

αντι ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου

Αρθ. φύλλου 1
Σεπτ. - Νοεμ. 1992

Τιμή: 400 δρχ.



Γκούρα 152
185 46 Πειραιάς
Τηλ. 90 12 987
46 33 581

Αφιέρωμα

ΤΑ ΘΕΡΙΝΑ ΣΙΝΕΜΑ
ΣΕ ΚΡΙΣΗ

Συνεντεύξεις

- Νατάσσα Πανδή
(Σινέ Ταράτσα)
- Αχιλλέα Σίμο
(Σινεμα
ο Παράδεισος)

Αφιέρωμα

ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ
ΤΟΥ ΙΤΑΛΙΚΟΥ
ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΥ
ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

- Ιταλικός Νεορεαλιστικός
Κινηματογράφος
- Αγωνιστικός Κινηματογράφος
- Τότε... στην Ιταλία
- Μετά ...στην Ελλάδα

Συνέντευξη

ΚΩΣΤΑΣ ΦΕΡΡΗΣ:

Η Γενιά μου
γέννησε δολοφόνους

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σημείωμα της Σύνταξης σελ.1

Κλώντ Αζιζά: Τα φαντάσματα του Ψυχρού Πολέμου στο σινεμά σελ.2

Συνέντευξη του Κώστα Φέρρη: Η γενιά μου γέννησε δολοφόνους σελ.4

Αφιέρωμα: Επιδράσεις του Ιταλικού Νεορεαλισμού στην Ελλάδα σελ.7

Αποστολής Χατζηπαρασκευαΐδης: Ιταλικός Νεορεαλιστικός Κινηματογράφος σελ.8

Γιάννης Φραγκούλης: Τότε...στην Ιταλία σελ.12

Σίμος Ιωσηφίδης: Ο αγωνιστικός κινηματογράφος σελ.14

Γιάννης Φραγκούλης: Μετά...στην Ελλάδα σελ.17

Αποστολής Χατζηπαρασκευαΐδης: Το θλιβερό ξεπούλημα της D.E.F.A. σελ.21

Σίμος Ιωσηφίδης: Οι κρίσεις στις Εθνικές Κινηματογραφίες σελ.20

Αφιέρωμα: Τα θερινά σινεμά σε κρίση σελ.23

Συνέντευξη της Νατάσσας Πανδή: Ταράτσες σελ.24

Συνέντευξη του Αχιλλέα Σίμου: Ο Παράδεισος... δεν μπορεί να περιμένει σελ.26

Γιώργος Ανδριόπουλος: Το αίμα και η διαχρονική του αξία σελ.29

Ο αντι-KINHMATOΓΡΑΦΟΣ είναι τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου. Διευθύνεται από συντακτική επιτροπή: Ανδριόπουλος Γιώργος, Ιωσηφίδης Σίμος, Φραγκούλης Γιάννης, Χατζηπαρασκευαΐδης Αποστολής. Υπεύθυνος σύμφωνα με τον νόμο: Φραγκούλης Γιάννης. Υπεύθυνος Διαφημίσεων: Ιωσηφίδης Σίμος. Υπεύθυνος Δημοσιεύσεων: Φραγκούλης Γιάννης. Υπεύθυνος Καλλιτεχνικού-Σκίτσα: Ανδριόπουλος Γιώργος. Υπεύθυνος Διακίνησης Χατζηπαρασκευαΐδης Αποστολής. Νομικός Σύμβουλος: Καρκαλιάς Γιάννης τηλ.3605437. Εποπτεία: Μαρκόπουλος Αντώνης. Εκτύπωση: Οι απόψεις και οι γνώμες ενυπόγραφων άρθρων βαρύνουν τους συγγραφείς και σε καμιά περίπτωση το περιοδικό. "anti-KINHMATOΓΡΑΦΟΣ" Τρίμηνη Έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου, τόμος 152, Πειραιάς, Τ.Κ. 185 46, τηλ.4633581, 9012987. "anti-KINHMATOΓΡΑΦΟΣ" Edited four times a year. Gura 152, Pireas, 185 46 tel.01-4633581, 9012987, GREECE. "anti-KINHMATOΓΡΑΦΟΣ" Edition Trimestrielle pour le Cinema, Gura 152, Piree, 185 46 tel.01-4633581, 9012987, GREECE. Τιμή τεύχους 400 δρχ. Ετήσια συνδρομή Εσωτερικού: 1500 δρχ., φοιτητές 1000 δρχ., Δημόσιο-Οργανισμοί 1000 δρχ. Ετήσια συνδρομή Εξωτερικού (αεροπορικά): Κύπρος: 10 \$ U.S.A. Ευρώπη: 15\$ U.S.A., Άλλες χώρες: 20\$ U.S.A. Συνεργασίες χόμαστε από κάθε ενδιαφερόμενο. Τα άρθρα πρέπει να είναι ενυπόγραφα και να έχουν διεύθυνση και τηλέφωνο του αρθρογράφου. Ειδήματα και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε περίπτωση. Απαγορεύεται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρθρων χωρίς την άφωρα στις πηγές. Μηνύσεις και απειλές δεν αποδεχόμαστε...

ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

Δοσμένης της ανυπαρξίας εξειδικευμένου περιοδικού θεώρησης του κινηματογράφου στον Ελλαδικό χώρο (εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων), ενώσαμε τις προσπάθειές μας -στα πλαίσια της συντακτικής επιτροπής- προκειμένου να παρέμβουμε ουσιαστικά στον ευαίσθητο χώρο της κινηματογραφικής θεώρησης-κριτικής του κινηματογράφου.

Συμφωνήσαμε ότι η απόπειρά μας αυτή θα είναι μακράς πνοής με κύριο χαρακτηριστικό της την ευρύτητα των απόψεων, που θα φιλοξενούνται στις στήλες του περιοδικού. Στόχος μας το περιοδικό να λειτουργήσει ως πόλος έλξης κάθε κινηματογραφόφιλου (ερασιτέχνη ή μη) σε μια διαδικασία έναρξης ενός ανοιχτού δίχως προκαταλήψεις διαλόγου για τα προβλήματα και τις προοπτικές της Έβδομης Τέχνης παγκόσμια αλλά και στην χώρα μας.

Μόνη φιλοδοξία μας: η μετατροπή του περιοδικού σε εργαστήριο ιδεών - ζύμωσης απόψεων που θα αφορούν ολόκληρο το φάσμα θεώρησης του κινηματογράφου (ιστορία, αισθητική, τεχνική, κοινωνιολογία κ.λ.π.).

Αναφορικά με το πρόθεμα "αντί", απλά υποδηλώνει την αντίθεσή μας στο κυρίαρχο κινηματογραφικό χολλυγουντιανό πρότυπο και την αντίστοιχη επιφανειακή ψευτο - κριτική.

Θεωρείται δοσμένη η αντίθεσή μας στην υπερπαραγωγή κινηματογραφικών σκουπιδιών, ενώ το ίδιο ισχύει και για τις ελιτίστικες, εσωστρεφείς παραγωγές ορισμένων "δημιουργών".

Με την έκδοση του περιοδικού ανοίγουμε μέτωπο αντίστασης στον αμερικάνικο πολιτισμικό ιμπεριαλισμό και υποστηρίζουμε ανεπιφύλακτα τον πολλά υποσχόμενο Ευρωπαϊκό κινηματογράφο καθώς και την ενίσχυση του ποιοτικού Ελληνικού Κινηματογράφου. Επίσης θεωρούμε αναγκαία τόσο την υπέρβαση του λαϊκισμού όσο και του ελιτισμού, προκειμένου να ανοίξει ο δρόμος σε έναν κινηματογράφο λαϊκό και ποιοτικό συνάμα.

Δεν κρατάμε για το εαυτό μας την ταμπέλα της "αυθεντίας" και του "ειδήμονα", αλλά απευθυνόμαστε άμεσα στους αναγνώστες, των οποίων την κρίση και ενεργητική συμμετοχή θεωρούμε απαραίτητη.

Οι παραπάνω βασικές θέσεις συναποτελούν τον άξονα γύρω από τον οποίο θα κινηθούμε θεματολογικά και στα επόμενα τεύχη. Ραντεβού το Δεκέμβριο.

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Τα φαντάσματα του ψυχρού πολέμου στο σινεμά

Ο Κλώντ Αζιζά, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο PARIS III, Νέα Σορβόνη, προσπαθεί μέσα από τις ψυχρο-πολεμικές ταινίες, να μας δείξει μ'ένα ευχάριστο αφηγηματικό τρόπο από τη μια το παράλογο της διαμάχης Ανατολικού-Δυτικού μπλοκ, απ'την άλλη το απάνθρωπο αυτών των ταινιών. Η φιλμογραφία είναι μεγάλη και δεν μπορεί κανείς να την εξαντλήσει σ'ένα άρθρο, μπορεί όμως να βγάλει ορισμένα συμπεράσματα ή να απαντήσει σ'ορισμένα ερωτήματα, όπως αυτό: η φαντασία του σεναρίου αυτών των έργων ξεπέρασε την πραγματικότητα;

Ο ψυχρός-πόλεμος που ρύθμιζε τη ζωή τόσων εκατομμυρίων ανθρώπων δεν θα είναι από εδώ και πέρα παρά ένα σημείο της ιστορίας;

Τα πράγματα ήταν στην πραγματικότητα πιο περίπλοκα, τουλάχιστον στα φιλμ που αφιερώθηκαν σ'αυτόν στην Δύση, όπως επίσης στην Σοβιετική Ενωση. Το δεύτερο Διεθνές Φεστιβάλ ιστορικών φιλμς του Pessac, που έγινε απ'τις 23 έως τις 27 Οκτωβρίου 1991, ήταν αφιερωμένο σ'αυτή την κινηματογραφική παραγωγή. Και αυτός που πιστεύει ότι η αντικομμουνιστική υστερία της δεκαετίας του '50 είναι καλό να μπει στο χρονοντούλαπο θα έκανε καλά να συγκρίνει ένα απλό φιλμ, όπως το *INVASION U.S.A.* Άλφρεντ Γκρην, το 1952, με τα τελευταία υβρίδια της πολιτικής-επιστημονικής φαντασίας, όπως Η *ΚΟΚΚΙΝΗ ΑΥΓΗ* του Τζων Φ. Μίλιους, το 1984, που περιγράφει, και αυτός επίσης, μια εισβολή "κόκκινη" στην Αμερική. Έτσι λοιπόν εάν υπάρχει πρόοδος στον φανταστικό κινηματογράφο, κάτω από το τυχαίο της διεθνούς πολιτικής, ο αμερικάνικος κινηματογράφος είναι έντονα σηματοδομένος, εξαιτίας του Μακαρθισμού, από τον φόβο του "άλλου", απ'την ύπουλη απειλή που φανερώνει. Πως να ξεχωρίσουμε, απλοί άνθρωποι σαν εσάς και εμένα, το κόκκινο αν είναι πλήρως ενσωματωμένο στην αμερικάνικη κοινωνία, ή μια οικογένεια αμαθής

πιο κίνδυνο διατρέχει; Ότι τα φιλμ γι'αυτόν τον εσωτερικό εχθρό, αυτό το τέρας το ύπουλο και πολύμορφο! Μια μόνο λύση: να διασκορπισθούμε ανάμεσά τους, όπως ο ήρωας του *ΕΓΓΙΝΑ ΚΟΜΜΟΥΝΙΣΤΗΣ ΓΙΑ ΤΟ F.B.I.*, Γκόρντον Ντάγκλας, 1951...

Είναι σε λίγο ο καιρός των λιποτακτών: γοητευμένοι απ'τον δυτικό τρόπο ζωής, όπως ο ήρωας του *ΣΙΔΗΡΟΥΝ ΠΑΡΑΠΕΤΑΣΜΑΤΟΣ*, Ουίλιαμ Βέλμαν, 1948, άνθρωποι του τσίρκου αρνούνται να στρατευθούν σε μια προπαγάνδα για το Ανατολικό μπλοκ και που τείνουν να πηδήξουν στην αμερικάνικη ζώνη κατοχής στην Γερμανία, Ο *ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΣΤΟ ΤΕΝΤΩΜΕΝΟ ΣΧΟΙΝΙ*, Ηλίας Καζάν, 1952, ερωτευμένοι που αφήνουν τις επίσημες ιδεολογίες, όπως το ζεύγος της *ΕΠΕΜΒΑΣΙΣ*, Άντονι Ασκονίθ, 1954 ή αυτό, με τον ευτράπελο τρόπο, της *ΩΡΑΙΑΣ ΤΗΣ ΜΟΣΧΑΣ*, Ρούμπεν Μαμουλιάν, 1957 ή ακόμη οι δισεκατομμυριούχοι του *ΟΙ ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΙ ΔΙΑΣΚΕΔΑΖΟΥΝ*, ένα φιλμ του Ζοζέφ φον Στέρνμπεργκ, 1957, που αργότερα το αρνήθηκε.

Αλλά πέρα απ'τις επιθυμίες να περάσουν στο Δυτικό στρατόπεδο, το μέρος το πιο ωραίο έγινε από τους ανθρώπους της νύχτας, αυτούς τους κατασκόπους που ο Γάλλος Ενρί-Ζωρζ Κλουζότ περιέγραψε μ'ένα αφηρημένο τρόπο σ'ένα φιλμ που πολλούς εξέπληξε, *ΟΙ ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΙ*, το 1957. Οι κατασκόποι είναι οι βεντέτες του κινηματογράφου από το '50 έως το '70.

Είναι ο μαϊντανός στην σάλτσα, είναι πανταχού παρόντες. Για να πιάσουν έναν επιστήμονα απαγάγοντας το γιό του στην *ΣΦΗΚΟΦΩΛΙΑ* του Άλφρεντ Λ. Γουόρκερ το 1952, για να δολοφονήσουν έναν αμερικανό διπλωμάτη στο *ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΟ ΤΑΧΥΔΡΟΜΕΙΟ* του Χένρι Χατιγουνέϊ επίσης το 1952, για να μεταφέρουν μικροφίλμ στο *ΛΙΜΑΝΙ ΤΩΝ ΝΑΡΚΩΤΙΚΩΝ* του Σαμουέλ Φούρερ και αυτό το 1952, για να κάνουν εκβιασμό, Ο *ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ*, του Κάρολ Ρήντ το 1953, *ΑΝΤΙ-ΚΑΤΑΣΚΟΠΕΙΑ*, του Αντρέ ντε Τοθ το 1960.

Ήταν ο καιρός του διπλού, δηλαδή του τριπλού παιχνιδιού. Αυτός των ψεύτικων προδοσιών, όπως αυτή του ήρωα του *ΚΟΥΡΕΛΙΑΣΜΕΝΟΥ ΠΑΡΑΠΕΤΑΣΜΑΤΟΣ*, Άλφρεντ Χίτσκόκ, 1966, αυτού των ψεύτικων φίλων και των ψεύτικων εχθρών, όπως στο *Ο ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΣ ΠΟΥ ΕΡΧΟΤΑΝ ΑΠΟ ΤΟ ΚΡΥΟ*, Μάρτεν Ριζ, 1965 ή στο *M 15 ΖΗΤΑ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ*, Σίντνεί Λουμέτ, 1966, αυτού του χωρίς νόημα αγώνα, όπου ο άνθρωπος χάνει την ψυχή του σ'ένα σύμπαν σκοτεινό, όπως οι αντι-ήρωες στο *ΓΡΑΜΜΑ ΑΠ'ΤΟ ΚΡΕΜΛΙΝΟ*, 1969, όπου ο Τζων Χιούστον αφήνεται να παρασυρθεί απ'την έντονη απαισιοδοξία του.

Αυτός ο κόσμος του σκότους και της αποσύνθεσης σε σημαντικά μέρη, στην Ευρώπη, στις πόλεις ακόμη απ'τον πόλεμο, βορά κάθε κυκλώματος, όπως στην *ΒΙΕΝΝΗ ΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ*, Κάρολ Ρήντ, 1949 ή στο *ΒΕΡΟΛΙΝΟ ΤΩΝ ΣΙΔΕΡΕΝΙΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ*, ένα γερμανικό φιλμ του Τόμας Μπράνς, το 1980. Με φόντο εναέριο αποκλεισμό, η *ΠΟΛΙΣ ΔΙΑΜΕΛΙΣΜΕΝΗ*, για να επαναλάβουμε τον τίτλο ενός φιλμ του Ζωρζ Σήτον, 1949, είναι ο τόπος όλων των κινδύνων, με τις μικτές περιπολίες της, όπως στο *ΤΕΣΣΕΡΙΣ Σ'ΕΝΑ ΤΖΙΠ*, Λεοπόλντ Λίντμπεργκ, 1950, και τις σκοτεινές τις διαπραγματεύσεις. Στο είδος ένα απ'τις κορυφές είναι, χωρίς αμφιβολία, αυτοί οι *ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ*, του Νουνάλυ Τζόνσον, 1954, ενός από τους πιο μεγάλους σεναριογράφους του Χόλλυγουντ, των οποίων η απλότητα και η δύναμη καταπλήσσουν ακόμη και σήμερα.

Εάν ο έντονος φόβος της κομμουνιστικής ιδεολογίας και της εσωτερικής σκευωρίας στιγματίζει φιλμ τόσο διαφορετικά -και τόσο δυνατά- όπως η *ΚΑΤΑΓΙΓΙΑ ΣΤΗΝ ΟΥΑΣΙΠΚΤΟΝ*, Όττο Πρέμινγκερ, 1962, ή στο *ΕΝΑ ΕΓΚΛΗΜΑ ΣΤΟ ΚΕΦΑΛΙ*, Τζων Φρανκενχάιμπερ, 1962 η πολιτική-επιστημονική φαντασία επιτρέπει στην φαντασίωση



να περιγράψει το χειρότερο. Εδώ ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ ΤΟΝ ΜΑΙΟ, Τζων Φρανκενχάιμερ, 1964, θυμωμένοι στρατηγοί θέλουν να καταλάβουν την εξουσία, εκεί ηλεκτρονικοί υπολογιστές ανεξέλεγκτοι αρχίζουν ένα ατομικό πόλεμο, ΟΡΙΑΚΟ ΣΗΜΕΙΟ, Σίντνεϊ Λουμέτ, 1964. Μερικές φορές το σκηνικό γίνεται πιο έγχρωμο, πιο θεαματικό: πρέπει να κυριεύσουμε την τελευταία λέξη της ρωσικής τεχνολογίας, αεροπλάνο, FIREFOX, ΤΟ ΟΛΟΚΛΗΡΩΤΙΚΟ ΟΠΛΟ, Κλιντ Ήσγουντ, 1982, ή υποβρύχιο ΨΑΧΝΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΡΩΣΣΙΚΟ ΟΚΤΩΒΡΙΟ,

Τζων Μακ Τιέρμαν, 1989. Μερικές φορές τα πανούργα μέσα χοντραίνουν λίγο, όπως στο ΡΑΜΠΟ ΙΙΙ, Πήτερ Μακ Ντόναλντ, 1988, τόσο ανοιχτά μιλιταριστής, ή στο ΣΟΒΙΕΤ, Η ΕΚΔΙΚΗΣΗ, Μιχαήλ Τουμανχβίλι, 1986, που δείχνει ένα Ράμπο Ρώσο σε δράση και ένα λυρισμό σλάφικο επίσης. Μερικές φορές, τέλος, το χιούμορ κρύβεται πίσω απ'τη δράση, με τον Τζαίιμς Μποντ των ΚΑΛΩΝ ΦΙΛΙΩΝ ΤΗΣ ΡΩΣΙΑΣ, Τέρενς Γιανγκ, 1963 ή ο Ντον Καμίλιο στο Ο ΝΤΟΝ ΚΑΜΙΛΙΟ ΣΤΗ ΡΩΣΙΑ, Λονίτζι Κομεντσίνι, 1965.

Αλλά αφού είδαμε όλα αυτά τα φιλμς, απ'τα οποία ορισμένα γίνανε ντοκουμέντα, πρέπει να υποκλιθούμε μπροστά στην ΕΞΟΜΟΛΟΓΗΣΗ του Τόμας Μπάουερ, 1990, όπου ο Βρετανός κατάσκοπος Τζορτζ Μπλῆνκ διηγείται το προσωπικό του οδοιπορικό στη Μόσχα. Αλλά τι κατά τη διάρκεια αυτού του μακροχρόνιου τετ-α-τετ με τα δύο μπλοκ, η φαντασία δεν μπόρεσε να περάσει την πραγματικότητα. Ή λίγο.

Κλώντ Αζιζά

Για τη μεταφορά: Γιάννης Φραγκούλης

Η Γενιά μου γέννησε δολοφόνους

Ενας διάλογος του Κώστα Φέρρη για τα προβλήματα του Ελληνικού κινηματογράφου με τον Απόστολο Χατζηπαρασκευαΐδη και τον Γιάννη Φραγκούλη. Ο Κώστας Φέρρης μιλά για τις ταινίες του, την κρίση της Ελληνικής κινηματογραφίας, την γενιά του, τους νέους σκηνοθέτες και προτείνει λύσεις για έναν καλύτερο Ελληνικό κινηματογράφο. Λέει ναι, στην Εθνική κινηματογραφία και όχι, στη Δυτική κουλτούρα.

Γ.Φ. Το όνομα Φέρρης είναι συνδεδεμένο με δύο επιτυχίες: το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ και το Ω! BABYLON. Μιλήστε μας εν συντομία για την σκηνοθετική σας ιστορία, την σκηνοθετική σας δουλειά.

Κ.Φ. Εχω γυρίσει επίσης τον ΠΡΟΜΗΘΕΑ και το ΔΥΟ ΦΕΓΓΑΡΙΑ ΤΟΝ ΑΥΓΟΥΣΤΟ. Εκ πρώτης όψεως η κάθε μια ταινία μου είναι εντελώς διαφορετική από την άλλη. Αλλά αν το δεις γενικότερα, θα δεις ότι δεν ασχολούμαι μόνο με το σινεμά, έχω κάνει και θέατρο και ποίηση και παραγωγή μουσικής και δημοσιογραφία. Αυτό σημαίνει, ότι μ'αρέσει να κάνω πολλά και διαφορετικά πράγματα και με την ίδια λογική όταν κάνω κινηματογράφο, κάνω διαφορετικές ταινίες γιατί έχω τόσα πράγματα να πω που το καθένα έχει το δικό του ύφος, τον δικό του χαρακτήρα, την δικιά του ολοκλήρωση. Στον κινηματογράφο σκηνοθέτες με τόσο έντονη διανοητική ή σφραγίδα σε κάθε ταινία τους είναι δύσκολο να βρεις. Μπορώ πρόχειρα να υπενθυμίσω τον Κιούμπρικ, ενώ οι ταινίες του Αγγελόπουλου είναι όλες ίδιες...

Γ.Φ. Το ίδιο θέμα;

Κ.Φ. Δεν είναι το θέμα μόνο, είναι και η μορφή που πάει μαζί βέβαια. Όταν λέμε διαφορετικό στυλ, δεν σημαίνει ότι οι ταινίες είναι ανομοιογενείς μεταξύ τους. Οι ταινίες μου όλες έχουν μια ενότητα συγκεκριμένη και χαρακτηριστική που δεν είναι εκ πρώτης όψεως εμφανής. Τι σχέση έχει τώρα το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ με το Ω! BABYLON και το Ω! BABYLON με τα ΔΥΟ ΦΕΓΓΑΡΙΑ ΤΟΝ ΑΥΓΟΥΣΤΟ. Και όμως στην ουσία εκείνο που δένει όλες μου τις ταινίες



είναι η ουσιαστική έρευνα πάνω στην γλώσσα του κινηματογράφου.

Κινηματογράφος χωρίς θεατές;

Α.Χ. Όταν μιλάτε για την γλώσσα του κινηματογράφου εννοείτε το μοντάζ, τα κανάλια επικοινωνίας με τον θεατή;

Κ.Φ. Η επικοινωνία με τον θεατή είναι απαραίτητο μέρος της ταινίας, απαραίτητο μέρος της κινηματογραφικής ποιητικής κατασκευαστικής. Η κατασκευαστική του κινηματογράφου περιέχει τον θεατή αναγκαστικά, δεν μπορείς να ισχυριστείς, ότι κάνεις ταινία ερήμην του θεατή. Η ταινία υπάρχει στην διάρκεια της προβόλης της.

Γ.Φ. Η ταινία σας Ω! BABYLON που έκοψε λίγα εισιτήρια...

Κ.Φ. Έκοψε όμως τα περισσότερα της χρονιάς...

Α.Χ. Ακούστηκαν όμως κριτικές, ότι ήταν λίγο ελιτιστική, εσωστρεφής, δυσνόητη απ' το κοινό, τι έχετε να πείτε για όλα αυτά;

Κ.Φ. Δεν νομίζω ότι ήταν εσωστρεφής, δυσνόητη απ' το κοινό. Τα ίδια τα εισιτήρια που ήταν τα περισσότερα που έκοψε εκείνη

την χρονιά ελληνική ταινία, αυτό απέδειξε, ότι ήταν μια εμπορική ταινία, απόλυτα κατανοητή, απόλυτα ηδονιστική και ευχάριστη, γιατί ηδονή είναι το ενδιαφέρον σε μια ταινία

Α.Χ. Σημαντικό μέρος ήταν η μουσική της ταινίας...

Κ.Φ. Και η μουσική και η εικόνα της, και η εναλλαγή και το μοντάζ της, το θέμα της το ίδιο, το οποίο είναι τερατώδες και μεγαλειώδες...

Γ.Φ. Η τηλεόραση την έχει δείξει;

Κ.Φ. Η τηλεόραση όχι ποτέ. Την θεωρούν ακαταλαβίστικη, επειδή οι ίδιοι δεν καταλαβαίνουν. Εκεί που υποφέρουμε είναι απ' τους μεσάζοντες, αυτοί που αποφασίζουν πριν από εσάς για εσάς. Είτε είναι έμποροι, είτε είναι κριτικοί, είτε είναι διευθυντές προγράμματος στις τηλεοράσεις, αυτοί είναι η μεγάλη μας πληγή.

Υπάρχει κρίση;

Α.Χ. Εσείς πιστεύετε, ότι υπάρχει κρίση στην Ελληνική Κινηματογραφία αυτή τη στιγμή, επειδή έχετε ασχοληθεί με τον

κινηματογράφο, σημειώζετε αυτή την άποψη;

Κ.Φ. Οχι. Κατ' αρχήν πρέπει να ξεκαθαρίσουμε, τι εννοούμε κρίση και τι εννοούμε Ελληνικό κινηματογράφο. Δηλαδή αν εννοούμε ότι υπάρχει κρίση στους θεατές των εθνικών ταινιών και πάλι λάθος είμαστε. Μπορούμε να το ισχυριστούμε για τις αίθουσες κινηματογράφου, αλλά εκεί η κρίση είναι παγκόσμια. Αλλά στην προσέλευση του κοινού έχουμε αντίθετα την μεγαλύτερη άνθηση όλων των εποχών. Απ' την εποχή που απλώθηκε τόσο πολύ η τηλεόραση στη ζωή μας, αν υποθέσουμε ότι κατά μέσον όρο στη δεκαετία του '50 και του '60, ένας θεατής σ' όλο τον κόσμο έβλεπε κατά μέσον όρο 3 με 4 ταινίες τον χρόνο και τώρα έχουμε 20 και 30 ταινίες τον μήνα να βλέπει, αν είναι απ' την τηλεόραση, το video, τις αίθουσες δεν έχει σημασία, θεατές του κινηματογράφου έχουμε πολλάίσιους παρά άλλοτε. Αν πιάσουμε τον Ελληνικό κινηματογράφο και πούμε πιά Ελληνικό κινηματογράφο βλέπουμε, φυσικά θα δούμε, ότι κυριαρχεί η Ελληνική κωμωδία του '50 ή του '60, δεν είναι ούτε η φουστανέλα, ούτε οι κουλτουριάρικες ταινίες της εποχής εκείνης, το ΠΡΟΣΩΠΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΟ του Μανθούλη, τον ΔΡΑΚΟ του Κούνδουρου κλπ. Δεν παίζονται αυτές. Μελλοδράματα δεν παίζονται με ενθουσιασμό. Παίρνουμε στον νέο Ελληνικό κινηματογράφο. Το θέμα είναι αν υπάρχει συνέχεια ή τομή. Αν με την έννοια της τομής εννοούμε την αγραμματοσύνη, την ασχετοσύνη και τις κακές ταινίες φτιαγμένες από αναλφάβητους τότε να το δεχτώ. Αλλά στην πραγματικότητα δεν υπάρχει καμιά τομή. Ο νεώτερος Ελληνικός κινηματογράφος είναι απόλυτη συνέχεια του παλιότερου. Ο Νικολαΐδης έχει πίσω του τον Ερρίκο τον Ανδρέου, τον Γιάννη τον Δαλιανίδη, τον Μιχάλη τον Κακογιάννη, σαν βιώματα. Η Τώνια η Μαργκετάκη έχει πίσω της την Μαρία Πλυτά, την Λίλα Κουρκουλάκου κλπ. Μπορώ να μιλήσω και για την εποχή της φουστανέλας. Ακόμα και οι πιά τολμηροί όπως ο Παναγιωτόπουλος που κάνει ένα κινηματογράφο που θυμίζει περισσότερο Γκωτάρ και Νέο Κύμα. Και εκείνος έχει πίσω του τον Μανθούλη, τον Κούνδουρο.

Γ.Φ. Στην εποχή μας όμως ο θεατής είναι πιά απαιτητικός, και στον Ελληνικό κινηματογράφο αποδίδει ορισμένες κατηγορίες όπως το ανύπαρκτο σενάριο...

Κ.Φ. Ακριβώς, επειδή το κοινό είναι απαιτητικό και δεν πάει στον κινηματογράφο για ν' ακούσει ελληνικά, αλλά για να δει, έχει την δυνατότητα να συγκρίνει

τον Ελληνικό με τον ξένο κινηματογράφο. Γι' αυτό ο Ελληνικός κινηματογράφος έχει χάσει σ' ένα μεγάλο του μέρος την εθνική του ταυτότητα, επειδή έχασε τον προφορικό λόγο. Ο παλιός Ελληνικός κινηματογράφος στηρίζεται στον διάλογο. Οι μισές σχεδόν θεατρικές ταινίες είναι βασισμένες σε θεατρικά έργα, γιατί η Ελληνική ταινία δούλενε τότε κυρίως με θεατρικούς ηθοποιούς. Ο κινηματογράφος αυτός αναπτύχθηκε γιατί είχαμε ένα τεράστιο ποσοστό αναλφάβητων και ο κόσμος ήθελε να πάει στην Ελληνική ταινία μόνο και μόνο για να καταλάβει τι λέει. Γι' αυτό τον λόγο αναπτύχθηκε ο πολύ διαλεκτικός κινηματογράφος. Αναγκαστικά ο νεώτερος που απαλλάχτηκε από αυτό τον διάλογο βρέθηκε στο κενό. Πήρε το πρόβλημα η εικόνα και μεταφέρθηκε η ανάγκη της δράσης από τον διάλογο στην εικόνα και εκεί φάνηκε μια μεγάλη αδυναμία.

Εικόνα ή σενάριο;

Α.Χ. Πιστεύετε τελικά, ότι πρέπει να υπάρξει κάποια ισορροπία μεταξύ εικόνας και σεναρίου;

Κ.Φ. Σαφέστατα.

Γ.Φ. Στο έργο του Αγγελόπουλου, υπάρχει κατά την γνώμη σας μια τέτοια ισορροπία;

Κ.Φ. Ο Αγγελόπουλος κάνει ότι κάνει για λογαριασμό του. Δικαίωμα του και μαγκιά του. Αλλά η κουλτούρα-που ακολούθησε-το λέω με δυσφημιστική διάθεση γιατί στα γαλλικά, στη λέξη culture περιλαμβάνεται η λέξη cul (κώλος) (ΓΕΛΙΑ). Η κουλτούρα λοιπόν που ακολούθησε το στυλ Αγγελόπουλου έριξε μεγάλο βάρος στους αργούς ρυθμούς. Οι αργοί ρυθμοί είχαν δύο αιτίες: η πρώτη και κυριώτερη ήταν πρακτική και οικονομική. Επειδή ήταν δύσκολο να βρεθούν λεφτά για να κάνουμε ταινίες, επικράτησε η τάση να τρενάρουμε τα πλάνα, για να μπορέσουμε να την ολοκληρώσουμε όσο το δυνατό πιο γρήγορα. Μπορώ καλύτερα να αναφέρω δεκάδες παραδείγματα.

Α.Χ. Πίσω από τα αργά πλάνα δεν υπάρχει κάποια ιδεολογικοποίηση;

Κ.Φ. Όχι, υπάρχει η οικονομική ανάγκη κατά πρώτο λόγο. Κατά δεύτερο λόγο υπάρχει η κατάρρα της "κουλτούρας", που επικράτησε στην διάρκεια της Χούντας, όπου δημιουργήθηκε το γκέτο των κουλτουριάρηδων με κυρίως ρώσικες και άλλες ανατολικές ταινίες με πολύ αργούς ρυθμούς.

Γ.Φ. Να περάσουμε στην δεύτερη κατηγορία, που είναι το αργό μοντάζ. Στην ουσία οι ταινίες βγαίνουν ακατέργαστες.

Κ.Φ. Δεν πιστεύω ότι είναι ακατέργαστες' είναι πλαδαρές. Αυτό ωφείλεται στο ότι την δεκαετία του '70 μπήκε απότομα μια

γενιά νέων σκηνοθετών, από το περιοδικό "Σύγχρονος Κινηματογράφος", που δεν πρόλαβε να μάθει σινεμά (Σμαραγδής, Λυκουρέσης, Βαφέας, Φρίντα Λιάπα κ.α.).

Α.Χ. Ίσως όμως διέθεταν θεωρητικό υπόβαθρο...

Κ.Φ. Θεωρητικό υπόβαθρο είχαμε και εμείς. Αυτή η έπαρση του "εμείς τα ξέρουμε όλα"...

Γ.Φ. Αυτό σχετίζεται με την κινηματογραφική παιδεία...

Κ.Φ. Και όχι μόνο, αλλά και με την πρακτική. Σκηνοθέτες όπως ο Νικολαΐδης, ο Τάσιος, ο Παναγιωτόπουλος, ο Βούλγαρης, δουλέψαμε σε 40-50 ταινίες βοηθοί.

Εμπειρισμός ή γνώση;

Α.Χ. Η ανυπαρξία επίσημης κινηματογραφικής παιδείας πιστεύεται ότι αποτελεί πληγή για τον Ελληνικό κινηματογράφο;

Κ.Φ. Δεν είναι αυτό η πληγή. Και εγώ φοίτησα στην κατώτερη σχολή "Βαμβακά". Όμως εκείνη η εποχή έφτιαχνε παρέες. Δίναμε ραντεβού στη σχολή και φεύγαμε όλοι μαζί είτε στο σινεμά να δούμε μια ταινία του Κιούμπρικ, για να κάνουμε την ανάλυση μεταξύ μας, είτε να μαζευτούμε σ' ένα καφενείο να κάνουμε μεταφράσεις από το Cahiers du Cinema, Φρίτζεν Φιλμ, τον Επστάιν, τον Αϊζενστάιν και να ζυμωθούμε μεταξύ μας, να μάθουμε τον σινεμά, μόνοι μας σαν παρέα. Ξημεροβραδιαζόμαστε στο "Χόλ-λυγουντ", στην Κάνιγγος, ο Βούλγαρης, ο Τάσιος, η Μαργκετάκη, ο Νικολαΐδης, ακόμα και ο Αγγελόπουλος, όταν ήρθε, το 1963, από το Παρίσι στην παρέα μας εντάχθηκε. Είμαστε, εικοσιτέσσερες ώρες το εικοσιτετράωρο μαζί. Εκεί προσπαθήσαμε για πρώτη φορά να φτιάξουμε την ιδεολογία -υπάρχουν και ντοκουμέντα. Εκεί έγιναν και οι πρώτες συγκρούσεις.

Γ.Φ. Ποιές ιδεολογικές τάσεις αναδείχθηκαν μέσα απ' αυτόν τον κύκλο σας;

Κ.Φ. Τότε αναδείχτηκε η ιδέα του Εθνικού Ελληνικού Κινηματογράφου, με την έννοια της ρίζας, της παράδοσης. Προσπαθήσαμε να μεταφέρουμε στον κινηματογράφο την αισθητική του Θεόφιλου, την ρυθμική του Τσιτσάνη και την γλώσσα του Μακρυγιάννη. Προσπαθήσαμε την αφελή ελληνικότητα των παλιών ταινιών να την μετατρέψουμε σε έντεχνη. Για το ίδιο θέμα έγινε συζήτηση στην Θεσσαλονίκη με Θεσσαλονικιώτες ποιητές (Αναγνωστάκης κ.α.), τον Βαφέα και εμένα, η οποία κατέληξε στην ταινία-υπόδειγμα Ο ΝΤΕΛΙΚΑΝΗΣ, του Σκουλούδη. Ήταν το πρώτο πείραμα για έναν

Α.Χ. Υπήρχε η αντίθετη τάση;

Κ.Φ. Φανατικός αντίπαλος αυτής της ιδεολογίας, υπήρξε ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος, ο οποίος υποστήριξε ότι ο κινηματογράφος δεν μπορεί να αποκτήσει εθνική υπόσταση γιατί είναι διεθνής γλώσσα. Υπόδειγμα του δεν ήταν ο Μηζογκούτσι, αλλά ο Αντονιόνι και ο Γκοντάρ. Γι' αυτό τον λόγο δεν δεχόταν σε καμιά περίπτωση τον Εθνικό κινηματογράφο. Ο Αγγελόπουλος πρόσφερε πολλά στον Ελληνικό Κινηματογράφο, κάνοντάς τον γνωστό σε μια μικρή ομάδα ανθρώπων στο εξωτερικό. Ο κόσμος ο πολύς, το πολύ-πολύ να ξέρει τον ΖΟΡΜΠΑ, και το ΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ. Μετά έρχεται η ΣΤΕΛΛΑ και το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ που έκανε πάταγο στο εξωτερικό. Ο Αγγελόπουλος ποντάρισε στο περιορισμένο κοινό της Ευρωπαϊκής κουλτούρας. Προσπάθησε να κτυπήσει την γενιά του, αλλά κατάφερε να καταστρέψει τις επόμενες γενιές. Βγήκανε ορισμένοι βιαστικά στον κινηματογράφο που κάνανε την αγραματωσύνη τους τέχνη.

Α.Χ. Οι κριτικοί λειτουργούν συντεχνιακά στον κινηματογράφο. Ποιά είναι η άποψή σας για την λειτουργία των κριτικών, μπορούν να βοηθήσουν;

Κ.Φ. Τώρα πλέον δεν μπορούν να βοηθήσουν ούτε τον εαυτό τους. Παράδειγμα, ο Ραφαηλίδης είναι ένα ιδιαίτερο παράδειγμα, είναι σκηνοθέτης, δεν είναι κριτικός, υποδείχνει αυτά που ήθελε να κάνει, δεν μπορώ να τον κατατάσσω στους κριτικούς.

Ανατολίτες ή Δυτικοί;

Γ.Φ. Αναφερθήκατε σε παλιότερες έριδες σκηνοθετών. Πως βλέπετε όμως την πρόσφατη διάσπαση της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών;

Κ.Φ. Αυτή η διάσπαση είναι γελοία...

Α.Χ. Ωφείλεται σε προσωπικές ή σε ιδεολογικές αντιπαράθεσεις;

Κ.Φ. Σαφώς υπάρχει ένα παρελθόν που μας βαρύνει. Όμως οι συμμαχίες έχουν μπερδευτεί τόσο πολύ, που έχουν γίνει ένα κουλουβάχατο. Η διάσπαση αυτή αντικατοπτρίζει το δίλημμα της Ελληνικής κοινωνίας "αν είμαστε Ανατολίτες ή Δυτικοί".

Γ.Φ. Να περάσουμε σ' ένα άλλο θέμα. Στο πρόβλημα του χαμηλού προϋπολογισμού των Ελληνικών ταινιών, καθώς και στην άνιση κατανομή της κρατικής επιδότησης.

Κ.Φ. Στο σύνολό τους τα κοστολόγια των Ελληνικών ταινιών είναι πολύ χαμηλά. Στοιχίζουν το ένα δέκατο απ' ό,τι στοιχίζουν οι αντίστοιχες ξένες. Η πιο φτηνή ξένη

B-movie στοιχίζει τουλάχιστον 4-5 φορές πιο ακριβά από την πιο ακριβή Ελληνική ταινία. Ο χαμηλός προϋπολογισμός μας αναγκάζει να επισπεύσουμε τα γυρίσματα. Αναφορικά με την κατανομή της επιδότησης του Ε.Κ.Κ. πιστεύω ότι πρέπει να χρηματοδοτηθεί μερικώς τους νέους σκηνοθέτες δίνοντάς τους ευκαιρίες να γυρίσουν ταινίες.

Α.Χ. Θα ήθελα να θείξουμε και το θέμα του marketing των Ελληνικών ταινιών, το οποίο είναι ανύπαρκτο σε αντίθεση με τις αντίστοιχες ξένες.

Κ.Φ. Στο εξωτερικό η δομή του marketing είναι φοβερά καταπιεστική για τους δημιουργούς. Ειδικά στο Χόλυγουντ γίνεται ότι αποφασίζουν οι executives. Είναι γνωστοί οι καυγάδες που γίνονται μεταξύ σκηνοθετών-executives. Στην Ελλάδα λόγω ανοργανωσιότητας και πρωτογονισμού επαφίονται αποκλειστικά στον σκηνοθέτη.

Μόνοι ή μαζί;

Γ.Φ. Από τα λεγόμενά σας μας δίνεται την εντύπωση, ότι επικρατεί η εξατομίκευση στο έργο του δημιουργού. Τελικά πως μπορεί να παραχθεί ιδεολογία κάτω από τις σημερινές συνθήκες;

Κ.Φ. Αποδειχτηκε ότι υπήρξε κομματικοποίηση στον χώρο μας, με την μορφή κατελόμενου από τον χώρο του Κ.Κ.Ε. και του παλπού Κ.Κ.Ε.εσ.. Δηλαδή, όποιος είχε την εξουσία "έσφαζε" τους άλλους και έτσι δεν λειτουργούσαν συλλογικά.

Α.Χ. Πιστεύετε ότι δεν είναι αναγκαία η συνδικαλιστική έκφραση στον χώρο σας;

Κ.Φ. Έτσι όπως λειτουργήσε ο συνδικαλισμός μέχρι τώρα, πιστεύω πως όχι. Υπήρξε μια αρπακτική διάθεση με πρόσχημα τον κομματισμό, η οποία εξυπηρετούσε προσωπικά συμφέροντα μιας κλίκας, μιας μαφίας και μάλιστα σε καιρό παρανομίας.

Γ.Φ. Πιστεύετε ότι η νέα γενιά κινηματογραφιστών είναι μπορετό να ξεπεράσει αυτά τα σύνδρομα;

Κ.Φ. Πιστεύω πως ναι. Η νέα γενιά κρύβει ταλαντούχους σκηνοθέτες, οι οποίοι πολλές φορές παραμένουν στην αφάνεια.

Α.Χ. Μπορείτε να μας αναφέρετε ενδεικτικά ορισμένα ονόματα;

Κ.Φ. Για παράδειγμα ο Βάσσης Γιωργάς, ο Γιώργος Σεβαστίκογλου, ο Ανδρέας Μαριανός, η Μαριλίν Ζιτσιάνη είναι κινηματογραφιστές με πραγματικό ταλέντο που υπόσχονται πολλά. Εκείνο, όμως που χρειάζεται είναι ένα στέκι, όπου οι νέοι σκηνοθέτες θα βρίσκονται, θα επικοινωνούν, θα κάνουν πάρτυ, θα ερωτεύονται, θα ξενυχτάνε μαζί, ώστε να γνωρίσει ο ένας

τον άλλο.

Γ.Φ. Σ' αυτό τον χώρο θα μαζεύονται σκηνοθέτες που δουλεύουν με Video. Ο Αγγελόπουλος για παράδειγμα στο νέο σύλλογο που δημιούργησε, μετά την διάσπαση, απέκλεισε τους δημιουργούς του Video...

Κ.Φ. Αυτή είναι ήλθια άποψη. Δεν είναι το μέσο που κάνει τον κινηματογραφιστή, το Video είναι απλά ένα μέσον, ένα εργαλείο. Ο κινηματογραφικός λόγος, γιατί για λόγο πρόκειται, είναι ενναιός, όμως τα μέσα έκφρασής του, είναι πολλά (8m.m., 16m.m., 35m.m., Panavision, High Definition κάμερα...).

Α.Χ. Έχει γίνει πολύς λόγος για την σχέση πολιτικής-κινηματογράφου. Πιστεύετε ότι υπάρχει σχέση διαλλαχτικής αλληλεπίδρασης;

Κ.Φ. Οι πολιτικοί σαν τάξη και σαν επάγγελμα έχουν τελειώσει. Είναι οι μοναδικοί υπεύθυνοι για το σημερινό κατάντημα. Ειδικά τα τελευταία 4 χρόνια στον πολιτιστικό τομέα έχουν συμβεί σημεία και τέρατα. Αποτελεί ντροπή για την χώρα μας να αγνοούνται παντελώς γίγαντες του πολιτισμού. Είναι απαράδεκτες δηλώσεις του τύπου: "δεν είμαι εγώ λαπός σαν τους ποιητές".

Γενιές...

Γ.Φ. Και μάλιστα από τα χείλη πρώην Υπουργού Πολιτισμού επί Οικουμενικής Κυβέρνησης...

Κ.Φ. Όμως κρίνω αναγκαία μία αντίδραση, η οποία πρέπει να προέλθει απ' τους νέους.

Α.Χ. Πως κρίνετε την προσφορά της δικής σας γενιάς σ' αυτήν την κατεύθυνση;

Κ.Φ. Εμείς πια κουρασθήκαμε. Κάναμε ένα κάρο σωματεία, ένα κάρο περιοδικά, ένα κάρο λέσχες, πορείες, προσπάθειες, φιλίες, αγάπες, καυγάδες, έχθρες. Η γενιά μου πρόσφερε πολλά, αλλά έκανε και εγλήματα. Σκότωσε τον Τάκη Κανελόπουλο και τον Σταύρο Τορνέ. Η γενιά μας, η παρέα μας τους δολοφόνησε. Οι ίδιοι άνθρωποι που δεν έδωσαν στον Τορνέ μια δεκάρα να επιβιώσει, ούτε κρατικές βραβεύσεις, πήγαν στην κηδεία του!

Γ.Φ. Ποιές είναι οι προβλέψεις σας για το άμεσο μέλλον;

Κ.Φ. Η νέα γενιά των σκηνοθετών πρέπει να αφήσει κατά μέρος άγονες αντιπαράθεσεις, αδιέξοδες έχθρες, συντεχνιασμούς και να συντονιστούν μεταξύ τους. Η γενιά μας είναι πρόθυμη να τους προσφέρει κάθε δυνατή βοήθεια προς αυτήν την κατεύθυνση.

Επιδράσεις του ιταλικού Νεορεαλισμού στην Ελλάδα



Ο Ιταλικός Νεορεαλιστικός κινηματογράφος, αρχίζει το 1947 και σηματοδοτεί μια νέα εποχή στον Ευρωπαϊό, ο αλλά και στον παγκόσμιο κινηματογράφο. Αυτό το νέο ρεύμα πηγάζει από την ανάγκη διαμαρτυρίας του Ιταλικού λαού, ο οποίος θέλει να εκφράσει με ρεαλιστικό τρόπο και χωρίς περιττά στολίδια την κοινωνική κατάσταση, όπως αυτή υπήρχε μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Οι επιδράσεις του Ιταλικού Νεορεαλισμού δεν θα αργήσουν να φτάσουν και στην Ελλάδα. Οι Έλληνες δημιουργοί θα επηρεαστούν βαθύτατα από τον Ιταλικό Νεορεαλισμό, αλλά όμως θα δημιουργήσουν την δικιά τους ιδιαίτερη κινηματογραφική τάση, που θα αλλάξει εντελώς την κινηματογραφική ιστορία της Ελλάδας. Στο μικρό αφιέρωμα, που ακολουθεί πιο κάτω, θα αναφέρουμε και θα αναλύσουμε το ρεύμα αυτό...

Ιταλικός Νεορεαλιστικός Κινηματογράφος

Μια -σύντομη αναγκαστικά- εισαγωγή

Με τον όρο νεορεαλισμό εννοούμε εκείνο το κίνημα του κινηματογράφου που άνθισε μετά το Β' παγκόσμιο πόλεμο στην Ιταλία, με κύρια επιδίωξη του μια νεορεαλιστική προσέγγιση των εξελίξεων που οδήγησαν στον πόλεμο καθώς και των κοινωνικών προβλημάτων που ανέκυψαν μεταπολεμικά. Τον όρο χρησιμοποίησε πρώτος ο Ουμπέρτο Μπάρπαρο σ' ένα άρθρο του κι αμέσως πολιτογραφήθηκε ως σύνθημα παρόι για μια ακριβή περιγραφή ενός φαινομένου.

Προκειμένου όμως να εξετάσουμε διεξοδικότερα το ν. ως κίνημα κρίνουμε αναγκαία μια -σύντομη αναγκαστικά- αναφορά στις ιστορικοκοινωνικές συνθήκες της μεταπολεμικής Ιταλίας, εφόσον δεχόμαστε αξιωματικά τη σχέση διαλεκτικής αλληλεπίδρασης τέχνης - κοινωνίας.

Ο ν. ως αισθητικό κίνημα διαμορφώθηκε μεταπολεμικά στα πλαίσια μιας Ιταλίας ηττημένης στρατιωτικά, που βρισκόταν στα πρόθυρα της οικονομικής χρεωκοπίας. Φαινόμενα όπως ο μαυραγορισμός, η κερδοσκοπία, ο πληθωρισμός και τα 2 εκατομμύρια ανέργων Ιταλών, υπήρξαν τα ερεθίσματα των σκηνοθετών του ν.. Η απομυθοποίηση του φασισμού και της μαριονέτας-δημοκρατίας του Σάλο συντέλεσε σημαντικά στην ανάπτυξη αντιφασιστικής-σοσιαλιστικής συνείδησης στις μάζες σε κοινωνικό επίπεδο και παράλληλα σηματοδοτούσε την έναρξη ενός αγώνα για την ανάπτυξη μιας αντιφασιστικής-δημοκρατικής εθνικής τέχνης.

Πηγές του ν. η λογοτεχνία της αλήθειας (verismo), τα θεωρητικά έργα και οι ταινίες σοβιετικών σκηνοθετών (Αϊζενστάιν, Πουντόβκιν, Ντοβζένκο), καθώς και ορισμένων Γάλλων (Ρασίφ, Κλεμάν, Κλουζώ). Άλλες επιρροές: η ρεαλιστική σχολή των Ρώσων - Γκραμάν στην Αγγλία και η εμφάνιση του Φλάρεντ στις Ε.Π.Α.

Ο ν. ως αισθητικό κίνημα και όχι με την αυστηρή έννοια της σχολής, ήρθε ν' αντιπαρεταθεί στο κοσμικό μελό, την αισθηματική κωμωδία, τη θεαματική υπερπαραγωγή,

γή, τα "μπουρζουάδικα" ή "ιστορικά" έργα, τις ταινίες των "λευκών τηλεφώνων", που χαρακτηρίζουν την προηγούμενη περίοδο. Ο ν. επιχειρεί σε τελική ανάλυση την ανατροπή του χολλυγουντιανού μύθου καθώς και του προπαγανδιστικού μουσολινικού εξεζητημένου κινηματογράφου, που αναπτύχθηκε στο περίφημο Πειραματικό Κέντρο της Ρώμης.



Εκφραστικά Μέσα του Νεορεαλισμού

Οι ν. σκηνοθέτες αναζητήσαν νέα εκφραστικά μέσα. Η κινηματογραφική γλώσσα μεταβλήθηκε σημαντικά. αναζητήθηκε η λεπτομερής καταγραφή και απεικόνιση, σε στυλ ντοκυμανταίρ, του μόχθου του λαού. γυρίστηκαν ταινίες απαλλαγμένες από ωραιοποιήσεις και κάθε είδους εξεζητημένον στυλ. Φίλμ γυρισμένα σε φυσικά ντεκόρ, με ηθοποιούς που δεν ήταν πάντα επαγγελματίες.

Και μόνο το γύρισμα ταινιών τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια αποτελεί άθλο, μιας και στην Απελευθέρωση τα στούντιο είχαν καταληφθεί από το στρατό κατοχής και δεν ήταν διαθέσιμα. Δεν υπήρχαν χρήματα για την κατασκευή σκηνικών, ενώ οι ηθοποιοί έλειπαν κι αυτοί.

Οι ταινίες, ασπρόμαυρες κατά κανόνα, γυρίζονταν στους δρόμους και σε εξωτερικούς χώρους με χαμηλούς προϋπολογισμούς. Μερικές φορές το σενάριο βασίζονταν σε ειδήσεις των εφημερίδων, ενώ στα φίλμ χρησιμοποιούσαν ευρέως τη γλώσσα του λαού καθώς και τοπικές διαλέκτους.

Η λιτότητα των εκφραστικών μέσων και η απουσία κάθε συμβατικότητας χαρακτηρίζουν τις ταινίες αυτές. Οι ν. σκηνοθέτες απορρίπτουν τους ηθοποιούς της παλαιάς σχολής και το σταρ-σύστημα και καλούν απλούς ανθρώπους για να βοηθήσουν στην ερμηνεία των σεναρίων τους. Αρνούνται τον τύπο του "ήρωα" γιατί πιστεύουν ότι οι αληθινοί πρωταγωνιστές της ζωής είναι οι ίδιοι οι θεατές. Αρνούνται τα ντεκόρ και τα στούντιο καθώς και κάθε αφηγηματική σύμβαση. Αρνούνται τα πολλά εφέ που παραμορφώνουν την ίδια την πραγματικότητα. Χρησιμοποιούν περισσότερο τη γκρίζα εικόνα, το απλό μοντάζ και την ευλυγισία στο ντεκουπάζ. Οι ν. σκηνοθέτες αποδέχονται ένα ρεαλισμό δίχως όρια, όπου τα δραματολογικά είδη δεν είναι σαφώς διαχωρισμένα. Αυτό που προέχει δεν είναι σε καμιά περίπτωση οι χαρακτήρες, αλλά οι καταστάσεις. Η ουσία του ν. έγκειται στο ότι οι χαρακτήρες δεν πρέπει να κινούνται με την καθοδήγηση του σκηνοθέτη και να ερμηνεύουν απλά το σενάριο, αλλά να ζουν όπως ζουν καθημερινά οι απλοί άνθρωποι. Τα γεγονότα και τα συμπεράσματα που σχετίζονται με την ιστορία δεν πρέπει να είναι επινοήματα ενός σκηνοθέτη, αλλά τα πραγματικά γεγονότα της ζωής.

Θεματολογία του Νεορεαλισμού

Οι ν. σκηνοθέτες αντλούν τα θέματά τους από τη σκληρή πραγματικότητα της μεταπολεμικής Ιταλίας. Ξεκινώντας από τις συνεχείς στρατιωτικές ήττες της χώρας τους, την ανάπτυξη του αντιφασιστικού αγώνα, τον ηρωικό αγώνα των παρτιζάνων, την αμερικανική κατοχή, την κοινωνική αδικία, την πάλι του ιταλικού λαού για



κοινωνικά δικαιώματα. Ο φακός αποκαλύπτει τους μαυραγορίτες, την πορνεία, τις πονηριές που μηχανεύονται τα χαμίνια για να επιζήσουν. Κοντολογίς η κάμερα στράφηκε στην ίδια τη ζωή καταργώντας μ' αυτό τον τρόπο κάθε φράγμα ανάμεσα στην πραγματικότητα και την αναπαράστασή της. Οι ν. σκηνοθέτες διέκοψαν κάθε σχέση με το μυθιστορηματικό σενάριο και μας έδωσαν ένα ανεκτίμητο χρονικό στο οποίο αποκαλύπτονται οι σκέψεις, η συμπεριφορά, η δράση και η στάση ενός λαού που τον είχε συνταράξει βαθιά ένα ψυχικό τραύμα' αυτό του πολέμου.

Ο Νεορεαλισμός

ως "κάμερα - αλήθεια"

Η μοναδικότητα του ν. έγκειται στο ότι αντέτρεψε τις μέχρι τότε παγιωμένες αντιλήψεις και βεβαιότητες περί κινηματογραφικής αναπαράστασης της πραγματικότητας. Ξεκινώντας από την παραδοχή ότι η κάμερα είναι ένα διαφανές παράθυρο στον κόσμο, οι ν. σκηνοθέτες εστίαζαν την προσοχή τους στην ίδια τη ζωή, δίχως φτιασίδια και τεχνητές ωραιοποιήσεις.

Έχοντας ως δόγμα ότι "όλα όσα βλέπουμε κι όλα όσα συμβαίνουν γύρω μας είναι από μόνα τους κινηματογραφικά" επιχείρησαν να υπερβούν τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ πραγματικότητας και κινηματογραφικής αναπαράστασής της.

Οι πρωτοπόροι ν. σκηνοθέτες απορρίπτο-

ντας κάθε είδους ελιτίστικη άποψη για την τέχνη, έστρεψαν την προσοχή τους στους δρόμους των λαϊκών συνοικιών, εκεί όπου εργάζονταν και κινούνταν οι μάζες. Ο Βιττόριο ντε Σίκα διακήρυττε: "να στήσουμε την κάμερα καταμεσής στην πραγματική ζωή", ενώ ο Τσεζάρε Τζαβατίνι τόνιζε: "Αντίληφθήκαμε πως η πραγματικότητα είναι εξαιρετικά πλούσια' φτάνει να ξέρει κανείς να την κοιτάξει".

Το εκπληκτικό είναι ότι οι ν. δεν παρέμειναν στις ασήμαντες μικρολεπτομέρειες της μίζερης καθημερινότητας της μεταπολεμικής Ιταλίας, αλλά τις ενσωμάτωσαν οργανικά σε μια πλατύτερη θεώρηση του κόσμου.

Ο ν. δεν ήταν απλά μια ακριβής καταγραφή της πραγματικότητας (νατουραλισμός), αλλά περισσότερο μια προσπάθεια προσέγγισης των προβλημάτων που ταλανίζουν το σύγχρονο άνθρωπο και μέσω αυτών η αναζήτηση μιας μεθόδου για τη λύση του προβλήματος της γνώσης της πραγματικότητας.

Νεορεαλισμός και σοσιαλιστικός ρεαλισμός

Αναφέραμε πρωτίτερα ότι μια από τις πηγές του ν. υπήρξε το έργο των σοβιετικών κινηματογραφιστών, που καθιέρωσαν το σοσιαλιστικό ρεαλισμό (Αΐζενστάιν, Πουντόφκιν, Ντοβζένκο), σκηνοθέτες που πρώτοι κατάργησαν τα σκηνικά και τους επαγγελματίες ηθοποιούς. Εξάλλου η θεμα-

τολογία του ν. προσεγγίζει τη νοοτροπία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, δε θα λέγαμε όμως ότι ταυτίζονται εντελώς.

Και αυτό γιατί ο ν. δεν είναι ομοιογενής ως ρεύμα. Μία τάση του προσεγγίζει θεματολογικά - εκφραστικά το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, ενώ μια άλλη εκφράζει τις αμφιβολίες και ταλαντεύσεις των μικροαστών. στην ουσία του ο ν. διαπνέεται από έναν αριστερό ουμανισμό και καταγγέλει φαινόμενα εκμετάλευσης και αλλοτρίωσης, όμως δεν προχωρεί στη μαρξιστική ανάλυση των αιτίων της κοινωνικής μιζέριας. Οι ν. σκηνοθέτες αρκούνται στην παρουσίαση και καταγραφή των γεγονότων, θεωρώντας τα δικαιωμένα από την ύπαρξή τους και μόνο. Όμως αυτός ακριβώς ο απόλυτος σεβασμός των γεγονότων τους οδήγησε τελικά στη μοιρολατρεία, καθώς έλειπε η διεξοδική ερμηνεία των γεγονότων, η ανατομία - ερμηνεία των κοινωνικών αντιθέσεων και η προοπτική τους.

Όπως τονίζει και ο σοβιετικός L.Kogan στο περιοδικό "Έξοκούςτο Κίνο" το 1945: "Ο ν. αξίζει την αναγνώριση για το ότι ασχολήθηκε με πραγματικά ανθρώπινα προβλήματα μεγάλης κοινωνικής σημασίας, όπως η ανεργία, η αβάσταχτη φτώχεια, η αλληλεγγύη των απλών ανθρώπων. Όμως το θέμα της συνειδητής και οργανωμένης επαναστατικής πάλης του λαού είναι έξω από το οπτικό πεδίο του ν.. Αυτό που λείπει από το ν. είναι το ότι δεν ξεσκεπάζει σε βάθος τα κοινωνικά κίνητρα των ταξι-

κόν συγκρούσεων, παρουσιάζει μόνο τις συνέπειες των συγκρούσεων αυτών.

Τέλος δεν βρίσκουμε στο ν. μια ξεκάθαρη άποψη για την αναγκαία κατεύθυνση που πρέπει να πάρει η εξέλιξη της κοινωνίας".

Σύντομο χρονικό του Νεορεαλισμού

Το 1942 ο ν. κάνει θριαμβευτική εμφάνιση με το "ΟΣΕΣΙΟΝΕ" του Βισκόντι, δίχως οι ιθύνοντες ακόμα φασίστες ν' αντιληφθούν ότι δεν πρόκειται για αισθητικό μόνο κίνημα. Το 1945 ο Ρ.Ροσελίνι γυρίζει τη ΡΩΜΗ, ΑΝΟΧΥΡΩΤΗ ΠΟΛΗ, που θεωρείται το καλλιτεχνικό του μανιφέστο του ν.. Μέχρι το 1948 γυρίζονται τα καλύτερα δείγματα του Ιταλικού ν., ο οποίος αποτελεί ήδη "καθεστώς" διευθυνόμενο από την τριανδρία Βισκόντι-Ροσελίνι-ντε Σίκα, με τη βοήθεια του σεναρίστα, θεωρητικού και απολογητή του κινήματος Τσεζάρε Τζαβατίνι. Την ίδια χρονιά ο μέχρι τότε συμπαγής ν. αρχίζει να διαφοροποιείται και οι τρεις "ιεράρχες" ακολουθούν χωριστούς δρόμους.

Η δεκαετία του '50 σημαδεύεται από τη γρήγορη βιομηχανοποίηση της Ιταλίας, την άνοδο της Χριστιανοδημοκρατίας στην εξουσία, την πτώση του λαϊκού κινήματος, την ανάπτυξη του καθολικισμού, τη διείσδυση του αμερικάνικου κεφαλαίου και τη δημιουργία Χόλλυγουντ στον Τίβερη.

Ο ν. δεν είναι ικανός να εκφράσει τη νέα αντιφατική και σύνθετη πραγματικότητα. Καταστρέφεται σιγά - σιγά η θεματική ενότητα των πρώτων χρόνων ανάπτυξής του. Εμφανίζεται με αξιώσεις ο εμπορικός κινηματογράφος και περνάμε έτσι στη δεύτερη περίοδο του ν.. Σ' αυτή την περίοδο, ενώ διατηρούνται αυτούσια τα εκφραστικά μέσα της πρώτης περιόδου (ερασιτέχνες ηθοποιοί, φυσικά ντεκόρ κ.λ.π.), οι ταινίες διαπνέονται από έντονες τάσεις φαταλισμού (μοιρολατρείας). Το πνεύμα αυτό είχε αρχίσει να εκδηλώνεται από το 1950 με το "ΣΤΡΟΜΠΟΛΙ" του Ρ.Ροσελίνι, αλλά εντείνεται με τον Αντονιόνι (ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ, ΝΥΧΤΑ).

Έτσι η σύντομη ακμή του ν. δείχνει να εξαντλεί τα όριά της στα μέσα της δεκαετίας του '50. Όμως οι παραδόσεις του ν. της πρώτης περιόδου συνεχίζονται με ταινίες που ανασταύσσονται στην κατεύθυνση του πολιτικού κινηματογράφου (Ταβιάνι, Μ.Μπολονίνι, Ε.Πέτρι, κ.α.). Σημαντική επίσης υπήρξε η επιρροή του Ιταλικού νεορεαλισμού έξω από τα σύνορα της Ιταλίας.

Αξιολογώντας σύντομα την πορεία του νεορεαλιστικού κινηματογράφου θα υιοθετούσαμε την άποψη του Β.Ραφανλίδη: "Ο νεορεαλισμός αφού γονιμοποίησε με τον



πιο αποτελεσματικό τρόπο ολόκληρο το σύγχρονο κινηματογράφο πέθανε μαζί με την επικαιρότητα που τον εξέθρεψε".

ΕΙΠΑΝ ΓΙΑ ΤΟΝ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟ:

ΤΣΕΖΑΡΕ ΤΖΑΒΑΤΙΝΙ

1. "Ό,τι συμβαίνει γύρω μας, ακόμα και τα πιο κοινά πράγματα που βλέπει κανείς στο δρόμο του, έχει κάποιο νόημα, έχει μια σημασία κοινωνική, ανθρωπιστική και δραματική, που μπορεί ν' ανακινήσει μεγάλα προβλήματα που παίρνουν μια θέση δίπλα στα κοντινά ή μακρινά "σοβαρά" γεγονότα".

2. "Αντιληφθήκαμε πως η πραγματικότητα είναι εξαιρετικά πλούσια: Φτάνει να ξέρει κανείς να την κοιτάξει. Χρέος του καλλιτέχνη δεν είναι να οδηγή το Θεατή ν' αγανακτεί και να συγκινείται με μεταθέσεις, αλλά να σκέφτεται για τα πράγματα που κάνει, για την πραγματικότητα δηλαδή όπως ακριβέστερα είναι".

3. (Για τη διαφορά νεορεαλισμού - αμερικάνικου κιν/φου): "Ενώ εμείς παρακινούμαστε από την πραγματικότητα και μας συγκινεί, ενώ θέλουμε να τη γνωρίσουμε άμεσα και στο βάθος, οι Αμερικάνοι εξακολουθούν να περιορίζονται σε μια γνώση γλυκανάλατη, μέσα από τεχνάσματα και ωραιοποιήσεις".

ΒΙΤΟΡΙΟ ΝΤΕ ΣΙΚΑ

"Η εμπειρία του πολέμου ήταν καθοριστική για όλους μας. Στον καθένα μας μπήκε η τρελή ιδέα να τινάξουμε στον αέρα τις παλιωμένες ιστορίες του Ιταλικού

κιν/φου και να στήσουμε την κάμερα καταμερίς στην πραγματική ζωή".

ΛΕΟ ΛΟΝΓΚΑΝΕΖΙ

"Πρέπει να γυρίζουμε όσο το δυνατόν πιο απλές ταινίες, πιο λιτές στη σκηνοθεσία. Ταινίες χωρίς τίποτε το τεχνητό, χωρίς σενάριο, όσο το δυνατόν εκ του φυσικού. Πρέπει να ξεχλούμε στους δρόμους, να βγάλουμε το φακό έξω".

ΝΤΕ ΡΟΜΠΕΡΤΙΣ

"Θα έφτανε να βγει κανείς στο δρόμο, να σταθεί σ' ένα οποιοδήποτε σημείο και να παρακολουθήσει προσεχτικά τι συμβαίνει, με τα μάτια ανοιχτά και χωρίς προκαθορισμένο εκ των προτέρων στυλ, για να γυρίσει μια ταινία που να είναι Ιταλική και αληθινή".

Λ.ΚΟΓΑΝ

"Οι νεορεαλιστικές ταινίες είναι τέλεια αυθεντικές. Αντιλαμβάνονται το σημαντικό μέσα στο καθημερινό, το τυπικό μέσα στη μάζα των φαινομένων, την αλήθεια της ζωής μέσα στην απλότητα".

ΚΗΘ ΡΗΝΤΕΡ

"Αν τοποθετήσει κανείς τις νεορεαλιστικές απόψεις στην παγκόσμια συγκυρία, όπου κυριαρχούσε ο χολlyγουντιανός μιμεριαλισμός και η τάση να εξισώνεται η ποιότητα του προϊόντος με το μέγεθος του προϋπολογισμού, επρόκειτο για μια επανάσταση. Γι' αυτό και η επιρροή του νεορεαλισμού παραμένει τεράστια".

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

"Ο νεορεαλισμός, αφού γονιμοποίησε με τον πιο αποτελεσματικό τρόπο ολόκληρο

το σύγχρονο κινηματογράφο, πέθανε μαζί με την επικαιρότητα που τον εξέθρεψε".

ΙΤΑΛΙΚΗ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΤΙΚΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

ΡΟΣΕΛΙΝΙ

"Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη"(1945), "Παύζα"(1946), "Γερμανία, έτος μηδέν"(1947), "Amore"(1948), "Ταξίδι στην Ιταλία"(1953), "Μηχανοδηγός"(1956).

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΝΤΕ ΣΙΚΑ

"Τα παιδιά μας κοιτούν"(1942), "Σιούσια"(1946), "Κλέφτης Ποδηλάτων"(1948), "Θαύμα στο Μιλάνο"(1950), "Ουμπέρτο Ντ."(1954), "Στέγη"(1956), "Δεύτερη Παρουσία"(1960), "Sunflower"(1969).

Α.ΒΙΣΚΟΝΤΙ

"Οσεσιόνε"(1942), "Η γη τρέμει"(1948), "Bellissima"(1952), "Senso"(1954), "Ο Ρόκκο και τ'αδέλφια του"(1960), "Ο γατόπαρδος"(1963).

ΦΕΛΛΙΝΙ

"Λα στράντα"(1954).

ΠΑΖΟΛΙΝΙ

"Ακατόνε"(1961)

ΡΕΝΑΤΟ ΚΑΣΤΕΛΛΑΝΙ

"Δυο στρατιώτες της ελπίδας"(1952), "'Ο-

νειρα μέσα σ'ένα καθρέπτη"(1957).

ΜΠΑΖΕΤΙ

"Μια μέρα μέσα στη ζωή".

Α.ΖΑΜΠΑ

"Να ζεις εν ειρήνη"(1947), "Δύσκολα χρόνια".

ΝΤΕ ΣΑΝΤΙΣ

"Τραγικό κυνήγι"(1947), "Το πικρό Ρύζι", "Ρώμη 11 η ώρα"(1952), "Φασαρία στον ελαιώνα".

ΚΑΡΛΟ ΛΙΤΖΑΝΙ

"Προσοχή οι ληστές", "Χρονικό των φτωχών εραστών".

ΠΙΕΤΡΟ ΤΖΕΡΜΙ

"Χαμένα νιάτα", "Εν ονόματι του νόμου", "Δρόμος της ελπίδας".

ΤΖΙΟΡΤΖΙΟ ΦΕΡΡΟΝΙ

"Η κοιλάδα των αστεριών"

ΑΛΝΤΟ ΒΕΡΓΚΑΝΟ

"Ο ήλιος ανατέλλει".

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΙΤΑΛΙΚΟ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟ

1. **ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ** (1895-1964) (LO DUCA), ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ 1967, σελ. 103-106.

2. **ΙΣΤΟΡΙΑ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ** (ΚΗΘ ΡΗΝΤΕΡ), ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1985, σελ. 181-192.

3. **Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ** (ΖΩΡΖ ΣΑΡΑΝ-ΣΟΛ), ΠΑΠΥΡΟΣ-ΛΑΡΟΥΣ 1968.

4. **ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ** (ΜΙΚΡΟΣ ΟΔΗΓΟΣ), 11ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΝΕ/Ο-ΔΗΓΗΤΗ, σελ. 53-63.

5. **ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ ΠΑΠΥΡΟΣ-ΛΑΡΟΥΣ ΜΠΡΙΤΑΝΙΚΑ** (λήμμα: ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΣ), τόμος 45, ΠΑΠΥΡΟΣ 1991, σελ. 64.

6. **ΜΕΓΑΛΗ ΣΟΒΙΕΤΙΚΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ** (λήμμα: ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΣ), τόμος 24, σελ. 86.

7. **ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ** (λήμμα: ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ), τόμος 12, ΓΙΑΝΝΙΚΟΣ 1986, σελ. 588-589.

8. **ΛΕΞΙΚΟ ΤΑΙΝΙΩΝ** (Β.ΡΑΦΑΗΛΙΔΗ), τόμος ΙΙΙ, ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1982, σελ. 73-75.

9. **ο.π.**, σελ. 185-186.

10. **ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΣ** (ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ), Π.Ε.Κ.Κ.

11. **ΤΙ ΕΙΝΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ** (ΑΝΤΡΕ ΜΠΑΖΕΝ), τόμος Β': Ιταλικός Νεορεαλισμός, ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

12. **ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ** (ΖΩΡΖ ΣΑΝΤΟΥΛ), ΦΕΞΗ.

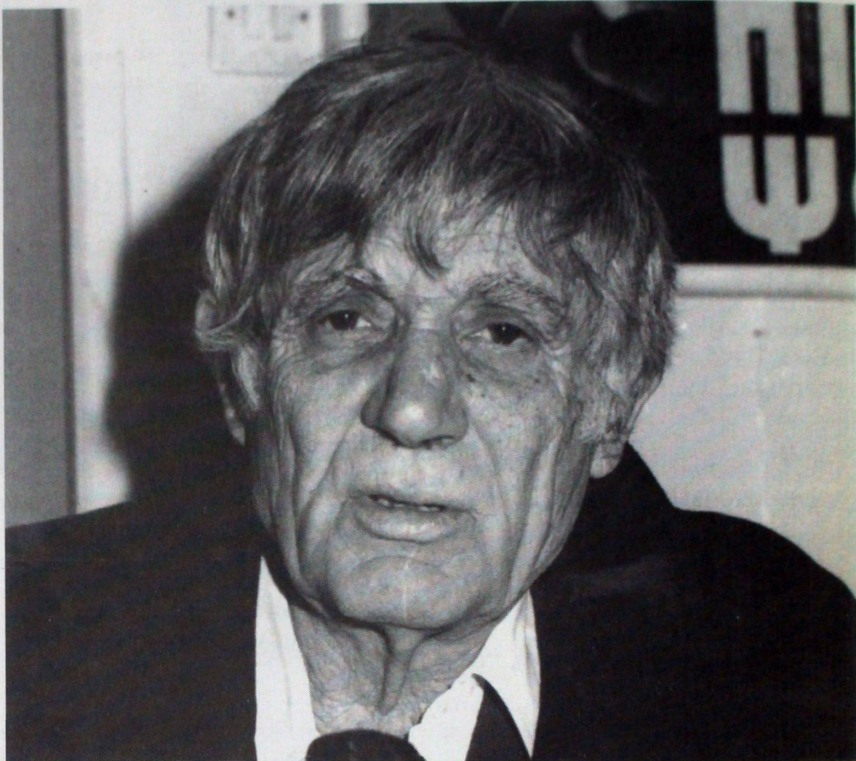
Απόστολος Χατζηπαρασκευαΐδης

Τότε... στην Ιταλία

Το 1947 ήταν η χρονιά που ο Ιταλικός νεορεαλισμός ενίκησε. Το ΤΡΑΓΙΚΟ ΚΥΝΗΓΙ του Ντε Σάνκτις, το ΝΑ ΖΗΣΟΥΜΕ ΕΝ ΕΙΡΗΝΗ του Λουίτζι Ζάμπιττα και Η ΑΞΙΟΤΙΜΗ ΑΝΤΖΕΛΙΝΑ του ίδιου χαρακτηρίζουν την κινηματογραφική παραγωγή της Ιταλίας. Ήταν η χρονιά που φάνηκε σαν σχολή η αντιπαράθεση του ιταλικού νεορεαλιστικού κινηματογράφου με τον παραδοσιακό ρεαλισμό απ' την μια και με τις κινηματογραφικές σχολές των άλλων χωρών (Χόλυγουντ της Αμερικής και Γαλλικό κινηματογράφο) απ' την άλλη. Αλλά η νεορεαλιστική σχολή του κινηματογράφου στην Ιταλία προτείνει συγκεκριμένες λύσεις.

Ας πάρουμε τα πράγματα με την σειρά. Υπάρχει μια διαλεκτική στην εξέλιξη του Ιταλικού νεορεαλισμού: υπάρχουν οι πρόδρομοι, οι σύγχρονοι και οι συνεχιστές των δημιουργών του '47. Όταν ο Όρσον Ουέλς σκηνοθέτησε τον ΠΟΛΙΤΗ ΚΑΙΗΝ στην Αμερική, ο Μπλάζετι σκηνοθετεί το ΣΙΔΗΡΟΥΝ ΣΤΕΜΜΑ και ο Λατουάντα τον ΛΗΣΤΗ (για τον οποίο παρά λίγο να συλληφθεί) στην Ιταλία. Αν αυτές οι ταινίες είναι πρωτόγονες, ακολουθούν ταινίες, οι οποίες μας αναγκάζουν να υποκλιθούμε μπροστά τους, όπως: ΕΦΙΑΛΤΗΣ του Λουκίνο Βισκόντι, Η ΠΥΛΗ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ του Βιτόριο ντε Σίκα, ΡΩΜΗ ΑΝΟΧΥΡΩΤΗ ΠΟΛΗ του Ροσελλίνι, ΠΑΙΖΑ του ίδιου και ΣΙΟΥΣΙΑ του Βιτόριο ντε Σίκα. Το 1947 ο Ρενέ Κλαίρ σκηνοθετεί, στην Γαλλία, το Η ΣΙΩΠΗ ΕΙΝΑΙ ΧΡΥΣΟΣ και ο συμπατριώτης του Καρνέ το ΟΙ ΠΥΛΕΣ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ, ενώ στην Αμερική ο Τσάρλυ Τσάπλιν το Ο ΚΥΡΙΟΣ ΒΕΡΝΤΟΥ και στην ίδια χώρα ο Ηλίας Καζάν το Ο ΑΟΡΑΤΟΣ ΤΟΙΧΟΣ, στην Σοβιετική Ένωση ο Πουντόφκιν σκηνοθετεί το ΝΑΥΑΡΧΟΣ ΝΑΚΙΜΩΦ, τέλος στην Ιαπωνία ο Κουρυσάουα δημιουργεί το ΕΝΑΣ ΜΕΘΥΣΜΕΝΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ. Η σχολή του Ιταλικού νεορεαλισμού συνεχίζει και μετά το 1947 με το Η ΓΗ ΤΡΕΜΕΙ του Λουκίνο Βισκόντι, Ο ΚΛΕΦΤΗΣ ΤΩΝ ΠΟΔΗΛΑΤΩΝ του Βιτόριο ντε Σίκα, ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΜΙΑΣ ΑΓΑΠΗΣ του Μικελάντζελο Αντονιόνι, τον ΟΥΜΠΕΡΤΟ ΝΤ. του Βιτόριο ντε Σίκα και το LA STRADA του Φρεντερίκο Φελλίνι, για να αναφέρουμε ορισμένα.

Ο Ιταλικός νεορεαλισμός συνήθως παραλληλίζεται με τον εσπετισμό της Αμερικάνι-



κης και Γαλλικής κινηματογραφίας, αναφέρει ο Αντρέ Μπαζέν, αλλά ο ίδιος προτιμά να συγκρίνει το γεγονός της ύπαρξής του με το γεγονός της σκηνοθεσίας του ΘΩΡΗΚΤΟΥ ΠΟΤΕΜΚΙΝ, το 1925, απ' τον Σεργκέι Αϊζενστάιν. Ο Ροσελλίνι, ο ντε Σίκα, ο Αντονιόνι, ο Βισκόντι, ο Φελλίνι και τόσοι άλλοι κάτι κουβάλαγαν απ' το παρελθόν: ο ρεαλισμός των Λατουάντα και Μπλάζετι και ο κριμμένος αισθησιασμός τους απελευθερώνεται... με την Απελευθέρωση. Η Απελευθέρωση της Ιταλίας απ' τα νύχια του φασισμού, που το μόνο θετικό που πρόσφερε στον Ιταλικό, αλλά και παγκόσμιο κινηματογράφο, ήταν η δημιουργία του Φεστιβάλ της Βενετίας, αλλά και που, απ' την άλλη μεριά, προσπάθησε να πνίξει τον κινηματογράφο με τη σιδερένια λογοκρισία που επέβαλε, η Απελευθέρωση, λοιπόν, για την Ιταλία δεν ήταν Απελευθέρωση-Ανάκτηση της Εθνικής Αυξαρτησίας της, αλλά Απελευθέρωση-Αλλαγή του τότε πολιτικού συστήματός της και σκλαβιά από τους νικητές, Αμερικάνους. Με δεδομένο τις τεχνικές και αισθητικές που προσηύχονταν στον Ιταλικό κινηματογράφο, το παρόν που αντιμετώπιζαν οι Ιταλοί σκηνοθέτες εκείνης της εποχής έδινε

θέματα από ένα σύνολο τεραστίου θεματικού πλούτου. Έτσι τα θέματα της ΠΑΙΖΑ έβγαιναν απ' την ζωή, αυτές οι ταινίες περιέγραφαν την πραγματικότητα, όπως ακριβώς ήταν, χωρίς ίχνος παρέμβασης και μεταμόρφωσης, χωρίς να θέλουμε να μηδενίσουμε τον άθλο της αποτύπωσης του προσωπικού τόνου του δημιουργού.

Θέλουμε να πούμε λοιπόν, ότι αυτά τα φιλμ είχαν μια έντονη ντοκυμαντεριστική αξία, ότι ο Ιταλικός νεορεαλιστικός κινηματογράφος είναι ο μόνος ο οποίος διασώζει ένα επαναστατικό ουμανισμό, και από αυτό πηγάζει η μεγάλη αξία και σημασία του.

Θα μπορούσε λοιπόν κανείς να τα παρομοιάσει με ντοκυμαντέρ, αλλά θα ήταν λάθος να μείνουμε στο πως γυρίστηκαν και να μην εξετάσουμε αυτές τις ταινίες σαν περιεχόμενο. Αυτός ο Ιταλικός κινηματογράφος περιέχει περισσότερη κοινωνιολογία παρά πολιτική: θίγει τις προφανείς συγκεκριμένες πληγές, την μαύρη αγορά, την εξαθλίωση, την πορνεία, την γραφειοκρατία, που δεν έχουν παραχωρήσει στην συνείδηση του λαού τη θέση τους σε αξίες πολιτικής. Ο θεατής που του φαίνεται γελοίο το σενάριο, διαβάζοντας την περι-

ληψη, δεν μπορεί παρά να συγκινηθεί και να προβληματισθεί βαθιά βλέπωντας την ταινία. Ο Ιταλικός κινηματογράφος έκανε σχολή τον νεορεαλισμό, αλλά ο νεορεαλισμός δεν περιορίστηκε στην Ιταλία. Μπορούμε να δούμε επιδράσεις του σχεδόν σε όλη την Ευρώπη, αλλά και απ' την άλλη μεριά του Ατλαντικού, στην Αμερική. Τι γίνεται όμως στην χώρα μας; Τα πράγματα μάλλον δεν αρχίζουν καλά. Το 1945 (χρονιά σκηνοθεσίας της ταινίας ΡΩΜΗ ΑΝΟΧΥ-ΡΩΤΗ ΠΟΛΗ του Ροσελλίνι) ο ελληνικός απολογισμός είναι δύο ερωτικά μελοδράματα και ένα ιστορικό πολύπτυχο, κατά τον Μάριο Πλωρίτη.

Φυσικά δεν θα περιμέναμε γρήγορα αντανάκλαστικά καλλιτεχνικής δημιουργίας απ' τους Έλληνες δημιουργούς. Αφού ο Ελληνικός κινηματογράφος πέρασε απ' τις συμπληγάδες "φτωχής, πλην τίμιας κόρης", της κοινωνικής αδικίας, του ονείρου της αποκατάστασης του χορτασιού και του ευτυχιμένου τέλους (Happy end), συμπληγάδες που βασάνισαν για αρκετά χρόνια ακόμη τον κινηματογράφο στην χώρα μας, φάνηκαν κάποια φώτα στο σκοτάδι ή μάλλον κάποιες πυγολαμπίδες. Μόλις το 1951 έχουμε την πρώτη νεορεαλιστική ταινία βαθιά επηρεασμένη απ' τον Ιταλικό νεορεαλισμό. Πρόκειται για το ΠΙΚΡΟ ΨΩΜΙ του Γρηγόρη Γρηγορίου, που πολλοί το χαρακτήρισαν σαν σταθμό στην κινηματογραφική ιστορία του τόπου μας και μέτρο σύγκρισης για τη μετέπειτα πορεία του δημιουργού της. Έτσι, ενώ πολλοί χαρακτήρισαν τον Γρηγόριο, σαν τον πατέρα του Ελληνικού νεορεαλισμού, ο ίδιος το

αρνείται, κάνοντας την αυτοκριτική του, υποστηρίζοντας, ότι η αισθητική του ταιριάζει περισσότερο με τον Γαλλικό κινηματογράφο του μεσοπολέμου και ειδικότερα με τις ταινίες του Ρενουάρ και του Καρνέ, γιατί οι ταινίες τους βρίσκονταν στο υποσυνείδητό του.

Είναι αλήθεια όμως, ότι η πλοκή της ταινίας θυμίζει την πλοκή των ταινιών των Ιταλών νεορεαλιστών. Η ιστορία είναι απλή και μάλλον συνηθισμένη. Μια οικογένεια με τρία παιδιά, τον Αντώνη που είναι ανάπηρος απ' τα δύο χέρια, τον Γιάγκο που παράτησε το σχολείο και ψάχνει μάταια για δουλειά και τον Φωτάκη που είναι καλός μαθητής στο σχολείο. Όταν ο πατέρας, που δουλεύει οικοδόμος, σκοτώνεται και ο Αντώνης αυτοκτονεί, τα δύο αδέρφια δουν για το μεροκάματο. Το καινούργιο στην όλη υπόθεση είναι το τέλος, που δεν είναι "το ευτυχιμένο τέλος", αλλά ο φτωχός θα παραμείνει φτωχός, όπως γινόταν στην πραγματικότητα. Ο τίτλος ΠΙΚΡΟ ΨΩΜΙ "έφερε" στο ΠΙΚΡΟ ΡΥΖΙ του ντε Σάντις και η ταινία είχε το παλιό (μελόδραμα) και το καινούργιο (αποτύπωση της πραγματικότητας στο φιλμ) για την Ελληνική κινηματογραφία σε μια στενή διαλεκτική σχέση ακριβώς όπως και στις Ιταλικές νεορεαλιστικές ταινίες. Στην ΠΑΙΖΑ θα παρατηρούσε ο θεατής μια δυνατή διαμαρτυρία ενάντια στον πόλεμο, που μόλις τελείωσε, ένα ύμνο στον υπερήφανο Ιταλικό λαό, ένα κατηγορητήριο κατά των κατακτητών και μια διαμαρτυρία στους αρχηγούς των παρτιζάνων, που ανέχονταν την ασυδοσία της Μαφίας και την αναρχία που

επικρατούσε. Θα έλεγε κανείς, ότι κύριο μέλημα ήταν να αποτυπωθεί η πραγματικότητα και να γίνει η κοινωνική διαμαρτυρία σ' αυτά τα προβλήματα.

Οι πρώτες νεορεαλιστικές ταινίες στην Ελλάδα, το ΠΙΚΡΟ ΨΩΜΙ του Γρηγορίου και η ΜΑΥΡΗ ΓΗ του Στέλιου Τατασόπουλο είχαν ν' αντιμετωπίσουν την εξαθλίωση του Ελληνικού λαού, την ανεργία, τον σκληρό αγώνα για μεροκάματο, την φτώχεια. Αυτά γεμίζουν τις ταινίες τους, όπως η δεύτερη που είναι γυρισμένη στα σμυριδορυχεία της Νάξου, καταγράφει ρεαλιστικά τι συμβαίνει εκεί και στήνει έτσι μια δραματική ιστορία. Σίγουρα μόνο σ' ένα πράγμα αυτές οι ταινίες μπορούν να παραλληλισθούν μ' αυτές των Ιταλών συναδέλφων τους: δημιουργούν μια ουμανιστική επανάσταση. Ο Γρηγόριος και ο Τατασόπουλος βρίσκονταν στην αρχή ενός δρόμου που άλλοι ακολούθησαν. Εδόξασαν, εξωράϊσαν και έκαναν τον κινηματογράφο κοινωνική καταγγελία, επανάσταση.

Σαν επίλογο σ' αυτήν την ιστορική αναφορά θα παραθέσουμε ορισμένα ονόματα συνεχιστών της τάσης. Ο Μιχάλης Κακογιάννης με την ΣΤΕΛΛΑ, ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΜΕ ΤΑ ΜΑΥΡΑ, συνεχίζει αυτόν τον δρόμο. Συμπαράστατης του ο Νίκος Κούνδουρος με ΤΗΝ ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ, ΤΟΝ ΔΡΑΚΟ και ο Γρηγόρης Θαλασσινός με το ΞΥΠΟΛΗΤΟ ΤΑΓΜΑ και θα ακολουθήσουν κατόπιν ο Αγγελόπουλος, ο Βούλγαρης, ο Δαμιανός...

Γιάννης Φραγκούλης

Ο αγωνιστικός κινηματογράφος

Ιταλία, λίγα χρόνια πριν

Περιθωριακός με τον τρόπο του-όπως περιθωριακές είναι οι επαναστατικές δυνάμεις και τελικά το ίδιο το προλεταριάτο- είναι ο στρατευμένος νεορεαλιστικός αγωνιστικός κινηματογράφος με τη λιγόχρονη ιστορία του. Τίποτα δεν αφυπνίστηκε: θυμάστε τον κύριο Λε Μασόν τι έκανε στον πόλεμο της Αλγερίας; Έφτιαξε με τρεις αλήτες-βρωμιάρηδες, ένα συνεργείο και το αίμα χυνόταν στην παρανομία. Τον Κρις Μαρκέρ τον θυμάστε; Είναι αυτός που έκλαιγε γυρίζοντας το φιλμ **ΤΟ ΒΑΘΟΣ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ ΕΙΝΑΙ ΚΟΚΚΙΝΟ**. Πάνω σ' αυτά τα πρότυπα γυρίστηκε το 1959 μια ταινία στο Τορίνο (δε θυμάμαι τίτλο) με θέμα τις απεργίες στην Λάντσια και την Φιάτ (σεναρίστας ο Φράνκο Φορτίνι, σκηνοθέτης ο Πάολο Γκομπέτι). Το δοκίμιο όμως δεν είχε συνέχεια και ούτε το φιλικό πείραμα **ΣΤΑ ΟΠΛΑ ΦΑΣΙΣΤΕΣ** νοείται επαναστατικό. Το ίδιο ισχύει και για τις "κινηματογραφικές έρευνες" της τηλεόρασης και του Φεστιβάλ του Έστε που ήταν τέλεια προσαρμοσμένες στις αξίες και τους θεσμούς του συστήματος.

Με το φούντωμα του κινήματος σε διεθνές επίπεδο φανερώνονται επαναστατικές στρατευμένες ταινίες απ' όλα τα μέρη. Στις Η.Π.Α. η ομάδα newsreel που παρά τις διασπάσεις και τα προβλήματά της ήταν η πιο οργανωμένη ομάδα παραγωγής, στην νότια Αμερική ο Φερνάντο Σολάνας, στη Γερμανία οι ταινίες μικρού μήκους του "S.D.S.", στη Γαλλία τα φιλμς της Γενικής Συνέλευσης Κινηματογράφου, που γεννήθηκαν το Μάη, ελευθερώθηκαν γρήγορα απ' την κηδεμονία της δεξιάς και αμέσως ξεπήδησαν ομάδες ("SLON", "Μεντβένκιν", "Τζίκα Βερτόφ") με εμφανή τον Γκοντάρ και τον Μαρκέρ. Ακόμα ο γερο-Ίβενς από το Λάος που έφτυσε αίμα απ' το στόμα για το φιλμ **ΤΟ ΕΘΝΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΤΥΦΕΚΙΑ ΤΟΥ**. Φιλμς αληθινά, σκέτη επανάσταση, όχι πολιτικά. Στην Ιταλία ο πραγματικός νεορεαλισμός, ο μαχητικός κινηματογράφος ξεκίνησε από το φοιτητικό κίνημα της Ρώμης με μερικές ταινίες μικρού μήκους

(15 λεπτά η κάθε μία) από διάφορες εκδηλώσεις (υπεύθυνος ο Σιλβάνο Αγκόστι). Όλα αυτά στο Τορίνο απ' την αναρχική ομάδα "Κόκκινες Σκιές", απ' όπου ξεπήδησε ο λεγόμενος συλλογικός κινηματογράφος και απ' τις σινε-συγκρούσεις του Πεζαρο. Βέβαια ο ρεβιζιονισμός έκανε κι εδώ αισθητή την παρουσία του με ενέργειες που είχαν σκοπό να λυπήσουν τους εξτρεμιστές και να εμποδίσουν την παρενόχληση του "εμπορικού" του κυκλώματος. Προς την κατεύθυνση αυτή κινήθηκαν δύο οργανώσεις, παρακαλάδια του Κ.Κ.Ι. η "Unitefilm" και η ομάδα "Ελεύθερα Επίκαιρα" με την καθοδήγηση ενός ναυαγού, δόκιμου κινη-



ματογραφιστή, που όμως ποτέ δεν έπαψε να πιστένει, του γνωστού Ζαβατίνι. Τα επίκαιρα του Μ.Σ. (movimento socialista), που γρήγορα ισοπεδώθηκαν, ήταν φλύαρα, γεμάτα διαδηλώσεις που δεν εξηγούσαν τίποτα: οι φοιτητές της Ρώμης μπορούσαν να αναγνωρίσουν τον εαυτό τους, να διασκεδάσουν σαν ερασιτέχνες που προβάλλουν την κυριακάτικη ταινιούλα τους, αλλά οι άλλοι δεν έβρισκαν τι να απολαύσουν ("ακόμα κι αν κατέδειχναν κάποιες λαμπρές στιγμές αστυνομικών επιθέσεων στην πλατεία Καβούρ με κείνο το βραχνό σάλπισμα

που αναγγέλει τη χυδαία φασιστική έφοδο"- αυτά σώζονται απ' τα γραφόμενα τις εφημερίδας "Κινηματογράφος και Φίλμ", Μιλάνο 1965).

Τα "Ελεύθερα Επίκαιρα", που έγιναν από πολλούς πάντα με τη συντονιστική βλέψη του Ζαβατίνι, ήταν, όπως μπορούσε να το προβλέψει εύκολα κανείς, σχηματικά, δημοκρατικοί, νεορεαλιστικά και με μια λέξη ρεβιζιονιστικά: όλα τα αρνητικά μιας παράδοσης συν τον νεωτερισμό της "ντομπροσύνης", της κοφτής έκφρασης. Η "Unitefilm" απ' την πλευρά της διοργανώνει την διανομή υλικών (16 ή super-8 χιλιοστών) που κρίνει εμπορεύσιμα ή παραδεκτά, δηλαδή πολιτικά ομόφωνα με τη γραμμή του Κ.Κ.Ι., και κινητοποιεί σκηνοθέτες που έχουν θητεύσει στο μετανεορεαλιστικό ντοκιμαντέρ για έρευνες πάνω στην έλλειψη νερού στην Σικελία, πάνω στο ΝΑΤΟ, πάνω στην Ουρουγουάη (εδώ το μοντάζ είναι ιδιαίτερα ήπιο), πάνω στις εσωτερικές μεταρρυθμίσεις. Επωφελείται στις προσπάθειες αυτές από τις παλιές δομές που έμειναν αχρησιμοποίητες ως το 1965 με την εξαίρεση των κινηματογραφικών λεσχών του ARCI και συχνότερα των ταινιών του Φράνκο Φράνκι: δεκάδες αίθουσες συνεταιρισμών, κομματικών γραφείων, πολιτισμικών κέντρων. Για το κύκλωμα αυτό οργάνωσε σε συνεργασία με τα "Ελεύθερα Επίκαιρα" την παραγωγή δύο ταινιών του Γκρεγκορέτι: το ΑΠΟΛΛΩΝ, ΕΝΑ ΚΑΤΕΧΟΜΕΝΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ και το ΣΥΜΒΟΛΑΙΟ. Είναι τα αγαπημένα έργα τέχνης του Γκρεγκορέτι, τα στολίδια του, εκείνα που τον κάνουν περηφάνο. Με ειλικρίνεια το γράφουμε αυτό. Στο ΑΠΟΛΛΩΝ, ΕΝΑ ΚΑΤΕΧΟΜΕΝΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ζωντανεύει έναν αγώνα αμυντικό καθαρά, πάνω σ' ένα κείμενο αυστηρά ελεγμένο από το Κ.Κ.Ι.. Φράση από το σενάριο: "προβοκάτορες πληρωμένοι απ' τους φασίστες". Το στυλ; Το ύφος; Ζαβατίνι από το Ζ ως το Ι. Το ΣΥΜΒΟΛΑΙΟ είναι ένας ύμνος κραυγαλέος της συνδικαλιστικής ενότητας. Δεν εμπεριέχεται δοξολογία των εργατών. Αυτή η μακροχρο-

νη ειρηνική και τακτική παρέλαση όπου οι εξτρεμιστές αντιπροσωπεύονται από έναν ανόητο φοιτητή της κρατικής σχολής του Μιλάνου και η αστυνομία παρουσιάζεται σαν απλός παρατηρητής (αποκλείονται οι βρυχηθμοί του Κόστα, αφεντικού της δεξιάς) όπου ότι μπορεί να δυσανεστήσει οποιοδήποτε συνδικάτο ή κόμμα της κεντροαριστεράς αφαιρείται με προσοχή. Ο Γκρεγκορέτι έκανε φιλμς επιστημονικής φαντασίας πάνω στο 1969, που το Κ.Κ.Ι. δεν είχε δει ούτε στο ονειρό του και που τώρα θέλει να σχολιάσει διδακτικά για να τα χρησιμοποιήσει σε συμμαχίες άκρατης επιστημονικής φαντασίας ώστε να τις δεχθεί η βάση στα μεγάλα κέντρα. Πραγματικά το 1969 δεν υπάρχει. Νέκρα. Δεν υπάρχουν συγκρούσεις, άγριες και βίαιες απεργίες. Δεν υπάρχει αυτό που προσπάθησε να δείξει η εργατική τάξη, σε μαζικό επίπεδο, η πολιτιστική της επανάσταση, η οργή της, η αποφαση της, η βιαιότητά της, η νεότητά της. Λείπουν το Μιραφιόρι και η Μπικόκα, η Μάργκερα και το Τρέντο, η Πίζα και το Μιλάνο. Αντίθετα υπάρχουν οι λιτανείες, οι εκδηλώσεις αγάτης, οι κόκκινες σημαίες και ο αξιοπρεπής συμβιβασμός. Το ΣΥΜΒΟΛΑΙΟ ένα βρώμικο, ψεύτικο φιλμ, δεν προσδίδει μόνο την εργατική τάξη αλλά και την ιστορία. Και δεν είναι τυχαίο ότι οι εργάτες του Μιραφιόρι, της Μπικόκα, της Μάργκερα και του Τρέντο, της Πίζας και του Μιλάνο δεν είχαν την ευκαιρία να γίνουν θεατές αυτού του έργου. Ταινίες στο μέτρο που οι Ιταλοί κινηματογραφάνθρωποι ήταν διατεθειμένοι να κινηθούν μόνο έναντι στην καταπίεση όταν το Κ.Κ.Ι. την θεωρούσε υπαρκτή και όχι έναντι στο σύστημα που παράγει την καταπίεση. Περιπέτειες αυτού του είδους θα επαναλαμβάνονται συχνά.

Πιό σοβαρές ήταν οι πραγματικά περιθωριακές προσπάθειες που ανταποκρίνονταν σε μια επαναστατική αναγκαιότητα ενημέρωσης και κατέληγαν σε μαχητική χρήση του κινηματογραφικού υλικού. Εδώ αναφέρουμε το ΜΑΚΡΥΑ ΠΟΡΕΙΑ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ των Σορνάργκα και Ανμπλάρντι, πάνω στο Δημοκρατικό Λαϊκό Μέτωπο Απελευθέρωσης της Παλαιστίνης, ή το ΠΙΑΣΕ ΤΟ ΧΡΟΝΟ του Μπράνκα, ένα φιλμ για το κόμμα των Μαύρων Πανθήρων.

Πρέπει ακόμη να υπενθυμίσουμε το ΤΟΤΕΜ του Μπουονφίνιο, μια αναρχική ταινία κινουμένων σχεδίων, αξιοθαύμαστη σε πολλά σημεία που όμως έχρινε πολύ λάδι στη φωτιά, σε μια φωτιά που δε ξέρει να ελέγξει και εξηγεί τα πράγματα κατά προσέγγιση.

Τα παραδείγματα πολλαπλασιάζονται ενώ σιγά-σιγά δημιουργείται μια αλυσίδα διανομής που δεν περνά από τα εμπορικά



κανάλια ούτε από τα νόμια- του ρεβιζιονισμού βρισκοντας σιγά-σιγά ένα χώρο και ένα κοινό ανάμεσα στους αγωνιστές και κοντά στους αγώνες. Η Κομμούνια, ο συλλογικός κινηματογράφος του Τορίνου και του Μιλάνου και επαναστατικές πολιτικές ομάδες παρουσιάζουν στους προλετάριους και στους φοιτητές γαλλικά, αγγλικά, ιταλικά, αμερικάνικα, γερμανικά, σουηδικά και μεξικάνικα φιλμς που έγιναν με σκοπό τον αγώνα. Μερικές προοδευτικές ομάδες πέρασαν κιόλας στο στάδιο παραγωγής.

Το μεγαλύτερο πρόβλημα του μαχητικού κινηματογράφου- ακόμα και στις μέρες μας- στην Ιταλία δεν είναι μόνο το κύκλωμα διανομής (που για να γίνουμε αληθινοί το ίδιο το κύκλωμα είναι πολιτική δράση), αλλά το ρεπερτόριο και τα υλικά. Η διανομή υπόσχεται να δημιουργεί... Άσχετα τι πράττει. Στο ρεπερτόριο και τα υλικά: απ' τα δεκάδες φιλμς που γυρίστηκαν πολύ λίγα υπηρετούν σωστά μία αγωνιστική λειτουργία, είτε εξαιτίας της γενικότητας των πληροφοριών, είτε από αφηγηματικούς περιορισμούς τύπου ατομιστικού στυλ ή παλιού στυλ. Είτε ακόμα με την προωθημένη προοδευτικότητα του ντοκιμαντέρ, με ανιαρή και πολιτικά στείρα γλώσσα. Ακό-

μα, από έλλειψη λειτουργικών και σταθερών ομάδων παραγωγής που να αποτελούνται από αληθινούς αγωνιστές και όχι από συμπαθείς της κατά τα άλλα τυπάκους-συντρόφους του πεζοδρομίου. Πάντως είναι ακόμη σπάνιο φαινόμενο η δημιουργία ενός αγωνιστικού έργου, μέσα από τον αγώνα και για τον αγώνα. Προσοχή: όχι με θέμα τον αγώνα σε σκηνοθεσία ενός ψεύτικου αγωνιστή, αλλά φιλμς για τον αγώνα μέσα από αυτόν. Μα ακόμα και εδώ υπάρχουν ή αρχίζουν να υπάρχουν παραδείγματα. Κάποιος οργανισμός περιέλαβε στο πρόγραμμα μια ταινία με τίτλο ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΩΝ ΑΓΩΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΙΑΤΟΤΣΕ ΤΟΥ ΠΑΛΑΝΤΣΑ (αγνώστων συντελεστών), που γεννήθηκε στη διάρκεια της πάλης από μια ομάδα εργατών και αγωνιστών: το υλικό τους είναι τελείως ακατέργαστο, η γλώσσα και η σύνδεση αυτού του αγώνα με άλλους πιθανόν να παρουσιάζουν κάποια αβεβαιότητα, ενώ το άπλωμα του κακού, η "γενική γραμμή" μένει αστήριχτη. Οι ελλείψεις του έργου επισημαίνονται από τους ίδιους τους δημιουργούς του. Τρεις απ' αυτούς, στο τέλος της εμπειρίας τους αναφέρουν ότι διδάχτηκαν τα ακόλουθα: α) αυτός που κάνει το φιλμ πρέπει να είναι μέσα στον αγώνα (και αυτό σπάνια συμβαίνει με τους κινηματογραφιστές) αν θέλει να χρησιμο-

ποιήσει την κινηματογράφηση σαν ένα μέσο γενίκευσης της μάχης για τους εργάτες (έστω και σε τοπική κλίμακα). Δεν συμβαίνει ένας κινηματογραφιστής παραδοσιακού τύπου, να μπορεί να είναι μέσα στα εργατικά προβλήματα- αρκεί να δει κανείς το άπαιχτο φυσικά στην Ελλάδα ΑΠΟΛΛΩΝ, ΕΝΑ ΚΑΤΕΧΟΜΕΝΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ, ένα εκτρισματικό κατασκευάσμα, μια επέμβαση που έγινε σε κλινική διάσημων χειρουργών... β) αυτός που κάνει το φιλμ-έχει τη σεναριοτική και σκηνοθετική ευθύνη- πρέπει να είναι μέσα στον κινηματογράφο (όχι από επαγγελματική άποψη αλλά με το νόημα ότι πρέπει να ξέρει να τον χρησιμοποιήσει). Δεν αρκεί να παραδώσεις μια κινηματογράφηση στα χέρια των εργατών. Είναι μάταιο αν υπάρχει έλλειψη στη γλώσσα! "Δεν είμαστε ακόμα αφεντικά και γι' αυτό χρησιμοποιήσαμε τον κινηματογράφο με μειωμένες τις εκφραστικές του δυνατότητες"-Γκοφρέντο Φόφι, Ιταλός εργάτης και μοντέρ. Η συνέχεια:(συμπέρασμα) α) ο κινηματογράφος έπρεπε και πρέπει να χρησιμοποιείται σαν ένα όργανο του κάθε αγώνα. Λένε δύο Ιταλοί αναρχικοί, άγνωστοι φωτογράφοι (Μιλάνο 1963): "κατορθώσαμε να κάνουμε ένα ντοκιμαντέρ 7 λεπτών που προβλήθηκε μέσα στο κατεχόμενο κτίριο. Στάθηκε πολύ χρήσιμο. Ο αγώνας εκείνου του κτιρίου εμφανιζόταν

αλλιώς, ερημνευόταν και φωτιζόταν μ' ένα νέο φως". β) Στο τέλος του αγώνα πρέπει να υπάρχει υλικό για το μοντάρισμα ενός ντοκιμαντέρ που υψώνει τη μαχητική εκδήλωση από το ειδικό της περιβάλλον σε εθνικό ή μάλλον σε διεθνές πλαίσιο αναφοράς, σαν μια στιγμή πάλης ενάντια στον Καπιταλισμό.

Σώζεται άλλο ένα φιλμ-δίχως ζενερίκ-παραγωγή του μετανεορεαλιστικού C.C.M., που συνεχίζει την προσπάθεια στον ίδιο δρόμο της επανάστασης και του προλεταριάτου. Ένας εργάτης της ΦΙΑΤ, ένας από τους τόσους πρωταγωνιστές των κινητοποιήσεων του Μίραφιόρι το 1967-1969 έλαβε μέρος στην πρώτη Ιταλική αποστολή που κάλεσαν οι Κινέζοι μετά την πολιτιστική επανάσταση (αποστολή από την οποία αποκλείονταν οι ρεβιζιονιστές). Πήρε μαζί του μια μηχανή λήψης και με το υλικό που γύρισε μονταρίστηκε ένα φιλμ τριάντα λεπτών σε 8 χιλιοστά. Η βοήθεια που του προσφέρθηκε ήταν μόνο τεχνικής φύσης και τα σχόλια ανήκαν στον δημιουργό του φιλμ (επαναλαμβάνουμε δε γνωρίζουμε το όνομά του). Εργοστάσια, σχολεία (τα εργοστάσια πρώτα και η οργάνωση της δουλειάς σ' αυτά, ο αγώνας για τον καταμερισμό της εργασίας και ο σοσιαλισμός), παρουσιάζονται από το γυμνό, καθαρό, ανυστερόβουλο

και συντροφικό μάτι ενός επαναστάτη-αγωνιστή που συγκρίνει και εξηγεί, κατανοεί και μεταφέρει την κατανόησή του σε μια σοβαρή συμμετοχή, καθ' όλον μεροληπτική, αλλά ενήλικη και συγκεκριμένη, στο βαθύτερο και ουσιαστικό νόημα του χτισίματος του κομμουνισμού, με μια συνεχή αντιπαράθεση του εδώ και του εκεί. Η κομμουνιστική και η καπιταλιστική κοινωνία συγκρίνονται, οι διαφορές εξηγούνται. Ο αγώνας για το χτίσιμο του κομμουνισμού και του νέου ανθρώπου είναι το ενοποιητικό στοιχείο και το κινέζικο πείραμα, η επαναστατική ώθηση της Κίνας μπαίνει αντιμέτωπη με τα κινήματα που εδώ, σήμερα γίνονται με την "ευθύνη" της πρωτοπορίας. Δεν βρίσκουμε άλλη ταινία που να δίνει σωστότερο το πανόραμα του τότε και του τώρα. Καμμία δεν απέδωσε καλύτερα τη σημασία των αγώνων και τις βαθιές ελπίδες που πάντα κλείνουν.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1.Κάρλ Μάρξ, "ΟΥΣΙΑΣΤΙΚΕΣ ΓΡΑΜΜΕΣ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ".

2.Από διάφορους ανώνυμους κινηματογραφιστές της περιόδου που έγινε η αναφορά.

Σίμος Ιωσηφίδης

Μετά ...στην Ελλάδα

1951, χρονιά ορόσημο για την Ελλάδα: ο Γρηγορίου γυρίζει το ΠΙΚΡΟ ΨΩΜΙ. Χρονιά ορόσημο γιατί είναι χρονιά γέννησης του νεορεαλισμού στην Ελλάδα. Γιατί είχαμε όμως αυτό το ευτυχές γεγονός;

Δυο μόλις χρόνια από το τέλος του εμφυλίου πολέμου και η Ελλάδα προσπαθεί με ασπίδινες να θεραπεύσει τις βαρειές ασθένειες της, που τα αίτια τους ανάγονταν και στους δυο πολέμους, που την ταλαιπώρησαν. Η πολιτική αστάθεια, η τρομοκρατία, ο σκανδαλώδης πλουτισμός των βιομηχάνων και των εφοπλιστών, η παράλληλη αύξηση των ανέργων, η άνιση φορολογία σκιαγραφούν το πολιτικό τοπίο. Οι αντιθέσεις αρχίζουν να οξύνονται, πρέπει κάτι να γίνει.

Ο καλλιτέχνης έχει υποχρέωση να σηκώνει το πέπλο, να βρίσκει την αλήθεια και να την αναδεικνύει, να την ανυψώνει, να την κάνει οικουμενική. Αλλά ποιά αλήθεια; Η ύπαρξη της υποκειμενικής θεώρησης των πραγμάτων δεν θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη; Ο καλλιτέχνης κατά πόσο βάζει αυτή την υποκειμενική θεώρηση υπεράνω της αντικειμενικότητας; Ερωτήματα δύσκολο να απαντηθούν, αλλά πρέπει! Ο Γρηγορίου και ο Τατασόπουλος πρόδρομοι του νεορεαλισμού στην Ελλάδα: σαν καλλιτέχνες, πιστεύω, ότι δεν ήταν ξεκομμένοι από τη παράδοση της χώρας μας, σαν άνθρωποι ήταν, τουλάχιστον, ευαισθητοποιημένοι για τα κοινωνικά προβλήματα της εποχής τους.

Τι κουβάλαγαν όμως στην πλάτη τους; Ας μείνουμε για λίγο εδώ. Κατ'αρχήν ο κινηματογράφος είναι παρεξηγημένος. Ο κινηματογράφος καλλιεργεί τις αδυναμίες, κολακεύει την αμάθεια, την απλοϊκότητα, και ακόμα συχνότερα, την ανοησία, είναι παιχνίδι εκπληκτικό και επικίνδυνο, δοσμένο στο εκπληκτικό και επικίνδυνο παιδί που είναι ο λαός. Λόγια του λογοτέχνη και θεατρικού συγγραφέα Άγγελου Τερζάκη (Βήμα, 6/2/52). Κατά τον τότε καθηγητή του Πανεπιστημίου Σταματάκο, ο κινηματογράφος είναι ο φταίχτης για ότι "στραβό" και παράνομο κάνουν οι θεατές (ομιλία του στο Πειραματικό Σχολείο του Πανεπιστημίου Αθηνών). Η αιώνια διαμάχη μεταξύ θεάτρου και κινηματογράφου συνεχιζόταν μέχρι τότε. Ο κινηματογράφος σαν πιο νέο τεχνολογικά μέσον "έκλεβε" θεατές από το θέατρο. Όμως άντεξε από τότε που κηρύ-

χτηκε ο πόλεμος εναντίον του, από το 1915, χρονιά παραγωγής της πρώτης ελληνικής ταινίας, μέχρι σήμερα, δίνοντάς μας πραγματικά αριστουργήματα που πολλές φορές ήταν η αρχή για πραγματικές κοινωνικές επαναστάσεις.

Ο ελληνικός κινηματογράφος μέχρι το 1951 ήταν τέχνη; Οι πρώτες ταινίες που γυρίστηκαν τότε ήταν είτε ζουρνάλ (αφήγηση δηλαδή κάποιου γεγονότος, όπως εκδηλώσεων, αγώνων, γάμων κλπ) είτε πιστή μεταφορά από θεατρικά έργα της εποχής που είχαν δοκιμασθεί και είχαν σημειώσει επιτυχία, είτε τέλος μιμήσεις έργων ξένων δημιουργών. Θα αναφέρω ορισμένα παραδείγματα: η ΕΠΑΝΟΔΟΣ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ, του θεατρικού επιχειρηματία Κ. Θεωδωρίδη, ΟΙ ΜΙΚΡΟΙ ΠΡΙΓΚΗΠΕΣ ΣΤΟΝ ΚΗΠΟ ΤΩΝ ΑΝΑΚΤΩΡΩΝ, του Ζόζεφ Χεπ, ΤΟ ΑΝΑΘΕΜΑ ΤΟΥ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ ΣΤΟ ΠΟΛΥΓΩΝΟ, του ίδιου, τυπικά ζουρνάλ που είχαν μια χρησιμότητα: την πλήση εγκεφάλου της μάζας και εύκολο πέρασμα της ιδεολογίας της κυρίαρχης τάξης εκείνης της εποχής. Οι μιμήσεις ξένων δημιουργών (Τσάπλιν και Χοντρου-Λιγνού (Σταν Λώρεν-Ολίβερ Χάρντν) κατά πλειοψηφία) είναι αρκετές, εύκολα κανείς θα παρατηρήσει το φαιδρό της σκηνοθεσίας και ότι δεν πρόκειται πλέον για δημιουργία, αλλά περισσότερο για παράσταση κλόουν.

Μόλις το 1928 ο ελληνικός κινηματογράφος θα γνωρίσει την πρώτη ακμή του. Μέχρι όμως αυτή τη χρονολογία η ποιότητα των ελληνικών ταινιών ανεβαίνει σταδιακά, περνά απ' τα πρόχειρα κατασκευάσματα του Σπύρου Δημητρακόπουλου (ή Σπυριντιών) το 1910 και του Μπαχατόρη (την ΓΚΟΛΦΩ), το 1915 σε κωμωδίες και δράματα που έχουν κάποια αξία. Δεσπόζουν ο Νίκος Σφακιανός (ή Βιλάρ, όπως είναι το καλλιτεχνικό του ψευδώνυμο) και ο Μιχαήλ Μιχαήλ του Μιχαήλ. Ο πρώτος θα γυρίσει κάποιες ταινίες επηρεασμένες απ' αυτές του Τσάρλντ Τσάπλιν, όπως Ο ΒΙΛΑΡ ΣΤΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΛΟΥΤΡΑ ΤΟΥ ΦΑΛΗΡΟΥ που αφήνουν να φανεί ένα ταλέντο. Ο δεύτερος θα γυρίσει αρκετές ταινίες, όπως Ο ΜΙΧΑΗΛ ΔΕΝ ΕΧΕΙ ΨΙΛΑ, ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛ που ήταν επιτυχίες. Και οι δύο κωμικοί ηθοποιοί ήταν άνθρωποι του θεάτρου. Ο Σφακιανός ήταν ηθο-

ποιός του μουσικού θεάτρου και είχε πραγματοποιήσει αρκετές περιοδείες στην Ελλάδα, αλλά και στο εξωτερικό, ενώ ο Μιχαήλ ήταν ηθοποιός του θεάτρου μέχρι το 1917, μέχρι να πάει στην Μικρασιατική εκστρατεία.

Στην δεκαετία του '20 επίσης αρχίζουν να ξεχωρίζουν και οι συντελεστές των ταινιών. Μέχρι τώρα σκηνοθέτης-ηθοποιός-οπερατέρ φαινόταν να είναι ένα και το αυτό πρόσωπο. Ο Λυκούργος Καλαποθάκης αναφέρεται σαν σκηνοθέτης των ταινιών του Μιχαήλ, ο Βρατσάνος παραγωγός των ταινιών του Βιλάρ και οραματιστής της δημιουργίας μιας βιώσιμης κινηματογραφικής εταιρείας, είναι οι πρώτοι και ακολουθούν ορισμένοι μικρότεροι παραγωγοί με την εταιρεία Dag film σε περίοπτη θέση. Η Dag film, δημιουργία του Γαζιάδη και των γιών του, αναλαμβάνει να τελειώσει το ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΑΥΜΑ και κατόπιν γυρίζει ένα ντοκιμαντέρ για τα εργοστάσια του Πειραιά και λίγο αργότερα τις ΔΕΛΦΙΚΕΣ ΕΟΡΤΕΣ, βασισμένη στα οράματα του Άγγελου και της Ένας Σικελιανού. Οι παραγωγές της Dag film δεν σταματούν εκεί. Το 1927 γυρίζουν το "δραματικόν ειδύλλιον" ΕΡΩΣ ΚΑΙ ΚΥΜΑΤΑ με εκλεκτούς ηθοποιούς του θεάτρου. Ένα χρόνο αργότερα θα συναντήσουν μεγάλη επιτυχία με την ΑΣΤΕΡΩ, όπου το σενάριο το υπογράφει ο ακαδημαϊκός Παύλος Νιρβάνας, σκηνοθέτης είναι ο Δημήτρης Γαζιάδης και οπερατέρ ο αδελφός του Μιχαήλης.

Το 1929 οι αδελφοί Γαζιάδη με την Dag film και με συνεργάτη πάλι τον Παύλο Νιρβάνα φτιάχνουν την ταινία ΜΠΟΡΑ, που είναι η πρώτη ηχητική ταινία επενδυμένη με ποιμενικά τραγούδια, που ακούγονται από γραμμόφωνο κατά την διάρκεια του γυρίσματος. Οι αδελφοί Γαζιάδη είχαν γυρίσει όλο τον κόσμο και είχαν σπουδάσει κινηματογράφο στην Γερμανία, όταν ο εξπρεσιονισμός ήταν σε άνθιση. Σπουδαγμένοι κινηματογραφιστές, που προχωράνε τον Ελληνικό κινηματογράφο λίγο παραπέρα. Με την ΜΠΟΡΑ μπορούμε να δούμε την Ελλάδα πως ήταν μετά την Μικρασιατική Καταστροφή. Οι αδελφοί Γαζιάδη με τον Λάσκο, τον Μεραβίδη και άλλους προσπαθούν να κάνουν μια στροφή προς τον ποιητικό κινηματογράφο, έστω με



παραδοσιακά θέματα. Η ταινία ΜΠΟΡΑ μπορούμε να πούμε, ότι ήταν ο πρόδρομος των νεορεαλιστικών δημιουργημάτων του ελληνικού κινηματογράφου. Όλα τα είδη και τα θέματα που θα κυριαρχήσουν στα κατοπινά σαράντα χρόνια θα τα συναντήσουμε στην τετραετία '26-'30, μας λέει ο Γιάννης Σολδάτος.

Χωρίς αμφιβολία το 1951 ο Γρηγορίου και ο Τατασόπουλος έλαβαν υπόψιν τους τις ανησυχίες των πρώτων δημιουργών: τα θέματά τους μπορεί να είναι παρόμοια, αλλά η κινηματογραφική τους προσέγγιση διαφορετική.

Ο Ελληνικός κινηματογράφος αναλαμβάνει επιτέλους να κάνει την ανάλυση της Ελληνικής κοινωνίας. Δυστυχώς η κινηματογραφική παραγωγή τις χρονιές που ακολουθούν θα χαρακτηριστεί από πατριωτικά φιλμς και κοινωνικά μελοδράματα. Ας κάνουμε όμως μια παρένθεση. Για ποιον γυριζόταν η κάθε ταινία; Το 80% των κινηματογραφικών αιθουσών ήταν στον Πειραιά, στην Αθήνα και στην Θεσσαλονίκη. Η μεγαλύτερη μάζα των θεατών του ελληνικού κινηματογράφου ταυτίζεται με τους κατοίκους των μεγαλύτερων αστικών κέντρων. Είναι φυσικό λοιπόν να αναζητούν μια ποιότητα στις Ελληνικές ταινίες αντίξεια εκείνης των ξένων, αφού έτσι ή αλλιώς ο κινηματογράφος είναι ένα είδος μαζικής διασκέδασης, και μάλιστα ο Ελληνικός δεδομένου ότι ο αναλφαριθμητισμός, ακόμα πολύ ψηλός, είναι απαγορευτικό στοιχείο στους θεατές να δουν ξένες ταινίες. Οι ταινίες, λοιπόν, χωρίζονται χο-

ντρικά σε δύο είδη: τις κωμωδίες και τα δράματα απ' την μια μεριά και τις καλλιτεχνικές απ' την άλλη. Τα δράματα, βγαλμένα απ' τη ζωή της υπαίθρου ή της πόλης, αλλά με σενάριο παρατραβηγμένο πάντα, και οι κωμωδίες, μεταφορά θεατρικών επιτυχιών (ο Σακελάριος βασικός συντελεστής φυσικά). Οι καλλιτεχνικές ταινίες θα μας απασχολήσουν εδώ: αυτές δεν μπορούν να αγνοήσουν τα προβλήματα της τότε ελληνικής κοινωνίας, όπως προαναφέρθηκαν, αντίθετα πρέπει να αναλύουν αυτά τα προβλήματα.

Ως τότε εμείς οι Έλληνες θα πολεμάμε μεταξύ μας; Αυτά τα λόγια ακούστηκαν για πρώτη φορά, μετά τον εμφύλιο σπαραγμό, στον ΔΡΑΚΟ του Κούνδουρου. Το 1953 ο Ελληνικός κινηματογράφος ξεπετιέται και γίνεται κινηματογράφος διαμαρτυρίας, ανάλυσης, με άλλα λόγια επανάσταση. Την ίδια χρονιά ο Γρηγόρης Θεσσαρινός (ή Γκρεγκ Τάλας) σκηνοθετεί το ΞΥΠΟΛΗΤΟ ΤΑΓΜΑ με βοηθούς τους Μιχάλη Γαζιάδη (στην φωτογραφία) και τον Μίκη Θεοδωράκη (στην μουσική), που διηγείται τον αγώνα για αναζήτηση τροφής 160 παιδιών (ξυπόλητων), κατά την διάρκεια της κατοχής. Η επιμονή της πιστής περιγραφής του χώρου, αλλά και των κοινωνικών συνθηκών κατατάσει την ταινία στις νεορεαλιστικές, που και διάκριση πέτυχε (Φεστιβάλ του Εδιμβούργου) και εμπορική επιτυχία έκανε. Ο ΔΡΑΚΟΣ, όμως είναι η πιο παρεξηγημένη ταινία. Το σενάριο ξετυλίγεται στο χώρο του υποκόσμου, όμως πεδίο αναφοράς είναι η Ελληνική κοινωνία μετά την

Απελευθέρωση και τον Εμφύλιο. Φτώχεια, μιζέρια και η συμμορία προσπαθεί να πετύχει το μεγάλο κόλπο, όμως αυτό που δεν έχει είναι ο αρχηγός, που τον βρίσκει, από παρεξήγηση, στο πρόσωπο ενός δημοσίου υπαλλήλου. Αυτός για να ανεβάσει το ηθικό του αποδέχεται αυτόν τον ρόλο που δεν θα μπορούσε να τον παίξει με επιτυχία. Τότε θα τον μαχαιρώσουν οι πρώην σύντροφοί του και υποτελείς του. Ο Θωμάς (ο ψευτο-αρχηγός) είναι σημείο αναφοράς στους προδομένους αρχηγούς της Αριστεράς: Βελουχιώτη, Πλουμίδη, Μπελογιάννη κ.α., που με την αποτυχία της αποστολής τους, από ήρωες έγιναν εχθροί για να προδοθούν και να εξοντωθούν. Όχι μόνο σ' αυτούς αλλά και στους αγωνιστές του '21 που είχαν την ίδια μεταχείριση, ενώ ο όχλος (συμμορία εδώ) δρα όπως δρα ο όχλος απ' την αρχαία εποχή μέχρι σήμερα: σύμφωνα με τα ένστικτά του, μη διστάζοντας να εξοντώσει το σύντροφό τους. Νωπές οι μνήμες απ' τον εμφύλιο και φυσικά οι αντιδράσεις ήταν ποικίλες. Η ταινία θεωρήθηκε κουλτουριάρικη, ο Μαρμάκης και ο Άδωνις Κύρου έκαναν έκκληση να εξαφανιστεί αυτό το "έκτρομα" και ο Φρανσουά Τρυφώ την απεκάλεσε φιλμ συναρπαστικό με ποιητική έμπνευση που φτάνει σε στιγμές αληθινής έκστασης.

Ο Κακογιάννης θα πάρει τη σκυτάλη με τη ΣΤΕΛΛΑ και με το ΚΟΡΙΤΣΙ ΜΕ ΤΑ ΜΑΥΡΑ ταινίες επίσης παρεξηγημένες. Για την πρώτη ο σκηνοθέτης κατηγορήθηκε ότι εξυμνεί τις πόρνες και δίνει το κακό παράδειγμα, ενώ στη δεύτερη κατηγορήθηκε για το ρατσισμό του ("κακοί", οι κάτοικοι του νησιού, "καλοί", οι Αθηναίοι επισκέπτες). Και οι δύο ταινίες, όμως με ρεαλισμό καταγράφουν την κοινωνία της εποχής τους και μπορεί εύκολα κάποιος να βγάλει τα συμπεράσματά του. Θα κάνουμε ορισμένες διαπιστώσεις απ' αυτή την αναφορά στις ταινίες. Οι σκηνοθέτες κατ' αρχήν δεν είναι ξεκομμένοι από τη ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου, ούτε από την Ελληνική ιστορία και παράδοση, αλλά ούτε και από τις ξένες κινηματογραφικές σχολές. Αντίθετα τα θέματά τους τα παίρνουν απ' την κοινωνική πραγματικότητα που ζούσαν και οι ίδιοι, όπως επίσης είχαν αναφορές στην Ελληνική παράδοση και ιστορία. Έθεταν το δάχτυλο σε νωπές πληγές με θάρρος και με υπευθυνότητα. Αποτελούσαν μια ποιητική εξέλιξη της μέχρι τότε κινηματογραφικής ιστορίας της Ελλάδας με αποτέλεσμα να επιτύχουν κάποιες διακρίσεις σε Φεστιβάλ της Ευρώπης (Καννών, Εδιμβούργου κ.λ.π.). Επηρεασμένοι απ' τον τρόπο ερμηνείας του Ιταλικού νεορεαλισμού, αλλά όχι μιμητές αυτού. Πραγματι οι Έλληνες σκηνοθέτες επιρρεάστηκαν απ' τους Ιταλούς

συναδέλφους τους προσπαθώντας να εφαρμόσουν κάποια διδάγματα απ' την πρακτική των Ιταλών σκηνοθετών. Όμως όλοι οι Έλληνες δημιουργοί δε λειτουργούν σαν ένα άτομο. Βλέπουμε καθαρά τις ιδιαιτερότητες του καθένα που δίνουν την εικόνα ενός ιδεολογικού πλουραλισμού.

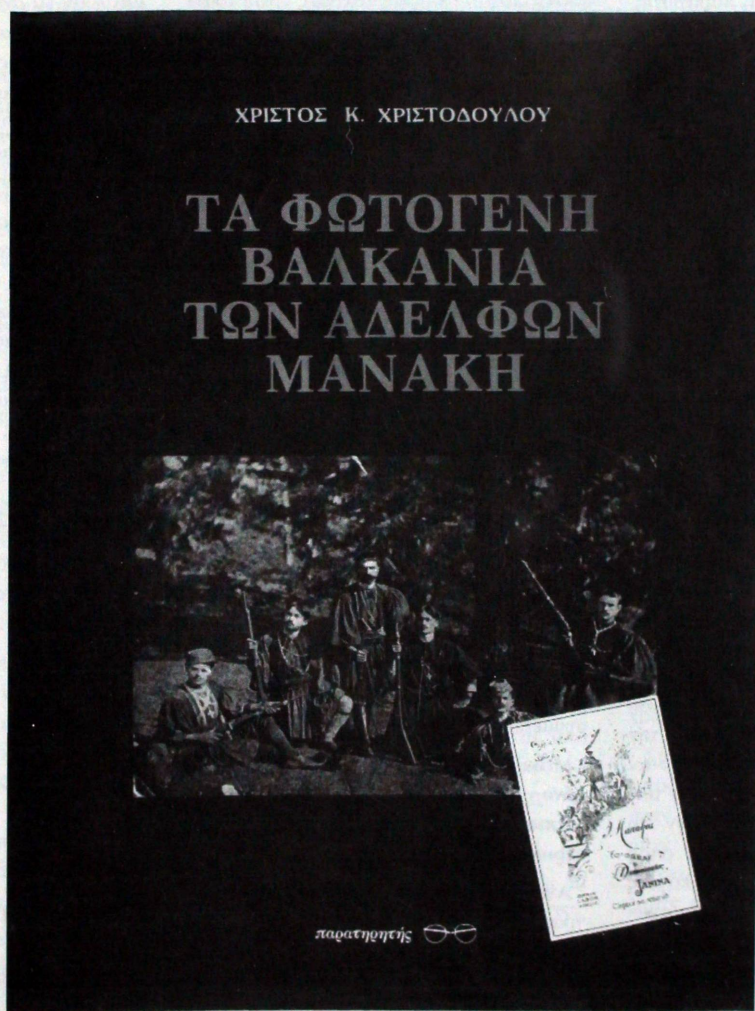
Ο τίτλος νεορεαλιστικός κινηματογράφος είναι παραπλανητικός. Όσον αφορά το δεύτερο παράγωγο δεν ανταποκρίνεται καθόλου στην αλήθεια. Δεν είναι ρεαλιστικός κινηματογράφος με την έννοια ότι αντανάκλα σαν καθρέπτης την πραγματικότητα. Ο νεορεαλιστικός κινηματογράφος, και στην Ελλάδα, παρουσιάζει τα πράγματα έτσι όπως είναι και κατόπιν τα εξετάζει, μπαίνει βαθιά μέσα, διασχίζει τη φλούδα της πραγ-

ματικότητας και φτάνει στο ζουμί της ουσίας της. Δίνει στο θεατή όλα τα εφόδια για να δει την πραγματικότητα από μια άλλη οπτική γωνία και να βγάλει έτσι ορισμένα συμπεράσματα, οικοδομώντας σιγά-σιγά την κοσμοθεωρία του. Αυτή η πραγματικότητα όμως, φτάνει στην κάμερα αφού φιλτραρισθεί απ' την διάνοησή του. Εκεί έχουμε την πρώτη "παραιοποίηση" της πραγματικότητας, ας μη ξεχνάμε ότι το ιδεολογικό μοντάζ, εμπνευστής του οποίου ήταν ο Σεργκέϊ Αϊζενστάιν, πολύ πρόσφερε στο δέσιμο αυτών των ταινιών. Από εδώ ξεκινάει και η διαφορετική μεταχείριση των κινηματογραφικών τεχνικών από σκηνοθέτη σε σκηνοθέτη. Έτσι αυτή η "σχολή" στην Ελλάδα ανέβασε την ποιότητα στην οπτική

μας, έκανε ακτινογραφία της ζωής μας, μας πρότεινε λύσεις.

Ο νεορεαλιστικός κινηματογράφος στην Ελλάδα, είναι ακριβώς ο πιο κυνηγημένος. Η φωνή του είναι ενοχλητική για τους κυβερνώντες: το να κρίνεις το παρόν και να προτείνεις κάποιες λύσεις ξυπνάει τον όγκο και τον κάνει επαναστατικό ποτάμι, επικίνδυνο για την άρχουσα τάξη. Με φανερό πόλεμο (κυβερνητικά μέτρα) ή λιγότερο φανερό (κακόβουλη κριτική ή αντιδιαφήμισή του) ο στόχος επιτυγχάνεται. Στην κηδεία οι πιο τεθλιμμένοι συγγενείς ήταν αυτοί που τον πολέμησαν περισσότερο.

Γιάννης Φραγκούλης



Οι κρίσεις στις εθνικές κινηματογραφίες

Οι εθνικές γραφές της Ευρώπης σε προσπάθειες έρευνας αποφυγής του αξεπέραστου εμποδίου.

"Θα σε πάρω αργότερα. Πεθαίνω τώρα"(1).

Οι λεγόμενες κρίσεις που αντιμετωπίζει ο κινηματογράφος που ξεκινάνε από την αδυναμία της κινηματογραφικής παραγωγής να διατηρήσει, για πάντα, σε ενέργεια τις τυποποιημένες ανάγκες των αγοραστών-θεατών, δεδομένου ότι είναι π λ α σ τ έ ς και όχι π ρ α γ μ α τ ι κ έ ς, και κατά συνέπεια ύστερα από ένα κορεσμό του κοινού με την πλημμυρίδα των αντιτύπων του προτύπου η αγορά-οι θεατές αποπροσανατολίζονται. Η περίοδος της κρίσης διαρκεί όσο και η α ν ί χ ν ε υ σ η , ο ε ν τ ο π ι σ μ ό ς, η δ η μ ι ο υ ρ γ ί α, και η ε π ι β ο λ ή ενός νέου συστήματος αναγκών.

Παρεμβατικά θέλουμε να σημειώσουμε πως οι κινηματογραφικές κρίσεις αποτελούν μέρος των κρίσεων της βιομηχανίας του θεάματος.

Η κρίση του κινηματογράφου είναι αντικειμενικό γεγονός στο οποίο είναι καταδικασμένο το μεγάλο κινηματογραφικό κεφάλαιο, ανεξάρτητα και πέρα από τις προθέσεις των "δημιουργών". Η λεγόμενη "κρίση των αξιών" που βλέπουν ορισμένοι κριτικοί του κινηματογράφου, και που στη σπουδή τους να "αγκαλιάσουν τα φαινόμενα" την εντάσσουν σε κρίση του πολιτισμού-αν είναι δυνατόν- δεν είναι παρά κρίση των φτωχών πνευμάτων που σχεδιάζουν τη μεγάλη κινηματογραφική παραγωγή, όπου αντιμετωπίζουν για κερδοσκοπικούς λόγους το τεράστιο πρόβλημα να φτιάχνουν ανάγκες εκεί που δεν υπάρχουν, και το σπουδαιότερο να τις συντηρούν. Αν υπάρχει, που υπάρχει, πράγματι κρίση αξιών και πολιτισμού (δε βάζουμε εισαγωγικά αυτή βρίσκεται στο τεράστιο πρόβλημα που γεννά η καπιταλιστική κοινωνία, όπου ολόκληρη κοινωνία α ρ ν ε ί τ α ι να ικανοποιήσει το μεγαλύτερο μέρος των

πολιτιστικών (και βιοτικών) αναγκών των ατόμων και των ομάδων που την αποτελούν, καταφεύγοντας στις καταδικασμένες σε κρίση τεχνητές ανάγκες, που η ίδια υποθετικά αναγνωρίζει και συντηρεί. Αν υπάρχει, πράγματι, κρίση του πολιτισμού, αυτή βρίσκεται στο ότι ευνουχίζει τις πολιτιστικές ανάγκες αντί να τις ικανοποιεί. Οι πολιτιστικές ανάγκες (που αποτελούν το λόγο υπάρξεως των αξιών, την αρχή και το τέλος των αξιών, το έσχατο λόγο των αξιών, γιατί δεν υπάρχουν "αξίες γενικά", αλλά α ξ ί ε ς χ ρ ή σ η ς, δηλαδή αξίες που χρησιμεύουν κάπου, και όχι αξίες που αιωρούνται στο διάστημα έξω και πέρα από τις κοινωνικές ανάγκες -ατομικές και ομαδικές), υπάρχουν και θα υπάρχουν (άρα και οι αξίες), όσο θα υπάρχει οργανωμένη κοινωνία' η κρίση θα συνιστά πάντα το γεγονός της μη ικανοποίησής τους (άρα την απουσία αξιών που τις ικανοποιούν). Μια κοινωνία που αρνείται να ικανοποιήσει τις πραγματικές της ανάγκες είναι καταδικασμένη στον ευνουχισμό (αφανισμό), ή τη διαστροφή (με την επιστημονική έννοια του όρου).

Το ποιες είναι πράγματι οι ανάγκες των ατόμων και των ομάδων μιας δοσμένης κοινωνίας μπορεί να διαπιστωθεί μόνο με μια μη καπιταλιστικά οργανωμένη παραγωγή πολιτιστικών έργων (όχι εμπορευμάτων) με μια αδιάλειπτη έρευνα, όπου συμμετέχουν ενεργά και οι ενδιαφερόμενοι.

Μέσα κι' απ' τη βιομηχανία του θεάματος, μόνο "ανάγκες σε κρίση" μπορούν να διαπιστωθούν. Τίποτα λιγότερο. Τίποτα περισσότερο.

Ανεξάρτητα, λοιπόν, απ' όσα λέγονται και γράφονται σχετικά με τις "μεγάλες", "κλασσικές" ταινίες της επίσημης (βιομηχανοποιημένης) κινηματογραφικής παραγωγής, αυτές ήταν και παραμένουν π λ α σ τ έ ς α ξ ί ε ς, προορισμένες για ικανοποίηση π λ α σ τ ώ ν α ν α γ κ ω ν. Αν υπάρχουν τέτοιες ταινίες, που υπάρχουν, ανήκουν στο περιθώριο της παραγωγής.

Είναι δημιουργήματα ανεξάρτητων παραγωγών/σκηνοθετών, και δεν έχουν καμιά σχέση με τις "κλασσικές" ταινίες της μεγάλης κινηματογραφικής παραγωγής. Οι τελευταίες αυτές, ήταν και παραμένουν, (και θα παραμένουν), μια απάτη. (Βεβαίως υπάρχουν ορισμένοι δημιουργοί-χωρίς εισαγωγικά- του κινηματογράφου που πραγματώσαν τα σχέδια τους μέσα στο σύστημα του μεγάλου κεφαλαίου ('Εριχ φον Στροχάιμ, Μπάστερ Κήτον, Ζόρνταν Κόρντα, Τζόελ και 'Ιθαν Κοέν), και που η βίαιη σύγκρουσή τους με αυτό όχι μόνο δεν αναιρεί τα παραπάνω αλλά επιβεβαιώνει τον κανόνα αυτών των περιπτώσεων.

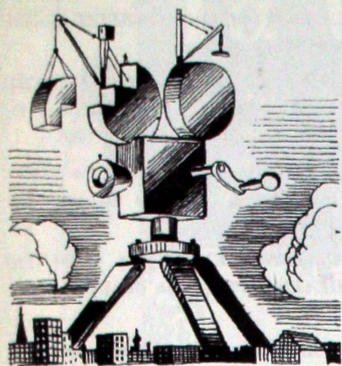
"Η ροή του κεφαλαίου στον κινηματογράφο μεταφράζεται σε ροή της επιθυμίας στο υποκείμενο. Η επιθυμία επανασυνθέτει τον κινηματογραφικό χαρακτήρα, μία επένδυση. Η κινηματογραφική οικονομία είναι κλειστή εσωτερικά, και ανοιχτή μέσα στο σύστημα διανομής. Ο κόσμος του κινηματογράφου είναι χωμένος μέσα στους κοινωνικούς θεσμούς' ο κόσμος του υποκειμένου είναι χωμένος μέσα στη θεσμοποίηση του κινηματογράφου".(2)

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Απόσπασμα απ' το φιλμ του Ονές Κρέιβεν BOYNTON (1988).

2. Από το 16ο αξίωμα του δοκιμίου του Άλαν Σοντχάιμ "ΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΤΡΟΠΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ" (1969).

Σίμος Ιωσηφίδης



Το θλιβερό ξεπούλημα των στούντιο της DEFA

Το 1989 ήταν το έτος που συνδέθηκε άμεσα με την κατάρρευση-ανατροπή των καθεστώτων του υπαρκτού σοσιαλισμού της πρώην Ε.Σ.Σ.Δ. και των υπόλοιπων λαϊκών δημοκρατιών. Η χρονιά αυτή σημάδεψε ιδιαίτερα την Γερμανική Λαοκρατική Δημοκρατία, με την πτώση του τείχους του Βερολίνου και την διαδικασία ενοποίησης με την Δυτική Ομοσπονδιακή Γερμανία.

Στα ιστορικά αυτά πλαίσια θα αναφερθούμε σύντομα στην προσφορά της D.E.F.A. (Ανατολικογερμανική Εταιρεία Κινηματογραφικής Παραγωγής) καθώς και στο μέλλον των στούντιο στο Μπαμπελσμπεργκ, αφού πρώτα επιχειρήσουμε μια σύντομη ιστορική αναδρομή.

Τα στούντιο της D.E.F.A. χτίστηκαν το 1912, στο προάστιο του Πότσνταμ Μπάμπελσμπεργκ, σε απόσταση μόλις τριάντα χιλιομέτρων από το Βερολίνο. Καταλαμβάνουν μία έκταση 45 εκταρίων και θεωρούνται τα μεγαλύτερα της Ευρώπης μετά τα πρώην σοβιετικά Mosfilm. Τα στούντιο αποτελούνται από εκατό μεγάλα κτίρια και διαθέτουν άφθονο κινηματογραφικό υλικό (ανάμεσα στα άλλα και 650.000 κοστούμια), αλλά και ένα άκρως εξειδικευμένο προσωπικό, που περιλαμβάνει 850 άτομα.

Στις δύο πρώτες δεκαετίες της άνθισης τους γυρίστηκαν οι πασίγνωστες ταινίες ΓΑΛΑΖΙΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ του Στέρνμπεργκ, ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ του Λάνγκ και ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΤΟΥ ΔΡΟΣ ΚΑΛΙΓΚΑΡΙ του Ρ.Βίνε. Απ' αυτά τα στούντιο ξεκίνησαν την καριέρα τους ονόματα, όπως η Γκρέτα Γκάρμπο, η Μάρλεν Ντήντριχ, ο Πήτερ Λόρε. Με την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία (1933) η κινηματογραφική πολιτική του Μπάμπελσμπεργκ μετατράπηκε σε βιομηχανία της ναζιστικής προπαγάνδας μέχρι το 1945, οπότε υπογράφηκε η Συνθήκη του Πότσνταμ.

Τα στούντιο περιέρχονται τότε στην νεοσύστατη Γ.Λ.Δ. και η διαχείρισή τους ανατίθεται στην D.E.F.A. (1946). Από τότε



μέχρι το 1989 γυρίστηκαν περίπου 650 ταινίες. Αρχετές απ' αυτές έγιναν κλασικές και έκαναν γνωστούς στον υπόλοιπο κόσμο σκηνοθέτες όπως: Σ.Ντούρντορφ, Β.Στάουντε, Κ.Μέτσινγκ, Γκ.Κλάιν, Κ.Βόλφ, Χ.Κάρο, Φ. Μπάνερ, Γκ.Ράις, Ρ.Γκρεφ, Λ.Βάρνεκε κ.α.. Ο κινηματογράφος της Γ.Λ.Δ. γνώρισε μια τρομακτική άνθιση στα χρόνια αυτά, κάτι που αποδεικνύεται από τα στατιστικά στοιχεία. Συγκεκριμένα γυριζόνταν περίπου 15 ταινίες το χρόνο, πολυάριθμα ντοκιμαντέρ και φιλμς κινουμένων σχεδίων, ενώ οι 800 περίπου κινηματογραφικές αίθουσες δέχονταν ετήσια 70 εκατομμύρια θεατές (απ' αυτούς το 75% ηλικίας 14-23 χρονών). Επίσης στα στούντιο της D.E.F.A. μεταγλωττίζονταν περίπου 110 ξένες ταινίες τον χρόνο, ενώ σ' ολόκληρη την χώρα υπήρχαν 600 κινηματογραφικές λέσχες, που λειτουργούσαν σε πόλεις, σχολεία, πανεπιστήμια, σε πολιτιστικά κέντρα και σπίντια των νέων πρωτοπόρων. Κι' όλα αυτά υπό την καθο-

δήηση της πανίσχυρης Ένωσης των Δημοσίων Κινηματογράφου και Τηλεόρασης.

Μετά την ενοποίηση της Γερμανίας (1990), τα στούντιο και η εταιρεία D.E.F.A., που τα διαχειριζόταν μεταβιβάστηκαν στην Τρούχαντστάλτ, την υπηρεσία που ανέλαβε την ιδιωτικοποίηση των κρατικών εταιρειών της πρώην Γ.Λ.Δ..

Στη διαδικασία του ξεπουλήματος των ιστορικών αυτών στούντιο, οι προσφορές ήταν πολλές, εφ' όσον η τιμή ξεπουλήματος ήταν δελεαστική (μόλις 150 εκατομμύρια μάρκα, ενώ η αξία των στούντιο υπολογιζόταν σε 400 εκατομμύρια μάρκα!). Τελικά πλειοδότησε η γαλλική εταιρεία "ΦΕΝΙΞ", για την οποία δεν έλλειψαν οι καταγγελίες για τον καθαρά κερδοσκοπικό χαρακτήρα της προσφοράς της. Η ίδια εταιρεία (που είναι η μεγαλύτερη παραγωγός κινηματογραφικών ταινιών στην Γαλλία), έχει αναγγείλει ένα φιλόδοξο επενδυτικό πρόγραμμα για την αναζωογόνηση των ιστορικών στούντιο.

Στα άμεσα σχέδια της γαλλικής εταιρείας περιλαμβάνονται η δημιουργία κινηματογραφικής σχολής, οικοδόμηση κτιρίων για την στέγαση ηθοποιών-τεχνικών, καθώς και η χρηματοδότηση κινηματογραφικών παραγωγών με 20 εκατομμύρια μάρκα το χρόνο. Εξάλλου γνωστοί Γερμανοί σκηνοθέτες, όπως ο Βιμ Βέντερς και ο Φόλκερ Σλέντορφ εξέφρασαν την ικανοποίησή τους για τα σχέδια αυτά.

Φαίνεται ότι την θλίψη από το σκάνδαλο ξεπουλήματος των στούντιο της D.E.F.A. είναι μοιραίο να την διαδεχτεί η συγκρα-

τημένη αισιοδοξία για την αναγέννηση της μυθικής κινηματογραφούπολης. Ο Φ. Σλέντορφ δήλωσε στην LIBERATION (20-5-92): "η Ευρώπη έχει τόσα χρήματα και τόσα ταλέντα όσα η Καλιφόρνια. Αυτό που χρειάζεται όμως η Γηραιά Ήπειρος είναι ένας χώρος, που θα συγκεντρώσει τις δυνάμεις της". Φαίνεται ότι ο χώρος αυτός έχει ήδη βρεθεί. Το ζητούμενο παραμένει η αναβίωση ενός ρωμαλέου ευρωπαϊκού κινηματογραφικού πολιτισμού, που θα στέκεται δυνατά στα πόδια του και θα αντιπαρατίθεται με αξιώσεις στον κυρίαρχο Χολλυγουντιανό οδοστρωτήρα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. **Η Γ.Λ.Δ. ΑΥΤΟΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΤΑΙ** (Συνλογικό), ΒΕΡΟΛΙΝΟ 1989.

2. **D.E.F.A.: ΤΑ 40ΧΡΟΝΑ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ**, περ. ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΗΣ Γ.Λ.Δ. (τεύχ.9), 1986.

3. **ΕΝΑ ΚΑΠΟΙΟ ΜΕΛΛΟΝ ΓΙΑ ΤΑ ΣΤΟΥΝΤΙΟ ΤΗΣ D.E.F.A.** (Γλυκερία Μητροπούλου) εφημ. ΕΠΟΧΗ (31-5-92).

4. **ΞΑΝΑΖΩΝΤΑΝΕΟΥΝ ΤΑ ΣΤΟΥΝΤΙΟ ΜΠΑΜΠΕΛΣΜΠΕΡΓΚ**, εφημ. ΒΗΜΑ (21-6-92).

Απόστολος Χατζηπαρασκευάσης

ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΤΕ ΜΙΑ ΕΚΔΗΛΩΣΗ ΓΙΑ ΤΗ UNICEF ΣΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ, ΤΟ ΣΥΛΛΟΓΟ, ΤΟ ΔΗΜΟ Ή ΤΗΝ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ

Ταινιοθήκη

Η UNICEF διαθέτει ΔΑΝΕΙΣΤΙΚΗ ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ με ταινίες που αναφέρονται στα προβλήματα των παιδιών των αναπτυσσόμενων χωρών και τις προσπάθειες που γίνονται σε όλο τον κόσμο για την επίλυσή τους. Με ένα απλό τηλεφώνημα στα γραφεία μας (κυρία Άγκυρα Ραμποπούλου) μπορούμε να σας στείλουμε όποια ταινία θέλετε, σε όποιο μέρος της Ελλάδος βρίσκεσθε, για να διοργανώσετε την εκδήλωσή σας. Μερικές από τις καλύτερες ταινίες που διαθέτουμε περιγράφονται περιληπτικά στον πίνακα που ακολουθεί. Οι επεξηγήσεις του πίνακα σας ενημερώνουν για το είδος, τη διάρκεια και τη γλώσσα κάθε ταινίας.

Φωτοθήκη

Η UNICEF διαθέτει πλήρες αρχείο φωτογραφιών και slides, τα οποία δανείζει για εκδηλώσεις και εκθέσεις με θέματα: νερό, πείνα, υγεία ή σχετικά με χώρες του αναπτυσσόμενου κόσμου.

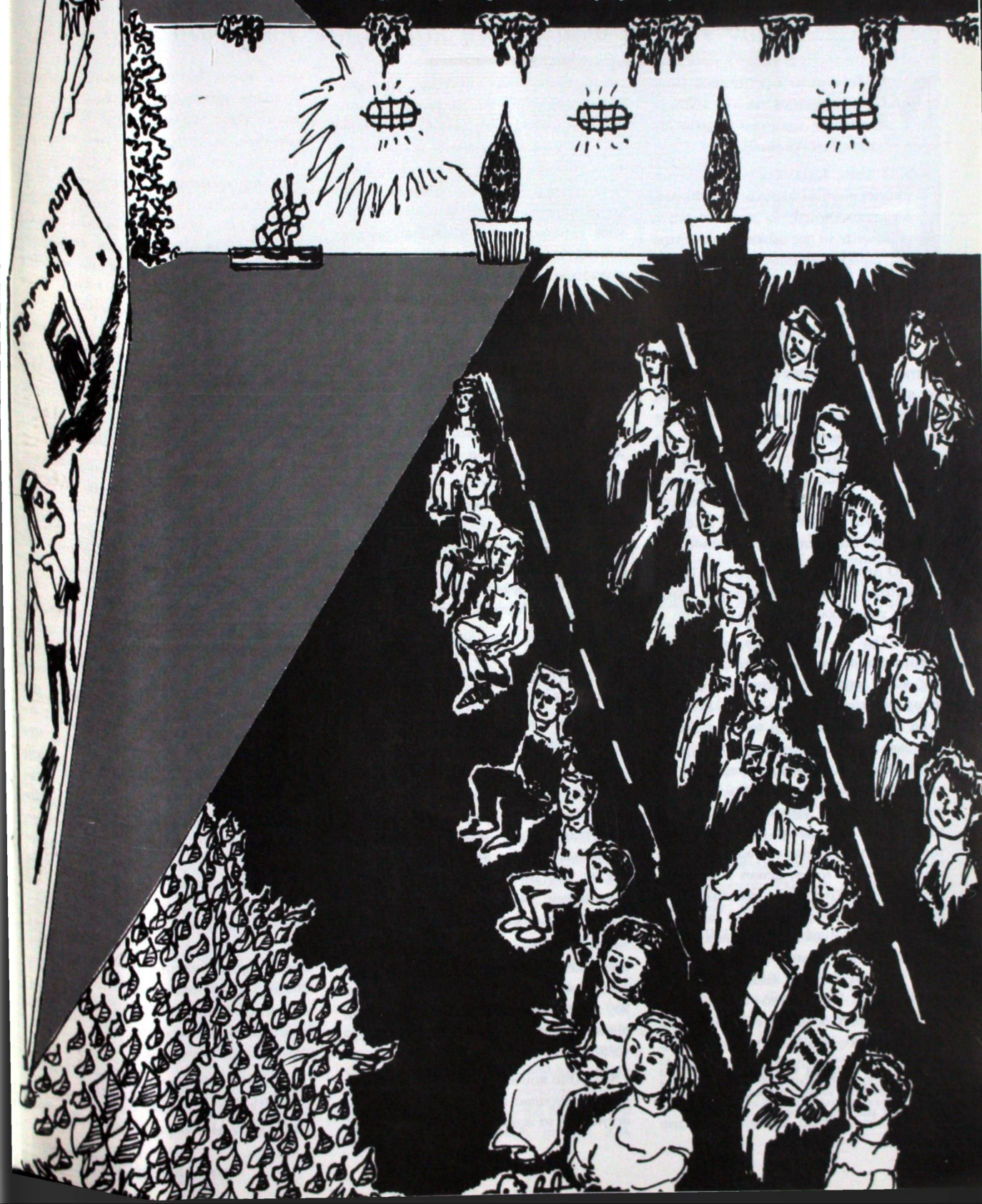
Βιβλιοθήκη

Οργανωμένη βιβλιοθήκη με ξένη κυρίως βιβλιογραφία σχετική με το παιδί, το περιβάλλον, τα δικαιώματα, την κακοποίηση, την υγεία, διαθέτει η UNICEF. Τα βιβλία δανείζονται για μικρό χρονικό διάστημα. Δεν αποστέλλονται όμως ταχυδρομικά παρά μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις.

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	ΓΛΩΣΣΑ	ΔΙΑΡΚΕΙΑ	VIDEO	FILM 16 ΧΩ.
A TOUGH PLACE TO PLAY Παιδιά του δρόμου - Περιγραφή της ζωής τους	Αγγλικά	15'	OXI	NAI
PARCHED LAND AND PROMISES Αιθιοπία, μια βασανισμένη γη	Αγγλικά	15'	NAI	NAI
REMEMBER ME Η ζωή των παιδιών σε 7 χώρες (περιβάλλον, σπίτι, σχολείο, δουλειά)	Αγγλικά	15'	OXI	NAI
STRATEGY FOR GROWTH Στρατηγική της UNICEF για πρόληψη και προστασία της αναπηρίας	Αγγλικά	12'	OXI	NAI
WATER MEANS LIFE Το νερό σημαίνει ζωή	Αγγλικά	15'	NAI	NAI
ESPECIALLY THE CHILDREN Συνεργασία UNICEF - αναπτυσσόμενων χωρών για κάλυψη βασικών αναγκών	Αγγλικά	15'	OXI	NAI
LE PETIT OBUS Κινοούμενα σχέδια για την Ειρήνη	Γαλλικά	5'	NAI	NAI
FOR EVERY CHILD Κινοούμενα σχέδια για το πώς ξεκίνησε η UNICEF και οι κάρτες		15'	NAI	NAI
UNICEF FIRST 40 YEARS Η ιστορία της UNICEF	Αγγλικά Ελληνικά	30'	NAI	NAI
PAPER KITE Παραμύθι με κούκλες για το έργο της UNICEF	Αγγλικά	30'	NAI	NAI
WHAT RIGHT HAS A CHILD Για τα δικαιώματα των Παιδιών	Αγγλικά	15'	NAI	NAI
FRIENDS OF THE FAMILY Κινοούμενα σχέδια για το τι είναι η UNICEF και τι κάνει για τα παιδιά	—	5'	NAI	NAI
UGANDA: LAND OF NO RETURN Για την Ουγκάντα	Αγγλικά	20'	NAI	NAI
ΟΔΟΙΠΟΡΙΚΟ ΖΩΗΣ	Ελληνικά	30'	OXI	NAI
ΟΔΟΙΠΟΡΙΚΟ ΘΑΝΑΤΟΥ	Ελληνικά	60'	NAI	OXI
2 ταινίες της UNICEF για την Αιθιοπία σε σκηνοθεσία Π. Βούλγαρη				
A CHILD'S HORIZON Τυφλά παιδιά στις αναπτυσσόμενες χώρες	Αγγλικά	25'	OXI	NAI
JOURNEY FOR SURVIVAL Η καθημερινή δυσκολία της εξασφάλισης πόσιμου νερού	Αγγλικά	15'	OXI	NAI
KANTATISKIWA Η ζωή στις Άνδεις	Ελληνικά	15'	NAI	OXI
TO US A CHILD Αντιμετωπίζει συνολικά τα προβλήματα των Παιδιών	Ελληνικά	60'	NAI	OXI
THE RIGHTS OF THE CHILD Για τα δικαιώματα του Παιδιού	Αγγλικά	15'	NAI	NAI

Τα θερινά σινεμά σε κρίση

"Σαν παλιό σινεμά και σαν την Χαλιμά που μιλά με τα παιδιά...", αλλά δυστυχώς πολύ λίγα, ακόμη, μιλούν με τα παιδιά. Κακά τα ψέματα, τα θερινά σινεμά, μια όαση της γειτονιάς, χάνονται και μαζί μ'αυτά και η γειτονιά και η ανθρωπιά μας και ο παραδοσιακός πολιτισμός μας. Λίγοι άνθρωποι και λίγοι Δήμοι φυλάνε ακόμη τις κινηματογραφικές Θερμοπύλες. Η προσπάθειά τους αξιέπενη...



ΤΑΡΑΤΣΕΣ

Συνέντευξη με την Νατάσσα Πανδή
των Γιάννη Φραγκούλη και Σίμου Ιωσηφίδη

Μιλήσαμε με την Νατάσσα Πανδή, υπεύθυνη για την λειτουργία του Δημοτικού Θερινού κινηματογράφου Σινέ-Ταράτσα.

Γ.Φ. Ο Δήμος Καλλιθέας χαρακτηρίζεται από μία αυξημένη καλλιτεχνική ευαισθησία, το Δημοτικό Θέατρο, ο κινηματογράφος τώρα. Μπορείτε να μας μιλήσετε περισσότερο γι' αυτές τις δραστηριότητες του Δήμου;

Ν.Π. Και όχι μόνο, αλλά και διάφορες άλλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις που αφορούν τιμητικές βραδύες σε διάφορους ποιητές, αναφορές στην παράδοση, έχει διάφορα πράγματα κάνει και που σχεδιάζει να κάνει. Το φθινόπωρο για παράδειγμα σχεδιάζει ένα τριήμερο για τους Αμερικάνους ποιητές, για την γεννιά των μπήτ, όπου θα έχουμε μια σύνδεση με τον Γκίνσμπεργκ και θα μιλήσουν διάφοροι ειδικοί πάνω στο θέμα. Αυτό θα γίνει στο Δημοτικό Θέατρο, εκεί άλλωστε φιλοξενούνται οι διάφορες εκδηλώσεις, εκτός από τις παραστάσεις.

Γ.Φ. Ο Δημοτικός κινηματογράφος Ταράτσα λειτουργήσε πειραματικά πέρυσι. Φέτος πως θα χαρακτηρίζατε την πορεία του;

Ν.Π. Όχι σε πειραματικό, και πέρυσι λειτουργήσε σε επαγγελματικό επίπεδο, ίσως φέτος πήρε μεγαλύτερη ώθηση, ίσως φέτος οι στόχοι ήταν πιο μεγαλεπίβολοι παρά την μικρή διάσταση του Σινέ-Ταράτσα. Νομίζω ότι η φετινή πορεία είναι καλή και τη θεωρώ επιτυχή και αυτό ωφείλεται όχι μόνο στην έμμεση ή άμεση προβολή που είχε γίνει από τα ΜΜΕ, φροντίσαμε πολύ για να το επιτύχουμε αυτό, κάναμε και την εκδήλωση του Ζυλ Ντασέν. Κατά τη γνώμη μου είναι και επιλογή των έργων, μένουν λίγα σινεμά θερινά που βασίζονται στην προσέλευση των κινηματογραφόφιλων. Θεώρω ότι το κοινό που πάει είτε στις αίθουσες τις χειμερινές είτε στις θερινές είναι εραστής του κινηματογράφου. Ο άλλος κόσμος δλεάζεται απ' την τηλεόραση, από ένα φραγτό το βράδυ, οι κινηματογραφόφιλοι κάνουν ένα προσκίνημα στο σινεμά πριν τελειώσουν τη βραδιά τους.

Σ.Ι. Τι σας έσπρωξε να δημιουργήσετε μια θερινή αίθουσα κινηματογραφικής προβολής παρά μια χειμερινή;

Ν.Π. Γιατί εμείς λατρεύουμε τα θερινά σινεμά και νομίζουμε ότι το να αποφασίσουμε να κάνουμε ένα σινεμά στη ταράτσα του Δημαρχείου Καλλιθέας, θεωρούμε ότι ήταν πιο ευφρανταστός τρόπος με περισσότερο χιούμορ για να απαντήσουμε σ' αυτό το κλείσιμο των θερινών αιθουσών, που κάθε κλείσιμο ήταν μια απώλεια μνήμης. Δηλαδή θεωρούμε ότι οι Καλλιθεάτες και γενικότερα οι Αθηναίοι -γιατί δεν είμαστε στραμμένοι μόνο στο κοινό της Καλλιθέας- έχουν δικαίωμα να ονειρεύονται. Και νομίζω τα θερινά σινεμά είναι ένας τόπος ονείρου.

Γ.Φ. Τι πιστεύεται σχετικά με την προσπάθεια συγκεντρωμένης εταιρείας διανομής ταινιών να λειτουργήσει τρεις παραδοσιακές χειμερινές αίθουσες προβολής σαν "θερινές" με τη βοήθεια κλιματισμού;

Ν.Π. Εγώ δεν μπορώ να το δω αυτό σαν άσπρο-μαύρο. Αν είχα κέφι να δω μια ταινία, θα πήγαινα ακόμη και καλοκαίρι σε μια αίθουσα κλιματιζόμενη, όμως τότε αν ήταν απόφαση δική μου δεν θα έμπαινα στη διαδικασία να σκεφτώ μια χειμερινή αίθουσα... ίσως είναι συναισθηματικοί οι λόγοι.

Σ.Ι. Το κοινό βρήκε διέξοδο στις ταινίες -πρώτης προβολής- Ο ΜΙΚΡΟΣ ΚΥΡΙΟΣ ΤΕΗΤ και ΣΗΚΩΣΕ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΦΑΝΑΡΙΑ (Φόστερ-Γιμού, αντίστοιχα) που διέπρεψαν η μία στο "Χόλγουντ" και η άλλη στη Βενετία...

Ν.Π. Αυτό είναι αλήθεια όπως και είπα ο θεατής που ενδιαφέρεται για τον κινηματογράφο θα πάει είτε η αίθουσα είναι κλιματιζόμενη είτε είναι ανοιχτή. Αλλά άλλο είναι αυτό, να πας να πληροφορηθείς για τις νέες ταινίες, και, άλλο η αίσθηση του θερινού σινεμά. Είναι μια τελείως διαφορετική κοιubέντα αυτή.

Γ.Φ. Βλέποντας κανείς το πρόγραμμα των προβολών, θα έλεγε ότι κυριαρχούν περισσότερο οι αμερικάνικες, από τις ευρωπαϊκές και τις ελληνικές ταινίες. Υπήρξε μια προσπάθεια συνδυασμού του εμπορικού με το ποιητικό;

Ν.Π. Αυτό που προσπαθήσαμε να κάνουμε με το πρόγραμμα όσο μπορούσαμε να προσεγγίσουμε τα αρχικά όνειρά μας, γιατί δεν

είναι πάντα οι ταινίες που διαλέγεις, ποικίλουν πάντα και οι ημερομηνίες που θα τις βρεις, τα κλεισίματα των άλλων αιθουσών, οι υποχρεώσεις των εταιρειών διανομής κλπ. Πάντως με το πρόγραμμα αυτό που προσπαθήσαμε να κάνουμε είναι να είναι ποιοτικός κινηματογράφος μεν, αλλά από την άλλη να μην είναι κινηματογράφος λέσχης που πηγαίνουν κάποιτοι επικοί που πάνε να δουν μια ταινία. Θέλαμε να έρθει το πλατύ κοινό που αυτές οι ταινίες να το αγγίζουν, να ανέβει, να κολακευθεί.

Σ.Ι. Είναι πολύ επικίνδυνο ένας Δήμος να κάνει ένα τέτοιο άνοιγμα. Από ότι έχουμε δει, αβν εξαιρέσουμε τον Κορυδαλλό και την Καλλιθέα, όλες οι Δημοτικές σινε-επιχειρήσεις έχουν μπει μέσα. Έχουν σταματήσει αυτές τις προσπάθειες...

Ν.Π. Θα ήταν παράλογο να ελπίζει κάποιος ότι απ' τον πολιτισμό οι Δήμοι θα κέρδιζαν. Υπάρχουν παραδείγματα Δήμων που έχουν προχωρήσει στον πολιτισμό πολύ. Αν δει κανείς το έργο του Δήμου Καλαμάτας, που δεν ανήκει στην Αθήνα, έχει δουλέψει στον πολιτισμό πολύμορφα με πολύ μεγάλη επιτυχία και ικανοί και δραστήριοι άνθρωποι έχουν δουλέψει εκεί. Αλλά δεν είναι απλό, πρέπει να έχει μεγάλο θάρρος μια δημοτική αρχή για να πει ότι ρίχνει κάποια κονδύλια στον πολιτισμό. Δεν θα έχει κέρδος. Θα πρέπει να έχει πολύ μεγάλη τόλμη γιατί το να κάνει ένα δρόμο παίρνει ψήφους, απ' τον πολιτισμό δεν ξέρω. Δεν γνωρίζω πόση ανταπόκριση έχουν απ' το πλατύ κοινό. Μακάρι να έχουν στο μέλλον. Αλλά να κάνει κάποιο δρόμο όταν δεν υπάρχουν οι άνθρωποι να τους πατήσουν ή να κάνει κτίρια όταν υπάρχει καλλιέργεια στο κοινό να πάει σ' αυτά τα κτίρια να διασκεδάσει ή να γυμναστεί, και βέβαια αν το κάνει ο πολιτισμός να καλλιεργεί τους ανθρώπους τι να κάνει τα κτίρια και τους δρόμους όταν δεν υπάρχει μια αίθουσα σε μια γειτονιά. Αυτή είναι η προσωπική μου άποψη. Θεωρώ ότι είναι ηρωικό στις μέρες μας ένας Δήμος να επενδύσει στον πολιτισμό.

Γ.Φ. Από το Υπουργείο Πολιτισμού έχετε επιδώσει να πάρετε επιχορήγηση;

Ν.Π. Το Υπουργείο Πολιτισμού δεν έχει



κάνει τίποτε για τα θερινά σινεμά που να το ξέρουμε. Και εμείς έχοντας ένα χαμηλό εισιτήριο, αποφασίσαμε ύστερα από πολλές σκέψεις να το έχουμε 600 δρχ., δίνοντας έτσι την ευκαιρία στον κόσμο να έρθει περισσότερο, καταλαβέnete ότι όσο κόσμο και να έχει μάλλον μπαίνει μέσα, γιατί οι ταινίες πρώτης προβολής είναι πανάκριβες.

Σ.Ι. Προβλέπεται ότι στο επόμενο πρόγραμμα θα έχετε περισσότερες ελληνικές ταινίες, αφού θα υπάρχει γενική παραδοχή από το κοινό, για να προωθήσουμε τον ελληνικό κινηματογράφο παράλληλα;

Ν.Π. Αν πάνε καλά οι Έλληνες δημιουργοί αυτή τη χρονιά και υπάρχουν ταινίες που κάποιοι μέσα στο καλοκαιράκι μπορεί να δει και να του αφήσουν μια δροσιά, να μην μαυρίζει η ψυχή του. Και δεν μιλάω επιπόλαια, νομίζω ότι κάποιες ταινίες και δεν υποτιμώ καθόλου τους Έλληνες δημιουργούς, υπάρχουν άνθρωποι που δεν έχουν δώσει έργο στον κινηματογράφο. Θεωρώ ότι δεν είναι πολύ θερινά αυτού του τύπου τα έργα.

Γ.Φ. Καταφέρατε να κάνετε τα εγκαίνια του κινηματογράφου ΤΑΡΑΤΣΑ, ένα σημαντικό πολιτιστικό γεγονός για την Καλλιθέα. Θα ήθελα να μας μεταφέρετε όσο γίνεται, το κλίμα εκείνης της βραδιάς.

Ν.Π. Ο κινηματογράφος είχε αρχίσει λίγο πριν, αυτά ήταν τα επίσημα εγκαίνια. Από το πρωί γιορτάζαμε τον κινηματογράφο στην Καλλιθέα. Κάπως έτσι μπήκε το θέμα με κλόουνς και παραστάσεις δρόμου. Υπήρχαν ξυλοπόδαροι, άνθρωποι με φωτιές που έπεζαν με μπαλάκια, που κάνανε μονοτροχοποδήλατο και αυτή η περιέργη παρέλαση πέρασε από τους κεντρικούς

δρόμους της Καλλιθέας, τις πλατείες μοιράζοντας το πρόγραμμα.

Σ.Ι. Ο κόσμος πως το δέχτηκε το γεγονός;

Ν.Π. Το Θέατρο δρόμου γενικά είναι κάτι φασαριόζικο, που ο κόσμος το δέχεται με ικανοποίηση και τον αποφορτίζει, δηλαδή περνώντας αυτή η παράξενη πομπή με τους ανθρώπους με τα ξυλοπόδαρα, τα πιάτα να χτυπάνε και τα τύμπανα, είναι πολύ ευχάριστη αίσθηση και βέβαια του δίνει την ικανότητα να παρατηρήσει αυτό που θέλει να του πει, που βέβαια με ένα φέϊγ-βολάν κακόγουστο, άμα το μοιράζεις στο δρόμο δεν θα έβγαζες και τίποτε. Το βράδυ λοιπόν ήρθε μεγάλο κοινό στον πεζόδρομο του Δημαρχείου, έγινε μια μικρή παράσταση από τους ίδιους ανθρώπους εκεί κάτω στο πεζόδρομο, ανάμεσα στα παιδιά. Φτάσανε οι επίσημοι, η βραδιά ήταν αφιερωμένη στον Ζυλ Ντασέν και στη Δέσπω Διαμαντίδου. Συνήθως οι βραδιές γίνονται στην Μελίνα Μερκούρη, αλλά εμείς είπαμε ότι εκείνο το βράδυ θα πρωταγωνιστήσει έμμεσα η Μερκούρη, η οποία ήταν εκεί βέβαια. Αλλά θεωρήσαμε ότι η Δέσπω Διαμαντίδου είναι μία σπουδαία ηθοποιός, διεθνώς σπουδαία ηθοποιός και ο Ζυλ Ντασέν ένας άνθρωπος που άνοιξε πραγματικούς δρόμους για την Ελλάδα, ένα άτομο με εκπληκτικό ταλέντο και για το θέατρο και για το κινηματογράφο. Κάπως έτσι περνάει το όνομά του στη σκιά της Μερκούρη, ενώ δεν θα πρέπει. Είναι αυτόνομη προσωπικότητα υπέροχα δεμένη με την Μερκούρη. Εμείς θεωρήσαμε ότι η Ελλάδα έχει ελάχιστα τιμήσει αυτούς τους υπέροχους καλλιτέχνες, αν το θέλατε η Δέσπω Διαμαντίδου έχει συνδυασμένη καριέρα με τον Ζυλ

Ντασέν. Η ίδια είπε στην εκδήλωση, πολύ συγκινητικά και πολύ ανθρώπινα, ότι αν δεν υπήρχε ο Ζυλ Ντασέν αυτή θα ήταν στο χώρο του Εθνικού Θεάτρου, ο Ζυλ Ντασέν την πήρε και την ανέδειξε, της έβγαλε αξία, χαρακτήρα, άποψη.

Γ.Φ. Ο Ντασέν πως είχε δει αυτή την εκδήλωση;

Ν.Π. Νομίζω ότι εκείνο το βράδυ την χάρηκε σαν μικρό παιδί, ήταν πάρα πολύ συγκινητικός. Έβγαλε ένα χαρτάκι, λέγοντας, ότι τα Ελληνικά του δεν ήταν πολύ καλά, άρα έγραψε αυτό με τη σεμνότητα ενός παιδιού και διάβασε κάποια πράγματα καθημερινά. Η δε Δέσπω Διαμαντίδου, μίλησε για τον Ζυλ Ντασέν και η Μελίνα και για τους δυο τους. Η βραδιά ήταν πάρα πολύ συγκινητική, έγινε μια εισήγηση απ' τον Νίνο-Φένεξ Μικελίδη, πρώτα απ' όλα μια εισαγωγή απ' τον Μάριο Πλωρίτη που τιμούσε την βραδιά. Το χαρακτηριστικό ήταν ότι αυτή η βραδιά ήταν πάρα πολύ αυθόρμητη. Ήταν μια λαϊκή γιορτή. Και οι άνθρωποι έφυγαν ευχαριστημένοι.

Σ.Ι. Το Σινέ-Παράδεισος βάζει σε εξέλιξη ένα πρόγραμμα Ελλήνων δημιουργών, με παράλληλες κόπιες από καινούργιες ταινίες.

Ν.Π. Πολύ σημαντικό αυτό που κάνει και είναι ένα παράδειγμα που ίσως θα έπρεπε να κάνουν κι άλλοι Δήμοι και εμείς και άλλοι κινηματογράφοι. Πραγματικά, λοιπόν, θεωρώ ότι κάποια στιγμή πρέπει να στηρίξεις και τους Έλληνες δημιουργούς. Για μας, επειδή οι Έλληνες δημιουργοί δεν είναι αρκετά εμπορικοί δεν επιτρέπεται για πρώτη χρονιά. Αλλά θεωρούμε ότι κάποιες τέτοιες εκδηλώσεις θα κάνουμε και εμείς στο μέλλον.

Ο Παράδεισος ...δεν μπορεί να περιμένει

Συνέντευξη με τον Αχιλλέα Σίμο
των Σίμου Ιωσηφίδη και Γιάννη Φραγκούλη

Μια συζήτηση με τον άτυπο πρόεδρο του Δημοτικού θερινού κινηματογράφου Σινεμά ο Παράδεισος, Αχιλλέα Σίμο, για τα θερινά σινεμά και τον κινηματογράφο γενικότερα.

Σ.Ι. Πότε ξεκινήσατε να λειτουργείτε τον Σινεμά ο Παράδεισος;

Α.Σ. Το Σινεμά ο Παράδεισος είναι απόρροια της δουλειάς της κινηματογραφικής λέσχης Κορυδαλλού η οποία ξεκίνησε πριν από έξι χρόνια, μια προσπάθεια σε μια υποθήκη κινηματογραφική λέσχη, όταν οι λέσχες αντιμετώπιζαν προβλήματα παντού, όπως η λέσχη του Πειραιά που είχε σχεδόν κλείσει ή έκλεινε τότε και γενικά υπήρχε μια κατάσταση άσχημη για τις κινηματογραφικές λέσχες, τότε λοιπόν ξεκίνησε μια προσπάθεια στον Κορυδαλλό στα πλαίσια του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου. Με την βοήθεια του Πνευματικού Κέντρου στήθηκε κινηματογραφική λέσχη, σιγά-σιγά είχε μια απήχηση μεγάλη, μπορούμε να πούμε, και φυσικά κάποια στιγμή μέσα απ' την λέσχη ξεπήδησε η ανάγκη για ένα κινηματογράφο δικό μας, γιατί οι κινηματογράφοι κλείναν. Σ' όλη την περιφέρεια του Πειραιά, εκτός απ' το κέντρο είχε μείνει ένας κινηματογράφος, εκτός απ' τον Παράδεισο, απ' τους θερινούς η Καστέλλα στον Πειραιά, η Άνεση που ξαναλειτούργησε σαν θερινός απ' τον Δήμο του Πειραιά, τότε δεν υπήρχε Άνεση, έκλεινε η Άνεση, τον είχε ιδιώτης και κόντευε να κλείσει. Υπήρχε αυτή η ανάγκη για ένα κινηματογράφο δικό μας, για ένα κινηματογράφο Δημοτικό, για ένα κινηματογράφο που δεν θα κινδύνευε να κλείσει. Ξεκινήσαμε πολύ νωρίς τις προσπάθειες, αλλά δεν μπορούσαμε να είμαστε οι πρώτοι που θα είχαμε κινηματογράφο δημοτικό, χωρίς αυτό να είχε κάποια ιδιαίτερη σημασία. Πρώτος ήταν η Νοσταλγία στο Νέο Ηράκλειο, θερινός, δεύτερος το Μοσχάτο που είναι τεσσάρων εποχών, παίζει και χειμώνα και καλοκαίρι. Κάποια στιγμή

μετά από εισήγηση της κινηματογραφικής λέσχης του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου, ο Δήμος αγοράζει ολόκληρο ένα παλιό σινεμά που υπήρχε και που είχε κλείσει πριν δέκα χρόνια, το σινέ Βίκτορ, που ήταν κατά διαστήματα από συνεργείο αυτοκινήτων μέχρι χαρτοπαικτική λέσχη, το βρήκαμε εμείς, αγόρασε όλο το κτίριο, έδωσε 90 εκατομύρια, δώσαμε και άλλα 20 και διαμορφώσαμε τον θερινό πριν 2 χρόνια.

Γ.Φ. Τι σημαίνει για σας οι θερινόι κινηματογράφοι, τι σκοπό υπηρετούν;

Α.Σ. Τι σημαίνει θερινός κινηματογράφος; Παράδεισος κυριολεκτικά. Ο θερινός κινηματογράφος είναι πολλά πράγματα μαζί, είναι ένας πνεύμονας δροσιάς, ένας πνεύμονας κοινωνικής επαφής, ένας πνεύμονας ψυχαγωγίας, ούτε και εγώ ξέρω πόσα πράγματα είναι. Όλα αυτά τα πράγματα είναι ο θερινός κινηματογράφος και πιστεύω, ότι σήμερα ειδικά που η κοινωνική επαφή έχει περιοριστεί πάρα πολύ και που ο κόσμος έχει κλειστεί στο σπίτι του, ένας τέτοιος κινηματογράφος, ένας θερινός κινηματογράφος είναι μια ανάσα, μια ανάσα ζωής, θα έλεγα, γιατί συγκεντρώνει πάρα πολλά πράγματα, ειδικά ένας κινηματογράφος ο οποίος λειτουργεί σωστά, ο οποίος παράγει και παιδεία και ψυχαγωγία και κοινωνική επαφή.

Σ.Ι. Ο Δήμος Κορυδαλλού με άλλους Δήμους έχουν ξεκινήσει αυτή την προσπάθεια, πιστεύετε ότι είναι ο καλλύτερος τρόπος για να επιβιώσουν τα θερινά σινεμά;

Α.Σ. Πιστεύω και ελπίζω, ότι οι Δήμοι θα συνεχίσουν να χρηματοδοτούν όσο χρειάζεται. Ο Παράδεισος έχει κέρδη αυτή τη στιγμή, κάνει απόσβεση σιγά-σιγά, πέρσι είχε 3 εκατομύρια καθαρά κέρδη και κάπου εκεί είναι και οι φετινές μας προβλέψεις. Πιστεύω ότι οι Δήμοι πρέπει να ενισχύσουν τους κινηματογράφους, να φτιάξουν κινηματογράφους και όχι μόνο θερινούς, αλλά σιγά-σιγά και χειμερινούς. Γιατί ο κινηματογράφος σαν επιχείρηση στην Ελλάδα, έτσι όπως λειτούργησε κι' απ' τον κόσμο που

λειτούργησε αντιμετωπίζει πάρα πολλά προβλήματα και σιγά-σιγά κινδυνεύει να συρρικνωθεί τελείως. Σαν επιχείρηση κι' έτσι όπως λέγεται η επιχείρηση στην Ελλάδα είναι ασύμφωνη οικονομικά, και επομένως οι Δήμοι που μπορούν και ωφείλουν να παίξουν έναν ρόλο πολιτιστικό, έχουν την υποχρέωση να δώσουν το βάρος τους εκεί, να διασώσουν ή να δημιουργήσουν ξανά κινηματογράφους και θερινούς, αλλά όπως είπα και προηγουμένως και χειμερινούς.

Γ.Φ. Η πολιτεία, το Υπ. Πολιτισμού, έχει θεσπίσει ένα κονδύλι, μέσω του ΛΟΤΤΟ, που ένα ποσό πηγαίνει για τα πολιτιστικά. Τι έκανε η πολιτεία για σας;

Α.Σ. Απολύτως τίποτα, ούτε σαν κινηματογραφική λέσχη, εκτός από κάποιες κινηματογραφικές λέσχες που είναι στην Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών και παίρνουν κάποιες χρονιές, κάποια ενίσχυση, της τάξεως των 100.000 δρχ., η οποία είναι γελοία, γιατί με 100.000 νοικιάζεις δυο ταινίες. Δεν υπάρχει καμιά βοήθεια και ο Δήμος Κορυδαλλού, που νομίζω έχει να δώσει έργο σημαντικό, δεν έχει πάρει τίποτα...

Σ.Ι. Παρατηρεί κανείς, ότι το πρόγραμμα προβολών είναι ισορροπημένο, παίζονται και ευρωπαϊκά έργα και αμερικάνικα, όπως και ελληνικά. Βλέπετε ότι ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος είναι ανταγωνιστικός με τον αμερικάνικο;

Α.Σ. Είναι γεγονός αυτή τη στιγμή ότι ο κόσμος βλέπει αμερικάνικο κινηματογράφο. Υπάρχουν πολλοί λόγοι για να εξηγηθεί το φαινόμενο αυτό, είναι μια περίοδος κάμψης του ευρωπαϊκού σινεμά, είναι μια περίοδος δυναμικής ανάπτυξης, που δεν σταμάτησε και ποτέ, του αμερικάνικου κινηματογράφου. Υπάρχουν τέτοια ζητήματα, δεν είναι μόνο στην Ελλάδα. Είναι σ' όλη την Ευρώπη. Υπάρχει δηλαδή μια δυναμική επέκταση του αμερικάνικου σινεμά, που είναι πολύ μεγάλη. Όμως πιστεύω και πρέπει, και γι' αυτό υπάρχει μια ισορροπία στο πρόγραμμα, ότι εμείς πρέπει να αντιδράσουμε και να ενισχύσουμε όσο

μπορούμε το ευρωπαϊκό σινεμά, αλλά και το ελληνικό.

Γ.Φ. Λίγο πριν απ' την χούντα είχε γίνει ένας νόμος, ο οποίος απενεργοποιήθηκε και με μια παραλλαγή από την Μελίνα Μερκούρη ξαναενεργοποιήθηκε. Προωθούσε για ορισμένες εβδομάδες τις ελληνικές ταινίες. Εσείς πως θα βλέπατε μια προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου και ειδικά το καλοκαίρι που ορισμένες ταινίες δεν είναι "δροσερές";

Α.Σ. Είναι πολύ δύσκολο το θέμα και το αντιμετωπίζουμε και εμείς κάθε χρόνο απ' την χρονιά που αρχίσουμε, είναι ουσιαστικά η τρίτη σαιζόν εφέτος, να βοηθήσουμε, να παίξουμε ελληνικό σινεμά, τι θα γίνεται, θα έχουμε εισιτήρια, θα έχουμε κόσμο; Υπάρχει και το εξής πρόβλημα: με το ελληνικό σινεμά, ας πούμε μια αίθουσα παίζει μια ελληνική ταινία η οποία δεν "πάρει" σε εισιτήρια, συμβαίνει αυτό που λέγεται "καίγεται" ο κινηματογράφος, όχι μόνο δεν δουλεύει την εβδομάδα που έχει ελληνική ταινία, δεν δουλεύει άλλες δύο βδομάδες μετά, μέχρι να συνέλθει. Υπάρχει, και αυτό είναι παρατηρημένο φαινόμενο, κινδυνεύεις να "κάψεις" την αίθουσα. Υπάρχουν προβλήματα με τον ελληνικό κινηματογράφο και όντως δεν βρίσκονται αίθουσες, διότι η αίθουσα δεν είναι διατεθειμένη να διακινδυνεύει, ούτε ακόμα, όταν πηγαίνουν κάποια χρήματα από μία ενίσχυση, όταν παίζει ελληνικά έργα, εμείς δεν πέρνουμε έτσι κι αλλιώς. Τι μπορεί να γίνει με τον ελληνικό κινηματογράφο; Αν δεν λυθεί το πρόβλημα στην βάση του, και βάση του είναι η ελληνική ταινία, δεν μπορεί να γίνει τίποτα. Εφέτος έκανε μια προσπάθεια το Κέντρο Κινηματογράφου, σε συνεργασία με τις κινηματογραφικές λέσχες, με τους δημοτικούς, βασικά, κινηματογράφους, παίχτηκαν ταινίες και στην συνοικία και στην επαρχία. Εμείς δεν παίξαμε, κάναμε πάλι μια επιλογή δική μας, διότι βέβαια παίζουμε με άλλα φόντα. Όταν έχεις τρεις αβάν-πρεμιέρες, ταινίες σαν τις ΚΡΥΣΤΑΛΛΙΝΕΣ ΝΥΧΤΕΣ, σαν την ταινία του Κακογιάννη, δεν μπορείς να παίξεις ξανά ταινίες που προωθεί το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Ως τόσο παράλληλα μ' αυτές τις εκδηλώσεις, βάλαμε ακόμη και την ΕΥΔΟΚΙΑ και το ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ, που το παίξαμε μετά την εκδήλωση του Κούνδουρου, που είχαμε 400 ή 500 άτομα, από τα οποία 200 τόσα εισιτήρια, που ήρθαν για να δουν το 20λεπτο που παίχτηκε απ' τον ΛΟΡΔΟ ΜΠΑΪΡΟΝ, αλλά και το "1922", την άλλη μέρα μέρα είχαμε το ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ: 35 εισιτήρια...

Σ.Ι. Η παρουσίαση ελληνικών δημιουργών

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΔΗΜΟΥ ΚΟΡΥΔΑΛΛΟΥ

Σινεμά Παράδεισος



Αγ. Γεωργίου
και Ζάππα 4
Πλ. Ελευθερίας
Κορυδαλλός,
Τηλ.: 49.60.955

απ' τον Σνεμά ο Παράδεισος, που έγινε για τον Κούνδουρο, την Μαρκετάκη, θα γίνει για τον Κακογιάννη σε συνδιασμό ότι κόβονται και εισιτήρια, βοηθάει την προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου;

Α.Σ. Εμείς πιστεύουμε, ότι τον προωθεί. Κάνουμε, ότι γίνεται στην Αμερική εδώ και χρόνια. Τώρα αρχίζουν να το κάνουν και στην Ελλάδα. Είναι αυτό που λέμε: η προβολή του προϊόντος πριν βγει στην αγορά. Δηλαδή, προβολές τέτοιες πριν βγει η ταινία, παρουσίαση στον τύπο, μπλουζάκια που κυκλοφορούν. Όλα αυτά τα πράγματα βοηθάνε στο να βγει η ταινία και να έχει μεγάλη επιτυχία.

Γ.Φ. Δηλαδή, νομίζετε, ότι ο ελληνικός κινηματογράφος έχει πρόβλημα μάρκετινγκ;

Α.Σ. Τρτομαχτικό. Έχει πρόβλημα μάρκετινγκ απ' την μια και πρόβλημα πάλι μάρκετινγκ απ' την άλλη, αν μπορούμε να

χρησιμοποιήσουμε τον όρο, ο οποίος είναι αδόκιμος για την δημιουργία. Δηλαδή, τι θέλω να πω: η ταινία είναι ένα προϊόν, που πρέπει να διακινήθει. Ας μην έχουμε ψευδαισθήσεις ότι είναι έργο τέχνης, γιατί δεν είναι. Δεν είναι παίρνω το τετράδιό μου, γράφω ένα μυθιστόρημα και το τυπώνω, έστω σε 1000 αντίτυπα. Η ταινία θέλει εκατομμύρια, πολλά εκατομμύρια, τα οποία πρέπει να γυρίσουν πίσω. Είναι λοιπόν συνάρτηση προϊόντος και τέχνης, και εκεί είναι η γοητεία του και εκεί η δυσκολία του. Αυτήν τη στιγμή, ο Ελληνικός κινηματογράφος παράγει ένα προϊόν, που δεν μπορεί να διακινήθει. Και δεν μπορεί να διακινήθει, για δύο λόγους: πρώτον, γιατί δεν έχει σημεία πώλησης, δεν έχει κινηματογράφους να προβληθεί, το οποίο είναι σε συνάρτηση, ότι δεν πουλάει το προϊόν. Άρα θα πρέπει να φτιάχνουν ταινίες τέτοιες, οι οποίες να μπορούν να

έχουν απήχηση στο κοινό και από την άλλη μεριά να βοηθήσουμε, ώστε το κοινό να ξαναγυρίσει. Αυτό κάνουμε έμεις αυτή τη στιγμή, επειδή πιστεύουμε ότι ο ελληνικός κινηματογράφος έχει και πρέπει να έχει μέλλον. Υπάρχουν δημιουργοί, εμείς βοηθάμε μόνο στο δεύτερο σκέλος, όσο μπορούμε, παίζοντας ταινίες, παίζοντας παλιές ταινίες, παίζοντας καλές ταινίες και το κυριότερο δημιουργώντας μια κατάσταση, μια διαφήμιση κατά κάποιο τρόπο. Το πρόβλημα δεν πρόκειται να λυθεί έτσι, αν οι δημιουργοί δεν μάθουν να φτιάχνουν ταινίες, που να έχουν απήχηση στο κοινό.

Σ.Ι. Μιλάτε για το σενάριο και το μοντάζ δηλαδή;

Α.Σ. Τα πάντα. Από πάνω μέχρι κάτω.

Γ.Φ. Η καινούργια ταινία του Αγγελόπουλου **ΤΟ ΜΕΤΕΩΡΟ ΒΗΜΑ ΤΟΥ ΠΕΛΑΡΓΟΥ** και οι **ΚΡΥΣΤΑΛΛΙΝΕΣ ΝΥΧΤΕΣ**, που είδαμε, είχανε ένα μοντάζ πιο σκληρό και ένα σενάριο πιο σύγχρονο, ας το πούμε έτσι, σχετικά με την **ΕΥΔΟΚΙΑ** ή **ΤΟ ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ**, αν και ο Δαμιανός χαρακτηρίζεται σαν ο καλλύτερος από το '60 μέχρι σήμερα...

Α.Σ. Βλέποντας ξανά το **ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ** με το βλέμμα, που το είχα δει και παλιά, βλέπω μια αποστασιοποίηση μεγάλη. Όλη η ταινία είναι ειδομένη από απόσταση, ενώ το θέμα της είναι αλλού. Ένα στυλ κινηματογράφου τότε, λίγο μετά, λίγο πριν την Μεταπολίτευση, επιρρεασμένο απ'τον Μπρεχτ, που σήμερα δεν βοηθάει, ξενίζει κιόλας. Και εμένα ακόμη, που είδα **ΤΟ ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ** και είπα: Α! τι ωραία ταινία. Σήμερα που το ξανάβλεπα είπα: μα γιατί τόση απόσταση; Δηλαδή και ο Αγγελόπουλος με **ΤΟ ΜΕΤΕΩΡΟ ΒΗΜΑ ΤΟΥ ΠΕΛΑΡΓΟΥ**, ξέφυγε λίγο απ'τα πλάνα, απ'το αργό και είναι πιο κοντά, με πιο γρήγορο μοντάζ. Πιο κοντά στον θεατή, πιο κοντά στην ιστορία. Η Μαρκετάκη και με την προηγούμενη ταινία **Η ΤΙΜΗ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ**, ήταν πιο βαθύ για το κοινό, δεν

κράτησε τις αποστάσεις και μ'αυτή την ταινία η οποία κατά την γνώμη μου είναι πολύ καλή. Είναι επίσης κοντά...

Σ.Ι. Έχει πρόβλημα στο σενάριο. Έχουν πει ορισμένοι ότι υπάρχει το μόνιμο θέμα του σεναρίου. Η ταινία μπορεί να είναι πολύ καλή σε σύλληψη, αλλά το πρόβλημα του σεναρίου είναι τρομερό και σ'αυτήν την ταινία...

Α.Σ. Είναι συνάρτηση μ'αυτό που λέγαμε και προηγούμενα. Οι Αμερικάνοι την ταινία την βλέπουν σαν προϊόν. Μπορεί να μας ξενίζει αυτό, αλλά είναι γεγονός, ότι οι Αμερικάνοι, έχουν επαγγελματίες σεναριογράφους, έχουν επαγγελματίες παραγωγούς, εξουσιοδοτημένους με ειδικότητα που δεν υπάρχει εδώ, παραγωγούς μέσα απ'τα στούντιο. Τελείως διαφορετικό το σύστημα. Όντως υπάρχει πρόβλημα με τα σενάρια. Είναι να γελάει κανείς, όταν βλέπει τις παλιές ελληνικές ταινίες, που παίζει η τηλεόραση κατλα κόρον, πως τότε φτιάχναμε τέτοιες ταινίες; Γιατί υπάρχει τέτοιο ζήτημα. Όταν παίζονταν αυτές οι ταινίες, έβγαιναν οι κριτικοί και έλεγαν: Α! τι σαχλαμάρες είναι αυτές; Και τώρα λέμε: Α! καλλές ταινίες...

Γ.Φ. Αυτές δεν ήταν ταινίες! Και νομίζω ότι μιλάτε για τις ταινίες του Σακελλάριου, που άρχισε απ'το '52. Αυτές δεν ήταν ταινίες, ήταν θεατρικά έργα, είχε δοκιμαστεί το σενάριο στον θεατή και μετά την είχε πάρει ο ίδιος ο Σακελλάριος και την έκανε ταινία. Τώρα όμως, η Μαρκετάκη ή ο Αγγελόπουλος δεν μπορούν να έχουν πρόσβαση στον θεατή από τα πριν. Το μόνο που μπορεί να γίνει, είναι να παιχτούν πρώτα στην τηλεόραση και μετά στο κοινό. Μια τελευταία ερώτηση. Ποιά είναι τα μελλοντικά σας σχέδια;

Α.Σ. ...Συνεχίζει ο θερινός σινεμά ο Παράδεισος, είμαστε σε συνεννόηση μ'ένα πολύ μεγάλο σκηνοθέτη Ιταλό, ο οποίος θα έρθει του χρόνου ελπίζουμε.

Γ.Φ. Του χρόνου το καλοκαίρι;

Α.Σ. Του χρόνου το καλοκαίρι, το χειμώνα, υπάρχει μια τέτοια περίπτωση. Θα δούμε. Θας σας πούμε τι κάνουμε το χειμώνα. Έχουμε μια αίθουσα κάτω, που θέλουμε να την φτιάξουμε χειμερινό, είναι ένα φιλόδοξο σχέδιο, αλλά εξακολουθεί να ισχύει. Αν φτιαχτεί, που θα φτιαχτεί, ελπίζουμε ότι θα είναι σαν το Ιντέλ, περίπου, με την έννοια ότι θα είναι μια πολυτελής αίθουσα, γιατί πιστεύουμε ότι για να δουλέψουν οι κινηματογράφοι χρειάζονται κάτι, δεν μπορείς δηλαδή, να φτιάχνεις αίθουσες κακές. Για να γεμίσει ο κινηματογράφος, πρέπει να είναι πάρα πολύ καλός, τώρα πια. Υπάρχει πάντα αυτό το σχέδιο. Έχουμε μια καινούργια αίθουσα απ'τον Οκτώβρη στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου που τελειώνει τώρα. Μια αίθουσα πολυτελή, 280 θέσεων, αμφιθεατρική, που θα την αξιοποιήσουμε με Dolby και κάποια άλλα πράγματα, που σκεπτόμαστε τώρα και θα τα κάνουμε κι'αυτά. Σύστημα δηλαδή, μετάφρασης και προβολής κατευθείαν των διαλόγων για να μπορούμε να προβάλλουμε ξένες ταινίες, χωρίς να έχουν περάσει σώνει και καλά απ'την διαδικασία της εκτύπωσης των τίτλων. Υπάρχουν σχέδια για λειτουργία αυτής της αίθουσας δύο ή τρεις φορές την εβδομάδα. Την μια βδομάδα θα παίζει η λέσχη, κάθε Τετάρτη, με ταινίες σύγχρονες και μια μέρα θα υπάρχει παιδικό σινεμά και υπάρχει σκέψη για μια ημέρα ακόμη προβολής παλιών ταινιών, που ο κινηματογραφόφιλος δεν μπορεί να τις δει, αναγκάζεται να τις βλέπει μόνο απ'την τηλεόραση. Αυτό θα είναι σε συνεργασία με την Ταινιοθήκη μάλλον, ταινίες καλλιτεχνικές, παλιές, για ένα πιο ειδικευμένο κοινό. Ένας κύκλος σεμιναρίων είναι στο πρόγραμμα με θεωρητικούς του κινηματογράφου, αλλά και σκηνοθέτες, τα σεμινάρια αυτά θα απευθύνονται και στον απλό θεατή αλλά και σε κάποιον που σπουδάζει σινεμά. Υπάρχει σκέψη σ'αυτά τα σεμινάρια να κληθούν ξένοι να μιλήσουν. Και ότι άλλο μας προκύψει.

Το αίμα και η διαχρονική του αξία

Εχει ειπωθεί κατά καιρούς ότι ο κινηματογράφος σαν μέσο έκφρασης της συγχρονισμένης με αυτόν κοινωνίας "περνά στις πλατιές μάζες" την άποψη της "φωτισμένης" ή όχι προσωπικότητας, της "φωτισμένης" ή όχι ηγέτιδος ομάδας.

Με λίγα λόγια συντηρεί ή όχι την καθεστωτική τάξη, συντηρεί ή όχι τους παραδοσιακούς θεσμούς. Ο κινηματογράφος στα ανάλογα χέρια συμπλέει με το κατεστημένο ή το ανατρέπεται.

Την δύσκολη πλευρά του σήμερα σκαλίζουμε. Η χρήση της βίας ως μέσο εξουσιαστικής υπεροχής, αλλά και ως παράδειγμα προς αποφυγήν είναι η μία μόνο όψη του προβλήματος. Η άλλη είναι η αρχαία λογική της τραγωδίας. Είναι η μίμηση μιας πράξης σπουδαίας και ολοκληρωμένης, που έχει συγκεκριμένα χρονικά πλαίσια, μεστό οπτικό "λόγο", δράση και όχι θεατρινισμό και μέσω του "ελέους" και του "φόβου", οδηγεί αναπόφευκτα στον καθαρισμό, στην ΚΑΘΑΡΣΗ.

Το αίμα ως

συντελεστής ρεαλιστικότητας

Το αίμα ήταν από τα πρώτα στοιχεία που εισήχθηκαν στον κινηματογράφο για να πιστοποιήσουν την ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας. Λίγο στην αρχή, στην διαδρομή πλημμυρίζει με ποτάμια φρέσκιας σάλτσας από τομάτα, τα καρέ των φιλμς. Από την απλότητα στην υπερβολή τα σημεία έκφρασης είναι πολλά και διαφορετικά. Από την σκληρή πολεμική ταινία στο διαστημικό υπερπέραν, από τις δραματικές αγάπες, που αυτοκτονούν στο φιλμ νουάρ και από τα κατασκοπικά θρίλερ στα δρακουλάρικα έργα. Η ταξινόμηση σε κατηγορίες των "ματωβαμένων" κινηματογράφων είναι πολύπλοκη, καθώς η ποικιλία των δραστηριών ενοτήτων μιας τέτοιας ταινίας συνεχώς μεταβάλλεται. Θα λέγαμε ότι μόνο οριακή ταξινόμηση είναι αποδεκτή σε τέτοιες καταστάσεις.

Που να τοποθετήσει κανείς την ταινία, λόγου χάρη, του Μάικλ Γουίνερ, Ο ΕΚΤΕΛΕΣΤΗΣ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ; Στην κατηγορία των αυτόνομων, αυτόκλητων τιμωρών του εγκλήματος (βιτζιλάντε), στην κατηγορία

του αστυνομικού θρίλερ, στην κατηγορία της αστυνομικής περιπέτειας, στην κατηγορία του κοινωνικού προβληματισμού και της αντίστασης του ανθρώπου της πόλης, απέναντι στην βία με βία;

Η μόνη αποδεκτή και οριστική λύση στον προβληματισμό αυτό, ήταν η ταξινόμηση των ταινιών αίματος, σε γενικές κατηγορίες, που εμπεριέχουν ευρύτερες θεματικές ενότητες ή και αντιθέσεις. Ο γενικός ορισμός "ΘΡΙΛΕΡ", έδωσε μια πρώτη οριοθέτηση. Η λέξη "SPLATTER" περιέγραψε την έννοια της εντοσθιακής σωματικής ανατομίας στην ταινία του ΤΡΟΜΟΥ, που ραντισμένη με το αίμα των αθών θυμάτων θα προκαλέσει στον θεατή ίλλιγγο και αγωνία, και κρύος ιδρώτας θα λούσει το κατακίτρινο από το φόβο πρόσωπο, του ανίδεου μέχρι την είσοδο του σινεμά και αθώου από το αίμα αυτών θεατή. Έξυπνα οι Ιταλοί ονόμασαν το φιλμ του τρόμου και του αίματος, φιλμ ΚΙΤΡΙΝΟ (film giallo), και όχι ΚΟΚΚΙΝΟ φιλμ, αφού το τελευταίο συνδέθηκε με τους αγώνες της αριστεράς για εξουσιαστική επικράτηση, με την θετική για τους αριστερούς αγωνιστική θυσία και με την αρνητική για τους καπιταλιστές κόκκινη κομμουνιστική απειλή.

Η αρχή του φιλικού τρόμου και η θεματολογία του.

Το 1899, ο γάλλος μπρεσσάριος Max Maurey ιδρύει το THEATRE DU GRAND GUIGNOL, το κοινώς εις την Ελληνικήν μεθερμηνευόμενον ως ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΚΑΡΜΑΝΙΟΛΑΣ. Βασικός στόχος να τρομάξει τον ανυποψίαστο θεατή και να τον κάνει να απορήσει με την πληθώρα των τρεκ. Να δοκιμάσει την αντοχή του στον οπτικό πόνο και να ανακαλύψει αν έχει γερό στομάχι.

Το 1908-1910 το θεατρικό αυτό είδος από την Γαλλία θα μεταφερθεί στην γειτονική Βρετανία. Ο τρόμος βεβαίως εδώ δεν θα προκληθεί τόσο με την φρικαλεότητα του "φρονεύειν εντοσθιακώς" αλλά του "φρονεύειν μυστηριακώς". Τελικά δεν έχει τόσο αξία ο φόνος, αυτός καθ'εαυτός, όσο το περιβάλλον και η ιστορική εποχή κατά την οποία τελείται. Οι μύθοι των σοιχειωμένων κάστρων, τα θυμωμένα μικρά τερατάκια με

τα τσουκαλάκια με τον χρυσό στο τέλος του ουράνιου τόξου, θα συντροφεύουν



σύντομα τους μύθους του Καρπαθιανού Δράκουλα και των διψασμένων φίλων των Βαμπίρ. Αργότερα οι "άθλιοι Σατανιστές σκηνοθέτες, συμφώνως με τις απόψεις όλων των Εκκλησιών", θα ανασύρουν στην επιφάνεια, μύθους αρχαίους: από την Χαμένη Ατλαντίδα του Ηροδότου, τους Ίνκας και τους Μάγιας. Από τους αρχαίους Φοίνικες και Αιγυπτίους, από την μυωική, αργοναυτική και τρωϊκή εποχή, από τους Ρωμαίους και το Βυζάντιο, από την μεσαιωνική Ευρώπη. Στο τέλος η μπελ επόκ και η ψυχροπολεμική περίοδος 1950-1990, θα αντικατασταθούν με τα σενάρια της ιατρικής, βιολογικής, ψυχολογικής και περιβαλλοντολογικής φαντασίας για να φτάσουν, μετά την τεχνολογική ανάπτυξη των διαστημικών πυραύλων, των Ρ.Κ.'s, στην τεχνική των ταινιών επιστημονικής φαντασίας. Την όλη προαναφερόμενη πηγογραφία θα έρθει να συμπληρώσει η έκρηξη της ατομικής βόμβας στην Χιροσίμα και το Ναγκασάκι. Η έκρηξη αυτή, καθώς και η άποψη του Αϊνστάϊν, περί του Τρίτου Παγκοσμίου Πολέμου, θα γεννήσει με την σειρά της, τις ταινίες ΕΠΙΒΙΩΣΗΣ.

Οι επιρροές που δεχτήκαμε κάνοντας την κριτική στον κόσμο του Θρίλερ

Το 1990 το καλύτερο ντοκιμανταίρ-ται-

νία, το ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΟΥ ΤΡΟΜΟΥ, των Μαρκ Τζούρις και Μάικλ Χέγκνι, αμερικάνικης παραγωγής και με παρουσιαστή τον Ρόμπερτ Ινγκλαντ, υπήρξε το ειδικό αφιέρωμα στον κόσμο των θρίλερ, που όχι μόνο ανέλυσε την δομή του φιλμ-θρίλερ, αλλά και που μετέτρεψε την απλή μας ψυχαγωγική διάθεση του "βλέπειν αίμα" εις την βούληση του "ερευνείν αιτίαν". Θα ήταν αχαριστία να μην αναφέρουμε ότι οι δύο αυτοί σκηνοθέτες μας άνοιξαν τα μάτια, πάνω στο αίτιο και αιτιατό του ματωμένου φιλμ.

Άλλους παράγοντες επιρροής θα μπορούσαμε να αναφέρουμε την χρόνια μανία μας, σχεδόν από την παιδική μας ηλικία να παρακολουθούμε φιλμς τρόμου και επιστημονικής φαντασίας. Ενώ, δεν πρέπει να ξεχνάμε την σειρά τρόμου, ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΜΕ ΤΙΣ ΣΚΙΕΣ, που αν και τηλεοπτική σειρά αποτέλεσε το βασικό σχολείο στην εμπειρεία μας με τις ταινίες τρόμου. ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΜΕ ΤΙΣ ΣΚΙΕΣ, πρωτοπροβλήθηκε στην Αμερική τον Ιούνιο του 1966 και εδώ αρκετά χρόνια αργότερα. Ποτέ στο παρελθόν δεν έχει προβληθεί σειρά αντίξιά του, φθάνοντας τον αριθμό ρεκόρ των 1224 επεισοδίων. Η σειρά ξεχωρίζει για την γοτθική ατμόσφαιρά της, που παραπέμπει ευθέως στην ατμόσφαιρα των μυθιστορημάτων του 19ου αιώνα, για το σωστά επιλεγμένο επιτελείο των ηθοποιών καθώς και για την πρωτοποριακή χρήση ειδικών εφφέ. Ο σκηνοθέτης Νταν Κέρτις, επί σειρά ετών βραβεύεται με EMMY.

Το αίμα κυλάει...

Αρκετά αστυνομικά θρίλερ ξεκινούν με βασική αφηγηρία, την στυγερή δολοφονία από τους κακούς, κοντινών προσώπων στον πρωταγωνιστή. Η σύζυγος, η κόρη, ο γιός, τα παιδιά, ο αδελφός, ή η φίλη του πρωταγωνιστή, αθώα θύματα, εξιλαστήρια στο βωμό της σκηνοθετικής σκοπιμότητας θα τελετηρώσουν τον βίο τους πριν ακόμη προλάβουν να φανούν στην σκηνή. Ο πρωταγωνιστής θα αντιμετωπίσει την αδράνεια και την ανικανότητα των δικωτικών αρχών, θα απομακρυνθεί σε μακρινό χώρο για να προστατευθεί συναισθηματικά. Εκεί στην ησυχία θα συνειδητοποιήσει ότι ο θεατής από κάτω πλήρωσε εισιτήριο για να δει το αίμα να κυλά και θα αποφασίσει, ότι καλύτερα εκδικούμενος και στην φυλακή, παρά αποδιοπομπαίος τράγος της κοινωνικής κριτικής. Η ιδέα της ΕΚΔΙΚΗΣΗΣ θα πάρει σύντομα σάρκα και οστά και η συνέχεια επί της οθόνης.

Τέτοιου είδους ταινίες είναι:

Η Αγγλικής παραγωγής, ταινία του Μάικλ Χότζες, ΠΙΑΣΤΕ ΤΟΝ ΚΑΡΤΕΡ, 1971, με



τους Μάικλ Κέιν, Τζον Όσμπορν, Ίαν Χέντρι. Στην διάρκεια ενός ξεκαθαρίσματος ανθρώπων του υποκόσμου δολοφονείται ο αδελφός ενός γκαγκστερ, κι εκείνος αποφασίζει να εκδικηθεί. Έτσι αρχίζει να σκοτώνει τα μέλη μιας σείρας, τα οποία θεωρεί υπεύθυνους...

Η ταινία του Μάικλ Γουίνερ, Ο ΕΚΤΕΛΕΣΤΗΣ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ, 1974, αμερικάνικης παραγωγής, με τους Τσάρλς Μπρόνσον, Χόουπ Λαντζ, Βίνσεντ Γκαρτίνια, Στήβεν Κιτς, σε σενάριο από το μυθιστόρημα του Μπράϊαν Γκάρφιλντ. Ο ΕΚΤΕΛΕΣΤΗΣ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ, είναι η πρώτη ταινία, που μετά τα γουέστερν της αμερικάνικης παράδοσης, θέτει, εμφανώς, το ζήτημα της ένοπλης αντίδρασης των πολιτών απέναντι στην αυξανόμενη βία, μέσα στις αστικές μητροπόλεις. Αυτοί οι αυτόκλητοι και αυτόνομοι τιμωροί, που όπως προείπαμε ονομάστηκαν στις Η.Π.Α. "βιτζιλάντε" αποτελούν το νέο πρότυπο κοινωνικής συμπεριφοράς. Ο Πωλ Κέρσι (Τσαρλς Μπρόνσον), ένας επιτυχημένος επιχειρηματίας της Νέας Υόρκης, εδιοποιείται από την Αστυνομία, ότι η γυναίκα του και η κόρη του υπέστησαν επίθεση μέσα στο διαμέρισμά τους, από τρεις κακοποιούς που παρουσιάστηκαν τάχα για να παραδώσουν εμπορεύματα. Η επίθεση ήταν τόσο άγρια, ώστε η γυναίκα του πέθανε λίγο αργότερα και η κόρη του έπεσε σε κατάσταση κατατονίας. Η Αστυνομία δεν μπορούσε να βρει τους ενόχους. Για να αλλάξει κάπως εντυπώσεις ο Πωλ στέλνεται από την εταιρεία του στην Αριζόνα. Ο Πωλ αισθάνεται μέσα του να φουσκώνει η ανάγκη για εκδίκηση. Οπλίζεται και γίνεται ένας φανατικός διώκτης του εγκλήματος της νύχτας. Η σύγκρουσή του με νεανικές περιθωριακές εγκληματικές συμμορίες, μας υπενθυμίζει, σχεδόν προφητικά, την κατάσταση που επικράτησε στο Λος Άντζελες,

στις αρχές του 1992 και μάλλον συνδέεται η παρούσα κατάσταση στις Η.Π.Α. με αυτή της δεκαετίας του '70.

Το γαλλικό αστυνομικό θρίλερ, του Κλώντ Πινιτό, ΕΠΤΑ ΦΟΡΕΣ ΣΤΟ ΣΤΟΧΟ, με τους Λίνο Βεντούρα, Λέα Μασάρι, Ζαν Πουαρέ είναι ο φόβος για κάτι το αόριστο. Ένας ώριμος άντρας, ο ήρωας της ταινίας, ξαφνικά φοβάται κάτι το αόριστο. Νιώθει κυνηγημένος, ακόμα και από την ίδια την αστυνομία...

Δυνατή και συγκινησιακή η ταινία του Όττο Πρέμινγκερ, ΑΝΑΤΟΜΙΑ ΕΝΟΣ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ, με τους Τζέιμς Στιούαρτ, Λη Ρέμικ, Μπεν Γκαζάρα, Τζόρτζ Σκοτ. Ο αστυνομικός σκηνοθέτης Όττο Πρέμινγκερ δημιουργεί ένα φημισμένο δικαστικό δράμα, βασισμένος στο ομώνυμο μπεστ σέλερ του Ρόμπερτ Τρέιβερ. Η όμορφη σύζυγος ενός λοχαγού πέφτει θύμα βιασμού και ο άντρας της εκδικείται σκοτώνοντας τον ένοχο. Την υπεράσπισή του θα αναλάβει ένας επαγγελματίας δικηγόρος... Η ταινία συνοδεύεται από την καταπληκτική μουσική του Ντιονκ Έλιγκτον.

Από τους μεγάλους δημιουργούς και τους πρώτους διδάξαντες στο θρίλερ ο Άλφρεντ Χίτσκοκ. Που θα ήταν αμνησία αν δεν λέγαμε ότι γενικά το έργο του αποτελεί από μόνο του ένα ξεχωριστό είδος στον κινηματογράφο. Η ΦΡΕΝΙΤΙΣ του Άλφρεντ Χίτσκοκ, με τους Τζων Φιντς, Μπάρι Φόστερ, Άννα Μάσεϊ, Μπίλι Χουάιτλο, είναι η προτελευταία ταινία του μεγάλου σκηνοθέτη, που τον ξαναφέρει ύστερα από πολλά χρόνια στο αγαπημένο του Λονδίνο. Ένας δολοφόνος σταγγαλίζει διάφορες γυναίκες με τη γραβάτα του και η Αστυνομία συλλαμβάνει ένα νεαρό άντρα που συμβαίνει να είναι πρώην σύζυγος σε ένα από τα θύματα. Η αιώνια χιτσκοκική συνταγή του αθώου, που κατηγορείται άδικα. Σασπένς υψηλής ποιότητας, που καθηλώνει, παρ'όλο που ο δολοφόνος είναι γνωστός από την αρχή, γνήσια βρετανική ατμόσφαιρα και σαρκαστικό χιούμορ.

Θρίλερ δωματίου από ένα Χίτσκοκ σε πολύ καλές στιγμές είναι και το φιλμ, ΤΗΛΕΦΩΝΗΣΑΤΕ ΑΣΦΑΛΕΙΑ ΑΜΕΣΟΥ ΔΡΑΣΕΩΣ, 1953, με τους Ρόμπερτ Κάμινγκς, Γκρέϊς Κέλι, όπου ο Ρέι Μίλαν σχεδιάζει το τέλει έγκλημα με απροσδόκητες όμως συνέπειες.

Άλλο σημαντικό έργο του Άλφρεντ Χίτσκοκ, η ταινία ΜΑΡΝΙ, με τους Σιν Κόνερν, Τίπι Χέντρεν. Ένα πλούσιος άντρας παντρεύεται μια κλεπτομανή και προσπαθεί να βρει τα αίτια στα ψυχολογικά τραύματα της νεανικής της ηλικίας. Παράλληλα, η Μάρνι είναι σεξουαλικά ψυχή

και βλέπει συχνά τρομερούς εφιάλτες. Ο άντρας της της συμπαράστέεται με κάθε τρόπο στην προσπάθειά της ν'απαλλαγεί από τις φοβίες της...Το ψυχαναλυτικό αυτό θρίλερ έχει τα βασικά χαρακτηριστικά της μεστής καλλιτεχνικής δημιουργίας του Χίτσκοκ. Ο Σιν Κόνερν, σ'ένα διάλειμμα από τις ταινίες του Τζέιμς Μποντ, παρουσιάζεται πολύ καλός. Στο ρόλο της ΜΑΡΝΙ, ο Χίτσκοκ προόριζε αρχικά την Γκρέϊς Κέλι, εμφανίζεται τελικά η άχρωμη Τίπι Χέντρεν, γνωστή μας και από τα ΠΟΥΛΙΑ. Η καριέρα της έκλεισε με αυτή την ταινία.

Η μοναδική ταινία εποχής που γύρισε ο Άλφρεντ Χίτσκοκ, ήταν η ταινία ΣΤΟΝ ΑΣΤΕΡΙΣΜΟ ΤΟΥ ΑΙΓΟΚΕΡΩ, με την Ίγκριντ Μπέργκμαν ηρωίδα αισθηματικών ταινιών στην Αυστραλία του προηγούμενου αιώνα. Μαζί της οι Τζόζεφ Κότεν και Μάικλ Γουάιλντιγκ.

Το ΑΙΜΑ δεν είναι το μόνο που γεννά επικίνδυνες συναισθηματικές καταστάσεις στον θεατή. Υπάρχει και η ΑΗΔΙΑ, που μπορεί να προκαλέσει παρόμοια συναισθήματα. Ο συμβολικός κοινωνικός μύθος, ιταλικής παραγωγής, σε σενάριο και σκηνοθεσία του Πιερ Πάολο Παζολίνι, στην ταινία ΧΟΙΡΟΣΤΑΣΙΟ, 1969, με τους Πιερ Κλεμαντί, Ζαν-Πιερ Λεό, Αλμπέρτο Λιονέλο, Ούγκο Τονιάτσι, μπορεί πραγματικά να σοκάρει. Πρόκειται για δυο παράλληλες και διασταυρούμενες ιστορίες. Η πρώτη με τον τίτλο "Όργιο", εκτυλίσσεται σε κάποια ακαθόριστη μεσαιωνική περίοδο με θέμα τον κανιβαλισμό. Είναι βουβή και βάρβαρη. Η δεύτερη θεατρική, με πληθωρικό και ειρωνικό λόγο με τον τίτλο "Το χοιροστάσιο", διαδραματίζεται στη σύγχρονη, πλούσια και βιομηχανική Ομοσπονδιακή Γερμανία, όπου άνθρωποι και γουρούνια μπλέκονται αλληγορικά και πραγματικά (περίπτωση κτηνοβασίας).

Στην Γαλλία το φιλμ του Ζακ Ντερέ, Η ΠΙΣΙΝΑ, 1969, με τους Αλέν Ντελόν και Ρόμι Σνάιτερ χαρακτηρίζεται ως η καλύτερη ταινία του σκηνοθέτη. Η υπόθεση εκτυλίσσεται σε μια πολυτελή βίλα, σ'ένα ηδονικό καλοκαιρινό πλαίσιο, όπου κυριαρχεί η σύγκρουση δύο ανδρών, του πλούσιου και του εξηρημένου, που ξεκινάει από την επιβολή του ενός στον φόνο του άλλου.

Στο ασπρόμαυρο αντιρατσιστικό θρίλερ, αμερικάνικης παραγωγής, του Έντουαρντ Ντμίτρικ ΔΙΑΣΤΑΥΡΟΥΜΕΝΑ ΠΥΡΑ, 1947, με τους Ρόμπερτ Γιανγκ, Ρόμπερτ Μίτσαμ, Ρόμπερτ Ράϊαν, Γκλόρια Γκράχαμ. Ένας Εβραίος δολοφονείται σ'ένα ξενοδοχείο της Νέας Υόρκης. Ο αστυνομός που αναλαμβάνει την υπόθεση θεωρεί ύποπτους τρεις στρατιώτες...Το φιλμ αυτό του Έντουαρντ Ντμίτρικ θεωρείται το

πρώτο αντιρατσιστικό φιλμ, που διακρίνεται για την έξοχη φωτογραφία και ερμηνεία των Ρόμπερτ Μίτσαμ και Γκλόρια Μπράχαμ που βραβεύτηκαν.

Το θρίλερ, αμερικάνικης παραγωγής του Νοτλ Μπλακ, ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΟΣ ΠΕΙΡΑΣΜΟΣ, 1968, με τους Άντονι Πέρκινς, Τσιούσβεϊ Γουέλντ, Μπέβερλι Γκάρλαντ. Η ταινία καταγράφει τη μοιραία συνάντηση και τη σχέση ενός παράξενου ζευγαριού, οι οποίοι γνωρίζονται τη Δευτέρα, ερωτεύονται την Τρίτη, κάνουν απιστίες ο ένας στον άλλο την Τετάρτη και διαπράττουν ένα φόνο την Πέμπτη!

Το κοινωνικό δράμα αμερικάνικης παραγωγής, του Ρόμπερτ Ρέντφορντ, ΣΥΝΗΘΙΣΜΕΝΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ, 1980, με σενάριο του Άλβιν Σάρτζεντ, από το μυθιστόρημα της Τζουντιθ Γκεστ, με τους Ντόναλντ Σάδελαντ, Μαίρη Τάιλερ Μουρ, Τζαντ Χιρς, Τίμοθι Χάτον. Σ'ένα πλούσιο προάστιο του Σικάγου, ο Κάλβιν Τζάρετ, η γυναίκα του Μπεθ κι ο γιος του Κόνραντ, προσπαθούν να ξαναβρούν το ρυθμό της ζωής τους μετά τον πνιγμό του μεγαλύτερου γιου Μπακ και την απόπειρα αυτοκτονίας του Κόνραντ, που τον οδήγησε στο νοσοκομείο και έχει ψυχολογικά προβλήματα. Η ταινία τιμήθηκε με 4 Oscar, καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, σεναρίου από διασκευή και β' ανδρικού ρόλου για τον Τίμοθι Χάτον στο ρόλο του νεαρού Κόνραντ.

Το φιλμ του Φιλίπ Λαμπρό, Η ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΟΧΘΗ, με τους Ζεράρ Ντεπαρτιέ, Ναταλί Μπέι, Μπερνάρ Φεσόν. Ο δικηγόρος Σενάκ, νομικός σύμβουλος ενός μεγαλοεπιχειρηματία, αρχίζει να έχει κρίση συνειδήσεως, όταν συνειδητοποιεί, ότι ο πελάτης του είναι μπλεγμένος σ'ένα διεθνές σκάνδαλο, μαζί με παράγοντες της κυβέρνησης. Έτσι παίρνει την απόφαση ν'αποκαλύψει το σκάνδαλο...

Το κύκνειο άσμα του μεγάλου Γάλλου σκηνοθέτη Ανρί-Ζορζ Κλονζό, δημιουργού κλασικών ταινιών, όπως το ΚΟΡΑΚΙ, ΣΤΙΣ ΟΧΘΕΣ ΤΟΥ ΣΗΚΟΥΑΝΑ, ΜΑΝΟΝ, ΜΕΡΟΚΑΜΑΤΑ ΤΟΥ ΤΡΟΜΟΥ, ΔΙΑΒΟΛΟΓΥΝΑΙΚΕΣ, είναι η ταινία Η ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΗ, με τους Λοράν Τερζιέφ, Ελίζαμπετ Βενιέρ, Μπερνάρ Φεσόν. Η παράξενη ιστορία μιας νεαρής κοπέλας κι ενός ακαταμάχητου γόη με περιεργα γούστα. Η Ελίζαμπετ ερωτεύεται τον Τεριέρ, ιδιοκτήτη μιας γκαλερί ζωγραφικής με χόμπι τη φωτογραφία, που αναζητεί ωραίες γυναίκες για μοντέλα. Η Ελίζαμπετ στην αρχή αντιτίθεται, αλλά σιγά-σιγά υποκύπτει στην γοητεία του και σε μια παράξενη σχέση και γίνεται πόνι στα χέρια του... Η ταινία χαρακτηρίστηκε "ενδιαφέρουσα, με κλειστοφοβική ατμόσφαιρα, που δίνει τον

αυθεντικό και εφιαλτικό κόσμο του ιδιότυπου σκηνοθέτη και το αιώνιο παιχνίδι ανάμεσα στο καλό και το κακό, χαρακτηριστικό όλου σχεδόν του έργου του".

Φανταστική περιπέτεια παραγωγής Γουόλτ Ντίσνεϊ, η ταινία του Τζον Χόου, ΤΟ ΜΑΓΙΚΟ ΒΟΥΝΟ, 1975, με τους Έντι Άλμπερτ, Ρέι Μίλαν, Ντόναλντ Πλέζανς. Δύο μυσθημώδη οφρανά παιδιά έχουν υπερφυσικές δυνάμεις. Κυνηγιούνται από ένα μηχανοράφο εκατομμυριούχο. Αποδυναμείται ότι είναι από άλλον πλανήτη... Η ταινία έχει εξαιρετικά ειδικά εφέ.

Στην αμερικάνικη ψυχολογική ταινία του Ρόμπερτ Μάλιγκαν, ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΣ ΤΟΥ ΦΟΒΟΥ, με τους Άντονι Πέρκινς, Καρλ Μάλντεν, Νόρμα Μουρ. Η ταινία βασίζεται στην αληθινή ιστορία του άσσου του αμερικάνικου μπείζμπωλ Τζιμ Πίρσαλ, που από παιδί προσπαθεί να φτάσει στο ύψος των απαιτήσεων του πατέρα του, επίσης παίκτη του μπείζμπωλ. Οι εντατικές προσπάθειες, η αγωνία και ο φόβος της αποτυχίας θα οδηγήσουν το νεαρό Τζιμ στα πρόθυρα της ψύχωσης...

Στη γαλλική ψυχολογική ταινία του Φρανσουά Τρυφού, ΤΟ ΠΡΑΣΙΝΟ ΔΩΜΑΤΙΟ, 1978, με τους Φρανσουά Τρυφώ, Ναταλί Μπέι, Ζαν Νταστέ, σε μια μικρή πόλη της Γαλλίας, μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, ζει ήσυχος ένας δημοσιογράφος που η γυναίκα του πέθανε σε ατύχημα λίγο μετά το γάμο τους. Το "πράσινο δωμάτιο" του σπιτιού είναι αυτό που πηγαίνει και σκέπτεται την πεθαμένη γυναίκα του.

Στη διαστημική περιπέτεια, αμερικάνικης παραγωγής, του Λαμόντ Τζόνσον, Ο ΚΥΝΗΓΟΣ ΤΟΥ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΟΣ: ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΣΤΗΝ ΑΠΑΓΟΡΕΥΜΕΝΗ ΖΩΝΗ, 1983, με τους Πίτερ Στράους, Μόλι Ρίνγκουόλντ, Έρνι Χάτσον, βρισκόμαστε στα 2113μ.Χ., όταν ο ήρωας της ταινίας, ένας πιλότος "ναυαγοσώστης", διαστημοπλοίων, προσεδαφίζεται σ'έναν πλανήτη, που μαστίζεται από τις συγκρούσεις αντιμαχόμενων παρατάξεων και από πανώλη. Ειδικά εφέ, ανθρωπόμορφα ρομπότ, παράξενες μορφές είναι τα στοιχεία αυτής της φανταστικής ταινίας.

Ενδιαφέρουσα και η ταινία του Τζόρτζ Παλ, Η ΜΗΧΑΝΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ, με τους Ροντ Τέιλορ, Ιβέτ Μιμέ, Άλαν Γιανγκ, όπου ένας βικτωριανός επιστήμονας κατασκευάζει μια θαυματουργή μηχανή, που μπορεί να τον μεταφέρει στο μακρινό μέλλον, το έτος 800000 μ.Χ., εκεί όπου υπάρχει ένας πολιτισμός εκφυλισμένος από πολέμους αιώνων...Παράλληλα, όμως θα συναντήσει και την αληθινή αγάπη. Θρίλερ φαντασίας βγαλμένο από την ομώνυμη νουβέλα του μονα-

δικού Χ.Τζ.Ουέλς, με εντυπωσιακά εφφέ.

Το φιλμ του Μπομπ Σουέϊμ, Ο ΔΡΟΜΟΣ ΤΟΥ ΜΙΣΟΦΕΓΓΑΡΟΥ, με τους Μάικλ Κέιν, Σιγκούρνι Γουίβερ, όπου μια νεαρή αμερικανίδα επιστήμονας που δουλεύει στο Διεθνές Ινστιτούτο Μεσοαντιπολικών Μελετών στο Λονδίνο, λόγω της γνωριμίας της με διάφορους πολιτικούς και Άραβες μεγαπότες, γίνεται κολ γκερλ και μπλέκεται σε μια επικίνδυνη περιπέτεια κατασκοπείας. Ενδιαφέρον κοσμοπολίτικο θρίλερ γυρισμένο με στυλ.

Από τις σημαντικότερες ταινίες του Γερμανού σκηνοθέτη Ράινερ Βέντερ Φάσμπιντερ Η ΑΠΟΓΝΩΣΗ, με τους Ντερκ Μπόγκαρντ, Αντρέα Φερέολ, Μπερνάρντ Βίκι. Η ιστορία ξεκινά στην Γερμανία της δεκαετίας του '20, εποχή της οικονομικής κρίσης και του ξεκινήματος του ναζισμού. Σε μια κρίσιμη περίοδο ο ήρωας, απαρνείται τον ίδιο του τον εαυτό, και προσπαθεί να αρχίσει μια καινούργια ζωή...

Εντυπωσιακό μεσαιωνικό θρίλερ απετέλεσε και η κινηματογραφική μεταφορά του πολύνεκρου βιβλίου του Ιταλού Ουμπέρτο Έκο, από το Γάλλο σκηνοθέτη Ζαν Ζακ Ανό με ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΡΟΔΟΥ, με τον Σιν Κόνερν στον πρωταγωνιστικό ρόλο.

Θρίλερ αμερικάνικης παραγωγής και η ταινία του Τζον Σλέιντσερ, ΑΝΘΡΩΠΟ-ΚΥΝΗΓΗΤΟ, με τους Ντάστιν Χόφμαν, Λόρενς Ολιβιέ, Ρόι Σάιντερ, Γουίλιαμ Ντιβέν και σενάριο από το μυθιστόρημα του Γουίλιαμ Γκόλντμαν "Marathon man". Στη Ν. Υόρκη δύο γέροι, ο Εβραίος Ρόξενμπάουμ και ο Γερμανός Σελ σκοτώνονται με τα αυτοκίνητά τους, ύστερα από μια ανόητη αντιπαράθεση... Ένα δυνατό θρίλερ που θέλει να έχει και πολιτικές προεκτάσεις. Στο φόντο ο ναζισμός, ο μακαρθισμός και τα θύματά τους.

Είναι κατανοητό στον αναγνώστη ότι ένα άρθρο για το αιματοβαμένο κινηματογράφο, δεν μπορεί να συνπεριλάβει όλα όσα θα θέλαμε να πούμε. Ούτε και ένα βιβλίο θα μπορούσε άλλωστε να τα χωρέσει όλα.

Ταινίες όπως: -Η ΜΕΤΑΝΟΙΑ, 1983, του Γεωργιανού σκηνοθέτη Τενγκίζ Αμπουλάντζε, τιμημένη με το μεγάλο ειδικό βραβείο της κριτικής επιτροπής του Φεστιβάλ των Κανών του 1987. -ΟΙ ΣΚΛΗΡΟΙ ΔΕΝ ΧΟΡΕΥΟΥΝ, του Νόρμαν Μέιλερ. -ΤΑ ΕΓΚΛΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΟΔΟΥ ΜΟΡΓΚ, του Γκόρντον Χέσλερ. -Ο ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ, του Άλαν Πάρκερ. -Ο ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΜΕ ΤΟ ΒΙΝΤΕΟ, του Τζιμ Μακ Κάλοου. -ΑΠΡΟΒΛΕΠΤΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ, του Τζορτζ Μακ Κόαν. -ΑΠΟΡΡΗΤΟ, του Πωλ Λιφ. -ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ, 1975, του Ζακ Ντερέ. -ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ, 1971, του

Κέρτις Χάρενγκτον. -ΟΙ ΕΚΔΙΚΗΤΕΣ, του Κεν Ανάιν. -ΤΟ ΣΠΑΘΙ ΤΟΥ ΓΕΔΕΩΝ, εντυπωσιακή ταινία δράσης βασισμένη στο βιβλίο του G.Jonas "Εκδίκηση". -ΑΛΙΕΝΣ, Ο ΤΑΞΙΔΙΩΤΗΣ ΤΟΥ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΟΣ και ΑΛΙΕΝΣ, Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ, του Τζέιμς Κάμερον με την εκπληκτική πρωταγωνίστρια Σιγκούρνι Γουίβερ. -ΥΠΟΘΕΣΗ ΠΑΡΑΛΛΑΞ, 1974, πολιτικό θρίλερ του Άλαν Πάκουλα. -ΠΡΟΦΗΤΕΙΑ Νο Ι, ΠΡΟΦΗΤΕΙΑ Νο ΙΙ, 1976, και την ΤΕΛΙΚΗ ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ του Ρίτσαρντ Ντόνερ. -Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΤΗΣ ΜΑΣΣΑΛΙΑΣ, 1974, του Ρόμπερτ Πάρις. -ΡΑΝΤΕΒΟΥ ΜΕ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ, του Πατρίκ Ζαμείν. -Ο ΑΚΑΤΑΜΑΧΗΤΟΣ, του Τζ. Λι Τόμσον. -Η ΣΕΛΙΝ ΚΑΙ Η ΖΟΥΛΙ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΜΥΣΤΗΡΙΟΥ, 1974, του Ζακ Ριβετ. -ΑΓΡΙΕΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΕΣ, 1972, του Πωλ Νιούμαν. -Ο ΠΥΡΓΟΣ ΣΤΗΝ ΣΟΥΗΔΙΑ, του Ροζέ Βαντίμ. -ΤΑ ΣΚΥΛΙΑ, 1982, του Αλέν Ζεσουά. -ΚΡΟΥΛ, 1983, του Πήτερ Γέιτς. -ΑΜΟΚ, 1967, του Τζιμ Ο' Κόνολι. -Η ΗΜΕΡΑ ΤΗΣ ΕΚΔΙΚΗΣΗΣ, 1964, του Φρεντ Τσίνεμαν. -Ο ΣΙΩΠΗΛΟΣ ΜΑΡΤΥΡΑΣ, του Άλφρεντ Χίτσκοκ. -ROBOPOR, του Μάικλ Τσίμνο. -ΤΟ ΣΠΑΘΙ ΤΟΥ ΧΟΚ, 1981, του Τέρι Μαρσέλ. -Ο ΤΥΧΩ-ΔΙΩΚΤΗΣ ΤΗΣ ΚΟΛΑΣΗΣ, του Αλμπέρτο Μαρτίνο. -Η ΜΥΓΑ, 1986, από τον Καναδό Ντέιβιντ Κρόνμπεργκ.

-ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΣΤΑΥΡΩΤΟ ΒΕΛΟΣ, 1965, του Μάικλ Άντερσον. -ΑΣΗΜΕΝΙΑ ΣΦΑΙΡΑ-SILVER BULLET, του Ντίνο ντε Λαουρέντις. -KING KONG, 1976, του Τζων Γίλλερμιν. -ΣΤΑ ΣΥΝΟΡΑ ΤΗΣ ΤΡΕΛΑΣ, του Τζων Λιουέλιν Μόξεϊ. -Η ΕΞΑΦΑΝΙΣΗ, 1971, του Άλαν Πάκουλα. -Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΜΑΓΟΥ, του Ρίτσαρντ Ατένμπορο. -ΤΑ ΜΥΣΤΗΡΙΑ, του Νορβηγού Ντόβιντ Ράπαπορτ. -ΝΤΑΡΥΛ, Ο ΔΡΑΠΕΤΗΣ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ, SLIPTHIS, X-MAN, διαστημικές περιπέτειες. -ΦΟΝΟΣ ΣΕ ΤΡΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ, του Γάβρι Νέλσον βασισμένο στο μυθιστόρημα της Αγκάθα Κρίστι. -Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΕ ΤΙΣ ΚΟΚΚΙΝΕΣ ΜΠΟΤΕΣ, του Χουάν Μπουνιουέλ. -ΟΤΑΝ Η ΠΟΛΗ ΚΟΙΜΑΤΑΙ, 1956, του Φριτς Λανγκ, από το βιβλίο του Τσαρλς Αϊνστάιν "The Bloody Spoor". -ΠΡΟΣΩΠΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΟ, 1975 του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν. -ΤΑΙΠΑΝ, του Νταριλ Ντιουκ. -ΕΦΙΑΛΤΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ, του Μπράιαν Ντε Πάλμα. -Ο ΝΟΤΟΣ, 1983, του Βίκτωρ Έριθε. -Ο ΕΞΟΛΟΘΡΕΥΤΗΣ ΑΓΓΕΛΟΣ, 1962, του Λουίς Μπουνιουέλ. -Η ΠΟΙΜΕΝΙΚΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ, 1946, του Ζαν Ντελανούα. -ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΗΣ ΔΟΡΑ ΜΑΡΣ, 1978, του Ίρβιν Κέσνερ. -Η ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΧΡΗΜΑΤΟΣ, του Γκάρι Νέλσον. -

ΜΠΛΟΥ ΛΟΥΤ 1982, του Μπράιαν Ντε Πάλμα. -ΑΝΕΚΠΑΛΗΡΩΤΕΣ ΕΠΙΘΥΜΙΕΣ, 1984, του Γιούρι Ράιζμαν. -Ο ΑΣΦΑΛΙΣΤΗΣ, 1986, του Ρίτσαρντ Έιρ. -ΕΓΚΛΗΜΑ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΟΝ ΗΛΙΟ, 1982, του Γκάι Χάμιλτον βασισμένη στο ομώνυμο βιβλίο της Αγκάθα Κρίστι. -ΤΑΞΙΔΙ ΜΕΣΑ ΣΤΟΝ ΦΟΒΟ, 1942, ασπρόμαυρο φιλμ του Νόρμαν Φόστερ και του Όρσον Γουέλς, που δεν αναφέρεται. -Η ΕΡΩΜΕΝΗ ΤΟΥ ΝΑΥΤΗ, του Ρενέ Αλιό, ...παραμένουν μοναδικές στο είδος τους.

Πολλές ακόμη ταινίες υπάρχουν όπου το αίμα τρέχει ασταμάτητα. Οι πολεμικές ταινίες, τα γουέστερν, οι ταινίες με ΚΑΡΑΤΕ, Κουνγκ-Φου και Νίντζα, τα φιλμ εποχής, οι ταινίες που αναφέρονται στα μυστήρια της φύσης και στις επιθέσεις άγριων ζώων (ΟΙ ΛΥΚΟΙ, ΤΑ ΣΚΥΛΙΑ, ΤΟ ΦΙΔΙ, ΤΑ ΠΟΥΛΙΑ) και ψαριών (ΤΑ ΣΑΓΟΝΙΑ ΤΟΥ ΚΑΡΧΑΡΙΑ, ΤΑ ΠΥΡΑΝΧΑΣ), ακόμη και εντόμων (ΜΕΛΙΣΣΕΣ, Η ΜΥΓΑ, ΟΙ ΚΑΤΣΑΡΙΔΕΣ), ακολουθούν την δοκιμασμένη συνταγή που εισήγαγαν ΤΑ ΠΟΝΤΙΚΙΑ και τα λοιπά τρωκτικοειδή.

Ας αφήσουμε τα φιλμ περί μαγείας και μαγισσών, ΤΩΝ ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΩΝ ΠΑΙΧΝΙΔΙΩΝ, ή των μυστηρίων ψυχοπαθών δολοφόνων με προϊστορία ή άνευ αυτής: Ο ΣΧΙΖΟΦΡΕΝΗΣ ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΜΕ ΤΟ ΠΡΙΟΝΙ, Ο ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΓΡΑΒΑΤΑ, Ο ΤΡΕΛΟΣ ΤΟΥ ΒΟΥΝΟΥ, ΔΡ.ΤΖΕΚΥΛ ΚΑΙ ΜΙΣΤΕΡ ΧΑΥΝΤ, ΦΡΑΝΚΕΝΣΤΑΙΝ, ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ, Ο ΕΞΟΛΟΘΡΕΥΤΗΣ, Ο ΕΞΟΡΚΙΣΤΗΣ. Και αν τελικά γλυτώσατε από τα καθημερινά ΑΝΣΑΣΕΡ ΤΟΥ ΤΡΟΜΟΥ που σας περιβάλλουν να θυμάστε ότι κάθε ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΚΑΙ 13, μετά τις 12 μ.μ. κυκλοφορούν ΖΟΜΠΙ και ΖΩΝΤΑΝΟΙ ΝΕΚΡΟΙ, που μάλλον έχουν ως στόχο εσάς και ΕΝΑ ΟΡΓΙΟ ΤΟΥ ΑΙΜΑΤΟΣ που πολύ πιθανόν να σας οδηγήσουν σε κανένα ΤΡΕΛΟ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ ή ακόμη χειρότερα σε καμιά ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ.

Ας αφήσουμε τους ψυχολόγους να αναλύσουν την αιτία αυτού του ΛΟΥΤΡΟΥ ΑΙΜΑΤΟΣ στον κατά γενική ομολογία αιματοβαμένο κινηματογράφο.

Ας διασκεδάσουμε, όσοι αντέχουμε στα ξεκοιλιασμένα πτώματα και τις σατανικές δυνάμεις, αλλά να θυμόμαστε πάντα ότι τα παιδιά μας θα γίνουν, ό,τι εμείς τους δώσουμε για παράδειγμα...

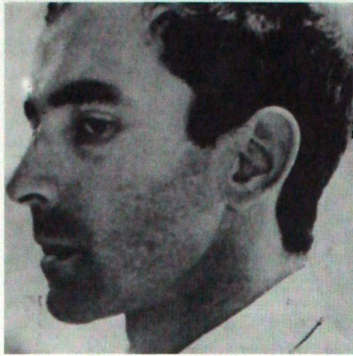
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τα Ελληνικά αιματοβαμένα φιλμ ακολουθούν λιγν συντόμως.

2. Βιβλιογραφία-πηγές παραλείπονται λόγω όγκου.

ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ ΤΕΥΧΟΣ:

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΝΕΟ ΚΥΜΑ



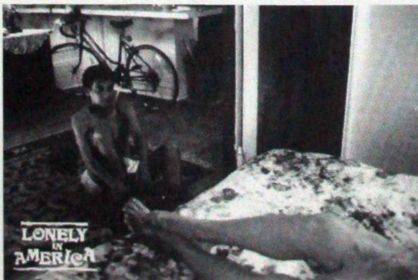
Ο ΚΑΝΟΝΙΣΜΟΣ ΤΗΣ Ε.Ο.Κ. ΓΙΑ ΤΑ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΑ ΜΕΣΑ



ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΝΕΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ



Νέα Οικολογία

Τεύχος 93-94, Ιούλιος - Αύγουστος 1992



Μηνιαία επιθεώρηση, Μαυρομιχάλη 39,
Αθήνα 106 80, τηλ. 36 19 837

Πετρέλαιο, πράσινοι φόροι και κουπόνια,
του Μιχάλη Μοδινού
Ουαί ημίν, του Άγγελου Ελεφάντη
Λειψυδρία: η νέα "μητέρα όλων των μαχών",
του Γιάννη Σακιώτη
Δάσος και καλοκαίρι: ποιός συνδυασμός;
των Σ.Κ. και Γ.Π.
Σπάτα: Διάτρητη η περιβαλλοντική μελέτη,
του Γιάννη Παρασκευόπουλου
Η πυρηνική ενέργεια στην Ιαπωνία, του
Μιχάλη Προμπονά
Σκέψεις περί αξιών, του Κίμωνα Χατζημπίρου
Ο πράσινος καρκίνος της Μεσογείου, του
Βασίλη Παπακριβόπουλου

Πιέρ Μπενουά Ζυλί: Ρίο, η διάσκηψη της αλή-
θειας
Ηλίας Ευθυμιόπουλος: Μετά τη Συνάντηση
της Γης

Μιχάλης Μοδινός: Πολιτική και θρησκεία στο
αμερικάνικο περιβαλλοντικό κίνημα
Γιάννης Σακιώτης: Το πράσινο κίνημα μετά το
θρίσμπο των Γάλλων Πράσινων
Ελέν Κρίε: Μπρις Λαλόντ, στην εξυπηρέτηση
των φιλοδοξιών του
Τζουντιθ Περινιόν: Αντουάν Βεστέρ, ο φύλα-
κας του ναού
Γιώργος Β. Ριτζούλης: Οι πράσινοι μπορούν
να είναι αλλιώτικοι
Αντρέ Γκορζ: Σοσιαλισμός και οικολογική
αναδιάρθρωση της κοινωνίας

Βιομηχανία χλωρίου: ο άγνωστος κίνδυνος,
του Στέλιου Ψωμά
Ανθρωπογενής επέμβαση στην παραλία της
Κατερίνης, του Χρήστου Αναγνώστου
Ευρωοικολογικά, του Μιχάλη Παπαγιαννάκη
Πλήθη και κέρατοι, Του Δημήτρη Κωστόπουλου
Προβλήματα αξιοποίησης των ήπιων πηγών
ενέργειας, του Παναγιώτη Μεντζελόπουλου
Καλιφόρνια, η μαγεία του θρύλου, του Τζέιμς Ντ.
Χιούστον
Η στρατηγική της αυτοπερικύκλωσης, του
Γιάννη Παρασκευόπουλου

