



# ΑΝΤΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου

ΤΕΥΧΟΣ Νο 14

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ - ΜΑΡΤΙΟΣ - ΑΠΡΙΛΙΟΣ 96

ΧΡΟΝΟΣ Δ'

ΤΙΜΗ 600 ΔΡΧ.

38/63706

600/480



ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΩΝ

✓ ΝΙΚΟΥ ΚΟΛΟΒΟΥ  
✓ ΘΟΔΩΡΟΥ ΣΟΥΜΑ  
✓ ΤΑΣΟΥ ΜΑΡΓΕΛΟΥ  
✓ ΛΥΚ ΜΟΥΛΕ

## ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

100 ΧΡΟΝΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

✓ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
✓ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΜΟΝΑΧΟΥ  
✓ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΩΝ  
✓ ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ

**ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ:** Σταύρος Τσιώλης, Λουζία Ριζάκη, Γιώργος Κουζούνης, Αντουανέττα Αγγελίδη



**ΧΡΟΝΟΣ Δ', ΤΕΥΧΟΣ Νο 14**  
**ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ-ΜΑΡΤΙΟΣ-ΑΠΡΙΛΙΟΣ 96**  
**Τιμή τεύχους 600 δρχ.**

**Ταχ. Διεύθυνση:** Ευδόξου 60-62, Αθήνα 117 43

**Γραφεία:**

Γκούρα 152, Πειραιάς 185 46

τηλ. 4633581, 9012987 Fax: 9012987

**Ιδιοκτήτης:**

Αστική μη Κερδοσκοπική Εταιρεία "ΚΑΠΑ"

**Εκδότης - Υπεύθυνος σύμφωνα με το νόμο:**

Φραγκούλης Γιάννης

**Διευθυντής:** Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος

**Αρχισυντάκτης:** Ανδριόπουλος Γιώργος

**Υπεύθυνος αρχείου:** Ιωσηφίδης Σιμεών

**Συντακτική Επιτροπή:** Ανδριόπουλος Γιώργος,

Ανδρόντης Διονύσης, Ιωσηφίδης Σιμεών,

Μπλάθας Κώστας, Φουρτούνης Βασίλης, Φρα-

γκούλης Γιάννης, Χατζηπαρασκευαΐδης

Απόστολος

**Σύμβουλος έκδοσης:** Λαγκαδινός Νίκος

**Νομικός σύμβουλος:** Καρκανιάς Γιάννης, τηλ.

3605437.

**Εκτύπωση:** Χ. Ζαχαρόπουλος - Δ. Σιταράς -

Γ. Ζαχαρόπουλος Ο.Ε., Κύπρου 9, 183 46

Μοσχάτο, τηλ. 4817381

Οι απόψεις και οι γνώμες ενυπόγραφων άρθρων βαρύνουν τους υπογράφοντες και σε καμιά περίπτωση το περιοδικό.

**"anti-KINIMATOGRAFOS"**

Trimonthly cinema review,

Goura 152, Piraeus 185 46 GREECE,

tel. 01-4633581,9012987.

**"anti-KINIMATOGRAFOS"**

Edition trimestrielle pour le cinema. Goura 152,

Pireas 185 46 GRECE, tel. 01-4633581,9012987.

**Ετήσια συνδρομή εσωτερικού:** 2000 δρχ., 3000

δρχ. για Δημόσιο και Οργανισμούς.

**Ετήσια συνδρομή εξωτερικού (αεροπορικά):**

Κύπρος: 10\$U.S.A., Ευρώπη: 15\$U.S.A.,

Άλλες χώρες: 20\$ U.S.A.

**Συνεργασίες** δεχόμαστε από κάθε ενδιαφερόμενο.

Τα άρθρα πρέπει να είναι ενυπόγραφα και να έχουν διεύθυνση και τηλέφωνο του αρθρογράφου. Χειρόγραφα και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε περίπτωση. Επιτρέπεται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρθρων αρκεί να αναφέρεται η πηγή.

**Εμβάσματα και επιταγές:** Φουρτούνης Βασίλης, Σταγείρων 3, 115 22 Αθήνα.

**Το περιοδικό πωλείται στα εξής σημεία:**

**Βιβλιοπωλεία:** Εστία, Δωδώνη, Θεμέλιο, Πολιτεία, Πρωτοπορία, Ελεύθερος Τύπος, Κομμούνια, Πύρινος Κόσμος, Παρά Πέντε, Κέδρος, Σολάρις, Λογοθέτης, Αυγόκερως, στην Αθήνα και Παρατηρητής, Πράξις, στη Θεσσαλονίκη.

**Περίπτερα:** Νομικής, Φυσικού - Χημείου, πλ. Εξαρχείων, πλ. Κάννιγγος, πλ. Ομονοίας, Σταδίου, Ακαδημίας.

**Κινηματογράφοι:** Αλφάβιλ, Άστυ, Δαναός, Σινέ Παράδεισος και στη Λέσχη Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών.

**Δισκοπωλεία:** Metropolis.

Για προηγούμενα τεύχη στα γραφεία του περιοδικού αντι-KINIMATOΓΡΑΦΟΣ, Γκούρα 152, τηλ.: 4633581 ή βιβλ. Παρά Πέντε, Ιπποκράτους και Αραχώβης.

ISSN 1106-3351

Μέλος της Ένωσης Εκδοτών Συντακτών

Περιοδικών Πολιτιστικών Αναζητήσεων

(Ε.Ε.Σ.Π.Α.Ν.)

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

|                            |    |
|----------------------------|----|
| Σημείωμα της Σύνταξης      | 1  |
| Αλιεύοντας κινηματογραφικά | 2  |
| Βιβλιομανία                | 40 |

### ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

|                      |    |
|----------------------|----|
| Σταύρος Τσιώλης      | 4  |
| Λουκία Ρικάκη        | 10 |
| Γιώργος Κουζούνης    | 18 |
| Αντουανέττα Αγγελόση | 23 |

### ΑΦΙΕΡΩΜΑ

#### 100 ΧΡΟΝΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ 18-23

#### Θέματα

|                                                  |    |
|--------------------------------------------------|----|
| Αμερικάνικος κινηματογράφος (1900-1995)          | 14 |
| Εξομολογήσεις ενός σινεφίλ                       | 16 |
| Διαρκεί μόνον αυτό που έχει λόγους να ξαναρχίσει | 22 |
| Λουκίνο Βισκόντι                                 | 28 |
| Οι ψευδαισθήσεις (1895 - 1907)                   | 27 |

### ΑΠΟΨΕΙΣ

|                                                     |    |
|-----------------------------------------------------|----|
| Το ζήτημα της ιστορίας στη νεότερη σεναριογραφία    | 8  |
| Η κριτική λογοκρισία του 36ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης | 12 |
| Κινηματογράφος - κλειστή αίθουσα - σχολιάδι         | 31 |
| Αντιγραφή στο Μιχάλη Κακογιάννη                     | 33 |

### ΦΕΣΤΙΒΑΛ

|                                     |    |
|-------------------------------------|----|
| Η γιορτή αρχίσει απ' τη Θεσσαλονίκη | 29 |
|-------------------------------------|----|

### ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

|                            |
|----------------------------|
| Το τέλος                   |
| Συνθήκες υιοθέτησης        |
| Η πωλή των χαμένων παιδιών |
| Η Μαριόμπα                 |

11-000000003902



# ΒΑΡΥ ΤΟ ΦΟΡΤΙΟ!



Εξώφυλλο: Άννα Μανιάνη

Συνεχίζουμε το δεύτερο και τελευταίο μέρος του αφιερώματος στα 100 χρόνια του κινηματογράφου. Δεν μπορεί παρά ο συνειρμός των σκέψεών μας να μας πηγαίνει (που αλλού;) στον ελληνικό κινηματογράφο. Αυτός ο παραγνωρισμένος, ο αδικημένος και συγχρόνως ο υπέροχος. Ο ελληνικός κινηματογράφος μπορεί να μην έχει κλείσει 100 χρόνια, αλλά περνά ήδη την τρίτη φάση της ζωής του.

Από την "προϊστορία" του, όπως λένε μερικοί τα πρώτα χρόνια μέχρι την δεκαετία του '50, μέχρι σήμερα πολλά έχουν γίνει. Αποφασιστικά βήματα που προσφέρουν στο οικοδόμημα της εβδομής τέχνης έχουν γίνει και έχουμε φτάσει σε σημείο να μιλάμε για ελληνικό κινηματογράφο, κινηματογράφο δημιουργών, κινηματογράφο εμπορικό. Φτάσαμε ακόμη στο σημείο να θέσουμε το σημείο 0, να μιλήσουμε για Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (ΠΕΚ) και Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (ΝΕΚ). Όμως και αυτός ο ΝΕΚ έχει αρχίσει ήδη να παλιώνει, να δείχνει σημάδια γήρανσης, οι ρυτίδες να φαίνονται έντονα.

Ξενοφέρτες ενέσεις δεν λειτούργησαν ως ανανεωτικό υλικό, αλλά οι μιμήσεις ξένων υποδειγμάτων - κινηματογραφικών έδωξαν το πολύ κοινό και στην καλύτερη των περιπτώσεων γκετοποιήσαν ένα κοινό. Ο "ρατσιστικός" χαρακτηρισμός "κουλουριάρικες" κατέληξε να είναι περισσότερο επιθετικός παρά προσδιοριστικός. Εδώ και τρία χρόνια η κατάσταση άρχισε να αλλάζει. Ο κόσμος πάει στον κινηματογράφο, βλέπει και ελληνικές ταινίες και αφιερώνει τον χρόνο του σε ταινίες διαρκής και επίπονης παρακολούθησης και σε ταινίες δύσκολες στην αποκωδικοποίησή τους. Παράλληλα νέοι δημιουργοί παίρνουν τη σκυτάλη απ' τους παλιότερους και δημιουργούν νέα δείγματα γραφής. Μπορούμε τώρα, με συγκρατημένη αισιοδοξία, να μιλάμε για ανανέωση του ελληνικού κινηματογράφου, αλλά τα προβλήματα δεν έχουν βρει ακόμα το δρόμο της επίλυσής τους.

Ο δρόμος είναι γεμάτος εμπόδια και οι παγίδες πολλές. Οι έλληνες κινηματογραφιστές ξέρουν ότι πολλές φορές θα γελάσουν, αλλά περισσότερο θα κλάψουν, πολλές φορές θα δεχτούν συγχαρητήρια, αλλά περισσότερες ύπουλα θα τους επιτεθούν. Θα γνωρίσουν πολλούς φίλους, αλλά πολλοί από αυτούς θα μεταμορφωθούν σε εχθρούς. Ο δρόμος της επιτυχίας οδηγεί σ' ένα σταυροδρόμι: από τη μια η τηλεόραση και η διαφήμιση και από την άλλη η δουλειά του δημιουργού. Από τη μια η ομοιομορφία και από την άλλη η διαφορετικότητα. Η ομοιομορφία του ηλεκτρονικού τρόπου έκφρασης που καταδυναστεύει τον σκηνοθέτη και η διαφορετικότητα του σεαυλού είναι οι δύο βασικές επιλογές των νέων ελλήνων σκηνοθετών. Στους ώμους τους σηκώνουν το βάρος της ιστορίας, της παράδοσης και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο στόχος τους διττός: να μην απογοητευθεί το ελληνικό κοινό και να υπάρξει άνοδος του ποιοτικού επιπέδου των ελληνικών ταινιών. Θα βρουν άραγε συμπαραστάτες στον δύσκολο αυτό αγώνα;

Θα είναι η κριτική αντικειμενική, έτσι ώστε να μην επηρεάζει αρνητικά - άδικα - το κοινό απέναντι στις ελληνικές ταινίες; Θα τους βοηθήσει το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, διαθέτοντας περισσότερα λεφτά και γι' αυτούς; Θα αυξήσει η πολιτεία την επιχορήγησή τους για τον κινηματογράφο; Θα πιεστούν τα τηλεοπτικά κανάλια να καταβάλλουν τα λεφτά, το 1,5% απ' τα έσοδα απ' τις διαφημίσεις, για να διατεθούν σε κινηματογραφικές παραγωγές; Και πως θα διασφαλιστεί ότι αυτές οι παραγωγές δεν θα είναι κομμένες και ραμμένες για τα τηλεοπτικά κανάλια; Ερωτήματα που, στην αρχή της δεύτερης εκατονταετίας του κινηματογράφου, τίθενται αμελίκτα εμπρός σε πιονιέρους και συνοδοιπόρους. Ας κρατήσουμε τη συγκρατημένη αισιοδοξία μας και ας περιμένουμε τις κρίσιμες απαντήσεις.

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ



## ΕΠΙΑΝ...

### ΕΜΙΡ ΚΟΥΣΤΟΥΡΙΤΣΑ

"Είμαι "κρατημένος", γενικώς, όσον αφορά τη δραστηριότητα διαφόρων φιλανθρωπικών οργανώσεων γιατί, ουσιαστικά, οξύνουν το υπάρχον πρόβλημα, αλλά στην περίπτωση του "Καραβανιού" πρωταρχικά το ενδιαφέρον δίνεται στα παιδιά και η πράξη βοήθειας έχει και μια πολιτική χροιά".

### BIM BENTERΣ

"Όταν το καδράρισμα ήταν όπως το ήθελε, ή έπεται από μια παρεξήγηση καταλάβαινε, βούρκωνε. Ήδη από την προετοιμασία του φιλμ, τα υγρά μάτια του ήταν συχνά η καλύτερη απόδειξη ότι βρισκόμασταν στο σωστό δρόμο. Κοιτάζοντας αυτόν τον άνδρα, τον υπερήφανο και αριστοκρατικό, που όλη του τη ζωή δεν έδειχνε τις αδυναμίες του, να παρουσιάζεται τώρα τόσο ευαίσθητος και πονεμένος, είναι για μας μια εμπειρία που θέτει σε αμφισβήτηση τη σκληράδα μας".

### ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΡΙΤΟΣ

"Οράματα "επί χάρτου" έχουν ξαναδεί το φως, με σκοπό, πάντοτε, τη διατύπωση μιας πλέον αποτελεσματικής πολιτικής. Θυμάμαι το μεστό κείμενο που είχε διαβάσει ο τότε αντιπρόεδρος του ΕΚΚ, Δημήτρης Σταύρακας, στη Γ.Σ. το 1991. Στη συνέχεια, όπως ήταν αναμενόμενο, το κείμενο εκείνο δεν απασχόλησε ποτέ το Δ.Σ. του Κέντρου. "Αναπαύτηκε" σε κάποιο ερμάριο ή σε κάποιο συρτάρι".

➔ Για πρώτη ίσως φορά δυο μεγάλοι σκηνοθέτες συνεργάστηκαν για μια ταινία: ο Βιμ Βέντερς στα πλατώ και ο Μικελάντζελο Αντονιόνι απ' το κρεβάτι ακινητοποιημένος από ένα εγκεφαλικό. Το αποτέλεσμα, την ταινία ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΑ ΣΥΝΝΕΦΑ, το είδαμε στη Θεσσαλονίκη στα πλαίσια του Φεστιβάλ. Σε άλλους άρεσε, σε άλλους όχι. Εκείνο που έχει όμως σημασία είναι ότι η συνεργασία των δύο σκηνοθετών τέλειωσε χωρίς ο ένας να παραπονήσει το έργο του άλλου. Ο Βέντερς θα δεχτεί να λειτουργήσει εκεί όπου ο Αντονιόνι δεν ήταν ικανός, αλλά έπρεπε να κατορθώσει να επεμβαίνει εκεί που χρειαζόταν και να παραμένει αθάνατος όταν ο Αντονιόνι πραγματοποιούσε τις ιδέες του.

➔ Ένα οικολογικό σκάνδαλο ήταν η έμπνευση της Μαρίας Ηλιού για να κάνει την πρώτη ταινία της μεγάλου μήκους ΤΡΕΙΣ ΕΠΟΧΕΣ. Το σενάριο έγινε σε συνεργασία με τον Γιώργο Μπράμο, τη μουσική έχει γράψει ο Νίκος Κυπουργός. Η σκηνοθέτιδα διάλεξε μια γνωστή ηθοποιό και δύο άγνωστες για να παισιώνουν το τρίο των πρωταγωνιστριών. Το σενάριο απ' την άλλη δοκιμάστηκε, απ' ότι μάθαμε σε μια συνάντηση στη Γαλλία, στα πλαίσια ενός προγράμματος της ΕΟΚ, και εμπλουτίστηκε με τις εμπειρίες που έζησε εκεί η σκηνοθέτιδα - σεναριογράφος. Η ταινία, αν και έχει ολοκληρωθεί, θα περιμένει το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης '96 για να βγει στις αίθουσες, ενώ η ταινία μικρού μήκους της ίδιας, το ΠΑΡΑΘΥΡΟ ΣΤΗ ΘΑΛΑΣΣΑ, θα προβάλλεται στην Ευρώπη αφού κέρδισε ανάλογο βραβείο.

➔ Στο 36ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης είδαμε πολλές και καλές ταινίες. Ταινίες απ' τα Βαλκάνια, απ' το Ιράν, ταινίες του Νάνι Μορέτι μας μάγεψαν. Οι ξένες ταινίες του διαγωνιστικού τμήματος ήταν καλύτερες απ' τις περσινές. Οι ελληνικές όμως;

➔ Οι ελληνικές ταινίες ήταν οι εντός και οι εκτός. Στο διαγωνιστικό τμήμα και εκτός αυτού. Κύριος πρωταγωνιστής της φασαρίας η Προκριματική Επιτροπή. Ίσως φαντάστηκαν ότι στην Ελλάδα έχουμε τόσο μεγάλη κινηματογραφική παραγωγή που έχουμε την πολυτέλεια να απορρίπτουμε ταινίες! Αλλά και οι τρεις ταινίες εκτός Φεστιβάλ; Αυτό τουλάχιστον είχαμε χρόνια να το δούμε!! Πρόταση μας: Ο Δημήτρης Σπύρου να επιστρέψει στην Προκριματική Επιτροπή τα βραβεία που πήρε (εκτός Ελλάδας) με τον ΨΥΛΛΟ.

➔ Επεισόδιο και με τον γραφικό - αλλά και μερικές φορές επικίνδυνο - Δημήτρη Κολλάτο. Χαστούκισε και έβρισε τον Πατρίς Βιβάνκος όταν είπε ότι η ταινία των Σκοπίων έρχεται απ' τη Δημοκρατία της Μακεδονίας. Επίδειξη εθνικισμού; Ευκαιρία να αυτοδιαφημιστεί; Ίσως. Αλλά για ποια δημοκρατία μιλάμε όταν την επόμενη ημέρα ο σκηνοθέτης, επίσης, Πατρίς Βιβάνκος, απολύεται;

➔ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, τελευταίο: γιατί τόσο επίθεση στον καλλιτεχνικό διευθυντή του Φεστιβάλ Μιχάλη Δημόπουλο; Γιατί η τόσο μεγάλη ανάγκη η αντικατάστασή του από Θεσσαλονικί; Αυτές οι κινήσεις από Θεσσαλονικείς δεν δείχνουν άραγε επαγγελματισμό; Όταν όμως οι επιθέσεις γίνονται απ' καλούς δημοσιογράφους και από φίλο, κριτικό κινηματογράφου, τα πράγματα είναι λίγο περίεργα, ιδιαίτερα όταν το Φεστιβάλ διαγράφει μια συνεχόμενη ανοδική πορεία. Απορίες...

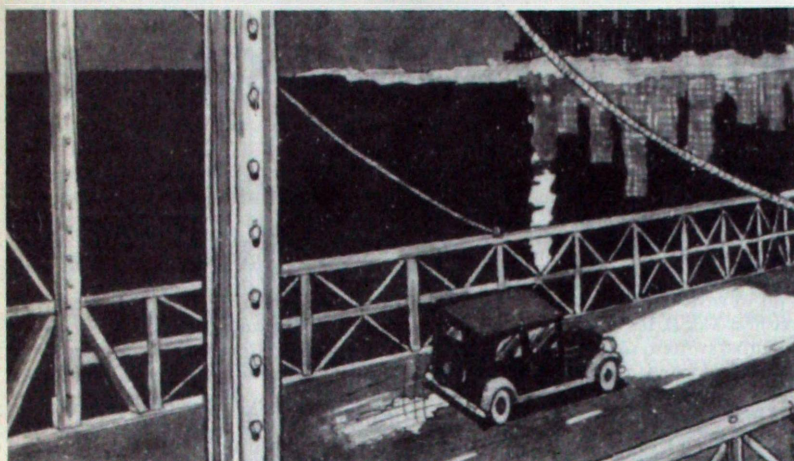
➔ Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου απολογισμός. Διά στόματος Βρεττάκου και Ευστρατιάδη, Πρόεδρου και Αντι-πρόεδρου αντίστοιχα, μάθαμε ότι ο ισχύον νόμος για την κινηματογραφία να μην εξασφάλισε σε καιρούς κρίσης την επιβίωση του ελληνικού κινηματογράφου, αλλά δεν επέλυσε το πρόβλημα των παραγωγικών του πόρων, δεν εξασφάλισε την ύπαρξη μιας αναγκαίας, σταθερής ή και αναπτυσσόμενης υποδομής στον ιδιωτικό τομέα της κινηματογραφικής οικονομίας, δεν συνέβαλε στη διεύρυνση των δυνατοτήτων διανομής της ελληνικής ταινίας. Αυτά τα ξέραμε, αλλά μέτρα; προτάσεις;

➔ Οι στόχοι του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου: Μέτρα διαχειριστικού και λειτουργικού χαρακτήρα, στο χώρο της παραγωγής. Μέτρα για τη διανομή. Μέτρα για τον εκσυγχρονισμό και την καλύτερη λειτουργία του ΕΚΚ. Ενίσχυση του επιτελικού ρόλου του παραγωγού. Εξειδικευμένα προγράμματα - πλαίσια για την παραγωγή ταινιών. Έρευνα για τη διεύρυνση των πόρων του ΕΚΚ, οι βραχυπρόθεσμοι στόχοι. Και οι μακροπρόθεσμοι: Συμβολή στη διαμόρφωση ενός νέου και αριθμητικά σημαντικού κοινού. Σταδιακή αξιοποίηση του νεότερου δημιουργικού κοινού.

➔ Αλλά τι το ήθελαν να το γράψουν αυτό στον εισήγησή για τον απολογισμό του ΕΚΚ: "Είναι φανερό ότι μια τέτοια προσπάθεια μπορεί να τελεσφορήσει όταν παραμεριστούν τα πολύ μικρές κλίμακας σαθρά συμπεφέροντα που θεωρούνται κεκτημένα και είναι φυσικό να επηρεάζονται το χώρο". Μικρές κλίμακας σαθρά συμπεφέροντα; Μας δουλεύεται;

➔ Απ' το 1910 - με την εξάπλωση των ηλεκτρισμού - εμφανίζονται οι πρώτες κινηματογραφικές αίθουσες στην Κωνσταντινούπολη από Έλληνες. Ο Εμμανουήλ Κυριακόπουλος, ο Φαίδων Πασχαλίδης, ο Παναγιώτης Χρυσός και οι Κώστας και Νίκος Τσαγκόπουλος ήταν οι πρωτεργάτες. Η πρώτη προβολή όμως έγινε στη μυτιραρία "Σπόνεκ" απ' το Δημήτρη Πανουργιά και τον Ενρί Ντελό - Στρολόγχο (συνεργάτη των Λυμπερό, το 1896. Όμως ο πρώτος Έλληνας κινηματογραφιστής είναι ο Δ. Μεραβίδης, τρία ολόκληρα χρόνια πριν τους αδελφούς Μανάνη, όπως αναφέρει η Αγγαία Μητροπούλου.





Σκίτσος του Χρήστου Ζωΐδη

➔ Ο Λουί Μαλ πέθανε και άφησε πίσω του μια σοβαρή κινηματογραφική παραγωγή γεμάτη από αποτυχίες και επιτυχίες. Με δράση και στο Μάη του '68 ο Μαλ επικέντρωσε την προσοχή του περισσότερο στο να δείξει πως συμπεριφέρονται οι άνθρωποι, παρά να κάνει ηθικολόγια σχόλια. Ήταν ο σκηνοθέτης που ολόένα και ανέβαζε τη σκηνοθετική του ποιότητα. Ήταν ο σκηνοθέτης που επιμυστευόταν όλο και λιγότερο τις ιδέες και περισσότερο τα αισθήματα.

➔ Με καινούργιο μοντάζ ο ΗΝΙΟΧΟΣ. Κοιμμένες κάποιες σκηνές που δεν έδεναν τόσο αρμονικά με την υπόλοιπη ταινία. Το τέλος όμως αυτή τη φορά είναι φανταστικό. Η επιβλητική φωνή του Αλέξη Δαμιανού απαγγέλει την προσευχή του ταξιδιού την φαντασία του θεατή, τον προβληματίζει και τελικά τον αναγκάζει να κοιτάξει βαθιά μέσα στην ψυχή του. Το θέμα είναι να κοινωνηθεί η ουσία της ταινίας. Η Ο.Κ.Π.Ε. ας δραστηριοποιηθεί.

➔ Στην ταινία ΓΗ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ του Κεν Λόουτς δόθηκε το Φελίξ, ενώ το Φελίξ των κριτικών το κέρδισε η ταινία ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ, του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Ο Ματιέ Κασοβίτς κέρδισε το Φελίξ πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη με την ταινία ΜΙΣΟΣ. Το πρόβλημα που δημιουργήθηκε ήταν ότι η πόλη του Βερολίνου, που στήριξε οικονομικά την Ακαδημία Κινηματογράφου, αποφάσισε να της κόψει την ε-πιχορήγηση. Η αντίδραση του Βιμ Βέντερς ήταν να παρατηρηθεί από διευθυντή της. Και άλλες ευρωπαϊκές πόλεις όμως ερίζουν για την έδρα της Ακαδημίας...

➔ Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος θα μπει στη Φιλοσοφική Σχολή από άλλη πόρτα, αφού το Πανεπιστήμιο των Βρυξελλών θα τον τιμήσει ως καθηγητή και ο Έλληνας Σκηνοθέτης θα μιλήσει στο Τμήμα Γραμμάτων και Τεχνών. Πρόκειται για μια τιμή που είχαν προσφέρει οι Βέλγοι και στο Γιώργο Σεφέρη!

➔ Η προβολή της ταινίας, ντοκιμαντέρ, του

Διονύση Γρηγοράτου, ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΜΑΣ ΘΕΑΤΡΟ, προβλήθηκε στις 5 Δεκεμβρίου 1994, στο Δημοτικό Κινηματογράφο Αττικών. Η ταινία που έχει πάρει το Κρατικό Βραβείο Ντοκιμαντέρ Μεγάλου Μήκους, το 1994, έχει προβληθεί και στο Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου, το 1994. Αναφέρεται στα 100 χρόνια ζωής του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά και είναι μια παραγωγή του Δήμου Πειραιά. Το σενάριο και την σκηνοθεσία υπογράφει ο Διονύσης Γρηγοράτος, την έρευνα έκαναν οι Νίκος Αζαρήλης, Θωμάς Μποντίνης, Κώστας Αγαλού, τη φωτογραφία ο Προκόπης Δάφνης και το μοντάζ ο Βαγγέλης Γούσιος.

➔ Κυκλοφόρησε το πρώτο τεύχος (Φθινόπωρο '95) του περιοδικού "Ύφος" με άρθρα και κείμενα από το χώρο της ποίησης, των γραμμάτων και των τεχνών. Σε μια εποχή που τα ηλεκτρονικά μέσα έχουν το πλάν χέρι και το Internet μπήκε για τα καλά στη ζωή μας, το "Ύφος" θα μπορούσε να θεωρηθεί μια ρομαντική κίνηση κάποιων ανθρώπων που πιστεύουν ακόμα στην αξία του τυπωμένου χαρτιού. Ελπίζω να μην διαφευγούν. Ίδωμεν... Στο εξώφυλλο του περιοδικού υπάρχει το έργο του Σαγκάν που δυστυχώς το χειμώνα του 1994 εκλάττη από το Ίδρυμα του Γουλιέλμου - Χορν, όταν "ταξίδευε" από το Μουσείο Terriant της Μυτιλήνης. Τα περιεχόμενα του πρώτου τεύχους είναι: - Η κακοποίηση και ο θάνατος των παιδιών στη Νεοελληνική λογοτεχνία του καθ. Γ.Α. Ρηγάτου - Ε. Παπανούτσος: Αριστοτελική κάθαρση και αισθητική εμπειρία του Δημ. Ζ. Ανυπόδουλου - "Αισθητικές Προσεγγίσεις" Μελέτες - Επιφυλλίδες - "Το πέρασμα" Φιλοσοφικά κείμενα του Χρ. Μαλεβίτη - Μάθημα προς ένα ζητιάνο του Κάρολου Μπωντλαίρ - Ένα χρόνο χωρίς... τον Μάνο Χατζιδάκι - Ο μαγικός κόσμος του Ν. Καρούδη, του Μ. Πλωρίτη, του Γ. Σεφέρη και του Μ. Χατζιδάκι ξαναζωντανεύει.

## ΕΙΠΑΝ...

### ΕΜΙΡ ΚΟΥΣΤΟΡΙΤΣΑ

"Οι διανοούμενοι ελέγχουν σήμερα τις συνειδήσεις και το κοινό της Δύσης είναι κοιμισμένο. Οι διανοούμενοι είναι σαν τα αμπαζούρ, ανούσιες ομάδες, που συμμετέχουν σαν τα μανεκέν από το κοστούμι σε το κοστούμι! Είναι ξεκομμένοι εντελώς απ' τον κόσμο και νομίζουν πως βρισκόμαστε ακόμα στο 1968!".

### ΘΕΜΙΣ ΜΠΑΖΑΚΑ

"Ο Έλληνας ηθοποιός δεν έχει την πολυτέλεια να διαλέγει. Είναι τυχερός όταν μπορεί να κάνει και τηλεόραση και θέατρο και κινηματογράφο. Σε "καλές δουλειές". Κι επειδή αυτές σπανίζουν, είναι ακόμα πιο τυχερός όταν και στα τρία κάνει πράγματα για τα οποία μετά δεν θα ντρέπεται".

### ΠΙΠΕΡ ΟΥΣΤΙΝΟΦ

"Το θέατρο είναι πιο κοντά στη ζωή. Περιέχει το απρόβλεπτο. Το λάθος στο θέατρο είναι εν δυνάμει. Ενώ στην τηλεόραση ή στον κινηματογράφο το λάθος είναι αδύνατον. Προβλέπεται ακόμη και το απρόβλεπτο!!!".

### ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ

"Η λήθη είναι θάνατος και πρέπει με τη γνώση να ξεκαθαρίσουμε την ιστορία μας από το 1821 μέχρι τώρα γιατί ως έθνος κάνουμε με μαθηματική ακρίβεια τα ίδια λάθη. Όλες οι ιδεολογίες παραχαράχθηκαν απ' τη στιγμή που απέκτησαν τον πρώτο οπαδό και μοναδική μου φιλοδοξία είναι να είμαι ένα καθαρό σφονγγαρόπανο για να καθαρίσω το τραπέζι".



# Η ΤΑΙΝΙΑ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΕΙΝΑΙ ΩΡΙΑΙΑ

Ο Σταύρος Τσιώλης συζητά με το Γιάννη Φραγκούλη

**Η** συζήτηση με τον Σταύρο Τσιώλη ξεκίνησε για τον κινηματογράφο. Αλλά ο Τσιώλης όταν συζητά είναι σαν να σκηνοθετεί την ταινία του. Αυθόρμητος, θα πει πάντα κάτι που ίσως δεν είχατε σκεφτεί, κάτι καινούριο. Ο Τσιώλης από την κουβέντα φαίνεται ότι κουβαλά πίσω του την ελληνική παράδοση, την ελληνική ιστορία, με δυο λόγια τον ελληνικό πολιτισμό. Κάτι που φαίνεται και στις ταινίες του. Έχοντας δει την τελευταία του ταινία **Ο ΚΡΥΜΜΕΝΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ ΤΟΥ ΧΟΥΡΕΙΤ ΠΑΣΑ** δεν μπορούσαμε να μιλήσουμε μόνο για τον κινηματογράφο, αλλά και για τον ελληνικό πολιτισμό γενικότερα. Η συζήτηση δεν μπορούσε να ήταν προγραμματισμένη, με προκαθορισμένες ερωτήσεις, αλλά θα έπρεπε και είχε το χαρακτήρα του τυχαίου, αυτό το στοιχείο που είναι πανταχού παρόν στις ταινίες και που δίνει το ιδιαίτερο και ευχάριστο χρώμα τους. Απολαύστε την.

Είχατε δουλέψει στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο σαν βοηθός σκηνοθέτη, σαν σκηνοθέτης, αργότερα. Θα ήθελες να μας μιλήσεις για το κλίμα που επικρατούσε μεταξύ των συνεργατών εκείνη την εποχή; Μπορεί να συγκριθεί με το σημερινό κλίμα;

Τότε ήταν ότι συνέβαινε στην Αμερική. Υπήρχε ο μεγάλος παραγωγός που κατηύθυνε την παραγωγή, τα θέματα στο οποία θα έπρεπε να κινηθούμε, δηλαδή συγκεκριμένα όρια στα οποία θα έπρεπε να κινηθούμε, και μέσα εκεί εμείς οι νεότεροι προσπαθούσαμε να κάνουμε κάτι. Αλλά και στην Αμερική αυτό δεν συνέβαινε; Τα μεγάλα αριστουργήματα του κινηματογράφου δεν βγήκαν από τα δοσμένα απ' την αρχή στάνταρ που έπρεπε να ακολουθήσουν; Μερικοί δεν άντεξαν, έπεσε ο Έριχ φον Στροχάιμ, άλλοι όμως κατάφεραν, πιο έξυπνα και πιο γρήγορα να κάνουν μεγάλες ταινίες, ο Τζον Φορντ, ο Όρσον Γουέλς... Μετά τη δεύτερη ταινία μου, τον ΠΑΝΙΚΟ, πήγα το σενάριο στις 1 ώρα το μεσημέρι στον Φιλοπολίτη Φίνο, έφυγε απ' το στούντιο και ήρθε στις 2.30, δηλαδή δεν έφαγε, το διάβασε τόση ώρα όσο κρατάει μια ταινία, ήρθε και μου λέει: "Ποιόν βλέπεις δηλαδή να αστυνόμενα;". Σε μία και μισή ώρα είχαν γίνει τα πάντα. Ήταν, δηλαδή, αυτή η δύναμη της αμεσότητας, ο μεγάλος ο επαγγελματισμός τα κύρια χαρακτηριστικά του κινηματογράφου εκείνης της εποχής. Τώρα πια δεν υπάρχουν αυτά, υπάρχουν πολλές επιτροπές, δεν υπάρχει κάποιο υπεύθυνο πρόσωπο παραγωγής, γιατί σε κάθε γύρισμα που κάναμε πριν το δούμε εμείς το έβλεπε ο Φίνος και ανάλογα με την έκφρασή του αισθανόμαστε αν του άρεσε το γύρισμα ή όχι. Πολλές φορές δε μας ανάγκαζε να γυρίσουμε πάλι κάποιες σκηνές, υ-

πήρχε κάποιος παραγωγός που έβλεπε πρώτος την κόπια εργασίας. Εδώ πέρα τελειώνει μια ταινία και οι παραγωγοί δεν έχουν δει τίποτα από αυτή. Είναι μόνος και έρημος ο σκηνοθέτης για να κάνει ένα σενάριο ταινία, έχει όλη την ευθύνη. Μας έλειπε ο παραγωγός με το μεγάλο, λαϊκό ένστικτο του θεατή, του τι θέλει ο θεατής, να μας φέρνει σ' ένα δρόμο, να μας θυμίζει ότι οι ταινίες γίνονται γιατί υπάρχει ένα νόημα που γίνονται, ο κινηματογράφος αυτό που φέρνει είναι η επικοινωνία του δημιουργού με το κοινό.

Ήταν όμως μια κηδεμονία...

Πες την εσύ κηδεμονία.

Υπάρχει αυτή η κηδεμονία σήμερα;

Όχι βέβαια! Τώρα περνάμε μέσα από διαδικασίες, οι οποίες δεν είναι κηδεμονία. Υπάρχει μια επιτροπή πενταμελής που κρίνει τα σενάρια, υπάρχει μετά το Δ.Σ. του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου που θα αντιμετωπίσει τον προϋπολογισμό ενός συγκεκριμένου σεναρίου, θα κρίνει αν είναι συμφέρουσα να γίνει η παραγωγή. Πολλά πράγματα θα εξεταστούν για να παρθεί μια απόφαση. Μετά θα γίνουν όλες οι διαδικασίες για να βρεθεί και ιδιώτης συμπαραγωγός, μέσα εκεί αρχίζουν οι πονηριές από εμάς πως θα κάνουμε εκείνο ή το άλλο, για να φτάσουμε να φέρουμε ολοκληρωμένη παραγωγή που θα φτάσει από προκριματική παραγωγή για να πάει στο Φεστιβάλ. Αυτή είναι όλη η μοίρα που δεν έχουμε κανένα να πει "κοίταξε να δεις, αυτό το σενάριο δεν είναι καλό, δεν θα κάνει εισιτήρια, δεν θα το δει ο κόσμος, σε παρακαλώ κόν' το πιο συγκροτημένο, κάνε τη δουλειά σου πιο σωστά". Να υπάρχει η ευθύνη, να δούμε την ταινία απ' τη μουβιόλα.

## ΟΙ ΑΡΕΤΕΣ ΤΟΥ ΠΑΛΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Με δυο λόγια, ποιές θα μπορούσες να πεις ότι ήταν οι αρετές του παλιού ελληνικού κινηματογράφου;

Ότι υπήρχε ο παραγωγός. Και αν θέλεις να αναλύσουμε αυτή την έννοια, είναι τεράστια δεν είναι μικρό πράγμα. Υπήρχε οργανωμένη παραγωγή που είχε ένα νόημα και μια κατεύθυνση: να φέρει το κοινό στις αίθουσες. Όπως γίνεται αυτή τη στιγμή, και μην εκπληρώσεις, στον αμερικάνικο κινηματογράφο. Για να εγκριθεί ένα σενάριο, να εγκριθεί ένας σκηνοθέτης, να περάσουν όλα αυτά σε μια παραγωγή πρέπει να υπάρχει η γνώση σε όλους αυτούς που βάζουν τα λεφτά ή προσδοκία ότι η ταινία θα φέρει τα λεφτά της. Είναι πολύ σημαντικό αυτό. Αυτό όμως δεν στέρησε τον αμερικάνικο κινηματογράφο να μας δώσει στην τελευταία εικοσαετία πολύ μεγάλες ταινίες. Δες την κατάσταση του ευρωπαϊκού κινηματογράφου όπου κανένας δεν ενδιαφέρεται να φέρει η ταινία τα λεφτά της γιατί είναι από κάποιο κρατικό τα-

μείο.

Μιλάμε τώρα για την εμπορικότητα του κινηματογράφου. Μήπως με την εμπορικότητα χάνεται η ποιότητα;

Γιατί; Εμπόδιζε σε τίποτα τον Μπέργμαν οι ταινίες του να είναι εμπορικές, την ίδια λαχτάρα δεν την είχε ο Ταρκόφσκι; Όπως γράφει στα βιβλία του η λαχτάρα του η μεγάλη ήταν όταν γέμιζε η αίθουσα, όταν πήγαινε να δώσει για 100 ρουβλία διαλέξεις, χαιρόταν όταν μπορούσαν να τις καταλάβουν, να τις αγαπούν, η χαρά του ήταν χαρά μικρού παιδιού όταν έβλεπε τον κόσμο να δέχεται την ταινία και να την αγαπάει. Αν αυτοί είχαν ανάγκη την αποδοχή του κοινού, δεν μπορούμε να λέμε ότι ένοχο συναισθημα να έχεις ανάγκη να την δει το κοινό. Όταν κάνεις μια ταινία, κάνεις αυτό που μπορείς εσύ να κάνεις, αλλά το κάνεις πιο οργανωμένα, πιο υπεύθυνα και λιγότερο εγωιστικά. Θέλεις να κινηματογραφήσεις με τέτοιο τρόπο που να κοινωνήσουν και άλλοι άνθρωποι. Αυτό εννοώ.

Οι ταινίες σου, μετά τη θητεία στον Φίνο, έχουν ένα άλλο χαρακτήρα, είναι μπορεί να πει κανείς ταινίες της παρέας...

Αρνιέμαι κάθε έννοια παρέας, το λέει ο Ακτσόγλου, το λέει και εσύ, απλώς είναι μια έκφραση αμνηστίας απ' τη μεριά τους, δεν είναι καθόλου παρέας. Απλούστατα η αγωνία που κρύβεται σε κάθε ταινία είναι επιμελώς κρυμμένη. Αυτό είναι όλο. Ας πάρουμε το ΠΑΡΑΚΑΛΩ, ΓΥΝΑΙΚΕΣ, ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ, τι είναι εκεί; Δύο αγιογράφοι διάσημοι έρχονται να αποκαταστήσουν μια εκκλησία του 13ου αιώνα που σέρνει πάνω της μια απίστευτη μνήμη. Δεν την αγίζουν, ένα μέγα γεγονός. Δεύτερο, το εγκαταλελειμένο εκκλησάκι, πάνω σ' ένα βουναλάκι ξαναγίνεται κέντρο ζωής, όπως ήταν στο Βυζάντιο. Αρχίζουν να κάνουν εμπόριο γιατί πρέπει να ζήσουν αφού δεν αγιογραφούν γιατί κανένας δεν τους δίνει λεφτά, έρχεται κόσμος, μαθητρίες, γυναίκες, γίνονται δημοφιλείς, ακόμη γύφτοι που μυρίζονται ψωμί, ο μεγάλος γύφτικος λαός που κινείται στο περιθώριο και κινεί το εμπόριο του περιθωρίου, που ασκεί τη μουσική του περιθωρίου, που ζει μέσα στα ήθη και τα έθιμα τα δικά μας, αυτά που είναι περιθωριακά, σεβασμός στην οικογένεια, στη φύση, αρχίζω να περιφρονώ τους λευκούς, όποιος δεν είναι γύφτος δεν τον αγαπάω. Αυτό γίνεται εκεί πέρα και βεβαίως όταν τελειώνει ο χειμώνας λέει ο Θεοφάνης: "Καλύτερα που δεν αγγίξαμε τις αγιογραφίες, πάμε στα χειμαδιά, στην Κυπαρισσία να ξεχειμωνιάσουμε". Παρόλα αυτά το όνειρο και η ουτοπία υπάρχει. Λέει ο βοηθός ο Θεοδόσης ότι θα 'ρχονται κάποτε εδώ άνθρωποι να θαυμάζουν τη μεγάλη στο τέχνη, το λέει για κάτι που δεν έ-



γινε. Ο Χρήστος ο Βακαλόπουλος ήταν συνέχεια συγκινημένος που ζούσαμε επί δύο μήνες σ' αυτό το ξωκλήσι και έλεγε "όπως είμαστε εμείς εδώ τα μαστοράκια και κάνουμε μια ταινία, φαντάσου πριν 700 χρόνια υπήρχαν τα μαστοράκια που την έχτισαν, μετά οι μαστοροί και τα μαστοράκια που την αγιογράφησαν, μετά ο κόσμος που έρχονταν, στη χαρά, την Ανάσταση, όταν γίνονταν πανηγύρεις", κατάλαβες τι έφερνε αυτή η ταινία; Αν κάποιος μιλάει για παρέα καλά κάνει και τι με νοιάζει εμένα.

*Για παρέα μιλάμε επειδή υπάρχει ένα ξεστό κλίμα στην ταινία, μέσα στο ναό, έξω από αυτόν, υπάρχει η συντροφιά, οι ανθρώπινες σχέσεις.*

Έτσι να το δεχτώ και να σου πω το κύριο χαρακτηριστικό αν θέλουμε να πάρουμε το παρεϊστικό. Μια παρέα δεν υπακούει στους νόμους του κράτους ούτε στο σύνταγμα. Τι κάνει όταν βρεθεί σ' ένα χώρο όπου δεν υπάρχει οργανωμένη ζωή; Αυτοσχεδιάζει. Ψάχνει να βρει πως θα την βγάλει, πλάκει να εκμεταλλευτεί πάλι τις πρωτογενείς πηγές της ζωής. Πάρε τους δραπέτες. Πάνε σ' ένα ξενοδοχείο που το καλοκαίρι εργάζεται, αλλά αφού είναι χειμώνας είναι κλειστό, και έχουν όλες τις ανέσεις, μέχρι τη βότκα τους, το τζάκι και τρώει και πίνουν! Κάθε μέρα πρέπει να εφευρίσκουν τον τρόπο να συνεχίσουν να ζουν και να υπάρχουν. Αυτό με γοητεύει εμένα.

*Παρατηρούμε στην τελευταία ταινία ΤΟ ΧΑΜΕΝΟ ΘΗΣΑΥΡΟ ΤΟΥ ΧΟΥΡΣΙΤ ΠΑΣΑ ότι υπάρχουν κάποιοι δραπέτες κινηγημένοι, αλλά μ' ένα περιεργο τρόπο ό,τι κάνουν το κάνουν με όλη τη μεγαλοπρέπεια που του αρμόζει και προλαβαίνουν να το σκάσουν πριν να έρθει η αστυνομία...*

Γιατί είναι περιεργο; Στον Χοντρά - Λιγνό συμβαίνει διαφορετικά; Στον Τσάβι Τσάπλιν συμβαίνει διαφορετικά; Στις παλιές κωμωδίες ή στον καραγκιόζη συμβαίνει διαφορετικά; Πάντα ο από μηχανής θεός θα τους σώζει για να μην τελειώσε και η ταινία.

#### ΤΟ ΑΥΘΟΡΜΗΤΟ ΚΑΙ ΤΟ ΑΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΤΟ

*Θέλεις να δείξεις αυτό το αυθόρμητο, το απρογραμματιστό που έχει ο Έλληνας που ψάχνει να ανακαλύψει την επόμενη μέρα;*

Αυτό είναι ο μεγάλος ελληνικός πολιτισμός. Κάθε μέρα πρέπει να ανακαλύπτουμε τον κόσμο απ' την αρχή. Ποτέ δεν πρέπει να ζήσουμε οριστικά, κάτω από ένα σύστημα που μας επιβάλλεται και που είναι οριστικό. Ας πάρουμε τον μαρξισμό, ο κενυσαϊσμός είναι ένα σύστημα για το πώς πρέπει να ζούμε, άρα για το πώς πρέπει να σκεφτόμαστε. Αυτό το αρνείται ο Έλληνας. Μιλάει ο υπουργός οικονομικών για το πρόγραμμα σύγκλισης. Που μας συγκλίνουν; Για να συγκλίνει η οικονομία μας με τους Γερμανούς πρέπει και εμείς να ζούμε, να συμπεριφερόμαστε όπως και αυτοί. Να παράγουμε αυτή την ποσότητα των πραγμάτων, να μην διασκεδάσουμε, να μην κοιτάμε να εξαντλήσουμε τις δυνατότητες που μας δίνει κάθε μέρα

η ζωή. Όπως ο Έλληνας: όταν πηγαίνει να συναντήσει την αγαπημένη του πηγαίνει δύο ώρες νωρίτερα, όταν πηγαίνει σε μια δουλειά που δεν την αγαπάει, που έχει αποκοπεί από το αποτέλεσμά της, πηγαίνει δύο ώρες μετά. Δεν μπορεί να γίνει μηχανή. Ο μηχανιστικός κόσμος που μας προτείνεται σήμερα από τους Ευρωπαίους δεν μπορεί να τον ακολουθήσει ο Έλληνας. Όταν λέμε σύγκλιση πρέπει να πάροουμε υπόψη μας όχι μόνο τα οικονομικά μεγέθη σαν στατιστική, αλλά και με την ψυχή και τον τρόπο που μπορεί να εργαστεί και να δει τον κόσμο ένας λαός. Αυτό κανένας πολιτικός δεν το είδε, γι' αυτό ο κόσμος δεν έχει εμπιστοσύνη στον πολιτικούς, γι' αυτό αισθάνεται ότι τον πηγαίνουν κάπου όπου δεν θα γίνει ευτυχισμένος, έστω αν έχει BMW. Ενώ στους δραπέτες κάπου υπήρχε και μια ευτυχία, κάτι να χαρούν και αυτό ήταν το πιο απλό πράγμα: ένα τζάκι και μια βότκα να πουν. Τα πιο απλά πράγματα μπορούμε να τα χαρούμε σήμερα;

*Θα ήθελα να μου πεις γιατί άλλαζες "ρότα" και έκανες ταινίες διαφορετικές απ' αυτές που έκανες με το Φίνο, ταινίες πιο προσωπικές, θα μπορούσαμε να πούμε, πιο ελληνικές;*

Και οι τέσσερις ταινίες που έκανα στον Φίνο, Ο ΜΙΚΡΟΣ ΔΡΑΠΕΤΗΣ, Η ΖΟΥΓΚΛΑ, Ο ΠΑΝΙΚΟΣ και Η ΚΑΤΑΚΤΗΣΗ ΤΗΣ ΕΞΟΥΣΙΑΣ είναι ταινίες που έγιναν για κάποιο τελικό αποχωρισμό. Αυτή είναι η πληγή που έχει μαγέψει την ψυχή μου. Αυτό δεν είναι τυχαίο, γιατί όταν ανδρώθηκα στη δεκαετία του '50, έχασα τα αδέρφια μου τους συγγενείς μου, άλλοι σκοτώθηκαν στο αντάρτικο, άλλοι έφυγαν για την Αυστραλία, τον Καναδά, όλη μου η ζωή ήταν ένας αποχωρισμός. Έρχομαι στον Νέο Ελληνικό κινηματογράφο και όλες μου οι ταινίες είναι ένας αποχωρισμός. Δεν άλλαξα λοιπόν σε τίποτα. Απλοϋστάτα, 14 χρόνια στο Φίνο, 14 χρόνια απουσίας, 14 χρόνια στον Νέο Ελληνικό κινηματογράφο, κάθε φορά βρισκόω άλλους τρόπους να εκφράζομαι, αυτοί που αναβλίζουν αυτή την εποχή μέσα μου. Τα 14 χρόνια απουσίας μου μου έδωσαν την ευκαιρία να γνωρίσω πολύ καλά τον κινηματογράφο, γιατί όταν μπήκα το '57 στον κινηματογράφο δεν ήξερα αν αγαπάω πραγματικά αυτό που λέγεται κινηματογράφος. Χρειάζόταν μια επεξεργασία που να γινόταν υπόγεια, βαθιά μέσα μου, και έγινε αυτό στα 14 χρόνια, όπου τα πέρασα από τα ψυχιατρεία, μέχρι το Άγιο Όρος, έγινε αγιογράφος, έφτιαχνα χρυσά κοσμήματα, έζησα ως πλαστέ κυρίως, ένα επάγγελμα που πρέπει να συνδιαλέγεσαι, να έρχεσαι συνεχώς σε επαφή με τους άλλους, να πουλάς ευτελή πραγματάκια δίνοντάς τους το όνειρο και την αξία μεγάλου γεγονότος, όπως γινόταν στο ΠΑΡΑΚΛΩ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ, όπου μια πολυθηρόνα είναι μια πολυθηρόνα, που κάνει 30.000 δρχ., αλλά αν σε αυτό έχει κάποιος τη βασιλίσσα και αν έχει σώσει ένα κορίτσι από το θάνατο κ.λ.π. τότε κάνει κάτι παραπάνω. Αυτό είναι. Αλλά αυτό δεν είναι ο Έλληνας; Αυτό δεν είναι ο μεγάλος ελληνικός πολιτισμός, να ζήσουμε τα πράγματα με την

ουτοπία, με τα όνειρα;

*Θα ήθελα να μου πεις ποιούς Έλληνες σκηνοθέτες θαυμάζεις, αγαπάς περισσότερο.*

Όλους τους αγαπάω. Αγαπάω αυτούς που δεν είναι εγωιστές. Παρόλο που από τη φύση του ο κινηματογράφος, πρέπει να είσαι και λίγο εγωιστής, γιατί αλλιώς θα σε φάει το σκοτάδι. Μπορώ να μην αγαπάω όλους τους Έλληνες σκηνοθέτες; Όλες οι ταινίες με έχουν συγκινήσει και κάτι έχω πάρει. Μπορώ να ξεχωρίσω ορισμένες ταινίες, την ΚΑΡΚΑΛΟΥ, γιατί μου είναι απίστευτο πως ο Τορνές έκανε μια τόσο μεγάλη ταινία. Ένα ταξί πηγαίνει μ' ένα φέρετρο και σ' αυτό το ταξίδι περνά όλη η προηγούμενη ζωή, μ' ένα τρόπο εντελώς μοναδικό, όπου παίρνει αξία ότι έρχονται τα μούλάρια κι η γιαγιά φέρνει ένα ταψάκι όπου υπάρχει ο μπακαλαβός, παίρνει μια τεράστια αξία ενός ονείρου απραγματοποιήτου που πραγματοποιείται. Θυμήσου τη σκηνή του φινάλε που κατεβαίνουν οι νεκροί τη Σταδίου με το ερελπονο αυτοκίνητο, αν έχει δώσει μεγαλύτερη σκηνή ο παγκόσμιος κινηματογράφος. Το ΡΕΠΟ, του Βαφέα, είναι τόσο λογικό και την ίδια στιγμή παράλογο που κάθε φορά που το βλέπω ανόγει η ψυχή μου. Αγαπάω το ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ, το ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ και τις ταινίες μικρού μήκους του Βούλγαρη. Αγαπάω τους ΠΑΡΑΝΟΜΟΥΣ, του Κούνδουρου, όπου στη φοβερή σκηνή χορεύει ο Ανέστης Βλάχος για να ξεγελάσει τους χωροφύλακες που τον κυκλώνουν. Τις ταινίες του Τάκη του Κανελλόπουλου. Και τι δεν αγαπάω... Δεν αγαπάω την ίδια στιγμή μεγάλα κομμάτια απ' τις ταινίες του Παναγιωτόπουλου, του Νικολαΐδη, του Αγγελόπουλου, το ΔΕΝΤΡΟ ΠΟΥ ΠΛΗΓΩΝΑΜΕ, τη ΔΕΣΠΟΙΝΑ, του Γκορίτσα...

*Υπάρχουν ελληνικές ταινίες που είναι αριστουργήματα, πιστεύεις ότι υπάρχει κάποια πολιτική που επιβάλλει να πολεμηθούν αυτές οι ταινίες;*

Αυτό το κακό το κάνει το ίδιο το σύστημα που δίνει τα λεφτά. Δηλαδή η κ. Σώκου βγαίνει και βρίζει ότι τρώμε τα λεφτά του φορολογούμενου πολίτη και γράφει στην "Απογευματινή" για κάτι συνολάκια που φοράνε οι πρωταγωνίστριες κ.λ.π. Αυτό το σύστημα δεν είναι γενναϊόδωρο και λείει: Άντε ας συντηρήσω τον ελληνικό κινηματογράφο έτσι όπως συντηγώ την Όπερα, μια συμφωνική ορχήστρα και ένα Εθνικό Θέατρο. Δεν μπορεί ένας λαός να μην έχει αυτά τα πραγματάκια, έστω σε κατάσταση λανθάνουσα, τέλος πάντων. Παρά ταύτα εγώ εκφράζω την ευγνωμοσύνη μου για την ύπαρξη του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, αλλά αν θέλεις να σου πω τι λείει η ψυχή μου θα ήταν καλύτερα να το χαρίσουμε στην κ. Σώκου, δηλαδή να σταματήσει να υπάρχει, γιατί εγκλωβίζει μεγάλες δυνάμεις σε μια παράξενη λογική και όσοι είναι πραγματικοί κινηματογραφιστές, αυτοί που δεν μπορούν να ζήσουν διαφορετικά, με τη δύναμη της θέλησής τους και την ανάγκη τους να κάνουν κινηματογράφο θα τον κάνουν.



Υπάρχει κάποια λογική κυκλώματος;

Όχι κυκλώματος αλλά κρατισμού. Γίνονται ταινίες μικρού μήκους με την λογική ότι πρέπει να έχω κάνει πρώτα μια μικρού μήκους, μετά να δώσω τη μεγάλη, να το πρώτο, το δεύτερο σενάριο, θα μου δώσουν να κάνω μια ταινία και αν την κάνω μπήκα πια κι εγώ στην πολιτεία των σκηνοθετών. Και από κει και πέρα μπορώ να γίνω μέλος Κριτικής Επιτροπής, Πρόεδρος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. Μόνο για κινηματογράφο δεν ασχολούνται τα παιδιά με αυτή τη λογική. Πιστεύω ότι είναι αυτόνομο είδος η μικρού μήκους ταινία, έχουμε αριστουργήματα, θυμάμαι το ΚΑΦΕΔΕΣ ΚΑΙ ΤΣΙΓΑΡΑ, του Τζάρμους, αλλά αυτόν τον Κισλόφσκι, τον ΚΛΕΦΤΗ, τον Βούλγαρη, τον ΑΘΕΜΙΤΟ ΣΥΝΑΓΩΝΙΣΜΟ, του Δήμου Αβδελιώδη... Δεν μπορεί ένα παιδί με αυτή τη λογική να βγει απ' τη Σχολή και να περάσει στον κινηματογράφο και να μην δουλέψει ως βοηθός σκηνοθέτου, να μην παρακολουθήσει και μάθει τη δουλειά απ' τους παλιούς μαστόρους, να μάθει κινηματογράφο, πως στήνουμε τη μηχανή, τι είναι ο φακός, πως αντιστοιχεί ο παλιός σκηνοθέτης τα προβλήματα που παρουσιάζει κάθε μέρα το γύρισμα, να δει πως με αυτά τα λίγα λεφτά που υπάρχουν πρέπει να ολοκληρώσει μια παραγωγή. Αυτό το μεγάλο σχολείο το ξεπερνάει τα παιδιά και απ' ευθείας, θεωρητικολογώντας, φτάνουν στη μεγάλη του μήκους.

Είπες ότι η ταινία μικρού μήκους είναι αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος. Μπορεί όμως με τις παρούσες οικονομικές και πολιτικές συνθήκες να σταθεί από μόνη της;

Να σταθεί δεν μπορεί! Πάντα όταν παίζεται ταινία μου παίρνω και μια μικρού μήκους μαζί μου. Θα βγάλει κάτι, θα τα χάσει τα λεφτά της τελικά. Ούτε η τηλεόραση, ούτε κανείς άλλος έχει κάνει κάτι. Αλλά πρέπει να περιμένουμε από τις ίδιες μας τις δυνάμεις. Λόγου χάριν τέσσερα ταλαντούχα παιδιά να κάνουν τέσσερις μικρού μήκους οι οποίες θα διαπραγματευόνταν το ίδιο θέμα και θα εννοούσαν σε μια τηλεοπτική ταινία. Ο καθένας είναι μια αυτοκρατορία από μόνος του! Είναι αδύνατον να σκεφτεί ότι υπάρχει ο άλλος και να συνεργαστεί. Μην κάνοντας κινηματογράφο καταλαγιάζει το πάθος, την ταινία πρέπει να την κάνεις όταν είναι η ώρα της. Όταν λέμε ότι η νύφη είναι ωραία, εννοούμε όχι ότι είναι εύμορφη, ότι έχει καλή μορφή, αλλά ότι είναι στην ώρα της, ωραία. Όπως και να' ναι θα εκλάμψει φως, γιατί είναι η μεγάλη στιγμή της ζωής της. Όταν είναι η ώρα μας να κάνουμε την ταινία, τότε πρέπει να γίνει. Εγώ απέτυχα στον ΧΟΥΡΣΙΤ ΠΑΣΑ, γιατί η ώρα του ήταν να γίνει δύο χρόνια πριν, και ήταν η πρώτη φορά που έπεσα στις διαδικασίες. Εκείνη την ώρα εγώ είχα ανάγκη να κάνω τον ΛΑΚΗ, να προχωρήσω σε άλλες ταινίες. Κατέβηκα να κάνω μια ταινία που σε μένα έμοιαζε ότι ήταν Πελοποννησιακός πόλεμος κατάλαβες; Εκεί την πάτησα.

Θέλεις να μιλήσουμε για τη λογική του



Από την ταινία Ο ΧΑΜΕΝΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ ΤΟΥ ΧΟΥΡΣΙΤ ΠΑΣΑ

αποκλεισμού αρχετών ταινιών απ' το διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης;

Τα πράγματα είναι απλά. Αφού κάναμε αγώνες για δημοκρατικές διαδικασίες, αναλογική εκπροσώπηση, τώρα θα τα λουστούμε! Δηλαδή υπήρξε μια προκριματική επιτροπή, έχει υποχρέωση να στείλει ότι καλύτερο, αυτοί οι πέντε άνθρωποι έρχιναν ότι έστειλαν το καλύτερο. Δεν θα κάτσουμε να δούμε γιατί είδαν έτσι τα πράγματα, έτσι είδαν τις ταινίες. Η δική μου δεν τους άρεσε καθόλου και την πέταξαν και έκαναν πολύ σωστά. Δεν έγινε, δηλαδή κανένα λάθος, μην καθόμαστε και γκρινιάζουμε.

Ναι, αλλά είδαμε και άλλες ταινίες όπως του Δημήτρη Σπύρου, τη ΜΑΥΡΟΜΑΤΑ...

Απορώ γιατί δεν τους άρεσε. Απόρησα γιατί δεν τους άρεσαν ορισμένες ταινίες και τους άρεσαν ορισμένες άλλες, αλλά τι να κάνω, απλώς απόρησα. Όλα έγιναν βάση των διαδικασιών. Όλα αυτά είναι μέσα στην κρατίστικη λογική. Αλλά αφού είμαστε μέσα σε αυτές τις διαδικασίες πρέπει να τις σεβαστούμε. Η γνώμη είναι ότι η μεγάλη άποψη είναι του διευθυντού του Φεστιβάλ, αυτός θα κρίνει τις ταινίες. Αν ήταν ο Μισέλ Δημόπουλος, ο οποίος ξέρω ότι έχει δυτική ματιά, γαλλική κουλτούρα, δεν θα έστελνα την ταινία μου. Που να καταλάβει ο Μισέλ απ' την ταινία μου, δεν θα μπορούσε να την αγαπήσει. Εγώ ακόμα ζω στο Βυζάντιο, πες. Έχοντας τώρα πέντε παιδιά στην προκριματική επιτροπή, που δεν ήξερα ποια είναι... Φέρθηκαν τίμια, προέκριναν αυτές που τους άρεσαν. Απορώ γιατί γίνεται μέσα στο θόρυβο γι' αυτό το θέμα. Να σου πω ένα παράδειγμα για να καταλάβεις. Το ΠΑΡΑΚΑΛΩ, ΓΥΝΑΙΚΕΣ, ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ το είδαν πέντε-έξι άγγλοι κριτικοί και το πρότειναν στο Φεστιβάλ του Λονδίνου. Η διευθύντρια του έστειλε fax στο Κέντρο για να της στείλουν τη βιντεοκασέτα. Αμέσως την απέρριψε, αλλά στο Φεστιβάλ του Βερολίνου, ίσως αισθανόταν τύνιες, πήγε να τη δει. Δεν άλλαξε γνώμη. Τότε καταλάβαμε γιατί δεν της άρεσε. Είπε: Είναι δυνατόν να γίνεται ταινία όταν πάνε δύο άνθρωποι να κάνουν κάτι και δεν κάνουν τίποτα; Αυτή δεν κατάλαβε γιατί δεν ξέρει ποιος είναι ο Έλληνας, άμα δει Καραγκιόζη τι θα καταλάβει;

Εννοείς ότι οι ελληνικές ταινίες, που έ-

χουν μια ελληνικότητα...

Α, δεν περνάνε. Πρέπει να έχουμε διεθνή σκέψη τύπου Αγγελόπουλου. Δεν είναι τυχαία αυτά τα πράγματα! Ο Θωδωρής περνά έξω γιατί η κουλτούρα είναι ευρωπαϊκή και ο προβληματισμός του επίσης. Βάλε τώρα ότι είναι μεγάλος τεχνίτης, βάλε ότι είναι μεγάλες οι παραγωγές, καταπληκτική η φωτογραφία του Αρβανίτη, οι ηθοποιοί του, πως να μην περάσει ο Θωδωρής έξω; Εμείς όμως που είμαστε βαθύτατα έλληνες δεν μπορούμε να περάσουμε έξω. Στο βαθμό που δεν πέρασε έξω ο Όζου. Ο Κουρσάβα παραχωρήθηκε στη Δύση και έγινε γνωστός, ποιος μπορεί να δει μια ταινία του Όζου, δεν μπορεί κανένας δυτικός. Τι να δει απ' αυτό το μεγάλο πολιτισμό, απ' αυτά τα αριστουργήματα;

#### ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΕΙΝΑΙ ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΟ

Θα μπορούσαμε να θέσουμε το θέμα διαφορετικά. Γιατί ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός ή το Βυζάντιο απέκτησε μια παγκοσμιοότητα και ο σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος που βασίζεται σε αυτές τις αξίες δεν μπορεί;

Το να αποκτήσει παγκοσμιοότητα κάτι που είναι ακίνδυνο γιατί είναι 2.500 ή 1.000 χρόνια πριν εντάξει, όταν μια ταινία είναι σημερινή και μπαίνει σε μια μάχη, σε μια διαπάλη ιδεών, σε προτάσεις πως πρέπει να οργανώσουμε τη ζωή μας.... Λοιπόν, μη μου λες ότι μπορούν να μας δεχτούν έτσι όπως δέχονται μια αμερικανική ταινία. Στην αμερικανική ταινία υπάρχει μια κυρίαρχη ιδεολογία ότι πρέπει να πετύχεις πάση θυσία. Στις αμερικανικές ταινίες υπάρχει το "σε χρειάζομαι" που σημαίνει "σε αγαπώ", "σε θέλω γιατί σε χρειάζομαι" λοιπόν. Στο τέλος της ΑΝΟΙΞΗΣ του Όζου είναι ένας πατέρας 60 χρονών και η κόρη του φτάνει πια τα 29 και σκέφτεται ότι πρέπει να την παντρεύει και το κορίτσι σκέφτεται ότι δεν μπορεί να τον αφήσει μόνο του και ξαφνικά εδώ έχουμε ακριβώς την αντιστροφή λογική απ' την Αμερική: ο μεγάλος κυριαρχισμός της αγάπης του ενός για τον άλλο φέρνει τη σύγκρουση. Σύγκρουση γεμάτη ευγένεια και μεγαλείο, ο πατέρας πρέπει να παντρεύει την κόρη του κι ας μείνει μόνος, η άλλη δεν μπορεί να δεχτεί την ατομική της ευτυχία και να αφήσει τον πατέρα μόνο του. Μπορείς να σκεφτείς ότι μπορεί να γίνει τέτοιο αμερικανικό θέμα σήμερα; Όχι, αν το σκεφτείς



τότε θα το καταλάβεις. Μπορεί κανένας δυτικός να δεχτεί εμένα, όταν του λέω ότι υπάρχουν σύνορα και αυτά είναι ο μεγάλος πολιτισμός και η παράδοση; Είναι το όνειρο που δεν μπορώ να στερήσω το παραμύθι της γιαγιάς μου ότι μια μέρα πάλι θα ζωντανέψουν τα ψάρια και θα πάρουμε την Πόλη. Ποιος ενδιαφέρεται για την Πόλη; Θα πάμε εκεί να ξεριζώσουμε τον κόσμο, δεν μ' ενδιαφέρει αυτό, αλλά δεν μπορώ να στερήσω από ένα λαό να έχει τα οράματά του, την υποποία του, αυτό δεν μπορεί να το δεχτεί η δυτική σκέψη.

*Πιστεύεις δηλαδή ότι ο κινηματογράφος μπορεί να δώσει κάποια στοιχεία για την αλλαγή του πολιτισμού της δυτικής κοινωνίας;*

Όχι σαν πρόταση πως πρέπει οι άνθρωποι να σκέφτονται και πως πρέπει να ενεργούν, δηλαδή σαν σύστημα πολιτικό, αλλά σαν πολιτισμός, σαν ψυχή. Εγώ γιατί δεν θέλω να κάνω κανένα ταξίδι και δεν πηγαίνω πουθενά; Αφού έχωται τι να πάω να κάνω στην Ιαπωνία, ένα στραβό πλάσμα θα πάω, ένα στραβό πλάσμα θα γυρίσω. Μέσα από τις ταινίες εγώ ξέρω την ψυχή τη γιωπινέζικη, ξέρω τι θα πει η ζωή αυτή να κινείται αυτή τη στιγμή σε αυτή την απελυσία της εκβιομηχάνισης. Είναι η πιο απελυσμένη στιγμή του ανατολικού πολιτισμού, αυτό που συμβαίνει σήμερα στην Ιαπωνία, και θα έρθει μια ώρα που θα εκραγεί και θα σπάσει, δεν μπορεί να συνεχίσει αυτός ο λαός έτσι, είναι μέσα στο πείσμα του και μέσα στην ανάγκη του να να ζήσει, μέσα στον εγωισμό του, μέσα στην πολεμική τέχνη που είχε μάθει να ασκεί. Γιατί στο ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΟ ΤΟΚΥΟ πεθαίνει η μάνα στο τέλος με το χαμόγελο στα χείλη, γιατί αισθάνεται ότι είναι ένα εργαλείο που δεν χρειάζεται, έπαψε πια η οικογένεια να έχει την παλιά δομή, όπου ο πατέρας και η μάνα μέχρι τα βαθιά γεράματα, με την πείρα τους είχαν τον λόγο πάνω στον οικογενειακό προγραμματισμό. Να τι θα πει αξιοπρέπεια, μεγαλείο.

*Πιστεύεις ότι ο ελληνικός κινηματογράφος θα μπορούσε να δείξει στους ξένους την ελληνικότητα;*

Τη λέξη ελληνικότητα να την αρνηθώ τώρα. Δε θέλω να την διαπραγματευθώ, ενώ την έχω διαπραγματευθεί, την έχω διαβάσει και εξάλλου είναι εδώ των πανεπιστημιακών δασκάλων συνεχώς πρόβλημα. Πιστεύω ότι θα μπορούσαν να καταλάβουν τι σημαίνει ελληνας και να πάνε να μας πείξουν για οικονομική σύγκληση, αν μπορούσαν να δεχτούν τον κινηματογράφο μας.

*Μήπως πρέπει να αλλάξουμε τον τρόπο προώθησης των ταινιών;*

Δεν υπάρχει τρόπος γιατί εμείς δεν έχουμε ούτε σταθ ούτε τιποτα. Τι να πάει να πει έξω το ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ; Πρέπει κανένας να καταλάβει, να το προσεγγίσει, να θέλει να επικοινωνήσει. Και οι άνθρωποι έμαθαν πια να μην επικοινωνούν. Ο Γερμανός τι να ε-

πικοινωνήσει; Κάθεται μπροστά στην τηλεόραση ως αυτοκράτορας, ως νέος Κάιζερ που του τα έχουν όλα στα πόδια του. Δεν μπορεί αυτός να επικοινωνήσει και να καταλάβει τα άλλα πράγματα, αυτά που δεν τα βλέπει με γυμνό οφθαλμό. Ο Ευρωπαίος και ο Γερμανός έχει μάθει ότι βλέπουμε με γυμνό οφθαλμό, αυτό το νομίζουν ότι είναι η αλήθεια και δεν ξέρει ότι αλήθεια για τον έλληνα σημαίνει, με το άλφα στερεητικό, αυτό που δεν πρέπει να ξεχάσεις. Αυτό που δεν μπορείς να ξεχάσεις, αυτό που σου έχει δοθεί ως αιώνα αξία.

#### Ο ΜΑΝΙΕΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΚΑΜΕΡΑΣ

*Το ταξίδι που κάνεις με την τηλεόραση ο Μακ Λούαν το ονόμασε παγκόσμιο χωρίο, το να ταξιδεύεις ενώ βρίσκεσαι στο σπίτι σου σε ελάχιστα δευτερόλεπτα σε όλο τον κόσμο, αυτό πιστεύεις ότι είναι η διαφορά του κινηματογράφου απ' την τηλεόραση;*

Αυτό ακριβώς είναι. Και ενώ είναι μεγάλο μέσο σε αυτή την κοινωνία, όταν χρησιμοποιείται με τον τρόπο που χρησιμοποιείται - και είναι πολύ μεγάλη συζήτηση για να πιάσουμε όλα τα λεπτά πράγματα πως τίθενται στην τηλεόραση - είναι εναντίον της ανθρωπότητας. Τι κάνει; Είτε παράγει πολιτιστικά είδη πολύ κατώτερου είδους, είτε παίζει τον κινηματογράφο τσακίζοντάς τον, τουλάχιστον δέκα φορές, με διαφημίσεις και δεν σου μένει τίποτα, η κολώνια που κάνει τον άνδρα ακαταμάχητο ή τελικά η ταινία. Δεν σε σέβεται, δεν καταλαβαίνει τι θα πει κινηματογράφος, τι θα πει αυτοσυνγκέντρωση, γιατί ο κινηματογράφος επιτελεί το μεγαλείο του και το θαύμα μέσα σε μια σκοτεινή αίθουσα. Δεν σέβεται τίποτα τη τηλεόραση.

*Παρατήρησα ότι πολλές ταινίες και στο Φεστιβάλ της Δρόμας και της Θεσσαλονίκης έχουν μέσα τους το χειρισμό της κάμερας, όπως στην τηλεόραση, όπως στις διαφημίσεις. Πιστεύεις ότι η τηλεόραση επηρεάζει τη ματιά των σκηνοθετών;*

Αυτό που κάθε μέρα βιώνουμε, χωρίς να το καταλάβουμε, μπαίνει από κάποια πόρτα. Δεν μπορείς να κλείσεις όμως ερμητικά την πόρτα στη ζωή και ζωή είναι η τηλεόραση. Για σκέψου πόσες ώρες την ημέρα βλέπεις τηλεόραση, εγώ τουλάχιστον βλέπω 3-4 ώρες την ημέρα. Αυτό με επηρεάζει υπόγεια, χωρίς να το καταλάβω. Μας επηρεάζει λοιπόν. Είναι όπως το δεύτερο θεώρημα της Θερμοδυναμικής: άμα βάλεις νάμεσα σε δύο παγωμένα σίδερα ένα ξεστό, τότε τα άλλα δύο θα πάρουν την θερμότητα αυτού του τρίτου και θα την μοιραστούν. Θα σε φέρον στο ίδιο ύψος. Όλα τείνουν να μας κατεβάσουν προς τα κάτω.

*Μήπως τελικά η ταινία είναι ένας τρόπος για να μπουν στον κόσμο της διαφήμισης;*

Δεν χρησιμοποιούν πια τον χρόνο της ζωής, της ιδίας της ψυχής του κινηματογράφου. Αθελά τους περνούν στον χρόνο της διαφήμισης και του βίντεο κλιπ, γιατί εκεί είναι το ψωμί.

*Μήπως η εκπαίδευση θα μπορούσε να*

*αντιστρέψει αυτό το ρεύμα, να κάνει το θεατή πιο εκλεκτικό, προσεκτικό, να προσομοιώσει τον ποιητικό κινηματογράφο;*

Όχι διαφωνώ σε αυτό. Εδώ από την εκπαίδευση έβγαλαν τα αρχαία ελληνικά, ο Πλάτων ήταν ο πρώτος κινηματογραφιστής. Δεν είναι θέμα εκπαίδευσης, εκπαίδευση έχουμε, δεν είναι εκεί το θέμα. Αλλά τι σημαίνει τελικά εκπαίδευση; Ο άνθρωπος μπορεί να εκπαιδευτεί από μόνος του. Δεν πιστεύω στη μαζική εκπαίδευση. Αλλά αυτό που είναι ο κινηματογράφος είναι το δικαίωμα να διεκδικείς τον εαυτό σου. Δεν έχουμε ελπίδα για μια καλύτερη κοινωνία αν το κάθε άτομο δεν διεκδικήσει τον εαυτό του: να φτάσει όλες του τις δυνάμεις στη μεγάλη τους έξαρση, ενάντια στον καταναλωτισμό. Η κατανάλωση είναι ένας κοινωνισμός, είναι πως θα με δουν, δεν είναι η πραγματική μου ανάγκη. Πρέπει να μάθουμε το μεγαλείο της στέρισης.

*Αυτό μπορούμε να πούμε προσεγγίζεις την ανατολική σκέψη.*

Τι άλλο είμαι εκτός από ανατολή; Η διευθύντρια του Φεστιβάλ του Λονδίνου με πέταξε έξω ως ανατολίτη. Δεν κατάλαβε ότι το να μην κάνουν τίποτα οι δύο αγιογράφοι είναι το μεγαλείο. Ότι σεβάστηκαν το μεγαλείο και όχι να φτιάξουν μια πλαστική Ακρόπολη, αλλά να την αφήσουν να χαθεί και να ορθήσει μέσα στους αιώνες έτσι όπως φτιάχτηκε, δεν θα χαθεί όμως ποτέ, γιατί θα κυκλοφορήσει στη μνήμη, στο κύτταρό μας. Αυτός είναι ο πολιτισμός. Πόσοι έλληνες έχουν διαβάσει Όμηρο; Πολύ λίγοι. Όμως όλοι λέμε ιστορίες απ' τον Όμηρο, σαν να τις έχουμε ζήσει.

*Σε μια συζήτηση που είχε γίνει για το σενάριο, ο Αλέξης Δαμιανός ανέφερε ότι πρέπει να επιστρέψουμε στον Παπαδιαμάντη. Πιστεύεις ότι θα πρέπει να κάνουμε μια επιστροφή στις ρίζες;*

Όχι. Ο Αλέξης λέγοντάς το αυτό, το λέει και τίμα και καθαρά. Ότι έχουμε τις πηγές μας που είναι συγχρονες. Από ένα ασήμαντο γεγονός πως δομεί και κάνει κάτι πολύ μεγάλο και συγκινητικό ο Παπαδιαμάντης, αυτό πρέπει να δούμε. Σενάριο σημαίνει η προσωπική μας ζωή, η βαθιά και αγωνιώδης παρατήρηση και η αγωνιώδης συμμετοχή στη ζωή. Λέει ο Παζολίνι ότι ο σκηνοθέτης είναι μια βασανισμένη συνείδηση. Μετέχει στον καθημερινό μόχθο, στην καθημερινή προσπάθεια να οργανώσουμε τη ζωή μας, να επικοινωνήσουμε ο ένας με τον άλλο, να κρατήσουμε όρθια την αξιοπρέπεια μας, τα οράματά μας. Φορέας αυτού είναι ο κινηματογράφος. Τι βλέπω στις μικροί μήκους; Βλέπω τα παιδιά να γυρίζουν Ελλάδα και να μην μοιάζει ποτέ Ελλάδα. Προσπαθούμε να μοιάσουμε σε κάτι άλλο. Προς Θεού λοιπόν μην εκλειφθούν τα λόγια του Δαμιανού στο να μοιάσουμε σε κάτι άλλο, αλλά να βρούμε και να φτιάξουμε τον εαυτό μας. Να βάλουμε το μυαλό μας και την τεράστια μόρφωση που πρέπει να έχουμε στη διάθεση της καθημερινής παρατήρησης.



**Ο** α διατυπωθεί ένα ζήτημα ή θέμα που η αποχή του από τις προσο-  
πτικές του ελληνικού κινηματογράφου (οποιασδήποτε χρονικής  
περιόδου) ήταν και συνεχίζει να είναι άκρως δεδομένη. Η Ιστορία  
λόιπον, σαν ένα ρετρό σεναριακό κείμενο.

Οι σεναριογραφικές λογικές της εγχώριας κινηματογραφικής παρα-  
γωγής, απομάκρυναν την Ιστορία σαν πρωτεύον στοιχείο πραγμάτωσης  
ενός φιλμ. Ή δεν τη χρησιμοποιήσαν καθόλου ή έπαιξε αλληγορικό ρό-  
λο. Η αλληγορική σημασία της Ιστορίας στην ισχνή ιστορία της ελληνι-  
κής σεναριογραφίας είχε δύο τάσεις:

α. Επιδερμική χρήση της Ιστορίας (το ιστορικό συμβάν ως μη χρηστικό  
υλικό). Εδώ το σενάριο ούτε καταδεικνύει - συμπλοκές, συνθήκες, συμ-  
φωνίες - ούτε καταγράφει - ο ήρωας δεν διηγείται κανένα ιστορικό γεγο-  
νός. Απλά η Ιστορία είναι αρκετά γνωστή και οι ήρωες την έχουν βιώσει,  
εντυπύθηκε, εντέλει τη σέρνουν στους ώμους τους. Και η παρακολούθησή  
της είναι χαλαρή, σχεδόν ανύπαρκτη.

β. Ποιητική χρήση της Ιστορίας. Εδώ το σενάριο απλά αφηγείται διαμέ-  
σω των ηρώων κάποια ιστορική πράξη. Ο θεατής "κάθεται" στο τραπέζι  
και μετατρέπεται σε συνουσιητή των δρωμένων που ειπώνονται. Σκέ-  
φεται, συλλογίζεται, λαμβάνει θέση. Συχνά στη σεναριακή περιπλοκό-  
τητα τα παροντικά γεγονότα διαπλέκονται με τα παρελθοντικά γεγονό-  
τα κι αυτή η ποιητική αλληγορία δρωμένων δυσκολεύει και απογειώνει  
τον τρόπο θέασης (να που ο θεατής τρέπεται σε ένα ενεργειακό σημείο της  
ταινίας, γίνεται συνσεναριογράφος περίπου...). Πρόκειται για ομαδικές  
μνήμες, για λαϊκές μνήμες: τα περιστατικά αφηγούμενα όχι ως έχουν αλ-  
λά όπως εκκερμούν στις αδύναμες μνήμες των απλών ανθρώπων. Η Ιστο-

την Ιστορία, είναι παλαιά πολιτική, αδειασμένη από την υφή της και νο-  
μιμοποιημένη από την επιφανειακή εξάσκησή της, γήπεδο παιγνιδιού ή  
πεδίο περιπέτειας. Αυτή η πολιτική είναι όπως η σεξουαλικότητα ή η  
διαρκής εκπαίδευση (ή όπως η κοινωνική ασφάλιση στην εποχή της): α-  
πελευθερώσει εκ των υστέρων.

Το μεγάλο γεγονός, ο μεγάλος τραυματισμός της περιόδου που δια-  
τρέχουμε, είναι αυτή η αγωνία των ισχυρών αναφορικών, η αγωνία του  
πραγματικού και του ορθολογικού που μας εισάγει σε μια εποχή της προ-  
σομοίωσης (SIMULATION). Ενώ τόσες γενιές και ειδικότερα η τελευταία  
έζησαν στην ώθηση της Ιστορίας, στην ευτυχισμένη ή καταστροφική προ-  
οπτική μιας επανάστασης, σήμερα έχει κανείς την εντύπωση ότι η Ιστο-  
ρία αποτραβήχτηκε, αφήνοντας πίσω της αδιάφορο νεφέλωμα, που δια-  
χέεται αλλά έχει απογυμνωθεί από τις αναφορές του. Και είναι μέσα σε  
αυτό το κενό στο οποίο εισβάλλουν πάλι τα φαντάσματα μιας περασμέ-  
νης Ιστορίας, η πανοπλία των γεγονότων, των ιδεών, των ιδεολογιών,  
των κινημάτων μόδας. Αυτό δε γίνεται πια τόσο επειδή οι άνθρωποι πι-  
στεύουν σε τέτοια πράγματα ή στηρίζουν ακόμα πάνω εκεί μερικές ελπί-  
δες, αλλά απλούστατα, για να αναστήσουν την εποχή όπου, τουλάχιστον  
υπήρχε Ιστορία, υπήρχε βία (έστω και φασιστική) ή όπου τουλάχιστον υ-  
πήρχε ρισκάρισμα ζωής και θανάτου. Όλα δικαιολογούνται προκειμένου  
να διαφύγουμε από αυτό το κενό, από αυτή τη λευκαίμια της Ιστορίας και  
του πολιτικού στοιχείου, από αυτή την αιμορραγία των αξιών και στο μέ-  
τρο που υπάρχει αυτή η αποκαρδίωση υπάρχει και η ανακατεμένη επί-  
κληση όλων των περιεχομένων, η σωρηδόν αναβίωση ολόκληρης της  
προηγούμενης Ιστορίας. Καμιά μεγάλη ιδέα δεν επιλέγει πια, και μόνο η

## ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΣΕΝΑΡΙΑΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

ρία όχι ως Ιστορία αλλά ως λαϊκίζων μύθος, ως μνημονικό που εμβαθύ-  
νει το συλλογικό υποσυνείδητο (Κλοντ-Λεβί Στρός). Το σινεμά δε  
διδάσκει την Ιστορία του κόσμου, διδάσκει το υποσύνολο της Ιστορίας  
που έχει βιώσει.

Καλύτερα να μη δοθεί επέκταση, το αντικείμενο που θα με απασχολήσει  
άλλωστε είναι ο ρόλος του ιστορικού αντικείμενου. Ωστόσο, και συνέ-  
χεια να ήθελα να δώσω, αυτό θα ήταν περισσότερο μια διαδρομή στο έρ-  
γο του Θόδωρου Αγγελόπουλου παρά μια συλλογιστική στον τρόπο που  
ο ελληνικός κινηματογράφος μεταφέρει στο πανί την Ιστορία.

Σε μια βίαιη κι επίκαιρη ιστορική περίοδο (υποθέτω στη διάρκεια του  
μεσοπολέμου και της εποχής του ψυχρού πολέμου) ο μύθος εισβάλλει  
στον κινηματογράφο ως φανταστικό περιεχόμενο. Πρόκειται για τη χρυ-  
στή εποχή των μεγάλων δεσποτικών και θρυλικών αναβιώσεων. Ο μύθος,  
καθώς η βία της Ιστορίας τον έδωξε από το πραγματικό, βρίσκει κατα-  
φύγιο στον κινηματογράφο. Σήμερα η ίδια η Ιστορία εισβάλλει στον κι-  
νηματογράφο, υπακούοντας στο ίδιο σενάριο - την ιστορική διαμφοβίη-  
ση που έχει διαχθεί από τη ζωή μας, κυνηγημένη από αυτό το είδος της  
γιγαντιαίας ουδετεροποίησης, που καλείται "ειρηνική συνύπαρξη" σε πα-  
γκόσμια κλίμακα και "ειρηνποιημένη μονοτονία" σε καθημερινή κλίμα-  
κα. Είναι η ιστορική πράξη εκείνη που εξορκίστηκε από μια κοινωνία σε  
κατάσταση αργής ή βίαιης ψύξης και που γιορτάζει τη δυναμική αναβίω-  
σή της στις οθόνες, σύμφωνα με την ίδια διαδικασία που στο παρελθόν έ-  
κανε να ξαναζούν εκεί οι χαμένοι μύθοι.

Η Ιστορία είναι το χαμένο σημείο αναφοράς (REFERENCE), δηλαδή  
ο μύθος μας. Με αυτό τον τρόπο αντικαθιστά τους μύθους στην οθόνη.  
Η ανταπάτη θα βρισκόταν στο να αισθανθούμε ικανοποιημένοι γι' αυτή  
τη "συνειδητοποίηση" της Ιστορίας από τη μεριά του κινηματογράφου, ό-  
πως αισθανθήκαμε ικανοποίηση για την είσοδο ενός νέου μαθήματος στο  
πανεπιστήμιο. Πρόκειται για την ίδια παρεξήγηση, την ίδια μυθοποίηση.  
Η πολιτική που μπαίνει στο πανελιστήμιο είναι εκείνη που βγαίνει από

νοσταλγία συσσωρεύει ατέλειωτα: τον πόλεμο, το φασισμό, τις πολυτέ-  
λειες της μπελ-επόχ ή τους επαναστατικούς αγώνες. Όλα ισοδυναμούν κι  
ανακατείνονται αδιάκριτα μέσα στην ίδια θλιβερή και πένθιμη έξαρση,  
στην ίδια ρετρό γοητεία. Προνομιούχα θέση όμως κατέχει η εποχή που  
παρήλθε (ο φασισμός, ο πόλεμος, η εποχή αμέσως μετά τον πόλεμο): οι  
αναριθμητές ταινίες που κινούνται γύρω της διακρίνονται, για μας, από  
αίσθηση πιο κοντινή, πιο διεστραμμένη, πιο πυκνή, πιο ανησυχητική.  
Μπορούμε να δώσουμε εξήγηση σε αυτό επικαλούμενοι (και ίσως αυτή  
να είναι μια υπόθεση ρετρό) τη φροϋδική θεωρία του φετιχισμού. Το  
τραύμα αυτό (απώλεια των αναφορικών) μοιάζει με την ανακάλυψη της  
διαφοράς των φύλων από το παιδί, είναι το ίδιο σοβαρό, λειτουργεί εξί-  
σου σε βάθος και δεν αναστρέφεται ποτέ: η φετιχοποίηση ενός αντικει-  
μένου παρεμβαίνει για να συνοκτιόσει αυτή την ανυπόφορη ανακάλυψη.  
Αλλά ακριβώς, λέει ο Φρόιντ, το αντικείμενο αυτό δεν είναι οποιοδήποτε,  
είναι συχνά το τελευταίο αντικείμενο που διακρίνει κανείς πριν την  
τραυματική ανακάλυψη. Γι' αυτό το λόγο η Ιστορία που έγινε φετίχ θα εί-  
ναι κατά προτίμηση εκείνη που θα προηγηθεί άμεσα της "μη παρατε-  
μπτικής" εποχής μας. Εκεί οφείλεται και η ένταση του φασισμού και του  
πολέμου στη ρετρό-σύμπτωση ή σχέση διόλου πολιτική, μια και είναι α-  
φελές το να συμπεράνεις κανείς (ακριβώς επειδή δε βρισκόμαστε πια εκεί,  
για να πάντα, ακριβώς γιατί βρισκόμαστε σε κάτι εντελώς διαφορετικό,  
πολύ περισσότερο σοβαρό, γι' αυτό ο φασισμός μπορεί να ξαναγίνει ελ-  
κυστικός μέσα από τη φιλτραρισμένη και αισθητικοποιημένη από το ρε-  
τρό σκληρότητά του). Ο ίδιος ο φασισμός, το μυστήριο της εμφάνισής και  
της συλλογικής ενέργειάς του, τις οποίες καμιά ερμηνεία δε μπόρεσε να  
εξηγήσει μέχρι τέλους (ούτε η μαρξιστική με τη θεωρία του πολιτικού χει-  
ρισμού από τη μεριά των κυρίαρχων τάξεων ούτε η ραϊχική μέσα από τη  
σεξουαλική υπώθηση των μαζών), μπορεί να ερμηνευτεί ήδη σαν ανορ-  
θολογικός υπερθεαματισμός των μυθικών και πολιτικών αναφορικών,  
τρελή εντατικοποίηση της συλλογικής αξίας (του αίματος, της φυλής,



του λαού) επανεισβολή του θανάτου, μιας "αισθητικής πολιτικής" που θανάτου, σε μια εποχή όπου η διαδικασία της απώλειας, της ανταπάτης, της αξίας και των συλλογικών αξιών, της ορθολογικής δέσμευσης και της μονοδιαστατικοποίησης κάθε ζωής, της μεταπολίτσης σε επιχείρηση κάθε αυτομικής και κοινωνικής ζωής, γινόταν ήδη σκληρά αισθητή στη Δύση. Για μια ακόμα φορά, όλα τα μέσα είναι αποδεδειγμένα να ξεφύγουν κανείς από αυτή την καταστροφή της αξίας, από αυτή την ουδετεροποίηση και ειρηνολογία της ζωής. Ο φασισμός είναι μια αντίσταση σε αυτό, αντίσταση σε βάθος, ανορθολογική, παράφρονη αλλά αυτό λίγο μετράει: αν δεν ήταν αντίσταση σε κάτι ακόμα χειρότερο δε θα είχε συμπαράσχει αυτή τη μαζική ενέργεια. Η σκληρότητά του, η τρομοκρατία του είναι ραμένες στα μέτρα αυτής της άλλης τρομοκρατίας που αποτελεί το μίγμα των πραγματικού και ου ορθολογικού που ρίχνω στη Δύση και ο φασισμός είναι μια απάντηση σε αυτό. Κάθε άλλη υπόθεση είναι ηθική, καθησυχαστική και βαθιά αντιδραστική, μια και καταλήγει στο να οικτρίζει το φασισμό, χωρίς να θέλει να καταλάβει τίποτα από αυτόν.

Ετσι η ιστορική πράξη μπαίνει θριαμβευτικά στον κινηματογράφο εκ των υστέρων (ο όρος "ιστορικό" έχει υποστεί την ίδια τύχη: μια ιστορική στιγμή ένα ιστορικό μνημείο, συνδεδεμένο ή πρόσωπο χαρακτηρίζονται, από τον ίδιο τον όρο, απολιθωμένα). Η επανεισβολή της Ιστορίας δεν έχει σημασία συνειδητοποίησης αλλά νοσταλγίας ενός χαμένου αναφορικού. Αυτό δε σημαίνει ότι η Ιστορία δεν εμφανίστηκε ποτέ στον κινηματογράφο ως βασικό μοτίβο, επίκαιρη διαδικασία, στάση ή όχι αντίσταση. Υπήρξε κάποτε Ιστορία στο "πραγματικό" όπως και στον κινηματογράφο, αλλά δεν υπάρχει πια. Η Ιστορία που μας "αποδίδεται" σήμερα (ακριβώς γιατί μας την έχουν πάρει) δεν έχει μεγαλύτερη σχέση με ένα "ιστορικό πραγματικό" από τη σχέση που θα είχε η νεο-απεικόνιση στη ζωγραφική με την χλαστική απεικόνιση του πραγματικού. Η νεο-απεικόνιση είναι επίκληση της ομοιότητας, αλλά ταυτόχρονα, η αδιάσειστη αποδείξη της εξαφάνισης των αντικειμένων στην ίδια τους την αναπαράσταση: στο υπερπραγματικό. Τα αντικείμενα διακρίνονται εκεί από μια υπορομοιοότητα (όπως η Ιστορία στο σύγχρονο κινηματογράφο), γεγονός που έχει το αποτέλεσμα να μη μοιάζουν τελικά με τίποτα απολύτως ή πιθανά με την άδεια φιγούρα της ομοιότητας, με την κενή μορφή της αναπαράστασης. Πρόκειται για ζήτημα ζωής ή θανάτου: τα αντικείμενα αυτά δεν είναι ούτε ζωντανά ούτε θνητά. Γι' αυτό είναι τόσο ακριβή, τόσο λεπτοδουλεμένα, παγωμένα στην κατάσταση όπου θα τα είχε συλλάβει μια ολοκληρωτική διαρροή του πραγματικού ακολουθούμενη αλλά και μόνο από αυτές τις ταινίες (υποτίθεται ιστορικές, όπως το, ΤΣΑΪΝΑ ΤΑΟΥΝ, το 1990, το ΜΠΑΡΙ ΛΙΝΤΟΝ) που η ίδια τους η τελειότητα είναι βαθιά ανησυχιακή. Αισθάνεται κανείς ότι έχει να κάνει με άριστα ρημέικς, εκκλησιαστικά μοντάζ που προέρχονται κυρίως από μια συνδυαστική κοιλότητα (ή μωσαϊκή), με τεράστιους μηχανισμούς, φωτογραφικούς, κίνο, ιστορικής σύνθεσης παρά με πραγματικές ταινίες. Ας εξηγηθώ: η ποιότητά τους είναι αναμφισβήτητη. Το πρόβλημα βρίσκεται μάλλον στο ότι κάπου μας αφήνουν εντελώς αδιάφορους. Ας πάρουμε το φιλμ Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ. Θα πρέπει να είναι κάποιος αρκετά αφηρημένος, για να τη θεωρήσει πρωτότυπη παραγωγή της δεκαετίας του '50, πολύ καλή ηθογραφία, ταινία που περιγράφει την πρωτοφανή ατμόσφαιρα της μικρής αμερικανικής πόλης... Ωστόσο, εμφανίζεται κάποιος ελαφριά υποψία: η ταινία ήταν λίγο "πολύ ωραία", περισσότερο πετυχημένη, καλύτερη από τις άλλες, χωρίς τα ψυχολογικά, ηθικά και συναισθηματικά χάκια των ταινιών της εποχής. Τι κατάπληξη όταν ανακαλύπτεις ότι πρόκειται για ταινία της δεκαετίας του '70, άριστο ρετρό, αποκαθαμένο, επινικελωμένο, υπερρεαλιστική ανασύσταση των ταινιών της δεκαετίας του '50. Λέγεται ότι θα ξανακάνουν βουβές ταινίες, καλύτερες κι αυτές χωρίς αμφιβολία από εκείνες της εποχής. Συγκροτείται σήμερα ολοκληρωτική γενιά ταινιών, που θα έχουν την ίδια σχέση με τις παλιές ταινίες με αυτή που έχουν τα ανθρωποειδή με τον άνθρωπο, σα θάματα τεχνικά κατασκευάσματα χωρίς ελλείψεις, μεγαλοφυή ομοιώματα από τα οποία δε θα λείπει παρά μόνο τα φανταστικά και αυτή η ιδιάιτερη φαντασίωση που κάνει τον κινηματογράφο να υπάρχει. Οι περισσότερες από αυτές τις ταινίες που βλέπουμε σήμερα - οι καλύτερες - ανήκουν σε αυτή την τάξη. Το ΜΠΑΡΙ ΛΙΝΤΟΝ είναι το μεγαλύτερο παράδειγμα: ποτέ δεν έγινε καλύτερο από αυτό, ποτέ δε θα γίνει καλύτερο... Σε τι; Σε ότι αφορά τη θύμηση; Όχι γιατί δεν πρόκειται καν για θύ-

μηση, αλλά για προσομοίωση. Όλες οι επικίνδυνες ακτινοβολίες έχουν φιλτραριστεί, όλα τα συστατικά βρίσκονται στη θέση τους, σε ανυπαρκτά καθορισμένες δόσεις, χωρίς ίχνος σφάλματος.

Ευχαρίστηση "COOL", ψυχρή, ούτε καν αισθητική, σε τελική ανάλυση: πρόκειται για ευχαρίστηση λειτουργική, εξισωτική, ευχαρίστηση της μηχανογραφίας. Δεν έχει κανείς παρά να σκεφτεί τον κόκκινο κόμη Λουκίνο Βισκόντι (Ο ΓΑΤΟΠΟΔΑΡΟΣ, ΣΕΝΣΟ) για να συλλάβει τη διαφορά όχι μόνο στο στίλ των σκηνοθετών, αλλά και στο ίδιο το νόημα της κινηματογραφικής πράξης. Στον Βισκόντι υπάρχει νόημα, ιστορία, μια αισθησιακή ρητορική, νεκροί χρόνοι, ένα παθιασμένο παιχνίδι όχι μόνο στο ιστορικό περιεχόμενο αλλά και στη σκηνοθεσία. Τίποτα από όλα αυτά στον Κιουμπρικ δεν ισχύει. Ο αμερικανός χειρίζεται την ταινία του σα σκακιέρα και μετατρέπει την Ιστορία σε λειτουργικό σενάριο. Κι αυτή η ανάλυση δεν παραπέμπει στην παλιά αντίθεση της αίσθησης της φινέτσας με την αίσθηση της γεωμετρίας: η τελευταία ανήκει ακόμα στο παιχνίδι και σε ένα διαρκώς διεκδικούμενο πεδίο του νοήματος. Ενώ σήμερα μπαίνουμε σε μια εποχή ταινιών που δεν έχουν κανένα ιδιαίτερο νόημα, αποτελώντας μεγάλους μηχανισμούς σύνθεσης σε μεταβαλλόμενη γεωμετρία.

Υπάρχει ήδη κάτι από όλα αυτά τα σαγκέτι του Λέονε; Ίσως. Όλες οι τάσεις κινούνται προς αυτή την κατεύθυνση: το ΤΣΑΪΝΑΤΑΟΥΝ, πιστολίδι ανασχεδιασμένο με ακτίνες λέιζερ. Στην πραγματικότητα δεν πρόκειται για ένα ζήτημα τελειότητας: η τεχνική τελειότητα μπορεί να υπερηφηνείται το νόημα, μπορεί να αποτελέσει μέρος του και σε αυτή την περίπτωση δεν είναι ούτε ρετρό, ούτε υπερρεαλιστικό, αλλά καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Εδώ δεν είναι παρά το αποτέλεσμα του μοντέλου: αποτελεί μια από τις τακτικές αξίες αναφοράς (αφού η αληθινή σύνταξη του νοήματος απουσιάζει, δεν υπάρχουν παρά τακτικές αξίες ενός συνόλου, όπου, για παράδειγμα η CIA, σα μυθολογική μηχανή για όλες τις δουλειές, ο Ρόμπερτ Ρέντφορντ σαν πολυσύνθετος σταρ, οι κοινωνικές σχέσεις σαν υποχρεωτική αναφορά στην Ιστορία και η τεχνική δεξιότητα σαν αναγκαστική αναφορά στον κινηματογράφο συνδυάζονται τόσο θαυμαστά).

Η Ιστορία ήταν ένας ισχυρός μύθος, ίσως ο τελευταίος μεγάλος μύθος, μαζί με το ασυνείδητο. Ήταν μύθος που εμπεριείχε ταυτόχρονα τη δυνατότητα "αντικειμενικής" συνέχειας των γεγονότων και των αιτιών, καθώς και τη δυνατότητα διηγηματικής συνέχειας του λόγου. Θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι η εποχή της Ιστορίας είναι επίσης η εποχή του μυθολογικού. Και αυτός είναι ο θρυλικός χαρακτήρας, η μυθική ενέργεια ενός γεγονότος ή αφηγήματος που μοιάζει να χάνεται όλο και περισσότερο, πίσω από μια παραστατική και αποδεικτική λογική. Όλοι είμαστε συνώνοι για την εμμονή στην ιστορική πιστότητα, στην τέλεια απόδοση (όπως αλλού, στην απόδοση του πραγματικού χρόνου ή της επτολογίας της καθημερινότητας που ζει η Ζαν Ντίλιαν πλένοντας τα πιάτα της στην ομότιτλη ταινία της Σαντάλ Ακερμαν): πρόκειται γι' αυτή την αρνητική πιστότητα, τη γαντζωμένη στην υλικότητα του παρελθόντος, της τάδε σκηνής του παρελθόντος ή του παρόντος, και η οποία υποκατέστησε κάθε άλλη αξία.

Όλα αυτά δεν αναστρέφονται. Γιατί ο ίδιος ο κινηματογράφος συνεισφέρει στην εξαφάνιση της Ιστορίας και στον οριστικό ερχομό του αρχείου. Η φωτογραφία και ο κινηματογράφος βοήθησαν πλατιά στο να δημιουργηθεί η Ιστορία, να σταθεροποιηθεί στην ορατή, "αντικειμενική" μορφή της, ενάντια στους μύθους που τη διέτρεχαν. Ο κινηματογράφος μπορεί σήμερα να χρησιμοποιεί όλο το ταλέντο του, όλη τη γκάμα του μαγικά του και όλη την τεχνική του, στην υπηρεσία της επανειμψύωσης εκείνου που στην καταστροφή του βοήθησε ο ίδιος. Δεν ανασταίνει παρά φαντάσματα και χάνεται ο ίδιος μέσα τους. Δε θεραπεύει παρά ανίατους χαρμινά παθείς και πρώτος εκείνος φτύνει αίμα. Δεν καθρεπτίζει παρά τον ωκεανό, την απέραντη γαλάζια θάλασσα που όταν γκριζάρει τις νύχτες διακρίνει μια ανθρωποφάγα οδόννη, μια σπαρταχτική μορφή που φωνάζει συνέχεια.

**ΣΥΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ**

## **ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ**

Bert Koeter "για την ιστορία"

Hams - Guenther Pejaum "Αμερική, μια ιστορική ήττα"

Vincent Candy "η ιστορία της έβδομης τέχνης όπως τη διδάχθηκε".



# ΝΑ ΨΑΞΟΥΕΕ ΤΙΣ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΣΤΟΝ ΕΑΥΤΟ ΜΑΣ

Μια συζήτηση του Απόστολου Χατζηπαρασκευαΐδη με τη Λουκία Ρικάκη

**Η** Λουκία Ρικάκη με τη δεύτερη ταινία της **ΚΟΥΑΡΤΕΤΟ ΣΕ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΚΙΝΗΣΕΙΣ** ήταν μια ευχάριστη έκπληξη για τον ελληνικό κινηματογράφο. Μαζί με την ταινία του Αντώνη Κόκκινου **ΤΕΛΟΣ ΕΠΟΧΗΣ**, ξεπέρασαν το φράγμα των 100.000 εισιτηρίων και συγχρόνως μίκρυναν την απόσταση της πρώτης σε εισιτήρια ελληνικής και ξένης ταινίας. Δεν συμμετείχε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ούτε προσέτρεξε στην βοήθεια κάποιου παραγωγού. Μόνη της παραγωγός, σκηνοθέτης και συν-σεναριογράφος κατάφερε να κάνει μια ταινία που άλλοι αγάπησαν και άλλοι της γύρισαν την πλάτη. Ως ελληνίδα, όμως, σκηνοθέτιδα, που έκανε μια εμπορική ταινία, κάποιος θα είχε πολλά να συζητήσει μαζί της. Πράγματι η συζήτηση με τη Ρικάκη αποδείχτηκε γόνιμη. Ορισμένα σημεία της ταινίας ξεκαθάρισαν, ανάμεσα σε αυτά η σχέση της ταινίας με την μουσική και την ποίηση και, εκ του μακρόθεν, με την ιστορία.

**Η ταινία σας ΚΟΥΑΡΤΕΤΟ ΣΕ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΚΙΝΗΣΕΙΣ** πήγε πολύ καλά στα εισιτήρια. Ήταν η πρώτη φορά που ελληνικές ταινίες έκοψαν τόσα εισιτήρια εδώ και χρόνια. Εσείς για πρώτη φορά ακολουθήσατε την ταινία στην επαρχία. Τι αποκομίσατε από αυτό το ταξίδι, απ' την επαφή με τον κόσμο.

Ακολουθήσαμε την ταινία στο ταξίδι της σε όλη την Ελλάδα, μοιραστήκαμε με το κοινό τις απόψεις του, τι τους άρεσε, τι δεν τους άρεσε. Πριν να κάνουμε την ταινία μας προβληματίζε ποιος θα τη δει και γιατί θα τη δει, είχαμε πάντα στο μυαλό μας τον θεατή και ίσως να έχει δει και το κοινό ότι καταφέραμε να κάνουμε ένα διάλογο, κατ' αρχήν με τα εισιτήρια και με τις επισκέψεις που κάναμε στις επαρχιακές πόλεις, συνοδεύοντας την ταινία, όπου αποκτήσαμε μια επαφή με το κοινό. Είδαμε ότι ο κόσμος είναι πολύ τοιμηρό για να πει τη γνώμη του, να εκφραστεί ελεύθερα, και για μας αυτό είναι εξαιρετικά πολύτιμο να δούμε μια ταινία που φτιάξαμε τι μπορεί να προκαλέσει, τι μπορεί να κάνει, πως μπορεί να επικοινωνήσει. Μέσα από αυτό τα ταξίδια κατάλαβαμε ότι οι πόλεις της επαρχίας συμπεριφέρονταν πολλές φορές περισσότερο ως κέντρο, με την έννοια του πολιτισμού, παρά η Αθήνα. Και αυτό είναι πολύτιμο. Η δουλειά που γίνεται στην επαρχία σπάνια την συναντάς στην Αθήνα μέσα στην συνολική κόπωση και τον απελπιστικό ρυθμό στον οποίο υποβαλόμεστε.

**Ας μιλήσουμε λίγο για την ταινία σας.**

Είναι μια ταινία για τις ανθρώπινες σχέσεις, μια ερωτική ιστορία, μέσα από την διαπίστωση ότι η σύγχρονη κοινωνία επιτίθεται στις ανθρώπινες σχέσεις, σε εμάς, σαν μονάδες, μας θέλει ανθρώπους πιθανόν που να μην διαμορφώνουμε σοβαρές και ισχυρές σχέσεις είτε αυτές είναι στο επάγγελμα είτε είναι στην προσωπική ζωή, γιατί αν μου επιτρέπεται να τολμήσω μια κοινωνική παρατήρηση πάνω σε αυτό, ενδεχομένως αν αυτό το κάνουμε δεν είμαστε τόσο εύκολοι δέκτες να καταναλώσουμε αυτά που θέλει η σύγχρονη κοινωνία να καταναλώσουμε, είτε αυτό λέγεται τηλεόραση είτε είναι διάφορα προϊόντα που άλλα μπορεί να μην μας χρειάζονται καθόλου και άλλα να μας χρειάζονται, ενώ όταν καταφέρνουμε να έχουμε σχέσεις και να σχηματίζουμε μικρούς κοινωνικούς πυρήνες γινόμαστε πιο απαιτητικά άτομα, δεν καταναλώνουμε με την ίδια ευκολία τα ίδια πράγματα. Είναι μια κοινωνία που μας θέλει να κάνουμε μοναχικές πορείες να πετύχουμε την καταξίωση, το χρήμα, δεν ξέρω τι μπορεί να είναι αυτό και συχνά σε αυτό το ρυθμό που ακολουθούμε δεν βλέπουμε δίπλα μας, πολλές φορές πατάμε σε πρόσωπα και πράγματα, δεν αφιερώνουμε τον χρόνο για να αφουγκραστούμε τι συμβαίνει. Έτσι οδηγούμαστε σε πολλές παρεξηγήσεις στις σχέσεις μας, στην επικοινωνία μας. Θελήσαμε πάνω σε αυτό τον προβληματισμό να δούμε τι θα μπορούσε να συμβαίνει σ' ένα σύγχρονο ζευγάρι που έχει ζήσει κάποια χρόνια μαζί και που αναγκαστικά βιώνει όλα αυτά τα σημεία της ζωής και που αυτά έχουν επηρεάσει τις σχέσεις τους και τους έχουν οδηγήσει σε μια κρίση, σε μια παρεξήγηση για το πόσο ένας επικοινωνεί την αγάπη του στον άλλο. Έτσι ξεκινά η ταινία μου για να αναζητήσει αυτό το ζευγάρι κάποιες συναντήσεις με τρίτα πρόσωπα που ή θα μπει στη ζωή τους και μέσα από αυτούς θα επιχειρήσουν να δουν ξανά και τον χαρακτήρα και τις σχέσεις που είχαν.

**Η ταινία μπορούμε να πούμε, κοιτάζει το παρελθόν και το μέλλον αυτών των σχέσεων;**

Η ταινία δεν καταπιάνεται με το να καταγράφει με το τι συνέβαινε πριν, ο καθένας το έχει ή δεν το έχει υπόψη του. Η ταινία καταγράφει το τι συμβαίνει αυτή τη στιγμή. Οι νύξεις που κάνει για πράγματα που μπορεί να συμβαίνουν στο παρελθόν έχουν να κάνουν με τις ανησυχίες που έχουν οι άνθρωποι αυτοί, οι ήρωες, που, κυρίως ο ένας από αυτούς ο Στέφανος ο μουσικός που δίνει κάποιες συ-

ναυλίες στην Ελλάδα σε τοπία που τον ερεθίζουν και για την αισθητική - πέρα από την ιστορία τους - έχει μια ανησυχία πέρα από το πως θα είναι ο ήχος κτήμα όλου του κόσμου, αλλά και για το πως θα πρέπει να αντιμετωπίσουμε την ελληνική ιστορία, την ελληνική παράδοση και πως αυτό θα είναι πολύ αποκαλυπτικό, όπως και κάποιες αξίες που μπορεί μέσα στον άλλο ρυθμό μας να μην τις βλέπουμε, να είναι λυτρωτικές και πολύτιμες για να φτιάξει κανείς τον χαρακτήρα του. Κυρίως όμως η ταινία συναντά και καταγράφει τους ανθρώπους όπως ζουν τη ζωή τους στη σύγχρονη εποχή.

**Είναι ένα θέμα επίκαιρο και στην ελληνική κοινωνία.**

Βρήκαμε ότι είναι ένα θέμα που μας αφορά, ότι ο καθένας έχει διάφορες διαδρομές για να μπορεί να ακολουθήσει την πορεία τους, κάτι που έχει πολύ ενδιαφέρον, γιατί πέρα απ' ότι είχα εγώ στο μυαλό μου ή πως είχα σχεδιάσει τον ένα ή τον άλλο ρόλο, ορισμένες φορές είναι αποκαλυπτικό να δει κανείς, να παρακολουθεί τις πορείες των τεσσάρων ηρώων, σαν θεατής, και βέβαια να δίνει τις δικές του ερμηνείες. Συχνά υπάρχει μια αναζήτηση, μέσα στο τέλος που βιώνουμε θέλουμε να βρούμε μια λύση ή ένα μήνυμα, τι κάνουμε.

**Τίθεται όμως το ερώτημα: Τι είχαν αυτοί μέσα τους, ποιά είναι η κινητήρια δύναμή τους για να τα δουν αυτά τα πράγματα;**

Νομίζω ότι η κινητήρια δύναμη που συναντούμε στο ζευγάρι, πέρα από τις ευαίσθητες που είχαν κάποια στιγμή, ήταν το τέλμα, η κρίση. Αυτό τους έκανε να αναζητήσουν κάτι άλλο. Από αυτή την κρίση αναζήτησαν, μέχρι να ξαναπασχοληθούν με το τι μπορεί να κάνουν με τη σχέση τους, κάποιες συναντήσεις με τρίτους ανθρώπους. Ο μεν άντρας έκανε μια σχέση με μια κοπέλα και η γυναίκα μ' ένα άντρα, δεν λέω διαφορετικές αφηρησίες και τρώπους. Περισσότερο ήταν ένα ταξίδι που έκαναν για να βρουν τον εαυτό τους, ήταν μοχλός, αφορμή αυτά τα τρίτα πρόσωπα που εμφανίστηκαν, τους έδωσαν τη δυνατότητα να δουν τον εαυτό τους μέσα απ' το ότι πήραν απρόσιτα πράγματα και τα είδαν διαφορετικά. Καμιά φορά μπορεί οι συναντήσεις μας με άλλα πρόσωπα, είτε κάνουμε σχέσεις μαζί τους είτε όχι, μπορεί να μας ανοίξουν, αν εμείς είμαστε έτοιμοι, τον ορίζοντά μας.

**Ο τίτλος "Κουαρτέτο σε τέσσερις κινήσεις", είναι λίγο παράξενος, γιατί τον βάλατε;**

Είναι τέσσερις οι πρωταγωνιστές που μπλέκονται μεταξύ τους, και επίσης καθώς η ταινία έχει να κάνει πολύ με την μουσική και με την μουσικότητα που υπάρχει στην ερωτική συμπεριφορά μας, και αυτό το υπογραμμίζει η μουσική και ένας από αυτούς είναι μουσικός είναι προφανέστατο ότι θα οδηγούμαστε σ' ένα μουσικό τίτλο. Είναι και τέσσερα τα άτομα και το κουαρτέτο παίζει μέσα σημαντικό ρό-



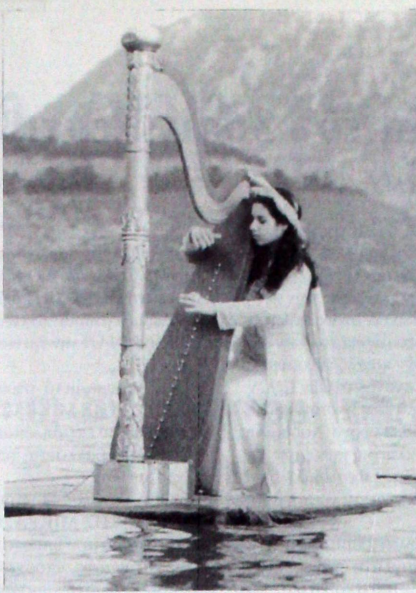
λο, είναι το ερωτικό θέμα της ταινίας, το γράφι είναι ειδικά ο Στέφανος για να το χαρίσει στην Αλεξάνδρα.

*Ο Ξενάκης είναι ένας Έλληνας που ζει στο εξωτερικό, μήπως η προσωπικότητά του σας έδωσε κάποια στοιχεία για να φτιάξετε την ταινία;*

Κάνετε πολύ καλά που ρωτάτε για τον Ξενάκη. Αυτός ήταν το σπέρμα αυτής της ιδέας. Πρώτος αυτός έχει κάνει στην Ελλάδα τέτοιου είδους κοντσέρτα σε χώρους μη συναυλιακούς. Αυτό τον χαρακτήρα τον εμπνεύστηκα έχοντας παρακολουθήσει συναυλίες του Ξενάκη και γνωρίζοντας κάποιους ανθρώπους που είναι συνεργάτες του Ξενάκη και που τους απασχολεί αυτό ακριβώς το ερώτημα: Πως ο ήχος μπορεί να είναι κτήμα του καθένα; Κάποια στιγμή λέει ο Στέφανος σε κάποια ατάκα "θέλω ο κόσμος που θα έρχεται στις συναυλίες μου να μπορεί ο καθένας να κλέψει ό,τι θέλει από τη μουσική μου, ανάλογα με τις αναζητήσεις, τις επιθυμίες του, τα μυστικά του, να καθήσει όπου θέλει, να δει τη συναυλία από όποια πλευρά θέλει, να την ακούσει σε σχέση με το τοπίο". Είναι άνθρωποι που αναζητούν την πιο "δημοκρατική" λειτουργία του ήχου με την έννοια ότι δεν χρειάζεται να είσαι σε μια συγκεκριμένη τάξη για να πας στο Μέγαρο για να μπορέσεις να εκτιμήσεις τη μουσική. Ο Ξενάκης ήταν πίσω από αυτό τον χαρακτήρα, μόνο που η μουσική, ο ήχος με τον οποίο καταπιάνεται αυτή η ομάδα είναι πολύ εξελιγμένος για να κάνει τη μουσική πληροφορική, αυτοί πιστεύουν ότι είναι ο ήχος του μέλλοντος, αλλά που ήταν αλλά επέλεξε ένα δρόμο πιο ρομαντικό, είναι ενιαίο το ύψος της μουσικής της ταινίας, με μια μουσική δυτική που παντρεύτηκε με μουσικά στοιχεία ελληνικά, βυζαντινά και πιστεύω πετύχαμε ένα πολιτιστικό διάλογο πάνω εκεί.

*Χρησιμοποιήσατε στίχους του Παλαμά, για ποιό λόγο;*

Μου αρέσει η ποίηση, μου αρέσει ότι έχει να κάνει με το πως κανείς καταγράφει την εμπειρία του στο χαρτί, η λογοτεχνία θεωρώ ότι είναι η μεγαλύτερη τέχνη, πολύ ζηλεύω που δεν μπορώ να είμαι συγγραφέας, κάποια στιγμή θα το καταφέρω, στον Παλαμά οδηγήθηκα γιατί ήθελα να μείνω στους πιο παλιούς, όχι γιατί δεν έχουμε τώρα καλούς, έχουμε πολλούς αξιόλογους. Βρήκαμε στους συγκεκριμένους στίχους του Παλαμά κάποια στοιχεία που απαντούσαν στα ερωτήματα που είχαμε και εμείς σχετικά με το τι μπορεί, τι δεν μπορεί να κάνει η τέχνη αυτή τη στιγμή. Ο Παλαμής τον "Δωδεκάλογο του γύφτου", γιατί από εκεί είναι, το έχει γράψει πριν από 100 χρόνια κι όμως φαίνεται να τον απασχολεί τι μπορεί να κάνει ο γύφτος, που είναι ο καλλιτέχνης, με το εργαλείο του το βιολί για



να πει κάποια πράγματα, να προκαλέσει κάποια πράγματα. Στον "Αναστάσιμο λόγο" ο Παλαμής σαν να ανακτά κάποια αισιοδοξία και να πιστεύει ότι πραγματικά η τέχνη, το μουσικό βιολί "να κληθεί την πρώτη πλάκα και μέσα από εκεί να βγει η Αγάθη σαν πρωτόπλαστη, και μετά τη δεύτερη πλάκα", γιατί όλοι είμαστε σε ένα λήθαργο, "να βγει η μητέρα η πατρίδα", με την έννοια ότι μητέρα, οικογένεια, ανήκουν σε μια πατρίδα, "που αναστένεται τρισεύαση μέσα στα σεβαστά", υπάρχει ένας σεβασμός για αυτή την έννοια και εγώ έχω πολύ συχνά την αίσθηση ότι δεν θέλουμε να αναμετρηθούμε με αυτές τις έννοιες στην καθημερινότητα και τις χλευάζουμε. Όταν πια η Τέχνη κυλά την τρίτη πλάκα τότε από τον τάφο βγαίνουν οι Θεοί δημιουργοί, ο δημιουργός μπορεί σε κάποια φάση να είναι και Θεός με την έννοια του να δημιουργήσει κάποια πράγματα απ' την αρχή. Και στο τέλος το λμά ένα ύμνο και την αγάπη προκαλώντας τα περιβόλια να ανοίξουν και να υμνήσουν την κοσμοπλάστρα μουσική.

*Επιλέξατε αυτό το απόσπασμα και το κοντσέρτο παίχτηκε στην Πελοπόννησο...*

Πρώτα πέρασα πάνω σ' αυτό το απόσπασμα του Αναστάσιμου Λόγου και επιλέξαμε να είναι το κείμενο για το "Κονσέρτο των ιερών", όπως το ονομάσαμε, που δίνετε στη Στεμνίτσα που ήταν η πρώτη πρωτεύουσα της ανεξάρτητης Ελλάδας το 1821, για τρεις μέρες, σ' ένα μαγευτικό τοπίο και που το επιλέγει ο Στέφανος και για την ιστορία του. Μετά είπαμε να αναζητήσουμε και τους υπόλοιπους στίχους στον Παλαμά και πραγματικά στον "Δωδεκάλογο" βρήκαμε πολύ κοντά στον προβληματισμό μας και στα τοπία που είχαμε διαλέξει τους υπόλοιπους στίχους.

*Πιστεύετε ότι η ταινία μπορεί να λειτουργήσει ως ένας πομπός κάποιων μηνυμάτων, να δώσει κάποιες απαντήσεις, ενδεχομένως;*

Δεν πιστεύω ότι μια ταινία μπορεί να απαντήσει, ελάχιστα πράγματα ίσως μπορεί να απαντηθούν, απλώς μπορεί να θέσει κάποια πράγματα, μπορεί να ανοίξει κάποια παράθυρα του μυαλού, της φαντασίας και να μας βοηθήσει για να ψάξουμε τις απαντήσεις ο καθένας για τον εαυτό του. Η ταινία δεν έχει στόχο να βγάλει ένα μήνυμα, ένα απόστολο για το τι πρέπει να κάνουμε στην προκειμένη περίπτωση, γιατί νομίζω ότι θα ήταν αφελές να το ζητήσεις.

*Κάνετε λόγο για μια μοναχική πορεία. Σε αυτή τη μοναχική πορεία ποιό σας συνδέσμων και ποιό ήταν τα εμπόδιά σας;*

Δεν νομίζω ότι υπάρχει πορεία που να μην είναι μοναχική για τον καθένα μας. Απλώς καμιά φορά διασκεδάζουμε αυτή τη μοναξιά νομίζοντας ότι υπάρχουν και άλλοι. Με βοήθησαν όλοι αυτοί που δούλεψαν στην ταινία, μοιράστηκαν μαζί μου αυτό το όραμα και χρειάστηκε να κάνουν και ειδικό κόπο μαζί μου. Δουλέψαμε πολύ και σε βάθος μερικά πράγματα που μας άγγιζαν. Αυτοί ήταν οι σύμμαχοί μου, όμως κατά ένα περιεργο τρόπο οι γύρω από εμάς ήταν πολύ επιθετικοί, γιατί ίσως είχαν αντιληφθεί ότι οι ομάδες είναι επικίνδυνες. Από την άλλη όταν θέλεις να στήσεις μια ταινία χρειάζεται κάποιες σοβαρές σχέσεις με τους συνεργάτες, που να μοιράζονται τα ίδια πράγματα, που δεν σημαίνει ότι θα συμφωνούν απαραίτητα, αλλά που να έχουν την ίδια ανησυχία. Ήμουν τυχερή γιατί βρήκα αυτούς τους συνεργάτες.

*Οι θεατές φτάνουν στο επιφανόμενο, στις ερωτικές σκηνές ή υπάρχει και μια άλλη ανάγνωση της ταινίας;*

Δεν μπορώ να ξέρω. Οι θεατές κάνουν ασίβητα πολύπλοκες διαδρομές βλέποντας μια ταινία. Αυτό που με εντυπωσίασε, ακούγοντας τους θεατές σε διάφορες πόλεις, τις χιλιάδες αναγνώσεις που μπορεί να κάνει κανείς, πολύ πλούσιες, πολύ πολύπλοκες. Αν συμβαίνει η ταινία να αφυπνίζει κάποια κομμάτια της φαντασίας, τότε αυτό για μένα είναι τεράστιο κέρδος. Επίσης όταν βλέπω να βρισκόμαστε με τους θεατές σε κάποια πράγματα που για μένα είναι υπαινικτικά, τα έχω βάλει για να λύσω κάποια προβλήματα με τον εαυτό μου και με την αισθητική μου, είναι αποκαλυπτική στιγμή γιατί επικαιρωνούν οι θεατές με ότι έχει γίνει. Ελάχιστοι είναι οι θεατές που παγιδευμένοι από μια μερίδα του Τύπου, που όταν δει γυμνό το πρόβλημα, μέινανε εκεί. Οι θεατές κάτι βρίσκουν, παγιδευόνται, θέλουν να παγιδευτούν, και κολλάνε εκεί. Αυτό φαίνεται στη συζήτηση που γίνεται μετά: οι περισσότεροι κάθονται με τις ώρες και το χρόνο τον καθορίζει η αντοχή των αισθησασχών. Υπάρχει βέβαια ένας κίνδυνος γιατί όταν έχεις δει μια ταινία και την κοιθενιάσεις με τις ώρες... Εγώ θέλω όταν δω μια ταινία να πάω μετά στίτι μου και να την σκέφτομαι το βράδυ, το επόμενο πρωί.



# Η κρυφή λογοκρισία του 36ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

**Ο**σο προοδευτική κι αν θέλει να παρουσιάζεται η ελληνική καλλιτεχνική κοινότητα (για να μην πούμε οι διοργανωτές του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, εφόσον αυτοί επέλεξαν την πενταμελή προκριματική επιτροπή η οποία αποτελείται κάθε χρόνο από εκπροσώπους των κινηματογραφικών σωματείων), η λογοκρισία ζει και βασιλεύει στους κόλπους της. Όσο κι αν θέλει να νομίζει ότι έχει αφομοιώσει τα μαθήματα των διεθνών "πρωτοποριών", δεν παύει να υπερασπίζεται την κακώς εννοούμενη παράδοση και ν' απαγορεύει την προβολή ορισμένων ανατρεπτικών έργων. Η προκριματική επιτροπή του 36ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (αποτελούμενη από τους Εύα Κοταμανίδου, Τάκη Παπαγιαννίδη, Γιώργο Λαζαρίδη, Γιώργο Μπράμο και Ανδρέα Σινάνο) έκανε μία προκλητική κατάχρηση εξουσίας φέτος, φτάνοντας στο σημείο ν' απορρίψει "εκτός Φεστιβάλ" τρεις ταινίες μεγάλου μήκους. Ο μόνος λόγος που επικαλέστηκε για να προβεί σ' αυτή την πράξη ήταν τα "τεχνικά προβλήματα".

Θάπρεπε ίσως να πληροφορηθεί ότι πολλές ταινίες του πειραματικού κινηματογράφου χρησιμοποιούν τις "τεχνικές ατέλειες" (που στη συγκεκριμένη περίπτωση αυτός ο όρος δεν ενσταθεί) σα μέρος του οπτικοακουστικού συντακτικού τους, καθώς και ότι πολλά μεγάλα φεστιβάλ παραβλέπουν τις "τεχνικές ατέλειες" των ταινιών, όταν αυτές συνδυάζονται επιτυχώς με το γενικότερο περιεχόμενό τους. Στις Κάννες, παραδείγματος χάρι, προβλήθηκαν πολλές ταινίες που ν' ανταποκρίνονται στα παραπάνω λόγια, όπως Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ (THE QUEEN) του Frank Simon, το 1968 ή τα ΣΚΟΥΠΙΑΙΑ (TRASH) του Paul Morrissey το 1971. Και οι δύο φιλοξενήθηκαν από την "Εβδομάδα Κριτικής των Κανών. Και ο κατάλογος των σχετικών παραδειγμάτων δε σταματάει εδώ!

Τιτλοφορούμε το άρθρο μας "Η κρυφή λογοκρισία του 36ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης" γιατί πιστεύουμε ότι η οργανωτική του επιτροπή υποστήριξε διακριτικά (ή μη) τη λογοκρισία που αποφάσισε να εφαρμόσει η προκριματική επιτροπή. Πράγματι, η οργανωτική επιτροπή του φεστιβάλ:

- α) αποφάσισε να προβάλει τις τρεις ταινίες της "Ανοιχτής οθόνης" (όπως τις ονόμασε) μία μοναδική φορά στην πιο ακατάλληλη στιγμή για το κοινό (12:45 το μεσημέρι), όταν την ίδια μέρα και ώρα δινόταν μία δεξίωση στο χώρο της Γραμματείας της Έκθεσης,
- β) αποφάσισε να στερήσει στις τρεις ταινίες την επισήμότητα του Θεάτρου Μακεδονικών Σπουδών, ακόμα και στην παραπάνω ακατάλληλη ώρα όταν εκεί δεν γίνονταν άλλες προβολές,
- γ) αποφάσισε να στερήσει στις τρεις ταινίες το δικαίωμα επίσημης συνέντευξης τύπου,
- δ) παρέλειψε να παρουσιάσει τις τρεις ταινίες στον επίσημο κατάλογο του Φεστιβάλ και

ε) απέφυγε να αναφερθεί στην περίπτωση αυτών των τριών ταινιών στην επίσημη συνέντευξη τύπου της Προκριματικής Επιτροπής, όπου θα διαβαζόντουσαν οι οριστικές αποφάσεις της κατάταξης σε Διαγωνιστικό και Πληροφοριακό, για να συναντήσει την αντίδραση των δημιουργών, χάρι και στους οποίους ευαισθητοποιήθηκαν οι δημοσιογράφοι.

Κάτω απ' αυτές τις αντίξοες συνθήκες οι τρεις ταινίες της "Ανοιχτής Οθόνης" είναι σα να μην προβλήθηκαν καθόλου! Είχε δίκιο λοιπόν ο πρώην Πρόεδρος της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών, ο Ντίνος Καπουριδής, όταν τις αποκάλεσε "λογοκριμένες" στη συνέντευξή του της 8/1/95.

Ας επιχειρήσουμε όμως ν' αναφερθούμε περιληπτικά σε κάθε μία ξεχωριστά απ' αυτές τις τρεις ταινίες και να δανειστούμε τα γραφόμενα των δημιουργών τους από τα διαφορετικά δελτία τύπου που μοίρασαν οι ίδιοι. Θα σταθούμε πρώτα στη ΜΑΥΡΟΜΑΤΑ του Δημήτρη Σπύρου.

"Στην Πελοπόννησο, την κορινθιακή σταυρίδα, τη λένε ΜΑΥΡΟΜΑΤΑ.

Απ' το 13ο ως τις αρχές του 20ου αιώνα ήταν το βασικό προϊόν της Πελοποννήσου και των Ιονίων νήσων.

Μια ενετική παροιμία λέει: Η σταφίδα έχει τη δύναμη του Δόγη της Βενετίας, δίνει τη ζωή και το θάνατο και τη γριά την κάνει κοριτσάκι.

Απ' την άποψη της οικονομικής ιστορίας: ήταν το 19ο αιώνα για την Ελλάδα ότι ο καφές για την οικονομία της Βραζιλίας (Ξενοφών Ζολώτας).

Έκανα μια ΜΟΝΟΓΡΑΦΙΑ γι' αυτό το προϊόν. Μεταφράστηκαν άγνωστα κείμενα στην Ελλάδα ξένων περιηγητών, διπλωματών, του Επιτρόπου του Μεγάλου Ναυτολέοντα, των Φραγκισκανών Μοναχών, ενετικές παροιμίες

κ.λ.π.

Αναφέρθηκα στο ρόλο των Μεγάλων Δυνάμεων στις Αρχές του Αιώνα και στην Πολιτική της Ε.Ο.Κ. σήμερα (που επιδοτεί το ξεριζώμα).

Δεν έκανα ΠΟΛΙΤΙΚΗ αλλά κατέγραψα την ΙΣΤΟΡΙΑ.

Τα "Ευρωλιγούρια" (δάνεια φράση απ' τον Κώστα Ζουγάρη) σοκαρίστηκαν. ΛΟΓΟΚΡΙΝΑΝ την ταινία και την ΕΚΟΥΣΑΝ ακόμη κι απ' το πληροφοριακό τμήμα".

Θα περάσουμε μετά στον ΚΟΡΙΝΘΙΑΚΟ ΑΠΟΗΧΟ ΕΝΟΣ ΠΑΛΑΙΟΥ ΣΚΟΠΟΥ ΤΗΣ ΜΙΚΡΑΣΙΑΣ στον Βασίλη Ξόδη, ο οποίος και δεν προβλήθηκε καθόλου επειδή, όπως πολύ σωστά έγραψε ο σκηνοθέτης, είναι απαράδεκτο να προβάλλονται ταινίες σ' ένα φεστιβάλ κάτω απ' αυτές τις εξευτελιστικές συνθήκες.

"Με την ταινία Ο ΚΟΡΙΝΘΙΑΚΟΣ ΑΠΟΗΧΟΣ ΕΝΟΣ ΠΑΛΑΙΟΥ ΣΚΟΠΟΥ ΤΗΣ ΜΙΚΡΑΣΙΑΣ θέλω να πιστεύω, ότι ελαχίστως εκπληρώνεται μια παλιά μου υπόσχεση σε Κορινθίους συμμαθητές ή φίλους μικρασιατικής καταγωγής, υπόσχεση των Γυμνασιακών χρόνων του '70, χρόνων των πρώτων κινηματογραφικών σκιρτημάτων και αναζητήσεων...

Λέω ότι ελαχίστως εκπληρώνεται αυτή η υπόσχεση, όχι τόσο από φραστική "υπερήφανη μετριοφροσύνη", αλλά από το σύνολο δόος που μου προκαλέσει η ριβίζι μου με το αντικείμενο, με τις σχεδόν λησμονημένες πλευρές μιας "μικρής" εποποιίας της εγκατάστασης των Μικρασιατών προσφύγων στο κορινθιακό τόπο και στις διαπλοκές της με τα σύνολα Ελλαδικά πράγματα.

Γιατί ο Κορινθιακός αυτός τόπος, φυσικός θυροφύλακας του Παλαιοελλαδικού κόσμου, τόσο με τα πολιτικά πρόσωπα της εποχής όσο και με αυτή την έκφραση της Παλαιοελλαδικής στάσης και νοοτροπίας, εμπλέκεται άμεσα με τα γεγονότα.

Έτσι, εκ των πραγμάτων, η ταινία υποχρεώνεται να υπομνηματίσει τις από Καποδιστρίου συζητήσεις εγκατάστασης διωκομένων Συμμεταναστών στην περιοχή Ισθμού, την μετοικεσία των φτωχών Πελοποννησίων στην χρυσοφόρο Σμύρνη και Ιωνία τέλος 19ου αρχές 20ου, το φόρο ψυχών, του Κορινθιακού λαού στην Μικρασιατική εκστρατεία, τα τραγικά γεγονότα της σφαγής και του ξεριζώματός, την "εν ψευδαδελφούς" εποποιία της εγκατάστασης.

Δεν μένει όμως εκεί η ταινία. Αποτολμά στη συνέχεια, να σκιαγραφήσει την κατοπινή διαπλοκή των Κορινθιακών προσώπων και πραγμάτων, στα σύγχρονα ιστορικά δρώμενα, από επαναστάσεις του 1922 μέχρι τις μέρες μας". Θα καταλήξουμε στη ΣΧΟΛΙΚΗ ΜΑΣ ΗΛΙΚΙΑ του υποφαινόμενου.

Η ΣΧΟΛΙΚΗ ΜΑΣ ΗΛΙΚΙΑ του Διονύση Ανδρώνη (63min) είναι μία αυτοβιογραφία καθώς και μία ειρωνική καταγραφή των παρωχημένων ταμπού της ελληνικής κοινωνίας.

Ο κινηματογραφιστής αντιπαράθετε φωτογραφίες και naïf ζωγραφίες της σχολικής του ηλικίας και μετατρέπεται σε χρονικογράφος της εφηβείας του. Οι διάρκειες των κινηματογραφημένων φωτογραφιών είναι σταθερές και ισοχρονες για ν' αποδοθεί η ίδια αξία σε κάθε διαφορετική αποθανατισμένη στιγμή, εφόσον αυτή στάθηκε το ίδιο σημαντική στην ανάπτυξη του αυτοβιογραφούμενου προσώπου. Ισόχρονες διάρκειες χρησιμοποιήσει και ο Ζεράρ Κουράν (Gerard Courant, ένα τακτικός επισκέπτης του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης) στην αποτελούμενη αποκλειστικά και μόνο από στατικές φωτογραφίες μεγάλου μήκους ταινία του ΕΝΤΥ ΤΕΡΛΕΥ/ ΕΔΔΙΕ ΤΟΥΡΛΕΥ (1983) αλλά και στα διαφορετικά "Cinématons" του (που όπως όλοι μας γνωρίζουμε, αποτελούνται από βουβές ισοχρονες ενότητες των 320" για κάθε μονοπλάνο-πορτραίτο ακίνητων προσώπων).

Η αφάρτηση ηχητικής υπόκρουσης εξυπηρετεί τον ίδιο σκοπό μ' αυτό του τελευταίου παραδείγματος: τη μοναδική εστίαση του ενδιαφέροντος των θεατών στις τρυφερές και χαριτωμένες μορφές των κοινών μας αναμνήσεων".

Τελειώνοντας θα θέλαμε να πούμε ότι η συμπαράσταση της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών ήταν σημαντική, ακόμα κι αν αυτή έδωσε προτεραιότητα στις υπόλοιπες αδικίες της Προκριματικής ή Οργανωτικής Επιτροπής του Φεστιβάλ. Ελπίζουμε ότι αυτή η τακτική της συμπαράστασης θα συνεχιστεί και ότι η Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών θα υπερασπίζεται τους μελλοντικούς αδικημένους και στις επόμενες διοργανώσεις.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ



# Estin oun tragodia

The origins of tragedy

---

a film by Stavros Ioannou

## 100 ΧΡΟΝΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

### ΜΕΡΟΣ 2ο

Στο δεύτερο και τελευταίο μέρος του αφιερώματος προσπαθούμε να δείξουμε στον αναγνώστη την εξέλιξη του κινηματογράφου αυτά τα 100 χρόνια ζωής του. Τα ιστορικά κείμενα συνθρίσκονται με αναφορές σε νέες τάσεις του κινηματογράφου, σε παράλληλες δραστηριότητες της κινηματογραφίας. Από τον Κουζούνη στην Αγγελίδη, ο αναγνώστης μπορεί να μπει στο κλίμα του κινηματογραφικού χώρου, με την αναφορά στις γυναίκες κινηματογραφίστριες, μπορεί να ανακαλύψει την πιο καταπιεσμένη μορφή του κινηματογράφου.

Με την ολοκλήρωση αυτού του αφιερώματος πιστεύουμε ότι μπορεί κανείς να "γευτεί" λίγο κινηματογράφο, να μπει λίγο στο εορταστικό κλίμα και συγχρόνως να προβληματιστεί. Ας ελπίσουμε ότι θα είναι μια αφορμή για συζητήσεις και ιδεολογικές διεργασίες στον κινηματογραφικό χώρο.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ



# αμερικανικός κινηματογράφος (1900 - 1995)

**Ο** κινηματογράφος στις Ηνωμένες Πολιτείες χρειάστηκε μόλις δυο δεκαετίες (1900-1920) για να αναπτυχθεί και να εξελιχθεί στην πλέον πολυπλοκή βιομηχανία ανά τον κόσμο, χρησιμοποιώντας ένα ιδιαίτερα ευρύ φάσμα θεμάτων. Πρώτος Αμερικάνος κινηματογραφιστής θεωρείται ο Έντουνι Πόρτερ όταν το 1902 και το 1903 γύρισε αντίστοιχα τις ταινίες **Η ΖΩΗ ΕΝΟΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΥ ΠΥΡΟΣΒΕΣΤΗ** και **Η ΜΕΓΑΛΗ ΛΗΣΤΕΙΑ ΤΟΥ ΤΡΕΝΟΥ**. Ωστόσο το ιερό τέρας στην ιστορία του αμερικάνικου κινηματογράφου θεωρείται δικαίως ο Ντέιβιντ Γκρίφιθ, αυτοδίδακτος σκηνοθέτης, με εξαιρετικές σε σύλληψη ιδέες, αφομοιώνοντας ταυτόχρονα κι όλες τις αξιολογες εμπνεύσεις των άλλων δημιουργών της εποχής!

Η τεράστια επιτυχία του Γκρίφιθ με την ταινία **Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΕΝΟΣ ΕΘΝΟΥΣ**, (1915), στιγματίζεται βέβαια απ' τις σαφείς ρατσιστικές αναφορές του, όπου οι νέγροι παρουσιάζονται το λιγότερο ως τέρατα, όμως χάρη στην ξεχωριστή τεχνική του κροσ-κάτινγκ που επέτρεπε την κίνηση απ' το ένα επεισόδιο της δράσης σ' ένα άλλο, επέδρασε βαθιά στους θεατές επιτρέποντάς τους να ταυτιστούν με τους ήρωες και με την ίδια τους την εθνική ιστορία!

Ο Μακ Σένετ, συνεργάτης αρχικά του Γκρίφιθ, στηριζόμενος στο κωμικό μέρος της θεματολογίας του κινηματογράφου, δημιούργησε τη δικιά του μικρή αυτοκρατορία. Το 1913 υπέγραψε συμβόλαιο στην εταιρεία του ένας νεαρός ηθοποιός απ' το Λονδίνο ονόματι: Τσάρλι Τσάπλιν. Αν κι έμεινε σχετικά λίγο καιρό σ' αυτή την εταιρεία, η σφραγίδα των θεαματικών γκαγκ και των λεπτών αποχρώσεων έκφρασης του προσώπου είχε μπει ανεξίτηλα.

Μέχρι το 1927 ο αμερικάνικος κινηματογράφος ήταν βωβός και τα μεγαλύτερα τραστ της περιόδου ήταν



Από την ταινία ΦΛΕΡΤ

γνωστά χολlyγουντιανά ονόματα: Η Μέτρο - Γκόλντουν - Μάγιερ, η Φερστ Νάσιοναλ με 3.000 (!) αίθουσες στη διάθεσή της δεν άντεξε και συγχωνεύτηκε απ' τη Γουόρνερ και η Παραμάουντ του Άντολφ Ζούκορ με κεντρικό πρόσωπο τον Σεσίλ Ντε Μιλ.

Μεγάλες σταρ της εποχής η Γκλόρια Σουάνσον και η Μαίρη Πίκφορντ, ενώ στους άντρες αδιαφιλονίκητο Νοτ ήταν ο Ροδόλφος Βαλεντίνο με τεράστια επιτυχία στις ταινίες όπου υποδύονταν το σεΐχη. Το μεγαλύτερο χαρτί της M.G.M. πέφτει στο τραπέζι του οικονομικού ανταγωνισμού το 1926 κι έχει τ' όνομα της Γκρέτα Γκάρμπο. Η ΘΕΑ ΤΟΥ ΦΕΓΓΑΡΙΟΥ με τις ταινίες **ΣΑΡΚΑ ΚΑΙ ΔΙΑΒΟΛΟΣ** (1926) και **ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΕ ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ** (1929) πρόσφερε στους θεατές την απόλυτη ψευδαίσθηση φυγής απ' τη ρουτίνα.

Η παρανοϊκότητα του Χόλλυγουντ εκείνα τα χρόνια εκφράζεται με τον καλύτερο τρόπο απ' τον Μπάστερ Κήτον και την ανέκφραστη φάτσα του. Η καριέρα του Κήτον σημαδεύεται απ' το **ΣΤΡΑΤΗΓΟ** (1926), όπου η ρεαλιστική αφήγηση χωρίς την ανάγκη υπότιτλων βρίσκει την αριστοτεχνική έκφρασή της κι αποδεικνύει πως ο Κήτον ήταν ο μεγα-

λύτερος σκηνοθέτης βωβής κωμωδίας.

Οι αδελφοί Γούρνερ ήταν αυτοί που οδήγησαν τον αμερικάνικο κινηματογράφο στον ήχο (1929) και τα είδη που κυριάρχησαν ήταν το μιούζικαλ, το γουέστερν και το γκαγκστερικό φιλμ. Οι ρόλοι των γυναικών δεν κατάφεραν να ξεπεράσουν την συμβατικότητα, μέχρι την εμφάνιση ασφαλώς της Μάρλεν Ντήτριχ! Όσο πειθетικός ή φτηνός μπορεί να χαρακτηριστεί ο ερωτισμός της Τζην Χάρλοου ή της Μέι Γουέστ, άλλο τόσο ικανός να σε σπρώξει στη διαστροφή ήταν ο ερωτισμός που πήγαζε απ' τη Ντήτριχ σε ταινίες όπως **Η ΠΟΡΦΥΡΗ ΑΥΤΟΚΡΑΤΕΙΡΑ** (1934) και **Ο ΔΙΑΒΟΛΟΣ ΕΙΝΑΙ ΓΥΝΑΙΚΑ** (1935). Όνειρα άλλων είδους εμφανίζονται στις ταινίες τρόμου της Γιουνίβερσαλ με κορυφαία στιγμή τους την συνεργασία Τζέιμς Γουέιλ - Μπόρις Κονγκ (1933) όπου άνοιξε ο δρόμος για την ανάπτυξη ειδικών εφφέ.

Οι σταρ αυξάνοντας με ραγδαίο ρυθμό και ενώ η M.G.M. έχασε τον Μάγιερ απ' το επιτελείο της, πήρε τον Σέλζνικ μ' αποτέλεσμα ο Λούις Μάγιερ να την στηρίξει και να βγάλει στις αίθουσες το φιλμ **ΟΣΑ ΠΑΙΡΝΕΙ Ο ΑΝΕΜΟΣ** (1939).



Αποτέλεσμα; 70.000.000 δολάρια κέρδη μόνο στις Η.Π.Α. και τον Καναδά. Υπεύθυνοι οι σταρ Βίβιαν Λη και Κλαρκ Γκέμπλ, οι 3 σκηνοθέτες που άλλαξαν διαδοχικά την ίδια σκηνοθετική καρέκλα ή απλά τυχαία αντίδραση της "αγοράς" (βλ. κοινό); Άγνωστο!...

Το Χόλλυγουντ στην διάρκεια του πολέμου επηρεάστηκε λιγότερο απ' ό,τι οι ευρωπαϊκές βιομηχανίες. Το αντιπροσωπευτικότερο φιλμ της δεκαετίας του '40 είναι σίγουρα η ΚΑΖΑΜΠΛΑΝΚΑ (1943) μια ταινία βγαλμένη απ' την καλύτερη χολιγουντιανή παράδοση του συναισθηματισμού. Το μιούζικαλ την ίδια περίοδο βρίσκει το καλύτερο δημιουργικό του τζόιο στα πρόσωπα των Α.Φρεντ (παραγωγός), Β. Μινέλι (σκηνοθέτης) και Τ. Γκάρλαντ (ηθοποιός), λίγο πριν την παρακμή της δεκαετίας του '50.

Ο μεγαλύτερος θρύλος της εποχής ωστόσο υπήρξε ο σκηνοθέτης Όρσον Γουέλς. Η εταιρεία R.K.O. παραχώρησε το 1941 απόλυτη ελευθερία στον Γουέλς, η εκείνος μ' ένα εξαιρετικό σενάριο στα χέρια απ' τον Χέρμαν Μάνκιεβιτς γύρισε τον ΠΟΛΙΤΗ ΚΕΗΝ. Η χρήση της εστίασης βάθους, η παραμόρφωση της εικόνας μέσα απ' τη γωνία λήψης και η έντονη αντίθεση του φωτός με την σκιά είναι μόνο ένα δείγμα απ' τις καινοτομίες που έφερε ο Γουέλς κι απ' την ώθηση που έδωσε σ' ένα καινούργιο στυλ κινηματογράφησης.

Τα μέτρα κατά των τραστών μετά τον πόλεμο και η εξέλιξη της τηλεόρασης σε νέο θεσμό ψυχαγωγίας, οδήγησε στην συρρίκνωση των θεατών στο μισό ανάμεσα στο 1946 και το 1956. Η Τουνέντιθ Σέντσορι Φοξ το 1953 γυρνά την ταινία Ο ΧΙΤΩΝ σε σινεμασκοπ που οδηγεί τους κινηματογράφους στην εξέλιξη με νέους ειδικούς φακούς προβολής και στερεοφωνικό ήχο, χωρίς να σώσει τον κινηματογράφο απ' την ήττα του στη μάχη του με την τηλεόραση.

Εν τω μεταξύ μια αλλαγή στο στυλ παζιέματος των ηθοποιών έρχεται μέσα απ' το Άκτορς Στούντιο της Ν. Υόρκης κι αναδεικνύει το δίδυμο Καζάν - Μπράντο με τις ταινίες τους ΛΕΩΦΟΡΕΙΟ Ο ΠΟΘΟΣ (1951) και ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ ΤΗΣ ΑΓΩΝΙΑΣ (1954) τιμημένο με 7

Όσκαρ και σπουδαιότερο δείγμα της νεολαιίστικης κουλτούρας της εποχής. Η κουλτούρα αυτή μάλιστα γρήγορα βρήκε τον πρώτο μάρτυρά της στο πρόσωπο του Τζέιμς Ντην. Αίσθηση προκαλούν και οι ανεξάρτητες παραγωγές μικρού προϋπολογισμού, που γνωρίζουν απρόσμενη επιτυχία με αντιπροσωπευτικότερο δείγμα την ταινία του Φρεντ Τσίνεμαν ΤΟ ΤΡΕΝΟ ΘΑ ΣΦΥΡΙΞΕΙ ΤΡΕΙΣ ΦΟΡΕΣ (1952) με τον Γκάρυ Κούπερ και την Γκρέις Κέλι.

Λίγο αργότερο ο Μπίλντ Ουάιλντερ κάνει έφοδο στα ταμεία και τα Όσκαρ με τον ΜΠΕΝ ΧΟΥΡ (1959), ενώ ο Ρόμπερτ Γουάιτ πειραματίζεται με το χρώμα και τις φιγούρες του μιούζικαλ στο ΓΟΥΕΣΤ ΣΑΙΝΤ ΣΤΟΡΥ (1961).

Ο Α. Χίτσκοκ μαζί με σκηνοθέτες όπως ο Ν. Ρέι και ο Χ. Χοκς γίνονται σημεία αναφοράς της γαλλικής νοβέλβαγκ, ωστόσο ο Χίτσκοκ έδωσε μεγαλύτερη έμφαση στην εικόνα παρά στην ανθρωπιστική σημασία του θεάματος, ένας εγκεφαλικός φασέρ πράγμα που φαίνεται στις ταινίες του ΔΕΣΜΩΤΗΣ ΤΟΥ ΙΔΙΓΓΟΥ (1958) και ΨΥΧΩ (1960). Η αμερικάνικη βιομηχανία απορροφούσε όλο και περισσότερους Ευρωπαίους σκηνοθέτες χάρη στη γενναϊόδωρη χρηματοδότησή της. Ήταν όμως και η ώρα των μεγάλων πραγματικά δημιουργών να εμφανιστούν στην δεκαετία του '70 και να κυριαρχήσουν μέχρι τις μέρες μας. Ο Μάρτιν Σκορσέζε, καταγγέλοντας το αμερικάνικο όνειρο παρουσιάζει τρεις εκπληκτικές ταινίες: ΚΑΚΟΦΗΜΟΙ ΔΡΟΜΟΙ (1973), Ο ΤΑΞΙΤΖΗΣ (1976) και ΤΟ ΟΡΓΙΣΜΕΝΟ ΕΙΔΩΛΟ (1979). Ο Μπράιαν Ντε Πάλμα παγιδεύει το κοινό μετατρέποντάς το σε ηδονοβλεψία με τα θρίλλερ ΚΑΡΡΥ, ΕΚΡΗΞΗ ΟΡΓΗΣ (1976) και ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΓΙΑ ΕΓΚΛΗΜΑ (1979). Ο Φράνσις Φορντ Κόπολα ξετινάζει τα ταμεία με το ΝΟΝΟ (1972) και ΝΟΝΟ ΙΙ (1975), ενώ το 1979 υπογράφει το φιλμ ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΩΡΑ χτυπώντας την Αμερική στο πιο ευαίσθητο σημείο της. Τέλος έρχεται και ο Στήβεν Σπύλμπεργκ, ο οποίος ταυτίζεται με τη χολιγουντιανή μαγεία παρουσιάζοντας τις ταινίες:

ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ ΤΗΣ ΧΑΜΕΝΗΣ ΚΙΒΩΤΟΥ (1981) και Ο ΕΞΩΓΗΙΝΟΣ (1982). Μια εποχή νεοσυντηρητισμού είχε κάνει τώρα την εμφάνισή της στην Αμερική μ' αποτέλεσμα να υπάρξει μια στροφή στις στέρρες αξίες της πατρίδας, της οικογένειας και της θρησκείας, με πιο χαρακτηριστικές επιτυχίες τις ταινίες

ΣΥΝΗΘΙΣΜΕΝΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ (1980) του Ρόμπερτ Ρέντφορντ και τη ΧΡΥΣΗ ΛΙΜΝΗ (1981) του Μάρκ Ράντελ.

Η ανάγκη για κάποιες πιο καθαρές φωνές έφερε ένα κύμα ταινιών προερχόμενο κύρια απ' τους ανεξάρτητους παραγωγούς. Ο απόλυτος έλεγχος των κινήσεων επέτρεψε σε σκηνοθέτες όπως ο Τζιμ Τζάρμους, ο Ντέιβιντ Λιντς και ο Στήβεν Σόντερμπεργκ να παρουσιάσουν αντίστοιχα τις ταινίες ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ (1982), ΜΠΛΕ ΒΕΛΟΥΔΟ (1986) και ΣΕΞ, ΨΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΒΙΝΤΕΟΤΑΙΝΙΕΣ (1989). Ένα μικρότερο ρεύμα, αλλά εξίσου σημαντικό, ήταν αυτό των μαύρων σκηνοθετών που περιγράφουν φυλετικές διακρίσεις και μοιράζουν ευθύνες δεξιά κι αριστερά, με κύριους εκπροσώπους του τον Σπάικ Λη με το σπουδαίο φιλμ ΚΑΝΕ ΤΟ ΣΩΣΤΟ (1989) και τον Τζον Σίνγκλετον με ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΗΣ ΓΕΙΤΟΝΙΑΣ (1991). Ο οικονομικός ανταγωνισμός τα δύο τελευταία χρόνια οδήγησε σε συγχωνεύσεις εταιριών, ενώ στο παιχνίδι έχουν μπει πολύ γερά και οι Ιάπωνες επενδυτές με τεράστια κεφάλαια ελπίζοντας σε μεγάλη προβολή κι ακόμα μεγαλύτερα κέρδη. Είναι όμως ολοφάνερο ότι οι αετονύχηδες του Χόλλυγουντ πολύ γρήγορα θα τους ξεγυμνώσουν και θα τους κάνουν να νιώσουν πιο ηλίθιοι κι απ' τον Φόρεστ Γκαμπ!

Εν τω μεταξύ νέοι αστέρες, κυρίως γένους θηλυκού (Ντέμι Μουρ, Τζιούλια Ρόμπερτς, Νικόλ Κίντμαν), σημαδεύουν γλυκά κι εύστοχα τα όνειρα των Αμερικάνων και Ευρωπαίων αστών είτε το θέλουν κάποι-οι είτε όχι. Βλέπετε ο αμερικάνικος κινηματογράφος ξέρει καλύτερα απ' οποιονδήποτε άλλο πως να πλησιάσει το κοινό και πως να προσχωρά "όλο και πιο μακριά, όλο και πιο γρήγορα"...

ΤΑΣΟΣ ΜΑΡΓΕΛΟΣ



**Γ**ιατί έγινα σινεφίλ; Είναι η περιθωριοποίηση του κινηματογράφου που με τράβηξε. Ξηγούμαι. Όταν σπούδαζα στο Λύκειο η λογοτεχνία ήταν στην πρώτη θέση αξιολόγησης, βεβαίως. Και έπρεπε να κάνω μελέτες, να μάθω τις περιλήψεις, να φτιάχνω στα γρήγορα τα επεξηγηματικά των κειμένων. Το θέατρο και το μυθιστόρημα αναγόνταν στο καθήκον, με κυρώσεις σε περιπτώσεις μη ικανοποίησης φτάνοντας στο σημείο της θεοποίησης. Έφτασα γρήγορα στο σημείο να μισώ την λογοτεχνία. Η ζωγραφική και η μουσική ήταν επίσης στο πρόγραμμά. Αλλά εκεί δεν υπήρχαν κυρώσεις. Δεν ήταν όπως στα γαλλικά, να αντιμετωπίσουμε εξετάσεις το Σεπτέμβριο, εάν έπεφτες από τη βάση στις δύο υποενότητες. Και αποφάσισα να εκδικηθώ εργαζόμενος σε αυτούς τους τομείς που μου είχαν ανατεθεί πρωτίστως εξαντλώντας τους φτωχούς μου γονείς. Κατά τη διάρκεια του μαθήματος του σχεδίου, απασχολόμουν συνεχώς για να φέρνω νερό, αναγκαίο για τα πινέλα των τριάντα συντρόφων μου. Δεν είχα λοιπόν τον χρόνο να ζωγραφίσω και απέφευγα έτσι τα χρώματα που διαπερνούσαν τα χαρτιά μου Canson, έτσι ώστε να λερώνονται αμέσως τα παντελόνια μου. Και να τσακώνομαι με τη μητέρα μου. Μια χρονιά κατάφερα να μην πάω στο πρώτο μάθημα και των δύο καταραμένων ενοτήτων. Ήμουν εκτός λίστας και μπορούσα να κάνω δέκα φορές το γύρο του Λυκείου Henri IV με το πάσο μου κατά τη διάρκεια αυτών των ωρών. Η ευλογημένη στιγμή δεν ήρθε παρά έξι μήνες μετά...

Ο κινηματογράφος, αυτός δεν διδασκόταν. Είχα την εντύπωση ότι, διαλέγοντάς το ανάμεσα σε άλλα, εκπλήρωνα μια επιθυμία που εξέφραζε εντελώς, και δεν είχε επιβληθεί από κανένα, σαν να είχα γυρίσει όλες τις ταινίες... Είμαι ένας θερμός υποστηρικτής της κινηματογραφικής εκπαίδευσης (κερδίζω λεφτά απ' αυτή), αλλά αναρωτιέμαι εάν η ένταξή της στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα των λυκείων και των πανεπιστημίων δεν θα δημιουργήσει στους διδασκόμενους συναισθήματα ανάλογα με αυτά που μου δημι-

## ΕΞΟΜΟΛΟΓΗΣΕΙΣ ενός σινεφίλ

ούργησαν οι τέχνες που διδάχτηκα, ιδίως εάν οι καθηγητές είναι μέτριοι. Θεμελίωσα μια τέτοια διαφορά ανάμεσα στο κινηματογράφο και το λύκειο, το Θεό και το Σατανά, που επιμελώς απέφευγα την κινηματογραφική λέσχη του λυκείου, ακόμα και αν οι ταινίες με ενδιέφεραν α priori και μου προσέφεραν δωρεάν. Είχα ακόμη φόβο ότι θα υπάρχουν καλές ταινίες (που θα είχα κατ' επέκταση χάσει), κάτι που θα μείωνε την αξία του κινηματογράφου: δεν ανακατώνουμε τα παταβούρια με τις πετσέτες.

Αυτή η κινηματογραφοφιλία ερχόταν από πολύ μακριά, ακόμη πριν από τα έντεκα μου χρόνια, ηλικία κατά την οποία είχα δει τον ΣΗΜΑΔΕΜΕΝΟ, το ΠΟΤΕΜΚΙΝ, το BOUDU και το HENRI V. Γεννήθηκα σε οκτώ μήνες και η πολύ απότομη απόσπαση από τη μήτρα μου δημιούργησε, σίγουρα, την ανάγκη της σκοτεινής αίθουσας, όπως και μια ευφορία για τα τούνελ. Το λέω κάποτε - κάποτε, εάν γεννήθηκα πριν της ώρας μου, δεν ήταν γιατί ήμουν ανυπόμονος να δω το L' IMPOSSIBLE M.BEBE, του οποίου η τύχη ήταν παρόμοια με τη δική μου; Και έπειτα προφανώς, ο κινηματογράφος ήταν καλύτερος από τους ανταγωνιστές του. Είναι η μόνη τέχνη που μπορεί να περιέχει όλες τις άλλες, το θέατρο (Guitry), την ποίηση (Gance), τη λογοτεχνία (Griffith), τη ζωγραφική (Renoir), τη μουσική (Vidor), το χορό (Kelly), την αρχιτεκτονική (Lang), τη γλυπτική (Riefenstahl). Μπορεί να τα δείξει όλα. Οι άλλες θα έπρεπε συχνά να ακουούνται στο να ποτείνονται. Για αυτό διάλεξα να γυρίζω ταινίες, και περιμένοντας να αποκτήσω τα απαραίτητα για να τις κάνω, να πηγαίνω να βλέπω ταινίες και να τις κριτικάρω (1). Κατάλαβα τα τελευταία χρόνια ότι έπεσα εντελώς έξω στους υπολογισμούς μου. Ο κινηματογράφος, λόγω ελλείψε-

ως χρημάτων δεν μπορεί να τα δείξει όλα και χάνει όταν θέλει να παίξει σε όλο το γήπεδο. Είναι ωστόσο μεγάλο με την αυτάρκεια στο λίγο, όταν ο κινηματογράφος επιτυγχάνει το όλο με το τίποτα (Lubitsch, Debord, Rohmer, Hanoun, Hartley, GO FISH κλπ.). Το ΓΕΝΝΗΜΕΝΟΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ με κοίμησε. Αλλά το MADEMOISELLE ELSE, του Syberberg, με αναστάτωσε. Και δεν είναι παρά μια απλή ανάγνωση του Schnitzler από την Έντιθ Κλέβερ, το κείμενο το κρατά στο χέρι, μέσα σ' ένα χωράφι, είκοσι πλάνα ακίνητα. Αντίθετα το μυθιστόρημα με ενοχλεί γιατί μπορεί πραχτικά να τα δείξει όλα, με μεγαλύτερη ευκολία από τον κινηματογράφο: δεν στοιχίζει τίποτα. Δεν κατάφερα να τελειώσω το μυθιστόρημα του Ζοντορόφσκι, "Ο παράδεισος των παταγάλων", μια συνέχεια από έξυπνα ευρήματα αδιάκοπα, χωρίς εναλλαγές, που γίνεται γρήγορα μονότονο, ενώ αγάπησα την ταινία του ΤΟ ΙΕΡΟ ΒΟΥΝΟ, γιατί τα ευρήματα εναλλάσσονται, με ρυθμό πιο ανθρώπινο, χάρις τους περιορισμούς που επιβάλλουν η κινηματογραφική λήψη και ο προϋπολογισμός. Όλος μου ο περίγυρος οι κινηματογραφόφιλοι, οι κριτικοί, οι κινηματογραφιστές, τα τρία "κ" που αλληλομπερδεύονται, επαναπαύονται σ' ένα καταστροφικό λάθος στην αρχή.

### Η ΔΙΑΘΕΣΙΜΟΤΗΤΑ

Δύο αντίθετα στοιχεία ολοκληρώνουν την κινηματογραφόφιλη τάση μου: η αφθονία του φιλμ και... η ανεπάρκειά τους. Η διαθεσιμότητα, γιατί είναι πιο εύκολο - και ιδίως στην εποχή μας που χρονικά μας πιέζει - να δει μια ταινία που διαρκεί μια ώρα και μισή, παρά να διαβάσεις ένα μυθιστόρημα που απαιτεί κατά μέσο όρο οκτώ ώρες ή ακόμη 40 ώρες για μερικά. Ο σύντομος χρόνος της ταινίας έρχεται από



μια δεδηλωμένη συμφωνία με τον καταναλωτή. Εξαιρέση βέβαια οι παρατιπίες των Rivette, Kramers και Marcel Ophuls με την κανονισμένη τους διάρκεια των τεσσάρων ωρών. Και όπως γεννήθηκαν με τον κινηματογράφο, δεν υπήρχαν τότε τόσες ταινίες, 50 χρόνια παραγωγής μόνο, και τόσες απώλειες. Ένας άνθρωπος θα μπορούσε να τις γνωρίζει σχεδόν όλες και, πιο εύκολα ακόμα, να γνωρίζει όλα για ένα κινηματογραφιστή.

Μπορούσα (πίστευα) να δω όλα τα έργα του Χωκς ή του Χίτσκοκ, ενώ θα ήταν απαραίτητο να είχα διαβάσει όλα του Μπαλζάκ ή του Βολταίρου ή του Ουγκό. Αλλά οι ενδιαφερόμενοι δεν ήρθαν. Δεν υπήρχε πάντα ο χρόνος της ανάγνωσης, αυτό ήταν πιθανόν περισσότερο στους λιγότερο γόνιμους συγγραφείς. Είμαι σίγουρος ότι δεν ήθελα να διαβάσω τα πάντα για τον Σαίξπηρ ή τον Φόλκνερ εάν δεν πέραγα από το στάδιο του κινηματογραφοφιλικού εγκυκλοπαιδισμού. Το μη διαθέσιμο δημιούργησε την ανάγκη που μας έσπρωχνε να δούμε τις ταινίες μόλις προβάλλονταν. Έδωσα μάχη για να δω το LUCIEN LEUWEN, του Autan-Lara, γιατί ήξερα ότι αυτή η τηλεταινία μπορεί να μην ξαναπαίζεται, ενώ διάβασα είκοσι χρόνια μετά το αξιολάτρητο "Λυσίεν", της Σταντάλ, γιατί ήξερα ότι θα μπορούσα να βρυσκα οποιαδήποτε στιγμή στη βιβλιοθήκη. Πολλοί μας εξαναγκάσαν με μια διάθεση εκμετάλλευσης, ο Jean-Louis Cheray που έγραφε στις αφίσες του "για τελευταία φορά στη Γαλλία", πιεζόμενος από την προσωρινή εκπνοή των δικαιωμάτων της ταινίας. Τα προγράμματα των αιθουσών που "πέρασαν" στον Τύπο ήταν τόσο δύσκολα να τα καταλάβεις όσο και τους χρησμούς του Μαντείου των Δελφών. Η είσοδος στις αίθουσες της συνοικίας, του προαστίου, της επαρχίας ή του εξωτερικού ήταν προβληματική, αφού είχαν την συμπαθητική φαντασίωση να ήμουν ο μόνος που καταλάβαινε την ταινία. Όλες αυτές οι δυσκολίες μου έδιναν την εντύπωση ότι ήμουν ένας μαχητής, εξερευνητής, ξεροκέφαλος, ένας ήρωας. Αυτή η νίκη επί του ατυχή μου δημιουργούσε μια ατμοσφαιρική ευχαρίστηση, αντίξια αυ-

τού που κατακτά μια κορυφή ή ένα παρόνοιο λόγο.

## Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΦΙΛΙΑ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΣΥΜΠΑΝ

Θα μπορούσε κανείς να πει ότι η κινηματογραφοφιλία είναι από μόνη της ένα σύμπαν. Ιδού. Δεν θα έπρεπε να ξεχάσουμε, ανάμεσα στους άλλους, την Σουζάν Σίφμαν, τη Σιλβί Πιερ, τις αδελφές Παλάς, την Αντουανιέτα Πιτζόρνο κλπ. Αλλά εδώ υπάρχει μια μεγάλη δόση αλήθειας. Η όσωση αρρενωπότητα - κινηματογραφοφιλία είναι λογική: η κινηματογραφοφιλία προσφέρει ένα είδος καθαρτηρίου σε αυτούς που αρνούνται το πέρασμα στην ενήλικηση, να μείνουν παιδιά. Πολλοί κινηματογραφοφιλοί (ειδικά ο Ρενέ) έχουν για μεγάλο χρονικό διάστημα διατηρήσει τη ματιά του εφήβου, την οποία έχω ακόμη σ' αυτά μου. Τα αγόρια είναι αυτά που έχουν ανάγκη από αυτό το καταφύγιο, αυτό το άλλοθι όταν διαστάζουν να πάρουν την πρωτοβουλία στο επαγγελματικό και συναισθηματικό επίπεδο, κατόπιν (σύμφωνα με την παράδοση, που εκλείπει, αλλά που διατηρείται ακόμη) αυτοί οι ίδιοι την παίρνουν. Οι γυναίκες δεν έχουν ανάγκη καταφυγίου εάν αρνούνται τον πρωτοβουλιακό ρόλο: είναι εντελώς κανονικοί. Εάν η κινηματογραφοφιλία οδηγεί ορσμένες φορές στον επαγγελματισμό, μπλοκάρει ορισμένες φορές τη συναισθηματική και οικογενειακή ζωή. Είναι η μοναξιά, η οδός Σεν Ντενί, η μια ομοφιλοφιλία, όχι και τόσο εξευγενισμένη. Όπως μου έλεγε κάποιος παλιός κριτικός: "με τους κολλητούς είναι πιο εύκολο, λένε να σε πέντε λεπτά, ενώ με τα κορίτσια είναι τρομερό: παίζουν μήνες για να πουν όχι". Πρέπει να είσαι πραγματικά ταχυδακτυλουργός για να συνδιάσεις κινηματογραφοφιλία και οικογενειακή ζωή. Ενθυμούμαι την έξοδο από ένα έργο της Breillat ή ενός Bresson, δεν θυμάμαι πλέον, όπου βρήκα τη γυναίκα μου μπροστά στην πόρτα του κινηματογράφου, για να της αρπάξω μια τσάντα με πρόχειρη τσούφια, για να μπει και αυτή με τη σειρά της στην αίθουσα. Οι μόνες φορές που της λέω ψέμματα είναι ότι πάω στον κινηματογράφο και έχω την ευχαρίστηση να ηγούνται με μια ε-

ρωμένη απαιτητική...

## Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΔΕΝ ΜΑΣ ΚΑΘΟΔΗΓΕΙ

Η κινηματογραφοφιλία δεν θα υπήρχε πλέον στους νέους... Εύκολο να το πεις. Πραγματικά η κινηματογραφοφιλία είναι λιγότερο γνωστή γιατί δεν έχει τη δύναμη όπως πριν 40 χρόνια. Συνδέεται πολύ λίγο από την κριτική που μας καθοδηγεί για να δούμε μια ταινία. Η κριτική περνά περισσότερο, σήμερα, από τις σχολές δημοσιογραφίας, παρά απ' την κινηματογραφοφιλία που φανερώνεται στους γνώστες - σκηνοθέτες. Αυτοί δεν εξαρτώνται πλέον, όπως παλιά, απ' το πέρασμα, σχεδόν υποχρεωτικό, απ' τη δουλειά του κριτικού. Η παραμονή τους στις αίθουσες αφήνει ίχνη ορατά διαγυμνού οφθαλμού. Ενδυνάμει η κινηματογραφοφιλία δεν μπόρεσε να ξαναβρεί τη διαλεχτική ανάμεσα στη διαθεσιμότητα και το αντίθετό της. 100 χρόνια κινηματογράφου δημιούργησαν μια μάζα πιο μεγάλη παρά απ' όταν άρχισα εγώ. Αποθαρρύνει από τον όγκο της, ακριβώς όπως η λογοτεχνία. Και όλα φαίνονται γνωστά, όλα είναι διαθέσιμα στις αίθουσες, στην τηλεόραση, στο βίντεο. Δεν υπάρχει πλέον η ασχολία του εξερευνητή στις συνοικιακές αίθουσες, που έχουν κλείσει. Η μόνη αντίθεση διαθεσιμότητα - μη διαθεσιμότητα που λειτουργεί ακόμα είναι στο βίντεο. Υπάρχει η ευχαρίστηση να ανακαλύψεις τη σπάνια κασέτα σ' ένα μαγαζί. Αλλά η αγορά δεν σημαίνει κατ' ανάγκη ότι θα τη δεις... Και αυτό το στάδιο έχει ξεπεραστεί στην Αμερική όπου σύμφωνα με τεράστιους καταλόγους μπορεί κανείς να παραγγείλει χωρίς κανένα πρόβλημα δώδεκα Ulmer ή τριάντα Hawks.

## ΛΥΚ ΜΟΥΛΕ

### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Προσθέτω ότι για μένα ο καλλιτεχνικός προσανατολισμός, ερχόταν αυθόρμητα. Η δευτεροβάθμια εκπαίδευση προσπαθούσε να γίνει το πρωτόλειο της τέχνης, σε όλους τους τομείς, η λογοτεχνική ανάλυση αντικαθιστούσε σιγά - σιγά, ως πιο ενδιαφέρουσα, την σπουδή της γλώσσας. Εκπληκτικός στόχος, αλλά αύξησε τον αριθμό των αποτυχημένων καλλιτεχνών.



# ΓΙΓΑΝΤΟΑΦΙΣΣΕΣ:ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

Μια συζήτηση του Κώστα Μπλάθρα

**Γ**ια να συναντήσει τον θεατή της μια ταινία πρέπει και να διαφημιστεί. Παλαιότερα που οι αποστάσεις ήταν μικρότερες και η πόλη μικρότερη και ο κόσμος μαζεμένος ακούσε μια γιγαντοαφίσσα, μια ρεκλάμα όπως την έλεγαν τότε, στην είσοδο του κινηματογράφου. Τις γιγαντοαφίσσες αυτές τις έφτιαχναν ζωγράφοι, νέοι τότε, που στα όρια που τους επέτρεπαν τα υλικά (χαρτί, χρώματα κόλλας) έφτιαχναν τελικά, χωρίς ίσως να το συνειδητοποιούν, μια μεγάλη τέχνη που άνηθε στις εισόδους των κινηματογράφων. Μια πρόσφατη έκθεση κάποιων γιγαντοαφισιών που σώθηκαν ως σήμερα στο πολιτιστικό κέντρο Μελίνα Μερκούρη απ' την ομάδα HELLAFI ανέσυρε απ' τη λήθη την τέχνη αυτή και έδωσε σ' εμάς την αφορμή να αναζητήσουμε έναν απ' τους πρωτοπόρους της τέχνης αυτής τον ζωγράφο Γιώργο Κουζούνι. Τον συναντήσαμε στο εργαστήριό του στο Μουσάτο. Η συζήτηση μαζί του ανέσυρε στη μνήμη μας εκτός απ' την τέχνη της γιγαντοαφίσσας και επεισόδια της εποχής μετά τον πόλεμο μέχρι την αρχή της δεκαετίας του '70.

*Από πότε ασχολείσθε με την τέχνη της γιγαντοαφίσσας; Να πούμε λίγο για την προέλευσή, πως φτάσατε ως εκεί; Είσατε αυτοδίδακτος; Είχατε κάποια εφεύρεση; Είχατε ήδη δημιουργήσει ένα έργο;*

Πρέπει να κάνουμε ένα ταξίδι έτσι με κάποιον πιρανίλο στο παρελθόν για να μπορούμε να γυρίσουμε στο ξεκίνημα της δουλειάς. Εγώ συμμετέχω στην αφίσσα το '38. Το '38 είμαι ηλικίας 16 ετών...

*Θυμάστε ποια ήταν η πρώτη ταινία που είχατε κάνει;*

Όχι. Είχα έναν αδελφό ζωγράφο επίσης, ο οποίος έκανε γιγαντοαφίσσες ή στεκόρ, όπως τα ονόμαζαν τότε, στους κινηματογράφους. Και είμαι βοηθός του. Το '40 έφυγα να αφεντικά τις γιγαντοαφίσσες δηλαδή ο αδερφός μου και ένας Αλμαγιώτης ο οποίος ήταν και αυτός μεταξύ των πρωτοπόρων, πήγαν στρατιώτες, κι έτσι έμεινα εγώ κι ο Βασιζής, οι βοηθοί δηλαδή, να ζωγραφίζουμε τους κινηματογράφους. Τότε ήμασταν αφεντικά κι όταν γύριζαν από τον Αλβανικό πόλεμο, εμείς ήδη είχαμε χριστέ ουσιαστικά μαστόρια. Δεν μπορούσαμε λοιπόν να πάμε πίσω κι έτσι συγκροουτήσαμε και ο καθένας πήρε το δρόμο του και άρχισε να ζωγραφίζει μόνος του. Παράλληλα, βέβαια, πήγα στη σχολή Καλών Τεχνών και μέχρι το '44, που τέλειωσε και η Κατοχή, '45 ουσιαστικά, ζωγράφιζα γιγαντοαφίσσες

στους κινηματογράφους. Και κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής μου θητείας επέισης ζωγράφιζα γιατί τα είχαμε καταφέρει να βρούμε μέσα σε πόλη, στη Θεσσαλονίκη και έτσι είχα πολλές ελεύθερες ώρες για να κάνω κι εκεί γιγαντοαφίσσες. Όταν τέλειωσε το στρατιωτικό, που ήταν τέσσερα χρόνια, το '51, επέστρεψα πάλι στην Αθήνα, πέθανε κι ο αδελφός μου, ακριβώς τότε κι έτσι ανάλαβα εγώ τους κινηματογράφους του αδελφού μου και πήρα και μερικούς άλλους, δηλαδή, μπορού να πω εν συνόλω 6 με 7 κινηματογράφους. Οι αφίσσες του κινηματογράφου είχαν ένα κίνητρο, γι' αυτό τις κάναμε. Το κίνητρο ήταν του επιχειρηματία που ήθελε γιγαντοαφίσσα να προβάλλει την ταινία που θάπαιζε, αυτή ήταν μια πλευρά που έπρεπε να την φροντίσουμε. Η δεύτερη πλευρά όμως ήταν εφόσον είμασταν ζωγράφοι, η αφίσσα, πέραν της ρεκλάμας ήταν, έπρεπε να είναι και ένα εικαστικό έργο. Αυτό το χρειάζομασταν εμείς. Έτσι, λοιπόν, το δικό μας κίνητρο, γιατί δεν επρόκειτο να το θεμελιώσουμε εμείς σαν σκεπτικό το τι πρέπει να κάνουμε απλώς ήταν ανάγκη μας, αφού ήμασταν ζωγράφοι ήταν να κάνουμε ζωγραφική. Η γιγαντοαφίσσα βοηθούσε πάρα πολύ στον αριθμό των εισιτηρίων πολλές φορές μάλιστα ήταν και ο συντελεστής της επιτυχίας μιας ταινίας, διότι μέσα στην γιγαντοαφίσσα βάλαμε και στοιχεία τα οποία δεν υπήρχαν στην ταινία και όταν διαμαρτύρετο ο κόσμος λέγαμε πως υπήρχαν, αλλά η λογοκρισία τα έκοψε.

*Έτσι υπήρχε δικαιολογία δηλαδή (γέλια)*

Βεβαίως, έτσι ήταν. Είμεθα οι συντελεστές που είχαν κι αυτό το προσόν, να μπορούμε να ζωγραφίζουμε πέρα από αυτό που υπήρχε μέσα στην ταινία.

*Επαιξε ρόλο και η φαντασία;*

Ε, βέβαια πάντα. Η φαντασία ήταν ουσιαστική... Οι ανάγκες ήταν πιο θετικές του κοινωνικού χώρου. Έπρεπε κατ' αρχήν να ξέρουμε τον κοινωνικό χώρο, να ξέρουμε τι του λείπει, όπως λέμε, και χωρίς να κάνουμε γκάολτ, επειδή ζούσαμε μέσα στον ίδιο χώρο τον κοινωνικό, είχαμε κι εμείς τις ίδιες ανάγκες οπότε κι εμείς σαν μέρος εκφράζαμε το ίδιο πράγμα. Ξέραμε, λοιπόν, τι επιλέγει ο κόσμος, τι θέλει ο κόσμος και προσπαθούσαμε να τους δώσουμε αυτό που ήθελαν. Καταρχήν τη διαφορά της γιγαντοαφίσσας από μία ρεκλάμα, η γιγαντοαφίσσα δεν ερμήνευε αγαθά. Αυτή ήταν και η διαφορά της, αυτή ήταν και η διαφορετικότητά της. Δηλαδή, καλείτο να συμμετέχει στο έργο. Υπάρχει ένα έργο ενός συγγραφέα και ένας σκηνοθέτης το έκανε ταινία. Δηλαδή

έχουμε έναν καλλιτέχνη συγγραφέα, έναν καλλιτέχνη σκηνοθέτη, καλλιτέχνες ηθοποιούς που δημιουργούσαν μία ταινία η οποία είχε πάντοτε δύο ρόλους ταυτόχρονα να είναι μια ιστορική αναφορά ή ανάλυση ενός κοινωνικού χώρου ή και πέρα κι απ' αυτή ακόμα ανάλυση της ανθρώπινης δομής. Εμείς, λοιπόν, έπρεπε να έχουμε υπόψην μας αυτά τα στοιχεία και να τα μετουσιώνουμε με λιτά μέσα, με πάρα πολύ λιτά μέσα, να ερμηνεύσουμε το περιεχόμενο, να μπορούμε δηλαδή με πάρα πολύ λίγες εικόνες να ερμηνεύσουμε ολόκληρο αυτό το έργο μιας ταινίας δύο ωρών με δυο - τρεις εικόνες. Εκεί χρειάζοταν ιδιαίτερα προσόντα: Πρώτον, έπρεπε να είμαστε ενημερωμένοι για το τι θέλει ο κόσμος. Δεύτερον να υπήρχε ένα επίπεδο αισθητικό για να μπορεί να σταματήσει κάποιος. Να μπορούμε με μία γιγαντοαφίσσα συγχρόνως να ενημερώσουμε το θεατή. Αρα έπρεπε να ξέρουμε ποια είναι αυτά τα στοιχεία που θα περνούσε ένας με το τραμί ή με ένα αυτοκίνητο και θα μπορούσε σε μια ματιά να έχει άποψη για το περιεχόμενο της ταινίας. Αυτό που ζωγραφίζαμε το βλέπαμε από 30, 40 μέτρα, θα τόβλεπε ένας που θα περνούσε έξω απ' τον κινηματογράφο. Διότι τις επιλογές τις έκαναν το πρωί για να πάνε το βράδυ στον κινηματογράφο.

*Εσείς βλέπατε τις ταινίες πριν κάνετε γιγαντοαφίσσες;*

Όχι, ορισμένες, αν τύχαινε να δούμε, αλλά τις περισσότερες δεν τις βλέπαμε.

*Το μόνο υλικό ήταν κάποιες φωτογραφίες ίσως;*

Ναι. Υπήρχε ένα φωτογραφικό υλικό που συνόδευε την ταινία που ερχόταν, φωτογραφίες, μερικές σκηνές του έργου, που λέγαμε. Αυτές οι μερικές σκηνές ήταν σε φωτογραφικό υλικό. Αυτές πέρανε εμείς, βρούσαμε τις κατάλληλες φωτογραφίες, κάναμε σύνθεση. Μπορούσαμε να βρούμε δυο φωτογραφίες που οι κινήσεις τους να μας έδιναν και περιεχόμενο και να τις παντρεύαμε εμείς. Μια σκηνή που θα ήταν σε μία εικόνα άλλη, παίρναμε ένα μέρος αυτής και με ένα μέρος μιας άλλης φωτογραφίας δίναμε εμείς μιαν άλλη άποψη. Συμπεκλώναμε δηλαδή την υπόθεση μέσα σε λίγα θέματα ζωγραφικά. Έπρεπε λοιπόν να έχει αισθητικό αποτέλεσμα και τελικά να είναι και εικαστικό το έργο διότι σίγουρα ο άνθρωπος έχει ανάγκη να δει ζωγραφική. Την βλέπει. Χαίρεται. Ανεξάρτητα αν θέλει να επιλέξει μια ταινία. Κι αυτό το έμαθα ύστερα από πάρα πολλά χρόνια που συναντήθηκα με διάφορους ανθρώπους που αναφέραμε τότε τη γιγαντοαφίσσα και μου έλεγαν ότι κάνανε μια βόλτα τη Δευτέρα



# ΧΡΟΝΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ

με το ζωγράφο Γιώργο Κουζούνη

στους κινηματογράφους για να δούνε τις εκθέσεις των γιγαντοαφισών. Έτσι λοιπόν ούτε λίγο ούτε πολύ μπορεί να πει κανείς απ' αυτή τη θέαση ότι η γιγαντοαφίσσα κράτησε όλα αυτά τα χρόνια μέχρι το '75 τον κόσμο κοντά στη ζωγραφική. Και να σκεφτεί κανείς ότι οι άνθρωποι τότε τα πραγματικά ενδιαφέροντα που είχαν ήταν να επιβιώσουν, να φτιάξουν ένα σπίτι και να μπορέσουν να βρουν μια δουλειά για να επιβιώσουν. Ήταν πολυτέλεια ν' ασχοληθούν με τη ζωγραφική. Έτσι λοιπόν, δεν θα πήγαινε ποτέ κανένας σε μία γκαλερί αν άνοιγαν 30 γκαλερί, δεν θα πήγαινε κανείς, δεν θα διέθεταν το χρόνο, αγνοούσε το αντικείμενο και φυσικά και χωρίς ενδιαφέρον μια που αυτό δεν θα μπορούσε να του λύσει το πρόβλημα της επιβίωσης. Έτσι λοιπόν, εμείς περάσαμε μεσ' τη συνείδηση των Αθηναίων και των ανθρώπων που ερχότουσαν στην Αθήνα απ' την επαρχία την οπτική χαρά της τέχνης.

*Αυτό σημαίνει ότι στα δύσκολα χρόνια μετά την Κατοχή, κατά κάποιον τρόπο δίνετε χρώμα και αισθητική συγκίνηση σε ανθρώπους, σε μια πόλη που ήταν μάλλον γκριζα και μια πόλη που ήταν ταλαιπωρημένη απ' τον πόλεμο;*

Ακριβώς. Όχι μοναχά αυτό, αυτό βέβαια σε προέκταση του ότι η Αθήνα ήταν και στολισμένη με έργα τέχνης. Οι γιγαντοαφίσσες ήταν μία υπαίθρια έκθεση που δεν μπορούσε και να την αποφύγει. Δεν ήταν γκαλερί που λες τώρα δεν πάω, εκεί υποχρεωτικά θα περνούσες, υποχρεωτικά θα έβλεπες χωρίς να το θέλεις και περνούσα μέσα σου οι εικόνες που ήταν σαν... σαν διδαχή. Αποκοτούσες χωρίς να το θέλεις οπτικά ένα επίπεδο αισθητικό. Χωρίς να νιώθεις και την ανάγκη. Διότι ανάγκη υπάρχει σε όλους των ανθρώπων, αλλά οι χώροι που υπάρχουν δεν αναπτύσσον, δεν ερεθίζουν, ας πούμε, τους ανθρώπους να να σκεφτούμε ότι αυτός ο χώρος (ο εικαστικός) μπορεί να προσφέρει, είναι ένα αγαθό και μάλιστα ένα αγαθό που έπρεπε να είχε προτεραιότητα. Διότι μέσα απ' αυτό το αγαθό αποκτά κριτική σκέψη, και όταν αποκτήσει κριτική σκέψη μπορεί να επιλέγει ο ίδιος και όχι σαν το ρομπότ να εξαρτάται απ' αυτόν που "επιλέγει πριν από σας για σας".

*Υπήρχε κάποια φορά που ο κόσμος συζητούσε μαζί σας της γιγαντοαφίσσες;*

Όχι. Εμείς είμασταν άγνωστοι καταρχήν γιατί δεν υπογράφαμε τα έργα, ούτε τα θεωρούσαμε έργα τέχνης. Πιστεύαμε...

τελειώσαμε μια Σχολή Καλών Τεχνών και κάποτε περιμέναμε πως θα βρισκόμασταν να ζωγραφίζουμε να κάνουμε εκθέσεις υψηλού επιπέδου. Τώρα αν φτιάχναμε ανεπίγνωστα έργα τέχνης, χωρίς βέβαια μέσα μας να νιώθουμε ότι αυτό που επιτελούμε τώρα είναι εύκολο πράγμα, αλλά, βέβαια, το κριτικάραμε μόνον απ' την τεχνική δυνατότητα που είχαμε. Δεν ξέραμε ότι έχει και ένα επίπεδο, ότι κάποια στιγμή θα γίνουν διάσμοι μεταγενέστεροι από μας χρησιμοποιώντας αυτό το υλικό. Ξέραμε όμως ότι νιώθαμε πάρα πολύ ωραία που τα καταφέρνουμε να ζωγραφίζουμε. Νιώθαμε κάπως κυριαρχα. Το να περνάμε και να βλέπουμε όλες τις γιγαντοαφίσσες, να κάνουμε κριτική, να βλέπουμε τι έπρεπε να κάνουμε, πως να το δώσουμε και πως μπορούμε με ιδιαίτερα μέσα ή με άλλα πιο απλά μέσα ακόμα δηλαδή με περισσότερη να το κάνουμε αφάριση. Η γιγαντοαφίσσα δεν ήταν μια μόνιμη κατάσταση, την βλέπουμε τώρα ένα κεφάλι, ήταν δύο μέτρα επί δέκα, έπρεπε να οργανωθεί ολόκληρη εικόνα, σύνθετη εικόνα, διότι και τα γράμματα ακόμα έμπαιναν μέσα σαν συνδετικός κρίκος μέσα στις σκηνές. Έπρεπε λοιπόν, να οργανώσουμε και την ενότητα, δεν ήταν απλώς αποσπασματικά να βάλουμε διάφορα πράγματα, να τα κολλήσουμε, έπρεπε όλα μαζί να συνθέτουν μία εικόνα, ενιαία εικόνα. Όχι να διαβάζεται, αλλά η ενιαία εικόνα μ' αυτές που ήταν ξένες σαν σύνθεση η καθεμία να έχουν μία ενότητα. Και ήταν δύσκολο, πάρα πολύ δύσκολο, ανεξάρτητα από την τεχνική που ήταν πάρα πολύ δύσκολη γιατί ήταν ένα υλικό που δεν μπορούσε να δούλεψε ένας ζωγράφος που κάθεται σ' ένα καβαλέτο, τραβάει μια πινελιά, κοιτάζει, καπνίζει ένα τσιγάρο, πάει πίσω, γυρίζει, τραβάει άλλη μια πινελιά και βγάζει... Εκεί δεν υπήρχε αυτή η πολυτέλεια, χρόνος δεν υπήρχε, εκεί ήταν πάνω σε χαρτί δουλεμένο, σ' ένα χαρτί του ρόλου, ήταν με νερό τα χρώματα και έπρεπε από την αρχή αυτό το πράγμα που θάβαζες να ήταν αυτό που έπρεπε, γιατί αν το άλλαζες και το ξαναδούλευες, τότε βρεχόταν αυτό το χαρτί και αν καθόταν πολύ ώρα και το ταλαιπωρούσες πέραν του χρόνου που σου επέτρεπε, που ήταν αστειός ο χρόνος, ο χρόνος μηδέν, σκίζόταν, δεν άντεχε. Αυτό δεν έγινε ποτέ όμως, δεν έγινε ποτέ γιατί υπήρχε αυτή η ταχύτητα, αυτή την οποία δεν μπορούσαν να φανταστούν οι άνθρωποι και μάλιστα δεν μπορούσαν να τη φανταστούν και άνθρωποι που ήταν μεσ' το χρόνο. Μια φορά ήρθε ένας επιχειρηματίας με μια ελληνική ταινία που θα έβγαине σ' ένα

κινηματογράφο που ήταν του Δαμασκηνού - Μιχαηλίδη και τις αφίσσες τις έκανε εγώ αποκλειστικά. Έφερε φωτογραφίες ένα μήνα πριν. "Έφερα τώρα", λέει, "για νάχεις όλο τον καιρό να τη φτιάξεις την αφίσσα". Λέω "καλά". Ερχόταν κάθε βδομάδα "πώς πάμε;", "καλά πάμε εντάξει", "νάρθω να δω;", "όχι θα σου πω εγώ". Τελικά έφτασε η Δευτέρα, την ερχόμενη Δευτέρα έπρεπε να βγει, να παιχτεί η ταινία, είχαν περάσει ήδη τρεις εβδομάδες ήρθε η Δευτέρα. Συνήθως εγώ τους κινηματογράφους, τις γιγαντοαφίσσες τις έφτιαχνα μέσα στις τρεις τελευταίες μέρες της εβδομάδας. Γιατί; Μπορούσα να ξεκινήσω απ' τη Δευτέρα, όχι γιατί πάρα πολλοί κινηματογράφοι, κοιτούσαν να δουν τι θα βγάλει ο άλλος για να μην πέσουν. Έχουν π.χ. μια καλή ταινία αλλά όχι τόσο καλή, όσο ενός άλλου και τη χατακώσουν. Αν ήταν πάλι μια πολύ καλή ταινία κάπου να βάλουν μια δεύτερη ταινία για ναχούν μια εβδομάδα... Άρα μέχρι την Τετάρτη ήταν και νεκρή στις επιλογές των διανομέων, δεν υπήρχε πρόγραμμα, θα παίξουμε αυτές τις ταινίες, ξαφνικά έβγαίνε το πρόγραμμα. Έτσι μέχρι την Τετάρτη δεν ξέραμε. Πέρανε αφίσσες, παίρναμε το υλικό, το φωτογραφικό, να το σχεδιάζουμε να κάνουμε τα ντεκουπάς και αρχίζαμε την Παρασκευή και μάλιστα την Παρασκευή το απόγευμα να σχεδιάζουμε και Σάββατο, Κυριακή, την Δευτέρα έπρεπε να είναι έτοιμα. Δηλαδή, όταν μιλάμε για 7 κινηματογράφους πρέπει να σκεφτεί κανείς ότι χρειάζονται πάρα πολλές ώρες και οι ώρες που διαθέταμε για μισή Παρασκευή και Σάββατο, Κυριακή ήταν πολύ λίγες. Αν μοιράσει κάποιος το χρόνο θα έβγαζε το αποτέλεσμα, θα έβγαζε το χρόνο μιας γιγαντοαφίσσας, έπρεπε νάναι σε δύομιση ώρες έτοιμη. Έτσι λοιπόν ο κύριος αυτό ήρθε τη Δευτέρα και μου λέει "Ακόμα δεν αρχίσεις, θα προλάβουμε;". Και του είπα "Ξέρεις ότι εγώ φτιάχνω 7 κινηματογράφους και αυτούς του φτιάχνω κάθε βδομάδα, άρα δεν υπάρχουν δύο βδομάδες, δεν υπάρχει μία νεκρή εβδομάδα που θα την αφιερώσουμε συν μιας άλλης για να κάνουμε έναν κινηματογράφο, αυτό που λες εσύ, τον δικό σου. Πρέπει να γίνουν 14 αφίσσες και μέσα στις 14 αφίσσες θα είναι και η δικιά σου, στον χρόνο αυτό των δύο εβδομάδων". Τελικά δεν μπορούσε να το χωνέψει άνθρωπος που ήταν μέσα στον κινηματογράφο πόσο μάλλον να φανταστεί κάποιος άλλος τι γινόταν. Ίσως να πίστευαν ότι αρχίζαμε 4 μήνες πριν απ' τη σεζόν και τα ετοιμάσαμε αυτά.

*Υπήρχε δυσκολία, τεχνικό πρόβλημα στην αποθήκευση;*



Α, δεν υπήρχε αποθήκευση γιατί τις αφίσσες τις παίρναμε, τις κόβαμε κοιμημάτια - κοιμημάτια μικρά, τις γυρίζαμε ανάποδα και πάνω εκεί κάναμε το χρώμα. Παλέτα. Τις καταστρέφαμε.

Αυτό σημαίνει ότι είχατε αναπτύξει κάποιες τεχνικές πέραν των κλασσικών τεχνικών.

Ακριβώς, ήτανε κάτι που ήταν απρόσιτο και φανταστικό για όλους τους ζωγράφους. Αυτοί που τέλειωναν τη Σχολή Καλών Τεχνών και βλέπανε ότι η γιγαντοαφίσσα βγάζει λεφτά και πολλοί κάνουν προτάσεις με τα μισά λεφτά απ' όσα παίρναμε εμείς. Αλλά βλέπανε ότι ήταν πάρα πολύ δύσκολο. Πιστεύαν ότι ήταν εύκολο, έφθονον ζωγραφίζουν, γιατί να μην το κάνουν, ήταν πολύ δύσκολο, γιατί έπρεπε να μάθουν να σκέφτονται σε χρόνο μηδέν, αλλά και να είναι καλοί σχεδιαστές και να είναι και διακεκριμένοι ζωγράφοι, γιατί δεν είναι μόνο το σχέδιο, έπρεπε να είναι και η πλάση, ο όγκος, ήταν ό,τι θα έκανες για ένα πορτρέτο που θα έσπινες κάτω μια βδομάδα να το ζωγραφίσσεις, κι αυτό έπρεπε να γίνει σε μισή ώρα περίπου.

Έπρεπε να υπάρχει και μια άμεση ανάληψη του χρώματος, δεν είναι έτσι;

Βέβαια. Το χρώμα δε, ήταν επαναστατικό. Παίζαμε με χρώμα. Το χρώμα ήταν το ενδεικτικό. Ήμασταν πολύ προχωρημένοι σ' αυτό. Και φυσικά προσπαθούσαμε να βρούμε και τεχνικές για να μπορούμε να το κάνουμε γρηγορότερα για να μην ταλαιπωρούμεθα. Αλλά όμως παράλληλα θέλαμε να μην είναι κατώτερη η δουλειά μας της προηγούμενης που διαθέταμε χρόνο. Έτσι λοιπόν μπορεί να πει κανείς ότι κάναμε και πρωτοποριακή ζωγραφική. Με την αφαίρεση...

*Και όντως τα καθαρά χρώματα που σπινάγαμε στις γιγαντοαφίσσες είναι χρώματα που αργότερα στην τέχνη άρχισαν να εμφανίζονται.*

Πολύ αργότερα. Το χρώμα έλειπε. Η τολμη των χρωμάτων, να μπορεί να βγαίνει μέσα απ' το χρώμα, χωρίς να αλλοιώνεται, χωρίς επεμβάσεις, να μπαίνει πάνω σ' ένα χαρτί - και τι χαρτί ήταν αυτό - και να διατηρεί την προσωπικότητά του, για να τη διατηρήσει χρειάζονταν προσπάθεια, επειδή δεν υπήρχε χρώμα ανεξάρτητο, πάντοτε σε σχέση το ένα χρώμα υπήρχε, όλα τα χρώματα σε σχέση υπάρχουν, δεν υπάρχει άσχημο και ωραίο, εξαρτάται απ' το διπλανό του χρώμα. Έπρεπε λοιπόν να αναπτύξει κανείς ένα αισθητικό επίπεδο πολύ μεγάλο για να τολμήσει να βάλει ένα κόκκινο και ένα λαδί δίπλα που να είναι σκέτο, ενώ ξέρουμε ότι στη ζωγραφική ανακατεύονται όλα αυτά τα χρώματα κι είναι σε στρώματα μέσα όπως ένας πίνακας, όπως το πορτρέτο μου φρεϊλτίν που κάνω. Αυτά ήταν κατευθείαν καθαρά χρώματα όπως ήτανε, κατευθείαν απ' το κουτί, αλλά

υπήρχε ο συνδυασμός. Γινόταν ένα κεφάλι με δύο χρώματα, αλλά μεσ' τα δύο χρώματα είχαμε πάρα πολλές παραλλαγές τονικές, εκτός απ' τις σκέψεις, που είχαν δύο αντίθετα χρώματα, υπήρχε μια γάμα που ήταν πλησιέστερα στο ένα ή πλησιέστερα στο άλλο και τονικά διαφορετικά. Είναι στην δύναμη, αν πούμε, στην βιο-δύναμη του χρώματος, αν βάλεις και τρίτο χρώμα πια αχίζει το άπειρο σε χρωματικούς συνδυασμούς. Τα μάτια μας έχουν τρία φίλτρα και πιάνουν, βλέπουμε όλα αυτά τα εκατομμύρια χρώματα.

*Αυτά όλα σημαίνουν ότι η τέχνη που κάνατε, ήταν κατά κάποιον τρόπο δίδυμη και του κινηματογράφου γιατί και ο κινηματογράφος έχει πάντα σχέση με το εμπόριο, πρέπει να βγει στην αγορά του να κόψει εισιτήρια και τα λοιπά, αλλά ταυτόχρονα έχει και ένα επίπεδο τέχνης.*

Ακριβώς. Υπήρχε και το εκαστικό, όπως υπήρχε και η τέχνη στις ρεκλάμες. Υπήρχαν ταινίες που έχουν μείνει σαν μοναδικές, ήταν έργα τέχνης. Μια θεατρική παράσταση ακόμα, το ίδιο. Κι εκεί βέβαια έχει και πολλά βοηθήματα, συνεργάζονται όλες οι τέχνες ουσιαστικά. Ένας συγγραφέας, ένας ποιητής, ένας σκηνογράφος, που είναι και ζωγράφος, ένας ηθοποιός και ένας σκηνοθέτης, ο οποίος, μπορώ να πω, ένας σκηνοθέτης πρέπει να είναι και κοινωνιολόγος, να ξέρει τα ανθρώπινα συναισθήματα για να μπορεί να τα μεταβιβάσει στους ηθοποιούς για να τα εκφράσουν. Γιατί ουσιαστικά οι ηθοποιοί βέβαια, είναι μεγάλοι γιατί εύκολα μπορούν να εκφράσουν αυτό που λέει ο σκηνοθέτης, αλλά ουσιαστικά ο σκηνοθέτης είναι αυτός που θα τους πει ότι θέλω αυτόν τον άνθρωπο να μου εκφράσεις. Βέβαια, βλέπουμε μόνο τους ηθοποιούς, ουσιαστικά ο αφανής δημιουργός είναι ο σκηνοθέτης, ο οποίος πρέπει να έχει αντιληφθεί το έργο, την αλήθεια... Είναι σα να λέμε κάνουμε μια μετάφραση του Αριστοφάνη, Ευριπίδη, Αισχύλου τη μετάφραση, χιλιάδες έχουν γίνει μεταφράσεις, αλλά ποιες είναι αυτές που μπορούν να σταθούν. Μέχρι σήμερα παλεύουμε.

*Το ίδιο και σεις ήσασταν, όμως άγνωστοι, αφανείς ήρωες.*

Έτσι ακριβώς. Όμως ο σκηνοθέτης ήταν γραμμένος, ήταν αφανής σε σχέση με τους ηθοποιούς, αλλά γραμμένος όμως ήταν. Σκηνοθεσία του τάδε μεγάλου σκηνοθέτη και ονόματι πούχουν μείνει. Έβλεπε ο κόσμος σκηνοθέτης τάδε, ήταν μεγάλη ταινία, ενώ όταν έβλεπε τις αφίσσες δεν ήξερα ποιος τις κάνα.

*Οι ηθοποιοί, οι έλληνες ηθοποιοί που κάνατε αφίσσες και γιαντινούς είχαν ποτέ κάποια σχέση με σας; Να κριτικάρουν το έργο ή...*

Όχι ποτέ.

*Δεν είχε ενδιαφερθεί κανένας;*

Όχι γιατί δεν είχαν και λόγο. Ήταν πακέτο γι' αυτούς.

*Ήθελα να μας μιλήσετε για το εργαστήριο που δουλεύατε, τις συνθήκες, καταρχήν πρέπει να ήταν μεγάλο.*

Ναι, βέβαια, τα εργαστήρια ήταν μεγάλα, αλλά βέβαια όσο μεγάλα και νάτανε οι γιγαντοαφίσσες ήταν τεράστιες. Έτσι τις ζωγραφίζαμε πολλές, όταν ήταν ντεκοντέ με ντεκουπάς τις μεγάλες φργούρες. Θυμάμαι όταν έκανα το Σπάρτακο, είχαμε φτιάξει τον Κερκ Ντάρκλας έναν ολόσωμο Σπάρτακο, περνούσε τον κινηματογράφο Τιτάνια, ήταν γύρω στα 12 μέτρα. Ήταν με κόντρα-πλάκε και για να τον στήσουμε εκεί το ανεβάσαμε με σχοινιά, αλλά μας έσπασε. Έτσι σε χρόνο μηδέν, πρωί Δευτέρας πήγα σ' έναν σιδερά φίλο μου και μας έφτιαξε μια σκάλα, από πάνω, απ' τη σκεπή, μέχρι το μπαλκόνι που θα πατούσε, σιδερένια. Την έδεσε στον τοίχο ούτως ώστε να το ανεβάσουμε και να το δένουμε πάνω στη σκάλα. Έτσι λοιπόν με μακαράδες, με το σχοινί το ανεβάσαμε, ήταν πάρα πολύ βαρύ και κάναμε τους ακροβάτες, περνώντας πίσω απ' τη σκάλα δέναμε συνεχώς τα κομμάτια. Μαζευόταν και κόσμος γιατί φαινόταν ότι ήταν επίδειξη τσίρκου. Κρατούσε μια ασπίδα, ο Σπάρτακος που ήταν 7 μέτρα, δεν μπορούσαμε να τη ζωγραφίσουμε με τόσο ύψος, έτσι ζωγραφίζαμε στα πλάγια και το σώμα και τα κομμάτια τα βάζαμε πλάγια και τα ζωγραφίζαμε. Όπως ένα μεγάλο κεφάλι δύομιση μέτρα, δεν μπορούσαμε συνέχεια να ανεβαίνουμε και να κατεβαίνουμε, το γυρνούσαμε και ζωγραφίζαμε το μέτωπο και κατέλο ή τα μαλλιά ανάποδα. Ήταν φανταστικά πράγματα. Αυτό που έγινε και στο Ρέθυμνο πρόσφατα μ' αυτή την έκθεση, όπου ζωγράφισα μια γιγαντοαφίσσα μπροστά σε κοινό, για μια στιγμή που τέλειωσα το κεφάλι εκεί, το γύρισα ανάποδα και έφτιαξα ένα κατέλο του Άντονι Κουήν. Ήταν από το Βίβα Ζαπάτα και είχε κατέλο, μεξικάνικο, το ζωγράφισα ανάποδα κι εκεί πάθανε την πλάκα τους.

*Είσατε στο εργαστήρι μια παρέα. Έτσι δεν είναι;*

Βεβαίως. Την Κυριακή το βράδυ είμεθα οι περισσότεροι εκτός από τους βοηθούς που ερχόντουσαν και καθημερινές ερχόντουσαν και αναρριχητές, αυτοί που θα παίρνανε τις γιγαντοαφίσσες να τις κρεμάσουν στους κινηματογράφους. Η ανάρτηση των γιγαντοαφισσών γινότανε με το κλείσιμο της τελευταίας προβολής στις 12 η ώρα δηλαδή, Κυριακή το βράδυ. Όλη τη νύχτα μέχρι το πρωί τοποθετούσαμε τις γιγαντοαφίσσες στις προσόψεις των κινηματογράφων. Πολλές φορές, δεν προλαβαίναμε, μπαίνανε οι γιγαντοαφίσσες και έμεναν κάτι ντεκουπάς, πρόσθετα δηλαδή, και φωνάζαν από τον κινηματογράφο γιατί δεν έμπαινε κόσμος μέσα, ήθελαν να δούνε και αυτό εδώ το



κοιμημάτι - που έλειπε - τι αντιπροσωπεύει, τόση επίδραση είχε. Άλλη μια φορά είχαμε καθυστερήσει 10 η ώρα το πρωί για ποιους λόγους δε θυμάμαι και δεν είχε μπει ούτε ένας μέσα στον κινηματογράφο γιατί νόμιζαν ότι ο κινηματογράφος δεν λειτουργούσε επειδή δεν είχε μπει η γιγαντοασφίσα. Τόσο κάτω από την εξάρτηση της γιγαντοασφίσας βρισκόταν τότε οι κινηματογράφοι.

*Το χαρτί που χρησιμοποιούσατε είχε κάποια ενίσχυση;*

Όχι μόνο βάζαμε πίσω μια κόλλα ίδιο χαρτί για να έχει μια αντοχή, να μην σκίζεται, όχι με το βρόξιμο, απλώς, όταν περνούσαμε το πινέλο να μην έχει παλάτρες.

*Είσαατε από τους ζωγράφους εκείνους της εποχής που ευτύχισαν να έχουν μεγάλο κοινό. Δεν είναι έτσι;*

Α! δεν υπάρχει μεγαλύτερο κοινό.

Όπως ήταν οι ζωγράφοι οι παλιοί, οι δασκαλοί της ζωγραφικής. Βέβαια, βέβαια κοινό.

*Αυτό επιδρούσε και στην τέχνη σας δηλαδή;*

Συμβάλει το εξής: απλά, χωρίς καν σκέψη από ένστικτο ένας ηθοποιός που ανεβαίνει πάνω στο παλκοσένικο κι έχει χίλιους ας πούμε θεατές, όσους παίρνει το θέατρο, κάνει τέχνη. Πόσο δύσκολο είναι να κάνει τέχνη όταν έχει δέκα. Ήξερες ότι στην πόρτα ο καθένας που περνούσε έριχνε και μια ματιά εκεί. Και μέσα σου ένωθες ότι θαυμάζει εσένα. Το ίδιο πράγμα που είπα και για το θέατρο, ενώ αν είσαι σε μια γκαλερί, κάνεις εγκαίνια, μαζεύονται είκοσι άνθρωποι, μετά τρεις, άλλοτε δύο, κανένας, πας μεσοβδόμαδα και δεν υπάρχει ψυχή. Δεν μπορείς, νιώθεις άσχημα γιατί το έργο σου το ξέρουν δέκα άνθρωποι οι οποίοι είναι οι ίδιοι και οι ίδιοι πάντα σε κάθε γκαλερί, ενώ εκεί ήξερες ότι περνάει ολόκληρος ο πληθυσμός της Αθήνας γιατί κάτω ήταν, στο κέντρο, και θα περνούσαν όλοι, αλλά και η επαχθία ακόμα που κατέβαιναν στην Αθήνα να ψωνίσουν και αυτοί έβλεπαν. Ήταν μεγάλη ομαδάρα που λένε τώρα, ο Ολυμπιακός έχει πολλούς σ' όλη την Ελλάδα (γέλια), κάπως έτσι ήταν η γιγαντοασφίσα. Πράγματι σήμερα μπορεί να πει κανείς ότι τότε μ' αυτές τις συνθήκες χωρίς την ευγένεια τη σημερινή, χωρίς την οικονομική επάρκεια που έχουν οι άνθρωποι, που έχουν τ' αυτοκίνητά τους, που κινούνται δεξιά κι αριστερά, οι τέχνες βρίσκονται σε ελάχιστη επαφή με το κοινό.

*Εσείς στήνατε ποτέ αντί, πηγαίνετε δηλαδή το βράδυ στον κινηματογράφο για να δείτε αν κάποιος υποψήφιος θεατής θα σχολιάσουν τη γιγαντοασφίσα;*

Μπα όχι. Την άλλη μέρα πηγαίναμε όταν ήταν χωμασμένα αυτά, κάναμε τη βόλτα μας για να τα δούμε εμείς καταρχήν. Και βέβαια πολλές φορές στεκόνοταν οι

άνθρωποι για να δούνε, να επιλέξουν νομίζαμε μόνον εμείς, περνούσαν τους κινηματογράφους να διαλέξουν ποια ταινία ήτανε και τη διαλέγανε, αλλά από τη γιγαντοασφίσα τη διαλέγανε, από τους ηθοποιούς, ποιοι παίζουνε, ποιοι ηθοποιοί παίζουνε, ανάλογα με τον τίτλο του έργου. Γιατί ο τίτλος του έργου και οι ηθοποιοί ήταν το πρώτο κύτταρο ζωής για μια ταινία, αν αντέχει ή δεν αντέχει, το άλλο ήταν το πόσο εμείς το κάναμε να είναι όμορφο.

*Γιατί σταμάτησε η γιγαντοασφίσα;*

Η ασφίσα σταμάτησε για δύο λόγους. Η οικονομική πλέον ευρωστία, ο κόσμος απέκτησαν σπίτια, απέκτησαν λεφτά, απέκτησαν αυτοκίνητα, άρχισαν να κινούνται ταβέρνες, κέντρα. Το αυτοκίνητο μπορούσε να μεταφέρει και στην Λάρισα να πάνε για καφέ και φρουκή συνέχεια ο κινηματογράφος που ήταν η μοναδική διασκέδαση των ανθρώπων, βρήκε ανταγωνιστές. Παλιότερα δεν υπήρχε άλλο, που να πάνε; η ταβέρνα ήταν ακριβή, ο κινηματογράφος ήταν το φθηνότερο θέαμα, σου εκάλυπτε δύο ώρες και πολλοί πήγαιναν και έβλεπαν δύο έργα, με δύο εισιτήρια τέσσερις ώρες περνούσες, δεν διέθετες και περισσότερες από τέσσερις ώρες, όσες θα διέθετες και σ' ένα κέντρο, το οποίο όμως χρειαζόταν και ένα μεταφορικό μέσο, επίσης χρειαζόταν και λεφτά. Έτσι λοιπόν, η ευρωστία η οικονομική, έδωσε την άνεση στους ανθρώπους να γλεντήσουν, να βγουν έξω απ' την πόλη. Άρχισαν να γίνονται και κινηματογράφοι στον περίγυρο του κέντρου και έγιναν πολλοί κινηματογράφοι. Οι πολλοί κινηματογράφοι άρχισαν να μοιράζονται τις ταινίες, άνοιξαν επίσης πάρα πολλά θέατρα. Έτσι λοιπόν, άνοιξαν διπλάσιοι, τριπλάσιοι κινηματογράφοι. Που παλαιότερα υπήρχαν 300 θερινοί κινηματογράφοι άρχισαν να μειώνονται οι θεατές, αντί να πάει να καθήσει στη δροσιά ενός κινηματογράφου, να δει μια ταινία, έπαιρνε τ' αμάξι του και πήγαινε στη Βάρκιζα, στη Βούλα να φάει. Έτσι λοιπόν μεγάλωσαν οι κινηματογράφοι, μοιράστηκαν τα εισιτήρια, μειώθηκαν στο μισό επίσης τα εισιτήρια απ' τους ανθρώπους που δεν πήγαιναν στον κινηματογράφο και πήγαιναν κάπου αλλού και δεν ήταν δυνατόν να αντέξει ο κινηματογράφος να κάνει μια γιγαντοασφίσα. Επιπλέον το διαφημιστικό υλικό ήταν αυτές οι γιγαντοασφίσες, τις οποίες τις είχαν τυπωμένες για όλα τα μέρη που συνόδευαν και την ταινία δηλαδή, την οποία μπορούσαν να κολλήσουν, εξάφτυλα, δεκαεξάφτυλα το ένα κοντά το άλλο. Επίσης παίζανε ταινίες διάφοροι, τέσσερις - πέντε κινηματογράφοι, ενώ τότε παίζανε μια ταινία ο κάθε κινηματογράφος, μετά δεν υπήρχε τέτοια παραγωγή και έτσι παίζανε μια ελληνική ταινία σε δέκα κινηματογράφους πράγμα που δεν γινόταν τότε. Αυτή ήταν και η αιτία

που δεν μπορούν να πληρωθούν οι καλλιτέχνες και οι κινηματογράφοι δεν άντεχαν πια το έξοδο και φυσικά τα εισιτήρια ήταν πάρα πολύ λίγα για να υπάρχει το ενδιαφέρον. Βγήκε και η τηλεόραση πια που άρχισε να βλέπει όλες τις ταινίες σπίτι του, γιατί να πάει στον κινηματογράφο. Η τεχνολογία λοιπόν η τηλεόραση και η ευρωστία η οικονομική καταδίκασε εις θάνατον τον κινηματογράφο. Αλλά τώρα άρχισε ο κόσμος να νιώθει άσχημα εργαζομένος, έχασε τον κοινωνικό του χώρο, τον κοινωνικό του περίγυρο, τους φίλους του ενώ στον κινηματογράφο ήταν όλοι οι φίλοι, οι γνωστοί, κουβεντιάζουν στα διαλείμματα "καλημέρα", "καλησπέρα", θάβριστες κάποιον γνωστό σου, σπiti σου δεν βλέπεις τώρα ούτε τη γυναίκα σου, κολλάς εκεί στην τηλεόραση και τέριμα, αυτό άρχισε να λείπει στους ανθρώπους, άρχισε να λείπει σαν ανάγκη πια και όχι σαν αλλαγή διασκέδασης. Έπειτα η τηλεόραση δεν έχει τίποτα ενδιαφέρον γιατί είναι επαναλήψεις όλα, έχει καλλιεργηθεί κώλας ο άνθρωπος και δεν μπορεί να ανεχτεί πλέον ανθρώπους να κάνουν όλα αυτά τα περίφημα πάνελ, τα σόου, και ο κινηματογράφος άρχισε να ξαναζει, η μεγάλη οθόνη. Είναι αυτή η μεγάλη οθόνη που συγκέντρωνε και κόσμο, δεν ένιωθε μοναξιά.

*Υπάρχει περίπτωση, αν ακολουθήσει αυτή η ανοδική περίοδος να ξαναεμφανιστεί και η γιγαντοασφίσα;*

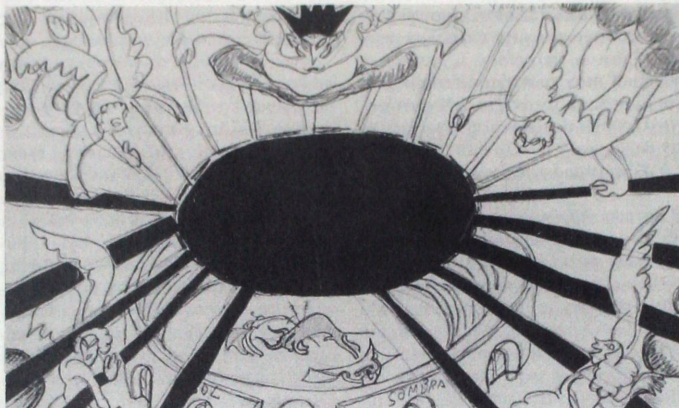
Για την γιγαντοασφίσα δεν ξέρω γιατί υπάρχει η τεχνολογία που δεν νομίζω. Αλλά εγώ για να συνδιάσω τα στοιχεία που έχω βιώσει της γιγαντοασφίσας και βέβαια τις δυνατότητες τις εικαστικές που έχω σαν ζωγράφος κάνω μια δουλειά που έχει μια ενότητα μιας σύγχρονης αντίληψης με μια διαχρονική, ας το πούμε, σύνδεση που ήταν οι τοιχογραφίες, δηλαδή το πνεύμα μιας τοιχογραφίας με σύγχρονο θέμα. Και αυτό μάλιστα είναι και ελληνικότερο.

*Βλέπετε κάποια συνάφεια της τέχνης σας με την τοιχογραφία;*

Βεβαίως. Μα ήταν φρέσκο, το ίδιο πράγμα. Σήμερα κατά κάποιον τρόπο αναβιώνει η τοιχογραφία γιατί πάρα πολλοί παίζουν γιγαντοασφίσες και γεμίζουν το δωμάτιό τους. Ο άσπρος τοίχος πλέον άρχισε να είναι ψυχρός, όπως είναι ψυχρή και ολόκληρη η Αθήνα. Κάποτε έλεγα ότι όλα τα κτίρια, έκανα και μια πρόταση μάλιστα, όλα αυτά τα κτίρια που έχουν μια πλευρά και είναι κάτασπρη που συνορεύουν με άλλα, μπορούσε κάλλιστα να γίνει μια τεράστια τοιχογραφία με τη βοήθεια της πολιτείας και ένα ποσοστό του εξόδου να μπαίνει και μέσα στις προϋποθέσεις των αγοραστών δηλαδή το διαμέρισμα αυτό έχει και ένα άλλα κόστος συμμετοχής στην γιγαντοασφίσα που θα γίνει στο κτίριο, σαν διάκοσμος. Αυτό μπορεί να γίνει. Βέβαια, ποιος είναι αυτός που θα το καταλάβει πρώτος και δεύτερον ποιος θ' αγωνιστεί γι' αυτό...



# ΔΙΑΡΚΕΙ ΜΟΝΟΝ ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΕΧΕΙ ΛΟΓΟΥΣ ΝΑ ΞΑΝΑΡΧΙΣΕΙ (1)



A. Ο κινηματογράφος συνεχίζει τον δρόμο του; Εκατό χρόνια μετά την πρώτη προβολή και οι προφητείες για το τέλος του δεν έχουν τελειωμό... και ακόμα, back projection, front projection, virtual reality. Η ψηφιακή πρόκληση μας πολιορκεί. Ολισθαίνουμε με ιλιγγιώδη ταχύτητα στον κυβερνοχώρο. Ο κινηματογράφος χάνει τη μάχη, με τις νέες τεχνολογίες λένε...

- Είναι γεγονός ότι η 7η τέχνη από πολύ νωρίς θεωρήθηκε μια "εφεύρεση" με ημερομηνία λήξης. Στη συνέχεια ο Β. ΜΠΑΛΑΖ σημειώνει για το ηχητικό - έγχρωμο φιλμ: "Να το μέσο έκφρασης που αγωνιζόμασταν να δημιουργήσουμε, να η δυναμική ροή του νου και του κόσμου, να η συγχώνευση του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος του χώρου και του χρόνου, του χρώματος και των ήχων, του πνεύματος και της ύλης, όλα σε μια ενότητα" (2).

Αν και ο ήχος δημιούργησε αρκετά προβλήματα στους δημιουργούς του ΒΩΒΟΥ, ο κινηματογράφος συνεχίζει το δρόμο του. Δεν μπορούμε να ξεχάσουμε τις ταινίες του ΡΕΝΟΥΑΡ του ΝΤΡΑΓΙΕΡ, του ΧΙΤΣΚΟΚ τον ΙΤΑΛΙΚΟ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟ, τον ΠΟΛΙΤΗ ΚΕΪΝ, τον Ιβάν τον ΤΡΟΜΕΡΟ και άλλα αριστουργήματα της 7ης τέχνης.

Βέβαια αυτό το γεγονός δεν εμποδίζει τον Guy Debord να πει στην ταινία του ΟΥΡΛΙΑΧΤΑ ΓΙΑ ΧΑΡΗ ΤΟΥ ΣΑΝΤ (1952) ΦΩΝΗ 5: Δεν υπάρχει φιλμ. Ο κινηματογράφος είναι νεκρός. Δεν μπορεί πια να υπάρξει φιλμ. Αν θέλετε, ας περάσουμε στη

συζήτηση" (3).

... Και περνάμε στη δεκαετία '50-'60 ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ - ΜΠΡΕΣΟΝ - ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ - ΦΕΛΙΝΙ - ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ - ΜΑΛ - ΠΕΝΕ - κ.α. Γεννιέται η Νουβέλ Βαγκ και τι να πα για τον γαλιωνέζικο κινηματογράφο. Είναι βέβαιο ότι η λογική των ιστορικών τέχνης: προϊστορία - πρωτόγονο - κλασσικό - παρακμάζων, που την αποδεχεται ένα μεγάλο μέρος των ιστορικών του κινηματογράφου, είναι ανίκανη να συλλάβει την πραγματική φύση της κινηματογραφικής έκφρασης. Το κινηματογραφικό "τοπίο" παραμένει ακόμα προς εξερεύνηση.

B. In memoriam

Η μνήμη ενσαρκώνεται στον κινηματογράφο, όπως και η ιστορία. Αλλά η "ιστορία χειράζεται αδιάκοπα γράψιμο ή μάλλον η εικόνα της χρειάζεται αδιάκοπα διόρθωση (4).

ELVIRA NOTARI (1875- 1946)

Η πρώτη ιταλίδα σκηνοθέτης. Ξεχασμένη απ' τους ιστορικούς του κινηματογράφου - πέρασε τη ζωή της κάνοντας ταινίες. Απ' το 1906 ως το 1930 γυρίζει περίπου εξήντα ταινίες fiction, εκατό ντοκιμαντέρ και πολυάριθμες μικρού μήκους, με την ανεξάρτητη εταιρεία παραγωγής Dora film, που ίδρυσε με το σύζυγό της NICOLA (cameraman NAPOLI - NEW YORK).

Οι ταινίες της NOTARI μεταναστεύουν στην Αμερική. Ανάμεσα στις ειδήσεις για παραστάσεις όπως η AIDA και η TRAVIATA, ξεφυλλίζοντας τις εφημερίδες της εποχής (1920) βλέπουμε να σημειώνονται οι ταινίες της: Brother' s heart (core' e

frate) Mary the crazy woman (Maria' a Pazza), The feast and the law (o festine e a legge) και άλλες.

Όπως σημειώνει η Giuliana Bruno (5) "τα χρόνια του 20 η NOTARI κατασκεύαζε films parlanti e cantanti, musicals - ante literam - performance multimediali". Δίνει χρώμα στις ταινίες της ζωγραφίζοντας καρέ - καρέ τα πλάνα της και χρησιμοποιεί ζωντανή μουσική και τραγούδια. Ακόμα σε αντίθεση με το ιταλικό υπερθέαμα - απ' το 1910 - στο έργο της δημιουργού είναι φανερό η αισθητική του ιταλικού νεο-ρεαλισμού. Η σκηνοθέτης κινηματογραφεί, καταστάσεις ζωής στους δρόμους της Νάπολης και συχνά χρησιμοποιεί ερασιτέχνες ηθοποιούς. Όταν δανείζεται θέματα από το ρεπερτόριο της ναπολιτάνικης λαϊκής κουλτούρας επικεντρώνεται στους γυναικείους χαρακτήρες. Προσεγγίζει τη γυναικεία "συνθήκη" με ιδιαίτερη προσοχή και ευαισθησία. "Οι ταινίες της NOTARI διανέμονται διεθνώς και έτσι γίνονται γνωστές ιταλούς μετανάστες στο εξωτερικό. Δεν είναι τυχαίο ότι κάποιοι απ' αυτούς (στη συνέχεια) χρηματοδοτούν ένα μέρος της παραγωγής των ντοκιμαντέρ της. Φιλμ, ντοκιμαντέρ, προσωπικής και κοινωνικής ιστορίας - πολιτισμικής ταυτότητας" (6).

Το έργο της ELVIRA NOTARI παραμυθίζεται απ' τη φασιστική λογοκρισία, για να φθάσουμε στο 1930 όπου σηματοδοτείται το τέλος της δημιουργικής της πορείας με 2 ταινίες - Passa bandiera - Trionfo cristiano.

**Ε. ΣΗΡΟΥ**

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η διαλεκτική της διάρκειας, GASTON BACHELARD, εκδόσεις ΕΚΑΤΗ 1994
2. Η δημιουργική κάμερα, ΜΠΕΛΑ ΜΠΑΛΑΖ, εκδόσεις ΑΓΟΚΕΡΩΣ 1992
3. ENANTIA στον κινηματογράφο, ΓΚΥ ΝΤΕΜΠΟΡ, ΑΚΜΩΝ 1977
4. CHRISTIAN ZIMMER κινηματογράφος και πολιτική, περιοδικό Φιλμ 8 75/76
5. Le films di Elvira Notari, Giuliana Bruno, περιοδικό Lapis N.2 1988
6. WOMEN' S COMPANION TO INTERNATIONAL FILM, ANNETE KUHN 1990
7. ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ WOMEN' S COMPANION TO INTERNATIONAL FILM



# Η κυκλικότητα των ωρών

Μια συζήτηση της Αντουανέττας Αγγελίδη με την Έφη Ξηρού

*ΩΡΕΣ μια ταινία που χρόνος ζει μέσα στις εικόνες της και οι εικόνες της ταξιδεύουν στο χρόνο.*

*Μιλήστε μου για το χρόνο και την ταινία σας.*

Κατ' αρχήν υπάρχει μια ηθελημένη σύγκρουση ανάμεσα στις λέξεις ΩΡΕΣ και ΤΕΤΡΑΓΩΝΟ. Απ' τη μια μεριά έχουμε την κυκλικότητα των ΩΡΩΝ, σαν πρώτο πλησιασμά του χρόνου, όπως αυτό καταγράφεται και στη μοναστηριακή παράδοση ανατολής και δύσης, όπου η μέρα χωρίζεται σε ώρες διαλογισμού και αυτοσυγκέντρωσης. Και απ' την άλλη το ΤΕΤΡΑΓΩΝΟ, που χρησιμοποιείται προκλητικά για να χαρακτηρίσει τη λογική των ονείρων, τον εκστατικό χρόνο των ονείρων, αλλά και της κατάστασης ανάμεσα στον ύπνο και τον ξύπνιο. Όταν κανείς καταγράφει συστηματικά εμπειρίες απ' αυτό το χρόνο, διαπιστώνει την εσωτερική τους λογική, μια ακλόνητη λογική. Μέσα λοιπόν από τη σχέση αυτών των δύο λέξεων δίνεται ένα κλειδί για τη χρονικότητα της ταινίας.

Έτσι έχουμε δύο σχήματα που άλλοτε συμπλέουν και άλλοτε έρχονται σε ρήξη και που αποτελούν το Matrix της ταινίας. Κάθε φορά όταν φτιάχνω ένα έργο βυθίζομαι σ' ένα Matrix που σχηματίζει τις εικόνες. Είναι μια ιδέα, τόσο υλική, σχεδόν ορατή.

Το σήμα της ταινίας διατρέχεται από οράσεις διαφορετικών ηλικιών, ταυτόχρονων, που παραμένουν όμως εγκλωβισμένες. Όραση 3 χρονών, 7 χρονών, εφηβική, όραση 25 και 40. Χρόνοι ταυτόχρονοι, αλλά κατακερματισμένοι. Είναι σαν να έχουμε φυσαλίδες χρόνου που περιβάλλονται από μια μεμβράνη και κρατούνται αυθιπαρχτοι ο ένας δίπλα στον άλλο. Τα βιώματα επανέρχονται εξίσου τραυματικά με τη στιγμή που συνέβησαν και ενώ ο χρόνος υποτίθεται ότι έχει περάσει, τα βιώματα κρατούν όλη τους την ένταση και την τραυματικότητα. Δεν συνδέονται ανάμεσά τους και αποτελούν εμπόδιο για τη συνέχιση της ζωής. Οι χρόνοι λοιπόν μένουν εγκλωβισμένοι μέσα στη μεμβράνη τους και η όλη προσπάθεια της ταινίας - που ακολουθεί τη βιοματική εμπειρία - είναι να επικοινωνήσουν οι χρόνοι. Αυτό είναι εξάλλου η αφηγηματικότητα της ταινίας.

Έτσι αν θέλαμε να μιλήσουμε για το τι είναι η αφηγηματικότητα της ταινίας αυτής, θα λέγαμε ότι είναι το πέραςμα από εγκλωβισμένους χρόνους σε χρόνους ρευστούς, χρόνους που η μεμβράνη έχει σπάσει στις φυσαλίδες του χρόνου και οι χρόνοι επικοινωνούν ανάμεσά τους.

Και ενώ συνήθως την επικοινωνία αυτή την εννοούμε, όταν την εννοούμε, μόνο προς το μέλλον, δηλαδή μπορούμε να φανταστούμε το μέλλον μας να γίνεται πιο πλούσιο από τη χρήση του παρελθόντος, εδώ η κατάσταση είναι και αντίστροφη, το παρελθόν πλουτίζεται από το μέλλον. Έτσι όταν λέω ότι υπάρχει επικοινωνία ανάμεσα στους χρόνους, εννοώ ότι και το παρελθόν

μπολιάζεται με στοιχεία από άλλους χρόνους και γίνεται βιώσιμο.

*Σενάριο και σκηνοθεσία. Αρχίζετε από την εικόνα ή από το κείμενο;*

Αρχίζω από το matrix που έλκει τις εικόνες και τα κείμενα. Στον ΤΟΠΟ οι εικόνες ανήκαν κυρίως στην ιστορία της τέχνης. Και στις ΩΡΕΣ υπάρχουν επίσης αναφορές όπως οι φωτογραφίες που τραβούσε ο Λουίς Κάρολ από μικρά κοριτσάκια, οι κινήσεις των γυναικών σωμάτων στον Μπαλτύς (Balthus), τα στρεβλωμένα χέρια του Grünewald, το φως του Ρέμπραντ και του Βερμέερ, ένα τοπίο του Ντάβιντ Χόκνεί, το αφήγημα - κολάζ του Μαξ Έρνστ "Μια εβδομάδα καλοσύνης" καθώς και φράσεις του Ουίλλιαμ Μπλέικ και της Λεονόρα Κάριγκτον. Παρά τις αναφορές όμως αυτές, στις ΩΡΕΣ, επικράτησαν οι προσωπικές εικόνες, οι εικόνες ανάμεσα στον ύπνο και τον ξύπνιο που ήταν και το υλικό στο οποίο στηρίχτηκα. Αυτό το υλικό ήταν άλλοτε εικονικό, άλλοτε λεκτικό και το οποίο φυσικά επεξεργάστηκα.

*Οι αναφορές σας στη ζωγραφική είναι φανερές.*

*Η αρχιτεκτονική;*

Η αρχιτεκτονική είναι μια εμπειρία σύνθεσης. Επηρεάζει υπόγεια με διάφορους τρόπους. Όμως και η ζωγραφική πολλές φορές έρχεται μέσα από άλλα κινηματογραφικά έργα, όπως αυτό γίνεται με τον Ρέμπραντ και τον Ντράγιερ. Συχνά οι εμμορές μου είναι πλάνα του Ντράγιερ, που φυσικά μέσα στη σύνθεσή τους περιέχουν Ρέμπραντ. Μια περιέργη ηρεμία που παράγεται από τη σύνθεση των αναλογιών των διάφορων στοιχείων της εικόνας στη σχέση τους με το φως και τη σκιά.

*Είναι μια κατάσταση γαλήνης;*

Είναι μια ηρεμία που συγκρατεί μέσα της μια μεγάλη ένταση.

*Μιλήστε μου για τη σχέση σας με τους ηθοποιούς.*

Είχα την τύχη να συνεργαστώ με ηθοποιούς ανοιχτούς σε πειραματισμούς. Η Κάτια Γέρου, η Έβρη Σωφρονιάδου είναι πλάσματα μαγνητικά. Έχουν εσωτερική αυστηρότητα, αλλά και ευελιξία να δοκιμάσουν πολύ διαφορετικά πράγματα. Μ' αρέσει ο σκληρός πυρήνας της αυστηρότητας που επιτρέπει τους αυτοσχεδιασμούς. Είναι απ' τα πιο ερεθιστικά πράγματα να δουν λένεις με ηθοποιούς.

*Όταν οι ηθοποιοί σας αντιστέκονται τους πιέζετε;*

Δουλέψαμε αρκετά σκληρά, αλλά δεν υπήρχε καταναγκασμός.

*Πιστεύετε ότι τα παιδιά είναι οι καλύτεροι ηθοποιοί;*

Πιστεύω ότι τα παιδιά είναι πάρα πολύ καλοί ηθοποιοί. Δεν ξέρω αν είναι οι καλύτεροι. Βέβαια χρειάζεται ένας ιδιαίτερος τρόπος κάθε φορά για να πλησιάσεις την



προσωπικότητά τους. Να σεβαστείς το παιχνίδι που παίζουν που δεν είναι το ίδιο για κάθε παιδί. Να τους πλησιάσεις σαν ισότιμους ανθρώπους θυμούμενος και τις εμπειρίες της δικής σου παιδικής ηλικίας.

*Πρέπει να ξέρεις ψυχολογία;*

Τα πλησιάζεις με το μέγιστο βαθμό αυτογνωσίας και μνήμης της προσωπικής εμπειρίας.

*Στις ΩΡΕΣ ακούγεται η φράση "οι πληγές δεν είναι οι μόνες πηγές". Τι σημαίνει αυτή η φράση;*

Είναι απόσταγμα της προσωπικής μου εμπειρίας. Ταυτόχρονα είναι ένα είδος εξορκισμού. Αυτό που ήξερα κάνοντας την ταινία, αλλά ως ένα βαθμό υπάρχει και στην ίδια την ταινία, είναι πως οι πληγές είναι πηγές. Αυτό το παιδί παρά την πληγωμένη παιδική ηλικία είναι ζωγράφος. Η πληγή δεν εμποδίζει να γίνει μια πηγή τέχνης. Όμως μέσα από την πορεία αυτού του προσώπου διαπιστώνουμε ότι οι πληγές γίνονται εμπόδιο, γιατί επαναλαμβάνοντας την αρνητική γνώση αυτοακυ-

των συμπτώσεων.

*Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της κατασκευής της ταινίας, οι ιδέες σας τροποποιούνται;*

Είναι αυτό που έλεγα πριν, ότι κάνοντας μια ταινία βυθίζομαι μέσα σ' ένα matrix, σ' ένα σχήμα το οποίο επαναλαμβάνεται συνεχώς και σε διάφορα επίπεδα και καθαρίζει τις εικόνες της ταινίας. Στο ΤΟΠΟ διαφοροποιήθηκαν τα πράγματα μέσα από την ίδια την πραγμάτωση της ταινίας. Στις ΩΡΕΣ ξαναβοήρα στο τέλος τη δομή της αρχικής σύλληψης. Αλλά αυτό είναι κάτι που παίζεται συνέχεια.

*Ας μιλήσουμε λίγο για το νερό. Ο G. Bachelard σημειώνει ότι "μια σταγόνα νερού αρχεί για να διαλύσει τη νύχτα, δίνει στη ζωή ανεξάντλητη ώθηση".*

Εκείνο που είναι σίγουρο είναι πως στην ταινία υπάρχει νερό. Σε μια πρώτη γραφή που άφησε τα σημάδια



πράγματος σαν καλλιτέχνης και καταστρέφει την όποια σχέση της με τους άλλους καταστρέφοντας τον εαυτό της και αρνούμενη την οπτική της. Αυτό που κάνει λοιπόν η Σπένδω σ' αυτή την κρίσιμη στιγμή της μεταστροφής είναι να αρνείται τη μοναδικότητα της πηγής των πληγών. Υπάρχει κάτι σαν αποκάλυψη ενός θεού άλλου από εκείνον της ενοχής και της τιμωρίας, μια υποψία του θεού της αγάπης.

*Δεν είναι καθόλου τυχαίο βέβαια ότι κι ο πολιτισμός θεωρείται προϊόν της δυστυχίας και ο πόνος κινητήρια δύναμη...*

Ακριβώς εδώ δημιουργείται το ερωτηματικό. Δεν είναι η μόνη πηγή δημιουργίας, ούτε μόνο δημιουργίας.

*Προσεύχεστε;*

Ένα έργο τέχνης μπορεί να είναι και προσευχή.

*Μια επιθυμία που θα θέλατε να πραγματοποιηθεί;*

Θα ήθελα να δουλέψω λίγο περισσότερο πάνω στο θέμα

της, η ταινία αποτελείται από φωτιά - αέρα - γη - νερό, στην πορεία της γραφής της όμως επικράτησε το νερό, όπως στον ΤΟΠΟ επικράτησε η γη. Το νερό με τη μορφή του μαύρου νερού της θλίψης, αλλά και του νερού του εξαγνισμού. Υπάρχει βέβαια και χρώμα στο οποίο μετατρέπεται η οβησμένη ζωγραφική στην αυτοακύρωση της ζωγράφου. Γη-τάφος. Υπάρχει και το φως που στους σχηματισμούς του αναγνωρίζουμε τη φωτιά.

*Ποιος θα θέλατε να δει την ταινία σας;*

Ο Paolo Uccello

*100 χρόνια κινηματογράφου. Οι προφητείες για το τέλος του πολλές. Μήπως όμως πρόκειται για μια ακόμα αρχή;*

Βρισκόμαστε στην αρχή. Στα σπάργανα. Οι δυνατότητές του είναι ακόμα ανεξερεύνητες.

*Ευχαριστώ.*

Κι εγώ ευχαριστώ.



# Λουκίνο Βισκόντι

**Π**ολλοί ορισμοί έχουν αποπειραθεί να οριοθετήσουν το απεριόριστο ταλέντο του Βισκόντι, ενός ευρύτατου πνεύματος πολύ πλατειάς καλλιέργειας, που διέπρεψε όχι μόνο στον κινηματογράφο αλλά και στο θέατρο και στην όπερα. Ο Βισκόντι υπήρξε πράγματι επικός και λυρικός και μυθιστοριοματικός και οπερετικός σκηνοθέτης αλλά και κάτι πολύ περισσότερο. Το κινηματογραφικό έργο του σχετίζεται με το λυρικό ρεαλισμό, τον κριτικό ρεαλισμό, το κοινωνικό σινεμά, τη μπαρόκ αισθητική και το ρομαντισμό, μα τελικά ξεπερνάει όλες αυτές τις κατευθύνσεις συνθέτοντάς τις. Το σινεμά του συνενώνει τον αισθησιασμό, τη φλόγα, τη σάρκα με τη σκέψη και την ιδέα.

Ορισμένοι ονόμασαν το Βισκόντι ποιητή της παρακμής. Ο Βισκόντι δεν εστερνίστηκε και δεν υποστήριξε την κάθοδο προς την παρακμή. Απλώς αποδέχτηκε στωικά την αναπόφευκτη φθορά του παλιού κόσμου και της αριστοκρατικής κουλτούρας. Ο Βισκόντι αποδέχτηκε με φρόνηση, συγκατάβαση και θλίψη τη νομοτελειακή πορεία του ανθρώπου και των κοινωνιών προς το θάνατό τους. Τραγούδησε ως λυρικός την τραγικότητα και τη συγκίνηση αυτής της πτώσης, γοητευμένος από το θέαμα της καταστροφής και την εποποιία της παρακμής.

Στο ΣΕΝΣΟ, το ΓΑΤΟΠΑΡΑΔΟ, το ΛΟΥΝΤΒΙΧ, και το ΘΑΝΑΤΟ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ μας γοητεύει με τις μεγαλοπρεπείς τοιχογραφίες της αριστοκρατικής τάξης που χάνεται. Στο GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO (ελλ. τίτλος ΓΟΗΤΕΙΑ ΤΗΣ ΑΜΑΡΤΙΑΣ) στο ΓΑΤΟΠΑΡΑΔΟ, στο ΛΟΥΝΤΒΙΧ και στο ΘΑΝΑΤΟ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ ακολουθούμε συμπάσχοντας την πορεία προς το θάνατο ενός αριστοκράτη θεράποντος της τέχνης ή λάτρη του ωραίου και της ηδονής.

Ο Λούντβιχ ο 2ος (Χέλμουτ Μπέργκερ), ο μουσικός Άσενμπαχ (Ντερκ Μπόγκαρντ) στο ΘΑΝΑΤΟ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ, ο καθηγητής (Μπαρτ Λάνκαστερ) στη ΓΟΗΤΕΙΑ ΤΗΣ ΑΜΑΡΤΙΑΣ, ο γατόπαρδος (Λάνκαστερ) και η κόμισσα Σερπιέρι (Αλίντα Βάλι) στο ΣΕΝΣΟ είναι συγγενείς: ακολουθούν προς το θάνατο την κοινω-

νική ομάδα στην οποία ανήκουν, γοητευμένοι επικινδύνου από την ομορφιά της νιότης, γοητεία που κρύβει μέσα της την έλξη της αμαρτίας και της αβύσσου. Ο Άσενμπαχ έλκεται αναπόδραστα από τον ωραίο έφηβο Τάτζιο, ο καθηγητής από τον περιθωριακό νεαρό κληρικό Κόνραντ (Χέλμουτ Μπέργκερ) και η κόμισσα Σερπιέρι από τον ωραίο και επιτόλαιο αξιωματικό (Φάρλεϊ Γκρέιντζερ). Ο γατόπαρδος της Σικελίας, ο πρίγκιπας Σαλίνα, σαγηνεύεται και ξαναβιώνει χάρη στο πανέμορφο Ξενιάρι του ανηψιού του και της αρραβωνιαστικιάς του (Ντελόν και Καρντινάλε). Το κάλλος, τα νιάτα και ο ερωτισμός συγκεντρώνονται στο πρόσωπο όσων οδηγούν πλησιέστερα στο θάνατο τους ώριμους ήρωες του Βισκόντι.

Ο Βισκόντι ουσιαστικά ανήκε περισσότερο σ' έναν κόσμο που έσβηνε. Η επέμβαση της κινηματογραφικής δημιουργίας του είχε ένα τραγικά αναχρονιστικό χαρακτήρα, λόγω της συναισθηματικής πρόσδεσής του στο μεγαλείο του παρελθόντος που χανόταν. Ήταν ένας αριστοκράτης στην καταγωγή, άνθρωπος της κουλτούρας που ξεχύνονταν, λάτρης της κλασικής τέχνης. Έβλεπε με συμπάθεια και ελπίδα το νέο δημοκρατικό κόσμο που ανέτειλλε, μα τρώμαζε από τις καταστροφές που είναι το τίμημα της προόδου.

Ο Βισκόντι, ποιητής των ορμών του θανάτου, των αυτοκαταστροφικών ορμών των ηρώων του, ζωντανεύει την ηδονή της παρακμής του λογικού ανθρώπου και του πολιτισμού που πεθαίνει. Τι οδηγεί τους ανθρώπους των παλιών κυρίαρχων τάξεων στον ίλιγγο της πτώσης; Τα ερωτικά πάθη (ζωικός μαγνητισμός της νιότης, ομοφυλοφιλία), η υπερβολική λατρεία της ομορφιάς και τέλος η ηδυσάθεια του παρακμαϊκού έρωτα του αριστοκράτη προς τον πληβείο. Η χωρίς όρια αναζήτηση της ομορφιάς και της ηδονής φτάνει ως το θάνατο. Αυτή είναι η πορεία του γερασμένου μουσικού Άσενμπαχ στο ΘΑΝΑΤΟ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ και του Λούντβιχ στο ομώνυμο φιλμ. Ο καθηγητής του GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO φτάνει ως το κατάφωτο του θανάτου αφού γνωρίσει και συναναστραφεί τους μοντέρνους και κυνικούς νέους ανθρώπους

στους οποίους νοικιάζει τον επάνω όροφο του "παλάτιο" του. Το μήλο της έριδος της ομάδας των αριστοκρατών, ο διεφθαρμένος μα ειλικρινής, ωραίος και φτωχός ζιγκολο (Χέλμουτ Μπέργκερ) που θα τολμήσει κάθε είδους ατόπημα (ομαδικός έρωτας, πώληση του κορμιού του, ναρκωτικά, ομοφυλοφιλία, επαναστατική πολιτική δράση) θα πεθάνει.

Τα ανεξέλεγκτα σεξουαλικά πάθη σπρώχνουν το άτομο στο γκρεμό και στον αφανισμό. Αυτό γίνεται φανερό ήδη από την πρώτη ταινία του Βισκόντι, το OSSESSIONE (1942), προάγγελο του ιταλικού νεορεαλισμού. Στο OSSESSIONE οι δύο μοιχοί εραστές που δολοφονούν το σύζυγο θα καταστραφούν. Στο ΣΕΝΣΟ (1954) η κόμισσα προδίδει την ιταλική εθνική επανάσταση κατά των αυστριακών, για χάρη του τυφλού έρωτά της για έναν υπολογιστή και δάτα του γόη, αξιωματικό του αυστριακού στρατού. Η ευγενής υποβιβάζεται κοινωνικά και ηθικά, ποδοπατάει τα πολιτικά κι εθνικά ιδεώδη της και εξευτελίζεται για χάρη του ερωτικού πάθους της. Ο διασυρμός, η οδύνη και η παγωνιά του θανάτου (η κόμισσα στο τέλος καταδίδει τον εραστή στις στρατιωτικές αρχές που τον εκτελούν) επισφραγίζουν το μελαγχολικό, επονειδιστό και ένοχο έρωτά τους. Ο θάνατος ρίχνει τη σκιά του όχι μόνο στους δυο τραγικούς εραστές αλλά και στην αυστρουγγρική αυτοκρατορία και στον κόσμο της φεουδαρχίας. Στους ανθρώπους αυτής της φθίνουσας κοινωνικής κλάσας απομένει μόνο να δρέπουν, με αμοραλισμό, τις απολαύσεις της ζωής όποιον τις βρίσκουν. Στους ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΟΥΣ (1969) η ηθική και σεξουαλική διαφθορά των αντιδραστικών και άπληστων αστών τους ωθεί πιο κοντά στο φασισμό και στην άβυσσο. Ο σκηνοθέτης αφηγείται την παρακμή ενός παραδοσιακού βιομηχανικού οίκου και την παράδοσή του στα χέρια των ναζιστών, που θα χρησιμοποιήσουν τα εργοστάσια για να φτιάξουν όπλα. Ο Βισκόντι συνδέει την κοινωνική παρακμή της αστικής οικογένειας με την καταστροφική έκρηξη των σεξουαλικών διαστροφών των μελών της (ομοφυλοφιλία, αμομιξία, παιδεραστία) και τον εναγκαλισμό τους με τη ναζιστική εξουσία για



να περισώσουν, στο μέτρο του δυνατού, την κυριαρχία τους.

Στα ΜΑΚΡΙΝΑ ΑΣΤΕΡΙΑ ΤΗΣ ΑΡΚΤΟΥ (1965), ο αιμομικτης έρωτας που αισθάνονται κρυφά τα δύο αδέρφια, σπρώχνει στην αυτοκτονία το αγόρι. Στον ΑΘΩΟ, (1976), τελευταίο φιλμ του Βισκόντι, η ζηλότυπη παραφροσύνη του Τούλιο (Τζιανκάρλο Τζιανίνι) κι ο μνησικακος φθόνος του για την πατρότητα του παιδιού της παρατημένης συζύγου του (Λάουρα Αντονέλι), που έμεινε έγκυος από τον εραστή της, τον κάνουν παιδοκτόνο. Τον αθεϊστικό κι αμοραλιστικό λόγο με τον απάνθρωπο εγωισμό και την τυραννικότητα. Την αγάπη προς την ελευθερία με την ψυχολογική και σεξουαλική επιβολή (ακόμα και με μέσο το σεξουαλικό ερεθισμό) στη γυναίκα του. Παρ' όλο που τον απασχολούν τα ηθικά προβλήματα και διλήμματα, περιφρονεί τις ηθικές εντολές. Τίθεται υπεράνω της ηθικής και καταλήγει στην καταπάτηση των πολυτιμότερων ανθρωπίνων αξιών. Δεν είναι αληθινά αθώς αλλά σωστότερα ένα ελεύθερο ανθρώπινο τέρας.

Ο Λούντβιχ στο ΛΟΥΝΤΒΙΧ II και ο Άσενπαχ στο ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ λατρεύουν μέχρις εσχάτων το Ωραίο και τα νεανικά αρσενικά κορμιά. Και οι δύο θα πεθάνουν με τα σημάδια της σήψης στο κορμί τους. Ο αντισυμβατικός, ρομαντικός και "τρελός" βασιλιάς των τεχνών, Λούντβιχ της Βαυαρίας, ονειρεύεται τη δόξα μέσω της Δημοκρατίας και της Τέχνης. Επιθυμεί να ζει μέσα στην απόλυτη ομορφιά γι' αυτό χτίζει υπέροχα παλάτια και κήπους, μια θεσπέσια λίμνη μέσα σε σπήλαιο. Κατακαίει την ύπαρξή του στις αναζητήσεις των αντικατοπτρώσεων του Ωραίου, στο κυνήγι του Απόλυτου και του Αδύνατου και στις σαρκικές απολαύσεις με τους νεαρούς αρσενικούς υπηρέτες του.

Ο Άσενπαχ συναντά στη Βενετία που σαπίζει από τη χολέρα, την έκφραση της ιδανικής, θείας ομορφιάς που τον καθιλώνει στον τόπο του επερχόμενου θανάτου του, μακιγιαρισμένο σα μούμια σε μια απέλπιδη προσπάθεια να ξαναγίνει νέος σαν το αντικείμενο της λατρείας και του πόθου του, το μικρό Τάτζιο. Ο σκηνοθέτης αναγνωρίζει τα δικαιώματα ύπαρξης του ερωτικού πάθους σε όλες του τις μορφές, ακόμη και τις πιο "παράξιας" ή "διαστρεφικές", παρόλο που συχνά σπρώχνουν το άτομο στην καταστροφή.

Ο Βισκόντι υπήρξε μια ιδιότυπη μορφή καλλιτέχνη, γενναιοδωρος ουμανιστής με και φιλήδονος, "διεφθαρμένος" αριστοκράτης, πολιτικά

προοδευτικός και αναρχίζων με και πιστός στις παραδοσιακές αξίες της ζωής, δεμένος με το παρελθόν και σκεπτικιστής για το μέλλον.

Ο Βισκόντι χαιρόταν να συλλέγει τις μικρές και μεγάλες ηδονές της ζωής. Οι απολαύσεις αυτές μπορεί να προσφέρονται από τη ζωγραφική και την κλασική μουσική (Η γοητεία της αμαρτίας) ή την αρχιτεκτονική (Λούντβιχ). Από τη γένση του καλού φαγητού και του κρασιού (Γατοπάρδος, Η γοητεία της αμαρτίας). Από τις χαρές που χαρίζουν στο θνητό η φύση, το φως και τα χρώματα ή το απόσταγμα της παραδοσιακής οικογενειακής ζωής (Γατοπάρδος) και κυρίως η νιότη, ο έρωτας κι η ζωή στα φτερουγίσματά τους. Ο σκηνοθέτης αποδέχεται τη ζωή με φιλοσοφημένη επίγνωση και χωρίς αυταπάτες. Μόνο με κάποια μελαγχολική νοσταλγία για το ωραίο που χάνεται. Ευχαριστείται να συλλαμβάνει τις εικόνες της ανθρώπινης κοινωνίας που αναβράζει και εξελίσσεται, σαν απόμακρος παρατηρητής που διασκεδάζει με τη ροή του κόσμου.

Στο ΓΑΤΟΠΑΡΔΟ ο ηδονιστής, ανοιχτόμυαλος και ρεαλιστής ευγενής (Μπαρτ Λάνκαστερ) βλέπει με διαύγεια αλλά και πίκρα το μέλλον και την επερχόμενη φθορά της παλαιάς τάξης πραγμάτων και των παραδοσιακών ανθρωπίνων αξιών. Παρόλο που η ανθρωπιά γύρω του χάνει έδαφος υπέρ της επικράτησης του αστικού νόμου του κέρδους, ο αριστοκράτης διατηρεί ζωντανές τη γενναιοδωρία, την αρχοντιά και την αγάπη του για μια ζωή με γευστικότητα, αρχές και συνείδηση. Προς το τέλος της ζωής του συνειδητοποιεί με πικρή οδύνη και γενναιότητα τα μηνύματα του θανάτου. Ο Βισκόντι, στη μεγάλη σκηνή του χορού, τοποθετεί απέναντι στην ομορφιά των ερωτευμένων νέων τη σκιά των γηρατειών, της μοναξιάς και του φόβου της λήθης και του θανάτου. Για λίγο, σε μια τελευταία αναλαμπή, ο πρίγκιπας χορεύει όλο ορμή και χάρη με την πανέμορφη αρραβωνιαστικιά του προστατευόμενου του ανηψιού, σε έναν τελευταίο και λαμπερό ερωτικό οπασμό. Και κατόπιν θα επικρατήσει, τελεσίδικα, η εικόνα του παντοδύναμου θανάτου. Έτσι όπως απεικονίζεται στον πίνακα με τα σκοτωμένα βαθκόκκινα χρώματα που προηγούμενος παρατηρούσε ο γεροπρίγκιπας, εκστατικός και παραδομένος.

Μπορούμε να πούμε πως η διαθήκη του σκηνοθέτη συμπληρώνεται με την αυτοπροσπορογραφία του και την προσωπικότερη εξομολόγησή του λίγο

πριν πεθάνει, που περιέχονται στο ποτελευταίο έργο του GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO ( τίτλος της αγγλικής βερσιόν Conversation piece, 1974) που το γύρισε από το αναπνέον καρότσι του. Στην αρχή του φιλμ, ο αριστοκράτης διανοούμενος (Μπαρτ Λάνκαστερ) ζει κλεισμένος στο ιδιωτικό σύμπαν του, σ' έναν υπέροχο κόσμο κουλτούρας και τέχνης (βιβλία, πίνακες, δίσκοι), απομονωμένος από τη σύγχρονη ζωή, τη νεολαία, την ανηθικότητα, τα πάθη, τη σεξουαλικότητα και τη βία. Όλα όσα θα εισβάλλουν στο σύμπαν του απρόσμενα, κατά λάθος.

Στο άντρο του θα παρεισφρύσει το άκρο αντίθετο των ήρεμων και καλών τρόπων του, η ίδια η ζωή: Η καταγίδα και η μέθη των νιάτων και των απολυθερωμένων παθών, ο ερωτισμός, ο αμοραλισμός, ο κυνισμός και η έλλειψη αρχών, η χυδαιότητα, η επιπολαιότητα και βαναυσότητα. Κι όμως λίγο-λίγο ο συντετός, ηλικιωμένος αλλά ακόμη και ωραίος και ζωντανός καθηγητής γοιτεύεται από το στρόβιλο, από την ταργαμένη ζωή των άστατων κι απολυσεμνατολισμένων νέων. Δελεάζεται από τον αναβρασμό της ζωής, έστω στην πεζή και χυδαία μορφή της. Βαθμιαία γεννιέται μέσα του το ενδιαφέρον για το βίο των συνθησιαμένων ανθρώπων, η συμπάθεια για το ωραίο, αντισυμβατικό και αλλοπρόσβαλο νεαρό Κόνραντ, έναν άγγελο της κόλασης. Μεταξύ τους δημιουργείται μια παράξενη έλξη που βασίζεται στους αντίθετους χαρακτήρες του που αλληλοσυμπληρώνονται, δηλαδή η φιλία και ο έρωτας του πατέρα (του καθηγητή που είναι το πνεύμα) με το γιο (που βασίζεται στη σάρκα).

Η γοητεία της νεανικής ερωτικής ακτινοβολίας, της αντρικής ομορφιάς και της αμαρτίας, βγάζουν τον ώριμο καθηγητή από το φρούριό του. Γι' αυτό όμως λαβώνεται θανάσιμα από την επαφή του με τη σύγχρονη πραγματικότητα και τη νέα γενιά. Στο σημείο της συνάντησής τους τον περιμένει η ζωντανή κίνηση και η αλλαγή, αλλά κι η φθορά και το ξεπέρασμά του από την καινούργια ζωή. Η επαφή με την πραγματικότητα φέρνει πιο κοντά το θάνατο στον ήρωα του σκηνοθέτη, όπως και σε όλους τους τραγικούς ήρωές του. Άλλωστε σύμφωνα με το Βισκόντι, η μεγάλη ουμανιστική κουλτούρα, σ' επαφή με το μοντέρνο ναυαγεί στο θάνατο, αν και ηθικά νικητρια.

ΘΟΔΩΡΟΣ ΣΟΥΜΑΣ



# οι ψευδαισθήσεις

## 1896 - 1907

Στη Ρωσία η κυβέρνηση φοβάται το ρεύμα του καινούργιου αέρα που έρχεται από ανατολικά και θα' θελε να κλείσει όλα τα παράθυρα.

ΝΑΡΟΝΤΝΑΓΙΑ ΒΟΛΙΑ

Το Μάη του 1896, οι πιο δραστήριοι πρωτοπόροι του κινηματογράφου στράφηκαν προς μια καινούργια αγορά, τη Ρωσία. Η στέψη του Νικολάου Β' προσέδινε στην Αγία Πετρούπολη και στη Μόσχα μεγάλα πλήθη επισκεπτών. Ανάμεσα στις εκατοντάδες ξένων εμπόρων που γύρευαν να επωφεληθούν από το έτοιμο αυτό κοινό, υπήρχαν αντιπρόσωποι της νεογέννητης τότε κινηματογραφικής βιομηχανίας από τη Γαλλία, την Αγγλία και τις Ηνωμένες Πολιτείες. Αλλά τους πρώτους κινηματογραφικούς θεατές της Ρωσίας τους κέρδισε ο κινηματογράφος των Λυμιέρ, κατά τη διάρκεια μιας παράστασης στο "Ακουάριουμ" ένα θερινό θέατρο της Πετρούπολης (1). "Η κορωνίδα του προγράμματος ήταν βέβαια ο περιβόητος κινηματογράφος. Τον παρουσίασαν στο κοινό πριν από την τρίτη πράξη του Αλφρέντ-Πασά στην Πετρούπλη... και ήταν μια καινοτομία με αναμφισβήτητο μεγάλο ενδιαφέρον. Οι πιο εντυπωσιακές εικόνες ήταν οι εικόνες του ερχομού του τραίνου, της πάλης, της παρτίδας των χαρτιών και του μπάνιου. Θα μπορούσε κανείς να πει με βεβαιότητα ότι ο κινηματογράφος θα γίνει ένας "μαγνήτης" για το κοινό..." (2).

Δυο μέρες αργότερα στις 19 του Μάη 1896, οι άνθρωποι των Λυμιέρ άνοιξαν τον πρώτο κινηματογράφο στη Λεωφόρο Νέφσκι, αρ. 46.

Ο άγγλος πρωτοπόρος Ρόμπερτ Πωλ είχε αναγγείλει την προεμέρα του Ανιματογράφου του για τις 4 του Μάη, αλλά η προβολή δεν πραγματοποιήθηκε πριν από τις 26 του ίδιου μήνα, σ' ένα θέατρο του Ζωολογικού Κήπου. Στο τέλος του Μάη, επίσης, το Κινητοφόν του Έντισον παρουσιάστηκε στο κοινό από ένα θερινό θέατρο της Μόσχας, το "Ερμιτάς". Όταν οι ταινίες του Έντισον ήρθαν στην Αγία Πετρούπολη, ένας από τους πιο ενθουσιώδεις θαυμαστές τους ήταν ο 73 χρονών Βλαντιμίρ Στάσωφ, ο κριτικός που έπαιξε τόσο σημαντικό ρόλο στη ζωή του Μουσόρσκι και του Ρίμσκι - Κόρσακωφ. Ιδού πως περιγράφει την εμπειρία του στον αδερφό του Ντιμίτρι: "Δε φαντάζεσαι πόσο χάρηκα τη Δευτέρα, βλέποντας τις κινούμενες φωτογραφίες, τη θαυμάσια εφεύρεση του ευφυούς Έντισον. Αιτία στάθηκε ο Γκλαζούνωφ. Ο ίδιος τις είχε ξαναδεί και ο απερίγραπτος ενθουσιασμός του με έπεισε να πάω μαζί του. Είναι πραγματικά κάτι εξαιρετικό, κάτι πρωτόφαντο, και σίγουρα δε θα μπορούσε να υπάξει πριν από το δικό μας αιώνα. Ο Γκλαζούνωφ κι εγώ νιώσαμε τέτοια έκσταση που στο τέλος ξεσπάσαμε σε χειροκροτήματα και φωνάξαμε "Ζήτω ο Έντισον"..."

"Το πράγμα βέβαια δεν είναι ακόμα τέλει, γιατί οι φωτογραφίες, τα αντικείμενα και ο χώρος συχνά θαμπώνουν και τρεμοσβήνουν... αλλά πως μπορούν οι διάφο-

ροι αργόσχολοι να τα βάσουν μ' αυτή τη θαυμάσια ανακάλυψη! Όταν ένα ολόκληρο τραίνο ξεπετιέται από το βάθος και διασχίζει σε πλάτος την οθόνη, εκείνο που έρχεται στο νου σου αμέσως είναι η ίδια εικόνα από την Άννα Καρένινα - κάτι σχεδόν απίστευτο. Κι όταν κάθε είδους άνθρωποι κοιτάζουν επίμονα ψάχνοντας, ενώ άλλοι κατεβαίνουν από το τραίνο με τα μπαγκάζια τους, και το τραίνο συνεχίζει για τον επόμενο σταθμό ενώ οι άνθρωποι σκορπίζονται δεξιά κι αριστερά πηγαίνοντας στις καθημερινές τους ασχολίες, έχεις να κάνεις μ' ένα ζωντανό πλήθος!

Ακόμα πιο εκπληκτικό είναι να παρακολουθείς ένα σιδηροοδόγιο να δουλεύει και να βλέπεις ολόκληρη τη διαδικασία της εργασίας του και τις κινήσεις των ώμων του και των χεριών του... τι θαυμάσια εικόνα, αλήθεια!

Ή ακόμα, να βλέπεις τη θάλασσα να κινείται λίγα μόλις βήματα μακριά από το κάθισμά σου - με μουσική υπόκρουση Μέντελσον - αν και αυτή η ασημένια κίνηση παράγει μια δική της μουσική..." (3).

Οι πρώτες ταινίες που έγιναν στη Ρωσία προσηγήθηκαν στην πραγματικότητα απ' όλες αυτές τις εκδηλώσεις.

Ύστερα από το ενδιαφέρον που προκάλεσε η πρώτη δημόσια προβολή του Κινηματογράφου των Λυμιέρ στο υπόγειο του Γκραν - Καφέ, στις 28 Δεκεμβρίου 1895, στο Παρίσι, οι δυο αδελφοί αποφάσισαν να προωθήσουν αμέσως την εφεύρεσή τους σ' ολόκληρο τον κόσμο πριν ξεφύτσει ή πριν οι ανταγωνιστές και οι μιμητές βρουν την ευκαιρία να εκμεταλλευτούν μια παρόμοια μηχανή. Μέσα στο Μάρτη του 1896, ο Φελισιόν Τριγουνέ (ένας ταχυδακτυλουργός), ο Αλεξάντρ Πιρόμο, ο Φράνσις Μέσγκους, ένας άλλος οπερατέρ - μηχανικός, στάλθηκαν προς όλες τις κατευθύνσεις της Γαλλίας, της Ευρώπης και των Βρετανικών Νήσων με σκοπό να κάνουν χρήματα μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα, πράγμα το οποίο οι Λυμιέρ θεωρούσαν ικανή την "επινόησή" τους. Ο Πιρόμο θα ταξίδευε όπου νόμιζε ότι θα μπορούσε να βρει εκλεκτό ακροατήριο, κατάλληλο να εκτιμήσει τη νέα εφεύρεση. Ο νεαρός Ντουμπλιέ πήρε ένα δρομολόγιο που καταστρώθηκε τόσο γρήγορα, όσο ο Σερφ, της Φιγκαρό, μπορούσε να' ρχεται σ' επαφή με τους εργολάβους (4). Ο Λουί Λυμιέρ έδωσε στον Ντουμπλιέ μια από τις πολυτιμες μηχανές του, που από την ίδια τη συναρμογή τους και με την πρόσθεση απλών εξαρτημάτων μπορούσαν να μεταβληθούν διαδοχικά σε κάμερες, εκτυπωτικές συσκευές και μηχανήματα προβολής εικόνων, με τη ρητή εντολή να μην την αφήσει ποτέ από τα μάτια του και να μην επιτρέψει ούτε σε βασιλιάδες, ούτε σε ωραίες γυναίκες να ξετάσουν το μηχανισμό της. Αφού άνοιξε έναν κινηματογράφο στο Άμστερνταμ πρώτα, ο Ντουμπλιέ άφησε εκεί έναν αντικαταστάτη του και ο ίδιος πήγε στο Μόναχο και το Βερολίνο. Κάνοντας το ίδιο κι εκεί, διατάχτηκε να πάει στη Βαρσοβία και το Μάη στον Πετρούπολη και τη





Το αίμα ενός πουιτή, Ζαν Κοκτί

Μόσχα και να περιμένει εκεί τον Σαρλ Μουασόν, αρχιμηχανικό του συγκροτήματος Λυμιέρ, ο οποίος επρόκειτο να κινηματογραφήσει τη στέψη του Τσάρου Νικολάου Β'. Κανένας ακόμα δεν είχε πάρει άδεια προβολής για τη Ρωσία.

Ο Νικόλαος Β' δε στέφθηκε Τσάρος πριν από το θάνατο του Αλέξανδρου Γ', δηλαδή ύστερα από δυο χρόνια, αλλά η τελετή τελικά αποφασίστηκε να γίνει όχι στην Πετρούπολη, αλλά στη Μόσχα, την πρωτεύουσα των παλιών τσάρων. Η ημερομηνία είχε καθοριστεί μήνες πρωτότερα: 14 Μαΐου. Με τη μεσολάβηση της γαλλικής πρεσβείας, η οποία ανέλαβε την ευθύνη για τη συμπεριφορά του παρξέενου μηχανήματος που έκανε τόσο απάισιο θόρυβο όσο και μια ωρολογιακή βόμβα, ο όμιλος των Λυμιέρ πήρε την άδεια να εγκαταστήσει το συνεργείο του πάνω σε μια ειδική εξέδρα, μέσα στην πλατεία του Κρεμλίνου, ώστε να είναι σε θέση να παρακολουθήσει ολόκληρη τη βασιλική πομπή. Όλα κύλησαν ομαλά, τόσο η στέψη του τελευταίου Τσάρου της Ρωσίας, όσο και η φωτογράφιση της πρώτης ρωσικής ταινίας που αποτελούνταν από μικρές μπομπίνες 60 ποδών φιλμ που μεταφέρθηκαν αργότερα στη Γαλλία και "εμφανίστηκαν" προσεκτικά.

Δυο μέρες μετά τη στέψη, μια άλλη τελετή ακολούθησε: η εμφάνιση του νέου Τσάρου ενώπιον του ρωσικού λαού, κατά τη διάρκεια της οποίας θα διανεμόνταν σε κάθε πολίτη "ένα κομμάτι κέικ, μια σακουλίτσα με ζαχαρωτά, μια κουίπα με το μονόγραμμα του Τσάρου κι ένα λουκάνικο, η συνολική αξία των οποίων ανέρχονταν περίπου στα εικοσιπέντε σεντς" (5), τυλιγμένα σ' ένα κηρόχαρτο με το πορτραίτο του τσαρικού ζεύγους. Μέρες ολόκληρες, ο λαός μαζεύονταν, απ' όλα τα σημεία της Αυτοκρατορίας, στην πεδιάδα της Χοντίνκα όπου θα λάβαινε χώρα η τελετή, και το πρωί της 17ης Μαΐου υπολογιζόταν ότι μισό εκατομμύριο άνθρωποι είχαν συγκεντρωθεί εκεί, περιμένοντας να δούνε τον Τσάρο τους και να πάρουν τα αναμνηστικά τους. Όπως ήταν φυσικό, ο Μουασόν και ο Ντουμπλιέ πήγαν στη Χοντίνκα και ετοιμάστηκαν να κινηματογραφήσουν το θέαμα από μια πλευρική θέση: τη σκεπή ενός μισοτελειωμένου κτιρίου κοντά στην τσαρική εξέδρα. Ο Ντουμπλιέ μου είπε τα εξής για τα γεγονότα που ακολούθησαν: "Φτάσαμε κατά τις οχτώ το πρωί, γιατί η τελετή θα κρατούσε πολλές ώρες και ο Τσάρος θα ερχόταν νωρίς. Όταν είδα να μοιράζουν αναμνηστικά πριν απ' την ώρα τους, κατέβηκα κάτω κι άνοιξα δρόμο μέσα από το πυκνό πλήθος προς τα κίονα περίπου 150 πόδια μακριά. Επιστρέφοντας το πλήθος άρχισε να σωrophνει, έχοντας νευριάσει απ' την αναμονή και ενώ βριοκόμουν 25 πόδια από την κάμερα, άκουσα

στριγγιές πίσω μου κι είδα τον κόσμο να καταλαμβάνεται από πανικό. Ανέβηκα στον ώμο κάποιου διπλανού μου και προσπάθησα να περάσω πάνω από το τρομαγμένο πλήθος. Τα 25 πόδια έμοιαζαν με 25 μίλια, με το πλήθος να μου χτυπάει μανιασμένα τα πόδια και να μου δαγκώνει τις γάμπες. Όταν βρέθηκα τελικά πάλι στη σκεπή, ήμασταν τόσο ταραγμένοι, ώστε μας ήταν αδύνατο να μαντέψουμε το μέγεθος της τραγωδίας που ξετυλιγόταν μπροστά στα μάτια μας, ή έστω να γυρίσουμε τη ματιβέλα της κάμερας. Το φωτιστικό μας συγκρότημα, πάνω σε δυο μεγάλες στέρνες, είχε γκρεμιστεί, και μέσα στις στέρνες και στα χαντάκια είχαν πέσει εκατοντάδες άνθρωποι κι άλλες τόσες είχαν ποδοπατηθεί θανάσιμα μέσα στον πανικό τους. Όταν συνήρθαμε αρχίσαμε να γυρίζουμε την τρομερή σκηνή. Είχαμε μαζί μας μονάχα πέντε ή έξι μπομπίνες των 60 ποδών και χρησιμοποιούσαμε τρεις απ' αυτές φιλιμάροντας τη μάζα που στρίγγιζε, γρονθοκοπούνταν και πέθαινε γύρω από τη βασιλική εξέδρα όπου ελπίζαμε πως θα γυρίζαμε μια εντελώς διαφορετική σκηνή. Είδα την αστυνομία να πυροβολεί το πλήθος σε μια προσπάθεια να σταματήσει το παλιρροιακό κύμα των συλλληφθέντων ανταποκριτών και των άλλων αυτοπτών μαρτύρων. Ολόκληρος ο εξοπλισμός μας κατασχέθηκε και ποτέ δεν ξανάδαμε την πολύτιμη κάμερά μας. Εξαιτίας της κάμερας θεωρηθήκαμε ιδιαίτερα ύποπτοι: μας κράτησαν και μας ανάκριναν μέχρι το βράδυ, ώσπου ο πρόξενος εγγυήθηκε για λογαριασμό μας".

Ενώ τα βαγόνια, παστωμένα με 5.000 πτώματα και πάνω, ξεκινούσαν για κάποιο κοινό νεκροταφείο, ο Τσάρος χόρευε όλη τη νύχτα σ' ένα χορό που έδινε η γαλλική πρεσβεία. Ούτε μια λέξη για τη συμφορά δεν έφτασε στο ρωσικό Τύπο.

Μια βδομάδα αργότερα οι κινηματογραφιστές άφησαν τη Μόσχα: ο Μουασόν για να πάει στο Παρίσι, ενώ ο Ντουμπλιέ, με τη δεύτερη μηχανή που είχε διαφύγει την κατάσχεση, πήγε στο Schwerin της Γερμανίας για να φιλιμάρει και να κάνει προβολές στην εκεί νέα πλαζ.

JAY LEYDA

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η γέννηση του κινηματογράφου έγινε στη Γαλλία, στο Παρίσι. Αλλά πως εξηπλώθηκε στον υπόλοιπο κόσμο; Ο JAY LEYDA με πολύ κόπο μάζεψε πληροφορίες για το ρώσικο και σοβιετικό φιλμ και τις συγκέντρωσε στο βιβλίο: "κίνο, μια ιστορία του ρώσικου και σοβιετικού φιλμ", εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1975. Δημοσιεύουμε ένα απόσπασμα χαρακτηριστικό των πρώτων προσπαθειών εξηπλώσεως αυτής της τέχνης σ' όλο τον κόσμο και των προβλημάτων που υπήρχαν.

2. 17 Μαΐου 1896.

3. 30 Μαΐου 1896, τυπώθηκε στο Ισπανοτσο Κίνο, Μάρτης 1957

4. Το υλικό για τα βήματα του ρώσικου κινηματογράφου συγκεντρώθηκε χάρι στην ευγενική συμπαράσταση και το ενδιαφέρον του κ. Ντουμπλιέ.

5. "Harpers Weekly", 1896, σ. 706, δες επίσης το διήγημα του Τολστόι "Χόντινκα" και το "Αυτόπτης μάρτυρας" του Γκόρκι που περιγράφουν αυτή την ημέρα. Μια αντικειμενική περιγραφή: "The Tsar's Coronation", Alymer Maude, Λονδίνο 1896.



# Η γιορτή άρχισε απ' τη Θεσσαλονίκη

**Γ**ια τέταρτη συνεχή χρονιά το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης λειτουργεί ως διεθνές. Ρίχνοντας πίσω μια ματιά εύκολα κάποιος μπορεί να δει την τεράστια διαφορά: ο κόσμος επανέρχεται στο φεστιβαλικό χώρο, οι ταινίες που συμμετέχουν στο διεθνές τμήμα είναι όλο και πιο καλές. Αυτό σημαίνει ουσιαστικά δύο πράγματα. Τα τέσσερα αυτά χρόνια που ο Μισέλ Δημόπουλος και η ομάδα του κλήθηκαν για να αναπτύξουν το Φεστιβάλ τα κατάφεραν. Μπορούμε να πούμε ότι μια νέα εποχή αρχίζει για το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, η εποχή της διεθνούς αναγνώρισης που το κάνει ένα τόπο συγκέντρωσης και γιορτής των κινηματογραφιστών.

Ο ίδιος ο Μισέλ Δημόπουλος σε συνέντευξή του είχε πει ότι θέλαμε "να του δώσουμε μια ταυτότητα. Επιλέξαμε αυτή του φεστιβάλ των νέων δημιουργών. Και ως διεθνές να μπορέσει να αποκτήσει κύρος, να βρει τη θέση του στο δίκτυο των διεθνών φεστιβάλ και από εκεί και πέρα να καθιερωθεί διεθνώς. Με την πείρα μας στο χώρο των φεστιβάλ και τις γνωριμίες μας ξεκινήσαμε, αν και στην αρχή πολύ δύσκολο. Ήταν ένα άγνωστο φεστιβάλ. Τώρα μετά τέσσερα χρόνια νομίζω ότι καταφέραμε πολλά πράγματα. Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης έχει αποκτήσει πρόσωπο έξω, είναι γνωστό, έχει περάσει σε όλα τα έντυπα τα επαγγελματικά και τα πολιτιστικά. Παραγωγοί και σκηνοθέτες το γνωρίζουν, και θέλουν να έρθουν εδώ, στέλνοντας τις ταινίες τους". Είμαστε υποχρεωμένοι να "χωρίσουμε" το Φεστιβάλ σε τρεις κυρίως τομείς: το διεθνές, το εθνικό και τους νέους ορίζοντες. Αν θυμηθεί κανείς τις ελληνικές ταινίες που διαγωνίστηκαν πριν από δύο χρόνια, τότε θα πιστοποιήσει την καθοδική πορεία της ποιότητάς τους. Ο θεατής δεν μπορεί παρά να είναι απογοητευμένος από πολλές διαγωνιζόμενες ταινίες στο εθνικό τμήμα, ενώ την ίδια στιγμή στο διεθνές και στους νέους ορίζοντες υπήρχαν ταινίες που σε έβραζαν βαθιά μέσα στην έννοια κινηματογράφος. Από την άλλη συνεχίστηκε και εδώ (όπως και στη Δράμα) η κατάταξη των ταινιών στο εθνικό διαγωνιστικό τμήμα και στο πληροφοριακό, με μια περιεργή όμως λογική που ταινίες

καλές τις έβαζε στο πληροφοριακό τμήμα ενώ η ποιότητά τους ελάχιστα διέφερε από άλλες του διαγωνιστικού, ενώ άλλες του διαγωνιστικού θα μπορούσαν κάλλιστα να ήταν στο πληροφοριακό. Κατάφορη αδικία ήταν ο αποκλεισμός δύο ταινιών (της ΜΑΥΡΟΜΑΤΑΣ, του Δημήτρη Σπύρου, της ΣΧΟΛΙΚΗΣ ΜΑΣ ΗΛΙΚΙΑΣ, του Διονύση Ανδρώνη) που αποκλείστηκαν εντελώς από το Φεστιβάλ και μετά από έντονες διαμαρτυρίες εντάχθηκαν στην ειδική προβολή. Για την ιστορία θα πούμε ότι τα μέλη της Προκριματικής Επιτροπής, που ήταν υπεύθυνη για αυτή τη φασαρία που κόντευε να τινάξει το Φεστιβάλ στον αέρα, ήταν η Εύα Κοταμανίδου, ηθοποιός, ο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθέτης - συγγραφέας, ο Γιώργος Μπράμος, σεναριογράφος, ο Τάκης Παπαγιαννίδης, σκηνοθέτης και ο Ανδρέας Σινάνος, διευθυντής φωτογραφίας. Η συντεχνιακή λογική που επιβάλει την εκπροσώπηση των επαγγελματιών σωματείων στην Προκριματική Επιτροπή, νομίζουμε ότι πρέπει κάποτε να σταματήσει και να οριστεί κάποιος υπεύθυνος, αν όχι ο ίδιος ο καλλιτεχνικός διευθυντής του Φεστιβάλ.

Φέτος λόγω της επικείμενης γιορτής για τα 100 χρόνια απ' τη γέννηση του κινηματογράφου οι ταινίες ήταν πολυπληθέστερες και ο θεατής δεν μπορούσε να τις δει όλες. Θα αναφερθούμε σε ορισμένες από αυτές χωρίς αυτό να σημαίνει ότι μόνο αυτές αξίζουν. Σε μια ενότητα ταινιών, υπό τον τίτλο "Βαλκανική Ματιά" είδαμε την ταινία Η ΑΧΑΡΗ ΗΛΙΚΙΑ, του Νέναντ Ντιζντρεβίτς, που αναφέρεται σε μια σχολική τάξη, παρακολουθεί τη ζωή των μαθητών που μένουν σ' ένα οικοτροφείο, τις ζαβολιές, την χαρά τους που σταματά όταν τελειώνει η σχολική χρονιά. Ο σκηνοθέτης που έκανε την τελευταία γιουγκοσλαβική ταινία και την πρώτη βοσνιακή, δεν επιχειρεί να πιάσει το θέμα του πολέμου, αλλά μόνο εκ του μακρόθεν (αναφέρεται μόνο στο τέλος ότι ακολούθησε ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος) η χαρά της ειρήνης όμως μιλά από μόνη της για τον πόλεμο. Μια άλλη ταινία ΠΡΙΝ ΑΠ' ΤΗ ΒΡΟΧΗ, του Μίλτο Μαντσέφσκι, μια ταινία που είχε διακριθεί και στην Αμερική. Εί-

ναι η πρώτη ταινία που βλέπουμε απ' τα Σκόπια και συγχρόνως μια ευχάριστη έκπληξη: χωρίς εθνικιστικές κορώνες κατάφερε να δείξει το παράλογο του πολέμου, του εθνικού διχασμού (μουσουλμάνοι - χριστιανοί), κάνει μια όμορφη σύνδεση του παρελθόντος με το παρόν, με πολύ καλή φωτογραφία και ενδιαφέρον σενάριο ο σκηνοθέτης καθηλώνει το θεατή. Ο Γιμ Χο απ' το Χονγκ Κονγκ, μας έφερε την ταινία ΤΗΝ ΗΜΕΡΑ ΠΟΥ ΠΑΓΩΣΕ Ο ΗΛΙΟΣ, μια ταινία που εξετάζει το απόλυτο σωστό μέσα από μια κινέζικη οικογένεια όπου η μητέρα σκοτώνει το σύζυγό της. Ο σκηνοθέτης έχει την ευκαιρία να δείξει τις αντιφάσεις της κινέζικης κοινωνίας και να κάνει ένα εκτενέστατο και πληρέστατο σχόλιο για το αν κανείς μπορεί ή πρέπει να βρει την απόλυτη αλήθεια - για το αν υπάρχει αυτή - και τις συνέπειες που μπορεί να έχει η αναζήτησή της. Μια ακόμα έκπληξη μας ήρθε απ' τη μακρινή Νορβηγία. Τα ΑΥΓΑ, του Μπεντ Χάμερ, είναι μια φορμαλιστική ταινία που έχει ένα καλογραμμένο σενάριο και μια προσεγμένη σκηνοθεσία. Οι σεναριακές εναλλαγές υπάρχουν εκεί που χρειάζονται έτσι ώστε να μην κουράζεται ο θεατής. Ο σκηνοθέτης δίνει ένα ενδιαφέρον τέλος και δείχνει το μικρόχολο χιούμορ του που ξαφνιάζει το θεατή.

## ΙΔΑΝΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ

Αλλά ας σταθούμε σ' ένα άλλο μεγάλο κεφάλαιο του Φεστιβάλ, του ιρανικού κινηματογράφου. Οι Έλληνες θεατές είχαν την πρώτη και μοναδική επαφή τους με τον ιρανικό κινηματογράφο, με τον Αμπας Κιαροστάμι. Έτσι "ανακαλύψαμε την Αμερική", μια "Αμερική" που καλά κρυβόταν από τα μάτια του ξένου θεατή. Αυτή τη φορά με την προβολή ταινιών και άλλων σκηνοθετών ανακαλύψαμε ένα τεράστιο πλούτο. Η ιρανική κινηματογραφία αναγκασμένη να μην έχει στη θεματική της τις έντονες ερωτικές στιγμές και τη βία, λόγω λογοκρισίας, προσπάθησε και τα κατάφερε να εκφραστεί με την κάμερα χρησιμοποιώντας έντονα εικαστικές σκηνές που δίνουν μια δύναμη σε όλη την ταινία. Το αποτέλεσμα των δύο τελευ-



## Το σκεπτικό της Κριτικής Επιτροπής

Με τη λήξη του 36ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης τα μέλη της Κριτικής Επιτροπής θεώρησαν υποχρέωσή τους να δημοσιοποιήσουν δύο κρίσιμες κατά τη γνώμη τους παρατηρήσεις και προτάσεις, οι οποίες, αν ληφθούν αρμοδίως υπόψη, θα αναβαθμίσουν τη λειτουργία του Φεστιβάλ και θα ενισχύσουν το κύρος του:

1. Ο επίτιτλος "36ο Διεθνές Φεστιβάλ", που υπερκάλυψε και φέτος τον υπότιτλο "Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου", δημιουργεί κάποια προβλήματα ακριβολογίας αλλά και αξιολογικής σύγχυσης. Ζητούμενο στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι βεβαίως η κινηματογραφική ξеноφοβία ή και ξενηλασία αλλά η ισοτιμία. Ως εκ τούτου τα μέλη της Κριτικής Επιτροπής προτείνουν την απλούστερη και, σύμφωνη προς τα διεθνή πρότυπα, ονομασία "Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης", το οποίο θα επιμεριζείται εφεξής τα κεφάλαιά του.
2. Το ισχύον τριπλό σύστημα επιλογής και βράβευσης των ταινιών (πρόκριση, κρίση, επανάκριση) αποδεικνύεται κατά τη γνώμη της Κριτικής Επιτροπής πολύπλοκο στην πράξη και παρά τις αγαθές προθέσεις σε προσωπικό επίπεδο, εξ αντικειμένου αμφισβητούμενο. Ειδικότερα φέτος οι αποκλεισμοί αξιολογών ταινιών από την Προκριματική Επιτροπή κατέστησαν προβληματικό σε ορισμένες περιπτώσεις το έργο της Κριτικής Επιτροπής. Τα προτεινόμενα επομένως βραβεία δεν ανταποκρίνονται επαρκώς σε συγκριτικές εκτιμήσεις της Κριτικής επιτροπής βάσει του συνολικού προγράμματος. Πληροφορητικό και Διαγωνιστικό. Και θα ήταν ενδεχομένως διαφορετικά, αν υπήρχε η νομική δυνατότητα να συνυπολογιστούν και ταινίες που προκριματικώς αποκλείστηκαν. Γενικότερα τα μέλη της Κριτικής Επιτροπής αισθάνονται ότι με το ισχύον νομικό πλαίσιο κατά κάποιον τρόπο συνθλίβονται μεταξύ Προκριματικής Επιτροπής και Επιτροπής Απονομής Χρηματικών Βραβείων.

ταίων δεκαετιών ήταν η δημιουργία μιας ει-  
καστικής ποιητικής μέσα από τον κινηματο-  
γράφο. Στους Νέους Ορίζοντες προβλήθη-  
καν δέκα ταινίες των Μοσχέν  
Μαχμαμπάφ, Αμίρ Νατερί, Εμπραχίμ  
Φαρουζές, Μπαράμ Μπεϊζάι, Σαϊέντ  
Εμπραχίμφάρ, Νταριούς Μεχρτζούι, Ραχ-  
σάν Μπανί-Ετεμάντ, Αμπολιφάζλ Ταλιλί  
και Αμπά Κιαροστάμι. Παρατηρεί κανείς  
την έντονη ηθικολογία που υπάρχει στις ι-  
ρανικές ταινίες, μια ηθικολογία, όμως, που  
συντροφεύεται από μια έντονη πολιτικο-  
ποίηση. Οι ταινίες αυτές μιλούν για τις αι-  
ώνιες αξίες της κοινωνίας μας (αγάπη, παι-  
δική ηλικία, ελευθερία, το δικαίωμα του να  
ζεις) μ' ένα φαινομενικά απλοϊκό τρόπο,  
αλλά στη ροή της ταινίας ανακαλύπτει κα-  
νείς τα πολύ βαθιά νοήματα που τελικά γί-  
νονται επαναστατικά. Θα αναφέρουμε το  
ΑΣΠΡΟ ΜΠΑΛΟΝΙ, του Τζαφάρ Παναχί,  
που μέσα από μια απλή ιστορία την επιθυ-  
μία ενός κοριτσιού να αγοράσει χρυσόψαρο  
και να βρει τελικά τα λεφτά που είχε χάσει,  
ο σκηνοθέτης δείχνει την ιρανική κοινωνία,  
τη σκληρή πραγματικότητα, την καταπίεση  
των ανθρώπων να επιζητήσουν μετά από μια  
τρομερή ξηρασία. Συγκλονιστικό το τελευ-  
ταίο πλάνο, όπου ο μικρός Ιρανός απελπι-  
σμένος βρίσκει τελικά νερό σκάβοντας το  
χώμα. Δύο άλλες ταινίες του Μοσχέν Μαχ-  
μαμπάφ εντυπωσίασαν επίσης. Η πρώτη Ο  
ΓΑΜΟΣ ΤΟΥ ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΟΥ είναι ου-  
σιαστικά μια κατακραυγή ενάντια στον πό-  
λεμο δείχνοντας ένα φωτορεπόρτεζ που έ-  
χει γυρίσει προσπάττας απ' την πρώτη  
γραμμή και που δεν μπορεί να ισορροπήσει  
τον εαυτό του. Τελικά θα αποφασίσει να γυ-  
ρίσει πίσω στη μάχη. Ο σκηνοθέτης με πολύ  
όμορφο τρόπο θα μοντάρει τις σκηνές απ'  
τον πόλεμο με τις καθημερινές σκηνές στην  
πόλη που του θυμίζουν αυτά που έχει περά-  
σει. Στην άλλη του ταινία Ο ΠΟΔΗΛΑΤΗΣ  
θα καταπιαστεί μ' ένα πιο δυνατό θέμα: μια  
γυναίκα ενός Αφγανού πρέπει να πάει στο  
νοσοκομείο, αλλά ο άντρας της δεν έχει για  
να πληρώσει. Θα καταλήξει να γίνει θέαμα  
να ποδηλατεί για επτά μέρες συνεχώς για να  
εξοικονομήσει τα λεφτά. Η κάμερα κινείται  
πολύ καλά, τα πλάνα όμορφα, ο σκηνοθέτης  
με ποιητικό τρόπο μας δείχνει τη φτώχεια  
και την εξαθλίωση.  
Ο ΜΟΥΣΟΥΑΜΑΝΟΣ, μια ταινία του  
Βλαντιμίρ Χοτινένκο, ασχολείται και αυτή  
με το θέμα του πολέμου. Ο Ρώσος σκηνοθέ-  
της δείχνει ότι το Αφγανιστάν ήταν το Βιετ-  
νάμ της Ρωσίας, ότι δημιούργησε ψυχολογι-  
κά προβλήματα, διακρίσεις μεταξύ των  
ρώσων πολιτών, προβλήματα που κάποια  
στιγμή θα εκραγούν. Από τη μακρινή Ιαπωνία  
ήρθε το ΟΚΑΕΡΙ, του Μακότο Σινοζά-  
κι. Ο σκηνοθέτης με αριστουργηματικό τρό-

πο κινηματογραφεί τη σχέζοφρένεια και τις  
κοινωνικές παραμέτρους που τη δημιουρ-  
γούν. Τα πλάνα του άνοιγα, η φωτογραφία  
που πολύ καλή δίνουν δύναμη στην εικόνα,  
η οποία με τη σειρά της συντροφεύει και δυ-  
ναμώνει το λόγο. Η ταινία του Κώστα Γιάν-  
ναρη θα μας φέρει πάλι πίσω στην Ελλάδα.  
Μια ταινία που γυρίστηκε στην Αγγλία, με  
χαμηλό προϋπολογισμό, διαπραγματεύεται  
ένα καυτό κοινωνικό θέμα, την εργαλεια-  
κότητα, τα ναρκωτικά και τις ανώμαλες ο-  
ρέξεις στον έρωτα που βασανίζουν τη σύγ-  
χρονη αγγλική κοινωνία. Ο Γιάνναρης θα  
γυρίσει την ταινία του με όμορφο τρόπο, με  
κινηματογραφικά εφέ, πρωτόγνωρα, που  
δημιουργούν ενδιαφέρον στον θεατή. Δεί-  
χνει όμως και ότι ο σκηνοθέτης έχει ταλέντο  
που θα μπορούσε να το εξασκήσει στην  
Ελλάδα (όπως στην ταινία ΜΙΑ ΘΕΣΗ  
ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ που κέρδισε το πρώτο βραβείο  
στο Φεστιβάλ της Δράμας). Οι ελληνικές  
ταινίες είχαν σχεδόν όλες σεναριακά προ-  
βλήματα. Ο ΧΑΜΕΝΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ ΤΟΥ  
ΧΟΥΡΣΕΙ ΠΑΣΑ, του Σταύρου Τσιώλη, έ-  
δωσε μια γεύση δροσιάς, άφησε να φανεί το  
αίσθημα του Έλληνα, μέσα από μια απλή ι-  
στορία όπου τίποτε δεν γίνεται αλλά συγ-  
χρώνως πολλά. Θα παρατηρήσουμε ότι σε  
άλλες ταινίες όπως Ο ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΣ  
ΤΟΥ WYOMING, του Δημήτρη Ινδαρέ, και  
Η ΖΩΗ ΕΝΑΜΙΣΙ ΧΙΛΙΑΡΙΚΟ, της Φωτει-  
νής Σισκοπούλου, αυτό που κυριαρχούσε ή-  
ταν ο μανιερισμός της κάμερας, η ιδιαίτερη  
αγάπη για την τεχνική, εκεί όπου η ταινία ε-  
ξαναλλιώταν. Οι ταινίες θυμίζουν τηλεόραση,  
βίντεο κλιπ, παρά κινηματογράφο. Αξιολο-  
γες οι δουλειές της Αντουανέτας Αγγελίδη,  
ΟΙ ΩΡΕΣ (ΜΙΑ ΤΕΤΡΑΓΩΝΗ ΤΑΙΝΙΑ), ό-  
που μια φορμαλιστική ταινία έδειξε τις α-  
ρετές της και μια διαφορετική πρόταση στο  
κοινό, ενώ ΤΟ ΠΡΟΦΗΤΙΚΟ ΠΟΥΛΙ ΤΩΝ  
ΘΑΛΙΨΕΩΝ ΤΟΥ ΠΑΟΥΛ ΚΛΕΕ, του Κώ-  
στα Σφήκα, κινήθηκε στο γνωστό πλέον κλί-  
μα των ταινιών του σκηνοθέτη χωρίς όμως  
να μπορούμε να πούμε ότι αυτός βρισκόταν  
στην καλύτερη στιγμή του.

### ΤΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Η ταινία ΜΕ ΜΙΑ ΚΡΑΥΓΗ, της Βασίλι-  
κής Ηλιοπούλου, έδειξε αρετές, αλλά θα έ-  
πρεπε να προσεχθεί πιο πολύ το σενάριο. Οι  
ηθοποιοί έπαιξαν πολύ καλά και το σενάριο  
έδωσε στο τελευταίο εικοσάλεπτο, όταν οι  
δύο ιστορίες συναντήθηκαν και ο αφηγημα-  
τικός ιστός με μιας διαμορφώθηκε. Μέχρι  
τότε όμως παρουσιάζει πολλές "κοιλιές"  
που κούρασαν το θεατή. Αξιολόγη και η  
δουλειά του Γιάννη Οικονομίδη Η ΖΩΗ  
ΠΟΥ ΘΑ' ΘΕΛΕΣ, όπου περιγράφεται ο  
καημός του χωρισμού, του διασμού της  
πατρίδας ενός Κύπριου. Το ντοκιμαντέρ  
του Πάνου Μπουρνιά ΤΑΝΑΗ ΛΟΤ, ΣΤΗΝ



ΑΚΡΗ ΤΗΣ ΓΗΣ παρουσίασε και αυτό ενδιαφέρον γιατί διαπραγματευόταν με όμορφο τρόπο το πρόβλημα του ξενιτεμένου Έλληνα που αναδεικνύει την αξία του - και κατά συνέπεια τον πολιτισμό που κουβαλά μέσα του απ' την ιστορία του σε ξένες χώρες. Το 36ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ήταν ουσιαστικά η πρώτη εορταστική εκδήλωση για τα 100 χρόνια κινηματογράφου, χωρίς να χάνει το στόχο του: να μαζευτεί κοινό και κινηματογραφιστές, να κάνουν μια νοερή κουβέντα που μόνο καινούργιες προτάσεις μπορεί να φέρει στον ελληνικό κινηματογράφο. Κέρδισε το στοίχημα που είχε βάλει και βάζει αυτόματα ένα μεγαλύτερο στόχο για την επόμενη διοργάνωση: να καταφέρει να ξεσπάσει την ατμόσφαιρα του κοινού, ο κόσμος να συμμετέχει ενεργά, να αντιδρά στις ταινίες.

## Αφιέρωμα

### Κισλόφσκι - Μορέτι

INTRO. Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με το διάνυσμα τεσσάρων χρόνων διεθνοποίησης, αντιμετώπισε καιρίες εσωτερικές διαμάχες οι οποίες προήλθαν κυρίως από σώματα που ανήκουν σε παλαιότερες γενιές και διαφορούμενα στρώματα του ελληνικού κινηματογράφου. Σωματεία ή εταιρείες που ο ρόλος τους ήταν συνειρμικός με το θεσμό για τεράστια χρονικά διαστήματα αντίκρουσαν την ιδεολογία του κι εξωστράκισαν τη λογική της τακτικής του. Το Φεστιβάλ ανελλισό-μενο σε μια υγιή φρίεστα σύγχρονων αισθητικών εναλλαγών, στάθηκε όρθιο, όμως, με αμφίβολη δομική σταθερότητα και αμφιταλαντευόμενη οργανωτική επάρκεια. Κάτω από τις ανωτέρω συνθήκες η στρατηγική ορισμένων εξωγενών παραγόντων εστιάστηκε σε θέματα ονομαστικών προσωπιδων, αξιολογικών συστημάτων και υπολειπόμενης κριτικής/προκριματικών επιτροπών. Το περιοδικό θα εναρμονιστεί με μια εκούσια αγνόηση των δρώμενων που τάραξαν τα ήδη κυματώδη ύδατα του θεσμού, όχι γιατί μετέχει σε κυκλώματα αποδοκιμασίας τους, απλά θεωρεί χρέος του να εκθέσει τις ίδιες τις ταινίες που αποτελούν το λόγο ύπαρξης κάθε Φεστιβάλ.

**ΚΙΣΛΟΦΣΚΙ.** Η πρωτοπορία σε ολόκληρο το ευρωπαϊκό φάσμα ήταν ένα καλά μελετημένο ελιξίριο. Ιδιαίτερα στους τομείς ανάλυσης και κριτικής. Πολλές

φορές δεν είχε ίχνη λογικής παρακολούθησης. Ήταν ένα αγκάθι για το συνέπληκτο κοινό και μια μικρή όαση για μερικούς κινηματογραφόφιλους. Το σινεμά βρίσκεται κάπου, δεν ξέρω που ακριβώς, χρειάζεται ωθήσεις, κυρίως γραπτές, χωρίς τις συνθήκες υπάρξεις ημίμετρων και τις επιφανειακές εντυπώσεις για κάτι αόριστο. Παρακολούθησα στην αίθουσα "Λάουρα" τις για πρώτη φορά προβολόμενες μικρής διάρκειας ταινίες του Κριστόφ Κισλόφσκι. Βάση αυτών θα αναχθεί μια κριτική γενικού πλαισίου στην πολωνική γραφή του δημιουργού.

Θα ονόμαζα το προγενέστερο στάδιο της πορείας του Κριστόφ Κισλόφσκι σα γοητευτικά ανενεργές και αθέλητα ακριβοθώρητο. Ο Κισλόφσκι θα έλεγα έχει δει πολύ σινεμά. Διαθέτει το βλέμμα του μετά, του παραπέρα, γνωρίζοντας τον κινηματογραφικό κόσμο και τον κόσμο χωρίς κινηματογράφο. Από τις πρώτες του φιλικές επιδιώξεις προσπαθεί με ένα καθαρά εγωιστικό μάτι να γίνει ο κατακτήριος μάγος των ακραίων στιγμών. Των οριακών περιπτώσεων. Δεν κινηματογραφεί το αντικείμενο, αλλά τον τρόπο με τον οποίο υπάρχει αυτό το αντικείμενο. Όχι την τυχόν χρηστική του ιδιότητα, αλλά το τυχαίο μπάσιμ του, την ανέλπιστη για το σενάριο υποδοχή του. Ο θεατής έρμηος κι αποξενωμένος (ένας παρείσακτος οικονομόχτης, μια φιγούρα δύο χιλιάδων δραχμών εισιτηρίου), εκλαμβάνει μια εικονοποίηση που το παραμικρό κάρφο είναι ικανό να μεταλλάξει τη ροή. Για να γίνει πιο κατανοητός το σινεμά του Κισλόφσκι είναι ακριβώς το αντίθετο του "εσύ αποφασίζεις" των ιδιωτικών τηλεο-

πτικών πομπών των ημερών μας. Έτσι λοιπόν διαμέσου συμπτώσεων κι ακανόνιστων συμβάντων ο κινηματογράφος του Κισλόφσκι μεταφέρεται στο μεταφυσικό. Οι ήρωες ισορροπούν σε διαφορετικές πραγματικότητες, έχουν κισλόφσκι-κές καταλήξεις. Τα συμπεριφορικά τους ζητήματα τα ελέγχει πληρέστατα ο περίγυρός τους, η μοίρα τους.

Το έργο του Κισλόφσκι θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως άνισο (από το πρώτο φιλμ του δεκάλογου και μετά παρουσιάζει φανερές αλλαγές), χωρίς να είναι ακαδημαϊκό, διακρίνεται από μια κλασικιστική και καλλιγραφική τελειότητα. Τα πολύχρωμα πλάνα, οι στυλιζαρισμένοι χώροι, οι άλλοτε στατικές και άλλοτε πολύπλοκες κινήσεις της κάμερας, το τελετουργικό και πομπώδες ύφος ορισμένων σκηνών, το δράμα (το κοφτό δράμα, το τελειωμένο δράμα, με τίποτα το μελόδραμα), καλλιέργησαν τη φήμη ενός σύνθετου διανοούμενου, ενός στιβαρού καλλιτέχνη που μιλά στις ταινίες του για την ανιπαρξία των κοινωνιών, για τις παρακμές των πόλεων. Μοιάζει ένας θλιμμένος της διανοήσης που έχει τη χάρη να κοιτά τον κόσμο να ξεψυχάει. Κι όμως εκεί που ένας ευρωπαίος σκηνοθέτης θα έχανε έκθεση αυτής της κατάστασης, ο Κισλόφσκι παρατηρεί με ένα οξυμένο και διεισδυτικό κριτικό πνεύμα. Συνειδητοποιεί το ιστορικό ξεπέραςμα της τάξης του και τον ικανοποιεί το γεγονός ότι ανήκει σε αυτή την τάξη.

Ο Κριστόφ Κισλόφσκι δείχνει να ολοκλήρωσε μια πορεία. Συμπλήρωσε ένα φυσικό κινηματογραφικό κενό με σαρανταδύο ταινίες. Φτάνοντας στην πε-

## ΚΟΥΠΟΝΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ

ΕΠΩΝΥΜΟ \_\_\_\_\_

ΟΝΟΜΑ \_\_\_\_\_

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ \_\_\_\_\_ Τ.Κ. \_\_\_\_\_

ΠΟΛΗ \_\_\_\_\_ ΤΗΛ. \_\_\_\_\_

**ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΓΙΑ 1 ΧΡΟΝΟ: 2.400 ΔΡΧ.**

Στείλτε με ταχυδρομική επιταγή το παραπάνω ποσό στην ταχυδρομική διεύθυνση: Φουρτούνης Βασιλης, Σταγειρων 3, 115 22 ΑΘΗΝΑ  
Τηλ.: 6422047

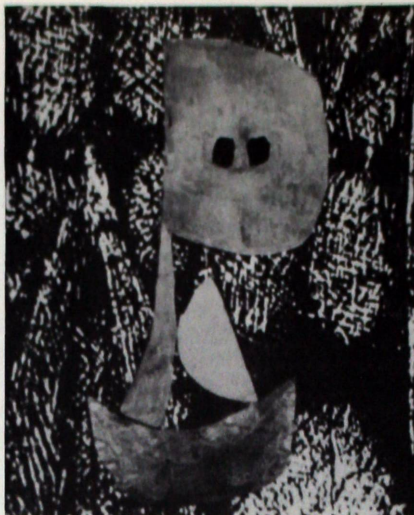


μπουσία της έκφρασής του ή στην αδυναμία να εκφραστεί άλλο. Δεν έχει ιδιαίτερη σημασία. Οι ταινίες του είναι που προβάλλονται και περί αυτών ο λόγος.

(Κατάφερα να δω τις μικρού μήκους ταινίες  
ΕΠΤΑ ΓΥΝΑΙΚΕΣ  
ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΩΝ ΗΛΙΚΙΩΝ, 1978,  
ΣΤΑΘΜΟΣ, 1980, ΣΥΝΑΥΛΙΑ  
ΑΤΗΜΑΤΩΝ, 1967, ΥΠΟΓΕΙΑ  
ΔΙΑΒΑΣΗ, 1973, καθώς και τη μεσαίου  
μήκους ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ,  
1975).

**ΜΟΡΕΤΙ.** Έχουν ειπωθεί κι έχουν γραφτεί εκατομμύρια φράσεων στη χωρίς νόημα προσπάθεια να οριστεί η κωμωδία. Μας κάνει να γελάμε κάτι που είναι αστείο και αντίθετα. Τέτοιες διαπιστώσεις συχνά αλλάζουν με το χρόνο, κι όχι σπάνια προς το θετικότερο. Τα κύματα του χιούμορ είναι τα περισσότερο ευμετάβλητα, μεταβάλλονται σαν τους αμμόλοφους στην παραλία. Κάποιος - πιθανόν ο ο-ποιοσδήποτε - θα ήταν αδύνατο να αναλύσει τι κάνει μια σκηνή ξέφρενα κωμική. Για τούτο, η προσπάθεια να αναλύσουμε την κωμωδία σαν κάτι που ήρθε από το σημείο Α μετακινούμενο στη διάρκεια των χρόνων πάνω από τα σημεία Χ και Υ, θα ήταν γελοία. Να και το ερώτημα: θα αντέξουν οι ταινίες του κινηματογραφιστή Νάνι Μορέτι στο χρόνο;

Ο κινηματογράφος του Μορέτι χωρίς να είναι πολιτικός ή έντονα κοινωνικός είναι τόσο διεισδυτικός που εκεί ακριβώς εστιάζεται το απόγειο της γοητείας του. Πρόκειται για ένα ιδιότυπο σινεμά όπου η ταυτοσημότητα παραγωγού - σεναριογράφου - σκηνοθέτη - ηθοποιού αναδύουν έναν υποκειμενισμό όπου αναπροκύπτει



από την προαναφερθείσα παθιασμένη σχέση. Ο Μορέτι συντηρεί τον ήρωά του, μπολιάζει το Μικέλε με όλη του τη σχιζοφρένεια, τον ανάγει ως ακραία μορέτικο. Όλα του φταίνε (όλα θέλει να του φταίνε) αφού βρίζεται ανάμεσα σε ένα αλλοπρόσαλο περίγυρο. Ζει σε μια εποχή που όλα σχεδόν καταρρέουν και μη έχοντας λύσεις εγκωμιάζει τον παραλογισμό της κοινωνίας με συγχωρετές υπερβολές. Είναι γεννημένος να χάνει, κάθε του ταινία είναι μια κρυστάλλινη επινόηση, ένα ιδιοφυές και σχεδόν προπετυχημένο πείραμα. Βέβαια ξέρει να συγκαλύπτει με πολύ μεγάλη δημιουργική ικανότητα το χάσμα ανάμεσα στη ζωή του και την παρουσίαση του εαυτού του στις ταινίες του, με αυτοβιογραφικά δάνεια τα οποία σε μεγάλο μέρος αποτελούν το ερέθισμα για τα έργα του.

Το βασικότερο ζήτημα που απασχολεί τον ιταλικό κινηματογράφο είναι η έλλειψη γραπτών ευρημάτων όχι η ανεπάρκεια γραφόμενου υλικού, αλλά η ουσία που θα εξαναγκάσει τον καλλιτέχνη: όταν διψάει

κάποιος το κύριο μέλημα είναι η εύρεση νερού, δεν υπάρχει φυσικό υποκατάστατο, κι ο ιταλικός κινηματογράφος ενώ έχει σπουδαίες πηγές, δεν διψάει. Ο Μορέτι μοιάζει κάποιες φορές να τα βροντίζει και πάνω στην αγανάκτησή του προσχηματίζει λόγους για να αρθρώσει το λόγο του, για να βρει παραθυράκι να ουρλιάξει. Κι όσο πιο μικρό είναι το παραθυράκι, όσο πιο μικρή είναι η τρύπα, τόσο πιο αβυσσώδης ηχεί η κραυγή του. Όσο πιο θαμπά του παρουσιάζεται ο συνάνθρωπός του, τόσο τον ξεσκεπάζει με το φακό του.

Όταν ο ιταλός σκηνοθέτης αναγκάστηκε να μιλήσει για τη δύναμη της εξουσίας σάτυρισε την ανακλιμάκωση ενός "γεννημένου" πολιτικού - ταινία Ο ΛΑΚΕΣ. Αξίζει να υπογραμμιστεί ότι ο κεντρικός ήρωας του Μορέτι δεν ήταν πάντα το πρότυπο, το ανέγνωρο, ο μυθοποιός. Στο συγκεκριμένο φιλμ ο ήρωας, ο μέλλων πολιτικός, νομίζει πως όσο αγαλιάζει ετα σφιχτότερα με το νόημα της πολιτικής σκηνής, τόσο μετουσιώνεται σε ομοίωμα μάγου, στην ουσία όμως παραμένει ένα ανδρείκελο, μια ψευδής ύπαρξη. Προσπαθεί να αντεπαναστατήσει προς χάρη ή μάλλον κατά, μιας παγιωμένης επανάστασης όπως είναι η πολιτική της καθημερινότητας. Οι πράξεις του είναι μειζονος σημασίας, ανίσκιωτες, ανισόπλευρες. Απαξιώνεται στους γύρω του, τους επίσης αφελείς, και καταφθάνει στο αποκορύφωμα που ως σκηνοθέτης θέλει να δώσει: ένα αξιόμειμπο ανθρωπάκι που έφτασε στο φτηνό τελικό του στόχο. Αυτό είναι η ταινία, όχι μια κωμωδία, ούτε καν μια σάτυρα, αλλά η πραγματικότητα που ενώ την κοιτάς, τη βιώνεις και απορείς, στο σινεμά του Μορέτι την αντικρύζεις ευτράπελα.

Στο PALOMBELLA ROSSA το οξυυδρ-κές βλέμμα του δημιουργού αμβλύνεται. Είναι φανερά δύσκολο να πλησιάσεις αυτή την κωμωδία με οποιαδήποτε μορφή

## ταβερνα ο Πειναλέων

μαυρομικαλη 152 αθηνα τηλ.6440945



# Τ Α Β Ρ Α Β Ε Ι Α

## ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΙΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟ

Η Κριτική Επιτροπή του Ελληνικού Διαγωνιστικού Τμήματος του 36ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης απονέμει τα εξής βραβεία:

Βραβείο καλύτερης ταινίας Ο ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΣ ΤΟΥ WYOMING του Δημήτρη Ινδαρέ

Βραβείο σκηνοθεσίας στον Χρήστο Σιοπαχά για την ταινία ΤΟ ΦΤΕΡΟ ΤΗΣ ΜΥΓΑΣ

Βραβείο ταινίας ντοκιμαντέρ στον Πάνο Μπουρνιά για την ταινία ΣΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΗΣ ΓΗΣ

Βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη στον Δημήτρη Ινδαρέ για την ταινία του Ο ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΣ ΤΟΥ WYOMING

Βραβείο σεναρίου εξ ημισίας στη Φωτεινή Σισκοπούλου και στον Πρόδρομο Σαββίδη για την ταινία Η ΖΩΗ ΕΝΑΜΙΣΙ ΧΙΛΙΑΡΙΚΟ και στην Βασιλική Ηλιοπούλου για την ταινία ΜΕ ΜΙΑ ΚΡΑΥΓΗ

Βραβείο Α' Γυναικείου ρόλου στην Δήμητρα Χατούπη για την ταινία Η ΖΩΗ ΕΝΑΜΙΣΙ ΧΙΛΙΑΡΙΚΟ της Φωτεινής Σισκοπούλου

Βραβείο Α' Ανδρικού στον Δημήτρη Αλεξανδρή για την ταινία ΜΕ ΜΙΑ ΚΡΑΥΓΗ της Βασιλικής Ηλιοπούλου

Βραβείο Β' Γυναικείου ρόλου στην Εύη Καραμπάτσου για την ταινία ΜΑΓΕΜΕΝΟΙ του Γιώργου Καρυπίδη

Βραβείο Β' Ανδρικού στον Άκη Σακελλάριου για την ταινία Η ΖΩΗ ΕΝΑΜΙΣΙ ΧΙΛΙΑΡΙΚΟ της Φωτεινής Σισκοπούλου

Βραβείο Φωτογραφίας στον Λεωτέρη Παπαδόπουλο για την ταινία του Γ. Καρυπίδη ΟΙ ΜΑΓΕΜΕΝΟΙ

Βραβείο Μουσικής στον Δημήτρη Παπαδημητρίου για την ταινία Η ΖΩΗ ΕΝΑΜΙΣΙ ΧΙΛΙΑΡΙΚΟ της Φωτεινής Σισκοπούλου

σκοπούλου

Βραβείο σκηνογραφίας/ενδυματολογίας στην Αναστασία Αρσένη για την ταινία ΟΙ ΩΡΕΣ μια τετράγωνη ταινία της Αντουανέτας Αγγελίδη

Βραβείο μοντάζ στον Πάνο Παπακυριακόπουλο για την ταινία ΤΟ ΦΤΕΡΟ ΤΗΣ ΜΥΓΑΣ του Χρήστου Σιοπαχά

Βραβείο ήχου στον Μαρίνο Αθανασόπουλο για την ταινία Ο ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΣ ΤΟΥ WYOMING του Δημήτρη Ινδαρέ

Το Βραβείο της Ε.Τ.Ε.Κ.Τ για την αρτιότερη τεχνικά παραγωγή απονέμεται στην ταινία ΜΑΓΕΜΕΝΟΙ του Γιώργου Καρυπίδη.

## ΔΙΕΘΝΕΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟ

Η κριτική επιτροπή του Διεθνούς Διαγωνιστικού Τμήματος του 36ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης απένειμε τα εξής βραβεία:

Καλύτερη ταινία μεγάλου μήκους (Χρυσός Αλέξανδρος) Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ του He Jianjun, παμψηφεί, (συνοδεύεται από χρηματικό έπαθλο 12.500.000 δραχμών)

Ειδικό βραβείο της Κριτικής Επιτροπής (Αργυρός Αλέξανδρος) Η ΜΙΚΡΗ ΑΔΕΛΦΗ του Robert Jan Westdijk (συνοδεύεται από χρηματικό έπαθλο 7.500.000 δραχμών)

Βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας ΟΚΑΕΡΙ του Makoto Shinozaki

Βραβείο καλύτερου σεναρίου Νίκος Λυγγούρης και Claus Wibrandt για την ταινία ΚΑΡΔΙΑ ΑΠΟ ΠΕΤΡΑ του Νίκου Λυγγούρη και στον Gerard Stembridge για την ταινία GUILTRIP του Gerard Stembridge

Βραβείο καλύτερου γυναικείου ρόλου Anouk Grinberg, παμψηφεί, για την ερμηνεία της στην ταινία ΒΡΩΜΟΠΙΛΔΟ του Claude Mourieras

Βραβείο Καλύτερου Ανδρικού Ρόλου Sami Bouajila, παμψηφεί, για την ερμηνεία του στην ταινία ΜΠΑΪ - ΜΠΑΪ του Karim Dridi

Βραβείο καλύτερης καλλιτεχνικής συμβολής Sarunas Bartas, παμψηφεί, για την ταινία Ο ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ

## ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ ΤΗΣ Π.Ε.Κ.Κ

Η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου (Π.Ε.Κ.Κ) κατέληξε στη βράβευση της ταινίας Ο ΧΑΜΕΝΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ ΤΟΥ ΧΟΥΡΣΕΠ ΠΑΣΑ του Σταύρου Τσιώλη και στη διάκριση της πειραματικής ταινίας: ΤΟ ΠΡΟΦΗΤΙΚΟ ΠΟΥΛΙ ΤΩΝ ΘΛΙΨΕΩΝ ΤΟΥ ΠΑΟΥΛ ΚΛΕΕ του Κώστα Σφήκα.

## ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ ΤΗΣ FIPRESCI

Η Κριτική Επιτροπή της Διεθνούς Ομοσπονδίας Κινηματογραφικού τύπου (FIPRESCI) που την απετέλεσαν η Βάντα Βερτενόσταν (Πολωνία - Πρόεδρος) και Φάμπιο Μπο (Ιταλία), Πέτερ Γιάνσεν (Γερμανία), Μάριαν Στρόγιαν (Σλοβενία) και Χρήστος Μήτσης (Ελλάδα), απονέμει τα παρακάτω βραβεία:

ΔΙΕΘΝΕΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟ ΤΜΗΜΑ Βραβείο καλύτερης ταινίας στην ταινία ΟΚΑΕΡΙ του Μακότο Σινοζάκι (Ιαπωνία)

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΙΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟ ΤΜΗΜΑ Βραβείο καλύτερης ταινίας στην ταινία ΜΕ ΜΙΑ ΚΡΑΥΓΗ της Βασιλικής Ηλιοπούλου

## ΝΕΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ

Βραβείο καλύτερης ταινίας στην ταινία Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΠΕΠΛΟ της Ραχσάν Μπανί-Ετεμάντ (Ιράν)

Ειδική Μνεία στην επιλογή και παρουσίαση, από τη διεύθυνση του φεστιβάλ, του προγράμματος "ΜΑΤΙΕΣ ΣΤΑ ΒΑΛΚΑΝΙΑ"

ευθυγκρισίας. Της λείπει η καλλιλογία, ο Μικέλε κάνει στην κυριολεξία μπουρμπουλιθρές τις ιδέες του. Όπως η εξέλιξη της αριστερής ιδεολογίας, καταγράφεται η αποτυχία του πέναντι. Η απογοήτευση είναι η ίδια: είτε μιλάς για ιδεολογία, είτε χάνεις το κρίσιμο τελευταίο σου η αντίδραση του κοινού είναι η αποδοκιμασία. Ο Μορέτι είναι

ο μόνος σκηνοθέτης που σκιστάει την πίσινα σα μικροκοινωνικό χώρο λαϊκών ανθρώπων που όλα δείχνουν να έχουν τελειώσει προ πολλού: οι ιδέες, η ανθρωπιά, η φιλία, το "όσα παίρνει ο άνεμος"... Μόνο οι συνεχείς φωνές των προπονητών παραμένουν αθλητικές. Ούτε καν οι

φίλαθλοι που σηκώνουν τις σημαίες χωρίς να ξέρουν. Καμιά έπαρση, καμιά έξαρση.

Στην ταινία Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΕΛΕΙΩΣΕ ο ήρωας μεταλλάσσεται σε ένα προορπετικό άτομο προς την ηθική, την αγίαση. Είναι ένας αντιυλιστής, προπορεύει το πνεύμα αφού για πρώτη φορά δεν είναι υπεξούσιος. Του αρέσει να μιλάει στον αέρα (όπως η θρησκεία σήμερα), του αρέσει να βιώνει καταστάσεις πλάι με παρότερα άτομα. Η οικογένειά του, οι παλιοί φίλοι του, όλοι στροβιλίζονται ανούσια, όλοι είναι καταδικασμένοι στην απογοήτευσή τους, όλοι συγκεφαλαιώνουν τη στυγερή μορφή της

υποδούλωσής τους. Ο θεατής δεν αργεί να πέσει στην κωμική παγίδα που του στήνεται: γελάει με την τρέλλα των ανθρώπων, γελάει με την παράνοια των καταστάσεων, γελάει με τη Θεία Λειτουργία. Όση περισσότερη πικρία βγάζουν τα στόματα των ηρώων, τόσο περισσότερο γέλιο βγάζουν τα στόματα των θεατών. Να που θέλει να φτάσει ο Μορέτι, να γελοιποιηθεί την ίδια τη φύση της καθημερινότητας, να διασκεδάσει βλεπόντας τους ανθρώπους να πηγαινοέρχονται. Κι αυτός βεβαίως είναι ο κινηματογράφος του.

ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ  
ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ



**ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΤΥΦΛΟΥ**  
**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 95**

Χιλιάδες μέτρα φιλμ κυκλοφορούν στους παγωμένους διαδρόμους, στις σκοτεινές αίθουσες, στα γραφεία τύπου.

- Είπα ν' ανιΰω για λίγο τα μάτια! Αλίμονο!

Η φάρμα των ζώων... Σκυλιά, κατσίκια, κέρτατα, πρόβατα... και φυσικά νταβατζήδες, πόρνες, τραβεστί, άθλιες και κακόγουστες ερωτικές σκηνές.

Parole - Parole - Parole....

- Εφύγα τρέχοντας προς τη θάλασσα. Τελευταία εικόνα.

Ultamarine blue.

Κρυώνω.

Παγωμένα καρέ κυκλοφορούν στο κορμί μου. Περιμένοντας το σκοτάδι, έφθασα στα "άκρα" - ΚΙΑΚΙΣ-

Η πανσέληνος μας παρακολουθεί διακριτικά. Οι "ώρες" ολισθαίνουν στα τετράγωνο ο χρόνος κυρίαρχος του παιχνιδιού σαρκάζει ανελέητα τη μνήμη - ισορροπία του τρόμου. "Δεν είμαι εσύ πατέρα. Δεν είμαι εσύ μητέρα" είπε η Σπένσω.

Ενός λεπτού σιγή. Deconstruction.

Μη λυπάσαι. Κλείσε τα μάτια. Άσε την υγρασία να απολαμβάνει τα χάδια του χιονιού. Βυθίσου στα διάφανα νερά του Χρόνου και φύγε μακριά. Χωρίς συγκίνηση. Χωρίς φόβο.

Η ταινία σου δεν φτιάχτηκε για την απόλαυση των ματιών αλλά για να προκαλέσει συγκινήσεις, για να απορροφηθεί ολόκληρη! R. BRESSON.

Πιστεύω στην αλήθεια, αλλά στοιχηματίζω το κεφάλι μου στον διάβολο ότι πρέπει να ξεχάσω.

Οϊμέ! Δέσμος της "παράδοσης" των προβοτοδοσών, ομολογώ ότι δεν μπορώ να μη θυμάμαι, εκείνη την ιστορία (απ' την ταινία της ΛΙΑΠΑ: ένα ήσυχος θάνατος) όπου στο τέλος.. τα αρνιά κάθονταν σταυροπόδι στο καφενείο και κάπνιζαν...

Τότε γέλασα πολύ.

Στη ροή του παρόντος χρόνου περιμένω την επόμενη μέρα.

Και είναι εντελώς σίγουρο, ότι οι περισσότεροι άνθρωποι κάνουν "περιπολία" όπως η γυναίκα της ταινίας.

Μόνο που δεν το ξέρουν. Νομίζουν ότι συναντούν κάποιους άλλους. Πρόκειται προφανώς για τη μεγαλύτερη απάτη στην ιστορία της ζωής. "Συναντήσεις" δεν γίνονται. Ένα ανόητο πήγαινε - έλα, όπου άνθρωποι, χωρίς να κοιτάζονται στα μάτια μονολογούν - ο καθένας στη δικιά του γλώσσα. Λέω να φύγω σε λίγο. Ο Διεργινέας μου έχει άδεια κι ο Σωφέρ μου επίσης. Ταξιδεύω με τρένο. Στενοί διάδρομοι. Στενές κοιλάτες. Στενές αψάφες. Συγκλονιστικές εμπειρίες!

The form follows fiasko.

FLUXUS 7

# κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ά φ ο ς

## κλειστή αίθουσα - σκοτάδι

Θεατής

**CLAUDINE EIZYKMAN**

(απ' το βιβλίο "Ο κινηματογράφος της απόλαυσης" U.G.E. 10/18, p.7-9)

Η επιλογή της ταινίας, η αίθουσα, η επαλήθευση των ωρών προβολής, το εισιτήριο, η μεταγλώττιση ή αγορά ή μη προγράμματος, η αναμονή στην ουρά και τελικά η είσοδος στην αίθουσα, η παρακολούθηση του ντοκυμαντέρ, κινουμένων σχεδίων, πληροφοριών και διαφημίσεων, ποτήρια, σοκολάτες και ζαχαρωτά, και μετά απ' αυτά η ταινία. Έπειτα η έξοδος.... από την ταινία, την αίθουσα, το διάδρομο, στο δρόμο, με το αίσθημα ξεριζώματος, της διάνοιξης, της αναταραχής, με χιλιάδες εντάσεις πολύ περισσότερο επιτακτικές από εκείνες της τηλεόρασης, με χιλιάδες δέσμες δυνάμεων πιο ανακλαστικές από οποιοδήποτε ζωγραφικό, μουσικό ή θεατρικό πεδίο. Ποια δύναμη μας κινεί για να κλειστούμε επί δύο τουλάχιστον ώρες, σε μια σκοτεινή αίθουσα, όπου θα κατακλυσθούμε, θα κυριευθούμε, θα βομβαρδισθούμε, σε μια εσωτερική κατάσταση παραχώρησης και βαθιάς ανατροπής, δίχως την επαφή με τους ηθοποιούς, το κοινό, όπως στο θέατρο, στο μουσείο. Δεν είναι η παθητικότητα που μας κινεί. Η κι αν αυτή μας ωθεί υποδουλώνει, την υποταγή. Είναι η παθητικότητα που εξαπλώνει, που απελευθερώνει το εγώ, τις αντιστάσεις μας, τις ασθενείς μας αναπαραστάσεις. Η παθητικότητα, αλλά και το πάθος επίσης. Επιθυμία να πας στον κινηματογράφο για να δεις μια συγκεκριμένη ταινία της οποίας η έκκληση μας έχει κιόλας διατρέξει, να πας στον κινηματογράφο για να αναλώσεις το χρόνο. Ένα τέχνασμα, αλλά κάποτε πας στον κινηματογράφο για να κρυφτείς εκεί, για να εξαφανισθείς. Και κάθε φορά με συστολή, με δειλία.

Να κλείνεται σε μια αίθουσα προβολών σημαίνει να τολμάς μια ρήξη, να εκτονώνεται από τις ορμές σου και να επιχειρείς έναν καινούργιο δεσμό, να άγεσαι σε ένα

τόπο και έναν χρόνο παγιωμένο, με τις επιδράσεις που η ταινία ασκεί πάνω σου. Όταν βγαίνεις από τη σκοτεινή αίθουσα, μερικές φορές έχει έξω επίσης σκοτεινιάσει και μπορεί να αισθανθείς καταπραυνμένος, διεγερμένος ή διαχυμένος, αλλά πάντα αισθάνεται κάτι το διαφορετικό, κάτι το περισσότερο.

Ανάμεσα στη στιγμή που προηγείται από την είσοδο στον κινηματογράφο και στο τέλος της ταινίας, από τη δειλία μέχρι το κάτι διαφορετικό, πραγματώνονται μία παθητικότητα και ένα πάθος.

**Ο κινηματογράφος**  
**της επαγρύπνησης**  
**LUIS BUNUEL**

(απ' το βιβλίο "Ποίηση και κινηματογράφος" Seghers, coll. Cinéma d'aujourd'hui, p. 122-125)

Ο Οκτάβιο Πας είπε: "Αρκεί ένας αλυσσοδεμένος άνθρωπος να κλείσει τα μάτια για να αποκτήσει τη δύναμη να κάνει τον κόσμο να εκραγεί". Προσθέτω, παραφράζοντας: θα αρκούσε να μπορούσε το λευκό βλέφαρο της οθόνης να αντανakλά το φως, για να ανατινάξει το Σύμπαν. Αλλά, προς το παρόν, μπορούμε να κοιμόμαστε ήσυχoi, γιατί το κινηματογραφικό φως παρέχεται σε μικρές και ελεγχόμενες ποσότητες. Καμία από τις παραδοσιακές τέχνες δεν εκδηλώνει μια δυσαναλογία τόσο μεγάλη ανάμεσα στις πιθανότητες που παρέχει και στην υλοποίηση τους. Γιατί επενεργεί άμεσα πάνω στο θεατή, παρουσιάζοντάς του υπάρξεις και πράγματα συγκεκριμένα, απομονώνοντάς τον, χάρη στη σωπή και το σκότος, από αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε "φυσική έξη", ο κινηματογράφος έχει την ικανότητα να τον φέρει σε έκσταση, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη ανθρώπινη έκφραση. Αλλά εξίσου περισσότερο από οτιδήποτε άλλο μπορεί να τον αποκτηνώσει. Και δυστυχώς η πλειονότητα της σύγχρονης κινηματογραφικής παραγωγής μοιάζει να μην έχει άλλη αποστολή: Οι οθόνες γίνονται προθήκες της ηθικής



και διανοητικής κενότητας μέσ' στην οποία κυλιέται ο κινηματογράφος. Το αποτέλεσμα είναι να περιορίζεται στη μίμηση του μυθιστορήματος ή του θεάτρου, με τη διαφορά ότι τα μέσα του είναι λιγότερο πλούσια για να εκφράσουν την ψυχολογία. Επαναλαμβάνει μέχρι κορεσμού τις ίδιες ιστορίες που ο 19ος αιώνας κίχλας καταπονθήκει να εξιστορεί και που ακόμα συνεχίζονται στα σύγχρονα μυθιστορήματα.

Ένα μέτρια καλλιεργημένο άτομο θα απέρριπτε με αποδοκιμασία το βιβλίο που θα περιλάμβανε ένα από τα θέματα που παρουσιάζουν οι σπουδαιότερες ταινίες. Όμως, άνετα καθισμένος σε μια σκοτεινή αίθουσα, θαμπωμένος από το φως και την κίνηση, που ασκούν πάνω του μία εξουσία σχεδόν υπνωτιστική, γοητευμένος από το ενδιαφέρον των ανθρώπινων φυσιογνωμιών και των στιγμιαίων μεταβολών των τόπων, αυτός ο ίδιος άνθρωπος, ο σχεδόν καλλιεργημένος, αποδέχεται ήρεμα τα φθνήα σκαριφήματα.

Ο θεατής του κινηματογράφου, κάτω από την επιρροή αυτής της υπνωτιστικής παρεμπόδισης, χάνει ένα σημαντικό ποσοστό από τις διανοητικές του ικανότητες. Θα δώσω ένα συγκεκριμένο παράδειγμα, την ταινία Αστυνομική Ιστορία. Η δομή του θέματος είναι τέλεια, ο σκηνοθέτης εξαιρετός, οι ηθοποιοί καταπληκτικοί, η σκηνοθεσία ιδιοφυής κλπ. Αλλά όλο αυτό το ταλέντο, όλη αυτή τη γνώση, όλες οι περιπλοκές που προϋποθέτει η δημιουργία της ταινίας, μπήκαν στην υπηρεσία ενός ανόητου σεναρίου σημαντικής ηθικής ευτέλειας. Αυτό μου θυμίζει την ασυνήθιστη μηχανή του Έργου 11, γιγάντια μηχανή κατασκευασμένη από τον καλύτερο σίδηρο, με χίλια πολύπλοκα γρανάζια, κυλίνδρους, λαβές, καντράν, ακριβώς σα να ήταν ένα υπερατλαντικού μεγέθους ρολόι, του οποίου το μόνο έργο θα ήταν να κολάει γραμματοσώματα.

Το μυστήριο, συστατικό στοιχείο κάθε έργου τέχνης, γενικά απουσιάζει από τις ταινίες. Συγγραφείς, σκηνοθέτες και παραγωγοί φροντίζουν να μην ταράξουν την ησυχία μας, αφήνοντας κλειστό το υπέροχο παράθυρο της οθόνης στον απελευθερωτή κόσμο της ποίησης. Προτιμούν να μας κάνουν να σκεφτόμαστε θέματα που αποτελούν συνέχεια της καθημερινότητάς μας, να επαναλαμβάνουν χιλιάδες φορές το ίδιο δράμα ή να μας κάνουν να λησμονούμε τις κοπιώδεις ώρες της καθημερινής εργασίας. Και όλο αυτό

το δημιουργήμα, φυσικά, να επικυρώνεται από την τρέχουσα ηθική, την εσωτερική και διεθνή λογοκρισία, τη θηροκεία, να κυριαρχείται από το καλό γούστο και να κοσμεύεται από λευκό χιούμορ και άλλες πεζολογικές προστακτικές της πραγματικότητας. [...]

Κάποιες φορές, η κινηματογραφική μαγεία καταλήγει με περιεργο τρόπο σε ανώδυνη ταινία, σε κωμωδία μπουφά, ή σε χονδροειδή επιφυλλίδα. Ο Man Rey είπε κάτι πολύ σημαντικό: "Οι χειρότερες ταινίες που μπόρεσα να δω αυτές που με βυθίζουν σε βαθύ ύπνο, περιέχουν πάντοτε πέντε θανάσια λεπτά, επίσης οι καλύτερες ταινίες. Οι πιο πολύ εγκωμιασμένες, δεν μετρούν περισσότερα από πέντε λεπτά που αξίζουν". Αυτό σημαίνει ότι σε όλες τις ταινίες, καλές ή κακές, παρά και πέρα από τις επιδιώξεις των σκηνοθετών, η κινηματογραφική ποίηση πασχίζει να βγει στην επιφάνεια και να εκδηλωθεί [...]

Η ταινία μοιάζει με αθλητή μίμηση του ονείρου. Ο J.Brunius παρατήρησε ότι η νύχτα που καταλαμβάνει λίγο - λίγο την αίθουσα, ισοδυναμεί με το κλείσιμο των ματιών. Τότε, αρχίζει στην οθόνη και στη συνείδηση του ανθρώπου η νυχτερινή επιδρομή στο ασυνείδητο. Οι εικόνες, σαν σε όνειρο, φανερώνονται και εξαφανίζονται στο κέντρο του *fondu*. Ο χρόνος και το διάστημα γίνονται εύπλαστα, συστέλλονται και διαστέλλονται κατά βούληση. Η χρονολογική τάξη και οι αξίες που σχετίζονται με τη διάρκεια δεν αντιστοιχούν πια στην πραγματικότητα. Η κυκλική δράση πρέπει να ολοκληρώνεται σε μερικά λεπτά ή μερικούς αιώνες. Οι κινήσεις επιταχύνουν τις επιβραδύνσεις.

### Κινηματογράφος και παθητικότητα DOMINIQUE NOGUEZ

Μια άλλη οπτική του κινηματογράφου (Απ' το βιβλίο Ο κινηματογράφος αλλιώς, U.G.E. 10/18 p. 22-25)

Θα παραδεχόταν κανείς τελικά χωρίς μεγάλη δυσκολία ότι ο κινηματογράφος θα μπορούσε, σύμφωνα με τα λόγια του Eisenstein, "να θεμελιώσει μόνος του τις άλλες τέχνες". Χωρίς τίποτε να εμποδίζει εδώ να μπει η κινηματογραφοφοβία, το αποτέλεσμα αυτής της "δυναμικής σύνθεσης" είναι ένα έργο ολόκληρο κατατημένο, που ο θεατής περισσότερο το ρουφά παρά το αποκωδικοποιεί. Ο κινηματογράφος, με το να διεγείρει και χωρίς δυ-

### Αφιέρωμα

#### στο Μιχάλη Κακογιάννη

Αφιερωμένο στο Μιχάλη Κακογιάννη, ένα από τα μεγαλύτερα διεθνή φεστιβάλ κινηματογράφου, το 15ο φεστιβάλ σπουδαστικών ταινιών μικρού μήκους του Μονάχου, τελείωσε μετά από 8 ημέρες διάρκειας το Σάββατο 25 Νοεμβρίου 1995.

Στο φεστιβάλ συμμετείχαν 37 κινηματογραφικές σχολές από 27 χώρες, σ' ένα πρόγραμμα 72 ωρών, με ταινίες που η διάρκειά τους κυμάνθηκε από 1.30 έως 60'.

Βραβείο πήρε ο ιρανός Ρέζα Πάρσα, μαθητής του Ντάνσκεσκουλ της Κοπεγχάγης, για την ταινία του "Ποτέ", ταινία δυνατή, που αφηγείται άφογα την ιστορία μιας πρόσφυγας μητέρας που κρατάει ομήρους ένα σχολείο με παιδιά, ζητώντας άσυλο για το παιδί της.

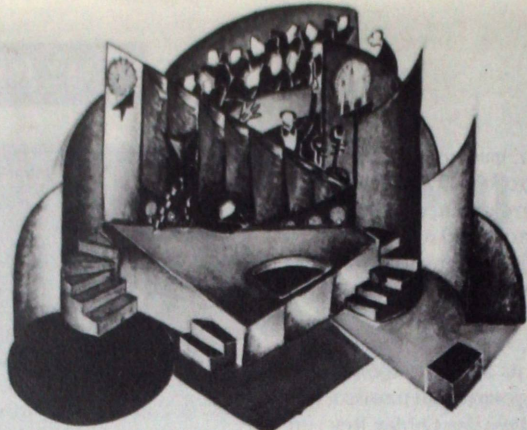
Επίσης βραβείο πήραν η Άιντα Μπεζίρ 19 ετών από τη Βοσνία και η Φουονγκά Φου από το Βιετνάμ με ταινίες που το θέμα τους ήταν ο πόλεμος και ορφάνια. Στις διαλέξεις και τα σεμινάρια που έγιναν σχετικά με το σενάριο και όπως δήλωσε ο διάσημος καθηγητής του Ράιναλ Κόλετζ και του Πανεπιστημίου της Κολούμπια, ΝΤΙΚ ΡΟΣ, η ταινία αξιολογείται όχι μόνο από την αισθητική και τεχνική της αριότητα αλλά και από το πόσο το σενάριο της μπορεί να αφηγείται εύληπτα πυκνά και χωρίς φλυαρίες μια απλή ανθρώπινη ιστορία.

Διάλεξη έδωσε και ο Μιχάλης Κακογιάννης για τις προσωπικές του εμπειρίες, σκηνοθετώντας ελληνική τριλογία. Επίσης ο Μιχάλης Κακογιάννης παρευρέθηκε στην έναρξη του φεστιβάλ που άρχισε με τραγούδια από τη ΣΤΕΛΛΑ και στην τιμητική προβολή της ταινίας του ΑΛΕΞΗΣ ΖΟΡΜΠΑΣ. Η Ελλάδα εκπροσωπήθηκε συνολικά με οκτώ ταινίες από μαθητές των κινηματογραφικών σχολών Σταυράκου και Χατζίκου. Οι ταινίες ήταν: το ΕΝΕΧΥΡΟ, του Μάρκου Χάριτου, το ΜΕΤΑΞΥ ΠΟΛΕΩΝ, της Νάνου Μπιναδάκη, ΤΟ ΜΟΝΤΕΛΟ, της Μ. Γιαννούρη, ΤΟ ΕΝΣΤΑΝΤΑΝΕ, του Ν. Παπαχαλαράμπους, ΤΟ ΠΟΤΑΜΙ του Α. Μπαλαφούκα και τέλος οι ταινίες ΞΥΛΙΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ της Αλεξάνδρας Βοζάνη και την ΚΟΡΗ ΤΟΥ ΜΑΤΙΟΥ της Ελένης Χριστοπούλου που συζητήθηκαν για τις αισθητικές τους αναζητήσεις. Διακρίθηκαν οι ταινίες της Κινηματογραφικής Σχολής Χατζίκου.

ΜΑΡΙΑ ΛΑΓΓΟΥΡΕΛΗ



ΜΟΣΚΒΑ



10.50.01

σκολία να οδηγεί στην άκριτη αποδοχή, θα ήταν ίσως η μόνη τέχνη που θα μπορούσε να περάσει με ενεργή διαμεσολάβηση σ' αυτόν στον οποίο απευθύνεται, η μόνη τέχνη που προσλαμβάνεται εν-διά-μεσα. Εξάλλου, θα ήταν παράλογο να αρνηθούμε στον κινηματογράφο ως σύνολο, αυτό που ο καθένας αποδίδει χωριστά σε καθεμία από τις τέχνες που τον συνθέτουν (την αναγκαιότητα μιας ενεργού επαναδημιουργίας), θα αναγνωρίσουμε όμως μέσα στο μύθο, αυτό τον κινηματογράφο - πολύτο, το αποτέλεσμα μιας ευμεγέθους παρεξήγησης. Κανείς, ποτέ, δεν έκρινε τη λογοτεχνία από τις χυδαιότητες της πεντάρας, ούτε το θέατρο από τους μορφασμούς των διασκεδαστών του καμπαρέ, ούτε τη ζωγραφική από τις ακουαρέλλες που πωλούνται στους τουρίστες της Πιάτσα Ναβόνα. Θα ήταν εξίσου ανακριβές να κρίνουμε τον κινηματογράφο από αυτό που θα έπρεπε να συμφωνηθεί να αποκαλείται "παρakinηματογράφος" (αφήνοντας στην πρόθεση "παρά" όλη την αοριστία της και δεχόμενοι ότι υπάρχει ανάμεσα στον παρakinηματογράφο και τον κινηματογράφο η πολλαπλότητα του δούναι λαβείν ανάμεσα στις δύο έννοιες - δάνεια ή μμήσεις, παραφθορές ή επαναφορές - που παρατηρούνται ανάμεσα σε παράλογοτεχνία και λογοτεχνία).

Που βρίσκεται λοιπόν το πέρασμα από τη μία μορφή στην άλλη; Σε μία μετάθεση τονισμού: Πρόκειται για τη μετάβαση του θεατή από μία ψυχική κατάσταση αναψυχής σε μία κατάσταση αναδημιουργίας. Ο Κοκτώ χρησιμοποιούσε τη γλυπτική ως μοντέλο για τις τέχνες, γιατί υποχρεώνει αυτόν που θέλει να τη γνωρίσει να κάνει μια κίνηση γύρω από το έργο. Ο κινηματογράφος επίσης, δεν είναι τέτοιος, αν δεν υποχρεώνει το θεατή να περιδιαβεί μέσα στην ταινία, όχι μόνο αφήνοντας τον εαυτό του να περιβληθεί με και να περικυλωθεί από την ταινία, τις εικόνες και τους ήχους της, αλλά, αντίθετα, κρα-

τώντας τον σε απόσταση από αυτό που βλέπει "στην άκρη των ματιών" μακριά από όλη τη φωτεινότητά του. Συνοψίζοντας, να τον δημιουργεί λίγο - λίγο, όπως ένας γλύπτης δημιουργεί μία μορφή ζυμώνοντας την. Ο παρakinηματογράφος συγκαλύπτει, ναρκώνει, καταστέλλει, όπως ο αιθέρας που εισπνέουν οι χειρουργημένοι. Λοιπόν, μπορεί να αρχίσει η εφαρμογή του ονείρου σχεδόν αναγκαστική για λόγους υγείας, μακιαβελλικά και περιλπητικά προετοιμασμένη, οξυγόνο επικίνδυνο για το σύστημα, χωρίς το οποίο αυτοί τους οποίους συντρίβει, πολύ καλά αναγνωρίζουν, μέσα στην οξύτητα και την κακοδαιμονία των καθημερινών υπάργξεων, την πραγματικότητα της αποξένωσής τους. Αυτός ο παρakinηματογράφος, εξάλλου, λειτουργεί και ρορντίζει μόνος. Το φυσικό του περιβάλλον βλέπω μέσα στις μεγάλες αίθουσες της 42ης λεωφόρου της Ν. Υόρκης, όπου περνά η νύχτα των παμποδών γουέστερν με χρώματα Eastmancolor τα οποία ούτε ένα κοινό μισοζήτιάνων (demiclochards) και νωθρών μέθυσων θα μπορούσε να παρακολουθήσει.

Ο κινηματογράφος αντίθετα, ενοχλεί και κρατά σε εγρήγορση. Δεν αξίζει τίποτα αν δεν προκαλεί έκπληξη, αμφιβολία, ή αμφισβήτηση και μάλιστα δυσφορία ή οργή. Εάν δεν εκτροχιάζει. Δεν συλλαμβάνεται δίχως ακάματη αναζήτηση νέων τρόπων αφήγησης, νέων συναρμογών οπτικών ή ακουστικών σημείων, ή ακόμη πρωτότυπων τελικών σκοπών. Οι ταινίες του κινηματογράφου έχουν αυτή την ιδιαιτερότητα να εξαναγκάζουν το θεατή να τις προσλάβει - να τις πραγματώσει, δηλαδή να αποποιηθεί εθελούσια ή αναγκαστικά τις αποναρκωτικές συνήθειες του ματιού και του πνεύματος όλα όσα κάνουν, στη ροή μιας ταινίας, μια διαδρομή χιλιοειπωμένη, απρόβλεπτη μόνο στους τρόπους της, όχι στην ουσία της, όπως θα έλεγε ο Σπινόζα.

**ΣΥΝΘΕΣΗ: ΝΙΚΟΣ ΚΟΛΟΒΟΣ**

## ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΑΠ' ΤΟ ΕΚΘ

Στη Θεσσαλονίκη οι κινηματογραφικές λέσχες μπορεί να είναι λίγες, αλλά με χαρά είδαμε ότι το Εργατικό Κέντρο Θεσσαλονίκης έχει δραστηριοποιηθεί εδώ και ένα χρόνο στην κατεύθυνση του κινηματογράφου. Το περίπτερο που είχε το Ε.Κ.Θ. στον εκθεσιακό χώρο του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης τράβηξε αμέσως το ενδιαφέρον μας. Το υλικό που είχαν να μας δώσουν μας γέμισε με χαρά, αλλά και μας προβλημάτισε. Μήπως το παράδειγμα του Εργατικού Κέντρου Θεσσαλονίκης πρέπει να είναι οδηγός και για άλλα Εργατικά Κέντρα στην Ελλάδα; Και πρώτη και καλύτερη η ίδια η ΓΣΣΕ;

Με ευκαιρία του εορτασμού της 1ης Μαΐου, το 1994, στα πλαίσια των εκδηλώσεων της Πρωτομαγιάς, οργανώθηκε η πρώτη προβολή θα μας πουν τα μέλη της κινηματογραφικής λέσχης. Η πρώτη εκδήλωση αναβλήθηκε, λόγω τεχνικών προβλημάτων, αλλά το πείσμα των διοργανωτών τους έσπρωξε να κάνουν προβολές για ένα μήνα πειραματικά, μια προβολή την εβδομάδα. Μετά το καλοκαίρι, το Σεπτέμβριο του 1994, άρχισε κανονικά πλέον η λειτουργία της κινηματογραφικής λέσχης. Οι προβολές γίνονται κάθε Τρίτη, ενώ μετά απ' την προβολή ακολουθεί συζήτηση με κάποιον που προλογίζει την ταινία. Οι ταινίες που προβάλονται είναι κατά κανόνα κοντά στη νεολαία, τα θέματά τους είναι νεολαιίστικα, είναι κλασικές ταινίες του κινηματογράφου, ταινίες που έχουν και πολιτικό χαρακτήρα. Έχει ξεκινήσει μια φιλόδοξη προσπάθεια που βοηγεί συμπαράστατες εκτός απ' το ΕΚΘ, τη Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, τον Οργανισμό Εργατικής Εστίας, το Υπουργείο Πολιτισμού και την Τράπεζα Μακεδονίας - Θράκης που χρηματοδοτούν και ενισχύουν αυτή τη δραστηριότητα.

Οι δραστηριότητες όμως της Λέσχης δεν μένουν στην εβδομαδιαία προβολή, αλλά εμπλουτίζονται με το Δεκάτημερο του Ελληνικού Κινηματογράφου, τις δυο τελευταίες εβδομάδες του Σεπτεμβρίου, κάτι που έχει γίνει πλέον θεσμός, όπως και ένα πενταήμερο, ένα θεματικό αφιέρωμα, που εντάσσεται στις εκδηλώσεις του ΕΚΘ. Υπάρχουν και τα αφιερώματα, όπως για τα 100 χρόνια του κινηματογράφου (σε συνεργασία με την Ταινιοθήκη της Ελλάδας), στον αντιρατσιστικό κινηματογράφο (εκτός Ευρώπης και Αμερικής), ξεχωριστά στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, στις ταινίες που έχουν συνδικαλιστική χροιά και στο Φεστιβάλ της Δράμας.

Πιστεύουμε ότι αυτή η προσπάθεια θα έχει μέλλον, γιατί τέτοιες διοργανώσεις τις έχει ανάγκη το ελληνικό κοινό, όπως και ελπίζουμε ότι άλλοι ανάλογοι φορείς θα τους μιμηθούν, έτσι ώστε ο Πολιτισμός να διαδοθεί με γρηγορότερος ρυθμούς σε όλη την ελληνική κοινωνία.



# ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΣΕ ΑΠΟΣΥΝΘΕΣΗ

**Τ**ο ΜΙΣΟΣ είναι η τελευταία ταινία του Ματιέ Κασοβίτς. Αλλά τι είναι κατά βάθος το ΜΙΣΟΣ; "Είναι η ιστορία ενός τύπου που πέφτει από ένα κτίριο 50 ορόφων. Περνώντας από κάθε όροφο, κατά τη διάρκεια της πτώσης του, ο τύπος δεν σταματά να επαναλαμβάνει: Μέχρι εδώ όλα πάνε καλά, μέχρι εδώ όλα πάνε καλά, μέχρι εδώ όλα πάνε καλά... Όλα αυτά για να πούμε ότι σημαντικό δεν είναι η πτώση, αλλά η προσγείωση". Κάπως έτσι ο Κασοβίτς θέλει την ταινία του. Μια κοινωνία που κάνει ό,τι αυτός ο τύπος. Αυτό είναι το θέμα του. Ένα θέμα που λίγο, μέχρι στιγμής έχει απασχολήσει τον παγκόσμιο κινηματογράφο - εξαιρείται βεβαίως ο στρατευμένος κινηματογράφος - και μέχρι τώρα δεν έχουμε δει ταινία που να λείει τα πράγματα με το όνομά τους και να κάνει και επιτυχία.

Θα μπορούσε κανείς να πει ότι το ΜΙΣΟΣ είναι μια ρεαλιστική ταινία, ίσως ότι ανήκει στον ποιητικό ρεαλισμό. Το σημαντικό είναι ότι κατάφερε να πει αυτό που θέλει χωρίς το παραμικρό παραστέταγμα κακτού, χωρίς να προσπαθήσει να κρύψει έστω και ένα στοιχείο της πραγματικής εικόνας, προσπαθώντας να βάλει το δάχτυλο στην πληγή, να μας δείξει ακόμη και αυτά που ορισμένοι θα ενοχλήσουν. "Το ΜΙΣΟΣ είναι μια ταινία ενάντια στους μπάτσους και θα ήθελα να γίνει κατανοητή με αυτό τον τρόπο", θα πει ο ίδιος ο σκηνοθέτης. Αλλά αυτό δεν είναι παρά η μισή αλήθεια. Ο Κασοβίτς κινηματογραφεί την ιστορία τριών τύπων που ζουν στο περιθώριο της κοινωνίας και αντιμετωγούνται την αδικία. Το μίσος τους φουντώνει όταν η αστυνομία τραυματίζει και συλλαμβάνει ένα φίλο τους κατά τη διάρκεια συγκρούσεων μαζί της. Όταν αυτός τελικά πεθαίνει το μίσος δίνει τη θέση του στη θέληση για εκδίκηση, του ενός από αυτούς, και διάφορα γεγονότα που θα συμβούν κατά τη διάρκεια αυτής της νύχτας θα τους πείσουν όλους για το αν θα πρέπει να εκδικηθούν ή όχι. Ο σκηνοθέτης τοποθετεί στην τριάδα των πρωταγωνιστών του ένα Άραβα, ένα μαύρο και ένα Εβραίο, αντιπροσωπεύει της μειονότητας που ζει στα περίχωρα του Παρισιού, απομονωμένη σε γκέτο, εύκολος στόχος της αστυνομίας. Άτομα στο περιθώριο της κοινωνίας, εκεί όπου σπρώχθηκαν να φτάσουν απ' την επίσημη πολιτική του κατεστημένου. Όμως ακόμα και εκεί θα ανακαλύψει με το φακό του μια ιεραρχική δομή που εξακολουθεί να καταπιέζει.

Ο Κασοβίτς θα μπει μέσα εκεί που ποτέ άλλοτε κινηματογραφικός φακός δεν έχει μπει, θα κινηματογραφήσει τη βία που υπάρχει στο περιθώριο των καταπιεσμένων, θα δείξει, δηλαδή, την διπλή καταπίεση απ' την οποία υποφέρουν όσοι δεν έχουν την ευκαιρία να είναι "αρχηγοί" δηλαδή επικεφαλής κάποιας ομάδας, θα δείξει ακόμα τις μυστικές σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα των αρχηγών περιθωριακών ομάδων και της αστυνομίας. Θα αφήσει να φανεί αυτό που πολύ καλά μερικοί ξέρουν: ότι η αστυνομία έχει τοποθετήσει χαφιέδες της σε όλες τις ομάδες του περιθωρίου, για να τις ελέγχει και να τις μανουβράρει όσο μπορεί καλύτερα και αποτελεσματικότερα. Δεν είναι λοιπόν ένα θέμα γαλλικό, δεν είναι το πρόβλημα που αντιμετωπίζουν οι νεαροί των προαστίων του Παρισιού μόνο, αλλά και το πρόβλημα όλων αυτών που αρνούνται τη λογική της επιβολής των απόψεων με τη βία - κάθε είδους βία - και γι' αυτό η ται-

νία του αποκατά μια παγκοσμιοότητα. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν ότι έκανε αισθήση στη Γαλλία, αλλά και όπου προβλήθηκε. Δεν είναι τυχαίο ότι μια ταινία που "φτύνει" το κατεστημένο επιλέχθηκε για το Φεστιβάλ Καννών, το 1995, και διανέμεται από το Canal+, το κανάλι που συνδιάζει την εμπορικότητα και την ποιότητα. Ο Κασοβίτς έκανε μια ταινία που πρέπει να προσεχθεί ιδιαίτερα και να διαβρωθεί για να χάσει τη δύναμή της και την ορμή της. Όμως ο θεατής που μπορεί να προβληματίζεται, που μπορεί να προσεχτεί να μηνύματα της ταινίας μετά τη θέασή της, πρέπει να ψηφίσει αυτά τα γεγονότα και με αφορμή αυτή την ταινία να κάνει μία βόλτα στον περίγυρό του για να ανακαλύψει τα θέματα του ΜΙΣΟΥΣ δίπλα του, στο "σπίτι" του.

Πράγματι οι μειονωτικές διακρίσεις τα τελευταία χρόνια ελοχεύουν σε όλες τις κοινωνίες. Όταν μιλάμε για μειονότητες δεν μας επιτρέπεται πλέον να μετρίνουμε μόνο στην αντίθεση μαύρος-λευκός, ούτε στην αντίθεση αναπτυγμένος - υποανάπτυκτος. Το πράγμα προχωρά και άλλο. Υπάρχουν οι θρησκευτικές μειονότητες, όπως και οι ιδεολογικές μειονότητες. Οι πρώτες δίνουν αφορμή για τοπικούς πολέμους που έχουν σχεδιαστεί πιο μυστικά, με την παρκομική λεπτομέρεια, από άλλα κέντρα αποφόσεων. Οι δεύτερες καταδυναστεύονται με τον πιο καταπιεστικό τρόπο: αποκλείονται από τις θέσεις που θα έπρεπε να κατέχουν, σύμφωνα με την αξία τους, γιατί κάνουν το σφάλμα να επιμένουν σε μια πολιτιστική πρόταση ή σε μια ιδεολογία που δεν είναι αυτή που θέλει να επιβάλλει η άρχουσα τάξη. Η καταπίεση αυτή είναι η χειρότερη γιατί δε φαίνεται δια γυμνού οφθαλμού, γιατί κρύβεται επιμελώς και από τους λεγόμενους "προοδευτικούς". Για όλους αυτούς μιλά το ΜΙΣΟΣ. Αλλά αυτό που κάνει τελικά την ταινία επαναστατική είναι ότι οπλίζει τελικά το χέρι του συζητήσιμου νέγρου για να σκοτώσει τον μπάτσο που μολύει πριν λίγο δολοφόνησε το φίλο του. "Μισώ να είναι υποχρεωμένοι να με παίρνουν στα σοβαρά χωρίς να κοιτάσουν να μπουν στην ουσία./Μισώ τους ανθρώπους που σταματάνε στις αυτόματες σκάλες και αφήνονται να τους παρασύρουν./Μισώ τους ανθρώπους που δεν απασχολούνται παρά με τα κρεμμύδια τους./Μισώ τους φοιτητές που παραπονιούνται για τους ριζοσπάστες./Μισώ τη δημαγωγία των προαστίων./Μισώ τα αντίδια όπως και την αμπελοφιλοσοφία./Μισώ τους ηλίθιους που θα σκεφθούν ότι το ΜΙΣΟΣ είναι μια ταινία ραπ./Μισώ αυτούς που θέλοντας να σχοληθούν με ένα σοβαρό θέμα μιλούν λυπητερα και ηθικολογούν./Μισώ τους μαλάκες που χτυπούν στον ώμο λέγοντας "υπέροχη η ταινία σου", μη καταλαβαίνοντας ούτε μια λέξη (ή μη έχοντας δει τίποτα)./Μισώ τους σωστούς πολιτικούς λόγους./Μισώ αυτούς που διαδηλώνουν ενάντια στο AIDS./Μισώ να λέω ΕΓΩ στην αρχή κάθε φράσης./Μισώ τους δημοσιογράφους που δεν θα επιστρέψουν παρά στην μπουρλολαία τους, γιατί είναι γελοίο./Μισώ να γράφω τις προθέσεις μου./ Και ωστόσο.../Είμαι λευκός. Δουλεύω και ζω στο Παρίσι./Δεν έχω χαμιά αυτιά να έχω μίσος./Τώρα φανταστείτε τι περνά από το κεφάλι ενός νέου της πόλης όταν ένας από τους φίλους του πέφτει από μια σφαίρα στο κεφάλι από ένα αστυνομικό". (Ματιέ Κασοβίτς).

## ΤΟ ΜΙΣΟΣ

(LA HAINE):

**Σκηνοθεσία:** Ματιέ Κασοβίτς

**Σενάριο:** Ματιέ Κασοβίτς

**Φωτογραφία:** Πιερ Εμ

**Μοντάζ:** Ματιέ Κασοβίτς,

Σκοτ Στήβενσον

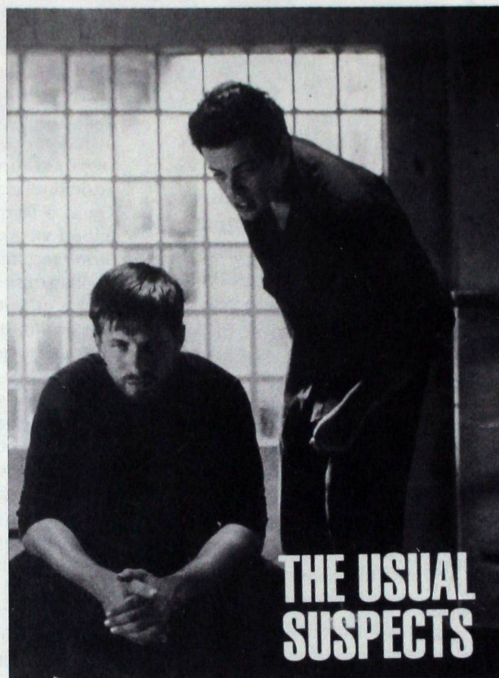
**Ερμηνείες:** Βενσάν Κασέλ, Υμπέρ Κουντέ, Σάιντ Ταχμουσί, Καρίμ Μπελχαντρά.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ



# η αισθητική του κακού

**Ο** Μπράιαν Σίνγκερ είναι ένας νέος Αμερικανός σκηνοθέτης με μόλις δύο μεγάλου μήκους ταινίες στο ενεργητικό του, τις PUBLIC ACCESS (1993) και τους ΣΥΝΗΘΕΙΣ ΥΠΟΠΤΟΥΣ (THE USUAL SUSPECTS, 1995). Οι ΣΥΝΗΘΕΙΣ ΥΠΟΠΤΟΙ είναι ένα ιδιόρρυθμο γκακ-στερικό θρίλερ με ήρωες πέντε κακοποιούς, μέλη της ίδιας εγκληματικής συμμορίας, οι οποίοι ανακατεύονται με το λαθρεμπόριο ναρκωτικών και σπέρνουν το θάνατο σε ένα απόκοσμο λιμάνι. Αρχηγός τους είναι ο Κάιζερ Σόσε, ένας άνθρωπος που κανένας δεν έχει δει ούτε γνωρίζει και που ίσως ταυτίζεται με τον ίδιο το Διάβολο. Θα ήταν μάλλον δύσκολο να περιγράψουμε με περισσότερα λόγια το σενάριο της ταινίας, ένα σενάριο που παρουσιάζει συνεχείς ανατροπές και που χαρακτηρίζεται κυρίως από τη σύγχυση των ορίων ανάμεσα στην αλήθεια και το ψέμα των όσων αφηγείται. Ο Σίνγκερ στήνει ένα αποπληστικά γοητευτικό κινηματογραφικό παιχνίδι, στο οποίο έχει αφομοιωθεί δημιουργικά η χιτοσκοπική παράδοση, η υποβλητική ατμόσφαιρα του φιλμ νουάρ και των b-movies της δεκαετίας του '40, καθώς και στοιχεία από νεώτερα γκακστερικά φιλμ και θρίλερ. Ο Σίνγκερ δεν αρκείται στο να κινηματογραφεί τον υπόκοσμο, τη βία και τη διαφθορά, αλλά πηγαίνει πιο μακριά αφού αναδεικνύει σε πραγματικό πρωταγωνιστή της ταινίας αυτόν που ο θεατής δε θα δει ποτέ, τον Κάιζερ Σόσε, την ίδια τη δύναμη του Κακού. Πρόκειται λοιπόν για μια ταινία που ξεπερνά τόσο το μαύρο καλαμπουράκι και το εστέτ μακελειό του Ταραντίνο, όσο και τις ψυχοπαθολογικές ακρότητες του Ντεμ (ΣΙΩΠΗ ΤΩΝ ΑΜΝΩΝ), αλλά ακόμη και τον ιδιόρρυθμο συνδυασμό θρησκευτικής ενόρασης και εγκληματικότητας του Σκορτσέζε. Στους ΣΥΝΗΘΕΙΣ ΥΠΟΠΤΟΥΣ δεν υπάρχουν θρησκευτικές ή ψυχοπαρανοϊκές αναφορές, και η διάθεση για καλαμπούρι παγώνει στα χείλια προτού κάνει καν την εμφάνισή της. Το ενδιαφέρον δεν εστιάζεται στις σκηνές βίας αλλά κάπου αλλού, στο εκτός πεδίου, πράγμα που προσδίδει στο φιλμ μια τελείως απρόσμενη αφαιρετικότητα ικανή να μεταδώσει στο θεατή μια αίσθηση μοναδική: την πνευματικότητα του Κακού (στη λέξη Κακό, έτσι όπως τη γράφουμε, το Κ κεφαλαίο αντιπροσωπεύει μία απρόσωπη δύναμη, όχι απαραιτήτα μεταφυσική αλλά σίγουρα υπερφυσική και καθόλου κοινωνιολογική). Ο τρόμος κρύβεται στους υπαινιγμούς ("Πιστεύω στο Θεό αλλά φοβάμαι τον Κάιζερ Σόσε", λέει ο Βέρμπαλ



## ΣΥΝΗΘΕΙΣ ΥΠΟΠΤΟΙ (THE USUAL SUSPECTS)

**Σκηνοθεσία:** Μπράιαν Σίνγκερ

**Ερμηνείες:** Στίβεν Μάλντριν, Γκαμπριέλ Μπαρν, Τσαζ Παλμντέρι, Κέβιν Πόλλακ, Κέβιν Σπέιτ, Πήτερ Ποστελθούιτ

Κιντ, ο συναρπαστικός σακάτης, το πρόσωπο του οποίου έχει κάτι από τη νοσηρότητα του Πέτερ Λόρε) και σέρνεται αργά μέσα στις εικόνες, ζώντας ηδονικά το κάθε πλάνο και διαβρώνοντας την ταινία σε σημείο που να μην έχει πλέον καμία σημασία τι είναι αλήθεια και τι ψέμα από όσα βλέπουμε. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Κάιζερ Σόσε είναι το εκτός πεδίου και ότι αποτελεί περισσότερο την αισθητική του Κακού παρά την ενσάρκωσή του.

Ο Σίνγκερ παίζει πολύ έξυπνα με τα κλισέ της γκακστερικής ταινίας, αυτού του αντάρτσκα "αντρίκου" είδους, εισάγοντας μέσα στο άνομο σύμπαν της το διφορούμενο του φύλου. Όσες φορές νομίζουμε ότι βλέπουμε τον Κάιζερ Σόσε (μόνο τη φριγούρα του, ποτέ το πρόσωπό του), βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μία λεπτή ανθρώπινη σιλουέτα με καπέλο ή μακριά μαλλιά, στους αντίποδες π.χ. του ογκώδους, άξεστου daddy του Reservoir Dogs. Δεν έχουμε όμως να κάνουμε με μία νύξη του είδους "ο διάβολος (ίσως) είναι γυναίκα", αλλά με ένα ακόμα έξυπνο τρικ ε-

πίτασης του τρόμου, ένα ακόμα μεγαλύτερο οπτικό βύθισμα στο Άγνωστο. Επιπλέον, ένας από τους γκάκστερ της συμμορίας είναι ξεκάθαρα... ομοφυλόφιλος (!), πράγμα που δεν τον κάνει λιγότερο "άντρα" ως προς την άσκηση της εγκληματικής του δραστηριότητας.

Το "θαύμα" του φινάλε (ο κουτσός εγκληματίας που περπατά, το κουτσό βήμα που "μεταμορφώνεται" σε κανονικό βήμα) εκτοξεύει στα ύψη τα ανασπάντητα ερωτήματα των θεατών: ο Κάιζερ Σόσε με τη σατανική του δύναμη γιάτρεψε τον ανάπηρο, ή ο Βέρμπαλ Κιντ, ο ανήμπορος, είναι στην πραγματικότητα ένας απατεώνας, ή πολύ χειρότερα ο ίδιος ο Κάιζερ Σόσε; Ο Σίνγκερ πλαισιώνει τις ανατροπές, τα διφορούμενα και το χρονικό μπέρδεμα της αφήγησης με μία σκηνοθετική δεξιότητα αντάξια του ευφηματικού σεναρίου της ταινίας. Όσο για τον Κάιζερ Σόσε, τον απόντα κεντρικό ήρωα της ταινίας του Σίνγκερ, αυτός αναδεικνύεται σε έναν Σαλβατόρε Τζουλιάνο του εμρικανικού υποκόσμου (ας θυμηθούμε ότι και στην ταινία του Ρόζι δεν βλέπουμε ποτέ το σικελό ληστή, είναι το πνεύμα του που που σφραγίζει το φιλμ και όχι η σωματική του παρουσία), μία από τις πιο απειλητικές φασματικές σκιές που κατοίκησαν ποτέ το ζοφερό κόσμο του κινηματογραφικού εγκλήματος.

ΕΛΕΝΗ ΜΑΡΑ



## Η πόλη των χαμένων παιδιών

**Η** δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του σκηνοθετικού **Η** δίδυμου Μαρκ Καρό και Ζαν - Πιερ Ζενέ έρχεται να επιβεβαιώσει την ελλειδοφόρα ανοδική πορεία του σύγχρονου γαλλικού κινηματογράφου. Τέσσερα χρόνια μετά το μακάβριο "Delicatessen" τους, οι δύο δημιουργοί συνεχίζουν να εικονογραφούν με δεξιοτεχνία εφιαλτικές ονειροπολήσεις μ' ένα διακριτικό μαύρο χιούμορ, προσφέροντας αφηγηματικά στρώτες ταινίες χωρίς κορυφώσεις όπου στο ενδιαφέρον τους επικεντρώνεται στην ευρηματική φορμαλιστική τους διάσταση. Η αρχική θητεία των κινηματογραφιστών στους κόλπους του πειραματικού σινεμά είναι ένα σημάδι προδιαγραφής των κατοπινών καλλιτεχνικών τους ανησυχιών που τόσο εύστοχα κατάφεραν να συνδυάσουν με τους περιορισμούς του εμπορικού κινηματογράφου.

Διαθέτοντας ένα καταξιωμένο επιτελείο συνεργατών (ο Ζαν-Πωλ Γκωτιέ στα κοστούμια, ο Άντζελο Μπανταλμέντι στη μουσική σύνθεση, ένα δίδελο καστ τερατόμορφων και ταλαντούχων ηθοποιών) αλλά και την τεχνική υποστήριξη των πιο προηγμένων ειδικών εφεύρε, οι Καρό και Ζενέ καταπιάνονται με μια απλή ιστορία αποδίδοντάς την μ' ένα τρόπο που, παρά τις αντιρρήσεις ορισμένων κριτικών, είναι περισσότερο κατάλληλος να μας κάνει να εκπλαγούμε από εκείνο των ταινιών του Τέρυ Γίλιαμ (Μπραζίλ, Ο βαρώνος Μυνχάουζεν, κλπ.). Ένας παρανοϊκός επιστήμονας, αφού δημιουργήσει μία δική του ανθρωπίνη φυλή την οποία θα υποβάλει στην υπηρεσία του ατελειητικών σχεδίων του κρατώντας την απομονωμένη στα μέσα του πελάγους, θα αρχίσει να υποκινεί απαγωγές νηπίων προκειμένου να αιχμαλωτίσει τα τρυφερά παιδικά τους όνειρα. Ένας γίγαντας όμως, αφού γνωρίσει πολλές περιπέτειες, θα καταρθώσει να καταφτάσει σ' αυτό το μυστικό κρησφύγετο για να απελευθερώσει τον μικρό αδελφό και την παρέα του.

Πρόκειται για ένα παραμύθι για ενήλικες, όπου οι πολυάριθμες αναφορές σε θέματα της φανταστικής λογοτεχνίας (π.χ. Περώ Βερν) ή στην υπερρεαλιστική ζωγραφική (Ντε Κίρικο, Μαγκρίτ) καθιστούν το περιεχόμενο του φαντασμαγορικού πολυσύνθετο. Είναι επίσης εντυπωσιακός ο τρόπος με τον οποίο χειρίζονται οι δημιουργοί την ιστορία τους χωρίς δραματικές εξάρσεις, αποφεύγοντας τις γοργές ακολουθίες των πλάνων οι οποίες θα καταφέρνανε να φορτίσουν συναισθηματικά τους θεατές, θα ήταν όμως ουσιαστικά αταίριαστες με την παραμυθένια υφή της ταινίας.

"Η πόλη των χαμένων παιδιών" έμεινε μόνο μία βδομάδα στις αθηναϊκές αίθουσες, προσελκύοντας το ενδιαφέρον ενός μικρού κοινού. Κι όμως η ομορφιά της έγκειται στο ότι μπορεί να συγκινήσει όλους τους ανθρώπους (από τον πιο απαιτητικό διανοούμενο μέχρι τον πιο απαιδευτο θεατή). Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι Καρό και Ζενέ θελήσανε να προσαρμόσουν την προσωπική τους γραφή σε εμπορικές προσποτικές αντίστοιχες μ' αυτές του αμερικάνικου κινηματογράφου.

Μήπως θα' πρεπε οι έλληνες διανομείς να αρχίσουν να επενδύουν περισσότερα χρήματα στη διαφήμιση των ευρωπαϊκών ταινιών;

**ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ**

## Η Μαυρομάτα

Το φιλμ **Η ΜΑΥΡΟΜΑΤΑ** είναι ένα ντοκιμαντέρ που μπορεί άνετα να αναρωτηθεί κανείς το λόγο ύπαρξής του. Την ωφελιμότητά του πριν γίνει ταινία, το προκατασκευαστικό του στάδιο. Την αναγκαιότητα προβολής του. Και τούτα με την έννοια της κινηματογραφικής του καριέρας, και όχι της τηλεοπτικής. Καταρχήν αξεκαθαρίσω κάτι: γνωρίζω το γεγονός ότι η εν λόγω ταινία κόπηκε από την προκριματική επιτροπή (δεν μπόρεσα να μάθω την ακριβή αιτία που οδήγησε σε αυτή την απόφαση). Μάλιστα η προβολή της δε στάθηκε άξια υποστήριξης ούτε στο πληροφοριακό τμήμα. Ωστόσο, προβλήθηκε σε ακατάλληλη ώρα (μεσημέρι) και ακατάλληλη μέρα στον κινηματογράφο Έσπερο. Αγνοώ βέβαια τις συνθήκες παραγωγής, τον τρόπο γυρισμάτων και γενικότερα το σύνολο του κατασκευαστικού τομέα αυτού του δοκιμίου. Επομένως η κρίση μου καλό είναι να συνεξετάζεται από αυτή την άγνοια την οποία και θεωρώ μείζονος σημασίας στον κλάδο του μη αφηγηματικού κινηματογράφου και ειδικότερα στην ευαισθησία του ελληνικού ντοκιμαντέρ.

Η εικόνα του Δημήτρη Σπύρου ενώ είναι δοσμένη με έναν απεγάδιαστο τρόπο στη σύνθεσή της, στη συνέχεια χάνει την αρχική της ορμή. Μοιάζει αδόμητη, δόκιμη, πολυφωτισμένη. Γίνεται αποδυναμωμένη, κάποιες φορές αποσαρκομένη και ως φυσικό αγγίζει την τηλεοπτική αισθητική. Συμπεριέεται με το θέμα (η παραγωγικότητα της ελληνικής στατιάδας στην ελληνική γη, της σπάνιας "μαυρομάτας") κι αντί να το ανατίνάζει, να το αναζωογονεί, να το αφήνει μόνο στα θέματα. Δεν έχουν την απαιτούμενη δραματολογική δύναμη οι διάσπαρτοι μονόλογοι: είναι παγωμένοι, προτιμούν να μιλούν για την ιστορικότητα αυτού του πολύτιμου καρπού, για την επιθανάτια τελετή που του έστησαν άδικα. Κι έτσι ξαφνικά έχουμε μονίμως ένα αρκετά εύκολο - και μάλλον ανοργάνωτο - μονοπλάνο (ένα φυτό, μια αγνή έκταση, ένα θαυμάσιο ηλιοβασίλεμα) και έναν εναλλασσόμενο αφηγητή που αδυνατεί να παρακολουθήσει την εικόνα, δεν δένει το λόγο του μαζί της. Όχι γιατί το κάδρο τρέχει, αλλά απεναντίας γιατί κρίνεται στατικό δίνοντας συχνά την εντύπωση της επανάληψης. Εντάξει, το να νοσταλγείς τον τόπο σου ή το πολύπλοκο επάγγελμά σου είναι σεβαστό, όπως σεβαστό νοείται και το κατάντημα της ελληνικής στατιάδας που έπεσε στα χέρια απρόσωπων και εκβιομηχανισμένων συνεταιρισμών, αλλά μόνα τους, αυτόνομα αυτά τα δυο μπορούν να σηκώσουν το βάρος ενός μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ; Νομίζω ότι πρόκειται για μια θεματική επιλογή που χρειάζεται τεράστιες βοήθειες για τη διεκπεραίωσή της. Και η παραγωγή στέρησε αυτή τη δυνατότητα στον Σπύρου. Τον πέταξε πολύ μακριά. Τουλάχιστον αρκετά μακριά από τις αναμφίβολες ικανότητες της προγενέστερης δουλειάς του ("ο ψύλλος").

Το ντοκιμαντέρ σήμερα ψάχνεται έντονα και το βασικότερο σκέλος αυτής της κίνησης είναι η παραγωγή. Φυσικά για τα κινηματογραφικά δεδομένα. Δε μιλάω για το ντοκιμαντέρ της ανακάλυψης, το ντοκιμαντέρ της παραγγελίας, το ντοκιμαντέρ της σειράς. Μιλάω για την καθαρή δράση του πνεύματος, για το λεγόμενο δημιουργικό ντοκιμαντέρ. Αυτού του είδους ο κινηματογράφος δε χρηματοδοτείται. Δεν εννοείται χρηστικός διότι δεν είναι καταναλωτικός. Στη μικρή οδόν δε συμβαίνει αυτό. Εκεί η σκηνοθετική εργασία πριν δημιουργηθεί, πριν υλοποιηθεί η αρχική ιδέα, προγραμματίζεται. Έχει ομαλό έδαφος. Ξέρει γιατί φτιάχνεται. Δε μπορείς να το κοιτάξεις με καθαρό μάτι γιατί δεν κατασκευάζεται με καθαρά κινηματογραφικό τρόπο. Κι επομένως η θέαση γίνεται απαιτητική. Αυτό αδίκησε τον Σπύρου κι όχι η προκριματική επιτροπή. Στο κάτω-κάτω η τελευταία έκανε τη δουλειά της, καλώς ή κακώς, όπως κι ο Σπύρου τη δική του δουλειά. Οι άνθρωποι όμως αλήθεια που πίστεψαν σ' αυτόν τι δουλειά έκαναν;

**ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ**

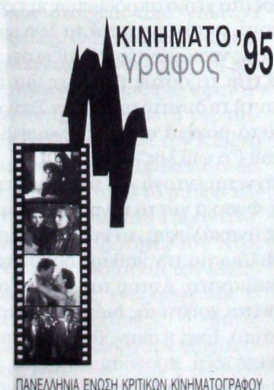
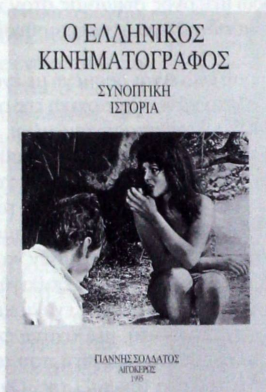
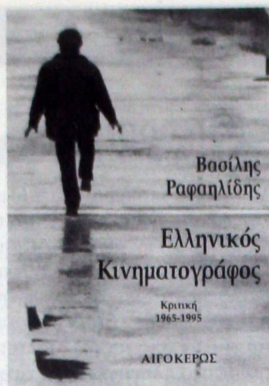
### ΜΑΥΡΟΜΑΤΑ

**Σκηνοθεσία:** Δημήτρης Σπύρου

**Σενάριο:** Δημήτρης Σπύρου

**Παραγωγή:** Χρήστος Κωνσταντόπουλος





## "Ελληνικός Κινηματογράφος", Βασίλης Ραφαηλίδης, εκδ. Αιγόκερως, σ. 302, Αθήνα 1995.

Το 1965 ο Βασίλης Ραφαηλίδης δημοσίευσε την πρώτη κριτική του στη "Δημοκρατική Αλλαγή". Τριάντα χρόνια έχουν περάσει και ο τότε κριτικός εστιάζει τώρα το ενδιαφέρον του στην πολιτική. Αλλά όμως, ο συγγραφέας - κριτικός το ξέρει καλύτερα, ο κινηματογράφος και η πολιτική έχουν τόσο στενές σχέσεις που, μερικές φορές, δεν ξεχωρίζουν. Έτσι ο δημοσιογράφος Ραφαηλίδης γράφει, τώρα περισσότερο για πολιτική, παρά για τον κινηματογράφο, μιλάει περισσότερο για πολιτική, παρά για τον κινηματογράφο. Μήπως, όμως μιλάει ή γράφει για την πολιτική με κινηματογραφικό τρόπο; Μήπως εντάσσει στον πολιτικό του λόγο την ιστορία, την τέχνη, τον κινηματογράφο; Αναμφίβολα ναι! Ο Βασίλης Ραφαηλίδης με αυτό το βιβλίο δίνει δείγματα γραφής. Η κριτική του στοχεύει ψηλά, ψάχνει να βρει την κοινωνικο-πολιτική προέκταση του κινηματογράφου και πολλές φορές το καταφέρνει. Παράλληλα όμως, είναι μία πρόκληση: μπορεί κανείς να κρίνει το ήθος και το ύφος των σύγχρονων κριτικών, όπως και τις γνώσεις τους, σχετικά με τους παλιότερους συναδέλφους τους και να βγάλει ορισμένα συμπεράσματα.

## "Ελληνικός κινηματογράφος, συνοπτική ιστορία", Γιάννης Σολδάτος, εκδ. Αιγόκερως, σ. 159, Αθήνα 1995.

Ο Γιάννης Σολδάτος είναι ουσιαστικά ο μόνος που έχει γράψει την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Μια ιστορία στην οποία συνεχώς προστίθενται σελίδες, υλικό. Με το βιβλίο αυτό προσπαθεί μέσα σε λίγες σελίδες να καλύψει την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, έτσι ώστε να είναι εύρηστο για τον αναγνώστη, να δίνει μια γενική εικόνα, που να μην απέχει πολύ απ' την ακριβή, να μπορεί να το χρησιμοποιήσει ακόμη και αυτός που δεν θέλει να ασχοληθεί τόσο λεπτομερώς με τον κινηματογράφο. Τις αναφορές στον κινηματογράφο πλαισιώνουν κοινωνικο-πολιτικές αναφορές που προσδιορίζουν την εξέλιξη του κινηματογράφου και δικαιολογούν, ως ένα βαθμό, τα κινηματογραφικά δρώμενα. Ο Γιάννης Σολδάτος με το γλαφυρό του ύφος, γνώσιμο και απ' τα άλλα βιβλία του, σκλαβώνει τον αναγνώστη και του κρατά το ενδιαφέρον "ζωηρό" μέχρι το τέλος. Καλωσορίζουμε το βιβλίο αυτό, αναμένοντας παράλληλα τον έβδομο τόμο της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου.

## "Κινηματογράφος '95", έκδοση της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου, σ. 334, Αθήνα 1995.

Η φετινή τρίτη έκδοση του ετήσιου οδηγού για τον κινηματογράφο, την τηλεόραση, το βίντεο, το (κινηματογραφικό) βιβλίο και την (κινηματογραφική) μουσική, μαζί με κριτικές παρουσιάσεις σημαντικών φεστιβαλικών εκδηλώσεων της χρονιάς που πέρασε, συμπύκνει μ' ένα πανηγυρικό γεγονός: τα εκατό χρόνια από τη γέννηση του κινηματογράφου - ορθότερα, τα εκατό χρόνια από την πρώτη κινηματογραφική προβολή, την οποία πραγματοποίησαν οι αδελφοί Ουρίστι και Λουί Λυμιέρ στις 28 Δεκεμβρίου του 1895. Την ημερομηνία εκείνη, ο κινηματογράφος έκανε δημόσια γνωστή την παρουσία του και ήρθε σε πρώτη επαφή με το κοινό και έκτοτε, επί έναν ολόκληρο αιώνα, συνέχισε να "βελτιώνει" αυτή την επαφή, προσθέτοντας ήχο, φωνή και μουσική στις ασπρόμαυρες αρχικά εικόνες του, χαρίζοντάς τους τα παραστατικά χρώματα της πραγματικότητας, κάνοντάς τες μεγαλύτερες, συμπληρώνοντάς τες με τη ζωντάνια του στερεοσκοπικού ήχου και επεκτείνοντάς τες στη φανταστική περιοχή της εικονικής πραγματικότητας (για να μην μιμούμαστε τα πιο ουσιαστικά από τα τεχνικά επιτεύγματα που πραγματοποιήθηκαν στα εκατό αυτά χρόνια). Ο οδηγός που κρατάτε στα χέρια σας και φέρει τον τίτλο Κινηματογράφος '95, επειδή ακριβώς ο κινηματογράφος είναι ο "γεννητορας" όλων των άλλων, καλύπτει τα τρία βασικά αυτά μέσα, ως προς την ελληνική πραγματικότητα κυρίως. Ο αναγνώστης που είναι εξοικειωμένος με τη μορφή και τη δομή αυτού του βιβλίου, θα παρατηρήσει ότι η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου ακολουθεί χωρίς παρεκκλίσεις το δρόμο που χάραξε πριν από δύο χρόνια, με στόχο την κάλυψη ενός εκδοτικού κενού σε βιβλία αναφοράς γύρω από τον κινηματογράφο. Αυτή η πορεία συνεχίζεται και φέτος, μέσα από τα εννέα τμήματα του οδηγού.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ



## ΜΟΝΙΜΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Ανδρώνης Διονύσης  
Βάκρος Γεράσιμος  
Βερέττας Μάριος  
Κατηφόρη Ελένη  
Κολοβός Νίκος  
Κοντόπουλος Φώτης  
Κοσκινιώτου Βασιλική  
Κουρεμένος Νίκος  
Κροκίδας Αριστοτέλης  
Κωνσταντινίδης Κώστας  
Μαλλίδου Ζέτα  
Μάρα Ελένη  
Μπελέση Στέλλα  
Μπλάθρας Κώστας  
Ξηρού Έφη  
Σολδάτος Γιάννης  
Σούμας Θεόδωρος  
Τριανταφύλλου Σώτη

## ΣΗΜΕΙΑ ΔΙΑΚΙΝΗΣΗΣ

Βιβλ. Εστία Σόλωνος 60  
Βιβλ. Παραπέντε Ιπποκράτους 52  
Βιβλ. Βαβέλ Γεναδίου 5  
Βιβλ. Πρωτοπορεία Γραβιάς 3-5  
Βιβλ. Σόλαρις Μπότταση 6  
Βιβλ. Δωδώνη Ασκληπτιού 1  
Βιβλ. Παπαδήμας Ιπποκράτους 8  
Βιβλ. Θεμέλιο Σόλωνος 84

Κινηματογράφοι:

Αλφαβιλ, Στούντιο

Άστυ, Δαναός

Περίπτερα:

Πλ. Κάνιγγος, Πλ. Εξαρχείων

Ακαδημίας, Ομόνοια

Παλαιά Τεύχη:

Βιβλιοπωλείο Παραπέντε Ιπποκρά-  
τους 52 ή στο περιοδικό  
Τηλ. 9012987

# Αριστερά!

εφημερίδα στην υπηρεσία  
της λαϊκής αντίστασης

κυκλοφορεί  
1η Φεβρουαρίου  
και κάθε πρώτη  
του μηνός



ανοιχτά και το μεσημέρι



Συντάκτης: Γεώργιος Νίκας

Θεμιστοκλέους & Μεθώνης - Εξάρχεια

☎ 36.41 848

# Θέσεις

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ - ΚΡΙΤΙΚΗ  
ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΠΛΑΗΣ ΤΩΝ ΤΑΞΕΩΝ

Συγκυρία και Ιστορία

**Editorial:** Αλλαγή πολιτικού σκηνικού;

**Ηλίας Ιωακείμογλου:** Οικονομική συγκυρία: Η εξέλιξη των βασικών μεγεθών.

**Γιάννης Μηλιός και Δημήτρης Σιφαράς:** Η διαμόρφωση της «βλάχικης» αστικής τάξης και η ενσωμάτωσή της στον ελληνικό αστισμό.

**Δημήτρης Μπελαντής:** Η «μαχητικότητα» της Ελληνικής Δημοκρατίας. Ο κρατικός λόγος για τον «εσωτερικό εχθρό» στη Μεταπολίτευση (Μέρος Β').

**Δημήτρης Σιφαράς:** Η ελληνική εθνικιστική ιδεολογία στο Μεσοπόλεμο: Όψεις διαμόρφωσης της εθνικής θεωρίας (Μέρος Β').

**Wayne Hall:** Η ευμεταβλητότητα των αντιπυρηνικών κινημάτων.

**Jacques Rancière:** Η έννοια της κριτικής και η κριτική της πολιτικής οικονομίας από τα «Χειρόγραφα του 1844» στο «Κεφάλαιο» (Μέρος Γ').

**Σταύρος Μανρονδέας:** Οικονομικές πολιτικές στην Αργεντινή μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Αλφαβητικό - Θεματικό Ευρετήριο 1994

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ - ΜΑΡΤΙΟΣ 1996 54



# ΚΑΡΕΛΙΑΣ KARELIA KARELIA

## Virginia Blend

500  
8 pk.



SPOT THOMPSON

Το Υπουργείο Υγείας προειδοποιεί:

ΤΟ ΚΑΠΝΙΣΜΑ ΒΛΑΠΤΕΙ ΣΟΒΑΡΑ ΤΗΝ ΥΓΕΙΑ