ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '81

Αύγουστος — Δεκέμβριος 81. Τιμή δρχ: 140.

30

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΤΖΩΝ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗ

ΣΟΥΠΕΡ 8

Κατερίνα Θωμαδάκη και Μαρία Κλωνάρη

Φεστιβάλ Βενετίας και Πέζαρο

Αφιέρωμα στις Κινηματογραφικές Λέσχες (β)

movie makers

Χαριλάου Τρικούπη 75. Αθήνα 145, Τηλ. 3600780

ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΑΙΝΙΩΝ – ΔΙΑΘΕΣΗ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΩΝ 35mm - 16mm – ΗΧΟΣ — ΦΩΤΙΣΤΙΚΑ

έκαναν τήν ταινία τού Χριστόφορου Χριστοφή

«POZA»

Π-000000002867

ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΕ

Θεμιστοκλέους 42, Τηλ. 3609869

Κινηματογραφική περίοδος 1981-1982

Μιὰ καινούρια παρουσία στὸ χῶρο τοῦ κινηματογράφου

Οἱ ἀξιόλογες ταινίες τῆς διεθνοὺς παραγωγῆς:

Φρανσουὰ Τρυφὼ
Ἡ γυναίκα τῆς διπλανῆς πόρτας (*La femme d' à côté*, Γαλλία 1981)

Ντίνο Ρίζι
Fantasma d' amore (Ἰταλία 1981)

Ὑὸ Μπουασὲ
Τὰ ὅπλα δαψοὺν γιὰ αἷμα (*Allons z' enfants*, Γαλλία 1980)

Μάρκο Φερέρι
Ἐρωτικὲς ἱστορίες καθημερινῆς τρέλας (*Tales of Ordinary Madness*, 1981)

Λιλιάνα Καβάνι
Τὸ δέρμα (*La Pelle*, Ἰταλία 1981)

Βαλέριαν Μπορόβτζικ
Τὸ Κτήνος (*La bête*, Γαλλία 1975)

Ζανὶν Μεεράπφελ
Malou (Δ. Γερμανία 1981)

Χάνς - Γὺργκεν Ζύμπερμπεργκ
Χίτλερ (*Hitler, Ein Film Aus Deutschland*, Δ. Γερμανία 1978)

Κάρλος Ντιέγκες
Μπάι, Μπάι, Μπραζίλ (*Bye, Bye, Brazil*, Βραζιλία 1981)

Ἀρνάλντο Ζαμπόρ
Ἐου τὲ ἀμο θὰ πεὶ σ' ἀγαπῶ (*Eu te amo*, Βραζιλία 1980)

26

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(*Μεγαλέξαντρος, Μελόδραμα;, Παραγγελιά, Όμίχλη κάτω άπ' τόν ήλιο, Γυρολόγος*, Ταινίες μικρού μήκους)

ΖΑΚ ΤΟΥΡΝΕΡ

ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(*Η Νέα Βαβυλώνα* καί ή ΦΕΚΣ)

ΡΟΛΑΝ ΜΠΑΡΤ
(άποσπάσματα άπό τόν *Φωτεινό Θάλαμο*)

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

27

ΖΑΝ ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ
(*Ό Σώζων έαυτόν σωθήτω*)

Ο. Χ.Λ. ΜΠΟΡΧΕΣ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Γκρίζα Ζώνη καί μικρή όθόνη
(Λοκάρνο 1980)

ΚΡΙΤΙΚΕΣ
(*Σαλό, Ό καταδικασμένος, Η αύτοκρατορία τού πάθους, Έρωτική Παραζάλη, Μεγαλέξαντρος, Ντόν Τζιοβάνι, Έπάγγελμα Ζιγκολό, Η ταράτσα, Δυό έρωτευμένες γυναίκες, Οί άτσίδες μέ τά μπλέ*)

28/29

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΡΟΤΕΡΝΤΑΜ 81
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Φρίντα Λιάππα - Λάκης Παπαστάθης - Νίκος Τζήμας)

ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Ρενέ Αλιό - Μαρσέλ Πανιόλ Μαργκερίτ Ντυράς)

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(ΣΑΜΟΥΕΛ ΦΟΥΛΕΡ - ΜΑΡΤΙΝ ΣΚΟΤΣΕΖΕ)

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ
(Μέρος Α')

ΔΕΛΤΙΟ ΕΓΓΡΑΦΗΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΗ

Πρός τό περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*.
Όνοματεπώνυμο ..... Τηλ.
Διεύθυνση. Όδός ..... Άριθ.
Πόλη ..... Περιοχή Τ.Τ.
Η συνδρομή νά άρχίζει άπό τό τεύχος .....
Γιά 6 τεύχη, συνδρομή έσωτερικού Δρχ. 700.
Γιά 6 τεύχη συνδρομή έξωτερικού Δολ. 35.

Γίνονται δεκτές ταχυδρομικές έπιταγές στό όνομα:
ΕΞΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΕ, Τζαβέλλα 1, Άθήνα ΤΤ 145, Τηλ. 36.21.236.

ΕΙΔΙΚΗ ΠΡΟΣΦΟΡΑ

ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ ΤΟΥ «Σύγχρονου Κινηματογράφου» ΚΑΙ ΤΙΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΛΕΣΧΕΣ

● Οί συνδρομητές τού *Σύγχρονου Κινηματογράφου* μπορούν νά προμηθεύονται τή μοναδική μελέτη τού Τζ. *Λέυντα, ΚΙΝΟ. Μιά ίστορία τού Ρώσικου καί Σοβιετικού Φίλμ*, μέ έκπτωση 40% (300 δρχ. άντί 550 δρχ.) άπό τά γραφεία τού περιοδικού.

● Μιά άκόμα εύνοϊκώτερη προσφορά γιά τίς κινηματογραφικές λέσχες καί πολιτιστικούς συλλόγους: τό βιβλίο τού Λέυντα διατίθεται μέ έκπτωση 50% (250 δρχ. άντί 500 δρχ.) γιά παραγγελίες τουλάχιστον 5 άντιτύπων.

Τά χρήματα νά στέλνονται *μόνο* μέ ταχυδρομική έπιταγή στό όνομα:
ΕΞΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΕ, Τζαβέλλα 1, Άθήνα 145.

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '81

Synchronos
Kinimatographos '81
Tzavella 1, Athens 145
No 30, 140 drs.

Δίμηνη έκδοση
Άρ. Τεύχους: 30
Τιμή Τεύχους: 140 δρχ.
Συνδρομή γιά 6 τεύχη:
έσωτερικού: 700 δρχ.
έξωτερικού: 35 δολ.

Άρχισυντάκτης:
Μιχάλης Δημόπουλος

Σύνταξη:
Άντουανέτα Άγγελίδη
Χρήστος Βακαλόπουλος
Μαρία Γαβαλά
Κώστας Θεοφιλόπουλος
Μανόλης Κούκιος
Μαρία Νικολακοπούλου
Νίκος Σαββάτης

Συνεργάστηκαν:
Φραντσουά Άλμπερά
Άνδρέας Βελισσαρόπουλος
Ρίτα Κολαΐτη
Νίκος Κολοβός
Μπάμπης Κολώνιας
Νίκος Κουμπιάς
Ζεράρ Κουράν
Κώστας Λιδιεράτος
Μαρία Μήτσορα
Πιέρ Μπωντρύ
Μαρία Παπαγεωργίου
Λευτέρης Ξανθόπουλος
Λουκία Ρικάκη
Θόδωρος Σούμας
Μαρία Φλώρα

Υπεύθυνος
σύμφωνα με τό νόμο:
Μιχάλης Δημόπουλος
Άδριανού 18, Νέο Ψυχικό
Μοντάζ - Φωτογραφήσεις:
Σταύρος Κουνδουράκης
Καλλιτεχνική επιμέλεια:
Λάγια Γιούργου
Στοιχειοθεσία:
Foto - Libri
Εκτύπωση:
Κ. Μάντζιος & Σία Ε.Ε.
Κ. Τσαλδάρη 21-23
Τηλ. 88.31.503
Κεντρική διάθεση:
ΕΞΑΝΤΑΣ,
Κωλέττη 11, Άθήνα
Τηλ. 36.04.885

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ
Συνέντευξη μέ τήν Μαρία Παπαγεωργίου. Ό Λακάν έκανε κινηματογράφο; Άϊζενστάιν καί μαρξισμός. Τό Χόλυγουντ μπροστά στή νέα του κρίση. Συνέντευξη μέ τόν Ρόν Πέκ (γιά τά *Γεράκια τής νύχτας*). Βιβλιοπαρουσίαση 4

ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ
Τό Καινούριο καί τό Παλιό (Βενετία 81), τού *Μπάμπη Κολώνια* 14
Πέζαρο '81, τού *Νίκου Κουμπιά* 21

ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ
Άναγκαιότητα μιάς νέας Ταινιοθήκης 25

ΤΖΩΝ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗΣ
Παρουσίαση 26
Συνέντευξη τού Τζών Κασσαβέτη μέ τόν *Σ.Κ.* 28
Κριτική τής *Gloria*, τού *Νίκου Σαββάτη* 37
Βιοφιλμογραφία τού Τζών Κασσαβέτη 41

ΣΟΥΠΕΡ 8
Ή ώραία καί τό τέρας (Σκέψεις μέ άφορμή τό 3ο Φεστιβάλ Σούπερ 8 Θεσσαλονίκης), τού *Gérard Courant* 43
Κατερίνα Θωμαδάκη — Μαρία Κλωνάρη
Ή Έλλάδα δραπετεύει, τού *Άνδρέα Βελισσαρόπουλου* 49
Συνέντευξη τής Κατερίνας Θωμαδάκη καί τής Μαρίας Κλωνάρη μέ τόν *Α.Β.* 51
Βιοφιλμογραφία 58

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ
Παραγωγή τής πραγματικότητας, πραγματικότητα τής παραγωγής τού *Pierre Baudry* 60

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ ΔΙΑΚΙΝΗΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ
Ένα έπάγγελμα πού δέν ύπάρχει στήν Έλλάδα, συνέντευξη τής Aina Bellis μέ τήν *Μαρία Νικολακοπούλου* 69
Συνέντευξη τού Claude Degand μέ τούς *Χρήστο Βακαλόπουλο* καί *Κώστα Θεοφιλόπουλου* 75

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΣΤΗ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ 79

ΚΡΙΤΙΚΕΣ
Άπουσία πόλης, σχήμα θανάτου (*Ή νύχτα μέ τίς μάσκες*), τού *Κώστα Λιδιεράτου* 90
Σημειώσεις γιά δυό ταινίες τού Όττο Πρέμιγκερ, τού *Θόδωρου Σούμα* 93
Κόλαση Τώρα (*Μιά γυναίκα δαιμονισμένη*), τού *Νίκου Σαββάτη* 95

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ (Μέρος β΄), τού *Λευτέρη Ξανθόπουλου* 97

Έξώφυλλο: Τζών Κασσαβέτης

Ειδησεις & σχολια

Συνάντηση με τήν Μαρία Παπαγεωργίου

Όπως γράψαμε στό προηγούμενο τεύχος, ή φίλη μας Μαρία Παπαγεωργίου έκανε τό σκηνοθετικό ντεμπούτο της στήν Αμερική. Πρίν φύγει άπ' τήν Αθήνα (όπου ήρθε γιά λίγες βδομάδες τό καλοκαίρι) γιά νά όλοκληρώσει τό μοντάζ τής ταινίας της Golden Gate *στό Σάν Φρανσίσκο, τής ζητήσαμε νά λύσει μερικές άπ' τίς άπορίες μας.*

Μιχ. Δημόπουλος: Πώς ξεκίνησες αύτή τήν ταινία καί ποιά ήταν ή άφορμή πού σέ όδήγησε νά κάνεις μιά ταινία στήν Αμερική;

Μαρία Παπαγεωργίου: Η άρχική ίδέα ριχτηκε μεταξύ άστείου καί σοβαρού ένα άπόγεμα πού συνάντησα δυό φίλους μου, τόν Etan Boritzer, ήθοποιό καί συγγραφέα καί τόν Curtis Imrie, σκηνοθέτη καί ήθοποιό. Έγώ μόλις είχα έπιστρέψει άπό τήν Ελλάδα καί ήμουν γεμάτη ίδέες καί όρεξη γιά δουλειά, ένώ ό Curtis είχε μιά κάμερα καί ένα στόκ άπό άχρησιμοποίητο φίλμ. Έτσι, άποφασίσαμε νά γυρίσουμε μιά ταινία. Κύριος έμπνευστής της ήταν ό Etan, μέ τόν όποίο συνεργαστήκαμε στό σενάριο. Έκείνος έγραφε τίς σκηνές καί στή συνέχεια συζητούσαμε γιά τίς άλλαγές πού έπρεπε νά γίνουν μιά κι έγώ είχα κάποια μεγαλύτερη πείρα πάνω στήν όπτική τού κινηματογράφου. Τότε βέβαια, κανείς δέν μπορούσε νά φανταστεί τίς διαστάσεις πού θά 'παιρνε όλη αύτή ή ίστορία, άν καί τό 'χαμε πάρει πολύ στά σοβαρά — καί μόνον ή προεργασία γιά τήν ταινία κράτησε τρείς μήνες. Άπό τήν άλλη, είχαμε τήν αίσθηση ότι άπό τή στιγμή πού έμείς οί τρείς καί μόνο βάζουμε τό σενάριο, τή σκηνοθεσία καί τόν κύριο ρόλο (τόν ήθελε ό Curtis σ' άντάλλαγμα τής κάμερας καί τού φίλμ πού διέθετε) θά είχαμε έξασφαλίσει τίς πρώρες ύλες, άρα τίποτα δέν θά μπορούσε νά πάει στραβά.

Όταν τό σενάριο «τέλειωσε», δέν ήμουν πολύ ένθουσιασμένη μιά καί δέν ήταν αύτό πού θά όνειρευόμουνα νά σκηνοθετήσω, άλλά έπρεπε νά κάνω κάποια παραχώρηση· έτσι κι άλλιώς, δέν είχα τίποτα καλύτερο νά προτείνω. Άπό κεί καί πέρα, έπρεπε νά συσταθεί μιά έταιρεία καί νά άποκτήσουμε κοινό τραπεζικό λογαριασμό. Τυπώσαμε μιά μπροσούρα μέ τά βιογραφικά μας σημειώματα καί τούς στόχους αύτής τής έταιρείας καί τήν ταχυδρομήσαμε σέ άνθρώπους πού πιστεύαμε πώς θά τούς ένδιέφερε νά άγοράσουν μερίσματα. Πρός μεγάλη μας έκπληξη, άρχισαν νά έρχονται τσέκ καί νά ύπογράφουμε συμβόλαια. Βάλαμε λοιπόν τήν ταινία μπροστά, άρχίζοντας μέ τήν έπιλογή τού κάστ. Άνάμεσα σ' αύτούς πού διαλέξαμε ήταν κι ένα πλούσιος διαφημιστής καί έρασιτέχνης ήθοποιός, πού έδειξε τρομερό ένδιαφέρον, διάβασε τό σενάριο, συζητήσαμε κλπ. Είδε ότι ύπήρχε ένθουσιασμός, άλλά έλειπε ό όργανωτικός νούς καί προσφέρθηκε νά γίνει ό διευθυντής παραγωγής πού δέν είχαμε, μέ συμβολική άμοιβή. Έντωμεταξύ, τό σενάριο είχε ξαναγραφτεί άλλες δύο-τρείς φορές τουλάχιστον, έκανα τό ντεκουπάζ καί όρίσαμε τό πρόγραμμα τού γυρίσματος.

Μ.Δ.: Ποιός έγραψε τό σενάριο;

Μ.Π.: Ό Etan.

Μ.Δ.: Είχε κάνει κι άλλα σενάρια;

Μ.Π.: Όχι. Έχει γράψει ένα θεατρικό έργο καί πολλά διηγήματα, άλλά έχει παίξει στό σινεμά σάν ήθοποιός καί τό θέμα ήταν καί κάπως αύτοβιογραφικό· νομίζω πώς τελικά έκανε μιά άρκετά καλή δουλειά. Είχαμε ένα λειτουργικό σενάριο, μέ πολύ καλούς διαλόγους.

Μέ τά πρώτα rushes πού ήρθανε, ό διευθυντής παραγωγής ένθουσιάστηκε τόσο πού άρχισε νά μάς δίνει λεφτά κι έτσι έγινε καί παραγωγός. Γενικά, είχαμε τόν ένθουσιασμό τών άνθρώπων πού κάνουν κάτι γιά πρώτη φορά, μέ άποτέλεσμα νά συμπαρασύρουμε άκόμα καί τό συνεργείο σ' αύτή τήν εύχάριστα τρελλή άτμόσφαιρα.

Μ.Δ.: Αύτός ό τρόπος μέ τόν όποίο κάνατε τήν ταινία δέν διαχωρίζεται κάπως άπό τόν αύστηρό έπαγγελματισμό πού διακρίνει τίς τυπικά άμερικάνικες παραγωγές;

Μ.Π.: Νάι, πάρα πολύ. Ήταν κάτι πολύ ριζοσπαστικό, άν καί όχι πρωτόγνωρο. Στή Νέα Υόρκη ύπάρχουν χιλιάδες έταιρείες πού παράγουν ταινίες χαμηλού κόστους άλλά ύψηλού έπιπέδου, πού έμφανίζουν κέρδη. Στό έξωτερικό βέβαια παραμένουν άγνωστες, γιατί δέν είναι στά κατάλληλα κυκλώματα. Αύτό πού κάναμε ήταν τελείως άντικολυγουντιανό, άλλά καί ποιός θά ήθελε κάτι τέτοιο;

Μ.Δ.: Πώς άντιμετωπίστηκε τό όλο έγχείρημα;

Μ.Π.: Άν ήμασταν στό Λός Άντζελες ίσως νά μάς θεωρούσαν ψώνια! Τό Σάν Φραντσίσκο όμως, είναι άπό παράδοση τό άντι-Χόλυγουντ, τό κέντρο τού άντικονφορμισμού. Τά έργαστήρια έκεί, όπως π.χ. τά έργαστήρια τής Zoetrope πού χρησιμοποιήσαμε, είναι συνηθισμένα σέ πιό πειραματικές δουλειές. Όλοι οί συνεργάτες μου άλλωστε, είναι πεπειραμένοι έπαγγελματίες, μόνο πού δέν ένδιαφέρονται νά μπούν στά πελώρια συγκροτήματα καί νά κάνουν ύπερπαραγωγές. Έτσι, τό είχαν πάρει ζεστά. Έπί

πλέον, τούς τράβηξε καί τό σενάριο.

Μ.Δ.: Ὑπάρχει καμιά ἰδιαιτερότητα στό σενάριο; Δηλαδή, διαχωρίζεται καί σεναριακά ἡ ταινία ἀπό μιά χολυγουντιανή ἡ αὐτό ἰσχύει μόνο γιά τόν τρόπο παραγωγῆς ;

Μ.Π.: Δέν θά ἐλεγα κάτι τέτοιο, γιατί δέν εἰχαμε κανέναν ἐνδοιασμό στό νά κάνουμε μιά ἐμπορική ταινία. Αὐτό πού θέλαμε ἦταν νά χτυπήσουμε τό καθεστώς τῶν ὑπερπαραγωγῶν, κάνοντας μιά καλή ἀφηγηματική ταινία, φτιαγμένη ἀπό νέους ἀνθρώπους πού δέν ζητοῦν ὑπέρογκα ποσά γιά νά δουλέψουν καί πού θά μποροῦσε νά γνωρίσει τήν ἐπιτυχία τού *Ρόκυ* ἡ τού *Κράμερ ἐναντίον Κράμερ*. Δέν κάνουμε προσωπικό κινηματογράφο.

Μ.Δ.: Δέν εἶναι μιά ταινία δημιουργού, δηλαδή;

Μ.Π.: Μέ κανένα τρόπο, ἀν καί ἴσως γιαυτό νά ἤμουν δυσαρεστημένη στήν ἀρχή. Τελικά ὅμως, εἶναι ἕνα πολύ θετικό πρώτο βήμα, γιατί δούλεψα πάνω σ' ἕνα θέμα πού μ' ἐνδιαφέρει καί τό ξέρω καλά.

Τά τελευταία 10 χρόνια ἔζησα στό Σάν Φραντσίσκο καί εἶδα ἀπό κοντά τό τέλος τού κινήματος τῶν χίππυς, τού πολέμου στό Βιετνάμ κλπ. Τό ὅτι ἤμουν ξένη, ἀλλά καί ἀνοιχτή σ' ὅλες αὐτές τίς ἐπιδράσεις καθόρισε καί τόν τρόπο πού μετέφερα τό σενάριο στό σελλυλόιντ, πράγμα πού παρουσίαζε μεγάλο ἐνδιαφέρον καί γιά μένα καί γιά τούς ἄλλους. Στήν ταινία ὑπάρχει ὁ βετεράνος τού βιετναμικού πολέμου, ὁ μικροαπατεώνας μάγκας καί ὁ ξανθογάλανος νεαρός ἀμερικάνος πού θέλει νά γίνει ἠθοποιός. Κινούνται στό ἐκθαμβωτικό σκηνικό πού προσφέρει ἡ πόλη τού Σάν Φραντσίσκο, ἀλλά στήν πραγματικότητα δέν εἶναι παρά μηδενικά. Ὁ ἕνας εἶναι ἀποβλακωμένος, πήγε στό Βιετνάμ ἐθελοντικά, ὁ ἄλλος εἶναι πλήρως ἀλλοτριωμένος ἀπό τόν τρόπο ζωῆς του, ἐνώ ὁ τρίτος πού εἶναι καί ὁ «ἥρωάς» μας ἀναρωτιέται τί ἔγινε καί δέν εἶχε τήν λαμπρή καριέρα πού ὀνειρεύονταν. Μπλεγμένος σ' αὐτά τά γρανάζια ὀργίζεται, ὅλα τοῦ φταίνε, ἀλλά δέν κάνει τίποτα. Ἡ ταινία καλύπτει τρεῖς μέρες ἀπό τή ζωή του καί, παράλληλα, περιγράφει τήν καθημερινή ζωή στό Σάν Φραντσίσκο, μαζί μέ τό ἀντιαμερικάνικο ὄνειρο. Θέλαμε μιά ἐμπορική ταινία, γιαυτό καί προσπαθήσαμε νά δώσουμε ἕνα χάππυ-ἔντ. Αὐτό βέβαια, μπορεί νά εἶναι πολλά πράγματα: μιά ἐλπίδα π.χ.

Μ.Δ.: Ἄν εἴχατε προτείνει αὐτή τήν ταινία σέ κάποιο μεγάλο στούντιο δέν θά μποροῦσε νά γίνει μιά κανονική παραγωγή;

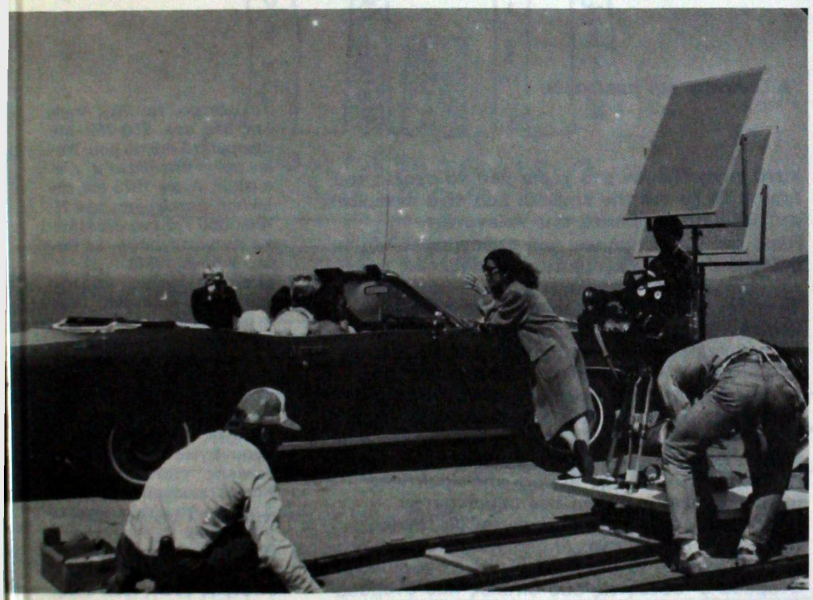
Μ.Π.: Δέν ξέρω, ἀλλά ἀμφιβάλλω. Οἱ ἑταιρείες αὐτές εἶναι συνήθως ἀπασχολημένες μέ τά χιλιάδες σενάρια πού τούς στέλνουν, μιά καί ἡ σεναριογραφία ἔχει μεταβληθεί σέ ἐπιδημία στήν Ἀμερική. Τέλος πάντων, ποτέ δέν μάς ἀπασχόλησε κάτι τέτοιο, γιατί τά πράγματα ξεφεύγουν ἀπό τά χέρια σου, κάτι πού δέν τό θέλαμε.

Μ.Δ.: Ὅσον ἀφορά τήν ἀγορά τῆς ταινίας;

Μ.Π.: Ἀπευθυνθήκαμε σέ διάφορες ἑταιρείες. Ἡ M.G.M. καί ἡ Zoetrope ἐνδιαφέρθηκαν νά τήν δοῦνε μέ προοπτική νά τήν ἀγοράσουν. Αὐτό τείνει νά γίνει κανόνας τελευταία. Ἀφήνοντας τούς ἀνεξάρτητους παραγωγούς νά κάνουν ὅτι θέλουν καί μέ ὁποιοδήποτε κόστος, βλέπουν κατόπιν τίς ταινίες καί ἀν τούς ἀρέσουν τίς ἀγοράζουν καί τίς ἐκμεταλλεύονται· εἶναι ὁ πιό σίγουρος τρόπος. Τό *Perfumed Nightmare* τού Φιλιπινέζου Kidlat πού ἐνθουσίασε τούς Ἀμερικάνους π.χ. εἶχε ἕνα ἀστεῖο κόστος 10-20.000 δολλαρίων καί φυσικά κανένα πρόβλημα ἀπόσβεσής του. Ἡ δική μας ταινία εἶχε ἀρχικά ἕνα κόστος 70.000, τώρα βρίσκεται γύρω στίς 300.000 καί τελικά θά φτάσει τίς 500.000 δολλάρια, δηλ. γιά τήν Ἀμερική ἐλάχιστα.

Ἡ North American Cinema Ltd. θά συνεχίσει νά ὑπάρχει. Τώρα πού ἔγινε ἡ ἀρχή, πολλοί ἐνδιαφέρθηκαν νά μάς βοηθήσουν κι ἐγώ ἀλλωστε, σκοπεύω νά μείνω, ὄχι ἀποκλειστικά σκηνοθετώντας, ἀλλά συνεργαζόμενη πολύπλευρα.

Ἡ Μαρία Παπαγεωργίου στή διάρκεια τού γυρίσματος τῆς ταινίας της *Golden Gate*



γι' αὐτούς πού ψάχναν τό ποίημα πέρα ἀπό τήν ἐπικαιρότητα καί τήν εὐκολία τῶν καιρῶν — μαζί μέ τίς "περιπέτειες" τῆς ΝΕΦΕΛΗΣ πού κυκλοφοροῦν ἀπό τόν Αὔγουστο, βγῆκαν μόλις ἀπό τίς ΑΝΔΡΟΜΕΔΑ τά «ἀντίψυχα», ποιήματα τῆς περιόδου 1965-1972, μικρό σχῆμα, ἐξώφυλλο μέ ζωγραφιά καί ποίημα ἐσωτερα στό ἐπιδώφυλλο! θά τά ξαναπούμε,

Ξανθόπουλος / XII·81

Ὁ Λακάν ἔκανε κινηματογράφο;

Ἀναρωτιέμαι στ' ἀλήθεια γιατί ὁ *Σύγχρονος* ἦταν τό πρῶτο ἑλληνικό ἔντυπο ποὺ πλησίασε τόν Λακάν. Τό ἐρώτημα μέ ἀπασχολεῖ ὄχι μόνο γιατί ὁ θάνατος τοῦ Λακάν ἀφήνει ἀκόμα περισσότερο ἀξεκαθάριστο τό τί πρόσφερε πραγματικά στίς θεωρίες τῶν καλλιτεχνικῶν πρακτικῶν, ὄχι μόνο γιατί γνώρισα ἕνα πρός ἕνα τούς ἐλάχιστους λακανικούς ποὺ ὑπῆρχαν στήν Ἀθήνα γύρω στά 1975 καθώς καί τούς δεκάδες ψευτολακανικούς ποὺ ξεφύτρωσαν ἀργότερα καί (κύρια) ὄχι μόνο γιατί ὁ *Σύγχρονος* συχνά κατηγορήθηκε γιατί χρησιμοποίησε τά λακανικά γραπτά στήν ἀνάλυση τῶν ταινιῶν. Ἀναρωτιέμαι ἴσως γιατί ὁ Λακάν ἐπηρέασε τά γραπτά μας περισσότερο ἀπό ὁποιονδήποτε ἄλλο, περισσότερο ἀπ' τόν Μπάρτ, περισσότερο ἀπό τίς μαρξιστικές μας ὑποχρεώσεις, περισσότερο ἀπ' τόν Μέτς, τόν Ἀιζενστάιν, τόν Μπρέχτ, τόν Φουκώ, τήν Κρίστεβα.

Πέρα ἀπό τίς ἀλτουσεριανές ὑποδείξεις τῆς ἐποχῆς, ἔχω μιά πρόχειρη ἀπάντηση: ὁ Λακάν ἔκανε κινηματογράφο. Ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο διάβασε τό φροϋδικό κείμενο, ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο μίλησε κι ἔγραψε γιά τό φροϋδικό ἀντικείμενο, μοιάζει μέ τή δουλειά τοῦ μοντέρ στή μουβιόλα. Ἡ θεμελιώδης ἀνακάλυψή του, ἡ φράση «τό ἀσυνείδητο εἶναι δομημένο σάν γλώσσα» προκύπτει ἀπό τό ἀδρό ντεκουπάζ τοῦ φροϋδικοῦ κειμένου, τήν ἀνάγκη νά προκύψει τό φροϋδικό σημαίνον ὡς ἀποτέλεσμα μιάς διαδικασίας ἀναπαραστάσεων ἀπό τή μεριά τοῦ ἀναλυτή ὁ ὁποῖος ἔχει δύο πρόσωπα ὡς ἑρμηνευτής: ἐξηγεῖ τό κείμενο τοῦ ἀσθενή καί τό ἑρμηνεύει ὅπως θά ἑρμήνευε ὁ ἠθοποιός ἕνα ρόλο. Ἡ θεωρία γίνεται κι αὐτή μέ τόν Λακάν ἡ ἰδιάζουσα «ἑρμηνεία» στό πλαίσιο ἑνός θεάματος.

Ἀλλωστε λένε ὅτι ὁ Λακάν ἦταν μεγάλος ἠθοποιός. Τά σεμινάριά του, προφορικά ἡ (μετα)γραμμένα, μοιάζουν μέ γυρίσματα καί περνάνε ἀπ' ὅλες τίς φάσεις μιάς κινηματογραφικῆς λήψης, ἀπό τό ρεπεράζ καί τή πρόβα, μέχρι τούς δισταγμούς στή σημαντική ἀτάκα καί τό τελικό κάτ. Τά σεμινάρια ἀρχιζαν μέ δισταγμούς, προσπάθεια νά βρεθοῦν οἱ πρῶτες λέξεις, (ἀμηχανία κι ἐκνευρισμός τοῦ κοινοῦ) καί κατέληγαν στό πιό μαγευτικό αὐτοσχεδιασμό. Τά σεμινάρια τοῦ Λακάν: μιά σειρά ἀπό σκηνοθεσίες ἑνός σώματος καί μιάς φωνῆς ποὺ ὑπεράσπισε γιά πενῆντα χρόνια τόν ἀληθινό Φρόυντ καί διέδοσε τήν ψυχανάλυση, ἀκριβῶς ὅπως οἱ ταινίες τοῦ Γκρίφιθ διέδιδαν πρίν ἀπ' ὅλα, πρίν ἀπό ὁποιοδήποτε μήνυμα, τόν ἴδιο τόν κινηματογράφο. Λένε ἐπίσης καί κάτι ἄλλο: ὁ Λακάν ἀγαποῦσε τίς ταινίες τοῦ Μπουνιουέλ καί εἶχε προβάλλει ἀρκετές φορές τό *Ἐλ* στά μαθήματά του. Κι ὁτι ἔγραψε τήν παρακάτω μυστηριώδη φράση, ποὺ θά μποροῦσε νά ἀνήκει σ' ὅλους τούς μεγάλους κινηματογραφικούς κριτικούς, ἀπό τόν Ἀντρέ Μπαζέν μέχρι τόν Νίκο Λυγγούρη: *«Χωρίς ἀμφιβολία ὁ πίνακας ζωγραφίζεται μέσα στό μάτι μου. Ὁ πίνακας βρίσκεται βέβαια στό μάτι μου. Ἐγώ ὅμως βρίσκομαι μέσα στόν πίνακα» (Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse).*

Σκέφτομαι ὁτι δέν εἶναι τυχαῖο τό ὁτι ὁ *Σύγχρονος* ἐκτίμησε τή λακανική χειρονομία. Ὁ Λακάν ἔκανε κινηματογράφο κι αὐτό δέν μποροῦν νά τό ἀνεχθοῦν οὔτε οἱ μίζεροι δημοσιογράφοι, οὔτε οἱ σκονισμένοι φιλόλογοι. Ὅλοι αὐτοί ὅμως θά μείνουν ἴδιοι καί θά ἔχουν πάντα τό Νόμο μέ τό μέρος τους. Ὅσο γιά μάς ἄς εὐχηθοῦμε γιά τόν ἑαυτό μας τά λόγια τοῦ Λακάν στίς 15 Ἰανουαρίου 1980: *«Ἄν συμβεῖ νά φύγω, πέστε ὁτι τό ἔκανα γιά νά γίνω ἐπιτέλους Ἄλλος. Εἶναι πολύ εὐχάριστο νά εἶσαι Ἄλλος ὅπως ὅλος ὁ κόσμος, ἀφοῦ ἔχεις περάσει μιά ὁλόκληρη ζωή νά προσπαθεῖς νά τό κάνεις παράνομα».*

Χρ. Β.

Ἀϊζενστάιν καί μαρξισμός

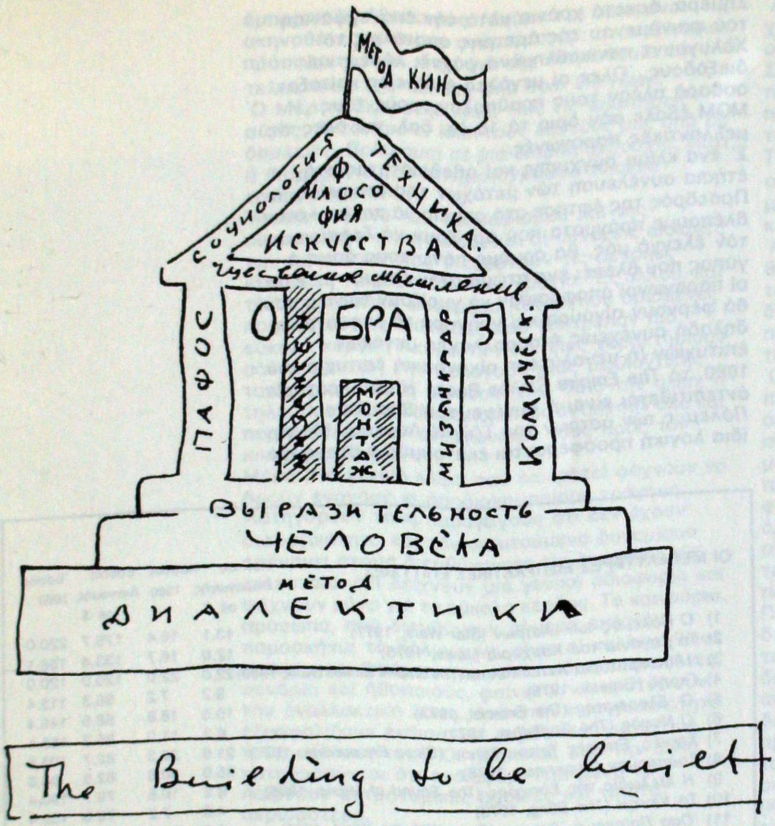
Κατά τύχη ἐπεσαν στά χέρια μου τά σχόλια τοῦ Δήμου Θέου γιά τήν ἐργασία πού εἶχα ἀφιερώσει στά θεωρητικά γραπτά τοῦ Ἀιζενστάιν. (1)

Πέρα ἀπ' τίς ἐκτιμήσεις τοῦ ἀρθογράφου γιά τή δουλειά μου - θά λέγαμε τίς προϋποθέσεις του καί τίς πολιτικές προκαταλήψεις του — ποὺ δέν μέ ἀφοροῦν ἰδιαίτερα, τό ἄρθρο αὐτό περιέχει μερικές ἀσάφειες ποὺ θάθελα ἐδῶ νά ἐπισημάνω. Τό ἀντικείμενο τοῦ βιβλίου μου δέν εἶναι ὅπως ἰσχυρίζεται ὁ κύριος Θέος ἡ διερεύνηση τῆς διαλεκτικῆς σχέσης θεωρίας καί σημαίνουσας πρακτικῆς (κινηματογραφικῆς πρακτικῆς) στόν Ἀιζενστάιν ἀλλά ἡ ἀνάλυση τῆς αἰσθητικῆς του κάτω ἀπό τή διπλή ὀπτική τῆς καθολικῆς θεωρίας (ἡ πρόθεσή του) καί τῆς θεωρητικῆς πρακτικῆς (συγκεκριμένη ἀνάλυση τῶν σημαινόντων διαδικασιῶν ποὺ ἐνεργοποιοῦνται σέ ταινίες, πίνακες, ποιήματα κλπ., ἐπεξεργασία ἐννοιῶν ὅπως *μοντάζ, κάδρο, ἐκ-σταση* κλπ.). Ὁ διαχωρισμός ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς δύο ὀπτικές ποὺ ὀνόμασα *Θεωρητικό λόγο* καί *Θεωρητική πρακτική* εἶναι οὐσιαστικός καί ὑπαγορεύει ὁλη μου τή δουλειά. Παρασιωπώντας τον, ὁ Δ. Θέος ἐπιμένει νά μέ ἐμπλέκει σέ μιά ἁπλοϊκή λογική, ὅπου τάχα κοπιάζω, μέ ἀναφορές καί ἐπιστρατεύσεις διαφόρων γραπτῶν καί ὀνομάτων, νά μεταγγίσω φρέσκο αἷμα στό νεκρό σῶμα τοῦ μαρξισμοῦ καί διά τῆς βίας νά ἐγγράψω σ' αὐτόν τόν Ἀιζενστάιν. Μέ ἄλλα λόγια, κατά τόν Θέο, τό μόνο ποὺ μέ ἀπασχολεῖ εἶναι ὁ θεωρητικός λόγος — πράγμα ποὺ σίγουρα θά ξαφνιάσει ἀκόμα κι ἕναν ἐπιφανειακό ἀναγνώστη τοῦ βιβλίου μου — καί τά συμφέροντα τοῦ μπολσεβικισμοῦ — ἀφοῦ μαρξισμός καί κομμουνισμός μπερδεύονται στό μυαλό τοῦ ἐπικριτή μου, ὅπως ἄλλωστε καί στούς «ρηγκανικούς λόγους» (βλ. τήν ἔννοια τοῦ «μαρξιστικοῦ καθεστώτος»).

Στήν πραγματικότητα εἶναι ἀπαραίτητο νά λάβει κανείς ὑπόψη του τή συνολική φιλοδοξία τοῦ Ἀιζενστάιν νά ἐγγράψει ὁλο του τό καλλιτεχνικό καί αἰσθητικό σχέδιο στή διαλεκτική (2) θεωρία — ὅπως ἄλλωστε τό βεβαιώνει καί τό σχεδιάγραμμά του «*The building to be built*» (1939), ἕνα εἶδος ἑλληνικοῦ τέμπλου μέ κίονες κι ἀετώματα, στήν κορυφή τοῦ ὁποίου ἀνεμίζει ἡ σημαία: «κινηματογραφική μέθοδος» καί ποὺ ἡ βάση του εἶναι ἡ «διαλεκτική μέθοδος».

Πράγματι ἡ θέση αὐτή στό μέτρο ποὺ ὑπάγεται σέ

1. *Τό Δέντρο*, Νο 20 (Ἀπρίλης 81), σελ. 250-252. Μέ ἀφορμή τό βιβλίο μου: *Notes sur l' esthétique d' Eisenstein*, Λυών 1973 (σέ ἑλληνική μετάφραση τοῦ Ν. Κολοβοῦ *Γιά ἕνα διαλεκτικό κινηματογράφο*, ἐκ Πύλη, Ἀθήνα 1980).
2. Ὅπως, ἄλλωστε, καί τήν πολιτική ἐπιδίωξη τῶν πρωτοποριακῶν κινημάτων (*τῶν* κινημάτων, *τῶν* πρωτοποριῶν καί ὄχι *τῆς* πρωτοπορίας) νά ἐγγράψουν τήν δουλειά τους στό κίνημα τῆς κοινωνικῆς ἀλλαγῆς (Θεωρία τῆς παραγωγικότητας, τῆς κοινωνικῆς ἐπιταγῆς κλπ.). Κάπως παρανοϊκή φαίνεται ἡ ἀποψη ὁτι αὐτό ἀποτελεῖ μαρξιστική συνωμοσία.
3. **Βλέπε καί τόν πρόλογο μου στό 2ον τόμο τῆς *Μή-ἀδιάφορης φύσης* (γαλ. ἐκδ.) ὅπου ἐπισημαίνω τήν «ἐμπειριοκριτικιστική» παγίδα στήν ὁποία πέφτει ὁ Ἀιζενστάιν σέ μερικές ἀπ' τίς φιλοσοφικές του διατυπώσεις.**
4. **Μιά τέτοια ἀποψη κυριαρχεῖ ὅμως ἀκόμα σέ ὁρισμένους ἀρχαιομαρξιστές (Π.χ. στόν Ε. Μπιτσάκη: *Διαλεκτικός ὑλισμός καί σύγχρονη φυσική*). Βλέπε: Λ. Ἀλτουσέρ: *Philosophie et philosophie spontanée des savants*, Maspero (ὅπου ἐπιχειρεῖται ἡ ἀνάλυση τοῦ ὑλισμοῦ στόν Jacques Monod καί κυρίως στήν αὐθόρμητη φιλοσοφία του).**
5. Σ. Μ. Ἀιζενστάιν, *Cinématisme* (Κινηματογράφος καί Ζωγραφική), ἐκ. Complexe, Βρυξέλλες 1980. θλ. εἰσαγωγή καί σημειώσεις.
6. Ὁ Todorov σέ μία πρόσφατη μελέτη του γιά τόν Μπαχτίν, ἀμφισβητεῖ τό γεγονός ὁτι οἱ Βοροσίλωφ καί ὁ Μεντβέντεφ εἶναι ἁπλά καί μόνο δανεισμένες ὑπογραφές.



The Building To Be built, σχέδιο τού Άϊζενστάιν

ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ

ΤΑ ΗΣΥΧΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ
ΚΑΙ ΤΑ ΚΥΝΗΓΕΤΙΚΑ ΣΚΥΛΙΑ

ΕΞΑΝΤΑΣ

μιά λανθασμένη άντίληψη τής άρθρωσης τού μαρξισμού μέ τίς έπιστήμες καί τίς πρακτικές (άντιμετωπίζοντάς την σάν *μιά* μέθοδο πού κυβερνάει μέ τίς κατηγορίες της: άντίθεση άρνηση τής άρνησης, κλπ...) έπαιξε παραπλανητικό (3) ρόλο ή λειτούργησε σάν τροχοπέδη.

Κριτικάροντας αύτή τήν άντίληψη σάν «σταλινική» (στήν πραγματικότητα Πλεχανωφική άλλά πού π.χ. κατέληξε έπί Στάλιν στόν Λυσένκο) ό Άλτουσέρ άποσαφήνισε τά πράγματα (4): κάθε έπιστήμη καθιστά μιά ίδιότυπη σχέση μέ τό άντικείμενό της, κατασκευάζει τίς διαδικασίες της καί τούς δικούς της τρόπους έπαλήθευσης καί πειραματισμού καί σ' αύτό άκριβώς έγκειται ό ύλισμός της. Ή άνάγνωσή μου τών γραπτών τού Άιζενστάιν ξεκινάει άπό κεί.

Άπό τό 1973, οί έργασίες πάνω στά γραπτά τού Άιζενστάιν έμβάθυναν σ' αύτή τήν κατεύθυνση: ή διατριβή τού J. Aumont γιά τό μοντάζ (εἰσάγοντας τήν έννοια τής όργανικότητας) ή τό μνημειώδες έργο τού Μπ. Άμενγκουάλ, κλπ., καί όσο μέ άφορά ή διάκριση τής εἰκόνας (ύλικής) — *obraz* — καί τής «άναπαράστασης» (*izobrajiénié*) μέ βάση τά κείμενα γιά τίς τέχνες (5).

Σχετικά, τέλος, μέ τήν είδική περίπτωση τού Μιχαήλ Μπαχτίν, ό Θέος άπαγορεύει νά τήν άγγίξει κανείς, έστω καί γιά νά βρεθούν πεδία έφαρμογής στή θεωρία του τού «καρναβαλικού» (πού ό ίδιος στό βιβλίο του, *Τό έργο τού Φρανσουά Ραμπελέ* προεκτείνει στόν ...Μπρέχτ). Παράξενο, κυρίως όταν αύτή ή άπαγόρευση θεμελιώνεται πάνω σέ φιλοσοφικές ή θρησκευτικές πεποιθήσεις τού Μπαχτίν — οἱ ὁποίες, μπορούν κι έδώ νά διατηρούν άντιφατικές σχέσεις μέ τίς άναλύσεις τού διαλογισμού στόν Ντοστογιέφσκι...

Άπ' τή μιά ή πνευματική συγγένεια τού Μπαχτίν μέ τόν Άιζενστάιν είναι πιά γεγονός (βλ. βιβλία τού σοβιετικού σημειολόγου Vs. Ivanov: *Έγχειρίδιον ἱστορίας τής σημειωτικής στήν Ε.Σ.Σ.Δ.*, Μόσχα 1976, *Μονά καί Ζυγά* — πού δανείζεται τόν τίτλο του άπό τό άρθρο τού Άιζενστάιν γιά τό γίνγκ καί τό γιάνγκ, Μόσχα 1979).

Άπό τήν άλλη φαίνεται παρακινδυνευμένο, στήν τωρινή κατάσταση τών γνώσεών μας γιά τόν Μπαχτίν νά τόν κατατάξουμε, μέ άκρίβεια, σάν ένα όλο (ή ένα «*πρόσωπο*» όπως γράφει ό Θέος) στό μέτρο πού άγνοούμε άκόμα πολλά κείμενά του. Ένώ άλλα πού παρουσιάστηκαν μέ τήν ύπογραφή του είναι άμφίβολο ότι τά γραψε ό ίδιος.

Έτσι πρίν άπό μερικά χρόνια κυκλοφόρησαν δύο βιβλία πού άποδίδονταν στόν Μπαχτίν: *Μαρξισμός καί φιλοσοφία τής γλώσσας* καί *Ό Φροϋδισμός* δημοσιευμένα στή δεκαετία τού 30 μέ τά όνόματα Βοροσίλωφ καί Μεντβέντεφ (συνεργάτες τού Μπαχτίν) πού δέν συμφωνούν καί τόσο μέ τήν άποψη τού Θέου γιά τόν Μπαχτίν (ώς «*φαινομενολόγου*» καί πού τόν κατατάσσουν μάλλον στούς όρθόδοξους μαρξιστές (6).

Πέρα όμως άπ' όλα αύτά, όπως τό ύπογραμμίζω στόν έπίλογό μου τής έλληνικής έκδοσης, οἱ συγκυρίες καί τά έλατήρια — στή θεωρία τού κινηματογράφου, στήν έκτίμηση τής Άιζενσταϊνικής σκέψης, στά πρωτοποριακά κινήματα στήν ΕΣΣΔ κλπ. — όδήγησαν κάποτε άναμφίβολα σέ άκραίες διατυπώσεις. Τώρα, μετά άπό δέκα χρόνια τά κίνητρα είναι διαφορετικά: όσον άφορά τόν Άιζενστάιν, σήμερα έχει σημασία αύτό πού παρήγαγε ό Άϊζενστάιν στήν θεωρητική του πρακτική.

Φρανσουά Άλμπερά
Άθήνα, Ίούλιος '81 *(Μετ.: Μ.Δ.)*

Τό Χόλυγουντ μπροστά στή νέα του κρίση

Πρίν ένα περίπου χρόνο ό Πρόεδρος τής 20th Century Fox, Ντ. Στάνφιλ, πρόβλεψε ότι μέχρι τό 1985, μέ τήν τρέχουσα αύξηση τού τιμάριθμου, τό μέσο κόστος τών ταινιών θά φθάσει τά 25 έκ. δολ. (14 έκ. γιά τήν παραγωγή καί 11 έκ. έξοδα διαφήμισης κλπ.), σέ σύγκριση μέ τό σημερινό τών 16,5 δολ. Ή διαπίστωση αύτή όδηγεί στό συμπέρασμα ότι οί ταινίες πρέπει νά φέρουν έσοδα τριπλάσια τουλάχιστον άπό τό άρχικό κόστος ώστε τούτο ν' άποσβεστεί. Στήν ίστορία τού κινηματογράφου όμως, λιγότερες άπό 40 ταινίες κατόρθωσαν νά φέρουν στούς διανομείς είσπράξεις πάνω άπό 50 έκ. δολ. Έτσι, άν ή πρόβλεψη αύτή έπαληθευτεί τό Χόλυγουντ άκολουθεί μιά καταστροφική πορεία, μιάς καί καμιά άπό τίς σημερινές έπιτυχίες του δέν θεωρείται πιθανή τέτοιων κερδών.

Κάτι άνάλογο είχε συμβεί καί στό παρελθόν. Στά τέλη τής δεκαετίας τού '60 ύπήρξε μιά ξαφνική έκρηξη άκριβών ταινιών. Οί περισσότερες είχαν παταγώδη οίκονομική άποτυχία, προετοιμάζοντας έτσι τήν περίοδο τής δεκαετίας τού '70, μέ κύριο χαρακτηριστικό τήν τάση γιά ούσιαστική μείωση τών έξόδων. Μεταξύ 1971-75 καμιά ταινία δέν έπιτρεπόταν νά ξεπεράσει τά 15 έκ. δολ. πολλές φορές δέ τό κόστος έφτανε τά 10 έκ. δολ. ή καί λιγότερο. Τό 1976, όμως, μέ τόν *Κίγκ Κόγκ* οί παλιές συνήθειες τής σπατάλης έπαναλήφθηκαν. Άπό τότε 29 ταινίες, πού στοίχισαν πάνω άπό 20 έκ. δολ. ή κάθε μιά έχουν γυριστεί, ένώ μέσα στό 1981 έχουν δοθεί 300 έκ. δολ. γιά 11 ταινίες. Τό έρώτημα πού τίθεται είναι γιατί ή βιομηχανία τού κινηματογράφου έπιτρέπει τέτοια ποσά νά έλίσσονται μ' αύτό τόν τρόπο; Διότι, έπεισε τόν έαυτό της ότι άλλάζοντας τόν τρόπο χρηματοδότησης θά διασφαλίσει τήν άλλοτε κερδοσκοπική έπιχείρηση. Έτσι μέ προκαταβολικές έγγυήσεις άπό διανομείς, αίθουσάρχες ή τηλεοπτικούς σταθμούς, άσφάλιζαν άποτελεσματικά τό κόστος παραγωγής, συχνά προτού κάν άρχίσει τό γύρισμα. Έξ άλλου, προσελκύονται στό χώρο τού κινηματογράφου όνόματα πού ποτέ πρίν δέν είχαν συνεργαστεί σέ ταινίες — *Reader's Digest, Time Inc.*, Lorimar κ.ά. καί τά τηλεοπτικά κανάλια ABC καί CBS. Όλοι πίστεψαν ότι, μέ τίς προκαταβολικές ύποσχέσεις τών άπέξω, ήταν σχεδόν άδύνατο νά χάσουν χρήματα άπό τήν παραγωγή.

Οί ύποθέσεις αύτές όμως καταρρίφθηκαν θεαματικά τόν περασμένο Νοέμβριο όταν ή United Artists έβγαλε στούς κινηματογράφους τής Νέας Ύόρκης τό *Heaven's Gate*, σάν ένα πρώτο θήμα στήν καμπάνια πού σκόπευε σέ μιά σαρωτική έμφάνιση στίς τελετές τού έπόμενου Όσκαρ. Ή ταινία ήρθε μ' όλα τά άπαιτούμενα διαπιστευτήρια-έπικό θέμα, έξαιρετική φωτογραφία κι ένας σκηνοθέτης ήδη άποδεκτός άπό τούς κριτικούς· παρ' όλα αύτά στούς *New York Times*, ό Β. Κάνμπυ, κριτικός μέ μεγάλη έπιρροή τήν περιέγραψε σάν *«κάτι τό πολύ σπάνιο στόν κινηματογράφο σήμερα - μιά όλοκληρωτική καταστροφή»*. (δές *Σ.Κ.* 28-29,).

Σήμερα, άρκετά χρόνια μετά τήν έπανεμφάνιση τού φαινόμενου τής άμετρης σπατάλης, τό Χόλυγουντ πανικοβλημένο ψάχνει λύσεις καί διεξόδους. Όλες οί μεγάλες έταιρείες κοίταξαν σοβαρά πλέον τούς προϋπολογισμούς τους. Ή MGM έβαλε σάν όριο τά 15 έκ. δολ. γιά όλες τίς μελλοντικές παραγωγές.

Σ' ένα κλίμα σύγχυσης καί άβεβαιότητας στήν έτήσια συνέλευση τών μετόχων τής έταιρείας, ό Πρόεδρός της έφτασε στό σημείο νά πεί ότι «όταν βλέπουμε πράγματα πού άρχίζουν νά ξεφεύγουν τόν έλεγχό μας, θά όρμάμε πάνω τους όπως ό γύπας πού βλέπει ένα πτώμα στήν έρημο «... Έτσι οί παραγωγοί άποφάσισαν νά γυρίζουν ταινίες πού θά φέρνουν σίγουρα καί γρήγορα τά λεφτά τους, δηλαδή συνέχειες ή παραλλαγές μεγάλων έπιτυχιών (ή μεγαλύτερη οίκονομική έπιτυχία τού 1980, τό *The Empire Strikes Back/ Ή αύτοκρατορία άντεπιτίθεται* είναι ή συνέχει τού *Star Wars / Πόλεμος τών άστρων* τού Τζώρτζ Λούκας). Μέ τήν ίδια λογική προσφέρονται έκατομμύρια στούς πιό

ΟΙ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΕΣ ΕΙΣΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΕΠΙΤΥΧΙΕΣ	Κόστος Παραγωγής σέ $	Κόστος 1980	Έσοδα Διανομής σέ $	Έσοδα 1980
1) *Ό Πόλεμος τών Άστρων* (*Star Wars*, 1977)	13.1	16.4	175.7	220.0
2) *Τά Σαγόνια τού Καρχαρία* (*Jaws*, 1975)	12.0	16.7	133.4	186.1
3) *Ή Αύτοκρατορία Άντεπιτίθεται* (*The Empire Strikes Back*, 1980)	22.0	22.0	120.0	120.0
4) *Γκρήζ* (*Grease*, 1978)	6.2	7.2	96.3	112.4
5) *Ό Έξορκιστής* (*The Exorcist*, 1973)	10.0	16.8	88.5	148.4
6) *Ό Νονός* (*The Godfather*, 1972)	6.2	11.0	86.3	153.1
7) *Στενές Έπαφές Τρίτου Τύπου* (*Close Encounters*, 1977)	21.0	26.3	82.7	103.5
8) *Σούπερμαν* (*Superman*, 1978)	35.0	40.8	82.5	96.3
9) *Ή Μελωδία τής Εύτυχίας* (*The Sound of Music*, 1965)	8.2	19.6	79.7	190.4
10) *Τό Κεντρί* (*The Sting*, 1973)	4.3	7.2	79.0	132.4
11) *Όσα Παίρνει ό Άνεμος* (*Gone With the Wind*, 1939)	4.9	30.0	76.7	283.5
12) *Πυρετός τό Σαββατόβραδο* (*Saturday Night Fever*, 1977)	3.7	4.6	74.1	92.8

ΟΙ ΑΚΡΙΒΟΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ				
1) *Κλεοπάτρα* (*Cleopatra*, 1963)	44.0	110.6	26.0	64.4
2) *Στάρ Τρέκ* (*Star Trek*, 1979)	42.0	45.8	56.0	61.0
3) *Ή Πύλη τής Δύσης* (*Heaven's Gate*, 1980)	36.5	36.5	0.04	0.04
4) *Άνελκύσατε Τιτανικόν* (*Raise the Titanic*, 1980)	36.0	36.0	6.8	6.8
5) *Σούπερμαν* (*Superman*, 1978)	35.0	40.8	82.5	96.3
6) *Άποκάλυψη Τώρα* (*Apocalypse Now*, 1979)	31.0	33.8	30.0	32.7
7) *Έπιχείρηση Μούνραικερ* (*Moonraker*, 1979)	30.0	32.7	33.9	37.0
8) *Οί Άτσίδες μέ τά Μπλέ* (*The Blues Brothers*, 1980)	30.0	30.0	31.3	31.3
9) *1941* (*1941*, 1979)	27.0	29.4	23.4	25.5
10) *Βατερλώ* (*Waterloo*, 1971)	25.0	46.2	1.4	2.6
11) *Τόρα! Τόρα! Τόρα!* (*Tora! Tora! Tora!*, 1970)	25.0	48.5	14.5	28.1
12) *Φλάς Γκόρντον* (*Flash Gordon*, 1980)	25.0	25.0	9.5	9.5

Τά στοιχεία (άπό τήν έφημερίδα *Variety*) άφορούν τήν άγορά τών Η.Π.Α. καί Καναδά. (Οί άριθμοί έκφράζουν έκατομύρια δολλάρια)

έμπορικούς ήθοποιούς. Ακόμα καί όρισμένοι σκηνοθέτες γίνονται σούπερ στάρ: στόν Κόπολα πρόσφεραν 3 έκ. δολ. γιά τήν σκηνοθεσία τής τελευταίας του ταινίας *One from the Heart*.
Ο Μάρτιν Σκορσέζε λέει: *«Μέ τίς άπαιτήσεις αύτές, βγάζουμε οί ίδιοι τούς έαυτούς μας άπό τίς δουλειές. Βρίσκομαι σέ μιά διαρκή άνησυχία, γιατί ή βιομηχανία τού κινηματογράφου όλοένα καταστρέφεται»*.
Αποτελέσματα τού πληθωρισμού καί τής οίκονομικής κρίσης είναι καί οί συνεχείς άλλαγές τών προσώπων πού διευθύνουν τίς μεγάλες έταιρείες τά τελευταία δύο χρόνια. Έξ άλλου, καί τό Αμερικάνικο Κογκρέσο κατάργησε όρισμένες προστατευτικές διατάξεις πού έπέτρεπαν πιό εύκολα κέρδη. Άκόμα 19 Πολιτείες χαρακτήρισαν σάν παράνομη τήν προαγορά μιάς μελλοντικής ταινίας, άπό τούς αίθουσάρχες. Άπό τήν άλλη, ή τηλεόραση καί οί βιντεοκασέτες έντείνουν όλο καί περισσότερο τόν άνταγωνισμό τους πρός τόν κινηματογράφο.
Μέσα στό γενικό κλίμα πού έπικρατεί ψάχνουν νά βρούν ένοχους κι άποδιοπομπαίους τράγους. Κατηγορούν τούς παραγωγούς ότι δέν έχουν διορατικότητα καί τόν άπαιτούμενο δυναμισμό άπέναντι στούς διευθύνοντες τίς έταιρείες. Οί τελευταίοι ότι δείχνουν μιά γενική άδιαφορία καί ψάχνουν μόνο γιά τό εύκολο κέρδος. Τά καινούρια πρόσωπα, πού διευθύνουν σήμερα άπό τά παρασκήνια τό Χόλυγουντ, είναι οί καλλιτεχνικοί πράκτορες. Φτιάχνοντας πακέτα άπό σκηνοθέτες, σενάρια καί ήθοποιούς, φαίνεται νά προτείνουν τήν έναλλακτική λύση, ένώ στήν πραγματικότητα έξασφαλίζουν έκθιαστικά συμβόλαια γιά όλους τούς πελάτες τους. Οί ήθοποιοί, άπό τήν άλλη, κατηγορούνται ότι ένδιαφέρονται μόνο νά παίρνουν άστρονομικές άμοιβές καί τίποτα περισσότερο.

Στήν πρώτη γραμμή, όμως, όλων τών έπικρίσεων καί τών κατηγοριών βρίσκονται οί σκηνοθέτες πού έκαναν ταινίες μεγάλου προϋπολογισμού καί έχασαν έκατομμύρια. Ή ίδέα τού σκηνοθέτη σάν δημιουργού καί ή άξία τών κινηματογραφικών σχολών σάν χώρων έκμάθησης καί έξάσκησης τών μελλοντικών σκηνοθετών, βρίσκονται κάτω άπό έπίθεση. Έτσι δημιουργοί όπως ό Τσιμίνο, ό Φρήτκιν κ.ά., άφού γνώρισαν τήν έπιτυχία στήν άρχή τής καριέρας τους κι έκαναν στή συνέχεια μερικές θεαματικά άποτυχημένες ταινίες, θά δυσκολευτούν στό μέλλον νά βρούν χρήματα καί άκόμα περισσότερο νάχουν τόν τελευταίο λόγο πάνω στίς ταινίες τους. Μιά διαπίστωση, πικρή καί ύποτιμητική, είναι ότι ταινίες όπως τό *New York — New York*, *The Conversation* κ.ά., δέν πρόκειται νά γυριστούν στή δεκαετία τού '80.
Τό παραδοσιακό Χόλυγουντ δέν ήταν δυνατό ν' άνεχτεί τίς άπόψεις, τή νοοτροπία, τόν τρόπο δουλειάς δημιουργών όπως ό Κόπολα, ό Λούκας, ό Σκορσέζε, ό Σπήλμπεργκ κ.ά. Άπό τίς μεγαλύτερες έμπορικές έπιτυχίες όλων τών έποχών οί 6 είναι σκηνοθετημένες άπό πρωτοεμφανιζόμενους σκηνοθέτες ήλικίας κάτω τών 35 χρόνων. Ό Κόπολα σήμερα λέει: *«Άν συντονιζόμαστε θά μπορούσαμε νά έχουμε τόν έλεγχο τής κινηματογραφικής βιομηχανίας μέσα σ' ένα λεπτό»*.
Οί νεαροί αύτοί ταραξίες δέν κατόρθωναν πάντα νά πετυχαίνουν στά σχέδιά τους. Μέσα σ' ένα κλίμα ύπερβολής έχασαν τήν αίσθηση τού μέτρου. Έτσι, έχουμε παραδείγματα όπως τής *Άποκάλυψης*, πού άν ύπολογισθούν οί τόκοι 5 χρόνων, μάλλον ζημιά έφερε στόν σκηνοθέτη-παραγωγό της, τό *1941* τού Σπήλμπεργκ πού κόστισε 27 έκ. δολ. *Οί άτσίδες μέ τά μπλέ* τού Τζών Λάντις κόστους 30 έκ. δολ. — πού δέν κατόρθωσαν νά φέρουν πίσω τά λεφτά τους.
Τό Χόλυγουντ είναι μιά βιομηχανία χτισμένη πάνω στή δυσπιστία καί τό αίώνιο θέλγητρο τού μελοδράματος· γι' αύτό κι ό κινηματογράφος κατόρθωσε νά είναι ή λαϊκότερη τέχνη στήν Αμερική, μέχρι πρίν λίγα χρόνια. Οί σημερινοί θεατές, πού φθάνουν τό 1 δισ., είναι μόλις τό 1/4 τών θεατών τού 1946. Πάντως τήν τελευταία δεκαετία οί είσπράξεις άκολούθησαν άνοδική πορεία· οί 25 πρώτες, σέ άριθμό είσιτηρίων, ταινίες προβλήθηκαν μετά τό 1970.
Όλες όμως σχεδόν οί ταινίες πού ξεπέρασαν κατά πολύ τόν άρχικό προϋπολογισμό τους θεωρήθηκαν σάν τρέλα ένός παραγωγού — κι όχι ένός σκηνοθέτη. Είναι κοινά άποδεκτό ότι οί παραγωγοί μπορούν νά ξοδεύουν άφειδώς, ένώ οί σκηνοθέτες πρέπει νά έργάζονται σκληρά μέσα στά πλατώ φτιάχνοντας ταινίες πού νά φέρνουν χρήματα σέ άλλους. Ό μύθος τού σπάταλου σκηνοθέτη στηρίχτηκε σ' αύτή τήν άντίληψη, παρόλο πού οί ταινίες τών νέων δημιουργών έφεραν πολύ περισσότερα χρήματα άπ' αύτά πού ξόδεψαν. Παρ' όλες τίς άντιφατικές καταστάσεις καί τίς δυσκολίες τό Χόλυγουντ έξακολουθεί νά παράγει ταινίες μ' ένα σταθερό ρυθμό. Ένώ οί διευθύνοντες τίς μεγάλες έταιρείες έχουν φθαρεί άπό τίς άτέλειωτες συζητήσεις, τίς διαπραγματεύσεις, τά πολλαπλά συμβόλαια προκειμένου νά γίνει μιά ταινία (κάποιος όνόμασε τό Χόλυγουντ «πόλη τών συμβολαίων»), οί νέοι σκηνοθέτες έξορμούν μέ δικά τους στούντιο (Κόπολα, Λούκας), έλέγχοντας έτσι έξ όλοκλήρου τίς ταινίες τους.

Ό Σπήλμπεργκ — ή τελευταία του ταινία *Raiders of the Lost Ark* έχει σάν παραγωγό τόν Λούκας — λέει χαρακτηριστικά: *«Ό Λούκας έχει μιά τράπεζα πού όνομάζεται* Πόλεμος τών άστρων. *Ό Κόπολα δέν διαθέτει κάτι άνάλογο — πέρα άπό τή ζωντάνια καί τό δυναμισμό του. Στό Zoetrope γυρίζονται ταυτόχρονα 6 ταινίες διαφορετικού έπιπέδου ή κάθε μία»*. Ό Κόπολα πιστεύει ότι *«οί σκηνοθέτες δέν είναι κατ' άνάγκη καί καλοί διαχειριστές. Ή ίδέα τού στούντιο είναι ζωτικής σημασίας. Άλλά οί μεγάλοι παραγωγοί άξιολογούν πρώτα τήν πώληση τής ταινίας καί κατόπιν τό φτιάξιμό της. Τό Zoetrope βασίζεται στή νέα τεχνολογία. Ζούμε τήν έποχή τής ήλεκτρονικής έπανάστασης καί άναγκαστικά κι οί άλλοι θ' άκολουθήσουν»*.
Παράλληλα όμως μέ τόν ύπερσύγχρονο τεχνικό έξοπλισμό κυριαρχούν κι οί άναχρονιστικές άντιλήψεις. Έτσι βλέπαμε ότι τά συμβόλαια μέ σκηνοθέτες, τεχνικούς, ήθοποιούς κλπ. άκολουθούν τή τακτική τού studio-system πού άκμαζε πρίν 40 χρόνια καί ξόφλησε τή δεκαετία τού '60. Ένας παλιός παραγωγός, ό Ρέι Στάρκ (τελευταία του ταινία τό *Annie* σέ σκηνοθεσία Τζών Χιούστον, κόστους 35 έκ. δολ.), λέει γιά τόν Κόπολα: *«Τόν έκτιμώ σάν δημιουργό. Είναι ένας έξαιρετικός σεναριογράφος καί σκηνοθέτης. Τό πρόβλημά του είναι ότι θέλει νά γίνει ένας μεγιστάνας τού κινηματογράφου. Τού είπα: «Φράνσις, δέν ύπάρχει κανείς τέτοιος παραγωγός έδώ καί 20 χρόνια». Τά παλιά χρόνια ό Σάμουελ Γκόλντουιν διάλεγε τόν σκηνοθέτη κι άνακάλυπτε τούς ήθοποιούς. Άλλά ή έποχή τού μεγάλου*

παραγωγού έχει πλέον περάσει».

Ὁ Μάρτιν Σκορσέζε θεωρεί ότι σήμερα χρειάζεται ένας δημιουργικός παραγωγός — όπως στήν περίπτωση τού *Raging Bull* ήταν ὁ Robert Chartoff καί ὁ Irwin Winkler. *Ὅταν βρίσκεσαι τόσο κοντά σέ μιά ταινία κινδυνεύεις νά χάσεις τήν προοπτική της· χρειάζεσαι κάποιον κοντά σου πού νά μήν σέ ἀφήνει συνέχεια ἀλλά νά σέ βοηθάει οὐσιαστικά. Νά λειτουργεί σάν ἐνδιάμεσος ρυθμιστής ἀνάμεσα σέ μάς καί τό στούντιο ἔτσι ὥστε, νά μήν νιώθουμε ἔντονα τήν πίεση».* Τό *Raging Bull* ἔγινε ἐπιτυχία καλλιτεχνική καί ἐμπορική παρ' ὅλο πού ἦταν μιά παρακινδυνευμένη ἀπόπειρα. *«Εἶναι μιά ταινία καμικάζι: ὁδηγήθηκα στή σκέψη ότι κάλιστα θά μποροῦσε νάναι ἡ τελευταία μου ταινία πού χρηματοδοτεῖται ἀπό στούντιο. Τό ὁλοένα αὐξανόμενο κόστος παραγωγῆς ἔχει σάν ἀποτέλεσμα τά στούντιο νά ἐπιλέγουν ταινίες μέ ὑψηλό προϋπολογισμό πού κάνουν μεγάλο ἀριθμό εἰσιτηρίων — ἔτσι τά περισσότερο ἀνεξάρτητα, ἀτομικά, φίλμ δέν ἔχουν τή δυνατότητα νά γίνουν».*

Ὁ Ρόμπερτ Ρέντφορντ, μιλώντας σάν σκηνοθέτης καί παραγωγός τής ταινίας *Συνηθισμένοι ἄνθρωποι*, λέει: *«Φοβᾶμαι ότι τά ἑπόμενα 4 χρόνια θά ἀντιμετωπίσουμε ἕναν ἀκόμα μεγαλύτερο περιορισμό τῆς δημιουργικότητάς μας. Τά ἴδια παλιά συστήματα θά φθείρονται ἐπαναλαμβανόμενα, χωρίς καμιά συστηματική ἔρευνα γιά νέες λύσεις. Ὅταν οἱ διευθύνοντες τῶν ἑταιρειῶν σχεδιάζουν μιά ταινία κοιτάζουν τούς ὑπολογιστές παρά τά αἰσθήματά τους».* Ἐκτός ἀπό τή δική του ἑταιρεία παραγωγῆς, τήν Wildwood Enterprises, ἔχει ἱδρύσει στό Provo Canyon τῆς Utah, τό Sundance Institute of Film and Video ἐλπίζοντας νά *«βοηθήσει τόν κόσμο νά καταλάβει ότι δέν εἶναι ἀναγκαῖο ν' ἀκολουθεῖς τό ρεύμα, γιά νά ἔχεις τή δυνατότητα νά δημιουργεῖς».* Ἤδη πολλοί σκηνοθέτες ἔχουν ἐγκαταλείψει τό Χόλυγουντ, τουλάχιστον γεωγραφικά, γιά νά ἐπιζήσουν. Ὁ Λούκας, μαζί μέ μιά ὁμάδα σκηνοθετῶν ἔχει ἐγκατασταθεῖ σέ μιά περιοχή τού Σάν Φραντσίσκο. Καί ἡ Νέα Ὑόρκη, πού ἔχασε τά κινηματογραφικά της πρωτεῖα πρίν 65 χρόνια, ἀρχίζει πάλι νά προσελκύει τούς ἀνθρώπους τού κινηματογράφου. Ὁ Γούντυ Ἄλλεν, ὁ Μπράιαν ντέ Πάλμα, ὁ Ρόμπερτ Μπέντον κ.ἀ., ζοῦν καί δουλεύουν ἐκεῖ.

Ἀλλά τελικά, δέν φαίνεται νάχει σημασία τό πού θά βρίσκεται τό Νέο Χόλυγουντ, στή Νέα Ὑόρκη, στό Μάριν Κάουντι ἤ ὁπουδήποτε ἄλλού. Ἡ βιομηχανία τού κινηματογράφου εἶναι ταυτόχρονα καί μιά τέχνη, μιά μεγαλόπρεπη φαντασίωση μερικῶν εὐρηματικῶν σεναριογράφων, φιλόδοξων σκηνοθετῶν, παραγωγῶν πού ριψοκινδυνεύουν ἀπέναντι στά στούντιο. Εἶναι ἕνα ὄνειρο πού κατορθώνει νά καθηλώνει ἀκόμα τή φαντασία τού κόσμου πάνω στήν ὀθόνη. Κι αὐτό δέν εἶναι κάτι καινούριο. Τό 1919, ὅταν ὁ Γκρίφιθ, ἡ Μαίρη Πίκφορντ, ὁ Ντάγκλας Φαίρμπακς, ἐγκατέλειψαν τό στούντιο πού ἐργάζονταν γιά νά ἱδρύσουν τήν United Artists, ἕνας παραγωγός εἶπε τότε ότι *«οἱ τρελοί ἀνέλαβαν τήν διεύθυνση τού ἀσύλου».* Τελικά οἱ σημερινοί σκηνοθέτες ἀκολούθησαν τά παραδείγματα καλλιτεχνῶν περασμένων δεκαετιῶν· καί δέ φαίνεται νά πέφτουν ἔξω. Γιά νά φτιάχνει κανείς ταινίες εἶναι ἀπαραίτητο νάχει «συνείδηση τού κόστους». Ἀλλά γιά νά γίνει ἡ *διαφορετική* ταινία, πρέπει νά ὑπάρχει ἕνα εἶδος τρέλας γιά τόν κινηματογράφο, ἕνα εἶδος δημιουργίας.

Στή βιομηχανία τού κινηματογράφου, ὁμως, ὑπάρχει μιά χρονική προθεσμία δύο χρόνων, μέχρις ὅτου ἀρχίσει νά φαίνεται ἡ ὀρθότητα ἤ ὄχι τῶν ἀντιλήψεων πού ὑλοποιήθηκαν. Γιά ὁλόκληρο τό 1981 εἶναι ἤδη ἑτοιμες ἡ στό στάδιο παραγωγῆς ἀκριβές ταινίες πού θά δημιουργήσουν τεράστια οἰκονομικά προβλήματα στίς μεγάλες ἑταιρείες. Ἡ οἰκονομική κατάσταση θάναι σφιγμένη καί ἀβέβαιη γιά ἀρκετά χρόνια ἀκόμα. Μέσα σέ λίγο χρονικό διάστημα ὁ ἀριθμός τῶν ἑταιρειῶν πού μπήκαν στήν κινηματογραφική βιομηχανία, στήν Ἀμερική, ἀνέβηκε ἀπό 6 σέ πλέον τῶν 30. Πολλοί πιστεύουν ότι ἀπό τό 1984 καί μετά ἡ κρίση θά ξεπεραστεί, ἀφήνοντας τούς ἐπιβιώσαντες ἰσχυρότερους ὅσο ποτέ ἄλλοτε.

Πιθανόν, ἀλλά οἱ μελλοντικές καταστάσεις τῆς showbusiness δύσκολα προβλέπονται. Τό Χόλυγουντ θά πρέπει νά ἀναρωτηθεῖ ἀν τό κοινό στά τέλη τῆς δεκαετίας τού '80 θάναι ἑτοιμο γιά ἕναν ἄλλο γύρο τέτοιων ὑπερπαραγωγῶν.

Ρίτα ΚΟΛΑΪΤΗ

Raiders of the Lost Ark, τῶν Σπήλμπεργκ — Λούκας

ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΘΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΤΟΥΝ ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ ΤΕΥΧΟΣ ΤΟΥ Σ.Κ.

Συνέντευξη μέ τόν Ρόν Πέκ
(γιά τά *Γεράκια τής νύχτας*)

Ὁ Κέν Ρόμπερτσον μέ τήν Ρέιτσελ Νίκολας Τζαίημς, στό γύρισμα τής ταινίας τών Ρόν Πέκ καί Πώλ Χάλαμ *Γεράκια τής νύχτας*

Ἡ ταινία τά Γεράκια τής Νύχτας *προβλήθηκε τό 1980 στίς αἴθουσες τής Ἀθήνας καί προκάλεσε πολλές καί διχασμένες ἀντιδράσεις ὅπως καί στίς περισσότερες χῶρες ὅπου προβλήθηκε. Στό Λονδίνο συναντήσαμε τόν σκηνοθέτη τής ταινίας Ρόν Πέκ ὁ ὁποίος μάς μίλησε γιά τήν ταινία, τήν ὁμοφυλοφιλία καί τήν ἀνάγκη πού βλέπει ὁ ἴδιος νά ὑπάρχει γιά τήν ἀπομυθοποίηση τοῦ κοινωνικοῦ αὐτοῦ φαινομένου.*

Πιστεύω ὅτι ἡ ἰδιαιτερότητα τής ταινίας ὀφείλεται βασικά στό θέμα της. Θά μπορούσες ἴσως νά μάς μιλήσεις γιά τούς λόγους πού σάς ὁδήγησαν σ' αὐτή τήν ἐπιλογή.

Κάτι πού θά ἔπρεπε νά ἀναφέρω εἶναι τό γεγονός ὅτι ἡ ταινία ἄρχισε ἤδη νά γυρίζεται ἐδῶ καί 3 χρόνια καί γι' αὐτό τό λόγο κι' ἐγώ ὁ ἴδιος τήν ἀντιμετωπίζω πιά σάν κάτι πού ἀνήκει στό παρελθόν.
Ἡ προεργασία γιά τήν ταινία ἄρχισε τό 1977 ὁπότε κατά τήν γνώμη μου δέν ὑπῆρχαν ταινίες οἱ ὁποίες ἀντιμετώπιζαν ὁλοκληρωμένα τό θέμα. Δύο ταινίες τού 1976 μάλλον δέν εἶχαν προσθέσει τίποτα σημαντικό στήν ὁλη κατάσταση. Ἡ μία ἦταν ἡ ταινία *Σεβάστιαν* ἡ ὁποία τοποθετεῖται ἱστορικά στή Ρωμαϊκή ἐποχή καί ἡ ἄλλη ἦταν ἡ *Ἀλεπού (Faustrecht der Freiheit*).
Πίστεψα ὅτι ἦταν ἀναγκαῖο νά φτιαχτεῖ κάτι πού νά ἀνταποκρινόταν στήν πραγματικότητα τήν ὁποία γνώριζα, κάτι πού νά προκύπτει μέσα ἀπ' αὐτήν. Σ' ὅλο τό στάδιο τής προεργασίας συζητώντας μέ πολλά ἄτομα ἀπό διαφορετικούς χώρους διαπίστωσα ὅτι ἕνα μεγάλο μέρος συμμεριζόταν τίς ἀπόψεις μου. Τό συναίσθημα πού κυριαρχοῦσε ἦταν τό ὅτι ὡς τότε ἡ κινηματογραφική ἀλλά καί ἡ γενικότερη ἀντιμετώπιση τής ὁμοφυλοφιλίας περιοριζόταν στό νά παρουσιάζει ἕνα μάλλον ἀξιοπερίεργο φαινόμενο πού διαδραματίζεται μέσα στά στενά πλαίσια μιᾶς εὐπορης κοινωνικής ὁμάδας.
Πολλές ταινίες μέχρι σήμερα συμπεριλαμβάνουν σκηνές μέ ὁμοφυλόφιλους τό ἴδιο ἐξωτικά σκηνοθετημένες ὅσο καί οἱ σκηνές στά καμπαρέ, ὑποδηλώνοντας πάντοτε τήν «ἀπρεπή» ζωή τών πόλεων. Ἕνας λοιπόν ἀπό τούς λόγους γιά τούς ὁποίους ξεκίνησα νά φτιάξω τήν ταινία ἦταν ἡ ἀναγκαιότητα γιά μία ἁπλή καθημερινή ἀντιμετώπιση τοῦ θέματος. Δέν εἶμαι σίγουρος ὅτι αὐτό ἦταν ἐκεῖνο πού ἔπρεπε νά κάνουμε ἀλλά τελικά αὐτό κάναμε. Βέβαια ἐδῶ μπαίνει τό ἐρώτημα, τί εἶναι ἁπλό καί συνηθισμένο γιά τόν κάθε ἄνθρωπο. Θέλησα λοιπόν νά παρουσιάσω τήν ὁμοφυλοφιλία μέ ἕναν τρόπο καθόλου ἀποτρεπτικό ἡ περίεργο ἀλλά μέσα ἀπό καθημερινές σκηνές καί θιάσματα. Αὐτή ἦταν ἡ βασική μου ἀρχή. Τώρα πιά ἀφοῦ ἐφτιαξα τήν ταινία, διάβασα τίς κριτικές, συζήτησα μέ τό κοινό καί ἀφοῦ εἶδα τίς ταινίες πού κατασκευάστηκαν μετά τή δική μου, καταλήγω στό συμπέρασμα ὅτι σέ μία μελλοντική περίσταση δέν θά ἔκανα ἀκριβῶς τούς ἴδιους συλλογισμούς. Πολλοί βρῆκαν τήν ταινία πολύ ἁπλοϊκή.

Ποιά θά ἦταν μία πιθανή μελλοντική σου θέση;

Φαντάζομαι ὅτι θά ἀντιμετώπιζα μερικά σημεία πιό ἀποφασιστικά ἴσως πιό ἐπιθετικά. Δέν ξέρω τί εἴδους ὑποδοχή εἶχε ἡ ταινία στήν Ἑλλάδα...

Ὁπωσδήποτε θεματολογικά ἡ ταινία

παρουσίασε άρκετό ένδιαφέρον καί πιστεύω ότι ή ίδιαίτερη προσέγγιση τού θέματος λειτούργησε θετικά.

Κάτι πού βλέπω ότι ήδη άντιμετωπίζεται άπό τούς συγγραφείς πιστεύω ότι θά έπρεπε νά άντιμετωπιστεί καί άπό τούς σκηνοθέτες. Μιά ίστορική δηλαδή μελέτη καί κάλυψη τού φαινομένου τής όμοφυλοφιλίας. Νομίζω ότι οί σκηνοθέτες θά μπορούσαν νά συμμετάσχουν στήν έρευνα σ' αύτό τό χώρο. Γιατί τελικά ή όμοφυλοφιλία δέν άρχίζει μόνο στά 1930 άλλά έχει βαθύτερες ρίζες. Πιστεύω ότι όποιαδήποτε ίστορική ταινία πρέπει νά καλύπτει όλους τούς τομείς τής κοινωνικής ζωής στή δεδομένη ίστορική περίοδο. Ή δυσκολία όμως πού ύπήρξε πάντοτε είναι ή διαθεσιμότητα τού πληροφοριακού ύλικού γύρω άπό τόν κάθε τομέα, όπως γιά παράδειγμα όρισμένα έργα τέχνης πού συχνά παρέχουν χρήσιμα στοιχεία γιά έρευνα. Πολλά άπό αύτά τά έργα, άγγεία, άγάλματα κλπ. παρουσιάζονται στό βιβλίο τού άμερικανού μελετητή K. J. Dover *Ή όμοφυλοφιλία στήν Ελλάδα.*

Ποιά ήταν ή άντιμετώπιση τής ταινίας στίς άλλες χώρες πού προβλήθηκε καί τί είδους ήταν τό κοινό πού παρακολούθησε τήν ταινία;

Όσο άφορά τό κοινό άπ' ό,τι μπόρεσα νά διαπιστώσω μέσα στίς 10 βδομάδες προβολής τής ταινίας σέ κεντρική αίθουσα τού Λονδίνου, θά έλεγα ότι, ένώ στήν άρχή άπαρτιζόνταν κυρίως άπό όμοφυλόφιλους στή συνέχεια ή ταινία τράβηξε τήν προσοχή καί τού εύρύτερου κοινού. Σέ γενικές γραμμές άπό τίς έντυπώσεις πού άκουσα άπό άλλες χώρες οί άπόψεις τού κοινού ήταν διχασμένες μετά τό τέλος τής ταινίας. Πολλοί τήν βρήκαν βαρετή γιατί περίμεναν νά δούν μιά άπό τίς παραδοσιακές σεξουαλικές σκηνές μέ όφυλόφιλους. Προσπαθήσαμε θέβαια νά άποφύγουμε ό,τιδήποτε είχε σχέση μέ αύτή τήν παραδοσιακή άντιμετώπιση.

Πιστεύω ότι ό δάσκαλος καί πρωταγωνιστής τής ταινίας ήταν ένας άρκετάς ίδιόμορφος χαρακτήρας. Ποιά ήταν τά βασικά κριτήρια έπιλογής γι' αύτό τό ρόλο;

Τό βασικό κριτήριο ήταν ότι αύτός ό άνθρωπος έπρεπε νά είναι άπλός, νά φέρεται άπλά. Νά μήν είναι ό κατασκευασμένος κλασικός τύπος τού όμοφυλόφιλου πού έκδηλώνεται ύπερβολικά. Νομίζω ότι τελικά ένας τέτοιος χαρακτήρας άνταποκρίνεται στήν πραγματικότητα πολύ περισσότερο άπό τούς έξαλλους έκείνους πού συνηθίσαμε νά βλέπουμε στίς ταινίες μέχρι τώρα. Έπρεπε άκόμα νά ήταν κάποιος μέ κάποια στοιχεία όμορφιάς χωρίς νά είναι ό τύπος τού Ρόμπερτ Ρέντφορντ καί άκόμα κάποιος πού είχε κάποια πείρα στή διδασκαλία. Ένα θέβαια άκόμη βασικό κριτήριο ήταν τό άτομο αύτό νά είναι διατεθειμένο νά έργαστεί μέσα στά δικά μας πλαίσια.

Άναφέρατε ότι έπιχειρήσατε κάποια άπομυθοποίηση τής μέχρι σήμερα παραδοσιακής άντιμετώπισης τής όμοφυλοφιλίας άπό τόν κινηματογράφο;

Ναί, έπιχειρήσαμε νά άποφύγουμε τά ήδη ύπάρχοντα κλισέ, άλλά όταν κανείς έχει ένα τέτοιο στόχο πρέπει τελικά νά ίκανοποιήσει μιά σειρά άπόψεις πού διχάζονται. Στήν πορεία τής ταινίας διαπιστώσαμε ότι αύτό είναι άδύνατο. Ό μόνος δυνατός τρόπος γιά τήν έπίτευξη μιάς πολυδιάστατης άντιμετώπισης είναι τό νά δημιουργηθούν πολλές διαφορετικές ταινίες άπό διαφορετικούς άνθρώπους γύρω άπό τό ίδιο θέμα. Τό ίδιο θέβαια θά έπρεπε νά γίνει στό θέατρο καί τήν τηλεόραση.

Μέ τί είδους δουλειά έχετε άσχοληθεί στό παρελθόν;

Βασικά μέ τό ντοκυμανταίρ καί είμαι μέλος τής όμάδας πού έχει ίδρύσει τό κινηματογραφικό έργαστήρι «Τέσσερις γωνιές τού σινεμά» τό όποίο κάνει παραγωγές ταινιών καί δίνει τή δυνατότητα στούς άνθρώπους τής γειτονιάς νά πειραματιστούν μέ τό γύρισμα καί τήν έπεξεργασία μιάς ταινίας.

Τί προγραμματίζεις γιά τό μέλλον;

Πρόκειται νά φτιάξω μιά ταινία γύρω άπό τή δουλειά τού Άμερικάνου ζωγράφου Edward Hoper. Μ' ένδιαφέρει πολύ ό τρόπος καί τά θέματα τής δουλειάς του *Τά γεράκια τής νύχτας (Night hawks)* είναι ένας άπό τούς πίνακες τού Hoper πού μ' ένδιαφέρει πολύ καί είναι αύτός πού έδωσε τό όνομά του στή ταινία μου.

Λουκία ΡΙΚΑΚΗ

ΒΙΒΛΙΟΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

S. M. Eisenstein
«Cinématisme»
Peinture et Cinéma
Editions Complexe, 1980

«Όλες οί τέχνες μέσα άπ' τούς αίώνες φαίνεται πώς έτειναν πρός τόν κινηματογράφο, έγραφε ό Άϊζενστάιν στόν πρόλογο πού προόριζε γιά τόν ίδιο τόμο στά ρωσσικά. *Άντίστροφα ό κινηματογράφος βοηθάει στήν κατανόηση τών μεθόδων τους».* Βασική θεωρητική έπιδίωξη τού Άϊζενστάιν ήταν νά άποδείξει αύτές τίς προτάσεις. Αύτό έπιβεβαιώνουν τά κείμενα πού περιλαμβάνει ό τόμος τούτος, πού μετάφρασε άπ' τά ρωσσικά ή Anne Zouboff καί παρουσιάζονται μέ είσαγωγή, σημειώσεις καί σχόλια τού Φρανσουά Άλμπερά — γνωστού μελετητή τού θεωρητικού έργου τού Άϊζενστάιν. Μέ τόν όρο «cinématisme» ό ίδιοφυής σοβιετικός σκηνοθέτης καί θεωρητικός έννοούσε τήν ίδια τήν άρχή τής κίνησης μέσα στήν κινηματογραφική εικόνα. Όχι τήν *άναπαράστασή* της, ούτε τήν *άναπαραγωγή* της, άλλά τή δυναμική

της, τή διαλεκτική διαδικασία τής παραγωγής καί τής ἀνάπτυξής της μέσα στήν κινηματογραφική εἰκόνα. Ἀντίθετα μέ τήν «εἰκονοποιητική γλώσσα», ἡ «κινηματική (cinématique) γλώσσα» δέν ἀρκεῖται στή μετάδοση τής ἐννοιας ἀλλά ἀποτελεῖ ἕνα μέσο γιά τήν κατασκευή τής ἐννοιας. Ἔτσι ἐξηγεῖ τόν ὅρο «cinématisme» ὁ Φρανσουά Ἀλμπερά στήν εἰσαγωγή του (σελ. 8-9), βασισμένος στά κείμενα τοῦ Ἀϊζενστάιν.

Ὁ Ἀϊζενστάιν στά κείμενα τοῦ βιβλίου του ἀσχολεῖται βασικά μέ τό πρόβλημα τής ἐφαρμογής τῶν κανόνων δομικής ἀνάλυσης τοῦ κινηματογράφου στή ζωγραφική. Βρίσκει ἐνδιαφέρον, ὅπως γράφει (σελ. 17), τό ὅτι ἡ ζωγραφική φτάνει μέ διαφορετικό τρόπο στό ἴδιο ἀποτέλεσμα μέ τόν κινηματογράφο παρουσιάζοντας μιά πραγματική κατάσταση (π.χ. ἕνα ἀρχιτεκτονικό σύνολο). Στόν κινηματογράφο φτάνει κανένας στό ἀποτέλεσμα αὐτό μέ τή συγκέντρωση καί τή διαδοχή τῶν εἰκόνων μέσω τοῦ μοντάζ. Στή ζωγραφική μέ τήν παράθεση τῶν στοιχείων τοῦ συνόλου, τοῦ ἑνός δίπλα στό ἄλλο, κι ὄχι μέ τήν σύνδεσή τους κατά συνέχεια. Μελετώντας εἰδικότερα τούς πίνακες τοῦ Γκρέκο πού εἰκονίζουν τό Τολέδο κάνει σαφέστατη τήν θέση του αὐτή. Τό σχέδιο, τό χρῶμα, τό φῶς ἐξετάζονται στό ἔργο του ἀπ' τήν ἄποψη τής σχέσης τους μέ τόν κινηματογράφο. Ἡ ἀναλογία αὐτή δέν ἀποδείχνεται συχνά. Μένει ὅμως στόν ἀναγνώστη ἡ ἐπιμονή σ' αὐτήν τήν ἔρευνα, οἱ σκέψεις τοῦ Ἀϊζενστάιν, οἱ ἐπί μέρους παρατηρήσεις του, πού ἔχουν ἐξαιρετική πρωτοτυπία κι ἐνδιαφέρον.

Ὅπως ὅλα τά κείμενα τοῦ Ἀϊζενστάιν, ἔτσι καί τούτα, ξεχειλίζουν (κυριολεκτικά) ἀπό σοφία, κι ὄχι ἁπλή πολυμάθεια. Τά σχέδια κι οἱ εἰκόνες εὐχεραίνουν τήν ἀνάγνωση. Ἐνώ οἱ σημειώσεις καί τά σχόλια τοῦ Φρανσουά Ἀλμπερά διευκρινίζουν ἡ πληροφοροῦν τόν ἀναγνώστη γιά πολλά στάδια αὐτής τής κοπιαστικής διαδικασίας. «Ὁ Γκρέκο κι ὁ κινηματογράφος», «Προμηθέας», «Μερικές λέξεις γιά τήν πλαστική κι ὀπτικοακουστική σύνθεση», «Ὁ διχασμός τοῦ Μοναδικού», «Ροντέν καί Ρίλκε», «Ἑρμόλοβα», «Μονό-Ζυγό» εἶναι οἱ τίτλοι τῶν ἐπιμέρους δοκιμίων, πού περιλαμβάνονται στό βιβλίο.

Τό σημείωμα αὐτό δέν σκοπεύει νά τά παρουσιάσει, πολύ περισσότερο νά τά κρίνει ἀναλυτικά. Θά ἦταν πολύ βαρύ τό ἔργο. Ἁπλά θέλει νά παρακινήσει καί νά συστήσει στόν ἀναγνώστη νά πάρει στά χέρια του μόνος τό βιβλίο καί νά τό «ἀπολαύσει».

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

Ἕνα βιβλίο πολύ κινηματογραφικό

Θανάση Σκρούμπελου
«Τά φίδια - τό δεῖπνο - στόν Κολωνό»

Ἐκδ. Ἀνδρομέδα, Ἀθήνα 1981

Ἡ ἔκδοση τής καινούργιας συλλογής διηγημάτων τοῦ Θανάσου Σκρούμπελου, περιλαμβάνει καί τήν ὀλιγοσέλιδη ἐνότητα «Στόν Κολωνό», ἡ ὁποία εἶχε κυκλοφορήσει πρίν δυό χρόνια περίπου καί ἐξαντλήθηκε μέσα σέ μικρό χρονικό διάστημα. Ὁ Θ.Σ. (καμιά σχέση μέ τόν συνώνυμο τηλεσκηνοθέτη), εἶναι γνωστός στήν κινηματογραφική πιάτσα ἀπό τόν *Νέο Παρθενώνα* τής ὁμάδας τῶν τεσσάρων τό 1975 καί ἀπό μερικές ταινίες γιά τό *Παρασκήνιο* τής Σινετίκ.

Ἡ δράση τοποθετεῖται στό κυκλικό παρόν τής συνοικίας πού ἔζησέ καί μεγάλωσε ὁ συγγραφέας, στόν Κολωνό. Τά διηγήματα τοῦ βιβλίου (τά ὁποία ἀποτελοῦν περισσότερο κεφάλαια-κομμάτια ἡ αὐτόνομες κινηματογραφικές σεκάνς μιᾶς μεγαλύτερης ἐνότητας πού εἶναι τό ἴδιο τό βιβλίο — καί λιγότερα «διηγήματα») συνθέτουν τήν κερματισμένη πραγματικότητα τής σύγχρονης γειτονιάς, συνθέτουν τό ἔπος τῶν φιδιών!

> *«... Τά φίδια ζοῦν στά πλάγια τῶν δρόμων, ἐκτοπισμένα, τῶν περασμάτων. Ζοῦν ζουλατζίδικα, στριμωγμένα. Χτυπάνε καί φεύγουν. Πέφτουν σέ λήθαργο, ναρκώνονται καί περιμένουν τήν ἀνοιξη, τίς καλές μέρες, τίς εὔκολες. Δέν μποροῦν νά κάνουν κι ἀλλιώς, ἔτσι λειτουργοῦν. Στά πλάγια τῶν δρόμων στήθηκαν πολυκατοικίες, συγκροτήματα, κρύψαν τόν ἥλιο, πάγωσε ἡ γειτονιά καί πίσω ἀπό τίς καπλαμαδένιες πόρτες καταχωνιάστηκαν μιλιούνια. Ἄφησαν τόν τόπο τους κι ἤρθαν, πιάσαν τά περάσματα, μᾶς ἐκτόπισαν, τί νά κάνουν...»*

Τά φίδια τοῦ Κολωνού, οἱ αὐτόχθονες μιᾶς περιοχῆς πού ἄλλαξε μορφή καί δομές σέ χρόνο-ἀστραπή, δέν πρόλαβαν τήν ἀλλαγή, ἔμειναν στό περιθώριο.

Τό παρελθόν περνάει μέσα ἀπό τήν ἀποσταγμένη μνήμη ἤρεμα, πικρά καί συγκρατημένα. Ὁ ἄμεσος λόγος τοῦ βιβλίου, κοφτός, χωρίς περιττές συναισθηματικές φορτίσεις καί σκληρός ὅπου χρειάζεται, εἶναι λόγος ὑγρός καί θιωμένος. Τά φίδια τά ἔζησε ὁ συγγραφέας πρίν τά μετατρέψει σέ φιλολογία.

Ὁ Κολωνός τοῦ Θ.Σ. πηγαίνει πολύ πιό μακρυά ἀπ' αὐτό πού δηλώνει. Ὁ Κολωνός συγκεντρώνει ὅλες τίς ἀπρόσωπες ὀνομασίες τίς δηλωτικές ἐδαφικῶν περιοχῶν τῆς πρωτεύουσας σήμερα· συνοικίες πού κάποτε ὑπῆρξαν λαϊκές γειτονιές: Πολύγωνο, Γκύζη, Αἰγάλεω, Περιστέρι, Κοκκινιά...

Μέ τόν Σκρούμπελο, οἱ ἐκδόσεις ΑΝΔΡΟΜΕΔΑ πού μᾶς εἶναι γνωστές γιά τή σημαντική τους προσφορά στό πολιτικό βιβλίο κυρίως, ἐγκαινιάζουν μέ ἐπιτυχία τήν λογοτεχνική τους σειρά.

Λ.Ξ.

Ὁ συνεργάτης μας Ἀνδρέας Βελισσαρόπουλος μᾶς πληροφορεῖ ὅτι οἱ ὀργανωτές τοῦ Φεστιβάλ Σούπερ 8 Θεσ/νίκης δέν τοῦ ἔχουν ἐπιστρέψει ἀκόμα τήν κόπια τής ταινίας του μέ τίτλο Ὄπερα.

Ὁ Α.Β. παρακαλεῖ θερμά τούς διοργανωτές τοῦ Φεστιβάλ νά ἔρθουν σέ ἐπαφή μέ τήν Συντακτική ἐπιτροπή τοῦ Σύγχρονου ἡ μέ τόν ἴδιο: Α. Βελισσαρόπουλος, Ἰουλιανοῦ 15, Ἀθήνα 147, τηλ. 823.04.19.

Ειδήλωσεις

Τὸ Καινούριο καὶ τὸ Παλιό

(Βενετία 1981)

τοῦ Μπάμπη Κολώνια

Ἀναπάντεχα, ἐκτός προγράμματος, τήν προτελευταία μέρα τοῦ φεστιβάλ, λίγο μετά τά μεσάνυχτα, ἀκούστηκε στή μεγάλη αἴθουσα τοῦ Παλάτσο ντέλ Τσίνεμα ἡ κραυγή: «*Ὁ Γκλάουμπερ Ρόσα σκύβει πάνω ἀπό τό φέρετρο τοῦ Ντί Καβαλκάντι. Ἕνα - δύο - τρία... κάτ. Τό πρόσωπο, πιάστε τό πρόσωπο*» — ἐνώ ἡ κάμερα ἐτρεχε σπασμωδικά πάνω σέ σωρούς ἀπό κόκκινα τριαντάφυλλα ἀνάμεσα στά ὁποία ξεπρόβαλε στιγμιαία μόνο ἡ κίτρινη νεκρή σάρκα. Ἡ φωνή συνέχισε, παραληρηματικά, ρυθμική, ὑπνωτική, μαγευτική (μέ τήν κυριολεκτική σημασία τῆς λέξης) ὄχι νά συνοδεύει, νά συμπληρώνει, νά ἐξηγεῖ ἡ ὁτιδήποτε παρόμοιο, τίς εἰκόνες, ἀλλά μάλλον θά ἔλεγα νά τίς γεννάει, νά τίς δημιουργεί, ἐκείνη τή στιγμή, μέ τήν μαγική της δύναμη. Εἰκόνες φευγαλέες, βγαλμένες λές ἀπό τά σκοτάδια τῆς μνήμης ἡ τοῦ θανάτου (ἀν ἐχει νόημα τό διαζευτικό ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς λέξεις) γιά νά ἀντιπαλέψουν, νά ἀρνηθοῦν, νά ἀναιρέσουν τήν λογικά ἀδιαμφισβήτητη πραγματικότητα τοῦ βιολογικοῦ θανάτου. Λίγους μόνο μῆνες μετά τόν θάνατο τοῦ ἰδιου τοῦ Γκλάουμπερ Ρόσα, αὐτή ἡ τελευταία εἰκοσάλεπτη ταινία του (*Ντί Καβαλκάντι*, Βραζιλία, 1980) δέν μᾶς ἐρχεται μόνο σάν αὐτό πού ἦταν ἴσως γιά τόν σκηνοθέτη ὅταν τήν ἔκανε (ἄρνηση τῆς πραγματικότητας τοῦ θανάτου ἑνός ἀγαπημένου συμπατριώτη του ζωγράφου) οὔτε μόνο σάν μιά συνταρακτική φωνή ἀπό τόν τάφο ἑνός δικοῦ μας ἀγαπημένου φίλου, ἀλλά μιά διαδικασία ἐπιβεβαίωση τῆς ζωῆς - καί τοῦ κινηματογράφου.

Ἄς μοῦ συγχωρέσει ὁ ἀναγνώστης τόν ἀφηρημένο, καθόλου διαφωτιστικό χαρακτήρα τῆς παραπάνω εἰσαγωγῆς σέ ἕνα ἄρθρο ὅπου ὑποτίθεται ὅτι πρέπει νά μεταφέρω πληροφορίες γιά ἕνα πλήθος ἀπό ταινίες, πού παίχθηκαν στό φετινό φεστιβάλ τῆς Βενετίας. Ἡ εἰσβολή ὁμως αὐτῆς τῆς βίαιης, σκληρῆς, παθιασμένης, ταινιούλας τοῦ Γκλάουμπερ Ρόσα, λειτούργησε καταλυτικά μέσα μου, θυμίζοντάς μου ὅτι κινηματογράφος εἶναι κάτι ἄλλο ἀπό τόν λίγο - πολύ καθησυχαστικό ἐναρμονισμό εἰκόνων καί ἤχων, πού ἐβλεπα καί ἄκουγα ἐπί ἕνα δεκαήμερο, περνώντας ἀπό τή μιά αἴθουσα στήν ἄλλη, ἀπό τή μιά ταινία στήν ἄλλη.

Παραλλαγές στό ἴδιο θέμα; Ὄχι, θά ἦταν ἀδικο νά ἰσοπέδωνα τά πάντα καί τούς πάντες μέ ἕναν τέτοιο ἀφορισμό — ὅσο καί ἄν ὁ Γκλάουμπερ Ρόσα μέ σπρώχνει σέ κάτι τέτοιο. Ἀλλά ὀφείλω τουλάχιστον νά ὁμολογήσω πρώτα ὅτι ἡ ὑπέρβαση κάποιων ὁρίων εἶναι (εὐτυχώς) δυνατή, γιά νά μπορέσω μετά νά γυρίσω στά πιό νορμάλ πλαίσια κινηματογραφικῆς πρακτικῆς καί νά πῶ γιατί προτιμάω τήν Ἕλκε Σάντερ ἀπό τήν Μαργκαρέτε φόν Τρότα, γιατί μέ ἐνδιαφέρει περισσότερο ὁ Σάουρα καί ὁ Γιάντσο ἀπό τόν Φερέρι, ἡ ὁ Ἐντουαρντς ἀπό τόν Λιούμετ.

Οἱ βραβευμένοι

Ἡ ταινία τῆς Μαργκαρέτε φόν Τρότα *Die Bleierne Zeit* (*Τά μολυβένια χρόνια*, Γερμανία) τράβηξε τό ἐνδιαφέρον λόγω θέματος καί ἔγινε σεβαστή σάν μιά ἀξιοπρεπή ἐπαγγελματική δουλειά. Μένει ἀνοικτή σέ ἀμφισβητήσεις ἡ καί ἐπιθέσεις ἀπό κινηματογραφόφιλους, πού δέν θά βροῦν κανένα ἐνδιαφέρον στήν ἐφαρμογή μιάς κοινότητας κινηματογραφικῆς γραφῆς πάνω σέ ἕνα καινούριο «τολμηρό» θέμα, ὅπως αὐτό τῆς παράνομης πολιτικῆς δραστηριότητας. Τό ἴδιο θά συμβεῖ καί μέ τούς πολιτικοποιημένους θεατές, πού θά δυσανασχετίσουν μέ τόν διφορούμενο τρόπο πού ἐγγράφονται οἱ τρομοκράτες στήν ταινία καί θά διαβλέψουν ἴσως πονηρές προθέσεις πίσω ἀπό τή δήλωση τῆς φόν Τρότα: ὅτι ἤθελε νά δώσει τήν εἰκόνα τους ἐλλειπτικά, γιατί δέν ἦταν ἐκεῖ τό θέμα της.

(Βέβαια τό θέμα της δέν ἦταν ἡ ἴδια ἡ τρομοκρατική δραστηριότητα τῆς μιάς ἀπό τίς δυό ἀδελφές ἡρωίδες τῆς ταινίας, ἀλλά ἡ σχέση ἀνάμεσα σ' αὐτήν καί τήν ἄλλη ἀδελφή, πού πολιτικά εἶναι ἐπίσης δραστηριοποιημένη σέ νόμιμα πλαίσια. Ὅμως οἱ εἰκόνες — ἔστω καί ἐλλειπτικές — εἶναι ἐκεῖ, καί ἐχουν τό φορτίο τους. Καί ὅπως νά τό κάνουμε, ὅταν ἀκροβατεῖς σέ τέτοια λεπτά ὅρια δέν μπορεῖς πάντα νά πετυχαίνεις τήν ἀποδοχή καί τῶν ἐπίσημων θεσμῶν, ὅπως εἶναι αὐτός ἑνός φεστιβάλ, καί τοῦ ὑποψιασμένου κοινοῦ).

Ὁ Λέον Χίρτσμαν, πού εἴχαμε χρόνια νά δοῦμε ταινία του, ἀσχολεῖται κι αὐτός μέ πολιτικά προβλήματα στήν ταινία τοῦ *Eles nao usam black - tie* (*Δέν φορούσαν σμόκιν*, Βραζιλία). Ἡ σύγκρουση ἑνός γέρου συνδικαλιστή ἐργάτη πού πιστεύει ἀκλόνητα στό ὅραμα μιάς αὐριανής σοσιαλιστικής κοινωνίας, μέ τόν νεαρό γιό του πού θέλει νά ζήσει καλύτερα τή ζωή του καί φτάνει στό σημείο νά προδόσει τήν τάξη του καί νά γίνει ὀργανο τῶν ἀφεντικῶν στό ἐργοστάσιο πού δουλεύει μαζί μέ τόν πατέρα του, κορυφώνεται στή διάρκεια μιάς ἀπεργίας καί σφραγίζεται ἀπό τίς ἐπιπτώσεις μέσα στό οἰκογενειακό περιβάλλον τῶν ἡρώων. Πολύ μακριά ἀπό τή στυλιζαρισμένη γραφή πού εἴχαμε θαυμάσει στήν ταινία του *Saô Bernando* (ὅταν πρωτογνωρίσαμε τόν Χίρτσμαν στίς ἀρχές τῆς δεκαε-

τίας), ὁ Βραζιλιάνος σκηνοθέτης ἐφαρμόζει ἐδῶ ἕνα ρεαλισμό, πού μπορεί νά μήν εἶναι τῆς μόδας, ἀλλά δέν μᾶς φάνηκε ὀπισθοχώρηση. Μοιάζει μέ συνειδητή ἐπιλογή γιά νά ἀναπτύξει ἀποτελεσματικά τό θέμα του, ἀποφεύγοντας κάθε στιγμή τίς παγίδες ἑνός ἀγοραίου διδακτισμοῦ. Καί ἄν ὄχι τίποτα ἄλλο, ὑπάρχουν σ' αὐτή τήν ταινία κάποια καθαρίσματα, μιά αἴσθηση τῶν ρυθμῶν καί ἄλλα «λεπτομερειακά» στοιχεία πού φανερώνουν ὅτι ὁ σκηνοθέτης δέν ἔχει χάσει τήν προσωπικότητά του καί δέν ἔχει ξεχάσει τά διδάγματα τοῦ Cinema Nôvo.

Ὁ Γιουγκοσλάβος Ἐμίρ Κουστουρίτσα ἀπό τό Σεράγιεβο χαιρετίστηκε σάν ἡ ἀποκάλυψη τοῦ φετινοῦ φεστιβάλ Βενετίας (κάθε φεστιβάλ πού σέβεται τόν ἑαυτό του ὀφείλει νά ἀνακαλύψει καί ἕναν καινούριο δημιουργό). Ἡ ταινία του *Θυμάσαι τήν Ντόλυ Μπέλ*; παίχτηκε ἤδη καί στήν Ἑλλάδα (στό φεστιβάλ Βαλκανικοῦ Κινηματογράφου) ἀλλά ἐγώ ἔχω μείνει μέ τίς ἡμιτελεῖς ἐντυπώσεις ἀπό τή δημοσιογραφική αὐτόματη μετάφραση ἀπό ἀκουστικά (πού ἔπρεπε νά ὑποστοῦμε ὅσοι δέν ξέραμε Ἰταλικά γιά νά διαβάζουμε τούς ὑπότιτλους), μέ ἀπομάκρυνε συνέχεια ἀπό τήν ταινία καί μέ ἀνάγκασε νά φύγω πρίν ἀπό τό τέλος τῆς προβολῆς. Ἔτσι, τό μόνο πού μπορῶ νά πῶ, εἶναι ὅτι θά ἤθελα νά τήν ξαναδῶ ὁλόκληρη, καί ὅτι δέν πιστεύω πώς ὁ Κουστουρίτσα εἶναι ἕνας καινούριος Μακαβέγιεφ, ὅπως εἶπε ὁ Μαρσέλ Μαρτέν. (Στήν *Ντόλυ Μπέλ* δέν διέκρινα μόνο μιά δεξιοτεχνία ἀλλά καί μιά εἰλικρίνεια, ἐνώ στόν Μακαβέγιεφ δέν μπόρεσα νά ἀναγνωρίσω ποτέ κανενός εἴδους γνησιότητα).

Οἱ ἀνατολικοί καί ὁ Γιάντσο

Ἡ ἄλλη Γιουγκοσλάβικη ἐπίσημη συμμετοχή, τό *Pad Italije* (*Ἡ πτώση τῆς Ἰταλίας*)) τοῦ Λόρνταν Ζαφράνοβιτς ἦταν ἕνα περιβόλι ὅπου συναντούσες κάθε εἴδους λουλούδια — καί ἀγκάθια — ἀπό τόν διεθνή κινηματογραφικό μπαξέ (μέχρι πού βρέθηκε δημοσιογράφος νά ρωτήσει τόν Ζαφράνοβιτς στήν πρές κόνφερανς, ἄν συνεργάστηκε μέ τόν ὁπερατέρ του ὅπως ὁ Ἀγγελόπουλος μέ τόν Ἀρβανίτη στόν *Μεγαλέξαντρο*, γιατί λέει βρῆκε ἀναλογίες ἀνάμεσα στίς δυό αὐτές ταινίες). Θέμα τῆς ταινίας ἡ ἱστορία ἑνός ἀτεγκτου κομμουνιστή, πού γίνεται... λιγότερο ἀτεγκτος καί λιγότερο ἀποτελεσματικός ἀγωνιστής, ὅταν ἐρωτεύεται τήν κόρη ἑνός δοσίλογου μεγαλοκτηματία καί ὅλα αὐτά τή στιγμή πού τελειώνει ὁ πόλεμος, ἡ Γιουγκοσλαβία ἀπελευθερώνεται καί ἀρχίζει τήν σοσιαλιστική πορεία της μέ κάποιους τελευταίους ἐσωτερικούς κραδασμούς. Ἕνα τυπικό δείγμα αὐτοῦ πού θά ὀνομάζαμε «μοντερνίστικος ἀκαδημαϊσμός».

Ὁ μοντερνισμός μέ τόν ἀκαδημαϊσμό συναντιοῦνται ἀπό ἄλλους δρόμους, καί στήν σοβιετική ταινία τοῦ Ἰγκορ Ταλάνκιν *Zvez dopan* (*Βροχή ἀπό ἀστέρια*), ὅπου ἡ θεματολογία τῆς δεκαετίας τοῦ πενήντα (ὁ κακός πόλεμος πού δέν ἀφήνει νά ἀνθίσει ὁ εὐγενικός ἔρωτας δυό ὡραίων νέων) ἐπανέρχεται μέ σύγχρονη αἰσθητική. Ἀλλά ἡ θαυμαστή δουλειά τοῦ ὁπερατέρ δέν ἀρκεί γιά νά σώσει μιά ταινία πού δέν διαθέτει τίποτα ἄλλο.

Ἕνας ἄλλος δετεράνος ἀνατολικός σκηνοθέτης, ὁ Τσεχοσλοβάκος Γίρι Μέντσελ, ξεκινάει καλά τά *Ρετάλια* του, μέ καλής ποιότητας χιούμορ, πού ὑπόσχεται νά ὁδηγήσει σέ μιά τουλάχιστο καλοῦ γούστου χαριτωμένη ρετρό κωμωδία, ἀλλά ἐξαντλεῖται — ἐξαντλῶντας

Eles não usam black - tie (*Δέν φορούσαν σμόκιν*) τοῦ Λέον Χίρτσμαν

Ἡ καρδιά τοῦ τύραννου, τοῦ Μίκλος Γιάντσο

καί τήν ὑπομονή τού θεατή — ἀπό τήν ἰσχνότητα τού θέματος.

Τί μένει ἀπό τίς ἀνατολικές συμμετοχές; Ἡ ταινία τού Μίκλος Γιάντσο *Ἡ καρδιά τού τύραννου*, οὐγγρο - ἰταλική παραγωγή, πού ἦταν ἴσως ἡ καλύτερη ταινία τού ἐπίσημου προγράμματος.

Προσωπικά δέν ἤμουνα ποτέ φανατικός θαυμαστής τού Γιάντσο. Οἱ περιβόητες χορογραφίες του δέν μέ συγκινοῦσαν ποτέ ἰδιαίτερα, οὔτε κάν στόν *Κόκκινο ψαλμό*. Ἀπ' ὅλο τό ὡς τώρα ἔργο του κρατάω δυό - τρεῖς ταινίες, ὅπως τό *Ah, ça ira* καί - κυρίως - τήν *Ἠλέκτρα*, ἐνῶ μισώ ἀπόλυτα ταινίες ὅπως *Ἡ τεχνική καί ἡ ἱεροτελεστία*, *Ἰδιωτικά βίτσια, δημόσιες ἀρετές* καί *Οὐγγρική ραψωδία*.

Ἡ καρδιά τού τύραννου βρίσκεται σ' αὐτό πού εἶναι, γιά μένα ἡ καλή, ἡ γόνιμη κατεύθυνση τού Γιάντσο. Ὅπου τό στυλίζάρισμα τῶν προσώπων καί οἱ χορογραφημένες σύνθετες κινήσεις τῶν συνόλων καί τῆς μηχανῆς, δέν εἶναι μιά αὐθαίρετη ἐπιλογή, ἕνα σκέτο στύλ ἤ μιά ἄσκηση ὑφους (πού δέν καταλαβαίνω γιατί θά ἔπρεπε νά ἐπαναλαμβάνεται τόσες φορές). Ἐδῶ ἡ θεατρικότητα εἶναι ἡ ἴδια τή βάση τῆς ταινίας (ὅπως ἦταν ἡ τελετουργία στήν *Ἠλέκτρα*). Ἕνας Οὐγγρος πρίγκηπας ἐπιστρέφει στήν πατρίδα του μετά τόν θάνατο τού πατέρα του, συνοδευόμενος ἀπό μιά ὁμάδα Ἰταλῶν θεατρίνων. Καί ἐνῶ οἱ θεατρίνοι προσπαθοῦν νά ἑτοιμάσουν μιά παράσταση μέ βάση τόν Βοκάκιο (*Ὁ Βοκάκιος στήν Οὐγγαρία* εἶναι καί ὁ ὑπότιτλος τῆς ταινίας), ὁ πρίγκηπας μυεῖται στίς ἱντριγκες τού βασιλικού περιβάλλοντος (ἱντριγκες πού ἀντιγράφουν ἀπροσχημάτιστα τήν βασική πλοκή τού σαιξπηρικού Ἀμλετ, πράγμα πού ὑπογραμμίζεται καί ἀπό τή διαγραφή τού βασικού ρόλου τού πρίγκιπα, πού ἠθελημένα παραπέμπει συνέχεια στόν Δανό πρόγονό του). Μέ φόντο τό ἀληθινό μασκάρεμα τῶν πραγματικών ἠθοποιών ἐξελίσσεται ἕνα ἄλλο «Θέατρο», ὅπου γίνεται ἕνα συνεχές ξεμασκάρεμα, ὅπού ἡ ἀρχική ταύτιση τού κάθε προσώπου μέ τό ρόλο πού παίζει ἀποδεικνύεται ψεύτικη, ὁ ρόλος ἀποχωρίζεται ἀπό τό πρόσωπο, τό παιχνίδι τῆς ἐξουσίας αὐτονομεῖται, τό «σενάριο» αὐτού τού δράματος ἀποδεικνύεται νά προϋπάρχει τῆς συγκεκριμένης ἐφαρμογῆς του. Οἱ πολλαπλές ἀβεβαιότητες πού συσσωρεύει ἐδῶ ὁ Γιάντσο, χάρη στήν συνέπεια τῶν κωδίκων πού ἐφαρμόζει, ὁδηγοῦν τελικά σέ μιά νοηματική διαύγεια, καί ὄχι σέ σύγχιση, ὅπως θά μπορούσε νά φανταστεί κανένας ἀπό τήν ἐλλειπή περιγραφή πού προσπαθῶ νά κάνω ἐδῶ.

Καί κάτι πολύ καθοριστικό: *Ἡ καρδιά τού τύραννου* εἶναι ὁλόκληρη γυρισμένη σέ κλειστό χῶρο. Τό κάδρο ἀπομονώνει διαδοχικά μικρά ἤ μεγαλύτερα σύνολα προσώπων σέ συνθέσεις ρευστά στυλιζαρισμένες (ὅπως ξέρουμε ἀπό τόν παλιότερο Γιάντσο) σέ συνδιασμό μέ μεταβαλλόμενα ντεκόρ, δηλωμένα σάν τέτοια. Μοναδική διαφυγή ἀπό αὐτόν τόν κλειστό, ἀφηρημένο θεατρικό χῶρο, ἡ ἔξοδος τῶν θεατρίνων στό φινάλε, ἔξοδος πού δέν εἶναι καί τόσο ἀνακουφιστική: Μετά ἀπό μιά σειρά μή ρεαλιστικών θανάτων, πού ἔχουμε παρακολουθήσει ὡς τώρα, σ' αὐτό τό τελευταίο πλάνο θά ἀκουστεί ἕνας πραγματικός πυροβολισμός.

Μάσκες καί ρόλοι

Ἡ προτίμησή μου γιά τήν ταινία τού Γιάντσο μπορεί νά ἔχει καί ἕνα ὑποκειμενικό στοιχεῖο. Γιατί καί γενικότερα, οἱ ταινίες πού μέ ἐνδιέφεραν περισσότερο καί γράφτηκαν πιό ἔντονα στή μνήμη μου, εἶχαν νά κάνουν μέ κάποιας μορφής θεατρικότητα. Ἀπό τό ντοκυμανταίρ τῶν Ζάν Ρούς - Ζερμαίν Ντιτερλέν, *Ambara Dama* πού καταγράφει τήν τριήμερη «γιορτή των μασκών» μέ τήν ὁποία μιά ἀφρικανική φυλή διώχνει κάθε πέντε χρόνια τίς «κακές ψυχές» καί κυρύσσει τό τέλος τού πένθους γιά ὅσους ἔχασαν κάποιο δικό τους πρόσωπο μέσα σ' αὐτή τήν περίοδο (μιά δουλειά πού, περιττό νά τό πούμε, ἀφού ἔρχεται ἀπό τόν Ζάν Ρούς, δέν μένει στό ἐπίπεδο τῆς «γραφικότητας» ἤ τῆς ψυχρῆς ἐθνολογικῆς μελέτης) ὡς τόν *Ματωμένο γάμο* τού Κάρλος Σάουρα, πού δέν εἶναι μιά ἁπλή παρουσίαση τῆς χορογραφικῆς δουλειάς τού Ἀντόνιο Γκάντες πάνω στό γνωστό ἔργο τού Λόρκα (ὅπως μάς ἐκαναν νά πιστέψουμε κάποιες ἀνταποκρίσεις ἀπό τίς Κάνες).

Ὁ Σάουρα, παρακολουθώντας τούς χορευτές τού μπαλέτου ἀπό τή στιγμή πού μπαίνουν στό καμαρίνι καί ἀρχίζουν νά μακιγιάρονται καί νά ντύνονται, σέ μιά σειρά ἀπό πρόβες (ἐνώ παράλληλα προωθεῖται ὁ «μύθος» τού λιμπρέτου), δραματικοποιεί τή διαδικασία προσέγγισης ἑρμηνευτή - ρόλου. Οἱ ἥρωες τού Λόρκα, ἀπό ἀυλες ἰδέες, γίνονται σκιές, ἀπαιτητικά φαντάσματα, καί τελικά σαρκώνονται μέσα στά σώματα τῶν χορευτών, πού εἶναι μέ τή σειρά τους ἀθλητοι ἥρωες αὐτής τής θαυμαστής ταινίας.

Μέ μεγάλες προσδοκίες πήγα νά δώ τήν *Φρανσίσκα* τού Μανοέλ ντέ Ὀλιβέιρα (Πορτογαλλία, 1981), ἀλλά ἐφυγα πρίν ἀπό τό τέλος τῆς προβολής. Μιά ἱστορία ἐρωτα καί πάθους ἀνάμεσα σέ καλλιεργημένους εὐγενείς τού περασμένου αἰώνα, δοσμένη στυλιζαρισμένα, ἐχει πολλές δυνατότητες νά μέ γοητεύσει. Ἀποφεύγοντας τήν ἀναπαραστατικότητα, τόν ψευδαισθητικό ρεαλισμό μιάς ἀφήγησης ἀμερικάνικου τύπου, μπορεί νά ἀποκατασταθεῖ μιά σχέση μ' αὐτά τά φαντάσματα τού παρελθόντος, μιά ἐπικοινωνία, ἕνας διάλο-

Der Subjektive Faktor (*Ὁ ὑποκειμενικός παράγων*), τῆς Ἔλκε Σάντερ

γος. Οἱ βασικὲς ἐπιλογὲς τοῦ Ὀλιβέιρα μὲ ἱκανοποίησαν: μιὰ προτίμηση γιὰ στατικὰ πλάνα, μετωπικὸ στήσιμο τῶν ἠθοποιῶν ὡς πρὸς τὸν θεατὴ ἀκόμα καὶ σὲ διαλογικὲς σκηνές, θεατρικὲς εἰσοδοι στὸ πλάνο κλπ. Ὅμως... Τὰ καθαρίσματα ἐμοιαζαν τυχαία (ἐκεῖ ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι αὐστηρὰ μελετημένα), οἱ θέσεις τῶν ἠθοποιῶν μέσα στὸ κάδρο καὶ κυρίως σὲ σχέση μὲ τὸ ντεκὸρ δὲν εἶχε καμιὰ δυναμική (ὅταν δὲν ὑπάκουαν ἁπλὰ καὶ μόνο στὶς ἐπιταγὲς κάποιας ἰσορροπίας ὄγκων) καὶ - τὸ χειρότερο - οἱ ἠθοποιοὶ εἶχαν ντυθεῖ τοὺς ρόλους τους μὲ μιὰ αὐταπάρνηση, ποὺ δὲν μοῦ φάνηκε ἰδιαίτερα θεμιτή. Ἂν δὲν ἀναπτύξεις κάποια - ὁποιαδήποτε - σχέση μὲ τὸ ρόλο, τότε τὸν φοράς σὰν ἀποκριάτικο κοστούμι καί, ἐνῶ νομίζεις ὅτι τὸν σέβεσαι, τὸν γελοιοποιεῖς.

Ὁ παράγων γυναῖκα

Ἂν εἶχα μιὰ ἐκπληξη στὸ φεστιβὰλ Βενετίας, αὐτὴ ἦταν σίγουρα ἡ Γερμανίδα Ἔλκε Σάντερ γιὰ τὴν ὁποία δὲν εἶχα ἀκούσει τίποτα ὡς τώρα (ἂν καὶ μαθαίνω ὅτι ἔχει κάνει τουλάχιστον ἄλλη μιὰ ταινία). Στὴ Βενετία ἔφερε τὸ *Der Subjektive Faktor* (*Ὁ ὑποκειμενικὸς παράγων*), μιὰ ταινία ποὺ ἀναφέρεται στὴ ζωὴ καὶ τὶς πολιτικὲς δραστηριότητες ἐξωκοινοβουλευτικῶν ὁμάδων στὸ Βερολίνο τὴν περίοδο 1966 - 1969, μέσα ἀπὸ τὶς ἐμπειρίες μιᾶς γυναίκας καὶ κάτω ἀπὸ σημερινὴ ὀπτική. Στόχος τῆς ταινίας δὲν εἶναι μιὰ ὁποιαδήποτε ἀνάπλαση τοῦ παρελθόντος, ἀλλὰ ἡ διερεύνηση μιᾶς ἱστορικῆς ἐμπειρίας καὶ ἡ ἀποσαφήνηση τῆς σχέσης ποὺ εἶχε (ἢ μᾶλλον ποὺ δὲν εἶχε κατὰ τὴν Σάντερ) ἡ γυναικεία χειραφέτηση μὲ τὶς ἄμεσα πολιτικὲς κινήσεις ἐκείνης τῆς ἐποχῆς.

Δύο εἶναι τὰ βασικὰ στοιχεῖα ποὺ τράβηξαν τὴν προσοχή μου σ' αὐτὴ τὴν ταινία. Τὸ πρῶτο εἶναι ἰδεολογικῆς τάξης. Ὁ *Ὑποκειμενικὸς παράγων* ἐντάσσει τὸν φεμινιστικὸ προβληματισμὸ μέσα στὰ εὐρύτερα προβλήματα πολιτικῆς θεωρίας καὶ πρακτικῆς τῆς ἐποχῆς μας, μὲ ἕναν τρόπο ποὺ, ἀκόμα κι ἂν διαφωνεῖ κανένας μὲ κάποιες θέσεις τῆς Σάντερ δὲν μπορεῖ νὰ μὴν τῆς ἀναγνωρίσει ὅτι συνεισφέρει θετικὰ σ' αὐτὸν τὸν προβληματισμό, τουλάχιστο ὅσο τὸ *Ἀλάτι τῆς γῆς* τοῦ Μπίμπερμαν στὴ δικιά του ἐποχή.

Τὸ ἄλλο στοιχεῖο, ποὺ ἐκτίμησα στὴν ταινία, εἶναι ὁ τρόπος ποὺ χειρίζεται τὰ ντουκουμέντα. Ἡ φιξιὸν τῆς ταινίας ἀρθρώνεται σὲ μεγάλο βαθμὸ πάνω σὲ ἀποσπάσματα ἀπὸ ντοκυμανταὶρ τῆς ἐποχῆς. Καὶ ἡ Σάντερ καταφέρνει ἐδῶ ἕνα διπλὸ ἄθλο. Ἀπὸ τὴ μιὰ νὰ μοντάρει σκηνὲς πραγματικὲς καὶ σκηνὲς σκηνοθετημένες (διαδήλωση πραγματική, σκηνοθετημένη ἐπιστροφὴ στὸ κοινόβιο ἢ ἀκόμα πολιτικὴ συγκέντρωση, πραγματικὴ ἢ ἡρωϊδα στὰ παρασκήνια, σκηνοθετημένη) χωρὶς νὰ δημιουργοῦνται χάσματα στὴν ἀντίληψη τοῦ θεατή. Καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, οἱ πραγματικὲς εἰκόνες νὰ χρησιμοποιοῦνται ἀπογυμνωμένες ἀπὸ ὁποιαδήποτε δεδομένη συγκινησιακὴ ἢ νοηματικὴ φόρτιση. Καὶ μόνο αὐτὸ τὸ τελευταῖο νάχε πετύχει ἡ Σάντερ, θὰ κέρδιζε ἀνεπιφύλακτα τὸν θαυμασμό μου. Ἐπειδὴ ἔκανε καὶ πολλὰ ἄλλα (καὶ ὄχι μόνο αὐτὰ ποὺ ἀνάφερα παραπάνω) ἡ ἀποδοχή μου πηγαίνει ὄχι μόνο σ' αὐτή, σὰν σκηνοθέτιδα μὲ ἱκανότητες, ἀλλὰ καὶ στὴν ταινία της σὰν γενικὸ ἀποτέλεσμα.

Ἡ περίπτωση Φερέρι

Σὰν θαυμαστὴς τοῦ Μάρκο Φερέρι ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ τοῦ Τσάρλς Μπουκόβσκι ἀπὸ τὴν ἄλλη, περίμενα μὲ ἀνυπομονησία νὰ δῶ τὴν ταινία ποὺ ἔκανε ὁ πρῶτος ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ δεύτερου *Ἱστορίες καθημερινὴς τρέλας* (*Storie di ordinaria follia*)

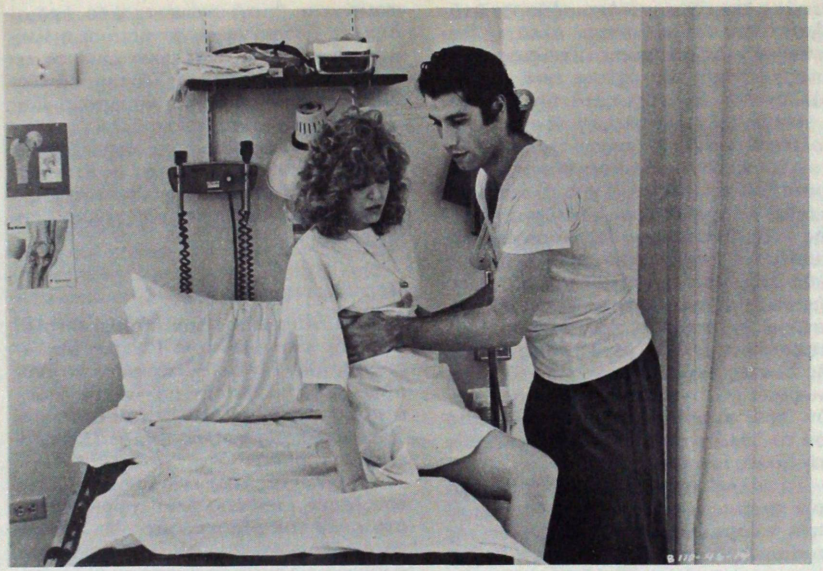
Ξεκινώντας ἀπὸ ἕνα κοντινὸ πλάνο τοῦ Μπὲν Γκαζάρα (ποὺ χωρὶς αὐτὸν στὸ ρόλο τοῦ Μπουκόβσκι, δὲν μπορῶ νὰ πιστέψω ὅτι θὰ εἶχε γίνει ἡ ταινία), ὁ Φερέρι μὲ ἐρέθισε θετικὰ μὲ μιὰ εἰσαγωγικὴ σεκάνς σὲ ἕνα θέατρο, γιὰ νὰ μὲ ξαφνιάσει μετὰ ἀρνητικά, τοποθετώντας τὴν ταινία του στὸ σημερινὸ ἡλιόλουστο Λός Ἀντζελες, ἐνῶ εἶχα μείνει ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Μπουκόβσκι μὲ εἰκόνες ἀπὸ τὴ νυχτερινὴ Νέα Ὑόρκη τῆς δεκαετίας τοῦ ἑξήντα.

Τελικὰ ἀναγκάστηκα νὰ παραδεχτῶ ὅτι αὐτὸ ποὺ βλέπω εἶναι βασικὰ ἕνα μόνο διήγημα τοῦ βιβλίου (τὸ *Πιὸ ὁμορφο κορίτσι στὴν πόλη*), μὲ μερικὲς τσόντες ἀπὸ κανα - δυὸ ἀκόμα διηγήματα, μὲ τὴν Ὀρνέλα Μούτι, ποὺ εἶναι πραγματικὰ πολὺ ὁμορφο κορίτσι, μὲ ἐξυπνα πράγματα, ἐξυπνα φτιαγμένα (ποὺ τὰ χαίρομαι ἀκόμα καὶ ὅταν συνειδητοποιῶ ὅτι δὲν εἶναι παρὰ ἐξυπνάδες)... μὲ λίγα λόγια μιὰ λουστραρισμένη ταινία ποὺ θὰ κόψει πολλὰ εἰσιτήρια (καὶ γὼ ὁ ἴδιος θέλω νὰ τὴν ξαναδῶ, σὰν συνεπὴς καταναλωτὴς εὐγεστων κινηματογραφικῶν προϊόντων), ἀλλὰ εἶναι αὐτὸ Μπουκόβσκι; Καὶ πολὺ περισσότερο, εἶναι αὐτὸ ποὺ θὰ περιμέναμε ἀπὸ τὸν Φερέρι μετὰ ἀπὸ μιὰ σκληρὴ ταινία σὰν τὸ *Γειὰ σου πίθηκε*;

Καὶ πάλι ὁ Πισιτσέλι

Δὲν θὰ μὲ ἀπασχολοῦσε ἰδιαίτερα ἡ ταινία τοῦ Σαλβατόρε Πισιτσέλι *Le occasioni di Rosa* (*Οἱ εὐκαιρίες τῆ Ρόζας*), *ἂν ἡ προηγούμενη ταινία του Immacolatta e Concetta* (ἑλλ. τίτλος *Δύο ἐρωτευμένες γυναίκες*) δὲν εἶχε βρεῖ ἐνθερμους ὑποστηρικτὲς στὴν Ἑλλάδα, ἀκόμα καὶ μέσα στὸν Σ.Κ. Τυπικὰ πιὸ καλοφτιαγμένη ἀπὸ τὴν *Ἰμακολάτα*, ἡ *Ρόζα* μὲ βοήθησε νὰ ἐδραιώσω τὴν ἄρνησή μου ἀπέναντι στὴν κατεύθυνση στὴν ὁποία δουλεύει ὁ Πισιτσέλι.

Ὁ Μπὲν Γκαζάρα καὶ ἡ Ὀρνέλα Μούτι στὶς *Ἱστορίες καθημερινὴς τρέλας*, τοῦ Μάρκο Φερέρι



Ὁ Τζών Τραβόλτα μὲ τὴν Νάνσυ Ἄλεν στὸ *Blow Out*, τοῦ Brian De Palma

Ἀνάμεσα στὶς δυὸ ταινίες ὑπάρχουν ἀναλογίες. Καὶ στὴ *Ρόζα*, ὅπως καὶ στὴν *Ἰμακολάτα*,ὑπάρχει ἕνα νατουραλιστικὰ δοσμένο περιθωριακὸ περιβάλλον (συγκεκριμένα, ἐδῶ, τὰ λαϊκὰ προάστια τῆς Νάπολης). Καὶ στὴ *Ρόζα*, ὅπως καὶ στὴν *Ἰμακολάτα*, ὑπάρχει μιὰ τριγωνικὴ σχέση, μὲ τὸ ἕνα σκέλος «ἀφύσικο» (μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ἐνῶ στὴν *Ἰμακολάτα* τὸ τρίγωνο ἐκλεινε μὲ τὴν λεσβιακὴ σχέση τῆς ἡρωίδας, στὴ *Ρόζα* κλείνει σὲ μιὰ ὁμοφυλόφιλη σχέση τοῦ ἥρωα). Καὶ στὴ *Ρόζα*, ὅπως καὶ στὴν *Ἰμακολάτα*, ἡ ἰσορροπία τοῦ τριγώνου κλονίζεται μὲ ἀφορμὴ τὴν ἐγκυμοσύνη τῆς ἡρωίδας. Εἶναι φανερὴ ἡ ἐμμονὴ τοῦ Πισιτσέλι σὲ μιὰ ὁρισμένη θεματολογία. Εἶναι ἐξίσου φανερὸ ὅμως ὅτι οἱ ἥρωές του εἶναι χάρτινοι, κούκλες ποὺ ἡ συμπεριφορά τους δὲν ξεφεύγει ἀπὸ ἕνα προϋπάρχον σχῆμα, ἀνδρείκελα ποὺ κινοῦνται σὰν ἀπὸ σχοινιὰ γιὰ νὰ ἀποδείξουν ἕνα θεώρημα, χωρὶς νὰ ἔχουν τὴ δυνατότητα νὰ διεκδικήσουν μιὰ ἄλλη διέξοδο ἀπὸ αὐτὴ ποὺ ἐπιθυμεῖ ὁ σκηνοθέτης - ἀφέντης, χωρὶς νὰ ζοῦν τὴν περιπέτειά τους. Μοιραῖα τὰ σκιώδη αὐτὰ πρόσωπα βρίσκονται ἀποκολλημένα ἀπὸ τὸ περιβάλλον, τὸ ὁποῖο προβάλλεται ἔτσι σὰν ἕνα γραφικὸ φόντο, πού θὰ μποροῦσε ἀνετα νὰ ἀλλάζει ἀπὸ ταινία σὲ ταινία γιὰ ὅσο καιρὸ ἀντέχει ὁ Πισιτσέλι νὰ μᾶς ἐπαναλαμβάνει τὰ ἴδια. Θὰ ἦταν βλάσφημο καὶ μόνο νὰ τολμήσουμε μιὰ σύγκριση μὲ τὸν τρόπο ποὺ εἶδε καὶ κατέγραψε τὸ λούμπεν περιβάλλον ὁ Παζολίνι στὸν καιρό του. Ἀλλὰ μήπως δὲν εἶναι βλάσφημος ὁ Πισιτσέλι ποὺ τολμάει νὰ εἰσβάλει σὲ χώρους ποὺ εἶναι φανερὸ ὅτι δὲν τοὺς γνωρίζει καὶ νὰ θέλει νὰ μιλάει γιὰ ἀνθρώπους ποὺ εἶναι ἐπίσης φανερὸ ὅτι ὄχι μόνο δὲν τοὺς καταλαβαίνει, ἀλλὰ καὶ δὲν τοὺς ἀγαπάει; Τελικὰ οἱ φαινομενικὰ μόνο σκανδαλώδεις, ἀλλὰ βαθιὰ ἠθικολογικὲς ταινίες του, ἐκμεταλλεύονται τὸν κόσμο τοὺ περιθωρίου χωρὶς νὰ τὸν ἀγγίζουν στὴν ὁποία ἀλήθεια του.

Κάποιες ἄλλες ταινίες

Ἂν ὁ Κρυστόφ Ζανούσι δὲν ντρέπεται νὰ ὑπογράφει τὴν ἁπλοϊκὴ μέχρι χυδαιότητας καὶ πολιτικὰ ἀντιδραστικότατη ταινία *Da un paese lontano* (*Ἀπὸ μιὰ μακρινὴ χώρα*) μετὰ ἀπὸ ταινίες σὰν ἐκεῖνο τὸ θαυμάσιο *Καμουφλάζ*, ἐμεῖς δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ πιοῦμε ἕνα φλυτζάνι καφὲ στὴ μνήμη ἑνὸς πρώην καλοῦ σκηνοθέτη καὶ μετὰ νὰ τὸν ξεχάσουμε.

Γιὰ νὰ δοῦμε πιὸ ψύχραιμα τὴ δουλειὰ τῆς Γαλλίδας Κατρὶν Μπινὲ *Les jeux de la comtesse Dolingen De Gratz* (*Τὰ παιχνίδια τῆς κόμησας Ντόλινγκεν ντὲ Γκράτζ*), μιὰ ταινία μὲ τὴν ὁποία ἡ πρωτοεμφανιζόμενη σκηνοθέτις δὲν ἐπιχειρεῖ νὰ λύσει τὰ προβλήματα οὔτε τοῦ κόσμου οὔτε τοῦ κινηματογράφου, ἀλλὰ ἀντιμετωπίζει τὰ προσωπικά της φαντάσματα, ἀτσαλα πολλὲς φορὲς ἀλλὰ πάντα παθιασμένα καὶ ἐντιμα. Καὶ ἐνῶ σίγουρα δὲν μπόρεσε νὰ ὀργανώσει τὸ ἑτερόκλητο ὑλικὸ τῆς ταινίας της σὲ ἕνα ἰσόρροπο σύστημα, ὅμως ἔπεισε ὅτι ἔχει δυνατότητες καὶ μποροῦμε νὰ ἐλπίζουμε ὅτι θὰ ξανακούσουμε γι' αὐτήν.

Ὁ Πορτογάλος Σεζὰρ Μοντέιρο, μὲ τὸ *Silvestre* ἐπιχειρεῖ νὰ ἀφηγηθεῖ ἕνα μεσαιωνικὸ μῦθο (καὶ γιὰ τὴν ἀκρίβεια δυὸ μύθους ποὺ πῆρε τὴν πρωτοβουλία νὰ τοὺς ἑνώσει στὴν ταινία του) μὲ εἰκόνες ποὺ ἀναπαράγουν τὴν αἰσθητικὴ τῶν ζωγραφικῶν πινάκων τῆς ἐποχῆς. Δύσκολο ἐγχείρημα, ἄνισο ἀποτέλεσμα.

Λιγότερο φιλόδοξος ὁ Ἰταλὸς Ἀλμπέρτο Μπεβιλάκουα, μὲ τὸ *Bosco d' Amore* (*Τὸ δάσος τοὺ ἔρωτα*) ἀφηγεῖται μιὰ ἱστορία ἀπὸ τὸν Βοκάκιο, μὲ μιὰ τρυφερὴ διάθεση καὶ μὲ ἐνδιαφέρουσες λύσεις, πότε - πότε. Συμπαθητικὸ ἀποτέλεσμα.

Οἱ Ἰταλοί, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ταινίες τοὺ Μπεβιλάκουα καὶ τοὺ Πισιτσέλι, εἶχαν στὸ ἐπίσημο πρόγραμμα τὸ τραγελαφικὸ *La caduta degli angeli ribelli* (*Ἡ πτώση τῶν ἐπαναστατημένων ἀγγέλων*) τοὺ Μάρκο Τούλιο Τζορντάνα, τὸ ἀνεκδοτολογικὸ *Sogni d' oro* (*Χρυσὰ ὄνειρα*) τοὺ Μάρκο Μορέτι ποὺ ἂν πιστέψουμε ὅτι δικαιολογεῖται νὰ πάρει ἐστω καὶ μισὸ Εἰδικὸ Βραβεῖο (ὅπως ἔγινε τελικὰ) τότε ὅλοι οἱ δικοί μας σκηνοθέτες θὰ πρέπει νὰ ἐγκαταλείψουν τὸ δύσκολο φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης καὶ νὰ τρέχουν γιὰ χρυσὰ λιοντάρια στὴ Βενετία (εὐτυχῶς ὅμως τὸ ἴδιο τὸ Ἰταλικὸ κοινὸ γιουχάρησε τόσο ἄγρια τὸν Μορέτι τὴ βραδιὰ τῆς ἀπονομῆς, ποὺ φαίνεται ὅτι πραγματικὰ τὸ βραβεῖο δόθηκε ὄχι σ' αὐτὸν ἀλλὰ στὴν Gaumont ποὺ ἔχει τὴν διανομὴ τῆς ταινίας του)· καὶ, τέλος, τὸ *Piso Pisello* τοὺ Πέτερ ντὲλ Μόντε, ἐπίσης ἀνεκδοτολογικό, ἀλλὰ πιὸ φιλόδοξο, πιὸ ζουμερὸ καὶ τελικὰ πιὸ εὐπρόσδεκτο ἀπὸ τὸ φίλμ τοὺ Μορέτι.

Καὶ τὸ Χόλυγουντ;

Τὸ Χόλυγουντ τρέφεται ἀπὸ τὶς σάρκες του. Ἀλλὰ αὐτὲς οἱ σάρκες φαίνεται νὰ ἔχουν πολλὲς θρεπτικὲς οὐσίες, γιατὶ ἡ Ἀμερικάνικη κινηματογραφικὴ βιομηχανία ἐμφανίστηκε στὴ Βενετία ἀκμαιότατη.

Καὶ δὲν μιλάμε ἐδῶ γιὰ τὶς δυὸ ἐπίσημες συμμετοχὲς στὸ διαγωνιστικὸ πρόγραμμα, ποὺ ἦταν ἀπὸ τὴ μιὰ τὸ ρουτινιέρικο, ἀνοῦσιο, κατασκεύασμα τοὺ Οὔλου Γκρόσμπαρντ *True Confessions* (*Ἀληθινὲς ἐξομολογήσεις*) ποὺ ἔγινε προφανὼς μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ρίξει στὴν ἀγορὰ συνδιασμένα τὰ ὀνόματα τοὺ Ρόμπερτ ντὲ Νίρο καὶ τοὺ Ρόμπερτ Ντυβάλ, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸ βαρύγδουπο τρίωρο *Prince of the City* (*Ὁ πρίγκηπας τῆς πόλης*) μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Σίντνεϋ Λιούμετ ἐμφανίζεται σχεδὸν σὰν... συνδικαλιστικὸς ἐκπρόσωπος τῶν μπάτσων.

Μιλάμε γιά τίς ἀμερικάνικες ταινίες ποὺ παίχτηκαν στά παράλληλα προγράμματα τοῦ φεστιβάλ καί ποὺ ὅλες τους σχεδόν εἶχαν σάν σημεῖο ἐμπνευσης ἤ σάν σημεῖο ἀναφορᾶς τόν ἴδιο τόν κινηματογράφο φυσικά τόν ἀμερικάνικο.

Στήν περίπτωση τοῦ Πήτερ Μπογκντάνοβιτς αὐτό εἶναι φυσικό. Ὅλες οἱ ταινίες του εἶναι οὐσιαστικά ρημέηκ. Τό *They All Laughed* ποὺ εἴδαμε στή Βενετία εἶναι κωμικό θρίλερ, στό ὁποῖο ὅμως ὁ σκηνοθέτης δέν καταφέρνει νά πετύχει ὅσο στήν κωμωδία του *What's Up Doc?* ἤ στό θρίλερ του *Saint Jack* (ποὺ παραμένει ἡ καλύτερη ὡς τώρα ταινία του).

Καί ἀπό τόν Μπράιαν ντέ Πάλμα ἦταν φυσικό νά περιμένουμε ἀναφορές στόν παλιότερο κινηματογράφο. Μάς τήν ἔφερε ὅμως, γιατί τώρα δέν προσπαθεῖ νά ἀντιγράψει τόν Χίτσκοκ, ἀλλά κλέβει ἰδέες ἀπό πιό σύγχρονους σκηνοθέτες, καί συγκεκριμένα ἀπό τόν Ἀντονιόνι τοῦ *Μπλόου ἀπ* καί ἀπό τόν Κοπόλα τῆς *Συνομιλίας*. Ἀλλά οἱ ἐνδοκινηματογραφικές ἀναφορές τῆς ταινίας τοῦ ντέ Πάλμα *Blow Out* δέν σταματάνε ἐδῶ. Φτάνουν νά γίνουν ὁ ἴδιος ὁ κινητήριος ἄξονας τῆς ταινίας.

Ὁ κεντρικός ἥρωας τοῦ *Blow Out* εἶναι ἕνας ἠχολήπτης ποὺ, ἐνῶ γράφει ἤχους γιά νά τούς χρησιμοποιήσει σέ μιά φτηνή ταινία τρόμου, συλλαμβάνει μέ τά ὑπερευαίσθητα μηχανήματά του τούς ἤχους ἑνός αὐτοκινητιστικοῦ δυστυχήματος καί, ξανακούγοντάς τους, καταλαβαίνει ὅτι τό δυστύχημα ἦταν στήν πραγματικότητα δολοφονική ἀπόπειρα. Γιά νά καταφέρει νά πείσει καί τούς ἄλλους συνδιάζει τήν ἠχητική μπάντα, μέ τίς φωτογραφίες τοῦ δυστυχήματος, ποὺ ἔχει τραβήξει κάποιος ἄλλος, καί... μοντάρει τό φίλμ τοῦ δυστυχήματος.

Ἡ τεχνολογία τοῦ κινηματογράφου γίνεται θέμα γιά μιά ταινία ποὺ προϋποθέτει τήν ἴδια ὑψηλή τεχνολογία γιά νά λειτουργήσει ὡς πρός τό κοινό (σέ ἑλληνικές αἴθουσες δ΄ προβολῆς μέ κακό ἦχο, βασικές σεκάνς τῆς ταινίας τοῦ ντέ Πάλμα κινδυνεύουν νά χάσουν τήν ἀποτελεσματικότητά τους).

Στό *Blow Out* βρήκα ὅλα τά χαρακτηριστικά στοιχεῖα ποὺ συνθέτουν ἕνα καλό Β - Movie τῆς ἐποχῆς μας. Καί ὁ ντέ Πάλμα φαίνεται ὅτι τό ξέρει καί τό θέλει αὐτό, ἄν κρίνω ἀπό τήν ἔναρξη τῆς ταινίας του: Σκηνές τρόμου μέ ὅλα τά γνωστά φτηνά κλισέ τῶν τυποποιημένων ταινιῶν τοῦ εἴδους - τό κοινό τῆς αἴθουσας ἀντιδρά μέ χειροκροτήματα, σφυρίγματα, κλπ - ἀποκαλύπτεται ὅτι αὐτό ποὺ βλέπαμε ἦταν ἀποσπάσματα μιᾶς φτηνῆς ταινίας ποὺ παρακολουθεῖ ὁ ἥρωας τῆς ταινίας τοῦ ντέ Πάλμα σέ δοκιμαστική προβολή — τό κοινό καθησυχάζεται — ἡ ταινία παίρνει ὑφος σοβαροφανές — τό κοινό μπαίνει στό παιχνίδι της — ἡ ταινία ἀφηνιάζει ἀπό ἕνα σημεῖο καί πέρα, ὁ ντε Πάλμα κάνει ὁ,τι θέλει, ἀδιαφορεῖ γιά κάθε ἀληθοφάνεια, μετατρέπει τόν Τραβόλτα σέ Σούπερμαν, ἐπιβάλει τά δικά του κλισέ — τό κοινό ἀρχίζει πάλι νά ξεφωνίζει, ἀλλά εἶναι πιά μέσα στήν ταινία, ἔχει δεχτεῖ τούς ὅρους της.

Ἄν ὁ Ντέ Πάλμα ἐμπνέεται ἀπό τήν τεχνολογία τοῦ κινηματογράφου, ὁ Μπλέηκ Ἔντουαρντς στό *S.O.B* ἀναφέρεται στό κύκλωμα παραγωγῆς. Καί ἄν ὁ πρῶτος χρησιμοποιεῖ τό παρελθόν τοῦ κινηματογράφου γιά νά παγιδεύσει τόν θεατή, ὁ δεύτερος στήνει ἡρωικά μιά παγίδα στόν ἑαυτό του, χρησιμοποιώντας τό δικό του κινηματογραφικό παρελθόν.

Οἱ ἀναλογίες ἀνάμεσα στά βιογραφικά δεδομένα τοῦ Μπλέηκ Ἔντουαρντς καί τό θέμα τῆς καινούριας του ταινίας, εἶναι γνωστές: Ὁ ἥρωας τῆς ταινίας εἶναι ἕνας πετυχημένος παραγωγός ποὺ ὅλοι τόν ἐγκαταλείπουν ὅταν κάνει μιά ἐμπορικά ἀποτυχημένη ταινία — ὅπως καί ὁ Ἔντουαρτς ἀναγκάστηκε κάποτε νά φύγει ἀπό τό χόλυγουντ καί νά καταφύγει στήν Ἀγγλία (ὅπου ἔκανε μιά σειρά ἀπό ρουτινιέρικους *Ρόζ Πάνθηρες)* μετά ἀπό μιά ἀποτυχία του. Ὁ ἥρωας τῆς ταινίας εἶναι παντρεμένος μέ τήν πρωταγωνίστριά του, ποὺ εἶναι γνωστή σάν «Πήτερ Πάν», ὅπως ὁ Ἔντουαρντς εἶναι παντρεμένος μέ τήν Τζούλι Ἀντριους, ποὺ εἶναι γνωστή σάν «Μαίρη Πόπινς». Ὁ ἥρωας τῆς ταινίας ἀποφασίζει νά ἐπιβληθεῖ γδύνοντας τήν πρωταγωνίστρια — γυναίκα του, ὅπως ὁ Ἔντουαρντς ξεστηθώνει τήν Τζούλι Ἀντριους στό *S.O.B*. Ὅλα αὐτά, ὅμως, δέν θά μάς ἐνδιέφεραν ἐδῶ, ἄν ἦταν μόνο ἐξωτερικά στοιχεῖα, καί δέν εἶχαν ἐπιπτώσεις μέσα στήν ἴδια τήν ταινία.

Ἀλλά ἡ ταινία εἶναι πραγματικά ἕνα προσωπικό ξεχείλισμα ἑνός ἱκανοῦ σκηνοθέτη, κάτι ἀνάλογο μέ τόν *All That Jazz* τοῦ Φός, ἀλλά αὐτή τή φορά στό χῶρο τῆς κωμωδίας, στό χῶρο ποὺ ξέρει πολύ καλά ὁ Μπλέηκ Ἔντουαρντς. Ὁ μηχανικός μπαίνει σέ λειτουργία ἀπό τά πρῶτα λεπτά, νιώθουμε τόν Ἔντουαρντς ὅπως τόν ἔξεραμε στίς καλές του στιγμές, στόν πρῶτο *Ρόζ Πάνθηρα* ἤ στό *Πάρτυ*. Μόνο ποὺ κάτι μακάβριο ὑπάρχει ἀπό κάτω. Καί ποὺ συμβολίζεται ἀπό αὐτό τό ἀνώνυμο πτῶμα στήν ἀκρογιαλιά, ποὺ τό παίρνει μέσα ἡ Θάλασσα καί τό ξαναβγάζει στήν ἀμμουδιά, καί ὅλοι περνάνε δίπλα του χωρίς νά τοῦ δίνουν σημασία ἐνῶ ἐμεῖς γελάμε, γιατί ὅλα αὐτά δέν παύουν νά εἶναι κωμικά. Καί ἐνῶ τά γκάγκ διαδέχονται τό ἕνα τό ἄλλο, ἐνῶ φανερό εἶναι ὅτι ὁ Ἔντουαρντς ἔχει κερδίσει τό παιχνίδι, γίνεται ξαφνικά τό γκάγκ τοῦ γκάγκ καί ὁ Ἔντουαρντς παίζει ἕνα χαρτί ποὺ δέν ξέρω νά ἔχει παίξει κανένας ἄλλος ὡς τώρα στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου: Σέ μιά τυπικά κωμική σκηνή, ὅπου ὁ ἥρωας, ὁπλισμένος μέ ἕνα νεροπίστολο, πάει νά κλέψει τίς μπομπίνες τῆς ταινίας του ἀπό τούς ἀντιπάλους του, ποὺ ἔχουν διατηρήσει τά δικαιώματα ἐκμετάλλευσης παρά τή θέλησή του, πυροβολεῖται ἀπό ἕναν φύλακα. Τό ὅπλο ὅμως αὐτοῦ τοῦ φύλακα — πέρα ἀπό κάθε κανόνα τῆς κωμωδίας — εἶναι κάθε ἄλλο παρά ψεύτικο καί τίποτα δέν ἔρχεται νά μεταβάλει τήν πορεία τῆς σφαίρας: ὁ ἥρωας σκοτώνεται.

Ἡ ταινία βέβαια δέν τελειώνει ἐκεῖ — ἀλλά ὁ Ἔντουαρντς τήν ἔχει κυριολεκτικά πυροβολήσει. Εἶναι μιά πράξη παράτολμη, πέρα γιά πέρα σκανδαλώδης. Ἀμετάκλητη καί συνάμα ἀπαραίτητη, γιά νά μάς πείσει (ὅλους ἐμάς τούς κανίβαλους θεατές) ὅτι ἡ πίκρα ποὺ ὑπῆρχε διάχυτη σ' αὐτή τήν ἐξωτερική κωμωδία δέν ἦταν ἕνα ἁπλό παιχνίδισμα.

Ἄφησα γιά τέλος τούς *Raiders of the Lost Arc* (*Οἱ κυνηγοί τῆς χαμένης κιβωτοῦ*) — ἴσως γιατί ἔχω υἱοθετήσει καί ἐγώ τή Χολυγουντιανή συνταγή τοῦ χάπυ - ἐντ, καί δέν θέλω νά ἀφήσω τόν ἀναγνώστη μέ τήν πικρή γεύση τοῦ Μπλέηκ Ἔντουαρντς.

«Πῶς τό Χόλυγουντ κυβερνάει τόν κόσμο», ἔγραφε τό *Newsweek* στό ἐξώφυλλου ἑνός πρόσφατου τεύχους του, ὅπου βλέπαμε τόν Χάρισον Φόρντ σέ μιά σκηνή ἀπό τούς *Κυνηγούς τῆς χαμένης κιβωτοῦ*. Ἡ ἀπάντηση ἔρχεται ἀπό μόνη της: Ἐπειδή μόνο τό Χόλυγουντ μπορεῖ νά κάνει ταινίες σάν αὐτή, ποὺ τή σκηνοθεσία της ὑπογράφει ὁ Στήβεν Σπήλμπεργκ καί γιά τό σενάριο συνεργάστηκαν ὁ Τζώρτζ Λούκας καί ὁ Φίλιπ Κάουφμαν.

Δέν πρόκειται γιά καμιά καινούρια συνταγή, ὅπως προσπάθησαν νά κάνουν οἱ *Καρχαρίες* καί οἱ *Πόλεμοι τῶν ἀστρων*. Ἡ *Χαμένη κιβωτός* (ποὺ σίγουρα κι αὐτή θά ἔχει τή συνέχειά της σέ κάποια ἐπόμενη ταινία) βυθίζεται — καί μάς βυθίζει - μέσα στήν παλιά χολυγουντιανή μυθολογία, συνδιάζοντας τούς *Θησαυροὺς τοῦ Σολομῶντα* μέ τίς *Δέκα ἐντολές* σέ μιά κατασκευή ποὺ λειτουργεῖ σάν ἕνας τέλεια κουρδισμένος μηχανισμός, ρυθμισμένος μέχρι τήν τελευταία του λεπτομέρεια, μέ μιά ἀκρίβεια ποὺ σοῦ κόβει τήν ἀνάσα.

Ταινίες σάν τά *Σαγόνια τοῦ καρχαρία* ἤ τίς *Στενές ἐπαφές τρίτου τύπου* ἦταν γιά μένα ἀντικείμενα μελέτης μόνο σάν κοινωνικά συμπτώματα. Ἡ *Χαμένη κιβωτός*, ὅμως, τοποθετεῖται αὐτόματα κάπου ἀλλοῦ καί θά πρέπει

κατὰ τή γνώμη μου νὰ ἐρευνηθεί μέσα ἀπό τὰ ἴδια τὰ κινηματογραφικὰ της συστατικά. Εἶναι ἕνα προκλητικό σῶμα, πού θά ἦταν δικό μας λάθος ἀν περιμένουμε νὰ γίνει πρῶτα καί μετὰ νὰ τὸ λατρέψουμε.

Ἄχ, αὐτὰ τὰ φαντάσματα!

Οἱ ρετροσπεκτίβες καί τὰ ἀφιερώματα, πού ὀργανώνουν ὁλα σχεδόν τὰ φεστιβὰλ παράλληλα μὲ τίς ἐπίσημες προβολές τους, ἔχουν τελικά μιὰ διπλή λειτουργία. Ἀπό τή μιὰ δίνουν τήν εὐκαιρία στὸ ντόπιο κινηματογραφόφιλο κοινό νὰ ἔρθει σὲ ἐπαφή μὲ τὸ ἔργο ἑνὸς μεγάλου σκηνοθέτη ἢ μιᾶς ὁρισμένης κινηματογραφικῆς «σχολῆς», καί ἀπό τήν ἄλλη δίνουν τή δυνατότητα σ' αὐτὰ τὰ ἔργα νὰ δοκιμαστοῦν γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ στὰ μάτια τῶν «εἰδικῶν» καί νὰ ἐπιβεβαιώσουν ἢ νὰ διαψεύσουν τὸν μῦθο πού τὰ τυλίγει.

Στή Βενετία φέτος παρακολουθήσαμε ἕνα ἀφιέρωμα στὸν Χάουαρντ Χώκς, μὲ ὁλες τίς ταινίες πού εἶχε γυρίσει ὡς τὸ 1944 (τελικά τρεῖς ἀπό αὐτὲς δέν προβλήθηκαν, γιατί ἔγιναν κάποιες ἀνωμαλίες στό πρόγραμμα). Ὁ Χώκς δέν χρειάζεται βέβαια τή δικιά μου ἐπιβεβαίωση, ἀλλὰ ἐγὼ χρειαζόμουνα ἴσως αὐτή τή δοκιμή γιὰ νὰ σιγουρευτῶ γιὰ τὰ κριτήριά μου. Ὅταν, μετὰ ἀπό πολύωρο βομβαρδισμό ἀπό καινούριες ἐντυπώσεις, μπορούσαν νὰ μὲ καθηλώσουν στό κάθισμα ταινίες πού σχετικά πρόσφατα εἶχα δεῖ στήν τηλεόραση, ὅπως τὸ *Bringing Up Baby* ἢ τὸ *Barbary Coast*, ὅταν ἄλλες πού εἶχα χρόνια νὰ τίς δῶ πρόβαλαν μπροστά μου τὸ ἴδιο ἀκμαίες σὰν νὰ ἦταν ἡ πρώτη φορά (ὅπως ἔγινε μὲ τὸ *Scarface* ἢ τὸ *A Girl In Every Port*) καί ὅταν βουβές ταινίες σὰν τὰ ἐρωτικὰ μελὸ *Fazil* καί *Paid to Love*, πού δέν τίς εἶχα ξαναδεῖ, μὲ γοήτευαν περισσότερο ἀπό τίς πολύχρωμες καί πολύβουες ταινίες πού εἶχα δεῖ μόλις πρίν, αὐτό σημαίνει ὅτι ὁ Χώκς δέν εἶναι μόνο ἕνας μῦθος γιὰ νεκρόφιλους - κινηματογραφόφιλους...

Ἀλλὰ τὸ πιό οὐσιαστικό πάντρεμα τοῦ παλιοῦ μὲ τὸ καινούριο ἔγινε στὰ πλαίσια τοῦ προγράμματος Mezzogiorno - Mezzanotte (Μεσημέρι - Μεσάνυχτα) πού τήν εὐθύνη του εἶχε ὁ φίλος μας Ἐντζο Οὐνγκαρι. Ἐκεί, σὲ προβολές πού γίνονταν μὲ ἐλεύθερη εἴσοδο, κάθε μέρα στίς δώδεκα τὸ μεσημέρι καί στίς δώδεκα τὰ μεσάνυχτα, παίζονταν ταινίες φαινομενικὰ - ἀλλὰ καί οὐσιαστικα - ἑτερόκλητες, ἀπό τοὺς *Κυνηγοὺς τῆς χαμένης κιβωτοῦ* ὡς τὸ *Pick Up on South Street* (*Ὁ πορτοφολὰς*) τοῦ Σάμουελ Φούλερ, ἀπό τήν γιουγκοσλάβικη περιπέτεια ἐποχῆς *Τὸ γεράκι* τοῦ Ράτροσλαβ Μίμιτσα μὲ πρωταγωνιστή τὸν Φράνκο Νέρο καί τὸ *Blow Out* τοῦ ντὲ Πάλμα ὡς τὸ παλιὸ χολυγουντιανὸ μελὸ τοῦ Τζὼν Στάλ *Leave Her To Heaven* καί ἀπό καινούρια ντοκυμανταίρ ὅπως τὸ *Ambara Dama* τοῦ Ζὰν Ρουὶς, τὸ *La Guerre d' un seul homme* τοῦ Ἐντγκάρντο Κοζαρίνσκυ καί τὸ *San Clemente* τοῦ Ραιημὸν Ντεπαρντὸν ὡς τὸ *Ποτάμι* τοῦ Ζὰν Ρενουὰρ. Ἐκδήλωση πειραματική, μὲ πρόθεση νὰ συμπεριλάβει στὸν πειραματισμό καί τὸ κοινό μὲ τίς ὁποίες ἀντιδράσεις του, κατάφερε νὰ σπάσει μιὰ σειρὰ ἀπό φράγματα - χρόνου, εἴδους κλπ - καί νὰ ἐνοποιήσει ἀπέναντι στό ἴδιο λίγο - πολύ κοινό ταινίες παλιές καί καινούριες, «ἐμπορικές» καί «καλλιτεχνικές», φιξιόν καί ντοκυμανταίρ. Ἡ ἐπιλογή βέβαια τῶν συγκεκριμένων ταινιῶν, φαίνεται νὰ ἔγινε λίγο - πολύ διαισθητικά. Ἂν ὅμως τὸ πείραμα ἐπαναληφθεί μερικὲς φορὲς ἀκόμα, θά μπορέσουμε νὰ βγάλουμε συμπεράσματα πού ἴσως ἀποδειχτοῦν πολύτιμα.

Μπάμπης Κολώνας

Ὁ Κόρνελ Γουάιντ μὲ τήν Τζήν Τίρνευ στὸ *Leave Her to Heaven*, τοῦ Τζὼν Στάλ

Πέζαρο '81

τοῦ Νίκου Κουμπιά

nuovo cinema

pesaro 11 – 19 .VI

Τό Πέζαρο, μιά μικρή τουριστική πόλη τής Ιταλίας όπως τόσες άλλες, παρουσιάζει γιά τούς κινηματογραφόφιλους πρόσθετο ένδιαφέρον. Τό φεστιβάλ του βρίσκεται μακριά άπό τήν έμπορική κινηματογραφική πιάτσα καί τίς στήλες τών ήμερήσιων έφημερίδων (πλήν μερικών ιταλικών), άρα μακριά άπό τήν έπικαιρότητα. Τά προγράμματα άλλάζουν κάθε χρόνο, στηρίζονται σέ ρετροσπεκτίβες καί καλύπτουν σφαιρικά έθνικούς κινηματογράφους, περιόδους καί τάσεις. Έτσι, τό 1979 άφιερώθηκε στό νέο άμερικάνικο κινηματογράφο (*Σ.Κ.* τ. 21/22), τό 1980 στόν παλιό καί νεώτερο σοβιετικό (*Σ.Κ.* τ.26), ένώ τό 1981 είχαμε ένα πανόραμα τού λατινοαμερικάνικου σινεμά τής τελευταίας δεκαετίας.

Τό φετινό άφιέρωμα διέφερε ούσιαστικά άπό τά προηγούμενα. Οί Η.Π.Α. καί Ε.Σ.Σ.Δ. είναι χώρες μέ έσωτερικές διαφορές πού έμπλουτίζουν χωρίς νά σκιάζουν τή συγκεκριμένη πολιτιστική τους ταυτότητα. Οί έθνικοί κινηματογράφοι τους, πέρα άπό τό ότι άνήκουν στίς κυρίαρχες μορφές έκφρασης, έχουν μεγάλη ίστορία καί παράδοση καί κατέχουν ξεχωριστή θέση στό χώρο τού παγκόσμιου σινεμά. Ό κλασικός σοβιετικός κινηματογράφος καί τό παλιό Χόλυγουντ έπηρεάζουν, έλέγχουν καί τελικά καθορίζουν κάθε μεταγενέστερη προσπάθεια. Ή Λατινική Άμερική άντίθετα, χωρίς νά παρουσιάζει τό εύρος τών διαφορών πού παρατηρούνται στήν Εύρώπη, δέν έχει καταφέρει άκόμα νά σκιαγραφήσει τό ένιαίο πολιτιστικό της πρόσωπο. Οί έπί μέρους έθνικοί κινηματογράφοι, μέ έξαίρεση τόν βραζιλιάνικο, δέν έχουν ίστορία, δέν στηρίζονται σέ καμιά παράδοση καί παραμένουν δέσμιοι τής πολιτικής καί οίκονομικής ύπανάπτυξης. Ό γοργά άναπτυσσόμενος κινηματογράφος τής Κούβας μπορεί νά θεωρηθεί καρπός τής άνεξάρτητης πορείας τής χώρας. Τό λατινοαμερικάνικο σινεμά δέν είναι παρά μιά μεγάλη άμφισβητούμενη όθόνη (τίτλος μιάς άπό τίς όργανωμένες συζητήσεις τού φεστιβάλ), πού κινδυνεύει νά διαλυθεί.

Παλιότερα, κάθε άξιόλογη ταινία άπό τήν Λατινική Άμερική είχε άμεση ή έμμεση σχέση μέ τήν Έπανάσταση. Ή τωρινή άπομάκρυνση τών κινηματογραφιστών άπό τήν σχετική θεματολογία έκφράζει μιά άπογοήτευση γιά τήν καθίζηση τού κινήματος στή δεκαετία τού '70 καί ταυτόχρονα μιά λύτρωση.

Όπως λέει ό Gustavo Dahl στό μικρού μήκους *O Cinema Brasileiro: Eu e Ele* (*Βραζιλιάνικο Σινεμά: Έκείνος κι Έκείνη*, 1980), «*τό όνειρο καταστρέφει τήν πραγματικότητα, άλλά όχι καί τό άντίθετο. Τό κίνημα ύποχωρεί, ή κάμερα δέν είναι πολυδόλο καί ή ένοχή τού νά κάνεις σινεμά δέν ύπάρχει πιά. Τά πολιτικά φίλμ σήμερα είναι ρομαντισμός*». Έκτός βέβαια, άν έπιβάλλονται άπό τά πράγματα. Τά φίλμ άπό τήν Νικαράγουα καί τό Έλ Σαλβαντόρ ήταν όλα πολιτικά ντοκυμανταίρ. Ή Χιλή, όπου τό όνειρο τής Έπανάστασης είναι άκόμα νωπό, έστειλε άλλο ένα, ένώ τό *En Tierra de Sandino* (*Στή Γή τού Σαντίνο*, 1979) τού Jesus Diaz Rodriguez σημαδεύει τήν άναπόφευκτη φθορά πού έπέφερε ό χρόνος στή μνήμη τών κουβανών. Ή μετριότητα καί τών ύπόλοιπων κουβανέζικων ντοκυμανταίρ δέν δικαιολόγησε τήν όργανωμένη συζήτηση γιά τήν *Θεωρία καί Πρακτική τού Κινηματογράφου* σ' αύτή τή χώρα.

Γενικό χαρακτηριστικό τών ντοκυμανταίρ τού φεστιβάλ είναι ή πλήρης ύποταγή στήν όρθότητα τής εικόνας. Τά πλάνα άκολουθούν τό ένα τό άλλο προσπαθώντας νά έπαληθεύσουν τό κείμενο πού άκούγεται άπό τήν ήχητική μπάντα, καθηλώνοντας καί ιεραρχώντας τίς εικόνες, πού τελικά εύνουχίζονται. Κάποια μορφική ποικιλία όμως ύπάρχει, ίδιαίτερα στά *Pintar con Vidrio* (*Ζωγραφίζοντας μέ τό Γυαλί*, 1977) καί *Cultivando la Piedra* (*Καλλιεργώντας τήν πέτρα*, 1979) όπου ό Santiago Echevarria Villafuerte παίζει μέ τό φώς, τά χρώματα καί τά βράχια, άκούει άνάλαφρη κουβανέζικη τζάζ καί κερδίζει άνετα μιά πρώτη θέση στήν έκπαιδευτική τηλεόραση. Ή μοναδική ταινία πού ξεχωρίζει είναι θρησκευτική. Τό *Yo Hablo a Caracas* (*Μιλώ στό Καράκας*, 1978) καταγγέλει τόν βίαιο έκχριστιανισμό τών ινδιάνων τής Βενεζουέλας. Οί ήχοι τής φύσης καί τό μελετημένο καδράρισμα τούς δείχνουν γνήσιους φορείς τών πρώτων χριστιανικών ίδεών, πού έξουδετερώνονται μέ τήν άθέλητη είσαγωγή τους στήν κενή φόρμα τού καθολικού τυπικού. Ό Car-

los Azpurea ντύνει ἀρχικά τούς γυμνούς ἰνδιάνους του μέ τά ζεστά χρώματα καί τό βάθος πεδίου τού κάδρου, γιά νά τούς ξεγυμνώσει ἀργότερα σέ μιά σειρά ὑπερφωτισμένα ἐπίπεδα πλάνα.

Ἡ ἀπομάκρυνση ἀπό τό μοτίβο τῆς ἀναγκαιότητας κάποιας ἐξέγερσης εἶναι σχεδόν πλήρης στίς ταινίες μυθοπλασίας. Σ' αὐτές πού προβλήθηκαν στό Πέζαρο κυριαρχοῦν δύο τάσεις. Ἡ θεματολογία γύρω ἀπό ἕνα ὑποπρολεταριάτο, μέ ἀλλεπάλληλες προσεγγίσεις τῆς ἡμιπαράνομης ζωῆς τού δρόμου καί ἕνα ἄνοιγμα σέ ἐπιρροές ἀπό ξένους κινηματογράφους, κύρια τόν ἀμερικάνικο.

Ὁ δρόμος καί τό περιθώριο

Οἱ ταινίες ἀπό τήν Βραζιλία ἀνήκουν ἀποκλειστικά σχεδόν στήν πρώτη κατηγορία. Τό Cinema Nôvo, πού ἔδωσε μορφή στόν ἐθνικό κινηματογράφο της, ἔχει ξεψυχήσει καί οἱ κινηματογραφιστές στρέφονται σέ ἄλλα θέματα γιά νά μή βουλιάξουν ἴσως, κάτω ἀπό τό βάρος τῆς κληρονομιᾶς του. Ὁ Nelson Pereira dos Santos (ἀπό τούς πρωτεργάτες τού Cinema Nôvo) παρατήρησε ὅτι οἱ δρόμοι τού Ρίο μοιάζουν μέ τούς δρόμους τῆς Νέας Ὑόρκης· οἱ φιγούρες ὁμως πού τούς ζωντανεύουν εἶναι διαφορετικές. Τό βραζιλιάνικο ὑποπρολεταριάτο σκιαγραφεῖται κοινωνικά ἀποκομμένο καί γκετοποιημένο, μέ μεγάλη αἴσθηση τῆς ἰδιαίτερης μυθολογίας του. Μ' ἄλλα λόγια δηλαδή, γραφικό καί ἀκίνδυνο. Οἱ σκηνοθέτες τό χρησιμοποίησαν σάν τόν χώρο μιᾶς φρέσκιας ἠθογραφίας. Ἔτσι, ὁ Nelson Pereira dos Santos ἀσχολήθηκε στό *Na Estrada da Vida* (*Στούς Δρόμους τῆς Ζωῆς*, 1980) μέ ἕνα ντουέτο λούμπεν λαϊκῶν τραγουδιστῶν, ὁ Carlos Alberto Prates Correia διηγήθηκε στό *Perdita* (*Χαμένη*, 1976) τό ὁδοιπορικό μιᾶς ἀνόητης πόρνης, ἐνώ ἡ Maria do Rosario μέ ἕνα ληστή, μιά ἀλήτισσα καί μιά πόρνη προσπάθησε στό *Marcados Para Viver* (*Σημαδεμένοι γιά Πάντα*, 1976) νά φτιάξει μιά ταινία γιά τό ρόκ - εν - ρόλ. Νεοηθογραφικό εἶναι καί τό *El Pez que Fuma* (*Τό Ψάρι πού Καπνίζει*, 1977) τού Román Chalbaud ἀπό τήν Βενεζουέλα, μέ θέμα τήν ἀναρρίχηση ἑνός φιλόδοξου νεαρού στήν ἱεραρχία ἑνός σκυλάδικου. Οἱ χαρακτῆρες του εἶναι τόσο ἐπίπεδοι καί τό φίλμ θυμίζει τόσο πολύ καρτούν, ὥστε ἀποκλείει τήν ἔστω καί ἐπιπόλαιη ἀλληγορική του ἀνάγνωση. Τό ἀντίθετο συμβαίνει στό μικρού μήκους *Agarrando Pueblo* (*Κοροϊδεύοντας τόν Κόσμο*, 1978) τῶν Luis Ospina καί Carlos Mayolo ἀπό τήν Κολομβία, ὅπου ἕνας κουρελής μεσήλικας διώχνει βίαια ἀπό τό ἐρειπωμένο σπίτι του τό δίδυμο τῶν σκηνοθετῶν πού προσπαθοῦν νά «στήσουν» ἕνα ντοκυμανταίρ καί νά τό πουλήσουν στή γερμανική τηλεόραση. Ἔτσι, ἀναδεικνύεται σάν ὁ μόνος φορέας ἠθικῶν ἀξιῶν.

Στίς ταινίες αὐτές, τό σημείο ὁρισμού τού Περιθώριου, δηλαδή ἡ ταξική κοινωνία καί τό ὀργανωμένο κράτος, παραμένουν σταθερά ἐκτός κάδρου καί σπάνια ἀγαφέρονται ἡ ἀποτελοῦν κάποιαν ἀόριστη ἀπειλή. Στίς περιπτώσεις πού ἡ ἠθική καί κοινωνική «τάξη» εἰσέρχεται ὀργανικά στό σενάριο, τά ἀποτελέσματα εἶναι (συμπτωματικά;) καλύτερα. Στό βραζιλιάνικο *Ladroes de Cinema* (*Κλέφτες τού Σινεμά*, 1977) τού Fernando Coni Campos, μιά ὁμάδα ἐρασιτεχνῶν ἀποφασίζουν νά γυρίσουν μιά ταινία. Στίς πρῶτες σεκάνς οἱ ἀπογοητεύσεις καί οἱ συγκρούσεις ἀνάμεσα στούς πολυάριθμους «τύπους» τῶν φτωχομαχαλάδων τού Ρίο διαλύονται μέσα στόν καταλυτικό ρυθμό τῆς σάμπας, ἐνώ στή συνέχεια, ἕνα τεράστιο τράβελινγκ πρός τά κάτω προσγειώνει τήν ταινία καί τήν μετατρέπει σέ μιά ἀδιάφορη παρωδία. Ἡ ἀστυνομία θά μπεί στό τέλος γιά νά κατάσχει τίς κλεμμένες μπομπίνες τού φίλμ. Στό *El Rey del Joropo* (*Ὁ Βασιλιάς τού Χόροπο*, 1977) τῶν Carlos Rebolledo καί Thaelman Urgelles συναντούμε γιά πρώτη φορά ὁλοκληρωμένο χαρακτῆρα. Ὁ Alfredo Alvarado, πρώην χορευτής, πορτοφολᾶς, ληστής καί διάσημος γιά ὁλ' αὐτά στή Βενεζουέλα, πουλά τίς ἀναμνήσεις του ἀπό τήν παρανομία σάν πρώτη ὕλη τηλεοπτικού σήριαλ. Ὁ πρό εἰκοσαετίας δημόσιος κίνδυνος εἶναι τώρα ἕνας χαριτωμένος, ἀκίνδυνος γέρος, πού θά χορέψει μπροστά στόν σκοτωμένο ἀπό τήν ἀστυνομία φίλο του, ἀποδεικνύοντας ὅτι οἱ παλιοί κώδικες τιμῆς παραμένουν ζωντανοί μέσα του.

Οἱ ταινίες πού φλερτάρουν τό Περιθώριο χαρακτηρίζονται ἀπό μιά ἀμέτοχη σκηνοθετική ματιά πού δέν διακρίνει ἀντιφάσεις ἡ οὐσιαστικές λεπτομέρειες. Τά σενάρια εἶναι γραμμικά, μονοκόμματα, χωρίς φινέτσα, προκατειλημμένα στό νά δεχτούν ἡ νά ἀπορρίψουν μιά σειρά ἀπό ἀνθρώπινες φιγούρες, πού ἡ ψυχοσύνθεσή τους δέν ξεπερνά ἐκείνη τού σκυλιού τού Παβλώφ. Τά κάδρα φορτώνονται ἀχρηστες λεπτομέρειες (*Marcados pava Viver, El Pez que Fuma*, ὁρισμένα πλάνα στό *El Rey Del Joropo*), ὥστε τό Περιθώριο νά γίνεται μπαρόκ ἡ θυμίζουν καρτούν, μόνο γιά νά χλευάσουν καί ν' ἀπορρίψουν (*El Pez que Fuma*, οἱ κεντρικοί ἥρωες στό *Na Estrada da Vida*). Μερικά φίλμ προσπαθοῦν νά ἀναπτύξουν καί μιά ἰδιαίτερη σχέση μέ τή μουσική. Ἡ Maria do Rosario εἰκονογραφεῖ (ἀποτυχημένα τό *It's Only Rock 'n Roll* τῶν Rolling Stones σέ μιά ταινία χωρίς σενάριο, ἐνώ ὁ Nelson Pereira dos Santos ἀνακηρύσσει μουσική ἐκφραση τού ὑποπρολεταριάτου τήν μουσική τῶν Ἀφῶν Κατσάμπα. Τά μόνα πού ξεχωρίζουν εἶναι μερικά νυκτερινά τού Ρίο, ἕνα γκάγκ στό *Na Estrada da Vida* καί ἡ σεκάνς ὁπού ὁ Βασιλιάς τού Χόροπο ἀμύνεται ριχνοντας στούς ἀστυνομικούς σκατά πού μάζεψε ἀπό τά ἀποχωρητήρια τῶν φυλακών.

Julio comenza en julio, τού Silvio Caiozzi (1976)

Η φτωχή κινηματογραφική συγκομιδή δείχνει τό λατινοαμερικάνικο καί ίδιαίτερα τό βραζιλιάνικο σινεμά νά περνά μιά δύσκολη μεταβατική φάση, ένώ σέ σχετική συζήτηση, οί κινηματογραφιστές στήριξαν τίς έλπίδες τους στίς πρόσφατες ταινίες πού χρηματοδοτούνται άπό τά έργατικά συνδικάτα.

Τά μοντέλα

Τό δεύτερο γκρούπ ταινιών μεγάλου μήκους δέν είναι παρά ένα περιπετειώδες ταξίδι μέσα άπό τόν άμερικάνικο καί τόν εύρωπαϊκό κινηματογράφο. Η δουλική μίμηση τοΰ σινεμά τής Μητρόπολης πού καταδίκασε ό Γκλάουμπερ Ρόσα, μοιάζει σάν περίοδος μαθητείας πού έδωσε πρόσφατα καρπούς. Κανείς δέν ξέρει άν ήταν ή κινηματογραφοφιλία, προσωπικές σκηνοθετικές έπιλογές ή ή δρακόντεια λογοκρισία πού ώθησαν τούς κινηματογραφιστές στήν άναπαραγωγή ξένων κινηματογραφικών μοντέλων. Φίλμ όμως, όπως τά *El Paso* καί *El Poder de las Tinieblas* άνανεώνουν καί προωθούν ριζικά τά μοντέλα αύτά.

Θεματολογικά, οί ταινίες κινούνται άπό τό ψυχογράφημα καί τό ίστοριογράφημα, μέχρι τό θρίλερ. Τά σεξουαλικά άγχη τοΰ ίνδιάνου έφηβου στό *Muerte de un Magnate* (*Ο θάνατος ένός Μεγιστάνα*, Περού 1980) τού Francisco José Lombardi, τής νεαρής έπαρχιώτισσας στό *Un Idilio de Estacion* (*Ένα Ειδύλλιο τού Σταθμού*, Αργεντινή 1978) τού Anibal Uset καί τού δεκαπεντάχρονου άριστοκράτη στό *Julio Comienza en Julio* (*Ο Χούλιο Αρχίζει τόν Ιούλιο*, Χιλή 1976) τού Silvio Caiozzi εικονογραφούνται μέ βάση σενάρια άδύνατα ή άφελή, φορτωμένα κλισέ καί τετριμμένα σύμβολα. Τό άγγλόφωνο *Seguin* τού Jesús Treviño, παραγωγή τού καναλιού KCET τών Chicanos (μεξικάνικης καταγωγής βορειοαμερικανών), άφηγείται τά τής προσάρτησης τού Τέξας στίς Η.Π.Α. φιλοδοξώντας σέ μιά εύπρεπή τηλεοπτική έμφάνιση, πού τήν πετυχαίνει χάρη στό αύστηρά έπαγγελματικό παίξιμο τών ήθοποιών του, ένώ τό *Pais Portatil* (*Μεταφερόμενη Χώρα*, Βενεζουέλα 1979) τών Ivan Fao καί Antonio Llerandi ένοχλεί μέ τόν διδακτισμό του άφόρητα. Η άναπόληση τής οικογενειακής ίστορίας, πού συμβαδίζει μέ τήν πολιτική ίστορία τού τόπου του, θά όδηγήσει τόν νεαρό φοιτητή τής ταινίας στή διάπραξη τού άναπόφευκτου *Χρέους*, πού τόν σφίγγει σά θηλειά στό λαιμό. Η γραμμική άντίληψη γιά τήν ίστορία καί ή σαφής έλλειψη έλευθερίας άπέναντί της, μετατρέπει τό πρόσωπο τού φίλμ σέ πιόνι, πρότυπο άγωνιστή κάθε σταλινικού Κ.Κ.

Η άπαγόρευση, ίσως καί ό θανάσιμος κίνδυνος τής περιγραφής μέ εικόνες τής αργεντίνικης πραγματικότητας, όδήγησαν τόν Alejando Doria νά δείξει στό *La Isla* (*Το Νησί*, 1979) τό άρνητικό τους. Τό ψυχιατρείο τού φίλμ είναι ό τόπος έξορίας τών κοινωνικά άπροσάρμοστων. Ο ποιητής, ή θρησκόληπτη, ή σεξουαλικά καταπιεσμένη έφηβη, ή νευρωτική νοικοκυρά, ή ξεχασμένη στάρ κλπ. συσσωρεύονται στό σενάριο άθροιστικά, ένώ ή άναλυτική σκηνοθεσία, καταγράφοντας καλές έρμηνείες, κατακερματίζει τήν ήδη χαλαρή άφήγηση. Οί χαρακτήρες είναι κοινωνικά άκίνδυνοι καί έλάχιστα αύτοκαταστροφικοί, έτσι ώστε παραμένουν κολλημένοι σά χαλκομανίες στό γενικό φόντο καί ή έμπειρία τής ταινίας θυμίζει μιά (ένιοτε ένδιαφέρουσα) περιήγηση σέ μουσείο.

Αν τό *Un Idilio de Estacion* θέλει κινηματογραφικά νά είναι μιά ταινία τού Ηλία Καζάν, άλλά δέν είναι καί τό *Pais Portatil* παραμένει μιά άναίτια άσκηση στό άργό κυκλικό τράβελινγκ, τό *El Paso* (*Το Πέρασμα*, Χιλή - ΓΛΔ 1981) τού Orlando Lübbert καί τό *El Poder de las Tinieblas* (*Η Δύναμη τού Σκότους*, Αργεντινή 1979) τού Mario Sabato άνήκουν δικαιωματικά στούς σκηνοθέτες τους. Τά αίσθητικά δάνεια καί οί έπιρροές στό σενάριο έχουν άπόλυτα άφομοιωθεί καί αύτά τά έξαιρετικά πλούσια δοκίμια πάνω στό Φόβο διατηρούν τήν αύτονομία τους άκέραια. Στό *El Paso*, τρείς άριστεροί περιπλανώνται στά βουνά λίγους μήνες μετά τό πραξικόπημά προσπαθώντας νά βρούν πέρασμα γιά τήν Αργεντινή, καθώς τά στρατιωτικά άποσπάσματα χτενίζουν τήν ύπαιθρο, ένώ στό *El Poder de las Tinieblas*, ένας άστός πού φέρει άνεξίτηλα τό στίγμα τού παιδικού σαδισμού - τύφλωνε πουλιά μ' έναν φίλο του καί τ' άφηνε νά πετούν - έρχεται στήν ώριμότητά του άντιμέτωπος μέ μιά συνωμοσία τών τυφλών.

Στήν ταινία τού Lübbert ή άτμόσφαιρα τού φόβου δημιουργείται άπό μιά σαφή, άν καί άθέατη έξωτερική άπειλή, πού οί χαρακτήρες άναγκάζονται άρχικά ν' άγνοήσουν καί, όταν πιά τό πέρασμα στήν Αργεντινή άποδειχθεί μάταιο, τούς σπρώχνει νά τήν άντιμετωπίσουν. Ο ήρωας τού Sabato άντίθετα, στηρίζει τήν ψυχική του ισορροπία στήν καθημερινή ρουτίνα καί μιά τυχαία συνάντηση μέ τόν παιδικό του φίλο άρκεί γιά τήν άνάδυση τής παλιάς ένοχής πού μεταλλάσσεται σέ ίδεοληψία καί τόν κλειδώνει στούς σκοτεινούς λαβύρινθους τού άσυνείδητου. Στό *El Paso*, ό φόβος ξεγυμνώνει τή φύση άπό τήν άσφυκτική χρωματική ποικιλία της καί μετατρέπει τό σάουντρακ σ' ένα έφιαλτικό παιχνίδι άνάμεσα στούς θορύβους καί τήν έξοχη ήλεκτρονική μουσική τού Ivan Pequeño. Ο Lübbert καταγράφει τό άγκομαχητό τών ήρώων του μέσα άπό μακρινές λήψεις πού τούς μετατρέπουν σ' εύάλωτες κουκίδες καί ιλιγγιώδη γκρό - πλάν πού συντρίβουν τά κορμιά τους στά βράχια, κρατώντας κάτω άπό τό βάρος τής άπειλής τό βλέμμα τους στό έκτός πεδίου. Στό *El Poder de las Tinieblas*, ή κλιμάκωση τού φόβου άκολουθείται κατά πόδας άπό τή χρήση όλοένα καί περισσότερων κινηματογραφικών κω-

La Isla, τού Alejandro Doria (1979)

δικων. Η εισαγωγή κάθε νέου στοιχείου επιτείνει τούς ήδη καταλυτικούς φιλμικούς ρυθμούς, χαρίζοντας στήν ταινία μιά πληθωρική αίσθητική πού διατηρεί τήν ισορροπία της σταθερή μέχρι τό τέλος. Αν ξεχωρίζει κάτι άπ' αύτή τήν επίδειξη φιλμουργικής, είναι ή όνειρική προτελευταία σεκάνς, όπου ό ήρωας τρέχοντας μέσα στούς υπόνομους τού Μπουένος Αιρες γνωρίζει τήν εκτυφλωτική Δύναμη τού Σκότους, ενώ στήν ηχητική μπάντα ή μουσική τού Victor Proncet συναγωνίζεται σέ δύναμη τίς ίδιες τίς εικόνες.

Πρόκειται γιά δύο φίλμ πού συνταιριάζοντας τόν στοχασμό μέ τήν άπόλαυση άνανεώνουν τήν άγάπη τού θεατή γιά τόν κινηματογράφο.

«Uira», τού Gustavo Dahl

Τό *Uira* (1974), πέρα άπό μιά βραζιλιάνικη ταινία μέ λευκούς καί ινδιάνους, είναι ή ιστορία μιάς άποτυχημένης μυθοπλασίας κι ενός άπελπισμένου κυνηγητού. Ο σκηνοθέτης, θέλοντας όχι μόνο νά «ταυτίσει τό δίλημμα του», άλλά νά *είναι* ό ινδιάνος Uira, αναπτύσσει μιά παθιασμένη σχέση μαζί του, καθώς προσπαθεί νά τόν άφομοιώσει εισάγοντάς τον σέ κάποια μυθοπλασία. Ο ήρωάς του είναι ένα στοιχειακό, μυθικό όν, ένας μή - χαρακτήρας πού λειτουργεί άρχετυπικά· οί διαδοχικές προσπάθειες νά στηριχτεί πάνω του κάποια άφήγηση άποτυγχάνουν, ενώ ό Gustavo Dahl τρομάζει καί σαγηνεύεται όλοένα καί περισσότερο. Διατηρώντας τήν έλπίδα ότι ή άλλαγή χώρου θά τού έπιτρέψει νά κερδίζει τό παιχνίδι, διώχνει τόν Uira άπό τόν κατανυλισμό του καί τόν περιφέρει μέ τήν οικογένειά του στή ζούγκλα καί στήν κοινωνία τών λευκών. Η λευκή κοινότητα, φυσικός σύμμαχος τού σκηνοθέτη καί άποδέκτης τού έργου του, μπλέκεται σέ μιά άπόπειρα προσεταιρισμού καί κατανάλωσης τού ινδιάνου. Οί κρατικοί θεσμοί καί οί κοινωνικοί κώδικες επιδιώκουν μαζί του μιά σύγκρουση πού δέν έρχεται, μιά καί ό ίδιος άγνοεί τήν ύπαρξή τους. Ο Uira θά δεί τή θάλασσα καί ή τυπική βουτιά στό ώκεανό θά έξελιχτεί σέ μαγική τελετή κάθαρσης καί επικοινωνίας μέ τά στοιχεία τής φύσης. Τρομοκρατημένος ό Dahl θά τόν άπωθήσει μέσα στή ζούγκλα, πού γιά πρώτη φορά φαντάζει άπροσπέλαστη καί μυστηριώδης. Τό μυθικό τέρας Uira, διωγμένο άπό τήν κοινωνία τών λευκών, άπό τό σώμα τής ταινίας κι άπό τήν αίθουσα προβολών τού Πέζαρο, παραμένει παρόλ' αύτά ζωντανό.

Νίκος Κουμπιάς

Μικρό άφιέρωμα

στόν Fernando Birri

Tire Die, τού Fernando Birri

Ο Fernando Birri είναι θεωρητικός τού σινεμά καί σκηνοθέτης ελάχιστα παραγωγικός, πού τά τελευταία χρόνια έχει ούσιαστικά σιωπήσει. Η φιλμογραφία του περιλαμβάνει τέσσερα ντοκυμανταίρ καί ένα φίλμ μεγάλου μήκους, γυρισμένα άνάμεσα στά 1958 καί 1966. Όλες του οί ταινίες, έκτός άπό μία, προβλήθηκαν στό Πέζαρο καί παρά τόν μικρό άριθμό τους μπόρεσαν νά διαγράψουν άνάγλυφα τήν προσωπικότητά του.

Τά ντοκυμανταίρ τού άργεντινού σκηνοθέτη άποφεύγοντας παλιωμένα κλισέ, καθόρισαν μιά προσωπική άντίληψη καί έθεσαν τά θεμέλια τής Σχολής τής Σάντα Φέ. Ο Birri άπορρίπτει τόν μονόλογο τής φωνής όφ καί άφήνει στό *Tire Die* (*Ρίξε μιά Δεκάρα*, 1958-60) τίς εικόνες ν' άναπτύξουν τόν δικό τους λόγο, ενώ στό μεταγενέστερο *Castagnino, Diario Romano* (*Καστανίνο, Ρωμαϊκό Ημερολόγιο, 1966*) τό σάουντρακ είναι ένα αύτόνομο κείμενο παράλληλο μέ τό όπτικό, πού περιλαμβάνει σύντομες πληροφορίες, συζητήσεις, προσωπικά πειράγματα, άναμνήσεις καί πόπ τραγούδια τής εποχής. Τό μοντάζ, πού έπεμβαίνει δυναμικά στή ροή τών εικόνων, άποκαλύπτει τόσο τή δουλειά ενός σημαντικού ζωγράφου, τού Καστανίνο, όσο καί τό περιβάλλον πού τήν έθρεψε. Στό *Tire Die*, μιά ταινία πάνω στήν παιδική ζητιανιά καί τά αίτια πού τήν προκαλούν, έχουμε μιά τεράστια έπιμήκυνση τού φιλμικού χρόνου, έτσι ώστε τό πέρασμα ενός τραίνου άπό μιά γέφυρα τών περιχώρων τής Σάντα Φέ νά μετατρέπεται σέ θέατρο τών κοινωνικών άντιθέσεων. Η σύγκρουση τών εικόνων μέ τήν βοήθεια τού μοντάζ προκαλεί τήν παραγωγή νοήματος καί παράλληλα έπιτρέπει τήν άνάπτυξη μιάς έντονα χιουμοριστικής κινηματογραφικής γραφής, πού άποκρυσταλλώνεται όριστικά στό *La Pampa Gringa* (1963), άνάλαφρη σάτιρα πάνω στή διαμόρφωση μιάς συντηρητικής άστικής τάξης γεωκτημόνων.

Τό φίλμ, όπου όλα τά στοιχεία τής γραφής τού Birri βρίσκονται σέ πλήρη άνάπτυξη καί ισορροπία, είναι τό μεγάλου μήκους *Los Inundados* (*Οί Πλημμυροπαθείς*, 1961), άφήγηση τής περιπέτειας μιάς έξαθλιωμένης οικογένειας πλημμυροπαθών. Οί έξοχα σκιτσαρισμένοι χαρακτήρες τής ταινίας δέν άντιπροσωπεύουν τίποτα παραπάνω άπό τό σώμα τους, τά στοιχεία τής προσωπικότητάς τους δέν διέπονται άπό καμιά άρχή καί οί πράξεις τους είναι άπερίσκεπτες άντιδράσεις σέ έξωτερικά έρεθίσματα.

Έτσι, όταν συχνά τό σενάριο ξεχειλίζει άπό σεκάνς ή μεμονωμένες σκηνές φαινομενικά άσχετες μέ τήν έξέλιξη τού μύθου, έχουμε έναν έμμεσο έμπλουτισμό τών χαρακτήρων, πού άποδεικνύονται πλήρως άνταλλάξιμοι μέ τό κοινωνικό τους περιβάλλον. Τό κύριο αίτιο τού κοινωνικού καί άτομικού κατακερματισμού σύμφωνα μέ τόν σκηνοθέτη, είναι τό άφύσικο μπλοκάρισμα κάθε έναλλακτικής πορείας. Τά αύτοκίνητα τών έκλογικών ύποψηφίων έκπέμπουν τά ίδια συνθήματα καί ή συνάντησή τους μετατρέπεται σέ μιά άπολαυστική μονομαχία, μέ νικητή τό δυνατότερο λαρύγγι. Η τεμπελιά κι ό ζεμανφουτισμός τών «ηρώων» φαντάζει άπόλυτα ύγιής, καθώς τά διάφορα περιστατικά έρχονται καί παρέχονται χωρίς ν' άφήσουν σημάδια, χωρίς νά γράψουν καμιά ιστορία. Στό τελευταίο πλάνο, βλέποντας τό καινούριο καλύβι ό πατέρας θά πεί άδιάφορα: «Μέχρι τήν επόμενη πλημμύρα, θά έγκατασταθούμε έδώ». Μοναδική έλπίδα ή μάζα τών πλημμυροπαθών, πού άνυπόμονη θά κάνει πλιάτσικο στά φορτηγά μέ τήν κυβερνητική βοήθεια, χωρίς νά περιμένει τό τέλος τής επίσημης τελετής. Ν. Κ

ΑΝΑΓΚΑΙΟΤΗΤΑ ΜΙΑΣ ΝΕΑΣ ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗΣ

Ένα φάντασμα πλανιέται πάνω από την ελληνική κινηματογραφική πραγματικότητα: το φάντασμα της «Ταινιοθήκης της Ελλάδας». Ο οργανισμός αυτός, παραφουσκωμένος από τις εύλογίες και τις χρηματικές επιχορηγήσεις του κράτους, δεν δικαιολογεί ούτε κάν τον ίδιο του τον τίτλο. Ταινιοθήκη; Μά τότε σε τί οφείλεται το μυστήριο της κατάστασης στην οποία βρίσκονται και λιμνάζουν οι ταινίες πού το έν λόγω ίδρυμα έχει σάν σκοπό νά συντηρεί και νά διατηρεί, νά ταξινομεί και νά προβάλλει; Της Ελλάδας; Μάλλον της κυρίας Αγλαΐας Μητροπούλου θά λέγαμε, μιά και είναι κάτι παραπάνω από γνωστό ότι οι έλληνες κινηματογραφιστές διατηρούν σχεδόν αναγκαστικές σχέσεις μέ τήν Ταινιοθήκη, καθώς και το ότι τά σπάνια προγράμματα των ελληνικών ταινιών πού διοχετεύονται στό έξωτερικό καταρτίζονται μέ βάση προσωπικά και καθόλου εθνικά, ιστορικά ή αισθητικά κριτήρια. Πολλοί είναι αύτοί πού ύποπτεύονται (μέ πρώτες τίς κινηματογραφικές λέσχες της έπαρχίας) ότι ή Ταινιοθήκη άντι νά συντηρεί καταστρέφει πολύτιμες κόπιες. Ελάχιστοι άν όχι άνύπαρκτοι είναι έκείνοι πού έχουν βοηθηθεί στίς κινηματογραφικές μελέτες τους από τά ύποθετικά άρχεία τού οργανισμού, από τούς καταλόγους ή τό πληροφοριακό ύλικό πού όταν λείπει από τέτιου είδους προσπάθειες διατήρησης μιάς κληρονομιάς (γιατί περί αύτού πρόκειται κι όχι γιά δημόσιες σχέσεις) καθιστά τήν όλη έπιχείρηση περιττή και τουλάχιστον στείρα και άγονη. Μέ δυό λόγια: ή «Ταινιοθήκη της Ελλάδας» είναι περισσότερο ένας τίτλος και λιγότερο ένας όργανισμός πού θά συμμετείχε ένεργά στή διαμόρφωση της κινηματογραφικής πραγματικότητας. Μένει νά πραγματοποιηθεί ή άλλαγή του και, πράγμα πολύ πιθανότερο, ή άντικατάστασή του. Θά προσπαθήσουμε μέ συντομία νά καθορίσουμε τίς άπαραίτητες προϋποθέσεις γιά τή λειτουργία του.

Πρίν από κάθε τι άλλο πρέπει νά γίνει κατανοητό ότι μιά ταινιοθήκη λειτουργεί μόνο όταν συνδιάζει τέσσερις τουλάχιστον βασικές πρακτικές: συντήρηση τών ταινιών, προβολές πού προκύπτουν από ένα συστηματικό προγραμματισμό, κινηματογραφική έρευνα και τέλος, συγκέντρωση πληροφοριακού ύλικού. Μιά έθνική ταινιοθήκη θά έπρεπε νά άνάγει τή συντήρηση τών ταινιών σέ βασική κι όχι σέ άποσπασματική ή έρασιτεχνική δραστηριότητα. Νά έξασφαλίζει μέ συστηματικό τρόπο τίς άνταλλαγές τών συλλογών της μέ έκείνες τών ταινιοθηκών άλλων χωρών. Νά έπιτρέπει τόσο μιά δουλειά έρευνας όσο και μιά δουλειά άνακάλυψης στοιχείων πού θά πλούτιζαν τίς γνώσεις μας γιά τό κινηματογραφικό παρελθόν. Νά διαμορφώνει τέλος κριτήρια και άπόψεις σ' ένα όλο και διευρυνόμενο μέρος τού κοινού ξεπερνώντας τό φράγμα τών κινηματογραφόφιλων. Μιά σειρά από άμεσα μέτρα θά μπορούσαν νά έξασφαλίσουν τήν φυσιολογική έναρξη μιάς τέτιας λειτουργίας:

1. Διαμόρφωση ή κατασκευή μόνιμης αίθουσας.
2. Καθημερινή τακτική λειτουργία.
3. Άπογραφή και ταξινόμηση τού ύλικού και δημοσίευση τών άποτελεσμάτων.
4. Συστηματικός προγραμματισμός τών προβολών και πιθανότητα κινηματογραφικών έρευνών μέ παραγγελίες.
5. Πρόγραμμα συστηματικής συντήρησης τού ύλικού.
6. Διαμόρφωση διοικητικού συμβουλίου πού θά έλέγχει τακτικά τή διεύθυνση τού οργανισμού.
7. Συστηματική έκδοση πληροφοριακού ύλικού γιά τίς προβολές.
8. Οίκονομικός έλεγχος από τή μεριά τού Υπουργείου Πολιτισμού και άνεξαρτησία τού οργανισμού σέ όλα τά άλλα έπίπεδα.
9. Διαθεσιμότητα τού ύλικού στούς σπουδαστές τών κινηματογραφικών σχολών, τούς κινηματογραφιστές και τούς μελετητές της ιστορίας ή της αισθητικής τού κινηματογράφου.
10. Άρμονική συνεργασία μέ τίς έπαρχιακές κινηματογραφικές λέσχες.

Η έλληνική ταινιοθήκη πρέπει νά έπιδιώξει έπιτέλους κάτι πού έλάχιστα ύποψιάστηκε: ή άναγκαιότητα της γνώσης νά συνδυάζεται μέ τήν έξίσου άπαραίτητη σημασία της άπόλαυσης.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

Ἡ Σούζαν Σάραντον μὲ τὸν Τζὼν Κασσαβέτη σὲ μιὰ ταράτσα τῆς Ἀθήνας (*Ἡ Τρικυμία*, τοῦ Πὼλ Μαζούρσκυ)

Σύντομη παρουσίαση τοῦ Τζὼν Κασσαβέτη

του Μιχάλη Δημόπουλου

Εδώ καὶ 25 χρόνια, σχεδόν, ὁ Τζὼν Κασσαβέτης ἀποτελεῖ μιὰ παρασπονδία γιὰ τὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο. Ἀπό τὴν πρώτη του ταινία Σκιὲς (Shadows, *1958) γυρισμένη σὲ 16mm στοὺς δρόμους τῆς Ν. Υόρκης, μὲ ἀγνωστους ηθοποιούς, μέχρι τὴν τελευταία του,* Γκλόρια *(1980), μέσα ἀπό τὴν ὁποία ὑπονομεύει σταθερὰ τοὺς παραδοσιακοὺς κώδικες τῆς γκαγκστερικῆς ταινίας ἀν καὶ φαίνεται σὲ πρώτο ἐπίπεδο νὰ τοὺς υιοθετεί, ἀπό τὸν ἀνεξάρτητο καὶ μάλιστα αντεργκράουντ σκηνοθέτη τοὺ παρελθόντος μέχρι τὸν σημερινό περιθωριακό μέσα στὸ ἰδιο τὸ σύστημα, ὁ Κασσαβέτης ακολούθησε ἑνα δρόμο δύσκολο καὶ τραχὺ μὲ μιὰ επιμονὴ κι ἑνα πείσμα, ποὺ ἀποτελοὺν μιὰ πρόκληση γιὰ τὰ ἀμερικάνικα πρότυπα.*

Ἡ προσωπικὴ αυτὴ πορεία του προξενεί σήμερα τὸ θαυμασμό μας γιὰ δυό, τουλάχιστον, βασικούς λόγους. Πρώτα καὶ κύρια γιὰ τὴν διορατικότητα μὲ τὴν ὁποία ὁ σκηνοθέτης

κατάφερε νὰ διεισδύσει βαθιὰ στὸ φλοιὸ ενὸς κοινωνικοῦ σώματος (τὴν μεσοαστικὴ τάξη τῆς Αμερικῆς) καὶ νὰ καταδείξει μὲ κριτικὸ καὶ καμμιὰ φορὰ επιθετικὸ βλέμμα τὴν παγίδα τῶν αξιῶν ποὺ τὸ περισφίγγει, αποκαλύπτοντας τὴν χρεωκοπία τοῦ ζευγαριοῦ, τὴν κόλαση τῆς οικογένειας, τὸν ίλιγγο τῆς μοναξιᾶς, τὴν απογοήτευση ἀπὸ τὸ μύθο τῆς επαγγελματικῆς καταξίωσης. Απ αυτὴ τὴν ἀποψη, ἡ ενότητα τῶν ταινιῶν Faces (1968), Husbands (1970), Minnie and Moskowitz (1970) καὶ Woman Under the Influence (Μιὰ γυναίκα εξομολογεῖται, 1975), εἶναι ενδεικτική. Τὸ ζευγάρι αναλύεται, ανατέμνεται, απογυμνώνεται ἀπὸ μιὰ κάμερα δηκτικὴ ποὺ αποσυνθέτει τελικὰ κάθε συναισθηματικὸ μύθο καὶ ρομαντικὴ ψευδαίσθηση. Μὲ τὸν Κασσαβέτη ἡ πράξη τοῦ φιλμαρίσματος γίνεται «κλινικὴ επέμβαση» ποὺ δὲν στοχεύει σὲ κάποια «θεραπεία» –πῶς ὁ κινηματογράφος ἀλλωστε θὰ μποροῦσε νὰ θεραπεύσει τὴν σημερινὴ πολιτισμικὴ νεύρωση;–, οὔτε περιορίζεται σὲ μιὰ ψευτοαντικειμενικὴ κοινωνιολογικὴ απόσταση, αλλὰ αντίθετα παγιδεύει τὴ νεύρωση οπουδήποτε κι ἀν εκδηλώνεται: κατ αρχὴν βέβαια πάνω στὰ πρόσωπα ποὺ ἡ κάμερα, ἀλλοτε τρυφερὰ κι ἀλλοτε μὲ σκληρότητα, ανιχνεύει καὶ εξαντλεί, καταγράφοντας ακόμα καὶ τὶς ελάχιστες πτυχὲς καὶ συσπάσεις τους. Εδῶ ακριβῶς συναντᾶμε τὸν δεύτερο παράγοντα τῆς πρωτοτυπίας, τῆς προσωπικότητας, τῆς τόλμης τοῦ δημιουργοῦ ποὺ αποτελεῖ καὶ τὸν καθαρὰ κινηματογραφικὸ τρόπο αποτύπωσης τῶν χαρακτήρων του. Πέρα ἀπὸ κάθε περιγραφικότητα, χωρὶς ν' αναπαράγει μιὰ προϋπάρχουσα τῆς ταινίας πραγματικότητα, εξισώνει τὸ πραγματικὸ μὲ τὸ φιλμικὸ χρόνο δημιουργώντας μπροστὰ στὴν κάμερα καταστάσεις –κάτι ανάλογο μὲ χάπενινγκ– ὅπου αφήνει ελεύθερους τοὺς ηθοποιοὺς (αρκετοὶ απ' αυτοὺς δὲν εἶναι επαγγελματίες: εκτὸς ἀπὸ τοὺς μόνιμους συνεργάτες καὶ φίλους του Πήτερ Φόλκ, Σέιμουρ Κάσελ καὶ Μπὲν Γκαζάρα επιστρατεύει τὴ μητέρα του, τὴν πεθερά του, τὰ παιδιὰ του καὶ βέβαια τὴ γυναίκα του Τζίνα Ρόουλαντς μὲ τὴν οποία ἀλλωστε, συνεργάζεται εδῶ καὶ 30 χρόνια) ν' αυτοσχεδιάζουν πάντα μέσα στὰ ὅρια ενὸς προϋπάρχοντος σενάριου. Οἱ ερμηνευτὲς τῶν ταινιῶν του κατορθώνουν νὰ δημιουργοῦν χαρακτήρες ποὺ δὲν νοοῦνται χωρὶς αυτούς. Δὲν μιμοῦνται, οὔτε υποδύονται προκατασκευασμένους ρόλους, αλλὰ εγκλωβίζονται στὴν μυθοπλασία ὅπως ακριβῶς μέσα στὴν παγίδα τῆς ἰδιας τῆς ὑπαρξης τους. Δὲν πρόκειται, κατὰ συνέπεια, γιὰ μιὰ αναπαραγωγὴ εκφράσεων, χειρονομιῶν, λέξεων καὶ ιδεῶν αλλὰ, γιὰ τὴν αυθόρμητη παραγωγὴ τους.

Ἡ συγκεκριμένη επιφάνεια λοιπὸν ὅπου εγγράφονται αισθήσεις καὶ συναισθήματα, φανερὰ σημεῖα μιᾶς «εσωτερικότητας» τὴν οποία ὁ κινηματογράφος δυσκολεύεται πάντα νὰ συλλάβει, δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὰ πρόσωπα, μάσκες ποὺ πλημμυρίζουν δάκρυα, πάλλονται, ξεσπάνε σὲ λυγμοὺς ἡ γέλιο ἡ «ανοίγονται» σ' ένα χείμαρο λέξεων –ὅτι τελικὰ συνθέτει τὸ υστερικὸ οπλοστάσιο σὲ ὅλη του τὴν παροξυστικὴ βία καὶ τὴν υπερβολὴ τῆς θεατροποίησής του– ενὼ ταυτόχρονα ἡ μηχανὴ τοῦ Κασσαβέτη, κάθε ἄλλο παρὰ απλὸς παρατηρητής, πηγαινοέρχεται, σταματάει, ξαναξεκινάει, αλλάζει γωνία καὶ ξαναπαίρνει τὸν ατέλειωτο δρόμο της μὲ εντυπωσιακὴ κινητικότητα καὶ ρυθμό. Μιὰ τέτοια γραφὴ –στὴ κορύφωσή της μὲ τὸ Faces αλλὰ καὶ μὲ μιὰ σπάνια αποτελεσματικότητα στὸ Husbands καὶ στὸ Μιὰ γυναίκα εξομολογεῖται– δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ενοχλεί, νὰ δημιουργεί κάποια δυσφορία στὸ σημερινὸ θεατὴ μαθημένο νὰ καταναλώνει αδιαμαρτύρητα ανούσια καὶ συμβατικὰ προϊόντα, κατασκευασμένα μὲ τὴ ρετσέτα μιᾶς τυποποιημένης δραματουργίας.

Ακόμα κι ὅταν καταπιάνεται μὲ τὸ είδος τοῦ θρίλλερ (The Killing of a Chinese Bookie καὶ Γκλόρια) ὁ Κασσαβέτης δὲν χάνει τό, ταυτόχρονα ρεαλιστικὸ καὶ λυρικό, ιδιότυπο στύλ του θά υποστήριζα μάλιστα πῶς ὅσο περισσότερο ρεαλιστικό, τόσο πιὸ πολὺ λυρικό. Ἡ πραγματικὴ καινοτομία του, ὅμως, συνίσταται στὸ γεγονὸς ὅτι αποφορτίζει νοηματικὰ τοὺς υπερκωδικοποιημένους ἥρωες τῶν θρίλλερ, θολώνει τὴν καθιερωμένη σαφήνεια τοῦ μύθου καὶ διαχέει ένα διφορούμενο στοιχεῖο τόσο στὴν αφήγηση, ὅσο καὶ στὴν ἰδια τὴν εικόνα, χωρὶς ωστόσο νὰ αποδυναμώνει τὴ πλοκή. Θα πρέπει νὰ τοὺ αναγνωρίσουμε ὅτι αυτὸ κάθε ἄλλο παρὰ λίγο εἶναι, κι ὅτι πρὶν απ' ὅλα ὁ Κασσαβέτης εἶναι ένας αληθινὸς δημιουργός.

«Ἤμουν επαναστάτης στὸ ξεκίνημά μου, εἶμαι καταδικασμένος νὰ παραμείνω ακόμα κι ἀν δὲν εἶναι πιὰ τῆς ηλικίας μου», είπε σὲ κάποια συνέντευξη. Πράγματι, στὰ 52 του χρόνια ὁ γιὸς τῶν Ελλήνων μεταναστῶν μὲ τὸ αδύνατο πρόσωπο καὶ τὸ πυρετώδες βλέμμα ἐμεινε πιστὸς στοὺς χαρακτήρες τῶν εξεγερμένων μοναχικῶν νέων ποὺ ερμήνευε στὶς αρχὲς τῆς καριέρας του.

Συνέντευξη τοὺ Τζὼν Καασσαβέτη μὲ τὸν *Σ.Κ.*

Πῶς ἀρχίσατε νὰ κάνετε ταινίες;

Συμπτωματικά. Ἤμουν ἠθοποιὸς καὶ εἴχαμε φτιάξει ἕνα ἐργαστήρι στὴν Νέα Ὑόρκη. Εἶχα νοικιάσει αὐτὸ τὸ μέρος μὲ τὸ σκοπὸ νὰ βροῦν δουλειὰ διάφοροι φίλοι μου, ἠθοποιοί. Ὅμως κανένας ἀπὸ τοὺς φίλους μου ποὺ ἦταν ἄνεργοι δὲν φάνηκε. Ἐπειδὴ τὸ εἶχα νοικιάσει γιὰ τρία χρόνια, ἔβαλα μιὰ ἀγγελία στὶς ἐφημερίδες. Τότε ὅλοι μαζεύτηκαν... Κάναμε διάφορους πειραματισμούς, τίποτα τὸ ἰδιαίτερο. Αὐτοσχεδιάζαμε πάνω σὲ κείμενα τοὺ Σαίξπηρ, τοὺ Ἀριστοφάνη κι ἀλλων, μὲ σκοπὸ νὰ μάθουν οἱ ἠθοποιοὶ νὰ μελετάνε καὶ νὰ δέχονται ὁρισμένες πραγματικότητες. Μιὰ μέρα σκεφτήκαμε νὰ προχωρήσουμε πάρα πέρα. Πολλὲς φορὲς οἱ ἠθοποιοὶ δὲν ξέρουν νὰ χρησιμοποιοῦν τὸ σενάριο. Μαθαίνουν μόνο τὸ ρόλο καὶ δὲν σκέφτονται τίποτα, γιατὶ δὲν χρειάζεται νὰ σκεφτοῦν. Εἶναι μόνο ζήτημα μνήμης. Πειραματιστήκαμε, λοιπόν, στὸ νὰ κάνουμε μιὰ ὁλόκληρη δουλειὰ αὐτοσχεδιαστικά. Ἦταν ἡ πρώτη μας ταινία τὸ *Shadows*. Νομίζαμε ὅτι δὲν θὰ στοίχιζε τίποτα. Μαζί μας ἤρθαν καὶ διάφοροι κινηματογραφιστές, ὅπως ἡ ὑπέροχη Σίρλεϋ Κλάρκ, ποὺ ἔφερε καὶ ὅλα της τὰ μηχανήματα, καὶ ἀνακάλυψα τότε ἕναν ὁλόκληρο κόσμο ἀπὸ ταινίες καὶ ἀνθρώπους ποὺ κάνουν ταινίες καὶ ἀγαποῦν τὴ δουλειά τους, τὰ μηχανήματά τους... Ὑπῆρχαν ἐλάχιστα μηχανήματα γιατὶ κανεὶς δὲν δούλευε ἔξω ἀπὸ τὰ στούντιο, μόνο λίγοι ντοκυμανταιρίστες.

Ἀκούσαμε μιὰ περίεργη ἱστορία, ὅτι σὲ κάποια ραδιοφωνικὴ ἐκπομπὴ ἀνακοινώσατε ὅτι θέλατε νὰ κάνετε μιὰ ταινία καὶ συγκεντρώσατε ἐτσι 40.000 δολάρια.

Ὄχι. 7.500 δολάρια μαζεύτηκαν τὴν ἐπόμενη. Ὁλόκληρη ἡ ταινία στοίχισε 40.000 δολάρια, συμπεριλαμβανόμενου καὶ τοὺ ταξιδιοὺ μας στὴν Ἀγγλία, ποὺ ἦταν καὶ τὸ μεγαλύτερο ἔξοδο. Ἦταν ὅμως συναρπαστικό.

Καὶ μετὰ τὸ Shadows *πήγατε στὸ Χόλυγουντ καὶ γυρίσατε τὸ* Too Late Blues. *Μπορεῖτε νὰ μᾶς μιλήσετε γι' αὐτὴν τὴν περίοδο;*

Ἦταν μιὰ περίοδος ἀποτυχίας. Οἱ καλύτερες ταινίες νομίζω εἶναι αὐτὲς ποὺ βγαίνουν μέσα ἀπὸ ἐλεύθερη σκέψη καὶ μέσα ἀπὸ ἐλεύθερες συνθήκες δουλειάς. Οἱ περισσότερες ταινίες ποὺ γυρίζονται προσπαθοῦν νὰ ἀναπλάσουν τὴ ζωὴ ἢ μιὰ κατάσταση ποὺ κάποιος πιστεύει ὅτι εἶναι καλὴ ταινία. Ἔτσι, ὅμως, νομίζω ὅτι οἱ ταινίες περιορίζονται.

Ὅταν γυρίζαμε τὸ *Shadows*, ποὺ μοὺ ἄρεσε πολύ, ὅλοι νομίζαμε πὼς ἦταν μιὰ ἀπαίσια ταινία... ὅλα πήγαιναν στραβά· οἱ ἠθοποιοὶ τσακώνονταν, ἡ μηχανὴ δὲν δούλευε, τὸ μικρόφωνο ἐσπαγε... «Ποιὸς ἐσπασε τὸ μικρόφωνο»... καὶ κανένας δὲν σκεφτόταν πόσο σπουδαία θὰ ἦταν ἡ ταινία, ἂν θὰ γινόταν καλὴ ἢ κακή. Θέλαμε μόνο νὰ ἐκφραστοῦμε, ὁ καθένας μὲ τὸν δικό του τρόπο. Ἐκεῖ βρίσκεται ὅλο τὸ ἐνδιαφέρον τῆς δουλειάς.

Ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα πήγα στὸ Χόλυγουντ. Ἡ ταινία δὲν εἶχε κὰν βγεῖ στὶς αἴθουσες, ἦταν μόνο ἕνα πείραμα κι ἐγὼ ἤμουνα πάντα ἠθοποιός. Κάποιος, ὅμως εἶδε μιὰ προβολὴ στὴν Ἀγγλία, ποὺ οὐτε κὰν ἤξερα ὅτι εἶχε γίνει. Ἡ ταινία ἄρεσε στὸν κόσμο κι αὐτός ἔγινε, ἀργότερα, διευθυντὴς σ' ἕνα στούντιο. Γύρεψε νὰ μὲ δεῖ: «Εἶδα μιὰ ταινία τοὺ Καασσαβέτη, ἦταν πολὺ καλή», «Ποιὸς εἶναι αὐτὸς ὁ Καασσαβέτης;», τοὺ εἶπαν. Εἶδα τὴν ταινία του στὴν Ἀγγλία, ἄρεσε πολὺ στὸν κόσμο. Ἔτσι, μὲ φώναξε καὶ μὲ ρώτησε ἂν εἶχα ἑτοιμο σενάριο. Δὲν καταλάβαινα τί μοὺ ἔλεγε. Ἤμουν ἠθοποιός, δὲν ἤμουν σκηνοθέτης. Πήγα καὶ βρήκα ἕναν φίλο μου συγγραφέα: «Ντίκ», τοὺ λέω, «θέλουν νὰ μᾶς δώσουν ὅλα αὐτὰ τὰ λεφτὰ νὰ κάνουμε ταινία», «Τί τοὺς ἀπάντησες;». «Ὅτι ἐχω σενάριο», «Καὶ τί θὰ γίνει τώρα;», «Τοὺς εἶπα ὅτι θὰ

τὸ πάω τὴ Δευτέρα». Ἦταν Παρασκευὴ ἀπόγευμα. «Ξέρω δύο δακτυλογράφους», μοὺ λέει, «θ' ἀναλάβεις νὰ γράψεις ἐσὺ τὸ μισὸ κι ἐγὼ τὸ ἄλλο μισό». Ἔτσι κι ἔγινε. Εἴχαμε κι οἱ δύο μεγάλη ἀνάγκη ἀπὸ λεφτά, ἤμασταν τελείως ἀφραγκοι. Γράψαμε μισό-μισὸ τὸ σενάριο καὶ τὸ ἐδωσα στὸν Διευθυντὴ τοὺ στούντιο. Μοὺ εἶπε ὁτι θὰ μοὺ τηλεφωνοὺσε τὴν ἐπόμενη. Ἦταν τὸ μοναδικό μας ἀντίγραφο καὶ δὲν εἴχαμε προφτάσει νὰ διαβάσουμε ὁ ἕνας τὸ κομμάτι τοὺ ἄλλου, γι' αὐτὸ ἀρχισα νὰ λέω στὸν Διευθυντή. «Δὲν εἶναι πολὺ καλό, ὁπωσδήποτε χρειάζεται πολὺ δουλειά. Ἐλπίζω, ὁμως, νὰ σὰς ἀρέσει...», «Πάνω σὲ ποιὸ θέμα εἶναι;» «Θὰ τὸ διαβάσετε καὶ θὰ δεῖτε!». Παίρνω τὸν Ντὶκ: «Δὲν θυμάμαι τί στὸ διάολο ἔγραφα, ἤμουν μεθυσμένος», «κι ἐγὼ τὸ ἴδιο». Μὲ παίρνει ὁ Μάρτυ Ράκαν, διευθυντὴς παραγωγὴς τῆς Παραμάουντ καὶ μοὺ λέει. «Πολὺ ὡραῖο, μὴν ἀλλάξεις τίποτα, πότε μπορεῖς ν' ἀρχίσεις τὸ γύρισμα;» Ποὺ νὰ ξέρω, δὲν ἤξερα καλὰ-καλὰ πὼς γίνεται μιὰ ταινία, θέλω νὰ πῶ, δὲν εἶχα ἰδέα ἀπὸ τὰ μεγάλα στούντιο, ἤξερα μόνο νὰ δουλεύω στοὺς δρόμους: παίρνεις κάποιον, τοὺ δίνεις καὶ λίγο φαγητὸ καὶ παίζει... ξέρεις... καὶ ξαφνικά, ἐπρεπε νὰ δουλέψω διαφορετικά: «Ἄ, ὄχι, δὲν πρέπει νὰ μιλᾶς στοὺς ἔξτρα», «καὶ πὼς θὰ ἐπικοινωνοὺμε;». «Μιλᾶς στὸ βοηθὸ σκηνοθέτη κι αὐτὸς μιλᾶ στοὺς ὑπόλοιπους». Στὴν προηγοὺμενη ταινία ὁλα εἶχαν γίνει ὁπως «δὲν πρέπει νὰ γίνεται μιὰ ταινία»: τυπώναμε ὁλο τὸ ὑλικό, δὲν ἤξερα ὁτι ἔπρεπε νὰ διαλέγω λήψεις, ὁ ἦχος ἦταν ἀσύγχρονος... καὶ τώρα ἤμουν σ' αὐτὸ τὸ μέρος, ὁπου ἤξεραν νὰ κάνουν ταινίες. Μὲ ρώτησαν ἀν μοὺ ἐφταναν δέκα μέρες: «Βέβαια», τοὺς ἀπάντησα. Τί ἤξερα... δέκα μέρες, δυὸ μέρες, πενήντα μέρες, τὸ ἴδιο μοὺ 'κανε. Τελειώσαμε τὸ γύρισμα σὲ δέκα μέρες: «Ἐσὺ στέκεσαι ἐκεῖ, ἐσὺ ἐδῶ», βάζαμε κάπου καὶ τὴ μηχανὴ κι αὐτὸ ἦταν ὁλο... καθόλου διασκεδαστικό. Τὸ πόσο χάρηκα ὁταν τέλειωσα τὸ γύρισμα, δὲν λέγεται, τὸ μισοὺσα. Τὸ ἐπόμενο ποὺ ξέρω εἶναι ὁτι ὁ Τζὼν Χιοὺστον καὶ ὁ Κέρκ Ντάγκλας εἶδαν τὴν ταινία, ὁ καθένας χωριστὰ καὶ τοὺ Κέρκ τοὺ ἄρεσε ἐπειδὴ εἶχε πολλὰ γκρὸ πλάνα καὶ γιὰ τὸν Χιοὺστον τί νὰ πῶ, ὑποθέτω ὁτι ἦταν ἁπλὼς εὐγενὴς ὁ ἄνθρωπος: «Ὢ! ὑπέεεροχο, ὑπέεεροχο!!!» Ἔρχεται λοιπὸν ὁ Διευθυντὴς τοὺ στούντιο καὶ μοὺ λέει: «Ἡ ταινία σου ἄρεσε στὸν Χιοὺστον καὶ στὸν Κέρκ. Ἐμένα δὲν μοὺ ἄρεσε τόσο πολύ, ἀλλὰ αὐτοὶ τρελάθηκαν. Εἶσαι ἕνας καλλιτέχνης!» Ἔτσι ἀρχισα νὰ ὑπογράφω συμβόλαια γιὰ μεγάλες ταινίες. Ὑπόγραψα γιὰ μιὰ ταινία μὲ τὸν Μπάρτ Λάνγκαστερ, τὴν Κλαοὺντια Καρντινάλε καὶ τὸν Σίντνεϋ Πουατιὲ ποὺ ἀναβλήθηκε. Ἦταν ἀπ' αὐτὰ τὰ σενάρια ποὺ γράφονται καὶ ξαναγράφονται 100 φορὲς κι ὁταν πιὰ ὁλα εἶναι ἑτοιμα ὁ προϋπολογισμὸς ἐχει ἀνέβει τόσο πολὺ ποὺ δὲν μποροὺν πιὰ νὰ ξεκινήσουν. Στὸ μεταξὺ ὁ Μπάρτ Λάνγκαστερ μοὺ πρότεινε νὰ φτιάξω τὸ *A Child is Waiting*. Ὁ Ἀμπεὺ Μάν εἶχε γράψει τὸ σενάριο κι ὁ Στάνλεϋ Κράμερ ἐκανε τὴν παραγωγή. Ὁλοι δούλευαν ἀφιλοκερδῶς, ἦταν μία κοινωνικὴ προσφορὰ γιὰ τὰ καθυστερημένα

Ὁ Τζὼν Κασσαβέτης (Φωτ: Μαρία Παπαγεωργίου)

παιδιά. Δέχτηκα. Γιὰ τρεῖς μῆνες δὲν ἐκανα ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ συναντῶ γονεῖς καθυστερημένων παιδιῶν. Δὲν μοὺ ἄρεσε νὰ κάνω τὴν ταινία, μοὺ φαινόταν ἀσκοπο. Ἀναγνώριζα πιὰ κι ἐγὼ τὸν ἑαυτό μου σὰν ἀληθινὸ σκηνοθέτη βλέπεις. «Δὲν ξέρω ἀν θέλω νὰ κάνω τὴν ταινία...». Ὁταν, ὁμως, γνώρισα τὰ ἴδια τὰ παιδιά, τὰ πράγματα ἀρχισαν νὰ μοὺ φαίνονται διαφορετικά. Τὰ παιδιὰ εἶχαν αἴσθηση τοὺ χιούμορ, γελοὺσαν τὸ ἕνα μὲ τὸ ἄλλο. Σὲ γνώριζαν καὶ τὴν ἐπόμενη φορὰ ποὺ τὰ συναντοὺσες σὲ εἶχαν ξεχάσει, εἶχαν πολὺ πλάκα. Καὶ ξαφνικὰ ἀνακάλυψα ὁτι οἱ μεγάλοι ἦταν πολὺ δυστυχισμένοι, ἐνὼ αὐτὰ ἦταν χαροὺμενα. Ἦταν ὑπέροχα. Σκέφτηκα ὁτι ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ ἐχει ἐνδιαφέρον γιὰ μένα αὐτὴ ἡ ταινία ἦταν νὰ μπορέσω νὰ γελάσω μὲ τὰ παιδιά. Ἤθελα νὰ χρησιμοποιήσω μόνον ἀρρωστους, ἀνθρώπους μὲ ἐγκεφαλικὲς βλάβες ἀλλὰ μοὺ εἶπαν ὁτι ἔπρεπε νὰ χρησιμοποιήσω ὁπωσδήποτε ἠθοποιούς. «Δὲν εἶναι δυνατόν. Ἂν μοὺ δώσετε τρία χρόνια καιρὸ ἴσως κάτι μπορέσουμε νὰ κάνουμε. Θὰ τοὺς χτυπήσω στὸ κεφάλι γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ παίξουν τὸ ρόλο τους». Τελικὰ χρησιμοποιήσαμε πολὺ λίγους ἠθοποιοὺς κι αὐτοὺς στὸ φόντο.

Εἶναι ἀλήθεια ὁτι τὸ μοντὰζ τὸ ἐκανε μόνος του ὁ Στάνλεϋ Κράμερ; Δὲν ὑπῆρξαν ὁρισμένες διαφωνίες πρὸς τὸ τέλος τῆς παραγωγῆς;

Ἔγινε αὐτὸ ποὺ θὰ λέγαμε φυσιολογικὲς διαμάχες. Οἱ ἄνθρωποι ἔχουν ἐγωισμό. Καὶ ὁλα στὸ Χόλυγουντ εἶναι φιαγμένα ἔτσι ὥστε νὰ ἱκανοποιοὺν τὸν ἐγωϊσμὸ ἑνὸς κάθε φορὰ καὶ μετά, κάπου πρέπει νὰ ἱκανοποιήσεις καὶ τὸν δικό σου ἐγωισμό.

Ἐπιμείνατε νὰ κρατήσετε τὸν ἔλεγχο τοὺ μοντάζ;

Δὲν ἤξερα, οὐτε ξέρω, τίποτα ἀπὸ μπίζνες ξέρω ὁμως ὁτι ὁταν τὰ πὰς καλὰ μὲ κάποιον, ὁταν

Shadows

Ἡ Gena Rowlands μὲ τὸν John Marley στὸ *Faces*

τούς ἀρέσεις καί σού ἀρέσουν, τά συμβόλαια εἶναι ἀχρηστα. Κι ὅταν τούς μισεῖς καί σέ μισοῦν πάλι ἄχρηστα εἶναι.

Τελικά, πῶς κατορθωσατε νά συμφιλιώσετε τίς προσωπικές σας κινηματογραφικές ἀπόψεις μέ τίς Χολυγουντιανές μεθόδους;

Δέν τίς συμφιλίωσα ποτέ. Ἡ μάλλον, ἔγινε ἕνα εἶδος ὁσμωσης. Ἕνα πράγμα πού ποτέ δέν θέλησα νά μάθω ἦταν νά δουλεύω σύμφωνα μέ τό πρόγραμμα κι ὁμως, τελικά, τό μαθαίνεις κι αὐτό. Γιατί στό βάθος τού μυαλού σου ξέρεις ὁτι μπαίνουν πολλά λεφτά σέ μιά ταινία καί ὁτι θά τά ξοδέψουν μέ τόν δικό τους τρόπο ὁ,τι κι ἄν πεῖς ἐσύ. Θά ἀνακατευτεῖ καί τό σωματεῖο... Ὁλοι θέλουν καταρχήν νά βγάλουν λεφτά. Ἡ ταινία ἐρχεται σέ δεύτερη μοίρα, ἴσως καί σέ τρίτη. Πρώτα, θέλουν νά κάνουν φτηνή ταινία κι ἀσχετα ἀπό τό πόσο ἀκριβή εἶναι πρέπει ὁπωσδήποτε νά γίνει φτηνότερη ἀπό τόν προϋπολογισμό της. Εἶναι ἕνα παιχνίδι πού παίζεται πάντα, ὁπως καί τά συμβόλαια εἶναι ἕνα παιχνίδι. Μετά, πρέπει ἡ ταινία νά εἶναι κατανοητή. Οἱ κριτικοί χρησιμοποιοῦν αὐτόν τόν ὁρο, «εὔκολη νά τήν καταλάβει κανείς», πράγμα τελείως ἀνυπόστατο. Νομίζουν ὁτι ὁ κόσμος δέν καταλαβαίνει, μά ὁ κόσμος καταλαβαίνει περίφημα, ὁ καθένας μπορεῖ νά καταλάβει, ἁπλώς δέν τούς ἀρέσουν ὁρισμένα πράγματα. Καί τρίτο πιά, ἄν μποροῦν νά κάνουν καλή ταινία, τόσο τό καλύτερο, φτάνει νά ἐχουν καλύψει τά δύο προηγούμενα. Μ' αὐτούς τούς κανόνες γίνονται οἱ ταινίες. Κι ἀπό πάνω ὑπάρχουν κι ἄλλοι χιλιάδες κανόνες, κατασκευασμένοι ἐδώ καί 50 χρόνια: κανόνες τού Σωματείου, κανονισμοί, πού μπορεῖς νά σταθεῖς, πού πρέπει νά πάς, τί πρέπει νά ἐχεις γιά νά πετύχεις, ποιούς δικηγόρους, ποιούς ἀτζέντηδες, διαφωνίες, κυκλώματα, below the line, above the line, τά πάντα γιά νά κάνουν τούς ἀνθρώπους πού φιάχνουν ταινίες ξένους μεταξύ τους. Πολλές φορές μού καταλογίζουν ὁτι κάνω ταινίες πάντα μέ τούς φίλους μου καί τό λένε γιά πολλούς σκηνοθέτες. Κανείς δέν σκέφτηκε ποτέ: γιατί ὁχι; «Ὁχι, δουλεύω μέ ἀνθρώπους πού δέν ξέρω», ἀπολογοῦνται ὁλοι μέ πανικό. Μ' ἀρέσει νά κάνω ταινίες μέ τούς φίλους μου, μέ τήν οἰκογένειά μου. Ὁσο περισσότερο γνωρίζεις τούς ἄλλους τόσο πιό εὔκολη γίνεται ἡ δουλειά.

Σέ σχέση μέ τίς πρώτες σας ταινίες ἡ Γκλόρια εἶναι περισσότερο ἐμπορική ταινία. Εἶναι περισσότερο συμβιβασμένη;...

Ὁχι, δέν τό πιστεύω αὐτό. Αὐτοί τό πιστεύουν.

Ἐννοώ ὁτι εἶναι περισσότερο προσαρμοσμένη στό Χολυγουντιανό μοντέλο...

Δέν νομίζω ὁτι τό Χόλυγουντ ἐχει νά κάνει τίποτα μέ τή δική μου δουλειά... καί σέ ἀπορροφά μόνο ὁταν θέλεις νά σέ ἀπορροφήσει. Ἄν δουλεύω σήμερα στήν Ἀθήνα, δέν κάνω κανένα συμβιβασμό. Ἁπλώς βρίσκομαι σέ ἕνα ἄλλο μέρος καί εἶμαι ἐλεύθερος νά πάρω ὁ,τι θέλω ἀπ' αὐτό. Ἄν ἀποφασίσω νά κάνω μιά ταινία θά τήν κάνω ὁσο καλύτερα μπορῶ, ἀν τελικά δέν βγεῖ καλή, αὐτό εἶναι ἄλλη ὑπόθεση.

Καταλαβαίνω τήν ἀξία τῶν χρημάτων, γιατί ὁταν δουλεύω σέ μιά ταινία σάν κι αὐτήν τώρα κερδίζω τρομαχτικά ποσά. Μ' ἀρέσει αὐτή ἡ ταινία, θά δούλευα καί τζάμπα σ' αὐτήν χωρίς αὐτό νά σημαίνει πῶς θά ἔκανα τίποτα χωρίς αὐτό. Ξέρω νά κάνω τά πράγματα μόνο μέ ἕναν τρόπο κι αὐτός εἶναι ὁ τρόπος πού ξέρω νά κάνω τά πράγματα. Δέν θεωρῶ τήν *Γκλόρια* συμβιβασμό, τήν θεωρῶ πείραμα, ὁπως καί κάθε ἄλλη ταινία μου.

Στήν Γκλόρια *χρησιμοποιεῖτε κάποιους κώδικες, ὁπως τό παιδί ἡ τό ταξί. Νομίζω, ὁτι στή Νέα Ὑόρκη, τό ταξί εἶναι κάτι σάν νησί στόν ὠκεανό. Μπαίνεις μέσα στό ταξί καί σώζεσαι...*

Ναί, ὁ,τι κι ἄν συμβαίνει... Ποτέ δέν σκέφτηκα ἡ ὀνειρεύτηκα οὔτε τά μισά πράγματα ἀπ' αὐτά πού ὁ κόσμος βλέπει σέ μιά ταινία, ἡ μισεῖ σέ μιά ταινία κι ἀν εἶσαι σκηνοθέτης ὁ ἴδιος θά τό ξέρεις. Κάνεις μιά σκηνή σύμφωνα μέ τήν κεντρική σου ἰδέα: μιά γυναίκα, πού δέν συμπαθεῖ τά παιδιά, πού δέν ἀντιπαθεῖ τά παιδιά, πού ζεῖ ἀνεξάρτητα, βλέπει ἕνα μικρό παιδί πού κανένας δέν θέλει καί γίνεται μιά παράξενη μητέρα. Νά πεῖς ὁτι κάθε γυναίκα, εἴτε τό θέλει εἴτε ὁχι εἶναι μητέρα, αὐτό εἶναι ἡ ταινία. Ὁλα τά ἄλλα εἶναι μόνο: «αὐτό τό κτίριο δέν λειτουργεῖ, ἄς χρησιμοποιήσουμε ἐκεῖνο τό κτίριο», δέν ὑπάρχει τίποτα μεγαλοφυές σ' ὁλα αὐτά.

Αὐτό εἶναι τό δεύτερο ἐπίπεδο τῆς ταινίας, τό πρῶτο εἶναι τό παιδί...

Αὐτό εἶναι τό μόνο ἐπίπεδο τῆς ταινίας. Δέν μ' ἐνδιαφέρει τίποτα ἄλλο. Ἄν κάποιος μού πεῖ: «Αὐτό τό αὐτοκίνητο εἶναι ἐντάξει γιά τό πλάνο», δέν πρόκειται ποτέ νά πῶ «γιά στάσου, αὐτό τό αὐτοκίνητο ἐγώ τό εἶχα σκεφτεῖ μπλέ», εἶναι τρελό, εἶναι σάν νά λές: «δέν μπορῶ νά κάνω ἔτσι τήν ταινία, γιατί εἶμαι μεγαλοφυία, ὁχι ἕνας ἁπλός σκηνοθέτης, ἡ ἕνας ἁπλός ἠθοποιός». Μπορεῖτε νά φανταστεῖτε ἕναν ἠθοποιό νά λέει: «Ἄ! ἐγώ δέν μπαίνω σ' αὐτό τό αὐτοκίνητο, δέν εἶναι μπλέ». Ἀμέσως θά σκεφτόσασταν: τί στό διάολο παριστάνει αὐτός, τώρα. Κι ὁμως κανείς δέν λέει κάτι τέτοιο γιά τόν ἀνόητο σκηνοθέτη πού θέλει μπλέ αὐτοκίνητο ἡ πού λέει: «ἐχω ἕνα ὁραμα» ἡ «ὁ ἡλιος κρύφτηκε, δέν συνεχίζουμε τό γύρισμα» κι ἄς εἶναι καλοκαίρι. Τόση μεγαλοφυία δέν μπορῶ νά τήν καταλάβω. Γιατί ὁταν βλέπεις τά ἀποτελέσματά της τό μόνο πού βλέπεις εἶναι ἕνα μπλέ αὐτοκίνητο καί καθόλου ταινία.

Προσπαθῶ νά μήν εἶμαι σκηνοθέτης ὁταν κάνω μιά ταινία. Σκέφτομαι: ἀν ἤμουν ἠθοποιός, πῶς θά ἤθελα νά μού φερθοῦν ἡ πῶς θά ἐξηγοῦσα καλύτερα σέ κάποιον φίλο μου τήν ἱστορία, πῶς μπορῶ νά γεννήσω ἕναν ἐνθουσιασμό γιά νά

θεραπεύσω τήν πλήξη πού αἰσθανόμαστε ὅλοι ὅσοι κάνουμε αὐτό τό μακρύ μπερδεμένο γύρισμα. Τό ἔργο δέν εἶναι ἑνός ἀνθρώπου. Ὁ κινηματογράφος εἶναι μιά περίπλοκη καί ὁμορφη τέχνη γιατί ἀνακατεύονται πολλοί καί εἶναι ὅλοι κομμάτι ἑνός ζωντανού ὀργανισμού. Δέν εἶναι τό ἴδιο σάν νά γράφεις ἤ νά ζωγραφίζεις. Ἐκεί εἶσαι μόνος, μπορεῖς νά φτιάξεις τό ὁραμά σου, ἄν τά μπλέξεις ἤ ἄν δέν εἶσαι ἱκανός... ὑπάρχει ἔδαφος, ὁρισμένοι κανόνες ἀλλά ἡ ταινία εἶναι ἡ μία φωτογραφία μετά τήν ἄλλη, οἱ φωτογραφίες αὐτές πρέπει νά σέ κάνουν νά αἰσθανθεῖς κάτι, ὄχι καί τόσο εὔκολο. Γι' αὐτό ὁποιος λέει «μπορῶ νά τό κάνω», ἤδη μού γίνεται ἀντιπαθής, δέν μού ἀρέσει ἡ ταινία του, δέν θέλω οὔτε νά τήν δῶ.

Ἐσεῖς εἶστε καί ἠθοποιός. Εἶστε καί μπροστά καί πίσω ἀπό τήν μηχανή. Πῶς αἰσθανόσαστε;

Αἰσθάνομαι ὅτι δίνω στόν σκηνοθέτη τά πάντα, ὅταν τόν ἐκτιμώ κι ὅτι δέν δίνουν τίποτα στούς ἠθοποιούς πού ἐκτιμούν. Ὅταν παίζω σέ μιά ταινία χρειάζομαι βοήθεια. Χρειάζομαι τό σενάριο τού σκηνοθέτη, χρειάζομαι τήν μηχανή, ὅλοι πρέπει νά βοηθήσουν. Ὁ ἠθοποιός εἶναι κατά τήν γνώμη μου ὁ μόνος πού καταλαβαίνει τί εἶναι ἡ ταινία. Οὔτε ὁ συγγραφέας πού ἐνδιαφέρεται γιά τό γράψιμό του οὔτε ὁ σκηνοθέτης πού ἐνδιαφέρεται γιά τή σκηνοθεσία του, καί μιλάω καταρχήν γιά τόν ἑαυτό μου.

Ξεκινάω μιά ταινία, εἶναι γιά τά χρήματα, εἶναι γιατί θά ἐρθω στήν Ἑλλάδα... αὐτοί εἶναι οἱ λόγοι πού θέλω νά παίξω στήν ταινία, ὅταν ὅμως ἀρχίζει τό γύρισμα, ξέρω ὅτι ἔχω μιά τεράστια δουλειά μπροστά μου καί τό μεγαλύτερο μου πρόβλημα εἶναι πῶς θά αἰσθανθώ στιγμιαία, μέ τό πού πέφτει ἡ κλακέτα, ξανά καί ξανά: «Σ' ἀγαπώ», 200 διαφορετικές λήψεις, 200 διαφορετικοί τρόποι. Κι ἀρχίζουν νά σέ μισοῦν κι ἀρχίζεις νά τούς μισεῖς, δέν σού ἀρέσει αὐτό πού κάνεις, μένεις ἀνικανοποίητος, αἰσθάνεσαι γελοῖος, ἀπαίσιος, ψεύτικος, ἀλλά αὐτό εἶναι καλό γιατί τότε γίνεσαι ἠθοποιός, ὅταν αἰσθάνεσαι ὅλα αὐτά τά ἀπαίσια πράγματα καί πού μπορεῖς νά τά μοιραστεῖς μέ ἄλλους ἠθοποιούς. Τό ἴδιο ἰσχύει καί γιά τούς σκηνοθέτες. Γιατί δέν ὑπάρχουν ποτέ δύο σκηνοθέτες σέ μιά ταινία; Πεῖτε μου! Γιατί στό μυαλό τού σκηνοθέτη ὑπάρχει *μιά* εἰκόνα. Ὁ σκηνοθέτης εἶναι μοναχικό πρόσωπο κι εἶναι κι αὐτό μέρος τῆς δουλειάς: νά εἶσαι μόνος, νά εἶσαι κακός, νά εἶσαι

Ὁ Τζών Κασσαβέτης μέ τούς Peter Falk καί Ben Gazzara στό *Husbands*

ισχυρός, νά είσαι γλυκός, νά είσαι ψεύτης. Οί ήθοποιοί δέν μπορούν νά πούν ψέματα, έσύ πρέπει νά πείς. Κινηματογραφείς μιά γυναίκα καί πρέπει στό τέλος νά τής πείς «Ήσουν πολύ καλή!» καί λές ψέματα. Ό πρώτος ήθοποιός τής ταινίας είναι ό σκηνοθέτης.

Τί γίνεται όμως όταν δουλεύετε μέ τή γυναίκα σας, πού σάς γνωρίζει πολύ καλά; Δέν μπορείτε νά πείτε ψέματα καί σ' αύτήν.

Κάνουμε ταινίες μαζί καί καταλαβαίνουμε ό ένας τόν άλλο, όμως αύτό πού καταλαβαίνουμε είναι ότι δέν ξέρω τίποτα γι' αύτήν καί δέν ξέρει τίποτα γιά μένα.

Κάνετε πολλές πρόβες μέ τούς ήθοποιούς σας;

Έξαρτάται άπό τόν ήθοποιό. Άν θέλει πρόβες, κάνουμε, άν όχι, δέν κάνουμε.

Πώς δουλεύετε στό γύρισμα; Κάνετε πολλές λήψεις γιά κάθε πλάνο, άλλάζετε πολλές γωνίες, όπως γίνεται π.χ. σ' αύτήν τήν ταινία (ή Τρικυμία, *τού Πώλ Μαζούρσκυ), όπου παίζετε τώρα;*

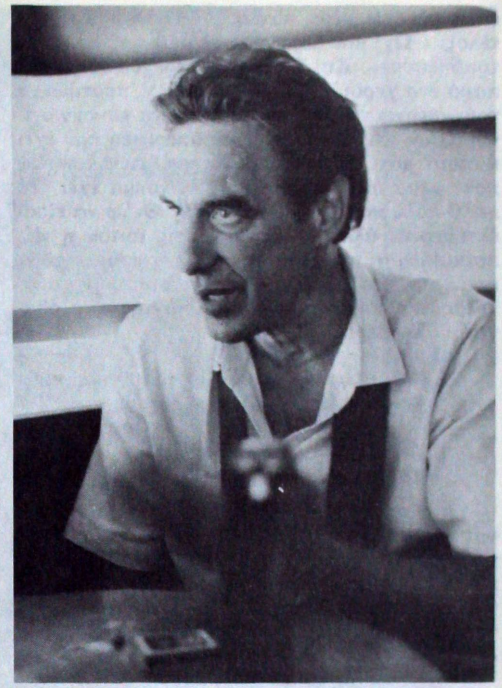
Δέν ξέρω. Κάθε ταινία καί κάθε φορά είναι διαφορετική. Δέν έχω δεί ποτέ έναν σκηνοθέτη νά είναι ίδιος, δυό φορές. Στό *Husbands (Σύζυγοι)* διασκέδαζα άφάνταστα. Στό γύρισμα γίναμε πολύ φίλοι μέ τόν Πήτερ καί τόν Μπέν, ήταν μιά «άντρική φιλία», γεμάτη συντροφικότητα καί πειθαρχία, πού βγήκε άπό μέσα μας χωρίς ποτέ νά πούμε «πρέπει νά γίνουμε φίλοι». Άντίθετα, στό *A Woman under the influence (Μιά γυναίκα έξομολογείται)*, ήμουν άληθινός φασίστας, γιατί φοβόμουνα. Δέν ήξερα τί έκανα, δέν ήξερα τή γυναικεία ματιά. Ήταν πολύ δύσκολο γύρισμα καί δέν είχα καθόλου χρόνο γιά νά χαζεύω.

Δέν σάς βοήθησε καθόλου ή γυναίκα σας;

Γενικά μιλώντας, ποτέ άλλοτε δέν τής φέρθηκα τόσο άσχημα. Αύτή όμως, πίστευε ότι περνούσε ύπέροχα. Ήμουν φριχτός κι αύτή ήταν χαρούμενη όλη τήν ώρα.

Έχετε ένα ίδιαίτερο στύλ σκηνοθεσίας. Γιά παράδειγμα, δέν χρησιμοποιείτε άντίστροφες γωνίες...

Δέν σκηνοθετώ μέ τόν τρόπο πού σκηνοθετούν άλλοι. Δέν έχω ύπογραφή. Ξέρω ότι μιά φωτογραφία είναι πάντα ώραία. Δέν έντυπωσιάζομαι όταν βλέπω κάτι άρμονικό. Ή σκηνή μπορεί νά παιχτεί καί σέ ένα άλλο κάδρο καί νά λειτουργήσει έξίσου καλά μέ τό πρώτο, πού ήταν τέλειο. Τριάντα πέντε χιλιάδες φωτογράφοι μπορούν νά φωτογραφήσουν τήν τελειότητα. Δέν μέ ένδιαφέρει. Κάθε πλάνο μπορεί νά είναι καλό όταν ή ίστορία είναι καλή. Όταν κοιτάζω τό πλάνο, τό μόνο πού μέ άπασχολεί είναι: «ό ήθοποιός δέν θά αίσθάνεται άνετα σ' αύτήν τήν καρέκλα». Δέν θέλω ό όπερατέρ νά λέει στόν ήθοποιό «Έλάτε νά σταθείτε έδώ!». Ίσως τέτοιοι όπερατέρ νά είναι καλοί γιά όρισμένους ήθοποιούς, έμένα όμως, δέν μού άρέσουν, άκόμη κι άν φωτογραφίζουν καλά.



Προτιμάτε τά πλάνα μέ μεγάλη διάρκεια;

Ναί, όσο μεγαλύτερα γίνεται. Στή *Γκλόρια*, όμως, δουλέψαμε διαφορετικά, μέ σύντομες σκηνές καί μικρούς διαλόγους. Πάντοτε πίστευα ότι οί σύντομες λήψεις είναι έκνευριστικές: κοιτάζεις μέσα στήν μηχανή καί λές ΤΑΞΙ!!! ΤΑΞΙ!!!... ένώ ξέρεις τήν ίδια στιγμή ότι ένας κανονικός άνθρωπος θά έλεγε άπλώς «ταξί!». Δέν μπορείς, όμως, νά κάνεις άλλιώς, γιατί είναι μιά λήψη 10 δευτερόλεπτων πού τήν έπαναλαμβάνεις συνέχεια. Προτιμώ λοιπόν νά βάλω τόν ήθοποιό νά φωνάξει τό ταξί μέσα σέ μιά μεγάλη σκηνή καί νά μήν δώσω τόση σημασία σ' αύτό. Είναι δύσκολο νά ξέρεις πόση σημασία έχει κάτι. Ό σκηνοθέτης θέλει νά βγεί κάτι καλό άπό τόν ήθοποιό καί έχεις καί τόν όπερατέρ πού έπεμβαίνει:«*ΓΙΑΤΙ* δέν έβαλες σωστά τό χέρι σου;!»

Μά έσείς μισείτε τούς όπερατέρ!

Όχι! τούς άγαπώ. Τούς άγαπώ πολύ γιατί δουλεύουν πολύ καλύτερα, όταν δέν ξέρουν περί τίνος πρόκειται. Κάποιος τούς λέει «Θέλω νά φαίνεται καί τό χερούλι». Ένώ, λοιπόν, ό ήθοποιός παίζει καί κινείται, ό όπερατέρ παρακολουθεί τό χερούλι καί καδράρει τή δράση έτσι

ὡστε νὰ ἐχει μέσα πάντα τό χερούλι. Καί στό τέλος: «Ὤχ! μού ξέφυγε τό χερούλι! νά τό ξανατραβήξουμε». Καί, λοιπόν, τί τρέχει; δέν εἶναι παρά ἕνα χερούλι. Γι' αὐτό, λοιπόν, προτιμῶ νά τούς ἀφήνω τελείως μόνους τους νά κάνουν ὁ,τι νομίζουν. Ἄν πέσω σέ καλό ὁπερατέρ πού ἐχει κάποιο μάτι, τόσο τό καλύτερο. Δέν κοιτάζω ποτέ μέσα ἀπό τήν μηχανή. Τί νόημα ἐχει; Τό πολύ-πολύ νά σέ κάνει νά πεῖς: «Θέλω νά εἶσαι ἐλεύθερος, ἀλλά θέλω νά κάνεις αὐτό» ἤ «Σέ παρακαλῶ αὐτοσχεδίασε ἀλλά στάσου ἀκριβῶς ἐκεῖ, μήν πιεῖς, μήν πάρεις τσιγάρο, μήν χαμογελάς, μήν κουνιέσαι, καί προπαντός νά αἰσθάνεσαι ἐλεύθερος».

Ἄν ἐπιμείνουμε στό ἰδιαίτερό σας κινηματογραφικό στύλ εἶναι ἐπειδή, εἶναι τόσο διαφορετικό ἀπό τό Χολυγουντιανό. Θά τό λέγαμε «ρεαλιστικό», σημαίνει τίποτα αὐτό γιά σάς;

Ὑποθέτω, δέν ξέρω. Νομίζω ὅτι τά πάντα εἶναι φαντασίες. Ἀσχολοῦμαι κυρίως μέ οἰκογενειακά προβλήματα. Ἐκεῖ τοποθετεῖται τό προσωπικό μου ἐνδιαφέρον. Παιδιά, γέροι, νέοι, γκάγκστερ, δέν μέ ἐνδιαφέρουν ἀν μεταξύ τους δέν ὑπάρχει κάποια σχέση πιό στενή ἀπό «καλημέρα σας, τί κάνετε;»

Εἶστε ἀνοιχτός σέ ὑποδείξεις τῶν ἠθοποιῶν;

Εἶναι σάν τή σχέση τού γονιού μέ τό παιδί. Ξέρεις ὅτι στήν οὐσία τό παιδί μπορεί νά τά βγάλει πέρα μόνο κι ὅτι δέν δίνει δεκάρα γιά σένα. Ξέρεις, ἀκόμη ὅτι δέν χρησιμοποιεῖς σωστή γλώσσα μέ τό παιδί. Κι ὅταν δέν χρησιμοποιεῖς σωστή γλώσσα μέ τήν ταινία εἶναι ἐπόμενο νά τήν πλησιάζεις κάπως διαφορετικά. Μ' αὐτήν τήν ἔννοια εἶσαι μόνος καί δέν συμμετέχεις σ' αὐτό πού γίνεται. Δέν συμμετέχεις στή μηχανή, δέν συμμετέχεις στό παίξιμο, στό γράψιμο τού σεναρίου. Στήν οὐσία τό μόνο πού κάνεις εἶναι νά φροντίζεις ὅλοι αὐτοί οἱ ἄνθρωποι νά αἰσθάνονται καλά καί τό ἀποτέλεσμα νά εἶναι ὡραῖο. Ἡ σκηνοθεσία εἶναι μόνο ἐπίβλεψη.

Χρειάζεται ὁμως νά ἐχεις μιά τρελή συμπεριφορά γιά νά βγάλεις τά πράγματα πού θέλεις σέ μιά ταινία. Ἀναρωτιέσαι πάντα: «Μήπως θά 'πρεπε νά εἶμαι εὐγενής;». Δέν ἐννοῶ εὐγενής τού τύπου «Χαίρετε, πῶς εἶστε». Ἐννοῶ οὐσιαστικά εὐγενής. Ὅταν κάποιος ἐχει προβλήματα, πρέπει νά τόν ἀνακουφίζεις ἤ νά τού ἐπιτίθεσαι; Καί αὐτό τό πρόβλημα τού νά εἶσαι ἀνθρώπινος, πρέπει νά τό ξεχάσεις στό γύρισμα. Γιά νά εἶσαι σκηνοθέτης δέν πρέπει νά εἶσαι ἀνθρώπινος, δέν πρέπει νά βοηθᾶς κανένα. Δέν μπορεῖς νά πεῖς: «Κλαίει ἡ καημένη». Καί τί μ' αὐτό, σκοτώστε την». Ἔτσι βοηθᾶς τούς ἠθοποιούς καί ὁ ἠθοποιός πού ἐχει προβλήματα ξαναγυρίζει σέ σένα. Αὐτός εἶναι ὁ καλύτερος τρόπος νά ἀπαλύνεις τήν ἀγωνία του. Ἀλλιῶς, τό μόνο πού μπορεῖς νά κάνεις εἶναι νά πεῖς: «Μήν ἀνησυχεῖς καλή μου... οἱ δυσκολίες... τί νά κάνουμε». Δέν βγαίνει τίποτα.

Ἔχετε στενή συνεργασία μέ τούς σεναριογράφους σας;

Φτιάχνω μόνος μου τά περισσότερα σενάρια γιατί παίρνει πολύ χρόνο νά μπεῖς μέσα στίς ἰδέες κάποιου ἄλλου. Δέν θέλω νά λέω: «τί ἐννοεῖς μ' αὐτό;... ἐδῶ τί θέλεις νά πεῖς;...» γιατί τότε ὅλοι ἀποξενώνονται ἀπό τήν ταινία.

Νομίζετε ὅτι ἐχετε ἐπηρεαστεῖ ἀπό ἄλλους σκηνοθέτες, Εὐρωπαίους ἤ Ἀμερικάνους;

Φυσικά, ὅλοι ἐπηρεαζόμαστε ἀπό τόν κινηματογράφο. Ἴσως ὁμως νά μήν σκέφτομαι κάν τούς σκηνοθέτες. Παλιότερα ταυτιζόμουνα πάντα μέ τούς ἠθοποιούς καί τώρα, πιό πρόσφατα, μέ τήν μηχανή, μέ τό τεχνικό μέρος, μέ μερικά θέματα καί μέ τό στήσιμο τού σεναρίου, πού πάντα μέ ἐνδιέφερε.

Μπορεῖτε νά σκεφτεῖτε κάποιον σκηνοθέτη πού νά σάς ἐχει ἐπηρεάσει περισσότερο;

Οἱ ταινίες πού μού ἀρέσουν περισσότερο εἶναι οἱ ταινίες τού Φράνκ Κάπρα. Ἦταν ὁ μόνος πού ἤθελα νά γνωρίσω, ὅταν πήγα στήν Καλιφόρνια. Τόν συνάντησα κάτω ἀπό πολύ ἀσχημες συνθῆκες καί δέν μέ συμπάθησε καθόλου ἀλλά ἀπό τότε αἰσθάνομαι πολύ κοντά του.

Πιστεύετε ὅτι οἱ ταινίες σας εἶναι περισσότερο «εὐρωπαϊκές» ὅπως ὑποστηρίζουν μερικοί κριτικοί;

Νομίζω ὅτι οἱ Ἀμερικάνοι κριτικοί ὅταν δέν ξέρουν τί νά πούν γιά μένα, λένε ὅτι οἱ ταινίες

Ὁ Τζών Κασσαβέτης συζητάει μέ τόν Πώλ Μαζούρσκυ

Ἡ Zohra Lampert, ὁ Ben Gazzara, ὁ Paul Stewart καί ἡ Gena Rowlands στό *Opening Night*

μου εἶναι εὐρωπαϊκές, καί οἱ Εὐρωπαῖοι κριτικοί, ὅταν δέν ξέρουν τί νά πούν, λένε ὅτι εἶναι Ἀμερικάνικες.

Ὡστόσο, πολλοί Εὐρωπαῖοι σκηνοθέτες ἔχουν ἐπηρεαστεί ἀπό Ἀμερικάνους, ὅπως ὁ Γκοντάρ καί τό ἀντίστροφο καί ὑπάρχουν ὁρισμένες ἀναφορές...

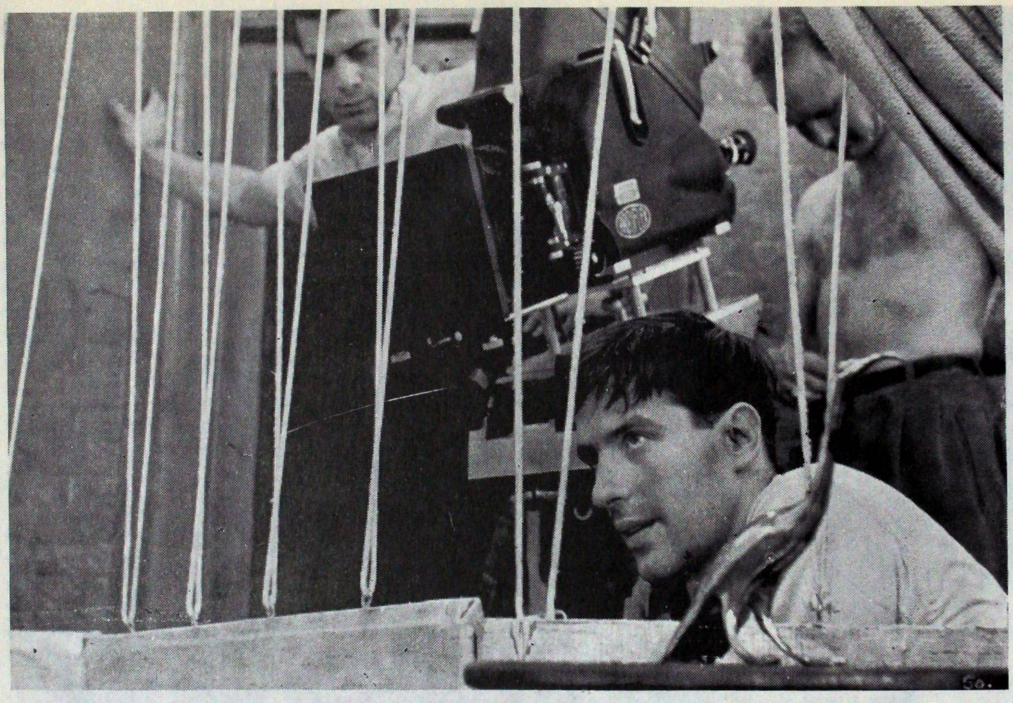
Νομίζω ὅτι ἡ ταινία βγαίνει μέσα ἀπό μιά βαθιά ἐσωτερική σκέψη. Δέν μπορεῖς νά πεῖς ποτέ «θά κάνω αὐτές τίς ἀντιγραφές». Δέν μέ νοιάζει ἄν ὁ Γκοντάρ ἐπηρεάστηκε ἀπό τόν Χίτσκοκ ἤ ὁποιονδήποτε ἄλλο. Μπορεί κάτι νά βγαίνει πού νά θυμίζει κάτι ἄλλο, ἀλλά αὐτό εἶναι φυσικό. Βασικά, μέ τόν ἕνα ἤ ἄλλο τρόπο ἀφηγεῖσαι μιάν ἱστορία καί δέν εἶναι πάντα τόσο ἁπλό νά κάνεις κάτι διαφορετικό μόνο καί μόνο γιά νά εἶναι διαφορετικό. Οἱ ἀναφορές, ἀκόμη κι ἄν ὑπάρχουν δέν ἔχουν σημασία. Δούλεψα μέ τόν Πολάνσκι... αὐτός εἶναι ὁ ἑαυτός του. Δέν συνάντησα ποτέ κάποιον σάν κι αὐτόν. Δέν νομίζω ὅτι ὑπάρχουν ἐπιρροές, ὅταν ὁ σκηνοθέτης εἶναι καλός. Οἱ καλοί σκηνοθέτες δέν παράγονται ἀπό ἄλλους. Θέλω νά πῶ ὅτι ὁ Ρενουάρ μπορεί νά εἶχε ἕναν διάσημο πατέρα, καί πιθανόν νά κληρονόμησε τό μάτι του, ἀλλά αὐτό εἶναι ὅλο. Ὁ κινηματογραφιστής Ρενουάρ ἦταν ἕνας μεγάλος κινηματογραφιστής.

Σάς ἀρέσει ὁ Ρενουάρ;

Τόν λατρεύω, ἀλλά αὐτό δέν σημαίνει ὅτι μπορῶ νά κάνω ταινίες σάν τόν Ρενουάρ, εἶναι τρελό. Δέν μάς ἀρέσουν κάν οἱ ἴδιες γυναίκες.

Ἀναρωτιόμαστε ἄν ἡ Γκλόρια εἶναι τό ἀντίστροφο μιᾶς παραδοσιακῆς γκαγκστερικῆς ταινίας. Γιατί ἡ Γκλόρια μιλάει σάν ἄντρας, γιά παράδειγμα;

Μά δέν μιλάει σάν ἄντρας. Κατά τή γνώμη μου μιλάει σάν κάτι πού ὑπάρχει μέσα στήν γυναίκα μου, πού πάντα πίστευε ὅτι εἶναι πολύ καθῶς πρέπει. Ἡ ἴδια ἦταν τῆς γνώμης ὅτι δέν μποροῦσε νά παίξει τό ρόλο. Τῆς λέω: «Θέλεις νά τόν παίξεις, μή σέ νοιάζει ἄν μπορεῖς». Μόλις ἔβαλε ἐπάνω της ἕνα ὁρισμένο φόρεμα καί μόλις ἐπιασε τό μπιστόλι «Μπάνγκ! Ἄχ, ναί...» καί ὅλοι λέγανε «Μά αὐτή ξέρει πολύ καλά ἀπό ὅπλα». Μέσα στόν καθένα ὑπάρχει ἡ χαρά τοῦ νά μπορεί νά παίξει κάποιο ἄλλο πρόσωπο.



Ὁ Τζὼν Κασσαβέτης σκηνοθετεῖ τὸ *Shadows*

Σᾶς ἀρέσει νὰ βοηθᾶτε τοὺς ἠθοποιοὺς ν' ἀνακαλύπτουν τὸν ἑαυτό τους;

Δὲν κάνω ταινίες γιὰ τοὺς ἠθοποιούς. Τὶς κάνω γιὰ μένα.

Κι ὅταν εἶστε ἠθοποιός;

Τότε κάνω ταινίες γιὰ τὸν σκηνοθέτη.

Τὸ τέλος τῆς Γκλόριας *ἦταν πραγματικὰ ὑπέροχο! γιατί τὸ κάνατε μαυρόασπρο;*

Κατὰ σύμπτωση. Τὰ πάντα εἶναι σύμπτωση. Σχεδιάζεις μιὰ ταινία χρόνια καὶ χρόνια καὶ τίποτα στὸ τέλος δὲν γίνεται ὅπως τὸ εἶχες σχεδιάσει. Ἦταν λοιπὸν μιὰ σύμπτωση. Δουλεύαμε τὴ μουσική, καὶ ἐγινε ἕνα μπέρδεμα μὲ τὶς κόπιες, τέλος πάντων, βγῆκε ἔτσι. Ἐγὼ τὸ εἶδα καὶ μοὺ ἄρεσε. Στὴν Κολούμπια ὄχι. Στὸ τέλος εἶπανε «ἐντάξει, ἴσως γιὰ τὴν Εὐρώπη νὰ εἶναι καλὸ τὸ μαυρόασπρο». Στὴν Ἀμερικὴ τὸ βγάλανε σὲ χρώμα. Πάντως δὲν εἶχε τίποτα νὰ κάνει μὲ μένα ὅλο αὐτό. Καὶ στὴν πραγματικότητα δὲν μὲ ἐνδιέφερε καθόλου.

Ἡ Γκλόρια εἶναι ζωντανὴ στὸ τέλος;

Βλέπω ὅτι μπήκατε στὸ νόημα. Τὸ νόημα εἶναι ὅτι δὲν ξέρετε, σωστά; Μπορεῖ νὰ εἶναι φαντασία, μπορεῖ καὶ νὰ ζεῖ.

Ζεῖ;

Ἂν θέλετε. Ὅπως θέλετε εἶναι.

Γιατὶ οἱ «τόσο» πλονζὲ γωνίες λήψεις στὴν ταινία;

Δὲν ξέρω. Ἴσως ἐπειδὴ δούλευα μὲ τρεῖς μηχανές, γιατὶ δὲν μ' ἀρέσει νὰ τραβάω ξανὰ καὶ ξανὰ ἕνα πλάνο. Παίρνεις τόσο πολὺ χρόνο...

Ἑτοιμάζετε καμιὰ καινούρια ταινία;

Ναί, ἀλλὰ δὲν τὴν σκέφτομαι καθόλου μέχρι νὰ τελειώσω αὐτὰ τὰ γυρίσματα.

Προτιμᾶτε καμιὰ ἀπὸ τὶς ταινίες ποὺ ἐχετε κάνει;

Ὄχι, εἶναι ὅλες τὸ ἴδιο καὶ μάλιστα νομίζω ὅτι εἶναι ὅλες ἡ ἴδια ταινία.

Καὶ γιὰ νὰ τελειώσουμε. Κατὰ τὴν ἀποψή σας, ἰδανικὴ μέθοδος γιὰ τὸν σκηνοθέτη εἶναι ἡ ἀπόλυτη ἀνεξαρτησία καὶ ἐλευθερία ἐπιλογῆς;

Ναί. Κι' ἔτσι ἔκανα ὁ ἴδιος γιὰ πολὺ καιρό. Δὲν μπορῶ νὰ συνεχίσω ὁμως, γιατὶ γέρασα. Δὲν μπορῶ πιὰ νὰ παίρνω τηλέφωνα καὶ νὰ παρακαλῶ ἀνθρώπους νὰ ἔρθουν νὰ κάνουν πράγματα γιὰ μένα: «ἐ, ὄχι πιά, δὲν μπορεῖς νὰ συνεχίζεις ἔτσι»μοὺ λένε. Καὶ τὸ ξέρω ὅτι δὲν μπορῶ. Δὲν νομίζω ὅτι θὰ συνεχίσω νὰ σκηνοθετῶ γιὰ πολὺ καιρὸ ἀκόμη γιατὶ γίνομαι ὅλο καὶ πιὸ περίπλοκος ὅσο γερνάω.

(Τὴν συνέντευξη πῆραν στὴν Ἀθήνα τὸν Αὔγουστο '81 οἱ Χρῆστος Βακαλόπουλος, Κώστας Θεοφιλόπουλος. Μαρία Νικολακοπούλου καὶ Μαρία Παπαγεωργίου. Τὴν ἀπομαγνητοφώνηση ἔκανε ἡ Μαρία Παπαγεωργίου καὶ τὴν μετάφραση ἡ Μαρία Νικολακοπούλου).

Gloria

τοῦ Νίκου Σαββάτη

1. Ὁ μικρὸς ἥρωας

Ἀπ' ὅλες τίς ἱστορίες γιά τό θάνατο τῆς οἰκογένειας ἡ *Γκλόρια* εἶναι ἡ πιό ἀνησυχητική.

Ὁλόκληρη ἡ πρώτη σεκάνς εἶναι μιά τελετουργία ἀντίστροφης μέτρησης — οἱ τελευταίες στιγμές πρίν ἀπό τήν ἐκρηξη. Ἡ οἰκογένεια τινάζεται ὁριστικά στόν ἀέρα ἀπό τή Μαφία, τή διάφανη μεταφορά ἑνός ψυχροῦ καί δολοφονικοῦ συστήματος (ὄχι ἀπό τήν τριδή καί τήν κλειστοφοβία τῆς καθημερινότητας πού δοκίμαζαν τήν ἀγάπη καί τήν καλή θέληση τῶν χαρακτήρων στό *Μιά γυναίκα ἐξομολογεῖται*). Σπαραγμένη ἀπό τίς μικρές προδοσίες, ἀπό τήν ὑστερία τῆς μητέρας, τόν πανικό τοῦ πατέρα, ἡ οἰκογένεια εἶναι καταδικασμένη σέ θάνατο. Ἀλλά ὁ μικρός γιός ἔχει ἀκόμη μιά εὐκαιρία. Πρέπει νά κερδίσει χρόνο, νά ξεφύγει ἀπό τό θάνατο, νά κουβαλήσει τό τραῦμα τῆς ἀπώλειας στό δρόμο καί νά γίνει ἄντρας.

Εἶναι ἡ μόνη ἐλπίδα σέ μιά ταινία ὅπου ἡ λαχανιασμένη φυγή (τοῦ παιδιοῦ καί τῆς γυναίκας) διασχίζει τήν πιό μεγάλη πόλη καί τήν πιό βαθιά ἀπελπισία. Στή διάρκεια τῆς περιπλάνησης ὁ Κασσαβέτης ἀναπτύσσει διακριτικά τήν ἀγάπη ἀνάμεσα στούς δυό ἥρωές του. Εἶναι ἡ δική του ἀγάπη γι' αὐτούς· καί γίνεται τό μοναδικό τους ὅπλο κόντρα στή σκληρότητα τοῦ συστήματος. Ἀλλά, σάν ρεαλιστής, δέν προσποιεῖται ὅτι ἡ ἀγάπη αὐτή εἶναι παντοδύναμη. Ἡ τελευταία ἀλήθεια πού τό παιδί μαθαίνει ἀπό τή Γκλόρια, θετή του μητέρα, εἶναι τό ἀπαισιόδοξο δίδαγμα ὅλης τῆς δεκαετίας: *«Δέ μπορεῖς νά νικήσεις τό Σύστημα...»*

Ἄλλοτε ὅλα τά δράματα τῶν παιδιῶν χωρίς οἰκογένεια, στό σινεμά, γίνονταν ἐξωτερικές καταγραφές μιάς ψευτοωρίμανσης. Τά τελευταία χρόνια οἱ μικροί ἥρωες εἶναι πάλι τῆς μόδας σάν καθρέφτες ἡ θύματα μιάς χωρίς λύση — συχνά δολοφονικῆς — ἀντίθεσης τοῦ ζευγαριοῦ. Μόνο ὁ Βέντερς ἔδωσε στήν Ἀλίκη του τίς διαστάσεις, τήν ἀξιοπρέπεια μιάς ἀληθινῆς *ἡρωίδας*, πού περιπλανιέται στό μοντέρνο ἀποδραματοποιημένο λαβύρινθο τῶν πόλεων (*Ἡ Ἀλίκη στίς πόλεις*, 1974). Ὅμως ἡ *Γκλόρια* εἶναι πιό ἀληθινός, πιό βίαιος ἐφιάλτης κι ὁ μικρός πορτορικάνος μιγάς πρέπει νά μεγαλώσει μέσα σέ πολύ μεγαλύτερη ἀγωνία. Πρέπει νά προλάβει νά γίνει δραματικός ἥρωας ὄχι μόνο πρίν τόν ἐξαφανίσει ἡ Μαφία, ἀλλά καί πρίν τόν συνθλίψει ἡ πληθωρικότητα τῆς ἴδιας τῆς Γκλόριας. Ὁ Κασσαβέτης διαλύει τήν ἀναπόφευκτη ἀθωότητα τοῦ παιδιοῦ σέ μικρές πινελιές κωμικῆς ἀνακούφισης, στά κλισέ τοῦ «μάγκα τσέπης» πού τόν βάζει νά ἐπιδεικνύει στή γυναίκα. Ἀλλά αὐτή ἡ σπαρταριστή παρωδία ἐρωτισμοῦ δέν κρύβει τό σπαρακτικό ὁδοιπορικό: τήν ἀγωνία τοῦ Ὑποκειμένου νά γεμίσει τό τραῦμα (τῆς ἀπώλειας τῆς οἰκογένειας) μέ τήν ἀνακάλυψη τῆς λειτουργίας τῆς ἀρχῆς τῆς ἡδονῆς.

Ἡ εἰκόνα τοῦ παιδιοῦ δέ στηρίζεται ὡς συνήθως στήν ἑρμηνευτική δεξιοτεχνία γιά νά δικαιολογήσει τήν ψευτιά της. Ὁ Κασσαβέτης δέ θέλησε ἕνα παιδί-θαῦμα, πού θά σήκωνε τίς ἀντιφάσεις τοῦ ρόλου. Χτίζει τό χαρακτήρα του πάνω στό φυσιολογικό σφίξιμο τοῦ μικροῦ ἠθοποιοῦ, στήν πεισματική του πόζα μέ τό διβλίο τῶν λογαριασμῶν στό στῆθος, στούς ὀξεῖς καί νευρικούς τονισμούς του. Οὔτε ἀγγελούδι μέ λερωμένα φτερά, οὔτε διάβολος μέ ροδαλά μάγου-

λα — ὁ μικρὸς πρωταγωνιστὴς εἶναι ἕνας λαϊκὸς πιτσιρικὰς ποὺ πρέπει νὰ συνειδητοποιήσει ὅτι ἡ κληρονομιὰ τοῦ πατέρα, τὸ ἀμάρτημά του τὸν σφραγίζει σὰν κατάρα. Ἡ διαθήκη τοῦ πατέρα του (τὸ βιβλίο τῶν λογαριασμῶν καὶ οἱ τελευταίες ψιθυριστὲς του ὁδηγίες στὸ τηλέφωνο) εἶναι τὸ νήμα, ποὺ τὸ ἀγόρι τυλίγει καὶ ξετυλίγει στὸ πέρα-δώθε του ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο ποὺ ἀνακαλύπτει τυχαία (τὴ θετὴ μητέρα Γκλόρια) ὡς τὴ βίαιη σύγκρουση μὲ τὸ πραγματικό. Σὰν ὀμφάλιος λώρος καὶ βρόγχος μαζὶ τὸν δένει γιὰ πάντα μὲ τὸ Σύστημα καὶ μάλιστα μὲ τὴν πιὸ μαύρη καὶ δολοφονικὴ καρδιά του...

2. Ἡ γυναίκα ἀπὸ τὸ διπλανὸ διαμέρισμα

Ἀνατρέποντας τὰ δοσμένα τοῦ μεγάλου ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου, τὴν παράδοση τῶν δημιουργῶν καὶ τῶν στούντιο, ποὺ ἡ *Γκλόρια* ξαναβρίσκει, ὁ Κασσαβέτης ἀφήνει μιὰ γυναίκα νὰ κατευθύνει τὴ σύγκρουση μὲ τὸ Σύστημα. Καί, στὴ διάρκεια τῆς περιπέτειας, νὰ φτάσει στὴν ἄλλη ἄκρη: νὰ λυτρωθεῖ ἀπὸ τὴ μοναξιὰ καὶ τοῦ δικοῦ της «χωρὶς οἰκογένεια» κόσμου, νὰ γίνει μαζὶ μάννα καὶ πατέρας τοῦ «μικροῦ ἥρωα» καὶ νὰ θυσιαστεῖ γι' αὐτόν.

Τὸ παιδὶ ἀνανεώνει τὴ μελοδραματικὴ παράδοση τῶν μεγάλων ἀμερικάνων κι εὐρωπαίων ἠθικολόγων κινηματογραφιστῶν — ἄλλοτε μιὰ κριτικὴ κι ἄλλοτε μιὰ ἁπλὴ κατάφαση στὶς ἀξίες τῆς οἰκογενειοκρατίας. Ἡ Γκλόρια ὁμως εἶναι γέννημα ἑνὸς κόσμου ἀρνησης. Ἐρχεται ἀπὸ τὸ σκοτεινὸ καὶ διφορούμενο περιθώριο τῆς βίας ποὺ ὑμνησαν/ξόρκισαν τὰ καλύτερα φίλμ νουὰρ. Καὶ ἡ Τζίνα Ρόουλαντς ὑπερασπίζει τὸ ρόλο της, μὲ τόση ἔνταση, παύ στέλνει τοὺς κριτικοὺς νὰ ψάχνουν τὰ συνώνυμα τῆς λέξης «φλογερή» γιὰ νὰ περιγράψουν τὴ συνταρακτικὴ της ἑρμηνεία.

Ἡ πρόκληση στὸ πρόσωπο τῆς Γκλόρια δὲν ἦταν ἡ ἁπλὴ ἀπόδοση τῆς περσόνα τῶν σκληρῶν — στὺλ Κάγκνυ, στὺλ Μπόγκαρτ — στὸ θηλυκό. Σὰν μεγάλη ἠθοποιὸς ἡ Ρόουλαντς μπορεῖ νὰ ξεπεράσει σὲ σκληρότητα ὅλους τοὺς σοὺπερ γκάγκστερ καὶ σοὺπερ μπάτσους ποὺ ἐσκισαν κατὰ καιροὺς τὴν ὀθόνη μὲ τὴ διαιότητα τῆς παρουσίας τους. Ἡ ἀληθινὴ πρόκληση, ὁμως, ἦταν οἱ ἐσωτερικὲς ἀντιφάσεις κι ἡ ρευστότητα τοῦ ρόλου, οἱ διασταυρώσεις του μὲ τὴν ξέφρενη ταχύτητα τῆς διήγησης, ὁ διχασμός του, ἡ ἐκρηξή του σὲ χίλιες στιγμὲς ἀλήθειας καὶ συγκίνησης. Ἡ Ρόουλαντς μαζεύει τὰ κομμάτια του μὲ τὴν ἴδια δεξιοτεχνία βρίσκοντας μέσα ἀπὸ τὴ Γκλόρια τὴ δική της ἀλήθεια: στὴν προσπάθεια γιὰ ἐπιβίωση δὲν ὑπάρχουν στερεότυπα, δοσμένα, στάσεις. Ἡ γυναίκα δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι πιὰ μόνο μάννα, ὑστερική, φοβερὴ εὐνουχίστρια ἡ παθητική/διακοσμητικὴ γκόμενα ἑνὸς νονοῦ τοῦ ἐγκλήματος ἡ κάποιου εὐυπόληπτου homo economicus ἂν προτιμᾶτε. Εἶναι ὅλα αὐτὰ τὴ στιγμὴ ποὺ μεταλλάσσουν, ζυμώνονται κι ἐκρήγνυνται. Εἶναι ἡ ἐνέργεια ποὺ σπρώχνει σὲ μιὰ ὁρμητικὴ φυγὴ πρὸς τὰ ἐμπρὸς πολὺ πιὸ γρήγορα ἀπ' ὁ,τι μπορούμε νὰ παρακολουθήσουμε — πόσο μάλλον νὰ περιορίσουμε σὲ μιὰ ταμπέλα...

Ἀλλὰ πρέπει νὰ τὴ δεῖ κανεὶς νὰ τὰ κάνει ὅλα αὐτά. Ἐμφανίζεται σὰν τὴ γυναίκα τοῦ διπλανοῦ διαμερίσματος μὲ μπλαζὲ ὕφος καὶ ροῦχα τοῦ Οὐγκαρό. Σκοπεύει στὴν τύχη ὅταν χτυπάει στοὺς γείτονές της γιὰ νὰ δανειστεῖ καφὲ καὶ καταλήγει νὰ υἱοθετήσει βίαια ἕνα μελαψὸ ἀγόρι, νὰ γεμίσει μιὰ ἔλλειψη ποὺ ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια προσπαθοῦσε ν' ἀποφύγει. Τὸ «κακὸ» συναπάντημα θὰ τῆς ἀνοίξει τοὺς ὁρίζοντες τῆς πιὸ μεγάλης περιπέτειας κι ἀπὸ δῶ καὶ πέρα πρέπει νὰ σκοπεύει πιὸ προσεκτικὰ τὸ μηχανισμὸ τῆς Μαφίας γιὰ νὰ προστατέψει τὸ παιδί. Στὶς στιγμὲς τῆς δράσης βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ παίζει μ' ὅλα τὰ πρόσωπα τοῦ ρόλου. Πρέπει νὰ τὴ δεῖ κανεὶς νὰ πυροβολεῖ τοὺς μαφιόζους στὸ αὐτοκίνητο κι ἀμέσως μετὰ νὰ φωνάζει «ΤΑΞΙ!» μ' ὅλη τὴ θεατρικὴ τραγικότητα τῆς ἡρωίδας στὸ *Μιὰ γυναίκα ἐξομολογεῖται* ποὺ δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπὸ συνειδητὴ παρωδία τῆς ὑστερικῆς ἀπελπισίας.

Κι ὑστερα νὰ προσπαθεῖ νὰ γίνει μητέρα τοῦ παιδιοῦ παρωδώντας ὁμως κι αὐτὸ τὸ ρόλο, δείχνοντας τὸ πιὸ βαθὺ διαζύγιό του μὲ τὸ ρόλο τῆς νοικοκυρᾶς, ὅταν δὲν καταφέρνει νὰ τηγανίσει δυὸ αὐγὰ μάτια. Ὁ πιτσιρικὰς βέβαια τὴν προτιμάει ἐρωμένη του κι ἡ σοβαρότητα καὶ τῶν δύο, ὅταν ἀντιμετωπίζουν αὐτὴ τὴν ἀντίφαση μετατρέπει τὴν ἀπελπισία τους σὲ κωμωδία. Ἀλλὰ ἀκόμα κι οἱ πιὸ δραματικὲς στιγμὲς τῆς σχέσης τους εἶναι περασμένες μὲ πολλὴ διακριτικότητα. «Ξέρεις τί σημαίνει ἀπελπισία;» ρωτάει ἡ Ρόουλαντς ξαφνικά, ἐνὼ κι οἱ δυὸ προσπαθοῦν νὰ ξεφύγουν στὸ δρόμο ἀπὸ τὸν ἀσφυκτικὸ κλοιὸ τῆς Μαφίας. Ἡ τραγικὴ ἀτάκα μένει μετέωρη, σχεδὸν χαμένη μέσα στοὺς ἤχους τῆς πόλης. Κανένας ἥρωας τοῦ Λάνγκ δὲ θὰ τολμοῦσε νὰ τὴν ἀποδραματοποιήσει τόσο, νὰ τὴν πετάξει ἀπροσδόκητα σὰν φυσιολογικὴ ἀλήθεια - κλειδί, ποὺ συμπυκνώνει τὴν οὐσία τῆς ἐπιβίωσης στὴν ἀπάνθρωπη μεγαλούπολη.

Τὸ πιὸ δύσκολο εἶναι νὰ μυήσει τὸ παιδὶ στὴν ἀλήθεια τοῦ θανάτου. Σ' ἕνα νεκροταφεῖο τὸ ἀγόρι πρέπει νὰ ἀποχαιρετίσει πάνω σὲ ξένους τάφους τοὺς δικούς του νεκρούς. Ἀπὸ κεῖ ξεκινάει οὐσιαστικὰ ἡ καινούρια του ζωὴ μὲ τὴ θετὴ του μητέρα, ποὺ ποτὲ ἀλλοτε δὲν ἦταν τόσο κοντά του. «*Οἱ πεθαμένοι εἶναι...*» ἡ Ρόουλαντς διστάζει νὰ βρεῖ τὶς λέξεις κι ὅταν τὶς βρίσκει ἀρθρώνει τὴν πιὸ παιδιάστικη ὀνειροφαντασία — «*... σὰν πλοῖα μὲ πανιά*». Κι ὁ μικρὸς πολὺ σοβαρά, σὰν μεγάλος, πείθεται καὶ κάνει τὸ χρέος του. Κι ἡ σκηνοθεσία τοῦ Κασσαβέτη πιὸ λιτὴ καὶ λυρικὴ ἀπὸ ποτὲ περιορίζεται σ' ἕνα κρατημένο λατεράλ, σ' ἕνα γρήγορο σταθερὸ πλάνο τοῦ ἀποχαιρετισμοῦ τοῦ παιδιοῦ, σ' αὐτὴ τὴν ἔξοχη παύση τῆς Ρόουλαντς ποὺ ἐλαφρώνει καὶ τυλίγει μὲ τὴν πιὸ ἀληθινὴ συγκίνηση τὴν πιὸ βαριὰ καὶ «γραμμένη» ἀτάκα τῆς ταινίας. Ὁ ἀποχαιρετισμὸς τοῦ παιδιοῦ στὴν παλιὰ του

ζωή δέν έχει νά ζηλέψει τίποτα άπό τή δύναμη τής σκηνής όπου ή Γκλόρια κηδεύει τό δικό της παρελθόν: άπλώνοντας τελείως φυσιολογικά τά χέρια της πάνω στό μικρό γιά νά τού σώσει τή ζωή ξεχνάει έξω άπό τήν πόρτα της τόν άγαπημένο της γάτο...

3. Τό τρελό κυνηγητό τής πραγματικότητας

Εικόνες διαστικές, γεμάτες έπιθετικότητα καί πάθος, ένα άσύμμετρο ύφος, πού τονίζει διαφορετικά άπ' ό,τι οί παραδοσιακοί κώδικες , βγαλμένο κατ' εύθείαν μέσα άπό τήν έλευθερία τής τζάζ, έντυπώσεις ντοκυμανταίρ κι αύτοσχεδιασμοί μπροστά σέ στημένα ντεκόρ, όλα αύτά κάνουν τή σκηνοθεσία τής *Γκλόρια*. Δέν είναι ό παραδοσιακός ρεαλισμός ούτε ή προσπάθεια νά κρατήσεις τό ένδιαφέρον μέ τήν έντυπωσιακή «αίσθητική» τής τηλεόρασης, άλλά εικόνες καί ήχοι σ' ένα τρελό κυνηγητό τής πραγματικότητας. Μιά άντίληψη τού κινηματογράφου πού δικαιώνεται μονάχα όταν συναντιέται ή συγκρούεται μ' αύτό πού συχνά λέμε ότι τό θέαμα άποκλείει — μέ δυό λόγια *τή ζωή*. Δέν μπορούσε νά είναι άλλιώς. Ή *Γκλόρια* είναι ή καλύτερη ταινία γύρω άπό τό κακό συναπάντημα, τό τρελό κυνηγητό καί τό ραντεβού μέ τό θάνατο πού προσωρινά άναστέλλεται. Τά πάντα παρασύρονται μαζί μέ τούς χαρακτήρες στόν ξέφρενο ρυθμό, δέν περισσεύει χρόνος γιά φιλολογικές ή συνεφιλικές άναφορές. Τό άσπρόμαυρο τέλος είναι ή σφραγίδα τής έπέμβασης τών στούντιο άλλά τόσο είρωνικά κοντρολαρισμένη άπό τόν Κασσαβέτη πού παρωδεί τήν άλήθεια καί τών παλιών φίλμ - νουάρ καί τών παλιών μελοδραμάτων. Άλλά καλύτερα όταν μιλάμε γιά τή *Γκλόρια*, νά μήν άναφερόμαστε στά είδη. Πρέπει ίσως νά μιλάμε γιά τήν άγάπη τού Κασσαβέτη γιά τή Ρόουλαντς καί τά παιδιά, γιά τό λυρισμό του όταν φιλμάρει τή Νέα Υόρκη άπό έλικόπτερο, μέ τή μηχανή στό χέρι ή στραμμένη πάνω στίς χαραμάδες τού σοβά στούς τοίχους τών διαδρόμων. Ή γιά τό πώς άλλη μιά φορά τό σινεμά του, γαλουχημένο μέ τίς άξίες τής άνήσυχης δεκαετίας τού '60 κάνει άκόμη μιά έκκληση στά περιθώρια — στίς γυναίκες, στούς έγχρωμους — νά ξεκαθαρίσουν δίαια τούς άνοιχτούς λογαριασμούς τους μέ τό σύστημα, τή δολοφονική παράνοια τών λευκών μάνατζερ. Ή - παλιά - έρωμένη - ένός - άπ' - αύτούς - γίνεται - γκαγκστερίνα - γιά - χάρη - ένός - μικρού - μιγάδα; Τί τρέλα είναι αύτή; Κανείς άπό τό άντίπαλο στρατόπεδο δέν τήν παίρνει στά σοβαρά. Μόνο ό μικρός είναι εύάλωτος στή γοητεία αύτού τού τέρατος κι οί μαύροι ταξιτζήδες - οί τελευταίοι πού *άκόμα* μιλάνε μέ τήν άναίδεια καί τήν άμεσότητα τών σκληρών, πού κάποτε βασίλευαν στά άγαπημένα μας βιβλία, στίς άγαπημένες μας ταινίες.

Νίκος Σαββάτης

ΒΙΟΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ τοὺ ΤΖΩΝ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗ

Ὁ Τζὼν Κασσαβέτης γεννήθηκε τὸ 1929 στὴ Νέα Υόρκη. Σπούδασε στὸ Colgate College κι ἐπειτα στὴν Academy of Dramatic Arts τῆς N.Y. Συμμετεἰχε σὲ διάφορες θεατρικὲς περιοδίες. Ἀπὸ τὸ 1953 δουλεύει στὸ Broadway καὶ ἀπὸ τὸ 1955 ἐμφανίζεται σὲ πολλὰ τηλεοπτικὰ σήριαλ: "Alfred Hitchcock Presents", "Climax", "20th Century - Fox Hour", "Staccato" (ὡς πρωταγωνιστὴς καὶ σκηνοθέτης), "Dr. Kildare", "Breaking Point", "Burker's Law", "Jesse James", "Voyage to the Bottom of the sea". Λαμβάνει μέρος ἐπίσης καὶ σὲ γνωστὰ θεατρικὰ προγράμματα: "Kraft Theatre", "Philco Playhouse", "Good year Playhouse", "Playhouse 90", "Alcoa Theatre", "Lux Playhouse", κλπ. Ταυτόχρονα, ἀπὸ τὸ 1953 ἀρχίζει τὴν καριέρα του στὸ Χόλυγουντ.

ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ

1953. *Taxi*, τοὺ Gregory Ratof
1955. *The Night Holds Terror*, τοὺ Andrew L. Stone
1956. *Crime in the Streets*, τοὺ Don Siegel
Edge of the City, τοὺ Martin Ritt
1957. *Affair in Trinidad*, τοὺ Laslo Benedek
1958. *Virgin Island*, τοὺ Pat Jackson
Saddle the Wind, τοὺ Robert Parrish
1961. *The Webster Boy*, τοὺ Don Chaffey
1964. *The Killers*, τοὺ Don Siegel
1967. *Dirty Dozen*, τοὺ Robert Aldrich
Devil's Angels, τοὺ Daniel Haller
Rosemary's Baby, τοὺ Roman Polanski
Gli Intoccabili, τοὺ Giuliano Montaldo
Roma come Chicago, τοὺ Alberto De Martino
1969. *If it's Tuesday, This must be Belgium*, τοὺ Mel Stuart.
1970. *Husbands*, τοὺ ἰδιου
1971. *Minnie and Moskowitz*, τοὺ ἰδιου
1975. *Mikey and Nicky*, τῆς Elaine May
Capone, τοὺ Steve Carner
1976. *Two-minute Warning*, τοὺ Larry Peerce
1978. *The Furie*, τοὺ Brian De Palma
Brass Target, τοὺ John Hough
Opening Night, τοὺ ἰδιου
1981. *Tempest*, τοὺ Paul Mazursky

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΕΣ

1959. SHADOWS
Σεν.: αὐτοσχέδιο. *Φωτ.:* David Simon. *Ἦχος:* Jay Crecco. *Μουσ.:* Charlie Mingus. *Ντεκόρ:* Randy Liles, Bob Reeh. *Μοντάζ:* Maurice McEndree. *Ἐρμ.:* Ben Carruthers (Μπέν), Lelia Goldoni (Λέλια), Hugh Hurd (Χιού), Anthony Ray (Τόνυ), Tom Allen (Τόμ), David Pokitillow (Ντέιβιντ), Rupert Grosse (Ρούπερτ), Davey Jones (Νταβέν), Victoria Vargas (Βίκυ), Jacqueline Walcott (Ζάκελιν), Jack Ackerman (Τζὰκ), Cliff Carnell, Jay Crecco, Ronald Maccone, Bob Reeh, Joyce Miles, Nancy Deale, Gigi Brooks. *Παραγωγή:* Gena Production (Maurice McEndree, Νίκος Παπατάκης). *Διάρκεια:* 87'.

1962. TOO LATE BLUES
Σεν.: Richard Carr, John Cassavetes. *Φωτ.:* Lionel Linden. *Μουσ.:* David Raskin (17 πρωτότυπα κομμάτια ἐρμηνευμένα ἀπὸ τοὺς Shelley Manne, Red Mitchell, Benny Caster, Van Rasey, Jimmy Rowles). *Καλ. Διευθ.:* Tambi Larsen. *Μοντάζ:* Frank Bracht. *Κοστ.:* Edith Head. *Ἐρμ.:* Bobby Darin (Τζὼν «Γκόστ» Γουαιἠκφιλντ), Stella Stevens (Τζὲς Πολάνσκι), Cliff Carnell (Τσὰρλυ ὁ σαξοφωνίστας), Seymour Cassel (Ρέντ, ὁ μπασίστας), Bill Stafford (Σέλυ, ὁ ντραμίστας), Richard Chambers (Πὴτ, ἡ τρομπέτα), Nick Dennis (Νὶκ), Ruppert Crosse (Μπαίημπυ Τζάκσον), Everett Chambers (Μπένυ Φλάουερς), Vince Edwards (Τόμμυ), J. Allen Hopkins (Σκύπερ), Val Avery, Marilyn Clark, Allyson James. *Παραγωγή:* John Cassavetes γιά τὴν Paramount. *Διάρκεια:* 100'.

1963. A CHILD IS WAITING
Σεν.: Abby Mann. *Φωτ.:* Joseph Lashelle. *Καμ.:* Charles Wheeler. *Μουσ.:* Ernest Gold. *Μοντάζ:* Gene Fowler, jr. *Κοστ.:* Joe King. *Ἐρμ.:* Burt Lancaster (Δρ. Μάθιου Κλὰρκ), Judy Garland (Τζὶν Χάνσεν), Gena Rowlands (Σόφι Γουίντικομπ), Steven Hill (Τὲντ Γουίντικομπ), Bruce Ritchey (Ρὲμπεν Γουίντικομπ), Gloria McGehee (Πάτυ), Paul Stewart (Γκούντμαν), Elisabeth Wilson (Μὶς Φογκάρτυ), Barbara Pepper (Μὶς Μπράουν), John Marley (Χόλαντ), June Walker (κυρία Μακντόναλντ), Mario Gallo (Δρ. Λομπάρντι), Frederick Draper (Δρ. Σὰκ), Lawrence Tierney (Ντάγκλας Μπένχαμ), Ruby Dandridge (κυρία Φίλιπς), Tiger Joe Marsh (Δρ. Μαὶηζερ), Billy Mumy, Brian Corcoran, Jay Phillips, Butch Patrick, Michael Stevens, Kenneth Caster. *Παραγωγή:* Stanley Cramer γιὰ τὴν United Artists. *Διάρκεια:* 102'.

1968. FACES
Σεν.: John Cassavetes. *Φωτ.:* Al Ruban. *Κάμ.:* George Sims. *Καλ. Διευθ.:* Phedon Papamichael. *Μοντ.:* Al Ruban, Maurice McEndree. *Ἐρμ.:* John Marley (Richard Forst), Gena Rowlands (Τζάνυ Ράπ), Lynn Carlin (Μάρια Φόρστ), Seymour Cassel (Τσὲτ), Fred Draper (Φρὲντ), Val Avery (Τζὶμ Μακάρθυ), Dorothy Gulliver (Φλορὰνς), Joanne Moore Jordan (Λουὶζ), Darlene Conley (Μπίλλυ Μαὶη), Gene Darfler (Τζὸ Τζάκσον), Elisabeth Deering (Στέλλα), Anne Shirley (Ἄνν), Nita White (Νίτα), Erwin Sirianni, Jim Bridges, Deon Krantz, John Hale. *Παραγωγή:* Maurice McEndree. *Διάρκεια:* 127'.

1970. HUSBANDS

Σεν.: John Cassavetes. *Φωτ.:* Victor Kemper (De Luxe). *Καλ. Διευθ.:* René d' Auriac (New York). *Μοντάζ:* Tom Cornwall, Jack Woods, Robert Hefferman. *Ἑρμ.:* Ben Gazzara (Χάρυ), Peter Falk (Ἄρτσι), John Cassavetes (Γκάς), Jenny Runacre (Μαίρυ Τάιαν), Jenny Lee Wright (Πέρλ Μπίλιγκαμ), Noelle Kao (Τζούλυ), Leola Harlow (Λεόλα), Meta Shaw (Ἄννυ), John Kullers (Ρέντ), Dolores Delmar (ἡ κόμισσα), Peggy Lashbrook (Ντιάνα Μάλαμπ), Eleanor Zee (Κα Χάινς), Claire Malis, Loraine McMartin, Edgar Franken, Sarah Felcher, Antoinette Kray, Gwen Van Dam, John Amstrong, Eleanor Gould, Carinthia West, Rhonda Pasker, David Rowlands, Joseph Boley, Judith Lowry, Joseph Hardy. *Παραγωγή:* Al Ruban γιὰ τὴν Columbia. *Διάρκεια:* 138΄.

1971. MINNIE AND MOSKOWITZ

Σεν.: John Cassavetes. *Φωτ.:* Arthur J. Ornitz, Alric Edens, Michael Margulus (Technicolor). *Μοντάζ:* Fred Knudtson. *Μουσ.:* Bo Harwood. *Κοστ.*. Helen Colvig. *Ἑρμ.:* Gena Rowlands (Μίνι Μούρ), Seymour Cassel (Σέυμουρ Μόσκοβιτς), Val Avery (Ζέλμο Σουίφτ), Tim Carey (Μόργκαν Μόργκαν), Katherine Cassavetes (Σήμπα Μόσκοβιτς), Elisabeth Deering (κόρη), Elsie Ames (Φλοράνς), Lady Rowlands (Τζώρτζια Μούρ), Holly Near (Ἄιρις), Judith Roberts (Σύζυγος), Jack Danskin (Ντίκ Χέντερσον), Eleanor Zee (Κα Γκράς), Sean Joyce (Νέντ), David Rowlands (ὁ παπάς), John Cassavetes (Τζίμ), Kathlenn O' Malley, Jimmy Joyce, Santos Morales, Chuck Wells. *Παραγωγός:* Al Ruban (Universal). *Διάρκεια:* 114΄.

Minnie and Moskowits

The Killing of a Chinese Bookie

1975. A WOMAN UNDER THE INFLUENCE

(Μιὰ γυναίκα ἐξομολογεῖται)

Σεν.: John Cassavetes *Φωτ.:* Mitch Breit (ἐγχρωμο). Καλ. Διευθ.: Phedon Papamichael. *Μουσ.:* Bo Harwood. *Μοντάζ:* Elisabeth Bergeron, David Armstrong, Sheila Viseltear. *Κάμερα:* Mike Ferris, David Nowell. *Κοστ.:* Carole Smith. *Ἑρμ.:* Peter Falk (Νίκ Λονγκέτι), Gena Rowlands (Μέμπελ Λονγκέτι), Matthew Cassel (Τόνυ Λονγκέτι), Matthew Laborteaux (Ἀντζελο Λονγκέτι), Christina Grisanti (Μαρία Λονγκέτι), Katherine Cassavetes (Μάμα Λονγκέτι), Lady Rowlands (Μάρθα Μόρτενσεν), Fred Draper (Τζώρτζ Μόρτενσεν), O. G. Dunn (Γκάρσον Γκρός), Mario Gallo (Χάρολντ Τζένσεν), Eddie Shaw (Δρ. Ζέπ), Angelo Grisanti (Βίτο Γκριμάλντι), James Joyce (Μπόουμαν), John Finnegan (Κλάνσυ), Cliff Carnell (Ἄλντο), Joanne Moore Jordan (Μυριέλ), Hugh Jurd (Γουίλυ Τζόνσον), Leon Wagner, John Hawker, Sil Words, Elisabeth Deering, Jacki Peters, Elsie Ames, Nick Cassavetes, Dominique Davalos, Xan Cassavetes. *Παραγωγός:* Sam Shaw. *Διανομὴ στὴν Ἑλλάδα:* Μιχαηλίδης. *Διάρκεια:* 146΄.

1976. THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE

Σεν.: John Cassavetes. *Φωτ.:* Michell Breit (ἐγχρωμο). *Μοντάζ:* Tom Cornwell. *Καλ. Διευθ.:* Phedon Papamichael, Bryan Ryman. *Μουσ.:* Bo Harwood. *Ἑρμ.:* Ben Gazzara (Κόσμο Βιτέλι). Οἱ γκάγκστερ: Timothy Agoglia Carey (Φλόϊ), Seymour Cassel (Μόρτ Βέιλ), Robert Philips (Φίλ), Morgan Woodward (Τζών, ὁ «μπός»), John Red Kullers (Ἔντυ-Ρέντ), Al Ruban (Μάρτυ Ράιτς). Ἡ οἰκογένεια: Azizi Johari (Ραϊητσελ), Virginia Carrington (Μπέτυ, ἡ μητέρα). Οἱ καλλιτέχνες: Meade Roberts (Κος Σοφιστικέησιον), Alice Friedland (Σέρυ), Donna Gordon (Μάργκο), Haji (Χαζί), Carole Warren (Κάρολ), Derna Wong Davis (Ντέρνα), Kathalina Veniero (Ἄννυ), Yvette Morris (Ὑβέτ), David Rowlands (Λαμάρ), Sora Joe Hugh (ὁ κινέζος μπουκμαϊκερ). *Παραγωγός:* Al Ruban. *Διεθ. Παραγ.:* Sam Shaw. *Διάρκεια:* 109΄

1977. OPENING NIGHT

Σεν.: John Cassavetes. *Φωτ.:* Al Ruban. *Μοντάζ:* Tom Cornwell. *Ντεκ.:* Bryan Ryman. *Μουσ.:* Bo Harwood. *Ἦχος:* Bo Harwood. *Κοστ.:* Alexandra Corwin-Handing. *Ἑρμ.:* Gena Rowlands (Μάρτι Γκόρντον), John Cassavetes (Μωρὶς Ἄαρονς), Ben Gazzara (Μάνυ Βίκτωρ), Joan Blondell (Σάρα Γκούντ), Paul Stewart (Ντέηβιντ Σάμουελς), Zohra Lampert (Ντόροθυ Βίκτωρ), Laura Johnson (Νάνσυ Σταίν), John Tuell (Γκὰς Σίμονς), Ray Powers (Τζίμυ), John Finnegan, Louise Fitch, Fred Draper, Katherine Cassavetes, Lady Rowlands, Jimmy Christie, Peter Lampert. *Παραγωγή:* Al Ruban. *Διευθ. Παρ.:* Sam Shaw. *Διάρκεια:* 140΄.

1980. GLORIA

Σεν.: John Cassavetes. *Φωτ.:* Fred Schuler (ἐγχρωμο). *Μουσ.:* Bill Conti. *Μοντάζ:* George C. Villasenor. *Καλ. Διευθ.:* René D' Auriac. *Κοστ.:* Peggy Farrell. *Μιξάζ:* Dennis Maitland, Sr., Jack C. Jacobsen. *Πίνακες στοὺς τίτλους:* Romare Bearden. *Ἑρμ.:* Gena Rowlands (Γκλόρια Σουένσον), Buck Henry (Τζάκ Ντόουν), Julie Carmen (Τζέρυ Ντόουν), John Adames (Φιλ. Ντόουν), Tony Knesich (πρώτος γκάγκστερ), Gregory Gleghorne, Lupe Guarnica, Jessica Castillo. *Παραγωγός:* Sam Shaw. *Διευθ. Παρ.:* Steve Kesten. *Διανομή:* Columbia. *Διάρκεια:* 120΄.

(Ἐπιμέλεια: Μ.Δ.)

Ἡ ὡραία καὶ τὸ τέρας

(Σκέψεις μὲ ἀφορμὴ τὸ 3ο Φεστιβὰλ Σούπερ 8 Θεσσαλονίκης)

τοὺ *Gérard Courant*

Ἡ πρωτοβουλία τοὺ Μάρκου Χολέβα καὶ τῶν φίλων του νὰ περιλάβουν φέτος στὸ τρίτο Φεστιβὰλ ἑλληνικῶν ταινιῶν, Σούπερ 8 τῆς Θεσσαλονίκης ξένες ταινίες (ἀποκλειστικὰ γαλλικές) ἦταν μιὰ ἐνδιαφέρουσα ἰδέα γιατὶ ἐπέτρεπε νὰ γίνει σύγκριση ἑνὸς ἐθνικοῦ κινηματογράφου Σούπερ 8 μ' ἕναν ἄλλο, πού ὁ σκοπός του, θὰ τὸ ἀναφέρουμε παρακάτω, εἶναι διαφορετικός.

Τὸ Φεστιβὰλ διάρκεσε ἀπὸ τὶς 7-10 Μαΐου καὶ οἱ προβολὲς πραγματοποιήθηκαν στὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο, πού δάνεισε τὴν μεγάλη του αἴθουσα μὲ περισσότερες ἀπὸ 300 θέσεις. Τὰ γαλλικὰ φίλμς, 10 συνολικὰ (ἀνάμεσά τους τρία μεγάλου μήκους: *Cristaux* τοὺ Teo Hernandez, *Le chien amoureux* τοὺ Josef Morder καὶ *Coeur Bleu* τοὺ συγγραφέα αὐτοὺ τοὺ κειμένου) καὶ μοιρασμένα στὴ διάρκεια τεσσάρων προβολῶν, ἦταν προγραμματισμένα στὶς 6.30 μ.μ. Ὅσο γιὰ τὶς 18 ἑλληνικὲς ταινίες πού παρουσιάστηκαν μὲ ἐλεύθερη συμμετοχὴ — χωρὶς ἐπιλογή! — προβλήθηκαν στὶς 8 μ.μ. μπροστὰ σὲ πολυάριθμο κοινό.

Ἂν ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος Σούπερ 8 βρίσκεται πραγματικὰ στὴν ἀρχή, δὲν ἰσχύει τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὸν γαλλικὸ πού ἡ δημόσια παρουσία του καλύπτει μιὰ 10ετία.

Ἂς μελετήσουμε λοιπὸν λίγο αὐτὸ τὸ παρελθὸν γιὰ νὰ προσπαθήσουμε νὰ καταλάβουμε αὐτὸ πού ὀνομάζεται, συμβατικά, ἕνα κινηματογραφικὸ *κίνημα*.

Ἂν καὶ τὸ φορμὰ Σούπερ 8 ὑπάρχει ἀπὸ τὸ 1965, θὰ πρέπει νὰ περιμένουμε τὸ 1973 καὶ τὴν ὀργάνωση τοὺ Φεστιβὰλ Σούπερ 8 στὴν αἴθουσα Ranelagh στὸ Παρίσι, γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ παρουσιαστούν στὸ κοινὸ καὶ μπροστὰ σ' ἕνα σημαντικὸ ἀκροατήριο ἔργα πού ἔχουν σκηνοθετηθεῖ καὶ προβληθεῖ σ' αὐτὸ τὸ καινούριο φορμά. Τὴν ἐπόμενη χρονιά, τὸ Φεστιβὰλ Σούπερ 8 τοὺ «Espace Cardin» στὸ Παρίσι θὰ συμπληρώσει τὴν ἀνακάλυψη μιᾶς ἐλεύθερης κινηματογραφικῆς γραφῆς, παράφορης, καινούριας, πειραματικῆς, πραγματοποιημένης σὲ Σούπερ 8. Αὐτὰ τὰ δύο

Ὁ Joseph Morder (ἀριστερὰ) μὲ τὸν Gérard Courant (δεξιὰ). Φωτ: Dominique Delcourt.

(1) Ἀνάμεσα στοὺς κυριότερους κινηματογραφιστὲς τοὺ Σούπερ 8, ἡ Μαρία Κλωνάρη καὶ ἡ Κατερίνα Θωμαδάκη, ὁ Stephane Marti καὶ ὁ Jakobois δὲν θέλησαν νὰ συμμετάσχουν σ' αὐτὴν τὴν ἐκδήλωση τῆς Θεσσαλονίκης. Ἡ ἀφορμή, ὅσον ἀφορὰ τοὺς 2 πρώτους, βασιζόταν στὸ γεγονὸς ὅτι ἔχουν σὰν ἀρχὴ νὰ παίρνουν κάποιο ἐνοίκιο γιὰ τὴν προβολὴ τῶν ταινιῶν τους. Οἱ ὀργανωτὲς τῆς Θεσσαλονίκης δὲν διέθεταν τὸν προϋπολογισμὸ πού θὰ τοὺς ἐπέτρεπε νὰ ἱκανοποιοῦν τέτοιες ἀπαιτήσεις. Πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι οἱ προβολὲς ἦταν δωρεάν.

πρώτα Φεστιβάλ άντιπροσωπεύουν αύτό πού θά μπορούσαμε νά χαρακτηρίσουμε σάν τό *πρώτο κύμα* τού Σούπερ 8. Μερικά φίλμς είναι άποκαλυπτικά (*Boxing Match* τής Isobel Mendelson, *Happy Safari* τής Katherine Mallet, *Les petites nourritures* τού Bernard Pujol, *Bella Donnae's Blues* τής Chantal Fribourg, *Avrum et Spijora* τού Joseph Morder) καί κινηματογραφιστές γνωστοί στό έπάγγελμα έξασκούνται στίς δυνατότητες αύτής τής καινούριας πρακτικής (ό Michel Polac γύρισε τό *L' expulsé*, ό Κρίς Μαρκέρ τό *L' Ambassade*).

Άπ' τή άλλη, προσπάθειες νά γυριστούν ταινίες μεγάλου μήκους σέ Σούπερ 8 άποτυγχάνουν. Γιατί; Πρώτ' άπ' όλα, έπειδή αύτοί οί έκκολαπτόμενοι κινηματογραφιστές θέλουν όπωσδήποτε νά άντιγράφουν τούς πατεράδες τους τών 35χλ, χωρίς νά άναζητούν τήν ίδιαιτερότητα τού καινούριου αύτού μέσου. Καί κυρίως, έπειδή ή ώρα τών δημιουργών τού Σούπερ 8 δέν ήρθε άκόμη. Ή χρονιά τού 1976 θά σημάνει τήν γέννηση τών αύθεντικών δημιουργών τού Σούπερ 8: είναι ή άφιξη *τού δεύτερου κύματος*. Ό Stephane Marti (*In contextus*, καί τό μεγάλου μήκους του *La cité des 9 portes* (1977), μεγάλο βραβείο τού Φεστιβάλ τής Hyères), ό Lionel Soukaz (*L.M. Besh, The Boy Friend II, Le sexe des anges)* καί κυρίως οί έλληνίδες Μαρία Κλωνάρη καί Κατερίνα Θωμαδάκη (*Double labyrinthe*) (2) καί ό μεξικανός Téo Hernandez (*Salomé*), έπιβάλλονται σάν ταλαντούχοι σκηνοθέτες, μέ μιά γραφή θαυμάσια προσαρμοσμένη σ' αύτόν τόν καινούριο τρόπο έκφρασης. Όλοι — καί αύτό είναι μιά σημαντική ίδιομορφία — προσανατολίζονται πρός πρωτότυπες άναζητήσεις πού δέν έχουν τίποτα τό κοινό μέ τίς βιομηχανοποιημένες παραγωγές. Τό εύχρηστο τού έργαλείου Σούπερ 8, τό ότι είναι έλαφρύ (καί άρα έπιτρέπει μεγάλη ταχύτητα στό γύρισμα) καί τά πλεονεκτήματά του άπό οίκονομική άποψη, είναι στοιχεία πού έκμεταλλεύτηκαν εύρύτατα οί σκηνοθέτες πού κατάλαβαν πώς διερευνούσαν ένα παρθένο πεδίο καί πώς γιά νά τό κυριέψουν έπρεπε νά έφευρίσκουν νέους δρόμους έκφρασης.

Μέ τόν τρόπο τών πιό προικισμένων Χολυγουντιανών σκηνοθετών, οί όποίοι, άφού τούς ήταν άπαγορευμένη ή αίθουσα τού μοντάζ, έπρεπε συνεχώς νά έπινοούν διάφορα τεχνάσματα γιά νά μπορέσουν νά συλλάβουν τό μοντάζ τους τή στιγμή τού γυρίσματος (κι έτσι ήταν άναγκασμένοι νά ύποβάλουν τόν έαυτό τους σέ μιά ήθική τού κινηματογράφου πού κύρια χαρακτηριστικά της είναι ή άποτελεσματικότητα, ή αύστηρή μορφική όργάνωση καί μιά δυνατή κινηματογραφική *άποψη*) καί κατά συνέπεια νά άναγκάζουν τό μοντέρ, πού είναι ξένος στό γύρισμα, νά μοντάρει τήν ταινία μ' ένα καί μοναδικό τρόπο· μέ τόν ίδιο λοιπόν τρόπο οί τολμηρότεροι άπό τούς γάλλους σκηνοθέτες Σούπερ 8 άφού άνακάλυψαν ότι αύτό τό φορμά, μέ τή μικρή του έπιφάνεια εικόνας, δέν διευκόλυνε καθόλου τό μοντάζ, προσπάθησαν κι αύτοί νά έντάξουν τό μοντάζ στή διαδικασία τού γυρίσματος. Δέκα χρόνια χρειάστηκε ό Joseph Morder γιά νά κατακτήσει όλοκληρωτικά τή γλώσσα τού Σούπερ 8, άλλο τόσο καί ό Téo Hernandez. Φτάσαν καί οί δύο σέ μία τέτοια δεξιοτεχνία τού κινηματογραφικού χρόνου πού σχεδόν δέ χρειάζεται κάν νά κάνουν μοντάζ μιά καί ή ταινία βγαίνει όλοκληρωμένη άπό τήν κάμερα, μέ τόν τρόπο πού δούλευε ό Γουόρχολ στήν Άμερική καί ό Philippe Garrel στήν Γαλλία.

Έξάλλου, ή δυσκολία τής άμεσης λήψης ήχου θά άναγκάσει τούς πιό λεπτολόγους κινηματογραφιστές νά στοχαστούν πάνω στό ρόλο τού ήχου (τής μουσικής καί τών τραγουδιών γιά τόν Hernandez καί τόν Marti ή τής φωνής όφ γιά τό Morder) καί πάνω στίς σχέσεις πού μπορεί νά διατηρεί μέ τό σινεμά. Ό αύτοσχεδιασμός παραμένει πάντως τό βασικότερο στοιχείο τού Σούπερ 8. Αύτοσχεδιασμός δέ σημαίνει βέβαια έλαφρότητα, άπουσία σκηνοθεσίας, έλλειψη άποψης, άφέλεια κλπ. Ό αύτοσχεδιασμός — όχι όπως στή μουσική ή στήν άμερικάνικη πρωτοποριακή Λογοτεχνία τού '50 — περνάει μέσ' άπό δομές προσδιορισμένες άπό τούς κινηματογραφιστές, όπου άφήνουν έλεύθερη τή φαντασία τους ώστε νά μπορεί νά παράγει τό Καινούριο.

Σιγά σιγά, τά Φεστιβάλ (Toulon, Belford, La Rochelle, Digne, Avignon, Cinéma en marge στό Παρίσι, Grenoble, προοπτικές τού Γαλλικού Κινηματογράφου στίς Κάννες), ή Γαλλική Ταινιοθήκη, τό κέντρο Ζώρζ Πομπιντού, είναι όλο καί πιό άνοικτά στό ρεύμα τού Σούπερ 8.

Ό Joseph Morder, ή Μαρία Κλωνάρη καί ή Κατερίνα Θωμαδάκη, ό Téo Hernandez γύρισαν μιά έντυπωσιακή σειρά ταινιών μεγάλου μήκους, οί περισσότερες έκπληκτικής ποιότητας καί πρωτοτυπίας. Άς σημειώσουμε ότι ό κινηματογράφος έρευνας Σούπερ 8, διαχωρίζεται τελείως άπό τόν πειραματικό Κινηματογράφο, 16 χιλ πού στή Γαλλία ταυτίζεται μ' ένα τρομακτικό κονφορμισμό, καί άποτελεί χλωμή άντιγραφή τής παλιάς άμερικάνικής πρωτοπορίας).

Ό Morder γύρισε 250 ταινίες σέ 14 χρόνια, ή Κλωνάρη καί ή Θωμαδάκη μέχρι σήμερα όκτώ μεγάλου μήκους (*Double Labyrinthe, L' enfant qui a pissé des paillettes, Soma, Arteria Magna In Dolore Laterali, Unheimlich I: dialogue secret, Kha Uebertragung — Les embaumés. Premier chant pour Unheimlich, Unheimlich II: Astarti, Unheimlich III: Les mères*) καί ό Hernandez τίς *Salomé* (3), *Cristo, Cristaux, Lacrima Cristi, Esmeralda, Mâyâ, Graal, 4 A4, Souvenirs Paris* σέ συνεργασία μέ τούς Gaël Badaut, Michel Nedjar καί Jakobois καί πολλές άλλες μεσαίου μήκους.

Καί μήν ξεχνάμε καί άλλους κινηματογραφιστές πού άξίζουν νά τούς άναφέρουμε: Jakobois (*Eclamorphoses, Le sexe du - loup garou*), Michel Nedjar (*Gestuel*), Stephane Monclaire (*Kalicha*), Francois Vielfaure (*Aurelia, Aurelia*), Alain Mazars (*Préfigurations*), Vincent Toledano (*Narcisse*), πού είχαν στείλει τίς ταινίες τους — έκτός άπό τόν Jakobois — στή Θεσσαλονίκη, καί έπίσης ό Jacky Yonnet, ό Gaël Badaud, ό Guy Godefroy καί όλους τούς άλλους, λιγότερο γνωστούς, πού δημιουργούν γιά τίς οίκογένειές τους ή τούς φίλους τους καί πού ένας Frederick Becker (βλ. *Heroes*) ή ένας Robert Van Ackeren, μεγάλος δημιουγός «ίδιωτικών» ταινιών σέ Σούπερ 8 (βλ. *Deutschland Privat*), θά τόν άνακαλύψουν γιά νά φτιάξουν κινηματογραφικά ντοκουμέντα, μοναδικά καί σπάνια.

(2) *Double Labyrinthe* (1976, 50') είναι ένα έργο, όπου οί δύο έλληνίδες κινηματογραφίστριες, παριζιάνες έδώ καί 10 χρόνια, φιλμάρουν ή μία τήν άλλη. Αύτό τό έργο έπηρέασε τούς ύποψήφιους Γάλλους κινηματογραφιστές τού Σούπερ 8 (στούς όποίους άνήκω. Έκείνη τήν έποχή, νέος κινηματογραφόφιλος, πρόσφατα φτασμένος στό Παρίσι, δέν φανταζόμουν ότι μπορούσε κανείς νά γυρίζει ταινίες σέ Σούπερ 8.). Ή άπλότητα τής δουλειάς τους, ή καθαρότητα τών λήψεων, ένας φεμινιστικός λόγος πού δέν παίρνει «ποτέ» τό προβάδισμα άπό τή σκηνοθεσία άλλά άναμειγνύεται μαζί της, όλα αύτά έχουν συμβάλει στό νά παρακινήσουν τούς νέους σκηνοθέτες νά δοκιμάσουν τίς δυνάμεις τους, σ' αύτή τή καινούρια πρακτική τού γυρίσματος. Οί έπόμενες ταινίες τους γίνονται πιό έξεζητημένες, διανθισμένες μέ ένα συμβολισμό (σώμα στολισμένο μέ κοσμήματα, παχνίδι τών μασκών κλπ) πού μειώνει κάπως τή γοητεία καί τίς άρετές τών πρώτων τους ταινιών. Βέβαια αύτές οί ταινίες καλύπτουν ένα αίσθητικό πλαίσιο πιό εύρύ καί πιό πολύπλοκο.

Καί τό *τρίτο κύμα;* Είναι δύσκολο νά μιλήσουμε γι' αὐτό, ἐπειδή τό προηγούμενο λόγω εὐρωστίας καί διάδοσης ἐπηρέασε συντριπτικά τίς προσπάθειες τῶν νεωτέρων. Ἀναφέρομαι κυρίως σέ ὀνόματα ὅπως, ὁ Vilfaure ἤ ὁ Monclaire, πού ἀξιοποίησαν τίς ἐμπειρίες τῶν παλαιοτέρων τους, ἀναγκασμένων νά γυρίζουν ταινίες μεγάλου μήκους ἐλπίζοντας ἔτσι νά διακριθοῦν. Ὅπως κι ἄν ἔχει, ἄν ἀθροίσουμε τίς ταινίες ποιότητας πού γυρίστηκαν σέ Σούπερ 8 φτάνουμε σ' ἕνα ἀρκετά σεβαστό ἀριθμό πού ἐπιβεβαιώνει ἡ παρουσία τοῦ Σούπερ 8 στά περισσότερα Γαλλικά Φεστιβάλ κινηματογράφου καθώς καί ἡ πρόσφατη ἵδρυση μιᾶς ἐπιτροπῆς Σούπερ 8 στήν πανίσχυρη Ἑταιρεία Γάλλων σκηνοθετῶν.

Θά ἦταν σκόπιμο τώρα νά ἐξετάσουμε ἐκτενέστερα δύο κινηματογραφιστές, τῶν ὁποίων τά ἔργα παρουσιάστηκαν στή Θεσσαλονίκη καί πού ἡ σημασία τους εἶναι ἐκδηλη.

Πρώτα, ὁ Joseph Morder ἀπό τό 1967, γυρίζει ἕνα ἡμερολόγιο, κινηματογραφημένο σέ Σούπερ 8, διάρκειας 17 ὡρῶν. Στή Θεσσαλονίκη παρουσίασε μιάμιση ὥρα τοῦ ἡμερολογίου, τό μέρος πού εἶχε τίτλο *Le chien amoureux* καί πού καλύπτει τήν περίοδο ἀπό τόν Ἰανουάριο ὡς τόν Ἰούνιο τοῦ 1979. Τό ἡμερολόγιο αὐτό χωρίζεται σέ ἐπεισόδια μιάμισης ὥρας περίπου, μέ μυθιστορηματικούς τίτλους: *L' été Madrilène, La femme en vert, Certains tombent en amour, Le lapin rose,* κλπ.

Σέ τί διαφέρει ἡ ἐργασία τοῦ Morder ἀπό ἐκείνη τῶν ἄλλων σκηνοθετῶν Σούπερ 8; Ἀρχικά στό οἰκονομικό πεδίο. Μιάμιση ὥρα ἠχητικοῦ φίλμ σέ Σούπερ 8 τοῦ κοστίζει 1500 Frs (15 χιλιάδες δρχ.) διαψεύδοντας ἔτσι τούς ἰσχυρισμούς ὅτι οἰκονομικά εἶναι τά αἴτια τῆς κρίσης τοῦ κινηματογράφου.

Ἡ Gina Lola Benzina στό *Coeur Bleu*, τοῦ Gérard Courant

Ἀπ' τήν ἄλλη, σκηνοθετεί μικρά καί μεγάλα γεγονότα τῆς ζωῆς του, δημόσια καί προσωπικά, τίς συναντήσεις, τίς φιλίες, τίς ἀγάπες του, τή δουλειά του... ὅλα ὅσα ἀποτελοῦν τή ζωή ἑκατομμυρίων ἀνθρώπων.

Μερικοί κριτικοί συγκρίνουν τήν ἐργασία του μέ τοῦ Jonas Mekas καί τά *Diaries, Notes and Sketches*. Σέ πολλά σημεία ὅμως ὁ Morder ξεχωρίζει ἀπό τόν δημιουργό τοῦ *The Brig*. Ὅσον ἀφορά τή διάρκεια, ἀπό τό 1949, ὁ Mekas ἔχει γυρίσει μόνο 16 ὧρες, ἐνώ ἐδῶ καί τρία περίπου χρόνια, ὁ Morder κινηματογραφεί τρεῖς ὧρες ταινίας κάθε χρόνο.

Τό εὐχρηστο καί τό μικρό βάρος, χαμηλό κό-

Ἡ Gäel Badaud καί ὁ Michel Nedjar στό *Cristaux*, τοῦ Téo Hernandez

στος τοῦ Σούπερ 8 σέ σχέση μέ τό 16χλ (Mekas) κάνει τή διαφορά. Ἀλλά αὐτό δέν εἶναι ὅλο. Δέν ξέρω ἄλλο σκηνοθέτη μέ τό πάθος τοῦ Morder, νά κυνηγήσει, νά καταγράψει εἰκόνες. Στό τέλος τοῦ *Chien amoureux*, πάνω σέ μιά κατάμαυρη ὀθόνη δηλώνει μέ ἀφέλεια: «Ἀποφάσισα νά μή κινηματογραφήσω ἐπί τρεῖς ἑβδομάδες... γιά νά δῶ ἄν εἶναι δυνατό». Καί φανταζόμαστε, πόσο βασανιστικό θά ἦταν γι' αὐτόν. Αὐτή ἡ δήλωση γίνεται ἀθέλητα εἰρωνική: Ἀνατρέπει πλήρως τή θέση τοῦ κινηματογραφιστή τοῦ «συστήματος» πού συνήθως δέν μπορεί νά δουλέψει παρά μόνο πολύ σπάνια καί μερικές ἑβδομάδες μονάχα τό χρόνο.

Τό εὐχρηστο καί τό μικρό βάρος, χαμηλό κόστος τοῦ Σούπερ 8 σέ σχέση μέ τό 16χλ (Mekas) κάνει τή διαφορά. Ἀλλά αὐτό δέν εἶναι ὅλο. Δέν ξέρω ἄλλο σκηνοθέτη μέ τό πάθος τοῦ Morder, νά κυνηγήσει, νά καταγράψει εἰκόνες. Στό τέλος τοῦ *Chien amoureux*, πάνω σέ μιά κατάμαυρη ὀθόνη δηλώνει μέ ἀφέλεια: «Ἀποφάσισα νά μή κινηματογραφήσω ἐπί τρεῖς ἑβδομάδες... γιά νά δῶ ἄν εἶναι δυνατό». Καί φανταζόμαστε, πόσο βασανιστικό θά ἦταν γι' αὐτόν. Αὐτή ἡ δήλωση γίνεται ἀθέλητα εἰρωνική: Ἀνατρέπει πλήρως τή θέση τοῦ κινηματογραφιστή τοῦ «συστήματος» πού συνήθως δέν μπορεί νά δουλέψει παρά μόνο πολύ σπάνια καί μερικές βδομάδες μονάχα τό χρόνο.

Ἄν ὁ Morder δίνει, ὅπως ὁ Mekas, μεγάλη σημασία στήν εἰκόνα καί σ' ὅλες τίς δυνατότητες πού ἔχει μιά κάμερα (μεγάλα ἀκίνητα πλάνα, ποικιλία κινήσεων, ἐπιταχύνσεις, γρήγορο μοντάζ κλπ), τό ἡμερολόγιό του ἐχει τό προτέρημα νά ἐκμεταλλεύεται τό μάξιμουμ πού μπορεί νά προσφέρει μιά φωνή ὀφ στόν κινηματογράφο. Εἶναι προφανές, ὅτι δέν ἐμεινε ἀδιάφορος ἀπέναντι στίς ταινίες τῶν κινηματογραφιστῶν τοῦ λόγου (Sράουμπ, Akerman, Duras ἤ Skorecki). Ὅλος ὁ κώδικας τῆς φωνῆς ὀφ στό σινεμά χρησιμοποιείται καί ἐπεξεργάζεται ἀπό τόν Morder.

(3) Théo Hernandez, (ἡλικίας 41 ἐτῶν), ζεί στό Παρίσι ἀπό τό 1965. Μεταξύ τοῦ 1968 καί τοῦ 1970, γύρισε ὀκτώ ταινίες μικροῦ καί μεσαίου μήκους σέ 8 mm. Μετά ἀπό μερικά ταξίδια (στήν Ἰνδία, συγκεκριμένα) ἐπέστρεψε στό Παρίσι τό 1976 καί γύρισε τήν *Salomé*, ἕνα φίλμ μεγάλου μήκους πού περισσότερο καταπιάνεται μέ τόν ἀρχαίο μύθο τῆς Σαλώμης παρά μέ τό ἔργο τοῦ Ὄσκαρ Οὐάιλντ. Μ' αὐτή τήν ταινία, ὁ Hernandez ἐγκαινίαζε μία νέα μέθοδο προβολῆς ταινιῶν. Γυρισμένη σέ 18 εἰκόνες τό δευτερόλεπτο, ἡ *Salomé* (καί ὕστερα ἡ *Liberté Provisoire*, 1977 καί ἡ *Luna India*, 1977) προβλήθηκαν μέ τή βοήθεια μιάς εἰδικῆς μηχανῆς προβολῆς ὅπου ἡ ταχύτητα ξετυλίγματος τῆς ταινίας ποικίλει ἀπό 3 μέχρι 18 εἰκόνες στό δευτερόλεπτο. Αὐθεντικός διευθυντής ὀρχήστρας, ὁ κινηματογραφιστής εἶχε τήν ἄνεση νά ρυθμίζει τήν κίνηση τοῦ ἔργου, ὅπως τό ἐπιθυμοῦσε καί σύμφωνα μέ αἰσθητικές προδιαγραφές. Αὐτές οἱ μηχανές, πού δέν βρίσκονται, φαίνεται, στή Ἑλλάδα, εἶναι πολύ φθηνές στή Γαλλία (περίπου 1.200 F) καί στή Γερμανία (900 F περίπου).

Τό κείμενο, πού διαβάζει καθώς βλέπει τίς εἰκόνες, εἶναι ταυτόχρονα πληθωρικό καί περιττό (ἕνα παράδειγμα ἀνάμεσα σέ πολλά ἄλλα: πλάνο μιάς θερμάστρας. Τό σχόλιο λέει: «Ἔρχεται ὁ χειμώνας»), ἐπεξηγηματικό (ἡ φωνή λέει αὐτό πού δέν εἶναι σαφές στήν εἰκόνα: ἐντυπώσεις ἤ, πιό ἁπλά, στιγμές πού ἡ κάμερα δέν μπόρεσε νά γυρίσει καί ἡ φωνή ὀφ, ἐδῶ, γεμίζει ἕνα κενό), ἀποστασιοποιημένο, προειδοποιητικό (τό κείμενο προαναγγέλλει τήν εἰκόνα), αὐτοκριτικό (ἡ εἰκόνα δείχνει μιάν ἀποτυχημένη γιορτή καί τό σχόλιο ἐξηγεί τό γιατί τῆς ἀποτυχίας), γεμάτο ἀπό πόθο καί πάντα διανθισμένο ἀπό ἀστραφτερές σφῆνες χιούμορ. Πρόκειται, ὅπως βλέπουμε, γιά τό ἀντίθετο ἑνός λογοτεχνικοῦ κινηματογράφου ἐπειδή συνεχώς, στόν Morder, τό κείμενο παραπέμπει στήν εἰκόνα καί ἀντίστροφα.

Μέσα ἀπό εἰκόνες κλεμμένες ἀπό τή πραγματικότητα, ὁ κινηματογραφιστής πλάθει τόν μῦθο, μέ ἀναφορές κι ἀλλαγές ρυθμοῦ, πού μάς προκαλοῦν καί πού εἶναι ἀρκετά σαφεῖς στίς προθέσεις τους, ὥστε αὐτή ἡ δίψα ἀφήγησης καί ἐπικοινωνίας μέ τά πρόσωπα πού συναντάει (συγγνώμη, πού φιλμάρει) ἐπέτρεψαν νά συγκρίνεται τό ἔργο του μέ τον κινηματογράφο τῆς Duras καί μέ τό κείμενο τοῦ Προῦστ.

Ὅσον γιά τόν μεξικάνο Τέο Hernandez ὁ κινηματογράφος του εἶναι ἕνα εἶδος πολύτιμου μίγματος τῆς Μεξικάνικης τέχνης (τοῦ Μπαρόκ), τῆς ἀνατολικῆς τέχνης (προσήλωση στή διάρκεια καί στήν ἐπανάληψη) καί τοῦ Χολυγουντιανοῦ κινηματογράφου πλατιᾶς κατανάλωσης (ἡ τελειότητα τοῦ κάδρου, τό ἀψεγάδιαστο παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν, ἡ προτίμηση γιά τίς στάρ, τό μελόδραμα) τά ὁποῖα ἐθρεψαν τά νιάτα του. Μποροῦμε νά διακρίνουμε κι ἄλλες κινηματογραφικές συγγένειες στόν Hernandez: τόν Αἰζενστάιν τοῦ *Que Viva Mexico*, τόν Κοκτώ, τόν Μελιές, τόν Σρέτερ.

Τό *Cristaux* πού ἐντυπωσίασε πολύ τούς ἕλληνες κινηματογραφιστές πού βρίσκονταν στή Θεσσαλονίκη, ὅπως ἐντυπωσίασε καί ὅλους τούς (εὐτυχεῖς) θεατές πού τό ἀνακάλυψαν, ἀνήκει σ' αὐτά τά ἀστραφτερά ἔργα (ὅπως ἡ *Cicatrice interieure* τοῦ Philippe Garrel, *La mort de Maria Malibran* τοῦ Βέρνερ Σρέτερ ἤ τό *Dyn' amo* τοῦ Stephen Dwoskin) πού δεχόμαστε βουβοί ἀπό θαυμασμό, σάν ἕνα δυνατό χτύπημα.

Μέ τό *Cristaux*, βυθιζόμαστε στά σκοτάδια. Κυριολεκτικά βυθιζόμαστε στό μαῦρο καί στό κόκκινο τῆς ὀθόνης, στήν ἀρχή λίγο φοβισμένοι, ἀλλά ὑστερα γεμάτοι εὐφορία. Τό *Cristaux* εἶναι μιά μοναδική ἐμπειρία. Εἶναι μία ἀπ' τίς σπάνιες ταινίες (μέ τήν *Région centrale* τοῦ Michael Snow καί τήν ταινία πού ὁ Hernandez θά γυρίσει μετά τό *Cristaux*, τήν *Mâyâ*), ὅπου ὁ θεατής βρίσκεται σέ κατάσταση αἰώρησης καί δέν ζητά πιά νά ξαναπροσγειωθεῖ. Χριστικές εἰκόνες μάς καταβροχθίζουν. Γινόμαστε ψάρι, ψωμί, φῶς. Δέν μπορεῖς νά ἐπιπλεύσεις μιά καί τό ἀργό αὐτό ἔργο εἶναι φτιαγμένο ἀπό ἀσταμάτητους στροβίλους, τεράστια ἅλματα στούς γαλαξίες τοῦ ἐγκεφάλου μας. Ἀφαιρέστε τό κρανίο, καί τί ἀπομένει; Ὁ ἐγκέφαλος πού ὁ Hernandez κινηματογραφεῖ μέ τόν πιό ποιητικό ὑπαρκτό τρόπο: εἰκόνες ἀπό ροδοπέταλα προβάλλονται πάνω σ' ἕνα ξυρισμένο κεφάλι, πού μποροῦμε νά ψηλαφίσουμε ἤ καί νά κοιτάξουμε ἀπό ἀπόσταση καί στό τέλος αὐτοῦ τοῦ ταξιδιοῦ μέσα στό σκοτάδι περιμένει τό φῶς ὅπου ἡ εἰκόνα κατακερματίζεται σέ πλῆθος μικροσκοπικά κομμάτια καί αὐτές οἱ κατ' ἐξοχήν ἐκλεπτισμένες εἰκόνες κυματίζουν γιά νά φτάσουν μετά τήν καταπληκτική σκηνή - θαῦμα τοῦ ψαριοῦ στόν Παράδεισο, στό τέλος μιάς ταινίας, πού πάλλεται συνεχώς ἀπό πόθο.

Ὅταν κοιτάζω τίς ταινίες μας μέ κάποια ἀπόσταση, διαπιστώνω ὅτι ἔχουν πετύχει τό σκοπό τους, ἐνώ ἕνα ὁλόκληρο τμῆμα τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου, τό λεγόμενο «τοῦ δημιουργοῦ» (ἀπό τό Vecchiali στόν Techiné, ἀπό τόν Biette στόν Beraud ἤ τόν Jacquot — ξεχωρίζω ὡστόσο σκηνοθέτες σάν τό Στράουμπ, τή Ντυράς ἤ τό Γκοντάρ πού, ὁ καθένας μέ τόν τρόπο του, κατόρθωσαν νά ξεφύγουν ἀπ' αὐτό τό ἀδιέξοδο ἀρνούμενοι τούς καθιερωμένους κανόνες καί πετυχαίνοντας τήν αὐθεντικότητα πού τούς δίνει τό πλεονέκτημα νά εἶναι, ὁ καθένας βέβαια σέ διαφορετικό βαθμό, ἕνα εἶδος «θεσμοῦ») παρόλο τόν σεβασμό πού τοῦ δείχνουμε, ἀδυνατεῖ στήν οὐσία ν' αὐτοδιαχειρίζεται καί ν' αὐτοχρηματοδοτεῖται. Τί γίνεται λοιπόν μ' αὐτές τίς «ἐμπορικές» ταινίες, πού μετά βίας κόβουν ἀπό χίλια μέχρι 5 χιλιάδες εἰσιτήρια στίς αἴθουσες πρώτης προβολῆς στό Παρίσι; Μήπως δέν ὑπάρχει, σ' αὐτόν τόν τομέα, ἕνας παραλογισμός πού θά πρέπει κάποτε νά τόν ἀντιμετωπίσουμε; (Αὐτές οἱ ταινίες προσπαθοῦν νά προσαρμοστοῦν σ' ἕνα εἶδος ἐμπορικοῦ κινηματογράφου, βασισμένου στήν ἀναζήτηση μιάς ἀφήγησης, πού νά ἀπευθύνεται στό πλατύ κοινό,

Unheimlich, κρυφός διάλογος, τῶν Μαρία Κλωνάρη καί Κατερίνα Θωμαδάκη

Ἡ Marie - Nöelle Kaufmann στὸ *Je meurs de Soif, j' étouffe, je ne puis crier...*, τοῦ Gérard Courant

καὶ στὴν παρουσία γνωστῶν ἠθοποιῶν. Κι ὅμως ἐκεῖ δὲν βρίσκεται ἡ βασικὴ ἀντίφαση, ὅταν ξέρουμε ὅτι τὸ κοινό τους εἶναι περιορισμένο;)

Λοιπόν, ὅταν κοιτάζω ἤρεμα τὶς ταινίες μας, βλέπω νὰ ἀνοίγεται ἕνα ὅλο καὶ πιὸ μεγάλο χάσμα ἀνάμεσα στὸν ἐμπορικὸ κινηματογράφο καὶ σ' αὐτὸν ποὺ λέγεται («τῶν δημιουργῶν», ὡς στὴ χειρότερη περίπτωση ἐκείνη τοῦ Oury ἢ τοῦ Zidi) καὶ στὸν ἀνεξάρτητο κινηματογράφο τοῦ Σούπερ 8.

Βλέπω καθαρὰ στὶς ταινίες μας, μιὰ συνάφεια ἀνάμεσα στὸ *θέμα* καὶ στὴν *οἰκονομία*. Δὲν ξεπερνοῦν τὶς δύο χιλιάδες φράγκα (20 χιλιάδες δρχ) χωρὶς νὰ ἀρνοῦνται ὡστόσο τὸ *θέαμα* καὶ τὴν *ἐπικοινωνία*, στοιχεῖα ποὺ ὁ κινηματογράφος τῶν δημιουργῶν, ποὺ ἀναφέραμε πιὸ πάνω, ἔχει σιγὰ - σιγὰ ἀποβάλει.

Ἄλλη μιὰ παράλογη κατάσταση: ἀπὸ τὴ μία μεριὰ ἕνας σκηνοθέτης (σὲ Σούπερ 8) δημιουργεῖ ἕνα θέαμα μὲ προϋπολογισμὸ 2.000 φράγκα καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἕνας ἄλλος σκηνοθέτης ἀγνοεῖ τὴ μίνιμουμ αὐτὴ ἀρχή, θυσιάζει τὴν ἀπόλαυση τοῦ θεατῆ, ἐνῶ παράλληλα ξοδεύει ἕνα ἑκατομμύριο φράγκα καὶ πάνω...

Ἔστω καὶ ἂν τὸ κοινό μας εἶναι περιορισμένο, πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι εἶναι πιστό. Γιατί; Ἐπειδὴ τὸ Σούπερ 8 δίνοντας τὸ προβάδισμα στὸ θέαμα καὶ τὴν ἐπικοινωνία, μπόρεσε νὰ φτιάξει μῦθο. Οἱ ταινίες *Μάγιά, Cristaux, Le chien amoureux* ἢ *L' Eté Madrilène* εἶναι καθαρὰ μυθοπλαστικὲς ταινίες καὶ γιὰ νὰ μιλήσουμε μὲ εἰλικρίνεια μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ κινηματογράφος μας δὲν ἀρνεῖται ποτὲ τὸ κοινό του, στὸ σημεῖο ποὺ τὸ κοινὸ αὐτὸ νὰ ξανάρχεται καὶ νὰ ξαναβλέπει τὶς ταινίες, πάντα μὲ τὴν ἴδια εὐχαρίστηση, παρόλο ποὺ τὸ θέαμα αὐτὸ δὲν τείνει στὴν καθολικότητα: καλλιεργεῖ ἕνα προσωπικὸ τόνο, ποὺ εἶναι ταυτόχρονα καὶ ἡ δύναμή του.

Τὰ ἑλληνικὰ ἔργα ξεχώρισαν τελείως ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς γαλλικῆς ἐπιλογῆς. Προφανῶς, οἱ προθέσεις τῶν κινηματογραφιστῶν τοῦ ἑλληνικοῦ Σούπερ 8 παραμένουν δέσμιες σὲ μιὰ παρεξήγηση ποὺ μποροῦμε νὰ τὴ συνοψίσουμε ὡς ἑξῆς: ἐνῶ οἱ ταινίες τους τεχνικὰ εἶναι ἀψογες (συγκεκριμένα ὁ σύγχρονος ἦχος ἦταν συχνὰ τέλειος) καὶ σ' ἕνα ὕφος πολὺ κλασικό, οἱ περισσότεροι ἀπ' αὐτοὺς ἐπιθυμοῦν καὶ ἐπιμένουν νὰ παραμείνουν «ἐρασιτέχνες» (δηλαδή, ἄνθρωποι ποὺ κάνουν κινηματογράφο παράλληλα μὲ μιὰ κύρια ἐπαγγελματικὴ δραστηριότητα ποὺ τοὺς ἐπιτρέπει νὰ ἐπιβιώνουν). Καὶ τὴν ἐπιθυμία αὐτή, τὴν κάπως μοιρολατρική, τὴ δικαιολογοῦν λέγοντας πὼς ὁ κινηματογράφος στὴν Ἑλλάδα εἶναι κλειστὸ ἐπάγγελμα. Ἐδῶ, λοιπόν, βρίσκεται ἡ ἀπορία μου: ἐνῶ οἱ ταινίες τους ἔχουν συχνὰ ἄμεση σχέση μὲ τὴν ἑλληνικὴ πολιτικὴ καὶ πολιτιστικὴ πραγματικότητα (τὴ μόλυνση τοῦ περιβάλλοντος, τὴ γνησιότητα τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ κλπ.), γιατὶ καταφεύγουν ὅλοι (μὲ ἐξαίρεση τὴν *Ἐπιστροφὴ* τοῦ Β. Τριτάκη) σὲ παραδοσιακές, καθιερωμένες σκηνοθετικὲς λύσεις, ἀφοῦ, λόγω ἐλλειψης χώρου παρουσίασης τῶν ταινιῶν τους, ὁ δρόμος πρὸς τὸ μεγάλο κοινό τους εἶναι πρὸς τὸ παρὸν κλειστός;

Γιατί, τότε δὲν προσπαθοῦν νὰ ἀνανεώσουν τὴν κινηματογραφική τους γλώσσα, νὰ ἐπεξεργαστοῦν νέες ἀντιλήψεις, νέες φόρμες ὅπως τὸ ἔκαναν οἱ γάλλοι συνάδελφοί τους; Ἀπάντηση τῶν Ἑλλήνων κινηματογραφιστῶν: Ψάχνουμε γιὰ τὸ μεγάλο κοινό. Στὴ Γαλλία οἱ σκηνοθέτες Σούπερ 8, ποὺ διεκδικοῦν τὸν τίτλο τοῦ ἐπαγγελματία, κατάφεραν νὰ προσεγγίσουν ἕνα πιὸ εὐρὺ κοινὸ ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ καταπιάστηκαν μὲ προχωρημένες μορφικὲς ἀναζητήσεις. Φυσικὰ μπορεῖ νὰ φανεῖ μάταιο νὰ συγκρίνουμε κινηματογραφικὰ συστήματα, πολιτιστικὲς παραδόσεις, ἀνάγκες καὶ στόχους τόσο διαφορετικοὺς μεταξύ τους, παρόλο ποὺ ἴσως κάπου νὰ πλησιάζονται. Ὡραία, ἀλλὰ τὸ συμπέρασμα αὐτῆς τῆς ἀντιπαράθεσης δὲν εἶναι ἄραγε ὅτι οἱ Ἕλληνες κινηματογραφιστὲς πρέπει νὰ κατακτήσουν μία πρακτική, ἕνα μέσο ἐκφρασης, τῶν ὁποίων ἴσως δὲν κατέχουν ὅλα τὰ μυστικά; Μιὰ τεχνικὴ καὶ ἀνάλυση τῆς εἰκόνας, μιὰ ἀνασύνθεση τοῦ κινηματογραφικοῦ χρόνου, τὶς δυνατότητες τῶν ὁποίων δὲν ὑποψιάζονταν προηγουμένως; (Ἀλλωστε οἱ περισσότεροι Γάλλοι ἔχουν μάθει ὅσα ξέρουν στὴ Γαλλικὴ Ταινιοθήκη, μὲ τὸ νὰ ἀνακαλύπτουν τὰ ἀριστουργήματα καὶ τοὺς κλασικοὺς τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου).

Ὅπως κι ἂν ἔχει τὸ πράγμα, πρέπει νὰ χαι-

Esmeralda, τού Téo Hernandez

ρόμαστε γιά τήν γενική ποιότητα τών ἑλληνικών ἔργων πού παρουσιάστηκαν φέτος, καί τών ὁποίων ἡ ἐμμονή στή πραγματικότητα — εἶναι μιά ἀρχή πού ξαναβρίσκουμε ἀπό ταινία σέ ταινία — μπορεί νά γίνει σέ λίγο χρόνο ἕνα πιθανό ὅπλο ἐναντίον τών καταπιεστικών ἐξουσιών πού ἀρνούνται νά ἀκούν τίς διεκδικήσεις τών ἀνθρώπων. Αὐτός ὁ κινηματογράφος, πού εἶναι περισσότερο ἕνα *σινεμά ἐναντίον*, παρά ἕνα *σινεμά διαφορετικό*, ὅπως εἶναι τό γαλλικό, καταγγέλει τό ἀνυπόφορο καί ἰδιαίτερα τίς καταστροφικές συνέπειες τής μόλυνσης τού περιβάλλοντος (*Ξύπνημα*, 12), τού Γ. Ρήγου, (*Ἐπιστροφή*, 25΄, καί *Τά τελευταία μυστήρια*, 10΄, τού Ν. Τζαβολάκη)· προσπαθεί νά μιλήσει γιά τήν ἀξία τής μουσικής τού περιθώριου πού εἶναι τά Ρεμπέτικα *(Τό ρεμπέτικο τραγούδι*, 28΄, τού Θ. Δημητριάδη)· ἀναλύει τά στοιχεία ἐντυπωσιασμού στό φαινόμενο Ἀλίκη Βουγιουκλάκη (*Μιά ζωή Ἀλίκη...* τού Α. Δελή) σέ ἀντιπαράθεση μέ τήν ἱστορία τής Ἑλλάδας· μιλάει γιά τούς τραβεστί *(Τά ἄλλα καλλιστεία*, 15΄ τού ἰδιου) ἡ ἀκόμα μαρτυρεί ἕνα καθημερινό μαρασμό (*Ξύπνημα*, 12΄ τού Γ. Ρήγου).

Νά σημειώσουμε ἀκόμα τό *Ψίτ, Φιλαράκο*, (38΄) τού Ν. Σινατσάκη, τήν *Καλλιρόη*, (12), γι' αὐτό τό ὁμορφο τελευταίο του πλάνο, μέ μουσική τού Λέοναρντ Κοέν, *Τό 12ο Μάη*, (25) τού Γ. Κυνουργού γιά τήν ἀντίληψη τής ἀσάφειας τού πραγματικού (Ρεπορτάζ στά περίχωρα τού Κέντρου Πομπιντού στό Παρίσι), τήν *Ἀπουσία* (14΄) τών Α. Φαφούτη καί Β. Χατζή, τό *Ἄχ, κορόιδο γιατρέ* (8΄) τού Δημήτρη Τράγγαλου γιά τό θέμα του (ἕνας φοιτητής ἀποτυχαίνει στή Βιολογία καί γίνεται γιατρός τού κινηματογράφου).

Τέλος, ἡ *Ἐπιστροφή* τού Β. Τριτάκη — πού πῆρε τό μεγάλο βραβείο τού Φεστιβάλ, πού ἀπονέμεται ἀπό τήν ἐπιτροπή καθώς καί τό βραβείο τού κοινού — ἦταν τό μόνο αὐθεντικό ἑλληνικό ἔργο ἐρευνας, πού παρουσιάστηκε σ' αὐτό τό Φεστιβάλ. Ὁ σκηνοθέτης, ἀν καί δέν ἀρκεῖται μόνο σέ φορμαλιστικά εὑρήματα (τό θέμα του διεκδικεί ἐναν ἄλλο τρόπο ζωής πού βρίσκει τήν δικαίωσή του σέ μιά πλήρη ἀρνηση τής Δυτικής κοινωνίας καί διασώζεται χάρη σέ κάποια προσήλωση στήν ἀνατολίτικη παράδοση πού δέν ἄντεξε τό σόκ στήν Ἀμερική — ἡ χρεωκοπία τού κινήματος τών Χίπις τού '60) ἐχει κατακτήσει μιά τεχνική ἀρτιότητα καί οἱ εἰκόνες του ἀποπνέουν μιά μαγεία. Ἀνοίγοντας τήν κασέτα τού Σούπερ 8, τυπωμένη σέ σκοτεινό θάλαμο γιά νά τήν ξαναμπομπινάρει καί νά ξανακινηματογραφήσει, ὁ δημιουργός μπόρεσε νά πραγματοποιήσει διπλοτυπίες μέ γοητευικό ἀποτέλεσμα.

Ἄν καί ἡ ποιότητα τών ἐργαλείων λήψης εἶναι ἀριστη στήν Ἑλλάδα, ἐν τούτοις δέν ὑπάρχουν ἀκόμη στήν ἀγορά ἀξιόλογα μηχανήματα προβολής, γιά ἐπαγγελματική παρουσίαση ταινιών. Στή Γαλλία, ὑπάρχουν τρεις μάρκες προβολέων Σούπερ 8, (πού οἱ τιμές τους κυμαίνονται ἀπό 17.000 ὡς 23.000 φράγκα) — ἡ ἰταλική μάρκα Fuméo, ἡ ELMO, καί ἡ Μπωλιέ — ἐφοδιασμένες μέ λάμπες Ξένον πού ἐπιτρέπουν τήν προβολή σέ μεγάλο μέγεθος εἰκόνων καί σέ τεράστιες αἴθουσες (εἰδικότερα στήν ταινιοθήκη τού Παλαί ντέ Σαγιώ, καί στή Γαλλική Ταινιοθήκη). Αὐτά τά μηχανήματα, πού ἡ τελειοποίησή τους εἶναι σχετικά πρόσφατη, ἐχουν ἀλλάξει τήν τύχη τών ταινιών Σούπερ 8, περιορισμένων ἐδώ καί πολύ καιρό στό γκέτο τών μικρών αἰθουσών, μέ τόν προβολέα ἀνάμεσα στούς θεατές.

Σήμερα πού οἱ συνθῆκες προβολής αὐτών τών ταινιών εἶναι κατάλληλες γιά κινηματογραφική αἴθουσα δέν εἶναι σπάνιο τό γεγονός νά μήν καταλαβαίνει τό κοινό ὅτι τό ἔργο πού παίζεται στήν ὀθόνη εἶναι γυρισμένο καί προβάλλεται σέ Σούπερ 8. Χρειάστηκαν πολλά χρόνια γιά νά γίνει τό 16 mm ἀποδεκτό σάν ἐπαγγελματικό σχήμα καί πρέπει νά παραδεχτούμε ὅτι τό σχῆμα ὡρίμασε τήν ἡμέρα πού ἡ βιομηχανία ἦταν ἱκανή — καί μπόρεσε — νά τό μεγενθύνει σωστά σέ 35 mm. Ἐδώ καί λίγους μήνες, ἕνα παρισινό ἐργαστήριο *(4)* πραγματοποιεί θαύματα στήν μεγένθυση τού Σούπερ 8 σέ 16 καί σέ 35 mm. Καθώς ἡ ποιότητα τών ἀντιγράφων Σούπερ 8 (5) ὁλο καί βελτιώνεται τά τελευταία αὐτά χρόνια, δέν πρέπει πιά νά ξαφνιαζόμαστε πού ἐπιμέναμε σ' αὐτό τό σχῆμα, γιατί τελικά προσφέρει ἕνα σύνολο πλεονεκτημάτων πού, ὅπως εἴδαμε, δέν πρέπει νά τά περιφρονοῦμε.

Ζεράρ Κουράν

Ὁ Gérard Courant πού ἐγραψε αὐτό τό κείμενο εἰδικά γιά τόν *Σ.Κ.*, ἀνήκει στό «δεύτερο κύμα» τών σκηνοθετών *Super* 8. Κριτικός ἀπ' τό 1976 (στά περιοδικά *Cinéma 77-81*, καί *Art - Press*), ἀρχισε νά ἀσχολεῖται μέ Σούπερ 8 ἀπό τό 1978, ἀφού γύρισε μικρού μήκους σέ 16μμ καί σέ βίντεο. Ἀναφέρουμε ἐδώ μερικές ἀπ' τίς ταινίες του: *Rasage, 15΄ (1978), Un sanglant symbôle, 20΄(1979), Je meurs de soif, j' étouffe, jé ne puis crier... 70΄, (1979), Aditya, 65΄ (1980), Coeur bleu, 80΄ (1980), Vivre est une solution, 77΄ (1980), Encore un Pernod, Yves, 18΄ (1980), Excés (1981).* Ἀπό τό Φλεβάρη τού 1978, πραγματοποιεί μιά κινηματογραφοποιημένη σέ Σούπερ 8 ἀνθολογία τού κινηματογράφου μέ τίτλο Cinématon πού ἀποτελείται ἀπό πορτραίτα προσωπικοτήτων τού κινηματογράφου (μέχρι στιγμής γυρίστηκαν 14 ἐπεισόδια ἀπό 30΄ τό καθένα). Διακρίθηκε στά φεστιβάλ Μπελφόρ, Ναμύρ, Λά Ροσέλ.

(Τή μετάφραση τού κειμένου ἐκανε ἡ Μαρία Φλώρα).

(4) Trans Octo Vision (105, Boulevard de Grenelle 75007 Παρίσι, τηλ. 567-18-12), ὑστερα ἀπό πολλά χρόνια ἐρευνας ἐχει ἐφεύρει μία τεχνική «μεγένθυσης» τού Σούπερ 8 σέ 16mm καί κυρίως σέ 35mm. Αὐτό τό ἐργαστήριο εἶναι εἰδικευμένο στή μεγένθυση σέ 35mm scope (ὑστερα ἀπό γύρισμα σέ σούπερ 8 μέ ἀναμορφωτικό φακό, προσαρμοσμένο σέ προβολέα 16mm). Τά ἀποτελέσματα ἐχουν ἐκπλήξει τούς ἐπαγγελματίες, πού εἶναι, ὅπως τό ξέρουμε, οἱ πιό δύσκολοι νά πεισθοῦν. Μέ τή βοήθεια μιάς τεχνικής, τής ὁποίας τό ἐργαστήριο φυλάει ζηλότυπα τό μυστικό, ἡ Trans Octo Vision κατόρθωσε νά φτιάξει μιά εἰκόνα μέ ἐντυπωσιακή ποιότητα, (χωρίς κόκκους καί καθόλου ἀπώλεια φωτεινότητας). Παρόλα αὐτά οἱ τιμές εἶναι ἀκόμα ψηλές. Μιά ὥρα φίλμ σέ Σούπερ 8, μεταφερμένο σέ 16mm (ἡ τιμή ἀντιστοιχεί στήν κόπια Ζερό, δηλαδή στό φτιάξιμο μιάς κόπιας ἐργασίας μέ διπλή μπάντα ἠχου καί εἰκόνας στή ὁποία ὁ κινηματογραφιστής μπορεί νά ἐπεμβει γιά νά διορθώσει τό μοντάζ) κοστίζει περίπου 30.000 φράγκα καί σέ 35mm περίπου 100.000. Ἕνα ἐργαστήριο τής Καλιφόρνιας καί ἕνα ἐργαστήριο τού Μονάχου (δλ. τή δουλειά τής «μεγένθυσης» τού *Deutchland Privat*) προτείνουν ἐργασίες σέ πιό προσιτές τιμές.

(5) Ciné Vidéo Labo (106 Rue de la Jarry, 94300 Vincennes, τηλ. 365-05-41) προτείνει κόπιες ἀποδεδειγμένης ποιότητας.

(6) Ἐδώ καί μερικά χρόνια, ὁταν τό νέο κύμα τού Σούπερ 8 (Hernandez, Κλωνάρη, Θωμαδάκη, Morder κλπ) δέν εἶχε ἀκόμη γίνει γνωστό, τό Institut National de l' Audiovisuel εἶχε δημιουργήσει καί ἐφοδιάσει ἐργαστήρια Σούπερ 8 στήν ἐπαρχία . Ὅμως ποτέ αὐτοί οἱ ἐφοδιασμοί, λόγω ἐλλειψης πιστώσεων δέν μπόρεσαν πραγματικά νά λειτουργήσουν. Ἔπεσαν σέ ἀχρηστία καί ξεχάστηκαν, ἐνώ εἶχαν κοστίσει τόσο ἀκριβά. Μπορούμε νά ἐλπίζουμε, ὁτι ἡ ἀνοδος τής ἀριστερᾶς στήν ἐξουσία θά ἐπιτρέψει μιάν ἐπαναθεώρηση τού σχεδίου, παρόλο πού τό Βίντεο — ἡ μόδα τό ἐπιδάλλει — τραβάει τώρα ὅλα τά βλέμματα καί σιγά σιγά ὅλους τούς προϋπολογισμούς πού προορίζονται γιά τά πιό εὐχρηστα media.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΘΩΜΑΔΑΚΗ ΚΑΙ ΜΑΡΙΑ ΚΛΩΝΑΡΗ

Ἡ Ἑλλάδα δραπετεύει

τοῦ Ἀνδρέα Βελισσαρόπουλου

Τὸν περασμένο Μάρτιο στὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης τοῦ «Πολιτιστικοῦ Κέντρου Ζὼρζ Πομπιντοὺ» Μπωμπούρ, προβαλλόταν - παιζόταν τὸ σύνθετο ἔργο **Οἱ Μητέρες**, *τρίτο σκέλος τοῦ* **Οὐνχάιμλιχ**, *τῶν* **Κατερίνα Θωμαδάκη** *καὶ* **Μαρία Κλωνάρη**. *Πρόκειται γιὰ μιὰ «Δράση» μὲ φίλμ, διαφάνειες, πολαρόιντ, κείμενα, ἠχητικὴ μπάντα καὶ κατασκευασμένες ὀθόνες. Γιὰ τὴν ἀκρίβεια: 5 μηχανὲς προβολῆς φίλμ, 5 μηχανὲς προβολῆς ἐγχρωμων διαφανειῶν σλάιντς 3 ὀθόνες σὲ τρεῖς διαφορετικοὺς τοίχους τῆς αἰθουσας, 2 μαγνητόφωνα, καὶ κινητὰ ἐξαρτήματα (παράθυρο, παραβάν, καθρέφτης). Γιὰ πρώτη φορὰ τὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης τοῦ «Κέντρου Μπωμπούρ» παρήγαγε ἕνα τέτοιο θέαμα ποὺ παιζόταν γιὰ 2 ἑβδομάδες καθημερινά. Μεγάλη τιμὴ γιὰ τὶς δύο ἑλληνίδες σκηνοθέτιδες, ντροπὴ γιὰ τὴν «ἐπίσημη» Ἑλλάδα (κρατική, δημοσιογραφική, κινηματογραφική), ποὺ ἐπιμένει νὰ τὶς ἀγνοεῖ.*

Καὶ ὅμως, οἱ δύο σκηνοθέτιδες, ποὺ ἔχουν παράγει 11 ταινίες μεγάλου καὶ μεσαίου μήκους, συνολικῆς διάρκειας 14 ὡρῶν: ἐλάχιστοι σκηνοθέτες τοῦ λεγόμενου «Νέου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου» μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μὲ τὶς Κ.Θ/Μ.Κ. ὄχι μόνο βέβαια στὴ δημιουργικὴ τους ἐργασία (ἡ ἐργασία τους γίνεται σὲ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ εὐρωπαϊκὸ φεμινιστικὸ κίνημα) ἀλλὰ καὶ στὴν ὡριμότητα τῆς ἐρευνάς τους. Τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔργου τους γκρουπάρεται σὲ μιὰ τετραλογία καὶ μιὰ τριλογία:

Στὴν «Τετραλογία τοῦ Σώματος» περιλαμβάνονται: **Ὁ Διπλὸς Λαβύρινθος** *(55΄),* **Τὸ Παιδὶ ποὺ Γέννησε Πούλιες** *(110΄),* **Τὸ Σῶμα** *(50΄), καὶ* **ἡ Μεγάλη Ἀρτηρία** *(110΄).*

Στὸν «Κύκλο τοῦ Οὐνχάιμλιχ» περιλαμβάνονται: **Οἱ Μυστικοὶ Διάλογοι** *(80΄),* **ἡ Ἀστάρτη** *(180΄), καὶ* **Οἱ Μητέρες** *(150΄).*

Πρὶν φύγουν ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα, οἱ **Κατερίνα Θωμαδάκη** *καὶ* **Μαρία Κλωνάρη** *εἶχαν δουλέψει πάνω σὲ μιὰ ἐλεύθερη κινηματογραφικὴ καὶ θεατρικὴ διασκευὴ τοῦ* **Μυθ-ιστορήματος** *τοῦ Γιώργου Χειμωνά, ἐνῶ τὸ 1968-69 ἀνέβασαν τὶς* **Δούλες** *καὶ τὴ* **Σαλώμη** *στὰ πλαίσια τοῦ «Θεάτρου 4».*

Ἡ Κατερίνα Θωμαδάκη τέλειωσε τὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν καὶ σπούδασε θεατρολογία μὲ τὸν Μπερνάρ Ντόρτ στὸ Πανεπιστήμιο Παρισιοῦ III, καὶ κινηματογράφο καὶ πλαστικὲς τέχνες στὸ Παρίσι I. Ἔχει συνεργαστεῖ ἐπανειλημένα μὲ τὸ περιοδικὸ **Θέατρο** *καθὼς καὶ μὲ ξένα πολιτιστικὰ περιοδικά. Ἡ Μαρία Κλωνάρη ἔχει τελειώσει τὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Ε.Μ.Π. καὶ κάνει μεταπτυχιακὲς σπουδὲς αἰσθητικῆς στὸ Πανεπιστήμιο Παρισιοῦ I μὲ τὸν Μπερνὰρ Τεσσέντρ καὶ τὸν Ντομινὶκ Νογκέζ. Καὶ οἱ δύο ζοῦν στὸ Παρίσι ἀπὸ τὸ 1975.*

Ἀπὸ τὸ 1976 καὶ πέρα ἔχουν συμμετάσχει σὲ πάνω ἀπὸ 100 φεστιβάλ, ἐκδηλώσεις, ὁμαδικὲς παρουσιάσεις ἢ σὲ ἀφιερώματα στὴν δουλειά τους σὲ πολλὲς χῶρες τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης. Μερικὰ ἀπ' αὐτὰ εἶναι: Διεθνὴς Συνάντηση Σύγχρονης Τέχνης Λὰ Ροσὲλ (1976 καὶ 1978), Φεστιβὰλ Πειραματικοῦ Κινηματογράφου, Ρότερνταμ (1977), Φεστιβὰλ Πειραματικοῦ Κινηματογράφου Ἀβινιόν (1977-78), Φεστιβὰλ Πρωτοποριακοῦ Κινηματογράφου Λονδίνου (1979), Διεθνεῖς Μέρες Κινηματογράφου Καλλιτεχνῶν, Φλωρεντία (1979), Ἐνδέκατη Μπιενάλε τοῦ Παρισιοῦ, Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης (1980), «Μιὰ Ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου», Ἐθνικὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης, Παρίσι (1977), Γαλλικὴ Ταινιοθήκη (1979), καὶ: Ρετροσπεκτίβα Θωμαδάκη-Κλωνάρη, Ἐθνικὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης, Παρίσι 1980, ποὺ ἦταν καὶ ἡ πρώτη ἀναδρομικὴ παρουσίαση τοῦ ἔργου καλλιτεχνῶν τοῦ γαλλικοῦ πρωτοποριακοῦ κινηματογράφου. Ἀντιπροσωπεύουν μάλιστα τὸ γαλλικὸ πειραματικὸ κινηματογράφο στὸ «Πρώτο Διεθνὲς Συνέδριο Γυναικείου Κινηματογράφου» στὸ Ἀμστερνταμ!

Πιθανὲς αἰτίες τῆς ἑλληνικῆς ἀδιαφορίας γιὰ τὸ ἔργο τους: γυρίζουν «πειραματικὸ κινηματογράφο» μὲ ἰδιαίτερη ἐρευνα πάνω στὸ 8 χλσ. Καὶ ὅμως οἱ ἐπαναστατικὲς δυνατότητες τοῦ Σούπερ 8 εἶναι τεράστιες!

Πάντως, ἀπὸ τεχνικὴ περιπλοκότητα καὶ τελειότητα, **Οἱ Μητέρες**, *ποὺ παρουσιάστηκαν πρόσφα-*

Ἡ Ἔλια Ἀκρίβου καὶ ἡ Κατερίνα Θωμαδάκη στὸ *Unheimlich I*: κρυφὸς διάλογος (1977-79)

τα στὸ «Μπωμπούρ», κάθε ἄλλο παρὰ ὑστερούν. Μόλις ὁ θεατὴς εἰσχωροῦσε στὴν αἴθουσα καὶ ἀρχιζε τὸ θέαμα, περιβαλλόταν ἀπὸ Ἑλλάδα: στοὺς τρεῖς ἀπὸ τοὺς τέσσερις τοίχους προβάλλονταν, εἴτε συγχρόνως εἴτε ἐναλλάξ, τοπία, κτίσματα, ἐρείπια, πρόσωπα συγγενικὰ καὶ μή, σύννεφα, δέντρα, πεδιάδες, μὲ ἐντονο τὸ ὑγρὸ στοιχεῖο: ὁλο τὸ τρίτο μέρος ἀφιερώνεται στὸ νερό, τὴ ροὴ καὶ τὴ θάλασσα. Ἡ Ἑλλάδα: μιὰ χώρα μητρική ("μητρίδα" καὶ ὄχι "πατρίδα"), ὁπως ἀναδύεται ἀπὸ τὸ ἀσυνείδητο μέσα στὸ ὄνειρο. Μιὰ σχέση βαθιὰ (σχεδὸν "ψυχωτική" σὲ ἀμεσότητα) μὲ τὴν ὑλικότητα τῆς μητρικῆς γῆς. Ἕνα ταξίδι μέσα στὸ λαβύρινθο τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου ποὺ συνοδεύεται ἀπὸ ἀποσπασματικὰ κείμενα:

«Ἡλιοβασίλεμα στὴν Πεδιάδα τῆς Τρίπολης
Αὔγουστος 1980
Ποῦ ὁδηγεῖ αὐτὸ τὸ ταξίδι;
Αὔγουστος, Ἀπομεσήμερο. Ἀφάνταστη ζέστη.
Πικέρμι, Πεντέλη, Σκοινιάς, Πελοπόννησος, Μῆλος, Μελισσάνη
ποὺ ὁδηγεῖ αὐτὸ τὸ ταξίδι;
Ἡ Ἑλλάδα φεύγει, ἡ Ἑλλάδα δραπετεύει.»

Τὰ σλάιντς διαδέχονται τὰ κινηματογραφημένα ἀποσπάσματα. Συχνά, ἡ μιὰ προβολὴ ὑπερκαλύπτει, μερικὰ ἡ ὁλικά, τὴν ἄλλη: συνήθως μιὰ λήψη στατικὴ καὶ ἕνα γρήγορο τράβελινγκ (λήψη ἀπὸ αὐτοκίνητο). Μέλη τῆς οἰκογένειας (κλασικὴ ἀστὴ ἑλληνίδα μητέρα), ἐπιτελοῦν βουβὰ οἰκιακὲς ἐργασίες.

Κατὰ τὴ διάρκεια τῶν προβολῶν, οἱ σκηνοθέτιδες μετακινοῦνται μέσα στὸ χῶρο προβολῆς σύροντας κινητὰ ἐξαρτήματα (ἕνα παραβάν-παράθυρο-καθρέφτη) ἀνάμεσα στὶς δέσμες τῶν προβολῶν. Οἱ θεατὲς περιβάλλονται ἀπ' ὅλες τὶς μεριὲς ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸ χῶρο, τὸ ἑλληνικὸ τοπίο στὶς διάφορες μορφὲς καὶ στιγμές του. Ὁ ἐσωτερικὸς ὅμως χῶρος (ὁ ψυχικὸς) καὶ ὁ ἐξωτερικὸς (τὸ τοπίο, ἡ θάλασσα) διαπερνοῦν ὁ ἕνας τὸν ἄλλο: ὄχι μόνο στὰ ἐρημωμένα σπίτια ὁπου ἡ φύση (τὰ χόρτα, τὰ φυτά, ὁ ἀέρας) ἐχει διαπεράσει τὶς γκρεμισμένες πόρτες καὶ τὰ παράθυρα. Στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος τοῦ θεάματος, ποὺ διαρκεῖ περὶ τὶς 2 1/2 ὧρες, ἡ Κατερίνα Θωμαδάκη ἀνοίγει μιὰ διάφανη πορτασκηνικὸ μέσα στὴν ὁποία καδράρεται-προβάλλεται ὁ ἥλιος ποὺ δύει, τὸ σούρουπο, στὴν πεδιάδα τῆς Τρίπολης.

«Κέντρο Ζὼρζ Πομπιντοῦ», Μάρτης 1981, 2 1/2 ὧρες Μυθικό, ἀποσπασματικό, ὀνειρικὸ καὶ ὑλικὸ ἑλληνικὸ τοπίο — δύο ἑλληνίδες ἐξόριστες δημιουργοί. Πλῆθος οἱ ξένοι θεατές, ἐλάχιστοι ἕλληνες:

«Ἡ Ἑλλάδα φεύγει, Ἡ Ἑλλάδα δραπετεύει.»

A.B.

Συνέντευξη μὲ τὴν Κατερίνα Θωμαδάκη καὶ τὴν Μαρία Κλωνάρη

Τὴν συνέντευξη πῆρε ὁ Ἀνδρέας Βελισσαρόπουλος

Ποιό εἶναι τὸ κύκλωμα διάδοσης τοὺ Σούπερ 8;

Στὸν «διαφορετικό κινηματογράφο» δὲν γίνεται διάκριση στὸ «φορμά». Τὰ ἔργα παρουσιάζονται μὲ ἴσους ὅρους. Τὸ κύκλωμα διάδοσης περιλαμβάνει Φεστιβάλ, Μουσεῖα, ταινιοθήκες, κινηματογραφικὲς λέσχες, πολιτιστικὰ κέντρα, γκαλερί, αἰθουσες κινηματογράφου τέχνης, πανεπιστήμια, σχολὲς καλῶν τεχνῶν, κοοπερατίβες πρωτοπορίακοὺ κινηματογράφου, κλπ.

Ἐκεῖνο ποὺ χαρακτηρίζει αὐτὸ τὸ κύκλωμα εἶναι ὅτι προσφέρει τὴ δυνατότητα ζωντανοῦ διάλογου ἀνάμεσα στοὺς καλλιτέχνες καὶ τὸ κοινό.

Ἀναζήτηση ταυτότητας

Μὲ ποιά ἔννοια θεωρεῖτε τὸν κινηματογράφο σας πολιτικό;

Ὁ κινηματογράφος μας εἶναι πολιτικὸς μὲ τὴν ἔννοια ὅτι βρίσκεται σὲ διάλογο μὲ ὁρισμένα σύγχρονα κοινωνικὰ ρεύματα ὅπως, π.χ. τὸ γυναικεῖο κίνημα, καὶ σὲ ρήξη μὲ τοὺς κυρίαρχους κώδικες ποὺ καλλιεργοῦν τὰ μαζικὰ μέσα ἐπικοινωνίας καὶ ποὺ ἰσοπεδώνουν τὴν εὐαισθησία, τὴ φαντασία καὶ τὴ σκέψη. Βέβαια ὅταν λέμε «πολιτικὸς» φαντάζεται κανεὶς ἀμέσως «στράτευση», προπαγάνδα, διδακτικότητα, «ρεαλισμό». Ὁ κινηματογράφος μας κινεῖται σὲ ἄλλο μήκος κύματος. Εἶναι ἕνας κινηματογράφος «διαφορετικός», μιὰ τέχνη τῆς νοητικῆς εἰκόνας, μιὰ κατάδυση στὸ βάθος τοὺ ἑαυτοὺ καὶ ταυτόχρονα μιὰ διείσδυση στὴ διαπροσωπικὴ σχέση. Ἡ διαπροσωπικὴ σχέση εἶναι τὸ κύτταρο ἀπ' ὅπου ξεκινοῦν κι ὅπου καθρεφτίζονται οἱ κοινωνικὲς ἀλλαγές. Στὰ ἔργα μας δὲν ὑπάρχουν ρόλοι. Οἱ γυναίκες ποὺ βρίσκονται μπροστὰ στὴν κάμερα ἐμφανίζονται πάντα μὲ τὴν προσωπική τους ταυτότητα κι ἔχουν τὸ χῶρο νὰ ἐκφράσουν τὴν ὑποκειμενικότητά τους. Τὸ κάθε ἔργο εἶναι στὴν πραγματικότητα ἕνας σιωπηλὸς διάλογος ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνη ποὺ κινηματογραφεῖ κι ἐκείνη ποὺ ἀρθρώνει τὴν εἰκόνα της, μιὰ συνάντηση ποὺ ἀναιρεῖ ὁποιαδήποτε ἐξουσιαστικὴ σχέση ἢ ἀλλοτρίωση. Πιστεύουμε ὅτι ἡ δημιουργικὴ διαδικασία εἶναι ἐξίσου σημαίνουσα πολιτικὰ ὅσο καὶ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο. Πολιτικὸ χαρακτῆρα ἔχουν ἐπιλογές, ὅπως ἡ ἀρνηση τοὺ ἐμπορικοὺ συστήματος, ἡ αὐτονομία στὴν παραγωγή, τὴ δημιουργία καὶ τὴ διάδοση, ἡ ἰσότιμη μεταξύ μας συνεργασία ἢ ἀκόμα ἡ ἀμφισβήτηση τοὺ οἰκονομικοὺ καὶ τεχνολογικοὺ μύθου τοὺ κινηματογράφου.

Ποιὰ εἶναι ἡ σχέση τῆς δουλειᾶς σας μὲ τὸ γυναικεῖο κίνημα; Μὲ ποιὰ ἔννοια ἡ φεμινιστικὴ στράτευση ἔχει γενικώτερο πολιτικὸ χαρακτῆρα;

Ὅσον ἀφορᾶ τὸ γενικότερο πολιτικὸ χαρακτῆρα τοὺ φεμινισμοὺ, ἂς περιοριστοῦμε στὸ ἐπίγραμμα τοὺ Ἔνγκελς: «ἡ πρώτη ταξικὴ καταπίεση ποὺ ἐμφανίστηκε στὴν ἱστορία εἶναι ἡ καταπίεση τοὺ γυναικείου ἀπὸ τὸ ἀνδρικὸ φύλο».

Τὸ γυναικεῖο κίνημα εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ ἐπαναστατικότερα πολιτικὰ κινήματα τοὺ αἰώνα μας, ἰδίως μὲ τὴ μορφὴ ποὺ ἔχει πάρει μετὰ τὸ Μάη τοὺ 1968, ὅπου ἡ κοινωνικὴ ἀμφισβήτηση πλάτυνε γιὰ νὰ περιλάβει καὶ τὴν πολιτιστική.

Ὅσον ἀφορᾶ τώρα τὴ δική μας σχέση μὲ τὸ κίνημα, δὲν ἐγγραφόμαστε σὲ καμιὰ συγκεκριμένη τάση καὶ ἡ δουλειά μας δὲν εἶναι εἰκονογράφηση φεμινιστικῶν θέσεων. Φυσικὰ ἔχουμε ἀνταλλαγὲς μὲ διάφορες ὁμάδες τοὺ κινήματος, κι ἔχουμε συμμετάσχει σὲ πάμπολλες ἐκδηλώσεις γυναικείου κινηματογράφου στὴ Γαλλία, Ἰταλία, Ἀγγλία, Βέλγιο, καὶ Ἑλβετία. Ὁ διάλογος μὲ τὶς ἄλλες γυναίκες τοὺ κινήματος εἶναι γιὰ μᾶς ζωτικός, χωρὶς ποτὲ νὰ δεσμεύει τὴν ἀνεξαρτησία μας. Ὅταν πρωτοδείξαμε τὸ *Διπλὸ Λαβύρινθο* στὴν Ἰταλία στὰ πλαίσια τῆς «Ἱστορίας τοὺ κινηματογράφου γυναικῶν» μιᾶς τεράστιας ἀναδρομικῆς παρουσίασης ποὺ ὀργανώθηκε στὴ Ρώμη καὶ στὸ Μιλάνο τὸ 1976, οἱ γυναίκες ποὺ εἶδαν τὸ ἔργο αἰσθάνθηκαν ὅτι τὶς ἀφοροῦσε γιατὶ μέσα ἀπὸ τὴ δική μας αὐτοανάλυση καὶ ἀναζήτηση ταυτότητας ἀναγνώρισαν τὸ δικό τους προβληματισμό. Ἡ κατάδυση στὸ προσωπικὸ ἐσπαζε τελικὰ τὰ σύνορα τοὺ προσωπικοὺ γιὰ νὰ συναντήσει τοὺς ἄλλους. Τὴν ἴδια ἐπίδραση προκάλεσαν καὶ τὰ ἑπόμενα ἔργα μας ὅπως *Τὸ παιδὶ ποὺ γέννησε πουλιὲς* (1977), τὸ *Σῶμα* (1978), ἡ *Ἀστάρτη* (1979-80) κ.ἀ.

Τί ἐννοεῖτε λέγοντας ἀναζήτηση γυναικείας ταυτότητας;

Ἐδῶ καί αἰῶνες οἱ γυναῖκες (ὅπως καί οἱ ἄντρες ἀλλωστε ἀπ' τήν πλευρά τους) εἶναι περιχαρακωμένες μέσα στούς ρόλους πού ἐχει προορίσει γι' αὐτές ἡ ἀνδροκρατική κοινωνία. Ἡ εἰκόνα τῆς γυναίκας ἐχει χαραχτεί ἀπό ἄντρες. Οἱ ποιητές, οἱ φιλόσοφοι, οἱ ζωγράφοι, οἱ παπάδες, οἱ πολιτικοί, οἱ διαφημιστές, οἱ σκηνοθέτες κι οἱ ψυχαναλυτές μάς ἐχουν ἐξηγήσει τί εἴμαστε, πῶς αἰσθανόμαστε, πῶς σκεφτόμαστε καί τί πρέπει νά κάνουμε, δηλαδή ἐχουν πλάσει τά γυναικεία πρότυπα. Κι ἐρχόμαστε τώρα καί στεκόμαστε πλάι σ' αὐτά τά μοντέλα τῆς θηλυκότητας κι ἀναρωτιόμαστε τί σχέση ἐχουν μέ μάς. Καί παίρνουμε τό λόγο κι ἀναζητάμε τήν ἀλήθεια μας πέρα ἀπ' τούς μύθους πού μάς βαραίνουν. Ἀναζητάμε τίς διαφορές μας, ὁ,τι τό μοναδικό φέρνουμε μέσα μας, τήν ταυτότητά μας, τή φωνή μας, τή ματιά μας, τό σώμα μας.

Τό ἐπικίνδυνα παράξενο

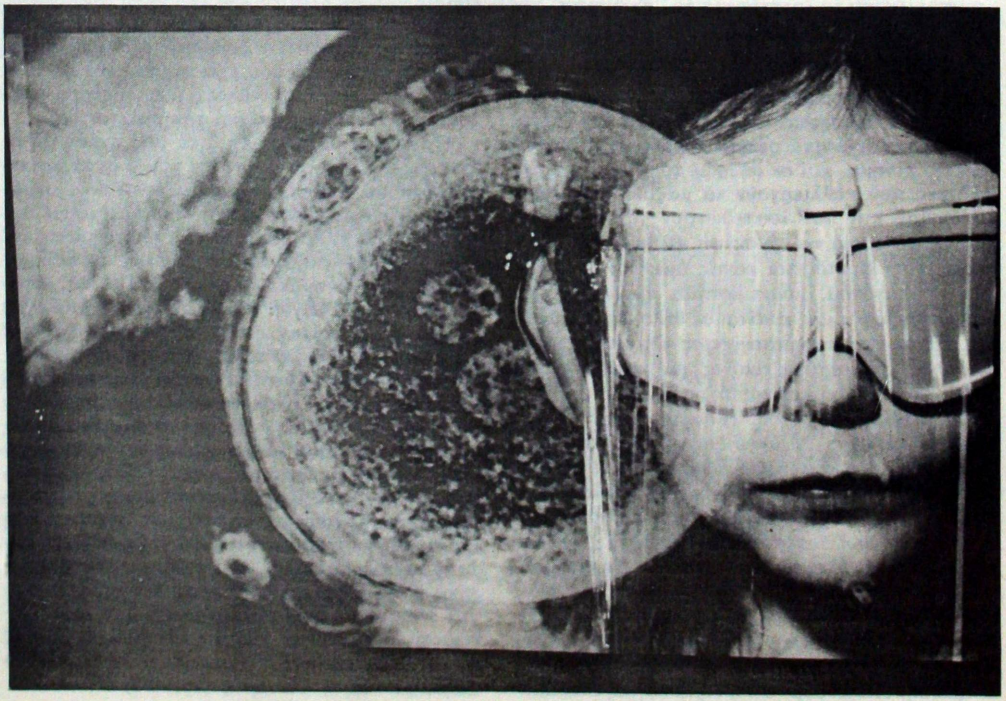
Στόν κινηματογράφο σας ὑπάρχει ἐνα ἐντονο ἐρώτημα πάνω στό σώμα, τό γυναικείο σώμα...

Ὁ κινηματογράφος μας εἶναι μιά τέχνη τῆς εἰκόνας. Μέ δυό ἐξαιρέσεις, ὅλα τά ἔργα μας δέν ἐχουν λόγια μά μόνο εἰκόνες κι οἱ εἰκόνες μας λειτουργοῦν σάν ποιητικός λόγος. Σ' αὐτή τή γλώσσα τῆς εἰκόνας, ἡ παρουσία τοῦ σώματος εἶναι ἀποφασιστική καί τό σώμα δέν εἶναι μονάχα ἡ σωματική ὕλη, εἶναι ὁ ἑαυτός μας ὁλόκληρος. Γιατί στό σώμα εἶναι ἀποτυπωμένες οἱ καταβολές τοῦ ἀτόμου, ἡ παιδική ἡλικία, οἱ πόθοι, οἱ ἐξεγέρσεις, οἱ καταπιέσεις, τά γηρατειά, ὁ θάνατος.

Ἐρευνοῦμε τήν εἰκόνα τοῦ σώματος σάν ἐκδήλωση τοῦ ἐγώ, καί τήν κίνηση, τή χειρονομία, τή στάση, σάν προσωπική γλώσσα. Ἡ κάθε γυναίκα πού κινηματογραφεῖται ἀποφασίζει γιά τήν εἰκόνα της, διαλέγει τά ρούχα της, αὐτοσχεδιάζει τίς κινήσεις της καί τή δράση της. Π.χ., στόν *Κρυφό Διάλογο* καί στήν *Ἀστάρτη*, μετατρέπουμε τήν εἰκόνα τοῦ σώματος μ' ἀναρίθμητες μεταμφιέσεις μέ ὑφάσματα, μάσκες, μακιγιάζ, ἀντικείμενα, κι ἔτσι φανερώνουμε στούς θεατές, ἑαυτούς πολλαπλούς, ἡ κάθε εἰκόνα σπάζει τά ὅρια τῆς προηγούμενης, σῶμα, φαντασία καί ὑποσυνείδητο γίνονται ἕνα.

Ποιά εἶναι ἡ σχέση τῆς δουλειάς σας μέ τήν ψυχανάλυση;

Ἀπό τήν ψυχανάλυση μάς ἐνδιαφέρει ἡ θεωρία τοῦ ἀσυνείδητου. Τό ἀσυνείδητο εἶναι ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, εἶναι μιά ἀλλιώτικη συνείδηση κι ἀντίληψη, ἕνας νοητικός χῶρος ἀνυπόταχτος στούς νόμους πού περιχαρακώνουν τή λεγόμενη ἀντικειμενική ὑπαρξη. Εἶναι ἕνα ἀργό καί σιωπηλό ἡφαίστειο νοημάτων,



Ἡ Μαρία Κλωνάρη στήν ταινία *Τραύμα* (1979)

ένας πολύτιμος χώρος όπου τό ὑποκείμενο ἐκφράζεται σύμφωνα μέ βαθύτερες νομοτέλειες. Φυσικά διαφωνούμε μέ τήν καταπιεστική δραστηριότητα πού ἀναπτύσσει ἡ ψυχανάλυση ὡς πρός τό ἀσυνείδητο καί πού προσπαθώντας νά τό ἑρμηνεύσει τό κωδικοποιεί.

Ὑπάρχουν ἀκόμα διάφορες ἔννοιες τῆς ψυχανάλυσης πού μᾶς ἐνδιαφέρουν ἰδιαίτερα, ὅπως ἡ ἔννοια τῆς προβολῆς ἡ ἡ φροϋδική ἔννοια τοῦ «Οὐνχάιμλιχ» (1): στά ἑλληνικά θά λέγαμε τό «ἀνησυχητικά παράξενο». Τήν πρώτη τή συνδέουμε μέ τή δημιουργική μας διαδικασία προβολῆς νοητικῶν εἰκόνων πάνω στό σῶμα, καθώς καί μέ τήν κινηματογραφική προβολή, ὅπου χειριζόμαστε οἱ ἴδιες τά μηχανήματα καί προβάλλουμε κυριολεκτικά τίς ἐσωτερικές μας εἰκόνες στή ὀθόνη. Τήν ἔννοια τοῦ «ἀνασυχητικά παράξενου» τή συνδέουμε μέ τό γυναικεῖο στοιχεῖο, αὐτή τήν ἀνησυχητική θάλασσα πού βρίσκουμε στό βυθό τοῦ ἑαυτοῦ μας καί πού ἀπό τά βάθη τῆς προϊστορίας ἔχει συνδεθεῖ μέ τήν αὐτοδύναμη γυναίκα.

Αὐτή ἡ ἔννοια εἶναι τό κέντρο τοῦ προβληματισμοῦ καί ὁ τίτλος τῆς τελευταίας σειρᾶς τῶν ἔργων μας. Ἀπ' τήν ἄλλη μεριά, διαφωνοῦμε μ' ὅ,τι ἔχει λεχθεῖ ἀπό τούς ψυχαναλυτές γιά τή γυναίκα καί τή σεξουαλικότητά της. Οἱ ἀντιλήψεις τους γιά ἄλλη μιά φορά εἶναι σύμπτωμα μιᾶς πατριαρχικῆς κουλτούρας κι ὄχι τῆς πραγματικότητας τῶν γυναικῶν. Παρακολουθοῦμε μέ προσοχή τόν ἀντίλογο τῆς ψυχαναλύτριας Λύς Ἰριγκαράυ στήν ὀρθόδοξη ψυχανάλυση. Εἶν' ἡ μόνη πού ἔχει τολμήσει νά ἀσκήσει μιά προχωρημένη κριτική καί νά προτείνει νέες βάσεις, αὐτή τή φορά παρμένες ἀπό τήν ὀχθη τῶν γυναικῶν.

Ἀγιάτρευτος συντηρητισμός

Οἱ **Μητέρες** *εἶναι μιά μελέτη πάνω στόν ἑλληνικό χώρο. Μιλάτε ἀλλωστε ὄχι γιά «πατρίδα» ἀλλά «μητρίδα»...*

Οἱ Μητέρες εἶναι τό πρώτο μας ἔργο πού εἶναι σχεδόν ὁλόκληρο γυρισμένο σέ ἀνοιχτό χώρο, στή φύση. Ὅλα τά προηγούμενα ἔργα μας, ἡ «Σωματική Τεχνολογία» καί ὁ «Κύκλος τοῦ Οὐνχάιμλιχ» εἶναι γυρισμένα στό ἐσωτερικό, συχνά σέ μαῦρο φόντο — ἡ ἐμμονή μας στήν ἀπουσία τοῦ ἐξωτερικοῦ περιβάλλοντος τονίζει τήν παρουσία ἑνός ἐσωτερικοῦ χώρου. Ὅταν ἀποφασίσαμε νά γυρίσουμε σέ ἐξωτερικό χώρο, ὁ χώρος πού φυσικά διαλέξαμε ἦταν ἡ Ἑλλάδα. Δέ θά μπορούσε νά εἶναι παρά ἡ Ἑλλάδα. *Οἱ Μητέρες* εἶναι ἕνα ἔργο πάνω στίς καταβολές μας, πάνω στή σχέση μέ τή μητέρα, τή σχέση μέ τά ἐρείπια καί τή θάλασσα, ἄρα ἀναπόφευκτα ἕνα ἔργο πάνω στήν Ἑλλάδα. Κάποτε σκεφτόμασταν σάν τίτλο τή λέξη «μητρίς»: εἶναι ἡ λέξη πού χρησιμοποιούσαν οἱ μητριαρχικοί λαοί γιά νά ὀνομάσουν αὐτό πού ἐμεῖς λέμε «πατρίδα». Εἶναι μιά λέξη πού ξανάρχεται στίς φράσεις πού συνοδεύουν ἐδῶ κι ἐκεῖ τίς εἰκόνες. *Οἱ Μητέρες* εἶναι ἕνα ταξίδι μέσα στή μνήμη, μέσα στό σῶμα, μέσα στήν ἑλληνική φύση. Εἶναι ἡ πεδιάδα τῆς Τρίπολης, οἱ θάλασσες τῆς Λευκάδας, τῆς Κεφαλονιάς, τῆς Μήλου, τά ἐρειπωμένα σπίτια πού βλέπαμε παιδιά καί μᾶς γοητεύανε, οἱ μητέρες μας, ἐμεῖς οἱ ἴδιες, οἱ ἑλληνίδες φίλες μας, ἡ Ἔλια Ἀκριβοῦ κι ἡ Ἀντωνιάς Δημολίτσα πού πρωταγωνιστοῦσαν ἄλλοτε στά ἔργα πού ἀνεβάζαμε στήν Ἀθήνα καί πού τίς ξαναβρήκαμε πέρσι στό καλοκαίρι.

Γιατί δέν ἐργάζεστε στήν Ἑλλάδα καί ἐργάζεστε στή Γαλλία;

Γιατί ἡ δουλειά πού κάνουμε θά ἦταν γιά τήν ὥρα ἀδιανόητη στήν Ἑλλάδα. Ὄχι μόνο στό τεχνικό ἐπίπεδο, ὅπου χρησιμοποιοῦμε ἕνα τελειοποιημένο καί ποικίλο ὑλικό, ὄχι μόνο στό ἐπίπεδο τῆς διάδοσης-κύκλωμα διάδοσης πειραματικοῦ κινηματογράφου στήν Ἑλλάδα ἀπ' ὅσο ξέρουμε δέν ὑπάρχει, ὅσο γιά τό Σούπερ 8... Ὅταν τό 1970 ἀρχίσαμε νά γυρίζουμε σέ Σούπερ 8 στήν Ἑλλάδα οἱ κινηματογραφικοί κύκλοι μᾶς θεωροῦσαν «τρελές». Κανένα ἀπό τά φίλμ πού ἀρχίσαμε τότε δέν τελείωσε κι ἕνα μόνο πορτραίτο γυρισμένο στήν Ἀθήνα τό 1971 δείχτηκε γιά πρώτη φορά τό 1976 στό Παρίσι κι ἀμέσως ἐπιλέχτηκε σέ σημαντικά φεστιβάλ. Τό πρόβλημα εἶναι βαθύ. Ὁ ἑλληνικός χώρος εἶναι πολιτιστικά ἀπομονωμένος καί γι' αὐτό ἴσως τόσο ἐχθρικός στίς ἀνανεωτικές καλλιτεχνικές ἐμπειρίες: μέ σπάνιες ἐξαιρέσεις, ἡ ἑλληνική «πρωτοπορία» διατηρεῖται στήν ὀπισθοφυλακή τῆς παγκόσμιας τέχνης, ἐνώ τήν ἴδια στιγμή οἱ ἕλληνες καλλιτέχνες διαπρέπουν στούς ἀντίστοιχους τομεῖς στό ἐξωτερικό. *Τό φαινόμενο φανερώνει τόν ἀγιάτρευτο συντηρητισμό τῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας πού σκοτώνει ὅ,τι καινούριο καί ζωντανό.* Φυσικά, ἡ ἱστορία δέν μᾶς εὐνόησε κι ὁ συντηρητισμός ἔχει τά οἰκονομικά, τά πολιτικά, τά πολιτιστικά του αἴτια. *Τό γεγονός ὁμως παραμένει γεγονός καί δέν ξεχνιέται, πονάει.*

Ὅσον ἀφορᾶ ἐμᾶς προσωπικά, πολύ θά θέλαμε νά δείξουμε τή δουλειά μας στή Ἑλλάδα ἀλλά ὄχι κάτω ἀπό ὁποιεσδήποτε συνθήκες. Πιστεύουμε στή ζωντάνια τοῦ κοινοῦ κι ἐλπίζουμε ὅτι ἡ συνάντηση θά εἶναι ἐφικτή.

Ἡ μικτή μορφή τῆς τέχνης

Στήν τελευταία σας παρουσίαση στό Μπωμπούρ ὑπῆρχε μιά σύνθετη ἀντιμετώπιση τῆς προβολῆς: πολλές ὀθόνες, θεατρικά στοιχεῖα, φωτεινές διαφάνειες, κλπ.

Ξεκινήσαμε καί οἱ δύο ἀπ' τό θέατρο. Ἡ μία σάν σκηνοθέτις καί θεατρολόγος (Κατερίνα Θωμαδάκη), ἡ ἄλλη σά σκηνογράφος (Μαρία Κλωνάρη). Περάσαμε στόν κινηματογράφο γιατί μᾶς ἐνδιέφεραν οἱ τεράστιες δυνατότητες πού δίνει τό μέσο γιά τήν πραγματοποίηση ἐσωτερικῶν εἰκόνων. Ἀπό τό θέατρο κρατήσαμε τήν ἀνάγκη

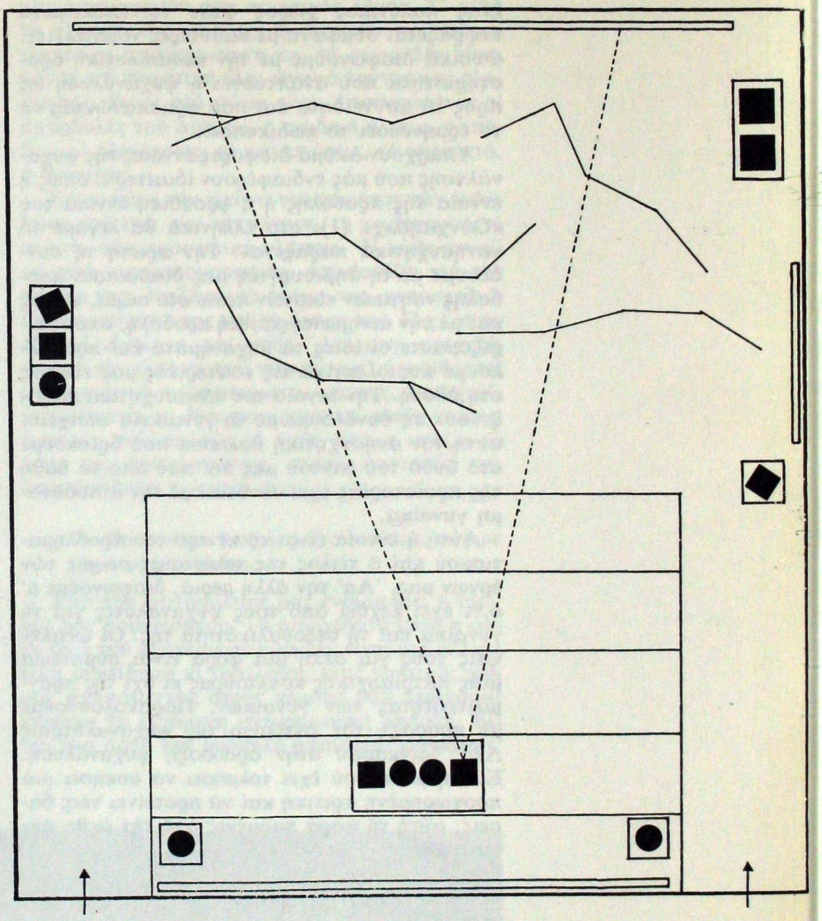
1. Ἕνα ἐκτενές ἄρθρο τοῦ Φρόυντ (πού δημοσιεύτηκε τό 1919) μέ τίτλο «Das Unheimlich: τό ἀνησυχητικά παράξενο» ταυτίζει τόν ὅρο καί τήν σημασία του μέ τόν πυρήνα τοῦ αἰσθητικοῦ φαινόμενου. Δηλ. κάθε ἔργο τέχνης λειτουργεῖ σάν θεατή σάν «ἀνησυχητικό, ἐπικίνδυνο παράξενισμα».

τῆς ζωντανῆς παρουσίας, τῆς ἀμεσης ἐπικοινωνίας μὲ τὸ κοινό, τοῦ τρισδιάστατου καὶ παρόντος γεγονότος. Ἔτσι μπολιασαμε τὸν κινηματογράφο μὲ στοιχεια ζωντανης ὁρασης κι ἡ δουλειὰ μας βρίσκεται στο σταυροδρόμι τοῦ κινηματογράφου, τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν καὶ τοῦ θεάτρου.

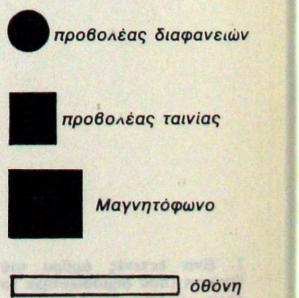
Πιστεύουμε στὴ διασταύρωση τῶν τεχνῶν. Σπάμε τὰ ὁρια τῶν προκαθορισμένων εἰδων, γιατί οἱ παραδοσιακοί ὁρισμοί φυλακίζουν τὴν ἐκφραση.

Ἤδη ἀπὸ τὸ 1977 μὲ την *Οὐβερτουρα* εισάγαμε τίς πολλαπλὲς ὀθόνες καὶ τὴ ὁραση μέσα στὸ χῶρο τῆς προβολῆς. Στὸ *Παιδί ποὺ γεννησε πούλιες* (1977) χειριζόμαστε τὰ μηχανήματα προβολῆς σλάιντς καὶ φίλμ καὶ λέμε κείμενα ἀπ' τὸ μικρόφωνο πάνω στίς εἰκόνες. Στὸ *Σῶμα* (1978), ὁπου χρησιμοποιοῦμε διπλὴ ὀθόνη, κομματιάζουμε καὶ διαλύουμε τίς εἰκόνες, χρησιμοποιώντας ἕνα πρίσμα μπροστα στὸ φακο της μηχανῆς προβολῆς. Στὴ *Μεγάλη Ἀρτηρία* (1979) ἐνσωματώσαμε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ βίντεο στο περιβάλλον τῆς προβολῆς.

Οἱ Μητέρες εἶναι τὸ πιὸ σύνθετο μέχρι στιγμῆς ἔργο μας σ' αὐτὴν τὴν κατεύθυνση. Στὴ διάρκεια τῆς προβολῆς ἐνορχηστρώναμε τίς παρεμβάσεις τῶν διαφορων μηχανημάτων. Κυκλοφορούμε ἀνάμεσα στὸ κοινό, χειριζόμαστε τὰ μηχανήματα, οἱ σκιὲς μας γράφονται πάνω στίς εἰκόνες, τὰ σώματά μας γίνονται ὀθόνες. Ἡ ζωντανὴ παρουσία τοῦ σώματος εἶναι ἕνα στοιχεῖο *θερμό* μέσα στὴν τεχνολογικὴ διαδικασία τῆς κινηματογραφικῆς προβολῆς. Ἡ προβολὴ γίνεται κάτι σὰν τελετή. Οἱ κινησεις μας εἶναι ἀργές, ὑπάρχει μιὰ γεωμετρία στὴν ὀργάνωση τοῦ χώρου καὶ στίς ἐναλλαγὲς ἀνάμεσα στα διαφορετικὰ μέσα (σλάιντς, φίλμ, ὁραση). Ὁ ἦχος στίς *Μητέρες* ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο μαγνητοταινίες ποὺ παίζονται ἐναλλάξ. Ἡ μία ἐχει κείμενα ποὺ ἐχουμε γράψει καὶ ποὺ λέμε ἐμεῖς, ἑλληνικὰ καὶ γαλλικά, ἡ ἄλλη, μουσικὴ ποὺχει συνθεσει εἰδικὰ γιὰ τὸ θέαμα ὁ Μπέρντα Ντὲ Πρέζ. Ὁ ἦχος εἶναι γενικὰ βασισμένος σὲ φυσικοὺς θορύβους (ἀέρας, κύμα, γλάρος ἡ γυαλιὰ ποὺ σπάζουν) ἐπεξεργασμένους ἠλεκτρονικά. Ἡ τεχνικὴ ἐγκατάσταση εἶναι περίπλοκη: πέντε μηχανὲς προβολῆς φίλμ, πέντε μηχανὲς προβολῆς σλάιντς. Τρεῖς ὀθόνες, δύο μαγνητόφωνα, τέσσερα μεγάφωνα καὶ εἰδικὲς κατασκευές, ἕνα κυλιόμενο παραβάν κι ἕνα παράθυρο. Μὰς πῆρε μιὰ ἑβδομάδα γιὰ νὰ προετοιμάσουμε τὴν τεχνικὴ ἐγκατάσταση μὲ τὴ βοήθεια τοῦ προσωπικοῦ τοῦ Μπωμπούρ. Ἡ ἐγκατάσταση καὶ ὁ ἦχος ἦταν παραγωγὴ τοῦ Κινηματογραφικοῦ Τμήματος τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης ποὺ εἰδικεύεται στὸν πειραματικὸ κινηματογράφο. Γιὰ πρώτη φορὰ πραγματοποιήθηκε ἕνα τετοιο θέαμα, καὶ τὸ Μουσεῖο μὰς παραχώρησε ἐξαιρετικὰ δύο ἑβδομάδες γιὰ τὴν παρουσίασή του. Εἶναι ἕνα ἄνοιγμα ἀξιόλογο σὲ μιὰ νέα, μικτὴ μορφὴ τέχνης.



Κάτοψη τοῦ χώρου προβολῆς τοῦ *Unheimlich III*: *οἱ Μητέρες* (1979-1981)

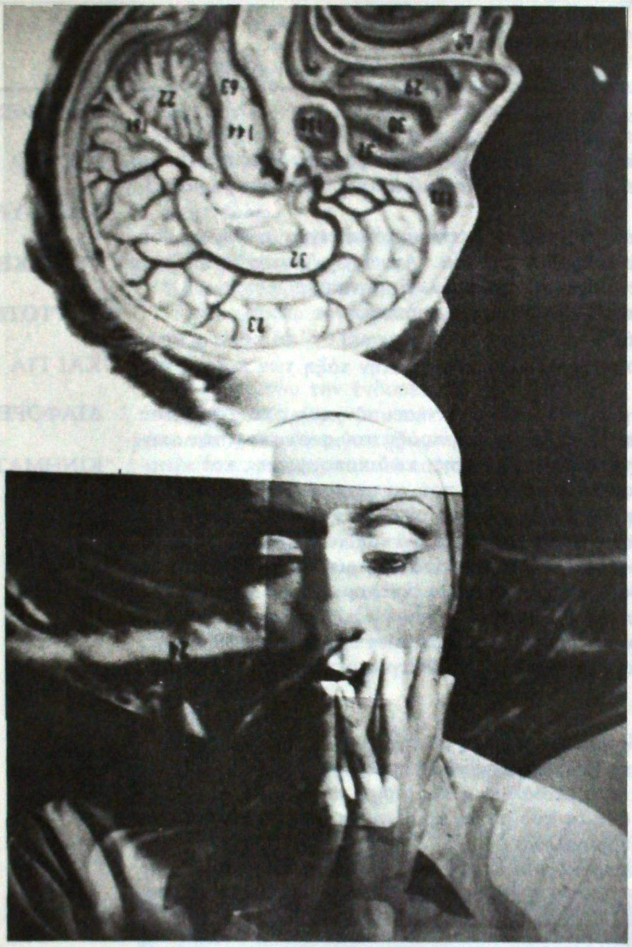


Σούπερ 8: Μιὰ γλώσσα προσωπική

Γιατί δουλεύετε μὲ Σούπερ 8 χιλιοστά;

Ἀντίθετα ἀπ' ὁ,τι συμβαίνει στὴν Ἑλλάδα, ὁπου τὸ Σούπερ 8 ταυτίζεται δυστυχῶς ἀκόμα ἀποκλειστικὰ μὲ τὸν ἐραδιτεχνικὸ καὶ οἰκογενειακὸ κινηματογράφο, σὲ χώρες ὁπως ἡ Γαλλία, ἡ Ἰταλία, ἡ Ἀμερική, χρησιποποιεῖται εὐρύτατα ἀπὸ καλλιτέχνες καὶ βρίσκεται στὴν πρωτοπορία τῆς κινηματογραφικῆς ἀνανέωσης.

Τὸ Σούπερ 8 προϋποθέτει μιὰ ἀντίληψη τοῦ κινηματογράφου ριζικὰ διαφορετικὴ ἀπ' ὁ,τι τὸ 35 χλσ. κι ἀκόμα καὶ τὸ 16 χλσ. Πρώτα-πρώτα, τὸ χαμηλὸ του κόστος ἐπιτρέπει μιὰ ἀπόλυτη ἀνεξαρτησία στὸ ἐπίπεδο τῆς παραγωγῆς. Μιὰ ταινία ἐγχρωμη σὲ Σούπερ 8 κοστίζει 10 φορὲς φτηνότερα ἀπ' ὁτι ἡ ἀντίστοιχη σὲ 16 χλσ. Αὐτὸ σημαίνει ὁτι γιὰ νὰ γυρίσεις σὲ Σούπερ 8 δὲν χρειάζεται νὰ ἀναλύσεις τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ χρόνου σου καὶ τῆς ἐνέργειάς σου γιὰ νὰ ἀποσπάσεις ἕνα χρηματικὸ ποσὸ ἀπὸ κάποιον ἰδιώτη ἡ ὀργανισμὸ ποὺ ἐπιπλέον ἐλέγχει τίς δη-



Η Κατερίνα Θωμαδάκη στό *Τραύμα* (1979)

μιουργικές σου ἐπιλογές.

Πολιτικά τό Σούπερ 8 ἔχει μιά διάσταση ἐπαναστατική. Εἶναι ἕνα μέσο ἐκφρασης αὐτόνομο πού ξεφεύγει ἀπ' τόν ἀσφυκτικό κλοιό τῆς καπιταλιστικῆς ὑποδομῆς τοῦ κυρίαρχου κινηματογράφου. Δέν εἶναι ἄλλωστε σύμπτωση πού πολλές μαχητικές ὁμάδες χρησιμοποιοῦν τό Σούπερ 8 πλάι στό Βίντεο σάν ὅπλο πολιτικό. Ἀνεξαρτησία στήν παραγωγή σημαίνει καί ἐλευθερία «λόγου» καί «γλώσσας» καί «γραφῆς». Δουλεύοντας μέ Σούπερ 8 δημιουργοῦμε μιά γλῶσσα προσωπική, πέρα ἀπ' τούς κώδικες τοῦ ἀφηγηματικοῦ κινηματογράφου.

Ἄς πάρουμε τό παράδειγμα τῆς κίνησης τῆς μηχανῆς: μιά βαριά κάμερα 16 ἢ 35 χλσ. εἶναι πάντα καρφωμένη στο τρίποδο καί οἱ μόνες δυνατότητες κίνησης πού ἔχει εἶναι τό τράβελινγκ καί τό πανοραμικό, κινήσεις δηλ. προκαθορισμένες καί κωδικοποιημένες. Ἀντίθετα, μιά μηχανή λήψης Σούπερ 8 τήν κρατάς στό χέρι κι εἶναι τόσο ἐλαφριά πού σοῦ ἐπιτρέπει νά ἀποτυπώσεις τήν ἴδια τήν κίνηση τοῦ χεριοῦ σου πάνω στήν εἰκόνα, ὅπως ὅταν ζωγραφίζεις ἢ ὅταν γράφεις.

Ἔτσι, ἡ εἰκόνα ἀποκτά μιά ἄμεση σχέση μέ τό σῶμα σου. Τό κινηματογραφικό βλέμμα παίρνει μιά διάσταση ἀγγίγματος.

Στό ἐπίπεδο τῆς ποιότητας τῆς εἰκόνας μπορεῖς νά πετύχεις ἐκπληκτικά ἀποτελέσματα. Καθώς μάλιστα αὐτήν τή στιγμή τελειοποιεῖται ἡ τεχνολογία τοῦ Σούπερ 8, στήν προβολή ἔχουμε εἰκόνα ἐφάμιλλη τοῦ 16 χλσ, ἡ ἀκόμα καί τοῦ 35 χλσ, ὅταν προβάλλεται σέ μικρή αἴθουσα τέχνης.

Ἀκόμα, μέ Σούπερ 8 ἐλέγχουμε ὅλα τά στάδια τῆς πραγματοποίησης τοῦ ἔργου. Δέν ὑπάρχει συνεργεῖο. Ἐμεῖς κάνουμε τόσο τήν λήψη, τούς φωτισμούς, ὅσο καί τό μοντάζ καί τήν προβολή, πού σέ ὁρισμένα μας ἔργα παίρνει μιά σημαντική καί ἰδιαίτερη διάσταση. Ἐρευνοῦμε καί ἀνακαλύπτουμε σ' ὅλα τά στάδιά του τίς δυνατότητες τοῦ μέσου, κυριολεκτικά πλάθουμε τό ἔργο μέ τά χέρια μας. Ὁ τρόπος τῆς δουλειάς μας ἔχει μία βιοτεχνική διάσταση, σ' ἀντίθεση μέ τό βιομηχανικό χαρακτήρα τοῦ κυρίαρχου κινηματογράφου. Γι αὐτό καί ὁ κινηματογράφος μας εἶναι τόσο πιό κοντά στίς εἰκαστικές τέχνες: γιατί βασίζεται στήν ἴδια ἄμεση σχέση τοῦ καλλιτέχνη μέ τό ὑλικό του ὅπως π.χ. ἡ ζωγραφική ἢ ἡ γλυπτική.

Ποιά εἶναι ἡ προσφορά σας στήν ἀνάπτυξη τοῦ κινηματογράφου Σούπερ 8 στή Γαλλία;

Βρισκόμαστε στήν ἀρχή τοῦ κινήματος Σούπερ 8 στόν πρωτοποριακό γαλλικό κινηματογράφο. Ὁ *Διπλός Λαβύρινθος* (1976), ἡ πρώτη μας ταινία, ἦταν τό πρώτο γύρισμένο στή Γαλλία μεσαίου μήκους πρωτοποριακό φίλμ πού δείχτηκε στίς σημαντικότερες ἐκδηλώσεις νέου κινηματογράφου (Φεστιβάλ Λά Ροσέλ, Τουλόν, Νανσύ, «Μιά ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου» - Κέντρο Μπωμπούρ, κλπ.) καί εἶχε σοβαρό ἀντίκτυπο στήν κριτική καί στό κοινό. Ὁ Βέρνερ Νέκες πού εἶδε τό φίλμ στό Φεστιβάλ τῆς Τουλόν ἦταν σίγουρος ὅτι ἦταν γυρισμένο σέ 16 χλσ. Ἔτσι ἄρχισε ἡ συνειδητοποίηση ὅτι κατάλληλα δουλεμένο, τό Σούπερ 8 δέν εἶχε τίποτα νά ζηλέψει ποιοτικά ἀπό τά ἄλλα φορμά, (16 χλσ. - 35 χλσ.) καί ὅτι ἄνοιγε τό δρόμο σέ μιά ἀντιμετώπιση τοῦ κινηματογράφου πιό ἐλεύθερη, πιό ζωντανή καί πιό ἄμεση. Ἀπό κεῖνη τή χρονιά ἀρχίζουν νά ἐμφανίζονται ὁλο καί περισσότεροι καινούριοι κινηματογραφιστές πού δουλεύουν μέ Σούπερ 8. Τό 1977, στό φεστιβάλ νέου κινηματογράφου τῆς Ὑέρ, τά ἔργα πού διακρίθηκαν περισσότερο ἦταν γυρισμένα σέ Σούπερ 8. Ἡ πρώτη ἀναδρομική παρουσίαση τοῦ ἔργου καλλιτεχνῶν τοῦ γαλλικοῦ πρωτοποριακοῦ κινηματογράφου, πού προγραμμάτισε τό Ἐθνικό Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης τοῦ Παρισιοῦ, ἦταν ἡ ἑβδομάδα προβολῶν τῶν ἔργων μας πέρσι τήν ἄνοιξη. Σήμερα, ὁ γαλλικός πειραματικός κινηματογράφος Σούπερ 8 θεωρεῖται ἕνα ἀπό τά σημαντικά αἰσθητικά φαινόμενα τῆς σύγχρονης πρωτοπορίας.

«Ὁ γυναικείος ὀργασμὸς παραμένει γιὰ μᾶς ὁ πιὸ αἰνιγματικός, ὁ πιὸ ἑρμητικός, χωρὶς ποτὲ μέχρι τώρα νὰ ἔχει αὐθεντικὰ ἀναλυθεῖ»[1]

ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΓΙΑ ΜΙΑ ΡΙΖΙΚΑ ΚΑΙΝΟΥΡΙΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΓΙΑ ΕΝΑ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

1. Γύρω από μιά γυναικεία κουλτούρα. Αὐτονόητες θέσεις.

Ἡ ὑπάρχουσα κουλτούρα ὑπεροχῆς τοῦ ἀντρικοῦ φύλου, δημιούργημα τοῦ ἄντρα κατ' εἰκόνα καὶ ὁμοίωσή του, φτιαγμένη ἐτσι ποὺ νὰ ἐξυπηρετεῖ τὰ δικά του κοινωνικά, οἰκονομικὰ καὶ σεξουαλικὰ συμφέροντα.

Ἡ γυναίκα ἐχει κι' αὐτὴ συμβάλλει στὴ δημιουργία της ἀλλὰ σὰν ὑποστήριγμα τοῦ ἀντρικοῦ «πνεύματος». Σὲ τοῦτη τὴν κουλτούρα ἡ γυναίκα εἶναι σχεδὸν ἀπούσα. Ἀγνωστη. Ἀγνοημένη. Βουβή. Φυλακισμένη. Περιφρονημένη. Διαστρεβλωμένη. «Αἰνιγματική». «Ἑρμητική».

Σὲ τοῦτη τὴν κουλτούρα ἡ θηλυκότητα εἶναι προβολὴ ἀντρικῶν πρότυπων.

Ἡ γυναικεία κουλτούρα μένει νὰ δημιουργηθεῖ.

Ἤδη δημιουργεῖται ἀπ' τὶς γυναίκες ποὺ ἀρνοῦνται νὰ ὑποταχτοῦν στὴν τάξη τῶν πραγμάτων ποὺχει ὁροθετηθεῖ ἀπ' τὸν ἄντρα.

Μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν κουλτούρα ἡ γυναίκα θὰ μπορέσει νὰ κατακτήσει τὸν πολιτικὸ χῶρο ποὺ εἶναι ἀπαραίτητος γιὰ τὴν ἀνθησή της. Κάθε γυναικεία δημιουργικὴ πράξη ποὺ φανερώνει τὴν ἀπόσταση ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα μιᾶς θηλυκότητας γενικῆς, κωδικοποιημένης καὶ κατασκευασμένης ἀπ' τὸν ἄντρα καὶ τὴν εἰδική, μοναδικὴ ταυτότητα ποὺ αὐτοαποκαλύπτει ἡ ἴδια ἡ γυναίκα, συμβάλλει στὴν δημιουργία αὐτῆς τῆς κουλτούρας.

«Πάντως πιστεύω ὁλο καὶ περισσότερο πὼς πρέπει νὰ ἀποφεύγουμε νὰ ταξινομοῦμε σύμφωνα μὲ τὸ φύλο τὴν πολιτιστικὴ παραγωγή: τοῦτο εἶναι γυναικεῖο, κεῖνο εἶναι ἀντρικό. Νομίζω πὼς τὸ πρόβλημα βρίσκεται ἀλλοῦ: μὲ ποιὸ τρόπο θὰ δοθοῦν στὶς γυναίκες οἱ οἰκονομικὲς καὶ οἱ λιμπιντικὲς συνθῆκες γιὰ ν' ἀναλύσουν καὶ νὰ δοῦν διαλεκτικὰ τὴν κοινωνικὴ καὶ τὴ σεξουαλικὴ τους καταπίεση ὥστε ἡ κάθε μιὰ νὰ μπορέσει νὰ ζήσει καὶ νὰ ἐκφράσει τὶς ἰδιοτυπίες της, τὶς διαφορές της, ὁ,τι ἐχει τὸ μοναδικὸ καθὼς τὴν ἐχουν διαμορφώσει τὰ τυχαία κι οἱ ἀναγκαιότητες τῆς φύσης, τῆς οἰκογένειας, τῆς κοινωνίας».[2].

Ἡ γυναικεία κουλτούρα δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ βρίσκεται σὲ ρήξη μὲ τὴν κυρίαρχη κουλτούρα.

Δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ἀρνηση τῆς κυρίαρχης πολιτιστικῆς *γλώσσας*.

Δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ ἀπορίπτει τὶς διαδικασίες ποὺ ἐπιβάλλει ἡ κυρίαρχη τέχνη.

Δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ ἀφήνει ν' ἀναδυθοῦν ὁλα ὅσα οἱ κυρίαρχες κοινωνικὲς δομὲς καταπιέζουν μέσα στὸ ἄτομο: σῶμα, πόθο, σεξουαλικότητα, ὑποσυνείδητο.

Δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ ὁδηγεῖ στὸ ξέσπασμα τοῦ ἐξεργεμένου ὑποσυνείδητου μέσα στὶς νόρμες τῆς ἐκφρασης.

2. Ὅραμα μιᾶς ριζικὰ καινούργιας γυναικείας ταυτότητας

Μιὰ ριζικὰ καινούρια γυναικεία ταυτότητα δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ γκρεμίζει ὁ,τι βαραίνει πάνω της καὶ τὴν πιέζει.

Ὁ,τι τὴ στραγγαλίζει μέσα σὲ κατηγορίες βολικές, ὁ,τι ἐκμηδενίζει τὴ διαφορὰ καὶ τὴν ἐλευθερία της.

Δὲν μπορεῖ παρὰ ν' ἀνακαλύπτει τὸν ἑαυτό της, νὰ ξεσπά.

Ξεριζώνοντας τὶς ἀνακαλύψεις καὶ τὶς ἀποκαλύψεις της ἀπὸ τὸ πιὸ βαθύ, τὸ πιὸ σκοτεινὸ σημεῖο τῶν σπλάχνων της.

Μιὰ ριζοσπαστικὴ θηλυκότητα δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι μιὰ ἁρμονία ἀνάμεσα στὰ στοιχεῖα ποὺχουν ταξινομηθεῖ «γυναικεῖα» κι' αὐτὰ ποὺχουν ταξινομηθεῖ «ἀντρικά».

Δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ διαλύει τὰ περιχαρακωμένα δυϊστικὰ ἀντίθετα.

Δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ συνενώνει ὁρμὲς ἀντιφατικὲς μά καὶ συμπληρωματικές.

Μιὰ ριζοσπαστικὴ θηλυκότητα δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι *ὁλότητα:* οὔτε κομμάτι, οὔτε ἔλλειψη, οὔτε ἀνεπάρκεια.

3. Πάθος τῆς ριζοσπαστικῆς δημιουργίας: γιὰ ἕνα διαφορετικὸ κινηματογράφο

Ἀνυποταγή. Ἀνεξαρτησία. Ρήξη. Αὐτονομία.

Κατάργηση τῆς οἰκονομικῆς ὑποτέλειας ποὺ εἶναι συνώνυμη μὲ τὸν κινηματογράφο τῶν μεγάλων προϋπολογισμῶν, τῶν μεγάλων τεχνικῶν μέσων τῆς μεγάλης κατανάλωσης, τῆς μεγάλης ἐξάρτησης.

Κατάργηση τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ τῆς ὁρασης ποὺ συνιηρεῖ ἡ βιομηχανία τῆς εἰκόνας.

Κατάργηση τῆς ἐπεξηγηματικῆς εἰκονογράφησης τῶν κοινωνικῶν μύθων ποὺ πουλά ὁ καπιταλιστικὸς κινηματογράφος.

1. Ζὰκ Λακὰν «Ἡ ἀγωνία». Ἀναφέρεται ἀπὸ τὴν Εἰρήνη Διαμαντή «Ἔρευνες πάνω στὴ θηλυκότητα», *Ornicar*[2]*/ Analytica* τόμος 5.

2. Τζοὺλια Κρίστεβα: «Μίες" γυναίκες». Συνέντευξη μὲ τὴν Ἐλιάν Μπουκέ. *Les cahiers du GRIF, No 7*, Ἰούνης 1975 (" νεολογισμὸς τῆς Κρίστεβα).

Κατάργηση τών προκατασκευασμένων ἐνοιών τού «πραγματικού», τού «φυσικού», τού «ἀντικειμενικού», τού «κατανοητού», ἀλλοθι μιάς κοινωνίας πού παράγει νευρώσεις καί τίς διαδίδει μὲ τά μαζικά μέσα.

Κατάργηση τού διαχωρισμού τών εἰδικοτήτων.

Κατάργηση τών ἱεραρχιών καί τών ρόλων.

Κατάργηση τής κατασκευασμένης γυναίκας, τής παθητικής ἠθοποιού, αὐτής πού ὑποτάσσεται στή θέληση ἑνός ἄλλου, αὐτής πού μεσολαβεί γιά τόν ὀργασμό ἑνός ξένου.

Σπάζω καθρέφτες καί τζάμια.

Προβάλλω.

Μιά ριζικά καινούρια γυναικεία ταυτότητα δὲ μπορεί ν' ἀνθήσει παρά μόνο μέσα ἀπό μιά ριζοσπαστική δημιουργία.

Κατασκευάζω μόνη τίς δικές μου εἰκόνες.

Ἀνακαλύπτω τήν ὁρασή μου πού δέν εἶναι οὔτε «φυσική» οὔτε «ἀντικειμενική», ἀλλά ἀληθινή ἀφού ξεπηδά ἀπ' τό δίωμα καί κατανοητή ἀν ξεχάσουμε ὅσα τά σχολεῖα μάς δίδαξαν νά καταλαβαίνουμε.

Ἐλευθερώνω τήν ἐνδοσκόπησή μου.

Ἐκθέτω τίς ρίζες μου καί τούς πόνους μου: τήν παιδική ἡλικία, τόν πόθο, τήν ἐξέργεση, τήν καταπίεση, τά βασανιστήρια, τά γηρατειά, τό θάνατο.

Ἐκθέτω τά ἀρχετυπικά καί τά κοινωνικά μου χρώματα: τό κόκκινο, τό μαύρο, τό ἄσπρο, τό ρόζ, τό χρυσό, τό ἀσημένιο.

Παρουσιάζω τίς νοητικές μου δομές, τίς γεωμετρίες μου.

Ἐγγράφω τή σωματική μου εἰκόνα πάνω στό φίλμ.

Ἀνοίγομαι σὲ σάς μέσα ἀπ' τό σῶμα μου πού αἰσθάνεται κι εἶναι αἰσθητό.

Τό σῶμα μου γυναίκας/ὑποκειμένου.

Σάς προσφέρω τίς τελετές τής ταυτότητάς μου.

Αἰμορραγία ταυτότητας πού γι' αὐτήν δὲ μεσολαβεί κάποιος ἄλλος, μά τήν ἀναλαμβάνω ἐγώ ἡ ἴδια μπροστά σας.

Σάς κοιτάζω.

Σάς ἐξετάζω.

Σάς ρωτώ.

Γεννώ ἕνα *διαφορετικό* κινηματογράφο.

Κατερίνα Θωμαδάκη-Μαρία Κλωνάρη
Ὀκτώβρης 1977.

Τό κείμενο αὐτό πρωτοδημοσιεύτηκε στό περιοδικό CinemAction *No 1, ἀφιέρωμα στόν Κινηματογράφο τής ἀναμφισβήτησης — «Δέκα χρόνια μετά τό Μάη τού '68», Παρίσι, Μάης 1978).*

Ἡ Κατερίνα Θωμαδάκη καί ἡ Μαρία Κλωνάρη στή ταινία *Τό παιδί πού γέννησε πουλιές* (1977)

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Διπλὸς Λαβύρινθος (1976). Σούπερ 8 ἐγχρωμο/σιωπηλό/55΄.
Ἀναζήτηση ταυτότητας μέσα ἀπ' τό σῶμα, τό ὑποσυνείδητο, τήν εἰκόνα. Διασωματική μελέτη σέ δύο μέρη: 1) Ἡ Κ.Θ. ἐνσαρκώνει νοητικές της εἰκόνες καί κινηματογραφεῖται ἀπό τήν Μ.Κ. 2) Ἡ Μ.Κ. ἐνσαρκώνει νοητικές της εἰκόνες καί κινηματογραφεῖται ἀπό τήν Κ.Θ. Δράσεις-μεταμφιέσεις μέ κινήσεις, ὑλικά, ἀντικείμενα. Πολιτική διάσταση τῆς γυναικείας ταυτότητας. Πολιτική διάσταση τοῦ σώματος. Πολιτική διάσταση τῆς ποιητικῆς γλώσσας. Πολιτική διάσταση τοῦ Σούπερ 8.

Οὐβερτοῦρα (1977) Φίλμ χωρίς φίλμ: δράση γιά δύο ἄτομα καί φωτεινή δέσμη. Περίπου 20 λεπτά.
Αὐτοσχέδιες δράσεις πού πραγματοποιοῦμε στό χῶρο πού μεσολαβεῖ ἀνάμεσα στή μηχανή προβολῆς καί στήν ὀθόνη. Οἱ δράσεις αὐτές καταγράφονται ἀπο τή φωτεινή δέσμη σά σκιές πάνω στήν ὀθόνη.

Τὸ παιδί που γέννησε πούλιες (1977) Φίλμ/δράση. Σούπερ 8 ἐγχρωμο + 300 Φωτεινές διαφάνειες 24×36 + ἦχος σέ ἀπευθείας μετάδοση/110 λεπτά. Γυναικείο σύμπαν πού δημιουργεῖται ἀπό τέσσερα πρόσωπα: τήν Κ.Θ., τήν Μ.Κ., ἕνα κοριτσάκι-ἀγαλμα καί μία πόρνη πού ἐμφανίζεται μέσα ἀπό ἕνα της κείμενο. Θέμα ἡ γυναικεία ταυτότητα, ἡ παιδική ἡλικία, το ὑποσυνείδητο, ἡ σεξουαλικότητα. Σκέψη ἀρθρωμένη μέ τό σώμα στήν εἰκόνα. Ταυτόχρονα, παρέμβαση ἀπό κείμενα πού διαταράζουν τήν ἀποκλειστικά ὀπτική-διαισθητική ἀντίληψη. Διαλεκτική ἀνάμεσα στό ποιητικό καί τό πολιτικό στοιχεῖο.

Σῶμα (1978) Σούπερ 8 ἐγχρωμο + 150 φωτεινές διαφάνειες + ἦχος ἀπό μαγνητοταινια/50 λεπτά.
Μελέτη τῆς εἰκόνας τοῦ γυναικειου σώματος. Ποιητική προσέγγιση πού φτάνει μέχρι τήν αφαίρεση. Τά μέρη τοῦ σώματος τραβηγμενα σέ γκρό-πλάν χάνουν τήν ταυτότητά τους καί γίνονται ἀλλόκοτα τοπία. Τό *Σῶμα* εἶναι ἕνα μανιφέστο πούρχεται σέ ἀντίθεση μέ τήν ἀλλοτριωμένη, τυποποιημένη καί καταναλωτική εἰκόνα τοῦ γυναικείου σώματος πού κατακλύζει τα μαζικά μέσα.

Ἡ μεγάλη ἀρτηρία (1979) Φίλμ/δράση. Σούπερ 8 ἐγχρωμο καί ἀσπρόμαυρο + 200 φωτεινές διαφάνειες 24×36 + δίντεο ἀσπρόμαυρο/σιωπηλό/100 λεπτά.
Ἀποτελεῖται ἀπό τρία μέρη: τά δύο πρώτα, αὐτοβιογραφικά, ἀναφέρονται στήν ἀνάμνηση δύο ὀδυνηρῶν προσωπικῶν βιωμάτων 1) Δράση τῆς Μ.Κ., φωτογραφημένη + κινηματογραφημένη ἀπό τήν Κ.Θ. 2) Δράση τῆς Κ.Θ. φωτογραφημένη + κινηματογραφημένη ἀπό τήν Μ.Κ. Τό τρίτο μέρος ἀναφέρεται σέ ἕνα τραῦμα κοινωνικό: τούς σεξουαλικούς ἀκρωτηριασμούς πού ὑφίστανται καθημερινά οἱ ἀφρικανίδες γυναίκες, στό ὄνομα μιᾶς οἰκογενειακῆς καί κοινωνικῆς οἰκονομίας πού τίς θεωρεῖ ἁπλά καί μόνο μηχανές ἀναπαραγωγῆς τοῦ εἴδους. Διαλεκτική ἀνάμεσα στό προσωπικό καί τό κοινωνικό βίωμα.

(Μέ τή *Μεγάλη ἀρτηρία* κλείνει ἡ «Τετραλογία τοῦ Σώματος» πού περιλαμβάνει καί τόν *Διπλό λαβύρινθο*, τό *Παιδί πού γέννησε πούλιες* καί τό *Σῶμα*).

Unheimlich I: Κρυφὸς Διάλογος (1977-1979) Σούπερ 8 ἐγχρωμο + φωτεινές διαφάνειες/σιωπηλό/80 λεπτά
Μέ τή συμμετοχή τῆς Ἔλιας Ἀκρίβου.

Kha Uebertragung: Οἱ βαλσαμωμένες. (Πρώτο τραγούδι γιά τό Unheimlich) (1979-1980) τῆς Μαρίας Κλωνάρη Σούπερ 8 ἐγχρωμο/σιωπηλό/60 λεπτά.
Unheimlich II. Ἀστάρτη (1979-1980). Σούπερ 8 ἐγχρωμο + φωτεινές διαφάνειες 24×36/180 λεπτά.
Μέ τίς Μαρία Κλωνάρη, Κατερίνα Θωμαδάκη καί Παρβανέ Ναβάι (1979).
Dagmar καὶ Eve, πορτραῖτο τῆς Dagmar Bürger καὶ τῆς Eve Eiholzer (1979) Σούπερ 8 ἐγχρωμο/σιωπηλό/15 λεπτα.
Unheimlich III. Οἱ μητέρες. Δράση γιά φίλμ, διαφάνειες, πολαρόιντ, κείμενα, μπάντα ηχου καί κατασκευασμένες ὀθόνες. Σούπερ 8 ἐγχρωμο, διαφάνειες 24×36. Μέ τίς Ἔλια Ἀκρίβου, Ἀνατόλια, Ἀντωνιάς Δημολίτσα, Μαρία Κλωνάρη, Γιολάντα Κλωνάρη, Μυρτώ, Μαρία Νιτσόλα, Αλεξάνδρα Θωμαδάκη καί Κατερινα Θωμαδάκη.

Selva, ἕνα πορτραῖτο τῆς Παρβανέ Ναβαΐ. (1981) τῆς Μαρίας Κλωνάρη. Σούπερ 8, ἐγχρωμο, σιωπηλό, 30 λεπτά.

Unheimlich εἶναι ἕνας ἀμετάφραστος γερμανικός ὅρος πού ὑποδηλώνει τό παράξενα ἀνησυχαστικό, τό αἰνιγματικό, αὐτό πού ἐχει ἀπωθηθεί καί τώρα ξαναβγαίνει στήν ἐπιφάνεια.
Μέ τό *Unheimlich I: Κρυφὸς Διαλογος* συνεχίζεται ἡ ἔρευνα ταυτότητας πού ἀναπτύξαμε στά προηγούμενα ἔργα μας μέ ἰδιαίτερη τούτη τή φορά ἐμφαση στήν κατάδυση στό γυναικείο ὑποσυνείδητο.
Τούτο τό ἔργο ἐγκαινιάζει ἕνα καινούργιο κύκλο/τρίπτυχο πού θά ὁλοκληρωθεί μέ τό *Unheimlich II: Ἀστάρτη* καί τό *Unheimlich III: οἱ Μητέρες*. Ἐδῶ τό ὑποσυνείδητο λειτουργει σά γέφυρα: συνδέει τήν ὑποκειμενική ἀναπαράσταση τῆς γυναίκας μέ τίς προϊστορικές καί μυθολογικές μνῆμες τῆς μητριαρχίας. Ὁ ἀπόηχος ἀπ' τό σβησμένο αὐτό γυναικείο παρελθόν ἐγγράφεται στό παρόν καί στό μέλλον.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Κατερίνα ΘΩΜΑΔΑΚΗ

Σπουδές Ἀγγλικής Φιλολογίας στό Πανεπιστήμιο Ἀθηνών. Σπουδές Θεάτρου με τόν Λούκα Ρονκόνι καί τόν Κατσουιρο Οἴντα (Ὑποτροφία Διεθνούς Ἰνστιτούτου Θεάτρου, Παρισι). Θεωρητικές σπουδές θεάτρου μέ τόν Μπερνάρ Ντορτ στό Πανεπιστήμιο Παρισι ΙΙΙ, Νεα Σορβόνη. Διδακτορική διατριβή. Παρακολουθεί μαθήματα πειραματικού κινηματογράφου καί πλαστικών τεχνών στό Πανεπιστήμιο Παρίσι Ι, Σορβόνη.

Τό 1968 ἱδρύει στήν Ἀθήνα σέ συνεργασία μέ τήν Μαρία Κλωνάρη τό «Θέατρο τών 4» πού ἀργότερα μετονομάστηκε «Χώρος Θεατρικής Ἔρευνας». Μεταφράζει καί σκηνοθετεί πολλά θεατρικά ἔργα.

Ἀπό τό 1973 ὡς τό 1976 δημοσιεύει σειρά ἀρθρων πάνω στή διεθνή θεατρική πρωτοπορία στό *Θέατρο* τού Κώστα Νίτσου. Συνεργασίες της ἔχουν δημοσιευτεί στό περιοδικό *le texte et la scène* (Παρίσι) καί *Jeu* (Μοντρεάλ).

Ἀπό τό 1975 ζει καί ἐργάζεται στό Παρίσι στό χώρο τού πειραματικού κινηματογράφου (βλ. φιλμογραφία).

Μαρία ΚΛΩΝΑΡΗ

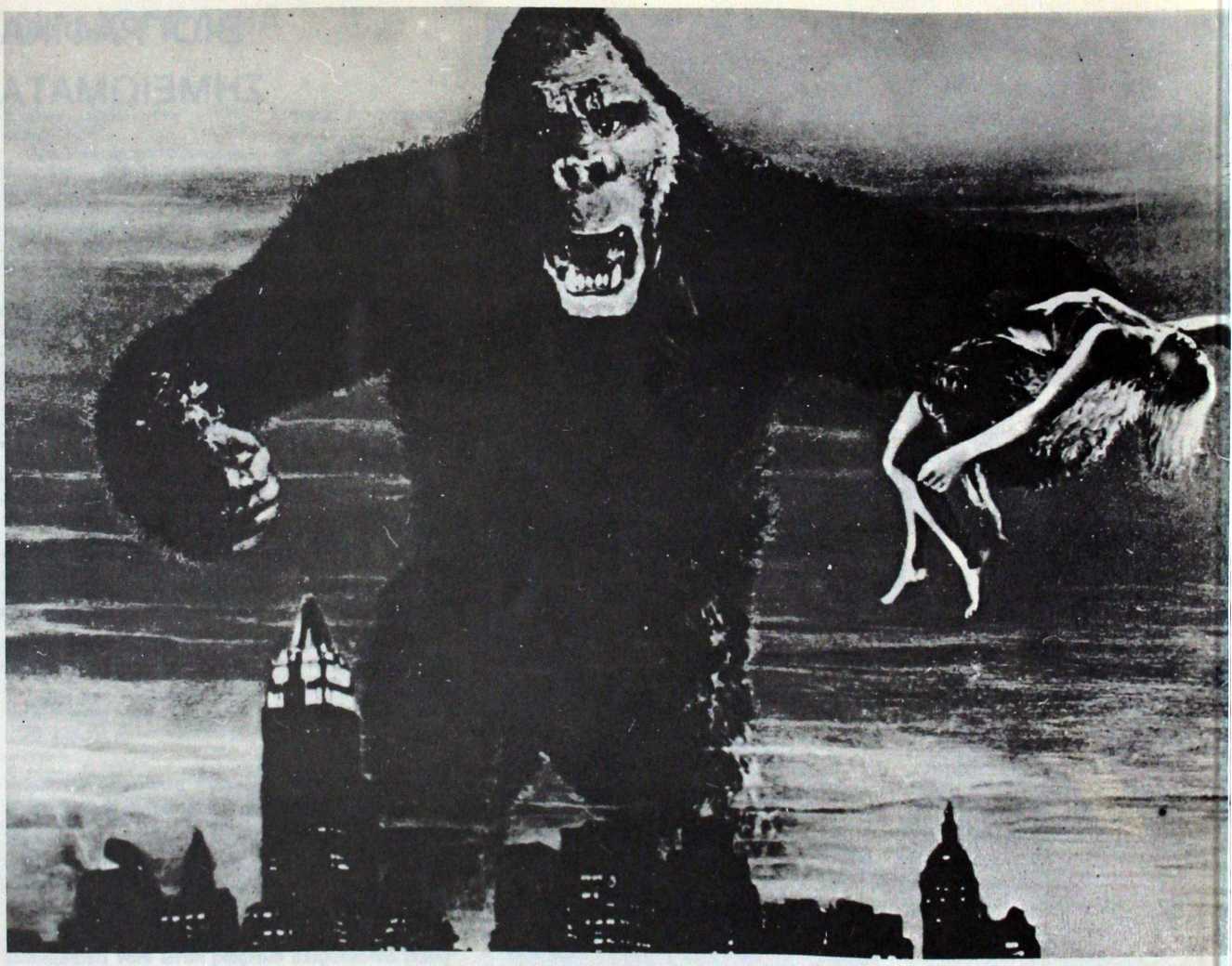
Ζωγραφική μέ τόν Πάνο Σαραφιανό. Σπουδές σκηνογραφίας καί γραφικών τεχνών στήν Α.Σ.Κ.Τ. τής Ἀθήνας μέ τόν Βασίλη Βασιλειάδη. Θεωρητικές σπουδές πλαστικων τεχνών καί πειραματικού κινηματογράφου στό Πανεπιστήμιο Παρίσι Ι, Σορβόνη πλάι στούς Μπερνάρ Τεσέντρ, Ντομινίκ Νογκέζ καί Μισέλ Ζουρνιάκ. Maîtrise Αἰσθητικής. Προ-διδακτορικό δίπλωμα σέ Αἰσθητική καί Ἱστορία τής Τέχνης. Ἑτοιμαζει διδακτορική διατριβή πάνω στόν Πειραματικό Κινηματογράφο.

Τό 1968 ἱδρύει στήν Ἀθήνα σέ συνεργασία μέ τήν Κατερίνα Θωμαδάκη τό «Θέατρο τών 4» πού ἀργότερα μετονομάστηκε «Χώρος Θεατρικής Ἔρευνας». Σκηνικά καί κοστούμια γιά διάφορες δημιουργίες τής ὁμάδας. Τό 1972 βραβεύεται γιά τά σκηνικά καί τά κοστούμια τής «Σαλώμης» τού Ὄσκαρ Οὐάιλντ στή Διεθνή Ἔκθεση Σκηνογραφίας τού Νόβι-Σάντ.

Ἀπό τό 1973 ὡς τό 1975 ἐκδίδει στήν Ἀθήνα τρία ἀλμπουμ μέ σχέδια («11 Ἐρωτικές Ζωγραφιές», «Παραμορφώσεις», «Μεγαλομάρτυς Τροπαιοφόρος Γεώργιος, ὁ Γάμος» - Ἐκδ. Κέδρος). Ἀπό τό 1975 ζεί καί ἐργάζεται στό Παρίσι στό χώρο τού πειραματικού κινηματογράφου (βλ. Φιλμογραφία).

(Κείμενα καί συνεντεύξεις τής Κατερίνας Θωμαδάκη καί τής Μαρίας Κλωνάρη μέ θέμα τήν κινηματογραφική τους δουλειά ἔχουν δημοσιευτεί σέ διάφορα γαλλικά περιοδικά κι ἐφημερίδες (*Libération, CinemAction, Cinéma Différent, Ecran, Sorcières, Jungle, Canal* κ.ἀ. καθώς καί στό ἰταλικό περιοδικό *Effe*).

Πρόσφατα ἡ Κατερίνα Θωμαδάκη καί ἡ Μαρία Κλωνάρη ἐχουν διευθύνει σεμινάρια Πειραματικού Κινηματογράφου στην Ἑλβετία (Ζυρίχη, Μπιέν).



Pierre Baudry

Παραγωγή τής πραγματικότητας, πραγματικότητα τής παραγωγής.

Τό κείμενο αὐτό πρωτοδημοσιεύτηκε μέ τόν τίτλο «Production de la réalitè, réalitè de la production» στό συλλογικό ἀφιέρωμα *Le cinéma américain, analyses de films* (μέ ἐπιμέλεια τού Raymond Bellour), Τόμος Β΄, Flammarion, 1981. Τήν μετάφραση ἔκανε ὁ Κλώντ Λωράν.

Ἀριστερά: ἡ ταινία *King Kong* τῶν Schoedsack καὶ Cooper, δεξιά: σκηνὴ ἀπὸ τὸ *King Kong 76*, τοῦ John Guillermin

Ἐκεῖνο πού, γενικά, προσδιορίζει ἕνα κινηματογραφικό εἶδος, εἶναι εἴτε μία θεματική σειρά, κοινοί τόποι πού καθορίζονται ἀπό ἕνα μυθικό λόγο (ὅπως εἶναι, στό γουέστερν, ὁ κάου - μπόυ, ὁ νόμος, τό κοπάδι, ὁ ἰνδιάνος...), εἴτε ὁρισμένες *ἐπενέργειες* (ἡ ἀγωνία τῆς ἀστυνομικῆς ταινίας, τό γκάγκ τοῦ μπουρλέσκη...)

Ὑπάρχει μία ἐξαίρεση: ἡ *ὑπερπαραγωγή*. Ἐκεῖνο πού, στήν περίπτωση αὐτή, δίνει στήν ταινία τό στάτους της, δέν εἶναι οὔτε ὁ μυθολογικός σύνδεσμος τῆς ἱστορίας, οὔτε ἡ ἰδιαιτερότητα τῆς ἀφήγησης, ἀλλά τό κόστος κατασκευῆς της, δηλαδή κάτι πού ἀ priori δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τό περιεχόμενό της.

Ἐπί πλέον, οἱ ὑπερπαραγωγές εἶναι *ἐπίσης* καί γουέστερν, φανταστικές ταινίες, ἱστορικές, ἐπιστημονικῆς φαντασίας κλπ. Τί νά πούμε λοιπόν; Πῶς ἡ ὑπερπαραγωγή δέν εἶναι ἕνα εἶδος stricto sensu; Μοῦ φαίνεται ὅτι μ' αὐτό τόν τρόπο θά ξεμπερδεύαμε κάπως ἐσπευσμένα· κι' αὐτό ὄχι μόνο ἐπειδή τό εἶδος, σύμφωνα μέ ὁρισμένες πολύ καλές λογοτεχνικές κριτικές (1), παραμένει μία ἔννοια γεμάτη ἀντιφάσεις, μέ κινητά ὅρια καί, ἐπομένως, δύσκολη στή χρήση της, ἀλλά κυρίως ἐπειδή ἡ οἰκονομική ἀναγωγή, πού προσδιορίζει τήν ὑπερπαραγωγή, συμβαίνει νά ἐπενεργεῖ πάνω στά ἴδια τά φιλμικά κείμενα.

Πραγματικά, αὐτή ἡ ἐπίδειξη τοῦ κόστους δέν τοποθετεῖται μόνο στό διαφημιστικό λόγο πού συνοδεύει τήν προβολή αὐ-

(1) Πρέπει νά ἀναφέρουμε ἐδῶ τήν κλασική *Εἰσαγωγή στή φανταστική λογοτεχνία*, τοῦ Tzvetan Todorov, ἐκδ. Seuil, Παρίσι, 1970.

τών τών ταινιών, ἀλλὰ εἶναι ἐπίσης χαραγμένη — μέσα ἀπό μία σειρὰ στοιχείων — στήν ἐπεξεργασία τῆς μυθοπλασίας.

Στό ἐλισαβετιανό θέατρο δύο κομπάρσοι ἀναπαριστοῦν συμβατικά ἕνα ὁλόκληρο πλῆθος. Στίς ὑπερπαραγωγές τό ἴδιο τό πλῆθος βρίσκεται ἐκεῖ μπροστά στά μάτια μας: σκηνές μαχῶν, ὀρδές ποὺ ἐπελαύνουν, πανικός, πλῆθη σέ ἔξαρση, κοπάδια σκλάβων... μιά ὁλόκληρη μάζα κομπάρσων. Πόσα χρήματα! Ἐκεῖνο ποὺ λέει καταρχήν μιά ὑπερπαραγωγή εἶναι ὅτι μόνο ἕνα τεράστιο χρηματικό ποσό κάνει πραγματοποιήσιμο ἕνα ὁρισμένο τύπο θεάματος. Οἱ σχετικές ἐνδείξεις δέν εἶναι ἀλλωστε μόνο ἡ παρουσία τῶν πληθῶν, ἀλλά ἐπίσης, γιά παραδειγμα, ὁ μεγαλιώδης χαρακτήρας τῶν ντεκόρ ἡ ἡ παρουσία πολλῶν διασημων ἠθοποιῶν,ἕνα πολύτιμο κόσμημα ὀνομάτων ποὺ ξεπερνά κατά πολύ τίς ὑποσχέσεις μιάς συνηθισμένης ταινίας (βλ. π.χ. *Ἡ πιό μεγάλη μέρα τοῦ πολέμου*).

Ὅλα αὐτά ὁλοκληρώνονται μέσα στήν *πολυτέλεια* ποὺ προσφέρεται στό μάτι: μεγαλοπρέπεια τῶν ντεκόρ καί τῶν κοστουμιών, ὑπέροχη ὁμορφιά τῶν γυναικων, πλούτος καί σπατάλη τῶν ὑλικών... Γιά νά ἀναφερθεί στό κόστος της ἡ ὑπερπαραγωγή γίνεται ἔκθεση πλουσιοτήτων. Στήν προσπάθειά της νά μάς προσφέρει μία εἰκόνα τῆς «πραγματικότητας», δέ διστάζει νά ξοδέψει γιγαντιαία ποσά.

Ἐδώ βρίσκεται τό σημαντικότερο σημείο: οἱ ἐνδείξεις τῆς σπατάλης βρίσκονται ἐπίσης μέσα στήν παραγωγή ἐντυπώσεων τοῦ πραγματικοῦ: τό «ὑπερ-θέαμα» εἶναι, πρίν ἀπ' ὅλα, ἡ τάση νά δοθεί τό ἰσοδύναμο τῆς πυκνότητας τοῦ πραγματικοῦ κόσμου μέσα ἀπό κινηματογραφικές εἰκόνες. Μιά ὑπερπαραγωγή δέν ἀρθρώνει, ἀλλά συσσωρεύει καί στοιβάζει ἀναπαραστάσεις μέσα ἀπό μία ρεαλιστική τάση ποὺ θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε μιμητική.

Γι' αὐτό οἱ περισσότερες ὑπερπαραγωγές, τουλάχιστον κατά τήν κλασική τους περίοδο (δηλ. μέχρι τή δεκαετία τοῦ '60) δείχνουν μιά ἰδιαίτερη προτίμηση γιά τά ἱστορικῆς ἀναβίωσης λεγόμενα θέματα ποὺ τούς ἐπιτρέπουν τή συσσώρευση στοιχείων σύμφωνων μέ στερεότυπα ἡ μ' ἕνα ἀναφορικό ἱστοριογραφικό λόγο, συσσώρευση ἡ ὁποία στοχεύει στήν ἀναδημιουργία ἑνός κόσμου.

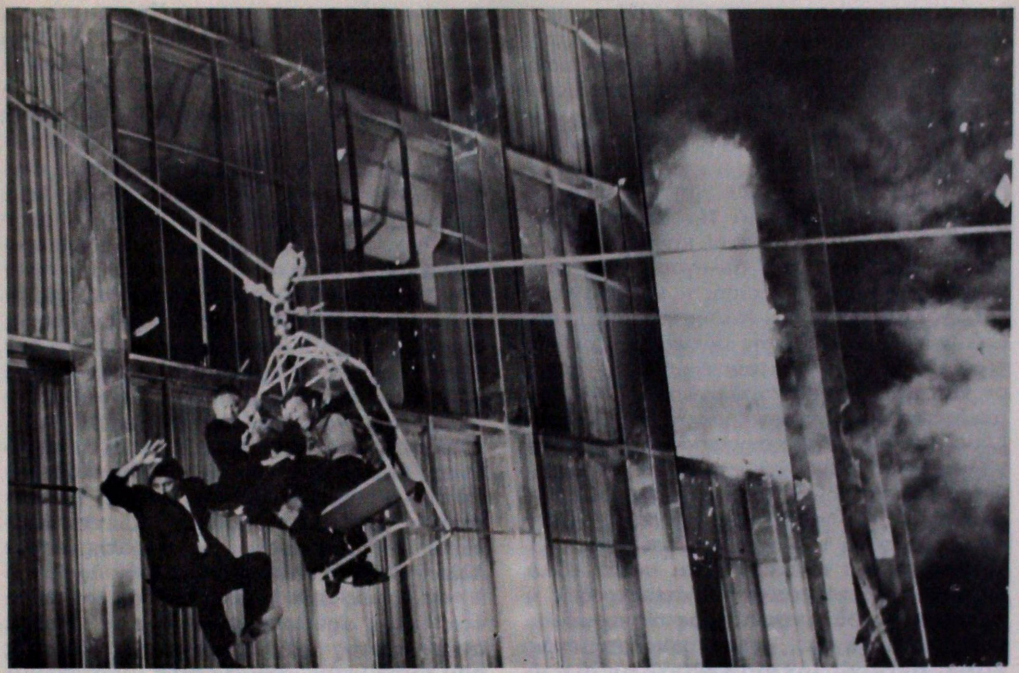
Θά μπορούσαμε ἐπίσης νά παρατηρήσουμε ὅτι ἡ ὑπερπαραγωγή εἶναι, ἀπό ἱστορική ἄποψη, συνδεδεμένη μέ τά τεχνικά ἐπιτεύγματα ποὺ ἔχουν σά σκοπό νά προσδώσουν στόν κινηματογράφο μεγαλύτερη ρεαλιστικότητα. Ἀναφέρω γιά παράδειγμα τόν *Χιτῶνα*, πρώτη ταινία σέ σινεμασκόπ καί τόν *Σεισμό* πρώτη ταινία μέ τό σύστημα «sensurround».

Μέ λίγα λόγια, στήν ὑπερπαραγωγή βρίσκουμε συγχρόνως ἕνα οἰκονομικό λόγο (ἐκεῖνο τῆς πραγματικότητας τοῦ κόστους της) καί τόν καθορισμό μιάς χρήσης τοῦ κινηματογράφου: ἡ ταινία σάν ἀντιγραφή τοῦ κόσμου.

Δέν ὑπάρχει τίποτα τό ξεχωριστό σ' ὅλα αὐτά: μέ τον ἕνα ἤ τόν ἄλλο τρόπο κάθε ταινία μιλάει γιά τό γύρισμά της καί ἀποτελεί, τουλάχιστον ἐν δυνάμει, τήν προώθηση ἡ τήν ἐφαρμογή μιάς ἀντίληψης τοῦ κινηματογράφου· τελικά, καθώς τά κριτήρια ομοιοτητας εἶναι πάρα πολλά, ἡ ὑπερπαραγωγή δέν μπορεί νά ἔχει τήν ἀποκλειστικότητα σάν ἀναπαράσταση τοῦ πραγματικοῦ. Ἔτσι, πρέπει μάλλον νά ἐπιμείνουμε στή συνάρθρωση αὐτών τών δύο ἐπιπέδων.

Ἄς κάνουμε τήν ὑπόθεση ὅτι δουλειά αὐτών τών ταινιών εἶναι νά ἀποκαταστήσουν τήν ἰσορροπία αὐτών τών δύο λόγων, καθένας ἀπό τούς ὁποίους προορίζεται νά στηρίξει τόν ἄλλο. Τί θά λέγαμε;

Ἡ πρόταση αὐτή εἶναι, ἀπό μιά ἄποψη, ἀναντίρρητη: ἡ πολυτέλεια τῆς σκηνοθεσίας, ὁ πλοῦτος τῆς πραγματικότητας τῆς ὁποίας παράγεται ἡ εἰκόνα, προορίζονται νά γίνουν ἀντιληπτά σάν σκηνοθεσία τοῦ πλούτου καί τῆς πολυτέλειας. Ἀπό 'δώ προκύπτουν δύο ἀποτελέσματα: ἀπό τή μιά μεριά, ὁ σχηματισμός κοινωνικών μοντέλων (π.χ. ἡ πομπώδης Κλεοπάτρα τῆς ταινίας τοῦ De Mille, σάν μοντέλο τῆς Ἀμερικανίδας)· ἔχουμε ἐδώ μία προφανή ἀλήθεια, πολύ ἀγαπητή στήν «ἰδεολογική» καί κοινωνιολογική κριτική. Ἀπό τήν ἄλλη, ἔχουμε ἕνα λιγότερο ἀναγνωρισμένο ἀποτέλεσμα, ποὺ εἶναι αὐτή ἡ ἐπιδεικτική παράθεση πλούτου, ἡ ὁποία ἔχει ἕνα χαρακτήρα θυσίας: τό Χόλυγουντ καί οἱ μιμητές του σκηνοθετοῦν στίς ὑπερπαραγωγές τήν ἀνάλωση, τήν καταστροφή μιάς ἐντυπωσιακῆς ποσότητας ἀγαθών, ποὺ ἔχει φυσικά μία διαφημιστική λειτουργία· ἐκεῖνο ποὺ μάς λένε οἱ ταινίες αὐτές, εἶναι κυρίως: «κοιτάξτε, εἴμαστε ἱκανοί νά σάς προσφέρουμε τήν πλουσιότερη ἀντιγραφή τοῦ κόσμου κι' αὐτό γίνεται χάρη στή χρηματική βάση μας». Δέν εἶναι ὅμως μόνο αὐτό: πρόκειται ἐπίσης γιά ἕνα φαινόμενο ἀνάλογο μ' ἐκεῖνο ποὺ οἱ ἐθνολόγοι παρατήρησαν μέ τό ὄνομα *potlach*, καταστροφή ἀγαθών ποὺ χρησιμεύει, μέσα σέ μία κοινωνική σχέση, στήν ἐγκαθίδρυση μιάς ὀφειλῆς στό ἐσωτερικό ἐκείνου ποὺ δέν εἶναι σέ θέση νά ἀνταποκριθεί σ' αὐτήν μέ μία παρόμοια ἡ ἀνώτερη καταστροφή. Φυσικά, γιά νά δοῦμε μιά ὑπερπαραγωγή δίνουμε τό ἀντίτιμο ἑνός εἰσιτηρίου, αὐτή ἡ δαπάνη ὅμως εἶναι συγκρίσιμη, σέ ἀτομικό ἐπίπεδο, μέ ὅλα ὅσα ξοδεύτηκαν γιά τήν



Ὁ Πύργος τῆς κολάσεως, τοῦ John Guillermin

πραγματοποίηση τοῦ θεάματος πού καταναλώνουμε; Ἀγοράζοντας τὸ εἰσιτήριό μας εἶναι, στήν περίπτωση αὐτή, σά νά μετέχουμε σέ μία τάξη. Τὸ μεγαλύτερο ἰδεολογικό ἀποτέλεσμα αὐτῶν τῶν ταινιῶν μπορεῖ νά περιγραφεῖ ἔτσι: πώς νά ξεπληρώσουμε τήν ὀφειλή, ἀν ὄχι μέ τήν τήρηση τῶν μοντέλων πού προτείνουν αὐτές οἱ ταινίες, ὅπως ἐπίσης καί μέ τήν τελετουργική καί ἐπαναληπτική συναναστροφή μ' αὐτό πού διατυπώνει (καί ἐνισχύει) τήν ὀφειλή: τόν κινηματογράφο;

Ἐπειδή ἡ τελετουργική διάσταση αὐτοῦ τοῦ προτσές εἶναι ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη οὐσιαστική. Ἀκόμα περισσότερο πού, ὅπως τό ἐδειξε ὁ Ζώρζ Μπατάιγ (2), καθώς οἱ ἀνθρώπινες δραστηριότητες δέν εἶναι ὁλοκληρωτικά ὀργανωμένες πρός τή συσσώρευση καί τήν αὔξηση τῆς ἀξίας, ἀλλά ἐπίσης καί πρός τήν πράξη τῆς καταστροφῆς της καί τῆς ἐκμηδένισης τῆς οἰκονομίας μέσα στήν ἴδια τήν οἰκονομία, ἡ κατανάλωση δέν εἶναι μόνο διατήρηση ἡ ἀναπαραγωγή τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων, ἀλλά ἐπίσης, ἐλεύθερη καί ἀνεξέλεγκτη ἀπώλεια, γεγονός πού τυποποιεῖται μέσα σέ κοινωνικές συμπεριφορές σάν τό παιχνίδι, τή θρησκευτική θυσία, τό ὄργιο καί τίς καλλιτεχνικές δραστηριότητες.

Ὑπάρχει πραγματικά μία διάσταση θυσίας μέσα στή δραστηριότητα τῆς κινηματογραφικῆς κατανάλωσης: κατά κάποιο τρόπο, δέν ξοδεύουμε μόνο τὸ ἀντίτιμο ἑνός εἰσιτηρίου, ἀλλά ἐπίσης χρόνο καί ἐνέργεια, σέ τόπους θεσμοποιημένους γι' αὐτή τή δραστηριότητα καί παρακολουθώντας τελετουργίες τῶν ὁποίων ἡ ταινία ἀποτελεῖ μόνο τή βάση.

Θά μποροῦσαμε ὅμως νά ἐξειδικεύσουμε αὐτή τήν πολύ γενική κι' ὄχι καί τόσο καινούρια περιγραφή μέ μία συμπληρωματική παρατήρηση πού καθορίζει ἕνα ὁλόκληρο πεδίο πιθανῶν ἀναλύσεων: εἶναι πολύ πιθανό ἡ τελετουργική αὐτή διάσταση νά βρίσκει ἐπίσης τή διατύπωσή της μέσα στά ἴδια τά φιλμικά κείμενα καί οἱ ταινίες αὐτές νά μᾶς μιλοῦν ἀσταμάτητα, μέσα ἀπό ἕνα φανταστικό πρωτόκολλο, γιά ἀπώλεια καί γιά παραγωγή καί νά χειρίζονται τήν παραγωγή καί τήν καταστροφή τῶν φανταστικῶν ἀντικειμένων σάν ἰδιότητες τῆς θυσίας.

Τί συμβαίνει στήν περίπτωση τῶν ὑπερπαραγωγῶν;

Ἄς πάρουμε σάν παράδειγμα τὸ «ἀκριβότερο ὄνειρο στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου», ὅπως τὸ διαφημίζουν: τὸ ξαναγύρισμα τοῦ *Κίνγκ Κόγκ* σέ πρόσφατη (3) παραγωγή Dino De Laurentis. Ταινία πού ἀξίζει τήν προσοχή μας ξεκινώντας ἀπό τὸ γεγονός ὅτι εἶναι μία *ἐπανεγγραφή*.

Αὐτό τὸ στοιχεῖο ἀλλωστε μᾶς ἐπιτρέπει νά τήν τοποθετήσουμε στό ἱστορικό εἶδος τῆς «ταινίας - καταστροφῆς», σειρᾶς ται-

(2) *Ἡ ἔννοια τῆς δαπάνης*, 1933· Ἅπαντα, Gallimard τ.1, Παρίσι, 1970, σελ. 302-320.

(3) Βγῆκε στά τέλη τοῦ 1976 σέ 2.200 αἴθουσες συγχρόνως σ' ὅλο τὸ κόσμο.

νιών πού ἐμφανίστηκαν ἀπό τό 1973 καί πού σήμερα παρακμάζουν. Ταινίες πού ἔχουν σάν κοινό χαρακτηριστικό τήν παρουσίαση, μέσα ἀπό τό θέμα τους καί τήν πολυτέλεια τών ντεκόρ καί τών τρύκ, τών ἀποτελεσμάτων ἑνός κατακλυσμού, μιάς καταστροφής ἤ μιάς θεομηνίας.

Νά λοιπόν, θά λέγαμε γρήγορα, μερικές ταινίες πού «μιλοῦν γιά τήν ἐποχή τους». Πραγματικά, ὅλες αὐτές οἱ κινηματογραφικές καταστροφές εἶναι ἀλληγορίες τής παγκόσμιας οἰκονομικής κρίσης τών χρόνων τού '70. Δέν θά διστάζαμε ἐπίσης νά συγκρίνουμε τήν ἐμφάνιση καί τήν ἐπιτυχία αὐτού τού νέου εἴδους μ' ἐκείνη τού γερμανικού ἐξπρεσιονιστικού κινηματογράφου τού '20 ἤ τού ἀμερικάνικου φανταστικού τού '30. Θά βγάζαμε τότε ἕνα γενικό συμπέρασμα: μία οἰκονομική κρίση συνεπάγεται γιά τόν κινηματογράφο τή σκηνοθεσία τού φόβου, τού φανταστικού, τού παράλογου, τήν ἐξορκιστική ἀναπαράσταση τού ἀνεξέλεγκτου.

Μία τέτοια ἀνάλυση εἶναι σωστή ἀλλά ἐσπευσμένη: στίς ταινίες - καταστροφής ἡ βιομηχανία τού κινηματογράφου μάς μιλάει γιά τήν ἐποχή μας, χρησιμοποιώντας ὅμως παλιές συνταγές (ἄν αὐτό πέτυχε τό '20 ἤ τό '30 γιατί ὄχι καί σήμερα). Τό ξαναγύρισμα τού *Κίγκ Κόγκ* εἶναι ἀποκαλυπτικό ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη: τό Χόλυγουτ ἀναφέρεται στόν ἑαυτό του, φτιάχνοντας ἀπό τά «παλιά ἔργα» ἕνα ξεσκονισμένο μουσεῖο (δίνοντάς τους σύγχρονη γεύση), ἐκδηλώνοντας ὅμως ἐπίσης μιά κάποια ἀποδυνάμωση τής ἐμπνευσης ἤ τουλάχιστον, τή θέληση νά χρησιμοποιήσει σήμερα ἕνα θεματικό τύπο πού ἔχει ἤδη δοκιμαστεί σέ ἄλλες περιστάσεις.

Ἀπό τήν ἄλλη μεριά, αὐτές οἱ ταινίες - καταστροφής ἔχουν κάποια σχέση μέ τήν τρέχουσα οἰκονομική καί κοινωνική κρίση, μέ σκοπό ὅμως νά δώσουν τήν εἰκόνα ἑνός τυχαίου, τυφλού καί ἀναπόφευκτου φαινόμενου. Ἡ ἰδέα τής καταστροφής εἶναι φυσικά πιό γοητευτική στή φαντασία μας ἀπό ἐκείνη τής διαλεκτικής: ἀντιλαμβανόμαστε μέ μεγαλύτερη εὐκολία τό γεγονότα τής φύσης καί τής κοινωνικής ζωής σάν ἀτυχήματα, καταστροφές καί χαοτικές ἐπιπλοκές παρά σάν τίς στιγμές ἑνός μετασχηματιστικού προτσές. Οἱ ταινίες - καταστροφής μάς ἐνθαρρύνουν νά *ὑποστοῦμε* τήν κρίση.

Μπροστά στήν καταστροφή, τό πανικόβλητο πλήθος τρέχει σάν ἕνας ἄνθρωπος (ἐκτός βέβαια ἀπό μερικούς ἥρωες)· γίνεται μάζα. Οἱ ταινίες - καταστροφής ἐνθαρρύνουν τή συγκέντρωση, τή λήθη τών κοινωνικών ἤ ἀτομικών ἀντιθέσεων· εἴμαστε ὅλοι πάνω στό ἴδιο σκάφος. Ἐξαίρεση ἀποτελοῦν ὁρισμένα ὑποπτα πρόσωπα, ἀμεσοι ἤ ἐμμεσοι ὑπαίτιοι τής καταστροφής (ὁπως π.χ. ὁ κακός πρωταίτιος τού *Πύργου τής κολάσεως* πού θυσιάζονται σάν ἀποδιοπομπαίοι τράγοι καί οἱ ἥρωες, πού ἀντιμετωπίζουν τόν κίνδυνο σάν θεόσταλτοι *εἰδικοί* (ὁ πυροσβέστης τού *Πύργου τής κολάσεως*).

Ποιός εἶναι λοιπόν αὐτός ὁ ἐκσυγχρονισμός στό ρημέηκ τού *Κίγκ Κόγκ*; Μία σύγκριση μέ τό πρωτότυπο, παρά τόν ἀκαδημαϊκό χαρακτήρα της, θά μάς ἔδινε ὁρισμένα σημαντικά στοιχεία.

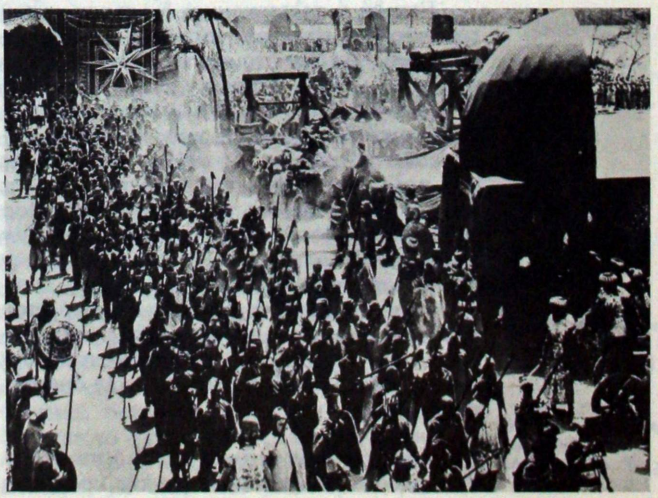
α) Βγαίνοντας ἀπό τή φωτιά του ὁ Κίγκ Κόγκ δέν ἐκδηλώνει καμία ἰδιαίτερη ὀργή, οὔτε καμία ἐπιθυμία καταστροφής καί, στή Νέα Ὑόρκη, ἡ σκληρότητά του ἐφαρμόζεται μόνο πάνω στόν ἐξερευνητή πετρελαίου πού τόν ἄφησε νά βγεῖ ἀπό τή φυλακή του. Ὅπως εἴπαμε, χρειάζεται ἕνα ἐξιλαστήριο θύμα, ἕνας κακός ἡ θυσία τού ὁποίου ἐνισχύει (καί ἐξαγνίζει) τήν κοινότητα. Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη ὁ Κόγκ δέν εἶναι ἕνα πρόσωπο μέ δικαιώματα (ἄς παρατηρήσουμε ἄλλωστε ὅτι δέν ἀναφέρεται στήν ἀρχή τού ἔργου, ὅπως στήν πρώτη ἔκδοση, ἀνάμεσα στά ἄλλα πρόσωπα), ἀλλά μία φιγούρα ἀνεμπόδιστης καί ἀνεξέλεγκτης δύναμης πού ἀντιτίθεται στήν ἑνότητα.

β) Ἄλλη «θυσία» πού προκαλεῖται ἀπό τό διάλογο: οἱ ἐπιβάτες τού γιώτ πού ναυάγησε καί πού χάθηκαν τή στιγμή πού παρακολουθοῦσαν τό *Βαθύ λαρύγγι*, ἐκτός ἀπό τή Dwan, τή νεαρή ἡρωίδα πού γλύτωσε ἐπειδή εἶχε μείνει στό κατάστρωμα.

Λεπτομέρεια πού μποροῦμε νά ἑρμηνεύσουμε μέ δύο τρόπους ἀντίθετους μεταξύ τους:

— σάν τιμωρία τού σέξ· πουριτανισμός πού ἀποτελεῖ κοινό χαρακτηριστικό ὅλων τών ταινιών καταστροφής (βλ. τό πρώτο θύ-

Σκηνή ἀπ' τό *Intolerance*, τού D.W. Griffith



μα στά *Σαγόνια τού καρχαρία*, οί έραστές τού *Πύργου τής κολάσεως*, ό στρατιώτης - βιαστής στό *Σεισμό*).

— σάν άποκλεισμός τής πορνογραφίας, γιά τήν όποία θάπρεπε νά πούμε έδώ ότι θριάμβευσε στό κινηματογραφικό έμπόριο λίγο πρίν τήν έμφάνιση τών ταινιών - καταστροφής (*Τό βαθύ λαρύγγι, Beyond The Green Door, The Devil in Miss Jones*...) πρόκειται έδώ γιά τήν άπόρριψη ένός άνταγωνιστικού είδους τής ταινίας - καταστροφής στό μέτρο πού καί τά δύο έχουν άπό κοινού μία όργιακή διάσταση (σεξουλικό όργιο/ όργιο καταστροφής).

Αύτός όμως ό άκριβής ύπαινιγμός γιά τό σέξ είναι συγχρόνως κωδικοποιημένος: ό *Κίγκ Κόγκ* είναι μία ταινία «γιά όλη τήν οικογένεια» καί οί πορνογραφικοί ύπαινιγμοί χαρίζουν ένα μικρό ρίγος χυδαίας εύχαρίστησης στόν ώριμο θεατή, ένώ τά παιδιά του, άγνά άρνάκια, δέν πιάνουν ούτε τό νόημα ούτε τό άλοτοπίπερο.

Μιά τέτοια παρατήρηση μπορεί νά φαίνεται μικρής σημασίας, ύπάρχει όμως σ' αύτήν μία σημαντική λεπτομέρεια: μετά τό '70 ή κινηματογραφική βιομηχανία έπαψε νά άπευθύνεται σ' ένα παγκόσμιο κοινό (4) γιά νά διαφοροποιήσει — έκτός άπό όρισμένες έξαιρέσεις — τούς στόχους της, νά όλοκληρώσει σύμφωνα μέ τούς κανόνες τού μάρκετιγκ τίς τάσεις τών διαφορετικών κοινών σέ σχέση μέ τά ύποτιθέμενα γούστα τους. Ό *Κίγκ Κόγκ* είναι μία άπ' αύτές τίς έξαιρέσεις, μία τάση συμφιλίωσης τών κοινών (παιδί/μεγάλος, κινηματογραφόφιλοι/λαϊκό κοινό) πάνω σ' ένα προϊόν μέ έπιβάλλον, πού έχει τή δυνατότητα νά διαφημίσει όλόκληρη τήν κινηματογραφική βιομηχανία. Συγκεντρώνει τά διαφορετικά κοινά τά κάνει νά τρέχουν όπως μία καταστροφή, ένοποιεί τό πλήθος.

γ) Στόν *Κίγκ Κόγκ* No 2 ύπάρχει μία έπιδεικτική παράθεση όλων τών δυνατοτήτων καί τών θαυμάτων τού κινηματογράφου: τά πλήθη, τά ντεκόρ, τά περίφημα άόρατα τρύκ. Όταν προβλήθηκε ή ταινία, έκστασιαστήκανε ίδιαίτερα γιά τήν ποιότητα τών τρύκ πού «άγγίζουν τήν τελειότητα» καί πού, συγκριτικά, έμφανίζουν σάν πολύ ξεπερασμένα τά τρύκ τής πρώτης έκδοσης.

Ίσως όμως, όσον άφορά αύτό τόν τομέα, ή «τεχνική ποιότητα» νά άποτελεί μία παγίδα: στήν ταινία τών Cooper καί Schoedsack, ή σύχρονη παρουσία στήν ίδια εικόνα άνθρώπων καί τού τέρατος είναι ένα είδος διαρκούς σκανδάλου πού τονίζει τόν έλαφρά όρατό χαρακτήρα τών τρύκ· οί εικόνες άποτελούν τόν τόπο ένός παράδοξου άφού οί όντότητες πού τοποθετούνται στόν ίδιο χώρο παραμένουν σχετικά έτερογενείς (5), γεγονός πού συμβάλλει σημαντικά στό νά έχει ή ταινία μία όνειρική όψη.

Στό ξαναγύρισμα άντίθετα, ή «τελειότητα» τών τρύκ όδηγεί σ' ένα περισσότερο - τού - πραγματικού καί στήν προαγωγή αύτής τής θαυματουργής τεχνικής πού συνίσταται στήν έπί-δειξη τού άπίθανου - άλλά - άληθοφανούς μέ τή μέγιστη όμογενοποίηση τών άντικειμένων τής άναπαράστασης.

δ) Αύτή ή άναζήτηση τής έντύπωσης τής πραγμάτικότητας έχει σά συνέπεια τόν άποκλεισμό τού κινηματογραφικού θέματος· όχι μόνο μέ τήν άποφυγή τής πορνογραφίας άλλά μέ μία θεμελιακότερη άλλαγή: τήν άλλαγή τού έπαγγέλματος τού άρχηγού τής άποστολής πού άνακαλύπτει τόν Κόγκ στό νησί του. Όπως θυμόμαστε, στήν πρώτη έκδοχή, ήταν ένας σκηνοθέτης· τώρα είναι ένας έρευνητής πετρελαίου. Ό μόνος σύνδεσμος μέ τό θέμα είναι λοιπόν ή Dwan, ή στάρλετ, πού παίρνει πόζες σάν τήν Μαίρλυν.

Ή ταινία προσπαθεί νά μάς κάνει κατά τό δυνατόν νά πιστέψουμε στήν άλήθεια αύτού πού μάς δείχνει, νά κολλήσει όσο τό δυνατόν πιό κοντά στήν «καθημερινή πραγματικότητα — γεγονός πού συναντάμε σ' όλες τίς ταινίες — καταστροφής: *Τά σαγόνια τού καρχαρία*, είναι ή ταινία τών διακοπών μας σύν ένα τέρας (6). *Ό πύργος τής κολάσεως* είναι ένα μεγάλο κτίριο σάν αύτά πού συναντάμε στό Μανχάταν, στή Ντεφάνς ή στό Μονπαρνάς σύν μερικά πατώματα μέ έλαττωματικά συστήματα άσφαλείας. Ό τρόμος γεννιέται στίς ταινίες-καταστροφής άπό τήν άποδέσμευση μιάς καταστροφικής δύναμης μέσα σ' ένα καθημερινό περιβάλλον. «Όλα αύτά είναι κινηματογράφος»: ή ρεαλιστική άπαίτηση τής ταινίας-καταστροφής καταγγέλλει μανιωδώς τήν ίδέα τής σκηνοθεσίας πού είναι έδώ συνώνυμη μέ τό θέαμα καί τό τέχνασμα. Ένα άλλο παράδειγμα: *Ό Σεισμός* άρχίζει μέσα σέ μία κινηματογραφική αίθουσα όπου, καθώς προβάλλεται μία ταινία, μπλοκάρεται ή μηχανή προβολής καί ή προβολή σταματά σέ μία εικόνα πού τή βλέπουμε νά λιώνει καί νά καίγεται. Ό τρόμος προέρχεται έδώ άπό τήν άδεια εικόνα, άπό τό στάμάτημα ένός μυθικού θεάματος· εύτυχώς πού, στή συνέχεια, άναλαμβάνει ή καταστροφή. Οί συμφορές καί τά διάφορα τέρατα πού κινούν τίς ταινίες-καταστροφής δέν μπορούν νά λειτουργήσουν παρά άρνούμενες ότι είναι σκηνικοί μηχανισμοί.

ε) Όπως παρατηρήσαμε, τό όνομα τού Κόγκ δέν άναφέρεται στήν άρχή τής ταινίας όπως στήν πρώτη έκδοχή. Άποκαλυπτική λεπτομέρεια: άν δέν είναι ένα πρόσωπο μέ πλήρη δικαιώματα, άκόμα περισσότε-

(4) Ό παραγωγός Walter Wanger έκανε τίς έξής δηλώσεις στούς *New York Times* τής 20ης Νοεμ. 1938: «Οί ταινίες πρέπει νά έλκουν όλους τό ίδιο, άπό 8 μέχρι 80 χρόνων καί νά είναι τό ίδιο διασκεδαστικές γιά τά μέλη κάθε ράτσας, κάθε έθνικότητας, κάθε πολιτικού, θρησκευτικού ή άλλου όργανισμού».

(5) Βλ. γιά παράδειγμα τή σκηνή τής μάχης τού Κόγκ μέ τόν τυρανόσαυρο πού ή Άν παρακολουθεί πάνω άπό ένα κορμό δέντρου.

(6) Πόσες ύπέροχες τρομάρες στίς πλάζ, τό καλοκαίρι πού άκολούθησε τήν προβολή τής ταινίας!

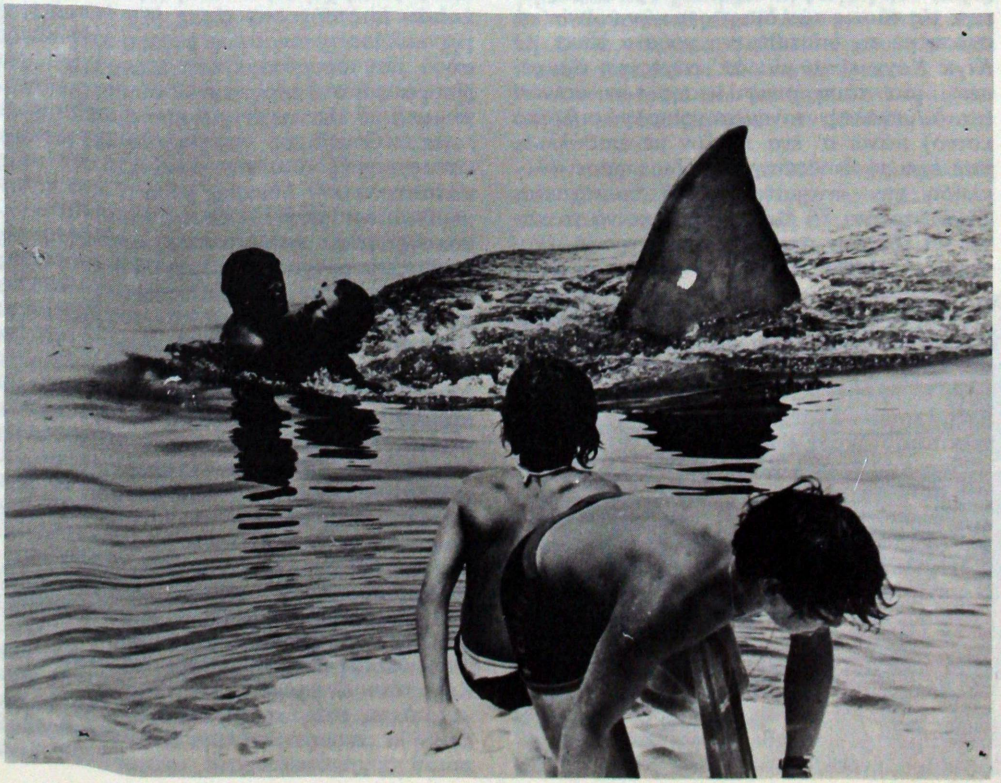
ρο δὲν μπορεῖ νὰ ἀναφερθεῖ, ἐστω καὶ γι' ἀστεῖο, σὰν ἠθοποιός. Ἐπειδή, σύμφωνα μὲ τὸ σκηνικό μηχανισμό, κατευθύνει τὸ μῦθο καὶ καθορίζει τὴ λειτουργία τῶν προσώπων. Κι' ἔτσι, ἐχουμε ἐδῶ μία ἀντιστροφὴ σὲ σχέση μὲ τὸν κλασικό κινηματογράφο ὅπου, γενικά, τὸ ἀντικείμενο λειτουργοῦσε σὰν *παγίδα*. Σκεφθεῖτε γιὰ παράδειγμα αὐτὸ ποὺ ὁ Χίτσοκ ὀνομάζει «Mac Guffin»: κάποιο πράγμα ποὺ ἀλλάζει αὐθαίρετα μέσα στὸ σενάριο τὶς κινήσεις τῶν προσώπων (μυστικὰ ἐγγραφα, ἕνα ἀδιαβροχο κλπ.), ἕνα κινητήριο πρόσχημα. Ἡ ἀκόμα, αὐτὸ τὸ ἀντικείμενο τοὺ πόθου ποὺ ἀποτελεῖ ἡ ἀμαξα στὴ *Χρυσὴ ἀμαξα* τοὺ Ρενουάρ. Καὶ στὴ μία ὅπως καὶ στὴν ἄλλη περίπτωση τὸ ἀντικείμενο, αἰτιο τοὺ μύθου, εἶναι ἐπίσης ἕνα ἄδειο σημαίνον ποὺ περιβάλλουν τὰ πρόσωπα, ποὺ τὸ κατασκευάζουν οἱ ἠθοποιοί.

Στὶς ταινίες-καταστροφὴς ἀντίθετα, ὅλα γίνονται λὲς καὶ τὸ πρόσωπο δὲν ἔχει παρὰ ἕνα δευτερεύοντα ρόλο ὁ ὁποίος εἶναι νὰ ἐκπληρώσει τὴν τάξη ποὺ τοὺ ἐπιβάλλει ὁ σκηνικὸς μηχανισμός: ἡ παγίδα «παίρνεται στὰ σοβαρά». Ἀπ' ὅπου προκύπτει ἀπὸ τὴ μία μεριὰ αὐτὴ ἡ «βλακώδης» ὄψη ποὺ συναντοῦμε σ' αὐτὲς τὶς ταινίες κι' ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ ἐπαναδραστηριοποίηση τοὺ στάρ-σύστεμ ποὺ ἐφαρμόζεται σ' αὐτὲς: στὶς ταινίες-καταστροφὴς ὁ διάσημος ἠθοποιὸς χρησιμεύει σὰν πολυτελὲς συμπλήρωμα στὸ μηχανισμό.

Τὸ *Duel* τοὺ Σ. Σπήλμπεργκ εἶναι, ὅσον ἀφορὰ τὸ ρόλο τοὺ ἠθοποιοῦ, ἕνα εἶδος μανιφέστου, ἀφοὺ ἀφηγεῖται μία σύγκρουση ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς πρωταγωνιστὲς τῆς ὁποίας (ὁ ὁδηγὸς τοὺ φορτηγοῦ) περιγράφεται συστηματικὰ μέσα ἀπὸ μία μηχανικὴ μεταφορά.

Τὸ κύριο σημεῖο ὁμως παραμένει τὸ γεγονὸς ὅτι πρόκειται γιὰ ἕνα ρημέηκ, ὅπου ἡ ἀναγνωστικὴ στάση τοὺ θεατὴ διαφοροποιεῖται ἀνάλογα μὲ τὴν ὀπτική του τοὺ πρωτότυπου, ἀφοὺ κατέχει, τουλάχιστον ἐν δυνάμει, μιὰ κάποια γνώση.

Κατ' ἀρχὴν μιὰ γνώση πάνω στὴν πλοκή: ἡ ἱστορία τοὺ *Κίγκ Κόγκ* ὑποτίθεται ὅτι εἶναι γνωστή. Ἡ προβολὴ τῆς ταινίας τῶν Cooper καὶ Schoedsak, τὸ 1933, εἶχε συνοδευτεῖ ἀπὸ τέτοια διαφημιστικὴ καμπάνια ποὺ ἦταν ἀδύνατο γιὰ τὸ κοινὸ νὰ ἀγνοεῖ



Τὰ σαγὼνια τοὺ καρχαρία, τοὺ S. Spilberg

μπαίνοντας στήν αίθουσα ὁρισμένα στοιχεία τοῦ μύθου: ἡ γυναίκα στό χέρι τοῦ πιθήκου, τό τέρας στή Νέα Ὑόρκη, τό τέλος ὁπου τό σμήνος τῶν ἀεροπλάνων πολυβολεί καί σκοτώνει τόν Κόγκ πάνω στό Empire State Building.

Ἡ ταινία ὁμως αὐτή, πού ἦταν μία μεγάλη ἐμπορική ἐπιτυχία(7) καί πού συγχρόνως κέρδισε τήν ἀγάπη τῶν κινηματογραφόφιλων, ἀπέκτησε τή δύναμη τοῦ μύθου καί τόσο πολύ τήν ἀνέφεραν, τή διηγήθηκαν καί τή μεταμορφώσανε ἀπό τό '30 καί μετά πού, βλέποντας τό ρημέκ εἶναι σάν (8) νά ὁδηγεῖσαι σέ μία ἀξιολόγηση τῶν διαφορῶν του μέ τό πρωτότυπο (χρώμα, τρύκ, θεαματικές μεταθέσεις...)· τήν ἴδια στιγμή πού ἡ ταινία προσκολλᾶται στό μέγιστο δυνατό ρεαλισμό, δέν παύει νά παρουσιάζεται σάν ἕνα κείμενο.

Ἀπό τήν ἄλλη μεριά, ἡ ἔκδοση τοῦ 1933 ἀνήκει στά «ἐπιδεκτικά ἑρμηνείας» ἔργα μέ τήν ἔννοια πώς ὁ μύθος πού ἀρθρώνεται σ' αὐτήν προσφέρεται σέ διάφορα ἐπίπεδα ἀνάγνωσης σχετικά αὐτόνομα μεταξύ τους: μία «κοινωνιολογική» ἀνάγνωση σύμφωνα μέ τήν ὁποία τό τέρας εἶναι ἡ προσωποποίηση τῆς οἰκονομικῆς κρίσης, μία ψυχαναλυτική ἀνάλυση σύμφωνα μέ τήν ὁποία ὁ Κόγκ, ἀναπαράσταση ἑνός πόθου χωρίς ἀντίκρυσμα, διατρέχει μιά γεωγραφία τόσο ἀκριβή πού ἀγγίζει τά ὁρια τῆς τοπολογίας (9).

Πρόκειται λοιπόν γιά μία *διφορούμενη* ταινία, ἀφοῦ συμπυκνώνει καί διατυπώνει, κάνοντάς τα νά συνυπάρχουν, πολλά πιθανά νοήματα.

Ἀνάμεσα ὁμως στό πρωτότυπο καί τό ρημέκ συνέβη κάτι πολύ σημαντικό ὁσον ἀφορᾶ τό στάτους τῆς ἀντίληψης τῶν εἰκόνων: ἡ πρόοδος καί ἡ «δημοκρατικοποίηση» τῶν ἑρμηνευτικῶν θεωριῶν. Ἡ ψυχανάλυση κι' ὁ μαρξισμός εἶναι σήμερα λόγοι καθημερινῆς χρήσης (ἔστω καί ὑποβαθμισμένοι) καί ἀντιμετωπίζουμε τίς εἰκόνες μέ ἰδιαίτερη προσοχή ἐπειδή ξέρουμε ὁτι ἀπ' αὐτές ἀποτελεῖται ἡ ἰδεολογική καί φανταστική ζωή μας. Ἐπίσης ἡ ὀπτική μας ὡς πρός τίς ταινίες εἶναι ἐπηρεασμένη: τήν ἴδια στιγμή πού δεχόμαστε τήν ἀφήγηση ὁμορφων ἱστοριῶν, ἀπαιτοῦμε τό σχηματισμό κάποιου νοήματος, δηλαδή τήν ἐκδήλωση μέσα ἀπ' αὐτές μιᾶς ἀδυσώπητης ἀλήθειας ἰσχυρότερης ἀπό ὁποιοδήποτε τέχνασμα ἤ, ἔστω, τήν ἐντύπωση ὁτι *κάτι ὑπάρχει γιά νά ἑρμηνευτεί.*

Καί ἀκριβῶς αὐτό τό αἴσθημα στηρίζει *τόν Κίγκ Κόγκ* «No2», ἀπό τή μιά μεριά μέσα στήν «ἀλήθεια» τῶν τρύκ του, κι' ἀπό τήν ἄλλη, στόν τρόπο του νά δείχνει ὁτι ἡ μυθοπλασία του ἀντανακλᾶ κάτι τό συμβολικό. Ἄς ἀναφέρουμε γιά παράδειγμα τήν τραγική σχέση Κόγκ/Dwan ἀνθρωπολόγος Prescott, μέ τήν ὁποία παριστάνεται, μ' ἕνα τρόπο ἐλλειπτικό καί ἐντονο συγχρόνως, μιά οἰδιπόδεια ἀντιζηλία· ἡ ἀκόμα, τήν ὁμοιότητα ἀνάμεσα στούς δύο βράχους τῆς φωλιᾶς τοῦ Κόγκ καί τούς δίδυμους πύργους τοῦ World Trade Center (ἔχουμε ἐδώ τό πιό μοντέρνο σύμβολο τοῦ καπιταλισμοῦ πού εἶναι «θεμελιωμένος στή φύση» ἡ ἀντίθετα, τή θανατική παρωδία κάποιου πράγματος «πρωτόγονου»;). Τόσα εἶναι τά νοήματα πού προσφέρονται στήν ἑρμηνεία, πού ἀντανακλοῦν τήν ἰδέα τῆς ὑπαρξης κάποιου κρυμμένου νοήματος. Τόσα εἶναι ἐπομένως καί τά ὁμοιώματα τῶν ἑρμηνεύσιμων ἀντικειμένων.

Αὐτό σημαίνει ὁτι ὁποιο νόημα καί ἄν ὑπάρχει στό *Κίγκ Κόγκ* «No2», δέν βρίσκεται μέσα σ' αὐτό πού ἡ ψυχανάλυση ἤ ἡ κοινωνιοοικονομία ἀναφέρουν σάν συγκλίνοντες λόγους, ἀλλά, ἀκριβῶς, μέσα σ' αὐτό τόν ἐκμηδενισμό, αὐτή τήν «ἐν-ρηξη» (γιά νά χρησιμοποιήσουμε μία λέξη πού τέθηκε ἀπό τόν Μπωντριγιάρ) τῶν σημείων, μέσα σ' αὐτή τήν παραγωγή ὁμοιωμάτων πού ἰσορροποῦν καί ἐξαντλοῦνται μεταξύ τους.

Τί συμβαίνει ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη μέ τήν οἰκονομία, τή θυσία καί τό ρεαλισμό στά ὁποία ἀναφερθήκαμε πιό πάνω καί τά ὁποία εἶναι τόσο σχετικά μέ τήν ὑπερπαραγωγή;

Ἡ προ-αίσθηση τοῦ θανάτου τοῦ Κόγκ κάνει τούς θεατές νά δοῦν στήν ταινία τίς περιστάσεις πού φέρνουν αὐτό τό θάνατο, ἀλλά καί πού τόν ἀναβάλλουν. Κι' ἔτσι ἱκανοποιοῦμαστε μέ τό νά παρευρισκόμαστε στήν καταστροφή ἑνός μηχανισμοῦ πού ἐκ τῶν προτέρων ξέρουμε ὁτι θά καταστραφεί.

Ἐδώ δέν ἔχουμε τίποτα περισσότερο ἀπό τά διδάγματα τοῦ κλασικισμοῦ: μετά τόν Μπαζέν ξέρουμε ὁτι ἡ σύγχρονη παρουσία, στήν ἴδια εἰκόνα, ἑνός ἀνθρώπου κι' ἑνός θηρίου, ἐπιβάλλει μία σύγκρουση μέχρι θανάτου καί ἐπομένως λειτουργεί σάν ἐγγύηση ρεαλισμοῦ. Ἀναβάλλοντας τή στιγμή τοῦ θανάτου εἶναι σά νά ἐπεκτείνεις σ' ὁλόκληρη τήν ταινία τό ἀποτέλεσμα πού συνεπάγεται ἡ θυσία.

Ἐδώ ὁμως προστίθεται μία συμπληρωματική διάσταση: ὁ Κόγκ, πού εἶναι ἕνας σκηνικός μηχανισμός, ὁλοκληρώνει μέ τό θάνατό του τή μεταφορά τῆς ἀπαραίτητης δαπάνης γιά τό γύρισμά του. «Τό πιό ἀκριβό ὀνειρο τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου» πρέπει νά γίνει ἀντιληπτό ὡς ἐξῆς: «Τό ὂν πού μέ διάφορα τρύκ καί πολλά ἔξοδα καταφέραμε νά ζωντανέψουμε μπροστά στά μάτια σας, τό καταστρέφουμε καί δέ μένει ἀπ' αὐτό παρά μόνο μιά ταινία πού σάς διηγεῖται τίς συνθῆκες τῆς κατα-

(7) Ὁ αἰθουσάρχης Jacques Arnief δήλωνε: «Ἔχω τή μεγαλύτερη οὐρά σ' ὁλο τό Παρίσι» (στό *Midi-Minuit Fantastique* No 3, Νοεμβ. 1962)

(8) Σέ διαφορετικό φυσικά βαθμό ἀνάλογα μέ τίς καταστάσεις καί τά διαφορετικά κοινά.

(9) Καθώς ἡ φωλιά τοῦ Κόγκ θά μποροῦσε νά ἦταν μία εἰκόνα τοῦ ὑποσυνείδητου, ἡ ἄκρη τοῦ νησιοῦ καί τό πρωτόγονο χωριό τοῦ προσυνείδητου καί ἡ Νέα Ὑόρκη τῆς συνείδησης.

στροφής».

Ὁ *Κίγκ Κόγκ*, σὰν ὑπερπαραγωγή, εἶναι ἡ σκηνοθεσία τῆς φθορᾶς μιᾶς *ἀξίας*.

Ὑπάρχει ὁμως κάτι παραπάνω: ὁλα αὐτὰ τὰ χρήματα πού ξοδεύτηκαν μπροστὰ στὰ μάτια μας γιὰ μᾶς δὲν μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μὲ τὸ ποσὸ πού ὁ καθένας μας ξοδεύει γιὰ νὰ δεῖ τὴν ταινία. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ὑποθέσουμε ὁτι ἡ φαντασιακὴ δραστηριότητα τοῦ θεατῆ ρυθμίζεται ἀπ' αὐτὴ τὴ διαφορά, ὁτι ἀπολαμβάνει ἐνα φανταστικὸ κέρδος μὲ τὴν ἐννοια ὁτι οἰκειοποιεῖται τὴν τόσο φανερὰ μεγαλύτερη ἀξία-καταστροφὴ ἀπ' αὐτὴ πού ὁ ἰδιος θυσίασε τελετουργικὰ στὸ ταμεῖο.

Μιὰ ὑπόθεση σὰν αὐτὴ δὲν εἶναι ἀπίθανη: ἐπιβάλλει τὴν περιγραφὴ μιᾶς *οἰκονομικῆς ἰδεολογίας* σὲ ὁρισμένες πρόσφατες ταινίες (πρῶτες μεταξὺ τῶν ὁποίων εἶναι βέβαια οἱ ταινίες-καταστροφῆς), τὴν ὁποία συναντάμε ἐπίσης, γιὰ παράδειγμα, στὰ ραδιοφωνικὰ καὶ τηλεοπτικὰ παιχνίδια, ἡ βασικότερη λειτουργία τῶν ὁποίων εἶναι νὰ ὑποβάλλουν στὸ δέκτη τὴν πεποίθηση ἐνὸς κέρδους(10).

Ἔτσι, ἡ κυκλοφορία τοῦ συστήματος ταυτίζεται μὲ τὴν παραγωγή/ ἐπιδεικτικὴ καταστροφὴ τῆς ἀξίας· τὸ νόημα ἀντιστοιχεῖ στὴν ἀξία καὶ ἐπομένως ὁ ρεαλισμὸς τοῦ *Κίγκ Κόγκ* δὲν εἶναι παρὰ ὁ ρυθμιστὴς τῆς ἀληθοφάνειας τοῦ φανταστικοῦ κέρδους πού παραχωρεῖται στὸ θεατή.

Ἦταν πάντα ἔτσι στὶς κινηματογραφικὲς ὑπερπαραγωγές; Κάναμε ἐδὼ μία ἐξίσωση ἀνάμεσα στὴν παραγωγικὴ δαπάνη καὶ τὴν πραγματικότητα. Ἐκεῖνο πού καταναλώνεται δὲν εἶναι μία δαπανηρὴ εἰκόνα τῆς πραγματικότητας, ἀλλὰ μία εἰκόνα τῆς πραγματικότητας τῆς δαπάνης. Ὁπωσδήποτε, ὁταν ὁ C. De Mille γύριζε ταινίες μὲ θέματα ἀπὸ τὴ Βίβλο, ἐκμεταλλευόταν, ὁπως ἔλεγε, δύο χιλιάδων χρόνων δωρεὰν διαφήμιση, ἀλλὰ κυρίως ἐδειχνε, μὲ τὴ μεγαλοπρέπεια τῶν παραγωγῶν του, τὴ δυνατότητα τοῦ Χόλυγουντ νὰ κάνει ἀντιγραφὲς τοῦ κόσμου. Μὲ τὸν *Κίγκ Κόγκ* No2, πού παραπέμπει στὸν *Κίγκ Κόγκ* No1, ὁ κινηματογράφος, ἀκριβῶς ὁπως οἱ πύργοι τοῦ World Trade Center, μὲ τὴν τέλεια ὁμοιότητά τους, πού ἀντικαθρεφτίζονται ὁ ἐνας μέσα στὸν ἄλλο, αὐτο-τοποθετεῖται, μέσα σ' ἐνα κλειστὸ σύστημα ἰσοδυναμίας. Ἡ ἀναπαράσταση ἐδωσε τὴ θέση της στὸ ὁμοίωμα.

Πιὲρ Μποντρὺ

(10). Κέρδος πού, ὁπως εἴδαμε πιὸ πάνω, συνεπάγεται ἐνα χρέος. Γιὰ τὶς σχέσεις ἀνάμεσα στὴν ἀξία καὶ τὸν λόγο καὶ εἰδικότερα γιὰ τὴν περίπτωση τῶν ραδιοφωνικῶν καὶ τηλεοπτικῶν ἐκπομπῶν, παραπέμπω στὰ ἄρθρα μου «Economiques sur les média», *Cahiers du Cinéma*, 274 καὶ 277.

Ὁ *Σεισμός*, τοῦ Mark Robson

Βιβλιογραφία:

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ κείμενα πού ἀναφέρθηκαν ἤδη:

— Enzo Ungari, *Immagine del disastro*, Arcane Editrice, Roma 1975.

— Jean Baudrillard, *L' Echange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976.

— André Bazin, «Montage interdit» στὸ *Qu' est-ce que le cinéma?* Editions du Cerf, Paris, 1958.

— «Il Cinema e morto, viva il cinema! Conversazione con Pierre Baudry» στὸ *Schermo delle mie brame* τοῦ Enzo Ungari, Valecchi editore, Firenze, 1978.

Λογότυπο Σκανδιναυϊκών ταινιών

Ἕνα ἐπάγγελμα πού δέν ὑπάρχει στήν Ἑλλάδα

Ἡ Aina Bellis δουλεύει στό Σουηδικό Κέντρο Κινηματογράφου. Ἔχει ἀναλάβει τήν προώθηση τών Σουηδικών (καί ἀπό πέρυσι τών Σκανδιναυϊκών) ταινιών σ' ὁλόκληρο τόν κόσμο, μέ σκοπό ὄχι μόνο τήν πώλησή τους ἀλλά γενικότερα τήν καλύτερη προβολή τού Ἐθνικού κινηματογράφου τής Σουηδίας σέ παγκόσμια κλίμακα. Ἐπί 12 μήνες τό χρόνο, παρακολουθεί, προετοιμάζει, ὀργανώνει τή Σουηδική συμμετοχή στά φεστιβάλ καί σέ διάφορες διεθνείς ἐκδηλώσεις. Ὅσοι δέν ξέρουν, πιστεύουν ὅτι τέτοια ὀργάνωση εἶναι οἰκονομικά σχεδόν ἀνέφικτη, κι ὅμως, ὅπως μάς πληροφόρησε ἡ ἰδια τό ποσό πού διατίθεται κάθε χρόνο ἀπό τό κράτος γιά τήν προώθηση ὅλων τών ταινιών εἶναι πολύ μικρότερο ἀπό τό μισό προϋπολογισμό μιάς ταινίας (μέσο κόστο παραγωγής 30.000.000 δρχ — ἐτήσια παραγωγή 30 ταινίες) καί εἶναι γνωστό ὅτι ἡ Σουηδία ἔχει μιά ἀπό τίς καλύτερες ἀντιπροσωπεύσεις σέ ὅλον τόν κόσμο. Ἡ Aina Bellis μέ μιά βοηθό εἶναι οἱ μόνες πού ἀπασχολούνται γιά νά καλύψουν ὅλες τίς ἀνάγκες.

Πιστεύουμε ὅτι ὁ Ἑλληνικός κινηματογράφος πού μέχρι σήμερα ἐκπροσωπείται διεθνώς μέ τόν χειρότερο τρόπο ἀπό τήν «Ταινιοθήκη τής Ἑλλάδος», ἔχει ἀμεση ἀνάγκη ἀπό μιά παρόμοια ὀργάνωση, πού θά τόν στηρίξει οἰκονομικά καί ποιοτικά κι ἐπειδή οἱ ἁρμόδιοι κρατικοί γραφειοκράτες ἔχουν ἀπόλυτη ἄγνοια καί δείχνουν πλήρη ἀδιαφορία δίνουμε ἐδώ, μ' αὐτήν τήν συνέντευξη, ὁρισμένες πληροφορίες καί ἰδέες ὥστε νά ἀποκτήσει ἐπιτέλους ὁ Ἑλληνικός κινηματογράφος ἕνα πρόσωπο στό διεθνή χῶρο.

Πρέπει νά προσθέσουμε ὅτι ἡ Σουηδική κινηματογραφική παραγωγή εἶναι μικρή, περιορισμένη σέ γλωσσικά ἀπομονωμένο κοινό, καί θά μποροῦσε νά ἔχει πολλές ἀντιστοιχίες μέ τήν Ἑλληνική, ἄν ὑπῆρχε ἡ ἀνάλογη κρατική φροντίδα.

Ἡ Μαρία Νικολακοπούλου συζητάει μὲ τὴν Aina Bellis

Μαρία Νικολακοπούλου: *Ποιὰ ἀκριβῶς εἶναι ἡ δουλειά σας;*

Αἶνα Μπέλης: Ἐδῶ καὶ ἑξι χρόνια ἀρχισα νὰ ἀσχολοῦμαι κυρίως μὲ τὴν πώληση καὶ τὴν προώθηση ταινιῶν στὸ ἐξωτερικό, δηλαδή, ἀνέλαβα τὴν ὀργάνωση τῆς Σουηδικῆς συμμετοχῆς σὲ διάφορα Φεστιβάλ καὶ τὴν ὀργάνωση ἑβδομάδων Σουηδικοῦ κινηματογράφου σὲ χῶρες τοῦ ἐξωτερικοῦ. Πρὶν 2-3 χρόνια ἀρχίσαμε, σχεδὸν τυχαία, νὰ συνεργαζόμαστε καὶ μὲ τὰ ὑπόλοιπα Σκαδιναυικὰ κράτη. Στὴν ἀρχὴ ἡ συνεργασία μας ἦταν περιορισμένη, γρήγορα ὅμως ἀποδείχτηκε ἀναγκαία γιατὶ ὅλοι μαζὶ πετυχαίναμε πολὺ καλύτερη παρουσία. Καὶ οἱ πέντε Σκανδιναυικὲς χῶρες ἔχουν μικρὴ κινηματογραφικὴ παραγωγή, ἀλλὰ ποιοτική. Τώρα λοιπόν, ἀσχολοῦμαι περισσότερο μὲ τὴν προώθηση τῶν Σκανδιναυικῶν ταινιῶν κι ἔχω ἀποτραβηχτεῖ ἀπὸ τὶς πωλήσεις, καθὼς ὅμως εἶμαι πάντα ἐνημερωμένη γιὰ τὴν κατάσταση τῆς ἀγορᾶς συμβουλεύω τοὺς ἄλλους ποὺ νὰ ἐπιδιώξουν νὰ πουλήσουν.

Ὀργανώνετε ἐπίσης καὶ τὴν Ἀγορὰ στὸ φεστιβὰλ τοῦ Βερολίνου. Γιατὶ διάλεξαν μιὰ Σουηδέζα γι' αὐτὴν τὴ δουλειά; Δὲν ὑπῆρχαν Γερμανοὶ ἱκανοὶ νὰ τὴν ἀναλάβουν;

Φαίνεται πὼς ὄχι! Παλιότερα, ἡ Ἀγορὰ ὀργανωνόταν ἀπὸ διοικητικοὺς ὑπαλλήλους, χωρὶς εἰδικὲς κινηματογραφικὲς γνώσεις. Θέλησαν λοιπὸν νὰ βροῦν κάποιον ποὺ νὰ δουλεύει στὸ χῶρο, νὰ γνωρίζει τοὺς ἀγοραστὲς καὶ τοὺς πωλητές. Γιὰ λόγους ποὺ ἀγνοῶ, δὲν μπόρεσαν νὰ βροῦν τέτοιον ἄνθρωπο στὴ Γερμανία. Ὁ Διευθυντὴς τοῦ Φεστιβὰλ ποὺ μὲ γνώριζε καὶ ἐκτιμοῦσε τὴ δουλειά μου, κατόρθωσε νὰ προωθήσει τὴν ὑποψηφιότητά μου στὴ Γερμανικὴ Βουλή. Μὲ δέχτηκαν, καὶ φέτος κρατῶ αὐτὴν τὴν θέση γιὰ τρίτο χρόνο.

Ἀπ' ὁ,τι ξέρω, εἴχατε ἐπαφὲς καὶ μὲ νέους ἀνεξάρτητους σκηνοθέτες καὶ παραγωγοὺς στὴ Γερμανία, ποὺ σᾶς ἀνέθεσαν τὴν πώληση τῶν ταινιῶν τους...

Μέσα ἀπ' τὴ δουλειά μου στὸ Βερολίνο, ἤρθα σὲ ἐπαφὴ μὲ κινηματογραφιστὲς ποὺ ἦταν δυσαρεστημένοι ἀπὸ τὶς πωλήσεις στὴ Γερμανία. Τὸ σύστημα τους ἐκεῖ εἶναι φοβερὰ δυσκίνητο γιατὶ βασίζεται περισσότερο στὴν κρατικὴ γραφειοκρατία καὶ λιγότερο στὴν ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τοὺς ἀγοραστές. Πέρυσι, ἕνας νέος παραγωγός, ὁ Γιόζεφ Φὸν Βίτονχοφ μοῦ ἔφερε τὶς ταινίες του, ποὺ ἄλλωστε, εἶχαν πετύχει ὅλες σημαντικὴ διεθνὴ προβολή, εἴτε στὶς Κάννες, εἴτε στὸ Βερολίνο, εἴτε στὴ Βενετία. Τώρα ἐχουμε μόνιμη συνεργασία. Παράγει πάντα ταινίες,ἀλλὰ δὲν ἀσχολεῖται μὲ τὴν πώλησή τους,γιατὶ ἔχει καταλάβει ὅτι ἡ πώληση εἶναι ἕνα ξεχωριστὸ ἐπάγγελμα ποὺ ἀπαιτεῖ ἰδιαίτερα προσόντα.

Μπορεῖτε νὰ μοῦ μιλήσετε γιὰ τὴ δουλειά σας στὸ φεστιβὰλ τοῦ Βερολίνου;

Ἡ ἀγορὰ τοῦ Βερολίνου εἰδικεύεται ὅλο καὶ περισσότερο στὶς ταινίες ποιότητας. Δὲν προσπαθοῦμε νὰ προσελκύσουμε τὸ μεγάλο θέαμα ἢ τὶς ταινίες βίας. Τὸ ἴδιο τὸ φεστιβὰλ ἔχει μιὰ σφραγίδα ποιότητας πράγμα ποὺ ἐπηρέασε καὶ τὴν Ἀγορά. Φέτος εἴχαμε 400 ταινίες, περὶ τοὺς 1000 καλεσμένους, ἀγοραστὲς καὶ πωλητὲς καὶ ἄλλους τόσους δημοσιογράφους, ποὺ γίνονται δεκτοὶ στὴν Ἀγορὰ σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ ἄλλα Φεστιβάλ. Αὐτὸ εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς δικῆς μου πολιτικῆς, ποὺ ἀκολουθοῦσα ἐπειδὴ πιστεύω ὅτι γιὰ τὸν ποιοτικὸ κινηματογράφο ἡ παρουσία τῶν δημοσιογράφων εἶναι πολὺ σημαντική. Ἐπίσης δέχομαι καὶ ὑπεύθυνους ἄλλων φεστιβάλ, ποὺ μποροῦν νὰ διαλέξουν τὶς ταινίες τους ἀπὸ τὴν Ἀγορὰ τοῦ Βερολίνου. Γιὰ παράδειγμα, φέτος στὴν Μελβούρνη ὑπῆρχαν 9 ταινίες ἀπὸ τὶς δικές μας. Ὥστε ἡ ἀγορὰ ἔχει δύο σκοποὺς: τὴν ἀγορὰ καὶ τὴν πώληση, ἀλλὰ καὶ τὴν προώθηση. Γενικά, στὸ φεστιβὰλ τοῦ Βερολίνου τὸ περιθωριακὸ σινεμὰ ἔχει μεγαλύτερες δυνατότητες,γιατὶ ἡ πόλη τοῦ Βερολίνου προσφέρει ὅλες τὶς εὐκολίες γιὰ τὴν παρουσίαση τῶν ταινιῶν. Καμιὰ σύγκριση μὲ τὶς Κάννες. Στὶς Κάννες πρέπει νὰ πληρώνεις συνέχεια. Στὸ Βερολίνο ὅλα προσφέρονται.

Πῶς λειτουργεῖ τὸ Κέντρο Κινηματογράφου τῆς Σουηδίας;

Τὸ Κέντρο χρηματοδοτεῖται ἀπὸ τὸ 10% τῶν εἰσιτηρίων τῶν κινηματογράφων, καὶ καθὼς οἱ ἀμερικάνικες ταινίες ἔχουν τὴ μεγαλύτερη ἐμπορικὴ ἐπιτυχία στὴ Σουηδία, θὰ μπορούσαμε νὰ πούμε ὅτι ὁ κινηματογράφος μας χρηματοδοτεῖται ἀπὸ τοὺς ἀμερικάνους. Παίρνουμε καὶ διάφορες ἐπιπλέον κρατικὲς ἐπιχορηγήσεις, ποὺ ἀφοροῦν ὅμως, εἰδικοὺς προσυμφωνημένους τομεῖς: τὴν συμπαραγωγὴ μὲ τὴν τηλεόραση, τὴν παραγωγὴ καὶ διανομὴ ταινιῶν γιὰ παιδιὰ καὶ τὴ διατήρηση τῶν Σουηδικῶν ταινιῶν.

Ἡ πρώτη βοήθεια ποὺ προσφέρουμε στὶς ταινίες εἶναι ἡ λεγόμενη «ἐγγύηση στὴν παραγωγή». Αὐτὴ ἀντιπροσωπεύει ἕνα ποσό, ποὺ παίρνει ὁ παραγωγὸς μετὰ τὸ τέλος τῆς ταινίας,ἀλλὰ ποὺ τοῦ δίνει τὴ δυνατότητα νὰ εἰσπράξει χρήματα ἀπὸ τὴν τράπεζα κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος. Ὅταν τὸ γύρισμα τελειώνει, ἡ τράπεζα παίρ-

Ἡ Aina Bellis

νει τά χρήματά της άπό τό Κέντρο. Γιά τήν έγγύηση άποφασίζουν δύο έπιτροπές, πού λειτουργούν τελείως άνεξάρτητα άπό τό Κέντρο, ώστε νά άποφύγουμε τή γραφειοκρατία καί τή μεροληψία. Ή μία άποτελείται άπό σκηνοθέτες, τεχνικούς, ήθοποιούς κ.λ.π., έπαγγελματίες τού κινηματογράφου καί ή δεύτερη άπό έκπροσώπους τής βιομηχανίας: έταιρείες παραγωγής, διανομείς, αίθουσάρχες. Κάθε παραγωγός μπορεί νά άπευθυνθεί σέ μιά άπό τίς δυό έπιτροπές, κατά τήν προτίμησή του, συνήθως άνάλογα μέ τό είδος τής παραγωγής πού έτοιμάζει. Άν ή μιά έπιτροπή άπορρίψει τήν πρότασή του έχει κάθε δικαίωμα νά άπευθυνθεί στήν άλλη.

Ή έγγύηση στήν παραγωγή είναι τελείως άνεξάρτητη άπό τίς παραγωγές τού Κέντρου. Άπλώς, ένα μέρος τών χρημάτων μας πηγαίνει σ' αύτήν τήν κατεύθυνση.

Σέ τί ύψος άνεβαίνει αύτή ή ένίσχυση;

Ή συνολική ένίσχυση πού μπορεί νά πάρει μιά ταινία, γιατί ύπάρχουν διάφοροι τρόποι καί συνδυασμοί, φτάνει συνήθως νά καλύψει τό 60% τής παραγωγής.

Καί ξέχωρα άπ' αύτό, τό Κέντρο κάνει καί δικές του παραγωγές;

Ναί. Τό Κέντρο κάνει περίπου 15 παραγωγές τόν χρόνο, λειτουργεί δηλαδή σάν μιά άπό τίς μεγαλύτερες έταιρείες παραγωγής στήν Εύρώπη. Κάνουμε τόσο όλόκληρες παραγωγές όσο καί συμπαραγωγές, κυρίως μέ τήν τηλεόραση, μέ τήν όποία έχουν τήν έξής συμφωνία: Τό Κέντρο μόνο του ή μαζί μέ κάποιον συμπαραγωγό, βάζει τό 50% καί τηλεόραση τό άλλο 50%. Ή τηλεόραση έχει τό δικαίωμα νά παίζει τήν ταινία 18 μήνες μετά τήν προβολή της στούς κινηματογράφους, ένώ ή διακίνηση τής ταινίας στό έξωτερικό έξασφαλίζεται άπό τό Κέντρο ή τόν άνεξάρτητο συμπαραγωγό, οί όποίοι καί μοιράζονται τά κέρδη. Ή τηλεόραση δέν παίρνει τίποτα άπό τίς πωλήσεις. Έχει μόνο τό δικαίωμα νά προβάλει τήν ταινία, πού καί έτσι έξακολουθεί νά τής στοιχίζει φθηνότερα άπ' ό,τι άν άναλάμβανε μόνη της όλόκληρη τήν παραγωγή. Δέν ύπάρχει συγκεκριμμένη γραμμή γιά τό είδος τών ταινιών πού παράγονται μ' αύτόν τόν τρόπο. Μπορεί νά είναι πειραματικές, έμπορικές, ό,τιδήποτε. Μέχρι τώρα ή τηλεόραση είχε τό βέτο. Διατηρούσε τό δικαίωμα νά λέει όχι. Σήμερα δέν έχει κανένα δικαίωμα. Τό Κέντρο άποφασίζει κι ή Τηλεόραση πληρώνει.

Άπό τίς άλλες μας παραγωγές, οί περισσότερες είναι συμπαραγωγές μέ άνεξάρτητους παραγωγούς. Προτιμούμε τίς συμπαραγωγές, έπειδή στή Σουηδία οί έταιρείες παραγωγής είναι έπίσης διανομείς καί αίθουσάρχες. Έτσι, έχουμε έξασφαλισμένη έκ τών προτέρων τήν έκμετάλλευση.

Οί συμπαραγωγές αύτές κινούνται στό έξωτερικό άπό τό Κέντρο;

Αύτό είναι ζήτημα πού τό συμφωνούμε κάθε φορά μέ τόν συμπαραγωγό μας. Πάντως, μπορώ νά πώ ότι οί περισσότερες Σουηδικές ταινίες σήμερα, κινούνται στό έξωτερικό άπό τό Κέντρο.

Κινείτε καί ταινίες στίς όποίες δέν συμμετείχατε;

Ναί. Πολλοί άνεξάρτητοι παραγωγοί μάς έμπιστεύονται τίς ταινίες τους γιατί τούς διευκολύνει νά άναλάβουμε έμείς όλες τίς διαδικασίες. Άλλωστε, ξέρουν ότι έμείς ξέρουμε καλύτερα πού νά στείλουμε τήν ταινία. Πάντως στήν ούσία, δέν μπαίνει τέτοιο πρόβλημα, γιατί σήμερα, τό Κέντρο συμμετέχει στίς περισσότερες ταινίες. Ύπάρχουν μερικοί άνεξάρτητοι παραγωγοί, πού κάνουν μάλιστα πετυχημένες ταινίες, κυρίως έμπορικές καί γιά παιδιά, όμως τό Κέντρο δέν χρειάζεται νά συμμετέχει στίς εύκολες παραγωγές. Σκοπός μας είναι νά βοηθήσουμε τόν κινηματογράφο νά άναπτυχθεί. Πρέπει νά ρισκάρουμε.

Τό Κέντρο άκολουθεί τό ίδιο σύστημα λειτουργίας άπό τό 1963, περίπου 20 χρόνια. Ποιά είναι τά συμπεράσματά σας; Έδωσε θετικά άποτελέσματα στήν προώθηση τών ταινιών; Άνέβασε τήν ποιότητα τής παραγωγής;

Όταν τό Κέντρο πρωτοδημιουργήθηκε, ούσιαστικά έσωσε τόν Σουηδικό κινηματογράφο. Χωρίς αύτό, σήμερα δέν θά ύπήρχε τίποτα. Άκόμη κι ό Μπέργκμαν στηρίζεται στό Κέντρο γιά νά κάνει τίς ταινίες του. Τό σύστημά μας ήταν έπαναστατικό καί πολλά Κέντρα Κινηματογράφου τό άκολούθησαν, όπως τό Άμερικάνικο, τό Αύστραλέζικο, κ.λ.π. Ώστόσο, σέ δύο χρόνια λήγει ή συμφωνία μας μέ τήν κυβέρνηση καί βρισκόμαστε ήδη σέ συζητήσεις γιά τήν άνανέωσή της. Γιατί έχουν περάσει 20 χρόνια, πιά κι ό κόσμος άλλαξε. Ή βιομηχανία τού κινηματογράφου άλλαξε. Πρέπει ή καινούρια συμφωνία νά προσαρμοστεί στίς σημερινές συνθήκες.

Τό Κέντρο λειτουργεί αύτόνομα ή έπηρεάζεται άπό τίς άλλαγές στήν Κυβέρνηση; Πώς έπιδρά ή κυβερνητική πολιτική στήν πολιτική τού Κέντρου;

Είμαστε αύτόνομοι. Μόνο τώρα, στήν τελευταία κυβερνητική άλλαγή, έμπιστεύθηκαν τίς θέσεις τού Προέδρου τού Διοικητικού Συμβουλίου καί τού Διευθυντή σέ μέλη τού Κόμματος τών Φιλελευθέρων. Τό γεγονός αύτό κατακρίθηκε τρομερά άπό τούς άνθρώπους τού χώρου, άπό τόν τύπο καί άπό όλα τά μέσα ένημέρωσης. Είναι, νομίζω, σοβαρό λάθος νά έμπιστεύονται τό Κέντρο Κινηματογράφου σέ άνθρώπους πού έχουν πολιτικές πεποιθήσεις τής μόδας, άλλά δέν έχουν ίδέα άπό κινηματογράφο. Ό κινηματογράφος είναι δουλειά είδικών κι όχι πολιτικών ή γραφειοκρατών.

Άς μιλήσουμε συγκεκριμένα γιά τή δουλειά σας. Πηγαίνετε σχεδόν σέ όλα τά φεστιβάλ τού κόσμου. Έχετε κι άλλους συνεργάτες, κάποιο έπιτελείο;

Έγώ είμαι τό έπιτελείο.

Δέν ἐχετε καμιά βοήθεια;

Λειτουργεί μία ἐπιτροπή πού ἀποτελείται ἀπό μένα, τόν Διευθυντή τού Κέντρου, τόν Ὑπεύθυνο τού τμήματος πληροφοριών καί ἀπό τρείς ἐκπροσώπους τού Σωματείου παραγωγών. Συναντιόμαστε 5-6 φορές τόν χρόνο καί παίρνουμε ἀποφάσεις γιά τό πώς νά χρησιμοποιήσουμε τά χρήματα πού διατείθενται, σέ ποιά φεστιβάλ νά πάμε, ποιά ταινία νά στείλουμε, σέ ποιό φεστιβάλ κ.λ.π. Ἐπίσης ἀποφασίζουμε γιά τίς ἑβδομάδες στό ἐξωτερικό. Ἀπ' ὅταν ἀρχισε ἡ συνεργασία μας καί μέ τά ἄλλα Σκανδιναυικά κράτη, ἡ ἐπιτροπή διευρύνθηκε καί οἱ ἀποφάσεις παίρνονται σέ διεθνές ἐπίπεδο, κυρίως αὐτές πού ἀφορούν τά μεγάλα φεστιβάλ, δηλαδή τίς Κάννες καί τό Βερολίνο, καί τή διοργάνωση ἑβδομάδων Σκανδιναυικού κινηματογράφου, πού κυρίως ἐπιδιώκουμε σέ μέρη μακρινά, ὁπως τήν Ἀμερική, ὁπου εἶναι δύσκολο νά πάει ἡ κάθε χώρα μόνη της.

Πρακτικά, πώς ἑτοιμαζόσαστε γιά τίς Κάννες;

Ἀρχίζω ἀπό τόν Ἰούνιο νά ἑτοιμάζομαι γιά τό φεστιβάλ τού ἑπόμενου Μαΐου. Πρώτα, καλώ σέ συνέλευση τήν ἐπιτροπή, κάνουμε τόν ἀπολογισμό τής χρονιάς καί στή βάση τών ἐμπειριών μας ἀλλάζουμε διάφορα πράγματα. Τόν Αὔγουστο ἔχω ἑτοιμο τόν προϋπολογισμό. Ὅλα πρέπει νά γίνουν ἕνα χρόνο νωρίτερα. Ἐμείς, τώρα πιά, εἴμαστε ἀρκετά καλά ἐγκατεστημένοι, ὥστε νά μπορούμε νά κλείνουμε τίς ὁριστικές συμφωνίες μας ἀκόμη καί τόν Ὀκτώβρη, ἀλλά γιά μιά χώρα πού ξεκινάει εἶναι ἀπαραίτητο νά κλείσει προβολές κι ὁ,τιδήποτε ἄλλο χρειάζεται ἕνα χρόνο πρίν, ἀλλιώς δέν θά βρεί τίποτα. Ἤδη πρίν τελειώσει τό φεστιβάλ, κάνουμε προκαταρτικές συμφωνίες γιά τόν ἑπόμενο χρόνο. Κλείνουμε ξενοδοχεία, αἰθουσες προβολών, χώρους γιά διαφημιστικά πανώ, γραφεία κ.λ.π.

Στίς ἀρχές τού Σεπτέμβρη συγκαλώ δεύτερη συνέλευση, ὁπου παίρνουμε τίς ὁριστικές ἀποφάσεις. Τόν Νοέμβρη ὅλα εἶναι τελειωμένα: οἱ ὧρες τών προβολών, τά συμβόλαια, ἡ παραμικρή λεπτομέρεια. Ὑπάρχουν μόνο μερικά πράγματα, πού δέν μπορώ νά ἀποφασίσω γιατί τόν Δεκέμβρη καί τόν Φεβρουάριο γίνεται ἡ ἐπιλογή γιά τό ἐπίσημο πρόγραμμα καί στίς Κάννες ὅλα ἀλλάζουν ὅταν ἐχεις ταινία σέ συναγωνισμό. Καταρχήν, τά ἔξοδα μεγαλώνουν πολύ.

Γιατί;

Ἡ συμμετοχή σέ συναγωνισμό στίς Κάννες εἶναι ἀκόμη σήμερα, ὁ,τι ἀντιρρήσεις κι ἀν ὑπάρχουν, ἡ μεγαλύτερη προβολή πού μπορεί νά ἐχει μιά ταινία γιά τήν Εὐρωπαϊκή ἀγορά. Κοστίζει ὁμως ἀκριβά. Ὑπάρχουν φορές πού ἐχουμε ἀρνηθεί τή συμμετοχή μας γιατί εἶναι καί ἐπικίνδυνο: ἀν ἡ ταινία δέν εἶναι ἡ κατάλληλη κι ἀν δέν μπορείς νά τήν ὑποστηρίξεις σωστά, μπορεί νά τή θάψεις. Ὅταν ὁμως ἐπιλέγουν μιά ταινία πού ἐμπιστευόμαστε, τότε πρέπει νά φτάσουμε στά ἄκρα. Δέν χρειάζεται νά κάνεις ἡλιθιότητες, ὁπως νά νοικιάζεις πανώ στήν παραλία. Πρέπει ὁμως, νά καλείς ἀνθρώπους, νά δημιουργήσεις θόρυβο γύρω ἀπό τήν ταινία, νά κάνεις αἰσθητή τήν παρουσία σου. Πρέπει νά δουλεύεις μέρα καί νύχτα.

Πόσα ἀτομα πηγαίνετε στίς Κάννες.

Γιά τίς πέντε χώρες δουλεύουν 10 πρόσωπα καί παρουσιάζουν περίπου 30 ταινίες. Φυσικά ἐρχονται καί ἀρκετοί ἀνεξάρτητοι παραγωγοί καί σκηνοθέτες, ἀλλά γιά δικό τους λογαριασμό.

Μέχρι πρίν λίγο καιρό ἡ Σουηδία συμμετείχε μόνη της στό φεστιβάλ. Μπορείτε νά μού πείτε πόσο στοιχίζει γιά μιά χώρα ἡ συμμετοχή της στίς Κάννες;

Θά ἐλεγα γύρω στό 1.250.000 δρχ., χωρίς τούς μισθούς τού προσωπικού. Στό ποσό περιλαμβάνονται: ταξίδι καί διαμονή δύο προσώπων, νοίκι γραφείων καί χώρων πληροφοριών καί ἡ διακόσμησή τους, νοίκι μιάς αἰθουσας προβολών γιά τήν παρουσίαση ὅλων τών ταινιών, μιά μεγάλη δεξίωση γιά 250 - 300 ἀτομα, γεύμα γιά τούς πιό σημαντικούς πελάτες, περίπου 30 ἀτομα, ἀνακοινώσεις στούς πίνακες τού φεστιβάλ, νοίκι χώρων διαφημίσεων καί τέλος τό τύπωμα ἑνός ὁδηγού τού φεστιβάλ, μέ τό ἡμερολόγιο τών προβολών μας, τά ὀνόματα καί τίς διευθύνσεις ὅλων τών Σκανδιναυών πού βρίσκονται στό φεστιβάλ, τήν ὀργάνωση καί τό ἐπίσημο πρόγραμμα τού φεστιβάλ καί μέ διάφορες πρακτικές πληροφορίες, ὁπως τίς ὧρες τών καταστημάτων, τών τραπεζών κ.λ.π.

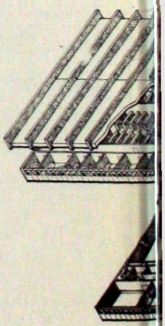
Πόσες ταινίες παρουσιάζει ἡ Σουηδία στίς Κάννες;

Παλιότερα καμιά δεκαριά, τά τελευταία χρόνια λιγότερες. Θεωρούσαμε δίκαιο νά δίνουμε ἴσες εὐκαιρίες σέ ὅλες τίς ταινίες καί ὅλους τούς σκηνοθέτες. Πρέπει ἐδώ νά συμπληρώσω ὅτι μιά κόπια μέ ἀγγλικούς ὑπότιτλους συμπεριλαμβάνεται πάντα στόν προϋπολογισμό τών ταινιών. Εἴχαμε λοιπόν αὐτόματα μιά κόπια ἀπό κάθε ταινία, πού τή γυρίζαμε στίς Κάννες, στό Βερολίνο καί στό Μίφεντ κι ἀν δέν κατάφερνε νά πουληθεί, τότε πιά τήν ἐγκαταλείπαμε. Ἡ ἀγορά, ὁμως ἄλλαξε πολύ τά τελευταία χρόνια, γι' αὐτό περιορίσαμε τή συμμετοχή τών μικρών ταινιών στίς Κάννες, ὁπου ὁ συναγωνισμός εἶναι πάρα πολύ σκληρός γι' αὐτές. Τό χρόνο πού πέρασε, εἴχαμε μόνο τρείς ταινίες καί τίς ὑπόλοιπες τίς φέραμε σέ βιντεοκασέτες.

Δηλαδή ξοδέψατε κάπου 400.000 δρχ. γιά κάθε ταινία;

Ὄχι ἀκριβώς, γιατί μιά ἀπ' αὐτές ἦταν σέ συναγωνισμό.

Ἐπομένως τά χρήματα πού ξοδεύονται (1.250.000 δρχ.) γιά, ἄς πούμε, 5 ταινίες καί μερικές ἀκόμη σέ βίντεο εἶναι πολύ λίγα σέ σχέση μέ τόν προϋπολογισμό μιάς ταινίας πού φτάνει νομίζω τά 30.000.000



δρχ. Πείτε μου όμως κάτι άλλο: υπάρχει διαφορά στην κίνηση των Σουηδικών ταινιών, τώρα που έχετε μόνιμη παρουσία σ' όλον τον κόσμο; Πουλάτε περισσότερο;

Όχι! Ο κινηματογράφος μας σήμερα δεν πουλάει περισσότερο. Η αγορά έχει αλλάξει ριζικά. Υπάρχει η τάση γιά τό μεγάλο θέαμα. Εμείς δέν παράγουμε τέτοιες ταινίες γιατί δέν έχουμε κανένα λόγο νά τό κάνουμε. Έχουμε μιά έθνική παράδοση καί τήν άκολουθούμε καί σκοπεύουμε νά συνεχίσουμε νά έχουμε έθνικό κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος μας έχει μιά θαυμάσια θέση στό μή έμπορικό χώρο, στά φεστιβάλ, στίς διάφορες καλλιτεχνικές έκδηλώσεις καί στήν τηλεόραση. Πρέπει νά πώ ότι, σήμερα, τό 80% άπό τά έσοδά μας προέρχεται άπό τήν τηλεόραση. Η τηλεόραση έχει περισσότερα χρήματα καί μεγαλύτερο κοινό.

Οί τιμές στήν τηλεόραση είναι άνάλογες μέ τής κινηματογραφικής έκμετάλλευσης;

Καταρχήν, οί τηλεοράσεις στήν Εύρώπη, γιά νά προστατεύουν τόν κινηματογράφο τής χώρας τους πληρώνουν λιγότερα στίς ξένες ταινίες. Μετά, προστίθενται καί τά έξοδα τού ντουμπλάζ. Στήν Αγγλία γιά παράδειγμα, μπορείς νά πουλήσεις μιά ταινία άπό 3.000 λίρες μέχρι 25.000 λίρες. Είναι αύτονόητο ότι γιά νά πετύχεις τήν καλύτερη τιμή πρέπει νά είσαι πωλητής, όχι σκηνοθέτης. Στήν Γερμανία οί τιμές είναι περισσότερο καθορισμένες καί κυμαίνονται άνάμεσα στά 60.000 Μάρκα καί στά 120.000 Μάρκα, άνάλογα μέ τήν ώρα πού θά προγραμματιστεί ή ταινία.

Γιατί γίνονται όλα αύτά τά φεστιβάλ. Γιατί τά κράτη δίνουν τόσα χρήματα γιά νά προσελκύσουν τίς ταινίες.

Αύτό έχει πολύ λίγο νά κάνει μέ τόν κινηματογράφο. Τό φεστιβάλ είναι γιά μιά πόλη τρόπος νά προεκτείνει τήν τουριστική της περίοδο, ή νά προσελκύσει τουρίστες σ' έναν τόπο πού δέν είναι τουριστικός. Νά τραβήξει άνθρώπους μέ πολλά λεφτά. Υπάρχουν περί τά 300 φετσιβάλ στόν κόσμο, πράγμα παράλογο, γιατί δέν υπάρχουν άρκετές ταινίες γιά νά τά καλύψουν. Όταν κυκλοφορείς σάν κι έμένα, βλέπεις συνέχεια τίς ίδιες ταινίες. Πρέπει λοιπόν, νά διαλέγεις μέ προσοχή πού νά πηγαίνεις. Μέχρι τώρα, συμμετείχαμε σέ καμιά τριανταριά. Από φέτος, καταφέραμε νά περάσουμε τά περισσότερα στήν άρμοδιότητα ένός όργανισμού τού ύπουργείου έξωτερικών, ύπεύθυνου γιά τήν προβολή τής Σουηδίας στό έξωτερικό. Αύτό είναι άλλωστε καί τό νόημα τής συμμετοχής στά φεστιβάλ: προβολή τής χώρας. Εμείς κρατήσαμε μόνο τά φεστιβάλ πού θεωρούμε σημαντικά.

Ποιά είναι αύτά;

Κάννες, Βερολίνο, Βενετία, Σίντνεϋ, Μελβούρνη, Σικάγο, Σάν Φραντζίσκο, Νέα Υόρκη, πηγαίναμε άκόμη στό Τορόντο καί στό Μοντρεάλ, άλλά ίσως τέλος σταματήσουμε καί τό φεστιβάλ τού Λονδίνου.

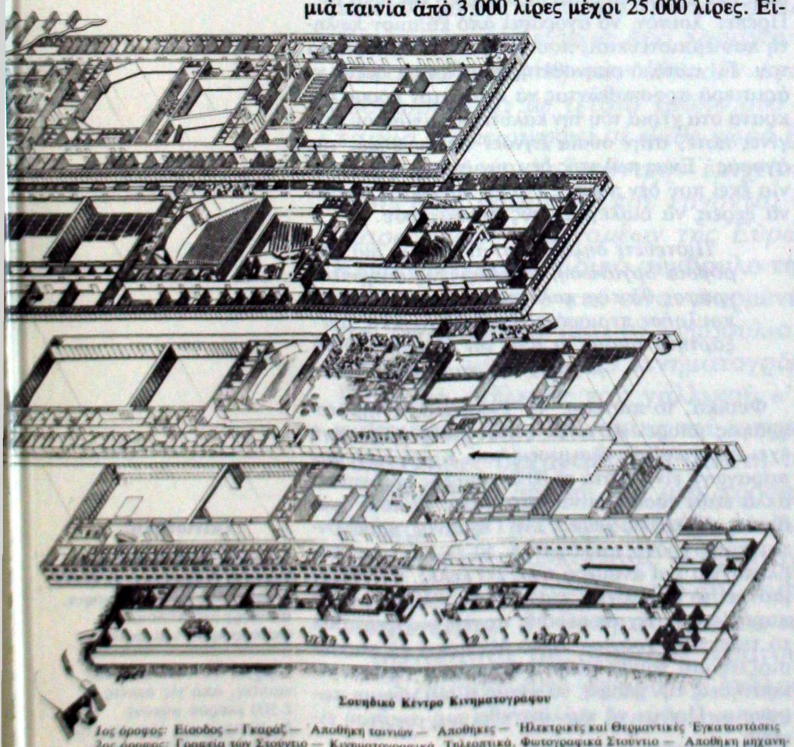
Καί τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης; Τί ξέρετε γι' αύτό; Τό έχετε ύπόψη σας;

Βέβαια! Παίρνουμε πρόσκληση κάθε χρόνο! Επειδή σάν φεστιβάλ έχει πολύ κακή φήμη γιά τίς τεχνικές έγκαταστάσεις του, τήν έπιλογή τών ταινιών καί τήν μεταχείριση τών ταινιών, δέν θεωρούμε σκόπιμη τή συμμετοχή μας.

Αύτή ή γνώμη έπικρατεί γενικά;

Μπορώ νά μιλήσω μόνο γιά τίς Σκανδιναυικές χώρες καί ξέρω ότι δέν συμμετέχουμε.

Στήν Ελλάδα γίνεται κάθε χρόνο ένας άριθμός ταινιών τέχνης, αύτοχρηματοδοτούμενων στόν μεγαλύτερο βαθμό άπό τούς ίδιους τούς σκηνοθέτες καί κατά ένα πολύ μικρό ποσοστό άπό τό Κέντρο Κινηματογράφου. Ωστόσο, καμιά ταινία δέν φτάνει στά προγράμματα τών φεστιβάλ, άν καί καταβάλονται μεγάλες προσπάθειες γι' αύτό. Κι άν άκόμη κάποιες ταινίες φτάνουν, όπως τού Λυκουρέση στίς Κάννες, τού Παναγιωτόπουλου, όρισμένες έλληνικές ταινίες στό Βερολίνο, τούς στοιχίζει μιά περιουσία χωρίς ούσιαστικά νά τούς



Σουηδικό Κέντρο Κινηματογράφου

1ος όροφος: Είσοδος — Γκαράζ — Αποθήκη ταινιών — Αποθήκες — Ηλεκτρικές καί Θερμαντικές Εγκαταστάσεις
2ος όροφος: Γραφεία των Στούντιο — Κινηματογραφικά, Τηλεοπτικά, Φωτογραφικά Στούντιο — Αποθήκη μηχανημάτων — Χώρος κατασκευών — Καμαρίνια — Εργαστήριο — Είσοδος στην σκηνή του Θεάτρου.
3ος όροφος: Χώρος επόδυσης — Δύο κινηματογράφοι — Αίθουσα της ταινιοθήκης — Θέατρο — Τμήμα παραγωγής του Κέντρου — Εστιατόριο «Χοντρός-Λιγνός».
4ος όροφος: Εγκαταστάσεις του Κολλεγίου Χορού καί της Δραματικής σχολής — Ραδιοφωνικό στούντιο — Αίθουσες μοντάζ — Αίθουσα Διαλέξεων του Πανεπιστημίου — Εκπαιδευτικοί χώροι.
5ος όροφος: Γραφεία Διοίκησης του Κέντρου — Βιβλιοθήκες — Αρχείο τύπου καί φωτογραφιών — Αίθουσα προβολής — Ένας κινηματογράφος — Εγκαταστάσεις της Διοίκησης του Πανεπιστημίου — Αίθουσες διαλέξεων — Θεατρικό Μουσείο καί Βιβλιοθήκη.

μιά περιουσία χωρίς ούσιαστικά νά τούς

προσφέρει τίποτα...

Ναί ξέρω. Είναι τραγικό γιά τούς Έλληνες σκηνοθέτες, πού όχι μόνο πρέπει νά βρούν χρήματα γιά νά κάνουν τίς ταινίες τους άλλά πρέπει έπίσης νά άσχολούνται καί μέ τήν πώλησή τους. Πρέπει νά καταλάβουν όμως, ότι ή πώληση κι ή προώθηση μιάς ταινίας μπορεί νά έξασφαλιστεί μόνο άπό είδικό. Άκόμη κι άν κάποιος σκηνοθέτης κάνει πολύ καλές ταινίες, δέν σημαίνει ότι ξέρει νά τίς πουλήσει. Σήμερα κοστίζει πολύ άκριβά νά πουλήσεις μιά ταινία καί γι' αύτό δέν άξίζει τόν κόπο νά τρέχεις άπό φεστιβάλ σέ φεστιβάλ μέ μιά μοναδική ταινία προσπαθώντας νά πείσεις τόν κόσμο ότι έχεις ένα άριστούργημα. Ή άγορά έχει άλλάξει χαρακτήρα, είδικά άπό τότε πού άνακατεύτηκε ή τηλεόραση. Κανείς δέν ψάχνει γιά τό άριστούργημα. Θέλουν νά γεμίσουν τίς ώρες τους καί άγοράζουν τίς ταινίες μέ τό πακέτο. Είναι μιά θλιβερή διαπίστωση άλλά είναι έτσι καί ή άκολουθείς τούς κανόνες τού παιχνιδιού ή δέν πουλάς.

Νομίζετε ότι ύπάρχει Έλληνική παρουσία στόν διεθνή κινηματογραφικό χώρο; Άκούγεται τό όνομα τού Άγγελόπουλου, γιά παράδειγμα; Είχε γίνει γνωστός ό Παναγιωτόπουλος μέ τούς Τεμπέληδες τής εύφορης κοιλάδας; *Ποιά είναι ή εικόνα τής Έλληνικής παραγωγής στό έξωτερικό ;*

Ό Έλληνικός κινηματογράφος δέν έχει καμιά εικόνα στόν κόσμο. Ύπάρχουν μερικοί πού είδαν κάποτε, πρίν 20 χρόνια, μιά ταινία μέ τήν Μελίνα Μερκούρη, πού είχε κι ένα ώραίο τραγούδι καί μερικοί πού έχουν δεί κάποια ταινία τού Κακογιάννη. Λίγοι, πιό είδικευμένοι έχουν δεί τό *Θίασο*. Κι αύτό είναι όλο. Πρέπει άκόμη νά πώ ότι οί *Τεμπέληδες* είχαν συζητηθεί πολύ καί είναι μιά ταινία πού θά μπορούσε νά έχει κάνει καριέρα. Ξέρω ότι ό σκηνοθέτης έκανε ότι μπορούσε γιά νά τήν κινήσει, άλλά έπαναλαμβάνω ότι δέν είναι δική του δουλειά νά πουλάει τίς ταινίες του. Αύτό τό σύστημα πρέπει ν' άλλάξει. Πρέπει τό Κέντρο Κινηματογράφου, ή όποιος άλλος όργανισμός, νά βάλει κατά μέρος ένα ποσό γιά τήν προώθηση τών ταινιών κι άν τό χρησιμοποιήσουν σωστά... δέν είναι άλλωστε μεγάλο σέ σχέση μέ τά χρήματα πού δίνουν γιά νά γίνουν ταινίες, πού τελικά δέν έκμεταλλεύονται. Πρέπει ένα ή δύο πρόσωπα νά άσχολούνται συνέχεια. Νά φτιαχτεί πρώτα ένα λογότυπο, ένα σήμα μέ τό όποίο θά παρουσιάζονται πάντα όλες οί Έλληνικές ταινίες. Μιά άναλλοίωτη εικόνα πού θά έντυπωθεί στά μυαλά τών άνθρώπων, πού θά λέει: Νά ή Έλλάδα. Δέν έχει σημασία άν θά είναι μιά ταινία τού Άγγελόπουλου ή όποιουδήποτε άλλου. Πρέπει όλες οί ταινίες πού παρουσιάζονται μαζί γιά νά δημιουργήσουν τό πρόσωπο τού Έλληνικού κινηματογράφου στόν κόσμο.

Ό μέσος προϋπολογισμός μιάς ταινίας στήν Έλλάδα είναι σήμερα γύρω στά 8 μέ 10 έκατομμύρια. Έπομένως τό 10% ένός προϋπολογισμού θά έφτανε νά καλυφτούν 5 ταινίες στίς Κάννες.

Στό Βερολίνο είναι άκόμη φθηνότερα. Τό σύνολο τών έξόδων γιά όλες τίς Σκανδιναυικές ταινίες δέν ξεπερνά τίς 300.000 δρχ. μέ μιά αίθουσα μόνιμα στή διάθεσή μας καί 6 προβολές τήν ήμέρα!

Φαίνεται τελικά, πώς αύτό πού λείπει δέν είναι τόσο τά χρήματα, όσο οί κατάλληλοι άνθρωποι γι' αύτή τή δουλειά. Στήν Έλλάδα οί ύπεύθυνοι τού Κέντρου είναι πάντοτε προσωρινοί καί άδιαφορούν γιά τόν κινηματογράφο. Όσο γιά τήν Ταινιοθήκη, πού έχει άναλάβει τήν παρουσίαση τού Έλληνικού κινηματογράφου στό έξωτερικό, έχει άποδείξει ότι είναι έντελώς άκατάλληλη.

Πιστεύω ότι κάποιος πού θά ήθελε νά άσχοληθεί σοβαρά μέ τήν προώθηση καί τήν πώληση θά χρειαζόταν μιά περίοδο γνωριμίας μέ τό έπάγγελμα τουλάχιστον 3-4 χρόνων, είναι άρα αύτονόητο ότι άπαιτείται κάποιος μόνιμος έπαγγελματίας. Τόσο χρειάζεται γιά νά γυρίσει τά Φεστιβάλ καί νά τόν μάθουν οί άλλοι. Όχι μόνο νά τόν γνωρίσουν άλλά καί νά τόν έμπιστευτούν. Γιατί στόν κινηματογράφο όλα έξαρτώνται άπό τίς προσωπικές σχέσεις. Οί δουλειές κλείνονται πάντα μεταξύ φίλων, χωρίς αύτό νά είναι κακό ή άνήθικο. Είναι φυσικό. Ή ταινία, μέχρι νά φτάσει στό κοινό της είναι μόνο μιά μπομπίνα άπό σελιλόϊντ. Ό άγοραστής δέν μπορεί νά ξέρει μέ σιγουριά τήν άξία της. Πρέπει λοιπόν νά άγοράσει άπό κάποιον πωλητή πού έμπιστεύεται, πού γνωρίζει τό έμπόρευμά του. Γι' αύτό ό σκηνοθέτης πού τρέχει δεξιά κι άριστερά προσπαθώντας νά πείσει τόν κόσμο ότι κρατά στά χέρια του τήν καλύτερη ταινία πού έχει γίνει ποτέ, στήν ούσία άγνοεί τίς συνθήκες τής άγοράς. Ένας πωλητής δέν συνιστά ποτέ μιά ταινία έκεί πού δέν πρέπει. Γιά νά πουλήσεις πρέπει νά ξερεις νά διαλέγεις τούς πελάτες σου.

Πιστεύετε δηλαδή, ότι άν ύπήρχε μιά παρόμοια όργάνωση, ό Έλληνικός κινηματογράφος θά είχε καλύτερη παρουσία καί θά πουλούσε περισσότερο στό έξωτερικό, άνεξάρτητα άκόμη κι άπό τήν ποιότητα ή τό μέγεθος τής παραγωγής του;

Φυσικά, τό πιστεύω. Ό Έλληνικός κινηματογράφος μπορεί νά είναι φτωχός σάν παραγωγή έχει όμως καί τίς έξαιρέσεις του. Καί ή δική μας παραγωγή είναι κατά τό 80% χαμηλής ποιότητας, άλλά κάθε τόσο βγαίνει κάτι καλό. Τό ίδιο συμβαίνει σ' όλες τίς χώρες. Στή Γερμανία, παράγονται κάθε χρόνο τουλάχιστον 50 ταινίες πού δέν βλέπονται καί άνάμεσά τους 2-3 καλές. Φαντάζομαι ότι τό ίδιο ίσχύει καί γιά τήν Έλλάδα, γιατί παρόλ' αύτά, είχατε μερικές ταινίες στά φεστιβάλ τά τελευταία χρόνια. Άλλά δέν άρκεί νά παρουσιάζεις μιά ταινία κάθε τρία χρόνια. Πρέπει νά κρατήσεις τήν έπαφή, νά ύπάρχει μιά μόνιμη παρουσία. Πρέπει νά καλλιεργηθεί μιά σταθερή εικόνα.

(Τή συνέντευξη μέ τήν Άϊνα Μπέλλη πήρε ή Μαρία Νικολακοπούλου τόν Αύγουστο τού '81, στήν Άθήνα. *Μετάφραση*: M.N.)

Ή Διανομή τών χρημάτων τού Συνηδικού Κέντρου Κινηματογράφου

10% Έπιδότηση σέ ταινίες τέχνης
15% Δάνεια σέ παραγωγές καί/ή έγγύηση στίς παραγωγές άνεξάρτητα άπό τό είδος τους.
30% Δάνεια σέ παραγωγές καί/ή έγγύηση στίς παραγωγές σέ έπιλεγμένες ταινίες.
5% Διακίνηση τών ταινιών, δημόσιες σχέσεις κ.λ.π. στή Σουηδία καί τό έξωτερικό.
10% Παραγωγές καί Συμπαραγωγές τού Κέντρου Κινηματογράφου.
30% Διοίκηση τού Κέντρου καί μή έμπορικές κινηματογραφικές δραστηριότητες.

Ταινιοθήκη:

Άρχείο: Άποτελείται άπό δημόσια βιβλιοθήκη μέ 23.000 τόμους, περιοδικά, σενάρια, άποκόμματα τύπου, φωτογραφίες καί άφίσσες.

Άρχείο Ταινιών μέ 7.300 ταινίες, άπό τίς όποίες οί 2.500 μικρού μήκους διαθέσιμες γιά έρευνες καί γενικά γιά μή έμπορικούς σκοπούς.

Λέσχη μέ 10.000 μέλη καί 2 καθημερινές προβολές όλο τό χρόνο έκτός 2 μηνών τό καλοκαίρι.

Συνέντευξη τοῦ Claude Degand μὲ τοὺς Χρ. Βακαλόπουλο καὶ Κ. Θεοφιλόπουλο

Ἡ συνέντευξη ποὺ ἀκολουθεῖ προέκυψε ἀπὸ μία βασικὴ διαπίστωση: *«ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος ἀντιπαραθέτει τὸν παράγοντα τῆς συγκέντρωσης καὶ τῆς πολυεθνικότητας σὲ μιὰ οἰκονομία διαμερισμένη καὶ ἀτομικευμένη. Γεγονὸς ποὺ ἐχει ὡς ἀποτέλεσμα τὸ ὅτι ἀκόμα καὶ ἂν σὲ μερικὲς χῶρες ἡ ἐθνικὴ ταινία καταλαμβάνει ἀκόμα τὸ 50% τῆς ἀγορᾶς, δὲν θὰ ἐπρεπε νὰ ξεχνᾶμε δύο παράγοντες: α) τὸ 30% περίπου (ἢ τὸ 43% γιὰ τὴ Δυτικὴ Γερμανία) τῶν ἐθνικῶν ἀγορῶν ποὺ ἐλέγχει ἡ ἀμερικάνικη ταινία συσσωρεύεται μὲ τέτοιο τρόπο στὸ εὐρωπαϊκὸ ἐπίπεδο ὥστε ἡ ἀμερικάνικη ταινία νὰ μειοψηφεῖ σὲ κάθε χώρα ξεχωριστὰ καὶ νὰ πλειοψηφεῖ στὸ σύνολο β) αὐτὴ ἡ «πολυεθνικὴ» ἐπιχείρηση συγκεντρώνεται στὰ χέρια μισῆς ντουζίνας ἑταιρειῶν ποὺ ἔρχονται νὰ ἀντιμετωπίσουν μερικὲς ἑκατοντάδες παραγωγῶν - διανομέων τῆς Εὐρώπης»*. Οἱ φράσεις αὐτὲς ἀνήκουν στὸν Κλὼντ Ντεγκάν, εἰδικὸ σύμβουλο τῆς Ε.Ο.Κ. στὰ θέματα τῆς οἰκονομίας τοῦ κινηματογράφου καὶ εἶναι παρμένες ἀπὸ τὴ παρέμβασή του στὸ συνέδριο ποὺ ὀργανώθηκε ἀπὸ τὸ Συμβούλιο τῆς Εὐρώπης στὴ Λισαβώνα τὸν Ἰούνιο τοῦ 1978, μὲ θέμα «Ὁ κινηματογράφος καὶ τὸ κράτος». Ὁ Κλὼντ Ντεγκάν, ἱδρυτικὸ στέλεχος τοῦ γαλλικοῦ «Ἐθνικοῦ κέντρου κινηματογράφου» καὶ καθηγητὴς τῆς οἰκονομίας τοῦ κινηματογράφου στὴ Σορβόνη ἀφιέρωσε τρεῖς ὁλόκληρες δεκαετίες στὴ μελέτη τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου ἀπὸ οἰκονομικὴ ἄποψη. Σὲ μιὰ πρόσφατη παρέμβασή του στὸ φεστιβὰλ τοῦ Πέζαρο τοῦ 1979 ὑποστήριξε μὲ διαύγεια ὅτι ἡ οἰκονομικὴ κυριαρχία στὸ πλαίσιο τῆς παγκόσμιας κινηματογραφικῆς βιομηχανίας βασίζεται πρώτα καὶ κύρια στὸν ἔλεγχο τῆς διανομῆς κι ὄχι στὴν συγκέντρωση τῆς παραγωγῆς. Ἡ θέση αὐτή, κάτι παραπάνω ἀπὸ διαυγής, ἐξηγεῖ ἴσως τὴ στειρότητα τῆς διαμάχης κράτους-κινηματογραφιστῶν στὴν Ἑλλάδα, διαμάχης ποὺ ἀφορᾶ τὸ σκέλος τῆς χρηματοδότησης καὶ ἐλάχιστα ἀσχολεῖται μὲ τὴ διακίνηση τῶν ταινιῶν ἐνάντια σὲ μιὰ διανομὴ ποὺ ἐλέγχεται ὁλο καὶ περισσότερο ἀπὸ τὰ ἀμερικάνικα γραφεῖα. Ἡ συνέντευξη αὐτὴ ποὺ πάρθηκε στὴν Ἀθήνα τὸν Ἰούνιο τοῦ 1981 ἂς θεωρηθεῖ ὡς πρόλογος μιᾶς εὐρύτερης προσέγγισης τοῦ προβλήματος «διανομή», ποὺ ὁ *Σύγχρονος* σκοπεύει νὰ ἐπιχειρήσει σὲ μελλοντικὰ τεύχη του.

Χρ. Β.

Κλώντ Ντεγκάν: Μέχρι σήμερα έχουν γραφτεί περισσότερα γιά τόν κινηματογράφο άπό καλλιτεχνική, πολιτιστική ή αίσθητική άποψη ένώ έχει σχετικά παραμεληθεί ή οικονομική καί έπαγγελματική όργάνωσή του. Άν έξετάσουμε τόν Άμερικάνικο κινηματογράφο καί είδικά τόν κινηματογράφο τών Majors (τών μεγάλων έταιρειών), πιστεύω ότι βρίσκουμε έκεί τήν άπόδειξη τής σημασίας τού οικονομικού παράγοντα στήν έβδομη τέχνη, στό θέαμα, ή στά όπτικο - άκουστικά μέσα πληροφόρησης.

Πού βρίσκεται τό κλειδί τής έπιτυχίας τού Άμερικανικού κινηματογράφου;

Καταρχήν στήν λέξη «έπιτυχία»! Δέν άμφισβητείται ή άξια τού Άμερικανικού Φίλμ. Στήν όργάνωσή του μπορεί, μέ τήν σύμπραξη τών Majors, νά χρησιμοποιεί μέ σωστό τρόπο τίς δημιουργικές, τεχνοκρατικές καί καλλιτεχνικές δυνάμεις: ύπάρχει λοιπόν κάτι πέρα άπό τήν βοήθεια τών μεγάλων έταιρειών. Τό θέμα είναι νά μάθουμε κατά πόσο έχουμε δίκαιο, όταν λέμε ότι τό κλειδί τής έπιτυχίας τής Άμερικανικής ισχύος έγκειται στή διανομή. Άλλά πιστεύω ότι ή δύναμη τής άμερικανικής ταινίας στηρίζεται στό γεγονός ότι ύπάρχουν ισχυροί διανομείς άλλά καί στό ότι συγκεντρώνονται σέ μιά μόνον έταιρεία οί τρείς παράγοντες, δηλαδή ή παραγωγή (άκόμη καί γιά τούς άνεξάρτητους παραγωγούς), ή διανομή καί ή χρηματοδότηση. Αύτή άκριβώς ή συγκέντρωση τών τριών οικονομικών πράξεων σέ μιά μοναδική έταιρεία είναι ένα άπό τά μυστικά τής ισχύος τους πού τούς έπιτρέπει νά λειτουργούν άποτελεσματικά στό βιομηχανικό έπίπεδο, χωρίς νά παραβλέπουν τό γεγονός ότι ό κινηματογράφος είναι καί τέχνη. Καί έτσι ή έπιτυχία τους έξασφαλίζεται τόσο στήν έσωτερική άγορά όσο καί διεθνώς. Ή άμερικανική ταινία μέσω τού κυκλώματος τών διανομέων, καί τής ποιότητάς της (μαζί μέ τά άγγλικά, γαλλικά καί ιταλικά έργα τών όποίων οί μεγάλες άμερικανικές έταιρείες άνέλαβαν τή διανομή), καλύπτει τό 50% τής Εύρωπαϊκής άγοράς. Αύτό μοιάζει μέ φαύλο κύκλο, γιατί δέν άπομένει παρά τό 50% γιά τίς Εύρωπαϊκές κινηματογραφίες (στήν ιταλική, πού είναι ή πιό ισχυρή στήν Εύρώπη, τό 24%, στή Γαλλική τό 18%, στήν Άγγλική τό 8%, καί τέλος στή Γερμανική τό 3%). Άλλά συγκριτικά, αύτό τό 50% μοιράζεται στίς ΗΠΑ μεταξύ 5 ή 6 έταιρειών, ένώ στήν Εύρώπη μεταξύ 200 - 300 έταιρειών. Στή διαπραγματευτική ύπεροχή ικανότητας, (bargaining power) ή Άμερική ξεπερνάει κατά 30 φορές τή Γερμανία καί κατά 15 τή Γαλλία.

Όλα αύτά άρχισαν μέ τό νόμο άντιτράστ τού 1947;

Ναί. Άς μή ξεχνάμε ότι αύτός ό νόμος είναι μόνο γιά έσωτερική χρήση. Ένώ άπαγορεύει τό μονοπώλιο στίς ΗΠΑ, έπιτρέπει νά δημιουργηθούν Καρτέλ γιά έξαγωγή.

Πιστεύετε ότι ή όργάνωση είναι ούσιαστική στήν έπιτυχία τού άμερικανικού κινηματογράφου;

Πιστεύω ότι ή όργάνωσή τους, τό σύστημα λειτουργίας τους στόν έμπορικό, βιομηχανικό καί έπαγγελματικό τομέα είναι ή αίτία τής ύπεροχής τών άμερικανικών έταιρειών στόν ύπόλοιπο κόσμο. Ή ποιότητα τής όργάνωσής τους (δηλαδή αύτή ή δομή τής παγκόσμιας διανομής πού άνάφερα πιό πάνω) σχετίζεται μέ τήν ποιότητα τών έργων. Τό φαινόμενο τού Brain Drain (τής άπορρόφησης τών διανοητικών καί δημιουργικών ικανοτήτων) ύφίσταται πάντα, έπειδή έχουν τήν οικονομική καί όργανωτική δύναμη καί περισσότερο άκόμα τή φήμη. Ύπάρχει κίνδυνος λοιπόν γιά τήν Εύρώπη νά χάσει σιγά - σιγά τούς δημιουργούς της. Δέν τούς άπομένει παρά νά έξυπηρετούν ένα οικονομικό σχήμα πού προσελκύει τά χρήματα τών ξένων θεατών, χρήματα πού, άντί νά τοποθετηθούν γιά παράδειγμα σέ μιά έλληνική τράπεζα γιά ένίσχυση τού έλληνικού κινηματογράφου θά διοχετευθούν σ' ένα Χολυγουντιανό όργανισμό. Καί αύτό είναι τό άποδοτικό σ' ένα καλό σύστημα όργάνωσης. Γι' αύτό στήν Εύρώπη ύπάρχει μάλλον πρόβλημα διαχείρισης παρά δημιουργικότητας, δημιουργίας, ή άκόμη καί ύλικής ή άνθρώπινης άξίας. Τελικά, δέν ξέρουμε νά λύσουμε τά όργανωτικά μας προβλήματα, ύπηρετώντας μιά τέχνη πού είναι πιό πολύ βιομηχανία καί έμπόριο.

Πρίν άπό τό 1947, οί Majors *παρήγαγαν πολύ περισσότερες ταινίες τό χρόνο (τά τελευταία χρόνια κάθε έταιρεία παράγει άπό 7-10 ταινίες). Πού όφείλεται αύτή ή άλλαγή;*

Θά δώσω ένα παράδειγμα: ή άμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία βρισκόταν σέ κρίση στήν δεκαετία τού 60, καί ένας μεγάλος άριθμός ταινιών είχε έλλειμα. Καί αύτό, έπειδή ύπήρχε ύπερ - παραγωγή καί ύπερ - χρηματοδότηση (έννοώ τή χρηματοδότηση έργων χωρίς νά ύπολογίζεται ή άποδοτικότητα ή ή παραγωγικότητα). Μετά άπ' αύτό ήρθε ή έποχή τών μάνατζερς, γιά νά συγκρατήσουν τίς ιδιοτροπίες τών σκηνοθετών. (Π.χ.: ή ταινία *Κλεοπάτρα*, πού ήταν καταστροφική άποτυχία, στοιχίζοντας 40 έκατομμύρια δολλάρια). Τό άποτέλεσμα ήταν ή άνάληψη ένός άμεσου έλέγχου, καί τό φαινόμενο τής ένταξης τών κινηματογραφικών έταιρειών, σέ τεράστια Holdings, οικονομικά καί έπιχειρησιακά, τών όποίων οί δραστηριότητες έπεκτείνονται καί στόν τουρισμό, στό πετρέλαιο καί σέ άεροπορικές έταιρείες.

Έπειδή στίς έπιχειρήσεις δέν ύπάρχει άσφάλεια, τό μόνο πού είναι δυνατό νά γίνει, είναι νά μειωθούν οί πιθανότητες οικονομικών άποτυχιών καί πτωχεύσεων. Γιά τούς ξένους, ό κίνδυνος βρίσκεται στήν άπόφαση τής άμερικανικής έταιρείας νά καταργήσει τή γαλλική ή άγγλική θυγατρική έταιρεία, γιά νά έπενδύσει στήν Άμερική, σ' έναν άλλον τομέα. Άν οί Εύρωπαίοι έξαρτώνται σέ μεγάλο βαθμό άπό τήν άμερικανική ύποδομή, κυρίως τής διανομής, δέ θά είναι ποτέ σίγουροι ότι τόν έπόμενο χρόνο, δέ θά καταργηθεί ή θυγατρική έταιρεία στή χώρα τους. Είναι προτιμότερο γιά τούς Εύρωπαίους νά ένώσουν τίς δυνάμεις τους, νά συνεργαστούν άπό κοινού, άντί νά άπεύσουν νά δεχτούν τούς όρους τών πολυεθνικών τού Χόλυγουντ ή τής Ίαπωνίας (τό γιαπωνέζικο φίλμ είναι ένα καινούριο φαινόμενο τού άναγωνισμού πού άρχίζει νά γεννιέται, κυρίως σ' ό,τι άφορά τά κινούμενα σχέ-

δια γιά τά παιδιά, πού τά προτιμούν οί τηλεοράσεις έπειδή τό κόστος τους είναι πολύ χαμηλό).

Πιστεύετε ότι στήν Εύρώπη, ό κίνδυνος βρίσκεται στήν έξάρτηση τών σκηνοθετών άπό τό Κράτος;

Είναι μιά πολύ συζητημένη θεωρία. Νομίζω ότι ένας δημιουργός πρέπει νά μένει έξω άπό τόν κρατικό παρεμβατισμό, πρέπει νά είναι άνεξάρτητος άπό τήν κρατική έξουσία. Ή Έλλάδα είναι μιά είδική περίπτωση, γιατί δέν ύπάρχει πραγματική βοήθεια. Εύχομαι οί σκηνοθέτες νά είναι, κατά τό δυνατόν, έλεύθεροι, γιατί ό κινηματογράφος, λειτουργώντας σάν διομηχανία είναι πάνω άπ' όλα ένα μέσο έκφρασης καί έπομένως χρειάζεται άπόλυτη έλευθερία. Δυστυχώς, είναι ένα δαπανηρό μέσο, χρειάζεται πολλά χρήματα κι έτσι, έπανερχόμαστε στό έμπόριο καί στή διομηχανία. Καί αύτή ή βοήθεια, ή λεγόμενη «τομεακή», έχει ήδη έφαρμοστεί στά πλαίσια τής Εύρωπαϊκής Οίκονομικής Κοινότητας. Στίς Βρυξέλλες έχουν παραδεχτεί ότι ό κινηματογράφος έχει άνάγκη άπό βοήθεια. Οί χορηγήσεις οίκονομικής βοήθειας δίνονται άπό τίς Βρυξέλλες καί τίς γειτονικές χώρες, κοινοποιούνται καί γίνονται άποδεκτές, άν είναι σύμφωνες μέ τούς γενικούς κοινοτικούς κανόνες τής σύμβασης τής Ρώμης, άν μειώνονται βαθμιαία καί άν είναι διαφανείς, δηλαδή άν γίνονται άντιληπτές οί λεπτομέρειες τής λειτουργίας τους. Ή έπιχορήγηση έχει σά σκοπό νά καταστήσει τελικά άνεξάρτητο τόν τομέα πού τήν έχει άνάγκη. Ή Εύρωπαϊκή Κοινότητα ζητάει νά γίνονται σεβαστές όρισμένες νομικές άπαιτήσεις, όπως ή έλεύθερη διακίνηση τών έργατών, ή έλεύθερη έπιλογή άπό τόν παραγωγό τών συνεργατών μιάς ταινίας πού μπορούν νά έχουν τήν ύπηκοότητα μιάς άπό τίς 10 χώρες - μέλη.

Μ' άλλα λόγια, οί δυνατότητες άντίδρασης τής Εύρώπης άπέναντι στήν Άμερικάνικη άπειλή έξαρτώνται άπό τό Κράτος, ή μήπως ύπάρχει μιά άλλη έναλλακτική λύση;

Δέν ύπάρχει κανένα σύστημα πού νά άντικαθιστά τήν οίκονομική δυναμική. Τό κράτος δέν άρκεί. Ένας νόμος γιά τίς χορηγήσεις, μιά χρηματοδότηση, δέν είναι άρκετά γιά νά άλλάξουν μιά τάση στή παραγωγή άν δέν μπορέσουμε νά κυριαρχήσουμε στόν άλλο τομέα - κλειδί, έκείνο τής διανομής.

Είναι άδύνατο γιά τήν Εύρωπαϊκή ταινία γιά παράδειγμα νά είσβάλει στήν άμερικανική άγορά, όπου έπικρατεί ένας καλυμμένος προστατευτισμός, (ή είσαγωγή τών μή - Άμερικανικών ταινιών δέν ξεπερνά τά 1-2%). Άλλά αύτό θά διορθωνόταν μόνο μέ τήν έγκατάσταση ένός κοινού γραφείου διανομής εύρωπαϊκών ταινιών στή Νέα Ύόρκη, ένώ θά ήταν λάθος ν' άνοίγει γραφείο διανομής ή κάθε χώρα ξεχωριστά, πράγμα πού είναι άσύμφορο οίκονομικά καί λειτουργικά. Γι' αύτό τό λόγο συνιστώ μιά συνεργασία.

Καί όσον άφορά τήν Άμερικάνικη τηλεόραση;

Δέν πρέπει νά έχουμε ψευδαισθήσεις. Ή τηλεόραση είναι μιά άγορά πού άναπτύσσεται, καί όπου οί Majors έχουν ήδη έγκατασταθεί. Όπως σ' όλες τίς καινούριες όπτικοακουστικές άγορές (τηλεόραση άπό δορυφόρους, καλωδιακή τηλεόραση) οί Majors έχουν ήδη καθιερωθεί στίς Η.Π.Α. καί στήν Εύρώπη. Οί εύρωπαίοι ήρθαν άργά γιά νά κατακτήσουν αύτές τίς άγορές, έπειδή οί Άμερικάνοι είχαν προβλέψει άπό καιρό αύτά τά φαινόμενα. Έπέβαλαν τό σύστημά τους, τό σχήμα καί τήν τεχνοτροπία τους. Καί βέβαια όλ' αύτά έχουν έμμεσες οίκονομικές συνέπειες, γιατί οί οίκονομικοί πόροι τών Άμερικανών έπιβάλλουν όρισμένα κριτήρια άξιολόγησης στίς Μάζες, πού συνηθίζουν νά βλέπουν ταινίες άκριβές, μέ τεράστιες ύλικές δαπάνες. Τό φίλμ είναι τελικά ένας τρόπος γιά νά πουληθεί ό Άμερικάνικος τρόπος ζωής (American way of life) καί έλπίζω ότι στό μέλλον θά ύπάρξει μιά παραγωγή, ένα εύρωπαϊκό έμπόριο ταινιών πού θά πουλάει τόν Εύρωπαϊκό τρόπο ζωής στό έξωτερικό. Άλλά λείπει άκόμη ό έμπορικός δυναμισμός καί οί μεγάλες έταιρείες πού θά άναλάβουν τήν διανομή.

Καί ή Gaumont;

Πρέπει νά άναγνωρίσουμε ότι ή Gaumont, σέ όρισμένα σημεία, κατορθώνει αύτό πού έλπίζω: τήν έγκαθίδρυση δηλαδή, μιάς ίσχυρής έταιρείας εύρωπαϊκής προέλευσης πού έπεκτείνεται σέ παγκόσμια κλίμακα. Όσον άφορά αύτούς πού είναι άντίθετοι στή σύμπτυξη έταιρειών καί πού φοβούνται τίς συνέπειες τών μονοπωλείων, ή λύση θά ήταν νά ύπήρχαν πολλές Gaumont.

Πάντως φοβάμαι ότι στό μέλλον, ό εύρωπαϊκός κινηματογράφος θά παρουσιάζει μιλώντας σχηματικά, δύο τομείς: Ό πρώτος θά περιλαμβάνει έργα μέ μεγάλη άκροαματικότητα, λαϊκά, - δέν είναι όρος ύποτιμητικός, περιφρονητικός, γιατί ό κινηματογράφος πρέπει νά παραμείνει λαϊκή τέχνη, νά προσελκύει τά πλήθη, νά άποδίδει. Θά είχαμε έτσι μιά Εύρώπη μέ λαϊκές ταινίες στίς αίθουσες, στήν τηλεόραση στίς δίντεο κασέτες, όπου ή χολυγουντιανή ταινία, θά κυριαρχούσε σχεδόν έξ όλοκλήρου. Στό δεύτερο τομέα θά ύπήρχε ό κινηματογράφος γιά περιορισμένο άκροατήριο, λίγο έλιτίστικος, πού δέν θά άγγίζει καθόλου τό εύρύ κοινό καί πού θά ήταν ό κατ' έξοχήν έπιχορηγούμενος τομέας άπό τό κράτος. Φοβάμαι αύτό τόν μηχανισμό, πού θά είχε σά συνέπεια τόν περιορισμό τών ταινιών στίς έπιχορηγούμενες ταινίες γιά μιά μειονότητα «πελατών», τούς γνώστες τού κινηματογράφου. Δέν θά έλεγα όπως ή Ντυράς «πρέπει νά κάνουμε άποτυχημένες ταινίες», φαντάζομαι ότι πρόκειται γιά άστείο, γιατί άλλιώτικα θά ήταν άνόητο. Κάθε δημιουργός έλπίζει ότι ό κόσμος θά διαβάσει, θά δεί τίς ταινίες του. Δέν πρέπει νά περιφρονούμε τό κοινό, γιατί άν δέν άγορασθεί τό βιβλίο σας ή ή ταινία σας, αύτό σημαίνει ότι κάτι δέν πάει καλά. Δέ θά ήθελα λοιπόν νά έξαρτηθεί τελείως ή ταινία άπό τίς κατ' έπιλογήν κρατικές οίκονομικές ένισχύσεις, γιατί αύτό θά είχε σάν συνέπεια νά κάνουμε άσκοπες κινήσεις, νά κάνουμε ύπερ - αισθητική. Παράλληλα ή λαϊκή ταινία θά ήταν ένα είδος σχεδόν άποκλειστικά είσαγόμενο άπό τίς Η.Π.Α. Έτσι είναι ή σημερινή κατάσταση. Άλλά ή Gaumont προσπαθεί νά άνατρέψει αύτό τό σχήμα. Είναι ίσως μιά Major τής Εύρώπης, πού δέν κάνει μόνον λαϊκές ταινίες, άλλά καί ταινίες

δημιουργών, όπως λέγονται, (όρος γιά τόν όποίο έχω έπιφυλάξεις, γιατί όλες οί ταινίες έχουν ένα δημιουργό), ταινίες μέ μεγάλη καλλιτεχνική άξία. Καί τότε ή Gaumont θά μπορούσε ίσως νά είναι ένα θετικό φαινόμενο, πού δικαιολογείται άπό τήν πρακτική του σημασία καί δέν έχει καμιά σχέση μέ τήν ίδεολογία. Πρέπει νά προσπαθήσουμε νά δημιουργήσουμε μιάν εύρωπαϊκή άλυσσίδα διανομής, μέ ένα σύλλογο ξένων διανομέων, πού θά άναλαμβάνουν άπό κοινού τήν χρηματοδότηση μιάς ταινίας καί θά ίσοσκελίζουν μεταξύ τους τά κέρδη καί τίς δαπάνες (πού κυμαίνονται, άνάλογα μέ τίς χώρες). Θά ήταν άναγκαία ή δημιουργία ένός κέντρου πληροφοριών μόνιμου καί άντικειμενικού, πέρα άπό τίς διαμάχες τών παραγωγών, τών διανομέων καί τών αίθουσαρχών πέρα άπό τά συνδικάτα στελεχών καί έργατών, ένός πυρήνα πού θά έργαζόταν μέ έπιστημονικό τρόπο γιά νά έμνέει έμπιστοσύνη. Οί στατιστικές, οί κανονισμοί καί τά συστήματα διανομής τών ταινιών, θά βοηθούσαν τήν καλύτερη συνεργασία, τήν καλύτερη γνωριμία, γιατί σήμερα ή άπουσία πληροφόρησης έμποδίζει τή συνεργασία.

Στήν Ελλάδα ό κινηματογράφος πέρασε άπό τό Υπουργείο Βιομηχανίας στό Υπουργείο Πολιτισμού, πού κι αύτό βέβαια έξαρτάται άπό τό Υπουργείο Οίκονομικών.

Ναί. Όλος ό κόσμος έξαρτάται κάποια στιγμή άπό κάποιον οίκονομικό φορέα. Άλλά τελικά, είναι θέμα προσωπικότητας, έξαρτάται άπό τούς άνθρώπους πού βρίσκονται έκεί. Άρκεί νά καταλάβουν τά προβλήματα, νά έχουν τήν αίσθηση τού όπτικο - άκουστικού χώρου. Σέ τελευταία άνάλυση, δέν έχει σημασία τό Υπουργείο. Όσον άφορά τούς Έλληνες στήν Κοινή Άγορά, γιά νά ύπάρξει μία κινηματογραφική έκφραση έλληνική, ζωντανή, λαϊκή, στόν έμπορικό καί πολιτιστικό τομέα, θά μιλήσω μάλλον σάν θεωρητικός μιά καί δέν ξέρω καλά τά γεγονότα. Πρέπει νά χρησιμοποιηθεί ή δυνατότητα ένσωμάτωσης στόν εύρωπαϊκό κινηματογράφο, πού παραμένει οίκονομικά διαφοροποιημένος γιατί δέν είναι άκόμα συντονισμένος (όργανωμένος). Άπό τήν άλλη πλευρά ύπάρχει ό κίνδυνος γιά τίς μικρές άγορές ν' άπορροφηθούν άπό τίς μεγάλες ίταλικές ή γαλλικές έταιρείες. Ή άλλη λύση θά ήταν νά συνεχίσουν μόνες τους. Πρέπει λοιπόν, νά ύπάρχει μία κάποια μέση λύση, ένας συνεταιρισμός τών φορέων τού έλληνικού κινηματογράφου (παραγωγοί, διανομείς, σκηνοθέτες, ήθοποιοί) μέ μιά μεγάλη ξένη έταιρεία, ή μέ ξένους σκηνοθέτες πού θά σάς έξοικείωνε μέ τή διοίκηση, τήν παραγωγή καί τήν διανομή, γιατί έχετε ίσως άνάγκη νά μάθετε τούς μηχανισμούς τής διεθνούς κινηματογραφίας, καί χρειάζεστε χρηματοδότηση. Χωρίς νά χάσετε τήν ταυτότητά σας, παραμένοντας έλληνες, θά πρέπει νά βλέπονται τά έργα σας άλλού, έκτός άπό τίς αίθουσες τής χώρας σας.

Νομίζω ότι στήν Ελλάδα, ή κατάσταση είναι ίδιάζουσα, έπειδή είμαστε ή μόνη Εύρωπαϊκή χώρα, χωρίς σημαντικούς, παραγωγούς όπου ίσχύει μέχρι τώρα ένα είδος αύτο - χρηματοδότησης. Δέν έχουμε έπαγγελματίες σεναριογράφους. Κάποτε ύπήρχε μιά παράδοση σεναριογράφων, άλλά πέρασε στήν τηλεόραση, μέ τή μορφή τών σήριαλς, καί οί άνεξάρτητοι κινηματογραφιστές άρνούνται νά έργαστούν γι' αύτήν. Ό έμπορικός κινηματογράφος τού μετά - Πολέμου βασιζόταν στόν ήθοποιό καί γι' αύτό δέν ύπήρχαν μεγάλοι σκηνοθέτες, ήταν ένα είδος κινηματογραφημένου θεάτρου μέ καλούς ήθοποιούς, ένώ τώρα συμβαίνει τό άντίθετο, οί ήθοποιοί λείπουν άλλά ύπάρχουν καλοί σκηνοθέτες. Έπίσης, δημιουργείται ένα μεγάλο κίνημα στίς λέσχες, πού ήταν πολιτικοποιημένες στήν άρχή, ένώ τώρα άπευθύνονται στούς κινηματογραφόφιλους.
Άλλά άς γυρίσουμε στίς έπιχορηγήσεις. Γίνεται μιά συζήτηση στή Γαλλία γιά τήν Avance sur recettes **(Προκαταβολή έπί τών είσπράξεων). Αύτό τό σύστημα μπορεί νά βοηθήσει πραγματικά τίς ταινίες;**

Είναι ένα σύστημα πού κατατάσσω στήν κατηγορία τών κατ' έπιλογή βοηθειών. Είναι κάτι τό πολύ ύποκειμενικό, καί αύτό είναι τό χαρακτηριστικό όλων τών βοηθειών, ότι δέν ίκανοποιούν πραγματικά τούς δημιουργούς. Ή έπιτροπή άποφασίζει, διαλέγει αύτούς πού θά λάβουν τήν προκαταβολή καί άπορρίπτει τούς άλλους, πού είναι πάντα πολυάριθμοι. Οί δυσαρέσκειες είναι περισσότερες άπό τίς ίκανοποιήσεις. Έπί πλέον ή προκαταβολή δέν καλύπτει όλο τό ποσό πού έχει ζητηθεί. Πρόκειται κατά κάποιο τρόπο γιά έναν κρατικό Μαικήνα έπειδή είναι λίγες οί ταινίες πού μπορούν νά ξεπληρώσουν τό όφειλόμενο ποσό. Σύμφωνα μέ αύτό τό σύστημα λοιπόν, λόγω τής «εύστροφίας» τής έπιτροπής, οί όροι έπιβάλλουν τίς χορηγήσεις σέ ταινίες πού a - priori δέν θά έχουν μεγάλες πιθανότητες έμπορικής έπιτυχίας. Ή καλύτερη λύση θά ήταν νά έπανανεώνεται κάθε χρόνο ή έπιτροπή, πράγμα πού θά σήμαινε τήν άνανέωση τών ίδεών, τών ίκανοτήτων, τών κριτηρίων τής έπιλογής, γιά νά άποφεύγεται ή εύνοιοκρατία, ό νεπωτισμός.

(Τήν συνέντευξη, πήραν στήν Άθήνα τόν Ίούνιο τού 81 οί Χρήστος Βακαλόπουλος καί ό Κώστας Θεοφιλόπουλος.
Άπομαγνητοφώνηση καί μετάφραση: Μαρία Φλώρα)

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΣΤΗ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Όλο τὸ καλοκαίρι ὁ Σύγχρονος εἶδε ταινίες στὴν τηλεόραση. Ἀναγκαστικὰ στὴν ἀρχή, μὲ ἐνδιαφέρον λίγο ἀργότερα, μὲ πραγματικὸ πάθος στὸ τέλος. Οἱ καλοκαιρινὲς αἰθουσες ἐπαιζαν χιλιοϊδωμένες ταινίες, σὲ πραγματικὰ ἀθλιες συνθήκες. Κάθε Σαββατοκύριακο μὰς περίμενε λοιπὸν ἕνας μικρὸς ἀλλὰ ἱκανὸς ἀριθμὸς ἐκπλήξεων, καθὼς τὰ προγράμματα ἀνακοινωνόντουσαν τὴν τελευταία στιγμὴ καὶ ἡ μικρὴ ὀθόνη ἀποδεικνυόταν τὸ βασίλειο τοῦ τυχαίου, ἀπὸ τὴν ἐπιλογὴ τῶν ταινιῶν μέχρι τὴν ἀξιολόγησή τους. Δὲν ἦταν μόνο ὁ Τζὼν Φόρντ ἢ ὁ Ὄρσον Οὐὲλες τὸ βράδυ τῆς Κυριακῆς, ἀλλὰ κι αὐτὴ ἡ ἀγνωστη ταινία ποὺ προβλήθηκε χωρὶς ξενερὶκ καὶ ποὺ μὰς ἀφησε ἐκθαμβους ἕνα Σάββατο μεσημέρι στὴν ΥΕΝΕΔ. Μὲ μεγάλο κόπο ὁ Θεοφιλόπουλος ἀνακάλυψε ὅτι ἦταν τὸ Ruthless τοῦ Ἐντγκαρ Τζ. Οὐλμερ. Ἢ ἀκόμα ἕνα B-movie τοῦ Μπόρις Ἴνγκστερ μὲ τὸν Πήτερ Λόρε. Καὶ τὴ Κυριακὴ τὸ βράδυ μὰς περίμενε τὸ Heaven Can Wait τοῦ Λιούμπιτς... Πραγματικὸς ἰλιγγος: ἡ τηλεόραση ἐπαιζε τυχαία, ἐπειδὴ εἶχαν ἀγοραστεῖ μερικὰ στὸκ, ὅσα δὲν διανοήθηκαν ποτὲ νὰ προβάλλουν οἱ αἰθουσες, καλύπτοντας ἕνα μεγάλο μέρος τῆς ἐλλειψής μας, τῆς στέρησής μας μάλλον, μιὰς κάποιας περίεργης σχέσης μὲ τὸν παλιὸ ἀμερικάνικο κινηματογράφο. Εὐκαιρία γιὰ κινηματογραφοφιλικὲς φαντασιώσεις, ἀλλὰ καὶ ἐρέθισμα γιὰ τὰ κείμενα ποὺ ἀκολουθοῦν, κείμενα ποὺ προκύπτουν ἀπὸ διαδοχικὰ κύματα ἀπόλαυσης. Τὸ καλοκαίρι μας, μοναχικὸ καὶ τηλεοπτικό, σημαδεύτηκε ἀπὸ αὐτὲς τὶς ταινίες. Ἀλλὰ τί ἀξίζει τὸ τουριστικὸ ξόδεμα μπροστὰ σὲ μιὰ βραδιὰ ποὺ ἀνάβεις τεμπέλικα τὸ κουμπὶ καὶ ξαφνικὰ βλέπεις νὰ κυλάνε ἤρεμα στὴν ὀθόνη σου οἱ πρώτες εἰκόνες τοῦ Young Mr Lincoln; Σχεδὸν τίποτα.

Χρ. Β.

ΣΠΙΤΙ ΑΠΟ ΜΠΑΜΠΟΥ,
(*House of Bamboo*, 1955, 20th Century Fox)
τοῦ Samuel Fuller
Κινηματογραφική βραδιά, ΕΡΤ.

Ὅπως γράφει ὁ Andrew Sarris στό *American Cinema*, μιά ταινία τοῦ Φούλερ μπορεί νά ἐκτιμηθεῖ ὅσο προβάλλεται, ὄχι ὅταν κάποιος συνοψίζει τήν ὑπόθεσή της. Κάτι τέτοιο ἰσχύει ἰδιαίτερα γιά τό *Σπίτι ἀπό Μπαμπού* πού ἴσως εἶναι μία ἀπό τίς πιό κρυφές, τίς πιό ἀπόρθητες ταινίες τοῦ σκηνοθέτη. Κάθε ἀπόπειρα ἀποκρυπτογράφησης εἶναι καταδικασμένη νά παραλείψει πολλά (τά περισσότερα, στό ἐπίπεδο τῆς ἐκφρασης ἤ, πιό κοινά, τῆς μορφῆς), καταλήγοντας σέ διηγηματικές γενικότητες πού δέν ἀντιπροσωπεύουν παρά ἕνα πολύ μικρό μέρος ἀπό τό εἰδικά κινηματογραφικό φουλερικό ὅραμα τοῦ κόσμου.

Ἕνα ἀπό τά πρῶτα πράγματα πού μάς ἐντυπωσιάζουν παρακολουθώντας τό *Σπίτι ἀπό Μπαμπού* εἶναι ἡ εὐκολία μέ τήν ὁποία οἱ σύντομες καί συμπαγεῖς σκηνές δίαιης δράσης — στρατηγικά τοποθετημένες στά νευραλγικά σημεῖα τῆς πλοκῆς — ἐξατμίζονται γιά χάρη ἐπεκταμένων πλάνων ἀνάπτυξης σχέσεων ἀνάμεσα στούς χαρακτῆρες. Κατά κάποιο τρόπο, ἐξακριβώνουμε ὅτι τά πιστολίδια, οἱ γροθιές καί τά κυνηγητά διαδραματίζονται, παρά τήν ὡμή περιγραφικότητά τους, μέσα σ' ἕνα χῶρο ὅπου φαίνεται νά μήν λειτουργοῦν οἱ κανόνες τῆς βαρύτητας. Ἡ φήμη τοῦ σκηνοθέτη σάν ἑνός ἀπό τούς «σκληρούς» τοῦ Χόλυγουντ θά κινδύνευε, ἄν τά ἤπια πλάνα διαλόγων δέν διατηροῦσαν τό ὀξύ ἄρωμα τῆς βαναυσότητας πού μόλις ἐξατμίστηκε. Ἔτσι πίσω ἀπό κάθε βλέμμα, μέ κάθε ἀθῶα χειραψία διαφαίνεται ὁ συνεχής ἀλληλοσπαραγμός πού ἐξουσιάζει τίς ἀνθρώπινες σχέσεις. Τελικά, ὁ ὑπολογισμός τοῦ Φούλερ ἀποδεικνύεται σωστός: ἀποφεύγοντας κάθε ἐπεξηγηματική ἐπιμονή καί ὁποιαδήποτε ἀναλυτική ἐμφαση στά πιό θεαματικά σημεῖα τῆς πλοκῆς (ληστείες, φόνους, καταδιώξεις) σφραγίζει μέ τό ἐκλεπτισμένα διφορούμενο κλίμα πού ἐπιδιώκει τίς καθημερινότητες τῶν προσώπων τοῦ δράματος. Ἀμέσως λοιπόν, ξεχωρίζουμε μιά ἀπό τίς ἐπιτακτικότερες προτεραιότητες τοῦ φουλερικοῦ σκηνοθετικοῦ ὑφους: τή διατήρηση τῆς *πραγματικῆς διάρκειας* τῶν γεγονότων ἀκόμα καί ὅταν ἡ κάμερα ἑρμηνεύει παραληρηματικά τήν δράση ἀπό κάποια ἐξωφρενικά προνομιοῦχο θέση. Μέσα στά χολυγουντιανά πλαίσια, ἕνα τόσο συμπυκνωμένο (ἀν ὄχι ἐλλειπτικό) στύλ, ἀναπόφευκτα ἀναγνωρίζεται σάν κάποια *ρεαλιστική παραλλαγή*.

Ἀλλά τί σημαίνει αὐτό τό «ἀστυνομικό μελόδραμα» μέ τόν παράξενο τίτλο *Σπίτι ἀπό Μπαμπού;* Μιά πιθανή ἑρμηνεία προκύπτει ἀπό τήν σχετικά συνοπτική σύγκριση ἀνάμεσα στήν πρώτη καί τήν τελευταία σεκάνς. Ἡ ταινία ἀρχίζει ντοκουμενταριστικα. Σέ γενικό πλάνο, ἕνα τραίνο διασχίζει τήν ἐρημική γιαπωνέζικη πεδιάδα μέ (τουριστικό) φόντο τό Φούτζι-Γιάμα. Κάποιος ἀνώνυμος ἀφηγητής ὀφ μάς πληροφορεί γιά τήν δράση πού θά ἀκολουθήσει. Πώς δηλαδή μιά ὁρισμένη ἡμερομηνία, λίγο μετά τό τέλος τοῦ Δεύτερου Παγκόσμιου Πόλεμου, μιά ὁμάδα παρανόμων θά ληστέψει τό πολεμικό ὑλικό πού μεταφέρει ἡ ἀμαξοστοιχία. Μετά, βλέπουμε δύο στρατιῶτες, ἕναν ἀμερικάνο καί ἕναν γιαπωνέζο πού προστατεύουν τό φορτίο. Πάνω σέ μιά ἀνισόπεδη διασταύρωση ἕνας χωρικός μέ παραδοσιακή ἐνδυμασία ἀγωνίζεται νά ξεκολλήσει τό ζῶό καί τό καρότσι του, ἀπό τίς σιδηροδρομικές γραμμές. Οἱ μηχανοδηγοί τόν ἀντιλαμβάνονται, τό τραίνο σφυρίζει καί τελικά σταματάει μπροστά του, ἐπάνω στήν γέφυρα πού σχηματίζεται ἀπό τήν διασταύρωση τῶν γραμμῶν καί τοῦ αὐτοκινητόδρομου. Ἀμέσως ἡ ὁμάδα μεταμφιεσμένη σέ γιαπωνέζους χωρικούς, φορώντας τά τυπικά μαντίλια-μάσκες, ἐπιτίθεται στούς ὁδηγούς μέ ἀλυσίδες (ἀρχαϊκά ὁπλα) πρίν κάποιο μέλος της χρησιμοποιήσει τό μοναδικό πιστόλι (ἕνα P-38 ὅπως τονίζεται καί ἀργότερα στήν ταινία) ἐνάντια στόν ἀμερικάνο λοχία πού πρόλαβε νά πληγώσει ἕναν ἀπό τούς ληστές. Πάντοτε σέ γενικά πλάνα, μέ συντονισμένη ἀκρίβεια, οἱ μασκοφόροι ἀδειάζουν τά κιβώτια πολεμικοῦ ὑλικοῦ σέ κάποιο φορτηγό πού ἐμφανίζεται στόν αὐτοκινητόδρομο κάτω ἀπό τήν γέφυρα. Μέ αὐτό τό καμιόνι φεύγουν τελικά καί οἱ ληστές ἀφοῦ ἀποτελειώσουν ἐν ψυχρῷ τόν πληγωμένο συνεργάτη τους. Μιά χωρική ἐχοντας ἀκούσει τούς πυροβολισμούς τρέχει πρός τό σταματημένο τραίνο. Ἡ σεκάνς τελειώνει μέ ἕνα ἐξαιρετικά κοντινό πλάνο τοῦ προσώπου της πού οὐρλιάζει μπροστά στή θέα τῶν πτωμάτων. Ἀμέσως μετά, πέφτουν οἱ τίτλοι τῆς ταινίας. Ὅλη ἡ κατασκευή ἐχει λοιπόν ἐπινοηθεῖ σάν κάποιος πρόλογος, ἡ μυθοπλαστική ἀναπαράσταση μιάς «ἀρχέγονης σκηνῆς».

Ἡ πρώτη σεκάνς εἶναι συμμετρικά ἀντίστροφη μέ τήν τελευταία. Αὐτή τή φορά ἡ δράση ἐκτυλίσσεται «κατ' εὐθείαν», χωρίς ἀφηγητή, στό παρόν. Τό ἀρχιτεκτονικό στοιχεῖο τῆς ὑψομετρικῆς διαφορᾶς ἀνάμεσα στά ἐπίπεδα τῆς ἀνισόπεδης διασταύρωσης διατηρεῖται ἀλλά ἐξογκώνεται στόν ὑπερβολικό βαθμό τῆς ἀπόστασης ἀνάμεσα στίς κεντρικές ἀρτηρίες τοῦ Τόκιο καί τήν στέγη κάποιου σύγχρονου οὐρανοξύστη. Ἀντίθετα, τό δραματικό στοιχεῖο τοῦ τραίνου σμικρύνεται στίς διαστάσεις ἑνός ἠλεκτρικοῦ λιλιπούτειου τραίνου-παιχνιδιοῦ, μιά καί ἡ στέγη τοῦ κτιρίου χρησιμεύει ταυτόχρονα καί σάν παιδικός σταθμός. Κυνηγημένος ἀπό τήν ἀστυνομία ὁ ἀρχηγός τῆς συμμορίας πού

ἐκανε τὴν ἀρχικὴ ληστεία ἀνακατεύεται μέσα στὸ ἀστικὸ πλήθος ἐνηλίκων καὶ ἀνηλίκων ὁπλοφορώντας ἀπροκάλυπτα (μὲ τὸ Ρ-38). Προκαλώντας πανικὸ καταφεύγει σὲ ἕνα μεταβιομηχανικὸ γλυπτό, μιὰ μηχανικὴ υδρόγειο που σχεδὸν αἰωρεῖται ἀπὸ τὴν οροφὴ τοὺ οὐρανοξύστη. Ὁ γκαγκστερ παγιδευμένος ἀπο τὴν σύγχρονα εξοπλισμένη ἀστυνομικὴ ὁμάδα καὶ ὁν διπλό πράκτορα που μέχρι πρὶν λίγο θεωροὺσε μέλος τῆς συμμορίας του, τρομοκρατεί τὸ αθὼο πλήθος πυροβολώντας τυφλα πρὸς τὸν δρόμο. (Χαρακτηριστικά, ὁ Φούλερ δὲν διακόπτει τὴν δράση γιὰ νὰ μὰς δειξει σὲ κοντινό πλάνο ἕναν περαστικό που πέφτει θύμα αὐτῆς τῆς φονικῆς μανίας). Τελικά, ὁ κακοποιὸς ἐξοντώνεται στὴν κλιμάκωση μιὰς δραματικὰ συμβατικῆς μονομαχίας, ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ τὸν πράκτορα που ὑπῆρξε καὶ προστατευόμενός του. Ἡ ἀντινομία μεταξὺ τῶν δύο σεκάνς εἶναι φανερή. Ἀντὶ γιὰ τὸ ἀνοιχτὸ αγροτικὸ πεδίο ἐχουμε τὸν κλειστὸ ἀστικὸ χώρο μιὰς ταράτσας οὐρανοξύστη. Ἀντὶ γιὰ συλλογικὴ καὶ ἀπρόσωπη σύγκρουση ανάμεσα σὲ δύο θεσμικὲς ὁμάδες, παρακολουθοὺμε μιὰ ἐντονα προσωποποιημένη μονομαχία ἀνάμεσα σε δύο παράξενα συνδεδεμένους ἥρωες. Ἀντὶ γιὰ μάσκες, βλέπουμε πρόσωπα· ἀντὶ γιὰ ἐνέδρα, μπλόκο· ἀντὶ γιὰ ὀργανωμένο δόλο, ξέφρενο πανικό. Ἡ πρώτη σεκάνς χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἀκριβεῖς καὶ ὑπολογισμένες κινήσεις, γενικὰ πλάνα καὶ ἕνα ἐντονα «ἀρχαϊκό» κλίμα. Ἡ τελευταία ἀπὸ χαώδη καὶ αὐτοσχέδια κινητικότητα, γρήγορο μοντάζ ἀνάμεσα σὲ κοντινὰ καὶ μεσαία πλάνα καὶ ἕνα φουτουριστικο ντεκόρ. Ἡ πρώτη σεκάνς με τὴν ογκώδη πρωτο-βιομηχανικὴ ἀτμομηχανή, τούς χωρικούς καὶ τὸ καμιόνι ἀντλεῖ τὴν εἰκονογραφία της ἀπὸ τὸν Δεύτερο Πόλεμοκαὶ ἐπικαλείται τὸ παρελθόν. Ἡ τελευταία μὲ τὸ μοντερνίστικο ἀστικὸ περιβάλλον ἀναφέρεται στὸ μέλλον. Μὲ δυὸ σκηνές, ὁ Φούλερ που πάντα δείχνει κάποια ἀδυναμία γιὰ τὴν μελοδραματικὴ μετωνυμία, που ἀναμφισβήτητα προτιμάει νὰ συνδέει τὴν πιὸ πεζὴ ἀφήγηση μὲ τὶς πιὸ ἀφηρημένες ἰδέες, οὔτε λίγο οὔτε πολύ, ἐκφράζει μιὰν ἀποψη γιὰ τὴν ἱστορία τοὺ Δυτικοὺ πολιτισμού, ἢ πιὸ ἁπλά, γιὰ τὴν Ἱστορία.

Μιὰ ἀπὸ τὶς τελευταίες εἰκόνες τῆς ταινίας εἶναι τὸ πτώμα τοὺ ἀρχι-γκάγκστερ κρεμασμένο πάνω στὸν περιστρεφόμενο δακτύλιο τῆς μηχανικῆς ὑδρόγειου. Ὁ μηχανισμὸς περιστροφῆς μπήκε σὲ λειτουργία απο τὸν διώκτη του (καὶ πρώην συνεργάτη του) σὲ κάποια κρίσιμη στιγμὴ τῆς καταδίωξης, σὰν ἕνα τέχνασμα του κυνηγοὺ γιὰ νὰ ἐξοντώσει τὸ παγιδευμενο του θήραμα. Ὁμοια, γιὰ τὸν Φούλερ, ὁ κόσμος ἀρχιζει νὰ κινείται μὲ τὴν πραγμάτωση μιὰς προδοσίας, μὲ τὴν ὁλοκλήρωση μιὰς Ἀδελφοκτονίας. Γιατί, ὁπως καὶ στὶς περισσότερες ταινίες τοὺ σκηνοθέτη, τὸ *Σπίτι ἀπὸ Μπαμπού* διαδραματίζεται κάτω ἀπὸ τὸ Σήμα τοὺ Κάιν. Ὁ,τι ἐχει μεσολαβήσει ἀνάμεσά στὴν πρώτη καὶ τὴν τελευταία σεκάνς που περιγράψαμε, δὲν εἶναι παρὰ μιὰ σειρὰ ἀπὸ διπλοπροσωπίες, προδοσίες, καρφώματα. Ὁ Ἔντυ (ὁ διπλὸς πράκτορας) ὑποδύεται τὸν φίλο τοὺ ἀνδρα μιὰς γιαπωνέζας, τῆς Μαρίκο, ὁ ὁποίος σκοτώθηκε ἀπὸ τὸν Σάντυ (τὸν ἀρχι-γκάγκστερ) ὁταν ἔπεσε πληγωμένος στὴ διάρκεια τῆς ἀρχικῆς ἐπιχείρησης. Ἔτσι, ὁ Ἔντυ ἐξαπατάει τόσο τὴν Μαρίκο ὁσο καὶ τὸν Σάντυ, τὸν πρωταρχικὸ καὶ ἀνυποψίαστο Κάιν που ἐχει θεσπίσει, χωρὶς ἐνοχή, τὴν ἀδελφοκτονία σὰν ὑπέρτατο κανόνα λειτουργίας τῆς συμμορίας/φυλῆς. Ἀλλὰ καὶ ὁ ἴδιος ὁ Σάντυ θὰ προδώσει διπλὰ τούς κανόνες τῆς Ἀδελφότητας πρωτα, ἐμποδίζοντας τὴν ἐξόντωση τοὺ Ἔντυ που σὰν μέλος πιὰ τῆς συμμορίας πληγώνεται στὴ διάρκεια κάποιας ἄλλης ἐπιχείρησης καὶ ὑστερα, ἀναλαμβάνοντας τὴν ἐκτέλεση τοὺ πρωτοπαλλήκαροὺ του (τοὺ Γκρίφ) που ἀδικαιολόγητα ὑποψιάζεται γιὰ καταδότη. Ὁ Τσάρλυ, ἕνα ἄλλο μέλος τῆς συμμορίας καρφώνει μὲ κακεντρεχὴ προθυμία τὴν Μαρίκο στὸν Σάντυ ὁταν τὴν βλέπει μὲ κάποιον ἄλλον ἄνδρα στὸν διάδρομο ἑνὸς ξενοδοχείου. (Στὴν πραγματικότητα, ἡ Μαρίκο ἐκτελεί τὶς ὁδηγίες τοὺ Ἔντυ που προδίδει τὸν Σάντυ καὶ τὰ σχέδια του στὸν ἀρχηγὸ τῆς ἀμερικάνικης στρατιωτικῆς ἀστυνομίας). Τελικά, ὁ Ἔντυ πραγματοποιεί τὴν ὑστατη προδοσία ἀπέναντι στὸν Σάντυ που ἐχοντας παραδιάσει τὸν ἴδιο του τὸν κανόνα γιὰ νὰ τοὺ σώσει τὴ ζωή, δείχνει ὁτι ἐχει ἀναπτύξει μιὰ ἰδιαίτερη στοργὴ γι' αὐτὸν τὸν ἀγνωστο νεοφερμένο στούς κόλπους τῆς φυλῆς. Ὁ Ἔντυ, στὴν «σύγχρονη» ἐποχὴ τῆς ταινίας, ἀκολουθῶντας διαφορετικούς κανόνες, ἀποδεικνύεται σὰν ὁ πραγματικός, ὁ σχεδὸν «ἱστορικός» Κάιν.

Μέσα σ' ἕνα τέτοιο περιβάλλον ἀλληλοσπαραγμοὺ, τὸ ντεκόρ παίζει ἕναν πρωταρχικὸ ρόλο. Ὁπως δηλώνει καὶ ὁ τίτλος τῆς ταινίας, ὁπως βλέπουμε νὰ συμβαίνει συνέχεια, ὁλες οἱ διπλοπροσωπίες ξεσκεπάζονται, καταλήγουν σὲ

Ὁ Ρόμπερτ Ράιαν καὶ ὁ Ρόμπερτ Στάκ στο *Σπίτι ἀπό μπαμπού*

ξεδιάντροπες προδοσίες, μιά καί ὁ Πολιτισμός δέν εἶναι παρά σάν κάποιο σπίτι μέ χάρτινους τοίχους πού εὐκολα ξεσκίζονται. Μέ μιά τυχαία γροθιά μπορεί νά βρεθεῖς σέ ἕνα ξένο δωμάτιο, σέ κάποιο καινούριο κόσμο (ἡ πρώτη συνάντηση τοῦ Ἔντυ μέ τήν συμμορία τοῦ Σάντυ). Κάθε ὀργάνωση διεισδύεται, κάθε μυστική δραστηριότητα ἡ συναίσθημα διαφαίνεται, πότε πιστά πότε ἀπατηλά, πίσω ἀπό τά ἡμιδιαφανή στεγανά τῶν κοινωνικῶν ὁμάδων. Ἀκόμα καί οἱ τόσο ἐπιφανειακά ξεκάθαροι διαχωρισμοί ἀνάμεσα στό φιλικό καί στό ἐχθρικό στοιχεῖο ἀποδεικνύονται θολοί, οἱ φιλίες καί οἱ ἐχθρες προσωρινές καί εὐθραυστες σάν καλάμια. Καί ὅλα αὐτά συμβαίνουν μέ κίνητρο τήν «ἐμφυτη» ἱκανότητα τοῦ ἀνθρώπου νά προδίδει ὁσους ψάχνουν (ὅπως ὁ Σάντυ) νά βρούν ἕναν χαμένο γιά πάντα ἀδελφό. (Κάπως ἔτσι δικαιολογεῖται ἀλλωστε τόσο ἡ σχετική συμπάθεια τοῦ θεατή ἀπέναντι στόν γκάγκστερ Σάντυ — πού ἑρμηνεύει μέ νευρωτική ρευστότητα ὁ ἐξοχος Robert Ryan — ὁσο καί ἡ διφορούμενη στάση του ἀπέναντι στόν ἥρωα τοῦ δράματος, τόν ξερό καί τσιμεντένιο Robert Stack). Στό φουλερικό ὅραμα τοῦ κόσμου συχνά οἱ προδότες τιμωροῦνται (ἀπό ἄλλους, ὁμοιούς τους). Ἀλλά ἀκόμα πιό συχνά, μένουν ἀτιμώρητοι κουβαλώντας τήν κατάρα τοῦ Ἀδελφοκτόνου, ἀλύτρωτη γιά ὅλη τους τή ζωή: ἡ ἐνοχή τους δέν ἐξαγοράζεται. Αὐτή νομίζω εἶναι ἡ βιβλική, ἡ ἰουδαϊκή ἠθική τοῦ Σάμουελ Φούλερ.

Καί μιά ἀπορία: Πῶς εἶναι δυνατόν κριτικοί, θαυμαστές τοῦ συγγραφέα/σκηνοθέτη (ἀνάμεσά τους ὁ Colin Mc Arthur ἡ καί ὁ Andrew Sarris πού ἤδη ἀναφέραμε) νά θεωροῦν τόν Φούλερ σάν ἐναν χολυγουντιανό πρμιτίφ; Οὔτε ἡ πληρότητα τῆς κοσμοθεωρίας του, οὔτε ἡ ἐξαιρετικά ἰδιόμορφη τεχνική του ἐπιτρέπουν ἐναν παρόμοιο χαρακτηρισμό. Ἀντίθετα, μέ τόν κύριο ὄγκο τῆς σκηνοθετικῆς του δραστηριότητας (μεταξύ 1948-63) ὁπως καί μέ τό θαυμάσιο καί πρόσφατο *The Big Red One* (*Οἱ 4 τῆς Ἡρωικῆς Ταξιαρχίας* 1980, Lorimar - βλ. κριτική τοῦ Νίκου Σαββάτη στόν *Σ.Κ.* 28-29) ἐμφανίζεται σάν ἕνας auteur πού ἐντάσσεται στήν ρεαλιστική προσέγγιση τοῦ Ὄρσον Γουέλς, τοῦ Ντόν Σήγκελ καί τοῦ Τζών Κασσαβέτη καί τοῦ Μόντε Χέλμαν δημιουργῶν πού, ἐνώ παρουσιάζονται σάν περιθωριακοί, ἀποτελοῦν, ἀντικειμενικά, ἱστορική ἐξέλιξη τῆς χολυγουντιανῆς αἰσθητικῆς.

Κώστας Θεοφιλόπουλος

Η ΑΛΛΗ ΑΓΑΠΗ,

(*The Other Love*, 1947, United Artists)
τοῦ André De Toth
Ἡ ξένη ταινία τοῦ Σαββάτου, ΥΕΝΕΔ.

Στό πολυτελές σανατόριο, οἱ ὀρχιδέες πού φτάνουν στήν σουίτα τῆς διάσημης πιανίστριας (Barbara Stanwyck) τό πρώτο βράδυ, δέν προορίζονται γιά τήν ἰδια. Σ' αὐτό τόν λευκό προθάλαμο γιά τόν ἄλλο κόσμο οἱ λευκές ὀρχιδέες ἐξακολουθοῦσαν νά φτάνουν διαιωνίζοντας τόν ἐρωτα ἑνός νεκροῦ γιά μιά νεκρή. Σέ λίγο ἐκτός ἀπό τό σανατόριο πού κρύβει τό πραγματικό του πρόσωπο πίσω ἀπό μιά πρόσοψη μεγάλου ξενοδοχείου θά μᾶς ἀποκαλυφθεί κι ἕνας ἄλλος χώρος κοντινός ἀλλά ξεκομμένος, τό σπίτι τοῦ γιατροῦ (David Niven). Μέ τούς ἰδιους ἀργούς ρυθμούς πού τό σανατόριο εἰσπνέει ἀπό τήν θέα τῶν πανύψηλων βουνῶν, ἀρχίζει μιά ἐρωτική σχέση ἀνάμεσα στήν ἡρωΐδα καί τόν γιατρό. Ἡ σχέση αὐτή χωρίς νά ὁλοκληρώνεται γίνεται πιό συγκεκριμένη γύρω ἀπό τό πιάνο, γύρω ἀπό δίσκους της πού ὑπῆρχαν στήν συλλογή του, αὐτά τά ἀντικείμενα πού μοιάζουν νά ἔχουν φτάσει πρίν ἀπό τήν ἰδια γιά νά τῆς ἑτοιμάσουν τόν δρόμο. Λίγο ἀφοῦ τοῦ χαρίσει τόν ἀναπτήρα μέ τά ἀρχικά της, ἀνοίγοντας ἕνα συρτάρι στό σπίτι του τό βρίσκει γεμάτο μέ ἀναπτῆρες στολισμένους μέ ἀρχικά. «Ὁ δικός σου εἶναι ὁ μόνος πού λειτουργεί» θά τῆς πεῖ γιά νά τήν καθησυχάσει χαμογελώντας αἰνιγματικά καί τό συρτάρι ξανακλείνει καί μέσα του πάνε νά ξεχαστοῦνε οἱ σβησμένες φλόγες τῶν νεαρῶν γυναικῶν.

Μέχρι ἕνα σημεῖο ἡ ταινία τοῦ De Toth κυλάει ἀμβλύνοντας ὀπτικά κάθε αἰχμηρότητα καθώς ἡ ζωή καταναλώνεται μέσα σέ μιά κατάσταση πού θυμίζει ὑπνωση. Καί ξαφνικά στήν διάρκεια ἑνός εἰδυλλιακοῦ περιπάτου μέ ἀμαξάκι πού τό σέρνει ἕνα ἄσπρο ἄλογο (γιά πρώτη φορά βλέπουμε τήν ἡρωΐδα ἔξω ἀπό τό σανατόριο καί τούς γύρω χώρους ἡ τό σπίτι τοῦ γιατροῦ), μέσα ἀπό μιά παραλίγο σύγκρουση μ' ἕνα μαύρο αὐτοκίνητο κούρσας, ἀναδύονται στήν ἐπιφάνεια τῆς ταινίας ὁλες οἱ διχοτομίες πού ἀποτελοῦν τόν πραγματικό της σκελετό· τό ἄσπρο καί τό μαύρο, τό ξερό καί τό ὑγρό, ὁ θάνατος - μέσα - στήν - ζωή καί ἡ ζωή - μέσα - στόν - θάνατο. Αὐτή ἡ παραλίγο σύγκρουση στήν οὐσία ἐκτροχιάζει τήν ταινία σέ μιά ἄλλη ὀχθη ὅπου θ' ἀνθίσει γιά λίγο μιά ἀγάπη ἀλλιώτικη ἀπό ἐκείνη τοῦ τίτλου. Στήν ἀρχή ἡ διάσημη πιανίστρια ἀπωθεί τόν διαστικό καί ἐπιτακτικό ἐρωτα τοῦ ὁδηγοῦ (Richard Conte). Ὅταν ὁμως ἀνακαλύψει ὁτι τό καλυμμένο πτώμα πού ἐξαφανίζεται μέσα στά ἐγκατα τοῦ σανατόριου ἀνήκει στήν φίλη της, πού πίστευε ὁτι θά ἐφευγε τήν ἄλλη μέρα θεραπευμένη (ἕνα ἐξπρεσιονιστικό πλάνο μᾶς παρουσιάζει γιά πρώτη φορά τά ἀδυτα τοῦ σανατόριου σάν χώρου ὑπέρτατης φρίκης), δέν διστάζει πιά νά τόν ἀκολουθήσει σάν αὐτός ὁ *μοιραίος ἀντρας* νά ἀντιπροσωπεύει τήν ζωή.

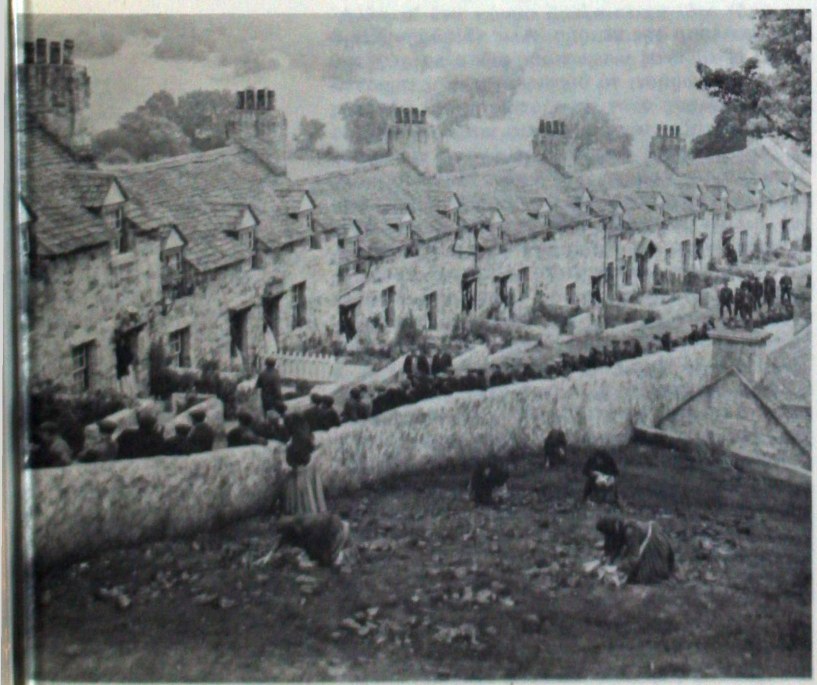
Τώρα στά παραθαλάσσια θέρετρα ὅπου ξενυχτάει μέ τόν ἐραστή της, γύρω ἀπό τά τραπέζια τῶν τυχερῶν παιχνιδιῶν, ἡ ζωή κυλάει σάν μιά σειρά ἀπό τελευταίες ἀνάσες κι ὁλα ἔχουν τήν θερμοκρασία τοῦ πυρετοῦ της καί τό πανάκριβο δῶρο του, ἕνα μονόπετρο μέ ρουμπίνι φέρνει πρώτα συμβολικά κι ἀμέσως ὑστερα καί πραγματικά τήν πρώτη αἱμόπτυση.

Μέσα σ' αὐτὸν τὸν μαυροντυμένο κόσμο θά κατέβει σὲ λίγο ὁ γιατρός σάν ἄγγελος θανάτου. Ἀποκαλύπτοντας τὴν ἀρρώστια τῆς ἡρωίδας, ἐξηγεί στὸν ἐραστή της τὰ ἰδιαίτερα μέτρα πού μποροῦν νὰ τὴν διατηρήσουν λίγο περισσότερο στὴν ζωή. Ὅταν ὁμως ἡ ἡρωίδα ἀντιληφθεί ὅτι τὸ μυστικό της ἐγινε γνωστό καί ὅτι ὁ ἐραστής της εἶναι ἑτοιμος νὰ προσπαθήσει νὰ τῆς φέρεται σάν γιατρός, χάνεται γι' αὐτὴν ἡ γοητεία τῆς σχέσης τους πού σὲ τελευταία ἀνάλυση χαρακτηριζότανε ἀπό μιὰ ἰσότητα, μιὰ καί οἱ δυό τους παίζανε μὲ τὸν τρόπο τους τή ζωή τους.

Σ' αὐτό τὸ σημειο, ἡ γερμανο-σουηδική ἐξπρεσιονιστική κληρονομιά τοῦ Χόλυγουντ σπρώχνει γιά λίγο τὰ στοιχεία τῆς φύσης στὸν ρόλο τῶν πρωταγωνιστῶν κι ἔτσι ἐχουμε μιὰ ἰδιαίτερη αἴσθηση, καθώς νιώθουμε τὸν ὑγρό ἀέρα πού τὴν διώχνει ἀπό τὸ κότερο μὲ τὸ ὁποίο θά ἐφευγαν γιά τὸ καταλληλότερο κλίμα τῆς Αἰγύπτου. Μὲ τὸν ἰδιο τρόπο νιώθουμε τὴν καταρακτώδη βροχή πού τὴν μουσκεύει ὡς τὸ κόκαλο καθώς χάνεται μέσα στὴν θύελλα. Τὴν ὥρα πού οἱ δυνάμεις της τὴν ἐγκαταλείπουν ἐμφανίζεται ἕνα τρίτο διφορούμενο ἀντρικό πρόσωπο, ἀντιστικτικά κοντινό στὸν γιατρό, ἕνας γκρουπιέρης πού τὴν εἶχε προσέξει ἐδώ καί καιρό. Μέσα στίς μαῦρες γυαλάδες τῆς ἐσοχῆς μιᾶς πόρτας, τὰ χέρια του (πού ἀπό μέσα τους γλυστράει ἡ τύχη καί ἡ ἀτυχία, φιγούρες ὑποπολλαπλάσιες τῆς ζωῆς καί τοῦ θανάτου) τὴν ἀγγίζουν μὲ χυδαιότητα. «Εἶμαι πολύ ἀρρωστη» θά τοῦ πεί, προφέροντας μὲ ἀπόλυτη παραδοχή αὐτὴν τή φράση γιά πρώτη φορά, κι ἐκεῖνος δέχεται, μὲ ἀντάλλαγμα τὸ ρουμπίνι, νὰ τὴν μεταφέρει πίσω στό σανατόριο. Στὸ ἐπόμενο πλάνο βλέπουμε τὴν ἡρωίδα στό κρεβάτι, μὲ ὁρούς καί ὀξυγόνο γιά ν' ἀναπνέει, μὲ νοσοκόμες πάνω ἀπό τὸ κεφάλι της. Καί ἀμέσως μετά, στό πλάνο πού ἀκολουθεί τὴν βλέπουμε μαζί μὲ τὸ γιατρό στὸ σπίτι του ὁπου μόλις ἐχουν παντρευτεί. Ἐκείνη κάθεται γαλήνια στὴν πολυθρόνα, μὲ μία κουβέρτα ριγμένη στά πόδια της κι ἐκεῖνος τῆς παίζει κάτι, λιγότερο ἀδέξια ἀπό παλιά στό πιάνο. Ὁμως ἀν καί βρίσκονται μαζί στό ἰδιο πλάνο ὁ φωτισμός ἤδη τούς χωρίζει. Τοῦ μιλάει, τοῦ λέει πόσο εὐτυχισμένη θά εἶναι τὴν μέρα πού θά μπορέσει νά σηκωθεί μέχρι τὴν πόρτα γιά νὰ τὸν προϋπαντήσει καί μ' ἕνα χαμόγελο στά χείλη ἀποκοιμιέται σάν νά πεθαίνει μπροστά στά μάτια μας συμφιλιωμένη μὲ τὸν θάνατο. Τὸ τελευταίο πλάνο τῆς ταινίας δείχνει τὸ σπίτι τοῦ γιατροῦ ἀπ' ἔξω, νιφάδες χιονιοῦ πέφτουν κι αὐτὸ πού βλέπουμε μοιάζει μὲ κάρτ-ποστάλ, ὁπου μέσα της ὁλα εἶναι ἐξιδανικευμένα κι ἀκόμα κι ὁ θάνατος μπορεί νὰ εἶναι ἀξιολάτρευτος.

Μαρία Μήτσορα

Ἡ *Κοιλάδα τῆς κατάρας*, τοῦ Τζών Φόρντ



Η ΚΟΙΛΑΔΑ ΤΗΣ ΚΑΤΑΡΑΣ,
(*How Green Was My Valley*, 1941)
τοῦ Τζών Φόρντ
Κινηματογραφική βραδυά, ΕΡΤ.

Ἡ ἀνάμνηση πού εἶχα ἀπό τὴν *Κοιλάδα τῆς Κατάρας* ἦταν συγκίνηση. Ἡ φήμη τῆς ταινίας τρέφεται ἀπ' αὐτήν, ὁσο κι ἀπό τὸ ὁτι τὸ οἰκογενειακό ἔπος τῶν Μόργκαν νίκησε τὸν *Πολίτη Καίην* στὴν ἀπονομή τῶν Ὁσκαρ. Σήμερα μερικά στοιχεία τῆς συγκινησιακῆς στρατηγικῆς τοῦ Φόρντ, ἰδιαίτερα ἡ ἐσωστρέφεια τοῦ λογοτεχνικοῦ σεναρίου, μπορεί νὰ δείχνουν περαστικές χολυγουντιανές τάσεις στὴ δεκαετία τοῦ 40. Ἀλλά ἡ συγκίνηση ἀντέχει...

Οἱ μελετητές τοῦ Φόρντ βρίσκουν ὁτι ἡ κοινωνική ὀπτική τῆς ταινίας ζημιώνεται ἀπό τὴ συγκινησιακή φόρτιση τῆς διήγησης. Περιορίζοντας τίς κοινωνικές ἀνησυχίες τοῦ Φόρντ στὴ χαλαρή

τριλογία *Τὰ Σταφύλια τῆς Ὀργῆς*, *Τὰ Καπνοτόπια* καὶ *Ἡ Κοιλάδα τῆς Κατάρας* ὑπαινίσσονται ὅτι μιὰ περαστικὴ ἰδιοτροπία ἐσπρωξε τὸ σκηνοθέτη νὰ μεταφέρει στὴν ὀθόνη ἀπὸ τρία διάσημα μυθιστορήματα, μιὰ ξεπερασμένη ἀρχαιολογία τῶν κοινωνικῶν σχέσεων. Τὸ ἐξιδανικευμένο θέαμα τῆς κοινωνικῆς ἀδικιας, οἱ πρῶτες συγκρούσεις ἀνάμεσα σὲ ἐργάτες καὶ κεφάλαιο, μιὰ μελέτη γιὰ τὴν ἀντίσταση τῆς οἰκογένειας στὴ διάλυση τῶν μοντέρνων καιρῶν εἶναι πράγματι οἱ θεματικοὶ ἄξονες σ' ὅλο τὸ τρίπτυχο. Ἀλλὰ στὴν τελευταία ταινία βλέπονται ἀπὸ τὰ μάτια ἑνὸς παιδιοῦ, μέσα ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικὴ ἀφήγηση / ἀναπόληση τοῦ Χιοὺ Μόργκαν (τοῦ μικρότερου γιοῦ μιᾶς οἰκογένειας οὐαλὼν ἀνθρακωρύχων). Αὐτὸ εἶναι γιὰ πολλοὺς τὸ θανάσιμο σφάλμα τοῦ Φόρντ. Ἡ στυλιστικὴ του τόλμη στὴν ἀπεικόνιση τῆς (ἀδιαμόρφωτης ἰδεολογικὰ) ὀργῆς τῶν ἀνθρακωρύχων ἀφήνει ἀκόμη περισσότερους τόσο ἀμήχανους, ποὺ ἀποσιωποῦν τελείως τὸ πρόβλημα.

Ἡ γραφὴ τοῦ Φόρντ ριζώνει πιὸ βαθιὰ ἀπὸ ποτὲ στὸ συναισθηματισμὸ τῆς νοσταλγίας γιὰ νὰ ξεπεράσει τὸ διακοσμητικὸ λούστρο τοῦ ντεκὸρ καὶ νὰ συναντήσει πιὸ ἀνομολόγητους πόθους τοῦ λαοῦ. Ἀρχετυπικὲς ἀξίες ἐμπνέουν τὰ πλήθη του κι ἡ σκηνοθεσία ἀνατρέχει στὸ «ὁρατοριακὸ» στήσιμο. Γενικεύει τὴν καθαρότητα καὶ τὴν ἀξιοπρέπεια τοῦ ἐκκλησιάσματος μὲ μεγαλόπρεπα γκρουπαρίσματα πλήθους, μιὰ ἀβίαστη (ἀπὸ τὸ μοντάζ) κίνηση/ροὴ του σὲ γενικὰ πλάνα μὲ μεγάλο βάθος πεδίου. Στὰ ἀνηφορικὰ στενοσόκακα τοῦ χωριοῦ οἱ οὐαλοὶ ἀνθρακωρύχοι πηγαινοέρχονται στὴ δουλειὰ τραγουδώντας μελωδικὰ χορωδιακά. Δέχονται τὴν ἐκμετάλλευση μὲ θρησκευτικὴ παραίτηση κι «ἀνεβαίνουν» στὸν οὐρανό, συνθέτοντας μ' αὐτὴ τὴν *ἀνάληψη* τὸ πιὸ δοξασμένο πορτραῖτο τῆς τιμημένης φτωχολογιάς αὐτοῦ τοῦ κόσμου...

Ἀλλὰ ἡ δόξα κι ἡ ἑνότητα τῆς οἰκογένειας, ἡ σκηνοθεσία *σὲ βάθος* τῶν οἰκογενειακῶν σχέσεων, ποὺ δοκιμάζονται ἀπὸ ἀποχωρισμοὺς καὶ θανάτους, ἀφοροῦν πιὸ *προσωπικὰ* τὸν Φόρντ. Κινώντας τοὺς ἠθοποιούς του σὲ ἀκόμη μεγαλύτερο βάθος πεδίου καταφέρνει νὰ στοιχειώσει τὸ ντεκὸρ (τὸ σπίτι τῶν Μόργκαν) μὲ συναισθήματα καὶ μνῆμες. Ντύνει τὴν ἀναπόληση τοῦ Χιοὺ Μόργκαν μὲ εἰκόνες ἄλλοτε συγκεκριμένες κι ἄλλοτε φευγαλέες, συλλαμβάνει τὴ γεμάτη τρόμο καὶ θαυμασμὸ αἴσθηση τοῦ παιδικοῦ βλέμματος, παρθένου ἀκόμα στὰ δράματα τῶν μεγάλων. Μεγαλώνοντας ὁ Χιοὺ Μόργκαν θὰ ἀνακαλύψει πολλὰ ἀπ' αὐτά: τὸν ἄτυχο ἔρωτα (τῆς ἀδελφῆς του Ἀνχάραντ-Μωρὴν Ὁ Χάρα μὲ τὸν προοδευτικὸ ἐφημέριο Γκράφυντ-Γουὶλτερ Πίτζου), τὴν κοινωνικὴ ἀδικία καὶ προκατάληψη, τὸ μόχθο τῆς δουλειᾶς καὶ τὴν αἰμορραγία τῆς μετανάστευσης, τὴ σκληρότητα τῆς ἐκπαίδευσης. Καὶ τὸ χειρότερο δὲ θάναι ἡ ἐμπλοκὴ του σ' αὐτά, ἀλλὰ νὰ βλέπει τὴν ὑποδειγματικὴ του οἰκογένεια νὰ διαλύεται ἀπὸ τὴν πίεσή τους.

Ἐμεῖς, παράδοξα, δὲ νιώθουμε τὴ διάλυση. Ἴσως γιατὶ ὁ Φόρντ δὲν ταυτίζεται ἀπόλυτα μὲ τὴ σεναριακὴ εὐγλωττία τοῦ ἀφηγητή του ἢ ἐπειδὴ παίζει τὸ πιὸ διακριτικὸ παιχνίδι τῶν ταυτίσεων μὲ τὰ πρόσωπα ἀλλάζοντας ἀδιακόπα τὴ συμπάθειά μας, κατευθύνοντάς την ἄλλοτε στὴν κυριαρχη φιγούρα τοῦ πατέρα/νόμου κι ἄλλοτε στὴν ἁγια σχεδὸν μορφὴ της μάννας/καρδιάς. Ἴσως γιατὶ ὁ χρόνος συμπυκνώνεται πολὺ στὴν παθητικὴ ἀναζήτηση τῆς χαμένης ἀθωότητας τοῦ Χιού. Ἡ ἐπειδὴ η προσωπικὴ ἐμπειρία τοῦ Φόρντ στηρίζει τὶς ἐκπληκτικὲς στυλιστικὲς ἐπιλογὲς του. Κι ἔτσι περιμένουμε σχεδὸν τὸν ἐπίλογο, ὁπου ὅλοι οἱ ἠθοποιοὶ ἐμφανίζονται καὶ ἡ κατακερματισμένη οἰκογένεια ξαναενώνεται. Ἡ ἀφήγηση μὰς ἔχει πείσει. Ἡ ἀληθινὴ ἀγάπη δὲ χάνεται ἀκόμα κι ὅταν οἱ καρέκλες στὸ οἰκογενειακὸ δεῖπνο ἀδειάζουν μία-μία. Φτάνει πέρα ἀπ' αὐτὸ τὸν κόσμο, πέρα κι ἀπ' τὴν κοιλάδα τοῦ θανάτου κι ἑνώνει σε μυστικὴ ἐπικοινωνια τοὺς ζωντανοὺς μὲ τοὺς νεκρούς.

Νίκος Σαββάτης

ΑΛΙΣ ΑΝΤΑΜΣ,
(*Alice Adams*, 1935, R.K.O.)
τοῦ Georges Stevens
Ἡ ξένη ταινία τοῦ Σαββάτου, ΥΕΝΕΔ.

Ὁ πατέρας τῆς νεαρῆς Ἄλις (Κάθρην Χέημπορν) εἶναι ἕνας νευρωτικὸς συνταξιούχος ποὺ ἔχει παραχωρήσει τὰ δικαιώματα μιᾶς σημαντικῆς ἐφεύρεσης στὸν ἐργοδότη του. Ὁ ἀδερφός της ντροπιάζει τὴν οἰκογένεια καὶ παίζει ζάρια μὲ τοὺς μαύρους ὑπηρέτες στὶς γκαρνταρόμπες. Ὅσο γιὰ τὸν ἐραστή της (Φρέντ Μάκ Μάραιη), πολὺ λίγο συγκρατεῖ τὴν ὁποιαδήποτε προσοχή: δὲν μιλάει πολὺ καὶ δὲν σκέφτεται καθόλου. Πρωταγωνίστριες στὸ κομψὸ φίλμ τοῦ Στήβενς, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀποπνικτικὴ ζέστη τοῦ ἀμερικανικοῦ Νότου καὶ τὴν πατρικὴ ἐφεύρεση, εἶναι οἱ γυναίκες ποὺ *παίζουν* τὶς ὑπάκουες καὶ κερδίζουν τὸ παιχνίδι. Στὴ *Σύλβια Σκάρλετ*, τοῦ Τζώρτζ Κιούκορ, γυρισμένη ἐπίσης τὸ 1935, ἡ Κάθρην Χέημπορν μεταμφιεζόταν σὲ ἀρσενικὸ κι αὐτὸ ἐφτανε γιὰ νὰ ἀλλάξουν τὰ πάντα γύρω της, ἀκόμα κι ἡ ἴδια ἡ ταινία ποὺ μετασχηματιζόταν σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ μοντέρνες μυθοπλασίες «ὅλων τῶν ἐποχῶν». Ἡ ἀναχρονιστικὴ *Ἄλις Ἄνταμς* θεμελιώνεται πάνω στὴν ἴδια χειρονομία ποὺ συνιστᾶ ἡ μεταμφίεση: μόνο ποὺ ἐδῶ ἡ μικρὴ Κάθρην δὲν προσπαθεῖ σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ φίλμ παρὰ νὰ μεταμφιεσθεῖ σὲ Γυναίκα (δηλαδὴ στὴ θηλυκὴ ἐκδοχὴ τοῦ ἀντρικοῦ κόσμου). Ἡ *Ἄλις Ἄνταμς* ξαφνικὰ τρομάζει γιατὶ τὸ μάθημά της εἶναι ἁπλὸ καὶ σοβαρὸ ὅσο δὲν παίρνει: τὸ πέρασμα ἀπ' τὴ γυναίκα στὴ Γυναίκα

παρασύρει στό διάβα της όλες τίς άντρικές έπιθυμίες γιατί τίς υιοθετει μια πρός μία μέχρι έξαντλητικής ύπερβολής. Οί άντρες κυριαρχούν ύποδουλωμένοι καί οί γυναικες ύποτάσσονται ύποδουλωνοντας.

Δυό κεντρικές σεκανς τού φιλμ άποτελούν τούς σταθμους τής πορειας της Άλις άπό τή θηλυκή κινητικοτητα στη γυναικεία στασιμοτητα.

Άς τίς δούμε μέ συντομία.

Στήν πρωτη σεκανς η νεαρη Άλις είσβάλλει στό σπίτι της πλούσιας φίλης της, στή διάρκεια ένός χορού, στό μπρατσο τού βαρεμένου άδερφού της καί προσελκυει τή προσοχή τού μελλοντικού αρραβωνιαστικού της. Η Άλις κλέβει τά βλεμματα *είς βάρος της* (είναι ή μόνη πού φοράει ενα παλιωμένο φορεμα άπο λευκή οργαντίνα). Είναι ή μονη πού δέν μπορεί νά χορέψει γιατί κανείς δέν τής τό ζητάει. Τή στιγμή πού έγκαταλείπει κάθε ελπίδα νά ένσωματωθεί σ' αύτή τήν έκδήλωση πού δέν ταιριάζει στήν κοινωνική της θέση εμφανίζεται ό Φρεντ Μάκ Μάραιη καί τήν προσκαλει. Είσβάλλοντας σ' ενα κόσμο πού απορριπτει τά σημεία της ταξης της ή Άλις συγκεντρώνει λοιπόν τόν πόθο του (καμιά έξήγηση γιά τήν πρόσκληση τού νεαρού δέν ύπάρχει στό φιλμ, ούτε κάν ή όμορφια της Άλις — ή πλούσια φίλη της φαντάζει έκθαμβωτική μπροστά της). Η Άλις γνωρίζει τήν έπιτυχία (καί τήν εύτυχία) γιατί δέν καταφέρνει νά κρύψει αύτό πού έχει: τήν ικανότητα νά ύλοποιει τή χαρακτηριστική γυναίκα τής τάξης της, τή θηλυκή εικονα πού έχει πλάσει γιαυτήν μιά άλλη τάξη (κυρίαρχη, όπως λέγαμε σ' αλλες έποχες, άλλά έδώ δέν έχει σημασία...). Η Άλις είναι μιά Άλλη σ' ενα κόσμο άπελπιστικά ίδιο (δυό άνθρωποι φοράνε άσπρα σ' αύτό τό μαυροντυμενο αριστοκρατικό πάρτυ: ή Άλις κι ό μαύρος διευθυντής τής όρχηστρας).

Στή δεύτερη σεκάνς ή Άλις παραθέτει ένα γεύμα σπίτι της γιά νά γνωριστούν ή οικογενεια της κι ό άγαπημένος της. Είναι η πιό ζεστή μέρα τού χρόνου, τά φαγητά είναι άκόμα πιό ζεστά, τό παγωτό λειωνει μολις σερβίρεται, ό πατέρας φοράει σμόκιν για πρώτη φορά στή ζωη του, ή μαυρη ύπηρέτρια δέν είναι παρά μιά έκνευρισμένη γειτονισσα. Όλόκληρο το γεύμα έξελίσσεται σαν παρωδία των αριστοκρατικών γευμάτων, σ' ενα ντεκόρ φτωχικό όπου οί καρέκλες δέν έχουν καί πολλή ζωή μπροστά τους καί οί τυπικές κουβέντες και χειρονομίες χάνουν κάθε νόημα άποκτωντας μιά κωμική διάσταση, κληρονομημένη από τίς κλασικές κωμωδίες (άς μήν ξεχνάμε ότι ό Τζώρτζ Στήβενς θήτευσε στά φίλμ των Χοντρού-Λιγνού ώς βοηθός τού Λήο Μάκ Κάρεϋ). Μεταφέροντας τό τελετουργικο τού άλλου κόσμου στό ντεκορ της ταξης της ή Άλις Άνταμς δέν άπογοητεύει τόν άγαπημένο της γιατί άποδεικνύει ότι παρόλα όσα κάνει παραμένει ή ίδια σάν Άλλη, άκόμα κι όταν μεταμφιεζεται μέ τά ίδια ρούχα. Τό νόημα τής σεκάνς: *σ' άγαπώ γιατί δέν μπορείς νά μεταμφιεσθείς παρά μόνο σ' αύτό πού είσαι ήδη.*

Τί είναι αύτό πού άποτελεί ήδη ή Άλις; Γιά τόν άμερικανικό κινηματογράφο, πού ξέρει νά κρυβει πολύ καλά τίς κοινωνικές διακρίσεις, την ιδια στιγμή πού τίς δείχνει μέ τό δάχτυλο (άλλά έκεί βρίσκεται τό μεγαλείο του, η παράξενη διαστροφή του πού κανει άκόμα καί τίς πιό αναχρονιστικές θεματικα ταινιες απελπιτικά μοντέρνες), ή Άλις δέν μπορεί νά είναι παρά μόνο Γυναίκα. Όχι θηλυκό, γιατί τό θηλυκό παραμένει άγνωστο (κοινωνικά καί ψυχολογικά) άλλά γυναικεία ύπαρξη πού δέν χρειαζεται καμια προσπαθεια, καμιά ίδιαίτερη σκέψη γιά να τήν ερωτευθείς. Κι έτσι ό φτωχός Φρέντ Μάκ Μάραιη δένεται μέ τήν Άλις Άνταμς για πάντα, τήν πιό ζεστή κι άποπνικτικη μερα του χρόνου.

Χρήστος Βακαλόπουλος

ΚΥΡΙΟΣ ΑΡΚΑΝΤΙΝ,
(*Mr. Arkadin*, 1955)
τού Orson Welles
Κινηματογραφικη βραδυά, ΕΡΤ.

Όταν είδα γιά πρώτη φορά τόν Όρσον Γουέλς στον κινηματογραφο, ήμουν περίπου 12 χρονων. Ήταν στήν ταινία *The Touch of Evil* (*Ό άρχων τού τρομου* 1957). Μάλλον δέν είχα καταλαβει πολλά πράγματα άπ' αύτή τή σκοτεινη καί μπερδεμένη ίστορία όπου οί σκευωριες, οί έκβιασμοί καί τό άγριο κυνήγι των ένοχων οδηγούσαν στήν άναμέτρηση άνάμεσα στό καλό καί τό κακό, άνάμεσα στην ηθική άκεραιότητα καί την άτιμία, τή λογική καί τή διαίσθηση, τή σύνεση καί την αύθάδικη πρόκληση τού Νόμου. Γιά άρκετά όμως βράδυα κοιμόμουν συντροφιά μ' έναν παράξενο φόβο, κάτι ύπόγειο κι έπεκτατικό πού συναντούσε τίς ρίζες ένός τελείως άσχημάτιστου καί συγκεχυμένου έρωτισμού. Η άνάμνηση άπο τή σαγήνη της ήρωίδας (Τζάνετ Λη) διαχεόταν καί διαλυόταν μπροστά στήν άπειλή μιάς θεώρατης, σχεδόν άποκρουστικής μορφής. Αύτής τού ύπόπτου ήθικής καί πρωην άλκοολικού γερο-μπάτσου Quinlan (Όρσον Γουέλς) πού άπειλούσε μέ σφιγμένες γροθιές κι ένα πούρο χοντρό, σφηνωμένο στά δάχτυλα: όπλο ταυτόχρονα καί διακριτικο έξουσίας, άξεσουάρ άπαραίτητο γιά άτμόσφαιρες σερί-νουάρ, δηλωτικό της διαφθοράς άλλά καί σφραγίδα ύπεροχής, γοητείας. Ό πρόλογος αύτός έχει σχέση μέ τό γεγονός ότι δέν μπόρεσα ποτέ νά καταδικάσω (ένα άπό τά έρωτήματα πού έπανέρχονται διαρκώς στά έργα τού Γουέλς, άφού τό τόσο «πληθωρικό» διφορούμενο των ήρώων του, τούς θέτει συνεχεια καί σχεδόν μηχανικά στή συνείδηση τού θεατή ύπό κρίση) τόν δύσμορφο αύτό όγκο

μὲ τὸ ἀξύριστο πρόσωπο καὶ τὰ ἐξογκωμένα μάτια. Τότε δὲν ἐμπαινε θέμα ἠθικῆς. Ἦταν «ὑπόθεση ἐρωτική», ἑνὸς ἔρωτα ποὺ βγαινε ἀπὸ τὸ κέλυφος τοὺ κακοὺ κι ἀναζητοὺσε ὄνομα καὶ σχήμα.

Ὁ Mr. Arkadin (Ὄρσον Γουέλς) νεώτερος κι αἰσθητὰ λιγότερο δύσμορφος ἀπὸ τὸν Quinlan, ἀριστοκράτης, κοσμικός, τυχοδιώκτης, περιφέρει κι αὐτὸς τὸ πούρο του σφηνωμένο στὰ χείλια, καλύπτει τὰ μάτια του μὲ μαύρα γυαλιά, κρύβει τὰ μυστικά του πίσω ἀπὸ πέπλα. Σκοτάδι ἀνάλογο μ' ἐκεῖνο τοὺ λαβύρινθου τῶν τελευταίων λόγων τοὺ σχιζοειδοὺς Καὶην ἢ μ' ἐκεῖνο μιᾶς ἰδεοληψίας ἀγγιστρωμένης στὴν παιδικὴ ἡλικία (*Citizen Kane* καὶ *The Magnificent Ambersons*) ἢ τέλος μ' ἐκεῖνο τῆς ψυχῆς τῶν Σαιξπηρικῶν προσώπων.

Ὁ Mr. Arkadin εἶναι ἥρωας ἐμπνευσμένος ἀπ' τὸ ὑπαρκτὸ πρόσωπο τοὺ τυχοδιώκτη ἐμπορα κανονιῶν Μπαζίλ Ζαχάρωφ. Διαθέτει ἀμύθητα πλούτη, δύναμη κι ἐξουσία, γοητεία, αἰνιγματικὴ προσωπικότητα κι ἕνα παρελθὸν βυθισμένο στὴν ἀμφιβολία καὶ τὸ μυστήριο. Ὁ ἴδιος θὰ ἐπικαλεστεῖ ἕνα κενὸ μνήμης, θ' ἀναρωτηθεῖ γιὰ τὴν προέλευση, τὴν καταγωγή του καὶ θὰ προσλάβει τὸν Van Stratten, ἕναν τυχοδιώκτη περιορισμένου βεληνεκοὺς (ἀντίζηλο στὴν καρδιὰ τῆς κόρης του καὶ γι' αὐτὸ κύριο ἀντίπαλό του), προκειμένου νὰ ἐρευνήσει αὐτὸ τὸ δήθεν ἐξοστρακισμένο ἀπὸ τὴ μνήμη παρελθόν. Προσοχή ὅμως! Πρόκειται γιὰ παγίδα. Μιὰ ἐπιπλέον παγίδα, μιὰ ἐπιπλέον μεγαλοφυὴ ἐντριγκα καὶ ἀπάτη στὴν ἀλυσίδα τῶν ἀτιμιῶν ποὺ συνθέτουν τὴ σκοτεινὴ ἱστορία ποὺ τὸν ὁδήγησε στὸ θρόνο. Γιατὶ ὁ Arkadin εἶναι Βασιλιάς. Καὶ σὰν συνεπὴς Βασιλιάς, σαιξπηρικὸς γιὰ τὴν ἀκρίβεια, ἔχει ἕνα ἀδύνατο, τραγικὸ σημεῖο. Τὴν ἰδεοληπτικὴ ἀγάπη πρὸς τὴν κόρη του Ραΐνα (Πάολα Μόρι, ἡ τρίτη κατὰ σειρὰ γυναῖκα τοὺ Γουέλς), ἀγάπη ποὺ τὸν στέλνει στὸ θάνατο. Τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ κενὸ τῆς προ-ἱστορίας τοὺ Arkadin καλύπτεται ἀπὸ τὴν ἀλήθεια, δηλαδὴ τὴν ἀποκάλυψη στὴν κόρη τοὺ ὑποπτου, θεμελιωμένου στὴν ἁπλησία καὶ τὸ ἐγκλημα παρελθόντος τοὺ πατέρα, ὁ τελευταῖος θὰ προτιμήσει νὰ τσακιστεῖ στὸν ἀέρα μὲ τὸ ἀεροπλάνο του, παρὰ ν' ἀντικρίσει κατὰ πρόσωπο ἐκείνη ποὺ λατρεύει. Σὰν ἀστέρι ποὺ ἀφοὺ μεσουράνησε ἐκτυφλωτικά, προτιμᾶ τὴν ἐξίσου μεγαλόπρεπη δύση.

Ποιός θὰ μποροὺσε νὰ καταδικάσει τὸν Arkadin; Ἡ Ραΐνα δὲν φαίνεται πολὺ πρόθυμη, τὸ ἴδιο κι ὁ Γουέλς, ποὺ λέει: «ἡ ἠθικὴ τοὺ Arkadin εἶναι ἀξιοπεριφρόνητη, ἀλλὰ ὁ ἴδιος εἶναι γενναῖος, παθιασμένος καὶ βρίσκω ὅτι εἶναι ἀδύνατο νὰ περιφρονεῖς ἕναν παθιασμένο ἄνθρωπο».

Ὁ *Mr. Arkadin* νομίζω ὅτι ἀποτελεῖ μιὰ ἀπὸ τὶς σημαντικότερες ἀντιστροφὲς στὴν ἱστορία τοὺ κινηματογράφου. Μὲ τὴ βοήθεια τοὺ προσώπου τοὺ Van Stratten, τοὺ ἄντρα ποὺ θὰ τολμήσει νὰ μπεῖ ἀνάμεσα στὸν πατέρα Βασιλιὰ καὶ τὴν κόρη του, ἡ ἔρευνα γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τῶν μαρτύρων-κατόχων τοὺ μυστικοὺ, μετατρέπεται σὲ λυσσαλέο κυνήγι γιὰ τὴν ἐξόντωσή τους. Τοὺτη ἡ ἐπιχείρηση, ἕνα ἀκόμα παιχνίδι τοὺ ὁποίου τὰ νήματα κινοὺν οἱ ἀνθρώπινες δυνάμεις, δὲ μένει παρὰ νὰ σωριαστεῖ στὰ ἴδια της τὰ πόδια, παρόλη τὴ σχεδὸν πετυχημένη της ἐκβαση. Γιατὶ πρόκειται γιὰ παιχνίδι ἀνθρώπινο, Βασιλικό, ὑποταγμένο στὴ Μοίρα. Παιχνίδι - ἀναμέτρηση ἀνάμεσα στὸν Arkadin καὶ τὸν Van Stratten, ὁπου ὁ δεύτερος, ἂν καὶ ἐρωτευμένος, καὶ μόνο γιὰ τὴν ἀνάμιξή του, τὴν τοποθέτησή του μεταξὺ πατέρα καὶ κόρης εἶναι καταδικασμένος. Καὶ πρώτα-πρώτα ἀπὸ τὸν ἔρωτα. Ἡ Ραΐνα τὸν προσπερνὰ μὲ περιφρόνηση. Ὁ Van Stratten, μοναδικὸς ἐπιζῶν μάρτυρας-γνώστης τοὺ μυστικοὺ, τὸ ἀποκαλύπτει γιὰ νὰ γλυτώσει τὴ ζωή του κι ἔτσι γίνεται ἕνας κοινός, κοινότατος καταδότης. Ἡ καριέρα του σὰν τυχοδιώκτη καὶ σὰν ἐραστὴ παίρνει τέλος, ἡ ἀποχώρησή του ὅμως δὲν ἔχει τίποτα ἀπὸ τὴν τραγικότητα καὶ τὴ μεγαλοπρέπεια ἐκείνης τοὺ Arkadin. Ὁ Van Stratten τρέμει γιὰ τὴ ζωή του, τὴν ἴδια ὥρα ποὺ ὁ Arkadin τὴ δική του, τὴν πυρπολεῖ.

Ὁ *Mr. Arkadin* εἶναι ἕνα ἔργο παράξενο, ὑπόγεια τραγικό, ντεκουπαρισμένο σὲ σύντομα, σχεδὸν λαχανιασμένα πλάνα, δεκάδες σὰμ κόντρ σὰμ (ἀνάμεσα στὰ καλύτερα κι ἐκεῖνα τῆς Κατίνας Παξινού). Φίλμ κυνηγητοὺ σ' ἀπροσδόκητες γεωγραφικὲς γωνιές, σ' ἀπειράριθμους χώρους, ἐντονα παραμορφωμένους χάρη στὴ σχεδὸν ἀποκλειστικὴ χρήση τοὺ 18,5 cm φακοὺ καὶ μὲ σκοπὸ ν' ἀποπνέουν τὸ φόβο, τὴν ἀπειλὴ καὶ τὸ θάνατο. Ἕνας ἀκόμα λαβύρινθος, γνήσια καφκικός, ποὺ ἐχοντας πίσω του ἕνα ἀνάλογο παρελθὸν δὲν μποροὺσε παρὰ νὰ ὁδηγήσει στὸν ἴδιο τὸν Κάφκα. Ἔτσι τὸ 1962 ὁ Ὄρσον Γουέλς γυρίζει τὴ *Δίκη*.

Μαρία Γαβαλὰ

Ἡ Συζὰν Φλὸν μὲ τὸν Ὄρσον Γουέλς (πλάτη) στὸν *Κύριο Ἀρκάντιν*

ΤΗΛΕΤΑΙΝΙΕΣ

Φαντομάς

(Ζάν Λουί Μπουνιουέλ,

Κλώντ Σαμπρόλ)

Ὁ Φαντομὰς εὐτύχησε πάντα ὡς ἥρωας σήριαλ. Στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα ὁ Φεγιάντ τὸν χρησιμοποίησε γιὰ νὰ κινηματογραφήσει τὸ Παρίσι τῆς ἐποχῆς, συμπλέκοντας ἀδιάρρηκτα τὴ σαγήνη τοῦ ντοκουμέντου μὲ τὴ δύναμη τῆς λαϊκῆς μυθολογίας, μέσα ἀπὸ μικρὰ ἐπεισόδια ποὺ ὑπάρχουν στὶς μέρες μας μόνο στὶς ἀποθήκες τῶν ταινιοθηκῶν, τὶς περισσότερες φορὲς χωρὶς μεσότιτλους. Στὴ δεκαετία τοῦ 60 ὁ Φρανζοὺ πρότεινε μὲ τὸν *Ζυντὲξ* μιὰ ἀναβίωση τοῦ μύθου, μέσα ἀπὸ εἰκόνες ποὺ φλέρταραν μὲ τὸν κόσμο τοῦ Φεγιάντ, προσηλωμένες αἰσθητικὰ στὴ μαγικὴ περίοδο τοῦ βωβοῦ. Ὁ Φρανζοὺ ἐπανῆλθε στὸ θέμα τὸ 1974 μὲ τὸν *Ἄνθρωπο χωρὶς πρόσωπο*) δίνοντας τὴν εὐκαιρία στὸ Νίκο Λυγούρη νὰ γράψει ἕνα ἀπὸ τὰ ὡραιότερα κείμενά του — βλ. *Σ.Κ.* '75, ἀρ. 7, *Ὑπεράσπιση καὶ στολισμὸς τῆς ἀρετῆς, τῆς σοφίας καὶ τῆς φώτισης*). Ἂν ξεπεράσουμε — πράγμα πάρα πολὺ εὔκολο — τοὺς καμποτινισμοὺς τοῦ Λουὶ ντὲ Φυνὲς ὡς ἐπιθεωρητὴ Ζύβ σὲ τρεῖς γαλλικὲς παραγωγὲς τῆς σειρᾶς, τὸ σήριαλ τοῦ γιοῦ Μπουνιουέλ καὶ τοῦ Κλώντ Σαμπρόλ εἶναι ἡ τρίτη σημαντικὴ προσπάθεια γιὰ νὰ συνεχισθεῖ ἡ κυριαρχία τῆς μαγείας τοῦ λαϊκοῦ ἥρωα Φαντομὰ πάνω στὸ σύγχρονο (καὶ φυσικὰ τηλεοπτικό) λαϊκὸ κοινό. Προσπάθεια πετυχημένη ποὺ καθήλωσε γιὰ τρεῖς ἢ τέσσερις συνεχεῖς Παρασκευὲς τὴ συντακτικὴ ἐπιτροπὴ καὶ πολλοὺς ἀπ' τοὺς συνεργάτες τοῦ *Σύγχρονου* μπροστὰ στοὺς δέκτες τους (Σημείωση: τὸ ἄγρυπνο μάτι τοῦ περιοδικοῦ συνέλαβε ἐκπρόσωπο τῆς ΕΡΤ νὰ πετσοκόβει τὸ δεύτερο ἐπεισόδιο τῆς σειρᾶς ποὺ εἶχε τίτλο *L' étreinte du diable* κατὰ δώδεκα λεπτά. Προσοχή! Ὑπάρχει εἰς ἀόρατος κόσμος καὶ ἡ ΕΡΤ κινδυνεύει νὰ πέσει στὰ ἐκδικητικὰ νύχια του).

Τέσσερις ἐπὶ μέρους παρατηρήσεις γιὰ τὰ τρία ἀπὸ τὰ τέσσερα ἐπεισόδια τῆς σειρᾶς (*L' étreinte du diable, Le mort qui tue* καὶ *Le tramway fantôme*, τὰ δύο πρῶτα τοῦ Ζὰν Λουὶ Μπουνιουέλ καὶ τὸ τρίτο τοῦ Κλώντ Σαμπρόλ):

— Ὁ τηλεοπτικὸς Φαντομὰς *ἔχει πρόσωπο*. Εἶναι ἐκεῖνο τοῦ Χέλμουτ Μπέργκερ, δισκοντικοῦ στὰρ ποὺ ἀποδίδει μόνο μεταμφιεσμένος, ὅπως στὴν περίπτωση τῶν *Καταραμένων*. Βέβαια ὁ Φαντομὰς εἶναι ἄσσος στὶς μεταμφιέσεις, μόνο ποὺ τὸ σύστημά του ἔχει νὰ κάνει μάλλον μὲ τὴ λογικὴ τῆς *μάσκας*. Τὸ πρόσωπο τοῦ στὰρ δὲν εἶναι ἀναγκαία ἀπαραίτητο γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ ἢ τηλεοπτικὴ ὑπόσταση τοῦ ἥρωα. Ἡ μεταμφίεση παίζει πάντα μὲ τὸ ἀναγνωρίσιμο ἐνῶ τίποτα δὲν βρίσκεται κάτω ἀπ' τὴ μάσκα (οἱ δυτικοὶ ἠθοποιοὶ μεταμφιέζονται, ἡ Κομμέντια ντελ Ἄρτε εἶναι γεμάτη μεταμφιέσεις ἐνῶ τὰ πρόσωπα τῶν ἠθοποιῶν τοῦ Καμπούκι εἶναι ζωντανὲς μάσκες χωρὶς νὰ ἔχουν τίποτα νὰ κρύψουν). Ὁ Χέλμουτ Μπέργκερ ἐμποδίζει τὸ Φαντομὰ νὰ εἶναι ὁ ἄνθρωπος χωρὶς πρόσωπο, δηλαδὴ ἕνας ἥρωας ποὺ καλλιεργεῖται ἀπὸ τὸ λαϊκὸ φανταστικὸ σὰν σκιά, σκοτεινὴ φιγούρα. Ὁ Φαντομὰς εἶναι ὁ ἀντι-στὰρ ἢ ὁ ὑστατος στάρ: ἴσως κάνει ὅλα αὐτὰ τὰ ἐγκλήματα γιατὶ τοῦ ἀπαγορεύεται νὰ ἔχει πρόσωπο. Ὁ Φαντομὰς — ὅπως καὶ ἡ σύγχρονη τρομοκρατία — λειτουργεῖ μόνο μασκαρεμένος. (Μιὰ καλὴ ἰδέα: ἀπὸ ἐπεισόδιο σὲ ἐπεισόδιο ὁ Φαντομὰς θὰ μποροῦσε νὰ μασκαρεύεται σὲ γνωστοὺς ἠθοποιούς, ἀπὸ τὸν Χέλμουτ Μπέργκερ μέχρι τὸν Ρόμπερτ Ντὲ Νίρο. Αὐτὸ θὰ ταίριαζε περισσότερο στὴ φύση του).

— Οἱ Μπουνιουέλ καὶ Σαμπρόλ μεταφέρουν τὴ δράση ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Φεγιάντ στὴ δεκαετία τοῦ 20. Ἂν ἀποφεύγουν τὸ ρετρὸ αὐτὸ γίνεται χάρη στὴ σχεδὸν ντοκυμανταιρίστικη παρουσία τῶν ἐξωτερικῶν λήψεων. Ἡ χειρονομία τους μεταφέρει στὴ μικρὴ ὀθόνη τὸ παρελθὸν ὡς ἐρείπιο ποὺ γιὰ μιὰ στιγμὴ θὰ ζοῦσε στοὺς δικούς του ρυθμούς. Τὰ ντεκὸρ δὲν βαραίνουν γιατὶ ἡ ματιὰ ποὺ τοὺς δίνει ζωὴ εἶναι παιδικὴ ἢ μιμεῖται τὴν παιδικὴ ἀγνωστη ὀπτικὴ τοῦ κόσμου. Ὡστόσο αὐτὸ ἦταν πολὺ πιὸ πετυχημένο στὸ *Ζυντὲξ* τοῦ Φρανζοὺ. Κι ἕνας σύγχρονος Φαντομάς; Ἡ τηλεόραση δὲν χρηματοδοτεῖ ἀκόμη ταινίες γιὰ τοὺς τρομοκράτες.

— Δυὸ πρόσωπα: ὁ ἐπιθεωρητὴς Ζύβ καὶ ἡ λαίδη Μπέλθαμ. Ὁ πρῶτος σκηνοθετεῖ τὰ πάντα κι ἀποτυχαίνει κι ἡ δεύτερη ἁπλὰ ἐκτελεῖ τὰ σχέδια τοῦ Φαντομὰ καὶ βγαίνει πάντα κερδισμένη. Οἱ μεταμφιέσεις τοῦ Ζύβ εἶναι στοιχειώδεις (ἕνα ψεύτικο μουστάκι, μιὰ τραγιάσκα) ἐνῶ ἡ λαίδη Μπέλθαμ χάνεται μέσα στοὺς ρόλους της. Ὁ Ζύβ ἐνεργεῖ *ἀποκαλυπτικὰ* καὶ μένει γυμνός, ἡ λαίδη *καλύπτει* τὰ πάντα καὶ μένει ἀθικτη. Ὁ ἀσεξουαλικὸς Ζύβ εἶναι ἡ μεταμφίεση καὶ τὸ ἀντικείμενο τοῦ πόθου (ἡ λαίδη) εἶναι ἡ μάσκα. (Ἂς μὴ μιλήσουμε γιὰ τὸν δημοσιογράφο Φαντὸρ ποὺ μοιάζει μὲ τὸν Τεντέν, οἱ Μπουνιουέλ καὶ Σαμπρόλ δὲν φαίνονται νὰ τὸν χωνεύουν ἰδιαίτερα).

— Τὸ σύγχρονο ντεκουπάζ, κληρονομημένο ἀπ' τὸν κινηματογράφο τέχνης, σπέρνει τὸ χάος στὴν ἀφήγηση. Ὁ *Φαντομὰς* μοιάζει ἀντιτηλεοπτικὸς ἀλλὰ τελικὰ κερδίζει τὸ παιχνίδι: οἱ ἰσχυρὲς στιγμὲς του (ὅπως οἱ τρεῖς δολοφονίες τοῦ ἐπεισοδίου *La mort qui tue* ποὺ ἐκμεταλλεύονται τρεῖς πραγματικοὺς ἢ νοητοὺς διαδρόμους) λειτουργοῦν ἐντυπωσιακὰ καὶ ἀποτυπώνονται στὴ μνήμη. Κάτι εἶναι κι αὐτό, ὅταν ἔχεις νὰ κάνεις μ' ἕνα medium ποὺ δὲν κάνει τίποτα ἄλλο ὅλη τὴ μέρα ἀπὸ τὸ νὰ κρύβει συστηματικὰ ὅτι εἶναι ἕνα ἐργοστάσιο ἐντυπώσεων (σ' αὐτὸ ὅμως βοηθᾶνε καὶ οἱ τηλεκριτικοί, λάτρεις τοῦ περιεχομένου στὴν ὑπηρεσία τῆς Ἀλλαγῆς).

Η Δασκάλα

(Δημήτρης Παναγιωτάτος)

Με τή *Δασκάλα*, από τό όμώνυμο διηγημα τού Γιώργου Ἰωάννου, ὁ συνεργατης τού *Σύγχρονου* καί μελετητής τού φανταστικού κινηματογραφου Δημήτρης Παναγιωτάτος πετυχαίνει μιά άσκηση ὑφους κι ἴσως κάτι παραπανω. Ἡ μισάωρη ταινία του, ἐνώ περιέχει ολα τά συστατικά τής τυπικής ταινίας μικρού μήκους (δυό ἀνθρωποι σ' ἕνα δωμάτιο ἡ σ' ἕνα χώρο, ἐλαχιστη η σχεδόν ανύπαρκτη δράση, διάλογοι μέ «νόημα») ἀποδεικνύει μέσα ἀπ' τήν ὑπολογισμένη λιτότητά της ὁτι αὐτές οἱ «δουλειές» ἀποδίδουν πολύ καλύτερα στή τηλεόραση ἀπό τό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ἴσως γιατί ἐδω ὑπαρχει τό φάντασμα τού κοινού: δέν θά πρέπει νά δούμε τή *Δασκάλα* σαν ἀπόπειρα γιά νά εἰσβάλει ἡ κινηματογραφική «ποιότητα» στή τηλεόραση ὁπως τό εἶδαν, θετικά ἡ ἀρνητικα, οἱ τηλεκριτικοί ἀλλά σάν προσπάθεια γιά να αφηγηθεί μιά ἱστορία ἀπό κάποιον πού κατέχει τίς κινηματογραφικές μνήμες. Αὐτό ἐχει μεγάλη διαφορά ἀπ' τό ποιοτικό παραμύθι: ἡ *Δασκάλα* εἶναι ἕνα εἶδος σημειώσεων γιά τό πώς θά μπορουσε νά γυριστεί μιά καλή τηλεοπτική «μαζική» σειρά κι ὁχι ἡ προνομιούχα καλλιτεχνική εκπομπη της τηλεόρασης. Ἡ καρδια μου εἶναι μέ τό μέρος τής πρώτης γιατί ἡ δεύτερη θά κινηθεί κάπου μεταξύ τού ὡραίου βάζου καί τού Τρίτου Προγράμματος. Ἕλληνες σκηνοθέτες ταινιών μικρού μήκους μήν ξοδεύετε τά πολύτιμα λεφτά σας καί πολιορκείστε τά τηλεοπτικά κανάλια!

Χρήστος Βακαλόπουλος

Σπηναλόγκα

(Δημήτρης Μαυρίκιος)

Μέ τό *Σπηναλόγκα*, ντοκυμανταίρ στά πλαίσια τής ἐκπομπής «*Ἐδώ γεννήθηκε ἡ Εὐρώπη*», ὁ Δημήτρης Μαυρίκιος κατόρθωσε νά φτιάξει ἕνα ποιητικό φίλμ γιά τήν τηλεόραση. Πρόκειται γιά τηλεοπτικό γεγονός ἰδιότυπο. (1)

Πρώτ' ἀπ' ὁλα γιατί ἡ ταινία βρίσκεται σέ πλήρη ρήξη μέ τό παραδοσιακό τηλεοπτικό ντοκυμανταίρ. Ἀπό τό *Σπηναλόγκα* λείπουν οἱ τηλεοπτικές συνεντεύξεις, ἡ ἀπεικόνιση τών ἀνθρώπων ἀπό τούς ὁποίους παίρνεται ἡ συνέντευξη. Ἀκόμη περισσότερο, ἀπ' τίς εἰκονες του λείπουν ἐντελώς τά πρόσωπα τού χώρου πού ἀποτελεί τό ἀντικείμενο τού ντοκυμανταίρ. Δέν βλέπουμε παρά τά λείψανά τους μέσα στούς μισανοιγμένους τάφους. Τοῦτο δέν ἀποτελεί μόνο λύση ἀνάγκης (οἱ ἀνθρωποι τής Σπηναλόγκα πού ἐπέζησαν εἶναι λεπροί), ἀλλά συντελεί στό πλάσιμο μιάς ἀτμόσφαιρας πού ἀποπνέει τό θάνατο. Αὐτή ἡ πνοή θανάτου τυλίγει ὁλη τή ταινία. Θεμελιωδώς λοιπόν, τό ντοκυμανταίρ εἶναι ἡ πένιμη περιδιάβαση ἑνός νεκροῦ χώρου, ἑνος ἐγκαταλειμμένου τοπίου, στοιχειωμένων ἀπο τη μνήμη: Ἡ σκηνοθεσια ἐκφράζει αὐτη τή σχέση μέ τή σύγκρουση τού «κενού πεδίου» (ἀπό πρόσωπα) μέ τίς νεκροζώντανες ὁφ φωνές τών γερων λεπρων πού ἐχουν ἀπομείνει ἀλλά καί μέ τήν ηρεμη, παγωμένη καί μελαγχολική φωνη τού σκηνοθέτη, ὁ ὁποίος βυθίζεται στο παρελθόν, διαβάζοντας ἐνα ἡμερολόγιο. Ἀκούμε τό ξεφύλλισμα, τόν ἀριθμό τής σελίδας, την ημερομηνία: ἡ ἀποστασιοποίηση πλάι στήν ποίηση.

Ἀκόμα ἀντισυμβατικότερη εἶναι ἡ ἀρχη τής ταινίας. παιχνίδι μέ τά στοιχεία της φύσης, τό νερό, τόν ἡλιο, τις αντανακλάσεις τού φωτός (μοτίβα γνωστά κι ἀπό τό *Στό δρόμο τού Λαμόρε*). Ἐδω τό μοντάζ εἶναι περισσοτερο ἐλεύθερο, οἱ εἰκόνες σχεδον ἀφηρημένες, συνθεμένες ἀπο σχεδόν μονοχρωματικές ἐπιφάνειες. Οἱ μουσικές συγκροὐονται μεταξὐ τους.

Ἀν καί κάπου πρίν τό τέλος διαφαίνεται μιά δυσκολία προσαρμογής στά καθορισμένα χρονικά ὁρια τής ἐκπομπής (αἰσθητό κάποιο τραινάρισμα), τό *Σπηναλόγκα* ἀποτελεί ενα ἰδιάζον παράδειγμα, γιά τό πώς στόν τομέα τού ἑλληνικού τηλεοπτικού ντοκυμανταίρ, μπορεί νά ἐπιβληθεί τό προσωπικό καί ποιητικό ἐργο.

Θόδωρος Σούμας

Καποιος μέ κοιτάζει

(Τζών Κάρπεντερ)

Στην τηλεοπτική ταινία *Someon's Watching Me* μέ την Λωρὴν Χάτον (μεταδόθηκε ἀπό τήν ΥΕΝΕΔ στίς 7.7.81) ὁ Κάρπεντερ ἀποδίδει μέ κινηματογραφικη δεξιοτεχνία τίς περιπέτειες ἑνός βλέμματος χωρίς ὑποκείμενο. Μέχρι τήν προτελευταία σεκάνς, μέχρι τή στιγμή πού ἡ νευρωτική τηλεσκηνοθέτις ξεφορτώνεται τή φαντασματική φιγούρα τού ἡδονοβλεψία, πετώντας την ἀπ' τό παράθυρο, δέν ἐχουμε καταφέρει νά δούμε οὐτε μία φορά τόν «ἀνθρωπο πού κοιτάζει». Δέν χρειάζεται ἀλλωστε μιά καί στόν Κάρπεντερ ἡ ἀπειλή ὁρίζεται ὡς προϊόν τής νεύρωσης τής κοινωνικής ὁμάδας (περισσότερο θά ταίριαζε τής *εκπολιτισμένης* ὁμάδας) καί ἡ ἐξωτερική της ἐμφάνιση υἱοθετεί τή θολή μορφή πού θά σχημάτιζαν οἱ εἰκονοπλασίες ἑνός συλλογικού ἀσυνείδητου (ο ὀνειρικός τρελός στή *Νύχτα μέ τίς μάσκες*, οἱ σχεδόν ἀθέατοι πειρατές στήν *Ὁμίχλη*). Ἕνα δεύτερο θέμα πού ξεχωρίζει εἶναι ἡ νεύρωση στό πλαίσιο τού σύγχρονου δυτικού δομημένου περιβάλλοντος, οἰκισμών ἡ ἀπομονωμένων περιχώρων (ἡ συνοικία τού Λός Ἀντζελες στό *Ὁ σταθμός 13 δέχεται ἐπίθεση*), τό τηλεοπτικό *Κάποιος μέ κοιτάζει* μεταφέρει τίς ἐκδηλώσεις τής νεύρωσης στό κέντρο τής

(1) Σίγουρα ἐχουν προηγηθεί ἀντίστοιχες ἰδιόρρυθμες, ποιητικές δουλειές στην τηλεόραση. Π.χ. τά «Παρασκηνια» τού Κωστα Σφήκα ἡ τά ντοκυμανταίρ τού Μαυρίκιου *Ἐγνατια* καί *Ἁγιος Βαρβάρης*, στά πλαίσια της ἐκπομπής ἡ *ΕΡΤ στή Β. Ἑλλάδα* ἡ καί ἄλλες ἀπόπειρες πού περνούν περισσότερο ἡ λιγότερο ἀπαρατήρητες. Ὁ *Σ.Κ.* στό μέλλον θά προσπαθήσει νά τίς παρακολουθεί.

σύγχρονης πόλης. Αυτόματα, οι περιγραφές πυκνώνουν: δυό πύργοι φιλμαρισμένοι μέ δύο διαφορετικούς τρόπους (πολυ γενικό πλάνο και πολύ κοντινό σέ κόντρ-πλονζέ) καί μερικά τράβελινγκ άπό αύτοκίνητο άρκουν γιά να πλαισιώσουν τόν μονόλογο/παραμιλητό τής Λωρήν Χάτον, τίς λέξεις πού εκπέμπει άμυντικά στούς χώρους πού τήν περιβάλλουν, στά επιπλα, τά μηχανήματα, τά κτιριακά συγκροτήματα καί τά άντικείμενα. Άπό κεί καί πέρα καταλαβαίνει κανείς ότι ή συλλογική νεύρωση περνάει άναγκαστικά μέσα άπ' τήν τεχνολογία κι ότι ό πρωταγωνιστής έδώ δέν είναι τό σχεδόν άνύπαρκτο δραματουργικά πρόσωπο πού υποδυεται ή Χάτον άλλά τό άθέατο υποκείμενο τού βλέμματος τού ήδονοβλεψία (καθώς καί ή έξίσου «άθέατη» φωνή του στό τηλέφωνο). Τό υποκείμενο αύτό δέν θά τό δούμε ποτέ, θά παρακολουθησουμε όμως άπό κοντά τήν οίκονομία τής κυκλοφορίας τού βλέμματός του, πού όλοκληρώνεται μέ μιά έναλλαγή: ή τηλεσκηνοθέτις βλέπει μέσα άπ' τό τηλεσκόπιο τού ήδονοβλεψία τό φόνο τής γραμματέας της, φόνο πού διαδραματίζεται στό διαμέρισμά της, άπέναντι. Τό άντικείμενο τής θέασης μπορεί νά άρχίσει τό ίδιο νά βλέπει μόνο άπ' τή στιγμή πού τό μέσο κυκλοφορίας τού βλέμματος, τού όποιουδήποτε βλέμματος, διατηρεί σταθερή τή θέση του (ό ήδονοβλεψίας χαρίζει στή τηλεσκηνοθέτιδα ενα δεύτερο τηλεσκόπιο-παιχνίδι άλλά τό τελευταίο αποδεικνύεται άχρηστο, ά-συμβολικό όμοίωμα της ήδονοβλεπτικής λειτουργίας). Τέλος, ή σύγχρονη πόλη στή μεθοδο-Κάρπεντερ ύπάρχει ώς όργανωτής τής άνταλλαγής τυφλών βλεμμάτων καί κυριως, παραμένει ή ίδια άθέατη. Στίς ταινίες του αύτός πού προσπαθεί νά δεί πραγματικά ειναι όπωσδήποτε παραβάτης (τού νόμου ή τής ψυχικής ισορροπίας). Τό έλεύθερο, άνοργάνωτο βλέμμα τού τρελού δολοφόνου στή *Νύχτα μέ τίς μάσκες* (μέσα άπό υποκειμενικά πλάνα σεκάνς) μοιάζει νά διαταράσει τή ζωή τής μικρής πόλης τή νύχτα τού Halloween, πολύ περισσοτερο άπ' τις έγκληματικές πράξεις του. Ό δολοφόνος βλέπει τή πόλη κι αύτή δέν μπορεί νά ξεφύγει γιατί είναι άνίκανη νά δεί τόν εαυτό της. Οί ταινίες μένουν άνοιχτές, ή άπειλή πού σκηνοθετούν έπανέρχεται κανονικά καί άδιάκοπα: οί μόνες εικόνες πού άνανεώνονται συνέχεια άνήκουν σέ κάποιο έφιαλτικό βασίλειο, μιά καί ό έφιάλτης δέν τελειώνει ποτέ φυσιολογικά, ή ύπαρξή του βασίζεται σέ κάποιο άέναο έπαναληπτικό μοτίβο.

Γιά τόν Κάρπεντερ ό κινηματογράφος λειτουργεί όριακά σάν έφιάλτης, σάν ένα *τεραστιο βλέμμα* πού παραβαίνει συστηματικά τή ζωή καί τίς νόρμες της. Ό Κάρπεντερ είναι κινηματογραφιστής, τίποτα περισσότερο, τίποτα λιγότερο. Οί άναφορές του άφορούν τόν κινηματογράφο στό σύνολό του: όσο κι αν μοιράζεται άνάμεσα στόν Χώκς καί στόν Χίτσκοκ, οί δυό αύτές έπιλογές ύπάρχουν στίς ταινίες του ώς κορυφαίες στιγμές μιας καί μοναδικής χειρονομίας, συλλογικής καί χωρίς Όνομα. Τό *Κάποιος μέ κοιτάζει* θά μπορούσε νά είναι μιά τυφλή μεταγραφή τού *Rear Window* κομμένη καί ραμμένη στά μέτρα τής μικρής όθόνης. Ό Κάρπεντερ άπέφυγε τό σκοπελο έγγράφοντας αύτό πού χωρίζει τίς δυό ταινίες, τό τεχνολογικό νόημα πού σημερα *μαζεύει* καί δέν σκορπίζει τά βλέμματα. Έτσι τό σασπενς, πού ύπάρχει στόν Χίτσκοκ σάν άποτέλεσμα καταστάσεων πόθου, μετασχηματίζεται στόν Κάρπεντερ σέ έργαλείο άπόδωσης τής πραγματικότητας ένός διεστραμμένου βλέμματος, άπ' όπου ό πόθος άπουσιάζει καί θυσιάζεται στό βωμό ένός τεχνολογικού τελετουργικού. Οί σύγχρονες εικόνες, όπως καί οί σύγχρονες πόλεις, θεμελιώνονται πανω στήν αίμορραγια των έπιθυμιών, τήν άφαιμαξη τού πόθου (εγκαθιδρύοντας τή λατρεία τού Πιό Μικρού Δυνατού Νοήματος, όπως θά έλεγε ό Μπωντριγιάρ). Οί άφαιρετικές περιγραφές τού Κάρπεντερ άποτελούν ίσως τά πιό όλοκληρωμένα ντοκουμέντα πού διαθέτουμε γιαυτή τή πραγματικότητα, ή όποία δέν έχει άλλη διέξοδο άπό τό νά καταφεύγει στίς φαντασιώσεις της. Ή μέθοδος-Κάρπεντερ «νοσταλγεί» τόν χιτσκοκικό κόσμο άλλά μάλλον γέρνει άποφασιστικά πρός τή ντοκυμανταιριστικη πλευρά τού χωκσιανού περίγυρου. Οί ταινίες παραμένουν λοιπόν διπλά ανοιχτές: παραβιάζουν τά μυστικά της ζωής μετασχηματίζοντας τίς κορυφαίες στιγμές τού μεγάλου κινηματογραφικού εφιάλτη. (Ό Μπάρτ σημείωνε κάπου: *«ό κινηματογράφος είναι όμαλός σάν τή ζωή»*, άλλά θά ήταν πιό σωστό νά συμπληρώσει κανείς «...σαν τή ζωή όπως θά μπορούσε κανείς νά τήν όνειρευτεί, χωρίς νά τού δίνουν τό δικαίωμα νά ξυπνήσει»).

Θά έπρεπε νά σημειωθεί έδώ καί κάτι άλλο, ή διαφορά του Κάρπεντερ άπό τούς σύγχρονους κραυγαλέα κινηματογραφόφιλους σκηνοθέτες, ή διαφορά του άπό ένα Μπράιαν Ντέ Πάλμα γιά παράδειγμα. Όταν ό Ντέ Πάλμα άναφέρεται στό *Vertigo*, στή σκηνή τού μουσείου στό *Προετοιμασία γιά έγκλημα*, δέν άναφέρεται ούτε στόν κινηματογράφο, ούτε στην «ούσία» της ταινιας τού Χίτσκοκ. Άναφέρεται στή θεωρία τού κινηματογράφου καί σ' ένα συγκεκριμένο παρακλάδι της, τή θεωρία των Δημιουργών. Ό θεατής τού Ντέ Πάλμα πρεπει νά δέχεται τό Χίτσκοκ ώς Ύπέρτατη Άξία (τού σασπένς όμως κι όχι τής κατάστασης πόθου καί τής ένορχήστρωσης τών βλεμμάτων πού αύτή συνεπάγεται) κι άν δέν έχει δεί ποτέ Χίτσκοκ τόσο τό χειρότερο γι' αύτόν (ένα μικρό παιδί θα έβρισκε άνόητη τη ταινια τού Ντέ Πάλμα, άκριβώς γιατί ή ταινία δέν παίζει μέ κανένα νόημα καί ή σχέση της μέ τή χιτσκοκική γραφή είναι άνάλογη μέ τή σχεση της διαφήμισης μέ τό Βερτώφ). Τίποτα άπ' όλα αύτά στόν Κάρπεντερ, όπως είδαμε παραπάνω. Στό *Κάποιος μέ κοιτάζει* ή χιτσκοκική παρουσια στοιχειώνει χωρίς νά *στομώνει* τίς εικόνες (όπως θά γινόταν μ' ένα ξυράφι, σκουριασμένο άπό τό ξεραμένο αίμα στό φίλμ τού Ντέ Πάλμα). Ή κινηματογραφοφιλία γίνεται μιά ύπόθεση έξερεύνησης ένός παρόντος πού τό παρελθόν μπλοκάρει έφιαλτικά άλλά όχι άνεπανόρθωτα.

Κριτικες

Ἀπουσία πόλης, σχήμα θανάτου

(Ἡ νύχτα μὲ τὶς μάσκες)

Ἡ Halloween,[1] «ἡ νύχτα ποὺ *ἐκεῖνος* ἤρθε σπίτι», χαρίζει τὴν εἰκόνα της στὰ ἀθέατα προάστεια τοὺ κόσμου.

Ἂν ὁ θάνατος μπαίνει τόσο εὔκολα στὴ μικρὴ πόλη τοὺ Χάντονφηλντ εἶναι γιατὶ βρίσκεται κιόλας ἐκεῖ. Ἡ πόλη ἐχει κάποιες προνομιακὲς εἰκόνες στὸν κινηματογράφο: ἐκεῖνες τῶν ἐτερόκλητων χώρων ποὺ τὴν ἀπαρτίζουν καὶ τῶν κομπάρσων ποὺ τοὺς κατοικοῦν, σὰν πλαίσιο μὰ καὶ σὰν περίσσευμα στὴ δράση τῶν πρωταγωνιστῶν. Σὲ μιὰ ἱστορία ποὺ στρέφεται γύρω ἀπὸ τὸ μπέιμπυ-σίτινγκ τὴ μέρα μιᾶς γιορτῆς, τίποτα δὲ θὰ 'ταν πιὸ εὐπρόσδεκτα περιττὸ καὶ φυσικὸ στὴν ἀτμόσφαιρα ἀπὸ μερικὲς σκηνὲς κίνησης στοὺς δρόμους, κάποιες συναλλαγὲς στὰ μαγαζιά, μιὰ φευγαλέα ἐστω παρουσία τῶν γονέων. Ἂν οἱ γονεῖς καὶ οἱ ἄλλοι κάτοικοι ἀναφέρονται ἀλλὰ δὲν δείχνονται, ἀν τὸ κέντρο καὶ τὰ περίχωρα, ἡ δουλειὰ καὶ ἡ γιορτή, ἡ μέρα καὶ ἡ νύχτα σημειώνονται ἀλλὰ δὲ διαφέρουν, εἶναι γιατὶ τὸ Χάντονφηλντ δὲν εἶναι ἀκριβῶς μιὰ πόλη ἀλλὰ ἕνα «προάστειο», μιὰ ἀστικὴ περιοχή, ἕνα περιβάλλον δηλαδὴ ποὺ ἐλαχιστοποιεῖ τὴν πολυμορφία τῶν τόπων καὶ τῶν ὡραρίων, τὴν περιττὴ κυκλοφορία καὶ τὶς τυχαίες συναντήσεις, τὴ μὴ λειτουργικὴ συνύπαρξη. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὁτι δὲν ἀπεικονίζονται παρὰ οἱ διαδρομὲς τῶν βασικῶν προσώπων ἀνάμεσα στὸ σπίτι καὶ στὸ σχολεῖο ἢ σ' ἕνα ἄλλο σπίτι, οἱ συναντήσεις τους γιὰ νὰ κάνουν ἔρωτα ἢ νὰ φυλάξουν τὰ παιδιά, ἐνῶ μένει στὰ λόγια, ἀπωθεῖται καὶ χάνεται χωρὶς καμιὰ εἰκόνα τὸ ἀόριστο φλὲρτ τῆς Λώρη.

Ἡ ὑπερεαλιστικὴ ἐντύπωση τοὺ προάστειου ποὺ ἀφήνει ἡ ταινία παράγεται ἀκριβῶς μὲς ἀπὸ τὴν ἐλλειψη τῆς εἰκόνας τῆς πόλης, τὴν κατάργηση τῆς ἑτερογένειας τῶν σκηνῶν καὶ τῆς περίσσειας τῶν κινήσεων καὶ τῶν σημείων, τὴ συστηματικὴ ἀπουσία κομπάρσων ἀπὸ τὸ χῶρο. Στὰ ἐξωτερικὰ πλάνα, γύρω καὶ πέρα ἀπὸ τὰ βασικὰ πρόσωπα, ἡ κάμερα ἐγγράφει ἕνα τοπίο ἐρημο ἀπὸ ἀνθρώπους, εἰκόνες, ἤχους, φῶτα, ὁσμές, ποὺ ἐχουν ἐξαφανιστεῖ μέσα στὰ τυποποιημένα στεγανὰ *κελύφη* τοὺ αὐτοκινήτου καὶ τῆς κατοικίας. Γιὰ κάθε τέτοιο ἐσωτερικὸ μικρόκοσμο ἡ ἐπικοινωνία μὲ τὸν ἐξωτερικὸ χῶρο γίνεται προβληματικὴ ἡ ἐπικίνδυνη: Οἱ δυὸ κοπέλες ἀναγκάζονται ν' ἀνοίξουν τὰ τζάμια τοὺ αὐτοκινήτου ποὺ ὡς τότε ἀνακλοῦσαν τὸν ἔξω κόσμο — καταλαβαίνει ὁ πατέρας ἀστυνόμος ὁτι κάπνιζαν μαριχουάνα; Ἡ Λώρη κοιτάζει ἀπ' τὰ παράθυρα τῆς τάξης καὶ τοὺ δωματίου — εἶναι ἡ δὲν εἶναι ἐκεῖ ἔξω κάποιος μὲ μάσκα; Ἡ Λώρη στὸ τηλέφωνο — φάρσα ἡ ἀπειλή, λείπουν ἡ δὲν τὸ σηκώνουν στὴν ἄλλη ἀκρη; Κι ἀντίστροφα: τί γυρεύει τέτοια ὥρα μιὰ ξένη στὴν πόρτα; ὁ γείτονας, ἡ μάλλον ἡ σκιά του ποὺ γλιστράει πίσω ἀπ' τὸ παράθυρο, σβήνει τὸ φῶς καὶ κάνει ἀδιαπέραστο τὸ σπίτι ὁπου ζητὰ καταφύγιο ἡ Λώρη. Ὁ ἀπόλυτος τρόμος ποὺ κατακλύζει ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα τὴν ταινία ξεκινὰ ἀπὸ τὸν ἰλιγγο τῆς διαπίστωσης ὁτι, γύρω ἀπὸ τὴν πανικόβλητη Λώρη, ἡ πόλη ἐχει πάψει νὰ ὑπάρχει[2]. Ὁπως δείχνει ἡ κάμερα, τὸ πρόβλημα μ' ἕνα κέλυφος εἶναι ὁτι περικλείει κάτι ποὺ κανένας δὲν ξέρει ἀν ἀκόμα βρίσκεται ἐκεῖ.

Σ' αὐτὴ τὴ λανθάνουσα ζωή, σ' αὐτὴ τὴν ἀναβολὴ θανάτου ποὺ ζεῖ καὶ συσσωρεύει ἡ πόλη, μόνο ὁ *βίαιος θάνατος* ἀπὸ κάτι ποὺ, ὁπως λέει ὁ γιατρός, δὲν ἐχει οὐτε στοιχειώδη ἀντίληψη τῆς ζωῆς καὶ τοὺ θανάτου, μπορεῖ νὰ δώσει τέλος. Καὶ μόνο οἱ

Ἡ νύχτα μὲ τὶς μάσκες

(Halloween). Η.Π.Α. 1978. *Σκην.:* John Carpenter. *Σεν.:* John Carpenter, Debra Hill. *Φωτ.:* Dean Cundey (Παναβίζιον, Μετροκολόρ). *Μουσ.:* John Carpenter. *Ντεκ.:* Graig Stearns. *Μοντάζ:* Tommy Wallace, Charles Burnstein. *Ἐρμ.:* Jamie Lee Curtis (Λώρη), Donald Pleasance (Δρ. Σὰμ Λούμις), Nancy Loomis (Ἄνυ), Kyle Richards (Λίντσεϋ), Brian Andrews (Τόμμυ), John Michael Graham (Μπόμπ), Nancy Stephens (Μάριον), P. J. Soles (Λύντα), Charles Cyphers (Μπράκετ), Arthur Malet (ὁ φύλακας τοὺ νεκροταφείου). *Παραγωγή:* Debra Hill (Falcon International Productions). *Διάρκεια:* 91'. *Διανομή:* Μιχαηλίδης.

1. Ἀγγλοσαξωνικὴ γιορτὴ τῆς 31ης Ὀκτωβρίου — νύχτα τῆς παραμονῆς τῶν Ἁγίων Πάντων — ποὺ ἐχει παγανιστικὴ προέλευση καὶ συνδέεται μὲ τὴν παρουσία ὑπερφυσικῶν δυνάμεων.
2. Ἐντύπωση ἀπουσίας, ἀποτελεσματικότερη ἀπὸ τὴ φυσικὴ ἐρημιὰ τῆς ἐξοχῆς καὶ τοὺ ξενοδοχείου τὸ χειμώνα, ποὺ τονίζει ἀλλὰ δὲν ἀντέχει τελικὰ ἡ *Λάμψη* — γι' αὐτὸ καὶ τὴ γεμίζει μὲ τοὺς κομπάρσους τῶν παραισθήσεων τοὺ Νίκολσον. Ἐντύπωση κενοὺ, ποὺ

ίσως μόνο ή άβυσσος γύρω άπό τό σκάφος τού *Ἄλιεν* μπορεί νά συναγωνιστεί — «στό βαθύ διάστημα κανείς δέ θά σάς άκούσει νά φωνάζετε».

3. Παγίδα λοιπόν γιά μιά ψυχαναλυτική προσέγγιση καί πρόκληση στά θρίλερ πού τήν προσεταιρίζονται. Ἄλλωστε κι ὁ μόνιμος ἐγκλεισμός τού «ψυχασθενούς» πού ἐπιδιώκει ὁ γιατρός δέ δείχνει μιά συντηρητική θέση ἀλλά τό βαθμό μηδέν τῆς ψυχιατρικῆς (κι ἀντιψυχιατρικῆς) τή στιγμή πού τό ἀντικείμενό της γίνεται ἀπροδιόριστο.

μάσκες καί τά σημάδια αὐτού τού θανάτου, πού μεταμορφώνουν τήν πόλη, μπορούνε πιά ν' ἀπεικονιστούν.

Ὅπως στόν καρκίνο, τό ἱστορικό τού πράγματος δέν ἐξηγεί τίποτα, βοηθά στήν πρόγνωση μά ὄχι καί στή θεραπεία. Ἡ πρώτη φορά, ὅταν παιδί ἀκόμα ὁ «ψυχοπαθής δολοφόνος» σφάζει τήν ἀδερφή του, εἶναι ἁπλῶς τό προανάκρουσμα ἑνός θανάτου πού δεκαπέντε χρόνια ἀργότερα θά ξαναχτυπήσει τό ἴδιο ἄλογα στό ἴδιο σώμα — τῶν κατοίκων τού Χάντονφηλντ. Τό παγωμένο βλέμμα τού παιδιού δέν κρύβει κανένα βαθύτερο αἴτιο ἢ μυστικό, δέν παραπέμπει στό σκοτεινό λαβύρινθο τού ἀσυνείδητου πού θά μπορούσαν νά ἐρευνήσουν οἱ εἰδικοί, ἀλλά στό τυφλό κι ἀπειλητικό ξετύλιγμα ἑνός πεπρωμένου πού μόνο τά συμπτώματά του μπορούν νά παρακολουθήσουν[3].

Αὐτός πού φέρνει τό θάνατο δέν ἐχει ὄνομα: παρανοϊκός δολοφόνος, ψυχοπαθής, ἐγκληματίας, τέρας — ἡ εἰκόνα πού τού δίνει ἡ ταινία ἀποκρούει ὁλους αὐτούς τούς προσδιορισμούς, καί μόνο στή φαντασία τῶν παιδιῶν μπορεί ν' ἀποκατασταθεί σάν «Μπούγκιμαν» (Μπαμπούλας). Ὁ γιατρός τόν ἀποκαλεί «αὐτό» ἢ «τό Κακό», ὄχι ἀπό κάποια πρόληψη, ἀλλά γιατί ἡ πραγματικότητά του — ὅπως καί τού καρκίνου — εἶναι ἀκατονόμαστη. Δέν πρόκειται πιά γιά χαρακτῆρα καί ὑποκείμενο τού τρόμου, σύμβολο ἡ αἰτία τού θανάτου, ἀλλά γιά τό ἀνεξήγητο κι *ἀπόλυτο σχῆμα τού θανάτου καί τού τρόμου* (πού ἐξοντώνει μέ τήν ἴδια ψυχρή καί καταλυτική βία ὄχι μόνο γυμνές κοπέλες — ὁπότε θά μπορούσε νά δοθεί ἕνα σεξουαλικό νόημα στή δράση του — ἀλλά ἀκόμα ἄντρες καί σκυλιά).

Γι' αὐτό ἄλλωστε δέν ἐχει καί πρόσωπο.

Σὲ πολλὰ πλάνα τῆς μέρας τὸ κεφάλι κρύβεται ἢ κόβεται ἀπὸ τὸ κάδρο, μετὰ ἐμφανίζεται μιὰ ἀσπρη μάσκα μὲ ἀμβλυμένα χαρακτηριστικά, κι ἀκόμα ἕνα λευκὸ σεντόνι μὲ γυαλιά· ἐνῶ τὸ πρόσωπο ποὺ τελικὰ ξεσκεπάζεται εἶναι κι αὐτὸ «ἀπάνθρωπο» σὰν μάσκα, ἔχει ἀποκρυσταλλώσει τὸ ἀνέκφραστο βλέμμα ποὺ περιγράφει ὁ γιατρός, καὶ ποὺ βρίσκεται ἤδη στὸ πρόσωπο τοῦ μικροῦ δολοφόνου, στὴ μάσκα ποὺ φορουσε, καὶ στὶς κούφιες καὶ νεκρικὲς κολοκυθένιες μάσκες τῆς Halloween.

Ὁ θάνατος ἐρχεται κι αὐτὸς μέσα σ' ἕνα κέλυφος, που τοὺ περιοριζει τὴν ὁρατοτητα (βλ. τὰ ὑποκειμενικὰ πλάνα του μικρου δολοφόνου), κάνει τὴν ανασα του να ἠχεί βαριὰ σαν μέσ' ἀπὸ σκάφανδρο, τὴν κίνησή του ἀργή, συμπαγὴ καὶ μονοκόμματη σαν σὲ κενὸ ἀέρος, καὶ τον προστατεύει τελικὰ ἀπὸ την ἠλεκτροπληξία καὶ τους πυροβολισμούς. Εἶναι λοιπὸν φαινόμενο τῆς ἰδιας τάξης μὲ το περιβαλλον του καὶ ἴσως ἀνώτερης: γιατὶ δὲν πρόκειται μόνο γιὰ τὸ κέλυφος ἑνὸς σώματος ἢ μιᾶς σκιᾶς, ἀλλὰ για το κέλυφος μιᾶς *μασκας*, που δανειζει παντου τὴν εἰκόνα της γιὰ να κατοικήσει ἐτσι, βίαια καὶ καταλυτικά, ὁλα τὰ εὐθραυστα κελύφη τῆς πολης.

Σὰν μεταστάσεις καρκίνου, που ὁρίζονται ὁμως απο μία αυστηρὴ συμβολικὴ λογικὴ, εἶναι οι ἀπρόοπτες ἐμφανίσεις κι ἐξαφανίσεις τοὺ μασκοφόρου μέσα στὴν πόλη, ποὺ διαπιστώνουν ἡ Λώρη καὶ τα παιδιά· αλλὰ καὶ το ἅλμα του μέσα στὸ χρονο για νὰ προσγειωθεί, σαν δαίμονας φανερωμένος ἐκ τοὺ μηδενος, στὴ σκεπὴ τοὺ αὐτοκινήτου· κι ἀκόμα, ἡ μετατόπισή του (ποὺ τα συμπτώματά της μόνο ακολουθεί ο γιατρός) ἀπὸ τὶς παρυφὲς τῆς πόλης στὸ νεκροταφεῖο καὶ στο παλιὸ ἐγκαταλειμμένο του σπίτι — τὸ μόνο που, ἂν καὶ ἰδιο μ' ὁλα τ' ἄλλα, διατηρεί μία ἱστορια καὶ μιὰ εικόνα μυστηρίου καὶ φρίκης, καὶ δείχνεται γι' αὐτὸ σὰν «στοιχειωμένο σπίτι». Ἀπ' αὐτὸ ἀκριβῶς ἐξορμα γιὰ νὰ κάνει κατ' εἰκόνα καὶ ὁμοίωση ὁλα τ' ἄλλα. Σημάδια ἀναγγέλλουν παντοὺ τὴν παρουσία τοὺ θανατου: ἕνα ἀπότομο φρενάρισμα κοβει τὸ αἷμα τῶν κοριτσιῶν, μιὰ πέτρα σπάει τὸ παραθυρο, χνώτα θολώνουν τὸ γυαλί του αὐτοκινήτου, ἐπιμονα τηλεφωνηματα γεννοὺν μοιραίες ἀποφάσεις καὶ ἀναπάντητα ἐρωτηματικά, περίεργοι θόρυβοι προειδοποιοὺν μάταια τὰ θύματα, ποὺ στραγγαλίζονται καὶ σφαζονται μὲ τὶς ἰδιες παντα μεθοδικὲς κινήσεις, μὲ τὰ ρυθμικὰ ἀπανωτὰ χτυπήματα ἑνὸς μαχαιριοὺ ὁμοιου μὲ τοὺ πρώτου φόνου. Στὴνοντας ἕνα σκηνικὸ τρόμου — ὁπου ἡ Λώρη βλέπει τὴν ταφόπετρα καὶ τὸ πτώμα πάνω στο κρεβάτι, καὶ τοὺς νεκρους της φίλους να πετάγονται μὲς ἀπ' τα σκοταδια — ὁ θάνατος σημειώνει τὸ πέρασμα του τὴ μέρα τῆς ἰδιας γιορτῆς καὶ τὴν παρουσία τοὺ παρελθόντος στὸ χωρο.

Ὑπάρχει στὴν ὀργάνωση, τὴν ἐπαναληψη καὶ τὴν ἀναγκαιοτητα αὐτῶν τῶν σημείων, στὴ στρατηγικὴ τῆς *ἐμφάνισης καὶ ἐξαφανισής* τους, κάτι ποὺ ἀγγίζει τα ὁρια τοὺ τελετουργικοὺ (τέτοιου που ἁρμοζει στὴ μαύρη γιορτὴ τῆς Halloween)[4]. Πιασμενοι στὸ μοιραιο του κύκλο, οἱ πραγματικοὶ χώροι, χρόνοι καὶ ἄνθρωποι ποὺ συσσωρεύει γραμμικα ἡ πόλη, *μεταμορφωνονται* σὲ θέσεις, στιγμὲς καὶ μορφὲς τῆς ἐφιαλτικῆς ἀκολουθίας τοὺ θανατου: Ἡ νύχτα τῆς παραμονῆς, ποὺ κυλάει χωρὶς γιορτὴ σὰν κάθε ἄλλη, ξαναγινεται ἀπότομα ὡρα τῆς μακαβριας τελετῆς. Τὰ ἐσωτερικὰ των σπιτιῶν γίνονται τόποι κυνηγιου, ἡ κρεβατοκάμαρα τάφος, καὶ ἡ ντουλάπα τὸ ὑστατο καταφύγιο κι ὁ πιὸ μικρὸς ἐσωτερικὸς χώρος του κλειστοφοβικοὺ συστηματος τῆς πόλης[5]· ἐνῶ ἀπ' τὴν ἄλλη, ὁ δρομος ξανανοίγει στιγμιαία σαν διέξοδος γιὰ τὰ δυὸ παιδιὰ ποὺ πετάγονται ἀπ' τὸ σπίτι καὶ ζητανε βοήθεια. Τὰ ἐρωτικα κορμιὰ καὶ τὰ προκλητικὰ χαμόγελα γίνονται σκηνοθετημένες νεκρικὲς κούκλες καὶ μάσκες, ἡ ἀφανὴς καὶ συγκρατημένη Λώρη ἡρωικὴ πρωταγωνίστρια στὰ ὁρια τοὺ τρόμου καὶ τῆς ὑπερέντασης, ὁ ψυχίατρος ὀργανο τῆς ἀσφάλειας ποὺ πυροβολεί τελικὰ τὸν «ἀσθενή» του. Κι αν δὲν σκοτώνεται, ὁ «Μπούγκιμαν» δὲν ειναι ζόμπι οὔτε οι νεκραναστάσεις του ἄλλο ἐφὲ: ἡ Λώρη κλαίει ἀπαρηγόρητα γιατὶ εἶναι σημαδι πὼς ὁ θάνατος ειναι παντου και πουθενὰ μὲς στὰ περίχωρα, καὶ ἡ τελετὴ του ἐχει μόλις ἀρχίσει.

Ὁ αλλόκοτος θάνατος ἐχει λοιπὸν μια λογικὴ που δὲν ἀφορὰ βέβαια τὴν ἠθικὴ τιμωρία τῶν «ἁμαρτωλῶν» φιλων τῆς σεμνῆς κι ἀγέρωχης Λώρη. Σκοτώνονται ὁσοι, ἀνυποψίαστοι, παραβλέπουν ἢ σαρκάζουν τα σημεία τοὺ θανατου — του ἀργοὺ μαζὶ καὶ τοὺ ἀμεσου. Σώζονται ισως ὁσοι, σὰν τὰ παιδια, μπορουν ἀκόμα νὰ τὸν φανταστουν, κι ὁσοι, σὰν τὴν ἀνήσυχη Λώρη, τὸν ὑποψιάζονται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ (μ' ὁλο που δὲν μπορούν να τὸν ὀνομάσουν), κι ἀναγνωρίζουν στὸ τέλος το σχήμα του στο ἐγκαταλειμμένο κελυφος τῆς πόλης.

ὡστας ΛΙΒΙΕΡΑΤΟΣ

4. Σημείο προνομιακὸ αὐτῆς τῆς τελετουργικῆς επαναληψης, ἡ μουσικὴ (γραμμένη ἀπὸ τον ἰδιο τον Carpenter) δὲν διακοσμεί παρὰ στοιχειώνει τὶς εικόνες τῆς ταινίας, δὲ συνοδεύει ἀλλὰ μεταφέρει τὸν κίνδυνο καὶ τὸν τρομο, γινεται ἡ ἰδια αὐτὸς ὁ θάνατος που ἐπανέρχεται κάθε φορὰ κι' ἐκτοπίζει τὴν αρρυθμη νεκρικὴ σιωπὴ των περιχώρων. Η «προικισμένη» Λώρη μίγουρα πρέπει ν' ἀκούει μιὰ τέτοια μουσικὴ...

5. Βρισκόμαστε ἐδὼ πολὺ κοντα καὶ ταυτόχρονα ἕνα σταδιο πιὸ πέρα, σ ἡ γενεαλογια τοὺ τρόμου καὶ τοὺ θανάτου, ἀπὸ τὴν ταινία τοὺ Hawks «The thing» που βλέπουν τα παιδιὰ στὴν τηλεόραση: σ' αὐτὴν τὸ εξωγήινο «Πραγμα» προεγειώνεται μὲ τὸ διαστημικὸ του κέλυφος στο Βόρειο Πόλο ὁπου παγιδεύει κι ἐξολοθρευει τοὺς ἀνθρωπους ποὺ ἐρχονται ἐκεί ἔξω. Ἂν σημερα ὁ θάνατος («ντόπιος» μα ἐξίσου απόκοσμος) ἐρχεται ὁ ἰδιος σ' αὐτα περιχωρα κι ἐγκαθίσταται στοὺς ἐσωτερικοὺς χώρους, εἶναι ἴσως γιατὶ ὁ Βόρειος Πόλος ἀρχίζει πιὰ κάπου ἐδώ.

Σημειώσεις γιά δυό ταινίες τού Ὄττο Πρέμιγκερ

Ὁ Ἄνθρώπινος παράγων

(The Human Factor) Μεγάλη Βρεττανία 1980. *Σκην.:* Otto Preminger. *Σεν.:* Tom Stoppard, ἀπό τό βιβλίο τού Graham Greene. *Φωτ.:* Mike Molloy. *Ἔρμ.:* Nicol Williamson, Richard Attenborough, Derek Jacobi, Iman, Robert Morley, John Gielgud, Ann Todd. *Παραγωγή:* Wheel Prods (Otto Premigner). *Διανομή:* Καραγιάννης.

Δίνη

(Whirlpool). Η.Π.Α 1949. *Σκην.:* Otto Preminger. *Σεν.:* Ben Hecht (μέ τό ψευδώνυμο Lester Bartow) καί Andrew Solt ἀπό τό μυθιστόρημα τού Lier. *Μουσ.:* David Raskin, μέ διευθυντή τόν Alfred Newman. *Ντεκόρ:* Llyle R. Wheeler, Leland Fuller, Thomas Little. *Ἔρμ.:* Gene Tierney, Richard Conte, José Ferrer, Charles Bickford, Barbara O' Neil, Edvard Franz, Constance Collier, Ruth Lee, Bruce Hamilton. *Παραγωγή:* Otto Preminger (Fox). *Διάρκεια:* 97'.

Ὁ *Ἀνθρώπινος παράγων* (1980) πέρασε ἀπό τίς κινηματογραφικές αἰθουσες, ὁπου προβλήθηκε τή φετινή σαιζόν, τελείως απαρατήρητος. Σίγουρα δέν πρόκειται γιά σπουδαία ταινία ἀλλά μιάς καί δέ βγαινει στήν ἐπιφάνεια τής ἑλληνικής κινηματογραφικής ἐπικαιρότητας μόνο τό σπουδαίο (συχνά οὔτε κάν ξεχωρίζει) ὁ βασικός λόγος αὐτού τού καταποντισμού εἶναι μάλλον τό γεγονός πώς ὁ Ὄττο Πρεμιγκερ δέν εἶναι πλέον στή μόδα. Στήν ἀφάνεια (ἡ μοίρα τών ταινιών πού προβάλλονται στήν τηλεόραση) ἐμεινε κι ἕνα παλιό σημαντικό φίλμ του, ἡ *Δίνη* (1949) (ΥΕΝΕΔ, ἐκπομπή *«Ἀπό τόν παγκόσμιο κινηματογράφο»*). Δυστυχώς εἶναι ἀδύνατο νά ἐπεκταθούμε γιά τήν ὡρα στή *Λώρα* (1944), πού προβλήθηκε στήν Ἑλληνοαμερικανική Ἕνωση.

Ὁ *Ἀνθρώπινος παράγων* ἀφηγεῖται μέ τήν εὐχέρεια καί σταθερότητα τής σκηνοθετικής γραμμής τού βετεράνου κινηματογραφιστή, τήν πικρή καί σκοτεινή ἱστορία τών ἀνθρώπων τών ἀγγλικών μυστικών ὑπηρεσιών, σκιαγραφώντας τό μισάνθρωπο καί ἐγκληματικό χαρακτήρα τών κατασκοπευτικών δικτύων. Στή *Δίνη* μιά ὁμορφη κλεπτομανής (Τζήν Τίρνεϋ) μπλέκεται στά δίχτυα ἑνός σατανικού ὑπνωτιστή-ἀστρολόγου (Χοσέ Φερέρ) καί κατηγορεῖται γιά φόνο.

Τόσο ὁ *Ἀνθρώπινος παράγων* ὅσο καί ἡ *Δίνη* εἶναι δύο ταινίες ὁπου οἱ ἠθικές συγκρούσεις διαδραματίζουν σημαίνοντα καί καταλυτικό ρόλο. Εἴτε τά βασικά πρόσωπα ἐνσαρκώνουν τό καλό καί τό κακό, εἴτε ἡ πάλη τού καλού πρός τό κακό συντελεῖται μέσα τους: ἔτσι τό καλό καί τό κακό συνυπάρχουν τόσο στήν ψυχή τής κλεπτομανούς ἡρωίδας (*Δίνη*) ὅσο καί σ' ἐκείνη τού ὑπαλλήλου τού Φόρειν Ὄφις (*Ἀνθρώπινος παράγων*). Στήν παλαιότερη ταινια, ὁπου τά ἠθικά σχήματα εἶναι περισσότερο ἁπλοϊκά, τό κακό ἐνσαρκώνεται στόν ὑπνωτιστή δολοφόνο καί τό καλό στό σύζυγο/ψυχίατρο. Στήν ἄλλη ἡ ἠθική λειτουργεί λιγότερο μεταφυσικά γιατί προσδιορίζεται περισσότερο πολιτικά: δέν ὑπάρχει χαρακτήρας ἀμιγώς καλός ἡ κακός, «θετικός ἥρωας» ἡ «ἀρνητικός». Ὑπάρχει ὁμως ἠθική ἡ μή ἠθική πολιτική. Ἡ καλύτερα, ὁ χαρακτηρισμός μιάς συγκεκριμένης πολιτικής σάν ἠθικής πολιτικής δέν διαρκεί παρά ἐλάχιστα. Ἡ βρεττανική πολιτική ἀποδεικνύεται ἀπάνθρωπη. Ἡ ἀντιἀποικιοκρατική σκληρή, ὀπαδός τής λογικής «ὁ σκοπός γιά τά μέσα». Ὅσο γιά τή «σοβιετική τυραννία» ὁ Πρέμιγκερ τή θεωρεί βαρβαρότερη ὁλων.

Γιά τόν Πρέμιγκερ κάθε πολιτική στήν οὐσία δέν εἶναι ποτέ ἠθική μιάς καί συνθλίβει τόν ἀνθρώπινο παράγοντα. Τό δίκαιο καί τό ἠθικό βρίσκονται ἀπό τή μεριά τού ἀτόμου πού συμπιέζεται καί ἐξοντώνεται μέσα σ' αὐτόν τόν κυκεώνα. Μερικές φορές ὁμως στό φίλμ, τοῦτο τό ἠθικοπολιτικό σχήμα χρησιμεύει ἀκόμα καί στό νά ξεχαστεί ἡ ὑπέρτατα «ἠθική» ὑπόθεση τής ὑπεράσπισης τών δικαιωμάτων τού ἀποικιοκρατούμενου λαού. Τά ἠθικά σχήματα τού Πρέμιγκερ μπλέκονται μέ τά ἀκόμη πιό προβληματικά πολιτικά σχήματά του. Γιά παράδειγμα ἡ ἀναπαράσταση τού κόσμου τών σοβιετικών πολιτικών ἀνθρώπων περνάει μέσα ἀπό ἀφελέστατες ἁπλοϊκότητες: φτώχεια, διαφθορά, κυνισμός, ἀνεντιμότης ἡ ...ὁμοφυλοφιλία. Ἀντίθετα ἡ *Δίνη* μακριά ἀπό τό πεδίο τής πολιτικής, περιορισμένη στίς ἠθικές συγκρούσεις, τό αἴνιγμα καί τό σασπένς, στήν πάλη τού σκοταδιού μέ τό φώς μέσα στίς κινηματογραφικές μορφές καί τίς ψυχές τών προσώπων, γλυτώνει ἀπ' ὁλα αὐτά τά προβληματικά στοιχεία. Ἡ ἡρωίδα, συνδυασμός ἐνοχής καί ἀθωότητας (σέ παράξενη συνύπαρξη) θά παρα-

συρθεί σ' ένα παιχνίδι σύγκρουσης μεταξύ σκοτεινού, αγωνιώδους και βρώμικου από τή μιά, φωτεινού και καθαρού απ' τήν άλλη, μέχρι τήν κάθαρση και τήν εύτυχία της. Τέλος στήν αναμέτρηση μεταξύ τού επιστήμονα/ψυχίατρου και τού τσαρλατάνου/ύπνωτιστή, ή επιστήμη θά θριαμβεύσει.

Από τίς πιό ενδιαφέρουσες πλευρές και τών δύο ταινιών είναι εκείνη τής αφηγηματικής μεθόδου: Στόν *Ανθρώπινο παράγοντα* έμμεση, εύέλικτη, αρκετές φορές στιβαρή έχει σάν αντικείμενο μιά πολύπλοκη (ασυνήθιστη στό κατασκοπικό «είδος») ανάπτυξη μυθοπλασίας ή οποία οδηγεί τή δράση (μέσα από παρακάμψεις διαρκείας) σέ απροσδόκητες εξελίξεις πού μάς απατούν γι' αρκετό χρόνο μ' αυτό πού δείχνουν εξωτερικά. Η επιφάνεια αυτή, στή συνέχεια σπάει και εκπλήσσει μέ τή (μερική) αποκάλυψη τής αλήθειας, τήν οποία ή συνέχεια τού φίλμ θά τροποποιήσει. Μέ βάση τούτη τήν τεθλασμένη αφηγηματική γραμμή περνάμε κυρίως από τρία στάδια: στό πρώτο σκιαγραφούνται μέ λεπτότητα και ειρωνεία ο περίγυρος και τά πρόσωπα. Στό δεύτερο διαψεύδεται ή εικόνα τού ήρωα και δικαιώνονται οι επιλογές του πού αντιτίθενται στόν κοινό πατριωτικό νού. Έτσι μέ μιά τολμηρή γιά «κατασκοπική ταινία» επιλογή δικαιώνεται ο δημόσιος υπάλληλος πού γίνεται «προδότης», κατάσκοπος σέ βάρος τής πατρίδας του και τού καπιταλιστικού συνασπισμού. Στό τρίτο διαψεύδονται οι πεποιθήσεις τού ήρωα (τό αδιέξοδό του γίνεται πλήρες, ο κλοιός σφίγγει και μαζί του κλείνει και ο αφηγηματικός κύκλος).

Τόσο στόν *Ανθρώπινο παράγοντα* όσο και στή *Δίνη* ο Πρέμιγκερ δουλεύει έξίσου πάνω στό διφορούμενο χαρακτήρα τής πλοκής του και στήν αμφιβολία πού γεννιέται στήν κρίση τού θεατή γύρω από τίς δυνατότητες διαφορετικών εξηγήσεων τής εξέλιξης τής ιστορίας. Έτσι στή *Δίνη* μπερδεύονται συνεχώς τά συμπεράσματα όσον αφορά τήν εξιχνίαση τού φόνου.

Η αποκάλυψη τής αλήθειας γίνεται βαθμιαία, στό ερώτημα ποιός έχει διαπράξει τό έγκλημα ή τό κόλπο, δηλαδή ποιό τό πρόσωπο πού βρίσκεται πίσω από τό μυστήριο και τό κινεί (Χιτσκοκικό «who-dunit») δίνεται απάντηση περίπου στά μέσα τών ταινιών: ο ήσυχος οικογενειάρχης - υπάλληλος είναι άνθρωπος τού αντιιμπεριαλιστικού κινήματος τών αφρικανών (*Ανθρώπινος παράγων*) και ο φόνος εξηγείται μέ τόν αυτοϋπνωτισμό τού εγκλήματία (*Δίνη*). Στή θέση τού μυστηρίου λειτουργεί τώρα τό σασπένς πού γίνεται πλέον ο κινητήριος μοχλός τών φίλμ. Όσον αφορά όμως τόν κινητήριο μοχλό τής ιστορίας ή άλλιώς τά αίτια τής περιπέτειας τών προσώπων (Χιτσκοκικό «Μάκ Γκάφιν», συχνά κενό νοήματος, ανυπόστατο ή γελοίο, μέ κλασικό παράδειγμα τό *Στή σκιά τών τεσσάρων γιγάντων*) στόν Πρέμιγκερ αντίθετα είναι όλοφάνερο πώς αυτό έχει μιά σημασία πού βαραίνει ιδιαίτερα.

Η κινηματογράφηση τού *Ανθρώπινου παράγοντα* είναι λιγότερο εύφυής και αποτελεσματική από εκείνη τής παλιότερης *Δίνης*. Τό λιτό φιλμάρισμα πού προωθεί τό ξετύλιγμα τής ιστορίας, βασισμένο σέ πλάνα στερημένα φλυαρίας, συνυπάρχει μέ κομμάτια περιττά ή αποτυχημένα, γιά νά θυμηθούμε τό γλυκερό ρομαντικό φλάς-μπάκ τής ερωτικής γνωριμίας τού ήρωα μέ τή μαύρη γυναίκα του. Στή σκηνοθεσία τού *Ανθρώπινου παράγοντα* διακρίνει κανείς τήν άνεση τού έμπειρου χολυγουντιανού σκηνοθέτη όμως δέν υπάρχουν πλέον επιβλητικά στυλιστικά σχήματα, λείπει ή λεπτολογημένη φροντίδα τών μορφών πού τόσο μάς γοήτευσε στή *Δίνη*. Αν και τά δύο φίλμ είναι· πετυχημένες ταινίες άτμόσφαιρας, στό τελευταίο έργο τού Πρέμιγκερ αισθανόμαστε πώς ή *αισθητική* χειρονομία του έχει γεράσει και αμβλυνθεί. Μένει νά κάνουμε τήν εύχή νά μάς δείξει ή Ελληνική Τηλεόραση κι άλλες ταινίες από τόν παλιό, καλό εαυτό του.

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ

Κόλαση τώρα

(Μιά γυναίκα δαιμονισμένη)

Μιά γυναίκα δαιμονισμένη.
(Possession) Γαλλία - Γερμανία 1981.
Σκην.: Andrzej Zulawski. *Σεν. καί διάλ.:* A. Zulawski, Frederic Tutten. *Φωτ.:* Bruno Nuytten. *Μοντάζ:* Marie-Sophie Bubus. *Μουσ.:* Andrzej Korzynski. *Σπέσιαλ έφέ:* Carlo Rambaldi. *Έρμ.:* Isabelle Adjani (Anna-Helen), Sam Neill (Marc), Heinz Bennent (Heinrich), Michel Hogden (Bob). *Παρ.:* Oliane Prod. καί Marianne Prod. (Παρίσι) καί Soma Film Prod. (Βερολίνο). *Διάρκεια:* 127΄, *Διανομή:* Νέα Κινηματογραφική.

Ό,τι σάς «τή δίνει» βρίσκεται έδώ, σ' αύτό τό μίγμα άπό εικόνες γεμάτες μνήμες, άκρότητες, θέματα, είδη πού παρασέρνονται «σέ μιά πλημμύρα άπό σκατά». Τό μπεργκμανικό - κεκλεισμένων - τών - θυρών - μέ - τό - Θεό - στή - σκοτεινή - γωνιά, οί άσύδοτες έλαφριές κάμερες, ένα ξεθωριασμένο «άστυνομικό» αίνιγμα καί βέβαια αίμα, αίμα, αίμα! (όπως λέει ό Χίτσκοκ άηδιάζοντας απ' τή θέα τών *σταγόνων* πού λερώνουν τή μπανιέρα τού μοτέλ)*. Κι άκόμα ένα ζευγάρι πού σπαράζει, μιά πόλη έρημη καί κομμένη στά δυό κι ένα πολύποδο τέρας χωρίς τίς παρθενικές άβρότητες τού *Άνθρώπου Έλέφαντα,* πού ξέρει νά παίρνει ό,τι θέλει καί στήν πράξη σβήνει όλους τούς έπιβήτορες άπό καταβολής κινηματογράφου.

Δέν είναι ένας καινούριος λαϊκός έξπρεσιονισμός άλλά μιά άλυσίδα άπό έφέ, προγραμματισμένα όχι νά παράγουν κάποια άλήθεια άλλά νά κρατούν άμείωτη τή δυσαρέσκεια τού θεατή. Στό σύγχρονο θεαματικό περίττωμα ό σκηνοθέτης έξαντλεί τά όρια τού μαζοχισμού τού κοινού. Ή μεγαλομανία τού Ζουλάφσκι κι ή ταπείνωση τού θεατή σέ άλλους καιρούς, πού έπαιρναν τή θεωρία στά σοβαρά, θά έρμηνεύονταν μέ όρους ψυχοπαθολογίας καί κοινωνιολογίας. Σήμερα, όμως, μετράει μόνο ή πράξη. Ξεχωρίζει όποιος καταφέρει νά μετατρέψει τή γενική δυσαρέσκεια σέ *κάτι* καί μέ *όποιο* κόστος. Κερδίζει τή *σιωπηρή* συνενοχή (άν όχι τήν κριτική έκτίμηση) τών πολλών. Καί τί καθρεφτίζει καλύτερα αύτή τή δυσαρέσκεια, τί δέν έχει πάει χειρότερα στίς μέρες μας άπό τό ζευγάρι;

Στήν *Τελευταία Γυναίκα* ό Φερέρι κλιμάκωνε τή μικρή καθημερινή κόλαση ώς τή βία, τήν τρέλα καί τήν αύτοκτονία. Ή τελευταία μυθοπλασία γιά τό άδιέξοδο τού μικροαστικού ζευγαριού δέ διεκδικούσε φανταστικές καί μεταφυσικές διαστάσεις παγκοσμιότητας. Ύπήρχε μιά έντύπωση λύσης στόν τελικό εύνουχισμό τού Ντεπαρντιέ: ή έκδίκηση τών φεμινιστικών άπαιτήσεων στήν άποκλειστικότητα τής άντρικής ματιάς. Όμως, στά χρόνια πού μεσολάβησαν όλες οί λύσεις έχουν φθαρεί, όλες οί προτάσεις (άντρικές καί γυναικείες) είναι στό κενό. Ή μόνη αίσιόδοξη προοπτική, ή κίνηση τής τελευταίας γυναίκας πρός τήν άπελευθέρωση, στό μουντό θεματικό πάτσγουερκ τού Ζουλάφσκι γίνεται ήδονικός σπασμός άπό τό άγκάλιασμα μέ τό διάβολο. Καί ή αύτοκαταστροφική μανία τής Άννας (Ίζαμπέλ Άτζανί) δέν παρασέρνει τόν άδύναμο / έξαρτημένο / φαμιλιαλιστή σύζυγό της (Σάμ Νήλ) στόν άχαλίνωτο δαιμονικό κόσμο της. Ό Ζουλάφσκι προτιμά τήν αύθαίρετη έπανάδραση δύο διαφορετικών έρμηνειών άπό τήν άνάπτυξη δυό διαφορετικών ψυχισμών. Όταν ό Σάμ Νήλ κόβει μέ τό ήλεκτρικό μαχαίρι τής κουζίνας τό χέρι του σέ άπειλητικό πλονζέ, τό πλάνο είναι μόνο ένα παγερό έφέ, πού «στερεώνει» τήν άποτυχημένη άπόπειρα τής Άτζανί μέ τό ίδιο έργαλείο, όπως τό φιξατέρ τήν έμφανισμένη φωτογραφία. Σάν τεχνητό ντεκρεσέντο φρίκης μάς όδηγεί άπό τήν ύστερική έκθεση τής Άτζανί στήν άκαμπτη αύτοσυγκράτηση τού Σάμ Νήλ. Όσοι θαύμασαν τίς χονδροειδείς μούτες τού Νίκολσον στή *Λάμψη,* δέν έχουν δεί άκόμη τό άλλο μισό αύτού τού στύλ παιξίματος: τήν καρικατούρα δαιμονισμού πού παίζουν οί ήθοποιοί τού Ζουλάφσκι.

Μέ τό παροξυστικό στύλ τού γυρίσματος — πού οί νεότεροι Πολωνοί κινηματογραφιστές άνακάλυψαν άνάμεσα στόν κινηματογράφο καί τήν τηλεόραση — οί προσωπικές τραγωδίες παρασέρνονται σέ μιά δίνη ύστερίας, μάταιης βίας καί σχιζοφρένειας. Τό σενάριο διχοτομεί, τριχοτομεί τούς

ήρωες ἀνάμεσα στόν Ἄνθρωπο, τό Τέρας καί τό Θεό καί ἡ εἰκόνα εἰσάγει επιφανειες ἀποσύνθεσης καί μεταλλαγής στό ιδιο τό ἀνθρώπινο σώμα. Ἀλλά ἀκόμη κι ὁταν ἡ μεταφυσική γεωγραφία — Οὐράνιο / Θεϊκό, Χθόνιο / Δαιμονικό — ἀντιστρέφεται στό τέλος μέ τήν ἀνοδο τοῦ Τέρατος καί τήν Πτώση τοῦ Ἀνθρώπου, ἡ ἀντιχριστιανική προοπτική δέ δίνει βάθος στίς εἰκόνες. Ἀφήνει ἐκθετη μιά ἐντυπωσιακή αἰσθητική τής ἀνισορροπίας, τούς μεγάλους χώρους (καί χρόνους) πού τό σκληρό ὀρθάνοιχτο μάτι τοῦ εὐρυγώνιου κι ἡ μηχανή στό χέρι μποροῦν νά χωρέσουν καί νά παραμορφώσουν...

Κάποτε οἱ θεατές δέν ἠταν τόσο κακομαθημένοι, ἀπαιτούσαν λιγότερες ὀργισμένες δονήσεις. Οἱ ἀνατριχίλες τής ἀδύνατης σωματικής ἐπαφής μέ τήν κινηματογραφική διήγηση δέν περνούσαν ἀπό τόσα αἱματα, ξερατά, τόσους ὑστερικούς σπασμούς. Στήν ἐκτρωματική «ἐπιστημονική ἀπαισιοδοξία» του, ὁ Ζουλάφσκι ἐξισώνει τόν τρόμο μέ τή δική του ἀγωνία μπροστά στό ἀνολοκλήρωτο ὑλικό του. Χωρίς διακριτικότητα, χιούμορ, *ἀποστάσεις*, ὑπογραμμίζει τόσο πολύ τά ἐφέ του πού τά ἀποδυναμώνει. Ὁμως ὁλες οἱ εἰκόνες δέν «πληγώνουν» τό ἰδιο. Τά γάλατα πού πιτσιλίζουν τούς τοίχους μέσα ἀπό τίς σακούλες τοῦ σουπερμάρκετ, ο φρουρός πού καπνίζει στή σκοπιά ἀπό τήν ἀλλη μεριά τοῦ Τείχους μπορεί νά μάς τρομάζουν περισσότερο, ἀπό τά αἱματα, τά ἠλεκτρικά μαχαίρια, τά πτώματα στό ψυγείο καί τό Τέρας πού ροχαλίζει καθησυχαστικα στό μπάνιο. Κι ἀκόμη κι ἀν δείξεις τήν Ὡραία νά κάνει, ἐπί τέλους, ἐρωτα μέ τό Τέρας, τό παλιό παραμύθι δέ θά χάσει τήν ὁμορφιά του ἀπό τήν εἰκονοκλαστική σου τόλμη. Οὐτε καί τό Τέρας-Κινηματογράφος θά φοβηθεί ἀλλη μιά καταγγελία τής χυδαιότητας, τής δεύτερης φύσης τοῦ θεάματος.

Χρειάζεται ἰσως νά ξανασκεφτούμε τά ὁρια τοῦ κακοῦ γούστου καί τής διασκέδασης. Ἰδιαίτερα τώρα πού τά Μεγάλα Θέματα ξαναγυρίζουν σάν φάρσες, στοιχειωμένα ἀπό τή φτήνεια τοῦ παραγνωρισμένου κόσμου τῶν B-Movies. Αὐτή ἡ ἀντίφαση, πού στηρίζει τήν προσπάθεια τοῦ Ζουλάφσκι νά δηλώσει συμπάθεια στό διάβολο, καταπίνει κάθε κακογουστιά. Ἐκτός ἀπό ἐνα ντίσκο-σάουντρακ πού πολύ θά ταίριαζε στήν μηχανική χορογραφία τῶν ἠθοποιῶν καί στά φωτιστικά ἐφέ τής τελευταίας σκηνής - «Κόλασης τώρα».

Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ

Μέρος Β΄

τοῦ Λευτέρη Ξανθόπουλου

Στὴν πρώτη ἐνότητα τῆς παρούσας ἐργασίας (Σ.Κ. 28/29), ἀκούσαμε ὑπομονετικὰ τὶς ἀπόψεις τῶν Σωκράτη Καψάσκη, Χρήστου Βακαλόπουλου καὶ Βασίλη Ραφαηλίδη, διαβάσαμε καὶ τὶς συνοπτικὲς ἀπαντήσεις τῶν λεσχῶν στὰ ἐπιμέρους ζητήματα ποὺ πραγματεύονταν οἱ τρεῖς ὁμιλητές.

Στὴ σημερινὴ συνέχεια παραθέτουμε τὸν ὁλοκληρωμένο λόγο τῶν Λεσχῶν καὶ συμπληρώνουμε τὰ κενὰ μὲ: α) ἀπαντήσεις ἀπὸ τὸ ἐρωτηματολόγιο β) τὸ ἱστορικὸ τῆς Ὁμοσπονδίας καὶ γ) τὶς σχέσεις Λεσχῶν καὶ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου.

Ἡ Λέσχη Λευκωσίας εἶναι ἴσως ἡ ὑποδειγματικότερη Κινηματογραφικὴ Κοινότητα ποὺ συνάντησα. Τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ τὴν συγκροτοῦν, εἶναι ὁ τρόπος λειτουργίας, ὁ προγραμματισμὸς καὶ ἡ ὀργάνωση. Τέλος, ἡ Κινηματογραφικὴ Κίνηση Κύπρου (δὲς ἐπιστολὴ στὸ τέλος τῆς ἐνότητας) εἶναι τὸ μοναδικὸ παράδειγμα Λέσχης, ἀπ' ὅσο τουλάχιστον γνωρίζω, ἡ ὁποία ἔχει ἱδρυθεῖ καὶ διευθύνεται ἀπὸ κομματικὴ ὀργάνωση, τὴν Νεολαία τοῦ ΑΚΕΛ.

Σὲ πολλὲς πόλεις (Καβάλα, Δράμα, Πειραιάς, Μυτιλήνη κ.ἀ.) παρατηρεῖται τὸ φαινόμενο τῆς λειτουργίας δύο διαφορετικῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν οἱ ὁποῖες χωρίζονται συνήθως μεταξὺ τους ἀπὸ κομματικὲς διαφορές. Ἂν τὰ Δ.Σ. τῶν δύο παρόμοιων σχημάτων δὲν ἐξελιχτοῦν σὲ ἀνταγωνιστικὲς καὶ ἀντιμαχόμενες ὁμάδες, τότε ἡ πολυμορφία, ἡ ὁποία εἶναι ἀπόλυτα θεμιτή, μπορεῖ νὰ εἶναι παραγωγικὴ καὶ τὸ διπλὸ σχῆμα νὰ καλύπτει τὶς ἀνάγκες τόσο τῶν κινηματογραφόφιλων τῆς πόλης ὅσο καὶ τῶν ἐνταγμένων κομματικὰ θεατῶν.

Ἡ ἰδανικὴ ὅμως αὐτὴ περίπτωση δὲν ἐμφανίζεται στὴν Ἑλλάδα· ἀντίθετα οἱ κομματικὲς ὀργανώσεις ἀποδύονται σ' ἕνα ἀγώνα νὰ καταλάβουν μὲ τὴν πλειοψηφία τους τὰ Δ.Σ. τῶν λεσχῶν ποὺ λειτουργοῦν μὲ ἐπιτυχία, μὲ τὸν ἀποκλειστικὸ σκοπὸ νὰ ἐμφανίσουν ἕνα ἀκόμα φορέα κάτω ἀπὸ τὸν κομματικό τους ἔλεγχο, ἕνα φορέα-σφραγίδα ὁ ὁποῖος καταλήγει στὸ τέλος νὰ ὑπολειτουργεῖ ἢ νὰ ἀτονεῖ.

Ἡ σειρὰ ποὺ ἀκολουθεῖται γιὰ τὶς λέσχες ποὺ συμμετέχουν στὸ παρὸν μωσαϊκό, μὲ κατεύθυνση ἀπὸ βορρὰ πρὸς νότο, εἶναι καθαρὰ γεωγραφική.

Τὰ ἐρωτηματολόγια ταχυδρομήθηκαν στὶς Λέσχες τὸν Ἰανουάριο καὶ Φεβρουάριο τοῦ 1981. Τὰ ἐντυπα μὲ τὶς ἀπαντήσεις τῶν Λεσχῶν ἐπιστράφηκαν στὸ διάστημα Φεβρουαρίου-Ἰουνίου 1981.

Ἀπὸ τὶς περισσότερες συνεντεύξεις ἀφαιρέθηκαν οἱ ἐρωτήσεις ἢ ἐνσωματώθηκαν στὶς ἀπαντήσεις καὶ ὅπου συμμετεῖχαν παραπάνω ἀπὸ δύο ἄτομα στὴ συζήτηση, ἐνοποιήθηκαν οἱ ἀπαντήσεις τους γιὰ νὰ ἀποκτήσει τὸ κείμενο μιὰ ὁμοιογένεια. Ἐκεῖνο ἀκόμα ποὺ μᾶς ἐνδιέφερε ἦταν ἡ συλλογικὴ φωνὴ τῆς κάθε Λέσχης.

Δράμα

Η ἰδέα γιά τήν ἱδρυση τῆς Κινηματογραφικῆς Λέσχης ἦταν πολύ ἁπλή. Ἐκείνη τήν ἐποχή συναντιόμουν στή Δράμα μέ παλιούς φίλους καί βλέπαμε ὅτι ὅλες σχεδόν οἱ αἰθουσες ἐπαιζαν πορνό ἡ καράτε ἐνῶ ἡ πιό εὐπρεπισμένη αἰθουσα τό πολύ-πολύ νά ἐφερνε καμιά καλή ἐμπορική ταινία. Σκεφτήκαμε λοιπόν νά φέρνουμε μιά ταινία κατά διαστήματα καί νά προπωλοῦμε τόσα εἰσιτήρια ὅσα χρειάζονταν γιά νά καλυφτοῦν τό ἐνοίκιο τῆς κόπιας καί τῆς αἰθουσας καί μετά νά ἀνακοινώνουμε τήν προβολή.

Στήν ἀρχή φοβόμασταν μιά οἰκονομική ἀποτυχία καί δέν θέλαμε νά βάλουμε τό χέρι στήν τσέπη (πού τό κάναμε πολύ ἀργότερα) λέγοντας ὅτι γιά νά πάει κάτι καλά δέν πρέπει ν' ἀρχίσει μέ πατερίτσες· ἄλλο νά βοηθήσεις κάτι πού ἤδη ἐχει πάει καλά καί γνωρίζει μιά κάμψη κι ἄλλο νά τό ἀρχίζεις ἀπό τήν ἀρχή μέ δεκανίκια. Γιά νά προπωλήσουμε τά εἰσιτήρια πηγαίναμε ἀπό μαγαζί σέ μαγαζί χωρίς νά ντρεπόμαστε, ἀντιμετωπίζοντας πολλές φορές μούτρα, καχυποψία καί εἰρωνεία.

Στήν ἀρχή βρήκαμε τήν πιό περιθωριακή αἰθουσα γιά τίς προβολές μας, μετά ἐπειδή ὑπήρχε ἕνα ἐλιτίστικο πρόβλημα ἀπό τόν κόσμο πού ἤθελε καλύτερη αἰθουσα, πήγαμε σέ μιά κεντρικότερη καί μετά οἱ ἴδιες ἀνάγκες μάς ὁδήγησαν στήν πιό πολυτελή αἰθουσα τῆς πόλης στά *Ἀστέρια* πού ἔχουν γίνει ἀπό τό 1978 καί τά τρία Φεστιβάλ Ταινιῶν Μικροῦ Μήκους.

Οἱ προβολές ξεκίνησαν χωρίς κανένα προσανατολισμό. Προχωροῦσαμε ψηλαφητά, σά νά περνάς μέσα ἀπό μιά σήραγγα στήν ὁποία ἀνιχνεύοντας βρίσκεις στόν δρόμο σου. Εἴμασταν ὄχι μόνο ἀνίδεοι ἀλλά καί ἀποπροσανατόλιστοι ὡς πρός τό πού θά μποροῦσε νά πάει αὐτό τό πράγμα. Δέν κάναμε σχέδια, λέγαμε ἐδῶ καί τώρα ὑπάρχει μιά κατάσταση καί κάποτε φάνηκε ὅτι δέν εἶναι δυνατόν νά μήν γίνει μιά λέσχη, ἕνα σχῆμα δηλαδή πού θά ἀντικαταστοῦσε τήν πρωτοβουλία τήν δικιά μου καί τῶν φίλων μου καί τέλος γιά νά μήν τά πολυλογῶ ἔγινε τό καταστατικό, ἐπικυρώθηκε ἀπό τό Πρωτοδικεῖο, ἔγιναν ἐκλογές καί στά μέσα τοῦ Ἀπρίλη 1978 δημιουργήθηκε καί τυπικά ἡ Κινηματογραφική Λέσχη Δράμας.

Ὡς πρώτη ἐκδήλωση τῆς Λέσχης ὀργανώθηκε Ἑβδομάδα Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου τόν Μάιο τοῦ 1978. Προβλήθηκαν ἑξι μεγάλου μήκους ταινίες καί μικροῦ μήκους μόνο ἀπό τήν Βόρεια Ἑλλάδα, καί σέ ὅσους πῆραν μέρος δόθηκε ἕνα ἀναμνηστικό ἔπαθλο.

Στήν ἀρχή ὑπῆρχε μιά ἀκαθόριστη ἰδεαλιστική καί μεταφυσική ἀντίληψη ὅτι μάς λείπει τό καλό θέαμα ἀλλά κανένας δέν ἤξερε τί θέαμα ἤθελε. Ὅταν ὅμως ἤρθε ἡ ὥρα νά ἀναρωτηθεί ὁ κόσμος τί ταινίες προτιμοῦσε, ἐμοιαζε νά τά 'χει χαμένα. Ὑπῆρξε λοιπόν αὐτό τό πάγωμα· μετά ὑπῆρξε μιά ἐντονη ἐπιφύλαξη γιατί εἴχαμε τήν σύμπτωση νά λειτουργήσουμε τίς παραμονές τῶν βουλευτικῶν ἐκλογῶν. Θεωρήθηκε ἀπό ὁρισμένους ὅτι αὐτό εἶχε κάποια ἐπέμβαση πολιτική. Περάσαμε ἕνα δεύτερο στάδιο καχυποψίας μετά τίς ἐκλογές ὅταν προσπαθήσαμε νά ὀργανώσουμε προοδευτικές συζητήσεις πού τίς φοβήθηκε ὁ κόσμος καί τέλος ὑπῆρξε ἕνα τρίτο στάδιο πού ὅταν ἐφτασαν ὁρισμένες καλές ταινίες ἀρνήθηκε ὁ κόσμος νά τίς δεῖ καί τέλος συνέβη τό πιό παράξενο φαινόμενο: Ἡ Λέσχη ἔγινε κοσμικό γεγονός! Ἡ συρροή τοῦ κόσμου καί μάλιστα σέ ὁρισμένες προβολές μετρίων ταινιῶν δέν ἐξηγούνταν παρά μόνο σάν μιά κοσμική συγκέντρωση ὅπου ἀν ἐξαιρέσουμε τόν κακό χαρακτήρα αὐτῆς τῆς κοσμικότητας, τήν τάση ἐπίδειξης ἡ ὁτιδήποτε ἄλλο, ὑπῆρχε κάτι πολύ σοβαρό πού νομίζω εἶναι ἐνδεικτικό ὁρισμένων στερητικῶν συνδρόμων στήν ἐπαρχία. Ὁ κόσμος ἐδειξε πῶς εἶχε ἀνάγκη ἀπό ἐπαφή, εἶχε ἀνάγκη ἀπό τό νά δεῖ τόν συνάνθρωπό του, εἶχε ἀνάγκη ἀπό ἐπικοινωνία. Πολύ ἀργότερα κάποιος τόλμησε νά μάς πεῖ: «Ἐρχόμαστε ἐδῶ περισσότερο γιά νά δοῦμε κόσμο, νά δοῦμε ἄλλους ἀνθρώπους, νά μιλήσουμε». Τό φαινόμενο φανέρωνε, στό μυστικό του ἐπίπεδο, τήν ἀνάγκη τοῦ κοινοῦ γιά ἐπαφή σ' ἕνα χώρο κυριολεκτικά ἐρημωμένο ἀπό γνωστές μεταβλητές καί ἀλλοτριωτικούς παράγοντες.

Ἀπό τή μεριά τῶν τοπικῶν ἀρχῶν δέν μπορούμε νά ποῦμε ὅτι εἴχαμε ποτέ ἄμεσες ἐπεμβάσεις ἀλλά ὑπῆρξε μιά διακριτική παρακολούθηση ὅταν οἱ συζητήσεις γίνονταν πολιτικές. Ἀντίθετα ὅμως ἡ ἀντίδραση προήλθε ἀπό αὐτό πού ἐγώ ὀνομάζω — μέ τήν ἀκριβώς ἀντίθετη ἔννοια ἀπ' αὐτήν πού χρησιμοποιεῖται — *Κυριαρχη κουλτούρα*.

Στίς ἐπαρχιακές πόλεις, μιά ὁμάδα νεαρῶν ἐπιστημόνων πού τελειώνουν τήν ἐπιστήμη ἡ τήν εἰδίκευσή τους στήν πανεπιστημιούπολη, ἐπιστρέφουν στή γενέτειρά τους νά ἀσκήσουν ἐκεῖ τό ἐπάγγελμα. Ἐπάνω σ' αὐτούς τούς ἀνθρώπους δροῦν ὁρισμένες ἀλλοτριωτικές ἐπεξεργασίες ὅπως ἡ σώρευση χρημάτων καί ἡ ἐπακόλουθη συρρίκνωση τῆς ἐπαναστατικότητάς τους, ὄχι τόσο μέ τήν πολιτική ἔννοια ἀλλά γενικότερα τήν κοινωνική. Αὐτοί εἶναι ἄτομα πού ξέρουν ὅτι ἀνήκουν σέ μιά ἰδιαιτερότητα τῆς κουλτούρας ἀλλά ξέρουν ταυτόχρονα ὅτι ἡ παραμονή τους στήν ἐπαρχιακή πόλη συνεπάγεται καί τόν εὐνουχισμό τους. Αὐτοί λοιπόν κράτησαν μιά πολύ ἐλιτίστικη στάση. Γιά μένα αὐτή ὑπῆρξε ἡ *κυριαρχη κουλτούρα* ἡ ὁποία ὄχι μόνο δέν βοήθησε ἀλλά ἀντέδρασε μέ εἰρωνείες, μέ ἀπομακρύνσεις καί μέ χίλιες-δυό συμπεριφορές καί τελικά ἀντικατέστησε αὐτή τήν κυριαρχη κουλτούρα (μέ τήν συμβατική τώρα σημασία τοῦ ὅρου). Αὐτοί οἱ πρώην ἐπαναστάτες τῶν φοιτητικῶν χρόνων καί μετέπειτα γνώστες τοῦ συμβιβασμοῦ τους, μέ τήν συμπεριφορά τους καί τό στερητικό τους σύνδρομο ἐνῶ ἤξεραν σινεμά δέν βοήθησαν καθόλου.

Στήν ἐπαρχία τό βασικό πρόβλημα τῶν μηχανισμῶν καταστολῆς δέν εἶναι τό σύστημα ἀλλά οἱ διάφορες προσωπικές διαφορές, τό ὅτι τά ἄτομα

ΣΕΠΤΕΜΒΡΗΣ 1981
Ἀριθμός φύλλου 1
Γραφεία:
Λαμπριανίδου 40
Δράμα

ΛΕΣΧΗ ΔΡΑΜΑΣ

Περιοδική πνηματογραφική ἔκδοση

Ειδικό δελτίο μέ πληροφορίες ἀναλύσεις τῶν 23 ταινιῶν πού θά προβληθοῦν στή Λέσχη ἀπ τίς 26 Ἰανουαρίου 1982

γνωρίζουν ὁ ἕνας τὸ παρελθόν τοὺ ἄλλου, τὸ ὅτι εἶχαν μιὰ κοινὴ καταβολή, τὸ ὅτι εἶχαν ἀνταγωνιστικὲς σχέσεις στὸ παρελθόν, τὸ ὅτι ἀναπαρήγαγαν τὴ σχολικὴ τους ἡλικία καὶ τὰ προβλήματά τους σὲ ὁμόκεντρους κύκλους καὶ αὐτὲς τὶς ἀνταγωνιστικὲς τάσεις, ἐπειδὴ τὰ ἄτομα ἔχουν ἀρκετὸ μυαλὸ καὶ δὲν ἔχουν τὸ θράσος καὶ τὴν ἀνοησία νὰ τὶς βγάλουν πρὸς τὰ ἔξω μὲ τὴν μορφὴ τοὺ ἀμεσου ἀνταγωνισμοὺ, τὶς μετατρέπουν σὲ δήθεν ἰδεολογικὲς διαφορές. Αὐτὴ ἡ *κυρίαρχη κουλτούρα* τόλμησε νὰ ἐκφράσει τὶς τελείως προσωπικὲς καὶ ψυχαναλυτικὴς φύσεως διαφωνίες της μὲ τὴ μορφὴ διαφόρων πολιτικῶν διαφορῶν, ὅτι λογουχάρη οἱ ταινίες εἶναι προοδευτικὲς μὲν ἀλλὰ δὲν παρουσιάζονται προοδευτικὰ καὶ χίλιες δυὸ ἄλλες ἀνοησίες οἱ ὁποίες ἀποτέλεσαν ἀνασταλτικὸ παράγοντα στὴν πορεία τῆς Λέσχης.

Βέβαια μὰς καταλογίστηκε καὶ κάτι ἄλλο. Ὁρισμένοι εἶπαν ὅτι ἀπομακρύνθηκαν γιατὶ ἡ ὁλη δομὴ τῆς Λέσχης τοὺς δημιουργοὺσε τὴν αἴσθηση μιὰς κλειστῆς κατασκευῆς, μιὰς κλίκας κατὰ τὰ κοινῶς λεγόμενα ποὺ αὐτὴ ἐλεγχε τὰ πάντα, ὄχι μὲ τὴν ἔννοια ὅτι ἦταν ἀντιδημοκρατικὴ ἀλλὰ ὅτι ἐπιβαλλόταν σὰν κυρίαρχος μηχανισμός. Αὐτὸ τὸ πράγμα εἶναι λάθος καὶ ποιὸς ξέρει τὶ μηχανισμοὺς ἀντανακλᾶ γιατὶ ἔγιναν πολλὲς ψηφοφορίες γιὰ τὸ ποιὲς ταινίες προτιμοὺν, ἐπανειλημμένα ρωτήθηκε ὁ κόσμος γιὰ τὸ ποιοὶ θέλουν νὰ συμμετέχουν στὰ Διοικητικὰ Συμβούλια ἢ νὰ ἐπανδρώσουν διάφορες συμβουλευτικὲς ὁμάδες ἐπιλογῆς ταινιῶν καὶ ὑπῆρξε μεγάλη ἀπροθυμία.

Ἄλλο πρόβλημα ποὺ ὑπάρχει εἶναι ὅτι οἱ θεατὲς δὲν ἔχουν συνειδητοποιήσει τὸ ἑξῆς: Ἡ σχέσης τους μὲ τὴ Λέσχη ἔχει ἕναν καθαρὰ *ἐρωτικὸ χαρακτῆρα* ποὺ ἐκδηλώνεται μὲ τὴ μορφὴ τῆς τιμωρίας καὶ τῆς ἀπονομῆς δικαιοσύνης. Ἂν ὑποθέσουμε ὅτι μιὰ ταινία δὲν τοὺς ἀρέσει, τότε λειτουργώντας τελείως ἐρωτικά, στὴν ἐπόμενη ταινία ἡ αἴθουσα ἐρημώνεται ἀκόμα καὶ ἂν εἶναι ἡ πιὸ μεγάλη ταινία, σὰν ἕνα εἶδος τιμωρίας, ἐνῶ λογικὰ θὰ ἔπρεπε νὰ λειτουργήσει ὁ συλλογισμὸς ὅτι «ἀφοὺ ἤρθε μιὰ ταινία ποὺ δὲν μὰς ἄρεσε, ἡ ἐπόμενη θὰ μὰς ἀρέσει».

Ἡ Λέσχη τῆς Δράμας ἔβαλε ἕνα πολὺ σοβαρὸ πρόβλημα δηλαδὴ ποιὸς εἶναι ὁ σκοπὸς τῆς Λέσχης καὶ πῶς μιὰ λέσχη προσδιορίζει ἡ αὐτοπροσδιορίζεται. Τὶ θὰ κάνει μιὰ λέσχη; Θὰ κάνει πολιτικὸ μάθημα; Θὰ διδάξει τὴ γλώσσα τοὺ κινηματογράφου; Θὰ δουλέψει εὐκαιριακά; Θὰ δουλέψει πολιτιστικὰ πιστεύοντας ὅτι ἀνεβάζοντας τὸ πολιτιστικὸ ἐπίπεδο τοὺ κόσμου τὸν διαμορφώνει πολιτικά; Στὸ δεύτερο Φεστιβάλ τῆς Λέσχης διατυπώθηκε γιὰ πρώτη φορὰ ἕνας πολὺ γνωστὸς ὅρος, ἡ λέξη *κινηματογραφοφιλία*. Γύρω ἀπ' αὐτὴ τὴ λέξη ἔγινε μεγάλη διαμάχη ἂν οἱ λέσχες πρέπει νὰ ἔχουν καθαρὰ κινηματογραφοφιλικὸ ἢ ἀντίθετα πολιτικὸ χαρακτῆρα. Νομίζω ὅτι αὐτὸ ποὺ ἀντιμετωπίζουμε εἶναι ἕνα συνονθύλευμα θέσεων, μιὰ ἐμμονὴ τοὺ κόσμου στὴ μυθοπλασία, μιὰ ἔλλειψη γνώσης τοὺ μοντέρνου σινεμά ὥστε προσπαθήσαμε νὰ τοὺς μάθουμε καὶ μερικὰ βασικὰ πράγματα γιὰ τὴ γλώσσα τοὺ κινηματογράφου, πιστεύοντας ὅτι πολιτικὴ καθοδήγηση μπορεῖ νὰ τοὺς κάνει τὸ κόμμα στὸ ὁποίο ἀνήκουν.

Πιστεύουμε ὅτι ἡ ἱδρυση μιὰς λέσχης εἶναι πολιτικὸ γεγονὸς καὶ πιστεύουμε ἀκόμα ὅτι τὸ πολιτιστικὸ εἶναι ἀμεσα συνδεδεμένο μὲ τὸ πολιτικὸ ἀλλὰ νομίζω ὅτι στὴ Δράμα διατυπώθηκε μιὰ μεγάλη ἀρχὴ ἡ ὁποία ἐπηρέασε καὶ τὶς ἄλλες λέσχες, τὸ δόγμα *τῆς μὴ ἀμεσης ἐπέμβασης*.

Ὁ κόσμος ὅμως ἀκόμα φοβᾶται κι ἐμεὶς δὲν θέλουμε νὰ τὸν ὑποτιμούμε γιατὶ πιστεύουμε ὅτι πρέπει μόνος του νὰ βγάλει τὰ συμπεράσματά του καὶ πιστεύουμε ἀκόμα ὅτι μιὰ λέσχη πρέπει νὰ εἶναι *λαϊκή*. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι συμπεριλαμβάνει ἀριστερούς, κεντρώους, τὴ σιωπηρὰ πλειοψηφία κλπ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ δὲν θέλαμε νὰ ἐχουμε τὸ τραγικὸ γιὰ μένα φαινόμενο τῶν ἐκδηλώσεων τῆς ἀριστερᾶς ποὺ βλέπεις πάντα τὰ ἴδια πρόσωπα, τὰ ὁποία τὰ ἐκτιμῶ, εἶναι συνειδητοποιημένα ἀλλὰ πιστεύω ὅτι ὁ ἀριστερὸς ἔτσι κι ἀλλιὼς εἶναι συνειδητοποιημένος, μπορεῖ νὰ πάει στὸ κόμμα του ἢ νὰ διαβάσει τὴν ἐφημερίδα του ὅμως ἐμεὶς θέλουμε, χωρὶς νὰ φανεῖ ὅτι προπαγανδίζουμε, νὰ κερδίσουμε ἄτομα ἀπὸ τὴν φιλελεύθερη δεξιὰ καὶ ἀπὸ τὴν σιωπηρὰ πλειοψηφία, νὰ κερδίσουμε ἄτομα ἀπ' ὁλες τὶς τάξεις κι ἀπ' ὁλους τοὺς πολιτικοὺς χώρους, πιστεύοντας ὅτι αὐτὸ ἀκριβῶς σημαίνει ἡ ἔννοια *λαϊκός*.

Κοινὴ μας διαπίστωση εἶναι ὅτι δὲν μπορεῖς νὰ ἀσχοληθεῖς μόνο μὲ τὸ περιεχόμενο καὶ ν' ἀφήσεις τὴ φόρμα ἀπέξω· ἐστω καὶ ὑποτυπωδῶς ἔπρεπε ὁ κόσμος νὰ μάθει τὸν Λακὰν λογουχάρη στὸν κινηματογράφο, νὰ μάθει πῶς λειτουργεῖ τὸ χρῶμα, ἡ εἰκόνα, ἡ μουσικὴ ἢ πῶς ὁρισμένες σύγχρονες ἐπιστήμες ποὺ θεωροὺνται ὄχι μόνο περιθωριακὲς στὴν ἐπαρχία ἀλλὰ καὶ ψὼνιο ν' ἀσχολεῖται κανεὶς μ' αὐτὲς ὅπως ἡ κοινωνιολογία καὶ ἡ ψυχανάλυση, μποροὺν νὰ περάσουν μέσα στὸν κινηματογράφο. Τὸ μεγάλο ἐπίσης πρόβλημα στὴν ἐπαρχία εἶναι ὅτι δὲν θέλουν νὰ δοὺν τὶς πολιτικὲς ἀναγνώσεις τῶν ταινιῶν.

Μιὰ καινοτομία ποὺ ἐφαρμόστηκε καὶ ποὺ ἐκ τῶν ὑστέρων ἀποδείχτηκε ὁ θετικὸς της χαρακτῆρας ἦταν ὅτι κατ' ἀνάγκη πολλὲς φορὲς ἐπιλέγαμε μέτριες ταινίες εἴτε γιατὶ ἔπρεπε νὰ ἐρθει καὶ μιὰ ἐμπορικὴ ταινία εἴτε γιατὶ πολλὲς φορὲς τὸ γραφεῖο διανομῆς μὰς ἀναγγέλνει ξαφνικὰ ὅτι τῆς τάδε ταινίας εἶναι χαλασμένη ἡ κόπια καὶ δὲν μποροὺν νὰ μὰς τὴ στείλουν. Ἐδὼ βγήκε τὸ θετικὸ στοιχεῖο ὅτι μιὰ κακὴ ταινία μπορεῖς νὰ τὴν ἀνατρέψεις μὲ μιὰ σωστὴ καὶ ἐποικοδομητικὴ συζήτηση. Κάτω λοιπὸν ἀπ' αὐτὲς τὶς συνθήκες, ἡ ἀρχικὴ ἐπιλογὴ τῶν ταινιῶν μας ἦταν τελείως ἀλλοπρόσαλλη· φέρναμε μιὰ ταινία δραματική, μετὰ ὁ κόσμος ἔπρεπε νὰ δεῖ μιὰ ταινία περιπετειώδη, μετὰ μιὰ κωμωδία κ.ο.κ. Δὲν ὑπῆρχε κανένα συνεκτικὸ πλαίσιο, κανένα κοινὸ αἰσθητικὸ ρεύμα, καμιὰ κοινὴ βάση.

Ὅμως παρ' ὁλες τὶς προσπάθειές μας ἡ προκατάληψη τοὺ κοινοὺ παραμένει σὲ ὁρισμένα πράγματα ἡ ἴδια· ἀποφεύγουν τὶς ἀσπρόμαυρες ταινίες, ὑπάρχει προκατάληψη (ὄχι ἰδεολογική ἀλλὰ αἰσθητική) γιὰ τὸν ἀνατολικὸ κινηματογρά-

3. Τὴν Κινηματογραφικὴ Λέσχη τῆς Δράμας ἐκπροσώπησε ὁ κριτικὸς κινηματογράφου τῆς ἐφημερίδας Θεσσαλονίκη Ἀλέξης Δερμετζόγλου, ἀπὸ τὰ ἱδρυτικὰ μέλη τῆς Λέσχης. Ἡ συζήτηση μαγνητοφωνήθηκε στὴν Θεσσαλονίκη τὴν 14.7.80. Τὸ πλήρες κείμενο δημοσιεύτηκε στὸ Ἀντί/ 175-10.4.81.

φο, ὑπάρχει μειωμένη προσέλευση θεατών ὅταν συμπίπτουν ὁρισμένες ταινίες μὲ τὸ ποδόσφαιρο στὴν τηλεόραση, ὑπάρχει μιὰ τάση τοῦ κόσμου νὰ θεωρεῖ τὴ συζήτηση σὰν μιὰ περιττὴ πολυτέλεια καὶ γενικότερα νὰ προτιμοῦνται ταινίες μὲ ἐντονα μυθοπλαστικὰ στοιχεῖα καὶ νὰ ἐνοχλοῦν ταινίες μὲ ἐλλειπτικότητα ἢ ταινίες οἱ ὁποίες προσπαθοῦν νὰ δοῦν τὰ πράγματα κριτικά..

Νομίζω ὅτι οἱ λέσχες στὴν ἐπαρχία ἀντιμετωπίστηκαν περίεργα καὶ ἀπὸ τοὺς αἰθουσάρχες καὶ τὰ γραφεῖα διανομῆς. Οἱ μὲν αἰθουσάρχες κατάλαβαν ὅτι ἡ λειτουργία μιᾶς λέσχης μπορεῖ νὰ ἀναθερμάνει τὴν κινηματογραφοφιλία μέρους τοῦ κοινοῦ καὶ τὰ γραφεῖα διανομῆς εἶδαν τὶς λέσχες σὰν τὴν κότα μὲ τὰ χρυσὰ αὐγὰ γιατὶ ἐνῶ στὴν ἀρχὴ πληρώναμε ἐνοίκιο κόπιας 1.500 δρχ., σήμερα ἐφτασε νὰ πληρώνουμε ἀπὸ 4.000 ὡς 7.000 γιὰ μιὰ προβολή. Οἱ αἰθουσάρχες ποὺ γιὰ χρόνια ἀντιμετώπιζαν μὲ τὸν πιὸ φασιστικὸ καὶ προκλητικὸ τρόπο τοὺς πολίτες, δείχνουν τώρα ὅτι θέλουν νὰ γίνουν, μαζὶ μὲ τὴν Ἐφορία, συνεταῖροι στὰ ταμεῖα τῶν λεσχῶν!

Θὰ πρέπει νὰ συγκροτηθεῖ μιὰ Ὁμοσπονδία Λεσχῶν Βόρειας Ἑλλάδας, τέτοια ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ πετυχαίνει χαμηλότερες τιμὲς γιὰ τὶς ταινίες, ὄντας ἕνα ἰσχυρὸ συνδικαλιστικὸ ὄργανο. Πολλοὶ ὅμως φοβοῦνται ὅτι ἕνα τέτοιο ὄργανο θὰ λειτουργήσει κομματικά.

Θὰ μποροῦσαν ἀκόμα οἱ λέσχες νὰ ὀργανώνουν ἀπὸ κοινοῦ διάφορα Φεστιβὰλ ἢ ἑβδομάδες καὶ ἀκόμα, γιατὶ ὄχι, νὰ ἱδρύσουν ἕνα μουσεῖο τέχνης καὶ ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου μαζεύοντας ἀπὸ τὰ πιὸ ἁπλὰ ἔντυπα τῶν ἐκδηλώσεών τους μέχρι ἀφίσες καὶ φωτογραφίες.

Οἱ λέσχες πρέπει νὰ ἔχουν καὶ τοὺς εἰσηγητές τους μέσα ἀπὸ τὰ ἴδια τους τὰ μέλη, πρέπει σὲ ὅλα νὰ εἶναι αὐτενέργειες. Ὄχι λοιπὸν κομματικὲς ἐπεμβάσεις, ἀσχετα ἂν ὅλα τὰ ἄτομα ἀνήκουν σὲ κάποια ἰδεολογία — καὶ πολλὲς φορὲς πρέπει νὰ ἔχει κανεὶς τὸ θάρρος ν' ἀνήκει πρώτα στὸ Δ.Σ. μιᾶς λέσχης καὶ νὰ πάει κόντρα στὸν ἴδιο του τὸν κομματικὸ φορέα ὅταν αὐτὸς ἐμποδίζει τὰ συμφέροντα τῆς λέσχης καὶ μετὰ ν' ἀνήκει στὸ κόμμα του.

Αὐτὸ εἶναι ἕνα μεγαλεῖο τὸ ὁποῖο τολμῶ νὰ πῶ ὅτι τὸ πετύχαμε στὴ Δράμα καὶ εἶναι τὸ σημαντικότερο ποὺ ὑπάρχει.

Καβάλα

Ἡ Κινηματογραφικὴ Λέσχη Καβάλας ὑπάγεται στὸν Σύνδεσμο Φίλων Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν. Μέσα στὸν Σύνδεσμο λειτουργοῦν διάφορα τμήματα ὅπως θεατρικό, εἰκαστικό, μουσικό, μορφωτικὸ καὶ νεολαίας. Ὁ Σύνδεσμος διοικεῖται ἀπὸ τὸ Δ.Σ. ποὺ ἐκλέγεται ἀπὸ τὴν Γ.Σ. τῶν μελῶν. Τὰ τμήματα λειτουργοῦν μὲ ἀνοιχτὲς ἐπιτροπές. Οἱ περισσότερες ἐκδηλώσεις γίνονται στὴ Στέγη τοῦ Συνδέσμου. Τὸ κτίριο στὸ ὁποῖο στεγαζόμαστε εἶναι ἰδιοκτησία τοῦ Συλλόγου Καπνεμπόρων καὶ ἔχει παραχωρηθεῖ ἀπὸ τὸ 1959 στὴ Στέγη. Ἐνοίκιο δὲν πληρώνουμε.

Τὸ οἰκονομικὸ εἶναι τὸ μεγαλύτερό μας πρόβλημα. Ὁ Σύνδεσμος ἔχει 600-700 μέλη τὰ ὁποῖα πληρώνουν συνδρομὴ 20 δρχ. τὸ μήνα. Αὐτὰ τὰ λεφτὰ μόλις καὶ φτάνουν γιὰ τὶς προσκλήσεις ποὺ στέλνουμε γιὰ τὶς ἐκδηλώσεις μας. Ἔσοδα ἔχουμε ἀκόμα ἀπὸ ἐκτακτες εἰσφορὲς μελῶν ἢ ἀπὸ ἐπιχορηγήσεις γιατὶ ἀπευθυνόμαστε κάθε χρόνο σὲ ἑταιρεῖες, τράπεζες καὶ κάτι μαζεύουμε κι ἀπὸ κεῖ. Μετὰ πηγαίνουμε στοὺς ντόπιους πολιτευτές, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὑπάρχουν ἀφθονοι, οἱ ὁποῖοι πάλι κάτι δίνουν. Τὰ τελευταῖα χρόνια τὸ Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ μᾶς ἔδωσε κάτι λεφτὰ καὶ μὲ τὴν μεσολάβηση τοῦ Χατζιδάκι πήραμε ἕνα πιάνο.

Ἐδὼ δὲν βλέπουμε καλὲς ταινίες οἱ ὁποῖες ὑπάρχουν στὴν Ἀθήνα καὶ τὴν Θεσσαλονίκη ὅπου οἱ αἰθουσες εἶναι πολλὲς. Οἱ ἐλάχιστες καλὲς ταινίες ποὺ ἔρχονται, παίζονται μόνο μία ἢ δύο μέρες καὶ μετὰ κατεβαίνουν. Ἔτσι ἐφτασαν ὡς ἐδὼ *Ὁ Λόγος* τοῦ Ντράγιερ, *Τὸ Κοπάδι* τοῦ Γκιουνέυ, *Ὁ ἄνθρωπος ἀπὸ μάρμαρο* καὶ *Ἡ γῆ τῆς ἐπαγγελίας* τοῦ Βάιντα ἀλλὰ αὐτές, ποὺ πιστεύουμε ὅτι ἔρχονται κατὰ λάθος, παίζονται γιὰ μιὰ μέρα καὶ πρὶν καλὰ καλὰ προλάβει κανεὶς νὰ τὶς δεῖ κατεβαίνουν κιόλας. Φυσικὰ γιὰ ρωσικὸ κινηματογράφο δὲν συζητάμε. Εἶπε κάποιος αἰθουσάρχης νὰ κάνει γιὰ μιὰ ἑβδομάδα ρωσικὸ κινηματογράφο καὶ ἐνῶ εἶχε προγραμματίσει τρεῖς ταινίες, παίχτηκε ἡ πρώτη καὶ σταμάτησε.

Στὴν πόλη μας ὑπῆρχε στὶς ἀρχὲς τῆς 10ετίας τοῦ '60 μιὰ Κινηματογραφικὴ Λέσχη ἡ ὁποία σταμάτησε ἀργότερα νὰ λειτουργεῖ. Ἐμεῖς ἀρχίσαμε τὴ νέα προσπάθεια τὸ 1976. Ἐκείνη τὴ χρονιὰ παίχτηκαν λίγες ταινίες, εἴμασταν στὸ ξεκίνημα, ἔπρεπε νὰ μάθουμε καὶ ὁρισμένα πράγματα ἀλλὰ ἀπὸ τὸ 1977 λειτουργοῦμε κανονικά. Παίζουμε γύρω στὶς 18 ταινίες τὸ χρόνο γιατὶ τόσες μᾶς ἐπιτρέπουν τὰ οἰκονομικά μας καὶ λειτουργοῦμε ἀπὸ Ὀκτώβριο μέχρι Μάιο. Εὐτυχῶς ποὺ ὑπάρχει τὸ ταμεῖο τῆς Στέγης καὶ μᾶς ἐνισχύει γιατὶ ἀλλιῶς θὰ εἴχαμε σταματήσει. Τὰ ἔξοδα κάθε προβολῆς φτάνουν τὶς 15.000 δρχ. Ἀπὸ τὰ 300 περίπου μέλη μας εἰσπράττουμε 400 δρχ. τὸν χρόνο συνδρομὴ καὶ 200 δρχ. ἀπὸ τοὺς φοιτητές. Αὐτὰ τὰ λεφτὰ δὲν φτάνουν γιὰ νὰ καλύψουν τὶς ἀνάγκες μας.

Λειτουργοῦμε μὲ τὸ σύστημα τῶν μελῶν. Σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς προβολὲς μας ἦρθε ὁ Ἔφορος τῆς πόλης καὶ εἶπε «Θὰ σὰς κλείσω γιὰ δύο χρόνια φυλακὴ» διότι πουλάγαμε ἀντὶ εἰσιτήριο κάτι κάρτες τῶν 20 δρχ. γιὰ νὰ μποροῦν οἱ περαστικοὶ νὰ μπαίνουν στὴν προβολή.

Θὰ μποροῦσε νὰ μᾶς παραχωρήσει τὸ Διοικητήριο τὴν τέλεια ἐξοπλισμένη αἴθουσα προβολῶν του ἀλλὰ ἂν ποῦμε στὸν Νομάρχη ὅτι θὰ παίξουμε π.χ. Ἀιζενστάιν ἢ Βάιντα, μπορεῖ καὶ νὰ λιποθυμήσει ὁ ἄνθρωπος!

Τὴν Κινηματογραφικὴ Λέσχη Καβάλας ἐκπροσώπησαν στὴ συζήτηση τὰ ἑξῆς μέλη τῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Λέσχης: Κώστας Κουγιουμτζόγλου, ἰδιωτ. ὑπάλληλος - Βασ. Θεοδωρίδης, ἀρχιτέκτονας καὶ Δημ. Δαγκάκης, μηχανολόγος. Ἡ συζήτηση μαγνητοφωνήθηκε στὴν Καβάλα τὴν 2.11.80. Γιὰ ὁρισμένα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ συγκροτοῦν τὴν φυσιογνωμία τῆς πόλης χρησιμοποίησα ἄρθρο τῆς Καβαλιώτικης ἐφημερίδας Ἑβδομη.

Στό κτίριο τής Νομαρχίας, τό Διοικητήριο, τό ὁποίο χτίστηκε τό 1972, ὑπάρχει ἕνα ὡραίο ἀμφιθέατρο πού θά μποροῦσε νά στεγάσει τίς προβολές τής Λέσχης μας. Τό ἀμφιθέατρο αὐτό παραχωρεῖται ἀπό τόν Νομάρχη στόν Φαρμακευτικό Σύλλογο ἤ στόν Σύλλογο Γιατρῶν γιά τά συνέδριά τους ἤ τό δίνουν ἀκόμα στούς ἀμερικάνους γιά νά κάνουν τίς ἐκδηλώσεις τους καί σέ μᾶς πού τό δικαιούμαστε γιατί ἐχει γίνει ἀπό δικά μας λεφτά, ἀπό τούς φόρους μας, ἀρνούνται νά τό παραχωρήσουν. Διαμαρτυρηθήκαμε τελευταία ἀλλά μάς ἀγνόησαν. Τόν περισσότερο καιρό τό ἀμφιθέατρο παραμένει κλειδωμένο.

Πολλές φορές θέλουμε νά ἐρθουμε σέ ἐπαφή μέ κάποιον κριτικό ἤ κάποιον σκηνοθέτη καί νά τόν φέρουμε νά μιλήσει ἀλλά δέν τούς ξέρουμε, δέν ξέρουμε πού θά τούς βρούμε. Ἄν ὑπῆρχε μιά Ὁμοσπονδία Λεσχών θά μποροῦσαμε νά ἀπευθυνθοῦμε ἐκεί γιατί παράλληλα μέ τήν προβολή τής ταινίας θέλουμε νά κάνουμε καί μιά ἄλλη ἐκδήλωση πιό οὐσιαστική καί αὐτό εἶναι τό νόημα τής Λέσχης, νά ξεφύγουμε ἀπό τήν ψυχρή προβολή τής ταινίας μόνο.

Ἀπό πλευρᾶς συζητήσεων εἴμαστε ἀρκετά πίσω. Θέλουμε νά κουβεντιάσουμε γιά τήν ταινία ἀλλά δυσκολευόμαστε ἀπό τό γεγονός ὁτι δέν ἐχουμε μάθει νά συζητᾶμε. Ὁρισμένοι ἐχουν τήν καλή διάθεση ἀλλά ἀπό κεῖ καί ὑστερα ἀδυνατοῦν νά πούν τή γνώμη τους γιατί δέν ἐχουν ποτέ ἐπιχειρήσει νά μιλήσουν δημόσια ἤ δέν ἐχουν δεῖ ἀρκετό κινηματογράφο.

Ἕνας ἄλλος τρόπος γιά ν' ἀποκτήσουμε αὐτή τή γνώση εἶναι τό διάβασμα. Σέ μιά ἀπό τίς προβολές μας στή Στέγη, ὀργανώσαμε μιά μικρή ἔκθεση κινηματογραφικοῦ ἐντύπου, βιβλία καί περιοδικά κυρίως, ὁ,τι εἴχαμε ἐμεῖς ὡς μέλη, τά φέραμε λοιπόν γιά νά δώσουμε ἕνα κέντρισμα ὥστε ὁσοι ἐνδιαφέρονται ν' ἀγοράσουν ἀλλά τό δύσκολο εἶναι ὁτι αὐτά τά ἐντυπα δέν κυκλοφορούν στά βιβλιοπωλεῖα τής Καβάλας!

Στή στέγη τής Λέσχης ἐχουμε τήν δυνατότητα νά προβάλλουμε μόνο ταινίες τῶν 16 χιλ. Γιά τίς ταινίες τῶν 35 χιλ. χρησιμοποιοῦμε δύο αἴθουσες, τό *Ὄσκαρ* καί τά *Τιτάνια*. Στόν δεύτερο κινηματογράφο κάνουμε τίς βραδινές μας προβολές καί πληρώνουμε 5.000 δρχ. καί στό *Ὄσκαρ* παίζουμε Κυριακές πρωί καί δίνουμε 3.000 δρχ. Δέν ἐχουμε τακτική μέρα καί ὡρα γιά τίς προβολές μας. Προβάλλουμε κάθε 10-15 μέρες.

Ναί, ἐχεις δίκιο, τό ξέρουμε ὁτι θά πρέπει νά μείνουμε σέ μιά αἴθουσα, καί βέβαια εἶναι βασικό, γιά νά ξέρει ὁ κόσμος ὁτι μία εἶναι ἡ κινηματογραφική αἴθουσα τής Λέσχης καί νά τήν ἀναγνωρίζει κι ὁτι ἀκόμα θά πρέπει νά σταθεροποιήσουμε τήν μέρα καί ὡρα τῶν προβολῶν μας, κι αὐτό εἶναι βασικό...

Γιά μιά περίοδο εἴχαμε ἐπιδιώξει νά προβάλλουμε ταινίες κατά θεματικές ἑνότητες ἤ νά φέρουμε ἐθνικούς κινηματογράφους. Εἴχαμε κρατήσει μιά ἀρχή, παίξαμε νεορεαλισμό, γαλλικό κινηματογράφο, σύγγρικό κλπ. ἀλλά τώρα τελευταία μάλλον ἀναρχα προβάλλουμε.

Ἡ Καβάλα ἐχει σήμερα γύρω στούς 55.000 κατοίκους· τόν πληθυσμό αὐτό τόν εἶχε σχεδόν ἀπό τό 1922, ἐκτός ἀπό τήν περίοδο τής ἀθρόας μετανάστευσης τό 60-65 ὁπόταν ὁ πληθυσμός της μειώθηκε στούς 40.000.

Προπολεμικά ἡ Καβάλα ἦταν ἡ πόλη τῶν καπνεργατῶν μέ τούς δημοκρατικούς ἀγῶνες, τά συλλαλητήρια, τόν πρώτο κομμουνιστή δήμαρχο καί ὁλα αὐτά. Μετά τόν πόλεμο, ἐπειδή ἡ περιφέρειά της ὑπόφερε πολύ ἀπό τόν ἐμφύλιο, ἄρχισε μιά ἀλλαγή τής κοινωνικής δομής. Τό καπνεμπόριο καί ἡ καπνεργασία ἀρχισαν νά φθίνουν, οἱ μηχανές ἀντικατέστησαν τά ἐργατικά χέρια καί βαθμιαία τό καπνεμπόριο μεταφέρθηκε στή Θεσσαλονίκη. Ἀργότερα ἡ Καβάλα ἀρχισε νά παίρνει τή μορφή τού διοικητικού καί ἐμπορικού κέντρου πού εἶναι σήμερα, μέ μιά αὔξηση τῶν ὑπαλλήλων καί μέ ἕνα μεγάλο ποσοστό συνταξιούχων οἱ ὁποίοι δύσκολα ἐνσωματώνονται σέ μιά κοινωνική δράση.

Τά τελευταία χρόνια ἡ πόλη ἀναπτύσσεται μέ ἅλματα χωρίς νά ὑπάρχει καμιά ὑποδομή. Περάσαμε ἀπό μιά σχετική πολιτικοποίηση μετά τό '74 στήν πλήρη ἀδράνεια καί τόν ἐφησυχασμό. Οἱ καινούριοι τρόποι ζωῆς ἀμβλυναν τήν προπολεμική μαχητικότητα. Ἡ πρώην ἐργατούπολη μεταμορφώθηκε σέ μιά πόλη μεταπρατῶν καί ὑπαλλήλων. Ἐσβησε ὁ πρωτογενής τομέας τής παραγωγής καί μέ τήν αὔξηση τής τουριστικής βιομηχανίας τελευταία συντελέστηκε ὁριστικά αὐτή ἡ μεταμόρφωση στίς δομές τής πόλης.

Αὐτή ἡ ἀλλαγή στήν κοινωνική σύνθεση ἐκανε τήν πόλη πολύ παθητική. Ἀπό κεῖ πού εἶχε ἕνα δυναμισμό κατάντησε μιά πόλη μικροαστική, κουμπωμένη, κλειστή. Ὁ κόσμος δέν ἀντιδρᾶ πιά. Σέ κάθε πρόβλημα τής ἰδιας τής Καβάλας οἱ κάτοικοί της εἶναι ἀπελπιστικά ἀπαθεῖς ἐνῶ εἶναι ἑτοιμοι οἱ ἴδιοι ἄνθρωποι νά μποῦν μέσα στό γήπεδο καί νά κατασπαράξουν τόν διαιτητή γιατί κατά τή γνώμη τους ἐκανε ἕνα λάθος.

Μιά ἀπό τίς δυσκολίες μας εἶναι ἡ ἔλλειψη πνευματικής παράδοσης στήν πόλη. Δέν ὑπῆρξε ἕνα πολιτιστικό παρελθόν μέ συνέχεια ὥστε νά μάς ὁδηγήσει στό παρόν. Ὑπῆρχαν κάτι ἀναλαμπές καί μετά ἐπεφτε ἡ πόλη σέ μιά νάρκη γιαυτό ἴσως δέν ἐχουμε πολιτιστική ὑποδομή σήμερα.

Τό κοινό τής Λέσχης μας ἀποτελεῖται ἀπό ὑπάλληλους, ἐπαγγελματίες, φοιτητές, μαθητές ὄχι ὁμως ἀπό ἀνθρώπους πού δουλεύουν σ' ἕνα μπακάλικο, σ' ἕνα γκαράζ ἤ στίς οἰκοδομές. Ἡ ἐργατική τάξη εἶναι ἀπέξω.

Μάς λένε ἐλιτίστικο σωματεῖο ἀλλά δέν μποροῦμε νά λειτουργήσουμε κι ἀλλιώς, δέν μποροῦμε νά πλησιάσουμε αὐτά τά στρώματα, δέν βρίσκουμε κανένα τρόπο.

Γιά τίς ἐκδηλώσεις τού Συνδέσμου στέλνουμε προσκλήσεις σέ ὁλα τά ἐργατικά σωματεῖα καί στό Ἐμπορικό Ἐπιμελητήριο, ἀλλά... Ἔγινε μιά προσπάθεια μέ τούς ὑπάλληλους τού ΟΤΕ. Εἶχαν συμφωνήσει στήν ἀρχή νά γράψουν τά μέλη τους στήν Κινηματογραφική Λέσχη, ὑπῆρξε ὁμως ἀντίδραση ἀπό μέσα καί ναυάγησε ἡ προσπάθεια.

Νομίζετε ὁτι ἕνας πολιτιστικός φορέας ὁ

όποιος δηλώνεται από την αρχή σάν όργανο τού τάδε κόμματος ή τής δείνα παράταξης θά μπορούσε νά συσπειρώσει μιά όμάδα άνθρώπων καί νά λειτουργήσει πιό παραγωγικά ή τουλάχιστον διαφορετικά άπ' ό,τι λειτουργείτε έσείς τώρα;

Ίσως στά μεγάλα κέντρα, Άθήνα καί Θεσσαλονίκη θά μπορούσε νά γίνει, έδώ μάλλον θά άπομαζικοποιήσει. Πιστεύουμε ότι άν λειτουργήσει μ' αύτό τόν τρόπο ένα σχήμα δημιουργούνται άλλα στεγανά, δέν έχουμε αύτό τό πλάταιμα πάλι. Έμείς σάν Σύνδεσμος όμως δέν διώχνουμε τά κόμματα. Συνεργαζόμαστε μαζί τους άλλά πρός όλους τηρούμε μιά ίση στάση γιατί καί τά κόμματα πιστεύουμε ότι θέλουν νά προωθήσουν τήν πολιτιστική ύπόθεση. Όμως ή έπαρχία δέν έχει ώριμάσει πολιτικά. Δέν πάει εύκολα κάποιος νά γίνει μέλος σ' έναν φορέα πού ξέρει ότι είναι τού ΚΚΕ ή τού ΠΑΣΟΚ καί αύτό συμβαίνει περισσότερο στούς ύπάλληλους διότι ύπάρχει ό φόβος τού χαρακτηρισμού.

Όλες οί λέσχες έχουν άποδείξει τήν άδυναμία τους νά συσπειρώσουν τόν έργατικό κόσμο τής πόλης μέσα στήν όποία λειτουργούν. Νομίζω ότι ή Κινηματογραφική Κοινότητα πού θά τό καταφέρει, μέ ποιόν τρόπο δέν ξέρω, θά κάνει μιά έπαναστατική πράξη. Έχετε σκεφτεί νά πάτε άπέξω άπό ένα έργοστάσιο καί νά μοιράσετε στούς έργάτες προσκλήσεις γιά τίς προβολές σας;

Αύτό τό πράγμα δέν τό σκεφτήκαμε, άς τό δούμε τώρα. Έρχεται λοιπόν ό έργάτης καί βλέπει τήν ταινία. Πρέπει ή ταινία νά είναι είδικά έπιλεγμένη άλλά όχι τέτοια πού νά τόν άπωθήσει. Γι αύτόν τόν κόσμο πού αίσθάνεται τό ταξικό έμπόδιο νά 'ρθεί σέ μάς, ίσως θά 'πρεπε νά πάμε έμείς νά τού δείξουμε τήν ταινία στό δικό του οίκείο χώρο, στόν τόπο δουλειάς του.

Σκέφτομαι ότι μιά τέτοια έπαναστατική πράξη μόνο σέ έπαναστατικές στιγμές μπορεί νά εύδοκιμήσει. Όταν ό Μαγιακόφσκι διάβαζε τά ποιήματά του στούς έργάτες, αύτές ήταν έπαναστατικές στιγμές, καί ή ποίηση τού Μαγιακόφσκι είναι δύσκολη ποίηση. Τότε όμως οί έποχές ήταν εύφορες, τώρα ζούμε σέ περίοδο παρακμής, όσο περνάει ό καιρός τόσο λιγότερο μπορούμε νά κινητοποιήσουμε άνθρώπους. Αύτό πού είπα προηγουμένως δέν τό πιστεύω, είναι ίδεαλιστική άντίληψη νά πάς νά μοιράσεις προσκλήσεις έξω άπό τά έργοστάσια. Είναι τόσο έντονες οί ταξικές διαφορές σήμερα πού δέν θά πλησιάσει ό έργάτης στή Λέσχη.

Έμείς τό έπιχειρήσαμε κι αύτό, μοιράσαμε έντυπο ύλικό όχι σέ χώρο έργατών άλλά σέ χώρο ύπαλλήλων, μέσα στόν ΟΤΕ, άκόμα καί σέ χώρο τεχνικών, καί έδειξαν άδιαφορία. Έλάχιστοι ήρθαν.

Δέν είναι μόνο ή κούραση τού έργάτη ή τού τεχνίτη πού θά μπορούσε νά προβάλλει κανείς ώς έπιχείρημα, είναι καί ή εύκολία τής τηλεόρασης, έχει άποκοιμηθεί ό κόσμος μπροστά στίς συσκευές του. Βρισκόμαστε άκόμα σέ μιά έποχή όπου τά στάνταρ έχουν μετατοπιστεί.

Θά μπορούσαμε βέβαια νά έρθουμε σέ έπαφή μέ τά συλλογικά όργανα τών έργατών ή τών ύπαλλήλων καί νά τραβήξουμε όσο μπορούμε περισσότερους. Άλλά οί φορείς αύτοί είναι καπελωμένοι. Άκόμα καί στό έργοστάσιο νά πάμε, τό συνδικάτο τών έργατών είναι καπελωμένο, πρέπει νά πάμε κατευθείαν στόν έργάτη όπότε είναι ούτοπία αύτό τό πράγμα.

Θά μπορούσαμε νά δείξουμε μιά ταινία μέσα στό Έργατικό Κέντρο όμως δέν θά μάς δώσουν τήν αίθουσα άφού όλοι τους είναι άνθρωποι τής Νέας Δημοκρατίας καί γιά νά πιάσουν αύτά τά πόστα έχουν καταστρατηγήσει νόμους καί διατάγματα. Έπειτα, δέν είναι μόνο νά γίνει μιά φορά, θά μπορέσουμε μετά νά έγγυηθούμε κάποια συνέχεια;

Γιατί αίσθάνεστε τήν άνάγκη νά φέρνετε καλές ταινίες; Τί άντιπροσωπεύει γιά σάς ό κινηματογράφος καί όχι τό κουκλοθέατρο άς πούμε;

— Μ' άρέσει ό κινηματογράφος γιατί θά ξεχαστώ γιά δυό ώρες. Άν είναι καλή ή ταινία θά προβληματιστώ, θά μάθω κάτι, θά περάσω δυό ούσιαστικές ώρες.

— Καί είναι τό πιό προσιτό, τό πιό λαϊκό μέσο διασκέδασης. Πιό εύκολα πάς στό σινεμά άπ' ό,τι σ' ένα ρεσιτάλ ή σ' ένα θέατρο.

— Έγώ περισσότερο τό βλέπω σάν εικόνα καί κίνηση καί λιγότερο σάν μήνυμα.

— Τό μήνυμα μπορείς νά τό πάρεις κι άπό ένα βιβλίο.

— Όχι όμως μέ τή ζωντάνια τού σινεμά. Είναι καί γιά τό άγχος τής ζωής πού βρίσκουμε μιά διέξοδο στό σινεμά. Ό κινηματογράφος σέ πάει κάπου άλλού, σέ μεταφέρει. Είναι μιά ψευδαίσθηση πολύ έλκυστική, πολύ γοητευτική πού σέ γεμίζει. Ξέρεις ότι είναι αύταπάτη άλλά τή δέχεσαι.

Θέλω νά κάνω μιά φανταστική έρώτηση. Σέ περίπτωση πού ύπήρχε μιά πολιτεία πού νοιαζόταν γιά τήν πολιτιστική τροφή τού κόσμου, πώς θά μπορούσε νά σάς βοηθήσει ;

Άν ύπήρχε αύτή ή πολιτεία δέν θά χρειάζονταν οί λέσχες, θά τά έκανε μόνη της ή πολιτεία όλα αύτά· γιά τόν λόγο ότι δέν ύπάρχει αύτή ή μορφή διακυβέρνησης, δημιουργούνται οί λέσχες οί όποίες στηρίζονται άποκλειστικά στήν ίδιωτική πρωτοβουλία.

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΛΕΣΧΗ ΚΕΡΚΥΡΑ
ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΑΜΑΛΙΑΔΟΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΑΡΤΑΣ "Ο ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗΣ"

Λειτουργείτε μὲ τὸ σύστημα τῶν μελῶν; Πόσα μέλη ἔχετε;

— Φέτος ἔχουμε περίπου 140 μέλη μὲ πληρωμένες τίς συνδρομές τους. (Ἀγ. Νικόλαος Κρήτης)
— Ἔχουμε 250 μέλη, τά περισσότερα ὁμως δέν εἶναι ἐνεργά. (Ἀλεξανδρούπολη)
— Μικτό σύστημα λειτουργίας, μὲ μέλη καί μή μέλη. (Ἀργοστόλι)
— Τά μέλη μας φέτος εἶναι 60. Δίνουν μιά εἰσφορά κάθε χρόνο, καί κάθε δύο μήνες προμηθεύονται κάρτα εἰσόδου. (Γιαννιτσά)
— Λειτουργήσαμε τήν τελευταία χρονιά. Φτάσαμε περίπου τά 600 μέλη. Τώρα ἔχουμε γενική εἴσοδο γιά ὅλους. Μέχρι φέτος ἦταν 25 δρχ., τώρα ἔγινε 50. (Κουφάλια Θεσσαλονίκης).
— Ἀπό τόν Μάη τοῦ '74 ἔχουν ἐγγραφεῖ γύρω στά 600 ἄτομα. Ἐνεργά μέλη σήμερα εἶναι γύρω στά 150. (Λεμεσός Κύπρου)
— 350 ταμειακῶς ἐντάξει. Ἐπί πλέον ἔχουμε καί 200 περίπου μαθητές-θεατές μὲ τήν χορήγηση ἑνός δελτίου εἰσόδου ἀξίας 100 δρχ. γιά ὅλες τίς προβολές τῆς περιόδου (περίπου 30). Ἐπίσης καί στούς φοιτητές χορηγοῦμε κάρτα εἰσόδου 100 δρχ. (Τρίκαλα)

Ἐκδίδετε εἰσιτήριο γιά τά μή μέλη;

— Ναί, καί ἀποτελεῖ τόν βασικό πόρο τῆς Λέσχης (Βόλος)
— Ὄχι. Τελευταία ἐφαρμόστηκε ἡ κάρτα γνωριμίας, 100 δρχ. ἡ μία γιά τρεῖς προβολές (Σ.Φ.Γ.Τ. Καβάλας)
— Εἰσιτήριο ἐκδίδουμε γιά ὅλο τόν κόσμο. (Θεατρική Λέσχη Καβάλας)
— Ναί, 50 δρχ. κανονικό καί 25 δρχ. φοιτητικό-μαθητικό (Καρδίτσα)
— Ναί, 60 δρχ. κανονικό καί 40 δρχ. σπουδαστικό (Λάρισα)
— Ὅλοι μπαίνουν μὲ εἰσιτήριο, δέν ὑπάρχουν μέλη (Σέρρες)
— Δέν ἐκδίδουμε εἰσιτήριο. Οἱ φιλοξενούμενοι μελῶν τῆς Λέσχης πού δέν εἶναι τρικαλινοί παρακολουθοῦν τήν προβολή χωρίς εἰσιτήριο (Τρίκαλα)

Προβάλλετε σὲ κινηματογραφική αἴθουσα πού νοικιάζετε ἡ σὲ δημοτικό χῶρο πού σᾶς παραχωρεῖται; Πόσο σᾶς στοιχίζει τό ἐνοίκιο τοῦ κινηματογράφου κατά προβολή;

— Προβάλλουμε στόν μοναδικό κινηματογράφο τῆς πόλης μας. Πληρώνουμε 3.000 δρχ. κατά προβολή. (Ἀγ. Νικόλαος Κρήτης)
— Σὲ κινηματογράφο. Τό ἐνοίκιο ἄρχισε μὲ 2.000 τήν προβολή, ἐφτασε 2.500 καί τώρα τελευταία μᾶς ζήτησαν 4.000 γι' αὐτό καί ἡ Λέσχη δέν λειτουργεῖ (Ἀμαλιάδα)
— Οἱ ταινίες μας προβάλλονται σὲ κινηματογράφο. Τό ἐνοίκιο εἶναι 5.120 μὲ τό χαρτόσημο καί 600 δρχ. γιά τό προσωπικό τοῦ κινηματογράφου. Σύνολο δρχ. 5.720. (Δράμα)
— Οἱ προβολές μας γίνονται σὲ κινηματογραφική αἴθουσα μὲ ἐνοίκιο. Εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νά ἐξασφαλίσουμε στόν αἰθουσάρχη 300 εἰσιτήρια × 55 δρχ. γιά κάθε προβολή. Ἐπιπλέον 1.000 δρχ. γιά μιά ὥρα συζήτηση (Ἡράκλειο Κρήτης)
— Προβάλλουμε σὲ κινηματογραφική αἴθουσα. Ἀνάλογος δημοτικός χῶρος στήν Καβάλα ἔτσι κι ἀλλιῶς δέν ὑπάρχει. Ἡ αἴθουσα στήν ὁποία καταλήξαμε πρόσφατα μᾶς κοστίζει 10.000 δρχ. (Θεατρική Λέσχη Καβάλας)
— Σὲ κινηματογραφική αἴθουσα μὲ κόστος 6.000 δρχ. τήν προβολή, δεδομένου ὁτι ἕνας μόνο ἐπιχειρηματίας μᾶς δίνει αἴθουσα καί μὲ ἀρκετές δυσκολίες (Καλαμάτα)
— Μᾶς παραχωρεῖται δημοτικός χῶρος ὁπου τοποθετοῦμε μιά δική μας μηχανή προβολής τῶν 35 χιλ. (Κουφάλια Θεσσαλονίκης)
— Προβάλλουμε κατά περιόδους σὲ αἴθουσα ξενοδοχείου, σχολείου, ἀκόμη καί σὲ αἴθουσα μπάρ! Διαθέτουμε δική μας μηχανή προβολής (Πάρος)

Διαθέτει ἡ Λέσχη σας μιά στοιχειώδη βιβλιοθήκη κινηματογραφικοῦ ἐντύπου ἡ ἀρχεῖο μὲ κριτικές ταινιῶν;

— Στή Λέσχη μας δέν ἔχουμε στοιχεῖα. Ἰδιωτικά διαθέτουμε τή σειρά τοῦ Σύγχρονου Κινηματογράφου. (Ἀγ. Νικόλαος Κρήτης)
— Ἡ Λέσχη διαθέτει τίς ἀρκετά ἐνημερωμένες βιβλιοθήκες τῶν μελῶν τοῦ Δ.Σ., καθώς καί ἀρχεῖο μὲ κριτικές ταινιῶν. (Ἀλεξανδρούπολη)
— Φέτος ἀρχίζει νά δημιουργεῖται (Ἀργοστόλι)
— Διαθέτουμε ἕνα στοιχειώδες ἀρχεῖο μὲ κριτικές ταινιῶν ἀπό ἀποκόμματα ἐφημερίδων καί περιοδικῶν. (Ζάκυνθος)
— Προσπαθοῦμε τώρα νά φτιάξουμε (Κιλκίς)
— Διαθέτουμε ἐλάχιστα βιβλία καί ἐλλιπέστατη συλλογή κριτικῶν ταινιῶν (Πύργος)
— Συστηματικά κρατάμε ἀρχεῖο κριτικῶν τῶν ταινιῶν ἀπό ἐφημερίδες κι ἔχουμε πλήρες ἀρχεῖο τῶν περιοδικῶν. Ἀξιόλογη εἶναι ἡ κινηματογραφική μας βιβλιοθήκη (Ρόδος)

Τί κοινό κατά μέσο ὁρο (ἀριθμητικά) παρακολουθεῖ τίς προβολές σας;

— Φέτος γύρω στά 380 ἄτομα. Στήν περασμένη περίοδο ὁ μέσος ὁρος ἦταν 440 ἄτομα (Ἀλεξανδρούπολη)
— Περίπου 200 ἄτομα (Ἀργοστόλι)
— 600 ἄτομα (Φοιτητική Ἑστία Θεσσαλονίκης)
— 120 μὲ 150 ἄτομα κατά μέσο ὁρο (Κῶς)
— Περίπου 70 ἄτομα (Λευκάδα)
— 30 ἄτομα (Πάρος)

Βόλος

Στόν Βόλο λειτούργησε μέ ἐπιτυχία μιά Κινηματογραφική Λέσχη στήν τριετία 1961-1963. Συνδεόταν μέ τήν Ὁμοσπονδία Κινηματογραφικῶν Λεσχῶν Ἑλλάδος, στήν ὁποία δούλευαν ὁ Παῦλος Ζάννας, Ροῦσσος Κούνδουρος, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος καί Βασίλης Ραφαηλίδης. Ὑπήρχαν καί τότε στήν πόλη μας μερικοί παθιασμένοι θεατές τού κινηματογράφου πού θέλησαν νά μεταδώσουν καί νά συστηματοποιήσουν αὐτό τό πάθος χωρίς ὅμως κάτι τό συγκεκριμένο σχετικά μέ ἀρχές ὀργάνωσης καί προγραμματισμού. Τό κοινό ἦταν στήν πλειοψηφία του ἀνομοιογενές καί ἀνενημέρωτο.

Τά ἐντυπα προγράμματα πού στέλνονταν ἀπό τήν Ὁμοσπονδία ἦταν περιεκτικά ἀλλά συχνά ἀπρόσιτα στό κοινό ἐκείνης τῆς περιόδου. Μερικά ἀποτελούσαν συνοπτικά δοκίμια κινηματογραφικῆς κριτικῆς. Τήν ἐπιλογή τῶν ταινιῶν ἐκαμε, μέ σχετικά καί αὐθαίρετα κριτήρια πολλές φορές, ἡ ἴδια ἡ Ὁμοσπονδία μετά ἀπό συνεννόηση μέ τή Διοίκηση τῆς Λέσχης. Οἱ εἰσηγήσεις καί οἱ συζητήσεις κινοῦνταν σ' ἕνα ἐμπειρικό κι ἐντελῶς ἐπιφανειακό ἐπίπεδο. Ἡ πρακτική δουλειά ἔπεσε τελικά στούς ὤμους ἑνός μόνο ἀνθρώπου τού Δημήτρη Λέτσιου, ἀξίζει νά τόν ἀναφέρουμε γιατί ἦταν ἡ ψυχή τῆς Λέσχης ἐκείνης. Τό πάθος εγινε βάρος, τό κοινό ἀραίωσε καί ἡ Κινηματογραφική Λέσχη τού Βόλου ἀδράνησε. Ἦταν ἀδύνατο νά συνεχίσει γιά τέσσερις λόγους:

α) Τήν ἔλλειψη οἰκονομικῶν μέσων διότι ἡ Λέσχη στηριζόταν ἀποκλειστικά στή συνδρομή τῶν μελῶν καί ἡ ἀποχώρηση ἤ ἡ ἀδιαφορία τῶν μελῶν συνεπαγόταν τήν ἐκκένωση τού ταμείου.

β) Τήν προχειρότητα ἡ ἀνυπαρξία προγράμματος δουλειάς.

γ) Ἀθέλητος ἐλιτισμός καί ἀναπόφευκτος κοσμικισμός πού ἐμπόδισαν τήν διαμόρφωση ἑνός ὁμοιογενούς καί μόνιμου κοινού.

δ) Ἡ διάλυση τῆς Ὁμοσπονδίας κι ἐπομένως ἡ ἀχρήστευση ὁλου τού μηχανισμού ἐξεύρεσης καί ἀποστολής ταινιών.

Στήν τελευταία συνάντηση πού ἔγινε ἕνα ἀπόγευμα στά γραφεία τού Ροῦσσου Κούνδουρου στήν Ἀθήνα, διαπιστώθηκαν ὁλα αὐτά ἀλλά δέν προτάθηκε οὔτε ὑπήρξε καί διάθεση νά βρεθεί κάποια λύση.

Ἡ σημερινή Κινηματογραφική Λέσχη ἀρχισε νά λειτουργεί τόν Μάη τού 1975 μέ αὐτοτέλεια καί ἀσχετα μέ τήν προηγούμενη. Στήν πρώτη φάση μάλιστα δέν ἀναμίχθηκε κανένας ἀπό τούς συνεργάτες ἐκείνης τῆς πρώτης Λέσχης. Βασικό κίνητρο στή νέα προσπάθεια στάθηκε ὁ διάχυτος πολιτικός ἐνθουσιασμός πού χαρακτήριζε τήν ἐποχή ἐκείνη καθώς καί ἡ κινηματογραφοφιλία, μέ τήν παραδεκτή ἔννοια τού ὅρου. Μιά ὄρεξη, βουλιμία κυριολεκτικά, νά βλέπουμε σέ κανονικό ρυθμό ὁρισμένες ταινίες πού δέν ἐφταναν στούς ἐμπορικούς κινηματογράφους τού Βόλου. Εἶχε κι αὐτή ἡ προσπάθεια πολύ πάθος καί πολύ ἐρασιτεχνισμό. Ξεκινήσαμε μέ τήν προϋπόθεση ὅτι θά ὁρούμε τά μέτρα καί τούς κανόνες τῆς δουλειάς στή διαδρομή· ὅπως κι ἔγινε ὡς ἕνα βαθμό.

Μεταδικτατορικά ἡ πόλη τού Βόλου παρουσιάζει μερικά ἀντιφατικά χαρακτηριστικά. Ἀναπτύσσεται ραγδαία σάν βιομηχανικό κέντρο καί λιμενικό κέντρο διαμετακομιστικού ἐμπορίου μέ αὐξημένη οἰκοδομική δραστηριότητα. Στό Ἐργατικό Κέντρο τῆς πόλης ἔχει ἐγκατασταθεί χουντοδεξιά διοίκηση ἐνώ ὁ μαχητικός καί προοδευτικός συνδικαλισμός δέν παρουσιάζει ἰδιαίτερη ἔξαρση. Διόγκωση παρουσιάζει καί τό μεσοαστικό στρώμα (ἐλεύθερα ἐπαγγέλματα, μεταφορές, ἐμπόριο). Τό μεγαλοαστικό στρώμα ἄλλαξε σύνθεση (παρακμή παλιών οἰκογενειών οἰκονομικά ἰσχυρών, αἰφνίδια ἀναρρίχηση ἄλλων) ὄχι ὅμως καί πυκνότητα. Ὁ τουρισμός ἐξακολουθεί νά ἀποτελεί πηγή εἰσοδήματος κι ἐνισχύει τόν τομέα τῶν ὑπηρεσιών.

Θά πρέπει ἀκόμα νά τονίσουμε ὅτι καί ὁ πληθυσμός τού Βόλου ἔχει αὐξηθεί καί ἡ σύνθεσή του διαρκώς ἀλλοιώνεται μέ τήν εἰσροή ἀνθρώπων ἀπό τά χωριά τού Πηλίου, τῆς περιοχῆς Ἀλμυροῦ καί τού θεσσαλικού κάμπου ἀκόμη.

Ἡ πολιτιστική δραστηριότητα κινεῖται καί στηρίζεται στίς προοδευτικές δυνάμεις οἱ ὁποίες εἶναι οἱ Δημοτικές Ἀρχές, ἡ Θεατρική Λέσχη καθώς καί διάφοροι ἐπιστημονικοί καί πολιτιστικοί σύλλογοι.

Ἡ Λέσχη περιβάλλεται ἀπό τό σταθερό καί μόνιμο κοινό της μέ χαρακτηριστική συνέπεια καί στοργή, θά ἔλεγα, ἐνώ τό περιστασιακό κοινό, οἱ διερχόμενοι ἤ οἱ θεατές πού κάνουν ἐπιλογή, τήν ἀντιμετωπίζουν μέ σοβαρότητα καί σεβασμό. Ὅλοι αὐτοί πιστεύουν ὅτι μπαίνοντας στήν αἴθουσα προβολής τῆς Λέσχης θά δοῦν μιά ταινία ἐπιλεγμένη μέ βάση κάποιες συγκεκριμένες ἀρχές, κάποιον ὑπεύθυνο προγραμματισμό καί ὁρισμένους στόχους. Μπορούμε νά πούμε, ἀσχετα ἀπό τίς ἐπιμέρους θετικές ἤ ἀρνητικές ἀντιδράσεις τού κοινού, ὅτι ἔχει διαμορφωθεί μιά σχέση ἐμπιστοσύνης ἀνάμεσα στή Λέσχη καί στό κοινό της.

Στήν πολιτιστική ζωή τῆς πόλης μας ἡ Λέσχη παρουσιάζει τήν πυκνότερη καί τακτικότερη δραστηριότητα. Παρόλο πού τό ἀντικείμενό της εἶναι εἰδικό, νομίζουμε ὅτι θεωρεῖται ἕνας ἀπό τούς βασικούς πολιτιστικούς ὀργανισμούς τῆς πόλης. Μερικοί τό διατυπώνουν αὐτό μέ τή φράση «Ἡ Λέσχη ἔγινε θεσμός». Ἐμεῖς περιοριζόμαστε νά πούμε ὅτι ἡ Λέσχη εἶναι ἀναπόσπαστο κομμάτι στήν πολιτιστική κίνηση τού σημερινού Βόλου.

Ἡ Λέσχη ἀντιμετώπισε ἀπό τήν ἀρχή μιά θετική, νομίζουμε στάση, ἀπό τό κοινό της. Ἡ δυσπιστία καί ἡ ἐπιφυλακτικότητα, ἄν πραγματικά ὑπήρχαν, σκεπάστηκαν ἀπό ἕνα κύμα ἐνθουσια-

ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ
ΚΙΝ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ "
ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ :
ΚΥΡΙΑΚΗ 23 - 3 - 80
ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ "Ο
ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ :
ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 28 - 3 -8
ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤ

Εἴσοδος ἐλεύθερη γιά τά μέλη φικῆς Λέσχης.
Ἐγγραφές νέων μελῶν στή Στ καί στόν Κιν)φο.

Γιά τόν Βόλο ἀπάντησε ἐγγράφως στό εἰδικό ἐρωτηματολόγιο ὁ Νίκος Κολοβός ἀπό τό Δ.Σ. τῆς Λέσχης, τήν 25.5.81.

ΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ & ΤΕΧΝΩΝ
ΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΛΕΣΧΗ

Ο ΜΕΤΑ ΤΗ ΜΑΧΗ „
ΙΤΡΕΪ ΒΑΪΝΤΑ
ΩΡΑ 10.30 ΤΟ ΠΡΩΪ
ΦΟ "ΟΣΚΑΡ„

ΙΑΣ ΤΟΥ ΚΛΕΨΑΝΤΟΣ„
ΡΙΟ ΜΟΝΙΤΣΕΛΙ
ΩΡΑ 10 ΤΟ ΒΡΑΔΥ
ΦΟ " ΤΙΤΑΝΙΑ „

Κινηματογρα-

οῦ Συνδέσμου

σμού καί εὐρύτερης ἀποδοχής. Οἱ τοπικές ἀρχές (ἐννοοῦμε τίς ἀστυνομικές) δέν τόλμησαν νά παρεμβοῦν στήν ἀνάπτυξη καί στίς δραστηριότητες τῆς Λέσχης. Δειλά κινήθηκε ἐναντίον της ἡ Ἐφορία, παρακινούμενη, ὑποθέτουμε ἀπό συγκεκριμένο αἰθουσάρχη τῆς πόλης. Εἴμαστε βέβαιοι ὅτι τό ἔργο τῆς Λέσχης παρακολουθεῖται στενά ἀπό τήν ἀστυνομική ἀρχή, ἄμεση ὁμως καί συγκεκριμένη παρέμβαση δέν ἐκδηλώθηκε.

Ἡ Λέσχη ἀπό τήν ἀρχή λειτουργεῖ μέ τή μορφή νόμιμα ἀναγνωρισμένου σωματείου· ἡ θητεία τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου της εἶναι διετής. Οἱ διοικήσεις τῆς Λέσχης δοκίμασαν πολλούς τρόπους ὀργάνωσης τῶν οἰκονομικῶν πόρων. Πρῶτα οἱ συνδρομές τῶν μελῶν καί τά εἰσιτήρια γιά τά μή μέλη. Δεύτερο στάδιο ἡ μείωση τῶν συνδρομῶν τῶν μελῶν καί ἔνταση τῆς προσπάθειας στήν κάλυψη τῶν εἰσιτηρίων τά ὁποῖα γιά τά μέλη ἦταν πάντα σέ χαμηλότερο ποσό. Τρίτο στάδιο συνδρομές τῶν μελῶν πού εἰσπράττονται κάθε μήνα καί εἰσιτήρια γιά τά μή μέλη. Οἱ συνδρομές τῶν μελῶν ἀντιστοιχοῦν ποσοτικά στό μισό τοῦ ἀντιτίμου τοῦ εἰσιτήριου.

Μέχρι τώρα οἰκονομική ἐνίσχυση δέν πήραμε ἀπό καμιά πηγή. Αὐτό δέν σημαίνει ὅτι ἔχουμε ἐνεργητικό χρηματικό· ὁμως μέ κατάλληλους χειρισμούς καί ἐπιλογές στόν προγραμματισμό κατορθώναμε κάθε φορά μιά ἐξισορρόπηση. Εἶναι ἕνας μηχανισμός δουλειάς πού μπορεῖ νά λειτουργήσει σέ συσχετισμό μέ τή γνώση τῶν προτιμήσεων τοῦ κοινοῦ, ἐννοοῦμε τοῦ τακτικοῦ καί μόνιμου κοινοῦ τῆς Λέσχης.

Ἀποφάσεις γιά τήν ἐπιλογή τῶν ταινιῶν καί τόν προγραμματισμό παίρνει τό Συμβούλιο τό ὁποῖο ὁμως ἔχει ὑπ' ὄψη τίς θέσεις τοῦ κοινοῦ τῆς Λέσχης. Ἐδῶ θά πρέπει νά τονιστεῖ ὅτι μέσα στό πλαίσιο τῆς δουλειάς τῶν μελῶν τοῦ Συμβουλίου περιλαμβάνεται καί ἡ ἐπισήμανση τῆς στάσης τοῦ κοινοῦ σέ κάθε ταινία ἡ κύκλο ταινιῶν χωριστά. Πολλές φορές τροποποιήθηκε ἡ συντομεύτηκε ἕνας κύκλος ταινιῶν ὑστερα ἀπό ἀρνητικές ἀντιδράσεις.

Εἶναι σωστό ἀκόμα νά ποῦμε ὅτι σέ ἄλλες περιπτώσεις ἀγνοήθηκαν τέτοιες ἀντιδράσεις, παρ' ὅλες τίς συνέπειες (ἀραίωμα τοῦ ἀκροατηρίου, αὐστηρές ἐπικρίσεις). Τό Συμβούλιο μιάς Λέσχης πρέπει νά εἶναι εὔελικτο, μπορεῖ νά ἀσκεῖ μιά «πολιτική» στό ζήτημα τῆς ἐπιλογῆς τῶν ταινιῶν, δέν πρέπει ὁμως νά παρασύρεται ἀπό αὐθόρμητες ἡ ἀκριτες ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ σέ βάρος ἑνός ὑπεύθυνου προγραμματισμοῦ. Ἡ τήρηση τῆς ἀρχῆς αὐτῆς εἶναι ἕνας ἀπό τούς παράγοντες πού στέριωσαν τήν ἐμπιστοσύνη τοῦ κοινοῦ στή Λέσχη.

Ὅπως κάθε ζωντανός συλλογικός ὀργανισμός, ἡ Λέσχη ἔχει ἀδυναμίες. Ἐσωτερικά στερεῖται ἀπό στερεούς συνεκτικούς δεσμούς μέ τά μέλη της καί τούς φίλους της. Ὑπάρχει ἕνα τακτικό καί μόνιμο κοινό, ὅπως εἴπαμε κιόλας, δέν ὑπάρχει ὁμως ἀναγνώριση καί σύνδεση σωματειακή ἀνάμεσα στά ἄτομα πού τό ἀποτελοῦν. Τό ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς ἐλλειψης φαίνεται στό ὅτι ὑστερα ἀπό ἑξι χρόνια συνεχούς λειτουργίας δέν ἔχει διαμορφωθεῖ ἐνιαία ἀντίληψη γιά τούς σκοπούς τῆς Λέσχης οὔτε βέβαια ἐπαρκής καί πλατιά δυνατότητα σχετικά μέ τούς τρόπους ἀνάγνωσης τῶν ταινιῶν. Στό τελευταῖο αὐτό φταίει καί ἡ ἀδυναμία τῶν Διοικήσεων νά καλλιεργήσουν μιά τέτοια δυνατότητα. Τό ἔντυπο πού μοιράζεται στήν εἴσοδο εἶναι συχνά περιορισμένης πληροφοριακῆς καί θεωρητικῆς σημασίας. Ἴσως δέν διαβάζεται κιόλας. Πολλοί διατυπώνουν τήν ἄποψη ὅτι μέ τόν τρόπο αὐτό πᾶμε νά φορμάρουμε τήν κρίση καί τήν θέση τους ἀπέναντι στήν ταινία ἐνῶ σκοπός τοῦ ἐντύπου αὐτοῦ εἶναι νά δώσει μερικές βασικές πληροφορίες γιά τόν σκηνοθέτη καί γιά τήν συγκεκριμένη ταινία καί παραπέρα νά προτείνει μιά ἄποψη. Δέν θεωροῦμε ὅτι ὑπάρχει ἕνας καί μοναδικός τρόπος ἀνάγνωσης μιάς ταινίας. Ὑπάρχουν ὁμως κανόνες ἀνάγνωσης. Αὐτούς τούς κανόνες προσπαθοῦμε νά προωθήσουμε στό κοινό τῆς Λέσχης πιστεύοντας ὅτι ὁ θεατής ἀπολαμβάνει, χαίρεται καί καταλαβαίνει, διαβάζει γενικά μιά ταινία πληρέστερα ὅταν τήν γνωρίζει παρά ὅταν περιμένει νά αἰφνιδιαστεῖ. Δέν μάς ἐνδιαφέρει τόσο ὁ καταναλωτής-θεατής πού πειραματίζεται μέ τήν εὐαισθησία του ὁσο ὁ ἐνεργός θεατής. Τό ἀποτέλεσμα ὁμως αὐτό δέν κατορθώνεται μόνο μέ τό ἔντυπο πού δίνουμε. Ἡ συζήτηση μετά τήν προβολή, ὅταν εἰσαχθεῖ, ξεκινήσει σωστά καί διεξαχθεῖ σωστά, προσφέρει πολλά στοιχεῖα γιά τό σκοπό αὐτό. Νά ὁμως πού δέν γίνεται συζήτηση. Δέν ἔχουμε εἰσηγητές κι αὐτούς πού ἐνδεχόμενα ἔχουμε δέν ἀναγνωρίζονται σάν «ἐγκυροι». Δέν ἔχουμε ὁμως καί θεατές νά συζητήσουν. Ἔτσι ἡ ὁλη διαδικασία ἐκτρέπεται σέ κάποιο ἀδιάφορο ἡ ἐνοχλητικό μονόλογο ἡ ἀκόμα καί σ' αὐτό πού λέμε «πλάκα». Θά ἔπρεπε νά πῶ «ἐκτρεπόταν» γιατί τήν ἀχαρη καί ἀδιέξοδη αὐτή συζήτηση δέν τήν ἐπιδιώκουμε στά δύο τελευταῖα χρόνια παρά μόνο στίς περιπτώσεις πού ἔρχεται κάποιος σκηνοθέτης ἡ κριτικός.

Ἐξωτερικές δυσκολίες πρός τό παρόν δέν εἶναι ὁρατές, μέ τήν ἔννοια τῆς πίεσης ἀπό τίς Ἀρχές, τήν ἀνάμιξη τῶν κομματικῶν ὀργανώσεων, τόν πόλεμο τῶν αἰθουσαρχῶν, τό μποϋκοτάζ ἀλλων μαζικῶν φορέων, ὁπως ἀκούμε ὅτι συμβαίνουν σέ ἄλλες λέσχες. Ὁρισμένα μέλη κομματικῶν ὀργανώσεων ἐπιχείρησαν τά δύο πρῶτα χρόνια λειτουργίας νά μάς δυσφημήσουν ἡ νά μάς πολεμήσουν. Ἦταν τόσο ἀνενημέρωτοι ὁμως, τόσο ἀδαεῖς στήν πολεμική τους (κάποιος ἀπ' αὐτούς μετά τήν προβολή καί συζήτηση γιά τήν ταινία τοῦ Μακαβέγιεφ *Ὁ ἄνθρωπος δέν εἶναι πουλί*, ἔφυγε κραυγάζοντας «Ἔτσι θά κάνετε τή Λέσχη ἀντισοσιαλιστική») ὥστε ἡ στάση τους εἶχε σάν ἀποτέλεσμα νά γελοιοποιηθοῦν οἱ ἴδιοι καί νά συσπειρωθοῦν οἱ ὑπόλοιποι γύρω ἀπό τήν Διοίκηση.

Ἡ μικρή αὐτή δοκιμασία μάς δίδαξε ὅτι ὅταν στή Διοίκηση δουλεύουν ἄτομα ὡς ἕνα βαθμό «εἰδικευμένα», ἡ τέτοιου εἴδους πολεμική ἐξουδετερώνεται εὐκολα. Εἶναι δίκαιο νά τονίσουμε ἐδῶ ὅτι ὁ τοπικός τύπος μάς συμπαραστάθηκε πλατιά. Τά τέσσερα τελευταῖα χρόνια καμιά κομ-

ματική όργάνωση δέν άποτόλμησε νά παρεμβει στίς διαδικασίες λειτουργίας τής Λέσχης. Αύτό έμεις τό όνομάζουμε άναγνώριση καί σεβασμό στό έργο της, έσεις μπορείτε νά τό πείτε άνακωχή ή κάτι τέτοιο.

Μιά άξεπέραστη πρός τό παρόν έξωτερική δυσχέρεια είναι ή άδυναμία τής Λέσχης νά προσεγγίσει ένα άλλο κοινό, έξω άπό τόν συγκεκριμένο χώρο προβολών της. Ξεκινήσαμε προβολές ένα καλοκαίρι σέ μιά συνοικία τού Βόλου. Τό άραιό κοινό καί ό αίθουσάρχης τρομοκρατήθηκαν — μπορεί άπό τήν Άστυνομία, μπορεί άπό τήν ποιότητα τών ταινιών! Τό ίδιο έπαναλήφθηκε άργότερα στήν κωμόπολη τού Άλμυρού. Τό συμπέρασμα άπό τούς πειραματισμούς αύτούς ήταν ότι χρειάζεται μεγάλη προεργασία γιά νά περάσει μιά Λέσχη σ' ένα κοινωνικό χώρο μέ πολλές ίδεολογικές προκαταλήψεις, χαμηλό μορφωτικό έπίπεδο καί προπαντός κοινό διαβρωμένο άπό τήν κατανάλωση χυδαίου θεάματος σέ κινηματογραφικές αίθουσες καί σέ τηλεόραση.

Σ' αύτή τή βάση μπαίνει καί τό πρόβλημα τής προβολής ταινιών στούς χώρους δουλειάς καί δράσης τών έργαζομένων. Έπιπρόσθετες δυσκολίες προκύπτουν άπό τήν άρνητική στάση τού έργοδότη τής Διοίκησης τού Όργανισμού ή τήν Διοίκηση τών συνδικαλιστικών όργάνων.

Είναι πολύ άφελείς όσοι μέ άφορμή αύτή τήν άδυναμία έπικρίνουν τίς Λέσχες γιά έλλειψη μαζικοποίησης, κλειστότητα, έλιτισμό κλπ. Βρίσκονται σέ μεγάλη άπόσταση άπό τήν πραγματικότητα. Τό θετικό στοιχείο άπό τή δική μας έμπειρία ήταν ότι μιά κατάλληλη έπιλογή ταινιών, μιά σαφής παρουσίασή τους, μιά στενότερη έπαφή μέ παράγοντες πού έπηρεάζουν τόν χώρο αύτό (Δημοτική ή Κοινοτική Άρχή, Διοικήσεις τοπικών Συλλόγων κλπ.) είναι πιθανό νά βοηθήσουν τή δουλειά τής Λέσχης. Δέν ξεχνούμε ότι χωρίς καμιά ίδιαίτερη προετοιμασία, ένα όρισμένο τμήμα τού κοινού μιάς συνοικίας ή μιάς κωμόπολης πού είχε έξαντληθεί στό νά βλέπει κακής ποιότητας πορνό, θρίλερ ή γουέστερν καθώς καί έλληνικά κατασκευάσματα, είδε μέ θετικό τρόπο ταινίες σάν τήν *Άναπαράσταση* τού Άγγελόπουλου, τό *Ταξίδι στήν Άγγλία* τού Νταρντάι, τά *Γουρουνίσια χρόνια*, τού Ντ' Άντόνιο καί τούς *Σύντροφους* τού Μονιτσέλι.

Πιστεύω ότι ύπάρχει πεδίο δουλειάς, έμεις όμως άδυνατούμε νά τό προσεγγίσουμε. Μάς χρειάζονται πολλά γι' αύτό τόν σκοπό: Μιά αίθουσα, μιά φορητή μηχανή προβολής, μιά μόνιμη όμάδα είδικού προγραμματισμού, οίκονομικά μέσα. Δέν διαθέτουμε τίποτε άπ' όλα αύτά.

Τό κοινό τής Λέσχης τό διακρίναμε α) σέ κοινό τακτικό καί β) σέ κοινό έναλλασσόμενο ή περιστασιακό. Τόσο τό πρώτο όσο καί τό δεύτερο είναι σύνθετο. Περιλαμβάνει διανοούμενους τής πόλης, έπιστήμονες, ύπάλληλους, δάσκαλους καί καθηγητές, έργάτες, μαθητές καί φοιτητές, άγρότες καί νοικοκυρές. Άριθμητικά ύπερτεροϋν οί διανοούμενοι καί οί ύπάλληλοι.

Στίς λαϊκές ή έπετειακές προβολές όταν συνεργαζόμαστε μέ άλλους πολιτιστικούς συλλόγους, σωματεία γυναικών, έπιτροπές καί κινήσεις, οί έργαζόμενοι ίσορροποϋν τήν άριθμητική σύνθεση. Οί προβολές τού είδους αύτού όμως είναι όλιγάριθμες. Άποψή μας είναι ότι πρέπει νά πολλαπλασιαστούν οί λαϊκές προβολές. Μέ αύτές ένημερώνεται τό κοινό γιά τήν ύπαρξη καί λειτουργία τής Λέσχης καί ώς ένα άπροσδιόριστο βαθμό μπορεί νά εύαισθητοποιηθεί, νά ύποψιαστεί γιά τόν διαφορετικό τρόπο άντιμετώπισης τού κινηματογραφικού μέσου πού έμεις έπιδιώκουμε νά διαμορφώσουμε.

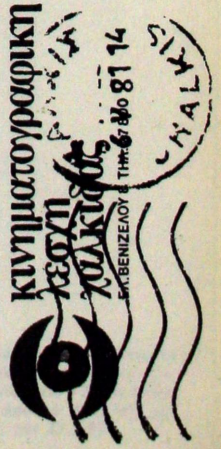
Οί σχέσεις μας μέ τίς Δημοτικές άρχές τού Βόλου είναι πολύ καλές. Στίς είδικές αίθουσες πού έτοιμάζονται άπό τούς Δήμους, έχει κληθεί άπό τώρα ή Λέσχη νά προβάλει ταινίες. Σύντομα οί Δήμοι Βόλου καί Νέας Ίωνίας, μέ πρόταση καί συνεργασία τής Λέσχης θ' άγοράσουν μηχανή προβολής 35 χιλ. γιά μόνιμη έγκατάσταση σέ μιά άπό τίς αίθουσες τών άνεγειρομένων Πνευματικών Κέντρων τους.

Τό ίδιο έπίπεδο σχέσεων ύπάρχει καί μέ τούς πολιτιστικούς συλλόγους. Πολλές φορές έχουμε συνεργαστεί μαζί τους στήν όργάνωση μουσικών ή θεατρικών έκδηλώσεων καί κοινών λαϊκών προβολών. Δέν λησμονούμε όμως ότι βασικός σκοπός τής Λέσχης είναι ή όργάνωση κινηματογραφικών προβολών καί σ' αύτό τό σημείο μάς βρίσκει άντίθετους ή πολιτική μερικών Λεσχών πού έπιχειρούν νά καλύψουν όλο τό φάσμα τών πολιτιστικών έκδηλώσεων.

Ή Λέσχη μας έχει μιά σταθερότητα. Λειτουργεί συνέχεια άπό τό 1975 μέχρι σήμερα, άπό Όκτώβρη μέχρι Ίούνη καί τά καλοκαίρια άπό 1975 μέχρι 1979. Έχει ένα σταθερό κοινό γύρω στά 200 άτομα κατά μέσο όρο. Μιά σταθερή οίκονομική κατάσταση. Αύτά όλα άποτελούν στοιχεία έπιτυχίας. Τό κυριότερο όμως είναι ότι κατόρθωσε νά διαμορφώσει ή νά φέρει στή Διοίκησή της στελέχη πού ξέρουν τή δουλειά, διαβάζουν καί βλέπουν κινηματογράφο συστηματικά καί θέλουν νά δουλέψουν στή Λέσχη.

Στό πενταμελές συμβούλιό της ό καθένας είναι έπιφορτισμένος μέ συγκεκριμένη δουλειά καί μπορεί νά τήν διεκπεραιώσει: Ένας στά οίκονομικά, άλλος στόν τύπο, τρίτος στίς δημόσιες σχέσεις καί τήν τεχνική έπιμέλεια τού έντυπου προγράμματος καί δύο στήν σύνταξη ή προετοιμασία τού προγράμματος αύτού, ένώ όλοι μαζί προσφέρουν τήν πείρα, τή γνώση καί τή γνώμη τους στήν έπιλογή καί τόν προγραμματισμό.

Έδώ μπορούμε ν' άναφερθούμε στήν πρακτική διαδικασία λειτουργίας τής Λέσχης. Ή έπιλογή τών ταινιών καί ό προγραμματισμός, όπως είπαμε, γίνονται άπό τό Συμβούλιο. Κάποιος άναλαμβάνει νά κάνει μιά είσήγηση, συζητούμε καί άποφασίζουμε. Άμέσως μετά ό ύπεύθυνος έρχεται σ' έπαφή μέ τά γραφεία έκμετάλλευσης τών ταινιών πού έπιλέχθηκαν καί κλείνει όλη τή σειρά γιά ώρισμένες ήμερομηνίες. Άλλος έτοιμάζει τό ντοκουμεντάρισμα, πού τό λέμε έμεις, δηλαδή σύνταξη ή έξεύρεση στοιχείων γιά τήν κάθε ταινία καί τά προωθεί στόν ύπεύθυνο γιά τίς δημοσιεύσεις στόν τύπο καί στόν ύπεύθυνο γιά τήν



ἐπιμέλεια τοὺ ἐντυπου προγράμματος. Αὐτὲς οἱ δουλειὲς συντονίζονται ἀπὸ τὸν Πρόεδρο ποὺ παρακολουθεῖ καὶ τὴν διακίνηση τῆς ταινίας, τὴν ἐγκαιρη ἀποστολή της, τὴν παραλαβή καὶ τὴν ἐγκαιρη ἐπιστροφή της. Τὴ χειρωνακτικὴ δουλειὰ στὰ πρώτα χρόνια τὴν ἐκαναν τὰ ἴδια τὰ μέλη τοὺ Συμβουλίου. Τώρα ἐχουν ὁριστεῖ ἄλλα ἄτομα μὲ πληρωμή. Μ' αὐτὸ τὸν σχολαστικὸ τρόπο κατορθώνουμε νὰ εἱμαστε ἑτοιμοι γιὰ τὴν προβολὴ χωρὶς ἀνωμαλία ἡ καθυστέρηση.

Ὁ μηχανικὸς τοὺ κινηματογράφου μοιράζει στὴν εἰσοδο τὸ πρόγραμμα καὶ ὠφελεῖται τὸ μικρὸ ποσὸ ποὺ τοὺ ἀφήνουν οἱ θεατὲς. Ἐνημερώνει ἐπίσης τὸν Πρόεδρο τῆς Λέσχης γιὰ τὴν κατάσταση τῆς κόπιας καὶ γιὰ τὴν ὑπαρξη ἀδειας προβολῆς ἡ ὀχι. Οἱ σχέσεις τοὺ Συμβουλίου μαζί του εἱναι ἀριστες. Τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὸν αἰθουσάρχη. Προσπαθοὺμε νὰ συζητοὺμε μαζὶ τους κάθε λογικὸ αἰτημα ἡ ἀπαίτηση καὶ νὰ τὰ ἱκανοποιοὺμε.

Μὲ τοὺς αἰθουσάρχες τῶν ἀλλων κινηματογράφων ἐχουμε καλὲς σχέσεις καὶ ὁρισμένες φορὲς συνεργασία, μὰς ἐχουν βοηθήσει νὰ προμηθευτοὺμε ταινίες ποὺ δὲν μὰς ἐδιναν τὰ γραφεῖα ἐκμετάλλευσης.

Μὲ τὴν Ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδος δὲν συνεργάστηκε ποτὲ ἡ Λέσχη μας. Μιὰ τηλεφωνικὴ ἐπαφὴ ποὺ εἶχε τὸ Συμβούλιό μας παλιότερα ἐδειξε ὁτι ἡ συνεργασία μὲ τοὺς ὁρους ποὺ ἐθετε ἡ Ταινιοθήκη ἠταν ἀπαράδεκτη· βασικοὶ τους ὁροι: νὰ γίνουμε παράρτημα τῆς Ταινιοθήκης καὶ νὰ λογοδοτοὺμε κατὰ κάποιο τρόπο, οἰκονομικὰ σ' αὐτήν.

Θέλουμε ἀκόμα νὰ τονίσουμε τὴν κεφαλαιώδη σημασία ποὺ θὰ ἐχει ἡ ἱδρυση καὶ λειτουργία τῆς Ὁμοσπονδίας Κινηματογραφικῶν Λεσχῶν στὴ βάση ποὺ ἀποφασίστηκε στὴ συνάντηση τῶν ἐκπροσώπων πολλῶν Λεσχῶν στὴν Ἀθήνα τὸν περασμένο Ἀπρίλη.

Τὸ ἴδιο θὰ σημειώναμε καὶ γιὰ τὸ Κέντρο, Ἀνεξάρτητου Ἑλληνικοὺ Κινηματογράφου, ὁσο κι ἀν αὐτὸ βασίζεται σὲ ἐπιχειρηματικὴ μορφὴ λειτουργίας. Θ' ἀποτελέσει κι αὐτὸ μιὰ ἐξασφάλιση γιὰ τὴν ὁμαλὴ λειτουργία καὶ τὴν ἐπιβίωση τῶν Λεσχῶν.

ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ (Δ')

Συνεργάζεστε μὲ τὴν Ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδος;

Εἱστε Παράρτημα τῆς Ταινιοθήκης;

Πόσες ταινίες παίρνετε τὸν χρόνο καὶ μὲ ποιούς ὁρους;

— Ναί, χωρὶς νὰ εἱμαστε Παράρτημα. Ὁ ἀριθμὸς τῶν ταινιῶν ποὺ παίρνουμε (δωρεὰν) ἐξαρτάται ἀπὸ τὸ στόκ τῆς Ταινιοθήκης. Φέτος εἰχαμε τὶς μισὲς ταινίες καὶ πέρσι ὁλες. (Ἅγιος Νικόλαος Κρήτης)

— Τώρα ὀχι. Συνεργαστήκαμε στὴν ἀρχὴ γιὰ λίγο, ἀλλὰ κάτι δὲν πήγαινε καλὰ (περιορισμένο εὐρος ἐπιλογῆς, δεσμευτικοὶ ὁροι κλπ.) καὶ σταματήσαμε. (Ἀγρίνιο)

— Ὁ τρόπος λειτουργίας τῆς Ταινιοθήκης δὲν προσφέρεται γιὰ συνεργασία. (Ζάκυνθος)

— Ἀπὸ μιὰ ἐπαφὴ ποὺ εἰχαμε πρὶν ἀπὸ χρόνια διαπιστώσαμε ὁτι δὲν μὰς θέλει ἡ Ταινιοθήκη! (Θεατρικὸ Ἐργαστήρι Θεσσαλονίκης)

— Παλιότερα συνεργαζόμασταν. Μετὰ ἐξαντλήσαμε τὶς καλὲς ταινίες καὶ σταματήσαμε. Τὶς ταινίες τὶς παίρναμε δωρεὰν (μόνο μεταφορικὰ πληρώναμε), ἀλλὰ οἱ περισσότερες κόπιες ἠταν σὲ πολὺ κακὴ κατάσταση. (Κ.Λ. Συλλόγου Φίλων Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν Καβάλας)

— Δὲν εἱμαστε Παράρτημα. Μέχρι πέρσι παίρναμε 7-10 ταινίες τὸν χρόνο. Ἀπὸ τὴν περίοδο 80-81 καμιά, καὶ δὲν σκοπεύουμε νὰ ξαναρχίσουμε ἀν δὲν ἀλλάξουν πρόσωπα καὶ πράγματα ἐκεῖ καθὼς καὶ ὁ τρόπος δουλειάς τους. (Καρδίτσα)

— Μόλις ἀρχίσαμε νὰ ἀντιπροσωπεύουμε τὴν Ταινιοθήκη στὸ νησί μας. Ὁ ἀριθμὸς ταινιῶν εἱναι περιορισμένος γιατὶ οἱ προβολὲς γίνονται μὲ 16 χιλ. μηχανή, μὲ μόνη ὑποχρέωση τὰ ἐξοδα μεταφορᾶς (Κάρπαθος)

— Ἐπιχειρήσαμε νὰ συνεργαστοὺμε ἀλλὰ μὰς ἀπέκλεισαν μὲ τὸ αἰτιολογικὸ ὁτι ἀλλο ἔργο πολιτιστικὸ κάνει ἡ Λέσχη μας καὶ ἀλλο ἡ Ταινιοθήκη (Λάρισα)

— Κάποτε προμηθευόμασταν ταινίες ἀπὸ τὴν Ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδος. Ταινίες ποὺ ὑστερα ἀπὸ διάφορες προφάσεις καὶ δικαιολογίες, κατέληγαν νὰ εἱναι μάλλον τῆς προτίμησής της παρὰ τῆς δικῆς μας. Κατ' ἀρχὰς δὲν ὑπάρχει σοβαρὴ (σὲ σύγκριση μὲ Εὐρωπαϊκὲς χῶρες) Ταινιοθήκη. Γι' αὐτὴν ποὺ ὑπάρχει τῆς κας Ἀγλαΐας Μητροπούλου, εἱναι χαρακτηριστικὸ τί ἐχει συνδεθεῖ μὲ τ' ὀνομά της, ὀχι βέβαια γιὰ νὰ δηλώσει μιὰ ἐπιτυχημένη περίοδο ἀλλὰ γιὰ νὰ σατυρίσει τὴ γνωστὴ τραγελαφικὴ κατάσταση ὁπου:

α) Οἱ ταινίες ποὺ ἐχει εἱναι πολὺ λίγες γιὰ μιὰ Ταινιοθήκη.

β) ἀπ' αὐτὲς πολλὲς εἱναι ἁπλὲς ἐμπορικὲς ταινίες.

γ) ἀπὸ τὶς ταινίες κάποιας ποιότητας ἀλλες εἱναι κατεστραμένες ἀλλες ποὺ δὲν ἐχουν ὑπότιτλους καὶ πολλὲς ὑπάρχουν στὰ ὑπόγειά τους ἀλλὰ κανεὶς δὲν γνωρίζει τὴν ὑπαρξή τους.

Αὐτὰ τὰ ξέρουμε ἀπὸ προσωπικὴ ἐμπειρία γιατὶ κι ἐμεὶς εἱμαστε συνδεδεμένοι μὲ τὴν Ταινιοθήκη ὡσπου μὰς ζήτησε νὰ γίνουμε παράρτημά της στὸν Πειραιά, χωρὶς νὰ μὰς δίνει κάποιο ἐγγραφο ὁπου θ' ἀναφέρονταν ποιοὶ εἱναι οἱ ὁροι μιὰς τέτοιας δέσμευσης. Προτιμήσαμε τὴν ἀνεξαρτησία μας σὲ βάρος τῶν οἰκονομικῶν μας ἀπὸ τὴν ἀνιση σύνδεσή μας μαζί της. Πιστεύουμε ὁτι δὲν εἱμαστε τὸ μοναδικὸ φαινόμενο καὶ ὁτι τὴν ἴδια ἀντιμετώπιση ἐχουν καὶ ἀλλες Λέσχες σήμερα. (Ἀπὸ τὸ πρωτότυπο κείμενο, κι ὀχι ἀπὸ τὰ πρακτικὰ

όπως δημοσιεύθηκαν, τής εισήγησης τού Πειραιά — πρίν άπό τή διάσπαση τής Λέσχης — στό Α΄ Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου 13.12.1980).

— Δέν έχουμε καμιά συνεργασία μέ τήν Ταινιοθήκη. Πρίν χρόνια έγινε προσπάθεια άλλά μόλις οί ύπεύθυνοι τής Ταινιοθήκης έμαθαν ότι προβάλλουμε ταινίες έκτός άπό τίς δικές τους, σταμάτησαν τήν συνεργασία (Ρόδος)

— Προβάλλουμε ταινίες κυρίως άπό τό έμπόριο. Άπό τήν «Ταινιοθήκη» παίρνουμε 4-5 ταινίες τόν χρόνο. Συχνά όμως, οί ύπεύθυνοι τής «Ταινιοθήκης» άποδεικνύονται άσυνεπείς στήν άποστολή τής ταινίας μέ άποτέλεσμα νά πληρώνουμε άδικα τό ένοίκιο τής αίθουσας (!) (Καλλιτεχνική Λέσχη Κέρκυρας).

Η Ομοσπονδία

Η πρώτη, μετά τό 1974, άπόπειρα γιά τήν όργάνωση τών Λεσχών σέ Όμοσπονδία, έπιχειρήθηκε μέ τήν πρωτοβουλία τής ΠΕΚΚ καί οί ένέργειες κράτησαν άπό τό φθινόπωρο τού 1976 μέχρι τό καλοκαίρι τού 1977. Η Μαρία Νικολακοπούλου καί ό Νίνος Φένεκ Μικελίδης, έπρόσωποι τής Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου στήν όργανωτική έπιτροπή, μάς ίστορούν:

Μ.Ν. Η μεταπολίτευση μέ βρήκε όργανωμένη στήν όμάδα κινηματογραφιστών τού Κ.Κ. Έσωτερικού. Πολλές λέσχες έρχονταν σέ έπαφή μαζί μου γιά νά μέ ρωτήσουν πού θά βρούν ταινίες νά παίξουν. Πήγα τότε σέ όλα τά γραφεία διανομής, πήρα τούς καταλόγους κι έκανα μιά έπιλογή άπό τίς ταινίες πού κυκλοφορούσαν.

Η ΠΕΚΚ έπεδίωκε άπό καιρό τήν ίδρυση μιάς Όμοσπονδίας Λεσχών κι έπειδή είχα κάνει έγώ αύτή τήν προεργασία, άνάθεσαν στόν Νίνο Μικελίδη καί σ' έμένα, σάν όμάδα δύο άτόμων μέσα άπό τήν ΠΕΚΚ, νά προχωρήσουμε στίς ένέργειες γιά τήν ίδρυση τής Όμοσπονδίας.

Στείλαμε γράμματα σέ όλες τίς Λέσχες, βάλαμε άνακοινώσεις στίς έφημερίδες καί όρίσαμε ήμερομηνία γιά τό πρώτο συνέδριο. Σ' αύτή τή συνάντηση ήρθαν έκπρόσωποι άπό 30 περίπου λέσχες καί ό καθένας άπ' αύτούς μάς άνάλυσε τά προβλήματα τής Λέσχης πού έκπροσωπούσε καί τά όποία θά μπορούσαν νά συνοψιστούν ώς έξής:

α) Άδυναμία σωστού προγραμματισμού.

β) Έλλειψη έντυπου πληροφοριακού ύλικού

γ) Ύπερβολικές οίκονομικές άπαιτήσεις τών διανομέων γιά τίς καινούριες ταινίες μέ άποτέλεσμα οί λέσχες νά παίζουν παλιές καί φθαρμένες κόπιες.

δ) Έκμετάλλευση τών λεσχών άπό τούς αίθουσάρχες, καί

ε) Σέ όρισμένα μέρη παρενόχληση τής λειτουργίας τών λεσχών άπό τήν άστυνομία.

Έμφαση δόθηκε στόν αύταρχικό ρόλο τής «Ταινιοθήκης». Οί λέσχες πού συνεργάστηκαν μαζί της άνάφεραν ότι κανόνιζαν ένα πρόγραμμα σύμφωνα μέ τούς καταλόγους τής Άγλαΐας Μητροπούλου, ζητούσαν τίς ταινίες καί δέν έπαιρναν ούτε αύτές. Η «Ταινιοθήκη» τούς έστελνε άλλες καί σέ διαφορετικές ήμερομηνίες κι έτσι δέν πρόφταιναν ούτε τήν προβολή νά άνακοινώσουν ούτε τήν είσήγηση νά προετοιμάσουν ένώ τούς άπαγόρευε κιόλας νά προμηθεύονται ταινίες άπό τό έμπόριο. Οί λέσχες ύπογράφουν μιά συμφωνία μέ τήν «Ταινιοθήκη» καί δεσμεύονται. Πήγαιναν στήν Μητροπούλου γιατί δέν μπορούσαν ν' άντέξουν τό οίκονομικό βάρος τού ένοικίου τών ταινιών άπό τό έμπόριο. Αύτές τίς λέσχες τίς θεωρούσε ή «Ταινιοθήκη» παραρτήματά της. Τά περισσότερα άπ' αύτά πού διαφημίζει είναι παραρτήματα-φαντάσματα καί πολλοί τήν κατάγγειλαν γιατί ένώ είχαν σταματήσει νά συνεργάζονται μαζί της, αύτή συνέχισε νά τούς θεωρεί μέλη της. Στή διάρκεια τού συνεδρίου γιά τή δημιουργία τής Όμοσπονδίας, ή Μητροπούλου μέ γράμμα της άπαγόρεψε στίς λέσχες πού έπηρέαζε νά συμμετάσχουν.

Συγκεντρώσαμε καί καταγράψαμε τά προβλήματα τών λεσχών καί μετά οί σύνεδροι έβγαλαν μιά έπιτροπή στήν όποία συμμετείχαν πέντε έκπρόσωποι λεσχών, καί άπό τήν ΠΕΚΚ έγώ καί ό Μικελίδης.

Στό συνέδριο συμφωνήσαμε σέ μιά Όμοσπονδία ή όποία δέν θά ήταν μιά κεντρική διοίκηση μέ προγραμματικό σκοπό άλλά θά είχε στόχο νά λειτουργεί σάν δίκτυο διανομής ταινιών καί παραγωγός έντυπου πληροφοριακού ύλικού, ένα όργανο συντονιστικό τό όποίο *δέν* θά κατευθύνει καί *δέν* θά δίνει γραμμή. Στό σωματείο πού θά ίδρύονταν θά ήταν μέλη όλες οί λέσχες καί ή ΠΕΚΚ μέ ίσότιμα δικαιώματα καί ύποχρεώσεις.

Σάν πρώτο βήμα ή Όμοσπονδία θά έρχόταν σέ έπαφή μέ τά γραφεία διανομής γιά νά άπαιτήσει χαμηλότερες τιμές. Ό διανομέας θά βεβαιωνόταν ότι άπευθύνεται στό κοινό 60 περίπου λεσχών όπότε θά μπορούσε νά κάνει καλύτερη τιμή. Στή συνέχεια φτιάξαμε μιά άλλη έπιτροπή μέ σκοπό τήν δημιουργία ένός καταστατικού λειτουργίας.

Όταν συντάχθηκε αύτό τό καταστατικό καλέ-

Η συζήτηση μέ τήν Μαρία Νικολακοπούλου γιά τήν Όμοσπονδία μαγνητοφωνήθηκε τόν Μάιο τού 1981 καί μέ τόν Νίνο Φένεκ Μικελίδη τήν 20.9.81, στήν Άθήνα.

σαμε ξανά τίς λέσχες νά τό έγκρίνουν. Έτσι έγινε τό δεύτερο συνέδριο. Τό πρώτο βήμα πού θά έπρεπε νά γίνει ήταν νά δημιουργηθεί ένα γραφείο μέ ύπάλληλους πού θά πληρώνονται. Τό γραφείο αύτό θά προχωρούσε στήν έκδοση ένός έντυπου μέ τίς άπόψεις τών λεσχών, τά προβλήματα πού άντιμετωπίζουν, τά νέα τους καθώς καί κριτικές γιά ταινίες. Τό έντυπο τό φανταστήκαμε σάν μιά έκλαϊκευμένη μορφή κινηματογραφικού περιοδικού ή έφημερίδας πού θά κυκλοφορούσε ταχτικά καί πού θά είχε συνεργάτες τίς ίδιες τίς λέσχες καί άνθρώπους άπό τήν ΠΕΚΚ.

Τό πιό βασικό ήταν νά λειτουργούσε αύτή ή ίστορία μέσα άπό τίς ίδιες τίς λέσχες καί ή ΠΕΚΚ δήλωσε ότι δέν τήν άναλαμβάνει μόνη της γιατί θά καταλήξει σ' ένα καθοδηγητικό όργανο τό όποίο θά καπελώνει τίς διάφορες λέσχες.

Έγιναν έκλογές, ψηφίστηκε τό καταστατικό άπό τούς συνέδρους καί βγήκε μιά έπιτροπή ή όποία θ' άναλάμβανε νά προχωρήσει τή διαδικασία ύποβολής του στήν δικαστική άρχή. Ή έπιτροπή αύτή άποτελούσε καί τό πρώτο, προσωρινό Δ.Σ. μέχρι τή σύγκληση τού τρίτου συνέδριου πού θά ψήφιζε καί τό όριστικό Δ.Σ.

Γιά τήν οίκονομική στήριξη τής Όμοσπονδίας, είχαμε συμφωνήσει σέ τρείς πηγές έσόδων:

α) Θά ζητούσαμε έπιχορήγηση άπό τό Ύπουργείο Πολιτισμού

β) Κάθε λέσχη θά έπιβαρυνόταν μ' ένα ποσοστό 30% πάνω στό ένοίκιο τής κάθε κόπιας, έφόσον ή Όμοσπονδία κατάφερνε νά έξασφαλίσει άπό τά γραφεία διανομής χαμηλότερες τιμές καί

γ) Τά έσοδα άπό τό έντυπο τής Όμοσπονδίας τό όποίο θά άγοραζόταν άπό τά μέλη τών λεσχών.

Είχαμε άποφασίσει ότι τό κάθε σωματείο θά έπρεπε νά έκλέξει έναν άντιπρόσωπο ό όποίος θά ήταν ό έκλέκτορας τού Δ.Σ. τής Όμοσπονδίας.

Ένα άλλο σημαντικό πού είχε προταθεί στό συνέδριο ήταν ή συνεργασία τής Όμοσπονδίας μέ άντίστοιχα κυκλώματα τών χωρών τής Εύρώπης γιά τήν είσαγωγή ταινιών κατευθείαν άπό τό έξωτερικό, ταινιών περισσότερο κατάλληλων γιά μιά λέσχη, ν' άρχίσουν δηλαδή οί φορείς αύτοί νά γίνονται περισσότερο λέσχες, ν' άποκτούν καί τόν πρωτοποριακό τους ρόλο κι όχι μόνο νά καλύπτουν ένα πολιτιστικό κενό.

Μιλήσαμε άκόμα γιά τή σχέση πού θά είχαν οί λέσχες μέ τόν Έλληνικό Κινηματογράφο καί συμφωνήσαμε ότι θά έπρεπε νά τόν ένισχύσουν, νά έξασφαλίσουν ένα κοινό γιά ταινίες μέ κάποια ποιότητα, τό όποίο κοινό στήν έπαρχία τουλάχιστον, έχει πολλά έμπόδια νά συναντήσει τόν έλληνικό κινηματογράφο.

Αύτά τά συνέδρια τά είχε καλύψει οίκονομικά σέ μεγάλο βαθμό ό Σωκράτης Καψάσκης τού *Στούντιο* γιατί τόν ένδιέφερε πολύ αύτή ή προσπάθεια. Τό πρώτο είχε όργανωθεί στόν κινηματογράφο *Στούντιο* καί τό δεύτερο στά γραφεία τής Έταιρείας Έλλήνων Σκηνοθετών.

Ν.Φ.Μ.: Τό προσωρινό Δ.Σ. τής Όμοσπονδίας στό όποίο συμμετείχαν τέσσερις έκπρόσωποι λεσχών κι έγώ άπό τήν ΠΕΚΚ, κατέθεσε τό καταστατικό στό Πρωτοδικείο τό όποίο καί έγκρίθηκε τό 1978. Στή συνέχεια ταχυδρομήθηκαν άντίγραφα τού καταστατικού σέ 50 περίπου λέσχες, μαζί μ' ένα πρώτο κατάλογο ταινιών καί γραφείων διανομής. Άπ' όλους αύτούς τούς παραλήπτες μόνο ένας μάς άπάντησε!

Κι έτσι οί λέσχες δέν έδωσαν συνέχεια· ίσως κι έμείς νά τούς ζητούσαμε πολλά, ίσως οί όροι τής ένταξής τους στήν Όμοσπονδία νά τούς φάνηκαν πολύπλοκοι, σταμάτησαν νά ένδιαφέρονται καί οί Λέσχες καί ή ΠΕΚΚ, άτόνησε ή ίδέα τής Όμοσπονδίας καί παροπλίστηκε γιά ένα διάστημα.

Τήν άνοιξη τού 1981 όργανώθηκε μέ τήν πρωτοβουλία τής ΠΕΚΚ, Σεμινάριο Λεσχών στό Πνευματικό Κέντρο τού Δήμου Άθηναίων (Σ.Σ. δές τεύχος *Σ.Κ.* Νο 27, σελ. 11). Ή μεγάλη συμμετοχή λεσχών άπ' όλη τήν Έλλάδα μάς έδωσε τήν εύκαιρία νά άνακινήσουμε τό θέμα τής Όμοσπονδίας· οί λέσχες συμφώνησαν καί προχωρήσαμε στήν έκλογή μιάς συντονιστικής έπιτροπής.

Άπό τότε ώς σήμερα δέν έχουν γίνει καί πολλά πράγματα, μεσολάβησε τό καλοκαίρι, οί διακοπές. Τώρα πού ξαναμαζευτήκαμε όλοι, θά στείλει ή ΠΕΚΚ μέσα στόν Όκτώβρη μιά έγκύκλιο πρός όλες τίς λέσχες ή όποία θά άναφέρεται στό σεμινάριο καί στίς άποφάσεις πού πάρθηκαν. Θά σταλεί άκόμα στίς λέσχες άντίγραφο τού Καταστατικού πού έχει έγκριθεί καί θά τούς ζητάει ή έγκύκλιος νά ψηφίσουν στήν πρώτη Γ.Σ. πού θά κάνουν τό φθινόπωρο, τήν ένταξή τους στήν Όμοσπονδία.

Ή ίδρυση τής Όμοσπονδίας έξαρτάται άπό δώ καί μπρός άπό τίς ίδιες τίς Λέσχες.

Λέσβος

Στή Μυτιλήνη, λειτουργούσε άπό τό 1962 ώς τό 1965 μιά Κινηματογραφική Λέσχη ή όποία άργότερα άτόνησε. Άπό κεί καί πέρα οί κινηματογράφοι στό νησί συντηρούνταν μέ ταινίες τού έμπορικού κυκλώματος. Στή Μυτιλήνη λειτουργούν τρείς χειμερινοί καί δύο θερινοί κινηματογράφοι.

Τόν Μάρτη τού 1979 μαζευτήκαμε όρισμένοι άνθρωποι καί βάλαμε μπροστά τήν ίδέα τής Κινηματογραφικής Λέσχης κάτω άπό καθαρά πολιτιστικό πρίσμα. Μετά τήν διαδικασία τού Άστικού Κώδικα, ίδρύθηκε ή Λέσχη ώς έκπολιτιστικό σωματείο καί άρχισε νά λειτουργεί άπό τό φθινόπωρο τού ίδιου χρόνου. Ένα έφταμελές Διοικητικό Συμβούλιο έκλέχτηκε άπό τή Γενική Συνέλευση τών μελών.

Λειτουργούμε μέ κάρτες έλεύθερης είσόδου γιά τά μέλη πού πληρώνουν συνδρομή καί μέ είσιτήριο γι αύτούς πού δέν θέλουν νά δεσμευτούν μέ μιά συνδρομή. Τό είσιτήριο γιά τούς περαστικούς τό κρατήσαμε δέκα δρχ. φτηνότερο

από τά εἰσιτήρια τῶν ἐμπορικῶν κινηματογράφων τῆς πόλης.

Ἀρχίσαμε τίς χειμερινές προβολές μας κάθε Πέμπτη στό Δημοτικό Θέατρο πού λειτουργεῖ τίς ὑπόλοιπες μέρες ὡς ἐμπορικός κινηματογράφος. Ὁ Δήμος μάς διευκολύνει· πληρώνουμε χαμηλό ἐνοίκιο. Τό καλοκαίρι λειτουργοῦμε σέ θερινό κινηματογράφο πού νοικιάζουμε.

Ὅταν ξεκινήσαμε, βγαίνει μιά ἐφημερίδα τού νησιού καί λέει ὅτι ὅλα αὐτά τά πράγματα ἔχουν σάν βασικό στόχο τόν ἔλεγχο τῆς πολιτιστικῆς ζωῆς ἀπό τούς κομμουνιστές· μετά ἀπό λίγες μέρες δημοσιεύουν ξανά ἕνα ἄρθρο ἐνάντια στίς κινηματογραφικές λέσχες γενικά κι ἔγραφαν ὅτι αὐτοί πού ἀσχολοῦνται εἶναι ἀργόσχολοι καί ἠμιμαθεῖς, ὅτι καλλιεργοῦν μίση καί πάθη κι ὅτι πρέπει νά ἐλέγχονται οἱ λέσχες, νά λογοκρίνονται οἱ ταινίες καί ἄλλα πολλά.

Διασπείραν τή φήμη ὅτι ἡ Λέσχη μας εἶναι ἀριστερό σωματεῖο. Εἴχαμε ἐπισκέψεις ἀπό τήν Ἀσφάλεια, μπαίνανε μέσα στίς προβολές μας χωροφύλακες καί ρωτούσαν τόν κόσμο στό φουαγιέ τού κινηματογράφου γιατί ἔρχονται ἐδωμέσα στή Λέσχη καί τέτοια! Ἐκφοβισμός.

Τό Δημοτικό Θέατρο τῆς πόλης εἶχε καθιερώσει τά τελευταῖα δύο χρόνια νά παίζει μιά ταινία ποιότητας δύο φορές τήν ἑβδομάδα. Ὁ κόσμος δέν ἀνταποκρίθηκε. Στή *Νύχτα τῶν Σαλτιμπάγκων* γιά παράδειγμα, εἴμασταν ἑφτά ἄτομα. Διαπιστώσαμε ἐκ τῶν ὑστέρων ὅτι ἕνα σχῆμα μπορεῖ νά τραβήξει περισσότερο κόσμο ἀπό μιά ἀφηρημένη ἐκδήλωση.

Ἡ πολιτιστική πεῖνα πού χαρακτηρίζει τήν ἐπαρχία ἀφήνεται στά χέρια κερδοσκόπων ἀπό τό κέντρο. Οἱ κερδοσκόποι ἔχουν συνηθίσει τό κοινό σέ φτηνά θεάματα. Εἶναι ἀπογοητευτικό νά βλέπεις ἀφίσες μπουλουκιών στούς δρόμους νά λέν ὅτι πρωταγωνιστοῦν ἡ Οὐρανία τού «Λούνα-Πάρκ» καί ὁ Ἀλέξης τού «Μεθοριακού Σταθμού». Ὁ κόσμος ζητάει ἕνα ὄνομα, δέν πάει νά δεῖ μιά ταινία ποιότητας!

Μιά ἀπό τίς δυσκολίες πού συναντάει κάποιος πού ἀσχολεῖται μέ τά πολιτιστικά πράγματα σέ μικρούς χώρους, εἶναι ἡ ὕπαρξη μιάς εἰρωνείας στή μεγάλη μάζα τού κόσμου. «Κοίταξε», λένε, «μέ τί ἀσχολοῦνται, δέν εἶναι στά καλά τους οἱ ἄνθρωποι». Εἶναι ἕνα πράγμα πού τό ζοῦμε καθημερινά.

Στήν ἀρχή δέν περιμέναμε μεγάλη προσέλευση κόσμου, ἐχοντας ὑπόψη καί τό προηγούμενο τῶν προβολῶν τού Δημοτικού Θεάτρου. Στίς πρῶτες προβολές ἡ Λέσχη λειτούργησε καί σάν τό κοσμικό γεγονός τῆς πόλης, σάν χῶρος ἐπίδειξης. Ἀργότερα ξεκαθάρισαν τά πράγματα.

Τό κοινό κάλυπτε ἕνα εὐρύ φάσμα τό ὁποῖο μετά ἀπό τήν πολεμική πού μάς ἔγινε, τήν τεχνητή διασπορά φημῶν ὡς πρός τήν πολιτιστική ἀπόχρωση τού σωματείου, τό κοινό χωρίς νά μειωθεῖ ἀριθμητικά, περιορίστηκε ἀπό πλευρᾶς φάσματος. Κατά μέσο ὅρο παρακολουθοῦν τίς προβολές μας γύρω στά 350 ἄτομα. Ὁ μέσος ὅρος ἡλικίας εἶναι γύρω στά σαράντα καί ἀπό ἐπαγγέλματα ἀντιπροσωπεύονται καθηγητές, ἐλεύθεροι ἐπαγγελματίες, σπουδαστές τῆς Παιδαγωγικῆς Ἀκαδημίας Μυτιλήνης, δικηγόροι, γιατροί, ὑπάλληλοι κλπ.

Ἐμεῖς εἴμασταν ὅλοι μας ἁπλοί θεατές. Μέ τό σινεμά δέν εἴχαμε ποτέ καμιά ἰδιαίτερη ἐπαφή καί οἱ κινηματογραφικές μας γνώσεις εἶναι περιορισμένες. Ἡ βασική μας ἐπιδίωξη εἶναι νά φέρουμε τόν κόσμο τῆς Μυτιλήνης κοντά στόν καλό κινηματογράφο καί νά τόν βοηθήσουμε νά μπορέσει νά διαβάσει αὐτό τόν κινηματογράφο γιατί πιστεύουμε ὅτι ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νά βάλει σέ λειτουργία τή σκέψη.

Κάνουμε μιά ἐπιλογή καλῶν ταινιῶν προγραμματίζοντας σέ δίμηνη βάση. Βρίσκουμε στοιχεῖα γιά τόν σκηνοθέτη, στοιχεῖα γιά τό ἔργο καί πρίν ἀπό τήν προβολή μοιράζουμε στήν εἴσοδο ἕνα εἶδος σημειώματος πού τό πολυγραφοῦμε οἱ ἴδιοι. Μέσα σ' αὐτά πού κάναμε ἦταν καί ἡ ἔκδοση ἑνός τεύχους 20 σελίδων μέ τόν τίτλο *«Συνοπτική ἱστορία τού Ἑλληνικού Κινηματογράφου»*, χρησιμοποιώντας ὡς πηγές μας τό βιβλίο τού Σολδάτου γιά τόν Ἑλληνικό Κινηματογράφο καί τό περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*. Τό φυλλάδιο τό μοιράσαμε δωρεάν στά μέλη μας. Ἔχουμε γύρω στά 300 μέλη.

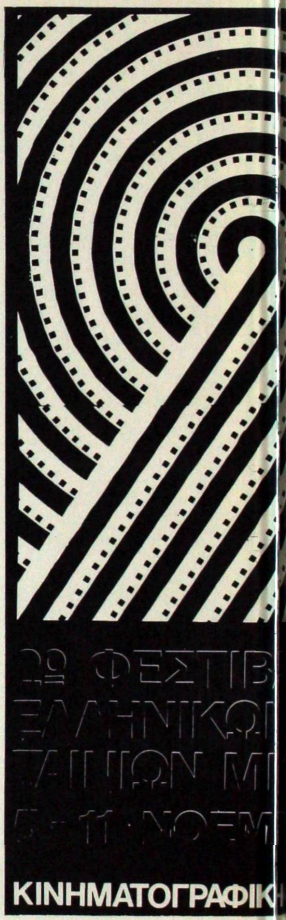
Μαζί μέ τίς κλασικές ταινίες ὅπως τό *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, *Ἴβαν ὁ τρομερός* καί ἄλλες πού τράβηξαν πολύ κόσμο, παίξαμε καί *Ἀνατολικά τῆς Ἐδέμ*, *Ὁ Ρόκκο καί τ' ἀδέλφια του*, *Ὁ λαϊκός ζωγράφος Πιροσμάνι*, *Μνῆμες ὑποανάπτυξης*, *Θάνατος ἑνός γραφειοκράτη*, *Πλέι Τάιμ* καί ἄλλα ἀκόμα.

Θελήσαμε νά κάνουμε συζητήσεις μετά τίς προβολές ἀλλά δέν ἔμενε ὁ κόσμος. Ἐπεκτείναμε τίς προβολές μας καί στά χωριά τού νησιού μέ κοινό γύρω στά 100 ἄτομα κάθε φορά. Μιά σημαντική δυσκολία πού ἀντιμετωπίζουμε εἶναι ἡ ἀπόσταση τού νησιού μας ἀπό τήν Ἀθήνα καθώς καί ἡ θάλασσα πού μεσολαβεῖ. Τόν χειμώνα δέν μποροῦν καμιά φορά νά φτάσουν τά πλοῖα τῆς γραμμῆς κι ἄλλοτε κόβεται καί ἡ ἀεροπορική σύνδεση. Δύο φορές ματαιώσαμε προβολές μας γι' αὐτό τό λόγο. Ἀντιμετωπίζουμε καμιά φορά ἀσυνέπεια ἀπό τά γραφεῖα διανομῆς· κλείνουμε τήν ταινία καί ἡ κόπια δέν ἔρχεται...

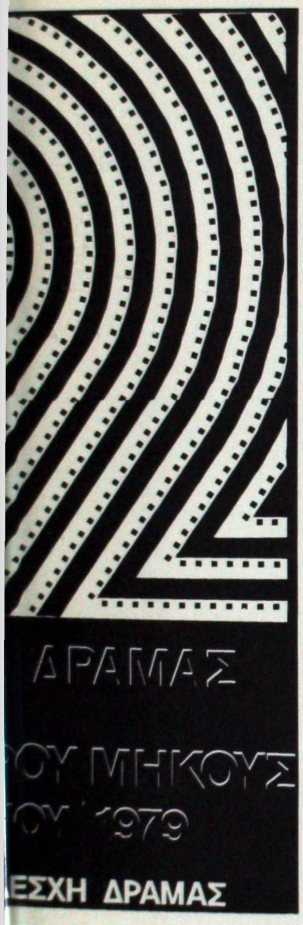
Πολλές ἀπό τίς δυσκολίες μας σχετικά μέ τήν διοργάνωση τῶν προβολῶν, τήν ἐπιλογή ταινιῶν, προμήθεια πληροφοριακού ὑλικού, ἀκόμη καί γιά τήν κατάσταση τῆς κόπιας (διότι συχνά μάς ἔρχονται ταινίες πού δέν μπορεῖ ἀνθρώπου μάτι νά τίς δεῖ ἀπό τίς γρατσουνιές καί τά κοψίματα) θά μποροῦσαν νά λυθοῦν ἄν ὑπῆρχε ἕνα κεντρικό συντονιστικό ὄργανο λεσχῶν, κάποια ὁμοσπονδία κινηματογραφικῶν λεσχῶν γιά νά μπορέσουμε νά λειτουργήσουμε πιό ὀργανωμένα καί μέ μεγαλύτερη συνέπεια ἀπέναντι στό κοινό.

Μέ τήν «Ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδος» δέν ἔχουμε καμιά σύνδεση. Μάθαμε ὅτι δέν εἶναι συνεπεῖς στό κλείσιμο τῶν ταινιῶν τους. Ἐξάλλου βάζουν καί ὅρους: «Θά σάς στείλουμε ὁρισμένες καλές ταινίες ἀλλά θά παίξετε κι αὐτές πού θέλουμε ἐμεῖς». Ἐμεῖς λειτουργοῦμε μέ ταινίες πού νοικιάζουμε ἀποκλειστικά ἀπό τό ἐμπορικό κύκλωμα.

Εἴχαμε κάνει πέρυσι ἕνα μήνα ἑλληνικού κινη-



7. Στή Μυτιλήνη συζήτησα τήν 25.6.80 μέ τά ἑξῆς μέλη τού Δ.Σ. τῆς Κινηματογραφικῆς Λέσχης Λέσβου: Δημ. Σάββα, πολιτικό μηχανικό - Μαρία Φωτίου, ἐπιχειρηματία - Σοφία Φράγκου, ἀρχιτεκτόνισσα - Στέλιο Χαλκιάδη, ἐργολάβο οἰκοδομῶν καί Ἡλία Σπανουδάκη, οἰκονομολόγο. Τό πλήρες κείμενο δημοσιεύτηκε στό Ἀντί/178-22.5.81.



ματογράφου μὲ τὸν *Θίασο*, τὴν *Ἀνατολικὴ Περιφέρεια*, τὴν *Ἡλικία τῆς θάλασσας*, τὸ *Πρόσωπο μὲ πρόσωπο*. Στὶς ἀρχὲς ὁ κόσμος ἀντιμετώπισε τὴν ἐκδήλωση μὲ ἐνθουσιασμό, μετὰ ὅμως, ἴσως ἐπειδὴ ἡ μιὰ ταινία ἀκολουθοῦσε τὴν ἄλλη, μειώθηκε τὸ ἐνδιαφέρον τους. Θέλαμε νὰ φέρουμε καὶ τοὺς σκηνοθέτες τῶν ταινιῶν ἢ κάποιον κριτικό. Οἱ κριτικοὶ δὲν ἔρχονται τὶς μέρες ποὺ προβάλλουμε γιατὶ βλέπουν τὶς ταινίες τῆς ἐπόμενης ἑβδομάδας. Τηλεφωνήσαμε σὲ καμιὰ δεκαριὰ σκηνοθέτες. Κατ' ἀρχὴν δὲν εἶπε κανεὶς «Ὄχι». Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ μὴν ἔρθει καὶ κανένας ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Παπαγιαννίδη. Αὐτὸ ποὺ διατυμπανίζεται ὡς ἀνάγκη πολιτιστικῆς ἀποκέντρωσης δὲν τὸ βλέπουμε νὰ πραγματοποιεῖται. Θὰ πρέπει νὰ μᾶς γίνει συνείδηση ὅτι τὸ πολιτιστικὸ κίνημα σ' αὐτὸ τὸν χῶρο θὰ πρέπει ν' ἀναπτυχθεῖ αὐτοδύναμα.

Φροντίζουμε ν' ἀκολουθοῦμε μιὰ προοδευτικὴ ἀνάπτυξη στὰ θέματα τῶν ταινιῶν ποὺ φέρνουμε, ἀπὸ τὶς πιὸ ἁπλὲς, στὶς περισσότερο σύνθετες. Οἱ ταινίες ποὺ παίζουμε ἀποτελοῦν μιὰ συνισταμένη διαφόρων τάσεων μὲ προσπάθεια νὰ εἴμαστε κάπου στὸν μέσο ὅρο τῆς ταινίας ποιότητας. Ὁ κόσμος δὲν εἶναι ἑτοιμος νὰ δεχτεῖ μιὰ κινηματογραφικὴ λέσχη ὅπως τὴν θέλουμε ἐμεῖς.

Θὰ μποροῦσαμε νὰ ποῦμε ὅτι τὴν πρώτη χρονιὰ δὲν λειτουργήσαμε καὶ τόσο σὰν λέσχη ὅσο σὰν καλὸς ἐμπορικὸς κινηματογράφος. Γιὰ νὰ μπορέσουμε ν' ἀναλάβουμε τὸ ρίσκο καὶ νὰ μὴν πέφτουμε στὴν παγίδα ν' ἀναπαράγουμε μιὰ ἐμπορικὴ αἴθουσα ποιότητας, θὰ θέλαμε νὰ δείχνουμε κατὰ διαστήματα καὶ μιὰ ταινία μὴ ἐμπορική, ἀλλὰ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση θὰ πρέπει νὰ προετοιμάσουμε τὸ ἔδαφος, θὰ πρέπει νὰ ὑπάρχει κι ἕνας εἰδικός, ἕνας κριτικὸς ποὺ θὰ κάνει μιὰ εἰσήγηση στὴν ἀρχὴ νὰ κατατοπίσει τὸν κόσμο, ὁμως αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος δὲν ὑπάρχει...

Στόχος μας εἶναι νὰ λειτουργήσουμε καθαρὰ σὰν λέσχη κάνοντας στὴν ἀρχὴ μόνοι μας μὲ 10-15 ἄτομα συζητήσεις, μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ φτάσουμε τὰ 40-45 ἄτομα. Οὔτε κι ἐμεῖς ξέρουμε τὸν κινηματογράφο, προσπαθοῦμε νὰ τὸν μάθουμε. Ὁ κόσμος δὲν εἶναι ἐξοικειωμένος μὲ τὸν κινηματογράφο τέχνης ποὺ θὰ τὸν βάλει νὰ σκεφτεῖ ἢ ν' ἀποκρυπτογραφήσει ὁρισμένα νοήματα.

Μέσα ἀπὸ τὴν ἐμπειρία τῆς κινηματογραφικῆς λέσχης, ἐμεῖς πιὰ ὡς ἄτομα, ὁ καθένας ξεχωριστὰ ἀπὸ μᾶς, μαθαίνουμε. Μαθαίνουμε τὸν κινηματογράφο, μαθαίνουμε τοὺς ἀνθρώπους γύρω μας, μαθαίνουμε τοὺς ἑαυτούς μας μέσα ἀπ' αὐτά. Ἡ Λέσχη, πέρα ἀπὸ τὴν πολιτιστικὴ δουλειὰ ποὺ κάνουμε, λειτουργεῖ γιὰ μᾶς καὶ ὡς μέθοδος αὐτογνωσίας.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τὸ «Κέντρο Ἀνεξάρτητου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου» ἱδρύθηκε ἀπὸ τὸν κινηματογραφιστὴ Διαμάντη Λεβεντάκο τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1980, ὡς ἰδιωτικὴ ἐπιχείρηση διανομῆς καὶ ἐκμετάλλευσης κινηματογραφικῶν ταινιῶν.

Πολὺ πρὶν ἀπὸ τὴν ἱδρυση τοῦ «Κέντρου», εἶχαν προηγηθεῖ στὴν Ἑταιρία Ἑλλήνων Σκηνοθετῶν διάφορες ξεθυμασμένες συζητήσεις καὶ ἀκολούθησαν ἀνακοινώσεις ποὺ μιλοῦσαν γιὰ τὴν ἀναγκαιότητα ἑνὸς ἀνεξάρτητου σχήματος διανομῆς ἀποκλειστικὰ ἑλληνικῶν ταινιῶν. Τὸ συνδικαλιστικὸ ὄργανο τῶν σκηνοθετῶν δὲν αἰσθανόταν καθόλου ἀσφαλὲς νὰ ξεκινήσει ἕνα τέτοιο ἐγχείρημα. Οἱ διαπιστώσεις ποὺ βεβαιώνονταν στὶς γενικὲς του συνελεύσεις, κατέληγαν μὲ τὴ μορφὴ τῶν δελτίων τύπου στὶς ἐφημερίδες κι ἀπὸ κεῖ περνοῦσαν μὲ ταχύτητα στὸ παρελθόν.

Ὁ Λεβεντάκος συγκέντρωσε ἕνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὶς ταινίες μεγάλου μήκους τοῦ Ἀνεξάρτητου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου κυρίως καὶ σχεδὸν ὁλόκληρη τὴν παραγωγὴ τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους τῆς τελευταίας εἰκοσαετίας.

Οἱ λέσχες καὶ οἱ πολιτιστικοὶ σύλλογοι θὰ μποροῦσαν νὰ εἶναι ἕνας ὑπολογίσιμος δέκτης-καταναλωτὴς τῆς ἑλληνικῆς ταινίας· ὁμως δὲν εἶναι. Οἱ λέσχες φοβοῦνται τὸν Ἑλληνικὸ κινηματογράφο καὶ τὸν ἀπωθοῦν. Οἱ λέσχες αἰσθάνονται τὸν ἐξαναγκασμὸ μιᾶς ἠθικῆς-ἐθνικῆς ὀφειλῆς πρὸς τὸν Ἑλληνικὸ Κινηματογράφο καὶ τὸν ἀπομονώνουν, ὁμαδοποιῶντας συνήθως τὶς ταινίες στὴ μὴ λειτουργικὴ ἐκδήλωση «Ἑβδομάδα» ἢ «Μήνας Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου».

Οἱ λέσχες ἀγνοοῦν τὸ φορμὰ τῶν 16 χιλ., στὸ ὁποῖο εἶναι τυπωμένες οἱ περισσότερες καὶ ἴσως οἱ πιὸ ἀξιόλογες ἀπὸ τὶς μικροῦ μήκους ταινίες. Οἱ περισσότερες λέσχες καὶ πολιτιστικοὶ σύλλογοι δὲν ἀντιμετωπίζουν τὴν πιθανότητα νὰ ἐξοπλιστοῦν μὲ μηχανὴ προβολῆς τῶν 16 χιλιοστῶν.

Οἱ ἑλληνικὲς ταινίες εἶναι καλὲς, μέτριες ἢ κακὲς γιὰ τὸν ἴδιο περίπου λόγο ποὺ εἶναι

καλοί, μέτριοι ἢ κακοί οἱ δέκτες-θεατὲς πρὸς τοὺς ὁποίους ἀπευθύνονται. Οἱ λέσχες ἀποφεύγουν τὴν ἀντιπαράθεση τοῦ κοινοῦ τους μὲ τὸν Ἑλληνικὸ κινηματογράφο.

Κάθε Ἑλληνικὴ ταινία εἶναι προϊὸν τῆς συγκεκριμένης χρονικῆς στιγμῆς στὶς συγκεκριμένες συνθῆκες ποὺ ὁρίζουν τὸν χῶρο καὶ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα τοῦ τελικοῦ προϊόντος (τὴν ἐπιτυχία ἢ ἀποτυχία τῆς ταινίας), ὅταν φτάνει μιὰ ταινία στὶς λέσχες σὰν τέτοια πρέπει νὰ ἀναλύεται καὶ νὰ συζητιέται.

Ἂν ὁ Ἑλληνικὸς κινηματογράφος εἶναι αὐτὴ τὴ στιγμὴ αὐτὸς ποὺ εἶναι, δὲν φταίνε αὐτοὶ ποὺ φτιάχνουν τὶς ταινίες. Αὐτοὶ δὲν εἶναι μόνοι τους· ἀποτελοῦν τὴν ἀντανάκλαση τῆς συμβατικῆς καὶ τῆς ὑπερβατικῆς ζωῆς ὅλων αὐτῶν ποὺ ἀγοράζουν τὸ εἰσιτήριό τους στὸ ταμεῖο τοῦ κινηματογράφου ἢ κάθονται μπροστὰ στὴν τηλεόρασή τους, χτυπάνε κάρτα τὸ πρωὶ στὴ δουλειά τους, ἀγοράζουν αὐτοκίνητα καὶ κονσέρβες, αὐτῶν ποὺ ψηφίζουν Ν.Δ. ἢ ΠΑΣΟΚ ἢ ΚΚΕ ἢ ...

Ἂν οἱ Λέσχες ἀρνοῦνται νὰ δοῦν τὸ καλύτερο καὶ τὸ οὐσιαστικότερο ποὺ ὑπάρχει στὸν Ἑλληνικὸ κινηματογράφο (καὶ στὰ σίγουρα ὑπάρχει) ἀρνοῦνται νὰ δοῦν τὸν ἑαυτό τους. Ἂν προτιμοῦν νὰ δραπετεύουν νεοπλουτικὰ στὶς ξένες «ταινίες τέχνης» ἀποκλειστικά, τότε ἀπορρίπτουν ἕνα κομμάτι τοῦ ἑαυτοῦ τους, ἀρνοῦνται τὴν αὐτογνωσία προσθέτοντας ἔτσι στὴ γενικότερη σχιζοφρένεια τοῦ χώρου ποὺ μὰς περιβάλλει καὶ μὰς καθορίζει.

ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ (Ε΄)

Προβάλλετε ταινίες τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου; Μὲ ποιὰ συχνότητα;

— Μιὰ-δυὸ ταινίες τὸν χρόνο (Ἅγιος Νικόλαος Κρήτης)
— Ἀπὸ τὴν ἱδρυση τῆς Λέσχης (1974) προβάλλαμε περίπου 150 ταινίες ἀπὸ τὶς ὁποίες ὄχι πάνω ἀπὸ 5 ἑλληνικὲς (Αλεξανδρούπολη)
— Πρὸς τὸ τέλος κάθε περιόδου ὀργανώνουμε σειρὰ προβολῶν γιὰ τὸν Ἑλληνικὸ Κινηματογράφο. (Βόλος)
— Ἀπὸ τὸν Νοέμβρη τοῦ 1979 μέχρι σήμερα ἔχουν προβληθεῖ οἱ ἑξῆς ταινίες: *Ὁ Θίασος, Ἀναπαράσταση, Εὐδοκία* (Ζάκυνθος)
— Ἀπὸ τὴν ἱδρυσή μας τὴν ἀνοιξη τοῦ 1980 μέχρι σήμερα, δὲν ἔχουμε προβάλει καμία (Θεατρικὴ Λέσχη Καβάλας)
— Πολὺ σπάνια ἐπειδὴ ὑπάρχουν προβλήματα ἤχου (Θήβα)
— Δὲν ἔχουμε προβάλει μέχρι τώρα ἑλληνικὴ ταινία (Κουφάλια Θεσ/νίκης)
— Ἐλάχιστες, σποραδικὰ (Τρίπολη)
— Ναί, συνήθως 3 ταινίες σ' ἕνα σύνολο 22-23 ταινιῶν τὴν κάθε χειμερινὴ περίοδο (Χανιά)

Ἀπὸ τὶς λέσχες ποὺ προβάλλουν μὲ τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ συχνότητα ἑλληνικὲς ταινίες, κι αὐτὲς εἶναι οἱ λιγότερες, πήραμε τὶς ἑξῆς ἀπαντήσεις οἱ ὁποίες ὅμως δὲν διαφοροποιοῦν τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα;

— Μέσα στὸ χρόνο αὐτό, ἀπὸ τὶς 17 προβολές, οἱ 7 ἦταν ἑλληνικὲς μεγάλου μήκους καὶ 4 μικροῦ μήκους (Ἀργοστόλι)
— Κάθε χρόνο μία ἑβδομάδα (7 ταινίες) καὶ ἀμα βολεύει σὲ κάποιους κύκλους (Θεατρικὸ Ἐργαστήρι Θεσσαλονίκης)
— Μὲ μικρὴ συχνότητα ποὺ τελευταία χάρη καὶ στὸ Κέντρο Ἀνεξάρτητου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου ἐχει αὐξηθεῖ (Λέσχη Συνδέσμου Φίλων Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν (Καβάλας)
— Περίπου 10-15 τὴ χρονιὰ (Λάρισα)
— Ναί, ἔχουμε κάνει καὶ ἑβδομάδα Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου (Λειβαδιά)
— Βέβαια, τουλάχιστον τὸ 1/3 τῶν προβολῶν μας εἶναι Ἑλληνικὸς κινηματογράφος. (Πειραιάς)

Συζήτηση μὲ τὸν Διαμάντη Λεβεντάκο

Δ.Λ.: Μὲ τὸν ὅρο *παράλληλο κύκλωμα* ὀνομάζουμε τὸ σύνολο τῶν κινηματογραφικῶν προβολῶν ποὺ ὀργανώνουν οἱ πολιτιστικοὶ σύλλογοι, κινηματογραφικὲς λέσχες, συνδικαλιστικὲς ὀργανώσεις καὶ γενικότερα κάθε φορέας τοῦ ὁποίου ἡ λειτουργία ὑπαγορεύεται ἀπὸ πολιτιστικοὺς σκοπούς. Νομίζω ὅτι ὁ ὅρος δὲν εἶναι ἀπόλυτα σωστός, θὰ ἔπρεπε νὰ λέγεται *λαϊκὸ κύκλωμα* σὲ ἀντιπαράθεση πρὸς τὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα. Αὐτὸ ἀνταποκρίνεται καὶ πρὸς μία γενικότερη διάκριση τῶν φορέων τῆς πολιτιστικῆς πολιτικῆς καὶ δράσης στὶς καπιταλιστικὲς χῶρες στὶς ἑξῆς κατηγορίες: 1) στὸν κρατικὸ φορέα, 2) στὸν ἐμπορικὸ φορέα καὶ 3) στὸν λαϊκὸ φορέα. Ὁ ὅρος *λαϊκὸ κύκλωμα προβολῶν* ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὸν λαϊκὸ φορέα πολιτικῆς στὸν ὁποίο θὰ πρέπει νὰ συμπε-

Ἡ συζήτηση μὲ τὸν Διαμάντη Λεβεντάκο μαγνητοφωνήθηκε στὴν Ἀθήνα τὴν 18.6.80. Τὸ πλήρες κείμενο τῆς συνέντευξης δημοσιεύτηκε στὸ Ἀντί*/176-24.4.81.*

ριλάβουμε τὴν τοπικὴ αὐτοδιοίκηση καὶ τὰ κόμματα.

Στὸ λαϊκὸ κύκλωμα προβολῶν, τί προϋπῆρξε στὴν Ἑλλάδα καὶ τί ὑπάρχει αὐτὴ τὴ στιγμή;

Μετὰ τὴ μεταπολίτευση παρατηρεῖται ἕνα φούντωμα τῶν λαϊκῶν πολιτιστικῶν φορέων ποὺ αὐξάνονται ὅσο πλησιάζουμε στὶς μέρες μας. Ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ ἀναπτύσσεται ἡ τηλεόραση ποὺ σημαίνει κρατικὸ μονοπώλιο στὸν τομέα τῆς κουλτούρας καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ διευρύνονται οἱ ἰδιωτικοὶ ἐπιχειρηματικοὶ φορεῖς ποὺ τεῖνουν ὅλο καὶ περισσότερο σὲ μονοπωλιακὰ σχήματα ἐλεγχόμενα ἀπὸ τὸ ἐξωτερικό.

Τὰ σπέρματα αὐτῆς τῆς κίνησης βρίσκονται στὴ διάρκεια τῆς δικτατορίας, τότε ποὺ ἡ πολιτικὴ δραστηριότητα ἦταν μπλοκαρισμένη καὶ πολλοὶ ἄνθρωποι προσπάθησαν νὰ ἐκφραστοῦν πολιτικὰ μέσα ἀπὸ τὴν πολιτιστικὴ δράση. Αὐτὸ συνεχίζεται σὲ μεγαλύτερο βαθμὸ καὶ μετὰ τὴ μεταπολίτευση.

Θὰ μποροῦσες νὰ προσδιορίσεις κατὰ τὴν ἀποψή σου τί εἶναι Κινηματογραφικὴ Λέσχη;

Κινηματογραφικὴ Λέσχη εἶναι ὁ λαϊκὸς πολιτιστικὸς φορέας μὲ νομικὴ ὑπόσταση σωματείου καὶ ἐκλεγόμενη διοίκηση ποὺ ἔχει σὰν ἀντικείμενο λειτουργίας τὴν ὀργάνωση κινηματογραφικῶν προβολῶν καὶ σὰν σκοπὸ τὴν καλλιέργεια τῆς κινηματογραφικῆς παιδείας τῶν μελῶν του. Οἱ κινηματογραφικὲς λέσχες ἐμφανίστηκαν στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοὺ '60 καὶ ἀρχισαν νὰ προετοιμάζουν ἕνα κοινό, μέρος τοὺ ὁποίου ὑποστήριξε ἀργότερα τὸν Νέο Ἑλληνικὸ Κινηματογράφο.

Ἕνα βασικὸ πρόβλημα εἶναι ὅτι ὁ Ἑλληνικὸς κινηματογράφος ἔχει διαβληθεῖ στὴ συνείδηση μεγάλου μέρους κινηματογραφόφιλων ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ λειτούργησε στὸ παρελθόν. Οἱ ἄνθρωποι στράφηκαν πρὸς τὸν καλὸ ξένο κινηματογράφο. Στὸ μεταξὺ δημιουργήθηκε ἕνας ἑλληνικὸς κινηματογράφος ὁ ὁποῖος στέκεται στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὸν ξένο, ἀσχετα ἂν τὰ ἐπιτεύγματά του δὲν εἶναι ἀκόμα μεγάλα. Τὸ πρόβλημα εἶναι νὰ πειστεῖ αὐτὸς ὁ κόσμος νὰ στραφεῖ ξανὰ πρὸς τὸν Ἀνεξάρτητο Ἑλληνικὸ Κινηματογράφο ὁ ὁποῖος ἔχει ἀνάγκη ὑποστήριξης γιὰ νὰ συνεχίσει νὰ ὑπάρχει. Καὶ αὐτοὶ ποὺ μποροῦν καὶ πρέπει νὰ τὸν βοηθήσουν εἶναι οἱ λαϊκοὶ φορεῖς. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ὁ ἴδιος ὁ κόσμος ἔχει ἀνάγκη ἀπ' αὐτὸν τὸν κινηματογράφο διότι ἀκόμα καὶ ἂν δὲν εἶναι ἀριστουργηματικός, ὡστόσο εἶναι ὁ κινηματογράφος ποὺ ἀπευθύνεται σ' αὐτὸν τὸν ἴδιο, ποὺ μιλάει γιὰ τὰ δικά του προβλήματα μὲ τὴ δική του γλώσσα, εἶναι ὁ μοναδικὸς κινηματογράφος ποὺ τοὺ ἀνήκει.

Τὴν εἰσήγηση ἑνὸς κριτικοῦ καὶ τὴ συζήτηση στὴ Λέσχη, τὰ βλέπεις σὰν κάτι θετικὸ ἢ εἶναι μιὰ προσπάθεια νὰ ἐπιβληθοῦν αὐθαίρετες ἀπόψεις;

Ἡ δουλειὰ στὴ Λέσχη εἶναι μιὰ ἐντελῶς ἰδιαίτερη δουλειὰ ἡ ὁποία στὸ ἐξωτερικὸ γίνεται ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ λέγονται *ἀνιματέρ*, στὴ Γαλλία, καὶ ποὺ θὰ μποροῦσαμε, μεταφράζοντας τὸν ὅρο ἐλεύθερα νὰ ποῦμε ὅτι εἶναι «πολιτιστικοὶ καθοδηγητὲς» μὲ καθήκοντα περισσότερο ἐκπαιδευτικὰ παρὰ κριτικὰ ἢ θεωρητικά.

Ἕνας κριτικὸς δὲν σημαίνει ὁπωσδήποτε ὅτι εἶναι καὶ καλὸς ἀνιματὲρ ὅπως ἕνας καλὸς κριτικὸς δὲν σημαίνει ὅτι εἶναι καὶ καλὸς θεωρητικός. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα εἶναι ζήτημα τοὺ κοινοῦ ὡς ποιό σημεῖο εἶναι διατεθειμένο νὰ δεχτεῖ τὴ γνώμη μιᾶς ἄλλης αὐθεντίας ποὺ τοὺ ἐπιβάλλεται μέσα ἀπὸ τὸν θεωρητικὸ λόγο.

Ὁ λόγος τοὺ εἰσηγητὴ θὰ πρέπει νὰ πάψει νὰ εἶναι αὐταρχικὸς καὶ νὰ γίνει ἕνας λόγος ποὺ προκαλεῖ ἐρωτήματα ἢ προκαλεῖ τὸ κοινὸ νὰ αὐτενεργεῖ παρὰ νὰ ἀποδέχεται ἀβασάνιστα αὐτὸ τὸν λόγο.

Νομίζεις ὁτι μὲ τὸ παράλληλο κύκλωμα θὰ μπορέσει ὁ Ἑλληνικὸς κινηματογράφος νὰ κερδίσει μέρος τοὺ κοινοῦ ποὺ εἶχε παλιότερα ὅταν λειτουργοῦσε ὡς λαϊκὸ θέαμα;

Τὸ «Κέντρο» προσφέρει περισσότερο μιὰ διευκόλυνση πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση ἀλλὰ νομίζω ὅτι καὶ ἄλλες συνθῆκες πρέπει νὰ συντρέξουν. Τὸ «Κέντρο» μπορεῖ νὰ βοηθήσει στὴν ἐκδήλωση τῶν εὐνοϊκῶν συνθηκῶν, δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ τὶς δημιουργήσει καὶ νομίζω ὅτι τὸ παράλληλο κύκλωμα γιὰ ν' ἀναπτυχθεῖ ὅπως τὸ φανταζόμαστε πρέπει νὰ περάσει ὅλο στὸ φορμὰ τῶν 16 χιλ., διότι τὰ 35 χιλ. σημαίνουν ἐνοίκιο αἰθουσας κινηματογράφου, ἕνα πρόσθετο ἔξοδο γιὰ τὸν σύλλογο ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐνοίκιο τῆς κόπιας. Ἐὰν ὅμως ὁ σύλλογος ἀγοράσει μιὰ 16άρα μηχανὴ προβολῆς, θὰ μπορεῖ νὰ κάνει τὶς προβολὲς του σὲ μιὰ αἴθουσα ποὺ δὲν πληρώνει, στὸ Δημαρχεῖο γιὰ παράδειγμα ἢ στὴ Στέγη του καὶ θ' ἀνεξαρτητοποιηθεῖ ἀπὸ τοὺς αἰθουσάρχες οἱ ὁποῖοι σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις ἔχουν ἐκδηλωθεῖ ἐχθρικὰ ἀπέναντι σὲ κινηματογραφικὲς λέσχες.

Κινηματογραφικὴ Λέσχη Λευκωσίας

Γύρω στὸ 1973 ξεκινήσαμε τὴν προσπάθεια γιατὶ ἐδῶ στὴν Κύπρο δὲν βλέπαμε καλὸ κινηματογράφο. Οἱ ἐμπορικὲς ταινίες ποὺ παίζονταν ἦταν ὁ,τι χειρότερο μπορεῖ νὰ δεῖ κανείς.

Στὴ Λευκωσία, μιὰ πόλη 200.000 κατοίκων, λειτουργοῦν σήμερα ἐννέα χειμερινοὶ καὶ ἄλλοι τόσοι θερινοὶ κινηματογράφοι. Βασικὲς ταινίες ποὺ παίζονται στὸ ἐξωτερικὸ δὲν ἔχουν περάσει ποτὲ ἐνῶ ἄλλες ὅπως π.χ. τὸ *Κουρδιστὸ Πορτοκάλι*, κάνουν καὶ δέκα χρόνια νὰ φτάσουν.

Στὴν Κύπρο ἡ τηλεόραση ἦρθε νωρίτερα ἀπ' ὁ,τι στὴν Ἑλλάδα, τὸ '59-60 ἐνῶ οἱ κινηματογράφοι ἀρχισαν νὰ κλείνουν στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοὺ '60. Οἱ ἐμπορικὲς αἰθουσες ποὺ κατάφεραν

νὰ ἐπιβιώσουν αἰσθάνθηκαν τήν ἀνάγκη ν' ἀναπληρώσουν τό θέαμα πού ἡ μαυρόασπρη τηλεόραση δέν μποροῦσε νὰ δώσει· πορνό, καράτε καί ὑπερθέαμα.

Τίς πρῶτες μας προβολές σάν Λέσχη τίς κάναμε στό Σοβιετικό Κέντρο καί σχεδόν ποτέ σ' ἐκείνη τήν πρώτη περίοδο δέν καταφέραμε νά ἔχουμε ἔσοδα. Γιά νά τά βγάλουμε πέρα κάναμε ἔρανο μεταξύ μας. Δέν κάναμε τακτικές προβολές καί οἱ θεατές μας σπάνια ξεπερνοῦσαν τούς εἴκοσι.

Τόν ἑπόμενο χρόνο, τό 1974, μέσα στά πλαίσια μιᾶς εὐρύτερης πολιτιστικῆς ἐκδήλωσης πού θά περιελάμβανε καί ἄλλα θέματα, σκεφτήκαμε νά προβάλουμε ταινίες πού θά ἦταν ἐνάντια στήν δικτατορία στήν Ἑλλάδα. Ἐπρόκειτο νά ἔρθουν ἄνθρωποι ἀπό τό ἐξωτερικό ὅπως ὁ Δημήτρης Χατζῆς ἀπό τήν Οὐγγαρία καί ὁ Μίκης Θεοδωράκης ἀπό τήν Γαλλία καί εἴχαμε βρεῖ ταινίες ὅπως *Μέρες τοῦ '36, Κιέριον, Ἑλλάς Ἑλλήνων Χριστιανῶν* κ.ἀ. Ἡ ἐκδήλωση ἦταν προγραμματισμένη γιά τίς 23-24 Ἰούλη ὁμως μᾶς πρόλαβε ὁ πόλεμος, ἡ εἰσβολή...

Ὅταν ξαναμαζευτήκαμε μετά τόν πόλεμο, ἡ πρώτη ἐκδήλωσή μας ἦταν τό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Ἀντιστασιακοῦ Κινηματογράφου στήν ἐπέτειο τοῦ πραξικοπήματος, τόν Ἰούλιο τοῦ 1975. Προβλήθηκαν γιά πρώτη φορά ταινίες τοῦ Ἀγγελόπουλου πού τίς ἀκούγαμε καί δέν τίς ξέραμε. Τό Φεστιβάλ ἔγινε τώρα ἐτήσιος θεσμός.

Ἀπό κεῖ καί πέρα ἀρχισαν κάπως τά πράγματα νά κινοῦνται. Ἔγιναν ἐκλογές, σταθεροποιήθηκαν οἱ προβολές σέ μία συγκεκριμένη αἴθουσα, βρέθηκαν στίς ἀποθήκες τῶν Κυπρίων εἰσαγωγέων οἱ πιό κατάλληλες ταινίες καί ὁ ἀριθμός τῶν θεατῶν ἀρχισε νά ἀνεβαίνει φτάνοντας σήμερα στούς 90-100 κατά προβολή, ὅση ἀκριβῶς εἶναι ἡ δυναμικότητα τῆς αἴθουσας πού προβάλλουμε.

Ἀπό τό '77 λειτουργοῦμε χωρίς διακοπή χειμώνα-καλοκαίρι μέ ἐξαίρεση τίς μέρες τῶν Χριστουγέννων καί τοῦ Πάσχα. Ἡ δουλειά μας στήν ἀρχή ἦταν κάπως ἐρασιτεχνική σέ σχέση μέ τόν τρόπο πού δουλεύουμε σήμερα. Προγραμματίζαμε βδομάδα μέ βδομάδα καί μοιραία τό πρόγραμμά μας ἦταν μέτριο. Τόν δεύτερο χρόνο ἀρχίσαμε νά φέρνουμε ταινίες ἀπό τήν Ἑλλάδα. Σιγά-σιγά ὀργανωθήκαμε, βγάζαμε μιά ἀνακοίνωση γιά τίς προβολές μας καί μοιράζαμε ἕνα πολυγραφημένο πρόγραμμα. Ἀπό τό 1979, ἕνα μέρος τῶν ταινιῶν πού προβάλλουμε προέρχεται ἀπό τήν «Ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδος». Ἐμεῖς ἐπιβαρυνόμαστε μόνο μέ τά ἔξοδα μεταφορᾶς καί ἐκτελωνισμοῦ.

Ὁ πρῶτος σημαντικός σταθμός στήν πορεία τῆς Λέσχης ἦταν τό Φεστιβάλ Παλαιστινιακοῦ Κινηματογράφου τό ὁποῖο ὀργανώσαμε μετά τό Α΄ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Ἀντιστασιακοῦ Κινηματογράφου. Τό Φεστιβάλ τό περιφέραμε στίς συνοικίες καί τά χωριά, πετυχαίνοντας αὐτό πού ἐπιδιώκαμε: νά βγεῖ μιά ἐκδήλωσή μας ἔξω ἀπό τόν κλειστό χῶρο τῶν μελῶν. Ἡ ἐπιτυχία μᾶς ἔπεισε ὅτι ἡ Λέσχη μπορεῖ νά καταφέρει πολύ περισσότερα ἀπ' ὅσα ὡς τότε νομίζαμε.

Γιά νά βροῦμε τίς Παλαιστινιακές ταινίες, ταξιδέψαμε στή Βηρυττό, εἴδαμε ἀρκετές ταινίες καί κάναμε τίς ἐπιλογές μας. Τίς ταινίες μάς τίς παραχώρησαν δωρεάν. Ἐπρόκειτο νά ἔρθουν καί δύο παλαιστίνιοι σκηνοθέτες ἀλλά τήν τελευταία στιγμή ἀνέβαλαν τό ταξίδι τους γιατί ἀρχισαν πάλι οἱ συγκρούσεις στόν Λίβανο. Τήν ἐκδήλωση παρακολούθησαν γύρω στούς 6.000 θεατές. Τούς ὑπότιτλους τούς φτιάξαμε μόνοι μας. Αὐτό τό Φεστιβάλ ὑπῆρξε μιά ἀφορμή γιά νά μιλήσουμε πολιτικά καί νά μήν θεωροῦμε τή Λέσχη μας ἀποκλειστικά πολιτιστικό σωματεῖο.

Τούς ὑπότιτλους, ὄχι μόνο γιά τίς παλαιστιανιακές ταινίες ἀλλά καί γιά ὅσες ἀκόμα δέν ἔχουν, τούς κάνουμε μόνοι μας. Ἄν οἱ διάλογοι τῆς ταινίας εἶναι σέ μιά ἀπό τίς γλώσσες πού ξέρουμε, προβάλλουμε τήν ταινία, μαγνητοφωνοῦμε τούς διαλόγους καί στή συνέχεια τούς μεταφράζουμε. Μετά δαχτυλογραφοῦμε τό κείμενο κατά φράσεις καί τό φωτογραφίζουμε σέ μαυρόασπρο φίλμ. Τό ἀρνητικό αὐτοῦ τοῦ φίλμ προβάλλουμε παράλληλα μέ τήν προβολή τῆς ταινίας ἀπό ἕναν προβολέα σλάιντς· πολύ ἁπλό!

Ἡ Λέσχη λοιπόν ἦρθε νά καλύψει τίς ἀνάγκες σέ καλό κινηματογράφο, οἱ ὁποίες εἶναι πολύ πιό βασικές ἐδῶ ἀπ' ὁ,τι σέ ἄλλη χώρα. Ἄν πούμε ὅτι μιά λέσχη σέ κάποια μεγαλούπολη στήν Ἑλλάδα ἐρχεται νά παίξει κάποιο ρόλο κινηματογραφικῆς ἐπιμόρφωσης περισσότερο συστηματοποιημένης, στήν Κύπρο ἐξυπηρετεῖ βασικά καί πρωταρχικά τήν πληροφόρηση. Οἱ Λέσχες στήν Κύπρο προβάλλουν ταινίες πού δέν τίς φέρνει τό ἐμπόριο. Αὐτό γίνεται καί στήν Λεμεσό καί στήν Πάφο.

Εἶναι μερικές ταινίες ὅπως τό *1900* πού δέν θεωρήθηκε ἐμπορική γιά νά πάει στήν Πάφο κι ἐπομένως τό παίρνει καί τό προβάλλει ἡ κινηματογραφική Λέσχη τῆς πόλης ἡ ὁποία παίζει ἕνα ρόλο πού θά ἐπρεπε νά παίξει κάποια κινηματογραφική αἴθουσα. Αὐτό ὁμως δέν ἰσχύει γιά μάς στή Λευκωσία. Ἐμεῖς δέν ἔχουμε λόγο νά πάρουμε τό *1900* ἀφοῦ προβάλλεται στούς κινηματογράφους.

Ὅταν ξαναρχίσαμε τό 1977, δέν ἦταν ἔτσι ξεκαθαρισμένα τά πράγματα. Τά πρῶτα μέλη τῆς Λέσχης, πού οἱ περισσότεροι εἶχαν ζήσει γιά χρόνια ἔξω ἀπό τήν Κύπρο, εἶχαν συνηθίσει νά βλέπουν καλό κινηματογράφο κι αὐτή τή συνήθεια ἤθελαν νά τήν συνεχίσουν κι ἐδῶ. Ξεκινήσαμε περισσότερο ἀπό μεράκι. Στήν ἐξέλιξη τῆς πορείας συνειδητοποιήσαμε τόν ρόλο πού ἔχει ἡ Λέσχη καί τίς δυνατότητες πού προσφέρει.

Ἔχουμε ἕνα μόνιμο πρόβλημα στήν ὀργάνωση τῆς συζήτησης. Δέν γίνεται πολύ εὔκολα. Αὐτό ὀφείλεται πολλές φορές σέ ἀντικειμενικές δυσκολίες. Ἄλλοτε ὀφείλεται καί σέ μάς τούς ἰδιους. Ἐκεῖ πού θά μπορούσαμε νά προκαλέσουμε μιά συζήτηση δέν τό καταφέρνουμε ἀν καί ὑπάρχει τό ὑλικό ἀπό τόν κόσμο.

Πέρυσι εἴχαμε μοιράσει ἕνα ἐρωτηματολόγιο στά μέλη μας ὁπου ἀνάμεσα στ' ἄλλα τούς ρωτούσαμε καί γιά τή συζήτηση. Μερικοί ἰσχυρίστηκαν ὅτι δουλεύουν τά πρωϊνά καί δέν μποροῦν νά

Στήν Κύπρο συζήτησα τήν 23.11.80 μέ τά μέλη τοῦ Δ.Σ. τῆς Κινηματογραφικῆς Λέσχης Λευκωσίας, Πανίκκο Χρυσάνθου, ἐκπαιδευτικό - Ἀνδρέα Κωνσταντινίδη καί Χρίστο Ἀγιομαμίτη, κινηματογραφιστές.

μένουν μιά ὥρα παράπανω γιά τή συζήτηση καί μάς παρακάλεσαν νά προβάλουμε νωρίτερα· μιά ἄλλη κατηγορία μάς εἶπε ὅτι νιώθει μειονεκτικά γιατί ὑπάρχουν ἄλλοι πού ξέρουν περισσότερα ἀπ' αὐτούς καί τούς ἐνοχλεί, μιά ἄλλη κατηγορία μάς εἶπε ὅτι θεωρεί αὐτούς πού μένουν στή συζήτηση σάν μιά ὁμάδα ἡ ὁποία κάνει ἐπίδειξη γνώσεων καί τέλος κάποιοι ἄλλοι μάς εἶπαν ὅτι θεωροῦν περιττή τή συζήτηση γιατί κατάλαβαν τήν ταινία.

Ἄν ἀμέσως μετά τήν προβολή καί πρίν ἀνάψουν τά φῶτα, τρέξει κάποιος ἀπό μάς καί ἀρχίσει νά μιλάει γιά τήν ταινία, τότε μένει ὁ κόσμος γιατί ἄν κάποιοι διαστικοί σηκωθοῦν τότε παρασέρνουν καί τούς ἄλλους. Στήν ἀρχή ἦταν πολύ δύσκολο νά κάνουμε συζήτηση, τώρα μιά φορά κάθε 3-4 προβολές καταφέρνουμε νά τούς κρατήσουμε.

Ἀποφεύγουμε πρίν ἀπό τήν προβολή νά κάνουμε εἰσηγήσεις πού τραβοῦν σέ χρόνο ἐκτός ἀπό ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις ὅπως π.χ. στόν *Ὀκτώβρη* καί τό *Ποτέμκιν* ὅπου ἀναπτύχθηκαν τά ἱστορικά γεγονότα γιά νά γίνουν κατανοητές οἱ ταινίες.

Στά προγράμματα πού τυπώνουμε προσπαθοῦμε πάντα τά κείμενα πού εἴτε γράφουμε ἐμεῖς οἱ ἴδιοι εἴτε διαλέγουμε ἀπό τόν Ἑλληνικό τύπο καί τόν Σύγχρονο Κινηματογράφο νά μήν ἐπιβάλουμε ἀπόψεις. Συνήθως παραθέτουμε περισσότερες ἀπό μία ἀπόψεις γιά νά μπορέσει ὁ θεατής νά σχηματίσει τή δικιά του.

Ἡ Λέσχη μας δούλεψε μέ συνέπεια. Κράτησε μερικές βασικές ἀρχές ὅπως οἱ ὑπότιτλοι στίς ταινίες, ἡ τακτικότητα τῶν προβολῶν, τό ἐνημερωτικό φυλλάδιο, ἡ ποιότητα τῶν ταινιῶν καί προσπάθησε νά μήν τίς παραβιάσει ποτέ.

Ἕνας ἄλλος ἀπό τούς σκοπούς τούς Λέσχης εἶναι νά μπορέσουμε νά προσκαλούμε περισσότερους δημιουργούς ταινιῶν καί κριτικούς. Καταφέραμε μέσα σ' αὐτά τά χρόνια νά φέρουμε στήν Κύπρο μιά σειρά ἀπό σκηνοθέτες καί κριτικούς οἱ ὁποῖοι θά μποροῦσαν νά εἶναι περισσότεροι ἄν εἴχαμε μεγαλύτερη οἰκονομική ἄνεση.

Ὁ Ἑλληνικός Κινηματογράφος στήν Κύπρο, μέχρι τήν δημιουργία τῆς Λέσχης ἦταν γνωστός ὡς ὁ κινηματογράφος τῆς Βουγιουκλάκη καί τῆς Μάρθας Βούρτση. Κλασικές ταινίες ἡ καί ταινίες τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου ἦταν σχεδόν ἀγνωστες σέ μάς.

Ἡ σκέψη μας ἦταν ἀπό τήν ἀρχή νά δώσουμε ἐμφαση στόν Ἑλληνικό καί τόν Τούρκικο κινηματογράφο. Εἰδικά ὁ Τούρκικος κινηματογράφος ἦταν μιά πόρτα κλειστή γιά καθαρά πολιτικούς λόγους. Οἱ Ἕλληνες τῆς Κύπρου ἔχουν ἑλληνική κουλτούρα καί οἱ Τούρκοι τουρκική. Ὀφείλουμε λοιπόν στόν τομέα πού δουλεύουμε νά γνωρίζουμε καί τούς δύο χώρους. Ἡ Κινηματογραφική Συνάντηση Φιλίας πού ὀργανώσαμε πρόσφατα εἶχε αὐτόν ἀκριβῶς τό σκοπό. Προβλήθηκαν ταινίες ἀπό τήν Ἑλλάδα, τήν Τουρκία καί τήν Κύπρο. Ἦταν ἕνα καθαρά πολιτικό γεγονός καί θέλαμε νά δείξουμε ὅτι ἐμεῖς ἐδῶ πέρα ἀποτελοῦμε μιά γέφυρα συναδέλφωσης πέρα ἀπό τίς ὁποιες διαφορές.

Κάνουμε 3-4 προβολές τήν ἑβδομάδα μέ μέσο ὅρο θεατῶν κατά ταινία γύρω στούς 400. Τά ἔξοδα κάθε προβολῆς γιά τίς ταινίες πού φέρνουμε ἀπ' τήν Ἑλλάδα εἶναι γύρω στίς 15.000 δρχ. στά ὁποία περιλαμβάνονται τό ἐνοίκιο τῆς κόπιας, μεταφορικά, ἐκτελωνισμός κλπ. Εὐτυχώς δέν πληρώνουμε ἐνοίκιο κινηματογράφου, κάνουμε τίς προβολές μας μέσα στήν αἴθουσα προβολῶν τοῦ Γραφείου Δημοσίων Πληροφοριῶν (τό ἀντίστοιχο τοῦ Γραφείου Τύπου καί Πληροφοριῶν τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὑπουργείου Ἐξωτερικῶν).

Τήν αἴθουσα μάς τήν παραχωροῦν ἀπό τό 1977, μέ τή μεσολάβηση τῆς Μορφωτικῆς Ὑπηρεσίας τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας. Μήν σέ παραξενεύει τό γεγονός αὐτό, τά πολιτικά ἤθη ἐδῶ εἶναι διαφορετικά ἀπ' ὅτι στήν Ἑλλάδα. Αὐτή ἡ διευκόλυνση βέβαια δέν μάς ἔχει δεσμεύσει καθόλου ἀπό τό νά ἐπιτεθοῦμε ἀρκετές φορές στήν Ὑπηρεσία Λογοκρισίας γιά ἐπεμβάσεις πού ἔκαναν σέ καλλιτεχνικές ταινίες. Παρ' ὅλα αὐτά τό ἔργο τῆς Λέσχης ἀναγνωρίζεται, μάς ἐκτιμοῦν καί συνυπάρχουμε.

ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΛΕΣΧΩΝ

1. *Ἀγρίνιο*
   Κινηματογραφικό ἐργαστήρι Δήμου Ἀγρινίου
   Κώστας Πατρώνης - Τηλ. 20446
   Πάροδος Χαρίτων 6 - Ἀγρίνιο.
2. *Λακωνία*
   Κινηματογραφική Λέσχη Βλαχιώτη
   (Παράρτημα «Ταινιοθήκης»)
3. *Πειραιάς*
   Ἑταιρεία γιά τόν Κινηματογράφο τήν Τέχνη καί τόν Πολιτισμό — Ἀφεντούλη 4 — Πειραιάς.
4. *Δράμα*
   Στέγη Γραμμάτων καί Τεχνῶν — Λ. Λαμπριανίδη 40 — Δράμα.
5. *Κέρκυρα*
   Καλλιτεχνική Λέσχη Κέρκυρας — Ξενοφῶν Βλάχος — Ἰωάννου Ρωμανοῦ 6 — Κέρκυρα.

Διευθύνσεις

1. *Ἑταιρία Ἑλλήνων Σκηνοθετῶν*
   Μαντζάρου 10 - Ἀθήνα Τ.Τ. 135 - Τηλ. 3618.580
2. *Γιά τήν ΠΕΚΚ καί τήν Ὁμοσπονδία Λεσχῶν:*
   Νίνος Φένεκ Μικελίδης
   Λευκωσίας 4 - Ἀθήνα Τ.Τ. 823

Ἀλλαγή Διεύθυνσης

Κύπρος
Κινηματογραφική Κίνηση Κύπρου Τ.Κ. 3803. Λευκωσία Κύπρος.

Ἐπιστολές

ΚΥΠΡΟΣ

κινηματογραφική κίνηση κύπρου
Τ.Κ. 3803 - Λευκωσία, Κύπρος
τηλ. 50542

Λευκωσία 1.9.1981

Φίλε Λευτέρη,

Τό τεύχος 28-29 τού *Σύγχρονου Κινηματογράφου*, γιά τό δίμηνο Μάιο-Ἰούλιο, στό ὁποίο παρουσιάζεις τίς κινηματογραφικές λέσχες τόσο στήν Ἑλλάδα ὅσο καί στήν Κύπρο, βρίσκει τήν Κινηματογραφική Κίνηση ἑτοιμη γιά τή νέα περίοδο προβολών της ἀπό Σεπτέμβριο μέχρι Δεκέμβριο.

Ἡ Κίνηση κλείνει σέ λίγο ἕνα χρόνο δράσης καί παρά τίς γνωστές δυσκολίες πού ἀντιμετωπίζει μιά λέσχη, ἐν τούτοις συνεχίζει τίς δραστηριότητές της συμβάλλοντας ὁπως καί οἱ ἄλλες λέσχες τού τόπου στήν προώθηση τής κινηματογραφικής κουλτούρας στό νησί μας.

Σοῦ στέλνουμε τόν προγραμματισμό τῶν προβολών μας γιά τήν πιό πάνω περίοδο, γιά μιά πρώτη γνωριμία μέ τήν δουλειά μας, μιά καί κατά τήν ἐδώ παραμονή σου ἡ Κίνηση βρισκόταν τότε στά πρώτα της δύσκολα βήματα. Ἐπίσης σοῦ στέλνουμε ἕνα πρόγραμμα μιάς ἐκτακτης ἐκδήλωσης γιά οἰκονομική ἐνίσχυση, μέ τήν προβολή τής Σοβιετικής ταινίας *Ἡ Μόσχα δέν πιστεύει στά δάκρυα*, μιά καί τό οἰκονομικό εἶναι ἀπό τά μεγαλύτερα προβλήματα πού ἀντιμετωπίζουμε.

Σημειώνουμε ἐπίσης ὅτι ἡ Κίνηση πέρα ἀπό τίς τακτικές της ἑβδομαδιαίες προβολές στή Λευκωσία ὅπου βρίσκεται ἡ ἕδρα της πραγματοποιεί καί προβολές στά χωριά μέ στόχο τήν πολιτιστική ἀποκέντρωση.

Ἐλπίζουμε πώς μέ αὐτή τήν εὐκαιρία θά καθιερώσουμε μιά ἐπαφή καί συνεργασία γιά τά κινηματογραφικά ἡ ὁποία τόσο μάς ἐνδιαφέρει καί θά μάς βοηθήσει γιά μιά παραπέρα ἀνάπτυξη καί προώθηση τού κινηματογράφου.

Φιλικά

Σούλα Κλεάνθους-Χατζηκυριάκου.
Γραμματέας Κινηματογραφικής Κίνησης Κύπρου.

ΜΥΤΙΛΗΝΗ

Ἀγαπητέ Λευτέρη

Σχετικά μέ τή Λέσχη μας, γνωρίζεις τά πράγματα ἀπό πολύ κοντά. Τό μόνο νέο στοιχείο γιά τή Μυτιλήνη εἶναι τό ὅτι ἀπό τόν περασμένο Ὀκτώβρη ἀρχισε νά λειτουργεί καί μιά νέα Λέσχη (;) ἡ «Λέσχη Φίλων Παλαιού Κινηματογράφου». Στήν ἀρχική της διακήρυξη ἔλεγε ὅτι στόχος της εἶναι νά καλύψει τόν «ψυχαγωγικό καλό κινηματογράφο», μιάς καί ἡ ἄλλη Λέσχη, δηλαδή ἐμεῖς, στρέφεται σέ ταινίες πολιτικές ἡ προβληματισμού ὁπως ἔλεγαν. Μέχρι σήμερα προβάλλει μιά φορά τήν ἑβδομάδα ταινίες ἐμπορικές μέ ὀνόματα μαγνήτες. Τίποτε ἄλλο. Οὔτε πρόγραμμα, οὔτε συζητήσεις κλπ. Μάλιστα τελευταία ἀρχισαν νά προβάλλουν σέ ἄλλον κινηματογράφο τής πόλης τήν ἴδια μέρα καί ὥρα μέ μάς!

Βασική τους ἐπιδίωξη ὁμως ἦταν νά χτυπήσουν ἐμάς, μιάς καί εἴμαστε τό πρώτο πολιτιστικό σωματειο πού δέν εἶχε σχέση μέ τή δεξιά. Σέ γενικές γραμμές κατάφεραν νά χαρακτηριστοῦν σάν ἡ «Δεξιά Λέσχη». Ἐμεῖς φυσικά εἴμαστε ἡ «Ἀριστερή Λέσχη». Περιττό νά σοῦ πώ ὅτι ἔχουν ἀπό πολλές πλευρές ὑποστήριξη.

Παρ' ὅλα αὐτά ἐμεῖς στεκόμαστε καί συνεχίζουμε. Τά οἰκονομικά μας προβλήματα ὁμως μεγαλώνουν.

Αὐτά. Σέ χαιρετώ καί σοῦ εὔχομαι ἐπιτυχία στήν προσπάθειά σου.

Φιλικά
Δημήτρης Σάββας

ΣΥΡΟΣ

Ἑλληνική Δημοκρατία
Νομαρχία Κυκλάδων
Κέντρον Ἐπιμορφώσεως Ἐρμουπόλεως Σύρου
Χίου 35 - τηλ. 23411
Ἀρ. Πρωτ. Δ.Υ.

Σύρος 2.3.1981

Ἀγαπητέ Κύριε,

Ἔχω νά σάς γνωρίσω ὅτι τό Κέντρο μας ἀνέλαβε τήν Κινηματογραφική Λέσχη Σύρου μόλις πρό ὀλίγων ἡμερών καί συνεπώς δέν ὑπάρχει πρός τό παρόν δυνατότης νά συμπληρωθεί τό σχετικό ἔντυπο πού μάς στείλατε διότι ὁλα εὑρίσκονται στήν ἀρχή.

Ἐάν ἐσεῖς ἐχετε κάτι πού μπορεί νά βοηθήσει στήν προσπάθειά μας, σάς παρακαλώ νά μάς τό στείλετε.

Μέ εὐχαριστίες
Ὁ Δ/ντής τού Κέντρου
Ἰωάννης Κωλέττης

ΑΓΡΙΝΙΟ

Τό Κινηματογραφικό Ἐργαστήρι εἶναι τμήμα τού Πνευματικού Κέντρου τού Δήμου Ἀγρινίου. Ἀποτελείται ἀπό μιά ἀνοιχτή ὁμάδα δουλειάς, ὅπου μπορεί νά συμμετάσχει ὁ καθένας καί ἡ ὁποία φροντίζει γιά τίς προβολές.

Τό Ἐργαστήρι ἀρχισε νά λειτουργεί τό 1977 καί ἀπό τότε συνεχίζει χωρίς διακοπή. Οἱ ταινίες — μιά κάθε ἑβδομάδα — προβάλλονται στό Δημοτικό Θέατρο καί ἔτσι ἀποφεύγονται τά ἔξοδα γιά νοίκι αἰθουσας. Συνήθως παρακολουθοῦν τίς ταινίες 150-200 ἄτομα, σέ μερικές ὁμως ταινίες οἱ θεατές ἦταν γύρω στούς 400.

Τά προηγούμενα χρόνια ἡ ἐπιλογή τών ταινιών γινότανε κατά κανόνα χωρίς ἐνότητες, δηλαδή παίζαμε σκόρπιες καλές ταινίες. Τελευ-

ταία κάναμε ἐπιλογή κατά ἐνότητες τών τεσσάρων ταινιών, εἴχαμε δηλ. μήνα Ἀμερικάνικου κινηματογράφου, Ἰταλικού, Πολωνικού, Ἑλληνικού κλπ. Στίς ἐπιλογές μας πάντα ὑπάρχει τό σκεπτικό νά φέρνουμε ταινίες πού νά εἶναι ἀρτιες τεχνικά ἀλλά παράλληλα νά ἔχουν καί κάποιο περιεχόμενο. Ἐπίσης ἔχουν ὀργανωθεί κατά καιρούς ἑβδομάδες ἀντιφασιστικού κινηματογράφου, ἀφιερώματα σέ ταινίες μικρού μήκους κλπ. Πρίν ἀπό κάθε προβολή μοιράζουμε πολυγραφημένα κείμενα πού ἀναφέρονται στό συγκεκριμένο ἔργο.

Μερικές φορές φέραμε καί σκηνοθέτες ἀπό τήν Ἀθήνα γιά νά μιλήσουν καί ἐπιχειρήσαμε νά κάνουμε διάλογο - συζήτηση μέ τούς θεατές. Ἡ γνωστοποίηση τών προβολών γίνεται μέ ἀφίσες - καλέσματα πού κολλάμε στήν πόλη. Τά καλοκαίρια οἱ προβολές γίνονται στό θερινό Δημοτικό Θέατρο.

Ἕνα ἀπό τά προβλήματά μας εἶναι οἱ ἀκριβές τιμές πού πληρώνουμε στίς ἑταιρείες διανομής τού ἐμπορικού κυκλώματος. Ἄλλο ἕνα πρόβλημά μας εἶναι ὅτι δέν ἔχουμε φέρει ἀκόμα, σέ ἱκανοποιητικό βαθμό, στίς προβολές μας τόν ἁπλό κόσμο τής γειτονιάς. Τό κοινό μας εἶναι συγκεκριμένο καί σέ γενικές γραμμές ἐπαναλαμβάνεται.

Πιστεύουμε ὅτι γενικά τό Κινηματογραφικό Ἐργαστήρι ἔχει προσφέρει ἀρκετά πράγματα στό κινηματογραφόφιλο κοινό τού Ἀγρινίου ὁμως οἱ λέσχες πρέπει νά πειραματίζονται, νά ψάχνουν νέους τρόπους διαρκώς γιατί ὁ κάθε τόπος ἔχει τίς δικές του ἰδιομορφίες. Πιστεύουμε ἀκόμα ὅτι ἔχουμε πολύ δρόμο νά διανύσουμε γιά νά προσφέρουμε κάτι καλύτερο.

Κινηματογραφικό ἐργαστήρι

ΔΗΜΟΥ ΑΓΡΙΝΙΟΥ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ

ΠΕΙΡΑΙΑΣ

Α

Ἡ Κινηματογραφική Λέσχη Πειραιά (Κ.Λ.Π.) ἱδρύθηκε τό 1961 καί ἔκλεισε τό 1967 μέ τήν δικτατορία. Τό 1974, μέ τή μεταπολίτευση, ξανάρχισε νά λειτουργεί καί ἀπό τό 1975 ἀρχισε καί ἡ ὀργανωμένη παρέμβαση τών κομμάτων καί τών νεολαιών τους στή ζωή της. Αὐτό, ἀλλά κύρια ἡ πολιτιστική ἀνάγκη γιά καλό κινηματογράφο πού ἐκπλήρωνε ἡ Λέσχη στόν πολιτιστικά μίζερο Πειραιά, ἐπιτάχυνε τήν μαζικοποίησή της καθιστώντας την ἀπό τούς πιό μεγάλους συλλόγους τής Ἑλλάδας.

Ἡ μαζικοποίηση ὁμως αὐτή ἀνοιξε καί τήν ὀρεξη τής ΚΝΕ νά ἁλώσει τόν σύλλογο γιά νά προσθέσει μιά ἀκόμα σφραγίδα στήν «ἐξουσία» της. Ἔτσι τό 1979 καί μέ τή γνωστή της τακτική νά κινητοποιεί ὁλες τίς δυνάμεις της τού Λεκανοπεδίου, ἀν πρόκειται νά καταλάβει ἕνα ἀκόμα ἐλεύθερο χώρο, ἀποκτάει τήν ἀπόλυτη πλειοψηφία στό Διοικητικό Συμβούλιο, ἀφήνοντας ἀπ' ἔξω ἀτομα πού πραγματικά ἐνδιαφέρονταν γιά τόν Σύλλογο καί τόν κινηματογράφο.

Ἡ ἀποτυχία της ὁμως γιά πολιτιστική προσφορά καί ἡ γραμμή της νά πνίγει κάθε μορφή ἀμφισβήτησης, τήν ἀπομονώνει ἀπ' ὁλα τά μέλη πού κύρια ζητούν ἀπό ἕνα πολιτιστικό σύλλογο νά ἐκφράζονται ὁλοι καί ὁλα, καί τήν ἐπόμενη χρονιά παρά τίς κινητοποίησεις της χάνει τήν πλειοψηφία στό Δ.Σ., τήν ὁποία κερδίζει μιά συσπείρωση ἀπό ἐνεργά μέλη τής Λέσχης διαφορετικών πολιτικών καί πολιτιστικών ἀντιλήψεων (Ρηγάδες, Πανελλαδικάριοι, ἀνένταχτοι κλπ) πού ὁμως τούς ἑνώνει ἡ ἀντίθεσή τους στό καπέλωμα τής Κ.Λ.Π. ἀπό ὁποιονδήποτε καί εἰδικά ἀπό τήν ΚΝΕ, ὁπου ἀν μή τι ἄλλο στό πολιτιστικό ἐκφράζει τή συντήρηση, τήν ὀπισθοδρόμηση, τήν ἀνελευθερία, τή «γραμμή», τήν ἀλλη ἐξάρτηση.

Πράγματι τή χρονιά αὐτή (1980-1981) ἡ Κ.Λ.Π. βρίσκει μιά νέα δυναμικότητα. Γίνονται οἱ πιό πολλές ἐκδηλώσεις ἀπό κάθε ἀλλη χρονιά ὁλοκληρωμένες παρουσιάσεις ταινιών, ἀφιερώματα - κύκλοι, ἡ ἑβδομάδα μέ τό περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* καί πολλά ἄλλα. Ὁ ρόλος τού Δ.Σ. παύει νά εἶναι καθοριστικός καί δίνεται ἡ εὐκαιρία στά μέλη νά παρουσιάζουν μόνα τους ἡ μέ ἄλλους, κύκλους προβολών, νά ὀργανώνουν συζητήσεις, ἐκδηλώσεις κλπ. Γίνεται γιά πρώτη φορά μιά προσπάθεια νά μεταβληθούν τά μέλη ἀπό δέκτες - θεατές σέ δημιουργούς τού πολιτιστικού γεγονότος καί ἡ Κ.Λ.Π. ἀπό κινηματογράφο τέχνης σέ ζωντανό πολιτιστικό κύτταρο. Ἕνα πνεύμα ἐλευθερίας, δημιουργικότητας καί φιλικότητας ἀρχίζει νά ἐπικρατεί· πράγμα πού εἶναι, φυσικά, ἀδύνατον νά ἀποδεχτεί ἡ καθοδήγηση τής ΚΝΕ. Ἔτσι φέτος στή Γενική συνέλευση διοργανώνουν μιά ἀπό τίς μεγαλύτερες κινητοποιήσεις τής πλούσιας σέ τέτοια ἱστορία τους, ὁπου τά μέλη τής Λέσχης βρεθήκαμε νά εἱμαστε «ξένοι στόν τόπο μας» καί αὐτοί νά ἐκλέγουν στή Συνέλευση ἕνα πρωτοπαρουσιζόμενο πρόσωπο.

Μπροστά σ' αὐτή τήν ἀπαράδεκτη κατάσταση ἡ πλειοψηφία τού ἐπερχόμενου Δ.Σ. μέ ὁλα σχεδόν τά ἐνεργά μέλη τής Κ.Λ.Π. ἀποχωρούν ἀπό τή Γ.Σ. καταθέτοντας δήλωση ὅτι δέν θέλουν νά ἔχουν καμιά σχέση καί νά συμβάλουν μέ τήν παρουσία τους στίς βαρβαρότητες πού γίνονται. Τό ἴδιο βράδυ ὁλοι ὁσοι ἀποχωρήσαμε (250 ἀτομα περίπου) συγκεντρωθήκαμε στήν πλατεία Δημαρχείου ὁπου διαπιστώσαμε τό ἀδύνατο τής συνύπαρξής μας μέ τούς πολιτισμοφάγους καί ἀποφασίσαμε τή δημιουργία ἑνός νέου ἀνοιχτού, ἐλεύθερου, ἀνεξάρτητου, πλουραλιστικού πολιτιστικού συλλόγου στόν ὁποίο ὁλα τά μέλη θά ἔχουν τήν ἴδια δυνατότητα ἐκφρασης. Τίς ἐπόμενες μέρες ἀρχισε ἡ συλλογή ὑπογραφών, ἡ δημιουργία ὁμάδων, ἡ συγκρότηση τού νέου πολιτιστικού συλλόγου. Γιά ὁλους μας αὐτό πού γινόταν ἦταν μιά ἐκπληξη. Ἕνα αὐτόνομο πολιτιστικό κίνημα γεννιόταν μπροστά μας καί μέ τήν συμμετοχή μας. Ἡ μαζικότητα, ἡ προσφορά, ἡ ἐμπνευση, ἡ ἐφευρετικότητα ἀλλά καί οἱ ἀντιπαραθέσεις, οἱ κριτική καί οἱ ἀναζητήσεις ἔδιναν ἕνα τόνο στήν προσπάθεια πού γοήτευε καί τούς πιό ἀπαιτητικούς.

Ἔτσι σέ λίγες μέρες διοργανώσαμε τήν πρώτη μας προβολή σάν νέος σύλλογος: *Ἑταιρεία γιά τόν κινηματογράφο τήν τέχνη καί τόν πολιτισμό*. Καί παρότι στήν οὐσία, ὁ νέος σύλλογος

ήταν τά παλιά μέλη τής Κ.Λ.Π. μέ άλλη όνομασία, στήν πραγματικότητα ήταν καινούριος γιατί στήθηκε σέ νέα βάση άπορρίπτοντας όλα τά άρνητικά τού παλιού, σύν τό όχι δημοκρατικό καταστατικό του (τού 1961) καί προωθώντας πολύ περισσότερο τήν θετική έμπειρία τού τελευταίου ίδιως χρόνου.

Γιά τήν ιστορία — άλλά καί γιά νά διδασκόμαστε άπ' αύτή — πρέπει νά πούμε ότι οί έναπομείναντες κνίτες έκαναν έκλογές μόνοι τους καί «έξέλεξαν» ένα σχεδόν άμιγές Δ.Σ. καί γιά πρόεδρο τού ιστορικού συλλόγου ένα άγνωστο άτομο πού γιά πρώτη φορά ήρθε στή Λέσχη στή Γ.Σ. (γνωστό όμως άπό τήν ίδιότητά του τήν επαγγελματική: στέλεχος τού Κ.Κ.Ε.) Όλοι άπορήσαμε γιατί τοποθέτησαν ένα τέτοιο πρόσωπο πού ούτε μέ τήν Κ.Λ.Π. είχε καμιά σχέση ούτε μέ τόν κινηματογράφο. Ή άπορία μας κράτησε μέχρι πρόσφατα πού άνακοινώθηκαν οί ύποψήφιοι τού κόμματός του στόν Πειραιά καί τό όνομά του φιγουράριζε μαζί μέ τήν νεοαποκτηθείσα ίδιότητα τού προέδρου τής Κ.Λ.Π.!

Ή «Εταιρεία γιά τόν Κινηματογράφο τήν τέχνη καί τόν πολιτισμό» συνέχισε τίς προβολές της μέχρι τά τέλη τής άνοιξης πού έκλεισε τό Σινεάκ όπου γίνονται οί έκδηλώσεις μας. Τό καλοκαίρι συνεργαστήκαμε μέ τόν κινηματογράφο τέχνης *Άνεσις*. Ή συνεργασία αύτή συνίστατο στήν συμμετοχή μας στόν προγραμματισμό τών ταινιών τού σινεμά καί τής καθιέρωσης τής Δευτέρας σάν μέρας προβολών τής Εταιρείας.

Στίς 4 Οκτώβρη διοργανώσαμε μεγάλο λαϊκό γλέντι στήν παραλία «Βοτσαλάκια» μέ τραγούδι (Οπισθοδρομική Κομπανία, Αίμιλια Χατζιδάκι, νησιώτικα τραγούδια καί τό συγκρότημα τής Εταιρείας) χορό, χάπενινγκ καί οίνο!

Τίς έκδηλώσεις τής Εταιρείας παρακολουθούν μέχρι στιγμής γύρω στά 500 άτομα πού μέ τήν έναρξη τής χειμερινής περιόδου καί τίς τακτικές προβολές στό Σινεάκ θά γίνουν πολύ περισσότερα. Τό αίτημά μας γιά τήν παραχώρηση τού δημοτικού Σινεάκ στήν Εταιρεία γιά τίς έκδηλώσεις μας, έγινε δεκτό άπό τό Δημοτικό Συμβούλιο - μέ έξαίρεση τούς δημοτ. Συμβούλους τού Κ.Κ.Ε. πού μέ μιά πρωτοφανή σκοταδιστική ένέργεια γιά τά έλληνικά πολιτιστικά ήθη άρνήθηκαν νά συναινέσουν στήν παραχώρηση σέ ένα πολιτιστικό σύλλογο μιάς δημοτικής αίθουσας πού ύπάρχει γι' αύτό τόν σκοπό, περιφρονώντας τό δικαίωμα τών δημοτών γιά πολιτιστική έκφραση, δικαίωμα πού έχει κατακτηθεί μέ πολλούς άγώνες καί όπως φαίνεται πρέπει νά ύπερασπίζεται γιά πολύ άκόμα.

Ή Εταιρεία μας όργανώνει τίς έκδηλώσεις — προβολές της κάθε Πέμπτη καί κάθε δεύτερη Παρασκευή στό Σινεάκ (Πλατεία Δημαρχείου) στίς 8.30 μ.μ.

Β

Τρέχουσα πολιτική καί πολιτιστικές προσπάθειες

1. Ταμπλό διβάν πού θά μπορούσε νά κοσμήσει ένα δοκίμιο γιά τό έπίτιτλο θέμα, ή έμπειρία μας άπό τό 1975 καί μετά στήν Κινηματογραφική Λέσχη Πειραιά (Κ.Λ.Π.)

Τά δεδομένα:

α. Μιά κινηματογραφική λέσχη μεταπολιτευτικώς άναβιώσασα μέ τήν μορφή τού συλλόγου σωματείου.
β. Ή κινηματογραφική αίθουσα τού Δήμου Πειραιά *Σινεάκ* όπου τό προνόμιο τής δωρεάν χρησιμοποιήσεως γιά τίς προβολές.
γ. Νέοι καί νέες, καί όχι μόνον; πού ψάχνουν γιά καλή καί φτηνή κινηματογραφική προβολή, κοινό, παρέα ή καί ρομαντικοί τής πολιτιστικής μέριμνας.
δ. Τά κόμματα ή καλύτερα «τό κόμμα».

Τά έπί πενταετία τεκταινόμενα:

α. Στό *Σινεάκ* προβάλλονται δύο φίλμς τήν έβδομάδα άπό τήν Κινηματογραφική Λέσχη Πειραιά.
β. Τά φίλμς τά διαλέγει καί τά παρουσιάζει τό Διοικητικό Συμβούλιο τής Κ.Λ.Π.
γ. Τό Δ.Σ. τό έκλέγουν ψηφοφόροι οί όποίοι — μερίμνη τού «κόμματος» έμφανίζονται έκλογικώς καί έξαφανίζονται μετεκλογικώς.
δ. Τά φίλμ προβάλλονται τελικώς πρός χάριν θεατών πού δέν έχουν καμιά άμεση ή έμμεση σχέση μέ αύτούς πού τά διαλέγουν.

Τό ταμπλό όλοκληρώνεται όταν οί ένδιαφερόμενοι θεατές άποφασίζουν νά πάψουν νά είναι *μόνο* θεατές καί νά διαλέγουν οί ίδιοι καί χωρίς ένδιάμεσους αύτό πού θά δούν ή θά κάνουν.

2. Ξέρουμε ότι όλα αύτά δέν είναι ούτε πρωτοφανή ούτε πρωτάκουστα στόν χώρο τών πολιτιστικώς νηπιαγομένων, τουλάχιστον άπό τό '74 καί μετά.
Κι άν ύπάρχει τό άναμενόμενο καί γι αύτό ίσως άξιοσημείωτο είναι ή συνέπεια καί ή μέχρι τώρα πορεία τής προσπάθειας αύτής. Δέν είναι τόσο ή ποσότητα τών δραστηριοτήτων. Ούτε καί κάποια κατακτημένη ήδη ποιότητα. Είναι ένα διαφορετικό πνεύμα πού παραμέρισε — σέ πρώτη φάση — τή μιζέρεια πού παρεμβαλλόταν άνάμεσα στίς άποφάσεις τού Δ.Σ. καί στήν «ένεργοποίηση τών μελών» καί πού φαίνεται νά γονιμοποιεί τίς καλύτερες έκδοχές μέσα στά όρια τών δυνατοτήτων μας.

Ή έλλειψη κομματικοπολιτικών έπικαθορισμών, οί πρώτες νύξεις λειτουργίας μέ έλεύθερο πολιτιστικό κριτήριο έπελευθέρωσαν καταπιεσμένες δυνατότητες πού κανένας δέν είχε προβλέψει. Δέν είναι τυχαίο ότι στήν κινηματογραφική μας δουλειά, γιά πρώτη φορά αύτό τό διάστημα ξεφύγαμε άπό τό «τί θέλει νά πεί» καί πλησιάσαμε τό κινηματογραφικό γεγονός όπως μάς δίνεται σ' όλες του τίς διαστάσεις. Άν αύτά δέν είναι παρά μόνο άναλαμπές, κάποιοι πρέπει νά άναρωτηθούν γιά τό συμβιβασμό πολιτικής καί πολιτιστικών προσπαθειών. Έμείς πάντως έλπίζουμε καί προσπαθούμε γιά τή συνέχεια.

Εταιρεία γιά τόν κινηματογράφο
τήν τέχνη καί τόν πολιτισμό
Αφεντούλη 4
Πειραιάς

ταινιες τεχνης

STUDIO

Ζάν Λύκ Γκοντάρ
ΔΥΟ ΤΡΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΞΕΡΩ ΓΙ' ΑΥΤΗΝ (Γαλλία, 1966)

Λένιτσα, Ρεναί, Μπορόβτζυκ, Μαρκέρ, Ίβενς
ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΕΡ ΑΠΟ ΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

Τόμας Γκουτιέρες Άλέα
ΟΙ ΕΠΙΖΗΣΑΝΤΕΣ (Κούβα, 198)

Γκιόργκι Ντανιέλια
ΦΘΙΝΟΠΩΡΙΝΟΣ ΜΑΡΑΘΩΝΙΟΣ (Σοβιετική Ένωση, 1979)

Βλαντιμίρ Λιουμπομούντροφ
Ο ΑΝΕΜΟΣ (Σοβιετική Ένωση, 1979)

Μπόλοτ Σαμσέγιεφ
ΟΙ ΓΕΡΑΝΟΙ ΗΡΘΑΝ ΝΩΡΙΣ (Σοβιετική Ένωση, 1979)

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΡΑΒΕΥΜΕΝΩΝ ΚΙΝΟΥΜΕΝΩΝ ΣΧΕΔΙΩΝ

ΠΑΝΤΟΤΕ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ!

COLUMBIA-FOX Ο.Ε.

Το γραφείο με τους ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥΣ ΚΑΙ ΕΜΠΟΡΙΚΟΥΣ ΟΓΚΟΛΙΘΟΥΣ

Αποκλειστικοί Αντιπρόσωποι των Εταιρειών:

- COLUMBIA PICTURES
- 20TH CENTURY FOX
- WALT DISNEY PRODUCTIONS

• ΑΘΗΝΑ-ΚΑΤΩΔΙΕΤΡΙΟΥ 2
• ΤΗΛ. 3634483-3634963

Το Asktiko Θεατρο

Η ΜΟΙΡΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΩΝ ΑΝΔΡΩΝ

ΤΖΩΝ ΧΕΡΜΠΕΡΤ

ΑΚΑΤΑΛΛΗΛΟ ΓΙΑ ΘΕΑΤΕΣ ΚΑΤΩ ΤΩΝ 18 ΧΡΟΝΩΝ

Αίθουσα Άσκός
gabrielthéâtre

Κ. Παλαμά 15 τέρμα Δροσοπούλου
στάση Κλωναρίδου
Πληροφορίες-κρατήσεις: 2285508, 2522121

quatre revues/textes intégraux/nombreuses photos

THEATRE

Série créée en 1949. Bimensuel, 20 numéros par an. L'exemplaire : 20 F. (Etranger 23 F). Format 18 × 27. 1000 pièces publiées. Prix « Plaisir du Théâtre 1976 ». Chaque numéro contient : une pièce en trois actes de l'actualité de Paris ou de province, une pièce en un acte ou une fiche technique et une chronique de l'actualité théâtrale. Nombreuses photos.

Abonnement 1 an, 20 numéros : **240 F** (Etranger **280 F**)
Couplé avec **Cinéma** 1 an, 40 numéros : **460 F** (Etr. **530 F**)

CINEMA

Série créée en 1961. Bimensuel, 20 numéros par an. L'exemplaire : 20 F (Etranger 23 F) Format 18 × 27. 400 films publiés. « Lion de Saint Marc » au Festival de Venise en 1965 et 1967. Chaque numéro contient : un long métrage : dialogues in extenso et découpage, plan à plan, un supplément : « Cinémathèque » : courts métrages, dossiers, archives, ou « Anthologie » : études consacrées aux « Grands » du cinéma. Nombreuses photos.

Abonnement 1 an, 20 numéros : **245 F** (Etranger **285 F**)
Couplé avec **Théâtre** 1 an, 40 numéros : **460 F** (Etr. **530 F**)

OPÉRA

Série créée en 1976. Bimestriel, 7 numéros par an. L'exemplaire : 45 F. (Etranger 50 F). Format 18 × 27. Chaque numéro contient : le texte intégral bilingue d'un opéra avec études, un commentaire musical et littéraire, l'œuvre à l'affiche, discographie, bibliographie et iconographie très complète. Nombreuses photos.

Abonnement 1 an, 7 numéros : **244 F** (Etranger **310 F**)

BALLET DANSE

Nouvelle revue. 4 numéros par an. L'exemplaire : 45 F. (Etranger 50 F). Format 18 × 27. Chaque numéro contient l'analyse intégrale d'un ballet du répertoire classique romantique ou contemporain, avec un commentaire musical, littéraire, chorégraphique, scénographique, historique. Une discographie et une bibliographie de référence, une très importante iconographie.

Abonnement 1 an 4 numéros : **140 F** (Etranger **156 F**)

l'Avant scène

BON DE COMMANDE

à découper et à renvoyer avec votre règlement à
L'Avant-Scène 27, rue Saint-André-des-Arts 75006 Paris. CCP Paris 7353.00 V (Tél. 325.52.29)

Nom ——— Prénom ———
Adresse ——— Code postal ———
☐ Je m'abonne à ———
Je joins la somme de ———
☐ Je désire recevoir gratuitement le Catalogue complet de l'Avant-Scène.

Ἡ ἐκπληξη τῆς χρονιᾶς
ἀπό τήν
ΖΗΝΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗΣ & ΣΙΑ Ο.Ε.
ΓΡΑΒΙΑΣ 9-13 * ΑΘΗΝΑ * ΤΗΛ. 36.21.322 * 64.48.692

ΜΙΑ ΑΥΘΕΝΤΙΚΗ ΕΡΩΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ
ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΕ ΑΝΤΡΕΣ

ΦΡΑΝΚ ΡΙΠΠΛΟ

ΤΑΞΕΙ ΓΙΑ ΤΑ ΑΠΟΧΩΡΗΤΗΡΙΑ

(ΤΑΧΙ ΖΥΜ ΚΛΟ)

ΓΝΩΡΙΖΕΙ ΠΡΩΤΟΦΑΝΗ ΓΙΑ ΤΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΕΠΙΤΥΧΙΑ Σ' ΟΛΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ!..

Στίς ἀρχές τοῦ '82 στούς κινηματογράφους

ΕΛΛΗ και ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ

Τό περιοδικό

ἀντί

κάθε δεύτερο Σάββατο
σᾶς ἐνημερώνει γιά:

τά ἑλληνικά πολιτικά πράγματα
. τίς τάσεις στό χῶρο τῆς Ἀριστερᾶς
τά διεθνῆ θέματα
τήν πνευματική ζωή τοῦ τόπου

●

ἀντί
ἀποκαλυπτικό
ἐπίκαιρο
ἀντικειμενικό

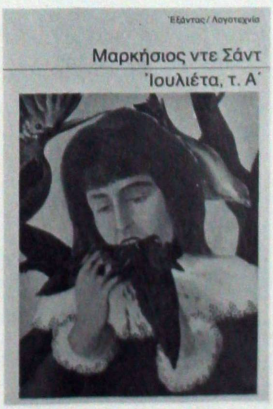
Ἑξάντας / Λογοτεχνία

ΜΑΡΚΗΣΙΟΣ ΝΤΕ ΣΑΝΤ

ΕΡΓΑ

Τὸ εἰκονοκλαστικὸ ἔργο τοὺ «θείου» μαρκήσιου ἀνοίγει μαὺρες τρὺπες στὸ ψεὺτικο φωτοστέφανο ποὺ σφετερίζεται τὸ ἄτομο. Φέρνοντας στὴν ἐπιφάνεια τὰ ἀλληλοσυγκρουόμενα στοιχεία τοὺ ὑποσυνείδητου τάραξε μὲ τὴν «πορνογραφικὴ» του ἐπιφάνεια ὀλες τίς κοινωνίες κι ὀλα τὰ καθεστὼτα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης ὡς τίς μέρες μας

Ἡ φιλοσοφία
στὸ μπουντουὰρ
*
Οἱ 120
μέρες τῶν Σοδόμων
*
Ἰουλιέτα



ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ: ΚΩΛΕΤΤΗ 11, ΑΘΗΝΑ 145, τηλ. 36.04.885

ΤΟ ΑΚΡΟΚΕΡΑΜΟ
ΚΑΙ ΑΛΛΑ
ΠΗΛΟΤΕΧΝΗΜΑΤΑ

ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ

εξαντας