χει σάν γνώμονας τό κέρδος. Δέν μποροῦμε νά κατηγορήσουμε, λοιπόν, τήν ἰδιωτική πρωτοβουλία, γιατί δέν ἔβαλε πρῶτα τούς πολιτιστικούς στόχους καί μετά τό κέρδος. Αὐτό εἶναι δουλειά τῆς πολιτείας. Ἀλλά πάντοτε ἡ πολιτεία ἀντιμετώπισε τόν κινηματογράφο μόνο σάν κερδοφόρα πηγή».

Ἡ ἀλήθεια, πάνω στό τελευταῖο σημεῖο μπορεῖ νά φανεῖ καί ἀπό ἕνα ἄλλο γεγονός: Ἡ πολιτεία ἔφτασε νά εἰσπράττει τό 48%(!) τῆς τιμῆς κάθε εἰσιτηρίου κινηματογράφου...

«Πάντα προβάλλονται σάν αἰτιολογία τό ποῦ θά βρεθοῦν τά χρήματα, γιά νά βοηθηθεῖ ὁ κινηματογράφος» λέει ὁ Κονιτσιώτης. «Μά ὑπάρχουν τεράστια ἔσοδα γενικά ἀπό τόν Φόρο Δημοσίων Θεαμάτων, ὅπως ἀντίστοιχα ὑπάρχουν καί ἀπό τόν ἀθλητισμό. Μόνο πού γιά τόν ἀθλητισμό τά χρήματα αὐτά ἐπιστρέφουν, ἐνῶ γιά τόν κινηματογράφο ὄχι. Δέν θά ἦταν τίποτα νά δίνονται κάθε χρόνο 100.000.000 δρχ. στόν κινηματογράφο. Ἀλλά ὀχι νά ξοδεύονται τά 80.000.000 δρχ. σέ ἐπιτροπές, παραεπιτροπές καί ὑποεπιτροπές γιά νά λειτουργήσει τό σύστημα καί νά μείνουν μόνο τά ὑπόλοιπα γιά μοίρασμα...

Στό σλόγκαν τῆς μή ὑπάρξεως χρημάτων, οἱ ἴδιοι οἱ κινηματογραφιστές εἶναι ἕτοιμοι νά ὑποδείξουν λύσεις, ἄν κληθοῦν ὑπεύθυνα. «Σάν παράδειγμα μπορεῖ νά ἀναφερθεῖ ἡ Ἰταλία μέ τήν τόσο μεγάλη ἄνθηση τοῦ κινηματογράφου», τονίζει ὁ

Γλυκοφρύδης. «Ἐκεῖ ὑπάρχει ἕνας νόμος, ποὺ ἀπαγορεύει σὲ ὁποιαδήποτε ξένη ταινία νὰ ἐξαγάγει τὶς εἰσπράξεις, ποὺ πραγμα«οποιήσ. Ἀντίθετα, ὑποχρεωτικὰ διατίθενται γιὰ τὴν παραγωγὴ ταινιῶν μέσα στὴν Ἰταλία. Ἢ γίνεται παραγωγὴ ξένης ταινίας ἢ παραγωγὴ ἰταλικῆς ἢ συμπαραγωγή. Ἂν ὑπολογίσουμε ὅτι κάθε χρόνο παίζονται στὴν Ἑλλάδα 500 ξένες ταινίες, ποὺ πραγματοποιοῦν 100.000.000 εἰσιτήρια, μπορεῖ νὰ ὑπολογιστεῖ τὸ ποσὸ τοῦ συναλλάγματος ποὺ διαρρέει παντοιοτρόπως στὸ ἐξωτερικό. Μιὰ πηγή, λοιπόν, ἐσόδων, ποὺ μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ γιὰ τὴν ἐνίσχυση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, εἶναι ὄχι μόνο ἡ δασμολόγηση, ἀλλὰ καὶ ἡ «ἰσχυροποίηση τῆς νομοθεσίας, γιὰ τὴ δέσμευση τῶν εἰσπράξεων τῶν ξένων ταινιῶν».

Ἡ λογοκρισία καὶ οἱ «αὐτόχειρες»

«Μᾶς κατηγοροῦν ὅτι ὁ κινηματογράφος στὴν Ἑλλάδα εἶναι κακός, ἐμπορικὸς κλπ. Μὰ ὑπάρχει στὴν Ἑλλάδα καμμιὰ ἄλλη ἐκδήλωση τῆς δημόσιας ζωῆς, ποὺ ἡ στάθμη της νὰ εἶναι πάνω ἀπ' τὸν μέσο ὅρο;» ἐπιτίθεται ὁ Κονιτσιώτης. «Ἡ κρατικὴ ἑλληνικὴ τηλεόραση εἶναι καλύτερη; Ἡ ἑλληνικὴ ἀρχιτεκτονικὴ — τὴν βλέπουμε περπατώντας στοὺς δρόμους μὲ τὰ κτίρια ἀπὸ μπετὸν γύρω μας — εἶναι καλύτερη; Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, ὑπάρχει καμμιὰ χώρα μὲ τὴ δική μας οἰκονομικὴ στάθμη καὶ τὸν δικό μας πληθυσμὸ ποὺ νὰ ἔχει νὰ ἐπιδείξει κάθε χρόνο 2 — 3 ταινίες διεθνοῦς ἐπιπέδου, ὅπως ἐμεῖς;»

Καὶ αὐτὲς οἱ ταινίες τοῦ διεθνοῦς ἐπιπέδου, «βγαίνουν» χωρὶς καμμιὰ οὐσιαστικὴ βοήθεια. «Ὄχι μόνο δὲν ἔχει παρθεῖ κανένα μέτρο γιὰ νὰ προστατευθεῖ ἡ ἑλληνικὴ ταινία, δασμολογώντας ἄς ποῦμε τὶς ξένες, ἀλλὰ ἡ ἀπάντηση στὶς ἐκκλήσεις γιὰ βοήθεια εἶναι: «Κόψτε τὸ σβέρκο σας, ἐμεῖς ἐνδιαφερόμαστε μόνο γιὰ τὸ φόρο ποὺ εἰσπράττουμε ἀπὸ τὰ προϊόντα σας». Ναί, αὐτὴ ἡ ἀπάντηση μᾶς ἔχει δοθεῖ ἀπὸ χείλη ἁρμοδίου», λέει καὶ ὁ Γλυκοφρύδης.

«Μιὰ ἄλλη ἀπάντηση πάλι, εἶναι ἡ λογοκρισία. Καὶ πάνω στὸ σενάριο καὶ πάνω στὴν τελικὴ ταινία. Ἔτσι, μπαίνει θηλειὰ σὲ κάθε ἐπιχειρηματία, καθὼς δὲν ὑπάρχει περίπτωση νὰ παίξει κορώνα-γράμματα τὸ κεφάλαιό του, ἀπέναντι στὴν διπλὴ «ψαλίδα» τῆς λογοκρισίας. Ἂς μὴν ἔχουμε αὐταπάτες. Κάτω ἀπὸ αὐτὸ τὸ καθεστὼς τῆς λογοκρισίας ὀργανωμένη κινηματογραφικὴ παραγωγὴ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει, πέρα ἀπὸ τοὺς αὐτόχειρες».

«Τώρα, στὸ κορύφωμα τῆς κρίσης, ποὺ ἡ κινηματογραφικὴ ἀγορὰ ἔχει κατέβει στὸ Μηδέν, μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ πράξη αὐτοκτονίας ἡ παραγωγὴ ταινιῶν. Καί σ' αὐτὴ τὴν κρίσιμη καμπὴ τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ἡ πολιτεία μέσω τοῦ Φεστιβάλ, ὄχι μόνο δὲν ἀγκαλιάζει αὐτὲς τὶς μεμονωμένες προσπάθειες, ἀλλὰ κάνοντας μικροπολιτικὴ τὶς κατηγορεῖ, π.χ. γιὰ πολιτικοποίηση, βρίσκοντας ἐξωκινηματογραφικὰ κριτήρια».

Καί, ὅμως, αὐτοί οἱ «αὐτόχειρες», καλοῦνται σ' ἕνα Φεστιβάλ, ποὺ θὰ δείξει τὸ κινηματογραφικὸ πρόσωπο τῆς χώρας. Χρησιμοποιοῦνται οἱ ταινίες τους καὶ κυριολεκτικὰ πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη τους θεσπίζονται νέοι κανονισμοί...

«Σὲ τί ἀποσκοπεῖ αὐτό;» συνεχίζει ὁ Γλυκοφρύδης. «Σὲ τί ἄλλο παρὰ σὲ ὄξυνση καὶ μετάθεση τοῦ πραγματικοῦ προβλήματος τοῦ κινηματογράφου. Στὸ ἴδιο κλίμα λασπολογίας, ἐντάσσονται ἐπίσης καὶ τὰ παράπονα γιὰ τὰ «ἔκπτωτα», τοῦ Φεστιβάλ. Ἀλλὰ τὸ φαινόμενο εἶναι παγκόσμιο. Εἴτε μὲ ἐπίσημο ἔνδυμα, εἴτε ὄχι, εἴτε μὲ εἰσιτήρια γιὰ τὶς προβολὲς τοῦ 1.000 δραχμῶν, εἴτε 50. Οἱ ἰθύνοντες πρέπει νὰ βάλουν καλὰ στὸ μυαλό τους ὅτι, ἡ γραφικὴ περίοδος τοῦ σινεμὰ πέρασε ἀνεπιστρεπτί».

«Προσωπικὰ θὰ μποροῦσα νὰ ἀραδιάσω μιὰ σειρὰ ἀπὸ λύσεις», λέει ὁ Κονιτσιώτης, μέσα ἀπὸ τὸ πρίσμα τοῦ κινηματογραφικοῦ παραγωγοῦ. Προτείνει, δηλαδή:

- Νὰ ἀπαλλαγεῖ ἡ ἑλληνικὴ ταινία ἀπὸ κάθε φόρο δημοσίου θεάματος. Δὲν μπορεῖ τὸ ἑλληνικὸ ψυγεῖο καὶ τὸ ἑλληνικὸ κασμίρι νὰ πουλιέται στὴν ἀγορὰ χωρὶς φόρο, ἐνῶ ἡ ἑλληνικὴ ταινία νὰ ἀκολουθεῖ τὴν μοῖρα τῆς ὁποιασδήποτε πορνοταινίας ἢ καφάτε τοῦ ἐξωτερικοῦ.
- Ἡ τηλεόραση νὰ προβάλει κάθε ἑβδομάδα μιὰ ταινία πρόσφα-

της παραγωγῆς, πού θά τήν πληρώνει γύρω στίς 700.000 δραχ., ὅσο δηλαδή τῆς κοστίζουν δύο συνέχειες ἑνός ἀπό τά καλοπληρωμένα — ἀλλά ὄχι πάντα ἐπιτυχημένα — σήριαλ.

Ἐπίσης, νά θεσπιστεῖ νομοθετικά ὅτι ὅσες ταινίες ἔχουν γυριστεῖ ἀποκλειστικά γιά τόν κινηματογράφο, θά προβάλλονται στήν τηλεόραση μετά ἀπό δύο χρόνια, μέ ἀντίτιμο περίπου 500. 900 δραχμές.

● Ἄς πάρει τό κράτος ἐπιτέλους μιά ἀπόφαση, θετικά καί χωρίς τροχοπέδη, γιά τίς κρατικές ἐπιχορηγήσεις, σχετικά μέ τόν κινηματογράφο. Ἄς δημιουργήσει ἕνα ὄργανο ὑγιές, πού θά ἀποτελέσουν κατ' ἀρχήν οἱ ἄμεσα ἐνδιαφερόμενοι, καί ἡ πολιτεία τελικά θά εἰσπράξει πολλαπλά σέ συνάλλαγμα τό ποσό τῶν 100.000. 000 δραχ., πού θά πρέπει νά ἐπενδύσει στόν κινηματογράφο.

● Εἰσάγονται κάθε χρόνο 500 ξένες ταινίες, χωρίς καμιά οὐσιαστική ἐπιβάρυνση (ἐκτός ἀπό ἕνα παράβολο), πράγμα πού συμβαίνει σέ ἐλάχιστες χώρες. Ἄν τό κράτος θέλει ἐπιπλέον ἔσοδο, ἄς βάλει ἕνα τσουχτερόποσό στήν κάθε ταινία καί τά ἔσοδα ἄς τά χρησιμοποιήσει γιά τήν βοήθεια τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Ἔτσι καί ὁ κατακλυσμός τῶν ξένων ταινιῶν θά μειωθεῖ καί ἡ ἑλληνική ταινία θά ἐπιζήσει ἑνός ἀθέμιτου ἀνταγωνισμοῦ».

Τοῦ **Β. ΠΑΓΚΟΥΡΕΛΗ**

ΒΗΜΑ 31 ΑΥΓ. 1977

Θάνατος κι ἀνανέωση ἑνός χρήσιμου Θεσμοῦ

Τοῦ ΒΑΣ. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗ

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΤΟ ΠΡΟΣΕΧΕΣ — ἄν ὑπάρξει — 18ο Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, πού ἄν ἀκριβολογούσαμε θά ἔπρεπε νά τό ἀριθμήσουμε μέ τούς κλασματικούς ἀριθμούς «17½» ἤ «17¼» ἤ «17 1)8», ἀνάλογα μέ τό ἄν σ' αὐτό προβληθοῦν δύο, τρεῖς ἤ μία κρατικές ταινίες (παραγωγές τοῦ Κέντρου Κινηματογράφου), κατά πάσα πιθανότητα θά εἶναι καί τό τελευταῖο στήν ἰσχνή ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου: Ὁ ὑπουργός Βιομηχανίας καί οἱ βοηθοί του ἀποφάσισαν νά τό ἐνταφιάσουν «ἐν τιμῇ» καί «κρατικῇ δαπάνῃ». Καί τοῦ διότι ἀρνήθηκαν νά δεχτοῦν ὁλους τούς ὅρους πού τούς ἔθεσαν ὅλα ἀνεξαίρετα τά ἐνδιαφερόμενα κινηματογραφικά Σωματεῖα προκειμένου νά πάρουν μέρος σ' ἕνα φεστιβάλ πού ὑφίσταται χάρις στή δουλειά τῶν μελῶν τους καί μόνο.

Καί ὁ μέν ὑπουργός Βιομηχανίας, ἐρήμην τοῦ ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ, μπορεί νά κραυγάζει σέ στύλ κινηματογραφικοῦ μπουρλέσκ «ὁ κινηματογράφος εἶμαι ἐγώ». Ὅμως, ἡ ἁπλουστερη ἁπλῆ λογική λέει πώς ὁ κινηματογράφος ἀνήκει: 1) Σ' αὐτούς πού τόν φτιάχνουν καί ἔχουν ἀπ' αὐτόν ἄμεσα ὑλικά ἤ ἠθικά ἤ ψυχολογικά ἤ ὑπαρξιακά ὀφέλη. 2) Σ' αὐτούς πού πράγματι νοιάζονται γιά τήν προκοπή του, καί 3) Στό κοινό πού τόν στηρίζει μέ τόν ὀβολό του. Ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος δέν ἀνήκει στό ἑλληνικό Κράτος διότι δέν εἶναι κρατικός.

Λοιπόν, ὁ ὑπουργός Βιομηχανίας καί οἱ περί αὐτόν ἔχουν τήν ἀκατάσχετη τάση νά ἀντιμετωπίζουν τόν ἑλληνικό κινηματογράφο σάν πρωτίστων τῶν ὑφισταμένων τους γραφιάδων. Καί ὡς ἐκ τούτου, κάτω-φωνίζουν καί διατάσσουν σέ στύλ ἄφωγα παπαδοπουλικό καί σέ βάρος: 1) Τῶν ἰδιωτῶν παραγωγῶν πού, μέ τή φοβολογία τους μετατρέφεται σε συνεταίρους μιᾶς λεόντειας ἑταιρίας — καί πού φέτος τιγκαίνει αὐτοί νά εἶναι ἀνεξαρτητοι καί ὡς ἐκ τούτου λιγότερο τρομοκρατημένοι. 2) Τῶν σκηνοθετῶν καί λοιπῶν καλλιτεχνικῶν παραγοντων πού ὄντας ἐνηλικες ἀναιδεύονται νά πιοῦν τό κρατικό μοιρουνελαιο. 3) Τῶν φίλων τοῦ κινηματογράφου πού, ἐπιτέλους ἔχουν τήν ἀπαίτηση καί τό δικαίωμα νά βλέπουν ὅ,τι θέλουν αὐτοί κι ὄχι ὅ,τι ἀρέσει στούς γραφειοκράτες.

Ὁ κ. ὑπουργός Βιομηχανίας εἶπε πρόσφατα στά μέλη μιᾶς ἀπ' τίς πολλές ἐπιτροπές πού τόν ἐπισκέφθηκαν στήν προσπάθεια νά ἐξευρεθεῖ μιά λύση στό μονίμως ἄλυτο πρόβλημα τοῦ φεστιβάλ πώς ὁ κινηματογράφος βρίσκεται — περίπου — στά χέρια ἀριστερῶν, ὅτι ὁ προβληματισμός τῶν ἀριστερῶν εἶναι..., ἀριστερός καί ὅτι ὁ ἴδιος πού δέν εἶναι, βέβαια, ἀριστερός ἐκπροσωπεῖ τό 54% τῶν Ἑλλήνων. Ξέχασε, ὅμως, δυό πράγματα ὁ κ. ὑπουργός: α) Κανείς ποτέ δέν ἐμπόδισε τούς δεξιούς νά φτιάξουν δεξιό κινηματογράφο. Παρά τήν ἀμέριστη κρατική συμπαράσταση πού θάχαν σέ μιά τέτοια περίπτωση, οἱ δεξιοί δέν ἐννοοῦν ν' ἀσχοληθοῦν μέ τόν κινηματογράφο. β) Ἐκπροσωπεῖ μέν ὁ κ. ὑπουργός τό 54% τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ ὅμως οἱ κινηματογραφιστές πού ἀρνοῦνται νά πάρουν μέρος στό Φεστιβάλ του ἐκπροσωποῦν τό 100% τῶν ἐργαζομένων στόν κινηματογράφο. Συχνά τά ποσοστά μᾶς παίζουν ἄσχημα παιχνίδια: Ἡ ποσοστιαία ἀναλογία τοῦ ὅλου δέν εἶναι ἀναγκαστικά ἡ ἴδια καί γιά τό μέρος.

Κατόπιν ὅλων αὐτῶν τῶν ὑπουργικῶν μαιάνδρων, τά συνεργάζομενα κινηματογραφικά Σωματεῖα: Ἑταιρία Σκηνοθετῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καί Τηλεοράσεως, Ἕνωση Τεχνικῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καί Τηλεοράσεως, Σωματεῖο Ἑλλήνων Ἠθοποιῶν, Πανελλήνια Ἕνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου, Ἕνωση Μουσικοσυνθετῶν — Στιχουργῶν Ἑλλάδος, Σύνδεσμος Παραγωγῶν Κινηματογράφου — Τηλεοράσεως καί Πανελλήνια Ὁμοσπονδία Θεάματος — Ἀφοράματος ἀποφάσισαν — καί ἔπραξαν σοφά — νά μήν παραδοθοῦν στόν κρατικό πατερναλισμό καί νά δημιουργήσουν τό δικό τους Φεστιβάλ γιά τίς δικές τους ταινίες.

Ἔτσι ἀπό 3 μέχρι 9 Σεπτεμβρίου τά παραπάνω Σωματεῖα ὀργανωνουν στή Θεσσαλονίκη τό ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ 1977. Καί θα τό ὀργανώσουν καί τοῦ χρόνου καί τοῦ παραχρόνου — μέχρι νά καταλάβουν οἱ γραφειοκράτες τή σοφία τῆς λαϊκῆς παροιμίας πού λέει πώς δέν γίνεται μνημόσυνο μέ ξένα κόλλυβα.

Λοιπόν, ὁ κυριος ἐπί τῆς Βιομηχανίας ὑπουργός θύμωσε ὑφοδρα με την παραπανω ἀπόφαση τῶν κοινοκυριαίων τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματο-

γρόφου. Καί ἔδωλε σέ ἐνέργεια τά μεγάλα μέσα: Κατ' ἀρχήν ἀνέβασε τό συνολικό ποσό τῶν δραχείων ἀπό περίπου μηδέν σέ 1.200.000 δραχμές. Ὅταν εἶδε ποιός ὁ κοσκύλος δέν ἔπαψε νά γαυγίζει» τοῦ πέταξε καί δεύτερο κόκκαλο: ἄλλες 500.000 δραχμές, ἀλλά αὐτές δέ χείρος τρίτου, παρασκηνιακοῦ, καί μέ τόν δρο νά ἐπενέλθουν στήν τάξη οἱ ἀστράξες», ὅπως καταγγέλθηκε.

Ἀληθεύει ἡ παραπάνω καταγγελία που ἔγινε; Ἄν ναί, ποιός ἔ ξωστιοδότητε τόν κ. Κονφάγο νά ἐπιχειρήσει τήν περίπου ἐξαγορά τῶν Ἑλλήνων κινηματογραφιστῶν; Καί πώς ἔγινε, τό ταμεῖο τους ἀπό ἔ θειο νά δρεθεῖ ξαφνικά μέ 1.700.000 δραχμές; Τί εἴδους κοκόλια εἶναι αὐτά καί γιατί σπορπᾶ τώρα μέ τόση ἀπροχεῖρία;

Κι ἀκόμη, γιατί ἐπιστράτευσε — καί μάλιστα πρίν ψηφιστεῖ τό νομοσχέδιο πού στρατευσεως γυναικῶν — τήν διευθύντρια τῆς ἐπιχορηγούμενης ἀπ' τό κράτος ὑπηρεσίας πώς τήν ἐπιχορήγηση ἐγκαταλείπει ἡ χούντα) Ταινιοθήκης τῆς Ἑλλάδος γιά τίς «δημοσιες σχέσεις» αὐτῆς τῆς «λεπτῆς» ὑποθέσεις; Καταγγελθήκε ἀπό ἀκρως ὑπεύθυνα πρόσωπα πώς ἡ ἐν λόγω ἐρίτιμος κυρία τή μιά ὑποστεγάζεται στους ἐνδιαφερομένους λαγους, μέ πετραχήλια προκειμένου νά πάρουν μέρος στό κρατικό φεστιβάλ (ἄν γίνει) καί τήν ἄλλη ἐπιστείλει διάφορα σκιοχτρα ὅπως τόν ἀπολειπομό ἀπό ἐπείδικες προδολές» ἐντός, ἐκτός — καί ἐπί τά αὐτά — τῆς Ἑλλάδος καί ἄλλα τινά.

Λοιπόν μέ ποιό δικαίωμα παίζουν μέ τόν κοπιμό καί τό πορτοφόλι τῶν Ἑλλήνων κινηματογραφιστῶν; Μέ ποιό δικείωμα κεσπιοι π ἀνουν ὡς ἐπιπολαίως τό τηλέφωνό τους — ἡ μητρώ τοῦ ὑπουργείου; — καί ἐπιχειρουν νά τρομοκρατήσουν ὅμω σιογκρουν καί διευθύντες ἐκπομπῶν "Ὡς ἕνα δεθῶμο κατανοοῦμε τόν πανικό τους; μπορεί νά δρεθοῦν χωρίς ἀπασχόληση. καί τό κεφάλαιο εἶναι πολύ γνεσιανέ ὑπόθεση. Κάποτε ὅμως ὁ κοθένας θα τρεπει νά ἀσχολεθεί μ' αὐτό πού τοῦ ταιριάζει κεκυτέρα.

"Ὅπως καί νάναι, γιά κάθε καλό Ἑλληνικό κινηματογράφου (1977) θα γίνει ὁ ποσδηποτε, σε πνεύμα ὁλων τῶν τεμπουλῶν τῆς οἰκονομίας.

ΑΝΑΤΟΜΙΑ ΤΗΣ ΚΡΙΣΕΩΣ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΝΕΑ
5 ΣΕΠ. 1977

«Κανένα πράγμα δέν εἶναι κανενός — ἤ ἄν ὄχι,
Τότε εἶναι σίγουρα ἐκεινοῦ πού τοῦχει
Μεράκι του, καί τ' ἀγαπάει καί τό γνωρίζει
Ἕνα παιδάκι ἀνήκει σ' ὅποιον τό φροντίζει
Τ' ἀμάξι ἀνήκει στόν προσεχτικό ὁδηγό.
Μήν τύχει καί τό ρίξει στό γκρεμό»

ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ
(«Ὁ κύκλος μέ τή κιμωλία» Μετ. Ὀδ. Ἐλύτη)

ΜΑΚΡΟΤΑΤΗ, ὅσο καί ἡ ζωή του — ἔτος γεννήσεως 1960 — εἶναι ἡ διαμάχη γύρω ἀπό τήν ὀργάνωση καί τήν διεξαγωγή τοῦ Φεστιβάλ Κινηματογράφου τῆς Θεσσαλονίκης. Τήν τελευταία κρίση, ὅμως, τήν δημιούργησε γεγονότα πού ἀνάγονται στά τρία τελευταῖα χρόνια. Κρίση, τῆς ὁποίας τό παρασκήνιο καί τίς δυνάμεις πού τό συνθέτουν, θά προσπαθήσουμε νά ἀναλύσουμε ἐδῶ.

ΟΛΑ ΑΡΧΙΣΑΝ μετά τό ταραχῶδες πρῶτο μεταπελευθερωτικό Φεστιβάλ (1974), πού εἶχε καταλήξει, μέ τήν ἐπαναστατική κατάληψη τῆς σκηνῆς ἀπό τή σφύζουσα γιά ἀμφισβήτηση πολιτικοποιημένη νεολαία τῆς Θεσσαλονίκης.

ΓΙΑ ΝΑ ΚΑΤΕΥΝΑΣΕΙ τά πνεύματα, ὁ ὑπουργός Βιομηχανίας κ. Κονοφάγος συγκάλεσε τό καλοκαίρι τοῦ 1975 μιά εὐρεία σύσκεψη πού κατέληξε σέ ὁρισμένα συμπεράσματα, τά ὁποῖα καί περιελήφθησαν σ' ἕνα κανονισμό κοινῆς ἀποδοχῆς. Σύμφωνα μέ τόν κανονισμό αὐτό πρέπει :

1) Ἡ δήλωση συμμετοχῆς στό Φεστιβάλ, ἐκτός ἀπ τήν συγκατάθεση τοῦ παραγωγοῦ μιᾶς ταινίας, νά ἔχει και ἐκείνη τοῦ σκηνοθέτη.

2) Ἡ ὀργανωτική ἐπιτροπή τοῦ Φεστιβάλ νά ἀποτελεῖται ἀπ πέντε μέλη, ἐκ τῶν ὁποίων, ἐκτός τῶν τριῶν πού ὁρίζει ἡ Διεθνής Ἔκθεση Θεσσαλονίκης, τά ἄλλα δύο νά προέρχονται τό ἕνα ἀπό τήν Ἕνωση Σκηνοθετῶν καί τό ἄλλο ἀπό τήν Ἕνωση Παραγωγῶν.

3) Ἡ προκριματική καί ἡ κριτική ἐπιτροπή νά ἀποτελεῖται ἀπό ἐννέα μέλη, ἐκ τῶν ὁποίων τά τέσσερα νά ὁρίζει τό ὑπουργεῖο Βιομηχανίας καί τά πέντε νά προέρχονται ἀπό τά ἑξῆς συνδικαλιστικά ὄργανα: Ἑταιρία Σκηνοθετῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου — Τηλεόρασης, Σύνδεσμος Ἑλλήνων Παραγωγῶν Κινηματογράφου — Τηλεόρασης, Ἕνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου καί Σωματεῖο Ἑλλήνων Ἠθοποιῶν.

4) Οἱ πρόεδροι ὅλων τῶν ἐπιτροπῶν νά ἐκλέγονται ἀπό τά μέλη τους.

Αὐθαίρετη ἐπαναφορά τοῦ παλιοῦ κανονισμοῦ

Ο ΚΑΝΟΝΙΣΜΟΣ αὐτός τοῦ 1975 ἐφαρμόστηκε ἄφογα ἐπί δύο χρόνια (1975—76), ὁπότε ξαφνικά, φέτος, ἀνατρέπονται οἱ τότε ἀποφάσεις καί, ἐντελῶς δικτατορικά, τό ὑπουργεῖο ἐπαναφέρει ἕνα παλιό κανονισμό τοῦ 1965. Σύμφωνα μέ αὐτόν τόν παλιό κανονισμό ἀφαιροῦνται ὅλα τα δικαιώματα τῶν κινηματογραφιστῶν. Συγκεκριμένα :

● Γιά τή δήλωση συμμετοχῆς στό Φεστιβάλ μιᾶς ταινίας ἀρκεῖ ἡ συγκατάθεση τοῦ παραγωγοῦ της καί ἀγνοεῖται ἡ θέληση τοῦ δημιουργοῦ της σκηνοθέτη.

● Τά μέλη τῆς ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς ὁρίζονται ὅλα ἀπό τήν Δ.Ε.Θ. Ἀφαιρέθηκε τό δικαίωμα ἀπό τό Διοικητικό Συμβούλιο τοῦ Σωματείου Ἠθοποιῶν νά ἀντιπροσωπεύεται στίς ἐπιτροπές προκρίσεως καί κρίσεως.

● Καί— τό κυριότερο— οἱ πρόεδροι αὐτῶν τῶν ἐπιτροπῶν δέν ἐκλέγονται ἀπό τά μέλη, ἀλλά διορίζονται ἀπό τό ὑπούργεῖο Βιομηχανίας.

ΤΙ, ΟΜΩΣ, ΣΗΜΑΙΝΟΥΝ σέ βάθος ὅλα αὐτά; Καί γιατί τό ὑπουργεῖο καταργεῖ τίς ἀποφάσεις πού εἶχε πάρει μόλις πρίν δυό χρόνια; Γιά νά κατανοήσουμε τί συμβαίνει πραγματικά, ἐπιβάλλεται μιά ἀνασδρομή στό παρελθόν.

Νέοι ἄνθρωποι στήν 7η Τέχνη

ΟΤΑΝ Η ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ Δεξιά ἀποχωρεῖ ἀπό τό πολιτικό προσκήνιο τό 1963, ἀφήνει ἕνα νόμο περί ἀναπτύξεως τῆς βιομηχανίας τοῦ Κινηματογράφου τοῦ Ν. Μάρτη (1961), πού ἀφορᾶ τά χαζοχαρούμενα προϊόντα τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου. Ὅμως, ἐπί Ἑνώσεως Κέντρου, μέ τήν ἐλπίδα μιᾶς Δημοκρατίας παντοδύναμης, οἱ καλλιτεχνικές δυνάμεις τοῦ τόπου ἀνθίζουν καί κυρίως μέσα σ' ἕνα κλίμα εὐφορίας ξεπετιῶνται νέοι ἄνθρωποι στό χῶρο τῆς Ἑβδόμης Τέχνης. Οἱ καρποί αὐτῆς τῆς εὐφορίας φαίνονται στό Φεστιβάλ, πού σιγά - σιγά περνάει στά χέρια αὐτῶν τῶν νέων δημιουργῶν. Ἔτσι, ὅταν ἡ ἴδια παραδοσιακή Δεξιά ἐπιστρέφει μέ τήν μεταπολίτευση, βρίσκεται κατάπληκτη μπροστά σέ μιά ἐντελῶς ἄλλη κινηματογραφική πραγματικότητα. Καί ἐνῶ ἡ τηλεόραση ἐλέγχεται ἀπό τήν κυβέρνηση, ὁ Νέος Ἑλληνικός Κινηματογράφος δέν ἐλέγχεται καί ὁ παλιός εἶναι πιά νεκρός.

ΑΠΟΘΕΩΣΗ τῆς καινούργιας κινηματογραφικῆς πραγματικότητας εἶναι τό Φεστιβάλ τοῦ 1975. Δεκαπέντε ταινίες μεγάλου μήκους νέων ἀνθρώπων πού ἀναφέρονται στό Πολυτεχνεῖο, τόν Ἐμφύλιο, τίς ἀπεργίες, τή Χούντα, ἤ ἀσκοῦν μιά σέ βάθος κριτική τοῦ ἀστικοῦ κόσμου, συνταράσσουν τό Φεστιβάλ. Τά ἴδια καί τόν ἑπόμενο χρόνο, ἔτος 1976.

ΟΜΩΣ καί τά δύο αὐτά Φεστιβάλ, τοῦ 1975 καί τοῦ 1976, ὑπηρετοῦνται θαυμάσια ἀπό τόν Κανονισμό τοῦ '75. Οἱ ἐπιτροπές διαλέγουν τίς ταινίες πού πραγματικά ἀξίζουν καί βραβεύουν αὐτές πού ἐπίσης ἀξίζουν. Δηλαδή: Τόν «Θίασο» τοῦ 'Αγγελόπουλου, τόν «'Αγάνα» τοῦ Μαραγκοῦ, τή «Βιογραφία» τοῦ Θανάση Ρεντζῆ καί τό «Χάππυ Ντάιη» τοῦ Βούλγαρη. Τό ἀκανθῶδες σημεῖο: οἱ ἐπιτροπές ἀποδεικνύουν στήν πράξη ὅτι ὑπηρετοῦν μέν τήν Τέχνη, ἀλλά δέν ὑπηρετοῦν τήν κυβέρνηση. Γιατί, ἐνῶ ὁ κ. Λαμπρίας ἀπαγορεύει στόν «Θίασο» νά ἐκπροσωπήσει στίς Κάννες τά ἑλληνικά χρώματα, οἱ ἐπιτροπές τοῦ Φεστιβάλ τόν βραβεύουν!..

Γιάννης κερνᾶ καί Γιάννης πίνει...

ΤΙ ΠΡΕΠΕΙ νά γίνει; Νά ἐπικρατήσουν τά καλλιτεχνικά ἤ τά πολιτικά κριτήρια; Τό δεύτερο φυσικά ἀποφασίζει τό ὑπουργεῖο, πού ἐπαναφέρει ἔτσι τόν παλιό Κανονισμό τοῦ 1965. Γι' αὐτό καί ὅσες ὑποχωρήσεις καί ἄν κάνει, ἐπιμένει νά διορίζει τούς προέδρους τῶν ἐπιτροπῶν γιατί, ἄν αὐτοί δέν ὑπογράφουν μιά ἀπόφαση βραβεύσεως, βραβεῖο δέν δίνεται...

Μ' ΑΥΤΟ τόν τρόπο— ἔλεγχος τῶν βραβείων μέσω τῶν ἐπιτροπῶν— νομίζει τό ὑπουργεῖο ὅτι καταργεῖ τό ὀξύμωρο τῆς ἐπίσημης ἀπό μέρους τοῦ Κράτους ἀναγνώρισης ἑνός ἔργου πού δέν ἀρέσει στήν κυβέρνηση. Θέλει ὅμως νά δείχνει ὅτι ἔχει Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου. Καί κάνει κάτι ἀνήκουστο, ἄν ὄχι καθαρά ἀνέντιμο. Ζητάει τίς ταινίες τῶν νέων πάμπτωχων σκηνοθετῶν, πού τίς γυρίζουν μέ τό αἷμα τῆς καρδιάς τους, γιά νά μπορέσει νά στηρίξει σ' ἕνα ἀξιοπρεπές πρόγραμμα τό Φεστιβάλ. Καί ἀπό τήν ἄλλη μεριά, τούς ὑπονομεύει μέ τούς διορισμένους, ὥστε νά μήν πάρουν ποτέ βραβεῖο, ποτέ—κυρίως—τό χρηματικό ἔπαθλο πού συνοδεύει αὐτό τό βραβεῖο.

ΜΕ ΤΗΝ ΟΛΟΦΑΝΕΡΗ κυνική πρόθεση νά δώσει βραβεῖο καί χρήματα μονάχα στίς δυόμισι κρατικές ταινίες πού ἔχει χρηματοδοτήσει τό Κρατικό Κέντρο Κινηματογράφου. Μέ ἄλλα λόγια. Γιάννης πίνει, Γιάννης κερνάει. Φεύγουν τά λεφτά ἀπό τή μιά τσέπη τοῦ Κράτους καί πάνε στήν ἄλλη τσέπη τοῦ Κράτους.

Ὑπόσχεται χρήματα πού δέν θά τά δώσει

Μ' ΑΥΤΟΥΣ τούς μπακάλικους λογαριασμούς, ἀλλά καί μέ τόν πανικό τῆς γελοιοποιήσεως τοῦ κρατικοῦ Φεστιβάλ, προχωρεῖ τό ὑπουργεῖο στήν πραγμάτωσή του ἔπειτα ἀπό τήν σθεναρή ἀντίσταση τῶν νέων σκηνοθετῶν νά μετάσχουν στήν κοροϊδία τους. Καί κάνει ὅ,τι μπορεῖ γιά νά λειτουργήσει διασπαστικά. Μέ τούς ἑξῆς τρόπους, πού γελοιοποιοῦν ἀκόμα περισσότερο τήν ὅλη ὑπόθεση:

ΥΠΟΣΧΕΤΑΙ χρήματα πού δέν θά δώσει ποτέ. Αὐτά τά χρήματα, 200.000 δραχμές, ὑποτίθεται ὅτι δίνονται σέ ὅλες τίς ταινίες πού θά μετάσχουν στό Φεστιβάλ καί πού αὐτόματα χαρακτηρίζονται ὡς ἐνισχυόμενες. Ἀλλά, ἕνα πονηρό ἄρθρο, στή σχετική ἀπόφαση τοῦ ὑπουργείου, λέει ὅτι οἱ ἐνισχυόμενες ταινίες παίρνουν ἕνα ἐλάχιστο ποσοστό, ἀνάλογο μέ τό συνάλλαγμα πού θά φέρουν ἀπό τήν κυκλοφορία τους στό ἐξωτερικό. Ὅμως, οἱ μικροῦ μήκους ταινίες δέν κυκλοφοροῦν οὔτε στό ἐξωτερικό, οὔτε κάν στό ἐσωτερικό— κανείς δέν τίς παίζει, κανείς ἀπό τούς αἰθουσάρχες δέν τίς θέλει—οὔτε οἱ μεγάλου μήκους προωθοῦνται ἀπό κανένα γραφεῖο στήν παγκόσμια ἀγορά, ἄρα πλήν τοῦ «Θιάσου» πού θριάμβευσε ἔξω, αὐτές οἱ αὐστηρά καλλιτεχνικές ταινίες τῶν νέων ἄγνωστων Ἑλλήνων σκηνοθετῶν δέν «σπάνε τά ταμεῖα» στά διεθνή κυκλώματα καί, συνεπῶς, δέν φέρνουν συνάλλαγμα. Πού σημαίνει: δέν παίρνουν κανένα ποσοστό ἀπό μηδέν εἰσπραξη.

ΑΥΤΗΝ ἀκριβῶς τήν τραγική κατάσταση τοῦ ἀβοήθητου ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου τή γνωρίζει πολύ καλά τό ὑπουργεῖο καί τήν ἐκμεταλλεύεται. Γιατί, καί κρυφά, ὑπόσχεται ἄλλα χρήματα. Μέ πρόσωπα πού ἐπιστρατεύει καί πιάνουν ἕναν - ἕναν τούς φτωχούς σκηνοθέτες καί τούς τάζουν λαγούς μέ πετραχήλια, ἀρκεῖ νά πάρουν μέρος στό κρατικό Φεστιβάλ. Αὐτά τά πρόσωπα, τά ἴδια πού ἀπορρίπτουν τά σενάριά τους ὅταν ὑποβάλλονται γιά νά ζητήσουν χρήματα ἀπό τό Κέντρο Κινηματογράφου, φτάνουν καί σέ σημεῖο σχεδόν ἐκδιασμοῦ, ὡς ἑξῆς :

«Ἐσύ, εἶσαι καλό παιδί. Νά ἔρθεις στό Φεστιβάλ τοῦ ὑπουργείου. Θά σοῦ δώσουμε λεφτά. Θά σοῦ ἀγοράσουμε τήν

Ἄθλια καρικατούρα τό Φεστιβάλ τοῦ Κινηματογράφου

ΑΥΓΗ
11 ΣΕΠ. 1977
ΑΥΓΗ

ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

ταινία σου στήν Ταινιοθήκη καί θά πάρεις κι ἄλλα λεφτά. Δέν θέλεις; Δέν θέλεις νά ἔρθεις στό Φεστιβάλ; Εἶσαι κακό παιδί.. Πρόσεξε. Θά σέ συντρίψουμε...»

ΤΕΛΟΣ, ταυτόχρονα μέ ὅλα αὐτά τά μέσα πιέστως, χρησιμοποιεῖται ἀκόμα ἕνα: Κάθε ταινία πρέπει νά ὑποβληθεῖ στό ὑπουργεῖο γιά νά χαρακτηριστεῖ— εἶναι κάτι καθαρά τυπικό— ἑλληνική. Φέτος, ὅσοι πᾶνε νά πάρουν αὐτή τήν ἄδεια χαρακτηρισμοῦ, ἐρωτῶνται προηγουμένως σέ ποιό Φεστιβάλ θά στείλουν τό ἔργο τους. Καί ἄδεια δίνεται μονάχα σέ ὅσους δηλώσουν συμμετοχή στό ἐπίσημο Φεστιβάλ...

ΕΤΣΙ, μέ τήν ἀχαρακτήριστη στάση τοῦ ὑπουργείου καί τήν ἀντιδημοκρατική, μέ τό ζόρι ἐπιβολή τῆς ἰδεολογίας τοῦ κυβερνῶντος κόμματος, πού θέλει νά περάσει στό χῶρο τοῦ κινηματογράφου, φτάσαμε στή γνωστή κατάσταση τῆς ὕπαρξης δύο Φεστιβάλ. Νομικοί κύκλοι, ὅμως, ἐπισημαίνουν τό παράνομο ὅ λ ω ν τῶν ἐνεργειῶν τοῦ ὑπουργείου, ἀκόμα καί σύμφωνα μέ τόν ἴδιο του τόν Κανονισμό, ὁ ὁποῖος προβλέπει προθεσμίες δηλώστεως ὑποψηφιοτήτων πού δέν τηρήθηκαν. Καί, φυσικά, θά προκύψουν νομικά ζητήματα (προσφυγή στό Συμβούλιο Ἐπικρατείας κλπ.) ἄν ἐκπρόθεσμες ταινίες προβληθοῦν καί, ἐνδεχομένως, βραβευθοῦν.

ΟΠΩΣ καί νἀναι, ἡ ὥρα τῆς κρίσεως πλησιάζει. Εἶναι σήμερα, ὁπότε, σύμφωνα μέ τόν Κανονισμό, οἱ ταινίες, ὅσες δηλώθηκαν ἔγκαιρα, ἕως 17-8-77, πρέπει νά παραδοθοῦν στά γραφεῖα τῆς Διεθνοῦς Ἐκθέσεως Θεσσαλονίκης. Αὔριο τό πρωί θά ξέρουμε ἄν παραδόθηκαν — καί πόσες.

ΤΗ ΣΤΙΓΜΗ πού ἡ Συντονιστική Ἐπιτροπή τῶν κινηματογραφικῶν σωματείων καὶ ὀργανώσεων προετοιμάζει κανονικά τὴν διεξαγωγὴ τοῦ «Ἑλληνικοῦ Φεστιβάλ κινηματογράφου 1977», ἔχοντας ἤδη στὰ χέρια της 7 ταινίες μεγάλου μήκους καὶ 30 περίπου μικροῦ μήκους, ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ κοατικοῦ «φεστιβάλ» τὰ πράγματα δὲν φαίνονται καὶ τόσο κανονικά: δεκαπέντε μέρες πρὶν ἀπὸ τὴν ἔναρξή του, οἱ ἁρμόδιοι δὲν εἶνα: σὲ θέση νὰ ἀνακοινώσουν τὶς ταινίες ποὺ θὰ συμμετάσχουν. Εἶναι πολὺ ἁπλό, γιὰ ὅσους δὲν θέλουν νὰ κλείνουν τὰ μάτια: ταινίες γιὰ νὰ πάνε στὸ κρατικὸ «φεστιβάλ» δὲν ὑπάρχουν, ἐκτὸς ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ τὸ κράτος παράγει κατὰ ἕνα μεγάλο μέρος τὸ ἴδιο καὶ ποὺ μπορεῖ νὸ τὶς δεσμεύσει μὲ τὸ «ἔτσι θέλω», ἀκόμα κι ἂν χρειαστεῖ νὰ ἔρθει σε διαστασή μὲ τοὺς ἴδιους τοὺς ὑπημιουργούς του (ὅπως φαίνεται νὰ ἔχει συμβεῖ μὲ τὴν πεοίπτωση Κακογιάννη). Σ' αὐτές, θὰ μποροῦσαμε νὰ προσθέσουμε ὅσες ταινίες (ἢ ταινία) ἔγιναν τὴν «τελευταία στιγμή», μόνο ποὺ πρὸς τὸ παρὸν κανεὶς (ἐκτὸς ἴσως ἀπὸ τὸ ὑπουργεῖο Βιομηχανίας) δὲν γνωρίζει τὴν ὑποτιθέμενη ὑπαρξή τους.

Ἀπὸ μιὰ ἄλλη ὀποψη πληθαίνοιν οἱ ἐνδείξεις τοῦ ὅτι τὸ ὑπουργεῖο καὶ ἡ ΔΕΘ ἔχουν περιπέσει σ' ἀδιέξοδο σχετικὰ μὲ τὸ «φεστιβάλ» — φόντασμα τὸ ὁποῖο ὑποτίθεται ὅτι προστατεύουν ἀπὸ τὰ «ἐξωκινηματογραφικὰ συμφέροντα»: ἡ ΔΕΘ ἀνάθεσε στὴν ὀργανωτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ Διεθνοῦς φεστιβάλ καὶ τὴν ὀργάνωση τοῦ ἑλληνικοῦ φεστιβάλ, μιὰ καὶ δὲν θὰ μποροῦσε νὰ βρεῖ καλύτερο μέσο ἀπ' αὐτὸ γιὰ νὰ ξεπεράσει τὴν ἄρνηση ὅλων ὅσων δὲν θὰ ἐπιθυμοῦσαν βέβαια νὰ συμμετέχουν στὴν ὀργάνωση ἑνὸς θεσμοῦ ποὺ φέτος βρεθηκε νὰ μὴν ἔχει ἀντικείμενο. Ἀποτέλεσμα: ἡ ἐνέργεια βρῆκε ἀσύμφωνα 2 μέλη τῆς Ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Διεθνοῦς τὰ ὁποῖα καὶ παραιτήθηκαν, ἐνῶ τὸ τρίτο μέλος, ὁ Ἴων Νταιφᾶς, εἶχε δηλώσει ρητὰ σὲ παλιότερο γράμμα του πρὸς τὴν Ἑταιρία Σκηνοθετῶν ὅτι δὲν ἐπιθυμεῖ νὰ συμμετάσχει σὲ καμιὰ Ὀργανωτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ ἑλληνικοῦ φεστιβάλ. Παρόλα αὐτὰ παρσμένει...

Ἐπίσης, ἡ ΔΕΘ δὲν ἔχει ἀκόμα ἀνακοινώσει ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ταινίες καὶ τὶς ἐπιτροπές: εἴμαστε σχεδὸν βέβαιοι ὅτι οὔτε οἱ ἐπιτροπὲς ἔχουν συγκροτηθεῖ, προσκρούοντας καὶ πάλι στὴν γενικὴ ἀπροθυμία συμμετοχῆς σὲ τέτοιου εἴδους βιτρίνες χωρὶς κανένα οὐσιαστικὸ καθῆκον. Πάντως, ἀνεπιβεβαίωτες πληροφορίες ἀναφέρουν ὅτι ἐξασφαλίστηκε γιὰ κάποια ἐπιτροπὴ ὁ κ. Τζέημς Πάρις κι ἂν κάτι τέτοιο ἰσχύει μᾶς φέρνει σὲ γουρα λίγα χρόνια πίσω, σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ ἀσφαλῶς τὸ ὄνομα αὐτὸ δὲν θὰ μποροῦσε νὰ εἶχε δημοσιευτεῖ. Τέλος, στὴν Θεσσαλονίκη οἱ τοῖχοι ἔχουν γεμίσει ἀφίσσες ἡ ὁνομα γιὰ τὸ Διεθνὲς Φεστιβάλ, γεγονὸς ποὺ ὁπωσδήποτε συμβαίνει γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία τῶν 18 χρόνων τοῦ θεσμοῦ.

Δὲν ἔχουν ἀπομείνει παρὰ μερικὲς ἀόριστες ἀπειλές, σὰν κι αὐτὲς ποὺ φαίνεται ὅτι συνάντησε τὸ κλιμακιο τῆς Συντονιστικῆς Ἐπιτροπῆς τῶν κινηματογραφικῶν σωματείων ὅταν ἐπισκεφθήκαμε τὴ Θεσσαλονίκη. Ἀπειλὲς ἐξωκινηματογραφικὲς στ' ἀλήθεια αὐτὴ τὴ φορά, ποὺ συνδυάζονται ἄριστα μ' ἐκεῖνο τὸ «ὅλν κάνετε καὶ κομμὰ δεξιὰ ταινία γιὰ νὰ σᾶς ὑποστηρίζουμε...», ποὺ ἀπ' ὅτι λέγεται ἀκούστηκε στὸ ὑπουργεῖο Βιομηχανίας σὲ μιὰ συνάντηση τῆς Συντονιστικῆς Ἐπιτροπῆς μὲ τοὺς ἁρμοδίους.

Τὰ γεγονότα ποὺ ἀναφέρουμε παραπάνω ἀποδεικνύουν πρῶτα καὶ κύρια ὅτι κανένας θεσμὸς δὲν μπορεῖ νὰ λειτουργήσει παρὰ μόνο σαν ἄθλια καρικατούρα, ὅταν τὸ μόνο ποὺ τὸν ἀτασχολεῖ εἶναι τὸ νὰ ἐμποδίσει καὶ νὰ μπλοκάρει αὐτὸ ποὺ ὑποτίθεται ὅτι ἐξυπηρετεῖ: στὴν περίπτωσή μας, τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἑλληνικῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς στὸ σύνολό της. Καὶ δεύτερον, ὅτι καμιὰ κομματικὴ πολιτικὴ δὲν μπορεῖ νὰ καναλίζει τὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ καὶ δὲν εἶνσι σὲ θέση νὰ τὴν τυποποιήσει στρέφοντας την στὴν μιὰ ἢ τὴν ἄλλη κατεύθυνση, ὅταν οἱ ἄμεσα ἐνδιαφερόμενοι ἀναλάβουν μιὰ συλλογικὴ καὶ ἐνιαία δράση, μοναδικὸ καὶ κυρίαρχο ὅπλο τους, ποὺ τοὺς ὑπερασπίζει προσπαθῶντας ἀποτελεσματικὰ τὰ συμφέροντά τους, ἐνάντια σὲ καθε εἶδους ἄμεση ἢ ἔμμεση διασπαστικὴ ἐνέργεια, σὰν κι αὐτὲς ποὺ ἐκδηλώθηκαν

ΧΡ. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

17 ΧΡΟΝΙΑ "ΣΗΜΕΙΩΤΟΝ" ΜΕ ΤΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Κοσμική έκρηξη αντί γιά συμβολή στην πνευματική ζωή

Γράφει ο ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ

ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ
24 ΣΕΠ. 1977

τελευτσία καὶ στὴν περίπτωση τοῦ Φεστιβὰλ κινηματογράφου.

Ἀρχίζει λοιπὸν σήμερα, μὲ τὴν ὀργάνωση τοῦ φεστιβὰλ ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς παράγοντες ποὺ τὸ τροφοδοτοῦν, ὄχι μιὰ ποσοσπαθεια κενῆς διαμαρτυρίας, «παζαρεματος» κλπ., ἀλλὰ μιὰ οὐσιαστικὴ ἐπαναποθέτηση τοῦ προβλήματος ἑλληνικὸς κινηματογραφος. Κι αὐτὸ φοβίζει τὸ ὑπουργεῖο περισσότερο ἀπὸ ὁτιδήποτε ἄλλο. Τὴ στιγμὴ αὐτὴ, ἡ ὑπόθεση φεστιβὰλ ἔχει φέρει στὸ φῶς ὄχι μονο τὴν κυβερνητικὴ τακτικὴ πάνω στὸ πρόβλημα μας ἀλλὰ καὶ τὴν βασικὴ ἀλήθεια, ποὺ γιὰ 18 ὁλόκληρα χρόνια πουτανευε τὰ συμφέροντα αὐτῆς τῆς τακτικῆς: τὸ ὅτι ἐδῶ καὶ ἀρκετὸ καιρὸ ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος ὑπήρχε καὶ ἐμφανιζόταν μια φορα τον χρόνο, σαν τὴν γιορτη τῆς 25ης Μαρτίου, ἔχοντας χάσει τὴν ὁποιαδήποτε οὐσιαστικὴ ὑπόστασή του. Κι εἶναι σίγουρο το φετινὸ φεστιβὰλ, ἀπαλλαγμένο ἀπ' τὴν σιωπηλὴ ἀπαγόρευση καὶ τὸν ἐχθρικό, λογοκριτικὸ κλίμα ποὺ δόρισε νε πάνω του ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια. Θὰ ἀπατελέσει ἕνα σημεῖο ξεμπλοκαρίσματος τῆς διαδικασίας ἐκείνης ποὺ θὰ ξεπεράσει αὐτὴ τὴν κατάσταση καὶ θὰ πλησιάσει τὰ πραγματικὰ προβλήματα τῆς ἑλληνικῆς κινηματογραφίας.

Πλησίασμα ὅμως σημαίνει αὐτόμα τα καὶ διάλογο, κριτική, ἐλεύθερη ἀντιπαράθεση, συγκεκριμένη ἀξιολόγηση ταινιῶν καὶ τάσεων τῆς φετινῆς παραγωγῆς. Οἱ συζητήσεις ποὺ θὰ προβλέπονται νὰ γίνουν στὰ πλαίσια τῆς ἐκδήλωσης ἔχουν ἀκριβὼς αὐτὸ τὸ σκοπὸ καὶ πιστεύουμε (μπορεῖ μὲ τὶς ἴδιες τὶς ταινίες) αὐτὲς εἶναι ποὺ θὰ λειτουργήσουν καταλυτικά. Βρισκόμαστε σήμερα μπροστα σὲ δυὸ εἰκόνες τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου: ἀπ' τὴ μιὰ πολυτελεῖς αἴθουσες, θεωρεία, δεξιώσεις καὶ τουρισμός, βιτρίνα καὶ χαμόγελα ὅλο συγκατάδαση, ἐπιμελημένη σοβαρότητα καὶ γραφειοκρατία δίνουν τὸ στίγμα ἑνὸς θεσμοῦ ποὺ τρέμει τὴν ριζικὴ ἀλλαγή του. Ἀπ' τὴν ἄλλη οἱ φορεῖς αὐτῆς τῆς ἀλλαγῆς ἐγκαινιάζουν μιὰ ριζοσπαστικὴ πρακτική, ποὺ πετάει μὲ ποσθυμία τὸ ἔνδυμα τῆς ἀξιοπρεποῦς πλήξης γιὰ νὰ ντυεῖ στὰ χρώματα μιᾶς παραγωγικῆς ἀμφισβήτησης. Θεμελιωμένης σὲ φύχραιμες προτάσεις γιὰ τὸ μέλλον. Πιστεύουμε ὅτι ἡ ἐκλογὴ ἔχει ἤδη γίνει.

Δέν ἄλλαξε τίποτα ἐπί 17 χρόνια

Τὴν περασμένη ἑβδομάδα, βρέθηκα στὴ Θεσ)κη καὶ παρακολούθησα —ἀπὸ κοντά— τὸ λεγόμενο «Φεστιβὰλ Ἑλληνικοῦ Τραγουδιοῦ», ποὺ ὁ Μάνος Χατζιδάκις, μὲ μεγάλη ἐπιείκεια, χαρακτήρισε ὅτι «...ἔχει τόση σχέση μὲ τὴ μουσικὴ καὶ τὰ τραγούδια, ὅση σχέση ἔχουν τὰ σφαιριστήρια μὲ τὸν ἀθλητισμό»!

Μὰ εἶναι δυνατόν —ἀναρωτιέσαι— νὰ ἐπιμένει καὶ νὰ προβάλλει κανεὶς τόσο πεισματικὰ τὴν πιὸ νόθα παράδοση τοῦ «ἐλαφροῦ ἑλληνικοῦ τραγουδιοῦ», τή στιγμὴ ποὺ στὸ κάτω - κάτω ἂν ἔχουμε κάτι γιὰ νὰ περηφανευόμαστε εἶναι ἀκριβῶς μιὰ μουσικὴ ποὺ ποτὲ της —ὅμως— δὲν ἀκούστηκε στὸ φεστιβαλικὸ «Παλαί ντέ Σπόρ» γιὰ τουλάχιστον μιὰ δεκαετία;

Τὸ θλιβερὸ καὶ πολυέξοδο (γύρω στὰ 7 ἑκατομμύρια δρχ.) ἀντιθεσματικὸ ἀκρόαμα ἀνήκει πιὰ στὸ παρελθόν. Τὰ δραβεῖα μοιράστηκαν, ὁ σχετικὸς ντόρος ἔγινε καὶ οἱ γκρίνιες κόπασαν καὶ ξεχάστηκαν κιόλας.

Τώρα, ὅμως, πᾶμε παρακάτω. Γιὰ τρεῖς ἑβδομάδες ἡ Θεσσαλονίκη θὰ φιλοξενεῖ κι ἄλλα φεστιβάλ, ἀκόμα πιὸ πολυδάπανα κι ἀκόμα πιὸ διαφιλονικούμενα.

Ἡ διαμάχη γιὰ τὸ «Φεστιβὰλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου» ξέσπασε πολὺ νωρίτερα ἀπὸ τὴν ἐπίσημη ἔναρξη τοῦ ἐπίσημου φεστιβάλ, ποὺ θὰ γίνει τὴν ἐρχόμενη Δευτέρα.

Ἀφορμὴ ἦταν ἡ ἀσυμφωνία μεταξὺ ὑπουργείου Βιομηχανίας καὶ κινηματογραφικῶν σωματείων γιὰ νὰ ἐπανέλθει ὁ κανονισμὸς τοῦ 1975, ποὺ ἀνάφερε ὅτι στὶς ἐννεαμελεῖς ἐπιτροπὲς (προκριματική, κριτική) ὁ ὑπουργὸς Βιομηχανίας διόριζε τὰ τέσσερα μέλη, ἐνῶ τὰ ὑπόλοιπα πέντε ὁρίζονταν ἀπ' τὰ ἀντίστοιχα συνδικαλιστικὰ ὄργανα τῶν παραγωγῶν, σκηνοθετῶν, τεχνικῶν, ἠθοποιῶν καὶ κριτικῶν —ἀφήνοντας πάντα στὸν ὑπουργὸ τὴ διακριτικὴ εὐχέρεια τῆς ἐπιλογῆς μιᾶ καὶ τὰ σωματεῖα πρότειναν τρία πρόσωπα γιὰ κάθε περίπτωση, κι ὁ ὑπουργὸς ἐπέλεγε τὸ ἕνα ἀπὸ αὐτά.

Ἤρθε, λοιπόν, στὴν ἀρχὴ ἡ πόλωση, ἀκολούθησε ἡ ρήξη κι ἔτσι φέτος —ἡ μήνας ἀπὸ φέτος;— θὰ 'χουμε δύο παρεμφερεῖς ἐκδηλώσεις, κι αὐτὸ σὲ μιὰν ἐποχὴ ποὺ ὁλόκληρη ἡ —μὴ πορνογραφική— ἑλληνικὴ κινηματογραφικὴ παραγωγὴ μὲ τὸ ζόρι φθάνει γιὰ ἕνα —κάπως— εὐπρεπὲς φεστιβάλ.

Σὰν Σαλονικιὸς στὴν ἀρχή, καὶ σὰν μέλος ὀργανωτικῶν ἐπιτροπῶν καὶ κριτικός, ἀργότερα, ἔτυχε νὰ παρακολουθήσω σχεδὸν ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ τρεῖς ὑπουργοὶ (Βιομηχανίας, Οἰκονομικῶν καὶ Προεδρίας) ἀποφάσισαν τὴν ὀργάνωση «κατὰ Σεπτέμβριον ἑκάστου ἔτους, ἐπιδείξεως Ἑλληνικοῦ Κινήματογράφου ὑπὸ τὸν τίτλον Ἑβδομὰς Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου πρὸς προαγωγὴν τῆς Βιομηχανίας τοῦ ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καὶ πρὸς διάδοσιν τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν» ὅπως ἀνέφερε τὸ Ν.Δ. 4208) 1961.

Μέσα, ὅμως, στὰ τελευταῖα δεκαεφτὰ χρόνια ἔγιναν θεμελιακὲς μεταβολὲς κι ἀνακατατάξεις σ' ὅτι ἀφορᾶ τὸν κινηματογράφο. Αὐτὰ τὰ ξέρουμε ὅλοι. Ἐχουμε ζήσει τὸν ἐρχομὸ καὶ τὴν ἐπικράτηση τῆς τηλεοράσεως, τὸ θάνατο τοῦ «κλασικοῦ» —ἐμπορικοῦ— κινηματογράφου μας, τὴν ἀναγέννησή του ἀπ' τοὺς περισσότερο προβληματισμένους νέους ἀνθρώπους. Πράγματα χιλιοειπωμένα καὶ γνωστά.

Ἀπ' τὴν ἄλλη, ὅμως, τὴ μεριὰ τὰ φεστιβὰλ ποὺ γεννήθηκαν ἐδῶ —ὅπως ἄλλωστε καὶ στὸν ὑπόλοιπο κόσμο— μέσα στ' ἀσφαλὴ πλαίσια τῆς κοσμικότητας καὶ τῆς τουριστικῆς ἀτραξιόν, ἔμειναν ἀπελπιστικὰ πίσω. Κι ὅταν μιλᾶμε γιὰ φεστιβὰλ, ἐννοοῦμε τὰ συναγωνιστικά, αὐτὰ ὅπλαδὴ ποὺ κοῖνε πραγματικὰ τοὺς ἐνδιαφερομένους καὶ μοιράζουν σεβαστὰ χρηματικὰ ποσά, γιατί γιὰ τὶς ἄλλες ἐκδηλώσεις ὅπως τὸ φεστιβὰλ Ἀθηνῶν, ἢ Ἐπιδαύρου, δὲν γίνεται φυσικὰ λόγος.

Ἔτσι καὶ στὰ κινηματογραφικὰ φεστιβὰλ τῆς χώρας μας, δὲν ἄλλαξε σχεδὸν τίποτα ἀπ' τὴν ὀργάνωση ἐδῶ καὶ μιάμιση δεκαετία.

Τὸ βασικὸ πρόβλημα εἶναι γνωστό: Μέσα σὲ ὁρισμένα συστήματα, τὰ πράγματα ἀκολουθοῦν αὐτόματα μιὰ προκαθορισμένη πορεία, χωρὶς νὰ χρειάζονται κάποιο ἰδιαίτερο σπρῶξιμο, πέρα ἴσως ἀπὸ τὴ βαριεστημένη ὑπηρεσιακὴ δραστηριότητα κάποιου ἀπρόσωπου γραφειοκράτη. Κι ἔτσι τὰ πράγματα συνεχίζονται ἴδια καὶ παρόμοια χρόνος μπαίνει, χρόνος βγαίνει, ὅ;χως ὁ θεσμὸς ν' ἀκολουθεῖ κι αὐτὸς τὴν —παγκόσμια— ἐξέλιξη ποὺ πάρανε τὰ πράγματα ποὺ ἀφοροῦν τὸν κινηματογράφο. Καὶ γιὰ νὰ ξαναγυρίσουμε στὰ καθ' ἡμᾶς

Οἱ δύο ἑβδομάδες

καὶ νὰ καταλάβουμε τό πόσο αὐτόματες εἶναι αὐτές οἱ διαδικασίες, δέν ἔχουμε παρά νὰ θυμηθοῦμε πῶς τήν ἐποχή τοῦ πρώτου μεταδικτατορικοῦ φεστιβάλ, δηλαδή στά 1974, καί μέ τήν Κυβέρνηση τῆς ἐθνικῆς ἑνότητας, στήν κορυφή τῆς ἱεραρχίας τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας βρισκόταν γνωστός ἐκπρόσωπος τοῦ ἑλληνικοῦ σοσιαλιστικοῦ κινήματος. Κι ὅμως! Μπλεγμένος κι αὐτός στά γρανάζια τοῦ σκουριασμένου μηχανισμοῦ δέν κατόρθωσε τίποτα γιά ν' ἀλλάξει κάτι, τέλος πάντων.

Κι ἄς μή ξεχνᾶμε καί κάτι ἄλλο, γιά νά 'μαστε ρεαλιστές: Λίγο-πολύ ὅλες οἱ σχετικές ἀποφάσεις, μέ τόν τρόπο πού εἶναι ὁρανωμένα τά πράματα, παίρνονται σχεδόν χωρίς ἐξαίρεση ἀπό κυρίους, πού ἔχουν ὅλοι τους νά κάνουν δουλειές πολύ σοβαρότερες ἀπό τό νά ἀσχολοῦνται μέ τήν ποιοτική βελτίωση τῶν φεστιβάλ πού γίνονται στή Θεσσαλονίκη. Φαίνεται ἀπό ὅλη τήν ἀνακατοσούρα τῶν τελευταίων μηνῶν, ὅτι γιά τούς ὑπηρεσιακούς παράγοντες τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας καί τῆς Διεθνοῦς Ἐκθέσεως Θεσσαλονίκης, ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι παρά ἕνα διασκεδαστικό πάρεργο, ὅταν δέν εἶναι μιά ἐνοχλητική σκοτούρα.

Αὐτό τό συμπέρασμα θγαίνει ἀπό μόνο του, τή στιγμή πού δέν ἔγινε —ὅπως θά 'τανε ἀπαραίτητο— μιά θεμελιακή δουλειά: Γιά νά φτιαχτεῖ κάποια καταστατικό καί νά προσδιοριστοῦν οἱ στόχοι κάθε ἐκδηλώσεως, εἶναι ἀπόλυτα ἀναγκαῖο νά μποῦνε μιά σειρά ἀπό βασικά ἐρωτήματα, κι ἀνάλογα μέ τίς ἀπαντήσεις θά μπορέσει κανείς νά πορευτεῖ πάνω σέ κάποια γραμμή —τήν ὁποία βεβαίως σήμερα ἄδικα θά ψάξει νά βρεῖ κανείς!

Ποιό νόημα ἀκριβῶς ἔχουνε τά Φεστιβάλ Θεσ)κης καί ποιούς σκοπούς ἀκριβῶς ὑπηρετοῦν; Μήπως γίνονται γιά νά τονωθεῖ ἡ τουριστική κίνηση τῆς πόλεως; Γιά νά δοθεῖ ἡ εὐκαιρία κοσμικῆς κινήσεως στίς κυρίες τῆς καλῆς κοινωνίας της; Γιά νά προωθηθοῦν τά ἐπαγγελματικά συμφέροντα τῶν γραφείων ἐκμεταλλεύσεως;

Γιά ποιόν, τέλος πάντων, λόγο γίνονται καί σέ ποιό κοινό ἀκριβῶς ἀπευθύνονται;

Ὁ κατάλογος τῶν κρίσιμων ἐρωτημάτων θά μποροῦσε ἀκόμη νά μακρύνει πολύ.

Τό γεγονός, ὅμως, εἶναι ὅτι ἡ φετινή χρονιά θά 'ναι καί ἡ πιό κρίσιμη γιά τό θεσμό. Κι αὐτό δέ γίνεται νά 'ναι παρά κάτι τό ἀπόλυτα θετικό, μιά κι ἔτσι ἀπ' τή στιγμή πού τό μαχαίρι βρῆκε τό κόκκαλο, ἀναγκαστικά πιά θά πρέπει νά βρεθοῦν κι οἱ λύσεις πού θά συμβιβάσουν —ἄν γίνεται— τίς ἀντιμαχόμενες παρατάξεις γιά τό γενικότερο καλό.

Πάντως, τό σπουδαιότερο εἶναι, ὅτι μέ τή φασαρία πού ἔγινε, δόθηκε κιόλας ἡ ἀφορμή γιά ν' ἀρχίσουν νά συζητοῦνται ὁρισμένα βασικά ἐρωτήματα σχετικά μέ τό χαρακτήρα καί τούς στόχους τόσο τῶν φεστιβάλ, ὅσο καί τῆς κινηματογραφίας ὅπως αὐτή εἶναι στίς μέρες μας.

Ἡ δικοτόμηση στό «ἐπίσημο» καί «ἀνεξάρτητο» θά βοηθήσει, χωρίς ἀμφιβολία στό νά ρίξει κανείς —ἐπί τέλους!— μιά προσεχτικότερη ματιά στίς ἐπί μέρους κατακτήσεις κι ἀδυναμίες τῶν ἀνθρώπων πού παιδεύονται καί νοιάζονται πραγματικά γιά τόν κινηματογράφο στόν τόπο αὐτό.

Καί κάτι τέτοιο θά πετύχει ὄχι ἄν ἀθροίσει κανείς στό τέλος τά «σύν» καί τά «πλήν» γιά νά καταλήξουμε σέ μιά χανδροειδῆ ἐτυμηγορία, πού θά πληροφορεῖ ἁπλῶς καί μόνο γιά τό ἄν ὁ λογαριασμός ἔκλεισε μέ παθητικό ἤ ἐνεργητικό.

Ἀλλά ἄν ἐπιμείνει κανείς σέ μιά ἐμπεριστατωμένη ἀνίχνευση τῶν ἀντίρροπων τάσεων πού διαμόρφωσαν τή φυσιογνωμία τῶν φεστιβάλ, σ' αὐτή τή συγκεκριμένη στιγμή τῆς ἱστορίας τους.

Οἱ ἑπόμενες δυό ἑβδομάδες δέν πρόκειται νά χαρακτηριστοῦν στά σίγουρα σάν ἐφησυχαστικές γιά τό παρόν καί τό μέλλον ἑλληνικοῦ κινηματογράφου καί φεστιβάλ. Τόσο τό καλύτερο! Ἡ διάσπαση βοηθᾶ τό φεστιβάλ νά ξεφύγει ἀπό τά ἱπποποτάμια καλούπια τῆς τουριστικῆς καί κοσμικῆς ἀτραξιόν, μέσα στά ὁποῖα τό προόριζαν νά κινηθεῖ οἱ ὀργανωτές του. Κέρδος γιά ὅλους μας, λοιπόν.

ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ

ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ
24 ΣΕΠ. 1977
ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΒΗΜΑ

Φεστιβάλ καί Ἀντιφεστιβάλ κινηματογράφου

Ραντεβοῦ κάθε Σεπτέμβρη! Θὰ μποροῦσε νἆναι ὁ τίτλος μιᾶς ταινίας, ἀφοῦ μιλᾶμε γιὰ κινηματογράφο. Μιᾶς ταινίας μὲ μόνιμο σκηνικό, ἐπὶ δεκαοκτὼ ὁλοκληρα χρόνια, τὸ θέατρο Μακεδονικῶν Σπουδῶν τῆς Θεσσαλονίκης, ποὺ κλεινει μέσα της πολλὲς ταινίες. Πολλοὺς ἀγῶνες τῶν κινηματογραφιστῶν, πολλὲς ἐλπίδες, δικαιωμένες καὶ ἀδικαίωτες. Ἐφέτος, φαινομενικά ξαφνικα, τὸ Φεστιβὰλ αὐτὸ ποὺ ἀποτέλεσε τὴν ἀφετηρία γιὰ τὴν ποιοτικὴ πρόοδο τοῦ ἑλληνικοῦ κνηματογράφου καὶ ἔγνε τὸ βῆμα ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐκφράστηκε ἡ οὐγχρονη γενιὰ τῶν σκηνοθετῶν ποὺ ἐπέβαλαν τὴν ἀλλαγὴ αὐτή, ἔμοιασε να διχάζεται.

Στὴ Θεσσαλονίκη αὐτὴ τὴ χρονιὰ ἡ δράση θὰ γίνει σὲ δύο διαφορετικα σκηνικά. Τὸ ἕνα εἶναι τὸ γνωρίμο θέατρο ὁποῖο θὰ στεγάσει τὸ λεγόμενο ἐπίσημο ἢ Κρατικὸ Φεστιβὰλ τῶν Μακεδονικῶν Σπουδῶν, τὸ βάλ. Τὸ ἄλλο ὁ κινηματογράφος Ραδιο - Σίτυ, που θὰ φιλοξενήσει τὸ Φεστιβὰλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου (ἢ ἀντιφεστιβάλ, ὅπως διώστηκαν νὰ τὸ βαφτίσουν οἱ εφημερίδες), τὸ ὁποῖο διοργανώνεται ἀπὸ τὸ σύνολο τοῦ κινηματογραφικοῦ κόσμου σὲ συνεργασία μὲ τὰ συναφῆ επαγγελματικὰ σωματεία (Ἑταιρία Σκηνοθετῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου - Τηλεράσεως, Ἕνωση Τεχνικῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου - Τηλεράσεως, Σωματεῖο Ἑλλήνων Ἠθοποιῶν, Πανελλήνια Ἕνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου, Ἕνωση Μουσικοσυνθετῶν - Στιχουργῶν Ἑλλάδος, Σωματεῖο Παραγωγῶν Κινηματογραφικῶν Ταινιῶν καὶ Πανελλήνια Ὁμοσπονδία Θεάματος Ἀκροάματος).

Διπλὲς ἀνακοινώσεις στὶς ἐφημερίδες, διπλὲς προκριματικὲς καὶ κριτικὲς ἐπιτροπές, προκαλοῦνε τὴ σύγχιση τοῦ ἀπληροφόρητου κοινοῦ, ποὺ ἀγνοεῖ τὰ αἴτια αὐτοῦ τοῦ «διχασμοῦ». Εἶναι ὅμως διχασμός; Ποιὸς θέλει νὰ διχάσει ποιὸν καὶ ποιος θέλει νὰ συμφιοβήτησει ποιόν; Ἂν μπορεῖ νὰ δικαιολογηθεῖ ὁ ορος ἀντι, ὁ τόσο συνηθισμένος ὁρος τῆς ἀμφισβήτησης ποιο ἀπὸ τὰ δύο φεστιβὰλ αφορᾶ;

Εἶναι γνωστό, πὼς κάθε καλλιτεχνικὴ καὶ πολιτιστικὴ ἐκδήλωση, ἐκφράζεται καὶ ὑπάρχει, ὅταν-σ' αὐτὴ συμμετέχουν οἱ φυσικοὶ φορεῖς του ποὺ στὸ φεστιβαλ Θεσσαλονίκης ὑπῆρξαν πάντα, οἱ ἄνθρωποι τοῦ κινηματογράφου, οἱ ἠθοποιοί, οἱ μουσικοί, οἱ συγγραφεῖς, οἱ κριτικοί κλπ. Χωρὶς αὐτοὺς ἡ ἔννοια τοῦ φεστιβὰλ γίνεται ἕνα ἁπλο σχῆμα χωρὶς περιεχόμενο, ενα σκηνικὸ ποὺ δέν μπορεῖ νὰ φιλοξενήσει καμμιὰ δράση. Γινεται ἕνα σχῆμα ποὺ δεν ἔχει κἀν τὴ δυνατότητα νὰ αμφισβητήσει, αὐτοὺς ποὺ ἐπιβαλαν τὴν καθιέρωσή του. Αὐτὴ τὴν εἰκόνα παρουσιάζει ἐφέτος το Κρατικὸ φεστιβὰλ, ἀρνήθηκε τοὺς ἰδιους τοὺς ἀνθρώπους ποὺ τὸ ζωντάνευσαν τόσα χρόνια καὶ τοῦ ἔδιναν τὸ δικαίωμα νὰ ὑπάρχει

Θέλησε νὰ τοὺς μεταβάλει σὲ ἄβουλο συμπλήρωμα ἑνος θεσμοῦ, ἀρνούμενο αὐθαίρετα τὸν κανονισμὸ τοῦ φεστιβαλ ποὺ μόλις πρὶν δυο χρονια εἶχε προσυπογράψει μαζί τους. Ἀρνήθηκε τὶς διαδικασιες που τὸ ἴδιο εἶχε ἀποδεχτεῖ, ὅταν τὸ καλοκαίρι τοῦ '75 ἐπιτροπὴ τοῦ ἀρμόδιου ὑπουργειου Βιομηχανίας, στὴν οποία ἀπὸ κυβερνητικὴ πλευρὰ εἶχαν πάρει μέρος μὲ ἐπικεφαλῆς τὸν ὑπουργὸ κ. Κονοφάγο, ὁ ὑφυπουργὸς κ. Καραμοκακης ὁ γεν. γραμματέας κ. Ματθαιουδάκης, ὁ διευθυντὴς τοῦ τμηματος Κινηματογραφίας κ. Ἀλαβανίτης, ὁ ειδικὸς συμβουλος

ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΒΡΕΤΤΑΚΟΥ

τοῦ κ. πρωθυπουργοῦ στὰ κινηματογραφικὰ θέματα κ. Χαραμῆς καὶ ἡ βουλευτὴς τῆς Ν. Δ. κ. Ἄννα Συνοδινοῦ, ἔθεσαν σὲ συνεργασία μὲ τοὺς ἐνδιαφερόμενους φορεῖς, χωρὶς ἀντεκδικήσεις καὶ σὲ δύο μόνο συνεδριάσεις, τὶς καταστατικὲς ἀρχὲς τοῦ Φεστιβάλ.

Ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὶς ἀρχὲς, ὑπῆρχε καὶ ἐκείνη ποὺ ἐξουσιοδοτοῦσε τὰ καλλιτεχνικὰ σωματεῖα νὰ «ἐκλέγουν» τοὺς 5 ἀπὸ τοὺς 9 ἀντιπροσώπους ποὺ ἐπανδρώνουν τὴν προκριματικὴ καὶ κριτικὴ ἐπιτροπὴ τῆς ἐκδηλώσεως, πρᾶγμα ποὺ κατοχύρωνε τὴν ὁμαλὴ λειτουργία τοῦ θεσμοῦ μέσα ἀπὸ διαδικασίες δημοκρατικὲς καὶ ἀδιάθλητες. Αὐτὴ τὴ διάταξη θέλησε νὰ τροποποιήσει τὸ ὑπουργεῖο καὶ γι' αὐτόν, τὸν φαινομενικὰ ἄπλο λόγο, ἡ φετινὴ δουλειὰ τῶν Ἑλλήνων κινηματογραφιστῶν θὰ ἀπουσιάσει ἀπὸ τὸ θέατρο τῶν Μακεδονικῶν Σπουδῶν.

Ὅταν ὁ ἐπίσημος κρατικὸς φορέας ἀναιρεῖ τὴ νωπὴ ἀκόμα ὑπογραφή του, ὅταν στὰ 3 χρόνια ποὺ πέρασαν ἀπὸ τὴν πτώση τῆς δικτατορίας παρατηρεῖται μιὰ ἐπιδείνωση τῶν προβλημάτων τοῦ κλάδου, ὅταν χωρὶς προσχήματα ζητοῦν νὰ ἀφαιρεθοῦν κεκτημένα δικαιώματα, αὐτὴ ἡ φαινομενικὰ ἁπλὴ διαφωνία παίρνει τῆς διαστάσεις μιᾶς ἀπόλυτης ἐκλογῆς, ἑνὸς ΝΑΙ ἢ ἑνὸς ΟΧΙ ποὺ πρέπει νὰ εἰπωθεῖ ἀμέσως. Ἡ προστασία τῆς αὐτονομίας τοῦ κλάδου καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, ἡ προστασία τῆς ἐλευθερης σκέψης, δὲν ἀποτελοῦσε δικαίωμα, ἀλλὰ καθήκον γιὰ ὅσους ἐπὶ τόσα χρόνια μοχθοῦν γιὸ τὴν προκοπὴ τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Εἶπαν τὸ Ο-ΧΙ, χωρὶς διοταγμο, μέτρησαν τὶς δυνάμεις τους, ἀνέλαβαν τὴν εὐθύνη αὐτῆς τῆς πραξης καὶ ἀπάντησαν. Τὸ Φεστιβάλ ποὺ διοργανώνεται στὴ Θεσσαλονίκη δὲν ἀποτελεῖ μιὰ πράξη ἀντιδικίας. Ἀποτελεῖ μιὰ πρόταση τίμια ποὺ μπορεῖ νὰ δώσει τὴ λύση στὰ προβλήματα ποὺ ἀντιμετωπίζει ὁ σύγχρονος κινηματογράφος. Ἀποτελεῖ ἕνα παράδειγμα λειτουργίας τῶν δημοκρατικῶν διαδικασιῶν, ποὺ μόνον μέσα ἀπὸ αὐτὲς εἶναι δυνατὸ νὰ ἀναζητηθοῦν οἱ λύσεις. Ἡ ἄρνηση αὐτῆς τῆς διαδικασίας, σημαίνει ἄρνηση στὸ νὰ ἐρεθεῖ λύση. Σημαίνει ζημιὰ ποὺ τελικὰ χτυπάει τὸ ἴδιο τὸ κράτος.

Θευγαλεα ἔρχεται στὸ μυαλὸ τῶν κινηματογραφιστῶν ἡ πικρὴ γεῦση ποὺ ἀνεκδίηντου, «ἀποφασιζόμεν καὶ διατασσόμεν». Τὸ νομοσχέδιο γιὰ τὴν «Προστασία τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου» ἀπὸ τὴ συντακτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ ὁποίου ἀποκλείστηκαν οἱ ἐκπρόσωποι τῶν ἐνδιαφερομένων ἀμεσα κλάδων, τὸ λεγόμενο Κέντρο Ἑλληνικῆς Κινηματογραφίας, ποὺ διέθεσε ἕνα ἑκατομμύριο δολλάρια στὸν Ὑφ Κουστὶ γιὰ νὰ κινηματογραφήσει τοὺς ἑλληνικοὺς θυθοὺς (συμβολικό), τὶς ἑλληνικὲς ταινίες ποὺ ἄλλοτε αντιπροσώπευαν τὸ 55% τῶν εἰσιτηρίων καὶ σήμερα δὲν φτάνουν τὸ 5%, τὶς 600 ξένες ταινίες ποὺ ἀσύδοτα κατακλύζουν τὴ χώρα μας, αὐτὴ τὴ θλιβερὴ εἰκόνα τῶν κινηματογράφων ποὺ γίνεται πολὺ πιὸ ἔντονη στὴν ἐπαρχία, ὅπου τὸ 80% τοῦ προγράμματος τους ἀποτελοῦν ταινίες πορνὸ καὶ καράτε, τὴ λογοκρισία ποὺ ἐχει στὴν διακριτικὴ της διάθεση κατοχικοὺς νόμους γιὰ νὰ τοὺς χρησιμοποιήσει πιθανὸν ὅπου δεῖ, ἐκείνη τὴν ἀδικαιολόγητη ἀπόφαση μὲ τὴν ὁποία μειώθηκε τὸ ποσὸ μὲ τὸ ὁποῖο ἐνισχύονταν οἱ ταινίες ποὺ συμμετεῖχαν στὸ Φεστιβάλ ἀπὸ 300.000 σὲ 75.000, θυμοῦνται ἐκείνη τὴν χωρὶς ἀντίκρυσμα αἰσιοδοξία σχετικὰ μὲ τὶς προθέσεις τῆς Δημοκρατίας ἀπέναντι στὸν κινηματογράφο στὰ δύο Φεστιβάλ ποὺ ἔγιναν ὕστερα ἀπὸ τὴν μεταπολίτευση, ἀναλογίζονται τὴν εὐθύνη τους καὶ προχωροῦν στὴ δημιουργία τοῦ αὐτόνομου Φεστιβάλ.

Τί νὰ πεῖ κανεὶς γιὰ τὸ ἐπίσημο, ἢ πιὸ σωστὰ, κρατικὸ Ἀντιφεστιβάλ; Εἶναι μιὰ πραξη ἀπελπισίας ὅπως ἐκείνες ποὺ ἀκολουθοῦν ὅλες τὶς ἀσταθεῖς ἀποφάσεις. Ἡ ἐπιστράτευση ταινιῶν ποὺ δὲν μποροῦν γιὰ πολλοὺς λόγους νὰ χουν θέση σ' ἕνα Φεστιβάλ, δὲν πτιαν ἀρκετὴ γιὰ νὰ δικαιολογήσει τὴν ὑπαρξη τοῦ ἀὰν Φεστιβάλ. Δὲν εἶναι ἀρκετὸ νὰ πεῖς «ὁ κινηματογράφος εἶναι ἐγώ», γιὰ νὰ γίνεις πιστευτὸς καὶ ἀποδεκτός. Ὁ διορισμὸς τῶν ἐπιτροπῶν τῆς προκριματικῆς καὶ τῆς κριτικῆς ἀποτέλεσε ἀληθινὸ κόλαφο. Τρία μελὴ τῆς προκριματικῆς (ὁ Γ. Χατζηνάσιος, ὁ Γ. Σκουρτης κι ὁ Δ. Δημητριάδης καὶ τρία μελὴ ἀπὸ τὴν κριτικὴ ὁ Δ. Παπαμιχαὴλ, ἡ Νόρα Βαλσαμη κι ὁ Γ. Σπανός), ἀρνοῦνται τὸν διορισμὸ, γιὰ τὸν ὁποῖο δὲν ρωτήθηκαν ἀν τὸν ἀποδέχονται, δημιουργώντας ἕνα ἐπιπλέον ζήτημα ἠθικῆς τάξεως γιὰ τὸ Κρατικὸ Ἀντιφεστιβάλ.

Μήπως ὅμως τὰ ἴδια τὰ πρόγραμα τὸ ἔχουν αὐτοκαταργήσει; Μήπως αὐτὴ ἡ εντύπωση

πώς γίνονται δυο φεστιβάλ δεν αποτελεί τίποτα περισσότερο από ένα καλοστημένο μύθο που έντεχνα προσπαθούν να παρουσιάσουν σαν πραγματικότητα; Μήπως είναι ένα τεχνικά τό φεστιβάλ; Αυτό που διοργανώνει η συντονιστική επιτροπή των καλλιτεχνικών σωματείων με την πλήρη συμπαράσταση του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου της χώρας; Η μεγάλη συνάυλία που διοργανώνουν ΟΛΟΙ οι γνωστοί συνθέτες και τραγουδιστές με επικεφαλής τον Μ. Θεοδωράκη και τον Μ. Χατζιδάκι την Δευτέρα 26 του μηνός στο γήπεδο του Πανιωνίου για την ενίσχυση του φεστιβάλ, προδικάζεται από τό πλήθος των συμμετοχών ότι θα έχει μιά διάρκεια μαμμούθ και θα ξεπεράσει τις 3 ώρες! Οι 65 Έλληνες ζωγράφοι που προσφέρανε έργα τους για την ενίσχυση του σκοπιού, η συμπαράσταση πολιτικών αρχηγών, η συμπαράσταση μεγάλης μερίδας του επιχειρηματικού κόσμου, η πρωτοφανής συμμετοχή απλών ανθρώπων σ' αυτή την προετοιμασία δικαιώνει την απόφαση των καλλιτεχνικών σωματείων και την καταξιώνει.

Τό φεστιβάλ της Δ.Ε.Θ. θέλησε να ταυτίσει την ύπαρξη του ελληνικού κινηματογράφου με την δική του την ύπαρξη και πρόδωσε την βασική καταστατική του αρχή που ήταν η «προαγωγή της Εβδομης Τέχνης» Τα καλλιτεχνικά κινήματα δεν καλουπιώνονται σε φορείς. Αυτοί μόνο να τα υπηρετούν μπορούν. Ο κινηματογράφος στη χώρα μας δεν κατέλαβε ένα χώρο προκατασκευασμένο γι' αυτόν. Δημιουργήσε χώρο κι όχι ανεξαρτητα από την εποχή του. Αποτελεί μέρος από την έκφραση μιας αλλαγής που συντελείται πολλές φορές ακόμα και ερήμην αυτών που την ζεκίνησαν. Είναι μιά τεχνη που όταν αποφεύγει τους σκοπέλους του ναρκισσισμού (και δεν είναι λίγοι έκείνοι που θέλησαν να τον στρέψουν στήν μή - αναζήτηση και τό ξέκομμα από τό φυσικό περιβάλλον της εποχής του), μ' εκείνη την μοναδική πειστικότητα, ακρίβεια και αμεσότητα που μόνο η εικόνα διαθέτει, γίνεται η τέλεια έκφραση ενός πλατύτερου κόσμου. Δέχεται τα ερεθισματα της εποχής του και απαντάει. Δημιουργεί διάλογο κι ο διάλογος οδηγεί σε μιά βαθειά συνειδητοποίηση και καθαρή γνώση των προβλημάτων τού καιρού μας. Γίνεται μιά πρόταση σωστή, ένα μέσο ευρύτερης επικοινωνίας.

Αυτή η εκρηκτική δύναμη που μπορεί να εκλύσει, πολλές φορές τρομαζει. Τρομοκρατεί αυτούς που θέλουν να διατηρήσουν τα πράγματα σε μιά ράθυμη στατικότητα. Θέλουν να τήν εμποδίσουν. Μπορούνε όμως πάντα; Τό σύνολο τών κινηματογραφιστών που συμμετέχουν στό φεστιβάλ που διοργανώνεται σε συνεργασία με τα καλλιτεχνικά σωματεία εκφράζουν ακριβώς αυτή τη δύναμη. Αρνήθηκαν ομόφωνα τις οποιεσδήποτε παροχές του κρατικου φεστιβάλ, τις σειρήνες τών βραβείων και τών ενισχύσεων χωρίς να θέσουν κάν στόν εαυτό τους τό ερώτημα. Θέλησαν να κριθούν, να προκριθούν ή να απορριφθούν από τούς ανθρώπους, που θεωρούν ότι είναι οί φυσικοί εκπροσωποί τους. Δουλεύουνε νύχτα και μέρα για τήν διοργάνωση. Τοιχοκολλάνε αφίσσες για τήν συνάυλία, διακινδυνεύοντας τις κυρώσεις τού νόμου περί ρυπάνσεως, πουλάνε εισιτήρια στούς δρόμους, μέσα σ' ένα μοναδικό κλίμα κινητοποίησης. Πηγαίνουνε μ' ένα πλατύ χαμόγελο στή Θεσσαλονίκη και για πρώτη φορά σε μιά τέτοιου είδους εκδήλωση, όλα είναι καλά, ωραία και πολύ αληθινά. Πολλές φορές είπε ένα από τα παιδιά της οργανωτικής επιτροπής, η εύτυχία βρίσκεται δίπλα μας και μείς τη ζητάμε αλλού. Και έχει δίκιο. Όλοι αυτοί που μοχθούν αυτή τη στιγμή για την επιτυχία της εκδήλωσης δεν έχουν τη φιλοδοξία να αντικαταστήσουν τό σκηνικό τού θεάτρου Μακεδονικών Σπουδών με ένα άλλο. Δεν θα ήθελαν να διοργανώσουν ένα δεύτερο. Είναι άλλων δουλειά αυτό. Με τήν δημιουργία τού φεστιβάλ εκφράζουν τό δικαίωμα της καλλιτεχνικής αυτονομίας τους, και τό δικαίωμα της ανόθευτης επικοινωνίας τους με τό κοινό. Δεν προκαλούν, δεν αμφισβητούν. Προτείνουν μιά τίμια λύση στό πρόβλημα τού ελληνικού κινηματογράφου και την διεκδικούν. Δεν είναι διοργανωτές φεστιβάλ, όπως έντεχνα θέλησαν πολλοί να καλλιεργήσουν στό κοινό. Όμως τό μπορούν, αν χρειαστεί, και χαρακτηριστικά λέγεται πως τό να γινει τό φεστιβάλ είναι σαν να κάνουμε άκομα μιά ταινία.

Ο κινηματογράφος μας δέν πρέπει νά πεθάνει

ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ
ΚΥΡΙΑΚΗ 25/
ΔΕΥΤΕΡΑ 26
ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1977

ΝΑ ΠΡΟΣΤΑΤΕΥΟΝΤΑΙ ΘΕΣΜΙΚΑ ΚΙ' ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ, ΩΣΤΕ ΝΑ ΜΗ ΞΑΝΑΠΑΡΟΥΣΙΑΣΤΕΙ ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΩΝ ΔΥΟ ΠΑΡΑΛΛΗΛΩΝ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Τίς προσεχεῖς ἡμέρες θά διεξαχθοῦν διαδοχικά στή Θεσσαλονίκη δύο Φεστιβάλ 'Ελληνικοῦ Κινηματογράφου. Τό ἕνα τοῦ ὀργανώνεται ἀπό τή Διεθνή Ἔκθεση καί τό ἄλλο ἀπό τά συνεργαζόμενα συνδικαλιστικά σωματεῖα, σκηνοθετῶν, παραγωγῶν, κριτικῶν. 'Από τή μιά ἕνας ἐπίσημος 'Οργανισμός καί πίσω του τό Κράτος, ἀπό τήν ἄλλη τό σύνολο τῶν ἐργαζομένων στόν κινηματογράφο, ἐκτός ἀπό ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις. Κι' ὅμως τό Κράτος «προσφέρει», μέσω τῆς Δ.Ε.Θ. τό Φεστιβάλ, ἀκριβῶς γιά νά ἐνισχύσει καί νά ἀναπτύξει τόν κινηματογράφο καί τούς ἐπαγγελματίες του. Δέν εἶναι ἤδη δεύμωρο ὅτι

ΤΟΥ Γ. ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

τό ὀργανώνει μέ μιά μορφή τόσο ἀντίθετη γιά τή θέλησή τους, ὥστε νά τούς ἀναγκάζει νά ἀναλάβουν ἡρωικά μόνοι τους τήν ὀρθή συνέχιση τοῦ θεσμοῦ;

ΤΟ ΘΕΜΑ ΣΤΗ ΒΟΥΛΗ

Ὅμως ἡ ὑπόθεση αὐτή δέν εἶναι μιά ἁπλή «οἰκογενειακή» διαμάχη. Ξεπέρασε ἤδη τά ὅρια τῶν κινηματογραφικῶν κύκλων κι' ἔφτασε ὡς τό Κοινοβούλιο. 'Από τίς ἐφημερίδες: «τήν ὑπαγωγή τοῦ κινηματογράφου καί τῶν Φεστιβάλ θεάτρου μουσικῆς καί κινηματογράφου στό ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ καί 'Επιστημῶν ζήτησε μέ δήλωσή του πρός τό Προεδρεῖο τῆς Βουλῆς ὁ βουλευτής 'Αθηνῶν τῆς Νέας Δημοκρατίας κ. Βάσος Βασιλείου».

Πίσω απ' τήν απλή αύτή διατύπωση κρύβεται ή απροδοκιμασία τής πολιτικής τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας, πού εἶναι τώρα ὁ ὑπεύθυνος κρατικός φορέας γιά τήν κινηματογραφική παραγωγή. Καί ἡ δήλωση παίρνει ἰδιαίτερη σημασία ἀπό τό γεγονός ὅτι ὁ ἔγκριτος δημοσιογράφος ὑπῆρξε ὑπουργός Πολιτισμοῦ στήν πρώτη Κυβέρνηση Ἐθνικῆς Ἑνότητας καί ἀπό τό ὅτι εἶναι βουλευτής κυβερνητικός.

Ἀπό τήν ἀντιπολίτευση ἡ ἐπίκριση ὑπῆρξε, φυσικά, πολύ πιό ἄμεση καί ὀξύτερη. Ἡ ἐπερώτηση τοῦ βουλευτή τῆς ΕΔΗΚ Κώστα Ἀλαβάνου, ἀφοῦ ἀναλύει τό θέμα πού ἀνέκυψε, καταλήγει:

«Ἡ «μισαλλόδοξη» αὐτή στάση, σέ συνδυασμό μέ τή γενικότερη κυβερνητική πολιτική, πού — ὅταν δέν χαρακτηρίζεται ἀπό χτύπητή ἀδιαφορία — προσδιορίζεται ἀπό τήν προσπάθεια ἀνατροπῆς τῶν ἐγγυήσεων καί τῶν θεσμῶν, σέ συνδυασμό μέ τήν ἐξοστράκιση τῶν δημιουργῶν καί τῶν «ἐπαιόντων» καί τήν προώθηση τῶν ἀνίδεων καί τῶν ὑποτελῶν δημιουργεῖ τήν εὔλογη ὑπόνοια ὅτι μοναδική κρατική μέριμνα εἶναι ἡ ἀστυνόμευση τοῦ χώρου καί ἡ ἐπιβολή καθεστῶτος οἰκονομικῆς ἐξάρτησης καί πολιτικοῦ ἐλέγχου στή μορφή τέχνης πού ἐκφράζει περισσότερο ἀπό ὁποιαδήποτε ἄλλη τήν ἐποχή μας καί πού ἔχει τή δύναμη καί τήν ἱκανότητα νά μιλήσει στό κοινό».

Ὅμως, γιατί ξαφνικά δημιουργήθηκε τόσο μεγάλη ἀναταραχή; Ἁπλῶς «ἔφτασε τό πλήρωμα τοῦ χρόνου». Ἔσπασε τό ἀπόστημα πού φούσκωνε ἀπό καιρό. Ὅταν ἔγινε ἡ πρακτικοπηματική ἀλλαγή τοῦ Κανονισμοῦ τοῦ Φεστιβάλ (πού εἶχε συνταχθεῖ μέ κοινή συμφωνία τοῦ ἰδιου, ὑπουργοῦ καί τῶν ἐκπροσώπων τῶν κινηματογραφιστῶν καί εἶχε ἰσχύσει χωρίς ἰδιαίτερα προβλήματα τό 1975 καί τό 1976) οἱ ἐπαγγελματίες τῆς ἔβδομης τέχνης συνειδητοποίησαν πώς δέν ὑπῆρχαν ἄλλα περιθώρια ὑποχώρησης, καί μετέβαλαν τήν ὡς τότε χαλαρή ἀντίθεσή τους σέ ὁλοκληρωτική ἀντίσταση.

Η ΚΡΑΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Τό κύριο θέμα, λοιπόν δέν εἶναι στενά τό Φεστιβάλ ἀλλά ἡ γενικότερη κρατική πολιτική στόν τομέα τοῦ κινηματογράφου. Ὑπάρχει, ὑπῆρξε ποτέ τέτοια συνεπής πολιτική μέ ἠθικά κριτήρια ἀπό τό ἑλληνικό κράτος; Ἡ ἀπάντηση εἶναι κατηγορηματικά ὄχι.

Σέ μιά οἰκονομία πού πιέζεται ἀπό ἄλλες δεσπόζουσες (π.χ. τήν ἀμερικανική), σέ μιά ἤδη περιορισμένη ντόπια ἀγορά πού κατακλύζεται ἀπό τά προϊόντα τῶν μεγάλων μονοπωλίων (μέ τήν αὐξημένη «ψυχαγωγική» τους «δύναμη» καί τήν μυθοποιησή τους), πῶς προστάτευσε πραγματικά τό κράτος τήν ἑλληνική παραγωγή; Μήπως ἐπεδίωξε τήν «προσόστωση», δηλαδή τήν σέ μικρότερη, ἔστω, ἀναλογία ὑποχρεωτική ἐξαγωγή ἑλληνικῶν ταινιῶν σέ σχέση μέ τίς εἰσαγόμενες ξένες; Ἡ τήν ἀποφασιστική μείωση τῆς φορολογίας τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν (καί τήν κατάργησή της ἀπό τίς ταινίες ποιότητας);

Τό ν.δ. 4208)1961 προέβλεπε, γιά πρώτη φορά, τό θεσμό τῶν προστατευομένων ταινιῶν, τήν ἐπιδότησή τους καί τήν ὑποχρεωτική προβολή τους. Αὐτή ἡ «ὑποχρεωτική προβολή» ποτέ δέν ὑλοποιήθηκε, παρ' ὅλο πού ἡ ἐξασφάλιση τῆς καλῆς διανομῆς ἀποδείχτηκε πιό ἀποφασιστικό (ἀρνητικά) πρόβλημα ἀπό τήν παραγωγή τῶν ταινιῶν.

Ἕνα ἄλλο ν.δ., τό 58)1973, προέβλεπε ἀκόμα τήν χρηματοδότηση τῆς παραγωγῆς μέ χαμηλότοκα δάνεια καί τή βράβευση ταινιῶν μικροῦ μήκους μέ 50.000 δρχ. Αὐτή ἡ περιδόητη χρηματοδότηση ἀναμένεται ἀκόμη, παρ' ὅλο πού ἐπανέλαβε τήν ὑπόσχεση ὁ κ. Κονοφάγος στήν ἔναρξη τοῦ Φεστιβάλ τοῦ 1976. Τό ἴδιο ἀναμένεται ἡ ὑλοποίηση τῆς δηλώσεώς του «γιά τήν παροχή οὐσιαστικότερης βοήθειας στίς ταινίες ποιότητος, καταρτίσαμε πρόγραμμα τό ὁποῖο θά ἀνακοινωθεῖ σύντομα». Κι' ὄχι μόνο δέν συνέβη τίποτε ἀλλά καί τά ποσά βραβεύσεων μειώθηκαν σταθερά τά τελευταῖα χρόνια, ἐνῶ ἀντίστοιχα ὁ τιμάριθμος (καί τό κόστος παραγωγῆς) διπλασιαζόταν.

Ὅμως, μετά τήν καταβαράθρωση τοῦ κινηματογράφου σάν μαζικοῦ μέσου ψυχαγωγίας (ἀντικαταστάθηκε ἀπό τήν τηλεόραση) καί τήν ἐμπορική - βιομηχανική του ἐκμηδένιση, ἀπέμεινε ἡ λειτουργία του σάν πολιτιστικοῦ φορέως.

Ο ΝΕΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Μέσα στήν καοδιά τῆς δικτατορίας. (τό 1970, μέ τήν «Ἀναπαράσταση» τοῦ Ἀγγελόπουλου) ξεπρόβαλε ὁ νέος ἑλληνικός κινηματογράφος, ὅπου τό ἄλλοτε ἀνώνυμο ἐμπορικό προϊόν μεταβάλλεται σέ προσωπική καλλιτεχνική ἔκφραση τοῦ σκηνοθέτη - δημιουργοῦ. Τρία χρόνια ἀργότερα αὐτός ἦταν πιά ὁ μοναδικός ἑλληνικός κινηματογράφος, πειραματικός σέ μορφή, τολμηρός σέ περιεχόμενο, καί προοδευτικός σέ πολιτική κατεύθυνση.

Ὁ νέος ἑλληνικός κινηματογράφος ἀνδρώθηκε γοργά, ποιοτικά ἀλλά καί ποσοτικά. Τό 1975 οἱ ἐνδιαφέρουσες ταινίες ἔφτασαν τίς δεκάξη, πού εἶναι ἀριθμός σημαντικός ἀκόμη καί γιά χῶρες μέ σοβαρή παράδοση καί ἀνάλογη καταναλωτική ἀγορά. Αὐτή ἡ ἄνθιση ἔγινε δυνατή ὄχι μόνο σάν ἔκφραση κάποιων ἰδιοφυῶν σκηνοθετῶν ἀλλά καί μαζί μέ τήν ἐξαιρετική ποιοτική ἐξέλιξη τῶν ἄλλων καλλιτεχνικῶν κ τεχνικῶν παραγόντων τῆς κάθε ταινίας, ὁπερατέρ, μουσικῶν, σκηνογράφων, μοντέρ, ἠχολῆπτῶν, τεχνικῶν ἐργαστηρίου. Κι' ἀκόμη εὐρύτερα ἡ ποιοτική αὐτή μεταβολή ἐμπορεύτηκε ἀπό τή γέννηση ἑνός προβληματισμοῦ πλατειοῦ κι' ὅλο καί πιό σύνθετου, πού περιλαμβάνει τίς ταινίες, τό περιεχόμενο καί τή μορφή τους, τή λειτουργικότητά τους στό κοινό ἀλλά καί ὁλόκληρη τή διαδικασία παραγωγῆς - διανομῆς ὅπως καί τή σχετική κρατική πολιτική. Ἔγιναν συνέδρια, γράφτηκαν μελέτες σε βάθος (ἰδίως στά δυό ἀξιόλογα κινηματογραφικά περιοδικά, «Σύγχρονος Κινηματογράφος» καί «Φίλμ») καί, πάνω ἀπ' ὅλα, ἀναπτύχθηκαν συνδικαλιστικά ὄργανα, ὅπως ἡ Ἑταιρία Σκηνοθετῶν, ἡ ἡ Πανελλήνια Ἕνωση Κριτικῶν, πού ἔδρασαν δυναμικά μέ συνείδηση τοῦ πολιτιστικοῦ ρόλου πού ἀσκεῖ ἡ λαϊκή τέχνη τοῦ κινηματογράφου καί τοῦ γεγονότος ὅτι ἡ εὐθύνη κι' ὁ ἔλεγχος τῆς παραγωγῆς θά μετατίθεται ὅλο καί περισσότερο πρός τά νέοις τῶν ἐργαζομένων.

Αὐτή ἡ ἐσωτερική ἀκμή ἔφερε γοργά καί τήν διεθνή προβολή τοῦ νέου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ὄχι μόνο μέ τό θρίαμβο τοῦ «Θιάσου», πού χαρακτηρίστηκε ἀπεῖφοραστο ἀπό τούς ξένους «ἀριστούργημα», ἀλλά κι' ἀπό σημαντικά ἀφιερώματα σέ διεθνή φεστιβάλ (Βερολίνο, Βενετία, Λονδίνο, Ροτέτα Τέρμε, Ρότερνταμ) ὅπου οἱ ταινίες μας ἐντυπωσίασαν καί προκάλεσαν ἐνθουσιαστικά ἄρθρα. Σημαδιακά παρατηροῦσε ὁ Ἰταλός Καλλίστο Κόζουλιτς:

«Ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος ἔχει ὡς στόχο τόν διαλογισμό πάνω στή σημερινή καί χθεσινή Ἑλλάδα, καί τήν ἀνανέωση τῆς μορφῆς. Εἶναι ἕνα ἐνιαῖο φαινόμενο, ὅπως ὁ νεορεαλισμός μετά τόν πόλεμο, καί κάτι ἀκόμη περισσότερο: Εἶναι τό τελευταῖο νέο κύμα, πού ὑπάρχει σήμερα, ἐνῶ σ' ὁλόκληρο τόν κόσμο διαπιστώνεται ἡ κρίση τοῦ νέου κινηματογράφου σάν κινήματος. Οἱ Ἕλληνες σκηνοθέτες ἔχουν συνείδηση τῆς ἰδιαίτερης κατάστασής τους κι ἀναζητοῦν ἀπό τώρα τούς τρόπους νά ἐπιβιώσουν καί νά μήν ἔχουν τήν τύχη τῶν ἄλλων».

Αὐτή ἡ συσπείρωση τῶν ἐργαζομένων καί ἡ μεθόδευση τῆς πίεσης, κυρίως πρός τήν κατεύθυνση τοῦ κράτους, γιά νά ὑποστηρίξει ἀπό τή μιά θεσμικά καί τήν ἄλλη οἰκονομικά τίς ἑλληνικές ταινίες, συνάντησε μιά ὅλο καί πιό ἀρνητική στάση ἀπό τήν κυβέρνηση. Ἄν ἀθροισθοῦν οἱ κυβερνητικές ἐνέργειες, ἀποφάσεις καί δηλώσεις τῶν τελευταίων εἴκοσι μηνῶν, φοβᾶμαι πώς θά πρέπει νά δικαιωθεῖ σέ σοβαρό βαθμό τό περιεχόμενο τῆς ἐπερωτήσεως Ἀλαβάνου.

Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ

Ἡ διατήρηση καί στό νέο Σύνταγμα τῆς ἐξαιρέσεως τοῦ κινηματογράφου ἀπό τήν εἰδική συνταγματική προστασία τοῦ Τύπου (ἄρθρ. 15) ἄνοιξε πάλι τό δρόμο στήν ἀναζωπύρηση τῆς λογοκρισίας. Ἡ ἀπαράδεκτη αὐτή κηδεμονία τῆς ἐκτελεστικῆς ἐξουσίας πάνω στίς ἐκδηλώσεις τοῦ πνεύματος, ἀφοῦ ἀτόνησε γιά ἕνα διάστημα, «ἐπανήλθε δριμύτερη». Οἱ παραιτήσεις ἢ ἡ ἀπομάκρυνση τῶν «φωτισμένων» προσώπων πού μετεῖχαν σ' αὐτήν (Λυκουρέζος, Κουμάντος, Μαρκετάκη, Ραφαηλίδης), ἡ στελέχωσή τους μέ ἀσχέτους καί ὁ ἀποκλεισμός σχεδόν ὅλων τῶν εἰδικῶν καί τῶν ἐπαγγελματιῶν, ἀνοίγουν τόν δρόμο γιά κάθε εἶδους ἐπεμβάσεις. Ἡ ἀπόρριψη τοῦ σενάριου τοῦ ἀξιόλογου σκηνοθέτη

Ν. Παναγιωτόπουλου «Ντάνκεσεν μπίτεσεν», γιά κωμικά ήθικολογικά έπιχειρήματα, ήταν τό πρώτο «χτυπητό» δείγμα.

Καί τό Ὑπουργεῖο Τύπου, ὄχι μόνο δαμποχάρισε τή συμμετοχή τοῦ «θιάσου» στό Φεστιβάλ Καννῶν, ἀλλά ἔδειξε ἰδιαίτερα ἐνοχλημένο ἀπό τούς διεθνεῖς διθυράμβους καί προσπάθησε νά τούς μειώσει (θυμίζοντας τήν ἀπαράδεκτη στάση παλαιοτέρων κυβερνήσεων ἀπέναντι στόν Ξενάκη ἤ τόν Σδρῶνο) λές καί οἱ Ἕλληνες ἐξακολουθοῦν νά εἶναι χωρισμένοι στά δύο, στούς ἐθνικόφρονες καί στούς «ἀπάτριδες» καί δέν εἶναι τιμή γιά τήν πατρίδα ὁλόκληρη κάθε ἔπαινος στίς πνευματικές δημιουργίες τῶν παιδιῶν της.

Ἀλλά καί ἡ δημιουργία Συντονιστικῆς Ἐπιτροπῆς Κινηματογράφου καί Τηλεοράσεως, χωρίς ἐκπροσώπηση τῶν κινηματογραφιστῶν, ὅπως καί ὁ διορισμός τοῦ ἐκδότη, κ. Ι. Βελλίδη, ὡς προέδρου τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου, στή θέση πού κατεῖχε ἄλλοτε ἕνας καθιερωμένος σκηνοθέτης, ὁ Γιώργος Τζαβέλλας, δείχνει τήν ἀπομάκρυνση ἀπό τούς εἰδήμονες καί τήν ἐγκατάλειψη τοῦ διαλόγου.

Ἀλλά τό πιό ἀποτελεσματικά ἀρνητικό στοιχεῖο τῆς κρατικῆς πολιτικῆς εἶναι βέβαια ὁ οἰκονομικός «δρόχος», δηλαδή ὁ συνεχής περιορισμός τῶν κάθε εἴδους οἰκονομικῶν παροχῶν, πού μοιάζει σάν νά γίνεται βάσει σχεδίου. Οἱ ἐπιδοτήσεις τοῦ ν.δ. 58)73, πού ἄρχισαν ἀπό 500.000 γιά τίς «προστατευόμενες» ταινίες εἶχαν ἤδη κατέβει στίς 300.000, τό 1975. Καί τότε γίνεται ἡ πρώτη πραξικοπηματική ἐνέργεια πού καταστρατηγεῖ τόν νόμο. Περιορίζονται ξαφνικά οἱ ἐπιδοτήσεις σέ 75.000 δρχ. καί τά ὑπόλοιπα χρήματα διανέμονται σάν «ἐπιβράβευση» σέ ἀναλογία μέ τό εἰσαγόμενο συνάλλαγμα. Καί μάλιστα ἡ ἀπόφαση αὐτή, μέ ἀναδρομική ἰσχύ, κάλυπτε ὅλες σχεδόν τίς ταινίες τοῦ 1975, δηλαδή τίς πιό ἀξιόλογες καί πιό κοινωνιστικές ταινίες τῆς ἑλληνικῆς παραγωγῆς.

Η ΜΕΙΩΣΗ ΤΩΝ ΒΡΑΒΕΙΩΝ

Κατά τόν ἴδιο τρόπο μειώθηκαν καί τά βραβεῖα τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ὅπως καί οἱ ἐπιδοτήσεις γιά τά ἔργα μικροῦ μήκους.

Τό ἀποτέλεσμα γίνεται αἰσθητό. Ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος «μαραζώνει» κιόλας σάν τό καχεκτικό φυτό πού δέν ποτίζεται ἀρκετά. Τό κράτος ἀποτελεῖ βέβαια, σ' ὅλες τίς χῶρες τόν πρόμαχο τῆς κρατούσας ἰδεολογίας, ἐνῶ ἡ πιό ζωντανή τέχνη εἶναι ἀπό τή φύση της, κριτική ἐπανεξέταση, ἀντικυφορμισμός. Ἀλλά στή Γαλλία, τήν Ἰταλία ἤ τή Γερμανία ὁ «ἀμφισβητησιακός» αὐτός κινηματογράφος ζεῖ ἀπό τίς κρατικές χορηγίες καί οἱ φοεεῖς πού τίς παρέχουν εἶναι ἀνεξάρτητοι ἀπό τόν κρατικό μηχανισμό, μέ ἐπικεφαλῆς τους εἰδήμονες κύρους.

Καί νά τώρα, ἡ δεύτερη πραξικοπηματική ἐνέργεια τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας, ἡ ξαφνική μεταβολή τοῦ κανονισμοῦ τοῦ Φεστιβάλ καί ἡ θεσμοποίηση τῆς μειώσεως τῶν βραβείων πού προκάλεσε τή μεγάλη ρήξη. Τό ὅτι κατόπιν «βρέθηκαν» πάλι χρήματα γιά τά βραβεῖα, χειροτερεύει ἠθικά τήν εἰκόνα τοῦ Ὑπουργείου, γιατί ἀποδείχνει πώς οἱ ταμιευτικοί λόγοι πού ἐπικαλέστηκαν γιά τή μείωση δέν ἦταν οἱ πραγματικοί.

Οἱ ἐπαγγελματίες τοῦ κινηματογράφου ὀργανώνουν τό Φεστιβάλ τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, τηρώντας σχολαστικά τήν παράδοση καί κρατώντας, ὅπως εἶναι σωστό, μέ δονκιχωτική τόλμη καί συναισθηματισμό, τήν ἕδρα στή Θεσσαλονίκη (ἐνῶ θά ἦταν τόσο πιό εὔκολο νά γίνει στήν Ἀθήνα). Μέ τήν ὁμόψυχη καθολική συμμετοχή ὅλων τῶν καλλιτεχνῶν καί τεχνικῶν δίνουν ἕνα ἀξιόλογο παράδειγμα θετικῆς κι ἐποικοδομητικῆς διαμαρτυρίας, μετατοπίζοντας τήν ἐπίσημη διοργάνωση σέ περιθωριακό Ἀντιφεστιβάλ.

Εἶναι πάντα καιρός ν' ἀπιληφθοῦν οἱ ἁρμόδιοι ὅτι μιά ἐθνική κινηματογραφική πολιτική δέν γίνεται μέ μικροψυχία καί πολιτική τοῦ «ἐμεῖς» καί «σεῖς» καί ἰδίως δέν γίνεται ἐρήμην ἤ ἐναντίον τῶν ἀνθρώπων πού δρυάζονται καί πονοῦν γιά τό μέλλον τῆς δουλειᾶς τους.

ΑΥΓΗ

Τό πρόβλημα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου

Η ΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΔΙΑΜΑΧΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΩΝ - ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ ΣΤΟ ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ο ΘΟΡΥΒΟΣ πού ξεσήκωσε ἡ διαμάχη τῶν κινηματογραφιστῶν μὲ τὸ ὑπουργεῖο Βιομηχανίας γύρω ἀπὸ τὸ Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης ἔθεσε στὸ σύνολό του τὸ πρόβλημα τοῦ ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου.

Ἡ φετινὴ «παρασπονδία» τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας στὸ θέμα Κανονισμοῦ (1) τοῦ Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης μὲ τὴν ἀνάθαρρεση κατάργηση βασικῶν ἄρθρων τοῦ Κανονισμοῦ 1975 ποὺ ἀπὸ κοινοῦ ἐπεξεργάστηκαν ἀπὸ τὲ ἐκπρόσωποι τῶν κινηματογραφικῶν σωματείων καὶ τὸ ὑπουργεῖο Βιομηχανίας, δὲν ἔφερε μόνο σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν κυβερνητικὴ τακτικὴ τοὺς ἄμεσα ἐνδιαφερόμενους κινηματογραφιστές, ἀλλὰ καὶ πολλὰ καλλιτεχνικὰ σωματεῖα τῆς χώρας.

Ἡ κρατικὴ πολιτικὴ

ΣΥΓΚΕΚΡΙΜΕΝΑ ὁλόκληρος ὁ κινηματογραφικὸς καὶ γενικότερα καλλιτεχνικὸς κόσμος «σὰν ἕτοιμος ἀπὸ καιρὸ» βρέθηκε ἀποφασιστικὰ ἀντιμέτωπος σὲ μιὰ κυβερνητικὴ ἐνέργεια μὲ σκοπό, ὄχι ἁπλὰ καὶ μόνο νὰ ἀποκαταστήσει τὴ δημοκρατικὴ λειτουργία ἑνὸς θεσμοῦ — τοῦ Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης, ποὺ ἀνέλαβε νὰ φέρει σὲ πέρας μὲ βάση τὸν Κανονισμὸ τοῦ 1975 (2) ἀλλὰ νὰ ἐκφράσει τὴν ἀντίθεσή του στὴν καταστροφικὴ πολιτικὴ ποὺ ἀκολουθεῖ χρόνια τώρα τὸ κράτος στὸν τομέα τοῦ κινηματογράφου.

Κρατικὴ πολιτικὴ στὸν κινηματογράφο σημαίνει κατὰ πρῶτο λόγο (3) θεσμικὸ πλαίσιο (νόμοι, νομοθετικὰ διατάγματα ὑπουργικὲς ἀποφάσεις, ἀστυνομικὲς διαταγὲς κ.λ.π.) ποὺ κατοχυρώνει, θωρακίζει καὶ προωθεῖ τὴν κρατικὴ ἀντίληψη γιὰ τὸν ρόλο τοῦ κινηματογράφου στὴν ἑλληνικὴ κοινωνία.

ΑΠΟ τὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα ἐμφανίζεται ὁ κινηματογράφος στὴν Ἑλλάδα. Ἡ παρουσία του ὅμως, τόσο μὲ τὴν εἰσαγωγὴ ξένων ταινιῶν ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν ἔναρξη τῆς ἑλληνικῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς, γίνεται ἔντονότερη μετὰ τὴ Μικρασιατικὴ Καταστροφή, ἰδιαίτερα μετὰ τὸ 1924 — «Πρώτη Δημοκρατία».

Τότε εἶναι ποὺ κάνουν καὶ τὴν ἐμφάνισή τους οἱ πρῶτες ἀστυνομικὲς διατάξεις, οἱ πρῶτες ὑπουργικὲς ἀποφάσεις. Ἀναφέρονται στὴ λογοκρισία καὶ στὴ φορολογία (4).

Πάνω σ' αὐτὰ τὰ δυὸ ποδάρια θὰ στηριχτεῖ γιὰ χρόνια ὁλόκληρη ἡ Κρατικὴ Πολιτικὴ στὸν Κινηματογράφο.

Μετὰ τὴν Κατοχὴ ἡ ἐγχώρια παραγωγὴ κινηματογραφικῶν ταινιῶν αὐξάνει σὲ τέτοιο ποσοστὸ ποὺ λίγα χρόνια μετὰ τὸ 1950 θὰ ξεπεράσει σὲ ἀριθμὸ εἰσιτηρίων ὅλες τὶς εἰσαγόμενες ξένες ταινίες στὴν Ἑλλάδα. Εἶναι ἀναγκαῖος λοιπὸν ἕνας νόμος ποὺ νὰ ρυθμίζει ὅλα τὰ προβλήματα ποὺ ἀντιμετωπίζει ἡ κινηματογραφικὴ παραγωγὴ καὶ ἐκμετάλλευση στὴ χώρα μας.

Αὐτὸ θὰ γίνει δυνατὸ μονάχα τὸ 1961. Καὶ ἀφοῦ ἔχει προηγηθεῖ ἡ ἔναρξη τῆς ἑβδομάδας Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου στὴ Θεσσαλονίκη.

Ὅμως κι' αὐτὸς ὁ νόμος δὲν ὑπῆρξε ἀποτέλεσμα κρατικῆς πρωτοβουλίας καὶ ἐνδιαφέροντος» ἀλλὰ ἀποτέλεσμα πιέσεων πρὸς τὸν κρατικὸ μηχανισμὸ (συγκεκριμένα στὸ Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας στὸ ὁποῖο ὑπάγεται ὁ κινηματογράφος), ποὺ ἄσκησαν τὰ μεγάλα γραφεῖα εἰσαγωγῆς ταινιῶν καὶ οἱ μεγάλες ἑταιρίες παραγωγῆς (Φίνος — Δαμασκηνός), οἱ ὁποῖες βλέποντας τὸν κίνδυνο ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση μιᾶς σειρᾶς μικρῶν γραφείων καὶ ἑταιριῶν μὲ τρομερὴ — ὁμολογουμένως — δραστηριότητα (ἤδη στὴν Ἑλλάδα παράγονται 100 - 150 ταινίες τὸ χρόνο καὶ εἶσ' ἀγονται 500 - 600), θέλησαν νὰ κατοχυρώσουν τὰ συμφέροντά τους.

Ὁ ρόλος τοῦ κινηματογράφου

ΚΛΛΑ πρὶν μιλήσουμε γιὰ τὸν νόμο αὐτὸ ποὺ μάλιστα βαφτίστηκε «Μέτρα διὰ τὴν Ἀνάπτυξιν τῆς Κινηματογραφίας ἐν Ἑλλάδι» ἄς ποῦμε τί ἐννοοῦμε ὅταν λέμε Κινηματογράφος στὴν Ἑλλάδα.

Ὁ κινηματογράφος, σὰν φορέας Ἰδεολογίας καὶ πολιτισμοῦ, σὰ μέσο ψυχαγωγίας καὶ διαμόρφωσης κοινωνικῆς καὶ ἐθνικῆς συνείδησης δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἀντιμετωπίζεται σὰν σύνολο ἐκδηλώσεων ποὺ ὅλες μαζὶ στοιχειοθετοῦν αὐτὸ ποὺ μποροῦμε νὰ ὀνομάσουμε κινηματογραφικὴ πραγματικότητα στὴ χώρα μας.

Μιὰ πραγματικότητα δηλ. ποὺ ἀποτελεῖται ἀπό:

1) Τὸ σύνολο τῆς ἑλληνικῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς (ὄχι μονάχα αὐτὲς ποὺ συνηθίσαμε νὰ ὀνομάζουμε ταινίες «τέχνης» ἢ «πολιτικές»).

2) Τὸ σύνολο τῶν ξένων ταινιῶν ποὺ εἰσάγονται στὴν Ἑλλάδα.

Τὸ σύνολο τῶν ταινιῶν ποὺ παράγουν τὰ κρατικὰ καὶ ἡμικρατικὰ ἱδρύματα, συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν προπαγανδιστικῶν.

4) Τὸ ἐπίπεδο τῆς κινηματογραφικῆς παιδείας.

5) Τὴν λειτουργία τῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν.

6) Τὴ λειτουργία τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς.

7) Τὸν χαρακτήρα καὶ τὴ λειτουργία τοῦ θεσμοῦ ποὺ ὀνομάζεται Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης, κα τέλος σ' ὅτι ἀφορᾶ τὰ τελευταῖα χρόνια.

8) Τὸ σύνολο τῶν προγραμμάτων — ἑλληνικῶν καὶ ξένων — ποὺ προσφέρουν τὰ δύο τηλεοπτικὰ κανάλια, ΕΡΤ καὶ ΥΕΝΕΔ.

Κι' ἂς δοῦμε, τώρα, πῶς ἀντιμετωπίζει αὐτὴν τὴν κινηματογραφικὴ πραγματικότητα ὁ Νόμος 4208)1961 καὶ ὁ 58) 1973 ποὺ τὸν ἀκολούθησε:

1. Σὰ μέσο γιὰ τὴν ἐξασφάλιση συναλλάγματος μὲ τὴν ἀποικιακὴ σὲ ἀντίληψη παραχώρηση διευκολύνσεων στοὺς ξένους παραγωγοὺς γιὰ νὰ ἔλθουν νὰ γυρίσουν ταινίες στὴν Ἑλλάδα.

2. Φροντίζει νὰ ἐξασφαλίσει τὰ συμφέροντα τῶν μεγάλων ἑταιριῶν παραγωγῆς καὶ μεγάλων γραφείων εἰσαγωγῆς ταινιῶν σὲ βάρος τῶν νέων μικρῶν γραφείων καὶ τῆς λιγότερο ἐξαρτημένης παραγωγῆς, γεγονὸς ποὺ ὁδηγεῖ στὴν μονοπώληση τῆς ἀγορᾶς μὲ τὴν ἀποκλειστικὴ ἐκμετάλλευση τῶν αἰθουσῶν προβολῆς ἀπὸ τὶς ἑταιρίες ποὺ εἰσάγουν ἀμερικάνικες ταινίες.

3. Ἐνῶ ὁμιλεῖ περὶ «Βιομηχανίας τοῦ Κινηματογράφου», ἀδιαφορεῖ τελείως γιὰ τὴν ἐπαγγελματικὴ κατοχύρωση τῶν τεχνικῶν κινηματογράφου ἔτσι ποὺ χρόνια ὁλόκληρα μιὰ «βιομηχανία» νὰ στηρίζεται ἀποκλειστικὰ σὲ ἀνειδίκευτους» — σύμφωνα μὲ τὸ νόμο — ἐργάτες δηλ. σ' ἕνα ἐργατικὸ δυναμικὸ ρευστό, χωρὶς μόνιμη ἐξασφάλιση, χωρὶς κατοχυρωμένη εἰδίκευση καὶ χωρὶς δυνατότητες διαμόρφωσης μιᾶς στα θερῆς ἐπαγγελματικῆς συνείδησης.

Ἀνοίγουμε μιὰ παρένθεση: μὲ τὴν κρίση τῶν τελευταίων χρόνων πολλοὶ τεχνικοὶ κινηματογράφου ἄλλαξαν ἐπάγγελμα καὶ ἄλλοι ἀναζήτησαν στὴν τηλεόραση μονιμότερη στέγη, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἀποψιλώνεται ὁ κινηματογράφος ἀπὸ τὸ τεχνικὸ δυναμικό του.

4. Δὲν παίρνει κανένα μέτρο γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ παιδεία, ἡ ὁποία, παγιδευμένη στὰ ἀνύπαρκτα περιθώρια τῆς ἰδιωτικῆς πρωτοβουλίας εἶναι καταδικασμένη γιὰ δεκαετίες ὁλόκληρες νὰ παίζει ἕνα ρόλο διακοσμητικὸ καὶ ἀκόμα παρα πλανητικό.

5. Δὲν ἀσχολεῖται μὲ τὴ φορολογία ποὺ σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις φτάνει τὸ 45% τῆς τιμῆς τοῦ εἰσιτηρίου.

Καὶ τέλος:

6. Δὲν ἀναφέρεται καθόλου στὴν λογοκρισία διατηρώντας στὸ ἀκέραιο τὸν κατοχικὸ νόμο 1108)1941 ποὺ ἔγινε γιὰ νὰ ἐξυπηρετεῖ τὶς ἀρχὲς κατοχῆς (5).

ΑΚΟΜΑ μὲ τὴ θεσμοποίηση τοῦ Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης (1962) ἐπιδιώκει νὰ βοηθήσει διαφημιστικὰ τὴ μεγάλη παραγωγή. Μέχρι τὸ 1972 τὰ 8 ἀπὸ τὰ 12 βραβεῖα καλύτερης παραγωγῆς μοιράζονται μεταξύ τους (ἀπὸ 4) ὁ Φιλ. Φίνος καὶ ὁ Τζέημς Πάρις.

ΜΕ ΤΟ νόμο 58)1973 ποὺ εἰσηγήθηκαν οἱ μόνιμοι ὑπάλληλοι τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας καὶ ψήφισε ἡ κυβέρνηση Παπαδοπούλου ὕστερα ἀπὸ ἔντονες ἀντιδράσεις, διαμαρτυρίες καὶ ἀπειλὲς τῶν αἰθουσιαρχῶν παραγωγῶν καὶ εἰσαγωγέων, σχετικὰ μὲ τὸν ἀνταγωνισμὸ τῆς τηλεόρασης, δὲν ἀλλάζει οὐσιαστικὰ τίποτα.

Ἀντίθετα ἑτοιμάζεται ἔτσι τὸ ἔδαφος ὥστε μαζὶ μὲ τὸν ἱδρυτικὸ νόμο τῆς ΕΡΤ ποὺ ψήφισε ἡ κυβέρνηση Καραμανλῆ τὸ 1976, νὰ ὁδηγηθεῖ ἡ ἑλληνικὴ κινηματογραφικὴ πραγματικότητα στὴν εἰκόνα ποὺ παρουσιάζει σήμερα:

1) Ἡ τηλεόραση διεκπεραιώνει κατὰ μέγιστο ποσοστὸ τὴν ἰδεολογικὴ ψυχαγωγικὴ καὶ πολιτικὴ λειτουργία ποὺ εἶχε μέχρι σήμερα ὁ κινηματογράφος.
Καὶ

2) Μὲ τὴν κατακόρυφη πτώση τῆς ἑλληνικῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς, ὁλόκληρη τὴν ἑλληνικὴ ἀγορὰ αἰθουσῶν καταλαμβάνουν οἱ ξένες ταινίες ἀπὸ τὶς ὁποῖες οἱ ἀμερικάνικες κατέχουν πιὰ πάνω ἀπὸ τὸ 50% τῶν εἰσιτηρίων.

Ἡ μάχη τῶν κινηματογραφιστῶν

ΣΟΛΗ τὴν Ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου στὴ χώρα μας — ἰδιαίτερα ἀπὸ τὴν Κατοχὴ καὶ μετὰ — ἡ κρατικὴ πολιτικὴ μὲ ἔμμεσους εἴτε ἄμεσους τρόπους ὁδήγησε τὸ σύνολο τῶν ἐκδηλώσεων τοῦ κινηματογράφου πρὸς τὴν κατεύθυνση ποὺ εἶχε ἤδη ἐπιλέξει, πάνω σὲ ὅλα τὰ πολιτιστικὰ ἢ κοινωνικὰ θέματα ἡ κρατικὴ ἐξουσία.

Ὁ κινηματογράφος καὶ σήμερα ἡ τηλεόραση, σὰ μέσο μαζικῆς ἐπικοινωνίας μὲ τεράστια ἀπήχηση, δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ λειτουργήσει ἀνεξάρτητα καὶ ἔξω ἀπὸ τὰ αὐστηρῶς καθορισμένα περιθώρια ποὺ τὸν τοποθέτησε ἡ μεταπολεμικὴ κρατικὴ ἀντίληψη ς πρὸς τὴν ψυχαγωγία καὶ τὴ μόρφωση τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ.

Καὶ ἐπειδὴ συνήθως μιλᾶμε γιὰ κρατικὴ ἀδιαφορία στὸ χῶρο τῆς τέχνης καὶ γενικότερα στὰ πολιτιστικὰ θέματα, ἀξίζει νὰ ποῦμε ὅτι στὸ χῶρο τοῦ κινηματογράφου δὲν ὑπῆρξε κρατικὴ ἀδιαφορία. Ἀντίθετα ὑπῆρξε ἐνεργὸ ἐνδιαφέρον πρὸς τὶς κατευθύνσεις γιὰ τὶς ὁποῖες μιλήσαμε. Δεῖγμα αὐτοῦ τοῦ ἐν διαφέροντος ἄλλωστε, εἶναι καὶ ἡ πρόσφατη τροποποίηση ἄρθρων τοῦ Κανονισμοῦ τοῦ Φεστιβὰλ ἀπὸ τὸν ὑπουργὸ Βιομηχανίας.

Ὕστερα ἀπ' ὅλα αὐτά, τὸ ὑπουργεῖο Βιομηχανίας, στὴ σημερινὴ διαμάχη του ἀποδίδει στοὺς κινηματογραφιστὲς «πολιτικὲς προεκτάσεις» καὶ ὄχι «καλλιτεχνικὲς» μὲ «ὕποπτα κομματικὰ κίνητρα».

ΚΑΝΕΙΣ δὲν ἀρνεῖται ὅτι ἡ μάχη ποὺ δίνουν σήμερα οἱ κινηματογραφιστές, εἶναι μιὰ μάχη πολιτική, ποὺ δὲν τὴν χαρακτηρίζουν, ἀρτόσο, στενὰ κομματικὰ συμφέροντα, ὅπως κακόπιστα ἰσχυρίζεται τὸ ὑπουργεῖο Βιομηχανίας, ἀλλὰ κοινωνικὰ καὶ πολιτιστικὰ κριτήρια μιὰ καὶ ὅλο κλῆρος ἐπαγγελματικὸς κλάδος ὁ κινηματογραφικός, κινδυνεύει νὰ ἀφανιστεῖ καὶ ἀκόμα παραγράφεται ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ πραγματικότητα ἕνας φορέας πολιτισμοῦ καὶ ἰδεῶν μὲ τὴ δύναμη καὶ τὴν ἐμβέλεια τοῦ κινηματογράφου.

Μὲ παρόμοιους σκοποὺς καὶ στόχους τῆς κρατικῆς πολιτικῆς δὲν μποροῦν οἱ κινηματογραφιστές, ποὺ ἀντιμετωπίζουν ὀξύτατο τὸ πρόβλημα τῆς καλλιτεχνικῆς καὶ ἐπαγγελματικῆς τους ἐπιβίωσης, νὰ συμφωνήσουν. Δὲν μποροῦν νὰ σιωπήσουν νὰ παραδοθοῦν νὰ σκύψουν τὸ κεφάλι — γιατὶ αὐτὸ θὰ σημάνει τὴν καταστροφή τους.

Αὐτὸς εἶναι, καὶ ὁ λόγος ποὺ ἡ αὐθαίρετη ἀπόφαση τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας σὲ σχέση μὲ τὸν Κανονισμὸ τοῦ Φεστιβάλ τοὺς δρήκε ὥριμους καὶ ἕτοιμους νὰ δώσουν τὴν παρούσα μάχη.

Τό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης στήν κρισιμότερη καμπή του

ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΕΛΑΧΙΣΤΕΣ μέρες, ἡ Θεσσαλονίκη «φιλοξενοῦσε» μιά ἀπό τίς πιό περίεργες κι' ἀποφασιστικές μάχες πού δόθηκαν ποτέ στόν ἑλληνικό χῶρο.

Μετά ἀπό ἄκαρπες διαπραγματεύσεις, διαμαρτυρίες, καταγγελίες καί διαψεύσεις, δύο ἀντιμαχόμενες «παρατάξεις», ἡ πολιτεία ἀπό τή μιά μεριά καί μιά σειρά ἐπαγγελματικῶν σωματείων ἀπ' τήν ἄλλη ξεκινοῦσαν μιά ἔντονη ἀναμέτρηση, μέ «ὅπλα» δυό ἐκδηλώσεις.

Δύο κινηματογραφικά Φεστιβάλ.

Οἱ συνθῆκες πού προκάλεσαν τήν διάσταση αὐτή εἶναι, λίγο - πολύ, γνωστές : Σάν ἀντίδραση στήν αἰφνίδια μεταβολή τοῦ Κανονισμοῦ τοῦ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου τῆς Θεσσαλονίκης (μεταβολή πού ἀπέκλεισε τούς ἐπαγγελματικούς παράγοντες ἀπό τίς ἀναγκαῖες διαδικασίες καί μετέβαλε τό ἀποτέλεσμα τοῦ θεσμοῦ σέ καθοδηγούμενη κυβερνητική πράξη), σκηνοθέτες, τεχνικοί, μουσικοί, ἠθοποιοί, κριτικοί καί παραγωγοί, ἀποφάσισαν νά φτιάξουν τήν δική τους, ἀνάλογη ἐκδήλωση.

Οἱ δυσκολίες φυσικά ἦταν τεράστιες, ἡ ἀπειρία σέ τέτοια ἐγχειρήματα ἐξαιρετικά ἐπικίνδυνη. Παρ' ὅλα αὐτά, ἡ ἀπόφαση φάνηκε ἀμετάκλητη καί μεταβλήθηκε σέ πράξη. Μιά πράξη πού εἶχε ἀπρόβλεπτη ἐπιτυχία, πού ἀντιμετώπισε πολύ μεγαλύτερα καί «σύγχρονα» ἐμπόδια ἀπ' ὅσο εἶχε ἀρχικά ὑπολογιστεῖ καί πού τελικά, ἄφησε τούς πάντες — ἐχθρούς, φίλους, συμμετέχοντες καί παρατηρητές — ἐλαφρῶς ἔκπληκτους.

Τώρα, μέ τόν ἀντίλαλο αὐτῆς τῆς ἀναμέτρησης ν' ἀπομακρύνεται, μποροῦμε νά βγάλουμε ὁρισμένα συμπεράσματα καί νά σταθμίσουμε τίς ἐπιδράσεις τῶν δύο αὐτῶν (ὅμοιων φαινομενικά) ἐκδηλώσεων.

ΒΗΜΑ 15 ΟΚΤ. 1977

τοῦ
ΚΩΣΤΑ ΠΑΡΛΑ

ΜΕΤΑ ΤΙΣ ΔΥΟ ΕΚΛΗΨΕΙΣ, ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΑ ΤΕΘΕΙ ΣΤΗΝ ΒΑΣΗ ΤΗΣ ΟΡΙΣΤΙΚΗΣ ΛΥΣΗΣ ΤΟΥ. ΑΛΛΙΩΣ...

Τό πρῶτο — τό κρατικό — Φεστιβάλ, απραγματοποιήθηκε σέ μιά ἀγωνιώδη καί ἀπογοητευτική ἀτμόσφαιρα. Ἀγωνιώδη γι' αὐτούς πού μετείχαν καί ἀπογοητευτική γι' αὐτούς πού τό παρακολούθησαν.

Συγκεντρωμένοι ὅπως - ὅπως, προκειμένου, ἁπλά καί μόνο, νά καλύψουν κενά καί ἕνα φοβερό ἀδιέξοδο, ἄνθρωποι καί ταινίες ἔφτιαξαν ἕνα συνονθύλευμα, πού μέ τήν πιό καλή πίστη, κανείς δέν θά μποροῦσε νά ὀνομάσει «καλλιτεχνική ἄμιλλα» ἤ ἀκόμη «συναγωνισμό δημιουργῶν».

Ταινίες πού σέ ἄλλες περιπτώσεις θά ἀπορρίπτονταν χωρίς συζήτηση, προβάλλονταν κάθε βράδυ σέ ἄδεια καθίσματα — ἐκεῖ ἀκριβῶς ὅπου, σέ περασμένες χρονιές, δέν μποροῦσες νά βρεῖς θέση — καί μέσα στή γενική θυμηδία καί τῶν λίγων πού παρευρίσκονταν. Ταινίες πού ἁρπάχτηκαν ἀπό τά χέρια τῶν δημιουργῶν τους καί παρά τή θέλησή τους (ἡ περίπτωση Κακογιάννη), ταινίες πού διαφήμιζαν ἐμπορικές καί μάλιστα ξένες, ἐπιχειρήσεις (ἡ περίπτωση τῶν «Διακοπῶν», ταινίες ἐρασιτεχνικές καί γενικότερα προσβλητικές κάθε ἔννοιας πού περικλείει τή λέξη «Κινηματογράφος».

Πολλοί εἶχαν ἐλπίσει ὅτι, τήν τελευταία στιγμή, οἱ ἄνθρωποι πού εἶχαν ἐπιστρατευθεῖ γιά ν' ἀποτελέσουν τήν Κριτική Ἐπιτροπή, σέ μιά σωστή κρίση συνείδησης, θ' ἀποφάσιζαν νά μιλήσουν εἰλικρινά καί θ' ἀρνιόταν νά παίξουν καί τό τελευταῖο χαρτί τῆς κωμωδίας, τήν βράβευση.

Τελικά οἱ ἐλπίδες διαψεύστηκαν.

Οἱ κριτές προχώρησαν καί σ' αὐτό.

Καί βραβεύοντας μερικά ἀπό τά φίλμς, πού μέ ὑπομονή καί περιέργεια βλέπαμε ἑπτά μέρες, δέν ἔκαναν τίποτε ἄλλο ἀπό τό νά καταφέρουν ἀπανωτές μαχαιριές στό ἤδη τραυματισμένο σῶμα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου:

Τό γιατί εἶναι ἐνεξήγητο!

Ἡ μία καταφέρθηκε στούς συμπαθέστατους, κατά τ' ἄλλα, ἐπαγγελματίες ἤ μή, πού μπορεῖ νά ἀγαποῦν τόν κινηματογράφο, ἀλλά πού δέν ἔχουν καμμιά σχεδόν δυνατότητα πραγματικῆς δημιουργίας στά πλαίσιά του. Βραβεύοντάς τους — μή ἔχοντας ἄλλη διέξοδο — τό κρατικό Φεστιβάλ, ὄχι μόνο τούς παρέσυρε σέ μιά λανθασμένη κατεύθυνση, ἀλλά δημιούργησε καί προηγούμενο: Γιατί ἔδωσε στούς κατασκευαστές αὐτούς τοσων μετριοτήτων, μιά ψευδαίσθηση ἐπιτυχίας καί ταυτόχρονα ἕνα ἄλλοθι (τό βραβεῖο) γιά νά ἐπιχειρήσουν στό μέλλον τό γύρισμα μιᾶς καινούργιας ταινίας. Καί τό μόνο πού θά βγεῖ ἀπό τήν ἀλυσίδα αὐτή δέν θά εἶναι παρά μιά ἀκόμη μετριότητα ἤ ἀποτυχία. Εἶναι δέ γνωστό, ὅτι τό σύνολο μιᾶς παραγωγῆς, ἀπό μέτριες, καλές, ἤ κακές ταινίες, δημιουργεῖ τό συνολικό πρόσωπο τοῦ Κινηματογράφου μιᾶς χώρας.

Μιά ἀκόμα μαχαιριά καταφέρθηκε — διά τῶν βραβείων πάντοτε — καί ἐνάντια στήν ἴδια τήν κρατική ἀξιοπρέπεια, ἤδη καταρρακωμένη στόν τομέα αὐτόν: Μέ τήν διάκριση πού δόθηκε στήν «Ἰφιγένεια» τοῦ Κακογιάννη, ἡ πολιτεία ταυτίστηκε μέ τό λαϊκό γνωμικό «Γιάννης κερνᾶ, Γιάννης πίνει». Βράβευσε τόν ἑαυτό της (τό Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου), γιά νά... «τσεπώσει» τά χρήματα τοῦ βραβείου καί ταυτόχρονα φρόντισε νά «τιμωρήσει» τόν ἄτακτο δημιουργό της, ἐξαιρώντας τόν ἀπό τήν διαδικασία, λόγω τῶν γνωστῶν δηλώσεών του. Ξέχασε, δηλαδή, τήν «κακή» συμπεριφορά του σάν παραγωγή, ἀλλά τήν θυμήθηκε μέ τό παραπάνω σάν σκηνοθεσία,

στόν τομέα τῆς προσωπικῆς του συμβολῆς. Αὐτή ἡ τακτική ἄλλωστε εἶχε διαφανεῖ καί από πρίν: Τήν βραδιά τῆς προβολῆς, ἡ ἀναγγελία τῆς «Ἰφιγένειας» περικλείσθηκε στήν φράση: «Θά προβληθεῖ ἡ ταινία "Ἰφιγένεια" τοῦ... Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου»... Ὁ Κακογιάνης εἶχε ἤδη διαγραφεῖ!

Ἀπό μιά πιό θεωρητική σκοπιά, τό Φεστιβάλ ἀποτέλεσε φωτογραφική ἀναπαράσταση τῆς γενικότερης τακτικῆς κυβερνητικῆς, πού ὅποτε σημειώνεται μιά συγκροτημένη ἀντίδραση, ἀδιαφορεῖ καί συνεχίζει στήν ἐφαρμογή τῶν ὅποιων ἀποφάσεών της, χωρίς «νά βλέπει», χωρίς «ν' ἀκούει». Στή Θεσσαλονίκη δλεχ οἱ προσπάθειές της ἔτειναν πρός τήν κατεύθυνση «νά γίνει τό Φεστιβάλ πάση θυσία» καί τήν ἴδια στιγμή, «νά ἐμποδιστεῖ, μέ κάθε τρόπο, θεμιτό ἤ ἀθέμιτο, ἡ ἐκδήλωση τῶν συνδικαλιστικῶν σωματείων».

Δέν πέφτουμε στήν παγίδα τῆς μονολιθικῆς «ρίσης καί δέν βλέπουμε μόνο τό «ἄσπρο» ἀπό τήν μεριά καί τό «μαῦρο» ἀπ' τήν ἄλλη. Ἦταν τόσα τά δείγματα τῆς πέρα ἀπό κάθε ἠθική, πολεμικῆς πού ἐξαπολύθηκε, πού ἔχουμε κάθε δυνατότητα νά μιλάμε γιά ἀθέμιτα μέσα:

★ Τεῖχος σιωπῆς καί ἄγνοιας ὑψώθηκε ἀπό τήν μεριά τῶν ἐφημερίδων τῆς Θεσσαλονίκης, ὑπακούοντας σέ μικροπρεπῆ κίνητρα, κατηγορίες περί προθέσεων νά μεταφερθεῖ τό Φεστιβάλ ἀπό τήν Θεσσαλονίκη ἐξαπολύθηκαν, μηνύσεις ἔγιναν, οἱ ὑπεύθυνοι τοῦ Φεστιβάλ τῶν δημιουργῶν σύρονταν κάθε μέρα σχεδόν στήν 'Ασφάλεια «γιά ἐρωτήσεις», ἀφίσσες καταστρέφονταν. 'Ακόμη καί ἡ ὑστερική... κομμουνιστοφοβία ἐπιστρατεύθηκε:

★ «Ἀλησμόνητη» θά μείνει ἡ ἀνακοίνωση ἐκείνη τῆς Διεθνοῦς Ἔκθεσης, πού βεβαίωνε τούς Θεσσαλονικεῖς ὅτι τό «ἀντιφεστιβάλ ἦταν ἔργο (...μυστικῶν δυνάμεων) τῆς ἐξτρεμιστικῆς ἀριστερᾶς, μέ στόχο πολιτικά ὀφέλη καί τόν ἐμπαιγμό τοῦ κοινοῦ».

'Αλησμόνητη σάν πρόθεση, κίνητρο καί πράξη.

Τό Φεστιβάλ τῶν δημιουργῶν

Παρ' ὅλα αὐτά, τό Φεστιβάλ τῶν συνεργαζομένων σωματείων ἔγινε

Μ' ἐπιτυχία, μέ πλῆθος κόσμου, μέ ζωντανή συμμετοχή, μέσα σέ μιά γόνιμη, ἀντιφατική πολλές φορές ἀτμόσφαιρα.

Τί ἔδειξε ὅμως, στήν πραγματικότητα;

Κατά τήν προσωπική μας ἄποψη, τόσο ἡ πυκνή συμμετοχή ταινιῶν ὅσο καί ἡ ποιότητά τους παρουσίασαν ἕνα μεγάλο κομμάτι τοῦ σημερινοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ἕνα γενικό δηλαδή «πρόσωπο», ὅπου μπορεῖ νά πιστοποιήσει κανείς τά παρακάτω χαρακτηριστικά:

★ Μετά ἀπό δεκαετίες κακουχιῶν, κακομεταχείρισης καί καθήλωσης στή θέση τῆς β ι ό μ η χ α ν ί α ς ἀντί τῆς Τ έ χ ν η ς, ἡ ἑλληνική μεγάλη ὀθόνη ἐξακολουθεῖ, μέ λίγες ἐξαιρέσεις, νά ὑπολείπεται σέ ποιότητα καί συγκρότηση, χωρίς αὐτό πάντως ν' ἀποτελεῖ ἀποκλειστικά β ι κ ή τ η ς ε ὐ θ ύ ν η.

★ Χωρίς μέσα, χωρίς βοήθεια, καί μέ ὅλες τίς κρατικές διεξόδους κλεισμένες, οἱ Ἕλληνες σκηνοθέτες καθώς ζοῦν μέσα σέ μιά ἀντιφατική, κρίσιμη καί μέ πολλά προβλήματα βαρυνόμενη Ἱστορική ἐποχή, ὅπως ἡ σημερινή, συγκεντρώνουν τήν ματιά τους σέ θέματα κοινωνικῆς κριτικῆς — συχνά καί α ὐ τ ο κ ρ ι τ ι κ ῆ ς — πού προσφέρουν μέν συγκεκριμένες ὑπηρεσίες, ἀλλά κρύβουν καί ἐξ ἴσου συγκεκριμένους κινδύνους. Γυρίζοντας ἕνα τέτοιο φίλμ, ὁ σημερινός δημιουργός δίνει διέξοδο στήν φωνή του (τήν φωνή χιλιάδων, ἴσως, αὐτῶν, δηλαδή πού καλύπτονται ἀπό τό κοινωνικό πρόβλημα πού «διηγεῖται»), ξεφεύγει ἀπό τον τραμακτικό σκόπελο τῶν τεράστιων ἐξόδων πού ἀπαιτεῖ μιά ταινία «μέ ὑπόθεση», καί ταυτόχρονα βρίσκει τήν λύση τῆς ἔκφρασης, πού τοῦ ἀποκλείεται ἀπό τόν ἐμπορικό δέκτα ἀνάλογων ἐγχειρημάτων, τήν τ η λ ε ό ρ α σ η.

★ Ἀποτέλεσε κοινή διαπίστωση ὅσων παρακολούθησαν τό Φεστιβάλ πού ἔγινε στό «Ράδιο Σίτυ» τῆς Θεσσαλονίκης: Οἱ περισσότερες ταινίες πού προβλήθηκαν — καλές ἤ μέτριες — ἦταν ντοκυμανταίρ, μέ θέμα τους σύγχρονα προβλήματα, προβλήματα πού χ ρ έ ο ς θά εἶχε μιά συγχρονισμένη καί ὄχι μισαλλόδοξη καί μικροπολιτική τηλεόραση νά μεταδίδει. Ἀποκλειομένης ὅμως τῆς μικρῆς ὀθόνης, οἱ ταινίες αὐτές βρῆκαν τήν διέξοδό τους στήν μεγάλη ἐλπίζοντας σέ μιά μικρῆς διάρκειας ἐπαφή μέ τό κοινό — τόν προορισμό τους — καί ἴσως σέ μιά μεγαλύτερη, ὅν βέβαια κάποιος ἡρωϊκός αἰθουσάρχης τολμήσει νά τό ριφοκινδυνεύσει.

★ Ἐδῶ ὅμως βρίσκεται καί ὁ γενικώτερος κίνδυνος: Πῶς θά προχωρήσει σωστά ἡ 7η Τέχνη, ὅταν ἡ πλειοψηφία τῆς παραγωγῆς της συγ-

κεντρώνεται στό εἶδος αὐτό, ἔστω καί δικαιολογημένα; Γιατί ἄς μήν γελιόμαστε: Ὁ κινηματογραφιστής κρίνεται στήν μεγάλη ταινία «FICTION», μέ ὑπόθεση, ὅπως συνήθως τήν λέμε, καί ἀναμφίβολα — χωρίς νά ὑποτιμοῦμε τό ντοκυμανταίρ καί τόν τεράστιο ρόλο του — ἡ ταινία αὐτή εἶναι Κινηματογράφος. Τό πρᾶγμα ἄλλωστε εἶναι αὐτοπόδεικτο: Στό πρόσφατο Φεστιβάλ τῶν συνεργαζομένων σωματείων οἱ ταινίες πού συζητήθηκαν καί εἰδώθηκαν ἀπό τόν περισσότερο κόσμο, ἦταν ὁ ταινίες μέ ὑπόθεση, εἴτε μικρές εἴτε μεγάλες. Ὁ Ἀγγελόπουλος, ὁ Τάσιος, ἡ Ἠλιοπούλου, ὁ Ἀλευρᾶς μέ τήν θαυμάσια καί πέρα γιά πέρα ἀδικημένη ταινία του, ἡ Ἀγγελίδη, ἡ Λιάπα, ὁ Μανουσάκης ὅλοι αὐτοί ἔδωσαν ἕνα σωστό στίγμα τόσο τοῦ κινηματογράφου αὐτοῦ καθ' αὐτοῦ, ὅσο καί τῶν δυσκολιῶν πού ἐλλοχεύουν στόν ἑλληνικό χῶρο

★ Ἕνα ἀκόμη συμπερασματικό χαρακτηριστικό — τό πιό πολύτιμο ἴσως — τοῦ Φεστιβάλ αὐτοῦ ἦταν ἡ βεβαιότητα, ὅτι, τελικά, ὅσο ἀντιθετικοί, ἀτομικιστές καί ἀπογοητευμένοι καί ἄν εἶναι πολλοί Ἕλληνες δημιουργοί, ὅταν πάρουν μιά συγκεκριμένη ἀκόφαση τήν πραγματοποιοῦν. Ἀφοῦ φυσικά προϋπάρξει ἡ βεβαιότητα ὅτι ἡ μάχη πρέπει νά δοθεῖ.

Ἔτσι ἔγινε καί μέ τήν περίπτωση τοῦ Φεστιβάλ. Ὁ κλοιός ξαφνικά ἔκλεισε τόσο ἀσφυκτικά, ὥστε ἔπρεπε νά δημιουργηθεῖ μιά διαχλείδα ἀσφαλείας. Καί δημιουργήθηκε.

Τό θέμα ὅμως δέν ἔκλεισε.

Οἱ μελλοντικές λύσεις

Ἴσως μάλιστα ἀπό μιά δεύτερη ματιά, τώρα ἀρχίζει, στήν πιό κρίσιμη καί ἀποφασιστική καμπή του.

Τί θά γίνει ἀπό ἐδῶ καί πέρα;

Οἱ Ἕλληνες κινηματογραφιστές ἐπανειλημμένα διακήρυξαν, ὅτι δέν ἔχουν καμμιά πρόθεση ἑδραίωσης τοῦ δικοῦ τους Φεστιβάλ, σάν θεσμό συνεχείας. Ἡ φετεινή πράξη τους ἦταν μιά ἀνάγκη, καί τό γεγονός, ὅτι πραγματοποιήθηκε στή Θεσσαλονίκη ἔνδειξη, ὅτι Κινηματογραφικό Φεστιβάλ καί συμπρωτεύουσα εἶναι δύο ἔννοιες πού δέν πρέπει νά ξεχωρίσουν, ἡ μιά ἀπ' τήν ἄλλη.

Ἡ καινούργια «μάχη» πού θά δοθεῖ, θά εἶναι πιό θεωρητική, ἀλλά οὐσιαστικότερη. Γιατί θά προσπαθήσει τήν μεταλλαγή ἑνός ἀρνητικοῦ κλίματος, ριζωμένου ἐδῶ καί τέσσερις περίπου δικαετίες, σέ κλίμα ἐνθάρρυνσης καί γονιμότητας. Στή συνέχεια, θά πρίπει νά ἔρθει ἡ ριζική ἀνανέωση τοῦ θεσμοῦ τοῦ Φεστιβάλ.

Ἡ Ἑταιρία Σκηνοθετῶν — πού πρόβαλε σωστά τή φετεινή της πρωτοβουλία καί ἀγκαλιάστηκε ἀπ' ὅλα τά ἀδελφικά σωματεῖα — ἐπισημαίνει καί καθορίζει τό πρόβλημα ἀπό τήν ἀρχή μέχρι τό τέλος του.

★ Κατ' ἀρχήν, μιά νέα ἀντιμετώπιση τοῦ Κινηματογράφου εἶναι ἀπαραίτητη. Ὅπως τονίζεται καί πιό πάνω, ἡ Κινηματογραφία στήν Ἑλλάδα ἀντιμετωπίσθηκε, λόγω συμφερόντων, σάν διομηχανία πρῶτα, καί μετά σάν Τέχνη, δηλαδή μέ ἀντίθετο τρόπο ἀπ' ὅτι συνέβη σ' ὅλο τόν ὑπόλοιπο κόσμο. Αἰτία; Κοινωνικές καί οἰκονομικές συνθῆκες (συνάμα καί πολιτικές) πού χαρακτήριζαν τόν τόπο ὅλα αὐτά τά χρόνια, καί πού γέννησαν τίς (καταστροφικές γιά τήν ἐγχώρια παραγωγή) ἀπακόλουθες νομικές δεσμεύσεις! Διατάξεις πού διευκόλυναν ἐλάχιστους Ἕλληνες παραγωγούς (τούς πιό ἀνώδυνους πολιτικά, ἀλλά καί τούς χειρότερους ποιοτικά) διατάξεις πού ἐξυπηρετοῦσαν καί ἐξυπηρετοῦν ἀκόμα τούς εἰσαγωγεῖς ξένων ταινιῶν, μέ ἀποτέλεσμα τήν ἄνιση, φορολογική ἤ ἄλλη μετοχείριση, διατάξεις, τέλος, πού ἀποκλείουν τό γύρισμα καί τήν σταδιαδρομία μιᾶς ἑλληνικῆς ταινίας.

Ἀπό ἐκεῖ καί πέρα ὑπάρχει ἡ «θέση»:

Πού ἐκφράζεται μέ μιά σειρά ἀπό αἰτήματα, τά ὁποῖα χρόνια τώρα διαμορφώνονται, διατυπώνονται καί ὑποβάλλονται χωρίς ἀπόκριση.

★ Δηλαδή, κατάργηση τῆς λογοκρισίας, καί ἁπλό χαρακτηρισμό τῶν ταινιῶν σάν κατάλληλες ἤ μή γι' ὁ νηλίκους, ἀπαλλαγή ἀπό τήν φορολογία, ἐπιδότηση τῆς παραγωγῆς μέ χαμηλότοκα δάνεια, ἔκπτωση ἀπό τόν φόρο εἰσοδήματος τῶν ποσῶν πού ἱδρύματα, ἰδιῶτες ἤ ἄλλοι φορεῖς διαθέτουν γιά τό γύρισμα ταινιῶν, ἐπιδότηση αἰθουσαρχῶν γιά τήν προβολή ἑλληνικῶν ταινιῶν ἤ ἀπαλλαγή ἀπό τήν φορολογία, ἐπιδότηση τῶν ἐργαστηρίων καί κατάργηση τοῦ φόρου γιά τά κινηματογραφικά μηχανήματα, ἵδρυση ἀνώτατης σχολῆς κινηματογραφικῆς Τέχνης, αὔξηση τῆς φορολογίας εἰσαγωγῆς ξένων ταινιῶν ἰδίως τῶν πορνό, περιορισμό τῆς ἀνοσοσίας τῶν ξένων συνεργείων πού γυρίζουν ταινίες στήν Ἑλλάδα, ἵδρυση ἐπιτροπῆς παρακολούθησης τῶν προβλημάτων τοῦ κινηματογράφου μέ συμμετοχή τῶν ἐνδιαφερομένων σωματείων καί τέλος, κατάργηση ἡ ριζική μετατροπή τοῦ Ἑλ-

λληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου, πού ἀποπροσανατολίζει καί ζημιώνει τήν τέχνη.

★ Μπορεῖ ὅλα αὐτά νά δίνουν τήν ἐντύπωση ἑνός κυνηγιοῦ τοῦ χρήματος. Δέν εἶναι ὅμως ἔτσι. Ἁπλά καί μόνον τή στιγμή αὐτή οἱ Κινηματογραφιστές εἶναι ἀναγκασμένοι νά στραφοῦν ἐνάντια στίς οἰκονομικές ἐκεῖνες δεσμεύσεις πού στραγγάλιζαν τόσα χρόνια ἤ διέστρεφαν τήν ἑλληνική παραγωγή καί νά προκαλέσουν τήν δημιουργία ὅλλων (σάν κι' αὐτές πού ἰσχύουν μονίμως ἔξω) πού θά δώσουν μιάν εὐκαιρία νά γυριστοῦν, νά εἰδωθοῦν καί νά κριθοῦν εὐρύτερα τά ἔργα τους.

Εἶναι πράγματι ἀστεῖο καί τραγικό μαζί: Ἕνας ἀγώνας πού θἄπρεπε νά γίνεται ἀπό τό ἴδιο τό κράτος, πραγματοποιεῖται ἀπό τούς ἀνθρώπους πού, μέ μιά θετική ἀντιμετώπιση, θά ἔπρεπε ἀπερίσπαστοι νά δημιουργοῦν, γιά χάρη τοῦ πολιτικοῦ καί πολιτιστικοῦ γοήτρου τῆς πολιτείας, γίνεται τώρα μέ ἀντίστροφους δρους.

Χρειάζεται ὅραγε διαίτερη πολιτική μακροπρόθεσμη κρίση γιά νά γίνει ἀντιληπτή αὐτή ἡ ἀντίφαση; Καί χρειάζεται ἰδιαίτερη νοημοσύνη γιά νά καταλάβει κανείς πώς ἡ ἔλλειψη μιᾶς τέχνης ὅπως ὁ κινηματογράφος μόνο ἀρνητική μπορεῖ νά ἀποδειχθεῖ — τόσο γιά τό κράτος, ὅσο καί γιά τόν λαό;

ΤΟΥ ΒΑΓΓΕΛΗ ΨΥΡΡΑΚΗ

ΠΩΣ ΘΑ ΣΩΘΕΙ ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Γιὰ λογαριασμὸ τῆς Πανελλήνιας Ἕνωσης Κριτικῶν μιλάει ὁ Ν. Φ. ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ.

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ τῶν κινηματογραφικῶν σωματείων, ἔδωσε στὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο τὶς δημοκρατικὲς διαδικασίες ποὺ τοῦ ἔλειπαν, τονίζει ὁ Νίνος Φενὲκ — Μικελίδης, ἀντιπρόεδρος τῆς Πανελλήνιας Ἕνωσης Κριτικῶν Κινηματογράφου καὶ συντάκτης τῆς «Ε», ἀπαντώντας στὴν ἔρευνά μας. Ζητάει νὰ διατηρηθεῖ ἡ Συντονιστικὴ Ἐτροπὴ τοῦ φεστιβὰλ τῶν σωματείων γιὰ νὰ συντονίσει τὸν ἀγώνα γιὰ τὴ λύση τῶν προβλημάτων, ποὺ ἀντιμετωπίζει ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος καὶ ὑπογραμμίζει καὶ αὐτὸς τὴν ἀνάγκη γιὰ τὴ λήψη οὐσιαστικῶν μέτρων γιὰ τὴν ἐνίσχυση καὶ ἀνάπτυξη τοῦ κινηματογράφου μας.

1. Ἡ Πανελλήνια Ἕνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου ἱδρύθηκε γιὰ νὰ παίξει ἐνεργὸ ρόλο στὴν ἐξέλιξη τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου καὶ γενικότερα στὴν κινηματογραφικὴ διαπαιδαγώγηση. τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ παλιὰ Ἕνωση ἀδρανοῦσε καὶ ποὺ τὰ περισσότερα μέλη της δὲν ἦταν καθόλου κριτικοὶ ἀλλὰ ἁπλοὶ ρεπόρτερ. Κι' ἀκριβῶς γιὰ τοὺς λόγους αὐτούς, ποὺ εἶναι ἄμεσα δεμένοι μὲ τὴν ἐλευθερία τῆς ἔκφρασης, ἡ ΠΕΚΚ δὲν μποροῦσε παρὰ νὰ ταχθεῖ μὲ τὸ μέρος τῶν δημιουργῶν ἐνάντια στὴν ἀντιδημοκρατικὴ στάση τῶν ὀργανωτῶν τοῦ ἐπίσημου Φεστιβάλ.

2. Μεταδικτατορικὰ τὸ Φεστιβὰλ στηρίχτηκε σ' ἕνα κανονισμὸ (τοῦ '75) ἀποδεκτὸ ἀπ' ὅλα τὰ ἐνδιαφερόμενα μέλη, βασισμένο σὲ δημοκρατικὲς διαδικασίες καὶ εἰδικά· Ὀργανωτικὴ ἐπιτροπὴ μὲ δύο ἀπὸ τὰ πέντε μέλη της ἐκλεγμένα ἀπὸ τὰ σωματεῖα, Ἐπιτροπὲς (προκριματικὴ καὶ κριτικὴ) μὲ ἐκλεγμένη πλειοψηφία (5 πρὸς 4) καὶ ἐκλεγμένο πρόεδρο. Ὁ Κανονισμὸς τοῦ '77, ποὺ ἐπιβλήθηκε μὲ τὸ «ἔτσι θέλω» τὴν τελευταία στιγμὴ ἀπὸ τὸ ὑπουργεῖο κατάργησε ὅλες τὶς δημοκρατικὲς διαδικασίες γιὰ νὰ ὀργανωθεῖ τὸ Φεστιβὰλ ὅπως τὸ ἤθελε τὸ ὑπουργεῖο καὶ ἡ ΔΕΘ (καὶ νὰ μὴ συμβοῦν τὰ «ἔκτροπα» τοῦ '76, σύμφωνα μὲ τὸν ὑπουργὸ καὶ τοὺς συμβούλους του — δηλαδὴ νὰ μὴ βραβεύονται πολιτικὲς ταινίες ποὺ ἀνατρέπουν τὰ θεμέλια τοῦ καθεστῶτος τῆς Δεξιᾶς καὶ νὰ μὴ μπορεῖ ὁ ἐκλεγμένος πρόεδρος νὰ ἐκφραστεῖ ὅπως θέλει, ἀλλὰ νὰ ἀκολουθεῖ τὴ γραμμὴ τοῦ ὑπουργείου). Κι' ἂν τὸ ὑπουργεῖο τελικὰ ὑποχώρησε σὲ δευτερεύοντα σημεῖα, ὅπως ἐκεῖνο τῶν χρηματικῶν βραβείων, στὰ βασικὰ σημεῖα— ἐκεῖνα τῆς Ὀργανωτικῆς Ἐπιτροπῆς καὶ τῶν προέδρων — ἔμεινε ἀνένδοτο γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ ἐλέγχει τόσο τὴν ὀργάνωση καὶ τὴ διεξαγωγὴ τοῦ Φεστιβὰλ ὅσο καὶ τὴν ἀπονομὴ τῶν βραβείων. Ἀπόδειξη οἱ βραβεύσεις στὸ φετεινό, 18ο Φεστιβάλ, ὅπου «τιμωρήθηκε» γιὰ τὴ στάση του ὁ Κακογιάννης (πὸ βραβεῖο σκηνοθεσίας, ποὺ ἔπρεπε νὰ εἶχε πάει στὴν «Ἰφιγένεια» δὲν δόθηκε), καθὼς καὶ ὁ διευθυντὴς φωτογραφίας τῆς «Ἰφιγένειας» Γιῶργος Ἀβρανίτης, ποὺ συμμετεῖχε στὴν Κριτικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ Φεστιβὰλ τῶν σωματείων (τὸ βραβεῖο δόθηκε στὴ χειρότερη φωτογραφία, στὴν ταινία «Ἡ μεγάλη ἀπόφαση»!!).

ΞΕΣΚΕΠΑΣΤΗΚΑΝ ΠΑΡΑ ΠΟΛΛΑ

3. Ἡ ὀργάνωση καὶ διεξαγωγὴ τοῦ Φεστιβὰλ τῶν συνεργαζομένων Σωματείων ξεκαθάρισε ὁρισμένα πράγματα ξεσκεπάζοντας ταυτόχρονα ὁλοὺς ὅσοι γιὰ χρόνια ἤθελαν νὰ παρουσιαστοῦν σὰν «στυλοβάτες» τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Ἀπὸ τὴν μιὰ εἴχαμε σύσσωμο τὸν κόσμο τοῦ κινηματογράφου — τοὺς σκηνοθέτες, τοὺς τεχνικοὺς τοὺς ἠθοποιοὺς, τοὺς μουσικοσυνθέτες, τοὺς κριτικοὺς, τοὺς παραγωγοὺς (μ' ἐξαίρεση λιγοστοὺς παραγωγοὺς ποὺ τὰ συμφέροντά τους μὲ τὸ ὑπουργεῖο τοὺς ἐμπόδιζαν ἀπὸ τοῦ νὰ πάρουν ἀντίθετη θέση) — ἑνωμένο κι' ἀποφασισμένο νὰ προχωρήσει στὴν ὀργάνωση ἑνὸς Φεστιβὰλ βασισμένου στὸ σωστὸ καὶ δημοκρατικὸ κανονισμὸ κι' ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁλοὺς ὅσοι ἤθελαν νὰ μονοπωλήσουν τὸν κινηματογράφο γιὰ δικούς του καθένας λόγους: τὸν διευθυντὴ Κινηματογραφίας τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας κ. Ἀβρανίτη, τὸν διευθυντὴ τῆς ΔΕΘ, πρόεδρο τῆς Ὀργανωτικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ καὶ πρόεδρο τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου κ. Βελλίδη: τὴν γεν. γραμματέα τῆς Ται-

νιοθήκης κυρία Α. Μητροπούλου καὶ τοὺς λιγοστοὺς κριτικοὺς τῆς "Ενωσης Κριτικῶν 'Αθηνῶν ποὺ γράφουν σὲ ἐφημερίδες φιλοκυβερνητικές ἢ τῆς "Ακρας Δεξιᾶς. Οἱ πιέσεις καὶ τὰ ἐμπόδια ἦταν ὅπως καταγγέλθηκε, ἀμέτρητα καὶ συντχῆ. 'Αφοῦ τὸ ὑπουργεῖο «ὑποχώρησε» στὸ θέμα τῶν χρηματικῶν ἐραβείων (εἶναι ἀκριβῶς χαρακτηριστικὸ τῆς στάσης τοῦ κράτους στὸ ὅλο πρόβλημα. τὸ ὅτι δηλαδὴ διάλεξε τὴν οἰκονομικὴ πλευρὰ γιὰ νὰ ἐξαγοράσει τοὺς σκηνοθέτες, πράγμα ποὺ δέβαια δὲν τὸ κατόρθωσε), ἄρχισαν οἱ παρασκηνιακὲς πιέσεις κι' ὑποσχέσεις (ἀπὸ τὴν ἐκπρόσωπο τῆς Ταινιοθήκης ὅπως κατάγγειλε ὁ σκηνοθέτης Π. Τάσιος κ.ἄ., τοὺς ὑπεύθυνους τοῦ ὑπουργείου κι' ὁρισμένους παραγωγούς), οἱ ἐπεμβάσεις τῆς 'Ασφάλειας, γιὰ νὰ τρομοκρατηθεῖ ὁ διευθυντὴς τοῦ κινηματογράφου «Ράδιο Σίτυ» τῆς Θεσσαλονίκης καὶ νὰ μὴ παραχωρήσει τὴν αἴθουσά του στὰ σωματεῖα, οἱ ἀστυνομικὲς ἀπαγορεύσεις (ἀφισοκόλλησης κλπ.), οἱ μηνύσεις ἀπὸ μέρους τῆς ΔΕΘ (γιά... οἰκονομικὴ ζημιὰ καὶ γιὰ τὴν χρησιμοποίηση τοῦ τίτλου), οἱ ἀσύστατες κατηγορίες (ὅτι δηλαδὴ τὸ Φεστιβὰλ τῶν σωματείων εἶναι... «ἐκδήλωση τῆς ἐξτρεμιστικῆς 'Αριστερᾶς», κλπ.) ἡ καθυστέρηση τῆς παραχώρησης ἀδειῶν προβολῆς κι' οἱ ἀπαγορεύσεις τῆς Λογοκρισίας, κλπ. Παρ' ὅλα αὐτὰ τὸ Φεστιβὰλ ἔγινε κι' εἶχε καὶ τὴν ἀπήχηση — μιὰ τεράστια ἀπρόσμενη ἀπήχηση — ποὺ δὲν εἶχε οὔτε στὸ μικρότερο ποσοστὸ του τὸ ἐπίσημο Φεστιβάλ.

Τὸ τελευταῖο αὐτὸ μάλιστα ἀποδείχθηκε — μ' ἐξαίρεση τὶς ταινίες τῶν Κακογιάννη καὶ Δημογεροντάκη ποὺ προβλήθηκαν παρὰ τὴ θέληση τῶν δημιουργῶν τους καὶ μόνο γιατὶ χρηματοδότης ἦταν τὸ Κέντρο Κινηματογράφου, δηλ. τὸ Κράτος — περισσότερο σὰν ἕνα φεστιβὰλ ἐρασιτεχνῶν, ὅπου προβλήθηκαν ταινίες ποὺ ἀκόμη καὶ ξένα ἐρασιτεχνικὰ φεστιβὰλ θὰ εἶχαν σίγουρα ἀπορρίψει.

4) Τώρα ποὺ τέλειωσε τὸ φεστιβὰλ, πρόταση τῆς ΠΕΚΚ εἶναι νὰ μὴ διαλυθεῖ ἡ Συντονιστικὴ Ἐπιτροπὴ τῶν Σωματείων ἀλλὰ νὰ ἐξακολουθήσει τὴ σημαντικὴ δουλειὰ της γιὰ ν' ἀντιμετωπίσει καὶ νὰ βοηθήσει νὰ λυθοῦν τὰ διάφορα καυτὰ προβλήματα ποὺ μαστίζουν σήμερα τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο:

— Προστασία τῆς ἑλληνικῆς ταινίας ἀπὸ φορολογία, δασμοὺς κ.λπ.

— 'Εποδότηση τῆς παραγωγῆς των ἐργαστηριων, τῶν αἰθουσαρχῶν ποὺ προβάλλουν ἑλληνικὲς ταινίες.

— Εἰδικὰ προνόμια γιὰ τὴν προώθηση τῆς ταινίας μικροῦ μήκους.

— Προστασία τῶν 'Ελλήνων τεχνικῶν στὸ θέμα γυρίσματος ξένων ταινιῶν στὴν 'Ελλάδα.

— Κατάργηση τῆς λογοκρισίας.

— Σωστὴ ἀντιμετώπιση τῆς τηλεόρασης — κινηματογράφου.

— Δημιουργία Κρατικῆς Ταινιοθήκης, Μουσείου Κινηματογράφου καὶ Σχολῆς Κινηματογράφου.

— Προστατευτικὰ μέτρα γιὰ τὶς Κινηματογραφικὲς Λέσχες καὶ εἰσαγωγὴ τοῦ κινηματογράφου σὰν θέμα στὰ Γυμνάσια καὶ τὰ Πανεπιστήμια καὶ πολλὰ ἄλλα.

5) Σ' ὅλα αὐτὰ τὸ φεστιβὰλ εἶναι ἕνα μικρὸ μόνο πρόβλημα. 'Η φετεινὴ ἐπιτυχία τοῦ φεστιβάλ τῶν κινηματογραφιστῶν ἐλπίζουμε θὰ ὁδήγησε τοὺς ἀρμόδιους «στατικοὺς φορεῖς σὲ ὁρισμένα σωστὰ συμπεράσματα. "Ενα ἐθνικὸ φεστιβάλ, ὅπως αὐτὸ τῆς Θεσσαλονίκης (ποὺ δὲν πρέπει νὰ παρομοιάζεται μὲ τὰ διεθνῆ φεστιβάλ, ποὺ ὀργανώνονται σὲ διαφορετικὲς βάσεις), δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ παίρνει ὑπ' ὄψη τους ἰδιους τοὺς δημιουργοὺς καὶ νὰ τοὺς δίνει τὴν εὐκαιρία καὶ τὴν ἀπόλυτη ἐλευθερία, νὰ ἐκφραστοῦν ὅπως καλύτερα μποροῦν.

'Η προχουντικὴ περίοδος, ὅπου τὸ φεστιβὰλ ἦταν ἁπλῶς μιὰ «βιτρίνα» γιὰ τὴν "Εκθεση, κι' ὅπου ἐκεῖνα ποὺ εἶχε σημασία ἦταν τὸ κουτσομπολιό, οἱ ἐμφανίσεις τῶν στάρ, οἱ «διενέξεις» τῶν παραγωγῶν καὶ τὰ «τάνκς» τοῦ Τζέημς Πάρις, ἔχει πιὰ περάσει γιὰ καλά. Σήμερα ὁ κινηματογράφος μας ἔχει ὡριμάσει, προβληματίζεται, ἐρευνᾶ, ψάχνει, πειραματίζεται. Κι' ὁποιοδήποτε φεστιβὰλ ὀργανωθεῖ πρέπει νὰ τὸν ἀντιπροσωπεύει κι' ὄχι νὰ τὸν ἀριεῖται καὶ νὰ τὸν ὑπονομεύει.

Ἀπαντᾶ ὁ σκηνοθέτης Θανάσης Ρεντζῆς ἐκ μέρους τῆς Ἑταιρίας Σκηνοθετῶν καὶ τῆς Συντονιστικῆς Ἐπιτροπῆς τῶν σωματείων.

Η ΔΙΕΝΕΞΗ ποὺ ξέσπασε γύρω ἀπὸ τὸ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου τῆς Θεσσαλονίκης, ἀποκορύφωμα ἀκροβατικῶν παρεμβατισμῶν, ἔκανε τὸ ποτήρι νὰ ξεχειλίσει στὴν κρίση ἀνάμεσα στοὺς κινηματογραφικοὺς δημιουργοὺς καὶ τὸ κράτος, μᾶς λέει σήμερα ὁ σκηνοθέτης Θανάσης Ρεντζῆς, γενικὸς γραμματέας τῆς Ἑταιρίας Σκηνοθετῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου — Τηλεόρασης καὶ πρόεδρος τῆς Συντονιστικῆς Ἐπιτροπῆς Συνεργαζομένων Σωματείων, διευθυντὴς τοῦ περιοδικοῦ «Φίλμ».

Ὁ κ. ΡΕΝΤΖΗΣ καταγγέλλει πὼς τὸ ὑπουργεῖο Βιομηχανίας ὄχι μόνο ἀδυνατεῖ νὰ συλλάβει τὴν ἑλληνικὴ κινηματογραφικὴ πραγματικότητα, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ χαλαίνει ἀπελπιστικὰ σὰν ὑπηρεσία ἀλλὰ καὶ τοσπιλλίζει καὶ παραγκωνίζει τὸν κινηματογράφο μας, ποὺ ἡ ὑπαρξή του γίνεται προβληματική. Χαρακτηρίζει ἀπαράδεκτο νὰ κρίνονται οἱ κινηματογραφιστὲς ἀπὸ πρόσωπα χωρὶς εἰδικὲς γνώσεις καὶ διαβεβαιώνει ἐκ μέρους τοῦ κινηματογραφικοῦ κόσμου ὅτι κάθε προσπάθεια ἀντίθετη πρὸς τὸ συμφέρον τῆς 7ης Τέχνης στὸν τόπο μας θὰ βρεῖ ἀντιμέτωπους τοὺς κινηματογραφικοὺς δημιουργούς.

ΣΕ ΧΩΡΕΣ σὰν τὴν Ἑλλάδα, χῶρες τῆς περιφέρειας, ἡ κινηματογραφικὴ πραγματικότητα καθορίζεται κυρίαρχικὰ ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ πολιτική.

Ἡ κινηματογραφικὴ πολιτικὴ συνίσταται κυρίως σ' ἕνα νομικο-θεσμικὸ πλαίσιο μὲ δύο σκέλη. Τὸ ἕνα ἀφορᾶ στὴν ἐθνικὴ παραγωγή, τὸ ἄλλο στὰ ἀλλοδαπὰ κινηματογραφικὰ προϊόντα ποὺ διεκδικοῦν τὴ ντόπια ἀγορά.

Ἔτσι, ὁ ρόλος τῆς κινηματογραφικῆς πολιτικῆς, μὲ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο, εἶναι περισσότερο ἢ λιγότερο ὅπερ τῆς μιᾶς ἢ τῆς ἄλλης ἀπὸ τὶς δυὸ δυνάμεις ποὺ συγκρούονται στὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς ἀγορᾶς, ὅπου ἕνα σύνολο ἀπὸ ἀλλοδαπὰ κινηματογραφικὰ προϊόντα ἐπιτίθενται σὲ μιὰ ἐθνικὴ παραγωγὴ καὶ μάλιστα μέσα στὸ ἴδιο τὸ ζωτικό της περιβάλλον — τὴ ντόπια ἀγορά. Στὸ σημεῖο αὐτὸ κρίνεται καὶ ὁ χαρακτήρας τῆς κινηματογραφικῆς πολιτικῆς.

ΜΙΑ ΕΘΝΙΚΗ κινηματογραφικὴ πολιτικὴ τείνει πάντα στὸ νὰ δώσει τὸ πλεονέκτημα τῆς ἀνταγωνιστικότητας στὴν ἐθνικὴ παραγωγὴ μέσα στὴν ἴδια τὴν ἀγορά της, καθὼς καὶ στὸ νὰ τὴ διευκολύνει γιὰ τὴν κατάκτηση ξένων ἀγορῶν.

Στὴν περίπτωση ποὺ συμβαίνει τὸ ἀντίθετο, καὶ δὲν εἶναι σπάνιο αὐτό, τότε ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ μιὰ κινηματογραφικὴ πολιτική, ποὺ ἀνεξάρτητα ἀπ' τὸ πῶς θὰ τὴν ἀποκαλέσει κανείς, ἀντεθνική, ξενόδουλη ἢ ὅτι ἄλλο, ἐκεῖνο ποὺ τὴ χαρακτηρίζει εἶναι ἡ ἀρνητικὴ στάση της ἀπέναντι στὴν ἐθνικὴ παραγωγὴ καὶ ἡ ἀνεπιφύλαχτα διευκολυντικὴ πρὸς τὴν ἀλλοδαπή. Αὐτὴ εἶναι, δυστυχῶς, καὶ ἡ περίπτωσή μας.

Η ΜΕ ΣΥΝΤΟΜΟ τρόπο ἐπισκόπηση ποὺ γίνεται ἐδῶ ἔχει σὰν σκοπὸ ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ νὰ διαφωτισει ὅσο γίνεται τις σχέσεις ἀνάμεσα στὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο καὶ τὴν κρατικὴ πολιτική, κι' ἀπ' τὴν ἄλλη νὰ δώσει μιὰ ἐξήγηση στὸ γιατὶ τὰ προβλήματα ἀντὶ νὰ λυθοῦν περιπλέκονται ὅλο καὶ περισσότερο.

Νομικὸ πλαίσιο

ΟΤΑΝ ΤΟ 1961 ὁ τότε ὑπουργὸς Βιομηχανίας κ. Μάρτης ἔφερε στὴ Βουλὴ τὸ νομοσχέδιο περὶ κινηματογράφου, ἕνα μοναδικὸ φαινόμενο στὰ χρονικὰ τῆς κοινοβουλευτικῆς μας ἱστορίας ἐλάσσε χώρα. Σύσσωμο τὸ Κοινοβούλιο καὶ χωρὶς τὴν ἐλαχιστη ὑποδείξη τροποποίησης ἢ παρατήρησης ἀπὸ μέρους τῆς ἀντιπολιτεύσεως, τόκανε ἀμέσως νόμο. Τὸ γεγονὸς ἔχει τὴ σημασία του, ἂν ἀναλογιστεῖ κανεὶς τόσο τὸ πολιτικὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς, ὅσο καὶ τὸν τρόπο τῆς οὐσιαστικῆς ἀντιμετώπισης τοῦ θέματος ἀπ' τὸν ὑπουργό, τὸ

Κοινοβουλιο και τον κινηματογραφικο κοσμο. Ο νομος 4208/61 ήταν το μέτρο της εποχης, ένα μέτρο που βγήκε ύστερα απο πολυ μελέτη και μοχθο συνιστώντας την πρωταρχική αντιμετώπιση απο πλευρας του κρατους στον πιο ιδιομορφο ίσως τομέα της οικονομικης και πνευματικης ζωης. Στον υπουργο Βιομηχανίας δόθηκε ο τίτλος του «υπουργού Κινηματογράφου» και στον κινηματογράφο μια πρώτη αναγνώριση απο την Πολιτεια.

Το μελλον ομως αυτης της αφετηριας δεν ήταν τα ίδιο ευτυχές, καινενα απ' τα σημεια του που αφορουσαν στην ανάπτυξη δεν αξιοποιήθηκε, σε πολλα και σημαντικα σημεια δει εφαρμόστηκε κάν — λχ. στο ανωτατο οριο εξαγωγης σενάριου — ος για μια εισαγομενη ταινια ή στον ελεγχο προβολών— σ' αλλα αφέθηκε ή εφαρμογή του στους ιδιώτες — ο.πως στη διεκδικηση της προεύλης των προστατευομένων ταινιών— για να κατανήσει τέλος όχι μονο ο τόμος αλλα και ή ίδια ή κινηματογραφικη πραγματικοτητα ένα ζοφερο αδιέξοδο μεσα απ' τους χειρισμους της διευθυνσης της υπ. Βιομηχανιας, που φερει τε υποκληρου την ευθυνη. "Ισως ο νομος αυτος νανει ξεπερασμένος για τις σημερινές συνθήκες, αλλα δεν ειναι αυτο τοι κυρια φταιει όσο ή εφαρμογή του.

Ή εφαρμογη γινεται πάντα σε αντιθεση προς το πνευμα του, μ' αποτελεσμα όχι μονο ένας νομος να παραδιάζεται, αλλά κυριως ή κινηματογραφικη πραγματικότητα στην οποία αναφέρεται κυριολεκτικα ανα κυρελιάζεται.

Ο λόγος πού αυτο συμβαινει ειναι προφανής, οι διαθέσεις των «αρμοδίων» και οι σκοποι τους βρίσκονται σε πλήρη αντιθεση τόσο με τό νομικό όσο και με τό πραγματικό πλαίσιο, πραγμα πού οδηγει σε αποπαράδεκτους απο κάθε άποψη ακροβατικούς παρεμβατισμους.

Τέτοιος ακροβατικος χειρισμος ειναι λογου χαρη αυτος πού έγινε φετος στο Φεστιβάλ 'Ελληνικού Κινηματογράφου, που οδήγησε τελικά στη διοργάνωση δύο Φεστιβάλ. Τα δύο αυτα Φεστιβάλ υπήρχαν αντάξια των εμπνευστών και δημιουργών τους. 'Απ' τη μια ή κοινοτοπια και ή ατολμία των δημοσιων υπαλλήλων και των πασης φυσεως επωφελουμένων απο κρατικες χορηγιες περιθωριακων ατόμων και απ' την αλλη ή λαμπρη και αψογη διοργάνωση μεσα σε πλαισια απολυτης ευνομιας του Φεστιβάλ των κινηματογραφιστων. Δεν θα επιμεινω πολυ πανω σ' αυτό, τα γεγοτοτα ειναι γνωστα κι' έχουν ήδη γραφει αρκετα για το θεμα από καθε πλευρα. "Εκεινο ομως πού θέλω να τονισω ειναι το γιατι τό κρατικό Φεστιβάλ ήταν μια παρωδία, έκφραση κακογουστιάς και μεγαλοδοξιας και γιατι το Φεστιβάλ των κινηματογραφιστων ήταν έκφραση δημιουργικης πνοης αξιοπρέπειας και μεγαλοσυνης.

Σ' αυτό δε αν προσθέσει κανεις ότι ή μια πλευρά διεθετε όλα τά μέσα και χρήματα πού ανεξέλεγκτα διετέθησαν, ακόμα και γιά τή συκοφάντηση τού κινηματογραφικού κόσμου με πληρωμένες καταχωρίσεις και πού παρ' όλα αυτά κατέληξε σ' ένα άνευ προηγουμένου φιάσκο και ότι ή άλλη πλευρά χωρίς νά διαθέτει τά απαραίτητα μέσα και χρήματα δημιούργησε τό γεγονός τής χρονιάς, ή σύγκριση γίνεται ακόμα πιό ανελεητη και τονίζεται ακόμα περισσότερο ή εύθύνη πού καλύπτει τούς μεν καθώς και ή τιμή πού περιβάλλει τους δε. Πέρα ομως απ' αυτά πού σάν αποτέλεσμα μιλάνε από μόνα τους, υπάρχουν τά θεμελιώδη κίνητρα και οι βασικές σκοπιμότητες πού υπαγορεύουν τήν πολιτική τής κάθε πλευράς.

Ή ύπόθεση τοῦ φεστιβάλ

ΟΤΑΝ ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ τού '75 συνάντάξαμε σε δύο κοινες συσκέψεις στο υπουργείο Βιομηχανίας, τον κοινής αποδοχής Κανονισμο τοῦ Φεστιβάλ Κινηματογράφου, ο υπουργός κ. Κονοφάγος είχε φρυντίσει για βρίσκονται εκει και αντιπρόσωποι των μεσων ενημερωσης. Είχε δεχθεί τον κινηματογραφικο κοσμο και σε συνεργασια μαζι του συνέτασσε τον Κανονισμο για ένα απ' τους πιο σημαντικούς θεσμους της χωρας. Οι πόρτες ήταν ανοιχτες στους ταραστηρητες κι' οι παρεμβασεις τους ήταν εύπρόσδεκτες.

Στις συσκέψεις συμμετειχαν απ' τη μια ολη ή ιεραρχια του υπουργειου, ο υπουργος κ. Κονοφάγος, ο υφυπουργος κ. Καραγιάκης, ο Γενι. Γραμματέας κ. Μαθθαιουδάκης, ο Διευθυντής Κινηματογραφίας κ. 'Αρβανίτης, καθώς και ο σύμβουλος του πρωθυπουργου στα κινηματογραφικα θεματα κ. Χαραμής και ή βουλευτής της «Νέας Δημοκρατίας» κ. Σεϊδοίνου. 'Απ' τήν αλλη ο κινηματογραφικος κοσμος, παλια και νέα φρουρα με τους εκπροσώπους τών παραγωγών κ.κ. Φινο, Πιρις, Κοντσιώτη και Κατσουρίδη, τους εκπροσώπους τών σκηνοθετών κ.κ. Γρηγοριου, Γλυκοφρυδη και Χατζόπουλο, τους κριτικούς κ. Μπακογιαννόπουλο και κυρία Σώκου, τή Διευθύντρια τής Ταινιοθήκης κ. Μητροπούλου τον Διευθυντή του περιοδικού «ΦΙΛΜ» κ. Ρεντζή, τον εκπρόσωπο του «Σύγχρονου Κινηματογράφου» κ. Λυκουρέση, καθώς και τον προϊστάμενο τής Γραμματειας τοῦ Φεστιβάλ Κινηματογράφου τής Δ.Ε.Θ. κ. Νικολόπουλο. Καρτος τών εν λόγω συσκέψεων με τή συμμετοχή όλων τών ανωτερω παραγοντων, ήταν ο κανονισμος τοῦ '75 ένας κανονισμος τοῦ μιας και διαμορφώθηκε με τή συμμετοχή όλων, ήταν φυσικό και πραγματι συνέβαινε έτσι, ιστιει και τής αποδοχής τους.

Ὁ κανονισμὸς αὐτὸς, ἀν καὶ κοινῆς ἀποδοχῆς, δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἦταν καὶ ὁ καλύτερος δυνατός. Ἡ ἐπεξεργασία του ἦταν σύντομη καὶ ἡ διατύπωσή του πρόχειρη καὶ στὴν οὐσία δὲν ἦταν παρὰ μία βελτίωση τοῦ παλιοῦ κανονισμοῦ. Παρεῖχε ὅμως τὶς ἀπαραίτητες ἐγγυήσεις, πρὸς ὅλα τὰ μέρη, καὶ τὸ κυριότερο δὲν ἐπέτρεπε τὴν μὲ διατεταγμένο τρόπο λήψη τῶν ἀποφάσεων ἀπὸ κανένα μέρος. Γιὰ παράδειγμα στὶς ἐπιτροπὲς π ρ ο κ ρ ι μ α τ ι κ ὴ καὶ κ ρ ι τ ι κ ὴ πού-ναι ἐννεαμελεῖς, ὁ ὑπουργὸς διόριζε τὰ τέσσερα μέλη καὶ τὰ ὑπόλοιπα πέντε ὁρίζονταν ἀπὸ τὰ ἀντίστοιχα συνδικαλιστικὰ ὄργανα τῶν Παραγωγῶν, Σκηνοθετῶν, Τεχνικῶν, Ἠθοποιῶν καὶ Κριτικῶν, ἀφήνοντας πάντα στὸν ὑπουργὸ τὴ διακριτικὴ εὐχέρεια τῆς ἐπιλογῆς μιᾶς καὶ τὰ σωματεῖα πρότειναν τρία πρόσωπα γιὰ κάθε περίπτωση καὶ ὁ ὑπουργὸς ἐπέλεγε τὸ ἕνα ἀπὸ αὐτά. Ἡ σύνθεση καὶ ὁ τρόπος συγκρότησης τῶν ἐν λόγῳ ἐπιτροπῶν δίνουν βέβαια κάποιο πλεονέκτημα στὸν ὑπουργὸ σὲ σχέση μὲ τὰ ὑπόλοιπα μέρη, ἄλλα χωρὶς αὐτὸ νὰ θίγει κανέναν ἢ νὰ ἐπιτρέπει κάθε εἴδους αὐθαιρεσίες πούχαν διαπιστωθεῖ καὶ καταγγελθεῖ στὸ παρελθόν. Τέτοιου εἴδους ἐγγυήσεις παρεῖχε ὁ Κανονισμὸς τοῦ '75 καὶ γι' αὐτὸ ἦταν ἀποδεκτὸς ἀπ' ὅλους. Ἕνα ἄλλο πράγμα πάλι πούναι βασικὸ γιὰ ὅλους μας, εἶναι ὅτι τὸ ὑπουργεῖο εἶχε παλιότερα κι' ἔχει ἀκόμα τὴ μανία νὰ ἀδράξει στὶς ἐπιτροπὲς διάφορους ἀνθρώπους που ἀγνοοῦν τὰ κινηματογραφικά, γιὰ νὰ κρίνουν τὸν κινηματογράφο. Ὅλοι αὐτοὶ πού ἀγνοοῦν καὶ τὰ πιὸ στοιχειώδη ἀπ' τὴν πιὸ σύνθετη τῶν τεχνῶν, ἐβαπτίζοντο κριτές της ὡς «πρόσωπα κύρους μὲ εἰδικὰς γνώσεις κινηματογραφίας». Μπορεῖ ἀπὸ «κύρος» νὰ μὴν πήγαιναν πίσω, ἄλλα ἀπὸ κινηματογραφικὲς γνώσεις καὶ μάλιστα «εἰδικὲς» δὲν εἶχαν. Πουθενὰ ἀλλοῦ δὲν συμβαίνει κάτι τέτοιο, τὴν ἀρχιτεκτονικὴ δὲν τὴν κρίνουν παπάδες οὔτε τὴ μουσικὴ μηχανικοί ἢ τὴν γλυπτικὴ γεωπόνοι. Αὐτὰ εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο χαρακτηριστικὰ δείγματα τοῦ πνεύματος πού ἐπικρατεῖ στὴ Διεύθυνση Κινηματογραφίας τοῦ ὑπουργείου ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ.

ΩΣ ΠΡΟΣ τὴν κινηματογραφικὴ πολιτικὴ τῆς κυβερνήσεως, ἐκεῖνο πού διαβλέπει κανεὶς εἶναι παντελὴ ἀδυναμία σύλληψης τῆς κινηματογραφικῆς πραγματικότητας ἐξ αἰτίας προκαταλήψεων τοῦ παρελθόντος. Μποροῦμε ὅμως, μὲ δυὸ λόγια, νὰ ποῦμε πῶς συνοψίζοντας τὴν κατάσταση ἀπὸ τὴν ἄποψη τῶν ἐπιπτώσεων τῆς κυβερνητικῆς πολιτικῆς, ὅλο καὶ περισσότερο ὁδηγεῖ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο σὲ μιὰ κατάσταση ὅπου ἡ ὕπαρξή του γίνεται ὅλο καὶ περισσότερο πιὰ προβληματική.

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ ἡ κινηματογραφικὴ πραγματικότητα, κλονισμένη θανάσιμα ἀπὸ ποικίλες αἰτίες ἐξωγενεῖς καὶ ἐνδογενεῖς, προσπαθεῖ ν' ἀνασυγκροτηθεῖ. Στὶς ἐξωγενεῖς αἰτίες πρέπει κατ' ἀρχὴν νὰ θεωρήσουμε τὴν τηλεόραση σὰν τὴν πιὸ βασική. Ποὺ μέσα σ' ἐλάχιστα χρόνια ἔρριξε τὸν συνολικὸ ἀριθμὸ τῶν εἰσιτηρίων κάτω ἀπὸ τὸ ἕνα τρίτο. Ἀπ' αὐτὴ τὴν πτώση τῶν εἰσιτηρίων κύρια ζημιώθηκε ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος, ἐνῶ οἱ ξένες ταινίες πραγματοποιοῦν καὶ τώρα σχεδὸν τὰ ἴδια εἰσιτήρια ποὺ ἔκαναν καὶ πρίν. Μέχρι τὴ στιγμὴ τῆς κρίσης οἱ μεγάλες ξένες ἑταιρίες ἀντιπροσωπεύονταν ἀπὸ Ἕλληνες εἰσαγωγεῖς, ἐνῶ τώρα οἱ ἴδιες οἱ ἑταιρίες ἔχουν ἐγκαταστήσει δικά τους γραφεῖα καὶ ἐκμεταλλεύονται ἀπὸ μόνες τους τὶς ταινίες ποὺ εἰσάγουν. Ἕνας ἄλλος παράγοντας, ἐπίσης βασικός, εἶναι ἡ μὴ ἔγκαιρη ἀνανέωση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου τόσο σὲ καλλιτεχνικοτεχνικὴ στελέχωση, ὅσο καὶ σὲ θεματολογία καὶ μορφολογία. Ἡ κρίση ὅμως εἶχε καὶ μιὰ θετικὴ ἐπίπτωση τὸ ὅτι ἀνάγκασε ὅλους τοὺς τυχοδιῶκτες πούχαν μπεῖ στὸ ἐπάγγελμα ν' ἀποχωρήσουν, μὴ βρίσκοντας πιὰ τὶς ἴδιες συνθῆκες εὔκολου κέρδους πού τοὺς εἶχαν κάνει νὰ στραφοῦν πρὸς τὸν κινηματογράφο καὶ ὄχι ἀπὸ οὐσιαστικὸ ἐνδιαφέρον γι' αὐτόν. Ἔτσι, αὐτὴ τὴ στιγμὴ ὅσοι παρέμειναν στὸ χῶρο τοῦ κινηματογράφου μαζὶ μ' αὐτοὺς πού εἰσῆλθαν ἐν τῷ μεταξύ, προσπαθοῦν ν' ἀνασυγκροτήσουν μιὰ βαθειὰ κλονισμένη κινηματογραφία. Ἡ πιὸ ἰσχυρὴ ἴσως ἀντίδραση πού συναντοῦν σ' αὐτὴ τους τὴν προσπάθεια προέρχεται ἀπὸ τὴ Διεύθυνση τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας πού ἐνῶ ἐδῶ καὶ τρία χρόνια ἔχει ξαναναλάβει ἁρμοδιότητες πού στὰ χρόνια τῆς δικτατορίας εἶχαν περάσει στὸ ὑπουργεῖο Προεδρίας ἢ στὴ Γενικὴ Κινηματογραφικὴ Ἐπιχειρήσεων, χωλαίνει σὲ ἐξοργιστικὸ βαθμὸ παρεμβάλλοντας κάθε εἴδους ἐμπόδια πούχουν σὰ μοναδικὸ σκοπὸ νὰ τορπιλλίσουν μὲ κάθε τρόπο τὴν ὅλη προσπάθεια ἀνασυγκρότησης τῆς ἑλληνικῆς κινηματογραφίας. Γιὰ παράδειγμα, ἀπὸ τὶς 31.5.76 ἡ Βουλὴ τῶν Ἑλλήνων ψήφισε τὸ νομοσχέδιο γιὰ τὴν κατοχύρωση τοῦ ἐπαγγέλματος τῶν τεχνικῶν κινηματογράφου καὶ ἡ Διεύθυνση τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας ἀκόμα δὲν ἔχει κατορθώσει νὰ κάνει τὴν ἀπαραίτητη κωδικοποίηση γιὰ τὴν ἔκδοση τοῦ προεδρικοῦ διατάγματος πού ἀπαιτεῖ ὁ νόμος.

Ἐκκρεμότητες καὶ προβλήματα

Τέτοιου εἴδους ἀτασθαλίες χαρακτηρίζουν καὶ ὁποιον ἄλλο χειρισμὸ ἐπὶ μέρους κινηματογραφικῶν θεμάτων, ὅπως τὶς προστατευόμενες ταινίες, τὶς δανειοδοτήσεις πού πρέπει νὰ δίνονται γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ἄλλὰ μόνο αὐτὸ δὲν γίνεται ἢ μὲ τὶς ἀραβεύ-

σεις ταινιών μικροῦ μήκους καὶ πλήθους ἄλλων ζητημάτων ποὺ τὸ μοιο ποὺ κάνει ἡ Διεύθυνση τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας εἶναι νὰ τὴν κρατᾶ σὲ καταναγκαστικὴ ἐκκρεμότητα. Αὐτὲς οἱ ἐκκρεμότητες ποὺ οὐσιαστικὰ σημαίνουν ὄχι μόνο ὅτι ἀγιδεί ἀλλὰ καὶ παραγκώνισε πλήρως τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο, συσσώρευσαν καὶ δημιούργησαν προβλήματα ἀντὶ νὰ τὰ ἐπιλύσουν, καὶ φέραν τὴ διεύθυνση τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας ὄχι μόνο ἀντίθετη στὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ἀλλὰ καὶ στὸν ἴδιο τὸ νόμο ποὺ ὑποτίθεται πὼς ὑπηρετεῖ, ἐνῶ στὴν οὐσία τὸν πλαγιοκοπεῖ μὲ κάθε τρόπο. Ἀπέναντι σ' ὅλα αὐτὰ εἶναι φυσικὸ ὁ κινηματογραφικὸς κόσμος νὰ πάρει σαφὴ στάση καὶ ν' ἀντιμετωπίσει κατὰ μέτωπο τὰ προβλήματά του, προσπαθώντας νὰ τὰ ἐπιλύσει βασιζόμενος στὶς δικές του δυνάμεις. Ἂν ἡ διεύθυνση τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας ἀποσκοπεῖ γι' ἄγνωστους λόγους νὰ διαλύσει τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο καὶ τοὺς θεσμοὺς μέσα ἀπ' τοὺς ὁποίους αὐτὸς περνάει, τί πιὸ φυσικὸ ἀπ' τὸ νὰ προσπαθήσουν οἱ κινηματογραφιστὲς νὰ τοὺς ἀντικαταστήσουν. Ἔτσι ἡ πρόκληση ποὺ ἔγινε συγκεκριμένα στὸ θέμα τοῦ Φεστιβάλ Κινηματογράφου, ἔτυχε μιᾶς τέτοιας ἀπάντησης, πράγμα ποὺ θὰ συμβεῖ καὶ σὲ ὁποια ἄλλη περίπτωση ἡ Διεύθυνση τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας εἰσηγηθεῖ μέτρα ποὺ ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν προσπάθεια ἀνάπτυξης τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Ἡ Συντονιστικὴ Ἐπιτροπὴ ποὺ εἶχε συσταθεῖ πέρυσι γιὰ τὴ σύνταξη τῆς εἰσηγητικῆς ἔκθεσης τοῦ νομοσχεδίου γιὰ τὸν κινηματογράφο σταμάτησε ξαφνικὰ νὰ λειτουργεῖ κι' αὐτὴ γι' ἄγνωστους λόγους. Αὐτὰ ὅλα μὲ τρόπο ἐνδεικτικὸ δίνουν μιὰ εἰκόνα τῆς γενικῆς κατάστασης καὶ τῶν χειρισμῶν ποὺ γίνονται σ' ὅλα τὰ κινηματογραφικὰ ζητήματα ἀπὸ μέρους τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας. Τὰ πράγματα ἔχουν φτάσει στὸ ἀπροχώρητο καὶ ἡ ἀντίδραση τοῦ κινηματογραφικοῦ κόσμου, στὴν πρακτικοπρακτικὴ ἐνέργεια τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας καὶ τῆς Δ.Ε.Θ. ἦταν μιὰ ἀντίδραση ἀπέναντι σ' ἕνα ἤδη ἐχεχειλισμένο ποτήρι, κι' ἔτσι πρέπει νὰ τὴν πάρει κανείς. Δὲν ἀπασχολοῦσε σὲ τίποτ' ἄλλο παρὰ στὰ διασώσει μερικὰ πράγματα ποὺ τὰ θεωροῦσε καὶ ἦταν ἔτσι καὶ ὄχι ἀλλιῶς. Ἀκόμα ἦταν μιὰ διαμαρτυρία γιὰ τὴν ἀνόσια τακτικὴ ἑνὸς στεῦρου παραγοντισμοῦ ποὺ ἐμμένει σὲ θέσεις καὶ ἀπόψεις γιὰ τὶς ὁποῖες κι' ὁ ἴδιος ντρέπεται νὰ τὶς καταμαρτυρήσει καὶ προσπαθεῖ νὰ τὶς ἐπιβάλλει μ' ἀνομολόγητο τρόπο. Τὸ ὅτι οἱ κινηματογραφιστὲς βγῆκαν νικητὲς ἀπ' αὐτὴ τὴ μάχη διασώζοντας ὄχι μόνο τὴν ἀξιοπρέπειά τους ἀλλὰ καὶ ξεκαθαρίζοντας τὸ πεδίο, μικρὴ μόνο σημασία ἔχει μπροστὰ στὴ σταθερὴ ἐπιδίωξη τῆς Διεύθυνσης Κινηματογραφίας τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας νὰ καταργήσει τὸν θεσμὸ τοῦ Φεστιβάλ, παρ' ὅτι κόπτεται γιὰ τὸ ἀντίθετο (οἱ προκλήσεις ποὺ δημιουργεῖ βεβαιώνουν σὲ κάποιο βαθμὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη) γιατὶ μέσα ἀπὸ ἕναν τέτοιο θεσμὸ δὲν κρίνεται μόνο ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος ἀλλὰ καὶ ἡ ἴδια ἡ κρατικὴ πολιτικὴ ἀπέναντί σ' αὐτόν.

Σωτήρης Δημητρίου

Ο ΕΘΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ Η ΓΡΑΦΕΙΟΚΡΑΤΙΑ

ΕΝΑ ΚΕΛΥΦΟΣ ΕΣΠΑΣΕ

Τά γεγονότα πού ὀδήγησαν στή δημιουργία τοῦ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου '77 διαδραματίστηκαν αἰφνιδιαστικά. Δίνουν τήν ἐντύπωση πώς ἔλλειψαν ὁ ἀπαραίτητος χρόνος κι οἱ διεργασίες πού συνήθως ἀπαιτοῦνται γιά νά διαμορφωθοῦν τέτοιου εἴδους ἐξελίξεις. Γι' αὐτό τό λόγο, μπορεῖ εὔκολα νά παρασυρθεῖ ὁ ἁπλός παρατηρητής καί νά πιστέψει πώς σ' ὅλη αὐτή τήν ὑπόθεση κρύβονται ψυχολογικά κίνητρα, "κακόβουλες ὑποκινήσεις" καί ἄλλα παρόμοια τῆς ρητορικῆς συσκότισης. Ἄς δοῦμε ὅμως τό χρονικό τῶν γεγονότων.

Ὁ αἰφνιδιασμός ξεκίνησε ἀπό τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας, μόλις δύο μῆνες πρίν ἀπό τή διεξαγωγή τοῦ Φεστιβάλ. Στίς 20 Ἰουλίου 1977 δημοσιεύεται στίς ἐφημερίδες ἡ εἴδηση πώς τροποποίησε τόν κανονισμό τοῦ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου τοῦ 1975 πού ἴσχυε μέχρι τότε καί πού εἶχε διατυπωθεῖ μετά ἀπό σειρά συσκέψεων τῶν κινηματογραφιστῶν καί τῶν ἀρμοδίων τοῦ Ὑπουργείου - ὁ τροποποιημένος κανονισμός δημοσιεύτηκε στό "Φύλλο τῆς Κυβερνήσεως" 627/8/4.7.77. Τήν ἴδια μέρα, πού δημοσιεύτηκε ἡ εἴδηση, στέλνεται τηλεγράφημα διαμαρτυρίας γιά τήν τροποποίηση ἀπό τήν Ἑταιρία Σκηνοθετῶν (ΕΣΕΚΤ) κι ἀπό τήν Πανελλήνια Ὁμοσπονδία Θεάματος - Ἀκροάματος (Π.Ο.Θ.Α.).

Στίς 22 Ἰουλίου δίνεται συνέντευξη ἀπό τά ἕξι ἐνδιαφερόμενα σωματεῖα: τήν Ἑταιρία Σκηνοθετῶν, τήν Ἕνωση Τεχνικῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καί Τηλεοράσεως, τό Σωματεῖο Ἑλλήνων Ἠθοποιῶν, τήν Ἕνωση Μουσικοσυνθετῶν καί Στιχουργῶν Ἑλλάδος, τήν Πανελλήνια Ἕνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου καί τό Σύνδεσμο Παραγωγῶν. Ἡ συνέντευξη τῶν ἕξι συνεργαζομένων σωματείων ἔγινε στά γραφεῖα τῆς Π.Ο.Θ.Α. Σ' αὐτήν, ἡ Ἑταιρία Σκηνοθετῶν κατήγγειλε τό πλῆγμα πού δίνεται στόν ἑλληνικό κινηματογράφο ἀπό τήν τροποποίηση τοῦ κανονισμοῦ τοῦ Φεστιβάλ καί ἀνακοίνωσε ὅτι, ἄν τό Ὑπουργεῖο δέν τήν ἀναστείλει ὡς τίς 31 Ἰουλίου, θά προχωρήσει στή δημιουργία χωριστοῦ Φεστιβάλ μέ τή συμπαράσταση καί τῶν ἄλλων σωματείων.

Στίς 30 Ἰουλίου ἡ Πανελλήνια Ἕνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) ἀνακοινώνει πώς, ἄν τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας ἐπιμείνει νά προχωρήσει στό Φεστιβάλ μέ τήν τροποποίηση τοῦ καταστατικοῦ πού ἀπεφάσισε, οἱ

κριτικοί δέν πρόκειται νά τό καλύψουν.

Τήν ἴδια μέρα, 72 καλλιτέχνες καί παραγωγοί, πού ἐκπροσωποῦν 10 ταινίες μεγάλου μήκους καί 21 ταινίες μικροῦ μήκους, ὑπογράφουν δήλωση πώς δέν θά λάβουν μέρος στό Φεστιβάλ πού ὀργανώνει τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας μέ τή Διεθνή Ἔκθεση Θεσσαλονίκης (ΔΕΘ). Ταυτόχρονα, καί σάν νά μή συνέβαινε τίποτα ἀπολύτως, ἡ γραμματεία τοῦ Φεστιβάλ Κινηματογράφου τῆς Δ.Ε.Θ. ἀνακοίνωνε τήν ἡμερομηνία γιά τήν ὑποβολή τῶν δηλώσεων συμμετοχῆς.

Μετά τίς 31 Ἰουλίου, πού ἡ ΕΣΕΚΤ εἶχε βάλει σάν ὅριο γιά τήν ἀναστολή τοῦ τροποποιημένου κανονισμοῦ ἀπό τό Ὑπουργεῖο, τά ἕξι συνεργαζόμενα σωματεῖα προχώρησαν στό ἐπόμενο βῆμα καί ὀργάνωσαν συντονιστική ἐπιτροπή μέ ἕνα ἐκπρόσωπο ἀπό τό καθένα. Στίς 4 Αὐγούστου ἀνακοινώνουν πώς ἀποφάσισαν, μέσω τῆς συντονιστικῆς ἐπιτροπῆς, νά προχωρήσουν στή διεξαγωγή τοῦ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου 77.

Αὐτό ἦταν τό πρελούντιο πού μέσα σ'ἕνα διάστημα δύο βδομάδων καθόρισε τήν κατοπινή ἐξέλιξη. Οἱ ἀποφάσεις πού πάρθηκαν σ'αὐτό κι ἀπ'τίς δύο μεριές, ἀπ' τό Ὑπουργεῖο κι ἀπ'τά σωματεῖα, πραγματοποιήθηκαν μέχρι τέλους. Κι οἱ δυό μεριές λειτουργούσαν πλέον στό προσκήνιο, ἰσότιμα. Αὐτό πού πραγματοποίησαν ἦταν στήν ἐπιφάνεια ἡ διεξαγωγή δύο Φεστιβάλ, "τοῦ ἐπίσημου" πού ὀργάνωνε τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας μέ τή ΔΕΘ καί τοῦ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου 77, πού στόν τύπο ἀναφέρθηκε ἐπίσης μέ τίς ὀνομασίες "Ἀντιφεστιβάλ", "Φεστιβάλ τῶν δημιουργῶν", "Φ. τῶν κινηματογραφιστῶν" καί "Φ. τῶν σωματείων". Στό βάθος, ὅμως, πραγματοποιήθηκε κάτι περισσότερο. Ἔσπασε στά δύο τό κέλυφος τοῦ Φεστιβάλ κινηματογράφου κι ἀποκαλύφτηκε ἕνα οὐσιαστικό ρῆγμα ἀνάμεσα στίς κρατικές ὑπηρεσίες, ἀπό τή μιά μεριά, καί σ'ὅλους ἐκείνους πού ἐργάζονται κι ἀσχολοῦνται μέ τόν κινηματογράφο, ἀπό τήν ἄλλη. Τό γεγονός ὅτι ἕνα τέτοιο ρῆγμα πραγματοποιήθηκε τόσο γρήγορα καί μέ τέτοια ἀποφασιστικότητα δείχνει πώς ὑπῆρχαν οὐσιαστικές διαφορές μεταξύ τύπων καί πραγματικότητας, διαφορές πού ὑπῆρχαν μέχρι τότε σέ λανθάνουσα κατάσταση καί τώρα ἀντιπαρατάχτηκαν στό ἐπίπεδο τῶν θεσμῶν.

ΤΑ ΒΑΘΥΤΕΡΑ ΑΙΤΙΑ

Ὁ αἰφνιδιασμός τοῦ Ὑπουργεῖου Βιομηχανίας καί τῆς ΔΕΘ συνάντησε σάν ἀπάντηση τόν ἀντ- αἰφνιδιασμό τῶν συνεργαζομένων σωματείων, δηλαδή προκάλεσε τή δημιουργία μιᾶς νέας κατάστασης, διαφορετικῆς ἀπό-

κείνη πού έπεδίωκε. Ἡ δημιουργία αὐτή ἔχει δύο σκέλη.

Τό πρῶτο εἶναι οἱ λόγοι πού ἔκαναν δυνατήτήν ἐκδήλωσή της μέ μιά σειρά ἀπό πράξεις ὑλυσωτές, ἀλλά καί ἀποφασιστικές. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι ὅλες οἱ προσπάθειες συνεννόησης μεταξύ τῶν συνεργαζομένων σωματείων καί τοῦ Ὑπουργείου ἀπέτυχαν. Ἡ τελευταία συνάντηση ἔγινε στίς 17 Αὐγούστου καί ἡ συντονιστική ἐπιτροπή ἀποφάσισε νά διακόψει τίς ἐπαφές της μέ τούς κρατικούς φορεῖς. Τήν πορεία τῶν πραγμάτων δέν μπόρεσε νά ἐπηρεάζουν οὔτε ἡ παρέμβαση τοῦ ὑπουργοῦ Προεδρίας οὔτε ἡ γνωστή τακτική τῶν ὑπαναχωρήσεων - τίς ἀνακοίνωσε ὁ ὑπουργός Βιομηχανίας στίς 19 Αὐγούστου ὄχι στούς ἐνδιαφερόμενους, ἀλλά στήν ἄσχετη μέχρι τότε Ἕνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου Ἀθηνῶν. Ὅλα, λοιπόν, ἔδιναν τήν ἐντύπωση τοῦ ἀναπόφευκτου.

Τό δεύτερο σκέλος εἶναι ἡ πραγματοποίηση, μέχρι τήν τελευταία λεπτομέρεια, τῶν ἀποφάσεων πού πάρθηκαν στό πρῶτο δεκαπενθήμερο τῆς ρήξης, σάν νά ἦταν κάτι τό προγραμματισμένο καί σάν νά στηριζόταν σέ ὥριμους καί δοκιμασμένους μηχανισμούς. Τό σκέλος αὐτό ἀφορᾶ κυρίως τίς μελλοντικές ἐπιπτώσεις τοῦ ρήγματος. Πρός τό παρόν θά ἀσχοληθοῦμε μέ τό πρῶτο, πού ἀφορᾶ τίς αἰτίες του.

Ἐκεῖνο πού γινόταν φανερό, πρίν ἀπ' ὅλα, ἦταν πώς τό Φεστιβάλ ἀποτελοῦσε ἕνα ἀσταθή δεσμό. Ἀσταθή ἀκόμη κι ἀπ' τήν τυπική πλευρά, γιατί συνεχῶς ἀλλάζει κανονισμό (στά 1962, 1963, 1964, 1966, 1967, 1973, 1975, 1977). Ἦταν ἕνα φαντασμαγορικό κέλυφος, ἕνας μύθος κατασκευασμένος γιά νά κρύψει μιά πικρή πραγματικότητα, τήν κρατική ἀδιαφορία γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο. Ἡ ἀδιαφορία αὐτή στοιχειοθετεῖται ἀπό τό ἔξω ἀπό τό Φεστιβάλ νομοθετικό καί θεσμικό σύστημα, πού μ' αὐτό ἡ Πολιτεία ἀντιμετωπίζει τήν κινηματογραφική πραγματικότητα στή χώρα μας. Γενικά χαρακτηριστικά τοῦ συστήματος αὐτοῦ εἶναι τά ἑξῆς:

Δέν ἐφαρμόζει πιστοδοτική πολιτική γιά τήν ἀνάπτυξη τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου.

Δέν ἐπιβάλλει προστατευτικά μέτρα γιά τόν ἀνταγωνισμό πού ὑφίσταται ἡ ἑλληνική παραγωγή ἀπό τίς ταινίες τῶν ξένων βιομηχανιῶν - κάθε χρόνο εἰσάγονται 500 ξένες ταινίες κατά μέσο ὅρο, κυρίως ἀμερικάνικες, ἀντί τῶν 80 πού εἰσάγουν οἱ μεγάλες χῶρες.

Δέν ἐφαρμόζει ἐπαγγελματική κατοχύρωση σέ ὅσους ἐργάζονται στόν ἑλληνικό κινηματογράφο.

Δέν ἐπιχορηγεῖ τήν κινηματογραφική παιδεία, οὔ-

τε ἱδρύει κρατική σχολή.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι πολιτιστικό μέσον, ἀλλά καί κλάδος βιομηχανικῆς παραγωγῆς. Ἡ ἀδιαφορία τοῦ κράτους, μέ τήν εἰκόνα πού παρουσιάζει παραπάνω ἀφορᾶ περισσότερο τή δεύτερη ἰδιότητά του, σάν βιομηχανική παραγωγή, καί ἐκφράζει τήν ἐξάρτηση ἀποικιακοῦ τύπου πού ἔχει ἡ χώρα μας ἀπό τίς ξένες βιομηχανικές δυνάμεις.

Στή δεκαετία 1950-60 ἐμφανίζεται, μαζί μέ τούς ἄλλους τομεῖς, καί ἡ ἐμπορική ἀνάπτυξη τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Ἡ Πολιτεία συνεχίζει νά συντηρεῖ τήν προηγούμενη κατάσταση καί τή χειροτερεύει ἀκόμη περισσότερο:

Δίνει προνόμια στίς ξένες ἑταιρίες μέ τό μανδύα ἐνίσχυσης τῆς συμπαραγωγῆς.

Αὐξάνει τό φόρο τοῦ εἰσιτηρίου στά 45%, χωρίς νά χρησιμοποιήσει τουλάχιστον ἕνα μέρος του γιά τήν ἐνίσχυση τῆς ἑλληνικῆς κινηματογραφίας.

Δέν ἐνδιαφέρεται γιά τή χρησιμοποίησή του, σάν ἐκπαιδευτικοῦ μέσου, στά σχολεῖα.

Ἀφήνει τόν ἔλεγχο τῶν αἰθουσῶν προβολῆς στίς ξένες ἑταιρίες εἴτε ἄμεσα, εἴτε ἔμμεσα, διά μέσου τῶν γραφείων εἰσαγωγῆς.

Ὅταν ἀποφασίζει νά κάνει παραγωγή γιά λογαριασμό της - αὐτό ἀφορᾶ ταινίες μικροῦ μήκους - παραβιάζει τήν ἀρχή τῆς δημοπρασίας πού ἰσχύει γιά τήν ἐκτέλεση ἔργασιῶν τοῦ δημοσίου καί τήν κάνει πάντα μέ ἀνάθεση.

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ - ΑΣΠΙΔΑ

Μετά τό 1960 διαμορφώνονται στή χώρα μας, ἀρκετά καθυστερημένα, ἐξαιτίας τῆς ἀνώμαλης πολιτικῆς ἐξέλιξης τῆς χώρας μας, οἱ τάσεις τῆς δημιουργίας ἐθνικοῦ κινηματογράφου. Τό πρόβλημα προεκτείνεται, τώρα, πέρα ἀπό τό οἰκονομικό ἐπίπεδο κι ἀγκαλιάζει καί τό πολιτιστικό. Ἡ δημιουργία ἐθνικοῦ κινηματογράφου ἔβαζε ἐπί πλέον θέματα τεχνικά, αἰσθητικά καί ἰδεολογικά. Ἀγκάλιαζε σέ μεγάλο πλάτος τό ἐποικοδόμημα τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου. Ἡ σημασία του γινόταν ἀκόμη μεγαλύτερη ἀπό τό γεγονός ὅτι ὁ κινηματογράφος ἀποτελοῦσε τό μέσον μέ τήν πλατύτερη ἐπιρροή στίς μεγάλες μάζες. Στό νέο αὐτό κίνδυνο πού ἀντιμετώπιζε τό κατεστημένο, τοῦ προσφέρθηκε μιά πολύτιμη ἀσπίδα, τό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Δέν μποροῦμε νά ἰσχυριστοῦμε ὅτι τό Φεστιβάλ τοῦ

Κινηματογράφου ὀφείλεται στήν προβλεπτικότητα τοῦ γραφειοκρατικοῦ συστήματος. Τέτοιου εἴδους φαινόμενα δέν ἀνήκουν στίς διανοητικές συλλήψεις κάποιων ἀνώνυμων ὑπαλλήλων ἤ, ἔστω, κάποιων διορατικῶν πολιτικῶν. Ἀποτελοῦν θέμα τῆς λειτουργίας τῶν διοικητικῶν μηχανισμῶν καί τῶν δυνάμεων πού τίς καθορίζουν.

Τό 1960 ἡ ΔΕΘ ζήτησε ἀπό τήν καλλιτεχνική ἑταιρία "Τέχνη" τῆς συμπρωτεύουσας νά διατυπώσει προτάσεις γιά τήν ὀργάνωση καλλιτεχνικῶν ἐκδηλώσεων. Οὐσιαστικός ἐμπνευστής ἦταν ὁ Π. Ζάννας. Ἀπό τίς προτάσεις τῆς "Τέχνης" ἡ ΔΕΘ ἐπιλέγει καί τό Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Ἔτσι, προστίθεται ἕνας θεσμός μέσα σ' ἕνα προϋπάρχον θεσμικό σύστημα. Ἡ ΔΕΘ ἀνέλαβε τήν ὀργάνωση τῆς ἐκδήλωσης καθώς καί τή χρηματοδότηση. Τό μέλλον τοῦ θεσμοῦ ἐξαρτιόταν ἀπό τούς μηχανισμούς ὀργάνωσής του. Μποροῦσε νά γίνει ἀνάλογο μέ τά εὐρωπαϊκά φεστιβάλ ἤ ἕνα κέντρο διεθνοῦς ἀγορᾶς ἀνάλογο μέ τά ἄλλα τμήματα τῆς ΔΕΘ. Τελικά, ἔγινε ἐκεῖνο πού μποροῦσε νά πραγματοποιήσει ἡ κρατική γραφειοκρατία σύμφωνα μέ τά μέσα πού διέθετε. Τά μέσα πού διέθετε γιά τήν ἀντιμετώπιση τῶν πολιτιστικῶν ἐκδηλώσεων ἦσαν ὁ λογιωτατισμός. Καί ἔτσι, τό Φεστιβάλ διαμορφώθηκε σάν φαντασμαγορική καρικατούρα.

Τό θεσμικό πλαίσιο τοῦ Φεστιβάλ ὁρίζεται ἀπό τούς κανονισμούς, πού, ὅπως εἴδαμε, ἐκδίδονται σχεδόν κάθε χρόνο - δεῖγμα τῆς ἀνασφάλειας πού νοιώθει ἡ κρατική γραφειοκρατία καί πού τήν ἀναγκάζει νά βαδίζει δοκιμαστικά. Ἀπό τούς κανονισμούς ἐπιβάλλονται οἱ ἐπιτροπές γιά τήν ὀργάνωση καί τή λειτουργία τοῦ Φεστιβάλ. Οἱ ἐπιτροπές αὐτές ἀποτελοῦν τά κλειδιά ἐλέγχου, τόσο ἀπό τή σύνθεσή τους ὅσο κι ἀπό τήν ἐπιλογή τῶν προσώπων.

Κατ' ἀρχήν τό μεγαλύτερο μέρος τῶν μελῶν εἶναι πρόσωπα ἄσχετα μέ τόν κινηματογράφο. Τό 1962, καί σύμφωνα μέ τόν κανονισμό, τά 86% τῶν μελῶν τῆς Προκριματικῆς ἐπιτροπῆς καί τά 75% τῶν μελῶν τῆς Κριτικῆς ἐπιτροπῆς εἶναι μή-εἰδικοί ὡς πρός τόν κινηματογράφο. Μέσα στά μέλη πού φιγουράρουν στίς ἐπιτροπές εἶναι τά "πρόσωπα κύρους", "πρόσωπα πνευματικοῦ κύρους", "εἰδικῆς μορφώσεως" κ.λ.π. - μέ τούς τίτλους αὐτούς ἐκπροσωπεῖται ὁ λογιωτατισμός.

Στά ἐπόμενα χρόνια μειώνεται τό ποσοστό τῶν μή-εἰδικῶν. Ἀλλά δέν ἀλλάζουν σοβαρά τά προγράμματα, γιατί ἡ ἐπιλογή τῶν προσώπων, ὅσο κι ἄν ἐκφέρονται ὡς "εἰδικά", βρίσκεται στόν ἔλεγχο τῆς κρατικῆς γραφειοκρατίας. Σχεδόν κατά κανόνα, ἡ ΔΕΘ διορίζει τήν Ὀργανωτική ἐπιτροπή κι αὐτή μέ τή σειρά της διορίζει

τήν Προκριματική καί τήν Κριτική έπιτροπή.

Τό άποτέλεσμα άπό τή σύνθεση τῶν έπιτροπῶν ἦταν νά πριμοδοτοῦνται οἱ ταινίες τοῦ έμπορικοῦ κυκλώματος καί νά έμποδίζεται ὁ δρόμος στίς ταινίες πού καταργοῦσαν τά στερεότυπα τοῦ έμπορικοῦ κινηματογράφου (βεντέτες, χάπυ ἔντ κλπ.) καί πού άποτελοῦσαν αὐτό πού ὀνομάζουμε "ἐθνικό κινηματογράφο". Ἐκτός άπό τόν πολιτιστικό κλοιό πού τοῦ ἐπέβαλλε τό Φεστιβάλ ὁ νέος κινηματογράφος εἶχε ἐπί πλέον καί τόν οἰκονομικό κλοιό, γιατί ὁ μικρός χῶρος δραστηριότητας πού ἦταν διαθέσιμος εἶχε καταληφτεῖ άπό τό έμπορικό κύκλωμα. Τή διπλή αὐτή άπομόνωση, άναγνώρισης καί κοινοῦ, θά τήν πληρώσει στά ἐπόμενα χρόνια μέ τήν άπόκλιση στό συμβολισμό καί στίς ξένες μιμήσεις. Στό μεταξύ ὅμως, γιά νά άντιμετωπίσει τά οἰκονομικά κυρίως έμπόδια, ἄνοιξε ἕνα νέο κανάλι παρουσίασης, τήν ταινία μικροῦ μήκους.

Τό φαινόμενο αὐτό θά ἔχει σημασία στήν τύχη τοῦ Φεστιβάλ. Ἀπό τή στιγμή πού ἱδρύθηκε, άναγκάζεται νά δεχτεῖ τή συμμετοχή τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους καί ἐφυσικά, νά τούς άπονέμει διακρίσεις. Μ'αὐτόν τόν τρόπο ὅμως ἄνοιγε τίς πόρτες σ'ἕνα άνεπιθύμητο κόσμο καί τό φαντασμαγορικό κέλυφος άδυνάτιζε άπό μέσα. Μετά τίς ταινίες μικροῦ μήκους, φυτώριο τοῦ κινηματογράφου τῆς ἐθνικῆς άνησυχίας, ἐγκαταστάθηκε στίς αἴθουσες κι ἡ γνωστή Γαλαρία τοῦ ἐξώστη Β.

Ἀκολούθησε ἡ κρίση τοῦ έμπορικοῦ κυκλώματος. Ταυτόχρονα, ὁ ἐθνικός κινηματογράφος ἔμπαινε στό χῶρο τῶν ταινιῶν μεγάλου μήκους. Κι άπό τή στιγμή πού ὁ άντίπαλός του άκολούθησε ἄλλους δρόμους γιά νά έπιζήσει οἰκονομικά, ἔμεναν γι'αὐτόν άνοικτές ὅλες οἱ πόρτες τοῦ Φεστιβάλ. Εἶχε άρχίσει πλέον ἡ άντίστροφη μέτρηση.

Μετά τή μεταπολίτευση, συντάσσεται ὁ κανονισμός τοῦ 1975 ὅπου τά 5 άπό τά 9 μέλη τόσο τῆς Κριτικῆς ὅσο καί τῆς Προκριματικῆς έπιτροπῆς έκλέγονται άπό ὑποψήφιους (τρεῖς γιά κάθε μέλος) πού προτείνουν τά άντίστοιχα σωματεῖα. Τό άνάλογο ἰσχύει γιά τά δύο άπό τά πέντε μέλη τῆς Ὀργανωτικῆς έπιτροπῆς. Ἐπί πλέον οἱ πρόεδροι τῶν δύο πρώτων έπιτροπῶν δέν διορίζονται, άλλά έκλέγονται άπό τά μέλη τους.

Ἡ τροποποίηση τοῦ 1977 καταργοῦσε τά βασικότερα προοδευτικά στοιχεῖα πού εἶχαν διατυπωθεῖ στόν κανονισμό τοῦ 1975. Περιόριζε τά μέλη πού προτείνονται άπό τά σωματεῖα καί τοποθετοῦσε διορισμένους ὑπαλλήλους στήν Ὀργανωτική έπιτροπή καί στά προεδρεῖα τῶν δύο ἄλλων έπιτροπῶν. Ταυτόχρονα μείωνε τά

χρηματικά βραβεῖα στίς 450.000 δρχ. ἐνῶ στό Φεστιβάλ τραγουδιοῦ ἔδιναν τά διπλάσια-στίς 19 Αὐγούστου τά τροποποίησε σέ 1200.000. Ἡ πρόκληση ἦταν διπλή,στό πολιτιστικό καί στό οἰκονομικό ἐπίπεδο, κι ἀποκάλυπτε στίς δύο βασικές διαστάσεις τῆς ρήξης.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ.

Ἡ τακτική τῆς κρατικῆς γραφειοκρατίας ἐμφανίζεται παρανοϊκή γιά τήν πιό στοιχειώδη δημοκρατική λογική καί ἐχθρική γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο. Ἀγνοεῖ μιά προηγούμενη συμφωνία πού εἶχε κάνει μέ τά ἐνδιαφερόμενα σωματεῖα. Τροποποιεῖ τόν κανονισμό, καταργῶντας δημοκρατικές διαδικασίες πού περιεῖχε. Περιορίζει τά χρηματικά βραβεῖα. Αἰφνιδιάζει μέ τίς ἀποφάσεις του. Ἀντικαθιστᾶ τή δημοκρατική λογικήμέ τή λογική τῆς δύναμης, μιᾶς δύναμης πού ἐστρέφετο ἐναντίον τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου καί πού γινόταν αἰσθητή ἀκόμη καί στίς φραστικές διατυπώσεις της.

Τί σήμαινε αὐτή ἡ τακτική; Πῶς ἡ κρατική γραφειοκρατία προτιμοῦσε νά διαλύσει κάτι πού δέν μποροῦσε νά ἐλέγχει. Πῶς ἡ ἐλευθερία τῆς τέχνης εἶναι ἕνας μύθος. Τά γεγονότα πού ἀκολούθησαν τό ἔδειξαν καθαρά.

Βρισκόμαστε στό δεύτερο σκέλος, στήν πραγματοποίηση τῆς ρήξης μεταξύ κράτους καί τέχνης στόν τομέα τῆς κινηματογραφικῆς πραγματικότητας. Μέσα ἀπό τά γεγονότα πού ἐξελίχτηκαν προβάλλουν δύο ὀροθετικές διαστάσεις. 1) Ἡ χειραφέτηση τοῦ κινηματογράφου σάν αὐτοδύναμο φαινόμενο. 2) Ἡ ἐχθρότητα τῆς κρατικῆς γραφειοκρατίας στήν ἐλεύθερη λειτουργία τῆς τέχνης.

Ἡ πρώτη διάσταση, ἡ χειραφέτηση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ἔφτασε στό ἄκραῖο σημεῖο ὥστε ἡ κρατική γραφειοκρατία νά ἀπογυμνωθεῖ ἀπό τήν πολιτιστική λειτουργία. Τό Φεστιβάλ τοῦ ὑπουργείου διαθέτειτρεῖς ταινίες μεγάλου μήκους πού εἶχαν ἐπιχορηγηθεῖ ἀπό τό κράτος, ἀλλά οἱ σκηνοθέτες καί τῶν τριῶν ταινιῶν δήλωσαν τήν ἀντίθεση τους πρός αὐτό. Ταυτόχρονα ἀναγγέλλεται ἡ παραίτηση μέλους ἀπό τήν Ὀργανωτική ἐπιτροπή του.(τοῦ Σ. Καψάσκη) καί ἀργότερα, γιατί ἄργησε νά σχηματιστεῖ, ἡ παραίτηση μέλους ἀπό τήν Προκριματική ἐπιτροπή του (τοῦ Γ.Σκούρτη). Τήν ἐπομένη ἀκριβῶς, στίς 21 Σεπτεμβρίου, δημοσιεύονται νέες παραιτήσεις ἀπό τίς ἐπιτροπές: τῆς ἠθοποιοῦ Ν. Βαλσάμη, τῶν συνθετῶν Γ. Χατζηνάσιου καί Γ. Σπανοῦ, τῶν τεχνικῶν Δ. Δημητριάδη καί Μ. Δαμαλᾶ, καθώς καί τοῦ ἠθοποιοῦ Δ. Παπαμιχαήλ. Ἀντίθετα, ἀπό τήν ἄλλη πλευ-

ρά, 64 καλλιτέχνες πρόσφεραν τά ἔργα τους γιά τήν ἐνίσχυση τοῦ Φεστιβάλ τῶν σωματείων.
Γιά τόν ἴδιο σκοπό δέκα συνθέτες καί πολλοί τραγουδιστές δίνουν συναυλία στόν "Πανιώνιο" στίς 26 Σεπτεμβρίου.

Στήν καλλιτεχνική καί πνευματική της ἀπογύμνωση, ἡ κρατική γραφειοκρατία ἀντέδρασε μέ διαφορετικό τρόπο. Στό τέλος Αὐγούστου δημοσιεύεται ἀνακοίνωση τῆς ΔΕΘ μέ ὁρισμένους ὑπαινιγμούς "...ἄλλοι καί ὄχι τά συμφέροντα τῶν κινηματογραφιστῶν εἶναι οἱ στόχοι αὐτῶν πού κατευθύνουν τίς διαμαρτυρίες". Στίς 30 Αὐγούστου διαφημίζει τά κρατικά βραβεῖα καί στίς 8 Σεπτεμβρίου ἐκθέτει τίς φορολογικές διευκολύνσεις πού θά ἔχουν οἱ βραβευμένοι. Τά ἐπιφανειακά αὐτά δελεάσματα ἐξυπακοῦνε κι ἄλλα μή φανερά, πιέσεις κ.ἄ. Παράλληλα, ἡ φιλοκυβερνητική μερίδα τοῦ τύπου παίρνει τή θέση τῆς κρατικῆς γραφειοκρατίας.

Στήν ἐπόμενη φάση ἐμφανίζονται οἱ παρατυπίες - πολλοί τίς κατανομάζουν "πάρανομίες". Ἡ προκριματική ἐπιτροπή τοῦ φεστιβάλ τοῦ Ὑπουργείου "λειτουργεῖ" μέ τά τρία μέλη πού τῆς ἀπέμειναν, μετά τήν παραίτηση τῶν ἕξι. Οἱ ἐκπρόσωποι τῶν σωματείων διορίζονται χωρίς νά ὑποδείχνονται ἀπό αὐτά, ὅπως ὁρίζει ὁ τροποποιημένος κανονισμός τοῦ 1977. Ἕνα μάλιστα ἀπό τά μέλη, ὁ Ἀνδρίτσος, δέν ἀνήκει κἄν στό σωματεῖο τῶν σκηνοθετῶν πού ἐκπροσωπεῖ. Μία ἀπό τίς ταινίες μεγάλου μήκους πού προβλήθηκαν, ἡ "Μεγάλη ἀπόδραση" τοῦ Δαδήρα, ἦταν συρραφή σήριαλ γιά τήν τηλεόραση. Τρεῖς ταινίες προβάλλοῦνται παρά τήν ἀντίθεση τῶν δημιουργῶν τους καί μιά ἄλλη, ἡ "Σκιάθος" ἦταν γυρισμένη ἀρκετά πρίν τό χρονικό ὅριο πού ἐπιτρέπει ὁ κανονισμός.

Τέλος, ἡ ἴδια ἡ διεξαγωγή τοῦ Φεστιβάλ τοῦ Ὑπουργείου ἦταν ἕνα κενό πού δέν μπόρεσαν νά τό καλύψουν οὔτε οἱ κρατικοί ὑπάλληλοι πού ἐστέλνοντο ὡς θεατές, οὔτε οἱ δεξιοχουντικές ἐφημερίδες πούτό διαφημίζουν.

Ὑπάρχουν μέθοδοι πού εἶναι ἠθικά ἀπαράδεκτες. Τέτοια εἶναι ἡ ἐξαγορά τῶν συμμετεχόντων μέ τήν αὔξηση πού ἔκαναν τήν τελευταία στιγμή τό ὑπουργεῖο κι ἡ ΔΕΘ στά χρηματικά βραβεῖα καί στά ποσά τῶν προστατευομένων ταινιῶν. Τέτοια εἶναι ἐπίσης ἡ ἀπάντηση τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας στό σχέδιο τοῦ κανονισμοῦ, πού εἶχε ὑποβάλει πρίν ἕνα ὁλόκληρο χρόνο ἡ ΕΣΕΚΤ, μέ τό πραξικοπηματικό αἴφνιδιασμό. Τό νά χρησιμοποιεῖται ὅμως κυνικά ὁ νομοθετικός καί γραφειοκρατικός μηχανισμός ἐναντίον τῶν ἀνθρώπων τοῦ κινηματογράφου εἶναι κάτι διαφορετικό.

Στήν Ἀθήνα, ἡ ἁρμόδια ὑπηρεσία τοῦ ὑπουργείου Προεδρίας ἀρνεῖται νά δώσει ἐξ ἀρχῆς ἄδεια προβολῆς στίς ταινίες πού συμμετέχουν στό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου 77. Μέ τήν παρελκυστική της πολιτική δίνει ἄδεια μόλις τήν παραμονή τῆς προβολῆς τῆς κάθε ταινίας καί ὁ σκηνοθέτης ἤ ὁ παραγωγός πρέπει νά περιμένει νά πάρει τήν ἄδεια καί νά φύγει ἀμέσως γιά τή Θεσσαλονίκη νά προλάβει τήν ὥρα πού ἔχει ὁριστεῖ γιά τήν προβολή της.

Στή συμπρωτεύουσα ὅμως τά πράγματα εἶναι πιό ὠμά. Οἱ ἐφημερίδες καλλιεργοῦν τή φήμη ὅτι στόχος τῶν σωματείων εἶναι νά μεταφέρουν τό Φεστιβάλ στήν Ἀθήνα, μέ σκοπό νά ἀποπροσανατολίσουν τό κοινό τῆς Θεσσαλονίκης. Παράλληλα, οἱ ἀρχές πιέζουν τό Δῆμο νά μή δείξει καμμιά συμμετοχή γιά τό Φ.Ε.Κ. 77. καί ἡ Ἀστυνομία προσπαθεῖ νά τό ἐκφοβίσει.

Ὅσο πλησιάζουν οἱ μέρες γιά τήν πραγματοποίηση τοῦ Φ.Ε.Κ. ἐντείνονται τά μέτρα ἐναντίον του. Οἱ δεξιοχουντικές ἐφημερίδες τό ἀποσιωποῦν. Οἱ ἁρμόδιες ὑπηρεσίες ἀρνοῦνται νά δώσουν ἄδεια γιά ἀφισοκόλληση. Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά σπᾶνε πλακάτ καί σκίζουν ἀφίσες τοῦ Φεστιβάλ. Μέ καταγγελία τοῦ διευθυντῆ τῆς ΔΕΘ Ρήγα Τζελέπογλου, ζητήθηκε ἀπό τόν Εἰσαγγελέα Πρωτοδικῶν νά ἐπέμβει καί νά σταματήσει τό Φ.Ε.Κ.77 σύμφωνα μέ τό Ν.Δ. 5258/73, ἄρθ. 18. Παρόλο πού ἡ καταγγελία ἦταν ἀστήρικτη γιατί τό ἄρθρο αὐτό ἀφορᾶ τήν ΔΕΘ, ὁ Εἰσαγγελέας διέταξε τή Γενική Ἀσφάλεια Θεσσαλονίκης νά προχωρήσει στήν προανάκριση.

Ἡ ἱστορία ἔχει, δυστυχῶς συνέχεια. Ὁ διευθυντής τῆς αἴθουσας ΡΑΔΙΟ ΣΙΤΥ, ὅπου θά διεξήγετο τό ΦΕΚ 77 προσάγεται στήν Ἀσφάλεια γιά κατάθεση καί ἐκφοβισμό. Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά γίνεται προσπάθεια ἐξαγορᾶς του. Γιά κατάθεση καί ἐκφοβισμό προσάγεται ἐπίσης στίς 28 Σεπτεμβρίου στήν Ἀσφάλεια κι ὁ σκηνοθέτης Χαρωνίτης πού συνεργάζεται στήν ὀργάνωση τοῦ Φεστιβάλ. Παράλληλα ἀπαγορεύεται τελεσίδικα ἡ ἀφισοκόλληση μέ τό δικαιολογητικό ὅτι ἡ ἐκδήλωση εἶναι παράνομη. Στίς ἐπανειλημμένες παραστάσεις τῶν νομικῶν συμβούλων στή Δ/νση Χωροφυλακῆς, Εἰσαγγελέα, Νομάρχη, προφασίζονται ὅλοι ἀναρμοδιότητα. Στό μεταξύ περιπολικό τῆς ἀστυνομίας κατέβασε πανώ τοῦ Φ.Ε.Κ.77 καί διαδίδονται φῆμες πώς θά προκληθοῦν ἐπεισόδια κατά τή διεξαγωγή του.

Στίς 30 Σεπτεμβρίου, ἡ ΔΕΘ ἔβγαλε ἀνακοίνωση καί ἐπιτίθεται στό Φ.Ε.Κ. 77 γιά "ἐνέργειες πού ἔχουν κομματική προέλευση ....." καί τό χαρακτηρίζει "κομματική γιορτή". Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά ἐπιστρατεύεται τόν κατοχικό νόμο 1108/1941 γιά τή λογοκρισία καί ἀρ-

νεῖται τήν ἄδεια προβολῆς σέ δύο ταινίες μεγάλου μήκους. Τέλος στίς 5 Ὀκτωβρίου παραπέμπονται τά μέλη τῆς Ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς στό Μονομελές Πρωτοδικεῖο Θεσσαλονίκης μέ αἴτηση τῆς ΔΕΘ, ἐπειδή τό Φ. Ε.Κ. 77 τῆς ..... ἔκλεψε τόν τίτλο.

Μέ τήν ἐπίθεση αὐτή τοῦ κράτους στό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου 77 προστέθηκε ἕνα νέο γεγονός, ἡ ἐπίθεση στήν ἐλευθερία τῆς τέχνης. Στήν κοινωνία μας ὁ καλλιτέχνης μπορεῖ νά δημιουργεῖ ἐλεύθερα, ἐφόσον τά καταφέρει μόνος του καί βρεῖ τά μέσα, ἤ μπορεῖ ἐπίσης ἐλεύθερα νά εἶναι ἄνεργος. Σήμερα, στό ἔτος 1977, ἡ ἐπαγγελματική κατοχύρωση τῶν τεχνικῶν τοῦ κινηματογράφου δέν ἔχει πραγματοποιηθεῖ ἀκόμη κι ὁ τζίρος τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν στήν ἀγορά πιάνει μόλις τό 5%, ἐνῶ οἱ ἀμερικάνικες ταινίες πιάνουν τό 40%.

Τά πράγματα ὅμως ἀγριεύουν ὅταν ὁ καλλιτέχνης μετατρέψει τό δημιούργημά του σέ κοινωνικό προϊόν καί προσπαθήσει νά τό βγάλει στό κοινό. Τότε, πλάϊ στήν κρατική ἀστοργία προστίθεται ἡ κρατική ἐχθρότητα. Κάθε προσωπική πρωτοβουλία τοῦ δημιουργοῦ μεταφράζεται σέ "ἐνέργεια πού ἔχει κομματική προέλευση". Παίρνοντας αὐτή τήν καρτέλα, ἡ πρωτοβουλία καί τό ἔργο τέχνης περνᾶνε αὐτόματα στό καθαρτήριο τῶν γραφειοκρατικῶν μηχανισμῶν πού ἔχουν προγραμματιστεῖ εἰδικά γιά τέτοιες περιπτώσεις. Γιά τούς κινηματογραφιστές εἶναι βέβαιο κάτι περισσότερο ἀκόμη, πώς τό ὑπουργεῖο Βιομηχανίας ἐπιδιώκει σταθερά νά καταργήσει τό θεσμό τοῦ Φεστιβάλ.

ΟΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ

Τό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κιν/φου 77 εἶναι ἕνα πλῆρες γεγονός, οἰκονομικό, κοινωνικό, καλλιτεχνικό. Εἶναι γεγονός πλῆρες, γιατί μπόρεσε νά ὁλοκληρωθεῖ χωρίς λάθη, ἀμφιταλαντεύσεις ἤ ὑπαναχωρήσεις, γιατί ἐξετέλεσε τήν πορεία του σάν ἔμπειρος καί δοκιμασμένος ὀργανισμός. Εἶναι γεγονός πλῆρες, γιατί συγκέντρωσε ὅλη σχεδόν τήν κινηματογραφική δραστηριότητα καί τήν ὁλοκληρωτική πνευματική καί καλλιτεχνική συμπαράσταση τοῦ τόπου μας, ἀφίνοντας στό Φεστιβάλ τοῦ ὑπουργείου τό προνόμιο τῆς πολιτιστικῆς γύμνιας. Τέλος, εἶναι γεγονός, γιατί ξεπέρασε ψύχραιμα ὅλη τήν κλίμακα τῆς γραφειοκρατικῆς ἐμπάθειας (ἐξαγορά, πιέσεις, συκοφαντίες, ἀπαγορεύσεις, ἐκφοβισμοί, μηνύσεις) καί κέρδισε τό κοινό.

Τήν βδομάδα πού διεξήχθηκε τό ΦΕΚ 77 διεξήγοντο ταυτόχρονα κι ἄλλες πολιτιστικές ἐκδηλώσεις, ὅπως ἤ-

σαν τά ΔΗΜΗΤΡΙΑ πού ὀργάνωσε ὁ Δῆμος Θεσσαλονίκης. Ἐν τούτοις, ἡ αἴθουσα τοῦ ΡΑΔΙΟ ΣΙΤΥ ἦταν κάθε βράδυ γεμάτη ἀπό τὸ πνευματικό ἀλλά κι ἀπό τό πλατύ κοινό, ἰδιαίτερα τούς νέους. Δέν ὑπῆρχαν ἔξαλλοι ἐνθουσιασμοί, ὅπως δέν ὑπῆρχε κι ἡ ὀξύτητα τῶν ἀντιθέσεων πού εἶχε σημειωθεῖ σέ ἄλλες χρονιές. Μποροῦμε νά ποῦμε μέ βεβαιότητα πώς τό φαινόμενο αὐτό ὀφείλεται στό γεγονός πώς τό κοινό ἐννοιωθε ὅτι αὐτό ἦταν τό δικό του Φεστιβάλ.

Οἱ ταινίες πού προβλήθηκαν εἶχαν τή χαρακτηριστική γιά τό νέο ἑλληνικό κινηματογράφο ποικιλία τάσεων τόσο ὡς πρός τά ἐκφραστικά μέσα ὅσο καί πρός τό θέμα. Ἔλειπαν οἱ μεγάλες ἐκπλήξεις στήν πρωτοτυπία καί τόν πειραματισμό. Ἐν τούτοις, στό σύνολο τους ἦταν φανερή μιά σημαντική μετατόπιση. Ἀντί τοῦ διχασμοῦ ἀνάμεσα στό συμβολικό ἐρμητισμό καί στό πολιτικό ἐπίκαιρο, πού εἶχε παρατηρηθεῖ στό τελευταῖα χρόνια, κυριαρχοῦσε ἡ διάσταση τοῦ ντοκυμανταίρ κι ἡ προσπάθεια νά ἀποκαλυφτεῖ καί νά ἐρευνηθεῖ ἡ ἑλληνική πραγματικότητα. Αὐτό βεβαίωνε πώς ὁ ἐθνικός κινηματογράφος εἶχε πάρει ὁριστικά τό δρόμο τῆς ἐξέλιξης του.

Δέν σταματοῦν ὅμως ἐδῶ οἱ διαπιστώσεις. Ἡ σύγκρουση μεταξύ κινηματογραφιστῶν καί κρατικῆς γραφειοκρατίας ἔδειξε πώς ἡ δεύτερη ἀντιμετωπίζει μέ ἐχθρότητα τήν ἐλεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία. Ἐπομένως, ἡ πολιτιστική ἀνάπτυξη τοῦ τόπου μας δέν μπορεῖ πλέον νά στηρίζεται στή στοργή τῶν κρατικῶν ὑπηρεσιῶν, ἀλλά θά πρέπει ν'ἀκολουθήσει τό παράδειγμα τῶν κινηματογραφιστῶν καί νά στηριχτεῖ στί δικές της δυνάμεις.

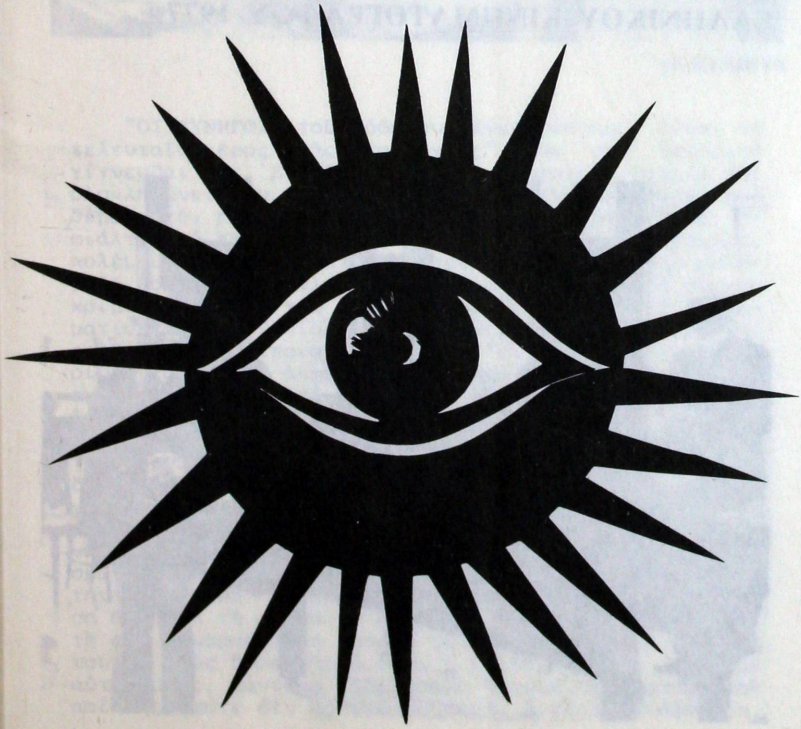
Τό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κιν/φου 77 μᾶς προσφέρει πολύτιμα διδάγματα. Δέν εἶναι τυχαῖο πώς ἡ ρήξη μεταξύ τῆς γραφειοκρατίας καί τῆς πολιτιστικῆς δημιουργίας ξεκίνησε ἀπό τούς κινηματογραφιστές. Ὁ κινηματογράφος ἔχει δύο χαρακτηριστικά πού θεωροῦνται "ἀπειλητικά": 1) εἶναι βιομηχανικό προϊόν, ἄρα ἐπεμβαίνει στήν οἰκονομική λειτουργία καί ἀπασχολεῖ πολλούς ἐργαζόμενους, 2) ἀπευθύνεται σέ πλατύ κοινό. Ἡ σύγκρουση μέ μιά γραφειοκρατία πού ἔχει "παλαιοημερολογήτικη" νοοτροπία ἔχει ἐκδηλωθεῖ καί σέ ἄλλους τομεῖς τῆς πολιτιστικῆς δραστηριότητας. Στήν περίπτωση ὅμως τοῦ Φ.Ε.Κ. 77 ἀποκάλυψε ὅλες τίς διαστάσεις της: οἰκονομικές, κοινωνικές, καλλιτεχνικές.κ.λ.π.

Ταυτόχρονα ἀπεκάλυψε καί τά μέσα ὅπου μπορεῖ νά' στηριχτεῖ ἡ πολιτιστική ἀνάπτυξη τοῦ τόπου μας καί πού εἶναι: 1) ἡ σωματειακή βάση τῶν καλλιτεχνῶν, 2)

ἡ τοπική αὐτοδιοίκηση. Τό Φ.Ε.Κ. 77 πραγματοποιήθηκε μέ ἀκρίβεια κι ἔγινε πλῆρες γεγονός, γιατί στήριξε τίς καλλιτεχνικές του δυνάμεις στήν ὀργάνωση καί τή συνεργασία πού τοῦ πρόσφεραν τά ἔξι σωματεῖα μαζί μέ τήν ΠΟΘΑ. Οἱ γνωστές σέ ἄλλες περιπτώσεις διχογνωμίες καί τά προβλήματα ἀτομικῆς προβολῆς τῶν καλλιτεχνῶν ἔλλειψαν- ἡ κρατική γραφειοκρατία ὑπολόγιζε πολύ σ'αὐτά, γιατί δέν παραλείπει νά τά καλλιεργεῖ, καί περίμενε τή διάσπαση τῶν κινηματογραφιστῶν. Τή θέση τῶν διχογνωμιῶν τήν πῆρε ἡ ἐμπιστοσύνη τῶν κινηματογραφιστῶν στά συνδικαλιστικά ὄργανα καί στίς ἐπιτροπές πού ἐξέλεξε. Τό μεγαλύτερο βάρος τῶν δυσκολιῶν πρακτικῆς διαδικασίας τό κράτησε ἡ Συντονιστική Ἐπιτροπή, πού ἐνσάρκωνε τή συνεργασία ὅλων τῶν ἐνδιαφερομένων σωματείων, καθώς καί τήν ὀργανωτική τους δύναμη.

Οἱ κινηματογραφιστές κατανόησαν πώς γιά νά ἀντιμετωπίσουν τούς γραφειοκρατικούς μηχανισμούς ἔπρεπε νά ἀντιπαρατάξουν τούς δικούς τους μηχανισμούς. Κι αὐτοί ἦσαν τά σωματεῖα τους. Ἀλλά ἡ ἔδρασή τους πάνω στή σωματειακή βάση θά ἔχει καί μία ἄλλη ἀπώτερη συνέπεια γιά τό μέλλον τοῦ ἐθνικοῦ κινηματογράφου. Θά τούς προσφέρει μιά νέα συγκεκριμένη γέφυρα πρόσβασης στήν ἑλληνική πραγματικότητα.

Τό ΦΕΚ 77 ἦταν μιά ὁριστική στιγμή μέσα στήν ὅλη πορεία πού ἀπό χρόνια διανύει ὁ ἐθνικός κινηματογράφος. Μποροῦσε σ'αὐτή τή στιγμή νά δώσει πολλές λύσεις καί νά ἐφαρμόσει πολλές καινοτομίες. Μερικοί τό κατηγόρησαν γιά ἀδυναμία καί διστακτικότητα πού δέν τίς πραγματοποίησε. Μά τό πρόβλημα δέν βρίσκεται σ'αὐτό. Οἱ κινηματογραφιστές ἔχουν κάνει μελέτες γιά τίς λύσεις πού ἀντιμετωπίζουν κι ἔχουν δημοσιεύσει ἀρκετές (τροποποίηση τῆς ὀργάνωσης τοῦ Φεστιβάλ, κατάργηση τῶν βραβείων κλπ.). Καί θά ὑπάρξουν πολλές ἀκόμη στιγμές προσπαθειῶν καί ἀγώνων γιά τήν ἀνάπτυξη τοῦ κινηματογράφου στή χώρα μας. Τό βασικό στή στιγμή αὐτή ἦταν νά δεχτεῖ ποιός τηρεῖ μέ συνέπεια τούς δημοκρατικούς νόμους καί ποιός τούς παραβιάζει. Καί τά σωματεῖα τῶν καλλιτεχνῶν ἔδειξαν ὅτι τήρησαν στό ἀκέραιο τόν κανονισμό τοῦ 75 πού εἶχαν συμφωνήσει μέ τίς κρατικές ὑπηρεσίες καί ὅτι στόν ἑλληνικό χῶρο εἶναι ἐκεῖνα πού ἐγγυοῦνται τή συνέπεια.



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΠΡΟΒΛΗΘΗΚΑΝ ΣΤΟ **ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ 1977**

ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ

"ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ" τοῦ Θόδωρου Ἀγγελόπουλου εἶναι τό τελευταῖο μέρος μιᾶς "τριλογίας" πάνω στό ἱστορικό γίγνεσθαι τῆς Ἑλλάδας κατά τήν τελευταία 50ετία πού ὁλοκληρώνει τήν προβληματική τοῦ σκηνοθέτη πάνω στό θέμα αὐτό. Τό σενάριό της δομεῖται στή βάση ἑνός ἐφιάλτη (τό πτῶμα ἑνός ἀντάρτη τῆς ἐποχῆς τοῦ ἐμφυλίου πολέμου πού ἀνακαλύπτεται θαμένο στό χιόνι ἀπό μιά ὁμάδα ἀστῶν κυνηγῶν) πού ἐπιδρᾶ ἀλλοιωτικά στά συγκεκριμένα πρόσωπα τοῦ μύθου - φορεῖς ἀξιῶν μιᾶς τραυματισμένης κοινωνίας - ἀνασταίνει τίς μνῆμες τοῦ παρελθόντος καί ἐπαναγράφει στήν "εὐτυχισμένη" καθημερινότητά τους τά ἀπωθημένα βιώματα μιᾶς ἐποχῆς ξορκισμένης, θαμένης στά βάθη τοῦ ὑποσυνείδητου. Ἡ σκηνοθετική πραγμάτωση τῆς ἀρχικῆς σύλληψης, μέ τήν παρατακτική συντακτική ἄρθρωση, ἀποτελεῖ μιά ἐπιβεβαίωση τοῦ προσωπικοῦ ἀδιεξόδου τοῦ δημιουργοῦ της. Ἑνός ἀδιεξόδου αἰσθητικοῦ, μορφολογικοῦ καί, ἴσως, ἰδεολογικοῦ πού ὑποδηλώνεται ἀπό τά τεράστια πλάνα- σεκάνς μέ τό πάγωμα τῶν καταστάσεων καί τήν σκηνοθεσία τῶν νεκρῶν χρόνων, ἀπό τό θεατρικό στήσιμο τῶν συγκρούσεων τῶν χαραχτήρων πού σκιαγραφοῦν οἱ ἥρωες καί ἀπό τήν "οὐδέτερη" κινηματογραφική καταγραφή. Μπορεῖ μέσα ἀπ'αὐτή τή φόρμα νά ἀποκλείεται ἡ παράδοση τοῦ θεατῆ στή συναρπαστική μαγεία τῶν εἰκόνων καί ἡ ταύτισή του μέ τούς ἥρωες ἀλλά ὅταν ἡ ἐπιδίωξη αὐτή γίνεται αὐτοσκοπός, μανιέρα μιᾶς κακῶς νοούμενης ἀποστασιοποίησης, τότε δέν ὁδηγεῖ πουθενά, ἤ εἶναι ἀποξένωση.

ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ

"ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ ἢ Idēesdies Fixasirae" τῆς Ἀντουανέτας Ἀγγελίδη. Θέμα τῆς ταινίας ἡ ἀναπράσταση σάν μέσο καταγραφῆς τῆς πραγματικότητας. Παραλλαγές του τά διάφορα εἴδη αὐτῆς τῆς ἀναπαράστασης. Στόχος τῆς σκηνοθέτριας ἡ ἀναίρεση τῶν βασικῶν κωδικοποιημένων στοιχείων της, ἡ καταστροφή τους καί ἡ ἐκ νέου σύνθεσή τους ἔτσι, ὥστε νά προκληθεῖ ἕνα καινούργιο νόημα ἀπαλλαγμένο ἀπό τίς συγκεκριμένες ἰδεολογικές φορτίσεις. Ἀξιόλογο ὅσο καί παράτολμο ἐγχείρημα πού προσκρούει στήν ἄγνοια τοῦ θεατῆ τόσο τῆς ἀναπαραστατικῆς πορείας τῆς ζωγραφικῆς ὅσο καί τῶν συγχρόνων τάσεων τῆς φωνητικῆς ἐκφορᾶς τῶν ἤχων καί τῶν λέξεων καί τῆς νέας ἔκφρασης τῶν μουσικῶν ἀξιῶν. Ἄγνοια (ἤ γνώση) ἐξωφιλμική ἀλλά καθοριστική γιά τήν ἐπίτευξη ἤ μή μιᾶς ἐπικοινωνίας τοῦ θεατῆ μέ τήν ταινία καί πού ἀπ' αὐτήν ἐξαρτᾶται ἡ κατανόηση τῶν πραγματοποιούμενων συγκρούσεων ἀνάμεσα στίς κωδικοποιημένες μορφές πού ἐγγράφονται στή σελυλόϊντ. Τελικά τό φίλμ λειτουργεῖ σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο, διαφορετικό ἀπό τό ἐπιδιωκόμενο. Ἐκεῖνο τῆς γεωμετρικῆς σύνθεσης μέσω τῶν σχέσεων μεταξύ τῶν γραμμῶν διαγραφῆς τῶν κάδρων καί τῶν διαδοχῶν τους καί σπάνια στό ἐπίπεδο τῆς παθητικῆς βίας καί τῶν ἀναφορῶν (Ντράγιερ λ.χ.).

ΤΟ ΒΑΡΥ ΠΕΠΟΝΙ

"ΤΟ ΒΑΡΥ ΠΕΠΟΝΙ" τοῦ Παύλου Τάσσιου εἶναι μιά ταινία μέ "καυτό θέμα", βγαλμένο ἀπό τήν Ἑλληνική πραγματικότητα - τήν ἐσωτερική μετανάστευση - πού ἡ κινηματογραφική (καί ὡς ἕνα σημεῖο καί ἡ θεαματική) του ἄρθρωση εἶναι χαλαρή. Τό ἁπλό, καθημερινό της σενάριο, πού ἀκολουθεῖ τά πρότυπα τῶν ταινιῶν τοῦ Δαμιανοῦ καί ἀρκετῶν σύγχρονων θεατρικῶν ἔργων, προχωρεῖ πρός τήν ὁλοκλήρωσή του μέ μιά ἐλειπτική σύνταξη. Ἡ σέ εἰκόνες μετάπλασή του στήθηκε πάνω σ'ἕνα ἀναδημαϊκό μοντέλο ρεαλιστικῆς γραφῆς, δημιουργώντας μιά ἀρκετά ἀπλοποιημένη σχέση περιεχομένου καί μορφῆς καταλήγοντας σέ μιά συζητήσιμη συνθηματολογία.

Ὅμως παρ'ὅλα αὐτά ἡ ταινία ὄντας μιά συγκυρία τῆς παραδοσιακῆς γραφῆς τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου ἐμπλουτισμένη μέ πολλά νεωτεριστικά στοιχεῖα κυρίως στό ἐπίπεδο τῆς συγκρότισης βρίσκει μιά ἀπήχηση στό κοινό ἀξιοσημείωτη.

ΕΥΒΟΙΑ – ΜΑΝΤΟΥΔΙ 76

ΠΑΙΔΕΙΑ

Ἡ "ΕΥΒΟΙΑ - ΜΑΝΤΟΥΔΙ '76" τοῦ Γιώργου Ἀντωνόπουλου ἀνήκει στό εἶδος τοῦ ἀγωνιστικοῦ κιν/φου. Ἔγινε στή βάση τῶν ἀρχῶν τοῦ direct cinema μέ τήν ἀπό κοντά παρακολούθηση τῶν διεκδικητικῶν ἀγώνων τῶν ἐργατῶν τῆς περιοχῆς. Ὁ τελικός της στόχος, ἡ πολιτική ἀπήχηση τῶν γεγονότων αὐτῶν, μένει ἀνολοκλήρωτος. Αἰτία ἡ μονόπλευρη παρουσίαση, ἡ ἔλλειψη τοῦ "ἄλλου λόγου" τῆς ἐργοδοσίας - πού θά δημιουργοῦσε μιά διαλεκτική διαδικασία καί θά ὁδηγοῦσε στή σύνθεση καθώς καί ἡ ἀδικαιολόγητη ρίψη τοῦ συνθήματος γιά ἀπεργία χωρίς τήν ἀπαραίτητη διευκρίνιση γιά τό πότε καί γιατί καταφεύγουμε σ'αὐτήν.

Παρ'ὅλα αὐτά ἡ ταινία εἶναι ἀπ'τίς πιό ἀξιόλογες τοῦ εἴδους ἄν ὄχι ἡ πιό ἀξιόλογη καί ἡ μορφική της ἀρτιότητα ἀπό τεχνικῆς πλευρᾶς ἐκπληκτική.

"Ἡ "ΠΑΙΔΕΙΑ" τοῦ Γιάννη Τυπάλδου ἀγγίζει τό θέμα της χωρίς φόβο ἀλλά μέ πολύ πάθος. Μιά εἰκόνα αὐτοῦ πού λέμε παιδεία ἀλλά στήν οὐσία εἶναι ἡ κοινωνική ἀναπαραγωγή στό σύνολό της ἐξαιρετικά ἐμπεριστατωμένη ἄν καί ὄχι πάντα καίρια.

"Ο ΑΓΩΝΑΣ ΤΩΝ ΤΥΦΛΩΝ" τῆς Μαίρης Παπαλιοῦ καί "ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ" εἶναι δύο ταινίες πού δέν κατώρθωσαν νά ξεπεράσουν τά στενά πλαίσια τῶν τυπικῶν δομικῶν στοιχείων μιᾶς τηλεοπτικῆς ἔρευνας, πάνω στά προβλήματα καί τήν μεταχείριση τῶν τυφλῶν ἀπό τό κράτος καί τούς ἰδιωτικούς-ἐκκλησιαστικούς οἴκους ἡ πρώτη· πάνω στά προβλήματα καί τή θέση τῆς Ἑλληνίδας μέσα στή σημερινή ἀνδροκρατούμενη κοινωνία ἡ δεύτερη. Πάντως, ἀνεξάρτητα ἀπό αὐτή τους τήν ἀδυναμία, οἱ "τυφλοί" διακρίνονται γιά τήν θεματική τους ὁλοκλήρωση σέ ἀντίθεση μέ τίς "γυναῖκες" πού ἡ σκηνοθέτριά τους "χάθηκε" μέσα στό τεράστιο ὑλικό της ἀδυνατόντας νά τό τιθασσεύσει καί νά διαμορφώσει κάποιον ἄξονα γύρω ἀπό τόν ὁποῖο νά περιστραφεῖ.

"Ο ΤΟΙΧΟΣ Η ΠΩΣ ΠΙΑΣΘΗΚΕ Ο ΡΑΜΟΝ ΓΚΡΙΣ" τοῦ Στέλιου Παυλίδη ἀποτελεῖ μιά μεταφορά τοῦ ὁμώνυμου ἔργου τοῦ Ζάν Πώλ Σάρτρ. Μέσα ἀπό τό ἔργο φανερώνεται ἡ τραγικότητα τῆς ἀνθρώπινης ὕπαρξης σ'ὅλο της τό μεγαλεῖο. Ἡ ἐλευθερία τοῦ ἀτόμου, θεμελιῶδες γεγονός τῆς ὕπαρξής του καί ἡ ἐκλογή μέ τήν ἀπόφαση (τά δύο μέσα πού ἀποτελοῦν τόν πυρήνα της) ἔχουν ἐδῶ σάν ἀπόληξη τήν καταστροφή τοῦ ἀτόμου καί τήν ἐπισήμανση τῆς ἀσημαντότητάς του μέσα στή δίνη τοῦ κόσμου. Ὁ σκηνοθέτης ἀποφεύγοντας τήν εὔκολη συγκίνηση καί τόν κάποιο μελοδραματισμό τοῦ κειμένου τό μετάπλασε μέσα ἀπό μιά στυλιζαρισμένη θεατρικῆς μορφῆς ἀναπαράσταση, μένοντας πιστός στήν θέση τοῦ συγγραφέα.

Ο ΑΓΩΝΑΣ ΤΩΝ ΤΥΦΛΩΝ

ΑΡΧΟΝΤΕΣ (Τ' ΕΙΧΕΣ ΓΙΑΝΝΗ Τ' ΕΙΧΑ ΠΑΝΤΑ)

"ΟΙ ΑΡΧΟΝΤΕΣ (τ'εἶχες Γιάννη τ'εἶχα πάντα)" τοῦ μανούσου Μανουσάκη εἶναι μιά ταινία ὑπερρρεαλιστικῆς γραφῆς μέ γκροτέσκα στοιχεῖα, μέσα ἀπό τήν ὁποία δίδεται μιά εἰκόνα γιά ἕναν κόσμο ὅπου τό "κακό" μοιράζεται ἀνάμεσα σ'ἐκεῖνο πού φαίνεται καί εἶναι ἔντονα χτυπητό καί σ'ἐκεῖνο πού δέν φαίνεται καί ἐμφανίζεται μεταμφιεσμένο σέ καλό. Στό κλειστό κοινωνικό σύστημα πού ἀναπαριστάνει οἱ ἄρχοντες εἶναι ὅλοι διεφθαρμένοι, ὅπως καί οἱ ἀρχόμενοι. Μεταξύ τους δέν ὑπάρχει φανερό σημεῖο σύγκρουσης, ἀλλά ἡ σύγκρουση ἔρχεται ἐνστικτώδικα, καί τό ἀποτέλεσμά της εἶναι ἡ πλήρης καταστροφή, τό ἀπόλυτο χάος. Μέσα ἀπό αὐτό τόν καταστροφικό ἀναρχισμό καί τόν ἀπόλυτο μηδενισμό ἐπιχειρεῖται μιά ἀλληγορική κριτική τῶν δομῶν καί τῶν μηχανισμῶν τῆς ἐξουσίας, τοῦ ἀγώνα γιά τήν κατοχή καί διατήρησή της.

Τό "ΠΕΦΤΟΥΝ ΟΙ ΣΦΑΙΡΕΣ ΣΑΝ ΤΟ ΧΑΛΑΖΙ, ΚΙ Ο ΤΡΑΥΜΑΤΙΣΜΕΝΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΑΝΑΣΤΕΝΑΖΕΙ" τοῦ Νίκου Ἀλευρᾶ εἶναι μιά ταινία μέ ἕνα ἰδιόμορφο στύλ, χωρίς καμμιά ἀφηγηματική ἀνέλιξη, αὐτοσχεδιαστική. Θέμα της ἡ ἐξέγερση τοῦ ἀτόμου-καλλιτέχνη ἐνάντια στήν ἰσοπεδωτική κοινωνία πού ζεῖ, ἐνάντια στήν ἀφομοιωτική ἀλλοτρίωση πού αὐτή τόν ὁδηγεῖ. Ὁ σκηνοθέτης διοχετεύει μέσα στήν ταινία τά προσωπικά του βιώματα, τόν ὑποκειμενικό τρόπο κατανόησης τῶν πολιτιστικῶν "ἀγαθῶν", τίς γυναῖκες ἀντικείμενο τοῦ πόθου του καί τό ἀντικαθρέφτισμα τοῦ τελευταίου μέσα στό βλέμμα του καί τίς τραυματικές του ἐμπειρίες ἀπό τό παρελθόν μ' ἕνα ἀναρχισμό καί μιά χαρακτηριστική διάθεση στήν προσπάθειά του νά ἐπικοινωνήσει μαζί τους, μέσα ἀπό τό συμβολικό "σύστημα" ἔκφρασης. Ὁ παράλογος χαραχτήρας τους σέ συνδυασμό μέ ἕνα ἀφοπλιστικό χιοῦμορ καί ἡ ἀνείπωτη εἰλικρίνειά τους συνεπέρνουν τόν θεατή καί τόν συμπαρασύρουν μέσα στόν παράλογο κόσμο τους. Τόν κόσμο τοῦ ἐνστικτώδους καί τοῦ αὐθόρμητου, τοῦ πραγματικοῦ καί τοῦ ὑπερβατικοῦ, τῶν εἰκόνων καί τῶν φαντασμάτων τους.

Γιά τίς ταινίες μικροῦ μήκους μπορεῖ νά γίνει μιά ἀρχική, γενική παρατήρηση, ἐπισήμανση ἑνός γεγονότος διόλου εὐχάριστου. Ὅλες σχεδόν βρίσκονταν κάτω ἀπό τό προσδοκώμενο ὅριο ποιοτικῆς στάθμης μέ κύρα χαρακτηριστικά τήν προχειτότητα, τήν ἀτολμία καί τήν ἀδυναμία ὁλοκλήρωσης. Οἱ δυό τρεῖς ἐξαιρέσεις ἁπλῶς ἐπιβεβαιώνουν αὐτή τήν διαπίστωση.

Τό "ΠΑΡΑΜΥΘΙ ΧΩΡΙΣ ΚΑΠΕΛΛΩΜΕΝΟΥΣ ΓΑΤΟΥΣ ΚΑΙ ΠΡΑΣΙΝΑ ΑΛΟΓΑ" τοῦ Λάζαρου Μπίκα εἶναι μιά προσπάθεια ἀνίχνευσης τοῦ κύκλου ζωή-θάνατος-ζωή καί μιά ραφινάτη κριτική τοῦ μικροαστικοῦ τρόπου σκέψης καί συμπεριφορᾶς.

ΠΕΦΤΟΥΝ ΟΙ ΣΦΑΙΡΕΣ ΣΑΝ ΤΟ ΧΑΛΑΖΙ

"ΟΙ ΧΑΜΑΛΗΔΕΣ" τοῦ Κώστα Κοκκαλᾶ. Ἡ συνειδητοποίηση τῆς ταξικῆς θέσης ἑνός ἐργάτη καί ἡ διά τοῦ ἀγώνα καλυτέρευση τῶν συνθηκῶν δουλειᾶς. Θέμα βασισμένο σ' ἕνα διήγημα τοῦ Κ. Χατζῆ καί δοσμένο κιν/κά μέ τόν πιό ἁπλό καί συμβατικό τρόπο.

Τό "ΑΠΟ ΤΗ ΜΙΑ ΑΚΡΗ ΣΤΗΝ ΑΛΛΗ Η ΤΟ ΑΔΙΕΞΟΔΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ Χ" τῆς Μαρίας Γαβαλᾶ εἶναι ἡ μεταφορά στήν ὁθόνη τῆς ἀμηχανίας καί τοῦ ἰδεολογικοῦ-θεματικοῦ ἀδιεξόδου τῆς σκηνοθέτριάς του. Εἰλικρινής προσπάθεια πού, ὅμως, δέν ἀφορᾶ κανένα καί δέν προσφέρει τίποτα καινούργιο.

Ἡ "ΠΟΡΕΙΑ ΜΠΡΟΣΤΑ" τοῦ Γιάννη Κατωμέρη εἶναι ἕνα σκηνοθετικό πρωτόλειο ὅπου γίνεται προσπάθεια καταγραφῆς τοῦ ἄγχους τῶν εἰσαγωγικῶν ἐξετάσεων μέσω τοῦ σχήματος ἀγώνας-ἥττα-φυγή-ἐπιστροφή-ἀγώνας.

Τό "ΜΙΑ ΑΧΡΗΣΤΗ ΤΑΙΝΙΑ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ" τοῦ Φοίβου Κωνσταντινίδη εἶναι μιά ἀπομυθοποίηση τοῦ κριτικοῦ τοῦ κιν/φου, μιά ἀποκάλυψη ὁρισμένων κιν/κῶν κωδίκων καί μιά ἐπιβεβαίωση τῆς παντοδυναμίας τοῦ σκηνοθέτη.

Τό "ΦΩΣ ΙΛΑΡΟΝ" τοῦ Θανάση Νέτα στηρίζεται σέ δυό ἀλληλένδετους ἄξονες: μιά αὐθεντική μαγνητοφωνημένη ἀφήγηση τοῦ Πάνου Βαλσαμάκη μέ φωτογραφικό ὑλικό ἀπ' τό Ἀϊβαλί.

Τό "ΧΟΡΤΙΑΤΗΣ-ΥΨΟΜΕΤΡΟ 670μ." τοῦ Στέφανου Χατζημιχαηλίδη εἶναι μιά ταινία μαρτυρία τῶν γεγονότων στήν ὀρεινή αὐτή τοποθεσία τόν Σεπτέμβρη τοῦ '44.

"ΓΙΟΡΤΗ ΣΤΗ ΔΡΑΠΕΤΣΩΝΑ" τοῦ Τάκη Παπαγιαννίδη. Ἡ θεματική τοῦ σκηνοθέτη φαίνεται ὅτι περιστρέφεται γύρω ἀπό τίς διαφοροποιήσεις καί μεταλλαγές πού προκαλοῦνται στήν μικροαστική τάξη λόγω τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης. Ἔτσι καί ἐδῶ μέ ἄξονα μιά γιορτή μέ στοιχεῖα τῆς λαϊκῆς παράδοσης ἐπιχειρεῖται ἡ καταγραφή αὐτῆς τῆς ἱστορικῆς πορείας τῆς προσφυγικῆς Πειραιώτικης συνοικίας. Κιν/κά ἡ ταινία ἀποτελεῖται ἀπό μιά δίχως συνοχή ἀκολουθία πλάνων πού τή συνοδεύει ἕνα σχόλιο-ἀφήγηση γεμάτο μελοδραματισμό καί πού καταλήγει σ' ἕναν διδακτισμό καί μιά "κατηχητική" ἀφέλεια. Μιά πλήρης ἀποτυχία.

"ΟΙ ΚΑΡΒΟΥΝΙΑΡΗΔΕΣ" τῆς Ἀλίντας Δημητρίου εἶναι μιά ταινία ἀνάμεσα στήν κοινωνιολογική ἔρευνα καί τόν ἐθνολογικό κιν/φο. Ἀπό τίς τρεῖς ἑνότητες τῆς ταινίας (παραγωγή τοῦ κάβρουνου, διακίνηση τοῦ προϊόντος καί συνθῆκες διαβίωσης τῶν καρβουνιάρηδων) ἡ πρώτη διαγράφεται μέ μεγαλύτερη πληρότητα ἀπ' τίς ἄλλες. Στήν ταινία ὑπάρχει μιά συναγωνιστική ματιά ἀπό μέρους τῆς σκηνοθέτιδας πού εἶναι ἴσως καί τό πιό σημαντικό στοιχεῖο τῆς ταινίας.

"ΚΑΛΗΝΥΧΤΑ" τοῦ Φοίβου Κωνσταντινίδη. Ἕνα χιουμοριστικό κολλάζ γραμμάτων καί εἰκόνων χωρίς κανένα προφανή στόχο.

"ΕΠΕΑ" τοῦ Ἀλέξη Τσάφα. Ἐντόπιση τῶν πηγῶν μόλυνσης τοῦ περιβάλοντος..... καταγραφή τους..... καί pop μουσική μέ εὔστοχο μοντάζ.

"Ο ΤΡΑΓΙΚΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΠΠΟΥ" τῆς Βασιλικῆς Ἡλιοπούλου. Μιά κριτική τῆς μικροαστικῆς νοοτροπίας καί τῶν ἀρρωστημένων θεσμῶν, τοῦ γάμου, τῆς παιδείας, τοῦ ἔρωτα καί τῆς κοινωνικῆς συμπεριφορᾶς. Ἕνα ἰδιόμορφο προσωπικό, κιν/κό στύλ βασισμένο στήν "ὁμιλιτικότητα" τῶν εἰκόνων τῶν ἄψυχων ἀντικειμένων καί τῶν τυποποιημένων συγγενικῶν συγκεντρώσεων.

"ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΚΑΡΙΑ" τῆς Λάλης Κοντοθεοδώρου. Τό νησί.... οἱ κάτοικοί του.... καί ἡ ἐξιστόριση τῶν βιωμάτων τους-ἐμπειριῶν τῆς δεκαετίας τοῦ '40.

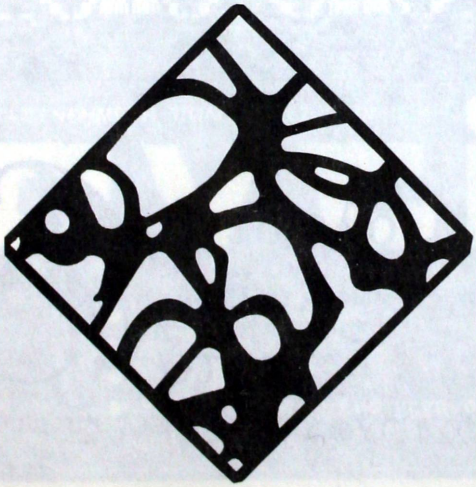
Ἡ "ΧΩΡΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ" τοῦ Μάκη Μωραΐτη εἶναι μιά διατριβή πάνω στίς ἔννοιες τῆς πραγματικότητας, τοῦ πραγματικοῦ χώρου τῆς ὀθόνης καί τῆς φανταστικῆς του προέκτασης, ὅπως μεταβιβάσθηκαν καί ἀναθεωρήθηκαν αὐτές ἀπό τήν ζωγραφική κατά τό πέρασμα ἀπό τόν Μεσαίωνα στήν Ἀναγέννηση. Στά κάδρα τῶν πλάνων τῆς ταινίας ὑπάρχουν συγκεκριμένες ἀναφορές αὐτοῦ τοῦ μετασχηματισμοῦ (θεατρική ἐγγραφή τῶν προσώπων καί τῶν ἀντικειμένων, κεντρικό σημεῖο τῆς προοπτικῆς ἀναπαράστασης, προβολή μιᾶς ἀντανάκλασης τῆς "αὐτοδύναμης εἰκόνας" πού δημιουργεῖ μιά καινούργια φανταστική πραγματικότητα καί ἕναν ἐνιαῖο αὐτοκαθοριζόμενο χῶρο).

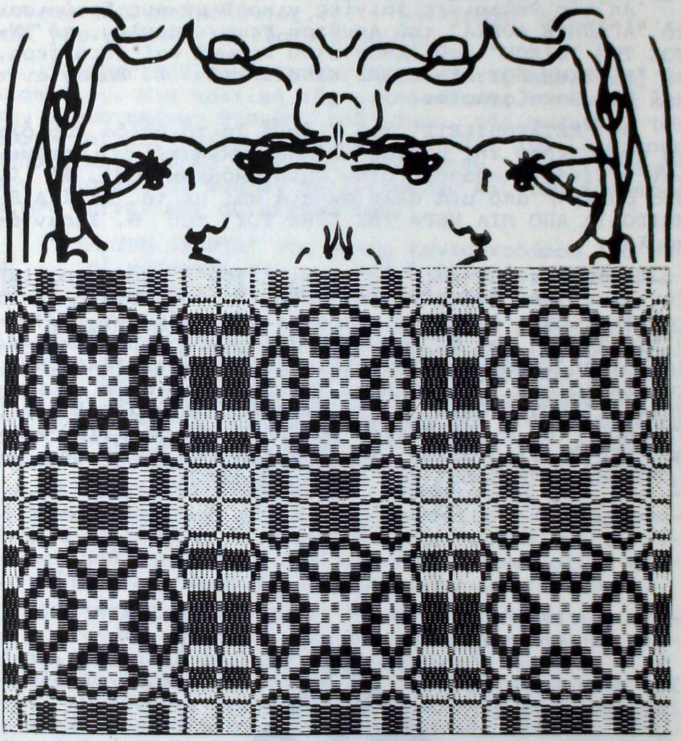
Τό "ΜΙΑ ΖΩΗ ΣΕ ΘΥΜΑΜΑΙ ΝΑ ΦΕΥΓΕΙΣ" τῆς Φοίντας Λιάππα ἀντανακλᾶ τήν δράση συγκεκριμένων προσώπων πού συνδέεται ἄμεσα μέ ψυχικές καταστάσεις. Ἡ ταινία, μέ συχνές ἀναφορές στόν κλασσικό ἀμερικάνικο κιν/φο καί στόν Ἀντονιόνι, λειτουργεῖ σέ πολλαπλᾶ ἐπίπεδα. Καί ἄν αὐτά ὑπερκαλύπτονται ἀπό ἐκεῖνο τῆς ἔρευνας ἱστορίας ἀνάμεσα σέ μιά ἀριστερή δημοσιογράφο καί σ' ἕνα ἠθοποιό δέν ἀργοῦμε νά ἀνακαλύψουμε τήν πραγματική θεματική τῆς ταινίας, ὅπως καταδεικνύεται μέσα ἀπό τήν ἀντανάκλαση τῆς κοινωνικῆς προαγματικότητας, πού εἶναι τό ἀδιέξοδο τῆς νέας γενιᾶς καί ὁ, μέσα ἀπό τίς προσωπικές ἀρνήσεις (τό ταξείδι-φυγή) καί ἀμφιβολίες (προσπάθεια ἀνακάλυψης τῶν πραγματικῶν αἰτίων μιᾶς κληρονομημένης ἀπό τό παρελθόν κατάστασης), ἀγῶνας γιά τόν προσδιορισμό τῆς "χαμένης" της ταυτότητας. Ἄλλωστε εἶναι φανερό ὅτι καί ἡ ἴδια ἡ σκηνοθέτρια δέν ἐνδιαφέρεται τόσο γιά τήν κατάληξη τοῦ προσωπικοῦ δεσμοῦ τῶν ἡρώων της ὅσο γιά τήν ἐπιβίωσή τους μέσα στό ἀλλοτριωμένο πολιτιστικά καί ἰδεολογικά παρόν. Σίγουρα πρόκειται γιά τήν πιό ὁλοκληρωμένη κυρίως θεματικά, ταινία μικροῦ μήκους ὅπου ἡ μνήμη τοῦ θανάτου προσπαθεῖ νά παραχωρήσει τή θέση της στό ἔνστικτο τῆς ζωῆς.

Ἀπ' τίς ὑπόλοιπες ταινίες μικροῦ μήκους ξεχώρισαν τό "ΑΓΑΠΗΤΕ ΛΟΧΙΑ" τοῦ Δημήτρη Γεωργιόπουλου, τό "ΕΝΤΟΣ ΤΩΝ ΤΟΙΧΩΝ" τοῦ Ἀπόστολου Κρυωνᾶ καί ἰδιαίτερα, τό "Η ΤΕΧΝΗ ΠΟΥ ΔΕΝ ΗΞΕΡΕ ΚΑΝΕΙΣ" τῶν Σ. Καραγιάννη καί Ε.Ζ.Παπαζαχαρίου.

Οἱ "ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΕΙΣ" τοῦ Γιάννη Τριτσιμπίδα παρ' ὅλο τό ἐνδιαφέρον τῆς ματιᾶς καί τῆς πρόθεσης δέν κατάφεραν τελικά νά φθάσουν στήν ἐπιδιωκόμενη τομή. Τό ἴδιο συνέβη ἀπό μιά ἄλλη σκοπιά καί μέ τό "ΜΕΡΙΚΑ ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ ΑΠΟ ΜΙΑ ΜΕΡΑ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΤΟΥ" τοῦ Θ. Σαραντόπουλου.

Ἀκόμα ἔχουμε καί τίς ταινίες πού ἡ προκριματική ἐπιτροπή δέν ἐνέκρινε τήν προβολή τους, στά πλαίσια τοῦ Φεστιβάλ. Ἀπ' αὐτές μποροῦμε ν' ἀναφέρουμε τόν "ΒΟΥΝΙΣΙΟ ΨΑΛΜΟ" τοῦ Μ. Μωραΐτη σάν ταινία σημαντική καί πρωτότυπη καθώς καί τήν ἐξιμπισιονίστικη "ΚΑΛΛΟΝΗ" τοῦ Σπετσιώτη. Ἀκόμα ἦταν τό πρωτόλειο ἀλλά συμπαθητικό "ΠΡΩΤΟΧΡΟΝΙΑ" τῆς Ἀνθούλας Ἀθανασιάδου, "Ο ΤΡΕΛΛΟΣ" τοῦ Θ. Χαλβατζῆ, τό "ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΚΛΑΣΣΙΚΟ ΑΝΕΜΟ" τῆς Γ. Φλουτσάκου, τό "ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΟ ΝΟΜΟ" τῆς Ἰτροῦ καί ἡ "ΕΞΟΔΟΣ" τοῦ Μανώλη Μαρώλια.





ἀληθινὰ
λαϊκὰ
ὑφαντὰ

ΚΛΩΣΤΟΫΦΑΝΤΟΥΡΓΙΑ ΣΕΡΡΩΝ

cinéaste

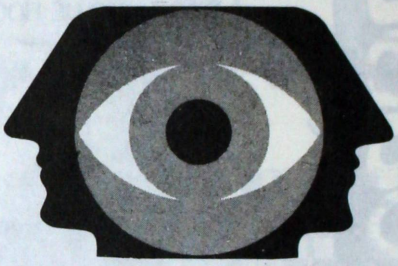
ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

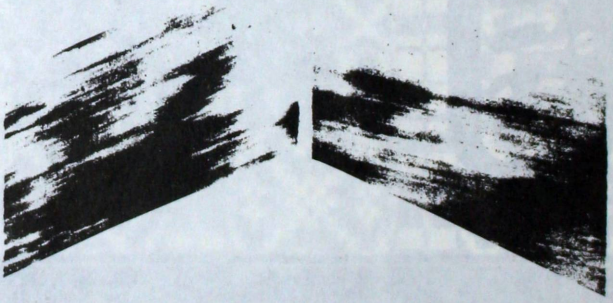
avti

- Μαχητική παρουσία
- Ἐλεύθερη κριτική
- Ἔρευνα
- Κάθε τεῦχος κι ἕνα γεγονός

STOYNTIO

πάντα πρωτοπορία





ΜΕΛΒΑ

ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΕΝΤΡΟΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ

Ἔκθεση γιά τή Σκοπιμότητα Ἱδρύσεως
Κρατικῆς Σχολῆς Κινηματογράφου & Τηλεοράσεως.

Συντάκτης: Γρ.Γκιζέλης Ph.D.

Μέρος Α'

1. Περιορισμοί Ἔρευνας
2. Στόχοι Ἔρευνας
3. Ἐνέργειες γιά τήν Ἐπιτυχία τῶν Στόχων τῆς Ἔρευνας.
4. Ἡ Ἑλληνική Κινηματογραφική Πραγματικότητα
5. Θετικοί καί Ἀρνητικοί Παράγοντες στό Θέμα τῆς Ἱδρύσεως Κρατικῆς Σχολῆς
6. Ἡ Σκοπιμότητα Ἱδρύσεως Κρατικῆς Σχολῆς Κινηματογράφου καί Τηλεοράσεως
7. Τύπος Προτεινόμενης Σχολῆς
8. Γενικές Εἰσηγήσεις

Μέρος Β'

Παράρτημα
1. Βασικές Κοινωνικές Ἐπιπτώσεις τοῦ Κινηματογράφου-Τηλεοράσεως.
2. Τά Μορφικά Εἴδη Κινηματογράφου-Τηλεοράσεως
3. Ἡ Κινηματογραφική Ἐκπαίδευση Διεθνῶς
4. Βιβλιογραφία

ΔΔΕΕΟΟ

1. Περιορισμοί Έρευνας

Τό Ὑπουργεῖον Πολιτισμοῦ καί Ἐπιστημῶν μέ τό ΚΑΤΕΧΝ/Δ/Φ13/58335/8.12.75 ἔγγραφό του ζήτησε νά πληροφορηθεῖ γιά τή δυνατότητα ἀναλήψεως ἀπό τό Ἐθνικό Κέντρον Κοινωνικῶν Ἐρευνῶν μελέτης μέ ἀντικείμενο τή σκοπιμότητα ἱδρύσεως ἀνώτερης ἤ ἀνώτατης κρατικῆς σχολῆς κινηματογράφου καί τηλεοράσεως.

Τό ΕΚΚΕ ἀνέθεσε στό συντάκτη τῆς ἐκθέσεως αὐτῆς νά ἐλέγξει κατά πόσο μέ βάση τά στοιχεῖα πού ὑπῆρχαν στό ΕΚΚΕ θά μποροῦσε νά συντάξει ἔκθεση σχετικά μέ τό θέμα τῆς ἱδρύσεως σχολῆς.

Ἐπειδή τά ὑπάρχοντα στοιχεῖα δέν ἦταν ἀρκετά, ὁ συντάκτης τῆς ἐκθέσεως προχώρησε σέ ἀναζήτηση καί ἄλλων, ἡ πηγή τῶν ὁποίων θά προσδιοριστεῖ πιό κάτω.

Ἡ σχετική ἔρευνα εἶχε ἀναγκαστικά ὁρισμένους περιορισμούς: πρῶτο, σύμφωνα μέ τούς ὅρους τοῦ ἐγγράφου τοῦ ΥΠΠΕ ἡ ἔρευνα ἔπρεπε νά περιοριστεῖ μόνο στή μελέτη τῶν κύριων εἰδικοτήτων τίς ὁποῖες προκειμένου νά ἀκολουθήσει ὁ ὑποψήφιος σπουδαστής εἶναι ἀπαραίτητο νά ἔχει ἀπολυτήριο γυμνασίου. Ἐπομένως, στούς στόχους τῆς ἔρευνας δέν περιλαμβάνοταν ἡ μελέτη τῶν εἰδικοτήτων, τῶν βοηθητικῶν στήν παραγωγή καί ἐπεξεργασία τῶν κινηματογραφικῶν καί τηλεοπτικῶν ταινιῶν. Δεύτερο, τό μέγεθος τῆς σχολῆς, ἡ πιθανή τοποθεσία της καί τό εἶδος τῆς ὀργανώσεώς της δέν ἀπασχόλησαν τήν ἔρευνα γιατί εἶναι παράγοντες πού μποροῦν νά ἐξεταστοῦν σ'ἕνα δεύτερο στάδιο μετά τήν κατ'ἀρχήν ἀναγνώριση τῆς σκοπιμότητας ἱδρύσεως μιᾶς κρατικῆς κινηματογραφικῆς σχολῆς. Τρίτο, ἡ ἔρευνα δέν ἔλαβε ἐπίσης ὑπόψη τά οἰκονομικά δεδομένα τά ὁποῖα μπορεῖ νά θεωρηθοῦν παράγοντες ἀποφασιστικοί γιά τήν ἵδρυση μιᾶς σχολῆς αὐτοῦ τοῦ εἴδους. Συγκεκριμένα, θεωρήθηκε, ὅτι τό πρόβλημα δέν μπορεῖ νά τεθεῖ στό ἐπίπεδο τοῦ κόστους ἐνάρξεως καί λειτουργίας μιᾶς κρατικῆς σχολῆς γιά τόν κινηματογράφο-τηλεόραση, ἀλλά στό ἐπίπεδο τῆς ἀποδοχῆς, ἀπό τούς κρατικούς φορεῖς, τῆς ἐνσωματώσεως τῆς παραγωγῆς ταινιῶν, γιά ὁποιεσδήποτε χρήσεις καί λειτουργίες, στά ἀναπτυξιακά προγράμματα τῆς χώρας. Σ'αὐτή τήν περίπτωση δέν ὑπάρχει θέμα ἀνταγωνισμοῦ μεταξύ τῶν διαφόρων κρατικῶν φορέων γιά τήν ἀνεύρεση τῶν πόρων πρός ἐνίσχυση τοῦ ἑνός ἤ τοῦ ἄλλου ἀναπτυξιακοῦ προγράμματος ἀλλά συνεργασίας γιά τήν ἐπίτευξη τῶν κυβερνητικῶν στόχων.

Σέ μιά χώρα τοῦ ἐπιπέδου τῆς οἰκονομικῆς ἀναπτύξεως τῆς Ἑλλάδας τό πρόβλημα τῆς ἱδρύσεως μιᾶς κρατικῆς σχολῆς κινηματογράφου καί τηλεοράσεως τοποθετεῖται στή συνεργασία τῶν κρατικῶν φορέων πού εἶναι ὑπεύθυνοι γιά τήν πολιτιστική καί τήν περιφερειακή ἀνάπτυξη, καθώς καί γιά τήν ἀνάπτυξη τῆς παιδείας καί τῶν Μέσων Μαζικῆς Ἐπικοινωνίας.

Ἀκριβῶς αὐτή ἡ ἀρχή προσδιόρισε τόν τρόπο τῆς ἔρευνας καί καθόρισε τούς στόχους της.

2. Στόχοι Ἔρευνας

Οἱ στόχοι τῆς ἔρευνας εἶναι βασικά δύο:

Ι. Ὁ πρῶτος στόχος ἀποβλέπει στήν ἐπισήμανση τῶν κοινωνικῶν λειτουργιῶν καί ἐπιπτώσεων τῶν δύο μέσων καί τῶν

χρήσεων καί χρησιμοποιήσεών τους από τίς διάφορες κοινωνίες. Βασικό στήν περίπτωση αύτή είναι νά έξακριβωθεί ώς πιό βαθμό ό κινηματογράφος θεωρείται τέχνη από τίς διάφορες κοινωνίες ή ό κινηματογράφος κι ή τηλεόραση θεωρούνται καί άντιμετωπίζονται σάν μέσα άνόδου τοῦ πολιτικοῦ έπιπέδου ένός λαοῦ. Ἡ ἵδρυση τῆς σχολῆς μπορεί,σ'αὐτό τό πλαίσιο,νά κριθεί σκόπιμη έφ'ὅσον άναγνωριστεί ή συμβολή της στήν άνύψωση τοῦ κινηματογράφου καί έμμεσα τοῦ πνευματικοῦ έπιπέδου τοῦ λαοῦ.

II. Ὁ δεύτερος στόχος άποβλέπει στή διερεύνηση τῶν συνθηκῶν πού έπικρατοῦν σήμερα ὄχι μόνο στή χώρα μας άλλά καί διεθνῶς από άποψη παραγωγῆς στούς τομεῖς τοῦ κινηματογράφου καί τῆς τηλεοράσεως. Ἐπί πλέον, άποβλέπει στή διαπίστωση τῆς δυνατότητας άπορροφήσεως τοῦ δυναμικοῦ πού θά έξέρχεται από μιά κρατική σχολή.

3.Ἐνέργειες γιά τήν Ἐπιτυχία τῶν Στόχων τῆς Ἔρευνας

Γιά τήν έπιτυχία τοῦ πρώτου στόχου συγκεντρώθηκε ὑλικό από τίς έξῆς πηγές:

I. Ἄρθρα καί βιβλία μέ πληροφορίες γιά τίς διάφορες σχολές κινηματογράφου καί τηλεοράσεως τοῦ έξωτερικοῦ καθώς έπίσης γιά τίς κοινωνικές λειτουργίες, έπιπτώσεις, χρήσεις καί χρησιμοποιήσεις τῶν δύο μέσων.

II. Σχολές τοῦ έξωτερικοῦ.

Ἄν καί ὅλες οἱ σχολές δέν άπάντησαν στό έρωτηματολόγιό μας, ὅμως πολλές ἔστειλαν ἔντυπα πού περιεῖχαν πληροφορίες καί γιά άλλες σχολές.

Γιά τήν έπιτυχία τοῦ δεύτερου στόχου συγκεντρώθηκαν στοιχεῖα από:

α. ἄτομα πού λόγω θέσεως στόν κρατικό ὀργανισμό θά μποροῦσαν νά ἔχουν μιά σαφή γνώμη στό θέμα αὐτό. Ἐδῶ περιλαμβάνονται καί οἱ ἀρμόδιοι τοῦ ΥΠΠΕ, τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας, τῆς Γεν.Γραματείας Τύπου.

β. ἐκπροσώπους τοῦ σωματείου σκηνοθετῶν-μιᾶς εἰδικότητας πού κατ' ἐξοχήν ἀντιπροσωπεύει τόν κινηματογράφο καί τήν τηλεόραση-καί τῆς ταινιοθήκης τῆς Ἑλλάδας.

γ. ΕΡΤ & ΥΕΝΕΔ

δ. ἰδιωτικές σχολές κινηματογράφου καί τηλεοράσεως.

Ἡ συγκέντρωση τοῦ ὑλικοῦ γιά τήν έξυπηρέτηση τοῦ στόχου αὐτοῦ παρουσίασε δυσκολίες πού όφείλονται κυρίως στό γεγονός ὅτι δέν ὑπάρχουν στατιστικές γιά τήν έπαγγελματική άπασχόληση(πλήρη, μερική κλπ.) τῶν κινηματογραφιστῶν. Ἐπίσης δέν ὑπάρχει μητρῶο τῶν κινηματογραφιστῶν τῶν διάφορων εἰδικοτήτων. Μέ έξαίρεση τή σχολή Σταυράκου ἡ ὁποία ἔχει ἐκδώσει τήν ἱστορία της καί από τήν ὁποία ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ ἐρωτηματολογίου πού στείλαμε βρῆκε άπάντηση, οἱ άλλες σχολές δέν άπάντησαν στά ἐρωτήματά μας.

Ἡ ἔλλειψη στατιστικῶν στοιχείων δυσκόλεψε τήν παρουσίαση μιᾶς πραγματικῆς εἰκόνας γιά τή σημερινή κατάσταση τῆς άπασχολήσεως τῶν κινηματογραφιστῶν καί γιά τίς έπαγγελματικές προοπτικές τους.

Πρέπει νά σημειωθεί ὅτι ὁ δεύτερος στόχος τῆς ἔρευνας θά προταθεί ἐνῶ ὁ πρῶτος θά άναπτυχθεί στό παράρτημα τῆς ἐκθέσεως. Ἡ εἰσήγηση ὅμως θά λάβει ὑπόψη ὄχι μόνο τά άποτελέσματα από τήν ἔρευνα τῆς ἑλληνικῆς κινηματογραφικῆς πραγματικότητας άλλά καί τήν κατάσταση ὅπως ἔχει διαμορφωθεί διεθνῶς καί μάλιστα σέ χῶρες τοῦ οἰκονομικοῦ έπιπέδου άναπτύξεως τῆς Ἑλλάδας.

4. Ἡ Ἑλληνική Κινηματογραφική Πραγματικότητα

Ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος έμφανίζεται στόν ἑλληνικό χῶρο τήν πρώτη δεκαετία τοῦ αἰώνα μας μέ ντοκυμανταίρ ἤ ταινίες μικροῦ μήκους. Ἀπό τή δεκαετία τοῦ 1920 ἡ παραγωγή ἀρχίζει νά γίνεται πιό συστηματική μέ μεγάλες ὅμως τεχνικές ἐλλείψεις οἱ ὁποῖες ἀκόμη δέν ἔχουν ὑπερνικηθεί μολονότι μετά τό δεύτερο ἰδίως παγκόσμιο πόλεμο αὐξήθηκε ὑπερβολικά ἡ παραγωγή χωρίς νά αὐξηθεί ἀνάλογα καί ἡ ποιοτική της στάθμη.

Ἐπί δεκαετίες καλλιεργήθηκε σχεδόν ἀποκλειστικά ὁ τύπος τοῦ δραματικοῦ κινηματογράφου(γιά τήν ἀνάλυση τῶν διαφόρων τύπων κινηματογράφου βλέπε στό παράρτημα) μέ βασική λειτουργία τή διασκέδαση τοῦ ἑλληνικοῦ κοινοῦ καί κυρίως τῶν τάξεων πού δέν διαθέτουν ἄλλα μέσα διασκεδάσεως. Γι αὐτό καί περιορίστηκε στό εἶδος ἐκεῖνο τῆς διασκεδάσεως πού προσφέρει τήν ἀπόδραση ἀπό τήν μονοτονία τῆς ζωῆς χωρίς τήν ἐνεργοποίηση τοῦ θεατῆ.

Στό διάστημα αὐτό ἔγιναν καί μερικές, λιγοστές, προσπάθειες δημιουργίας ταινιῶν καλλιτεχνικά ἀξιολόγων καί μέ κάποιο "μήνυμα". Οἱ προσπάθειες αὐτές ἄρχισαν νά παίρνουν μιά πιό σταθερή μορφή ἀπό τήν ἀρχή τῆς δεκαετίας τοῦ 1960 μέ τήν καθιέρωση βασικά τοῦ φεστιβάλ τῆς Θεσσαλονίκης, ἄλλων κρατικῶν ἐνισχύσεων καί τήν ἐμφάνιση κινηματογραφιστῶν, ἰδίως σκηνοθετῶν, μέ κινηματογραφική ἐκπαίδευση στό ἐξωτερικό.

Ἐκτός ἀπό τό δραματικό κινηματογράφο οἱ ἄλλες μορφές, χρήσεις & λειτουργίες τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἀνύπαρκτες ἤ βρίσκονται σέ ἐμβρυώδη κατάσταση. Πρέπει ὅμως νά σημειωθεῖ ἡ αὔξηση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν μικρῶν ταινιῶν πού παρατηρήθηκε στά τελευταῖα χρόνια. Αὐτή ἡ αὔξηση δείχνει μιά τάση καλλιέργειας τοῦ ρητορικοῦ κινηματογράφου μέ ἐννοιολογικό περιεχόμενο πού δίνεται μέσα ἀπό ἕνα κοινωνικό πρίσμα. Στόν ἴδιο τύπο κινηματογράφου ἀλλά μέ στόχο τήν πληροφόρηση τοῦ κοινοῦ πάνω σέ νέες μεθόδους καλλιέργειας τῆς γῆς μποροῦν νά τοποθετηθοῦν καί ὁρισμένες ταινίες πού γίνονται γιά λογαριασμό τοῦ Ὑπουργείου Γεωργίας. Ἐδῶ θά μποροῦσαν ἀκόμα νά ἀναφερθοῦν καί μερικές ταινίες μικροῦ μήκους μέ τουριστικό περιεχόμενο. Αὐτές ὅμως μέ τό νά ἐνισχύουν τήν ἰδέα τοῦ τουριστικοῦ φολκλορισμοῦ δέν συντελοῦν στήν πολιτιστική ἀνάπτυξη ἀλλά στήν παρακμή τῆς ζωντανῆς ἑλληνικῆς κουλτούρας.

Ἡ καλλιέργεια μιᾶς μορφῆς μόνο κινηματογράφου, τοῦ δραματικοῦ & μάλιστα μέ ἰδιαίτερη ἔμφαση στή λειτουργία τῆς διασκεδάσεως ἀποτελεῖ πιθανόν τό βασικό λόγο γιά τόν ὁποῖο τό ἑλληνικό κράτος δέν ἔδωσε μέχρι σήμερα προσοχή στήν ἐκπαίδευση εἰδικευμένου προσωπικοῦ γιά τή παραγωγή καί ἐπεξεργασία κινηματογραφικῶν ταινιῶν.

Οἱ Ἕλληνες ἰθύνοντες, ὑπεύθυνοι τῶν διαφόρων προγραμματισμῶν οἰκονομικῆς, κοινωνικῆς καί πολιτιστικῆς ἀναπτύξεως, τέκνα τῆς γραπτῆς κουλτούρας, μέ δυσκολία μποροῦν νά κατατάξουν ἕνα κινηματογραφικό ἔργο στήν κατηγορία τῆς τέχνης. Ἀκριβῶς ἐπειδή τά ἀντιληπτικά τους πρότυπα ἔχουν διαμορφωθεῖ ἀπό τή γραπτή κουλτούρα μέ δυσκολία μποροῦν νά δεχθοῦν καί τό ρόλο τοῦ κινηματογράφου-τηλεοράσεως στήν ἀνάπτυξη τῶν τομέων τῆς παιδείας καί τῆς ἐπιστήμης.

Ἔτσι, ὁ τομέας κινηματογράφος-τηλεόραση ἔμεινε ἔξω ἀπό τό ἄμεσο κρατικό ἐνδιαφέρον· καί ἡ ἐκπαίδευση εἰδικευμένων κινηματογραφιστῶν, ἀφέθηκε στή τύχη της. Οἱ ἀνάγκες στόν τομέα αὐτό ἀντιμετωπίστηκαν ἀπό:

α. ἄτομα πού ἦλθαν στόν κινηματογράφο ἀπό ἄλλους ἐπαγγελματικούς τομεῖς καί σιγά-σιγά ἀπέκτησαν-ὅσοι ἀπέκτησαν-ἐμπειρική γνώση τῶν τεχνικῶν λεπτομερειῶν τοῦ κινηματογράφου.
β. ἀποφοίτους ἀδιαβάθμητων κινηματογραφικῶν σχολῶν.
γ. ἄτομα πού ἀπέκτησαν μιά εἰδικότητα, κυρίως τοῦ σκηνοθέτη, ἔπειτα ἀπό σπουδές σέ κινηματογραφικά κέντρα ἐκπαιδεύσεως τοῦ ἐξωτερικοῦ.

Οἱ σχολές πού εἶναι πέντε στήν Ἀθήνα καί ἕνα παράρτημα σχολῆς τῆς Ἀθήνας στή Θεσσαλονίκη, ἱδρύθηκαν κατά τήν ἀκόλουθη χρονολογική σειρά:

"Λυκ. Σταυράκου" 1950(ἀριθμ.ἀποφάσεως 65090/28.8)
"Νικ.Ἰωαννίδη" 1956(ἀριθμ.ἀποφάσεως 31103/623)
"Στυλ.Μωϋσείδη" 1962(ἀριθμ.ἀποφάσεως 29138/24.7)
"Παν.Παπαντωνόπουλου" 1962(ἀριθμ.ἀποφάσεως 34510/24.7)
"Σταυράκου"(Θεσσάλ.) 1967(ἀριθμ.ἀποφάσεως 69889/26.9)
"Γ.Μπέλλου" 1972(ἀριθμ.ἀποφάσεως 18286/5.9)

Οἱ σχολές αὐτές καλύπτουν μέρος μόνο τῶν γνωστῶν κινηματογραφικῶν εἰδικοτήτων, συγκεκριμένα, 5 σχολές προσφέρουν τήν εἰδικότητα τοῦ σκηνοθέτη, 4 τοῦ σκηνογράφου, 3 τοῦ εἰκονολήπτη, 1 τοῦ χειριστῆ,ἀκόμα, δύο ἔχουν τμήματα ἠθοποιῶν κινηματογράφου. Τά χρόνια σπουδῶν εἶναι τρία γιά ὅλες τίς εἰδικότητες.

Οἱ σχολές αὐτές δέν ἔχουν ἀναγνωριστεῖ ὡς ἀνώτερες ἀπό τό κράτος μολονότι γιά τήν εἰδικότητα τοῦ σκηνοθέτη καί τοῦ σκηνογράφου ἀπαιτεῖται ἀπολυτήριο γυμνασίου.

Ἡ νομική ὑπόσταση τῶν σχολῶν εἶναι ἐπόμενο νά ἐπιδρᾶ στό γόητρό τους καί κατά συνέπεια στήν ποιότητα τῆς ἐκπαιδεύσεως πού προσφέρουν στούς σπουδαστές. Συγκεκριμένα, οἱ ἱκανοί ἀπόφοιτοι γυμνασίου προτιμοῦν τίς ἀνώτερες καί ἀνώτατες κρατικές σχολές πού παρέχουν διπλώματα ἀναγνωρισμένα καί δίνουν τή δυνατότητα στούς ἀποφοίτους νά βροῦν εὔκολα ἐπαγγελματική ἀπασχόληση μέσα στό ἑλληνικό οἰκονομικο-κοινωνικό σύστημα.

Αὐτό σημαίνει ὅτι ἐκτός ἀπό τίς εἰδικότητες γιά τίς ὁποῖες δέν ἀπαιτοῦνται γυμνασιακές γνώσεις, οἱ ὑπάρχουσες ἀδιαβάθμητες σχολές κινηματογράφου καί τηλεοράσεως παίρνουν, μέ ὑποτυπώδεις ἐξετάσεις, τούς ἀποτυχόντες στίς εἰσαγωγικές ἐξετάσεις τῶν πανεπιστημιακῶν σχολῶν κι ὅσους γιά διάφορους λόγους ἐπιθυμοῦν νά τύχουν τοῦ εὐεργετήματος ἀναβολῆς κατατάξεως στό στρατό. Ἐκεῖνοι πού γράφονται λόγω κλίσεως & γιά τήν ἱκανοποίηση προσωπικῶν παρορμήσεων εἶναι λίγοι. Αὐτό φαίνεται καί ἀπό τόν πίνακα πού δημοσίευσε τό 1973 ἡ Διεύθυνση ἀνθρώπινου δυναμικοῦ τοῦ τότε ὑπουργείου Κυβερνητικῆς Πολιτικῆς καί Προγραμματισμοῦ πού δείχνει τή σχέση ἀνάμεσα στό σύνολο τῶν σπουδαστῶν ἀπό τή μιά πλευρά καί τῶν ἀποφοίτων τοῦ ἴδιου ἔτους ἀπό τήν ἄλλη.

Εἰδικότητες	Σύνολο σπουδαστῶν	Σύνολο ἐγγραφέντων τό 1973	Ἀπόφοιτοι
Σκηνοθέτες	278	167	20
Εἰκονολῆπτες	103	40	4
Σκηνογράφοι	5	-	2
Ἠθοποιοί	13	7	2
Χειριστές	47	-	6

Πρέπει νά σημειωθεῖ ὅτι στίς στατιστικές τῶν ἄλλων χρόνων οἱ ἀριθμοί δίνονται συνολικά γιά ὅλες τίς εἰδικότητες.

Ὅπως ἀναφέρθηκε, οἱ σχολές, μέ ἐξαίρεση τοῦ Σταυράκου, δέν μᾶς ἔστειλαν τίς σχετικές πληροφορίες ὡς πρός τούς ἀριθμούς καί τά ποσοστά τῶν σπουδαστῶν καί τῶν ἀποφοίτων τους κατά εἰδικότητα στά χρόνια λειτουργίας τους. Ἀπό τούς 2897 σπουδαστές πού γράφτηκαν στή σχολή Σταυράκου στό διάστημα 1950/51-1973/74 ἀποφοίτησαν 845, δηλαδή τό 30%.

Ὁ μικρός ἀριθμός ἐκείνων πού ἀποφοίτησαν κατά εἰδικότητα σέ σχέση μέ τούς γραμμένους στούς καταλόγους τῶν σχολῶν δέν ὀφείλεται βέβαια στήν τήρηση αὐστηρῆς διαδικασίας ἐπιλογῆς μέσα στίς σχολές, πού λειτουργοῦν χωρίς οὐσιαστικό κρατικό ἔλεγχο.

Ἐκτός ἀπό τόν παράγοντα "νομική ὑπόσταση" πού ἐπιδρᾶ δυσμενῶς στή παιδεία πού παρέχουν οἱ ἰδιωτικές σχολές κινηματογράφου καί τηλεοράσεως, ὑπάρχουν καί ἄλλοι παράγοντες πού μειώνουν τήν ἀποδοτικότητά τους. Ὁ πιό βασικός εἶναι ὁ οἰκονομικός. Ἐπειδή ἡ ἐκπαίδευση στούς τομεῖς αὐτούς εἶναι δαπανηρή, οἱ σχολές πού εἶναι κερδοσκοπικές ἐπιχειρήσεις, δέν μποροῦν νά προσφέρουν ἀρτία ἐκπαίδευση ἀπό ἄποψη ἐποπτικῶν καί τεχνικῶν μέσων, προγραμμάτων διδασκαλίας καί πρακτικῆς ἀσκήσεως.

5. Θετικοί καί Ἀρνητικοί Παράγοντες στό Θέμα τῆς Ἱδρύσεως Κρατικῆς Σχολῆς.

Τά στοιχεῖα πού παρουσιάζονται στό παράρτημα καί πού ἀναφέρονται στίς μορφές (τύπους), χρήσεις, χρησιμοποιήσεις, λειτουργίες καί κοινωνικές ἐπιπτώσεις τοῦ κινηματογράφου καί τῆς τηλεοράσεως διεθνῶς συγκρινόμενα μέ τά ἀντίστοιχα ἀπό τόν ἑλληνικό χῶρο, ἀποδεικνύουν περίτρανα ὅτι ἡ Ἑλλάδα ἔχει ὑστερήσει σημαντικά στόν τομέα τῆς ἐκμεταλλεύσεως τῶν διαφόρων ἰδιοτήτων τῶν δύο μέσων σέ σχέση πρός χῶρες ὄχι μόνο μέ ὑψηλότερο βαθμό οἰκονομικῆς ἀναπτύξεως ἀλλά ἀκόμα καί χαμηλότερο.

Βασική αἰτία τῆς καταστάσεως αὐτῆς ἔχει θεωρηθεῖ ἀπό ὅλους τούς ἁρμόδιους φορεῖς ἡ ἔλλειψη κρατικῆς Σχολῆς πού θά ἔχει τήν εὐθύνη τῆς ἐκπαιδεύσεως κατάλληλου προσωπικοῦ κατά εἰδικότητες. Ἡ ἐκπαίδευση

πού παρέχεται άπό τίς άδιαβάθμητες ίδιωτικές σχολές, γιά τούς λόγους πού άναφέρθηκαν, δέν θεωρεῖται σοβαρή οὔτε μπορεῖ νά άνταποκριθεῖ στίς σύγχρονες άπαιτήσεις τῆς έκπαιδεύσεως στόν κινηματογράφο καί τήν τηλεόραση.

Πέρα άπό τή διαπίστωση ὅτι ὁ κινηματογράφος στήν Ἑλλάδα γενικά βρίσκεται σέ χαμηλό έπίπεδο καί άπό τήν πεποίθηση ὅτι ἡ ἄνοδος τοῦ έπιπέδου του μπορεῖ νά έπιτευχθεῖ μόνο μέ τήν ἵδρυση μιᾶς κρατικῆς Σχολῆς ἀνώτερης ἤ ἀνώτατης, ἐκεῖνοι πού ὑποστηρίζουν λύση τῆς κρατικῆς Σχολῆς προβάλλουν καί τούς ἐξῆς εἰδικότερους λόγους:

α. εἶναι ἀνάγκη νά δημιουργηθεῖ ἕνας ἑλληνικός κινηματογράφος.Μέ τόν ὅρο ἑλληνικός κινηματογράφος νοεῖται ἡ ἔκφραση, μέσα ἀπό τόν κινηματογράφο, τῶν διαφόρων τομέων τῆς ἑλληνικῆς πραγματικότητας, μέ μιά ὀργανωμένη ἰδιομορφία. Οἱ προσπάθειες πού ἔγιναν τά τελευταῖα χρόνια μέ αὐτό τό σκοπό ἀπέτυχαν. Ἐλπίζεται ὅτι μιά σχολή θά ἀνεβάσει τό ἐπίπεδο τῶν κινηματογραφιστῶν οἱ ὁποῖοι, μέ τή βοήθεια τῶν γενικῶν συνθηκῶν πού ἐπικρατοῦν στήν Ἑλλάδα καί τήν ἀφθονία τῶν πολιτιστικῶν πόρων, θά δημιουργήσουν τόν ἑλληνικό κινηματογράφο-τηλεόραση.

β. ἐφ'ὅσον ὁ κινηματογράφος-τηλεόραση θεωρεῖται μέσο ἐξυψώσεως τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου μιᾶς χώρας καθώς ἐπίσης μέσο ἀντιμετωπίσεως τῶν πραγμάτων ἀπό ἕνα κοινωνικό πρίσμα, πρέπει ὅσοι ἀσχολοῦνται μ' αὐτόν νά ἔχουν τήν κατάλληλη παιδεία πού θά τούς εὐαισθητοποιήσει στήν ἀντιμετώπιση αὐτῶν τῶν προβλημάτων, καί θά τούς βοηθήσει νά συνειδητοποιήσουν τί λένε καί τί κάνουν. Ἡ ἀνύψωση τοῦ πνευματικοῦ καί μορφωτικοῦ ἐπιπέδου τῶν Ἑλλήνων καί ἡ κριτική τῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας δέν μποροῦν νά ἀφεθοῦν σέ ἄτομα πού δέν ἔχουν τήν κατάλληλη κατάρτιση.

γ. ἡ κρατική Σχολή ἄμεσα θά ἐξυπηρετήσει τήν ἀνάγκη τῆς ἐκπαιδεύσεως ἱκανῶν κινηματογραφιστῶν. Ἔμμεσα ὅμως θά βοηθήσει στή διάδοση τοῦ κινηματογράφου σέ εὐρύτερες λαϊκές ὁμάδες. Οἱ τεχνολογικές ἐξελίξεις τῶν μηχανημάτων, ὅπως π.χ. ἡ SUPER 8 καί ἡ κασέτα, δίνουν τή δυνατότητα ἀπομυθοποιήσεως τῶν δυσκολιῶν τῆς δημιουργίας μιᾶς ταινίας καί ἐπιτρέπουν σέ περισσότερα ἄτομα νά μάθουν αὐτή τή γλῶσσα. Μέ τή διάδοση αὐτή προκύπτει καί κοινωνικό ὄφελος, γιατί περισσότεροι Ἕλληνες θά ἀποκτήσουν τήν ἱκανοποίηση τοῦ δημιουργοῦ, ἕνα συναίσθημα πού καί μόνο του βοηθεῖ στήν ψυχική καί πνευματική καλλιέργεια τοῦ ἀτόμου.

δ. τό θέμα τῆς ἱδρύσεως μιᾶς κρατικῆς σχολῆς κινηματογράφου καί τηλεοράσεως συνδέεται καί μέ τήν προσεχή ἔνταξη τῆς Ἑλλάδας στήν Κοινή Ἀγορά, καί τήν εὐθυγράμμιση τῆς χώρας α)πρός τήν πολιτική τῆς εὐρείας καί ποικίλης χρησιμοποιήσεως τῶν δύο μέσων καί β) πρός τόν τύπο τῆς ἐκπαιδεύσεως πού ἀκολουθεῖται ἀπό τά κράτη-μέλη τῆς κοινότητας.

ε. ὁ κινηματογράφος, ἡ τηλεόραση καί οἱ νεώτερες μορφές τῶν ὀπτικοακουστικῶν μέσων λόγω τῆς βασικῆς τους λειτουργίας, τῆς ἐπικοινωνίας, θεωροῦνται ὅτι εἶναι τό κεντρικό νευρικό σύστημα τῆς ἀνθρωπότητας, τό ὁποῖο συνδέει ὑπάρξεις κατά τρόπο ἀνάλογο πρός ἐκεῖνο μέ τό ὁποῖο τό ἀτομικό νευρικό σύστημα συνδέει τό ἄτομο μέ τό σῶμα του.

Ὁ κινηματογράφος-τηλεόραση ὡς μέσο διασκεδάσεως καί καλλιτεχνικῆς εὐαισθητοποιήσεως τῶν ἀνθρώπων ἀξίζει νά μελετηθεῖ ἐπιστημονικά. Ἡ ἵδρυση ὅμως μιᾶς κρατικῆς σχολῆς κινηματογράφου καί τηλεοράσεως κρίνεται σκόπιμη κυρίως γιά τή λειτουργία τῆς ἐπικοινωνίας, σ'ὅλες της τίς διαστάσεις.

στ.τέλος, μέ τήν ἵδρυση τῆς σχολῆς θά ἐπιτευχθεῖ μείωση τοῦ ποσοῦ τῆς ἐξαγωγῆς συναλλάγματος. Στήν πρώτη φάση, ἡ μείωση, πού θά εἶναι μικρή, θά ὀφείλεται σό συνάλλαγμα πού στέλνεται στούς Ἕλληνες σπουδαστές τῶν κινηματογραφικῶν σχολῶν τοῦ ἐξωτερικοῦ. Οἱ σπουδαστές αὐτοί μεταβαίνουν στό ἐξωτερικό γιατί δέν ὑπάρχει ἀναγνωρισμένη κρατική σχολή κινηματογράφου στή χώρα μας. Στή δεύτερη φάση ἡ μείωση, πού θά εἶναι μεγάλη, θά προέλθει ἀπό τήν κατάρτιση ἱκανῶν στελεχῶν τά ὁποῖα θά συμβάλουν στήν ποιοτική ἀνύψωση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Αὐτό ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τή στροφή τοῦ

κοινοῦ πού ἐνδιαφέρεται γιά τόν κινηματογράφο ποιότητας πρός τίς ἑλληνικές ταινίες, μέ ἀνάλογη μείωση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν εἰσαγωμένων ταινιῶν καί ἀντίστοιχη αὔξηση τῆς παραγωγῆς ἑλληνικῶν ταινιῶν.Τώρα εἰσάγονται 500 περίπου ξένες ταινίες τό χρόνο γιά τίς ὁποῖες, διατίθεται συνάλλαγμα ὕψους 2,5 περίπου ἐκ.δολλαρίων.

Ἡ πολιτική πού ἀποβλέπει στήν ἵδρυση μιᾶς ἀνώτερης ἤ ἀνώτατης σχολῆς κινηματογράφου καί τηλεοράσεως πηγάζει βασικά ἀπό μιά φιλοσοφία πού θεωρεῖ τόν κινηματογράφο καί τήν τηλεόραση ὡς μέσα ἐξευψώσεως τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τῆς χώρας καί πού ἔχει σάν στόχο τήν καταπολέμηση τοῦ κινηματογραφικοῦ ἀναλφαβητισμοῦ τῶν μαζῶν.

Ἀρμόδιοι κρατικοί φορεῖς καί ἀντιπρόσωποι τῶν κινηματογραφιστῶν, πού διαπνέονται ἀπό αὐτή τή φιλοσοφία εἰσηγοῦνται τήν ἵδρυση μιᾶς κρατικῆς σχολῆς κινηματογράφου καί τηλεοράσεως.

Τό πρόβλημα ὅμως τῆς ἱδρύσεως μιᾶς σχολῆς κρατικῆς στόν τομέα αὐτό ἔχει καί τίς ἀρνητικές του πλευρές λόγω τῆς ὑπάρξεως παραγόντων πού δέν πρέπει νά ἀγνοηθοῦν ἔστω καί ἄν τά θετικά στοιχεῖα εἶναι πολύ ἰσχυρά καί συνηγοροῦν ὑπέρ τῆς ἄμεσης ἱδρύσεώς της.

Κατ'ἀρχήν τό ὅτι ἡ Ἑλλάδα ὑστερεῖ στό θέμα τῆς παροχῆς κρατικῆς κινηματογραφικῆς καί τηλεοπτικῆς παιδείας ἀνωτέρου ἐπιπέδου ἔναντι χωρῶν τοῦ ἴδιου οἰκονομικοῦ καί πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου εἶναι μιά ἀναμφισβήτητη πραγματικότητα. Εἶναι ἐπίσης ὅμως πραγματικότητα ὅτι ἐξίσου χρήσιμοι τομεῖς γνώσεως καί τέχνης πού προσφέρονται καί στά τρία ἐπίπεδα ἐκπαιδεύσεως ἀπό τά ἄλλα κράτη δέν καλύπτονται ἀπό τό ἑλληνικό ἐκπαιδευτικό σύστημα. Ἔτσι, μπορεῖ νά τεθεῖ σάν πρόβλημα ὅτι τό θέμα τῆς ἱδρύσεως σχολῶν πού νά καλύπτουν ὅλους τούς γνωστούς τομεῖς γνώσεως καί τέχνης πρέπει νά ἀντιμετωπιστεῖ στήν ὁλότητά του ἤ ἐφ'ὅσον αὐτό δέν εἶναι ἐφικτό, κάτω ἀπό τίς παροῦσες συνθῆκες,νά καθοριστεῖ μιά σειρά προτεραιότητας στήν ἵδρυση τῶν σχολῶν ἤ τομέων πού δέν ὑπάρχουν στό ἀνώτερο ἐκπαιδευτικό σύστημα τῆς χώρας μας.

Δέν θά πρέπει νά μᾶς διαφεύγει τό γεγονός, ὅτι στήν ἀρχή ἡ ἀπόφαση γιά τήν ἵδρυση στό ἐξωτερικό σχολῶν κινηματογράφου διαπνεόταν ἀπό μιά φιλοσοφία πού ἐξυπηρετοῦσε τή βιομηχανία τῆς διασκεδάσεως ὅταν ὁ κινηματογράφος ἀνθοῦσε. Ἀκόμη, πίσω ἀπό τήν ἐξυπηρέτηση τῆς λειτουργίας τῆς διασκεδάσεως κρύβονταν καί ἄλλοι σκοποί, κυρίως προπαγανδιστικοί τῶν πολιτικο-οικονομικῶν ἰδεῶν καί τοῦ πολιτισμικοῦ συστήματος τῆς συγκεκριμένης χώρας.

Ὅσο καί ἄν ἡ φιλοσοφία τῆς βιομηχανίας τῆς διασκεδάσεως ἀπορρίπτεται σήμερα καί σάν σκέψη ἀκόμη γιατί δημιουργεῖ τήν ἐντύπωση ὅτι τό κράτος δέν ἐνδιαφέρεται γιά τήν πνευματική καλλιέργεια τοῦ λαοῦ ἀλλά γιά τή διασκέδασή του μόνο, ὡστόσο σάν κίνητρο γιά τή δημιουργία σχολῶν ἦταν ἰσχυρό.

Σήμερα ὅμως ὁ κινηματογράφος διεθνῶς διέρχεται κρίση μέ ἀποτέλεσμα νά ἐπιτείνεται ἕνα πρόβλημα πού ἦταν πάντοτε ὀξύ γιά τούς ἀποφοίτους τῶν σχολῶν, τό πρόβλημα, δηλαδή, τῆς ἐπαγγελματικῆς τους ἀποκαταστάσεως.

Τό ἴδιο συνέβη καί στήν 'Ἑλλάδα' ἡ ἐμφάνιση τῆς τηλεοράσεως στόν ἑλληνικό χῶρο ὑπῆρξε παράγοντας ἀνασταλτικός στήν ἀνοδική πορεία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, τόσο τοῦ ἐμπορικοῦ ὅσο καί τοῦ ἀνεξάρτητου(καλλιτεχνικοῦ). Ἐπί πλέον, ἡ τηλεόραση συντέλεσε στή μείωση τῆς παραγωγῆς κινηματογραφικῶν ταινιῶν καί τῆς εἰσπράξεως εἰσιτηρίων ἀπό ἑλληνικές ταινίες.

Ἕως τό τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1960 ἡ ἐτήσια παραγωγή ταινιῶν μεγάλου μήκους ἔφθανε καί ξεπερνοῦσε πολλές φορές τίς ἑκατό. Ἀπό τό 1970, ὁπότε ἡ τηλεόραση βασικά διαδίδεται στή χώρα μας, ἀρχίζει νά πέφτει ἡ παραγωγή ταινιῶν κατακόρυφα. Ἰδίως ἀπό τό 1972 καί μετά ἡ ἐτήσια παραγωγή κατέβηκε ἀπό τό μισό τῆς προηγουμένης δεκαετίας στίς 10-15 ταινίες, ἀριθμό πού ἐκφράζει τή σημερινή πραγματικότητα.

Ἀνάλογη εἶναι καί ἡ πτώση τῶν εἰσιτηρίων πού ἔκοβαν οἱ ἑλληνικές ταινίες, οἱ ὁποῖες στό παρελθόν πραγματοποιοῦσαν τό 50% τῶν εἰσιτηρίων πού διατίθεντο σ'ὅλη τή χώρα. Στό διάστημα 1966-1971 ἀπό τό συνολικό ἀριθμό τῶν εἰσιτηρίων οἱ ἑλληνικές εἶχαν ἕνα ποσοστό πού κυμαινόταν στό 35-40%. Ἀπό τό 1972 τά ποσοστά πέφτουν σέ χαμηλά ἐπίπεδα ὅπως φαίνεται καί ἀπό τόν ἀκόλουθο πίνακα:

Ἔτος	Ποσοστό ἐπί τοῦ συνολικοῦ ἀριθμοῦ τῶν εἰσιτηρίων.
1972-73	24,75%
1973-74	16,4 %
1974-75	11,30%

Στήν κατακόρυφη αὐτή πτώση τῶν εἰσιτηρίων τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν ἔπαιξε σημαντικό ρόλο καί ἡ καθιέρωση τηλεοπτικῶν προγραμμάτων μέ ἑλληνικές ταινίες.

Ἡ μείωση τῆς παραγωγῆς ταινιῶν καί ἡ ἀντίστοιχη μείωση τῶν εἰσιτηρίων δημιούργησαν πρόβλημα ἀνεργίας στούς κινηματογράφιστές. Δυστυχῶς ἡ κατάσταση δέν προβλέπεται νά ἀλλάξει· ὁ ρυθμός τῆς παραγωγῆς ταινιῶν μεγάλου μήκους δέν μπορεῖ νά ἐπανέλθει σύντομα στά παλιά ἐπίπεδα. Ἴσως μάλιστα νά μειωθεῖ ἀκόμα περισσότερο γιατί καί τά σημερινά ἐπίπεδα θεωροῦνται ὑψηλά ἄν σκεφθεῖ κανένας ὅτι μιά χώρα τῆς Κοινῆς Ἀγορᾶς ὅπως ἡ Ὁλλανδία δέν παράγει περισσότερες ἀπό 4-5 ταινίες μεγάλου μήκους τό χρόνο.

Ὅπως τονίστηκε, ἤδη, στοιχεῖα γιά τόν ἀκριβή καθορισμό τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ἀσχολουμένων καί τῶν ὑπο-ἀπασχολουμένων κινηματογραφιστῶν ὅλων τῶν εἰδικοτήτων δέν ὑπάρχουν. Ὑπάρχουν ὅμως μερικά στοιχεῖα πού μποροῦν νά μᾶς ὁδηγήσουν σέ ἀσφαλή συμπεράσματα ὡς πρός τήν κυρία κινηματογραφική εἰδικότητα, τοῦ σκηνοθέτη. Συγκεκριμένα, ἀπό τό ἀρχεῖο τῆς πιό ἀναγνωρισμένης σχολῆς κινηματογράφου καί τηλεοράσεως, τοῦ Λυκ.Σταυράκου, προκύπτει ὅτι σέ διάστημα 20 περίπου χρόνων (1950/51-1973/74) ἔχουν ἀποφοιτήσει 328 σπουδαστές. Ἀπ'αὐτούς ἕνα 30% θεωρεῖται ἐπιτυχημένοι. Αὐτό σημαίνει ὅτι τό 70% ἐξαναγκάστηκε νά ἀλλάξει προσανατολισμό ἐνῶ οἱ ὑπόλοιποι ἀντιμετωπίζουν προβλήματα ἐπιβιώσεως. Ὁ ἀριθμός τῶν σκηνοθετῶν στήν εἰκοσαετία αὐτή εἶναι μεγαλύτερος· στόν ἀριθμό τῶν 328 πρέπει νά προστεθοῦν οἱ ἀπόφοιτοι καί τῶν ἄλλων σχολῶν τοῦ ἐσωτερικοῦ καθώς ἐπίσης τοῦ ἐξωτερικοῦ καί ὅσοι προῆλθαν ἀπό ἄλλες εἰδικότητες ἤ ἐπαγγέλματα. Ἔτσι δέν βρισκόμαστε ἔξω ἀπό τήν πραγματικότητα ἄν ἰσχυριστοῦμε ὅτι στήν περίοδο αὐτή τῶν εἴκοσι χρόνων ὁ ἀριθμός τῶν Ἑλλήνων σκηνοθετῶν τοῦ κινηματογράφου & τῆς τηλεοράσεως πέρασε τούς 400. Ἀπ'αὐτούς μιά ἐνεργητικότερη συμμετοχή ἔχουν τά 200 μέλη τῆς Ἑνώσεως Σκηνοθετῶν, χωρίς αὐτό νά σημαίνει ὅτι ὁ ἀριθμός αὐτός ὑποδηλώνει καί ἀριθμό ἐπιτυχόντων, δεδομένου ὅτι στήν Ἕνωση μπορεῖ νά γραφτεῖ ὅποιος ἔχει γυρίσει ἔστω καί μιά φορά μιά ταινία μικροῦ μήκους.

Ἄν ληφθεῖ ὑπόψη ὅτι πάνω ἀπό 200 ἄτομα πού σπούδασαν σκηνοθεσία ἐγκατέλειψαν τό ἐπάγγελμα, καί ἄν τά 200 μέλη τῆς Ἑνώσεως θεωρηθοῦν σκηνοθέτες ἐν ἐνεργεία, γίνεται ἀντιληπτό ὅτι τό σημερινό ἐπίπεδο τῆς παραγωγῆς τῶν 10-15 ταινιῶν τό χρόνο καθιστᾶ τά 3/4 περίπου τῶν σκηνοθετῶν ἀνέργους. Στούς τελευταίους πρέπει νά προστεθεῖ καί ἕνα μικρός ἀριθμός σκηνοθετῶν πού δέν ἀποφασίζει νά ἐργαστεῖ ἐπειδή δέν βρίσκει ἱκανοποιητικές τίς συνθῆκες ἐργασίας. Μετά τήν πτώση τῆς παραγωγῆς τῶν ταινιῶν μεγάλου μήκους ἕνα μεγάλο μέρος σκηνοθετῶν ἀπορροφήθηκε ἀπό τή διαφήμιση καί τήν τηλεόραση.

Αὐτή τή στιγμή τό 68,5% τῶν ἐκπομπῶν τῆς ΕΡΤ, δηλαδή 40 ὧρες ἐβδομαδιαίως, καί τό 58,4% τῶν ἐκπομπῶν τῆς ΥΕΝΕΔ, δηλαδή 33 ὧρες ἐβδομαδιαίως, καλύπτονται ἀπό προγράμματα ἑλληνικῆς παραγωγῆς. Προοπτική ὑπάρχει νά αὐξηθοῦν στό προσεχές μέλλον τά προγράμματα ἑλληνικῆς παραγωγῆς καί στούς δύο σταθμούς, κατά 3 ὧρες στήν ΥΕΝΕΔ, κατά ἀπροσδιόριστο ἀκόμη ἀριθμό ὡρῶν στήν ΕΡΤ. Στίς 73 ὧρες ἐκπομπῆς προγραμμάτων ἑλληνικῆς παραγωγῆς τήν ἑβδομάδα καί ἀπό τά δύο κανάλια παρουσιάζονται 70 περίπου προγράμματα ἀπό τήν ΕΡΤ καί 80 ἀπό τήν ΥΕΝΕΔ. Ὁ ἀριθμός αὐτός θά ἦταν ἱκανός νά ἀπορροφήσει σχεδόν ὅλο τό δυναμικό τῶν Ἑλλήνων σκηνοθετῶν ἄν οἱ ἐκπομπές ἦταν ἴσης "ἀξίας". Ὅμως ἕνα μεγάλο μέρος εἶναι "στατικά" προγράμματα, ὅπως π.χ. οἱ εἰδήσεις (56 προγράμματα ἑβδομαδιαίως), οἱ ἑλληνικές ταινίες, παιγνίδια, συζητήσεις κλπ. Τά προγράμματα αὐτά πού καλύπτουν τά 2/3 περίπου τῶν ἐκπομπῶν δέν ἀπαιτοῦν σκηνοθέτες μέ εἰδικές γνώσεις. Γι αὐτό οἱ ἀμοιβές γιά τήν ἀπασχόληση τῶν ὑπευθύνων γιά τά προγράμματα αὐτά εἶναι τόσο μικρές ὥστε δέν μποροῦν νά θεωρηθοῦν ἀξιοσημείωτη πηγή εἰσοδήματος. Ἐξάλλου γιά τό λόγο αὐτό ἡ ἐπιμέλεια τῶν ἐκπομπῶν αὐτῶν

πολλές φορές ἀνατίθεται σέ ὑπαλλήλους τῶν τηλεοπτικῶν σταθμῶν ἀντί ἑνός ἐπιμισθίου.

Ἄν λάβουμε ὑπόψη τή σημερινή δυνατότητα ἀπασχολήσεως τῶν σκηνοθετῶν στήν παραγωγή ταινιῶν μεγάλου μήκους ἤ μικροῦ μήκους, κατά παραγγελία τῶν ΥΠΠΕ, ΕΟΤ καί ἄλλων κρατικῶν ἤ ἡμικρατικῶν φορέων, στήν τηλεόραση καί τίς διαφημίσεις, συμπεραίνουμε ὅτι ὁ ἀριθμός τῶν 200 σκηνοθετῶν εἶναι τό ἀνώτατο ὅριο πού μπορεῖ νά ἀπορροφηθεῖ μέ τίς παροῦσες συνθῆκες στή χώρα μας. Καί ἀπ' αὐτούς σήμερα ἕνα μεγάλο μέρος ὑποαπασχολεῖται γιατί τίς περισσότερες καί τίς πιό ἐνδιαφέρουσες δουλειές παίρνουν οἱ πιό ἱκανοί ἤ ὅσοι κινοῦνται μέ μεγαλύτερη εὐχέρεια στό κύκλωμα τῆς ἐργασίας καί τό ἐμπορικό.

Παρ' ὅλο ὅτι ἀπό μερικές πλευρές διατυπώθηκαν εὐοίωνες προβλέψεις γιά βελτίωση τῶν συνθηκῶν, πρός τό παρόν ριζικές ἀλλαγές δέν προβλέπονται στούς δυό βασικούς τομεῖς: τόν ἐμπορικό κινηματογράφο, καί τήν τηλεόραση. Ἀκόμα καί ἡ τηλεόραση ἔχει φθάσει τό ἐπίπεδο τοῦ κορεσμοῦ δεδομένου ὅτι δέν ὑπάρχουν μεγάλα περιθώρια αὐξήσεως τῶν ὡρῶν τῶν ἑλληνικῶν ἐκπομπῶν. Γιά λόγους οἰκονομικούς, μορφωτικούς καί ἐνημερωτικούς ἡ TV εἶναι ὑποχρεωμένη νά προσφέρει προγράμματα καί ξένης παραγωγῆς.

6. Ἡ Σκοπιμότητα Ἰδρύσεως Κρατικῆς Σχολῆς Κινηματογράφου καί Τηλεοράσεως.

Εἶναι ἀναμφισβήτητο ὅτι ἡ ἔρευνα γιά τήν ἐπαγγελματική ἀποκατάσταση τῶν κινηματογραφιστῶν δέν εὐνοεῖ εἰσήγηση ὑπέρ τῆς ἱδρύσεως μιᾶς κρατικῆς σχολῆς κινηματογράφου καί τηλεοράσεως "ἐπί τοῦ παρόντος" γιατί αὐτό θά ἔχει σάν ἀποτέλεσμα τή δημιουργία ὀξύτατων προβλημάτων ἀπασχολήσεως γιά τούς ἐργαζόμενους στή βιομηχανία "κινηματογράφος-τηλεόραση". Σέ ὁρισμένες βασικές εἰδικότητες ὅπως π.χ. τῶν σκηνοθετῶν, τῶν σκηνογράφων καί τῶν εἰκονοληπτῶν θά προστεθοῦν στό ἤδη ὑπάρχον "ἀργοῦν δυναμικόν" αὐτοί πού θά ἀποφοιτήσουν ὄχι μόνο ἀπό τήν Κρατική Σχολή ἀλλά καί αὐτοί πού προέρχονται ἀπό ἰδιωτικές σχολές καί σχολές τοῦ ἐξωτερικοῦ, καθώς ἐπίσης καί ἀπό τά STUDIOS.
Βέβαια ἔχει διατυπωθεῖ ὁ ἰσχυρισμός α) ὅτι αὐτό ἀποτελεῖ παγκόσμιο πρόβλημα καί β) ὅτι τό κράτος δέν εἶναι ὑπεύθυνο γιά τήν ἐπαγγελματική ἀπασχόληση τῶν ἀποφοίτων μιᾶς σχολῆς τῶν ὁποίων ἡ σταδιοδρομία ἐξαρτᾶται ἀπό τήν ἀποδοχή τους ἤ μή ἀπό τό κοινό.

Παρ' ὅλα αὐτά, μέ τήν ἵδρυση μιᾶς κρατικῆς σχολῆς τό κράτος ἐπιζητεῖ νά καλύψει κάποιο τομέα, ἐπομένως ἀναλαμβάνει κάποια ἠθική δέσμευση καί ὑποχρέωση πού ἄν δέν τήν τηρήσει ἐνδέχεται νά ἀντιμετωπίση νέα προβλήματα πού ἀσφαλῶς θά ἀναφυοῦν. Ἀλλά καί ἀπό οἰκονομική ἄποψη θά εἶναι ἀσύμφωρη ἡ ἵδρυση μιᾶς κρατικῆς σχολῆς στόν τομέα τοῦ κινηματογράφου, ὅταν ἄτομα μέ ταλέντο καί ἰδιαίτερη κλίση πρός ἕνα ἐπάγγελμα, μετά ἀπό ἀρκετά χρόνια εἰδικεύσεως ἀναγκαστοῦν νά στραφοῦν πρός ἄλλα ἐπαγγέλματα μιά καί δέν θά μποροῦν νά ἀπασχοληθοῦν στόν τομέα τους.

Τά ἀποτελέσματα τῆς ἔρευνας γιά τήν ἐπαγγελματική ἀποκατάσταση τῶν κινηματογραφιστῶν ὁδηγοῦν στό συμπέρασμα ὅτι, ἄν ληφθεῖ ὑπόψη τό κριτήριο αὐτό μόνο, δέν εἶναι σκόπιμο νά ἱδρυθεῖ κρατική σχολή κινηματογράφου καί τηλεοράσεως κάτω ἀπό τίς παρούσες συνθῆκες.

Ἀκόμη καί τρεῖς λόγοι πού ἔχουν προβληθεῖ ὡς ἐνισχυτικοί τῆς ἰδέας τῆς ἱδρύσεως τῆς σχολῆς δέν ἀποτελοῦν ἰσχυρά ἐπιχειρήματα. Ὁ πρῶτος λόγος εἶναι ἡ ἄνοδος τῆς καλλιτεχνικῆς ποιότητας τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Ὁ δεύτερος εἶναι ἡ χρήση τοῦ κινηματογράφου-τηλεοράσεως γιά παιδαγωγικο-ἐρευνητικούς σκοπούς καί ὁ τρίτος, ἡ χρήση τοῦ κινηματογράφου ὡς μέσου ἀναπτύξεως τῆς δημιουργικῆς ἱκανότητας τῶν νέων ἀτόμων μέ τήν ἐκμάθηση καί χρησιμοποίηση τῆς γλώσσας του.

Τό πρῶτο ἐπιχείρημα μπορεῖ νά ἀντικρουσθεῖ μέ τόν ἰσχυρισμό ὅτι ἡ ποιοτική ἄνοδος τοῦ κινηματογράφου εἶναι συνάρτηση πολλῶν παραγόντων πέρα ἀπό τήν ὕπαρξη ἱκανῶν στελεχῶν. Γιά τίς λιγοστές ταινίες τῆς ἐτησίας παραγωγῆς τό πρόβλημα τῶν στελεχῶν μπορεῖ νά ἀντιμετωπιστεῖ μέ τή χορήγηση ὑποτροφίας στούς κινηματογραφιστές καί τήν ἀποστολή τους στό ἐξωτερικό. Τό δεύτερο καί τρίτο ἐπιχείρημα μολονό-

τι εἶναι ἰσχυρά δέν εἶναι ἀρκετά νά ἀνατρέψουν τήν ἀρνητική θέση στό θέμα τῆς ἰδρύσεως τῆς Σχολῆς. Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἀκόμη ἄγνωστος στήν Ἑλλάδα. Γιά νά γίνει γνωστός πρέπει νά εἰσαχθεῖ σάν μάθημα στό σχολεῖο, γυμνάσιο ἤ λύκειο, μέ τριπλό στόχο:

α. νά μυήσει τούς ἑλληνόπαιδες στήν τέχνη τοῦ κινηματογράφου
β. νά τούς διδάξει τή γλῶσσα τοῦ κινηματογράφου
γ. νά τούς διδάξει τήν τεχνική μέ τήν ὁποία θά ἐκφραζονται & θά ἐπικοινωνοῦν διά τοῦ κινηματογράφου. Αὐτός ὁ τριπλός στόχος δέν ἔχει τήν ἔννοια ὅτι τό σχολεῖο θά ἐκπαιδεύσει σκηνοθέτες ἀλλά ὅτι ὁ μαθητής, χρησιμοποιώντας μιά μηχανή π.χ. SUPER 8 θά μπορεῖ νά ἐκφράσει τόν ἑαυτό του μέ μιά τέχνη πού κυριαρχεῖ στήν ἐποχή του.

Σ'αὐτή τήν περίπτωση ἡ Σχολή δέν ἐξυπηρετεῖ ἄμεσα τούς σκοπούς αὐτούς, ἐκτός ἄν ἀλλάζει ριζικά τό σύστημα ἐκπαιδεύσεώς μας καί οἱ ἀπόφοιτοί μας διορίζονται καθηγητές στά γυμνάσια ἤ τά λύκεια. Ἀντίθετα οἱ σκοποί αὐτοί ἐξυπηρετοῦνται καλύτερα μέ τήν εἰσαγωγή μαθημάτων κριτικῆς τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης, ἐπικοινωνιολογίας ἀλλά καί τεχνικῆς τοῦ κινηματογράφου, στίς φιλοσοφικές σχολές τῶν Πανεπιστημίων τῆς χώρας καί στήν Ἀνωτάτη Σχολή Καλῶν Τεχνῶν. Ἔτσι στούς καθηγητές πού διδάσκουν λογοτεχνία ἤ εἰκαστικές τέχνες μπορεῖ νά ἀνατεθεῖ καί ἡ διδασκαλία τοῦ κινηματογράφου στά σχολεῖα τῆς μέσης ἐκπαιδεύσεως.

Πρέπει μάλιστα συμπερασματικά νά σημειωθεῖ ὅτι ἑνῶ ἡ εἰσαγωγή τοῦ μαθήματος τοῦ κινηματογράφου στά σχολεῖα ἐξυπηρετεῖ τήν πολιτική τῆς διαδόσεως τῆς τέχνης αὐτῆς στά εὐρύτερα στρώματα τοῦ λαοῦ, ἡ ἵδρυση τῆς σχολῆς ἐξυπηρετεῖ τήν ἐκπαίδευση μόνο τῶν εἰδικῶν.

Ἡ παράθεση τῶν διαφόρων στοιχείων πού ἀναφέρονται στίς μορφές (τύπους), χρήσεις, χρησιμοποιήσεις, λειτουργίες καί κοινωνικές ἐπιπτώσεις τοῦ κινηματογράφου, διεθνῶς καί στόν ἑλληνικό χῶρο, ἀπέδειξε πώς ἡ Ἑλλάδα ἔχει πολύ ὑστερήσει στόν τομέα τῆς ἐκμεταλλεύσεως τῶν διαφόρων ἰδιοτήτων τῶν δύο αὐτῶν Μέσων Μαζικῆς Ἐπικοινωνίας.

Παρ'ὅλη τήν ἀναγκαιότητα -πού ὑπάρχει γιά ἄμεση βελτίωση τῆς καταστάσεως μέ τή δημιουργία κρατικῆς σχολῆς ἀνωτέρου ἐπιπέδου, ἡ ἵδρυσή της μπορεῖ νά ἔχει δυσάρεστες συνέπειες γιά τούς ἐργαζόμενους, στή βιομηχανία τοῦ κινηματογράφου.

Ἐφ'ὅσον κριθεῖ ὅτι οἱ πολιτιστικοί, οἱ μορφωτικοί καί ἄλλοι παράγοντες ἐπιβάλλουν τήν ἄμεση ἵδρυση τῆς κρατικῆς σχολῆς κινηματογράφου καί τηλεοράσεως εἶναι ἀπαραίτητο νά ληφθοῦν τά μέτρα ἐκεῖνα πού θά ἐξουδετερώσουν ἤ θά ἐκμηδενίσουν τίς καταστάσεις πού μπορεῖ νά ἀποβοῦν καταστρεπτικές γιά τούς ἐργαζόμενους στό κύκλωμα κινηματογράφος-τηλεόραση. Σ'αὐτή τήν περίπτωση εἶναι ἀπαραίτητο νά τηρηθοῦν οἱ ἀκόλουθες προϋποθέσεις:

1. Τό κόστος κατά σπουδαστή τῆς σχολῆς πρέπει νά ὑπολογιστεῖ ἀρκετά ὑψηλό. Πιό ὑψηλό ἀπό τό σημερινό κόστος κατά φοιτητή τῶν πανεπιστημίων μας γιατί:

α. ἡ ἀναλογία καθηγητῶν-σπουδαστῶν πρέπει νά εἶναι πολύ μικρή. Τά πρῶτα χρόνια λειτουργίας τῆς σχολῆς ἡ ἀναλογία δέν πρέπει νά εἶναι μεγαλύτερη τοῦ 1:4.
β. πρέπει νά ἔχει δικά της πλήρως ἐξοπλισμένα καί ἐκσυγχρονισμένα STUDIOS.
γ. πρέπει νά παρέχει στούς σπουδαστές τή δυνατότητα νά ἀποκτήσουν πλούσια ἐμπειρία στό γύρισμα διαφόρων τύπων ταινιῶν.

Ἄς σημειωθεῖ ὅτι τό οἰκονομικό πρόβλημα πού δημιουργεῖ ἡ ἵδρυση τῆς σχολῆς μπορεῖ νά λυθεῖ μέ τήν ἐπιβολή μιᾶς μικρῆς φορολογίας στό εἰσιτήριο τοῦ κινηματογράφου. Π.χ. ἡ ἐπιβολή φόρου μιᾶς δραχμῆς στήν τιμή τοῦ εἰσιτηρίου μέ βάση τά σημερινά δεδομένα τῶν 48.000.000.εἰσιτηρίων τό χρόνο θά ἀνεβάσει τόν προϋπολογισμό τῆς σχολῆς σέ ἕνα ἐπίπεδο πού εἶναι ἀρκετό γιά τή λειτουργία της.

2. Ὁ ἀριθμός τῶν εἰσαγομένων νά καθορίζεται μέ βάση κάποιο προγραμματισμό ἀναγκῶν κατά εἰδικότητα.

3. Οἱ ὑποψήφιοι νά ὑποβάλλονται σέ δοκιμασία αὐστηρότατης ἐπιλογῆς κατά τήν ὁποία θά ἐλέγχονται οἱ γενικές γνώσεις, τό ταλέντο καί οἱ δυνατότητές τους.

7. Τύπος Σχολῆς.

Τό θέμα τοῦ τύπου τῆς σχολῆς, ἐφ'ὅσον ἀποφασιστεῖ ἡ ἵδρυσή της πρέπει νά ἀντιμετωπιστεῖ μέ γνώμονα τίς προδιαγραφές, τό εἶδος τοῦ προσωπικοῦ πού χρειάζεται καί τίς δυνατότητες γιά παροχή διδασκαλίας ὑψηλῆς ποιότητας.

Οἱ δυνατοί τύποι σχολῶν, ἄν ἀκολουθήσουμε τά ξένα πρότυπα, εἶναι τρεῖς:

α. Ἰνστιτοῦτο τῆς ἐπιστήμης τοῦ θεάματος. Τό Ἰνστιτοῦτο μπορεῖ νά δέχεται ἀποφοίτους τῶν ἀνωτάτων ἐκπαιδευτικῶν ἱδρυμάτων τῆς χώρας. Διάρκεια σπουδῶν δύο χρόνια.

β. Ἀνώτερη κρατική σχολή. Ἀπόφοιτοι γυμνασίου καί φοιτητές θά μποροῦν νά εἰσέλθουν στή σχολή αὐτή, στήν ὁποία ἡ διάρκεια φοιτήσεως θά πρέπει νά εἶναι τρία χρόνια.

γ. Ἀνώτατη κρατική σχολή. Ἡ σχολή αὐτή, πού θά εἶναι πανεπιστημιακοῦ ἐπιπέδου, πρέπει νά ἔχει διάρκεια σπουδῶν τουλάχιστον τεσσάρων χρόνων.

Σ'αὐτές τίς κατηγορίες τύπων κινηματογραφικῶν σχολῶν θά μποροῦσε ἴσως νά προστεθεῖ καί

δ. Ἡ εἰσαγωγή μαθημάτων τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου, τῆς τεχνικῆς τοῦ κινηματογράφου, τῆς κριτικῆς ἀναλύσεως τῶν ταινιῶν καί τῆς ἐπικοινωνιολογίας στίς φιλοσοφικές σχολές τῶν Πανεπιστημίων τῆς χώρας καθώς καί στή Σχολή Καλῶν Τεχνῶν. Ἡ περίπτωση ὅμως αὐτή, μολονότι μπορεῖ νά ἐξυπηρετήσει βασική ἀνάγκη τῆς πολιτιστικῆς πολιτικῆς, δέν ἐξετάζεται ἐδῶ γιατί δέν ἐξυπηρετεῖ τό βασικό σκοπό τῆς ἔρευνας, πού ἀντικείμενό της εἶναι τό θέμα τῆς καταρτίσεως ἐξειδικευμένου προσωπικοῦ γιά τήν παραγωγή καί ἐπεξεργασία κινηματογραφικῶν ταινιῶν καί τηλεοπτικῶν προγραμμάτων.

Κάθε τύπος σχολῆς παρουσιάζει ὁρισμένα πλεονεκτήματα καί μειονεκτήματα πού πρέπει νά κριθοῦν μέ βάση τά σημερινά δεδομένα:

Τό Ἰνστιτοῦτο τῆς Ἐπιστήμης τοῦ Θεάματος, λόγω τοῦ ὑψηλοῦ ἐπιπέδου μορφώσεως τῶν ὑποψηφίων, μπορεῖ στά δύο χρόνια διάρκειας σπουδῶν νά καλύψει τήν ἐκπαίδευση στούς τομεῖς τῆς παραγωγῆς καί ἐπεξεργασίας ταινιῶν. Τό μειονέκτημα αὐτοῦ τοῦ τύπου σχολῆς εἶναι ὅτι δέν δίνει τή δυνατότητα σέ ἀποφοίτους τοῦ Λυκείου μέ ἰδιαίτερη κλίση στήν τέχνη τοῦ κινηματογράφου νά τό παρακολουθοῦν. Μπορεῖ ὅμως νά δέχεται τούς ἀποφοίτους τῶν ἰδιωτικῶν σχολῶν ἐφ'ὅσον ἀναγνωρισθοῦν ἀνώτερες.

Ἡ Ἀνώτατη Κρατική Σχολή μπορεῖ νά καταρτίζει προσωπικό στούς τομεῖς τῆς παραγωγῆς καί ἐπεξεργασίας ταινιῶν ὅλων τῶν τύπων, μπορεῖ ἐπίσης νά προσφέρει στούς φοιτητές ἀρκετές γνώσεις ἐπικοινωνιολογίας καί κριτικῆς θεωρήσεως τῶν κινηματογραφικῶν ἔργων. Ἐπί πλέον, εἶναι ὁ τύπος κινηματογράφικῆς ἐκπαιδεύσεως πού γενικεύεται σήμερα σ'ὅλο τόν κόσμο.

Ἐπειδή δέν ὑπάρχει ἡ ἐμπειρία ὀργανώσεως, ἀπό κρατικῆς πλευρᾶς σχολῶν τῆς ἐπιστήμης τοῦ θεάματος αὐτοῦ τοῦ ἐπιπέδου ἡ ἔναρξη λειτουργίας μιᾶς κρατικῆς σχολῆς μ'αὐτό τόν τύπο ἐκπαιδεύσεως ἴσως δημιουργήσει προβλήματα. Τά προβλήματα θά ὀξυνθοῦν γιατί δέν ὑπάρχει καί τό κατάλληλο ἐκπαιδευτικό προσωπικό πού μπορεῖ νά ἀναλάβει ὑπεύθυνα τή λειτουργία μιᾶς ἀνώτατης σχολῆς. Τό πιό σοβαρό μειονέκτημα εἶναι ἡ ἔλλειψη προσωπικοῦ μέ τά τυπικά προσόντα πού ἀπαιτοῦνται γιά μιά πανεπιστημιακοῦ ἐπιπέδου σχολή.

Μιά Ἀνώτερη Κρατική Σχολή μπορεῖ νά καταρτίζει σπουδαστές σέ θέματα παραγωγῆς καί ἐπεξεργασίας ταινιῶν κυρίως τοῦ δραματικοῦ κινηματογράφου. Οἱ ἀπόφοιτοι αὐτῆς τῆς Σχολῆς μπορεῖ νά ἐξέρχονται, κατά τό πρότυπο τῆς IDHEC, βοηθοί REALISATEUR, OPERATEUR, MONTEUR REGISSEUR κλπ. Τό πρόγραμμα τῆς σχολῆς αὐτοῦ τοῦ ἐπιπέδου δέν μπορεῖ νά καλύψει ἐπαρκῶς καί τίς τάσεις πού δημιουργήθηκαν ἀπό τούς σύγχρονους τύπους, τίς νέες μορφές καί λειτουργίες τῶν δύο μέσων.

Πρόβλημα διδακτικοῦ προσωπικοῦ θά ὑπάρξει καί σ'αὐτό τόν τύπο σχολῆς γιατί ὅσο καί ἄν γιά μιά σχολή τοῦ ἐπιπέδου αὐτοῦ δέν ἀπαιτοῦνται τυπικά προσόντα καθηγητῶν πανεπιστημίου, οἱ καθηγητές πρέπει νά ἔχουν αὐξημένα προσόντα κατάλληλα γιά τή συγκεκριμένη ἐργασία, τή διδασκαλία. Καί ὁπωσδήποτε δέν εἶναι πολλοί ἐκεῖνοι πού ἔχουν τά γενικά καί τά εἰδικά προσόντα καί θά θελήσουν νά ἀφοσιωθοῦν στή διδασκαλία τοῦ κινηματογράφου καί τῆς τηλεοράσεως σέ βάρος τοῦ δημιουργικοῦ τους ἔργου. Οὔτε ἡ σχολή αὐτή μπορεῖ νά λειτουργήσει μ' ἐπιτυχία ἄν βασιστεῖ στό σύστημα τῶν ὡρομισθίων καθηγητῶν. Μπορεῖ ὅμως ἡ σχολή αὐτή νά λειτουργήσει στήν ἀρχή μέ ἕνα σύστημα ἐργασίας τοῦ διδακτικοῦ προσωπικοῦ ὅπου ἐκτός ἀπό τό διευθυντή οἱ καθηγητές θά συμβάλλονται μέ τή Σχολή γιά πλήρη ἀπασχόληση σ'αὐτή τουλάχιστον γιά ἕνα ἀκαδημαϊκό ἔτος.

Παρ'ὅλα αὐτά ὁ τύπος τῆς ἀνώτερης σχολῆς παρουσιάζεται ὡς ὁ πιό ἐφικτός κάτω ἀπό τίς παροῦσες συνθῆκες. Μετά τή συμπλήρωση τῶν τριῶν πρώτων χρόνων τῆς λειτουργίας τῆς Σχολῆς μπορεῖ νά προστεθεῖ ἕνας μεταπτυχιακός χρόνος σπουδῶν γιά ὅσους ἐνδιαφέρονται γιά μιά εὐρύτερη θεωρητική κατάρτιση στά προβλήματα τοῦ κινηματογράφου καί τῆς τηλεοράσεως. Ὁ πρόσθετος αὐτός χρόνος εἶναι ἕνας συγκερασμός τῶν δύο ἄλλων τύπων σχολῆς σέ συνδυασμό καί μέ τόν προτεινόμενο.

8. Γενικές Εἰσηγήσεις

I. Γιά λόγους μορφωτικούς, ἐκπαιδευτικούς, πολιτιστικούς, οἰκονομικούς καί ἐθνικούς ἐπιβάλλεται ἡ ἵδρυση μιᾶς κρατικῆς σχολῆς κινηματογράφου καί τηλεοράσεως ἐφ'ὅσο ληφθοῦν μέτρα ἀπασχολήσεως τῶν ἀποφοίτων καί ἐξασφαλιστοῦν ὁρισμένες προϋποθέσεις.

II. Ἡ σχολή αὐτή πρέπει νά εἶναι ἀνώτερη. Ἡ διάρκεια σπουδῶν στή σχολή πρέπει νά εἶναι τριετής μέ ἕνα πρόσθετο μεταπτυχιακό χρόνο σπουδῶν γιά ὅσους ἐπιθυμοῦν μεγαλύτερη θεωρητική κατάρτιση.

III. Ἡ σχολή αὐτή πρέπει νά ἐκπαιδεύει ἐπαγγελματίες κινηματογραφιστές τῶν βασικῶν κλάδων τῆς παραγωγῆς καί ἐπεξεργασίας.

IV. Ἡ σχολή πρέπει νά ἔχει τίς δικές της ἐγκαταστάσεις(STUDIOS).

V. Ὁ ἀριθμός τῶν εἰσαγομένων μαθητῶν στή σχολή πρέπει νά καθορίζεται μέ βάση τίς ἀνάγκες τῆς χώρας σέ εἰδικευμένο προσωπικό στούς τομεῖς τοῦ κινηματογράφου καί τῆς τηλεοράσεως.

VI. Ἡ ἀναλογία καθηγητῶν-σπουδαστῶν δέν πρέπει νά εἶναι μεγαλύτερη τοῦ 1:4.

VII. Ἡ σχολή πρέπει νά ἔχει ἕνα βασικό προσωπικό μέ πλήρη ἀπασχόληση ἐπικουρούμενο ἀπό ἄτομα πού λόγω εἰδικότητας θά ἀναλαμβάνουν νά καλύπτουν εἰδικούς τομεῖς.

VIII. Ἡ εἰσαγωγή τῶν σπουδαστῶν πρέπει νά γίνεται μέ αὐστηρά κριτήρια ἐπιλογῆς πού θά λαμβάνουν ὑπόψη δείγματα δημιουργικῆς ἱκανότητας, γνώσεις σέ τομεῖς γενικά τῆς τέχνης καί προσωπικές συνεντεύξεις.

IX. Ἡ σχολή πρέπει νά εἶναι αὐτόνομη καί ἀνεξάρτητη γιά νά μπορέσει διευρυνόμενη νά δημιουργήσει τμήματα ἐκτός ἀπό τήν ἐπιστήμη τοῦ θεάματος καί τεχνῶν ὅπως ἡ δραματική, ἡ μουσική, ἡ φωτογραφία, κλπ.

ΜΕΡΟΣ Β

Παράρτημα

1. Βασικές Κοινωνικές Ἐπιπτώσεις τοῦ Κινηματογράφου-Τηλεοράσεως.

Ὁ κινηματογράφος ἐμφανίστηκε πρίν ὀγδόντα περίπου χρόνια ὡς μέσο διασκεδάσεως τοῦ κοινοῦ. Γρήγορα ὅμως ἐξελίχθηκε σέ τέχνη καί μέσο ἐπικοινωνίας τῶν ἀνθρώπων. Ἡ τηλεόραση μέ τήν ἐμφάνισή της συναγωνίστηκε καί σέ πολλές περιπτώσεις ἐκτόπισε τόν κινηματογράφο ἀπό τή θέση πού εἶχε πάρει στήν κοινωνία. Στά τελευταῖα ὅμως χρόνια ἔπαψαν ὁ κινηματογράφος καί ἡ τηλεόραση νά ἀποτελοῦν δύο ξεχωριστά μέσα ἐπικοινωνίας καί πῆραν τή μορφή τοῦ ἑνός, τοῦ κινηματογράφου -τηλεοράσεως.

Ἡ διδασκαλία τῆς γλώσσας τῶν δύο αὐτῶν μέσων ἀντιμετωπίζεται ἀπό τά περισσότερα ἐκπαιδευτικά ἱδρύματα μ'αὐτή τή σύνθετη μορφή,μολονότι πρόσφατα διατυπώθηκαν ἀντιρρήσεις γιά τήν κοινή διδασκαλία, κινηματογράφου καί τηλεοράσεως.

Παρ'ὅλη τή σύζευξη τῶν δύο αὐτῶν μέσων, παρατηρήθηκαν, στό κάθε ἕνα χωριστά, μεγάλες τεχνολογικές καί μορφικές ἀλλαγές πού μποροῦν νά θεωρηθοῦν ὅτι εἶναι τό ἀποτέλεσμα ἑνός ἀνταγωνιστικοῦ ἤ συναγωνιστικοῦ πνεύματος πού ἀναπτύχθηκε ἀνάμεσά τους.

Σημαντικές εἶναι καί οἱ ἐπιδράσεις πού ἄσκησαν κινηματογράφος & τηλεόραση στίς διάφορες κοινωνίες.

"Κατ'ἀρχήν" ἐνῶ ὁ κινηματογράφος "ἔβγαλε" τούς ἀνθρώπους ἀπό τά σπίτια τους καί μετέτρεψε τήν ἀτομική διασκέδασή τους (κυρίως τῶν ἀνδρῶν) σέ οἰκογενειακή, ἡ τηλεόραση τούς ἐπανέφερε στά σπίτια τους. Ἡ διασκέδαση ὅμως παρέμεινε οἰκογενειακή.

Αὐτές εἶναι δύο κοινωνικές ἐπιπτώσεις τῶν μέσων πού ἐνῶ φαίνονται ἀντίθετες, στήν πραγματικότητα ἔχουν κοινό στοιχεῖο τήν οἰκογένεια ὡς βάση τῆς διασκεδάσεως.

Οἱ κοινωνικές ἐπιπτώσεις τῶν δύο αὐτῶν μέσων μπορεῖ νά διαφέρουν ἀπό κοινωνία σέ κοινωνία καί ἀπό μιά περίοδο σέ ἄλλη τῆς ἴδιας κοινωνίας. Συγκεκριμένα, μέ τήν διάδοση τοῦ αὐτοκινήτου καί τῆς τηλεοράσεως ὁ οἰκογενειακός κινηματογράφος ἄρχισε νά ὑποχωρεῖ καί νά ἀντικαθίσταται ἀπό τόν κινηματογράφο τῶν διαφόρων εἰδῶν (GENRES) πού ἀπευθύνεται σέ συγκεκριμένες κοινωνικές κατηγορίες ἀνθρώπων, τίς ἰδιαίτερες προτιμήσεις τῶν ὁποίων προσπάθησε νά ἱκανοποιήσει. Αὐτή ἡ μεταβολή προσανατολισμοῦ τοῦ κινηματογράφου προκάλεσε καί μιά ἄλλη κοινωνική ἀλλαγή· ἑνῶ, δηλαδή, ὁ κινηματογράφος ἦταν τόπος συγκεντρώσεως ἀνθρώπων ὅλων τῶν κοινωνικῶν τάξεων καί κατηγοριῶν, σ'ἀντίθεση π.χ. πρός τό θέατρο πού εἶναι χῶρος προτιμήσεως τῶν μεσαίων κι ἀνωτέρων κοινωνικῶν στρωμάτων, μέ τή μεταβολή στόν προσανατολισμό του προσελκύει ὡς χῶρος ἄτομα ὅλων ἀλλά κάθε φορά ὁρισμένων κοινωνικῶν κατηγοριῶν.

Ἡ τηλεόραση στά προηγμένα οἰκονομικά κράτη ξεκίνησε ἀπό τό στάδιο τῆς ὁμαδικῆς παρακολουθήσεως σέ ταβέρνες, καφενεῖα κλπ.,ἀπό ἄτομα διαφόρων κοινωνικῶν κατηγοριῶν· πέρασε ἀπό τό στάδιο τῆς ὁμαδικῆς συγκεντρώσεως τῆς οἰκογένειας στό σπίτι(μέ τίς εὐνοϊκές ἐπιδράσεις, πού ἀναφέρθηκαν, γιά ἐνίσχυση τῆς συνοχῆς της)· καί κατέληξε στό στάδιο τῆς διαλύσεώς της μέ τίς ἀτομικές τηλεοράσεις πού ἐπιτρέπουν σέ κάθε μέλος τῆς οἰκογένειας νά βλέπει τά προγράμματα τῆς δικῆς του προτιμήσεως ἀπό τήν τηλεόραση ἤ ἀπό κασέτες. Αὐτή ἡ τελευταία ἐξέλιξη μεταβάλλει τό ρόλο τῆς τηλεοράσεως ὡς ἑνωτικοῦ τῆς οἰκογένειας.

Κοινωνίες ὑπανάπτυκτες καί ὑπό ἀνάπτυξη εἴτε ἔχουν προσαρμόσει, τήν τηλεόραση στά πλαίσια τοῦ πολιτισμικοῦ τους συστήματος εἴτε ἔχουν ὑποστεῖ ἀπό τήν τηλεόραση ριζικές ἀλλαγές στίς πολιτισμικές τους συνήθειες.

Οἱ ἔρευνες γιά τόν ἐντοπισμό τῶν κοινωνικῶν ἐπιπτώσεων τῶν δύο αὐτῶν μέσων σέ διάφορες κοινωνίες εἶναι πάμπολλες. Τά ἀποτελέσματα τῶν ἐρευνῶν αὐτῶν ἔχουν ἐπηρεάσει τίς ἀποφάσεις τῶν ἰθυνόντων διαφόρων χωρῶν σχετικά μέ τούς τομεῖς ἐκμεταλλεύσεως τῶν μέσων καί μέ τίς δυνατότητες χρησιμοποιήσεώς τους γιά τήν ἀναπτυξιακή τους πολιτική.

2. Τά Μορφικά Εἴδη Κινηματογράφου-Τηλεοράσεως

Οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στά μέσα μαζικῆς ἐπικοινωνίας καί τήν κοινωνία εἶναι ἀμοιβαῖες. Δηλαδή, τά μέσα εἶναι φορεῖς κοινωνικῆς ἀλλαγῆς, μέ τή σειρά τους ὅμως ὑφίστανται τήν ἐπίδραση τοῦ νέου τύπου κοινωνίας πού δημιουργήθηκε ἔπειτα ἀπό τήν ἐπίδρασή τους. Γιά νά συνεχίσουν νά λειτουργοῦν καί στή νέα κοινωνία πρέπει νά προσαρμοστοῦν στίς νέες ἀπαιτήσεις. Ἡ προσαρμογή δέν παρουσιάζεται μόνο στούς στόχους καί τή χρήση ἀλλά καί στήν τεχνολογική τους ἐξέλιξη.

Ἔτσι ὁ κινηματογράφος (μέ τή γενική ἔννοια τῆς λέξεως,δηλαδή ὡς κινηματογράφος-τηλεόραση) παρουσιάστηκε σταδιακά μέ τίς ἀκόλουθες μορφές ἤ τούς ἀκόλουθους τύπους:

1) Δραματικός κινηματογράφος(περιλαμβάνει τίς κωμωδίες, τά μουσικοχορευτικά (MUSICALS) τίς ταινίες δράσεως, τό ψυχόδραμα, τά μυθιστορήματα καί τά θεατρικά ἔργα πού μεταφέρονται στή μικρή ἤ τή μεγάλη ὀθόνη).

2) Ρητορικός κινηματογράφος(περιλαμβάνει τό κλασσικοῦ τύπου ντοκυμανταίρ, τό ντοκυμανταίρ τῆς τηλεοράσεως, τίς ἱστορικές καί τίς ἐθνογραφικές ταινίες, τίς ταινίες τῆς φυσικῆς ἱστορίας, τίς προπαγανδιστικές καί τίς διαφημιστικές ταινίες).

3) Παιδαγωγικός καί ἐρευνητικός κινηματογράφος(περιλαμβάνει τόν κινηματογράφο ὡς μέσο διδασκαλίας, τήν ἔρευνα μέ τόν κινηματογράφο, κλπ.).

Συγχρόνως ἀλλαγές παρουσιάστηκαν καί στίς λειτουργίες τοῦ μέσου πού μποροῦν νά ταξινομηθοῦν σέ δύο κατηγορίες: α) τόν κινηματογράφο γιά διασκέδαση καί β) τόν κινηματογράφο γιά ἐπικοινωνία.

Οἱ λειτουργίες αὐτές γενικά σχετίζονται μέ τίς μορφικές κατηγορίες· συγκεκριμένα, ὁ δραματικός κινηματογράφος σχετίζεται μέ τήν λειτουργία τῆς διασκεδάσεως, ἐνῶ ὁ ρητορικός καί ὁ παιδαγωγικο-ερευνητικός σχετίζονται κυρίως μέ τή λειτουργία τῆς ἐπικοινωνίας.

Ὁ συσχετισμός τοῦ δραματικοῦ κινηματογράφου μέ τή λειτουργία τῆς διασκεδάσεως δέν ἀποκλείει τή συσχέτιση τοῦ τύπου αὐτοῦ μέ τή λειτουργία τῆς ἐπικοινωνίας. Μόνο πού ἡ λειτουργία αὐτή εἶναι ἔντονα ἐμφανής στούς δύο ἄλλους τύπους κινηματογράφου. Ἐξάλλου, κάθε εἶδος κινηματογράφου καί σάν μορφή(τύπος) μόνο ἐπικοινωνεῖ.Ἀκόμα πρέπει νά προστεθεῖ ὅτι ἡ συνειδητοποίηση τῶν λειτουργιῶν τῆς ἐπικοινωνίας βοήθησε στό διαχωρισμό τοῦ δραματικοῦ κινηματογράφου σέ ἐμπορικό καί καλλιτεχνικό· ὁ πρῶτος θεωρεῖται ὅτι ἔχει γιά στόχο τήν διασκέδαση καί προσφέρει τήν ἀπόδραση ἀπό τή μονοτονία τῆς ζωῆς· γι αὐτό ἀπευθύνεται στό συναίσθημα. Γιά νά ἐπιτύχει τό στόχο του παρουσιάζει τό περιεχόμενό του κατά τρόπο ἀντιληπτό σ'ὅλους τούς ἀνθρώπους μέ κοινό μυαλό, ἀνεξάρτητα ἀπό τό ἐπίπεδο μορφώσεως.Ὁ δεύτερος, πού ἔχει κάποιο "μήνυμα" καί βασίζεται σέ ἰδέες, πού θέλει νά μεταβιβάσει, ἀπαιτεῖ ἀπό τούς θεατές κάποια πνευματική ἐνεργοποίηση. Αὐτή ἡ διαδικασία πιστεύεται ὅτι ἀσκεῖ ἀγωγή καί ἐπηρεάζει τό λογικο-αισθητικό σύστημα τῶν ἀτόμων.

Ὁ διαχωρισμός τοῦ δραματικοῦ κινηματογράφου σέ ἐμπορικό καί καλλιτεχνικό ὀφείλεται στή σύγκρουση δύο διαφορετικῶν συστημάτων ἀξιῶν τοῦ παραγωγοῦ, πού κατά βάση ἔχει σκοπούς κερδοσκοπικούς, καί τοῦ δημιουργοῦ τοῦ ἔργου πού ἐνδιαφέρεται γιά τήν τέχνη. Κατά προέκταση ὁ διαχωρισμός αὐτός ἐκφράζει τή σύγκρουση ἀνάμεσα στήν τεχνική καί τήν πνευματική ἡγεσία.

Τό πρόβλημα τῶν καλλιτεχνικῶν ἀξιῶν πού ἐφαρμόζονται γιά τήν κατάταξη ἑνός πνευματικοῦ προϊόντος στίς τέχνες καί χρησιμοποιοῦνται ὡς κριτήρια γιά τήν αἰσθητική ζωή τῶν ἀνθρώπων εἶναι τόσο δύσκολο ὅσο καί παλαιό, γιατί ἔχει τίς βάσεις του στίς προσωπικές πεποιθήσεις τῶν κριτικῶν καί στό φιλοσοφικοκοινωνικό πνεῦμα τῆς ἐποχῆς καί τῆς χώρας στήν ὁποία οἱ κριτικοί δροῦν ἤ ἔχουν δράσει.

Πολλές ἀπό τίς σύγχρονες ἀπόψεις γιά τά μέσα μαζικῆς ἐπικοινωνίας καί εἰδικότερα γιά τή διαίρεση τοῦ δραματικοῦ κινηματογράφου σέ ἐμπορικό καί καλλιτεχνικό ἔχουν τίς ρίζες τους σέ παλαιότερες ἐποχές. Π.χ., ἡ σπουδαιότητα τοῦ θρησκευτικοῦ κριτηρίου στίς περί τέχνης καί κουλτούρας ἀντιλήψεις τοῦ PASCAL βρίσκουν ἀπήχηση σέ πολλούς σημερινούς κριτικούς τῶν μέσων πού, ἐπειδή δέχονται τή διασκέδαση σάν μόνη ἤ βασική λειτουργία τῶν μέσων συμφωνοῦν μέ τόν PASCAL

ὅτι ἡ διασκέδαση εἶναι σοβαρό ἐμπόδιο στόν ἐσωτερικό ἀγώνα τοῦ ἀνθρώπου γιά τή σωτηρία του.

Μέ τή διαφοροποίηση τοῦ δραματικοῦ κινηματογράφου σέ ἐμπορικό καί καλλιτεχνικό εἰσῆλθαν κριτήρια πού ταύτιζαν τή μιά ἤ τήν ἄλλη κατηγορία μέ ἔννοιες ἔντονα πολιτικο-ιδεολογικές. Ἑπομένως, ἡ κατάταξη ἑνός κινηματογραφικοῦ ἔργου καί ἡ θεώρησή του γίνονται μέ κριτήρια ἐπηρεασμένα κυρίως ἀπό τήν πολιτικο-ιδεολογική τοποθέτηση τῶν ἀνθρώπων γενικότερα καί τῶν κριτικῶν εἰδικότερα.

Αὐτές οἱ λειτουργίες σέ συνδυασμό καί μέ τήν ἀναγνώριση τῶν κοινωνικῶν ἐπιπτώσεων ἐπέδρασαν πάνω στό εἶδος καί τούς τομεῖς χρησιμοποιήσεως τοῦ κινηματογράφου-τηλεοράσεως ἀπό διάφορες κοινωνίες. Τό κυρίαρχο πολιτικοκοινωνικό σύστημα κάθε χώρας καθορίζει τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο τά μέσα θά τό ἐξυπηρετοῦν. Στά εἴδη χρησιμοποιήσεως μπορεῖ κανείς νά διακρίνει ὁρισμένες τάσεις πού χαρακτηρίζουν χῶρες ὑπανάπτυκτες ἀπό τή μιά μεριά καί ἀναπτυγμένες οἰκονομικά ἀπό τήν ἄλλη.Οἱ τάσεις αὐτές εἶναι λιγότερο φανερές στίς ὑπό ἀνάπτυξη χῶρες.

Α. Ὑπανάπτυκτες χῶρες.

α) Δραματικός κινηματογράφος(φανερή λειτουργία ἡ διασκέδαση).Εἶναι ἐμφανής ἡ οἰκονομικο-πολιτιστική ἐξάρτηση τῶν χωρῶν αὐτῶν ἀπό χῶρες ἀναπτυγμένες τοῦ πρώτου ἤ τοῦ δεύτερου κόσμου. Ἡ ἐξάρτηση παίρνει τή μορφή τῆς οἰκονομικο-τεχνικῆς βοήθειας ἤ τῆς ἐπιβολῆς προτύπου τόσο γιά τό εἶδος τῆς ἀναπτύξεως ὅσο καί γιά τούς τρόπους ζωῆς.

Στίς ξένες ἐπιδράσεις πού ἐπηρεάζουν τή κατεύθυνση τῆς πολιτισμικῆς μεταλλαγῆς παρουσιάζεται τά τελευταῖα χρόνια ἔντονη ἀντίδραση, ἡ ὁποία παίρνει πολλές φορές τή μορφή τῶν ἀναγεννητικῶν ἤ ἐθνικιστικῶν κινημάτων. Σ'αὐτές τίς περιπτώσεις ὁ κινηματογράφος-τηλεόραση χρησιμοποιεῖται ὡς μέσο ἀπελευθερώσεως τοῦ τοπικοῦ πολιτισμικοῦ συστήματος ἀπό τήν ἐξάρτηση ξένων πολιτισμικῶν συστημάτων. Αὐτή ἡ πολιτική, ἄσκησε ἐπίδραση πάνω στόν ἴδιο τόν κινηματογράφο ὅπως φαίνεται ἀπό τήν καλλιέργεια καί διάδοση τῆς ἰδέας τοῦ ἐθνικοῦ κινηματογράφου καί τή δημιουργία τῶν σχολῶν-τάσεων τοῦ δεύτερου καί τρίτου κινηματογράφου.

Στό δεύτερο ἤ κινηματογράφο τῆς ἐκφράσεως, στόν ὁποῖο ἡ γλώσσα δέν εἶναι συμβατική, γίνεται προσπάθεια γιά μιά "ἀπο-ἀποικιοκράτηση" τοῦ πολιτισμικοῦ συστήματος. Ἄν στόν πρῶτο κινηματογράφο(χολυγουντιανοῦ τύπου) κυριαρχεῖ ὁ παραγωγός, στό δεύτερο ὁ συγγραφέας καί ὁ σκηνοθέτης ἀποκτοῦν ἐλευθερία ἐκφράσεως. Στόν τρίτο κινηματογράφο πού βρίσκεται ἀκόμη στό περιθώριο τοῦ συστήματος, συμμετοχή στήν παραγωγή ἔχει τό κοινό, ὁπότε τό καλλιτεχνικό ἀποτέλεσμα τῆς ταινίας ἐκφράζει κυρίως τό λογικο-αισθητικό κριτήριο τοῦ κοινοῦ.

β) Ρητορικός καί παιδαγωγικο-ερευνητικός κινηματογράφος(φανερή λειτουργία ἡ ἐπικοινωνία καί ἡ πληροφόρηση). Μολονότι κινηματογράφος & τηλεόραση βρέθηκαν καί χρησιμοποιήθηκαν ἀπό τίς ἀναπτυγμένες χῶρες,ἡ χρησιμοποίησή τους γιά σκοπούς ἐκπαιδευτικούς μέ σκοπό τήν ἀμβλυνση, τῆς διαφορᾶς ἀνάμεσα στά κράτη μέ μεγάλο ἀριθμό ἀναλφαβήτων καί στά κράτη μέ μεγάλο ποσοστό ἐγγραμμάτων εἶναι πολύ ἔντονη στίς ὑπανάπτυκτες χῶρες. Ἡ φιλοσοφία πού διέπει αὐτή τήν πολιτική εἶναι ὅτι δέν ὑπάρχει λόγος οἱ χῶρες αὐτές νά ἀκολουθήσουν τήν ἴδια ἀρχή διαδικασία καταπολεμήσεως τοῦ ἀναλφαβητισμοῦ πού ἀκολούθησαν οἱ ἀναπτυγμένες χῶρες ἤ οἱ ὑπό ἀνάπτυξη.

Β. Ἀναπτυγμένες χῶρες.

Στίς χῶρες αὐτές οἱ εἰδικοί τομεῖς καί ὁ βαθμός χρησιμοποιήσεως , τῶν δύο μέσων ἐπηρεάζονται σημαντικά ἀπό τό βαθμό ὑπεροχῆς τῆς κοινωνίας τῆς γραπτῆς κουλτούρας ἀπέναντι στήν ὀπτικοακουστική καί ἀντίστροφα. Σέ πολλές χῶρες ἡ κοινωνία τῆς γραπτῆς κουλτούρας, ἡ ὁποία ἐκφράζει τό "κρατοῦν" σύστημα, ἐξακολουθεῖ νά βασιλεύει καί νά ἐπηρεάζει τό σύστημα ἐκπαιδεύσεως παρ'ὅλο ὅτι οἱ νεώτερες γενιές, πού ἔχουν ἐκτεθεῖ στήν ἐπίδραση τοῦ ἐπικοινωνιακοῦ κινηματογράφου-τηλεοράσεως, ἔχουν διαμορφώσει τρόπο ἀντιλήψεως τῶν πραγμάτων διαφορετικό ἀπό τούς γονεῖς τους.

Ἡ διάσταση ἀνάμεσα στούς δύο αὐτούς κόσμους προέρχεται καί ἀπό τό

γεγονός ότι στούς άνθρώπους τής γραπτής κουλτούρας έχει άναπτυχθεί τό δεξιό μέρος τοῦ μυαλοῦ πού έλέγχει τήν άναλογική σκέψη. Άντίθετα στούς άνθρώπους τής όπτικοακουστικής κουλτούρας έχει άναπτυχθεί τό άριστερό μέρος τοῦ μυαλοῦ πού έλέγχει τήν παραθετική σκέψη.

Άπό τό βαθμό άναγνωρίσεως τοῦ κινηματογράφου-τηλεοράσεως ὡς μέσου καλλιτεχνικής εὐαισθητοποιήσεως καί πολιτιστικής άνυψώσεως τῶν μελῶν μιᾶς δεδομένης κοινωνίας καθώς έπίσης ὡς μέσου οἰκονομικο-κοινωνικής άναπτύξεώς τους καθορίζεται τό εἶδος καί ὁ βαθμός χρησιμοποιήσεως τοῦ κινηματογράφου καί τῆς τηλεοράσεως.

Στήν <u>πρώτη περίπτωση</u>, ὁ κινηματογράφος άντιμετωπίζεται:

α) ὡς τέχνη πού ὑπόκειται σέ κριτική άνάλυση ὅπως κάθε τέχνη.
β) ὡς μέσο πολιτισμικής συνειδητοποιήσεως τοῦ λαοῦ ὅπως π.χ. γίνεται μέ τήν ANIMATION CULTURELLE στά πολιτιστικά κέντρα, στά πανεπιστήμια, σέ διάφορα σωματεῖα, συλλόγους κλπ. μέ πολιτιστικοκοινωνικές δραστηριότητες κλπ.
γ) ὡς μέσο άναπτύξεως τῆς δημιουργικής ἱκανότητας τῶν νέων ἀτόμων μέ τήν έκμάθηση καί χρησιμοποίηση τῆς γλώσσας τοῦ κινηματογράφου. Ἡ γλώσσα αὐτή ἔχει τό δικό της συντακτικό, γραμματική καί τρόπους ἔκφρασης. Ὁ τρόπος χρησιμοποιήσεως τῆς γλώσσας αὐτῆς δείχνει τό βαθμό τῆς "μορφώσεως" ἤ τῆς "άγραμματοσύνης" τοῦ δημιουργοῦ ἤ τῶν δημιουργῶν ἑνός κινηματογραφικοῦ ἔργου.

Οἱ προσπάθειες πολλαπλασιασμοῦ τοῦ άριθμοῦ ὅσων έπιθυμοῦν νά καλλιεργήσουν τίς δημιουργικές τους έπιδεξιότητες βοηθοῦνται καί άπό τίς τεχνολογικές έξελίξεις τῶν μέσων. Π.χ. ἡ SUPER8 δίνει τή δυνατότητα, σέ μεγαλύτερα πλήθη πιστῶν τοῦ κινηματογράφου νά διαλύσουν τόν πέπλο τοῦ μυστηρίου πού φαίνεται νά κρύβει ἤ ἔχει πιστευτεῖ ὅτι κρύβει ἡ γλώσσα τοῦ κινηματογράφου.

Στή <u>δεύτερη περίπτωση</u>, ὁ κινηματογράφος-τηλεόραση ὡς μέσο οἰκονομικοκοινωνικής άναπτύξεως χρησιμοποιεῖται μέ μιά βάση περισσότερο έμπειρική σέ τομεῖς ὅπως:

α) ἡ διδασκαλία. Ὁ έκπαιδευτικός κινηματογράφος-τηλεόραση χρησιμοποιεῖται γιά τή μεταβίβαση ποικίλων γνώσεων στούς μαθητές καί σπουδαστές. Ἀκόμη καί ἀφηρημένες ἰδέες μποροῦν νά μεταβιβαστοῦν μέ έπιτυχία ἄν οἱ ἀποστολεῖς τῶν μηνυμάτων εἶναι "ἐγγράματοι"κινηματογραφικά. Μιά ταινία πού ἀπευθύνεται στούς μαθητές μιᾶς ὁρισμένης τάξεως ἄν παρουσιαστεῖ σέ μιά τάξη πιό κάτω φαίνεται ἀκατάληπτη ἐνῶ σέ μιά τάξη πιό πάνω κουραστική γιατί θεωρεῖται ὅτι έπαναλαμβάνει γνωστά πράγματα.
β) ἡ πληροφόρηση. Ὁ τομέας αὐτός καλύπτει δύο βασικές περιοχές:
   I. πληροφόρηση πού σχετίζεται μέ τά μεγάλα άναπτυξιακά προβλήματα μιᾶς χώρας ὅπως ἡ διάδοση νέων μεθόδων καλλιέργειας καί νέων-έπιστημονικῶν τρόπων διατηρήσεως καί βελτιώσεως τῆς ὑγείας καθώς έπίσης ἡ ἀποτελεσματική καταπολέμηση τοῦ άναλφαβητισμοῦ.
   II. πληροφόρηση γιά τή δομή τῆς κοινωνίας καί κριτική αὐτῆς ἤ τῶν τάξεων πού τήν έλέγχουν μέ σκοπό εἴτε τή διόρθωση τῶν "κακῶς κειμένων" εἴτε τήν πλήρη άλλαγή τοῦ συστήματος τῆς κοινωνίας.
γ) έπιστήμη-ἔρευνα. Ἡ χρησιμοποίηση τοῦ κινηματογράφου-τηλεοράσεως στόν τομέα αὐτό συνεχῶς αὐξάνει ἄν κρύνουμε ἀπό τόν άριθμό τῶν διεθνῶν συνεδρίων πού κάθε χρόνο λαμβάνουν χώρα μ'αὐτό τό θέμα.

Ἡ χρησιμοποίηση τῶν μέσων στόν τομέα αὐτό ποικίλλει. Τομεῖς γνώσεων πού άνῆκαν στό βασίλειο τοῦ γραπτοῦ λόγου ἔχουν κατακτηθεῖ άπό τόν κινηματογράφο-τηλεόραση. Π.χ. κινηματογραφικά καί τηλεοπτικά στοιχεῖα(DOCUMENTS)χρησιμοποιοῦνται άπό ἱστορικούς καί πολιτικούς. Γλωσσολόγοι μελετοῦν τήν έφαρμογή τῆς σημειολογίας στήν εἰκόνα τοῦ κινηματογράφου καί τῆς τηλεοράσεως καί ψυχολόγοι έξετάζουν τίς πιθανές έπιδράσεις τῶν σημείων καί τῶν όπτικῶν συμβόλων στή στρατηγική τῆς διαφημίσεως καί στίς διεθνεῖς προπαγανδιστικές έκστρατεῖες. Ἡ μελέτη τοῦ φαινομένου πολιτισμικοῦ συστήματος γίνεται άπό πολιτισμικούς καί κοινωνικούς άνθρωπολόγους μέ τή βοήθεια τῶν δύο αὐτῶν μέσων ἑνῶ δύο ἰδιαίτεροι κλάδοι τῆς άνθρωπολογίας ἡ κινητική(KINESICS)καί ἡ έπικοινωνία τοῦ χώρου(PROXEMICS) έξελίχθηκαν σέ ξεχωριστές έπιστῆμες μέ μοναδικό μέσο τόν κινηματογράφο καί τήν τηλεόραση.

3. Ἡ Κινηματογραφική Ἐκπαίδευση Διεθνῶς.

Ἡ ἀναγνώριση τῶν κοινωνικῶν ἐπιπτώσεων καί λειτουργιῶν, ἡ χρήση καί οἱ τομεῖς χρησιμοποιήσεως τοῦ κινηματογράφου καί τῆς τηλεοράσεως στούς διάφορους βαθμούς τῆς τεχνολογικῆς τους ἐξελίξεως εἶναι καθοριστικοί παράγοντες τοῦ εἴδους, τοῦ βαθμοῦ καί τοῦ περιεχομένου τῆς κινηματογραφικῆς ἐκπαιδεύσεώς σέ διάφορες χῶρες.

Α. Ἐπίπεδο μέσης ἐκπαιδεύσεως

Τίς τελευταῖες δύο δεκαετίες ὁ κινηματογράφος εἰσῆλθε στό πρόγραμμα τῶν μαθημάτων τῆς δευτεροβάθμιας ἐκπαιδεύσεως πολλῶν χωρῶν τῆς Εὐρώπης καί τῆς Ἀμερικῆς. Τό μάθημα αὐτό ἀνάλογα πρός τό εἶδος καί τήν κατεύθυνση τοῦ σχολείου περιλαμβάνει τούς τομεῖς τῆς ἀναλύσεως τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης, τόν κοινωνικό ρόλο τῶν δύο μέσων, τό καλλιτεχνικό χαρακτηριστικό τοῦ κινηματογράφου-τηλεοράσεως, τή βασική αἰσθητική καί τή γλώσσα τοῦ κινηματογράφου, τίς τεχνικές τῆς ἐπικοινωνίας καί τή χρήση τῶν μηχανημάτων.

Ἡ διδασκαλία τοῦ κινηματογράφου ἔρχισε κατά τή δεκαετία τοῦ 1960 νά διαδίδεται σέ σχολεῖα, κυρίως τῶν ΗΠΑ καί τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν τῆς ἀνατολικῆς Εὐρώπης τῆς μέσης βαθμίδας ἐκπαιδεύσεως.

Ἡ τάση εἰσαγωγῆς τῆς διδασκαλίας τοῦ κινηματογράφου στά γυμνάσια ἤ τά λύκεια παρατηρήθηκε ἀργότερα καί στά σχολεῖα τῆς δυτικῆς Εὐρώπης. Ὁπωσδήποτε ὅμως ὁ τομέας αὐτός ἄν καί ἀναπτύσσεται ραγδαία δέν ἔχει ἀκόμη διαδοθεῖ σέ μεγάλη κλίμακα στά σχολεῖα τῆς μέσης ἐκπαιδεύσεως.

Β. Ἐπίπεδο ἀνώτατης ἐκπαιδεύσεως.

Σ'ἀντίθεση πρός τή μέση ἐκπαίδευση ἡ μελέτη τοῦ κινηματογράφου & τῆς τηλεοράσεως εἶναι εὐρύτατα διαδομένη στήν ἀνώτατη ἐκπαίδευση.

Ἡ ἀνάγκη τῆς ἀντιμετώπισης τῶν προβλημάτων τῆς ἐκπαιδεύσεως εἰδικευμένου προσωπικοῦ στούς τομεῖς τῆς κινηματογραφίας καί τῆς τηλεοράσεως παρουσιάστηκε βασικά μετά τό δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Στό διάστημα τοῦ μεσοπολέμου ἐλάχιστες κινηματογραφικές σχολές πανεπιστημιακοῦ ἐπιπέδου ὑπῆρχαν. Σ'αὐτές ἔπρεπε νά ταξιδεύσουν ὅσοι ἐπιθυμοῦσαν ν'ἀσχοληθοῦν ἐπιστημονικά μέ τήν τέχνη αὐτή. Ἀπό τίς γνωστότερες εἶναι ἡ VSESOYUZNY GOSUDARSTVENNY INSTITUT KINEMATOGRAFI στή Μόσχα, τό CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA στή Ρώμη, τό NIHON UNIVERSITY(COLLEGE OF ARTS) στό Τόκυο, τό FILM DEPARTMENT τοῦ SOUTH CALIFORNIA UNIVERSITY.

Οἱ δυνατότητες πού παρουσίασαν ὁ κινηματογράφος καί ἡ τηλεόραση σέ διάφορους τομεῖς, καθώς ἐπίσης ἡ ἀκαδημαϊκή ἀναγνώριση τῆς ἐπικοινωνίας ὡς πεδίου ἐπιστημονικῆς ἔρευνας ἄνοιξαν τό δρόμο γιά διεύρυνση τῆς ἐπιστημονικῆς καταρτίσεως τῶν ἀσχολουμένων μέ τά μέσα. Χαρακτηριστικό στήν προκειμένη περίπτωση εἶναι τό γεγονός ὅτι σ'ἕνα φυλλάδιο τῆς UNESCO τό 1951 ἀναφέρονται ὁκτώ χῶρες στίς ὁποῖες ἡ ἐκπαίδευση στόν κινηματογράφο εἶχε ἀντιμετωπιστεῖ μέ κάποια σοβαρότητα. Στό ἴδιο δημοσίευμα πέντε πανεπιστημιακές σχολές ξεχώρισαν στίς ΗΠΑ στόν τομέα τῆς ἐκπαιδεύσεως προσωπικοῦ γιά τόν κινηματογράφο.Τό 1972 στό AMERICAN FILM INSTITUTE'S GUIDE TO COLLEGE COURSE IN FILM AND TELEVISION ἀναφέρεται ὅτι 613 ἀμερικανικά πανεπιστήμια καί JUNIOR COLLEGES εἶχαν προγράμματα διδασκαλίας τοῦ κινηματογράφου.

Ὁ τρόπος ἀντιμετωπίσεως τῆς ἐκπαιδεύσεως ποικίλλει ἀνάλογα πρός τά εὐρύτερα καί στενότερα ἐνδιαφέροντα καί τήν πολιτική κάθε κράτους καθώς ἐπίσης ἀνάλογα πρός τό ἰδεολογικοπολιτικό σύστημα διακυβερνήσεως πού ἐφαρμόζει. Οἱ διάφορες τάσεις μποροῦν νά συνοψισθοῦν στίς ἀκόλουθες κατηγορίες:

Ι. Νομική ὑπόσταση τῶν σχολῶν

Στίς ΗΠΑ τήν ἐκπαίδευση ἔχει ἀναλάβει βασικά ὁ ἰδιωτικός φορέας, τά διάφορα πανεπιστήμια.

Σ'ἄλλες χῶρες βρίσκονται κάτω ἀπό τόν ἔλεγχο τῶν ἐθνικῶν κυβερνήσεων ἀπό τίς οἰκονομικές ἐνισχύσεις τῶν ὁποίων ἐξαρτᾶται καί ἡ λειτουργία

τους. Ἰδίως στίς σοσιαλιστικές χῶρες τῆς ἀνατολικῆς Εὐρώπης ὑπάρχουν στενές σχέσεις ἀνάμεσα στή βιομηχανία τοῦ κινηματογράφου καί τῆς τηλεοράσεως καί στίς πανεπιστημιακές σχολές γιά τήν ἐκπαίδευση τῶν φοιτητῶν πού δουλεύουν μαζί μέ τούς δασκάλους τους, μεγάλους MASTERS τῆς τέχνης.

II. Προσανατολισμός τῶν σχολῶν

Ὅπως μέ τή νομική ὑπόσταση ἔτσι καί μέ τόν προσανατολισμό τῶν σχολῶν παρατηροῦνται διαφορές πού ἐπιτρέπουν τήν ταξινόμηση τῶν σχολῶν σέ μεγάλες κατηγορίες μέ βασικό κριτήριο τό γεωγραφικό χῶρο. Ἔτσι στίς ΗΠΑ ὅλα τά σημαντικά κέντρα ἐκπαιδεύσεως καί ἔρευνας βρίσκονται στά κολλέγια καί τά πανεπιστήμια. Ἡ ἴδια τάση ὡς πρός τά μέσα μαζικῆς ἐπικοινωνίας παρουσιάζεται καί στίς χῶρες τῆς λατινικῆς Ἀμερικῆς.

Ἀντίθετα στήν Εὐρώπη ἡ ἐπαγγελματική ἐκπαίδευση παραδοσιακά ἔχει χωριστεῖ ἀπό τήν ἐπιστημονική μελέτη τῶν μέσων μαζικῆς ἐπικοινωνίας. Γι αὐτό οἱ τεχνικοί καί οἱ καλλιτέχνες παρακολουθοῦν τίς ἐπαγγελματικές σχολές, ἐνῶ οἱ κριτικοί καί οἱ θεωρητικοί τοῦ κινηματογράφου & τῆς τηλεοράσεως προέρχονται ἀπό πανεπιστημιακές σχολές. Τά τελευταῖα ὅμως χρόνια καί ἐδῶ παρατηρεῖται τάση ἑνοποιήσεως τῶν ἐπαγγελματικῶν καί τῶν πανεπιστημιακῶν ἱδρυμάτων γιά τή μελέτη καί διδασκαλία τοῦ κινηματογράφου καί τῆς τηλεοράσεως.

Πέρα ἀπό τίς διαφοροποιήσεις κατά χῶρο στόν προσανατολισμό τῶν σχολῶν, ἡ κατάταξη αὐτῶν μπορεῖ νά γίνει καί κατά τομεῖς ἐνδιαφέροντος. Ἔτσι:

α) κύριος στόχος μερικῶν σχολῶν εἶναι ἡ ἐκπαίδευση τῶν σπουδαστῶν καί ἡ προετοιμασία τους γιά νά ἐργαστοῦν στήν παραγωγή καί ἐπεξεργασία τοῦ ἐμπορικοῦ κυρίως κινηματογράφου.
β) ἄλλες σχολές ἐνδιαφέρονται περισσότερο γιά τό τί λέγεται ἤ τί πρέπει νά λέγεται καί λιγώτερο γιά τό πῶς λέγεται. Δηλαδή, θεωρεῖται ὅτι τό πρόβλημα δέν εἶναι νά μάθουν οἱ φοιτητές νά χειρίζονται τίς μηχανές, νά καθορίζουν τό φωτισμό κλπ.-γιατί αὐτό ἀπαιτεῖ μιά διαδικασία ἀποκτήσεως ἐμπειρίας πού συνήθως ἀποκτᾶται ἀφοῦ ἀποφοιτήσουν-ἀλλά νά μάθουν νά "ὁμιλοῦν". Αὐτοί πού θά πάρουν καλύτερη ἐκπαίδευση στόν τομέα αὐτό ἐλπίζεται ὅτι θά γίνουν καλύτεροι συγγραφεῖς, παραγωγοί, σκηνοθέτες κλπ.
γ) μιά τρίτη κατηγορία σχολῶν δίνει μεγαλύτερη προσοχή στή μελέτη τῆς ἀλλαγῆς τῶν κοινωνικῶν θεσμῶν καί τῶν πολιτισμικῶν συνηθειῶν πού προκαλεῖται ἀπό τήν εἴσοδο τῶν μέσων μαζικῆς ἐπικοινωνίας σέ συγκεκριμένες κοινωνίες.

III. Διάρκεια σπουδῶν.

Ὁ προσανατολισμός τῆς σχολῆς παίζει σημαντικό ρόλο στή σύνθεσή της, τό περιεχόμενο τῶν μαθημάτων καί τή διάρκεια τῶν σπουδῶν. Γι αὐτό καί παρατηρεῖται μιά ποικιλία στά χρόνια φοιτήσεως τά ὁποῖα στά ἀναγνωρισμένα κέντρα σπουδῶν κινηματογράφου καί τηλεοράσεως ἀρχίζουν ἀπό δύο καί φθάνουν ἕως τά ἕξι. Γενικά οἱ πανεπιστημιακοί ἐπιπέδου σχολές κινηματογράφου καί τηλεοράσεως ἀκολουθοῦν τό σύστημα τῶν πανεπιστημιακῶν σχολῶν πού ἐπιχωριάζει σέ κάθε χώρα.

Ἀκόμα στίς σχολές πού δίνεται ἔμφαση στήν ἐκπαίδευση τεχνικῶν καί καλλιτεχνῶν μόνο παρατηρεῖται ὅτι τά χρόνια φοιτήσεως εἶναι 3-4, ἐνῶ σ'ὅσες ἡ ἐκπαίδευση καλύπτει καί τήν ἐπιστημονική μελέτη τῆς μαζικῆς ἐπικοινωνίας καθώς ἐπίσης τήν κριτική τῆς κοινωνίας τά χρόνια φοιτήσεως εἶναι τουλάχιστο τέσσερα.

Πολλές φορές ὁ καθορισμός τῶν χρόνων φοιτήσεως σέ τέσσερα εἶναι θεωρητικός μόνο, γιατί τό σύστημα ἐκπαιδεύσεως προβλέπει τρία ἐπίπεδα: Τό ἐπίπεδο μαθητείας σ'ἕνα στούντιο κινηματογράφου ἤ τηλεοράσεως πρίν ὁ φοιτητής εἰσέλθει στό πανεπιστήμιο, τήν 4ετή περίοδο σπουδῶν καί τήν διετή, μετά τήν ἀποφοίτηση, γιά τήν ἀπόκτηση ἐμπειρίας κοντά σ'ἕνα MASTER. Τό τελευταῖο ἐπίπεδο εἶναι ὑποχρεωτικό καί γι αὐτό ὀργανώνεται ἀπό τήν ἴδια τή σχολή. Κλασσικό παράδειγμα αὐτοῦ τοῦ τύπου ἐκπαιδεύσεως παρέχει ἡ ἀνατολική Γερμανία.

Πέρα από τίς ανεξάρτητες σχολές κινηματογράφου καί τηλεοράσεως ή από τά τμήματα μεγαλύτερων σχολών, ένα πλήθος μαθημάτων προσφέρονται στούς κλάδους αύτούς σέ ποικιλία μορφών καί περιεχομένου ύπό τόν τύπο α) τής πανεπιστημιακής έδρας ή τού σεμιναρίου σέ σχολές παιδαγωγικών, δραματικής τέχνης, επικοινωνίας, δημοσιογραφίας, βιβλιοθηκονομίας, ανθρωπολογίας, κοινωνιολογίας, β) Ίνστιτούτων μελέτης κινηματογράφου καί τηλεοράσεως.

IV. Αναλογία καθηγητών-φοιτητών

Οί σχολές κινηματογράφου καί τηλεοράσεως από άποψη αριθμού σπουδαστών παρουσιάζουν τά ακόλουθα χαρακτηριστικά:
α) στίς ΗΠΑ όπου καί τά ίδιωτικά καί τά πολιτειακά Πανεπιστήμια στηρίζονται κατά ένα μεγάλο ποσοστό στά δίδακτρα τών φοιτητών ό αριθμός τών τελευταίων επηρεάζει τόν προϋπολογισμό τής σχολής. Όσο περισσότεροι φοιτητές τόσο περισσότερα χρήματα δίνονται από τό πανεπιστήμιο στή σχολή πού μέ τή σειρά της προσπαθεί νά αύξήσει τόν αριθμό των φοιτητών, νά πάρει περισσότερους καθηγητές κλπ.
β) στήν Εύρώπη καί σ'όσες χώρες ό προϋπολογισμός τών σχολών δέν εξαρτάται από τά δίδακτρα τών σπουδαστών αλλά από τήν κρατική επιχορήγηση ό αριθμός τών φοιτητών είναι μικρός. Ό πιό συνηθισμένος αριθμός τών φοιτητών πού απαντάται σέ διάφορες σχολές είναι 40-50, ένώ σέ μερικές δέν ξεπερνούν τούς 20-25. Σ'αύτές τίς περιπτώσεις δέν μετράει ό αριθμός τών σπουδαστών αλλά ή επίδοσή τους μετά τό πέρας τών σπουδών τους. Ένδεικτικά θά μπορούσε νά αναφερθεί ότι τό THE NATIONAL FILM SCHOOL τής Αγγλίας δέχεται 25 περίπου φοιτητές τό χρόνο από τούς οποίους 5 ξένης εθνικότητας, τό INSTITUT DES HAUTES ETUDES CINEMATOGRAPHIE στό Παρίσι δέχεται 22 περίπου φοιτητές τό χρόνο από τούς οποίους 4 ξένης εθνικότητας.

Εφ'όσον προέχει ή διατήρηση τών σχολών κινηματογράφου καί τηλεοράσεως σέ ύψηλά επίπεδα αποδόσεως τό οικονομικό περνάει σέ δεύτερη θέση. Έτσι, ένώ ό αριθμός τών φοιτητών παραμένει σέ χαμηλά επίπεδα γιά νά διατηρηθεί ή ποιότητα τών σχολών ό αριθμός τών διδασκόντων είναι 1:3.

V. Επιλογή υποψηφίων σπουδαστών

Ό μικρός αριθμός τών σπουδαστών, πού κάθε κινηματογραφική σχολή έχει τή δυνατότητα νά εκπαιδεύσει, επηρεάζει καί τόν τρόπο εισαγωγής τών υποψηφίων στίς σχολές.

Παρ'όλη τήν παρατηρούμενη καί εδώ ποικιλία εκείνο πού διαπιστώνεται ώς ένα κοινό στοιχείο όλων τών σχολών αύτών είναι ή μακρά, μέ αύστηρά κριτήρια, διαδικασία επιλογής καθώς επίσης ό σκληρός συναγωνισμός πού αναπτύσσεται ανάμεσα στούς υποψηφίους γιά τήν κατάληψη τών οπωσδήποτε λιγοστών θέσεων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Στή βιβλιογραφία αὐτή δέν περιλαμβάνονται τά προγράμματα τῶν διαφόρων σχολῶν κινηματογράφου.)

"Audiovisual Education in Japan", CILECT, 7, 1975, 36-38.
"Australia Selecting Students", CILECT, 8, 1975, 65-67.
Balan, Dodu, La politique culturelle en Roumanie, Paris: UNESCO, 1974.
Benton, Charles W., et.al., Television in Urban Education, New York, London:Frederick A.Praeger, 1969.
Boughedir, Ferid, "Contribution à une théorie du cinéma africain", CILECT, 8,1975 25-27.
Brismée, Jean, "Sommes-nouw aussi des écoles de télévision?" CILECT, 7,1975,39-41.
Casanova, Manuel Gonzalez, "Teaching Cinema in Latin America", CILECT,7,1975, 44.
Casanova, Manuel Gonzalez, "L'enseignement de la télévision en Amérique latine" , CILECT, 8, 1975, 38-39.
Crêteur, Micheline, Cinéma et animation culturelle, Bruxelles: JEB points 2, 1975.
"Films pour l'enseignement de la géographie", Education et Culture, 13, 1970.
French, Philip, "All the better books" στό T.J.Ross(ed.), Film and the Liberal Arts, New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1970, 157-171.
Grandbois, R., "New Subjects-NewProblems", Education and Culture,1975,27, 16-21.
Green, Michael, Michael Wilding, La politique culturelle en Grande-Bretagne.Paris: UNESCO, 1970.
Hansen, Brigitta, Dr. Manfred Gerbing, Gerhard Knopfe(Redaktion), Film; 10 Jahre deutche Hochschule für Film Kunst.
Husen, Torsten, "Re-shaping the Upper Secondary Curriculum", Education and Culture, 1975, 27, 10-15.
"Improving Health Care throught Television", Videography, 1(3), 1976, 16-17.
La politique culturelle en Hongrie, Paris: UNESCO, 1974.
La politique culturelle en Italie, Paris: UNESCO, 1971.
La politique culturelle en république fédérale d'Allemagne, Paris:UNESCO: 1973.
"La télévision par câble en France", Education et Culture, 1973, 23, 43-44.
Madsen, Roy Paul, The Impact of Film: How Ideas are communicated throught Cinema and Television, New York: MacMillan Publishing Co. Inc., 1973.
Mäkel, Nico, "Netherlands Film Academy Teaches writing in Pictures", Education and the Arts, The Hague: The Goverment Printing and Publishing office, 1970,28-30.
Mercer, Lee, Public Access: "Book or Burden to the Cable Operator?" Videography, 1 (3), 1976, 22-23.
Owoo, M.Kwate Nee, "You Don't Have Enough Third World Representatives", CILECT, 1975, 7, 45-46.
Ραφαηλίδη Βασίλη, Ἕνα Τέταρτο τοῦ Αἰώνα Κινηματογραφικῆς Παιδείας στήν Ἑλλάδα, Ἀθήνα: Ἔκδοση Σχολῆς Σταυράκου, 1975.
Rose, E.O., "Mass Media Manual" CILECT, 8, 1975, 51-57.
Rosenthal, Alan, "The Hebrew University, Jerusalem", CILECT, 8, 1975, 68-70.
Ross, T.J. (ed.) Film and the Liberal Arts, New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1970.
Schmit, Margarete(Red.), Information: Hochschule für Film und Fernsehen der deutschen demokratischen Republic, Heft 1/2 1974.
Schramm, Wilbur, Mass Media and National Development Stanford: Stanford University Press, 1964.
Schwartz, Barry N., Human Connection and the New Media, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc, 1973.
Stewart, David, C., (ed.) Film Study in Higher Education, Washington,D.C.: American Council of Education, 1966.
Tassone, Aldo, "Un institut de sciences du spectacle à l'université de Rome", CILECT, 8, 1975, 67-68.
"The High Cinema Institute of Giza(Cairo)"CILECT, 7, 1975, 72.
"The Polytechnic of Central London", CILECT, 7, 1975, 69-7.
Trassens, José Luis, "Le cinéma latino-américain fait-il de la conscientisation?", CILECT, 8, 1975, 29-37.
Ulbrich, Peter, "The Formation of a Creative Film and TV Maker in a Socialist Country", CILECT:7, 23-28.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Στή βιβλιογραφία αὐτή δέν περιλαμβάνονται τά προγράμματα τῶν διαφόρων σχολῶν κινηματογράφου.)

ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ ΓΙΑ ΤΗ ΣΚΟΠΙΜΟΤΗΤΑ ΙΔΡΥΣΕΩΣ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ & ΤΗΛΕΟΡΑΣΗΣ.

Μελετητής: ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΕΝΤΡΟΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ.
Συντάκτης: Γρ.Γκιζέλης Ph.D.

Μέρος Α'

1. ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ ΕΡΕΥΝΑΣ

Τό σχετικό κεφάλαιο ποῦναι τό πρῶτο τῆς μελέτης εἶναι γενικά ἀσαφές καί ἀναφέρεται σέ συνθῆκες καί ἀρχές μή γνωστές σ'ὅσους δέν βρίσκονται στούς κόλπους τῶν κρατικῶν φορέων. Κατά συνέπεια ἐπ'αὐτοῦ δέν μπορεῖ νά λεχθεῖ τίποτα πού νά μήν εἶναι εἰκασίας καί προκατάληψης προϊόν ἀνεξάρτητα ἀπό σκοπιά.

2. ΣΤΟΧΟΙ ΕΡΕΥΝΑΣ

Σάν στόχοι τῆς ἔρευνας ἀναφέρονται:
α. ...ἐπισήμανση τῶν κοινωνικῶν λειτουργιῶν καί ἐπιπτώσεων τῶν δύο μέσων (κινηματογράφου- τηλεόρασης) καί τῶν χρήσεων καί χρησιμοποιήσεών τους ἀπό τίς διάφορες κοινωνίες. Βασικό εἶναι στήν περίπτωση αὐτή νά ἐξακριβωθεῖ ὡς πιό βαθμό ὁ κινηματογράφος θεωρεῖται τέχνη ἀπό τίς διάφορες κοινωνίες ἤ ὁ κινηματογράφος καί ἡ τηλεόραση θεωροῦνται καί ἀντιμετωπίζονται σά μέσα ἀνόδου τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου ἑνός λαοῦ.
Σ'αὐτό τό σημεῖο μπορεῖ νά παρατηρήσει κανείς πῶς ἡ μελέτη προβάλλει γιά στόχο της τήν πιό στοιχειώδη σκέψη πού μποροῦσε νά γίνει.
Στή συνέχεια καί σάν δεύτερος στόχος ἀναφέρεται ...ὅτι ἀποβλέπει στή διερεύνηση τῶν συνθηκῶν πού ἐπικρατοῦν σήμερα ὄχι μόνο στή χώρα μας ἀλλά καί διεθνῶς ἀπό ἄποψη παραγωγῆς στούς τομεῖς τοῦ κινηματογράφου καί τῆς τηλεοράσεως. Ἐπί πλέον ἀποβλέπει στή διαπίστωση τῆς δυνατότητας ἀπορροφήσε-

ως τοῦ δυναμικοῦ πού θά ἐξέρχεται ἀπό μιά κρατική σχολή.
Ἀμφότερες οἱ διατυπώσεις πού ἀφοροῦν στούς στόχους τῆς ἔρευνας ἐκτός τοῦ πνεύματος πού θά ὄφειλε μιά τέτοια μελέτη νά προτάξει καί πού ἐν τέλει ἀδικοῦν καί τήν ἴδια μιά καί ὅπως θά δοῦμε παρακάτω αὐτή ἐπεκτείνεται πολύ πέρα ἀπ'τά ὅρια τῶν στόχων της.

3. ΕΝΕΡΓΕΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΠΙΤΥΧΙΑ ΤΩΝ ΣΤΟΧΩΝ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ.

Οἱ ἐνέργειες γιά τήν ἐπιτυχία τῶν στόχων τῆς ἔρευνας ὑπῆρξαν τῷ ὄντι ἀνεπαρκεῖς τόσο ἀπό βιβλιογραφικῆς πλευρᾶς ὅσο καί ἀπό ἐνέργειες πού θά ἔδιναν μιά ἄμεση ἐμπειρία στόν μελετητή.
Συγκεκριμένα καί σύμφωνα μέ τήν βιβλιογραφία πού ἀναφέρεται στό τέλος λείπουν βασικώτατα βοηθήματα ὅπως ἡ σειρά τῶν SCREEN Educational notes προγράμματα κινηματογραφικῆς ἐπιμόρφωσης καί παιδείας (σ'ἐπίπεδο κυβερνητικῆς πολιτικῆς) ἀπ'ὅλες τίς χῶρες καί κυρίως ἀπ'αὐτές πού ἔχουν τό μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον γιά τό θέμα τίς χῶρες τῆς Κεντρικῆς Ἀφρικῆς πού μετά τήν ἀνεξαρτησία τους ἀντιμετώπισαν τό πρόβλημα τῆς κάλυψης τῶν σχετικῶν ἀναγκῶν ἀπό μόνες τους.
Ἀκόμα λείπουν τά λιγοστά ἀλλά ἄκρως σημαντικά γιά τήν περίπτωση δημοσιεύματα τοῦ ΦΙΛΜ στά νούμερα 4-5 καί 10. Ἀκόμα λείπει τό σχετικό μέ τίς κινηματογραφικές σχολές ἄκρως ἐνδιαφέρον μέρος τοῦ INTERNATIONAL FILM GUIDE. Πιστεύουμε πώς ὁ μελετητής ὤφειλε ν'ἀποκτήσει ἰδίαν πεῖρα γιά τό τί εἶναι κινηματογραφική σχολή καί τί κινηματογραφική παραγωγή μέ ἐπιτόπιες ἐπισκέψεις σέ διάφορες χῶρες τοῦ κόσμου. Οἱ ἐπαφές μ'ἀρμόδιους πού ἀναφέρονται εἶναι ὅλως ἀνεπαρκεῖς καί ἄστοχες στό μεγαλύτερο τους μέρος γιατί δέν ὑπάρχει ἀρμόδιος, σχετικά μέ τήν κινηματογραφική παιδεία στό ΥΠ.Π.Ε. οὔτε καί στό ΥΠ.ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ καί τήν Γ.Γ.Τ.Π. Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ἡ ΕΤΑΙΡΙΑ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ πού πράγματι διατύπωσε ἀπόψεις οὐσίας ἐπί τοῦ θέματος,πράγμα πού φαίνεται καί στήν ἴδια τή μελέτη ἄν καί ἀπόψεις της ἔχουν μπεῖ σέ ἐντελῶς ἄλλο πλαίσιο μέ ἀποτέλεσμα ν'ἀλλοιωθεῖ σχεδόν ὁλοκληρωτικά ὁ χαρακτήρας τους.

4. Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Τό κεφάλαιο 4 παρ'όλη τή σχηματικότητά του αναγκαία άλλωστε προκειμένου ν'αποδοθεί μέ σύντομο τρόπο μάς βρίσκει σέ γενικές γραμμές σύμφωνους.
Ακόμα σ'αύτό τό σημείο όφείλουμε νά σημειώσουμε τήν όξυδέρκεια τοῦ μελετητή γιά τήν παρατήρησή του σχετικά μέ τήν γραπτή κουλτούρα, ποῦναι οίκεία στούς ίθύνοντες καί τήν οπτικοακουστική πού τούς είναι άνοίκεια μέ άποτέλεσμα νά τούς καθιστά άνίκανους νά κατανοή-σουν όχι μόνο τόν κόσμο τής οπτικοακουστικής έπικοινωνίας άλλά καί τόν κόσμο πού αύτή έπικοινωνεί. Τοῦτο βέβαια έχει βαρύτατες καί κυριολεκτικά άνυπολόγιστες συνέπειες γιά τήν πολιτιστική μας πραγματικότητα.
Παρακάτω αναφέρονται οί τρόποι μέ τούς οποίους έχει καλυφθεί μέχρι τώρα τό θέμα τής κινηματογραφικής παιδείας καί αναφέρονται όλες οί σχολές μ' έξαίρεση τής σημαντικώτερης πού έχει κλείσει βέβαια από χρόνια άλλά στό διάστημα τής λειτουργίας της υπήρξε ένα λαμπρότατο άν καί διάτον άστρο. Τό ΚΕΝΤΡΟ ΑΝΩΤΑΤΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ποῦχε ίδρυθεί απ'τήν Είρ. Καλκάνη καί τόν Κ.Φωτεινό τό 1961 καί λειτούργησε γιά μιά πενταετία. Επίσης, δέν αναφέρεται πώς οί σχολές αύτές δέν είναι στήν ούσία σχολές άλλά πρόχειρα διδακτήρια χωρίς τόν απαραίτητο έξοπλισμό καί πρόγραμμα καί πού κύρια αντιμετωπίζουν τόν κινηματογράφο απ'τό πρίσμα τής γραπτής κουλτούρας, πράγμα πού έχει τή συνέπειά του καί δῶ.
Στή συνέχεια αναφέρεται πώς κατά κύριο λόγο ...οί ικανοί απόφοιτοι γυμνασίου προτιμοῦν τίς ανώτατες καί ανώτερες κρατικές σχολές πού παρέχουν διπλώματα αναγνωρισμένα καί δίνουν τή δυνατότητα στούς αποφοίτους νά βροῦν εύκολα επαγγελματική απασχόληση μέσα στό ελληνικό οικονομικό-κοινωνικό σύστημα.
Αμέσως παρακάτω αναφέρει πώς μιά μερίδα σπουδαστῶν τῶν κιν/κῶν σχολῶν αποτελεῖται από τούς αποτυχόντες στίς εισαγωγικές εξετάσεις τῶν πανεπιστημίων ή αύτῶν πού επιθυμοῦν νά λάβουν αναβολή κατατάξεως στό στρατό. Αύτό τό τελευταῖο είναι έν μέρει αληθές άλλά ως πρός τά προηγούμενα συμβαίνει ακριβῶς τό αντίθετο. Εκτός απ'τό γεγονός ότι ήδη φοιτητές πανεπιστημιακῶν σχολῶν έγγράφονται στίς σχολές κινηματογράφου καί πολύ συχνά τελειόφοιτοι, τό κίνητρο αύτοῦ πού επιθυμεί νά σπουδά-

σει κινηματογράφο δέν εἶναι τό ἴδιο μέ αὐτοῦ πού πηγαίνει γιά δικηγόρος γιά γιατρός ἤ ἐν γένει γι' αὐτό πού ἀναφέρεται σάν ἐπαγγελματική ἀπασχόληση. Τό κίνητρο σ'αὐτές τίς περιπτώσεις εἶναι ἐντελῶς διαφορετικῆς φύσης καί τάξης καί χρήζει ἐντελῶς ἰδιαίτερης προσοχῆς πράγμα πού ἡ μελέτη ὄχι μόνον δέν ἔκανε ἀλλά ἐνέταξε αὐτή τήν ἐντελῶς ἰδιάζουσα περίπτωση στό σωρό τῆς ἐπαγγελματικῆς ἀπασχόλησης πού ἡ σπουδή εἶναι ἁπλῶς προϋπόθεση.

5. ΘΕΤΙΚΟΙ & ΑΡΝΗΤΙΚΟΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΣΤΟ ΘΕΜΑ ΤΗΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ.

Ἐδῶ ἀπό τήν τοποθέτιση ἤδη ὑπάρχει μιά διαπίστωση ἐξαιρετικά σημαντική, τό γεγονός...ὅτι ἡ Ἑλλάδα ἔχει ὑστερήσει σημαντικά στόν τομέα τῆς ἐκμετάλλευσης τῶν διαφόρων ἰδιοτήτων τῶν δύο μέσων σέ σχέση πρός χῶρες ὄχι μόνο μέ ὑψηλότερο βαθμό οἰκονομικῆς ἀναπτύξεως ἀλλά ἀκόμη καί χαμηλώτερο.
Ἀπό δῶ καί κάτω περνᾶμε στά οὐσιαστικά σημεῖα τῆς μελέτης καί οἱ παρατηρήσεις μας θά εἶναι πιό λεπτόλογες καί πιό πυκνές.
Ἀμέσως παρακάτω ἡ μελέτη θεωρεῖ σάν δεδομένη... τή διαπίστωση ὅτι ὁ κινηματογράφος στήν Ἑλλάδα γενικά βρίσκεται σέ χαμηλό ἐπίπεδο καί συνεχίζει μέ τίς κατά τόν μελετητή δυό ἀπόψεις ποῦναι κυρίαρχες στό θέμα τῆς ἱδρύσεως κρατικῆς κινηματογραφικῆς σχολῆς ἤ ὄχι. Ἐδῶ πρέπει νά σταθοῦμε γιά λίγο καί νά ποῦμε πώς "ὁ κινηματογράφος δέν βρίσκεται στήν Ἑλλάδα γενικά σέ χαμηλό ἐπίπεδο", τό ἀνίθετο μάλιστα. Θᾶλεγε κανείς πώς παρ'ὅλες τίς φυσικές καί τεχνικές ἀντιξοότητες ὁ Ἑλληνικός Κινηματογράφος "ἀνθεῖ στό κελί" του. Ἡ προσπάθεια, τῆς ἰδιοτικῆς πρωτοβουλίας μέσα ἀπ'τίς πιό ἀντίξοες σέ παγκόσμια κλίμακα συνθῆκες κατορθώνει νά ἐπιδείξει τό μέτρο τῶν δυνατοτήτων της τόσο στό τεχνικό ὅσο καί στόν καλλιτεχνικό τομέα. Τό ὅτι δέν κατορθώνει νά καταστεῖ ἀνταγωνιστικός σέ παγκόσμια κλίμακα εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς πάγιας πολιτικῆς τοῦ κράτους ὅτι ἡ Ἑλλάδα εἶναι ἕνα χωράφι πού ἀνήκει στούς ξένους πού πρέπει νά διευκολύνονται καί νᾶχουν περισσότερα προνόμια ἀπ'τούς Ἕλληνες ὥστε νᾶρθουν ἐδῶ νά κάνουν ταινίες. Ὁ ἀποκλειστικός προσανατολισμός τῆς κρατικῆς πολιτικῆς πρός αὐτή τήν κατεύθυνση δημιουργεῖ ἀπ'τήν ἄλλη πλευρά τίς ἀντίξοες ἐκεῖνες συνθῆκες τίς ὁποῖες ὁ Ἕλληνας κινηματογραφιστής εἶναι ὑποχρεωμένος ν' ἀντιπαλαίσει ἔχοντας σάν βασικώτερο ἐχθρό του τό ἴ-

διο του τό κράτος καί σέ πολύ μικρώτερο βαθμό τόν ξένο άνταγωνιστή. Μ'αύτή τήν ἔννοια τό 'Ελληνικό Κράτος εἶναι ὁ βασικώτερος παράγοντας καταστολῆς τοῦ 'Ελληνικοῦ κινηματογράφου καί ὁ βασικότερος ἐπίσης παράγοντας προώθησης τοῦ ξένου μέσα στήν ἴδια τή χώρα. Τό ὅτι δέν ἔχουμε κινηματογραφική ἀνάπτυξη ὀφείλεται ἀποκλειστικά καί μόνο στή κρατική μας πολιτική καί ὄχι βέβαια στίς δυνατότητες τῶν 'Ελλήνων κινηματογραφιστῶν πού κάθε ἀπόδειξη αὐτῶν τῶν δυνατοτήτων δημιουργεῖ κι ἕνα νέο πλέγμα κατασταλτικῶν μέτρων ἀπ'τή μεριά τοῦ κράτους καί μάλιστα μέ τόν κυνικώτερο τρόπο. Δέν εἶναι βέβαια ἐδῶ ὁ χῶρος γιά νά κάνουμε κριτική τῆς κινηματογραφικῆς πολιτικῆς, ἀλλά ὀφείλουμε νά ἐπισημάνουμε τό γεγονός στίς διαστάσεις του γιά τήν ἀντιμετώπιση αὐτῆς τῆς ἰδιαζόντως ἀνθελληνικῆς προπαγάνδας πού ἐκπορεύεται ἀπ'τό ἴδιο τό κράτος. 'Ο ἰσχυρισμός πού ἐνδεχόμενα μπορεῖ νά δοθεῖ σάν ἀπάντηση ὅτι πρόκειται περί ἐκτιμήσεως ἡ ὁποία, μπορεῖ νά δεχθεῖ τό ἐνδεχόμενο λάθος της δέν θᾶναι παρά ἕνας ἀκόμα κυνισμός στήν πάγια πολιτική, γιά τήν ἐκμηδένιση τοῦ 'Ελληνικοῦ κινηματογράφου. Στή συνέχεια, ἡ μελέτη ἄν καί μέ τρόπο κατατακτικό παραθέτει ἕναν ἀριθμό ἀπό λόγους θετικούς καί ἀρνητικούς, ὡς πρός τήν ἵδρυση κρατικῆς κινηματογραφικῆς σχολῆς πού ὅλοι τους ὅμως εἶναι δευτερεύοντες καί ἀσήμαντοι σέ σημεῖο πού οὔτε σάν τέτοιοι θᾶξιζε τόν κόπο ν'ἀναφερθοῦν. 'Εδῶ εἶναι τό σημεῖο στό ὁποῖο θά πρέπει κανείς νά σημειώσει ὅτι ἡ μελέτη βρίσκεται ἐξ ἀρχῆς σέ φάλτσο δρόμο γιατί ἡ ΙΔΡΥΣΗ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ δέν εἶναι παρά ἕνα μικρό μέρος (ἄν καί ἐξαιρετικά σημαντικό) στό ζήτημα τῆς ἀντιμετώπισης τοῦ συνόλου τῶν ἀναγκῶν πού μποροῦν νά στεγαστοῦν κάτω ἀπ' τήν ἐτικέττα ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΙΔΕΙΑ. Ἔτσι ὅταν δέν ἔχει μελετηθεῖ οὔτε τό ἀντικείμενο τῆς κινηματογραφικῆς παιδείας ἐν γένει, οὔτε οἱ πολυποίκιλες ἀνάγκες πού ἐπιζητοῦν μιά τέτοια παιδεία δέν εἶναι δυνατόν παρά ν'ἀναφέρονται στήν τύχη διάφοροι λόγοι σάν θετικοί ἤ ἀρνητικοί καί οἱ ὁποῖοι δημιουργοῦν συσκοτιστικά παρά διαφωτιστικά πλαίσια.

Ἔτσι ἀφοῦ ἡ ἀνάγκη τῆς κινηματογραφικῆς παιδείας εἶναι πρωταρχικώτερη καί πρωθύστερη ἀπό τήν ἀνάγκη γιά τήν ΙΔΡΥΣΗ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ οἱ λόγοι πού μεσολαβοῦν εἴτε σάν θετικοί εἴτε σάν ἀρνητικοί παράγοντες δέν μποροῦν - σάν δευτερογενεῖς ποῦναι - νά παίξουν ἀποφασιστικό ρόλο

γιατί εἶναι ἐξαρτημένοι ἄμεσα ἀπό τήν ἀπάντηση πού δίνεται στό αἴτημα τῆς κινηματογραφικῆς παιδείας στό σύνολό του. Ἡ ἀποφυγή αὐτῆς τῆς ἀπάντησης ἀπό μέρους τῆς μελέτης καί τῆς ἀντιμετώπισης τοῦ ὅλου θέματος τήν ὁδηγεῖ μοιραῖα στή συνέχεια σέ οἰκονομίστικους ἀκροβατισμούς σάν ἕνα εἶδος πλευρικῆς ἀντιμετώπισης ἀπ' τήν ὁποία ὅμως τό συμπέρασμα δέν εἶναι ἀποθαρρυντικό.

6. Η ΣΚΟΠΙΜΟΤΗΤΑ ΙΔΡΥΣΕΩΣ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ & ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ.

Παρ' ὅλα αὐτά ὅμως τό κεφάλαιο 6 ἀρχίζει "Εἶναι ἀναμφισβήτητο ὅτι ἡ ἔρευνα γιά τήν ἐπαγγελματική ἀποκατάσταση τῶν κινηματογραφιστῶν δέν εὐνοεῖ εἰσήγηση ὑπέρ τῆς ἱδρύσεως κρατικῆς σχολῆς..." Τό ρηξικέλευθο τοῦτο συμπέρασμα δέν εἶναι βέβαια, τυχαῖο, εἶναι ὅμως ἀποθαρρυντικό. Προϊόν τῆς ὅλης παρακαμπτήριας τακτικῆς πού ἀπ' τή μιά ἔχει τό προηγούμενο ὅτι βάζει στό ἴδιο σακί τούς σκηνοθέτες, μέ τούς ἄλλους ἐπαγγελματίες διανοούμενους μέ κοινό ὅρο διατομῆς τήν "ἐπαγγελματική ἀπασχόληση" καί ἀπ' τήν ἄλλη τά οἰκονομίστικα μέτρα τῆς ἀγορᾶς ἐργασίας ἡ διαπίστωση αὐτή ἔχει τή συνέπειά της μέν ὡς πρός τήν τακτική πού ἀκολουθεῖ ἔχοντας ὅμως ξεφύγει ἐντελῶς ἀπ' τό ἀντικείμενό της καί κυρίως ἀπ' τά ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά πού συνιστοῦν τήν πραγματικότητα τῶν σκηνοθετῶν γιά τήν ὁποία κάνει λόγο. Ἡ πραγματικότητα τῶν σκηνοθετῶν δέν εἶναι ἡ ἀνεργία ἀλλά ἡ ἐκλεκτική ἀνεργία, ἕνα φαινόμενο ἐξαιρετικά ἰδιόμορφο ἀλλά καί τό πλέον κυρίαρχο. Ἡ ἴδια δέ ἡ φύση τῆς ἐκλεκτικῆς ἀνεργίας δέν εἶναι ἕνα μετρήσιμο μέγεθος καί συνεπῶς τά συμπεράσματα σχετικά μέ τήν ἀνεργία τῶν σκηνοθετῶν εἶναι ἐντελῶς λανθασμένα. Ἀκόμα ὅμως πρίν φτάσουμε σ' αὐτή τήν ἐκλεκτική ἀνεργία ἔχουμε τήν ἐκλεκτική παιδεία πράγμα πού ἰσχύει ἀπόλυτα γιά τόν σπουδαστή τοῦ κινηματογράφου ἀλλά ὄχι καί γιά τόν σπουδαστή τοῦ Πανεπιστημίου πού πάει γιά γιατρός καί βγαίνει δικηγόρος. Ἐπαναλαμβάνω καί πάλι πῶς μή ἔχοντας δεῖ τό θέμα στήν ἰδιαιτερότητα του ὁ ὁποιοσδήποτε λόγος καί ἐν προκειμένω τῆς μελέτης διέπεται ἀναγκαστικά ἀπό σύγχυση ἀντικειμένου καί σκοποῦ.

Στή συνέχεια ἡ μελέτη διαφοροποιεῖ διαρκῶς τήν κατεύθυνση τῆς φορᾶς της καί περνάει μέ τρόπο λίγο ὑποθετικό ἀπό σκέψεις γιά τήν εἰσαγωγή τοῦ μαθήματος τοῦ κινηματογράφου στή Μέση Ἐκπαίδευση ,

ποῦχει σάν συνέπεια τή δημιουργία πανεπιστημιακῶν σχολῶν γιά τήν ἐκπαίδευση τοῦ διδακτικοῦ προσωπικοῦ. Αὐτή ἡ ἰδιαίτερα σημαντική πρόταση παρεισφρύει κάπως λαθραία στό ὅλο κείμενο καί ξεχνιέται ἀμέσως μετά. Μιά μικρή στροφή μᾶς ξαναφέρνει στήν Κρατική Σχολή Κινηματογράφου γιά ἐκπαίδευση στελεχῶν καί γίνεται λόγος γιά τό κόστος της.Διαπιστώνεται ὅτι θά εἶναι μεγαλύτερο ἀπό τόν φοιτητή τοῦ Πανεπιστημίου καί ἀναφέρονται οἱ λόγοι:

α/ ἀναλογία καθηγητῶν - σπουδαστῶν 1:4.

β/ Τεχνικός ἐξοπλισμός.

γ/ Ἀναλώσιμα ὑλικά γιά τήν πρακτική ἐξάσκηση τῶν σπουδαστῶν.

Οἱ λόγοι πού ἀναφέρονται σάν παράγοντες γιά τό ὑψηλό κόστος λειτουργίας τῆς σχολῆς εἶναι ἀπόλυτα σωστοί ἄν καί ἡ σύγκριση πού γίνεται μέ τό ἀνάλογο κόστος τοῦ φοιτητῆ Πανεπιστημίου δέν εἶναι εὔστοχη γιατί τό κόστος σπουδῶν τοῦ κινηματογραφιστή-σπουδαστῆ δέν εἶναι ἁπλῶς πιό ὑψηλό ἀλλά ἀσύγκριτα ὑψηλό ὥστε ἐκ τῶν μεγεθῶν νά μήν μπορεῖ νά γίνει καμιά σύγκριση. Σάν πρόταση γιά τήν ἐξεύρεση τοῦ ἀναγκαίου ποσοῦ ἀναφέρεται "ἡ ἐπιβολή φόρου μιᾶς δραχμῆς στήν τιμή τοῦ εἰσιτηρίου" τῶν κινηματογράφων. Πρόταση ὄχι καί τόσο δόκιμη δεδομένου ὅτι τό εἰσιτήριο μᾶλλον πρέπει ν'ἀπαλλαγεῖ μιᾶς σειρᾶς φόρων παρά νά ἐπιβαρυνθεῖ ἐκ νέου.

Ἡ ἐπόμενη πρόταση γιά τόν καθορισμό τῶν εἰσαγωμένων σπουδαστῶν μέ βάση κάποιο προγραμματισμό ἀναγκῶν δείχνει πόσο ὁ μελετητής ἀνατέμνει μιό ὁλοκληρωτικά ἄγνωστη περιοχή.

Μιά κινηματογραφική σχολή ἔχει μιά πληρότητα διδακτικοῦ προσωπικοῦ καί τεχνικοῦ ἐξοπλισμοῦ πού ἀναλογεῖ στό 1:4(1καθηγητής:4σπουδαστές). Αὐτό εἶναι ἡ ἰσορροπία τῆς σχολῆς καί τήν ὁποία κανενός εἴδους βλακώδης οἰκονομίστικος προγραμματισμός δέν νομιμοποιεῖται νά ἀνατρέψει.

Κι ἀκόμα ἡ πρόταση γιά ὑποβολή σέ αὐστηρότατη δοκιμασία ἐπιλογῆς τῶν ὑποψηφίων δείχνει τό πόσο ἔξω βρισκόμαστε ἀπ'τήν ἀπαραίτητη αἴσθηση γιά τήν ἀντιμετώπιση τοῦ προκειμένου θέματος. Ἡ ἀντίρρηση δέν εἶναι στήν "αὐστηρότατη δοκιμασία"ἀλλά στό ὅτι τό πλαίσιο ἀνταποκριτικῆς λειτουργίας εἶναι τόσο διαφορετικό ὥστε νά μήν μπορεῖ κάν νά γίνει λόγος γιά ὁτιδήποτε ἀφορᾶ σ'αὐτό τό τρόπο τοῦ σκέπτεσθαι. Οἱ ὑποψήφιοι σέ μιά τέτοια σχολή δέν ὀφείλουν νά ἔχουν ὁρισμένες προκαθωρισμένες δυνατότητες, ἀλλά οἱ καθηγητές ὀφείλουν μέσα ἀπό τό φάσμα τῶν προσφερομένων δυνατοτήτων, νά λειτουρ-

γήσουν σωστά στό πλαίσιο τῆς ἐκλεκτικῆς ἀνταποκριτικότητας ἐκλέγοντας μᾶλλον παρά ἐπιλέγοντας τούς μαθητές τῆς σχολῆς καί μέ κριτήρια πού εἶναι μακρυά ἀπ'αὐτά τῆς αὐστηρότητας-χαλαρότητας καί κοντά στό πνεῦμα τοῦ πλούτου καί τῆς ποικιλίας τῶν δημιουργικῶν ἱκανοτήτων.

7. ΤΥΠΟΣ ΣΧΟΛΗΣ

Μπαίνοντας στό ζήτημα τοῦ "τύπου σχολῆς" ἀναγκαστικά ὁδηγούμαστε σέ περιοχές μείζονος θεωρητικῆς ἀντιμετώπισης μέ ἐξαιρετική καί πάλι ἰδιομορφία. Πέρα ἀπ'τό γεγονός ὅτι ὑπάρχουν ἤδη συγκροτημένες παραδόσεις πού μπορεῖ πάνω τους νά βασιστεῖ κανείς εἶναι ἀναγκαῖο νά διαγράψουμε ἐκ νέου τό ἀντικείμενό μας μέσα στό πλαίσιο πού καλεῖται "τύπος σχολῆς".
Ἡ "Κινηματογραφική Παιδεία" ἔχει κατ'ἀρχήν ἕνα καινοφανές "διδακτικό ἀντικείμενο" τό ὁποῖο βάζει συνάμα καί τό πρόβλημα τοῦ τρόπου τῆς διδαχῆς του. Ἀπ'αὐτό προκύπτει καί ὁ τύπος τῆς σχολῆς.
Σάν "νέο διδακτικό ἀντικείμενο" ὁ κινηματογράφος ὅταν μπαίνει στό χῶρο τῆς παιδείας βάζει ταυτόχρονα ζητήματα τόσο πρός τό ἀντικείμενο ὅσο καί πρός τή μέθοδο. Τά ζητήματα αὐτά ἔρχεται ν' ἀντιμετωπίσει τό θεσμικό πλαίσιο τῆς ἐν γένει παιδείας, πού εἶναι διαμορφωμένο μέσα ἀπό μακραίωνες διαδικασίες. Αὐτός ὁ γενικός χῶρος παιδείας δέχεται πάντα ἕνα νέο διδακτικό ἀντικείμενο σάν μιά προέκταση καί ἐξειδίκευση ἑνός ἤδη ὑπάρχοντος κλάδου.
Σ'αὐτή τή συνθήκη δέν δημιουργεῖται παρά πρόβλημα πρακτικό γιά τόν τρόπο ἔνταξης καί ἀξιολόγησης τοῦ νέου ἀντικειμένου στά πλαίσια ἑνός παλαιότερου καί συνήθως θεωρουμένου εὐρύτερου πλαισίου ὑπαγωγῆς. Ἔτσι μέ τό νά γίνεται αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἡ ὑπαγωγή οἱ γενικές ἀρχές τῆς διδακτικῆς μεθόδου περνᾶνε καί στό νέο ἀντικείμενο. Αὐτή ὅμως ἡ συνθήκη δέν ἰσχυσε καί δέν ἰσχύει γιά τόν κινηματογράφο. Δέν ἔγινε ποτέ ὑπαγωγή τοῦ κινηματογράφου, σάν "διδακτικό ἀντικείμενο" σ'ἕνα ὁποιοδήποτε πλαίσιο εὐρύτερου κλάδου καί συνεπῶς μιᾶς παράδοσης ἀπ'τήν ὁποία θά δανείζονταν τίς διδακτικές μεθόδους.
Τό "Ἐργαστήρι τοῦ Κουλέσωφ" πού ἀποτελεῖ καί τό ἀρχέτυπο τῆς κινηματογραφικῆς σχολῆς μέ τρόπο αὐθόρμητο ἔθεσε τά θεμέλια γιά μιά νέα μορφή παιδείας στήν ὁποία ἡ διάσταση πρακτικῆς καί θεωρίας ἦταν ἀνύπαρκτη.

Τό γεγονος αὐτό δέν ὀφειλώταν μόνο στό ὅτι ὁ κινηματογράφος ἦταν ἁπλῶς ἕνα νέο διδακτικό ἀντικείμενο ἀλλά κυρίως στή φύση αὐτοῦ τοῦ ἀντικειμένου πού ἀποτελοῦσε καί ἀποτελεῖ μιά πιό σύνθετη μορφή διατύπωσης καί ἀναπαράστασης ἀπ΄τά ὑπόλοιπα ὑπάρχοντα μέσα σέ βαθμό ὑπέρβασης πράγμα πού στάθηκε καθοριστικό στή διαμόρφωση μιᾶς νέας μορφῆς σκέψης γιά τήν ὁποία τά παληά μοντέλλα τῆς θεωρίας καί τῆς πράξης δέν μποροῦσαν νἄχουν ἐφαρμογή μέ τόν τρόπο πού αὐτό συνέβαινε μ΄ἄλλα ἀντικείμενα παιδείας. Στόν κινηματογράφο καί τήν τηλεόραση διασταυρώνονται ἕνα πλῆθος ἀπό πρακτικές καί θεωρίες αὐτῶν τῶν πρακτικῶν, ἀπό τή φυσική & τή χημεία ὡς τήν εἰκονολογία καί τήν ρυθμολογία ἤ τήν αἰσθητική καί τή μυθολογία.
Τό σύνολο αὐτῶν τῶν ἀντικειμένων πού ἤδη ἀνήκει στήν παραδοσιακή παιδεία ὑφίσταται μιά ἰδιόμορφη ἀναδιόρθρωση καί συγκερασμό γιά νά συληφθεῖ κάτω ἀπό μιά νέα προοπτική μέσα σ΄ἕνα ἐντελῶς διαφορετικό πλαίσιο.
΄Απ΄αὐτή τήν ἄποψη τό "΄Εργαστήρι τοῦ Κουλέσωφ" , δέν ἀπετέλεσε μόνο τό ἀρχέτυπο τῆς κινηματογραφικῆς παιδείας ἀλλά καί ἕνα πρότυπο τῆς ἑν γένει παιδείας ἀπ΄τό ὁποῖο ὅμως ἡ ἀδράνεια τῆς παραδοσιακῆς παιδείας καθόλου δέν ἐπιρρεάστηκε. Αὐτό ὀφείλεται κυρίως στό γεγονός ὅτι ἡ παραδοσιακή παιδεία δέν εἶχε καμιά δυνατότητα νά χειριστεῖ τό νέο ἀντικείμενο καί τή μέθοδο πού εἰσήγαγε γιατί κάτι τέτοιο ἀπαιτοῦσε μιά μείζονα συνδιαστική ἱκανότητα ἐντελῶς διαφορετικῆς τάξης ἀπό αὐτή πού θά μποροῦσε νά διαθέτει ἕνας σοφός τῆς παραδοσιακῆς παιδείας.
΄Ο χαρακτήρας αὐτῆς τῆς ἐπανάστασης ἄρχισε νά συνειδητοποιεῖται μόνο τά τελευταῖα χρόνια κι αὐτό ἐξ αἰτίας τοῦ γεγονότος ὅτι πολλοί φορεῖς, ὀργανισμοί καί ἐκπαιδευτικά συγκροτήματα θέλησαν νά δώσουν ἕνα τέλος στήν ἐκρεμότητα τῆς κινηματογραφικῆς παιδείας. Στήν προσπάθειά τους αὐτή εἶδαν πώς ἕνα πραγματικά νέο διδακτικό ἀντικείμενο χρειάζεται καί μιά πραγματικά νέα μέθοδο διδαχῆς.
Παρ΄ὅτι πολλοί ἔσκυψαν πάνω στό πρόβλημα μέσα κι ἔξω ἀπ΄τόν κινηματογράφο στήν πράξη βρῆκαν ἐφαρμογή μόνο τρεῖς προτάσεις.
α/ ΄Η πρόταση τοῦ Leacock πού λέγεται καί"σύστημα Leacock" πού ρίχνει ὅλο τό βάρος στήν ἐκπαίδευση τοῦ κινηματογραφιστῆ σάν τεχνικοῦ κυρίως καί ὁ ὁποῖος κάτω ἀπό ὅποιες δήποτε συνθῆκες καί μέ ὁποιοδήποτε τρόπο πρέπει νά καταστεῖ ἱκανός νά φέ-

ρει στήν ὀθόνη ἕνα γεγονός πού συμβαίνει στόν κόσμο ποῦναι ἀπό τή φύση του ἀντικειμενικό καί ὁ σπουδαστής-κινηματογραφιστής ὀφείλει νά τό καταγράψει μέ πληρότητα καί μέ τρόπο πού νά προσιδιάζει περισσότερο πρός τόν χαρακτήρα τοῦ ἴδιου τοῦ γεγονότος παρά πρός τήν ἰδιοσυγκρασία του.

β/ Ἡ πρόταση τοῦ Colin Young μέ βάση τήν ὁποία δημιουργήθηκε τό NATIONAL FILM SCHOOL στό Λονδίνο. Ἡ πρόταση τοῦ Young λέγεται ἀλλοιῶς καί "θεωρία τοῦ νονοῦ". Τό βάρος στήν τεχνική ἐκπαίδευση καί τήν πρακτική ἐξάσκηση σ'ὅλο τό διάστημα τῶν σπουδῶν εἶναι καί δῶ σημαντικό λείπει ὅμως ἡ προοπτική ἐφαρμογῆς αὐτῆς τῆς ἐκπαίδευσης πού στόν Leacock εἶναι σαφής. Γιά τό σύστημα τοῦ Young κάθε σπουδαστής ἔχει τόσο μέσα στή σχολή ὅσο καί ἔξω ἀπ'αὐτή ἕναν ἰδιαίτερο σύμβουλο(νονό)πού τόν ἐπιλέγει ὁ ἴδιος καί πού ὁ ρόλος του εἶναι ν'ἀνταποκριθεῖ στίς ἰδιαίτερες ἀπαιτήσεις τοῦ συγκεκριμένου σπουδαστή ὁ ὁποῖος τόν ἔχει ἤδη θεωρήσει ἱκανό γι αὐτό.

γ/ Ἡ πρόταση τοῦ Κώστα Φωτεινοῦ γιά τό ΑΝΟΙΧΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ μέ βάση τήν ὁποία λειτουργεῖ τό τμῆμα ὀπτικοακουστικῶν τεχνῶν τοῦ Γαλλικοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Montréal. Τό σύστημα τοῦ Φωτεινοῦ (πού δημοσιεύτηκε ὀλόκληρο στό ΦΙΛΜ Νο 5) δημιουργεῖ ἕνα ἐντελῶς νέο ἐκπαιδευτικό πλαίσιο στό ὁποῖο ἡ προσωπικότητα καί οἱ ἐπιδιώξεις τοῦ κάθε σπουδαστή ὄντως κυρίαρχες ὁδηγοῦν τίς ἐκπαιδευτικές διαδικασίες σέ διαφορετικές περιοχές κάθε φορά. Σ'αὐτές τίς διαδικασίες πού ὁρίζονται ἀπό ἕνα ἀρκετά πολύπλοκο σύστημα διαπροσωπικῶν συμβιωτικῶν σχέσεων ὁ καθηγητής γίνεται "διευκολυντής" τοῦ σπουδαστή καί ἀρωγός στό πρόγραμμα πού ὁ δεύτερος ἔταξε καί πού μπορεῖ στήν πορεία νά τό τροποποιεῖ διαρκῶς. Μ'αὐτό τόν τρόπο ἡ παιδεία δέν εἶναι ἕνα καλούπι πού ὁ σπουδαστής ὀφείλει νά δεχτεῖ ἀλλά μιά παρακαταθήκη τῆς ὁποίας μπορεῖ νά κάνει χρήση κατά τό δοκοῦν.

Καί τά τρία αὐτά πρότυπα εἶναι ἐξαιρετικά καινούργια μέ λιγόχρονη μόνο ἐφαρμογή, ἀλλά ἐξαιρετική ἐπιτυχία, ἐμφανίστηκαν δέ χρονικά τή στιγμή πού οἱ κλασσικές σχολές ἔμοιαζαν καί ἦταν ξεπερασμένες στό τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '60. Μέχρι τότε κυριαρχοῦσε ἕνας λίγο πολύ ἐνιαῖος τύπος σχολῆς ποῦταν μιά τροποποίηση καί συστηματοποίηση τοῦ "Ἐργαστηρίου τοῦ Κουλέσωφ". Πολλές ἀπ'αὐτές τίς σχολές ἦταν γνωστές σ'ὅλο τόν κόσμο καί ἡ κυριαρχία τους στήν Κιν/κή παιδεία ἦταν ἀπόλυτη.

Τό βασικό χαρακτηριστικό καί μειονέκτημα αύτῶν τῶν σχολῶν ἦταν ὅτι ὑπέθεταν πώς οἱ σπουδαστές προορίζονται γιά νά γίνουν μιά ἐπανέκδοση τῶν κλασσικῶν σκηνοθετῶν. Ἔτσι αὐτοί πού ἔβγαιναν ἀπ'αὐτές τίς σχολές τό καλύτερο πού μποροῦσαν νά προσφέρουν ἦταν μέτρια ἀντίγραφα τῆς κινηματογραφίας πού διδάχτηκαν. Ἡ προσπάθεια αὐτῶν τῶν σχολῶν νά ἐκσυγχρονιστοῦν τίς ὁδήγησε στή λύση τοῦ νά φέρουν τούς σπουδαστές σ'ἐπαφή μέ τούς σύγχρονους σκηνοθέτες πού διακρίνονταν γιά τόν α'ἤ β'λόγο.Αὐτή ὅμως ἡ λύση μή ὄντας ὀργανική μέ τήν συνολική διάρθρωση τῶν σχολῶν ἀπ'τή μιά μεριά καί τήν ἀδυναμία τῶν σκηνοθετῶν νά ἀνταποκριθοῦν ἀπ'τήν ἄλλη δέν εὐδοκίμησε.
Ἡ μελέτη τοῦ Ε.Κ.Κ.Ε. σ'αὐτό τό σημεῖο ἐπιλαμβάνεται τό ζήτημα μέ ὅρους ὅπως ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ τῆς ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ τοῦ ΘΕΑΜΑΤΟΣ, ΑΝΩΤΑΤΗ ΚΡΑΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ἤ ΑΝΩΤΕΡΗ ΚΡΑΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ.
Αὐτοῦ τοῦ εἴδους τά σχήματα ἐλάχιστα ἀφοροῦν στήν ἐσωτερική διάρθρωση καί συγκρότηση τῆς σχολῆς καί ἀνταποκρίνονται κύρια στό βαθμικό σύστημα ἱεραρχίας ποῦχει ἐπιβληθεῖ στήν παραδοσιακή παιδεία.Αὐτά τά σχήματα εἶναι ταυτόχρονα καί προτάσεις ἀπό μέρους τῆς μελέτης. Γιά μέν τήν πρώτη πρόταση γιά ἵδρυση ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ τῆς ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ τοῦ ΘΕΑΜΑΤΟΣ τή βρίσκουμε ἀνεδαφική γιατί ἕνα τέτοιο ἵδρυμα εἶναι στήν οὐσία ἕνα κέντρο προτιθέμενης ἔρευνας καί προϋποθέτει ὅλες τίς ἄλλες μορφές κιν/κῆς παιδείας. Μόνο ὅταν θά ἔχει καλυφθεῖ ἡ κιν/κή παιδεία σ'ὅλες τίς ἄλλες μορφές της μπορεῖ νά γίνει λόγος γιά ἕνα τέτοιο ἵδρυμα ἄν καί θά πρέπει νά λάβουμε ὑπ'ὄψη μας τό γεγονός ὅτι σ'ὅλη τήν Εὐρώπη ὑπάρχει μόνο ἕνα τέτοιο ἱνστιτοῦτο, αὐτό τό Μιλάνου.
Ἡ δεύτερη πρόταση γιά ΑΝΩΤΑΤΗ ΚΡΑΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ μᾶς βρίσκει σύμφωνους ὡς πρός τό σχῆμα ἄν καί διαφωνοῦμε μέ τίς λεπτομέρειες π.χ. ὅτι δέν ὑπάρχει τό κατάλληλο ἐκπαιδευτικό προσωπικό ἤ ὅτι εἶναι σοβαρό μειονέκτημα ἡ ἔλλειψη τυπικῶν προσόντων. Γιά τήν περίπτωσή μας δέν ἀπαιτοῦνται τυπικά ἀλλά οὐσιαστικά προσόντα καί δέν ὑπάρχει ἔλλειψη διδακτικοῦ προσωπικοῦ ὅπως ὑποστηρίζει ἡ μελέτη.
Γιά τήν ΑΝΩΤΕΡΗ ΚΡΑΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ἡ μελέτη οὐσιαστικά δέν ἔχει διαφορετική ἄποψη ἀπ'αὐτήν τῆς ΑΝΩΤΑΤΗΣ. Θεωρεῖ ὅμως αὐτή τή λύση σάν πιό ἐφικτή καί οὐσιαστικά αὐτήν προτείνει. Ἀκόμα προτείνει ἕνα ἐπί πλέον χρόνο μεταπτυχιακῶν σπουδῶν καί ἔρευνας πού καθιστᾶ ἔτσι τήν ΑΝΩΤΕΡΗ ΣΧΟΛΗ στήν οὐσία τήν ΑΝΩΤΑΤΗ.

Γίνονται καί δῶ οἱ ἴδιες λανθασμένες παρατηρήσεις γιά ἔλλειψη διδακτικοῦ προσωπικοῦ κλπ.,ἀλλά κατά κάποιο τρόπο φαίνονται νά ξεπερνιοῦνται ἀπ'τό γεγονός ὅτι δέν ἀπαιτοῦνται τυπικά προσόντα. Αὐτά βέβαια εἶναι στήν οὐσία ψευδοπροβλήματα ἀλλά δέν μπορεῖ κανείς νά τά ἀγνοήσει ἐντελῶς, πράγμα πού ἡ μελέτη τό αἰσθάνεται ἐπαρκῶς ἀλλά δέν τούς δίνει τήν δέουσα προοπτική λύσης. Αὐτό βέβαια ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι ὁ μελετητής δέν ἔχει τήν ἰδιαίτερη ἐκείνη ἐμπειρία καί γνώση πρῶναι ἀπαραίτητη γιά τήν ἀντιμετώπιση ἑνός τέτοιου ζητήματος.

8. ΓΕΝΙΚΕΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ

1. Γιά λόγους μορφωτικούς, ἐκπαιδευτικούς, πολιτιστικούς, οἰκονομικούς καί ἐθνικούς ἐπιβάλλεται ἡ ἵδρυση μιᾶς κρατικῆς σχολῆς κινηματογράφου καί τηλεοράσεως.

Ἐδῶ ἡ μελέτη ρητά διατυπώνει τήν ἀνάγκη γιά τήν δημιουργία μιᾶς κρατικῆς σχολῆς ἄν καί ἀμέσως θέτει σάν προϋπόθεση τή λήψη μέτρων γιά ἀπασχόληση, τῶν ἀποφοίτων ἐρχόμενη ἔτσι σέ ἀντίφαση τόσο μέ τήν ἰδιόμορφη πραγματικότητα τοῦ κινηματογράφου τήν ὁποία ἐπανειλημένα ἔχουμε τονίσει ὅσο καί μέ τούς λόγους πού ἡ ἴδια ἡ μελέτη προτάσσει. Οἱ ἐπί μέρους εἰσηγήσεις II,III, καί IV, εἶναι σωστές & σύμφωνες μέ τό πνεῦμα τῆς γενικῆς εἰσήγησης.
Τό σημεῖο V μέ τό νά μή λαμβάνει καί πάλι ὑπ' ὄψη τήν ἰδιομορφία τοῦ ἀντικειμένου ξεστρατίζει στόν καθορισμό τῶν εἰσαγωμένων σπουδαστῶν μέ βάση τίς ἀνάγκες τῆς χώρας.
Ἐδῶ πρέπει πάλι νά ἐπαναλάβουμε πώς μία σχολή πού κατ'ἀνώτατο ὅριο μπορεῖ νἄχει τή σχέση καθηγητῶν-σπουδαστῶν 1:4 δέν ἔχει περιθώρια γιά τέτοιου εἴδους παρεμβάσεις. Τό μόνιμο διδακτικό προσωπικό πού ἐπανδρώνει μιά τέτοιου εἴδους σχολή ἀποτελεῖται ἀπό 20 περίπου πρόσωπα καί μπορεῖ νά δεχθεῖ μέχρι 80 σπουδαστές τό πολύ. Σέ περίπτωση πού κριθεῖ ὅτι οἱ ἀνάγκες τῆς χώρας εἶναι αὐξημένες γιά τόν α'ἤ β'λόγο δέν μποροῦμε ν' αὐξήσουμε τόν ἀριθμό τῶν σπουδαστῶν καί τῶν καθηγητῶν τῆς ἴδιας σχολῆς γιατί ἔτσι διασπᾶται ἡ ὀργανικότητα τῆς δομῆς της.
Μέ τά σημεῖα VI καί VII βρισκόμαστε σέ συμφωνία. Διαφωνοῦμε ὅμως μέ τό σημεῖο VIII ὡς πρός τά αὐστηρά κριτήρια ἐπιλογῆς. Σέ πρωθύστερο σημεῖο ἔχουμε ἐξηγήσει τούς λόγους. Συμφωνοῦμε ἐπίσης μέ τήν οὐσία τοῦ σημείου IX, θεωρώντας τήν διατύπωση λίγο ἀνεπαρκῆ.

Μέρος Β'.

Παράρτημα

1. ΒΑΣΙΚΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΕΠΙΠΤΩΣΕΙΣ τοῦ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ-ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ.

Οἱ θέσεις πού ἐκτίθενται στό παρόν κεφάλαιο ἐξαιρετικά σχηματικές καθώς εἶναι δέν ἐπιδέχονται ἕναν ἀκριβολόγο σχολιασμό ὁ χαρακτήρας τους ἄλλωστε εἶναι ἐξαιρετικά γενικός καί τό μόνο πού μπορεῖ νά παρατηρήσει κανείς εἶναι πώς καταλήγουν σέ μιά καθαρά τεχνοκρατική φόρμουλα.

2. ΤΑ ΜΟΡΦΙΚΑ ΕΙΔΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ

Οἱ παρατηρήσεις γιά τά μορφικά εἴδη τοῦ κινηματογράφου χαρακτηρίζονται ἀπό μιά ἐξαιρετικά ἐπιπόλαιη γνώση τῆς κινηματογραφικῆς πραγματικότητας, κυρίως δέ ὡς πρός τίς ἱστορικές διαστάσεις αὐτῶν τῶν μορφῶν. Εὔστοχη ὅμως εἶναι ἡ παρατήρηση γιά τόν διαχωρισμό τοῦ δραματικοῦ κινηματογράφου σέ ἐμπορικό καί καλλιτεχνικό ἄν καί ἀπό δῶ λείπει ἡ ἱστορική διάσταση. Ἡ συνακόλουθη παρατήρηση ὅμως πώς ὁ διαχωρισμός αὐτός ἐκφράζει τή σύγκρουση ἀνάμεσα στήν τεχνική καί τήν πνευματική ἡγεσία δέν εἶναι ἀκριβῆς. Ἡ ἐν λόγω σύγκρουση βρίσκεται κυρίως ἀνάμεσα στή νομοτέλεια ἀναπαραγωγῆς καί συσσώρευσης τοῦ κεφαλαίου ἀπ'τή μιά καί μεταλλαγῆς & προαγωγῆς τοῦ ἰδεολογικοῦ στίγματος ἀπ'τήν ἄλλη. Ἡ σύγκρουση αὐτή δέν εἶναι κυρίαρχη μόνο στό κινηματογράφο ἀλλά ἐμφανίζεται ἐπίσης καί σέ κάθε μορφή τῆς κοινωνικῆς παραγωγῆς ἀντανακλώντας ἔτσι τή βαθύτερη διάσταση ἀνάμεσα στήν ἀνταλλακτική ἀξία καί τήν ἀξία χρήσεως.

Α. ΥΠΑΝΑΠΤΥΚΤΕΣ ΧΩΡΕΣ.

Ἐδῶ παρ'ὅτι δέν συμφωνοῦμε καθόλου μέ τόν ὅρο ΥΠΑΝΑΠΤΥΚΤΕΣ ΧΩΡΕΣ δέν θά ἐμείνουμε στήν ἀντίθεσή μας γιατί δέν τό θεωροῦμε βασικό γιά τήν περίπτωσή μας. Θάθελα μόνο νά πῶ πώς ὁ καθορισμός τῶν ΑΝΑΠΤΥΓΜΕΝΩΝ καί τῶν ΥΠΑΝΑΠΤΥΚΤΩΝ γίνεται μέσα σ' ἕνα πλαίσιο ἐπικυριαρχίας τῶν πρώτων ἐπί τῶν δευτέρων. Μ'αὐτή τήν ἔννοια "ἀναπτυγμένες" χῶρες εἶναι αὐτές πού ἰδιοποιοῦνται τόν πλοῦτο ἄλλων χωρῶν, τῶν "ὑπαναπτύκτων", τῶν ὁποίων τήν κοινωνικοπολιτική καί οἰκονομική κατάσταση φροντίζουν νά

διατηροῦν κάτω ἀπό δεσποτικό ἔλεγχο. Γιά τίς χῶρες πού βρίσκονται σ'αὐτή τή θέση καί οἱ ὁποῖες πολλές φορές μπορεῖ νἆναι δυνάμει πλουσιώτερες ἀπό τίς ἀνεπτυγμένες ἀντιστοιχεῖ ἕνας ὁρισμένος τρόπος ἀντίδρασης ὁ τῶν ἀναγεννητικῶν καί ἐθνικιστικῶν κινημάτων πού ἀναφέρει καί ἡ μελέτη. Ὅταν αὐτή ἡ ἀντίδραση παρουσιαστεῖ οἱ ἀναπτυγμένες χῶρες βέβαια ἀντί νά χαροῦν πού ἄλλη μιά χώρα θά γίνει σάν κι αὐτές(ἀνεπτυγμένη) καί πού μέχρι χτές πάσχιζαν γι αὐτό μέ τόν τρόπο τους,ἀντιδροῦν βίαια καί μέ κάθε μέσο θεμιτό ἢ ἀθέμιτο. Ἔτσι ἔχουμε τόν ἀποκλεισμό ἀπό ταινίες τοῦ δυτικοϊμπεριαλιστικοῦ συγκροτήματος τῆς Ἀλγερίας καί τῆς Χιλῆς κατά τήν περίοδο τοῦ Ἀλιέντε. Βέβαια οἱ "ἀναπτυγμένες" χῶρες δέν μένουν στόν κινηματογραφικό ἀποκλεισμό τῶν "ὑπαναπτύκτων"...ἡ φροντίδα τους εἶναι ὁλοκληρωτική...

Στή συνέχεια ἡ μελέτη κάνει λόγο γιά τήν τριπολική κατάταξη τοῦ Solanas σέ κινηματογράφο πρῶτοσυμβατικό, χολλυγουντιανό, ἐμπορικό-"δεύτερο"-καλλιτεχνικό, μή συμβατικό-καί "τρίτο"-ἄμεσα πολιτικο-ἐπαναστατικό- πού κινεῖται πέρα ἀπ'τά πλαίσια τόσο τοῦ πρώτου ὅσο καί τοῦ δεύτερου στήν αἰχμή τῶν ἐπαναστατικῶν ζημώσεων. Ὁ μελετητής ἐδῶ μή γνωρίζοντας τό πρωτότυπο κείμενο τοῦ Solanas δέν διαγράφει σωστά τήν προοπτική καί τήν σκοπιμότητα τοῦ "τρίτου κινηματογράφου" ποῦναι μιά σαφής καί ἐντατική διαδικασία ἐπαναστατικοποίησης μέ ἀπόλυτα συγκεκριμένο σκοπό στά πλαίσια τῆς μάχης πού δίνει ὁ Τρίτος Κόσμος γιά τήν ἀνεξαρτησία του.

Β. ΑΝΑΠΤΥΓΜΕΝΕΣ ΧΩΡΕΣ.

Ἡ παρατήρηση γιά τήν γραπτή καί ὀπτικοακουστική κουλτούρα ἐπανέρχεται καί δῶ. Ἐνδεικτικά ἀναφέρεται ἡ κεφαλαιώδης διαφορά, πού δημιουργοῦν οἱ δυό μορφές κουλτούρας ὡς πρός τήν ἀνάπτυξη δυό διαφορετικῶν μορφῶν σκέψης, τῆς ἀναλογικῆς σκέψης πού ἀντιστοιχεῖ στή γραπτή κουλτούρα καί τῆς παραθετικῆς πού ἀντιστοιχεῖ στήν ὀπτικοακουστική. Ἐδῶ εἶναι ἐνδιαφέρον νά σημειωθεῖ ἡ αὔξουσα ἐπιρροή τοῦ παραθετικοῦ τρόπου σκέψης ἀκόμα καί μέσα στή γραφή(καί τή γλώσσα γενικά).Αὐτή ἡ παρατήρηση ἐδράζεται στό γεγονός τῆς ὁλοένα, καί μεγαλύτερης ἀνάπτυξης τοῦ παρατακτικοῦ λόγου σέ βάρος τοῦ ὑποτακτικοῦ. Τήν μεγαλύτερη διαφοροποίηση πρός αὐτή τήν κατεύθυνση τήν ἔχουν ὑποστεῖ κατά κανόνα γλῶσσες μέ μικρή σχετικά παράδοση ὄ-

πως ἡ Ἀγγλική καί ἡ Ρωσσική καί πού ταυτόχρονα συμβαίνει στίς κοινωνίες πού μιλιοῦνται αὐτές οἱ γλῶσσες νἄχουμε μεγάλη παραγωγή ὀπτικοακουστικῶν μηνυμάτων. Σέ χῶρες μέ μεγαλύτερη σχετικά γλωσσική παράδοση ὅπως Γαλλία ,Ἰταλία, Ἰσπανία, καί Γερμανία ὁ βαθμός ἀνάπτυξης τοῦ παρατακτικοῦ λόγου εἶναι μικρότερος καί μόνο κατά τά τελευταῖα χρόνια παρουσιάζεται μιά αἴσθητή διαφοροποίηση.Γενικά διαπιστώνεται πώς ἡ ἐπιρροή τῶν ὀπτικοακουστικῶν μέσων στόν τρόπο τοῦ σκέπτεσθαι καθώς καί γενικά ἡ ὀπτικοακουστική ἐπικοινωνία ἔχουν ἀποβεῖ κυρίαρχες σ'ὅλο τό σύγχρονο κόσμο-ἀναπτυγμένο ἤ μή-κι ἔχουν δημιουργήσει ἕνα τελείως διαφορετικό ἦθος ἀπ'αὐτό πού κυριαρχοῦσε στόν κόσμο τῆς τυπογραφίας.

Ὁ ὀ π τ ι κ ο α κ ο υ σ τ ι κ ό ς ἄνθρωπος δέν νοιώθει κανενός εἴδους δέος ἀπέναντι στή "γραφή", μ'ἀποτέλεσμα αὐτή νά χάσει κάθε εἴδους ἐγκυρότητα τόσο ἀπό τόν ἱερό ὅσο καί ἀπό τόν ἐγκυκλοπαιδικό της χαρακτήρα. Ἡ εἰσαγωγή τῶν ὀπτικοακουστικῶν μέσων στό χῶρο τῆς ἐπικοινωνίας γενικά καί στό σύνολο τῶν μορφῶν αὐτῆς τῆς ἐπικοινωνίας θεωρεῖται κατ'ἀντιστοιχία μέ τήν δημιουργία τοῦ ἀλφαβήτου ἤ τήν ἐφεύρεση τῆς τυπογραφίας σάν ἐξ ἴσου βασική γιά τήν μετάλλαξη καί διαφοροποίηση τοῦ πολιτισμοῦ μας.

Στή συνέχεια ἡ μελέτη ἐκθέτει μερικές ὑπεραπλουστευμένες ἀπόψεις ποῦναι καί συνάμα λανθασμένες μέ κοινωνικοϊστορικά κριτήρια γιά τό πῶς ἀντιμετωπίζεται ὁ κινηματογράφος στίς "ἀνεπτυγμένες" χῶρες. Οἱ φάσεις ὡς πρός τούς τρόπους ἀντιμετώπισης τοῦ κινηματογράφου στίς ἐν λόγω χῶρες εἶχαν μιά ἐξαιρετικά γρήγορη διαδοχή καί οἱ περισσότερες πού ἀναφέρονται στή μελέτη εἶναι πρό πολλοῦ ἐξαντλημένες καί ξεπερασμένες. Παρ'ὅλα αὐτά ἄν καί μέ ἐντελῶς ἀδόκιμο καί ἐλλειπή τρόπο ἡ παρουσίαση πού γίνεται ἀπό μέρους τῆς μελέτης αὐτῶν τῶν ἀπόψεων, εἶναι σ'ἕνα βαθμό ἐνδεικτική τόσο ὡς πρός τήν ἀναγνώριση τοῦ κινηματογράφου σάν τέχνης ἰσάξιας πρός τίς γνωστές παραδοσιακές ὅσο καί ὡς πρός τήν ἀναγνώριση του σάν νέου μέσου μέ δυνατότητες πού ὑπερβαίνουν αὐτές τῶν παραδοσιακῶν τεχνῶν-μέσων.

3. Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΔΙΕΘΝΩΣ.

Τό σχετικό κεφάλαιο εἶναι μιά ἐπισκόπιση τῆς κινηματογραφικῆς παιδείας διεθνῶς μέ πρόχειρο τρόπο.

Μιά μόνο ματιά σέ μιά μόνο χρονική στιγμή δέν εἶναι δυνατό νά δώσει μιά πλήρη εἰκόνα μιᾶς κατάστασης πού διαμορφώθηκε καί διαμορφώνεται ἐξελικτικά.
Πιό συγκεκριμένα ὡς πρός τή ΝΟΜΙΚΗ ΥΠΟΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΣΧΟΛΩΝ ἡ μελέτη δέν ἀναφέρει τίποτα τό οὐσιαστικό κι οὔτε θά μποροῦσε ἄλλωστε.
Ὡς πρός τόν ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟ ΤΩΝ ΣΧΟΛΩΝ τά ἀναφερόμενα ἀφοροῦν οὐσιαστικά τήν μεταπολεμική περίοδο πού σήμερα πιά δέν χαρακτηρίζει τήν κατάσταση.
Τά περί ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ ΣΠΟΥΔΩΝ καί ΑΝΑΛΟΓΙΑΣ ΚΑΘΗΓΗΤΩΝ -ΦΟΙΤΗΤΩΝ εἶναι ἀκριβή πρός τήν πραγματικότητα καθώς ἐπίσης καί οἱ σχετικές παρατηρήσεις πού ἀφοροῦν στά στατιστικά δεδομένα.
Τό τελευταῖο σημεῖο τῆς ἔκθεσης γιά τήν ΕΠΙΛΟΓΗ τῶν ΥΠΟΨΗΦΙΩΝ ΣΠΟΥΔΑΣΤΩΝ ΕΙΝΑΙ κατά κάποιο τρόπο τό ἀναγκαῖο συμπέρασμα τῆς ἔκθεσης βασισμένο σέ δεδομένα στατιστικά.
Ἡ μελέτη κλείνει μέ τήν παράθεση τῆς σχετικῆς βιβλιογραφίας γιά τήν ὁποία κάναμε λόγο στήν ἀρχή.

ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ.

Ἐκεῖνο πού ἔχει νά παρατηρήσει κανείς γενικά γιά τό σύνολο τῆς μελέτης ἀφορᾶ ἀπ' τή μιά μεριά στόν τρόπο πού αὐτή χειρίστηκε τό θέμα καί ἀπ' τήν ἄλλη στή διαδικασία διά μέσου τῆς ὁποίας αὐτή πραγματοποιήθηκε.

Ὡς πρός τό χειρισμό τοῦ θέματος γενικά μπορεῖ νά παρατηρήσει κανείς πώς παρ' ὅτι δέν συνέλαβε τήν καθοριστική ἰδιομορφία του διατήρησε παρ' ὅλα αὐτά μιά συνέπεια τυπική ποῦναι συνήθης σέ τέτοιου εἴδους τεχνοκρατικῆς ἐμπνεύσεως καί πραγματώσεως ἐγχειρήματα.

Ὡς πρός τή διαδικασία, αὐτή ἀφορᾶ κυρίως στή συνθήκη πού δημιούργησε ἡ σύγχρονη ἐξουσία γιά τή συγκάλυψη ἀπ' τή μιά καί τήν κατοχύρωση ἀπ' τήν ἄλλη τῶν ἐνεργειῶν της. Πιό συγκεκριμένα ἡ τάξη τῶν ἐπιτελῶν τεχνοκρατῶν εἶναι ἕνα δημιούργημα τῆς ἐξουσίας πού παρεμβάλλεται ἀνάμεσα σ' αὐτή καί τήν κοινωνική ὁμάδα μέ τήν ὁποία συναλλάσεται σάν μιά οὐδέτερη ζώνη πού δημιουργεῖ τίς ἀναγκαῖες - γιά τήν κατοχύρωση τῶν ἐνεργειῶν τῆς ἐξουσίας - πλατφόρμες. Τό ΥΠ.Π.Ε. θά μποροῦσε νά προσφύγει ἄμεσα στούς κινηματογραφιστές καί νά ζητήσει ἕνα σχέδιο - κι ἴσως τό μοναδικό - γιά τήν πραγμάτωση τοῦ σκοποῦ πού λέγεται ΚΡΑΤΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ, ἤ ν' ἀποφασίσει τό ἴδιο χωρίς νά ρωτήσει κανέναν. Μέ τό ν' ἀποφεύγει αὐτές τίς φόρμουλες τῆς ἀμεσότητας δημιουργεῖ μιά συνθήκη πού ἐκ τῶν ὑστέρων γίνεται καί ἀναγκαία, τῆς προσφυγῆς στό σῶμα τῶν ἐπιτελῶν τεχνοκρατῶν, καλύπτοντας ἔτσι τήν εὐθύνη τῶν ἐνεργειῶν της μέ μιά παρακαμπτήρια τακτική. Μ' αὐτή τήν τακτική καί προκειμένου ἡ ἐξουσία νά τεκμηριώσει τήν "ἀθωότητα" τῶν προθέσεών της ὁδηγεῖται σέ ἀποφάσεις "χωρίς συνείδηση" μιᾶς καί οἱ προϋποθέσεις τῶν ἀποφάσεων εἶναι προϊόντα τοῦ σώματος τῶν τεχνοκρατῶν καί ὄχι δικά της. Αὐτές οἱ ἀποφάσεις χωρίς συνείδηση χαρακτηρίζονται ἀπό μιά μετάθεση τῆς "ἠθικῆς αὐτουργίας" στούς τεχνοκράτες - ἐπιτελεῖς πού ἄν καί δέν φέρουν τήν εὐθύνη τῶν ἀποφάσεων φέρουν ὡστόσο τήν εὐθύνη τῶν προϋποθέσεων γιά τή λήψη αὐτῶν τῶν ἀποφάσεων. Τό σχῆμα αὐτό προϋποθέτει μιά ἐξουσία χωρίς συνείδηση καί συνεπάγεται μιά συνείδηση γιά τήν ἐξουσία. Αὐτή λοιπόν ἡ συνείδηση γιά τήν ἐξουσία δημιούργησε καί τήν προκείμενη μελέτη μέ ὅρους καί κριτήρια τῆς ἐξουσίας γιά τήν ἐξουσία. Ἡ ἐνδιαφερόμενη ὅμως κοινωνική ὁμάδα μή δεχόμενη τήν παρακαμπτήρια τακτική τῆς ἐξουσίας οὔτε καί τή συνθήκη πού αὐτή ἡ ἴδια δημιουργεῖ γιά λογαριασμό της ἀπορρίπτει τή συνεπαγόμενη διαδικασία ἐκπόνησης τῆς μελέτης καί φυσικά τήν ἴδια τή μελέτη σάν ἀποτέλεσμα.

Ἐπί τοῦ θέματος πλέον καί ὄχι ἐπί τῆς μελέτης ἡ ΕΤΑΙΡΙΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ προτείνει:

Α) Τήν δημιουργία ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ αὐτόνομης καί ἀνεξάρτητης ἀπ' ὅλες τίς βαθμίδες ἱεραρχίας τῆς

παραδοσιακῆς παιδείας γιά τόν πλήρη καταρτισμό στελεχῶν ἱκανῶν ν'ἀνταποκριθοῦν στίς σύγχρονες καί μελλοντικές συνθῆκες παραγωγῆς.

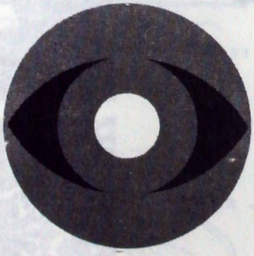
Β) Τήν δημιουργία ἑνός ἤ περισσοτέρων πανεπιστημιακῶν τμημάτων γιά τόν καταρτισμό στελεχῶν ἱκανῶν ν'ἀνταποκριθοῦν στίς σύγχρονες καί μελλοντικές ἀνάγκες ὡς πρός (1) τήν θεωρητική ἐνασχόληση μέ τό ἀντικείμενο ὀπτικοακουστικά μέσα (ΦΙΛΜΟΛΟΓΙΑ) καθώς καί τήν διδακτική πρακτική (ΕΠΟΠΤΙΚΑ ΜΕΣΑ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ) μέ σκοπό τήν διδαχή μαθημάτων μέ τήν βοήθεια τῶν ὀπτικοακουστικῶν μέσων καθώς καί τήν διδαχή τῶν ἴδιων ὀπτικοακουστικῶν μέσων σάν μάθημα στά σχολεῖα, (2) τήν πρακτική ἐνασχόληση τῶν ἀσχολουμένων μ' ὅλους τούς κλάδους τῆς ἐπιστήμης γιά τίς ἀνάγκες τῆς ἴδιας τῆς ἐπιστήμης ὡς πρός τήν ἔρευνα τή διατύπωση ἤ τήν διδαχή (ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ).

Γ) Τήν εἰσαγωγή τοῦ μαθήματος τοῦ Κινηματογράφου στά Σχολεῖα Μέσης Ἐκπαίδευσης γιά τόν καταρτισμό τῶν μαθητῶν στή γλώσσα, τή μορφολογία, τήν ἱστορία καί τήν πρακτική τοῦ κυρίαρχου μέσου ἐπικοινωνίας τῆς σύγχρονης κοινωνίας.

Διαδικασία ὑποστηρίξεως τῶν προτάσεων τῆς ΕΤΑΙΡΙΑΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ δέν κρίνεται ἀπαραίτητη ἡ ἀναγκαιότητα εἶναι προφανής.

Ἐκεῖνο ὅμως πού φαίνεται ἀπαραίτητο εἶναι ἡ μέθοδος γιά τήν ὑλοποίηση τῶν προτάσεων μέσα στό πλαίσιο τῶν συνθηκῶν πού ἐπικρατοῦν αὐτή τή στιγμή τόσο στό χῶρο τῆς κινηματογραφίας ὅσο καί στό χῶρο τῆς παιδείας. Ὅταν λέμε μεθόδευση δέν ἐννοοῦμε μιά ἐκ νέου παραπομπή τοῦ θέματος γιά μελέτη ἀλλά μιά ἄμεση καταλογογράφιση τῶν ἀπαραίτητων μέσων γιά τήν συγκρότιση τῶν προτεινομένων ἐκπαιδευτικῶν σχημάτων.

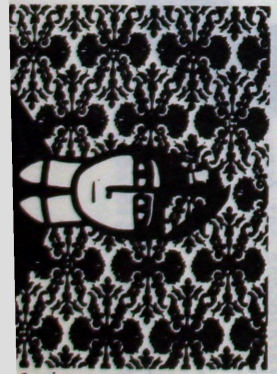
ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ

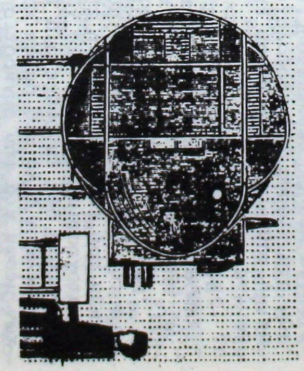


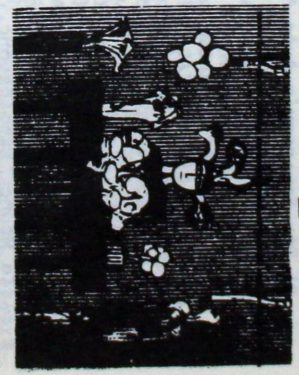
ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

ταινιων μικρου μηκους



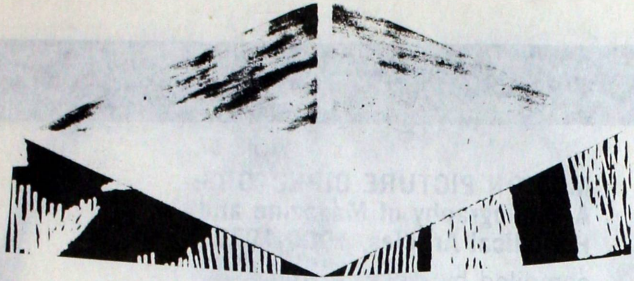




Γ. Βασιλειάδη

ΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΧΕΔΙΟ

Lenica



Σπάνιες έκδόσεις

"ΣΠΑΝΟΣ"

MOTION PICTURE DIRECTORS: A Bibliography of Magazine and Periodical Articles, 1900-1972

compiled by Mel Schuster

418 pages 1973 LC: 73-780
ISBN 0-8108-0590-1

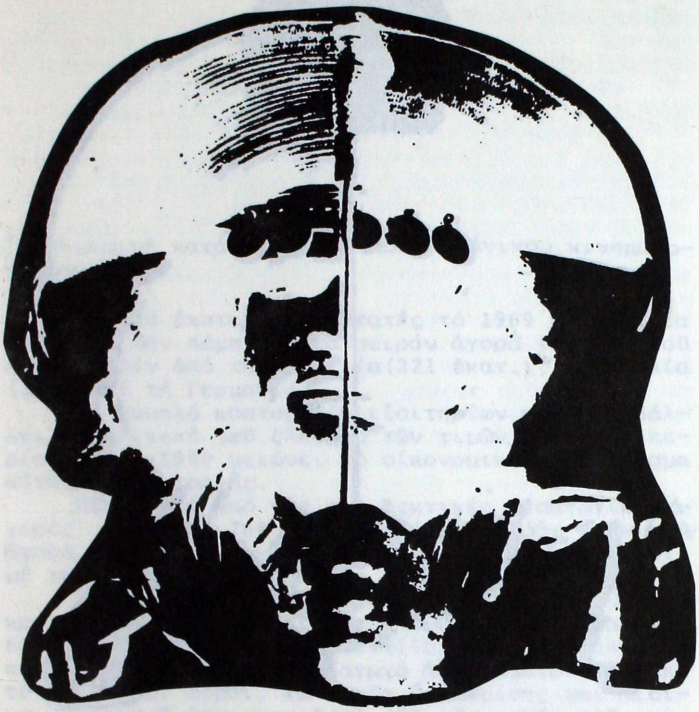
MOTION PICTURE DIRECTORS is the first major bibliographic guide to the scattered literature on directors, filmmakers and animators appearing in magazines and periodicals from 1900 through October, 1970. It presents in compact form a guide to materials that are generally difficult and time-consuming to locate, since much of the material on these artists is at best documented in scattered sources or more frequently not at all.

Primarily biographical and career-oriented materials are included, with occasional brief but conceivably useful quotes or sketches documented. The full runs of 340 magazines (listed in the appendix) were researched, with the exception of a very few missing individual issues. More than 2,300 directors, filmmakers and animators are represented in the bibliography, including a listing of directors on whom no material could be found.

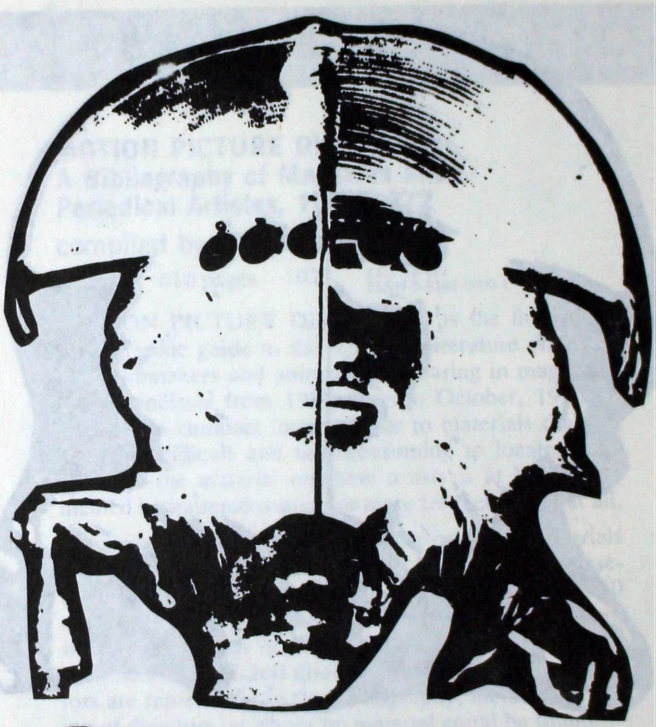
This is a time-saver for researchers and film buffs.

About the compiler: This is Mr. Schuster's second book. His MOTION PICTURE PERFORMERS: A Bibliography of Magazine and Periodical Articles, 1900-1969 was published by Scarecrow Press in 1971. He is currently working on a supplement to that volume.

SCARECROW PRESS, INC.
P.O. Box 656, Metuchen, N.J. 08840



Cinema Nôvo



Cinema Nôvo

Ἡ σημερινή κατάσταση τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου.

Μέ 240 ἑκατομμύρια θεατές τό 1969 ἡ Βραζιλία ἀποτελεῖ τήν πέμπτη κατά σειράν ἀγορά τοῦ δυτικοῦ κόσμου πρίν ἀπό τήν Ἀγγλία(221 ἑκατ.), τή Γαλλία (193) καί τή Γερμανία.

Τό χαμηλό κόστος τῶν εἰσιτηρίων πού ἐπιβάλλει ἡ πολιτική τοῦ ἐλέγχου τῶν τιμῶν κατά τήν περίοδο 1949-1969 μειώνει τό οἰκονομικό ἀντίκρυσμα αὐτῆς τῆς ὑπεροχῆς.

Εἶναι μιά ἀπό τίς πιό δεκτικές εἰσαγωγικές ἀγορές· πάνω ἀπό 700 ἔργα εἰσβάλλουν κάθε χρόνο στήν ἀγορά πού στήν πραγματικότητα μποροῦσε νά τραφεῖ, μέ τά μισά ἀπό αὐτά.

Τό 1969 ἔχουμε εἰσπράξεις 340 ἑκατομμυρίων κρουζέϊρος. Ἡ μέση εἴσπραξη γιά κάθε ταινία ἦταν 600.000 ἀπό τά ὁποῖα τό 30%(150.000 στήν καλύτερη περίπτωση) πάει στόν παραγωγό ἀφοῦ ἀφαιρεθοῦν ἀπό τό σύνολο οἱ φόροι, τά ἔξοδα διαφήμισης καί τά δικαιώματα τοῦ δημιουργοῦ(τό 20% τῆς τιμῆς τοῦ εἰσιτηρίου) τό μερίδιο τοῦ ἰδιοκτήτη τῆς αἴθουσας & τοῦ διανομέα(περίπου τό 10%).

Πρέπει νά λαβουμε ὑπόψη ὅτι αὐτά τά κέρδη δέν εἶναι πάντα σταθερά καί ὅτι ὑπάρχει μιά τάση νά χωρίζονται οἱ ταινίες σέ μεγάλες ἐπιτυχίες καί μεγάλες ἀποτυχίες, ἐνῶ λιγοστεύουν τά ἔργα μέσης εἴσπραξης.

Ἡ οἰκονομική συμμετοχή τῶν βραζιλιάνικων παραγωγῶν στήν ἀγορά ἦταν τό 1969, 10%. Πρόκειται γιά ἕναν ἀπό τούς χαμηλότερους δεῖκτες σέ σχέση μ' ὅλες τίς δραστηριότητες τῆς χώρας, σ' ἕνα πολύ ἁπλό τεχνολογικό τομέα μέ καλή ἀγορά. Πολλά διεθνῆ βραβεῖα στόν βραζιλιάνικο κινηματογράφο δείχνουν ὅτι ὑπάρχει μιά κάποια καλλιτεχνική καί τεχνική προστασία τοῦ εἴδους πού δέν βρίσκει ἀνταπόκριση στή περιορισμένη συμμετοχή τῆς ἐσωτερικῆς ἀγορᾶς.

Μερικά βραζιλιάνικα ἔργα ἔχουν ὅμως σημαντι-

κές εἰσπράξεις. Τό 1969 ἀπό τά τέσσερα πρῶτα ἐμπορικά ἔργα τά δύο ἦταν βραζιλιάνικα (Os Pasqueiras καί o Paraiso dos Soltairos) καί τά δύο ξένα(Ρωμαῖος καί Ἰουλιέττα, Ζεῖς μονάχα δυό φορές).

Τά τελευταῖα χρόνια αὐξάνεται ὁ ἀριθμός τῶν βραζιλιάνικων ἔργων μέ τίς μεγάλες εἰσπράξεις.

Ἡ ἀνάπτυξη τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας στή χώρα ἐμποδίζεται ἀπό τήν δυσαναλογία ἀνάμεσα στήν τιμή μιᾶς κόπιας(1000 δολλάρια)καί τό κόστος τῆς παραγωγῆς(στίς μεγάλες παραγωγικές χῶρες τό κόστος κυμαίνεται ἀπό 400.000-20.000.000 δολλάρια ἐνῶ στή Βραζιλία εἶναι 45-100.000 δολλάρια). Οἱ ταινίες πού ἔχουν ἀποσβέσει τίς δαπάνες παραγωγῆς στή χώρα τους ἐξάγονται στή τιμή μόνο τοῦ κόστους τῆς κόπιας. Ἔτσι ἕνα ξένο προϊόν, μιά παραγωγή 20.000.000 δολλαρίων μπορεῖ νά διανεμηθεῖ στή βραζιλιάνικη ἀγορά μόνο γιά 12.000 δολλάρια(δέκα κόπιες καί ἔξοδα διαφήμισης, ἐνῶ τό ἐγχώριο φίλμ πρέπει νά ἀποσβέσει τό κόστος παραγωγῆς καί τό κόστος τῆς κόπιας πού σημαίνει ὅτι πρέπει νά συγκεντρώσει ἕνα ποσό 80.000 δολλαρίων.

Εἶναι φανερό ὅτι μόνο μιά ἀποφασιστική κυβερνητική ἐπέμβαση μπορεῖ νά ἐξασφαλίσει τό μέλλον τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου.

Αὐτή ἡ κυβερνητική ἐπέμβαση ἐκφράζεται ὡς ἐξῆς:

1. <u>Θέσπιση ὑποχρεωτικῆς ἀγορᾶς</u> γιά τόν ἐθνικό κινηματογράφο μέ καθορισμό ἐτήσιου ἀριθμοῦ προβολῶν. Αὐτό τό μέτρο ἐπιχειρεῖ μιά προστασία στό χ ρ ό ν ο ἀντί στό χ ῶ ρ ο, στό τελευταῖο δηλαδή καί στούς φόρους. Αὐτός ὁ"φόρος ὀθόνης" εἰσπράττεται στή Βραζιλία ἀπό τό 1939. Ἀπό τό 1962 ὥς τό 1969 ἀντιπροσώπευε 56 ἡμέρες τό χρόνο(15%). Μετά ἀνέβηκε στίς 84 ἡμέρες (22,5% τό χρόνο. Ἀπό τό 1971 γίνεται 26,8% λαβαίνοντας ὑπόψη τήν αὔξηση τῶν παραγομένων ἔργων(30 ταινίες τό χρόνο κατά μέσο ὅρο στήν περίοδο 1962-1967, 56 καί τό 1968-69 καί 72 ὥς τό Νεόμβρη τοῦ 70) καί κυρίως προγραμματισμό μιᾶς ἀνάπτυξης τοῦ βιομηχανικοῦ αὐτοῦ τομέα. Αὐτό εἶναι τό πρῶτο παραγωγικό μέτρο πού καθορίζει καί τά ὑπόλοιπα.

2. <u>Σύστημα ἐπιπρόσθετης χρηματοδότησης τῶν βραζιλιάνικων ἔργων</u> μέ μιά εἰδική φορολογία πάνω στά κέρδη τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας.Τελευταῖα μελετᾶται ἡ ἐφαρμογή αὐτοῦ τοῦ συστήματος ἀπό τό Ἐθνικό Ἵδρυμα Κινηματογράφου γιά νά ἐνισχυθοῦν οἱ παραγωγές πού κάνουν μέτριες εἰσπράξεις χωρίς ὅμως καί νά ἐνθαρρύνεται ἡ παραγωγή ταινιῶν

πού δέν προσελκύουν τό κοινό.

3. Χρηματοδότηση τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας πού ἔγκαινίασε τελευταῖα ἡ EMBRAFILME S.A. ἔτσι ὥστε νά ἐδραιώσει τό βιομηχνικό χαρακτήρα τοῦ κινηματογράφου (ἐπενδύσεις μέ διετῆ γραμμάτια, ἀνισότητα ἀνάμεσα στό ὑπερβολικό ὕψος τοῦ κεφαλαίου πού κυκλοφορεῖ καί τό λιγοστό κεφάλαιο πού ἐπενδύεται σέ τεχνικές ἐγκαταστάσεις.

4. Προϋπόθεση τοῦ ἐθνικοῦ κινηματογράφου στήν ἐσωτερική καί ἐξωτερική ἀγορά πού γίνεται μέ στενή συνεργασία τοῦ Ἐθνικοῦ Ἱδρύματος Κινηματογράφου καί τῆς EMBRAFILM μέ συμμετοχή στά φεστιβάλ, διοργάνωση ἑβδομάδων βραζιλιάνικου κινηματογράφου κλπ.

Μέ τά μέτρα πού παραθέσαμε μπορεῖ νά ἀποκατασταθεῖ ἡ ἰσορροπία τοῦ ἀνταγωνισμοῦ ἀνάμεσα στήν ἐσωτερική παραγωγή καί τά ξένα προϊόντα· μπορεῖ ν' αὐξηθεῖ ὁ ἀριθμός τῶν βραζιλιάνικων ἔργων ἀπό 50 σέ 60 τό χρόνο καί νά καλυφθεῖ ἔτσι ἕνα ποσοστό 30% τῶν ἀναγκῶν τῆς ἐσωτερικῆς ἀγορᾶς ἐξασφαλίζοντας εἰσπράξεις καί ἐπομένως χρηματοδοτήσεις 400.000 κρουζέϊρος κατά ταινία.

Πολύ σοβαρό εἶναι τό πρόβλημα τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στούς διανομεῖς καί τούς παραγωγούς. Οἱ διανομεῖς διαμαρτύρονται γιά τή χαμηλή ἀποδοτικότητα τῶν βραζιλιάνικων ἔργων. Πραγματικά ὁ μέσος ὅρος θεατῶν μιᾶς βραζιλιάνικης ταινίας εἶναι τό 76% τῶν θεατῶν μιᾶς ξένης ταινίας. Αὐτό εἶναι ἕνα δεδομένο γιά τούς καθόλου ἀφιλόκερδους διανομεῖς.

Γι αὐτό τό Ἐθνικό Ἵδρυμα Κινηματογράφου καθιέρωσε τό σύστημα τῶν πρίμ γιά τούς διανομεῖς ἔτσι πού νά καλύπτουν τό ἔλλειμά τους ὥς ἕνα σημεῖο. Τό πρίμ αὐτό θά εἶναι προσωρινό καί θά καταργεῖται αὐτόματα ὅταν οἱ εἰσπράξεις ἀπό τίς προβολές τῶν βραζιλιάνικων ἔργων θά φθάσουν στό ἴδιο ἐπίπεδο μ' ἐκεῖνες τῶν ξένων.

Οἱ ἀντιδράσεις τῶν διανομέων ξένων ταινιῶν ὀφείλονται σέ μερικά ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά τῶν βραζιλιάνικων ταινιῶν ὅπως:

α) Τό γεγονός ὅτι οἱ ταινίες αὐτές δέν ἔχουν πέραση στή ξένη ἀγορά καί ἔτσι μεγαλώνει ὁ κίνδυνος τῆς τοποθέτησης χρημάτων σ' αὐτά.

β) Τό χαμηλό κόστος τῶν ταινιῶν παρεμποδίζει τήν τεχνική τελειότητά τους.

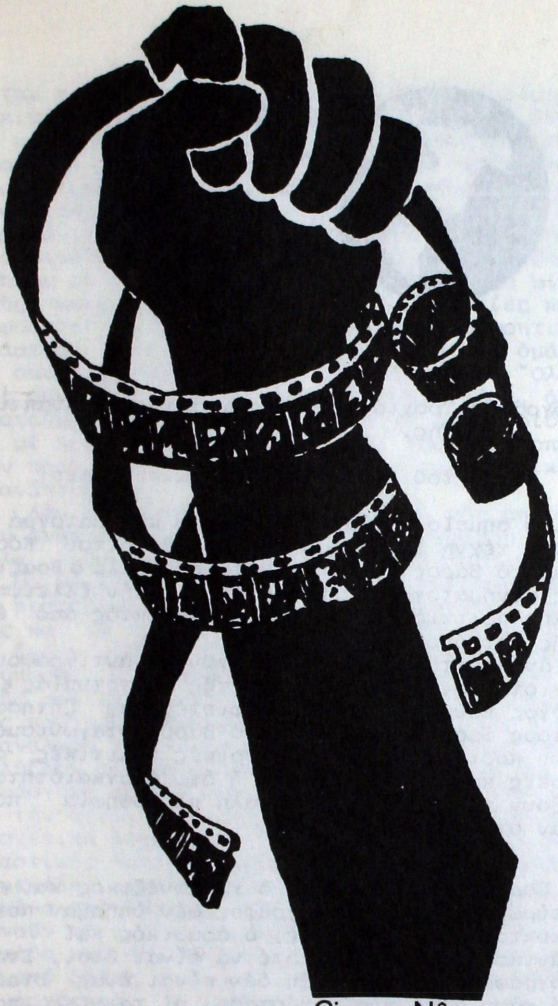
γ) Ἡ κυβερνητική ἐπέμβαση ἔχει τήν ἀπήχηση μιᾶς εἰσβολῆς σέ ἰδιωτικό χῶρο (παρ' ὅλο πού ἡ ἀφορολόγητη εἰσαγωγή ξένων ταινιῶν ἀποζημιώνει γιαυτήν τήν ἐπέμβαση).

δ) Ἡ δυσκολία τῶν μικρῶν κινηματογραφικῶν κυκλωμάτων νά διατηρήσουν τήν αὐτονομία τους στήν περίπτωση τῶν βραζιλιάνικων ταινιῶν. Πραγματικά ἕνα κύκλωμα πού ἀφήνει ἕνα μικρό κέρδος μπορεῖ νά εἶναι ἱκανοποιητικό γιά ταινίες ξένες χαμηλοῦ κόστους(7-12.000 δολλάρια) ἀλλά δέν ἐπαρκεῖ γιά τήν ἀπόσβεση τοῦ κόστους παραγωγῆς ἐνός βραζιλιάνικου ἔργου ἀξίας 100.000 δολλαρίων. Ἡ λύση γιά τούς διανομεῖς αὐτούς πρέπει νά ἀναζητηθεῖ στήν ἑνοποίηση διαφορετικῶν κυκλωμάτων γιά τήν προώθηση τῶν ντόπιων ταινιῶν-

ε) Ὑπάρχει μιά μερίδα τοῦ κοινοῦ πού δέν εὐνοεῖ τόν ντόπιο κινηματογράφο καί κατέχεται συχνά ἀπό προκαταλήψεις(τοῦ τύπου "δέν τό εἶδα οὔτε μοῦ ἄρεσε"). Καί ὁ κινηματογράφος στή Βραζιλία ὅπως καί σέ ὅλον τόν κόσμο εἶναι νά γίνεται ἕνα θέαμα ἐλίτ ἐνῶ ἡ τηλεόραση ἀναλαμβάνει τό ρόλο πού ἔπαιζε ὁ κινηματογράφος στήν ψυχαγωγία τῶν μαζῶν. Ἡ ἔλλειψη θεατῶν πού προκαλεῖ ζημία φέρνει τήν αὔξηση τῆς τιμῆς τοῦ εἰσιτηρίου ἐνισχύοντας ἔτσι τή τάση πρός ἕνα ἐλιτισμό.

Ἄν οἱ διανομεῖς ἀναλάβουν ἕνα πιό ἐνεργητικό ρόλο(κεντρισμένοι ἀπό τά κρατικά πρίμ πού ἐνισχύουν ὅσους ἐπιχειροῦν νά βιομηχανοποιήσουν τόν βραζιλιάνικο κινηματογράφο) καί ἄν κατακτηθεῖ τό ἀπρόσιτο αὐτό κοινό θά ἐπιτύχουν πραγματικά οἱ στόχοι τῆς κυβερνητικῆς πολιτικῆς. Ἡ ἐξαγωγή βραζιλιάνικων ταινιῶν προϋποθέτει μιά παραγωγή ποιότητας πού θά εἶναι δυνατή ἀφοῦ ξεπεραστεῖ αὐτό τό πρῶτο στάδιο.

(Ἀπό τά πρακτικά τῆς Γραμματείας Προγραμματισμοῦ τοῦ Ἐθνικοῦ Ἱδρύματος Κινηματογράφου)



Cinema Nôvo

Cinema Nôvo

Cinema Nôvo

Κινηματογράφος: Τροχιά στό στερέωμα τῆς ὑποανάπτυξης.

τοῦ Paulo Emilio Salles Gomes.

Κοινό σημεῖο τοῦ Βραζιλιάνικου κινηματογράφου μέ τήν τέχνη τῶν ἄλλων χωρῶν τοῦ Τρίτου Κόσμου εἶναι τό βάρος τῆς ὑποανάπτυξης· ἀλλά ὁ Βραζιλιάνικος κινηματογράφος ξεχωρίζει μέ τήν ἔλλειψη, κάθε ἄλλης πολιτιστικῆς κληρονομιᾶς ἐκτός ἀπό ἐκείνη τῆς μητρόπολης.

Ἡ ἀνικανότητα τῶν δημιουργῶν νά ἀντιγράψουν τόν ἐλάχιστο κοινό παρανομαστή τῆς πρωτοτυπίας εἶναι ὁ λόγος πού οἱ κινηματογραφιστές μας ζήτησαν δικούς τους δρόμους ἀνάμεσα στό βαρύ ἀνταγωνισμό, τῶν ξένων προϊόντων, τίς ἐσωτερικές πολιτικές ἀναστατώσεις καί τήν συνειδητή ἤ ὄχι ἀναγκαιότητα, νά ἀνοίξουν τίς πύλες στή μεγάλη πλειοψηφία πού βρισκόταν στό περιθώριο.

Ὁ Βορειοαμερικάνικος, ὁ γιαπωνέζικος καί γενικά ὁ εὐρωπαϊκός κινηματογράφος δέν ὑπῆρξαν ποτέ ὑποανάπτυκτοι ἐνῶ ὁ ἰνδικός, ὁ ἀραβικός καί ὁ βραζιλιάνικος δέν ἔπαψαν ποτέ νά εἶναι ἔτσι. Στόν κινηματογράφο ἡ ὑποανάπτυξη δέν εἶναι ἕνας σταθμός, μιά φάση ἀλλά μία κατάσταση: οἱ ταινίες πού παράγονται σέ προηγμένες χῶρες δέν πέρασαν ποτέ ἀπό αὐτήν τήν κατάσταση ἀφοῦ αὐτό τό φρόντισαν ἄλλοι. Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἀνίκανος νά βρεῖ ἀπό μόνος του τή δύναμη πού τοῦ χρειάζεται γιά νά ξεφύγει ἀπό τήν καταδίκη τῆς ὑποανάπτυξης ἀκόμα κι ὅταν εὐτυχεῖς συμπτώσεις εὐνοοῦν τήν ἀνάπτυξη τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς.

Ἄς πάρουμε τήν περίπτωση τῶν Ἰνδιῶν: πρό-

κειται γιά μιά άπό τίς παραγωγικότερες βιομηχανίες κινηματογράφου στόν κόσμο. Τό Ἰνδικό ἔθνος ἔχει μιά δική του κουλτούρα τόσο βαθιά ριζωμένη πού ἐμποδίζει σάν φράγμα τή διείσδυση τῶν προϊόντων τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας τῆς Δύσης στήν ἀρχική μορφή τους· σπάνια τό κοινό ἐντυπωσιάστηκε ἀπό τά ἀμερικάνικα καί τά εὐρωπαϊκά ἔργα πού προσπάθησαν νά διεισδύσουν στήν ἰνδική ἀγορά. Ἔτσι δημιουργήθηκαν οἱ προϋποθέσεις γιά τήν ἀνάπτυξη μιᾶς τοπικῆς παραγωγῆς πού ἀκμάζει ἐπί δεκαετίες καί πού τροφοδοτεῖ τό ἐμπόριο τῶν θεαμάτων. Θεωρητικά ἡ κατάσταση ἦταν ἰδανική: ἕνα ἔθνος ἤ μιά ὁμάδα ἐθνῶν συντηρεῖ τό δικό του κινηματογράφο. Ὅλα αὐτά ὅμως συνέβαιναν σέ μιά ὑποανάπτυκτη χώρα, ἀποικιοκρατούμενη καί ἡ πνευματική αὐτή δραστηριότητα, πού μέ πρώτη ματιά πού φαίνεται τόσο συναρπαστική στήν πραγματικότητα ἀντανακλᾶ τή σκληρή εἰκόνα τῆς ὑποανάπτυξης.

Δέν θά μιλήσω ἐδῶ γιά τό ρόλο τῆς μητρόπολης στήν ἀνάπτυξη τοῦ ἰνδικοῦ κινηματογράφου ἀλλά θά ἤθελα μόνο νά διευκρινήσω τό πολιτιστικό νόημα τοῦ φαινομένου. Ὁ ἰνδικός κινηματογράφος παραμένει πιστός στίς καλλιτεχνικές παραδόσεις τοῦ ἔθνους καί τό μεγαλειῶδες ὕφος τῶν ἔργων-κυρίως ὅταν ἔχουν μυθολογικά θέματα-ἐπιβεβαιώνει αὐτή τήν ἐντύπωση. Ἡ ἰσχυρότερη ρίζα ὅλης αὐτῆς τῆς παραγωγῆς συνίσταται ἀπό τίς ἰδέες, τίς εἰκόνες καί τό ὕφος πού προκατασκευάζουν οἱ καταπιεστές γιά τήν κατανάλωση τῶν καταπιεσμένων. Ἡ πηγή ἀπ' ὅπου ἀναβλύζουν οἱ ἰνδικές ταινίες στόν αἰώνα μας κατασκευάστηκε πρός τό τέλος τοῦ προηγούμενου αἰώνα ἀπό τήν ἀγγλική βιομηχανία γραφικῶν εἰδῶν-καί ἀπό τή σχετική λογοτεχνία-μέ τή διάδοση μιᾶς μεγάλης εἰκαστικῆς λογοτεχνικῆς καί θεαματικῆς παράδοσης. Οἱ μεγάλες ποσότητες ἀπό στάμπες καί κείμενα ἀφιερωμένα στή λατρεία τῆς Mother India σπάνια ξεπερνοῦν τό πιό κονφορμιστικό καί στεῖρο ἐμπορικό ἐπίπεδο πού σάν κληρονομιά μεταφέρεται, ἀπαράλλαχτο στό βάθος του, καί στίς ταινίες πού παράγονται ἀργότερα. Ὁ Ἰνδοί κινηματογραφιστές πού μετά τήν ἀνεξαρτησία προσπάθησαν νά ἀντιδράσουν ἐνάντια στήν ἀρτηριοσκληρωμένη παράδοση πού εἶχαν ἐπιβάλλει οἱ καταπιεστές, στρέφονται ἀναγκαστικά, πρός μορφές καί σχήματα τοῦ ξένου κινηματογράφου. Ἡ προσπάθεια γιά μιά ἐλάχιστη ἔστω πολιτιστική πρόοδο σ' ἕνα πλαίσιο γενικῆς ὑποανάπτυξης λήγει, μέ τούς κινηματογραφιστές μᾶλλον νικημένους ἀπό τίς ἀντιξοότητες πού προσπάθησαν νά κατανικήσουν.

Στήν Ἰαπωνία ὅπου οἱ σχέσεις μέ τόν ἔξω κόσμο δέν ἦταν ἐκεῖνες πού ἐπιβάλλει ἡ ὑποανάπτυξη τό φαινόμενο τῆς ἐξέλιξης τοῦ κινηματογράφου ἦταν τελείως διαφορετικό. Τά ξένα ἔργα κατέκτησαν ἀμέσως ἕνα μεγάλο κοινό καί λειτούργησαν ἀπό τήν ἀρχή σάν ἰσχυρό κίνητρο στόν σχηματισμό τῆς καταναλωτικῆς ἀγορᾶς τῆς χώρας. Στό μεταξύ ἡ ξένη αὐτή παραγωγή "ἐξιαπωνίσθηκε" ἀπό τούς "μπενσί" - τούς καλλιτέχνες πού σχολιάζουν προφορικά τήν ὑπόθεση τῶν βουβῶν ταινιῶν-πού ἔγινε τελικά ἡ μεγαλύτερη ἀττραξιόν τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος. Γιά νά ποῦμε τήν ἀλήθεια τό γιαπωνέζικο κοινό ποτέ δέν δέχτηκε τό ξένο προϊόν ἔτσι ὅπως ἦταν, δηλαδή τά βουβά ἔργα μέ τή μετάφραση τοῦ μύθου. Ὅταν ἄρχισε ἡ ντόπια παραγωγή δέν βρῆκε δυσκολία νά ὑπερισχύσει καί μάλιστα μετά τήν ἐμφάνιση τοῦ ὁμιλοῦντος πού κατάργησε τό εἶδος τῶν "μπενσί". Ἀντίθετα μέ ὅτι συνέβηκε στίς Ἰνδίες ὁ γιαπωνέζικος κινηματογράφος γινόταν μέ ἐθνικά κεφάλαια καί ἐμπνεόταν ἀπό τήν πιό ἄμεση λαϊκή παράδοση, ἀπό τό θέατρο καί τή λογοτεχνία τῆς χώρας. Στόν κόσμο τοῦ ὑποανάπτυκτου κινηματογράφου τό ἀραβικό φαινόμενο δέν εἶναι ἐξίσου σαφές μέ τό ἰνδικό. Ἀκόμα καί στίς βορειοαφρικανικές χῶρες ἤ τίς χῶρες τῆς Μέσης Ἀνατολῆς ἡ συνισταμένη τῆς ἐθνικῆς κουλτούρας δέν εὐνόησε τή διάδοση τοῦ ξένου κινηματογράφου ἐνῶ ἡ ἀνάπτυξη τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης ἦταν ἐδῶ πολύ πιό ἀργή ἀπ' ὅτι στίς Ἰνδίες. Τό λιγοστό ἐνδιαφέρον γιά τό δυτικό κινηματογράφο δέν συνοδεύτηκε καί ἀπό ἄνθιση τῆς ἐγχώριας παραγωγῆς. Ἡ ἱμπεριαλιστική διείσδυση φυσικά προσπάθησε νά ἐπιβάλλει στούς κατοίκους αὐτῶν τῶν περιοχῶν μιά εἰκόνα τοῦ ἑαυτοῦ τους ἐξυπηρετική γιά τά συμφέροντα τοῦ κατακτητή. Τό ὅτι δέν ὁδήγησε στή δημιουργία ἑνός κινηματογράφου ὅπως στίς Ἰνδίες θά ὀφείλεται ἴσως στήν ἀντι-εἰκονική παράδοση τῶν χωρῶν ὅπου λατρεύεται ὁ Μωάμεθ. Ἡ πολιτιστική βιομηχανία τῆς Δύσης βρῆκε σπάνιες πρωτότυπες εἰκόνες πού θά μποροῦσαν νά χρησιμέψουν σάν πρώτη ὕλη στήν παραγωγή προτύπων προορισμένων γιά τούς ἴδιους τούς Ἄραβες. Ἡ παραγωγή εἰκόνων ἀπό τούς Ἄραβες ἦταν ἔντονη ἀλλά προοριζόταν γιά τήν κατανάλωση τῶν Δυτικῶν: Τό πρότυπο δέ βρέθηκε ποτέ. Ὁ ἄξονας τοῦ κορανικοῦ θεάματος, ἀκόμα καί τοῦ χορευτικοῦ, εἶναι ὁ ἦχος καί ὁ ἀραβικός κινηματογράφος ἀναπτύχθηκε οὐσιαστικά μόνο μετά τήν ἀνακάλυψη τοῦ ὁμιλοῦντος. Μέ μιά πρώτη ματιά ὁ ἰσλαμικός κινηματογράφος εἶνα πολύ πιό ὑποανάπτυκτος

από τόν ἰνδικό. Χρειάζεται χρόνος ἀκόμα γιά νά ἐπικρατήσει στίς κινηματογραφικές αἴθουσες τοῦ Λιβάνου ἤ τῆς Αἰγύπτου-τούς κυριώτερους παραγωγούς του-ἀλλά σάν ἀντιστάθμισμα ἡ οἰκονομία του εἶναι ἀκόμα πιό ἀνεξάρτητη. Ἀφοῦ τά ἀρχέτυπα τους δέν εἶναι ἐξωτικές στάμπες ξένης παραγωγῆς ἀλλά ἡ φωτογραφική τέχνη τῆς Δύσης-μέσα από τήν ὁποία οἱ ἄραβες δέχτηκαν τελικά τήν εἰκόνα σάν συστατικό τῆς σύνθεσης μιᾶς ἰδέας τοῦ ἑαυτοῦ τους-οἱ αἰγυπτιακές καί οἱ ἄλλες ἀραβικές ταινίες ἐπηρεάστηκαν ἄμεσα από τή δυτική παραγωγή. Φαίνονται λιγότερο αὐθεντικές από τίς ἰνδικές ἀλλά ἡ φύση τῆς σχέσης τους μέ τό θεατή εἶναι ἡ ἴδια: χωρίς συγκεκριμένη ἰδεολογία καί βυθισμένη στή πνευματική φτώχεια πού ἐπιβάλλει ὁ ἰμπεριαλισμός ἐξασφαλίζουν τήν εὔνοια τοῦ κοινοῦ γιατί ἀντανακλοῦν ἔστω καί ἀμυδρά τόν πατροπαράδοτο πολιτισμό τους.

Αὐτές οἱ ἀναφορές σέ ὁρισμένα χαρακτηριστικά τῆς ὑποανάπτυκτης κινηματογραφικῆς παραγωγῆς τῶν ἄλλων χωρῶν μπορεῖ νά χρησιμέψει σάν χρήσιμη εἰσαγωγή στήν δική μας κατάσταση. Οἱ διαφορές καί οἱ ἀναλογίες της μᾶς καθορίζουν. Ἡ βραζιλιάνικη κινηματογραφική κατάσταση δέν ἔχει διαφορετική βάση από τόν δυτικό κινηματογράφο γιά νά στηριχτεῖ. Εἶμαστε μιά προέκταση τῆς Δύσης δέν ὑπάρχει ἀνάμεσα σ'ἐκείνη καί σέ μᾶς ὁ φυσικός φραχτης τῆς προσωπικότητας τοῦ Ἰνδοῦ ἤ τοῦ Ἄραβα πού συνεχῶς παραβιάζεται ἤ καταπιέζεται. Ἐμεῖς ποτέ δέν καταπιεστήκαμε ὁλότελα. Ὅταν ἔφτασε ὁ κατακτητής, ὁ κατακτημένος πληθυσμός δέν ἦταν ἀρκετός καί ἔπρεπε ἀναγκαστικά νά αὐξηθεῖ. Ἡ μαζική εἰσαγωγή ἀναπαραγωγέων, οἱ ποικίλες διασταυρώσεις ἐξασφάλισαν τόν πολλαπλασιασμό τῶν καταπιεσμένων παρόλο πού ἡ ἀνικανότητα τοῦ κατακτητῆ ἔκανε ἀβάσταχτες τίς φυσικές δυσκολίες. Ἡ ἰδιορρυθμία αὐτῆς τῆς μεθόδου, τό γεγονός ὅτι ὁ κατακτητής κατασκεύασε, τόν κατακτημένο κατ'εἰκόνα καί ὁμοίωση, ἔκανε τίς δύο αὐτές κατηγορίες νά ἔχουν πολλά κοινά σημεῖα. Ψυχολογικά ὁ καταπιεστής καί ὁ καταπιεζόμενος δέν αἰσθάνονται ἔτσι· πραγματικά ὁ πρῶτος εἶναι ἕνα κομμάτι από μᾶς καί θά ἦταν κοινωνιολογικά παράλογο νά φανταστοῦμε τήν ἔξωσή του ὅπως στήν περίπτωση τῶν Γάλλων πού διώχτηκαν από τήν Ἀλγερία. Τά γεγονότα τῆς ἱστορίας μας-ἡ Ἀνεξαρτησία, ἡ Δημοκρατία, ἡ Ἐπανάσταση τῶν Τριάντα- ἔγιναν από τούς καταπιεστές ὅπου ὁ καταπιεζόμενος δέν εἶχε φωνή. Ἡ ὑπόθεση περιπλέκεται ἄν θυμηθοῦμε ὅτι ἡ μητρόπολη τοῦ κατακτητή μας δέν βρίσκεται ποτέ

στόν ἴδιο τόπο μ'αὐτόν ἀλλά στή Λισσαβώνα, τή Μαδρίτη, τό Λονδῖνο ἤ τήν Οὐάσιγκτον. Κι ἐδῶ μποροῦμε νά ἐντοπίσουμε μιά κάποια συγγένεια ἀνάμεσα στήν τύχη τῶν Ἰνδῶν, τῶν Ἀράβων καί τή δική μας ἀλλά τό φῶς πού θά ἔρριχνε μιά τέτοια μελέτη στήν ἀνάλυση τοῦ κινηματογράφου τῶν χωρῶν αὐτῶν θά ἦταν ὑπερβολικά ἔμμεσο. Γιά τήν ὥρα ἀρκεῖ νά παρατηρήσουμε ὅτι τό βραζιλιάνικο κοινωνικό ἀμάλγαμα δέν κρύβει στόν ἐπίμονο μελετητή τήν συνύπαρξη τοῦ κατακτητή μέ τόν κατακτημένο. Δέν εἶμαστε Εὐρωπαῖοι οὔτε Βορειο-Ἀμερικάνοι ἀλλά ὄντας ἀπογυμνωμένοι ἀπό τήν ἐθνική μας κουλτούρα δέν θεωροῦμε τίποτα ξένο μιά καί ὅλα εἶναι ξένα. Ἡ κοπιαστική αὐτοδόμησή μας προχωρεῖ μέσα ἀπό τή διαλεκτική ἐναλλαγή τοῦ νά μήν εἶσαι ἤ τοῦ νά εἶσαι κάποιος ἄλλος. Ὁ βραζιλιάνικος κινηματογράφος συμμετέχει σ'αὐτόν τόν μηχανισμό καί τόν ἀλλοιώνει μέσα ἀπό τήν δημιουργική μας ἀνικανότητα καταλήγοντας στήν ἀντιγραφή. Τό φαινόμενο τοῦ κινηματογράφου στή Βραζιλία μαρτυρᾶ καί ἀπηχεῖ πολλές ἐθνικές δυστυχίες. Ἡ ἐφεύρεση γίνεται στίς ἀνεπτυγμένες χῶρες καί κάποτε φτάνει σέ μᾶς. Τό διάστημα ἀνάμεσα στήν ἐμφάνιση τοῦ κινηματογράφου στήν Εὐρώπη καί τή Βόρειο Ἀμερική καί τήν προβολή ἤ ἀκόμα τήν παραγωγή ταινιῶν στήν Βραζιλία εἶναι σύντομο. Κι ἄν ὁ κινηματογράφος καθυστέρησε νά ἐμφανιστεῖ καμιά δεκαετία στή βραζιλιάνικη ζωή αὐτό ὀφείλεται στήν καθυστέρηση τοῦ ἠλεκτροφωτισμοῦ πού στά τέλη τοῦ περασμένου αἰώνα ἔλειπε ἀκόμα καί ἀπό τήν πρωτεύουσα. Ὅταν τό Ρίο ντέ Τζανέϊρο ἠλεκτροφωτίστηκε οἱ αἴθουσες προβολῆς πολλαπλασιάστηκαν ἀπότομα. Οἱ ἰδιοκτῆτες αὐτῶν τῶν αἰθουσῶν ἐμπορεύονταν ξένες ταινίες στήν ἀρχή ἀλλά ἀργότερα ἀποφάσισαν νά ἀφιερωθοῦν στήν παραγωγή καί μέσα σέ τρία, τέσσερα χρόνια μετά τό 1908 τό Ρίο ντέ Τζανέϊρο γνωρίζει, μιά ἐποχή πού ὁ κριτικός Vicente de Jaula Arajo δέν διστάζει νά χαρακτηρίσει "Belle Epoque" τοῦ Βραζιλιάνικου κινηματογράφου.

Οἱ ταινίες αὐτές πάνω σέ θέματα πού συγκέντρωναν τότε τό γενικό ἐνδιαφέρον-ἐγκλήματα, πολιτική, ψυχαγωγία- ἦταν μέτριες ἀπομιμήσεις ξένων ἔργων καί λίγο ἀντιπροσώπευαν τή Βραζιλία μέ τήν ἐπιλογή τῶν θεμάτων ἀλλά μέ τήν ἀχνή μεταχείριση τοῦ ξένου μηχανήματος. Τά πρῶτα Βραζιλιάνικα ἔργα εἶναι τεχνικά πολύ κατώτερα ἀπό τά πρότυπά τους κι ὅμως φαίνονταν εὐχάριστα στά μάτια ἑνός ἄπειρου θεατή πού δέν εἶχε μυηθεῖ ἀκόμα στήν κατανάλωση τοῦ τελειοποιημένου προϊόντος. Εἶ-

ναι γεγονός ὅτι καμιά ξένη ταινία δέ γνώρισε τό θρίαμβο καί τήν έμπορική έπιτυχία βραζιλιάνικων έργων γιά τήν πολιτική ή τά έγκλήματα. Ἡ ἄνθιση αὐτή ἑνός ὑποανάπτυκτου κινηματογράφου πού ἦταν ἀναγκαστικά βιοτεχνικός συνέπεσε μέ τή μεταμόρφωση τῆς ἐφεύρεσης σέ παραγωγή βιομηχανικοῦ ἐπιπέδου στίς ξένες μητροπόλεις. Τά προϊόντα αὐτῆς τῆς παραγωγῆς διαδόθηκαν σ'ὅλον τόν κόσμο ἐπιρεάζοντας καί ρυθμίζοντας τήν ἀγορά. Στή Βραζιλία ὅπου εἰσάγονται τά πάντα-ἀκόμα καί τά φέρετρα καί οἱ ὀδοντογλυφίδες-οἱ πόρτες ἄνοιξαν διάπλατα στό διασκεδαστικό αὐτό προϊόν καί φυσικά κανείς δέν σκέφτηκε νά ἐνισχύσει τήν ντόπια κινηματογραφική παραγωγή. Ὁ πρωτόγονος βραζιλιάνικος κινηματογράφος ξεχάστηκε γρήγορα, διέκοψε τήν παραγωγή του καί ὁ κινηματογράφος μας ἄρχισε νά ὑποφέρει ἀπό τή πρώιμη καί μακρόχρονη παρακμή πού εἶναι τυπικό γνώρισμα τῆς ὑποανάπτυξης. Μέσα ἀπό τόν ἀγώνα γιά τήν ἐπιβίωση ἔγινε παριάς περιθωριακός σέ μιά κατάσταση πού θύμιζε τόν καταπιεσμένο καί μέ τήν εἰκόνα του τόν μετέφερε στούς θεατές προκαλώντας ἀπέχθεια καί κατάπληξη. Τό εἶδος αὐτό τοῦ ντοκουμέντου ὅταν εἶναι αὐθεντικό δέν εἶναι ποτέ εὐχάριστο ἀλλά ὅλα συνέβαιναν σάν ἡ ἔλλειψη τεχνικῆς τοῦ κινηματογραφιστῆ νά συντελοῦσε στήν ἀποκάλυψη τῆς σκληρῆς ἀλήθειας πού εἶχε σοκάρει τούς φιλελεύθερους κριτικούς τοῦ τύπου στό Ρίο ἀλλά καί ἔναν συντηρητικό ὅπως ὁ Oliveira Viana. Αὐτές οἱ εἰκόνες τῆς ἀνθρώπινης παρακμῆς χωροῦσαν ἀκόμα & σέ ταινίες μέ πλοκή πού παράγονταν ποῦ καί ποῦ & πού σπάνια προβάλλονταν σέ κανονικές αἴθουσες κι αὐτό χάρη στήν καλή θέληση τοῦ βορειομερικάνικου κινηματογράφου. Γι αὐτό καί οἱ ἄφοβοι ἀγωνιστές τοῦ Βραζιλιάνικου κινηματογράφου τῆς ἐποχῆς τοῦ βωβοῦ προσπαθοῦσαν νά περιορίσουν τήν εἰκόνα τῆς ἀνθρώπινης δυστυχίας καί νά τήν ἀντικαταστήσουν μέ εὐχάριστες εἰκόνες βορειοαμερικάνικου τύπου πού θά μποροῦσαν νά συναγωνιστοῦν τήν ξένη παραγωγή.

Ἀμέσως μετά τό στραγγάλισμα τῆς πρώτης πρωτοβουλίας γιά ἕνα βραζιλιάνικο κινηματογράφο, οἱ βορειοαμερικάνοι ἐκτόπισαν τούς Εὐρωπαίους παραγωγούς καί κυριάρχησαν σχεδόν ἀπόλυτα στήν ἀγορά. Τό δίκτυο διανομῆς ἀναδιοργανώθηκε καί διευρύνθηκε ἀνάλογα μέ τά συμφέροντά τους. Οἱ εὐρωπαϊκές παραγωγές συνέχιζαν νά φτάνουν ἀκόμα καί χωρίς κέρδος ἀλλά στίς τρεῖς γενιές πού διασκεδάζουν ἀποκλειστικά καί μόνο μέ κινηματογράφο στή Βραζιλία, τήν ἀποκλειστικότητα τῆς διανομῆς τήν εἶχε ὁ

Βορειοαμερικάνικος κινηματογράφος καί ἕνα μικρό μέρος ὁ ντόπιος. Ὄχι γιατί κατορθώσαμε νά ἐθνικοποιήσουμε τό θέαμα πού εἰσαγόταν ὅπως οἱ γιαπωνέζοι ἀλλά γιατί ἡ ἀφομοίωση τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου ἦταν γενική καί ἔπιασε τόπο στή συλλογική φαντασία καταπιεζομένων καί καταπιεστῶν-ἐκτός ἀπό τά κατώτερα στρώματα τῆς κοινωνικῆς πυραμίδας-πού γρήγορα ἔγινε δικό μας πράγμα πάνω στή βάση τοῦ "τίποτα δέν μᾶς εἶναι ξένο ἀφοῦ ὅλα ἔτσι εἶναι". Ἡ μεγάλη ἱκανοποίηση πού προκάλεσε ἡ κατανάλωση τῶν ἀμερικάνικων ἔργων ἄφησε ὅμως ἀνικανοποίητη τήν ἐπιθυμία ἔκφρασης τῆς βραζιλιάνικης κουλτούρας πού χωρίς νά ἔχει οὐσιαστική πρωτοτυπία-ὅπως ἡ ἰνδική ἤ ἡ ἀραβική-ἀναφορικά μέ τή δύση, εἶχε ὑφάνει μιά δική της προσωπικότητα ἀδρή καί ἐκφραστική. Ἡ διάδοση τοῦ κινηματογράφου φτώχυνε πολύ τήν τέχνη τοῦ θεάματος πού εἶχε μιά ζωντανή παράδοση στή χώρα καί πού κατόρθωσε τελικά νά ἐπιβιώσει βεβαιώνοντας ἔτσι τήν ὕπαρξη μιᾶς πιό στενῆς ἀντιστοιχίας μέ τίς βαθιές ἀνάγκες τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης. Ἡ ἐπέμβαση τοῦ ραδιοφώνου ἔδωσε νέα ὤθηση στίς ἠχητικές γιρλάντες τοῦ θεάματος. Μέ τήν πρώτη εὐκαιρία ἡ λαϊκή κουλτούρα παραβίασε τό βορειοαμερικάνικο μονοπώλιο καί ἔκανε τό δικό της κινηματογράφο. Μέ τήν εὐκαιρία τῆς ἀνακάλυψης τοῦ ὁμιλοῦντος, πού συνέπεσε μέ τή μεγάλη κρίση τῆς Wall Street, ἡ ἀγορά ξαλάφρωσε λίγο ἀπό τήν ἀμερικάνικη παρουσία καί ἀκολούθησε μιά κρίση τῆς δικῆς μας παραγωγῆς. Γιά δυό χρόνια περίπου ἡ κουλτούρα τῶν χωρικῶν πού ἦταν οἰκεία στούς κτηματίες, τούς ἀποίκους ἀλλά καί τόν πληθυσμό τῶν πόλεων βρῆκε τό δρόμο τοῦ κινηματογράφου καί τό ἴδιο ἔγινε μέ τή μουσική παραγωγή τῆς πόλης. Αὐτό τό εἶδος τῶν ταινιῶν κέρδισε τήν εὔνοια ὅλου τοῦ βραζιλιάνικου κοινοῦ ἀλλά σέ λίγο καιρό τά κινηματογραφικά ἐνδιαφέροντα τῆς χώρας στράφηκαν καί πάλι πρός τά ἀμερικάνικα προϊόντα καί ὁ βραζιλιάνικος κινηματογράφος κόντεψε νά πεθάνει ἄλλη μιά φορά· ἔγινε πάλι ὑποανάπτυκτος καί παραγκωνισμένος παρ'ὅλο πού μερικές παραγωγές τῆς δεκαετίας τοῦ 1930 εἶχαν φτάσει σέ ὑψηλή στάθμη ἀπό τήν ἄποψη τῆς ποιότητος. Ἡ ὑποχρεωτική προβολή ἐπικαίρων ἔγινε ἀφορμή γιά τό γύρισμα πολλῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους πού τώρα ἔχασαν τόν ἀρχικό, ἀποκαλυπτικό χαρακτήρα τους. Συνέχισαν ὅμως νά ἀπηχοῦν μελαγχολικά τή ζωή τοῦ κατακτητῆ καί εἰδικά τίς ἐπίσημες τελετές. Τελικά ὅμως μέ τόν ἔρχομό τοῦ ὁμιλοῦντος δόθηκε πραγματική ὤθηση στήν ἐθνική παραγωγή.

Τό φαινόμενο τοῦ κινηματογράφου πού ἀναπτύχθηκε στό Ρίο ντέ Τζανέϊρο μετά τή δεκαετία τοῦ 1940 μοιάζει μέ τέλμα. Ἡ ἀδιάκοπη παραγωγή ταινιῶν μιούζικαλ ἤ φαρσοκωμωδιῶν ἤ ἐνός συνδυασμοῦ, ἀπό τά δύο εἴδη συνεχίστηκε ἀνεξάρτητα ἀπό τίς ἐπίσημες προτιμήσεις τοῦ κατακτητῆ καί ἀντίθετα μέ τά ξένα ἐνδιαφέροντα. Τό λαϊκό καί τό νεανικό κοινό πού εἶχε ἐγγυηθεῖ τήν ἐπιτυχία αὐτοῦ τοῦ εἴδους τῶν ταινιῶν ἔβρισκε ἐκεῖ ἀνανεωμένα τά πρότυπα τοῦ θεάματος πού εἶχε ἐπιτυχία σχεδόν παντοῦ στόν Δυτικό κόσμο ἀλλά πού περιεῖχε καί στοιχεῖα ἄμεσα βγαλμένα ἀπό τήν παλιά, ἰσχυρή βραζιλιάνικη παράδοση. Σ'αὐτές τίς λίγο-πολύ σταθερές ἀξίες οἱ ταινίες πρόσθεταν τά εὐρήματα τοῦ Ρίο ντέ Τζανέϊρο δηλαδή τά ἀνέκδοτα, τόν τρόπο ἔκφρασης, κρίσης καί συμπεριφορᾶς, τήν καθημερινή ζωή πού μέσα ἀπό τή φάρσα στόν κινηματογράφο ἔβγαινε πιό ἀνάγλυφα ἀπό ὅτι στήν ἐπιθεώρηση ἤ τό λαϊκό θέατρο. Εἶναι ὑπερβολικό νά προσθέσουμε ὅτι ἔργα τέτοιου εἴδους μέ νούμερα καί ἀνέκδοτα ἦταν τό σημάδι τῆς πιό σκληρῆς ὑποανάπτυξης· παρ'ὅλα αὐτά ὁ δεσμός πού δημιουργήθηκε ἀνάμεσα σ'αὐτά καί στό θεατή, ἦταν ἕνα πολιτιστικό γεγονός πολύ πιό σημαντικό ἀπό τήν ἐπαφή τοῦ Βραζιλιάνου μέ τά ἀμερικάνικα προϊόντα. Σ'αὐτήν τήν περίπτωση τό σημεῖο ἐπαφῆς ἦταν ἀξεχώριστο ἀπό τήν καταναλωτική παθητικότητα ἐνῶ τό κοινό ἀποκαθιστοῦσε τέτοιους δεσμούς μέ τή φάρσα καί τή μουσική κωμωδία πού ἡ συμμετοχή του γινόταν κίνητρο δημιουργίας. Ἡ διαδοχική προβολή ἀμερικάνικων ἔργων δημιουργοῦσε ἕναν ὁλόκληρο κόσμο ἀλλά ἡ ἀπόσταση τόν ἔκανε ἀφηρημένο ἐνῶ τά καταγέλαστα κομμάτια Βραζιλίας πού πρότειναν τά ἔργα μας περιέγραφαν τόν κόσμο πού ζοῦσαν οἱ θεατές. Ἡ ταύτιση μέ τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο χάλκευε ἐπιφανειακούς τρόπους συμπεριφορᾶς στά 'ἀγόρια καί τά κορίτσια τῆς κυρίαρχης τάξης· ἀντίθετα ἡ δημοτικότητα τοῦ γκαφατζῆ, τοῦ μικροαπατεώνα καί τοῦ κατεργάρη τῆς φάρσας δημιουργοῦσε ἕναν κόσμο πού ἀντιπαράθετε τόν καταπιεστή μέ τόν καταπιεσμένο. Τό ἄκουσμα τῶν εἰσπράξεων τῶν λαϊκῶν αὐτῶν ταινιῶν πού παράγονταν βιοτεχνικά καί χωρίς ἐπιδιώξεις καλλιτεχνικές ἐπηρέασε ἀποφασιστικά τούς πρωτεργάτες τῆς κινηματογραφικῆς ἐπιχείρησης τοῦ Σάο Πάουλο πού προσπάθησαν στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ 1950 νά κάνουν ἐμπορικά, βιομηχανικά καί καλλιτεχνικά πιό φιλόδοξες ταινίες. Μερικές ἀπό τίς αἰτίες τῆς ἀποτυχίας εἶναι ὁλοφάνερες. Οἱ παραγωγοί τοῦ Ρίο ντέ Τζανέϊρο ἦταν καί διανομεῖς &

ἡ συγκυρία πολλῶν περιστάσεων ἔφερε τήν κινηματογραφική παραγωγή σ'ἕνα ἐπίπεδο ἄνθισης πού θύμιζε τή χρυσή ἐποχή τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰώνα. Οἱ ἰμπρεσσάριοι τοῦ Σάο Πάουλο πού ρίχτηκαν σ'αὐτήν τήν περιπέτεια προέρχονταν ἀπό ἄλλες ἐπιχειρήσεις καί εἶχαν τήν ἀπλοϊκή πεποίθηση ὅτι οἱ αἴθουσες προβολῆς θά δέχονταν νά προβάλλουν ὁποιαδήποτε ταινία ἀκόμα καί τίς ἐγχώριες. Ἀλλά καί ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη ἡ προσπάθεια ἀπέτυχε. Μήν ἀναγνωρίζοντας τή λαϊκή ποιότητα τοῦ κινηματογράφου τοῦ Ρίο ντέ Τζανέϊρο οἱ ἐπιχειρηματίες τοῦ Σάο Πάουλο ἐνθουσιάστηκαν ἀπό τεχνικά καί καλλιτεχνικά πρότυπα πού μόλις εἶχαν ἔρθει ἀπό τήν Εὐρώπη καί ἐπιχείρησαν νά ὁδηγήσουν τό βραζιλιάνικο κινηματογράφο σέ τελείως διαφορετικό δρόμο. Ὅταν τυχαῖα ἀνακάλυψαν τή λύση τῶν ἔργων μέ θέματα ἀπό τή ζωή τῆς ὑπαίθρου ἤ μέ ἥρωες ἀπό ραδιοφωνικά σκέτς ἦταν ἤδη πολύ ἀργά.

Ὁ ἐνθουσιασμός πού προκάλεσε παρ'ὅλα αὐτά ἡ βιομηχανική αὐτή προσπάθεια ἦταν θετικός καί δέν ἀλλοίωσε τήν ποσότητα καί ποιοτική ἄνοδο τοῦ Βραζιλιάνικου κινηματογράφου. Ὁ παραγκωνισμός τοῦ κινηματογράφου μας δέν ἦταν πιά ἕνα ἐξώφθαλμο φαινόμενο ὅπως σέ ἄλλες ἐποχές. Τό γεγονός ὅτι μιά σημαντική μερίδα τῆς ἄρχουσας τάξης ἔμενε μακρυά του ἔκανε τούς παρατηρητές καί τούς κριτικούς πιό εὐαίσθητους. Ἡ μετριότητά του δέν τόν ἐμπόδιζε νά παίζει ἕνα ρόλο καί δέν ἔκρυβε τήν παρουσία του. Τά εὐκαιριακά πατερναλιστικά μέτρα προστασίας ἀπό τήν πλευρά τοῦ κράτους ἀποκτοῦσαν μόνιμο χαρακτήρα. Ἀρκετές φορές ἡ κυβέρνηση δημιουργοῦσε τήν ψευδαίσθηση ὅτι προγραμμάτιζε μιά ἐθνική κινηματογραφική πολιτική ἀλλά ἡ βασική κατάσταση δέν ἄλλαζε... Στήν ἀγορά ἐξακολουθοῦσαν νά κυριαρχοῦν οἱ ξένοι καί οἱ ἐπιχειρηματίες τοῦ κινηματογράφου κατέληγαν τελικά νά ἐξυπηρετοῦν τά συμφέροντά τους. Ἡ κυβέρνηση κάτω ἀπό τήν πίεση τῆς ἐπιθυμίας τῶν βραζιλιάνων παραγωγῶν γιά μεγαλύτερα κέρδη, πού τελικά ταυτιζόταν μέ τίς ἐπιδιώξεις τῶν καταπιεσμένων, κατόρθωσε νά ἐξασφαλίσει ἀπό τήν ξένη καί τή ντόπια ἄρχουσα τάξη ἕνα μικρό τομέα τῆς ἀγορᾶς γιά νά κυκλοφορεῖ ἡ ἐθνική παραγωγή. Ἐπειδή οἱ ἀρχές δείχνουν μιά ἀλληλεγγύη πρός τήν ἄρχουσα τάξη ἀπό τήν ὁποία προέρχονται οἱ πιέσεις αὐτῆς τῆς τελευταίας ἔχουν πάντα ἕνα ἀποτέλεσμα. Ἀκόμα καί ὅταν ὁ κινηματογράφος ἔχασε ἐξαιτίας τῆς τηλεόρασης τήν πρωτοκαθεδρία στόν κόσμο τοῦ θεάματος ἡ σκανδαλώδης ἀνισορροπία ἀνάμε-

σα στά έθνικά καί τά ξένα συμφέροντα δέν μεταβλήθηκε ούσιαστικά. Οί ταπεινές κρατικές χορηγίες έξασφάλισαν μιά έλάχιστη έγγύηση έπιβίωσης στόν κινηματογράφο μας. Ἡ σταθερή είσβολή τῶν ξένων δέν έμπόδισε τίς δικές μας ταινίες νά άντανακλοῦν τήν εἰκόνα τῆς ζωῆς μας. Ἡ μεταπολεμική μόδα τοῦ νεορεαλισμοῦ καρποφόρησε εὐεργετικά στή χώρα μας. Τό διάχυτο σοσιαλιστικό αἴσθημα πού κυριάρχησε πρός τό τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1940 ἄγγιξε πολλούς ἀνθρώπους τοῦ κινηματογράφου καί ἰδιαίτερα τά πιό ἀνήσυχα πνεύματα πού εἶχαν ἐπηρεαστεῖ ἀπό τήν ἀποτυχία τοῦ βιομηχανικοῦ πειράματος τοῦ Σάο Πάουλο. Ἀκόμη καί ὁ ὀρθόδοξος κομμουνισμός ἔπαιξε ἕνα πολιτιστικό ρόλο στό μέτρο πού ἔστω καί ἀκατάστατα προσπαθοῦσε νά κατανοήσει τά προβλήματα τῆς ζωῆς τῶν καταπιεσμένων, καί συνάμα ἐνθάρρυνε, τήν ἀνάγνωση τῶν μεγάλων συγγραφέων πού ἦταν μέλη ἤ συμπαθοῦντες τοῦ κόμματος: τοῦ Jorge Amado, τοῦ Graciliano Ramos ἤ τοῦ Monteiro Lobato. Ἡ πολιτιστική αὐτή ἀνάπτυξη καθώς καί ἡ νεορεαλιστική μέθοδος ἦταν οἱ ἀφετηρίες γιά τό γύρισμα μερικῶν ταινιῶν στό Ρίο ντέ Τζανέϊρο καί στό Σάο Πάουλο πού εἶχαν θέματα ἀπό τήν λαϊκή ζωή τῆς πόλης. Ὁ παλιός ἥρωας τῆς φάρσας ἀντικαταστάθηκε ἀπό τόν ἐργαζόμενο ἀλλά στήν προβολή τῶν ταινιῶν ἡ τάξη τῶν ἐργαζομένων ἦταν περισσότερο παροῦσα στήν ὀθόνη παρά στήν πλατεία. Ὅσο γιά τήν πλοκή καί τή δραματικότητα τοῦ σεναρίου τά ἔργα αὐτά ἦταν πολύ ἀνώτερα ἀπό τήν ἀθάνατη φάρσα τοῦ Ρίο ἀλλά καί ἀπό τά προϊόντα τοῦ βραχύβιου βιομηχανικοῦ πειράματος τοῦ Σάο Πάουλο. Χωρίς νά εἶναι ὁλότελα πολιτικά ἤ διδακτικά τά ἔργα αὐτά ἐκφράζουν μιά κοινωνική συνείδηση πού ἦταν κοινό φαινόμενο στή λογοτεχνία τῆς ἐποχῆς ἀλλά ἄγνωστη στόν κινηματογράφο. Ἐκτός ἀπό τά ἄλλα προτερήματά τους τά λίγα αὐτά ἔργα πού γύρισαν δύο ἤ τρεῖς σκηνοθέτες, χρησίμεψαν σάν γέρικος κορμός ἀπό ὅπου διακλαδίστηκε τό Cinema Νôνο.

Τό Cinema Νôνο μετά τήν Belle Epoque καί τή Φάρσα ἀποτελεῖ τό τρίτο ἀξιόλογο γεγονός στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου μας ἐνῶ μόνο τό δεύτερο εἶχε μιά ἁρμονική ἐξέλιξη ταιριαστή μέ τή γενική στάθμη τῆς ὑποανάπτυξης. Ὅπως καί ἡ παραγωγή τῆς Belle Epoque, τό Cinema Νôνο ἔζησε περίπου ἕξι χρόνια· ἡ πρώτη ἔσβησε ἀπό τίς οἰκονομικές πιέσεις τοῦ ξένου ἰμπεριαλισμοῦ καί τό δεύτερο ἀπό ἐσωτερικές πολιτικές ζυμώσεις. Παρά τίς διαφορές, καί τά δύο ὑπῆρξαν θύματα τῆς καταπίεσης. Τό Ci-

nema Nôvo ἦταν μέρος ἑνός πλατύτερου καί βαθύτερου ρεύματος πού ἐκδηλώθηκε ταυτόχρονα στή μουσική στό θέατρο στίς κοινωνικές ἐπιστῆμες καί τή λογοτεχνία. Τό ρεῦμα αὐτό πού σχηματίστηκε ἀπό ὥριμους πνευματικούς ἀνθρώπους ἀλλά καί ἄφθονα, ζωηρά νέα ταλέντα ἦταν κι αὐτό ἡ πιό προοδευτική ἔκφραση ἑνός πολύ πλατιά διαδεδομένου ἱστορικοῦ ἐθνικοῦ φαινομένου. Ὅλα εἶναι ἀκόμα πολύ πρόσφατα καμιά οὐσιαστική ἀλλαγή δέν ἔγινε καί οἱ μέρες πού ζοῦμε δέν εὐνοοῦν τήν ψύχραιμη ἐκτίμηση τοῦ τί συνέβηκε. Ἔχουμε μόνο τή δυνατότητα μιᾶς κοντινῆς προσέγγισης μέ τήν ἔννοια τοῦ καταπιεστῆ καί τοῦ καταπιεζόμενου. Ὁποιαδήποτε στατιστική ὁποιασδήποτε προέλευσης ἀπό ἐκεῖνες πού δημοσιεύονται στό τύπο ἐπικυρώνει ὅσα διαισθάνεται κανείς γιά τήν παραμόρφωση τῆς βραζιλιάνικης κοινωνικῆς δομῆς. Ὅλη ἡ ἐθνική ζωή κάτω ἀπό τό πρῖσμα τῆς σχέσης, παραγωγή-κατανάλωση, ἀντιπροσωπεύει μόλις τό 30% τοῦ πληθυσμοῦ. Τό παραγωγικό δυναμικό τῶν πόλεων καί τῆς ὑπαίθρου, οἱ μεσαῖες τάξεις μέ τήν πολυσύνθετη ἱεραρχία τους, οἱ μᾶζες πού ἄλλοτε συγκεντρώνονταν στίς συνελεύσεις καί τώρα στά γήπεδα τοῦ ποδοσφαίρου, ὅλοι αὐτοί ἀποτελοῦν σήμερα μέρος μιᾶς μειοψηφίας 30 ἑκατομμυρίων μοναδικό μέρος τοῦ βραζιλιάνικου πληθυσμοῦ πού γνωρίζουμε & μποροῦμε νά μελετήσουμε. Ἡ ἐντύπωση πού ἔχουμε εἶναι ὅτι ὁ καταπιεστής χρησιμοποιεῖ μόνο ἕνα μικρό μέρος τῶν καταπιεσμένων καί ἐγκαταλείπει τούς ὑπόλοιπους στή Θεία Πρόνοια μέσα σέ στρατόπεδα εἰρήνης καί καλύβες νέου τύπου. Αὐτό τό ὑπόλοιπο τῶν ἑβδομήντα ἑκατομμυρίων δίνει μέ τό σταγονόμετρο τήν ἐνίσχυση πού χρειάζεται στόν καταπιεστή γιά μερικές δραστηριότητες ὅπως λ.χ. τήν κατασκευή τῆς Μπραζίλια ἤ τήν ἀτελείωτη ἀνακατασκευή τοῦ Σάο Πάουλο τοῦ πιό προοδευτικοῦ προσώπου τῆς ὑποανάπτυκτης χώρας μας.

Σέ τέτοιες περιπτώσεις οἱ λιγοστές ἑκατοντάδες χιλιάδες πού ξεχωρίζουν ἀπό τό ἄμορφο πλῆθος τῶν δεκάδων ἑκατομμυρίων ἀποκτοῦν μιά δική τους ταυτότητα: λέγονται candango ἤ baiano.

Μετά ἀπό κυβερνητική πρωτοβουλία πού ἐφαρμόστηκε στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1950 ἔγινε φανερή ἡ ἀνάγκη μιᾶς ἐθνικῆς ἰσορροπίας. Ὁ καταπιεστής δημιούργησε ἕνα σλόγκαν γιά νά στηρίξει τόν εὔλογο κοινωνικό ἐνθουσιασμό: ἐμπρός μέ τή μεταρρύθμιση(Subversão). Ὁ αἰσιόδοξος καταπιεστής πού ἐπιθυμοῦσε νά ἀφομοιώσει τό 70% τοῦ πληθυσμοῦ στό ἐθνικό δυναμικό δέν μποροῦσε νά διαβλέψει τήν ἰ-

διορρυθμία τῆς κατάστασης πού δημιουργήθηκε. Τό βραζιλιάνικο φαινόμενο ἔχει ἰδιομορφίες πού χρειάζονται μιά νέα ἔκφραση. Ἡ ἁπλοϊκή λέξη μεταρρύθμιση μπορεῖ νά ἀντικατασταθεῖ ἀπό τήν ἔννοια Superversão πού ἐκφράζει κυριολεκτικότερα τά γεγονότα τοῦ 1964. Ἡ πραγματικότητα ἔδειξε τότε ὅτι στό περιθώριο βρισκόταν οὐσιαστικά τό διαλεγμένο 30% πού ἀποτελοῦσε τό ἔθνος. Ἡ ἐγκαθίδρυση ὁδῶν ἐπικοινωνίας ἀνάμεσα σ'αὐτή τή μειοψηφία καί τόν ἀπέραντο κόσμο τῶν ὑπολοίπων ἀπαιτοῦσε τή μετακίνηση τῶν συνηθισμένων ἀξόνων τῆς βραζιλιάνικης ἱστορίας. Τό πρῶτο βῆμα ἦταν ἡ ἐνθάρρυνση τῆς ἐνεργητικῆς συνειδητοποίησης ἀπό ὅλους τοῦ τί θά μποροῦσε νά εἶναι ἡ ἀνθρώπινη ζωή. Ἡ κρατική ἐξουσία συμμερίστηκε τήν εὐγενική αὐτή ἐλπίδα-μέσα ἀπό τό συγκεκριμένο μέτρο τῆς καταπολέμησης τοῦ ἀναλφαβητισμοῦ πού τελικά προγραμματίστηκε-καί ἐκφράστηκε μ'ἕνα προεδρικό μήνυμα ντοκουμέντο μιά μέρα θά εἶναι κλασσικό κείμενο τῆς βραζιλιάνικης δημοκρατίας. Οἱ νέοι καλλιτέχνες ἑνωμένοι πάντα μέ τούς διανοούμενους πού τήν ἐμπιστοσύνη τους εἶχαν κατακτήσει,σεβάστηκαν μέ τόν καλύτερο τρόπο τό ἀνανεωτικό γενναιόδωρο κλῖμα πού ἐπικρατοῦσε τότε καί τοῦ ἀφιέρωσαν ἔργα αἰώνιας ἀξίας.Στό χῶρο αὐτό μεγάλο ρόλο ἔπαιξε ὁ κινηματογράφος.

Τόσο ἡ γέννηση ὅσο καί ἡ διάδοση τοῦ Cinema Nôvo ἦταν ἔργο τῶν νέων πού προσπάθησαν νά ἀπαλλαγοῦν ἀπό τήν καταγωγή τοῦ καταπιεστῆ στό ὄνομα ἑνός πιό ἰδανικοῦ πεπρωμένου. Ἡ ἐπιδίωξη αὐτῶν τῶν νέων ἦταν νά εἶναι ταυτόχρονα ἕνα ὄργανο μετακίνησης καί ἕνας ἀπό τούς νέους ἄξονες πού γύρω τους θά στρεφόταν πιά ἡ ἱστορία μας. Ἔνοιωθαν πώς ἑρμηνεύαν τά συμφέροντα τοῦ καταπιεσμένου καί ὅτι ἀναλαμβάνουν τό μεσολαβητικό λειτούργημα τῆς ἀποκατάστασης τῆς κοινωνικῆς ἰσορροπίας.Στήν πραγματικότητα μόνο ἐπιφανειακά παντρεύτηκε τό βραζιλιάνικο σῶμα ἀφοῦ ἔμεινε στήν οὐσία αὐτό πού ἦταν καί ἐνέργησε γιά λογαριασμό της. Αὐτό τό ὅριο φάνηκε καθαρά στό φαινόμενο τοῦ Cinema Nôvo.Ἡ κοινωνική ὁμοιογένεια τῶν δημιουργῶν καί τοῦ κοινωνικοῦ τους πλαισίου ποτέ δέν παραβιάστηκε. Ὁ θεατής τῆς παλιᾶς Φάρσας ἤ τοῦ κινηματογράφου μέ θέματα ἀπό τή ζωή τῶν ληστῶν δέν προσελκύστηκε & κανένα νέο κοινό δέν ἔκανε τή δυναμική του ἐμφάνιση. Πάντως παρόλο πού δέν κατόρθωσε νά σπάσει τά ὅρια τοῦ μικροῦ στενοῦ του κύκλου τό νόημα τοῦ Cinema Nôvo εἶναι ἀπέραντο· ἀντικαθρέφτισε καί δημιούργησε μιά ὁρατή καί ἠχητική εἰκόνα ἐνιαία καί

συναφῆ τῆς ἀπόλυτης πλειοψηφίας τοῦ βραζιλιάνικου λαοῦ πού εἶναι σκορπισμένη στά στρατόπεδα εἰρήνης καί τίς τρῶγλες καί τέλος ἀγνόησε τό ὑπαρκτό σύνορο ἀνάμεσα στόν καταπιεσμένο τοῦ 30% καί κεῖνον τοῦ 70%. Εἰδωμένο στό σύνολό του τό Cinema Nôvo ἀποτελεῖ ἕναν μοναδικό μυθικό κόσμο πού ἀποτελεῖται ἀπό Sertãó[1], favela[2], vilarejos(3) τῆς ἐνδοχώρας καί τῶν παραλίων, gafieira(4) καί γηπέδων ποδοσφαίρου. Ὁ κόσμος αὐτός ἀπλωνόταν, ὁλοκληρωνόταν πρός ἕνα ὑπαρκτό πρότυπο ἀλλά ἡ ἐξέλιξή του αὐτή κόπηκε ἀπότομα τό 1964. Τό Cinema Nôvo δέν πέθανε ἀκαριαῖα καί στήν τελευταία φάση του - πού ἔφτασε μέχρι τό στρατιωτικό πραξικόπημα-εἶχε ἀναδιπλωθεῖ στόν ἑαυτό του, πρός τούς σκηνοθέτες καί τό κοινό του σάν νά προσπαθοῦσε νά καταλάβει τή ρίζα τῆς ἀδυναμίας του πού ἦταν ὁλοφάνερη ἀπό τήν ἀρχή, μέ ἀμήχανους στοχασμούς γιά τήν ἀποτυχία, μαχητικές φαντασιώσεις καί σημειώσεις γιά τό τρόμο τῶν βασανιστηρίων. Ποτέ δέν κατόρθωσε νά πετύχει τήν ἐπιθυμητή ταύτιση μέ τόν βραζιλιάνικο κοινωνικό ὀργανισμό ἀλλά ὑπῆρξε ὡς τό τέλος τό πιστό θερμόμετρο τῆς νεολαίας πού ἐπιθυμοῦσε νά ἐκφράσει τούς καταπιεσμένους.

Ὅταν τό Cinema Nôvo διαλύθηκε οἱ κυριότεροι ἀντιπρόσωποί του στερημένοι πιά ἀπό τήν παρουσία ἑνός κοινοῦ-καταλύτη σκορπίστηκαν σέ διαφορετικούς δρόμους σύμφωνα μέ τήν ἰδιοσυγκρασία καί τίς προτιμήσεις τοῦ καθενός ἀλλά μέ κοινή περίπου προβληματική. Κανείς ἀπό αὐτούς ὅμως δέν ἀκινητοποιήθηκε στήν ἀπελπισία πού συνόδεψε τό ψυχορράγημα αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου. Ἡ γραμμή τῆς ἀπόγνωσης συνεχίστηκε ἀπό ἕνα ρεῦμα πού ἀντιτάχθηκαν στό Cinema Nôvo καί αὐτοονομάστηκε κινηματογράφος τῆς Ἄρνησης. Ἡ νέα πρωτοβουλία ἔγινε μεταξύ τῆς δεκαετίας τοῦ 1960 καί τοῦ 1970 καί διάρκεσε τρία χρόνια. Τά εἴκοσι περίπου ἔργα πού ἔγιναν-ἐκτός ἀπό μερικές ἐξαιρέσεις-χαρακτηρίζονται ἀπό τήν ἀνάγκη τῆς κρυφῆς ἐπιβίωσης καί σκοντάφτουν πάνω στά ἐμπόδια τοῦ ἐμπορικοῦ κυκλώματος καί τῆς λογοκρισίας. Ὁ κινηματογράφος τῆς Ἄρνησης δέν ἦταν σαφής ὅπως ἐκεῖνος τῆς Belle Epoque, τῆς Φάρσας ἤ τοῦ Cinema Nôvo ἀπ'ὅπου εἶχε δανειστεῖ τά ἀρχέτυπά του. Τά ἀρχέτυπα αὐτά σέ ἄλλες περιστάσεις θά μποροῦσαν νά προεκτείνουν καί νά ἀνανεώσουν τή λειτουργία τοῦ Cinema Nôvo τοῦ ὁποίου χρησιμοποιοῦσαν τίς εἰκόνες καί τά θέματα μέσα σέ κλῖμα σαρκασμοῦ, ταπείνωσης καί σκληρότητας πού στά καλύτερα ἔργα γινόταν σχεδόν ἀβάσταχτο ἐξαι-

τίας τῆς οὐδέτερης στάσης τοῦ στησίματος. Ὁ κινηματογράφος τῆς Ἄρνησης, πού γινόταν ἀπό ἕνα ἑτερογενές συνοθύλευμα ψυχονευρωτικῶν καλλιτεχνῶν τῆς πόλης καί συνεργατῶν ἀπό τήν ἐπαρχία, πρότεινε μιά ἀναρχία χωρίς αὐστηρότητα ἤ ἀναρχική προπαίδεια καί ἐπιδίωκε τή μεταμόρφωση τοῦ λαοῦ σέ ἄρνηση τοῦ καταπιεσμένου σέ σκουπίδι. Αὐτός ὁ παρακμιακός ὑπόκοσμος μέ τίς γραφικές κωμικοτραγικές λιτανεῖες του, πού εἶναι καταδικασμένος στό παραλογισμό ἀκρωτηριασμένος ἀπό τό ἔγκλημα, τό φύλο καί τήν ἀποκτηνωτική δουλειά, χωρίς ἐλπίδα,μολυσμένος ἀπό τό μικρόβιο τῆς ἀπάτης, ἐμψυχωνόταν, καί λυτρωνόταν ἀπό μιά ἐξιλαστική ὀργή. Πρίν ἀποτελειώσει τήν θνησιγενῆ ἀποστολή του ὁ Κινηματογράφος τῶν Ἀπορριμάτων πρόφτασε ν'ἀφήσει μοναδικῆς ἔντασης ἀνθρώπινα ἴχνη στόν κινηματογράφο τῆς χῶρας μας.

Ἀπομονωμένο στήν παρανομία τό τελευταῖο αὐτό ρεῦμα κινηματογραφικῆς ἐξέγερσης χαράζει τήν γραφική παράσταση τῆς νεανικῆς ἀπελπισίας στήν τελευταία πενταετία. Ἀλλά ὁ κινηματογράφος μας δέν πλησίασε τά βραζιλιάνικα προβλήματα τῆς ἐποχῆς μόνο μέσα ἀπ'αὐτό τό δημιούργικό εἶδος. Τά ντοκυμανταίρ πού γυρίζονταν γιά ἐκπαιδευτικούς & πολιτιστικούς σκοπούς συνέχισαν τήν ἀποκαλυπτική λειτουργία πού εἶχαν ἐκπληρώσει παλιότερα σέ ψηλότερο ἐπίπεδο τεχνικῆς ἀρτιότητας καί συνειδητοποίησης. Ὁ φακός στοχεύει τήν πρωτόγονη μορφή ζωῆς τῶν βορειοανατολικῶν ἐπαρχιῶν καί συνεχίζει μέ κάποιο τρόπο, γαλήνια καί ὑπομονετικά, τόν ἀγώνα τοῦ Cinema Nôvo τεκμηριώνοντας τήν ἔμφυτη εὐγένεια τοῦ καταπιεσμένου καί τήν ἀξιοπρέπειά του. Ὅταν ἀσχολήθηκε μέ τούς ληστές κάί τούς παράνομους ὁ κινηματογράφος αὐτός χειρίστηκε τό θέμα του μέ περίσκεψη καί θάρρος πού δέν εἴχαμε δεῖ οὔτε στόν καλύτερο σκηνοθέτη.

Ὁποιαδήποτε ταινία ἐκφράζει μέ τόν τρόπο της τήν ἐποχή πού ἔγινε. Ἕνα μέρος ἀπό τή σύγχρονη παραγωγή συμμετέχει χαρούμενα στήν σημερινή φάση τῆς ὑποανάπτυξης: τό βραζιλιάνικο θαῦμα. Παρ' ὅλο πού ὁ καταπιεστής ἔχει ἀδιαφορήσει γιά τόν κινηματογράφο μας, ἡ σημερινή εὐφορία τῶν ἀφεντικῶν τοῦ κόσμου ἔχει βρεῖ τόν τρόπο νά εἰσχωρεῖ καί στόν κινηματογράφο. Ἐκδηλώνεται περισσότερο στίς ἐλαφριές κωμωδίες ἀλλά καί σέ ὁρισμένα ἐπιφανειακά δράματα-τυλιγμένα πάντα μέσα σέ χρωματιστά,γυαλιστερά περιβλήματα πού σφύζουν ἀπό εὐημερία. Τό ὕφος μοιάζει μέ τά διαφημιστικά ἐπεισόδια πού δεί-

χνουν άφθονία, εικόνες πού όμορφαίνουν τόν καταπιεσμένο, κύματα νά σπάνε πάνω στίς άκρογιαλιές τής μόδας καί λίγους έπαίνους γιά τίς πολιτικές & στρατιωτικές άρχές. Αύτός ὁ όπτικοακουστικός συγχρονισμός πού εἶναι λίγο άσυνήθιστος δέν σημαίνει ὅτι ἕνας τομέας τῆς έξουσίας-σύμφωνα μέ τήν άποψη ὅτι τό συμπλήρωμα τοῦ ψωμιοῦ εἶναι τό σέξ- τό κύμα τοῦ έρωτισμοῦ πού έδῶ καί μερικά χρόνια ξέσπασε στόν βραζιλιάνικο κινηματογράφο. Ἡ διασκεδαστική αύτή ἰδέα δυστυχῶς δέν εἶναι άληθινή Ἔχει ὀπωσδήποτε διαδοθεῖ άπό φιλύποπτα καί άπερίσκεπτα πνεύματα άλλά κατόρθωσε νά προκαλέσει τήν περιέργεια τῶν ὑψηλά ἱσταμένων. Αύτή ἡ εύκολία τῆς διάδοσης μιᾶς άνοησίας στήν έποχή μας δικαιολογεῖ ὥς ἕνα σημεῖο τήν έπίσημη άνοχή ἑνός θεάματος μιᾶς θαυμαστῆς Βραζιλίας ὅπου πολλοί πεινοῦν άλλά ὑπάρχουν καί τά μέσα γιά νά ἱκανοποιηθεῖ ἡ πεῖνα, γιά νά στεγαστεῖς καλά, νά ντυθεῖς άκόμα καλύτερα νά δουλεύεις λίγο καί νά μήν ἔχεις πρόβλημα έπικοινωνίας. Ὁ έρωτισμός αύτῶν τῶν ταινιῶν παρά τήν σύγχρονη σύγχυση, τήν άκαρπη χυδαιότητα, τήν αύτοκαταστροφική τάση νά δείχνει τό γυμνό μέ τό χειρότερο τρόπο εἶναι τελικά τό πιό άληθινό κομμάτι τους καί μάλιστα ὅταν περιγράφουν τή σεξουαλική άνησυχία τῆς έφηβείας. Τελικά αύτές οἱ ταινίες πετυχαίνουν τό σκοπό τους: τήν άντικατάσταση τῶν ξένων προϊόντων. Καί παρ' ὅλο πού πολλαπλασιάζονται, γοργά, εἶναι άκόμα ἕνα μικρό μόνο μέρος τῶν ἑκατό περίπου βραζιλιάνικων ἔργων πού παράγονται κάθε χρόνο άψηφώντας τό σκληρό συναγωνισμό τῶν προϊόντων εἰσαγωγῆς.

Ἡ ἐξαιρετικά μεγάλη ποικιλία προϊόντων πού προτείνει στήν άγορά ὁ έγχώριος κινηματογράφος έπαληθεύει τήν έπιδίωξή του νά ἱκανοποιήσει ὅλη τήν ἱεραρχία τῆς κουλτούρας μας. Ἐνῶ ἡ φάρσα καί τό μελόδραμα άπορροφήθηκαν άπό τήν τηλεόραση, ἡ χωριάτικη ταινία δέν ἔχασε άκόμα τή δημοτικότητά της στίς μεγάλες καί τίς μικρές πόλεις. Οἱ τελευταῖες αύτές ένθαρρύνουν τήν παραγωγή κωμωδιῶν ἤ δραμάτων ὅπου συμμετέχουν τραγουδίστριες τῶν sertão καί άλλες αἰσθηματικές ταινίες διαφόρων εἰδῶν πού κυκλοφοροῦν άπροειδοποίητα στίς πιό μεγάλες άγορές. Ἡ σημερινή παραγωγή περιπετειωδῶν ταινιῶν παίζεται άποκλειστικά στήν έπαρχία καί σέ λίγες προτεύουσες διαμερισμάτων. Εἶναι δύσκολο νά καθορίσουμε καί νά έντοπίσουμε μέ άκρίβεια τό κοινό πού έξασφαλίζει τήν έπιβίωση τῶν ψυχολογικῶν δραμάτων μέσα σέ περιβάλλον άνώτερου έπιπέδου-ὁ καταπιε-

στής δέν ένσαρκώνεται μόνο στόν ἔκφυλο τῆς ἐρωτικῆς κωμωδίας-ὅπου γίνεται μιά προσπάθεια νά ἀπεικονιστεῖ ἡ κρίση τῆς οἰκογένειας καί ἡ κοινωνική συμπεριφορά τῆς μέσης τάξης. Τά ἱστορικά ἔργα γεννιοῦνται ἀπό μιά ὑπερπολυτελῆ παραγωγή ἤ ἀπό μιά καλλιτεχνική προσπάθεια καί ἐκπληρώνουν μιά χρήσιμη ἀποστολή καί στίς δύο περιπτώσεις. Στήν πρώτη μᾶς δίνουν ἕνα παιχνίδι διαδοχικῶν χρωμάτων πού ἀντιστοιχεῖ ὅμως σ'ἕνα ἀπό τά ἀρχέτυπά μας, τήν στοιχειώδη παιδεία στίς πόλεις, ἐνῶ ἡ δεύτερη προτρέπει στόν κριτικό στοχασμό τοῦ τί ὑπήρξαμε καί τοῦ τί εἴμαστε. Οἱ ἀρχές ἐνθαρρύνουν καλόβολα τήν πρώτη καί μάχονται τήν δεύτερη.

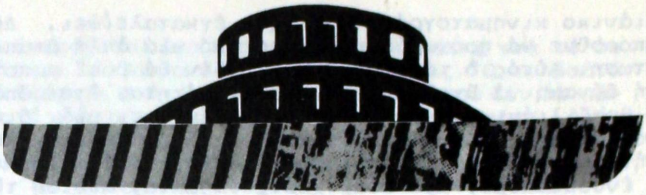
Ἡ πατερναλιστική νομοθεσία-πού προωθήθηκε, γιά νά ἀναχαιτιστεῖ ἡ δραστηριότητα τῶν ξένων στήν ἐσωτερική ἀγορά-μπορεῖ νά ἔχει σημαντικές οἰκονομικές ἐπιπτώσεις μά οἱ συχνές ὀπισθοδρομήσεις τῆς κυβέρνησής μας ὅταν πρόκειται γιά τή χρηματοδότηση τῶν καλυτέρων ἔργων ὁδηγοῦν τούς σκηνοθέτες μας νά ἀναζητοῦν τούς χρηματοδότες τους σέ ξένες πρωτεύουσες, ὅπου ἔχουν ἕνα κάποιο κύρος ἀπό τήν ἐποχή τοῦ Cinema Νῶνο ἀλλά καί χάρη στή μόδα τῶν χωρῶν τοῦ Τρίτου Κόσμου. Πραγματικά τά καλύτερα ἔργα τοῦ κινηματογράφου μας προέρχονται ἀκόμα ἀπό συνεργάτες, βοηθούς μαθητές, πρώην πρωτεργάτες τοῦ Cinema Νῶνο. Ἀκόμα καί ἀπό ἄμεσους προδρόμους του πού μετά τό ἀπότομο σταμάτημα τῆς δουλειᾶς τους πρίν ἀπό δώδεκα ὥς δεκαοχτώ χρόνια ἐμπόδισε τήν συλλογική τους ὡρίμανση. Τό ἰδεολογικό καί καλλιτεχνικό "ὁ σώζων ἑαυτόν σωθήτω" πού ἐπικράτησε μετά τό 1968 μετακίνησε τόν ἄξονα τῆς δημιουργικότητα ἀντικαθιστώντας τήν κοινωνική μέ μιά ἀτομική κρίση καί δίνοντας στούς σαραντάρηδες τήν εὐκαιρία νά ζήσουν μιά δεύτερη νεότητα. Τά θρύψαλα τῆς παλιᾶς πίστης δουλεύτηκαν ἤ καταναλώθηκαν ἀπό τό θεό ἤ τό Δαίμονα τοῦ καθενός ἀλλά ἡ σκόνη τῆς συλλογικῆς κατασκευῆς πού εἶχαν ὀνειρευτεῖ ὅλοι μαζί παρέμεινε γόνιμη. Εἶναι πολύ νωρίς ἀκόμα ὅμως γιά νά ἐκτιμήσουμε τά προσωπικά ἔργα τῶν πρωταγωνιστῶν τῆς κινηματογραφικῆς δημιουργίας στή χώρα μας ἀπό τή στιγμή πού εἶναι ἀνολοκλήρωτα. Ἡ φιλία ἔπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στήν ἐξέλιξη τοῦ κινήματος τοῦ Cinema Νῶνο καί ἡ συνέχιση τῆς συντροφικότητας πού ξεκίνησε τόν καιρό τῆς ἀκμῆς δείχνει ὅτι ὑπάρχει μιά βαθύτερη ἐπικοινωνία πού ἀκόμα δέν ἔδωσε τή νέα της ἔκφραση. Ὑπάρχει μιά νοσταλγική ἀτμόσφαιρα στό σύγχρονο βραζιλιάνικο κινηματογράφο ποιότητας καί μέ τό πλησίασμα τῶν ἰθα-

γενῶν ἐκφράζεται ἕνα αἴσθημα ἐθνικῆς τύψης γιά τό ὁλοκαύτωμα τῶν πρώτων κατοίκων τῆς χώρας. Ὅ,τι βαθιά ἠθικό ὑπάρχει στόν βραζιλιάνικο πολιτισμό δέν θά πάψει ποτέ ν'ἀντιστέκεται στόν καταπιεστή. Πρέπει ἀκόμα νά ὑπογραμμίσουμε τό γεγονός ὅτι ὁ καλύτερος ἐθνικός κινηματογράφος δέν ἔχει πιά συγκεκριμένο παραλήπτη. Οἱ σκηνοθέτες του ἀντιμετωπίζοντας ἕνα κοινό χωρίς καθαρή ταυτότητα, περιπλεγμένο μέσα στά δίχτυα τοῦ ἐμπορίου εἶναι ἀναγκασμένοι νά συμβιώνουν μέ τήν ἀστική τάξη πού εἶναι καχύποπτη καί ἐχθρική. Ἡ πλατιά ἐπικοινωνία μιᾶς ταινίας μέ τό κοινό εἶναι σπάνιο καί εὐκαιριακό φαινόμενο καί δέν ἀρκεῖ γιά νά διαλύσει τήν δυσπραγία πού τούς χαρακτηρίζει. Στίς χειρότερες περιπτώσεις ἡ ἀνταπόδοση τῆς ἱκανότητας εἶναι τό κενό. Σέ παρόμοιες περιστάσεις δέν εἶναι παράξενο πού οἱ σκηνοθέτες ἀναγκάζονται νά καταφύγουν σέ ξένες μητροπόλεις ἀναζητώντας ἀναγνώριση.

Τό Cinema Νόνο ἔχασε κάποτε τό κοινό του ἀλλά καί τό κοινό ἀπό τήν πλευρά του ἔπαθε χειρότερα πράγματα. Ὁ πυρήνας τῶν θεατῶν πού εἶχαν ἐπιστρατευθεῖ ἀπό τήν "ἰντελλιγκέντσια"-καί κυρίως ἀνάμεσα στούς νέους-ἔδειχνε τάσεις γιά ἕνα κοινωνικό ἄνοιγμα καί ἐνδιαφέρον γιά ἄλλα εἴδη τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου. Ἡ ἐπιδείνωση τῶν ἐξωτερικῶν συνθηκῶν-πού στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ 1960 εὐνοοῦσαν κάποια ἀκμή-εἶχε σάν ἀποτέλεσμα νά στερηθεῖ τό κοινό αὐτό πού εἶχε δημιουργηθεῖ τόν βραζιλιάνικο κινηματογράφο καί νά στραφεῖ στόν ξένο προσπαθώντας νά βρεῖ τροφή γιά τίς διανοητικές του ἀνάγκες. Στήν πραγματικότητα ἔβρισκε μόνο μιά ἀπατηλή ἀνακούφιση, μιά διασκέδαση πού τόν ἐμποδίζει νά προχωρήσει στό βάθος τοῦ δικοῦ του προβλήματος, πρῶτο ἀπαραίτητο βῆμα γιά τήν ὁριστική ἀντιμετώπισή του. Ἀρνούμενο μιά μετριότητα μέ τήν ὁποία ὅμως εἶχε βαθεῖς δεσμούς πρός ὄφελος μιᾶς ποιότητος πού ἔρχεται ἀπό τό ἐξωτερικό καί μέ τήν ὁποία ἔχει πολύ λίγη σχέση τό κοινό αὐτό δείχνει μιά παθητικότητα πού δέν εἶναι ἄλλο ἀπό τήν ἄρνηση τῆς ἀνεξαρτησίας πού ὅμως ἐπιδιώκει. Γυρίζοντας τίς πλάτες στόν βραζιλιάνικο κινηματογράφο δείχνει ἕνα εἶδος κόπωσης γιά τά προβλήματα τοῦ καταπιεσμένου καί ἐνθαρρύνει τόν καταπιεστή. Ἡ στειρότητα τῆς καλλιτεχνικῆς καί πνευματικῆς ἀπόλαυσης πού προσφέρει πλουσιοπάροχα ὁ ξένος κινηματογράφος μεταμορφώνει τό μικρό κοινό σέ μιά ἀριστοκρατία τοῦ τίποτα, μιά κάστα πολύ πιό ὑποανάπτυκτη τελικά ἀπό τόν ἴδιο τόν βραζι-

λιάνικο κινηματογράφο πού έχει έγκαταλείψει. Δέν μποροῦμε νά προχωρήσουμε πέρα άπό μιά άπλή διαπίστωση. Αὐτός ὁ τύπος τοῦ θεατῆ δέν θά βρεῖ ποτέ τή δύναμη νά βγεῖ άπό τήν παθητικότητα, ἔτσι ὅπως ὁ βραζιλιάνικος κινηματογράφος δέν ἔχει μιά δική του δύναμη πού νά τοῦ ἐπιτρέπει νά γλυτώσει άπό τήν ὑποανάπτυξη. Καί οἱ δυό ἐξαρτῶνται άπό ἕνα νέο ἐνθουσιασμό, μιά νέα, χωρίς θαύματα, ἄνθιση τῆς βραζιλιάνικης ζωῆς καί θά ξαναβρεθοῦνε στήν πολιτιστική καρποφορία της.

('Από τό Argumento - Ρίο Ντέ Τζανέϊρο - 'Οκτώβριος 1973)



Cinema Nôvo: Ὑπερασπίζοντας ἕναν ἔνδοξο νεκρό.
τοῦ Alberto Silva

Τό Cinema Nôvo πού ἔζησε ἀπό τήν ἀρχή ὥς τό τέλος τῆς δεκαετίας 1960-1970 δημιούργησε μιά αὐτόνομη γλώσσα τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου κι ἔδωσε διεθνεῖς διαστάσεις σέ μιά τέχνη (καί στή χώρα) ὀλότελα ἄγνωστη στό ἐξωτερικό μαζεύοντας δεκάδες βραβεῖα στά φεστιβάλ ὅλου τοῦ κόσμου καί ἔσπρωξε τέλος τόν κινηματογράφο στό δρόμο τῆς μελέτης τῆς ἐθνικῆς πραγματικότητας κάτω ἀπό μιά δική του ὀπτική γωνία χρησιμοποιώντας μιά γλώσσα γραμμένη ἀναμφισβήτητα ἀπό βραζιλιάνους καί ἱκανή νά μεταφέρει στήν ὀθόνη τό φυσικό καί ἀνθρώπινο τοπεῖο μας.

Οἱ τρεῖς αὐτές θετικές προσφορές εἶναι ἀπό τίς πιό ἀξιόλογες πού ἔγιναν στόν βραζιλιάνικο κινηματογράφο ὄχι μόνο γιατί τοῦ ἔδωσαν τήν ἀναγκαία ὡριμότητα καί ἕναν χαρακτήρα ἀλλά καί γιατί ἔδιωξαν μακριά ἀπό τίς κινηματογραφικές μας αἴθουσες τήν ἀποβλακωτική παραγωγή τῆς Φάρσας-πού μόνο οἱ βιαστικοί κριτές συγχέουν μέ τή δημιουργικότητα-καί τήν βαριά ἐπιρροή τῆς εὐρωπαϊκῆς ὑποτονικῆς τέχνης τῶν "παύσεων" (τό Βέρα Κρούζ σωστά μεταμορφώθηκε σήμερα σέ μουσεῖο κινηματογράφου).

Τά μεγαλύτερα ἄλλωστε ἔργα τοῦ ἐθνικοῦ κινηματογράφου προέρχονται ἀπό τό Cinema Nôvo: τό Deus o Diabo na Terra do Sol καί τό Vidas Secas πού σκηνοθέτησε ὁ Glauber Rocha καί ὁ Nelson Pereira Dos Santos πού δέν εἶναι μόνο ἕνας ἀπό τούς ἀρχηγούς τοῦ κινήματος ἀλλά καί ἡ πηγή ἀπ' ὅπου τό κίνημα ἄντλησε τήν ἀρχή καί τό ἀλφάβητό του μέ τό Rio , 40 Graus (ἄν καί δέν πρέπει νά λησμονοῦμε τή πρώτη πηγή, τόν πρῶτο σπόρο τόν δάσκαλο Humberto Mauro μέ τό Ganga Bruta).

Ἔτσι καί τά δυό σημαντικότερα βιβλία πού γράφτηκαν ὥς τώρα στή Βραζιλία γιά τόν ἐθνικό κινηματογράφο εἶναι ἀπό δυό παλιούς συνεργάτες τοῦ

κινήματος: εἶναι τό "Brasil en Tembo de cine" (ἡ Βραζιλία στήν ἐποχή τοῦ κινηματογράφου) τοῦ Jean Claude Bernardej, κριτικοῦ πού παρακολουθοῦσε ἀπό κοντά τό κίνημα καί πού στό κείμενο αὐτό ἐπιχειρεῖ μιά μεθοδική ἀνάλυση τοῦ ἐθνικοῦ κινηματογράφου γιά νά καταλήξει στό Cinema Nôvo πού ἀντιμετωπίζει μέ τήν ὀξύτερη κριτική διορατικότητα καί τό "Revisão critica do cinema Brasileiro" (Κριτική θεώρηση τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου) τοῦ Glauber Rocha μιά ἀναλυτική δέσμη φωτός γεμάτη ταλέντο, αὐθεντική καί ἐνθουσιαστική, μεροληπτική καί ἄδικη ἀλλά πλούσιο σέ ἀνακαλύψεις καί ἐπινοήσεις.

Ἐπίσης δέν πρέπει νά ξεχάσουμε τό βιβλίο-εὐαγγέλιο τοῦ κινηματογράφου μας "Introduçao ao cinema brasileiros" ("Εἰσαγωγή στό βραζιλιάνικο κινηματογράφο) τοῦ Alex Viany μιά ἀνεκτίμητη καί χρησιμότατη ἐπισκόπηση ἀπό τόν μεγάλο δοκιμιογράφο πού ζεῖ στή χώρα μας.

ΜΙΑ ΕΞΗΓΗΣΗ

Ἡ πρόθεση αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπου δέν εἶναι νά ἀναστήσει τό Cinema Nôvo πού ὁ θάνατός του ἔχει ἐπισημοποιηθεῖ καί ἀπό τούς ἴδιους τούς πρωτεργάτες του· πραγματικά τό Cinema Nôvo δέν θά εἶχε κανένα λόγο νά ὑπάρχει τώρα γιατί δέν θά ἀπηχοῦσε τήν πραγματική ἱστορία. Εἶναι εὐκολονόητο ὅτι ἡ τέχνη ἀντικαθρεφτίζει τήν ἐποχή, τό μεγαλύτερο κοινωνικό ἄνοιγμα, τό ὕφος τῶν δυνατοτήτων της, τήν ἔμφαση γιά τά ζητήματα καί τά προβλήματά πού εἶναι λιγότερο ἢ περισσότερο ἐπίκαιρα. Στή σημερινή Πορτογαλλία λ.χ. εἶναι ἀδύνατο νά ὑπάρξει ἕνας ὑπεύθυνος κινηματογράφος, ἱστορικοποιημένος πού νά συζητᾶ τά προβλήματα πού πιέζουν τό λαό γιά τόν ἁπλό λόγο ὅτι ἀπαγορεύεται.

Ξαναγυρίζοντας λοιπόν στή Βραζιλία, ὁ θάνατος τοῦ Cinema Nôvo δέν ἦταν αὐτοκτονία ἀλλά δολοφονία· δέν ἐξαφανίστηκε ἐπειδή νεκρώθηκε καί καταναλώθηκε ἡ γλώσσα του, ἐπειδή ἦταν στερημένο ἀπό νέες φόρμες ἀλλά ἐπειδή δέν θά μποροῦσε νά ἐπιζήσει μέ τά ἀδιάκοπα κοψίματα τῆς λογοκρισίας & τό συχνό παραστράτισμά του ἀπό διάφορα θέματα ἀπαγορευμένα. Μόνο στίς κατακόμβες θά μποροῦσε νά ὑπάρξει (χωρίς σέ καμιά περίπτωση νά εἶναι ἀντεργκράουντ) καί πάλι κάτω ἀπό διωγμούς καί θανάσιμους περιορισμούς.

Οἱ ἀναγνῶστες καταλαβαίνουν ὅτι δέν εἶναι εὔκολο νά ἀναλύσουμε αὐτά τά ἐπιχειρήματα: ἡ γλώσσα

πρέπει νά εἶναι ταχυδακτυλουργική, ἐγγαστρίμυθη καί ἡ ἀνάγνωση νά γίνεται ἀνάμεσα στίς γραμμές. Ἀλλά ἄς προχωρήσουμε. Αὐτό πού δέν διακρίνουν οἱ περιστασιακοί κριτικοί πού εἶναι ἀπασχολημένοι μέ τήν ἐπιφανειακή λάμψη τῶν ἐπίπεδων καί ἀντιφατικῶν ἀναλύσεών τους εἶναι ὅτι τό Cinema Νόνο σήμερα εἶναι ἀνέφικτο. Καί ὅτι ὁ ἐμπορικός κινηματογράφος, εἶναι ὁ ἀ λ η θ ι ν ό ς ἱστορικός, ἀντιπροσωπευτικός σημερινός κινηματογράφος. Μέσα σέ δέκα χρόνια ὅταν θά στρέψουμε τό βλέμμα πρός τήν ἱστορία τῶν τωρινῶν ἡμερῶν θά δοῦμε ὅτι ἡ τέχνη ἀντικαθρέφτιζε μιά πραγματικότητα καί ἦταν ἕνα πιστό πορτραῖτο μιᾶς κλειστῆς καί αἰχμαλωτισμένης ζωῆς.

ΦΑΡΣΑ

Σ' ἕνα πρόσφατο ἄρθρο στό ἴδιο ἔντυπο προσπαθοῦσαμε νά ἀξιολογήσουμε τή Φάρσα καί τά δυό θετικά χαρακτηριστικά της: τήν ποσότητα (πού ἐξασφάλισε τελικά τή βιομηχανική ἐπιβίωση τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου) καί τήν ἱκανότητα νά ζωντανεύει τύπους καί αἰσθήματα λαϊκά (Grande Otelo, Oscarito, Antlito καί ἄλλα χαρακτηριστικά πρόσωπα). Τῆς ἔλλειπε βέβαια πάντα ἡ δημιουργικότητα. Ἡ Φάρσα ἦταν χοντροκομμένη, χυδαία, ἀπλοϊκή, χωρίς εὑρήματα, πρωτόγονη. Ἡ Φάρσα δέν χρησιμοποιοῦσε τό ἀνεξάντλητο δυναμικό τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς πού παρέμενε τίς περισσότερες φορές ἀκίνητη καί παρακολουθοῦσε τό ξετύλιγμα τῆς δράσης.

Σέ μιά ἐποχή ὅπου ὁ κινηματογράφος εἶχε ἀναδείξει δασκάλους ὅπως ὁ Γκιρίφιθ, ὁ Φλάερτυ, ὁ Ἀϊζενστάϊν, ὁ Πουντόβκιν καί παίζονταν ἐπίσης ταινίες τοῦ Τζών Φόρντ, τοῦ Ντέ Σίκα, τοῦ Τζαβαττίνι τοῦ Ροσελλίνι, τοῦ Τσάπλιν, τοῦ Χάρολντ Λόϋντ, ἡ φάρσα περιοριζόταν στήν ἀφήγηση μιᾶς ἱστορίας γιά νά πλαισιώσει ἕνα μουσικό νούμερο μέ διάφορα ἀστέρια τῆς ἐποχῆς χωρίς καμιά σχέση μέ τήν ὑπόθεση. Αὐτό ἦταν τουλάχιστον ἀνόητο.

Τελικά ἡ φάρσα μπορεῖ νά ὑποστηριχθεῖ μόνο γιατί ἐξασφάλισε τήν οἰκονομική ἐπιβίωση τοῦ Βραζιλιάνικου κινηματογράφου ἀλλά ὄχι καί γιά μιά ὁποιαδήποτε προσφορά της στή γλώσσα τοῦ κινηματογράφου. Ὁ κριτικός δέν πρέπει νά μορφάζει μπροστά σέ αὐθεντικές λαϊκές ἐκδηλώσεις ὅπως ἡ φάρσα ἀλλά οὔτε καί νά διατρέχει τόν κίνδυνο νά τίς ὑπερεκτιμᾶ χάνοντας τήν ἐπαφή μέ τήν πραγματικότητα. Γιατί ὁ βαθμός παραδοχῆς τῶν γραπτῶν του εἶναι ἀντίστοιχος μέ τό κῦρος του.

Cinema Nôvo

Τό Cinema Nôvo ξεχώρισε σέ άντίφαση μέ τήν Φάρσα-Βέρα Κρούζ καί τήν έλλειψη δημιουργικότητας καί παραγωγικότητας. Τό Cinema Nôvo έγκαινίασε ένα εἶδος "Καταστατικοῦ Χάρτη 'Αρχῶν",εἶναι τό ὅριο, ἡ άφετηρία, τά θεμέλια μιᾶς έθνικῆς, ρεαλιστικῆς καί λαϊκῆς γλώσσας. Κι ἄν δέν έγινε ὁ πιό δημοφιλῆς κινηματογράφος στή Γαλλία ξεπερνώντας άκόμα καί τή Φάρσα, αὐτό έγινε γιατί δέν τό ἄφησαν νά συνεχίσει σκοτώνοντάς το άπό τή γέννησή του. Ξέρουμε ὅτι ὁ ἰταλικός νεορεαλισμός στό ξεκίνημά του κατηγορήθηκε γιά "διανοουμενισμό" άλλά έγινε μετά ὁ έθνικός κινηματογράφος τῆς ἴδιας του τῆς χώρας. Γιατί; Γιατί εἶχε τό χρόνο νά ὁλοκληρωθεῖ, νά βρεῖ λύσεις, νά παγιωθεῖ. Ἔκλεισε ὅλον τόν κύκλο χωρίς διακοπές. Τό Cinema Nôvo κέρδισε τή γενική παραδοχή ὅταν χάθηκε άπό τό προσκήνιο (τόν βασιλιά πού πεθαίνει διαδέχεται κάποιος άλλος). Τώρα εἶναι ὥρα νά διώξουμε τόν έκπτωτο Βασιλιά άκόμα κι ἄν στήν έποχή του πολλοί σημερινοί συκοφάντες κράδαιναν τή σημαία του καί προσπαθοῦσαν νά ἀναδειχτοῦν άρχηγοί χωρίς κανείς ποτέ νά τούς άναγνωρίζει.

Πρέπει νά έχουμε τό θάρρος νά τό ὁμολογήσουμε: ἄν δέν ὑπῆρχε τό 1964, τό Cinema Nôvo θά εἶχε άκολουθήσει τή φυσική του πορεία καί θά εἶχε καταλήξει λογικά καί άναπόφευκτα σέ ἕνα έπαναστατικό στή μορφή καί στό περιεχόμενο κινηματογράφο πού θά συνόδευε μιά κοινωνική διαδικασία καί θά πρόσφερε έργα μεγάλης δύναμης ὅπως τό Os Inconfidentes τό καλύτερο βραζιλιάνικο έργο τοῦ 1972 μέ σκηνοθέτη τόν πρώην πρωτεργάτη τοῦ Cinema Nôvo, Joaquim Pedro de Andrade, χωρίς νά ξεχνᾶμε καί τό Como era gostoso o meu frances τοῦ Nelson Pereira dos Santos ἐνός ἄλλου συνεργάτη τοῦ Cinema Nôvo.

UDIGRUDE ("Αντεργκράουντ)

'Εμπνευσμένο άπό άμερικάνικα πρότυπα τό ἀντεργκράουν εἶναι ἕνα εἰλικρινές κίνημα έπαναστατικό, οὐτοπικό άλλά περιορισμένο. Γι αὐτό τό λόγο ἴσως δέν έχει τή δυνατότητα νά ἐδραιωθεῖ στόν τόπο μας σήμερα. Οἱ ἄνθρωποι πού άναζητοῦν τό τρόπο, τή μόδα καί τή δυνατότητα νά άναδειχθοῦν δείχνουν συμπάθεια γιά τό udigrude άλλά δέν έχουν τό θάρρος νά τό ὑπερασπίσουν έπειδή φοβοῦνται ὅτι θά συγκρουστοῦν ἤ ὅτι τό κίνημα θά έξαφανιστεῖ δί-

νοντας τή θέση του σέ κάποιο άλλο όταν θά παρουσιαζόταν ένας τόσο χαρακτηρισμένος ὑποστηρικτής.

Αὐτό τό κίνημα ἀπόδειξε κιόλας τή ζωτικότητά του κάνοντας ἔργα ὅπως τό O bandido da Luz Vermelha τοῦ Rogerio Sganzerla καί Monteorango Kid, Heroe Intergalattico τοῦ Andrē Luis Oliveira ἔργα πού στηρίζονται σέ ἕνα ἀνήσυχο περιεχόμενο, ζωντανό καί ἀνανεωμένο δείχνοντας ὅτι τό πρόβλημα τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου δέν εἶναι τόσο ἔλλειψη πνευματικότητας (δηλαδή ταλέντο) ὅσο ἡ καταπίεση.

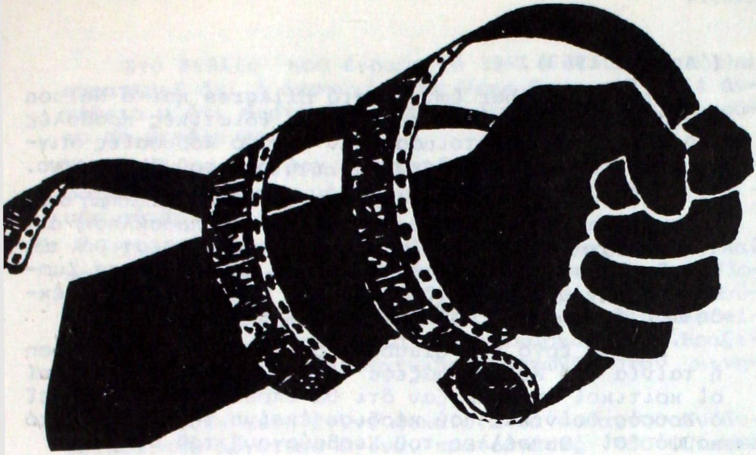
Στήν ἀρχή τῆς δεκαετίας μας (1970-71) τά ἔργα αὐτά μποροῦσαν ἀκόμα νά προβληθοῦν σέ προσωρινή μορφή ἀλλά σήμερα σαμποταρισμένα ἀπό τούς διανομεῖς μέ δυσκολία ἐμφανίζονται στίς ταινιοθῆκες τῶν Μουσείων Μοντέρνας Τέχνης. Ἔτσι ὅποιος θέλει νά γνωρίσει τό βραζιλιάνικο ἀντεργκράουντ πρέπει νά γίνει τακτικός θαμώνας τῶν Λεσχῶν Κινηματογράφου, ἀλλιῶς δέ θά πληροφορηθεῖ οὔτε τήν ὕπαρξή του.

Καί ποιές εἶναι οἱ συνέπειες; Εἶναι πολύ ἁπλό: ὁ πρόωρος θάνατος μεγάλων ταλέντων. Γιατί ὁ κινηματογραφιστής πού κάνει τό πρῶτο του ἔργο μέ τό ἐλάχιστο κονδύλι τῶν ἑκατό χιλιάδων cruzeiros, (ὑπολογίζοντας φυσικά μόνο τό φίλμ καί τά ἐργαστήρια ἀφοῦ στό ἀντεργκράουντ ἐργάζονται οἰκογενειακά.) καί δέν κατορθώνει νά τό ἐντάξει στό ἐμπορικό κύκλωμα, μένει χρεωμένος καί δέν μπορεῖ πιά νά κάνει ἄλλο. Εἶναι ὁ φαῦλος κύκλος τοῦ εὐνουχισμοῦ τῶν καλλιτεχνῶν ἀπό τά γεννοφάσκια τους.

Καί γιατί νά μήν τό καταγγείλουμε αὐτό; Γιατί νά φορτώνουμε ὅλες τίς εὐθύνες στό Cinema Nôvo; Γιατί νά μήν θέλουμε νά καταλάβουμε τίς αἰτίες πού ὁ βραζιλιάνικος κινηματογράφος εἶναι ἐμπορικός, πρωτόγονος, χυδαῖος καί ἀνιαρός;

Σήμερα ἡ πνευματικότητα πού συνδυάζεται μέ εἰλικρίνεια εἶναι ἕνα ἐπικίνδυνο δῶρο. Δέν ἱκανοποιεῖται ἀπό τήν ἐπίφαση ἀλλά ἀναζητᾶ τίς αἰτίες. Καί μπορεῖ νά πληγωθεῖ.

(ἀπό τό Correio de Manha -Ρίο ντέ Τζανέϊρο - Νοέμβριος 1973.)



Cinema Nôvo: ΖΕΙ ἢ ΠΕΘΑΝΕ

Τόν Ἰούλιο ἐκεῖνο τοῦ 1963 ὁ Glauber Rocha ἔφτασε τό χωριό Millagres γιά ν'ἀρχίσει τό γύρισμα τοῦ ἔργου Deus e o Diabo na Terra do Sol. Τόν ἴδιο μήνα ὁ Nelson Pereira dos Santos τελείωνε τό μοντάζ τοῦ Vidas Secas.

Τά δυό αὐτά ἔργα ἦταν οἱ σημαντικότεροι σταθμοί στήν ἱστορία τοῦ λεγόμενου Cinema Nôvo ἑνός κινήματος πού ξεκίνησε στό τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1950 μέ λίγες ταινίες μικροῦ μήκους, ἀρκετές μεγάλου μήκους καί πολλά καλά θέματα στούς συντελεστές του.

Ἀπό τόν Ἰούλιο ἐκεῖνο ὥς σήμερα δέκα χρόνια ἀργότερα πέρασε πολύ νερό κάτω καί πάνω ἀπό τίς γέφυρες τοῦ Cinema Nôvo πού σήμερα εἶναι ἐπίσημα νεκρό μέ πιστοποιητικό θανάτου πού ὑπογράφουν οἱ ἴδιοι οἱ δημιουργοί τοῦ κινήματος.

Ἀλλά ἡ ἀρχική ὁμάδα εἶναι ἀκόμα ζωντανή καί συγκεντρώνεται γύρω ἀπό ἕνα ἔντυπο πού τό πρῶτο τεῦχος του θά κυκλοφορήσει στό τέλος αὐτοῦ τοῦ μηνός. Μέ τό ἔντυπο αὐτό θέλουν νά ὑπερασπίσουν τόν κινηματογράφο πού κάνουν κι αὐτόν πού ἀγαποῦν.

Τό ἔντυπο ὀνομάζεται **Φῶς καί Δράση** (Luz y Acão). Δέκα ταραγμένα χρόνια πέρασαν. Σ'αὐτό τό διάστημα ἡ ὁμάδα αὐτή συνέχισε νά γυρίζει τά καλύτερα ἔργα πού γίνονται σ'αὐτή τή χώρα. Ἀκόμα κι ἄν μερικές ἰδέες ἤ ἀντιλήψεις δέν εἶναι ἴδιες πιά μέ ἄλλες παλιότερες.

CARLOS DIEGUES

('Από τό 1963).

"Οταν ὁ Glauber ἔφτασε στό Milagres καί ὁ Nelson ἄρχισε νά διοργανώνει τίς πρῶτες ἰδιωτικές προβολές τοῦ ἔργου του προετοιμάστηκαν οἱ δυό κορυφαῖες στιγμές τοῦ ἐθνικοῦ καί διεθνοῦς γοήτρου τοῦ Cinema Νῶνο.

Τόν ἐπόμενο χρόνο τό Deus e o Diabo (ἐπίσημη συμμετοχή) καί τό Vidas Secas (μέ εἰδική πρόσκληση) ἀντιπροσώπευσαν τή Βραζιλία σ'ἕνα ἱστορικό Φεστιβάλ τῶν Καννῶν. Μ'αὐτά μαζί παρουσιάστηκε καί τό Ganga Zumba γιά τήν ἑβδομάδα τῆς Κριτικῆς μιά παράλληλη ἐκδήλωση ἀφιερωμένη στά πρωτοποριακά ἔργα.

'Ενῶ τό ἔργο τοῦ Glauber προκάλεσε βαθιά αἴσθηση ἡ ταινία τοῦ Nelson μάζεψε τέσσερα-πέντε βραβεῖα καί οἱ κριτικοί ὑποστήριξαν ὅτι θά ἔπρεπε νά τῆς δοθεῖ ὁ Χρυσός Φοίνικας πού κέρδισε ἐκείνη τή χρονιά τό κομψό "Οἱ 'Ομπρέλλες τοῦ Χερβούργου" τοῦ Demy.

'Αλλά καί ἔτσι ὅπως ἦταν τό Φεστιβάλ ἦταν ἀρκετά γενναιόδωρο ὥστε νά μεταμορφώσει τό "Deus e o Diabo" σ'ἕνα εἶδος συμβόλου τοῦ νέου κινηματογράφου σ'ὅλον τόν κόσμο."Οσο γιά τό Vidas Secas ἦταν μιά ἀποκάλυψη καί θεωρήθηκε θῦμα τῶν συνηθισμένων ἀδικιῶν τοῦ Φεστιβάλ. Οἱ δρόμοι τῆς Εὐρωπαϊκῆς ἰντελλιγκέντσιας ἀνοίχτηκαν γιά τόν Βραζιλιάνικο κινηματογράφο.

Στή Βραζιλία καί οἱ χειρότεροι ἐχθροί τῶν δύο σκηνοθετῶν δέν τολμοῦν νά ἐπικρίνουν τίς ταινίες. Μέ τή θερμή συμπαράσταση ἑνός κοινοῦ ἀπό φοιτητές διανοούμενους καί ἄλλους πολίτες τῆς μέσης τάξης οἱ δυό σκηνοθέτες ἐπικυρώνουν τή φήμη τους μέ τήν εὐλογία τῶν Καννῶν.

'Ενωμένοι γύρω ἀπό τήν καταξιωμένη μαγεία τοῦ Cinema Νῶνο τά μέλη τῆς ὁμάδας δέν δέχτηκαν τό σαμποτάζ πού ἐπιχειρήθηκε ἀπό κριτικούς πού ἀντιπαράθεταν τή μπαρόκ ποίηση τοῦ Glauber μέ τόν κριτικό ρεαλισμό τοῦ Nelson καί ἀντίθετα.

'Απεναντίας οἱ διαφορές αὐτές ἐπαλήθευσαν τόν πλοῦτο καί τή ρώμη τοῦ κινήματος. Τό Deus e o Diabo γοήτευε τούς ριζοσπαστικότερους θεατές ἐνῶ τό Vidas Secas ἔπειθε ἄλλου εἴδους διανοούμενους.

Γιά ὁρισμένους ἐκεῖ ἀρχίζει ἡ ἱστορία τοῦ Βραζιλιάνικου κινηματογράφου. Γιά ἄλλους αὐτή εἶναι ἡ ἡμερομηνία γεννήσεως τοῦ Cinema Νῶνο. Τίποτα ἀπό τά δυό: τά ἔργα αὐτά σημαδεύουν τήν ἀκμή μιᾶς διαδικασίας πού ἄρχισε δέκα χρόνια πρίν.

Στό βιβλίο πού ἔγραψε τό 1962 ὁ Glauber Rocha παρατηρεῖ ὅτι ἡ ἀποτυχία τῆς Vera Cruz τοῦ 1954 ἀντίθετα μ'ὅτι πιστευόταν δέν βύθισε τό κινηματογράφο σέ μεγάλη κρίση.

Κατά τήν τριετία 1953/54/55 κάτι καινούριο ξεφύτρωνε παράλληλα μέ τήν καταστροφή τῆς βιομηχανικῆς αὐτῆς ὁμάδας.

Τήν ἐποχή τῶν δαπανηρῶν, ψευτοβιομηχανικῶν καί πολιτιστικά μονολιθικῶν ἔργων O Cangaceiro καί Floradas na Serra, ὁ Alex Viany γύριζε μέ μικρό προϋπολογισμό τό Agulha no Palheiro καί ὁ Nelson Pereira dos Santos μέ τό Rio 40 Grans ἐφάρμοζε στή Βραζιλία τήν ἰδέα τῆς συνεργατικῆς παραγωγῆς στόν κινηματογράφο.

Ἡ ταινία αὐτή ἔγινε εὐκαιρία νά συναντηθοῦν ἄνθρωποι πού ἀργότερα ἔγιναν πρωτεργάτες τοῦ Cinema Νόνο. Ἀπαγορευμένο ἀπό τή λογοκρισία καί ἀπορριμένο ἀπό τό κατεστημένο τῆς διανόησης τό "Rio 40 Grans " ἔγινε σύμβολο ἐθνικῆς πολιτικῆς.

Ἀπό κεῖ ξεκίνησαν οἱ πρῶτοι πανεπιστημιακοί-κινηματογραφόφιλοι - κριτικοί πού ὑπερασπίστηκαν τό ἔργο ἐκδήλωσαν μέ ἄρθρα καί ἐκδηλώσεις τή συμπαράστασή τους στόν Nelson Pereira dos Santos.

Ἡ μορφή του κυριαρχεῖ ἀπόλυτα στό νέο κινηματογραφικό προσκήνιο ὡς τό τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1950. Πότε πότε ξεπροβάλλει ἕνας νέος δημιουργός ἤ ἕνα νέο πείραμα ἀλλά γρήγορα σβύνει ἤ γίνεται κοινοτοπία.

Εἶναι ἡ ἐποχή τῆς χίμαιρας καί τῶν ἐλπίδων: Walter Hugo Khouri Galileu Garcia, Roberto Santos Anselmo Duarte, τά ἀδέρφια Santos Pereira, Triguerinho Neto, Rubem Biafora, Jorge Illeli. Μερικοί ἀπογοητεύουν, ἄλλοι ἐξαφανίζονται. Οἱ περισσότεροι ὀπισθοχωροῦν.

Πρός τό τέλος τῆς δεκαετίας, ἡ ἀναγκαιότητα καί τό ἀναπόφευκτο μιᾶς ἔκρηξης εἶναι κοινό μυστικό. Στό Sao Paulo σέ ἕνα συνέδριο ἀόριστο καί ὑπερβολικά αἰσιόδοξο ὁ Paulo Emilio Salles Gomes διαβάζει τή μελέτη-βόμβα: "Βραζιλιάνικος κινηματογράφος, ἕνα ἀποικιακό φαινόμενο".

Στό Rio στά ψηλά τῶν καλλιτεχνικῶν σελίδων, στίς φοιτητικές ἐφημερίδες, σέ ἐπιθεωρήσεις ποικίλου περιεχομένου ἀρχίζει ἡ δράση τῆς "agit-prop" πού κάνουν οἱ Glauber Rocha, David Neves, Gustavo Dahl, Paulo Cesour Saraceni, Miguel Borges, Leon Hirszman, Carlos Diegues.

Τό ἐβδομαδιαῖο ἔντυπο "O Metropolitano" ἐπαναλαμβάνει τό σύνθημα λόγια καί ἔργα, ἔργα καί λόγια. Ἔτσι μετά ἀπό τά πρῶτα πειράματα στά 16 χιλιοστά ἀρχίζει ἡ γενιά τῶν 35 χιλιοστῶν, μέ ἐπαγγελματικές φιλοδοξίες.

Ἀνάμεσα σ'αὐτά ξεχωρίζουν τά Aruanda, Couro de Gato, Arraial do Cabo. Τό πρῶτο εἶναι πραγματικό θαῦμα τῆς δύναμης τῆς θέλησης καί γυρίστηκε στήν πολιτεία Paraiba κάτω ἀπό ἄθλιες συνθῆκες ἀπό τούς Sinduarte Noronha καί Rucker Vieria.

Τά ἄλλα δύο γυρίστηκαν ἀντίστοιχα ἀπό τόν Joaquim Pedro de Andrande καί τόν Paulo Cesar Saraceni καί ἐπηρέασαν τό πολυάριθμο κοινό τῶν πανεπιστημίων, τῶν ταινιοθηκῶν καί τῶν ἐκπολιτιστικῶν συλλόγων.

Τόν Αὔγουστο τοῦ 1960 στό περίφημο Κυριακάτικο συμπλήρωμα τῆς "Jornal do Brasil" ὁ Clauber γράφει γιά τό Arraial: "Ἀπό τήν πολιτιστική αὐτή ἀνεξαρτησία ξεκινᾶ τό Βραζιλιάνικο σινεμά. Ἡ Βραζιλιάνικη τέχνη πρέπει νά ἐθνικοποιηθεῖ μέσα ἀπό τήν ἔκφρασή της".

Στήν ποιητική αὐτή σύνθεση πού χαρακτηρίζει τό ὕφος τοῦ συγγραφέα περιέχεται καί ἐκφράζεται ὁ σκοπός τῆς ὁμάδας: νά κάνουν ἐθνικό κινηματογράφο Βραζιλιάνικο, λαϊκό ἤ ἐνός δημιουργοῦ, στό βάθος του καί στήν ἐπιφάνεια ἐπαναστατικό. Ἀργότερα ὁ ἴδιος ὁ Glauber ἀνέπτυξε τή θεωρία του γιά τήν "αἰσθητική τῆς πείνας".

Ἀρχίζουν τά χρόνια τῆς Εὐφορίας. Στό Ρίο ντέ Τζανέϊρο κέντρο καί ἕδρα τοῦ κινήματος, πάντα γύρω ἀπό τόν Nelson Pereira dos Santos γίνονται τά πρῶτα ἔργα μεγάλου μήκους: "Cinco Vezes Favela", "Assalto ao Trem Pagador", "Os Cafajestes", "Porto das Caixas". Στή Μπαχία ψυχή τοῦ κινήματος εἶναι ὁ Roberto Pires (A Grande Feira, Tocaia no Asfalto) καί ἀκολουθοῦν ὁ Rex Schindler, ὁ Braga Neto, ὁ Walter da Silveira, ὁ Paulo Gil Soares, ὁ Luis Paulino dos Santos. Ἐκεῖ ὁ Rocha κάνει τό πρῶτο ἀντιφατικό ἔργο του τό Barravento.

Καθώς ὁ καιρός περνοῦσε μέ ὁμιλίες καί ἔργα γίνονταν σκληρές μάχες, συγκρούσεις καί ἐπιτεύξεις. Πόλεμος ἐνάντια στόν παλιό ἀποικιακό Βραζιλιάνικο κινηματογράφο καί κατάκτηση νέων ὀπαδῶν. Αὐτό γίνονταν μέσα στούς κύκλους τοῦ κινηματογράφου ἀλλά ἐνισχυόταν ἀπό τή λογοτεχνία καί τή δημοσιογραφία.

Τελικά ἡ κατάσταση ἔγινε εὐνοϊκή καί στά γονιμότατα χρόνια 1963-64 ἐκτός ἀπό τά ἔργα Deus e o Diabo, Vidas Secas ἔγιναν καί ταινίες ὅπως οἱ Ganga Zum-

ba, Os Fuzis, Maioria Absoluta, Garrincha, Allegria do Povo, O Desafio.

Τό κίνημα ἔχει ἤδη καθιερωθεῖ στή Βραζιλία καί ἀρχίζει νά ἐξάγεται μετά τήν ἐπιτυχία του σέ ὀρισμένα Φεστιβάλ. "Πρέπει νά χτίσουμε μέ τήν κάμερα στό χέρι" εἶναι τό σύνθημα πού ἀκούγεται σ'ὅλες τίς γωνιές καί τά σοκάκια ὅπου γίνεται κινηματογράφος.

Πρός τό τέλος τοῦ 1964 καί ἐνῶ ἡ Βραζιλία ζεῖ μιά νέα πολιτική πραγματικότητα τό "O Desafio" τοῦ Paulo Cesar Saraceni εἶναι τό πρῶτο σημάδι γιά τούς νέους αἰσιόδοξους ὅτι τό ὄνειρο τοῦ Cinema Nôvo θά τελειώσει πολύ πιό γρήγορα ἀπ'ὅτι περίμεναν.

Μέ τό ἔργο αὐτό ἀρχίζει ἡ μακρόχρονη πολιτική ἀναζήτηση τοῦ Cinema Nôvo. Αὐτός ὁ στοχασμός πού χαρακτηρίζει τό κίνημα ὥς πρόσφατα διακόπτεται μερικές φορές ἀπό λαμπρές ἐξαιρέσεις ὅπως τό O Padre e a Moca καί τό "Menino de Engenho".

Παρά τήν πικρία, τήν ἀδυναμία καί τό θράσος πού συχνά γίνεται ἐνοχλητικό βρισκόμαστε στήν εὐφορώτερη στιγμή τοῦ Βραζιλιάνικου κινηματογράφου παρ' ὅλο πού αὐτός ὁ πλοῦτος εἶναι μιά διαπίστωση μᾶλλον κρυφή, μόνο γιά τούς μυημένους.

Σ'αὐτή τή φάση ἡ κινηματογραφική κουλτούρα τῆς χώρας ἐλευθερώθηκε ὁριστικά ἀπό Εὐρωπαϊκά καί Ἀμερικάνικα πρότυπα παύοντας νά εἶναι ἀποικία καί ἀποκτώντας μιά ταυτότητα σάν ἀναπαράσταση μιᾶς νέας ἐπιστήμης τοῦ ἀνθρώπου ἑνός νέου ἀνθρώπου.

Σ'αὐτήν τήν περίοδο ἀνήκει τό Terra em Transe ταινία-κλειδί τῆς σύγχρονης Βραζιλιάνικης κουλτούρας. Ἀναγνωρίστηκε σ'ὅλον τόν κόσμο σάν πηγή μορφῆς τοῦ σύγχρονου πολιτικοῦ κινηματογράφου καί ἔχει ἐμπνεύσει καί ἐπηρεάσει ἔργα, πίνακες, θεατρικά ἔργα, καί τραγούδια.

Μέ ἕνα ἐπίγραμμα τοῦ Μάριο Ραουστίνο ("Δέν μπόρεσε νά κρατήσει τήν εὐγενική συνθήκη/ἀνάσα στόν ματοβαμμένο κόσμο καί τήν καθαρή ψυχή") τό Terra em Transe εἶναι ταυτόχρονα πολιτική ἀνάλυση καί προσωπικό παραλήρημα, ἐγκαινιάζει τόν τροπικαλισμό σάν μέθοδο ἀντιμετώπισης τῆς Βραζιλιάνικης πραγματικότητας.

Γιά νά μιλήσουμε γι'αὐτό τό μυστηριῶδες, ἐμπνευσμένο, ἐπαναστατικό ἔργο πρέπει νά μνημονεύσουμε ταυτόχρονα τόν James Joyce καί τόν Villa-Lobos τόν Jorge de Lima καί τόν Buñuel, τήν διάλυση καί τό χτίσιμο, τή μορφή καί τήν ἀναρχία. Καί τίποτα ἀπό ὅλα αὐτά δέ θά ἦταν ἀρκετό.

Πῶς θά ἦταν ὁ Zê Celso, ὁ Gaetano Velloso,ὁ Antonio Dias καί ὅλη ἡ Βραζιλιάνικη κουλτούρα μετά τό 1964 ἄν δέν ὑπῆρχε τό Terra em Transe; Καί μ'ὅλα αὐτά πρόκειται γιά τό πιό συζητημένο, ἀδικημένο, μισητό, ἀξιοκατάκριτο γιά ὁρισμένους, ἔργο ὅλου τοῦ κινήματος.

Ἀπό ἀκλόνητος ἀρχηγός καί ἥρωας τῆς ἐθνικῆς τέχνης ὁ Glauber Rocha μεταμορφώθηκε ἀπό τή μιά μέρα στήν ἄλλη στό μεγαλύτερο κινηματογραφικό πρόβλημα τῆς χώρας. Σήμερα τό πέρασμα τοῦ χρόνου ἔχει καθιερώσει πιά τήν ἀξία τοῦ Terra em Transe.

Ἀλλά τό 1967 ὁ τρόπος πού γίνονταν οἱ ἐπιθέσεις ἐνάντια σ'αὐτό τό ἔργο δέν ἄφηνε καμμιά ἀμφιβολία γιά τή φύση τῶν δύσκολων χρόνων πού θά ἀκολουθοῦσαν. Τό Cinema Νôνο δέν ἦταν πιά τό χαϊδεμένο πνευματικό παιδί τῆς Χώρας ἀλλά ἕνας ἐνοχλητικός ἔφηβος γεμάτος καπρίτσια.

Μαζί μέ τήν παρακμή τοῦ γοήτρου χαράζονταν καί οἰκονομικά ὅρια.Ἡ DIFILM ἕνα εἶδος συνεταιρισμοῦ διανομῆς πού εἶχε δημιουργήσει ἡ ὁμάδα ἐπιζεῖ τρία μόνο χρόνια στήν ἰδανική του μορφή (σήμερα ἀνήκει ἀποκλειστικά στόν Luiz Carlos Barretto).

Οἱ συμπαραγωγές τῶν σκηνοθετῶν γίνονται ὁλοένα πιό σπάνιες. Οἱ πιό σκληροί νόμοι τοῦ καπιταλισμοῦ ἐπιβάλλονται στήν ψελλίζουσα βιομηχανία τοῦ κινηματογράφου. Τό τέρας ἀρχίζει νά καταβροχθίζει τόν Δρ. Φρανκεστάϊν πρίν ἀκόμα τόν πάρει εἴδηση.

Ἀναγγέλεται ἡ δημιουργία τοῦ Ἐθνικοῦ Ἱδρύματος Κινηματογράφου καί ὁ Nelson Pereira dos Santos δηλώνει κατηγορηματικά: "Φοβᾶμαι ὅτι τό μελλοντικό ΕΙΚ θά θεσπίσει νόμους καί διατάγματα πού ἀνήκουν σέ μιά ἐποχή ὅπου ὁ κινηματογράφος μποροῦσε νά ὑπάρχει στή Βραζιλία μόνο μέσα ἀπό Βουλεύματα ἤ χάρη στό Κράτος-Ἰμπρεσσάριο.

Καί πάλι:"Φοβᾶμαι ὅτι ὁ Βραζιλιάνικος κινηματογράφος θά πάψει νά εἶναι ἐλεύθερος καί ἔλαφρύς ρευστός καί ρεαλιστικός μετά τή δημιουργία τοῦ Ἱδρύματος καί θά μεταμορφωθεῖ σ'ἕναν ἐπίτιμο οἰκότροφο χρηματοδοτούμενο ἀπό γραφειοκράτες".Ἡ πρόβλεψη ἔγινε ἀλλοίμονο πραγματικότητα.

Ὁ πολιτικός ἀγώνας ἐκτείνεται στό οἰκονομικό πεδίο καί μέ τή βοήθεια τοῦ CAIC (τῆς πολιτείας Quanabara), τῶνεσόδων ἀπό τίς αἴθουσες καί τίς πωλήσεις στό ἐξωτερικό, οἱ μικρές ἐταιρεῖες παραγωγῆς τῆς ὁμάδας (Mapa, Saga, Filmes do Serro κ.λ.π.) ἀντιμετωπίζουν τό Ἵδρυμα.

Ἀλλά τό 1968 ἀρχίζει ἡ ἀμφισβήτηση τῶν νέων κινηματογραφιστῶν μέ ἐπικεφαλῆς τόν Rogerio Sganzerla. Τό νέο αὐτό χτύπημα πού γίνεται μετά τό 1969 μέ τή συνεργασία τοῦ Julio Bressane ἐξασθενεῖ ὀριστικά τήν ὁμάδα πού εἶναι ἤδη διαιρεμένη ἀπό τήν ἔλλειψη προοπτικῶν.

Στριμωγμένο ἀπό δεξιά καί ἀριστερά, ἀμφισβητώντας τήν ἴδια τήν ἀξία του, χτυπημένο ἀπό γεγονότα πού δέν ἐλέγχει, τό Cinema Νῶνο ἀρχίζει νά προαναγγέλει τόν ἴδιο του τό θάνατο ὑπογράφοντας τό πιστοποιητικό πού ἑτοιμάζει ἡ νέα γενιά.

Πιστεύω ὅτι ἤμουν ὁ πρῶτος πού μίλησα γι' αὐτό σέ μιά συνέντευξη στά Cahiers du Cinema, στό τέλος τοῦ '69:

"Τό Cinema Νῶνο δέν ὑπάρχει πιά, ἔχει τελειώσει. Σήμερα ὑπάρχουν μόνο καλά καί ἄσχημα Βραζιλιάνικα ἔργα ἔτσι ὅπως γίνεται σέ ὅλα τά μέρη τοῦ κόσμου".

Σχεδόν ταυτόχρονα ὁ Glauber καί ὁ Gustavo Dahl δηλώνουν τό ἴδιο στή Βραζιλία. Γιά διαφορετικούς λόγους ὁρισμένοι ἐγκαταλείπουν τή χώρα· ἔτσι ὁ Rui Guerra, ὁ Glauber Rocha κι ἐγώ γυρίζουμε ταινίες στήν Εὐρώπη.

Αὐτά εἶναι τά χρόνια τῆς σιωπῆς ὅπου ἀναφέρεται τό συλλογικό κείμενο τῆς ἐπιθεώρησης"Φῶς καί Δράση" πού δημοσιεύεται ἐδῶ. Εἶναι χρόνια περισυλλογῆς καί μεταμέλειας, βαθιά σημαδεμένα ἀπό τή διάλυση τῆς ὁμάδας καί τή συρροή ἀτομικῶν ἀποφάσεων καί ἐναλλακτικῶν λύσεων.

Ὅπως καί κάθε ἄλλος γιά λογαριασμό του ἔτσι καί τό διαλυμένο Cinema Νῶνο παρακολούθησε τή γέννηση ἑνός νέου Βραζιλιάνικου κινηματογράφου.Ἡ"νεοchanchada" ἐπιβάλλεται στήν πιάτσα μέ τήν πρόφαση τῶν ἀπαιτήσεων τοῦ κοινοῦ καί τῆς βιομηχανίας εὐνοημένης ἀπό ἐπίσημους ὀργανισμούς, ἐλεγχόμενη ἀπό τή λογοκρισία.

Οἱ ἐρωτικές κωμωδίες ἐπιβάλλονται μέ τήν συναίνεση τοῦ κοινοῦ, τή συνενοχή τῆς κριτικῆς καί τή δική μας αὐταρέσκεια.Ὥσπου δόθηκε στό σύνθημα τοῦ γενικοῦ συναγερμοῦ πρόσφατα πάνω σέ ἠθικοπλαστικές, φαρισαϊκές βάσεις.

Στήν πραγματικότητα θαυμάσιες ταινίες ὅπως τό "Macunaima" ἤ "Como è Gostojo o men Frances"δείχνουν ὅτι δέν εἶναι ἀλήθεια πώς ὁ θεατής ἀνταποκρίνεται μόνο σέ χυδαῖες προσκλήσεις. Καί οἱ δύο ταινίες εἶναι ἀπό τά 20 πιό πετυχημένα ἐμπορικά Βραζιλιάνικα ἔργα

ὅλων τῶν ἐποχῶν.

Ἀλλά ἡ ἐπιχειρηματολογία δέν στηριζόταν ποτέ σ' αὐτή τή βάση. Ἐκτός ἀπό τό οἰκονομικό ζήτημα ὑπῆρχε καί ἡ ἔνοχη δειλία τοῦ διανοούμενου πού ἐπιδεινώνεται ἀπό τή μοναξιά. Ἀφοῦ ὁ λαός θέλει αὐτό ἴσως νἆχει δίκιο.

Gustavo Dahl:"....."Ἀφοῦ μόνο ἡ ἀλαζονεία, τό χειρότερο ἁμάρτημα μπορεῖ νά μᾶς κάνει νά πιστέψουμε ὅτι ἔχουμε κάτι νά διδάξουμε στούς ἄλλους ἀντί νά λέμε μέ ἁπλότητα κάτι σ' ἕναν ἄλλο - πιστεύω ὅτι ἡ κυριότερη λειτουργία τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἡ διανοητική ὑγεία τοῦ πληθυσμοῦ".

Δέν ξέρω ἄν εἶναι τά σημάδια τῆς παρακμῆς τῆς "neochanchada" ἤ τό γεγονός ὅτι ἐπαληθεύτηκε ἡ ἔλλειψη κοινωνικῆς ἀξίας τοῦ underground. Δέν ξέρω ἄν εἶναι ὁ κοινός ἐνθουσιασμός γιά τά νέα ἔργα: Os Inconfidentes, Quem è Beta, São Bernardo, Joanna Francesca Uira.

Ξέρω ὅτι κάτι πρόκειται νά γίνει στόν Βραζιλιάνικο κινηματογράφο. Ἀπό οἰκομονική ἄποψη ἡ λύση πού ὁδηγοῦσε σέ ἐρωτικές κωμωδίες καί στόν γραφειοκρατικό πατερναλισμό τοῦ Κράτους δέν ἔλυσε τό πρόβλημα τῆς βιομηχανίας, σέ σχέση μέ τίς ὑποανάπτυκτες δομές.

Ἀντίθετα καί οἱ δύο ἀνακίνησαν τό πρόβλημα γιά νά ἀποδείξουν, ἄθελά τους, ὅτι αὐτό δέ λύνεται μόνο στό οἰκονομικό ἐπίπεδο. Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά ἡ περιθωριακή ἀμφισβήτηση τοῦ κινηματογράφου στή δεκαετία τοῦ 1960 ἦταν σωστή ἀπό πολλές ἀπόψεις ἀλλά δέν μπόρεσε νά σταθεῖ σάν ἐναλλακτική λύση.

Καί νά πού ξαφνικά γίνεται μιά ἐπανάληψη τοῦ τέλους τῆς δεκαετίας τοῦ 1950· τό τέλος τῆς chanchada, τό σκόρπισμα τῶν ἱκανῶν ἀνθρώπων, μοναχικά πειράματα, λιγοστές καλές ταινίες, μιά ἔνταση στήν ἀτμόσφαιρα πού θά καταλήξει ὁπωσδήποτε σέ κάτι νέο καί μαχητικό.

Αὐτή τή στιγμή ἐπτά παλιοί φίλοι ξαναβρίσκονται καί ἀποφασίζουν νά ἱδρύσουν - γιά σκεφτῆτε - μιά ἐπιθεώρηση κινηματογράφου καί κουλτούρας. Δέν εἶναι τό φάντασμα τοῦ νεκροῦ Cinema Nôvo πού ξαναφαίνεται στίς ἐπάλξεις ἀλλά ὁπωσδήποτε τό "Luz & Acão" ἔρχεται γιά λόγια καί ἔργα.

Ὅπως ἔλεγε πρόσφατα ὁ Glauber Rocha σ' ἕνα μήνυμά του ἀπό τό Παρίσι:"O incosciente è tapuia nao saca que não se toca foogo em aguas puras".

(Από τό 1963 στό 1973).

Από τό 1968/69 κάναμε κινηματογράφο πού ἦταν θύμα τοῦ πολιτιστικοῦ ἐξορκισμοῦ πού εἶχε ἐγκαταλειφθεῖ ἡ χώρα. Οἱ νέες τάσεις καί τά νέα πρότυπα πού ξεφυτρώνουν - ἐπισήμως ἤ ὄχι - μᾶς παραμερίζουν ἀλλά καί ταυτόχρονα μᾶς δίνουν χρόνο γιά νά σκεφτοῦμε. Καί μεῖς μένουμε σιωπηλοί.

Αὐτή ἡ σιωπή ξαναφούντωσε τίς παλιές ἔχθρες καί ἐπέτρεψε μιά ρεβάνς πού διαρκεῖ τώρα 4 χρόνια. Στήν πολιτιστική ἔρημο πού μεταμορφώθηκε ἡ Βραζιλία μοναχικοί μελαγχολικοί cangaceiros καλπάζουν πάνω στίς νευρώσεις τους πυροβολώντας ἐνάντια σ' ὁποιονδήποτε κινεῖται μέ ζωτικότητα.

Φτάνει πιά.

Δέν εἶμαστε πιά ἕτοιμοι νά κλείσουμε εἰρηνικές συμφωνίες μέ τήν ὀκνηρή σιωπή καί τίς ὕποπτες ἐπιθέσεις πού δέχονται τά ἔργα μας. Δέν μποροῦμε πιά νά ἀνεχτοῦμε τή διανοητική λευχαιμία πού ἔπληξε τή Βραζιλιάνικη κουλτούρα.

Κατάπιαν τά κόκκινα κύτταρα, τό αἷμα δέν καίγεται πιά νά γίνει σῶμα. Η λευχαιμιακή νόηση ἐκδηλώνεται μέ τήν αὐταρέσκεια, τήν μίμηση, τήν ὀκνηρία.

Αμφισβητοῦμε τόν γραφειοκρατικό κινηματογράφο τῶν στατιστικῶν καί τῶν ψευδοβιομηχανικῶν μύθων. Αν ταινίες ὅπως ἡ Macunaima καί τό "Como era Gostozo o Men Frances" πέτυχαν εἰσπράξεις ρεκόρ, αὐτό δέ σημαίνει ὅτι δικαιώνουν τό χαμηλό ἐμπορικό ἐπίπεδο.

Αρνιόμαστε τόν ἐκβιασμό τοῦ "κοινοῦ μέ ὁποιοδήποτε τίμημα". Αὐτός ὁδήγησε τόν Βραζιλιάνικο κινηματογράφο σέ φοβερές παραμορφώσεις: τό εὔκολο γέλιο σέ βάρος τοῦ ἀδύνατου, ὁ ρατσισμός, ὁ ἐρωτισμός σάν ἐμπόρευμα, ἡ περιφρόνηση πρός τήν καλλιτεχνική ἔκφραση σάν μορφή ἐπιστημονικῆς καί ποιητικῆς γνώσης.

Καί ὑποστηρίζουμε αὐτήν τήν ἄρνηση μέ ὅλο τό κῦρος ἐκείνου πού ἔχει ἐργαστεῖ πολύ γιά μιά διαλεκτική ἁρμονία ἀνάμεσα στό θέαμα καί τόν θεατή. Οἱ ταινίες μας εἶναι τό φανερό δεῖγμα τοῦ ὅτι θέλουμε μιά πλατιά καί σωστή ἀνακατανομή τοῦ πολιτιστικοῦ πλούτου τοῦ ἔθνους ἐνάντια στόν συγκεντρωτισμό τοῦ ἀσκητικοῦ πειραματισμοῦ, τῆς πρωτοπορείας πού συντηρεῖ τόν ἑαυτό της, τῶν κλόουν τοῦ κομψοῦ κόσμου.

Ο κινηματογράφος γιά μᾶς ἔχει νόημα μόνο σάν σταθερή ἐπινόηση σέ ὅλα τά ἐπίπεδα τῆς δημιουργίας - προώθηση νέων μεθόδων παραγωγῆς, ἀναζήτηση σέ νέες θεματικές περιοχές, πειραματισμό σέ νέους γλωσσολογικούς τύπους, χρήση νέων τεχνικῶν μεθόδων κ.λ.π.

Αὐτή ἡ συνεχής ἐπινόηση ὁρίζει τή διαφορά ἀνάμεσα στήν καλή καί τήν κακή ταινία. Ἡ χαρά τῆς μορφῆς, οἱ μεγάλες οὐτοπίες, τό αἴσθημα τοῦ κόσμου εἶναι καθήκοντα καί δικαιώματα τοῦ καλλιτέχνη. Γιατί τό ἕνα πράγμα λέει ὁ Drummond - εἶναι πάντα δύο: τό ἴδιο τό πράγμα καί ἡ εἰκόνα του.

Στό ὄνομα αὐτῆς τῆς συνεχοῦς ἐπινόησης, ὁ κινηματογράφος μας διατύπωσε τίς ριζοσπαστικότερες ἀπόψεις σέ ὅλη τήν καλλιτεχνική μας παραγωγή τῆς δεκαετίας τοῦ '60. Μιά γενική πολιτική καί μιά οὐσιαστική ἠθική δημιούργησαν μιά νέα, πρωτότυπη καί ἐπαναστατική αἰσθητική πού προβλήθηκε σέ ὅλον τόν κόσμο ἐπηρεάζοντας τόν σύγχρονο κινηματογράφο.

Θέλουμε νά προκαλέσουμε τή γέννηση νέων ἰδεῶν γιά νέες καταστάσεις. Κι ἔτσι θέλουμε ν'ἀποφύγουμε νά μεταμορφωθεῖ ὁ Βραζιλιάνικος κινηματογράφος στήν πιό πρόσφατη παλιά βιομηχανία ἤ στή νεότερη παρακμάζουσα κουλτούρα τοῦ κόσμου.

Δέν θά δικαιολογήσουμε ποτέ, ὑποκριτικά τή σιωπή ἤ τήν ἀδυναμία. Μέσα στά ὅρια αὐτά καί προσπαθώντας πάντα νά τά πλατύνουμε πρός τήν ἄσκηση τῆς ἐλευθερίας, θά συνεχίσουμε νά ἐμβαθύνουμε στή δουλειά μας, ρίχνοντας βροχή στήν ἔρημο.

Εἴμαστε βέβαιοι ὅτι ὄντας Βραζιλιάνοι - αὐτή εἶναι ἡ θεμελιακή μας κατάσταση ἄν δέν βάλουμε τή Βραζιλία στά ἔργα μας τό ἀρνητικό δέ θά τυπώνεται.

Καλοῦμε λοιπόν τούς παραγωγούς κουλτούρας αὐτῆς τῆς χώρας - καί εἰδικότερα τοῦ κινηματογράφου - σέ ἀνοιχτό διάλογο. Ἄλλη μιά φορά: προσπαθοῦμε νά προκαλέσουμε τή γέννηση νέων ἰδεῶν γιά νέες καταστάσεις.

Ἔτσι δέν εἶναι αὐτό τό μανιφέστο μιᾶς ὁμάδας ἀλλά μόνο ἕνα συλλογικό κείμενο πρόκλησης πού περιμένει τίς ὑπογραφές πού θά καταξιώσουν τήν ἀναγκαιότητά του ἤ περιμένει τή διαμάχη πού θέλει ἀκριβῶς νά προκαλέσει μ'ἕνα περιοδικό ἔντυπο.

Ἡ Βραζιλιάνικη κουλτούρα δέν μπορεῖ νά παραπαίει συνέχεια ἀνάμεσα στό θρῆνο καί τό κομφορμισμό, τόν κυνισμό καί τή χυδαιότητα. Τό νέο εἶναι πέρα ἀπό αὐτήν τήν ἐναλλακτική λύση.

CARLOS DIEGUES
GLAUBER ROCHA
JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE
LEON HRSZMAN
MIGUEL FARIA JR.
NELSON PEREIRA DOS SANTOS
WALTER LIMA JR.

FLAVIO DA COSTA

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ὁ λεγόμενος **περιθωριακός κινηματογράφος** δέν ἀποτελεῖ οὐσιαστική ρήξη μέ τό πρόσφατο παρελθόν τοῦ Βραζιλιάνικου κινηματογράφου ἀφοῦ στήν πραγματικότητα εἶναι μιά προέκτασή του (ἤ μιά διακλάδωσή του τουλάχιστον). Ὁ **περιθωριακός κινηματογράφος** δέν θά ὑπῆρχε ἄν δέν εἶχε προηγηθεῖ ἡ ἀπόπειρα Βιομηχανοποίησης - ἔστω καί μέ ἀνεξάρτητες προοπτικές - τοῦ νέου Βραζιλιάνικου κινηματογράφου. Ἡ ἐθνική καί διεθνής πολιτική ἐπηρέασαν σχετικά τήν ἀλλαγή τῶν στόχων (ἤ τή φαινομενική ἀπουσία τους) στό ἔργο τῶν κινηματογραφιστῶν πού ἄρχισαν νά δουλεύουν τό 1969 -70. Καί γιά νά ἀναφερθοῦμε μόνο στίς συντεταγμένες τῆς διεθνοῦς πολιτικῆς: δέν ἔχει πιά νόημα νά συνεχίσουμε νά μιλοῦμε γιά ἕνα κινηματογράφο τοῦ Τρίτου Κόσμου - ὅπως ἐπέμεναν νά κάνουν γιά ἕνα διάστημα πολλοί κινηματογραφιστές - ὅταν στή δεκαετία τοῦ 1960 ἄλλαξε ριζικά τό διεθνές πανόραμα (κυρίως στήν Ἀφρική καί τήν Ἀσία).

Ὅταν ἐκδόθηκε τό βιβλίο τοῦ Jean Claude Bernardet: "Ἡ Βραζιλία στήν ἐποχή τοῦ κινηματογράφου" προκάλεσε μιά ἔκρηξη διαφωνιῶν ἀνάμεσα στούς Βραζιλιάνους κινηματογραφιστές. Ὡστόσο μιά βαθύτερη ἀνάλυση τῶν ἀπόψεων τοῦ δοκιμιογράφου ἀποκαλύπτει μιά σοβαρή κριτική πρόθεση ἱκανή νά βάλει τίς βάσεις γιά μιά συστηματική θεώρηση τοῦ μέλλοντος τοῦ Βραζιλιάνικου κινηματογράφου στό φῶς τῶν ἀλλαγῶν πού γίνονται σέ διεθνή καί ἐθνική κλίμακα.

Μέση Τάξη.

Τό Cinema Νόνο ἔγινε ἀπό τή μέση τάξη μέ τήν τυπική ἠθική καί ἰδεολογία της· αὐτό εἶναι συνοπτικά τό συμπέρασμα τοῦ Bernardet πού ἔφερε τόση ἀναστάτωση στόν κόσμο τοῦ κινηματογράφου. Σήμερα τό συμπέρασμα αὐτό φαίνεται τό αὐγό τοῦ Κολόμβου. Ἡ διαυγής αὐτή κρίση θά ἔπρεπε νά χρησιμέψει σάν ἀφετηρία γιά μιά πιό σοβαρή ἀναθεώρηση τοῦτί δέν ἔγινε. Ἀλλά τότε δέν ὑπῆρχε καιρός· ἔπρεπε νά γίνονται ταινίες, νά πληρώνονται χρέη, νά διασφαλιστεῖ ἡ ἴδια ἡ ὕπαρξη τοῦ Βραζιλιάνικου κινηματογράφου. Ἄλλωστε τά κεντρίσματα τῶν φεστιβάλ καί τῆς κριτικῆς ἦταν πολύ ἰσχυρά. Στηριγμένη πάνω σέ εἰλικρινεῖς προθέσεις ὑλοποιημένη σέ ταινίες μέ κάποια δημιουργική πνοή ἡ ἐπιτακτική ἀνάγκη νά γίνονται ταινίες κατέληξε σέ μιά παραγωγή καλλιτεχνικῶν

ἐξωτικῶν προϊόντων. Ἄλλαζε τό περίβλημα, τελειοποιόταν ἡ φόρμουλα ἀλλά τό περιεχόμενο δέν ἔπαυε νά εἶναι οὐσιαστικά τό ἴδιο.

Ὁ περιθωριακός κινηματογράφος ἑξακολουθεῖ νά τοποθετεῖται στόν ἰδεολογικό τομέα ἑνός κινηματογράφου τῆς μέσης τάξης ἀλλά ἔχει καί νέα χαρακτηριστικά: δέν στοχεύει σέ διεθνῆ φεστιβάλ καί κρατᾶ μιά μᾶλλον περιφρονητική στάση γιά τήν ἐσωτερική ἀγορά - μιά αὐτοκαταστροφική περιφρόνηση πού ὅμως στηρίζεται στή σιγουριά ὅτι αὐτή ἡ ἀγορά μέ τό πολιτικό καί ἠθικό της πλαίσιο εἶναι ὁλότελα σκάρτη. Μέ ἄλλα λόγια ἄν συμμετέχεις στήν ἀγορά αὐτή πρέπει νά παίξεις τό παιχνίδι της. Ποιά εἶναι λοιπόν ἡ λύση; Νά δημιουργηθεῖ μιά παράλληλη ἀγορά; Εἶναι δυνατό; θά μπορούσαμε νά συνεχίσουμε ἔτσι μέ ἄπειρες ἐρωτήσεις. Δέν πιστεύω ὅμως ὅτι ὑπάρχουν ἀπαντήσεις.

Ἀφοῦ δέν ἔγινε ρήξη δέν ὑπάρχει καί ἀλλαγή· ὑπάρχουν μόνο μεταρρυθμίσεις. Εἶναι τό παράδειγμα τοῦ Cinema Νόνο: εἶχε ἕνα ὁλωσδιόλου καινούργιο πρόγραμμα νά ἐφαρμόσει ἀλλά ἀπό τή στιγμή πού χρησιμοποιήσε παραδοσιακές μεθόδους (τραπεζικά δάνεια, διανομή μέσα ἀπό τά ὑπάρχοντα κανάλια κλπ.) παρατηρήθηκε μόνο μιά ἄνοδος τοῦ ἐπιπέδου, μιά κάποια διεθνής ἐπιτυχία· στό τέλος ὅμως ὅλα ἀφομοιώθηκαν στό παλιό κινηματογραφικό σύστημα. (Ἀρκεῖ νά δοῦμε τά ὀνόματα τῶν σκηνοθετῶν πού ἔκαναν τήν ἀρχή στό Cinema Νόνο καί σήμερα κάνουν ἐμπορικό κινηματογράφο ἤ τῶν ἄλλων πού μή βλέποντας ἄλλη διέξοδο προτίμησαν τή σιωπή). Ἔφτιαξαν κουλτούρα, αὐτό εἶναι ἀλήθεια. Ἀλλά "μιά κουλτούρα πού ἔχει σάν κριτήριο μόνο τήν ποιότητα εἶναι νεκρή καί μάλιστα ὅταν ἡ καλή ποιότητα γίνεται συνώνυμο τοῦ ἀγαθοῦ κατανάλωσης. Αὐτή εἶναι ἡ κουλτούρα πού τό μεγαλύτερο μέρος τῆς μέσης Βραζιλιάνικης τάξης μπορεῖ τώρα νά παράγει καί νά καταναλώνει". (J.C. Bernardet).

Πρόσωπα.

Γύρω στό 1964 τά πρόσωπα τῶν Βραζιλιάνικων ταινιῶν ἦταν σχεδόν πάντα στοιχεῖα κοινωνικά ἀπροσάρμοστα - εἴτε γιατί ἐπιδίωκαν μιά θέση ἤ τήν ἐξουσία. Στά πρόσωπα αὐτά ὁ Bernardet βλέπει τή σύνθεση/σύμβολο τῆς μέσης τάξης: δέν ἀνήκουν στήν κατηγορία τῶν καταπιεσμένων οὔτε στήν ἐλίτ, πορεύονται πάντα ἀνάμεσα σέ Θεό καί Διάβολο μάχονται πάντα ἐνάντια στό ἀταξικό πεπρωμένο τους (χωρίς ν' ἀνήκουν ὁριστικά σέ καμμιά τάξη). Μετά ἀπό αὐτή τή φάση οἱ ταινίες ἔγιναν ἀστικές ἀλλά τό πανόραμα δέν ἄλλαξε πολύ· αὐτό πού διαχωρίζει τόν Φαμπιάνο (Vidas Secas) ἀπό τόν Μαρτσέλο (O Desafio) ἐκτός ἀπό τήν πραγματική δυστυχία εἶναι ἕνας κάποιος διανοουμενισμός στόν ἥρωα τοῦ Saraceni· ὁ λαϊκός τραγουδιστής γίνεται ποιητής στό Terra em Transe.

Οἱ ἥρωες τοῦ λεγόμενου περιθωριακοῦ κινηματογράφου τείνουν πρός ἕνα ἀρχέτυπο (ἕνα μετά-Godard σύγχρονο εἶδος) ἀλλά παρουσιάζουν καί μιά κάποια ἐξέλιξη. Εἶναι στό μεγαλύτερο μέρος τους περιθωριακοί ἀπό σύμπτωση ἤ ἀπό τρόπο ζωῆς, δέν ἀντιπροσωπεύουν πιά τό μέσο ὅρο τῆς μέσης ἀστικῆς τάξης. ("Οταν λέω ὅτι ὑπάρχει συνέχεια καί ὄχι ρήξη ἀνάμεσα στόν περιθωριακό κινηματογράφο καί τόν προηγούμενο, αὐτό ἐξηγεῖται ἀπό τό ὅτι οἱ σκηνοθέτες συνεχίζουν νά ἔχουν μιά νοοτροπία μέσης τάξης χωρίς αὐτό νά σημαίνει ὅτι δέν μποροῦν νά βροῦν μιά λύση). Δέν εἶναι μόνο τά πρόσωπα περιθωριακά: οἱ ἴδιοι οἱ σκηνοθέτες παίζουν αὐτό τό ρόλο. Αὐτοί δέν κρίνονται ἠθικοπλαστικά (ὅπως στό Opinião Publica) ἀλλά ὁδηγοῦνται στίς ἀκρότατες συνέπειές τους (ὅπως στό Matou a Familia e Foi ao Cinema, καί Possuida de Mil Demonios). Νομίζω πώς αὐτή εἶναι μία οὐσιαστική διάκριση. Εἶναι λογικό νά ὑπάρχουν ἀκόμα προβλήματα σ'ὅλα αὐτά καί ἀνάμεσα σ'αὐτά τό σοβαρότερο εἶναι ὁ πειρασμός τῆς ἰδέας: τό περιθωριακό γιά τό περιθωριακό κατά τό ἡ τέχνη γιά τήν τέχνη. Εἶναι ἡ ἴδια αἴσθηση πού δίνει ἕνα θεατρικό ἔργο ἑνός συγγραφέα τοῦ underground τό "Dopo il Corpo". π.χ. τοῦ Almir Amorim πού σκηνοθέτησε ἡ ὁμάδα Comunità. Σ'αὐτό τό ἔργο ἡ ἀντίφαση τοῦ περιθωριακοῦ στοιχείου μέ τήν ἀνάγκη ἐπικοινωνίας καί ἀφομοίωσης εἶναι τόσο εὐθραυστη πού γρήγορα ἀποκαλύπτεται ἡ πλάνη αὐτῆς τῆς λύσης. Ἀνεξάρτητα ἀπό τά ξεχωριστά ταλέντα αὐτή ἡ βεβιασμένη λύση βρίσκεται καί σέ μερικές ταινίες ἀλλά οὔτε καί σ'αὐτές ξεκαθαρίζεται τό πρόβλημα τῆς ἀφομοίωσης. Μήπως πρόκειται γιά μιά ἀτομική λύση; Πιθανόν. Πῶς συνδέεται αὐτό μέ τό πρόβλημα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας μέσα στήν Ἱστορία; Τό περιθώριο ὑπάρχει ὅπως καί σ'ὅλα τά ἐπίπεδα τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς ὑπάρχει τό πρόβλημα τῆς Ἱστορίας. Τό πραγματικό πρόβλημα συνίσταται στήν ἱκανότητα ἐπιλογῆς, στήν ὁλοκλήρωση τῆς ἰδέας (πού συνεπάγεται τό πρόβλημα τῆς πολιτικῆς καί κοινωνικῆς διαμόρφωσης). Ἕνα πρακτικό πρόβλημα (ὅπως τό νά δείξεις τά ἴδια του τά ἔργα) καί ἕνα ἄλλο ἰδεολογικό (ὅπως τό νά μεταφέρεις τήν περιθωριακότητα στήν ὀθόνη ἀποφεύγοντας τήν ἀπελπισία καί τήν αἴσθηση τοῦ εὐνουχισμοῦ) εἶναι οἱ πιό σοβαρές ἀπειλές γιά τόν λεγόμενο περιθωριακό κινηματογράφο. Ἄν δέν ἀποφύγουμε αὐτόν τόν κίνδυνο θά παρακολουθήσουμε ἄλλον ἕνα κύκλο Βραζιλιάνικου κινηματογράφου σάν τούς προηγούμενους.

Ἡ ἐνύπαρκτη κριτική.

Ἡ ἀπελπισία εἶναι κι αὐτή ἕνα σύμπτωμα. Πρέπει νά μάθουμε νά βλέπουμε πέρα ἀπό τά καθημερινά νά βλέπουμε πέρα ἀπό τίς λέξεις (δέν εἶναι ἀνάγκη νά κυριολεκτεῖ κανείς πάντα - αὐτό εἶναι ὁμιλία δέν εἶναι τέχνη - καί τό βλέπουμε στό διάλογο μπροστά στό μπάρ τῆς ταινίας Bang! Bang!

τοῦ Andrea Tonacci ἤ σέ μερικούς παράλογους διαλόγους στό Perdidos καί Malditos τοῦ Geraldo Vellos) ἀφοῦ ὑπάρχει "ἡ δυνατότητα μιᾶς πραγματικῆς κριτικῆς τῶν χιμαιρῶν τῆς συνείδησης ὅταν ὅλα μποροῦν νά ἀποκαλυφθοῦν ἀπό τήν συνταρακτική πραγματικότητα πού βρίσκεται στό βάθος της καί πεπεριμένει νά γίνει γνωστή". (Οἱ παραπομπές εἶναι στό ἐξαιρετικό δοκίμιο γιά τήν πραγματικότητα καί τήν περιθωριακότητα τοῦ Louis Althusser μέ τίτλο τό Piccolo ὁ Bertolazzi καί ὁ Brecht). Μέ δυό λόγια ἡ κριτική ὑπάρχει χωρίς νά εἶναι ἐμφανής, ἐνύπαρκτη, ἐνδογενής. "Τό γεγονός εἶναι ὅτι δέν ὑπάρχει πραγματική κριτική πού νά μήν εἶναι ἐνύπαρκτη καί κατ'ἀρχήν πραγματική καί ὑλική προτοῦ γίνει συνειδητή".

Ἐδῶ βλέπω κι ἕνα ἄλλο στοιχεῖο πού χωράει ἀνάπτυξη: ἡ ὕπαρξη ἑνός κινηματογράφου πού δημιουργεῖ τούς περιθωριακούς του ἥρωες (καί τούς κρίνει σχεδόν πάντα μέ ἠθικά κριτήρια παρ'ὅλο πού φαινομενικά εἶναι πολιτικά) γιά ἕνα κινηματογράφο ὅπου δημιουργός καί ἥρωας συγχέονται.Κι αὐτό γιατί τό σενάριο εἶναι περίπλοκο καί γιατί ἡ ἀλήθεια φαίνεται πάντα (τό ζήτημα εἶναι νά ξέρεις νά βλέπεις ὅπως εἶπε καί ὁ Rogerio Santezla) ἀκόμα κι ὅταν ὁ σκηνοθέτης υἱοθετεῖ μιά προ-συνειδητή στάση (μέ τό νόημα πού δίνει σ'αὐτή ὁ Althusser).Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, ἡ κρίση ἀκόμα κι ὅταν εἶναι συνειδητή εἶναι προσαρτημένη στό ἐπίπεδο τῆς ἰδεολογίας καί ὄχι τῆς πολιτικῆς συμμετοχῆς πού προτείνεται (αὐτό ἐφαρμόζεται σέ ὅλες τίς προσπάθειες γιά τή δημιουργία ἑνός πολιτικοῦ κινηματογράφου).Ὁ συλλογισμός φαίνεται περίπλοκος ἀλλά ἔχει τίς αἰτίες του καί βασικά ὅτι τό πρόβλημα πού ἐξετάζεται δέν εἶναι ἀπό τά πιό ἁπλά πού ὑπάρχουν.

Ἡ σταθερή παραγωγικότητα στόν Βραζιλιάνικο κινηματογράφο στά πλαίσια τῆς πραγματικότητας πού τόν περιβάλλει θά δείξει τούς στόχους του. Γιά τήν ὥρα μποροῦμε νά κάνουμε μόνο μιά ὑπόθεση γιά τούς δρόμους πού ἀκολουθεῖ. Σχετικά ὁ Geraldo Velloso λέει: "Τό Perdidos καίMaldidos εἶναι μόνο μιά στιγμή στοχασμοῦ.Ἄς σταματήσουμε λοιπόν νά σκεφτοῦμε λίγο". Πράγμα πού σημαίνει ὅτι ἡ θεωρία ὑπάρχει σέ συνάρτηση μέ τήν πραγματικότητα.

Ὁ περιθωριακός κινηματογράφος εἶναι μιά ὑπόθεση καί ἡ ὕπαρξή του εἶναι πιό σημαντική - γιά τή ζωτικότητα τοῦ Βραζιλιάνικου κινηματογράφου - ἀπό μιά ἰδανική ἐπιβεβαίωση στήν πράξη (βραβεῖα στά φεστιβάλ, κατάκτηση τῆς ἀγορᾶς κ.τ.λ.)

Συμπέρασμα:

Στά ὅρια αὐτῆς τῆς προσπάθειας νά πλησιάσουμε θεωρητικά τό πρόβλημα τοῦ Βραζιλιάνικου κινηματογράφου αὐτή τή

στιγμή δέν ὑπάρχει χῶρος γιά εἰδικές κριτικές τῶν περιθωριακῶν ἔργων πού παρουσίασε ἡ Ταινιοθήκη τοῦ Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης τόν Ἰανουάριο. Θά ἦταν ἀνολοκλήρωτες καί μεροληπτικές. Ὡστόσο ἐνημερωτικά μόνο θά μποροῦσα νά μιλήσω γιά:

- Τήν ἔλλειψη ὀργανικῆς ἑνότητας καί τή μουσική σχεδόν ροή τοῦ Bang! Bang! πού δέν μπόρεσε νά ἀποτελέσει μιά ἀποφασιστική πρόταση γιά τόν κινηματογράφο.

- Τόν τρόπο πού τό Perdidos e Malditos λύνει τό πρόβλημα τῆς ἑνότητας μέ ἥρωες καί διαλόγους ἐπηρεασμένους ἀπό τό θέατρο τοῦ Samuel Becket.

- Τά ἴχνη θεάτρου τοῦ Grotowski στό ἀνησυχητικό φίλμ Jardim das Espumas τοῦ Luiz Rozemberg Filho.

- Τή χαρά τοῦ κινηματογράφου στό Possuida de Mil Demonios μέ τήν ἐξαιρετική φωτογραφία τοῦ Edson Batista.

- Τήν ποίηση τῆς ἀποσύνθεσης τοῦ Julio Bressaneστά φίλμ Barão Otelo, O Horrivel, A Familia do Barulho.

- Τά διφορούμενα τοῦ φίλμ Nenê Bandalho τοῦ Emilio Fontana.

- Τήν ἐπιθετικότητα τοῦ João Silverio Trevisau. ("Πιστεύω ὅτι οἱ μόδες δέν πείθουν. Ἀρνιέμαι τή γενιά μου πού ἀγοράζει τόν ἀντικομφορμισμό πού παράγουν οἱ διαφημιστικές ἑταιρεῖες καί πού πουλιέται στά σοῦπερμάρκετ. Χαιρετῶ τούς προδότες πού πᾶνε στά φεστιβάλ καί παίζουν χαρτιά γύρω ἀπό τήν πισίνα, κάνουν σάουνα στό ξενοδοχεῖο καί δέχονται χειροκροτήματα πουλώντας χρωματιστό φολκλόρ).

Τέλος στά ἔργα αὐτά ἐπαναλαμβάνονται μερικά παραστρατήματα τοῦ Βραζιλιάνικου κινηματογράφου Camacha em Crise καί τό πνεῦμα τοῦ Cinco Veres Favela, καί γίνεται μιά πορεία ἐνάντια στό ρεῦμα. Τά ὑπόλοιπα εἶναι λόγια ἄλλοτε περισσότερο σημαντικά κι ἄλλοτε λιγότερο.

CARLOS DIEGUES

ΖΗΤΩ ΤΟ CINEMA UOVO

Χρόνια τώρα προσπαθούσαμε νά κατασκευάσουμε τόν κόσμο μέσα από τόν κινηματογράφο. Δέν τά καταφέραμε. Ὀργισμένοι ἀποφασίσαμε νά τόν καταστρέψουμε. Ἀλλά αὐτός ἀνενόχλητος ἐξακολούθησε νά εἶναι ἴδιος κι ἀπαράλλαχτος.

Τότε βάλαμε τόν κόσμο μέσα σέ παρένθεση καί ἐπινοήσαμε ἕναν ἄλλο γιά ν'ἀσχολούμαστε. Ἕνα γκέττο ὅπου τίποτα δέν διεισδύει ἀπ'ἔξω γιά νά χαλάσει τό παιχνίδι. Καί τίποτα δέν μπορεῖ νά βγεῖ ἀπό μέσα πρός τά ἔξω βεβηλώνοντας τό μαγικό μυστήριο τῆς θέλησής μας.

Τό γκέττο εἶχε τεῖχη ψηλά καί ἀνθεκτικά· οἱ μέσα δέν μποροῦσαν ν'ἀποδράσουν. Ἀλλά οἱ ἀπ'ἔξω σπᾶνε στά γέλια γιατί ξέρουν ὅτι δέν ὑπάρχουν καθόλου τεῖχη.

Τώρα ζοῦμε σάν τόν ἰσορροπιστή πού δέν μπορεῖ νά προχωρήσει πάνω στό λασκαρισμένο σκοινί ἀλλά καί ξέρει ὅτι δέν ἔχει πιά δικαίωμα στό προστατευτικό δίχτυ. Ἐκεῖ κάτω τό κοινό τοῦ Μεγάλου Διεθνοῦς Τσίρκου τῶν Τεχνῶν περιμένει νά πέσουμε. Ἀλλά ὁ σοφός μας ἥρωας ἀνακαλύπτει ὅτι τό νούμερο πού δικαιώνει τήν παρουσία του στό τσίρκο, εἶναι ἀκριβῶς αὐτή ἡ ἔνταση πού προκαλεῖ ἡ κατάντια του.

Ἡ ἔνταση δημιουργεῖ μιά ἀλληλεγύη ἀνάμεσα στό τσίρκο καί στό κοινό πού τό περιτριγυρίζει. Ἀπό αὐτήν γεννιέται μιά μεγάλη ἁρμονία, ὅπως τό γέλιο καί τό κλάμα πού ἀποτελοῦν τό ὑλικό τοῦ νέου παιχνιδιοῦ μας.

Ἡ ἁρμονία εἶναι δύο σέ ἔκσταση γιατί ἕνας μόνος του εἶναι τρέλλα· ἡ μεγαλοφυΐα εἶναι βλακεία, ζήτω ὁ ὄχλος!

Ὅποιος ἔφτασε καθυστερημένα στά ὄργια τῆς δεκαετίας τοῦ '60 θά βρέθηκε μπροστά σέ μιά πένθιμη ἀγρύπνια. Ἀναρωτιέται τό γιατί, ὑποφέρει σχολιάζοντας τό παρελθόν (κανείς δέν πρέπει νά ξέρει τί συνέβηκε μεταξύ μας). Τά λουλούδια γιά τήν ἀγαπημένη κάνουν καί γιά τό πένθιμο στεφάνι.

Ἀλλά τό 1972 ὁ λαός καί ἡ φύση ξαναγυρίζουν στή μόδα χωρίς νά ἔχουν ἀνάγκη προστασίας. Μποροῦμε νά συμπεριφερόμαστε σάν ὁμαλά ἄτομα γιατί οὔτε Ἀποκάλυψη θά γίνει οὔτε Ἐποχή τοῦ Ὑδροχόου ἐπίκειται. Μόνο πρωϊνά ὅμοια μέ τά προηγούμενα πού ὅμως τώρα ἔχουμε συνειδητοποιήσει τή σειρά τους.

Τό ὥριμο πνεῦμα τῶν 22 χρόνων θά μᾶς προστατέψει ἐκτός ἀπό μιά ἀχνή νοσταλγική διάθεση. Στόν κινηματογράφο οἱ παραγωγές μας εἶναι στραγγαλισμένες. Οἱ μεγάλοι καθολικοί συγγραφεῖς καί ὁ Graca μυστικιστής μαρξιστής. Ο κόσμος μας μέ τίς γιορτές του (μεγάλοι τρελλοί συγγραφεῖς στίς τρελλές πόλεις μας). Ὁ Βρυκόλακας εἶναι πράκτορας τοῦ ἱμπεριαλισμοῦ ὁ Κόμης Δράκουλας ἔχει τό ἄντρο του στό Fort Knox.

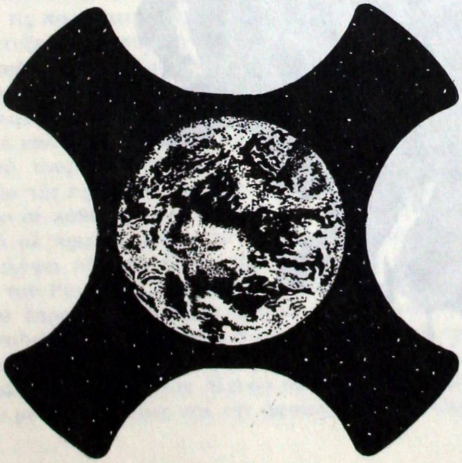
Θά κάνουμε κανένα ταξίδι ἀκόμα ἀφοῦ γλείψουμε τίς δικές μας καί ξένες πληγές. Στό κάτω κάτω κάτι χρωστᾶμε ἀκόμα στήν δυστυχία.

Βάζουμε πλώρη γιά τή φαντασία σάν προβολή τῆς πραγματικότητας.

Καί ὅπως λέει ὁ Gustavo Dahl ἄς εἶναι ἡ μία ἀστυνομικός τῆς ἄλλης. Ἀφοῦ ὁ λαός δέν φταίει. Οὔτε κι ἐμεῖς φταῖμε, οὔτε ὑπάρχει φταίξιμο γιά κάτι πού δέν ἔγινε. Ὑπάρχουμε μόνο ἐμεῖς, ἀλληλέγγυοι ἀπέναντι στίς νέες περιπέτειες πού ἔπαθλό τους θά εἶναι ἡ κοινή γιορτή μέ τούς ἄλλους, στόν ἥλιο.

Τό 1972 θά κάνουμε φανταστικά ταξίδια πρός τή φαντασία, μέσα ἀπό τόν ἐξωτερικό χῶρο τῶν ὀργάνων καί τῆς παραγωγῆς, μέσα ἀπό τόν λόγο καί τόν ἦχο του, μέσα ἀπό τή φαντασία καί τό φῶς της. Τελωνεῖο! τά αἰσθήματά της. Ἐνάντια στήν καινοτομία καί τήν παγίδα ἐνάντια στό ρεῦμα. Ἐνάντια στή φυλακή τῆς γραμματικῆς καί ὅλες τίς ἄλλες θά ταξιδέψουμε διασχίζοντας τή Βραζιλία μας τή στάχτη τή λήκυθο, οἱ Βραζιλιάνοι.

Ἑπτά καί δύο ἐννιά πλήν ἐννιά μηδέν. 1972, ἔτος μηδέν. Καλή νέα χρονιά, νέο σινεμά.



ELY AZEVEDO

Ὁ νέος Βραζιλιάνικος κινηματογράφος.

Συχνά οἱ βραζιλιάνοι σκηνοθέτες δηλώνουν ὅτι ὁ *σύγχρονος κινηματογράφος* ἔχει ἐξασφαλίσει τήν ἐπιτυχία του σάν πολιτιστική ἀξία ἀνάμεσα στά μαζικά μέσα ἐπικοινωνίας· καί ἡ ἄποψη αὐτή μοιάζει μέ καρπό μιᾶς δημαγωγικῆς νεοεθνιστικῆς νοοτροπίας. Ἀπεναντίας εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι τά κινηματογραφικά ἔργα πού βρίσονται πιό κοντά στή μορφή καί τό πνεῦμα τοῦ βραζιλιάνικου πολιτισμοῦ (Vidas Secas, Deus e o Diabo na Terra do Sol) βρῆκαν μέτρια ὑποδοχή ἀπό τό κοινό –πού ὑφίσταται ὁπωσδήποτε πιέσεις ἀπό τή διαφήμιση καί ἐπηρεάζεται ἀπό πολιτικο-κοινωνικές ἐξελίξεις καί γεγονότα– ἐνῶ ἔργα πού χαρακτηρίζονται ἀπό ξένες ἐπιδράσεις (Os Cafaiestes, Noite vazia, Assalto ao Trem Pagador) κέρδισαν τήν εὔνοιά του καί ἔγιναν ἐμπορικές ἐπιτυχίες. Ἕνα ἀπό τά ἔργα πού ἀντιπροσωπεύει καλύτερα τό διάλογο ἀνάμεσα στόν θεατή καί τό θέαμα καί ἔγινε *σημαία γιά φεστιβάλ* στήν Εὐρώπη καί στήν Ἀμερική (πρόκειται γιά τό O Pagador de Promessas) ἦταν πιστή διασκευή (ὁ Dias Gomer τήν ἐπιμελήθηκε) ἑνός κειμένου πού εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία στό ντόπιο λαϊκό θέατρο ἀλλά καί στό ἐξωτερικό. Θά ἦταν λάθος νά θεωρήσει κανείς τήν ζωηρή καί ἐκφραστική σκηνοθεσία τοῦ Anselmo Duarte μέ τά σκόρπια δημιουργικά στοιχεῖα σάν τυπικό δεῖγμα τῆς βραζιλιάνικης τέχνης.

Τά σλόγκαν βοηθοῦν ἴσως τίς διαφημιστικές ἐκστρατεῖες, δέν πρέπει ὅμως νά ἀλλοιώνουν τήν εἰκόνα τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου οὔτε νά ἐπηρεάζουν τίς πραγματικές δυνατότητες γιά μιά πολιτιστική καί βιομηχανική ἀνάπτυξη. Ἡ ἐμπορική ἐπιτυχία τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου εἶναι μηδαμινή στό ἐξωτερικό καί σπάνια στήν ἐσωτερική ἀγορά. Ἕνα ἀπό τά βραζιλιάνικα ἔργα πού εἶχε βραβευτεῖ σέ διεθνῆ φεστιβάλ πουλήθηκε σέ λατινοαμερικάνικη χώρα μέ ζωηρή ἀγορά κινηματογράφου σέ μιά τιμή πού καλύπτει τό κόστος ἀπό δυό κόπιες. Μιά παραγωγή πού ἐπαινέθηκε ἀπό τούς περισσότερους βραζιλιάνους κριτικούς εἶχε τήν πρώτη ἑβδομάδα τῆς προβολῆς της στίς αἴθουσες τοῦ Ρίο, δώδεκα θεατές κατά μέσον ὅρο σέ κάθε προβολή. Μιά ἄλλη παραγωγή χωρίς ἐπιδιώξεις θεάματος ἀλλά μέ κριτική στάση πάνω σέ κοινωτικά προβλήματα δέν μπόρεσε νά καλύψει οὔτε τά ἔξοδα τῆς διαφήμισης ἀπό τίς εἰσπράξεις τῶν αἰθουσῶν τοῦ Ρίο. Πρίν ξεκινήσει γιά μελλοντικά πειράματα τό Cinema Novo θά ἔπρεπε νά κυττάξει ψυχρά τό πρόσωπό του στόν καθρέφτη τῶν ἀντιδράσεων τοῦ κοινοῦ. Νά δεῖ τή θετική πλευρά στήν ἀναζήτηση μιᾶς κινηματογραφικῆς γλώσσας καί μιᾶς θεαματικῆς ὡριμότητας· νά δεῖ καί τήν ἀρνητική του πλευρά στήν ἀντίφαση τῶν περισσότερων ἔργων του μέ τίς ἐπιθυμίες καί τήν ἀφομοιωτική ἱκανότητα τοῦ κοινοῦ.

Εἶναι ἀναμφισβήτητο ὅτι οἱ ὑπεύθυνοι σκηνοθέτες τῆς περιόδου 1962-1966 μολονότι δέν μπόρεσαν νά στηρίξουν τή θέση τους στήν ἐσωτερική ἀγορά ἐπηρέασαν σημαντικά τήν ἱστορική ἐξέλιξη τῆς τέχνης τους. Ἡ εὐκολία τῆς λογοκρισίας στή χρήση τῆς ἐτικέττας «*Ἔργο ποιότητας*» συντέλεσε μαζί μέ τήν προστατευτική νομοθεσία στό ἀνακάτεμα τῆς καλύτερης καί τῆς χειρότερης ποιότητας καί εὐνόησε τίς τυχοδιωκτικές καί ἐρασιτεχνικές πρωτοβουλίες. Θεράπευσε ὅμως τό σύμπλεγμα κατωτερότητας τῶν θεατῶν πού ὥς τότε ἀρεσκόταν νά ἐπιδείχνει τήν καλλιέργειά του σάν καταναλωτής ξένων προϊόντων. Πρίν ἀπό μερικά χρόνια γράφοντας γιά τόν παραμερισμό τοῦ βραζιλιάνου σκηνοθέτη ἀπό τούς ἐπιχειρήματίες καί τούς ἰσχυρούς τῆς πολιτιστικῆς ζωῆς τοῦ τόπου ὁ Walter Hugo Khouri παρατηροῦσε ὅτι ἡ περιφρόνηση αὐτή δέν μπορεῖ νά δικαιολογηθεῖ μόνο ἀπό τή χαμηλή ποιότητα τοῦ προϊόντος· ὑπενθύμιζε μιά αἰτία «μέ βαθιές ρίζες στή νοοτροπία τοῦ κοινοῦ καί τῆς ἐλίτ» πού κάνει τό θεατή νά γελᾶ μέ ὁποιαδήποτε ἀλλόκοτη σκηνή τῆς ἐγχώριας παραγωγῆς ἀλλα νά ἔχει διαφορετικές ἀντιδράσεις σέ μιά ἀνάλογη περίσταση ἄν τό ἔργο εἶναι ξένο. Ἡ ἐπιτυχία μερικῶν ἀσήμαντων ἔργων καί ὁρισμένων φαρσοκωμωδιῶν ἐξηγεῖται ἄν ἀναλογιστοῦμε ὅτι σ' αὐτή τήν περίσταση τό κοινό δέν κάνει προσπάθειες γιά νά τά θεωρήσει γελοῖα: «ὅλα γίνονται ἀπό τό ἴδιο τό ἔργο· ἐκεῖ βρίσκεται ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς ἀνοησίας, τῆς χυδαιότητας καί τῆς ἀνεξαρτησίας». Ἡ ἔλλειψη ἀξιώσεων» παρατηρεῖ ὁ Khouri «δυναμώνει τίς δόσεις τοῦ μίγματος».

Ἀπειράριθμοι παράγοντες ἀλλοίωσαν τήν ἀντίληψη τοῦ κοινοῦ γιά τόν βραζιλιάνικο κινηματογράφο τά τελευταῖα τέσσερα χρόνια: ἡ τηλεόραση πού γίνεται ὁλοένα πιό δημοφιλής χωρίς νά βάζει σέ δοκιμασία τήν κρίση τοῦ κοινοῦ καί κυριαρχεῖται ἀπό τήν chanchada[1]. Ἡ πολύπλοκη καί μαχητική ἐπιχειρηματολογία τοῦ Cinema Novo πού γοήτευσε τίς τάξεις τῶν προοδευτικῶν καί καλλιεργημένων πολιτῶν διεκδικώντας τόν τίτλο τοῦ δημιουργοῦ γιά τόν σκηνοθέτη τοῦ κινηματογράφου, ἐπηρεασμένο ἀπό τή nouvelle vague καί τόν ἰταλικό νεορεαλισμό καί μέ θεματα παρμένα ἀπό τήν προβληματική τῶν «ἀριστερῶν» κυρίως ρευμάτων σκέψης· ἡ ἀργή ἀλλά προοδευτική ἄνοδος τοῦ τεχνικοῦ ἐπιπέδου τῶν ταινιῶν, τῆς ὠρίμανσης στοιχείων πού ξεπήδησαν ἀπό τή μαθητεία σέ γκρούπ τῆς φάσης Vera Gruz (Maristela) Multifilmes ἤ προσπάθησαν νά μεταφέρουν ἐμπειρίες ἄλλων χωρῶν (IDHEC, Πειραματικό Κέντρο Κινηματογράφου τῆς Ρώμης, κ.τ.λ.) καί ἔνιωσαν τήν ἀναγκαιότητα νά γνωρίσουν ὅλα τά στάδια τῆς παραγωγῆς· ἡ ἀργή καί προβληματική τελειοποίηδη τῶν ἠθοποιῶν πού ἐνισχύθηκε κυρίως ἀπό τήν ἐξέλιξη τοῦ βραζιλιάνικου θεάτρου· ἡ ἀπήχηση τῶν τριάντα περίπου βραβείων ἀπό Διεθνῆ φεστιβάλ· οἱ προσπάθειες τῆς κρατικῆς καί τῶν ταινιοθηκῶν νά διαδόσουν τόν καλύτερο ξένο κινηματοργάφο μέσα ἀπό Φεστιβάλ καί ἀναδρομικές προβολές· καί τέλος ἡ ἐπιμονή τῆς GEICINE νά προβάλλει τά προβλήματα τοῦ κινηματογράφου στήν κυβέρνηση φροντίζοντας γιά τήν ἵδρυση τῆς CAIC (Ἐπιτροπῆς Βοηθείας τῆς Κινηματογραφικῆς Βιομηχανίας, ὀργανισμός τῆς Κυβέρνησης τῆς Πολιτείας Γκουαναμπάρα στά πλαίσια τοῦ Σχεδίου Κινηματογραφικῆς Ἀνάπτυξης στήν Πολιτεία τῆς Γκουαναμπάρα.

Ἄν θυμηθοῦμε ὅτι τό γαλλικό κίνημα πού ἔγινε γνωστό σάν nouvelle vague δέν ἔχει ποτέ θεωρηθεῖ σαφές γιά ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ Βραζιλιάνικου κοινοῦ καί τῆς κριτικῆς καί ὅτι ἀκόμα καί σήμερα ἀναφέρεται ὅταν κάποιο φίλμ παρουσιάζει δυσκολίες στό καδράρισμα, θά εἶναι πιό εὔκολο νά ἀξιολογίσουμε τή σύγχυση πού βασιλεύει στά Φεστιβάλ ἀλλά καί τά διεθνῆ ἔντυπα κριτικῆς σχετικά μέ τό λεγόμενο Βραζιλιάνικο Cinema Novo. Εἶναι γεγονός ὅμως ὅτι τά τελευταῖα χρόνια οἱ κριτικοί καί οἱ διοργανωτές τῶν Φεστιβάλ δίνουν μεγάλη προσοχή στό βραζιλιάνικο Cinema Novo πού ἐκδηλώθηκε σέ μιά ἐποχή δημιουργικῆς στασιμότητας στή Γαλλία καί τήν Ἰταλία· ταυτόχρονα παρατηρεῖται ἕνα ἄλλο φαινόμενο μέ βαθιές καί πολυάριθμες συνέπειες, ἡ ἀνακάλυψη τοῦ Γιαπωνέζικου κινηματογράφου στή Δύση. Ἡ ἐπιρροή τοῦ Βραζιλιάνικου κινηματογράφου στούς διάφορους τομεῖς τῆς ξένης κριτικῆς συναγωνίζεται μέ τήν ἀνακάλυψη τοῦ κινηματογράφου τῆς Πολωνίας καί τῆς Τσεχοσλοβακίας ξεπερνᾶ τήν ἀπήχηση τῆς σουηδικῆς καί τῆς ἀργεντινῆς παραγωγῆς, ἀκόμα καί τήν ἐπίδραση τοῦ ἀγγλικοῦ free cinema καί τῆς Σχολῆς τῆς Νέας Ὑόρκης. Τά δυό τελευταῖα ἀκραῖα φαινόμενα προκάλεσαν σέ πολύ μικρή κλίμακα τόν ἐνθουσιασμό τῶν κριτικῶν καί γρήγορα ἔπαψαν νά θεωροῦνται καινοτομίες. Ἀρκετά βραζιλιάνικα ἔργα ἔγιναν δεκτά μέ ὁμόφωνες ἐπιδοκιμασίες στό ἐξωτερικό ἀλλά ἀκόμα καί ὅταν συνάντησαν τίς ἐπιφυλάξεις τῆς κριτικῆς χαρακτηρίστηκαν «σύγχρονα» «ἀνανεωτικά», «δυνατά» κ.λ.π. Ἑδραιώνεται ἡ πεποίθηση ὅτι ὁ νέος βραζιλιάνικος κινηματογράφος ἔχει πολλές προοπτικές στό μέλλον.

Σπορά

Ἀπό τήν ἀντίδραση στά μέτρα καί τά σταθμά πού ἐπιβάλλει «ὁ κινηματογράφος τῶν μεγάλων Στούντιο» ὅπως διαμορφώνονται στό Vera Gruz, βγαίνει τό 1955 τό Rio, 40 Graus, τοῦ Nelson Pereira Dos Santos πού προβάλλεται ὅμως στίς αἴθουσες τό 1956 μετά ἀπό μεγάλη μάχη μέ τή λογοκρισία. Τό ἔργο αὐτό ἔδειχνε ὅτι ὁ σκηνοθέτης εἶχε διδαχτεῖ πολλά ἀπό τό νεορεαλιστικό μάθημα τοῦ Cesare Zavattini καί σήμερα δέν ἀντέχει στήν ἀνάλυση μόνο ἄν ἐξεταστεῖ ἀπό τήν στενή ἄποψη τῆς μικρῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου μας. Μορφολογικά πλησιάζει περισσότερο στόν τύπο τῆς ταινίας *Κυριακή τοῦ Αὐγούστου* (1949) –ἑνός εἴδους πού προκάλεσε μιά ἐφήμερη ὑπερεκτίμηση τοῦ Luciano Emmer– παρά στόν διάλογο τοῦ Zavattini μέ τήν πραγμα κότητα. «Τό πιό σημαντικό χαρακτηριστικό καί ἡ κυριότερη καινοτομία τοῦ λεγόμενου νεορεαλισμοῦ» ἔλεγε ὁ Zavattini – «εἶναι ὅτι κατάλαβε πώς ἡ ἀναγκαιότητα τῆς ὑπόθεσης ἦταν ἕνας ἀσυνείδητος τρόπος κάλυψης μιᾶς ἀνθρώπινης ἤττας καί ὅτι τό εἶδος φαντασίας πού ἐπέβαλλε ἦταν μιά ἁπλή τεχνική πού ἐφαρμόζει νεκρούς τύπους σέ ζωντανά κοινωνικά γεγονότα». (Ἡ ἄρνηση αὐτή τῆς ὑπόθεσης σάν βασικῆς δομῆς τοῦ φίλμ θά διατηρηθεῖ μέ διάφορες διακυμάνσεις σάν οὐσιατικό γνώρισμα τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου πού προτείνει κινηματογραφο-ἔκφραση σέ ἀντίθεση μέ τόν κινηματογράφο-ὄχημα). Ὁ Zavattini ὑπεράσπιζε τήν ἐπάρκεια τῆς πραγματικότητας ὅταν τήν κυττάξει κανείς κατάματα: «Δουλειά τοῦ καλλιτέ-

χνη δέν εἶναι νά συγκινήσει ἤ νά ἐρεθίσει τούς ἀνθρώπους μέ ἀλληγορικές καταστάσεις ἀλλά νά τούς κάνει νά *στοχαστοῦν* (καί νά συνγκινηθοῦν ἄν θέλουν) μπροστά σ' αὐτό πού κάνουν οἱ ἄλλοι, ἀπέναντι *στό πραγματικό ἀκριβῶς ὅπως εἶναι*»[2] Στή δεκαετία πού προηγεῖται ἀπό τό Cinema Novo ἔγιναν ἄλλες δυό προσπάθειες να ἐφαρμοστεῖ ἡ θεωρία τοῦ Zavattini στόν βραζιλιάνικο κινηματογράφο: τό μελοδραματικό καί ἁπλοϊκό ἔργο τοῦ Alex Viany «Agulha no Palheiro» (1953), πού βρίσκεται πιό κοντά στά πρότυπα τῆς chanchada. παρά στό νεορεαλισμό καί τό ἔργο O Grande Momento (1958) τοῦ Roberto Santos πού, ἄν λάβουμε ὑπόψη τίς ἀναλογίες καί τίς ἐλλείψεις τῆς ἐποχῆς, μποροῦμε να τό θεωρήσουμε τό καλύτερο βραζιλιάνικο δεῖγμα τῶν ἀρετῶν καί τῶν ὁρίων τοῦ «διαλόγου» πού τή θεωρία του διατύπωσε ὁ δημιουργός τοῦ Umberto D. Ἀλλά τό Rio, 40 Graus, εἶναι μιά ρήξη μέ τό παρελθόν ἑνός κινηματογράφου αἰχμαλωτισμένου ἀπό τήν αἰσθητική τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου πρόζας (περιορισμοί τῆς ἐλευθερίας τοῦ δημιουργοῦ, παγωμένη σκηνοθεσία, προκαθορισμένο cast ἠθοποιῶν κ.λ.π.) καί μιά δυνατή πρόκληση τῆς αἰσθητικῆς εἰκόνας πού βγῆκε στήν ὀθόνη –τό σόκ τῆς γυμνῆς ὄψης τῆς πραγματικότητας πού δοκίμασαν οἱ Ἰταλοί θεατές μέ τό *Ρώμη, Ἀνοχύρωτη Πόλη (1945)* καί τό Paisà (1946)– καί ἄσκησε ἀποφασιστική ἐπίδραση στήν ἐκδήλωση τοῦ φαινομένου πού τό 1962 πῆρε τόν τίτλο Cinema Novo. Ἀλλά ἡ προκατασκευασμένη ἀντίληψη τοῦ «πραγματικοῦ ἀκριβῶς ὅπως εἶναι» βαραίνει γιά μερικά χρόνια τό πρωτοπόρο πνεῦμα τοῦ Nelson Pereira dos Santos ἀγκιστρώνοντας το στό σχέδιο μιᾶς τριλογίας πού ἔφτασε μόνο ὥς τό δεύτερο κεφάλαιο («Rio, rona Norte» 1957). Τά δυό πρῶτα ἔργα τοῦ Nelson Pereira dos Santos ἔσπειραν πάνω στό ἀκαλλιέργητο ἔδαφος τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου τά λάθη τοῦ «Ζαβαττινισμοῦ» τά πιό ἐπικίνδυνα στοιχεῖα του: τόν κοινωνικό συναισθηματισμό, τήν ἀποσπασματικότητα, τήν ὀλιγοπιστία στήν δομή τῆς εἰκόνας. Τό ἄνοιγμα πρός τήν κοινωνική κριτική δέν ἦταν μόνο τολμηρό ἀλλά καί ζωτικά ἀναγκαῖο σ' ἕναν κινηματογράφο συνηθισμένο νά πνίγει τό δράμα σέ μελοδραματικές φαντασιοκοπίες ἀλλά στό Rio, 40 Graus εἶναι φανερή ἡ ἀριστερή κατεύθυνση (καί μάλιστα ἀκόμα καί στού διαλόγους) μέ συνθήματα συχνά αὐθαίρετα, γενικεύοντας τήν καλωσύνη τῶν φτωχῶν καί τήν κακία τῶν ἀστῶν. Ἀκόμα καί στά καλύτερα ἔργα πού οἱ μελετητές τοῦ κινήματος θεωροῦν ὀρθόδοξα δείγματά του –Vidas Secas, Deus e o Diabo– τό μύνημα θά ὑπεισέρχεται σάν νά χρειάζονται οἱ σκηνοθέτες κι ἕνα ἰδεολογικό μανιφέστο ἐκτός ἀπό τό ταλέντο τους.

Ξεχασμένος πρόγονος τοῦ Cinema Novo εἶναι τό O Grande Momento (1958), ἠθογραφία ἑνός γάμου στή λαϊκή γειτονιά Bras τοῦ Sao Paulo. Εἶναι μιά παραγωγή τοῦ Nelson Pereira dos Santos πού ἔγραψε (μέ τή συνεργασία τοῦ Norberto Nath) καί σκηνοθέτησε ὁ νεαρός τότε Roberto Santos. Ἔργο ἐπηρεασμένο ἀπό τόν Zavattini κυρίως καί λιγότερο –σέ σκηνές παράλογων καταστάσεων ὅπως τό μεθύσι στό γαμήλιο γεῦμα– ἀπό τό σατιρικό πνεῦμα τοῦ René Clair καί τήν κλασσική ἀμερικάνικη κωμωδία. Ὁ σεβασμός τοῦ Roberto Santos στήν αὐθεντικότητα τῆς συμπεριφορᾶς τῶν πρωταγωνιστῶν του δέν τοῦ ἀφαίρεσε τήν κριτική διάθεση. Εἶναι φανερό ὅτι ὁ Santos ἀφομοίωσε τό μάθημα τοῦ Zavattini μέσα

ἀπό τή γενναιοδωρία τοῦ De Sica: *ἡ φωνή τῆς καρδιᾶς* εἶναι δυνατότερη ἀπό τόν ψυχρό ὑπολογισμό ἀλλά ἡ φτώχεια δέν ἀπαλλάσσει τούς ἀνθρώπους ἀπό μικρότητες.

Ὅπως πρόβλεψε ὁ Zavattini –παρά τίς ἀρνητικές συνέπειες μερικῶν ἀρχῶν του πού γρήγορα πάλιωσαν– πού ἄνοιξε τό δρόμο στόν κινηματογράφο τοῦ Ἀντονιόνι καί τοῦ Μπελόκιο: «Ἡ κάμερα στήν πραγματικότητα τά ἔχει ὅλα μπροστά της: βλέπει τά πράγματα καί ὄχι τήν ἔννοια τῶν πραγμάτων».

Ἐκτός ἀπό τήν κληρονομιά τοῦ Zavattini τό O Grande Momento ἔχει στιγμές κινηματογραφικῆς ἔντασης πού δίνουν στόν Roberto Santos ξεχωριστή θέση στόν νέο βραζιλιάνικο κινηματογράφο. Π.χ. ἡ ἐνέδρα τοῦ χρεοφειλέτη στό Λούνα Πάρκ μέ τήν ἀμεσότητα τῶν μακρόχρονων πλάνων της, τῆς ρεαλιστικῆς σκηνογραφίας, τῆς ὑποβλητικῆς μουσικῆς.

Στήν ἴδια φάση βρίσκουμε τή μορφή τοῦ Walter Hugo Khouri πού τό 1958 θά σκηνοθετήσει τό Estranho Encotro, μιά ἀπό τίς πιό ἐκφραστικές καί ἀνήσυχες προαγγελίες τῆς γέννεσης τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου στή χώρα μας. Οἱ δυσκολίες τῆς παραγωγῆς πού ἐμπόδισαν τήν ἀνάπτυξη ὁρισμένων ἰδεῶν τοῦ σκηνοθέτη, ἡ ἀκαταλληλότητα ὅλου σχεδόν τοῦ Κάστ τῶν ἠθοποιῶν γιά μιά ἐσωστρεφῆ ἑρμηνεία, οἱ συγκρούσεις ἀντιλήψεων καί ὕφους μέσα ἀπό διαφορετικές ἐπιρροές (Μπέρκμαν, ἀμερικάνικος νεοεξπρεσσιονισμός) ἦταν οἱ αἰτίες γιά τή μερική ἀποτυχία τοῦ φίλμ· ὁ Khouri ὅμως ἔκανε μερικά δειλά βήματα πρός τήν ὑπαρξιακή - ἐσωτερική εἰκόνα πού ἀντιπροσωπεύεται σήμερα στά ἔργα τοῦ Louis Mall (Feu Follet, 1963) καί τοῦ Antonioni (La Notte, 1961). Μερικές διακοσμητικές ἐξπρεσσιονιστικές ὑπερβολές συνδέουν τήν ταινία μέ κινηματογραφικες ἀπόψεις ξεπερασμένες ἀλλά ἡ χρήση τῶν *νεκρῶν χρόνων*[3] (Fellini Bergman), τό ἐκφραστικό ψυχολογικό δέσιμο τῆς πλοκῆς ἤ ἡ στέγνή παρουσίαση τῶν ἡρώων (πού ὅμως σχεδιάζονται ἐλλειπτικα καί καταπιέζονται ἀπό ἕναν ἄθλιο διάλογο) στήνουν μιά γέφυρα μέ τό μέλλον. Τό 1960 εἴχαμε γράψει γιά τό Na Gragnata do Diabo: «Στόν Khouri, ἡ ἀτμόσφαιρα, τά σενάρια πού εἶναι ποτισμένη ἀπ' αὐτή καί ἡ κατασκευή τῶν προσώπων εἶναι τά κυριότερα στοιχεῖα. Ἡ δράση ἔρχεται μετά καί ἡ φυσική τάση τοῦ σκηνοθέτη εἶναι νά τή μειώσει στό ἐλάχιστο». Ὅταν τό 1962 ὁ Khouri χρησιμοποίησε μιά πυκνή πλοκή καί τή διάλυση τῶν προσώπων σέ πολλές μορφές πάνω στήν ὀθόνη ἀντιμετώπισε τήν πρώτη ἀποτυχία μέ τό ἔργο A Ilha. Ἐπιστρέφοντας στήν αὐτοσυγκέντρωση καί τήν λεπτή ἀτμόσφαιρα μέ τό ἔργο Noite Varzia τό 1964 ὁ δημιουργός πετυχαίνει νά ἐκμεταλλευτεῖ στό ἔπαρκο τή δυνατότητα ἐπικοινωνίας.

Ἡ ρήξη.

Ἀνάμεσα στό 1960 καί τό 1962 πολλοί παράγοντες συντέλεσαν στό να ἐκδηλωθεῖ μιά ρήξη μέ τόν κονφορμισμό τοῦ παρελθόντος· ὑπῆρχε διάχυτο ἕνα αἴσθημα αἰσιοδοξίας,μιά δημιουργική ἀναμονη. Νέοι πού ἔβγαιναν ἀπό τίς ταινιοθῆκες, ἀπό τίς συγκρούσεις πού εἶχαν φέρει τίς ἀπαιτήσεις τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου στίς στῆλες τῶν ἐφημερί-

δων καί τῶν ἐπιθεωρήσεων τέχνης, νέοι σπουδασμένοι στήν IDHEC τοῦ Παρισιοῦ καί στό Πειραματικό Κέντρο Κινηματογράφου τῆς Ρώμης, τακτικοί ἀναγνῶστες τῶν κριτικῶν, μέ ἐμπειρίες ἀπό τή συμμετοχή τους σέ γυρίσματα ταινιῶν σάν βοηθοί σκηνοθέτες (σέ πειραματικά «βιοτεχνικά» ἔργα τοῦ Ρίο ντέ Τζανέϊρο ἤ σέ παραγωγές τῶν «μεγάλων Στούντιο» τοῦ Σάο Πάουλο) παραβιάζουν μέ διάφορους τρόπους τίς πύλες τῆς κινηματογραφικῆς δημιουργίας. Ἡ στάση ὁρισμένων κινηματογραφιστῶν ἐνάντια στήν κριτική μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ὑπερβολική ἄν τήν ἀναζητήσει κανείς μέσα στό κολοσσιαῖο ἀρχεῖο τῶν ἄρθρων τοῦ τύπου πού χρησίμεψε σάν πεδίο μάχης καί σάν φερέφωνο τῶν ἀνησυχιῶν, τῶν διεκδικήσεων καί τῶν διαφωνιῶν τῶν νέων σκηνοθετῶν. Σέ καμμιά ἄλλη χώρα τοῦ κόσμου –στή Γαλλία ἡ nouvelle vague εἶχε τήν ὑποστήριξη τῶν εἰδικευμένων θεωρητικῶν ἐντύπων– ὁ καθημερινός τύπος δέν ἀφιέρωσε τόσο χῶρο στή φάση τῆς *κίνησης* ἑνός κινηματογραφικοῦ κινήματος.

Μιά ἄλλη σφαλερή ἰδέα εἶναι ν' ἀποδίδεται στούς νέους *προβληματισμένους* σκηνοθετες ἡ κατάργηση τῆς Chanchada[4] Θά ἦταν «εὐχῆς ἔργο» νά ἐξαφανιζόταν τό εἶδος αὐτό τοῦ θεάματος ἀφοῦ ἡ αἰτία τῆς ὑπαρξής του – ἡ πολιτιστική ἀδράνεια τῶν μαζῶν– ἐξακολουθεῖ να ὑπάρχει. Αὐτό τό εἶδος τῶν ὑποπροϊόντων καταργήθηκε γιατί:

1) ἡ τηλεόραση μέ τόν ἄμορφο καί πρωτόγονο τρόπο πού προσφέρει τό ὑλικό της παρουσιάστηκε σάν ἰδανικό μέσο γιά τήν διοχέτευση παρόμοιων ἔργων.

2) ἡ ἄνοδος τῶν τιμῶν τῶν εἰσιτηρίων ἀνάγκασε τό κοινό νά γίνει πιό αὐστηρό στήν κρίση του γιά τήν ποιότητα τοῦ φίλμ.

Ἡ τηλεόραση παρουσίαζε δωρεάν τόν ἴδιο τύπο τῶν φαρσοκωμωδιῶν, νούμερα χορευτικά καί τραγούδια μέ τίς ἴδιες ἀνιαρές σκηνοθεσίες, προσφέροντας μάλιστα καί μεγαλύτερη ποικιλία ἑρμηνευτῶν (ἀπό τό χῶρο τῶν καλλιτεχνῶν τοῦ ραδιοφώνου καί της τηλεόρασης. Ἡ ὁλοένα μεγαλύτερη ἐπιρροή τῆς τηλεόρασης ἐπιβάλλει στούς βραζιλιάνους κινηματογραφιστές ἕνα συνεχῆ ἀνταγωνισμό στόν ὁποῖο δέν μποροῦν ν' ἀντιδράσουν πάντα μέ τόν πιό εὔστοχο τρόπο.

Μέ τόση θετική σπορά δέν μποροῦσε νά λείψει καί ἡ συγκομιδή ἐφ' ὅσον ἦταν εὐνοϊκή καί ἡ ἱστορική στιγμή ἀντίθετα μέ τήν περίοδο 1955-60 ὅταν τά χολυγουντιανά ὄνειρα τῆς ὁμάδας πού ἔκανε τό Βέρα Κρούζ καί τίς ἑταιρεῖες Μαριστέλα/Multifilms ἔσβησαν καί πολλοί κινηματογραφιστές μέ ταλέντο διεκδίκησαν τήν ἀνεξαρτησία τους ἀπό τό σύστημα τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου χωρίς ὅμως νά ἀποπροσανατολιστοῦν ἀπό τούς στόχους τοῦ θεάματος. Μπορουμε νά ἀναφερθοῦμε σέ πολύ διαφορετικές ἰδιοσυγκρασίες: Oswaldo Sampaio (A Estrada, 1956), Galileu Garcia (Cara de Fogo, 1958), Rubem Biafora (Ravina, 1958) Walter George Durst καί Cassiano Gabus Mendes (O Sobrado, 1956) καί πάλι Durst (πού ὑπογράφει μόνος του γιά τή σκηνοθεσία τοῦ Paixão de Gaucho τό 1958) Carlos Alberto de Souza Barros καί Cesar Memolo (Osso, Amor e Papagaios, 1958) ἐκτός ἀπό τόν γνωστό μας Walter Hugo Khuri (ἡ παραγωγή τοῦ πρώτου ἔργου του διήρκεσε μέ διαλείμματα ἀπό τό 1951 ὥς τό 1953) καί τόν Roberto Santos (πού δοκίμαζε τίς δυνάμεις του στόν κινηματογράφο ἀπό τό 1951). Μιά σύντομη σύγκριση μέ τόν

γαλλικό κινηματογράφο: ἡ nouvelle vague ἐκδηλώθηκε μόνο τό 1957/59 παρ' ὅλο πού ὁ Alexandre Astruc ἔδειξε τά πρῶτα δείγματα τῆς δουλειᾶς του τό 1951 μέ τήν *Κόκκινη Κουρτίνα* (Le rideau Cramoisi) ὁ Jean Rierre Melville χρησιμοποιοῦσε μεθόδους παραγωγῆς ἔξω ἀπό τό καθιερωμένο ἀπό τό 1945/47, ἡ Agnes Varda προκάλεσε τό ἐνδιαφέρον τῆς κριτικῆς ἀπό τό 1954/55 μέ τό La pointe courte, ὁ Alain Resnais ἄρχισε νά ἐπιβάλλει ἕνα ὕφος τό 1966 (Nuit et Brouillard, Toute la Mémoire du Monde), ὁ Louis Malle ἐργάστηκε γιά πρώτη φορά σέ ταινία μεγάλου μήκους τό 1955 (σάν συνεργάτης τοῦ Cousteau στήν ταινία Le Monde du Silence) καί ὁ Roger Vadim φανερώθηκε τό 1956 (Et Dieu Créa la Femme).

« Εἶναι ἀναμφισβήτητο ὅτι οἱ περισσότεροι κινηματογραφιστές πού ντεμπουτάρησαν μετα τό 1945 (ὅπως ὁ Réné Clément, ὁ Georges Rouquier, ὁ André Michel) ἔβλεπαν τόν κινηματογράφο σάν κάτι περισσότερο ἀπό ἕνα ἁπλό ἐπάγγελμα τόν ἔβλεπαν σάν ἕνα ἐκφραστικό μέσο μέ πολλαπλές δυνατότητες. Εἶχαν τή φιλοδοξία νά δημιουργήσουν ἕνα κόσμο μέ τά ἔργα τους » ἔγραψε ὁ Jacques Siclier. Ἀλλά δέν εἶχε φτάσει ἀκόμα ἡ στιγμή.

Στή Βραζιλία ὅταν ἀπέτυχαν οἱ φόρμουλες τῶν μεγάλων Στούντιο καί τῶν ἡμιμέτρων, ὅταν ἡ chanchada μεταφέρθηκε στήν τηλεόραση χωρίς νά ὑπάρχουν συνδικαλιστικές διεκδικήσεις γιά ἐλάχιστο ἀριθμό συνεργατῶν ἔγινε αἰσθητή ἡ ἀναγκαιότητα γιά τήν παραγωγή ταινιῶν μέ τολμηρά θέματα καί σύγχρονο ὕφος· ἡ πίεση αὐτή παρέσυρε ὁρισμένους καθιερωμένους παραγωγούς καί ἔδωσε τήν εὐκαιρία σέ νέους ἀνθρώπους νά ἐργαστοῦν στόν κινηματογράφο. Οἱ βάσεις τῆς παραγωγῆς ἦταν πολύ ταπεινές, συνεργατικές σχεδόν ὅπως στό ἔργο OS Cafajestes (1962) τοῦ νεοεμφανιζόμενου Rui Guerra· παραγωγός ἦταν ἕνας ἄγνωστος τότε ἠθοποιός ὁ Jece Valadão καί ἡ ταινία ἦταν ὁλοφάνερα ἐπηρεασμένη ἀπό τό γαλλικό κινηματογράφο καί τόν Antonioni. Ἤ ἦταν φιλόδοξες ὅπως στήν περίπτωση τοῦ O Pagador de Promessas μιά παραγωγή τοῦ Oswaldo Massaini σκηνοθέτη τῆς «chanchada». Μέ τά πλεονεκτήματα καί τήν εμπορική του ἐπιτυχία τό O Pagador des Promessas ἔδειχνε τήν ὕπαρξη σκόρπιων θετικῶν στοιχείων πού ἀπό τήν καλλιέργεια καί τήν ἀνάπτυξή τους θά ξεπηδοῦσε ὁ νέος βραζιλιάνικος κινηματογράφος ἤ τό Cinema Novo ὅπως προτιμοῦν νά τό ὀνομάζουν ἐκεῖνοι πού ὅταν κάνουν τόν ἀπολογισμό του θά προτιμουσαν νά τόν ἀπαλλαξουν από ὅλα ἐκεῖνα τά στοιχεῖα πού δέν ταιριάζουν μέ τίς πολιτικές τους πεποιθήσεις ἤ τήν αἰσθητική τους. «Δέν εἶναι τυχαῖο» γράφει ὁ Alex Viany, «πού στό O Pagador de Promessas συνεργάζονται ἕνας σκηνοθέτης, τέως βεντέττα τῆς Ἀτλαντίδας καί τοῦ Βέρα Κρούζ, ἕνας σεναρίστας εἰδικευμένος σέ ραδιοφωνικές παραγωγές καί ἕνας ἠθοποιός τοῦ Βραζιλιάνικου Κωμικοῦ Θεάτρου». Ὁ ἀναγκαστικά ἑτερογενής χαρακτήρας τοῦ νέου βραζιλιάνικου κινηματογράφου ἐπέζησε μέσα ἀπό προϊόντα ὅπως ἡ ταινία τοῦ Anselmo Duarte πού ἀντανακλοῦσε «τή συλλογική ἐμπειρία πολλῶν ἀνθρώπων καί πλάνες πολλῶν χρόνων» καί μέσα ἀπό τήν πειραματική τόλμη τῶν νεοφερμένων (ἀξίζει να ὑπενθυμίζουμε μαζί μέ τόν Rui Guerra τόν συνεργάτη του Miguel Torres πού πέθανε σ' ἕνα ἀτύχημα λίγο καιρό ἀργότερα) πού διαμορφώνονταν ἀπό τίς ποικίλες ξένες ἐπιδράσεις.

Ἀνάμεσα σ' αὐτούς εἶναι ὁ Paulo Cesar Saraceni μέ τό ἔργο Porto das Caixas (1963) πού ἦταν ἀπογοητευτική συνέχεια τοῦ Arraial do Cabo (1960) ὅπου εἶχε συνεργαστεῖ καί ὁ φωτογράφος Mario Carneiro· ὁ Leon Hirzrman μέ τό μικροῦ μήκους [5] A Pedreira (1960) σωστό μαθητικό ἔργο πάνω στό πρότυπο τοῦ Αἴζεστάϊν· ὁ Joaquim Pedro de Andrade μέ τά ἔργα Couro de Gato (1960) καί Garrincha, Allegria do Povo (1962) μαθητής τοῦ Réné Clair πού θά προσπαθήσει ἀργότερα νά ἀκολουθήσει τό ρεῦμα τοῦ cinéma verité μέ ἄνισα ἀποτελέσματα· ὁ Roberto Farias μέ τό ἔργο Assalto ao trem Pagador (1962) πού γέμισε μέ βραζιλιάνικα πρόσωπα καί καταστάσεις μιά ταινία μέ ἀμερικάνικο σκελετό· καί κυρίως ὁ Glauber Rocha μέ τό ἔργο του Deus e o Diabo na Terra do Sol (1946) ἕνας καλλιτέχνης πού δύσκολα διαφαινόταν μέσα ἀπό τό δημαγωγικό καί χαοτικό Barravento τοῦ 1961.

Μετά τό Vidas Secas (1963) –ἕνα ἔργο γαλήνιας μορφωτικῆς σιγουριᾶς πού μπορεῖ νά συγκριθεῖ μόνο μέ τό The Southerner (1945) τοῦ Jean Renoir– καί κυρίως μετά τό Deus e o Diabo – ἕνα ἔργο πού ἀποτελεῖ κορύφωση τῆς πολιτιστικῆς δραστηριότητας ἀλλά καί συνάμα ἀνακάλυψη καί ἐπανάσταση μέ τήν πιό πλατιά καί λυτρωτική ἔννοια αὐτῶν τῶν ὅρων– ἡ βραζιλιάνικη παραγωγή φτάνει σ' ἕνα ἐπίπεδο πού δύσκολα μπορεῖ πιά νά ξεπεραστεῖ. Τό ἔργο Noite Vazia δέν εἶναι τόσο ἄνοιγμα νέων ὁριζόντων ὅσο στήριξη καί τελειοποίηση τοῦ κινηματογράφου τοῦ Walter Hugo Khouri. Πετυχαίνει μιά τέλεια ἁρμονία τοῦ διωνύμου *ἐνδοσκόπηση-ἐπικοινωνία* καί μέ τό ζωντάνεμα τοῦ δράματος τῆς ἀλλοτρίωσης ἐπικυρώνει τή σπουδαιότητα καί τή νομιμότητα τοῦ καθολικοῦ του ὀράματος μέσα στό βράζιλιάνικο πανόραμα. Ὅπως ὁ Khouri ἕνας ἄλλος πρόδρομος τοῦ νέου βραζιλιάνικου κινηματογράφου ὁ Roberto Santos ἐπωφελεῖται ἀπό τή χειραφέτηση τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου στόν τεχνικό τομέα, στίς ἱκανότητες τῶν συνεργατῶν, τή σύνθεση τοῦ cast γιά νά πλουτίσει μέ μορφική τελειότητα καί ἐσωτερικότητα τήν δική του ἐκδοχή τοῦ A Hora e a Vez de Augusto Matraga τοῦ Guimarães Rosa. Χωρίς νά προχωρήσουμε σέ λεπτομέριες πάνω σ' αὐτό τό ἔργο θά ὑπενθυμίσουμε τό ντεμποῦτο τοῦ Lyiz Sergio Person μέ τό Sao Paulo S.A. (1965) καί τοῦ Walter Lima Jr. μέ τό Menino de Engenho (1966)· εἶναι ἀδύνατο νά ἀξιολογηθεῖ ἀκόμα ἡ χωρίς συνέχεια προσφορά τῶν σκηνοθετῶν αὐτῶν πού ἀναμφισβήτητα ἔχουν ταλέντο.

Ἐμπόδια

Τά κυριότερα ἐμπόδια γιά τήν ἀνάπτυξη τοῦ βραζιλιάνικου Cinema Novo γενιοῦνται ἀπό τή στάση ἐκείνων πού κατατάσσονται σέ ὁμάδες καί ὁμαδοῦλες βαφτίζοντας μιά σειρά ἀπό πράξεις μέ στενό ἐπαρχιώτικο χαρακτήρα μέ τό αὐθαίρετο καί ἀπομονωτικό ὄνομα «Cinema Novo»

α) Ἐπιμένουν γιά τό ἀσυμβίβαστο τοῦ λεγόμενου «κινηματογράφου τοῦ δημιουργοῦ» μέ τίς δομές τοῦ βιομηχανικοῦ κινηματογράφου (πρίν ἀπό 20 χρόνια ὁ Luigi Chiarini διατύπωνε μέ σαφήνεια μιά ἰδέα πού ξεκινοῦσε ἀπό τόν καιρό τοῦ βουβοῦ κινηματογράφου: «Ἡ ταινία εἶναι τέχνη, ὁ κινηματογράφος εἶναι βιομηχανία» Σ' αὐτη τήν ἄποψη στηρί-

χτηκαν καί δημιούργησαν σκηνοθέτες ὅπως ὁ Chaplin, ὁ Lang, ὁ Fellini, ὁ Kazan, ὁ Visconti, ὁ Kurosawa, ὁ Godard κ.λ.π....)

β) Δείχνουν φοβία γιά τήν ξένη συνεργασία καί φτάνουν νά ἀρνοῦνται ἀκόμα καί τήν ἀξία τῆς πολυεθνικῆς συνεργασίας στά εὐρωπαϊκά πλαίσια.

γ) Δείχνουν φοβία γιά τόν κινηματογράφο-ψυχαγωγία τή στιγμή πού σ' ὅλα τά κέντρα παραγωγῆς –ἀκόμα καί στίς ΕΣΣΔ καί τίς χῶρες πού βρίσκονται κάτω ἀπό τήν ἐπορροή της– ἔχουν ἀντιληφθεῖ ὅτι καμμιά κινηματογραφική βιομηχανία δέν μπορεῖ νά ἐπιζήσει μέ ἀποκλειστική δίαιτα ἔργων πικρῶν, «κοινωνικῶν» ἤ ἐσωστρεφῶν.

δ) Ἡ παραμόρφωση τοῦ ἔργου από μιά μονολιθική σκέψη μέ ἀναλλοίωτη ἰδεολογική ἀπόχρωση: σ' αὐτή μπορεῖ ν' ἀποδοθεῖ ἡ ἐμμονή στό θέμα τοῦ μυστικισμοῦ.

Ἡ πολιτιστική ἀπομόνωση

Νά στέκεσαι ἀπέναντι στόν κόσμο καί ὄχι ἀπέναντι στό εἰδικό ὅραμα τοῦ κόσμο πού καταξιώνουν ἰδεολογικές θεωρήσεις. Γι' αὐτή του τή στάση ἀπέναντι στίς εἰκόνες καί τά πρόσωπά του ὁ Walter Hugo Khouri δέχτηκε ἐπιθέσεις ἀπό ὅλους, κλείστηκε μέσα στά τείχη ἀόριστων προκαταλήψεων, κατηγορήθηκε γιά ἀπομόνωση καί ἀλλοτρίωση. Σέ παληότερη κριτική ἀναφερθήκαμε σ' ἕνα κείμενο τοῦ Jean Leircus γιά νά ὑπερασπίσουμε τό Noite Vazia «... Στούς περισσότερους ἀνθρώπους ἡ ἄρνηση ἤ ἡ ὑποστήριξη τῶν πνευματικῶν ἀξιῶν ἐπενεργεῖ στήν πραγματικότητα ὥς ἕνα ἐπίπεδο βάθους, στό ἐσωτερικό τοῦ ἐγώ πού συχνά εἶναι ἀνεξάρτητο ἀπό τίς προοπτικές σχετικά μέ τήν κοινωνική ζωή. Αὐτή ἀπαιτεῖ ἀκριβεῖς ἀπαντήσεις ἐνῶ ἡ ἀμφιβολία καί ἡ ἀντίφαση φτάνουν στό βυθό τοῦ εἶναι μας.

Μποροῦμε ἀκόμα νά ποῦμε ὅτι ἡ ἀντίληψη πού ἔχουμε γιά τόν ἔρωτα γιά τήν ὀμορφιά κ.τ.λ. μᾶς ποτίζει πολύ πιό βαθιά· αὐτές οἱ ἀντιλήψεις μποροῦν νά χαρακτηρίσουν πολύ καθαρώτερα τήν ἀλήθεια τῶν ἰδεῶν μας ἀπ' ὅτι οἱ πράξεις τῆς πίστης, τῆς κοινωνικῆς δράσης κ.τ.λ.». Χωρίς ἀκριβεῖς ἀπαντήσεις γεμάτος ἀμφιβολίες καί ἀντιφάσεις ἦταν καί ὁ Luiz Sergio Person στό ἔργο Sao Paulo S.A. Ἀνάμεσα στ' ἄλλα κοινά σημεῖα πού ἔχει μέ τόν Khouri, ὁ ἀριστερός Person συγκινητικά πιστός στόν ἑαυτό του στούς δισταγμούς καί στά ἀναχωρητικά σημεῖα τοῦ ἔργου του, ξεχωρίζει μέ τήν ἀρετή του νά ξυπνᾶ «μία μεγάλη μάζα ὑπαρξιακῆς ἀναταραχῆς, συγκινησιακῶν μεταβολῶν καί κοινωνικῆς ἀλλοτρίωσης – τήν τραγική ἀναποφασιστικότητα ἐκείνων πού δέν διαλέγουν ποτέ». Ὥστόσο ἄν ἐξετάσουμε τίς κριτικές τοῦ Sao Paulo S.A. θά δοῦμε ὅτι οἱ νύξεις κοινωνικῆς κριτικῆς τοῦ ἔργου ἔχουν μεγενθυθεῖ ὥστε νά ταξινομηθεῖ καί ὁ Person στόν κατάλογο τῶν δημιουργῶν τοῦ Cinema Novo, πού μηδενίζουν σχεδόν τήν τραγική σύγκρουση τοῦ εἶναι μέ τόν κόσμο.

«Ἡ ταινία εἶναι τέχνη, ὁ κινηματογράφος βιομηχανία». Ὁ Κιαρίνι ἀπέδειξε ὅτι ὁ ἀδιάλλακτος διαχωρισμός τῆς τέχνης ἀπό τή βιομηχανία σημαίνει τήν ὑποστήριξη τῶν αἰτημάτων τῆς μιᾶς καί τῶν δικαιωμάτων τῆς ἄλλης». «Τό καλλιτεχνικό αἴτημα τείνει στή διαφοροποίηση τῆς μιᾶς ταινίας ἀπό τήν ἄλλη ἐνῶ τό βιομηχανικό τείνει στό ἀντίθετο δηλαδή τήν ὁμοιομορφία».

Στό Cinema Novo ἡ ὑπεύθυνη πολιτική τοῦ ἀντιβιομηχανικοῦ συμπλέγματος συντέλεσε κατά παράδοξο τρόπο στήν ἐξομοίωση τοῦ πνεύματος τῶν ταινιῶν καί λειτούργησε σάν ὑποχθόνιο ὄργανο ἀλλοτρίωσης κάνοντας νά ὑπερισχύσει ἡ *εὐθύνη* τοῦ δημιουργοῦ στό περιεχόμενο τῶν προσώπων καί στό πλατύ νόημα τῶν θεμάτων. Δραπετεύοντας ἀπό τό «φάσμα» τοῦ κινηματογράφου-βιομηχανία καί ἀπό τά πετάγματα τῆς «ὑπερβολικῆς» ἐλευθερίας τοῦ δημιουργοῦ ὁ ὀπαδός τοῦ Cinema Novo ζητᾶ καταφύγιο στίς συνταγές σιγουριᾶς πού προσφέρει ὁ μαρξισμός διαμέσου τῶν ντόπιων ἑρμηνευτῶν του.

Ἐκθέτοντας τούς λόγους τῆς ἀντίθεσης τοῦ διανοούμενου καί τοῦ δημοκράτη ἐνάντια στήν «πολιτιστική ἀπομόνωση» ὁ Adonias Filho γράφει ὅτι «μέ τόν κατακλυσμό τῆς δραματουργίας καί τῆς μυθιστοριογραφίας ἀπό ἐλευθερίες οἱ δυό αὐτές δημιουργικές δραστηριότητες ἔγιναν στοιχεῖα ζύμωσης πλάϊ στήν δεκτικότητα» ὑποδείχνοντας ὅτι «ἡ φαντασία σάν μέρος τῆς διανοητικῆς λειτουργίας δέν ὑποφέρει τήν ὑποταγή στόν ἰδεολογικό ὁλοκληρωτισμό. Ἀντιστέκεται καί μέ τήν ἀντίσταση ἀποδείχνει τούς δεσμούς μέ τήν ἐπαναστατική διεργασία. Ἡ κατάσταση πολέμου ἀνάμεσα στή νόηση καί τήν ἰδεολογία βρίσκει τό πιό ἰσχυρό ὅπλο στή φαντασία –στούς ψυχολογικούς διανοητικούς συντελεστές– καί στό ὅπλο αὐτό ὀφείλεται ἡ ἧττα τῆς δικτατορίας». Στό ἴδιο κεφάλαιο ὅπου ὑμνεῖ τήν προσφορά τῆς τεχνολογίας καί τῆς βιομηχανικῆς ἐξέλιξης στόν κινηματογράφο καί στόν ἀγώνα του ἐνάντια σέ κάθε μορφή σκοταδισμοῦ ὁ Adonias προσθέτει: «Προεκτείνοντας τή διεργασία τῆς νόησης στή διεργασία τῆς παραγωγῆς καί πλαταίνοντας ἔτσι τήν ἐπαφή ἀνάμεσα σ' αὐτήν καί τό διανοούμενο, ὁ κινηματογράφος –πού μεταμορφώνεται σέ μιά νέα δημοκρατική πνοή αὐξάνοντας καί βαθαίνοντας τή συνάντηση τῆς τέχνης μέ τούς καταναλωτές– δίνει νέα ἀξία στή δημιουργική φαντασία. Καί τῆς δίνει νέα ἀξία γιατί ἐξαιτίας τῆς τεχνολογικῆς καί βιομηχανικῆς ὀργάνωσης ἀπαιτεῖ τήν λειτουργία τῆς φαντασίας σάν ἀπαραίτητη πρώτη ὕλη (...) Τό ἀξιοπαρατήρητο στίς σχέσεις τῆς τέχνης καί τῆς τεχνολογίας (..) εἶναι ὅτι γιά πρώτη φορά μιά βιομηχανία μεγάλης δημοτικότητας ἐξαρτᾶται ἀπό τή δημιουργική φαντασία...» Καί προσθέτει: «Ἡ πολιτιστική ἀπομόνωση ἐπιδρᾶ πάνω στή φαντασία πού κινεῖ τόν κινηματογράφο – τόν κινηματογράφο πού ὀραματοποιεῖ τή φαντασία γιά τούς ἴδιους τούς καταναλωτές του– διαφθείρει τήν πρώτη ὕλη σάν νά ἀνακατεύει νερό στό πετρέλαιο. Καί ἡ φαντασία εἶναι αὐτή πού μέ τήν ἐλευθερία τῆς δημιουργίας –αὐτήν πού ἀπαιτεῖ ἡ ψυχολογική της προέλευση– ὁριστικά μακριά ἀπό τήν ἰδεολογία πού ἐπιβάλλει ἡ πολιτιστική ἀπομόνωση. Χαρακτηρίζει τόν κινηματογράφο σάν τέχνη ἐξασφαλίζοντας τήν ἐπαφή του μέ τούς καταναλωτές. Ἡ μεγάλη προσπάθεια τοῦ διανοούμενου, τοῦ ἀνανεωτῆ «σχεδόν ἕνας πόλεμος γιά τήν ἀναγνώριση, ἀπευθύνεται πρός τόν καταναλωτή-θεατή». Ἄς προσθέσουμε ὅμως ὅτι ἡ κατανάλωση δέν μπορεῖ νά προγραμματιστεῖ, νά καθοριστεῖ ἀπό τόν διανοούμενο ἤ τόν καλλιτέχνη. Ὅσοι τό προσπάθησαν νόθεψαν τό βασικό μέσο γιά τήν ἀπόκτησή της, τήν ἐλευθερία. Στό χωρίς ὅρια πανόραμα τοῦ νέου κινηματογράφου ἡ «τάση τοῦ Cinema Novo» –πού ἐνέχει ἐξαιτίας τῆς πρακτικῆς καί βιαστικῆς θεωρητικοποίησης τά σπέρματα τῆς κατα-

στροφῆς του– ἐνεργεῖ σάν ὅπλο πολιτιστικῆς ἀπομόνωσης. Ὁ *ἀνανεωτής* πού ἰσχυρίζεται ὅτι ἔχει προδιαγράψει τούς στόχους του κί ὅτι μπορεῖ νά ἐπιβάλλει στήν κριτική τίς μεθόδους καί τούς σκοπούς του, εἶναι ἕνα ἀντιφατικό πρόσωπο. Τό ξεπέρασμα αὐτῆς τῆς ἀντίφασης καί ἡ πορεία πρός τό κοινό μέ σκοπό μιά ἐθνική κουλτούρα λογικά ἐπιρεασμένη από τίς σταθερές τῆς παγκόσμιας κουλτούρας εἶναι ὁ δρόμος πού πρέπει ν' ἀκολουθήσει τό Cinema Novo γιά νά γίνει πραγματική καινοτομία καί ν' ἀνταποκριθεῖ στίς προσδοκίες τῶν ξένων παρατηρητῶν πού δέν διακυβεύουν τό γόητρό τους ὑποκύπτοντας στήν ἐφήμερη λάμψη ἑνός φεστιβάλ.

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1) Chanchada: εἶδος μουσικῆς κωμωδίας τῆς λαϊκῆς κουλτούρας πού συχνά βασίζεται σέ σκέτς καί δημοφιλεῖς ἥρωες τοῦ ραδιοφώνου.
2) Cesare Zavattini: «Ἀνασκόπηση τοῦ Ἰταλικοῦ Κινηματογράφου». Δεκέμβριος 1952
3) Σχετικά μέ τό Noite Vazia ὑπενθυμίζουμε ὅτι ἡ χρήση τῶν νεκρῶν χρόνων εἶναι «ἰσοδύναμη μέ τό suspense στά ἔργα ὑπαρξιακῆς ἀγωνίας» καί μπορεῖ νά θεωρηθεῖ «Σάν σταθερά τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου πού συνεπάγεται δυό ἀποτελέσματα φαινομενικά μόνο ἀντιφατικά: τήν συμπνοια μέ τήν ἔνταση τοῦ θεατή ἀπό τήν ὁποία συνάγεται τό φαινόμενο *προβολή-ταύτιση* πού κανένα φίλμ δέν μπορεῖ νά παραγγωρίσει χωρίς τόν κίνδυνο νά γίνει ἀπρόσιτο καί *τήν ἀποστασιοποίηση* πού ὁδηγεῖ στήν αὐτοανάλυση καί τόν στοχασμό», 1 Ἀπριλίου 1965.
4) Σημειῶστε παραγωγός τοῦ O Pagador des Promessas, Oswald Massaini καί ὁ παραγωγός τοῦ Assalto a o Tom Pagador, Herbert Richers δέν ἔτρεφαν πολλές ψευδαισθήσεις γιά τήν ἀποδοτικότητα τοῦ εἴδους.
5) Ἕνα ἀπό τά φίλμ μικροῦ μήκους πού περιέχονταν στά «Cinco Veres Favela» μιά παραγωγή τοῦ Λαϊκοῦ Κέντρου Κουλτούρας, τό 1962.

GUSTAVO DAHL

Μιά τέχνη στήν ἀναζήτηση τῆς ἀνθρώπινης ἀλήθειας
Ἐξέλιξη καί προβλήματα τῆς κινηματογραφικῆς ὑπόθεσης.

Ἡ ὑπόθεση εἶναι τό στοιχεῖο ἐκεῖνο τοῦ φίλμ πού ὁρίζεται πιό δύσκολα. Ἱστορία, ἀφήγηση, θέμα, πλοκή, σενάριο, ὑπόθεση εἶναι λέξεις πού μποροῦν νά ὑπονοοῦν μιά εἴδηση τῶν ἐφημερίδων ἕνα κλασικό ἔργο τῆς λογοτεχνίας, μιά παιδική ἀνάμνηση, μιά κοινωνιολογική ἔρευνα, μιά φιλοσοφική σκέψη ἤ μιά ὀνειρική ἔμμονη ἰδέα. Ἄν θέλουμε νά κάνουμε μιά διάκριση ἀνάμεσα στούς πολύ συγγενικούς ὅρους ὑπόθεση, σενάριο, τεχνική σκηνοθεσία μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι τό πρῶτο εἶναι ἡ ἔκθεση μιᾶς κατάστασης τό δεύτερο ἡ ἀνάλυση καί τό τρίτο ἡ μεταφορά αὐτῆς τῆς ἀνάλυσης σέ ὅρους τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας. Ἡ σκηνοθεσία εἶναι ἡ συγκεκριμενοποίηση αὐτῆς τῆς μεταφορᾶς καί τό μοντάζ ἡ κριτική ἐπιλογή αὐτῆς τῆς συγκεκριμενοποίησης. Βλέπουμε ἀμέσως ὅτι ἀπό τά διάφορα στοιχεῖα ἑνός φίλμ, τό θέμα εἶναι τό λιγότερο κινηματογραφικό: χωρίς ὅμως καί ν' ἀποκτᾶ λογοτεχνικό χαρακτήρα ἤ νά γίνεται ἄλλο εἶδος, θεατρικό ἔργο λ.χ. Στό θέατρο ἡ δράση προχωρεῖ μέ τόν διάλογο, ἕνα καθαρά λογοτεχνικό στοιχεῖο. Στόν κινηματογράφο ὁ διάλογος μπορεῖ νά προχωρήσει τό μύθο μά τίς πιό πολλές φορές αὐτός εἶναι αὐτάρκης γιατί περιγράφεται μέ ὅλη τήν ἀφήγηση.

Ἡ ὑπόθεση εἶναι μιά διαδοχή καταστάσεων ἀπ' ὅπου μπορεῖ νά λείπει ὁλότελα ὁ διάλογος ἤ νά ὑπάρχει μόνο σποραδικά ἐνῶ οἱ τυχόν ἀρετές τῆς λογοτεχνικῆς περιγραφῆς θά περάσουν ἀπαρατήρητες ἀφοῦ τελικά ἡ δράση στήν τελική μορφή της θά ἔχει περιγραφεῖ μέ μέσα ὁλωσδιόλου διαφορετικά ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα καί ὁ λόγος.

Γό ὕφος κάνει τό περιεχόμενο

Ὁ Χόρχε Λούϊς Μπόρχες ἔχει γράψει ἕνα πρωτότυπο σενάριο εἰδικά γιά τόν κινηματογράφο μέ θέμα τούς compadritos. Τό θέμα αὐτό στή λογοτεχνική μορφή του ἔχει τίς ἀρετές πού ἔκαναν τόν Μπόρχες συγγραφέα διεθνοῦς φήμης. Στήν κινηματογραφική του μορφή ὅμως οἱ ἰδιότητες αὐτές πιθανόν νά λείπουν γιατί ὅταν βλέπουμε πάνω στήν ὀθόνη ἕνα διήγημα πού ἔγινε ταινία τό βλέπουμε περιγραμμένο, μεταγραμμένο, ἀφηγημένο ἀπό τόν σκηνοθέτη καί ὄχι τόν σεναριογράφο. Εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ ἔργου «Hangmen also die» («Καί οἱ δήμιοι πεθαίνουν») πού ἔγραψε ὁ Μπρέχτ κί σκηνοθέτησε ὁ Φρίτς Λάνγκ χωρίς τό παραμικρό μπρεχτκό στοιχεῖο· ἔτσι τό ὄνομα τοῦ Μπρέχτ ἀναφέρεται στούς τίτλους τῆς ταινίας μόνο γιά τήν πατρότητα τῆς ἰδέας.

Ὅλα αὐτά μᾶς ὁδηγοῦν στή διαπίστωση τοῦ βασικοῦ προβλήματος: αὐτός πού μιλᾶ, πού λέει κάτι στό φίλμ εἶναι ὁ σκηνοθέτης· αὐτός εἶναι ὁ δημιουργός τῶν μορφῶν πού ὕστερα μέ τήν προβολή τους στήν ὀθόνη σημαίνουν κάτι. «Ἡ κεντρική ἰδέα εἶναι μιά σειρά ἀπό τράβελλινγκ» ἔλεγε ὁ Luc Moullet στό γνωστό του ἄρθρο γιά τόν Samuel Fuller[1] ἐκφράζοντας μέ λακωνικό καί κατηγορηματικό τρόπο τήν προτεραιότητα καί τήν ἀποκλειστικότητα τῆς σκηνοθεσίας σάν μέσο κινηματογραφικῆς ἔκφρασης. Στόν κινηματογράφο ὅπως καί στή μουσική –περισσότερο ἀπ' ὅτι στίς ἄλλες τέχνες– τό θέμα, ἡ κεντρική ἰδέα, τό περιεχόμενο, τό μύνημα, ἡ σημασία, τό νόημα γίνονται ἀπό τό ὕφος. Ἡ πρώτη ὕλη ἑνός φίλμ δέν εἶναι ἡ πλοκή του ἀλλά ἡ παρουσία πραγματικότητας πού αὐτή ἡ πλοκή ἀνακινεῖ. Ὁ Resnais ἔκανε μιά πολύ σωστή σύγκριση ὅταν εἶπε ὅτι χρησιμοποιεῖ τό θέμα τῶν ἔργων του ὅπως ἕνας μουσικός –ὁ Bartok ἤ ὁ Villa Lobos– θά χρησιμοποιοῦσε ἕνα φολκλορικό μοτίβο: σάν μιά ἀρχή πού μετά ἀπό παραλλαγές καί ἐπεξεργασίες ἐνσωματώνεται ὁλότελα στό προσωπικό ὕφος. Τό θέμα δέν εἶναι ἄχρηστο οὔτε σημαντικό εἶναι μόνο ἀναγκαῖο. Ὑπάρχει ἕνα εἶδος κινηματογράφου, ὁ Βορειοαμερικάνικος τῆς μεγάλης φάσης 1925-45 ὅπου οἱ ταινίες ἔφταναν στό σκηνοθέτη μέ θέμα ἤδη διαλεγμένο, σκηνοθετικές ὁδηγίες ἕτοιμες καί προκαθορισμένο cast. Ἐκεῖνος ἀνεπηρέαστος ἀφομοίωνε στό ὕφος του ὅλα αὐτά τά στοιχεῖα καί στό τέλος μιά τελείως ξένη ἱστορία φαινόταν σάν νά ἦταν γραμμένη ἀπό αὐτόν. Ὅλα αὐτά δημιούργησαν μιά ἀντίληψη τοῦ κινηματογράφου σύμφωνα μέ τήν ὁποία ἡ δράση δέν θεωρεῖται πιά μιά ἀφηγηματική πρόοδος ἀλλά ἡ ὑλική μετακίνηση τοῦ ἠθοποιοῦ-ἥρωα στό κάδρο. Ἡ δράση ἦταν ἡ κίνηση καί ἡ κίνηση ἦταν τό νόημα τοῦ πλάνου: τό φίλμ ἦταν μιά διαδοχή κινήσεων. Ἡ Τζήν Σήμπεργκ - Πατρίτσια ἐπαναλαμβάνοντας τή χαρακτηριστική κίνηση τοῦ Μπελμοντό - Μίς στό φινάλε τοῦ *Μέ κομμένη τήν ἀνάσα* ἐκφράζει τό ἀνώτερο ἐπίπεδο τῆς ἐρωτικῆς πραγμάτωσης, σάν ἐνσάρκωση τῶν ἀρετῶν τοῦ ἄλλου μετά ἀπό τόν συνειδητά προκαλεσμένο φυσικό θάνατό του. Καί χιλιάδες ἄλλα παραδείγματα. Ἡ κίνηση τοῦ Ντήν Μάρτιν στό *Ρίο Μπράβο* πού κλείνει τό στεγνό καί πικραμένο ἀπό τήν θεληματική ἀποχή στόμα του, εἶναι φορτισμένη μ' ὅλη τήν ἀνθρωπιά τῶν μυθιστορημάτων τοῦ Μαλρώ καί τοῦ Σαίν-Ἐξυπερύ. Πρόκειται γιά τόν κινηματογράφο τῆς φυσικῆς δράσης. Καί τοῦ δέρματος. Μιά ὑργή ἀνταύγεια στό πρόσωπο τῆς Μπριζίτ-

Ζουλιέτ στό *Καί ὁ Θεός ἔπλασε τή γυναίκα* ἐκράζει τήν ἐξίσωση «αἰσθησιασμός σύν σύγχυση ἴσον διαθεσιμότητα»· συχνό καί ἀναγκαῖο σύνδρομο τῆς ἀνασφάλειας, τῆς ἀνησυχίας καί τῆς διάθεσης ἑνός ἄνδρα καί μιᾶς γυναίκας εἶναι ἡ ἀντίδραση τοῦ δέρματός τους: Βλέπε *Τά ξαδέλφια* καί τήν ἀρχή τοῦ *Χιροσίμα, ἀγάπη μου*.

Ἡ πραγματικότητα βρίσκεται στά ἐξωτερικά της φαινόμενα καί ὁ κινηματογράφος εἶναι ἡ τέχνη πού ἀποκαλύπτει καί μεταδίδει τίς συγκινήσεις καί τά αἰσθήματα πού ὑποφώσκουν σ' αὐτά καί σέ μᾶς. Ὁ σκηνοθέτης εἶναι ὁ ἐξιλαστής αὐτῆς τῆς πράξης συμπάθειας, Πυθία πού δέχεται καί ἱερέας πού ἀποκρυπτογραφεῖ τό μυστήριο τῆς πραγματικότητας.

Ἡ γλώσσα τοῦ δημιουργοῦ

Αὐτή ἡ αἰσθαντική ἀντίληψη πού γίνεται ἀπό ἐρεθισμούς τῶν αἰσθήσεων, συγκινήσεις καί αἰσθήματα ἀντιστοιχοῦσε τέλεια στό ἐπίπεδο πού εἶχε φτάσει ἡ ἐξέλιξη τῆς κινηματογραφικῆς ἔκφρασης. Ὑποχρέωνε τόν σκηνοθέτη νά βρεῖ ἤ νά ἐπινοήσει τά μέσα πού θά ἀποδίδουν συγκεκριμένα τήν αἴσθησή του γιά τόν κόσμο. Ὁ κινηματογράφος δημιούργησε τούς ὅρους τῶν διάφόρων ἀπαντήσεων πού δόθηκαν σ' αὐτό τό πρόβλημα.

Ὅταν ἐξαντλήθηκαν οἱ μορφικές ἀναζητήσεις καί ὑλοποιήθηκε ἡ τέλεια ταύτιση τοῦ ὕφους μέ τόν καλλιτέχνη ἀποκαλύφθηκε μιά νέα διάσταση τοῦ σκηνοθέτη: ἡ διάσταση τοῦ δημιουργοῦ. Δέν κρινόταν πιά ὁ καλλιτέχνης μέ τήν ὀξύτητα ἤ τήν ὀρθότητα τῆς ἀντίληψής του γιά τήν πραγματικότητα ἀλλά μέ τήν ὀξύτητα ἤ τήν ὀρθότητα τῆς κρίσης του πάνω σ' αὐτήν τήν πραγματικότητα. Χωρίς νά πάψει να εἶναι σωματικός ὁ κινηματογράφος ἔγινε καί ἠθικός χωρίς νά πάψει νά εἶναι αἰσθητικός ἔγινε καί στοχαστικός.

Γιά ὅσους πιστεύουν στή διαλεκτική εἶναι συναρπαστική ἡ διαπίστωση ἑνός φαινομένου τῆς ἐξέλιξης: ὅταν φτάσει στό ἀπώτερο σημεῖο ἀπό τήν ἀφετηρία του, τό προτσέσο ἐπαναλαμβάνει τά πρῶτα του βήματα ἀλλά σ' ἕνα ἐπίπεδο τόσο ἀνώτερο πού δυσκολευόμαστε να τό ἀναγνωρίσουμε. Ὅταν οἱ ἀδελφοί Λυμιέρ κινηματογραφοῦσαν τήν ἔξοδο τῶν ἐργατῶν ἤ τόν ἐρχομό μιᾶς ἀτμομηχανῆς ὁ κινηματογράφος ἀποκάλυπτε τήν ἱκανότητά του νά καταγράφει τήν πραγματικότητα. Γυρίζοντας ἕναν κηπουρό πού δεινοπαθοῦσε ἀπό ἕνα ζωηρό χαμίνι καί τήν ποτιστική συσκευή του ἀνακάλυψαν ὅτι ἡ μηχανή ἐκτός ἀπό τήν καταγραφή τῆς πραγματικότητας κάνει καί τήν ἀφήγηση μιᾶς ἱστορίας. Ἔτσι καθιερώθηκε ἡ σχέση ἀνάμεσα στήν ὑπόθεση καί τό φίλμ. Ἡ δυνατότητα τῆς ἀφήγησης δημιούργησε τήν ἀναγκαιότητα μιᾶς γλώσσας. Ἡ ἀναζήτηση αὐτῆς τῆς γλώσσας ἀποτελεῖ τήν ἱστορία τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης καί καθορίζει τόν τρόπο τῆς ἀφήγησης. Τό νόημα τοῦ φίλμ ὀφείλεται στή γλώσσα, στή χρήση της καί τόν πλουτισμό της ἀπό τόν σκηνοθέτη. Τό σπουδαῖο δέν ἦταν τό τί θά πεῖ ἀλλά τό ὅτι θά κατορθώσει νά μιλήσει. Ὅταν ἔγινε αὐτή ἡ δουλειά ἡ ταινία βρέθηκε πάλι μπροστά στήν ὑπόθεση ἀλλά χωρίς τήν προηγούμενη ἄγνοια: εἶχε πιά τή συνείδηση ὅτι μπορεῖ ἀλλά καί ὅτι

ξέρει νά ἀφηγηθεῖ μιά ἱστορία. Ἡ κατάκτηση μιᾶς γλώσσας δημιούργησε τήν ἀναγκαιότητα τῆς χρήσης της. Δέν ἦταν πιά ἀρκετό νά μιλήσει κανείς· ἔπρεπε νά λέει καί σημαντικά πράγματα. Τότε ἦταν πού ὁ Ροσσελλίνι ἔκανε τό *Ρώμη, Ἀνοχύρωτη Πόλη*.

Ἡ πειθαρχία τῆς πραγματικότητας.

Ἡ ἐλευθερία πού κέρδισε ὁ καλλιτέχνης κατακτώντας μιά γλώσσα τόν καθιστοῦσε ὁλοκληρωτικά ὑπεύθυνο ἀπέναντι στό δημιούργημά του. Ὁ ἀρχικός περιορισμός τῆς ἐπιλογῆς ἑνός θέματος χαρακτηρίζει πιά τόν δημιουργό καί ἀποτελεῖ ἕνα στοιχεῖο τοῦ ὕφους του. Ἔτσι ὥστε εἶναι δυνατό νά πρακολουθήσει κανείς τήν πρόοδο ἑνός καλλιτέχνη – ξέροντας ὡστόσο ὅτι μόνο διαμέσου τῆς μορφῆς ἕνα θέμα μετατρέπεται σέ περιεχόμενο– μέσα ἀπό τίς ὑποθέσεις τῶν ἔργων του. *Μονοπάτια τῆς Δόξας, Σπάρτακος, Λολίτα*, καί Dr. Strangelove καί μέ τό λογοτεχνικό περιεχόμενο αὐτῶν τῶν ἔργων μπορεῖ νά διαισθανθεῖ τή στάση τοῦ Κιούμπρικ ἀπέναντι στόν κόσμο. Ὁ *Ὡραῖος Ἀδιάφορος*, ἡ *Λόλα* καί οἱ *Ὀμπρέλλες τοῦ Χερβούργου* μιλοῦν γιά τή στάση τοῦ Ντεμύ. Οἱ θεαματικές διαφορές ἀνάμεσα στά ἔργα La Sfida καί *Τά χέρια πάνω ἀπ' τήν πολη* σημαδεύουν τό δρομολόγιο τοῦ Ρόζι ὅπως οἱ διαφορές ἀνάμεσα στό Cruz na Prace καί Deus e o Diabo τό ἔργο τοῦ Ρόχα. Ἡ μέθοδος αὐτή μπορεῖ νά ἐφαρμοστεῖ στή μελέτη ὁποιουδήποτε σύγχρονου δημιουργοῦ.

Οἱ ρόλοι ἀντιστράφηκαν ἀνάμεσα στήν ὑπόθεση καί τή σκηνοθεσία καί συμπτωματικά τό φίλμ –στή συνεχή ἀντίφαση τοῦ πλαστικοῦ καί τοῦ ἀφηγηματικοῦ στοιχείου του– πλησίασε στό μυθιστόρημα. Ὁ διάλογος γίνεται ὁλοένα πιό σημαντικός καί ἡ εἰκόνα ἐξαγνίζεται, ὅπως στόν Ἀντονιόνι, φτωχαίνει, ὅπως στόν Μπρεσσόν ἤ διαλύεται, ὅπως στόν Rouch. Ἀκόμα κι ὅταν ἡ εἰκόνα παραμένει περίτεχνη, ὅπως στόν Βισκόντι, δέν παρασύρεται σέ μορφικά παραληρήματα ἀλλά, ὅπως στόν Μπέργκμαν καί στόν Φελλίνι, –τούς κατ' ἐξοχήν μή σύγχρονους σκηνοθέτες– ὑποτάσσεται στήν αὐστηρή πειθαρχία τῆς πραγματικότητας.

Ἡ πραγματικότητα δέν εἶναι ἀνώδυνη

Μέ τόν ἴδιο τρόπο πού μετά ἀπό μιά μακρόχρονη ἀναζήτηση τῆς γλώσσας ὁ κινηματογράφος ξαναβρῆκε τήν ἀφηγηματική του ἱκανότητα, ξαναβρῆκε καί τήν περιγραφική. Καί μέ ἑκατό χρόνια καθυστέρηση σέ σχέση μέ τή λογοτεχνία ἐπιχείρησε τήν ἀναζήτηση τῆς πραγματικότητας. Ὁ Ἀντρέ Μπαζέν, πού ξεκίνησε δικαιολογημένα τίς μελέτες του ἀπό τό κρίσιμο αὐτό σημεῖο τῆς ἐξέλιξης τοῦ κινηματογράφου, διέκρινε δυό τάσεις στίς δεκαετίες ἀπό τό 1920 ὥς τό 1940: τούς σκηνοθέτες πού πιστεύουν στήν εἰκόνα καί κείνους πού πιστεύουν στή πραγματικότητα. Στούς τελευταίους κατατάσσονται ὁ Φλαέρτυ, ὁ Μουρνάου καί ὁ Στρόχαϊμ. Οἱ ἄλλοι βρίσκονται στήν πρώτη κατηγορία. Ἡ πίστη τους στήν εἰκόνα ἐκδηλώνεται ἀπό τό φορτίο ἐκφραστικότητας πού προσδίδει ἡ *ἀναπαράσταση* στό παριστώμενο πράγμα.

Αὐτή ἡ διαδικασία τῆς *φόρτισης* συνεπάγεται τήν παραμόρφωση τῆς πραγματικότητας. Πλαστικά ἡ παραμόρφωση παίρνει τή μορφή ἑνός ἐξπρεσσιονισμοῦ τῆς εἰκόνας, πού κερδίζεται μέ τό φωτισμό, τή σύνθεση, τά σκηνικά κ.λ.π. Ἀφηγηματικά, γίνεται μέ τά τεχνάσματα τοῦ μοντάζ πού δημιουργοῦν «μιά αἴσθηση πού οἱ εἰκόνες δέν περιέχουν ἀντικειμενικά καί πού προέρχεται ἀποκλειστικά ἀπό τή σχέση μεταξύ τους»[2]

Ἀπο τούς τρεῖς σκηνοθέτες πού ἀναφέραμε, ὁ Μπαζέν ξέρει ὅτι μόνο ὁ Στρόχαϊμ μπορεῖ νά θεωρηθεῖ *ρεαλιστής*. Ὁ Φλαέρτυ βρισκόταν πολύ κοντά στήν ἀνθρωπολογία, ὁ Μουρνάου πολύ κοντά στό ρομαντισμό. Ὁ Στρόχαϊμ εἶναι μιά ἐξαίρεση καί ὁ ἀναχρονιστικός ρεαλισμός του δέν ἀντιστοιχεῖ στήν ἐποχή του. Ἄν τό ἔργο Greed γινόταν σήμερα θά τοῦ χρειαζόταν ἡ ἴδια ἀκριβῶς γλώσσα μέ τήν προσθήκη τοῦ λόγου καί τῶν θορύβων. Καί ὅλα μᾶς δείχνουν ὅτι μετά τά σαράντα χρόνια ἡ δράση αὐτή θά μπορεῖ νά ἐπαναληφθεῖ μέ λιγοστές ἀλλαγές. Ἄν προσπαθήσει νά καταλάβει κανείς τήν ζωγραφική τοῦ informel ξεκινώντας ἀπό τίς θαλασσογραφίες πού ζωγράφισε ὁ Τάρνερ στά μέσα τοῦ περασμένου αἰώνα δύσκολα θά μποροῦσε νά καταλήξει στήν κατανόηση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Γουόλς ἤ τοῦ Μπούρρι. Τό ἴδιο θά γινόταν ἄν κάποιος προσπαθοῦσε νά καταλάβει τόν Ἀντονιόνι ξεκινώντας ἀπό τόν Στρόχαϊμ. Ἀπό ἱστορική ἄποψη βλέπουμε ὡστόσο καθαρά ὅτι ὁ κινηματογράφος στήν ἀνήσυχη ἀναζήτηση τῆς μορφῆς του πίστεψε τόσο στήν εἰκόνα –καί πιστεύοντάς την παραμόρφωνε τήν πραγματικότητα– πού στό τέλος ἦταν πραγματική καί ἡ ἔκφραση αὐτῆς τῆς παραμόρφωσης. Ὁ γύψος τῶν τοπείων πού στύνονται στά θέατρα καί οἱ παραμορφωμένες κολόννες καί τά δάπεδα ὅπου περιπλανιέται ὁ πολίτης Καίην εἶναι κι αὐτά πραγματικότητα. Στό σημεῖο αὐτό καί μόνο ἡ πρωτοβουλία μιᾶς ματιᾶς στήν ἴδια τήν πραγματικότητα, ὅπως παρουσιάζεται σέ ὅλον τόν κόσμο, θά ἀποτελοῦσε ἐπανάσταση. Πραγματικά ὅταν ὁ Βισκόντι μετέφερε στήν Ἰταλία μιά ἱστορία μέ ἀπιστίες καί φόνους –*Ὁ ταχυδρόμος χτυπᾶ πάντα δυό φορές*– ἀλλά τήν κινηματογράφησε μέσα σέ θεατρικούς χώρους ἡ φασιστική λογοκρισία ἀπαγόρεψε τό ἔργο. Ἡ ἀκαταστασία τῶν σωρῶν ἀπό ἄπλυτα πιάτα μαζί μέ τήν σκληρή ὀμορφιά τῆς Κλάρας Καλαμαϊ, θεωρήθηκε ἀνατρεπτική. Καί ἔτσι ἦταν.

Οἱ νηφάλιοι στοχαστές ἔχουν τήν τάση νά ταυτίζουν τή βλακεία μέ τό φασισμό. Ἀλλά οἱ ἀγροῖκοι ὑπάλληλοι τῆς λογοκρισίας κατάλαβαν ἀρκετά γρήγορα ὅτι ἡ πραγματικότητα δέν εἶναι ἀνώδυνη. Πάλλεται καί δονεῖται ἀπό ἕνα ἐσωτερικό ρεῦμα πού ὀνομάζεται Ἱστορία.

Ἕνας ἄνθρωπος κλεισμένος σ' ἕνα δωμάτιο μπορει νά θεωρεῖ πραγματική τήν ὑποκειμενική ἀντίληψη τῶν πραγμάτων· ἄν ὅμως βγεῖ στό δρόμο τό ὅραμα αὐτό συσχετίζεται μέ τήν καθαυτή ὕπαρξη τῶν πραγμάτων ἔξω ἀπό τό κεφάλι του καί μέ ἄλλες ὑποκειμενικές ἀπόψεις. Στό δρόμο τά κοκκινωπά ἄλογα τοῦ Πάολο Οὐτσέλλο ἔχουν χρῶμα ἀλόγου καί φέρνουν τόν πέλεμο ὄχι αὐτόν πού ἐξωραΐζει ἡ τέχνη ἀλλά ἐκεῖνον πού σκορπάει δυστυχία καί θάνατο. Ἡ πραγματικότητα ἀμφισβητεῖ τά πάντα καί χωρίς νά ἀποκλείει τίποτα προκαλεῖ τή συμμετοχή. Στό δρόμο ἐγώ εἶμαι ἐγώ ἀλλά εἶμαι καί ἐγώ ἀνάμεσα στούς ἄλλους, εἴτε τό θέλω εἴτε ὄχι. Ἡ τύχη τῶν ἄλλων μπορεῖ νά μή μέ ἐνδιαφέρει ἀλλά ἡ δική μου

δέν εἶναι ξέχωρη ἀπό τή δική τους. Ἀκόμα καί ἡ ἀδιαφορία μου ἔχει συνέπειες· ὅταν διαχωρίζω τή θέση μου ἀπό τούς ἄλλους θά γίνουν ἐχθροί μου. Νά πιστοποιῶ λοιπόν τήν πραγματικότητα, να τήν ἀπογυμνώνω ἀπό ἀπρόσιτες οὐσίες καί ἀστάθμητα μυστήρια εἶναι μιά ἠθική στάση. Γι' αὐτό καί ἡ εὐθύνη τοῦ καλλιτέχνη εἶναι μιά εὐθύνη πρός τό ἴδιο του τό ἔργο καί πρός τήν πραγματικότητα καί οἱ ὑποχρεώσεις του εἶναι πρός τήν ἴδια του τή τέχνη, τή ζωή τήν κοινωνία καί τήν Ἱστορία.

Ἡ εὐθύνη τοῦ κινηματογραφιστῆ.

Οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στήν ἀναζήτηση τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας καί τήν ἀναζήτηση τῆς πραγματικότητας μετά τήν κατάκτηση τῆς γλώσσας εἶναι καθοριστικές γιά τό στοιχεῖο *ὑπόθεση* ὅσο κι ἄν φαίνονται ἀνεξάρτητες. Πρέπει νά καταλάβουμε ὅτι ἡ ἠθική εὐθύνη μιᾶς τέχνης μπορεῖ νά ἀποκτήσει μιά πληρότητα μόνο ὅταν ἐξαντληθοῦν οἱ ἐκφραστικές της δυνατότητες. Ὄχι γιατί δέν ὑπῆρχε πρίν ἀλλά γιατί ἡ ἀξιολόγησή της εἶχε ὑποταχθεῖ στήν ἐπιτακτική ἀνάγκη τῆς ἀναζήτησης μιᾶς γλώσσας. Παρ' ὅλο πού μερικοί καθυστερημένοι ἔχουν συνδέσει τήν ἰδέα τοῦ κινηματογράφου μέ τό διαμερισμό καί τήν ταχύτητα –κινηματογραφικά θέματα γι' αὐτούς εἶναι αὐτά πού ἔχουν πολλά πηγαινέλα καί πολλά ἐπεισόδια– ἡ ὑπόθεση παραμένει τό μόνο στοιχεῖο τοῦ φίλμ πού εἶναι ὁλότελα ξένο μέ τήν κινηματογραφική γλώσσα. Ἀλλά γιά νά μπορέσουμε νά διακρίνουμε τή γλώσσα ἀπό τά θεματικά στοιχεῖα χρειάστηκε πρῶτα νά δημιουργηθεῖ αὐτή ἡ γλώσσα καί νά ἐντοπίσει σάν πηγή τῆς πρώτης ὕλης της τήν πραγματικότητα γιά νά ἀνάλάβει τίς εὐθύνες της ἀπέναντι στόν κόσμο καί στόν ἑαυτό τους πού καθρέφτιζε τόν κόσμο. Οἱ παραπέρα ἐξελίξεις τοῦ κινηματογραφικοῦ ρεαλισμοῦ και οἱ ἀλλοιώσεις πού θά ὑποστεῖ ἐξαιτίας τῆς συνείδησης αὐτῆς τῆς εὐθύνης –δηλαδή ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο ὁ καλλιτέχνης θά καταλήξει νά μή θεωρεῖ πιά ἀδιαίρετη αὐτή τήν πραγματικότητα ἀλλά νά παίρνει μιά θέση πάνω σ' ὅ,τι θεωρεῖ ψέμμα κί ὅ,τι ἀλήθεια σύμφωνα μέ τήν ἐξελικτική ἀντίληψη τῆς ἱστορίας ἤ μέ τό πέρασμα τοῦ ρεαλισμοῦ ἀπό τό φαινομενολογικό (Porto das Caixas), στό κοινωνικό (Vidas Secas) καί μετά τό πολιτικό (Deus e o Diabo) ἐπίπεδο, οἱ ἐξελίξεις λοιπόν αὐτές μαρτυροῦν τή σημασία τοῦ εἴδους τῆς ὑπόθεσης τοῦ ἔργου μετά τήν κατάκτηση τῆς γλώσσας. Ἀλλά αὐτές οἱ ἐξελίξεις εἶναι ἀκόμα ζωντανές καί παρ' ὅλο πού ἀποτελοῦν τό σημαντικότερο στοιχεῖο τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου, ἡ μελέτη τους εἶναι πρώϊμη. Ἀρκεῖ νά ποῦμε ὅτι μετά τόν *Πολίτη Καίην* ἡ ὑπόθεση ἀποκτᾶ ἕνα χαρακτήρα πού θά διατηρηθεῖ καί στό μέλλον: εἶναι ὁ πρῶτος σταθμός μιᾶς διεργασίας μέ σκοπό τήν μετατροπή μιᾶς ἄποψης τοῦ κόσμου σέ ἔργο τέχνης, νά δώσει δηλαδή συγκεκριμένη μορφή σέ μιά ἀφηρημένη ἰδέα. Εἶναι ἡ πρώτη στιγμή τῆς σταδιακῆς αὐτῆς μορφοποίησης, εἶναι ἡ μεταμόρφωση μιᾶς ποιητικῆς, κοινωνικῆς καί φιλοσοφικῆς σύλληψης σε πρόσωπα καί καταστάσεις. Θά ἦταν ἐπιφανειακό, ἀβάσιμο καί μάταιο νά ἐπιχειρήσουμε νά προδιαγράψουμε αὐτή τή στιγμή ὅπως

καί ὅλες τίς ἄλλες στιγμές τῆς διεργασίας τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Τή στιγμή πού θά προσπαθούσαμε νά τήν τοποθετήσουμε μέσα σέ λογικά πλαίσια θά ἔχανε τήν ἀπαραίτητη προϋπόθεση τῆς ὕπαρξής της δηλαδή τήν ἐλευθερία. Ἡ κωδικοποίηση θά συνεπαγόταν τό τέλος τῆς τέχνης καί τή γέννηση μιᾶς ἐπιστήμης τῶν μορφῶν. Ἡ τέχνη ἔχει πολύ δρόμο ἀκόμα ὥσπου νά ἐξαντλήσει τίς δυνατότητές της κι ἔτσι δέν ὑπάρχει ἀνάγκη νά ἀκολουθήσει αὐτό τό δρόμο. Μιά καί ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης καί τῆς κοινωνίας εἶναι παράλληλες εἶναι πιθανό νά δημιουργηθεῖ ἡ ἐπιστήμη αὐτή τῆς μορφῆς ὅταν θά εἶναι ἀναγκαία. Δέν χρειάζεται λοιπόν νά ἐπέμβουμε στή διεργασία τῆς δημιουργίας τῆς ὑπόθεσης· μένει ὅμως νά ἐξετάσουμε τίς συνέπειές της ἀπό τή στιγμή πού στήν ὑπόθεση –ὅταν ἀκόμα ὅλα εἶναι πολύ ἁπλά– βρίσκονται ἐναργέστερες οἱ θέσεις τοῦ κινηματογραφικοῦ δημιουργοῦ.

Ἡ κοινωνική λειτουργία τοῦ καλλιτέχνη

Μποροῦμε νά προσδιορίσουμε μιά διαλεκτική σχέση ἀνάμεσα στή ζωή, τήν κοινωνία καί τήν ἱστορία ὅπως καί ἀνάμεσα στήν ποίηση, πολιτική καί τήν ἠθική ἀνάμεσα στό αἴσθημα, τή συνείδηση καί τήν αὐθεντικότητα. Καί νά φανταστοῦμε τόν καλλιτέχνη πού προσπαθεῖ νά πραγματοποιήσει τή σύνθεση τῶν συνθέσεων, ἀνάμεσα στήν αὐθεντικότητα, τήν ἠθική καί τήν ἱστορία. Στό βάθος ὁ καθένας ξέρει ὅτι ὁ Χρυσός Αἰώνας θά ἔρθει ὅταν ἡ αὐθεντικότητά του θά συμπίπτει μέ τήν αὐθεντικότητα τῶν ἄλλων παίρνοντας τή μορφή της Ἠθικῆς καί αὐτή θεσμοποιημένη ἀπό τό Κράτος θά συμπίπτει μέ τό νόημα τῆς ἱστορίας πού εἶναι ἡ ἐλευθερία τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ καλλιτέχνης εἶναι ἕνας ἀπό τούς πολλούς πού πιστεύουν στήν ἔλευση αὐτῆς τῆς οὐτοπίας καί ἐργάζοναι γι' αὐτήν. «Στήν ἀλχημεία ἡ ἐλπίδα βασίζεται στή σιγουριά ὅτι ὑπάρχει ἕνα μεῖγμα»[3]. Εἶναι ὅμως ἕνας ἀπό τούς λίγους πού θυμοῦνται τί θά βρεῖ ὁ ἄνθρωπος στό τέρμα τῆς προσπάθείας του νά γίνει ἱστορία, τό συγκέρασμα τοῦ ἀτομικοῦ στό συλλογικό, τοῦ εἰδικοῦ στό καθολικό· κάτι πού εἶχε στά χέρια του στήν ἀρχή τοῦ μακρινοῦ ταξιδιοῦ του. Ἡ διάσπαση αὐτῆς τῆς πρωταρχικῆς ἑνότητας ἦταν τό τίμημα πού πλήρωσε ἡ ἀνθρωπότητα σέ ἀντάλλαγμα ἀ.ώτερων, πιό σύνθετων καί παραγωγικῶν μορφῶν τῆς ὀργάνωσης τῆς κοινωνίας. Ἡ ρήξη μέ τή φύση ἔγινε στό μέτρο πού ὁ ἄνθρωπος συνειδητοποιοῦσε τήν ἱκανότητά του γιά δράση, δημιουργώντας μιά ἀντιφύση, ἕνα νέο τύπο πραγματκότητας. Μέσα ἀπό τή δουλειά καί γιά τή δουλειά ὁ ἄνθρωπος μεταμορφώνει τή φύση: τό κομμάτι ξύλο πού κραδαίνει στό χέρι του γίνεται ὅπλο χωρίς νά παύει νά εἶναι ἕνα κομμάτι ξύλο. Μέ τή δουλειά μεταμορφώθηκε σέ ἄνθρωπο ἀλλά ἡ συνείδηση τῆς ἱκανότητας νά ἐλέγχει τή φύση δέν κατάργησε τό φόβο πού τοῦ προξενεῖ. Οὔτε τό αἴσθημα τῆς δύναμης πού ξεκινᾶ ἀπό αὐτή τή συνείδηση περιόρισε τήν αἴσθηση τῆς ἀδυναμίας πού ὀφείλεται σ' αὐτό τό φόβο. Τό τίμημα τῆς ἀνθρώπινης ὀντότητας ἦταν ἡ καθιέρωση μιᾶς βαθιᾶς καί ὀξείας σύγκρουσης.

Ἡ δυνατότητα τοῦ ἀνθρώπου νά δημιουργήσει κάτι παραπάνω ἀπό τή φύση –ἕνα σιδερένιο ἐργαλεῖο ἤ ἕνα σύμβολο ἀπό τά ὁποῖα ξεκινοῦν

ἡ κοινωνική ὀργάνωση καί ἡ γλώσσα– εἶναι ἡ ρίζα κάθε μορφῆς τέχνης. Ὁ σχετικός ἔλεγχος δημιούργησε τήν ἐπιθυμία ἑνός ἀπόλυτου ἐλέγχου. Ἐξαιτίας αὐτῆς τῆς ἐπιθυμίας ὁ ἄνθρωπος ἔδωσε στά ἐργαλεῖα καί στά σύμβολά του ἕνα μαγικό νόημα καί τά μεταμόρφωσε σέ μιά τέχνη πού σκοπός της ἦταν νά φέρει τήν ἐξουσία πάνω στή φύση, στόν ἐχθρό στόν σεξουαλικό ἀντίπαλο, στήν πραγματικότητα καί τή συλλογικότητα[4]. Ἀλλά αὐτή ἡ ἐπιθυμία τῆς ἀπόλυτης ἐξουσίας εἶναι κιόλας συνείδηση μιᾶς ἀδυναμίας. Ἐπειδή αὐτή ἡ σύγκρουση ἐκδηλώνεται μέσα ἀπό τήν τέχνη εἶναι φυσικό οἱ συνέπειές της νά βαραίνουν περισσότερο πάνω στόν καλλιτέχνη. Ἐξαιτίας τῆς μοίρας του, ἡ μονομαχία ἀνάμεσα στήν ἄρνηση καί τήν ὑποστήριξη τῆς ἐξουσίας, πού ζοῦν ὅλοι οἱ ἄνθρωποι, εἶναι γι' αὐτόν πιό ὀδυνηρή.

Ἔτσι ὁ καλλιτέχνης προσπαθεῖ νά λύσει τή διαμάχη ἀνάμεσα στή φύση καί τόν ἄνθρωπο μέ μιά συμφωνία τῆς ὁποίας θά εἶναι αὐτουργός. Ὅταν ὁ καταμερισμός τῆς ἐργασίας καί ἡ ἀτομική ἰδιοκτησία ἀρχίζουν νά διαμορφώνουν τήν κοινωνία σέ τάξεις πού μάχονται μεταξύ τους ὁ καλλιτέχνης προσπαθεῖ γιά μιά ἀκόμα φορά νά ἀναβιώσει τή χαμένη ἑνότητα. Καί στίς δυό περιπτώσεις ὁ ρόλος του εἶναι ἔντονα κοινωνικός.

Ἡ κατάρρευση τῆς ἀστικῆς τέχνης.

Ἡ τέχνη δέ θά χάσει ποτέ, στό πέρασμα τῶν αἰώνων, τήν κοινωνική της λειτουργία ἀλλά μετά τή βιομηχανική ἐπανάσταση, πού μποροῦμε νά θεωρήσουμε σάν ριζοσπατικοποίηση τῶν ἀντιφάσεων τῆς οἰκονομικῆς ἐξέλιξης, ὁ καλλιτέχνης κατάληξε νά χάσει καί νά ἀρνηθεῖ τή συνείδηση αὐτῆς τῆς ἀποστολῆς. Σέ μιά πρώτη ἀντίδραση οἱ ἰδέες τῆς ἰσότητας, τῆς ἐλευθερίας καί τῆς ἀδελφότητας συγκινοῦν τόσο τόν καλλιτέχνη ὥστε ἡ τέχνη δέν τοῦ φτάνει πιά καί ὁ Μπάϋρον πηγαίνει στήν Ἑλλάδα γιά νάπολεμήσει γιά τήν ἀνεξαρτησία της. Καί πεθαίνει ἀπό πυρετό λίγο ἀργότερα. Καί ὁ Μπετόβεν πού εἶχε ἀφιερώσει τήν *Ἡρωϊκή* στόν Ναπολέοντα δημοκράτη σπεύδει ν' ἀποσύρει τήν ἀφιέρωση ὅταν ὁ Ναπολέοντας γίνεται αὐτοκράτορας.

Ἀργότερα ἡ ἀστική ἐπανάσταση δέν στάθηκε πιστή στήν φιλελεύθερη ἰδεολογία πού τήν ἔσπρωξε ν' ἀρπάξει τήν ἐξουσία ἀπό τούς ἀριστοκράτες. «Ὁ εἰλικρινής οὐμανιστής καλλιτέχνης ἔνιωσε βαθιά ἀπογοητευμένος ὅταν εἶδε τά ὁλότελα πεζά, ὁλότελα μέτρια ἀλλά καί βαθιά ἀνησυχητικά ἀποτελέσματα τῆς δημοκρατικῆς ἀστικῆς ἐπανάστασης. Καί μετά τό 1848, χρόνο τῆς κατάρρευσης αὐτῆς τῆς ἐπανάστασης στήν Εὐρώπη, μποροῦμε νά πιστέψουμε ὅτι «λύθηκαν τά μάγια» γιά τίς τέχνες. Ἡ λαμπρή ἐποχή τῆς τέχνης τῶν ἀστῶν εἶχε τελειώσει. Ὁ καλλιτέχνης καί οἱ τέχνες ἔκαναν τήν εἴσοδό τους στόν ἀνεπτυγμένο κόσμο τῆς καπιταλιστικῆς παραγωγῆς μέ τήν πλήρη ἀλλοτρίωση τοῦ ἀνθρώπινου πλάσματος, τήν ἐξωτερίκευση καί τήν ἐπιπεδοποίηση ὅλων τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων, τόν καταμερισμό τῆς ἐργασίας, τήν πάγια εἰδίκευση, τή σύγχυση τῶν κοινωνικῶν μοχλῶν, τήν προοδευτική ἀπομόνωση καί τήν προοδευτική ἄρνηση τοῦ ἀτόμου»[5].

Καί ὁ ρομαντισμός πού γεννήθηκε σάν κίνημα διαμαρτυρίας ἐνάντια στόν κλασικισμό καί ταυτόχρονα ἐνάντια στήν ἀριστοκρατία, γιά μιά ἐθνική ταυτότητα καί μιά ἐλευθερία στό θέμα καί στή μορφή πού θά πλησίαζε τήν τέχνη στόν ἄνθρωπο, στό τέλος δέχτηκε τήν ἀλλοτρίωση τοῦ καλλιτέχνη πού ἐπιβάλλει ἡ οἰκονομική δομή. Ἡ πραγματικότητα ἔχει ξεχαστεῖ στό ὄνομα τῆς ποίησης, ἡ κοινωνία στό ὄνομα τῆς φύσης, ἡ ἐπιστήμη στό ὄνομα τοῦ ὀργάνου, ἡ λογική στό ὄνομα τῆς ἀγάπης καί ὁ θάνατος ἔγινε ἡ καλύτερη στιγμή τῆς ζωῆς, ἡ ἀπόλυτη στιγμή, ἡ συνάντηση μέ τή χαμένη πραγματικότητα. Ἡ τέχνη ἔγινε μιά ὀργανική ἔκκριση μερικῶν ἐξαιρετικῶν πλασμάτων προορισμένη γιά τούς λίγους ἄξιους. Ἀλλά ἔγινε καί εἶδος πολυτελείας πού χαίρονταν μόνο οἱ προνομιοῦχες τάξεις. Ἀπό τότε ἡ ἀξιοπρέπεια ἔγινε ζήτημα χρημάτων. Ἀνάμεσα στή συνείδηση τοῦ κοινωνικοῦ του ρόλου –πού εἶχε στερηθεῖ καταντώντας ἕνας ἁπλός παραγωγός καταναλωτικῶν ἀγαθῶν– καί τή συνείδηση τῆς ἀπόλυτης μοναξιᾶς του –πού προέρχεται ἀπό τήν παραδοχή αὐτῆς τῆς μοίρας– ὁ καλλιτέχνης πορεύεται πρός τήν αὐτοκτονία ἄν ὄχι τή φυσική τουλάχιστον τή δημιουργική.

Πρόκειται γιά τήν ἕλευση τῆς σύγχρονης τέχνης πού εἶναι κατ' ἐξοχήν αὐτοκαταστροφική. Ἀφοῦ ἀλλοτριωθεῖ ἀπό τή φύση καί τήν κοινωνία ὁ καλλιτέχνης ἀλλοτριώνεται τελικά ἀπό τήν ἴδια του τήν ἔκφραση. Ἀπό τόν Φλωμπερ στόν Ρόμπ-Γκριγιέ καί ἀπό τον Ντελακρουά στόν Ράουζενμπεργκ, ὁ καλλιτέχνης διανύει τήν πορεία μιᾶς παραίτησης. Μοναδικό του πρόβλημα εἶναι ἡ κατάκτηση τῆς σιωπῆς ὅπως δηλώνει ὁ διανοούμενος τοῦ *Ὀχτώμιση*.

Κινηματογράφος τῆς ἐλίτ ἐνάντια στό λαϊκό κινηματογράφο.

Πρέπει νά περιμένουμε τόν Μαγιακόφσκι γιά νά ἀκούσουμε ὅτι «τό ἐγώ μου εἶναι λίγο γιά μένα» ἤ τόν Μπρέχτ γιά νά μάθουμε ὅτι «ἀφοῦ τά πράγματα εἶναι ὅπως εἶναι, δέν θά μείνουν ἔτσι». Καί ἔπρεπε νά περιμένουμε τόν κινηματογράφο γιά νά ἀποδοθεῖ ἡ τέχνη στίς μάζες κι ἐκεῖνες νά στραφοῦν στήν τέχνη. Ἡ νεότητα του πέρασε –ὅπως εἴδαμε– μέ τήν μακρόχρονη ἀναζήτηση τῆς γλώσσας καί οἱ οἰκονομικές πιέσεις ὁδήγησαν τούς καλλιτέχνες νά ντύσουν τό μύνημά τους μέ τά μασκαράτικα τῆς ψυχαγωγίας. Σήμερα πού οἱ δυσκολίες τῆς γλώσσας ὑπερνικήθηκαν οἱ οἰκονομικές πιέσεις τείνουν νά ἀπομακρύνουν τόν κινηματογράφο ἀπό τό λαό μεταμορφώνοντάς τον –ὅπως καί τίς ἄλλες τέχνες– σέ εἶδος πολυτελείας. Μετά ἀπ' αὐτό ἡ στάση τοῦ δημιουργοῦ τῶν ἔργων γίνεται σοβαρή ἐκτός ἄν ὁ ἔρωτας του γιά τόν κινηματογράφο εἶναι συνάμα ἔρωτας γιά μιά νεαρή τέχνη κοντά στό λαό, ὅπως ἔγινε σέ ἄλλες ἐποχές μέ τό ἑλληνικό θέατρο ἤ τή ζωγραφική στή Φλωρεντία. Ἤ θά δεχτεῖ νά περιοριστεῖ κάτω ἀπό τό γυάλινο θόλο τῆς τέχνης γιά τήν *ἐλίτ* ἔχοντας ἴσως μεγαλύτερες δυνατότητες ἔτσι νά ἐκφράσει τά κατάβαθα τῆς ψυχῆς του ἀρκεῖ νά μήν ἀμφισβητήσει τό κοινωνικό του πλαίσιο· ἤ θά ἀρνηθεῖ αὐτό τό νόμο καί θά διαλέξει τό κοινό, τό λαό, προσπαθώντας ν' ἀλλάξει τό σύστημα πού τόν ἀπομακρύνει ἀπ' αὐτόν μέσα ἀπό τή δράση καί μέσα ἀπό ἔργα πού προτρέπουν στή δράση ἤ πάλι δέχεται τόν διά-

λογο μέ τήν *ἐλίτ* γιά νά τῆς δείξει ὅσο μπορεῖ ὅτι αὐτή εἶναι συνάμα θύμα καί δήμιος τοῦ κόσμου πού ἐξουσιάζει. Καί ὅτι ἡ ὑλική εὐπορία δέν ἐμποδίζει –σ' ἕνα κόσμο πού ἡ ἀγάπη εἶναι ἀνεφάρμοστη ἄν ὄχι ἀδύνατη– νά γίνω ἐγώ ἡ κόλαση τοῦ ἄλλου κι ἐκεῖνος ἡ δική μου. Ἀλλά εἶναι κιόλας συμβιβασμός νά δεχτοῦμε ὅρους ὅπως *ἀγάπη* ἤ *κόλαση* πού ἀνήκουν σ' ἕνα ἀντίπαλο στρατόπεδο.

Ἡ φυλή τῶν καλλιτεχνῶν

Τό βασικό πρόβλημα τῆς κινηματογραφικῆς ὑπόθεσης σήμερα εἶναι νά δείχνει ἄν ὁ δημιουργός της αἰσθάνεται ἤ ὄχι ὑπεύθυνος γιά τόν κόσμο ὅπου ζεῖ. Ἄν εἶναι ἱκανοποιημένος ἤ ὄχι ἀπ' αὐτόν τόν κόσμο καί ἀπό τόν ἑαυτό του. Ἄν ναί τότε θά γιορτάσει μέ χρώματα καί μουσική τή συμφωνία του. Ἀλλά ὁ Ρενέ Κλαίρ ὑποστηρίζει ὅτι «κανένα πουλί δέν ἔχει καρδιά νά τραγουδήσει πάνω σ' ἕνα θάμνο προβλήματα». Καί ἡ δυστυχία, ἡ ἀπειλή τοῦ πολέμου, ἡ ἔλλειψη ἐλευθερίας, ἡ ὁμαδική νεύρωση; Τίποτα ἀπ' αὐτά δέ θολώνει τήν αὐταρέσκειά του καί δέν τοῦ γεννᾶ τό πρόβλημα τῆς εὐθύνης. Ἡ ἄποψη τῆς *Εὐτυχίας* τῆς Ἀνιές Βαρντά εἶναι ὅτι ἡ εὐτυχία εἶναι γιά χάρη τοῦ λαοῦ. Ἄλλοι, ὁ Κρίς Μαρκέρ λ.χ. μᾶς λένε ὅτι:

«Ὅσο ὑπάρχει δυστυχία δέν θά εἶστε εὐτυχισμένοι,
ὅσο ὑπάρχει ἀθλιότητα δέν θά γίνετε εὐτυχισμένοι,
ὅσο ὑπάρχουν φυκαλές δέν θά εἶστε ἐλευθεροι[6]

Οἱ πραγματικοί καλλιτέχνες ἀνήκουν περισσότερο σ' αὐτή τήν τελευταία φυλή. Ἔχουν συνείδηση ὅτι ὁ κόσμος μπορεῖ νά μεταμορφωθεῖ ἀπό τόν ἄνθρωπο πρός ὄφελός του καί χρησιμοποιοῦν αὐτή τή συνείδηση γιά τήν προώθηση τῆς ἀλλαγῆς. Δουλεύουν ὥστε ὁ ἄνθρωπος μέ τό χαμένο παράδεισο νά ἀποκτήσει ἕναν ἄλλον ἀπ' ὅπου θά εἶναι ἀδύνατο νά διωχτεῖ.

Gustavo Dahl

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ.

1) Sam Fuller,Cahiers du Cinéma, Παρίσι, τεῦχος 93 Μάρτιος 1959, σελ. 11
2) André Bazin, «Qu' est ce le cinéma». Editions du Cert, Παρίσι, 1958, σελ. 133.
3) Luis Pauwels καί *Jauques Bergier: «Le matin des Magicieus» Callimard* Παρίσι, 1964, σ. 134.
4) Οἱ ἔννοιες αὐτές γιά τήν «ἀρχή τῆς τέχνης» καί τή «χαμένη ἑνότητα» βρίσκονται στό ἔργο τοῦ Ἔρνστ Φίσερ, «Ἡ ἀναγκαιότητα τῆς τέχνης».
5) Ἔρνεστ Φίσερ, ὅπως πιό πάνω.
6) Φινάλε τοῦ «Joli Mai».

FILME

Cinema Nôvo