

Θέατρο κινηματογράφος φωτογραφία επικοινωνία λογοτεχνία

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ & ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

τρίμηνη έκδοση θεώρησης και κριτικής
Χρόνος Β' 1.500 δρχ.
ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ - ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2001



□ Ανέκδοτο διήγημα του Άντον Τσέχοφ

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ

- > Κριτικές
- > Η Δραματική Τέχνη ως εκπαιδευτικό μέσο
- > Το γκροτέσκο στον Νιύρενμπαϊ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

- ◆ Θεσσαλονίκης
- ◆ Καλαμάτας
- ◆ Αρχαίας Ολυμπίας

Αναφορές

- ✓ Chantal Akerman
- ✓ Agnès Varda
- ✓ Luis Bunuel

ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

Ντοκιμαντέρ και τηλεοπτικά μαγκαζίνο

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Σημείωμα της Σύntαξης	1
Είδα... άκουσα... μου είπαν	2

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Φρεντ Κέλεμεν, στον <i>Κωνσταντίνο Μπλάθρα</i> ...	4
--	---

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Η εκδίκηση του ντοκιμαντέρ, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, του <i>Γιάννη Φραγκούλη</i>	13
Νέοι Ορίζοντες, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, του <i>Σίμου Ιωσηφίδη</i>	16
Εναλλακτικός κινηματογράφος, Νέοι Ορίζοντες, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, του <i>Δημήτρη Κερκινού</i>	17
Ματιές στα Βαλκάνια, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, του <i>Δημήτρη Μπάμπα</i>	18
Τα Κρατικά Βραβεία	20
Τα ντοκιμαντέρ πήγαν Καλαμάτα, Φεστιβάλ Καλαμάτας, του <i>Γιάννη Φραγκούλη</i>	21
Διεθνές Φεστιβάλ Ολυμπίας για Παιδιά και Νέους, του <i>Γιάννη Ραουζαίου</i>	22

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ

Οι διαστροφικοί αστοί και οι υπηρέτες τους, του <i>Θόδωρου Σούμα</i>	25
Chantal Akerman: η φορμαλίστρια σκηνοθέτης, του <i>Bernard Zelechow</i>	29
Η Agnès Varda και η ανανέωση του ντοκιμαντέρ, του <i>Ανδρέα Παγουλάτου</i>	32

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

Οι ταινίες του τριμήνου	37
-------------------------------	----

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Ντοκιμαντέρ και τηλεοπτικά μαγκαζίνο

Ο θάνατος ενός έθνους, του <i>Ken Loach</i>	42
Η αλήθεια είναι προκλητική, του <i>Michael Jackson</i>	43
Θέλουμε χρόνο και ρίσκο, του <i>Pawel Pawlikowski</i>	45
Η ανάπτυξη του πολιτισμού camcorder, του <i>Paul Barker</i>	48
Δεν είναι εκπομπές επικαιρότητας, του <i>Nicholas Fraser</i>	52
Η απόλυτη δημοσιογραφία, του <i>Francis James</i>	55
Αντικειμενικότητα, ένας μύθος, συνέντευξη του <i>Jacques Krier</i> στον <i>Pierre Beylot</i>	63

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Λαρς φον Τρίερ, Χορεύοντας στο σκοτάδι, του <i>Κωνσταντίνου Μπλάθρα</i>	66
Τελικά, όλα καλά, του <i>Γιάννη Ιωαννίδη</i>	67
Μπέργκμαν αυτοβιογραφούμενος, του <i>Γιάννη Φραγκούλη</i>	68
Το διαμάντι του Ιράν, του <i>Σίμου Ιωσηφίδη</i>	69

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Όταν η τέχνη συνάντησε την επανάσταση, της <i>Ελένης Ανδρικοπούλου</i>	70
Τι είναι η αλήθεια;, του <i>Nikolaus Harmoncourt</i>	72

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ

Το κοστούμι καθοριστικός παράγοντας στο πλαίσιο ενός ρόλου, του <i>Ανδρέα Μαυράκη</i>	78
Ο Κοραής και οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου, της <i>Ευαγγελίας Ανδριτσάνου</i>	82
Η δραματική τέχνη ως εκπαιδευτικό μέσο, της <i>Ανθής Βασιλοπούλου</i>	86
Το γκροτέσκο ως παρωδία του τραγικού στο έργο του Ντύρρενματ, της <i>Χάρης Σβαλίκου</i> ..	91
Τηλεοπτικός Ίψεν, κριτική του <i>Ανδρέα Μαυράκη</i>	96
Ντον Ζουάν, κριτική της <i>Χρυσάνθης Κορνηλίου</i>	97

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ

Ποιήματα των <i>Χαρά Θλιβέρη, Ιλίας Χαλιλ, Πάνου Παναγιωτοπούνη</i>	99
Ο επιβάτης της πρώτης θέσης, ανέκδοτο διήγημα του <i>Άντον Τσέχοφ</i>	101
Για το μυθιστόρημα στο πρώτο πρόσωπο, του <i>Michal Glowinski</i>	106

ΒΙΒΛΙΟΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, "Κινηματογράφος 2000", του *Γιάννη Φραγκούλη, Dianne Arbus, Chris Marker*, "Η φωτογραφία και ο κινηματογράφος", του *Δημήτρη Πετρόπουλου, Δημήτρη Κаланτιδης*, "Ελληνική βιβλιογραφία 1923-2000", του *Κώστα Ευαγγελάτου, Άλκης Ξ. Ξανθάκης*, "Ιστορία της φωτογραφικής αισθητικής 1839-1975", του *Γιάννη Ιωαννίδη, Γιάννης Σολδάτος*, "Ένας άνθρωπος παντός καιρού", του *Δημήτρη Πετρόπουλου, Νίκος Θεοδοσίου*, "Στα παλιά τα σινεμά", του *Κώστα Νικολόπουλου, Συλλογικό*, "Ντίνο Κατσουρίδης", του *Γιάννη Ιωαννίδη, Συλλογικό*, "Luis Bunuel", του *Δημήτρη Πετρόπουλου, Συλλογικό*, "Jerzy Skolimowski", του *Κώστα Ευαγγελάτου, Συλλογικό*, "Θόδωρος Αγγελόπουλος", του *Κώστα Νικολόπουλου*.

Το εξώφυλλο είναι σκηνή από την ταινία "Καμιά συμπάθεια για το Διάβολο" του Δ. Αθανίτη

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ & ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

Τρίμηνη έκδοση θεώρησης
και κριτικής

Χρόνος Β', Τεύχος Ν° 5

Ταχ. Διεύθυνση: Ευδόξου 60-62, Αθήνα 117
43, τηλ. 9012987, 5225157, 0974-123481,
fax: 5225157

e-mail: cine@otenet.gr, www.cinema-
greece.gr

Γραφεία: Αριστοτέλους 11-15, 1^{ος} όροφος,
Αθήνα.

Ιδιοκτήτης: Κέντρο Πολιτιστικών Μελε-
τών (ΚΕ.ΠΟ.ΜΕ.)

Εκδότης-Διευθυντής: Φραγκούλης Γιάννης

Αρχισυντάκτης: Μπλάθρας Κωνσταντίνος

Επικοινωνία: Ιωσηφίδης Σωμών

Θέατρο: Μαυράκης Ανδρέας

τηλ.: 5145264, 0944 243851

Λογοτεχνία: Μαντόγλου Αργυρώ

Κινηματογράφος: Μπλάθρας Κωνσταντί-
νος

Διαφημίσεις-Δημόσιες σχέσεις: Φραγκού-
λης Γιάννης

Εκτύπωση: Γκαντηράς Δημήτρης, Γερα-
νίου 7, τηλ. 5245702, 524309 (και fax).

Οι απόψεις και οι γνώμες ενυπόγραφων άρ-
θρων βαρύνουν τους υπογράφοντες και σε
καμία περίπτωση το περιοδικό.

Kinimatografos & Epikoinonia

Trimonthly review

Evdoxou 60-62, Athens 11743, GREECE,

tel. 9012987, 5225157, fax: 5225157, e-

mail: cine@otenet.gr, www. cine-greece.gr.

Ετήσια συνδρομή εσωτερικού: 6.000 δρχ.,

9.000 για Δημόσιο και Οργανισμούς.

Ετήσια συνδρομή εξωτερικού: Κύπρος

20\$ USA, Ευρώπη 30\$USA, Άλλες χώρες

30\$ USA.

Εμβάσματα και επιταγές: Φραγκούλης

Γιάννης, Ευδόξου 60-62, Αθήνα 11743.

Συνεργασίες δεχόμαστε από κάθε ενδιαφε-
ρόμενο. Τα άρθρα πρέπει να είναι ενυπόγρα-
φα και να αναγράφεται η διεύθυνση και το

τηλέφωνο του αρθρογράφου. Χειρόγραφα
και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε πε-
ρίπτωση, εφόσον αυτό ζητηθεί. Επιτρέπε-
ται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρ-
θρων, αρκεί να αναφέρεται η πηγή. Τα άρ-
θρα ή οι συνεργασίες πρέπει να φτάνουν έ-
γκαιρα, δηλαδή ένα και μισό μήνα πριν τον

πρώτο μήνα του τριμήνου του τεύχους για
το οποίο προορίζονται. Η διεύθυνση του πε-
ριοδικού διατηρεί το δικαίωμα της ελάχι-
στης παρέμβασης σε άρθρο προς δημοσίευ-
ση, όταν αυτό είναι απαραίτητο, σε συνεν-
νόηση με τον συντάκτη του.

ISSN 1108/703X

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΜΕΣΟ!

Μπήκαμε σε καινούργιο αιώνα και σε νέα χιλιετία, φέτος, αν πιστέψουμε τα στοιχειώδη μαθηματικά. Εκκείσε ο αιώνας που ουσιαστικά έκανε την εφεύρεση των αδελφών Λυμιέρ τέχνη. Η εφεύρεση της κινούμενης εικόνας και η εξέλιξη της φόρμας της και της αφηγηματικής της σε τέχνη σημάδεψαν την ιστορία του ανθρώπου. Έφεραν πιο κοντά μακρινούς πολιτισμούς, λειτούργησαν σαν αρχείο, μας φύλαξαν ζωντανά κάποιες μνήμες. Στις μέρες μας μια νέα εξέλιξη πρόκειται να φέρει κάτι καινούργιο στις κινούμενες εικόνες, κινηματογράφο και βίντεο. Εδώ και καιρό η εικόνα δεν αφήνει το αποτύπωμά της στο σελλοιδόνι, αλλά σε ένα δίσκο ή σε μια δισκέτα, δεν μιλάμε πλέον για κόκκους αργύρου, αλλά για πίξελ, έχουμε μπει στην εποχή του ψηφιακού κόσμου. Η παραγωγή και η μετάδοση των εικόνων είναι πιο εύκολη από ένα σημείο της γης σε πολλά άλλα συγχρόνως, ο σκηνοθέτης μπορεί, άμα θέλει, να κάνει τα πάντα μόνος του, με την βοήθεια της νέας τεχνολογίας, να γίνει, με άλλα λόγια, αυτοτελής δημιουργός του έργου του.

Συζητήσεις έχουν αρχίσει, ο καλλιτεχνικός κόσμος έχει αρχίσει να εξοικειώνεται με την νέα τεχνολογία, αλλά ένας φόβος εκφράζεται από πολλούς: Μήπως το νέο μέσο θα φέρει και μια άλλη αισθητική, θα καταστρέψει την αρμονία, την λιτότητα των εκφραστικών μέσων που ο κινηματογράφος έχει βρει μετά από έρευνες δεκάδων ετών; Μήπως το νέο μέσο θα μας παρασύρει σε υπερβολές; Είναι αλήθεια ότι λίγο συζητάμε για την αισθητική της ψηφιακής τεχνολογίας και περισσότερο για τους οικονομικούς όρους των νέων παραγωγών (βλέπε την αναφορά στο Φεστιβάλ του Αγίου Νικολάου στο τ. 4 του περιοδικού).

Αν πάρουμε, όμως, ένα παράδειγμα, μια σημαντικής κινηματογραφίστριας, της Agnès Varda (βλέπε αναφορά στην μελέτη του Αντρέα Παγουλάτου για αυτήν και την αναφορά στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης) τότε θα ανακαλύψουμε το αυτονόητο: Ο σκηνοθέτης-δημιουργός είναι αυτός που κινεί τα νήματα, επιβάλλει την αισθητική του, καταθέτει την πρότασή του. Αυτό που είχε πει ο Κατσουρίδης, στο Φεστιβάλ της Δράμας, ότι, δηλαδή, πρέπει να μην φοβόμαστε τις νέες τεχνολογίες, αλλά δεν πρέπει να ξεχάσουμε την αισθητική του κινηματογράφου, αυτό ακριβώς το βλέπουμε στην τελευταία ταινία της Varda. Η σκηνοθέτρια κάνει κινηματογράφο χρησιμοποιώντας μια μικρή ψηφιακή κάμερα, έχει πλήρως κατανοήσει τους νόμους του νέου μέσου, αλλά επιβάλλει την αισθητική της, που είναι κινηματογραφική, "αφήνοντας" να μπουν και κάποια στοιχεία νεωτεριστικής αντίληψης (βιντεοκλίπ).

Άρα η αισθητική δεν είναι το μέσο, παραφράζοντας τη γνωστή φράση του ΜακΛούαν, η αισθητική είναι οι αντιλήψεις και οι αναζητήσεις του σκηνοθέτη-δημιουργού.

Το περιοδικό αυτό έχει μπει στον δεύτερο χρόνο λειτουργίας του. Φρόντισε και τα κατάφερε να είναι πιστό στο ραντεβού με τον αναγνώστη, δεν παρέκκλινε από την πορεία του: Προσπάθησε και θα προσπαθεί να φωτίσει κάποια σκοτεινά σημεία της θεωρίας της επικοινωνίας, ενημερώνοντας συγχρόνως τους αναγνώστες του για τα τεκταινόμενα στον ελληνικό πολιτιστικό χώρο. Αυτή την πορεία θα προσπαθήσει να μην τη χάσει σε όλη τη διάρκεια της ζωής του.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

1

II-000000003924

□ Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης παρουσίασε φέτος το πρόσωπο του φτωχού συγγενή. Λίγες καλές ταινίες στο διεθνές διαγωνιστικό τμήμα (και αυτές από τις μικρές κινηματογραφίες), στους Νέους Ορίζοντες, ένα εξαιρετικό, αλλά φτωχό αφιέρωμα στην **Agnès Varda**, ένα σχεδόν ανύπαρκτο ελληνικό τμήμα (αν εξαιρέσουμε μια ταινία). Θέλουμε να πιστεύουμε ότι για όλα αυτά φταίει η πεσμένη ποιοτικά παγκόσμια κινηματογραφική παραγωγή.

■ Αυτό βέβαια που ξεχώριζε ήταν το αφιέρωμα και το Συνέδριο στον **Θόδωρο Αγγελόπουλο**. Αν προσθέσει κανείς το πολύ καλό βιβλίο για το έργο του, τότε όσοι παρακολούθησαν αυτές τις δύο εκδηλώσεις σίγουρα βγήκαν κερδισμένοι. Όμως ήταν ο σωστός χρόνος για να γίνουν και αυτά τα δύο; Ήταν το Φεστιβάλ ο σωστός χρόνος και τόπος για να μελετήσουμε τον Αγγελόπουλο; Πόσοι άφησαν τις ταινίες της σύγχρονης παραγωγής για να δουν αυτές του Αγγελόπουλου ή να παρακολουθήσουν τις εργασίες του συνεδρίου; Πολύ λίγοι! Μήπως θα ήταν πιο σωστό να γίνει στην Αθήνα και Οφθαλμολογική σε ένα άλλο χρόνο όπως αυτά στον Μπουνιουέλ και Μιζογκούτσι; Δεν σχολιάζουμε αυτό που είπε, “Δεν με τιμά το Φεστιβάλ, εγώ το τιμώ με την παρουσία μου”...

□ Πολύ καλή η διοργάνωση του Φεστιβάλ **Αρχαίας Ολυμπίας**, οι διοργανωτές έβαλαν τα δυνατά τους. Και ο **Δημήτρης Σπύρου** και ο **Χρήστος Κωνσταντόπουλος** και οι συνεργάτες τους δημιούργησαν μια καταπληκτική ατμόσφαιρα που ήρθε και “έδεσε” με τις πολλές και καλές ταινίες. Ταινίες που μάγεψαν όχι μόνο τα παιδιά, τα οποία ήταν πολλά, αλλά και τους “μεγάλους”. Φαίνεται ότι η χρονιά που έχασε δεν είχε καμιά επίπτωση. Είναι λογικό να περιμένουμε με ανυπομονησία την επόμενη διοργάνωση, τον Δεκέμβριο.

■ Πολύ ενδιαφέρονσα και η διοργάνωση “**15 X15**” του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Εδώ το 15 κυριαρχεί: 15 ταινίες, 15 σκηνοθέτες από 15 χώρες που διάλεξαν 15 δημιουργοί. Σημαντικές, μερικές σχεδόν άγνωστες, ταινίες στη χώρα μας. Φαίνεται ότι το Φεστιβάλ έχει βαλθεί να μας μορφώσει και να διαμορφώσει τον θεατή του μέλλοντος, δεδομένου ότι πολλοί νέοι τρέχουν να δουν τις ταινίες των αφιερωμάτων του.

□ Με την πολύ θετική λειτουργία του Film Center 2000, τότε κάτι πάει να γίνει στην Ελλάδα. Έντονη κινητικότητα στον κινηματογράφο, λέτε να αναβιώσει το κλίμα της δεκαετίας του ‘60, που δημιουργήθηκε με τις **Λέσχες**, με την **Μητροπούλου**, τον **Ραφαηλίδη** και τον **Μπακογιαννόπουλο**. Ή μήπως εί-

να ένα κάλεσμα μιας πεθαμένης οριστικά Πυθιάς; Με άλλα λόγια: οι **Λέσχες** δεν λειτουργούν έτσι όπως θα θέλαμε, ακόμα και η υψηλή διανοήση μιλά για το life style, τα εξειδικευμένα περιοδικά για τον κινηματογράφο είναι λίγα, λίγα καλά βιβλία έρχονται να προστεθούν στο ιδεολογικό μπακράουντ της εικόνας. Απογοήτευση. Βέβαια, ανεξάρτητα από όλα αυτά, το ΕΚΚ πολύ καλά κάνει.

■ Καίρια η ερώτηση του **Μιχάλη Παπαγιαννάκη**, ευρωβουλευτή του ΣΥΝ, για την συστηματική παραβίαση του χρόνου των εκπομπών υπέρ του διαφημιστικού μέρους του προγράμματος των καναλιών. Στην Ελλάδα ο χρόνος παραβιάζεται συστηματικά, 3 λεπτά ανά ώρα προβλέπει ο Νόμος, 12 λεπτά συνήθως καταγράφονται! Τι κάνει το ΕΣΡ; Ή μήπως ασχολείται μόνο με τις περιφημες άδειες;

□ Αν βέβαια θυμηθούμε μια συζήτηση που ξανάρχισε για την **βία** όπως **μέσα από την τηλεόραση** καταγράφεται, για το πως αυτή περνά μέσα στην ψυχρόνωση των παιδιών, τότε τα πράγματα είναι, αν μη τι άλλο ανησυχητικά. Και καλό θα ήταν οι πανεπιστημιακοί και οι ακαδημαϊκοί να ξεσκονίσουν τα βιβλία τους, να οργανώσουν πρωτότυπες και ενδιαφέρουσες εκδηλώσεις για αυτό το θέμα, μη τύχουν και σταματήσει να περνά το δηλητήριο στη παιδική ψυχή.

■ Ο **Φίλιππος Κουτσαφτής** πήρε μόνο 12 εκατομμύρια για να κάνει τη ταινία του, “**Αγέλαστος Πέτρα**”. Ο **Γιώργος Τσεμπερόπουλος** πήρε 80 εκατ., ο **Νίκος Παναγιωτόπουλος** άλλα 80 εκατ., ο **Γρηγόρατος** 75 εκατ.. Όμως ο Κουτσαφτής για μια ακόμα φορά μας απέδειξε ότι τις ταινίες δεν τις κάνουν τα εκατομμύρια, αλλά η ψυχή του σκηνοθέτη, η αγάπη του για το θέμα του, ο σεβασμός προς το κοινό. Η ταινία του (ντοκιμαντέρ) ξεχώρισε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Αυτή τη στιγμή που γράφονται αυτές οι γραμμές δεν ξέρουμε πως πήγε στις αίθουσες. Ελπίζουμε το κοινό να της χαρίσει την εμπιστοσύνη που της αξίζει!

□ Τον **Αλέκο Αλεξανδράκη** τίμησε ο Δήμος Αθηναίων. Παρόντες οι συγγενείς του διάσημου ηθοποιού, συνάδελφοί του, παράγοντες του πολιτισμού και το **Μετάλλιο της Πόλης των Αθηνών** να λάμψει στο στήθος του πολύ καλού ηθοποιού.

■ Εμείς, το περιοδικό “**Κινηματογράφος και Επικοινωνία**” και η **Κινηματογραφική Λέσχη Ηλιούπολης**, τιμήσαμε τον **Θόδωρο Αδαμόπουλο**. Διευθυντής της Ταινιοθήκης της Ελλάδας, άξιο συνεχιστή του έργου της **Αγλαΐας Μητροπούλου**, αθόρυβο εργάτη της κινηματογραφικής τέχνης, ακούραστο πρωταγωνιστή στον αγώνα για την διατήρηση και την συντήρηση των ελληνικών ταινιών, τη δια-



Η ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗ ΣΤΗ ΤΕΧΝΗ

Αν η λέξη παγκοσμιοποίηση είναι για πολλούς μια αόρατη απειλή, είμαστε στη θέση να αποδείξουμε και στον πιο δύσπιστο αναγνώστη ότι αυτό πραγματοποιείται αυτή τη στιγμή που μιλάμε, δομείται χωρίς να ξέρουμε ακριβώς πως σε όλους τους τομείς.

Αν πάρουμε όμως ένα παράδειγμα από τον κινηματογράφο, τα πράγματα είναι πιο απλά. Ξεκινάμε με το δεδομένο ότι η αγγλική γλώσσα είναι αυτή που γίνεται κατανοητή από όλο και περισσότερους ανθρώπους του πλανήτη. Δύο από τις πιο πολλές εταιρείες, η Times και η Warner κάποια στιγμή συγχωνεύτηκαν σε Times-Warner, προσπαθώντας έτσι να κατακτήσουν την αγορά της διασκέδασης και της ενημέρωσης. Εταιρείες με πολύ προσωπικό, με μακρά ιστορία, έχουν μπει στο Χρηματιστήριο. Μια τρίτη εταιρεία ήταν απαραίτητη για να μπορέσουν να αντεπεξέλθουν στις απαιτήσεις της σύγ-

χρονης τεχνολογίας: η AOL, ή American On Line, αν προτιμάται.

Ο "γάμος" AOL-Times-Warner για ένα χρόνο ήταν μεταξύ του όχι και του ναι. Το δικαστήριο των ΗΠΑ δεν δεχόταν την δημιουργία ενός τέτοιου οικονομικού μεγαθρίου. Όμως πολύ πριν βγει αυτή η απόφαση η AOL κωδικοποιούσε τις ταινίες που διένειμε η Warner επειδή η μετοχή της στο Χρηματιστήριο αναπτυσσόταν πιο γρήγορα και έτσι απορρόφησε τις άλλες δύο. Που καταλήγουμε; Όταν οι καινούργιες τεχνολογίες αναπτυχθούν (και αυτό θα γίνει σε λίγα χρόνια) θα παίζει το αμερικάνικο εμπορικό κύκλωμα στο Internet χωρίς αντίπαλο. Ο αμερικάνικος πολιτισμός θα κυριαρχεί ουσιαστικά, θα απορροφήσει όλους τους άλλους, παλιότερους και αξιολογότερους, έτσι ακριβώς όπως η AOL απορρόφησε την Times και την Warner.

τήρηση της φιλικής μνήμης, όπως λέει, πρόθυμος συνεργάτης όσων απευθύνονται σε αυτόν για βοήθεια, άξιζε την ελάχιστη αυτή τιμή.

□ Στην εκδήλωση, που έγινε στο χώρο προβολής της **Κινηματογραφικής Λέσχης Ηλιούπολης**, προβλήθηκε η πρώτη ελληνική ταινία με σύγχρονο ήχο και η μοναδική που σκηνοθέτησε ο Φίνος, "Το Τραγούδι του Χωρισμού". Ακολούθησε συζήτηση με το κοινό για την ρεστορατιόν των ταινιών, για τον ρόλο της Ταινιοθήκης, για την χρησιμοποίηση των νέων τεχνολογιών. Χειμαρρώδης ο **Αδαμόπουλος** μας γοήτευσε. Η τιμητική πλακέτα πάντως ήταν μια ευχάριστη έκπληξη και για αυτόν...

■ Οι Αμερικάνοι αρχίζουν να βραβεύουν τις ευρωπαϊκές ταινίες, ενώ στην Ευρώπη βραβεύουμε τις αμερικάνικες. **Διατήρηση της ισορροπίας, αβρόχτες των μεν και των δε;** Ποιος ξέρει; Το γεγονός είναι ότι οι ευρωπαϊκές ταινίες αρχίζουν να κα-

τακτούν το αμερικάνικο κοινό. Το πιο ανησυχητικό όμως για την αμερικάνικη κινηματογραφική βιομηχανία είναι ότι οι παραγωγές αμερικάνικων ταινιών που έγιναν στην Ευρώπη δεν πήγαν καθόλου άσχημα. Κάποια λεφτά ξεφεύγουν προς την Ευρώπη, το ερώτημα είναι αν πηγαίνουν όντως σε ευρωπαϊκά χέρια ή σε αυτά των συνεργατών των αμερικάνικων ταινιών.

□ Δεχθήκαμε με πολύ ευχαρίστηση την πρόταση συνεργασίας της **Σχολής Κινηματογράφου Σταυράκου** για προβολές ταινιών. Η Σχολή έχει γίνει θεσμός και αυτή η συνεργασία μας τιμά. Πιστεύουμε ότι θα γίνει μια ουσιαστική παρέμβαση ανοιχτή σε όλους τους κινηματογραφόφιλους, όχι μόνο στους φοιτητές της. Μέχρι τώρα μιλάμε για κάθε Παρασκευή στις 10.00 μ.μ.. Περισσότερα σε σχετική ανακοίνωση στον ημερήσιο Τύπο. ▲

Η ΤΑΙΝΙΑ

δεν είναι δελτίο ειδήσεων

Συνέντευξη του Φρεντ Κέλεμεν στον Κωνσταντίνο Μπλάθρα

Συναντήσαμε τον Φρεντ Κέλεμεν στη Θεσσαλονίκη, όπου ξαναγύρισε φέτος ως μέλος της κριτικής επιτροπής του Φεστιβάλ. Λέμε ξαναγύρισε, γιατί δεν ήταν άγνωστος στη Θεσσαλονίκη, καθώς πέρυσι παρουσίασε στους Νέους Ορίζοντες την τελευταία του ταινία, το “Σούρουπο”, που απέσπασε μάλιστα και το βραβείο της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών (FIPRESCI). Το κοινό της Αθήνας είχε την ευκαιρία να τον γνωρίσει τον περασμένο Νοέμβριο που το **Ινστιτούτο Γκαίτε πρόβαλε όλες τις ταινίες του**, παρουσία μάλιστα του ίδιου του σκηνοθέτη που συζήτησε με το κοινό.

Ο Κέλεμεν, μισός Ούγγρος, μισός Γερμανός, μεγάλωσε, ζει και εργάζεται στο Βερολίνο. Από το 1995 είναι επισκέπτης καθηγητής στο Κέντρο Κινηματογραφικών Σπουδών της Βαρκελώνης. Μέχρι σήμερα έχει παρουσιάσει τρεις ταινίες, τη “Μοίρα” (1994), την “Παγωνιά” (1997) και το “Σούρουπο” (1999), που **αισθητικά και θεματολογικά αποτελούν μία τριλογία**. Ο Κέλεμεν είναι ένας από τους πλέον υποσχόμενους σκηνοθέτες σήμερα στην Γερμανία, έχει μάλιστα παραλληλιστεί με τον Φασμπίντερ. Και οι τρεις του ταινίες έχουν βραβευθεί σε διεθνή Φεστιβάλ.

Για τον Κέλεμεν ο κινηματογράφος δεν μπορεί παρά να είναι προσωπικός, όχι όμως “ιδιωτικός”. **Ο κινηματογράφος είναι επικοινωνιακός, παρόλο που δεν τον βλέπει ούτε σαν βίντεο κλιπ, ούτε σαν δελτίο ειδήσεων**. Ο κινηματογράφος μένει κοντά στην πραγματικότητα, πιστεύει ο σκηνοθέτης μας, όσο μακριά βρίσκεται από τη δογματικότητα των ιδεών και των ιστοριών. Η κοινή εμπειρία και η βραδύτητα του καθημερινού χρόνου τον ενδιαφέρουν περισσότερο. Κι αυτή η πραγματικότητα είναι ιδιαίτερα σκληρή, καθώς ο 20^{ος} αιώνας, ο αιώνας των μαζών, εκβάλλει στον ‘αιώνα της απομόνωσης’, όπως ονομάζει τον αιώνα που μόλις μπήκαμε.

Εδώ μπαίνει και **το μεγάλο στοίχημα του οράματος** για κάτι “άλλο” στη ζωή μας, το μεγάλο στοίχημα ίσως και του κινηματογράφου που ο Κέλεμεν τον βλέπει να ξεκινάει ήδη από την εποχή των σπηλαίων...

Έχω την εντύπωση ότι στις ταινίες σας βλέπουμε έναν κόσμο που καταστρέφεται. Νομίζετε ότι ο κόσμος μας βρίσκεται σε μια διαδικασία καταστροφής;

Συμφωνώ ότι οι ταινίες δείχνουν έναν κόσμο υπό καταστροφήν, όχι όμως έναν κόσμο που έχει ήδη καταστραφεί, αλλά που βρίσκεται στη διαδικασία καταστροφής. Αυτό γιατί πιστεύω ότι δεν υπάρχει ένα ολοκληρωτικό τέλος, γιατί για κάθε τι που καταστρέφεται κάτι καινούργιο θα βγει απ’ αυτό. Το θέμα είναι αν είναι

καλλίτερο ή χειρότερο.

Έχω τη βαθιά αίσθηση ότι σίγουρα στη ζωή σήμερα, οι κοινωνίες μας και ο κόσμος αλλάζουν πάρα πολύ και δεν είναι πλέον σταθερές. Δεν ζούμε σε εποχές, όπως ίσως πριν αιώνες, όταν για πάρα πολλά χρόνια είχαμε τα ίδια συστήματα. Τώρα το σύστημα αλλάζει πολύ γρήγορα και νομίζω ότι είναι φανερό στον καθένα ότι ζούμε σ’ έναν κόσμο που καταστρέφεται. Αυτό ίσως δεν σημαίνει ότι φτάνει σ’ ένα τέλος, ίσως να είναι μια παροδική καταστροφή.

ΑΙΩΝΑΣ ΤΗΣ ΑΠΟΜΟΝΩΣΗΣ

Αυτό μήπως σημαίνει ότι ο εσωτερικός ανθρώπινος κόσμος βρίσκεται σ' αυτή τη διαδικασία κι όχι ο κόσμος που βλέπουμε;

Δεν υπάρχει στην πραγματικότητα διαφορά ανάμεσα στον εσωτερικό και τον εξωτερικό κόσμο, γιατί όλα όσα μας περιβάλλουν και που ονομάζουμε "ο κόσμος μας", ή "η πραγματικότητα μας", ή "η κοινωνία μας" είναι σίγουρα ένα προϊόν συμπεριφορών. Άρα δεν υπάρχει καθόλου διαφορά με τον εαυτό μας. Σίγουρα κι άλλες δυνάμεις εργάζονται, άλλες ενέργειες, άλλες ταχύτητες και τότε σίγουρα υπάρχει σύγκρουση ανάμεσα στον εσωτερικό και τον εξωτερικό μας κόσμο.

Όμως νομίζω ότι αυτό που ονομάζουμε πραγματικότητα που μάς περιβάλλει, τα συστήματα μέσα στα οποία ζούμε καταστρέφονται προσωρινά, κι αυτό που οι άνθρωποι προσπαθούν, αυτό που προσπαθώ να δείξω στην ταινία, είναι ότι οι άνθρωποι προσπαθούν να ανακαλύψουν νέα περιθώρια, νέες θέσεις, γιατί αν κάτι που έχεις συνηθίσει καταστρέφεται, τότε ξαφνικά αισθάνεσαι ένα απίστευτο κενό και προσπαθείς να βρεις μια νέα θέση, ένα νέο σημείο για να συγκροτήσεις τον εαυτό σου.

Είναι ταυτοχρόνως κι ένας κόσμος σε σύγχυση. Είναι δύσκολο για τους ανθρώπους στις ταινίες σας να συνεργαστούν, να χρησιμοποιούν τις ίδιες λέξεις για τα ίδια πράγματα.

Έχει να κάνει με την ιδέα των συστημάτων που καταρρέουν. Νομίζω ότι είναι προφανές ότι δεν ζούμε πλέον σ' έναν κόσμο με κοινές ιδέες, με κοινές ηθικές αρχές, ή με κοινά οράματα για το μέλλον του κόσμου μέσα στον οποίο ζούμε. Ο καθένας έχει τις αποκλειστικά δικές του ιδέες για το πώς θα επιβιώσει. Νομίζω ότι τώρα βρισκόμαστε υπό το κράτος ενός απίστευτου εγωισμού. Όλοι πολεμούν εναντίον όλων. Νομίζω ότι μπαίνουν σε κάτι που θα το ονόμαζα "αιώνας τής απομόνωσης".

Αν ο τελευταίος αιώνας ήταν ο αιώνας των μαζών και των μαζικών κινημάτων και είχαμε ι-

δεολογίες και μαζικά κινήματα και πολλούς που πάλευαν για έναν στόχο, για μια ιδεολογία κ.λπ., αυτός τελείωσε μέσα σε απίστευτη μοναξιά. Νομίζω ότι ο εικοστός αιώνας τελείωσε ως ο αιώνας της μοναξιάς. Κι αυτός που ξεκινά τώρα θέτει το θέμα πού αυτή η μοναξιά οδηγεί. Πιστεύω ότι αυτή η μοναξιά οδηγεί σε κάτι πιο μοναχικό και σε μια απίστευτη απομόνωση και σε μια μάχη του ενός προς τον άλλον. Ίσως αυτό είναι κάτι που βρίσκουμε μπροστά μας τώρα.

Βλέπουμε στις ταινίες σας, και στην τελευταία, το "Σούρουπο" ότι αγαπάτε πολύ το πλάνο μεγάλης διάρκειας (πλάνο σεκάνς). Σήμερα που κυριαρχεί το βίντεο κλιπ και ο γρήγορος ρυθμός στις ταινίες, τι προσπαθείτε να πείτε μ' αυτή σας τη θέση;

Δεν ξέρω αν θέλω να πάω κάτι, αλλά απλά δεν πιστεύω στην τρελή ταχύτητα που έχουν τα βίντεο κλιπ. Και ένα βίντεο κλιπ σίγουρα δεν είναι ταινία. Το βίντεο κλιπ έχει τελείως διαφορετικό στόχο, έχει φτιαχτεί για να πουλήσει μια μουσική, ένα τραγούδι. Νομίζω ότι μια ταινία, ο κινηματογράφος δεν έχει στόχο να πουλήσει ένα τραγούδι, είναι κάτι τελείως άλλο. Και πιστεύω ακόμα ότι ο κινηματογράφος μπορεί να είναι ένας χώρος όπου οι άνθρωποι αντανακλούν τις ζωές τους. Τα πλάνα μεγάλης διάρκειας και η χρήση του χρόνου που κάνω στις ταινίες μου σίγουρα δεν σχετίζεται με το βίντεο κλιπ ή την ταχύτητα που υπάρχει σε άλλες ταινίες...

... και που βλέπουμε και σε ταινίες επίσης, ιδιαίτερα στις αμερικάνικες...

Βεβαίως, επηρεάζονται από τα βίντεο κλιπ, γιατί είναι μοντέρνα και απευθύνονται στη νεολαία, στους νέους κ.λπ., αλλά νομίζω ότι δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι δεν είναι κάθε στυλ πρόσφορο για ο,τιδήποτε θες να πεις, για κάθε ιστορία, για κάθε θέμα.

Η βραδύτητα στις ταινίες μου σχετίζεται με τον εσωτερικό ρυθμό των ανθρώπων και όχι με τον έξω κόσμο. Σίγουρα δεν έχει και πολύ σχέση αυτό με τον κόσμο των μίντια. Πιστεύω ότι η πραγματικότητα κυλά πολύ αργά, ακόμα κι αν τα μίντια προσπαθούν να προτείνουν ή να φτιά-



Σκηνή από την ταινία "Το Σούρωπο" του Φρεντ Κέλεμεν

ξουν έναν πολύ γρήγορο κόσμο, αν κοιτάξεις στο δρόμο, αν ανοίξεις το παράθυρό σου και κοιτάξεις την πόλη, είναι πολύ αργοί οι ρυθμοί, οι άνθρωποι εργάζονται αργά, τα πράγματα αλλάζουν αργά...

Νομίζω ότι δεν πρέπει να μπερδεύουμε την πραγματικότητα και την εξομείωση της πραγματικότητας που έχουμε στα μνήνια. Ο χρόνος που χρησιμοποιώ είναι πολύ πιο κοντά στην πραγματική ζωή απ' ό,τι, για παράδειγμα, ένα βίντεο κλιπ.

Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

*Νομίζετε ότι αυτού του είδους
τα πλάνα ενοποιούν τον χρόνο*

**με τους τόπους; Επειδή ίσως
δεν έχουμε κοψίματα μέσα στα
πλάνα αυτά;**

Ναι. Γιατί για μένα τα κοψίματα είναι η τελευταία λύση και όχι η πρώτη. Προσπαθώ να κρατώ τα πλάνα όσο μεγαλύτερα μπορώ. Η ενέργεια και ο ρυθμός που βγαίνει από την ίδια την κατάσταση που ακολουθεί τις ανθρώπινες υπάρξεις στην οθόνη και τα αισθήματά τους και την πράξη τους. Είναι πολύ σημαντικό για μένα να προλαβαίνω τον χρόνο της σιωπής, να προλαβαίνω τον χρόνο μεταξύ των δράσεων και όχι να κόβω μετά από κάθε δράση.

Η ταινία δεν είναι δελτίο ειδήσεων που δίνει μόνο πληροφορίες. Όταν κοιτάξεις κάτι για αρκετό διάστημα ο φυσικός χρόνος μεταμορφώνεται σε

κάτι πολύ πιο μεταφυσικό κι αυτός ο μεταφυσικός χρόνος είναι πιο ενδιαφέρον για μένα. Νομίζω ότι είναι η στιγμή που η ταινία αρχίζει να κοιτάζει εσένα κι όχι μόνο εσύ να κοιτάξεις την ταινία. Γιατί αν μόνο εσύ κοιτάξεις την ταινία και συμπλέεις με τις ιδέες της ταινίας τότε παρασύρεσαι από την ιστορία της σε κάτι άλλο.

Αυτό όμως που ενδιαφέρει εμένα πάρα πολύ είναι να βρεις το σημείο απ' όπου η ταινία θα αρχίζει να κοιτάζει εσένα (να επιστρέφει το βλέμμα σου). Η ταινία ανοίγει μια άλλη πόρτα σε μια τελείως διαφορετική πραγματικότητα.

Κάνετε επίσης και το μοντάζ και τη φωτογραφία στις ταινίες σας, πράγμα που δεν είναι και τόσο συνηθισμένο στο σινεμά. Πόσο δύσκολο είναι να είσαι ο σκηνοθέτης και ταυτόχρονας ο φωτογράφος και ο μοντέρ;

Η εκπαίδευσή μου στη σχολή ήταν να τα κάνω όλα αυτά και να σκηνοθετώ και να κάνω κάμερα για άλλους σπουδαστές. Επίσης μετά τη σχολή έκανα κάμερα για αρκετούς σκηνοθέτες στις ταινίες τους. Πιστεύω βαθιά ότι η ταινία είναι μια οπτική γλώσσα και δεν έχει σχέση με ένα έργο για το ραδιόφωνο ή τη λογοτεχνία.

Οι ταινίες στηρίζονται πάρα πολύ στη γλώσσα των εικόνων γι' αυτό και η κάμερα είναι κάτι πολύ σημαντικό, γιατί η κάμερα "μιλάει" και οι εικόνες "μιλούν" κι όχι μόνο οι άνθρωποι. Η γλώσσα των λέξεων έρχεται μετά τη γλώσσα των εικόνων. Όταν οι άνθρωποι στην οθόνη παίζουν αυτό είναι μια γλώσσα αστεϊσμών, βλεμμάτων, μιμητικής κ.λπ. Όλα αυτά είναι πολύ πιο σημαντικά για μένα από τις λέξεις.

Γιατί οι λέξεις είναι ένα είδος δευτε-

ρης πραγματικότητας, είναι λίγο ψεύτικες οι λέξεις, η λέξη για το δένδρο δεν είναι ποτέ το δένδρο. Το δένδρο είναι δένδρο, αλλά η λέξη δένδρο δεν είναι ποτέ το δένδρο, είναι απλώς μια λέξη για το δένδρο...

... και μια εικόνα για το δένδρο δεν είναι το δένδρο...

... ναι σίγουρα, αλλά πιστεύω πολύ περισσότερο στην ποιητική δύναμη των εικόνων, απ' ό,τι των λέξεων στην ταινία. Αν πάρουμε για παράδειγμα ένα ποίημα, αυτό που κάνει το ποίημα τόσο ποιητικό και δυνατό είναι ότι δημιουργεί εικόνες, άρα πάμε πάλι στις εικόνες ακόμα κι όταν μιλάμε για ποιήματα. Όμως η ταινία δεν είναι ένα ποίημα, δεν είναι ποίημα με λέξεις, γι' αυτό και το αποτέλεσμα της οπτικής γλώσσας είναι τόσο σημαντικό για μένα. Η δουλειά με την κάμερα είναι πολύ σημαντική για μένα και ποτέ δεν είχα την αίσθηση ότι μπορώ να τα ξεχωρίσω αυτά. Είναι πολύ φυσικό για μένα να τα κάνω και τα δύο, γιατί είναι τα αισθητικά σου εργαλεία όταν κάνεις μια ταινία και μόνο σε ενόητα μπορώ να τα δω.

ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΩΝ

Και τι γίνεται με τα νέα εργαλεία της τεχνολογίας στο σινεμά και στις ταινίες;

Δεν είμαι σίγουρος ότι υπάρχουν νέα εργαλεία. Έχουμε την κάμερα, έχουμε το μοντάζ και δεν έχει σημασία αν τραβάμε με δεκαεξάρα μηχανή ή με μηχανή βίντεο. Ίσως να μοιάζει ευκολότερο ή πιο εύχρηστο το να πάρεις μια βιντεοκάμερα και να γυρίσεις, αλλά τα προβλήματα παραμένουν τα ίδια. Έχεις να σκεφτείς για τι πράγμα θα μιλήσεις, έχεις να σκεφτείς για τον

τρόπο που θα μιλήσεις. Πρέπει να σκεφτείς πάνω στις εικόνες, τι είναι εικόνα, πώς θα κινήσεις τους ηθοποιούς. Δεν έχει σημασία αν γυρνάς σε βίντεο ή σε φιλμ.

Είμαι πολύ σκεπτικός αν όλη αυτή η αισιοδοξία που προέρχεται από τη νέα τεχνολογία είναι δικαιολογημένη. Αν δεις ταινίες του Κασσαβέτη, για παράδειγμα, τις “Σκιές” ή τα “Πρόσωπα”, υπάρχει ήδη κάτι πολύ ελεύθερο (ως προς την αφήγηση). Δεν νομίζω ότι η τεχνική του βίντεο ή η ψηφιακή τεχνολογία δημιουργούν κάτι καινούργιο. Ίσως μπορείς να δουλέψεις πιο γρήγορα αλλά η νοθεία είναι πιο προφανής. Δεν μπορώ να δω την ποιότητα που μπορεί να δημιουργηθεί απ’ αυτά.

Ο Κινηματογράφος είναι ένα δημιούργημα της τεχνολογίας, νομίζετε ότι η τεχνολογία πρόκειται κάποτε και να καταστρέψει τον κινηματογράφο;

Δεν νομίζω. Ίσως να τον αλλάξει. Ίσως κάποια μέρα να μην γυρίζουμε σε φιλμ, αλλά εγώ δεν έχω κανένα πρόβλημα με αυτό γιατί χρησιμοποιώ το βίντεο αρκετά. Έχω κάνει πολλές ταινίες μικρού μήκους πριν κάνω την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία μου. Η πρώτη μου ταινία, η “Μοίρα”, γυρίστηκε αποκλειστικά σε βίντεο και αργότερα μετατράπηκε σε φιλμ. Άρα δεν παίρνω αποστάσεις, δεν απορρίπτω την τεχνική του βίντεο, δεν έχω πρόβλημα μ’ αυτή, αλλά απλώς δεν θέλω να υπερεκτιμήσω το όλο πράγμα.

Αν έχεις μια βιντεοκάμερα στο χέρι, θα βρεθείς μπροστά στα ίδια προβλήματα, όπως της δημιουργίας μιας ταινίας, της κίνησης των ηθοποιών, πρέπει να σκεφτείς για τι πράγμα θέλεις να μιλήσεις, και πώς να το πεις, να αντιμετωπίσεις την πραγματικότητα και να προσπαθήσεις να την προσαρ-

μόσεις σε καλλιτεχνική μορφή. Ίσως να υπάρχει μια μικρή διαφορά, αλλά δεν μπορώ να δω μεγάλες διαφορές. Αλήθεια όχι!

Και πρώτα-πρώτα έχεις ν’ αντιμετωπίσεις τον κόσμο και ανθρώπινες υπάρξεις, τις ίδιες ανθρώπινες υπάρξεις.

Ναι! Η τεχνική είναι απλώς κάτι δεύτερο, γιατί όλη η τεχνική δεν σε βοηθάει αν δεν ξέρεις τι θέλεις να κάνεις. Άρα το πρώτο βήμα πρέπει να είναι να έχεις ξεκαθαρίσει στο μυαλό σου για τι πράγμα θέλεις να μιλήσεις. Κάθε τέχνη, και δεν υπάρχει διαφορά αν είναι ο κινηματογράφος, η ζωγραφική, η λογοτεχνία, ή η μουσική, είναι μια έκφραση του νου, είναι, ας πούμε, μια διακήρυξη σκέψεων. Όλα εξαρτώνται από τις σκέψεις που έχεις πριν δημιουργήσεις κάτι ή από το λόγο που δημιουργείς κάτι. Ποτέ δεν μπορεί να υπάρξει κάτι αν δεν το σκεφθείς. Δεν μπορείς να δώσεις κάτι που δεν έχεις, είναι πολύ απλό. Και δεν έχει σημασία αν στο χέρι κρατάς βιντεοκάμερα ή κινηματογραφική κάμερα ή απλώς ένα μολύβι.

Δώστε μας κάποια στοιχεία για την προσωπική σας πορεία. Νομίζω ξεκινήσατε από το θέατρο;

Όχι! Ξεκίνησα με τη ζωγραφική, γιατί αυτό κάνει κάθε παιδί, ζωγραφική, αλλά εγώ ποτέ δεν σταμάτησα. Συνέχισα τη ζωγραφική και αργότερα άρχισα να μαθαίνω μουσική, έμαθα κάποια όργανα...

Γεννήθηκα στη Γερμανία και μεγάλωσα στο Δυτικό Βερολίνο. Όταν τελείωσα τη βασική μου εκπαίδευση, δούλεψα σε κάποια θέατρα ως βοηθός και μετά αποφάσισα να πάω στη Σχολή Κινηματογράφου, γιατί ο κινηματογράφος πάντα μου τραβούσε το ενδιαφέρον, ήταν πολύ μαγικός και τον α-

γαπούσα πολύ. Και βρήκα μεγαλύτερες δυνατότητες στον κινηματογράφο απ' ό,τι στις άλλες τέχνες.

Υπάρχει και κάτι προσωπικό. Βρήκα ότι σ' όλες τις άλλες τέχνες υπήρχε κάτι που μένει ανεπίωτο, που περισσεύει μέσα μου. Είχα την αίσθηση ότι στο σινεμά οι δυνατότητες να εκφραστείς, ό,τι ήθελα να εκφράσω, είναι πιο πλήρεις, είναι ευρύτερες. Πιστεύω ακράδαντα στη δύναμη των ταινιών. Έτσι άρχισα τις σπουδές μου στη Σχολή Κινηματογράφου του Βερολίνου και τελείωσα με την πτυχική μου ταινία, τη "Μοίρα" και συνέχισα.

ΠΙΟ ΚΟΝΤΑ ΣΤΗ ΦΑΝΤΑΣΙΑ

Πιστεύετε ότι ο κινηματογράφος είναι η κατάληξη όλων των τεχνών;

Όχι, δεν το πιστεύω, γιατί δεν πιστεύω ότι ο κινηματογράφος είναι ένα σύνολο των άλλων τεχνών που τον δημιουργούν. Είναι τελείως διαφορετική τέχνη, τελείως ανεξάρτητη από τις άλλες τέχνες στον τρόπο που δουλεύεις. Είμαι σίγουρος όμως ότι όλες οι άλλες τέχνες περιλαμβάνονται στον κινηματογράφο, αλλά περιλαμβάνονται στην τέχνη να κάνεις ταινίες. Είναι ίσως λίγο δύσκολο να το εκφράσω.

Όλες οι τέχνες περιλαμβάνονται στον κινηματογράφο, αλλά δεν μπορείς να πεις ότι αν βάλεις μαζί τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία, τη μουσική κάνεις κινηματογράφο. Γιατί ο κινηματογράφος είναι κάτι τελείως διαφορετικό. Μια ταινία δεν είναι ένα θεατρικό έργο, δεν είναι πίνακας ζωγραφικής, δεν είναι μουσική σύνθεση, αλλά έχει τις αρχές της σύνθεσης, έχει το στοιχείο του χρόνου, όπως η μουσική, του ρυθ-

μού της μουσικότητας, της μελωδίας, έχει λέξεις, έχει ανθρώπινες υπάρξεις, έχεις να μιλήσεις για κάτι.

Σίγουρα έχεις όλα τα στοιχεία των άλλων τεχνών, έχεις εικόνες, έχεις χρώματα κ.λπ., αλλά έχεις κινούμενη εικόνα και αυτό είναι μοναδικό. Δεν έχεις κινούμενη εικόνα στις άλλες τέχνες κι αυτό είναι που κάνει τον κινηματογράφο τόσο ξεχωριστό...

Ίσως είναι και πιο κοντά στη φαντασία, λόγω της σκοτεινής αίσθουσας;

Νομίζω ότι ο κινηματογράφος είναι πολύ κοντά στη φαντασία μας, δεν θα έλεγα κοντά στα όνειρα γιατί αυτό μπορεί να παρεξηγηθεί. Δεν μου αρέσει τόσο η ιδέα να πηγαίνει ο κόσμος στον κινηματογράφο να δει ένα όνειρο. Καλά εντάζει αν πηγαίνει κάποιος στο σινεμά για να κοιμηθεί, αλλά προτιμώ περισσότερο την ιδέα ότι ο κινηματογράφος ευαισθητοποιεί και επικοινωνεί με τους ανθρώπους. Ίσως να αγγίζει κάποιες πτυχές της συνείδησής τους και αυτό να τους κάνει να κοιμούνται και να ξεχνούν την πραγματικότητα. Αλλά νομίζω ότι ο κινηματογράφος είναι πιο κοντά στη σκέψη και γι' αυτό η οργάνωση του χρόνου στον κινηματογράφο είναι τόσο σημαντική.

Μερικές φορές σκέφτομαι ότι η κίνηση της κάμερας και ο χρόνος που περνά κατά τη διάρκεια ενός πλάνου μεγάλης διάρκειας (πλάνου σεκάνς), είναι κάπως σαν την κίνηση της σκέψης που προάγεται από το ένα σημείο στο άλλο ώστε αίφνης να δημιουργεί καινούργιες σχέσεις και νέες ιδέες. Πρόκειται αλήθεια για το θέμα του χρόνου στην ταινία. Η οργάνωση του χρόνου από σκηνή σε σκηνή της ταινίας έχει πολλά κοινά με την οργάνωση του χρόνου της σκέψης, την κίνηση της σκέψης.

Για μένα ο κινηματογράφος άρχισε πολύ νωρίς, ακόμα από τις ζωγραφιές στα σπήλαια που έκαναν οι αρχαίοι άνθρωποι. Ακόμα κι αν δεν έχουμε κινούμενες εικόνες, υπήρχε μια ισχυρή επιθυμία ενδεχομένως να έχουν κινούμενες εικόνες. Υπάρχουν κάποιες πολύ ενδιαφέρουσες εικόνες, από κάποιο σπήλαιο που ανακαλύφθηκε πριν από λίγα χρόνια που παριστάνουν άλογα. Κάθε στιγμή της κίνησης των αλόγων ζωγραφισμένη στον τοίχο. Επτά ή οκτώ κινήσεις, όπως σε μια ταινία, σαν τα διαφορετικά καρέ μιας ταινίας. Οι ζωγραφιές σ' αυτό το σπήλαιο δείχνουν τις διαφορετικές στάσεις στην κίνηση των αλόγων. Βλέπουμε το κεφάλι του αλόγου να είναι κάτω και στην επόμενη λίγο πιο πάνω κ.ο.κ. Είναι κάπως σαν την κίνηση στον κινηματογράφο. Και το σπήλαιο είναι σαν τον κινηματογράφο, είναι σκοτεινό, οι τοίχοι μοιάζουν με οθόνη, έχουμε τη φωτιά που μοιάζει με προβολέα κι αυτός είναι ήδη ο κινηματογράφος! Έχουμε όλα τα στοιχεία του κινηματογράφου, το μόνο που λείπει είναι η τεχνολογική δυνατότητα να δημιουργηθεί πραγματικά μια κινούμενη εικόνα.

Και η σχέση του κινηματογράφου με την πραγματικότητα;

Η ταινία δεν είναι η πραγματικότητα, η ταινία είναι μια ταινία και δεν είναι πραγματική. Ο άνθρωπος στη σκηνή δεν είναι πραγματικός, όπως στο θέατρο, ας πούμε, όπου οι ηθοποιοί στη σκηνή είναι πραγματικοί και πράγματι παίζουν τη στιγμή που τους βλέπεις. Όταν βλέπεις κάτι σε μια ταινία, βλέπεις κάτι που έχει ήδη περάσει, που ανήκει στο παρελθόν.

Όπως όταν κοιτάξεις το Σύμπαν, όταν κοιτάξεις τ' αστέρια τη νύχτα. Δεν βλέπεις αυτό που συμβαίνει εκείνη τη στιγμή, γιατί το φως χρειάζεται χρό-

νο να φτάσει στο μάτι σου. Όταν κοιτάξεις τον ουρανό τη νύχτα, τ' αστέρια, κοιτάξεις στο παρελθόν του Σύμπαντος. Το ίδιο συμβαίνει και στον κινηματογράφο. Η ταινία έχει ήδη γίνει και οι ηθοποιοί βρίσκονται ήδη κάπου αλλού. Δεν συμβαίνουν τώρα αυτά που βλέπεις. Άρα δεν είναι η πραγματικότητα, αλλά απλώς μια εικόνα της πραγματικότητας. Το μόνο θέμα είναι πόσο κοντά είναι αυτή η εικόνα στην πραγματικότητα που μας περιτριγυρίζει, πόσο κοντά είναι στην εμπειρία ή πόσο μακριά βρίσκεται...

...ίσως πόσο κοντά στην αλήθεια;

Η αλήθεια είναι ένα πολύ δύσκολο θέμα. Κάθε ταινία, κατά κάποιο τρόπο είναι πολύ υποκειμενική. Και οι ταινίες που κάνω είναι πολύ υποκειμενικές ανατακλάσεις του κόσμου μέσα στον οποίο ζούμε. Είναι προσωπικές, αλλά όχι ιδιωτικές. Προσπαθώ να αποφύγω να κάνω ιδιωτικές ταινίες που έχουν να κάνουν μόνο με τον εαυτό μου.

Πιστεύω πολύ ότι σ' ένα θεμελιακό επίπεδο του καθενός μας μπορούμε να συναντήσουμε τις άλλες υπάρξεις. Σίγουρα είμαι διαφορετικός από σένα, αλλά είμαι επίσης σίγουρος ότι σ' ένα πολύ στοιχειώδες επίπεδο είμαστε ενωμένοι, γιατί είμαστε άνθρωποι. Κι αν μιλάμε για τα στοιχειώδη, δεν είμαστε τόσο διαφορετικοί. Γιατί οι άνθρωποι έχουν κοινά όνειρα, κοινές επιθυμίες και κοινούς φόβους και σ' αυτά τα αρχαϊκά πράγματα είμαστε πολύ κοντά ο ένας στον άλλο.

Αν σκάψεις πολύ βαθιά στον εαυτό σου και διασχίσεις το εγώ και άλλα πράγματα που είναι ιδιωτικά, συναντάς το ανθρώπινο ον μέσα σου. Κι αν κοιτάξεις απ' αυτό το επίπεδο, τότε η επικοινωνία με τους άλλους ανθρώπους είναι δυνατή, γιατί εγκατα-

λείπει το ιδιωτικό επίπεδο. Κατ' αυτὴν τὴν ἔννοια, νομίζω, μια προσωπική ταινία μπορεί να γίνει επίσης μια ταινία που επικοινωνεῖ με τοὺς ἄλλους.

Η ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Υπάρχει ὁμως στον κινηματογράφο πολὺ ἔντονο και το ἐρώτημα του ρεαλισμοῦ.

Το ξέρω. Και εἶναι πολὺ ενδιαφέρον ἐρώτημα γιατί ἀπτεται του γενικοῦ θέματος τῆς ζωῆς. Γιατί ποιος ξέρει τι εἶναι ἡ πραγματικότητα. Δεν ὑπάρχει μία πραγματικότητα. Πρέπει απλῶς να δεχτοῦμε ὅτι δεν εἴμαστε σε θέση να κατανοήσουμε τον κόσμο ὅσο περιχακωνόμαστε σε δόγματα.

Ένα πολὺ ἀπλό παράδειγμα: ὅταν και οἱ δυο μας περπατοῦμε στο δρόμο δεν εἶναι το ἴδιο γιατί ἐσύ δεν περπατᾶς πάνω στα πόδια μου, ἄρα ἔχουμε διαφορετική οπτική γωνία. Ἵσως να εἶμαι λίγο κοντύτερος ἢ ψηλότερος ἢ ἐσύ να εἶσαι λίγο αριστερότερα ἢ δεξιότερα ἀπὸ μένα, ἄρα ο τρόπος που βλέπουμε το δρόμο εἶναι διαφορετικός. Αμέσως-αμέσως δεν μπορεῖς να δεις τον κόσμο με τα μάτια μου. Κι αὐτὸ εἶναι ενδιαφέρον, εἶναι ὁμορφο. Γιατί μπορῶ να μάθω ἀπὸ σένα, ἀπὸ τον τρόπο που βλέπεις ἐσὺ τον κόσμο. Βασικὰ ὁμως, μπορούμε να συμφωνήσουμε ὅτι και οἱ δυο περπατοῦμε στο δρόμο και δεν ὑπάρχει διαφωνία σ' αὐτό.

Αλλὰ ὅταν ἐρχόμαστε σε πιο προσωπικά θέματα, τότε σίγουρα ὑπάρχουν διαφορές, ἀλλὰ αὐτές οἱ διαφορές εἶναι μέρος τῆς ομορφιάς τῆς πραγματικότητας. Νομίζω ὅτι εἶναι πολὺ μεγάλο λάθος να προσπαθοῦμε να περιορίσουμε τὴν πραγματικότητα σε μια και μόνη ιδέα, γιατί τότε δεν εἶναι

πια πραγματικότητα, δεν ὑπάρχει πλέον ζωὴ, ὑπάρχουν μόνον ιδέες, πάρα πολλές ιδέες, πάρα πολλές ιστορίες. Ὅσο εἴμαστε περιχακωμένοι μέσα σε ιδέες, σε ιστορίες, σε ιδεολογίες, σε δόγματα, ἡ ζωὴ απλῶς περνάει και δεν τὴν βλέπουμε, δεν τὴ ζοῦμε, κι αὐτὸ εἶναι μεγάλο πρόβλημα νομίζω.

Ἄρα το θέμα του ρεαλισμοῦ εἶναι περισσότερο θέμα ανοιγματος. Πόσο ανοιχτὴ εἶναι ἡ ἀντίληψή μου γιὰ τὴν πραγματικότητα. Ὅχι πόσο στενὴ και πόσο δογματικὴ εἶναι, ἀλλὰ πόσο ανοιχτὴ εἶναι. Πολλές ὅψεις τῆς πραγματικότητας εἶναι πραγματικότητα, ἀκόμα και τα ὄνειρα πέρα ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. Ὅλοι ονειρεῦνται, ὅλοι σκέπτονται. Και οἱ σκέψεις πέρα ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, ὄχι μόνο ὅ,τι μπορούμε να αγγίζουμε, ἀλλὰ και ὅσα μπορούμε να σκεφτοῦμε, να ονειρευτοῦμε, να ἐλπίσουμε, να φοβηθοῦμε, τα αἰσθήματα, εἶναι ὅλα κομμάτια τῆς πραγματικότητας.

Συγχρόνως διδάσκετε κινηματογράφο. Περιγράψτε μας τὴν ἐμπειρία σας να κάνετε ταινίες και να διδάσκετε ταυτόχρονα νέους ἀνθρώπους πῶς να κάνουν ταινίες.

Δεν διδάσκω πραγματικά κινηματογράφο, γιατί δεν θέλω να δώσω δόγματα ἢ κανόνες, γιατί ο καθένας πρέπει να βρεῖ τον δικὸ του τρόπο και ο καθένας ἔχει τον δικὸ του τρόπο. Ὅταν δουλεύουμε στη Σχολὴ προσπαθῶ να κάνω τον καθένα ὅσο γίνεται πιο δυνατό και να του μεταδώσω τὴν αἴσθησή του τι ο κινηματογράφος μπορεί να εἶναι. Προσπαθῶ να τοὺς μεταδώσω τὴν δυνατότητα να συναισθάνονται τον ἀπίστευτο πλοῦτο τῆς τέχνης του κινηματογράφου. Ταυτόχρονα να τοὺς κάνω αρκετὰ δυνατοὺς να ἐπιμένουν στο ὄραμά τοὺς, να μην τα παρτάνε ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή,

στο πρώτο πρόβλημα που θα εμφανιστεί.

Περισσότερο προσπαθώ να κάνω τον καθένα όσο το δυνατόν ικανότερο να βρει τον δρόμο του, αυτός είναι ο στόχος. Να βρει τον δρόμο του μέσα από όλα τα προβλήματα που δημιουργούνται όταν φτιάχνεις μια ταινία. Υπάρχουν πολλοί εχθροί όταν θες να κάνεις μια ταινία, κυριότερος ο εαυτός σου. Γιατί ίσως ικανοποιείσαι πολύ γρήγορα με τις ιδέες σου, είσαι πολύ ευτυχισμένος, αγαπάς πολύ τις ιδέες σου κι αυτό είναι πολύ επικίνδυνο.

Έπειτα είναι αυτοί που σου δίνουν τα χρήματα, είτε είναι δικά σου χρήματα, είτε είναι χρήματα άλλων. Και έπειτα οι ηθοποιοί, οι οποίοι πιθανόν έχουν άλλες ιδέες απ' αυτές που έχεις εσύ. Ή δεν σου είναι εύκολο να ξυπνάς κάθε πρωί στις 7 ή έχεις προβλήματα με την τεχνολογία. Η τεχνολογία είναι πολύ βαριά (εξειδικευμένη), έχεις φώτα, κάμερα, έχεις κακό καιρό... Υπάρχουν πολλά πράγματα που ενδεχομένως να σε κάνουν να τα παρατήσεις συνειδητοποιώντας το όραμά σου.

Γι' αυτό προσπαθώ να τους βοηθήσω να γίνουν τόσο δυνατοί, ώστε να πολεμήσουν απέναντι σε όλα αυτά και να διασώσουν την ιδέα τους μέσα σ' όλα αυτά τα προβλήματα.

ΤΡΙΛΟΓΙΑ... ΚΑΙ ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΑ ΣΧΕΔΙΑ

Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τις τρεις ταινίες σας ως τριλογία;

Ίσως τις ονομάζουν τριλογία γιατί είναι οι μόνες που έχω κάνει. Υπάρχει σίγουρα σχέση ανάμεσα στις τρεις ταινίες και σίγουρα η καινούργια μου ταινία θα ανοίξει μια νέα τριλογία, ή μια νέα περίοδο στη ζωή μου. Και οι τρεις

ταινίες σχετίζονται με το ερώτημα για την δυνατότητα ή την αδυναμία της αγάπης, σχετίζονται με το ερώτημα πώς μπορούμε να επιβιώσουμε σ' ένα άγριο περιβάλλον, σ' έναν κόσμο που δεν υπηρετεί τόσο τα όνειρά μας, τις ιδέες μας, που αντιτίθεται στο δικό μας όραμα για τη ζωή. Άρα υπάρχει ένας πολύ ισχυρός δεσμός ανάμεσα στις τρεις ταινίες.

Ειδικότερα η δεύτερη, η "Παγωνιά" που δείχνει μια γυναίκα που ζει μ' έναν βίαιο σύζυγο και τον γιο της, τη νύχτα των Χριστουγέννων και προσπαθεί να ζήσει μια καλύτερη ζωή, αλλά δεν μπορεί γιατί δεν έχει όραμα εναντίον αυτής της άσχημης ζωής. Το πρόβλημα είναι όταν ζεις τη ζωή σου και καταλαβαίνεις ότι είναι χάλια και απλώς φεύγεις. Αυτό δεν σε βγάζει αυτόματα σε μια καλύτερη ζωή, ίσως σε οδηγήσει στο κενό ή στο να επαναλάβεις την ίδια κόλαση ξανά και ξανά.

Γιατί το δεύτερο βήμα που νομίζω χρειάζεται είναι να έχεις το όραμα για κάτι 'άλλο'. Αν χάσουμε το όραμα γι' αυτό το 'άλλο' ποτέ δεν θα μπορέσουμε να ζήσουμε τη ζωή που θέλουμε. Αυτό που για παράδειγμα δείχνει η "Παγωνιά". Δεν αρκεί μόνο να συνειδητοποιήσω ότι η ζωή μου είναι χάλια και θέλω να ξεφύγω, γιατί θα κάνω την ίδια ζωή πάλι. Χρειάζονται περισσότερα, χρειάζεται ένα όραμα, που είναι κάτι διαφορετικό από τη ζωή που ζω. Αυτή η αναζήτηση οράματος είναι το κοινό θέμα στις τρεις ταινίες.

Με την καινούργια σας ταινία

θ' ανοίξετε κάποιο άλλο θέμα;

Μάλλον όχι ακριβώς. Αυτό που αλλάζει είναι ότι δεν θα υπάρχει κυρίαρχο το ερωτικό θέμα ανάμεσα σε άντρα και γυναίκα. Θα βασίζεται περισσότερο στον αγώνα ενός άντρα πάνω στην ιδέα της ανθρωπιάς. □

Η ΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΟΥ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

του
Γιάννη Φραγκούλη

ΥΠΟΘΕΣΗ ΟΛΙΓΩΝ

Αυτή τη φορά μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι ο ελληνικός κινηματογράφος είναι υπόθεση ολίγων σκηνοθετών. Αυτή τη χρονιά έτυχε αυτοί να μην έχουν ταινία και η φτώχεια της εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής έγινε προφανής. Κριτικοί και κοινό διαπίστωσαν ότι το σενάριο είναι όντως το μεγαλύτερο πρόβλημα. Τεράστιες σεναριακές αδυναμίες, ιστορίες που δεν ήθελαν να πουν τίποτε, αλλά, ακόμη περισσότερο, και σκηνοθετικές αδυναμίες. Έτσι η

σκηνοθεσία δεν μπόρεσε να καλύψει τα κενά του σεναρίου, δεν μπόρεσε να μας δείξει ούτε μια καλή, φανταχτερή ιστορία. Από την άλλη έχουμε τον μιμητισμό: Όπως είχαμε φοβηθεί, προσπάθησαν κάποιοι σκηνοθέτες να μιμηθούν το εμπορικό δείγμα των **Ρέπα** και

Παπαθανασίου (βλέπε τα τεύχη 3 και 4 αυτού του περιοδικού, το αφιέρωμα στο μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου). Αλλά ματαιώς, η μίμηση ήταν μια τραγωδία. Στις περισσότερες ταινίες δεν είχε σημασία η ιστορία, αλλά το πώς θα δειχθεί μια ατελής, ανούσια και κουραστική ιστορία. Καλαμπούρια, στην καλύτερη των περιπτώσεων σε μια λογική σειρά έτσι ώστε να βγαίνει κάποιο νόημα, αυτό ήταν το σενάριο στις περισσότερες φορές. Φαίνεται ότι η στροφή στον εμπορικό κινηματογράφο έγινε κάπως απότομα, το όχημα έγειρε, χάσαμε και αυτά τα

λίγα που είχαμε. Με άλλα λόγια, ο θεατής φεύγει από τον κινηματογράφο με ένα αίσθημα απογοήτευσης και βάζει το ερώτημα αν θα είναι ξανά επιφυλακτικός με τις ελληνικές ταινίες.

Από αυτό τον γενικό κανόνα ξεφεύγει η ταινία “Το Φως που Σβήνει”, του **Βασίλη Ντούρου**, που είχε μια ιστορία να αφηγηθεί, έβγαζε συναίσθημα, όμως εδώ έχουμε ένα σημαντικό πρόβλημα με τον ρυθμό: η ταινία γίνεται αργή και λίγο πριν το τέλος το μοντάζ κάνει τον ρυθμό να “σπιντάρει” για να προλάβει τον χρόνο.

Σε αυτή την ταινία έχουμε δύο πολύ καλές ερμηνείες της

Βίκυ Βολιώτη και του **Αλέκου Αλεξανδράκη**. Αν,

όμως, αυτοί οι ηθοποιοί είναι έμπειροι και δικαιολογείται η καλή τους παρουσία, ο μικρός

Βλαδίμηρος

Γκολοσίνσκι, ήταν

μια πολύ ευχάριστη έκπληξη. Γιατί όμως στην τελευταία σκηνή (όταν ψάχνει τον παππού) χάνει τη φυσικότητά του; Μήπως δεν υπήρχε χρόνος για περισσότερες πρόβες;

ΕΝΑΣ ΦΙΛΟΣ ΑΠΟ ΤΑ ΠΑΛΙΑ

Περίπου 20 χρόνια είχε να εμφανισθεί ο **Νίκος Καλογερόπουλος** στον κινηματογράφο, τότε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης πήρε το Α΄ Βραβείο και φέτος πάλι “μάζεψε” το ίδιο βραβείο, με την αξία του. Στην ταινία “Ενας κι Ένας”, του **Νίκου Ζαπατίνα**, αυτός και ο **Γιώργος Κι**

Δυστυχώς το 41^ο
Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης
ήταν και το πιο πεσμένο σε
ποιότητα, τόσο στο Διεθνές όσο και
στο Εθνικό τμήμα. Ίσως η διεθνής κινηματογραφική
παραγωγή να μην είχε να μας δώσει εξαιρετικά δείγματα,
ίσως δεν είχαν γίνει καλές επιλογές. Όσον αφορά το
Εθνικό τμήμα εκεί δεν υπάρχουν πολλά περιθώρια:
πολύ φτωχή παραγωγή, ευτυχώς κάποια
ντοκιμαντέρ ξεχώρισαν και δεν επιστρέψαμε
από την Θεσσαλονίκη με άδειες
βαλίτσες!!



Φιγούρες στην "Αγέλαστος Πέτρα"
του Φίλιππου Κουτσαφτή

μούλης έδωσαν στην ταινία μια κάποια αξία. Να κρατήσουμε την ταινία "Polaroid", του **Άγγελου Φραντζή**, σαν μια πρώτη καλή προσπάθεια που υπόσχεται να μας δείξει πολύ καλά αποτελέσματα στο μέλλον, προς το παρόν όμως αυτή η ταινία δεν είναι τίποτε άλλο από ένα πρώτο, καλό δείγμα ενός νεανικού κινηματογράφου.

Τελικά, για να κλείσουμε την αναφορά μας στο Εθνικό τμήμα του Φεστιβάλ, φαίνεται ότι φέτος ήταν η χρονιά των ντοκιμαντέρ. Σαν ντοκιμαντέρ αναφέρουμε την ταινία του **Φίλιππου Κουτσαφτή**, "Αγέλαστος Πέτρα", αυτή του **Χρήστου Καρακέπελη**, "Το Σπίτι του Κάιν", όπως και την ταινία του **Σταύρου Ιωάννου**, "Κλειστοί Δρόμοι", παρόλο που δεν δηλώθηκε σαν τέτοιο. Όμως η ταινία του Ιωάννου είχε έντονα ντοκιμαντερίστικα στοιχεία, έβλεπε αντικειμενικά τους Κούρδους στην πλατεία Κουμουνδούρου, αν έλειπε αυτό το πολύ λόγιο σχόλιο που οι Κούρδοι έλεγαν, αν είχε μπει λίγο περισσότερο στην ουσία του θέματος και στα παρασκήνια αυτής της εικόνας, τότε θα μιλάγαμε για μια μεγάλη ταινία. Ο Καρακέπελης, στο "Σπίτι του Κάιν", δεν καταφέρνει να ξεφύγει από έναν ακαδημαϊσμό και κάνει το λάθος να φτιάξει ένα κλίμα στις φυλακές Κορυδαλλού, αντί να αφήσει τους ίδιους τους πρωταγωνιστές να μιλήσουν και να εκθέσουν τα προ-

βλήματά τους. Ωραιοποιημένες εικόνες που δεν καταφέρνουν να απογειώσουν το συναίσθημα. Δημιουργούν όμως μια πολύ καλή ιστορία, με κάποια σεναριακά προβλήματα.

Αντίθετα, η "Αγέλαστος Πέτρα", του **Φίλιππου Κουτσαφτή**, ήταν ένα ολοκληρωμένο ντοκιμαντέρ. Χωρίς να έχει ξεφύγει εντελώς από τον ακαδημαϊσμό, μας έδειχνε την Αρχαία Ελευσίνα η οποία συνυπάρχει, τουλάχιστον στην ταινία, με την σύγχρονη πόλη. Ο παρατηρητής είναι ένας άστεγος, που σαν κορυφαίος του χορού, μας λέει τα μελλούμενα. Όμως ο πολυλγός ενοχλεί. Ο Κουτσαφτής δεν εμπιστευτηκε την δύναμη των εικόνων του, σε κάποιες στιγμές που τις άφησε να μιλήσουν μόνες τους επέβαλαν την δικιά τους πολύ γοητευτική ομιλία. Αυτό όμως το πρόβλημα δεν καταστρέφει το γενικό σύνολο, αφού μπορεί να το εκλάβει κανείς σαν μια εξομολόγηση του ίδιου του σκηνοθέτη. Μια πολύ καλή ταινία που έφτανε στα όρια της ποίησης και που ήταν ουσιαστικά το άλλοθι του Εθνικού τμήματος.

ΙΡΑΝ ΚΑΙ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΕΥΡΩΠΗ

Από τις ταινίες του Διεθνούς τμήματος ξεχωρίσαμε περισσότερες ταινίες. Έτσι η ιρανική ταινία "Τη Μέρα που Έγινε Γυναίκα", της **Μαρζιγιέ Μεσκινί**, η αγγλική ταινία, φτιαγμένη από Πολωνό μετανάστη, "Το Τελευταίο Καταφύγιο", του **Πάβελ Παβλίκόφσκι**, "Μοναχικό Τύποι", του **Νταβίντ Οντριτσεκ**, συμπαραγωγή Τσεχίας και Σλοβενίας, "Ένας Ευτυχισμένος Άνθρωπος", η πολωνική ταινία της **Μαουγκορζάτα Σουμόφσκα**, αλλά και η εκτός συναγωνισμού "Μεθυσμένα Άλογα", του **Μπαμάν Γκομπαντί**, από το Ιράν, είχαν να μας πουν πολλά.

Για να πάρουμε τα πράγματα με την σειρά, η ταινία "Τη Μέρα που Έγινε Γυναίκα", της **Μαρζιγιέ Μεσκινί**, μας δείχνει έναν άλλο δρόμο που η ιρανική κινηματογραφία μπορεί να ακολουθήσει. Η ταινία αποτελείται από τρεις σπονδυλωτές ιστορίες, η πρώτη και η δεύτερη είναι τυπικά ιρανικές ιστορίες. Η πρώτη μιλά για την ενηλικίωση ενός κοριτσιού και μας θυ-

μίζει πολύ τις ταινίες του **Μαχμαλμπάφ**, ενώ η δεύτερη για την θέληση μιας γυναίκας να τρέξει στην ποδηλατοδρομία και να κερδίσει, παρά την αντίθετη γνώμη του άντρα της και της οικογενείας της, εδώ έχουμε πάλι τον **Μαχμαλμπάφ**, αλλά και τον **Παναχί** ("Ο Κύκλος"). Στην τρίτη όμως υπάρχει το παράλογο (μια γριά που φτιάχνει σχεδόν την προίκα της, λέγοντας ότι θέλει να ζήσει ότι έχει στερηθεί) που μας φέρνει σε ένα Κουστουρίτσα και στον ποιητικό κινηματογράφο. Πολύ καλή η τελευταία σκηνή, η μεταφορά των εμπορευμάτων στο πλοίο, εικαστικά τέλεια, αλλά και ποιητικά άψογη. Αν ο ιρανικός κινηματογράφος φύγει από τον νεορεαλισμό με την ίδια επιτυχία που τον υπηρέτησε, τότε θα είναι μια ανανεωτική δύναμη της παγκόσμιας κινηματογραφίας. Από την ίδια χώρα, "Τα Μεθυσμένα Άλογα", του **Μπαμάν Γκομπαντί**, αν και καθαρά ρεαλιστική ταινία μας μιλούν αλληγορικά για την σκληρή πραγματικότητα στο ιρανικό Κουρδιστάν, αφήνοντας να φανεί μια ελπίδα, όταν τελικά τα δύο αδέρφια θα ξεφύγουν (βλέπε την κριτική σε αυτό το τεύχος).

Ο Πολωνός **Πάβελ Παβλικόφσκι** κάνει στην Αγγλία την ταινία "Το Τελευταίο Καταφύγιο". Το θέμα του οι λαθρομετανάστες. Τον ενδιαφέρει όμως περισσότερο η ζωή στο γκέτο, ο έρωτας, η φυγή της μάνας και του μικρού. Όλα αυτά με πολύ απλό τρόπο και συγχρόνως πολύ ολοκληρωμένο, σεναριακά και εικαστικά, που μας δείχνει ότι ξέρει να κινηματογραφεί. Η ταινία "Μοναχικοί Τύποι", του **Νταβίντ Οντριτσεκ**, μας μιλά για την αλλοτρίωση στη δυτική κοινωνία. Το χιούμορ τελικά αποδεικνύεται ότι είναι πιο καλό αφηγηματικό μέσο για να αφηγηθούμε ακόμη και τραγικές καταστάσεις. Ο σκηνοθέτης παίζει αριστουργηματικά με το χιούμορ και το τραγικό για να κάνει τελικά μια καυστική σάτιρα, μια πολύ δυνατή ταινία για την σύγχρονη Τσεχία. Τέλος η ταινία της **Μαουγκορζάτα Σουμόφσκα**, "Ένας Ευτυχισμένος Άνθρωπος", από την Πολωνία, μας δείχνει το μεγάλο "βάθος" αυτής της κινηματογραφίας, αλλά και πόσο απλά και γοητευτικά μπορεί να διηγηθεί κανείς την δυστυχία των ανθρώπων

που ζουν στο περιθώριο, με ποιο τρόπο μπορεί να συμβολίζει τις τραγικές στιγμές, κάνοντας τον πόνο ακόμη πιο δυνατό.

ΤΑ ΠΑΡΑΛΕΙΠΟΜΕΝΑ

Στο περιθώριο του Φεστιβάλ ήταν το αφιέρωμα στον **Θόδωρο Αγγελόπουλο**, όπως και το Συνέδριο για την κινηματογραφία του. Όχι γιατί δεν είχαν ενδιαφέρον, αλλά σίγουρα θα τράβαγαν την προσοχή μας αν γίνονταν εκτός Φεστιβάλ, αφού εκεί προσπαθούμε να δούμε όσες περισσότερες ταινίες που δεν θα βγουν στις αίθουσες. Το αφιέρωμα στην **Ανιές Βαρντά** ήταν μια ευχάριστη έκπληξη. Ανακαλύψαμε και την άλλη Βαρντά, τα ντοκιμαντέρ τα είδαμε στην Καλαμάτα, εδώ είδαμε τις μυθοπλασίες, αλλά και την τελευταία ταινία της "Les Glaneurs et la Glaneuse", που μπορεί να μεταφραστεί "Οι Μαζώχτες και η Συλλέκτρια". Βλέπουμε μια πολύ νεανική ταινία, από την 72άχρονη σκηνοθέτρια, η οποία μας αποδεικνύει ότι το μέσο (η ψηφιακή κάμερα) μπορεί να τιθασευτεί και ο σκηνοθέτης να επιβάλλει τη δική του αισθητική. Η Βαρντά κινηματογραφεί με πολύ αγάπη και έρωτα, κάνει σχεδόν ένα βιντεοκλίπ, μιλάει με χιούμορ, μιλά για αυτούς που μαζεύουν τα παραπεταμένα πράγματα, τρόφιμα, διάφορα αντικείμενα, αλλά και για αυτή που μαζεύει τις εικόνες τους.

Ενδιαφέρον παρουσίασε και το αφιέρωμα στον **Γέρζι Σκολιμόφσκι**, καλές ταινίες, λίγο-πολύ άγνωστες στην Ελλάδα που μας ενθουσίασαν. Ακόμη είδαμε την δύναμη (εκφραστική και αισθητική) του νέου ρώσικου κινηματογράφου. Τέλος η συναυλία της **Ελένης Καραϊνδρου** (φυσικά υπέρροχη), οι εκθέσεις σκηνογραφίας-κουστουμιών των Μικέ Καραπιτέρη, Γιώργου Ζιάκα και Γιώργου Πάτσα, οι εκθέσεις φωτογραφίας των Νίκου Παναγιωτόπουλου και Δημήτρη Σοφικίτη, αλλά και η έκθεση αφίσας από τις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου ολοκλήρωσαν αυτή την γιγαντιαία οργάνωση, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ελπίζουμε του χρόνου (και όχι αβάντισμα) να υπάρχουν πολλές καλές ελληνικές ταινίες. ▲

ΝΕΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ

Ένα μικρό ιδεοδρόμιο για το 41^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου

Αυτό το κείμενο αν αριθμούσε τις ταινίες των Νέων Οριζόντων, αν έκανε κριτική σε αυτές ή παρέπεμπε στα στοιχεία και στην επιλογή τους, αν όχι άστοχο, βέβαιο θα ήταν να χαρακτηριστεί ως άκαιρο και κατά συνέπεια ως ανεπίκαιρο. Άλλωστε είναι πολυάριθμα τα έντυπα, ημερήσια ή ποικίλης περιοδικότητας, που ασχολήθηκαν με αυτά τα ζητήματα και οι πληροφορίες που μπορεί να λάβει ο αναγνώστης, σύσσωμες συμμαζεύονται στις στήλες τους. **Καίριο ζήτημα είναι η αναζήτηση του λόγου ύπαρξης των Νέων Οριζόντων**, η παγίωσή τους στο θεσμό, η διαγραφόμενη επιτυχία τους καθώς και η λειτουργικότητά τους σαν το επίσημο εναλλακτικό μέρος του Φεστιβάλ. Οι απαντήσεις των παραπάνω ενστάσεων, μπορεί να μην βγαίνουν άμεσα, αλλά διαμέσου της απόρριψης άλλων προγραμμάτων του θεσμού (διαγωνιστικό πρόγραμμα, ελληνικό πανόραμα, πρώτες προβολές ή αφιερώματα) που συναρμολογούν ένα πρόβλημα, αν όχι δισεπίλυτο, σίγουρα αξίο επιμονής.

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΣ ΘΕΑΤΗΣ

Στο 41^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της συμπρωτεύουσας έγινε πασιφανές κάτι που εικάζονταν από μια μεγάλη μερίδα θεατών του φεστιβαλικού κύκλου: οι Νέοι Οριζόντες (αίθουσες προβολής 1 και προβολήτας 2) συγκέντρωναν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον και το κυριότερο τους περισσότερους θεατές. Και κάτι ακόμα πιο σημαντικό: στις αίθουσες αυτές επιστρατεύτηκε η σινεφιλική μάζα, το μέλλον του "δημιουργικού" θεατή στην Ελλάδα. Τι ήταν αυτό όμως που παρακίνησε αυτό το "πολύτιμο" κοινό εκεί; Σίγουρα η ερώτηση κρίνεται σύνθετη και αφορά πολλούς τομείς. Ιδού μερικού από αυτούς:

α. Σκολιμόφσκι: Δημιουργός του νεότερου πολωνικού σινεμά που επισκέφτηκε την πόλη με διπλή ιδιότητα: του προέδρου της Κριτικής Επιτροπής και του τιμωμένου προσώπου με tribute του συνόλου των ταινιών του. Για την πρώτη ιδιότητα όλα βαίνουν καλώς. Για την δεύτερη, θα μπορούσε να υπάρξει ένα μεγάλο αφιέρωμα μια άλλη χρονιά στο τμήμα Νέοι Οριζόντες. Γιατί αυτή η σύγχυση, το ανακάτεμα, "**αφιέρωμα Σκολιμόφσκι**", "**πρόεδρος Σκολιμόφσκι**"; Μήπως οι άνθρωποι της οργανωτικής δεν μπορούσαν να επιλέξουν έναν άλλο πρόεδρο και μάλιστα εν ενεργεία σκηνοθέτη;

β. Διεθνές Διαγωνιστικό: Γενική ομολογία είναι πως το σύνολο των ταινιών αυτού του τμήματος άφησε ανικανοποίητους τους θεατές. Σίγουρα σε ένα πρόγραμμα που διαλέγονται (με την κρίση δυστυχώς κυρίως μόνο ενός ανθρώπου, του διευθυντή του Φεστιβάλ) πρώτες ή δεύτερες προσπάθειες νέων σκηνοθετών, η απαίτηση για να δει αριστουργήματα ναυαγεί. Γιατί όμως, έστω και μια φορά, δεν έτυχε προβολής και συνάμα διαγωνισμού η δεύτερη ταινία ενός Ταραντίνο ή η πρώτη ενός Μπενίνι; Γιατί αυτοί οι δημιουργοί να είναι το προνόμιο και το υπερ-ατού της Βενετίας και του Βερολίνου; Γιατί να μην αποκτή-

ΤΟΥ Σίμου Ιωσηφίδη

σουν ένα Χρυσό Αλέξανδρο, που σούτως ή άλλως λείπει από τη συλλογή τους, να αποκομίζουν Λέοντες, Αρκούδες κι άλλα ζώα; Κι έπειτα, με ένα τέτοιο όνομα, βέβαιο είναι πως το κύρος, η **εμπορικότητα** (από πλευράς προσέλευσης θεατών) και τα **μελλοντικά σχέδια του Φεστιβάλ θα ήταν διαφορετικά**. Όπως διαφορετικό θα ήταν και το Διαγωνιστικό μέρος του θεσμού. Γιατί, αν το 2000, διαγωνιζόμενος ήταν ο π.χ. Ρομπέρτο Μπενίνι, ο πονοκέφαλος των ιθυνόντων του προγράμματος θα ήταν μεγάλος. Γιατί το 2001 θα έπρεπε να είναι καλεσμένο ένα όνομα αντίστοιχο βάρους. Και από αυτό τον πονοκέφαλο θα αποκτούσε αίγλη η διοργάνωση.

ΦΕΣΤΙΒΑΛΙΚΗ ΚΡΙΣΗ

γ. Θόδωρος Αγγελόπουλος: Άλλη μια παράταιρη διπλή "προσωπικότητα" του Φεστιβάλ. Πρόεδρος της διοργάνωσης και παραπλεύρως το μεγάλο όνομα με αναφορά στο σύνολο της παραγωγής των ταινιών του. Όσον αφορά το πρώτο, δικαίωμα του κάθε θεσμού είναι η εκλογή προέδρου καθώς και ο ορισμός των αρμοδιοτήτων του. Στο δεύτερο σκέλος, πολύ φοβάμαι ότι η προβολή όλων των ταινιών του Αγγελόπουλου δεν επέφερε τα πιο επιθυμητά αποτελέσματα. Το να είσαι πρόεδρος και να "βλέπεις" τις ίδιες τις ταινίες σου, φαντάζει λίγο φτωχό, **μια ολιγοψαρία, ένα πρόγραμμα στη θέση κάποιου άλλου**. Οι δυνατότητες υπήρχαν για ένα διάσημο πρόσωπο του παγκόσμιου κινηματογραφικού στερεώματος, αλλά προφανώς εξανεμίστηκαν.

δ. Ελληνικό Πανόραμα: Ξέχωρα από την ποιότητα των ελληνικών παραγωγών, αυτό είναι θέμα άλλου κειμένου, το ελληνικό σινεμά περνά μια "**φεστιβαλική**" κρίση στη Θεσσαλονίκη. Οι ταινίες εξοβελίζονται στο "ελληνικό πρόγραμμα", τα βραβεία δίνονται μια μέρα μετά τη λήξη του Φεστιβάλ, όταν δηλαδή το κοινό είναι απών. Κι έπειτα, γιατί να μην υπάρχει πουθενά το ελληνικό στοιχείο στον τίτλο του θεσμού που επιμένει να ακούει στο όνομα "41^ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου". Αυτός ο χρόνιος παραμερισμός υποσκάπτει το βλέμμα του θεατή, αλλοιώνει την αίσθησή του για το ελληνικό σινεμά και καταδικάζει την όλη προσπάθεια θέασης των ελληνικών ταινιών.

Συμπερασματικά, λοιπόν, οι **Νέοι Οριζόντες** είναι το μόνο τμήμα που έχει μια πάγια λειτουργία, μια μόνιμη συγκέντρωση πλειονότητας των θεατών και τον **Δημήτρη Εϊπίδη** ιδανικό επιλογέα της παγκόσμιας παραγωγής. Η απάντηση, όπως βλέπουμε, στο ερώτημα "γιατί τόσο επιτυχία οι Νέοι Οριζόντες;", δίνεται περισσότερο από την αδυναμία των άλλων προγραμμάτων για μια έντονη προσωπικότητα παρά από τις δυνατότητες των Νέων Οριζόντων. Γενικά όντως αυτό το τμήμα παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον του κοινού. Όπως σε όλα τα Φεστιβάλ του κόσμου, αποτελεί το παράλληλο πρόγραμμα, τον εναλλακτικό κινηματογράφο, τη στάση του διεθνούς κινηματογραφικού φόρουμ στο πέρασμα των χρόνων. ♦

ΕΝΑΛΛΑΚΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΤΟΥ

Δημήτρη Κερκινού

Η φετινή περιπλάνηση του προγράμματος των "Νέων Οριζόντων" στη παγκόσμια κινηματογραφική παραγωγή, την αυγή της νέας χιλιετίας, μας πρόσφερε για μια ακόμα φορά εικόνες ετερότητας, διαφορετικές εμπειρίες και εκδοχές της ανθρωπότητας περιπέτειας. Μας ξεδιπλώσε ένα κόσμο συναρπαστικό που δίνει αξία στη ζωή, μας βοήθησε να κατανοήσουμε πως το "εξωτικό" δεν αποτελεί τίποτα περισσότερο από απλή παραλλαγή του οικείου. Ο κινηματογράφος του δημιουργού πρόταξε και πάλι το ανάστημά του στον καταγιάσιμο της ευεπτης ανοησίας και της αντιδραστικής φαντασίωσης του εμπορικού κινηματογραφικού θεάματος. Ένα παράστημα που αντλεί τη δύναμη και τη πρωτοτυπία του μέσα από ένα βαθύ ανθρωποκεντρισμό, που νοεί και κατανοεί τον κόσμο καλειδοσκοπικά, με το κάθε δημιουργό να κτίζει το προσωπικό του όραμα αναλώντας μέσα από τη κοινή δεξαμενή των ανθρωπινων παθών, αντιφάσεων και ανησυχιών.

Η κινηματογραφική επιλογή του πανοράματος των "Νέων Οριζόντων", μας έδωσε την ευκαιρία να δούμε σημαντικές ταινίες τόσο ως προς τη θεματική τους προβληματική όσο και ως προς την αισθητική τους προσέγγιση. Παλιοί και νέοι δημιουργοί έδωσαν το στίγμα της εποχής μας, έτσι όπως αυτή διαμορφώνεται στις διάφορες γωνίες του πλανήτη μας. Για μια ακόμα φορά, ο εναλλακτικός αυτός κινηματογράφος καταφέρει να φέρει κοντά τους ανθρώπους, αποδεικνύοντας πως οι ανθρώπινες ανάγκες είναι παντού οι ίδιες.

ΕΡΩΤΙΚΗ ΑΦΥΠΝΙΣΗ

Η γυναίκα, που παραδοσιακά αποτελεί το πιο τρωτό μέλος μιας κοινωνίας και το μεγαλύτερο θύμα των κοινωνικών ζυμώσεων, βρέθηκε στο επίκεντρο αρκετών ταινιών. Χαρακτηριστικότερον όλων ήταν αδιαμφισβήτητα "Ο Κύκλος" (Dayereh) του ιρανού Jafar Panahi. Εδώ, ο σκηνοθέτης, μέσα από χαρακτηριστικά περιστατικά που αναδεικνύουν και καταγγέλλουν τη σκληρή πραγματικότητα των γυναικών, σκιαγραφεί με λιτό ύφος, το κοινωνικό τους αποκλεισμό και την αδυσώπητη καταπίεση που υφίστανται στην καθημερινότητά τους, μεταφέροντάς μας συνάμα την ελπίδα του αγωνιστικού πνεύματος των ηρωίδων του.

Η πρώτη ταινία της γαλλίδας Catherine Breillard, "Ένα Αληθινό Θηλυκό" (Une vraie jeune fille), που προβλήθηκε φέτος για πρώτη φορά ύστερα από 25 χρόνια, έρχεται να καλύψει ένα μεγάλο κενό. Αυτό της αναπαράστασης της γυναικείας σεξουαλικότητας, που ακόμη και στις "σύγχρονες και απελευθερωμένες" δυτικές κοινωνίες παραμένει ταμπού. Παρουσιάζοντας τις φαντασιώσεις ενός κοριτσιού κατά τρόπο που να συγχέονται με τα πραγματικά γεγονότα της ζωής της, η Μπριγιάν επιχειρεί να διερευνήσει την ερωτική αφύπνιση του κοριτσιού. Οι ερωτικές αναζητήσεις της, η υπέρβαση των ορίων της κυρίαρχης αισθητικής και ηθικής τάξης, ανήκουν στη παράδοση της Ιστορίας του ματιού και έχουν ως στόχο την επαναδιαπραγμάτευση του μαρουσιού στη δυτική κοινωνία, καθιστώντας την ακόμα και σήμερα επίκαιρη. Εμπνευσμένη από ένα αληθινό περιστατικό, η δεύτερη ταινία του Βραζιλιάνου Andrucha Waddington, "Εγώ, Εσύ, Αυτός" (Eu, Tu, Eles), διηγείται την ιστορία ενός ασυνήθιστου

ερωτικού κουαρτέτου, όπου η ανεκτικότητα και η προσαρμοστικότητα των αλληλεξαρτημένων εραστών, αποτελούν την προϋπόθεση για την ευτυχία τους συμβίωση. Η ταινία προσεγγίζει το θέμα της πολυγαμίας με χιούμορ, ισορροπεί τα κωμικά και ερωτικά στοιχεία μακριά από το χυδαίο, εκθέτοντας τον θεατή σε μια παράδοση (για μια μάτσο χώρα σαν τη Βραζιλία) σχέσης, όπου η γυναίκα μοιράζεται τρεις άνδρες. Ο σκηνοθέτης αφομοιώνει τη κληρονομιά του Cinema Novo στον ωμό ρεαλισμό της φωτογραφίας και στην "ντοκιμενταριστική" ερμηνεία των ηθοποιών, δίνοντας τις καλύτερες υποσχέσεις για το μέλλον.

ΣΤΟ ΠΑΛΜΟ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ

Αντίθετα, "Οι Παλαιστές" (Uttara) του Ινδού Buddhadeb Dasgupta αποτελεί μια ταινία-έκκληση για ανοχή και κατανόηση. Ο σκηνοθέτης μας μεταφέρει τη γαλήνη, την αθωότητα και την απλότητα ενός ειδυλλιακού χωριού της Βεγγάλης, αλλά και την τραγική τους ανατροπή από την θρησκευτική μισαλλοδοξία, τη βία και τη σαρκική επιθυμία. Η ιστορία μας παρουσιάζεται μέσα από μια θαυμάσια κινηματογραφική αφήγηση, όπου το πραγματικό συμβιώνει με το αλληγορικό, αναδεικνύοντας τον ανθρώπινο παλμό της αγάπης και του πόνου.

Το κινηματογραφικό ποίημα "Με Κλειστά Μάτια" (Mit Geschlossenen augen) του Mansur Madavi, ήταν κατά τη γνώμη μου, η ευτυχέστερη στιγμή του προγράμματος. Όπως και στον κινηματογράφο του Αντονιόνι, ο Μαντάβι, περιορίζει το διάλογο στο ελάχιστο και αφήνει το φυσικό περιβάλλον να επιβάλλει την παρουσία του, παρασέρνοντάς μας σε ένα τόπο ονείρου. Πράγματι, η ιστορία που διηγείται ο Λορέντζο Μοντάλμπαν, δεν είναι παρά η ανάμνηση της παιδικής του ηλικίας, ένα όνειρο από το οποίο ξυπνά στη τελευταία σκηνή της ταινίας. Εδώ, ο προσωπικός χαρακτήρας της ιστορίας μετατρέπεται σε οικουμενικό, μέσα από τη αίσθηση της νοσταλγίας που αναδίδει το ταξίδι στα βάθη της μνήμης.

Η σύντομη αυτή κινηματογραφική περιήγηση, αφήνει αρκετές ταινίες, χωρίς το πρόβλημα σχολιασμού, όπως η σκανδιναβική συμπαραγωγή "Τραγούδια από το δεύτερο όροφο" (Sanger fran andra vaningen) του Roy Andersson, ένα υπέροχο κινηματογραφημένο σουρεαλιστικό κολάζ, ασύνδετων μεταξύ τους ιστοριών, με έντονα εξπρεσιονιστικά στοιχεία, που σχολιάζει τον παραλογοισμό και τη δυσκολία της ανθρώπινης ύπαρξης. Επίσης, η πρώτη ταινία του Ισπανού Baltasar Kormakur, "101 Ρέικιαβικ" (101 Reykjavik), μια μαύρη ερωτική κωμωδία που όχι μόνο μας διασκέδασε αλλά και μας αναζωογόνησε με τη φρεσκάδα της ματιάς της. Ενδιαφέρουσες προσεγγίσεις του δυτικού αστικού κόσμου μας μετέφεραν τόσο "Η Ξένη" (Die Fremde) του αυστριακού Gotz Spielmann, όσο και η ρομαντική μέσα στην ροκ σκληράδα της "Ροζ Ντίβα" (Scarlet Diva) της Asia Argento. Τέλος, υπάρχουν και οι ταινίες των μικρών - πλην όμως σημαντικών αφιερωμάτων - στη τρομερή γιαγιά του γαλλικού κινηματογράφου Agnès Varda και του ανεξάρτητου παραγωγού Paulo Branco, οι οποίες αξίζουν από μόνες τους το δικό τους κείμενο. □

Αν κάποιος χαρτογραφήσει τον χώρο όπου οι ταινίες από τα Βαλκάνια κινούνται, τότε αναμφίβολα θα αισθανθεί ότι βρίσκεται σε τόπο γνώριμο και οικείο από το παρελθόν: φέτος οι ταινίες που παρουσιάστηκαν εξακολουθούν να αντανακλούν τις αναταραχές στο κοινωνικό επίπεδο, συνεχίζουν να καταγράφουν τα τραύματα της ψυχής και της καρδιάς. Οι βομβαρδισμοί σε μία ευρωπαϊκή πρωτεύουσα, οι αναμνήσεις του εμφυλίου πολέμου, το δυναστικό πολιτικό παρελθόν, τέλος οι ανισορροπίες στο κοινωνικό σώμα που προκάλεσε η εισβολή της ελεύθερης οικονομίας: γνώριμο αναμφίβολα το έδαφος - ωστόσο είναι τώρα οι δημιουργοί που αλλάζουν την γενική εικόνα. Αυτοί οι σκηνοθέτες βρίσκονται στις αρχές μίας σκηνοθετικής διαδρομής (πρώτη ή δεύτερη ταινία) -και επιπλέον, η μέχρι τώρα πορεία τους δείχνει άκρως ενδιαφέρουσα: έχουν ήδη προκαλέσει το ενδιαφέρον στον χώρο των ξένων Φεστιβάλ. Σημάδια ότι κάτι αλλάζει ή απλώς ευτυχί συγκυρία; Ωστόσο αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι

τους σατυρικούς τόνους. Για την ταινία "Το Φάντασμα του Στρατάρχη" ("Marsal"), του **Vinco Bresan**, είναι διακωμώδηση του παρελθόντος, των στερεοτύπων, του λόγου, των συμβόλων και τέλος του ίδιου του Ηγέτη (δηλαδή του ίδιου του Τίτο). Η χρήση των κλισέ από τις ταινίες τρόμου (βλ. "Δράκουλα") μοιάζει ως η πρόπουσα στάση, για να διακωμωδηθεί, όχι μόνο το παρελθόν και οι απόηχοί του στο σήμερα, αλλά και η σημερινή κατάσταση (η οικονομία της αγοράς). Ωστόσο οι σατυρικοί και ειρωνικοί τόνοι δεν μπορούν να αποκρύψουν τόσο την νοσταλγική διάθεση για το παρελθόν όσο και το βλέμμα συμπάθειας για όλους όσους εμμένουν πεισματικά σ' αυτό.

Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΠΟΥ ΔΕΝ ΤΕΛΕΙΩΝΕΙ

Στο παρελθόν κινείται εν μέρει και η "Βαλκανική Απογραφή" ("Inventario Balcanico"), των **Yervant**

ΜΑΤΙΕΣ ΣΤΑ ΒΑΛΚΑΝΙΑ: ΤΟΜΕΣ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΣΥΝΕΧΕΙΑ

ότι οι ταινίες αυτές συνιστούν ένα συγκροτημένο σώμα εικόνων που -μέσα από την πολυμορφία και ποικιλότητα- περιγράφει την κατάσταση του ανθρώπου στα Βαλκάνια: την σχέση του με το παρελθόν, τον πόλεμο, τις δυσκολίες της ύπαρξης.

ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ

Απέναντι σ' ένα παρελθόν τραυματικό δύο στάσεις διαμορφώνονται συνήθως. Η πρώτη αναζητά στο παρελθόν τις αιτίες για τις δυστυχίες του παρόντος: τέτοια είναι η περίπτωση του "Κατάλαβες Φίλε Μου;" ("Je Li Jasno Prija Telju?") του **Dejan Acimovic**. Χρησιμοποιώντας ως αφετηρία, την φόρμα και τα στερεότυπα της ταινίας φυλακής, ο σκηνοθέτης δημιουργεί μια ατμόσφαιρα εγκλεισμού. Εδώ η αφαιρεση της ελευθερίας και ο εγκλεισμός που ο ήρωας βιώνει μοιάζει να βαδίζει παράλληλα με την εσωτερική κατάσταση στην Ενιαία Γιουγκοσλαβία, τα χρόνια της δεκαετίας του 80 -και υπό αυτό το πρίσμα η εξέγερση των κρατουμένων στο τέλος δεν είναι τελικά παρά ένας άλλος τρόπος για να περιγραφεί, με τους τόνους ενός δράματος, η κοινωνική έκρηξη που προκάλεσε τον αιματηρό εμφύλιο πόλεμο.

Η άλλη στάση απέναντι στο παρελθόν προκρίνει

του
Δημήτρη Μπάμπα

Gianikian και **Angela Ricci Luchi**. Όμως εδώ το παρελθόν αποτελεί τον ένα πόλο μίας πολύπλοκης σχέσης -ο άλλος πόλος είναι το τραυματικό παρόν: οι βομβαρδισμοί και ο πόλεμος στα Βαλκάνια στην εκπνοή του 20^{ου} αιώνα. Ακριβώς αυτόν τον πόλεμο καταγράφει και "Η Τιμωρία" ("The Punishment" / "Kanza"), του **Goran Rebic**. Εδώ η περιπλάνηση στην πόλη του Βελιγραδίου, την περίοδο της Νατοϊκής Επίθεσης, και οι συνεντεύξεις με τους κατοίκους του, σχεδιάζουν ένα πορτραίτο της πόλης, όπου καταγράφονται τόσο οι "παράπλευρες" απώλειες όσο και τα τραύματα στην ψυχή των ανθρώπων. Στον ίδιο χώρο και στον ίδιο χρόνο κινείται και το "Αγκίστρι στον Ουρανό" ("Nebeska Udica"), του **Ljubisa Samardzic**: μέσα από την φόρμα μίας ταινίας μυθοπλασίας, ο σκηνοθέτης επιλέγει να μιλήσει για τις μικρές πράξεις αντίστασης την περίοδο των βομβαρδισμών. Είναι οι σχέσεις -ερωτικές, οικογενειακές, ή απλώς φιλικές- που δημιουργούν μία ασπίδα προστασίας απέναντι στην διαχρόμνη φρίκη του πολέμου. Όμως και για το χωρισμένο ζευγάρι της ταινίας "Τρία Βήματα" ("Troskok"), του **Sdrjan Vuletic**, ο έρωτας μοιάζει να αποτελεί την σωτηρία: αυτός πολιορκημένος και αυτή πολιορκητής στο Σαράγιεβο, ζουν τις συνέπειες ενός ερωτικού χωρισμού -ο πόλεμος είναι μια μεταφορά

της προσωπικής τους κατάστασης. Έτσι η κρίσιμη σκηνή της αφήγησης (αλλά και η ειρήνη που ακολουθεί) εκφράζει την ελπίδα ότι τελικά τα πράγματα θα αλλάξουν, ότι τα ερωτικά συναισθήματα δεν έχουν σβήσει. Για τον ήρωα στην “Σκυλίσια Ζωή” (“Pasji Zivoti”), του **Michko Netchak**, η άμυνα απέναντι στην φρίκη του πολέμου και στην κατάρρευση των σχέσεων μοιάζει να είναι η προσήλωση του και η φροντίδα των ζώων. Αυτή η έμμοινη ζωοφιλία, που δείχνει ανοίκεια, φαίνεται ότι είναι μια απόπειρα να διασωθεί μέσα στην δίνη της καταστροφής η ευαισθησία, να διατηρηθεί η ανθρώπινη προσέγγιση στα πράγματα.

Γι’ αυτό αγωνίζεται και ο ήρωας στον “Μηχανισμός” (“Mehanizam”), του **Djordje Milosavljevic**. Μέσα από το τρίγωνο των σχέσεων -ο ήρωας, η νεαρή δασκάλα και ο γκάνγκστερ- ο σκηνοθέτης αναδεικνύει την ηθική έκπτωση μιας ολόκληρης κοινωνίας, περιγράφει τον εσωτερικό τρόπο, υπογραμμίζει το κενό της ύπαρξης που ο πόλεμος προκάλεσε. Βαδίζοντας η σκηνοθεσία σε δρόμους γνώριμους και οικείους για τον θεατή (βίντεο κλιπ, δημιουργεί, παρ’ όλους τους ανοικτούς ορίζοντες της ταινίας, ένα κλίμα κλειστοφοβικό (παρόμοιο με την προηγούμενη ταινία του σκηνοθέτη “Οι Ρόδες”). Η πάλη ανάμεσα στο Καλό και το Κακό, η απώλεια του ηθικού έρματος, και τέλος η αγωνία για την διάσωση της ανθρώπινης υπόστασης: βρίσκονται στον πυρήνα. Αυτή η ταινία από την Γιουγκοσλαβία είναι ίσως η καλύτερη “εκ των έσω” καταγραφή της ηθικής παρακμής, της αναστάτωσης και της διάλυσης του κοινωνικού ιστού που ο πόλεμος προκάλεσε.

ΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΕΔΙΟ

Τις δυσκολίες της μετάβασης στην ελεύθερη οικονομία συναντάμε “Στην Άλλη Πλευρά” (“Dincolo”), του **Hanno Hoffer**. Εδώ το κεντρικό πρόσωπο, ο υπέρβαρος ταχυδρόμος, μοιάζει να είναι ένας δεινόσαυρος του παρελθόντος, ένα πρόσωπο που αντιμετωπίζει δυσκολίες προσαρμογής στις νέες συνθήκες. Οι κωμικοί τόνοι δημιουργούν ένα κλίμα εφησυχασμού στον θεατή -και είναι η τραγική κατάληξη που προσγειώνει τον θεατή στο δύσβατο έδαφος του πραγματικού.

Κατά ένα παρόμοιο τρόπο και οι κωμικοί τόνοι στην “Πορνοταινία” (“V Flavni Vlogah”), του **Damian Kozole**, υποχωρούν στο τέλος. Αυτή κωμωδία που οικοδομεί το κωμικό της τόσο στους χαρακτήρες (στην ανδρική παρέα) όσο και στην κατάσταση (το γόρσιμα μιας πορνοταινίας) είναι διάχυτη από υπενθυμίσεις για την κατάσταση στο κοινωνικό σώμα: οι πόρνες από την Ανατολική Ευρώπη, η μαφία, οι

γκάνγκστερ. Και εδώ το τέλος διαλύει το κλίμα ευφορίας που κυριαρχεί, υπογραμμίζοντας με διακριτικότητα την αδυναμία να υπάρξει ένα “ευτυχισμένο τέλος”.

Οι δραματικοί τόνοι στην ταινία “Γυάλινοι Βόλοι” (“Stakleni Topcheta”), του **Ivan Cherkelov**, έχουν την βάση τους τόσο στις δυσκολίες της επιβίωσης, όσο και στην απουσία προσανατολισμού που χαρακτηρίζει μία ολόκληρη γενιά (αυτής των 40 και κάτι). Καθώς μεγάλος μέρος της ταινίας διαδραματίζεται στο κλειστό χώρο ενός διαμερίσματος, είναι η υποκριτική των ηθοποιών (κάθε άλλο παρά θεατρική) το βασικό μέσο για να εκφραστεί η απόγνωση και η απελπισία.

Ο κεντρικός χαρακτήρας στο “Μη το Πεις σε Κανένα” (“Kac Para Kac”), του **Reha Erdem**, οδηγείται στην απόγνωση και στην απελπισία από την ανέλπιστη κατοχή του χρήματος. Η σκηνοθεσία ακολουθεί την κάθοδο του ήρωα στην κόλαση, ενώ αυτός σταδιακά απεμπολεί την ηθική και τις προσωπικές αξίες του. Παρουσιάζοντας μία κοινωνία εξαρτημένη από το χρήμα και παραδομένη στην σαγήνη του, ο σκηνοθέτης μετατρέπει σταδιακά τον ήρωά του, από ένα άνθρωπο της “δύπλανης πόρτας”, σ’ ένα πρόσωπο που πουλά -σε καλή τιμή- την ψυχή του στον Διάβολο.

ΕΝΑΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ

“Τα Μαγιάτικα Σύννεφα” (“Mayis Sikintisi”), του **Nuri Bilge Ceylan**, αποτελούν την εξαίρεση στον γενικό κανόνα: εδώ έχουμε ένα σκηνοθέτη που βαδίζει ένα δρόμο μοναχικό και πρωτότυπο, έναν δημιουργό που κινηματογραφεί τα τοπία μιας εσωτερικής πραγματικότητας. Επιστρέφοντας σε τόπους γνώριμους και πρόσωπα οικεία (η ταινία περιγράφει τα γυρίσματα της πρώτης του ταινίας, “Το Χωριό”), ο σκηνοθέτης κάνει ένα έργο που μιλά λιγότερο για την διαδικασία της αναπαράστασης και το σινεμά και περισσότερο για τα πρόσωπα, την φύση, το πέρασμα του χρόνου. Η γαλήνη και η ηρεμία των εικόνων, το χιούμορ και η προφανής στενή βιωματική σχέση ανάμεσα στο σκηνοθετικό βλέμμα, τον τόπο (είναι το χωριό καταγωγής του σκηνοθέτη) και τα πρόσωπα (είναι μέλη της οικογένειάς του), ορίζουν το πλαίσιο. Εδώ η απόσταση ανάμεσα στον ρόλο και το πρόσωπο που τον υποδύεται μηδενίζεται, ο χώρος και τα πρόσωπα αποκτούν μια αξία συναισθηματικής τάξης, η σχέση του ανθρώπου με την φύση καθίσταται κεντρική. Εδώ η ενδοσκοπήση είναι ένας τρόπος για να μετέχει στην μαγεία της φύσης, είναι ένας τρόπος για να αισθανθείς την θερμότητα των αληθινών συναισθημάτων... ▲

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ, ΚΡΑΤΙΚΑ ΚΑΙ ΑΛΛΑ...

Τα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας έψαχναν να βρουν την ποιότητα... Φυσικό είναι τα βραβεία να δόθηκαν από εδώ και από εκεί. Έχουμε όμως να επισημάνουμε δύο παραπατήματα: Το βραβείο σεναρίου πήγε στην ταινία που δεν είχε σενάριο, όπως και το βραβείο σκηνοθεσίας στην ταινία που είχε μόνο μοντάζ... Φαίνεται ότι τα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας είναι υπόθεση μιας συντεχνίας. Πρέπει να αλλάξει ο τρόπος ψήφισης (να υπάρχει βαθμολογία από το 1 έως το 5 και όχι μέχρι το 3 για κάθε ταινία, όπως ισχύει σήμερα). Το τρελό είναι ότι αν γίνουν αλλαγές, αυτές θα γίνουν από αυτόν που σχεδίασε συνολικά τον τρόπο (τον Αγγελόπουλο) και θα νομοθετηθεί από τον υπουργό που υπέγραψε την νομοθέτηση του ισχύοντος νομοθετικού πλαισίου (τον Ευάγγελο Βενιζέλο)!!

Τέλος πάντων, η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου εξορίστηκε μαζί με την FIPRESCI και τα βραβεία κοινού στις προβλήτες... Η ΕΤΕΚΤ προτίμησε να μην δώσει βραβείο (εξ' αιτίας αυτής της εξορίας)! Μήπως και η ΠΕΚΚ θα έπρεπε να κάνει κάτι ανάλογο;

ΤΑ ΚΡΑΤΙΚΑ ΒΡΑΒΕΙΑ ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ

Α' Βραβείο Ταινίας Μυθοπλασίας: "Ένας κι Ένας", του Νίκου Ζαπατίνα.

Β' Βραβείο Ταινίας Μυθοπλασίας: "Αυτή η Νύχτα Μένει", του Νίκο Παναγιωτόπουλου.

Γ' Βραβείο Ταινίας Μυθοπλασίας: "Εφημερη Πόλη", του Γιώργου Ζαφείρη.

Α' Βραβείο Ντοκιμαντέρ: "Αγέλαστος Πέτρα", του Φίλιππου Κουτσάφτη.

Β' Βραβείο Ντοκιμαντέρ: "Είδαν τα Μάτια μας Γιορτές", του Στέλιου Χαλαμπόπουλου.

Βραβείο Σκηνοθεσίας: στον Νίκο Ζαπατίνα για την ταινία "Ένας κι Ένας".

Βραβείο Πρωτοεμφανιζόμενου Σκηνοθέτη: στον Γιώργο Ζαφείρη για την ταινία "Εφημερη Πόλη".

Βραβείο Σεναρίου: στον Νίκο Ζαπατίνα, για την ταινία "Ένας κι Ένας".

Βραβείο Α' Ανδρικού Ρόλου: στον Νίκο Καλογερόπουλο για την ταινία "Ένας κι Ένας".

Βραβείο Β' Ανδρικού Ρόλου: στον Ιεροκλή Μιχαηλίδη για την ταινία "Πίσω Πόρτα".

Βραβείο Α' Γυναικείου Ρόλου: στην Αθηνά Μαξίμου για την ταινία "Αυτή η Νύχτα Μένει".

Βραβείο Β' Γυναικείου Ρόλου: στη Ζωή Ναλμπάντη για την ταινία "Αυτή η Νύχτα Μένει".

Βραβείο Φωτογραφίας: στον Σταμάτη Γιαννούλη για την ταινία "Εφημερη Πόλη".

Βραβείο Σκηνογραφίας: στον Γιώργο Ανδριτσόγιαννο για την ταινία "Αυτή η Νύχτα Μένει".

Βραβείο Μουσικής: στον Σταμάτη Κραουνάκη για την ταινία "Αυτή η Νύχτα Μένει".

Βραβείο Ήχου: στον Μαρίνο Αθανασόπουλο για την ταινία "Αυτή η Νύχτα Μένει".

Βραβείο Μοντάζ: στον Γιώργο Τριανταφύλλου, για την ταινία "Εφημερη Πόλη".

Βραβείο Ενδυματολογίας: στον Δαμιανό Ζαρίφη για την ταινία "Ένας κι Ένας".

Βραβείο Μακιγάζ: στην Κατερίνα Βαρθαλίτου για την ταινία "Ένας κι Ένας".

ΒΡΑΒΕΙΑ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΤΜΗΜΑΤΟΣ

Χρυσός Αλέξανδρος: "Το Τελευταίο Καταφύγιο", του Πάβελ Παβλικόφσκι, Βρετανία.

Αργυρός Αλέξανδρος: "Χαμένοι Δολοφόνοι", του Ντίτο Τσιντσάντζε, Γερμανία.

Βραβείο Σκηνοθεσίας: στην Μαργίτ Μεσκίνι για την ταινία "Τη Μέρα που Έγινε Γυναίκα", Ιράν.

Βραβείο Σεναρίου: στον Κρίστιαν Πέτσολντ για την ταινία "Μια Ασυνήστητη Κατάσταση", Γερμανία.

Βραβείο Α' Γυναικείου Ρόλου: στην Ντίνα Κορζούν για την ταινία "Το Τελευταίο Καταφύγιο".

Βραβείο Α' Ανδρικού Ρόλου: στους Μίσελ Ματίσεβιτς, για την ταινία "Χαμένοι Δολοφόνοι", και Πάντι Κόνσιντιν, για την ταινία "Το Τελευταίο Καταφύγιο".

Βραβείο Καλύτερης Καλλιτεχνικής Επίτευξης: στην ταινία "Ένας Ευτυχισμένος Άνθρωπος", της Μαλγκορζάτα Σουμόφσκα, Πολωνία.

Ειδική Μνεία: στην ταινία "Κλειστοί Δρόμοι", του Σταύρου Ιωάννου.

ΛΟΙΠΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Βραβεία FIPRESCI: στις ταινίες "Το Τελευταίο Καταφύγιο", του Πάβελ Παβλικόφσκι, "101 Ρέκιαβικ", του Μπάλτασαρ Κορμακούρ, Ισλανδία, ειδικές μνείες στις ταινίες "Μια Ασυνήστητη Κατάσταση", του Κρίστιαν Πέτσολντ, και "Το Σπίτι του Κάιν", του Χρήστου Καρακέλη.

Βραβείο ΠΕΚΚ: Εξ' ημισείας στα ντοκιμαντέρ "Αγέλαστος Πέτρα", του Φίλιππου Κουτσάφτη, και "Το Σπίτι του Κάιν", του Χρήστου Καρακέλη, μνεία στην ταινία "Κλειστοί Δρόμοι", του Σταύρου Ιωάννου.

Βραβείο περ. Σινεμά: στο ντοκιμαντέρ "Αγέλαστος Πέτρα", του Φίλιππου Κουτσάφτη.

Βραβεία Κοινού: ελληνικό τμήμα, στην "Αγέλαστος Πέτρα", του Φίλιππου Κουτσάφτη, διεθνές τμήμα, στην "Samotari", του Νταβίντ Οντρισεκ. ●

ΤΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΠΗΓΑΝ ΚΑΛΑΜΑΤΑ

του
Γιάννη Φραγκούλη

Για δεύτερη φορά στη Καλαμάτα, από τις 22 έως τις 28 Οκτωβρίου, διοργανώθηκε το Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ. Αν και από την αρίθμηση φαίνεται ότι είναι το δεύτερο, ουσιαστικά είναι η τρίτη διοργάνωσή του, αφού το “μηδενικό” Φεστιβάλ (το δοκιμαστικό) έγινε πριν τρία χρόνια. Είχαμε την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε και τις τρεις διοργανώσεις και έτσι είμαστε στη θέση να κάνουμε έναν απολογισμό.

Η πρώτη διαπίστωσή μας είναι ότι και στη τρίτη διοργάνωση δεν υπήρχε ο σύνδεσμος με την τοπική κοινωνία. Δεδομένου ότι η Καλαμάτα φημίζεται για την πολιτιστική της κίνηση (χορός, χορωδίες, θεατρικά σχήματα), αλλά και με το δεδομένο της Κινηματογραφικής Λέσχης της πόλης, που λειτουργεί εδώ και 20 χρόνια περίπου, πιστεύουμε ότι αυτή η σύνδεση του Φεστιβάλ με την τοπική κοινωνία είναι απαραίτητη για να “ριζώσει” το Φεστιβάλ, αλλά και για να γίνει ουσιαστικά μια γιορτή που θα συνδυάζει τις προβολές, την χαρά της συνέντευξης του κοινού με τους δημιουργούς, τελικά το μοίρασμα της αγάπης για τον κινηματογράφο.

συνέντευξη του Ροβήρου Μανθούλη στο τεύχος 2 του περιοδικού). Άλλη μια απόδειξη είναι η τελευταία της ταινία (βλέπε την αναφορά στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης).

Ένα ακόμη αφιέρωμα ήταν αυτό στον **Γιώργο Διζικίρη**, ντοκιμαντέρ φτιαγμένα με άρτιο τρόπο, αξιόλογες δουλειές. Είδαμε ένα δείγμα δουλειάς του **Jean-Marie Drot**, ο οποίος ήταν και Πρόεδρος της Κριτικής Επιτροπής, αλλά και δουλειές των **Μεσοσήνων δημιουργών**, που είναι πολλοί και πολύ σημαντικοί. Τις προβολές ξεκίνησε το ντοκιμαντέρ “*Mikrocosmos*”, ένα από τα λίγα ντοκιμαντέρ που βγήκαν στην διανομή στη χώρα μας. Μόνιμα υπήρχε έκθεση γιγαντοσφίσας στο χώρο του Φεστιβάλ, στο Πνευματικό Κέντρο. Επετειακά προβλήθηκαν τα ντοκιμαντέρ “Ελλάδα Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος: Ο Ελληνοϊταλικός Πόλεμος 1940-41”, των **Τάσου Μπυρσίμ, Πάνου Υφαντή και Εύης Ροτζώκου**, και “1940: Πέραν του Καθήκοντος”, του **Βασίλη Μάπου**.

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΒΑΡΝΤΑ

Πέρα όμως από αυτό το γεγονός αυτό το Φεστιβάλ ξεχωρίζει από τα άλλα που αναφέρονται στο ντοκιμαντέρ κυρίως για τον διαγωνιστικό του χαρακτήρα. Είναι η μοναδική ευκαιρία στα ελληνικά ντοκιμαντέρ να διαγωνίζονται με ίσους όρους με αυτά που έρχονται από το εξωτερικό. Φέτος είχαμε πολύ καλές δουλειές, αλλά και πολύ ενδιαφέροντα αφιέρωματα. Να ξεκινήσουμε με αυτό στην **Agnès Varda**, που το επιμελήθηκε ο **Ανδρέας Παγουλάτος**. Δυστυχώς το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης κάλεσε την Γαλλοελληνίδα σκηνοθέτιδα στη Θεσσαλονίκη, με αποτέλεσμα αυτή να μην έρθει στην Καλαμάτα. Τα ντοκιμαντέρ όμως ήταν εκεί για να μας θυμίσουν ότι ο κινηματογράφος έχει σαν πρώτη ύλη του τον έρωτα του δημιουργού του για αυτή την τέχνη. Δεν θα αναφερθούμε σε ταινίες (ο χώρος μας περιορίζει), θα αναφερθούμε κυρίως στο συναίσθημα που αυτές οι ταινίες εξέπεμπαν. Η Βαρντά ισορροπεί ανάμεσα στην μυθολογία και το ντοκιμαντέρ, σε κάθε σεκάνς αποδεικνύει όλο και περισσότερο το θεωρητικά αβάσιμο αυτού του διαχωρισμού (βλέπε την

Α΄ βραβείο δημιουργικού ντοκιμαντέρ “Χρυσή Ελιά”: “*Les Illuminations de Mme Nerval*”, του **Charles Najman**.

Β΄ βραβείο δημιουργικού ντοκιμαντέρ “Αργυρή Ελιά”: “*William Burroughs*”, του **Jean Francois Vele**.

Α΄ βραβείο περιγραφικού ντοκιμαντέρ “Χρυσή Ελιά”: “*Iaranian Journey*”, της **Maysoon Pachachi**.

Β΄ βραβείο περιγραφικού ντοκιμαντέρ “Αργυρή Ελιά”: “*On the Road*”, του **Dumitru Budrala**.

Ειδικό βραβείο Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου: “*Η Γιορτή των Νεκρών*”, των **Δέσποινα Εζακουσιδίου και Γιούρι Αβέρωφ**.

Σπουδαστικό βραβείο “Εύης Ροτζώκου”: “*I Could Have Been Human*”, της **Barbara Medajska**.

Ειδικό βραβείο “Καρέλια Α.Ε.” στο καλύτερο ελληνικό περιγραφικό ντοκιμαντέρ: “*Ιστορίες Χωρίς Τέλος-Πρώτη*”, της **Άννας Κεσίσογλου**.

Ειδικό βραβείο στο καλύτερο ελληνικό δημιουργικό ντοκιμαντέρ: “*Ο Άνθρωπος που Ενόχλησε το Σύμπαν*”, του **Σταύρου Ψυλλάκη**.

Βραβείο ΕΕΣ: στις ταινίες “*Η Άδεια*”, της **Εύας Στεφανή**, και “*Ο Άνθρωπος που Ενόχλησε το Σύμπαν*”, του **Σταύρου Ψυλλάκη**. ▲

ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΟΛΥΜΠΙΑΣ

για παιδιά και νέους

του
Γιάννη Ραουζαίου

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μετά από την πρόταση που μου έκανε ο αγαπητός Γιάννης μια εβδομάδα περίπου πριν από την 2^η Δεκεμβρίου βρέθηκα σε ένα τραίνο που θα με έφερνε (αν και ομολογουμένως αργά και βασανιστικά) στον Πύργο. Τον Πύργο όπου για άλλη μια φορά -με εξαίρεση την περυσινή χρονιά δυστυχώς- φιλοξένησε το διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου για Παιδιά και Νέους.

ΒΑΣΕΙΣ-ΜΑΤΙΕΣ-ΑΠΟΨΕΙΣ

Φέτος οι δραστηριότητες του Φεστιβάλ -προβολές, εκθέσεις, παρουσιάσεις νέων εντύπων εκδόσεων- αγκάλιασαν σε ένα πολύ καλά οργανωμένο σύνολο και τις πόλεις της Ολυμπίας, της Αμαλιάδας και των Πατρών. Στον Πύργο το μόνο που θα μπορούσε ίσως να επιβαρύνει την ατμόσφαιρα ήταν το τσουχτερό κρύο και οι συχνές βροχές, προβλήματα που όμως ξεπεράστηκαν από την καλή διάθεση όσων βοήθησαμε με τον ένα ή άλλο τρόπο αυτή τη διοργάνωση. Επίσης οι παράπλευρες δραστηριότητες (διαμονή των παρευρισκομένων, ξεναγήσεις σε αρχαιολογικούς χώρους, έξοδοι) περιείχαν και όμορφη ενέργεια και σωστά δομημένες ήταν.

Φυσικά αυτή η μικρή εισαγωγή αφορούσε ένα γενικότερο κλίμα, μια περιρρέουσα ατμόσφαιρα, θα λέγαμε. Από την άλλη πλευρά βέβαια η ραχοκοκαλιά ενός Φεστιβάλ κινηματογράφου είναι οι ταινίες του και όσον αφορά τις ταινίες η έκπληξη ήταν ευχάριστη. Πολλές και καλές ταινίες, έξυπνοι πρόλογοι και κυρίως αίθουσες γεμάτες από παιδιά! Βέβαια η άποψη μου για το κοινό κάποιων από τις πρώινες προβολές είναι πως αν δεν υπάρχει θέληση από κάποια παιδιά να έρθουν καλό είναι να αφήνουν

ναί από τους δασκάλους τους να κάνουν κάτι άλλο (τα παιδαγωγικά, ένεκα του ότι αυτό ήταν και το κύριο αντικείμενο των σπουδών μου παλιότερα, είναι από τις ιδιαίτερες αδυναμίες μου). Αυτές όμως οι στιγμές ευτυχώς δεν ήταν πολλές και ειδικά στις απογευματινές και τις βραδινές προβολές είχαμε παιδιά τα οποία έμπαιναν πραγματικά μέσα στις ταινίες και δεν τις έβλεπαν σαν μια παρασχολική αγγαρεία.

ΚΑΠΟΙΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Αυτό το κοινό απόλαυσε, λοιπόν, φιλμ, σαν το άδικα χαρακτηρισμένο, κατά τη γνώμη μου, από μερίδα της κριτικής, ως τηλεοπτικής υψής, "Το Φως που Σβήνει", το δανικό κινούμενο σχέδιο, "Ο Βασιλιάς που δεν του Έφτανε το Στέμμα", της Annita Killi και του Randal Meyer, του μικρού μήκους "Αποδημητική Χήνα", του Ιρανού Siroos Hassan-Pour, σε σενάριο Majid Majidi (γνωστού και πολυαγαπημένου από το προβληθέν και στην Αθήνα, "Τα Παιδιά του Παραδείσου", και μια από τις τρεις καλύτερες ιρανικές ταινίες που έχω δει γενικότερα, το "Χρώμα του Ουρανού", προβληθέν πέρυσι στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης), το οκτάλεπτο βελγικό "No Stress", του Jean-Luc Goossens, το βραβευμένο "Καναρινί Ποδήλατο", του Δημήτρη Σταύρακα, το "Tsatsiki, Mom and the Police", της Ella Lemhagen - μια άρτια φωτογραφικά και σεναριακά δουλειά. Το επίσης άρτιο σεναριακά, σε επίπεδο ερμηνειών, αλλά και συνολικότερης σκηνοθεσίας, "Μητρική Αγάπη", του Kamal Tabriri, και το πολύ καλό μικρού μήκους του φίλου και συμπατριώτη μας, Βαγγέλη Μαδεράκη -σε αμερικάνικη παραγωγή- "Chobi and God", ταινία μικρού μήκους που είχε αποσπάσει πολύ θετική σχολεία και στο Φεστιβάλ Δράμας εφέτος



Η “Μητρική Αγάπη”, του Καμάλ Ταμπριζί

και το θέμα της αφορά τη φιλία ενός μικρού αφροαμερικάνου με ένα άρτι αφιχθέντα από τις Ινδίες συνομήλικό του. Εντύπωση έκανε επίσης κυρίως σε επίπεδο ερμηνειών των μικρών πρωταγωνιστών και η ταινία “Αν Όχι Εμείς Τότε Ποιοι”, του Ρώσου **Valery Primykhov**, με θέμα πάλι τη φιλία δύο αγοριών και την οπτική και τις μικρές καθημερινές περιπέτειες του ενός από τους δύο όταν μένει μόνος του αφού ο φίλος του φυλακίζεται για την ληστεία μιας αποθήκης.

Μπορώ να πω επίσης, παρότι σε αρκετά σημεία βρήκα “παλιομοδίτικη” την κινηματογράφιση, ειδικά στον τομέα του τρόπου κινηματογράφησης και τη φωτογραφία, με συγκίνησε ιδιαίτερα η ταινία του Γιουγκοσλάβου **Petar Lalovic**, όπου μέσα από μια βαθιά οικολογική ματιά προσεγγίζουμε την ιστορία ενός ερημίτη παππού και της άρρωστης, ουσιαστικά από τον ίδιο τον αλλοτριωτικό πολιτισμό μας, εγγονής του. Το κορίτσι στη φύση, αν και αρχικά δυσανασχετεί, ενώνεται με το όραμα του παππού της και βλέπει με τη σειρά της τον κόσμο με άλλα

μάτια, ενώ είναι περισσότερο προφανές πως η αρρώστιά της αρχίζει να θεραπεύεται. Αξιόλογη ήταν δε και η παραγωγή κινουμένων σχεδίων του **Jannik Hastrup**, από τη Δανία, “Circleen-Mice and Romance”, όπου και εικαστικά αλλά και σε επίπεδο σεναρίου αυτή η παιχιδιάρικη και σουρεαλιστική προσέγγιση ενός ποντικόκοσμου, με παρόμοιες με τις ανθρώπινες συνήθειες θα αγγίξει τις καρδιές και τα αισθητήρια ειδικά των μικρότερων παιδιών. Άλλωστε δεν πρέπει να ξεχνάμε πως τα παιδιά και οι νέοι, και όχι οι βαρυσήμαντες αναλύσεις και οι κριτικές μας, είναι όσα πρέπει να έχει στο νου του πρώτα από όλα κάποιος που θέλει να φτιάχνει ταινίες για παιδιά.

ΒΡΑΒΕΙΑ ΚΑΙ ΚΑΠΟΙΕΣ ΕΠΙΠΛΕΟΝ ΓΕΝΙΚΟΤΕΡΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Η τελετή λήξης του Φεστιβάλ, χαρακτηριστική από τη διατύπωση αξιολογών προτάσεων α-

πό την πλευρά της ΕΡΤ και του ΕΚΚ. Ο Κ^{ος} **Παναγιώτου**, με αφορμή την καθημερινή (και πολύ συμπαθητική) εφημερίδα “Ζιζάνιο”, δήλωσε πως μετά από πρόταση του **Μάνου Ευστρατιάδη**, Προέδρου του ΕΚΚ, θα θεσπιστεί ένα πρόγραμμα επιδότησης ταινιών για παιδιά, το οποίο θα ονομαστεί “ζιζάνιο”. Αυτό μοιάζει, μετά από την σαφώς ανανεωμένη φετινή διοργάνωση, να επιβραβεύει τις προσπάθειες του **Δημήτρη Σπύρου** (καλλιτεχνικού διευθυντή του Φεστιβάλ) και των συνεργατών του, **Χρήστου Κωνσταντόπουλου** και **Νίκου Θεοδοσίου** για προώθηση ταινιών με θέμα το παιδί. Πάντως πρέπει να σημειωθεί πως το Φεστιβάλ φέτος ασχολήθηκε και με πληθώρα εκδηλώσεων για το παιδί, όπως για παράδειγμα η έκθεση δεκαεπτά εικαστικών με θέμα τη σχέση του παιδιού με τις τέχνες, έκθεση η οποία ξεκίνησε από την Πάτρα, πήγε μετά στην Αμαλιάδα και τον Πύργο. Η έκθεση πραγματοποιήθηκε σε συνεργασία με το Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδας και με το Διεθνές Φεστιβάλ Πατρών.

Ας έρθουμε όμως στα βραβεία που δίνουν άλλη μια παράμετρο, η σημαντικότερη για πολλούς. Είχαμε δύο κριτικές επιτροπές, αυτή που απαρτιζόταν από παιδιά και αυτή των μεγάλων. Η πρώτη ψήφισε ως καλύτερη ταινία μεγάλου μήκους το νορβηγικό “Μόνο τα Σύννεφα Κινούν τα Αστέρια”, του **Torum Lian**, και ως καλύτερη ταινία μικρού μήκους το “No Stress”, του **Jean-Luc Goosens**. Η διεθνής κριτική επιτροπή από την άλλη μεριά με άφησε απόλυτα σύμφωνο με την ιρανική “Μητρική Αγάπη”, του **Kamal Tabrizi**, μια ταινία που χειρίζεται αριστοτεχνικά ένα έξυπνο σενάριο στο οποίο ένα μικρό παιδί, που έχει χάσει τη μητέρα του, προσπαθεί να πείσει μια κοινωνική λειτουργό πως αυτή είναι η μητέρα του.

Ως βραβείο καλύτερης μικρού μήκους ταινίας δόθηκε στην ήδη προαναφερθείσα ταινία “Ghobi and God”, του **Βαγγέλη Μαδεράκη**. Βραβείο σκηνοθεσίας μεγάλου μήκους δόθη-

κε στον **Valery Priemykhov** για την ταινία “Αν Όχι Εμείς Τότε Ποιοι”. Το βραβείο σεναρίου δόθηκε στο ομολογουμένως πολύ καλό σενάριο του “Τζατζίκι, η Μαμά και ο Αστυνόμος”. Το δε βραβείο καλύτερης παιδικής ερμηνείας μοιράστηκε στους **Yeygeni Krainov** και **Houssein Soleimani** για τις ταινίες “Αν Όχι Εμείς Τότε Ποιοι” και “Μητρική Αγάπη”, αντίστοιχα.

Όσο για το βραβείο μουσικής πήγε στην ελληνική προσπάθεια για μια αξιόλογη σύμμιξη σεναρίου και μουσικής, όπως ήταν το “Φως που Σβήνει”, του **Βασίλη Ντούρου**. Ειδικές μνείες δόθηκαν στις ταινίες “Στα Πέρατα της Γης”, του **Konstantin Bronzit**, στον “Κόσμο της Σοφίας”, του **Eric Gustavson**, στο προαναφερθέν επίσης “Τα Πουλιά που δεν Πετούν”, του **Petar Lalovic**, στο “Γρατζουνιές στο Τραπέζι”, της **Irene Hutman**, από την Ολλανδία, και στο μέτριο, κατά τη γνώμη μου, “Κορίτσι με τα Λευκά Παπούτσια”, του **Rassul Saor Ameli**, από το Ιράν. Ειδική μνεία έγινε επίσης και στο ντοκιμαντέρ “Διακοπές για Ορφανά”, της **Galina Adamovitch**, από τη Λευκορωσία, ένα συγκινητικό ντοκιμαντέρ με θέμα μια ομάδα ορφανών από τη Λευκορωσία που φιλοξενούνται για διακοπές σε μια πόλη της Β. Ιταλίας. Κομμάτι-κομμάτι βλέπουμε να ξανοίγεται η ευαίσθητη ψυχосύνθεση αυτών των τραυματισμένων παιδιών και η ανάγκη να πιστούν - έστω και με ημερομηνία λήξης- από κάπου.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Το Φεστιβάλ Πύργου φαίνεται πως εφέτος έκανε ένα **ποιοτικό άλμα**. Ελπίζουμε το καλύτερο για τη συνέχιση αυτής της διοργάνωσης και ανανεώνουμε το ραντεβού μας, ελπίζουμε και με αρκετούς από εσάς, για τον επόμενο χρόνο. Εμείς τουλάχιστον θα επιδιώξουμε να βρεθούμε πάλι εκεί εξίσου καλά... αν όχι καλύτερα. □

ΟΙ ΔΙΑΣΤΡΟΦΙΚΟΙ ΑΣΤΟΙ ΚΑΙ ΟΙ ΥΠΗΡΕΤΕΣ ΤΟΥΣ

του
Θόδωρου Σούμα

“Το Ημερολόγιο μιας Καμαριέρας” είναι η πρώτη γαλλική ταινία του Μπουνιουέλ με παραγωγή του Σιλμπερμάν. Ο Μπουνιουέλ διασκεύασε το ομώνυμο μυθιστόρημα του Μιρμπώ αλλάζοντάς το αρκετά. Η σημαντικότερη μετατροπή ήταν πως μετέφερε τη δράση από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα στα 1930, στην εποχή της ανόδου των ακροδεξιών δυνάμεων στη Γαλλία. Πολιτικός στόχος του ήταν το **ξεκαθάρισμα των λογαριασμών του με τους σωβινιστές και αντιδραστικούς δεξιούς** (που την περίοδο εκείνη κατεδίωξαν και απαγόρευσαν την ταινία του “Χρυσή Εποχή”). “Το Ημερολόγιο μιας Καμαριέρας” ξεκινά με την άφιξη απ’ το Παρίσι της γοητευτικής καμαριέρας Σελεστίν (**Ζαν Μορώ**), που πιάνει δουλειά σ’ ένα πλούσιο, αστικό σπίτι της γαλλικής επαρχίας. Ο Μπουνιουέλ περιγράφει την επαρχιώτικη αστική οικογένεια σαν ένα κατάλοιπο της τάξης πραγμάτων των παλαιών γαιοκτημόνων, ένα συνοθύλευμα καθολικών, αντιδραστικών, παρηκμασμένων και γελοίων ανθρώπων. Η τοιχογραφία του Μπουνιουέλ περιλαμβάνει τόσο τα αφεντικά όσο και το υπηρετικό προσωπικό, όλους βουλιαγμένους στις ίδιες καθυστερημένες, δεξιές ιδέες. Πρόκειται για ένα μικρόκοσμο μαλθακών, παρακμιακών και συντηρητικών ατόμων. Ο σκηνοθέτης ασχολείται, για άλλη μια φορά, με την απατηλή αρμονία της αστικής τάξης διαμέσου της προβληματικής αστικής οικογένειας. Περιγράφει κοινωνικά και πολιτικά άτομα, ασχολούμενος με την ερωτική ζωή τους. Η προσέγγιση του Μπουνιουέλ θέτει **θέματα σεξουαλικής πολιτικής**. Δημιούργησε μια ταινία κοινωνικοπολιτικής σκέψης και τοποθέτησης που καταπιάνεται κυρίως με την ιδιωτική ζωή της τάξης των αντιδραστικών.

ΟΙ ΔΙΑΣΤΡΟΦΕΣ ΤΩΝ ΕΡΑΣΤΩΝ

Η παρουσία της καμαριέρας Σελεστίν στο χώρο και στη μυθοπλαστική εξέλιξη είναι καταλυτική. Γρήγορα γίνεται το επίκεντρο των ορέξεων όλων των αντρών της βίλας: του πεινασμένου για σεξ και ανικανοποίητου, στερημένου συζύγου (**Μισέλ Πικολί**), που αδυνατεί να κάνει έρωτα με την αξιοπρεπέστατη, θεοσεβούμενη και ψυχρή γυναίκα του. Κατά συνέπεια ξεσπάει στο κυνήγι και στις υπερτίριες, άσχημες ή ωραίες, που τις σερβίρει ανούσιες κουβέντες για να τις στριμώξει στον στάβλο (“εγώ είμαι υπέρ του τρελού έρωτα”, δηλώνει **ευτελίζοντας** έτσι τη γνωστή **άποψη των σουρεαλιστών**).

Τη Σελεστίν πλευρίζει για να του ικανοποιήσει, διακριτικά, τους σεξουαλικούς πόθους και ο βιτσιόζος, ηλικιωμένος πατέρας της κυρίας του σπιτιού. Ο καπιτσιόζος γέρος θυμίζει τους υπόλοιπους διεστραμμένους μεσήλικες του Μπουνιουέλ. Φετιχιστής σαν τον **Αρτσιμπάλντο ντε λα Κρουζ** ή τον **Ντον Τζέμε** της “Βιριδιάνας”, ζει με μια έμμονη ιδέα που θυμίζει αυτή του Φρανσίσκο του “Ελ”: τα πόδια των υπηρετριών και τα παπούτσια με τα οποία τα ντύνει. Όπως κι ο ήρωας του “Σκοτεινού Αντικείμενου του Πόθου”, **πάσχει από βαθύτατο μαζοχισμό**. Καθαρίζει και σιλβώνει τα παπούτσια των υπηρετριών για να τα ταπεινώνει και να γίνεται μ’ αυτό τον τρόπο καλύτερος από το πιο βρώμικο μέρος του σώματος των κατώτερων στην ιεραρχία ανθρώπων του σπιτιού. Μην αντέχοντας περισσότερο την ένταση του φετιχιστικού πάθους του, παθαίνει συγκοπή αγκαλιασμένος με τα αγαπημένα του μπουτίνια της Σελεστίν.

Ο Μπουνιουέλ κοιτάζει με συμπάθεια τον αριστοκρατικό κι ευγενικό γέρο, παρ’ όλο το παρακ-



Η ομάδα των σουρεαλιστών, Μαξ Μορίς, Ροζέ Βιτράκ, Σιμόν Μπρετόν, Ζακ Αντρέ Μπουαφάρ, Αντρέ Μπρετόν, Πολ Ελιάρ, Τζιόρτζιο ντε Κίρικο, Πιερ Ναβίλ, Ρομπέρ Ντενός, Ζακ Μπαρόν και Μαν Ρέι, στο Παρίσι, το 1924

μιακό ταμπεραμέντο του. Ο γέρος αποδέχεται τον ισχυρισμό του συγγραφέα Huysmans πως οι κυρίαρχες τάξεις δεν μπορούν να είναι σεβαστές. Οι διαστροφές του είναι ανώδυνες για τους άλλους, στρέφονται μόνον εναντίον του και οδηγούν στην αυτοκαταστροφή του.

Αντιθέτως, ο διαστροφές του φασίστα επιστάτη, Ζοζέφ, είναι επικίνδυνες για τον περίγυρό του. Είναι στερημένος από σεξ, πουριτανός (δέχεται να κάνει έρωτα με τη Σελεστίν μόνο αφού δώσουν λόγο πως θα παντρευτούν) και πνιγμένος στις βίαιες, ανεξέλεγκτες παρορμήσεις του (σκοτώνει αργά και σαδιστικά τις χήνες του κτήματος). **Οι παρορμήσεις του βρίσκουν διέξοδο στην πολιτική**, φασιστική βία, αλλά και στη σεξουαλική βία, πιο συγκεκριμένα στο βιασμό και το φόνο ενός μικρού κοριτσιού στο δάσος. Ο Ζοζέφ είναι χαφίης, ακροδεξιός, φτιάχνει προκηρύξεις και συμμετέχει ενεργά σε ρατσιστικές, αντιεργατικές και αντιδημοκρατικές διαδηλώσεις. Ο Μπουνιούελ χλευάζει την πίστη του στη τάξη, το στρατό και τη θρησκεία.

Ο τέταρτος άντρας που φλερτάρει τη κομψή και σαγηνευτική υπηρέτρια είναι ο μεσήλικας γείτονας αξιωματικός, ρατσιστής, ψεύτης και επίορκος. Αυτό τον πλούσιο στρατιωτικό θα παντρευτεί, τελικά, η φιλόδοξη καμαριέρα και θα καταφέρει έτσι να ανέλθει κοινωνικά, να γίνει αστή και να σερβίρεται στο κρεβάτι από τον ξεκούνη σύζυγό της, **ψηφίδα τέλεια ενσωματωμένη στον ίδιο ανούσιο και φαύλο κόσμο**, τον οποίο σ' όλη την διάρκεια της ταινίας έχει χλευάσει.

ΠΥΚΝΟ ΔΙΧΤΥ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΩΝ ΕΠΙΘΥΜΙΩΝ

Δεσπόζον γυναικείο πρόσωπο στη βίλα, στον αντίποδα της ελευθεριάζουσας Σελεστίν, είναι η αυστηρή, πουριτανή και μανιακή με την τάξη και την καθαριότητα, κυρία του σπιτιού. Αρνείται τη σεξουαλικότητά της και αγανακτεί επειδή ο σύζυγός της έχει έντονες σεξουαλικές ορμές, δια-

βεβαιώνοντας τον παπά πως δεν παίρνει καμιά ευχαρίστηση από τα χάδια που του προσφέρει με το ζόρι.

Οι τρεις άντρες του σπιτιού και ο γείτονας αξιωματικός ποθούν τη Σελεστίν και πλέκουν γύρω της ένα πυκνό δίχτυ σεξουαλικών επιθυμιών, από το οποίο δεν μπορεί πλέον να ξεφύγει, παρ'όλο που τις διέγειρε η ίδια. Αν και υπαίτιος τούτης της αναστάτωσης, συγχρόνως μοιάζει παγιδευμένη. Η Σελεστίν είναι ένα **παράξενο κράμα αμοραλισμού, αριθισμού, ψυχρής λογικής, ερωτικής ακτινοβολίας, συναισθηματισμού και ηθικής**. Είναι σε θέση να παρακολουθεί διασκεδάζοντα τα αφεντικά της, αλλά και να κρατά με διαύγεια τις αποστάσεις που της χρειάζονται προκειμένου να καταστρώνει τα σχέδια της.

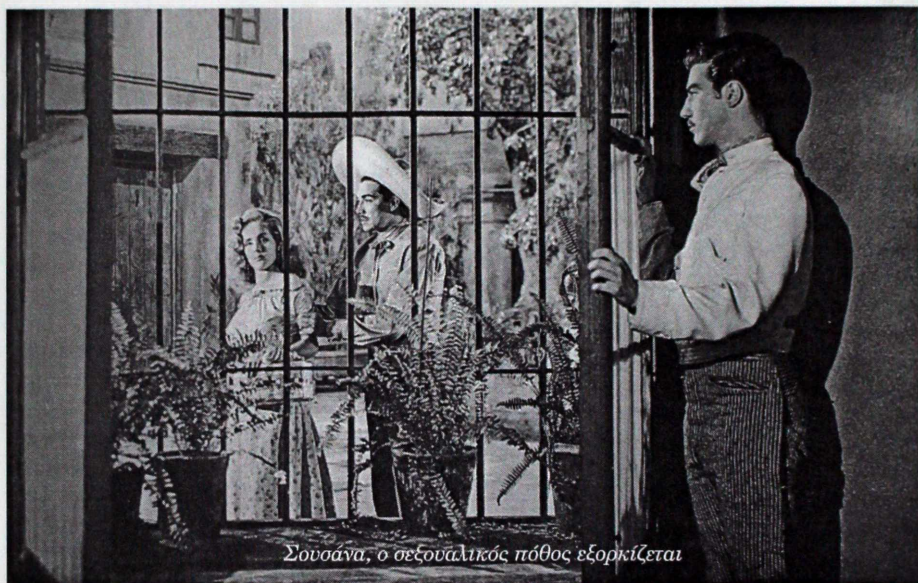
Ο χαρακτήρας της Σελεστίν, περιπλοκότερος από τους χαρακτήρες των άλλων προσώπων, χρησιμεύει σαν οδηγός σε τούτο το ταξίδι σ'έναν κόσμο απεχθή. Κατευθύνει το παιχνίδι και επιβάλλει τις επιλογές της, που μερικές φορές είναι εξίσου ένοχες με των υπολοίπων. Η αρχοντική παρουσία και η χάρη της αρκούν για να ερεθίσουν τους άντρες. Ταυτόχρονα, όμως, κρύβει μέσα της μια **επίμονη ηθική δύναμη**, την οποία επιστρατεύει για να αποκαλύψει και να οδηγήσει στη φυλακή το βιαστή δολοφόνο, που υποπεύεται από την αρχή. Γι'αυτό τον τίμιο και ηθικό σκοπό χρησιμο-



Ο "Έξολοθρευτής Άγγελος"
(1962), του Μπουνιουέλ

ποιεί ανέντιμα μέσα (ο σκοπός αγιάζει τα μέσα), πουλά το κορμί της στο Ζοζέφ και έτσι τον ξεγελά. Το ίδιο θα κάνει αργότερα στο γέρο-στρατιωτικό, για να κάνει έναν πλούσιο γάμο που θα την μετατρέψει σε αστή κυρία. Όμως η προσπάθειά της να ξεσκεπάσει το δολοφόνο θα πάει χαμένη (σίγουρη για την ενοχή του έχει το θράσος να κατασκευάσει ψεύτικες αποδείξεις). Ο Ζοζέφ, χάρη στις πολιτικές σχέσεις του, θα αθωωθεί από ένα σύστημα, σύμφωνα με τον Μπουνιουέλ, εντελώς σάπιο...

Η ταινία τελειώνει με μια μαχητική φασιστική διαδήλωση έξω από το καφενείο που άνοιξε ο Ζοζέφ, ο οποίος ζητωκραυγάζει ενθουσιασμένος και επευφημεί τον διευθυντή της αστυνομίας που απαγόρευσε τη "Χρυσή Εποχή", του Μπουνιουέλ! Το κλείσιμο της ταινίας επανεισάγει καθοριστικά στη μυθοπλασία τον πολιτικό παράγοντα και κρούει τον κώδωνα του κινδύνου για την επερχόμενη ισχυροποίηση των ακροδεξιών και φιλοφασιστικών δυνάμεων στη Γαλλία και Ευρώπη.



Σουζάνα, ο σεξουαλικός πόθος εξορκίζεται

ΥΠΟΓΕΙΑ ΑΝΑΤΡΕΠΤΙΚΗ ΔΥΝΑΜΗ

Όπως στη “Βιριδιάνα”, τη “Σουζάνα” και το “Μια Γυναίκα Χωρίς Αγάπη”, η τάξη -διαταραγμένη από την σεξουαλικότητα- αποκαθίσταται και όλα επιστρέφουν στην προηγούμενη νόμιμη θέση τους. Ο ακροδεξιός φονιάς αφήνεται ελεύθερος από τη “δικαιοσύνη” και οι αστοί συνεχίζουν την ασφαλή, τεμπέλικη, μίζερη και ανούσια ζωή τους. Ο Μπουνιουέλ, όμως, στο διάστημα μιάμισης ώρας έδωσε στον εαυτό του την ευκαιρία να περιγελάσει τους πάντες και τα πάντα: **την οικογένεια, την εκκλησία, τους πουριτανούς και τους διεστραμμένους, την ηθική και την αστική λογική, τη δεξιά πολιτική σ’ όλες τις αντιδραστικές αποχρώσεις της, την πατρίδα, τον εθνικισμό και το στρατό, τους αστούς και τους συνενόχους τους από τα λαϊκά, υπηρετικά στρώματα.**

Στο “Ημερολόγιο μια Καμαριέρας” ο Μπουνιουέλ προσθέτει συνεχώς ειρωνικές ή βίαιες πινελιές στο έργο του, η αντίθεση των οποίων σχηματίζει τον πλήρη πίνακα. Ο σκηνοθέτης εισάγει ανησυχητικά πλάνα στο εσωτερικό της αφήγησης, για να μας υποβάλλει μια άλλη, κρυφή διάσταση των πραγμάτων. Η σκωπτική και σουρεαλιστική διάθεση του Μπουνιουέλ συνήθως εκφράζεται διακριτικά, χωρίς εφέ, κυρίως μέσω του ηδονικού παιχνιδιού με τους κώδικες της αφήγησης και της δραματογραφίας, με τις εκπλήξεις, τις συμπτώσεις και τις αντιστροφές των καταστάσεων. Η κινηματογράφηση της δράσης και η σκηνοθεσία των πλάνων παραμένουν συνειδητά κλασικές, αναδεικνύοντας μέσα από την αντίθεση το παράξενο ή σουρεαλιστικό περιεχόμενο και τον σαρκασμό, υπόγεια όμως πάντοτε σιγοβράζει και υπονομεύει τα πάντα η **ανατρεπτική βούληση του σκηνοθέτη.**

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

Το κείμενο αυτό δημοσιεύεται με την ευκαιρία του μεγάλου αφιερώματος του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης στον Μπουνιουέλ, στη Θεσσαλονίκη και την Αθήνα (κινηματογράφος Απόλλων). ●

Chantal Akerman:

η φορμαλίστρια σκηνοθέτης

του

Bernard Zelechow*

Η Chantal Akerman άρχισε την κινηματογραφική της καριέρα σαν μινιμαλίστρια. Μια δυαδική μορφική ποιότητα προσδιορίζει την αισθητική της. Οι ταινίες της, τουλάχιστον μέχρι το "A Couch in New York" (1996), απέφυγαν την χαρακτηριστική μεγαλοστομία της κινηματογραφίας του Χόλιγουντ. Οι ταινίες της αντιτίθενται στο φρενετικό ρυθμό της δράσης, στο μελοδραματικό, που συντρίβει, και στο διαδραστικό μουσικό περιβάλλον που υπάρχει στο παρασκηνίο και στη γραμμική (συμπυκνωμένη) παράθεση γεγονότων στον φιλικό χρόνο. Τυπικά οι ταινίες της εμβαθύνουν σε μια μη-γραμμική αφήγηση, ασυνέχεια σκέψεων και δράσεων, φαντασίωση του πραγματικού χρόνου, σε ένα τυχαίο αινιγματικό χαρακτήρα μιας δυσδιάστατης εικόνας. Η Akerman παρασύρει την κάμερά της σε μια άποψη της παρουσίας προσφέροντας το είδωλο μη-οργανωμένων και χωρίς νόημα φαινομένων που χρειάζονται τελεολογική έννοια.

Η προσέγγιση της Akerman στη σκηνοθεσία μοιάζει με τον ποπ ρεαλισμό του Andy Warhol, αλλά έχει τις ρίζες του στη γαλλική φορμαλιστική παράδοση του Νέου Κύματος (Nouvelle Vague) στον κινηματογράφο και την λογοτεχνία. Μια συγκλίνουσα τάση στην αισθητική και την κοινωνική θεωρία εισήγαγε μια υπερ-δομή στις τέχνες της καταστολής και της καταπίεσης (για μια ολοκληρωμένη μελέτη για τον γαλλικό στρουκτουραλισμό βλέπε τις μελέτες των Fosse, 1997, και Calvet, 1994)¹. Ο φορμαλισμός υπαγορεύει ότι η διεργασία των τεχνών θα αναφέρεται στον ίδιο τον εαυτό της και θα είναι κωδικοποιημένη. Αυτό το αξίωμα δίνει το δικαίωμα στον φορμαλιστή καλλιτέχνη να αξιολογήσει λογικά την εξουσία της υπευθυνότητας της τέχνης του. Στη Γαλλία, ακολουθώντας τον υπέρτατο πιονιέρο Alain Robbe-Grillet², ο φορμαλισμός προέβλεψε τη λογική της αθέλητης καταπίεσης ενός μη προσδοκώμενου πολιτισμού και μιας προσωπικής μνήμης της κατεχόμενης Γαλλίας, τον εκπατισμό των Εβραίων της Γαλλίας και το ξεκλήρισμα που ακολούθησε. Οι φορμαλιστές εξετάζουν την καταπίεση για να την επαναγράψουν. Η γενιά των επιζησάντων του ολοκαυτώματος πολύ άσχημα συνέργησε με την καταπίεση των φορμαλιστών στην ιστορική μνήμη.

Παραδόξως, ο ριζοσπαστισμός της φορμαλιστικής θεώρησης παράγει αποτελέσματα αντίθετα στη σύνθεσή του. Η γέννηση εμπλέ-

κει τον θεατή/αναγνώστη να εστιάζει στο πληροφοριακό υλικό που διαπερνά την καλλιτεχνική εργασία. Όμως, η μορφική άρνηση της έννοιας αναγκάζει τον θεατή να παράγει το νόημα ή την έννοια της εργασίας. Όλες οι γλώσσες είναι γεμάτες από προτάσεις και κώδικες και, κατά συνέπεια, μπορούν να αποκωδικοποιηθούν και να μεταφραστούν ανεξάρτητα από την βούληση του ομιλητή. Όπως και να έχει, στις φορμαλιστικές εργασίες του Robbe-Grillet, σπάζοντας το κώδικα παράγεται επικοινωνία που το αποσιωπημένο παρελθόν δεν μπορούσε, δεν μπορούσε να ανακαλυφθεί. Η γενιά των νέων καλλιτεχνών που ακολουθούν, ειδικά οι Εβραίοι συγγραφείς της Γαλλίας, όπως ο Dan Francks και η σκηνοθέτης Chantal Akerman ξεκίνησαν τον διάλογο για να εξετάσουν τις πληγές που δημιουργήθηκαν από το παρελθόν. Ποιο είναι το ιδιαίτερο ενδιαφέρον και το νόημα που υπάρχει στα σχέδια τους, μέσα στα πλαίσια εργασίας της φορμαλιστικής αισθητικής που δημιουργεί μεγάλη ένταση ανάμεσα στην επιθυμία να αναστηθεί οτιδήποτε και στην ανθρώπινη ανάγκη να αυτό-προστατευθεί από την μνήμη οδυνηρών γεγονότων του ξεκλήρισματος. Η θεώρηση των φορμαλιστών σφετερίστηκε αυτό το σχέδιο. Οι τρόποι σημασιοδότησης των εκφράσεων των πληγών είναι γλωσσολογικά ανοίκειοι και σιωπηλοί. Στις εργασίες της Akerman ο τρόπος καταβάλει μεγάλη προσπάθεια να γυρίσει πίσω τον θεατή, βασιζόμενος σε μια εμπειρία μιας τεμαχισμένης ταυτότητας, τον πόνο ενός οδυνηρού παρελθόντος, και το χάσμα που χωρίζει τις γενιές. Στα όρια της εβραϊκής αντίληψης η ταυτότητα είναι ένα χάσμα. Δεν υπάρχει ούτε στην άρνηση του εβραϊσμού ούτε στο γαλλικό σύμπαν.

Η Chantal Akerman είναι μία Εβραία από το Βέλγιο⁵, σκηνοθέτιδα που δούλεψε στο Παρίσι, παιδί από επιζήσαντες του ολοκαυτώματος. Ενώ η Akerman δεν αναφέρεται στο ολοκαύτωμα, ή στις εθνικές ιδιαιτερότητες, η γενοκτονία είναι το κεντρικό τραυματικό γεγονός των έργων της. Ο καλλιτεχνικός της τρόπος, τυπικά γαλλικός, γίνεται παγκόσμια κατανοητός. Υπονοεί το πρόβλημα της εβραϊκής ταυτότητας στην Ευρώπη, στις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, κάτω από γενικές προβληματικές της μεταμοντέρνας κρίσης ταυτότητας. Η επαφή και το μπόλιασμα της γαλλο-εβραϊκής ταυτότητας είναι η βάση για την διαμόρφωση του “εγώ” στον μεταμοντερνισμό. Η ταυτότητα των Εβραίων αντιπροσωπεύει το λανθάνον περιεχόμενο που εμφανίζεται ανάμεσα στην αποκάλυψη και στην απόκρυψη. Μόνο βαθμιαία και με ένα ιδιαίτερο γαλλικό τρόπο, η Akerman αρθρώνει την ιδιαίτερη εβραϊκή διάσταση του μεταμοντερνισμού. Αναδεικνύει αυτό διαμέσου της ιδιαίτερης αξιοποίησης από τους Γάλλους της γλώσσας. Στις δουλειές της η ουσία ελαττώνεται συνειδητά και αποτελεσματικά σχεδόν στη σιωπή που παράγεται από το γλωσσολογικό χάσμα και το ανοίκειο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

*Ο Bernard Zelechow είναι καθηγητής ανθρωπιστικών σπουδών στο Πανεπιστήμιο York, στο Τορόντο, Καναδάς. Αυτό το άρθρο πρωτοδημοσιεύθηκε στο περιοδικό "Applied Semiotics", N° 8, Δεκέμβρης 1999.

1. Οι Γάλλοι διανοούμενοι και καλλιτέχνες έχουν γνώση αυτού που κάνουν. Οι Roland Barthes, Lévi-Strauss και Lacan συμφωνούν να χωρίσουν το εγώ στη νέα κοινωνική θεωρία. Προτείνω συγχρόνως καταπίεση και εξαφάνιση επειδή το παρελθόν είναι αναπόφευκτο και αναγκαίο για τη μνήμη και την διατήρηση της ανάμνησης. Πρακτικά η διαφορά είναι δύσκολο να διακριθεί. Το πρόβλημα παρουσιάζει μια ερμηνευτική αντίληψη. Για μια εκτεταμένη μελέτη κάθε άποψης του γαλλικού στρουκτουραλισμού βλέπε Francois Fosse, "History of French Structuralism", δύο τόμοι, μτφρ. D. Glassman, Μινεάπολις 1997, και Louis-Jean Clavet, "Roland Barthes: A Biography", Μπλούμινγκτον 1994.
2. Ο Alain Robbe-Grillet (Brest, 1922) είναι ένας από τους κυριότερους εκπρόσωπους του νέου μυθιστορήματος που θέλει να μολιάσει στην λογοτεχνία τον ανθρωπομορφισμό και την παραδοσιακή ψυχολογία. Το πρώτο του μυθιστόρημα ("Les gommages", 1953) ακολούθησαν άλλα τέσσερα όπως και τα σενάρια για τις ταινίες "L'Année Dernière à Marienbad", 1961, του Alain Resnais, όπως και για τις ταινίες "L'Immortelle", 1962, "L'Homme qui Ment", 1967, "L'Eden et Après", 1969, και "Glissements Progressifs du Plaisir", 1973(σ.τ.μ.).
3. Bernard Zelechow, "Aesthetic Formalism: Repression and Post Holocaust Writing: A Moment in French Culture", Jewish Studies, 1998, και Bernard Zelechow, "Michel Tournier: Falling for the Fall", ISSEL, Cd-Rom (προς έκδοση).
4. Bernard Zelechow, "Georges Perec: The Sign of the Void", ISSEI Utrecht Cd-Rom, 1977, και Bernard Zelechow, "Is There a New Derrida?", European Legacy, ειδική έκδοση, τ. 2#1, 1997.
5. Σκηνοθέτης, σεναριογράφος και ηθοποιός, η Chantal Akerman γεννήθηκε το 1950 στις Βρυξέλες. Σπούδασε θέατρο στο Παρίσι. Ανεξάρτητη κινηματογραφίστρια εμπνεύστηκε από τον Γκοντάρ ("Pierrot le Fou"). Χρηματοδότησε η ίδια την πρώτη της ταινία, "Saute Ma Ville", 1968, ασπρόμαυρη ταινία που τράβηξε την προσοχή του κοινού στο Φεστιβάλ του Ομπερχάουζεν, το 1971. Το 1972 πήγε στη Νέα Υόρκη, δούλεψε σαν ταμίας σε κινηματογράφους πορνό ταινιών και συνδέθηκε με τους πειραματικούς κινηματογραφιστές. Περιοδικά επιστρέφει στις ΗΠΑ, αλλά περισσότερο δούλεψε στην Ευρώπη. Στις ταινίες της περιγράφεται το ανθρώπινο αίσθημα και ο χαρακτήρας με κινηματογραφικά ανορθόδοξο τρόπο. Η κριτική την δέχθηκε με ευνοϊκό τρόπο, όπως επίσης και το κοινό.

Φιλμογραφία: "Saute Ma Ville", μικρού μήκους, 1968, "L'Enfant Aimé", μ.μ., 1971, "Le 15/18", μ.μ. 1973 (συνσκηνοθεσία), "Hanging Out in Yorkers", 1973, "Je, Tu, Il, Elles", 1974, "Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles", 1975, "News From Home", 1976, "Les Rendez-vous d'Anna", 1978, "Dis-moi", μ.μ., 1980, "Toute une Nuit", 1982, "Les Années 80", 1983, "L'Homme à la Valise", μ.μ., 1984, "J'ai Faim, J'ai Froid", μ.μ., 1984, "Golden Eighties", 1986, "Seven Women Seven Sins", συμπ. Γερμανίας, Γαλλίας, ΗΠΑ, Αυστρίας, Βελγίου, 1988, "Histoires d'Amérique", 1988, "Les Ministères d'Art", 1988, "Un Jour Pina m'a demandé", 1988, "D'Est", 1993 (σ.τ.μ.).

Η AGNES VARDA

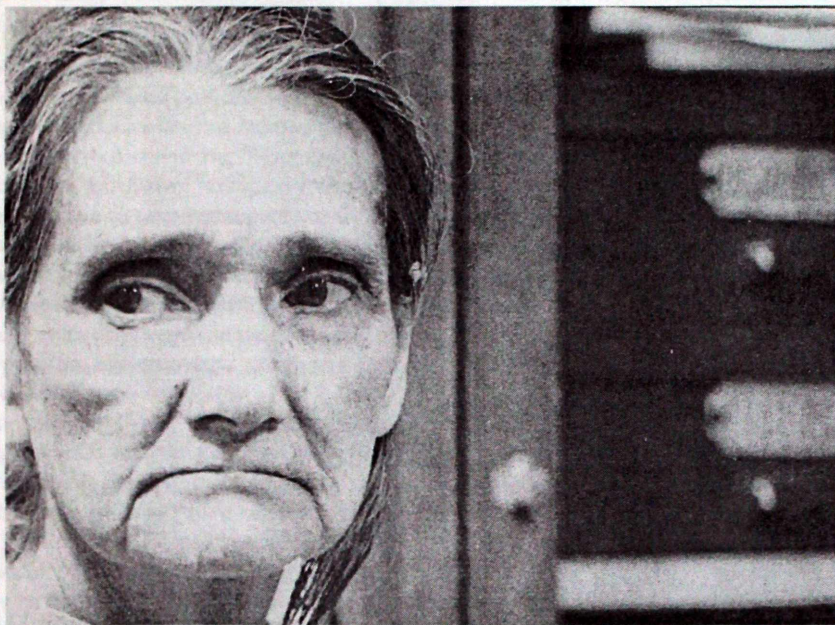
και η αναθεώρηση του ντοκιμαντέρ

του
Ανδρέα Παγουλάτου

Μεγάλη είναι η συμβολή -της ελληνικής καταγωγής- κινηματογραφίστριας Agnes Varda στην ανανέωση και στην εξέλιξη του ντοκιμαντέρ, από τα χρόνια, ήδη, του '50 ως και στην πιο πρόσφατη περίοδο (χρονιά του '90). Με τις ταινίες της συντελεί, πράγματι, όσο λίγοι άλλοι κινηματογραφιστές, στο μετασχηματισμό της κινηματογραφικής γλώσσας και σύνταξης και στην μετατροπή των αφηγηματικών της κωδίκων. Ξεπερνά επίσης, με την αισθητική της, τις καθιερωμένες εύκολες οριοθετήσεις και ταξινομήσεις σε σχέση με τα είδη του κινηματογράφου: ταινία με μύθο (υπόθεση) και ντοκιμαντέρ, γυρίζοντας ορισμένες ταινίες, που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν *μικτές* και που τείνουν να αποκτήσουν την αυτονομία τους σαν καινούργιο κινηματογραφικό είδος. Κι όλα αυτά σχεδόν παράλληλα με τον Jean Rouch και την προδρομική ταινία του "Εγώ, ένας Μαύρος" ("Moi un Noir"), 1958, από τη μια μεριά κι από την άλλη, λίγο αργότερα από τις σημαντικές γλωσσικές και συντακτικές αλλαγές που σημαδεύουν τα ντοκιμαντέρ του Alain Resnais και του Chris Marker. Σε μεγαλύτερο βαθμό, πάντως, απ'ότι αυτοί, η Agnès Varda -όπως και ο ολλανδός Johan van der Keuken, ή η ουγγαρέζα σκηνοθέτρια Judith Elek, ή αργότερα ο αμερικανός Robert Kramer -ενσωματώνει, με λειτουργικό τρόπο, στα ντοκιμαντέρ που γυρίζει, πολλά ή λίγα, ανάλογα με την περίπτωση, στοιχεία μυθοπλασίας.

ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΨΗ

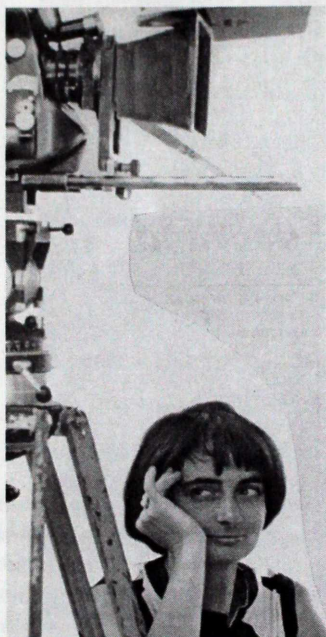
Η Agnès Varda γεννήθηκε το 1928 στις Βρυξέλλες (Βέλγιο), όπου πέρασε τα παιδικά της χρόνια, ενώ τα εφηβικά της, τα έζησε στη Sète κι έπειτα στο Παρίσι. Μετά το απολυτήριο του λυκείου, εφοίτησε στη "Σχολή του Λούβρου" και παρακολούθησε μαθήματα στη "Σχολή της Vaugirard" και λίγο στο πανεπιστήμιο (Φιλολογία). Εργάστηκε, για δέκα περίπου χρόνια, σαν επίσημη φωτογράφος στο "Εθνικό Λαϊκό Θέατρο" (T.N.P.), που είχε διευθυντή τον σκηνοθέτη Jean Vilar. Πραγματοποίησε μεγάλα φωτογραφικά ρεπορτάζ στην Ισπανία, στην Κίνα, στην Κούβα και αλλού. Το 1954, έκανε μια ατομική φωτογραφική έκθεση και δημιούργησε την Εταιρεία Ciné-Tamaris, για την παραγωγή της πρώτης της ταινίας, με



συνεργατικό τρόπο. Από την εποχή εκείνη, η Agnès Varda, με αφετηρία αυτήν την πρώτη της ταινία “La Pointe Courte”, έργο έντονα προσωπικό κι από αφηγηματική και μορφική άποψη ριζοσπαστικό και καινούργιο, γύρισε και πολλές ανανεωτικές ντοκιμαντερίστικές ταινίες μικρού, αλλά και μεγάλου μήκους και παραμένει ενεργή ντοκιμαντερίστρια ως και σήμερα.

Σε όλες τις περιόδους της κινηματογραφικής της δημιουργίας, οι ταινίες με μύθο (υπόθεση) και οι ταινίες ντοκιμαντέρ εναλλάσσονται, ανάλογα, κάθε φορά, με τους “σχεδιασμούς” της κινηματογραφίστριας, αλλά και με τις διάφορες “παραγγελίες” που την ενδιαφέρουν και δέχεται να τις υλοποιήσει. Είτε στη μια κατηγορία ανήκουν, άλλωστε, οι ταινίες αυτές, είτε στην άλλη, μπορούμε να διαπιστώσουμε, ότι, όλο και περισσότερο, στο πέρασμα του χρόνου, τείνουν να “θεσπίσουν” ένα καινούργιο, όπως είπαμε, **μικτό είδος κινηματογράφου**. Το είδος αυτό διαθέτει την απαιτούμενη **συνοχή, καθαρότητα και πληρότητα** και γι’ αυτό το λόγο -όπως επιβεβαιώνεται από πάρα πολλά σύγχρονα ντοκιμαντέρ- απέκτησε ήδη την **αυτονομία του**.

Σημειώνουμε ακόμη, εδώ, τις τόσο σημαίνουσες για **το ιδιαίτερο κινηματογραφικό του ύφος** περιπτώσεις, όπου ντοκιμαντερίστικα στοιχεία εμπλουτίζουν σταθερά και φυσικά τις ταινίες της με μύθο [“Κλειώ από τις 5 στις 7” (“Clé de 5 à 7”), 1961, “Η Ευτυχία” (“Le Bonheur”), 1964, “Δίχως Νόμο, Δίχως Στέγη” (“Sans Toit ni Loi”), 1985]. Και αντίστροφα, την απομάκρυνση ή καλύτερα **τη βαθμιαία μετατόπιση των ντοκιμαντέρ της**, όπως είπαμε και προηγουμένως, από το “περιχαρακωμένο”, ρητά κωδικοποιημένο και καταστρωμένο “τυπικό” της καταγραφής (απλής ή σύνθετης) μιας καθημερινής, τετριμμένης πραγματικότητας προς μιαν κατεύθυνση κι έναν ορίζοντα πιο “**ανοιχτό**”, προς περισσότερη ελευθερία στη δόμηση και στην κατασκευή τους. Κι αυτό πραγματοποιείται χάρη σε μια σειρά από



*Η Ανιές Βαρντά δίπλα στην
κινηματογραφική της μηχανή*

διαδικασίες ποιητικής αφαίρεσης και συμπύκνωσης που υποκινά η σκηνοθετρία, με τον καλά σχεδιασμένο “εμπλουτισμό”, που πετυχαίνει του καθημερινού σύμπαντος, από *μια σχεδόν χαμένη και ξανακερδισμένη μυθική, φαντασιακή ή υπερρεαλιστική διάσταση*: “Νταγκεροτυπίες” (“Dagueptotypes”), 1974-1975, “Οδυσσέας” (“Ulysse”), 1982. Σ’ορισμένα άλλα ντοκιμαντέρ της, *η ματιά της*, που φέρνει, ήδη, μέσα της, στοιχεία σκηνοθεσίας, φιλτράρει και “σκηνοθετεί”, σε τελευταία ανάλυση, μια χαώδη και φαινομενικά, τουλάχιστον, “χωρίς μεγάλη σημασία”, αγοραία, περιρρέουσα ατμόσφαιρα: Η «Όπερα “Μούφε”» (“L’Opéra-Mouffe”), 1958, ή σε άλλες περιπτώσεις καταγράφει με κριτικό τρόπο την όποια καλλιτεχνική “διάθεση” ή και διάφορες μορφές σύγχρονης ή παλιότερης δημιουργίας: “Ω Εποχές, ω Πύργοι” (“Ô Saisons, ô Châteaux”), 1957, “Τοίχος Τοίχοι” (“Mur Murs”), 1980, “Οι Λεγόμενες Καρυάτιδες” (“Les Dites Cariatides”), 1984.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΔΕΙΝΟΤΗΤΑ

Το ιδιότυπο μικρού μήκους ντοκιμαντέρ “Ω Εποχές, ω Πύργοι” (“Ô Saisons, ô Châteaux”), 1957, αποτελεί ένα “στοχαστικό” αφιέρωμα στην εξέλιξη της αρχιτεκτονικής και του γενικότερου πολιτισμικού κλίματος, που σημαδεύουν τους πύργους της περιοχής του Λίγηρα ποταμού, και καταγράφονται, με ιστορική ακρίβεια και κατά χρονολογική σειρά, οι ιδιομορφίες τους. Παράλληλα, ακούμε σύγχρονά τους ποιήματα -του 16^{ου} αιώνα- του Pierre de Ronsard, του Charles d’Orléans, του François Villon και του Clément Marot, που διαβάζει ο Antoine Bourseiller, καθώς και τα λόγια μερικών από τους κηπουρούς τους, που μας φέρνουν στη σύγχρονη εποχή. Ο François Truffaut, κριτικός, εκείνη την εποχή στα Cahiers

du Cinéma (Ιούνιος 1958), έγραψε: “Όσο περισσότερο βλέπω αυτή την ταινία τόσο περισσότερο μ’αρέσει. Στις Κάνες επευφημήθηκε από το κοινό κι αυτό αποτελεί δικαιοσύνη. Βρίσκουμε σ’αυτή την ταινία φαντασία, καλαισθησία, ευφυΐα, διαίσθηση και ευαισθησία, πέντε αρετές που δεν θα έπρεπε ποτέ να λείπουν από τις ταινίες...”.

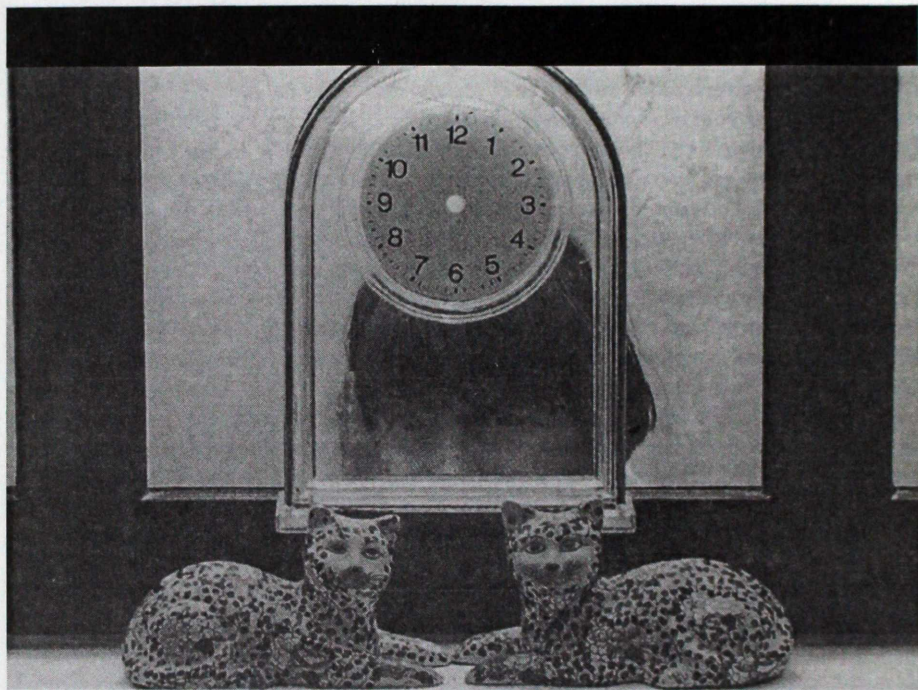
Στη σημαντική ταινία της “Νταγκεροτυπίες” (“Daguerréotypes”), 1974-1975, η ντοκιμαντερίστρια πετυχαίνει, κινηματογραφίζοντας ένα κομμάτι της οδού Νταγκέρ, όπου μένει και η ίδια, με τα μικρά εμπορικά και τους καταστηματάρχες τους, να καταγράψει, **με ταπεινοσύνη, αλλά και “σκηνοθετική” δεινότητα**, τις πιο αδιόρατες και ανεπαίσθητες κινήσεις και χειρονομίες τους, τα βλέμματα, τα νεύματα και τις εκφράσεις τους που σημαίνουν πολλά. Καταφέρνει έτσι και βγάζει, σαν τον ταχυδακτυλουργό -σύγχρονο θαυματουργό ή μάγο- που δείχνει στην αρχή και σε πολλά άλλα μέρη της ταινίας της, από το καθημερινό και το τετριμμένο, από τα όνειρά τους ή την απουσία ονείρων, το θαυμαστό και μοναδικό αυτών των ανθρώπινων υπάρξεων.

Στο ντοκιμαντέρ της “Τοίχος Τοίχοι” (“Mur Murs”), 1980, **αντιπαράβάλλει** τις δεκάδες από τοιχογραφίες, που την ιδιαίτερη, κάθε φορά, τέχνη τους, ανιχνεύει με προσοχή η κινηματογραφική της μηχανή, στην αδιάκοπη κίνηση των ανθρώπων, που περνούν μπροστά τους, σταματούν για λίγο για να τις περιεργαστούν και συνεχίζουν τον δρόμο τους. Μερικές φορές, παίζει με τη **“διπλή” ψευδαίσθηση** που προσφέρουν οι σκηνές των δρόμων που μοιάζουν ακινητοποιημένες σαν ζωγραφισμένες και οι ζωγραφικές των τοίχων που μοιάζουν σαν να συμβαίνουν στην πραγματικότητα. Κινηματογραφίζει, επίσης, με συμπάθεια, αρκετούς από τους ζωγράφους και τους χρηματοδότες τους κι επιμένει κυρίως στις στενές σχέσεις, που αποκαταστάθηκαν ανάμεσα σ’αυτή τη σύγχρονη μορφή ζωγραφικής και την ίδια την καθημερινή ζωή.

Μερικά άλλα ντοκιμαντέρ της Agnès Varda, που φαίνονται να είναι, εξαιτίας του θέματός τους ή ενός αρχικού “σχεδιασμού” τους, πιο ευθυγραμμισμένα με την παραδοσιακή ντοκιμαντερίστικη κατεύθυνση της εποχής τους, αν τα αναλύσουμε προσεχτικά και εντοπίσουμε τα δομικά και τα μορφικά χαρακτηριστικά τους, θα διακρίνουμε πολλές **κατασκευαστικές ιδιομορφίες και ιδιαιτερότητες**, καθώς κι έναν ολότελα **προσωπικό τόνο**, που τα κάνουν και ξεχωρίζουν. Κι αυτό, είτε πρόκειται για το ντοκιμαντέρ μικρού μήκους “Γεια σας Κουβανέζοι” (“Salut les Cubains”), 1963, που πραγματοποίησε στη Κούβα, μετά από πρόσκληση του Ινστιτούτου του Κουβανέζικου Κινηματογράφου (ICAIC), και παραμένει και σήμερα μια ξεχωριστή -μέσα στον καλλιτεχνικό της πλούτο- μαρτυρία για τις ελπίδες που γέννησε η κουβανέζικη επανάσταση, πριν ο καστρισμός μετατραπεί σε “αυστηρό” δόγμα, είτε για την πιο πρόσφατη μεγάλου μήκους ταινίας της “Οι Δεσποινίδες Έγιναν 25 Χρόνων” (“Les Demoiselles ont eu 25 Ans”), 1992, που αφιέρωσε στα 25 χρόνια της γνωστής ταινίας “Οι Δεσποινίδες του Ροσφόρ” (“Les Demoiselles de Rochefort”), 1966, του συντρόφου και συζύγου της Jacques Demy, που πέθανε τον Οχτώβριο του 1990.

ΕΛΚΥΣΤΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΟΙΗΤΙΚΗ

Στην περίπτωση του ντοκιμαντέρ για την Κούβα, που δομείται από το πλούσιο φωτογραφικό υλικό της (πάνω από 1500 φωτογραφίες), και με τη βοήθεια του μοντάζ “ζωντανεύει” ξανά τους γεμάτους αισθαντικότητα και αμεσότητα άντρες και γυναίκες της μετεπαναστατικής Αβάνας, σε στιγμές χορού και μουσικής, μέσα στους δρόμους, γίνεται φανερό η σπου-



Πολί και Γάτες στην "Les Glaneurs et la Glaneuse"

δαιότητα μιας φωτογραφικού χαρακτήρα αισθητικής, που έχει ήδη μετατραπεί, με φυσικό και ουσιαστικό τρόπο, σε **μια επινοητική κι ευλύγιστη κινηματογραφική "ποιητική"**. Στο ντοκιμαντέρ-αφιέρωμα της στις "Δεσποινίδες", η Agnès Varda, περιγράφει με ξεχωριστή ευαισθησία και διαύγεια, τη σημερινή πόλη και τους κατοίκους της, στη σχέση τους με το "τότε" της ταινίας, **το ντοκιμαντέρ, δηλαδή, συνδέεται, έτσι, λειτουργικά με τη μυθοπλασία** και η νοσταλγία για το χαμένο χτες ή η μελαγχολία των αναμνήσεων με λίγη από τη χαρά της ζωής.

Ακόμη και σ' ένα πιο απλό ντοκιμαντέρ της μικρού μήκους, όπως "Ο Θεός Γιάγκος" ("Oncle Yanco"), 1967, μικρό χρονικό της συνάντησης και γνωριμίας της με τον έλληνα θείο της ζωγράφου, φίλο των χίπηδων, Γιάννη Βάρδα, κάθε άλλο παρά λείπουν **οι κατασκευαστικές και δομικές επινοήσεις και οι στιλιστικές ιδιοτυπίες**. Αντίθετα είναι αυτές που δίνουν στην ταινία τον ξεχωριστό, ποιητικό και τρυφερό της τόνο. Θα μπορούσαμε, να πούμε ότι, γενικότερα, είναι ο ποιητικός και έμμεσα "μεταφυσικός" αυτός τόνος, που κάνει πιο ανάγλυφη και απτή την αφηγηματική δύναμη των ταινιών της και **"οξύνει"** ακόμη περισσότερο **έναν ενεργό, δραστικό και διεισδυτικό στοχασμό** πάνω στα ατομικά και ταυτόχρονα τα συλλογικά και κοινωνικά σύγχρονα προβλήματα. ▲

ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΠΡΟΒΛΗΘΗΚΑΝ ΤΟ ΤΡΙΜΗΝΟ ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 2000-ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2001

Δημοσιεύουμε τον κατάλογο των ταινιών που προβλήθηκαν στις αίθουσες το τρίμηνο Νοέμβριος 2000-Ιανουάριος 2001, τον τίτλο, τους συντελεστές και, περιληπτικά, την υπόθεσή τους. Πιστεύουμε ότι αυτός ο κατάλογος είναι χρήσιμος στους αναγνώστες επειδή κάποιες από αυτές κυκλοφορούν σε βίντεο ή άλλες προβάλλονται σε κάποιες αίθουσες της Αθήνας ή στην επαρχία, μετά από κάποιο χρονικό διάστημα. Ακόμα κάποιος μπορεί να θέλει να κρατήσει αρχείο αυτών των ταινιών ή να ενθυμηθεί, ανατρέχοντας στο περιοδικό, την υπόθεση ή τους συντελεστές κάποιων ταινιών, όταν πρόκειται να τις ξαναδεί στη τηλεόραση ή αλλού. Η αναφορά είναι με αλφαβητική σειρά, πρώτα οι ελληνικοί τίτλοι και κατόπιν οι ξενόγλωσσοι.

Συντομογραφίες: Σκ.: Σκηνοθεσία, Ηθ.: Ηθοποιοί, Διαρ.: Διάρκεια, Διαν.: Διανομή, Ημ. Εξ.: Ημερομηνία εξόδου στις αίθουσες.

ΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ ΤΟΥ ΤΣΑΡΑΙ (CHARLIE'S ANGELS), Σκ.: McG, Ηθ.: Κάμερον Ντίαζ, Ντρίου Μπάρμιρ, Λούσι Λιού, Μπλ Μάρεϊ, Τιμ Κάρι, Διαρ.: 100', Διαν: Προοπτική, Ημ. Εξ.: 8/12/2000.

Κάτι σαν συνέχεια της γνωστής παλιάς τηλεοπτικής σειράς. Με άλλους ηθοποιούς, είκοσι χρόνια αργότερα, επιχειρείται η αναβίωση του θηλυκού τριό.

Ω ΑΔΕΛΦΕ, ΠΟΥ ΕΙΣΑΙ; (OH BROTHER, WHERE ART THOU), Σκ.: Τζόελ Κοέν, Ηθ.: Τζορτζ Κλούνεϊ, Τζον Τορτούρο, Τιμ Μπλέικ Νέλσον, Διαρ.: 106', Διαν: Προοπτική, Ημ. Εξ.: 19/1/2001.

Τρεις συγκρατούμενοι αποδρούν από τις φυλακές. Πηγαίνοντας στον αμερικάνικο Νότο θα συναντήσουν έναν κακοποιό, τρεις νυμφοναείς, μια παλιά γνωστή του ενός από αυτούς, ενώ οι αρχές τους καταδιώκουν. Σύγχρονη Οδύσσεια στον αμερικάνικο Νότο με την κάντρι μουσική για μουσικό μπακράουντ.

ΑΠΙΣΤΙΑ (TROLOSA), Σκ.: Λιβ Ούλαν, Ηθ.: Λένα Έντρε, Έρλαντ Γιόζεφσον, Κρίστερ Χένρικσον, Διαρ.: 155', Διαν: Rosebud, Ημ. Εξ.: 15/12/2000.

Η βιογραφία του Μπέργκμαν σκηνοθετημένη από την αγαπημένη ηθοποιό του, σε σενάριο δικό του. Μια απιστία που αποδογυρίζει τη ζωή ενός ζευγαριού και δημιουργεί προβλήματα στις σχέσεις δύο ανθρώπων, αλλά και στην φιλική σχέση δύο ανθρώπων του θεάτρου.

Η ΑΡΠΑΧΤΗ (SNATCH), Σκ.: Γκάι Ρίτσι, Ηθ.: Μπραντ Πιτ, Μπέντισιο Ντελ Τόρο, Ντένις Φαρίνα, Βίνι Τζόουνς, Τζέισον Στάθμ, Διαρ.: 104', Διαν: Προοπτική, Ημ. Εξ.: 17/11/2000. Ένας αμερικάνος γκάνγκστερ κάνει μια ληστεία διαμαντιών, αλλά στην Αγγλία, πλέον, τον ληστεύουν ένας τοπικός γκάνγκστερ, τρεις μικρολωποδύτες, ένας αδισταχτος γκάνγκστερ και ένας ιρλανδός-τοιγάνος, μπλέκονται επίσης στην υπόθεση.

ΑΥΘΑΡΤΟΣ (UNBREAKABLE), Σκ.: Μ. Νάιτ Σιάμαλν, Ηθ.: Μπρους Γουίλνις, Σάμιουελ Τζάκσον, Ρόμιν Ράιτ Πεν, Σπένσερ Τριτ Κλαρκ, Διαρ.: 107', Διαν: Προοπτική, Ημ. Εξ.: 26/1/2001.

Ένας Αμερικάνος βγαίνει άθαρτος από ένα τρομερό δυστύχημα με το τρένο. Πιθανότατα μυστηριώδεις δυνάμεις τον έχουν κυριεύσει και του ορίζουν τη ζωή.

ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΘΕΛΟΥΝ ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ (WHAT WOMEN

WANT), Σκ.: Νάνσι Μάγιερς, Ηθ.: Μελ Γκίμπσον, Έλεν Χαντ, Μαρίζα Τομέι, Διαρ.: 127', Διαν: Warner Roadshow, Ημ. Εξ.: 1/1/2001.

Ένας εργένης είναι στέλεχος μιας επιχείρησης, πολεμάει μια συνάδελφο του η οποία του κλέβει, κατά την άποψή του, την θέση στην επιχείρηση στην οποία δουλεύει. Αμερικάνικη κωμωδία με τον Μελ Γκίμπσον σε πρωταγωνιστικό ρόλο.

Ο ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑΣ ΚΑΙ Ο ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ (JING KE CI QIN WANG), Σκ.: Τσέν Κάιγκε, Ηθ.: Γκονγκ Λι, Λι Σουτζιάν, Ζανγκ Φενγκί, Τσεν Κάιγκε, Διαρ.: 160', Διαν: Rosebud, Ημ. Εξ.: 19/1/2001.

Στην Κίνα, τον 3^ο αιώνα π.Χ., ένας βασιλιάς θέλει να γίνει ο πρώτος αυτοκράτορας. Ίντριγκες, αιματοχυσίες είναι οι μέθοδοι του. Όμως θα πέσει θύμα του παρελθόντος του και της πιστής του παλλακίδας, την οποία πρέπει να σκοτώσει για να μην μαθευτεί το μυστικό του.

ΑΥΤΟΧΕΙΡΕΣ ΠΑΡΘΕΝΟΙ (THE VIRGIN SUICIDES), Σκ.: Σοφία Κόπολα, Ηθ.: Κίρστεν Ντάντσν, Κάθλιν Τέρνερ, Τζέιμς Γουντς, Διαρ.: 96', Διαν: Προοπτική, Ημ. Εξ.: 15/12/2000. Η αυτοκτονία μιας 13χρονης, σε ένα θρησκόληπτο αμερικάνικο προάστιο, στη δεκαετία του '70, είναι η αιτία για τον περιορισμό των αδελφών της, κάτι που μεγαλώνει τις ερωτικές φαντασιώσεις τους. Ένα οργιαστικό πάρτι και όλα θα αλλάξουν. **ΓΑΜΠΡΟΣ ΤΗΣ ΣΥΜΦΟΡΑΣ (MEET THE PARENTS),** Σκ.: Τζέι Ρόουτς, Ηθ.: Ρόμπερτ Ντε Νίρο, Μπεν Στίλερ, Τέρι Πόλο, Μπλάιθ Ντάνερ, Διαρ.: 108', Διαν: UIP, Ημ. Εξ.: 12/1/2001.

Ο γαμπρός χάνει τη βαλίτσα του όταν πηγαίνει να δει τους γονείς της γυναίκας του. Το περιεχόμενο της βαλίτσας μας δείχνει ένα ανάμυλο άτομο, είκόνα που δεν ανταποκρίνεται σε αυτόν. Με την βοήθεια του πεθερού του, πρώην πράκτορα της CIA, θα διευθετήσει το θέμα.

ΤΟ ΓΛΥΚΟ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΩΝ (LA BUCHE), Σκ.: Ντανιέλ Τόμσον, Ηθ.: Εμανουέλ Μπέαρ, Σαρλότ Γένεσμπουργκ, Σαμπίν Αζεμά, Διαρ.: 106', Διαν: Προοπτική, Ημ. Εξ.: 22/12/2000.

Τρεις αδελφές προετοιμάζονται για το χριστουγεννιάτικο γεύμα. Η κάθε μία έχει την προσωπικότητά της και αναλαμβάνει να κάνει κάτι. Όμως αυτό το γεύμα δεν είναι πάντα και το πιο εντυχιμένο.

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΟΥ... KOMMATIA NA GINEI (PICKING

UP THE PIECES), Σκ.: Αλφόνσο Αράου, *Ηθ.*: Γούντι Άλεν, *Μαρία Γκράτια Κουταίντο, Ντέιβιντ Σουίμερ, Διαρ.*: 136', *Διαν.*: Σπέντζος Φιλμ, *Ημ. Εξ.*: 1/12/2000.

Ένας χασάπης εταμίζει την άπιστη γυναίκα του, όμως το χέρι της μπορεί να τον προδώσει. Το χέρι πιστεύεται ότι είναι θαυματουργό, αλλά πρέπει να κλαπεί όσο το δυνατό πιο γρήγορα. **ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΓΙΑ ΓΕΛΙΑ ΚΑΙ ΓΙΑ ΚΛΑΜΑΤΑ (NUTTY PROFESSOR II: THE KLUMPS)**, Σκ.: Πίτερ Σίγκαλ, *Ηθ.*: Έντι Μέρφι, Τζάναε Τζάκσον, *Διαρ.*: 106', *Διαν.*: UIP, *Ημ. Εξ.*: 22/12/2000.

Ένας υπέρβαρος καθηγητής απομονώνεται από τον άλλο εαυτό του, έτσι όμως αυτός είναι αυτόνομος και έτσι μπορεί να καταστρέψει την δική του ζωή.

ΔΕΙΝΟΣΑΥΡΟΙ (DINOSAUR), Σκ.: Ραλφ Ζόνταγκ, Έρικ Λάιτον, κινούμενα σχέδια, *Διαρ.*: 83', *Διαν.*: Προοπτική, *Ημ. Εξ.*: 24/11/2000.

Μια βροχή από μετεωρίτες καταστρέφει το νησί όπου ζει ένας δεινόσαυρος. Τότε εκείνος αναγκάζεται να ακολουθήσει ένα κοπάδι δεινοσαύρων για να βρουν ένα ασφαλές καταφύγιο.

Ο ΔΗΜΙΟΣ ΤΟΥ ΣΕΝ ΠΙΕΡ (LA VEUVE DE SAINT-PIERRE), Σκ.: Πατρίς Λεκόντ, *Ηθ.*: Ντανιέλ Οτέιγ, Ζυλιέτ Μπινό, Εμίρ Κουστουρίτσα, *Διαρ.*: 112', *Διαν.*: Προοπτική, *Ημ. Εξ.*: 5/1/2001.

Δράμα εποχής, με την σύζυγο ενός Γάλλου λοχαγού να βρίσκεται ανάμεσα στον αγαπημένο άντρα της και τον προστατευόμενο κρατούμενό τους. Το φιλελεύθερο πνεύμα της θα έχει ως αποτέλεσμα αφενός μεν την θανάτωση του κρατούμενου, αλλά και την δυσμένεια του άντρα της ο οποίος εκτελείται στην Γαλλία του 19^{ου} αιώνα. Η 17^η ταινία του Λεκόντ είναι μια επική ιστορία.

Η 6^η ΜΕΡΑ (THE 6TH DAY), Σκ.: Ρότζερ Σπότιςγουντ, *Ηθ.*: Άρνολντ Σβαρτςενγκερ, Τομ Γκόλντουντ, Ρόμπερτ Ντιβάλ, Μάικλ Ρούκερ, *Διαρ.*: 125', *Διαν.*: Προοπτική, *Ημ. Εξ.*: 29/12/2000.

Ένας οικογενειάρχης όταν γυρνά στο σπίτι του πέφτει πάνω στο κλάνο του. Όμως έχουν κλωνοποιηθεί λάθος άνθρωπο, άρα αυτός ο κλώνος πρέπει να εξοντωθεί.

Ο ΕΛΛΗΝΑΡΑΣ (THE WOG BOY), Σκ.: Αλέξης Βελής, *Ηθ.*: Νικ Γιαννόπουλος, Λούσι Μπελ, Βινς Κολόσιμο, Τόνι Νικολάκοπουλος, *Διαρ.*: 90', *Διαν.*: Odeon, *Ημ. Εξ.*: 10/11/2000.

Ο Στιβ, άνεργος ελληνικής καταγωγής από την Αυστραλία, ανακηρύσσεται Μίστερ Τεμπλεχανάς στη χώρα του. Γίνεται διάσημος και τα βάζει με την υπουργό Εργασίας, μια φιλόδοξη πολιτικό που θέλει να αναρριχηθεί στην πρωθυπουργία.

ΕΝΑΣ ΚΙ ΕΝΑΣ, Σκ.: Νίκος Ζαπατίνας, *Ηθ.*: Νίκος Κολαγόροπουλος, Γιώργος Κιμούλης, Εβελίνα Παπαύλια, Μίμης Χρυσομάλης, *Διαρ.*: 96', *Διαν.*: Odeon, *Ημ. Εξ.*: 1/12/2000.

Δύο άνθρωποι (ο ένας τρόφιμος των φυλακών και ο άλλος ενός ψυχιατρείου) θα συναντηθούν όταν τα αυτοκίνητά τους θα συγκρουστούν στη μέση του ποταμού. Θα γίνουν τελικά φίλοι, θα βρουν το χαμένο ποσό που ο πρώτος είχε κλέψει και θα το σκάσουν για την Αμερική.

ΕΝΟΧΟ ΜΥΣΤΙΚΟ (WHAT LIES BENEATH), Σκ.: Ρόμπερτ Ζεμέκς, *Ηθ.*: Μισέλ Φάιφερ, Χάρισον Φορντ, Νταϊάνα Σκάρντοντ, Τζέιμς Ρεμάρ, *Διαρ.*: 129', *Διαν.*: Odeon, *Ημ. Εξ.*: 3/11/2000.

Η ζωή της συζύγου ενός καθηγητή αναστατώνεται όταν βλέπει οράματα, μια γυναίκα της οποίας αγνοεί την ταυτότητα. Φαντάσματα ή παραισθήσεις, μάλλον όλα αυτά έχουν σχέση με το παρελθόν του ζευγαριού.

ΕΡΩΤΙΚΗ ΕΠΙΘΥΜΙΑ (IN THE MOOD FOR LOVE), Σκ.: Γουόνγκ Καρ-Γουάι, *Ηθ.*: Τόνι Λεγκκ, Μάγκι Τσενγκ, *Διαρ.*: 98', *Διαν.*: Προοπτική, *Ημ. Εξ.*: 26/1/2001.

Δύο ζευγάρια στο Χονγκ Κονγκ θα ζήσουν ένα ερωτικό δράμα. Ο σύζυγος της γειτόνισσας του Τσάου λείπει συνέχεια για δουλειές. Τελικά θα ανακαλύψουν ότι η γυναίκα του πρώτου και ο σύζυγος της δεύτερης είναι εραστές. Η δεύτερη ταινία του Καρ-Γουάι αυτό το τρίμηνο και η τελευταία του.

ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΟΙ ΜΑΖΙ (HAPPY TOGETHER), Σκ.: Γουόνγκ Καρ-Βάι, *Ηθ.*: Λέσλι Τσενγκ, Τόνι Λεγκκ, Τσάναε Τσεν, *Διαρ.*: 96', *Διαν.*: Art House, *Ημ. Εξ.*: 19/1/2001.

Δύο ομοφυλόφιλοι εραστές από το Χονγκ Κονγκ ταξιδεύουν στην Αργεντινή. Εκεί ένας τρίτος ομοφυλόφιλος συμπατριώτης τους μπαίνει στη ζωή τους αλλάζοντας όλη τη ζωή των δύο φίλων. Ταινία θρών που αποκτά μια παγκοσμιοποίηση αφού δεν καθορίζεται το τοπίο της.

ΚΑΙ ΕΝΑ... ΚΑΙ, ΑΥΟ..., ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΟΙ ΡΥΘΜΟΙ (YI YI), Σκ.: Έντουαρντ Γιανγκ, *Ηθ.*: Γου Νιαντζέν, Κε Σου-γιούν, Ισέι Ογκάτα, Τζόνθαν Τσενγκ, *Διαρ.*: 173', *Διαν.*: Ama Films, *Ημ. Εξ.*: 12/1/2001.

Μια μεσοαστική οικογένεια στη Ταϊβάν είναι το κεντρικό θέμα αυτής της ταινίας. Ο σκηνοθέτης δείχνει με ανάγλυφο τρόπο την αλλοτρίωση του ανθρώπου στο αστικό περιβάλλον. Όλα όσα γίνονται έχουν παρατηρητή το μικρό παιδί αυτής της οικογένειας που φαίνεται ότι δεν καταλαβαίνει τίποτε.

Ο ΚΑΤΕΓΓΑΡΦΗΣ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΩΝ (THE GRINCH), Σκ.: Ρον Χάουαρντ, *Ηθ.*: Τζίμι Κάρει, Τζέφρι Τάμπور, Κριστίν Μπαράνσκι, *Διαρ.*: 105', *Διαν.*: UIP, *Ημ. Εξ.*: 1/12/2000.

Ο Γκρίντς είναι ένας μνησικάκος ερμής, με την μορφή καλικάβαρου, ενοχλείται από τις ξέφρενες γιορτές των κατοίκων της Χούβιλ και αποφασίζει να τους χαλάσει τη γιορτή.

ΤΟ ΚΕΛΙ (THE CELL), Σκ.: Τάρεμ Σινγκ, *Ηθ.*: Τζένιφερ Λόπεζ, Βινς Βον, Βίνσεντ Ντ'Ονοφρίο, Μαριάνα Ζαν-Μπατίστ, *Διαρ.*: 109', *Διαν.*: Warner Roadshow, *Ημ. Εξ.*: 10/11/2000.

Στο μυαλό ενός ψυχοπαθούς δολοφονών προσπαθεί να μπει μια ψυχολόγος που εφαρμόζει μια ριζοσπαστική θεραπεία. Προσπαθεί να ανακαλύψει που έχει κρύψει το τελευταίο εν ζωή θύμα του. Αυτός βρίσκεται σε κώμα, αυτή θα υποστεί τις συνέπειες. Θρήνερ με ψυχολογικές προεκτάσεις.

ΚΟΚΚΙΝΟΣ ΠΛΑΝΗΤΗΣ (RED PLANET), Σκ.: Άντονι Χόφμαν, *Ηθ.*: Βάλ Κίμπερ, Κάρι Αν-Μος, Τομ Σάιμς, *Διαρ.*: 107', *Διαν.*: Warner Roadshow, *Ημ. Εξ.*: 1/12/2000.

Μια αποστολή στον Άρη έχει στόχο της να ελέγξει αν αυτός ο πλανήτης μπορεί να κατοικήθει. Παγιδεύεται όμως σε αυτόν και προσπαθεί να βρει τρόπους επιβίωσης.

ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΤΩΝ ΟΝΕΙΡΩΝ ΣΟΥ (LA NINA DE TUS OJOS), Σκ.: Φερνάντο Τρουέμπας, *Ηθ.*: Πενελόπι Κρουζ, Σαντιάγο Σεγουάρα, Μαρία Μπαράνκο, *Διαρ.*: 126', *Διαν.*: New Star, *Ημ. Εξ.*: 3/11/2000.

Το 1938 στην Ισπανία μαίνεται ο εμφύλιος και ένα ισπανικό συνεργείο πάει στην Ισπανία για να γυρίσει ένα μισούγκι. Όμως ο Γκαίμπλες ερωτεύεται την πρωταγωνίστρια, ενώ ένα πρόβλημα προκύπτει με τους κομπάρσους που είναι κρατούμενοι από ένα στρατόπεδο συγκεντρώσεων.

ΟΙ ΚΟΤΕΣ ΤΟ ΣΚΑΣΑΝ (CHICKEN RUN), Σκ.: Νικ Παρκ, Πίτερ Λορντ, *Κινούμενο Σχέδιο: παραγωγή ΗΠΑ, Αγγλία, Διαρ.*: 85', *Διαν.*: UIP, *Ημ. Εξ.*: 26/1/2001.

Σε μια φάρμα οι κότες προσπαθούν να το σκάσουν. Καταλήγουν πάντα στο να γίνουν τροφή για τους ιδιοκτήτες της φάρμας. Όμως θα επιχειρήσουν την μεγάλη απόδραση όταν θα

μάθουν ότι η φάρμα θα κλείσει και όλες οι κότες θα γίνουν κοτόπουλα.

ΤΟ ΚΥΡΑΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ (A CLOCKWORK ORANGE), Σκ.: Στάνλεϊ Κιούμπρικ, Ηθ.: Μάικλ ΜακΝτάουελ, Πάτρικ Μάγκι, Στίβεν Μπέρκοφ, Διαρ.: 137', Διαν: Warner Roadshow, Ημ. Εξ.: 1/12/2000.

Βία χωρίς κανένα περιορισμό από μια συμμορία, όμως όταν ο αρχηγός της συλλαμβάνεται, τότε θα υποστεί μια ειδική θεραπεία για να νιώσει αποστερημένη στη βία. Όμως αυτό που θα νιώσει είναι η βία της εξουσίας.

Ο ΚΥΚΛΟΣ (DAY EREN), Σκ.: Τζαφάρ Παναχί, Ηθ.: Φερεστεκ Σαντρ Οραφάι Ναργκές Μαμζαντέκ Ραζιλγκί, Μάριαν Παρβιναλμάν, Διαρ.: 90', Διαν: Rosebud, Ημ. Εξ.: 29/12/2000. Τρεις νεαρές γυναίκες ζουν η καθημέρα τη δική τους ιστορία. Μέσα από αυτές φαίνεται η καταπίεση της γυναίκας στο σημερινό Ιράν. Μια φυλακισμένη, με άδεια, μια που θέλει να ταξιδέψει και δεν μπορεί, μια άλλη που έχει δραπετεύσει και θα θέλει να κάνει έκτρωση, αλλά δεν την βοηθά κανείς.

ΤΟ ΚΥΠΕΛΟ (THE CUP), Σκ.: Κιέντς Νόρμπου, Ηθ.: Οργκιέν Τομπγκιάν, Τζαμάνγκ Λόντρο, Νέτεν Τσόκλινγκ, Διαρ.: 93', Διαν: Odeon, Ημ. Εξ.: 19/1/2001.

Το 1998, κατά τη διάρκεια του Παγκοσμίου Κυπέλλου Ποδοσφαίρου, δύο θιβετιανοί μοναχοί το σκάνε από το μοναστήρι για να παρακολουθήσουν τον τελικό. Κάνουν όμως τόση φασαρία που τους διώχνουν από το κέντρο όπου έχουν πάει. Κάνουν τα αδύνατα για να μην το χάσουν.

ΜΕΘΥΣΜΕΝΑ ΛΟΓΑ (ZAMANI BARAYE MASTI ASBHA), Σκ.: Μπαχμάν Γκομπαντί, Ηθ.: Αγιούμπ Αχμαντί, Αμεν Εκτιάρ-Ντινί, Μαντί Εκτιάρ-Ντινί, Διαρ.: 77', Διαν: Rosebud, Ημ. Εξ.: 24/11/2000.

Τέσσερα ορφανά αδέρφια προσπαθούν να επιβιώσουν στα σύνορα Ιράκ και Ιράν. Παράλληλα προσπαθούν να βρουν λύση για να παρατείνουν τη ζωή τους αδελφών τους που πάσχει από ανίατη ασθένεια. Ο αδελφός είναι αγωγιάτης σε λαθρέμπορους, η αδελφή θα παντρευτεί, αλλά δεν καταφέρνουν τίποτε. Στο τέλος τα δύο αδέρφια θα τα καταφέρνουν να πάνε στο Ιράκ όπου η θεραπεία μπορεί να γίνει πιο εύκολα.

ΜΙΚΡΟΠΑΤΕΡΕΣ (SMALL TIME CROOKS), Σκ.: Γούντι Αλεν, Ηθ.: Γούντι Αλεν, Χιού Γκραντ, Τρέισι Ούλμαν, Έλεν Μέι, Μάικλ Ράπαπορτ, Διαρ.: 94', Διαν: Rosebud, Ημ. Εξ.: 5/1/2001.

Ένας μικροαπατεώνας σχεδιάζει να ληστέψει μια τράπεζα, ανοίγει δίπλα μια επιχείρηση η οποία πολύ καλά και έτσι η ληστεία αποφεύγεται. Ένας Γούντι Αλεν από τα παλιά, σαρκασμός, σουρεαλιστικό χιούμορ, έξυπνες ατάκες στη τελευταία κωμωδία του Αμερικανού σκηνοθέτη.

ΜΙΦΟΥΝΕ (MIFUNES SIDSTE SANG), Σκ.: Σόρεν Κραγκ Γιάκομπσεν, Ηθ.: Άντερς Μπέρτελσεν, Τριπν Χίλε, Τζέσεπερ Άσχολτ, Σόφι Γκράμπολ, Διαρ.: 88', Διαν: Art House, Ημ. Εξ.: 1/12/2000.

Ο Κρόστεν μόλις έχει παντρευτεί την κόρη του αφεντικού του. Πηγαίνει στο χωριό του για την κηδεία του πατέρα του. Το πρόβλημα του είναι ο καθυστερημένος αδελφός του για τον οποίο προσλαμβάνει μια οικιακή βοηθό, η οποία κρύβει το παρελθόν της, όπως και αυτός, που είναι πόρνη. Ταϊνία του δόγματος.

ΟΝΕΙΡΜΕΝΗ ΖΩΗ (THE FAMILY MAN), Σκ.: Μπρετ Ράτνερ, Ηθ.: Νικόλας Κάιτς, Τζα Λεονί, Ντον Τοντλ, Τζέρεμι Πίβεν, Διαρ.: 126', Διαν: Warner Roadshow, Ημ. Εξ.: 15/12/2000.

Ένα επιτυχημένο στέλεχος της Γουόλ Στρίτ θα ξυπνήσει τη βραδιά των Χριστουγέννων στην αγκαλιά μιας γυναίκας που έχει 13 χρόνια να τη δει. Αλλάζει η ζωή του, έχει τώρα παιδιά, άλλη δουλειά, μια διαφορετική ζωή.

ΟΡΙΑ ΑΝΤΟΧΗΣ (VERTICAL LIMIT), Σκ.: Μάρτιν Κάμπελ, Ηθ.: Κρις Ο'Ντόνελ, Ρόμπεϊν Τάνεϊ, Σκοτ Γκλεν, Πολ Πάξτον, Διαρ.: 128', Διαν: Προοπτική, Ημ. Εξ.: 12/1/2001. Ένας ριψοκίνδυνος ορειβάτης θα θυσιάσει τη ζωή του πατέρα του για να σωθεί αυτός και η αδελφή του. Αυτή δεν θα του το συγχωρήσει ποτέ αυτό, αλλά όταν αυτή θα έρθει σε μια πολύ δύσκολη κατάσταση και θα κινδυνεύει να σκοτωθεί, τότε θα την σώσει.

ΟΣΑ ΠΑΙΡΝΕΙ Ο ΑΝΕΜΟΣ (GONE WITH THE WIND), Σκ.: Βίκτορ Φλέμινγκ, Ηθ.: Βίβιαν Λι, Κλαρκ Γκέμπελ, Λέσλι Χάουαρντ, Ολβία Ντε Χάβιλαντ, Διαρ.: 222', Διαν: Rosebud, Ημ. Εξ.: 17/1/2000.

Η κλασική ταινία του Φλέμινγκ βασισμένη στο κλασικό και πασιγνώστο μυθιστόρημα σε επανέκδοση.

ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΥ (BACHEMA-YE ASEMAN), Σκ.: Ματζίντ Ματζίντ, Ηθ.: Μιρ Φαρόχ Χαζεμιάν, Μπαχάρ Σεντίκι, Αμίρ Νάζι, Διαρ.: 87', Διαν: Σπεντζός Φιλμ, Ημ. Εξ.: 12/1/2001.

Ο Αλί χάνει τα παπούτσια της αδελφής του. Η οικογένειά του δεν έχει την οικονομική δυνατότητα να αγοράσουν άλλα. Έτσι μοιράζονται τα δικά του παπούτσια και αρχίζουν το ψάξιμο. Μέσα από τα παιδικά μάτια φαίνεται όλη ιρανική κοινωνία με νατουραλιστικό και ποιητικό τρόπο.

ΠΑΜΠΤΩΧΟΙ Α.Ε., Σκ.: Αντώνης Κόκκινος, Ηθ.: Γιάννης Μπέζος, Ρένα Λουζίδου, Χρήστος Βαλαβανίδης, Δημήτρης Τζουμάκης, Δάφνη Λαμπρογιάννη, Διαρ.: 92', Διαν: Odeon, Ημ. Εξ.: 12/1/2001.

Ένας επιχειρηματίας μόλις έχει αποφυλακιστεί, πληρώνοντας τις οικονομικές υποχρεώσεις άλλοι, και αποφασίζει να συστήσει μια επιχείρηση που θα διαχειρίζεται τα σκουπίδια. Δουλεύουν άνεργοι, αυτός, δύο φίλοι του και η οικογένειά του. Το όλο εγχείρημα έχει επιτυχία, παρά τις δικαστικές κόντρες.

ΠΕΡΙ ΟΡΕΞΕΩΣ... (LE GOUT DES AUTRES), Σκ.: Ανιές Ζαουί, Ηθ.: Ζαν-Πιέρ Μπαρκί, Αλέν Σαμπά, Ζερράρ Λαβέν, Ανιές Ζαουί, Αν Αλβαρό, Διαρ.: 112', Διαν: Προοπτική, Ημ. Εξ.: 8/12/2000.

Ένα ερωτικό γαϊτανάκι στην γαλλική επαρχία, όπου ένας εργοστασάρχης ερωτεύεται την καθηγήτρια των αγγλικών, και ηθοποιό, ο σופέρ και ο σωματοφύλακός του μια γκαρσόνια και ντίλερ ναρκωτικών.

ΠΙΣΤΑ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΙ (KEEPING THE FAITH), Σκ.: Έντουαρντ Νόρτον, Ηθ.: Έντουαρντ Νόρτον, Μπεν Στίλερ, Τζίνα Έλφαν, Αν Μπάνκροφτ, Διαρ.: 130', Διαν: Odeon, Ημ. Εξ.: 8/12/2000.

Μια κοπέλα βρίσκεται ανάμεσα σε ένα ραβίνο και ένα καθολικό παπά. Ο παπάς είναι έτοιμος να πετάξει τα ράσα του για το χιρίτι της, αλλά αυτή θα προτιμήσει τον ραβίνο, προκαλώντας την αμηχανία της εβραϊκής κοινότητας.

POKEMON 2: Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΟΥ ΕΝΟΣ (POKEMON 2: THE POWER OF ONE), Σκ.: Κουνιχίκο Γιουνάιμα, κινούμενα σχέδια, Διαρ.: 102', Διαν: Warner Roadshow, Ημ. Εξ.: 15/12/2000.

Ο Ας πρέπει να εμποδίσει ένα συλλέκτη πόκεμον να συλλάβει τρία μυθικά πουλιά που διατηρούν την ισορροπία της φύσης στη γη.

ΜΙΑ ΠΟΡΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΧΕΣΗ (UNE LIAISON PORNOGRAPHIQUE), Σκ.: Φρεντερίκ Φοντέιν, Ηθ.: Ναταλί Μπάζ, Σερζί Λοπέζ, Διαρ.: 80', Διαν: Προοπτική, Ημ. Εξ.: 3/11/2000.

Ένας άνδρας και μια γυναίκα γνωρίζονται μέσα από μια αγγελία. Θα έχουν μια καθαρά σεξουαλική σχέση, κάνουν τακτικά έρωτα σε ένα ξενοδοχείο, όμως δεν γνωρίζονται, ακόμα και όταν χωρίζουν διαπιστώνουν ότι δεν ξέρει τίποτε ο ένας για τον άλλο. Πρόκειται όμως για πορνογραφική σχέση; Μάλλον για μια ηθογραφία της εποχής μας.

ΡΙΖΟΤΟ, Σκ.: Όλγα Μαλέα, Ηθ.: Δήμητρα Ματσούκα, Άννα Μόσχα, Κλέων Γρηγοριάδης, Κωνσταντίνος Μαρκουλάκης, Ελένη Γερασμίδου, Διαρ.: 97', Διαν: Σπέντζος Φίλμ, Ημ. Εξ.: 3/11/2000.

Δύο παντρεμένες με παιδιά, οι άντρες τους δεν τις βοηθούν τελικά αποφασίζουν να συγκατοικήσουν. Οι σύζυγοι σχεδιάζουν πως θα τις ξανακερδίσουν, όμως οι σχέσεις των δύο γυναικών ξεφεύγουν λίγο από μια απλή συγκατοίκηση, για να επανέλθουν τελικά στον... δασυτό δρόμο.

ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΩΤΕΡΟ ΟΡΟΦΟ (SANGER FRAN ANDRA VANINGEN), Σκ.: Ρόι Άντερσον, Ηθ.: Λαρς Νορθ, Στέφαν Λάρσον, Τόμι Γύχανσον, Διαρ.: 98', Διαν: AMA Films, Ημ. Εξ.: 8/12/2000.

Σε μια πόλη συμβαίνουν ανεξήγητα πράγματα. Οι άρχοντες της πόλης θυσιάζουν μια κοπέλα για να εξευμενίσουν το κακό. Στο κέντρο αυτής της τρέλας βρίσκεται ο Καρλ ο οποίος αντιλαμβάνεται ότι είναι παράλογος ο τρόπος διαβίωσης μας και ότι είναι δύσκολο να είσαι άνθρωπος.

ΤΙΤΑΝ-ΜΕΤΑ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΓΗΣ (TITAN A.E.), Σκ.: Ντον Μπλάθ, Γκάρι Κόλντμαν, κινούμενα σχέδια, Διαρ.: 95', Διαν: Οδεόν, Ημ. Εξ.: 15/12/2000.

Ένας νεαρός μια ομάδα αστροναυτών αναζητά το διαστημόπλοιο Τίταν που είναι η μοναδική ελπίδα για την διάσωση του ανθρωπίνου γένους.

ΤΡΟΜΕΡΑ ΠΑΙΔΙΑ (WONDER BOYS), Σκ.: Κέρτις Χάντσον, Ηθ.: Μάικλ Ντάγκλας, Τόμπι Μαγκκούαϊρ, Ρόμερτ Ντάουν, Διαρ.: 112', Διαν: Οδεόν, Ημ. Εξ.: 22/12/2000.

Ένας καθηγητής λογοτεχνίας περνά ένα ταραγμένο Σαββατοκύριακο, εγκαταλείπει τη γυναίκα του, η ερωμένη του είναι έγκυος, ο εκδότης του τον πιέζει να τελειώσει το βιβλίο του, προσπαθεί να αποτρέψει ένα μανιοκαταθλιπτικό μαθητή του να αυτοκτονήσει.

ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ ΣΤΗ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ (AUTUMN IN NEW YORK), Σκ.: Τζόαν Τσεν, Ηθ.: Ρίτσαρντ Γκιρ, Γουίνονα Ράιντερ, Άντονι Λα Πάλια, Διαρ.: 105', Διαν: Οδεόν, Ημ. Εξ.: 17/11/2000.

Ένας 50χρονος πλειμπόι, με πολλές κατακτήσεις, γνωρίζεται με μια 21χρονη κοπέλα. Αυτός νομίζει ότι πρόκειται για ένα πρόσκαιρο δεσμό, όμως αποκτά άλλες διαστάσεις όταν πληροφορείται ότι αυτή έχει ελάχιστο χρόνο ζωής εξαιτίας μιας ανίατης ασθένειας.

ΦΤΗΝΑ ΤΣΙΑΓΑΡΑ, Σκ.: Ρένος Χαλαμπίδης, Ηθ.: Ρένος Χαλαμπίδης, Άννα-Μαρία Παπαχαλαμπίδου, Μιχάλης Ιατροπούλου, Διαρ.: 87', Διαν: Σπέντζος Φίλμ, Ημ. Εξ.: 5/11/2001.

Ένας μπουέ θα φλερτάρει με μια κοπέλα σε μια αυγουστιάτικη νύχτα. Θα κατφέρει να επέμβει δραστηρικά στη ζωή της. Αποσπασματικά κομμάτια από το εν λόγω φλερτ, από την ζωή του στο διαμέρισμά του και στο σοφιστικέ καφέ και, τελικά, στην νυχτερινή Αθήνα, αυτό είναι η ταινία.

ΤΟ ΦΩΣ ΠΟΥ ΣΒΗΝΕΙ, Σκ.: Βασίλης Ντούρος, Ηθ.: Αλέκος Αλεξανδράκης, Βίκυ Βολιώτη, Βλαδίμηρος Γολοσίνσκι, Ελισάβετ Νοζλίδου, Διαρ.: 93', Διαν: Προοπτική, Ημ. Εξ.: 15/12/2000.

Ένας μαθητής, που κινδυνεύει να τυφλωθεί, με την παρότρυνση της δασκάλας του, παίρνει μέρος σε ένα διαγωνισμό βολιού. Μερικοί από το πρώτο βραβείο, όμως ο φαρμαγούλας, που ήταν ο δάσκαλός του, έχει πεθάνει.

ΟΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΙ, Σκ.: Νίκος Κούνδουρος, Ηθ.: Μιχάλης Κομνηνός, Κατερίνα Παυλάκη, Βασίλης Λάγος, Μάνος Βακούσης, Βαγγέλης Μουρίκης, Διαρ.: 110', Ημ. Εξ.: 8/12/2000.

Σε μια χώρα της Μέσης Ανατολής διεξάγεται ένας εμφύλιος πόλεμος. Ένα τηλεοπτικό συνεργείο πάει για να πάρει συνέντευξη από ένα παρανοϊκό πολέμαρχο. Η φωτογράφος του συνεργείου μοιάζει πολύ με μια κοπέλα αντίπαλο του πολέμαρχου που θάβει τον νεκρό αδελφό της, παρά τις συνέπειες.

ΧΑΜΕΝΟΣ ΑΓΑΠΕΣ (AMORES PERROS), Σκ.: Αλεχάντρο Γκονζάλες Ινάρτου, Ηθ.: Εμίλιο Εταεβάρια, Γκαέλ Γκαρθία Μπερνάλ, Γκόγια Τολέδο, Διαρ.: 147', Διαν: AMA Films, Ημ. Εξ.: 10/11/2000.

Ένας νεαρός προσπαθεί να βγάλει λεφτά από παράνομες σκυλομαχίες για να το σκάσει με τη γυναίκα του αδελφού του. Ένα φωτομοντέλο πείθει τον παντρεμένο εραστή της να εγκαταλείψει την οικογένειά του, αλλά τραυματίζεται και χάνει τη γάμπα της. Ένας κλοσάρ, πρώην μέλος επαναστατικής οργάνωσης, προσπαθεί να ξαναβρεί τους δεσμούς του με τη κόρη του που τον νομίζει νεκρό.

HIGH FIDELITY, Σκ.: Στίβεν Φρίαρς, Ηθ.: Τζον Κιούζακ, Τιμ Ρόμπινς, Λίζα Μπονέ, Κάτριν Ζέτα-Τζόουνς, Λίλι Τέιλορ, Διαρ.: 113', Διαν: Προοπτική, Ημ. Εξ.: 10/11/2000.

Ο ιδιοκτήτης ενός δισκάδικου, μετά τον αποχωρισμό του από την φιλενάδα του, κάνει την ερωτική αποτίμησή του ψάχνοντας να βρει τις παλιές φιλενάδες του. Διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος του Νικ Χόρντμπε με μόνη αλλαγή τον τόπο δράσης και, φυσικά, την μουσική.

TRAFFIC, Σκ.: Στίβεν Σόντερμπεργκ, Ηθ.: Μάικλ Ντάγκλας, Κάθριν Ζέτα-Τζόουνς, Μενέτισο Ντελ Τόρο, Ντένις Κουέντ, Ντον Τσιντ, Διαρ.: 147', Διαν: PCV, Ημ. Εξ.: 26/11/2001.

Ένας Αμερικάνος δικαστής αναλαμβάνει να πολεμήσει το εμπόριο ναρκωτικών. Παράλληλα βλέπουμε την αστυνομία του Μεξικό να κινεί τα νήματα αυτού του εμπορίου και η κόρη του να είναι για καιρό εθισμένη στα ναρκωτικά, χωρίς αυτός να το γνωρίζει.

U-571, ΤΟ ΧΑΜΕΝΟ ΥΠΟΒΡΥΧΙΟ (U-571), Σκ.: Τζόνθαν Μόστοου, Ηθ.: Μάθιου Μακονάχι, Μπλ Πάξτον, Χάρβεϊ Κάιτελ, Τζον Μπον Τζόβι, Διαρ.: 115', Διαν: Οδεόν, Ημ. Εξ.: 22/12/2000.

Το πλήρωμα ενός υποβρυχίου έχει στόχο να βρει ένα ναζιστικό υποβρύχιο και, αφού το κυριεύσει με έφοδο, να του κλέψει τη μηχανή Enigma, που αποκωδικοποιεί τα απόρρητα σήματα των Γερμανών.

THE WATCHER, Σκ.: Τζο Τσαρμπάνικ, Ηθ.: Κιάνου Ριβς, Τζέιμς Σπένιντερ, Μαρίζα Τομέι, Έρνι Χάντσον, Διαρ.: 96', Διαν: Σπέντζος Φίλμ, Ημ. Εξ.: 24/11/2000.

Ένας δολοφόνος κατά συρροή γελιοποιεί τις δικωτικές χεές, στέλνει τις φωτογραφίες των θυμάτων του, αλλά αυτό δεν τον εμποδίζει να πραγματοποιήσει τα σχέδια του. Ένας ντετέκτιβ με ψυχολογικά προβλήματα αναλαμβάνει να τον σταματήσει.

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ και τηλεοπτικά μαγκαζίνο



Είναι τα τηλεοπτικά μαγκαζίνο ντοκιμαντέρ; Ποιες είναι οι σχέσεις των ντοκιμαντέρ με αυτά; Μπορούμε να πούμε ότι τα τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ μοιάζουν όλο και περισσότερο με τα ρεπορτάζ της τηλεόρασης; Τα κείμενα σε αυτό το αφιέρωμα αυτές και άλλες ερωτήσεις (που δημιουργούνται με την ανάγνωσή τους) προσπαθούν να διευκρινίσουν. Υπάρχει αναφορά σε εκπομπές που έχουν ντοκιμαντερίστικο χαρακτήρα, αναφέρονται ντοκιμαντέρ που γυρίστηκαν για την τηλεόραση, αλλά με

κινηματογραφικό τρόπο, όπως και τα κριτήρια παραγωγής τους. Επιχειρείται μια κριτική στις πρόσφατες συνθήκες παραγωγής. Παράλληλα εξετάζονται τηλεοπτικές εκπομπές, που έχουν τον χαρακτήρα του ρεπορτάζ, μαγκαζίνο που έχουν αφήσει το στίγμα τους στον επικοινωνιακό χώρο. Εύκολα μπορεί ο αναγνώστης να διακρίνει τις σχέσεις με αυτά τα δύο είδη. Και όλα αυτά όταν το Φεστιβάλ Κινηματογράφου και Πραγματικότητα είναι σε εξέλιξη.

Επιμέλεια: Γιάννης Φραγκούλης

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΕΝΟΣ ΕΘΝΟΥΣ

του
Ken Loach

Η ταινία που εντάσσεται περισσότερο στο σκεπτικό μου¹ από όσες έχω κάνει είναι ένα ντοκιμαντέρ των John Pilger και David Munro, το "Death of a Nation". Αναφέρεται στην βίαιη κατοχή του Ανατολικού Τιμόρ από την γεγονική Ινδονησία. Μερικά από τα γυρίσματα έγιναν με μυστικότητα, χωρίς την σύμφωνη γνώμη των ινδονησιακών αρχών. Οι δημοσιογράφοι δεν είναι καλοδεχούμενοι. Δύο ομάδες της αυστραλιανής τηλεόρασης δολοφονήθηκαν το 1975 από τον ινδονησιακό στρατό επειδή προσπάθησαν να διαρρήξουν το τείχος της σιωπής που το καθεστώς της Τζακάρτα και οι δυτικοί σύμμαχοί τους έκτισαν γύρω από το Ανατολικό Τιμόρ.

Η σιωπή ήταν για να αποκρύψουν το γεγονός ότι 200.000 άτομα, το ένα τρίτο του πληθυσμού, δολοφονήθηκαν σε αυτή την εισβολή. Αυτό έγινε με τη σύμπραξη των δυτικών κυβερνήσεων, παρά την απήφηση της Ινδονησίας πολλών εκκλήσεων του ΟΗΕ για την απομάκρυνσή της από το Ανατολικό Τιμόρ. Ένας Βρετανός διπλωμάτης είπε όταν ρωτήθηκε: "Θα αφήσουμε τα πράγματα να πάρουν τον δρόμο τους". Το πραξικόπημα που έφερε στην εξουσία τη χούντα του Σουκάρτο έγινε με την σύμφωνη γνώμη των ΗΠΑ. Ο Αμερικάνος πρεσβευτής είχε πει: "Η Ουάσινγκτον βλέπει με συμπάθεια αυτό που ο στρατός κάνει". Υπάρχει μια αντιστοιχία στην ταινία των εικόνων Ινδονησίας ξεσκεπάζοντας τη μαζική σφαγή του λαού και την ωμότητα του στρατού.

Η ιστορία της καταστροφής του Ανατολικού Τιμόρ, που θέτει σε κίνδυνο τη δημοκρατία, είναι ένα κρίσιμο σημείο ειδικά για την δυτική σκέψη, γνωρίζοντας εκ των προτέρων κάθε κίνηση που οι Ινδονησιοί κάνουν. Τα αρχεία μας φανερώνουν τις εκκλήσεις των Τιμοριανών αρχηγών για να "σταματήσει η ινδονησιακή απομόνωση των εδαφών μας". Δεν έχουν πάρει απάντηση.

Η ταινία δείχνει μια συζήτηση μεταξύ του John Pilger και του Alan Clarke, του Βρετανού Υπουργού Άμυνας. Οι Βρετανοί πωλούν όπλα στους Ινδονησίους κατά τη διάρκεια της επίθεσης στο λαό του Τιμόρ. *Pilger: Σας ενοχλεί, προσωπικά, ότι βρετανικός εξοπλισμός χρησιμοποιείται με αυτό τον τρόπο και για τον ανθρώπινο πόνο;*

Clarke: Όχι, ούτε κατά διάνοια, ποτέ δεν το σκέφτηκα.

Pilger: Το γεγονός ότι παρέχουμε υψηλής τεχνολογίας εξοπλισμό σε ένα καθεστώς σαν αυτό, δεν νομίζεται ότι είναι μια αποδοχή σε αυτό.

Clarke: Όχι καθόλου.

Pilger: Αυτό είναι μια προσωπική σας άποψη;

Clarke: Όχι, όχι καθόλου.

Pilger: Σας ρώτησα επειδή διάβασα ότι είστε φυτοφάγος και ενοχλείστε με τον τρόπο με τον οποίο τα ζώα σκοτώνονται.

Clarke: Ναι.

Pilger: Καί επέκταση, δεν σας ενοχλεί ο τρόπος που άνθρωποι, αν και ξένοι, σκοτώνονται;

Clarke: Κατά ένα περίεργο τρόπο, όχι.

Οι σκηνοθέτες που έχουν πρόσβαση στα ΜΜΕ έχουν μια υπευθυνότητα να δείχνουν το φέμα και την υποκρισία των πολιτικών και το ενδιαφέρον που εκδηλώνουν. Αυτή η ταινία αξίζει περισσότερο για εμάς παρά εκατό αυτό-αλλοτριωμένες ταινίες που έχουν γυριστεί με όμορφο τρόπο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το κείμενο αυτό του Ken Loach γράφτηκε για το γαλλικό κινηματογραφικό περιοδικό "Positif", το οποίο για να γιορτάσει τα 400⁰ τεύχος του απευθύνθηκε σε σκηνοθέτες από όλο τον κόσμο για να γράψουν για έναν ηθοποιό, μια ταινία ή ένα σκηνοθέτη που σήμαινε κάτι ιδιαίτερο για αυτούς. Ο Ken Loach προτίμησε να γράψει για την "μεγάλη τέχνη", αλλά και για το τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ. Επίσης αυτό το κείμενο αναφέρεται στο Kevin Macdonald, Mark Cousins, "Imaging Reality: The Faber Book of Documentary", εκδ. Faber and Faber, Λονδίνο, Βοστώνη (σ.τ.μ.).

Η ΑΛΗΘΕΙΑ ΕΙΝΑΙ ΠΡΟΚΛΗΤΙΚΗ

του
Michael Jackson*

Τα ντοκιμαντέρ, τόσο σαν σειρές όσο και σαν ταινίες, είναι τόσο δημοφιλή από πάντα, κάτι που είναι το κύριο χαρακτηριστικό των τηλεοπτικών καναλιών. Σειρές σαν *"H. M. S. Brilliant"* και *"Family Therapy"* και ταινίες σαν *"Modern Times"* και *"Cutting Edge"* συχνά είναι άγνωστες λέξεις στο μεγάλο κοινό.

Σκηνοθέτες που έχουν γνωρίσει μεγάλες διακρίσεις, σαν τους *Phil Agland*, *Adam Curtis*, *Molly Dineen*, *Pawel Pawlikowski* και πολλοί πολλοί άλλοι, συνεχίζουν να παράγουν αξιοπρόσεκτες δουλειές. Μόνο οι τελευταίοι δώδεκα μήνες μας έδωσαν ταινίες σαν *"The Death of Yugoslavia"*, *"The House"*, *"The Gulf War"*, *"In the Company of Men"*, *"The Factory"* και άλλες πολλές.

Δεν μας εκπλήσσει το γεγονός ότι οι παραγγελιοδότες που αναφέρονται σε αυτό το γεγονός μιλάνε για *"την χρυσή εποχή της τεκμηριωμένης τηλεόρασης"*. Οι ταινίες του *Nick Barker*, *"From A to B"* και *"Signs of the Times"*, του *Adam Curtis*, *"Pandora's Box"*, της *Molly Dineen*, *"The Ark"* και *"In the Company of Men"* είναι όλα υπέροχα παραδείγματα ντοκιμαντέρ, παραγωγών του *BBC*, που συνεχίζουν την παράδοση και ανοίγουν νέους ορίζοντες.

ΑΝΑΓΚΗ ΓΙΑ ΝΕΕΣ ΦΟΡΜΕΣ

Και ακόμα υπάρχει η εντύπωση ότι κάθε θέμα και κάθε ιστορία έχει ειπωθεί περισσότερο από μια φορά πριν. Το εύρος των προσεγγίσεων που υιοθετούνται χωρίς αλλαγές είναι επίσης περιορισμένο, για αυτό περισσότερες από τις ταινίες που βλέπουμε έχουν δυνατές αφηγήσεις και δυνατούς χαρακτήρες και επικεντρώνονται σε κοινωνικά θέματα και στο οικείο περιβάλλον. Ακόμη ο κόσμος γίνεται πιο ανοιχτός, πιο πολύπλοκος, πιο μη πεδωμένος και πιο τεμαχισμένος, για να αναπαρασταθεί περισσότερο η νέα πραγματικότητα, νέες ντοκιμαντερίστικες φόρμες πρέπει να εφευρεθούν.

Αυτές οι νέες φόρμες πρέπει να βασίζονται στις παραμελημένες απόψεις της βρετανικής ντοκιμαντερίστικης παράδοσης, συμπεριλαμβανομένης και της συχνά ξεχασμένης ποιητικής και αναλυτικής προσέγγισης. Τα ντοκιμαντέρ-ποιήματα που προσεγγίσθηκαν από τον *Humphrey Jennings*, στις δεκαετίες του '30 και του '40, και κατόπιν από τον *Philip Donnellan* δεν είναι ούτε οικεία όπως θα έπρεπε να ήταν, ούτε το μάθημα τους έχει βάσεις και δεν έχει αναπτυχθεί. Επίσης, η αναλυτική σκηνοθετική εργασία ενός σκηνοθέτη όπως του *Robert Vas* σπάνια βρίσκει θέση στη σύγχρονη τηλεόραση.

Οι νέες φόρμες επίσης μπορεί να έρθουν συγκεντρώνοντας τις επιτεύξεις των σκηνοθετών που δουλεύουν σε εναλλακτικά παραδοσιακά μέσα. Παλιά

πρόσωπα σαν τον Jean-Luc Godard και τον Chris Marker, τόσο όσο και νέοι σκηνοθέτες σαν τους Stefan Decostere και Ian Kerkhon έχουν εντελώς ξεχωριστές απόψεις για τον κόσμο. Και αυτές οι απόψεις, αν και δεν είναι εκ πρώτης άποψης ελκυστικές σε ένα πλατύ κοινό, έχουν πολλά να προσφέρουν. Έτσι στο BBC2 επενδύσαμε πολύ στα νέα ντοκιμαντέρ πάνω στη τέχνη. Υπάρχουν καλές και αξιοπρόσεκτες δουλειές από σκηνοθέτες όπως ο Marc Karlin (για τον ζωγράφο Cy Twombly και για άλλους πολλούς), του David Hinton (για το κινέζικο Ωδείο) και της Deborah Warner ("The Waste Land"). Έχουμε παραγγείλει ντοκιμαντέρ για να ενθαρρύνουμε νέους τρόπους για να διηγηθούμε ιστορίες έτσι ώστε να δούμε τον κόσμο με νέα ματιά. Και η σειρά "Modern Times" έκανε την έκπληξη με ταινίες όπως αυτές της Lucy Blackstead, "The Lido" και του Dan Reed, "The Partners" (για τον John Lewis) και τα δύο ανθρωπιστικές ταινίες με μια ειρωνική και εκκλησιαστική προσέγγιση.

ΑΠΛΕΣ ΚΑΙ ΑΜΕΣΕΣ ΕΓΓΡΑΦΕΣ

Χρειαζόμαστε να αναγνωρίσουμε τις δυνατότητες των υποανάπτυξη τεχνολογιών. Αυτές ποτέ δεν προσδιορίζουν νέες φόρμες σκηνοθεσίας, αλλά μπορούν να μας δώσουν νέους δρόμους εκμετάλλευσης, όπως το 16 mm και ο σύγχρονος ήχος την δεκαετία του '60 και όπως τα camcorders και οι κονσόλες του μοντάζ στην εποχή μας. Έχουμε ήδη δει πως οι χαμηλού κόστους κάμερες μπορούν να αναπαραστήσουν τον κόσμο με νέους τρόπους σε παραγωγές σαν το "Video Nation", η οποία πιστεύω ότι ήταν μια από τις μεγαλύτερες προσεγγίσεις των τελευταίων δύο ετών. Η "Russian Wonderland", μια αγγλο-ρώσικη συμπαραγωγή, σε Hi-8, έδωσε πολύ καλά αποτελέσματα στη σύγχρονη Ρωσία και πρόσφερε διαφορετικές προσεγγίσεις σε αυτούς που το είδαν με τα παραδοσιακά μέσα. Η αμεσότητα και η καθαρότητα αυτών των απλών και άμεσων εγγραφών μας ωθεί να σκεφτούμε για περισσότερες υποκειμενικές δυνατότητες του ντοκιμαντέρ στο μέλλον.

Η ψηφιακή εγγραφή, ακόμη, θα γίνει εξαιρετικά ενδιαφέρουσα. Η μεγάλη διαθεσιμότητα των συστημάτων που δίνουν στιγμιαίο χειρισμό για τις σταθερές και τις κινούμενες εικόνες έχει ειπωθεί από κάποιους σαν μια απειλή για τις παραδοσιακές αξίες της φωτογραφίας και του ντοκιμαντέρ. Ακόμη χρησιμοποιώντας αμοιβαία αυτά τα συστήματα μπορεί να βοηθηθούν οι δημιουργικοί καλλιτέχνες να δουν τι το ντοκιμαντέρ μπορεί να τους δώσει, να αναπαραστήσουν όχι "την" αλήθεια γύρω από τον κόσμο που μας περιβάλλει, αλλά "κάποια" αλήθεια που είναι πρωτότυπη και προκλητική.

*Ο Michael Jackson είναι παραγωγός στο BBC2. Αυτό το άρθρο πρωτοδημοσιεύθηκε στο βιβλίο, Kevin Macdonald, Mark Cousins, "Imaging reality: The Faber book of documentary", εκδ. Faber and Faber, Λονδίνο, Βοστόνη. ■

ΘΕΛΟΥΜΕ ΧΡΟΝΟ ΚΑΙ ΡΙΣΚΟ

του
Pawel Pawlikowski*

Μου φαίνεται ότι σε ένα κόσμο όπου η βιντεοκάμερα είναι πανταχού παρούσα και οτιδήποτε κινηματογραφείται συνεχώς, είναι σημαντικό ότι οι κινηματογραφιστές συγκεντρώνουν την προσοχή τους στην κινηματογράφιση αντί στην εγγραφή. Αυτό που μπορεί να σώσει το ντοκιμαντέρ από τον κορεσμό εικόνων χωρίς νόημα είναι η φόρμα. Ακόμα πιο σημαντικό είναι η προσωπική ματιά του σκηνοθέτη.

Τα περισσότερα ντοκιμαντέρ έχουν σαν στόχο να εγγράφουν απλά την πραγματικότητα. Δεν βάζω δυσκολίες στον χειρισμό των θεμάτων μου. Το κάνω μέσα από επιλογές της φωτογραφίας, του ήχου, της μουσικής, του μοντάζ και της αφηγηματικής τροπής. Στην πραγματικότητα προσπαθώ να σπύσω ολοκληρωμένες σκηνές. Για μένα το σημαντικό για την κατασκευή των ταινιών δεν είναι να διαθιβάω αντικειμενικές πληροφορίες για τον κόσμο, αλλά να τον δειξω όπως τον βλέπω και να βρω μια σχετική μορφή με αυτόν.

ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΣΑΝ ΣΧΙΖΟΦΡΕΝΕΙΑ

Η επιλογή του αντικειμένου είναι το πρωταρχικό σημείο. Οι δύο ταινίες μου, που τις έχω φυλάξει στη καρδιά μου, ήταν αυτές που ήμουν τυχερός για να περάσω μέσα από ένα θέμα το οποίο με κέντρισε βαθιά και ήταν η διαδικασία για να κάνω την ταινία η οποία έγινε μια πνευματική διαδικασία και μορφική ανακάλυψη.

Για μένα, το να κάνεις ένα ντοκιμαντέρ ισοδυναμεί μέχρι ενός βαθμού με την σχιζοφρένεια. Προσπαθώ να μπω μέσα στο θέμα, να δω τον κόσμο μέσα από τα δικά του μάτια, να δεχτώ τη λογική του, ενώ, συγχρόνως, να κρατώ μια αισθητική και συχνά ειρωνική απόσταση από αυτό. Εάν τα ηλεκτρονικά μέσα προσπαθούν να ισοπεδώσουν την πραγματικότητα, κάνοντας οτιδήποτε όμοιο με το άλλο και κατανοητό στον πιο ράθυμο θεατή, τα ντοκιμαντέρ πρέπει να διαχέουν και να δείχνουν την πραγματικότητα έτσι ώστε να προκαλεί εκπλήξεις, να είναι παράξενη, παράδοξη, τραγική, γκροτέσκο, όμορφη...

Μου αρέσουν οι ταινίες που με αναγκάζουν να σκέφτομαι -όχι μέσα από τις λέξεις και τις ρητορικές, αλλά μέσα από τις ωραίες τους μορφές.

Προκαλώντας τον θεατή, αυτό δεν σημαίνει ότι θα είμαστε διδακτικοί ή βαρετοί. Το ντοκιμαντέρ, όπως και οι άλλες ταινίες, προσπαθεί να γοητεύσει και να διασκεδάσει το κοινό του, αν όχι χάρις της ανάγκης του για επιβίωση.

Το μέλλον του ντοκιμαντέρ δεν φαίνεται ρόδινο. Το πιο παράδοξο είναι ότι στις μέρες μας το ντοκιμαντέρ χρειάζεται την τηλεόραση για την επιβίωσή του και είναι η τηλεόραση που σκοτώνει το ντοκιμαντέρ.

Η τηλεόραση είναι μια γρήγορα αναπτυσσόμενη επικοινωνιακή βιομηχανία. Οι ιδιοκτήτες της θέλουν να γεμίζουν όλο και περισσότερο την οθόνη με όλο και λιγότερο λεφτά.



“Το Τελευταίο Καταφύγιο” του Pawel Pawlikowski

Πολλά άτομα που δέχονται αναθέσεις για ντοκιμαντέρ της τηλεόρασης είναι δημοσιογράφοι που δεν είχαν ευκαιρία να σκηνοθετήσουν (πάντως οι ταινίες τους είναι “οπτικές” ή “καλοδολεμένα θέματα”). Τείνουν να είναι πιο ενδιαφέροντα για μια θέαση (ακρόαση) ή για πολιτικές τοποθετήσεις και ιδεολογικές μορφοποιήσεις (κρπικές) παρά για τον τρόπο που οι ταινίες γίνονται. Η επαγγελματική επιβίωσή τους είναι συνήθως βραχύχρονη, η πνευματικότητά τους περιορισμένη. Αυτό που χρειάζονται δεν είναι ταινίες που θα μείνουν για αρκετό χρόνο, αλλά στιγμιαίες ματιές ή δόξα ανάμεσα στα άλλα άτομα που ασχολούνται με τα ΜΜΕ.

Σύμφωνα με την άποψη ενός παραγωγού της τηλεόρασης το πιο φτηνό και ικανοποιητικό υλικό είναι η ταινία για την οποία χρησιμοποιήθηκαν κάμερες σε ενδιαφέροντα μέρη: νοσοκομεία, φυλακές, αστυνομικά τμήματα, γραφεία που δέχονται πελάτες, ταξί, δικαστήρια και να κινηματογραφούν τα γεγονότα έτσι όπως έγιναν.

ΑΦΗΓΗΤΗΣ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ

Ο πραγματικός σκηνοθέτης πρέπει να είναι συγχρόνως αφηγητής και ξανα-δημιουργός. Τώρα αυτές οι κάμερες είναι παντού και η κοινωνία μας γίνεται όλο και πιο πολύ ναρκισσιστική, είναι το όριο της ελάχιστης αντίστασης. Αυτό που χρειαζόμαστε είναι να έχουμε την εμπιστοσύνη των ανθρώπων και να μπει σε απροσπέλαστα μέρη. Για λόγους γοήτρου, πολλές από αυτές τις ταινίες γυρίζονται σε σεζυλόνι, αλλά επειδή τα τηλεοπτικά κανάλια έχουν την τάση να επαναλαμβάνουν το πρόγραμμά τους και να έχουν μειωμένο προϋπολογισμό, η τηλεόραση αναπαράγει αυτό το πραγματικό υλικό σε βίντεο.

Είτε μας αρέσει είτε όχι, αυτός ο τύπος των ντοκιμαντέρ είναι το μέλλον. Δεν είναι μόνο φτηνό, αλλά επίσης αρεστό στο κοινό. Πολλά άτομα που βλέπουν τηλεόραση δεν πιστεύουν ότι τα ντοκιμαντέρ είναι ταινίες. Αυτό που ήθελαν να δουν δεν είναι αυτό που θα υπέθεταν ότι θα έβλεπαν, αναπτύσσονται αδυναμίες μέσα από πραγματικά ανθρώπινα δράματα, βλέπουν άτομα σαν αυτούς τους ίδιους ενώ φαίνονται ότι είναι ανυποψίαστοι.

Υπάρχει μια ακόμη “παράξενη” προσέγγιση που παρατήρησα στα Φεστιβάλ όπου παρουσιά-

ζονται ντοκιμαντέρ. Σκηνοθέτες από πλούσιες ευρωπαϊκές χώρες (όπου τίποτε δεν γίνεται) πηγαίνουν σε εξωτικά μέρη ή σε πολέμους για να φέρουν έγχρωμες, δραματικές ιστορίες για τον αγώνα ανάμεσα στο κακό και στο καλό. Οι προϋπολογισμοί τους είναι πολύ μεγάλοι για τα τοπικά μεγέθη, αλλά συνήθως πολύ μικροί για να επιτρέψουν στους σκηνοθέτες, να έχουν τον χρόνο να μπουν στο πνεύμα του τόπου, να μελετήσουν την τοπική γλώσσα. Κατά συνέπεια, οι πόλεμοι, οι κοινωνικές αναταραχές και οι χώροι αλλάζουν, αλλά οι ιστορίες μένουν οι ίδιες. Οι εικόνες από σώματα, σφαγές ή ολέθρους μπορεί να διαφέρουν, αλλά η "ετοιματζίδικη" ηθική των σκηνοθετών είναι οπωσδήποτε καθουσιαστική.

Τα πιο πετυχημένα ντοκιμαντέρ στις μέρες μας φαίνεται να είναι αυτά που έχουν πολύ χρόνο στη διάθεσή τους, άτομα που μπορούν να αφοσιωθούν με τα θέματά τους για πέντε ή δέκα χρόνια ή περισσότερο, να διυλίσουν μια "ανθρώπινη ιστορία" με την οποία, μετά, θα δουλέψουν σαν μια φτηνή μελλοντική ταινία. Εφόσον αυτή η προσέγγιση απαιτεί χρόνο και έχει μεγάλο ρίσκο, στην πραγματικότητα δεν ταιριάζει με την τηλεόραση. Πάντως, μερικές από αυτές τις ταινίες γίνονται για την μεγάλη οθόνη και οι μελλοντικοί παραγωγοί θα μπουν σε αυτή τη διαδικασία, άρα μπορεί αυτά τα μελλοντικά ντοκιμαντέρ να έχουν ένα μέλλον.

Η άλλη πηγή ντοκιμαντέρ που έχουν ενδιαφέρον (τα οποία σχετίζονται περισσότερο με συμβατικές ιδέες παρά με "ανθρώπινες ιστορίες") είναι οι χώρες του πρώην Ανατολικού Μπλοκ όπου οι σκηνοθέτες των ντοκιμαντέρ τα εκλαμβάνουν σαν μια τέχνη και γυρίζονται από κάποια φανατικά άτομα με παλιές μηχανές 35mm στα ερείπια των παλιών στούντιο.

Ένας λόγος που κάνω ντοκιμαντέρ παρά ταινίες μυθοπλασίας είναι γιατί μου δίνουν περισσότερη ελευθερία και ευχαρίστηση. Είναι πιο φτηνά για να γίνουν και δεν έχεις εκνευριστικούς παραγωγούς και λογιστές που σου κόβουν την ανάσα.

ΘΕΜΑΤΑ ΚΛΙΣΑΡΙΣΜΕΝΑ

Αλλά τα τελευταία χρόνια η τηλεόραση (η οποία χρηματοδοτεί τις ταινίες μου) έχει εξελιχθεί τρομακικά σε βιομηχανία. Κάποιες από τις ιδέες που "τρέχουν" στην τηλεόραση και καθορίζουν το ιδανικό ντοκιμαντέρ είναι σειρές γύρω από παιδικά νοσοκομεία ή το πορτραίτο του Παθαρσίτη ή, τουλάχιστον, ταινίες για κάποια μεγάλα θέματα. Αυτό το κλίμα δεν είναι το πρόβλημα για να πάρεις ένα ρίσκο. Το να παράγεις ντοκιμαντέρ έχει γίνει ένας μεγάλος πόνος στο σβέρκο, όπως το να κάνει ταινίες μυθοπλασίας.

Το δέχομαι αυτό, σαν μια μακροχρόνια και αγοραία σχέση με την τηλεόραση, πλέον δεν προσπαθώ να δουλέψω σε αυτή την ερμησία και να κάνω μακροχρόνιες ταινίες ενώ σταθερά αυξάνεται ο προϋπολογισμός.

Όπως και να 'χει, βλέπω τις ταινίες για τις οποίες δουλεύω σαν μια συνέχεια των ντοκιμαντέρ μου. Πάντα χειρίζομαι τα ντοκιμαντέρ σαν ταινίες, πριν από όλα. Τις ταινίες μυθοπλασίας, τις αγαπώ, από την άλλη, έχουν τις ρίζες τους στον νεορεαλισμό. Αυτό που μου άρεσε σε ταινίες όπως "Γερμανία Έτος Μηδέν", "A Blonde in Love", "Black Jack", "Kes" ή στις τρεις πρώτες ταινίες του Emir Kusturica ήταν η ντοκιμαντερίσικη υφή τους, η χρήση των πραγματικών απόμων και χώρων, οι στιγμές αλήθειας. Προσπαθούν να πουν όμορφες ιστορίες χωρίς θεατρικούς και λογοτεχνικούς διάλογους. Αυτές τις ταινίες μπορεί κανείς να τις ξαναδει.

*Ο Pawel Pawlikowski έχει γεννηθεί στη Πολωνία. Γυρίζει ντοκιμαντέρ στην Αγγλία, έχει βραβευτεί για ντοκιμαντέρ του σαν "Vaclav Havel" (1988), "From Moscow to Pietushki" (1990), "Doestoevsky's Travels" (1992) και "Tripping With Zhirinovsky" (1995). Αυτό το άρθρο πρωτοδημοσιεύθηκε στο βιβλίο Kevin Macdonald, Mark Cousins, "Imaging reality: The Faber book of Documentary", εκδ. Faber and Faber, Λονδίνο, Βοστόν. ■

Η ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ CAMCORDER

του
Paul Barker*

Αναμφίβολα, η πιο σημαντική εξέλιξη στο ντοκιμαντέρ τη τελευταία δεκαετία ήταν η ανάπτυξη του camcorder. Ακριβώς όπως η εφεύρεση του ελαφριού εξοπλισμού, κινηματογραφικών μηχανών λήψης και ηχητικού εξοπλισμού στην αρχή της δεκαετίας του '60, οδήγησε στην έκρηξη του *cinéma vérité*, 'Έτσι ο ερχομός του φτηνού, υψηλών προδιαγραφών camcorders άνοιξε ένα νέο ορίζοντα δυνατοτήτων για το ντοκιμαντέρ.

Το ότι δεν στοιχίζει να κινηματογραφείς με την Hi-8 (την πιο καλή ποιότητα στο φερέμα camcorder) σημαίνει ότι ο κινηματογραφιστής μπορούν να τραβούν για πάρα πολύ περισσότερο από ότι ήταν ικανοί πριν να τραβούν, μπορούν, λοιπόν, να ακολουθήσουν μια ιστορία όσο ο χρόνος το απαιτεί. Ένα άλλο κέρδος είναι η οικειότητα που αυτές οι κάμερες φέρνουν, δεν είναι βαριές, είναι διακριτικές και εύκολα μπορεί να τις χειριστεί και ένας που δεν είναι επαγγελματίας. Ένα καλό ντοκιμαντέρ με Hi-8 (όπως οι σειρές "Video Diaries", του BBC) δεν θα μπορούσαν να γίνουν με άλλο τρόπο.

Επειδή τα camcorders είναι πολύ εύκολα στη χρήση τους οποιοσδήποτε τώρα μπορεί να γίνει κινηματογραφιστής. Συμπερασματικά, μια σειρά όπως τα "Video Diaries" δίνουν μια εμπειρία που δεν θα μπορούσε ποτέ πριν η τηλεόραση να δώσει, όπως και μια πρόσβαση στο κοινό που οι επαγγελματίες κινηματογραφιστές ποτέ δεν είχαν.

Ατυχώς, οι παραγωγοί της τηλεόρασης βλέπουν το camcorder σαν ένα φτηνό τρόπο για να γεμίσουν το πρόγραμμά τους. Χωρίς μακριές λήψεις και μοντάζ έχουν μια καλή ιστορία να την πουν και την λένε.

Ο Steve Feltham αποφάσισε να ακολουθήσει τα όνειρά του. Εγκατέλειψε την εργασία του, πούλαγε συναγεμρούς για τα σπίτια, πούλησε το σπίτι του και ξεκίνησε για τα Χάιλαντς, στη Σκωτία, με ένα διαμορφωμένο φορτηγάκι. Από επτά χρονών είχε γονιτευτεί από το τέρας του Λοχ Νες. Τώρα στα 28 του θέλει να ασχοληθεί εξ'ολοκλήρου με το κυνήγι των τεράτων, εγκατεστημένος στις όχθες της λίμνης.

Είχε οτιδήποτε χρειάζεται ένας κυνηγός τεράτων: μια ανεμογεννήτρια, εγκατεστημένη στην οροφή, για να έχει ηλεκτρισμό, καλά κιάλια, μια γερή δόση από αθεράπευτη αισιοδοξία, αλλά, το πιο σημαντικό από όλα, μια φορητή βιντεοκάμερα. Αυτή δεν την χρειαζόταν μόνο για να εγγράφει τα γεγονότα, εάν έβλεπε το τέρας να έρχεται από τον μυστηριώδη βυθό. Ήταν για να κάνει ένα χρονικό της όλης επικείμενης, πετυχημένη ή όχι, για να κάνει ένα ημερολόγιο βίντεο (video diary). Το BBC2 το μετέδωσε το Σάββατο με τον τίτλο "Desperately Seeking Nessie" ("Απελπισμένα Ψάχνοντας για τη Νέσι").

ΨΥΧΑΓΩΓΙΚΕΣ ΑΝΑΛΑΜΠΕΣ

Ήταν κάτι σαν το "κάν'το μόνος σου", κάτι σαν μια κωμωδία. Ο Feltham, διακατεχόμενος ή όχι από εμμονές, λέει ένα ανέκδοτο όταν βλέπει κάποιον. Περικυκλωμένος από μια λεπτή

χειμωνιάτικη ομίλη, έχει εμπιστοσύνη στην κάμερά του: “Κάποιες μέρες θα είναι καλύτερες από άλλες για τους κυνηγούς τεράτων”. Συχνά απευθύνεται στην κάμερα, με το “εσύ”. Έγινε ο φίλος και ο σύντροφός του όπως ο παπαγάλος του Λονγκ Τζον Σίλβερ.

Το έργο του είναι μια ψυχαγωγική αναλαμπή στο πρόγραμμα του BBC2, το “Video Diaries”. Πολλά από αυτά πλησιάζουν την αυτο-ψυχανάλυση παρά την κωμωδία φτιαγμένη από τους ίδιους. Το τελευταίο Σάββατο, στο “Searching for a Killer”, για παράδειγμα, ο Geoffrey Smith πήγε πίσω στην Αϊτή για να ξεδιαλύνει το γεγονός του τραυματισμού του, το 1987, σε μια αιματοχυσία κατά τη διάρκεια μιας μέρας εκλογών. Ένας κακοποιός (ίσως παρακινούμενος από την CIA;) πυροβολούσε τριγύρω. Αϊτιανοί σκοτώθηκαν ενώ ψήφизαν. Ένας φίλος του κυρίου Smith έπεσε νεκρός μπρος στα πόδια του και ο ίδιος χτυπήθηκε στο πόδι του.

Ένας Αυστραλός, καταγόμενος από το Λονδίνο, επέστρεψε στη Βρετανία. Αλλά ποτέ δεν μπόρεσε να απαλλαγεί από τους εφιάλτες. Με την βιντεοκάμερα του BBC στον ώμο του πήγε στους πραγματικούς εφιάλτες της Αϊτής και αντιμετώπισε τον πραγματικό φόβο και κίνδυνο -και οι εφιάλτες τον άφησαν. “Η κάμερα ήταν ο μοναδικός μου σύντροφος.”, είπε, “Χρειάζομαι ένα φίλο που θα ήθελε να ακούσει. Είναι καθαρκτική διαδικασία όταν την χρησιμοποιείς με τον σωστό τρόπο. Έλεγα σε αυτήν “Τα μισώ όλα αυτά”. Αλλά αφοσιώθηκα σε αυτό το πράγμα. Απορροφήθηκα στην κινηματογράφηση”.

Ή μπορεί να βρείτε τον εαυτό σας κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης, όπως έκανε η Willa Woolston. Αυτή είναι μια ζωγράφος-πορτρετίστρια, γεννημένη στην Αμερική, που ζει στο Λονδίνο. Στη πρώτη σειρά των “Video Diaries”, το 1990, χρησιμοποίησε το camcorder για να επιστρέψει στην Αμερική και να πλησιάσει την οικογένειά της, να επιστρέψει στον πόνο, στο πραγματικό βάσανο -σε αυτά που υπέφερε από την μητριά της. Πήγε πίσω και βιντεοέγραψε ένα δεύτερο ημερολόγιο (που θα μεταδοθεί τον Σεπτέμβριο) για το πώς αυτοί αντεπεξήλθαν με επιτυχία γνωρίζοντας ότι θα αποκαλύπτονταν. Για αυτήν, το camcorder ήταν ένα είδος εξορκιστή, οδηγώντας έξω τους δαίμονες. “Ήταν πολύ ηρεμιστικό στην αρχή.”, μου είπε, “Ένα ζωγραφισμένο πορτρέτο είναι αντικειμενικό. Εδώ είσαι υποκειμενικός. Δεν αισθανόμουν άνετα κοιτάζοντας τον εαυτό μου με αυτό τον τρόπο. Κάποιος είναι εξοικειωμένος στο να εξηγή τις δυσκολίες της ζωής του· αυτό μπορεί να εξηγηθεί κατά κάποιο τρόπο”. Η πρώτη της εκπομπή ήταν η ευκαιρία για να δημιουργηθεί ένα Δίκτυο Επιβίωσης Κακοποιημένων Παιδιών, επειδή πολλοί θεατές επηρεάστηκαν από αυτή.

Αυτά τα βίντεο-ημερολόγια παρήχθησαν από το δίκτυο του BBC. Είναι ένας όμορφος τρόπος για να σταματήσει η επαφή με το βίντεο που χαρακτηρίζεται από την άγνοια. Η καλοτυχία της σειράς, το 1990, ήταν ο εκροχός των μικρών, αλλά υψηλής ποιότητας, camcorder. Το εμπόριο μπορεί να σκοπεύει τα αυτιά πολλών καταναλωτών, αλλά το γεγονός είναι ότι τα camcorders έχουν κάνει το μπάμ. Ο αναλυτής της αγοράς, Mintel, αναφέρει ότι οι αγορές άρχισαν να απογειώνονται στη Βρετανία το 1985. Η αγορά μένει πάντα ζωντανή με εφευρέσεις έτσι ώστε “οτιδήποτε γίνεται ξεπερασμένο μέσα σε κάποιες εβδομάδες”, λέει ο Jeremy Gibson, ο υπεύθυνος για τα “Video Diaries”. Προσφέρει ένα camcorder της Φίλιπς σε αυτούς που φτιάχνουν τα βιντεοημερολόγια, επειδή είναι πιο εύκολο να τα κάνουν με αυτό. “Αλλά αποφασίζω στο τέλος κάθε χρονιάς τι θα χρησιμοποιήσουμε την επόμενη φορά”.

Η ΕΓΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΩΝ

Οι ημερολογιστές προπονούνται, λέει, “στην γραμματική της τηλεόρασης”. Οι οδηγίες από το προσωπικό της εκπομπής τους βοηθούν για να έχουν επαφή με το αντικείμενο. Στο τέλος

υπάρχει μια δύσκολη δουλειά στο μοντάζ, αλλά οι ημερολογιστές έχουν το δικαίωμα του βέτο. “Αυτή η μικρή κάμερα”, λέει ο Jeremy Gibson, “μας δείχνει τις ατυχές μεθόδους της ελαφριάς κάμερας: οι ομάδες, ο χρόνος. Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε αυτές χωρίς να ταλαιπωρούμε άλλα άτομα”.

Το camcorder εγγράφει τα συναισθήματα του χρήστη τόσο όσο και αυτά των απόμων που κινηματογραφεί. Βλέποντας το βίντεο αρχίζει να αναρωτιέσαι για το χέρι που κινεί την κάμερα. Οι αγοραστές έχουν βρει ότι τα camcorder αγοράζονται για να εγγράψουν στιγμές με αίσθημα. “Των μωρών τις πρώτες λέξεις, γάμους, μια μοναδική στιγμή διακοπών”, λέει ο Paul Wheaton, ο διευθυντής του φωτογραφικού τομέα της αλυσίδας Dixon Marble Arch. Οι επαγγελματίες φωτογράφοι αρχίζουν να προβληματίζονται. “Το πρόβλημα είναι τι ονομάζουμε τον θείο Χένρι, τον σχετικό με το camcorder”, λέει ο Pete Randall, ένας ειδικός στις φωτογραφίες γάμων στο βόρειο Λονδίνο. “Προς στιγμή το βίντεο είναι το “επιπλέον”. Οι φωτογραφίες είναι πιο επιθυμητές”. Αλλά ο Randall έχει ένα camcorder για τις μεγάλες στιγμές της οικογενειακής του ζωής.

Περίπου ένα εκατομμύριο θεατές βλέπουν κάθε Σάββατο το “Video Diaries” στο το οποίο (σύμφωνα με τα λόγια του Jeremy Gibson) “η κοινωνική αποδόμηση της δύναμης της τηλεόρασης είναι στα χέρια των χρηστών τους”. Περίπου ενάμιση εκατομμύριο βλέπει την εκπομπή “Teenage Diaries”, στο BBC2. Αλλά αυτή της Γρανάδας, “You’ve Been Framed”, που παρουσιάζεται από τον Jeremy Beadle, παίζει με διαφορετικούς κανόνες.

Έφτασε τους 18,7 εκατομμύρια θεατές για μια μόνο εκπομπή για τις ατυχείς στιγμές που έχουν τραβηχτεί με βίντεο. Είναι συγγενικό με τον τρόπο που ο περισσότερος κόσμος χρησιμοποιεί το camcorder. “Οι Dixons and Currys τρέβουν με ευχαρίστηση τα χέρια τους όταν αυτή η σειρά μεταδίδεται”, λέει η Jane Macnaught, η παραγωγός. Ο Paul Wheaton, της Dixons, επιβεβαιώνει ότι αυτή τους βοηθά. Η όρεξη για βίντεο μεγαλώνει με αυτά που προσφέρονται. Η Jane Macnaught δουλεύει εντατικά τώρα για την τρίτη σειρά, που θα παρουσιασθεί το φθινόπωρο.

Η ιδέα για το “You’ve Been Framed” ήρθε από την αμερικάνικη σειρά “Your Favorite Home Video”, ο διευθυντής του προγράμματος Bush είπε ότι του άρεσε περισσότερο. Στην Αμερική οι λάτρες του βίντεο μπορούν τώρα να απολαύσουν το “Witness Video”, μια σειρά σε καλή ζώνη ακροαματικότητας που δείχνει βίντεο από θανάτους και καταστροφές και προσκαλεί τους θεατές να προσφέρουν.

Το γούστο των Βρετανών, σύμφωνα με την Jane Macnaught προσδιορίζεται στα κακοποιημένα ζώα, στα παιδιά, στα σπορ “γάτες με κουβάρια από μαλ”. Οι κασέτες έρχονται σε αυτή με το σωρό. Αυτή τη χρονιά περιμένει 40.000 ή 50.000. Στην κανονική περίοδο παίρνουν όλοι.

«Οι αυθόρμητες οικογενειακές φάρσες», λέει, “εκεί υπάρχει η αναγνώριση. Έρχεται ο καιρός που λες “Θα ήθελα να είχα μια κάμερα”». Οι κασέτες έρχονται γρήγορα. “Συνήθως είναι στιγμιότυπα γάμων και τα πρώτα γενέθλια των παιδιών. Τώρα επικεντρώνουμε στα στιγμιότυπα: οι αγαπημένες στιγμές των γονιών, οι τελετές βράβευσης. Είναι ένα κινηματογραφημένο κομμάτι της οικογενειακής ιστορίας. Και ποτέ δεν έχω δει μια παρόμοια παραγωγή...”.

ΤΟ ΒΙΝΤΕΟ ΔΙΗΓΕΙΤΑΙ ΙΣΤΟΡΙΕΣ

Οι θεατές δεν στέλνουν βίντεο με σκηνές σεξ και γυμνών: “Το πιο αξιοσημείωτο βίντεο ήταν αυτό που μας έστειλε ένας άντρας ο οποίος για μία και μισή ώρα διακοσμούσε το δωμάτιό του γυμνός”. Χωρίς αμφιβολία τα camcorders, όπως και η Polaroid στο παρελθόν, συνοδεύουν τους κατόχους τους στο δωμάτιό τους. Ο Mintel αναφέρει ότι ένα στα είκοσι βρετανικά σπίτια έχει ένα camcorder τώρα, το 1994 αναμένει να έχει το ένα στα επτά. Στην Ιαπωνία είναι ήδη το ένα στα πέντε. Δύο χρόνια πριν η Sony κατασκεύασε μια ελαφριά μηχανή, αυτή θα πουλιέται όπως η Kodak Brownie που τη δεκαετία του ‘20 και του ‘30 είχε κατακτήσει όλες τις οικογένειες.

Τα camcorders έχουν αλλάξει όλη την παλιά αντίληψη για την φωτογραφία. Σύμφωνα με την κριτικό Susan Sontag, όπως αναφέρεται στο βιβλίο της “On photography”, το ουσιαστικό για την φωτογραφία είναι ότι αποτυπώνει και κρατά μια στιγμή μέσα στον χρόνο. Οι τεχνικές της σύνθεσής της έχουν κάποιες σχέσεις με τις καλές τέχνες. Αλλά η εικόνα στο βίντεο τρέχει, ομιλεί, παίρνει τη θέση της στον πραγματικό χρόνο. Καμιά φωτογραφία δεν μπορεί να πει μια ιστορία, ένα βίντεο μπορεί. Είναι μια νέα λαϊκή αφήγηση.

Ο Michael Langford διδάσκει φωτογραφία στο Royal College of Art. “Το βίντεο έχει μια γοητεία”, λέει, “επειδή οι άνθρωποι φαντάζουν σαν σταρ της τηλεόρασης στους δέκτες τους. Είναι εκεί μαζί με τους ήρωές τους”. Ο Geoffrey Smith λέει ότι, στην εκπομπή “Video Diaries”, “βλέπουμε την ζωή έτσι ακριβώς όπως είναι”. Αλλά η “ζωή” μερικές φορές χρειάζεται την παρότρυνση σύμφωνα με τις απαιτήσεις της τηλεόρασης. Στην Αϊτή έπιασα τον εαυτό μου να δρα για χάρη της, δεν είχα στο μυαλό μου μια απλή βιντεοσκόπηση”.

Η συνήθης οικογενειακή βιντεοσκόπηση κρατείται έτσι όπως τραβήχτηκε χωρίς μοντάζ. Ένα κομμάτι της ζωής σε ένα κουτί. Αλλά τα πράγματα δεν μιλάνε ποτέ τόσο απλά. Ο Ian Campbell, μοντέρ της μηνιαίας εκπομπής “Camcorder user”, ήταν κριτής για το βραβείο του ερασιτέχνη χειρίστη βίντεο στην Αγγλία. Συμπεριλαμβανόταν επεξεργασμένες ιστορίες με ένα πρόσωπο και με δράσεις. “Στη δεκαετία του ‘70”, αναφέρει, “οι σκηνοθέτες των ταινιών μεταπήδησαν στα διαφημιστικά. Στη δεκαετία του ‘80 στη μόδα ήταν τα pop βίντεο. Στη δεκαετία του ‘90 νομίζω ότι θα δούμε σκηνοθέτες που θα ξεκινήσουν από το σπίτι τους με ένα απλό camcorder”.

Τέσσερις στους πέντε ενήλικες έχουν ήδη μια βιντεοκάμερα. Ο Michael Langford λέει ότι “τα περισσότερα άτομα χρησιμοποιούν το βίντεο σαν ένα άλμπουμ. Όμως το βίντεο είναι κάτι παραπάνω από μια προσωπική ματιά. Εάν η σύνθεση δεν είναι τέλεια, η δράση θα παίζει μεγαλύτερο ρόλο. Υπάρχει μεγαλύτερη ελευθερία”.

Ο πολυπισμός του βίντεο εισχωρεί παντού. Κατά κάποιο τρόπο είμαστε ερωτευμένοι με τις κινούμενες εικόνες μας. Στο βίντεο του κυρίου Felthman συχνά συνδεόμαστε με έναν άλλο οπερατέρ, λέει ότι “γνώρισε μεγάλη επιτυχία στην Ιαπωνία”, όταν συναντήθηκε με ένα ιαπωνικό συνεργείο. Κινηματογραφούσε τον οικολόγο David Bellamy, τον οποίο ακολουθούσε ένα ολόκληρο τηλεοπτικό συνεργείο, ενώ βρισκόταν στη λίμνη του Loch Ness για να βρει στοιχεία για το τέρας. Κάποια στιγμή έφτασαν κάποιοι τουρίστες που βιντεοσκοπούσαν. Με την βιντεοκάμερά του, που είχε κερδίσει από την εκπομπή “Video Diaries” τράβαγε αυτούς που βιντεοσκοπούσαν.

*Το κείμενο αυτό πρωτοδημοσιεύτηκε στην εφημερίδα “The Times”, 27 Ιουλίου 1992. □

ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΕΚΠΟΜΠΕΣ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑΣ

του
Nicholas Fraser*

Δύο πράγματα σίγουρα μπορούν να προειπωθούν για την τύχη των ντοκιμαντέρ. Το πρώτο είναι ότι ενώ όλο και περισσότερα γίνονται κάθε χρονιά, κατά ένα περίεργο τρόπο, εξακολουθείται να λέγεται ότι η μορφή του έχει πεθάνει. Το δεύτερο είναι ότι ενώ κριτικοί, τηλεοπτικοί και κινηματογραφικοί παραγωγοί συνεννοούνται, θα βρεθούν αντιμέτωποι όταν θα χρειαστεί να δώσουν τον ορισμό του “ντοκιμαντέρ”.

Ήρθα λίγο-πολύ τυχαία στο ντοκιμαντέρ, αφού είχα δουλέψει πολύ περισσότερο σαν δημοσιογράφος· και μου πήρε αρκετό χρόνο για να μπω στο νήμα της διαμάχης που υπήρχε γύρω από την πραγματικότητα στο ντοκιμαντέρ. Τα ντοκιμαντέρ είναι διαφορετικά από τις εκπομπές επικαιρότητας και σίγουρα δεν είναι ίδια με τα εκπαιδευτικά προγράμματα. Μπορούν να χρησιμοποιούν την αναδόμηση ή ηθοποιούς σαν να ήταν παραγωγές μυθοπλασίας· αλλά συχνά δεν το κάνουν. Μερικές φορές οι σκηνοθέτες των ντοκιμαντέρ “κλέβουν”, τραβώντας τα άτομα στην επανάληψη, αναπαράγουν τα γεγονότα, αλλά στις περισσότερες περιπτώσεις είναι αληθινοί, περιφρονώντας τις περιπτώσεις που δεν υπάρχει η πραγματικότητα και που είναι εύκολο να γυρισθούν ανάλογα ντοκιμαντέρ.

ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟΙ ΜΟΝΑΧΟΙ

Η ακαδημαϊκή κριτική είναι το εμπόδιο στην εξέλιξη του ντοκιμαντέρ. Η εικόνα είναι άμεση συνάρτηση της πραγματικότητας ή είναι ένα κομμάτι ενός κοινωνικού κώδικα; Το μήνυμα έχει σχέση με την φόρμα, περιέχοντας ένα μέρος αυτής; Ενδιαφέρει κανένα; Οι καλοί σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ είναι οι κακοί ψεύτες· η εμπειρία μου λέει ότι δεν έχουν σχέση, συναρπάζονται -κυριολεκτικά πολλές φορές, σαν μια συνέπεια της φυσικής ανάγκης που έχει σχέση με την διαδικασία της κατασκευής της ταινίας- από τους πλέον παλιομοδίτικους, κατά κυριολεξία, τρόπους του να λες την αλήθεια. Εδώ στην πραγματικότητα δεν υπάρχει τίποτε περίπλοκο για αυτούς που κάνουν ταινίες ντοκιμαντέρ. Χρησιμοποιούν κάμερες, χρησιμοποιούσαν το φορμά 35 mm, τώρα το super 16 mm, το 16 mm, το Beta και ακόμα το Hi-8. Μερικές φορές δαιμονίζονται, πανικοβάλλονται στο μέσο της νύχτας, αλλά είναι ικανοί να χειριστούν θέματα για να κάνουν πράγματα που υπό άλλες συνθήκες θα περιφρονούσαν· και έχουν την τάση να μην πεθάνουν πλούσιοι. Οι σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ είναι οι μεσαιωνικοί μοναχοί-επαίτες του καιρού μας, επισκέπτονται ένα διαβολικό μέρος μετά ένα άλλο για να διορθώσουν μια σκηνή, γνωρίζοντας ότι δεν

είναι τίποτε άλλο από μια εικονική πραγματικότητα. Είναι οι επιστημονικοί γκρινιάρηδες και παραπονιάρηδες, οι εμπειρικές μας συνειδήσεις. Μπορούμε να πούμε (χρησιμοποιώντας ένα απόσπασμα κριτικών) ότι είναι ανήθικοι ακολουθώντας την διαδικασία της ωραιοποίησης εικόνων που δείχνουν αδύναμες. Πως αλλιώς θα θέλαμε να μας σερβιριστεί η "πραγματικότητα" παρά ακατέργαστη;

Τα ντοκιμαντέρ θα πρέπει βεβαίως να ειδοθούν σαν μη-μυθοπλαστικά βιβλία ή άρθρα - οποιοσδήποτε μπορεί να μπει στο πεδίο της τεχνικής, το μόνο πραγματικό κριτήριο για μια καλή ταινία είναι εάν λέει την αλήθεια ή όχι.

Βλέπω εκατοντάδες ντοκιμαντέρ τον χρόνο. Τι βλέπω σε αυτά; Λοιπόν, μετά λύπης μου, είναι πιο εύκολο σε μένα να πω τι δεν βλέπω σε αυτά. Φοβάμαι ότι υπάρχουν όλα τα είδη εκτός από τα πειραματικά ντοκιμαντέρ, εκτός από κάποια από την Γαλλία. Μου αρέσουν οι ταινίες του Κρις Μαρκέρ, αλλά είναι απομονωμένα σαν τα μενίρ τον παλιό καιρό, οι άνθρωποι σκέφτονται τι θα μπορούσαν να κάνουν με την φόρμα. Τέτοιες ταινίες έγιναν από τον Godard, διαμέσου των άθλιων προοπτικών των σπουδών της δεκαετίας του '70, αντιπροσώπευαν τον παλιό ακαδημαϊσμό και υπήρχαν χάρις των κυβερνητικών οργανώσεων επανδρωμένες από τους πολιτιστικούς γραφειοκράτες, με την καλή έννοια, στη Γαλλία, το παγκόσμιο κέντρο ης επιχορηγούμενης αισθητικής.

Αλλά επίσης αισθάνομαι, όλο και περισσότερο, το Νέο Βλέμμα που είναι η αναπτυγμένη βιομηχανία μας στο τέλος τους αιώνα. Βλέπω ότι πολλές ταινίες υποφέρουν από την έλλειψη επένδυσης από την μεριά των παραγωγών τους. Μπορούμε να τους δούμε κάθε βράδυ, σε κάποιο αμερικάνικο τηλεοπτικό δίκτυο, και το αφελές σιλι τώρα έρχεται στην Ευρώπη· είναι δύσκολο να ξεχωρίσεις τον ένα από τον άλλο ή από τις διαφημίσεις ή από τις τηλεοπτικές σειρές. Σε πιάνει ψυχρολουσία, η πραγματικότητα παρουσιάζεται από ημιδιαφανή τζάμια, σαν φτηνό εμπόρευμα σε μεγάλες υπεραγορές. Μπορούμε να μιλήσουμε για αυτές τις απάτες μέσα από τις δομές τους -παρουσιάζουμε αυτό, κρύβουμε το άλλο. Δεν έχουμε πραγματικά διερευνητική δημοσιογραφία πια· αντίθετα έχουμε την φαντασίωση της αποκάλυψης, μετατρεπόμενη ηλεκτρονικά από γραφικά που σου κρύβουν τη ματιά για ένα δευτερόλεπτο. Το μέγεθος αυτής της κοινοτυπίας είναι, κυριολεκτικά, το μούδιασμα και ο αποπροσανατολισμός. Επίσης θα επιθυμούσα να μην αναφέρω το σωρό ταινιών που έγιναν για το ίδιο αντικείμενο, σχεδόν άχρηστες -δελφίνια στο αφρό του κύματος, λίγα χρόνια πριν, θεωρήσεις από ντοκιμαντέρ με πολλές σκηνές μικρών, ισχνών μαύρων παιδιών που τρώνε σκουπίδια. Αυτές οι ταινίες μας φέρνουν τον κυνισμό και την δυσφορία με τις ευκαιριακές, επιπόλαιες έννοιες με την ανολοκλήρωτη επεξεργασία του θέματος -μετατρέπουν την καρδιά σε πέτρα.

ΤΑ ΑΓΑΠΗΜΕΝΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Τελευταία, και υποθέτω πολλοί όπως και εγώ, αντιπαθώ το The Great American Wind Film. Έρχεται με το PBS, συνήθως, ή με το Discovery. Διαπραγματεύονται ιστορικά θέματα, σχεδόν πάντα αμερικάνικα και πολύ γνωστά· και η ευσέβεια υπάρχει στους λεπτούς χειρισμούς του σεναρίου, με ένα σοβαρό, ψευδο-λόγιο σχόλιο, το πολιτιστικό αυτό προϊόν έχει πέσει στα χέρια αυτών που ο Robert Hughes ονόμασε οπαδούς του πολιτισμού της διαμαρτυρίας: διεκδικητές των δικαιωμάτων των μειονοτήτων, φορείς της υποεκτιμημέ-

νης ευαισθησίας. Θα ήθελα να μπορούσα να συμπάσχω με το χάλι της Κοιλιάδας των Ινδιάνων· πάντως η ταινία αφιερωμένη στη μνήμη τους εξαφανίζει την ικανότητά μου για συλλογική λύπη και κατάθλιψη.

“Μπορεί να έχετε αρκετά από οτιδήποτε στο τέλος αυτού του αιώνα. Φαγητό, έρωτα, όλα σε πλεόνασμα, την τάση να έχετε μπερδεμένο μυαλό”, λέει ο Ουμπέρτο Έκο. Κάποιος μπορεί να πει το ίδιο και για το ντοκιμαντέρ, αλλά έχω ένα μικρό κατάλογο των οποίων η εργασία μου φαίνεται ότι είναι ουσιώδης.

Ο Barbet Schroeder δημιούργησε τις τεχνικές που γοντεύουν και αποκαλύπτουν, πρόσφατα έχουν δουλευτεί με καπατσουσύνη από τον Nick Broomfield· τα “αυτό-πορτρέτα” του Idi Amin είναι χωρίς προηγούμενο για εμένα, μια από τις μεγαλύτερες μαύρες φάρσες του αιώνα μας. Γοντεύθηκα από τις ταινίες “India”, του Luis Malle· είναι οι αγαπημένες του εργασίες και τον δείχνουν σε ένα διαφορετικό φως από ότι στις, μερικές φορές, υπερ-δομημένες ταινίες του, φαίνεται σε αυτές ότι έχει πάθος (σπάνιο για ένα Γάλλο διανοούμενο που εμφανίζεται δημόσια) τόσο όσο και αμφιβολίες. Ως προς τις αμερικανικές ταινίες, μου αρέσουν πολύ όλες οι εργασίες της Barbara Kopple· και βεβαίως το “Hoop Dreams”, την τρίωρη ταινία για την οποία χρειάστηκαν πέντε χρόνια για να γυριστεί στο Σικάγο, ένα έπος για τους Steve James, Peter Gilbert και Frederic Marx· μια εκπληκτική ταινία που αξίζει όλο τον θαυμασμό μου. Οι τρεις Βρετανοί σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ των οποίων οι εργασίες μου αρέσουν είναι οι Molly Dineen, Phillipa Lowthorpe και Clive Gordon. Η πρόσφατη ταινία “The Betrayed” είναι η ταινία που παρουσιάζει τον τρόπο για το μέλλον, όπως στη Τσετσενία -πόλεμος μετά από τον πόλεμο όπου ο χρόνος να επανέλθει με πρόσφορο τρόπο, αλλά κατά κάποιο τρόπο με ρυθμό που οφείλεται στη μουσική των χείβι μετάλ ρώσικων συγκροτημάτων, από μόνη της μια βίβα στην ταινία. Μου αρέσει το εκπληκτικό και εξομολογητικό φιλμ της Toichi Nakata, “Osaka Story”, για τον πατέρα και την οικογένειά της. Μου αρέσει η δουλειά του Victor Kossakovsky, ενός σκηνοθέτη από την Αγία Πετρούπολη. Το “The Belovs”, σε ασπρόμαυρο, είναι ένας διάλογος, παρόμοιος με αυτούς του Γκόγκολ, μεταξύ ενός γέρου μεθύστακα και της αδελφής του, δίνοντας έμφαση στα ζώα του αγροκτήματος, είναι το μοναδικό ντοκιμαντέρ που νομίζω ότι μπορεί να χαρακτηριστεί ως η μεγαλύτερη ταινία του 20^{ου} αιώνα.

Αλλά υπάρχουν άλλα είδη ταινιών που είναι δύσκολο να γίνουν και για τα οποία πρέπει κανείς να ρισκάρει. Είναι οι ακριβές σειρές για τα σύγχρονα θέματα που προκαλούν πόνο, που παίρνουν πολύ χρόνο για γίνουν, όχι υψηλής ακροαματικότητας και απατούν να τραβήξουν την προσοχή του μεγάλου κοινού. Στις μέρες μας ένας Marcel Ophéols που επιθυμεί να κάνει μια τρίωρη ταινία γύρω από ένα δύσκολο σύγχρονο και ιστορικό θέμα στην καλύτερη των περιπτώσεων θα του δείξουν ευγενικά την πόρτα. Είμαι υπερήφανος που ήταν δυνατόν να κάνουμε σειρές όπως αυτές της Norma Percy, “The Second Russian Revolution” και το “The Death of Yugoslavia”. Ελπίζω ότι οι παραγωγοί της τηλεόρασης δεν θα κουρασθούν με τέτοιες προσπάθειες. ●

*Ο Nicholas Fraser είναι μοντέρ στο BBC2

Η ΑΠΟΛΥΤΗ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑ

του
Francis James*

Η ίδια η τηλεόραση κρατά για τον ε-
αυτό της τον μύθο του απόλυτου ρε-
αλισμού που κυριαρχεί στην εφεύρεση
των τεχνικών της μηχανικής αναπαραγω-
γής της πραγματικότητας από την φωτο-
γραφία μέχρι το ραδιόφωνο. Από όλες
αυτές τις τεχνικές, είναι αυτή που τροπο-
ποιεί πιο βαθιά την εξάσκηση της δημο-
σιογραφίας επιτρέποντας αυτή να επικα-
λύπεται από την εικόνα και τον ήχο των
γεγονότων όταν αυτά γίνονται. Η τηλεό-
ραση εξασκεί την απόλυτη δημοσιογρα-
φία. Δίνει χώρο τμηματικά στον ουτοπι-
κό χαρακτήρα της πολιτικής του βλέμμα-
τος και στην κυριαρχία της γνώμης που
η δημοσιογραφία εγκαθίδρυσε ανάμεσα
στο 18^ο και 19^ο αιώνα, στην δύναμη που
έρχεται από τη διαπίστωση “να γίνει έτσι
ώστε τα γεγονότα θα γίνουν γνωστά και
οι άνθρωποι θα έχουν ειδωθεί με ένα κά-
ποιο άμεσο, συλλογικό και ανώνυμο
βλέμμα”¹.

Η τηλεόραση μοιράζεται με την δημοσιο-
γραφία μια τυφλή εμπιστοσύνη του βλέμ-
ματος, ξαναφέροντας έτσι την ηγεμονία
του βλέμματος σε άλλες αντιλήψεις, πεποί-
θησε του 17^{ου} αιώνα, που έβλεπε να κυ-
ριαρχεί η πειραματική μέθοδος, και διαμέ-
σου της ακραίας μεθόδου της εμπειρίας,
να βλέπουμε για να γνωρίζουμε². Τα τηλε-
οπτικά γεγονότα έχουν, από εδώ και στο
εξής, την πιο σπουδαία θέση στον χώρο της
εμπιστοσύνης που υπάρχει για την δημο-
σιογραφία. Εισάγοντας την κάμερα και την
απευθείας τεχνική στη δημοσιογραφία, η
τηλεόραση αλλάζει ριζικά τα δεδομένα για
ένα παρατηρητέο γεγονός, από ότι ίσχυε α-
πό τις πρώτες θεωρήσεις μέχρι σήμερα.

Ο ΧΩΡΟΣ ΣΑΝ ΕΝΑΣ ΤΡΟΠΟΣ ΔΡΑΣΗΣ

Στις εκπομπές ρεπορτάζ του “Cinq colonnes
à la une” η αλήθεια έχει σχέση με την πα-
ρουσία του ρεπόρτερ στο χώρο όπου έγινε
το γεγονός. Η αναφορά στο χώρο παίζει το
ρόλο³ “μιας μηχανής που παράγει το αληθι-
νό”³.

Ο χώρος είναι συγχρόνως ένα γεωγραφι-
κό τοπίο και μια προσωρινή κυρίευση του
χώρου, η επέκταση της γης θεωρημένης
σαν το κέντρο των γεγονότων και το μέρος
όπου έγινε η έρευνα του ρεπόρτερ, ο δη-
μοσιογραφικός χώρος. Η Αλγερία, η κε-
ντρική Αφρική ή Νοτιοανατολική Ασία εί-
ναι ωστόσο οι χώροι μεγάλης δημοσιότη-
τας στη δεκαετία του '60 που οι δημοσιο-
γραφικοί χώροι αυτής της εκπομπής τις έ-
καναν διάσημες.

Ο χώρος είναι συγχρόνως ένας φυσικός τό-
πος και μια ιδεολογία που παράγει, με την
παρουσία του ρεπόρτερ στον χώρο των γε-
γονότων.

Ο τόπος είναι ο τεμαχισμός του χώρου και
ο χρόνος που ταυτίζει την πραγματικότητα
του γεγονότος με την εμπειρική του ταυτό-
τητα. Την αποσπαστικότητα της Αλγερίας
ακολουθήσαν βίαιες διαδηλώσεις που έγι-
ναν στο Οράν ή στο Αλγέρι, το τηλεοπτικό
μαγκαζίνι τράβαγε συνεχώς από το 1959
έως το 1962. Οι χαρακτηριστικές συμπερι-
φορές του ρεπόρτερ συνέδεαν την ύπαρξη
των γεγονότων με την οπτική τους καταγρα-
φή. Το γεγονός έχει γίνει, οι κάμερες έ-
χουν φύγει.

Ο τόπος είναι εξίσου μια διανοητική διάσταση που κάνει τα γεγονότα κατανοητά. Παρουσιάζεται σαν η γενεσιουργός αιτία και η οργάνωση της πραγματικότητας, όσον αφορά τα γεγονότα. Οι παραγωγοί του "Cinq colonnes à la une" δεν προσδιορίζουν με ακρίβεια τις έννοιες "επικαιρότητα" και "γεγονός" από την πρώτη στιγμή του μαγκαζίνο. Ακολουθούν την κανονική πρακτική, των λέξεων και των συμπεριφορών, της γραπτής και ραδιοφωνικής δημοσιογραφίας.

Το γεγονός παρουσιάζεται ξαφνικά. Είναι αυτό που γίνεται εδώ και τώρα. Είναι μια εκδήλωση, μια αποκάλυψη. Επιβάλλεται στο νέο επεισόδιο και το αναγκάζει να υποπνεύσει αυτό τον κανόνα κατά τη διάρκεια πολλών χρόνων: "η εκπομπή ήταν, λοιπόν, εξαρτημένη από το γεγονός (...). Το περιεχόμενο εξολοκλήρου εξαρτιόταν από τα γεγονότα όχι από εμάς", εξηγεί ο Pierre Desgraupes, ένας από τους παραγωγούς της εκπομπής.

Με το αντιμετωπιζόμενο γεγονός, μέσα από τις ιδιαιτερότητες του τόπου και του χρόνου, ο Pierre Desgraupes δίνει τον ορισμό της κρίσης: "Αν ονομάζεται επικαιρότητα αυτό για το οποίο μιλάμε σήμερα, είναι μια επικαιρότητα που σήμερα έχει αξία, μια επικαιρότητα σε κρίση. Όπως λέμε ότι μια σκληροκοιτίς έχει κρίση!"⁵. Η ιατρική παρομοίωση μας φέρνει στο νου τον χαρακτήρα του ξαφνικού, του βίαιου, του οπτικού και του ορατού των αλλαγών που ο κόσμος, συγκρινόμενος με ένα άρρωστο σώμα, γνώριζε από τις κάμερες του μαγκαζίνο κατά τη διάρκεια σχεδόν δέκα χρόνων. Αναφέρεται επίσης σε μια έννοια του τόπου σαν χώρο των συγκρούσεων. Πολεμικές συγκρούσεις για την ανεξαρτησία με τους εσωτερικούς αγώνες της Έντιθ Πιάφ, σχετικά με την αρρώστια της, ή του Πολ Γκετύ, ενός άντρα αποξενωμένου παρά τη μεγάλη περιουσία του, τα ρεπορτάζ παρουσιάζονται

σαν ένα δίπολο ανάμεσα στα πρόσωπα και το περιβάλλον τους.

Το γεγονός, έτσι όπως φαίνεται μέσα από αυτό το μαγκαζίνο, παρουσιάζεται σαν ένα μη προσδιορισμένο με ακρίβεια πολεμικό γεγονός, μας δείχνει από τη γέννησή του την έννοια του τόπου. Στο τέλος του 17^{ου} αιώνα, η τέχνη του πολέμου έκανε τον τόπο χώρο πολεμικών επιχειρήσεων, μαχών και πολιορκιών. Αυτό το μη προσδιορισμένο με ακρίβεια πολεμικό γεγονός προσδιορίζει συγκρόνως την έκφραση "πηγαίνετε στο χώρο", οικεία στην εξάσκηση της δημοσιογραφίας, και ο χαρακτηριστικός ρεαλισμός του μαγκαζίνο της τηλεόρασης: να κρατήσετε ζωντανή τη σύγκρουση με το περιβάλλον.

ΑΝΑΔΟΜΗΣΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ

Πριν από το "Cinq colonnes à la une", η εκπομπή "La vie des animaux" εκφράζει τον ιδανικό ρεαλισμό της τηλεόρασης. Από το 1952, η εκπομπή που αναφέρεται στα ζώα αναδομεί κομμάτι προς κομμάτι με το περιβάλλον τους. Η έκθεση της ζωής των ζώων υπάρχει πάντα στην αρχή του κάθε ρεπορτάζ. Το πλάνο-σεκάνς σέβεται "τη χωρική ενότητα του γεγονότος"⁸. Η ουσία της τηλεόρασης είναι υπόθεση των ζώων.

Από την πρώτη εκπομπή το 1959, το μαγκαζίνο της ενημέρωσης έχει αυτή τη μορφή και δείχνει τη ζωή του λοχία Ρόμπερ, νεοσύλλεκτος στον πόλεμο της Αλγερίας. Η κατάσταση εξελίσσεται σε ένα χώρο-χρόνο με ακρίβεια προσδιορισμένο και προσωποποιημένο: μια ημέρα στο στρατό στο "μπλεντ", όπου η μονάδα του έχει σταθμεύσει. Μπροστά στη κάμερα ο Τσάρλι Ρόμπερ διδάσκει στα παιδιά των μουσουλμάνων, στο σχολείο του χωριού, το πρωί, κάνει περιπολία στον γύρω χώρο το απόγευμα και επιστρέφει στο στρατόπεδο το βράδυ. Ο

χρόνος εκεί περνά αργά, κυλά ράθυμα⁹. Είναι ωστόσο μέσα από την θεώρηση για την τηλεόραση και τις δυνατότητές της στην πληροφόρηση, με τον προσδιορισμό *stricto sensu* του γεγονότος, που οι ρεπόρτερ, διαμέσου των παραγωγών του μαγκαζίνο, επιβάλλουν την άποψή τους για την δημοσιογραφική επικαιρότητα της τηλεόρασης. Ο Pierre Lazareff βλέπει εδώ την δυνατότητα ανανέωσης του επαγγέλματος: *“Η τηλεόραση δεν είναι μόνο ένα μέσο μετάδοσης, αλλά η δυνατότητα μιας νέας γραφής, ενός νέου λεξιλογίου για τον δημοσιογράφο”*¹⁰. Η δημιουργία του μαγκαζίνο δίνει στους δημοσιογράφους όπως και στους σκηνοθέτες την δυνατότητα να εξερευνήσουν αρκετά την τηλεόραση και να εξασκήσουν τη τέχνη τους. Μέχρι εδώ, η τηλεοπτική εφημερίδα διαφέρει λίγο από τα ρεπορτάζ. Έχει πρόσβαση στα πρακτορεία United Press και France Video και τα θέματα έχουν μια σταθερή και ανώνυμη μορφή: η φωνή off σε όλα τα πλάνα. “Ο Pierre Lazareff, εργαζόμενος στη γραπτή δημοσιογραφία, με αυτό τον τρόπο έδωσε ελευθερία στην οπτικοακουστική γραφή. Πριν από το “Cinq colonnes à la une” η τηλεοπτική εφημερίδα πέρναγε από τον σκηνοθέτη και εμείς αμέσως χρησιμοποιήσαμε τις δυνατότητές μας. Νομίζω ότι η συνεργασία με τον Igor Barrere ήταν μια πολύ καλή ιδέα”¹¹. Αναγκάζοντας να συνεργαστούν ένα δημοσιογράφος και ένας σκηνοθέτης, οι παραγωγοί τονίζουν τη θέλησή τους να δώσουν προτεραιότητα στην εικόνα και να παρουσιάσουν ένα οπτικό προϊόν ποιότητας. Επιπλέον, βάζοντας τη σφραγίδα της γραπτής δημοσιογραφίας στο μαγκαζίνο, περισσότερο ακόμα του μεγάλου ρεπορτάζ, προσδιορίζουν τις πιο καλές συνθήκες για να δικαιολογήσουν την ύπαρξη δημοσιογράφων και σκηνοθετών. Η νέα εκπομπή επιφορτίζει τους δημοσιογράφους με την παρουσίαση της τηλεοπτικής εφημερίδας. Ως προς

τους σκηνοθέτες, βρίσκουν την ευκαιρία να μπουν σε ένα πεδίο μέχρι τότε κλειστό. Το μαγκαζίνο είναι για αυτούς “ένα σχολείο σκηνοθεσίας του πραγματικού”¹².

Ο τόπος είναι η έκφραση της δημοσιογραφικής εξουσίας. Η παρουσία στο χώρο όπου το γεγονός έγινε είναι το χαρακτηριστικό της δουλειάς του ρεπόρτερ: *“Ήμουν εκεί”*, λοιπόν, *“μπορώ να μιλήσω για αυτό”*. Επιβάλλοντας την παρουσία σαν γνωστική διαδικασία, ο τόπος αποβάλλει όλα τα άλλα στοιχεία που δεν έχουν σχέση με την οικονομία του. Το “Cinq colonnes à la une” φτιάχτηκε με διαφορετικό τρόπο από μια τηλεοπτική εφημερίδα επειδή οι παραγωγοί έκριναν ότι υπόκειται στην πολιτική εξουσία και υπήρχαν λίγα εμπόδια για να πάνε στον χώρο, τόσο τεχνικά όσο και οικονομικά. Διαφέρει επίσης από τα κινηματογραφικά επίκαιρα που έχουν μια σταθερή μορφή παραγωγής.

Η αναφορά στον τόπο λειτουργεί σαν ένας τρόπος ελέγχου της κατασκευής των δημοσιογραφικών κειμένων. Είναι η παρουσία στον τόπο που εξασφαλίζει την αλήθεια του ρεπορτάζ. Η προσωπική εμπειρία του δημοσιογράφου χαρακτηρίζεται από επαγγελματικές αξίες. Έτσι, κάνει την αξία του κάθε άλλος τρόπος γνώσης, κάθε άλλος ρόλος παρά αυτός του παρουσιαστή της τηλεοπτικής εφημερίδας, που διαβάσει τις ειδήσεις ή ακόμα τις εικόνες των πρακτορείων που έχουν κριθεί πολύ συμβατικές.

Ο τόπος διαθέτει μια λειτουργία επαγγελματικής νομιμοποίησης. Είναι ένα ειδικό είδος εξάσκησης της δημοσιογραφίας. Τα γεγονότα και ο χώρος τους είναι το αντικείμενο και ο τόπος της δημοσιογραφικής έρευνας. Ο τόπος είναι, κατά κάποιο τρόπο, το “εργαστήρι” του. Τα γεγονότα νομιμοποιούν την παρουσία των δημοσιογράφων και οι δημοσιογράφοι, με την παρουσία τους, πιστοποιούν τα γεγονότα, τα εντάσσουν στην επικαιρότητα, δηλαδή στην Ιστο-

ρία, δίνοντας μια επική διάσταση σε αυτά με τα οποία ασχολούνται.

Η ΚΟΡΩΝΙΔΑ ΤΗΣ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Στον τόπο, ο δημοσιογράφος δοκιμάζει την επαγγελματική του ταυτότητα. Είναι ο τόπος που τον κάνει ρεπόρτερ στα μάτια των τηλεθεατών όπως και σε αυτά των συναδέλφων του. Ο τόπος είναι μια διαδικασία ελέγχου από τους έμπειρους και τους αρχάριους δημοσιογράφους. “Μπαίνοντας στο *“Cinq colonnes à la une”*”, λέει ο Roger Louis, έμαθα τη δημοσιογραφία, στην οποία μπήκα για τα καλά. Το μεγάλο ρεπορτάζ, που δεν γνώριζα, θεωρείται γενικά στους δημοσιογραφικούς χώρους σαν η κορωνίδα της καριέρας. Κάθε μεγάλος δημοσιογράφος έχει ακολουθήσει μια διαδικασία που τον οδηγεί από τα πιο μικρά θέματα, πριν να ασχοληθεί με τα μεγάλα θέματα σε εθνικό επίπεδο και, κατόπιν, σε διεθνές επίπεδο”¹³.

Τα επαγγελματικά χαρακτηριστικά θα έπρεπε να ήταν τέτοια έτσι ώστε η δημοσιογραφία της τηλεόρασης δεν θα υπήρχε παρά μόνο από την διάνοια του ρεπόρτερ. Ο Roger Louis εξηγεί αυτή τη μέθοδο: “Καταπιézοντας το παιδαγωγικό μου πνεύμα, απαρνήθηκα τους παραδοσιακούς νόμους της δημοσιογραφίας. Απέφυγα τις επαφές με τους ειδικούς απεσταλμένους (...). Αντίθετα αντιμετώπισα τα εμπόδια (...). Προτίμησα να έρθω σε επαφή με τους ανθρώπους, τα γεγονότα”¹⁴. “Η ακόμη: “Ήμουν τυχερός στο επάγγελμά μου: οι άνθρωποι εύκολα με εμπιστεύονται. Αρκεί να φάω στο εστιατόριο για να μου διηγηθεί η σερβιτόρα τη ζωή της”¹⁵.

Τα ρεπορτάζ που έγιναν για το μαγκαζίνο ήταν μια ευκαιρία να αναγνωριστούν από τους συναδέλφους ή να μπουν στην οικογένεια του μαγκαζίνο και πιο γενικά στον

δημοσιογραφικό χώρο. Το αφιέρωμα που έκανε ο Pierre Desgraupes στον Roger Louis, όταν αυτός έφυγε, χαιρετίζει τον άνθρωπο της τέχνης και αναφέρεται στις επαγγελματικές αξίες της τηλεόρασης τη δεκαετία του '60: “Ασχολήθηκε σχεδόν με όλους τους αποικιακούς πολέμους, στο Κονγκό, στην Αλγερία, στον Άγιο Δομίνικο. Από όλα αυτά τα μέρη μάζευε πρόσωπα, όπως ένα κυνηγός μαζεύει τα φουσίγια και αυτή ήταν η δύναμή του (...). Γεννήθηκε για να συναντά ανθρώπους και αυτό είναι κάτι το μυθικό που δεν το βρίσκουμε πλέον σήμερα”¹⁶.

Τα ρεπορτάζ ήταν μια αναγκαστική και υποχρεωτική δοκιμασία για να ενταχθεί κάποιος στον δημοσιογραφικό χώρο. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο τόπος είναι μια πηγή αναφορών στους παλιότερους που δίνουν στον δημοσιογράφο τις αναγκαίες συστάσεις: “Ο Roger Louis ήταν ταξιδευτής του κόσμου, κάτι σαν τον Ιούλιο Βερν της εποχής μας, καταλαβαίνετε όπως ο Kessel, όπως όλοι όσοι έκαναν μεγάλα ρεπορτάζ στη *Frnace-Soir*, στη *Paris-Soir*, πριν τον πόλεμο, ιδίως στη *France-Soir* μετά τον πόλεμο, όπως ο *Saint-Exupery*, ο *Roger Vaillant*, είχαν το χάρισμα να συναντούν τους ανθρώπους”¹⁷.

Από τη γέννησή της, η τηλεοπτική δημοσιογραφία βασίζεται στις αρχές της γραπτής δημοσιογραφίας, η οποία την δανείζει δασκάλους για την διαμόρφωσή της: “Συχνά μου ζήτησαν να γίνω το πρόσωπο που θα ταξίδευε τον κόσμο, όπως ήταν ο *Paul Morand* ή ο *Joseph Kessel*. Δεν ήμουν ικανός για αυτό”¹⁸.

Κατόπιν, με τη σειρά της το “*Cinq colonnes à la une*” έφτιαξε ένα θεμελιώδη μύθο της τηλεοπτικής δημοσιογραφίας για τη νέα γενιά. Και αυτό με την αξιοποίηση του τόπου σαν μια ειδικότητα της δημοσιογραφικής εξάσκησης. Σήμερα οι *Jean-Marie Cavada*, *Bernard Benyamin* ή *Paul Nahon* αναφέ-

ρονται στο ξακουστό μαγκάζινο για να αξιολογήσουν τις δικές τους παραγωγές.

Ο ΤΟΠΟΣ ΣΑΝ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

Ο τόπος είναι ο χώρος, δηλαδή ο τρόπος της μεταμόρφωσης της συνάντησης με το γεγονός, μέσα από ένα μοντάζ εικόνων και ήχων, της δουλειάς του ρεπόρτερ που οδηγεί σε ένα τελικό αποτέλεσμα, στο ρεπορτάζ. Αυτή η διαδικασία οδηγεί στη συγγραφή των κειμένων: “Το σύνολο της διαδικασίας με την οποία οι ειδικές απαγγελίες, οι συνομιλίες (τα λόγια, οι αναφορές κ.λπ.) γίνονται κείμενο, αυτόνομες και ξεχωριστές προτάσεις, σημειώσεις κ.λπ., η εμπειρία γίνεται αναφορά, τα παραδείγματα σημαίνουν *σε περιπτώσεις*”¹⁹.

Ο τόπος δεν παρουσιάζεται μόνο σαν ένας τρόπος για να κάνει κάτι αλλά επίσης σαν “ένα πλαίσιο για να οργανώσεις μια περιγραφή”²⁰. Το ρεπορτάζ είναι μια δουλειά που συνδυάζει την οργάνωση της εμπειρίας με ένα μοντέλο τηλεοπτικής σκηνοθεσίας.

Το μαγκάζινο “Cinq colonnes à la une” έχει αυτά τα ρεπορτάζ δομημένα γύρω από την παρουσία του ρεπόρτερ στο χώρο που τα δομεί στην οθόνη, όπως έκανε τη δεκαετία του '50 η σειρά “En direct de”²¹. Ο ρεπόρτερ είναι συγχρόνως ο μάρτυρας, ο ηθοποιός και ο αφηγητής αυτού που έχει δει.

Η διαδρομή του και η επαφή του με το γεγονός, το ντεκόρ και οι ηθοποιοί οργανώνουν την αφήγηση. Με το εφέ της υποκειμενικής κάμερας, ο θεατής γίνεται μέλος της ομάδας του μαγκάζινο που πηγαίνει στη Λεοπολντβίλ, για μια συνέντευξη με τον Πατρίς Λουμούμπα, αρχηγό του Εθνικού Κινήματος του Κονγκό, κατά τη διάρκεια της παναφρικανικής συνάντησης το 1960. Ο Roger Louis σημειώνει: “Για να πάμε στη Λεοπολντβίλ δεν υπάρχει παρά ένας τρό-

πος το ποτάμι που διασχίζει το Κονγκό, πλάτους ενάμισι χιλιομέτρου μετά από την Μπραζαβίλ. Όταν το διασχίσαμε ξέραμε ότι ήταν η τελευταία φορά. Ο Λουμούμπα θα έκλεινε τα σύνορα για άγνωστο πόσο χρόνο (...). Η πρώτη όψη της Λεοπολντβίλ δεν ήταν αυτή μιας πόλης που είχε αισθανθεί να περνάει ο άνεμος της αναταραχής. Έψαξα μάταια τα ίχνη των βίαιων γεγονότων”²².

Το ταξίδι του ρεπόρτερ είναι συγχρόνως διαδρομή και συνομιλία. Συγχρόνως περιγράφει τη διαδρομή του και τα βήματά του συνδέουν αυτή με τις παρατηρήσεις που κάνει για κάθε πράγμα που έχει δει. Είναι από την αυτοψία, με την προσωπική μαρτυρία, που ο ρεπόρτερ περνά από το ταξίδι στην περιγραφή.

Με μια κίνηση ο ρεπόρτερ βλέπει και κάνει να δουν. Ο τηλεθεατής παίζει εξ'αρχής το ρόλο του μάρτυρα αυτού που ο ρεπόρτερ του δίνει μπροστά στα μάτια του: “Είδατε, κάποιες στιγμές, οι διαδηλωτές αποκαλούσαν τον Λουμούμπα αποικιοκράτη. Αυτό μπορούσε να σας αφήσει έκπληκτο”²³. Το επείγον της αυτό-αναφοράς, εμπλουτισμένο από την δημοσιογραφική εξουσία, συμπληρώνεται από ένα τρίτο ορισμό: “*Ημουν εκεί*” λοιπόν “*μπορώ να μιλήσω για αυτό*”, προσθέτει “*επίσης είσατε και εσείς εκεί, εσείς, οι τηλεθεατές, αφού ήμουν εγώ, ο ρεπόρτερ*”.

Η μαρτυρία είναι “*προϊόν της επικοινωνίας και κάθε κοινωνικής μορφής που υποστηρίζει και δυναμώνει αυτή την επικοινωνία*”²⁴. Η οργάνωση των εμπειριών έχει σκοπό να κάνει τον τηλεθεατή μάρτυρα του γεγονότος με ενδιάμεσο τον δημοσιογράφο. Καλούμενος από τον ρεπόρτερ, το βλέμμα του οδηγούμενο από την κάμερα, ο τηλεθεατής συμμετέχει ενεργά στην αυθεντικοποίηση, αποφασιστικό στάδιο της κατασκευής του. Η πιστότητα της μαρτυρίας είναι μια συλλογική επιχείρηση. Από δύο, ό-

πως από εκατομμύρια άλλους. Η τηλεόραση μεγαλώνει τον αριθμό των μαρτύρων στο άπειρο. Ακόμη εκεί, πραγματοποιεί το ιδανικό, σύμφωνα με την εμπειρική μέθοδο που μέσα από τον πολλαπλασιασμό των μαρτύρων παράγεται μια διαδικασία σε ανώτατο επίπεδο αξιοποίησης των γεγονότων²⁵.

Η ΑΠΟΛΥΤΗ ΦΑΝΤΑΣΙΩΣΗ

Η τεχνολογία της μαρτυρίας βασίζεται σε κάποια οπτικοακουστικά δεδομένα. Η συνέχεια (που παράγεται από τη συνεχιζόμενη κινηματογράφηση και από το “απαγορευμένο μοντάζ”, για να χρησιμοποιήσουμε την έκφραση του Andre Bazin) και η διαφάνεια (που παράγεται από τη σκηνοθεσία που υπακούει στον κανόνα: “η τηλεόραση είναι ένα παράθυρο ανοικτό σε όλο τον κόσμο”) χρησιμοποιούνται για να δείχνει ότι τα πράγματα έγιναν όπως τα δείχνουμε και για να δημιουργήσουν την αναγκαία εμπιστοσύνη στον τηλεθεατή για να έχει την εντύπωση ότι ακολουθεί την ροή των γεγονότων. Η φαντασίωση είναι απόλυτη όταν ο δημοσιογράφος δεν εμφανίζεται στην τηλεόραση, σιωπά προς χάριν του βλέμματος του θεατή. Δημιουργώντας την ψευδαίσθηση ότι ο τηλεθεατής ακολουθεί με άμεσο τρόπο το γεγονός, η τεχνολογία παραβιάζει συγχρόνως τη διπλή σχέση (δημοσιογράφου-τηλεθεατή) και τη σχέση του γεγονότος με βάση την μαρτυρία (την περιγραφή των τόπων και των δράσεων από τον ρεπόρτερ).

Το λογοτεχνικό μοντέλο μπορεί να παραληλητιστεί, στη μορφή του, με την τηλεοπτική παρουσίαση του ρεπορτάζ. Στο κέντρο αυτής της ρητορικής κατασκευής, ο ρεπόρτερ, όπως ο λογοτέχνης, τακτοποιεί σύμφωνα με τις απόψεις του, τις καταστάσεις, τα πρόσωπα, τα ντεκόρ. Έχοντας τις ρίζες του στη γρήγοτη δημοσιογραφία, ειδικά στη France-

Soir, ο Pierre Lazareff αναφέρει τους κανόνες της σύνθεσης του ρεπορτάζ στη τηλεόραση: “*Η απόλυτη θέλησή του: όλα να είναι στη θέση τους, να μην υπάρχει μια σεκάνς χωρίς πρόσωπα, αναφέρει ο Pierre Dumayet. Μας επέβαλε να χειριστούμε, αδιάφορο ποιο θέμα, με ενδιάμεση μια ιστορία που αναφέρεται σε έναν άνθρωπο, δηλαδή ένα μίγμα μυθοπλασίας και αλήθειας. Πίστευε ότι το πλατύ κοινό δεν μπορούσε να ενδιαφερθεί για ένα θέμα χωρίς αυτό εκ των προτέρων να ήταν το πρόβλημα και ένα μέρος από τη ζωή ενός ανθρώπου, η εμπειρία του (...). Εδώ ήταν πιο προχωρημένος από τον Desgraupes και μένα, δηλαδή να είναι προσπληρωμένος σε αυτό, εμείς σκεπτόμαστε πιο αφηρημένα*”²⁶. Η λογοτεχνία δεν είναι παρά ένα σπιλ, όπως και μια γοητεία. Οργανώνει σύμφωνα με τον τρόπο της μυθοπλασίας τους ανθρώπους και τα πράγματα που συναντιούνται στον χώρο.

Τοποθετώντας τον ρεπόρτερ στο κέντρο του ρεπορτάζ, αυτό το μαγκάζινο, υποκαθιστά την έρευνα στο γεγονός. Μακριά από το πρότυπο της τηλεοπτικής εφημερίδας, πιο κοντά στα κινηματογραφικά επίκαιρα, βασισμένο στην περιγραφή των καταστάσεων, το νέο μαγκάζινο προτείνει μια αφήγηση που βλέπει τα πράγματα από κάποια απόσταση. Η διαδικασία της έρευνας φαίνεται στην οθόνη.

Η έρευνα είναι το ίδιο το αντικείμενο του ρεπορτάζ. Η αναφορά είναι λιγότερο το γεγονός παρά η διαδικασία του ρεπόρτερ, η ιδεολογική του πορεία. Για όλα τα θέματα ο Pierre Desgraupes βάσει τα προβλήματα σε μια σειρά: “(...) Και οι δύο (καταναλωτές και παραγωγοί) κατηγορούν τους ενδιάμεσους. Είναι αυτό σωστό; Για να έχουμε καθαρή τη ψυχή μας, οι ειδικοί απεσταλμένοι του “Cinq colonnes à la une”, οι Hubert Knapp και Roger Louis ξαμολήθηκαν στους δρόμους της Γαλλίας και έζησαν

την περιπέτεια. Θέλαμε να γνωρίσουμε αυτούς τους μαχητές, να μάθουμε ποιοι είναι, πως ζουν; (...) Λένε την αλήθεια;²⁷.

Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΘΕΜΑ

Η αυτό-αναφορά πάει μαζί με την αυτό-παρουσίαση: το "Ήμουν εκεί" παίρνει σάρκα και οστά με την εικόνα του ανθρώπου που περπατά. Ο Roger Louis παίρνει το πλοίο για να διασχίσει το Κονγκό, κατόπιν ένα αυτοκίνητο για να τραβήξει τους δρόμους της Μπραζαβίλ. Ακόμα με ένα αυτοκίνητο, η ομάδα του μαγκαζίνο παίρνει τους δρόμους της περιπέτειας.

Κάτι παρόμοιο συνέβαινε στις εφημερίδες, περίπου το 1900. Το ρεπορτάζ σαν σκηνοθεσία που ακολουθείτε από την έρευνα, οδηγεί τον τηλεθεατή στον προσδιορισμό της αλήθειας, τόσο σαν παρουσία και χωρίς απόσταση από πράγματα και όντα. Ο ρεπόρτερ έχει κάτι από τον ποιητή της Αρχαίας Ελλάδας. Σε αυτούς το σώμα είναι στο κέντρο της πρακτικής τους. Ο ποιητής χορεύει και μιμείται το τραγούδι του. Ο ρεπόρτερ προχωρά προς αυτό που θα περιγράψει ή προς αυτόν από τον οποίο θα πάρει συνέντευξη σχολιάζοντας την κατάσταση. Συνδέεται με αυτό που λέει. Επαρμένος από τα λόγια δεν μπορεί να γίνει αντικειμενικός, όπως το κάνει ο αναλυτής²⁸. Το βλέμμα του συνδέεται με τον κόσμο, αλλά το ορατό δεν είναι χωρίς φωνή, μετατρέπεται σύμφωνα με την ιστορία της δημοσιογραφίας.

Το ρεπορτάζ είναι μια συμβατική πρακτική της δημοσιογραφίας της τηλεόρασης. Είδαμε κάποια σημεία του μέσα από την εκπομπή "Cinq colonnes à la une". Πραγματοποιημένο σύμφωνα με κανόνες που ήδη είχαν φτιαχτεί και που τις σεβάστηκαν, το ρεπορτάζ σε αυτό το μαγκαζίνο είναι ένα σταθερό προϊόν και η έκφραση της δημοσιογραφίας κατά τη διάρκεια δέκα χρόνων. Οι κανόνες του είναι αυτοί των δημοσιο-

γράφων της τηλεόρασης, σύμφωνα με την πρακτική τους και με ότι κάνουν για να δημιουργήσουν με τον ήχο και την εικόνα. Το ρεπορτάζ είναι το αποτέλεσμα μιας συμφωνίας ανάμεσα στους δημοσιογράφους αλλά μόνο σε μια δεδομένη στιγμή της ανάπτυξης της τηλεόρασης. Σήμερα, είναι ένα άλλο θέμα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

*Το άρθρο αυτό του Francis James πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό "CinemAction", τ. 84, 3^ο τρίμηνο 1997. Ο Francis James είναι δημοσιογράφος και είχε από το 1959 έως το 1968 εκπομπή στη γαλλική τηλεόραση με ντοκουμέντα από τους πολέμους εκείνης της εποχής.

1. Michel Foucault, "L'oeil du pouvoir", στο Jeremy Bentham, "La panoptique", σελ. 8-31, Belfond, 1977.
2. Steven Shapin και Simon Scaffer, "Leviathan et la pompe à air, Hobbes et Boyle entre science et politique", εκδ. La Decouverte, 1993.
3. Bertrand Pulman, "Le débat anthropologie/psychanalyse et la référence au "terrain"", στο Cahiers internationaux de sociologie, τ. 80, σελ. 5-26, PUF, 1986.
4. Presse Actualité, Καλοκαίρι του 1969, τ. 51, σελ. 34-37.
5. ο.π.
6. "Η τέχνη του πολέμου κυριεύεται από τον τόπο. Σε αυτή την νέα έννοια ο τόπος εξισώνεται με το πολεμικό πεδίο: το σημαίνουν τόπος αναφέρεται στον χώρο όπου γίνονται οι στρατιωτικές επιχειρήσεις και, σε μια εξειδικευμένη χρήση, τον αγρό όπου λαμβάνει χώρα μια κηδεία (...). Και μέσα σε αυτό το πολεμικό περιεχόμενο εμφανίστηκε η έκφραση "aller sur le terrain" ("στο πεδίο" σ.τ.μ.): σημαίνει αρχικά να πάνε στον ίδιο τον χώρο της μάχης, πριν να πάρει, κατέπекταση, τη μεταφορική γενική έννοια να πάνε στον τόπο όπου γίνεται αυτό για το οποίο μιλάμε", Bertrand Pulman, "Pour une histoire de la notion de terrain", στο Gradhiva, τ. 5, σελ. 22-30, 1988.
7. Ο Gilles Deleuze προσδιορίζει με αυτό τον τρόπο τον ρεαλισμό, χαρακτηριστικό της εικόνας-δράσης στην ιστορία του κινηματογράφου: "ο ρεαλισμός είναι απλώς αυτό: χώροι και συμπεριφορές, χώροι που δρουν και συμπεριφορές που ενσαρκώνουν. (...). Ο χώρος και

- οι δυνάμεις του δρουν στο άτομο, του απευθύνουν μια πρόκληση και φτιάχνουν μια κατάσταση από την οποία κυριεύεται" στο "L'image-mouvement", σελ. 196-197, εκδ. de Minuit, 1983.
8. Andri Bazin, "Montage interdit", στο "Qu'est-ce que le cinéma?", σελ. 49-61. Ο συγγραφέας προσδιορίζει τον ρεαλισμό σαν "την ομογενοποίηση του χώρου".
 9. Τριάντα πέντε χρόνια μετά την μετάδοσή του, αυτό το ρεπορτάζ ήταν το αντικείμενο πολεμικής, όσον αφορά τους τρόπους πραγματοποίησής του: "Βρέθηκε, το 1991, από την ομάδα των Αλγερινών Χρόνων, ένα ντοκιμαντέρ της Antenne 2. Ο Τσάρλι Ρόμπερ έγινε αλλαντοποιός, διηγείται με λεπτομέρειες τις απάτες του πολέμου. Προειδοποιημένος για το ρεπορτάζ, 48 ώρες πριν, ο στρατός είχε καθαρίσει τη ζώνη και, την ημέρα του γυρίσματος, προσποιήθηκε μια επίθεση. Οι γονείς του λούζια, κινηματογραφημένοι ενώ έβλεπαν τον γιο τους στην τηλεόραση, δεν ήταν στο σπίτι τους... αλλά σε ένα διαμορφωμένο διαμέρισμα στη Μασσαλία", στο "Le cahier samedi", στο "Nouvel Economiste", τ. 937, 18 Μαρτίου 1994.
 10. Pierre Lazareff, "Radio-Télé-Cinéma", 29 Μαρτίου 1959. Αναφέρεται από την Hélène Bousser-Eck και Monique Sauvage στο Jean-Noël Jeanneney και Monique Sauvage, "Télévision, nouvelle mémoire, les magazines de grand reportage", σελ. 45, εκδ. Seuil-INA, 1982.
 11. Pierre Doumayet, αναφέρεται από τον Yves Courrière, "Pierre Lazareff, un vagabond de l'actualité", σελ. 664, εκδ. Gallimard, 1995.
 12. Paul Seban, αναφέρεται στο "Télévision, nouvelle mémoire", ο.π..
 13. Για το "Cinq colonnes à la une", υπάρχει στο "Une grande émission se prépare", στο "Culture et télévision", τ. 35-36, σελ. 19-20, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1967.
 14. ο.π.
 15. Jacques Prevelin, "Roger Louis raconte ses reportages pour 'Cinq colonnes à la une'", σελ. 36, εκδ. Raoul Solar, 1966.
 16. Στο "Hommages à Roger Louis" στην εκπομπή "le Nouveau Vendredi", στις 25 Ιουνίου 1982, στο FR3.
 17. ο.π.
 18. Roger Louis, στο "Une grande émission se prépare", ο.π..
 19. Αναφέρεται από τους Mondher Kilani στο "L'anthropologie de terrain et le terrain de l'anthropologie", στο "Réseaux", τ. 27, προβλήματα μεθοδολογίας, σελ. 39-78, Δεκέμβριος 1987. James Clifford, "De l'autorité en ethnographie", στο "L' Ethnographie", τόμος 79, τ. 90-91, σελ. 87-118, 1983. Paul Ricoeur, "Le modele du texte: l'action sensée considérée comme un texte", στο "Du texte à l'action, essai d'herméneutique II", σελ. 183-211, εκδ. Seuil, 1986. Ο Mondher Kilani τονίζει ότι "ο Paul Ricoeur σχημάτισε, ειδικά στους αμερικάνους ανθρωπολόγους, το πλαίσιο μιας σκέψης που να βασίζεται στον τρόπο της μετατροπής του λόγου που υπάρχει σε ένα χώρο σε μια κειμενική παρουσίαση που είναι αυτή η ίδια το προϊόν ενός θεματικού και αισθητικού τεμαχισμού της πραγματικότητας σε σημαίνουσες ενότητες".
 20. J. A. Boon, αναφέρεται από τον Mondher Kilani ο.π..
 21. Σειρά απευθείας ρεπορτάζ που επισκέπονται χώρους συχνά απλησίαστους ή με απαγόρευση της εισόδου: τα ορυχεία στο Lens (1955), τον βυθό με το Καλυψώ (1957), ανάβαση στον Πύργο του Άιφελ (1964) κ.λπ. Για αυτή την εκπομπή ο Michel Mitrani εξηγεί: "Ο άμεσος τρόπος δημιούργησε ένα είδος δημοσιογραφίας που μας οδηγούσε στο βάθος του ορυχείου, στα ναυάγια του πολέμου(...). Κατά κάποιο τρόπο, αυτό το είδος του ρεπορτάζ είχε κάποια σχέση με την μυθοπλασία", αναφέρεται από την Jacqueline Beaulieu, "La télévision des réalisateurs", εκδ. La Documentation française-INA, σελ. 44, 1984.
 22. Αναφέρεται στο "De nos envoyés spéciaux au Congo", ο.π..
 23. ο.π.
 24. Steven Shapin και Simon Schaffer, ο.π., σελ. 32.
 25. Steven Shapin και Simon Schaffer, ο.π., σελ. 29-80.
 26. Αναφέρεται από τον Yves Courrière, ο.π..
 27. Αναφέρεται στο "Le prix du bifteck", στο "Cinq colonnes à la une", στις 2 Σεπτεμβρίου 1960.
 28. Pierre Bourdieu, "La codification", στο "Choses dites", εκδ. Les éditions de Minuit, σελ. 99, 1987. □

ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ, ΕΝΑΣ ΜΥΘΟΣ;

του
Pierre Beylot*

Ο Jacques Krier μιλά για τη δουλειά του στη τηλεόραση, τηλεοπτικές εφημερίδες, μαγαζίνο, και στο ντοκιμαντέρ. Το βασικό ερώτημα είναι αν υπάρχει διαφορά ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ και το τηλεοπτικό μαγαζίνο.

Δουλέψατε για τηλεοπτικές σειρές που έχουν τον χαρακτήρα του ντοκιμαντέρ. Υπάρχει, κατά τη γνώμη σας, διαφορά ανάμεσα στα τηλεοπτικά μαγαζίνο και το ντοκιμαντέρ;

Κατά ένα πολύ περίεργο τρόπο, φοβάμαι πως όχι. Είχα την εντύπωση, δουλεύοντας για ένα μαγαζίνο, ότι έκανα ντοκιμαντέρ. Μιλάμε για ρεπορτάζ όταν πρόκειται για την εργασία ενός δημοσιογράφου ο οποίος δεν συνοδεύεται από ένα σκηνοθέτη. Εγώ, σιγά-σιγά, έκανα τη δουλειά του σκηνοθέτη και του δημοσιογράφου, τόσο πολύ είχα δυσκολίες να ξεχωρίσω την μία από την άλλη. Αλλά πρέπει επίσης να πούμε ότι όταν δουλεύαμε για μια σειρά ντοκιμαντέρ, δεν επρόκειτο για μια σειρά προγραμματισμένη, με μια καθορισμένη περιοδικότητα.

Αυτός ο διπλός χαρακτήρας, του σκηνοθέτη και του δημοσιογράφου, όπως στο "Cinq colonnes à la une", ήταν μια νεωτερικότητα για αυτή την εποχή;

Ήταν η διάνοια των "μαπαπάδων", Lazareff, Dumayet, Desgraupes και κατόπιν του Barrère. Ειδικά του τελευταίου που ήταν επίσης και σκηνοθέτης. Ήθελαν από την αρχή να πάρουν αποστάσεις από την τηλεοπτική εφημερίδα βάζοντας ένα σκηνοθέτη δίπλα σε ένα δημοσιογράφο. Πίστευαν ότι, με τον καιρό, το θέμα θα ελέγχεται τόσο από τον ένα όσο από τον άλλο. Ένας δημοσιογράφος κάνει τη δουλειά του (συνεντεύξεις κ.λπ.) και ο σκηνοθέτης κατασκευάζει. Ξεκίνησα με το

"Cinq colonnes à la une", εγώ εργαζόμουν ό-ταν η εκπομπή είχε τελειώσει, ενώ ο φίλος μου, Jean-Claude Bringuier δεν ασχολιόταν παρά με την ποιότητα των στόμων που θα συ-ναντούσαμε.

ΤΑ ΕΙΔΗ ΤΗΣ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Τι πιστεύετε για την διαφορά που κάποιοι ερευνητές¹ έχουν θεμελιώσει ανάμεσα στη δημοσιογραφία της έρευνας, της μαρτυρίας και της δημοσιογραφίας εξέτασης, προτείνοντας μια πιο αναλυτική και απομακρυσμένη ματιά;

Είμαι πολύ σοβαρός με τους δημοσιογράφους. Στην εποχή των "Cinq colonnes" τους ανάγκαζαν να εργαστούν με σεβασμό όσον αφορά το κοινό και την πληροφορία. Σήμερα εκπομπές, όπως "Thalassa" και "Envoiyé special" δεν είναι πραγματικά ενός υψηλού επιπέδου. Δεν υπάρχουν τόσο σοβαρές απόψεις· δεν βλέπουμε πίσω από τα ρεπορτάζ τη φιλοσοφία, μια άποψη για τον κόσμο. Δεν ξέρω αν αυτό είναι η διαφορά μεταξύ της δημοσιογραφίας της εξέτασης και της έρευνας, αλλά οι δημοσιογράφοι δεν έχουν σήμερα καμιά αντικειμενικότητα: δεν μιλούν ποτέ για τους εργάτες, για τους φτωχούς αγρότες, για τους εργαζόμενους.

Αλλά κάθε ενημέρωση απαιτεί μια κατασκευή, ένα χειρισμό. Υπό αυτές τις συνθή-

κες, η αντικειμενικότητα δεν έχει γίνει ένας μύθος;

Είναι μια πολύ άσχημη λέξη, έχετε δίκιο. Δεν είναι ότι είμαστε πιο αντικειμενικοί, αλλά η έρευνά μας γινόταν σε κοινωνικά πεδία με τα οποία οι δημοσιογράφοι δεν ασχολούνταν. Είχαμε μια περιέργεια για τους ανθρώπους. Στο "Thalassa" δείχνεται πάντα η άποψη του ιδιοκτήτη του εργοστασίου γαριδών ή του ιδιοκτήτη της μαρίνας: πολύ σπάνια αυτή του ανθρώπου που μαζεύει γαρίδες, ακόμα και αν δεν ξέρει να μιλήσει. Με τον Dumayet, όταν είχαμε πάμε στη Χιλή, δείξαμε ένα μεγάλο fundo, πήραμε συνέντευξη από τον ιδιοκτήτη αλλά επίσης των χωρικών. Ρωτήσαμε ένα από αυτούς: *"Είναι σημαντικό για εσάς να έχετε ή να μην έχετε γη;"*. Κοντινό πλάνο στους χωρικούς. Δεν απαντούν. Εάν απαντήσουν ή θα πουν ένα ψέμα ή θα εκδιωχθούν από το αφεντικό τους. Η σιωπή διαρκεί. Γράφουμε τη σιωπή. Μετά εξηγούμε στον χωρικό ότι δεν διακινδυνεύει τίποτε και απάντησε ότι θα προτιμούσε να είχε γη. Αλλά δεν βάλαμε το πλάνο που ήταν σιωπηλός επειδή αισθανθήκαμε ότι αυτούς ήθελε να το ξεπεράσουμε.

Υπήρχε λοιπόν σε εσάς περισσότερη περιέργεια για την κοινωνική πραγματικότητα και περισσότερη θέληση για ακρόαση.

Ναι, και επιπλέον είμαστε αριστεροί...

Ο ΧΡΟΝΟΣ ΤΗΣ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑΣ

As επανέλθουμε στη μέθοδό σας για την έρευνα. Πόσο χρόνο αφιερώνεται στην προετοιμασία, στο ρεπεράζ; Πόσο χρόνο αφιερώνεται στις συνεντεύξεις;

Στο "A la decouverte des Français" είμαστε ακόμα σε μια πρωτόγονη τηλεόραση: δεν είχαμε ακόμα μηχανές λήψης σύγχρονου ήχου. Δεν χρησιμοποιούσαμε την tolna² που ήταν ένα τέρας βάρους 50 κιλών, βαρύ για να μετακινηθεί. Για να έχουμε συγχρόνως ήχο και εικόνα έπρεπε να μην μετακινούμαστε. Δεν θέλαμε, λοιπόν, τις συνεντεύξεις. Όταν εμ-

φανίστηκαν οι νέες κάμερες δεν σκεφτόμαστε παρά τις συνεντεύξεις. Ωστόσο εγώ πάντα έκανα. Στο πρώτο μας ρεπορτάζ, με τον Bringuier, φύγαμε με την πεποίθηση να μην κάνουμε συνεντεύξεις. Εμείς που προερχόμαστε από το ντοκιμαντέρ είχαμε μια απέχθεια, με την έννοια της επικαιρότητας των ανθρώπων της εκπομπής. Είχαμε μια αποστολή για το νησί Χουά που αυτή την εποχή ήταν σε αρκετά πρωτόγονη κατάσταση, ο ιερέας ήταν και ο κυρίαρχος του χώρου. Γυρίσαμε χωρίς καμία συνέντευξη. Οι άλλοι έβαλαν τις φωνές, μας έβαλαν να δουλεύουμε ατέλειωτες ώρες το θράδυ στην αίθουσα του μοντάζ. Αυτό ήταν ένα μεγάλο μάθημα για εμάς: καταλάβαμε ότι για την τηλεόραση αυτό που είναι πιο σημαντικό είναι το πρόσωπο ενός άντρα ή μιας γυναίκας, ακόμα και αν της παίρνουν συνέντευξη. Κατόπιν η βάση της εργασίας μου ήταν, στο ντοκιμαντέρ ή στις εκπομπές, ήταν η απευθείας επικοινωνία με ένα άτομο κινηματογραφημένο σε κοντινό πλάνο.

Πόσο χρόνο διαθέτετε για να κάνετε ένα ρεπορτάζ;

Μερικές φορές μπορεί να είναι δύο μέρες για τα γυρίσματα, αν έχουμε πίεση χρόνου. Μερικές φορές μια εβδομάδα, μερικές φορές περισσότερο. Είδα πρόσφατα ένα ρεπορτάζ που έκανα για τους μαύρους εργάτες που έρχονταν στο Παρίσι για το οποίο χρειάστηκε να περάσω δέκα μέρες στο Μαλί και περίπου δέκα μέρες στο Παρίσι. Πήγαμε επίσης στη Χιλή, κάναμε δεκαπέντε μέρες ρεπεράζ και δέκα μέρες γυρίσματα.

Όταν μιλάτε για "προετοιμασία" αναφέρεστε στη δουλειά ενός ντοκιμαντερίστα, στο σενάριο, στο ρεπεράζ;

Η έρευνα, η δουλειά ενός δημοσιογράφου είναι πολύ διαφορετική από αυτή στο δημιουργικό ντοκιμαντέρ, κάτι που κάνει σήμερα ο Michel Follin. Για την "Les femmes aussi" το ουσιαστικό είναι η έρευνα. Έρευνες εξονυχιστικές που συνοδεύονται από ταξίδια... Συνο-

πολογίζω στην έρευνα το σενάριο που έκανα εγώ. Όλη η ομάδα είχε ένα αντίγραφο με τον κατάλογο των σεκάνς. Δεν το ακολουθούσαμε αναγκαστικά, αλλά όλος ο κόσμος ήξερε αυτό που έκανε.

Ποιο ρόλο έπαιζε το σκόλιο στα ρεπορτάζ και στα ντοκιμαντέρ σας; Πως “παντρεύατε” την εικόνα και τον λόγο;

Στο “A la decouverte des Francais” ο Jean Claude Bergeret έγραφε τα σκόλια και ένας ηθοποιός τα έλεγε. Για τις “Cinq colonnes” δούλεψα με ένα δημοσιογράφο και για τις “Femmes” πάλι εγώ έκανα το σκόλιο. Πάντα βοηθούσα αυτόν που έκανε το σκόλιο, αλλά όλο και περισσότερο ήθελα να το κάνω εγώ ο ίδιος.

Στο “Les matinales” το σκόλιο είναι πιο σπάνιο.

Ναι, έγγραφα το σκόλιο, αυτό μειώθηκε στο ελάχιστο. Όταν δούλεψα με τον Pierre Tchernia υπήρχε ένα μεγάλο σκόλιο. Έπρεπε να δώσω μεγάλη μάχη για να μειώσω πολύ το σκόλιο του... Γνώριζα τους δημοσιογράφους όταν δούλευα ως σκηνοθέτης σε μια τηλεοπτική εφημερίδα. Στις τηλεοπτικές εφημερίδες οι δημοσιογράφοι μιλούν από την αρχή μέχρι το τέλος* εκείνη την εποχή μιλάγαν σε σχέση με την εικόνα, κάτι που δεν συμβαίνει σήμερα. Εκείνη την εποχή είχα μια αντίληψη, σχετική με αυτή της Idhec, να προσδιορίζω αυτά που δεν μπορώ να δείξω στην εικόνα ή θα είχε ένα ρόλο σχεδόν μουσικό ή αντιθετικό ή συνδετικό. Πάντως, για μένα το σκόλιο είναι κάτι πολύ συγκεκριμένο με το οποίο δεν μπορούμε να παίζουμε. Βρίσκω ότι το σκόλιο θα έπρεπε να είχε μια λογοτεχνική ποιότητα.

ΣΧΟΛΗ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Μήπως μαζί με τον Bringuier είχατε κάνει μια ομάδα που θα μπορούσε να φτιάξει μια σχολή ντοκιμαντέρ;

Ναι. Είχαμε ένα κύκλο. Οι βοηθοί μας δούλευαν ένα χρόνο μαζί μας πριν να περάσουν στη σκηνοθεσία. Ήμουν πολύ ευτυχημένος

να κάνω ταινίες τους σαν να είναι οι δικές μου. Στον τομέα της μυθοπλασίας οι Santelli, Stello Lorenzi, Bluwal είχαν διαμορφώσει νέους σκηνοθέτες. Στο ντοκιμαντέρ ήμουν περισσότερο εγώ και ο Bringuier κάναμε μια σχολή.

Ποιες ήταν οι κινηματογραφικές σας επιρροές; Ο νεορεαλισμός;

Ναι, ο παλιός νεορεαλισμός, η αγγλική σχολή ντοκιμαντέρ. Δεν είχαμε αναφορές στον γαλλικό κινηματογράφο. Δεν μας άρεσε ο κολιγουντιανός κινηματογράφος, είχαμε σεβασμό για τον Leacock και για ντοκιμαντέρ σαν το “Le Sel de la Terre”³.

Μήπως είχατε ασχοληθεί με την αισθητική του ντοκιμαντέρ;

Ναι, αναζητούσα μια νέα άποψη για το μοντάζ, χωρίς τα ρακόρ, όπως μας είχαν μάθει στην Idhec, να καταφεύγουμε πιο συχνά στον ελλειπτικό λόγο. Επιθυμούσα να δουλεύω όλο και πιο συχνά με το φυσικό φως, να κάνω πιο συχνά πλάνα με τόσο αργό ρυθμό για να αισθανθεί ο θεατής σαν ξένος. Ανέπτυσσα πολύ θεωρίες χωρίς να συνειδητοποιήσω ότι το πιο σημαντικό ήταν η επαφή με τον άλλους. Προτιμούσα να επικοινωνώ κατευθείαν με τους ανθρώπους παρά να τους βάζω μέσα στο θέαμα. Επίσης το πλάνο-σεκάνς άφηνε να φανεί περισσότερη αλήθεια από τους ανθρώπους, επίσης είναι ένα παιχνίδι...

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Η συνέντευξη αυτή δημοσιεύτηκε στο περιοδικό CinimAction, τ. 84, τρίτο τρίμηνο 1997 και έγινε από τον Pierre Beylot, καθηγητή στο Πανεπιστήμιο Nansy II.

1. H. Brusini και F. James, “Voir la verité. Le journalisme de television”, εκδ. PUF, 1982.
2. Η tolaia ήταν μια κάμερα 16mm χωρίς εγγραφή ήχου που τροφοδοτείται με ασυνεχές ρεύμα 50 Hz παράλληλα με ένα μεγάλο μαγνητοσκόπιο που εγγράφει σε 16mm.
3. Αμερικάνικο ντοκιμαντέρ των H. Biberman και M. Wilson για την απεργία στα ορυχεία στο Νέο Μεξικό, το 1953.

Λαρς φον Τρίερ, Χορεύοντας στο Σκοτάδι

Ενας από τους πιο στοχαστικούς σκηνοθέτες στην Ευρώπη σήμερα ο Τρίερ, μας έχει δώσει ήδη με τις ταινίες του ένα μάλλον σαφές περίγραμμα της σκέψης του. Αν με το "Europa" έδωσε τον προβληματικό του για την Ευρώπη, με τη χαρακτηριστική φράση-φινάλε "αυτό το τραίνο δεν θα πάει πουθενά", αν με το "Δαμάζοντας τα Κύματα" μας τράβηξε την κουρτίνα μπρος στην άβυσσο της ερωτικής σχέσης, με το "Χορεύοντας στο σκοτάδι" προσπαθεί να ρίξει φως πάνω στην πανταχού παρούσα σήμερα πραγματικότητας της βίας και του φόβου.

Η Σέλμα, τσεχοσλοβάκα μετανάστρια σε μια φανταστική, κινηματογραφική Αμερική, που στήθηκε κάπου στη βόρεια Ευρώπη χάνει το φως της. Για να μη χάσει και ο μικρός της γιός το δικό του μαξέμει δολάριο-δολάριο τα χρήματα για την απαιτούμενη εγχείρηση δουλεύοντας σε μια μεταλλοβιομηχανία. Τα χρήματα όμως της τα κλέβει ο υποτιθέμενος προστάτης της. Όταν εκείνη τα ζητάει πίσω, αυτός της εξαναγκάζει σχεδόν να τον σκοτώσει. Η Σέλμα συλλαμβάνεται και οδηγείται από το δικαστήριο στην κρεμάλα χωρίς να μπορεί να αρνηθεί ή να δικαιολογήσει την πράξη της.

Η βία κι ο φόνος σε όλες τις εκφάνσεις τους στοιχειώνουν την ταινία. Όχι μόνο η καθημερινή, αλλά και η θεσμοθετημένη βία προβληματίζει τον σκηνοθέτη. Η βία του οικονομικού συστήματος αναγκάζει τη Σέλμα να εγκαταλείψει τη χώρα της. Δουλεύει ανάμεσα σε μηχανές που απειλούν να την συνθλίβουν. Η καλοσύνη που της δείχνουν αποδεικνύεται στυγνός εκβιασμός. Και η ίδια δεν μπορεί να αντισταθεί σ' αυτή τη λαίλαπα και τον σκοτώνει. Στο τέλος έρχεται αντιμετώπιση με την θεσμοθετημένη βία της θανατικής ποινής στην αγχόνη.

Στο τέλος της αλυσίδας της βίας υπάρχει πάντα ο φόνος, η αναπόδραστη συνέπειά της. Ο Τρίερ δεν αρέσκεται στα αυτονόητα, ούτε σε ωραιοποιήσεις. Όλοι εμπλέκονται σ' αυτή την αλυσίδα και κανείς δεν είναι καθαρός. Ούτε η πρωταγωνίστρια, ούτε όσοι θέλουν να την εκμεταλευτούν, ούτε κι αυτοί οι φίλοι, που την πιέζουν για να γίνει αυτό που εκείνοι θεωρούν σωστό, μη διατάσσονται να φτάσουν κι αυτοί στον εκβιασμό. Φαίνεται ότι ο σκηνοθέτης θέλοντας να αποφύγει οποιαδήποτε ταύτιση είτε με τους ήρωες, είτε με ηθικολογικά σχήματα καλών-κακών επέλεξε να δώσει στην ταινία την μορφή του μιούζικαλ που έρχεται αντισηκτικά να τονίσει το θέμα. Η ταινία έτσι εμφανίζει δύο επίπεδα, σενάριο και μορφή κινούνται σε αντίθεση δημιουργώντας έτσι ακόμα μία σύγκρουση. Τα τραγούδια διασπούν τη δράση απ' ενός και αφετέρου δίνουν ένα επίχρισμα μελοδραματικότητας σ' ένα θέμα που είναι από τη φύση του σκληρό. Εδώ μάλιστα αποσιώζει εντελώς και το δοξαστικό τέλος του "Δαμάζοντας τα κύματα". Γιατί αν στις σχέσεις υπάρχει η διέξοδος της αγάπης, εδώ η διαφυγή από τον φαύλο κύκλο είναι μάλλον αδύνατη. Χωρίς τη βία ενδεχομένως να μην

**του
Κωνσταντίνου Μπλάθρα**

υπήρχε και ιστορία, όπως αντίστοιχα χωρίς την αγάπη δεν θα υπήρχε τέχνη και ομορφιά.

Γι' αυτό ίσως σε κάποιους η ταινία φαίνεται άρρωστη καθώς η λύτρωση, όπως και στο "Europa", απουσιάζει. Έτσι όμως η βία σκιαγραφείται όπως ακριβώς είναι: παράλογη και ανεξέλεγκτη. Παρ' όλα αυτά η σκληρότητα του θέματος δεν μπορεί παρά να οδηγήσει το θεατή σε βαθύ προβληματισμό γύρω από τον ανεξέλεγκτο χαρακτήρα που παίρνει η βία στον κόσμο μας ώστε να εισβάλλει ακόμα και μέσα στη φιλία.

Εννοείται ότι η ταινία δεν έχει την παραμικρή σχέση με αυτό που ο ίδιος ο Τρίερ ονόμασε "Δόγμα". Οι πάμπολλες κάμερες (σε κάποιες σκηνές μέχρι και 100!) που χρησιμοποιήθηκαν στο γύρισμα, τα λεπτομερή σκηνικά (εργοστάσιο, τραίνο, φυλακή κ.λπ.), οι ηθοποιοί-σταρ, όπως η Ντενέβ και η Μπιγιόρκ, οι χτισμένοι φωτισμοί, αλλά ακόμα και το στυλ του μιούζικαλ που επέλεγε, βρίσκονται στον αντίποδα αυτού που περιέγραφε ως φτωχό κινηματογράφο πριν από 5 χρόνια ο ίδιος. Και νομίζω ότι αυτό είναι απολύτως λογικό για ένα σκηνοθέτη που με το έργο του προσπαθεί να συντρίψει οποιοδήποτε δόγμα, μαζί με τις ψευδαισθήσεις μας.

Αυτό όμως που δεν μπορεί με τίποτα να κρύψει και να μας παραπλανήσει είναι η σκηνοθετική του ιδιοφυΐα και η βαθιά σκέψη του, που τον καθιστούν μία από τις πλέον εξέχουσες μορφές του κινηματογράφου στις μέρες μας. Γι' αυτό και όσοι γκρίνιαζαν για τον Χρυσό Φοίνικα που απέσπασε στις Κάννες, τον Μάιο του 2000, δεν έχουν παρά να σκύψουν περισσότερο στο έργο του που τον κατατάσσει επάξια στους μεγάλους δημιουργούς της τέχνης του κινηματογράφου. Ο Τρίερ έχει όραμα όχι μόνο για τον κινηματογράφο, αλλά νομίζω και για τον σημερινό κόσμο. Η καταδίκη σε θάνατο άλλωστε, είτε μας αρέσει, είτε όχι, δεν είναι κάτι μακρινό για τις κοινωνίες μας.

Περιττεύει μάλλον να μιλήσω για τις σπουδαίες ερμηνείες που απέσπασε από τους ηθοποιούς του, εξ' ου και η βράβευση της Μπιγιόρκ, ή για την σκηνοθετική και σεναριακή αρτιότητα της ταινίας ή για την εκαστική λεπτοδουλειά στη φωτογραφία. Αυτό που μόνο θέλω να επισημάνω είναι η πολύ ενδιαφέρουσα χρήση της μουσικής και η μαστόρική συμπλοκή της με τους ρυθμικούς ήχους της ταινίας. Αυτή η συμπλοκή δίνει στην ταινία μια ενότητα που δεν διασπάται τελικά ως προς την μορφή ούτε από τα τραγούδια, όπως συμβαίνει κάποτε με τις μουσικοχορευτικές ταινίες.

ΧΟΡΕΥΟΝΤΑΣ ΣΤΟ ΣΚΟΤΑΔΙ (Dancer in the dark)
ΕΥΡΩΠΑΙΚΗ ΣΥΜΠΑΡΑΓΩΓΗ 140'

Σενάριο-σκηνοθεσία: Λαρς φον Τρίερ,

Φωτογραφία: Ρόμπερτ Μούλερ

Μουσική: Μπιγιόρκ,

Παίζουν: Μπιγιόρκ, Κατρίν Ντενέβ, Πήτερ Στόρμερ, Ούντο Κιερ, Νταϊνβιντ Μορς, Τζόελ Γκρέν, Ζαν Μαρ-κ Μπαρ. ▶

ΤΕΛΙΚΑ, ΟΛΑ ΚΑΛΑ

του
Γιάννη Ιωαννίδη

Δεν είναι η πρώτη φορά που βλέπουμε ιρανική ταινία, ούτε η πρώτη φορά που βλέπουμε το φλερτ του ιρανικού κινηματογράφου με τον νεορεαλισμό. Είναι ακόμη μια φορά που βλέπουμε και γοητευόμαστε από την απλότητα του ιρανικού κινηματογράφου.

Σε αυτό το ερώτημα δεν θα μπορούσαμε να απαντήσουμε εύκολα: Οι φτωχοί κάνουν τέχνη καλύτερα από τους πιο εύπορους; Αυτό που ξέρουμε είναι ότι ο αυτοπεριορισμός κάνει πιο δύσκολο τον τρόπο έκφρασης του δημιουργού, αλλά τον αναγκάζει να βρει “παρακαμτηριούς” για να φτάσει στον σκοπό του: να πει αυτό που θέλει, να εκφράσει τις απόψεις του. Στις ιρανικές ταινίες, όπως και στα “Μεθυσμένα Άλογα”, βλέπουμε άλλα πράγματα και άλλα διαπιστώνουμε: αυτά που κρύβονται κάτω από το πρώτο επίπεδο της πρώτης ανάγνωσης. Και σε αυτή την ταινία τον πρώτο λόγο τον έχουν τα παιδιά. Οι μεγάλοι είναι παρόντες και ο ρόλος τους εστιάζεται όταν βλέπουμε τις πράξεις τους.

Η αφήγηση ξεκινά και τελειώνει με την ενεργό δράση των παιδιών. Εδώ έχουμε τα παιδιά του ιρανικού Κουρδιστάν που δεν μπορούν να κάνουν τίποτε άλλο από το να ακολουθήσουν το επάγγελμα των γονιών τους, να γίνουν λαθρέμποροι ή καλύτερα αγωγιάτες για λαθρέμπορους. Κάθε μέρα περνούν μέσα από ναρκοπέδια και κινδυνεύουν να πεθάνουν. Μετά από τον θάνατο του πατέρα τους ο μεγαλύτερος γιος αναλαμβάνει τον ρόλο του. Όλες οι προσπάθειες αυτού και της μεγαλύτερης αδελφής του είναι για να δώσουν μια παράταση ζωής στον βαριά άρρωστο αδελφό τους.

Η πρώτη τους ευκαιρία είναι όταν ο μεγάλος αδελφός δουλεύει στην ομάδα των αγωγιατών, αλλά δεν καταφέρνει να μαζέψει τα λεφτά για να γίνει η θεραπεία στο γειτονικό Ιράκ. Ακολουθεί η θυσία της μεγάλης αδελφής να παντρευτεί ένα Ιρακινό, με τον όρο ο αδελφός της να μπει σε ένα νοσοκομείο στο Ιράκ, με τα έξοδα της νέας οικογένειάς της. Το δεύτερο αυτό σχέδιο θα αποτύχει αφού η οικογένεια του γαμπρού δεν θα δεχτεί τον άρρωστο αδελφό της. Δεν μένει παρά η τρίτη προσπάθεια: ο μεγάλος αδελφός θα προσπαθήσει να πάει τον αδελφό του στο Ιράκ, να πουλήσει εκεί τον γαϊδούρι τους (που πιάνει καλά λεφτά στο Ιράκ) και έτσι να κερδίσει τα αναγκαία λεφτά. Θα πρέπει να ακολουθήσει το γκρουπ των λαθρέμπωρων, αλλά όταν αυτοί θα οπισθοχωρήσουν αυτός θα προχωρήσει και (σαν θαύμα) θα βρει τον δρόμο και θα μπει στο Ιράκ.

Αυτό που κάνει εντύπωση είναι ότι τελικά η ελπίδα θα νικήσει. Η απίστευτη βία που υπάρχει στο Κουρδιστάν (ιρανικό και ιρακινό) βρίσκει μια διέξοδο: η ελπίδα θα νικήσει τελικά και θα υπερσχύσει η αγάπη για τον συνάνθρωπο, το ενδιαφέρον για αυτόν, και όχι η αδιαφορία όπως σε ταινίες δυτικής κουλτούρας όπου επικρατεί η αδιαφορία και η βεβαιότητα ότι το κάθε άτομο δεν είναι παρά ένα ακόμα νόμπερ στην κοινωνική σύνταξη. Η κορύφωση του συναισθήματος κάνουν αυτές τις ταινίες σημαντικές, αφού το συναίσθημα φαίνεται να συμπλέει με την λύση σε ένα κοινωνικό πρόβλημα.

ΜΕΘΥΣΜΕΝΑ ΑΛΟΓΑ

Σκηνοθεσία: Μπαμάν Γκομπαντί

Σενάριο: Μπαμάν Γκομπαντί

Παίζουν: Αγιούμπ Αχμαντί, Αμενέ Εκτιάρ-Ντινί,
Μαντί Εκτιάρ-Ντινί, Νεζάντ Εκτιάρ-Ντινί.

ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΟΥΜΕΝΟΣ

του

Γιάννη Φραγκούλη

Μπορεί ο Μπέργκμαν να μην κάνει πλέον ταινίες, ούτε θέατρο, φαίνεται όμως ότι έχει αφήσει συνεχιστές του έργου του. Η Λιβ Ούλμαν πέρασε πίσω από την κάμερα και, σύμφωνα με δηλώσεις της, δεν πρόκειται να ξαναπαίξει ως ηθοποιός. Η πρώτη της σκηνοθετική προσπάθεια έγινε με σενάριο του ίδιου του Μπέργκμαν και πρόκειται για μια αυτοβιογραφία του.

Η "Απιστία", λοιπόν, παρουσιάζει όλα τα καλά σεναριακά χαρακτηριστικά των ταινιών του Σουηδού δημιουργού. Μεστοί διάλογοι, φλας μπακ, ιδεολογικό μπακράουντ, στερεή φιλοσοφική θέση που στηρίζει όλες τις καταστάσεις. Δεν ξέρουμε κατά πόσο αυτό το σενάριο είναι και μια αυτοβιογραφία, ούτε σε ποιο βαθμό αυτά τα οποία η ταινία περιγράφει έχουν συμβεί και στην πραγματικότητα. Είμαστε όμως υποχρεωμένοι να δεχτούμε ότι αυτά είναι πραγματικά γεγονότα και να τους αποδώσουμε την αληθοφάνειά τους. Βλέπουμε δύο πρόσωπα που παίζουν σημαντικό ρόλο στην ταινία: το ένα είναι ο νεαρός σκηνοθέτης και το δεύτερο ο γέρος δάσκαλος. Καταλαβαίνουμε γρήγορα ότι το πρώτο και το δεύτερο πρόσωπο είναι ο ίδιος άνθρωπος, ο Μπέργκμαν.

Το πρώτο πρόσωπο δρα σε όλη την ταινία, καθορίζει το τοπίο, διαμορφώνει καταστάσεις, κινεί τα νήματα της ιστορίας. Λειτουργεί τότε παθητικά και τότε ενεργητικά, αλλά και στις δύο περιπτώσεις καθορίζει αυτά που πρόκειται να γίνουν. Στην αρχή φίλος, κατόπιν εραστής, μετά επίδοξος σύζυγος της φίλης του και συνεργάτιδάς του, είναι αυτός που θα προκαλέσει το "κακό": θα ωθήσει το, μέχρι τώρα αγαπημένο ζευγάρι, να φτάσει στο σημείο του χωρισμού. Το δεύτερο πρόσωπο ακούει την ιστορία και καταγράφει.

Είναι ο παρατηρητής, αλλά το ερώτημα είναι τι ακριβώς θα κάνει όλα αυτά τα στοιχεία που μαζεύει. Ετοιμάζει κάποιο έργο ή λειτουργεί καθαρά ψυχαναλυτικά; Θέλει να κάνει την αυτοβιογραφία του ή μαζεύει στοιχεία για αυτή την εποχή; Αυτό το σημείο δεν διευκρινίζεται και ο θεατής θα πρέπει να αφήσει τη φαντασία του να λειτουργήσει.

Η φωνή του αφηγητή είναι η φωνή της γυναίκας, της φίλης και ερωμένης του σκηνοθέτη, που μιλά με τον γέρο δάσκαλο. Έτσι η φωνή που ακούγεται έχει κάποιο νόημα, δεν ξενίζει τον θεατή. Πρόκειται για το τρίτο πρόσωπο που παίζει καθοριστικό ρόλο. Εντελώς παθητικά βρίσκεται ανάμεσα στον άντρα της και στον εραστή-φίλο της. Η ζωή της είναι μια γραμμική συνάρτηση με δύο παραμέτρους: τον άντρα της και τον φίλο της. Ο έρωτας είναι η προέκταση μια φιλικής σχέσης, ξεκινά σαν ένα παιχνίδι για να πάρει αργότερα δραματικές καταστάσεις. Τη μόνη φορά που θα πάρει πρωτοβουλία είναι όταν θα αποφασίσει να συναντηθεί με τον εν διαστάσει άντρα της, θα κάνει έρωτα μαζί του, παρά τις αντιδράσεις του φίλου της, από τον οποίο περιμένει παιδί και τον οποίο

πρόκειται να παντρευτεί, για να πάρει το διαζύγιο.

Με άλλα λόγια αυτή η γυναίκα είναι το κέντρο βάρους όλης της ιστορίας, είναι ο τραγικός ήρωας που παίρνει όλα τα βάρη πάνω της και έτσι, σαν να παίζει αρχαία τραγωδία, κάνει την αυτοκάθαρση. Ο σεναριογράφος αφήνει να φανεί η ψυχική της δύναμη και, κατά συνέπεια, η αδυναμία των άλλων. Αυτή είναι και η αυτοκριτική του Μπέργκμαν και, συγχρόνως, ένας πολύ όμορφος τρόπος να δείξει την πολύ μεγάλη εκτίμηση που δείχνει στην γυναίκα. ♦

ΑΠΙΣΤΙΑ

Σκηνοθεσία: Λιβ Ούλμαν

Σενάριο: Τγκμαρ Μπέργκμαν

Φωτογραφία: Γέργκεν Πέρσον

Μοντάζ: Σύλβια Τγκμαρσον

Παίζουν: Λένε Εντρε, Έρλαντ

Γιόζεφσον, Κρίστερ

Χένρικσον, Τόμας Χάνκσον,

Μισέλ Γκιλεμό.

ΤΟ ΔΙΑΜΑΝΤΙ ΤΟΥ ΙΡΑΝ

Για τον "Κύκλο", του Τζαφάρ Παναχί

του
Σίμου Ιωσήφиду

Ας ξεκαθαριστεί κάτι εξ' αρχής: οι απανωτοί βομβαρδισμοί των ευρωπαϊκών αιθουσών με ιρανικές ταινίες δεν αποτελούν ένα μονότονο γεγονός ή ένα ευκαιριακό ρήγμα στον κατατρεγμένο αμερικάνικων παραγωγών, αλλά εκθέτει ένα σινεμά ευαίσθητο και νατουραλιστικό, ιδεολογικό και ουμανιστικό, καταγγέλλον και ανθρωπιστικό φαινόμενα βεβαίως για την προέκταση του σύγχρονου τρόπου αντίληψης της δομής των αναπτύξεων των ταινιών και την επέκταση της λογικής του τρόπου σκέψης των νέων σκηνοθετών. Αν σκεφτούμε ότι οι ρίζες του ιρανικού κινηματογράφου ξεκινούν από το φυσικό φόντο (ντεκόρ), τους ερασιτέχνες ερμηνευτές και τις κοινωνικοπολιτικές θεματικές εμφανίσεις, τότε είμαστε εγκλωβισμένοι μπροστά σε ένα φαινόμενο που δικαιολογημένα ι-διοποιήθηκε την ταμπέλα "ιρανικός νεορεαλισμός". Μια ταινία που συνάντησε μόνο θετικές κριτικές και συζητήθηκε έντονα όπου κι αν προβλήθηκε, είναι ο "Κύκλος" του Τζαφάρ Παναχί. Ταινία φεμινιστικών μηνυμάτων και δραματικής καθαρότητας, που μέσα από ένα κύκλο γυναικών στο σημερινό Ιράν, ανοίγει ένα δεύτερο κύκλο κοινωνικής κατακραυγής και πολιτικού εκχυδαισμού.

Το φιλμ του Παναχί ξεκινάει απότομα: Βλέπουμε σε κοντινό πλάνο τα βαριά κάγκελα ενός παλιού κτιρίου. Με την απομάκρυνση του φακού διαπιστώνεται η αίθουσα τοκετού ενός μαιευτηρίου, πίσω από τα κάγκελα της αρχικής εικόνας. Η νοσοκόμα αναγγέλλει ότι γεννήθηκε κοριτσάκι. Οι συγγενείς της μόνας παγώνουν. Ο πατέρας ήθελε αγόρι και έτσι η νεαρή μητέρα καταδικάστηκε σε χωρισμό και διωγμό από το πατρικό σπίτι. Και όλα αυτά στη μεγαλούπολη της Τεχεράνης, όπου στη συνέχεια βλέπουμε το εικοσιτετράωρο τριών γυναικών που μόλις αποφυλάκιστηκαν. Η ανάγκη τους για λίγα χρήματα, προκειμένου να "δρατευνθούν" από την κατάσταση στην οποία έχουν βρεθεί θα τις οδηγήσει σε απελτισμένες κινήσεις. Δίχως τα απαραίτητα χαρτιά και μια συντροφιά για το ταξίδι, μια νέα γυναίκα πρέπει να πει ψέματα και να ικετεύσει μόνο και μόνο για να αγοράσει ένα εισιτήριο για το λεωφορείο που θα την οδηγήσει μακριά από αυτή την πόλη.

Μια ανύπαντρη γυναίκα δραπετεύει από τη φυλακή με

σκοπό να κάνει έκτρωση, αλλά αντιμετωπίζει τις έντονες απειλές από τα αδέρφια

της. Κατόπιν διώχνεται από το σπίτι της. Τα εγκλήματα αυτών των γυναικών είναι απροσδιόριστα, η ενοχή ή η αθωότητά τους δίχως σημασία. Τα μονοπάτια τους θα συναντηθούν, η αγωνία για την κατάληξή τους θα κορυφωθεί. Η απαρχή και το τέλος τους μοιάζουν τραγικά. Ζούνε σε έναν κόσμο που βρίσκεται υπό αδιάκοπη επιτήρηση, με προαιώνιες ανισότητες και πάγιο γραφειοκρατικό καθεστώς. Αυτός όμως ο αποπνικτικός κόσμος δε μπορεί να εξαλείψει το πνεύμα, τη δύναμη και το κουράγιο αυτού του κύκλου γυναικών.

Να όμως που το φιλμ κλείνει με έναν παράδοξο τρόπο: όπως ξεκίνησε, πάλι σε κοντινό, πυκνά κάγκελα, αυτή τη φορά της φυλακής. Σύλληψη γυναικών και είσοδο φυλακής. Η γυναίκα στο Ιράν, κατά τον Παναχί, βρίσκεται σε μια συνεχή φυλακή που ξεκινά από τη μέρα που γεννιέται. Ένοχες ή αθώες αυτές οι γυναίκες κουβαλάνε για πάντα στους ώμους τους την ιδιαιτερότητα του φύλου τους. Είναι διαρκώς καταδικασμένες, όσο κι αν αγωνίζονται, όσο κι αν το πνεύμα τους τις οδηγεί. Το νόημα της ελευθερίας είναι τόσο κοντινό, τόσο ιδεατό και τόσο ανέφικτο ταυτόχρονα. Η ζωή στο Ιράν δε θα αλλάξει, ούτε πρόθεση της ταινίας είναι αυτό. Αλλά παρακολουθούμε μια ελεγεία για το δυναμισμό στη πίστη, στα ιδανικά (άλλωστε τι άλλο έχει απομείνει) και την ανθρώπινη αξία.

Ο Παναχί δεν ξεπέφτει όπως οι ηρωίδες του. Δεν ικετεύει το θεατή, δε θέλει τη συμπάραστασή του, δεν αποβλέπει στη λύπη του. Παρουσιάζει μια εικόνα έξοχης δραματουργικής ανάπτυξης και έμμεσης μελοδραματικής ακύρωσης. Αποβάλλει το μελοδραματισμό με ένα είδος σινεμά-ντοκουμέντο, με ένα λυρισμό που διέπει την εικόνα του χωρίς να τη χτίζει μυθοπλαστικά. Όσο λιγότερο η ιστορία (αυτή που πλανάται, αλλά δε μεταδίδεται) υποστηρίζεται από τη χαρακτηριστική ανάλυση των ηρωίδων, τόσο το σινεμά του απογειώνεται σε μια σφαίρα που περισσότερο αγκαζάρει το ντοκιμαντέρ-φιζιόν παρά το αφηγηματικό πεδίο της διήγησης, της μυθιορθηματικής νόρμας. Κι εδώ στέκεται θριαμβευτικά, για την αλήθεια ενός κινηματογράφου, για την ποίησή του, για το λυρισμό του κι εντέλει για τον νεορεαλισμό του.

Κλείνοντας, ενημερώνω, πως ο σαραντάχρονος Παναχί έχει στο ενεργητικό του το "Άσπρο Μπαλόνι" (Χρυσή Κάμερα στις Κάνες, 1995) και το "Ο Καθρέφτης" (1997). Η ταινία "Ο Κύκλος" είναι η τρίτη του Ιρανού σκηνοθέτη και απέσπασε το Χρυσό Λιοντάρι, στο Φεστιβάλ Βενετίας, το 2000 καθώς και αρκετά βραβεία Ενώσεων Κριτικών Κινηματογράφου. Παρόλα αυτά, ακόμα και σήμερα, είναι απαγορευμένη στην Τεχεράνη... □

Ο ΚΥΚΛΟΣ

Ιράν, 2000

Σκηνοθεσία: Τζαφάρ Παναχί

Σενάριο: Καρπόζα Παρτοβί

Φωτογραφία: Μπαράμ Μπαταχανί

Μοντάζ: Τζαφάρ Παναχί

Παίζουν: Φερεϊζή Σαντρ Οραφάι, Ραγκκίς Μαμιζαντέχ Ραζαγκί, Μάριαν Παρβινάλμάν, Μονίρ Αράμπ, Φατμέ Ναγκαβί.

ΟΤΑΝ Η ΤΕΧΝΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΕ ΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

της
Ελένης Ανδρικοπούλου

Περισσότερα από εκατό έργα της Ρωσικής Πρωτοπορίας παρουσιάζονται στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Θεσσαλονίκης στην έκθεση “Πρωτοπορία-Αριστουργήματα της Συλλογής Κωστάκη” που θα διαρκέσει μέχρι το τέλος Απριλίου. Οι επισκέπτες μπορούν να θαυμάσουν καθημερινά ορισμένα από τα έργα της Συλλογής με την περιπετειώδη ιστορία η οποία εκτός του ότι ρίχνει φως στις διεργασίες που καθόρισαν την πορεία της Τέχνης του 20^{ου} αιώνα αποτελεί και μια μοναδική μαρτυρία της θαυμαστής στιγμής που η Τέχνη συνάντησε την Επανάσταση.

Η Ρωσική Πρωτοπορία αναπτύχθηκε μέσα στις ιστορικές συνθήκες και το ιδεολογικό κλίμα που προετοίμασαν τη Ρώσικη Επανάσταση. Οι καλλιτέχνες που ζούσαν στη Ρωσία ήταν ενημερωμένοι για τα καλλιτεχνικά ρεύματα που διαμορφώνονταν στη Δύση ενώ πολλοί από αυτούς που ήταν σκορπισμένοι σε διάφορες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες επέστρεψαν στην πατρίδα τους μετά την επικράτηση της Οκτωβριανής Επανάστασης.

ΓΟΝΙΜΗ ΣΥΜΠΡΑΞΗ

Όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες που αμφισβητούσαν την παράδοση είχαν διαφορετική προέλευση και συχνά αντίθετη κοσμοθεωρία, αλλά συναντήθηκαν και συνέπραξαν τόσο μεταξύ τους όσο και με τους επαναστάτες. Η γόνιμη αυτή σύμπραξη γέννησε καλλιτεχνικά κινήματα όπως **το ραγιονισμό, τον σουπρεματισμό, τον κυβοφουτουρισμό και τον κονστρουκτιβισμό** καθώς και την ιδέα του συνδυασμού των εικαστικών τεχνών με τη μουσική, την αρχιτεκτονική και το λόγο.

Οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας εμπνέονταν από την επανάσταση, σκηνοθετούσαν τις γιορτές της, φιλοτεχνούσαν τις αφίσες της και σχε-

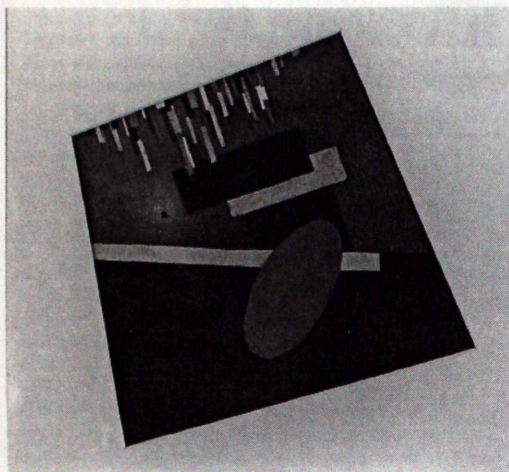
δίαζαν εξέδρες για τον Λένιν. Δημιούργησαν μια νέα γλώσσα στην

τυπογραφία για να μεταδώσουν τα επαναστατικά μηνύματα, ίδρυσαν μουσεία και σχολεία καλλιτεχνικής παιδείας, συμμετείχαν στη βιομηχανική παραγωγή και οραματίζονταν μια τέχνη που θα ταυτίζεται με την ίδια την ζωή. Μπορούμε να φανταστούμε αυτό το κλίμα της επαναστατικής και **καλλιτεχνικής ευφορίας** και μόνο από τις επωνυμίες ομάδων ή τους τίτλους εκθέσεων όπως “Βαλέ καρό”, “Ούρα γαϊδάρου” ή “Το μαγαζί”.

Εντυπωσιακές γεωμετρικές και χρωματικές συνθέσεις, κολλάζ, κατασκευές και μακέτες, ζωγραφισμένα φλιτζάνια και πιατάκια, προσωπογραφίες, εξώφυλλα βιβλίων και ντοσιέ, σκηνικά και κοστούμια για το θέατρο από τους Κονσταντίν Βιάλοφ, Αλεξάντρα, Μπαρίς και Ξένια Έντερ, Βασίλι Καντίνσκι, Ιβάν Κλιούν, Γκουστάβ Κλούτσκι, Ιβάν Κουντρίασοφ, Μιχαήλ Λαριόνοφ, Ελ Λισίτσκι, Καζμίρ Μάλεβιτς, Μιχαήλ Ματιούσιν, Αλεξέι Μοργκούνοφ, Αλεξέι Μπάμπιτσεφ, Σόλομον Νικρίτιν, Αλεξάντρ Ντρέβιν, Ναντέζντα Ουνταλτσόβα, Μιχαήλ Πλάξιν, Λιουμπόβ Πόποβα, Κλίμων Ρέντοκ, Αλεξάντρ Ρότενκο, Όλγα Ροζάνοβα, Σεργκέι Σένκιν, Αντονίνα Σοφρόνοβα, Βαρβάρα Στεπάνοβα, Βλαντιμίρ Τάτλιν, Ιλία Τσάσνικ και Βασίλι Τσεκριγκίν αποτελούν την **πρώτη έκθεση της Συλλογής Κωστάκη** μετά την εγκατάστασή της στη Μονή Λαζαριστών.

ΠΛΗΡΗ ΕΙΚΟΝΑ

Οι οργανωτές της έκθεσης κατέβαλαν μεγάλες προσπάθειες και στη σύνταξη του καταλόγου της που, εκτός από φωτογραφίες των έργων και βιογραφικά των καλλιτεχνών, περιλαμβάνει και πολύ ενδιαφέροντα κείμενα που δεν αφορούν μόνο στη Συλλογή Κωστάκη ή μεμονωμένους καλλιτέχνες αλλά και στην πρωτοπορία γενι-



Ivan Kliun, Χωρίς Τίτλο, μελέτη για σουπρεματιστική σύνθεση

κότερα και τις σχέσεις της με άλλες τέχνες. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε τα άρθρα “Η ηθική της πρωτοπορίας”, του **Μπόρις Γκρόις**, καθηγητή Φιλοσοφίας και Αισθητικής στην Ανώτερη Σχολή Σχεδιασμού της Καρλσρούης, “Ο Κλίμεντ Ρέντκο και η ηλεκτρική πρωτοπορία”, της **Νικολέτα Μίσλερ**, καθηγήτρια σύγχρονης τέχνης της Ανατολικής Ευρώπης στη Νάπολη της Ιταλίας, “Μάλεβιτς: Σουπρεματισμός και κινηματογράφος”, του **Λουίς Μπέκερ** ο οποίος εκτός από διευθυντής της Νέας Γκαλερί Τέιτ του Λονδίνου, είναι παραγωγός, σκηνοθέτης και σεναριογράφος ντοκιμαντέρ για την τέχνη και έχει ασχοληθεί με τη ζωγραφική και την τυπογραφία.

Φυσικά θα ακολουθήσουν και άλλες εκθέσεις αλλά στο μεταξύ οι ερευνητές και ιστορικοί της τέχνης έχουν μια μεγάλη ευκαιρία να μελετήσουν αυτή τη μοναδική περίοδο όχι μόνο για τη ρώσικη αλλά και για την παγκόσμια τέχνη χάρις στο **συνλεκτικό πάθος και το σπάνιο ένστικτο** του Γιώργου Κωστάκη που δεν συνέλεξε μόνο έργα ζωγραφικής και κατασκευές αλλά και σχέδια, προσχέδια, σημειωματάρια, αφίσες, χειρόγραφα, έντυπα, δημόσια έγγραφα, φωτογραφίες και κάθε τι σχετικό με τη δουλειά των καλλιτεχνών. Επιπλέον δεν ενδιαφέρονταν μόνο για τα “μεγάλα ονόματα”, τους “στρατηγούς”, όπως συνήθιζε να τους αποκαλεί ο ίδιος, αλλά κυρίως για τις μάζες των “πεζικάριων”,

πράγμα που μας επιτρέπει να έχουμε μια πλήρη εικόνα της Ρώσικης Πρωτοπορίας.

Μια άλλη πολύ ενδιαφέρουσα πτυχή της Συλλογής Κωστάκη, που έγινε αφορμή να αναθεωρηθούν οι απόψεις όσων ασχολούνταν με τη σύγχρονη Τέχνη από το 1977, που εκτέθηκαν για πρώτη φορά έργα της στη Δύση (Ντίσελντορφ), είναι η γνησιότητα των έργων που περιέχει και τα οποία έχουν αγοραστεί είτε από τους ίδιους τους καλλιτέχνες είτε από τους άμεσους κληρονόμους τους. Υπάρχει πλέον διαθέσιμο **αρκετό αυθεντικό υλικό** ώστε να μπορούν οι ειδικοί και οι αγοραστές να αντιλαμβάνονται τις απομιμήσεις.

Υπό τις συνθήκες αυτές είναι φανερό ότι το Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Θεσσαλονίκης καθίσταται **συνώνυμο με ένα Διεθνές Κέντρο Έρευνας και Μελέτης της Σύγχρονης Τέχνης** σε σχέση με τη Ρώσικη Πρωτοπορία, σύμφωνα με τον διευθυντή του κ. **Μιλτιάδη Παπανικολάου**. Για το λόγο αυτό οποιαδήποτε έκθεση ή δημοσίευση θα γίνεται με τη συνεργασία Ελλήνων και ξένων ειδικών με τρόπο που να την καθιστά τμήμα της διεθνούς βιβλιογραφίας. Κατά τη διάρκεια της έκθεσης, εκτός από τις δωρεάν ξεναγήσεις της Τετάρτης, θα γίνουν επίσης και πολλές διαλέξεις με θέματα σχετικά με τη Ρώσικη Πρωτοπορία και τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό γενικότερα.

ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΑΛΗΘΕΙΑ;

του

Nikolaus Harnoncourt*

Ξέρουμε πολύ καλά να απολογούμαστε. Και οι επέτειοι είναι, γενικά, η ευκαιρία να συγχαρούμε τον εαυτό μας. Αλλά όλα αυτά δεν μας επιτρέπουν να προχωρήσουμε. Η κριτική σκέψη είναι χωρίς αμφιβολία λιγότερο ακριβής, αλλά μας επιτρέπει να πάμε πιο μακριά.

Εβδομήντα πέντε χρόνια, πενήντα χρόνια: τόσες ευκαιρίες να γιορτάσουμε, να σκεφτούμε, να αναρωτηθούμε. Στην έννοια και στον ρόλο της τέχνης - τις αδιάρρηκτες σχέσεις της με την πολιτική -, η ενδεχόμενη αποτελεσματικότητα της. Ποιος κερδίζει από αυτό; Υπάρχει μια αλήθεια της τέχνης διαμέσου των εποχών; Τι είναι η αλήθεια;

Η τέχνη είναι ένας άλλος λόγος, πάντα πέρα της σφαίρας της πρακτικής, συχνά πέρα από τη σφαίρα της λογικής: ένα από τα κυριότερα κίνητρα είναι η φαντασία, ίσως αυτό το "είδος της λεπτότητας" που ο Pascal αντιπροτείνει στην "ιδέα της γεωμετρίας" -στη λογική. Δύο μορφές σκέψεων των οποίων η συνύπαρξη, οι σχέσεις, η επακόλουθη παραγωγικότητα ήταν άλλοτε κάτι το προφανές του πολιτισμού μας, όταν η τέχνη ήταν μια εκδήλωση, αναγκαία και φυσική, που έβγαине από τον εαυτό μας. Σήμερα, θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε εάν κάτι τόσο φτιαχτό και τόσο άχρηστο όσο η τέχνη κυριαρχεί στον κόσμο μας με μια λογική που θριαμβεύει. Είναι αδύνατον να εξηγήσουμε, να καταλάβουμε το γιατί αυτής της ανάγκης: γιατί έχουμε ανάγκη την μαγεία, την διαπεραστικότητα, για να πάμε πιο μακριά από τις θεωρίες.

Ναι ή όχι, 0 ή 1: η ριζοσπαστική γλώσσα φαίνεται να γίνεται η βάση της σκέψης μας. Αυτή η διαδικασία, τεμαχισμένη εδώ και αιώνες, οδήγησε σε μορφές όλο και περισσότερο ξεκάθαρες, όλο και πιο μονομερείς που απαλλάσσουν τον λόγο μας από τις αμφιβολίες του. Ότι λέμε είναι σίμερα αλήθεια ή ψέμα, καλό ή κακό. Ο διάλογος, αυτός ο αρχαίος τρόπος να κυβερνούμε τις σκέψεις και τις ιδέες, εξαφανίζεται σιγά-σιγά και μαζί με αυτόν ο πλούτος της γλώσσας.

Έχασε την έννοιά του. Στη θέση του βρίσκουμε, από τη μια, τη γραφειοκρατική-δικαστική σκέψη, που βασίζεται αναγκαστικά σε ένα ναι ή σε αν όχι, ξεκάθαρο και ανήθικο, από την άλλη, όλη την πολυλογία των μέσων, ο λόγος που δεν λέει τίποτε, συζητήσεις χωρίς αρχή και τέλος. Εκτιμούμε, τόσο ευτυχισμένοι, ότι κανένας δεν μπορεί να μας αφαιρέσει τους μαγικούς λόγους, τους άαλους λόγους: την μουσική, την αρχιτεκτονική, τις πλαστικές τέχνες και, βεβαίως, την ποίηση. Εκεί συνεχίζει να ζει το φανταστικό, εκεί βρίσκουμε ακόμη το παράξενο, το σχετικό, το σημασιολογικό βάθος.

ΣΕΙΣΜΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΥ

Ο καλλιτέχνης ήταν πάντα ένα είδος σειсмоγράφου της πνευματικής ζωής της εποχής του, τα έργα του δεν υπαγο-

ρεύονται από την προσωπική του θεώρηση, αλλά παίρνουν θέση σχετικά με μια

παγκόσμια κατάσταση. Ο καλλιτέχνης που μας επιβάλλει την αυτοβιογραφία του, διαμέσου των έργων του, προδίδει την τέχνη του: το επάγγελμα του καλλιτέχνη τον υποχρεώνει να αναμινγνεί την καλλιτεχνική δημιουργία με την ζωή του. Σε τραγικές καταστάσεις, μετά τον θάνατο της μητέρας του ή του πατέρα του, για παράδειγμα, ο Mozart συνέχιζε να γράφει χαρούμενη μουσική, ενώ κομμάτια γεμάτα λύπη, όπως το "κομμάτι του θανάτου" του *Idomeneo* δεν αντανάκλουν καθόλου την προσωπική του θέση. Ακόμη, τα θρησκευτικά αισθήματα ενός καλλιτέχνη δεν θα μπορούσαν να μετρηθούν με τα μεγέθη της ιερής τέχνης, επειδή τα πιο μεγάλα θρησκευτικά έργα μπορούν κάλλιστα να είναι η δουλειά άθεων καλλιτεχνών: κανένας καλλιτέχνης δεν μπορεί, χάρις της τέχνης του, να ξεπεράσει την εποχή του, είναι πάντα ο καθρέπτης μιας ιστορικής κατάστασης και μιας ατμόσφαιρας -συνειδητά ή ασυνειδητά, είναι το πνεύμα της εποχής που εκδηλώνεται διαμέσου αυτού.

Αναφερόμαστε, χωρίς αμφιβολία, σε μια από τις αιτίες που η ατμόσφαιρα της γερμανικής και ιταλικής αρχιτεκτονικής της δεκαετίας του '30 και του '40, και ακόμη της δεκαετίας του '50 -επίσης εδώ στο Σάλζμπουργκ- είναι τόσο καταπιεστική, ακόμη στα κτίρια που έχουν γίνει από αρχιτέκτονες αντιφασίστες. Μαρτυρούν όλο το κυρίαρχο πνεύμα και μας φέρνουν αντιμέτωπους με το σκληρό παρελθόν μας.

Εάν ο καλλιτέχνης υποκύπτει, χωρίς αντίρρηση, στο *Zeitgeist*, στο πνεύμα της εποχής του, είναι ωστόσο εξ'ολοκλήρου ελεύθερος να πει αυτό που θέλει σαν καλλιτέχνης. Η αντίρρηση δεν είναι εδώ παρά φαινομενική. Ούτε ο παραγγελιοδόχος ούτε ο μακίνας του δεν μπορούν να εξασκήσουν στο έργο μια κάποια επιρροή, εάν δεν είναι καθαρά εξωτερική. Είναι μια αρχή που φαίνεται ότι είναι κατανόηση και θελημένη από τους μεγάλους παραγγελιοδόχους όλων των εποχών. Η τέχνη δεν μπορεί, ουσιαστικά, να αρνηθεί το καθήκον της που είναι να αντανάκλα την πνευματική κατάσταση της εποχής της και, λοιπόν, να είναι σε διαρκή αντίθεση με το κατεστημένο και να χρησιμοποιήσει αντίβαρα, διότι μόλις ένας καλλιτέχνης θέλει να ευχαριστήσει αυτόν που του δίνει την παραγγελία, θυσιάζοντας τις εσωτερικές του ανάγκες, αυτό που δημιουργεί δεν είναι τέχνη. Η τέχνη είναι αδιάσπαστη.

Περιέργως, οι εξουσιαστές είχαν, όλες τις εποχές, προστάψει τους καλλιτέχνες και ενθαρρύνει την δραστηριότητά τους, ακόμη και αν αυτοί είχαν υποστεί άσχημες κριτικές. Φαίνεται ότι υπήρχε μια μυστική συμφωνία από το γεγονός ότι μια ιδέα δεν υπάρχει παρά μόνο όταν εκδηλώνεται η αντίθετη θέση. Η τέχνη πάντα ήταν, στον ευρωπαϊκό μας πολιτισμό, μια τέχνη παραγγελιών, και ωστόσο ο αληθινός καλλιτέχνης δεν αφήνεται ποτέ να αγοράστεί. Αρκεί να δούμε τα έργα των συνθετών, ζωγράφων ή ποιητών που δούλεψαν στην υπηρεσία του καθεστώτος: ως είναι οι τοιχογραφίες του Michel-Ange, οι πίνακες του Goya, οι

συμφωνίες του Haydn, οι όπερες του Mozart, τα έργα του Molière ή του Shakespeare. Το μήνυμά του έργου τέχνης όντας υποκειμενικό, και σπάνια διαχρονικό, είναι επίσης ιδιαίτερα αποτελεσματικό. Οι αδύναμες και οι γελοίες προσπάθειες της λογοκρισίας δεν μπόρεσαν ποτέ να φυλακίσουν την τέχνη. Εκεί όπου το καθεστώς είχε πραγματικά πετύχει να κάνει τους καλλιτέχνες συμμάχους του είναι όταν η ίδια η τέχνη πήρε άλλη μορφή: υπό τον Χίτλερ και τον Στάλιν. Η τέχνη έχασε την ταυτότητά της, δεχόμενη αυτή την σχέση χωρίς όρους και παίρνοντας ακόμη ένα χαρακτήρα προπαγάνδας. Εκμηδενίστηκε η ίδια γινομένη επίσημη τέχνη. Το γεγονός ότι τα απολυταρχικά καθεστώτα απογομνώνουν την τέχνη που αντιστέκεται και εμποδίζουν τους καλλιτέχνες, είναι επαναστατικό. Η δικτατορία πρέπει να χτυπάει την τέχνη, επειδή εκφράζει ένα απλησίαστο λόγο, ενάντια στον οποίο δεν υπάρχει πιθανή επιχειρηματολογία: περνά από τα μάτια, από τα αυτιά, από την ψυχή: είναι ακαταμάχητος και επικίνδυνος.

Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Εάν ριζούμε μια ματιά στα εβδομήντα πέντε χρόνια αυτού του Φεστιβάλ, θα μάθουμε επίσης, την ιστορία της σημασίας της τέχνης στον 20^ο αιώνα, την ιστορία, των τάσεων των υπηρεσιών της και μια προειδοποίηση της Ιστορίας. Οι δεκαετίες πρώτες χρονιές φέρουν την σφραγίδα των ιδρυτών: Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss, Alfred Roller, Franz Schalk, κατόπιν οι Bruno Walter και Arturo Toscanini –οστόσο μεγάλες προσωπικότητες, δημιουργικά πνεύματα που έκαναν αυτό το Φεστιβάλ ένα μοναδικό χώρο ανακαλύψεων και καλλιτεχνικών ανταλλαγών, εντελώς ανοιχτό στην δημιουργία και στην αντίθεση. Αλλά όταν το 1933 η Γερμανία θέλει να χρησιμοποιήσει πολιτικά το Φεστιβάλ και να το επηρεάσει, οι ναζί το μπουκόταρουν και εξοστρακίζουν αυτή “την κοσμοπολίτικη, εβραϊκή βλακεία”. Τα να συμμετέχεις στο Φεστιβάλ, στην Γερμανία, είναι “να συμφωνείς με την πολιτική του Φύρερ για την Αυστρία”. Πολλοί καλλιτέχνες ελεγχόμενοι και σχεδόν χρησιμοποιούμενοι από τους ναζί, τους απαγορεύτηκε η είσοδος στο Φεστιβάλ, οι Furtwangler και Richard Strauss ακυρώνουν “για πολιτικούς λόγους” και το Σάλζμπουργκ παρατηρεί με οζύτητα ότι ο Strauss “δεν παρέμεινε πιστός στο ίδιο του το παιδί”. Ο Pfitzner παραιτείται επειδή το Σάλζμπουργκ, έγραφε, “είναι αντίθετο με το ανανεωτικό αίσθημα της γερμανικής ταυτότητας, όπως αναγνωρίζεται σε γενικές γραμμές”. Κατόπιν, το 1938, είναι ο Anschluss και το τοπίο αλλάζει εξ’ ολοκλήρου για το Φεστιβάλ: οι Εβραίοι καλλιτέχνες πρέπει να αντικατασταθούν, όπως επίσης και αυτοί που τίθενται στο περιθώριο για εθνικούς λόγους. Το Υπουργείο Προπαγάνδας του Ράιχ παίρνει υπό την ευθύνη του το Φεστιβάλ και προσπαθεί, από τα τέλη Μαρτίου, “να μετατρέψει ολοκληρωτικά ένα πρόγραμμα με εξ’ ολοκλήρου εβραϊκό”. Με την αντικατάσταση των Max Reinhardt, Bruno Walter, Arturo Toscanini, Fritz Busch, Otto Klemperer, Herbert Graf, Bernhard Paumgartner, Lotte Lehmann και άλλων, μια νέα ομάδα άρχισε να δουλεύει. Το Φεστιβάλ του Σάλζμπουργκ πρέπει να δείξει στα μάτια

του κόσμου την εξουσία των ναζί στο πολιτιστικό επίτευδο, για αυτό προσπαθεί “να δώσει αξία σε ότι είναι γερμανικό”, να λάβει υπόψη του “τη σημαντικότητα του διεθνής χαρακτήρα”. Ο γερμανικός Τύπος χρησιμοποιείται για να “κτυπήσει την θύμηση του Σάλζμπουργκ και απευθύνεται σε όλο τον γερμανικό λαό μέχρι να κάνει δικιά του υπόθεση την περίπτωση του Σάλζμπουργκ”.

Ίσως είναι αμύηανο να κριτικάρουμε από την σύγχρονη άποψη μας την θέση των καλλιτεχνών που παράγουν από τότε. Αλλά πρέπει να παραδεχτούμε ότι οι ναζί είχαν εκμεταλλευτεί με αναισχυντο τρόπο την διεθνή αναγνώριση που έχαιραν οι καλλιτέχνες τους: ποια δεν έπρεπε να είναι η ηθική ανάπτυξη μιας χώρας όπου μπορούν να κάνουν μουσική με αυτό τον τρόπο και όπου οι κλασικοί θα έβρισκαν εκτελεστές; Η χώρα του Bach, του Holderlin, του Goethe και του Mozart έσπαγε τις βάρβαρες θεωρήσεις με την έκρηξη του πολιτισμού της. Το πραγματικό πρόσωπο της δικτατορίας ήταν πίσω από το πέπλο και καμουφλαρισμένο πίσω από τον πολιτισμό των Beethoven και Brahms (αλλά όχι του Mendelssohn, βεβαίως, ούτε του μοντερνισμού) που δόξαζαν Γερμανοί και Αυστριακοί μουσικοί παγκοσμίως γνωστοί. Ένας σημαντικός αριθμός από τους καλύτερους καλλιτέχνες έτσι συνεργάστηκαν –χωρίς να υπολογίσουν σε ποιο βαθμό συνέβαλλαν για να υπερασπίσουν την εικόνα του ναζισμού παγκοσμίως. Αυτή η συνεργασία της καλλιτεχνικής ελίτ είχε χωρίς αμφιβολία πολύ συμβάλει για να ισχυροποιηθεί το καθεστώς και να αποδυναμώσει το πνεύμα της αντίστασης.

Ποιο μάθημα μπορούμε να πάρουμε τώρα από αυτά που έγιναν; Με τον ίδιο τρόπο που ο καλλιτέχνης-δημιουργός, μόλις αφήνεται να χρησιμοποιηθεί, προδίδει αμέσως την τέχνη του, οι καλλιτέχνες-εκτελεστές –μουσικοί και θθοποιοί– θα έπρεπε να σωπάσουν ή να φύγουν και όχι, όπως πολλοί από αυτούς, να απευθύνουν ενθουσιαστικές και δουλικές υπερασπίσεις στο καθεστώς. Η υπευθυνότητα ενός καλλιτέχνη σχετίζεται με την διασημότητα του. Τέχνη και οι καλλιτέχνες μπορούν να υποστηρίξουν την φήμη ενός απολυταρχικού καθεστώτος, σήμερα, το ξέρουμε. Αλλά πολλοί λίγοι άνθρωποι το ήξεραν τότε: ένας από τους πιο μεγάλους ήταν ο Toscanini που αρνήθηκε να διευθύνει στην φασιστική Ιταλία από το 1934 έως το 1937, ήταν μια από τις μεγάλες φιγούρες του Φεστιβάλ του Σάλζμπουργκ, αλλά έφυγε χωρίς όρους πριν την *αφίξη των ναζί*, μόλις ο αυστριακός καγκελάριος άρχισε να διαπραγματεύεται με τον Χίτλερ.

ΟΙ ΔΥΟ ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Το Φεστιβάλ του Σάλζμπουργκ δεν κέρδισε καθόλου δόξα κατά την διάρκεια που ήταν η φωνή του Υπουργείου Προπαγάνδας, για να επιζήσει από την κυριαρχία των ναζί. Το *Fidelio* του Beethoven και η *Ενάτη Συμφωνία* του εκτελούνταν συνέχεια επειδή είχαν καταλάβει, με μια διαβολική έφεση, τη δύναμη της προπαγάνδας που αντιπροσώπευε η μουσική του Beethoven, που μπορεί να εκτελεσθεί με τόσο διαφορετικούς τρόπους. Πολυάριθμες ήταν, και είναι ακόμη, οι χρήσεις αυτών των δύο έργων: στο ξεκίνημα του πολέμου, στον ενθουσιασμό του πολέμου, στο

τέλος του πολέμου, σε κάθε πολιτική αναστάτωση, σε κάθε μεγάλη αναστάτωση, σε όλες τις καταστάσεις. “Αλήθεια” ψευδόμενη -επειδή η *Ενάτη* δεν είναι ακριβώς ένας θριαμβευτικός, υπερφίλιος ύμνος, αλλά η πονεμένη αναζήτηση ενός αποχαιρετισμού, η προσπάθεια να βγει από το χάος και από την αμφιβολία. Και το *Fidelio* δεν είναι ακριβώς ένα δράμα της απελευθέρωσης και της καταπίεσης, αλλά ένας ύμνος της αγάπης που θριαμβεύει.

Πριν από πενήντα τέσσερα χρόνια, παρακολούθησα εδώ ένα κοντσέρτο στο Festspielhaus και θυμάμαι ότι άκουσα μια υπέροχη μουσική, στην αγνώριστη αίθουσα με το ντεκόρ, ροκοκό, του επίσημου διακοσμητή Benno von Arendt, οι θεατές ήταν σχεδόν όλοι με σπολή: πληγμένοι στρατιώτες, νοσοκόμες του Ερυθρού Σταυρού, διευθύνοντες του κόμματος ντυμένοι σε καφέ και χρυσό, Ες Ες, μέλη της οργάνωσης Todt και της Υπηρεσίας της Εργασίας και, τέλος, εργάτες στον οπλισμό και όλο το πλήθος στρατευμένο από την ναζιστική κίνηση “Kraft durch Freud” (Η δύναμη από την χαρά). Μια έντονη ανάμνηση και τελικά: αυτή ενός φεστιβάλ στην υπηρεσία του πολέμου, που έγινε για να ενθαρρύνει τη θέληση του πολεμιστή, την θέληση της εργασίας, την χαρά της τεχνικής ζωής, γιγνομένη για να ξεφύγει από τον τρόπο και από το έγκλημα. Δεν θυμάμαι πλέον ποιος έπαιξε, αλλά όταν κοιτάζω τα προγράμματα αυτής της εποχής, υποθέτω ότι πρόκειται για την λεγόμενη “ελαφριά” μουσική της οικογένειας Strauss. Αυτή η μουσική ήταν απαραίτητη για να δημιουργηθεί μια θετική ατμόσφαιρα, στο σημείο που δεν δίστασαν να αποκρύψουν τις εβραϊκές καταγωγές του Strauss. Ο Χίτλερ απαιτούσε η μουσική, χαρούμενη και ελαφριά, να κυριαρχεί στο Σάλζμπουργκ. Ο Lehár διηύθυνε τα έργα του, η θεατρική εταιρεία Exlbühne του Ίνσμπρουκ έπαιξε χωριάτικες φάρσες, ο Mozart έπρεπε να μεταμορφωθεί σε ένα Απόλλωνα ροκοκό, οι διαταγές ήταν σαφείς: η “λύπη”, δηλαδή η σκοτεινή ατμόσφαιρα του Festspielhaus, έπρεπε να δώσει τη θέση της σε μια “ατμόσφαιρα ελαφριάς χαράς, χαριτωμένου χιούμορ και αληθοφάνειας”. Ο επίσημος διακοσμητής έπρεπε να φτιάξει ένα ψευδο-μπαρόκ στίλ. Σημαίνουν γεγονόδες: εκεί όπου έπρεπε να δείξουν ένα μη επιθετικό Mozart, χορευτικό και ελαφρύ, το Υπουργείο Προπαγάνδας δεν υποστήριζε πλέον το ρουστίκ στίλ του Festspielhaus, που οι ναζί είχαν βρει, ωστόσο, του γούστο τους σε μια άλλη στιγμή. Εδώ, στο Σάλζμπουργκ, οι διαταγές ήταν λησμονιά και ευχαρίστηση.

Μετά τον πόλεμο κατασκευάστηκε αυτό το μεγάλο θέατρο λαμπρή σκηνή όπου θα μπορούσαμε να ξεχάσουμε και να βρήουμε το παρελθόν και ένα σχέδιο μετρημένο, αλλά ουσιαστικό, αυτό ενός θεάτρου για τον Mozart έμεινε μετέωρο: ακόμη το περιμένουμε.

Πρέπει να προσπαθήσουμε να ανασύρουμε αυτές τις χρονιές της λησμονιάς, πράγμα σχεδόν αδύνατον, αφού ο άνθρωπος έχει αυτή την ακατανόητη ιδιαιτερότητα, σχετικά με το παρελθόν του και το μέλλον του, να μην μαθαίνει τίποτε από την Ιστορία, να μην πιστεύει πραγματικά αυτά που δεν έχει ζήσει. Αυτό θα πρέπει να μας φοβίζει στη σχέση μας με το παρελθόν. Ισχύει το ίδιο και για το μέλλον: ακούμε τις δικαιολογημένες προειδοποιήσεις που αφορούν τις δυστυχίες που έρχονται, δίνουμε προσοχή, αλ-

λά δεν συνειδητοποιούμε τις συνέπειες. Το μέλλον δεν υπάρχει για εμάς παρά μόνο όταν μπει στο παρόν και μένουμε πάντα έκπληκτοι από τις καταστροφές, ακόμη και όταν θα μπορούσαμε να τις είχαμε προβλέψει καιρό πριν.

ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Από αυτές τις απαισιόδοξες σκέψεις πάνω στον χρόνο, θα ήθελα να περάσω σε ένα άλλο πρόσκαιρο φαινόμενο, αυτό του Zeitgeist, του πνεύματος της εποχής, πρόσφατος γονιός της μόδας: φαινόμενο, εκ πρώτης όψης, ασαφές, του οποίου η ύπαρξη δεν είναι αναγνωρισμένη επίσημα, αλλά που φαίνεται να διαθέτει μια τεράστια εξουσία. Είναι αυτό που εμποδίζει να σκεφτούμε σήμερα με αυτό τον τρόπο, αύριο με άλλο, να βρούμε σήμερα γελοίο και ψεύτικο αυτό που μας φάνηκε χτες αληθινό και καλό. Θα μπορούσαμε κάλλιστα να αναλύσουμε αυτό το πνεύμα της εποχής, να ανακαλύψουμε τις μορφές του, τις έννοιές του και τους νόμους του, αλλά αρνούμαστε, προτιμάμε να πέφτουμε συλλογικά στην παγίδα, όπως και στην μόδα -μπορούμε να το συγκρίνουμε με την μόδα. Θα μπορούσαμε να ακολουθήσουμε, για παράδειγμα, ξεκινώντας από οποιοδήποτε έργο τέχνης, τις εκδηλώσεις του πνεύματος της εποχής, διαμέσου των αιώνων: να δούμε πως, ήταν κατ' αρχήν, διάσημο και αγαπητό, κατόπιν, αντίθετα, απορριπτό και μισητό, επανέρχεται ωστόσο και φτάνει στα ύψη της δόξας. Θα μπορούσαμε, με τον ίδιο τρόπο, να ακολουθήσουμε, για παράδειγμα, τα ύψη και τα βάθη που γνώρισε το *Così fan tutte* του Mozart, αυτή η όπερα στην οποία βλέπουμε σήμερα την ενσάρκωση της τελειότητας, που είχε κατηγορηθεί και παραμεληθεί αμέσως μετά την δημιουργία της. Προσπαθήσαμε πιο μετά να σώσουμε αυτή την μουσική εφευρίσκοντας νέο μύθο, βαθιές τροποποιήσεις (υπογορευμένες από το πνεύμα της εποχής) που μετέτρεψαν το έργο πολλές φορές. Πριν τριάντα χρόνια, κάποιοι μουσικοί προσπάθησαν να το δώσουν μια νέα μορφή κλονώντας το αποδεκτό χάρη των κομμημάτων. Που βρίσκεται η αλήθεια; Ποια εποχή έχει το κλειδί;

Πρέπει να πιστεύουμε ότι καταλαβαίνουμε καλύτερα την τέχνη από αυτούς που είχαν προηγηθεί; Από πού έρχονται όλες οι λάθος εκτιμήσεις; για την ατμόσφαιρα όπερας του Bach, για την αβάσταχτη έκρηξη του Mozart, για τους παράξενους τρόπους του Beethoven κ.λπ.; Μην ξεχνάμε ότι πριν ογδόντα χρόνια ένα ζωγράφος όπως ο Γκρέκο δεν υπήρχε περίπτωση να αναφερθεί στο Meyers Lexikon (εγκυκλοπαίδεια τέχνης καθιερωμένη για την αστική οικογένεια), και ότι οι πίνακες του Van Gogh δεν ενδιέφεραν κανένα!

Ακόμη αυτές οι κρίσεις έγιναν από ενδιαφέροντες ανθρώπους και δεν έχουμε κανένα δικαίωμα να τους κοροϊδεύουμε και να τους κακοχαρκτηρίζουμε. Παρά όλες τις αλλαγές, μένουμε αμετάπειστοι και πιστεύουμε πάντα ότι η κρίση μας για τα έργα τέχνης ισχύει μέχρι την αιωνιότητα. Αλλά κάθε μεγάλο έργο είναι μια πολύπλοκη και πληθωρική οντότητα και το άτομο είναι γενικά ανίκανο να δει όλες τις πλευρές, επειδή το έργο τέχνης επιτρέπει, απαιτεί, ακόμη, να είναι ιδωμένο από πολλές και διαφορετικές

οπτικές γωνίες, είναι μια οντότητα που, από γενιά σε γενιά, βλέπτε διαφορετικά, το μεταφράζουμε διαφορετικά, μεταμορφώνεται, θα μπορούσαμε να πούμε, με τον τρόπο ενός σύμπαντος που στρέφεται και παρουσιάζει πάντα μια άλλη μορφή στον παρατηρητή και που τον κοροϊδεύει κάνοντάς τον να πιστέψει κάθε φορά ότι τώρα βλέπει την ολότητα, ενώ αυτό είναι αδύνατον, ότι βρήκε την "αληθινή" σημασία. Είμαστε ουσιαστικά ανίκανοι να προσδεύσουμε στην γνώση, σε κάθε νέα ερμηνεία, σε κάθε ανακάλυψη, αυτή η ίδια ιδέα επανέρχεται και οι αλήθειες μας, που θριαμβευτικά προτείνονται σήμερα, θα είναι "ψεύτικες" σε είκοσι χρόνια.

Τι είναι η αλήθεια; Αυτή η ερώτηση του Πλάτωνα κρεμιάται πάνω από κάθε κρίση για την τέχνη όπως και για κάθε κρίση για υπαρξιακά θέματα: δεν υπάρχει απάντηση, τουλάχιστον μια ξεκάθαρη απάντηση που ευχόμαστε. Όσο εύκολο φαίνεται να αναγνωρίζουμε ποιο είναι λάθος, τόσο είναι δύσκολο να προσδιορίσουμε ποιο είναι σωστό. Ακόμη και στην καθημερινή ζωή, είναι πρακτικά αδύνατον να εισχωρήσουμε στην αλήθεια - ίσως δεν έχουμε πρόσβαση, φάντασμα άπιστο- και δεν μένει τίποτε άλλο από το να δεχτούμε αυτή τη κατάσταση των γεγονότων.

Η απαγραφοποίηση ύπαρξης της αλήθειας ρίχνει τον άνθρωπο στα τάρταρα, τον γεμίζει με φόβους που έρχονται από τις αντιθέσεις που συναντά αδιάλειπτα, τον αναγκάζει να ψάχνει καταφύγιο. Μόνο ο πιο ικανός απατεώνας καταφέρνει να μην αντιφάσκει ποτέ, επειδή οι αληθινές αντιλογίες είναι ένα μέρος της αλήθειας, ή ακόμη θα πρόκειται για μια ατομική αλήθεια. Τόσες αναφορές για ένα γεγονός, τόσες αλήθειες, πάντα διαφορετικές. Για αυτό θα έπρεπε να πάψουμε να ψάχνουμε, όπως το κάνουμε για μια ρήση που έχει σχεδόν την έννοια του βίτσιου, τις εσωτερικές αντιθέσεις των ελκρινών συνομιλητών μας: δεν είναι αντιθέσεις, είναι οι χιλίες όψεις της αλήθειας.

ΑΛΗΘΕΙΕΣ ΑΝΤΙΘΕΤΙΚΕΣ

Στην τέχνη, της οποίας οι αλλαγές είναι πολύ βαθιές και πλούσιες, κάθε γενιά βλέπει νέες "αλήθειες" και συχνά διαμετρικά αντίθετες. Μπορούμε ακόμα να μιλάμε για το "αληθινό" ή το "ψεύτικο" ή πρέπει να εφεύρουμε νέες κατηγορίες; Εάν αναγνωρίζουμε στις περασμένες γενιές τις ίδιες απαιτήσεις, την ίδια ευκολία στην κρίση, όπως και σε μας τους ίδιους, πρέπει, το λιγότερο, να σεβαστούμε τις αντιλήψεις τους, ίσως ακόμη και όταν έχουμε δυσκολία να τις καταλάβουμε, δεν είναι πιο ψευτικές από τις δικές μας, για τις οποίες είμαστε, ωστόσο, τόσο υπερήφανοι. Μόνο οι αδιάφοροι για την πρόοδο θα πιστέψουν ότι έχουν δει, στις μετατροπές που έρχονται για να διορθώσουν την αντίληψή μας για τον κόσμο, τόσα βήματα προς την κατανόηση του βαθύτερου μυστικού του κόσμου, ουσιαστικά δεν πρόκειται παρά για νέες μορφές του ίδιου μυστηρίου.

Πόσες φορές η αστρονομία, η φυσική, σχεδόν όλες οι επιστήμες δεν έχουν ανανεωθεί ριζικά; Όπως βρισκόμαστε σε ομόκεντρους κύκλους, των οποίων δεν πλησιάζουμε ποτέ το κέντρο επειδή το τελευταίο μυστήριο μένει άλυτο. Η γη κάθε φορά ήταν ένας δίσκος, μια κούφια σφαίρα, μια

σφαίρα στο κέντρο του κόσμου, ένα κόκκος σκόνης στο σύμπαν, τόσες αντιλήψεις που, στην εποχή τους, είχαν αναγνωριστεί σαν αλήθειες.

Αλλά η αλήθεια δεν βρίσκεται πλέον στον τομέα της Ιστορίας. Τα ιστορικά γεγονότα θα παραμείνουν πάντα κατά βάθος ύπνια. Ο Oscar Wilde έγραφε: "Το να περιγράφουμε μια λεπτομέρεια, αυτό που ποτέ δεν έγινε, δεν είναι μόνο το καθήκον του ιστορικού, αλλά επίσης το δικαίωμα κάθε ανθρώπου, πραγματικά πολιτισμένου". Για να δώσουμε σε αυτή τη φράση όλη την πιστότητα που της αξίζει, θα αναφέρω ακόμη, για το ίδιο θέμα, τον Egon Friedell: "Η συγγραφή της ιστορίας έχει να κάνει συγχρόνως με την τέχνη και με την ηθική, κατά συνέπεια δεν έχει σχέση με την επιστήμη. Το γεγονός ότι κάτι έγινε δεν λέει τίποτε, το γεγονός ότι το ξέρουμε, αυτό είναι το όλο. Ολόκληρος ο κόσμος είναι εδώ για τον ποιητή, για να κάνει πιο γόνιμο τον ποιητή και όλη η ιστορία του κόσμου δεν έχει άλλη πραγματικότητα". Και, τέλος, ο Oswald Spengler: "Πρέπει να αποδώσουμε την φύση σε επιστημονική, πρέπει να γράψουμε την ιστορία σαν ποιητές. Όλα τα βελούπα είναι βαρβαρότητες". Αυτές οι απόψεις είναι υπαίτιες λεγόμενες, όπως η άποψη που υπερασπίζομαι βάζοντάς τις σε ανταγωνισμό (χωρίς αυτό δεν θα είχαν καμία αξία), η Ιστορία έχει επίσης μια απόλυτη άποψη της αλήθειας που πρέπει να την πάρουμε σοβαρά υπόψη μας.

Κάθε εποχή, κάθε γενιά έχει την δικιά της ταυτότητα - είναι αυτό που ονόμασα πιο πριν το πνεύμα της εποχής-εξ' αιτίας αυτού το βλέμμα προς το παρελθόν αλλάζει και ξαναμεταφράζει, σταθερά και ριζικά, την Ιστορία.

Αυτό που πραγματικά έγινε, δεν θα το ξέρουμε ποτέ: δεν θα ξέρουμε ποτέ πως ο Beethoven ήθελε να αποδοθούν οι συμφωνίες του, ούτε ο Mozart τις όπερές του, έχουμε δυσκολίες να δεχτούμε ως νόμιμες τις διάφορες απόψεις που δημιουργήθηκαν σε αυτούς τους δύο τελευταίους αιώνες, και ωστόσο, η δικιά μας αυτο-ευχαρίστηση, βασισμένη στην επιστημονικότητα, δεν είναι παρά ένα βήμα σε αυτό τον δρόμο. Δεν είναι η αλήθεια μας. Αυτές οι συνεχιζόμενες αλλαγές απόψεων μας έχουν δοθεί χωρίς αμβολία από την φύση. Ο άνθρωπος δεν μπορεί να είναι αντικειμενικός. Είναι ένα ον που κρίνει συνεχώς (...), λέει ο Friedell για αυτό το θέμα, που μιλά για όλα, χτίζει, απογυμνώνει (...) είναι πιο δυνατό από αυτόν. Είναι στη φύση μας να αμφισβητούμε όλες τις ανακαλύψεις μας, να τις θεωρούμε από όλες τις πλευρές με αντιθετικά επιχειρήματα, τόσο που η "αλήθεια" τους τελικά θα είναι ένα μίγμα αντιθετικών εκφράσεων. Κανένας δεν επιχειρεί να προστατεύσει αυτές τις δηλώσεις από κάθε κακώς εννοούμενο, τότε θα είχαμε προβλέψει όλες τις φανταστικές αντικειμενικότητες με τις εξηγήσεις, θα υπάρχει πάντα ένα μυστικό. Είναι από την ανίκητη τάση μας να αντιλέγουμε, να θέλουμε να αποδείξουμε την ορθότητα του αντίθετου, ότι οι μεταμορφώσεις γεννήθηκαν από το πνεύμα της εποχής, της μόδας. Πιστεύουμε στην υπεροχή των επιχειρημάτων μας, για να μείνουμε στο τομέα της μόδας: έχουμε πειστεί ότι η σημερινή μόδα είναι πιο όμορφη, πιο σωστή παρά τη περασμένη, γελάμε με το πρόσφατο παρελθόν, το βρίσκουμε γελοίο. Πως μπορούμε να είμαστε τόσο βλάκες, πριν τριάντα ή πενήντα χρόνια, να φοράμε τέτοια καπέλα, παρό-

μοια ρούχα; Να αποδίδουμε με αυτό τον τρόπο την μουσική; Να θαυμάζουμε τέτοια έργα τέχνης;

Η ΟΡΘΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΓΟΥΣΤΟΥ ΜΑΣ

Πριν πενήντα χρόνια έλεγαν τα χειρότερα λόγια για τον Jugendstil ή για τις μουσικές εκφράσεις των αρχών του αιώνα. Έχω, εγώ ο ίδιος, ακούσει δύο χιλιάδες πεντακόσιους μελομανείς να πεθαίνουν στα γέλια ακούγοντας παλιές εγγραφές -εκπληκτικές κατά την άποψη μου- της Βασιλίσσας της νύχτας του Mozart. Σκέφτομαι, δυστυχώς, ότι η αντίθετη εμπειρία θα είχε το ίδιο αποτέλεσμα, ότι οι ακροατές του 1908 θα έβρισκαν (και δικαίως) απαράδεκτες και γελοίες τις πιο καλύτερες αποδόσεις της σύγχρονης εποχής. Είμαστε λοιπόν έτοιμοι, κάθε στιγμή, να περιωριποποιήσουμε το γούστο, το καλλιτεχνικό πνεύμα των γονιών μας και των παππούδων μας, δικαίδη, από ένα αίσημα ακατανόητης υπεροχής, έχουμε πειστεί για την ορθότητα του δικού μας γούστου, ταυματομαρτυρούμε από τον παντοδύναμο πολιτιστικό κοινό του της κοινωνίας μας. Αλλά ίσως θα έπρεπε να συνειδητοποιήσουμε το γεγονός ότι, πολύ σύντομα, και με την ίδια νομιμότητα, τα παιδιά μας και τα εγγόνια μας θα γελάνε με εμάς, ότι η προσεχής μεταστροφή της μόδας, η επόμενη τάση ερμηνείας, έχει ήδη δρομολογηθεί.

Φαίνεται ότι έχουμε ανάγκη από αυτές τις συνεχείς μεταμορφώσεις για να προσδιορίσουμε και να εμπλουτίσουμε την αντίληψή μας για τα πράγματα. Η μόδα, με την στενή έννοια του όρου, μας δίνει πάντα πολύ καλά παραδείγματα αυτής της διαλεκτικής: δεν αναζητούμε απλά την "ομορφιά", αλλά την ισχυροποίηση αξιών πιο πριν αρνούμενων. Στην επόμενη τάση θα έχουμε νέες αξίες που θα έχουν καλλιεργηθεί. Σαν την θέση και την αντίθεση, κάθε ανάδειξη φέρνει μια ανάδειξη αντίθετη. Το status quo έχει ουσιαστικά αμφισβητηθεί, ψάχνουμε τον νεωτερισμό, την αλλαγή. Αλλά ο συνομιλητής μας, δηλαδή το κοινό, του αρέσει το status quo, τόσο πολύ που κάθε αλλαγή προϋποθέτει μια αντίθεση. Αυτή η αντίθεση, αυτός ο αναπόφευκτος αγώνας είναι το πεδίο δυναμικής κάθε καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο νεωτερισμός πάντα είχε μια υποδοχή καλή και κακή: μάρτυρας, για παράδειγμα, οι προκαλούμενες αντιδράσεις από τη συμφωνία σε *sol* μινόρε του Mozart, που τις βρήκαν πολύ ταραχώδεις ή από την δεύτερη συμφωνία του Beethoven, που το δέχτηκαν "σαν ένα μεγάλο τέρας (...), ένα παράξενο Haydn στο σημείο να φαίνεται καρικατούρα".

Το έργο τέχνης έχει λοιπόν ανάγκη από αντιδράσεις αποδυναμωτικές -προερχόμενες από ανταγωνιστές- όσο και από απόψεις υποστηρικτικές, αφού θέλει να δημιουργήσει μια αντίδραση. Εάν το status quo δεν αμφισβητηθεί, η τέχνη προδίδεται από μια εμφανειακή επιτυχία-κάτι που ένας αυθεντικός καλλιτέχνης δεν είναι έτοιμος να το δεχτεί. Διότι δεν θα ήταν παρά ένας διαφημιστικός πράκτορας (έναν είδος "πρεσβευτή" της χώρας του, σαν ένα άλογο κούρσας, για παράδειγμα). Είναι επίσης ο πιο μεγάλος κίνδυνος για τα φεστιβάλ: αυτοί οι χώροι ανταλλαγών γόνι-

μοι και πλούσιοι, θεμελιωμένοι από καλλιτέχνες, έχουν την τάση να μετατρέπονται σιγά-σιγά σε ινστιτούτα ανικανοποίητα, κατόπιν, όλο και περισσότερο, σε ήμερους χώρους χωρατών, καταστροφής της τέχνης.

Με το πέρασμα του χρόνου, έχουμε πάντα την τάση να αγκιστρωθούμε στο "ωραίο" της τέχνης, στην αρμονική της άποψη, όχι στην αντιθετική, και, πάντα, η τέχνη ενοχλείται από αυτό τα παράσιτα. Ακόμη και ο Mozart δεν δέχεται για πολύ τον ρόλο του προφήτη του ωραίου, της αρμονίας, της ομόνοιας -η αλήθεια του θα υπάρχει πάντα ολοκληρωμένη.

Η τέχνη είναι ένας λόγος που φανερώνει ότι είναι κρυμμένο, δυναμώνει ότι είναι αποδυναμωμένο, κάνει αισθητό ότι είναι πιο βαθιά κρυμμένο, επαναφέρει την τάξη -ταρακουνάει -ανακατώνει- αναζωογονεί.

ΕΝΑΣ ΟΡΙΣΜΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΛΗΘΕΙΑ

Η τέχνη δεν εμπνέει, λοιπόν, την ομορφιά; Ναι και όχι. Όταν όλα είναι ωραία, δεν είναι *παρά* ωραία, και αυτό δεν είναι τέχνη, κατά ένα παράξενο τρόπο. Η ομορφιά στην τέχνη περιέχει το αντίθετο της και ονομάζεται αλήθεια, και μπορεί να είναι πολύ αγωνιώδης.

Η τέχνη μας κάνει να ανακαλύπτουμε τις πιο κρυμμένες αξίες και δυνατότητες μας. Οι μύθοι μιλούν για τον Δαβίδ που θεράπευσε την τρέλα του Σαούλ με την άρπα του, για τον Ορφέα του οποίου το τραγούδι συγκινούσε ακόμη και τις πέτρες. Η μουσική είναι ακόμη το ταμπούρλο που ενθαρρύνει και εμπνέει αυτόν που *μάχεται* και μεταδίδει τον φόβο και τον πανικό σε αυτόν που *αμύνεται*.

Τα ποιήματα, οι εικόνες, τα αγάλματα μας μιλούν, μας προσεγγίζουν από μυστηριώδεις δρόμους. Είμαι ευτυχής να έχω πατρίδα, σαν μουσικός, ένα λόγο εκπληκτικό, χωρίς λόγια. Μου αρέσει η διαφάνεια και το μυστήριο στην τέχνη. Αυτό που αισθάνομαι σαν όμορφο και σαν πηγή ευτυχίας είναι συγχρόνως μυστήριο και προφανώς ξεκάθαρο. Ο λόγος του φωτός και της μορφής είναι τόσο μαγικός όσο αυτός των ήχων και των ακόρντων. Ωστόσο, όλα δεν είναι παρά κύματα, δονήσεις -χωρίς αμφιβολία το πιο πραγματικό πράγμα και το πιο φανταστικό που θα μπορούσαμε να φανταστούμε. Για να μιλήσουμε για μυστικά και αγώνες του φωτός, χρησιμοποιούμε στη μουσική τον ίδιο όρο με την ζωγραφική: *chiaro-oscuro*. Ο ίδιος ο Mozart έλεγε ότι καταλαβαίνει και ήξερε να εκφράσει αυτό το φωτεινό-σκοτεινό, αυτή την αντίθεση, με ένα ιδιαίτερο βάθος.

Η εποχή μας φαίνεται να απομακρύνεται όλο και περισσότερο από το μυστήριο και το φανταστικό. Έχουμε φόβο από το ανεξήγητο; Έχουμε θάψει;

Εάν υπάρχει ακόμη ένας δρόμος που ανοίγεται σε εμάς, η τέχνη θα μπορούσε να μας βοηθήσει να τον βρούμε. Δεν υπάρχει ανθρώπινη ζωή εκεί όπου η τέχνη είναι ζωντανή -αυτή η ζωή θα προεκτεινόταν εάν το ναί και το όχι έδιναν απάντηση σε όλα.

*Το κείμενο αυτό είναι η ομιλία του Nikolaus Harnoncourt στο Φεστιβάλ του Σάλζμπουργκ για τα 75 χρόνια λειτουργίας του. □

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ

Υπεύθυνος Θεατρικών Σελίδων: Ανδρέας Μαυράκης

Το κοστούμι καθοριστικός παράγοντας
στο πλαίσιο ενός ρόλου, *του Ανδρέα Μαυράκη*..... 78

Ο Κοραής και οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου, *της*
Ευαγγελίας Ανδριτσάνου 82

Η δραματική τέχνη ως εκπαιδευτικό μέσο, *της Ανθής*
Βασιλοπούλου 86

Το γκροτέσκο ως παρωδία του τραγικού στο έργο του
Ντύρρενματ “Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας”,
της Χάρης Σβαλίκου 91

Κριτική: Τηλεοπτικός Ίψεν, *του Ανδρέα Μαυράκη* 96

Κριτική: Ντον Ζουάν, *της Χρυσάνθης Κορηπλίου* 97

ΤΟ ΚΟΣΤΟΥΜΙ ΚΑΘΟΡΙΣΤΙΚΟΣ ΠΑΡΑΓΟΝΤΑΣ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΕΝΟΣ ΡΟΛΟΥ

του
Ανδρέα Μαυράκη*

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σπουδαία σημασία για την θεατρική πράξη παίζει ο θεατρικός χώρος: όχι μόνο η διαμόρφωση του σκηνικού χώρου αλλά και ο ευρύτερος θεατρικός χώρος, εκείνος που περιλαμβάνει τη σκηνή και την πλατεία.

Ο θεατρικός χώρος μεταβάλλεται αντανakλώντας την κοινωνία μέσα στην οποία δημιουργείται.

Μέσα σε αυτόν τον θεατρικό χώρο, στο ανέβασμα μιας παράστασης, σημαντικό ρόλο παίζει η ενδυμασία των ηθοποιών. Οι ηθοποιοί υποδύονται κάποιους ήρωες και αυτοί οι ήρωες φορούν κάποια ενδυμασία. Έτσι το θεατρικό μασκάρεμα του προσώπου και του σώματος του ηθοποιού αντανakλούν τα στερεότυπα της συγκεκριμένης κοινωνίας ή πολιτισμού. Η ένδυση ανήκει στα οπτικά σημεία της εμφάνισης του ηθοποιού και μας πληροφορεί για την πολιτισμική κατάστασή του. Σημειώνει ηλικία, φύλο, εθνικότητα, συχνά τη θρησκεία ή και γεωγραφική περιοχή, κοινωνική τάξη και άλλοτε οικογενειακή κατάσταση, επίσης επάγγελμα του ήρωα κ.τ.λ. Το ένδυμα μπορεί να δηλώσει και εποχή. Αν ο ήρωας π.χ. φοράει ένα παλτό υποδηλώνει ότι είναι χειμώνας.

Στην ενδυματολογία μπορείς να δημιουργήσεις ένα ενιαίο σύστημα αυτόρκες, το οποίο μπορεί να λειτουργεί απομονωτικά και μονωτικά και να μην επιτρέπει -αν είναι πολύ φλύαρο- να βομβαρδίζει το θεατή και να του απαγορεύει κιόλας να πάρει τα μηνύματα του συγγραφέα δηλ. το λόγο, και να πάρει όλη την άλλη αισθητική της παράστασης και να επικεντρωθεί η προσοχή του αποκλειστικά και μόνο στα ενδύματα. Στην περίπτωση αυτή λειτουργεί εκτός παράστασης η ενδυματολογία και είναι μια παγίδα για την παράσταση. Αυτό μπορεί να δημιουργήσει μια αυ-

τονομία και αποκόπτεi το θεατή από την ουσιαστική σημασία του έργου.

Στα πλαίσια λοιπόν του θεατρικού χώρου η ενδυματολογία πρέπει να παίζει έναν σημαντικό ρόλο, εναρμονισμένο όμως, μέσα στις υπόλοιπες συνθήκες του θεάτρου.

Η ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ ΛΕΩΝΙΔΑ ΛΟΪΖΙΔΗ

Ο σκηνοθέτης επιλέγει ένα ενδυματολόγο για την ευρηματικότητά του, στο εν λόγω έργο που του ανατίθεται να σκηνοθετήσει. Η σχέση που πρέπει να έχουν οι δύο τους είναι να έχουν κοινούς κώδικες επικοινωνίας ώστε να μπορεί ο σκηνοθέτης να μεταφέρει τη σκέψη του στο σκηνογράφο περίπου πως θέλει να κινήσει και να στήσει το εν λόγω έργο στη συνέχεια ο σκηνογράφος να υποδείξει μία-δύο εναλλακτικές προτάσεις στο σκηνοθέτη όπου θα συνεργαστούν στην πορεία ώστε να υλοποιηθεί το τελικό σχέδιο.

Ο τρόπος που θα επιλέξει τον σκηνογράφο-ενδυματολόγο είναι να μιλούν την ίδια γλώσσα και οι συγκεκριμένες προτάσεις που θα δίνει ο συγκεκριμένος ενδυματολόγος να μην έχουν στόχο να προβάλλουν το έργο του ενδυματολογικά, αλλά να βοηθούν τον σκηνοθέτη στο ανέβασμα της παράστασης ώστε αυτή η όλη προσπάθεια να είναι επιτυχημένη.

Ο σκηνοθέτης είναι ο εμπνευστής του όλου εγχειρήματος. Αυτός είναι ο "αρχιτέκτονας" και καλείται να βρει συνεργάτες, όπως ο ενδυματολόγος -σαν βασικός του συνεργάτης- για να μπορέσει να στήσει όλο αυτό το οικοδόμημα. Οι σχέσεις αυτών των δύο πρέπει να είναι φιλικές και διαλεκτικές.

Τις τελικές αποφάσεις όμως όσον αφορά τα κοστούμια και τα σκηνικά πρέπει να την πάρει ο



"Το Νησί των Σκλάβων" του Μαριβώ, με την Ματίνα Μόσοxη και τον Νίκο Σαρρόπουλο

σκηνοθέτης. Επειδή αυτός έχει οραματιστεί το έργο και σε αυτά τα πλαίσια πρέπει να ενταχθεί ο σκηνογράφος-ενδυματολόγος. Σε αυτά τα πλαίσια πρέπει ο ενδυματολόγος να δείξει το ταλέντο του και την ευρηματικότητά του. Δεν πρέπει ο ενδυματολόγος να κάνει ένα εικαστικό πράγμα που να πνίγει τους ηθοποιούς ή και την σκηνοθετική άποψη.

Τα κοστούμια πρέπει να είναι πολύ προσεγμένα επειδή δεν είναι κάτι που περνά απαρατήρητο από μια παράσταση και ο σκηνοθέτης, σε συνεννόηση με τον ενδυματολόγο, πρέπει να του υποδεικνύει το χαρακτήρα του ρόλου ώστε να βρει τα χρώματα και όλη την ενδυματολογική υπόσταση ώστε να μην ακυρωθεί η όλη προσπάθεια του σκηνοθέτη.

Αν για παράδειγμα θέλει να ανεβάσει το "Ημερολόγιο ενός τρελοῦ" δεν θα πρέπει ο ενδυματολόγος να ντύσει τον ηθοποιό π.χ. με γραβάτα, κοστούμι κ.τ.λ. αλλά πρέπει να τον ντύσει με ρούχα ώστε να φαίνεται η ψυχολογική κατάσταση του ήρωα. Εκτός αν ο σκηνοθέτης θέλει να δείξει ένα σύστημα, αν του δομήσει έτσι το ρόλο ώστε να υποδηλώνει ένα σύστημα.

Η ΑΠΟΨΗ ΤΗΣ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΜΑΙΡΗ ΒΙΔΑΛΗ

Ο ηθοποιός όταν αναφέρεται στο κοστούμι δεν εννοεί μόνο το ρούχο που φοράει αλλά εννοεί την πλήρη μεταμόρφωση που πρέπει να κάνει για το ρόλο. Δηλαδή ακόμα και πως πρέπει να κάνει την κίνηση, την όλη αγωγή που πρέπει να έχει σε σχέση π.χ. αν μια γυναίκα πρέπει να παίξει σε ένα αναγεννησιακό έργο ανδρικό ρόλο, το κοστούμι της υπαγορεύει την αλλαγή της κίνησης.

Συνήθως όταν λέμε κοστούμι εννοούμε κοστούμι εποχής. Μαζί με ένα σκεῦος, γιατί σκηνικό σκεῦος εννοούμε το κοστούμι, εννοούμε και μια εποχή. Υπάρχει πολύ μεγάλη δυσκολία στο να φοράς αυτήν την εποχή, επειδή έρχονται μαζί και οι αντίστοιχες κινήσεις και πόζες. Είναι πολύ δύσκολο να ξέρεις να φοράς κοστούμι, αυτό, δηλαδή, που λέγανε παλιότερα "τον φόρεσε το κοστούμι" είναι πάρα πολύ ωραία έκφραση.

Υπάρχουν άνθρωποι που είναι καταπληκτικοί ηθοποιοί και μόλις βάζουν ένα κοστούμι εξαφανίζονται μέσα σε αυτό. Επίσης γυναίκες που στη σκηνή είναι κούκλες, μόλις βάλουν ένα κοστού-

μι κλειστό, π.χ. μια κολαρίνα που θέλει η αναγέννηση ή ένα αρχαϊκό κοστούμι, δε μπορούν ούτε να περπατήσουν, ούτε να δώσουν την υποστήριξη του ρόλου μέσα σε αυτό. Όλα αυτά δεν έχουν σχέση μόνο με το ταλέντο, αλλά έχουν σχέση και με τη θεατρική παιδεία του κάθε ηθοποιού. Δε μπορεί να λέει ένας ηθοποιός ότι είναι ηθοποιός ρεπερτορίου, χωρίς να ξέρει στοιχειώδη πράγματα πάνω στην ενδυματολογία ή πάνω στην ιστορία της τέχνης. Το κοστούμι δεν είναι μόνο εποχής, είναι και σύγχρονο και είναι καταπληκτικό πως παίζοντας ένα σύγχρονο φοράς τα ρούχα που φοράς και στο σπίτι σου. Όμως αν κάτι δε βάλεις το ίδιο και αλλάξεις ένα πουκάμισο ή την τσάντα σου την ώρα που κάνεις μια σκηνή, γιατί π.χ. έσπασε το χερούλι της τσάντας, τότε νομίζεις ότι κάτι πάει άσχημα στο ρόλο σου.

Είναι καταπληκτικό το πόσο ο ηθοποιός δένεται με τα αντικείμενα στη σκηνή και αυτό είναι η μαγεία του θεάτρου. Τα σκεύη που είναι άψυχα μέσα στη σκηνική δράση, αποκτούν οντότητα. Κοστούμι είναι και ο ίδιος ο ηθοποιός. Είναι μεγάλο προσόν να είσαι γνωστός ηθοποιός και βγαίνοντας στη σκηνή να μην σε γνωρίσουν επειδή έχεις τόσο αλλάξει μέσω του κουστουμιού και τω αξεσουάρ που χρειάζεται ένας ρόλος.

Ο ηθοποιός βλέπει τη συνεργασία με τον ενδυματολόγο και τον σκηνοθέτη ανάλογα με τον κάθε ηθοποιό. Έχω δει ηθοποιούς να λιποθυμούν επειδή δεν τους αναδεικνύει αυτό το ρούχο. Δεν είναι σωστό να υπάρχει ιδιαίτερη μεταχείριση μερικών ηθοποιών που τους αναδεικνύει το κοστούμι, ενώ άλλους να τους υποβιβάζει. Η δουλειά του ενδυματολόγου είναι αρκετά δύσκολη και έρχεται αντιμέτωπος εννέα στις δέκα φορές με τους ηθοποιούς.

Πολλές φορές έρχεται αντιμέτωπος ειδικότερα με τις γυναίκες. Προσωπικά, ένωσα άσχημα μια φορά όταν στο Εθνικό Θέατρο έπαιζα τις μάσκες του Μπεν Τζόνσον και έκανα τη Σελήνη και τον Όμπερον, όπου σκηνογράφος και ενδυματολόγος ήταν ο Δ. Φωτόπουλος. Το έργο ήταν σαν χορόδραμα. Τότε, φορούσα στο πρόσωπο μια μάσκα μεταλλική όπου με είχε πληγώσει στο πρόσωπο. Το κακό εδώ δεν ήταν η μά-

σκα κάθε αυτού, αλλά το ότι με περιόριζε στην κίνηση πάρα πολύ γιατί ένιωθα άβολα.

Γενικά με τους ενδυματολόγους έχω πολύ καλή σχέση και ειδικότερα μου αρέσει πολύ ο Ανεμογιάννης επειδή μιλάμε την ίδια γλώσσα. Όταν συνεργαζόμαστε μαζί νιώθω ότι παίζω στο θέατρο με τις μεγάλες εποχές του.

Ο ενδυματολόγος που πρέπει να αρέσει σε έναν ηθοποιό είναι αυτός που ακούει στον σκηνοθέτη. Δηλαδή, δεν είναι θέμα ποιος ενδυματολόγος αρέσει στον ηθοποιό, αλλά ποιος ενδυματολόγος θα παντρευτεί σωστά με τον σκηνοθέτη.

Ο ηθοποιός πρέπει να ακολουθήσει τον σκηνοθέτη, κι αν ακολουθήσει τον σκηνοθέτη πρέπει μοιραία να ακολουθήσει και τον σκηνογράφο και ενδυματολόγο. Πρέπει να ενταχθεί σε αυτό, επειδή είναι ωραίο να εντάσσεται σε ένα σύνολο με πίστη και μεράκι. Πρέπει να γίνει το κοστούμι ένα με σένα και να αισθάνεσαι ωραία σε αυτό γιατί διαφορετικά δε θα αισθάνεται ούτε κι αυτό μαζί σου καλά.

Τα σκηνικά αντικείμενα, και γενικά τα σκεύη στη σκηνή, δεν είναι πράγματα άψυχα. Ο ηθοποιός δένεται με αυτά, εντάσσεται στο σύνολο που αποτελεί την σκηνή, για να επέλθει ένα καλό θεατρικό αποτέλεσμα.

Η ΑΠΟΨΗ ΤΗΣ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΟΥ-ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΥ ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΒΟΛΙΔΗ

Ο ενδυματολόγος όταν αρχίσει μια συνεργασία στο θέατρο το πρώτο που κάνει είναι να διαβάσει το κείμενο και να συζητήσει με το σκηνοθέτη για να είναι σίγουρος ότι συμφωνούν στους "χαρακτήρες ρόλους" του έργου, έστω κι αν αυτό δεν είναι πάντα ξεκάθαρο. Έπειτα ο ενδυματολόγος και ο σκηνοθέτης μιλούν για την οικονομική κατάσταση της παραγωγής, για την ψυχολογία των χαρακτήρων, την ηλικία τους, την εποχή κ.τ.λ., γίνεται η επιλογή των υφασμάτων ή βρίσκονται από τον ενδυματολόγο έτοιμα ρούχα για τις ανάγκες των ρόλων.

Όσον αφορά τους χρωματισμούς των ενδυμάτων, λαμβάνεται υπ' όψιν και ο χρωματισμός του σκηνοικού, ώστε να υπάρχει μια αρμονία και ι-



"American Buffalo" από την Twelfth Night Theater Company της Νέας Υόρκης

σορροπία στο χρώμα και την εποχή. Ύπαιτα γίνεται πάλι μια συνάντηση με το σκηνοθέτη όπου καταλήγουμε αρχικά στα σχέδια, που γίνεται οπωσδήποτε πριν την επιλογή των υφασμάτων και κατόπιν στα υφάσματα σαν ποιότητα και σαν χρώμα. Ολοκληρώνοντας αυτά ξεκινά πλέον κανονικά η κατασκευή του κοστούμιού. Αφού καταλήξουν ο ενδυματολόγος με το σκηνοθέτη, έπειτα μιλούν με τον ηθοποιό. Δηλαδή συζητούν με τον ηθοποιό για να διαπιστωθεί αν υπάρχουν τυχόν μικροδιαφορές που μπορεί να έχει ο ηθοποιός, κυρίως οι γυναίκες, στο σώμα και στη διάθεση π.χ. αν έχει μεγάλο στήθος ή αν έχει κάποιο πρόβλημα με τα υφάσματα, όπως η αλλεργία. Για όλα αυτά υπάρχουν εναλλακτικές λύσεις και είναι πολύ σημαντικό για την όλη δουλειά, να νιώθουν οι ηθοποιοί άνετα μέσα στα κοστούμια τους. Κάποιες μικροαλλαγές μπορούν να γίνουν στα όσα καταλήγουν ενδυματολόγος και σκηνοθέτης ώστε να είναι και οι ηθοποιοί ικανοποιημένοι χωρίς να αλλάζει το τελικό αποτέλεσμα (πάντα μέσα στα λογικά πλαίσια και μέσα στο πνεύμα της εποχής και του

ρόλου). Αυτά γίνονται πάντα με γνώμονα την καλή διάθεση από όλους τους συνεργάτες για το σωστό αποτέλεσμα της δουλειάς.

Η εποχή αποδίδεται είτε ρεαλιστικά είτε ενδεικτικά χρησιμοποιώντας κάποια στοιχεία για να αποδώσει την εποχή (στα σκηνικά και στα κοστούμια). Αυτό βέβαια το αποφασίζει ο σκηνοθέτης (και μπορεί να κάνει κάποια πρόταση ο σκηνογράφος-ενδυματολόγος) [σ.σ. Σημαντικότατο ρόλο σε όλα αυτά και στα προηγούμενα παίζει η παραγωγή και πόσα λεφτά μπορεί να διαθέσει για κάποιο έργο καθώς και πόσα είναι αυτά για να μπορέσει να καλύψει τις ανάγκες του έργου και εάν είναι περιορισμένα ποιες είναι οι προετοιμασίες].

Η επιλογή των κατασκευαστικών υλικών της ένδυσης και των σκηνικών (μάσκες, γάντια κ.λπ. είναι μέρος της ένδυσεως) γίνεται πάντα με συνεννόηση με το σκηνοθέτη ανάλογα με την εποχή και την αναγκαιότητά τους στο έργο.

Η σωστή και καλή συνεργασία των συντελεστών της δουλειάς είναι η καλύτερη εγγύηση και για το αποτέλεσμά της. ●

Ο Κοραΐς και οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου

της
Ευαγγελίας Ανδριτσάνου*

Τέσσερα είναι τα κυριότερα σημεία που δίνουν στον ελληνικό 19ο αιώνα την ιδιαίτερή του φυσιογνωμία: το κίνημα του Διαφωτισμού, ο εθνοασπελευθερωτικός αγώνας και η αίσια έκβασή του, η εξάπλωση του ρομαντισμού και οι οξείες και διαρκείς διαμάχες γύρω από το γλωσσικό ζήτημα.

ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΣ

Η αρχή του 19^{ου} αιώνα συμπίπτει με την εδραίωση του Διαφωτισμού ως πνευματικού-ιδεολογικού κινήματος στον ευρύτερο ελληνικό χώρο¹. Μετά τη Γαλλική Επανάσταση και ενώ ο ευρωπαϊκός Διαφωτισμός, που υπήρξε ο άμεσος πρόγονός του, αρχίζει να φθίνει, για τους απανταχού Έλληνες πνέει άνεμος αισιοδοξίας, πίστης στην παιδεία και στην λογισσύνη και κυρίως στην πνευματική και πολιτική αναγέννηση της Ελλάδας. Η πεποίθηση ότι οι Έλληνες, αν και υπόδουλοι, αποτελούν ξεχωριστή εθνότητα, τονίζεται και ενισχύεται². Έχει προηγηθεί η δραστηριοποίηση των Ελλήνων της διασποράς και ιδίως των Φαναριωτών, που κατέχουν διοικητικές θέσεις στις Παραδουναβίες Ηγεμονίες, με αποτέλεσμα η ευρωπαϊκή -ιδιαίτερα η γαλλική- παιδεία (γλώσσα, φιλολογία, θέατρο) να έχει διεισδύσει με έντονο τρόπο στην ελληνική πνευματική ζωή. Γύρω στο 1800 βρισκόμαστε στην τρίτη φάση του κινήματος, σύμφωνα με την διάκριση του Κ. Θ. Δημαρά:

“Πρώτη, προδρομική περίοδος του ελληνικού Διαφωτισμού είναι εκείνη που εκδηλώνεται με την προβολή του ονόματος του Βολταίρου.[...] Στην επόμενη περίοδο ισχυρή επίδραση άσκησε στον ελληνικό χώρο η Γαλλική Εγκυκλοπαιδεία [...] Τέλος, η τρίτη περίοδος του ελληνικού Διαφωτισμού θα είχε στενή σχέση με την κίνηση που είναι γνωστή, στην ιστορία της γαλλικής παιδείας, ως κίνηση των Ιδεολόγων: της ομάδας, δηλαδή, των διανοουμένων οι οποίοι, σταθερά προσηλωμένοι στις αρχές της ελευθερίας και της ισότητας που λαμπρύνουν την θεωρία της Γαλλικής Επανάστασης, αποδοκιμάζουν την βιαιότητα της εφαρμογής των αρχών αυτών και κρατήθηκαν για τούτο μακριά από την πολιτική δράση [...] Του πνεύματος αυτού, γενναίου στην θεωρία αλλά συγκρατημένου για ό,τι αποβλέπει στην πράξη, χαρακτηριστικός εκπρόσωπος στον ελληνικό κόσμο είναι ο Αδαμάντιος Κοραΐς [...]”³.

Πράγματι ο Κοραΐς αποτελεί την δεσπόζουσα φυσιογνωμία της αμέσως προεπαναστατικής περιόδου, που με το γραπτό έργο του, αλλά και με τις θερμές προτροπές του, επηρέασε και έθεσε σε κίνηση ανθρώπους των γραμμάτων, αλλά και του πλούτου, προκειμένου να επιτευχθεί η “μετακένωση”, όπως την ονόμαζε, της δυτικής παιδείας στους Έλληνες, αλλά και η ανανέωση της σχέσης του νέου ελληνικού με τον αρχαίο ελληνικό κόσμο⁴. Το αίτημα του Κοραΐ είναι κατεξοχήν παιδευτικό και αφορά στην ίδρυση σχολείων, στην εφαρμογή νέων μεθόδων διδασκαλίας, στον ορισμό νέας διδακτέας ύλης και φυσικά στην καλύτερη κατάρτιση των διδασκόντων. Εξάλλου από τις τελευταίες δεκαετίες του προηγούμενου αιώνα είχε αρχίσει να προβάλλει μια νέα ομάδα με συνείδηση της ιδιαιτερότητάς της: είναι οι λόγιοι, που χειραφετούνται προσδεδεικτά από την Εκκλησία και γίνονται ανεξάρτητες πνευματικές δυνάμεις, συχνά με οικονομική αυτονομία⁵. Για παράδειγμα, ο δημοσιογράφος και λόγιος Κωνσταντίνος Κοκκινάκης, πρώτος μεταφραστής του μολιερικού “Ταρτούφου” στα ελληνικά, για βιοπορισμό κάνει μεσιτικές εργασίες.

ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ

Το μείζον όμως αίτημα της εκπαίδευσης εξελίσσεται σε πεδίο ανταγωνισμού και διαμάχης μεταξύ διαφόρων “φατριών” κληρικών ή λογίων, που ζητούν να το ελέγξουν⁶. Και το ζήτημα περιπλέκεται περισσότερο, καθώς αναζητείται το γλωσσικό όργανο που θα φέρει τα νοήματα και τις ιδέες. Οι λόγιοι της εποχής διαιρούνται σε τρεις ομάδες, από τις οποίες η πρώτη υποστηρίζει τη δημοτική γλώσσα (χυδαίσται), η δεύτερη πρεσβεύει την

επιστροφή στην αρχαία αττική διάλεκτο (αρχολαστικοί) και η τρίτη, η ομάδα του Κοραή, προτείνει μια ενδιάμεση θεωρία.⁸ Οι δύο τελευταίες ομάδες ανταλλάσσουν επώνυμες ή ανώνυμες κατηγορίες και λιβελους από τις στήλες των περιοδικών που ελέγχει η καθεμιά, προσπαθώντας με όλα τα μέσα να προσεταιρισθούν τους διανοούμενους της εποχής. Ο Νεόφυτος Δούκας, επικεφαλής των αρχαϊστών, χαρακτηρίζει "αιρετικούς" τους γραμματικούς και συντακτικούς τύπους που χρησιμοποιεί ο Κοραής, ενώ εκείνος με τη σειρά του αποκαλεί τον αντίπαλό του "αρχολαστικόν και αντιφιλόσοφον".⁹

Ο Κοραής πιστεύει ότι η ελληνική γλώσσα, όπως παραδόθηκε δια μέσου των αιώνων, είναι ένας πάσχων οργανισμός, του οποίου η θεραπεία είναι υψίστης εθνικής σπουδαιότητας. Αρμόδιους γι' αυτήν θεωρεί τους "νεπαιδευμένους" του γένους.⁹ Έτσι και ο Κωνσταντίνος Κοκκινάκης, "νεπαιδευμένος" αλλά όχι εξ επαγγέλματος λόγιος, εμπνεόμενος από τη διδαχή του αναλαμβάνει να μεταφέρει στην νέα, πρότυπη γλώσσα πρότυπα έργα, όπως είναι ο "Ταρτούφος" του Μολιέρου. Κάθε συγγραφική δραστηριότητα οφείλει, έλεγε ο Κοραής, να υπηρετεί κάποιον εθνικό σκοπό, αλλιώς την χαρακτηρίζει "ματαιοπονία" και "φλυαρία".¹⁰

Η πρόταση του Κοραή για τη γλώσσα μπορεί να συνοψιστεί περίπου στα ακόλουθα: Πρότυπο παραμένει η αρχαία ελληνική γλώσσα, επειδή όμως είναι ανέφικτο να γίνει μια ολοκληρωτική παλινδρόμηση, εξαιτίας της δύναμης της συνήθειας, η οποία έχει καθιερώσει νέους τύπους, επιλέγεται η μέση οδός της προσθήκης, στους νέους αυτούς τύπους, χαρακτηριστικά καταληξέων, προθεμάτων κλπ. της αρχαίας (π.χ. ΑΕ "όμμα" - ΝΕ "μάτι" = "ομμάτιον"). Σημαντικότερη όμως ρύθμιση είναι ο εξορισμός από τη νέα γλώσσα ξενόφερτων - ιταλικών ή τουρκικών κυρίως - λέξεων και ο εμπλουτισμός της, όπου είναι αναγκαίο, με λέξεις παρμένες από τα αρχαιοελληνικά λεξιλόγια. Ανώτερος στόχος είναι η σαφήνεια, κεντρική αρετή μιας πλούσιας γλώσσας.¹¹

Μια τέτοια θεωρία όμως "απαίτει να καθοδηγείται ο λόγιος από μια προσεκτική και φιλόκαλη δοσολογία [...], μια χάρη του λόγου, την οποία διέθετε σε εξαιρετο βαθμό ο Κοραής.[...] Αλλά το χάρισμα αυτό δεν είναι από τα διδακτά, τα μεταβιβαστά."¹² Έτσι συνέβη πολλοί λόγοι να γράφουν σε μια απολιθωμένη αρχαίζουσα νομίζοντας πως πράττουν σύμφωνα με τη διδασκαλία του Κοραή. Θα χρησιμοποιήσω πάλι εδώ ως παράδειγμα τον Κων/νο Κοκκινάκη, που τον θαυμάζει και τον ακολουθεί, και ο οποίος θα γράψει στα Προλεγόμενα της μετάφρασης του "Ταρτούφου":

*"Υφος εμεταχειρίσθην κατά δυνατόν μίμησιν του κυρίου Κοραή διότι το γραμματικόν σύστημα τούτου του σοφού ανδρός και σεβασμίου γέροντος εύρον κατά την εμὴν κρίσιν θεμελιωμένον εις τον ορθὸν λόγον. Εν μόνον σφάλμα ευρίσκα εις το ὕφος τούτο [...] ὅτι εἶναι τῶσον εύμορφον, τῶσον χαρίεν, τῶσον γλαφυρόν, και ενταυτῶ τῶσον έντεχνον, ὥστε δύσκολα εμπορεῖ τις να το μιμηθῇ ολοκλήρως, του οποίον όχι ολίγην με προξενεί λύπην."*¹³

ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ

Τον αιώνα του Διαφωτισμού στη Δύση διαδέχθηκε η ρομαντική εποχή. Μια δίνη συναισθηματισμού, απελευθέρωσης από τη συμβατικότητα, νοσταλγίας για το αγνό παρελθόν, αλλά και απαισιοδοξίας συμπάρεσυρε τον πνευματικό κόσμο, τον πολιτισμό, την πολιτική, και την ίδια τη ζωή ακόμη.¹⁴ Στο όνομα του ρομαντισμού συναντάμε το πιο φιλελεύθερο επαναστατικό πνεύμα, αλλά και την πιο συντηρητική λατρεία του παρελθόντος. Την εξήγηση του έρωτα, αλλά και την καταθλιπτική εμμονή στα προδομένα ή χωρίς αντίκρισμα αισθήματα. Τη χαρά της ζωής, αλλά και ένα επίμονο φάσμα θανάτου.

Οι Έλληνες δεν θα έμεναν ανεπηρέαστοι βέβαια από ένα τόσο ορμητικό ποτάμι. Οι ιστορικές συγκυρίες όμως ήταν τέτοιες, ώστε ο ρομαντισμός πέρασε κάπως διαφορετικά στον ελληνικό χώρο. Για κάποιο διάστημα τα δύο κινήματα, διαφωτισμός και ρομαντισμός, ασκούσαν παράλληλα τις επιρροές τους. Και σε έργα όπως η απόδοση του "Φιλάργγου" από τον Κωνσταντίνο Οικονόμο το 1816, που ξεπετάχτηκε από τον κορσικά κορμό, μπολιασμένη όμως με τα διδάγματα του γαλλικού εγκυκλοπαιδισμού, συναντάμε μια προρομαντική διάθεση, απόηχο του κινήματος που είχε ήδη επικρατήσει στην Ευρώπη και διέβρωνε τώρα τον κλασικισμό του ελληνικού Διαφωτισμού.¹⁵

*Εἶχα σύντροφόν μου την μοναξίαν υποκάτω εις τον γλυκύν και ήμερον της ἰωνίας ουρανόν.[...] Πολλὰκις πλανώμενος εις τα λιβάδια, κατέβαινα ἔως εις τον Αἰολικόν κόλπον και παρεκάλουν τα κωφὰ κύματα να μου φέρουν κανέν σημείον της οποίας κατέπιον φαμίλιας μου. Το πρωὶ εὐγαλίζετο η αὐγὴ εις τα δάκρυά μου, και το εσπέρας, εις το φῶς της σελήνης. ἔβλεπα την αμυδρὸν ακιάν της προτέρας μου ευτυχίας. Αἱ στιγμαὶ ὡς ἐπὶ το πλείστον μου εφαινότον χρόνοι.[...]"*¹⁶

Με το ξέσπασμα της Ελληνικής Επανάστασης, όμως, ο ελληνικός Διαφωτισμός άλλαξε πορεία. Ο αγώνας απαίτησε άλλου είδους σκέψη και, κυρίως, δράση, ενώ με την έκβασή του προέκυψαν πλήθος προβλήματα και

νέες συνθήκες, που απέκλεισαν ή έστρεψαν αλλού τους εκπροσώπους του πνεύματος του Διαφωτισμού. Ο Κοραΐς πάντως δεν είδε ποτέ με καλό μάτι τη ρομαντική κίνηση. Τα πρώτα της φαινόμενα, νοσταλγικά του Μεσαίωνα και του Χριστιανισμού, του φάνηκαν αντιδραστικά. Και φαίνεται ότι ο ίδιος αποκάλεσε τη νέα κίνηση "ρομαντισμό", μιλώντας εναντίον της.¹⁷ Ο μαθητής του όμως Ιωάννης Ζαμπέλιος, στη θεωρία σύμφωνος με το δάσκαλό του, γράφει δράματα πολύ περισσότερο ρομαντικά παρά κλασικιστικά. Και είναι πράγματι δελεαστική η ευρωπαϊκή ρομαντική στάση στο θέμα του θεάτρου: απομυθοποιεί τους μεγάλους Γάλλους τραγικούς και την αυστηρή τους προσήλωση σε κανόνες και πρότυπα, για να προβάλει στη θέση τους το πιο ελεύθερο και αυθόρμητο σαιξπηρικό δράμα.¹⁸ Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής ήταν άλλος ένας Έλληνας διανοούμενος που γοητεύτηκε από αυτό το σύνθημα και έσπευσε να προτάξει μια απολογία υπέρ του ρομαντισμού στην έκδοση της "Φροσύνης" του.¹⁹ Με τις προϋποθέσεις αυτές εισάγεται τελικά ο ρομαντισμός στην πρόσφατα απελευθερωμένη Ελλάδα, για να αποτελέσει σε λίγο, με τους ποιητές της Αθηναϊκής Σχολής, βίωμα και τρόπο ζωής.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Με τις απαρχές του ελληνικού Διαφωτισμού συμπίπτει η γέννηση της νεότερης ελληνικής δραματουργίας και του νεότερου ελληνικού θεάτρου. Μετά το 1750 λειτουργεί στην ενετοκρατούμενη Ζάκυνθο το θέατρο του Φουριού, όπου εκτός από Ιταλικά έργα στα οποία έπαιρναν μέρος Βενετοί αξιωματικοί και Ζακύνθιοι νεαροί, ίσως να παίχτηκαν και οι πρώτες ελληνικές κωμωδίες ηθών.²⁰ Ζακύνθιοι είναι οι πρώτοι θεατρικοί συγγραφείς του νεότερου ελληνικού κόσμου -Δημήτριος Γουζέλης, Σαβόγιας Ρούσμελης, Ιωάννης Καντούνης, των οποίων οι σατιρικές κωμωδίες γράφτηκαν την τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα.²¹ Στη συνέχεια, και ενώ η θεατρική κίνηση στα Επτάνησα συνεχιζόταν με παραστάσεις ιταλικών, μελοδραματικών κυρίως, θιάσων, οι Έλληνες ηγεμόνες της Μολδοβλαχίας ευνοούν την διεξαγωγή ερασιτεχνικών παραστάσεων στις αυλές τους. Το 1805²², ο ποιητής Αθανάσιος Χριστόπουλος γράφει το δράμα "Αχιλλεύς" κατά παραγγελία του ηγεμόνα Αλέξανδρου Μουρούζη. Με το έργο αυτό αρχίζει μια δραματική παραγωγή που θα υπηρετήσει την εθνική αφύπνιση και τον απελευθερωτικό αγώνα των Ελλήνων. Από το 1815, χρονιά ίδρυσης της Φιλικής Εταιρείας στην Οδησσό, το θέατρο θα πάρει ενεργά το ρόλο του εθνικού σχολείου και τα έργα που θα παίζονται, ελληνικά είτε ξένα²³, θα προβάλλουν ιστορικά παραδείγματα γενναιότητας και ηρωισμού, κυρίως από την ελληνική αρχαιότητα. Ανάμεσα σ' αυτά θα παιχτεί, για πρώτη φορά στην νεότερη Ελλάδα, αρχαίο δράμα: ο "Φιλοκτήτης" του Σοφοκλή, σε διασκευή του Ν. Πίκκολου, στην Οδησσό το 1818²⁴. Οι ερασιτέχνες ηθοποιοί που παίζουν στις παραστάσεις αυτές, τόσο στην Οδησσό, όσο και στο Βουκουρεστί,²⁵ θα στρατευθούν στο πλευρό του Υψηλάντη και θα πολεμήσουν στη μάχη του Δραγατσανίου, όπου άλλοι θα τραυματιστούν (Κων/νος Κυριακός Αριστίας) ενώ κάποιοι θα χάσουν και τη ζωή τους (Σπυρίδων Δρακούλης).²⁶ Εκτός όμως από την πιο τακτική δραστηριότητα που συναντάμε στα μέρη αυτά, πρέπει να αναφέρουμε και τις λίγες παραστάσεις έργων στο μικρό θέατρο των Αμπελακίων, στις αρχές του 19ου αι., μεταξύ των οποίων και η "Μισανθρωπία και Μετάνοια" του Kotzebue, σε μετάφραση Κ. Κοκκινάκη, καθώς και τις παραστάσεις στο ανάκτορο του Βελτί-πασά στη Λάρισα.²⁷

Οι ξένοι συγγραφείς που προτιμώνται είναι οι: Βολταίρος, Αλφιέρι, Μεταστάσιος, Γκολντόνι, Μόντι, Kotzebue, Μολιέρος, Ρακίνας. Οι κυριότεροι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς ως τα μέσα του 19ου αιώνα είναι: Αθανάσιος Χριστόπουλος, Ιάκωβος Ρίζος Νερουλός, Ιωάννης Ζαμπέλιος, Αντώνιος Μάτεσης, Αλέξανδρος Σούτσος, Παναγιώτης Σούτσος, ενώ πολύ σπουδαίο και πιο εκτεταμένο είναι το έργο των μεταφραστών, όπως ο Κ. Κοκκινάκης, ο Θωμάς Ρόδιος, ο Κωνσταντίνος Αμυράς, ο Μιχαήλ Μπαλασάκης, ο Σπυρίδων Βλαντίνης, ο Δ.Χρ.Χριστοδούλου (1800-1810) και αργότερα οι Ιάκωβος Ρίζος Ραγκαβής, Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, Γεώργιος Σερούσιος κ.α.

Το πρώτο θέατρο της απελευθερωμένης Ελλάδας χτίζεται στη Σύρο το 1830²⁸. Το πρώτο αθηναϊκό θέατρο, ξύλινο, όπως και το αντίστοιχο της Σύρου, κατασκευάζεται το 1836²⁹, ενώ το 1840 οικοδομείται στην πρωτεύουσα το πρώτο λιθόκτιστο θέατρο (Θέατρο Μπουκουρά). Από την εποχή αυτή αρχίζει να εμφανίζεται συχνότερα ο Μολιέρος στο ρεπερτόριο των θιάσων.³⁰ Ακολουθεί ο σχηματισμός των πρώτων επαγγελματικών θιάσων (Σούτσα, Ταβουλάρη, Αλεξιάδη, με τις κατά καιρούς μεταξύ τους συνεργασίες) και η καθιέρωση των μεγάλων τουρνέ στα αστικά κέντρα τόσο του ελλαδικού, όσο και του μη ελλαδικού χώρου, που απαιτούν πολύ πλούσιο ρεπερτόριο, τόσο σε τραγωδίες και δράματα, όσο και σε κωμωδίες.³¹ Οι συναντήσεις εξάλλου των ελληνικών θιάσων στα μέρη αυτά με αντίστοιχους ευρωπαϊκούς, έχουν ως αποτέλεσμα να εισαχθούν στο δραματολόγιο των πρώτων έργα μεγάλων κλασικών ή ρομαντικών, όπως ο Σαίξπηρ, ο Σίλλερ, ο Ουγκό.³²

Συγχρόνως Έλληνες συγγραφείς όπως ο Αλ.Ρ.Ραγκαβής και ο Δ.Βερναρδάκης γράφουν πρωτότυπα έργα με μεγαλύτερες αξιώσεις³³. Η δημιουργία ενός εθνικού θεάτρου, ζήτημα που απασχολεί όσους λογίους της εποχής σχετίζονται με το θέατρο³⁴, δεν φαίνεται να απέχει πολύ.

*Η Ευαγγελία Ανδριτσάνου είναι ηθοποιός, θεατρολόγος.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 βλ. Κ.Θ.Δημαράς, "Ελληνικός ρωμαντισμός", Νεοελληνικά μελετήματα αρ. 7, Ερμής, Αθήνα 1982, σ. 4.
- 2 βλ. Κ.Θ.Δημαράς, "Νεοελληνικός Διαφωτισμός", Νεοελληνικά μελετήματα αρ.2, Ερμής, Αθήνα 1977, σ. 18.
- 3 βλ. Κ.Θ.Δημαράς, "Νεοελληνικός Διαφωτισμός", ..., σ. 10-11.
- 4 βλ. Κ.Θ.Δημαράς, ο.π., σ. 19.
- 5 βλ. Κ.Θ.Δημαράς, ο.π., σ. 28.
- 6 βλ. Αδομάντιος Κοράης, "Αλληλογραφία", εκδοτική επιτροπή Κ.Θ.Δημαράς, Α. Αγγέλου, Αικ. Κουμαριανού, Εμμ.Ν.Φραγκίσκος, Όμιλος μελέτης του ελληνικού Διαφωτισμού, Νέα ελληνικά κείμενα, χορηγία του Βασιλικού Ιδρύματος Ερευνών, Ερμής, τ. Γ (1810-1816), Αθήνα, 1979.
- 7 Για μια πολύ περιληπτική συστηματοποίηση βλ. Γεώργιος Θ. Ζώρας: "Κομμητὰ προς Δούκαν επιστολή αντικραϊκή", Αθήναι, 1968, ανότυπο εκ του περιοδικού "Παρνασσός", σ. 7 κ.ε.
- 8 βλ. και Κ.Θ.Δημαράς: "Νεοελληνικός Διαφωτισμός", ..., σ. 304.
- 9 βλ. Vincenzo Rotolo: "Η γλωσσική θεωρία του Κοραή: Ιδεολογικές ρίζες και ψυχολογικά κίνητρα", στον τόμο "Διήμερο Κοραή, 29-30 Απριλίου 1983: Προσεγγίσεις στην γλωσσική θεωρία, τη σκέψη και το έργο του Κοραή", Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1984, σ. 52-53.
- 10 V.Rotolo, ο.π., σ. 58.
- 11 Κ.Θ.Δημαράς: "Ο Κοραΐς και η γλώσσα", στον τ. "Διήμερο Κοραή...", σ. 22 κ.ε.
- 12 Κ.Θ.Δημαράς, ο.π., σ. 25 και 27.
- 13 βλ. Κων. Κοκκινάκης, Πρόλογος στην μετάφραση του "Ταρτούφου", σ. 33-34.
- 14 βλ. Κ.Θ.Δημαράς: "Ελληνικός Ρωμαντισμός", ..., σ. 3.
- 15 βλ. Κ.Θ.Δημαράς: "Νεοελληνικός Διαφωτισμός", ..., σ. 376 και την εισαγωγή του Κωστή Σκαλιόρα στην έκδοση Κωνσταντίνος Οικονόμος: "Ο Φιλάργυρος του Μολιέρου" επιμέλεια Κωστής Σκαλιόρας, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη ΘΕ 5, Ερμής, Αθήνα 1987, σ. 21. Επίσης Anna Tabaki: "L' impact de l' oeuvre et de la pensée de Victor Hugo en Grèce", Folia Neohellenica, Band VII, 1985-1986, σ. 160: "[...] quelques germes esthétiques apparemment contradictoires: [...] la manifestation d' un idéal classicisant ferme intégralement puisé dans l' enseignement rationaliste des Lumières, et d' autre part [...] se déploie un tempérament, un certain psychisme où des échos préromantiques ou même romantiques se font jour".
- 16 βλ. Κωνσταντίνος Οικονόμος: "Ο Φιλάργυρος...", σ. 138.
- 17 βλ. Α.Ταβάκι, ο.π., σ. 161-162.
- 18 Στην ελληνική πραγματικότητα οι δύο τάσεις συνυπάρχουν αντιστοιχώντας στους λογίους με γαλλική κουλτούρα, από τη μια μεριά, και γερμανική, από την άλλη, βλ. Α.Ταβάκι, ο.π., σ. 161.
- 19 βλ. Κ.Θ.Δημαράς: "Ελληνικός ρωμαντισμός", ..., σ. 143 και 150-151 και Α.Ταβάκι, ο.π., σ. 162.
- 20 βλ. Νικόλαος Λάσκαρης: "Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου", τόμος Πρώτος, Εκδοτικός οίκος Μ.Βασιλείου & Σία, 1938, σ. 295-6.
- 21 βλ. Ν. Λάσκαρης, ο.π., σ. 297-302.
- 22 Η χρονολογία αυτή αναφέρεται στον Δ.Σπύθη "Ο Διαφωτισμός...", σ. 160, ενώ ο Ν.Λάσκαρης "Ιστορία...", σ. 114, σημ. 1, τοποθετεί την συγγραφή του έργου στα 1808 και την πρώτη έκδοσή του στα 1809.
- 23 Στην Οδησό, π.χ., στις 25 και 27 Αυγούστου 1817 παίζεται ο "Θεμιστοκλής" του Μεταστασίου σε μετάφραση ομογενών, στα πλαίσια της προπαγάνδας της Φιλικής Εταιρίας, βλ. Ν.Λάσκαρης, ο.π. 151.
- 24 βλ. Δ.Σπύθης "Ο Διαφωτισμός...", σ. 145.
- 25 Στο Βουκουρέστι η θεατρική δραστηριότητα ξεκινάει το 1810 με μια παράσταση του έργου "Φωκίων", ανωνύμου συγγραφέα, που έπαιξαν οι μαθητές της εκεί ελληνικής σχολής. Τη δραστηριότητα αυτή ευνοεί η κόρη του ηγεμόνα Ραλλού Καρτζά, η οποία και αναθέτει σε μορφωμένους Έλληνες τις μεταφράσεις έργων του Αλφίερι και του Βολταίρου, οι οποίες παίζονται, μαζί με την "Εκβάη" του Ευριπίδη κ.α. από την άνοιξη ως το Φθινόπωρο του 1817. Για τα παραπάνω, αλλά και τη συνέχεια της θεατρικής παραγωγής στο Βουκουρέστι, βλ. Ν.Λάσκαρης, "Ιστορία...", σ. 186 κ.ε.
- 26 βλ. Ν.Λάσκαρης, ο.π., σ. 196, 198, 240.
- 27 βλ. Ν.Λάσκαρης, ο.π. σ.261.
- 28 βλ. Νικόλαος Ι. Λάσκαρης, "Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου", τόμος δεύτερος, Εκδοτικός Οίκος Α.Βασιλείου, Αθήναι, χ.χ., σσ. 104-5.
- 29 βλ. Ν.Λάσκαρης, δ.π. τόμος δεύτερος, σ. 157 κ.ε.
- 30 βλ. Δ.Σπύθης "Ο Διαφωτισμός...", σ. 205
- 31 Ο Θάσος του Ναπολέοντος Ιατρού, για παράδειγμα, συνοδεύει την αίτησή του προς το θέατρο "Απόλλων" της Σύρου για την εαρινή περίοδο το 1867, με κατάλογο 56 τραγωδιών-δραμάτων και 40 κωμωδιών, την απარიθήση των οποίων προεκτείνει στο άπειρο με τρία "κλ.κλ. κλ.π."! Η αίτηση βρίσκεται στο Δημοτικό Αρχείο της Ερμούπολης, στον φάκελο Ι/Θέατρο "Απόλλων/1). Οι δεκαετίες 1850-1880 παγώνουν πια μια νέα, επαγγελματική, οργάνωση του θεάτρου, βλ. σχετικά Βάλτερ Πούχκερ, "Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιών. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα", Παράβασις, τ.1, 1995, σ.11.
- 32 βλ. Δ.Σπύθης, "Ο Διαφωτισμός...", σ. 206.
- 33 Έτσι ο Ι.Σκυλίσσης συμπληρώνει στον πρόλογο της αναθεωρημένης μετάφρασης του "Ταρτούφου" (1871), σ. 109, σημ. 1: "Μη λησμονήση ο αναγνώσκων, ότι ταῦτα ἐγράψανεν ἐν ἐτὶ 1851. Ἄλλ' ἀκολουθῶς ἐξεδόθησαν αἰξιδόλογα ἔργα πρωτότυπα, τιμησάντα τὴν νεοελληνικὴν δραματοποιῶν καὶ Κουτρούλην οὐ Γάμος, ὑπὸ Α.Ρ.Ραγκαβῆ, καὶ τὴν Μαρίαν Δοξαπατήν, οὐ Κυψελίδα, καὶ τὴν Μερδότην, ὑπὸ Δ.Βερναρδάκη ἔργα ταῦτα ἐν πολλοῖς ἀμυλλόμενα πρὸς τὰ ὁμοίω εἰδους θαυμαστὰ τῆς Εὐπείρας."
- 34 βλ. ἄρθρο του Αλ.Ρ.Ραγκαβῆ με τίτλο "Περὶ ἑλληνικοῦ θεάτρου", στο περιοδικό Παρνασσός, ἔτος Α', τεύχ. 1, 30 Ἰανουαρίου 1877, σ. 1- 18.

Η ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΜΕΣΟ

Ιστορική εξέλιξη, θεωρητικές προσεγγίσεις

της
Ανθής Βασιλοπούλου*

Η λέξη Δράμα δεν χρησιμοποιείται σήμερα στην Ελλάδα για να δηλώσει την χρήση αυτού του όρου σε σχέση με την εκπαίδευση.

Αντίθετα άλλοι όροι είναι γνωστοί για να δηλώσουν την θεατρική αγωγή και παιδεία όπως "θεατρικό παιχνίδι", "δραματοποίηση", το "θέατρο στα σχολεία", "θεατρική παιδεία".

Το Δράμα, η δραματική τέχνη όπως ελεύθερα θα μπορούσαμε να μεταφράσουμε στα ελληνικά, όμως αν και μπορεί να περιλαμβάνει όλα τα παραπάνω ή να αποκλείει κάποια είναι όρος που διαφοροποιείται ριζικά γιατί ορίζει κάτι ευρύτερο αλλά και απόλυτα συγκεκριμένο.

Είναι οργανωμένη και δομημένη διαδικασία που κωδικοποιεί τα στοιχεία της τέχνης του θεάτρου σε ένα δικό της σύστημα καθορισμένο αυστηρά μέσα στις δικές του τεχνικές και μεθόδους.

Αν και οι ρίζες του δράματος ξεκινούν από την Αρχαία Ελλάδα σαν τρόπος ζωής και σκέψης, στη Μεγάλη Βρετανία (όπου επικράτησε ο όρος) η δραματική τέχνη καθιερώθηκε στα σχολεία, γλιστρώντας από τη σκηνή του θεάτρου, σαν ένας άλλος εναλλακτικός τρόπος σκέψης και μάθησης.

Έτσι το Δράμα δανείζεται από το θέατρο συμβάσεις και τεχνικές και τις προσαρμόζει για την εκπαίδευση με στόχο να μελετήσει και να διδάξει θέματα σχετικά με τη ζωή, τα θεατρικά κείμενα και το αναλυτικό πρόγραμμα για να μπορέσει έτσι να εξανθρωπίσει τη διδασκαλία και τη μάθηση που στέκει απομονωμένη και γεμάτα κενά σε σχέση με τις ουσιαστικές ανάγκες των μαθητών.

Τη λέξη Δράμα -Drama- λοιπόν χρησιμοποιούν στη Μεγάλη Βρετανία αλλά και σε άλλες χώρες όπως η Δανία, η Τσεχία κ.ά. για να δηλώσουν αυτή τη συγκεκριμένη μεθοδολογία που δανείζεται τεχνικές και στοιχεία του θεάτρου και που ωστόσο διαφοροποιείται από αυτό γιατί το θέατρο στοχεύει κυρίως στην επικοινωνία με το ακροατήριο ενώ το Δράμα -όρος ευρύτερος- στοχεύει στην εμπειρία, τη γνώση και τη συνείδηση που αποκτά ένα άτομο

και μόνο από τη συμμετοχή του σε μια ομάδα δράματος.

Η λέξη πάλι εκπαίδευση -education- δεν περιορίζεται σε αυτό που ονομάζουμε σχολείο, νηπιαγωγείο, γυμνάσιο και λύκειο αλλά εννοείται με την ευρεία έννοια του όρου εκπαίδευση όπως εκπαιδευτική διαδικασία, κατάρτιση, παιδεία.

Έτσι το Δράμα εφαρμόζεται όχι μόνο στα Σχολεία αλλά σε κέντρα Ημέρας, κοινότητες, ομάδες αστείων, εθνικών μειονοτήτων, ειδικών αναγκών, πνευματικά κέντρα και όπου αλλού υπάρχουν ή λειτουργούν ομάδες με στόχο να επιλύσουν ή να γνωρίσουν θέματα σχετικά με τη ζωή τους.

Το αν το δράμα στο σχολείο θα έδινε έμφαση στην εμπειρία μάθησης που αποκτούν τα παιδιά μέσα από την διαδικασία προετοιμασίας ενός θεατρικού έργου ή θα ήταν ένα μέσο για να κατανοήσουν ειδικούς τομείς της ανθρώπινης ζωής ή ακόμη απλά και μόνο η ενθάρρυνση της έκφρασης και της ψυχικής ενδυνάμωσης του παιδιού ήταν -και ίσως είναι ακόμη- θέμα συζήτησης για δεκαετίες.

Ο Harriet Finlay-Johnson ο πρώτος γνωστός δάσκαλος στη βρετανική ιστορία του δράματος χρησιμοποίησε την δραματική τέχνη για να δημιουργήσει κίνητρα και υπευθυνότητα στη μάθηση. Η σημαντικότερη δραστηριότητα που υιοθέτησε για αυτό ήταν το πώς φτιάχνουμε ένα έργο ζητώντας από τους μαθητές να δραματοποιήσουν κομμάτια της λογοτεχνίας. Υπήρξε όμως παρ'όλα αυτά επιφυλακτικός ως προς το αν θα έπρεπε να παρουσιασθεί σε κοινό αυτό το έργο.

Ωστόσο ο Bolton ο οποίος μελέτησε σε βάθος τα γραπτά του Johnson τόνισε ότι με την δραματοποίηση ο Johnson πέτυχε επίσης και στόχους όπως αμοιβαία μάθηση, αυτοπεποίθηση και αυτοανάπτυξη, την επιδίωξη δηλαδή υψηλών στόχων στη μάθηση μέσα από την προετοιμασία και την πρόβα ενός έργου.

Ένας άλλος δάσκαλος ο Henry Caldwell Cook, θε-



“Παλιοί Καιροί”, του Χάρολντ Πίντερ

ώρησε επίσης την δραστηριότητα του παιξίματος ρόλων σαν ένα τρόπο να κινητοποιήσει τους μαθητές στην καλύτερη κατανόηση της λογοτεχνίας. Τα κείμενα του Σαίξπηρ αποτέλεσαν πρωταρχική πηγή του υλικού της διδασκαλίας του. Η μεγαλύτερη διαφορά του με τον Johnson ήταν ότι ο Cook ενθάρρυνε τους μαθητές του να παρουσιάζουν την δουλειά τους στο κοινό ή να έχουν πάντα το κοινό στο μυαλό τους.

Και τα δύο παραπάνω παραδείγματα χρησιμοποίησης της δραματικής τέχνης στην τάξη, στις αρχές του αιώνα εμπλέκονται κυρίως με την δραστηριότητα γύρω από ένα έργο.

Προφανώς τα παιδιά μάθαιναν πώς να στήνουν μια παράσταση αλλά αυτό δεν ήταν ο τελικός στόχος της δραστηριότητας αλλά ένα μέσο για να κατανοήσουν βαθύτερα τη λογοτεχνία. Ωστόσο διαμέσου αυτής της διαδικασίας επιτυγχάνονταν επίσης η αυτοανάπτυξη και η συνεργασία με την ομάδα. Έτσι η προετοιμασία ενός έργου κατέληγε τελικά να γίνεται ένα σημαντικό συστατικό μάθησης διαμέσου αυτού του ίδιου του έργου.

Διαφορετικές απόψεις πάνω στους εκπαιδευτικούς στόχους της δραματικής τέχνης άρχισαν να επηρεάζουν τους Βρετανούς εκπαιδευτικούς μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο Peter Slade, θεωρώντας ότι οι δραστηριότητες της δραματικής τέχνης θα έπρεπε να είναι διαφορετικές από αυτές που είναι σωστές και κατάλληλες για τους μεγάλους, χρησιμοποίησε το παιδικό παιχνίδι (στοιχείο άλλωστε της δραματικής τέχνης) για να αναπτύξει την προσωπική ανάπτυξη των παιδιών.

Στις δικές τους δραστηριότητες δράματος τα παιδιά μάθαιναν για πράγματα που δεν θα μάθαιναν με άλλο τρόπο όπως για τον χώρο, την αυτοέκφραση, την συνεργασία, την κίνηση, τον καθαρότερο λόγο και την επικοινωνία.

Αυτή η άποψη του Slade ενισχύθηκε περισσότερο από τον Brian Way ο οποίος χρησιμοποίησε το Δράμα για να ενδυναμώσει την προσωπική ανάπτυξη του ατόμου.

Αναζητώντας την ανάπτυξη του ατόμου κοίταξε τα στοιχεία του θεάτρου στο δράμα και θεωρώντας πως το θέατρο σαν φόρμα μας δίνει μια ψευ-

δαίσηση, μια πλάνη της λογικής μέσα σε περιστάσεις επικοινωνίας οι οποίες συχνά είναι εξ'ολοκλήρου παράλογες, δήλωσε: Στην εκπαίδευση δεν προετοιμάζουμε ηθοποιούς, δεν διδάσκουμε ηθοποιούς και περισσότερο απ' όλα ενδιαφερόμαστε να αναπτύξουμε μια ειλικρινή ζωή με χιλιάδες τρόπους χωρίς να μας αφορά η ανάπτυξη της δυνατότητας να δίνουμε στους άλλους μια ψευδαίσθηση της ζωής.

Γι' αυτούς και για πολλούς άλλους λόγους υπάρχει ένα απολύτως και ολοκληρωτικά λανθασμένο περιβάλλον για το δράμα στην εκπαίδευση που είναι: η συμβατική για αναπαράσταση σκηνή στο βάθος μιας μεγάλης αίθουσας (Way 1967).

Αυτή η δήλωση έδειχνε τη μεγάλη αντίθεση του προς την παράσταση αλλά το να πούμε ότι ο Slade και ο Way ήταν τελειώς αντίθετοι με το θέατρο δεν θα ήταν τελειώς σωστό. Όπως αναφέρεται από τον Mike Fleming (1994, 180) σε μια συνέντευξη ο Slade δήλωσε πως: "Νομίζω τελικά πως η παράσταση έχει και αυτή το δικαίωμά της στο έργο, αυτό είναι κάτι για το οποίο οι άνθρωποι με καταλόγισαν από παρελθόν. Και του Way όμως η αντίθεση αφορούσε κυρίως την παράσταση της συμβατικής σκηνής". Νομίζω πως το γεγονός ότι οι ίδιοι εστίασαν πάνω στη διαδικασία της δραματικής δραστηριότητας δεν σημαίνει ότι αρνήθηκαν και τις δυνατότητες μάθησης που μας δίνει η προετοιμασία ενός έργου.

Μια άλλη σημαντική προσωπικότητα που ασκεί μεγάλη επιρροή από τη δεκαετία του '60 είναι η Dorothy Heathcote η οποία βλέπει το δράμα πρωταρχικά σαν μέσο **μέσο μάθησης**. Για την Heathcote "...το δράμα είναι ένα μέσο μάθησης, ένα μέσο **ανοίγματος** της εμπειρίας ακόμη και αν ποτέ δεν παίξουμε σε ένα έργο ή δεν σταθούμε στη σκηνή" (Heathcote, 1972, 158). Ενώ ο Slade και ο Way δώσανε έμφαση περισσότερο στην προσωπική ανάπτυξη η Heathcote ενδιαφέρθηκε περισσότερο για το περιεχόμενο.

Η Ανάπτυξη από την ίδια της μεθόδου "Ο Μανδύας του Ειδικού" - "Mantle of the expert", στη δεκαετία του '80 σκοπό είχε να χρησιμοποιηθεί η μέθοδος για να διδαχθούν θέματα από την διδακτέα σχολική ύλη.

Η Κριτική που ασκήθηκε στην Heathcote ήταν ότι περιόριζε το δράμα σε μια μεθοδολογία. Ο David

Hornbrook ο οποίος θεώρησε ότι το δράμα πρέπει να διδαχθεί σαν ένα αυτόνομο αντικείμενο για την αισθητική του αξία επέκρινε την Heathcote και πολλούς άλλους δασκάλους δράματος στις δεκαετίες του '70-'80 γιατί απομόνωναν το σχολικό δράμα από τις τέχνες και το προώθησαν μόνο για την εκπαιδευτική του χρησιμότητα.

Όμως το ότι η Heathcote έδωσε μεγάλη έμφαση στην μάθηση διαμέσου του δράματος δεν σημαίνει ότι ήταν αντίθετη κι' αυτή με την εκπαιδευτική αξία της προετοιμασίας ενός έργου. Σε ένα άρθρο της "Από το ειδικό στο καθολικό" (Heathcote 1980), το οποίο ανακοινώθηκε σε μια διημερίδα στο Λονδίνο σχετικά με το δράμα και το θέατρο, η Heathcote πρότεινε τις τέσσερις πλευρές μιας δραματικής δραστηριότητας τις οποίες τις θεώρησε όλες σαν εκπαιδευτική διαδικασία: 1. Προετοιμασία έργου για το κοινό, 2. γνωριμία της τέχνης, της ιστορίας και του χώρου του θεάτρου, 3. μάθηση μέσα από την προετοιμασία ενός έργου, 4. χρησιμοποίηση της σύμβασης (σαν, εάν ήταν) για να ενθαρρύνει την μελέτη και την μάθηση.

Αν και πίστευε περισσότερο στην τελευταία εκδοχή του δράματος γιατί θεωρούσε ότι μ' αυτό τον τρόπο τα σχολεία θα εξανθρωπιστούν, συμφωνούσε ότι όλων αυτών των τύπων οι δραστηριότητες είναι εξαιρεύνηση και επιτρέπουν στα παιδιά να λειτουργήσουν σαν καλλιτέχνες και να επιφέρουν αλλαγές στην αντίληψή τους. Τόνισε όμως περισσότερο τις διαφορετικές διαδικασίες και ικανότητες που απαιτούνταν από τον δάσκαλο, οδηγό-εμψυχωτή.

Τις πιθανότητες μάθησης μέσα από την προετοιμασία ενός έργου της περιέγραψε η ίδια σε ένα άλλο άρθρο της "Το Δράμα σαν πρόκληση" όπου αναλυτικότερα προσαβεύει ότι:

Όταν κανείς δουλεύει πάνω σε ένα έργο που έχει ήδη γραφτεί 1. ξαναβιώνεται ο συγγραφέας διαμέσου της εμπειρίας που τον ώθησε να γράψει το έργο, 2. ο ηθοποιός ψάχνει πίσω από τις γραμμένες λέξεις να βρει την δυναμική σκέψη και την συγκίνηση, 3. μέσα από τις πρόβες, ο ηθοποιός γνωρίζει τη σκέψη και την βαθύτερη πρόθεση του συγγραφέα και έτσι ζώντας μέσα από την πρόβα σήμερα, στόχος του είναι να φέρει νέα ζωή αύριο, 4. ξανά μέσα από την πρόβα συλλέγει όλες τις κατάλληλες χειρονομίες κινήσεις και αντιδρά-



σεις τις οποίες έχει επινοήσει μέσα από την γνωριμία του με το έργο και τις εκφράζει στην παράσταση.

Η ίδια η Heathcote βέβαια θεώρησε την παραπάνω διαδικασία σαν μια πολύπλοκη δομή και τόνισε ότι εάν πρόκειται να χρησιμοποιηθεί η παραγωγή ενός έργου σαν ένα εκπαιδευτικό μέσο είναι βασικό οι δάσκαλοι να καταλάβουν την θεμελιώδη φύση αυτής της δουλειάς και τις απαιτήσεις που έχει.

Έτσι τελικά κατέληξε περισσότερο στο ότι η παραγωγή του έργου είναι ένα μέσο για να βιώσουμε καταστάσεις διαμέσου αυτού του έργου (living through) παρά να το παρουσιάσουμε σαν παράσταση. Κάτω από αυτό το πρίσμα λοιπόν δεν είναι λάθος τα παιδιά να ερμηνεύουν έργα, αλλά η παράσταση θα έχει πολλά φτωχά αποτελέσματα πάντως τους.

Μια άλλη μέθοδος της Heathcote, πολύ βασική για την σύσταση του δράματος καθώς επίσης και για την κοινωνική και πολιτισμική ανάπτυξη είναι τα **"Πέντε Επίπεδα της Συνείδησης"- "5-level awareness"**: πέντε ερωτήσεις που εξερευνούν διαφορετικά το βάθος της σημασίας μιας δραματικής πράξης.

1. Ποια είναι η δραματική πράξη (Action)
2. Ποιο είναι το κίνητρο για την πράξη αυτή (γιατί;) (Motivation)
3. Ποια είναι η επένδυση για αυτή την πράξη (τι ελπίζει ότι θα πετύχει το πρόσωπο που την ενεργεί τι σημαίνει γι' αυτόν) (Investment)
4. Ποιο είναι το μοντέλο-πρότυπο που τροφοδοτεί αυτή την επένδυση (που έμαθε το πρόσωπο αυτή τη συμπεριφορά, αυτό το κίνητρο) (Model)
5. Ποια είναι η φιλοσοφία, ποιες οι αξίες και οι στάσεις ζωής πίσω από την πράξη (Universal)

Η Heathcote χρησιμοποίησε αυτήν την ανάλυση για να κατανοήσει τη ανθρώπινη ζωή μετά από την ανθρώπινη συμπεριφορά.

Αυτή η ανάλυση είναι πολύ κοντά στην οπτική των κοινωνιολόγων που εξετάζουν την συμπεριφορά του ατόμου μέσα στο πλαίσιο ενός κοινωνικού συστήματος. Καθώς η κοινωνιολογία αναλύει την διαπροσωπική συμπεριφορά μέσα από την έννοια του ρόλου.

Το δράμα είναι η απεικόνιση της ζωής μέσα στις κοινωνικές συνθήκες (Heathcote, 180). Είναι διαμέ-

σου αυτής της αναπαράστασης της ζωής που μαθαίνουμε για τη ζωή. Με το να αναλαμβάνουν ένα ρόλο σε αυτή την αναπαράσταση οι μαθητές βάζουν τον εαυτό τους στη θέση κάποιου άλλου και φτιάχνουν έναν άλλο χώρο για τον εαυτό τους με σκοπό να εξερευνήσουν τα στοιχεία της ανθρώπινης ζωής.

Ο δάσκαλος που καθοδηγεί τις ομάδες εξετάζει τις προσωπικές κοσμοθεωρίες των ατόμων που την αποτελούν σπέρνοντας έτσι "πολιτικούς" σπόρους (το "ν" με μικρό) με τους οποίους το άτομο μπορεί να μετατραπεί σε συνειδητό μέλος της κοινωνίας, του έθνους και του κόσμου.

Την άποψη ότι το δράμα μπορεί να επιφέρει την κοινωνική αλλαγή ενστερνίζεται και ο Augusto Boal, Βραζιλιάνος δραματουργός, σκηνοθέτης, δάσκαλος και πολιτικός (που εκτενέστερη αναφορά έγινε στο 3^ο τεύχος του περιοδικού "Κινημάτο· γράφος και Επικοινωνία").

Υπήρξε ο ιδρυτής της διεθνούς κίνησης του "θεάτρου του καταπιεσμένου" και θεωρώντας ότι το θέατρο μπορεί να επιφέρει την αλλαγή το αντιλαμβάνεται περισσότερο σαν μια "πρόβα για την επανάσταση".

Ο Boal πιστεύει ότι όπως τα πιο μικρά κύτταρα ενός οργανισμού έτσι ακριβώς και τα πιο μικρά επεισόδια της κοινωνικής μας ζωής περιέχουν όλες τις ηθικές και πολιτικές αξίες της κοινωνίας, όλες τις δομές της κυριαρχίας και της εξουσίας της και όλους τους μηχανισμούς καταπίεσης. Φυσικά μιλώντας ο Boal για αλλαγή αντιλαμβάνεται την έννοια με την πολιτική σημασία του όρου βλέποντας την κοινωνία σαν ένα σύνολο από πολλές ατομικές περιπτώσεις καταπίεσης που την οδηγούν στην ευρύτερη κοινωνική εκμετάλλευση.

Και αν η Heathcote χρησιμοποίησε μικρό "ν" για τον δικό της όρο "πολιτικό" του Boal ο όρος **"πολιτικό"** σίγουρα αρχίζει από "Τ" κεφαλαίο.

Οι τρεις βασικοί μέθοδοι του Boal είναι:

1. **"Το θέατρο της εικόνας"-image theatre**
2. **"Αόρατο θέατρο"-invisible theatre**
3. **"Θέατρο forum"-forum theatre**

Η πρωτοποριακή αυτή μέθοδος και αντίληψη του θεάτρου που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και σαν μια διαφορετική και νέα ουτοπία και που ω-

στόσο παραμένει ευφάνταστη και επαναστατική δεν μπορεί να αναλυθεί σε αυτή τη σύντομη αναδρομή του δράματος, εμπλούτισε με νέες τεχνικές θεωρίες και μεθόδους τα μεταπτυχιακά τμήματα των Αγγλικών Πανεπιστημίων που χρησιμοποιούν την δραματική τέχνη σαν παιδαγωγικό μέσο διευρύνοντας την έτσι σε ένα ολοκληρωμένο μοντέλο καλλιτεχνικής εκπαίδευσης.

Εκτός από τις τεχνικές που αναφέρθηκαν παραπάνω υπάρχει μια σειρά από άλλες διαφορετικές τεχνικές οι οποίες δομούν κάθε φορά το πλαίσιο μιας συνάντησης μαθημάτων.

Η σειρά, ο χρόνος και το είδος των τεχνικών που θα επιλέξουμε κάθε φορά για ένα μάθημα "δράματος", ποικίλλει ανάλογα με το στόχο που θέλουμε να επιτύχουμε, την ηλικία των παιδιών, το θέμα και το περιεχόμενό του.

Έτσι η επιτυχία του μαθήματος εξαρτάται κάθε φορά από την καλή προετοιμασία και την εύστοχη επιλογή των τεχνικών από το δάσκαλο σε μια δομή αναφοράς όπου θα κινηθεί η όλη διαδικασία του δράματος. Ευέλικτες δομές και όχι κατασκευασμένες απόλυτα από πριν επιτρέπουν περισσότερο την δημιουργικότητα και τον αυθορμητισμό των μαθητών οι οποίοι ανάλογα με την εμπειρία τους αναλαμβάνουν πρωτοβουλία να κατευθύνουν οι ίδιοι την διαδικασία στο στόχο της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Boal Augusto, "Theatre of the oppressed", Pluto Press, 1989.
2. Heathcote Dorothy, Bolton Cavin, "Drama for learning", Dorothy Heathcote, "Mantle of the expert", approach to education, Heineman, 1995.
3. Way Brian, "Development Through Drama", London, Longmans, 1967.
4. Hornbrook David, "Education in drama", the Falmer Press, London, 1991.
5. Hornbrook David, "Education and dramatic art", 2nd ed. London: Routledge, 1998.
6. Neeland Jonathan, "Structuring drama work: A Hand book of available forms in theatre and drama", Cambridge University Press, 1990.

*Η Ανθή Βασιλοπούλου είναι ηθοποιός μετεκπαιδευμένη στο "M. A. Drama in Education of the University of Central England", Birmingham. □

Το γκροτέσκο ως παρωδία του τραγικού στο έργο του Ντύρρενματ "Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας"

της
Χάρης Σβαλίγκου

Το γκροτέσκο αφορά στην όψη του κωμικού η οποία, κατά κύριο λόγο, μορφοποιεί εντός της πράξης του λόγου το χλευαστικό χιούμορ, την ειρωνεία και τον σαρκασμό ή αυτοσαρκασμό. Ωστόσο, η φράση του Ιονέσκο περί της αντίληψης του κωμικού, παρά τη συντομία της, είναι ιδιαίτερα εύγλωττη και ανοίγει τον δρόμο προς ένα ευρύτερο προβληματισμό και μια βαθύτερη σημασία: "Επειδή το κωμικό είναι τραγικό και η τραγωδία του ανθρώπου είναι αυτοσαρκαστική"². Γνωρίζουμε μέχρι ποίου βαθμού υπερθεματίζει ο Ιονέσκο όσον αφορά στη βαθύτερη ομοιότητα, η οποία χαρακτηρίζει όλους τους ανθρώπους στο επίπεδο των εμμόνων ιδεών διότι, όπως ο ίδιος υποστηρίζει "ο κόσμος φέρει μέσα του τα σπέρματα της καταστροφής του".

Ο Ντύρρενματ εξάλλου, στο εν γένει έργο του ως θεατρικού συγγραφέα, αλλά και στο συγκεκριμένο έργο του **Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας** διαθέτει όλα τα μέσα της σάτιρας, του γκροτέσκο, της παρωδίας και της ειρωνείας καθώς και του "μεταφυσικού γενόμενου τραγικού", προκειμένου να ασκήσει κοινωνική κριτική στην εποχή του. Σύμφωνα με το δικό του αφορισμό εντός του δοκιμίου του **Προβλήματα του θεάτρου** (1955): "η κωμωδία είναι η μοναδική σκηνική φόρμα μέσα από την οποία επιτυγχάνεται το τραγικό στοιχείο, όπως και στον Σαίξπηρ".⁴

Τα σημεία τα οποία πραγματεύθηκε ο Ντύρρενματ στο έργο του, όπως άλλωστε και άλλοι συγγραφείς πρόδρομοι, σύγχρονοι και επήγονοι του "Παρα-λόγου", μπορούν να συνοψισθούν στα εξής: **ιλαροτραγική αιώρηση του ανθρώπου μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας**, καθώς και **χλευαστική αμφισβήτηση της φαινομενικότητας της ζωής, με συνακόλουθη την αμφίθυμη αντιμετώπιση των πραγμάτων, ως κωμικών και ζοφερών ταυτοχρόνως**. Η αισθητική, όσο και η γλωσσική εφαρμογή των παραπάνω εννοιών γίνεται σκηνική καταγραφή του Παραλόγου και παραπέμπει στο θεατρικό γκροτέσκο.

Διαπιστώνουμε επομένως την **αμιγώς αμφισημική φύση του γκροτέσκο**, η οποία άλλωστε ανταποκρίνεται πλήρως στην εξωκειμενική πραγματικότητα. Εντός της θεατρικής πραγματικότητας και μάλιστα της **παρωδίας** ανιχνεύεται το μεταφυσικό παράλογο υπό τη μορφή της αμφίσημης σχέσης, η οποία διέπει τον παρωδιακό λόγο, κατά συνέπεια το **παράλογο** αυτό **-το οποίο δεν είναι παρά το τραγικό στοιχείο της εποχής μας-** αναδύεται από τη σχέση κωμικού-τραγικού, καθώς αυτή εκφράζει τη συνύπαρξη των δύο αυτών αντιθετικών στοιχείων· με άλλα λόγια, η σχέση αυτή μορφοποιεί το δίπτυχο κωμικό-τραγικό που ορίζει τη φύση της παρωδίας. Σε ένα κείμενο της Thirðse Poser και των Frank Lennart, Paul Breuer και Max Wehrli, αναφέρεται άλλωστε ο αφορισμός: "Η τραγική κωμωδία" -όρος που, όπως γνωρίζουμε, προσδιορίζει το υπό εξέταση έργο- "είναι η δραματική φόρμα του γκροτέσκο, και ως τέτοια, μορφοποιεί το παράλογο". Κατά συνέπεια στην παρωδία, τα θέματα των έργων τα οποία πραγματευόμαστε, αποδίδονται υπό τη χλευαστική, κωμική ή γελοιογραφική μορφή και έκφανση του τραγικού. Σημειωτέον ότι μέσω του παρωδιακού λόγου και, εν προκειμένω, του γκροτέσκο εκφαινόνται και, κατ'αυτόν τον τρόπο εξορκίζονται τραγικά θέματα αρχετυπικής σημασίας για τον άνθρωπο, υπό μορφήν καρικατούρας, όπως ο φυσικός θάνατος, ο θάνατος της ψυχής, ο παραλογισμός της αλλοτρίωσης, οι έμμονες ιδέες, τα γηρατειά, η τρέλα, η ψυχική κατάπτωση, το αδιέξοδο της ύπαρξης κ.ά.

Στο σημείο αυτό θα προσθέσουμε μια επεξήγηση, που θα συντελέσει σε μια πληρέστερη εποπτεία του γκροτέσκο. Μέχρι στιγμής, γνωρίζουμε ή έχουμε επισημάνει την κωμική μόνο πλευρά του γκροτέσκο, καθώς και εκείνη της χονδροειδούς και υπερβολικής παραμόρφωσης προσώπων, καταστάσεων και πραγμάτων, εν είδει γελοιογραφίας (καρικατούρας). Στο βιβλίο **Το γκροτέσκο**, ο Phillip Thomson πραγματοποιεί μια εκτενή και αναλυτική επισκόπηση της τεχνοτροπίας, κατά την οποία αναπτύσσονται οι παράμετροι και οι εφαρμογές του γκροτέσκο στην τέχνη και τη λογοτεχνία, με αναφορές σε εκπροσώπους του, καθώς και με συσχετισμούς και συγκρίσεις προς άλλες τεχνοτροπίες και λογοτεχνικά είδη.

Με βάση τα πορίσματα της έρευνας αυτής θα συμπληρώσουμε την εικόνα του γκροτέσκο στο έργο **Η Επίσκεψη της γηραιάς κυρίας**. Σύμφωνα με την παραπάνω θεωρία, δεν νοείται γκροτέσκο όταν δεν υπάρχει συνύπαρξη και συγχρονία του κωμικού με τον φρικιαστικό ή ειδική χαρκτητήρα, φαινόμενο το οποίο προκαλεί ασυμβίβαστες και αντιφατικές αντιδράσεις, όπως επίσης και ένα αλλόκοτο συναίσθημα στον αναγνώστη ή, στην περίπτωση μας, στον θεατή. Οι αντιφατικές αντιδράσεις γέλιο και ιλαρότητα σε αντίθεση με την φρίκη και αηδία οφείλονται στη "σύγκρουση ανάμεσα στο μακρόβριο και φρικιαστικό περιεχόμενο και στον κωμικό τρόπο με τον οποίο αυτό παρουσιάζεται".

Ο Thomson αφίνει να εννοηθεί ότι οι αντιδράσεις στις οποίες παραπέμπει το γκροτέσκο διεγείρουν στον άνθρωπο μια εκλογίκευση και θέτουν σε λειτουργία ορισμένους αμυντικούς μηχανισμούς, προκειμένου να αποφευχθεί η δυσάρεστη εντύπωση ή η δυσφορία που αυτό προκαλεί. Συγγραφείς του γκροτέσκο, όπως ο Swift, χρησιμοποίησαν την τεχνοτροπία αυτή εσκεμμένως, για να σατιρίσουν θλιβερές κοινωνικές καταστάσεις.

Προχωρώντας στην υπόθεση του έργου **Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας**, επισημαίνουμε, σε αδρές γραμμές τη βασική δράση του: Η βαθύπλουτη Κλαίρη Τσαχανασιάν επιστρέφει μετά από πολλά χρόνια στη γενέτειρά της, το Γκίλλεν, μια παρηκμασμένη και εξασθλωμένη μικρή πόλη της κεντρικής Ευρώπης, προκειμένου να διεκδικήσει τη **δικαιοσύνη**, εξαγοράζοντας με την τεράστια περιουσία της τις συνειδήσεις των κατοίκων της πόλης αυτής.

Η γηραιά κυρία είναι απλώς ένα *σχήμα ανθρώπου*, μια φιγούρα, μια *καρικατούρα* που διαθέτει ψεύτικα μέλη, προκειμένου να τονισθεί η έλξη την οποία προκαλεί το χρήμα, παρ'όλη τη δυσμορφία του, με άλλα λόγια παρά τους απάνθρωπους όρους που η ανάγκη υπαγορεύει στη ζωή των ανθρώπων. Υπογραμμίζεται επίσης η διαστροφή ή η διαστρέβλωση των ηθικών αξιών στον βωμό της υλικής ανάγκης. Η διαβρωτική δύναμη της ανάγκης παραπέμπει στην "απελπισία της απανθρωπιάς", την οποία μορφοποιούν σχήματα ή καρικατούρες ανθρώπων μεγενθυμένες, διογκωμένες, παραμορφωμένες ή ελλειπτικές, αποκρουστικές ή, όπως τονίσαμε, φρικιαστικές. Ο ίδιος ο συγγραφέας άλλωστε χρησιμοποιεί τη λέξη **γκροτέσκο** για να περιγράψει την κεντρική μορφή του έργου του: "Είναι γκροτέσκα" μας λέει "και στην όψη και στη συμπεριφορά και στη γλώσσα /.../".

Αίτημά της, να δολοφονηθεί έναντι αμοιβής ενός δισεκατομμυρίου ο διαφθορέας της νεανικής της ηλικίας, ο οποίος είναι υπεύθυνος για τη φυγή της από την πόλη ως πόρνης, για την εξέλιξή της ως συζύγου δισεκατομμυριούχου αλλά, κυρίως, για τον καταποντισμό του ονείρου της νεότητάς, της αγάπης της (για τον Άλφρεντ-Ιλλ) και της εν γένει ζωής της. Το αίτημα της Κλαίρης Τσαχανασιάν να δολοφονηθεί ο Ιλλ κατευθύνει, "δομει" θα μπορούσαμε να πούμε το έργο, προσανατολίζοντας τη συνολική δράση προς το σκοπό της πρωταγωνιστικής μορφής, την επιθυμία εκδίκησης ή την "απόδοση δικαιοσύνης", όπως η ίδια κατονομάζει τη χειρονομία αυτή.

Το έργο αυτό αναφέρεται μεταξύ των πλέον αντιπροσωπευτικών θεατρικών έργων κοινωνικής κριτικής της εποχής μας, καθώς εμπερικλείει, εν δυνάμει, τα εργαλεία της σάτιρας και του γκροτέσκο, καθώς επίσης μετέρχεται την υψηλή δυναμική της **παρωδίας**, του είδους δηλαδή που αποκατάει ικανά ενεργειακά φορτία του τραγικού εξ ίσου με το "κωμικό φορτίο του γέλιου", της

ειρωνείας και του αυτοσαρκασμού.

Ο Ντύρρενματ βασανίζεται από το *πρόβλημα της ενοχής*. Εντός του έργου και υπό το πρίσμα της έννοιας ενός μεγεθυντικού πίνακα της ζωής μιας μεταπολεμικής ευρωπαϊκής πόλης, οδηγούμεθα στην "αμειλικτη εξερεύνηση της ενοχής, των δολοφονικών ενστίκτων που κρύβονται πίσω από την ασφαλή και αστική πρόσοψη του ευνομούμενου κόσμου: τα τρένα ίσως να αναχωρούν στην ώρα τους, η ατμόσφαιρα ίσως να παρουσιάζεται πολιτισμένη, εντούτοις δρουν δολοφόνοι πίσω από τα καλοπλεγμένα παράθυρα με τις όμορφες κουρτίνες".¹ σχολιάζει ο Μάρτιν Έσслиν, καταδεικνύοντας ότι «η ανάγκη κάνει τον άνθρωπο υποχείριό της· κράτος, θρησκεία, δικαιοσύνη, εξουσία, οικογενειακοί δεσμοί, όλα εμπίπτουν στο νόμο της "προσφοράς και της ζήτησης"» της εξαγοράς, της συναλλαγής και της συνδιαλλαγής.

Εξάλλου, τί μπορεί να αναπαριστούν επί σκηνής τα κίτρινα παπούτσια των κατοίκων του Γκίλλεν, παρά το σύμβολο του χρήματος, του χρυσού συνταυτισμένου με την αδρά αμοιβόμενη προδοσία; "Ο θάνατός σου η ζωή μου": αυτός θα μπορούσε να είναι ένας πιθανός τίτλος του έργου, υποδηλώνοντας τον χαρακτήρα της συλλογικότητας -θα τολμούσαμε να πούμε- της *κοινωνικοποίησης της ενοχής* ή, ακόμη, της *διαχρονικότητάς της*: "Στην αναστάτωση του αιώνα μας" υπογραμμίζει ο Ντύρρενματ "δεν υπάρχουν πια ένοχοι ή υπεύθυνοι άνθρωποι. Καθένας ισχυρίζεται ότι δεν είναι αυτός ο φταίχτης, ότι δεν ήθελε κάτι τέτοιο να συμβεί." Στο εν λόγω έργο ο καθένας από τους κατοίκους παραδίδει στον άλλον τη διαταγή πληρωμής της επιταγής της πλούσιας κυρίας, αποποιούμενος για τον εαυτό του τη δολοφονική πράξη, ελπίζοντας ωστόσο ότι κάποιος άλλος θα τη διαπράξει.

Τι μπορεί να σηματοδοτεί το φέρετρο που μεταφέρει η Κλαίρη Τσαχανασιάν, αν όχι την ιδέα του ενταφιασμού της νεκρής πλέον αγάπης της, του ονείρου της χαμένης νεότητας και του έρωτα, την υλοποίηση της παρακμής και της φθοράς μιας ολόκληρης ζωής, την αποσάθρωση και την αποσύνθεση του κορμιού και της ψυχής;

Τέλος, τι μπορεί να υποδηλώνει ο μαύρος πάνθηρας που η Κλαίρη Τσαχανασιάν φέρει μαζί της, από τη φοβισμένη ανθρωπινή ύπαρξη, τον συμβολισμό της ανθρωποβόρας αναγκαιότητας, το εξιλαστήριο θύμα που "το σκάει", προσπαθώντας να ξεφύγει από την προδιαγεγραμμένη μοίρα του, αυτήν την ανθρωποθυσία στο βωμό της τραγωδίας, τόσο στη ζωή όσο και στο θέατρο.

Βρισκόμαστε επομένως αντιμέτωποι με την ατμόσφαιρα της θηριωδίας, της σκληρότητας, του παραγκωνισμού και της φρίκης μιας εποχής, η οποία διαπνέεται από τη διάφευση των απωθημένων ελπίδων και την έκκληση ενόπιον της βίας και του πειθαναγκασμού. Αντιμετωπίζουμε ταυτόχρονα την ανθρωπινή υπόσταση, η οποία παραπαίει ανάμεσα στο εφιαλτικό χάος του τρόμου και της ανάγκης (ή: του τρόμου της ανάγκης) και στην ειδεχθή πραγματικότητα της απάθειας του πλήθους. Το ανθρώπινο στοιχείο απορροφάται από το σύνολο, τη συλλογικότητα· κατ' αυτόν τον τρόπο, αποκαλύπτεται η ανθρωπινή κρυψίνοια πίσω από το προπέτασμα του εφησυχασμού, με άλλα λόγια της υποκριτικής δειλίας που ελλοχεύει πίσω από τη βιτρίνα της καταναλωτικής κοινωνίας.

Αυτό το τερατόμορφο κατεστημένο δημιουργεί μία κλιμάκωση ιδεών, τοποθετήσεων και τολημένων φαντασιώσεων για το συγγραφέα του σύγχρονου θεάτρου, ο οποίος, στην προσπάθειά του -συνειδητή ή ασυνειδητή- να καταγγείλει και να στηλιτεύσει την πτώση του ανθρώπου σε σχέση με την ενοχή και την προσωπική ευθύνη για τις πράξεις του, κατασκευάζει ένα θέατρο τραγικής φάρσας, όπως αυτό του Ντύρρενματ. Άλλωστε "η τραγωδία είναι αδύνατο να αποτελέσει θέμα για ένα θεατρικό έργο" επειδή, όπως ο συγγραφέας επισημαίνει, "δεν υπάρχει πια κοινό για την τραγωδία" καθόσον η τραγωδία "προϋποθέτει μια συνταύτιση, δηλαδή μια κοινή, μοιρασμένη άποψη του κόσμου και του σκοπού του .../../. Τίποτε κωμικότερο δεν υπάρχει από το να παρακολουθείς τα θεατρικά έργα .../../. χωρίς να μοιράζεσαι τις απόψεις τους."¹²

Και ο Ντύρρενματ συνεχίζει: "Είμαστε συλλογικά ένοχοι .../../, συλλογικά θαμμένοι στις α-

μαρτίες των πατεράδων μας και των δικών τους πατεράδων/.../. Κι αυτό είναι η κακή μας μοίρα, όχι η ενοχή μας. Η ενοχή προϋποθέτει προσωπική μέθεξη, /.../ είναι μια πράξη θρησκευτική /.../ " και συνοψίζει: *"μόνο η κωμωδία μπορεί να ασχοληθεί με εμάς.* Ο κόσμος μας μας οδήγησε στο βασίλειο του **γκροτέσκο**, με τον ίδιο τρόπο που μας οδήγησε και στην ατομική βόμβα· όπως ακριβώς οι ¹³ηχοκαλυπτικοί πίνακες του Ιερώνυμου Μπος, έτσι κι εμείς, είμαστε απλά και μόνο γκροτέσκοι".

Η νεία των πινάκων του Ιερώνυμου Μπος μας κατευθύνει σε κοινό διακείμενο με αυτό του Ιονέσκο, όταν αυτός, λαμβάνοντας αφορμή από τους αναφερόμενους πίνακες, στους οποίους οι άνθρωποι μεταμορφώνονται σε τέρατα, τονίζει: "Το κακό δεν έρχεται απ' έξω. Βρίσκεται μέσα μας. **Η κόλαση δεν είναι έξω, αλλά εδώ, μέσα μας, εμείς είμαστε η κόλαση.**"¹⁴

Το συναίσθημα ενοχής στη συλλογική του μορφή αποτυπώνεται, όπως προαναφέραμε, δια μέσου του **γκροτέσκο**, το οποίο "είναι η μάσκα που μορφάζει για το τραγικό αίσθημα της ύπαρξης"¹⁵, όντας η καταφανής κατάργηση της ρεαλιστικής αναπαράστασης και της ορθής αναλογίας. Αποτελεί δε τη δυσαρμονία ανάμεσα στη μορφή και στο περιεχόμενο καθώς προεικονίζει ένα αίσθημα αποπροσανατολισμού και αλλοτρίωσης και συγκροτεί ένα μίγμα από ετερογενή στοιχεία. Κατ'ουσίαν είναι το ίδιο το παράλογο, εφόσον καταδεικνύει την ταυτόχρονη συνύπαρξη γελοίου και τρομακτικού. Σύμφωνα με τον Wolfgang Kayser "το γκροτέσκο είναι μια προσπάθεια να ελέγξουμε και να ξορκίσουμε τα δαιμονικά στοιχεία του κόσμου".¹⁶

Ένας πρωταρχικός λόγος για τον οποίο το γκροτέσκο κατατάσσεται στην παρωδιακή γραφή συνίσταται στο ότι οι αντιδράσεις του ανθρώπου έναντι αυτού (γέλιο και ιλαρότητα και το αντίθετο, φρίκη και απέχθεια) είναι, πολλές φορές, αντιδράσεις στη βία, την αισχρότητα και τη βαναυσότητα, η οποία ασκείται εις βάρος του σώματος. "Σε κάποια περιοχή του ασυνείδητου μια κρυφή αλλά πολύ έντονη σαδιστική παρόρμηση μας κάνει να αγτιδρούμε με ανευλαβική αγαλλίαση και βάρβαρη χαρά", αναφέρεται στο βιβλίο του Phillip Thomson. Αυτό συμβαίνει επειδή ορισμένα είδη γκροτέσκο προκαλούν αμφίθυμη αντίδραση στο σωματικά βάνουσο, αφύσικο, αισχρό. Βάσει αυτής της "σωματικής" προέλευσης του γκροτέσκο, ο άνθρωπος αισθάνεται μια πρωτόγονη απόλαυση εξαιτίας της δυνατότητας να παραβιάσει τις απαγορεύσεις, να καταστείλει τις αναστολές του, να αντλήσει ευχαρίστηση ακόμη και από το σκληρό αστείο, την οργιώδη υπερβολή: πρόκειται για το παρωδιακό, λαϊκό στοιχείο, του οποίου μορφές και εικόνες επαναλαμβάνονται στο έργο του Ντύρρενματ ή κυριαρχούν σ' αυτό με κυριότερη εκπρόσωπο τη "δρώσα" καρικατούρα της Κλαίρης Τσαχανασιάν. Οι γκροτέσκες αυτές φιγούρες σηματοδοτούν τα οχληρά συνειδησιακά κενά και τις βασανιστικές φοβίες, πράγμα που επιτυγχάνεται, κατά κύριο λόγο, μέσω της ονειρικής φαντασίας και του σαρκαστικού, πικρού και αλλόκοτου μαύρου χιούμορ.

Επισημαίνουμε επιπλέον εντός του έργου μια επίφαση δικαστικού θρίλλερ. Το στοιχείο του αστυνομικού μυστηρίου¹⁸ επιβεβαιώνει ότι πρόκειται περί ενός έργου που εμπερικλείει ψήγματα παρωδίας, αλληγορίες προσώπων και καταστάσεων καθώς και φανταστικές αλλοιώσεις σημειακών συστημάτων γενικότερα, τα οποία φέρουν ικανά φορτία σαρκασμού και ειρωνείας. Επομένως, μπορεί να μιλήσει κανείς για σαρκασμό που αυτοσαρκάζεται και ειρωνεία που ειρωνεύεται τον εαυτό της.

Το πρόσωπο-δρων της Κλαίρης Τσαχανασιάν, αναλυόμενο σε ιδέα ή ιδεολογία στο κοινωνικό επίπεδο -δίχως να αποκλείεται και η λειτουργικότητά του σε καθαρά διαπροσωπικό και ατομικό επίπεδο- ως γυναίκας, ερωμένης, συζύγου κ.λπ- ανάγεται σε σύμβολο δικαιοσύνης. Ωστόσο, εάν το πρόσωπο αυτό ενταχθεί στο πλέγμα των σχέσεών του με τους ανθρώπους του Γκύλλεν, μπορεί να εκληφθεί ως συμβολισμός της Νέμεσης, της εκδίκησης σ'έναν κόσμο αδικίας. Το τέλος του έργου άλλωστε, με τον Χορό εν είδει αρχαίας ελληνικής τραγωδίας "όχι συμπτωματικά αλλά παίρνοντας θέση στον ορισμό της ουσίας", μόνο τη θεία Δίκη θα μπορούσε να σηματοδοτεί.

Παρά ταύτα, και σύμφωνα με τον αφορισμό του ίδιου του συγγραφέα στις **Παρατηρήσεις** του επί του έργου, το χιούμορ επιβάλλεται στο ιδεολόγημα ή, με άλλα λόγια, το γκροτέσκο, η καρικατούρα, η φαντασία περιγράφουν με μεγαλύτερη σαφήνεια και ποιήση την κατάσταση της ανθρώπινης ανάγκης.

Η Χάρη Σβαλίγκου είναι Δρ. Φιλολογίας και Σημειολογίας του Θεάτρου του Πανεπιστημίου Αθηνών

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

**Το κείμενο αυτό απετέλεσε το μεγαλύτερο τμήμα της ανακοίνωσης που έγινε στο πλαίσιο των Θεατρικών Βραδυνών της Δευτέρας, στο Studio Κουίντα, Θεσσαλονίκη, Δεκέμβριος 99, με θέμα: "Το γκροτέσκο ως παρωδία του τραγικού στο έργο του Ντύρρενματ Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας και του Ιονέσκο Δολοφόνος χωρίς αμοιβή".*

*Ορισμένα αποσπάσματα που αφορούν στη θεωρία του γκροτέσκο παρατέθηκαν από το βιβλίο μου **Το μεταφυσικό παράλογο στη θεατρική παρωδία: διακείμενο και μύθος**.*

- 1 Σημειωτέον ότι σ' αυτό το είδος του κωμικού εντάσσονται πολλές διαβαθμίσεις, από την περιπαικτική και περιγελαστική διάθεση έως τον άγριο και κυνικό σαρκασμό.
- 2 Eugene Ionesco, **Notes et contre notes**, Παρίσι, Gallimard, 1966, σ. 61.
- 3 Φρηντρίχ Ντύρρενματ, **Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας**, Σειρά Παγκόσμιο Θέατρο (30), Μετάφραση Ηρώ Αμανάκη, Αθήνα, Εκδόσεις Δωδώνη, σ. 11.
- 4 Το έργο **Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας** προσδιορίζεται ως τραγική κωμωδία.
- 5 Από τον Πρόλογο του έργου **Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας**, σ. 13.
- 6 Χάρη Σβαλίγκου, **Το μεταφυσικό παράλογο στη θεατρική παρωδία: διακείμενο και μύθος**, Αθήνα, Εκδόσεις Paulos, 1997, σ. 10.
- 7 Αὐτ., σ. 70, από το βιβλίο το Phillip Thomson, **Το γκροτέσκο**, μετάφραση Ιουλία Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου, Αθήνα, εκδόσεις Ερμής, 1984.
- 8 Αὐτ., σ. 70, από το βιβλίο **Το γκροτέσκο**, σ. 11.
- 9 Πρβλ. Μήτσος Λυγίζος, **Τομή στο σύγχρονο θέατρο**, Αθήνα - Γιάννινα, Εκδ. Δωδώνη, 1987, σ. 40.
- 10 **Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας**, σ. 12.
- 11 Μάρτιν Έσλιν, **Πέρα απ' το Παράλογο**, μετάφραση Φ. Κονδύλης, Αθήνα, Εκδόσεις Δωδώνη, 1989, σ. 168.
- 12 Αὐτ., σ. 170.
- 13 Αὐτ., σ. 169.
- 14 **Το μεταφυσικό παράλογο στη θεατρική παρωδία: διακείμενο και μύθος**, σ. 142, από το βιβλίο του Ionesco, **Antidotes**.
- 15 Πρβλ. Michel Corvin, **Le théâtre nouveau en France**, Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1963, σ. 55.
- 16 **Το γκροτέσκο**, σ. 33.
- 17 Αὐτ., σ. 20.
- 18 Από τον Πρόλογο του έργου **Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας**, σ. 16. ◆

ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΟΣ ΪΨΕΝ

του
Ανδρέα Μαυράκη*

Στο θέατρο "Γκλόρια" ανέβηκε το θεατρικό έργο "Πρωτομάστορας Σόλνες", σε μετάφραση Μαρλένας Γεωργιάδη και σκηνοθεσία Γιάννη Ιορδανίδη. Η παράσταση αφέθηκε στην Ϊψενική δράση χωρίς να δημιουργήσει ιδιαίτερη αισθητική φόρμα που θα της προσέδιδε κάποιο κύρος. Η πλοκή από μόνη της δεν αρκεί για να αναπαραχθούν μοντέλα δράσης τα οποία ενέχουν θέση και άποψη των δημιουργών. Ακόμα και η μη θέση είναι μια θέση, όταν επί τούτου εκπέμπεται αυτή η διάθεση κάποιων συντελεστών. Αυτή η τυχαία ή εσκεμμένη στάση θα είχε ίσως ιδιαίτερη αξία εφόσον θα διακρίνομε μια προσεγγιγμένη και καλοδουλεμένη παράσταση.

Ο βασικός ήρωας του έργου είναι ο Πρωτομάστορας Σόλνες, ο οποίος είναι αυτοδίδακτος αρχιτέκτονας. Είναι υπερόπτης και δεν αφήνει τους νεότερους να εξελιχθούν. Οι σχέσεις του με τους άλλους ανθρώπους διέπονται, ανάλογα, σε ημι-ερωτικές και ημι-πνευματικές εκφάνσεις με ψυχολογικές και ψυχοπαθολογικές συνέπειες. Τελικά η βίαιη πτώση του και ο θάνατός του αποτελούν τη λύτρωση.

Η σκηνοθεσία του Γιάννη Ιορδανίδη δεν κατόρθωσε να μας μεταφέρει το υπόβαθρο που εκπέμπουν οι Ϊψενικοί ήρωες. Θα λέγαμε ότι τα αποτελούμενα μέρη της παράστασης, ενώ λειτούργησαν ως αυθύπαρκτη, δεν απέδωσαν μια αρμονική ομαδοποιημένη αισθητική η οποία να παραπέμπει σε ένα "θεατρικό Ϊψενικό κλίμα".

Τα κοστούμια του Γιώργου Πάτσα ήταν σύγχρονα σε αντίθεση με την ξύλινη κατασκευή των σκηνικών που προσπάθησε να μεταφέρει κάπως την εποχή της δράσης, χωρίς να τα καταφέρει ιδιαίτερα. Οι φωτισμοί του Ανδρέα Μπέλλη πέρα από κάποιες σκηνές που ήταν προσεγγισμένοι και σκιαγράφησαν "ατμοσφαιρικά" τη δράση, σε γενικές γραμμές ήταν διόχυτοι και απρόσωποι.

Χωρίς να προχωρήσουν τους ήρωες σε βάθος, οι ηθοποιοί αρκεστάσαν σε επιφανειακές τηλεοπτικού τύπου υποκριτικές φόρμες με εξωτερικό παίξιμο και ενεργοποίησή τους σχετικά με την προσωπικότητα του κάθε ήρωα διαμορφώθηκε από την υποχρεωτική ροή της δράσης.

Θα μπορούσαμε να σκεφτούμε θετικά και να πούμε: μα αυτή ήταν η αισθητική φόρμα που ήθελαν να περάσουν οι συντελεστές. Ότι τα κοστούμια ήταν σύγχρονα για να μας δείξουν ότι το έργο αφορά τον σημερινό καθημερινό άνθρωπο. Ότι οι φωτισμοί ήταν

διόχυτοι επειδή ζούμε σε μια ισοπεδωμένη κοινωνία με συναισθηματική ένδεια και μονότονη ροή δράσης. Ότι η επιφανειακή υποκριτική των ηθοποιών αντιστοιχεί σε μια επίπεδη μη εκφραστική και σκεπτόμενη κοινωνία που δεν θέλει να κουράζεται.

Αν είναι έτσι όλα αυτά δεν μας αρέσει να τα εισηράτουμε με αυτό τον τρόπο. Ή για να το πούμε διαφορετικά, αν συμβαίνουν όλα αυτά εώς δεν είναι υποχρεωτικό να συμβαίνουν και πάνω στη θεατρική σκηνή.

Τα θεατρικά έργα του Ϊψεν δεν είναι τηλεοπτική καθημερινή σειρά. Απαιτούν υφολογική και σημειολογική προσέγγιση καθώς και αισθητική φόρμα, όχι απωσθήποτε συγκεκριμένη αφού εξαρτάται από τον σκηνοθέτη πως θα μορφοποιήσει και θα δημιουργήσει ένα αποτέλεσμα που είτε είναι αποδεκτό είτε όχι, θα πρέπει τουλάχιστον να είναι μέσα στο πλαίσιο μιας καλοδουλεμένης και προσεγγισμένης παράστασης.

Ο ίδιος ο Ϊψεν δεν αφήνει απλά τη δράση να εξελίσσεται αλλά πολλές φορές αποκαλύπτει γιατί αυτή συμβαίνει έτσι με το να ανατρέπει στο παρελθόν και εν μέρει να το αναλύει.

Στην παράσταση, οι σχέσεις, οι νευρώσεις και ο θυμικός κύκλος των ηρώων, δεν αρκεί να αποκαλύπτονται μόνο μέσα από τη δράση αλλά μέσα από ένα μοντέλο δράσης το οποίο θα διαχέει τις θέσεις και τις απόψεις των συντελεστών της παράστασης υπό το φίλτρο της τέχνης τους.

Ολοκληρώνοντας δεν θα ήθελα να περάσει η άποψη ότι πρόκειται για μια κακή παράσταση, αλλά θα ήθελα να θίξω το γεγονός ότι επειδή οι συντελεστές της είναι αρκετά σημαντικοί, οι απαιτήσεις μας από αυτούς ήταν μεγαλύτερες. Με αυτό το σκεπτικό η παράσταση αυτή δεν καλύπτει σοβαρούς θεατροφίλους με απαιτήσεις.

"Πρωτομάστορας Σόλνες" Ερρίκου Ϊψεν

Σκηνοθεσία: Γιάννης Ιορδανίδης

Μετάφραση: Μαρλένα Γεωργιάδη

Σκηνικά-κοστούμια: Γιώργος Πάτσας

Μουσική: Φίλιππος Τσαλακούρης

Φωτισμοί: Ανδρέας Μπέλλης.

*Ο Ανδρέας Μαυράκης είναι θεατρολόγος. Επίσης σπούδασε σκηνοθεσία κινηματογράφου και υποκριτική. ▲

ΝΤΟΝ ΖΟΥΑΝ

Ένας "αλλιώςτικός" Μολιέρος

της
Χρυσάνθης Κορηλίου*

Πάντα πίστευα ότι ο τρόπος που επί δεκαετίες ανέβαινε ο Μολιέρος, το λεγόμενο Μολιερικό στυλ που με τόση ευκολία εθεωρείτο ως αυτονόητη παραστασιακή φόρμα στα έργα του συγγραφέα, τον αδικούσε κατάφωρα και επί πλέον τον καθιστούσε παντελώς άγνωστο.

Το γεγονός ότι ο Μολιέρος έχει δανειστεί φόρμες γραφής ή παράστασης από την Commedia αποτελεί μια παγίδα στην ανάγνωση των έργων του και την μεταφορά τους στη σκηνή. Όμως δεν πρέπει κανείς να λησμονεί ότι η εποχή και οι συνθήκες στις οποίες ο συγγραφέας κινήθηκε δεν του επέτρεπαν αφενός πιο άμεσους τρόπους κοινωνικής κριτικής και αφετέρου ο ίδιος, αν και κινήθηκε με δεδομένες φόρμες γραφής και παράστασης που καθιστούσαν ευέλικτη την κριτική ματιά του στο κατεστημένο της εποχής του, πήγαινε σε πολύ μεγαλύτερο βάθος απ'ότι υπήρχε στην πηγή των δανείων του. Ο ίδιος ισχυριζόταν: *"□ Επειδή ο σκοπός της κωμωδίας είναι να βελτιώνει τους ανθρώπους, θεώρησα ότι δεν έχω να κάνω τίποτα καλύτερο από το να επιτίθεται διαμέσου αστείων σκηνών στις διαστροφές της εποχής μας"*. Εκείνο που είναι όμως αξιοπρόσεκτο στην περίπτωση του Μολιέρου είναι ότι η ματιά της κοινωνικής κριτικής του, δεν εξαντλείται μόνο σε ηθικοπλαστικές παραινήσεις αλλά είχε στον πυθμένα της τις περισσότερες φορές μια εμβέλεια ενός προβληματισμού με υπαρκτό χαρακτήρα.

Στην σκηνοθεσία όμως του Μιλβόγιεβιτς έχουμε μια επαναστατική τροπή στο κατεστημένο ανέβασμα του Μολιέρου. Ή, ακόμα κα-

λύτερα έχουμε μια "ανάγνωση" που αποτελεί μια νέα δημιουργία αξιοποιώντας όλα εκείνα τα στοιχεία του έργου που ενταφιάζονται κάτω από την κρούστα της "φάρσας".

Η παράσταση γίνεται ένα βαθύτερο κοίταγμα στην αγωνία της ανθρωπίνης ψυχής που δραματοποιείται μέσα από τους ήρωες του έργου και την προσωπική στάση τους απέναντι στην ζωή και στις μεταξύ τους σχέσεις. Ο Ντον Ζουάν, ένας αρνητικός ήρωας είναι το επίμαχο σημείο μιας γενικότερης αναζήτησης που βέβαια δεν εξαντλείται στην σχέση ηθικής και ανηθικότητας ανάμεσα στον άντρα και την γυναίκα, αλλά προχωράει στη διαπραγμάτευση ενός πολυπρισματικού ερωτήματος: τι είναι αυτό που καθορίζει δικαιωματική μια συμπεριφορά;

Υπάρχουν κάποια όρια ή κανόνες; Ή το δικαίωμα απορρέει μέσα από μια νομοτέλεια που η διατάραξή της το ακυρώνει;

Έχουμε σαφώς να κάνουμε μ'έναν γόη, έναν πλάνο κατακτητή που σφετερίζεται με δόλο -χρησιμοποιώντας την γοητεία του σαν όπλο- εκείνα τα στοιχεία απ'την ψυχή των άλλων που τον κάνουν να νιώθει ικανοποίηση αφού ο ίδιος έχει αποκοπεί από μια ανώτερη λυτρωτική πηγή ικανοποίησης.

Και το σημαντικό είναι ότι υποδηλώνει τα θύματά του χτυπώντας ακριβώς τα αδύνατα σημεία τους και, εκμεταλλευόμενος τις αδυναμίες τους, τα καθιστά υποχείρια ενός διεστραμμένου νου και μιας άρρωστης ψυχής. Για αυτό και η Δόνα Ελβίρα, είναι η μόνη που καταφέρνει να διαφύγει από την επιρροή του όταν μια βαθύτερη μεταστροφή της, την κάνει να μην έχει αυτά τα στοιχεία στα οποία ο

κατακτητής θα μπορούσε να ρίξει τον γάντζο της εξάρτησης για να απομυζήσει σαν βαμπίρ αίμα ψυχής. Γίνεται δυνατή τόσο που ακόμα και ο θύτης θα μπορούσε -αν το ήθελε- να σωθεί από αυτήν.

Πολύ σοβαρό θέμα για την κωμωδία δεν νομίζετε; Φυσικά σκοπός μου δεν είναι να εξαντλήσω το θέμα μου στην προθετικότητα του συγγραφέα, αλλά κυρίως στην δική μας δυνατότητα ανάγνωσης.

Η Μολιερική ματιά σ'αυτήν την πραγματικότητα, που αν γυρίσει κανείς το πρίσμα της από μια άλλη πλευρά μπορεί να μετατραπεί σε μια από τις συγκλονιστικότερες τραγωδίες, δεν στέκει όμως μόνον στον πρωταγωνιστή ήρωα. Δεν καυτηριάζει μόνον αυτόν αλλά και τα θύματά του.

Έτσι στο παιχνίδι θύτη και θύματος αποκαλύπτεται το αξιοθρήνητο γεγονός μιας καθολικής συνυπαιτιότητας που υφαίνεται από την ισχυρή προσωπικότητά του δολερού και την μικρόψυχη ενδοτικότητα που εφωλεύει στο σκότος ενός αδύναμου ή ελαττωματικού χαρακτήρα.

Στην ιδανικότερη περίπτωση, έχουμε να κάνουμε με ένα "αθώο" θύμα που αγαπάει αγνά και παρασύρεται, αλλά σε αυτό το σημείο η δυναμική εμφάνιση της Δόνα Ελβίρας δεν μας αφήνει με τις αυταπάτες μιας "αθωότητας" που εθελοτυφλεί -όπως η ίδια ομολογεί- ενώ βλέπει, ή μιας "αθωότητας" που παρασύρεται, ενώ κατά βάθος γνωρίζει.

Έτσι ο σκηνοθέτης, αρπάζει στην παράσταση την κρούστα της φαρσοκωμωδίας και την πλάθει σε ένα θεατρικό εξπρεσιονισμό που υπερσχύει αισθητικά. Το φαρσικό στοιχείο συμβολοποιείται σε μια γκροτέσκα απόδοση των ρόλων, χωρίς όμως να "καίγεται" νοηματικά ο πυρήνας του έργου, αλλά αντιθέτως αποκαλύπτεται, απογυμνώνεται ο τραγικός του πυρήνας.

Προτέρημα σκηνοθετικό, η σκηνογραφική οδήγηση, όπου το σκηνικό δεν αποτελεί έναν απλό διάκοσμο, ένα φόντο, αλλά έναν ρόλο δυναμικό που οδηγεί πέρα κι από τα λόγια,

σε ότι μπορεί να υπάρξει πίσω από αυτά, χωρίς να αυθαιρετεί και χωρίς η καινοτομία να είναι τέχνασμα εντυπωσιασμού. Το σκηνικό γίνεται στοιχείο δραματουργικό και κινείται ισόρροπα, με όλο το βάρος του στοχασμού που το έργο εμπνέει. Το μόνο ελάττωμα, μια χαλαρότητα στους χρόνους. Θα μπορούσε η παράσταση να γίνει πιο σφικτή αν κάποιες υπερβολές σε βουβές αντιδράσεις γινόταν πιο υπαινικτικά χωρίς να γίνονται κάποιες "κοιλίες" που κάνουν την παράσταση μακρόσυρτη και ίσως κουραστική σε κάποιο σημείο.

Αυτό το "μάζεμα" θα ενέτεινε την δραματικότητα, γιατί ούτως ή άλλως δεν λείπει η σαφήνεια από την δομή της παράστασης, ώστε οι χρόνοι στις βουβές υποδηλώσεις δεν είναι αναγκαίο να γίνονται τόσο μεγάλοι. Αντιθέτως έτσι, με τις μεγάλες παρενθέσεις ενός κειμένου χαλαρώνει η συνεκτικότητα των σκηνών και η συγκέντρωση στο κύριο θέμα. Η μουσική έδινε στο έργο έναν μεταφορικό χαρακτήρα και ήταν απολύτως συμβατή με τα "μεταφυσικά" επίσης ερωτήματα που τίθενται στο έργο.

Οι ηθοποιοί, φιγούρες απόλυτα επιτυχημένες και επιλεγμένες σωστά με κύριο χαρακτηριστικό την φυσιογνωμία του Ντον Ζουάν και τον Σγαναρέλο που παρέπεμναν αμυδρά στο πρότυπο ενός δράκουλα βαμπίρ και του υπηρέτη του.

Η τελική σκηνή με τις μάσκες καταπληκτική. Την ώρα της πτώσης κοιτούν τους θεατές σαν βουβοί ένορκοι ενός δικαστηρίου που μας θεωρεί όλους ως μελλοθάνατους ενός ακριβούς ίδιου δράματος, σαν η ιστορία του Ντον Ζουάν να μας αφορά τόσο πολύ που να μη μας αφήνει να κοιμηθούμε ήσυχoi ή με την αίσθηση ότι η πτώση αυτή, να συνέβη σε κάποιον άλλον.

Πάντως σε αθηναϊκή σκηνή, ακόμα και στις πιο εμπνευσμένες στιγμές Μολιερικής παράστασης, δεν είχε δοθεί τόσο πλήρης διάσταση και τόσο εμπνευσμένη σκηνοθεσία.

**Η Χρυσάνθη Κορνηλίου είναι θεατρολόγος, ηθοποιός. □*

ΜΥΤΙΛΗΝΗ

Έριξα χρώμα στην ανάσα
σου πήρα πρόβατο
μαγιάτικο στεφάνι
αχ αυτή η κηδεία στην Αγιάσο
μες τη βροχή
πως καταφτάνουμε ιδρωμένοι
κι ανάμεσα σε γη που ορθοβαδίζει
σαν τόσες νύφες
που μας χαιρετίζουν
από τα ψηλά τακούκια
πασχίζοντας να σώσουν τη ζωή τους.

Κορμοί ημερολόγια συμπτώσεις
Σήμερα το πανηγύρι του Αϊ-Γιώργη
αύριο του Ταξιάρχη
ο χρόνος θέλει κάμποσο
μέχρι να τον αδειάσεις
στης πέτρας την κορυφογραμμή
αχτίδα ήλιου
λωρίδα θαλασσιά
να τα σινιάλα τα βαρκάκια
κει που μαζεύουν δίχτυα
αόρατα ανθρωπάκια

Μυτιλήνη 1998

ΧΑΡΑ ΘΛΙΒΕΡΗ

Από την ποιητική συλλογή "Ωδές ασωμάτων", εκδ. Ύψος.

Κάποιο πρωινό
Τα πεζοδρόμια της Κοπεγχάγης
Από ασπράδι αυγού θαλασσόπουλων
Έμοιαζαν να 'ναι.

Το ίδιο πρωί στην Κοπεγχάγη
Στου λιμανιού το πάρκο
Μιας καλοκαιρινής βροχής το κατόπι
Δροσοσταλίδες κρέμονταν
Από τα πέταλα του ρόδου.

Τι πράγματα
Άσχετα μεταξύ τους!

ΙΛΙΑΣ ΧΑΛΙΑ

Από την ποιητική συλλογή "Εξήντα πέντε χρόνια προσμονή", Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης.

Τι να Σας πω, Μαρία αγαπημένη,
 δεν σας γνώρισα, τα βελουδένια μάτια σας
 τα ξέρω από τις φωτογραφίες. Ωραία
 μείνατε για μένα, για όλους μας,
 ένας ανθός καλαματιανός, με σπασμένο
 μίσχο, εκλεκτή πάντα, η ποιήτρια της ζωής
 και των λυγμών, η αγαπημένη κόρη του
 σοφού πατέρα σας, της μάνας σας ελπίδα.
 Όλα τα ζήσατε και φύγατε σιωπηλά
 μια μέρα ήρεμη, καθώς έφτανε η άνοιξη,
 όπως την άνοιξη φέρατε στο σπίτι σας,
 με τη μεταξένια ύπαρξη σας.
 Σας φαντάζομαι να ωραιοποιείτε
 τους δρόμους, τα σοκάκια της πόλης μας
 με το κυπαρισσένιο σας κορμί, Εσείς η
 θυγατέρα του Πάμισου, στη γειτονιά των
 γονικών σας, το κορίτσι του θρυλικού μας
 Νέδοντα, που διέσχιζε άλλοτε κι' ομόρφαινε
 τη θρυλική μας Καλαμάτα.
 Μαρία, Εσείς κι η ποίησή σας, είσθε ένας
 έρωτας...

Αν δε σας συναντήσω στη Παραλία Μαρία,
 ελάτε επιτέλους, "Στον κήπο του Ζαπείου"
 εκεί βέβαια έχουν αλλάξει όλα, τα λουλουδία
 μαράθηκαν, μπαίνουν και βγαίνουν
 αυτοκίνητα, σκορπώντας μυρωδιές βενζίνης,
 μα εσείς Μαρία, ελάτε στον κήπο του
 Ζαπείου, να συναντηθούμε, να σφίξουμε
 Τα χέρια, να Σας δω λίγο και να χωρίσουμε.

ΠΑΝΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥΝΗΣ

Από την ποιητική έκδοση "Γράμμα στη Μαρία Πολυδούρη", εκδ. Δρομέυς.

Ο ΕΠΙΒΑΤΗΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΘΕΣΗΣ

του Άντον Τσέχοφ

“Η ρωσική λογοτεχνία είναι η πιο προφητική του κόσμου” - έγραφε ο Ν. Μπερντιάγιεφ στις Πηγές και το Νόημα του Ρωσικού Κομμουνισμού. Το σημαντικό αυτό συμπέρασμα του μεγάλου φιλόσοφου περιλαμβάνει σίγουρα και το έργο του Α. Π. Τσέχοφ. Ανάμεσα στον πλούτο της δημιουργίας του ανακαλύπτουμε στοιχεία που έρχονται από το κοντινό ή μακρινό του μέλλον. Στο διήγημά του Ο επιβάτης της Πρώτης Θέσης, που γράφτηκε το 1886, και δεν έχει μεταφραστεί στα ελληνικά, με την σαρκαστική και καυστική του πένα, μας δημιουργεί το σχεδιάγραμμα ενός κόσμου που πλέον βιώνουμε, 115 χρόνια μετά. Με πόση σαφήνεια αναδεικνύονται οι επιθυμίες και τα ενδιαφέροντα της μάζας στο νέο κόσμο που ανατέλλει. Πως όλα επαναλαμβάνονται μέχρι σήμερα. Αγώνας της γνώσης με την άγνοια, του υψηλού με το ευτελές. Ιδιαίτερα για την νεοπλουτίστικη Ελλάδα, της πνευματικής παρακμής, η απασχόληση με τα τιποτένια γεγονότα, το κουτσομπολιό, τους “καλλιτέχνες”, τα αθλητικά, τους έρωτες, όλα σε φόντο πια τηλεοπτικό, φαντάζει να είναι ο κανόνας. Στοιχείο αισιοδοξίας η νομοτελειακή κάθαρση της μνήμης από τα περιττά καθώς σύντομα εξαφανίζονται οι διάπτοντες αστέρες. Παραμένουν στον αιώνα των αιώνων οι Τσαϊκόφσκι, οι Σολοβιόφ και βέβαια οι Τσέχοφ να φωτίζουν την ελπίδα.

Ο επιβάτης της πρώτης θέσης μόλις είχε τελειώσει το δείπνο του στον σταθμό και έχοντας πει λιγάκι, ξάπλωσε στο βελούδινο ντιβάνι, ανακλαδίστηκε ελαφρά και έκλεισε τα μάτια. Αφού τον πήρε ο ύπνος όχι παραπάνω από πέντε λεπτά, έριξε μια ματιά στον απέναντί του, μισογέλασε και είπε:

-Ο αιώνιος πατέρας μου είχε την συνήθεια, μετά το γεύμα, οι γυναίκες να του ξύνουν τις πατούσες. Εγώ του έμοιάσα σε όλα, στο μόνο που διαφέρω είναι στο ότι κάθε φορά μετά το φαγητό ξύνω όχι τις πατούσες μου αλλά την γλώσσα και το μυαλό. Μου αρέσει, του αμαρτωλού, να αερολογώ με χορτάτο στομάχι. Λοιπόν μου επιτρέπετε να φλυαρήσω μαζί σας;

- Παρακαλώ, -συγκάτανευσε ο συνεπιβάτης.

- Μετά από ένα καλό γεύμα μου είναι αρκετή και η πιο ασήμαντη αφορμή για να μπουν στο κεφάλι μου διαβολεμένες και βαριές σκέψεις. Για παράδειγμα, όταν πριν από λίγο είμασταν στο μουφές είδαμε δύο νεαρούς και ακούσαμε πως ο ένας συνεχάρη τον άλλον λόγω της διασημότητάς του. “Σας συγχαίρω, είστε” είπε “ήδη μια διασημότητα και ξεκινάτε πλέον να κατακτήσετε την δόξα”. Προφανώς, επρόκειτο για ηθοποιούς ή νεοσσούς δημοσιογράφους. Αλλά το θέμα μου δεν είναι αυτοί. Εμένα, κύριε, με απασχολεί τώρα το ερώτημα τι, ουσιαστικά, υπονοείται με τη λέξη δόξα ή διασημότητα; Πως το βλέπετε εσείς; Ο Πούσκιν παρομοίαζε την δόξα με φανταχτερό μάλωμα σε κουρέλι, και όλοι καταλαβαίνουμε τι υπονοείται στην πουσκινική διάλεκτο, δηλαδή περισσότερο ή λιγότερο υποκειμενικά, αλλά κανείς ακόμη δεν έδωσε ξεκάθαρο, λογικό ορισμό σε αυτήν την λέξη. Θα πλήρωνα ακριβώς για αυτόν τον ορισμό!

- Για ποιο λόγο τον έχετε τόσο ανάγκη;

- Καταλαβαίνετε ότι αν γνωρίζαμε τι είναι δόξα, θα ήταν γνωστοί και οι τρόποι κατάκτησής

της, -είπε ο επιβάτης της πρώτης θέσης σκεφτικός-. Πρέπει να λάβετε υπόψη σας, κύριε, ότι όταν ήμουν νεώτερος, επεδίωξα με όλη μου την ψυχή την διασημότητα. Η φήμη ήταν για εμένα, ας πούμε, η τρέλα μου. Για δαύτη σπούδασα, εργάστηκα, τις νύχτες δεν κοιμόμουν, το ψωμί δεν το χόρτασα και η υγεία μου κλονίστηκε. Μου φαίνεται, όσο αμερόληπτα μπορώ να κρίνω, ότι είχα όλα τα φόντα για την απόκτησή της. Ας ξεκινήσω λέγοντάς σας ότι το επάγγελμά μου είναι μηχανικός. Μέχρι τώρα έχω κτίσει είκοσι υπέροχες γέφυρες στην χώρα, έχω κατασκευάσει το υδραυλικό δίκτυο σε τρεις πόλεις, εργάστηκα στην Ρωσία, στην Αγγλία, στο Βέλγιο... Δεύτερον, έγραψα πάμπολλα άρθρα πάνω στην ειδικότητά μου. Τρίτον, κύριέ μου, από τα παιδικά μου χρόνια είχα αδυναμία στην χιμεία· ασχολούμενος στον ελεύθερο χρόνο μου με αυτήν την επιστήμη ανακάλυψα τρόπους πρόσληψης κάποιων οργανικών οξέων, έτσι ώστε το όνομά μου θα το βρείτε σε όλα τα εγχειρίδια χιμείας του εξωτερικού. Πάντα βρισκόμουν εν υπηρεσία, έφτασα μέχρι τον βαθμό του κρατικού συμβούλου και το βιβλιάριό μου είναι αλέκιστο. Δεν πρόκειται να σας ενοχλήσω περαιτέρω εκθέτοντας τις υπηρεσίες και τις εργασίες μου, θα σας πω μόνο, ότι έκανα πολύ περισσότερα από οποιονδήποτε άλλον γνωστό. Και τι μ' αυτό λουπόν; Είμαι πιά μεγάλος, ετοιμάζομαι να ψοφήσω, που λένε, και είμαι τόσο διάσημος όσο και αυτό το μαύρο σκυλί που τρέχει στο ανάχωμα.

- Πως το ξέρετε; Μπορεί να είστε και γνωστός.

- Χμ!... Ε, λουπόν ας το δούμε αυτό τώρα... Πέστε μου, σας παρακαλώ, ακούσατε ποτέ το επίθετο Κρικουνόφ;

Ο απέναντι κοίταξε το ταβάνι, σκέφτηκε λίγο και χαμογέλασε.

- Όχι, δεν το άκουσα...-είπε.

- Είναι το επίθετό μου. Εσείς είστε ένας μορφωμένος και ηλικιωμένος άνθρωπος, και ούτε μια φορά δεν ακούσατε για εμένα -πειστική απόδειξη! Προφανώς, στην επιδίωξη της φήμης, δεν έπραξα σε καμιά περίπτωση ότι επιβάλλονταν. Δεν είχα υπόψη μου τις κατάλληλες μεθόδους και επιθυμώντας να αρπάξω την δόξα γερά από την ουρά, προχώρησα όχι από την σωστή οδό.

- Και ποιες είναι οι κατάλληλες μέθοδοι;

- Ένας διάλογος ξέρει! Πέστε μου, είναι το ταλέντο; η μεγαλοφύια; η σπανιότητα; Σε καμιά περίπτωση κύριέ μου... Παράλληλα, ζούσαν και έκαναν την καριέρα τους άνθρωποι κενοί, σε σχέση με εμένα, τιποτένιοι ακόμη και ελεεινοί. Εργάζονταν χίλιες φορές λιγότερο από εμένα, δεν προσπάθησαν για τίποτα, δεν τους διέκρινε κανένα ταλέντο και την φήμη δεν την επεδίωξαν, μα ρίχτε τους μια ματιά τώρα! Τα ονόματά τους για αυτό και τ' άλλο εμφανίζονται στις εφημερίδες και στις συνομιλίες! Αν δεν βαρεθήκατε ήδη να με ακούτε τότε θα σας το ξεκαθαρίσω με ένα παράδειγμα. Πριν από λίγα χρόνια κατασκεύαζα στην πόλη Κ. μια γέφυρα. Πρέπει να σας πω ότι στην πόλη Κ. η πλήξη ήταν αφόρητη. Αν δεν ήταν οι γυναίκες και τα χαρτιά νομίζω ότι θα μου σάλευε. Λοιπόν, παλιά ιστορία, ξέφευγα από την πλήξη χάρη σε μια τραγουδίστρια. Ένας θεός ξέρει γιατί όλοι ενθουσιάζονταν από αυτή την τραγουδίστρια, ενώ κατά την γνώμη μου ήταν -πως να σας το πω- μια συνηθισμένη, χωρίς τίποτα το εξαιρετικό, από αυτές που υπάρχουν ουκ ολίγες. Η κοπελίτσα ήταν κενή, με καπρίτσια, λαίμαργη και επιπλέον ανόητη. Έτρωγε πολύ, έπινε πολύ και κοιμόταν μέχρι τις πέντε το απόγευμα -και μου φαίνεται τίποτα περισσότερο. Την θεωρούσαν κοκότα -ήταν η ειδικότητά της-, όταν ήθελαν να εκφραστούν για αυτήν με τρόπο λογοτεχνικό την αποκαλούσαν ηθοποιό και τραγουδίστρια. Παλιότερα ήμουν μανιόδης θεατρόφιλος και για

αυτό τον λόγο με εκνεύριζε διαλεγμένα αυτή η ψευδοιδιότητα της ηθοποιού! Να ονομάζεται ηθοποιός ή ακόμη τραγουδίστρια η τραγουδιστριούλα μου δεν είχε το παραμικρό δικαίωμα. Ήταν ένα πλάσμα ατάλαντο, χωρίς συναίσθημα, θα μπορούσες ακόμη να πεις αξιολύπητο. Απ' όσο μπορούσα να κρίνω τραγουδούσε απαίσια και όλη η γοητεία της "τέχνης" της επικεντρώνονταν στο ότι τίναζε το πόδι της όταν έπρεπε και δεν αισθάνονταν αμηχανία όταν έμπαιναν στο καμαρίνι της.

Επέλεγε κωμειδύλλια, συνήθως μεταφρασμένα, με τραγούδι, και τέτοιου είδους που μπορούσε να κορδώνεται με εφαρμοστά αντρικά κοστούμια. Με μια λέξη -φτου! Λοιπόν ζητώ την προσοχή σας. Σαν τώρα θυμάμαι. Αυτό συνέβη στο πανηγυρικό άνοιγμα της κυκλοφορίας στην, μόλις τελειωμένη, γέφυρα. Έγινε δοξολογία, λόγοι, τηλεγραφήματα και τα σχετικά. Εγώ ξέρετε τραβιόμουν γύρω από το "παιδί" μου και φοβόμουν, η καρδιά μου ήταν έτοιμη να σπάσει από την αγωνία του δημιουργού. Η ιστορία είναι παλιά και η σεμνοτυφία είναι περιττή, γι' αυτό θα σας πω λοιπόν ότι η οικοδόμηση της γέφυράς μου είχε πετύχει απόλυτα! Δεν ήταν γέφυρα, ήταν ένας πίνακας, μια αποθέωση! Και συγχωρείστε με, αλλά πως να μην αγωνιόω όταν στα εγκαίνια είχε έρθει όλη η πόλη. "Λοιπόν", σκεφτόμουν, "τώρα το πλήθος θα στρέψει τα μάτια του σε εμένα. Που να κρυφτώ;" Ματαιώς όμως, κύριέ μου, ανησυχούσα -και ιδού! Σε μένα εκτός από τους επίσημους κανείς δεν έδωσε την παραμικρή προσοχή. Στέκεται αυτό το πλήθος στην όχθη, κοιτούν σαν τα πρόβατα την γέφυρα, και μέχρι εκεί. Το ποιος έκτισε αυτήν την γέφυρα δεν τους ένοιαζε καθόλου. Και ο διάολος να τους πάρει, από εκείνη την στιγμή, πρέπει να πω ότι μίσησα αυτόν τον τυποτένιο όχλο. Όμως, ας συνεχίσουμε. Ξάφνου το πλήθος αναστατώθηκε: ψου-ψου-ψου... παντού χαμόγελα, όμοι σκουντιόνταν. "Εμένα πρέπει να είδαν" σκέφτηκα κι εγώ. Αμ πως, κράτα την όρεξή σου! Κοιτάζω, η τραγουδιστριούλα μου άνοιξε δρόμο ανάμεσα στο πλήθος, και στο κατόπι της ένα τσούρμιο από κοπρίτες: προς την πομπή αυτή με βιασύνη προστρέχουν τα βλέμματα του πλήθους. Έγινε σούσουρο από χιλιάδες στόματα που ψιθύριζαν: "Είναι αυτή... Γοητευτική! Μαγευτική!". Κάπου εδώ με αντιλήφθησαν και εμένα... Δύο μυξιάρικα -πρέπει να ήταν ντόπιοι λάτρες της θεατρικής τέχνης- μου έριξαν μια ματιά, αλληλοκοιτάχτηκαν και ψιθύρισαν: "Είναι ο φίλος της!". Λοιπόν πως σας φαίνεται αυτό; Δίπλα μου ένας ασήμαντος τύπος με ψηλό καπέλο, με ημερών αξύριστο μούτρο, που για ώρα στεκόταν ανήσυχος, γυρνά και μου λει:

- "Γνωρίζετε ποια είναι αυτή η κυρία που περπατά στην όχθη; Είναι αυτή και αυτή... Η φωνή της δεν αντέχει σε καμία κριτική αλλά αυτή την εκμεταλλεύεται τέλεια!..."

- "Μπορείτε να μου πείτε" -ρωτάω και εγώ τον τύπο- "ποιος έκτισε αυτή την γέφυρα;"

- "Πραγματικά δεν ξέρω! Κάποιος μηχανικός!", ήταν η απάντησή του.

- "Και ποιος έκτισε στην Κ. σας την μητρόπολη;"

- "Και αυτό δεν μπορώ να σας το πω."

Στην συνέχεια, τον ρώτησα ποιος θεωρείται στην Κ. ο καλύτερος εκπαιδευτικός, ο καλύτερος αρχιτέκτονας, και σε όλες μου τις ερωτήσεις ο άνθρωπος αυτός είχε άγνοια.

- "Και δεν μου λετε παρακαλώ" -ρωτάω στο τέλος- "με ποιόν ζει αυτή η τραγουδίστρια;"

- "Με κάποιον μηχανικό Κρικουνόφ".

Λοιπόν κύριέ μου, τι έχετε να πείτε; Αλλά έχει και συνέχεια... Άλλοι τρόποι για την φήμη δεν υπάρχουν πιά και η δημοσιότητα επιτυγχάνεται μόνο από τις εφημερίδες. Την επόμενη ημέρα, από τον αγιασμό της γέφυρας, με λαιμαργία αρπάζω την τοπική εφημερίδα και ψάχνω για αυτό που περιμένω. Για ώρα διατρέχω με τα μάτια τις τέσσερις σελίδες της και στο τέλος -νάτο! Ζήτω! Αρχίζω να διαβάζω: "Εχθές, με υπέροχο καιρό και με τεράστια συρροή λαού καθώς και με την παρουσία της εξοχότης του, τον επικεφαλής του Κυβερνείου, κύριον

τάδε και των υπολοίπων εξουσιών, πραγματοποιήθηκε ο αγιασμός της άρτι αποπερατωθείσης γέφυρας κλπ.” Στο τέλος: “Στον αγιασμό, λάμποντας από ομορφιά, παρευρέθηκε, μεταξύ άλλων, η αγαπημένη του κοινού της Κ., η ταλαντούχος καλλιτέχνης μας *τάδε*. Εξυπακούεται ότι η παρουσία της προξένησε αίσθηση. Η σταρ ήταν ντυμένη με ...κλπ κλπ”. Για μένα δεν υπήρχε ούτε λέξη! Έστω μισή κουβέντα! Θα πείτε ψιλοπράγματα, κι όμως, πιστέψτε με, έκλαψα από θυμό!

Ηρέμησα λίγο με την σκέψη ότι πρόκειται για ανόητη επαρχία, από εδώ δεν μπορείς να απαιτείς πολλά, για την φήμη πρέπει να πας στα πνευματικά κέντρα, στις πρωτεύουσες. Μάλιστα, εκείνη την εποχή στην Πετρούπολη βρίσκονταν μια εργασία μου, που την είχα υποβάλει σε ένα διαγωνισμό. Πλησίαζε τότε η ημερομηνία του διαγωνισμού.

Αποχαίρησα την Κ. και πήγα στην Πετρούπολη. Από την Κ. έως την Πετρούπολη ο δρόμος είναι μακρύς, και να, για να μην πλήττω πήρα ξεχωριστό κουπέ και ...βέβαια και την τραγουδιστριούλα. Ταξιδεύαμε και σε όλη την διαδρομή τρώγαμε, πίναμε σαμπάνια και -τραλαλα τραλαλό! Αλλά να που φτάνουμε και στο “πνευματικό κέντρο”. Έφτασα την ίδια ημέρα του διαγωνισμού και είχα, κύριε, την ικανοποίηση να γιορτάσω τη νίκη μου! Η εργασία μου κρίθηκε άξια να πάρει το πρώτο βραβείο. Ζήτω! Την επόμενη ημέρα πηγαίνω στην λεωφόρο Νιέφσκι και αγοράζω, για εφτά ρούβλια, διάφορες εφημερίδες. Τρέχω πίσω στο δωμάτιο του ξενοδοχείου, χαπλώνω στο ντιβάνι, και υπερνικώντας την τρεμούλα της αγωνίας, βιάζομαι να διαβάσω. Διατρέχω την μια εφημερίδα -τίποτα! Κοιτάζω την δεύτερη -όχι Θεέ μου!! Στο τέλος, στην τέταρτη, συναντάω την εξής είδηση: “Εχθές με την ταχεία αφίχθη εις την Πετρούπολη η γνωστή καλλιτέχνης από την επαρχία *τάδε*. Με ικανοποίηση διαπιστώνουμε ότι το νότιο κλίμα επέδρασε ευεργετικά στην γνώριμή μας -στο υπέροχο θεατρικό παρουσιαστικό της...” -και δεν θυμάμαι τι άλλο στην συνέχεια! Πολύ πιο χαμηλά στην σελίδα, με τα πιο μικρά στοιχεία, είχε τυπωθεί: “Εχθές στον *τάδε* διαγωνισμό το πρώτο βραβείο κέρδισε ο *δείνα* μηχανικός”. Μόνο! Και επιπλέον είχαν διαστρεβλώσει και το επίθετό μου: αντί για Κρικουνόφ έγραφαν Κιρκουνόφ. Ορίστε και το πνευματικό κέντρο. Αλλά αυτό δεν ήταν όλο... Όταν ύστερα από ένα μήνα έφυγα από την Πετρούπολη, όλες οι εφημερίδες συναγωνίζονταν να σχολιάσουν για “την ασύγκριτη, θεϊκή και ταλαντούχα μας”, και την φιλενάδα μου την προσαγόρευαν όχι πια με το επίθετο αλλά με το όνομα απλώς και το πατρώνυμο...

Έπειτα από μερικά χρόνια ήμουν στην Μόσχα. Με είχε καλέσει εκεί με χειρόγραφη επιστολή του ο ίδιος ο δήμαρχος, για ένα έργο που η Μόσχα με τις εφημερίδες της φωνάζουν πάνω από 100 χρόνια. Στον ελεύθερο χρόνο, που έβρισκα ανάμεσα στην εργασία μου, έδωσα πέντε δημόσιες διαλέξεις, σε ένα μουσείο, για φιλανθρωπικό σκοπό. Μου φαίνεται, ότι είναι υπεραρκετικά για να γίνεις γνωστός στην πόλη έστω για τρεις ημέρες, έτσι δεν είναι; Αλλά αλίμονο! Για μένα δεν έγινε κουβέντα σε καμιά εφημερίδα της Μόσχας. Για πυρκαγιές, για την οπερέτα, για κοιμισμένους σε δημόσιο χώρο, για μεθυσμένους εμπόρους -για όλα γράφουν, αλλά για την δουλειά μου, το σχέδιο, τις διαλέξεις -τσιμουδιά. Να το εκλεκτό κοινό της Μόσχας! Πηγαίνω με την υπάμαξα... Το βαγόνι ήταν φίσκα: εδώ και κυρίες και στρατιωτικοί και φοιτητές και σπουδαστές -κάθε ζωντανό σε ζεύγος.

- “Ακούστηκε, ότι η Δούμα κάλεσε μηχανικό για κείνη την δουλειά!” -λεω στον διπλανό μου, τόσο δυνατά, ώστε να ακουστεί σε όλο το βαγόνι -“Μήπως γνωρίζετε πως είναι το επίθετο αυτού του μηχανικού;”.

Ο διπλανός κούνησε το κεφάλι δηλώνοντας άγνοια. Οι υπόλοιποι με κοίταξαν στα πεταχτά και στα βλέμματα όλων διάβασα: “δεν γνωρίζω”.

- “Κάποιος, λένε, δίνει διαλέξεις στο *τάδε* μουσείο!!” -κολλάω και’γω στο κόσμο,

επιθυμώντας να ανοίξω κουβέντα. -“Λένε έχει ενδιαφέρον!”.

Κανείς δεν έγνεψε καν το κεφάλι. Προφανώς, δεν άκουσαν όλοι για τις διαλέξεις, αλλά οι κυρίες δεν ήξεραν ούτε για την ύπαρξη του μουσείου. Όμως δεν σταματά εδώ η ιστορία αλλά, φανταστείτε κύριε, όλοι αναπηδούν ξαφνικά και σκύβουν στα παράθυρα. “Τι συμβαίνει; Τι γίνεται;”

- “Κοιτάτε, κοιτάξτε!” -με σκούνταγε ο διπλάνος μου. “Βλέπετε αυτόν τον μελαχρινό που κάθεται στην άμαξα; Είναι ο φημισμένος δρομέας Κινγκ!”.

Και όλο το βαγόνι, με χαρά, άρχισε να μιλά για τους αγώνες δρόμου, που απασχολούσαν τότε τα μοσχοβίτικα μυαλά.

Θα μπορούσα να σας παραθέσω πολλά ακόμα παραδείγματα, αλλά νομίζω ότι φτάνουν αυτά. Τώρα, υποθέτοντας ότι εγώ σε σχέση με μένα πλανιέμαι, διότι είμαι καυχησιάρης και ανίκανος, θα μπορούσα να σας υποδείξω πλήθος από σύγχρονους μας ανθρώπους που διακρίθηκαν για το ταλέντο και την εργατικότητα τους, αλλά πέθαναν αφανείς. Όλοι αυτοί οι Ρώσοι θαλασσοπόροι, χημικοί, φυσικοί, μηχανικοί, γνώστες της αγροτικής οικονομίας - είναι δημοφιλείς; Είναι γνωστοί άραγε στην μορφωμένη μας μάζα οι Ρώσοι ζωγράφοι, γλύπτες, λογοτέχνες; Ο άλλος, λογοτεχνικό σκυλί, εργατικό και ταλαντούχο, τριάντα τρία χρόνια κτυπά τις πόρτες της σύνταξης, μουτζουρώνοντας, ένας διάολος ξέρει, πόσο χαρτί, είκοσι φορές να έχει δικαστεί για δυσφήμιση και εντούτοις δεν πάει πέρα από την μυρμηγκοφωλιά του! Ονομάστε μου έστω έναν κορυφαίο της λογοτεχνίας μας, ο οποίος έγινε γνωστός πριν να απλωθεί στη γη η δόξα του, όταν σκοτώθηκε σε μονομαχία, τρελάθηκε, εξορίστηκε ή μαθεύτηκε ότι παίζει βρώμικα στα χαρτιά!

Ο επιβάτης της πρώτης θέσης παρασύρθηκε σε τέτοιο βαθμό που άφησε να του πέσει από το στόμα το πούρο και ανασηκώθηκε.

-Μάλιστα, -συνέχισε με σκληρό τόνο, -και παράλληλα με αυτούς τους ανθρώπους θα σας φέρω για παράδειγμα εκατοντάδες άλλους, κάθε είδους τραγουδίστριες, ακροβάτες και γελωτοποιούς, γνωστούς ακόμη και στα βρέφη. Μάλιστα!

Η πόρτα έτριξε, φύσηξε το ρεύμα, και στο βαγόνι μπήκε ένα άτομο με συνοφρυωμένη όψη, με φράκο, ψηλό καπέλο και μπλε γυαλιά. Η προσωπικότητα εξέτασε το μέρος, κατσούφιασε και προχώρησε παραπέρα.

- Ξέρετε ποιος είναι αυτός; -ακούστηκε ένα δειλό ψιθύρισμα από την μακρινή γωνία του βαγονιού. -Είναι ο Ν.Ν., ο διάσημος απατεώνας της Τούλας, που δικάστηκε για της υπόθεσης της τράπεζας Υ..

- Ορίστε! Γέλασε ο επιβάτης της πρώτης θέσης. Τον απατεώνα από την Τούλα τον γνωρίζει, αλλά ρωτήστε τον, γνωρίζει άραγε τον Σεμιράντσκι, τον Τσαϊκόφσκι ή τον φιλόσοφο Σολοβιόφ, θα σας κουνά την κούτρα του... Αισχύροτητα!

Πέρασαν τρία λεπτά σιωπής.

- Συγχωρέστε με να σας ρωτήσω με την σειρά μου, -έβηξε δειλά ο απέναντι- σας είναι γνωστό το όνομα Πουσκόφ;

- Πουσκόφ; Χμ!.. Πουσκόφ... Όχι δεν το γνωρίζω!

- Είναι το επίθετό μου... -μουρμούρισε κάπως προβληματισμένα ο απέναντι -Ωστε δεν το γνωρίζετε. Όμως είμαι τριάντα πέντε χρόνια καθηγητής, σε ένα από τα ρωσικά πανεπιστήμια... μέλος της Ακαδημίας Επιστημών... επανειλημμένα έχουν τυπωθεί εργασίες μου...

Ο επιβάτης της πρώτης θέσης και ο απέναντι αντάλλαξαν ματιές και άρχισαν να γελούν.

1886 □

ΓΙΑ ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ

του
Michał Glowiński*

Αν και επί μακρόν έχουμε αναφερθεί στον μηχανισμό των γραμματικών δομών στο διήγημα, ειδικά στις προσωπικές αντωνυμίες και τις ρηματικές εκφράσεις, το πρόβλημα είναι πάντα επίκαιρο και συνεχίζει να απασχολεί τους διηγηματογράφους και τους κριτικούς¹. Προφανώς έχει μεγάλη σημασία. Η επιλογή μιας προσωπικής αντωνυμίας μας οδηγεί και μας δείχνει άλλες επιλογές· προσεγγίζει το βασικό πρόβλημα της θέσης που κατέχει μια δεδομένη αφήγηση στις πιθανές αφηγηματικές κατηγορίες. Με άλλα λόγια, προσδιορίζει τις επιλογές των δομών των εννοιών του. Οι δομές των εννοιών της μη προσωπικής αφήγησης, όπου τα πρόσωπα αντικαθίστανται από την αντωνυμία σε τρίτο πρόσωπο, “αυτός” ή ότι την αντικαθιστούν, όπως τα κύρια ονόματα², είναι ριζικά διαφορετικές από αυτές μια αφήγησης που γίνονται από ένα αφηγητή απ’ ευθείας.

Η αφήγηση σε τρίτο πρόσωπο βρίσκονται στο πλαίσιο αυτού που μπορούμε να προσδιορίσουμε σαν μια αναγγελία σχεδόν αντικειμενική. Με την “αναγγελία σχεδόν αντικειμενική” αναφέρομαι, εφόσον πρόκειται για το διήγημα, σε ένα κείμενο που μας πληροφορεί με “αντικειμενικό” τρόπο, για γεγονότα, συμβάντα, αντικείμενα που δομούν τον φανταστικό κόσμο που υπάρχει στο αφηγηματικό έργο. Αυτή η “αντικειμενικότητα” είναι αυτή με την οποία, κατά συνέπεια, ο αναγνώστης αναγκάζεται να δεχτεί ασυζητητί τις απόψεις του συγγραφέα που αφορούν αυτό ή εκείνο το στοιχείο του διηγηματικού περιβάλλοντος. Αυτός ο τύπος κειμένων αναφέρεται περισσότερο στα αντικείμενα του αφηγηματικού περιβάλλοντος παρά στο πρόσωπο του αφηγητή. Έτσι ο αναγνώστης δεν διαθέτει παρά πληροφορίες που τον οδηγούν σε αμβιβολίες για φράσεις σαν αυτή: “Για τον κύριο Ιγνάσιο επανήλθε η εποχή της φροντίδας και της πολυπλοκότητας”. Σε αυτή την περίπτωση ο αναγνώστης μπορεί να αναρωτηθεί εάν η κατάσταση του Ρζέτσκι είναι αληθινή, αφού οι λέξεις όπως “αλήθεια” και “αληθινό” μας δίνουν την εικόνα μιας ιδιαίτερης κατάστασης, όταν μιλάμε για το διήγημα.

Ωστόσο δεν θα προσεγγίσω εδώ το πρόβλημα της συνοχής ενός κειμένου σχεδόν αντικειμενικού ως προς τις αναφορές σε ένα διήγημα σε τρίτο πρόσωπο. Θα πρότεινα, ωστόσο, μια άλλη διαφοροποίηση της φράσης του Boleslaw Prus³. Εάν η φράση βρισκόταν σε ένα από τα κεφάλαια της “Κούκλας” που έχουν γραφτεί σε πρώτο πρόσωπο, και είναι το προσωπικό ημερολόγιο του Ρζέτσκι, θα μπορούσε να είναι περίπου έτσι: “Ήταν εκ νέου για εμένα η εποχή της φροντίδας και της πολυπλοκότητας”. Για τον αναγνώστη αυτή η φράση δεν είναι μόνο διαφορετική από μια πληροφορία που μεταδίδεται από τον αφηγητή, είναι διαφορετική επίσης από μια αναφορά διηγημένη με άμεσο τρόπο. Σαν πληροφορία αφηγηματική, είναι στην πραγματικότητα μια δήλωση, αντικειμενική· σαν αναφορά, η πληροφορία θα μπορούσε να είναι το αντικείμενο επαλήθευσης, από μεριάς του αφηγητή· ο αναγνώστης θα ήταν σε θέση να ξέρει αν πρέπει να δεχτεί

την καλή πίστη του Ρζέτσκι, που αφορά την φροντίδα και τη πολυπλοκότητα. Στην περίπτωση ενός διηγήματος σε πρώτο πρόσωπο για τον αναγνώστη δεν θα είναι τόσο εύκολο. Είναι καταδικασμένος σε μια ιδιαίτερη αμφιβολία σχετικά με την πληροφοριακή αξία της υπό εξέταση φράσης. Δεν μπορεί να αναφερθεί στον αφηγητή διότι αφού μια ιστορία αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο, ο αφηγητής βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με τα άλλα πρόσωπα, ένας απλός θνητός σαν αυτά.

Σε μια αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, αυτού του είδους, το υποκείμενο μπορεί κάλλιστα να χρησιμοποιήσει την αφήγηση σε τρίτο πρόσωπο· αλλά κάποια χαρακτηριστικά φαινόμενα της αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο θα εκδηλωθούν, όπως τα εκφραστικά στοιχεία. Θα μπορούσαμε επίσης να αλλάξουμε τα προκρινόμενα, τις φαντασιώσεις, τα ψέματα· θα βρισκόμαστε λοιπόν αντιμέτωποι με μια αφηγηματική λογική πολλαπλών επιπέδων. Μια ιστορία μπορεί ή να πληροφορήσει ή να αποπροσανατολίσει τον αναγνώστη. Με άλλα λόγια, στην αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο το γεγονός ότι ο αφηγητής διαθέτει μια πληροφορία είναι τόσο σημαντικό όσο και το ότι την κρύβει. Θα επανέλθουμε σε αυτό το σημείο. Θα παρατηρήσουμε προς το παρών ότι εάν οι δομές της αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο είναι πολύ διαφορετικές από αυτές της αφήγησης σε τρίτο πρόσωπο (αναφέρομαι εδώ στο κλασικό μυθιστόρημα, έτσι όπως εξελίχτηκε από τους μυθιστοριογράφους του περασμένου αιώνα) δεν συμφωνούν με τις εννοιολογικές δομές της αφήγησης.

Ωστόσο, για πολλούς λόγους, είναι δύσκολο να θεωρήσουμε την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο σαν μια αναφορά, κατ'αρχήν εξ'αιτίας της απουσίας κάθε αναφοράς με την οποία θα μπορούσε να συνδεθεί αυτή η αναφορά. Δεν είναι μια αναφορά επικοινωνιακή, δεν βρίσκεται ιεραρχικά στο πρώτο επίπεδο. Συνεπώς, σε ένα διήγημα αυτού του είδους, η αφήγηση δεν μπορεί να δεχθεί τον έλεγχο· τα στοιχεία που συμβάλλουν στην κατανόηση της ιστορίας είναι διάσπαρτα και, κατά κάποιο τρόπο, ισοδύναμα. Δίπλα από μια αναφορά σχεδόν αντικειμενική, η έννοια μπορεί επίσης να εξαρτάται των οποίων η λειτουργία είναι ανάλογη με αυτή της αναφοράς· σχετικά γεγονότα, αντικειμενικά, μπορεί να σχετίζονται με υποκειμενικές εκμυστηρεύσεις· το "ψεύτικο" μπορεί να γειτνιάζει με το "αληθινό". Και τα στοιχεία που εδώ ξεχωρίζω δεν είναι, κατά γενικό κανόνα, ξεκάθαρα ξεχωρισμένα τα μεν από τα δε· εκδηλώνονται συμπληρωματικά. Η έννοια είναι πολλαπλή στο ίδιο αφηγηματικό μόριο.

Έτσι, το διήγημα σε πρώτο πρόσωπο έχει, ακόμη και αν δεν υπάρχουν πάντα γεγονότα, μια κάποια δομή της αφήγησης που είναι αληθοφανής και δομημένη με χρονολογικά στοιχεία. Αλλά αυτό το είδος έχει εξελιχθεί πολύ, έτσι ώστε το διήγημα σε πρώτο πρόσωπο να μην έχει πάντα αυτή την αντίθεση. Είναι συχνά αναγκασμένο να κάνει δική του την αντικειμενική αναφορά του διηγήματος σε τρίτο πρόσωπο. Ωστόσο, θα έβλεπα ότι η κεντρική αιτία αυτής της σύζευξης είναι το γεγονός ότι το διήγημα σε πρώτο πρόσωπο δεν ξεφεύγει από το "αφηγηματικό παράδοξο", ενώ διαθέτει όλα τα αναγκαία μέσα για να το κάνει. Με το "αφηγηματικό παράδοξο" αναφέρομαι στο ακόλουθο φαινόμενο. Αρχίζοντας την ιστορία του, ο αφηγητής έχει μια συνολική γνώση του θέματος του, αλλά το ξεδιπλώνει σιγά-σιγά και όχι αμέσως. Ο αφηγητής δίνει την εντύπωση ότι η ιστορία διαδραματίζεται παράλληλα με τα γεγονότα που διηγείται. Με άλλα λόγια,

έτσι όπως η αφήγηση ξεδιπλώνεται ακολουθεί, κατά κάποιο τρόπο, την πλοκή που, στην κλασική αφήγηση, πρέπει να αντιπροσωπεύει τα στοιχεία, που υποθέτουμε ότι είναι πραγματικά και προφανή. Υπάρχει συνεπώς, ανάμεσα σε αυτές τις δύο σειρές και κάποια ομολογία που είναι από τη μια η βασική δομή του διηγήματος σε κλασική πρόζα, όταν είναι σε τρίτο πρόσωπο, όπου υπάρχει η συνεχής παρουσία του αφηγητή που δεν είναι ένα συγκεκριμένο πρόσωπο και δεν μπορεί να ταυτοποιείται με κάποιο πρόσωπο.

Αυτό είναι ένας προσδιοριστικός παράγοντας στη χρονική ανακατάταξη της ιστορίας, ειδικά στην περίπτωση των αφηγήσεων σε πρώτο πρόσωπο, όπου ο χρόνος της ιστορίας μπορεί να αμφισβητηθεί ανά πάσα στιγμή. Ο αναγνώστης έτσι δεν μπορεί να αναγνωρίσει τον αφηγητή παρά από την αφηγηματική του δραστηριότητα. Το επίπεδο της αφήγησης δεν είναι κυρίαρχο, ακόμη και σε αυτές τις διαφορετικές περιπτώσεις που κόβουν την ιστορία σε μικρά κομμάτια (για παράδειγμα, στο αλληλογραφικό μυθιστόρημα ή στην περίπτωση αφήγησης με μορφή προσωπικών ημερολογίων), αν και αυτά τα κομμάτια θα πρέπει να είναι περισσότερο ή λιγότερο παράλληλα με τα γεγονότα που διηγούνται. Σε κάθε ένα από αυτά τα κομμάτια, η αφήγηση εξελίσσεται κανονικά σύμφωνα με την χρονολογική εξέλιξη· είναι σπάνιο ο αφηγητής να απομακρύνεται από αυτή την αρχή και να κάνει χρήση των γνώσεών του για τα γεγονότα⁵. Θέλοντας να ξεδιπλώνουμε το αφηγηματικά παράδοξο με τα μέσα που διαθέτουμε, βλέπουμε ότι το μυθιστόρημα σε πρώτο πρόσωπο, μέχρι ενός βαθμού, κάποτε στρέφεται στο μυθιστόρημα του 18^{ου} αιώνα, προδίδει την πορεία του. Κατά κάποιο τρόπο, θα έλεγα, επειδή αυτό το φαινόμενο αντιτίθεται με το γεγονός ότι το διήγημα σε πρώτο πρόσωπο χρησιμοποιούσε εκφραστικούς τρόπους που ήταν ξένοι με το διήγημα σε τρίτο πρόσωπο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

*Αυτό το απόσπασμα του κειμένου του Glowinski είναι μεταφρασμένο από το "On The First-Person Novel" και έχει δημοσιευθεί στο περ. "New Literary History", τ. 9, 1977, σελ. 103-114 (αγγλική μετάφραση της Rochelle Stone από το "Gry powiesciowe" (Αφηγηματικά παιχνίδια), σελ. 39-75, Βαρσοβία 1983). Το κείμενο αυτό γράφτηκε το 1967, δημοσιεύτηκε επίσης στο περ. "Poétique", τ. 72, Νοέμβρης 1987, και στο "Esthétique et Poétique", επιλογή κείμενων από τον Gérard Genette, εκδ. du Seuil, Παρίσι 1992, σελ. 229-245.

1. Βλέπε, για παράδειγμα, Michel Butor, "L'usage des pronoms personnels dans le roman", Repertoire II, εκδ. de Minuit, 1964, σελ. 61-72. Για τον ρόλο των αντωνυμιών στη λογοτεχνική έκφραση γενικώς, βλέπε Émile Benveniste, "Le langage et l'expérience humaine", περ. "Diogenes", τ. 51, 1965, σελ. 3-13, επανέκδοση στο "Problèmes de linguistique générale II", εκδ. Gallimard, Παρίσι 1974, σελ. 67-68.
2. Βλέπε αυτό που είπε ο A. Maclver για τα κύρια ονόματα στη μελέτη του "Demonstratives and Proper Names", Philosophy and Analysis, εκδ. Margaret MacDonald, Οξφόρδη 1954.
3. Το διήγημα "Lalka" (Η κούκλα), του Boleslaw Prus (1847-1912), ο κυριότερος εκπρόσωπος του πολωνικού ρεαλισμού, δημοσιεύθηκε το 1890. Είναι μια αφήγηση σε τρίτο πρόσωπο, διακοπτόμεη από κεφάλαια που αναφέρονται στο ημερολόγιο, γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο, του Ρζέτσκι, ένα από τα κεντρικά πρόσωπά της αφήγησης.
4. Χρησιμοποιώ την άποψη του J. L. Austin με την έννοια που ο Tzvetan Todorov τον χρησιμοποιεί για την διήγηση όπου υπάρχουν γράμματα στο "Littérature et Signification", εκδ. Larousse, Παρίσι 1967.
5. Για τις σχέσεις του χρόνου στο διήγημα σε πρώτο πρόσωπο βλέπε Bertil Romberg, "Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel", Στοκχόλμη, 1962, σελ. 95-117. □

Κυρίως κινηματογράφος, αυτή τη φορά...

Πολλά τα βιβλία, δεν τα προλαβαίνουμε! Λίγα όμως αυτά που αξίζουν από τα πολλά που βγαίνουν. Αυτή τη φορά είχαμε την ετήσια φουρνιά του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, τα βιβλία που εκδίδονται με αφορμή τις εκδηλώσεις του Φεστιβάλ, αλλά όχι μόνο αυτά...

Συλλογικό, "Κινηματογράφος 2000", εκδόσεις Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, σ.σ. 347, Αθήνα 2000.

Ο ετήσιος οδηγός της Πανελληνίας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ), αυτή τη φορά είναι πιο μεγάλος, αλλά με περισσότερες ελλείψεις. Τι περιλαμβάνει: τον φάκελο, με θέμα "Ελληνικός κινηματογράφος 2000", το χρονικό ελληνικού κινηματογράφου, τις ξένες ταινίες που προβλήθηκαν στην Ελλάδα, τις ταινίες μικρού μήκους, βίντεο, βιβλία για τον κινηματογράφο, soundtracks, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, Φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου, Φεστιβάλ Δράμας, τα άλλα Φεστιβάλ και ευρετήρια θεμάτων (1993-2000), ταινιών και σκηνοθετών. Λέιπουν όμως πολλές από τις ταινίες που προβλήθηκαν στην Ελλάδα, υπήρχαν μεγαλύτερες αναφορές στα Φεστιβάλ Δράμας και Θεσσαλονίκης, και πολύ μικρότερη στα υπόλοιπα Φεστιβάλ (παραλογισμός ή αδικία); Ένα κείμενο για τον Βασίλη Ραφανίδη συμπληρώνει τον κατάλογο.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ
Diane Arbus, Chris Marker,
"Η φωτογραφία και ο κινηματογράφος", εκδόσεις Καθρέφτης, σ.σ. 127, Αθήνα 2000.

Φωτογραφίες με λεζάντες,

φωτογραφίες της Diane Arbus που παρουσιάζουν ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ενδιαφέρον όμως παρουσιάζουν και οι λεζάντες που άλλοτε εξηγούν την φωτογραφία, άλλοτε λειτουργούν αντιστικτικά ως προς αυτή. Ένα κείμενο του Chris Marker, για τον φιλικό κόσμο, και το σενάριο της ταινίας του, "La Jetée", συμπληρώνουν αυτή την έκδοση και είναι τα μόνα στοιχεία που δικαιολογούν το χαρακτηρισμό "κινηματογραφικό βιβλίο". Ο αναγνώστης μόνο συνειρμικά μπορεί να συσχετίσει τα δύο εντελώς διαφορετικά κείμενα.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ

ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

Δημήτρης Καλαντίδης,
"Ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία 1923-2000", εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Αιγόκερως, σ.σ. 141, Αθήνα 2000.



Αξιόλογη η δουλειά του Δημήτρη Καλαντίδη να μαζέψει όλα τα βιβλία που έχουν εκδοθεί από το 1923 μέχρι το 2000. Στον κατάλογο αυτό περιλαμβάνονται επίσης τα περιοδικά που έχουν εκδοθεί και αφορούν τον κινηματογράφο. Αναφέρεται το όνομα του συγγραφέα, ο τίτλος του βιβλίου, ο εκδοτικός οίκος και η χρονολογία έκδοσης. Επειδή ξέρουμε καλά τον συγγραφέα, ξέρουμε ότι δουλεύει με μεράκι (βλέπε τα άρθρα του στο περιοδικό αυτό, στην εφημερίδα "Αποψη", στο περιοδικό "Προσεχώς", την πολύ προσεγγμένη δουλειά του στην Κινηματογραφική Λέσχη Ηλιούπολης) δεν πιστεύουμε ότι κουράστηκε να γράψει δύο λόγια για το κάθε βιβλίο, τον αριθμό ISBN, μάλλον οικονομικός ήταν ο λόγος. Πάντως είναι μια αξιέπαινη και σοβαρή προσπάθεια.

ΚΩΣΤΑΣ

ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

Άλκης Ξ. Ξανθάκης, "Ιστορία της φωτογραφικής αισθητικής 1839-1975", εκδόσεις Αιγόκερως, σ.σ. 182, Αθήνα 1994-1999.

Η δεύτερη έκδοση του πολύ αξιόλογου βιβλίου του καθηγητή φωτογραφίας, Άλκη Ξανθάκη. Ίσως είναι το πρώτο βιβλίο παγκοσμίως που καταγράφει μόνο

τα αισθητικά ρεύματα στη φωτογραφία. Ο Ξανθάκης κάνει μια πολύ καλή δουλειά, αναζητεί τις σχέσεις της φωτογραφίας με τις άλλες τέχνες, ειδικά με τη ζωγραφική, αναφέρεται στις πρώτες προσπάθειες καταγραφής του φωτός για να φτάσει στις πρώτες προσπάθειες αισθητικής αναζήτησης από σημαντικούς φωτογράφους. Ερευνά τα διάφορα είδη φωτογραφίας, κάνει μια συνοπτική, αλλά εύστοχη ανάλυση, με αυτό τον τρόπο καθοδηγεί τον αναγνώστη που θα θέλει να ψάξει πιο πέρα, που θα πρέπει να απευθυνθεί. Τα κείμενα συνοδεύονται από φωτογραφίες, παραδείγματα των όσων το κείμενο αναφέρει. Υπάρχουν όμως κάποια ορθογραφικά λάθη τα οποία εντοχικά δεν αλλοιώνουν το νόημα του κειμένου. Ένα βιβλίο πολύ χρήσιμο για όποιον ενδιαφέρεται για την φωτογραφία ή τον κινηματογράφο.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ
Γιάννης Σολδάτος, *“Ένας άνθρωπος παντός καιρού”*, εκδόσεις Αιγόκερως, σ.σ. 297, Αθήνα 2000.

Ένα βιβλίο για τον πιο ακούραστο και τον πιο παρεξηγημένο “εργάτη” του ελληνικού κινηματογράφου και του θεάτρου. Ο λόγος για τον Θανάση Βέγγο. Ο άνθρωπος που τρέχει, ο καταπιεσμένος Έλληνας, ο επαναστατημένος Έλληνας, ο πολύ αξιόλογος ηθοποιός, αυτός που απαιτεί από τον θεατή να προσέξει πολύ τη τέχνη του, να βρει

το πολύ καλά κρυμμένο νόημα σε αυτή. Ο Βέγγος τρέχει, δεν ανέχεται την αδικία, παρωδεί τα πάντα, πιάνει το σφυγμό του Έλληνα, του απόμαχου, του εργάτη, του “μη-προνομιούχου”. Αν αυτός ο τελευταίος ρόλος έχει πολιτική χροιά, οι ταινίες του Βέγγου δεν πάνε πίσω, η πολιτική υπάρχει σε κάθε καρέ, μπορεί να δει κανείς μια σαφέστατη πολιτική τοποθέτηση στον λόγο του. Και ο λόγος του είναι κείμενο, είναι κίνηση, είναι το βλέμμα. Η γλώσσα του σώματος, η γλώσσα η ελληνική. Αυτό το βιβλίο μπορούμε να πούμε ότι αναλύει εξονυχιστικά το “φαινόμενο Βέγγος”. Πολύ καλά γραμμένο από τον Σολδάτο, με λογοτεχνικό ύφος, ο αναγνώστης μπορεί να ανακαλύψει τα πάντα, ακόμη και την πιο μικρή λεπτομέρεια. Ένα βιβλίο που δεν έχει καμία σχέση με παλιότερη έκδοση του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, μια έκδοση που αποδίδει την πραγματική αξία του μεγάλου Έλληνα ηθοποιού.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ
ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

Νίκος Θεοδοσίου, *“Στα παλιά τα σινεμά”*, εκδόσεις Finattec A.E., σ.σ. 215, Αθήνα 2000.

Προς το τέλος της χρονιάς βγήκε ένα εξαιρετικό βιβλίο, αυτό του Θεοδοσίου, προϊόν μακρόχρονης έρευνας, κάτι που φαίνεται από την ύλη του βιβλίου. Κάτι σαν λεύκωμα, πολλές φωτογραφίες, αλλά και πολλές πληροφορίες για τους

κινηματογράφους που πλέον δεν υπάρχουν, αλλά και για τους ανθρώπους που πήγαιναν σε αυτούς ή δούλευαν σε αυτούς, που ακόμη υπάρχουν για να θυμούνται αυτές τις παλιές, όμορφες μέρες (όπως ο πιτσιρικός στη φωτογραφία του εξωφύλλου που δουλεύει, μεσήλικας πλέον, προβολατζής). Η ύλη του βιβλίου χωρίζεται σε τρία μέρη: στο χρονικό, στο περιθώριο της ιστορίας, στις “βλαβερές συνέπειες” του κινηματογράφου. Το χρονικό είναι η ιστορία τόσο των κτιρίων όσο και των ταινιών, πως ήρθαν οι πρώτες ταινίες στην Ελλάδα, ποια ήταν τα λαϊκά σινεμά, τι συνέβαινε κατά τη διάρκεια του πολέμου, μεταπολεμικές κινηματογραφικές βραδιές. Στο περιθώριο της ιστορίας αναφέρονται τα γεγονότα που συνέβαιναν στο περιθώριο της επίσημης κινηματογραφικής ιστορίας (οι έρωτες, το κυνηγητό της αστυνομίας, οι ταξιδιέτριες, οι προβολές κατά τη διάρκεια του πολέμου. Τέλος στις βλαβερές συνέπειες με πού χιούμορ ο Θεοδοσίου μιλάει για τα ευθρόαελα και τα κομικά που συνόδευαν μια προβολή ή συνέβαιναν πριν ή μετά από αυτή. Ένα πραγματικά πολύ καλό βιβλίο που μπορεί να ξεκινήσει κανείς να το κάνει δώρο και να καταλήξει να το κρατήσει στη βιβλιοθήκη του. Το ίδιο πιστεύουμε θα συμβεί και για το δεύτερο βιβλίο του συγγραφέα που, σύμφωνα με δημοσιογραφικές πληροφορίες, θα πιάνει ένα πιο ρο-

μαντικό και περιθωριακό θέμα της προβολής των ταινιών.

ΚΩΣΤΑΣ

ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ

Συλλογικό, *"Ντίνας Κατσουρίδης"*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, εκδόσεις Αιγόκερως, σ.σ. 91, Αθήνα 2000.

Η τέταρτη έκδοση της ΠΕΚΚ, σαφώς καλύτερη από τις άλλες. Εδώ τιμάται ένας εργάτης του κινηματογράφου (στην κυριολεξία του όρου). Ο Κατσουρίδης ξεκίνησε να σπουδάσει νομικά για να καταλήξει στη Σχολή Σταυράκου να σπουδάξει σκηνοθέτης. Μπήκε στο επάγγελμα δύσκολα, πρώτα σαν σκηνοθέτης, μετά σαν παραγωγός, σαν φωτογράφος, ενδιάμεσα σαν σκηνοθέτης, μετά σαν μοντέρ, όλα μαζί μερικές φορές... Πενήντα χρόνια δουλειάς στον κινηματογράφο και ακόμα η "τελεία" δεν έχει μπει, ούτε καν το "κόμμα". Συνεχίζει να δουλεύει, δεν αισθάνεται κουρασμένος. Ας είναι καλά. Τιμήθηκε από το Φεστιβάλ της Δράμας και από αυτό της Θεσσαλονίκης ακριβώς για τα 50 χρόνια προσφοράς του στον κινηματογράφο. Σε αυτή την μικρή έκδοση έγραψε ο Μιχάλης Δημηόπουλος (καλλιτεχνικός διευθυντής του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης), ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο Δημήτρης Χαρίτος (Πρόεδρος της ΠΕΚΚ), ο Γιάννης Σολδάτος, ο Δημήτρης Καλα-

ντίδης, μαζεύτηκαν μικρές δηλώσεις από σκηνοθέτες, μοντέρ, ηθοποιούς κ.λπ., μια συνέντευξη του στον Παύλο Κάγιο, ένα βιογραφικό σημείωμα του ίδιου (διανθισμένο με το χιούμορ του) και μια φιλμογραφία του συμπληρώνουν αυτή την έκδοση που θα μπορούσε να ήταν πιο μεγάλη και πιο αξιόλογη εάν δεν έμπαινε πάλι αυτό το οικονομικό κριτήριο που περιορίζει τόσο τη δουλειά.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΙΩΑΝΝΙΑΣ

Συλλογικό, *"Luis Bunuel"*, εκδόσεις Καστανιώτης, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, σ.σ. 383, Αθήνα 2000.



Μιλάμε για ένα από τα πιο σημαντικά βιβλία της χρονιάς. Και αυτό για δύο λόγους: ο πρώτος είναι ότι το θέμα του είναι ίσως ο πιο σημαντικός σκηνοθέτης της παγκόσμιας ιστορίας του κινηματογράφου, ο δεύτερος είναι επειδή η ύλη του βιβλίου είναι τόσο προσεχτικά επιμελημένη και γραμμένη που ο αναγνώστης όταν ολοκληρώσει το διάβασμά του ξέρει σχεδόν τα πάντα για τον Bunuel. Έχουμε, λοιπόν, κείμενα και μελέτες

για τον Bunuel, από ξένους και Έλληνες διανοούμενους, όπως τον Νίκο Κολοβό, τον Νίκο Σαββάτη, τον Νίκο Λυγγούρη, τον André Breton, τον Octavio Paz, τον Carlos Fuentes, ακόμα το μανιφέστο των σουρεαλιστών σχετικά με τη "Χρυσή Εποχή". Κείμενα και συνεντεύξεις του Bunuel, μια συζήτηση με τον Max Aub (με θέμα "Είμαι ο πιο πολυσυζητημένος άθεος"), και μια βιογραφία του από τον Μπάμπη Ακτοσόγλου. Μια εκτενέστατη φιλμογραφία του Bunuel όπου για κάθε ταινία υπάρχει η σύνοψή της, το ζενερικ, μια συνέντευξη του σκηνοθέτη και τρία κείμενα-σχόλια από πολύ σημαντικούς διανοητές του ευρύτερου κινηματογραφικού χώρου. Αναφέρονται 32 ταινίες του και ακολουθούν πέντε παραγωγές του για τις οποίες υπάρχει πάλι μια συνέντευξη του Bunuel και ένα κείμενο-σχόλιο. Νομίζω ότι δεν μπορεί να γίνει κάποιο βιβλίο πιο πλήρες που να μιλά γενικά για το έργο ενός δημιουργού, δηλαδή χωρίς να αναλύει μόνο μερικές πλευρές του έργου του. Ο αναγνώστης, δεν είναι υπερβολή, μετά από την ανάγνωση γνωρίζει σχεδόν τα πάντα για αυτό το κινηματογραφικό φαινόμενο, τον Luis Bunuel.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

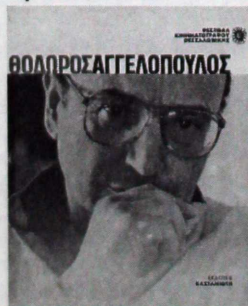
Συλλογικό *"Jerzy Skolimowski"*, εκδόσεις 41^ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, σ.σ. 230, Θεσσαλονίκη 2000.

Πρόεδρος της Κριτικής Ε-

πιτροπής του 41^{ου} Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ο Skolimowski είναι ένας από τους πιο σημαντικούς Πολωνούς σκηνοθέτες. Το βιβλίο αυτό εξετάζει τον άγνωστο στην Ελλάδα σκηνοθέτη, αναλύει τις ταινίες του, αναλύει την περίπτωση Skolimowski. Υπάρχουν τρεις συνεντεύξεις του (αλλά και δύο ποιήματά του), τέσσερα κείμενα και μελέτες για αυτόν. Ακολουθεί μια εκτενής φιλομορφία του, όπου υπάρχει το ζενερίκ, η σύνοψη, ένα σχόλιο του Skolimowski για την κάθε ταινία και ένα κείμενο-σχόλιο. Συνολικά αναφέρονται 16 ταινίες μεγάλου μήκους και έξι ταινίες μικρού μήκους. Ακόμα υπάρχουν σχέδια ταινιών που δεν πραγματοποιήθηκαν, βιογραφία και βιβλιογραφία του. Βέβαια το παράνομά μας είναι ότι σχεδόν ποτέ για τους Έλληνες σκηνοθέτες δεν γίνεται τόσο καλή δουλειά. Εξαίρεση αποτελεί ο Αγγελόπουλος αυτή τη χρονιά.

ΚΩΣΤΑΣ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

Συλλογικό, "Θόδωρος Αγγελόπουλος", Επιμέλεια: Ειρήνη Στάθη, εκδόσεις Καστανιώτη, σ.σ. 335, Αθήνα 2000.



Επιτέλους ένα ολοκληρωμένο βιβλίο για έναν Έλληνα σκηνοθέτη. Δεν ξέρω αν σε αυτό συνέβαλε το επαυξημένο κύρος του Αγγελόπουλου, σαν Προέδρου του Φεστιβάλ, ή η επιμονή του Αγγελόπουλου να γίνει κάτι διαφορετικό και συνάμα ποιοτικό. Το πρώτο που μπορεί να πει κανείς είναι ότι η δουλειά της Ειρήνης Στάθη (της οποίας το βιβλίο για τον Αγγελόπουλο είχαμε παρουσιάσει στο περασμένο τεύχος του περιοδικού μας) ήταν καταπληκτική. Η ίδια ερευνητρια του έργου του Αγγελόπουλου, είχε σχεδόν έτοιμη την βιβλιογραφία και ήταν πιο εύκολο να μαζέψει σημαντικά κείμενα που αφορούν τον Αγγελόπουλο. Και σε αυτό το βιβλίο έχουμε την δομή των άλλων που εκδίδονται στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: θεωρητικά κείμενα και φιλομορφία. Εδώ όμως τα θεωρητικά κείμενα είναι περισσότερα και πιο λογικά δομημένα. Έτσι το θεωρητικό μέρος χωρίζεται σε τρία μέρη: 1. Μύθος-ιστορία-αναπαράσταση, 2. Ταξίδια-εξορία, 3. Ποιητική-γλώσσα-εικαστικές αναζητήσεις. Ακολουθούν δύο συνομιλίες με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο, η πρώτη με τον Μιχάλη Δημόπουλο και την Φρίντα Λιάππα και η δεύτερη, αδημοσίευτη, με τους υπεύθυνους των Δημοσίων Σχέσεων της Merchant-Ivory, με την ευκαιρία της εξόδου της ταινίας, "Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα", στις ΗΠΑ. Το βιβλίο προλογίζει ο Μιχάλης

Δημόπουλος και η Ειρήνη Στάθη γράφει το εισαγωγικό κείμενο.

Δεν θα ήταν υπερβολή αν θα λέγαμε ότι αυτά τα κείμενα τραβούν το πέπλο που σκέπαζε το φιλικό έργο του μεγάλου σκηνοθέτη. Ο αναγνώστης κατανοεί πλήρως και τις πιο "σκοτεινές" πλευρές του αγγελοποικού έργου. Αν, μάλιστα, έχει δει και αυτές τις ταινίες, τότε ο ορίζοντάς του ανοίγει και αποκτά τη δυνατότητα να εισχωρήσει και σε άλλα κινηματογραφικά πεδία, στον κινηματογράφο και άλλων σκηνοθετών με έργο παρόμοιο με αυτό του Αγγελόπουλου. Στο δεύτερο μέρος του βιβλίου εξετάζονται οι ταινίες του Αγγελόπουλου, με τον κλασικό τρόπο σε αυτά τα βιβλία: ζενερίκ, σύνοψη, και δύο ή τρία κείμενα για την κάθε ταινία. Η αναφορά αυτή ξεκινά από την "Εκπομπή", την πρώτη του μικρού μήκους, μέχρι την τελευταία του ταινία, "Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα", αναφέρεται ακόμα το μοναδικό ντοκιμαντέρ που ο Αγγελόπουλος είχε γυρίσει, το "Αθήνα, Επιστροφή στην Ακρόπολη" (1983), αλλά και μια τηλεοπτική ταινία του, "Χωριό Ένα, Κάτοικος Ένας..." (1981) που μεταδόθηκε από την YENEΔ, στις 13/12/1981. Με δύο λόγια ένα βιβλίο σταθμός για τις εκδοτικές δραστηριότητες του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Το συνιστούμε ανεπιφύλακτα.

ΚΩΣΤΑΣ

ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ



Θέσεις

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ - ΚΡΙΤΙΚΗ
ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΠΑΛΗΣ
ΤΩΝ ΤΑΞΕΩΝ

*Μαρξιστικές θεωρίες
για τις οικονομικές κρίσεις*

Editorial: Η Αριστερά ως συνταγή ευκολίας

Γ. Μηλιός: Η θεωρία της υποκατανάλωσης και η κριτική του Tugan-Baranowsky

M. Tugan-Baranowsky: Η Μαρξική θεωρία των κρίσεων

N. Καμπέρης: Η δυναμική και η σημασία του ελεύθερου χρόνου στην αγροτική κοινωνία

Σ. Σακελλαρόπουλος: Σχετικά με τη θεωρία του ιμπεριαλισμού της εποχής μας

Γ. Αλεξάτος και Α. Ταρπάγκος: Η Αριστερά απέναντι στην αστική οικογενειακή συγκρότηση

Δ. Μπελαντής: Αριστερά και έθνος. (Σκέψεις μετά την κρίσιμη καμπή του γιουγκοσλαβικού πολέμου)

Γράμμα στις Θέσεις

Αλφαβητικό - Θεματικό Ευρετήριο 2000

74

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ-ΜΑΡΤΙΟΣ 2001

- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ - ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ Σ. Ε.

- Σχόλια και... Απόψεις

- Μόνιμες Στήλες

Σύγχρονη Εκπαίδευση

Δίμην
Επιθεώρηση
Εκπαιδευτικών Θεμάτων

**Άρθρα - Μελέτες - Έρευνες και
Τεκμήρια από την εκπαιδευτική πραγματικότητα**
(Ο "κόσμος" των Υπολογιστών - Περιβαλλοντικές
Δραστηριότητες - Η Περισκόπηση του Διμήνου
Νομοθεσία για την Εκπ-ση - Ενημέρωση)

- ✓ Το Περιοδικό για την Εκπαίδευση - και όχι μόνο για τους Εκπαιδευτικούς
- ✓ Για μια νέα αντίληψη των εκπαιδευτικών μας πραγμάτων
- ✓ Για την άρθρωση ενός "άλλου" εκπαιδευτικού λόγου
- ✓ Για σφαιρική πληροφόρηση
- ✓ Για αδέσμευτο διάλογο

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Ταχ. Δ/ση: Τ.Θ. 250 85 - 100 26 ΑΘΗΝΑ

Τηλ.: 88.23.762 - Fax: 88.27.825

Το Κέντρο Πολιτιστικών Μελετών

✓ αναλαμβάνει:

την έκδοση μελετών, συγγραμμάτων, λογοτεχνικών βιβλίων
την επιμέλεια εντύπων, περιοδικών και εφημερίδων
την διακίνησή τους

Ποιότητα και γρήγορη διεκπεραίωση όλων των εργασιών

Διευθυνση: Αριστοτέλους 11-15, 1^{ος} όροφος, Αθήνα, πλ. Βάθη

τηλ.: 5225157, 9012987, 0974-123481, fax: 5225157, e-mail: cine@otenet.gr

Ανοιχτά: καθημερινές 6.00-9.00 μ.μ.



Συγγραφείς και βιβλίο

• Στρατής Χαβιαράς	3
• Μανώλης Σαββίδης/Τ. Σεφέρης	8
• Κώστας Αρκουδέας	11
• Μήτσος Κασάλης	13
• Γιάννης Πάνου	16
• Ιωάννα Καρατζαφέρη	18
• Μαρία Ρεζάν	20
Φυλακές, κείμενα, συγγραφείς	
• Πάνος Αϊβαλής	23
• Γεώργιος - Α. Μαγκάκης	24
• Αντώνης Βγόντζας	26
• Μυροϊνή Ζορμπά	28
• Α. Τσιλαράνης-Σ. Μάλτεζου	30
• Γεώργιος Κουμάντος	33
• Ηλίας Πετρόπουλος	35
• Κώστας Σαμαράς	37
• Στέλιος Λαούσης	42
• Παύλος Τσοχατζής	42
• Γεώργιος Γκίκας	43
• Συζήτηση στην ΕΣΗΕΑ / Η τέχνη ως έναυσμα δημιουργίας στους φιλοξενούμενους στα σκαφονηροειδή καΐκια	47
• Μόσχος Κεφάλας	55
• Βραβεία από τον Διαγωνισμό στις φυλακές Κείμενα	56
• Κ. Μπασιτιάς / Κ. Ουράνης	58
• Βιβλίο-ανάγνωση	59
• Ευάγγελος Βενιζέλος / Κ. Βεργόπουλος	60
Ποίηση	
• Α. Φωσσιτέρης	62
• Ρ. Λυκογιάννη, Κ. Λειβαδίτου, Α. Θεοδωρόπουλος, Γ. Βλάχος	63
• Γ. Σεφέρης, Ν. Γκάτσος	64
• Τ. Πατρίκιος, Δ. Δασκαλόπουλος	64
• Κ. Χρυσός, Τζ. Κούβαρη, Μ. Ζαχαράκου, Β. Γεωργίου	65
• Βιβλιοπαρουσίαση	66
• Περιοδικά/Έρευνα, Σύγχρονη σκέψη, κίβδος & Επικοινωνία	81
• Α. Παπασιτάνης / Σε ποιο δωμάτιο κατοικεί ο αληθινός ποιητής;	82
Εικαστικά	
• Ζωγραφική για το Θέατρο Σ. Βασιλείου, Ν. Νικολάου, Ν. Εγγονόπουλος	84
Μουσική	
• Ο Σούμπερτ μέσα από τη ματιά και τη φωνή του Μαρτίνα Γκαρντ	85
• Η Ρωσική Εθνική Μουσική Σχολή	86
Θέατρο	
• Εθνικό Θέατρο 100 χρόνια	87
• Κ. Μπούρας/Πειραματισμοί στη θεατρική γραφή	88
Κινηματογράφος	
• Γ. Φραγκούλης / Το γαλλικό νέο κύμα Περί γλώσσας	90
• Α. Ελεφαντίνης / Η γλώσσα μας κινδυνεύει	92
• Α. Νικολοπούλου / Ελληνίδες του εξωτερικού	94



Άγγελος Τερζάκης 1907 -1979



αφιέρωμα

• Φυλακές • Κείμενα • Συγγραφείς

