θέατρο κινηματογράφος φωτογραφία επικοινωνία λογοτεχνία

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ & ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

τρίμηνη έκδοση θεώρησης και κριτικής

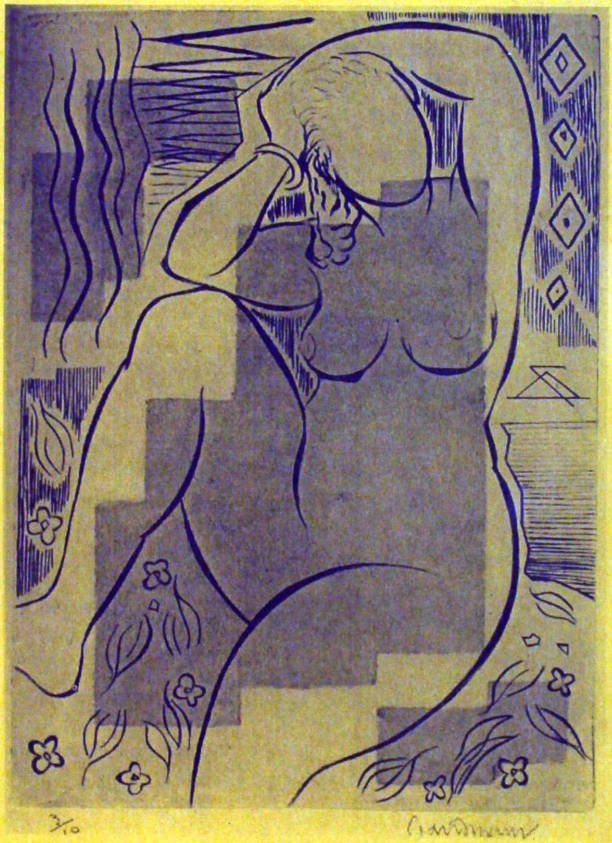
ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ - ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2000 τεύχος 3 Χρόνος Α΄ 1.500 δρχ.

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ

- ✔ Τιμητική εκδήλωση Βασίλη Λάγγου
- ✔ Αναφορά στο έργο του Αρραμπάλ
- ✔ Augusto Boal - Πολιτικό Θέατρο

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΟΤΗΤΕΣ

❒ Ομιλία Ιγκνάσιου Ραμονέ



ΚΕΙΜΕΝΑ

Δημήτρη Κερκινού
Μαίρης Δισερή
Σίμου Ιωσηφίδη

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

- ✔Μάνου Ευστρατιάδη
- ✔Δήμο Αβδελιώδη
- ✔Γιώργου Γκασνάκη

ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

Προς τα πού Βαδίζει ο Ελληνικός Κινηματογράφος:

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

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

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Δήμου Αβδελιώδη 4
Μάνου Ευστρατιάδη 29
Γιώργου Γκασνάκη 85

ΑΝΑΛΥΣΗ

Ο Χεμινγουέη στον κινηματογράφο, του *Δημήτρη Κερκινού* 12
Ο γλωσσικός δομισμός του Πυθαγόρα, του *Γιάννη Φραγκούλη* 57
Το Hollywood, η βία και η σχολή του υπερβατικού ρεαλισμού, της *Μαίρης Δισερή* 63

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Συνέδριο ΟΚΛΕ, του *Γιάννη Ιωαννίδη* *10*
Σουρεαλισμός σαν...ρεαλισμός, του *Κώστα Ευαγγελάτου* 11
Tres Avisos, σχετικά με τον νέο μεξικάνικο κινηματογράφο, του *Σίμου Ιωσηφίδη* 17
Ελληνίς, σταθμός στο χρόνο, του *Δημήτρη Πετρόπουλου* 19
10^{ο} Ταινιόραμα, του *Σίμου Ιωσηφίδη* 46
Δίκτυο Film Center 2000, του *Γιάννη Φραγκούλη* 61

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

Οι ταινίες του τριμήνου 48

ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ

Ο παλιμπαιδισμός των ΜΜΕ, η διάλεξη του Ιγκνάσιο Ραμονέ 51

ΑΦΙΕΡΩΜΑ 21-45

Προς τα πού βαδίζει ο ελληνικός κινηματογράφος; Μέρος Α΄
Νέος ελληνικός κινηματογράφος, του *Σίμου Ιωσηφίδη* 22
Ένωση Σεναριογράφων Ελλάδας 28
Συνέντευξη του Μάνου Ευστρατιάδη, στον *Γιάννη Φραγκούλη* 29
ΣΑΠΟΕ 35
Συνεταιρισμός Ελλήνων Σκηνοθετών 39
ΕΤΕΚΤ 40
ΣΕΗ 43

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Viedeodance, του *Γιάννη Ιωαννίδη* 20
Αρχαιολογικές ταινίες στην Αθήνα, του *Κώστα Ευαγγελάτου* 55

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Ο Ανθός της Λίμνης, του *Γιάννη Φραγκούλη* 69
π, του *Κώστα Μπλάθρα* 70
Θαύμα στο Μιλάνο, του *Δημήτρη Μπάμπα* 71

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ

Μεταμόρφωση μέσα από την καθημερινή άσκηση, του *Ανδρέα Μαυράκη* 76
Απονομή επαίνου στον Βασίλη Λάγγο, της *Μάρης Ρεντζέπη* 77
Ο Αρχιτέκτονας και ο Αυτοκράτορας της Ασσυρίας, της *Χάρη Σβαλίγκου* 81
Κριτική: Όταν το άρρηκτο εξελίσσεται σε "λαλίστατο", της *Χάρη Σβαλίγκου* 84
Συνέντευξη του Γιώργου Γκασνάκη στη *Χάρη Σβαλίγκου* 85
Augusto Boal-πολιτικό θέατρο, της *Ανθής Βασιλοπούλου* 90
Κριτική: Ο επιστάτης, της *Χρυσάνθης Κορνηλίου* 96
Κριτική: Αγγέλα Παπάζογλου, της *Χρυσάνθης Κορνηλίου* 98

ΒΙΒΛΙΟΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙΣ 100-103

Νίκος Κολοβός, "*Κινηματογράφος, η τέχνη της βιομηχανίας*", του Γιάννη Φραγκούλη, **Ειρήνη Στάθη**, "*Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*", του Γιάννη Ιωαννίδη, **Noam Chomsky**, "*Συντακτικές δομές*", του Γιάννη Φραγκούλη, **Στέλα Βεργή**, "*Γλώσσα και δομή, δυϊκότητα και ρυθμός στη γλωσσολογία*", του Δημήτρη Πετρόπουλου, **Στέλιος Παπαθανασόπουλος**, "*Η τηλεόραση και το κοινό της*", του Κώστα Ευαγγελάτου, **Γεώργιου Σακελλαρίου**, "*Πυθαγόρας, ο δάσκαλος των αιώνων*", του Δημήτρη Πετρόπουλου.

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ

Ποίηση, *Ανδρέας Παγουλάτος* 104
Ποίηση, *Νάνος Βαλαωρίτης* 106
Παραθαλάσσιο θέρετρο, το Χειμώνα, της *Μάρια Γαβαλά* 107
Άγγελος των πρώτων ημερών, του *Λευτέρη Ξανθόπουλου* 109
Στοιχεία της αφηγηματικής θεωρίας, του *Seymour Chatman* 111

Εξώφυλλο: έργο του Δημήτρη Γιαννουκάκη, Γυμνό,1952-54, έγχρωμη χαλκογραφία.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ & ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ
Τρίμηνη έκδοση θεώρησης και κριτικής
Χρόνος Α, Τεύχος Ν^{ο} 3
Ταχ.Διεύθυνση: Ευδόξου 60-62, Αθήνα 117 43, τηλ. 9012987, 5225157, 0977-188380, fax: 5225157
e-mail: cine@otenet.gr, www.cine-greece.gr
Γραφεία: Αριστοτέλους 11-15, 1^{ος} όροφος, Αθήνα.
Ιδιοκτήτης: Κέντρο Πολιτιστικών Μελετών (ΚΕ.ΠΟ.ΜΕ.)
Εκδότης-Διευθυντής: Φραγκούλης Γιάννης
Αρχισυντάκτης: Μπλάθρας Κωνσταντίνος
Επικοινωνία: Ιωσηφίδης Συμεών
Θέατρο: Μαυράκης Ανδρέας
τηλ.:5145264, 0944 243851
Λογοτεχνία: Μαντόγλου Αργυρώ
Κινηματογράφος: Μπλάθρας Κωνσταντίνος
Διαφημίσεις-Δημόσιες σχέσεις: Φραγκούλης Γιάννης
Εκτύπωση: Γκαντηράγας Δημήτρης, Γερανίου 7, τηλ. 5245702, 524309 (και fax).
Οι απόψεις και οι γνώμες ενυπόγραφων άρθρων βαρύνουν τους υπογράφοντες και σε καμιά 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 ενδιαφερόμενο. Τα άρθρα πρέπει να είναι ενυπόγραφα και να αναγράφεται η διεύθυνση και το τηλέφωνο του αρθρογράφου. Χειρόγραφα και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε περίπτωση, εφόσον αυτό ζητηθεί. Επιτρέπεται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρθρων, αρκεί να αναφέρεται η πηγή. Τα άρθρα ή οι συνεργασίες πρέπει να φτάνουν έγκαιρα, δηλαδή ένα και μισό μήνα πριν τον πρώτο μήνα του τριμήνου του τεύχους για το οποίο προορίζονται. Η διεύθυνση του περιοδικού διατηρεί το δικαίωμα της ελάχιστης παρέμβασης σε άρθρο προς δημοσίευση, όταν αυτό είναι απαραίτητο, σε συνεννόηση με τον συντάκτη του.
ISSN 1108/703X

ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

ΠΟΙΑ Η ΧΡΗΣΙΜΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΦΕΣΤΙΒΑΛ;

Αρχίζει σε λίγο, από τον Σεπτέμβριο, η περίοδος των Φεστιβάλ. Μιλάμε βέβαια για τα κινηματογραφικά των οποίων η κυριότερη "μάζα" λαμβάνει χώρα την περίοδο Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης. Δεν ξέρω γιατί αυτή η περίοδος έχει συνδυαστεί με την πραγματοποίηση τέτοιων εκδηλώσεων, αλλά αυτό έχει καθιερωθεί εδώ και αρκετά χρόνια.

Μια πρώτη παρατήρηση: τα κινηματογραφικά φεστιβάλ έχουν πολλαπλασιαστεί τα τελευταία δύο χρόνια και πληροφορίες μας λένε ότι θα γίνουν περισσότερα. Πράγματι, είναι δυσανάλογος ο αριθμός των φεστιβαλικών εκδηλώσεων με την παραγωγή ταινιών. Μοιραία, λοιπόν, αυτά τα φεστιβάλ δεν αντιστοιχούν με την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, αλλά με την διεθνή ή μιας συγκεκριμένης γεωγραφικής περιοχής (Μεσόγειος). Παρατήρηση δεύτερη: πολλά τα φεστιβάλ για το ντοκιμαντέρ και η αναλογία μυθοπλασία/ντοκιμαντέρ, αν την βάλουμε στον χώρο των φεστιβάλ και της παραγωγής, θα δούμε ότι στην πρώτη περίπτωση τείνει προς το ντοκιμαντέρ, ενώ στην δεύτερη προς την μυθοπλασία. Μήπως πρέπει να αυξηθεί η παραγωγή ντοκιμαντέρ μιας και υπάρχει βήμα για να τα δείξουμε;

Το μεγάλο θέμα είναι ποια είναι η χρησιμότητά τους. Το βέβαιο είναι ότι με αυτό τον τρόπο έρχεται ο θεατής όλο και πιο πολύ σε επαφή με τον κινηματογράφο (αυτό στο ντοκιμαντέρ είναι πιο σημαντικό), συνηθίζει να βλέπει και ταινίες που είναι πιο "δύσκολες", έρχεται σε επαφή με μικρές κινηματογραφίες, ταινίες των οποίων δεν θα μπορούσε ποτέ να δει στο εμπορικό κύκλωμα. Με αυτό τον τρόπο οι θεατές (που χρόνο με τον χρόνο αυξάνονται) γίνονται απόστολοι της υπόθεσης του κινηματογράφου, μεταδίδουν και σε άλλους αυτή την αγάπη τους για την Έβδομη Τέχνη. Άρα η ελάχιστη αυτή σημαντικότητά τους είναι δεδομένη…

Τώρα στα δικά μας. Η ύλη αυτού του τεύχους του περιοδικού έχει την ποικιλία του περασμένου, αλλά ξεχωρίζει το αφιέρωμα με κεντρικό τίτλο "Προς τα πού βαδίζει ο ελληνικός κινηματογράφος;", που θα συνεχιστεί και στο επόμενο. Εμείς το βλέπουμε περισσότερο σαν ένα βήμα προβληματισμού των αναγνωστών και των θεατών. Περιμένουμε τις παρεμβάσεις σας. Καλό υπόλοιπο καλοκαιριού και σε τρεις μήνες δίνουμε το επόμενο ραντεβού μας.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

ΙΙ-000000003926

❒ Για 15 χρόνια επεξεργάζεται ο **Γιάννης Σμαραγδής** την νέα του ταινία, με τον πιθανό τίτλο "Δομήνικος Θεοτοκόπουλος". Μετά από τον Καβάφη επιστρέφει ο Έλληνας σκηνοθέτης με ένα δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ. Το κυριότερο όμως είναι ότι έχει συμφωνηθεί να συμμετάσχουν οι **Τζέρεμι Άϊρονς** και **Ντάνιελ Ντέι Λιούις**. Σημαντικό αναμφίβολα γεγονός. Περιμένουμε την ταινία με ανυπομονησία για να δούμε την νέα δουλειά του Σμαραγδή ο οποίος έχει αφοσιωθεί, από ότι φαίνεται στις προσωπογραφίες.

■ "Ο δημοσιογραφικός χώρος δεν μπορεί να λειτουργήσει παρά μόνο με τον τρόπο που ονομάζεται "**αντικειμενική μορφή απάτης**", με την έννοια ότι ο χώρος αυτός μπορεί να συμβάλλει στη διατήρηση της συμβολικής τάξης τότε μόνο όταν προσποιείται ότι η μόνη του αρχή είναι η δημόσια χρησιμότητα και το κοινό καλό, η αλήθεια και η δικαιοσύνη", διαβάζουμε στην εφημερίδα "Εποχή" (2/7/2000), απόσπασμα από το άρθρο του **Αλαίν Ακορντά**, στη "Monde Diplomatique". Στο παρόν τεύχος μπορείτε να διαβάσετε την παρέμβαση του διευθυντή της ίδιας εφημερίδας, **Ιγνάσιο Ραμονέ**, πάνω σε αυτό το θέμα.

❒ Τριήμερο αφιερωμένο στον **Παντελή Βούλγαρη** διοργανώθηκε στον **Δήμο Κορθίου Άνδρου** (21-23/7/2000). Προβλήθηκαν οι ταινίες "Πέτρινα Χρόνια", "Όλα Είναι Δρόμος" και "Ακροπόλ", αλλά και αυτή του **Περικλή Χούρσογλου**, "Ο Κύριος με τα Γκρι". Ο Χούρσογλου, μαζί με τον Γ. Γλυνό μίλησαν για τον σκηνοθέτη, ο ίδιος έκανε μια παρέμβαση. Όλοι γεύτηκαν τοπικά σπιτικά εδέσματα και γλυκίσματα στο καφέ Πέτρινο, στον Όρμο Κόρφου, και ακολούθησε περιπατητική περιήγηση στο φαράγγι των Διποταμάτων και επίδειξη λειτουργίας νερόμυλου.

■ Έφυγε από την ζωή ο **Στέλιος Τατασόπουλος**, σε ηλικία 92 ετών. Ο γηραιότερος Έλληνας σκηνοθέτης και ο δεύτερος στην επετηρίδα, αφού ο Γρηγόρης Γρηγορίου εμφανίστηκε πρώτος στον ελληνικό σκηνοθετικό χώρο. Σημαντικό έργο του η "*Κοινωνική Σαπίλα*" (1932) που μπορούμε να την θεωρήσουμε **το πρώτο έργο νεορεαλισμού**, μια βωβή ταινία που δείχνει το περιθώριο της ελληνικής κοινωνίας.

❒ Αν και πήρε το Μεγάλο Βραβείο της Επιτροπής στο πρόσφατο Φεστιβάλ των Κανών αντιμετωπίζει προβλήματα στην χώρα του. Ο λόγος για τον **Γιανγκ Γουέν** του οποίου η ταινία "Διάβολοι στο κατώφλι" απαγορεύτηκε στην Κίνα και του ίδιου του επιβλήθηκε η ποινή να μην παίξει ούτε στον κινηματογράφο ούτε στην τηλεόραση, ούτε να κάνει ταινίες για επτά χρόνια. Όλα αυτά επειδή η ταινία διαστρέφει την ιστορία και οι Κινέζοι δεν μισούν (στην ταινία) τους Γιαπωνέζους στον βαθμό που θα όφειλαν. *Ποιος πιστεύει ακόμα ότι ο κινηματογράφος δεν λειτουργεί πολιτικά;*

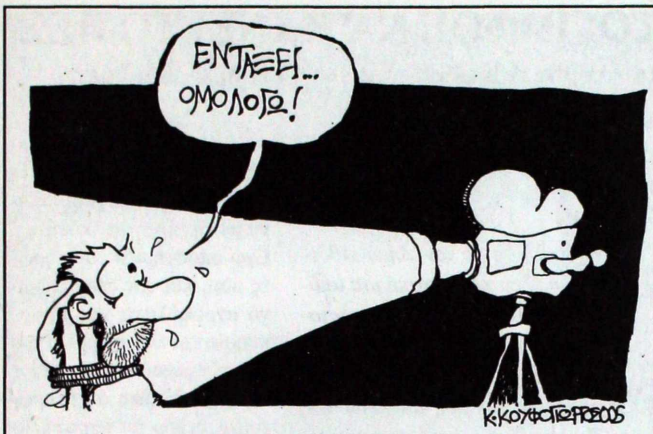
■ Το **Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου** χρηματοδοτεί τριάντα τέσσερις ταινίες. Ανάμεσα σε αυτές την "Δεκαπενταύγουστος", του **Κωνσταντίνου Γιάνναρη**, την "Μια Μέρα τη Νύχτα", του **Γιώργου Πανουσόπουλου**, αλλά και αυτή του **Λαζόπουλου** "Ο Καλύτερος μου Φίλος". Να σημειώσουμε ακόμη την πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του **Χρήστου Δήμα**, "Η Δεξαμενή". Συνολικά χρηματοδοτεί τρεις ταινίες μεγάλου μήκους (*Πρόγραμμα Ορίζοντες*), τέσσερις μεγάλου μήκους (*Πρόγραμμα Κίνητρο ΙΙ*), τέσσερις μεγάλου μήκους (*Πρόγραμμα Νέο Βλέμμα*), δέκα ντοκιμαντέρ (*Πρόγραμμα Τεκμήριο*, σε συνεργασία με την ΝΕΤ), επτά ταινίες μικρού μήκους (*Πρόγραμμα Μικρογραφίες*) και έξι προτάσεις για την συγγραφή του σεναρίου (*Πρόγραμμα Γραφή*).

❒ Έχουμε λοιπόν **έντεκα** ταινίες μεγάλου μήκους, **δέκα** ντοκιμαντέρ και **επτά** ταινίες μικρού μήκους. Μήπως η πλάστιγγα κλείνει προς τις ταινίες μεγάλου μήκους; Περιμένουμε να δούμε τα ντοκιμαντέρ που θα γίνουν σε συνεργασία με τη ΝΕΤ. Έχουμε δει και άλλες κινηματογραφικές δουλειές της ΝΕΤ, αλλά αυτό που τις χαρακτήριζε είναι ο τηλεοπτικός χαρακτήρας. Για να δούμε τώρα...

■ Το πιο σημαντικό, κατά την γνώμη μας είναι το **ξεπέταγμα των νέων σκηνοθετών**. Έχουμε και λέμε: τον **Δημήτρη Κουτσιαμπασάκο**, τον **Γιώργο Ζαφείρη**, τον **Χρήστο Δήμα** και τον **Παντελή Παγουλάτο**. Όλοι έχουν πρωτοεμφανιστεί στο *Φεστιβάλ της Δράμας*, έχουν βραβευτεί, έχουν δοκιμάσει τις δυνάμεις τους στη ταινία μικρού μήκους και προχωρούν στην ταινία μεγάλου μήκους. Αυτή δεν είναι μια ανανέωση του ελληνικού κινηματογραφικού δυναμικού; Αν ναι, τότε γιατί δεν δίνεται ιδιαίτερο βάρος στις ταινίες μικρού μήκους (για να εμφανιστούν και άλλοι) και γιατί δεν προωθούνται περισσότερο οι νεώτεροι;

❒ Η Κίνα κλείνει το μάτι στη Δύση. Αποφασίζει ναι επιτρέψει στην κρατική εταιρεία κινηματογραφικών παραγωγών και διανομής να κάνει **συμπαραγωγές με άλλες χώρες**. Η απόφαση αυτή αποτελεί μέρος του προγράμματος για την ένταξη της Κίνας στον Παγκόσμιο Οργανισμό Εμπορίου, έτσι οι ξένες εταιρείες θα μπορούν να συμμετέχουν με ποσοστό, έως και 49%, στην παραγωγή ταινιών, θα επιτρέπεται η εισαγωγή 40 ξένων ταινιών το χρόνο (από τις δέκα που προβάλλονται σήμερα) και στο μέλλον θα φτάσουν στις 50 ταινίες.

■ Θα θυμόσαστε την ταινία "The Blair Witch Project". Θυμόσαστε τον θόρυβο που έγινε μήνες πριν να προβληθεί αυτή η ταινία. Τώρα προετοιμάζεται η συνέχειά της. *Για να γίνει η καλύτερη διαφήμισή της έγινε ένα ντοκιμαντέρ*, το "The Burkitsville 7" που παρουσιάζει την ιστορία που προηγήθηκε της πρώτης ταινίας με διασκεδαστικό τρόπο και προετοιμάζει το κοι-



ΠΕΡΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑΣ

Τα ο θέμα ίσως φαίνεται ότι έχει μια μεγάλη δόση ιλαρότητας. Δεν είναι όμως έτσι. Ο λόγος για το ποια ταινία είναι ελληνική. Πρέπει ο σκηνοθέτης να είναι Έλληνας, να ομιλείται η ελληνική γλώσσα (τα λόγια σ άλλες γλώσσες να είναι μεταγλωττισμένα), να έχουν γίνει ένα μέρος των εργασιών σε ελληνικά εργαστήρια, να έχει απασχοληθεί ελληνικό προσωπικό.

Όλα αυτά βάσει του Νόμου, ο οποίος έχει κριθεί πλέον ως παράνομος, βάσει της ένταξης της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Από την άλλη υπάρχει το εξής παράλογο: η πολιτεία επιδιώκει κάποιοι σκηνοθέτες να κάνουν σπουδές ή μεταπτυχιακά στο εξωτερικό, όμως ***δεν αναγνωρίζει τις ταινίες που κάνουν εκεί ως ελληνικές****!! Ισχύει για όλους αυτό; Φυσικά όχι!! Για παράδειγμα ο* ***Μιχάλης Κακογιάννης*** *έκανε ταινία ("Ο Βυσσινόκηπος") που χαρακτηρίστηκε ελληνική παρόλο που δεν πληρούσε καμιά από τις πιο πάνω προϋποθέσεις. Το ίδιο και ο* ***Νίκος Κούνδουρος*** *(τους "Φωτογράφους"). Δύο μέτρα και δύο σταθμά, λοιπόν!!! Αντί να διευκολύνονται οι νεώτεροι, γίνονται πιο δύσκολα τα πράγματα για αυτούς!!!*

Το χειρότερο: αν μια ταινία δεν έχει την "ελληνικότητα", τότε δεν μπορεί να συμμετάσχει στα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας, όπως επίσης και στο Φεστιβάλ Δράμας (από φέτος). Τα συμπεράσματα δικά σας. Ευτυχώς που η νέα Διοίκηση της ***Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών*** *τάραξε τα νερά, μάζεψε 101, μέχρι στιγμής, υπογραφές για να καταργηθεί αυτό το μέτρο.*

νό για την συνέχεια. Η ταινία "Book of Shadows: Blair Witch 2" θα προβληθεί τον Οκτώβρη στην Αμερική και για την προώθησή του θα γίνει ένα ακόμη ντοκιμαντέρ. Και **μιλάμε για ταινία χαμηλού προϋπολογισμού**...

❒ Ηθοποιός του θεάτρου και του κινηματογράφου, με συμμετοχές σε τηλεοπτικές σειρές, ο **Ηλίας Λογοθέτης** επιστρέφει στον κινηματογράφο με την ταινία του **Λάκη Παπαστάθη**, "Το Μόνο της Ζωής του Ταξίδιον", που αναφέρεται στον Γιώργο Βιζυηνό. Στην ταινία θα υποδυθεί τον Βιζυηνό και τον παππού του, ενώ στο θέατρο θα πρωταγωνιστήσει στη "Νεκρή ζώνη", του **Χάρολντ Πίντερ**, που θα ανέβει στο Απλό Θέατρο, τον χειμώνα, όταν ο ίδιος ο Πίντερ θα έρθει στην Αθήνα. Ο Λογοθέτης λέει: "*Θα ήθελα να είχα περισσότερο χρόνο διαθέσιμο για τον εαυτό μου. Να μείνω μόνος μου και να κουβεντιάσω με μένα. Να βελτιωθώ σαν άνθρωπος*".

■ Ποιες ταινίες "έπαιξαν" περισσότερο αυτή τη θερινή σαιζόν; Μα φυσικά οι **επανεκδόσεις**! Ας είναι καλά η AMA Films και η Ελληνίς, όπου ο **Μπάμπης Άκτσόγλου** έκανε το πρόγραμμα, που έφεραν ταινίες παλιές, κλασικές, πάντα ενδιαφέρουσες που μας απέδειξαν με τον καλύτερο τρόπο ότι η τέχνη του κινηματογράφου διατηρεί τη δύναμή της χάρη σε αυτές τις ταινίες που χάραξαν τις βασικές γραμμές της κινηματογραφικής αισθητικής. Από τότε τα πράγματα είναι στάσιμα. Δυστυχώς!

❒ Ένα παρήγορο γεγονός: καινούργιοι θερινοί κινηματογράφοι άνοιξαν στην Αθήνα. Αυτό σημαίνει ότι **οι θερινοί κινηματογράφοι** όχι μόνον δεν πέθαναν αλλά **ζωντανεύουν όταν έχουν καλό πρόγραμμα**, καλή εξυπηρέτηση των θεατών και προβάλλουν καλές ταινίες. Ένας από αυτούς είναι ο Δημοτικός Θερινός κινηματογράφος "Μελίνα Μερκούρη", όπου κάθε Τρίτη λειτουργεί σαν **Κινηματογραφική Λέσχη**, με ευθύνη της Κινηματογραφικής Λέσχης Ηλιούπολης.

■ Η μόνη, από ότι ξέρουμε, κινηματογραφική εκπομπή είναι αυτή στο **Ραδιόφωνο της Εκκλησίας της Ελλάδας**, κάθε Δευτέρα αργά στις 11.00 μ.μ, στην συχνότητα 89,4, στα FM. Ακούστε την.

❒ Έφυγε νεότατος, σε πλήρη ακμή και γεμάτος σχέδια για το μέλλον, ο εκδότης του περιοδικού "Fix Carré", **Τάσος Μιχαηλίδης**. Έτσι ξαφνικά! Όλοι νομίζαμε ότι ήταν ένα αστείο, σαν αυτά που συνήθιζε να κάνει στους φίλους του. Θα τον θυμόμαστε για πάντα... ●

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΝΑ ΚΑΝΕΙ ΤΟΜΕΣ

Μια συζήτηση του Δήμου Αβδελιώδη με τον Γιάννη Φραγκούλη

Ποιο μύθο διαπραγματεύεται η ταινία, η "Εαρινή Σύναξις των Αγροφυλάκων";

Η ταινία ξεκινά με ένα θάνατο, τον θάνατο του αγροφύλακα και αυτή η καινή θέση δημιουργεί την ανάγκη στο κοινοτικό συμβούλιο να ζητήσει την κάλυψη της. Τη θέση καταλαμβάνουν τέσσερις διαφορετικοί αγροφύλακες των οποίων η θητεία συμπίπτει με την αρχή και το τέλος κάθε εποχής. Εδώ υπάρχει μια συμμετρική απεικόνιση μεταξύ της αλλαγής των διαφορετικών καιρικών φαινομένων, τις τέσσερις διαφορετικές εποχές, και την αποτυχία των αγροφυλάκων σε σχέση με τον χρόνο και το αντικείμενο της επιθυμίας τους, κυρίως. Αυτή είναι η όλη οργάνωση του μύθου.

Οι αγροφύλακες προσπαθούν να εξασκήσουν μια καταστολή. Να κυνηγήσουν την κοπέλα και την γιαγιά της, αλλά οι Θολοποταμούσιοι αντιστέκονται σε οποιαδήποτε αρχή...

Αυτή δεν είναι η φύση των Ελλήνων, να αντιστέκονται σε όλες τις εξουσίες; Είναι ο μόνος λαός που έκανε απεργία και διαδήλωση στην γερμανική κατοχή. Ο Έλληνας έχει ένα αναρχισμό, βλέπει καχύποπτα πάντα την εξουσία, αυτό είναι μέσα στην κουλτούρα μας.

Η συζήτηση με τον Δήμο Αβδελιώδη είναι πραγματικά μια απόλαυση. Αισθάνεται, ο δημοσιογράφος, άβολα όταν πρέπει να κόψει κάποια πράγματα ή να διαμορφώσει την ροή του κειμένου. Προσπαθήσαμε να διατηρήσουμε την προφορική ροή, την γλαφυρότητα του λόγου που ανταποκρίνεται άμεσα με την γλαφυρότητα της εικόνας. Συναντήσαμε τον Αβδελιώδη στην πιο δημιουργική του στιγμή, στην μέγιστη ωριμότητά του. Συζητώντας αναλύσαμε ίσως πολύ σοβαρά θέματα της κινηματογραφικής αφήγησης και στο πως αυτή συνδέεται με την παράδοση και την ιστορία του τόπου από τον οποίο ο κινηματογραφιστής αντλεί ή θα έπρεπε να αντλεί τις επιρροές του.

ΝΑ ΥΠΟΣΤΗΡΙΖΟΥΜΕ ΤΟΥΣ ΗΡΩΕΣ ΜΑΣ

Επιχειρείς μια διακωμώδηση της εξουσίας μέσα από αυτή την αφήγηση;

Όχι δεν προσβάλλω τους ήρωές μου, τους υποστηρίζω μέχρι το τέλος. Αν δεν υποστηρίξεις τους ήρωές σου σημαίνει ότι πας σε μια γενική ανάγνωση της πραγματικότητας, σύμφωνα με τις δικές σου απόψεις και όχι σύμφωνα με της πραγματικότητας. Εγώ υποστήριξα τους ήρωές μου, και τον φθινοπωρινό αγροφύλακα και την οκνηρία και την ανεμελιά του καλοκαιρινού και το πάθος του χαρτοπαίκτη και το ερωτικό στοιχείο του αγροφύλακα της άνοιξης. Δεν πιστεύω ότι τα πράγματα πρέπει να τα βλέπουμε μανιχαϊστικά. Νομίζω ότι η Τέχνη οφείλει, όπως και η φιλοσοφία άλλωστε, να εντοπίζει την συγκυρία μέσα στην οποία δημιουργείται το αποτελέσμα. Δεν χρεώνεται ο ήρωας σαν κακός, την ίδια στρατηγική ακολουθεί και ο Σαίξπηρ, όταν κάνει τον "Ριχάρδο τον Γ΄", ένα αιμοσταγές πρόσωπο το οποίο ταλάνισε την ιστορία και ταλανίστηκε το ίδιο στην εξουσία, δεν το παίρνει σαν γεγονός, δεν καθιστά τους θεατές οφθαλμολάγνους στο κακό, απλώς δείχνει την συγκυρία στην οποία αυτό το υποκείμενο της εξουσίας φτάνει σε αυτές τις δραματικές καταστάσεις, σαν κάτι που επιβάλλεται από τα πράγματα, δίνει ερμηνεία στο κακό. Όταν ερμηνεύσουμε το κακό μπορούμε να συμφιλιωθούμε με την φύση των ανθρώπων, είναι μια γνωστική παρέμβαση που μας κάνει να βλέπουμε τα πράγματα με φι-

Σκηνή από την τελευταία ταινία του Δήμου Αβδελιώδη, "Η Εαρινή Σύναξις των Αγροφυλάκων"

λοσοφικό τρόπο και να συμφιλιωθούμε με αυτό. Όταν συμφιλιωθείς όμως με κάτι και γίνει αντικείμενο γνωστικό σημαίνει ότι μπορεί να το διορθώσεις. Μας δίνετε όλη η ελευθερία να εκτιμήσουμε βαθιά το γεγονός και αν μπορούμε να παρέμβουμε σε αυτό, αν το θεωρήσουμε σαν κάτι που είναι κλειστό και όταν έρθει μπροστά στα μάτια μας θα μας σοκάρει, τότε είναι κλειστό, δεν έχει καμία αξία χρήσης, ενώ θα θέλαμε να κάνει τομές, να ανακαλύπτει τις αντιξοότητες των πραγμάτων για να μπορεί να αναζητήσει την αλήθεια.

Τελικά μέσα από αυτή την αναζήτηση δημιουργείται ένα ερωτικό γαϊτανάκι στο οποίο το δόλωμα είναι η κοπέλα που όποιος την πιάσει θα την κάνει δικιά του.

Εδώ υπάρχει μια αναφορά στον αρχαίο μύθο. Η κοπέλα είναι η Άρτεμις. Οι αρχαίοι έλεγαν ότι η παρθενικότητα είναι μια ομορφιά που δεν πρέπει σε καμιά περίπτωση να συληθεί, έχει μιαν αξία. Αυτό ήταν θέμα ηθικής τάξης για αυτούς, είναι σαν να βλέπεις ένα λιβάδι με τουλίπες και να σου αρέσει τόσο πολύ που να θέλεις να τις κόψεις, αν όμως κόψεις κάποιες από αυτές καταστρέφεις την ομορφιά τους, αν το αφήσει έτσι όπως είναι, είναι μια αξία, όταν αυτή την αξία θέλεις να την κάνεις δική σου, την καταστρέφεις. Όλο αυτό το δάνειο της Άρτεμις, σε μια παραλλαγή της Αταλάντης, που είναι πάλι η Άρτεμις, όσον αφορά την παρθενιά, εδώ όμως έχουμε μια κοπέλα που δέχεται να την κάνει κάποιος δική του αν την παραβγεί στο τρέξιμο και την πιάσει. Όποιος δεν το καταφέρνει πεθαίνει. Ο Ιππομένης που έχει ακούσει την συμβουλή ενός γέρου, ότι έχει αδυναμία στα πορτοκάλια, της πετάει τρία πορτοκάλια, αυτή καθυστερεί και έτσι την πιάνει και τελικά την παντρεύεται. Υπάρχει και ένας άλλος, λαϊκός, μύθος, ο κυνηγός συλλαμβάνει την πέρδικα σε μια ξόβεργα, αυτή πληγώνεται και παρακαλεί τον κυνηγό να την αφήσει. Αυτός την λυπάται και την αφήνει και τότε αυτή του λέει, αφού έχει καθίσει σε ένα κλαρί, "Κρίμα σε σένα κυνηγέ και περδικοκυνηγάρη που ά-

φησε την πέρδικα να σου την πάρουν άλλοι". Μέσα στο χρόνο πολλές φορές είναι μια στιγμή που πρέπει να ενεργήσεις εκείνη τη στιγμή, δεν επανέρχεται, συμβαίνει μόνο αυτή τη στιγμή. Για αυτό ο νεκρός αγροφύλακας που τις είχε μέσα στα χέρια του, έπρεπε να τις πιάσει όταν έκλεβαν τις πατάτες, δεν τις έπιασε τότε. Το γεγονός ότι δεν μπορεί να πιάσει την κοπέλα είναι αυτό το καθοριστικό για να πεθάνει ο ίδιος. Αυτό είναι το δίδαγμα, μια στιγμή πρέπει

φαίνεται καθαρά, θα ήθελα να μιλήσουμε για τον εσωτερικό ρυθμό.

Ο εσωτερικός ρυθμός ήταν ένας μόχθος δικός μου για να μπορέσουμε να κάνουμε το ντεκουπάζ με τέτοιο τρόπο που να μην ενδιαφέρει η εντυπωσιακή παράθεση των πλάνων, όσο να ενδιαφέρει αυτό που υπάρχει στην ατμόσφαιρα, η συνέπεια του ενός πλάνου με το άλλο. Ήθελα από το ένα πλάνο στο άλλο να μην υπάρχει ανακοπή της ατμόσφαιρας και του αι-

Στην "Εαρινή Σύναξις των Αγροφυλάκων", λίγο πριν αρχίσει το κυνήγι

να αποφασίσεις, απλώς για λόγους καθαρά δραματουργικούς έψαξα να βρω ένα τέλος, ένα κυνηγητό, ενώ το κανονικό τέλος είναι όταν την πιάνει ο τέταρτος αγροφύλακας.

ΤΑ ΔΥΟ ΕΙΔΗ ΡΥΘΜΟΥ

Ήθελα να μιλήσουμε για τον ρυθμό. Η ταινία έχει δύο ρυθμούς, τον εξωτερικό ρυθμό, την μουσική του Βιβάλντι, το τρέξιμο, και ένα εσωτερικό ρυθμό. Αυτός ο δεύτερος δεν

σθήματος που υπάρχει στο πρώτο. Ταχύτητα στην αφηγηματική τέχνη δεν είναι η ταχυδακτυλουργία, αν είναι θέατρο, ή η γρήγορη παράθεση των πλάνων, στον αμερικάνικο κινηματογράφο, η ταχύτητα για μένα είναι η άμεση πνευματική επαφή με το θεατή, να επικοινωνεί άμεσα. Θα ήθελα να μην υπάρχουν κοψίματα, να μη φαίνονται τα κοψίματα, να είναι τα πράγματα αυτονόητα. Όσο πιο πολύ κόπο καταβάλεις στην σύνθεση τόσο πιο ελαφρύ γίνεται το ζητούμενο. Αυτό το πετυχαίνει κανείς με αυτό

Σκηνή από την πρώτη ταινία του Δήμου Αβδελιώδη, "Το Δέντρο που Πληγώναμε"

τον τρόπο. Αυτός δεν είναι ένας τρόπος που τον ανακάλυψα εγώ, είναι η αρχαία ελληνική φιλοσοφία και η αρχαία ελληνική δραματουργία. Δεν ενδιαφέρουν οι εντυπώσεις, δεν ενδιαφέρει το πρωτότυπο, δεν ενδιαφέρει το σοκ, αλλά πάνω απ΄όλα ενδιαφέρει να τηρεί κανείς τους αισθητικούς κανόνες, να υπάρχει πλήρης διαύγεια του νοήματος. Η ταχύτητα δεν πρέπει να δημιουργεί κενά. Αυτή η τεχνική του παζλ που χρησιμοποιεί η σύγχρονη δραματουργία, όπως στο θρίλερ όπου φτιάχνουμε μια σύνθεση, αφήνουμε μια εικόνα απ΄έξω, ένα παζλ, όπου λείπει ένα κομμάτι της εικόνας και η αγωνία είναι καθ΄όλη την διάρκεια να ανακαλύψουμε ποιος είναι ο δολοφόνος. Είναι μια τεχνική βαρβαρότητας, διότι δεν παίζει με τα αισθήματα των θεατών, αλλά με την περιέργειά τους να αναγνώσουν αν έγινε αυτό ή το άλλο. Μια τεχνική που κρατά αιχμάλωτο τον άλλο, κάτω από την περιέργεια και όχι από την αισθητική απόλαυση. Ο Χίτσκοκ το ανέτρεψε γιατί είχε την αρχαία ελληνική οπτική, κάνει ακριβώς το αντίθετο, μας γνωρίζει ποιος είναι ο δολοφόνος, δεν είναι μυστικό για να σπάμε το κεφάλι μας, και μας ενδιαφέρει πως θα φτιάξουμε την ταινία. Το πώς θα φτάσει στην πράξη, γνωρίζοντας τα δεδομένα. Την ίδια τεχνική κάνει και ο Ευριπίδης στην "Ιφιγένεια εν Ταύροις". Γνωρίζει ο θεατής ότι ο Ορέστης είναι παρών, δεν του το κρατά για έκπληξη, ήταν αδιανόητο για την αρχαία ελληνική οπτική να παίζει με τα νεύρα των θεατών και να βάζει καινούργια στοιχεία που θα σοκάρουν. Θα πρέπει να τα κατατάξουμε μέσα στη λογική μας. Νομίζω αυτή την τεχνική έχω υπηρετήσει.

Ένα στοιχείο που με εντυπωσίασε είναι το χιούμορ, κάτι που δεν το βρίσκουμε σε ποιητικές ταινίες. Πιστεύεις ότι το χιούμορ πάει ή πρέπει να πηγαίνει με ταινίες τέτοιου είδους;

Δεν προσπαθώ να κάνω ποιητικό κινηματογράφο, ούτε ποιητικές εικόνες. Όταν μπεις σε αυτή την νεύρωση να κάνεις ποιητικό κινηματογράφο σώνει και καλά, μόνο ποιητικό κινηματογράφο δεν κάνεις. Αν είναι μέσα στις προθέσεις σου να κάνεις ποίηση μόνο ποίηση δεν κάνεις. Όταν μελετάς τον Ευριπίδη, τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή, τον Αριστοφάνη προσπαθείς να

ανακαλύψεις ποιο είναι το μυστικό που σε κρατά σε διαρκή ένταση και ενδιαφέρον με το έργο, καταλαβαίνεις ότι από στίχο σε στίχο, αλλά και μέσα στον ίδιο στίχο υπάρχει μια διαρκής αντίστιξη και ένα πλέγμα αντιθέσεων. Δηλαδή, δεν προσπαθούν να κάνουν ένα ωραίο στίχο, απλώς προσπαθούν να είναι ρεαλιστές και να αποδώσουν όσο γίνεται πιο πιστά και πιο πυκνά το νόημα. Η ανάγκη είναι που δημιουργεί, εκ των υστέρων, την ποίηση, δεν πρέπει να είναι στις προθέσεις του ποιητή. Η μεγαλύτερη ποίηση είναι ο ρεαλισμός, αυτό που κάνεις να είναι απόλυτα ρεαλιστικό, απόλυτα απολαυστικό για να μπορέσει ο άλλος που μπαίνει μέσα να θεωρεί ότι είναι οικείο αυτό που διαπραγματεύεσαι και δεν έρχεται από ένα διανοούμενο ή ένα άνθρωπο πιο έξυπνο από τον θεατή, ο οποίος έρχεται να του επιβάλλει κάποια πράγματα. Θα πρέπει ο συγγραφέας να εξαφανίζεται μπροστά στο έργο τέχνης, να υπερβαίνει τον εαυτό του, να λειτουργεί σαν μεσολαβητής των άλλων.

Από "Το Δέντρο που Πληγώναμε", η σκηνή του παιχνιδιού των παιδιών

Κατά πόσο επηρεάστηκες, εκτός από την αρχαία ελληνική γραμματεία, από τον Ελύτη, που θεωρείται ο πιο πελαγίσιος ποιητής, και από τον Θεόφιλο;

Το έργο και των δύο με έχει συγκινήσει πάρα πολύ και οπωσδήποτε είναι μέσα στα πράγματα που διαπραγματεύομαι χωρίς να γίνεται συνειδητά. Δεν είχα μια συνειδητή ενασχόληση με το έργο τους, απλώς είναι αυτά που έχει κανείς από αυτά που διαβάζει και μαγεύεται από την τέχνη του Θεόφιλου και του Ελύτη. Νομίζω ότι και οι δύο έχουν την καλλιτεχνική τους φλέβα μέσα από την μάθηση της ελληνικής τέχνης. Δεν θεωρώ καθόλου αφελή τον Θεόφιλο, γιατί σήμερα οι άνθρωποι αγνοούν ότι η πιο βαθιά μάθηση και πιο ψηλή κουλτούρα είναι αυτή που δίνει ευγένεια, υψηλά κριτήρια τέχνης και τεχνικής, δεν είναι η πανεπιστημιακή μάθηση, αλλά η εντρύφηση στην λαϊκή παράδοση που έχει ένα πλούτο που ξεπερνά την λόγια παράδοση. Το δημοτικό τραγούδι, το παραμύθι είναι οι πιο τέλειες μορφές που υπάρχουν στην ιστορία της κουλτούρας μας, είναι μορφές επεξεργασμένες στον χρόνο από χιλιάδες ανώνυμους καλλιτέχνες που έχουν δώσει μια οριστική και τέλεια μορφή σε αυτά τα πράγματα. Όταν ο Θεόφιλος έχει αυτή την κουλτούρα πίσω του είναι πιο μορφωμένος από εμάς. Αυτά τα πράγματα τα μελέτησε μέσα από τις αγιογραφίες που είναι παιδιά της αρχαίας ελληνικής αγγειογραφίας. Αυτή η στρατηγική που έχει στον εικαστικό τομέα δεν παράγεται από την αρχαία ελληνική οπτική που δημιουργεί την ένταση μέσα από την ισοβαρή και ισόνομη παράθεση των αντικειμένων μέσα στον χώρο, που είναι όλα φωτισμένα και δεν υπάρχει η έννοια της σμίκρυνσης, με την έννοια του βάθους;

ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΕΣ Ή ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΕΣ ΗΘΟΠΟΙΟΙ;

Το να δουλεύεις με ερασιτέχνες ηθοποιούς είναι συνειδητή επιλογή σου;

Ναι, ακόμη και μεγάλη παραγωγή να ήταν θα είχα ακριβώς το ίδιο κριτήριο. Δεν υποτιμώ τους επαγγελματίες ηθοποιούς, αλλά ήταν το θέμα

τέτοιο που δεν θα μπορούσε να γίνει με επαγγελματίες. Ο επαγγελματίας όσο και καλός και αν είναι κουβαλά το φορτίο των επιτυχιών του και των αποτυχιών του. Δεν μπορεί να τον δει ο θεατής και να αναγνωρίσει ένα αυθεντικό πρόσωπο. Στον κινηματογράφο έχουμε την απαίτηση η εικόνα να είναι πάρα πολύ πειστική, άρα δεν θα μπορούσα να κάνω κάποια άλλη επιλογή. Τον αγρονόμο τον διάλεξα επίτηδες επαγγελματία ηθοποιό, επειδή αυτός συμβολίζει τον χρόνο, οι δώδεκα αγροφύλακες είναι ουσιαστικά οι δώδεκα μήνες, θα ήθελα αυτός ο ποίο γέλαγε, χειροκροτούσε, ακόμα και μετά, όταν "έπεφταν" οι τίτλοι. Το χιούμορ και οι κουλτούρα λειτούργησαν στο γερμανικό κοινό που δεν έχει επαφή με την ελληνική παράδοση. Στη μεγάλη αίθουσα, χωρητικότητας 800 ατόμων, όπου με παρουσίασε ο ίδιος ο διευθυντής του Φεστιβάλ, μου έκανε ερωτήσεις πολλές από τις οποίες ήταν δύσκολες και μου έδωσε την ευκαιρία να επεκταθώ σε θέματα πιο ουσιαστικά, πολλά από τα οποία συζητήσαμε προηγουμένως. Το κοινό έκανε ερωτήσεις, ανταποκρίθηκε.

Τα παιδιά πηγαίνουν να δώσουν το ...πορτοκάλι στην "Ειρινή Σύναξις των Αγροφυλάκων"

ρόλος να έρχεται από κάπου αλλού, με την προσωπικότητά του, την φωνή του, την κουλτούρα του. Να μην συνάδει με τους υπόλοιπους.

Ποια ήταν η αντιμετώπιση του γερμανικού κοινού στην ταινία, το οποίο την είδε στο Φεστιβάλ του Βερολίνου;

Η ταινία παίχτηκε στο γερμανικό κοινό το ο-

Μετά το Φεστιβάλ Βερολίνου τι έχουμε;

Πολλά Φεστιβάλ έχουν εκδηλώσει το ενδιαφέρον τους για να προβάλλουν την ταινία. Το Κέντρο Κινηματογράφου θα επεξεργαστεί αυτά τα δεδομένα. Η ταινία βρήκε διανομέα στην Γερμανία και συζητιέται για ευρύτερη διανομή σε όλο τον κόσμο. ❐

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ στο συνέδριο της ΟΚΛΕ

του
Γιάννη Ιωαννίδη

Στο Άγιο Νικόλαο Κρήτης διεξήχθη το 14ο τακτικό συνέδριο της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών (Ο.Κ.Λ.Ε.), στις 5 έως 7 Μαίου 2000. Ουσιαστικά το πρόγραμμα των εκδηλώσεων ξεκίνησε από την 1η Μαΐου, με την προβολή της ταινίας του **Βιμ Βέντερς**, "Buena Vista Social Club", για να συνεχιστεί με την "Πρόβα Ορχήστρας", του **Φεντερίκο Φελίνι**, και "Ρεμπέτικο", του **Κώστα Φέρρη**, την Τρίτη 2 Μαΐου, με τις ταινίες "Lisbon Story", του **Βιμ Βέντερς**, και η "Εαρινή Σύναξις των Αγροφυλάκων", του **Δήμου Αβδελιώδη**, την Τετάρτη 3 Μαΐου, και με την ταινία "Μπορντέλο", του **Νίκου Κούνδουρου**, την Πέμπτη 4 Μαΐου.

Την Παρασκευή, 5 Μαΐου, ξεκίνησαν οι επίσημες εργασίες με την επίσκεψη των συνέδρων στο νησί Σπιναλόγκα, για να ακολουθήσει η προβολή της ταινία "Μπάιρον, Μπαλάντα για ένα Δαίμονα", του **Νίκου Κούνδουρου**. Ακολούθησε η προβολή της ταινίας "Ο Στρατηγός", του **Μπάστερ Κήτον**, που συνοδευόταν από την μουσική του **Νίκου Τουλιάτου**, με κρουστά, μουσική για τον βωβό κινηματογράφο. Οι εργασίες του συνεδρίου, αυτού καθ΄αυτού, ξεκίνησαν το Σάββατο, 6 Μαΐου, με τους χαιρετισμούς του **Θόδωρου Πάγκαλου**, Υπουργού Πολιτισμού, του **Γιάννη Παπατσάκωνα**, Νομάρχη Λασιθίου, του **Πανίκου Καράτση**, Προέδρου του Πνευματικού Πολιτιστικού Κέντρου Δήμου Αγ. Νικολάου, του **Μανόλη Σταυρακάκη**, Προέδρου της ΟΚΛΕ, και του **Αντώνη Ζερβού**, Δημάρχου Αγ. Νικολάου Κρήτης. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Υπουργός Πολιτισμού τόνισε ότι "η νέα πραγματικότητα -δηλαδή η δημιουργία νέων αιθουσών σε όλη την Ελλάδα, συμπεριλαμβανομένων των πολυαιθουσών- επαναφέρει τις κινηματογραφικές λέσχες *στον κύριο ρόλο τους: στην δυνατότητα προβολής ταινιών εκτός εμπορικού κυκλώματος, στην ανάπτυξη της κινηματογραφικής παιδείας, στην δυνατότητα ανάγνωσης του κινηματογραφικού έργου*. Πιστεύω", κατέληξε, "λοιπόν ότι ίσως τώρα παρά ποτέ ο ρόλος σας αυτός πρέπει να ενισχυθεί και να αποτελέσει **ένα πόλο αντίστασης**".

Ο Πρόεδρος της ΟΚΛΕ, Μανόλης Σταυρακάκης, είπε ότι ήταν προσωπική του επιθυμία να γίνει αυτό το συνέδριο στην Κρήτη και να βραβευθεί ο Νίκος Κούνδουρος. Η Κινηματογραφική Λέσχη Αγίου Νικολάου επιφύλασσε μια **έκπληξη στους συνέδρους**: παρουσίασε μια δικιά της ταινία, μια συρραφή από ταινίες του παγκόσμιου κινηματογράφου, ξεκινώντας από τον *"Μόγλη"* για να καταλήξει στο *"Καμπαρέ"*. Το θέμα "Κινηματογράφος και μουσική" απασχόλησε αυτό το συνέδριο. Εισηγήσεις έκαναν ο **Κώστας Μυλωνάς**, συνθέτης και συγγραφέας, με θέμα "*Τρόποι χρήσης της μουσικής*", ο **Δημήτρης Παπαδημητρίου**, συνθέτης, με θέμα "*Μουσική και μίμηση*", ο **Κώστας Φέρρης**, σκηνοθέτης, με θέμα "*Κινηματογράφος και μουσική*", ο **Δήμος Αβδελιώδης**, σκηνοθέτης, με θέμα "*Χρήση της μουσικής στον κινηματογράφο*", ο **Δημήτρης Χαρίτος**, Πρόεδρος της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου, με θέμα "*Πως αντιμετωπίζει η κινηματογραφική κριτική το συντελεστή μουσικής σε μια ταινία*", και, τέλος, ο **Νίκος Κυπουργός**, συνθέτης, με θέμα "*Μουσική στον κινηματογράφο*". Το πιο σημαντικό θέμα του συνεδρίου κάλυψαν οι σύνεδροι την Κυριακή, "*Τοπική κοινωνία και κινηματογράφος*", αυτό το θέμα ήταν εστιασμένο περισσότερο στις κινηματογραφικές λέσχες Κρήτης, στα προβλήματά τους και τις προοπτικές τους.

Στην εκδήλωση προς τιμή του **Νίκου Κούδουρου**, που ξεκίνησε με την προβολή της ταινίας "Οι Φωτογράφοι", μίλησαν οι **Μίμης Ανδρουλάκης**, συγγραφέας, ο **Γιώργος Γραμματικάκης**, Καθηγητής του Πανεπιστημίου Κρήτης, ο **Μάνος Ευστρατιάδης**, Πρόεδρος του Ε.Κ.Κ., και η **Χρυσάνθη Σωτηροπούλου**, κοινωνιολόγος-ερευνήτρια σε θέματα κινηματογράφου. Προσφώνησαν ο Νομάρχης Λασιθίου, Γιάννης Παπατσάκωνας, ο Δήμαρχος Α. Νικολάου, Αντώνης Ζερβός, και ο Πρόεδρος της ΟΚΛΕ, Μανόλης Σταυρακάκης.

ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΣΑΝ... ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

του
Κώστα Ευαγγελάτου

Ένα αφιέρωμα στον **Λουί Μπονιουέλ** φαινομενικά δεν έχει να προσθέσει τίποτε στον κινηματογραφικό χώρο. Τα πράγματα όμως δεν είναι έτσι. Οι ταινίες του μεγάλου κινηματογραφιστή είναι και θα είναι διαχρονικές. Και αυτό για δύο λόγους.

Τόσο το μήνυμα που αυτές εκπέμπουν, όσο και η μορφή τους δεν έχουν ακόμα ξεπεραστεί, ακόμα και η αντιγραφή τους θα ήταν ένα δύσκολο εγχείρημα. Για να το καταλάβει κανείς αυτό θα πρέπει να αναρωτηθεί τι είναι ο Μπονιουέλ, ποιο είναι το στίγμα του στον παγκόσμιο κινηματογραφικό χώρο. Ο σουρεαλισμός του έχει τόση στενή σχέση με τον ρεαλισμό που μερικές φορές είναι αδύνατον να ξεχωρίσεις αν μια ταινία του είναι ρεαλιστική ή σουρεαλιστική. Να αναφέρουμε δύο παραδείγματα: "*Η Ωραία της Ημέρας*" και το "*Γη Χωρίς Ψωμί*". Η πρώτη είναι μια ταινία που ακολουθεί πιστά την αριστοτελική αφήγηση. Διηγείται την ιστορία μιας αστής που έχει κάποιες φαντασιώσεις, σαδομαζοχιστικές, και γίνεται πόρνη πολυτελείας για να εκπληρώσει το πάθος της. Ο θεατής παρακολουθεί μια ιστορία που έχει αρχή, μέση και τέλος, φαινομενικά τίποτε το περίεργο δεν γίνεται, τίποτε που να ξεπερνά τον πολιτισμικό μας κώδικα. Όμως ο Μπονιουέλ καταφέρνει να αλλάξει την κλασική αφήγηση *μετατρέποντας κάποια στοιχεία, τα οποία θα επιδράσουν στα επόμενα αφηγηματικά στοιχεία για να θεμελιώσουν τελικά την σουρεαλιστική αφήγηση*. Μόνο στο τέλος καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για μια σουρεαλιστική ταινία, όταν πλέον το παράλογο είναι πασιφανέστατο.

Στην δεύτερη ταινία έχουμε ένα ντοκιμαντέρ. Έχουμε ξαναγράψει ότι το ντοκιμαντέρ δεν απέχει πολύ από την ταινία μυθοπλασίας. Εδώ, σε αυτή την ταινία, αυτό είναι απολύτως κατανοητό. Αποδεικνύεται, εκτός των άλλων ότι ο καλύτερος τρόπος να αποδώσουμε την πραγματικότητα είναι ο σουρεαλισμός, με άλλα λόγια το όνειρο, το φαντασικό, η υπέρβαση μιας πραγματικότητας. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη *ο καλύτερος τρόπος για να διηγηθεί κάποιος μια ιστορία είναι ο μύθος*. Ο Μπονιουέλ κάνει αυτό πράξη: μιλά για τα βάσανα κάποιων κατοίκων της ορεινής Ισπανίας και για την απάνθρωπη ζωή τους. Οι εικόνες μιλούν μόνες τους. Η κάθε μια τους είναι γροθιά στο στομάχι. Όλες μαζί είναι μια κραυγή διαμαρτυρίας. Έτσι έχουμε *δυνατά στοιχεία*, το κάθε καρέ, και *μια δυνατή ιστορία*, τις σεκάνς, που φτιάχνεται στο μοντάζ.

Ξαναερχόμαστε στον Αριστοτέλη για να θυμηθούμε ότι πρέπει, όπως είχε πει, να βλέπουμε το μέρος και το όλον. Ακολουθώντας την αριστοτελική οδηγία ο Μπονιουέλ παίρνει το δικαίωμα *να οδηγήσει τον θεατή μέσα από γνωστούς δρόμους για να φτάσει μαζί του σε ένα καινούργιο τοπίο που τώρα είναι σουρεαλιστικό γιατί κάποια στοιχεία υπερβαίνουν τον καθιερωμένο κώδικά μας*. Αυτή είναι η πεμπτουσία του έργου του Μπονιουέλ και για αυτό έχει μια διαχρονική αξία η οποία είναι δύσκολο, αν όχι αδύνατο να αντιγραφθεί.

Η ταινία "Ναζαρέν" (1958), του Λουί Μπονιουέλ

Άλλωστε μεταγενέστερες προσπάθειες να γίνουν σουρεαλιστικά έργα κατέληξαν σε αποτυχία, εκτός από αυτές όπου *το πνευματικό στοιχείο ήταν η πρώτη ύλη τους*. Σε αυτή την περίπτωση μπορούμε να διακρίνουμε τις στενές και άρρηκτες σχέσεις του φιλμικού έργου του Μπονιουέλ με τα λογοτεχνικά σουρεαλιστικά έργα ή με την ζωγραφική τάση που ακολουθούσε αυτά τα μονοπάτια. Είναι γνωστό η φιλία του και οι σχέσεις του τόσο με τον **Σαλβατόρε Νταλί**, όσο και με τον **Φρεντερίκο Λόρκα**. Μέσα από αυτά τα έργα μπορούμε να δούμε πιο ξεκάθαρα το έργο του Μπονιουέλ. Παρακολουθώντας τις ταινίες που προβλήθηκαν στον κινηματογράφο Άστυ (19-25 Μαίου), μελετήσαμε ακόμη μια φορά τα φιλμικά δοκίμια του μεγάλου Ισπανού κινηματογραφιστή. ▲

Ο ΧΕΜΙΝΓΟΥΕΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

του
Δημήτρη Κερκινού

Η εμφάνιση του Χέμινγουεη στα μέσα της δεκαετίας του '20, ήταν η αρχή μιας νέας εποχής όχι μόνο για την αμερικανική αλλά και για την παγκόσμια λογοτεχνία. Η γραφή του, με ένα άμεσο και απλό, λιτό, σχεδόν γυμνό και συμπυκνωμένο ύφος, γεμάτη από ζωντανό διάλογο και λέξεις- "παγόβουνα", που σημαίνουν πολύ περισσότερα από ότι υπονοούν, ήρθε να ανανεώσει την λογοτεχνική γραφή.

Ο περιπετειώδης χαρακτήρας των βιβλίων του και η οικουμενικότητα των θεμάτων του, όπως το κουράγιο, ο έρωτας, η τιμή, η καρτερικότητα, ο πόνος, ο θάνατος, έγινε αφορμή να διασκευαστούν τα περισσότερα από αυτά σε κινηματογραφικά έργα, γεγονός που συνέβαλε ώστε τα πεζογραφήματά του να γίνουν γνωστά και αγαπητά σε ένα πλατύτερο κοινό.

Παρόλα αυτά, οι κινηματογραφικές εκδοχές των έργων του, δεν σήμαιναν για τον Χέμινγουεη, τίποτα παραπάνω παρά μόνο μια πηγή εισοδήματος. Όπως είχε δηλώσει κάποτε, ο καλύτερος τρόπος για να ασχοληθεί ένας συγγραφέας με το Χόλλυγουντ είναι να κλείσει ένα ραντεβού με τους ανθρώπους του στην συνοριακή γραμμή της Καλιφόρνιας, όπου "τους πετάς το βιβλίο σου, αυτοί σου πετούν τα λεφτά, και μετά τρέχεις σαν τρελός από εκεί που ήρθες".

Η ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΜΑΤΙΑ

Επιπλέον, η αντίθεσή του με το πνεύμα του Χόλλυγουντ, όπου ο συγγραφέας έπρεπε να γράφει "σαν να βλέπει μέσα από τον φακό της κάμερας. Το μόνο που πρέπει να σκέφτεται είναι οι εικόνες, την στιγμή που θα έπρεπε να σκέφτεται ανθρώπους", είχε ως αποτέλεσμα να αρνηθεί επανειλημμένως να δουλέψει τα σενάρια των έργων του, με μοναδική εξαίρεση στην περίπτωση του "Ο Γέρος και η Θάλασσα" (The Old Man and the Sea) (1958).

Εκτός από την προσαρμογή του "Για Ποιόν Χτυπά η Καμπάνα" (For Whom the Bell Tolls) (1943), ερμηνευμένο από τους προσωπικούς του φίλους, Γκάρυ Κούπερ και Ίνγκριντ Μπέργκμαν, και την ερμηνεία του ρόλου του Σαντιάγκο, από τον επίσης φίλο του Σπένσερ Τρέϊσι, στο "Ο Γέρος και η Θάλασσα", ο Χέμινγουεη δεν μπορούσε να ανεχθεί τις κινηματογραφικές ή τηλεοπτικές εκδοχές των έργων του. Και αυτό γιατί, παρά το γεγονός πως οι ιστορίες του μπορεί να γίνονταν καλές ταινίες, η αληθινή τους εσωτερική σημασία, αυτή η διακριτική ικανότητα που χαρακτήριζε την προσωπική ματιά του Χέμινγουεη, ποτέ δεν ευτύχισε στην "μετάφραση" και την μεταφορά των γραπτών σε δραματοποιημένες εκδοχές, παρά μόνο κατά τρόπο στιγμιαίο και αποσπασματικό.

Αν και το χάσμα που διαχωρίζει το ένα μέσο από το άλλο είναι μεγάλο, εν τούτοις, σε γενικές γραμμές ο κινηματογράφος έχει περισσότερα κοινά με την λογοτεχνία από ότι με άλλες φιλολογικές μορφές, αφού τόσο ένα μυθιστόρημα όσο και μια ταινία βασίζονται περισσότερο στην περιγραφή και στην αφήγηση παρά στον διάλογο, όπως ισχύει στο θέατρο, όπου αυτή η έμφαση αντιστρέφεται. Παρόλα αυτά, παραμένουν δύο διαφορετικά μέσα έκφρασης,

με αναπόφευκτες διαφορές όταν πρόκειται να παρουσιασθεί μια ιστορία λογοτεχνικά ή κινηματογραφικά.
Η μεταφορά ενός μυθιστορήματος στην οθόνη, απαιτεί τεχνικές, όπως είναι η σύμπτυξη και η επέκταση. Στην πρώτη, ο σεναριογράφος επιλέγει τα τμήματα-κλειδιά της πηγής του και τα αναπτύσσει στο έπακρο των δραματικών τους δυνατοτήτων, αποφεύγοντας την παρουσίαση κάθε γεγονότος που εμφανίζεται στην αρχική αφήγηση. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιήθηκε για την προσαρμογή των "Αποχαιρετισμός στα Όπλα" (A Farewell to Arms) (1932 και 1957) και "Για Ποιόν Χτυπά η Καμπάνα" στην μεγάλη οθόνη.

Από την άλλη μεριά, η επέκταση είναι το κεντρικό στοιχείο για να αποδοθούν κινηματογραφικά, διηγήματα όπως, "Οι Δολοφόνοι" (The Killers) (1946) και "Στις Κορυφές του Κιλιμάντζαρου"(The Snows of Kilimanjaro) (1952). Εδώ, η προσπάθεια του σεναριογράφου είναι να εμπλουτίσει το σενάριο με πρόσθετα γεγονότα, όχι τόσο για να του προσδώσει μεγάλη έκταση, όσο για να αναπτύξει σε μεγαλύτερο βάθος τους χαρακτήρες και την πλοκή, έτσι ώστε να μπορέσει ο θεατής να κατανοήσει καλύτερα τους χαρακτήρες και τα κίνητρα που διέπουν την συμπεριφορά τους. Στην ταινία "Οι Δολοφόνοι", το τέλος του διηγήματος τοποθετείται ως πρόλογος, έτσι ώστε να αναδιπλωθούν στον θεατή - με την χρήση φλας-μπακς - τα γεγονότα της ιστορίας και να εξηγηθεί το για ποιους λόγους ο ήρωας δεν αντιστέκεται στην διαφαινόμενη δολοφονία του.

Η ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ ΤΩΝ ΔΙΑΛΟΓΩΝ

Μια άλλη δυσκολία στη μεταφορά της λογοτεχνίας στον κινηματογράφο, με αντίκτυπο στην απόδοση των έργων του Χέμινγουεη, είναι η ενσωμάτωση των αυθεντικών διαλόγων και μονολόγων της ιστορίας στο σενάριο. Από την μια, η απόδοση του νατουραλιστικών διαλόγων του Χέμινγουεη στην οθόνη, είναι προβληματική, όπως για παράδειγμα στο "Αποχαιρετισμός στα Όπλα", που βασίστηκε αρκετά στους διαλόγους του μυθιστορήματος, οι οποίοι όμως είναι ουσιαστικά φιλολογικοί και όχι δραματικοί. Και αυτό γιατί, ένας διάλογος που αναδίδει φυσικότητα στο λογοτεχνικό κείμενο εύκολα ακούγεται προσποιητός στην οθόνη -αν αυτός δεν συμβαδίζει με τα ρεαλιστικά συμφραζόμενα των ντεκόρ και της δράσης.
Όσο αφορά την συχνή χρήση των εσωτερικών μονολόγων των χαρακτήρων του, ενώ στο κείμενο λειτουργούν ως καθρέπτης μιας υποκειμενικής ψυχολογικής διάστασης, εκφράζοντας τις σκέ-

ψεις και τα συναισθήματά τους για περασμένες ή τωρινές εμπειρίες, στην οθόνη ακούγονται ψεύτικοι και προσποιητοί. Στο "Για Ποιόν Χτυπά η Καμπάνα", η κατάργηση των εσωτερικών μονολόγων του Τζόρνταν (Γκάρυ Κούπερ) έχει ως αποτέλεσμα, να χαθεί τόσο η διάσταση της επιρροής του Ανσέλμο (Βλαδιμίρ Σοκολώφ) στον Τζόρνταν, όσο και η σύνθετη ψυχολογική σύγκρουση που βιώνει στο τέλος ο Τζόρνταν. Έτσι, αν και ο Ανσέλμο παρουσιάζεται ως ένας συμπαθής και αξιοπρεπής γέρος, ο θεατής δεν μπορεί να κατανοήσει το βαθμό στον οποίο αποτελεί για τον Τζόρνταν, πηγή έμπνευσης, αφού οι εσωτερικοί μονόλογοι του Τζόρνταν πάνω στους συλλογισμούς του Ανσέλμο για την ζωή του, δεν αναφέρονται στην ταινία. Κατά τον ίδιο τρόπο, δεν συμπεριλαμβάνονται ούτε οι εσωτερικοί μονόλογοι που αφορούν τις αναμνήσεις του από τον πατέρα και τον παππού του. Το αποτέλεσμα είναι, η τελική σκηνή του έργου, όπου ο Τζόρνταν περιμένει να αντιμετωπίσει μόνος του τον εχθρό, να στερείται μεγάλο μέρος από την συναισθηματική σύγκρουση που βιώνει στο βιβλίο. Πρόκειται για ένα εσωτερικό μονόλογο, όπου ο Τζόρνταν προσπαθεί να ξεπεράσει τον πειρασμό να ακολουθήσει το παράδειγμα του πατέρα του και να αυτοκτονήσει, επιλέγοντας τελικά να αντιμετωπίσει την τελευταία του πρόκληση στη ζωή και να ακολουθήσει το παράδειγμα του παππού του και του Ανσέλμο.

Η ΥΠΑΙΝΙΚΤΗΚΟΤΗΤΑ ΣΤΟΝ ΧΑΜΙΝΓΟΥΕΗ

Όπως αναφέραμε και πρωτύτερα, ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει την γραφή του Χέμινγουεη, είναι η υπαινικτικότητα του, δηλαδή η ικανότητά του να αφήνει να εννοηθούν πολύ περισσότερα από αυτά που γράφονται στο χαρτί. Στο "Ο Ήλιος Ανατέλλει Ξανά" (The Sun Also Rises) (1957), αν και πολλά από τα κρυφά νοήματα είναι ευδιάκριτα στην ταινία, εν τούτοις, πολλά άλλα χάνονται ή παρουσιάζονται με τρόπο επιπόλαιο. Για παράδειγμα, ενώ στο πρωτότυπο κείμενο, η θρησκευτική κοσμοθεώρηση του Χέμινγουεη (σύμφωνα με την οποία, η πιο προσωπική σχέση που μπορεί να έχει κάποιος με τον Θεό, βρίσκεται στην επικοινωνία του με την φύση, λειτουργώντας κατά τρόπο καθαρτικό) εκφράζεται με την αντιπαράθεση μιας γαλήνιας εκδρομής στην εξοχή και σκηνών από το παρακμιακό και φρενήρη γλεντοκόπι στο Παρίσι και την Παμπλόνα -στην ταινία, η σκηνή αυτή παρουσιάζεται ως μια εκδρομή-routίνα για ψάρεμα.

Ένα άλλο πρόβλημα στην προσπάθεια δημιουργίας πιστών κινηματογραφικών εκδοχών των έργων του Χέμινγουεη είναι οι αυθαίρετες αλλαγές, ιδίως τα happy end, που επέβαλαν οι παραγωγοί των στούντιο για εμπορικούς λόγους, άλλοτε αλλοιώνοντας και άλλοτε παραμορφώνοντας τελείως το πνεύμα και την σημασία των αυθεντικών έργων. Άν και αυτό συνέβη και σε άλλες ταινίες -(Στο φινάλε του "Στις Κορυφές του Κιλιμάντζαρου", ο ήρωας γλιτώνει από τον αναπάντεχο στο διήγημα θάνατό του.), η ταινία "Ο Αποχαιρετισμός στα Όπλα" (1932) αποτελεί το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα, αφού, χάρις στις απαιτήσεις της εμπορικότητας, γυρίστηκε με δύο τέλη: ένα όπου η Κάθριν πεθαίνει, όπως και στο βιβλίο, και ένα άλλο, όπου συνέρχεται από την αρρώστια της και συνεχίζει την ζωή της. Άλλες σημαντικές αλλαγές, ήταν η παράλειψη κάθε κριτικής που ασκούσε ο συγγραφέας στο βιβλίο γύρω από τον τρόπο που οι Ιταλοί διοργάνωναν τις εκστρατείες τους στη διάρκεια του πολέμου, προφανώς για να αποφευχθεί ένα πιθανό μποϋκοτάζ από την Ιταλική κυβέρνηση ή τον Ιταλό-αμερικανικό κοινό. Επίσης, το ερωτικό ειδύλιο του Χέμινγουεη μετατράπηκε σύμφωνα με τις επιταγές των λαϊκών ερωτικών ρομάντζων της εποχής, παρουσιάζοντας την Κάθριν ως γυναίκα καλού χαρακτήρα που δεν μπορεί να κατακτηθεί εύκολα, ενώ η σχέση τους δραματοποιήθηκε με άξονα την αμοι-

βαία τους επιθυμία να παντρευτούν.
Η κοσμοθεώρηση και η συνεχής θεματική εμμονή στη λογοτεχνία του Χέμινγουεη, περιστρέφεται γύρω από την αντίληψη, πως για να ζήσει κάποιος με νόημα την ζωή του πρέπει να υιοθετήσει κάποιες αρχές και κώδικες που θα τον βοηθούν να κρίνει την συμπεριφορά του και κατά αυτό τον τρόπο να μπορέσει να φτάσει στην αυτο-πραγμάτωσή και αυτο-ολοκλήρωσή του.
Οι δυο τύποι ηρώων του Χέμινγουεη που συναντούνται σε όλο του το έργο, δεν είναι άλλοι από, πρώτα, μια δραματοποιημένη εικόνα του ίδιου του συγγραφέα σε διάφορα στάδια της ζωής του και ενός ήρωα με αρχές, που διάγει την ζωή του σύμφωνα με τους προσωπικούς του κώδικες συμπεριφοράς, κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να προσφέρεται ως παράδειγμα και πηγή έμπνευσης στον πρώτο, τον ήρωα-Χέμινγουεη. "Ο κωδικός ήρωας" είναι πάντα ο ολοκληρωμένος επαγγελματίας που δείχνει στον μαθητευόμενο ήρωα-Χέμινγουεη πως εφαρμόζονται στην πράξη οι προσωπικοί κώδικες του θάρρους και της τιμής.

Ο ΤΥΠΙΚΟΣ ΧΕΜΙΝΓΟΥΗΑΝΟΣ ΗΡΩΑΣ

Ο τυπικός Χεμινγουηανός ήρωας, με την αυτο-συγκράτηση των συναισθημάτων του και την στωικότητα του, αλλά και την τρωτή του φύση και την ικανότητά του να υποφέρει, τον μετατρέπουν σε μια αρχετυπική φιγούρα του Film Noir. Παρόλο που ο Χέμινγουεη "ακόνισε" το σκληροπυρηνικό στυλ, τόσο με τους ήρωές του, όσο και με την καθομιλουμένη του γλώσσα, με τους σύντομους, απλούς, γεμάτο επαναλήψεις διαλόγους, που σφύζουν από απειλή και υπονοούμενα, στην πραγματικότητα μόνο ένα μυθιστόρημά ("Να έχεις και να μην έχεις" (To Have and Have Not)) και μερικά διηγήματά του, κυρίως όμως "Οι δολοφόνοι", ανήκουν στην σκληροπυρηνική παράδοση του Film Noir.
Ο Χάρυ Μόργκαν (Χάμφρεϊ Μπόγκαρτ) στο "Να Έχεις και να μην Έχεις" (1944), μετατρέπεται σε ένα τυπικό Χωουκσιανό ήρωα : ένας άνδρας που κατακτά τον αυτο-σεβασμό του διατηρώντας στωικά την προσωπική του ακεραιότητα. Στον αρσενικό κόσμο του Χώουκς, όπως και σε αυτόν του Χέμινγουεη, οι αρετές που επιβραβεύονται πιο πολύ είναι το θάρρος και η αφοσίωση στο καθήκον και στους συντρόφους του. Έτσι, ο Χωουκσιανός ήρωας έχει πολλά κοινά με τον "κωδικό ήρωα" του Χέμινγουεη, και ο Χάρυ Μόργκαν μπορεί εύκολα να ταυτιστεί με οποιονδήποτε από αυτούς. Σε μία δεύτερη, πιστότερη κινηματογραφική βερσιόν του διηγήματος, "The breaking point" (1950), όπου αναπτύσσεται το τελευταίο και μεγαλύτερο τμήμα που ουσιαστικά είχε αγνοηθεί στην ταινία του Χώουκς, η ιστορία έχει διφορούμενο τέλος και ο θεατής είναι ελεύθερος να συμπεράνει το τραγικό τέλος του Χάρυ, όπως το είχε εννοήσει και ο Χέμινγουεη.
Εξετάζοντας τις ταινίες που βασίστηκαν στα πεζογραφήματα του Χέμινγουεη, είναι φανερό πως καμία από αυτές δεν είναι καθαρά χεμινγουεανή. Η "The Macomber Affair" (1947) αποτελεί, με εξαίρεση το τέλος της ταινίας, την πλησιέστερη δυνατή εκδοχή προσαρμογής έργου του Χέμινγουεη στην μεγάλη οθόνη.
Μελετητές του Χέμινγουεη ισχυρίζονται πως η προσεκτικά συμπυκνωμένη και υπαινικτική του πρόζα δρα αποτρεπτικά στην μετατροπή των βιβλίων του σε κινηματογραφικά αριστουργήματα. Όμως, ακόμα και έτσι, πολλές από αυτές αποδείχθηκαν σημαντικές κινηματογραφικές εμπειρίες, ενώ μερικές αντιπροσωπεύουν υποδειγματικά παραδείγματα προσαρμογής μυθιστορημάτων στον κινηματογράφο. Για παράδειγμα, το "Islands in the stream" (1977), αποτελεί υπόδειγμα συμπύκνω-

σης, συλλαμβάνοντας στο σενάριό της το πνεύμα όλων των στοιχείων-κλειδιών του μυθιστορήματος του Χέμινγουεη. Από την άλλη μεριά, εκεί όπου χρησιμοποιήθηκε η τεχνική της επέκτασης, ακόμα και ο Χέμινγουεη παραδέχτηκε πως "Οι Δολοφόνοι" του Σιόδομακ, ήταν ένα εξέχων παράδειγμα επέκτασης, αφού το σενάριο μεγάλωσε το διήγημα χωρίς να αλλοιώσει την αίσθηση σκληρότητας του βιβλίου.

Η διαφύλαξη του πνεύματος του Χέμινγουεη, στις κινηματογραφικές μεταφορές των βιβλίων του, απαιτεί ταλαντούχους σεναριογράφους και σκηνοθέτες, κάτι που έχει ήδη γίνει στο παρελθόν, όπως με τους σεναριογράφους Ουίλιαμ Φωλκνερ ("Να έχεις και να μην έχεις") και Τζον Χιούστον ("Οι δολοφόνοι" – χωρίς να αναφερθεί στους συντελεστές της ταινίας (uncredited)) , και τους σκηνοθέτες Χάουαρντ Χώουκς ("Να έχεις και να μην έχεις") και Χένρι Κινγκ ("Στις κορυφές του Κιλιμάντζαρου", "Ο ήλιος ανατέλλει ξανά").

Αν και ο Χέμινγουεη πίστευε πως οι ταινίες που βασίστηκαν στα έργα του γρήγορα θα ξεχαστούν, εν τούτοις, οι καλύτερες από αυτές τις ταινίες, όπως, οι "Να έχεις και να μην έχεις", "Για Ποιόν Χτυπά η Καμπάνα", και "The Macomber Affair" αντέχουν ακόμα στον χρόνο, αποδίδοντας φόρο τιμής στα συγγραφικά επιτεύγματα του Χέμινγουεη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Phillips, Gene D. "Heminway and Film". Ungar Publishing Co., 1980.
2. Hirsch, Foster. "The Dark Side of the Screen : Film Noir". Barnes, 1981.
3. Silver, Alain – Ward Elizabeth (eds.). "Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style". The Overlook Press, 1979.
4. Περιοδικό Διαβάζω, #159 (1987).

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ "ΧΕΜΙΝΓΟΥΕΗ"

Αποχαιρετισμός στα όπλα (A Farewell to Arms) (1932) - Frank Borzage.
The Spanish Earth (1937) - Joris Ivens.
Για ποιόν χτυπά η καμπάνα (For Whom the Bell Tolls) (1943) – Sam Wood.
Να έχεις και να μην έχεις (To Have and Have Not) (1944) - Howard Hawks.
Οι Δολοφόνοι (The Killers) (1946) – Robert Siodomak.
The Macomber Affair (1947) - Zoltan Korda. Βασισμένο στο "Η σύντομη ευτυχισμένη ζωή του Μακόμπερ".
Under My Skin (1950) – Jean Negulesco. Βασισμένο στο "My Old Man".
The Breaking Point (1950) – Michael Curtiz. Βασισμένο στο "Να έχεις και να μην έχεις".
Στις κορυφές του Κιλιμάντζαρου (The Snows of Kilimanjaro) (1952) – Henry King.
Ο ήλιος ανατέλλει ξανά (The Sun Also Rises) (1957) - Henry King.
Αποχαιρετισμός στα όπλα (A Farewell to Arms) (1957) – Charles Vidor.
The Gun Runners (1958) – Don Siegel. Βασισμένο στο "Να έχεις και να μην έχεις".
Ο γέρος και η θάλασσα (The Old Man and the Sea) (1958) - John Sturges.
Heminway's Adventures of a Young Man (1962) – Martin Ritt. Βασισμένο στο "The Nick Adams Stories".
Οι Δολοφόνοι (The Killers) (1964) - Don Siegel.
Νησιά της Καραϊβικής (Islands in the Stream) (1977) - Franklin J. Schaffner. ✦

TRES AVISOS

του
Σίμου Ιωσηφίδη

Σχετικά με τον νέο μεξικάνικο κινηματογράφο

Η Πρεσβεία του Μεξικού, στα πλαίσια μιας μακρόχρονης σχέσης με το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, πρόβαλε στο Παλλάς κάποιες ταινίες μιας καθόλα ανερχόμενης, και για αυτό πολλά υποσχόμενης, ομάδας σύγχρονων μεξικανών δημιουργών, κηρύσσοντας για εκατομμυριοστή φορά το δόγμα ότι οποιαδήποτε τέτοια δραστηριότητα ενδυναμώνει τις εθνικές κινηματογραφίες και *αφυπνίζει ένα ληθαργικό κοινό που η κύρια ενασχόλησή του με την αμερικάνικη βιομηχανία το χαρακτηρίζει καλλιτεχνικά, μεμψίμοιρο μέχρι και απόλυτα αδαές*. Αυτή η μίνι ρετροσπεκτίβα οδηγεί, σχεδόν εξ΄ανάγκης, και το γράφοντα στις παρούσες σημειώσεις.

ΠΛΗΘΩΡΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Από τις πρώτες κινηματογραφικές ταινίες του **Ignacio Aguirre**, το 1987, μέχρι της μέρες μας, ο μεξικάνικος κινηματογράφος έχει παράγει περισσότερες από πέντε χιλιάδες ταινίες, αριθμός που υπερβαίνει την κινηματογραφική παραγωγή της υπόλοιπης Νότιας Αμερικής. Η συνεισφορά του κινηματογράφου αυτού στο παγκόσμιο κινηματογραφικό τοπίο υπήρξε εξαρχής μεγάλης βαρύτητας, καθώς η μεξικάνικη επανάσταση του 1910, σήμαινε τη γέννηση του ντοκιμαντέρ στη λατινοαμερικάνικη σχολή. Ήταν, ίσως, η πρώτη κινηματογραφημένη πολιτική καταγραφή μιας εθνικής, κοινωνικής εξέγερσης η οποία αποτυπώθηκε στην οθόνη με απόλυτη γεωγραφική και χρονολογική πιστότητα. Ήδη από τη δεκαετία του ΄30, οι μεξικάνικες ταινίες διακρίνονταν για την ευρηματικότητα και την ποικιλομορφία της θεματικής τους, προαναγγέλλοντας εκείνα τα κινηματογραφικά είδη που θα χαρακτήριζαν και θα έκαναν διεθνώς δημοφιλή και λαϊκά προσφιλή τη μεξικάνικη γραφή. Το μελόδραμα, η αγροτική κωμωδία (*comedia ranchera*), αλλά και οι ταινίες των καμπαρέ ή αλλιώς cabaretera, με κύριος εκφραστή τον **Fernando de Fuentes**, αποτέλεσαν τον πυρήνα της εθνικής κινηματογραφίας.

Σημαντική ήταν η συμβολή του Eisenstein στο σινεμά της χώρας. Παρότι η ταινία "*I Que Viva Mexico*" (1930), που γύριζε στο Μεξικό, δεν ολοκληρώθηκε ποτέ από τον ίδιο, εντούτοις η μοναδική της καλλιτεχνική διάσταση που συνδύαζε στοιχεία της μεξικάνικης αισθητικής και εθνικής ταυτότητας επηρέασε καθοριστικά τους μεξικάνους σκηνοθέτες οι οποίοι αναζητούσαν τότε ένα εθνικό κινηματογραφικό ύφος. Η μεξικάνικη κινηματογραφική βιομηχανία αποτελεί μοναδική περίπτωση στην Νότια Αμερική γιατί *κατόρθωσε να αφομοιώσει και να προσαρμόσει τα κύρια κινηματογραφικά είδη του Χόλιγουντ στα ιδιαίτερα μεξικάνικα χαρακτηριστικά*. Έτσι, το μελόδραμα, η μουσική κωμωδία ή το αστικό δράμα βασίστηκαν αρχικά στη μίμηση των αμερικάνικων προτύπων, αλλά στη συνέχεια δημιούργησαν τη δική τους μυθολογία και τα δικά τους αρχέτυπα. Παραμένοντας προσκολλημένοι στο star system, μπόρεσαν να αναδείξουν προσωπικότητες διεθνούς εμβέλειας όπως η **Maria Felix**, η **Dolores Del Rio**, ο **Pedro Armendaritz** και κινηματογραφιστές όπως οι **Emilio Fernandez** και **Gabriel Figueroa**.

Η ΕΠΙΡΡΟΗ ΤΟΥ ΜΠΟΝΙΟΥΕΛ

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του ΄40, της λεγόμενης "*χρυσής εποχής*" του μεξικάνικου κινηματογράφου, το οικογενειακό μελόδραμα, προσέδωσε αίγλη σε ένα συναισθηματισμό "ιδιωτικού" χαρακτήρα δημιουργώντας στο ισπανόφωνο, κυρίως, κοινό μια αίσθηση ταύτισης με τα δρώμενα.

Η μόνιμη εγκατάσταση του **Louis Bouniuel**

στο Μεξικό το 1945 είχε ως αποτέλεσμα αφενός την επιστροφή του σκηνοθέτη στο κινηματογραφικό στερέωμα -μετά από δεκατρία χρόνια απουσίας- και αφετέρου την εισαγωγή μιας νέας διάστασης στον τοπικό κινηματογράφο, αυτήν της ηθικής έντασης, με μια αφηγηματική καθαρότητα που θα παρέμενε πιστή στις εμμονές του σκηνοθέτη (αυτή όμως είναι μια άλλη ιστορία, πολυγραμμένη και πάντα συγκλονιστική). Για μια εικοσαετία (1940-1960) το Μεξικό κυριαρχούσε στην κινηματογραφική αγορά της Λατινικής Αμερικής, με την εταιρεία διανομής Pelmex να αποτελεί τον κυρίαρχο διανομέα σε είκοσι σχεδόν χώρες. Η δημιουργία μιας πλειάδας κινηματογραφικών στούντιο, μεταξύ των οποίων τα Churubusco, συνέβαλε αποφασιστικά στην κατακόρυφη αύξηση της παραγωγής, ταυτόχρονα όμως υποβάθμισε δραματικά την ποιότητα των ταινιών.

Στη δεκαετία του ΄60 αναδύθηκε μια νέα γενιά σκηνοθετών, όπως οι **Felipe Cazals**, **Jaime Humberto Hermosilio**, **Paul Leduc** και ο αρκετά γνωστός **Arturo Ripstein**. Οι δημιουργοί αυτοί έφτιαξαν σημαντικό έργο και αναζωογόνησαν τον κινηματογράφο της χώρας τους προκαλώντας για μια ακόμα φορά το διεθνές ενδιαφέρον. Οι ταινίες τους, αν και διατηρούν την επαφή τους με την κινηματογραφική παράδοση της προγενέστερης γενιάς, χαρακτηρίζονται από την προσωπική τους προσέγγιση. Με την εξερεύνηση νέων θεματολογιών και τη δημιουργία νέων τύπων ηρώων, συνέβαλαν στην απομάκρυνση από τα καθιερωμένα κινηματογραφικά είδη, προτείνοντας νέες μορφές.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Οι έξι ταινίες που προβλήθηκαν, έχοντας σχετική επιτυχία, στο Παλλάς, συμπλήρωσαν ένα προ διετίας αφιέρωμα με δουλειές νέων σκηνοθετών από τη δεκαετία του ΄90. Τις αναφέρω με ελάχιστα σχόλια.

Η **Maria Novaro**, μετά την τεράστια επιτυχία της ταινίας της "*Λόλα*" (1989), καθιερώνεται στο παγκόσμιο κινηματογράφο με μια άλλη πολυβραβευμένη σε διεθνή φεστιβάλ ταινία, την "*Danzon*" (1991), μια γυναικεία εξερεύνηση του εαυτού, της αγάπης και των αισθήσεων. Στο φιλμ "*Ο Κήπος της Εδέμ*" (1994), της ίδιας δημιουργού, η συνοριακή πόλη Τιχουάνα θα μετατραπεί σε καταφύγιο για τους ήρωες της ιστορίας στην προσπάθειά τους να αναζητήσουν μια νέα ζωή. Το "*Φιδάκι*" (1992) της **Busi Cortes**, αποτελεί μια περιήγηση στον κόσμο των ανδρών μέσα από τις περιπέτειες των δύο φίλων, που θα τους οδηγήσει στην αυτογνωσία. Η ταινία "*Η Κυρία της Νύχτας*" (1993), πρώτη μεγάλου μήκους της **Eva Lopez Sanches**, είναι ένα ερωτικό θρίλερ που παραπέμπει στη θεματική του νουάρ. Στο φιλμ "*Χαμένη Χρονιά*" (1994), ο **Gerardo Lara** μας μίλα για τη φιλία δύο γυναικών από την επαρχία και την πορεία τους μέσα στο χρόνο, παρουσιάζοντάς μας με δεξιοτεχνία όλες τις κοινωνικές αντιξοότητες που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες στην προσπάθειά τους να χειραφετηθούν. Τέλος, η βραβευμένη, καθαρά εμπορική, κωμωδία του **Rafael Montero**, "*Συνταγές για να Μένουν Μαζί*" (1995), αναφέρεται στα συζυγικά προβλήματα ενός ζευγαριού αλλά και στη δυσκολία τους να χωρίσουν.

Συμπεραίνοντας αναφέρω πως ο μεξικανικός κινηματογράφος, δίχως να αποτελεί σημείο αναφοράς υποδείγματος μιας πρωτοκλασάτης σχόλης, έχει αρκετούς ικανούς δημιουργούς, εκτενή παραγωγή ταινιών και μεγάλη ποικιλομορφική θεματολογία. Μένει, η λειτουργική αξιοποίηση αυτών των παραγόντων για την ανόρθωση του αναστήματός του. ❐

ΕΛΛΗΝΙΣ, ΣΤΑΘΜΟΣ ΣΤΟ ΧΡΟΝΟ

του **Δημήτρη Πετρόπουλου**

Ο κινηματογράφος **Ελληνίς**, στις *αρχές της Λεωφόρου Κηφισίας*, έχει κλείσει 40 χρόνια λειτουργίας. Η θερινή αυτή αίθουσα έχει ανανεωθεί και τώρα ξεκίνησε μια νέα πορεία: ένα ταξίδι στο κινηματογραφικό πεδίο με σταθμούς τα μεγάλα αριστουργήματα της παγκόσμιας κινηματογραφίας. Το πρόγραμμα το επιμελείται ο γνωστός κριτικός κινηματογράφου, **Μπάμπης Ακτσόγλου** (περιοδικό Αθηνόραμα).

Ο Ακτσόγλου αναφέρει ότι "κάνοντας αυτή τη σινεφίλ αναδρομή, αυτό τον "σταθμό μέσα στον χρόνο" του παγκόσμιου κινηματογράφου, πρόθεσή μας δεν είναι μια τυπολατρική, νεκροφιλική λατρεία του "παλιού" σινεμά, αλλά να περάσουμε στη συνείδηση του κοινού ότι το παλιό είναι εξίσου δυναμικό (αν όχι περισσότερο) με το νέο". Αυτό μπορεί να το καταλάβει κανείς βλέποντας τις ταινίες που έχουν ήδη προβληθεί από τις αρχές Ιουνίου. Το πρόγραμμα αυτό ξεκίνησε στις 2 Ιουνίου με την ταινία "Στην Παγίδα του Νόμου" (1986), του **Τζιμ Τζάρμους**, ίσως την πιο κλασική του ταινία, όπου ο **Ρομπέρτο Μπενίνι** εμφανίζεται για πρώτη φορά σε αμερικάνικη ταινία. Ακολούθησε η ταινία του **Μάικ Χότζες**, "Συλλάβετε τον Κάρτερ" (1970), μια αστυνομική ταινία που σημάδεψε τον αγγλικό κινηματογράφο, "Το Ποντίκι που Βρυχάται" (1959), μια ακόμη κλασική ταινία του **Τζακ Άρνολντ**, με ένα εξαιρετικό **Πίτερ Σέλερς** σε μια εκπληκτική πολιτική σάτιρα.

Ο Ιούλιος έκλεισε με την ταινία "Η Σειρήνα του Μισισιπή" (1969), του **Φρανσουά Τριφό**, η πιο παρεξηγημένη του ταινία, όπου πρωταγωνιστούν οι Κατρίν Ντενέβ και ο Ζαν-Πολ Μπελμοντό. Για να μπει ο Ιούλιος με ένα ακόμη αριστούργημα του **Στάνλεϊ Κιούμπρικ**, "SOS Πεντάγωνο Καλεί Μόσχα" (1964), πάλι με τον Πίτερ Σέλερς, αυτή τη φορά σε μια πολιτική σάτιρα του ψυχρού πολέμου, κάπως έτσι κλείνει ο Ιούλιος.

Μια πετυχημένη κωμωδία του **Τσαρλς Κράιτον**, "Ένα Ψάρι που το Έλεγαν Γουάντα", εμπορική επιτυχία του αγγλικού κινηματογράφου, και ο "Ταξιτζής" (1976), του **Μάρτιν Σκορσέζε**, με τους Ρόμπερτ Ντε Νίρο και την Τζόντο Φόστερ, όπου παρουσιάζεται η σχιζοφρένεια της νεοϋρκέζικης μεγαλούπολης, σε μια ταινία-σταθμός της δεκαετίας του ΄70 ανοίγουν τον Αύγουστο. Ακολουθούν οι ταινίες "Ο Άνδρας που αγαπούσε τις γυναίκες" και η "Τζίλντα", για να ολοκληρωθεί ένα επιτυχημένο, μέχρι τώρα πείραμα, που ελπίζουμε να συνεχιστεί και τον επόμενο χρόνο. Πάντως, σύμφωνα με πληροφορίες μας, θα ακολουθήσει ένα άλλο πρόγραμμα, σε άλλον κινηματογράφο, το χειμώνα. Προβολές που όχι μόνο μας θυμίζουν τα παλιό και το κλασικό, αλλά είναι μια ευκαιρία να ξαναδούμε ταινίες-σταθμούς, να ξεδιπλώσουμε πτυχές τους που τις αγνοούσαμε, να συγκρίνουμε ακόμη την αισθητική τους πρόταση με τις καινούργιες προτάσεις και, τελικά, να ανακαλύψουμε το μεγαλείο του παλιού κινηματογράφου και την αδυναμία του σύγχρονου να βρει νέους αφηγηματικούς δρόμους, νέες αισθητικές προτάσεις που θα ανανεώσουν την κινηματογραφική γλώσσα, εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων βεβαίως. ▲

ΒΙΝΤΕΟ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΟΥΝ

του
Γιάννη Ιωαννίδη

Χορός και video, το προϊόν λέγεται videodance. Οι θεατές σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη είχαν την ευκαιρία να δουν ταινίες όπου το κύριο χαρακτηριστικό ήταν η απουσία του προφορικού λόγου. Η κίνηση, ο χορός, συνοδευόμενος από οπτικά εφέ (μερικές φορές και ειδικά εφέ) προσπαθεί να αντικαταστήσει τον προφορικό λόγο που στις περισσότερες ταινίες δεν είναι μόνο πανταχού παρών, αλλά και υπέρ αρκετός.

ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΔΥΣΚΟΛΙΕΣ

Είναι αυτό δυνατόν; Ουσιαστικά ποτέ δεν απουσιάζει ο λόγος. Αυτός βρίσκεται παντού είτε σαν γραμμένο κείμενο (λεζάντες, ταμπέλες) είτε σαν τραγούδι. Ακόμη και η μουσική μας θυμίζει πρόσωπα και καταστάσεις φτιάχνοντας έτσι μια αφήγηση που ο προφορικός λόγος θα μπορούσε κάλλιστα να μας περιγράψει. Θεωρητικά η μίμηση δεν μιμείται πρόσωπα (αυτό είναι χαρακτηριστικό του χυδαίου θεάματος), αλλά πράξεις, ιδέες. Αυτό γίνεται μέσα από ξεκάθαρα αναγνωρισμένες κινήσεις, σχεδόν από όλο τον κόσμο. Αυτή η θεωρητική διαπίστωση (παρμένη από την "Ποιητική" του Αριστοτέλη) που ισχύει μέχρι τις μέρες μας, έχει κάποιες σοβαρές δυσκολίες: ο θεατής της Ελλάδας, της Γαλλίας, της Γερμανίας, της Ιαπωνίας, της Αμερικής κ.λπ. (για να αναφέρουμε μόνο μερικά παραδείγματα λαών με πολιτισμικές διαφορές) δεν αντιλαμβάνονται με τον ίδιο τρόπο μια κίνηση ενός χεριού (για παράδειγμα). Ούτε η απόσταση του ενός ατόμου από το άλλο δεν σημαίνει ακριβώς το ίδιο πράγμα. Έτσι αν κάτι σημαίνει "ναι" σε κάποιον άλλο μπορεί να σημαίνει "όχι", αν μια απόσταση δύο ατόμων σημαίνει "φιλική προσέγγιση", κάποιος άλλος μπορεί να την καταλάβει σαν εχθρική ενέργεια.

Σε αυτή την περίπτωση έχουμε τις βοηθητικές κινήσεις που βοηθούν να προσδιορίσουμε το νόημα μιας κίνησης. Έχουμε, λοιπόν, την επανάληψη ή την συσχέτιση με την εικόνα για να καταλάβουμε ένα απλό νόημα. Αυτός πιστεύω είναι ο χρυσός κανόνας στις ταινίες του videodance, που έχει πολλά κοινά στοιχεία με την video art. Με άλλα λόγια χρειάζεται ένα έμπειρο μάτι (του θεατή) για να καταλάβει το τι γίνεται. Αυτές οι ταινίες δεν είναι για ευρεία κατανάλωση, προσφέρονται όμως για πειραματισμό (θυμίζοντας τις ταινίες της avant-garde ή τις πειραματικές ταινίες πάνω στον ρυθμό, στον Καναδά και στην Αμερική).

Κάνοντας κάποιες πιο συγκεκριμένες παρατηρήσεις, θα πρέπει να τονίσουμε ότι μια σειρά εικόνων δεν αποδίδει ένα συγκεκριμένο νόημα γιατί αυτό είναι δυσδιάκριτο. Για παράδειγμα η ταινία "*The Date*", σε σκηνοθεσία του **Γιώργου Λάνθιμου** και χορογραφία **Κατερίνας Παπαγεωργίου**, το νόημα δεν είναι ξεκάθαρο, μια πρώτη εντύπωση μπορεί να σχηματίσει ένας παρατηρητικός θεατής, αλλά αυτή δεν δίνει μια ολοκληρωμένη εικόνα: κάποιοι δείκτες χρειάζονταν για να προσδιορισθεί με ακρίβεια η ιστορία. Ας πάρουμε ένα άλλο παράδειγμα, η ταινία "*Abracadabra*", του **Philippe Decouflé**, επαναλαμβάνει συνεχώς την ίδια ιστορία με αποτέλεσμα να γίνεται κουραστικό, ο θεατής να γίνεται σιγά-σιγά ανίκανος να καταλάβει τα πάντα, παρά μια σύνοψη της ιστορίας (ότι πρόκειται για ένα όνειρο).

ΛΙΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΣΑΦΗΝΕΙΑ

Αντίθετα το "*Tout Morose*", του **Olivier Mégaton** (σκηνοθεσία) και **José Montalvo**, **Dominique Hervieu** (χορογραφία) έχει μια λιτή αφήγηση, πλην όμως πολύ προσδιορισμένη, ξεπερνά την αισθητική του βίντεοκλιπ αφήνει τον θεατή να πλάσει ο ίδιος την δική του ιστορία, προέκταση αυτής που του προτείνεται. Με άλλα λόγια αυτού του είδους οι παραγωγές δεν είναι ακόμη έτοιμες να αφεθούν στην ευρεία κατανάλωση. Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ορθώς έπραξε και πρόβαλλε αυτές τις ταινίες για να προβληματίσει τους θεατές, πολύ περισσότερο τους μελετητές, οι οποίοι πρέπει να μελετήσουν και να αναλύσουν αυτές τις αφηγηματικές δομές, μια εργασία που δεν μπορεί ούτε κατά το ελάχιστο να προσεγγισθεί στα πλαίσια αυτού του άρθρου.

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

ΠΡΟΣ ΤΑ ΠΟΥ ΒΑΔΙΖΕΙ Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ;

Α΄ ΜΕΡΟΣ

Με αυτό αφιέρωμα επιχειρούμε να προβληματίσουμε το κοινό, να παραθέσουμε τις απόψεις των επίσημων φορέων (θέτοντας σε όλους τις ίδιες ερωτήσεις που φαίνονται στα απαντητικά κείμενα, όπου δεν φαίνεται είναι επειδή η απάντησή τους ήταν συνολική λαμβάνοντας υπόψη τους το σύνολο των ερωτήσεων), να μαζέψουμε κάποιες απόψεις για το ποιο σημαντικό θέμα του ελληνικού κινηματογράφου: Ποιες είναι οι προοπτικές του ελληνικού κινηματογράφου; Πως διαγράφεται το μέλλον του; Ποιες είναι οι κινητήριες δυνάμεις του; Με λίγα λόγια: *Προς τα πού βαδίζει ο ελληνικός κινηματογράφος*; Επειδή ήταν αδύνατον να χωρέσουν όλα αυτά σε ένα μόνο τεύχος (εκτός και αν εκδίδαμε ένα τεύχος με αποκλειστικό και μόνο αυτό θέμα) και επειδή πιστεύουμε ότι αυτό το θέμα είναι σημαντικό, νομίζουμε ότι είναι απαραίτητο να κάνουμε δύο συνεχόμενα αφιερώματα με το ίδιο θέμα. Οι αναγνώστες (και συγχρόνως θεατές, μιας και έχουν και τις δύο αυτές ιδιότητες) καλούνται να "αντιδράσουν", να παρέμβουν με τον δικό τους τρόπο. Εμείς είμαστε στην διάθεσή σας για να ξεκινήσει ένας διάλογος.

Επιμέλεια: ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΝΕΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ελληνικότητα, τηλεοπτικά πρότυπα, αφηγηματικό μοντέλο, πείραμα

του
Σίμου Ιωσηφίδη

Η πρόταση που θα ακολουθήσει θα προσπαθήσει να είναι και η κεντρομόλος ολόκληρου του κειμένου: **ο ελληνικός κινηματογράφος, για να αθροίσει τον επιθυμητό αριθμό εισιτηρίων και να απεγκλωβιστεί από τη χρόνια αφάνεια, εύλογο ήταν να προσφύγει στην αισθητική "εύκολων" εικόνων και στη γραφή διαβασμένων ιστοριών.** Από τα παραπάνω με άνεση συναρτάται η λογική της τηλεόρασης ως πρώτο σημείο αναφοράς. Είναι φανερό, πως οι ηθοποιοί τηλεοπτικής ισχύος, που περιορίζονται σε ασφυκτικά ομοιότυπους κλειστούς χώρους (τηλεοπτικά στούντιο) και υποτάσσονται σε ανάτυπες ως και ενοχλητικές κωμικοτραγικές ατάκες, μπορούν να στεφθούν **κινηματογραφικοί αστέρες σε αμεσότατο χρονικό διάστημα.** Γενικότερα η πολιτική αυτής της αφομοίωσης ήταν η μεταγραφή του μόνιμου θεατή του καναπέ στην "άβολη" καρέκλα της αίθουσας. Έπρεπε λοιπόν ο κινηματογράφος να αρχίσει να αποδίδει με τηλεοπτικά δάνεια (μάρκετινγκ, τρόπος παραγωγής, τηλεφιλμικό αποτέλεσμα), όχι για να εξοικειώσει τον τηλεθεατή στους νόμους του, αλλά, για να τον μετατρέψει σε σινεθεατή χωρίς να το γνωρίζει ούτε αυτός. Ήθελε να του διαφεύσει τη δέσμια εντύπωση της αβανταδόρικης στάσης μπροστά στη μεγάλη οθόνη δημιουργώντας του ένα ψευδοοικείο περιβάλλον, έστω και αν γνώριζε ότι θα αρκούνταν στην εφαρμογή μιας άτολμης τέχνης με βασανιστικές πολλές φορές επιρροές. Αν συλλογιστούμε λίγο αυτό το πλησίασμα του κινηματογράφου προς την τηλεόραση, **θα εστιάσουμε το μεγαλύτερο μέρος της προσοχής μας στον παράγοντα ψυχολογία του θεατή.** Για να το ερευνήσουμε αυτό, αναγκαία θα πρέπει να αποκωδικοποιήσουμε τα προβλήματα που διαφαίνονται στον νέο ελληνικό κινηματογράφο.

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΕΝΟΣ ΑΥΤΟΔΥΝΑΜΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Για τις λεγόμενες καλλιτεχνικές ελληνικές ταινίες (αυτές που παρουσιάζουν μια καθαρά κινηματογραφική αισθητική, άρα και αυτοδυναμία), θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι και από αυτές οι περισσότερες υιοθετούν κάποια κλασικά μοντέλα, με τις τροποποιήσεις που τους επέφερε και όπως τις καθιέρωσε ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος. Αυτό συνήθως, στη σινεφίλ γλώσσα, δηλώνεται σα μοντερνισμός.

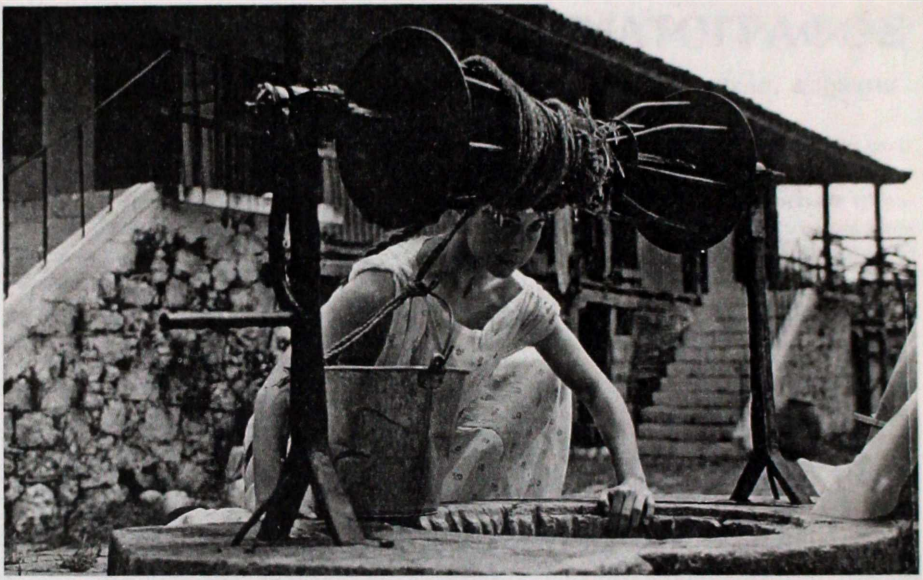
Στη βάση της δημιουργίας ενός μοντέρνου κινηματογράφου που να αντιπίθεται στον κλασικό, βρίσκεται **η ένταση της ταξικής πάλης στον ευρωπαϊκό χώρο, σε όλα τα επίπεδα, και ιδιαίτερα στο ιδεολογικό.** Η αυξανόμενη αυτή πίεση της κυριαρχούμενης ιδεολογίας ξανάζωντανεύει αναπόφευκτα το πρόβλημα της εγγραφής των κοινωνικών αντιθέσεων στην αναπαραστατική σκηνή του κινηματογράφου, θίγοντας έτσι ακριβώς το σημείο που το κλασικό μοντέλο απωθεί πρωταρχικά, και στην απώθηση αυτή στηρίζεται η ίδια η λειτουργία του. Τώρα πια που οι κώδικες της αμερικάνικης βιομηχανίας μοιάζουν παρωχημένοι (π.χ. ο κώδικας Χέιζ) και οι σκηνοθέτες αποτολμούν πολλά πράγματα ένας νέος κινηματογράφος πρέπει να φτιαχτεί. Ιδού μερικές βασικές προτάσεις.

Οι κλασικοί κώδικες χρησιμοποιούνται σχεδόν αναλλοίωτοι στην ουσία τους και εμπλουτίζονται κατά καιρούς με την προσθήκη νέων κωδίκων, ομογενών ιδεολογικά, για να αποδώσουν νέα θέματα, που σύμφωνα με μια προοδευτική κοινωνική προβληματική φιλοδοξούν να παρουσιάσουν μια "πιο αληθινή" εικόνα της ελληνικής πραγματικότητας. Είναι φανερό εδώ, ότι **η ιδεολογική αντίθεση του δημιουργού στην κυρίαρχη αστική ιδεολογία θεωρείται ικανός όρος για την εμφάνιση μιας Άλλης ελληνικότητας στη δουλειά του.** Ουσιαστικά, πρόκειται για μια προσπάθεια άρθρωσης των ιδεολογημάτων μιας κυριαρχούμενης ιδεολογίας μέσα από μια "γλώσσα" που ελέγχεται από την κυρίαρχη, δηλαδή **προσπάθεια αποτυχημένη ήδη από την αρχή.** Έτσι, η ιδεολογική αντίθεση απωθείται και αυτή στα ντεκόρ των φιλ-

"Όλα Είναι Δρόμος", η ταινία του Παντελή Βούλγαρη

μ, στα διάφορα δευτερεύοντα στοιχεία του, και αντί για την εγγραφή της πραγματικότητας έχουμε την παραγωγή μιας νέας ρητορικής της "αντίθεσης στο κατεστημένο" αυτή τη φορά, που, ενώ δίνει την εντύπωση ότι εκφράζει μια συγκεκριμένη ιδεολογία, στην πραγματικότητα εκφράζει την αντίθεσή της. **Αυτή η νέα ρητορική παράγει εντυπώσεις μιας νέας ελληνικότητας**. Σαν παράδειγμα, αρκετά κλασικό σήμερα, αναφέρουμε την ταινία *"Το Προξενιό της Άννας"* του Βούλγαρη: μικροαστική έκφραση της αστικής ιδεολογίας που αντιπαλεύει με τον εαυτό της.

Η αντίθεση με το κλασικό μοντέλο περνάει και στο επίπεδο του σημαίνοντος, χωρίς όμως να επιχειρεί η ταινία να αντιμετωπίσει κριτικά τους ίδιους τους κώδικές της και την ιδεολογία τους, ώστε μέσα από μια γνήσια διαλεκτική διαδικασία, να τους "ξεπεράσει", κάνοντας έτσι δυνατή την **εκκόλαψη καινούργιων ιδεολογημάτων.** Στη θέση της ανάλυσης, του φανερώματος των μηχανισμών, βρίσκουμε έλλειψη κατανόησης της σημασιολογίας των κλασικών κωδίκων, που εκδηλώνεται είτε σαν άγνοια του ρόλου των κωδίκων αυτών: οπότε έχουμε μια ταινία που θαρρεί πως μπορεί να δουλέψει το σημαίνον υλικό της ελεύθερα, παραβλέποντας τον τρόπο της κατανόησης μιας ταινίας από το θεατή, πέφτοντας δηλαδή κυριολεκτικά στο κενό (ένα κενό νοήματος φυσικά), είτε σαν υποτίμηση της αντίστασής τους: όταν κυριαρχεί η αντίληψη ότι αρκεί να εφαρμόσουμε κάποια τεχνική που μας δίδαξε ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος ή τα σύγχρονα θεωρητικά κείμενα για να αποδομηθεί η αστική αναπαράσταση και να έχουμε έτσι το αληθινό πρόσωπο της ελληνικής κοινωνίας. Σε κάθε περίπτωση, το κλασικό μοντέλο δρα ανενόχλητο, είτε σαν κριτήριο της πλήρους απόρριψης της ταινίας από το θεατή, είτε σαν όργανο αναγνώρισης της ταινίας ανεξαρτήτου των προθέσεων του δημιουργού. Και όσο και αν δεν μπορούμε να μιλήσουμε εδώ για μια ξεκάθαρη και σταθερά ανιχνεύσιμη ρητορική της ελληνικότητας, **η αστική ελληνικότητα εξακολου-**



"Ηνίοχος", η τελευταία ταινία του Αλέξη Δαμιανού

θεί να παράγει τις εντυπώσεις της, έστω και σποραδικά, αλλά καμιά φορά και με έναν πολύ έντονο τρόπο όπως με την προβολή ενός έντονα καλαισθητικού φολκλόρ (έθιμα, στολές, απελευθερωμένη γυναικεία φύση, γήπεδα ή ακόμα και κάστρα της Μάνης). Και τούτο γιατί τίποτα δεν παρεμποδίζει μια τέτοια λειτουργία. Στην κατηγοριοποίηση αυτή ανήκουν οι περισσότερες από τις τρέχουσες παραγωγές.

Το συμπέρασμα από την εξέταση της ελληνικότητας του "μοντέρνου" αλλά και τηλεφιλικού μας κινηματογράφου είναι ορατό: αναπαράγοντας την ιδεολογία και, σε αρκετές περιπτώσεις, την αισθητική του κλασικού μοντέλου, μέσα από μια ψευδο-αντίθεση σε αυτό, δεν μπορεί να δράσει πάνω στην αστική ελληνικότητα και, επιπλέον, γίνεται κάλυμμα αυτής, καθώς φαίνεται να την αρνείται ενώ στην ουσία τη στηρίζει.

ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΝΤΕΛΟ

Η ελληνικότητα μιας ταινίας καθορίζεται από τη δυνατότητα που παρέχει στο θεατή να αναγνωρίζει σε αυτή την Ελλάδα, τους Έλληνες, τις καταστάσεις και τα προβλήματά τους.

Το σύνολο των τρόπων με τους οποίους είναι δυνατή μια τέτοια αναγνώριση, βρίσκεται σε άμεση σχεδόν συνάρτηση με το σύνολο των τρόπων με τους οποίους παράγεται αυτό που θα ονομάσουμε εντύπωση ελληνικότητας. Πρόκειται, δηλαδή, για τη δημιουργία στο θεατή της εντύπωσης ότι βρίσκεται μπροστά σε μια εικόνα της ελληνικής πραγματικότητας. Θα επιχειρήσουμε, εδώ, να εξετάσουμε το πρόβλημα της ελληνικότητας των ταινιών που παράγονται στην Ελλάδα, μέσα ακριβώς από τη μελέτη των τρόπων παραγωγής εντυπώσεων εμφανούς ελληνικότητας σε αυτές τις ταινίες. Πρόβλημα που αυτή τη στιγμή παρουσιάζεται οξύτερο, αφού, όπως θα φανεί, ο ελληνικός κινηματογράφος βρίσκεται σε σημείο καμπής σε ότι αφορά τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει την αναπαράσταση της ελληνικής πραγματικότητας, δηλαδή την ίδια την ελληνικότητά του.

Εδώ, αρκετά καλό θα ήταν, να μην υιοθετήσουμε την εμπειρική κοινωνιολογίζουσα αντιμετώπιση που κυριαρχεί στο χώρο αυτό και που, ξεκι-

νώντας από συγκεκριμένα προφανή στοιχεία της ελληνικής πραγματικότητας, τα παραλληλίζει με στοιχεία που υπάρχουν στις ταινίες, μηχανιστικά, σύμφωνα με τη σχέση ειδώλου-αντικειμένου. Μια ταινία για παράδειγμα, που αναφέρεται στην περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά παράγει μια εντύπωση ελληνικότητας, αλλά, πίσω από αυτό το προφανές κρύβεται ένας κίνδυνος: να περιοριστεί η ανάλυση σε τέτοιες διαπιστώσεις-αναγνωρίσεις και, στο πιο ακραίο, να τις συστηματοποιήσει μέσα από αφαιρετικά σχήματα όπως, ελληνικότητα των χώρων, ελληνικότητα των ανθρώπων, ελληνικότητα των καταστάσεων. Μια τέτοια μέθοδος δεν κάνει ουσιαστικά τίποτα: δεν παράγει χρηστικό ή γνωστικό υλικό. Και δε μελετά το ουσιώδες αντικείμενό της που είναι ακριβώς το προφανές, η αυθόρμητη αναγνώριση καθώς και ο τρόπος παραγωγής της. Τι λοιπόν αναγνωρίζουμε αμέσως σαν "ελληνικό"; Η απάντηση είναι σαφής: αναγνωρίζουμε ότι η ιδεολογία μας επιτρέπει να αναγνωρίσουμε, κάνοντάς μας ταυτόχρονα να παραγνωρίσουμε κάτι άλλο. Αυτή η ιδεολογία είναι που καθορίζει τη θέση μας και τη λειτουργία μας μέσα στις διάφορες εκδηλώσεις της κοινωνικής πρακτικής και που, επειδή προϋπάρχει μέσα μας σαν τρόπος σκέψης και αντιμετώπισης των προβλημάτων μας, ευθύνεται για την έννοια του "προφανούς", του "άμεσου" και του "αυθόρμητου". Άρα: **η ελληνικότητα μιας ταινίας καθορίζεται από την ιδεολογία που, κάθε φορά, ελέγχει τα μέσα παραγωγής των εντυπώσεων ελληνικότητας.**

Έτσι, στη θέση της συστηματοποίησης που όπως είδαμε παραπάνω προτείνει η εμπειρική μέθοδος, εμείς μπορούμε να αντιπροτείνουμε μια κατάταξη των ειδών ελληνικότητας, ανάλογα με την ιδεολογία. Μπορούμε δηλαδή να μιλάμε για ελληνικότητα, αστική, μικροαστική, προλεταριακή ή και λούμπεν προλεταριακή, ανάλογα με την τάξη που εκφράζεται μέσα από την εκάστοτε ιδεολογία. Και έχουμε βέβαια κάθε λόγο να θέλουμε να βρούμε ποια ιδεολογία ελέγχει τα μέσα παραγωγής εντυπώσεων ελληνικότητας μιας ταινίας.

Η ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΘΟΡΙΖΕΤΑΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

Όμως τα πράγματα δεν είναι και τόσο απλά. Αν μείνουμε εδώ υπάρχει κίνδυνος να παραγνωρίσουμε δύο θέσεις πολύ βασικές για μια υλιστική και διαλεκτική προβληματική.

1. Υπάρχει, κάθε φορά, μια ιδεολογία κυρίαρχη. Οι ιδεολογίες, μέσα στο κοινωνικό χώρο, δεν παρατίθενται παθητικά αλλά, σαν εκφράσεις των συνειδήσεων των αντιπαθεμένων κοινωνικών τάξεων, ανταγωνίζονται η μια την άλλη και ο ανταγωνισμός αυτός δεν είναι παρά η αντανάκλαση, στο ιδεολογικό επίπεδο, της πάλης για την κατοχή στα μέσα παραγωγής. Η τάξη που κυριαρχεί (η κάτοχος των μέσων παραγωγής δηλαδή) εδώ είναι: η αστική τάξη που προσπαθεί να στηρίξει την κυριαρχία της και στο ιδεολογικό επίπεδο, διαδίδοντας και επιβάλλοντας (με την εκπαίδευση, την τηλεόραση, την "τέχνη") την εικόνα που αυτή έχει για τον κόσμο, εικόνα που, έτσι, αποκτά και αυτή χαρακτήρα κυρίαρχο.
2. Σε μια ταινία, την εντύπωση ελληνικότητας δεν την παράγει άμεσα η ιδεολογία, αλλά το σημαίνον υλικό της ταινίας, αυτό δηλαδή που ονομάζουμε συνολικά, σημαίνουσα πρακτική της ταινίας. Η κυρίαρχη ιδεολογία επιδιώκει -και συνήθως το πραγματοποιεί- να ελέγχει αυτή την πρακτική, ώστε να εξουδετερώνει τον κίνδυνο, να μετατραπούν τα μέσα-εργαλεία παραγωγής του νοήματος σε όργανα μιας άλλης ιδεολογίας που θα τα χρησιμοποιήσει σαν όπλα στον αγώνα της ενάντια σε αυτή την κυριαρχία.

Έτσι μπορούμε να πούμε ότι, η ελληνικότητα μιας ταινίας καθορίζεται, σε τελική ανάλυση, από την κυρίαρχη σήμερα αστική ιδεολογία που, ελέγχοντας τη σημαίνουσα πρακτική της ταινίας, καταφέρνει να ελέγχει και την παραγωγή εντυπώσεων ελληνικότητας.

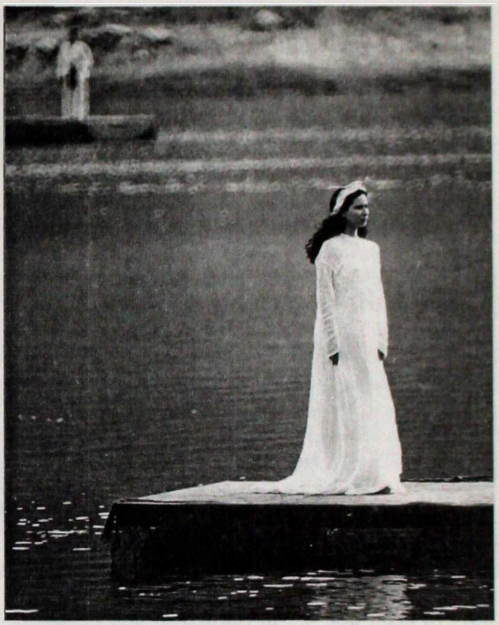
Όταν μια άλλη ιδεολογία επιχειρεί να εκφραστεί, αυτό γίνεται αναγκαστικά με τους τύπους, τις φόρμες που έχει ήδη επιβάλλει στην οποιαδήποτε "γλώσσα" η κυρίαρχη αστική ιδεολογία. Έτσι όμως η έκφρασή της ελέγχεται και η αντίθεση στο ιδεολογικό επίπεδο, κάθε φορά που πάει να εκδηλωθεί, λύνεται πάντα προς όφελος της αστικής τάξης. Έτσι, για παράδειγμα, η παραγωγή της εντύπωσης της μίζερης ελληνικότητας δεν οδηγεί σε αυτό που ο Έλληνας "φτωχός" θεατής αναγνωρίζει σαν Ελλάδα, σύμφωνα με

τα ταξικά συμφέροντα, αλλά αυτό που η αστική τάξη σε τελευταία ανάλυση του επιβάλλει να θεωρεί σαν τέτοιο, ξεγελώντας τον. Με δεδομένη αυτή την ιδεολογική κυριαρχία τα είδη ελληνικότητας που διακρίναμε παραπάνω, εκφυλίζονται σε απλές μεταμορφώσεις, αυτού που η αστική τάξη θεωρεί σαν ελληνικό. Μεταμορφώσεις απαραίτητες για να κρύβεται μέσα από τις διαφορές τους η συγκεκριμένη ιδεολογική τους ταυτότητα. Όμοια και η όποια εξέλιξη των μορφών ελληνικότητας, κάτω από την πίεση της οξυμένης ταξικής πάλης, έχει χαρακτήρα απομίμησης της πραγματικής εξέλιξης και ουσιαστικά ανανεώνει την αστική ελληνικότητα.

Μέσα από αυτά είναι φανερό ότι η εμφάνιση μια Άλλης ελληνικότητας προϋποθέτει δουλειά δύσκολη και σύνθετη: **δουλειά ιδεολογική, εφ΄όσον αυτή η Άλλη ελληνικότητα θα πρέπει να εκφράσει την αντίπαλη τάξη, τη μικροαστική τάξη με την ιδεολογία της, που παραμένει κυριαρχούμενη και για τούτο σκοτεινή, ακατανόητη, δυσπρόσιτη**. Αλλά και δουλειά αισθητική, αφού η έκφραση μιας Άλλης ελληνικότητας απαιτεί άλλα εκφραστικά μέσα, ριζικά απαλλαγμένα από την αστική ιδεολογική κυριαρχία. Απαιτεί δηλαδή μια (αναγκαστικά) πολύπλοκη μετασχηματιστική δουλειά πάνω στο σημαίνον υλικό της ταινίας.

Αυτό όμως, συνοψίζεται στην εμφάνιση μιας Άλλης ελληνικότητας που καθορίζεται από την ιδεολογία της κατώτερης τάξης και που προϋποθέτει κατάλληλη δουλειά πάνω στη σημαίνουσα πρακτική του ελληνικού κινηματογράφου.

Ας εξετάσουμε τώρα τους τρόπους παραγωγής εντυπώσεων ελληνικότητας στον νέο ελληνικό κινηματογράφο.



"Το Κουαρτέτο σε Τέσσερις Κινήσεις"
της Λουκίας Ρικάκη

Η ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑΣ

Το σύνολο της λεγομένης "εμπορικής" παραγωγής του νεότερου ελληνικού κινηματογράφου (με άλλα λόγια, τα προϊόντα των μεγάλων και μεσαίων εταιρειών παραγωγής, Φίνος, Κονιτσιώτης, Καρατζόπουλος, Τεγόπουλος...) στηρίζεται στο κλασικό αφηγηματικό μοντέλο που μας κληροδότησε σε τέλεια μορφή ο κλασικός αμερικάνικος κινηματογράφος. Την παραγωγή εντυπώσεων ελληνικότητας στο είδος αυτό του κινηματογράφου θα παρακολουθήσουμε μέσα από το παράδειγμα που μας προσφέρουν οι ταινίες με κύριο ερμηνευτή τον Νίκο Ξανθόπουλο. Το μοντέλο για να λειτουργήσει απαιτεί έναν ήρωα -δρων πρόσωπο- τον πρωταγωνιστή, νέο εργάτη και μια αναπαραστατική σκηνή όπου, στην περίπτωσή μας, εγγράφονται τόσο ο τρόπος της δουλειάς του ηθοποιού (συνήθως γιαπί) όσο και το αστικό σπίτι (κατοικία της αγαπημένης του). Η δράση -περιπέτειες του ήρωα- πλέκει τον αφηγηματικό σκελετό πάνω σε αντιθέσεις που εμφανίζονται στην πορεία της ταινίας για να λυθούν στη συνέχεια: τα εμπόδια στην ένωση των δύο νέων.

Αν θέλουμε να αναλύσουμε μια τέτοια ταινία από υλική και διαλεκτική σκοπιά θα πρέπει να

δούμε πως εγγράφεται σε αυτή η αντίθεση εργάτη/αστού, θεμελιώδες σημείο για την αναπαράσταση της ελληνικής κοινωνίας.

Σύμφωνα με τα γνωρίσματα του κλασικού αφηγηματικού μοντέλου, η αντίθεση αυτή:

- **μετατίθεται από το πολιτικό επίπεδο στο σεξουαλικό, στα ερωτικά προβλήματα και στις σκοτούρες των δύο νέων (βασικότατο γνώρισμα του χολιγουντιανού κινηματογράφου ακόμα και σήμερα).**
- παύει να υπάρχει σαν πραγματική κοινωνική αντίθεση, μέσα από τη χρήση της αστικής αναπαραστατικής σκηνής, που από τη φύση της λειτουργεί ενοποιητικά, δηλαδή εξαφανίζει τις αντιθέσεις και παράγει ένα σφαιρικό και διαφανές "όλο". Με την πλήρη απουσία κάθε κοινωνικού καθορισμού, η αντίθεση εργάτης/αστός εκφυλίζεται σε απλή διαφορά (μόρφωσης, εμφάνισης, ομιλίας, πλούτου) και σαν τέτοια απωθείται στο ντεκόρ της ταινίας. *Οι δύο πόλοι της αντίθεσης καταλαμβάνουν ισοδύναμες και εναλλάξιμες θέσεις μέσα στη μυθοπλασία.* Με την έννοια αυτή τον τελικό γάμο μπορούμε να τον δούμε σαν θρίαμβο του μοντέλου πάνω στις κοινωνικές αντιθέσεις, θρίαμβο της "Τέχνης" πάνω στην κοινωνική πραγματικότητα.

Ξεκινώντας από αυτή τη θεμελιώδη παρατήρηση βλέπουμε ότι μια τέτοια πρακτική αδυνατεί να εγγράψει τα βασικά ζητήματα ή γνωρίσματα του ελληνικού κοινωνικού χώρου.

Το μοντέλο στο οποίο αναφερόμαστε βρίσκεται σε πάγια αντίθεση με τον ιστορικό και διαλεκτικό υλισμό και τον τρόπο που αυτός θεωρεί τις κοινωνικές αντιθέσεις και την άρθρωση του κοινωνικού "όλου" σε αλληλοεπιδρώντα επίπεδα (οικονομική βάση και πολιτικο-νομικό και ιδεολογικό εποικοδόμημα). Παραπέμποντάς μας στην Ελλάδα, το μοντέλο μας παραπέμπει σε χώρο φανταστικό, φτιαγμένο σύμφωνα με τις επιταγές της αστικής ιδεολογίας.

Για να είμαστε ακριβείς, δεν υπάρχει καμιά ελληνικότητα σε μια "καθαρή" αφήγηση, όλα εκεί είναι απρόσωπα, αχρωμάτιστα όπως η ταινία, τυπικά. Όμως παρόλα αυτά, ο θεατής αναγνωρίζει στο πρόσωπο του Ξανθόπουλου τον Έλληνα εργάτη, αναγνωρίζει το αστικό σπίτι, την έρημη μαυροντυμένη μάνα...

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Μα τι να συμβαίνει; Πως πετυχαίνεται αυτό; Με κατάλληλη επιλογή μερικών αφηγηματικών στοιχείων, ώστε να γεννιέται μια δεύτερη έννοια, σε ένα επίπεδο πέρα από το αφηγηματικό, έννοια που επικαλύπτει σφαιρικά την ιστορία που διηγείται η ταινία. Πρόκειται ακριβώς για την ίδια την έννοια της ελληνικότητας. **Στοιχεία σαν το ντύσιμο, τα ιδιώματα της ομιλίας, το ρεμπέτικο ή λαϊκό άκουσμα, το ουζάκι, το τυποποιημένο εσωτερικό του αστικού σπιτιού, κάθε λογής εμβλήματα μιας πραγματικότητας** θεωρημένης από τη σκοπιά της κυρίαρχης ιδεολογίας (μερικά από αυτά έχουν τουριστική χρήση) **αρθρώνουν ένα δεύτερο λόγο, που, ξεπερνώντας την ιδεολογία της αφήγησης λειτουργεί σαν την φράση:** *"Να η Ελλάδα, αυτή είναι η Ελλάδα μας, ότι βλέπετε είναι ελληνικό"*.

Όπως ακριβώς ένας ρήτορας χρησιμοποιεί τη γλώσσα έτσι ώστε να γεννήσει επιπλέον νοήματα, επιθυμητά για αυτόν. Αυτή ακριβώς η ρητορική της ελληνικότητας αποτελεί στις ελληνικές ταινίες, τις γυρισμένες σύμφωνα με το κλασικό μοντέλο, το κύριο μέσο παραγωγής εντυπώσεων ελληνικότητας. Με αυτή την ρητορική η εικόνα της Ελλάδας, προϊόν μιας ταξικά ενοποιημένης σκηνής, γίνεται αποδεκτή από το επίσης ενοποιημένο ταξικά κοινό σαν "αληθινή".

Σήμερα, η σύγχρονη ελληνική κινηματογραφική σκηνή έχει αγκαλιάσει στο μέγιστο αυτές τις παραμέτρους προσθέτοντας την αισθητική της ιδιωτικής τηλεόρασης. Τα σεναριακά κλισέ αναλίσκονται με τρόπο ορατό γύρω από την κυρίαρχη ιδεολογία με όλα τα πρότυπα που παρέχονται από αυτήν. Αξιόλογοι δημιουργοί μπαίνουν αργά ή γρήγορα σε αυτό το club -ο Ρένος Χαραλαμπίδης του "No Budget Story" (1997), πρωταγωνιστή σε σαπουνόπερα της ιδιωτικής τηλεόρασης, 2000.

Έτσι ο ελληνικός κινηματογράφος βαδίζει. Και κόβει εισιτήρια. Στα Village Park, στις κλιματιζόμενες αίθουσες, στα μπιφτεκοπωλεία των θερινών αιθουσών. **Έχοντας μακρά άγνοια της πραγματικής του αυτοδυναμίας και έκφρασης. Προβάλλει Safe Sex, μικρούς Μήτσους και οργασμούς αγελάδων...**

Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΝΑ ΣΕΒΕΤΑΙ ΤΟΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟ

Οι θέσεις της Ένωσης Σεναριογράφων Ελλάδας

Ποια είναι κατά τη γνώμη σας τα βασικότερα προβλήματα που αντιμετωπίζει σήμερα ο ελληνικος κινηματογράφος;

- Η απουσία παραγωγών με την ουσιαστική έννοια του όρου.
- Η έλλειψη συνεργασίας σκηνοθέτη σεναριογράφου.
- Η συγκεχυμένη ερμηνεία ποιοτικού - εμπορικού έργου.
- Η έλλειψη ανωτάτης και ανωτέρας κινηματογραφικής εκπαίδευσης.
- Ο ρόλος των Δημόσιων φορέων.

Υπάρχει ανανέωση στον ελληνικό κινηματογράφο, τα τελευταία χρόνια ή ήταν ένα πρόσκαιρο φαινόμενο νέες τάσεις με ανανεωτική θεματική;

- Υπάρχει και εύχομαστε να μην είναι ένα "πρόσκαιρο φαινόμενο".

Η αύξηση των πωλήσεων των εισιτηρίων, τον περασμένο χρόνο, πιστεύετε ότι είναι ένα φαινόμενο που δεν πρόκειται να επαναληφθεί σε αυτό τον βαθμό;

- Δεν ξέρουμε αν η αύξηση των πωλήσεων των εισιτηρίων του περασμένου χρόνου επαναληφθεί, ξέρουμε όμως πως οι Έλληνες αγαπούν τον κινηματογράφο και οι ξένες ταινίες πάντα "έκοβαν" εισιτήρια.

Πως αξιολογείτε τα προβλήματα της κινηματογραφικής εκπαίδευσης, την έλλειψη Ακαδημίας ή ανωτέρων και ανωτάτων σχολών σκηνοθεσίας και τεχνικών κινηματογράφου;

- Θεωρούμε απαραίτητη την ίδρυση Ακαδημίας Κινηματογράφου και τη λειτουργία ανωτάτων και ανωτέρω σχολών σκηνοθετών και τεχνικών κινηματογράφου, χωρίς να πιστεύουμε πως έτσι θα λυθούν όλα τα προβλήματα.

Πως αξιολογείτε τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ο ελληνικός κινηματογράφος, κατά προτεραιότητα;

- α) Ο ρόλος των Δημοσίων Φορέων.
- β) Η έλλειψη Ανωτάτης και Ανωτέρας Εκπαίδευσης.
- γ) Η απουσία παραγωγών.
- δ) Η έλλειψη συνεργασίας σκηνοθέτη σεναριογράφου.
- ε) Η συγκεχυμένη ερμηνεία ποιοτικού - εμπορικού έργου.

Υπάρχει, και πως, δυνατότητα ανταγωνισμού του ελληνικού κινηματογράφου, κατ΄αρχήν με τον αμερικάνικο και, κατά δεύτερο λόγο, με τον ευρωπαϊκό;

- Εντός Ελλάδος, ναι. Εκτός Ελλάδος, με τις παρούσες συνθήκες, υπάρχουν εξαιρετικά μικρές πιθανότητες.

Η κρατική βοήθεια στον ελληνικό κινηματογράφο είναι η πρέπουσα;

- Τα αποτελέσματα μιλούν από μόνα τους. Πάσχει και ως προς το ύψος της χρηματοδότησης και ως προς την αντίληψη μακροπρόθεσμης πολιτικής.

Πιστεύετε ότι η στρατηγική του Υπουργείου Πολιτισμού μπορεί να λύσει αυτά τα προβλήματα, δημιουργεί άλλα ή διατηρεί μια στάσιμη κατάσταση;

- Πιστεύουμε πως μπορεί να λύσει ένα μεγάλο μέρος των προβλημάτων και οφείλει να το πράξει. Από εκεί και πέραν οι δημιουργοί είναι άξιοι του δημιουργήματος. Κανένα Υπουργείο δεν προσφέρει έμπνευση, μπορεί όμως να προκαλέσει προβλήματα και να διατηρεί μία στάσιμη κατάσταση.

Κατά τη γνώμη σας θα έπρεπε να αλλάξει πολιτική το Υπ. Πο. Και αν ναι προς ποια κατεύθυνση;

- Ναι. Προς την κατεύθυνση της μακροπρόθεσμης πολιτικής που σέβεται τον δημιουργό και τον χρηματοδότη, είτε είναι ιδιώτης είτε είναι κρατικός οργανισμός. Χρέος του Υπουργείου Πολιτισμού είναι να διαφυλάξει τον κινηματογράφο και να τον επιστρέψει στην ελεύθερη κοινωνική διαδικασία.

Τέλος, η τηλεόραση βοηθά τον ελληνικό κινηματογράφο ή είναι ο μεγάλος του αντίπαλος;

- Η τηλεόραση είναι ένα μέσο επικοινωνίας και η χρήση του εξαρτάται από εμάς. Δεν πιστεύουμε ότι ανταγωνίζεται τον κινηματογράφο, αντίθετα προσφέρει τη δυνατότητα στις κινηματογραφικές ταινίες να έρθουν σε επαφή με εκατομμύρια θεατές σε όλο τον κόσμο. Ας μην ξεχνάμε επίσης ότι είναι ο κατ'εξοχήν χώρος προβολής ντοκιμαντέρ και ταινιών μικρού μήκους, καθώς και φυτώριο καλλιτεχνικού Δυναμικού. ●

Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΧΡΕΙΑΖΕΤΑΙ ΦΑΝΤΑΣΙΑ

Ο Μάνος Ευστρατιάδης συνομιλεί με τον Γιάννη Φραγκούλη

Η συνέντευξη με τον Πρόεδρο του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου έχει σκοπό να διαλευκάνει τα λιγότερο ή περισσότερο σκοτεινά σημεία της πολιτικής του Κέντρου. Αυτή η συνέντευξη, στα πλαίσια αυτού του αφιερώματος, αυτό προσπάθησε να κάνει. Αλλά, πολύ περισσότερο, προχώρησε στην ενημέρωση κάποιων μελλοντικών σχεδίων του Κέντρου που, αναμφίβολα θα συμβάλουν σημαντικά στην διαμόρφωση του ελληνικού κινηματογραφικού τοπίου.

ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΣΗΜΑΔΙΑ ΑΝΑΚΑΜΨΗΣ

Οι ελληνικές ταινίες είχανε μια αύξηση των εισιτηρίων. Και μάλιστα μια σημαντική αύξηση. Πιστεύετε ότι αυτή η αύξηση των εισιτηρίων είναι ο κυριότερος δείκτης μέτρησης της αξιοπιστίας του κινηματογράφου σε σχέση με το κοινό;

Η αξιοπιστία είναι μια σύνθετη έννοια με πολλές αλληλένδετες συνιστώσες, ποιοτικές και ποσοτικές. Η προσέλευση του κοινού στις αίθουσες είναι ένας ποσοτικός δείκτης αυταπόδεικτος και γι' αυτό αποτελεί την πιο ευδιάκριτη ένδειξη για την άνοδο της αξιοπιστίας του ελληνικού κινηματογράφου. Υπάρχουν όμως και ποιοτικοί δείκτες αξιοπιστίας, όπως για παράδειγμα ο βαθμός ικανοποίησης των θεατών από τις ταινίες που είδαν, που απαιτούν έρευνα για να προσδιοριστούν με ακρίβεια. Τέλος ως συνιστώσες της αξιοπιστίας του κινηματογράφου μας, θα πρέπει να θεωρήσουμε τη θετική ή αρνητική στάση του Τύπου γενικότερα και της κριτικής ειδικότερα. Νομίζω ότι τα στοιχεία που διαθέτουμε φέτος σχετικά με όλες αυτές τις καθοριστικές παραμέτρους, είτε προέρχονται από το box –office, είτε από έρευνες, είτε από δημοσιεύματα, μας πείθουν ότι ο ελληνικός κινηματογράφος ισχυροποιείται όλο και περισσότερο στην συνείδηση της κοινής γνώμης. Η επιφυλακτική ψυχολογική στάση του κοινού ως προς τις ελληνικές ταινίες έχει πια αμετάκλητα αντιστραφεί. Για το γεγονός αυτό υπήρχαν σοβαρές ενδείξεις και τα αμέσως προηγούμενα χρόνια. Όμως η φετινή χρονιά υπήρξε πολύ σημαντική, ακριβώς γιατί επιβεβαίωσε πανηγυρικά και με πολλούς τρόπους αυτή την αλλαγή.

Ποια χρονιά υπήρχαν αυτές οι βάσιμες ενδείξεις; Το 1997;

Νομίζω ότι από το 1994 σταδιακά, ο ελληνικός κινηματογράφος χρειάστηκε ν' ανέβει τη σκάλα της ανάκαμψης, για να συναντήσει στην κορυφή της το κοινό, ύστερα από έξη χρόνια. Οι θετικές ενδείξεις χρόνο με το χρόνο πύκνωναν. Και ο αριθμός των θεατών, αλλά και οι γενικότερες εντυπώσεις φανέρωναν ότι πλησιάζει ένα ελπιδοφόρο ραντεβού.

Κατά πόσο τα εισιτήρια έχουν να κάνουν με την αξιοπιστία του κοινού όσον αφορά τον ελληνικό κινηματογράφο;

Όπως είπα και πριν, ως ευδιάκριτη ποσοτική συνιστώσα ενός φαινομένου, ο αριθμός των εισιτηρίων έχει αξία πολύ σημαντική αλλά όχι απόλυτη. Όπως αξία έχει και το ποσοστό των εισόδων σε ελληνικές ταινίες, σε σχέση με το σύνολο των εισιτηρίων μιας σαιζόν. Φέτος τα εισιτήρια του ελληνικού κινηματογράφου κάλυψαν το 20% σχεδόν του συνόλου. Έστω κι αν ο αριθμός αυτός οφείλεται κατά πολύ στην επιτυχία μιας και μόνο ταινίας, ωστόσο δεν παύει να δηλώνει μια σπάνια αυξητική τάση. Θυμίζω απλώς ότι μόλις ένα χρόνο πριν, την περίοδο 98-99, το ποσοστό αυτό ήταν 5% και εθεωρείτο τότε πολύ θετική ένδειξη.

Όμως ο αριθμός των εισιτηρίων δεν είναι ο μόνος δείκτης που επιβεβαιώνει την αλλαγή. Είναι ακόμα η ικανοποίηση και τα σχόλια των θεατών, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει πια η κριτική και ο Τύπος τον ελληνικό κινηματογράφο. Είναι ακόμα και τα αποτελέσματα των ερευνών αγοράς που έγιναν τα δυο τελευταία χρόνια για λογαριασμό του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογρά-

φου και που προσεγγίζουν επιστημονικά το φαινόμενο και καταγράφουν με ακρίβεια όλες τις πλευρές του. Αρκεί να αναφέρω το πιο χαρακτηριστικό εύρημα: Ο δείκτης αξιοπιστίας του ελληνικού κινηματογράφου, δηλαδή οι θετικές γνώμες των ερωτηθέντων, που στο τέλος του 98 έφτανε το 53% σημείωσε ως την άνοιξη του 2000 άνοδο της τάξης του 17% και άγγιξε έτσι το 70%.

Νομίζω ότι αυτή η αναμφισβήτητη αλλαγή στην ψυχολογική σχέση του κοινού με το ελληνικό σινεμά είναι ένα φαινόμενο, με κοινωνικό ενδιαφέρον, που αξίζει να ερευνήσουμε. Οι πρώτες απαντήσεις που διαθέτουμε είναι ότι σήμερα πια οι θεατές αναζητούν και βρίσκουν στο ελληνικό σινεμά στοιχεία που τους ενδιαφέρουν άμεσα, γιατί έχουν να κάνουν με τη δική τους ζωή και τη δική τους καθημερινότητα. Οι θεατές δηλώνουν στις έρευνες ότι η εικόνα της ελληνικής κοινωνίας, όπως αυτή αντικατοπτρίζεται στον ελληνικό κινηματογράφο, είναι σήμερα πιο πειστική και πιο ευδιάκριτη. Το κρίσιμο ερώτημα είναι βέβαια αν θα συνεχιστεί αυτή η πολύ θετική πορεία τα επόμενα δυο – τρία χρόνια. Νομίζω ότι η σεζόν 2000-2001 που αρχίζει το Σεπτέμβριο θα επιβεβαιώσει τις αισιόδοξες προσδοκίες. Ως μέτρο της επιτυχίας όμως δεν θα πρέπει να θεωρηθεί η επανάληψη των περσινών αριθμητικών επιδόσεων που είχαν διαστάσεις φαινομένου. Το μέτρο της επιτυχίας για φέτος θα πρέπει νομίζω να είναι όχι τόσο οι επιδόσεις σε απόλυτους αριθμούς, όσο η σταθεροποίηση των θετικών τάσεων σε υψηλά επίπεδα. Αν το ποσοστό των εισιτηρίων των ελληνικών ταινιών συγκρατηθεί, ας πούμε, γύρω στο 15% του συνολικού αριθμού των εισιτηρίων, τότε θα μπορούμε να μιλάμε πια, όχι μόνο για πετυχημένο ραντεβού με το κοινό αλλά για μόνιμο δεσμό.

ΚΙΝΗΤΡΑ ΣΤΟΥΣ ΠΑΡΑΓΩΓΟΥΣ

Οι ιδιώτες παραγωγοί επενδύουν τα τελευταία χρόνια στον ελληνικό κινηματογράφο όλο και περισσότερο. Ποια είναι τα κίνητρα που δίνονται από το Κέντρο σε αυτούς, ούτως ώστε να παράγουν ταινίες;

Οι ιδιωτικές επενδύσεις στον ελληνικό κινηματογράφο είναι απαραίτητες για τρεις λόγους: Πρώτον γιατί έτσι αυξάνονται οι ισχνοί οικονομικοί του πόροι. Δεύτερον, γιατί λόγω του επιχειρηματικού ρίσκου μπορεί να περιμένει κανείς βελτίωση του επαγγελματισμού και μεγαλύτερη φροντίδα των παραγωγών για το παραγόμενο έργο. Τρίτο, γιατί οι επενδύσεις δημιουργούν ένα σταθερό κύκλο εργασιών που συντελεί στην ανασυγκρότηση της υποδομής της ελληνικής κινηματογραφίας, η οποία αποδιαρθρώθηκε από τη μεγάλη οικονομική κρίση που άρχισε τη δεκαετία του 70

Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου ήταν το πρώτο που μίλησε για την ανάγκη, αλλά και για την δυνατότητα ιδιωτικών επενδύσεων στον τομέα της παραγωγής. Για τους λόγους που προανέφερα, ήδη από το 1998, σε μια εποχή που υπήρχαν πολύ μικρές επενδύσεις σε ρευστό από την πλευρά των παραγωγών, το ΕΚΚ θέσπισε σημαντικά κίνητρα για την αύξηση τους. Τα σημερινά αποτελέσματα, δείχνουν ότι η πολιτική αυτή βοήθησε ουσιαστικά ώστε να εξασφαλιστεί πριν απ' όλα η αναγκαία αλλαγή του ψυχολογικού κλίματος. Οι επιτυχίες που ακολούθησαν, απλοποίησαν τα πράγματα και διευκόλυναν τη δικαίωση αυτής της πολιτικής.

Το πιο σημαντικό εργαλείο αυτής της αναπτυξιακής παρέμβασης του Κέντρου που επιδιώκει να ενθαρρύνει την ιδιωτική συμμετοχή, στην παραγωγή είναι το πρόγραμμα "Κίνητρο ΙΙ", ένα πλαίσιο κανόνων για τη χρηματοδότηση μιας ανεξάρτητης παραγωγής με την αποτίμηση επαγγελματικών κριτηρίων και με απαραίτητη προϋπόθεση τη χρηματοδότησή της από τον παραγωγό με ρευστό, σε ποσοστό 40% τουλάχιστον.

Οι ειδικότεροι όροι του προγράμματος, επιτρέπουν στον παραγωγό την προσδοκία της γρήγορης απόσβεσης της συμμετοχής του. Ειδικότερα, το γεγονός ότι το ΕΚΚ δεν αποκτά ποσοστά ιδιοκτησίας στο έργο που παράγεται, του δίνουν τη δυνατότητα να σχηματίσει, αν η δραστηριότητά του παραμείνει σταθερή για κάποια χρόνια, ένα πακέτο ταινιών που θα μπορεί να αξιοποιηθεί με πολλούς τρόπους στο μέλλον, σε μια εποχή που τα μέσα εκμετάλλευσης των κινηματογραφικών ταινιών πολλαπλασιάζονται.

Είναι λοιπόν το «Κίνητρο ΙΙ» ένα πρόγραμμα με προνομιακούς όρους, που θα δώσει τους πρώτους καρπούς του φέτος το φθινόπωρο, αφού έχουν γίνει ήδη αρκετές εγκρίσεις προτάσεων. Περιμένουμε λοιπόν με ανυπομονησία να δούμε από το πρόγραμμα αυτό καλές παραγωγές, αλλά φυσικά πριν απ' όλα ταινίες με καλλιτεχνική επάρκεια.

Τώρα που λέμε για καλλιτεχνική επάρκεια, τα τηλεοπτικά κανάλια και τα ιδιωτικά, με πρώτο το ΣΚΑΙ, άρχισαν να συγχρηματοδοτούν ταινί-

ες. Πιστεύετε ότι θα ήταν καλό αυτές οι ταινίες που γίνονται να ελέγχονται από κάποια επιτροπή, για να διατηρηθεί η αξία του κινηματογραφικού λόγου;

Αλίμονο αν μας χρειάζεται μια επιτροπή που να αποφαίνεται για το τι είναι και τι δεν είναι κινηματογραφικός λόγος. Αλίμονο ακόμα αν ο κινηματογράφος φτάσει στο σημείο να μην έχει αντισώματα ώστε ν' αντισταθεί στον κίνδυνο της αισθητικής ισοπέδωσης. Τότε δεν θα είναι πια ζωντανός. Όμως σήμερα ο κινηματογράφος είναι πιο ζωντανός από ποτέ, ακριβώς γιατί είναι πρωτότυπος. Τα έργα του είναι αυθεντικά και τα χαρακτηρίζει η μοναδικότητα. Αυτή νομίζω ότι είναι η καλύτερη του άμυνα, το ανοσοποιητικό του σύστημα αν θέλετε, απέναντι στην ομοιομορφία και την ισοπέδωση που απειλεί να επιβάλλει η βιομηχανική λογική της τηλεόρασης. Αν ο κινηματογράφος λοιπόν επιβίωσε και αν θα επιβιώσει ως αισθητικό είδος και στο μέλλον, αυτό θα οφείλεται στη δική του και μόνο ανθεκτικότητα. Άλλωστε αν σήμερα οι θεατές επιστρέφουν στο σινεμά, το κάνουν γιατί αναζητούν την πρωτοτυπία, την μοναδικότητα και την αυθεντικότητα, που δεν μπορούν να βρουν στο τηλεοπτικό μέσο. Αν έψαχναν αντίγραφα των συνηθισμένων τηλεοπτικών μοντέλων, θα άνοιγαν απλώς την τηλεόραση τους για να τα συναντήσουν εκεί. Από την άλλη δεν πρέπει να ξεχνούμε πως, από τη φύση τους, η τηλεόραση και το σινεμά είναι συγγενή μέσα, γιατί μεταφέρουν μηνύματα χρησιμοποιώντας, με διαφορετικό τρόπο βέβαια, εικόνες και ήχους. Συνεπώς, η αλληλεπίδραση είναι οπωσδήποτε αναπόφευκτη, συχνά δυσάρεστη και κάποτε επικίνδυνη. Δε νομίζω όμως ότι αυτή τη στιγμή υπάρχει ορατή απειλή υποκατάστασης της κινηματογραφικής γλώσσας από την "τηλεοπτική διάλεκτο".

ΣΗΜΑΔΙΑ ΜΙΜΗΤΙΣΜΟΥ;

Οι τελευταίες τουλάχιστον παραγωγές, όπως το "Safe Sex" παραδείγματος χάρη, που είχε μια εντυπωσιακότατη άνοδο συμμετοχής στα εισιτήρια, πιστεύετε ότι δημιουργούνε κάποιον μιμητισμό; Μπορούμε να φτάσουμε να μιμούμαστε κάποια μοντέλα;

Νομίζω ότι κάθε μεγάλη επιτυχία, όποιοι κι αν είναι οι λόγοι που τη δημιούργησαν, φέρνει αναπόφευκτα μια τάση επανάληψης της συνταγής. Όμως οι παραγωγοί ξέρουν επίσης ότι οι πολύ μεγάλες επιτυχίες δεν επαναλαμβάνονται εύκολα. Δεν αποκλείω λοιπόν καθόλου να δούμε κάποιες προσπάθειες επανάληψης μεγάλων επιτυχιών με τη μίμηση μοντέλων. Κάποια σποραδικά φαινόμενα αυτού του είδους, μπορεί να υπάρξουν. Δεν θα φτάσουν να γίνουν όμως ποτέ κανόνας. Γιατί πιστεύω πως όλοι θα καταλάβουν αργά ή γρήγορα, ότι αν ο ελληνικός κινηματογράφος έχει σήμερα μεγάλη δυναμική ως προς το κοινό του, αυτή προέρχεται ακριβώς από τη δυνατότητα πολυμορφίας που εμφανίζει.

Η διανομή μέχρι τώρα γίνεται από τις εταιρείες. Οι περισσότερες ταινίες διανέμονται από τις εταιρείες διανομής. Κάποιες ταινίες όμως δυσκολεύονται να βρουν διανομή στην Ελλάδα. Το Κέντρο μπορεί να βοηθήσει σ' αυτή την περίπτωση;

Δυσκολίες διανομής αντιμετώπιζαν πάντα μερικές ελληνικές ταινίες, κάθε σαιζόν. Παλιότερα οι δυσκολίες αυτές ήταν μεγαλύτερες. Τα πράγματα βελτιώθηκαν σημαντικά την τελευταία πενταετία. Νομίζω ότι βοήθησε σ' αυτό και η πολιτική επιδότησης των εξόδων διανομής από το ΕΚΚ. Φυσικά υπάρχει και λειτουργεί πάντα ευεργετικά η νομοθεσία που δίνει κίνητρα στους αιθουσάρχες να προβάλλουν ελληνικές ταινίες, αφού τους επιστρέφεται έτσι ένα ποσοστό του φόρου επί των εισιτηρίων.

Είναι αξιοσημείωτο όμως ότι στην Ελλάδα, όσο κι αν αυτό ακούγεται περίεργο, βγαίνει στις αίθουσες πολύ μεγαλύτερο ποσοστό της εγχώριας παραγωγής σε σχέση με άλλες, μεγάλες μάλιστα ευρωπαϊκές χώρες. Για παράδειγμα, ενώ στη χώρα μας βγαίνει στις αίθουσες το 70% της ετήσιας παραγωγής στη Γερμανία βρίσκουν πρόσβαση στο κινηματογραφικό κύκλωμα το 25% - 30% περίπου των ταινιών που παράγονται κάθε χρόνο. Οι υπόλοιπες διοχετεύονται απευθείας σε τηλεοπτικά κανάλια.

'Όμως αν οι συνθήκες της διανομής των ελληνικών ταινιών είναι σήμερα ικανοποιητικές, αυτό δε σημαίνει ότι έχει εξασφαλιστεί και στο άμεσο μέλλον η ισόρροπη δυνατότητα για όλες τις παραγωγές να βρίσκουν πρόσβαση προς το κοινό. Οι νέες συνθήκες που διαμορφώνονται στο χώρο της παραγωγής, είναι πιθανό να επηρεάσουν και την εικόνα της διανομής μέσα στα επόμενα δυο-τρία χρόνια. Επειδή οι εταιρείες διανομής μπαίνουν στο παιχνίδι της παραγωγής χρηματοδοτώντας δύο-τρεις ταινίες καθεμιά τους το χρόνο, είναι πολύ πιθανό

κάποιες ταινίες που παράγονται στο πλαίσιο των προγραμμάτων του Κέντρου και δεν χρηματοδοτούνται από τη διανομή, να βρουν κλειστό το δρόμο προ της αίθουσα. Κι αυτό θα συμβεί ανεξάρτητα από την αισθητική τους αξία ή και τις εμπορικές τους δυνατότητες. Απλώς οι εταιρείες διανομής δεν θα μπορέσουν να δώσουν προτεραιότητα στην προβολή τους. Γιατί θα προτιμήσουν, όπως είναι αυτονόητο, τις «δικές» τους. Πρέπει εδώ να πούμε ότι η χρηματοδότηση της παραγωγής από τη διανομή, είναι κάτι που εφαρμόζεται στα περισσότερα συστήματα παραγωγής. Ως αναπτυξιακό βήμα είναι επιθυμητό και αναγκαίο και στην Ελλάδα και μάλιστα στη φάση που βρισκόμαστε. Όμως είναι πιθανό αυτή η νέα πραγματικότητα να έχει παρενέργειες.

ΤΟ ΔΙΚΤΥΟ ΑΙΘΟΥΣΩΝ

Για την εξουδετέρωση αυτού του πιθανού κινδύνου, έπρεπε να υπάρξει ένα «προστατευτικό δίχτυ». Το δημιουργήσαμε λοιπόν. Είναι το Δίκτυο Αιθουσών Film Center 2000 του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου που θ' αρχίσει να λειτουργεί φέτος το φθινόπωρο. Το δίκτυο θα διαθέτει έξη αίθουσες. Θα υπάρχει ο "Απόλλων" στο κέντρο, το "Πτι Παλαί" στο Παγκράτι, το "Τριανόν" στο Πεδίο του Άρεως, το "Φιλίπ" στην Πλατεία Αμερικής, η "Ανδόρα" στους Αμπελοκήπους και η "Αφαία" στην Καλλιθέα.

Το δίκτυο βέβαια δεν έγινε μόνο γι' αυτό το λόγο. Δημιουργήθηκε επίσης γιατί απ' ότι φαίνεται οι αξιόλογες κινηματογραφικές ταινίες, ιδιαίτερα εκείνες που δεν παράγονται από μεγάλες κινηματογραφικές βιομηχανίες, ωθούνται στη γωνία ολοένα και περισσότερο και μάλιστα σε μια εποχή που οι κινηματογραφικές αίθουσες πληθαίνουν και ο αριθμός των θεατών αυξάνει. Το φαινόμενο μοιάζει παράλογο, όμως εμφανίζεται πια ως κανόνας. Οι νόμοι της αγοράς περιορίζουν την πολυμορφία, όσο μεγαλώνει η επιτυχία. Έπρεπε λοιπόν να βρεθεί ένας χώρος προβολής καλών ταινιών που θα επιλέγονται με πρώτο κριτήριο την ποιότητα και όχι την πιθανή εισπρακτική τους απόδοση. Να δημιουργηθεί δηλ. ένα εναλλακτικό δίκτυο διανομής, που θα επιτρέψει σ' όλα τα είδη να υπάρξουν. Γι' αυτό, προσπαθώντας να χαρακτηρίσουμε την πρωτοβουλία μας, είπαμε ότι επιχειρούμε μια οικολογική παρέμβαση στον τομέα της διανομής.

Η προβολή καλών ελληνικών και ξένων ταινιών που συναντούν δυσκολίες διανομής θα συνδυαστούν ελπίζω θαυμάσια και με την ανάγκη διεύρυνσης του χρόνου προβολής όλων των ελληνικών ταινιών ανεξαιρέτως. Η διεύρυνση αυτή, η αύξηση του βάθους της διανομής της ελληνικής ταινίας, είναι ο τρίτος λόγος για τον οποίο αποφασίσαμε τη δημιουργία του εναλλακτικού μας δικτύου. Με τις σημερινές συνθήκες διανομής, ακόμα και μια πετυχημένη ελληνική ταινία είχε περιορισμένα χρονικά όρια προβολής. Τώρα με το δίκτυο FILM CENTER 2000 τα όρια αυτά μπορούν να διευρυνθούν.

Ο "Απόλλων" απ' ότι δηλώσατε, θα λειτουργήσει και σαν κινηματογραφική λέσχη, τουλάχιστον την Κυριακή το πρωί.

Ναι. Και Λέσχη θα δημιουργηθεί και μεγάλα κινηματογραφικά αφιερώματα θα φιλοξενηθούν, ιδιαίτερα αυτά που προετοιμάζει το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Όμως ακόμα δεν μπορούμε να αναφερθούμε σε λεπτομέρειες. Βρισκόμαστε στη λεπτή φάση της προετοιμασίας και του σχεδιασμού.

Η ΤΑΙΝΙΑ ΔΙΚΑΙΩΝΕΤΑΙ ΣΤΗΝ ΟΘΟΝΗ

Σε ένα άρθρο που είχατε γράψει, μια έρευνα που είχε γίνει σε εφημερίδα, λέτε ότι οι ταινίες δεν δικαιώνονται στα ταμεία, αλλά στην οθόνη. Τι εννοείτε ακριβώς;

Εννοώ πολύ απλά ότι κάθε ταινία έχει το κοινό της και δικαιούται να το συναντήσει και να μετρηθεί μαζί του. Κάθε ταινία απευθύνεται σε ένα μεγαλύτερο ή πιο μικρό κομμάτι του κοινού. Οι πολυσυλλεκτικές ταινίες, που καταφέρνουν να συσπειρώσουν πολλά και ετερόκλητα είδη του κοινού, είναι απλώς η εξαίρεση που επιβεβαιώνει τον κανόνα. Από τη συνάντηση μιας ταινίας με το κοινό της, αν οι συνθήκες και η εποχή της επιτρέψουν να το συναντήσει, προκύπτει ένας βαθμός ικανοποίησης των θεατών μικρός ή μεγάλος. Αυτό το μέτρο αποδοχής ενός έργου είναι διαφορετικό από την εισπρακτική επιτυχία. Μια ταινία με μέτριες εισπράξεις είναι δυνατόν να αρέσει στο δικό της κοινό αναλογικά, πολύ περισσότερο απ' ότι άρεσε τελικά ένα φιλμ που έσπασε τα ταμεία. Στην έρευνα αγοράς που πραγματοποίησε φέτος το ΕΚΚ, ζητήθηκε από τους θεατές να αξιολογήσουν τις ταινίες που είδαν την προηγούμενη διετία. Τα αποτελέσματα αυτής της άτυπης βαθμολογίας, που δεν ανακοινώθηκαν δημοσίως με λεπτομέρειες για ν' αποφευ-

χθούν άγονες γκρίνιες, δείχνουν ότι αρκετές ταινίες που έκαναν μικρή ή μέτρια εισπρακτική επιτυχία εξασφάλισαν, από το κοινό που τις παρακολούθησε, υψηλότερο βαθμό αποδοχής σε σχέση με κάποιες μεγάλες πολυσυλλεκτικές ταμειακές επιτυχίες. Τα στοιχεία αυτά είναι ενδεικτικά, φανερώνουν όμως δυο πράγματα. Πρώτον, ότι η μεγάλη επιτυχία στο ταμείο δε σημαίνει σώνει και καλά μεγάλη ικανοποίηση των θεατών. Δεύτερον ότι η ικανοποίηση των θεατών για να υπάρξει, δεν απαιτεί απαραιτήτως μια μεγάλη επιτυχία. Όμως το ένα δεν αποκλείει το άλλο. Νομίζω, για να κλείσουμε το θέμα, ότι ο συνδυασμός της μεγαλύτερης δυνατής ικανοποίησης του κοινού και της μεγαλύτερης δυνατής επιτυχίας, είναι φυσικό ν' αποτελεί τον ιδεατό στόχο κάθε ταινίας. Ο στόχος αυτός άλλοτε μπορεί να επιτευχθεί κι άλλοτε όχι, αφού οι ποιοτικές και οι ποσοτικές παράμετροι αποδοχής δεν συμπίπτουν πάντοτε. Όμως δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι μια κινηματογραφική ταινία είναι και καλλιτεχνικό έργο και εμπορικό προϊόν. Ως προϊόν λοιπόν δικαιώνεται στο ταμείο. Ως έργο όμως δικαιώνεται μέσα στο χρόνο.

Έχουμε τις χρηματοδοτήσεις σε ταινίες μεγάλου μήκους, που το 2000 έχουν μειωθεί, σύμφωνα με τα πεπραγμένα. Αλλά πιο πολύ έχουν μειωθεί οι χρηματοδοτήσεις στις ταινίες μικρού μήκους. Προς τι η μείωση; Ενώ η ταινία μικρού μήκους προσφέρεται για κάποιον πειραματισμό και πιθανότατα για μία εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας ή της αισθητικής τέλος πάντων, γιατί έχουν μειωθεί οι χρηματοδοτήσεις στις ταινίες μικρού μήκους;

Κατ' αρχήν οι μειώσεις στις οποίες αναφερθήκατε έγιναν το '98 και το '99. Όχι το 2000. Φέτος το χρηματοδοτικό πρόγραμμα του ΕΚΚ που ολοκληρώνεται αυτές τις μέρες, δεν έχει υποστεί καμία μείωση. Τώρα σε ό,τι αφορά τις ταινίες μικρού μήκους, μιλώντας πάντα για το '98 και το '99 η μείωση στη χρηματοδότησή τους υπήρξε ανάλογη των μειώσεων που ίσχυσαν για όλα τα προγράμματα παραγωγής. Έπρεπε να μηδενίσουμε τις μεταφερόμενες οικονομικές υποχρεώσεις προγραμμάτων δράσης προηγουμένων ετών στον προϋπολογισμό του επομένου χρόνου. Το φαινόμενο αυτό, που μπορεί να συσσωρεύσει ελλείμματα σ' ένα Οργανισμό με επισφαλή οικονομικά όπως το ΕΚΚ, είχε αρχίσει να επαναλαμβάνεται ανησυχητικά. Γι' αυτό εφαρμόσαμε ένα διετές πρόγραμμα περιστολής των μεταφερομένων υποχρεώσεων. Και το ολοκληρώσαμε με επιτυχία. Έτσι το '98 και το '99 οι χρηματοδοτήσεις σ' όλα τα προγράμματα είχαν κατά μέσο όρο μείωση γύρω στο 25%. Σήμερα η μείωση αυτή δεν ισχύει πια. Μέσα στο 2000 λοιπόν εγκρίθηκαν 13 προτάσεις για την παραγωγή ταινιών μικρού μήκους. Και από την άλλη πλευρά, το ΕΚΚ ενίσχυσε οικονομικά το καινούργιο ανάλογο πρόγραμμα ΜΙΚΡΟΦΙΛΜ της ΕΤ 1. Δυστυχώς όμως, πρέπει να το πούμε αυτό, φέτος ολοκληρώθηκαν και συμμετέχουν στο διαγωνιστικό της Δράμας, τρεις μόνο από τις 11 συνολικά ταινίες μικρού μήκους που εγκρίθηκαν το 1999. Αυτό είναι αλήθεια ότι δημιουργεί, πρόσκαιρες βέβαια, αρνητικές εντυπώσεις.

Να πούμε δύο λόγια και για το ντοκιμαντέρ. Ποιες είναι οι χρηματοδοτήσεις για το ντοκιμαντέρ. Υπάρχει κάποια πρόβλεψη;

Υπάρχει ένα καινούργιο πρόγραμμα, ένα κοινό χρηματοδοτικό πρόγραμμα ΕΚΚ και ΕΡΤ, που λέγεται "Τεκμήριο" και προβλέπει τη χρηματοδότηση 10 ντοκυμαντέρ κάθε χρόνο. Είναι ένα σχέδιο του ΕΚΚ που ανακοινώθηκε ως πρόθεση τον Οκτώβριο του '98. Η προγραμματική συμφωνία με την ΕΡΤ υπεγράφη το Μάρτιο του '99, ο Κανονισμός δημοσιεύτηκε το Νοέμβριο του ίδιου χρόνου. Οι πρώτες κρίσεις των προτάσεων που υποβλήθηκαν τέλειωσαν μόλις. Θα γίνουν έτσι δέκα δημιουργικά ντοκιμαντέρ, για πρώτη φορά τόσα πολλά μαζί. Αυτό δημιουργεί για το συγκεκριμένο είδος στην Ελλάδα, μια πραγματική ποσοτική έκρηξη. Ελπίζω να γίνουμε μάρτυρες και μιας αντίστοιχης ποιοτικής έκρηξης. Να πω τέλος ότι το πρόγραμμα «Τεκμήριο» έχει το ανάλογό του και στο χώρο της ταινίας μυθοπλασίας. Είναι το πρόγραμμα "Νέο βλέμμα" για πρωτοεμφανιζόμενους σκηνοθέτες. Είναι κι αυτό κοινό πρόγραμμα ΕΡΤ και ΕΚΚ. Ήδη έγιναν στο πλαίσιο του οι πρώτες αναθέσεις. Αφορούν σε τέσσερις μεγάλου μήκους ταινίες.

ΒΑΛΚΑΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Για τα Βαλκάνια υπάρχουν προοπτικές συνεργασίας με το Κέντρο;

Αναφέρεστε προφανώς στην 1η Συνάντηση εκπροσώπων του Κινηματογραφικών Οργανισμών της Νοτιανατολικής Ευρώπης, που έγινε με πρωτοβουλία του ΕΚΚ στην Ύδρα, τον περασμένο Απρίλιο. Η Συνδιάσκεψη αυτή οδήγησε στην δημιουργία ενός Δικτύου συνεργασίας, με βραχυπρόθεσμους και μακροπρόθεσμους στόχους στους τομείς της πα-

ραγωγής, της διανομής και της προστασίας της κινηματογραφικής κληρονομιάς. Οι στόχοι αυτοί βέβαια, εύκολα διατυπώνονται και δύσκολο υλοποιούνται. Οι δώδεκα χώρες που έδωσαν το παρόν έχουν διαφορετική πληθυσμιακή και γλωσσική ταυτότητα, διαφορετικές συνθήκες στο χώρο της κινηματογραφίας, άλλη παράδοση η καθεμία τους. Έχουν όμως ιστορία με κοινές ρίζες, πολιτιστική συγγένεια και οι μικρές τους κινηματογραφίες υποφέρουν από τον άνισο ανταγωνισμό της μεγάλης υπερατλαντικής βιομηχανίας και αντιμετωπίζουν κοινά προβλήματα και δυσκολίες στο τρόπο που παράγουν και προωθούν τις κινηματογραφικές ταινίες τους. Τα κοινά αυτά στοιχεία και η μεγάλη διάθεση συνεργασίας από όλες τις πλευρές, μας επιτρέπουν να είμαστε αισιόδοξοι ότι βήμα – βήμα αυτή η συνεργασία που ξεκίνησε στην Ύδρα θα εδραιωθεί και θα αποδώσει για το κοινό συμφέρον.

Το ΕΚΚ ανέλαβε να φιλοξενήσει και τη 2η συνάντηση του Δικτύου, τον ερχόμενο Νοέμβριο στη Θεσσαλονίκη, όπου θα λειτουργήσει και ένα κοινό περίπτερο για την προώθηση των ταινιών μας. Αναλάβαμε επίσης την έκδοση ενός επαγγελματικού καταλόγου, ενός «Χρυσού Οδηγού των επαγγελματιών των χωρών των Βαλκανίων και της Νοτιοανατολικής Ευρώπης». Υπάρχει τέλος, η ιδέα της δημιουργίας ενός μεταφερόμενου φεστιβάλ από χώρα σε χώρα, με ταινίες όλων των Οργανισμών της συνεργασίας. Όμως η δημιουργία του δικτύου έχει και πολιτική σημασία, αφού αρκετές από τις χώρες που συμμετέχουν είναι μέλη του Eurimages και με τη συνηγορία τους μπορούν να γίνουν και οι υπόλοιπες. Μπορεί έτσι να διαμορφωθεί ένας περιφερειακός πόλος συνεργασίας στο πλαίσιο του Eurimages, αυτού του τόσο σημαντικού Ταμείου Συμπαραγωγών του Συμβουλίου της Ευρώπης.

Να πούμε δύο λόγια για τις νέες τεχνολογίες για το Κέντρο. Να γίνουν πιο φιλικοί οι Έλληνες σκηνοθέτες με τις νέες τεχνολογίες ουσιαστικά. Να χρησιμοποιηθεί ψηφιακή τεχνολογία.

Η ψηφιακή τεχνολογία δεν είναι αυτοσκοπός. Είναι ένα προχωρημένο και εξελισσόμενο μέσο, ένα σύνθετο εργαλείο στην υπηρεσία των ανθρώπινων εκφραστικών προσπαθειών. Πρέπει λοιπόν να χρησιμοποιείται σύμφωνα με τις ανάγκες. Το πώς και το που θα αξιοποιηθούν οι εντυπωσιακές της δυνατότητες, είναι δουλειά των δημιουργών και όχι ενός δημόσιου Οργανισμού, όπως το ΕΚΚ. Μην περιμένετε λοιπόν από το ΕΚΚ να διατυπώσει το ελληνικό «δόγμα». Ζητήστε του να το στηρίξει, αν ποτέ αυτό διατυπωθεί. Αυτό που εμείς μπορούμε να κάνουμε, είναι να μη κλείνουμε τα μάτια μας μπροστά στις εξελίξεις, να τις παρακολουθούμε με προσοχή και να ενθαρρύνουμε τις προσπάθειες εισαγωγής της νέας τεχνολογίας στο χώρο των οπτικοακουστικών, έχοντας ως μέτρο το προσδοκώμενο αποτέλεσμα και τη λειτουργικότητα των λύσεων που κομίζει η χρήση της. Κατά τα άλλα, δεν θα πρέπει, ως νεόπλουτοι, να σνομπάρουμε την παραδοσιακή κινηματογραφική τεχνολογία, η οποία εξελίσσεται εντυπωσιακά, προσαρμόζεται διαρκώς επί ένα ολόκληρο αιώνα και που ενσωματώνει με τον καλύτερο τρόπο τις νέες τεχνολογικές κατακτήσεις.

ΑΙΣΙΟΔΟΞΙΑ Ή ΣΥΓΚΡΑΤΗΜΕΝΗ ΑΙΣΙΟΔΟΞΙΑ;

Είστε αισιόδοξος ή συγκρατημένα αισιόδοξος για το μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου;

Προσπαθώ πριν απ' όλα να είμαι ρεαλιστής. Έχουμε πάρα πολύ καλές ενδείξεις και περιμένουμε να επιβεβαιωθούν. Όσο περισσότερο επιβεβαιώνονται οι ενδείξεις λοιπόν, τόσο εγώ γίνομαι περισσότερο αισιόδοξος. Όμως προσπαθώ να μη να παρασυρθώ από υπερβολικούς ενθουσιασμούς, γιατί γνωρίζω ότι τα μεγάλα προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου εξακολουθούν να είναι προβλήματα υποδομής, που δεν επιλύονται από τη μια μέρα στην άλλη. Οι προσπάθειες του ΕΚΚ και ο στόχος της πολιτικής του, είναι να εξασφαλιστούν οι προϋποθέσεις που απαιτούνται για τη δημιουργία αυτής της υποδομής. Η σημερινή επιτυχία είναι μια πρώτης τάξεως ευκαιρία για να δημιουργηθεί έγκαιρα η αναγκαία σταθερή υποδομή στο χώρο της ελληνικής κινηματογραφίας.

Προσπαθώ λοιπόν να είμαι ρεαλιστής. Προσπαθώ όμως από την άλλη να κάνω τη δουλειά μου με ενθουσιασμό. Χωρίς ενθουσιασμό, δεν μπορείς να αποδώσεις σ' αυτό το πόστο. Γιατί χωρίς ενθουσιασμό στερεύει η φαντασία. Αν η τεχνοκρατική πλευρά της δουλειάς μου απαιτεί σύνεση και ρεαλισμό η άλλη της όψη που είναι η χάραξη πολιτικής για το σινεμά, χρειάζεται φαντασία. Προσπαθώ να τα συνδυάσω. ❐

Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΔΙΑΠΝΕΕΤΑΙ ΑΠΟ ΟΡΑΜΑ

Οι θέσεις του Συνδέσμου Ανεξάρτητων Παραγωγών Οπτικοακουστικών Έργων

Ποια είναι κατά τη γνώμη σας τα βασικότερα προβλήματα που αντιμετωπίζει σήμερα ο Ελληνικός κινηματογράφος;

Η πρώτη ερώτησή σας συμπίπτει με την εποχή όπου διαπιστώνονται σημαντικές εξελίξεις στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου. Συγκεκριμένα είναι εποχή όπου:

Τα εισπτήρια των ελληνικών ταινιών αυξάνονται κατακόρυφα. Οι ιδιώτες παραγωγοί συμμετέχουν πλέον ενεργά στην παραγωγική διαδικασία. Αυτήν ακριβώς την περίοδο γυρίζονται και βρίσκονται υπό αποπεράτωση πλέον των τριάντα κινηματογραφικών ταινιών, εκ των οποίων οι μισές ανήκουν στην ιδιωτική πρωτοβουλία.

Οι ιδιωτικοί τηλεοπτικοί σταθμοί συμμετέχουν με τον άλφα ή βήτα τρόπο στη χρηματοδότηση ελληνικών ταινιών, με αρχικό προορισμό την κινηματογραφική αίθουσα, ενώ κάποιοι διανομείς δείχνουν να ενδιαφέρονται να εντάξουν στο πρόγραμμά τους και ελληνικές ταινίες.

Αυτή η νέα δυναμική που διαμορφώνεται, πιστεύουμε ότι έχει άμεση σχέση με την αναβάθμιση του ρόλου του παραγωγού, τόσο σε θεσμικό επίπεδο όσο και σε παραγωγικό. Ένα ρόλο που πρέπει να είναι επιτελικός και να εναρμονίζεται στις ανάγκες και στις αντιλήψεις που επικρατούν στη Διεθνή Αγορά.

Όλα αυτά βέβαια δεν σημαίνουν ότι τα προβλήματα ξεπεράστηκαν κι ότι ο δρόμος για την περαπέρω ανάπτυξη είναι στρωμένος με ροδοπέταλα. Πολλά προβλήματα παραμένουν και εστιάζονται στα εξής:

Α. Στην έλλειψη βιομηχανικής ή έστω βιοτεχνικής υποδομής. Από παλιότερα αν εξαιρέσει κανείς το φαινόμενο "ΦΙΝΟΣ", οι Έλληνες κινηματογραφικοί παραγωγοί στην πλειοψηφία τους, δεν είχαν πρόθεση να αναπτύξουν μία κινηματογραφική οικονομία, βασισμένη στους κανόνες της Διεθνούς Αγοράς. Αυτό με ελάχιστες εξαιρέσεις συνεχίζεται ακόμη και σήμερα, με αποτέλεσμα την αδυναμία απόσβεσης του κόστους και τη μη δυνατότητα προσπέλασης των αγορών του εξωτερικού.

Β. Στη συνεχιζόμενη κακυποψία των Διανομέων. Παρά την εντυπωσιακή ανάκαμψη των εισιτηρίων της ελληνικής ταινίας, παρά τα κερδοφόρα κίνητρα που έχουν δοθεί στους Διανομείς, οι μισές και πλέον ταινίες που παράγονται, δεν βρίσκουν προσπέλαση στην αίθουσα και στον φυσικό τους αποδέκτη που είναι το κοινό.

Γ. Στην έλλειψη ανωτάτης ή έστω ανωτέρας εκπαίδευσης των νέων κινηματογραφιστών. Ακόμη και αυτές οι ιδιωτικές σχολές που υπήρχαν υποβιβάστηκαν σε Ι.Ε.Κ., με αποτέλεσμα να είμαστε το μοναδικό κράτος στην Ευρώπη του 2000, όπου μπροστά στην πρόκληση των νέων τεχνολογιών δεν προσφέρεται κινηματογραφική εκπαίδευση. Οι αυτοδίδακτοι, οι εμπειρικοί και μαθητευόμενοι μάγοι σε καμιά περίπτωση δεν εγγυώνται το μέλλον.

Υπάρχει ανανέωση στον ελληνικό κινηματογράφο τα τελευταία χρόνια ή ήταν ένα πρόσκαιρο φαινόμενο νέες ταινίες με ανανεωμένη θεματική;

Βλέποντας τα στοιχεία και την εικόνα που επικρατεί σήμερα στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου, σίγουρα μπορούμε να μιλήσουμε για ανανέωση, τόσο σε θεματικό όσο και σε παραγωγικό επίπεδο. Όλο και περισσότεροι Έλληνες κινηματογραφιστές σε όλους τους κλάδους συμμετέχουν ενεργά.

Σκηνοθέτες, παραγωγοί, σεναριογράφοι, φωτογράφοι, σκηνογράφοι και άλλοι συγκροτούν μία θεματολογική πολυμορφία, που μας οδηγεί στο συμπέρασμα, ότι ο ελληνικός κινηματογράφος περνά περίοδο ανανέωσης. Ωστόσο αυτή η ευχάριστη για όλους ανάκαμψη

"Ο Χαμένος Θησαυρός του Χουρσίτ Πασά" είναι η ταινία του Σταύρου Τσιώλη

μπορεί να αποτελέσει πρόσκαιρο φαινόμενο - όπως υπαινίσεσθαι - αν οδηγηθούμε λόγω κάποιων εισπρακτικών επιτυχιών σε αναπαραγωγή μοντέλων, που θα έχουν ως στόχο και μόνο την εισπρακτική επιτυχία. Έχει αποδεχθεί ιστορικά ότι η αναπαραγωγή αυτού του είδους ταινιών ωφελεί συγκυριακά για μία περίοδο αλλά στρατηγικά οδηγεί στην πόλωση και στο μαρασμό.

Η αύξηση των πωλήσεων των εισητηρίων, τον περασμένο χρόνο, πιστεύετε ότι είναι ένα φαινόμενο που δεν πρόκειται να επαναληφθεί σ'αυτό το βαθμό;

Φαινόμενο που είναι ίσως απίθανο να επαναληφθεί, αποτελεί η τεράστια εισπρακτική επιτυχία μιας και μόνο ταινία (SAFE SEX), που ξεπέρασε κατά πολύ ακόμα και τις προσδοκίες των δημιουργών της. Ωστόσο, κρίνοντας στατιστικά τα εισπήρια των υπολοίπων ελληνικών ταινιών, διαπιστώνουμε υπετριπλάσιο αριθμό θεατών σε σχέση με προηγούμενες περιόδους. Οι προβλέψεις και οι στατιστικές λοιπόν οδηγούν στο συμπέρασμα, ότι η αύξηση των εισητηρίων θα συνεχιστεί και στις επόμενες περιόδους και αυτό έχει να κάνει με τη γενικότερη ανάκαμψη του ελληνικού σινεμά, αρκεί να μην οδηγηθούμε σε αναπαραγωγή κακέκτυπων προτύπων όπως αναφερθήκαμε στην προηγούμενη ερώτησή σας.

Πώς αξιολογείτε το πρόβλημα της κινηματογραφικής εκπαίδευσης, την έλλειψη Ακαδημίας ή ανωτέρων και Ανωτάτων Σχολών Κινηματογράφου;

Ενώ ήδη φθάσαμε στο 2000, όπου η γενικευμένη οπτικοακουστική τεχνολογία, ανατρέπει κάθε γνωστή και δοκιμασμένη συνταγή στην παραγωγή οπτικοακουστικού έργου, στην Ελλάδα τη χώρα των θαυμάτων, η κατάσταση της οπτικοακουστικής εκπαίδευσης και παιδείας παραμένει τραγική. Κι ενώ σ' όλο τον κόσμο υπάρχουν εδώ και πολλά χρόνια Ακαδημίες και σχολές πανεπιστημιακού επιπέδου που εκσυγχρονίζονται ανάλογα με την εξέλιξη των τεχνολογιών, στην Ελλάδα λειτουργούν κάποια

ΙΕΚ, που παρέχουν οπτικοακουστική εκπαίδευση σε επίπεδα σεμιναρίων!

Ως πότε όμως θα βασιζόμαστε σε αυτοδίδακτους και σε κάποιους ετερόφωτους του εξωτερικού; Η απάντηση είναι ότι σίγουρα δεν μπορεί να συνεχιστεί για πολύ. Ο κινηματογράφος πλέον δεν μπορεί να βαδίζει χωλός. Ήδη με την ραγδαία ανάπτυξη των τεχνολογιών, ο εμπειρισμός και η ικανότητα προσαρμογής και καπατσοσύνης δεν επαρκούν για να στελεχώσουν οιαδήποτε ειδικότητα στην παραγωγή. Σε λίγο καιρό όλες οι παραγωγές θα γίνονται με την ψηφιακή τεχνολογία. Αυτό σημαίνει ότι θα καταργηθούν μία σειρά από συμβατικές ειδικότητες και θα δημιουργηθούν καινούριες, που θα βασίζονται στις νέες εξελίξεις των τεχνολογιών. Ο σκηνοθέτης βέβαια, όπως και ο παραγωγός, ο Δ/ντής φωτογραφίας, ο σκηνογράφος, ο σεναριογράφος, ο μοντέρ, και ο ηχολήπτης θα εξακολουθήσουν να υπάρχουν, θα πρέπει όμως απαραίτητα να είναι καταρτισμένοι τόσο από τεχνική και αισθητική επάρκεια, όσο και εφοδιασμένοι από τη γνώση των νέων μέσων που θα χρησιμοποιούν. Με βάση όλα αυτά δεν μπορούμε να ιχνηλατούμε πλέον το μέλλον ως μαθητευόμενοι μάγοι, αλλά να πιέσουμε και να ευχηθούμε να αντιληφθούν οι κρατούντες, τις επιπτώσεις αυτών τω εξελίξεων για να ιδρυθεί επιτέλους στη χώρα μας η περιβόητη Ακαδημία ή αντίστοιχες σχολές πανεπιστημιακού επιπέδου, που εδώ και σαράντα χρόνια εξαγγέλλονται αλλά παραμένουν εξαγγελίες.

Υπάρχει, και πώς δυνατότητα ανταγωνισμού του ελληνικού κινηματογράφου καταρχήν με τον Αμερικάνικο και κατά δεύτερο λόγο, με τον ευρωπαϊκό;

Στην Ελλάδα, από τότε που άρχισε να οργανώνεται η κινηματογραφική παραγωγή το σύνολο των επενδεδυμένων κεφαλαίων ήταν πολύ χαμηλό και η ελληνική ταινία δεν είχε ποτέ ανταγωνιστικές προθέσεις σε σχέση με την ξένη. Οι έλληνες κινηματογραφικοί Παραγωγοί δεν είχαν την πρόθεση και τις δυνατότητες - λόγω εμπειρισμού κυρίως - να αναπτύξουν μία κινηματογραφική οικονομία βασισμένη στους νόμους της Διεθνούς Αγοράς. Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μία κάποια αναπτυξιακή κατεύθυνση και σ'αυτό βοηθά και η νέα πολιτική που εφαρμόζεται από το Ε.Κ.Κ. Έτσι τα πράγματα δείχνουν πιο ελπιδοφόρο. Όλο και περισσότερες ελληνικές ταινίες βγαίνουν από τα σύνορα μας και συμμετέχουν σε Διεθνή Φεστιβάλ και στις ξένες Αγορές.

Ωστόσο για να φθάσουμε στο σημείο να μιλάμε για ανταγωνιστικότητα της ελληνικής ταινίας σε σχέση με την Ευρωπαϊκή (για τη αμερικάνικη δεν τίθεται καν λόγος) ο δρόμος είναι πολύ μακρύς ακόμα. Δυνατότητες υπάρχουν αρκεί 1) να εκμεταλλευθούμε σωστά και να επωφεληθούμε από τα ευρωπαϊκά οπτικοακουστικά προγράμματα διανομής, 2) να αξιοποιήσει η Διοίκηση του Ε.Κ.Κ. ορθολογικότερα την HELLAS FILM. Το τμήμα αυτό του Ε.Κ.Κ. θα μπορούσε να προσφέρει τα μέγιστα στην προώθηση της ελληνικής ταινίας στο εξωτερικό, αν στελεχωθεί με το κατάλληλο ανθρώπινο δυναμικό και λειτουργήσει αποτελεσματικά με όρους management. 3) να δημιουργηθεί δίκτυο ανεξάρτητων συνεργατών - πολιτών, στο εξωτερικό που θα οργανώνουν προγράμματα παρουσίασης των ελληνικών ταινιών σε όλες τις μεγάλες αγορές με αντιστάθμισμα ποσοστά επί των πωλήσεων.

Όλα αυτά μπορεί να τα αναλάβει κάποια εταιρεία, που μπορεί να είναι υπό την εποπτεία του Ε.Κ.Κ. ή ακόμη η ίδια HELLAS FILM στελεχωμένη με το κατάλληλο ανθρώπινο δυναμικό και με διοικητική αυτοτέλεια για να μπορεί να κινείται χωρίς γραφειοκρατικά εμπόδια.

Η κρατική βοήθεια στον ελληνικό κινηματογράφο είναι η πρέπουσα;

Τη στιγμή αυτή, που όλοι μιλούν για ανάκαμψη του ελληνικού σινεμά, η κρατική βοήθεια πιστεύουμε ότι είναι ανεπαρκής. Πρέπει να είναι μεγαλύτερη για να διατηρηθεί αυτή η ελπιδοφόρα εικόνα. Ειδάλλως αυτός ο άνεμος αισιοδοξίας που υπάρχει σήμερα, μπορεί εύκολα να οδηγήσει στην απαισιοδοξία αν δεν

ενθαρρυνθεί το παραγωγικό δυναμικό της χώρας με νέα αναπτυξιακά μέτρα για τη δημιουργία σταθερών υποδομών.

Πιστεύετε ότι η στρατηγική του Υπουργείου Πολιτισμού μπορεί να λύσει αυτά τα προβλήματα, δημιουργεί άλλα ή διατηρεί μία στάσιμη κατάσταση;

Ανεξάρτητα από τις όποιες καλές προθέσεις η μέχρι τώρα στρατηγική του ΥΠ.ΠΟ., διαπνέεται από μία ατονία ή στην καλύτερη περίπτωση μία στασιμότητα στις επιλογές της. Η ίδια κυβέρνηση που ασκεί επί χρόνια τώρα την εξουσία δεν μπορεί να ισχυριστεί άγνοια των προβλημάτων. Δεν μπορεί για παράδειγμα το φλέγον ζήτημα της οπτικοακουστικής εκπαίδευσης να παραμένει άλυτο επί τόσα χρόνια. Αυτό δείχνει ατολμία και στασιμότητα, την ώρα μάλιστα που στο παγκόσμιο οπτικοακουστικό γίγνεσθαι συντελούνται ραγδαίες αλλαγές, τέτοιες που υπάρχει κίνδυνος για άλλη μία φορά να γίνουμε ουραγοί στις εξελίξεις.

Κατά τη γνώμη σας θα έπρεπε να αλλάξει πολιτική το ΥΠ.ΠΟ. κι αν ναι προς ποια κατεύθυνση;

Η όποια αλλαγή στην πολιτική του ΥΠ.ΠΟ. πρέπει καταρχήν να διαπνέεται από όραμα για τον οπτικοακουστικό πολιτισμό. Πρέπει να αποδείξει η κυβέρνηση ότι ο πολιτισμός αυτός είναι μέσα στις ουσιαστικές της προτεραιότητες. Ότι χωρίς σχέδιο, καλά προγραμματισμένη και σταθερά προικοδοτουμένη αποτελεσματική πολιτική, ισοδυναμεί με αναπόφευκτη αποτυχία, που θα είναι καταστροφική για έναν κλάδο με μεγάλη οικονομική δραστηριότητα. Μία πολιτική που ξεκινά από τη θεσμοθέτηση σταθερών πόρων για το Ε.Κ.Κ., ώστε να συνεχίσει την αναπτυξιακή του κατεύθυνση των τελευταίων ετών και φθάνει ως την πριμοδότηση των κινηματογραφικών επιχειρήσεων με αναπτυξιακά μέτρα για να μπορούν να ανταπεξέλθουν στις ανάγκες της οικονομικής και τεχνικής υποδομής που απαιτεί η νέα εποχή.

Τέλος, η τηλεόραση βοηθά τον ελληνικό κινηματογράφο ή είναι ο μεγάλος του αντίπαλος;

Έχουν γραφεί πολλά για τη σχέση τηλεόρασης και κινηματογράφου. Στο παρελθόν είχαν χαρακτηρισθεί ως "αδελφοί - εχθροί", οι δε Κασσάνδρες προέβλεπαν ότι ο νεότερος αδελφός - η τηλεόραση - θα γινόταν αδελφοκτόνος και θα εξαφάνιζε τον μεγαλύτερο. Δεν συνέβη τίποτα από όλα αυτά. Ο κινηματογράφος εξακολουθεί να υπάρχει και παράγει ταινίες σε μεγάλη ποσότητα και τροφοδοτεί μ'αυτές τον νεότερο αδελφό του.

Στην Ελλάδα ο κινηματογράφος πέρασε πράγματι μία μεγάλη κρίση με την εμφάνιση της τηλεόρασης. Αλλά άντεξε. Σήμερα τα πράγματα είναι διαφορετικά. Παρά τον κατακλυσμό από τηλεοπτικά κανάλια η σχέση πλέον παύει να είναι εχθρική. Σε λίγο δεν θα αρκούν οι χιλιάδες ταινίες που παρήχθησαν ή πρόκειται να παραχθούν. Έχουμε ένα αδηφάγο τηλεοπτικό πρόγραμμα με εκατομμύρια ώρες προβολής, το οποίο πρέπει να καλύπτεται. Κι ο κινηματογράφος προσφέρει μία τέτοια κάλυψη γιατί καταρχήν είναι ποιοτικά ανώτερος. Αναπόφευκτα λοιπόν οδηγούμαστε σε μία νέα σχέση κινηματογράφου - τηλεόρασης. Ο Κινηματογράφος αρχίζει να παράγεται και στην Ελλάδα με μικτή χρηματοδότηση, όπου εκτός από τα κρατικά κανάλια, που εφαρμόζουν το νόμο για το 1,5%, και τα ιδιωτικά αρχίζουν να αντιλαμβάνονται αυτή την αναγκαιότητα, ενώ κάποια άλλα εντάσσουν στο πρόγραμμά τους ζώνες προβολής σύγχρονων ελληνικών ταινιών.

Απαντώντας λοιπόν στο ερώτημά σας, μπορούμε να ισχυριστούμε αυτή τη στιγμή ότι η τηλεόραση όχι μόνο βοηθά αλλά στηρίζει τον ελληνικό κινηματογράφο στην παραγωγική διαδικασία. Ένας κίνδυνος μόνο ελλοχεύει. Αυτός της επιβολής τηλεοπτικών αισθητικών μοντέλων στην Τέχνη του σινεμά. Επειδή όμως ο κινηματογράφος εκτός από Μ.Μ.Ε. είναι πάνω από όλα Τέχνη, πιστεύουμε ότι θα αντιπαρέλθει αυτόν τον κίνδυνο, θα κρατήσει την αξία και τη ιδιαιτερότητά του και δεν θα υποσχεθεί. ■

ΕΥΝΟΪΚΗ ΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ

Οι θέσεις του Συνεταιρισμού Ελλήνων Σκηνοθετών

Το βασικότερο πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο ελληνικός κινηματογράφος είναι κατά την άποψή μας η έλλειψη στόχου.

Ο μόνος ρεαλιστικός στόχος που θα μπορούσε να τεθεί είναι το ίδιο το κοινό, στο οποίο ουσιαστικά απευθύνεται.

Η μόνη ανανέωση που παρατηρήθηκε τα τελευταία χρόνια είναι ότι οι ταινίες που χρηματοδοτήθηκαν από - ή κυρίως - από την ιδιωτικό πρωτοβουλία είχαν τη μεγαλύτερη απήχηση στο κινηματογραφικό κοινό.

Και εδώ τίθεται ένα ερώτημα.

Υπήρχε ένας σχεδιασμός, ένας αντικειμενικός στόχος, ένα δημιουργικό ρίσκο ή οι άνθρωποι αυτοί έδωσαν τα λεφτά τους μόνο και μόνο επειδή τους περίσσευαν.

Το γεγονός είναι ότι το δικό τους ρίσκο πέτυχε και τώρα όλοι μιλάμε ξανά για κάτι που νομίζαμε ότι είχε πεθάνει οριστικά.

Μιλάμε λοιπόν ξανά για "εμπορικό" κινηματογράφο;

Εάν τα εισπήρια είναι το ζητούμενο τότε, μάλλον για αυτόν τον κινηματογράφο ομιλούμε.

Για κάποιους η λέξη και μόνο "εμπορικό" τους προκαλεί.

Δεν θα μπορούσε όμως το "εμπορικό" να σταθεί και σαν καλλιτεχνικό, εφόσον ήταν καλό;

Και ποιος τελικά θα το έκρινε αυτό;

Η επανάληψη και στο μέλλον αντίστοιχων - εισπρακτικών - επιτυχιών, θα εξαρτηθεί πιθανόν, από την πρόθεση των ανθρώπων που έχουν τη δυνατότητα να ρισκάρουν ξανά και να χρηματοδοτήσουν καινούργιες παραγωγές.

Ρωτάτε εάν η έλλειψη ανωτέρω και ανωτάτων σχολών σκηνοθεσίας και τεχνικών κινηματογράφου δημιουργεί προβλήματα.

Ακόμη και αν δημιουργηθούν αυτές οι σχολές είναι σίγουρο ότι τα πράγματα θα βελτιωθούν προς το καλύτερο;

Ή μήπως θα μεγαλώσουν το πρόβλημα.

Η εισαγωγή σε αυτές τις σχολές θα γίνεται με θεωρητικά κριτήρια, τύπου πανελλαδικών εξετάσεων, ή πρακτικών εξετάσεων;

Μία λύση θα μπορούσε να ήταν η μορφή των ελεύθερων πανεπιστημίων και η αξιολόγηση των σπουδαστών μέσω της πρακτικής εξάσκησης.

Ουσιαστικά εξάσκηση όμως, που θα εξασφαλίζει η κρατική επιχορήγηση.

Αυτό όμως εξαρτάται από τους στόχους που θα θέσει η πολιτεία.

Στραυιές αποφοίτων με άριστη θεωρητική κατάρτιση;

Ή ένα συνδυασμό θεωρητικών και πρακτικών γνώσεων, όπου θα οδηγεί στο επιθυμητό αποτέλεσμα, δηλαδή, ανθρώπων ικανών να δημιουργούν άρτιες ταινίες.

Και βέβαια το πιο ουσιαστικό.

Που θα απορροφηθούν οι απόφοιτοι, σε ποια "βιοτεχνία", ή "βιομηχανία";

Με δεδομένα τα προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου:

Α) Χρηματοδότηση,
Β) Σεναρίου,
Γ) Προώθησης - Διανομής,
Δ) Κοινό - γλώσσα - που απευθύνεται.

Η οποιαδήποτε σκέψη απευθείας ανταγωνισμού με μεγαθήρια (Αμερική), αλλά και μικρότερες δυνάμεις (Ευρώπη), είναι αδύνατη. Η Βοήθεια του κράτους στον ελληνικό κινηματογράφο είναι ελάχιστη και όχι προς τη σωστή κατεύθυνση.

Εάν υπάρξει βούληση για την ενίσχυση του ελληνικού κινηματογράφου, θα πρέπει να καταργηθεί για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα (15 χρόνια), η φορολόγηση σε κάθε τομέα που έχει σχέση με τον κινηματογράφο, με ταυτόχρονη δέσμευση επένδυσης των κερδών σε νέες παραγωγές.

Ευνοϊκή χρηματοδότηση από τις τράπεζες με εγγύηση του ελληνικού κράτους.

Διευκόλυνση αγοράς τεχνικού εξοπλισμού, απαλλαγή Φ.Π.Α.

Παροχή τεχνικού εξοπλισμού και υπηρεσίες από κρατικούς φορείς (ΕΡΤ), χωρίς γραφειοκρατικές διαδικασίες και καθυστερήσεις.

Δυνατότητα χορηγίας από ιδιώτες και εταιρείες στην παραγωγή ταινιών, χωρίς φορολόγηση από το κράτος.

Εξασφάλιση ανεμπόδιστης συνεργασίας με όλε τις υπηρεσίες και τους φορείς του δημοσίου, (Δήμοι, υπουργεία, αρχαιολογική υπηρεσία, ένοπλες δυνάμεις, αστυνομία, ΕΚΑΒ, νοσοκομεία, αεροδρόμια - λιμάνια, κ.λπ.) χωρίς υπερβολικές γραφειοκρατικές και χρονοβόρες διαδικασίες.

Το Υπουργείο Πολιτισμού θα μπορούσε, σε συνεργασία με άλλα υπουργεία και υπηρεσίες, να λάβει μερικά ριζοσπαστικά, για τα ελληνικά δεδομένα μέτρα που θα έχουν σκοπό να ενισχύσουν την προβολή του ελληνικού πολιτισμού και της πολιτιστικής μας παράδοσης.

Πρώτα στο εσωτερικό της χώρας και έχοντας σαν μεγάλο στόχο την Ευρώπη.

Με αυτά τα δεδομένα και η συνεργασία με τους Ευρωπαίους εταίρους μας θα μπορούσε να ήταν πιο επωφελή για εμάς, στο επίπεδο των συμπαραγωγών.

Τέλος, η τηλεόραση σε καμιά περίπτωση δεν απειλεί τον ελληνικό κινηματογράφο, αντιθέτως βοηθά στο επίπεδο της προσφοράς τεχνικού και καλλιτεχνικού δυναμικού. ❐

ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΑΝΑΤΡΑΠΕΙ ΑΥΤΟ ΤΟ ΘΕΣΜΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Οι θέσεις της Ε.Τ.Ε.Κ.Τ.

Δύο είναι τα σοβαρά προβλήματα που αντιμετωπίζει ο ελληνικός κινηματογράφος, σε δυο ενότητες δηλαδή θα μπορούσαμε και υπάρχουν και επιμέρους πράγματα που θα μπορούσαμε να επισημάνουμε.

Αλλά δυο άξονες υπάρχουν. Το πρώτο και το κυριότερο είναι η παντελής έλλειψη κινηματογραφικής παιδείας και εκπαίδευσης. Δηλαδή αυτή την στιγμή το επίπεδο της παιδείας και της εκπαίδευσης που υπάρχει στην Ελλάδα είναι αδιανόητα χαμηλό. Δεν μπορούμε να μιλάμε σήμερα ότι μπορούμε να έχουμε καλύτερο ελληνικό κινηματογράφο εάν δεν φροντίσουμε να έχουμε πολύ καλύτερη εκπαίδευση, πολύ καλύτερη παιδεία.

Η ΕΤΕΚΤ λοιπόν θεωρεί ότι θα έπρεπε το κράτος να έχει φροντίσει όλα αυτά τα χρόνια να βγάλει επιστήμονες κινηματογραφιστές και όχι κινηματογραφιστές ανειδίκευτους εργάτες όπως μας είχαν εμάς το 1981.

Εάν δεν καταλάβουν οι εκάστοτε αρμόδιοι του Υπουργείου Πολιτισμού που έτσι και αλλιώς εποπτεύεται -δεν το κατάλαβαν οι τότε αρμόδιοι του Υπουργείου Βιομηχανίας που ανήκε ο κινηματογράφος- εάν σήμερα δεν το καταλάβουν ότι πρέπει να δημιουργηθεί Ανωτάτη Σχολή του Κινηματογράφου στην Ελλάδα για να μπορέσουμε να έχουμε καλύτερη ποιότητα κινηματογραφικών ταινιών, δεν πρέπει να διαχειρίζονται τα πράγματα του κινηματογράφου.

Ας διαχειριστούν οτιδήποτε άλλο, αλλά τα πράγματα του κινηματογράφου δεν μπορούν να τα διαχειρίζονται άνθρωποι οι οποίοι δεν μπορούν να καταλάβουν ότι το πρώτο πράγμα που πρέπει να φροντίσουν είναι η παιδεία και η εκπαίδευση.

Εμείς ζητούμε, και όλος ο κινηματογραφικός κόσμος ζητάει, χρόνια την Ακαδημία του Κινηματογράφου, τέλος πάντων, ζητάει χρόνια μια Ανώτατη Σχολή Κινηματογράφου.

Μετά από πάρα πολλές προσπάθειες επί 20 χρόνια τα σωματεία του χώρου με την ΕΤΕΚΤ πάντα μπροστά να διεκδικεί αυτή την δημιουργία αυτής της σχολής από την Μελίνα Μερκούρη μέχρι πρόσφατα που μετά από πάρα πολύ κόπο πέρασε στο πολυνομοσχέδιο ο κ. Βενιζέλος όταν ήταν στο Υπουργείο Πολιτισμού μια παράγραφο μέσα που λέει ότι δύναται να δημιουργηθεί Σχολή Ανώτατη.

Εάν δεν φροντίσουν λοιπόν την παιδεία και την εκπαίδευση κανένας Υπουργός Πολιτισμού, καμία κυβέρνηση, κανένας Πρωθυπουργός δεν δικαιούται να καλεί τους κινηματογραφιστές, να μιλάει στους κινηματογραφιστές, να απευθύνεται στους κινηματογραφιστές και δεν δικαιούται να θριαμβολογεί όταν οι κινηματογραφιστές παίρνουν τις διακρίσεις, είτε από το εξωτερικό, είτε παίρνουν διακρίσεις στο εσωτερικό.

Είναι τεράστια η ευθύνη τους, είναι υπόλογοι και θα έπρεπε αν είχαν λίγο σεβασμό απέναντι στον Ελληνικό Κινηματογράφο θα έπρεπε απολογητικά να σταθούν κατ' αρχήν στο τι έχει γίνει όλο αυτό το διάστημα και τι δεν έγινε και μετά να προχωρήσουν άμεσα στην ίδρυση και στην δημιουργία αυτής της σχολής, όλα τα άλλα είναι επί του πονηρού.

Το δεύτερο πρόβλημα το οποίο υπάρχει είναι ότι ολόκληρο το νομικό και το θεσμικό πλαίσιο με το οποίο λειτουργεί σήμερα ο κινηματογράφος θέλει ανατροπή στα πάντα, ανατροπή σε ότι αφορά την φιλοσοφία του, ανατροπή σε ότι αφορά τους επιμέρους οργανισμούς κάτω από το καθεστώς το νομικό και το θεσμικό πλαίσιο που λειτουργούν.

Θεωρούμε απαράδεκτο το θεσμικό πλαίσιο που λειτουργεί το Ελληνικό Κέντρο του Κινηματογράφου, θεωρούμε απαράδεκτο το νομικό και το θεσμικό πλαίσιο που λειτουργεί το Ελληνικό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, θεωρούμε απαράδεκτο όλο το νομικό και θεσμικό πλαίσιο που διέ-

πει σήμερα τον κινηματογράφο.
Και πέρα απ' αυτό, αυτό που υπάρχει θεωρούμε ότι είναι και απαράδεκτο το ότι δεν υπάρχει καμία μέριμνα από την πολιτεία, αυτό που είπε πρόσφατα ο κ. Πάγκαλος, ο σημερινός Υπουργός Πολιτισμού, το ότι θα πρέπει να προσελκύσουμε ξένες παραγωγές, το ότι θα πρέπει να έρθουν εδώ. Πως θα έρθουν; Εάν δεν δοθούν κίνητρα από την πολιτεία, τι θα κάνουμε δηλαδή εμείς; Ανειδίκευτοι εργάτες ή όποιοι τέλος πάντων καταφέραμε και σπουδάσαμε εδώ ή στο εξωτερικό, αυτά νομίζουν ότι καλύπτουν το έλλειμμα το οποίο υπάρχει; Όχι.
Εμείς πιστεύουμε ότι θα πρέπει να υπάρχει ένα σύνολο μέτρων και προτείνουμε και έχουμε αναλάβει και μια πρωτοβουλία. Το πείραμα της Ιρλανδίας είναι σοβαρό κατά την άποψη μας, και πιστεύουμε ότι θα πρέπει να μελετηθεί ιδιαίτερα από το Υπουργείο Πολιτισμού. Εμείς δεν έχουμε καμιά αντίρρηση να συμμετάσχουμε σ' αυτή την διαδικασία όταν κληθούμε, αλλά επιτέλους να σταματήσει όλη αυτή η ιστορία της προχειρότητας και της επιπολαιότητας που διακρίνει τους χειρισμούς πάνω στο κινηματογράφο.
Πιστεύουμε όμως ότι αυτό δεν μπορεί να προωθήσει, ούτε τον ελληνικό κινηματογράφο, ο τρόπος με τον οποίο γίνονται οι χρηματοδοτήσεις, γίνονται οι επιλογές. Το ίδιο το πλαίσιο δεν βάζει τις προϋποθέσεις για αντικειμενική προσέγγιση των πραγμάτων και εν τοιαύτη περιπτώσει θα πρέπει να ξεκαθαρίσει νομικά και θεσμικά, μέσα σε ένα θεσμικό πλαίσιο τι σινεμά θέλουμε.
Θέλουμε σινεμά για την Ελλάδα; Θέλουμε σινεμά για την Ευρώπη; Θέλουμε σινεμά ελληνικό; Μιλάμε πάντα για αυτό που θα περάσει και στην διεθνή αγορά; Μα πως θα περάσει στην διεθνή αγορά; Εδώ υπάρχουν οι κανόνες του παιχνιδιού που παίζονται;
Είναι πάρα πολύ αξιοπρόσεκτο το πείραμα το οποίο έγινε και όλη η μελέτη η οποία έγινε στην Ιρλανδία, είναι μια χώρα αντίστοιχη σε προβλήματα, οπότε πιστεύω ότι αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει τον μπούσουλα για μια μελέτη ενός θεσμικού και νομικού πλαισίου που θα διέπει τον ελληνικό κινηματογράφο η πρόταση η οποία είναι και μια πραγματικότητα και η οποία έχει βέβαια τα τελευταία χρόνια δείξει και τα αποτελέσματα. Δεν μιλάμε ότι είναι ένα ιδανικό πλαίσιο, μιλάμε ότι αυτό και στην εφαρμογή του απέδειξε ότι ήταν πάρα πολύ σωστό.
Είναι σημαντικό ολόκληρο το πλαίσιο το νομικό και το θεσμικό να αλλάξει και να σταματήσουν οι ειδήμονες και οι ειδικοί και οι ομάδες εργασίας που επεξεργάζονται προγράμματα. Θα πρέπει να ξεκαθαρίσουμε ορισμένα πράγματα.
Οι κινηματογραφιστές έχουν προτάσεις, έχουν ιδέες, τα πράγματα τους έχουν ξεπεράσει, το λέμε εμείς που είμαστε οι τεχνικοί. Χρειάζεται εκτός από την καλλιτεχνική και η τεχνοκρατική προσέγγιση του προβλήματος του ελληνικού κινηματογράφου. Εμείς δεν τους απορρίπτουμε τους τεχνοκράτες, η ΕΤΕΚΤ δεν τους απορρίπτει τους τεχνοκράτες. Μαζί με τους δημιουργούς και μαζί με την ΕΤΕΚΤ μπορεί να φτιαχτεί το ιδανικό πλαίσιο λειτουργίας του ελληνικού κινηματογράφου. Από εκεί και πέρα για να δούμε λίγο και ιστορικά όλη η πολιτική η οποία έχει ακολουθηθεί μέχρι σήμερα, ήταν μια προσωπική πολιτική των εκάστοτε υπευθύνων.
Που οδήγησαν τα πράγματα; Δεν βρέθηκε σε αδιέξοδο το ελληνικό σινεμά; Δεν βγήκε ένα ελληνικό σινεμά για το οποίο χαίρονται επειδή βγήκαν ταινίες οι οποίες έκοψαν εισιτήρια; Ποιες ταινίες έκοψαν εισιτήρια;
Τα τελευταία χρόνια με την εισροή της ιδιωτικής τηλεόρασης, αυτή διαμόρφωσε ένα κοινό, τα μέσα διαμορφώνουν κοινό και έτσι εξηγείται ότι οι ταινίες που έχουν μια καθαρά τηλεοπτική και όχι κινηματογραφική γραφή, βγαίνουν και κόβουν 1.000.000 εισιτήρια. Ποιο κοινό είναι αυτό; Το διαμορφωμένο κοινό εδώ και 10 χρόνια το έχει η ιδιωτική τηλεόραση. Ποιοι είναι οι πρωταγωνιστές; Αυτοί οι οποίοι καθιερώθηκαν, επιβλήθηκαν μέσα από το σταρ σύστεμ και μέσα απ' όλη την διαδικασία λειτουργίας της ελληνικής τηλεόρασης.
Αυτό τι σημαίνει δηλαδή; Αυτό αποτελεί παράδειγμα προς μίμηση του ελληνικού σινεμά; Δεν είμαστε αντίθετοι με κανένα είδους κινηματογράφου, αλλά όμως δεν μπορούμε να πούμε ότι τα τελευταία παραδείγματα θα πρέπει να αποτελέσουν και παράδειγμα προς μίμηση για τι ταινίες θα πρέπει να γίνονται στον ελληνικό κινηματογράφο.
Υπάρχει ένα πρόβλημα το οποίο είναι σοβαρό Υπάρχουν δυο προσεγγίσεις ή υπάρχουν δυο παράμετροι. Εάν λέγαμε ότι αυτή την στιγμή η τη-

λεόραση μπαίνει σε μια διαδικασία συνχρηματοδότησης, βάσει του νόμου του 1,5%, και αυτή την στιγμή μπαίνει η κρατική τηλεόραση, και τελευταία έχουμε και κάποια παραδείγματα από άλλα ιδιωτικά κανάλια που μπαίνουν σ' αυτή την διαδικασία και γίνονται συμπαραγωγές ελληνικών ταινιών, θα λέγαμε ότι είναι μια προσπάθεια η οποία θα έπρεπε να ενισχυθεί ακόμα περισσότερο από την τηλεόραση.

Αλλά όμως από την άλλη μεριά πιστεύουμε ότι η τηλεόραση στο επίπεδο που βρίσκεται σήμερα ποιοτικά, αισθητικά διαμορφώνει ακριβώς ένα κοινό το οποίο είναι αυτό των ταινιών που έκοψαν τα 1.000.000 εισιτήρια.

Σ' αυτό το επίπεδο προσφέρει τις χείριστες υπηρεσίες σε σχέση με τον κινηματογράφο η τηλεόραση, διότι και αν ακόμα υπάρξει ιδιωτική πρωτοβουλία, η ιδιωτική πρωτοβουλία θα είναι προς την κατεύθυνση εκείνη μιας ποιότητας ελληνικής ταινίας η οποία θα έχει σαν στόχο το κέρδος, θα είναι δηλαδή ουσιαστικά ίσως βελτιωμένες τηλεοπτικές γραφές, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι αυτό είναι σινεμά.

Πιστεύουμε ότι το Υπουργείο Πολιτισμού που εποπτεύει σήμερα τον κινηματογράφο θα πρέπει να αντιμετωπίσει σοβαρά τον κινηματογράφο και θα πρέπει να τον αντιμετωπίσει και ως βιομηχανικό προϊόν και ως πολιτιστικό προϊόν. Θα πρέπει να το αντιμετωπίσει ως ένα προϊόν το οποίο θα μπορέσει να βγάλει έξω από τα σύνορα της χώρας τις ιδιαιτερότητες της χώρας πράγμα το οποίο δεν γίνεται αυτή την στιγμή.

Δηλαδή μέχρι σήμερα το Υπουργείο Πολιτισμού δεν έχει αντιμετωπίσει σοβαρά τα ουσιαστικά προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου, κάνει ένα θεσμικό πλαίσιο, βελτιώνουμε τα πράγματα, το πρόβλημα δεν είναι να βελτιώσεις κάτι το οποίο εκ των προτέρων το θεωρείς ότι είναι κακό. Ή το ανατρέπεις αυτό και βάζεις στην θέση του κάτι καινούργιο, αλλά αυτό θέλει τεχνογνωσία, θέλει δουλειά, θέλει προπαντός εμπειρία και τις εμπειρίες μπορούμε να τις έχουμε από χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης και γενικότερα της Ευρώπης και γενικότερα στον κόσμο που έχουν κάνει τέτοιες προσπάθειες και έχουν πετύχει, άρα εκεί μπορούμε όχι απλώς να πούμε ότι αντιγράφουμε τα μοντέλα και αυτά, να μελετήσουμε τις ιδιαιτερότητες αυτών των χωρών και βεβαίως να προσαρμοστούν κάποια πράγματα σε ότι αφορά την ελληνική πραγματικότητα, αυτή είναι η σοβαρή αντιμετώπιση.

Είμαστε αντίθετοι με την κατάργηση του διαγωνιστικού τμήματος του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ανέκαθεν και φωνάζουμε ότι δεν πρέπει να καταργηθούν, θα υποβαθμιστεί, ότι θα γίνει αυτό που γίνεται σήμερα. Υποβαθμίζεται εντελώς ο ελληνικός κινηματογράφος, μέσα από το Φεστιβάλ, το ίδιο το Φεστιβάλ υποβαθμίζεται.

Πως είναι δυνατόν λοιπόν να συμφωνήσουμε με όλη αυτή την διαδικασία που γίνεται σήμερα; Τι θέλει; Θέλει άλλο επίπεδο, το θεσμικό πλαίσιο να κινηθεί προς άλλες κατευθύνσεις; Να βοηθηθεί ο ελληνικός κινηματογράφος.

Το Υπουργείο Πολιτισμού θα πρέπει να δει από την αρχή το σύνολο του ελληνικού κινηματογράφου, διότι όταν σήμερα ερχόμαστε και συζητάμε να φτιάξουμε μια σχολή και πως θέλουμε να την φτιάξουμε την σχολή στον 21ο αιώνα και από εκεί πέρα ξεκινούν τα πάντα για την ποιότητα την οποία θα έχεις μετά, για το ποιοι θα είναι οι δημιουργοί. Πιστεύουν ότι θα κάλυψουν το κενό με τρεις ιδιωτικές σχολές αυτού του επιπέδου, σήμερα, ή με τα ΙΕΚ την ανώτατη εκπαίδευση με την ταχύτητα που τρέχει η τεχνολογία; Εκτός αν πρέπει να μας πουν καθαρά ότι "Ακούστε κύριοι, η Ευρώπη δεν θέλει πρώτους ρόλους στον κινηματογράφο στην Ελλάδα". Δεν μπορούμε να διανοηθούμε ποτέ πως είναι δυνατόν να βγαίνουν φουρνιές 4 εξαμήνων από τα ΙΕΚ χωρίς καμία υποδομή. Αυτοί οι άνθρωποι που κάνουν καλύτερο σινεμά έχουν σπουδάσει και στο εξωτερικό.

Όταν βάζουμε το θέμα κατάργησης ολόκληρου του νομικού θεσμικού πλαισίου του Κέντρου, δεν μπορεί να συμφωνούμε σε επιμέρους ζητήματα. Δέχεται 150 σενάρια τον χρόνο. Δεν έπρεπε αυτό να είναι μέσα σε μια φιλοσοφία προγράμματος του ελληνικού σινεμά, τι προωθεί, τι δεν προωθεί και μέσα από εκεί να βγαίνει και το αποτέλεσμα αυτών των επιλογών; Όλη αυτή είναι η άναρχη διαδικασία που υπάρχει.

(Διατηρήσαμε την ροή του προφορικού λόγου που δίνει και την εικόνα του πάθους που διέπει την ΕΤΕΚΤ, μέσα από τον Πρόεδρό της, κ. Τάσο Αλεξάκη). ❐

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΥΠΟΥ... ΑΡΛΕΚΙΝ

Οι θέσεις του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών

Ποια είναι κατά τη γνώμη σας, τα βασικότερα προβλήματα που αντιμετωπίζει σήμερα ο ελληνικός κινηματογράφος; Πως αξιολογείτε τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ο ελληνικός κινηματογράφος, κατά προτεραιότητα;

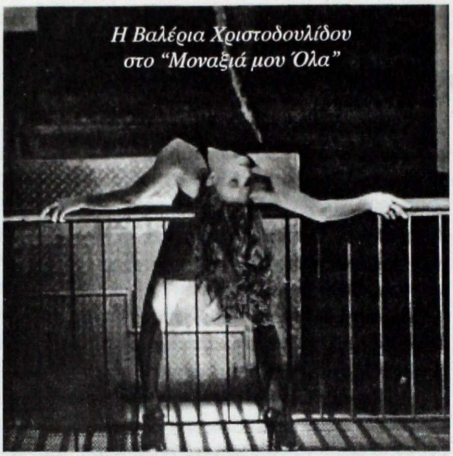
Το να αξιολογήσει κανείς κατά προτεραιότητα τα προβλήματα του Ελληνικού κινηματογράφου είναι ίσως άσκοπο, καθώς κάθε πρόβλημα έχει τον ιδιαίτερο ρόλο του στο συνολικό πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφο: Παιδεία, Σενάριο, Παραγωγή, Διανομή.

Το πρόβλημα της κινηματογραφικής παιδείας συναρτάται με το γενικότερο πρόβλημα της παιδείας και με τη γενικότερη κρατική πολιτική απέναντί των. Από τη μια, δεν υπάρχει δημόσια κινηματογραφική σχολή ή ακαδημία. Με το αν πρόκειται να υπάρξει δημιουργείται το ερώτημα τι σχολή ή ακαδημία θα είναι αυτή, ποιο θα είναι το πρόγραμμα και το περιεχόμενο των σπουδών της, ο τρόπος λειτουργίας της, η δυνατότητα πρόσβασης σε αυτή των ενδιαφερομένων για την κινηματογραφική παιδεία, η υλική της υποδομή, η σχέση της με τη γενικότερη διαδικασία της δημόσιας παιδείας, η σχέση της με τον κινηματογραφικό χώρο σαν βιομηχανία, σαν επάγγελμα και σαν τέχνη. Οι παραδοσιακές κινηματογραφικές σχολές που ανταποκρίθηκαν για καιρό στις ανάγκες της ελληνικής κινηματογραφίας είναι, πια ανεπαρκείς μπροστά στις αυξημένες απαιτήσεις της σημερινής εποχής. Όμως με όλη την ανεπάρκειά τους είναι κι αυτή τη στιγμή οι μοναδικές κινηματογραφικές σχολές που υπάρχουν και ενσωματώνουν μία σχετική εμπειρία δεκαετιών. Η κυβέρνηση, χωρίς να έχει οποιαδήποτε πρόταση για την κινηματογραφική παιδεία μελετάει το κλείσιμο αυτών των σχολών (με αφορμή την έλλειψη νομικού πλαισίου που η ίδια δεν έχει καταρτίσει), αφήνοντας το πεδίο της παιδείας στην αποκλειστικότητα των διάφορων (ΙΕΚ), που εξαρχής οι επιδιώξεις τους σταματούν σε μία γρήγορη κατάσταση για τις ανάγκες του θεάματος της τηλεοπτικής εκμετάλλευσης.

Το σενάριο, που κατά καιρούς αναγορεύεται σαν το σημαντικότερο πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου, σχετίζεται με την κινηματογραφική παιδεία, με τις καλλιτεχνικές και ιδεολογικές επιδιώξεις των δημιουργών, με τον τρόπο που αυτές ενσωματώνονται, στο υπάρχον πλαίσιο παραγωγής.

Η παραγωγή και οι οργανισμοί που την αναλαμβάνουν δημιουργούν σαν καθεστώς δύο "αντίθετα" μα αλληλένδετα, σαν τις "δύο όψεις του νομίσματος", άκρα: Η παραγωγή με χρηματοδότηση από τον κρατικό προϋπολογισμό επιφέρει έναν ατομικό καλλιτεχνικό κομφορμισμό. Η παραγωγή από ιδιωτικές κερδοσκοπικές επιχειρήσεις επιφέρει την υποταγή του δημιουργού στην επιδίωξη μιας κενής περιεχομένου εμπορικότητας. Ότι ελπιδοφόρο δημιουργείται, παράγεται με το πέρασμα ανάμεσα από αυτές τις συμπληγάδες και σε αντίθεση με τους "θεσμοθετημένους" όρους τους. Οι πελατειακές σχέσεις ανάμεσα σε δημιουργούς και οργανισμούς χρηματοδότησης λειτουργούν οργανικά και στη μία και στην άλλη περίπτωση αλλάζουν μόνο στη μορφή ανάλογα με το κρατικό ή ιδιωτικό πλαίσιο στο οποίο λειτουργούν. Το ίδιο και η αυτολογοκρισία, η αντίστροφη όψη της μιας ορισμένης επιδεκτικότητας, οι συνθήκες και η ψυχολογία "εξεταστικού κέντρου" για τον δημιουργό. Τα γενικώς στενά όρια της παραγωγής ωθούν στην αναζήτηση "οικονομικών" λύσεων και αισθητικών (π.χ. βίντεο) που συχνότερα επιβάλλονται από προβλήματα χρηματοδότησης παρά από τις εσωτερικές ανάγκες του καλλιτεχνικού έργου.

Η διανομή μονοπωλείται από ένα "ολιγοπώλιο" εταιρειών, που αποτελούν κυρίως παραρτήματα ξένων πολυεθνικών του κινηματογράφου με αποστολή την εισαγωγή κινηματογραφικών ταινιών (κυρίως αμερικανικών συμφερόντων) στο δίκτυο των αιθουσών που ελέγχουν σχεδόν ολοκληρωτικά. Σε αυτό το πλαίσιο η γενικότερη τύχη των ελληνικών ταινιών στη διανομή είναι μηδαμινή, εκτός αν πληρούν τις προδιαγεγραμμένες επιδιώξεις μίας ορισμένης "εμπορικότητας" που "οφείλουν" να αναπαράγονται μέσα



Η Βαλέρια Χριστοδουλίδου στο "Μοναξιά μου Όλα"

από συγκεκριμένες διαδικασίες, μηχανισμούς και σκοπιμότητες, ιδεολογικές και κερδοσκοπικές.

Υπάρχει ανανέωση στον ελληνικό κινηματογράφο, τα τελευταία χρόνια, ή ήταν ένα πρόσκαιρο φαινόμενο νέες ταινίες με ανανεωμένη θεματική;

Όσο προχωρά ο χρόνος και μεταβάλλονται ("ανανεώνονται" οι κοινωνικές συνθήκες, θα "ανανεώνεται" και η κινηματογραφική θεματική). Ταυτόχρονα με αυτή την "ανανέωση" εμφανίζεται και μία παρωχημένη θεματική (που τείνει στο τυπικό κινηματογραφικό φινάλε υπό τους ήχους του γαμήλιου εμβατήριου) "ανανεωμένη" κι αυτή χάρη στις νέες ενδυματολογικές μόδες, της διακόσμησης, της μουσικής κ..λπ... Θα ήταν έως και ευχάριστη (...) μία τέτοια επιστροφή στην "ελαφρότητα" αν δεν έτεινε να απορροφήσει και να σταθεί ανταγωνιστικά απέναντι σε κάθε ουσιαστική θεματική ανανέωση.

Η αύξηση των πωλήσεων των εισιτηρίων, τον περασμένο χρόνο, πιστεύετε ότι είναι ένα φαινόμενο που δεν πρόκειται να επαναληφθεί σε αυτό τον βαθμό;

Η πώληση των εισιτηρίων μπορεί από χρονιά σε χρονιά να γνωρίζει καθοδική ή ανοδική τάση. Στον χώρο της εσωτερικής διανομής αυτή η δυνατότητα "ανταγωνισμού" μεταφράζεται μάλλον σε δυνατότητα κατάργησης του ολοκληρωτικού ελέγχου των αιθουσών από τη μεριά των πολυεθνικών του κινηματογράφου. Μα αυτή τη δυνατότητα αποτελεί θέμα πολιτικής βούλησης... Κατά τα άλλα, σε όρους ανταγωνισμού λειτουργεί η εκμετάλλευση και η κερδοσκοπία. Πιο σωστή βάση για να τεθεί το θέμα θα προανέφερε η έννοια της συνύπαρξης "του ελληνικού με το ξένο". Αλλά αυτή η συνύπαρξη αμφισβητείται στην πράξη μέσα στην ίδια την Ελλάδα. Οπότε πόσο μάλλον στη "διεθνή αγορά". Πάντως η έννοια της συνύπαρξης είναι συνυφασμένη με την προβολή του καλλιτεχνικού έργου ανταγωνιστικά προς την εμπορική σκοπιμότητα.

Η κρατική βοήθεια στον ελληνικό κινηματογράφο είναι η πρέπουσα; Πιστεύετε ότι η στρατηγική του Υπουργείου Πολιτισμού μπορεί να λύσει αυτά τα προβλήματα, δημιουργεί άλλα ή διατηρεί μια στάσιμη κατάσταση; Κατά τη γνώμη σας θα έπρεπε να αλλάξει πολιτική το Υπ. Πολιτισμού και αν ναι προς ποια κατεύθυνση;

Η στρατηγική του Υπουργείου Πολιτισμού στον τομέα του κινηματογράφου εκφράζεται κυρίως μέσα από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ενώ από τη μία έχει προωθήσει μία απαραίτητη διεθνή σφαιρικότητα στις οθόνες του, από την άλλη ενσωματώνει στο εσωτερικό του τάσεις αντίθετες. Τάσεις των εταιριών διανομής που, αντικειμενικά, επιδιώκουν να το χρησιμοποιήσουν σαν "όχημα" και τάσεις ενός "ανεξαρτήτου" κινηματογράφου, ο οποίος - στο βαθμό που δεν ζητά μια κατεστημένη αναγνώριση - καταλαμβάνει "φεστιβαλικό χρόνο" τον οποίο θα έρθει το εμπορικό κύκλωμα να διεκδικήσει. Κοινός παρανομαστής, πάντως, το περιεχόμενο μιας "παγκοσμιοποίησης" το οποίο ορίζεται από συγκεκριμένες, συντηρητικές στη βάση τους σκοπιμότητες, για χάρη των οποίων το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης οφείλει να αποτελεί "καθεστωτικό" γεγονός. Για τον ελληνικό κινηματογράφο το πρόβλημα είναι, ότι μέσα στα μεγάλα μεγέθη του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης δεν έχει πια διακριτή θέση, ενώ και αυτή που υπάρχει καλύπτεται από μια συνθήκη "κοσμικότητες" που επικαλύπτει κάθε ουσιώδες .

Ζητούμενο: Όσον αφορά το ΕΚΚ, τα τελευταία χρόνια μοιάζει να υποβαθμίζει το ρόλο του καλλιτέχνη - παραγωγού, ο οποίος θα επιλέξει τον οργανωτή της παραγωγής του σαν λειτουργική ειδικότητα στη διαδικασία του κινηματογραφικού έργου. Και να προωθεί το "μοντέλο" του

επιχειρηματία - παραγωγού, ο οποίος θα επιλέγει το σκηνοθέτη που τον εξυπηρετεί στις όποιες επιδιώξεις του. Έτσι έχουμε το φαινόμενο εταιριών διανομής, διαφημιστικών εταιριών κ.λπ. με αστρονομικούς ετήσιους "τζίρους", οι οποίες απευθύνονται στο ΕΚΚ ζητώντας να τους παρέχει το ποσό που θα τις απαλλάξει από το εμπορικό τους ρίσκο. Το "άγος" του κρατικοδίαιτου σκηνοθέτη μεταμορφώνεται στην πραγματικότητα του κρατικοδίαιτου επιχειρηματία. Αλλά αυτό για πολλούς δεν αποτελεί "άγος".... Η παραπάνω τάση στην πολιτική του ΕΚΚ συνδέεται με την ιδεολογική επιδίωξη της αύξησης των εισιτηρίων (χωρίς ταυτόχρονα να θιγεί το αδιέξοδο των ελεγχόμενων όρων διανομής) σαν κριτήριο για την υλοποίηση των προγραμμάτων του. Όμως μία ανάλογη πολιτική στο χώρο, για παράδειγμα, του βιβλίου, θα είχε σαν "ιδανικό" της μία λογοτεχνία τύπου Άρλεκιν.... Πάντως, δεν μπορεί κανείς να κρίνει το ΕΚΚ για όσα πράττει χωρίς να μελετήσει επισταμένα και λεπτομερειακά όσα δεν πράττει.... Άλλωστε, από μία άποψη, το κεντρικό περιεχόμενο της πολιτικής γενικότερα βρίσκεται όχι στις πράξεις της αλλά στις παραλείψεις της. Και οι πρώτες καθορίζονται στο περιεχόμενο από τις αναγκαιότητες που επιβάσσουν οι δεύτερες.

Όσον αφορά την κινηματογραφική παιδεία, αναφερθήκαμε και παραπάνω. Γενικά είναι περιοριστικό στοιχείο η υπαγωγή της στην αποκλειστική αρμοδιότητα του ΥΠΠΟ, καθώς έτσι αποκόπτεται οργανικά από τη γενικότερη εκπαιδευτική διαδικασία. Εις αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η επιδίωξη που εξέφρασε το ΥΠΠΟ για κατάργηση των κινηματογραφικών σχολών εν καιρών "άνθισης" των "Ινστιτούτων Κατάρτισης", τα οποία όμως υπάγονται στο Υπουργείο Παιδείας.... Γεγονός που μπορεί να καταγραφεί, το λιγότερο, σαν γενικότερη κυβερνητική παλινωδία. Είναι, όμως, κρίσιμο το ερώτημα κατά πόσο οι συγκεκριμένες πολιτικές συνθήκες μπορούν να αποδώσουν σε οποιαδήποτε ολοκληρωμένη και γόνιμη βάση στο θέμα της κινηματογραφικής παιδείας....

Με το θέμα αυτό - και όχι μόνο - σχετίζεται και το ζήτημα της κινηματογραφίας ταινιών μικρού μήκους. Διαφημισμένη σαν το "φυτώριο" του ελληνικού κινηματογράφου η ταινία μικρού μήκους εξακολουθεί να παραμένει στο περιθώριο, με μοναδικό καταφύγιο το Φεστιβάλ Δράμας. Πέρα από τα προβλήματα παιδείας, η ταινία μικρού μήκους "απαπεί" μέτρα πολιτικής γενναιότητας στην παραγωγή και τη διανομή της: Π.χ. ένα είδος "1,5%" των εταιριών διανομής για χάρη της ταινίας μικρού μήκους. Προώθηση της διανομής της, είτε σαν φιξιόν είτε σαν ντοκιμαντέρ (κοινωνικό, εκπαιδευτικό κ.λπ.) με μέτρα υποχρεώσεων και κινήτρων για διανομή και αίθουσες κ.λπ. Το άνοιγμα της διανομής στην ελληνική ταινία μπορεί να λειτουργήσει ευεργετικά στην αισθητική και στο περιεχόμενό της. Ιδίως όταν αυτό το άνοιγμα δεν πραγματοποιείται με εμπορικούς όρους. Και για τον "σπόρο" της ταινίας μικρού μήκους ένας τέτοιο μη εμπορικό "άνοιγμα" είναι και δυνατό και απαραίτητο, αλλά και ζωτική ανάγκη για τον ελληνικό κινηματογράφο και το μέλλον του... Ένα διαφημιστικό 50 δευτερολέπτων "κοστίζει" περίπου όσο 10 ταινίες μικρού μήκους 15 λεπτών που καλύπτουν σχετικά άνετα τις ανάγκες τους. Και από το (ακριβό πια) δικίλιαρο κάθε εισιτηρίου της αίθουσας μπορεί να διατίθεται ένα πενηντάρικο σαν δέουσα - έστω και συμβολική - αμοιβή στην υποχρεωτική ταινία μικρού μήκους....

Τέλος, η τηλεόραση βοηθά τον ελληνικό κινηματογράφο ή είναι ο μεγάλος του αντίπαλος;

Με την εμφάνισή της η τηλεόραση χτύπησε τον κινηματογράφο. Μετά τον χρησιμοποίησε για να καλύψει το πρόγραμμά της φτηνά και με μεγάλη θεαματικότητα. Και τώρα θέλει να χρησιμοποιήσει τα πρότυπα της αισθητικής που αυτή επέβαλε και να τα αναπαράγει στον κινηματογράφο που την εξυπηρετεί. Ταυτόχρονα τα ιδιωτικά κανάλια αρνούνται αυθαίρετα να εφαρμόσουν τον νόμο για το 1,5% προχωρώντας έτσι σε μία ορισμένου είδους φοροδιαφυγή με την ανοχή της πολιτείας. Ανοχή που δεν θα επιδεικνυόταν σε έναν μικροπωλητή δίχως άδεια, σε έναν κουλουρά ή σε έναν επαγγελματία που υποχρεώνεται να έχει φορολογική ενημερότητα για τις συναλλαγές του με το δημόσιο κ.λπ. Η τηλεόραση θα μπορούσε να βοηθήσει τον κινηματογράφο, αν εκπλήρωνε τις χρηματοδοτικές της υποχρεώσεις και, κυρίως, αν το πρόγραμμά της καλλιεργούσε στον τηλεθεατή ενεργητική συνείδηση "εξόδου" προς τα κοινωνικά δρώμενα και όχι την παθητικότητα και τον λήθαργο του καναπέ. Αλλά ένα τέτοιο πρόγραμμα στην τηλεόραση είναι ασυμβίβαστο με πολιτικές που χαράζουν τα μηχανήματα των μετρήσεων της τηλεθέασης. ❐

10ο ΤΑΙΝΙΟΡΑΜΑ
Ο κινηματογράφος με 4Χ4

Το 10ο (και τελευταίο;) ταινιόραμα της Αθήνας, συνεργαζόμενο με την εφημερίδα "Τα Νέα" και κάτω από τις προτάσεις της AMA Films, επικέντρωσε το πρόγραμμά του σε 4 σκηνοθέτες, 31 ενότητες, 10 μεταμεσονύκτιες προβολές και 135 ταινίες από όλο τον κόσμο. Πρόκειται για μια εκδήλωση που δεν έχει στόχο τον "ειδικό" θεατή αλλά τον απλό κινηματογραφόφιλο. Γι'αυτό και ο απειράριθμος κυκεώνας προβολών: για να βρει ο καθένας την ενότητα που διακρίνει ως περισσότερο ενδιαφέρουσα. Επειδή μια ανάλυση της κάθε ταινίας ξεχωριστά θα με έκανε ταυτόχρονα και συγγραφέα ενός ογκωδέστατου βιβλίου, επιλέγω να πω δύο λόγια για το περίφημο 4Χ4, της ρετροσπεκτίβας, δηλαδή, της διοργάνωσης.

του
Σίμου Ιωσηφίδη

ΤΑ ΤΕΣΣΕΡΑ ΖΕΥΓΑΡΙΑ

Τα τέσσερα ζευγάρια ήταν: Όρσον Ουέλς-Art Studio, Φεντερίκο Φελίνι-Art Ecran1, Άλφρεντ Χίτσκοκ-Αλφαβίλ και Λουίς Μπουνιουέλ-Art Ecran2.

Ουέλς. Τέσσερις ταινίες πίσω από την κάμερα πίσω από την κάμερα και μια ταινία μπροστά από αυτήν, ήταν ο απολογισμός του ταινιοράματος για τον μεγάλο κινηματογραφιστή. Προβλήθηκε το *"Η Κυρία της Σαγκάης"* (1948) όπου ο ορισμός "noir" αποκτά την πρακτική θεώρησή του μέσα από μια "μοιραία γυναίκα" και έναν, τυφλωμένο από την λάμψη της, εραστή. Όλο το αλφαβητάρι της κινηματογραφικής γλώσσας στηρίζεται στην άνοδο και την πτώση ενός μεγιστάνα, και αυτό το γνωρίζουν όλοι στο *"Πολίτης Κέιν"* (1941). Το *"Μάκβεθ"* (1948), είναι φόρος τιμής του Ουέλς στο σεξπιρικό έργο, ιδωμένο με μια εξπρεσιονιστική σύλληψη, ένα φιλμ που ασπάζεται ταυτόχρονα το βωβό γερμανικό κινηματογράφο και τον Αϊζενστάιν, που έχει πρωταγωνιστεί τον ίδιο τον σκηνοθέτη. Το φιλμ *"Η Δίκη"* είναι η μεταφορά στο σινεμά του κλασικού μυθιστορήματος του Φραντς Κάφκα, μια από τις λίγες διασκευές του στη μεγάλη οθόνη. Ο κύκλος κλείνει με μια ταινία του Μπερτ Γκόρντον, όπου ο Ουέλς αναλαμβάνει μόνο ερμηνευτικά καθήκοντα υποδυόμενος ένα θνητό σε μια αλλόκοτη ιστορία μαγισσών. Ταινία το *"Νεκρομαντεία"* (1973).

Χίτσκοκ. Τέσσερις ταινίες προβλήθηκαν για τον μετρ, οι τρεις της δεκαετίας του '40 και η άλλη το *"Τηλεφωνήσατε Ασφάλεια Αμέσου Δράσεως"*, του 1954, που είναι διασκευή του Χίτσκοκ σε μια ταινία του... Χίτσκοκ. Το *"Υπόθεση Παραντάιν"* (1947) έχει μείνει ως ένα αξεπέραστο δικαστικό δράμα με τον Γκρέγκορι Πεκ να κλέβει όλη την ταινία. Η *"Ρεβέκα"* (1940), είναι ένα φάντασμα που στοιχειώνει το αρχοντικό Μάντερλεϊ, είναι ακόμα η πρώτη αμερικάνικη παραγωγή του σκηνοθέτη καθώς και η κερδισμένη για το Όσκαρ καλύτερης ταινίας εκείνη τη χρονιά. Κλείνουμε με το *"Νοτόριους"* (1946), μια ιστορία έρωτα και κατασκοπίας έξω από τις θεματικές του σκηνοθέτη, με εκπληκτικό τον Κάρι Γκράντ.

ΟΙ ΑΛΛΟΙ ΔΥΟ

Φελίνι. Σαράντα χρόνια δημιουργίας κάλυψε το ταινιόραμα συστήνοντας μια από κάθε δεκαετία. Η ταινία *"Οι Νύχτες της Καμπίρια"* είναι ένα φιξιόν ντοκιμαντέρ που αφηγείται τις ιστορίες της πόρνης Καμπίρια στις παραγκουπόλεις της Ρώμης, το 1957. Το φιλμ του 1965, *"Η Ιουλιέτα των Πνευμάτων"* βάζει για καλά

"Τηλεφωνήσατε: Ασφάλεια Αμέσου Δράσεως", έτσι λέγεται αυτή η ταινία του Άλφρεντ Χίτσκοκ

τη φαντασία στο έργο του δημιουργού. Το φιλμ *"Καζανόβας"* (1976) είναι η πιο προσωπική δουλειά του Φελίνι και αυτός είναι ο λόγος που ο πρωτότυπος τίτλος της φέρει και το όνομα του σκηνοθέτη: "Il Casanova di Federico Fellini". Τέλος, η ταινία *"Και το Πλοίο Φεύγει"* (1983), είναι μια κωμική, ερωτική, κριτική, μα πάνω από όλα ελεγειακή απεικόνιση της περιόδου των αρχών του εικοστού αιώνα.

Μπουνιουέλ. Για τον άρχοντα του σουρεαλιστικού κινηματογράφου προβλήθηκαν συνολικά πέντε ταινίες, με πρώτη *"Το Φάντασμα της Ελευθερίας"* (1974), όπου μια σειρά από σουρεαλιστικά επεισόδια ξεκινούν στο Τολέδο του 1808 και τον πίνακα του Γκόγια, "Η εκτέλεση της 3ης Μαΐου", και καταλήγουν στο Παρίσι, όπου διάφοροι χαρακτήρες προσπαθούν να κατανοήσουν ή να προσπεράσουν τη φράση του Μαρξ: "Το φάντασμα της ελευθερίας". Η πιο αμφίσημη ταινία του δημιουργού είναι *"Η Ωραία της Ημέρας"* με μια εντυπωσιακή στη ψυχρότητά της Κατρίν Ντενέβ και ένα Χρυσό Λιονταράκι στη Βενετία. Η ταινία *"Το Ημερολόγιο μιας Καμαριέρας"* (1964), είναι η πιο ερωτική ιστορία του Μπουνιουέλ και αφηγείται τις περιπέτειες της Σελεστίν, μιας καμαριέρας που θα δαμάσει την κοινωνική, σεξουαλική αλλά πάνω από όλα θρησκευτική ιδιαιτερότητα της Ισπανίας. Σημαντικό φιλμ και το *"Η Κρυφή Γοητεία της Μπουρζουαζίας"* (1972), που έκανε κοινό και κριτικούς να το αποθεώσουν στο Χόλιγουντ δίνοντάς του και το Όσκαρ ξενόγλωσσης ταινίας. Τελευταίο φιλμ της ρετροσπεκτίβας Μπουνιουέλ, *"Το Σκοτεινό Αντικείμενο του Πόθου"* (1974), που έμελλε να είναι και το τελευταίο του. Ο σουρεαλισμός εδώ γίνεται διπροσωπία καθώς η Καρόλ Μπουκέ και η Άντζελα Μολίνα ερμηνεύουν την αινιγματική Κοντσίτα.

Γενικά, το ταινιόραμα πήγε πολύ καλά και σε αυτό βοήθησαν και οι αίθουσες προβολής του, που μοίρασαν έξοχα τις ταινίες και τις επιλογές του κοινού. Ελπίζουμε και του χρόνου να παραμείνει με την ίδια οργάνωση, την ίδια συμμετοχή θεατών και την ίδια τολμηρότητα στις ενότητές του. ▮

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΠΡΟΒΛΗΘΗΚΑΝ ΤΟ ΤΡΙΜΗΝΟ ΜΑΙΟ-ΙΟΥΛΙΟ 2000

Δημοσιεύουμε τον κατάλογο των ταινιών που προβλήθηκαν στις αίθουσες το τρίμηνο Μάιος-Ιούλιος 2000, 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 κάποιας ταινίας. Η αναφορά θα είναι με αλφαβητική σειρά, πρώτα οι ελληνικοί τίτλοι και κατόπιν οι ξενόγλωσσοι.

ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΣΤΟΝ ΑΡΗ (MISSION TO MARS), *Σκηνοθεσία*: Μπράιαν ντε Πάλμα, *Παίζουν*: Γκάρι Σινίζ, Τιμ Ρόμπινς, Ντον Τσιντλ, Κόνι Νίλσεν, *Διάρκεια*: 117΄, *Διανομή*: Προοπτική, *Ημ. Εξόδου*: 5/5/2000.

Τα μέλη μιας αποστολής στον Άρη εξαφανίζονται κάτω από μυστηριώδεις συνθήκες. Έχουν όμως αφήσει πιο μπροστά ένα μήνυμα που μόνο μια αποστολή διάσωσης μπορεί να αποκρυπτογραφήσει, η οποία σπεύδει να τους βοηθήσει. Πρέπει να λυθεί αυτό το μυστήριο για να μην έχουν και αυτοί την ίδια τύχη.

ΒΑΡΥΣ ΚΑΙ... ΑΣΗΚΩΤΟΣ (LE DEBANDANTE), *Σκηνοθεσία*: Κλοντ Μπερί, *Παίζουν*: Φανί Αρντάν, Κλοντ Μπερί, Κλοντ Μπρασέρ, Αλέν Σαμπά, *Διάρκεια*: 100΄, *Διανομή*: Rosebud, *Ημ. Εξόδου*: 26/5/2000.

Ένας μεσήλικας ζει μια ευτυχισμένη ζωή με την γυναίκα του. Όμως αισθάνεται δυστυχισμένος όταν ανακαλύπτει ότι δεν έχει τόσες καλές επιδόσεις στον έρωτα. Θα ψάξει να βρει το βιάγκρα, που είναι ακόμη απαγορευμένο στη Γαλλία.

ΒΛΕΠΩ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΣΟΥ (FINAL DESTINATION), *Σκηνοθεσία*: Τζέιμς Γουόνγκ, *Παίζουν*: Ντέβον Σάγουα, Άλι Λάρτερ, Κερ Σμιθ, Κρίστεν Κλόουκ, *Διάρκεια*: 98΄, *Διανομή*: Warner Roadshow, *Ημ. Εξόδου*: 23/6/2000.

Ένας νεαρός βλέπει σε όραμα ότι το αεροπλάνο του θα πέσει. Πείθει κάποιους να μην ταξιδέψουν, αυτοί θα γλιτώσουν από την πτώση, αλλά ο θάνατος πόυ τους κυνηγά θα τους στήσει καρτέρι παρά κάτω.

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΑΣΤΡΟΝΑΥΤΗ (THE ASTRONAUT'S WIFE), *Σκηνοθεσία*: Ραντ Ράβιτς, *Παίζουν*: Σαρλίζ Θερόν, Τζόνι Ντεπ, Τζο Μόρτον, Νικ Κασσαβέτη, *Διάρκεια*: 109΄, *Διανομή*: Warner Roadshow, *Ημ. Εξόδου*: 19/5/2000.

Ο σύζυγος μας δασκάλας είναι αστροναύτης. Πηγαίνει σε μια αποστολή ρουτίνας, αλλά εκεί χάνει για δύο λεπτά την επαφή με τον κόσμο. Όταν θα γυρίσει θα είναι εντελώς διαφορετικός. Θα έχει φοβίες, θα είναι βίαιος, σε σημείο που η γυναίκα του να αμφιβάλλει αν είναι ο ίδιος ο άντρας της. Αυτή φοβάται τόσο για τη ζωή της, όσο και για τη ζωή των διδύμων που περιμένει να γεννήσει.

ΔΙΠΛΟΣ ΚΙΝΔΥΝΟΣ (DOUBLE JEOPARDY), *Σκηνοθεσία*: Μπρους Μπέρεσφορντ, *Παίζουν*: Άσλι Τζαντ, Τόμι Λι Τζόουνς, Μπρους Γκρίνγουντ, Άναμπεθ Γκις, *Διάρκεια*: 105΄, *Διανομή*: U.I.P., *Ημ. Εξόδου*: 19/5/2000.

Η Λίμπι καταδικάζεται άδικα για τον φόνο του άντρα της, αλλά μέσα στην φυλακή ανακαλύπτει ότι ο άντρας της ζει και μάλιστα συζεί με την καλύτερη φίλη της. Αποφασίζει, όταν βγει από την φυλακή, να τον σκοτώσει στην πραγματικότητα, αφού δεν μπορεί να καταδικαστεί δύο φορές για το ίδιο αδίκημα.

ΕΝΑΣ ΕΝΤΙΜΟΤΑΤΟΣ ΚΛΕΦΤΗΣ (ORDINARY DECENT CRIMINAL), *Σκηνοθεσία*: Τέιντιους Ο΄Σάλιβαν, *Παίζουν*: Κέβιν Σπέισι, Λίντα Φιορεντίνο, Πίτερ Μιούλαν, ΝτέιβιντΧέιμαν, *Διάρκεια*: 93΄, *Διανομή*: Odeon, *Ημ. Εξόδου*: 7/7/2000.

Ο Μάικλ Λιντς είναι μια αινιγματική φιγούρα του υποκόσμου του Δουβλίνου, καταφέρνει και ξεφεύγει συνεχώς από την παρακολούθηση της αστυνομίας, ζει με τις δύο γυναίκες του και τα ατίθασα παιδιά του, προτιμά τους φτωχούς, επιζητεί την δόξα παρά τα πλούτη, χτυπά το σύστημα όπου και όπως μπορεί.

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΜΑΣ (THE STORY OF US), *Σκηνοθεσία*: Ρόμπ Ράινερ, *Παίζουν*: Μπρους Γουίλις, Μισέλ Φάιφερ, Ρίτα Γουίλσον, Ρομπ Ράινερ, Τιμ Μάθεσον, *Διάρκεια*: 96΄, *Διανομή*: Warner Roadshow, *Ημ. Εξόδου*: 12/5/2000.

Ένα ζυγάρι, ο Μπεν και η Κέιτι, ύστερα από 15 χρόνια γάμου, είναι έτοιμοι να χωρίσουν. Όσο τα παιδιά τους ζουν στην κατασκήνωση χωρίζουν δοκιμαστικά. Αυτή είναι μια περίοδος αναμνήσεων των καλών και των κακών στιγμών, αλλά και του συλλογισμού για να πάρουν αποφάσεις για την υπόλοιπη ζωή τους.

ΚΑΝΕΙΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ... ΤΕΛΕΙΑ (FLAWLESS), *Σκηνοθεσία*: Τζόελ Σουμάχερ, *Παίζουν*: Ρόμπερτ ντε Νίρο, Φίλιπ Σέιμουρ Χόφμαν, *Διάρκεια*: 112΄, *Διανομή*: Odeon, *Ημ. Εξόδου*: 30/6/2000.

Ένας πράψη πεζοναύτης και μια τραβεστί είναι γείτονες και σιγά-σιγά συνηθίζουν να ζουν μαζί, να σέβεται ο ένας τις ιδιαιτερότητες του άλλου.

ΚΑΤΑΙΓΙΔΑ (THE PERFECT STORM), *Σκηνοθεσία*: Βόλφγκάνγκ Πέτερσεν, *Παίζουν*: Τζόρτζ Κλούνεϊ, Μαρκ Γουόλμπεργκ, Ντάιαν Λέιν, Μαίρη Ελίζαμπεθ Μαστραντόνιο, Τζον Ράιλι, *Διάρκεια*: 125΄, *Διανομή*: Warner Roadshow, *Ημ. Εξόδου*: 14/7/2000.

Το φθινόπωρο του 1991 ένα καίκι ψαρεύει ανοιχτά στη θάλασσα της Νέας Αγγλίας. Πέφτει στον τυφώνα Γκρέις, οποίος, όμως, έχει συναντηθεί με δύο άλλα μέτωπα θύελλας. Καταγράφεται ένα μοναδικό μετεωρολογικό φαινόμενο. Πλούσια εδικά εφέ.

ΚΑΤΑΧΡΗΣΗ ΕΞΟΥΣΙΑΣ (RULES OF ENGAGEMENT), *Σκηνοθεσία*: Γουίλιαμ Φρίντκιν, *Παίζουν*: Τόμι Λι Τζόουνς, Σάμιουελ Τζάκσον, Γκάι Πιρς, Μπεν Κινγκσλέι, *Διάρκεια*: 128΄, *Διανομή*: Warner Roadshow, *Ημ. Εξόδου*: 7/7/2000.

Ένας ταγματάρχης, κατά τη διάρκεια μιας επιχείρησης εκκένωσης της αμερικάνικης Πρεσβείας στην Υεμένη, διατάσσει να πυροβολήσουν τους διαδηλωτές. Δικάζεται από το στρατοδικείο. Την υπεράσπισή του την αναλαμβάνει ένας αλκοολικός στρατιωτικός δικηγόρος, ο οποίος ήταν συμπολεμιστής του στο Βιετνάμ.

ΤΟ ΚΙΤΡΙΝΟ ΥΠΟΒΡΥΧΙΟ (YELLOW SUBMARINE), *Σκηνοθεσία*: Τζόρτζ Ντάνινγκ, *Παίζουν*: οι Μπιτλς, *Ημ. Εξόδου*: 12/5/2000.

Ένα εκπληκτικό παραμύθι: η Πέπερλαντ είναι μια όμορφη και χαρούμενη πόλη η οποία απειλείται από ένα εχθρικό στρατό. Οι Μπιτλς επιβιβάζονται σε ένα κίτρινο υποβρύχιο για να την σώσουν με μόνο όπλο τους την μουσική. Διασχίζουν μυθικές χώρες, τον χρόνο, συναντούν τέρατα κ.λπ. μέχρι να φτάσουν στον σκοπό τους. Ανανεωμένη κόπια της ιστορικής ταινίας και, συγχρόνως, του πιο όμορφου καρτούν.

Η ΚΛΗΣΗ ΣΑΣ ΠΡΟΩΘΕΙΤΑΙ (HANGING UP), *Σκηνοθεσία*: Νταϊάν Κίτον, *Παίζουν*: Μεγκ Ράιαν, Νταϊάν Κίτον, Λίζα Κούντροου, Γουόλτερ Ματάου, Άνταμ Άρκιν, Κλόρις Λίτσμαν, *Διάρκεια*: 96΄, *Διανομή*: Προοπτική, *Ημ. Εξόδου*: 2/6/2000.

Τρεις αδελφές, με τελείως διαφορετικού χαρακτήρα, επικοινωνούν μόνο διαμέσου του τηλεφώνου, ξαναβρίσκονται μαζί όταν ο πατέρας τους εισάγεται στο νοσοκομείο σοβαρά άρρωστος.

ΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΒΙΟΛΙ (THE RED VIOLIN), *Σκηνοθεσία*: Φρανσουά Ζιράρ, *Παίζουν*: Σάμιουελ Τζάκσον, Γκρέτα Σκάκι, Τζέισον Φλέμινγκ, Σύλβια Τσανγκ, Ζαν-Λικ Μπιντό, Κάρλο Τσέκι, Ιρένε Γκρατσιόλι, Ντον ΜακΚέλαρ, *Διάρκεια*: 131΄, *Διανομή*: Warner Roadshow, *Ημ. Εξόδου*: 5/5/2000.

Ο μεγαλύτερος τεχνίτης της Ιταλίας του 17ου αιώνα έφταιξε ένα βιολί για τον γιο του που θα γεννιόταν, όμως το έμβρυο και η μητέρα πέθαναν στην γέννα. Τότε έβαψε το βιολί κόκκινο από το αίμα της γυναίκας του. Το δώρισε σε μια μονή και με αυτό εξασκιόνταν οι νεαροί τρόφιμοι, κάποτε ένας από αυτούς έδειξε ένα εξαιρετικό ταλέντο, αλλά πέθανε ενώ έπαιζε με αυτό το βιολί σε μια συναυλία στην αυτοκρατορική αυλή. Θάφτηκε με το βιολί, το οποίο πολύ αργότερα κάποιοι το έκλε-

ψαν από τον τάφο για να το δώσουν σε ένα αριστοκράτη που το είχε για ερωτικό εργαλείο…

ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΣΤΗ ΓΕΦΥΡΑ (LA FILLE SUR LE PONT), *Σκηνοθεσία*: Πατρίς Λεκόντ, *Παίζουν*: Βανέσα Παραντί, Ντανιέλ Οτέιγ, Δημήτρης Γεωργαλάς, *Διάρκεια*: 90΄, *Διανομή*: Rosebud, *Ημ. Εξόδου*: 7/7/2000.

Η Αντέλ αποπειράται να αυτοκτονήσει. Σώζεται από τον Γκαμπόρ, ο οποίος είναι δεξιοτέχνης στα θεάματα, πετάει μαχαίρια, συνεργάζονται και από τότε η ευτυχία τους συνοδεύει όταν είναι μαζί. Όταν χωρίζουν τότε όλα πηγαίνουν στραβά.

ΚΥΡΙΑ ΜΕ ΤΑ ΟΛΑ ΤΗΣ (AGNES BROWN), *Σκηνοθεσία*: Αντζέλικα Χιούστον, *Παίζουν*: Αντζέλικα Χιούστον, Ρέι Γουίνστον, Μάριον Ο΄Ντάγιερ, Τομ Τζόουνς, Αρνό Σεβριέ, *Διάρκεια*: 92΄, *Διανομή*: Odeon, *Ημ. Εξόδου*: 16/6/2000.

Στο Δουβλίνο του 1967 η Αγκνές Μπράουν, χήρα με επτά παιδιά, μανάβισσα στη λαϊκή, αγωνίζεται να αναθρέψει τα παιδιά της, αντιμετωπίζει έναν άσπλαχνο τοκογλύφο και δεν χάνει ποτέ την αισιοδοξία της. Πιστεύει ότι τα όνειρα μπορεί να πραγματοποιηθούν. Ένας παλαιός ερωτάς της θα την ξανασυναντήσει.

Η ΛΗΣΤΕΙΑ, *Σκηνοθεσία*: Αλέξης Καρδαράς, *Παίζουν*: Αντώνης Καφετζόπουλος, Μάνια Παπαδημητρίου, Γιάννης Μποσταντζόγλου, Ελένη Κοκκίδου, *Διάρκεια*: 84΄, *Διανομή*: New Star, *Ημ. Εξόδου*: 14/7/2000.

Μια γυναίκα, με τρία παιδιά και ένα ανεπρόκοπο σύζυγο, συναντά στην τράπεζα ένα παλιό ερωτά της που κάνει εκεί μια ληστεία. Αυτός την παίρνει μαζί του και μετά θα συναντήσουν σε μια άλλη τράπεζα τον σύζυγό της με την ερωμένη του, την καλύτερη φίλη της. Τα δύο ζευγάρια θα συνεχίσουν να ζουν μαζί.

ΜΑ ΕΙΝΑΙ ΥΠΕΡΟΧΗ (ISN'T SHE GREAT), *Σκηνοθεσία*: Άντριου Μπέργκμαν, *Παίζουν*: Μπέτι Μίντλερ, Νέιθαν Λέιν, Τζον Κλιζ, Στόκαρτ Τσάινιγκ, Ντέιβιντ Χάιντ Πιρς, *Διάρκεια*: 93΄, *Διανομή*: Odeon, *Ημ. Εξόδου*: 2/6/2000.

Η ιστορία της Ζακλίν Σουζάν που ήθελε να γίνει διάσημη ηθοποιός, αλλά αντί αυτού έγινε διάσημη συγγραφέας στη δεκαετία του ΄60.

ΜΑΖΙ ΣΟΥ Ή ΧΩΡΙΣ ΕΣΕΝΑ (WITH OR WITHOUT YOU), *Σκηνοθεσία*: Μάικλ Γουιντερμπότομ, *Παίζουν*: Κρίστοφερ Έκλεστον, Ντέρβλα Κέργουαν, Ιβάν Ατάλ, Τζούλι Γκρέιαμ, *Διάρκεια*: 95΄, *Διανομή*: Rosebud, *Ημ. Εξόδου*: 9/6/2000.

Ένα ζευγάρι προσπαθεί να κάνει ένα παιδί, αλλά χωρίς επιτυχία. Όταν θα έρθει ένας παιδικός φίλος της γυναίκας, τότε τίθεται σε κίνδυνο η συνοχή της οικογένειας και, κατά συνέπεια, του έρωτά τους.

Ο ΜΑΦΙΟΖΟΣ ΤΗΣ ΔΙΠΛΑΝΗΣ ΠΟΡΤΑΣ (THE WHOLE NINE YARDS), *Σκηνοθεσία*: Τζόναθαν Λιν, *Παίζουν*: Μπρους Γουίλις, Μάθιου Πέρι, Αμάντα Πιτ, Νατάσα Χένστριτζ, Ροζάνα Αρκέτ, Μάικλ Κλαρκ Ντάνκαν, Κέβιν Πόλακ, *Διάρκεια*: 101΄, *Διανομή*: Odeon, *Ημ. Εξόδου*: 9/6/2000.

Ένας ήσυχος οδοντίατρος μπλέκει με την Μαφία όταν πείθεται από την γυναίκα του να καρφώσει ένα καταζητούμενο μαφιόζο. Τελικά ο οδοντίατρος και ο μαφιόζος θα ενώσουν τις δυνάμεις τους για να καταφέρουν να ξεφύγουν από την Μαφία.

ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΚΟΛΠΟ ΤΗΣ ΓΟΥΟΛ ΣΤΡΙΤ(GUN SHY), *Σκηνοθεσία*: Έρικ Μπλέικνι, *Παίζουν*: Λίαμ Μπένσον, Σάντρα Μπούλοκ, Όλιβερ Πλατ, Μαίρη Μακόρμακ, *Διάρκεια*: 100΄, *Διανομή*: Σπέντζος Φίλμ, *Ημ. Εξόδου*: 23/6/2000.

Ένας μυστικός πράκτορας του FBI έχει διεισδύσει σε μια μαφιόζικη συμμορία ξεπλύματος βρώμικου χρήματος. Όμως το άγχος τον "σκοτώνει" και μπαίνει σε μια θεραπευτική κοινότητα για να γίνει καλά.

Η ΜΗΤΕΡΑ ΜΟΥ ΚΙ ΕΓΩ (ANYWHERE BUT HERE), *Σκηνοθεσία*: Γουέιν Γουάνγκ, *Παίζουν*: Σοπίζαν Σάραντον, Νάταλι Πόρτμαν, Αϊλίν Ράιαν, Ρέι Μπέικερ, *Διάρκεια*: 114΄, *Διανομή*: Odeon, *Ημ. Εξόδου*: 23/6/2000.

Μια διαζευγμένη μητέρα θέλει να ξεφύγει από την μιζέρια της επαρχίας στην Αμερική. Μετακομίζει μαζί με την ανήλικη κόρη της στο Μπέβερλι Χιλς. Συμπεριφέρεται ανεύθυνα στην κόρη της η οποία κάποια στιγμή θα πρέπει να πάει στο κολέγιο. Αυτή η ώρα του αποχαιρετισμού είναι και η ώρα που θα προσπαθήσουν να πλησιάσει η μια την άλλη, να ξεκαθαρίσουν τους λογαριασμούς τους και να δουν το μέλλον πιο αισιόδοξα.

MONO AIMA (BLOOD SIMPLE), *Σκηνοθεσία*: Τζόελ Κοέν, *Παίζουν*: Φράνσις ΜακΝτόρμαντ, Νταν Χεντάγια, Έμετ Γουόλς, Τζον Γκετζ, *Διάρκεια*: 97΄, *Διανομή*: Rosebud, *Ημ. Εξόδου*: 30/6/2000.

Ο Μάρτι βάζει ένα διεφθαρμένο ντετέκτιβ-δολοφόνο να σκοτώσει την γυναίκα του και τον εραστή της. Αυτός όμως τους φωτογραφίζει, παραποιεί την φωτογραφία, έτσι ώστε να φαίνονται σκοτωμένοι, και τελικά σκοτώνει τον Μάρτι, αφού έχει πάρει τα λεφτά. Από τότε αρχίζουν τα προβλήματα. Κλασική ταινία νουάρ-αστυνομική των αδελφών Κοέν.

ΞΑΝΑΓΥΡΙΣΕ ΚΟΝΤΑ ΜΟΥ (RETURN TO ME), *Σκηνοθεσία*: Μπόνι Χαντ, *Παίζουν*: Ντέιβιντ Ντουκόβνι, Μίνι Ντράιβερ, Μπόνι Χαντ, Τζέιμς Μπελούσι, Ρόμπερτ Λότζια, *Διάρκεια*: 113΄, *Διανομή*: UIP, *Ημ. Εξόδου*: 30/6/2000.

Ένας χήρος γνωρίζειο και ερωτεύεται μια νεαρή και όμορφη γυναίκα. Κατόπιν μαθαίνει ότι αυτή έχει κάνει μεταμόσχευση καρδιάς από την γυναίκα του, κάτι που τα ανατρέπει όλα.

ΟΝΕΙΡΕΥΤΗΚΑ ΤΗΝ ΑΦΡΙΚΗ (I DREAMED OF AFRICA), *Σκηνοθεσία*: Χιού Χάντσον, *Παίζουν*: Κιμ Μπάσιντζερ, Βενσάν Περέζ, Εύα Μαρί Σεντ, Γκάρετ Στρόμεν, *Διάρκεια*: 112΄, *Διανομή*: Προοπτική, *Ημ. Εξόδου*: 14/7/2000.

Η Κούκι Γκάλμαν πάει στην Κένυα με τον δεύτερο σύζυγό της και το παιδί της για να ξεκινήσει μια νέαζωή. Σύντομα όμως θα ανακαλύψει τους κινδύνους της γοητευτικής Μαύρης Ηπείρου.

π, *Σκηνοθεσία*: Ντάρεν Μαργκόλις, *Παίζουν*: Σον Γκουλέτ, Μαρκ Μαργκόλις, Στίβεν Πέρλμαν, *Διάρκεια*: 85΄, *Διανομή*: Rosebud, *Ημ. Εξόδου*: 12/5/2000.

Ένας ιδιοφυής μαθηματικός προσπαθεί να ανακαλύψει την διαφορά ανάμεσα στο άυλο και την ύλη. Έχει εγκαταστήσει στο διαμέρισμά του μια σειρά από κομπιούτερ και αναλύει μια σειρά αριθμών. Βρίσκεται στα όρια τρέλας και λογικής, όταν βρίσκεται πολύ κοντά στην λύση του μυστηρίου. Τότε τον κυνηγά μια χρηματιστηριακή εταιρεία και μια ομάδα φανατικών Εβραίων για να επωφεληθούν από την εφεύρεσή του. Τελικά θα βρει την γαλήνη κοντά στη φύση. Έξυπνη, πρωτότυπη και πολύ καλά δομημένη.

ΠΟΙΟΣ ΕΠΝΙΞΕ ΤΗ ΜΟΝΑ (DROWNING MONA), *Σκηνοθεσία*: Νικ Γκομές, *Παίζουν*: Ντάνι ντε Βίτο, Μπέτι Μίντλερ, Νιβ Κάμπελ, Τζέιμι Λι Κέρτις, Κάσεϊ Άφλεκ, *Διάρκεια*: 95΄, *Διανομή*: Odeon, *Ημ. Εξόδου*: 14/7/2000.

Η μόνα είναι το πιο μισητό πρόσωπο μιας αμερικάνικης κωμόπολης. Ο θάνατός της δεν κάνει σε κανένα αίσθηση και κανένας δεν προσπαθεί να βοηθήσει τον σερίφη για να διαλευκάνει αυτό το μυστήριο.

ΤΟ ΠΟΝΤΙΚΙ ΠΟΥ ΒΡΥΧΑΤΑΙ (THE MOUSE THAT ROARED), *Σκηνοθεσία*: Τζακ Άρνολντ, *Παίζουν*: Πίτερ Σέλερς, Τζιν Σίμπεργκ, Λίο ΜακΚέρεν, Ντέιβιντ Κόσοφ, *Διάρκεια*: 83΄, *Διανομή*: Προοπτική, *Ημ. Εξόδου*: 14/7/2000.

Ένα μικρό βασίλειο στην Ευρώπη βρίσκεται στα πρόθυρα της οικονομικής κατάρρευσης. Η μόν τους διέξοδος είναι να κηρύξουν τον πόλεμο στις ΗΠΑ. Πράγματι αυτό γίνεται, εισβάλλουν στην Νέα Υόρκη και εντελώς συμπτωματικά απαγάγουν έναν πυρηνικό επιστήμονα, βρισκόμενη, έτσι σε πλεονεκτική θέση. Κλασική ταινία σε επανέκδοση.

ΣΤΗ ΠΑΓΙΔΑ ΤΟΥ ΝΟΜΟΥ (DOWN BY LAW), *Σκηνοθεσία*: Τζιμ Τζάρμους, *Παίζουν*: Ρομπέρτο Μπενίνι, Τζον Λούρι, Τομ Γουέιτς, Νικολέτα Μπράσκι, Έλεν Μπάρκιν, *Διάρκεια*: 107΄, *Διανομή*: Rosebud, *Ημ. Εξόδου*: 2/6/2000.

Στη φυλακή συνυπάρχουν ένας αποτυχημένος ντισκ-τζόκεϊ, ένας μαστροπός. Όταν έρχεται ένα Ιταλός τουρίστας, δολοφόνος, που μιλά σπαστά αγγλικά, τότε η ζωή τους αλλάζει. Αυτός θα τους βοηθήσει να καταλάβουν το νόημα της ζωής τους και, τελικά, να δραπετεύσουν. Κλασική ταινία του μετρ του αντεργκράουντ κινηματογράφου. Η πρώτη συμμετοχή του Μπενίνι σε αμερικάνικη ταινία.

ΠΕΔΙΟ ΜΑΧΗΣ ΓΗ (BATTLEFIELD EARTH), *Σκηνοθεσία*: Ρότζερ Κρίστιαν, *Παίζουν*: Τζον Τραβόλτα, Μπάρι Πέπερ, Φόρεστ Γουιτάκερ, Κέλι Πρέστον, *Διάρκεια*: 117΄, *Διανομή*: Warner Roadshow, *Ημ. Εξόδου*: 9/6/2000.

Στο έτος 3.000 μ.Χ. η γη έχει κατακτηθεί από κάποιους εξωγήινους. Οι άνθρωποι είναι δούλοι τους, δουλεύουν στα ορυχεία, ενώ κάποιοι άλλοι ζουν, υπό άσχημες συνθήκες, ελεύθεροι. Ο αρχηγός τους θα χρησιμοποιήσει ένα ελεύθερο άτομο για να τους υποτάξει.

ΡΙΨΟΚΙΝΔΥΝΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ (REINDEER GAMES), *Σκηνοθεσία*: Τζον Φρανκεχάιμερ, *Παίζουν*: Μπεν Άφλεκ, Σαρλίζ Θέρον, Γκάρι Σινίζ, Ντένις Φαρίνα, *Διάρκεια*: 104΄, *Διανομή*: Σπέντζος Φίλμ, *Ημ. Εξόδου*: 12/5/2000.

Ο Νικ σκοτώνεται στη φυλακή. Ο συγκρατούμενός του, Ρούντι, παίρνει την ταυτότητά του, αποφυλακίζεται και παρουσιάζεται στην Άσλεϊ, μια κοπέλα που γνώρισε όταν ήταν στη φυλακή δια αλληλογραφίας.

Θέλει να ξεκινήσει μια καινούργια ζωή, αλλά ο παρανοϊκός αδελφός της νομίζει ότι ο Ρούντι κρύβει κάποιο μυστικό με το οποίο μπορούν να λητέψουν ένα καζίνο, έτσι τον απαγάγουν για να κάνουν την ληστεία.

Η ΣΕΙΡΗΝΑ ΤΟΥ ΜΙΣΙΣΙΠΗ (LA SIRENE DU MISSISSIPI), *Σκηνοθεσία*: Φρανσουά Τριφό, *Παίζουν*: Κατρίν Ντενέβ, Ζαν-Πολ Μπελμοντό, Μισέλ Μπουκέ, *Διάρκεια*: 123΄, *Διανομή*: Rosebud, *Ημ. Εξόδου*: 14/7/2000.

Ένας πλούσιος κτηματίας παντρεύεται μια όμορφη γυναίκα η οποία τελικά του κλέβει τα λεφτά και εξαφανίζεται. Οι ντέτεκτιβ που έχει βάλει δεν την βρίσκουν, οπότε αυτός αποφασίζει να την ψάξει μόνος του. Ο τρελός έρωτάς του φτάνει μέχρι τον φόνο. Η κλασική ταινία του Τριφό.

ΤΑΝΓΚΟ ΓΙΑ ΤΡΕΙΣ (THREE TO TANGO), *Σκηνοθεσία*: Ντέιμον Σαντοστέφανο, *Παίζουν*: Μάθιου Πέρι, Νεβ Κάμπελ, Ντίλαν ΜακΝτέρμοτ, Όλιβερ Πλατ, *Διάρκεια*: 99΄, *Διανομή*: Warner Roadshow, *Ημ. Εξόδου*: 26/5/2000.

Ένας αρχιτέκτονας γίνεται μόνιμος συνοδός της ερωμένης ενός μεγιστάνα, επειδή όλοι πιστεύουν ότι είναι ομοφυλόφιλος και υπεράνω πάσης υποψίας για τη φλερτάρει. Στο τέλος όμως έχει να αποφασίσει αν θα αποκαλύψει ότι δεν είναι ομοφυλόφιλος ή όχι.

ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΡΙΦΙΦΙ (WHERE THE MONEY IS), *Σκηνοθεσία*: Μάρεκ Κανιέφσκα, *Παίζουν*: Πολ Νιούμαν, Λίντα Φιορεντίνο, Ντέρμοτ Μαλρόνεϊ, *Διάρκεια*: 90΄, *Διανομή*: Σπέντζος Φίλμ, *Ημ. Εξόδου*: 7/7/2000.

Ένας παλαίμαχος διαρρήκτης παθαίνει εγκεφαλικό και μπαίνει στην κλινική όπου δουλεύει μια νοσοκόμα, καταπιεσμένη από τον τρόπο διαβίωσής της. Τελικά αυτή και ο άντρας της θα μάθουν από αυτόν τα μυστικά του και θα διοργανώσουν μια ληστεία.

ΜΙΑ ΤΡΥΦΕΡΗ ΣΧΕΣΗ (MUSIC OF THE HEART), *Σκηνοθεσία*: Γουές Κρέιβεν, *Παίζουν*: Μέριλ Στριπ, Άντζελα Μπάσετ, Άινταν Κουίν, Γκλόρια Έστεφαν, Κλόρις Λίτσμαν, *Διάρκεια*: 124΄, *Διανομή*: Σπέντζος Φίλμ, *Ημ. Εξόδου*: 2/6/2000.

Πρόκειται για αληθινή ιστορία, Μια μητέρα δύο παιδιών έχει χωρίσει και αναγκάζεται να δουλέψει για να ζήσει τα παιδιά της. Είναι δασκάλα μουσικής σε ένα Δημοτικό Σχολείο του Ανατολικού Χάρλεμ. Οι κόποι της δικαιώνονται όταν θα βγουν τελικά κάποια ταλέντα.

ΦΑΝΤΑΣΙΑ 2000 (FANTASIA 2000), *Σκηνοθεσία*: Πίζοτ Χαντ, Χέντελ Μπιουτόι, Έρικ Γκόλντμπεργ, Φράνσις Γκλέμπας, Γκέταν και Πολ Μπρίτζι, Τζέιμς Άλγκαρ, *Διάρκεια*: 75΄, *Διανομή*: Προοπτική, *Ημ. Εξόδου*: 26/5/2000.

Η δεύτερη συνέχεια της ιστορικής ταινίας "Φαντασία", των στούντιο Γουόλτ Ντίσνεϊ. Εδώ έχουμε μια σπονδυλωτή ταινία, πολλά επεισόδια σκηνοθετημένα από διάφορους σκηνοθέτες και μουσικές κλασικών σκηνοθετών για το κάθε κομμάτι. Συνολικά περιέχονται δέκα μέρη, ενώ από την πρώτη ταινία υπάρχει η σεκάνς του μαθητευόμενου μάγου.

ΦΛΙΝΣΤΟΟΥΝΣ ΒΙΒΑ ΡΟΚ ΒΕΓΚΑΣ (THE FLINSTONES IN VIVA ROCK VEGAS), *Σκηνοθεσία*: Μπράιαν Λίβαντ, *Παίζουν*: Μαρκ Άντι, Στίβεν Μπόλντουιν, Κρίστεν Τζόνσον, Τζόαν Κόλινς, Άλαν Κάμινγκ, *Διάρκεια*: 90΄, *Διανομή*: UIP, *Ημ. Εξόδου*: 9/6/2000.

Η ιστορία του έρωτα των γνωστών νεολιθικών ζευγαριών της ομώνυμης και αγαπημένης σειράς των κόμικς.

ΦΡΑΝΚΕΝΣΤΑΪΝ ΤΖΟΥΝΙΟΡ (YOUNG FRANKENSTEIN), *Σκηνοθεσία*: Μελ Μπρουκς, *Παίζουν*: Τζιν Γουάιλντερ, Μάρτι Φέλντμαν, Πίτερ Μπόιλ, Μάντλιν Καν, Τέρι Γκαρ, Κένεθ Μαρτς, Κλόρις Λίτσμαν, *Διάρκεια*: 107΄, *Διανομή*: AMA FILMS, *Ημ. Εξόδου*: 2/6/2000.

Τα πειράματα του Δρ. Φρανκενστάιν συνεχίζονται από τον εγγονό του. Στον πύργο των Καρπαθίων όμως τα αποτελέσματα είναι κωμικά παρά τρομαχτικά. Μια ακόμη κλασική ταινία σε επανέκδοση. Εδώ ο Μελ Μπρουκς κάνει την καλύτερη κωμωδία του, έχοντας ένα σταυρικό ύφος και μη ξεφεύγοντας από το πνεύμα των ταινιών τρόμου της δεκαετίας του '30.

ΧΙΟΝΙ ΠΑΝΩ ΣΤΟΥΣ ΚΕΔΡΟΥΣ (SNOW FALLING ON CEDARS), *Σκηνοθεσία*: Σκοτ Χικς, *Παίζουν*: Ίθαν Χοκ, Μαξ φον Σίντοφ, Γιούκι Κούντοχ, Σαμ Σέπαρντ, Ρικ Γιούν, *Διάρκεια*: 127΄, *Διανομή*: U.I.P., *Ημ. Εξόδου*: 5/5/2000.

Στην Αμερική μετά τον πόλεμο γίνεται μια δίκη ενός ψαρά, ιαπωνικής καταγωγής, ο οποίος κατηγορείται για το φόνο ενός συναδέλφου του. Τη δική παρακολουθεί ένας νεαρός δημοσιογράφος ο οποίος στην εφηβεία του είχε δεσμό με τη σύζυγο του κατηγορουμένου. Στην ταινία αποκαλύπτεται μια άγνωστη αλήθεια: ο περιορισμός των Αμερικανοιαπώνων σε στρατόπεδα συγκέντρωσης, κατά τη διάρκεια του πολέμου, επειδή κατηγορήθηκαν ως ύποπτοι προδοσίας. Βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Ντέιβιντ Γκάτερσον.

Η ΧΩΡΑ ΤΩΝ ΘΑΥΜΑΤΩΝ (WONDERLAND), *Σκηνοθεσία*: Μάικλ Γουιντερμπότομ, *Παίζουν*: Τζίνα Μακί, Μόλι Πάρκερ, Ίαν Χαρτ, Στιούαρτ Τάουνζεντ, Σίρλεϊ Χέντερσον, *Διάρκεια*: 108΄, *Διανομή*: Προοπτική, *Ημ. Εξόδου*: 19/5/2000.

Οι παράλληλες ιστορίες των μελών μιας οικογένειας που ζει στο Λονδίνο. Οι γονείς ζουν μια συμβατική ζωή, ο γιος τους έχει χαθεί, οι τρεις κόρες τους ζουν τη ζωή τους, η μια έχει ένα παιδί και κυνηγά τη μαγεία της νυχτερινής ζωής, η άλλη κυνηγά ακόμα τον έρωτα και η τρίτη ζει ευυχισμένη με την οικογένειά της. Μια συμβίωση στα όρια της παράκρουσης όπου το άγχος και τα ψυχολογικά προβλήματα κυριαρχούν.

28 ΜΕΡΕΣ (28 DAYS), *Σκηνοθεσία*: Μπέτι Τόμας, *Παίζουν*: Σάντρα Μπούλοκ, Βίγκο Μόρτενσεν, Στιβ Μπουσέμι, Ντομινίκ Γουέστ, Ελίζαμπεθ Πέρκινς, Μαριάν Ζαν-Μπατίστ, *Διάρκεια*: 105΄, *Διανομή*: Προοπτική, *Ημ. Εξόδου*: 30/6/2000.

Μια αλκοολική συγγραφέας καταδικάζεται να περάσει είκοσι οχτώ ημέρες σε κέντρο αποτοξίνωσης. Στην αρχή βλέπει τα πάντα αρνητικά, σιγά-σιγά κερδίζει η συλλογική προσπάθεια.

ΒΕΟWULF, ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΟΣ ΑΠΟ Τους ΘΕΟΥΣ (BEOWULF), *Σκηνοθεσία*: Γκράχαμ Μπέικερ, *Παίζουν*: Κρίστοφερ Λαμπέρ, Ριόνα Μίτρα, Όλιβερ Κότον, Γκοτζ Ότο, *Διάρκεια*: 90΄, *Διανομή*: Σπέντζος Φίλμ, *Ημ. Εξόδου*: 30/6/2000.

Σε μια απροσδιόριστη εποχή ο ημίθεος Μπέογουλφ πηγαίνει σε ένα καταραμένο πύργο για να πολεμήσει το σκοτεινό Κακό που εδρεύει στα έγκατά του.

THE MILLION DOLLAR HOTEL, *Σκηνοθεσία*: Βιμ Βέντερς, *Παίζουν*: Μελ Γκίμπσον, Μίλα Γιόβοβιτς, Τζέρεμι Ντένις, Τζούλιαν Σαντς, Τιμ Ροθ, Πέτερ Στορμάρε, Τζίμι Σμιτς, Αμάντα Πλάμερ, Μπαντ Κορτ, *Διάρκεια*: 122΄, *Διανομή*: Odeon, *Ημ. Εξόδου*: 5/5/2000.

Ένας ντετέκτιβ ερευνά το θάνατο ενός τζάνκι, του οποίου ο πατέρας είναι βαρόνος των ΜΜΕ, και προσπαθεί να βρει την αλήθεια ανακρίνοντας τους περιθωριακούς, εκκεντρικούς και με πολλή δόση τρέλας ενοίκους ενός ξεπεσμένου ξενοδοχείου, στο οποίο ο θυρωρός προσπαθεί να κρατήσει μια κάποια ισορροπία.

THE NEXT BEST THING, *Σκηνοθεσία*: Τζον Σλέσινγκερ, *Παίζουν*: Μαντόνα, Ρούπερτ Έβερετ, Μπέντζαμιν Μπρατ, Ιλεάνα Ντάγλας, Λιν Ρεντγκρέιβ, *Διάρκεια*: 107΄, *Διανομή*: Odeon, *Ημ. Εξόδου*: 5/5/2000.

Μια ανεξάρτητη γυναίκα ζητά από τον καλύτερό της φίλο, ο οποίος είναι ομοφυλόφιλος, να γίνει πατέρας του παιδιού που θα γεννήσει. Τα πράγματα περιπλέκονται όταν ύστερα από έξι χρόνια θέλει να παντρευτεί και να μετακομίσει με το παιδί της σε άλλη πόλη.

POLAROID, *Σκηνοθεσία*: Άγγελος Φραντζής, *Παίζουν*: Στρατής Βουγιούκας, Πέγκυ Τρικαλιώτη, Άγγελος Φραντζής, Κορίνα Πατέλη, Θάλεια Πρωτονοτάριου, Σπύρος Κρίμπαλης, Έκτορας Κόλλιας, *Διάρκεια*: 96΄, *Διανομή*: Odeon, *Ημ. Εξόδου*: 16/6/2000.

Προβληματισμοί και καθημερινότητα μιας νεαρής παρέας, που επιχειρεί να ανεβάσει μια θεατρική παράσταση, κάνει φάρσες στα ΜΜΕ και θέτει γενικότερα το πρόβλημα της συλλογικής δράσης σε μια καλοκαιρινή Αθήνα χωρίς πολιτικά ερεθίσματα. Η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Άγγελου Φραντζή, που τον έχουμε γνωρίσει από τις ταινίες μικρού μήκους, μια ταινία δροσερή και πρωτότυπη.

SALSA, *Σκηνοθεσία*: Τζόις Σέρμαν Μπουνιουέλ, *Παίζουν*: Βενσάν Λεκέρ, Κριστιάν Γκου, Εστέμπαν Σόκρατες Κόβας Πουέντε, Αουρόρα Μπασνουέβο, Ρολάν Μπλανς, *Διάρκεια*: 100΄, *Διανομή*: New Star, *Ημ. Εξόδου*: 16/6/2000.

Ένας Γάλλος πιανίστας, παθιασμένος με την κουβανέζικη μουσική, την σάλσα, μεταμφιέζεται σε Κουβανό μουσικό, κάτι που του ανοίγει πολλές πόρτες (την καρδιά ωραίων γυναικών, τα κλαμπ της κουβανέζικης μουσικής), αλλά του κλείνει άλλες.

SOS, ΠΕΝΤΑΓΩΝΟ ΚΑΛΕΙ ΜΟΣΧΑ (DR. STRANGELOVE, OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB), *Σκηνοθεσία*: Στάνλεϊ Κιούμπρικ, *Παίζουν*: Πίτερ Σέλερς, Τζορτζ Σκοτ, Στέρλιν Χέιντεν, Σλιμ Πίκενς, Κίναν Γουίν, Τζέιμς Ερλ Τζόουνς, Τρέισι Ρινγτ, *Διάρκεια*: 94΄, *Διανομή*: Προοπτική, *Ημ. Εξόδου*: 23/6/2000.

Ένας Αμερικάνος στρατηγός διατάζει τα βομβαρδιστικά του να εξαπολύσουν πυρηνική επίθεση κατά της Σοβιετικής Ένωσης. Το Πεντάγωνο καλεί τη Μόσχα για να αντιμετωπίσουν από κοινού αυτή την κατάσταση, τότε αντιλαμβάνεται την ύπαρξη μηχανισμού ρώσικων αντιποίνων. Η κλασική ταινία του Κιούμπρικ.

Ο ΠΑΛΙΜΠΑΙΔΙΣΜΟΣ ΤΩΝ Μ.Μ.Ε.

Στο Γαλλικό Ινστιτούτο ο Ιγκνάσιο Ραμονέ, Διευθυντής της γαλλικής εφημερίδας, "Le Monde Diplopatique", ίσως της πιο έγκριτης εφημερίδας διεθνώς, έδωσε μια διάλεξη με θέμα την τυραννία των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας, αυτό που είναι και το θέμα του τελευταίου του βιβλίου που έχει εκδοθεί στην Ελλάδα. Σε μια κατάμεστη αίθουσα, μπροστά σε ένα συνειδητοποιημένο κοινό, πανεπιστημιακοί, δημοσιογράφοι, πολιτικοί, ο κ. Ραμονέ ανέπτυξε ένα μεστό λόγο όπου ανέλυσε τα χαρακτηριστικά του επικοινωνιακού λόγου, πριν την ψηφιακή επανάσταση, και αυτού που εκφέρεται σήμερα, την εξέλιξή του και τις επιπτώσεις αυτής της εξέλιξης. Διακεκριμένος δημοσιογράφος, συγγραφέας, αλλά και καθηγητής της θεωρίας της επικοινωνίας στο Πανεπιστήμιο Παρίσι VII, ο Ιγκνάσιο Ραμονέ, μίλησε απλά για πολυσύνθετα πράγματα. Ευχαριστούμε το Γαλλικό Ινστιτούτο για την παραχώρηση αυτής της ομιλίας και την διευκόλυνση στην δύσκολη εργασία της απομαγνητοφώνησης και μετάφρασης αυτού του γλαφυρού λόγου. Σας τον παραθέτουμε σχεδόν αυτούσιο.

Αγαπητοί φίλοι,

Θα ήθελα να συνοψίσω τις κυριότερες ιδέες που μπορεί κανείς να διαβάσει στο βιβλίο "Η τυραννία των Μ.Μ.Ε.". Προσπάθησα να κάνω κατανοητά τα κυριότερα χαρακτηριστικά της επικοινωνίας σήμερα. Η επικοινωνία έχει αυτή την ιδιαιτερότητα, αφού είναι ζωντανή μεταβάλλεται με τον χρόνο. Ακόμη και εμείς που ασχολούμαστε με την θεωρία της επικοινωνίας, που προσπαθούμε να διδάξουμε στο Πανεπιστήμιο, παρατηρούμε ότι κάποιες ιδέες που υποστηρίζαμε πριν δέκα ή δεκαπέντε χρόνια και που μας επέτρεπαν να περιγράψουμε τα χαρακτηριστικά της επικοινωνίας, αυτές δεν λειτουργούν σήμερα. Κατά συνέπεια, νομίζω ότι όλοι οι θεωρητικοί και πραχτικοί, όπως είμαστε εμείς, των μέσων προσπαθούν να καταλάβουν πως η επικοινωνία εξελίχθηκε και ποια είναι η δομή της σήμερα.

Η ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΠΤΥΞΗ

Έτσι, όταν ενδιαφερόμαστε για την επικοινωνία πρέπει να παρατηρήσουμε τρεις παραμέτρους: την τεχνολογική ανάπτυξη, την οικονομική και βιομηχανική ανάπτυξη και τη ρητορική εξέλιξη, δηλαδή, το μήνυμα, την οργάνωση του λόγου. Εάν υπολογίσουμε αυτές τις τρεις παραμέτρους, παρατηρούμε ότι, εδώ και δεκαετίες, οι αλλαγές ήταν τεράστιες στον τομέα της επικοινωνίας. Όταν μιλάμε για την επικοινωνία σήμερα, δεν υπάρχει σύγκριση με ότι ίσχυε πριν δέκα ή δεκαπέντε χρόνια.

Ας θεωρήσουμε την τεχνολογική ανάπτυξη, τι έγινε τα τελευταία χρόνια. Όλος ο κόσμος ξέρει ότι ο επικοινωνιακός κόσμος αναστατώθηκε αισθητά -όπως και η οικονομία και η κοινωνία- από δύο επαναστάσεις, κατ΄αρχήν από την *πληροφορική σε όλους τους τομείς της παραγωγής*. Η επέκταση και η διάδοση των υπολογιστών στο μεγαλύτερο μέρος των ανθρώπινων δραστηριοτήτων, και ειδικά στον τομέα της επικοινωνίας, ήταν μια μεγάλη μεταβολή.

Η δεύτερη επανάσταση στο τεχνολογικό επίπεδο ήταν η *ψηφιακή ανάπτυξη*. Είναι μια επανάσταση που αναστατώνει περισσότερο τα πράγματα από την γενική εφαρμογή της πληροφορικής, στον τομέα της επικοινωνίας. Κάποιοι παρατηρητές εκτιμούν, άλλωστε, ότι η ψηφιακή επανάσταση είναι ένα σχίσμα της ίδιας τάξης με αυτό της εφεύρεσης της τυπογραφίας. Η τυπογραφία αναστάτωσε την κοι-

νωνία της Αναγέννησης, συνέβαλλε στην διάδοση του λουθηριασμού, στην διάδοση της γνώσης κ.λπ. στην κοινωνία, ακόμα και στην επέκταση του ουμανισμού. Αυτά ήταν το αποτέλεσμα της επανάστασης του βιβλίου. Πολλοί θεωρητικοί λένε ότι η ψηφιακή επανάσταση είναι ανάλογη με αυτή την επανάσταση.

ΤΟ ΤΕΤΑΡΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ

Για να υποστηρίξουν αυτές τις απόψεις, πολλοί θεωρητικοί παρατηρούν ότι τελικά η ψηφιακή τεχνολογία είναι κάτι σαν *το τέταρτο σύστημα του σημείου*, που προστίθεται στα τρία κυριότερα συστήματα του σημείου που χρησιμοποιούμε για να επικοινωνήσουμε. Γενικά, για να επικοινωνήσουν τα ανθρώπινα όντα χρησιμοποιούν *τρία συστήματα του σημείου, τον ήχο, την εικόνα και την γραφή*. Μέχρι τώρα αυτά τα τρία συστήματα του σημείου μας επέτρεψαν να αναπτύξουμε τον πολιτισμό και την επικοινωνία μας. Αλλά αυτά τα τρία συστήματα του σημείου, είχαν την ιδιαιτερότητα όταν υπήρχαν τεχνολογικές επαναστάσεις, ήταν *σχετικά αυτόνομα*. Μερικές φορές, σε κάποια μέσα μπορούν να συνυπάρχουν δύο από αυτά, για παράδειγμα στην τηλεόραση έχουμε τον ήχο και την εικόνα. *Είναι δύσκολο*, μιλάω για έναν δημιουργό, *να εκφράζεται κανείς ανακατεύοντας τον ήχο, την εικόνα και το κείμενο*. Η τεχνολογία κάθε φορά προσαρμόστηκε σε καθένα από αυτά τα συστήματα του σημείου.

Στην ψηφιακή επανάσταση είναι δυνατόν, εδώ και μια δεκαετία, να στείλουμε μέσα από ένα καλώδιο κώδικες, ηλεκτρονικά σήματα, της μορφής του 1 και του 0, αυτό που λέμε δυαδικό σύστημα, να στείλουμε, με την ταχύτητα του φωτός και να μετατρέψουμε τη γραφή, τον ήχο και την εικόνα σε ηλεκτρονικό σήμα. Έτσι η γραφή, ο ήχος και η εικόνα ταξιδεύουν με την ταχύτητα του φωτός. Αυτό επέτρεψε την ανάπτυξη των ψηφιακών περιβαλλόντων, την ανάπτυξη του Internet, των πολυμέσων, των βίντεο-παιχνιδιών, της συνθετικής εικόνας κ.λπ. Αυτό ήταν *μια επανάσταση στα όρια της φιλοσοφίας της επικοινωνίας*. Για παράδειγμα όσον αφορά την εικόνα, μέχρι τώρα, είχαμε την άποψη ότι η εικόνα ήταν η αντανάκλαση κάποιων πραγμάτων, δεν είναι πάντοτε αυτό έτσι. Η φωτογραφική εικόνα είναι μια διάχυτη ματιά κάποιου πράγματος που υπάρχει στην πραγματικότητα: *η φωτογραφία είναι κάτι σαν απόδειξη ότι αυτό το πράγμα υπάρχει*.

Αλλά *στο ψηφιακό περιβάλλον, μια εικόνα δεν είναι μια αντανάκλαση του πραγματικού, αλλά μια εξίσωση*, βάζω μια εξίσωση στον υπολογιστή και αυτή εξίσωση γίνεται εικόνα. Λοιπόν, η εικόνα δεν έχει τίποτε κοινό με το πραγματικό. Αυτό είναι η βασική αρχή της συνθετικής εικόνας, είναι η εικονοποίηση (virtualisation), για αυτό το λένε εικονική πραγματικότητα (image virtuelle), και μπαίνουμε σε ένα περιβάλλον που δεν έχει όρια, για παράδειγμα η ιδέα της αποθήκευσης και τα όρια της αποθήκευσης. Αυτή ήταν η πρώτη παράμετρος που άλλαξε και είδαμε την εμφάνιση των νέων μέσων. Η δεύτερη παράμετρος είναι η οικονομική και η βιομηχανική που εξ΄ολοκλήρου μεταβλήθηκε. Το 1941, ο Όρσον Ουέλς έκανε μια ταινία για να περιγράψει αυτό που είναι ένα μεγάλο επικοινωνιακό συγκρότημα και για να συλλογισθεί την εξουσία που δίνουν τα μέσα και ειδικά στην αντίληψη του αφεντικού αυτού του επικοινωνιακού συγκροτήματος. Αυτή η ταινία, που ονομαζόταν "Πολίτης Κέην", ήταν μια ταινία που παρουσιάζει ακόμα και σήμερα αυτό που είναι ένα μεγάλο συγκρότημα του Τύπου.

ΠΟΛΙΤΗΣ ΜΕΡΝΤΟΧ

Όταν συγκρίνουμε τον "Πολίτη Κέην" με αυτό που είναι ένα μεγάλο επικοινωνιακό συγκρότημα σήμερα, είναι μια καλή παιδαγωγική άσκηση, γιατί δεν έχει τίποτε το κοινό. Τελικά ο Κέην ήταν μια προσωπικότητα από την οποία ο Ουέλς εμπνεύστηκε και που υπήρχε στο τέλος του 19ου αιώνα. Λοιπόν, από το τέλος του 19ου αιώνα μέχρι το 1941 τα επικοινωνιακά συγκροτήματα ήταν ίδια, ήταν μια προσωπικότητα που κατείχε κάποιες εφημερίδες, χαρτί, σε

μια μόνο χώρα. Θεωρούμε ότι ήταν ένα μεγάλο αφεντικό στον τομέα της επικοινωνίας. Σήμερα αν ο Ουέλς ήταν ζωντανός και αν έπρεπε να ξανακάνει την ταινία "Πολίτης Κέην", πάνω σε ποιον θα την έκανε; Θα την έκανε για κάποιον που είχε κάποιες εφημερίδες σε μια χώρα; Πιθανότατα όχι. Θα την έκανε για τον Μέρντοχ, λένε τον Μέρντοχ "Πολίτη Μέρντοχ" σήμερα, ο οποίος δεν είναι μόνο κάποιος που έχει πολλές εφημερίδες σε πολλές χώρες, αλλά έχει ραδιοφωνικούς σταθμούς, τηλεοπτικούς σταθμούς, έχει εταιρείες παραγωγής, στούντιο για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, είναι το αφεντικό ενός μεγάλου καναλιού στην Αμερική, της Fox Tv. *Αυτό είναι το είδωλο της ψηφιακής εποχής, ένα τμήμα ήχου, ένα τμήμα εικόνας, ένα τμήμα γραφής και ένα τμήμα ψηφιακό, που επεκτείνεται στο Internet.*

ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

Ακόμη ο Μέρντοχ δεν είναι ακριβώς το αφεντικό που αντικατοπτρίζει την εικόνα αυτής της εποχής. Ο Μέρντοχ είναι ένα καλό παράδειγμα για μια περίοδο πριν τρία ή τέσσερα χρόνια. Δεν είναι ένα καλό παράδειγμα για την σημερινή εποχή, γιατί τα πράγματα κινούνται τόσο γρήγορα, ήδη σήμερα ένα μεγάλο επικοινωνιακό συγκρότημα, από οικονομικής και βιομηχανικής άποψης, είναι ακόμη πιο προχωρημένο. Για παράδειγμα, παρατηρούμε στις περισσότερες χώρες, ιδίως στις πιο ανεπτυγμένες χώρες, το επικοινωνιακό περιβάλλον είναι αυτό που δέχθηκε την εισβολή των βιομηχάνων ή των οικονομικών συγκροτημάτων που δεν είχαν καμιά επικοινωνιακή αντίληψη, όπως, για παράδειγμα, εταιρείες που δραστηριοποιούνται στις τηλεπικοινωνίες έχουν αγοράσει τηλεοράσεις, ραδιόφωνα κ.λπ. Ή ακόμη εταιρείες πληροφορικής. Ακόμη εταιρείες ηλεκτρικής ενέργειας ή κατασκευαστικές εταιρείες έχουν δραστηριοποιηθεί στον επικοινωνιακό χώρο.

Οι βιομήχανοι σκέφτονται με τον εξής τρόπο: Σήμερα στην ψηφιακή εποχή, όλα τα μέσα καταλήγουν σε ένα καλώδιο, είτε το κείμενο που εμφανίζεται στο Internet, είτε ο ήχος του ραδιοφώνου, είτε το κείμενο του βιβλίου, είτε οι τηλεοπτικές εκπομπές, όλα αυτά διανέμονται από καλώδια. Λοιπόν οι επιχειρήσεις που έχουν μια βιομηχανική άποψη, που παράγουν ίνες καλωδιακές, δεν είναι δύσκολο να δώσουν ίνες καλής ποιότητας ή να δώσουν ίνες άλλου τύπου σε ένα καλώδιο. Για παράδειγμα, είχαμε επιχειρήσεις που έλεγαν ότι αν ήξεραν να φτιάξουν ίνες, να τις διοχετεύσουν σε ένα καλώδιο και να το δώσουν σε σημεία, γραφεία, σπίτια, αν ήξεραν να κάνουν μετρητές σε αυτά σημεία, αν ήξεραν να κάνουν την λογιστική της κατανάλωσης αυτών των καλωδίων και αν ήξεραν να ταξινομήσουν αυτή την κατανάλωση, είτε ήταν τηλέφωνο είτε ηλεκτρισμός είτε τηλεόραση είτε νερό, είναι ακριβώς το ίδιο πράγμα. Έτσι αυτές οι επιχειρήσεις έρχονται στον τομέα της επικοινωνίας.

ΑΦΟΜΟΙΩΣΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ

Ότι είναι ψηφιακό δεν μπορεί να διανεμηθεί αν δεν υπάρχουν δορυφόροι. Η ύπαρξη των δορυφόρων προϋποθέτει την ύπαρξη πυραύλων που τους θέτουν σε τροχιά. Χωρίς δορυφόρους, πυραύλους, δεν υπάρχει ψηφιακή επικοινωνία. Βιομήχανοι που ενδιαφέρονται για την παράγωγη πυραύλων ή δορυφόρων, ενδιαφέρονται για την ιδιοκτησία επιχειρήσεων στον επικοινωνιακό χώρο. Θέλω να πω, όταν μιλώντας για επικοινωνία, από οικονομικής και βιομηχανικής άποψης, δεν ξέρουμε που είναι τα όρια αυτού του πεδίου. Η επικοινωνία χωρά όλες τις δραστηριότητες του οικονομικού χώρου. Άλλωστε αυτό το βλέπουμε στο χρηματιστήριο, σήμερα, στις νέες τεχνολογίες, στις επιχειρήσεις των Μ.Μ.Ε., των τηλεφώνων, της πληροφορικής και του Internet. Από τότε που έγινε η

ένωση της American on Line, από τη μια και από την άλλη της Time Warner-CNN, μπήκαμε σε μια νέα εποχή της οικονομίας και της βιομηχανίας της επικοινωνίας.

Ποια είναι αυτή η λογική; Η AOL είναι μια επιχείρηση που δημιουργήθηκε πριν μερικά χρόνια, κάνει μικρότερο τζίρο από την Time Warner και από το CNN, έχει λιγότερους υπαλλήλους από τους άλλους δύο κολοσσούς, εκ των οποίων οι δύο πρώτοι δραστηριοποιούνται από το 1920, όμως η μικρότερη επιχείρηση αγόρασε τις μεγαλύτερες. Δεν είναι μια ένωση, είναι μια *αφομοίωση*, η AOL αφομοίωσε την Time Warner-CNN. Αυτό ήταν δυνατόν γιατί η αξία των μετοχών της AOL είναι απείρως πιο σημαντική από αυτή της Time Warner. Δηλαδή η ρευστοποίηση της πρώτης είναι πιο μεγάλη από την δεύτερη. Σήμερα μια επιχείρηση αξίζει ότι αξίζει η ρευστοποίηση των μετοχών της. Κατά δεύτερο λόγο, ποιο είναι το αντικείμενο των Μ.Μ.Ε. Οι περισσότεροι κοινωνιολόγοι λένε ότι τα Μ.Μ.Ε. έχουν τρεις σκοπούς. Πρώτον, *να πληροφορούν*, δεύτερον, *να διαδίδουν*, τρίτον, *να εκπαιδεύουν*. Τώρα η AOL αγοράζοντας την Time Warner, δείχνει ότι ο σκοπός των νέων μέσων δεν είναι πλέον να πληροφορούν, να διαδίδουν και να εκπαιδεύουν, αλλά να *επιβλέπουν*. Όταν μπαίνετε στο Internet αφήνετε τα ίχνη αυτών που κάνετε. Κάθε φορά που μπαίνετε στο Internet είστε έτοιμοι να δηλώσετε ποιοι είστε. Αν πληρώνετε με την κάρτα σας, γίνεται ο συσχετισμός της κάρτας σας και της καταναλωτικής σας δύναμης. Και αυτό ενδιαφέρει πολλούς. Κατ΄αρχήν AOL, σε αυτό το νέο επικοινωνιακό περιβάλλον, θα μπορεί *να επιβλέπει*, μετά *να ανακοινώνει*, και *να διαφημίζει*. Ο κυριότερος σκοπός γίνεται ο διαφημιστικός. Ο τρίτος σκοπός είναι *να πουλά*. **Να πουλά αυτό το ίδιο το μέσο**. Έτσι *το πληροφορώ-διαδίδω-εκπαιδεύω έγινε επιβλέπω-ανακοινώνω-πουλώ*.

Ο ΠΑΙΔΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ

Αλλά μπορείτε να μου πείτε ότι μόλις αγοράζετε μια εφημερίδα, ακόμη την "Monde Diplomatique", υπάρχουν οι διαφημίσεις. Η διαφορά είναι αυτή: όταν αγοράζω μια εφημερίδα υπάρχει η διαφήμιση, η διαφήμιση για ένα ρολόι, και θέλετε αυτό το ρολόι. Αλλά δεν μπορείτε να αγοράσετε αυτό το ρολόι με την εφημερίδα, πρέπει να το παραγγείλετε ή να μετακινηθείτε για να το αγοράσετε. Η εφημερίδα δεν σας επιτρέπει να το αγοράσετε, σας λέει ότι υπάρχει αυτό το ρολόι. Όταν είστε στον υπολογιστή σας και βλέπετε μια διαφήμιση για ένα ρολόι, ο υπολογιστής σας επιτρέπει να το αγοράσετε. Αυτή είναι η διαφορά: το *αγοράζετε μαζί με το μέσο*.

Η τρίτη παράμετρος είναι στο ρητορικό επίπεδο. Όλα αυτά έχουν συνέπειες με την διάταξη του λόγου. Εάν τα μέσα έχουν οργανωθεί από τεχνολογική άποψη, όπως είπαμε πιο πάνω, υπάρχουν δύο συνέπειες: *Το μήνυμα του μέσου είναι κάθε φορά λιγότερο ξεχωριστό*, είχαμε πριν τρεις σφαίρες, *την σφαίρα της πληροφορίας, της δημοσιότητας και της μαζικής επικοινωνίας*. Κάθε μια από αυτές τις σφαίρες, είχαμε τη εντύπωση ότι ήταν αυτόνομες, μοναδικές και ότι ανέπτυσσαν λόγο διαφορετικό από τις άλλες. Σήμερα, με τις μεγάλες επιχειρήσεις που θέλουν όλα να τα ανακατώσουν, αυτές *οι τρεις σφαίρες τείνουν να αφομοιωθούν*. Και είναι **η σφαίρα της επικοινωνίας, της προπαγάνδας που απορροφά τις άλλες**. Κάθε περιεχόμενο έχει τρία χαρακτηριστικά κυρίως: πρώτον, ότι η γλώσσα είναι απλή, η απλοϊκότητα, γιατί ο στόχος είναι να απευθύνονται στο μεγαλύτερο δυνατό κοινό, άρα μια γλώσσα που απλοποιεί, δεύτερον, το γρήγορο, οι πληροφορίες είναι πιο σύντομες, οι φράσεις πιο μικρές, οι ταινίες διηγούνται με πλάνα όλο και πιο μικρά, τρίτον, ο τόνος της έκφρασης τείνει προς το συγκινησιακό, εκφράζονται για να προκαλέσουν το γέλιο ή το δάκρυ. *Αυτά είναι τα κυριότερα χαρακτηριστικά του παιδικού λόγου*. Τα παιδιά καταλαβαίνουν καλύτερα με το συναίσθημα παρά με τον γνωστικό λόγο.

Κοινωνίες περίπλοκες, όπως οι δικές μας, τα μέσα γίνονται όλο και περισσότερο παιδαριώδη, αυτό δημιουργεί *μια κοινωνία που κινδυνεύει να έχει παιδικές τάσεις*.

Μετάφραση: Γιάννης Φραγκούλης

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

του
Κώστα Ευαγγελάτου

Για τρίτη χρονιά η Διεθνής Συνάντηση Αρχαιολογικής Ταινίας διεξάγεται στην χώρα μας, αυτή τη φορά στην Αθήνα, στον κινηματογράφο Απόλλων. Η διοργάνωση ήταν ευθύνη του περιοδικού "Αρχαιολογία και τέχνες" και έγινε με την υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού, του Media Desk Hellas και της Εθνικής Τράπεζας. Από τις 5 έως τις 10 Ιουνίου ταινίες (ντοκιμαντέρ), που αναφέρονταν με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο στην αρχαιολογία, προβλήθηκαν και μάγεψαν ή προβλημάτισαν το κοινό.

"Η επιτυχία της προηγούμενης συνάντησης (Ρέθυμνο, Ιούνιος 1998) και η ανταπόκριση της οποίας έτυχε η προβολή των βραβευμένων ταινιών στην Αίθουσα των Φίλων της Μουσικής του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών δείχνουν το διπλό κενό που έρχεται να πληρώσει ο θεσμός αυτός: πρώτα από όλα, η μεγάλη διεθνής συμμετοχή μαρτυρά την ανάγκη που αισθάνονται οι λαοί της Μεσογείου για τη σύσφιξη των σχέσεων τους στο επίπεδο της κουλτούρας, που είναι και το πιο βαθιά αληθινό, και, δεύτερον, το ενδιαφέρον του κοινού που κατέκλυσε την αίθουσα, χωρητικότητας 2.000 ατόμων, υπογραμμίζει τη δίψα των Ελλήνων για την κατανόηση της μεσογειακής τους πολιτισμικής ταυτότητας", αυτά τα λόγια της Άννας Λαμπράκη, εκδότρια του περιοδικού "Αρχαιολογία και τέχνες", υπογραμμίζουν τόσο την επιτυχία όσο και την ανάγκη ένα Φεστιβάλ αυτού του περιεχομένου στην Ελλάδα.

Η ΜΕΛΕΤΗ ΤΩΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΩΝ

Οι ελληνικές και οι διεθνείς συμμετοχές έδειξαν ότι το ενδιαφέρον για την αρχαιολογία μένει αμείωτο στις μέρες μας. Όταν μιλάμε για την αρχαιολογία δεν εννοούμε μόνο τις ανασκαφές και την μελέτη των αρχαίων πολιτισμών από το μικροσκόπιο του αρχαιολόγου, αλλά και την μελέτη πολιτισμών που δημιούργησαν πριν μερικούς αιώνες ή μερικές δεκαετίες. Ακόμη δεν αρκείται ο θεατής σε μια ταινία βασισμένη στα ακαδημαϊκά πρότυπα, αλλά πρότυπες καλλιτεχνικές κατασκευές που βλέπουν αυτό το θέμα από την ματιά του ποιητή.

Η φεστιβαλική αυτή διοργάνωση είχε διαγωνιστικό χαρακτήρα. Στην Κριτική Επιτροπή συμμετείχαν η **Ελένη Γλυκαντζή-Αρβελέρ**, καθηγήτρια του Πανεπιστημίου της Σορβόννης και Πρόεδρος του Πανεπιστημίου της Ευρώπης, ο **Dario di Blasi**, διευθυντής της Συνάντησης Αρχαιολογικής Ταινίας του Ροβερέτο, ο **Μάνος Ζαχαρίας**, σκηνοθέτης, ο **Γιώργος Κουρουπός**, μουσικοσυνθέτης και καλλιτεχνικός διευθυντής της "Ορχήστρας των Χρωμάτων", η **Άννα Λαμπράκη**, αρχαιολόγος και εκδότρια του περιοδικού "Αρχαιολογία και τέχνες", ο **Αλέξης Solà**, ακαδημαϊκός και καθηγητής νεοελληνικών του Πανεπιστημίου της Βαρκελώνης, και η **Μέμη Σπυράτου**, σκηνοθέτης.

Δύο αναθέσεις είναι σημαντικές. Κατ΄αρχήν το Υπουργείο Πολιτισμού αναθέτει στο περιοδικό "Αρχαιολογία και τέχνες" να διενεργήσει διαγωνισμό για την ανάθεση παραγωγής αρχαιολογικού ντοκιμαντέρ με θέμα τον αιγαιακό χώρο και την εξέχουσα θέση που κατέχουν τα νησιά του στον ελληνικό πολιτισμό από την προϊστορική εποχή ως τις μέρες μας. Η καλύτερη πρόταση θα χρηματοδοτηθεί με το ποσό 20 εκατομμυρίων. Η δεύτερη ανάθεση έρχεται από την οργάνωση "Αθήνα 2004" που αναθέτει στο περιοδικό να διενεργήσει διαγωνισμό για την ανάθεση παραγωγής αρχαιολογικού ντοκιμαντέρ με θέμα τον Ολυμπισμό στην ευρύτερη έννοια του. Με το ίδιο ποσό θα χρηματοδοτηθεί και αυτή η ανάθεση. Για περισσότερες πληροφορίες στο περιοδικό "Αρχαιολογία και τέχνες", τηλ. 3312990, 3312991 (και fax), πλατεία Καρύτση 10, 102 37 Αθήνα. Μπορούν να συμ-

μετέχουν Έλληνες και ξένοι κινηματογραφιστές. Οι ταινίες, οι περισσότερες, είχαν αυτό που λέμε τηλεοπτικό λόγο. Ήταν φανερό ότι ήταν παραγγελίες ή αναθέσεις τηλεοπτικών καναλιών, κάτι που φαινόταν στην συνολική αισθητική τους. Το πρώτο στοιχείο ήταν η φωνή του αφηγητή που δεν βλέπουμε (φωνή off) που αποξενώνει τον θεατή από την συνολική αφήγηση, αφού δεν φαίνεται ο μύθος που υπάρχει ακόμη και στις ταινίες ντοκιμαντέρ (βλέπε συνέντευξη του Ροβήρου Μανθούλη, στο δεύτερο τεύχος αυτού του περιοδικού). Αυτό που ήταν υψηλό ήταν ο ενημερωτικός χαρακτήρας των ταινιών ακόμη και σε πολύπλοκα θέματα που αφορούν την αρχαιολογία, με την ευρύτερη έννοιά της. Αυτό σημαίνει ότι τα τηλεοπτικά κανάλια ενδιαφέρονται για τα αρχαιολογικά θέματα, ακόμη και τις πιο πολύπλοκες πτυχές αυτού του θέματος. Βέβαια ορισμένες ταινίες ξεφεύγουν από αυτή την αισθητική, ξεφεύγουν από τον ακαδημαϊσμό και κατακτούν μια αισθητική που υπάρχει ήδη στον κινηματογράφο και σπάνια χρησιμοποιείται σε αυτό το κινηματογραφικό είδος, στο ντοκιμαντέρ.

ΚΑΠΟΙΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Η ταινία "*Ιδεολογία-Προϊστορία*" (1999, 30΄), της **Maria Powell**, παραγωγή της ΕΤ3, επιχειρεί μια ανίχνευση της ιδεολογίας κατά τη Νεολιθική εποχή. Οι παρεμβάσεις του καθηγητή Χουρμουζιάδη ήταν καθοριστικές για τον προσδιορισμό της ιδεολογίας στην εξεταζόμενη εποχή. Η "*Αμφορολίς, το Μυστικό των Γάλλων-Ρωμαίων*" (1999, 26΄), γαλλική παραγωγή, του **Marc Azéma**, μας δείχνει πως οι Γαλάτες έφτιαχναν τα αγγεία τους, η μυθοπλασία μπλέκει με την ιστορία, έτσι της δίνει μια άλλη σημασία, μια άλλη δύναμη. Στο τέλος ο θεατής όχι μόνο καταλαβαίνει κάποια μυστικά της αγγειοπλαστικής, αλλά νιώθει τη δύναμη της δημιουργίας που υποθέτουμε ότι υπήρχε και σε αυτούς τους ανθρώπους.

Η ταινία του **Andrew Behar**, "*Το Φόρουμ του Τραϊανού στη Ρώμη: Ένα Μοντέλο Εικονικής Πραγματικότητας*" (1998, 28΄), παραγωγή των Η.Π.Α., μας δείχνει με την βοήθεια της μοντέρνας τεχνολογίας τη Ρώμη την εποχή του Τραϊανού, αναπαριστάνει έναν κόσμο που δεν υπάρχει, που έχει οριστικά χαθεί. Όμως πως η τεχνολογία, το εφέ, ταιριάζει και εντάσσεται αρμονικά στην αφηγηματολογία; Αν αυτή η αφηγηματολογία είναι αυτή της εικόνας, όταν, με άλλα λόγια, ο λόγος είναι απών και η εικόνα με την μουσική και τον ρυθμό μας λέει όσα ο λόγος δεν μπορεί να μας πει, γιατί δεν μπορεί να αποδώσει την ένταση του συναισθήματος, τότε το αποτέλεσμα είναι ουσιαστικά ποιητικό. Ποιεί, κατασκευάζει μια άλλη πραγματικότητα που δεν είναι άλλη από αυτή που γεννιέται από την παράδοση και τις ιδέες. Όλα αυτά στην ταινία της **Έφη Ξηρού**, "*Εποχές του Διονύσου*" (1999, 9΄), ελληνική παραγωγή, είναι έκδηλα. Μπορεί κανείς να καταλάβει ότι το ντοκιμαντέρ δεν έχει τίποτε να ζηλέψει από την ταινία μυθοπλασίας. Η μουσική και το τραγούδι δίνουν τον ρυθμό που είναι απαραίτητος για να δούμε την πορεία του Διόνυσου δια μέσου των εποχών και πως η σύγχρονη εποχή παντρεύονται μέσα από την αρχέγονη δραστηριότητα της παρασκευής του κρασιού.

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Το μεγάλο βραβείο της Επιτροπής το πήρε η ταινία "*Τα Μυστήρια των Πυραμίδων*", του **Jean Francois Delassus** (Γαλλία). Το βραβείο σκηνοθεσίας απονέμεται στην ταινία "*Τα Μυστήρια των Αρχαίων: η Δαγκάνα*", της **Cynthia Page** (Αγγλία). Το βραβείο του σεναρίου η ταινία "*Το Στερνό Βλέμμα*", του **Alain Jaubert** (Γαλλία). Το βραβείο της φωτογραφίας στην ταινία "*Αμήχανη Βιομηχανία. Έδρα εν Βόλω*", του **Κώστα Μαχαίρα** (Ελλάδα). Το βραβείο εκπαιδευτικής ταινίας το πήρε η ταινία "*Αταπουέρκα. Το Μυστήριο της Εξέλιξης του Ανθρώπου*", του **Javier Trueba** (Ισπανία). Το βραβείο του περιοδικού "Αρχαιολογία και τέχνες" απονέμεται στην ταινία "*Κυπριακές Αρχαιότητες στο Μεσογειακό Μουσείο της Στοκχόλμης*", της **Χρύσω Κωνσταντινίδου** (Κύπρος). Το βραβείο πρωτοτυπίας στην ταινία "*Ένας Αιώνας Κινηματογράφου και Αρχαιολογίας από τον Χάουαρντ Κάρτερ στον Ιντιάνα Τζόουνς*", του **Massimo Becattini** (Ιταλία). Το βραβείο επιστημονικής προσέγγισης στην ταινία "*Το Έργο που Παραμένει κρυμμένο*", του **Jurgen Mrosek** (Γερμανία) και το Ίδρυμα Μελετών Λαμπράκη απονέμει το βραβείο στην ταινία "*Αρχαιολογική Σκαπάνη. Αμφίπολη*", του **Απόστολου Τσιτσούλη** (Ελλάδα).

Ο ΓΛΩΣΣΙΚΟΣ ΔΟΜΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΠΥΘΑΓΟΡΑ

του
Γιάννη Φραγκούλη

Πριν κανείς μελετήσουμε τη σπουδαιότητα της πυθαγόρειας διδασκαλίας για την γλώσσα (και πιο συγκεκριμένα για τη δομή της), θα πρέπει να ξέρουμε δύο πράγματα, όπως αυτά έχουν μεταφερθεί ανά τους αιώνες, εμπλουτισμένα με μύθους, άλλωστε οι μύθοι πολλές φορές λέγουν την αλήθεια. Στο πρόσωπο του Πυθαγόρα πρέπει να βλέπουμε τον δάσκαλο, τον μύστη, τον βαθύ γνώστη των μαθηματικών, τον γνώστη της μουσικής, τον δάσκαλο της θρησκείας. Με άλλα λόγια η διδασκαλία του Πυθαγόρα είναι η διδασκαλία για την ίδια την ζωή, για ένα εντελώς διαφορετικό τρόπο ζωής με αυτόν που ίσχυε στην εποχή του. Στην προσευχή της οικογένειάς του, που γινόταν στην ανατολή του ήλιου, λεγόταν, ανάμεσα στα άλλα: "...Χάρισον εις ημάς να γίνομεν ωραίοι την ψυχήν, είθε δε παν ότι έξωθεν ημών έχομεν να ευρίσκεται εν αρμονία προς τα εν ημίν..."[1], η αρμονία, η τέχνη, το κάλλος ήταν αξίες με τις οποίες μεγάλωσε και τις οποίες πήρε από την μητέρα του, την Πυθαΐδα. Μετά από πολλά χρόνια που περιπλανήθηκε στην Αίγυπτο, στις ασιατικές χώρες, με την επαφή του με τους λαούς, αλλά, πολύ περισσότερο, με τους ιερείς και τους μύστες αυτών των θρησκειών επέστρεψε στην Σάμο πιο πλούσιος σε γνώσεις, έτοιμος να δομήσει την δική του θεωρία. Δεν θα ήταν υπερβολή αν θα λέγαμε ότι δεν ήταν μόνο μια θεωρία, αλλά μια κοσμοαντίληψη.

Η ΑΦΑΙΡΕΤΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗ ΓΛΩΣΣΑ

Ο Ηράκλειτος ήταν σύγχρονός του Πυθαγόρα και πιστοποιεί το μεγαλειώδες του πνεύματός του. Όμως θα μπορούσε να πει κανείς ότι αυτή ήταν μια ευτυχής σύμπτωση: ο Ηράκλειτος και ο Πυθαγόρας έχουν μια κοινή βάση όσον αφορά την φιλοσοφική διάσταση που περικλείει και ξεπερνά τα μαθηματικά. Αναφέρεται ότι στα ταξίδια του στην Αίγυπτο και στις χώρες της Ασίας, μέχρι την Ινδία, διδάχθηκε τα Καβείρεια μυστήρια, αλλά και την φοινικική γλώσσα που ήταν η γλώσσα αυτών των μυστηρίων. Κατά συνέπεια ήρθε σε επαφή με τις γλώσσες αυτές από τις οποίες, μαζί με τα ελληνικά, γεννήθηκαν η μεγάλη οικογένεια των ινδο-ευρωπαϊκών γλωσσών. Σημειώνει η Kristeva ότι "στην Ινδία η οργάνωση της γλώσσας και του σκεπτικού το οποίο σχετίζεται με αυτή ακολούθησε μια κατεύθυνση εντελώς διαφορετική από ότι στους άλλους πολιτισμούς και είναι ίσως η βάση της μοντέρνας αφαιρετικότητας στη μοντέρνα γλωσσολογία"[2]. Η απουσία γραπτών κειμένων, η δύναμη της μνήμης κάνουν την γλώσσα να ξεχωρίζει από την εξωγλωσσική πραγματικότητα από την οποία άλλοι πολιτισμοί απελευθερώθηκαν πολύ αργότερα. Αυτή η γλωσσολογική λειτουργία μπορεί να παρομοιαστεί με την λειτουργία του σημαινόμενου. Από τα σανσκριτικά, την "τέλεια" γλώσσα, γεννήθηκε όλη η μεταγενέστερη ινδική γλωσσολογία[3]. Σε αυτή βρίσκουμε την συμβατικότητα (l'arbitraire)[4] του σημείου όπως προσδιορίζεται από τον Ferdinand de Saussure, στο πρώτο θεώρημά του.

Για να φτάσουμε στα ελληνικά, διαμέσου των φοινικικών, φτάνουμε στο γράμμα που δείχνει ένα συγκεκριμένο φώνημα. Έχουμε το αλφάβητο, που ήδη υπάρχει σε κάποια μορφή στα φοινικικά. Για τους Έλληνες η γλώσσα είναι κατ΄αρχήν ήχος[5]. Ο Πυθαγόρας είναι από τους πρώτους (αν όχι ο πρώτος) που ανακαλύπτει ότι ο ήχος δεν είναι παρά μια δόνηση, ανήκει στην "σχολή" των φιλοσόφων, των λεγομένων και υλιστών, που προσπαθούν να διαιρέσουν την ύλη, την αδιαίρετη. Με μια αλληλουχία αριθμών, αυτά που σήμερα ονομάζουμε σύνολα, μπορούμε να βρούμε με ακρίβεια την τιμή ενός ήχου (νότας, θορύβου κ.λπ.), κάτι που σήμερα γίνεται με ακρίβεια και πιο γρήγορα με

την ανάλυση του Φουκώ. Στη Σχολή του Πυθαγόρα στη Σάμο διδάσκονται τα μαθηματικά, τη γεωμετρία, τη μουσική, την αστρονομία, την επιστήμη, τη φιλοσοφία, τη ψυχολογία, την ποιητική, την πολιτική, τη φιλολογία, τη ρητορική και την ιατρική. Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι σε αυτό το πρώτο Πανεπιστήμιο διδάσκονται όσα διδάσκονταν στο Λύκειο του Αριστοτέλη, αλλά επιπλέον και άλλα μαθήματα. Αν λοιπόν ο Αριστοτέλης ήταν ο πρώτος εμπειριστής, τότε ο Πυθαγόρας ήταν ο πρώτος δομιστής και φορμαλιστής. Τέσσερις ήταν οι βαθμοί των Πυθαγόρειων: πρώτος βαθμός ο μαθητής, δεύτερος οι μαθηματικοί, τρίτος οι δάσκαλοι, τέταρτος ο βαθμός της σοφίας. Με άλλα λόγια τα μαθηματικά ήταν η βάση για την εκπαίδευση, ακόμη και στα θεωρητικά μαθήματα.

ΔΟΜΙΣΜΟΣ - ΕΜΠΕΙΡΙΣΜΟΣ

Ποια είναι, όμως, η σχέση των μαθηματικών με την γλώσσα; Και γιατί ο Πυθαγόρας μπορεί να χαρακτηρισθεί δομιστής ή φορμαλιστής; Μια απλή απάντηση είναι ότι είναι ικανός να εξετάζει και να αναλύει τις εσωτερικές δομές της γλώσσας που πρέπει να βλέπεται σαν ένα σύστημα. Την ίδια διαφορά Αριστοτέλη-Πυθαγόρα την βλέπουμε στον Saussure και τον Luis Hjelmslev. Ο Saussure μπορεί να θεωρείται ο πατέρας της σύγχρονης γλωσσολογίας, σύμφωνα με αυτόν η σημασία μιας λέξης είναι αποτέλεσμα των σχέσεων -παραδειγματικών και συνταγματικών- μέσα στο σύστημα και δεν συνδέεται κατ΄ανάγκη με την σημασία που τυχόν είχε σε προηγούμενες περιόδους[6]. Ο Saussure βλέπει ένα σύστημα όπου το σημείο λειτουργεί, αποκτά αξία στα πλαίσια του συστήματος, ανεξάρτητα από τις σημασίες που μπορούσε να έχει στο παρελθόν, επειδή, ακριβώς, είναι συμβατικό. Αν υπήρχε κάποια αιτιώδης, κανονιστική σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο το μη συμβατικό σημείο θα εμπεριείχε την αξία του, δεν θα την αναζητούσε στις σχέσεις του με άλλα σημεία του συστήματος και ως εκ τούτου θα έπρεπε να ανατρέξει κανείς στην πορεία του εν λόγω σημείου στον χρόνο για να κατανοήσει την συγχρονική του σημασία, δηλαδή την ισορροπία ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο. Τα σύμβολα, για παράδειγμα, διακρίνονται από τα σημεία χάρις στη μη συμβατική σχέση του σημαίνοντος και του σημαινομένου τους. Το σωσυρικό σύστημα αποτελείται από την μορφή/ύλη και την γλώσσα/ομιλία.

Αντίθετα κατά τον Luis Hjelmslev, συνιδρυτή της Σχολής της Κοπενχάγης, η μορφή είναι ανεξάρτητη της ύλης. Αρνείται την παραδοσιακή αντίληψη της γραμματικής, ότι οι γλωσσικές μονάδες απεικονίζουν στοιχεία της εξωγλωσσικής πραγματικότητας, και δέχεται ότι μια γλωσσική μονάδα για να υπάρξει ως τέτοια, οφείλει να εκπληρώνει ορισμένες δυνατότητες συνύπαρξης με άλλες μονάδες ή αποκλεισμού από μια ομάδα μονάδων. Αναγνωρίζει τρεις τύπους σχέσεων: την αλληλεξάρτηση, τον προσδιορισμό και την αμοιβαιότητα. Ξεκινώντας από αυτές τις διαπιστώσεις θα φτάσουμε στις προτάσεις του Roman Jakobson[7], του Κύκλου της Πράγας, και ουσιαστικά του ιδρυτή της σύγχρονης επικοινωνιακής θεωρίας. Μπορούμε να δούμε εδώ τις αρχές του φορμαλισμού, όπως έχει διαμορφωθεί στις μέρες μας. Αναφέρει ο Jakobson ότι η πιο μορφοποιημένη γλώσσα είναι αυτή των μαθηματικών (σύμφωνα με τον Bohr) και οι μαθηματικοί δεν σταματούν να υπογραμμίζουν ότι οι ρίζες τους είναι στην καθημερινή γλώσσα. Άλλωστε ο L. Bloomfield υπογραμμίζει ότι αφού τα μαθηματικά ήταν μια προφορική δραστηριότητα, αυτή η επιστήμη έχει φυσικά σχέση με τη γλωσσολογία[8]. Στη σχέση ανάμεσα στις ανεξάρτητες δομές του κειμένου και στις δομές του κειμένου που γίνονται αντιληπτές, τα μαθηματικά και η καθημερινή γλώσσα είναι τα δύο αντιθετικά συστήματα και καθένα από αυτά φαίνεται σαν η μεταγλώσσα που εφαρμόζεται καλύτερα για τη δομική ανάλυση του άλλου[9]. Η λεγόμενη μαθηματική γλωσσολογία πρέπει να εξυπηρετήσει, με επιστημονικά κριτήρια, τόσο τους γλωσσολόγους όσο και τους μαθηματικούς και, κατά συνέπεια, απαιτείται ένας συστηματικός έλεγχος από τους επιστήμονες και των δύο επιστημονικών ενοτήτων[10].

Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ ΜΗΧΑΝΗΣ

Στη σύγχρονη εποχή δεν χρειάζεται ιδιαίτερη ανάλυση. Ο σχεδιασμός και η λειτουργία των ηλεκτρονικών υπολογιστών βασίζεται στα μαθηματικά. Ωστόσο αυτοί έχουν σχεδόν επιβάλλει ένα νέο τρόπο επικοινωνίας και ένα νέο τρόπο γραφής (hypertext) που βασίζεται στον αυτοματισμό. Τα μαθηματικά λοιπόν είναι ο εσωτερικός λόγος της γλώσσας (κάτι σαν την γλώσσα μηχανής του ηλεκτρονικού υπολογιστή σε αντίθεση με την γλώσσα του προγραμματισμού). Εξετάζουν δύο πράγματα την υφή ενός φωνήματος, μορφήματος ή λεξήματος, όπως και την υπέρβαση από το ένα γλωσσικό επίπεδο στο άλλο. Παντού στην φύση οι αριθμοί ερμηνεύουν τα πάντα, την δομή του σύμπαντος, τον χώρο (ο Πλάτων έλεγε "Τον Θεόν αεί γεωμετρείν"), άρα και την αρμονία. Αξίζει να σημειωθεί ότι στα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Πλάτων (ο οποίος συνέχισε την φορμαλιστική θεωρία του Πυθαγόρα και λέγεται ότι ήταν μαθητής του) ανέφερε ότι οι αριθμοί υπάρχουν ως χαρακτηριστικά των αισθητών αντικειμένων, όχι όμως σαν χωριστές αυθύπαρκτες οντότητες. Οι αριθμοί για τους πυθαγόρειους παίζουν τεράστιο ρόλο επειδή όλα τα ουράνια σώματα σχετίζονται μεταξύ τους και αυτές οι σχέσεις διέπονται από κάποιες σταθερές, άρα ο αριθμός είναι αναλλοίωτος. Υπήρχαν τρομερές δυσκολίες για να ερμηνεύσει τα πάντα με επιχειρήματα και κρίσεις, για αυτό χρησιμοποιεί τους αριθμούς για να αποδείξει αυτά που λέει. Ο Πορφύριος αναφέρει ότι όταν οι γεωμέτρες αναφέρουν ότι "αυτό είναι τρίγωνο", δεν εννοούν τις γραμμές που σχεδιάζουν, αλλά μόνο ότι παριστάνουν, με άλλα λόγια την μορφή.

Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΩΝ

Ο Πυθαγόρας άλλωστε υποστήριζε ότι τα πάντα μπορούν να αναπαρασταθούν με αριθμούς που είναι ομοιώματα των πραγματικών στοιχείων , δηλαδή σύμβολα. Μαθητής του Πυθαγόρα ήταν ο Δημόκριτος. Ξεκινώντας από εκεί καταλήγουμε στη σύγχρονη θεωρητική φυσική, Bohr, Rutherford κ. ά. Εδώ έχουμε την ενέργεια που κάνει τα ηλεκτρόνια να υπερβούν ένα ενεργητικό επίπεδο ή να πέσουν ένα. Πάνω σε αυτό το φαινόμενο βασίστηκε η σημειολογική θεωρία (επηρεασμένοι από τους μηχανικούς της επικοινωνίας) για να φτάσει σε βαθιές δομικές αναλύσεις του Jakobson, κυρίως, που ερμηνεύει με μεγαλύτερη μεθοδολογία το πέρασμα από το ένα επίπεδο της γλώσσας σε ένα άλλο (π.χ. από το ένα συνώνυμο στο άλλο). Τέλος ο αριθμός δύο γράφεται στην πυθαγόρειο φιλοσοφία και συμβολίζει την διαφοροποίηση, την αρχή του πλήθους, τον πρώτο άρτιο, την ευθεία, την επιστήμη, την γνώμη, την δυάδα η οποία με την μονάδα γεννά όλους τους άλλους αριθμούς. Συμβολίζει ακόμη την ύλη ικανή προς γέννηση μορφών, την ύλη που αποτελείται από γη και νερό. Ο αριθμός δύο είναι ένας ιερός αριθμός για όλες τις επιστήμες, την φυσική, την χημεία, την μηχανική κ.λπ. Ανάμεσα σε αυτές και την γλωσσολογία. Φαίνεται ότι αυτός ο δυϊσμός έχει εμπνευσθεί από το θεώρημα της μηχανικής ότι για κάθε δράση υπάρχει και η αντίδραση.

Γίνεται φανερό ότι η πυθαγόρεια φιλοσοφία πρώτη ερευνά τη δομή (και της γλώσσας, ως μουσική, ως χώρος, ως χρόνος). Όμως δεν αρνείται την ύλη, όπως και ο Luis Hjelmslev στην αντίθεσή του με τον Saussure. Η δομική ανάλυση του Πυθαγόρα εφαρμόζεται στην ύλη η οποία είναι απαραίτητη για την επαλήθευση αυτής της ανάλυσης. Βλέπουμε λοιπόν ότι αυτή η δομική ανάλυση καταλήγει σε τρεις πόλους: την πραγματικότητα (την ύλη), την ανάλυση της δομής, την απόδειξη ενός φαινομένου (ανεξήγητου με διαφορετικό τρόπο). Αυτό μας θυμίζει το επικοινωνιακό τρίγωνο του Jakobson: πομπός, μήνυμα, δέκτης. Και εδώ έχουμε κάτι το δεδομένο (εξωγλωσσολογική πραγματικότητα), τον κώδικα για να ερμηνεύσουμε κάτι το άυλο την γλωσσολογική ύλη.

ΤΟ ΣΗΜΑΙΝΟΝ ΚΕΙΜΕΝΟ

Τελειώνοντας θα αναφέρουμε μια θεώρηση της Kristeva για το αρίθμημα (nombrant). Αναφέρει: πάντοτε ο αριθμός θεωρείτο το σημείο όπου εμφανίζεται η διαφοροποιημένη απεραντοσύνη, η μη-ομογενοποιημένη. Σημείο γέννησης της επιστήμης και του μυστικισμού, των διαφοροποιήσεών τους και των συγκλίσεων τους (Πυθαγόρας, νέο-πλατωνικοί, Καββάλα). Ε-

νταγμένος στο άπειρον, ένα άπειρο που είναι δομημένο, ο αριθμός είναι η πρώτη κίνηση της οργάνωσης, δηλαδή το δείγμα και η τάξη. Κίνηση που διαφέρει από το απλό σημαινόμενο και, θα λέγαμε, καλύπτει ένα πιο πλατύ πεδίο στο οποίο το σημαινόμενο μπορεί να γίνει κατανοητό και να τοποθετηθεί[11]. Και συνεχίζει: Παρουσιαζόμενο σαν μια ενότητα που περιγράφει το άπειρο, αυτό το συνολικό σημαίνον είναι περισσότερο μια πολλαπλότητα μετρήσιμη γιατί έχει το χώρο της και είναι θεωρημένη. Αυτό το συνολικό σημαίνον δείχνει μια κατανομή συνεχής της σημαίνουσας απεραντοσύνης. Αντί να δομηθεί σε ένα σημείο ανταποκρινόμενο στο αντιπροσωπεύον (référent) ή στο σημαινόμενο, το κείμενο ανταποκρίνεται στην αναλογική λειτουργία του σημαίνοντος και αυτά τα σύνολα είναι στη διάταξη του αριθμού. Αυτό το σημαίνον, το σημαίνον κείμενο είναι το αρίθμημα (nombrant). Μια θεώρηση που θέλει να μιλήσει κατ΄ευθείαν στη γλώσσα της δομής διαμέσου του μεταφορέα του περιεχομένου, του αριθμού.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Οι πληροφορίες για τον Πυθαγόρα και την διδασκαλία υπάρχουν στο βιβλίο του Γεωργίου Σακελλαρίου, "Πυθαγόρας, ο διδάσκαλος των αιώνων", εκδ. Ιδεοθέατρον, Αθήνα, ανατύπωση από την έκδοση του 1963.
2. Julia Kristeva, "Le langage, cet inconnu, une initiation à la linguistique", εκδ. du Seuil, σ. 86, Παρίσι 1981.
3. Βλέπε επίσης ο.π. σ.σ. 86-96.
4. Ferdinand de Saussure, "Cours de linguistique générale", εκδ. Payot & Rivages, σ.σ. 100-102, Παρίσι 1995.
5. Julia Kristeva, "Le langage, cet inconu, une initiation à la linguistique", εκδ. du Seuil, σ. 107, Παρίσι 1981.
6. Για αυτή την ενότητα βλέπε Στέλλα Βεργή, "Γλώσσα και δομή, δυϊκότητα και ρυθμός στη γλωσσολογία", εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1995.
7. Βλέπε Roman Jakobson, "Essais de linguistique générale", εκδ. Les Editions de Minuit, Παρίσι 1973.
8. Παρατίθεται στο L. Bloomfield, "Linguistic aspect of science", Σικάγο 1939.
9. Βλέπε επίσης S. Marcus, "Introduction mathematique à la linguistique structurale", ?αρίσι 1967.
10. Βλέπε επίσης τις εργασίες του Noam Chomsky, "Cartesian Linguistics", Νέα Υόρκη 1966, "The formal nature of language", στο E. H. Lenneberg, "Biological foundations of language", Νέα Υόρκη 1967, "Formal properties of grammars", στο Handbook of Mathematical Psychology, II επανέκδοση από τους Luce, Bush και Galanter, Νέα Υόρκη 1963, και "The general properties of language", στο C. H. Millikan, F. L. Darley, "Brain mechanisms underlying speech and language", Νέα Υόρκη 1967 και Julia Kristeva "Σημειωτική recherches pour une semanalyse", εκδ. du Seuil, Παρίσι 1969.
11. Julia Kristeva "Σημειωτική recherches pour une semanalyse", εκδ. du Seuil, σ.σ. 232-240, Παρίσι 1969 ▼

ΔΙΚΤΥΟ FILM CENTER 2000

Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ) ξεκινάει για πρώτη φορά ένα δίκτυο αιθουσών όπου θα προβάλλονται ελληνικές ταινίες και καλές ξένες που δεν έχουν βρει τον τρόπο να μπουν στην διανομή. Το σκεπτικό για αυτό το εγχείρημα ήταν ότι σημαντικές ταινίες που έχουν διακριθεί στα Φεστιβάλ του εξωτερικού βρίσκουν δύσκολα ή καθόλου διανομή και έτσι το ελληνικό κοινό δεν έχει την ευκαιρία να τις δει, κατά κάποιο τρόπο να επαληθεύσει αυτά που γράφονται για αυτές στις διάφορες ανταποκρίσεις των δημοσιογράφων για αυτά τα Φεστιβάλ.

του
Γιάννη Φραγκούλη

ΟΙ ΠΕΝΤΕ ΑΙΘΟΥΣΕΣ

Για τις ελληνικές ταινίες η κατάσταση είναι καλύτερη από ότι πριν τέσσερα χρόνια, έχει δημιουργηθεί ένα κλίμα επαναφοράς του κοινού στις αίθουσες με κάποιες εμπορικές ταινίες αμφιβόλου αξίας. Οι ελληνικές ταινίες βρίσκουν πιο εύκολα διανομέα, αλλά υπάρχουν ακόμα κάποιες που δεν μπορούν να βρουν. Οι αίθουσες αυτές είναι διασκορπισμένες σε όλη την Αθήνα, με κεντρική τον "*Απόλλων Renault*", στην Σταδίου, και τις άλλες στις συνοικίες, μια στο Παγκράτι, που ακόμα δεν έχει ανακοινωθεί (ίσως κοντά στα Village;), το "*Φιλίπ*", στην πλατεία Αττικής, την "*Ανδόρα*", στους Αμπελόκηπους, την "*Αφαία*", στην Καλλιθέα. Οι συμφωνίες με τους αιθουσάρχες -οι οποίες συνεργάζονται με το Κέντρο- είναι ότι το ΕΚΚ θα έχει την απόλυτη ευθύνη του προγραμματισμού τους, ενώ εκείνοι θα διατηρήσουν την ευθύνη της διαχείρισης και της λειτουργίας τους. Από τα ποσά που θα καταβάλλει το ΕΚΚ προς τους αιθουσάρχες για την απόκτηση του δικαιώματος προγραμματισμού, συμφωνήθηκε ότι σημαντικό μέρος θα διατεθεί για την βελτίωση των εγκαταστάσεων, εκεί όπου υπάρχει ανάγκη. Το συνολικό κόστος του εγχειρήματος θα ανέρχεται στα 60 εκατομμύρια δραχμές.
Υπεύθυνος λειτουργίας του Δικτύου θα είναι ο διανομέας **Κώστας Γούναρης**, έμπειρος στη διανομή ταινιών (Νέα Κίνηση) και υπεύθυνος προγραμματισμού θα είναι ο κριτικός κινηματογράφου **Μπάμπης Ακτσόγλου** και οι δύο θα συνεργάζονται με το τμήμα του ΕΚΚ, **Hellas Film**. Αξίζει να σημειωθεί ότι θα εξαντληθούν για τις ελληνικές ταινίες οι προσπάθειες να βρουν διανομέα και μετά το ΕΚΚ θα αναλάβει με αυτό τον τρόπο την διανομή τους. Κατά τη γνώμη μας αυτό είναι μια πολύ θετική άποψη αφού αυτό το Δίκτυο δεν έχει την πρόθεση να είναι ένα εναλλακτικό δίκτυο διανομής, αλλά να βοηθά εκεί που χρειάζεται και η ελληνική ταινία πρέπει να καθιερωθεί στο καθιερωμένο δίκτυο διανομής.

ΠΡΟΣΟΧΗ ΣΤΗΝ ΠΟΙΟΤΗΤΑ

Βέβαια εδώ υπάρχει ένας κίνδυνος: υπάρχουν ελληνικές ταινίες που η ποιότητά τους είναι πολύ χαμηλή, η διανομή τους, μέσα από το Δίκτυο, αν δεν βρουν διανομέα, θα είναι ένας κίνδυνος, οι θεατές θα κακοχαρακτηρίσουν την όλη προσπάθεια, με αποτέλεσμα να μην δείξουν εμπιστοσύνη. Πρέπει, κατά την άποψη μας, να δείχνονται μόνο ταινίες που έχουν μια καλλιτεχνική ποιότητα. Όμως η φιλοσοφία του όλου εγχειρήματος έχει ένα ενδιαφέρον ακόμη σημείο. Ο κινηματογράφος "*Απόλλων Renault*" θα λειτουργεί και σαν Κινηματογραφική Λέσχη. Οι παλιότεροι θα θυμηθούν το "*Άστυ*" που λειτούργησε με αυτό τον τρόπο (ο γράφων δεν πρόλα-

βε αυτή τη λειτουργία του) κάθε Κυριακή το πρωί. Και εδώ θα έχουμε τα κυριακάτικα πρωινά την λειτουργία Κινηματογραφικής Λέσχης. Ίσως οι προβολές ταινιών αβάν πρεμιέρ, τα κυριακάτικα πρωινά, δημιούργησαν ένα κλίμα για να μπορέσει να λειτουργήσει μια Λέσχη με αυτό τον τρόπο.

Δίνεται έτσι μια ευκαιρία να μορφωθούν κάποιοι κινηματογραφόφιλοι, οι οποίοι θα βλέπουν ταινίες υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας. Παράλληλα θα μπορεί να δει κανείς εκεί ταινίες μικρού μήκους, ντοκιμαντέρ, δηλαδή ταινίες που είναι καταδικασμένες να μην βγαίνουν παρά σπάνια στις αίθουσες (Φεστιβάλ, ειδικές προβολές) και έτσι να παρεξηγούνται, δημιουργώντας ένα γκέτο, και να βρίσκουν μόνο συμπαραστάτη την τηλεόραση, και συγκεκριμένα μόνο την κρατική. Για αυτό τον σκοπό θα υπάρξει συνεργασία με την Ταινιοθήκη της Ελλάδας, αλλά και με το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης που θα κατεβάζει τις εκδηλώσεις του στην Αθήνα, δείχνοντάς τες σε αυτή την αίθουσα (ουσιαστικά φεύγει από το "Παλλάς").

Πιστεύουμε και τα άλλα Φεστιβάλ να ανταποκριθούν και να δείξουν το πρόγραμμά τους σε αυτή την αίθουσα. Ελπίζουμε η λειτουργία της Κινηματογραφικής Λέσχης να επεκταθεί και στους άλλους κινηματογράφους του Δικτύου, αφού η Αθήνα πάσχει από την έλλειψη Κινηματογραφικών Λεσχών, λειτουργούν μόνο δύο ουσιαστικά, στην Ηλιούπολη και στον Κορυδαλλό, ενώ σε άλλες επαρχιακές πόλεις οι Κινηματογραφικές Λέσχες είναι πιο δραστήριες.

Νομίζουμε ότι αυτός ο προγραμματισμός είναι μια σημαντική προσπάθεια ανανέωσης του ελληνικού κινηματογραφικού χώρου διότι "χτυπάει" στον τελικό δέκτη της ταινίας, τον θεατή. Δημιουργεί πιο απαιτητικούς θεατές που θα ψάχνουν να βρίσκουν και στις άλλες αίθουσες τις καλές ταινίες και θα βολεύονται με ότι παίζει ο κινηματογράφος. Παράλληλα είναι μια απάντηση στην προσπάθεια μαζικοποίησης του κινηματογραφικού θεάματος, δείχνοντας ότι υπάρχει και το ποιοτικό θέαμα που πολλές φορές "πουλάει" αρκετά (βλέπε τις προβολές των ταινιών του Ταρκόφσκι, γύρω στο Πάσχα, που είχαν προγραμματισθεί για δύο εβδομάδες και κράτησαν ένα μήνα).

Το ποιοτικό έργο είναι και μαζικό αν έχει την τύχη να γίνει καλή προβολή, να το μάθει ο κόσμος.

ΜΟΡΦΩΣΗ ΤΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΦΙΛΩΝ

Ακόμη το πιο παρεξηγημένο "είδος" κινηματογράφου είναι το ντοκιμαντέρ που βλέπει το μόνο παράθυρο προβολής του να είναι η τηλεόραση. Έτσι το κοινό θα μπορεί να δει ντοκιμαντέρ, ελληνικά και ξένα, και να ανακαλύψει ότι και το ντοκιμαντέρ δεν είναι περιθωριακό είδος κινηματογράφου, **αλλά κινηματογράφος** (βλέπε στο 2ο τεύχος του περιοδικού μας, την συνέντευξη με τον *Ροβήρο Μανθούλη*). Θέλουμε να ελπίζουμε ότι από αυτή τη λειτουργία θα εμπνευσθούν και άλλοι για να δημιουργήσουν ένα δίκτυο ή να ενεργοποιήσουν ένα ήδη υπάρχον.

Είναι ανάγκη η επέκταση αυτών των δικτύων και στην επαρχία για να φτάσει η ελληνική ταινία σε όσο δυνατό περισσότερο κοινό. Έτσι λύνονται κάποια βασικά προβλήματα της ελληνικής κινηματογραφίας. Κατ΄αρχήν αν η ταινία μικρού μήκους βρίσκει διανομή, και κατά συνέπεια βγάζει τα λεφτά της, τότε μπορούμε να μιλάμε για κινηματογραφιστές που δεν θα κάνουν παρά ταινίες μικρού μήκους, εφόσον αυτό τους αρέσει. Έτσι η ταινία μικρού μήκους ξεφεύγει από το πειραματικό της χαρακτήρα, τον διατηρεί γιατί πρέπει να τον διατηρήσει, αλλά κερδίζει τον δικό της χώρο στην ελληνική κινηματογραφία. Το ίδιο συμβαίνει με το ντοκιμαντέρ. Τέλος με την λειτουργία αυτών των αιθουσών θα υπάρξει μια πρόσβαση των σπουδαστών των κινηματογραφικών σχολών για να βλέπουν κλασικές ταινίες ή σύγχρονες ποιοτικές προτάσεις που ούτε η τηλεόραση δεν τις δείχνει πλέον, παρά μόνο στις μεταμεσονύκτιες ώρες. ❐

ΤΟ HOLLYWOOD, Η ΒΙΑ ΚΑΙ Η ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ "ΥΠΕΡΒΑΤΙΚΟΥ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ":

ΜΙΑ ΠΕΡΙΗΓΗΣΗ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΣΙΝΕΜΑ

της
Μαίρη Δισερή

Η βία αποτελεί, αναμφισβήτητα, βασικό συγκροτησιακό στοιχείο του δυτικού πολιτισμού, αφού μέσω αυτής κατασκευάζονται, δαρβινικά, οι επίπλαστες ισορροπίες των δυτικών κοινωνιών. Ο κινηματογράφος, τέχνη ζωντανή και πολυσχιδής, αναπαριστά τη βία και υφίσταται βία. Την υφίσταται με την υποταγή της κινηματογραφικής δημιουργίας στις επιταγές των μεγάλων εταιριών και με τη συμμόρφωσή της με τους νόμους της αγοράς. Και την αναπαριστά ως παλλόμενο, γενεσιουργό κομμάτι της ανθρώπινης εμπειρίας. Και επειδή αυτή η πρόταση συνιστά αξίωμα, ο κινηματογράφος οφείλει στον εαυτό του να απεικονίζει τη βία σε όλες της τις μορφές. Το αμερικάνικο σινεμά, σε αντίθεση με το ευρωπαϊκό, λόγω συγκεκριμένων οικονομικών, κοινωνικών και πολιτικών συγκυριών, έχει μεγάλη παράδοση στην απεικόνιση της βίας. Ωστόσο, όταν συνήθως μιλάμε για τη βία του αμερικάνικου κινηματογράφου, αναφερόμαστε στην κινηματογραφική παραγωγή των τελευταίων είκοσι ετών, μια περίοδο που, απαλλαγμένη από τη λογοκρισία παλιότερων εποχών, έχει να επιδείξει μια βιομηχανοποιημένη παραγωγή κινηματογραφικής βίας. Πολεμικά έπη, αστυνομικές ταινίες, περιπέτειες -action films, horror και sci-fi movies. Ο κατάλογος είναι ατέλειωτος. Σε όλα αυτά τα είδη η βία αποτελεί σε μικρότερο, μεγαλύτερο ή αποκλειστικό βαθμό, συγκροτησιακό στοιχείο της πλοκής και όχι μόνο.

Ας είμαστε ειλικρινείς. Το Hollywood ήταν, είναι και θα παραμείνει μια *βιομηχανία κινηματογραφικών προϊόντων*, τις περισσότερες φορές μιας χρήσης. Στο βιβλίο του, "Το σενάριο, η τέχνη και η τεχνική", ο Syd Field γράφει το 1979: "*Ο κινηματογράφος είναι ένα οπτικό μέσο, που δραματοποιεί κάποιο μύθο. Αυτός ο μύθος, όπως συμβαίνει πάντα, έχει καθορισμένη αρχή, μέση και τέλος... Αρχή-μέση-τέλος/Πράξη Ι-Πράξη ΙΙ-Πράξη ΙΙΙ/Δέση-σύγκρουση-λύση (set up)... Όλα τα σενάρια περιέχουν αυτή τη θεμελιώδη γραμμική δομή*". Για να κάνεις μια ταινία πρέπει να έχεις ήρωες και δράση. Οι mainstream σκηνοθέτες του αμερικάνικου σινεμά είναι αριστοτελικοί, ο κινηματογράφος που κάνουν είναι "*μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας*" και σαν τέτοια πρέπει να περιέχει ένα ολοκληρωμένο μύθο. Ο μύθος πρέπει να περιέχει *σασπένς*, να προκαλεί το *δέος*, το *φόβο*, την *ανησυχία*, να προκαλεί το ρίγος στο θεατή. Για να αισθανθεί κανείς το ρίγος πρέπει να ταυτιστεί. Το Hollywood είναι η σχολή της ταύτισης στο σινεμά. Σε αυτούς τους ιερούς σεναριακούς κανόνες στηρίζεται η συντριπτική πλειοψηφία των ταινιών του σύγχρονου αμερικάνικου κινηματογράφου, που συνοψίζουν την πεμπτουσία του καλού σινεμά, το οποίο ταυτίζεται με τον αριθμό των εισιτηρίων και των εισπράξεων.

ΕΓΚΛΗΜΑ ΚΑΙ ΤΙΜΩΡΙΑ

Οι σκηνοθέτες του αμερικάνικού mainstream έχουν δημιουργήσει μια ρεαλιστική σχολή, η οποία είναι ριζικά διαφορετική από αντίστοιχες ευρωπαϊκές παραδόσεις, όπως ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός των πρώην σοβιετικών δημοκρατιών ή ο ιταλικός νεορεαλισμός. Με πρωτογενές σεναριακό υλικό από το άμεσο κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό τους περιβάλλον κατασκευάζουν ιστορίες στη βάση του γνωστού *ηθικού* αξιώματος ότι κάθε *έγκλημα* επισύρει τιμωρία. Από εκεί και πέρα, σεναριογράφοι και σκηνοθέτες λειτουργούν ως διεκπεραιωτές των βασικών κινηματογραφικών κανόνων. Η βία κινηματογραφείται "ρεαλιστικά", με το αιτιολογικό ότι ζούμε σε μια κοινωνία βίας. Μέσω της βίας ο σκηνοθέτης σκιαγραφεί και εμβαθύνει σχεδόν *φύσει* κακός. Με τον τρόπο αυτό θα δικαιολογηθεί και η καταδίωξή του, ακόμα και

Σκηνή από την ταινία η "Ληστεία της Βοστόνης"

αν χρησιμοποιηθούν τα πιο ακραία ή και εξίσου βίαια μέσα. Την καταδίωξη αναλαμβάνουν συνήθως οι εκπρόσωποι του νόμου για να εξολοθρεύσουν το "κακό" και να επαναφέρουν την τάξη και τη δικαιοσύνη. Η βία και το αίμα προκαλούν τη φρίκη και απαιτούν τιμωρία -*τη λύση του μύθου*. Το *φαντασιωτικό της δίωξης του εγκλήματος* θέλει αστυνομικούς *υπερ-άνθρωπους* που να ξέρουν να ελίσσονται μέσα στον καταιγισμό των σφαιρών, να περνούν μέσα από φωτιές, να έρχονται αντιμέτωποι με τους "ειδεχθέστερους" εγκληματίες και στο τέλος να νικούν, κερδίζοντας σε πολλές περιπτώσεις και τη γυναίκα των ονείρων τους. Για μια πολύ μεγάλη περίοδο, οι σκηνοθέτες του mainstream αμερικάνικού σινεμά, παράγουν ένα τεράστιο αριθμό ταινιών με βάση μια συμπαγή και σταθερή σεναριακή φόρμουλα: ένας μπάτσος (σε στυλ σταυροφόρου ή μοναχικού καουμπόη ("Die Hard", "Kiss of Death", "True Lies", "Copland", "Face/Off") ή δύο μαζί ("Tango and Cash", "Lethal Weapon", "Men in Black", "Another 48 hrs") καταδιώκει ένα παρανοϊκό εγκληματία ή μια ολόκληρη συμμορία ("Heat") και στην προσπάθειά του αυτή έχει την πολύτιμη βοήθεια μιας γυναίκας. Το στοιχείο της βίας καλείται να "διανθίσει" τη σεναριακή τυποποίηση: πρέπει να είναι όσο το δυνατόν περισσότερη και πιο πρωτότυπη. Αναλαμβάνει ουσιαστικό ρόλο διαφοροποιητικού στοιχείου ανάμεσα στις ταινίες. Ο φακός ακολουθεί κατά πόδας τον καταιγισμό της δράσης. Το ντεκουπάζ επικεντρώνεται στην αποτύπωση των μορφών σε όλες τους τις διαστάσεις. Η γυναίκα καλείται να αναλάβει ρόλο επικουρικό και αισθητικό: είναι νέα και όμορφη, βοηθά τον πρωταγωνιστή στην έρευνα με συγκέντρωση στοιχείων, σπανιότερα με ενεργό δράση, κατακτά σιγά-σιγά τη καρδιά του, ώσπου να κινδυνεύσει και η ζωή της ίδιας. Πλησιάζει η ώρα της τελικής αναμέτρησης, για την οποία, εξάλλου, προετοιμάζει το σενάριο από την αρχή: good guys vs. bad guys. Οι καλοί θα νικήσουν, πρέπει να νικήσουν γιατί έχουν το δίκιο με το μέρος τους. Ο ήρωας με τη νίκη του ενσαρκώνει τη νίκη των αστικών νόμων, της αστικής ηθικής και επιβραβεύεται λιμπιντικά. *The (happy) end. Ζήτω το αμερικάνικο όνειρο!*

ΟΙ NOIR ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ

Οι mainstream ταινίες κινούνται στο σεναριακό άξονα "βία-σεξ-θάνατος". Τα τρία αυτά στοιχεία συγκροτούν, πέρα από το σεναριακό, το ιδεολογικό οικοδόμημα κάθε mainsteam ταινίας βίας, σε μια συνεκτική μαγιά, που αποτελεί το υλικό του κινηματογραφικού προϊόντος και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μετά-νουαρικό υβρίδιο. Η μεγάλη κινηματογραφική παράδοση του film noir και επίσης το σινεμά του A. Hitchcock, έχει επηρεάσει μεγάλο τμήμα του mainstream αμερικάνικου κινηματογράφου (όπως για παράδειγμα τον Brian de Palma). Το ψυχολογικό θρίλερ αποτελεί ένα κινηματογραφικό είδος που αποπειράται να ανταποκριθεί στα πρότυπα του film noir: ένα έγκλημα αναζητά δολοφόνο. Και ένας ήρωας αναλαμβάνει την επικίνδυνη αποστολή. Μια γυναίκα κρατά το κλειδί του μυστηρίου. Στην περίπτωση αυτή το φιλμικό κείμενο είναι πιο σύνθετο. Η βία αποτελεί την κυρίαρχη έκφραση ενός άρρωστου ψυχισμού, που περιλαμβάνει πάθη, εμμονές, νευρώσεις, σεξουαλικές διαστροφές. Το ρίγος της επιθανάτιας αγωνίας και της σεξουαλικής διέγερσης πάνε μαζί ("Dressed to Kill", "Body Double", "Basic Instinct", "Sea of Love"), ίσως γιατί τόσο ο έρωτας, όσο και ο θάνατος αποσκοπούν στην ένωση με το Όλο. Την υποβλητική φωτογραφία των φωτοσκιάσεων, που συμπαραδηλώνουν τα ψυχικά πάθη, αντικαθιστά η ευκρίνεια και η καθαρότητα του αίματος, τα κοντινά πλάνα στο όπλο του εγκληματία και το πρόσωπο του θύματος. Από το μινιμαλισμό και την υπαινικτικότητα των ερωτικών βλεμμάτων περνάμε στον ακραίο *φορμαλισμό* των ερωτικών σκηνών που ακροβατούν ανάμεσα στη σεξουαλική απελευθέρωση και το πορνό. Η βία και το σεξ κατασκευάζουν σταρ και φέρνουν λεφτά στα ταμεία. Για αυτό ο αφηγηματικός καμβάς τυποποιείται και σε μερικές περιπτώσεις γίνεται προβλέψιμος. Ο άνδρας σε ρόλο διωκτικό και η γυναίκα σε ρόλο femme fatale, μυστηριώδης, ζοφερή και ερεβώδης. Δρα άλλοτε προς την κατεύθυνση της λύσης του μύθου ή ανασταλτικά και παραπλανητικά -αν δεν είναι η γυναίκα υπάλληλος γραφείου θα είναι η γυναίκα-αράχνη. Στο αριστουργηματικό film noir της δεκαετίας του '80, "Black Widow", το κλασικό νουαρικό ζευγάρι, άνδρας-γυναίκα, αντικαθίστανται από δύο γυναίκες (Theresa Russel, Debra Winger), που συνδέονται μεταξύ τους με τη σχέση διώκτη-διωκόμενου, αλλά και με μια λανθάνουσα ομοφυλοφιλική έλξη. Γυναίκες αποτελούν και το πρωταγωνιστικό ζευγάρι του "Copycat" (H. Hunter, S. Weaver), η μια από τις οποίες είναι παραδόξως η αστυνομικός που κυνηγά έναν κατ'εξακολούθηση δολοφόνο. Το "Basic Instinct" θα μπορούσε να είναι το απόλυτο film noir της δεκαετίας του '90, αλλά τελικά θα μείνει στην ιστορία ως το υποδειγματικό αστυνομικό-ερωτικό θρίλερ, όπου όλα τα στοιχεία του noir υποτάσσονται στη soft-core(;), πορνό αισθητική των ερωτικών σκηνών που έκαναν διάσημη τη Sharon Stone. Εξίσου άνισο είναι και το οιονεί noir, "The Last Seduction", με τη Linda Fiorentino, ένα φιλμ που γυρίστηκε για την τηλεόραση.

SERIAL KILLERS ΚΑΙ ΟΡΓΑΝΩΜΕΝΟ ΕΓΚΛΗΜΑ ΣΤΟ MAINSTREAM

Μια ιδιαίτερη κατηγορία κακοποιών που φαίνεται να απασχολεί τους αμερικανούς κινηματογραφιστές είναι οι serial killers. Το στοιχείο της βίας εδώ κυριαρχεί απόλυτα, *κινηματογραφείται εικονοκλαστικά*, προκειμένου να προκαλέσει τον αποτροπιασμό του θεατή, αλλά και ταυτόχρονα να διαφωτίσει τη διαταραγμένη προσωπικότητα. Η βία μπαίνει κάτω από το μικροσκόπιο των επαγγελματιών: διαμελισμός, ανάλυση, ανατομία, ίχνη, ψυχανάλυση. *Η ανάλυση της βίας* είναι ίσως *πιο οδυνηρή και από την ίδια την άσκησή της*, αλλά απαραίτητη για να μπούμε στο μυαλό του δολοφόνου και να μπορέσουμε να τον ανακαλύψουμε ("Jennifer 8", "Se7en", "The Bone Collector"). Οι serial killers για τους αμερικάνους είναι συνήθως ή θρησκόληπτα freaks (ο Kevin Spacey στο "Se7en") ή καταπιεσμένοι σεξουαλικά, άρα διεστραμμένοι σχιζοφρενείς ("Silence of the

"Speed", μια ακόμη ταινία βίας και περιπέτειας

Lamps", "Cruising"). Η περίπτωση της "Σιωπής των Αμνών" είναι ιδιάζουσα: ο Hannibal Lecter είναι ένας σχιζοφρενής ψυχίατρος με τάσεις κανιβαλισμού, η αρχέτυπη πατρική μορφή, που υπενθυμίζει στην ανδρόγυνη Clarice Starling ότι είναι γυναίκα, την ερωτεύεται, και ασυνείδητα τον ερωτεύεται και εκείνη. Τη βοηθά να συλλάβει έναν serial killer σε μια έρευνα που θα την οδηγήσει στη λύτρωση από το οιδιπόδειο σύμπλεγμα που κουβαλά εξαιτίας του βιασμού από τον πατέρα της.

Η αναπαράσταση της παραβατικής συμπεριφοράς στο σύγχρονο αμερικάνικο σινεμά αποτελεί ένα πολυδιάστατο θέμα, αντικείμενο μιας άλλης μεγάλης συζήτησης, ωστόσο, κάποια πράγματα θα ήταν σωστό να επισημανθούν και εδώ. Οι σκηνοθέτες του αμερικάνικου mainstream δείχνουν να ενδιαφέρονται ελάχιστα έως καθόλου να καταδείξουν οποιαδήποτε κοινωνιολογική διάσταση των χαρακτήρων τους, οι οποίοι τείνουν να είναι μονοδιάστατοι και τυποποιημένοι, προκειμένου να βρεθεί μια ελάχιστη βάση consensus με το κοινό, το οποίο πρέπει οπωσδήποτε να ταυτιστεί, να βιώσει τα συναισθήματα που του εκπέμπονται και να τα "καταναλώσει". Ο κινηματογράφος τους είναι ψυχολογιστικός και αταξικός, Επιλέγουν να προπαγανδίσουν αστικές πανανθρώπινες αξίες του τύπου φιλία, ειρήνη, συναδέλφωση, νόμος, τάξη κ.λπ. Οποιαδήποτε μορφή παραβατικής συμπεριφοράς ανάγεται σε περιπτωσιολογία ή κοινωνικό (άρα νοσηρό) σύμπτωμα μιας κατά τα άλλα εύρυθμης κοινωνίας.

Ελάχιστοι δημιουργοί του mainstream καταπιάστηκαν με τον κόσμο του οργανωμένου εγκλήματος και της βίας συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων και μεταχειρίστηκαν το υλικό τους με σεβασμό. Ο Syndney Lumet, με το "Serpico", ο Martin Scorcese, με το "Goodfellas", ο Francis Ford Coppola, με την τριλογία του "The Godfather", ο Brian de Palma, με δημιουργίες όπως το "Scarface", το "Carlito's Way" και το "The Untouchables", ο κόσμος των γκέτο μέσα από το φακό του Spike Lee, ο David Fincher, με το αλληγορικό "Fight Club", ο αμφιλεγόμενος Oliver Stone, με το "Natural Born Killers", ο ιδιόρρυθμος David Lynch, με το "Wild at Heart", αποπειράθηκαν να δώσουν μια νέα διά-

σταση στην κινηματογραφική απεικόνιση της βίας, τοποθετώντας την σε ένα σεναριακό context, πιο πολιτικοποιημένο ή σαφώς προσδιορισμένο κοινωνικά. Δυστυχώς η έννοια του *auteur*, όπως την αντιλαμβανόταν η ευρωπαϊκή Nouvelle Vague, *απουσιάζει* ως θεωρητική συγκρότηση από το αμερικάνικο σινεμά. Υπάρχουν, ωστόσο, κινηματογραφιστές που προσεγγίζουν το μοντέλο αυτό και συγκαταλέγονται είτε στο "mainstream" είτε στο χώρο του "ανεξάρτητου" κινηματογράφου. Και τα εισαγωγικά είναι απαραίτητα γιατί αποτελούν, ιδιαίτερα στην Αμερική, έννοιες πολυσήμαντες και απόλυτα σχετικές.

ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟ ΣΙΝΕΜΑ ΚΑΙ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ "PULP FICTION"

Όταν μιλάμε για indie αμερικάνικο σινεμά, σκεφτόμαστε συνήθως δημιουργούς όπως ο Q. Tarantino, Hal Hartley, Jim Jarmusch, L. Kerrigan, οι αδελφοί Coen κ.λπ. Οι κινηματογραφιστές αυτοί προσπαθούν να απεγκλωβιστούν από το σεναριακό (και εν τέλει ιδεολογικό) άξονα δέση-σύγκρουση-λύση. Καταγράφουν ιστορίες από τον κόσμο του περιθωρίου, του εγκλήματος των κοινωνικών ομάδων που ζουν και δρουν στις παρυφές του "αμερικάνικου ονείρου", με μια διερευνητική ματιά, άλλοτε κοινωνιολογική, άλλοτε ψυχαναλυτική, άλλοτε απλά με διάθεση παρατήρησης. Η βία απεικονίζεται στην πιο τραχεία της όψη, ως μέρος μιας συνολικότερης κουλτούρας ή ως κοινωνική, ψυχολογική εκδήλωση και σε αρκετές περιπτώσεις, άμεσα ή έμμεσα, μετατρέπεται σε εργαλείο κριτικής προς ένα ολόκληρο σύστημα. Απελευθερωμένη σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, από τις αφηγηματικές γραμμικότητες των blockbusters, τους κλασικούς φιλμικούς κώδικες και χάρις τον ακαδημαϊσμό των ευρωπαίων συναδέλφων τους, μπορεί να λειτουργήσει απελευθερωτικά για τους φιλμικούς χαρακτήρες ή για τον ίδιο το δημιουργό απέναντι στο έργο του. Το "Pulp Fiction" αποτελεί μια ταινία σταθμό για την αναπαράσταση της βίας στο σύγχρονο ανεξάρτητο σινεμά. Καταγράφει τον κόσμο του οργανωμένου εγκλήματος, καταργώντας την παραδοσιακή φιλμική αφήγηση, με ένα κυκλικό μοντάζ χωροχρονικής ασυνέχειας. Ας θυμηθούμε τη σεκάνς όπου ο Bruce Willis σκοτώνει τον John Travolta στο πλευρό του S. Jackson, σε ένα επεισόδιο που σαφώς προηγείται χρονικά. Η κάμερα δεν ζουμάρει ποτέ στα θύματα της βίας, με εξαίρεση τη σεκάνς του βιασμού, όπου και σε αυτήν την περίπτωση παρακολουθούμε μια σκηνή που τον υπαινίσσεται. Τα πλάνα είναι στην πλειοψηφία τους στατικά. Το μοντάζ διεγείρει τις εγκεφαλικές λειτουργίες του θεατή, κάνοντάς τον να αναρωτιέται συνεχώς που βρίσκονται τα πράγματα, χωρικά και χρονικά. Η εμπειρία του "Pulp Fiction" ταυτίζεται με την εμπειρία να ξεφυλλίζει κανείς ένα αστυνομικό εικονογραφημένο σχετικά με τη ζωή των ανθρώπων της μαφίας: οι ήρωες βγαίνουν ραντεβού, χορεύουν, κάνουν έρωτα μιλούν για την θρησκεία και -παρεμπιπτόντως- κάνουν και μερικούς φόνους.

ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ ΣΙΝΕΜΑ

Οτιδήποτε εμπίπτει στη σφαίρα του ανορθολογισμού και της μεταφυσικής, ο φόβος του ανθρώπου για το επέκεινα, την άλλη πλευρά, τον κόσμο πέρα από αυτόν που αντιλαμβάνεται με τι αισθήσεις, το θείο, το Κακό, το μέλλον, το διάστημα, ο κόσμος των νέων τεχνολογιών τροφοδότησε και εξακολουθεί να τροφοδοτεί μια εύρωστη κινηματογραφική βιομηχανία φαντασίας. Το "*thrilling*", το δέος και ο τρόμος μπροστά στο άγνωστο, το οποίο όπως σε παλιότερους πολιτισμούς έτσι και σήμερα ξεπερνά τις ανθρώπινες δυνάμεις, εμφανίζεται σχεδόν πάντα ως φορέας βίας και θανάτου. Όμως *η μάχη ενάντια στο Κακό προϋποθέτει και ένα σωτήρα, με ικανότητες υπερφυσικές*, που θα σώσει την ανθρωπότητα από τα δεινά. Χάρη στην έλλειψη φαντασίας των σεναριογράφων και ταλέντου των σκηνοθετών, οι οποίοι κατάφεραν να τυποποιήσουν ένα εξ΄ορισμού απεριόριστο θεματολογικά και αισθητικά, οι ταινίες τρόμου

σταμάτησαν να γυρίζονται ή στην καλύτερη περίπτωση καταλήγουν στην καλωδιακή και τα ράφια των video clubs. Όσες δε, καταλήγουν να φτάσουν στις αίθουσες, είναι πραγματικά ανάξιες λόγου. Και να σκεφτεί κανείς ότι υπήρξαν παλιότερα αξιόλογες ταινίες του είδους που, βασιζόμενες σε υλικό από τον S. King ή τον H. P. Lovecraft, έθεσαν ουσιαστικά ζητήματα σε σχέση με την ανθρώπινη ύπαρξη και τη σχέση της με τη μεταφυσική, με ανεξέλεγκτες δυνάμεις, το θείο, την τεχνολογία κ.λπ. (οι περιπτώσεις των Cronenberg και Carpenter είναι ενδεικτικές). *Το είδος αυτό υπερασπίζει την αλήθεια του ανορθολογισμού του μέσα από την θεαματική ως αποκρουστική αναπαράσταση της βίας, έναντι της ανορθολογικής χρήσης της σε ταινίες που υποτίθεται ότι είναι "ρεαλιστικές"*. Αυτό δείχνει ότι η βία των splatter/slasher movies είναι δικαιολογημένη, αλλά ότι τους αναγνωρίζεται η ειλικρίνεια προθέσεων. Όσο για το scifi, που σε αντίθεση με τα thrillers δείχνει να κερδίζει έδαφος, χρησιμοποιεί συνήθως μυθοπλασίες δομημένες με τρόπο ώστε να αναδεικνύονται τα τεχνολογικά εφέ, υποσκελίζοντας την όποια διάθεση για προβληματισμό πάνω στα ερωτήματα που θα μπορούσαν να τεθούν. Από αυτήν την άποψη το "Terminator", πέρα από μια μελλοντολογική περιπέτεια επιστημονικής φαντασίας και τεχνολογικής βίας, είναι η ταινία-επιτομή του σύγχρονου Hollywood: το cyborg πυροβολείται, καίγεται, εξοντώνεται με δεκάδες διαφορετικούς τρόπους, για να αποσυντεθεί και να ξαναγεννηθεί. Το θαύμα της επιστήμης (ο άτρωτος άνθρωπος-μηχανή) και το θαύμα του Hollywood, που όσα πλήγματα και αν δεχτεί, βρίσκει πάντα τον τρόπο να "αναστηθεί εκ της τέφρας του". "I'll be back!".

ΜΕΡΙΚΕΣ ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΤΕΛΟΣ

Αστυνομικοί υπερ-άνθρωποι, σωτήρες με υπερφυσικές δυνάμεις, υπερ-ήρωες... Πως αντιλαμβάνεται τελικά η πλειοψηφία των αμερικανών κινηματογραφιστών το ρεαλισμό; Γιατί ο B. Willis γύρισε δύο sequel του "Die Hard" και ποια η διαφορά ανάμεσα στους Stallone-Schwarzeneger και τον Jason Voorhies; Μάλλον καμιά, αφού όλοι τους επιστρέφουν, τελικά, δριμύτεροι. Στα φιλμικά τους κείμενα, οι mainstream δημιουργοί κατασκευάζουν καταστάσεις που υπερβαίνουν τους χαρακτήρες και τους καλούν να τις υπερβούν και αυτοί. Και στο τέλος πάντα τα καταφέρνουν. Αυτός είναι ένας *υπερβατικός ρεαλισμός*, μια φαντασίωση του *πως θα έπρεπε ή πως θα επιθυμούσαν οι ίδιοι να είναι η πραγματικότητα*, παράλληλοι κόσμοι –πραγματικότητες, φυλακισμένες σε χιλιάδες μέτρα φιλμ. Ο υπερβατικός ρεαλισμός, αυτή η *φετιχοποίηση και θεαματικοποίηση της βίας* βρίσκει το αντίστοιχό της στις ιερές λειτουργίες των πρωτόγονων ανθρώπων: το μιαρό, το μη καθοριζόμενο -η βία υπερβατικοποιείται μέσω της τελετουργίας της κινηματογραφικής εικόνας, του οπτικού για να δώσει στον άνθρωπο την ψευδαίσθηση της κυριαρχίας πάνω στην πραγματικότητα. Πέρα από τη θεμελίωση της λειτουργίας στην ανθρώπινη ψυχοσύσταση, υπάρχει και κάτι ακόμα: οι πρωταγωνιστές αυτών των τελετουργιών και η χρήση της βίας που κάνουν σε δοσμένο κοινωνικό/πολιτικό σύστημα. Ποιος είναι ο ιδεολογικός ρόλος του Harry Callahan, του βετεράνου του Βιετνάμ John Rambo, του "Εκτελεστή της Νύχτας" και των περισσότερων έγχρωμων εγκληματιών Ch. Bronson ή των ηρώων του "Rules of Engagement"; Ήρωες ή ανδρείκελα, αποτελούν φορείς της κυρίαρχης ιδεολογίας, στερεοτυπικών αντιλήψεων σε σχέση με τις κοινωνικές και τις φυλετικές ομάδες, τους ρόλους των δύο φύλων, τους κοινωνικούς ρόλους, τον εθνικισμό, το ρατσισμό. Το σινεμά αποτελεί μέσο επικοινωνίας και, κατ΄επέκταση, κοινωνικοποίησης. Από αυτήν την άποψη, μπορεί να αναπαράγει μια ιδεολογία χειραγώγησης και ενσωμάτωσης. Η κοινωνική/πολιτική δομή της βίας στη σύγχρονη κινηματογραφία της Αμερικής στοιχειοθετεί το δείκτη αυτοεκτίμησης μιας ολόκληρης κοινωνίας, που παραληρεί με τις μισές αλήθειες που τραυλίζει ένα "American Beauty", και αυτό επειδή είναι πασπαλισμένο με ζάχαρη. ◆

Η ΕΠΑΦΗ ΜΕ ΤΟΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΗ

του
Γιάννη Φραγκούλη

Δεν έχω δει τις άλλες ταινίες του Σταμάτη Τσαρουχά, όμως αυτή, "Ο Ανθός της Λίμνης" μου έκανε καλή εντύπωση. Κατ΄αρχήν θα πρέπει να πούμε ότι ήταν από αυτές τις ταινίες που μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως αξιοπρεπείς παρουσίες. Και αυτό, όσο και να είναι περίεργο, για το τελευταίο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ήταν μεγάλη υπόθεση!

Το σενάριο ήταν γραμμικό, οι ηθοποιίες καλές απέδωσαν την ιστορία με ένα σαφή τρόπο. Παρακολουθούμε την κοινωνία της Καστοριάς όταν ακόμα είναι τουρκοκρατούμενη. Ήδη έχουν αρχίσει να φαίνονται οι πρώτες εστίες αντίστασης στους Τούρκους, αλλά και οι πρώτες κόντρες μεταξύ των ανταρτών. Το βουλγαρικό στοιχείο διεκδικεί το μερίδιο του, οι παπάδες προσπαθούν να ελέγξουν την κατάσταση. Μια οικογένεια ψαράδων αντιμετωπίζει τα δικά της προβλήματα, τις προσωπικές αναζητήσεις των μελών της, το άγχος για την καθημερινή επιβίωση, του πατέρα, την ήρεμη δύναμη του παππού, που είναι η πιο σώφρονα και επαναστατική τελικά.

Ο καταλύτης είναι ένας επαναστάτης που συναντά ο μεγάλος γιος αυτής της οικογένειας, και έρχεται να επιδράσει στη δύσκολη οικονομική κατάσταση της οικογένειας, κυρίως εξ΄αιτίας του απλήρωτου χρέους ενός Τούρκου εμπόρου. Η απαίτηση της πληρωμής ατού του χρέους είναι η αιτία της φυλάκισης του πατέρα από τις τούρκικες αρχές. Ο επίσκοπος παίζει επίσης καταλυτικό ρόλο, προσπαθεί να συντονίσει (ελέγξει) τις επαναστατικές δυνάμεις, αλλά και να σώσει κάποιους Χριστιανούς από την τιμωρία.

Μέσα σε αυτό το κλίμα ο μεγάλος γιος θέλει να κάνει κάτι και ένας επαναστάτης που βρίσκει λαβωμένο θα του μεταδώσει αμέσως το πάθος για την επανάσταση. Τελικά θα ζωστεί τα άρματα όταν θα τον σκοτώσει αφού ο ίδιος τον έχει διατάξει να το κάνει όταν θα είναι ετοιμοθάνατος.

Πολύ καλή η φωτογραφία της ταινίας, ακόμη και στο δύσκολο χιονισμένο τοπίο, το σενάριο όμως σε ορισμένα σημεία έχει πολλές ελλείψεις. Η αφορμή για την ένταξη κάποιου σε ένα επαναστατικό τμήμα δεν είναι μόνο μια επαφή, όσα συγκινησιακά στοιχεία και αν αυτή δρομολογεί, αλλά μια παιδεία, η οποία δεν υπήρχε και οι διηγήσεις του παππού δεν αρκούσαν. Οι σκηνές ορισμένες φορές ήταν αδικαιολόγητα στατικές (σκηνές της αναζήτησης του παιδιού, σκηνές του ψαρέματος). Αποδιδόταν πολύ καλά το εορταστικό κλίμα (Χριστούγεννα), όμως και πάλι έλειπε η αναφορά στα ντόπια έθιμα, που θα δυνάμωναν την συγκινησιακή φόρτιση.

Τα σκηνικά ήταν πολύ προσεγμένα, τα κοστούμια επίσης έδιναν την εντύπωση αυτής της εποχής. Το θυελλώδες, βροχερό ή χιονισμένο τοπίο απέδιδε πολύ καλά την ψυχολογική ατμόσφαιρα των πρωταγωνιστών. Οι Τούρκοι όμως ελάχιστα εμφανίζονται, μόνο η σκηνή στο παζάρι μας θυμίζει ότι έχουμε μια κοινωνία υπό κατοχή. Με δύο λόγια ο Τσαρουχάς έκανε μια ταινία εποχής, νομίζω με χαμηλό προϋπολογισμό, το αιώνιο πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου, κάτι που φαινόταν στο τελικό αποτέλεσμα. Το τελικό φιλμικό προϊόν ήταν μια αξιοπρεπής ταινία που θα μπορούσε να σταθεί στις αίθουσες, αλλά δεν έτυχε της ευνοϊκής μεταχείρισης των κριτικών και, μάλλον, της αδικαιολόγητης αυστηρότητάς τους.

Ο ΑΝΘΟΣ ΤΗΣ ΛΙΜΝΗΣ

Σκηνοθεσία: Σταμάτης Τσαρουχάς
Σενάριο: Σταμάτης Τσαρουχάς, Σοφία Κλήμη-Παναγιωτοπούλου
Φωτογραφία: Κωστής Γκίκας
Μοντάζ: Τάκης Κουμουνδούρος
Παίζουν: Λάκης Κομνηνός, Άκης Μαχαίρας, Βαγγέλης Μουρίκης, Γιάννης Κάσδαγλης, Εύρη Σωφρωνιάδου

π

του
Κωνσταντίνου Μπλάθρα

Ίσως είναι ο πιο παράξενος τίτλος για ταινία το π, που διάλεξε ο Ντάρεν Αρονόφσκι από τον Καναδά, μονάδα των μαθητικών που σχετίζει την περιφέρεια με την διάμετρο ενός κύκλου, το γνωστό 3,14. Θάλεγε κανείς πως πρόκειται ακριβώς για ένα κινηματογραφικό θρίλερ που αντί άλλης ίντριγκας θεματοποιεί τον τετραγωνισμό του κύκλου. Ο ήρωας της ταινίας, ο Μαξ, ένα ιδιοφυής νέος, είναι έτοιμος να κάνει την μεγαλύτερη ανακάλυψη της ζωής του: να βρει τον μαθηματικό τύπο με βάση τον οποίο κινείται το Χρηματιστήριο. Ασχολείται όμως παράλληλα και με την αναζήτηση του τύπου της ζωής και του κόσμου ολόκληρου.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ταινία του Αρονόφσκι είναι ένα θρίλερ νέας γενιάς, όπου η διαταραγμένη ψυχολογία του ήρωα συμπλέκεται με την παντοδυναμία των τύπων και των μαθηματικών για να δώσει την αγωνία που χρειάζονται τέτοιου είδους ταινίες. Ο Μαξ βλέπει ένα φύλλο που πέφτει από το δέντρο και αμέσως σκέφτεται τον μαθηματικό τύπο που μπορεί να ερμηνεύσει αυτή την τυχαιότητα. Η τυχαιότητα τον βασανίζει ως μέγεθος ανεξέλεκτο και τυφλό, όπως οι κρίσεις (επιληψίας;) που παθαίνει. Θέλει να ανακαλύψει την βαθύτερη τάξη του κόσμου, που βασίζεται στη λογική και τα μαθηματικά.. Αυτή του η αναζήτηση τον οδηγεί όμως και πάλι πίσω σε προεπιστημονικές αντιλήψεις και ερμηνείες, όπως η Καμπάλα και οι ταλμουδικές διδασκαλίες.

Έτσι όμως ανακαλύπτει ότι η τάξη του κόσμου δεν είναι θέμα τύπου μαθηματικού, αλλά σχετίζεται με άλλα μεγέθη όπως η αγάπη. Το θέμα δεν είναι να βρει κανείς τον τύπο του Σύμπαντος, το θέμα είναι να βλέπει το φύλλο που πέφτει παρέα με ένα ζευγάρι παιδικά μάτια, παρέα με το θαύμα, που μόνο τα παιδιά μπορούν να αισθανθούν. Το θαύμα είναι η βαθύτερη ερμηνεία του κόσμου που δεν σταματά μόνο στα φαινόμενα και στις μετρήσεις, αλλά προεκτείνεται και στον τρόπο που κοιτάμε τον κόσμο. Κατά τον ίδιο με τον ήρωα του τρόπο, ο Αρονόφσκι κοιτάζει τον ήρωα από πολύ κοντά, σχεδόν από μέσα. Τα πλάνα του, η μαυρόασπρη φωτογραφία, η συνεχής κίνηση της μηχανής και του μοντάζ δεν δημιουργούν μόνο ένα περιβάλλον αγωνίας για τον θεατή. Εκφράζουν και την ανασφάλεια του ήρωα, αλλά και την αμφιβολία για την τάξη του κόσμου τουλάχιστον μέσα από την καλλιγραφία των μαθηματικών. Η τάξη συνίσταται από αταξία και κανένας τύπος δεν μπορεί να περιορίσει την κίνηση των όντων που διαρκώς συμπλέκονται σε νέες πραγματικότητες.

Η δημιουργία δεν είναι κάτι που έχει τελειώσει και η ταινία «π» προσπαθεί να το αποδείξει με κάθε τρόπο. Με αναφορές στο σινεμά του Γουέλς και του Γκοντάρ ταυτόχρονα, ο σκηνοθέτης δείχνει ότι τα πάντα μπορούν να συνδιαλλαγούν και να δημιουργήσουν μια νέα πραγματικότητα. Ο κόσμος δεν έχει τύπο γιατί δεν είναι τελειωμένος. Συνεχώς νέα πράγματα και νέα δεδομένα ανατρέπουν τις παλαιότερες ερμηνείες του. Και αν κάποια ερμηνεία είναι δυνατή τότε θα πρόκειται για σύγκρουση διαφόρων ερμηνειών. Η πραγματική ερμηνεία όμως θα πρέπει να περιμένει, ενδεχομένως και μέχρι το τέλος του κόσμου.

Ελπίζουμε ότι ο σκηνοθέτης θα μείνει σε αυτή την αναζήτησή του που παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Ο κινηματογράφος είναι και αυτός μια προσπάθεια ερμηνείας του κόσμου. Μιας ερμηνείας ανοιχτής σε ολοένα και περισσότερες και καινούργιες εκδοχές. Η πρόταση λοιπόν που μας κάνει ο σκηνοθέτης από τον Καναδά συμβάλλει κατά ένα μέρος σε αυτή την ερμηνεία που αναγκαστικά γίνεται προσπάθεια ερμηνείας του ανθρώπου του ίδιου.

«π», Η.Π.Α., 1998, Α/Μ 85΄
Σκηνοθεσία: Ντάρεν Αρονόφσκι
Σενάριο: Ντάρεν Αρονόφσκι
Φωτογραφία: Μάθιου Λιμπατίκ
Μοντάζ: Όρεν Σαρς
Μουσική: Κλιντ Μάνσελ
Παίζουν: Σον Τζούλετ, Μαρκ Μαργκόλις, Μπεν Σένκενμαν, Πάμελα Χαρτ. ☞

ΚΑΙ ΖΗΣΑΝΕ ΑΥΤΟΙ ΚΑΛΑ;

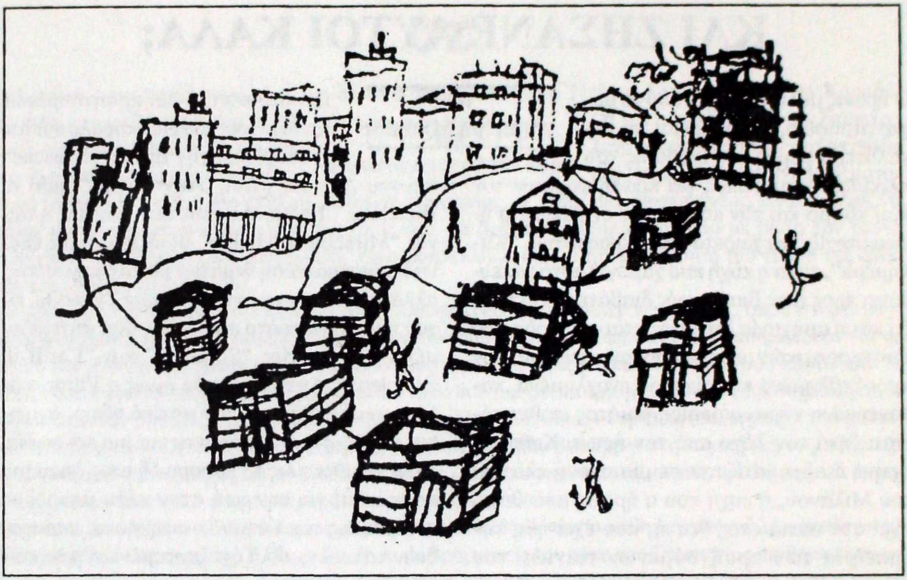
του
Δημήτρη Μπάμπα

Ο ήρωας μόλις έχει βγει από το ορφανοτροφείο, όπου πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της παιδικής του ηλικίας. Αντιμέτωπος για πρώτη φορά με τον έξω κόσμο και τον κόσμο των ενηλίκων, ο ήρωας αρχίζει να χαιρετά τους περαστικούς. "Καλημέρα", είναι η ευχή που χαμογελαστός απευθύνει προς τους βιαστικούς διαβάτες. Η έκπληξη και η αμηχανία ζωγραφίζεται στο πρόσωπο των περαστικών με αποκορύφωμα ένα, μάλλον προσβεβλημένο και σίγουρα ενοχλημένο, καλοντυμένο κύριο ο οποίος γεμάτος επιθετικότητα ζητά τον λόγο από τον ήρωα. Καθώς η σκηνή διαδραματίζεται σε μια αχανή πλατεία του Μιλάνου, η ευχή που ο ήρωας απευθύνει ηχεί στα αυτιά ενός θεατή -που έχει ήδη την εμπειρία των προηγούμενων ταινιών του Vittorio de Sica, "Sciuscià" (1946) και "Lardi di Biciclette" (1948)- ως ειρωνική και σαρκαστική. Με ένα ανάλογο τρόπο, η αμήχανη αντίδραση των περαστικών απέναντι σε αυτή την ευχή μοιάζει πλήρως αιτιολογημένη: ενταγμένοι στο αστικό τοπίο οι περαστικοί δυσκολεύονται να αναγνωρίσουν την σκοπιμότητα (και εν τέλει την αποτελεσματικότητα) μιας τέτοιας ευχής. Ωστόσο για τον ήρωα, η ευχή είναι ειλικρινής και από καρδιάς. Φορέας ενός άλλου από το αστικό ήθος, ο νεαρός ήρωας εκφράζει, μέσα από αυτή την σκηνή, αξίες και τρόπους ζωής που ο αστικός πολιτισμός έχει συντρίψει, υπενθυμίζει με έμφαση το ήθος μιας άλλης εποχής.

ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ ΠΑΡΑΜΥΘΙΩΝ ΠΑΛΑΙΩΝ

Σε αυτήν την ταινία, η "καλημέρα" δεν συνιστά μόνο έκφραση μιας προσωπικής επιθυμίας στην δραματική πλοκή: αποτελεί ταυτόχρονα και το αίτημα ζωής όλων αυτών που ενοικούν στον καταυλισμό των απόκληρων, είναι τελικά λιγότερο ευχή και περισσότερο κοινωνικό αίτημα[1]. Λόγω των προηγουμένων θα μπορούσε κάποιος με ασφάλεια να υποθέσει ότι η λέξη αυτή είναι επίσης και η απάντηση του σκηνοθέτη και στα αιτήματα προσώπων που βρέθηκαν στο κέντρο των προηγουμένων ταινιών του: του Πασκουάλε και του Γκιουζέπε, στην ταινία "Sciuscià", και του Αντόνιο Ρίτσι, στην ταινία "Ladri di Biciclette". Επόμενη αυτών των ταινιών, η ταινία "Miracolo a Milano" μοιάζει ως μια επαναδιαπραγμάτευση θεμάτων που ο σκηνοθέτης, αλλά και ο σεναριογράφος Cesare Zavattini, είχαν προσεγγίσει στο παρελθόν –πιο συγκεκριμένα στις ταινίες "Sciuscià" και "Lardi di Biciclette". Αυτή την φορά όμως ο Vittorio de Sica αντιλαμβάνεται τον αστικό χώρο, όχι ως τον καθοριστικό παράγοντα για μια τραγωδία, αλλά αντίθετα ως το εύφορο έδαφος όπου μια παραμυθία για την ζωή στην πόλη μπορεί να ανθίσει, ως τόπο όπου οι αφηγήσεις παραμυθιών παλαιών, αλλά όχι ξεχασμένων, μπορούν να φιλοξενηθούν.

Καθώς οι προθέσεις και το ύφος του σκηνοθέτη δηλώνονται με σαφήνεια από την αρχή -"Μια φορά και ένα καιρό" είναι η φράση που ξεκινά την αφήγηση- είναι οι αναλογίες που μπορεί να αναζητήσει (και να βρει) ο θεατής με τις ιστορίες και τα παραμύθια περασμένων ιστορικών εποχών και παρελθουσών κοινωνιών. Η γέννηση του ήρωα, το κοινωνικό πλαίσιο του μύθου, το παράξενο και ιδιόμορφο (σύμφωνα πάντα με τα ειωθότα της πόλης) του χαρακτήρα του ήρωα -δηλαδή η "καλημέρα" του-, η αδυναμία του να εγκλιματιστεί στο αστικό περιβάλλον, η αναζήτηση και η κατάκτηση ενός άλλου τόπου, η αντίσταση στην απόπειρα κατάληψης του καταυλισμού που ο ήρωας συγκροτεί, η ανάληψη της κοινότητας των απόκληρων στους ουρανούς: όλα τα προηγούμενα καθώς και η δραματική πλοκή, η σχεδίαση των χαρακτήρων, οι αφηγηματικοί τρόποι ακολουθούν δρόμους που τα παραμύθια του 19ου αιώνα άνοιξαν. Αντανάκλαση ενός ταραχώδους κοινωνικού πεδίου -αυτό της Ιταλίας μετά τον πόλεμο-, το παραμύθι αυτό ενσωματώνει δύο θεματικές που ήταν κεντρικές στην δραματική πλοκή των προηγουμένων ταινιών του σκηνοθέτη. Είναι λοιπόν η απλοϊκότητα της φόρμας του πα-



Σκίτσο του PieterBruegel για την ταινία "Θαύμα στο Μιλάνο"

ραμυθιού που επιτρέπει την επαναπροσέγγιση, αυτή την φορά από διαφορετική οπτική γωνία, προηγουμένων τόπων που ο σκηνοθέτης επισκέφθηκε.

ΤΟ ΣΚΗΝΙΚΟ ΜΙΑΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Από την ταινία "Sciuscià", ο σκηνοθέτης αντλεί το στοιχείο του εγκλεισμού των προσώπων σε ένα χώρο, την διαβίωση μιας κοινότητας ατόμων σε ένα τόπο ο οποίος δυνητικά είναι φυλακή (αν και στην ταινία αυτή δεν παρουσιάζεται έτσι). Η μικροκοινωνία της φυλακής, στην οποία οι δύο ήρωες της ταινίας "Sciuscià" έχουν εγκλειστεί και ο καταυλισμός των περιθωριακών συνιστούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος: στην πρώτη περίπτωση αυτή η μικροκοινωνία γίνεται το σκηνικό μίας τραγωδίας, ενώ, αντίθετα, στην δεύτερη είναι τόπος παραμυθίας για τους απελπισμένους της ζωής. Η μετατόπιση αυτή και η αλλαγή της οπτικής -η οποία είναι αναγκαία για να συγκροτηθεί η αφήγηση του παραμυθιού- γίνεται δυνατή μόνο χάρις στις δράσεις που ο ήρωας της ταινίας αναπτύσσει. Αν ο εγκλεισμός σε ένα περιορισμένο χώρο είχε ως συνέπεια την διάρρηξη των δεσμών αλληλεγγύης και φιλίας ανάμεσα στους δύο ήρωες, και στο τέλος οδηγούσε την τραγωδία στην κορύφωση ("Sciuscià"), εδώ είναι η χαρισματική παρουσία του ήρωα που του επιτρέπει να συγκροτήσει μια κοινότητα προσώπων, να οικοδομήσει ισχυρούς δεσμούς αλληλεγγύης. Από την αρχική σκηνή όπου οι ένοικοι του καταυλισμού διαγκωνίζονται για μια, στην κυριολεξία, "θέση στον ήλιο", στις σκηνές οργάνωσης του καταυλισμού και από εκεί στο λαϊκό πανηγύρι: είναι η παρουσία του ήρωα που αναδύεται. Λιγότερο ένα δραματικό πρόσωπο και περισσότερο ενσάρκωση των μύχιων πόθων και επιθυμιών της κοινότητας, ο ήρωας είναι ένα πρόσωπο καταλύτης[2]. Οργανώνοντας τον χώρο του καταυλισμού και συνδιαλεγόμενος με τα πρόσωπα που κατοικούν σε αυτόν, ο ήρωας περνά μέσα από μια στάση συμ-πάθειας[3] στην δημιουργία δεσμών αλληλεγγύης και ενότητας. Μοιάζει να απαντά η στάση αυτή του ήρωα στην διάρρηξη του κοινωνικού ιστού, που η ταινία "Ladri di Biciclette" υπαινισσόταν[4] ή στην κατάλυση των

δεσμών φιλίας που ένωναν τους δύο ήρωες στην ταινία "Sciuscià": εδώ οι εντάσεις και οι δυναμικές του περιορισμού σε ένα χώρο μπορούν να μετασχηματισθούν σε ένα κοινό ύφος ζωής και εντέλει σε μια εναλλακτική κοινότητα προσώπων.

ΕΞΟΡΙΣΤΟΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΥΔΑΙΜΟΝΙΑ

Μια ανάλογη σχέση μπορούμε να αναγνωρίσουμε και στην ταινία "Ladri di Biciclette": εδώ ο κοινός τόπος είναι το στοιχείο της υφαρπαγής ενός πόρου ζωής από τους κεντρικούς χαρακτήρες. Οργανώνοντας την δραματική πλοκή γύρω από την κλοπή του ποδηλάτου, η σκηνοθεσία στην ταινία "Ladri di Biciclette" υπογράμμιζε, με ένα δραματικό τρόπο, τις κοινωνικές συνθήκες. Με ανάλογο τρόπο αντιμετωπίζεται και η στέγη που προσφέρεται από τον ήρωα στους κατοίκους του καταυλισμού. Αν το ποδήλατο αποτελούσε το μέσο για να ζήσει ο ήρωας, εδώ η κατοχή της γης, η κατοικία, συνιστά ένα ζωτικό πόρο για τους άστεγους και απόκληρους[5]. Εξόριστοι από την ευδαιμονία του αστικού τοπίου οι ήρωες αναζητούν ένα τόπο για να ζήσουν, ένα χώρο για να στεγάσουν την "ταλαιπωρημένη" από την κοινωνική αναλγησία, ύπαρξή τους. Αν όμως στην ταινία "Lardi di Biciclette" ο κλέφτης ήταν χωρίς πρόσωπο, ένας ακόμα άπελπις του αστικού τοπίου, εδώ τα πράγματα είναι διαφορετικά: ο "κλέφτης" έχει πρόσωπο και όνομα. Έτσι η απόπειρα υφαρπαγής του χώρου, από τον επιχειρηματία Mobbi[6], συνιστά για τη δραματική πλοκή μια πράξη ανάλογης σημασίας, αλλά διαφορετικής τάξης, με την κλοπή του ποδηλάτου του ήρωα στην ταινία "Ladri di Biciclette": υπενθυμίζει τις κοινωνικές συνθήκες, διαταράσσει το κλίμα παραμυθίας, εισάγει μια δραματική διάσταση στο μύθο. Παράλληλα όμως προσφέρει την ευκαιρία να εισαχθεί στην ταινία το στοιχείο του μαγικού και του υπερφυσικού. Αν και η αφήγηση εξακολουθεί να κινείται στους δρόμους ενός παραμυθιού, δεν είναι χωρίς σημασία ότι για πρώτη φορά στην σκηνή της πολιορκίας του καταυλισμού, στοιχεία μη ρεαλιστικά και υπερβατικά εισάγονται. Η παρουσία της "καλής νεράιδας" και η ύπαρξη του περιστεριού, η επίκληση δηλαδή ενός "από μηχανής Θεού", είναι αναγκαία σε αυτήν την καμπή της αφήγησης. Καθώς εδώ οι ήρωες δεν πρόκειται να βρεθούν σε αδιέξοδα -αφού όλα είναι ένα παραμύθι-, δεν αρκεί η καλή θέληση του κεντρικού χαρακτήρα, ούτε η οργανωμένη δράση των κατοίκων του καταυλισμού. Είναι η παρουσία της Θείας Χάρης που θα προσφέρει την τελική λύση. Μπορεί η απώλεια του καταυλισμού και η τελική διάλυση να είναι αναπόφευκτη, όμως είναι οι ουρανοί που τους ανήκουν. Εκεί θα βρουν καταφύγιο οι απέλπιδες και ανέστιοι, εκεί θα αναζητήσουν την παραμυθία.

ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΕΙ ΚΑΛΗΜΕΡΑ

Ωστόσο μια εκ των υστέρων -και ίσως "κυνική" και απομυθοποιητική- ανάγνωση του τέλους της ταινίας δεν μπορεί να αποφύγει παρά να αναδείξει την σκοτεινή διάσταση που κρύβεται πίσω από την σκηνή της ανάληψης στους ουρανούς. Αυτή η εκδήλωση πίστης, στο θαυματουργό και μαγικό από τον σκηνοθέτη, δεν είναι παρά έκφραση μιας βαθιάς απελπισίας: η πίστη ότι μόνο μέσω του υπερφυσικού μπορεί να ελεγχθεί η πραγματικότητα, δεν είναι τίποτε άλλο από μια ομολογία τραγωδίας. Για τον Vittorio de Sica φαίνεται ότι οι απόκληροι, οι ανέστιοι και οι απέλπιδες του άστεως δεν έχουν τόπο να σταθούν. Με ανάλογο τρόπο, όπως ο Αντόνιο Ρίτσι, στην ταινία "Lardi di Biciclette", και οι δύο φίλοι, ο Πασκουάλε και ο Γκιουζέπε, στην ταινία "Sciuscià", έτσι και εδώ η θριαμβευτική είσοδος των εξόριστων και απελπισμένων στην πόλη είναι και η έξοδός τους από την ζωή. Στην επωδό αυτού του παραμυθιού, "και ζήσανε αυτοί καλά", το ερωτηματικό είναι αναγκαίο και απαραίτητο. Για τον Vittorio de Sica "καλημέρα" για αυτά τα πρόσωπα δεν υπάρχει στον παρόντα κόσμο.

Υ.Γ. Αξίζει η ταινία ενός ιδιαίτερου σχολιασμού, ακριβώς λόγω της χρήσης των υπερφυσικών και μαγικών στοιχείων (νεράιδα, περιστέρι, θαύματα). Η ένταξη και τελικά η ενσωμάτωση αυτών των στοιχείων μέσα στο ρεαλιστικό πλαίσιο του μύθου, ο τρόπος που τελείται η νομιμοποίησή

τους, η απουσία οποιοδήποτε υπαινιγμού ή νύξης σχετικά με την μη-ρεαλιστική φύση αυτών των στοιχείων, αλλά και η ανυπαρξία κάθε είδους αντίθεσης ανάμεσα στον αληθινό και φανταστικό κόσμο: όλα αυτά δημιουργούν ένα ύφος συγγενές του μαγικού ρεαλισμού.

ΘΑΥΜΑ ΣΤΟ ΜΙΛΑΝΟ (MIRACOLO A MILANO), 1951
Σκηνοθεσία: Vittorio de Sica
Σενάριο: Suso Cecchi D΄Amico, Mario Chiari, Adolfo Franci, Cesare Zavattini
Φωτογραφία: Aldo Graziati
Μουσική: Alessandro Cicognini
Παίζουν: Emma Gramatica, Francesco Golisano, Paola Stoppa, Brunella Bovo, Anna Carena, Guglielmo Barnabo
Υπόθεση: Ο Τότο, ένας νεαρός, μόλις έχει βγει από το ορφανοτροφείο. Ύστερα από μια περιπλάνηση στην πόλη, καταλήγει σε ένα καταυλισμό αστέγων στις παρυφές της. Εκεί συμμετέχει ενεργά στην οργάνωση του καταυλισμού και γρήγορα γίνεται η "ψυχή" του, οργανώνοντάς τον σε έναν κανονικό συνοικισμό. Όμως η ιδιοκτησία του χώρου στο οποίο είναι εγκατεστημένος ο καταυλισμός ανήκει σε ένα μεγαλοεπιχειρηματία. Όταν ανακαλύπτεται πετρέλαιο στον καταυλισμό, επιχειρεί με βίαιο τρόπο να διεκδικήσει την ιδιοκτησία του και να εκδιώξει τους άστεγους.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Οι τίτλοι του τέλους υπενθυμίζουν το ανεκπλήρωτο (;) αυτό αίτημα στον παρόντα κόσμο: "Προς ένα βασίλειο όπου η καλημέρα θα σημαίνει αληθινά καλημέρα".
2. Καθώς στο κεντρικό πρόσωπο δεν μπορούμε να αναγνωρίσουμε κάποια από τα χαρακτηριστικά των κεντρικών χαρακτήρων προηγούμενων ταινιών (π.χ. τις ψυχολογικές μεταπτώσεις ή τις εσωτερικές συγκρούσεις) το ενδιαφέρον γρήγορα στρέφεται στο σύνολο των προσώπων που απαρτίζουν την κοινότητα: αυτοί είναι ο πραγματικός κεντρικός χαρακτήρας της ταινίας.
3. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου ο κεντρικός χαρακτήρας ενσωματώνει, στην κυριολεξία, τις δυσμορφίες και τις σωματικές μειονεξίες των κατοίκων του καταυλισμού.
4. Στην ταινία "Ladri di Biciclette" υπονοείται ότι ο κλέφτης του ποδηλάτου δεν είναι ίσως παρά ένας φτωχός, όπως και ο ήρωας.
5. Οι στίχοι του τραγουδιού, που εν χορώ τραγουδούν οι κάτοικοι του καταυλισμού, στην σκηνή του πανηγυριού, αποδίδουν με ακρίβεια την συλλογική επιθυμία:
   "Μια καλύβα μας φτάνει για να ζήσουμε,
   Λίγη γη για να ζήσουμε και να πεθάνουμε.
   Με παπούτσια, κάλτσες και λίγο ψωμί,
   Μπορούμε να πιστέψουμε στο αύριο".
6. Αυθόρμητη είναι η σύνδεση του ονόματος του επιχειρηματία με την γνωστή εταιρεία πετρελαιοειδών.

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ

Υπεύθυνος Θεατρικών Σελίδων: Ανδρέας Μαυράκης

Μεταμόρφωση μέσα από την καθημερινή άσκηση.
του *Ανδρέα Μαυράκη* 76

Απονομή επαίνου στο Βασίλη Λάγγο.
της *Μάρης Ρεντζέπη* 77

Ο Αρχιτέκτονας και ο Αυτοκράτορας της Ασσυρίας.
της *Χάρης Σβαλίγκου* 81

Κριτική: Όταν το άρρητο εξελίσσεται σε
"λαλίστατο". της *Χάρης Σβαλίγκου* 84

Συνέντευξη του Γιώργου Γκασνάκη
στη *Χάρη Σβαλίγκου* 85

Augusto Boal – πολιτικό θέατρο. της *Ανθής*
Βασιλοπούλου 90

Κριτική: Ο επιστάτης.
της *Χρυσάνθης Κορνηλίου* 96

Κριτική: Αγγέλα Παπάζογλου. της *Χρυσάνθης*
Κορνηλίου 98

Μεταμόρφωση μέσα από την καθημερινή άσκηση

του
Ανδρέα Μαυράκη*

Το παρακάτω κείμενο αποτελεί μια εισαγωγή, ένα πρόλογο, πάνω στη δουλειά του Βασίλη Λάγγου σε σχέση με το «Τέχνης Ασκητήριον» και εκφωνήθηκε κατά την απονομή επαίνου στον Βασίλη Λάγγο, από το περιοδικό «Κινηματογράφος και Επικοινωνία», στη Μπλε Σκηνή του Θεάτρου της Ημέρας.

Στη καθημερινή μας ζωή οι πράξεις μας, συνειδητές ή ασυνείδητες, εκφράζονται μέσα από σωματικές και όχι σημαντικές λειτουργίες που πηγάζουν από το θυμικό μας κύκλο, ο οποίος δημιουργείται από την πρόσληψη των αισθήσεων, από τον βιολογικό ρυθμό και την επεξεργασία της μνήμης.

Στο θέατρο αυτές οι πράξεις θα πρέπει να αναδυθούν μέσα από τεχνικές που μερικές φορές σπάνια εκφράζονται στην καθημερινή μας ζωή.

Στο θέατρο μπορεί να αναπτυχθεί μια τεράστια γκάμα εκφραστικών δυνατοτήτων του ανθρώπου. Έξω από τις συνθήκες του εύκολου και του συνηθισμένου κάποιοι δημιουργοί επέλεξαν το δύσκολο δρόμο της αναζήτησης της πραγματικής δημιουργίας.

Αναζητώντας αληθινές και αυθεντικές στιγμές μέσα από την διαδικασία έρευνας των εκφραστικών δυνατοτήτων, ο σκηνοθέτης, ηθοποιός, περφόρμερ και δάσκαλος, **Βασίλης Λάγγος**, γίνεται ασκητής της τέχνης με την δημιουργία του «Τέχνης Ασκητήριον». Μέσα από την διαδικασία της θεατρικής τέχνης, ο Βασίλης Λάγγος, συνυφαίνει τα υλικά των εκφραστικών μέσων, αφού πρώτα τα συντήξει μέσα από τις σωματικές ασκήσεις, ώστε να δημιουργήσει παραστατικό υλικό.

Η αναδίφηση αυτή εισχωρεί και πίσω από τα προπετάσματα των κοινωνικών και υπαρξιακών προσχημάτων που συντελούνται οι ανθρώπινες αντιδράσεις. Ως οδηγός των συνεργατών του συντονίζεται με τον εσωτερικό κόσμο και την εσωτερική τους παρόρμηση, ώστε να εμφανίζονται από τη σωματοποιημένη τους έκφραση, αληθινές και αυθεντικές στιγμές που θα ενοποιηθούν αργότερα με την παράσταση. Όπως αναφέρει ο ίδιος, η αληθινή στιγμή είναι χαρισματική και δεν περιγράφεται εύκολα , αλλά την πιστεύεις.

Για να φτάσουν οι ηθοποιοί του «Τέχνης Ασκητήριον» στη διαδικασία της παράστασης, ως πρόρρηση του παραστασιακού υλικού, περνούν από τις ασκήσεις με μια «μιλιταριστική» αντοχή, ώστε στο στάδιο αυτό να μην υποδύονται, αλλά να από-δύονται από τα κοινωνικά και υπαρξιακά κατάλοιπα, ώστε να προκληθεί διήθηση των εκφραστικών τους δυνατοτήτων , υπό την καθοδήγηση του ηθμού των αισθήσεων του οδηγού, ο οποίος προσπαθεί να είναι αντικειμενικός, μέσα από την επίνοια του πνεύματος που προκαλεί αμφιλογία ή κατάφαση.

Ο Βασίλης Λάγγος έπειτα από τρεις δεκαετίες στο θεατρικό χώρο, αισθάνεται ως οδηγός ενός οχήματος που θα πρέπει να οδηγηθεί κάπου. Η θεατρική τέχνη για αυτόν είναι τρόπος ζωής, ενός μέσου του να μπορεί να είναι και να πορεύεται.

Στη δουλειά του ο μοναδικός στόχος δεν είναι η δημιουργία κάποιας παράστασης, αλλά και η εκπαίδευση της ομάδας του μέσα από την διαδικασία που συντελείται από την καθημερινή τους άσκηση.

Στις ασκήσεις θα πρέπει οι ηθοποιοί του «Τέχνης Ασκητήριον» να επιτρέψουν να συμβεί κάποια μεταμόρφωσή τους ώστε να υπερβούν τους συμβατικούς κώδικες έκφρασης και να οδηγηθούν προς την διεύρυνση της συνείδησης σε σχέση με το σώμα και τη φωνή τους.

Όλη αυτή η διαδικασία συμβάλλει στην όξυνση των αισθήσεων και στη συλλογή σωματικών και πνευματικών εμπειριών που οδηγούν τον άνθρωπο–ηθοποιό προς τον δρόμο της αυτογνωσίας.

** Ο Ανδρέας Μαυράκης είναι θεατρολόγος. Επίσης έχει σπουδάσει σκηνοθεσία, κινηματογράφου και υποκριτική.* ◆

Απονομή επαίνου στον Β. Λάγγο

από το περιοδικό Κινηματογράφος και επικοινωνία στο Θέατρο της Ημέρας

Παρουσίαση της "μεθόδου" εκπαίδευσης του Βασίλη Λάγγου στο "Τέχνης Ασκητήριο" .

της
Μάρης Ρεντζέπη*

Όπως έχει ήδη αναφερθεί ο Β. Λάγγος ήρθε σ/επαφή με την σκηνοθετική κατεύθυνση του Γκροτόφσκι στο "Λαμπορατόριουμ" στα τέλη της δεκαετίας του '70 με αρχές αυτής του '80.

Μέσα απ'αυτή την καλλιτεχνική συνεύρεση ο σκηνοθέτης υιοθετεί κάποιες αρχές της μεθόδου του Γκροτόφσκι. Όπως, παραδείγματος χάρη την σχέση μεταξύ σκηνοθέτη-οδηγού και ανθρώπου-ηθοποιού. Σύμφωνα μ'αυτή την άποψη ο Βασίλης Λάγγος δεν εκπαιδεύει τον ηθοποιό ακολουθώντας μία συγκεκριμένη τεχνική, αλλά αυτή διαμορφώνεται ανάλογα με το θεατρικό έργο που η ομάδα καλείται ν'ανεβάσει,και με την ερευνητική εργασία πάνω στις τεχνικές του ηθοποιού. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μία αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στον ηθοποιό και τον σκηνοθέτη: ο σκηνοθέτης εμπνέεται από τον άνθρωπο-ηθοποιό, ο οποίος αποτελεί την μήτρα της δημιουργίας και συνάμα οδηγεί τον ηθοποιό ν'ανακαλύψει την δική του εσωτερική παρόρμηση.

Πέρα από οποιαδήποτε μορφή επιρροής η σχέση με την παιδευτική ή καλλιτεχνική θεώρηση, όπως αυτή εκφράστηκε στο "Λαμπορατόριουμ", φαίνεται να δίνει στον σκηνοθέτη τα ερεθίσματα εκείνα που του επιτρέπουν ν'ανακαλύψει, ύστερα από μακρόχρονη προσωπική αναζήτηση, την δική του αντίληψη σε σχέση με το θέατρο ως έννοια φιλοσοφική και ως εκφραστική τέχνη.

Το στάδιο αυτό μύησης του ηθοποιού στην τέχνη είναι μία κοπιαστική αλλά δημιουργική, εξαντλητική αλλά αυτό-υπερβατική διαδικασία ασκήσεων και προετοιμασίας όπου ο ηθοποιός καλείται να ανακαλύψει και να παραγάγει κάθε μόριο ενέργειας που φωλιάζει στο σώμα και στην ψυχή.

Έτσι ο Β. Λάγγος διαμορφώνει στο "Τέχνης Ασκητήριο" μία δική του προσωπική πρόταση εκπαίδευσης του ανθρώπου-ηθοποιού.

Μέσα από δύο πρόβες που παρακολουθήσαμε θεωρούμε σκόπιμο ν'αναφέρουμε παραδειγματικά κάποιες από τις σημαντικές "ασκήσεις" οι οποίες εντάσσονται στις φάσεις προετοιμασίας που μπορούν να οδηγήσουν στην παράσταση. Στις πρόβες οι ασκήσεις χωρίζονται σε δύο στάδια τα οποία αλληλοδιαδέχονται και αλληλοεπιρεάζονται:στο στάδιο της σωματικής δράσης και στο στάδιο της λεκτικής έκφρασης.

Στην φάση προετοιμασίας που παρακολουθήσαμε ο σκηνοθέτης καλεί τους ηθοποιούς να διερευνήσουν τις φωνητικές τους δυνατότητες. Χρησιμοποιώντας όλα τα όργανα παραγωγής ήχου, τους καλεί να παραγάγουν ήχους, φθόγγους, λέξεις επικεντρώνοντας την προσοχή τους σε δύο κυρίως κέντρα του σώματός τους. Στο πρώτο κέντρο, στο υπογάστριο και στη λεκάνη, ο ηθοποιός καλείται να ανακαλύψει το συγκεκριμένο σημείο εκτόξευσης του ζητούμενου ήχου.

Το δεύτερο κέντρο είναι το όργανο της καρδιάς. Τι είναι όμως η καρδιά;

Δεν είναι μόνο ένα όργανο του σώματος, είναι η ψυχή της ανθρώπινης ύπαρξης, το εσωτερικό εγώ που κρύβει απύθμενες και αστείρευτες δυνάμεις και δυνατότητες. Έχοντας ήδη διερευνήσει το σημείο εκτόξευσης του ήχου ο άνθρωπος-ηθοποιός έρχεται τώρα να αναδύσει τον ήχο σαν μία δέσμη ενέργειας από τα σπλάχνα της ανθρώπινης φύσης του. Έτσι η καρδιά εκφράζει όλη αυτήν την διαδικασία όχι ως νοητικό προϊόν αλλά σαν ένα αποτέλεσμα που βγαίνει από τα βάθη της ύπαρξης του ηθοποιού σαν μία προσφορά-μαρτυρία του ηθοποιού απέναντι στον θεατή.

Η εκπαίδευση της φωνής δεν καθορίζεται μόνο μέσα από μία

τυπική διαδικασία αλλά συνδέεται άμεσα με διαφορετικές τεχνικές κίνησης.

Η φωνή εκπαιδεύεται μέσο των εναλλαγών της κίνησης ακολουθώντας διαφορετικούς ρυθμούς και σωματικά ερεθίσματα. Η δράση και η επανάληψη των σωματικών στοιχείων είναι εκείνη που επιτρέπει στον ηθοποιό την επίγνωση της αναπνοής του και κατά συνέπεια της ίδιας του της φωνής.

Ένα παράδειγμα ενεργειακής εκφοράς του λόγου σε συνδυασμό με την κίνηση παρουσιάζουν κάποιες ασκήσεις συνήχησης-αντήχησης που πραγματοποιούνται αρχικά με την προφορά από τους ηθοποιούς συγκεκριμένων συμφώνων. Οι ηθοποιοί σε κύκλο αλλά και με ελεύθερη κίνηση προφέρουν ήχους ως τονικές δονήσεις σε διαφορετικές συχνότητες, προφέρουν δηλαδή φθόγγους καταλήγοντας στις συλλαβές και στις λέξεις. Μέσα απ'αυτά τα ερεθίσματα ξεπηδά η αρχέγονη φωνή. Η κίνηση βοηθά τον λόγο να βγει από τα έγκατα της μήτρας-γης και ο λόγος ενδυναμώνει την κίνηση στον υπέρτατο βαθμό.

Η κίνηση για τον σκηνοθέτη είναι θεμελιώδης τρόπος ύπαρξης του ηθοποιού στο θεατρικό χώρο.

Μέσα απ'αυτήν την αντίληψη καταλαβαίνουμε την προτεραιότητα που δίνεται στην κίνηση στο "Τέχνης Ασκητήριο".

Το σώμα λειτουργεί ως μνήμη. Θεωρείται μία "ολότητα" η οποία εμπεριέχει τα σωματικά μέλη και τη νόηση. Ως τέτοια ολότητα παίρνει μέρος στην δράση. Οι διαφορετικές προσεγγίσεις δράσης, οι οποίες συντελούνται βάση πολλαπλών ερεθισμάτων, δεν αποτελούν μορφές γυμναστικής άσκησης αλλά έχουν σαν στόχο να ενεργοποιήσουν όλα τα σημεία (elements) του σώματος κατά τέτοιον τρόπο ώστε να επιτευχθεί η απελευθέρωση κάθε αντίστασης του σώματος και του νου.

Οι διαδικασίες της σωματικής έκφρασης όπως τις παρακολουθήσαμε στο "Τέχνης Ασκητήριο", έχουν σαν στόχο την πλαστικότητα του σώματος καθώς και την δυνατότητα υπέρβασης που αυτό διαθέτει.

Σ'αυτό το επίπεδο άσκησης δουλεύεται και ο

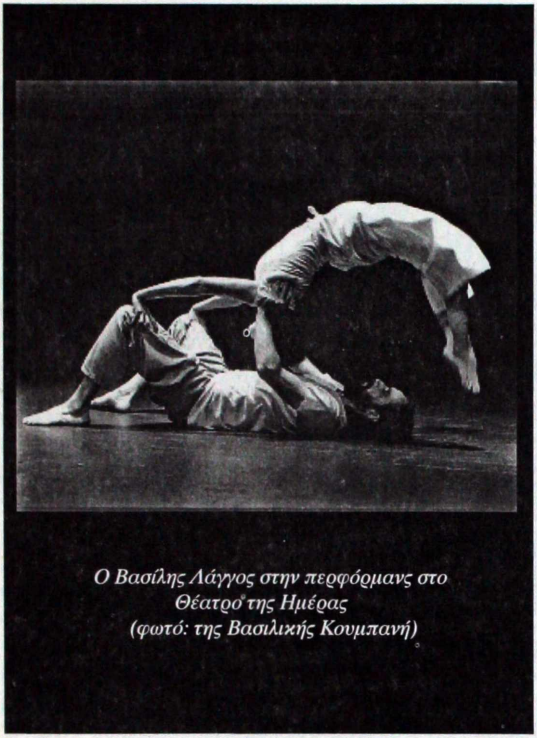
Σκηνή από την περφόρμανς του Βασίλη Λάγγο (φωτό: της Βασιλικής Κουμπανή)

λόγος. Ο ηθοποιός ακούει και μιλάει. Ο στόχος του δεν είναι ο επικοινωνιακός λόγος, αλλά και πάλι η έκφραση της εσωτερικής του παρόρμησης.

Είναι χαρακτηριστικό ότι πολλές φορές οι ασκήσεις επιβάλλουν στην εκτέλεσή τους την δυσκολία, το εμπόδιο και το ρίσκο:μέσα σ'αυτήν τη δοκιμασία ο ηθοποιός διερευνά την σχέση του με το σώμα και με τη φωνή του, προκαλεί τον εαυτό του να υπερβεί τον φόβο και κατά συνέπεια τα φυσικά του όρια.

Ο σωματικός κώδικας λειτουργεί σαν ένα είδος λεξιλογίου που εκφράζει την εσωτερική παρόρμηση του ηθοποιού. Ο σκηνοθέτης βοηθά τον ηθοποιό ν'ανακαλύψει και να εκφράσει την εσωτερική του αλήθεια.

Ο Β. Λάγγος καλεί τον άνθρωπο-ηθοποιό να κατεβεί στα βάθη του εαυτού του ν'αποκαλύψει όλα εκείνα τα στοιχεία που συγκροτούν το είναι του και να ξανανέβει απογυμνωμένος αυτή την φορά από οτιδήποτε ψεύτικο η εγωιστικό. Αυτή η αντίληψη που ο σκηνοθέτης την ονομάζει "απάθεια" συναντά την θεώρηση του Γκροτόφσκι όπου ο άνθρωπος-ηθοποιός απελευθερωμένος



Ο Βασίλης Λάγγος στην περφόρμανς στο Θέατρο της Ημέρας (φωτό: της Βασιλικής Κουμπανή)

από οποιοδήποτε πάθος προσφέρεται στον θεατή.

Σύμφωνα με τον μεγάλο δημιουργό ο ηθοποιός στο "Τέχνης Ασκητήριο" δεν "αυτοεκφράζεται σωματικά. Χρησιμοποιεί το σώμα του ως μέσο για τον λόγο. (...) Σώμα και λόγος είναι αλληλένδετα", όπως ο ίδιος ισχυρίζεται. Στην εκπαίδευση των ηθοποιών ο σκηνοθέτης δίνει την ίδια βαρύτητα στην κίνηση και στον λόγο στο τελικό αποτέλεσμα όμως, το "σώμα βρίσκεται στην υπηρεσία του λόγου"

Μέσα απ'όλη αυτή την διαδικασία ο ηθοποιός έχει μάθει να ενεργοποιεί το σώμα του, να απελευθερώνει την φωνή του και να εκφωνεί λόγο ενεργειακό.

Σ'ένα επόμενο στάδιο δουλειάς ο ενεργειακός λόγος απορρέει από την ανάγνωση κάποιου μέρους του κειμένου της παράστασης. Μέσα απ'αυτήν την προετοιμασία ο ηθοποιός είναι έτοιμος να δουλέψει τις λέξεις και το κείμενο. Αποποιείται οποιασδήποτε μυθικής η συναισθηματικής φόρτισης και η άσκηση παίρνει την μορφή καθιστού αναλογίου. Ο κύριος άξονας της πρόβας εξετάζει τον παλμό και την αρχιτεκτονική του λόγου. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι η δουλεία του Β. Λάγγου με τον Βασίλιεφ τον οδήγησε "στην μελέτη του αρχαίου ελληνικού μέτρου και τεχνικών εκφοράς του λόγου". Έτσι ο ηθοποιός διαβάζει ένα κείμενο σύμφωνα με την αντίληψη που υπάρχει για την αρχαία ελληνική τονικότητα, όπου παρατηρείται εναλλαγή βραχέως- μακρού. Αυτή η εκφώνηση δηλώνει τον κεντρικό άξονα ο οποίος οδηγεί τον ηθοποιό και δημιουργεί το ξεχωριστό ύφος στον λόγο του "Τέχνης Ασκητήριο".

Ετσι μέσα από το νόημα των λέξεων και τον ρυθμό του κειμένου ο ηθοποιός αφαιρεί την ιστορική μνήμη της λέξης και την ενδύει με καινούργια σημασία η οποία εκφράζεται μέσο της νέας ενεργειακής δύναμης που εκπορεύεται από την συγκεκριμένη λέξη. Σύμφωνα πάντα με την γνώμη του σκηνοθέτη τα στοιχεία της αρχαίας μετρικής συνεισφέρουν σε μία κάθετη εκφορά του λόγου ο οποίος δεν έχει τίποτε το κοινό με τον γραμμικό λόγο και κατά συνέπεια την γραμμική επικοινωνία. Η σκηνική διδασκαλία ή προτροπή ως αναφορά την εκφορά του λόγου βασίζεται σε τρεις λέξεις:ορμή, ενέργεια και εκτόξευση.

Ο λόγος είναι ριπές που εκτοξεύονται σε μία κάθετη σχέση με το βαθύτερο νόημα της ζωής, ο λόγος δεν είναι επικοινωνιακός. αλλά βιωματικός, "αποταυτισμένος" όπως ο ίδιος ο σκηνοθέτης υποστηρίζει. Έτσι ο καινούριος θεατρικός λόγος έχει αδειάσει από οποιαδήποτε ψυχολογικά νοήματα, δεν σχετίζεται με το πάθος ή την βιογραφία του ανθρώπου αλλά σχετίζεται, σύμφωνα πάντα με τον σκηνοθέτη, με εσχατολογικά ζητήματα όπως αυτό της ίδιας της πλάσης του ανθρώπου.

Γεύση από τις ασκήσεις στο "Τέχνης Ασκητήριον"

Το σχήμα εκφοράς του λόγου στο θέατρο που προτείνει ο Βασίλης Λάγγος είναι ένας τρίπτυχος άξονας αλληλοεπιδρώμενος, μία προσφορά στον Θεό.
Αυτός ο άξονας λειτουργεί σαν ένα τρίγωνο όπου στην πρόβα διακρίνουμε:ηθοποιός- δόκιμος, σκηνοθέτης-οδηγός, και στην κορυφή ο Θεός. Ενώ στην παράσταση διαπιστώνουμε: ηθοποιός-δόκιμος, θεατής-ακροατής, ενώ στην κορυφή παραμένει ο Θεός.

Ενδεικτική βιβλιογραφία:

Γκροτόφσκι Γιέρζι, *Για ένα φτωχό θέατρο*, Εκ.Θεωρία, Αθήνα, 1982.

Ένα απόσπασμα από τη διάλεξη που είχε δώσει ο μεγάλος Πολωνός θεατράνθρωπος στο πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, στις 13 Δεκεμβρίου του 1970, "Ο Γροτόφσκι μιλάει για το θέατρο και την υπέρβασή του". Μετάφραση:Χαρά Μπακονικόλα, *Περίτεχνο*, τ.1, 1999, σσ.104-108.

Λάγγος Βασίλης, "Ο Βασίλης Λάγγος μιλάει για το "Θεατρικό Εργαστήρι" του Γιέρζι Γροτόφσκι", *Περίτεχνο*, τ.1, 1999, σσ. 109-110.

Μαυράκης Ανδρέας, Συνομιλία με τον Βασίλη Λάγγο, "Βασίλης Λάγγος και Τέχνης Ασκητήριον", *Κινηματογράφος και Επικοινωνία* , τ.2, Μάιος-Ιούλιος 2000.

* *Η Μάρη Ρεντζέπη είναι διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Σορβόννης, Φίλόλογος - Θεατρολόγος* ❑

"Μπαρόκ" και Διονυσιακό τελετουργικό στο έργο

Ο Αρχιτέκτονας και ο Αυτοκράτορας της Ασυυρίας του Αρραμπάλ

της
Χάρης Σβαλίγκου

Στην περίπτωση του θεάτρου του Αρραμπάλ δεν μπορούμε να μιλήσουμε περί πείρας ή εμπειρίας, αλλά περί μιας εσωτερικής παρόρμησης και ενός ορμέμφυτου φιλτραρισμένου δια μέσου των μορφών εξουσίας οι οποίες, εκδηλούμενες κατά τη διάρκεια της παιδικής και νεανικής του ηλικίας, εναπόθεσαν αδρά τα ίχνη τους στη συνολική αρραμπαλική δημιουργία. Η ορμέμφυτη τάση, εξελισσόμενη σε αυτενεργή συγγραφική δράση, απέδωσε γραπτά δείγματα σπάνιας ανθρώπινης ευαισθησίας ανακαλώντας θεατρικά προπλάσματα, συμβολιστικές εικόνες και ποιητικά "είδωλα" που παραπέμπουν σε αρχέτυπα σχήματα και σε πρωτογενείς συνθετικές μορφές.

Το αρραμπαλικό θέατρο "έχει τους δικούς του πιστούς και τους άπιστους. Η μεγάλη τελετουργία [...] μοιάζει να ανανεώνεται (εντός των έργων) δια μέσου μιας λειτουργικής λατρείας της ζωής και της ελευθερίας, βάσει μιας τελετουργικής εσωτερικότητας στις κινήσεις και τη γλώσσα, στις εικόνες, τα σύμβολα και τους μύθους, στην οποία (τελετουργία) πρωτοστατεί ο Αρραμπάλ ως μέγας ιερέας"[1]. Το "Θέατρο του πανικού" εξάλλου, του οποίου είναι ο δημιουργός και δια του οποίου γίνεται ιερουργός του εξορκισμού των προσωπικών του εμμονών, απελευθερώνει τον Αρραμπάλ από τον φόβο και τον κίνδυνο μιας επερχόμενης αποκάλυψης στον άνθρωπο. Δια μέσου του μακάβριου, ενίοτε βλάσφημου χιούμορ, της "αναρχικής" γκρίζας ποίησης, της μυστηριακής περιπέτειας και του μυστικιστικού ερωτισμού απορρέει ένα έργο "καταιγιστικό, αλληγορικό και ιερόσυλο [...] **μπαρόκ** και γεμάτο πάθος, αλλά κυρίως λεύτερο" (Ζαν Παζέ, **Combat**).

"Αυτός ο Ισπανός που γράφει στα γαλλικά -αλλά ονειρεύεται στα ισπανικά- στα εικοσιπέντε του χρόνια (γεννημένος το 1932) έχει καταγράψει ήδη στο ενεργητικό του ένα έργο το οποίο, δίχως να οφείλει τίποτε στη (θεατρική) πρωτοπορία μας (avant-garde), συμπίπτει με αυτήν σε πολλά σημεία"[2], γράφει για τον Αρραμπάλ η Geneviéve Serreau.

Ιερός και ιερόσυλος ταυτόχρονα, στο έργο ο **Αρχιτέκτονας και ο Αυτοκράτορας της Ασσυρίας**, ο Αρραμπάλ "θύει" στο βωμό της μοιραίας αμφισημίας, στον "Θεματικό δεσμό" (boucle thematique) της αλλαγής ρόλων που διέπει, κατά μια φανταστική διάσταση, το καλό και το κακό, τη φύση και την κοινωνία, την αρχέγονη απλότητα και την κοινωνική διάβρωση, εντός των ορίων ενός άκρατου σαδισμού και, ταυτόχρονα, μιας αστείρευτης μεγαλοψυχίας[3].

Σε ένα έρημο νησί, του οποίου μόνος κάτοικος είναι ο Αρχιτέκτων, φθάνει ο Αυτοκράτορας της Ασσυρίας, μοναδικός επιζών ενός αεροπορικού δυστυχήματος. Τα δύο αυτά άτομα θα ζήσουν μαζί. Θα παρακολουθήσουμε, κατά την πορεία της πράξης, τις προσπάθειες του Αυτοκράτορα ... υπέρμαχου της κοινωνικής και πολιτισμικής αναγκαιότητας- να εισαγάγει στον πολιτισμό τον πρωτόγονο Αρχιτέκτονα, ο οποίος διαθέτει ένα είδος εξουσίας πάνω στη φύση: τα ζώα, τα πουλιά, τα βουνά, η νύχτα και η μέρα υπακούουν στις προσταγές του. Τα δύο αυτά πρόσωπα, που αντιπροσωπεύουν τις δύο αντιδιαστελλόμενες δυνάμεις φύση ή πολιτισμός (κοινωνία), μεταμορφώνονται συνεχώς, μεταλλάσσοντας προσωπεία (μάσκες). "Παίζοντας" παιχνίδια τρυφερά και άγρια, σκληρά και ειρωνικά, μεταστοιχειώνονται βαθμιαία, δια της αντιστροφής ρόλων, από κατήγορο σε κατηγορούμενο εναλλάξ. Η αντιστροφή των ρόλων σηματοδοτεί ενδεχομένως την ανατροπή του λογικοφανούς, του ορθολογικού, της λογικής της "καθεστηκυίας τάξης"για τον Αρραμπάλ.

Η εναλλαγή των ρόλων καθίσταται εμφανέστερη στη δεύτερη πράξη, κατά τη διάρκεια της οποίας

λαμβάνει χώρα το "παιχνίδι-δικαστήριο", όπου κατήγορος είναι ο Αρχιτέκτων και κατηγορούμενος ο Αυτοκράτορας, ο οποίος αποκαλύπτει ότι έχει σκοτώσει τη μητέρα του και ζητά από τον Αρχιτέκτονα να του επιβάλλει την ίδια ποινή: να τον σκοτώσει, να τον διαμελίσει και να τον φάει". "Θέλω να... ναι, θέλω.../...../να, ύστερα να.... να με φας. Θέλω να γίνουμε ένα, την ίδια στιγμή, εσύ κι εγώ. Θα με καταβροχθίσεις ολόκληρο, Αρχιτέκτονα, κατάλαβες;"[4].Εν συνεχεία ο Αρχιτέκτων μεταμορφώνεται βαθμιαία σε Αυτοκράτορα.

Πέρα από τη συμβολιστική διάσταση του στοιχείου μητέρα, ως αρχετυπικής μήτρας η οποία καταβροχθίζει το παιδί-δημιούργημά της, προκειμένου αυτό να αναπαραχθεί ανανεωμένο, το στηχείο "μητέρα" ανακαλεί -εντός της ευρύτερης έννοιας Φύση- μια πολυπλοκότητα εννοιών και ερμηνευτικών δυνατοτήτων. Πράγματι, το αρχέτυπο μητέρα-Φύση παραπέμπει στο τελετουργικό της αναγέννησης του ανθρώπου μέσω του θανάτου. Ο άνθρωπος αναγεννάται δια μέσου της καταστροφής ή του αφανισμού του από την ίδια του τη μητέρα (Φύση).

Στο σημείο αυτό νομιμοποιούμεθα να διενεργήσουμε έναν παραλληλισμό ανάμεσα στο εορταστικό τελετουργικό και τον μαγικό ερωτισμό από τη μια μεριά, στοιχεία που διαπνέουν το υπό μελέτη έργο -το οποίο καταφάσκει αφενός στην αναγέννηση του όντος δια μέσου της καταστροφής του από τη Μητέρα-Φύση και αφετέρου στη μυστηριακή "ανανέωση της ζωής δια [...] του θανάτου και της αναγέννησης" ....και από την άλλη "στο λογικό και ά-λογο στοιχείο, χαρακτηριστικά της λατρείας του Διονύσου (καθώς και) στην [...] επανάληψη του θανάτου και της αναγέννησης του θείου"[5]. Επαναπροσδιορίζεται, κατ΄αυτόν τον τρόπο, η ιδέα της Γυναίκας-Μητέρας, της Μητέρας-Φύσης, της αρχέγονης, πρωτεϊκής μήτρας που εισάγει τον άνθρωπο στον καθαρτήριο εξαγνισμό, σύμφωνα με τη φυσική νομοτελειακή κυκλικότητα της επαναφοράς στην αρχέτυπη μήτρα. Σημειωτέον ότι, ως γνωστόν η αγριότητα αποτελεί μέρος της πρωτόγονης ορμής της φύσης. Το στοιχείο αυτό συνιστά τον αντίποδα του ειρηνικού ευδαιμονισμού εντός της δυαδικότητας της Φύσης και, γενικότερα, της ζωής[6].

Η προαναφερόμενη μεταμόρφωση ωστόσο σημαίνει δυνητικά τις δύο συμπληρωματικές όψεις ενός και του αυτού προσώπου, όπως επίσης ενδέχεται να σηματοδοτεί την *γκροτέσκα συνύπαρξη* των δύο διαφορετικών κόσμων, οι οποίοι κατατρύχουν τον Αρραμπάλ. Η Φύση είναι το μόνο μέσο για να ανακαλύψουμε τον εαυτό μας. Από την τυραννική πίεση της πολιτισμένης κοινωνίας -η οποία κατέστρεψε τη φυσική τάξη- ο άνθρωπος δεν δύναται να αποδράσει παρά μόνο με τον θάνατο. Ο Αυτοκράτορας απελευθερώνεται από έναν πολιτισμό, του οποίου ο ίδιος αποτελεί μέρος και ο οποίος τον συνθλίβει. Αυτό επιτυγχάνεται δια μέσου της ενσάρκωσης του "Άλλου" (*έννοια της μάσκας*), δηλαδή υπό την έννοια της ετερότητας, καθώς και δια του υπερβατικού χαρακτήρα υπό τον οποίο "μερικές ειδωλολατρικές τελετουργίες προκαλούν ην παρέμβαση ενός είδος 'υπερφυσικού ασυνειδήτου' [...]"[7].

Πρέπει να ληφθεί υπόψιν ότι "γενικεύοντας τον όρο 'ειδωλολατρική τελετουργία' [...] οδηγούμαστε [...] στην καταγραφή της απήχησης της ιεροτελεστίας [...] που προϋποθέτουν τα 'είδωλα'[8] (στη σύγχρονη εποχή). Με τον όρο 'είδωλα' εννοούμε την εισβολή στη ζωή του σύγχρονου ανθρώπου του στοιχείου εκείνου το οποίο [...], είτε υπό μορφήν καταληψίας από το ά-λογο στοιχείο, είτε υπό μορφήν έκστασης ενώπιον δυνάμεων που δρουν καθ΄υπέρβασιν, αποτελεί την αλλοτρίωση του σημερινού ανθρώπου [...]"[9].

Ο όρος αλλοτρίωση παραπέμπει εξάλλου στην αναζήτηση ταυτότητας και μας συνδέει διακειμενικά με το πιραντελλικό θέατρο, το οποίο πραγματεύεται εν πολλοίς το θέμα της αναζήτησης και της αναγνώρισης ταυτότητας του ατόμου. Το υπό εξέτασιν έργο διερευνά υπό τη δική του προοπτική το παραπάνω θέμα, αναψηλαφώντας τις μυθοπλασίες στις οποίες καταφεύγει το άτομο προκειμένου να αναγεννηθεί υπό οιανδήποτε μορφή, έχοντας λυτρωθεί από τις εμμονές του.

Μια εξίσου σημαντική συντεταγμένη του έργου είναι η υποδήλωση της τυραννικής πίεσης της

πολιτισμένης κοινωνίας και η μεταφορική διείσδυση στην πολιτική αντιπαλότητα μεταξύ των ισχυρών και των αδυνάτων της γης, μεταξύ ατόμων και κρατών. Σε επίπεδο ατόμων ή/και πολιτισμών διακρίνουμε τις δύο αντιδιαστελλόμενες απόψεις: πρωτεϊκό, αρχέγονο στοιχείο ή πολιτισμός. Οι "δύο όψεις του νομίσματος" εντός του έργου αφορούν δυνητικά τις δύο όψεις του κοινωνικού "προσώπου", τις οποίες σηματοδοτούν οι όροι "ισχυρός" και "αδύνατος" αντίστοιχα, σύμφωνα με τη θεωρία του *μυθηματος (mythéme)* που ανάπτυξε ο Cl. Levi-Strauss.

Ο θάνατος του Αυτοκράτορα αποτελεί το μοναδικό μέσο διαφυγής, την αληθινή απελευθέρωση από έναν κόσμο υπερπολιτισμένο και, για τον λόγο αυτό, καταδυναστευτικό. Ανιχνεύεται στο σημείο αυτό ή έννοια του εξαγνισμού δια μέσου του θανάτου, ενός "θανάτου κοσμικού, συμπαντικού, της αυτοκαταστροφής και, συνεπεία αυτής, της ανανέωσης του όντος". Στο ασυνείδητό του εξάλλου έχουν μορφοποιηθεί τα συναισθήματα ενοχής μετά τον φόνο της μητέρας του (αναδύεται έντονα επίσης μια έκφανση του Οιδιποδείου συμπλέγματος). Η ενοχή αυτή αναζητά διέξοδο στις εξομολογήσεις του Αυτοκράτορα κατά τη διάρκεια του δικαστικού παιχνιδιού και γίνεται εντέλει συνειδητή δια της απαίτησής του να θανατωθεί από τον Αρχιτέκτονα. Στην ουσία, ο Αρχιτέκτονας ταυτίζεται με την έννοια της μητέρας του Αυτοκράτορα, στην μήτρα της οποίας επιθυμεί ο Αυτοκράτορας να επιστρέψει δια του θανάτου του.

Οι διαδοχικές και ακατάπαυστες εναλλαγές μορφών και προσώπων που διαφοροποιούνται σε προσωπεία (μάσκες) και σε πολυπρισματικούς και πολυδιάστατους ρόλους στο πλαίσιο του διπολισμού: πρωτόγονο στοιχείο-"πολιτισμένο" στοιχείο μας συμπαρασύρουν σε ένα παιχνίδι διολίσθησης που εκκινά από τον σαρκασμό και καταλήγει στο ανάλαφρο φαρσο-μιμικό τέχνασμα και από το άγριο χλευαστικό χιούμορ στο ευτράπελο guignol. Με τον τρόπο αυτό το Θέατρο του Πανικού, εντάσσοντας την καταγγελία περί της αλλοτρίωσης της πολιτισμένης κοινωνίας στα μυστήρια του ασυνειδήτου, στη νοσταλγία των θαυμάτων και στη σάτιρα των δεισιδαιμονιών, διακηρύσσει την "εξαιρετική σύγχυση των ανθρωπίνων πραγμάτων" και το "άκρον άωτον της απανθρωπιάς", μέσω ενός ονειρικού γκροτέσκο, που παραπαίει μεταξύ παρωδίας και ελεγειακών τόνων λυρισμού.

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

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Paul-Louis Mignon, "**Le Théâtre au Xxe siécle**", Paris, Essais, Gallimard, 1986, σ. 203.
2. Geneviθve Serreau, "**Histoire du "nouveau théâtre"**", Paris, Idies, Gallimard, 1966, σ. 153.
3. Στο έργο του Αρραμπάλ **Le ciel et la merde**, για ότι αφορά στην Αγία Τερέζα της Άβιλα και τον Μαρκήσιο ντε Σαντ αναφέρεται: "αυτά τα δύο όντα είναι ένα και το αυτό".
4. Βλ. Φερνάντο Αρραμπάλ, **Ο Αρχιτέκτονας και ο Αυτοκράτορας της Ασσυρίας**, Εισαγωγή-απόδοση Γιώργος Πρωτοπαππάς, Αθήνα, Δωδώνη, Θέατρο "Φούρνος", θεατρική περίοδος 1997, σ. 109 (η μετάφραση δική μας). Επίσης πρβλ. Σοφία Φελλοπούλου, **L'amour et la mort dans le théâtre d'Arrabal**, μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1985, σ. 48.
5. Χάρη Σβαλίγκου, **Οι Βάκχες και η απήχηση του "ειδώλου" στη σύγχρονη εποχή**, περιοδικό Φιλόλογος, αρ. 95, 1999, σ. 69.
6. Βλ. Χάρη Σβαλίγκου, **Θεατρική παρωδία: διακείμενο και μύθος**, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1995, σ. 244. Σύμφωνα με τη θεωρία της Annie Schanpp-Gourbeillon, στο ζωϊκό κόσμο η αγριότητα και η κτηνωδία που συνιστούν το "φυσικό" στοιχείο ως προς τον συμβολισμό των δυνάμεων του φυσικού βασιλείου, "εμφανίζονται ως ένας δεύτερος όρος μέσα σε μια κοσμογονία [...] που περιβάλλει την κοινωνία των ανθρώπων και τον κόσμο των θεών", Geneviéve Allard, Pierre Leffort, **Η Μάσκα**, μετάφραση Χριστίνας Ζήση, Αθήνα, εκδ. Χατζηνικολή, 1989, σ. 16.
7. **Οι Βάκχες και η απήχηση του "ειδώλου" στη σύγχρονη εποχή**, σ. 64.
8. βλ. αυτ., σ. 64.
9. βλ. αυτ., σ. 64. ◆

Όταν το άρρητο εξελίσσεται σε «λαλίστατο»

της
Χάρης Σβαλίγκου

«Το φως φωτίζει ότι θέλει να φωτισθεί»
«Η ομορφιά υπάρχει στο βλέμμα»

Ένας επώδυνος, σχεδόν σπαρακτικός μονόλογος που αντανακλά τη συνειδησιακή σύγκρουση του ανθρώπου για ότι αφορά στη σχέση μεταξύ του ενδότερου εγώ και του ανειλημμένου ρόλου που ως κοινωνικό ον οφείλει αυτός να επιτελέσει.

Στη Γαλλία, το έτος 1941 ο Γερμανός αξιωματικός Βέρνερ Φον Έμπρενακ του στρατού κατοχής, επιτάσσει ένα δωμάτιο στο σπίτι ενός ηλικιωμένου κυρίου που ζει με την ανιψιά του σε ένα μικρό χωριό. Ο ηλικιωμένος κύριος και η ανιψιά του, σε μια παράξενη «απεργία σιωπής» δεν του μιλούν καθόλου. Δεν του απευθύνουν ούτε μια φορά τον λόγο. Οι δικές του εξομολογήσεις πέφτουν στο κενό. Θα αποκαλυφθεί ωστόσο ότι πίσω από την στολή κρύβεται ένας ευαίσθητος και ρομαντικός αισθηματίας. Ανάμεσα σε αυτά τα δύο συνδιαλεγόμενα μέρη αναπτύσσεται ένα παράξενο είδος επικοινωνίας που τροφοδοτείται, από τη μια μεριά, από τον μονόλογο-έκκληση του Γερμανού αξιωματικού και από την άλλη, από την άφωνη και όμως τόσο εύφωνη και εκφραστική στάση των οικοδεσποτών του.

Το λιτό σκηνικό, συμπεριλαμβανομένων και των δύο πρόσωπων -θείου και ανιψιάς- τα οποία, άφωνα και αμίλητα συμπληρώνουν το βωβό πλαίσιο, αποτελώντας και αυτά υπόσταση σκηνικής, διαχωριστικής προοπτικής, ανταποκρίνονται εξ΄ολοκλήρου στον ορισμό του άρρητου. Το άρρητο εμπεριέχει άλλωστε, όπως γνωρίζουμε, τη συνολική σημασιολογική φόρτιση του θεατρικού λόγου, μεταπλάθοντας τη «λαλίστατη» απάντηση στον μονόλογο-«έκκληση» του Γερμανού αξιωματικού, και κωδικοποιώντας την άφωνη, εν τούτοις πολλά «σημαίνουσα» δηλωτική έκφραση στο πεδίο της θεατρικής ανάγνωσης και κατανόησης: οι χειρονομίες εξ΄άλλου, οι κινήσεις, η στάση του σώματος των ηθοποιών, καθώς και οι εκφράσεις, οι γκριμάτσες ακόμη και τα -ηθελημένα ή όχι- τικ καταμαρτυρούν την περιρρέουσα εννοιοδότηση της συνολικής δραματικής πράξης.

Επιπλέον, η συγχώνευση ρητού και άρρητου γνωρίζουμε ότι εμπεριεκλείει περιεκτικά τα μηνύματα που ο συγγραφέας θέλει να εκφράσει. Εφόσον οι λέξεις του κειμένου δηλώνουν το ρητό, τα βαθύτερα κενά του κειμένου εντοπίζονται μέσω του άρρητου και δύνανται εξίσου να αναλυθούν. Υφίσταται, παραδείγματος χάριν, στο έργο το δίλημμα, η *σύγκρουση* του ανθρώπου ο οποίος, ως πιόνι του μηχανισμού εξουσίας, ανθίσταται συνειδησιακά σε αυτό το οποίο εκπροσωπεί. Το άτομο πρέπει ωστόσο να υπακούσει στις εντολές της πατρίδας και του καθήκοντος.

Ο Γιώργος Γκασνάκης, σε έναν απαιτητικό μονόλογο συνδιαλεγόμενος ουσιαστικά με τη σιωπή, το μόνο μέσο επικοινωνίας με έναν αντίπαλο κόσμο -στην προκειμένη περίπτωση με δύο πρόσωπα αφασικά και ουδέτερα, φανερά αντίθετα προς το μέγεθος ευαισθησίας που διακρίνει τον μονόλογό του- επιχειρεί μια κάθετη τομή στο συμπαγές σώμα της αδιαφορίας και της εχθρικής αντιπαλότητας που επιστρατεύει τους ανθρώπους, τοποθετώντας τους σε στεγανά πατριωτικής ή/και πολιτικής απομόνωσης.

Ωστόσο, τα πρόσωπα αυτά ανταποκρίνονται με τρόπο άμεσο και «εύγλωττο» δια μέσου της στάσης του σώματος, της βαθύτερης επικοινωνίας που εκπηγάζει από αυτήν ακριβώς την άρρητη ομιλία, την άλαλη και «άφωνη φωνή» και τη βουβή εκ-δήλωση μιας εσώτερης επιθυμίας διαλόγου και συνδιαλλαγής.

Το έργο, αντιπολεμικό όσο και ιδιαίτερα επίκαιρο, προσυπογράφει μια έντονη διαμαρτυρία ενάντια στην εφιαλτική και αδυσώπητη μάστιγα του πολέμου, καθώς και στη βαθύτερη σκληρότητα που διέπει τις διανθρώπινες σχέσεις, καταβαραθρώνοντας, με διλήμματα και αμφιταλαντεύσεις τον εσώτερο πυρήνα της ευαίσθητης ανθρώπινης ψυχής.

Αποτελώντας, «φύσει» και «θέσει» το επίκαιρο όσο και δυσεπίλυτο και έμμονα οχληρό πρόβλημα της σύγχρονης εποχής, το πρόβλημα δηλαδή της δυστοκίας στην επικοινωνία των ανθρώπων, το έργο αυτό αποτυπώνει το στίγμα των διανθρώπινων αλλά και των πανανθρώπινων σχέσεων, υπό τη «δαμόκλειο σπάθη» μιας συνολικότερης κρίσης αξιών, που απειλεί την ανθρωπότητα εν γένει. ❐

Η σιωπή της θάλασσας
Βερκόρ
Στούντιο: Παράθλαση
Μετάφραση-Σκηνοθεσία: Μόνα Κιτσοπούλου
Σκηνικά-Κοστούμια: Νταίζη Δέλλιου.

Η «απέκδυση» του ρόλου είναι μια επώδυνη διαδικασία

Συνέντευξη του Γιώργου Γκασνάκη στη Χάρη Σβαλίγκου

Πρωτοσυναντήθηκα με τον Γιώργο Γκασνάκη το καλοκαίρι του ΄96, στις πρόβες του έργου **«Άμορφος του Όττεμπουργκ»**, του Ζαν Κλωντ Γκρυμπέρ, στο οποίο πρωταγωνιστούσε ο ίδιος και το οποίο είχε μεταφράσει και σκηνοθετήσει η Μόνα Κιτσοπούλου, γνωστή και φίλη από παλαιότερες συναντήσεις μας, στο πλαίσιο του θεάτρου **Παράθλαση**. Από την πρώτη στιγμή της γνωριμίας μας με τον κ. Γκασνάκη -και αναφέρομαι στην πρωταρχική και ουσιαστική γνωριμίας μας μέσω της θεατρικής σκηνής, στην ιδιαίτερη και λεπταίσθητη σχέση ηθοποιού-θεατή- εντυπωσιάσθηκα από την αμεσότητα, τη λιτότητα, την αυθεντικότητα καθώς και την ένταση και τον αυθορμητισμό του πάνω στο σανίδι. Επιπλέον, είχα την ευκαιρία να διαπιστώσω «εκ του σύνεγγυς» ότι τα παραπάνω στοιχεία ήταν σύμφυτα με την προσωπικότητα του ηθοποιού και εκτός σκηνής και μάλιστα να προσθέσω σε αυτά την ειλικρίνεια και την ευγένεια.

Στην πρόσφατη συνάντηση που είχα, στις αρχές Φεβρουαρίου, με τον Γιώργο Γκασνάκη, στο Studio **Παράθλαση** είχα τη δυνατότητα να ακούσω περί της πορείας του θεάτρου, περί των απόψεων του ηθοποιού για τον ρόλο, περί της σχέσης του θεατρικού έργου με την επικαιρότητα, καθώς και περί «ποιότητας» του σύγχρονου θεατρικού γίγνεσθαι.

Επίσης ο κ. Γκασνάκης μου εκμυστηρεύθηκε τα άμεσα μελλοντικά σχέδια του θεάτρου Παράθλαση, που είναι στενά συνυφασμένα με την ακάματη δραστηριότητα και παραγωγή του Εργαστηρίου της Παράθλασης.

κ. Γκασνάκη, περιγράψετε, ει δυνατόν σε αδρές γραμμές, την ιστορία του θεάτρου Παράθλαση: σημεία του θεάτρου, φύση και λειτουργία του.

Το θέατρο **Παράθλαση** ιδρύθηκε το 1986, απόντος εμού. Εγώ ενέσκηψα αργότερα, μαζί με τη Μόνα Κιτσοπούλου και τους άλλους παράγοντες. Το θέατρο έχει μια παρουσία γύρω στα 13-14 χρόνια στη Θεσσαλονίκη (τον Σεπτέμβριο του 2000 εγγράφεται η επέτειος των 14 χρόνων ζωής του) και πρόκειται για μια παρουσία μοναχική, υπό την έννοια ότι βρίσκεται μακρυά από τους επίσημους φορείς και τους λοιπούς αρμοδίους. Ωστόσο, δεν βρίσκεται μακράν του κόσμου διότι, εδώ και δεκατέσσερα περίπου χρόνια, διαθέτει ένα κοινό το οποίο την παρακολουθεί και, εν πάση περιπτώσει, ακολουθεί τις επιλογές της. Οι επιλογές αυτές είναι μάλλον παράξενες μερικές φορές, υπό την έννοια ότι εντάσσονται σε ένα κλίμα, θα λέγαμε, πολύ προσωπικό.

Με ποια κριτήρια γίνεται η επιλογή του δρομολογίου σας;

Η επιλογή του δρομολογίου γίνεται με βάση κάποιες ανησυχίες που μας διακατέχουν αλλά επιλέγονται και ορισμένα έργα, τα οποία κάτι έχουν να πουν σε σχέση με τα προβλήματα και γενικότερα με τα σημεία των καιρών, όπως και σε σχέση με τις εξελίξεις σε πανανθρώπινο επίπεδο, με την εξέλιξη των ανθρώπινων απόψεων και δραστηριοτήτων, σε σχέση τέλος με την εποχή γενικότερα και με τα οράματα της τέχνης. Το ορμητήριο ή το κριτήριό μας είναι, κατά περίπτωση καλλιτεχνικό, ποιητικό αλλά και σε συνδυασμό με την επικαιρότητα: αν, μετά από όσα διαβάζουμε, ένα έργο είναι κάτι το οποίο αρέσει σε εμάς, συγχρόνως όμως ανταποκρίνεται στις συγκυρίες και συμβαδίζει με τα δεδομένα της εποχής, τα οράματα και τις δυνατότητες της, τότε αποτελεί επιλογή μας.

Επανερχόμενη στο σχήμα της *Παράθλασης*, θα ήθελα να σας ζητήσω να διευκρι-

Σκηνή από την "Σιωπή της Θάλασσας", με τον Γιώργο Γκασνάκη

νίσετε ποια υπήρξε η σχέση σας με αυτό και πως θεωρείτε ότι εσείς συμβάλατε στην εν γένει πορεία του.

Όπως και τα περισσότερα μέλη της **Παράθλασης,** έγινα σιγά-σιγά πολύ βασικό στοιχείο της. Η σχέση μας είναι **σχέση ζωής πια**. Νομίζω ότι έχουμε έλθει «εις γάμου κοινωνίαν», επειδή ακριβώς υπάρχει μια αλληλεπίδραση, δηλαδή και η **Παράθλαση** με βοήθησε σε πολύ μεγάλο βαθμό να εξελιχθώ, αλλά και το δικό μου καλλιτεχνικό κριτήριο λειτούργησε με τρόπο ώστε (όπως νομίζω) να συμβάλει πάρα πολύ στη διαμόρφωση της συνολικής διεργασίας που συντελέσθηκε, η οποία άλλωστε οδήγησε στην τελική διάρθρωση του σημερινού σχήματος της Παράθλασης. Αυτά τα πράγματα θεωρώ ότι διαμορφώνονται αμοιβαία, όσον αφορά στην ολοκλήρωση της συνολικής θεατρικής διεργασίας και διαδικασίας, δηλαδή σε ένα ολοκληρωμένο, κατά το δυνατόν, θεατρικό πόνημα.

Τι μπορείτε να μας πείτε για το επάγγελμα του ηθοποιού; Για να το θέσουμε ειδικότερα, πως προσεγγίζετε τον ρόλο; Πως αισθάνεσθε μέσα σε ένα ρόλο;

Το να προσεγγίσεις ένα ρόλο είναι μια επίπονη και βέβαια ενδιαφέρουσα διαδικασία. Ξεκινάς από το να διαβάσεις , να «δεις» το ρόλο, πρέπει πρώτα να επισημάνεις **τι σημαίνει** ο ρόλος αυτός. Πρέπει α επενδύσεις πάνω σε αυτόν στοιχεία της ψυχής σου, τον εαυτό σου, βεβαίως όχι αυτούσια, αυτό δεν είναι καλό θέατρο (το να εισάγεις μέσα στο ρόλο στοιχεία του εαυτού σου, ομολογώ ότι είναι πάρα πολύ κακό). Νομίζω ότι χρειάζεται να το αντιμετωπίσει κανείς διαφορετικά, να ανακαλύψει δηλαδή τον τρόπο να μετουσιώσει τις προσωπικές του εμπειρίες, μεταφέροντάς τες στη βάση των εμπειριών μιας καθολικότερης εμπειρίας, της εμπειρίας ε-

θέατρο σήμερας

ΕΤΑΙΡΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ & ΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΕΚΦΡΑΣΗΣ

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ ΘΕΑΤΡΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ

Τομείς δραστηριότητας:

- ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ: παραστάσεις έργων από το Ελληνικό και ξένο ρεπερτόριο
- ΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ - ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΚΦΡΑΣΗ παραστάσεις για παιδιά με ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ και την ενεργή συμμετοχή της στα δρώμενα
- ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ ΘΕΑΤΡΟΥ & ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (3ετές)
- ΣΕΜΙΝΑΡΙΑ ΕΤΗΣΙΑ & ΤΑΧΥΡΡΥΘΜΑ
- ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΗ & ΕΚΦΡΑΣΗ - ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ

ΕΙΔΙΚΑ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

Γεννηματά 20, ΑΜΠΕΛΟΚΗΠΟΙ
στάση ΜΕΤΡΟ ΠΑΝΟΡΜΟΥ
τηλ. 6929090 fax 6995777

νός «τρίτου», του θεατρικού προσώπου με άλλα λόγια. Η υποσυνείδητη εικόνα της πραγματικότητας που έχουμε, η «πανανθρώπινη εμπειρία» αν θέλετε, είναι κάτι πολύ γενικό. Μια εικόνα που έχει δει κανείς π.χ. στον κινηματογράφο -ή ακόμα και στον δρόμο- μπορεί να καταγραφεί στο υποσυνείδητο και, κάποια στιγμή, από το υποσυνείδητο η εικόνα αυτή να βγάλει ένα στοιχείο που να είναι καθοριστικό στην αντίληψη, στη «σύλληψη» ενός ρόλου.

Πέρα από την εργασία και την προσπάθεια που απαιτείται για έναν ρόλο, πέρα από τις κινήσεις που αυτός ο ρόλος απαιτεί να μελετήσεις, για να τον προσεγγίσεις με το σώμα σου και προκειμένου να αρχίσει να μιλάει ο ρόλος (ο ηθοποιός) στη σκηνή, πρέπει να συγκερασθούν όλα τα παραπάνω, δηλαδή τα στοιχεία της προσωπικότητας, του ηθοποιού, και τα στοιχεία που συνδέουν τον ρόλο με το υποσυνείδητο ή το «συλλογικό ασυνείδητο».

Παρά ταύτα, ο ρόλος πρέπει να διατηρήσει την αυθυπαρξία του, διαφορετικά θα ήταν δυνατό να μπούμε σε μια διαδικασία αποτυχίας, σε κάποιου είδους καταστροφή.

Τι θα είχατε να μας πείτε σχετικά με τον Copi και με ό,τι αυτός λέει όσον αφορά στον ηθοποιό και τον ρόλο του;

Ο Copi, στο θεατρικό του έργο **«Μια ανώφελη επίσκεψη»,** αναφέρεται σε έναν ηθοποιό. Με τρόπο χαρακτηριστικό και χαριτωμένο, καταγράφοντας εν πολλοίς τα δικά του βιώματα κατά τις δεκαετίες του ΄60 και του ΄70, ο Copi σκιαγραφεί, στο πλαίσιο μιας «μαύρης κωμωδίας», τη ζωή ενός ηθοποιού, ο οποίος πεθαίνει νέος. Υπάρχει μια στιγμή κατά την οποία ο ηθοποιός που πηγαίνει στο καμαρίνι του «δεν είναι κανείς», δεν είναι δηλαδή ούτε ο ρόλος του, ούτε ο εαυτός του. Τη στιγμή, λοιπόν, κατά την οποία ο ηθοποιός απεκδύεται του ρόλου για να ξαναγίνει οι εαυτός του, ο πρωταγωνιστής λέει: «Θα ήθελα να πεθάνω μια τέτοια στιγμή».

Πέραν αυτού, υπάρχουν πολλές περιπτώσεις ρόλων, όπου η «απέκδυση» του ρόλου, η επαναφορά γίνεται με πάρα πολύ επώδυνο τρόπο. Συγκεκριμένα, όταν εγώ έκανα τον *Καλιγούλα*, χρειαζόμουν τουλάχιστον μια ώρα για να επανέλθω από το σωματικό σοκ, στο οποίο είχα περιέλεθεικατά τη διάρκεια της παράστασης.

Υπάρχουν ρόλοι που σας σημάδεψαν και άλλοι που θα επιθυμούσατε να ερμηνεύσετε στο θέατρο;

Όλοι οι ρόλοι που έκανα με ενδιαφέρον, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων. Ο κυριότερος ρόλος που αξιώθηκα να ερμηνεύσω πιστεύω ότι ήταν ο *Καλιγούλας*. Για μένα υπήρξε μια μοναδική στιγμή, δεν ξέρω αν θα ξαναζήσω παρόμοια, εξάλλου πιστεύω ότι τέτοιες στιγμές ζει κανείς μια ή δύο φορές στη ζωή του.

Ένας άλλος ρόλος που μου άνοιξε δρόμος ήταν ο *Άμορφος του Όττεμπουργκ*, στο οποίο έπαιξα τον βασιλιά, πατέρα του Άμορφου, τον ένα εκ των δύο ρόλων που ερμήνευσα στο έργο (είχα έναν δισυπόστατο), ένα πρόσωπο κανονικό, όχι απόλυτα ρεαλιστικό, ωστόσο δεν ήταν μια καρικατούρα. Αυτός ο ρόλος υπήρξε επίσης σταθμός στην καριέρα μου, όπως βεβαίως και άλλοι τέτοιοι, όπως ο ρόλος μου στην **«Ανώφελη επίσκεψη»,** του Copi.

Πρέπει εξάλλου να ομολογούσα ότι και ο Βέρνερ στο έργο «Η σιωπή της θάλασσας», όπου παίζω τώρα, είναι ένας ρόλος ο οποίος νομίζω ότι μου ταιριάζει, αποτελεί δε για μένα μια ενδιαφέρουσα στιγμή, μια πρόκληση...

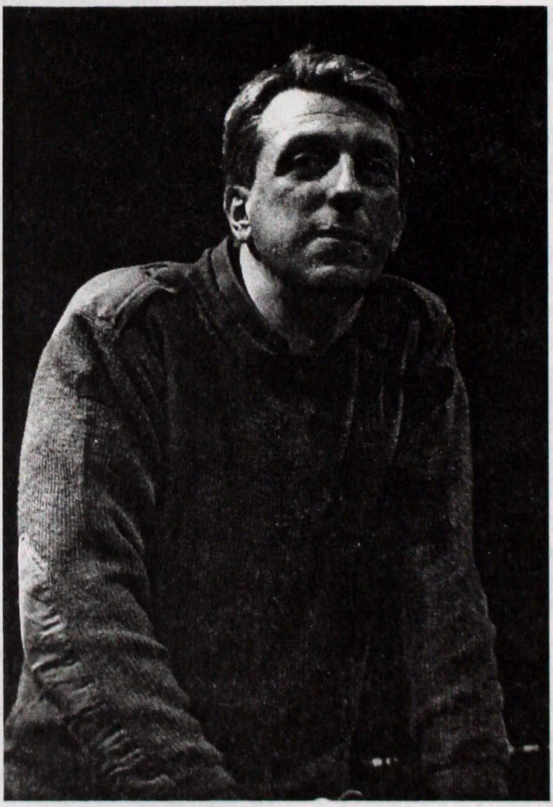
Πράγματι πρόκειται για ρόλο ενδιαφέροντα. Αυτός ο (σχεδόν) μονόλογος, ενώ τα άλλα δύο βασικά πρόσωπα μένουν άφωνα, βουβά...

Τα πρόσωπα αυτά, ωστόσο, ανταποκρίνονται με τη στάση τους, ακόμη και με την «έκφραση» του σώματός τους. Φαντασθείτε ότι ενώ εγώ βρίσκομαι πίσω τους (δεν βλέπω μάτια, πρόσωπά ή έκφραση), αισθάνομαι, παρ΄όλα αυτά, σαν να επικοινωνούν μαζί μου, ακόμη και με την πλάτη τους, σαν να μου μιλούν, σαν να μου απαντούν πραγματικά. Ο ρόλος του ηθοποιού είναι κάτι σαν ακροβασία, η Μ. Ριάλδη τον παρομοιάζει με παιχνίδι του πινγκ-πονγκ -σε επίπεδο χρόνου-, στο οποίο «ο παίκτης πρέπει να βρίσκεται ταυ-

τόχρονα στις δύο πλευρές του τραπεζιού, να παίζει δηλαδή με τον εαυτό του» (παίκτης και αντίπαλος συγχρόνως).

Η «Σιωπή της θάλασσας» θεωρείε ότι είναι ένα έργο επίκαιρο;

Το έργο αυτό αποκτά διαρκώς και περισσότερο επίκαιρα χαρακτηριστικά. Είναι, κατ΄αρχήν, **αντιπολεμικό έργο**. Θεωρώ δε ότι σηματοδοτεί το τέλος του πολέμου, και μέσω αυτού εισερχόμεθα στη λογική διαδικασία ενός πολέμου, όχι υπό την παραδοσιακή του έννοια, αλλά υπό την έννοια ότι καταλύει τις αξίες, εμφαινόμενος ως σύστημα το οποίο προσπαθεί να καταρρακώσει τον άνθρωπο ως σύνολο (τον λαό), να τον εκμηδενίσει, να καταλύσει την αξιοπρέπειά του. Δίχως να επιθυμώ να πω κάτι μεγαλόσχημο, θεωρώ ότι το έργο δίνει μια απάντηση στην "ασχήμια των καιρών", επειδή ακριβώς νομίζω ότι πρέπει να διατηρηθεί λίγη αξιοπρέπεια, έχουμε φτάσει πλέον "στον πάτο". Δεν μπορώ να φανταστώ ποιο θα είναι το επόμενο σκαλί...



Ο Γιώργος Γκασνάκης πρωταγωνιστής στη "Σιωπή της Θάλασσας"

Για όλα αυτά, συντελεί η έλλειψη Παιδείας; Η πνευματική και καλλιτεχνική καλλιέργεια είναι δυνατό να συμβάλει θετικά;

Είναι αλήθεια ότι Παιδεία, η Τέχνη σώζει. Παρόλα αυτά, για να ενστερνιστεί ο άνθρωπος την τέχνη -την παιδεία γενικότερα- επειδή η τέχνη, το θέατρο ειδικότερα είναι παιδεία, πρέπει να είναι σε θέση να προσεγγίσει το συνολικό αντικείμενο της τέχνης και, κυρίως, της παιδείας. Μιλούμε για ένα γενικότερο και τρομακτικό έλλειμμα παιδείας -και όχι μόνο στα σχολεία-, για μια τάση για το φτηνό και το πρόστυχο, πράγμα που αντικατοπτρίζει ακριβώς την έλλειψη παιδείας. Αποτέλεσμα αυτού είναι ότι οι άνθρωποι στέκονται διστακτικοί σε οποιαδήποτε αυθεντική πνευματική δημιουργία, υπό την έννοια ότι υπερκαταναλώνουν τα reality shows, αυτό νομίζω ότι συμβαίνει επειδή ακριβώς οι άνθρωποι είναι επιφυλακτικοί και διστακτικοί σε οποιαδήποτε πνευματική διεργασία.

Ποιο μέλλον προβλέπετε για το ποιοτικό και για το εμπορικό θέατρο, δίχως αυτό να σημαίνει ότι το ένα αποκλείει το άλλο;

Όχι, κατά κανένα τρόπο το ένα δεν αποκλείει το άλλο. Έχουμε παρακολουθήσει δουλειές που φέρουν την ένδειξη "ποιοτικό θέατρο" οι οποίες

ήταν τρισάθλιες και (εν αντιθέσει) έχουμε δει δουλειές του υποτιθέμενου "εμπορικού θεάτρου" οι οποίες υπήρξαν κυριολεκτικά καταπληκτικές. Επίσης, είδαμε ταινίες, όπως την ταινία "Όσα Παίρνει ο Άνεμος", η οποία υπήρξε καταπληκτική, παρ΄όλον ότι προβλήθηκε και εμφανίστηκε ως κατ΄εξοχήν εμπορική ταινία.

Ωστόσο, δεν πρέπει να απελπιζόμαστε. Διότι, αν οι άνθρωποι οι οποίοι ενδιαφέρονται ενεργά για το θέατρο, οι "τελευταίοι των Μοϊκανών" παραιτηθούν, τότε τι θα γίνει;

Πιστεύω ότι υπάρχει μια τάξη πραγμάτων η οποία προσπαθεί να μετατρέψει τους ανθρώπους από προσωπικότητες σε μια **μάζα**. Για τον λόγο αυτό, οι άνθρωποι τροφοδοτούνται με σκουπίδια. Π.χ. μέσω της τηλεόρασης παρουσιάζονται διάφορες παραγωγές, ψυχαγωγικά προγράμματα κ.λπ. τα οποία δεν έχουν να πουν τίποτε, παρουσιάζοντας ως άλλοθι κάποια ποιοτικά πράγματα, κάποια ονόματα κ.λπ.

Κατ΄αυτό τον τρόπο ευτελίζονται οι καλλιτέχνες και η τέχνη γενικότερα;

Με τον τρόπο αυτό δεν θεωρώ ότι ευτελίζεται ο κάθε καλλιτέχνης. Στηλιτεύω εντούτοις το γεγονός ότι όταν αυτό το πράγμα γίνεται σε μόνιμη βάση, όταν δηλαδή ο λαός, η μάζα παρακολουθεί ότι παρήγαγε ο οιοσδήποτε μεγάλος καλλιτέχνης σε οιοδήποτε επίπεδο οικείο (προς τη μάζα), τότε δεν υπάρχει τέχνη.

Δεν είναι δυνατό να χρησιμοποιείται το άλλοθι της τέχνης, προκειμένου να γίνεται προβολή ορισμένων ονομάτων καθώς και εξαγορά ορισμένων βραβεύσεων, όπως π.χ. έγινε η περίφημη εξαγορά του ροκ-εντ-ρολ και της ροκ μουσικής. Λέγοντας ωστόσο αυτά τα πράγματα, δεν θεωρώ ότι "ανακαλύπτω την Αμερική". Είναι πράγματα που όλοι διαβάζουμε αλλά που κυρίως βιώνουμε με πάρα πολύ ξεκάθαρο τρόπο.

Ελπίζω όμως, ότι "μετά τον Μεσαίωνα έρχεται η Αναγέννηση", παρ΄όλο ότι διαπιστώνω έναν "εκρωμαϊσμό" της ζωής μας βάσει του σκεπτικού "άρτον και θεάματα". Παραδείγματος χάριν, γνωρίζουμε ότι στο αρχαίο ελληνικό δράμα δεν επιτρεπόταν θάνατος επί σκηνής, εκτός σπανιοτάτων εξαιρέσεων (π.χ. στον **Αίαντα**) καθόσον οι αρχαίοι ποιητές διέθεταν την λεπτότητα να μην χρησιμοποιήσουν τον επί σκηνής φόνο ή θάνατο προκειμένου να προξενήσουν τη συγκίνηση στον θεατή, επειδή προσπαθούσαν να επηρεάσουν την ψυχή του θεατή μέσα από το κείμενο, τον **λόγο**. Εμείς είμαστε μακρυά από όλα αυτά.

Μπορείτε να μας πείτε λίγα λόγια για το επόμενο έργο που θα ανεβάσετε στην Παράθλαση;

Η **Παράθλαση** θα ανεβάσει το καλοκαίρι ο έργο "Η Αλίκη στη χώρα του θεάματος". Αυτή είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση έργου, η οποία προέκυψε μέσα από το Θεατρικό Εργαστήρι του Θεάτρου Παράθλαση.

Το Θεατρικό Εργαστήρι, όπως ασφαλώς γνωρίζετε, είναι το Εργαστήρι στο πλαίσιο του οποίου γίνονται σεμινάρια, εντός του κόλπου του Θεάτρου **Παράθλαση**, τα οποία διαρθρώνονται σε τρεις κύκλους μαθημάτων. Ο τρίτος κύκλος -τα πλέον προχωρημένα παιδιά- εδώ και τρία χρόνια, σο τέλος της σαιζόν, παρουσιάζουν μια δουλειά την οποία παράγουν μόνοι τους. Φέτος το παιχνίδι θα παιχτεί πάνω σε διάφορα θεατρικά έργα και κινηματογραφικά φιλμ.

Υπό τη δική μου εποπτεία, καθώς και της Τίνας Στεφανοπούλου, που έκανε την τελική διασκευή του έργου, προέκυψε μια τρελή παράσταση, ένα νεοελληνικό έργο που αξίζει να διαβάσουμε, να παίξουμε, να απολαύσουμε. Πρόκειται για ένα ταξίδι που κάνει μια κοπέλα, η Αλίκη, φοιτήτρια της Θεατρολογίας και ως άλλη "*Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων*", πραγματοποιεί ένα ταξίδι στη "*Χώρα του θεάματος*", περνώντας μέσα από έναν εφιάλτη που την οδηγεί από την τραγωδία μέχρι το θέατρο του Παραλόγου, από τις ταινίες του Τζέιμς Μποντ μέχρι τα "ουέστερν σπαγγέτι" και από τα μιούζικαλ μέχρι ότι μπορεί να διανοηθεί κανείς.

Νομίζω ότι τα παιδιά επιχειρούν καταπληκτικά πράγματα, προσεγγίζοντας το θέατρο μέσω ορισμένων καινοτόμων ερμηνευτικών μεθόδων και, εκκινώντας από πρωτότυπα ερεθίσματα για τους νέους, έχουν γράψει, σκηνοθετήσει, σκηνογραφήσει και παίξει το έργο, βεβαίως με τη δική μα βοήθεια, εποπτεία και καθοδήγηση. Στα δεκάχρονα του Εργαστηρίου μας, φέτος, θα κάνουν μια Πανελλήνια Πρώτη! ▲

Augusto Boal -Πολιτικό Θέατρο

Η "Δοκιμές κοινωνικής συνείδησης"!

"Ο Άμλετ λέει στο διάσημο λόγο του προς τους ηθοποιούς" το θέατρο είναι καθρέφτης μέσα στον οποίο μπορούμε να δούμε την αληθινή εικόνα της φύσης, της πραγματικότητας. Θα ήθελα να διαπεράσω αυτό τον καθρέφτη, να μετασχηματίσω την εικόνα που είδα και να φέρω αυτή την μετασχηματισμένη εικόνα πίσω στην πραγματικότητα: να συνειδητοποιήσω την εικόνα της επιθυμίας μου, θα ήθελα να είναι δυνατό αυτό για τους θεατές του forum theatre, να εισέλθουν στη συγκέντρωση, να μπουν στον καθρέπτη της θεατρικής φαντασίας, να δοκιμάσουν νέες φόρμες πάλης και μετά, να επιστρέψουν στην πραγματικότητα με τις νέες εικόνες των επιθυμιών τους.- A. Boal

της
Ανθής Βασιλοπούλου*

Την αντίληψη ότι το θέατρο μπορεί να επιφέρει "την αλλαγή" σε μια κοινωνία εντερνίζεται ο Boal Βραζιλιάνος δραματουργός, σκηνοθέτης και δάσκαλος που ζει και εργάζεται στο Παρίσι. Υπήρξε ο ιδρυτής της διεθνούς κίνησης του "Θεάτρου του καταπιεσμένου" και μέλος του κοινοβουλίου του Rio de Janeiro από το 1993 μέχρι το 1996.

Εκτιμώντας το θέατρο 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 ο Boal όταν μιλάει για "αλλαγή" δίνει στον όρο μια πολιτική προέκταση επειδή θεωρεί ότι η κοινωνία είναι ένα σύνολο αποτελούμενο από προσωπικές περιπτώσεις καταπίεσης οι οποίες την εξωθούν να δημιουργεί το δικό της σύστημα εκμετάλλευσης.

Επιλύνοντας λοιπόν τις προσωπικές πιέσεις του Ατόμου αποδυναμώνουμε με κάποιο τρόπο την ευρύτερη κοινωνική εκμετάλλευση.

Στο θέατρο του Boal οι πρωταγωνιστές στις θεατρικές σκηνές προβάλλουν τις δικές τους καταπιέσεις και τις μοιράζονται με τους θεατές που συμμετέχουν στην θεατρική δράση.

Τρεις είναι οι βασικές τεχνικές που περιλαμβάνονται στην βασική του μεθοδολογία όπως αυτή αναλύεται στο βιβλίο του το "Θέατρο του καταπιεσμένου" (**Theater of the oppressed**):

1. **Θέατρο της εικόνας -image theater**
2. **Αόρατο θέατρο -invisible theater**
3. **Θέατρο Forum -Forum theater**

ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ - IMAGE THEATRE

Είναι μια σειρά από ασκήσεις και παιχνίδια που σχεδιάζονται για να αποκαλύψουν ουσιαστικές αλήθειες για τις κοινωνίες και τις κουλτούρες χωρίς να γίνεται χρήση του λόγου. Οι συμμετέχοντες στο θέατρο της εικόνας σχηματοποιούν τις ζωές τους, τα αισθήματά τους, τις εμπειρίες τους, τις κοινωνικές και ατομικές πιέσεις που υφίστανται σε **ακινητοποιημένες εικόνες**.

Η ομάδα προτείνει τίτλους και θέματα και τα μέλη της δημιουργούν εικόνες χρησιμοποιώντας τα σώματα τα δικά τους

και των άλλων σαν πηλό.
Το θέατρο της εικόνας δεν είναι όμως στατικό. Η παγωμένη εικόνα είναι το σημείο έναρξης ή η εισαγωγή για την κυρίως δράση που στην δυναμική της εξέλιξη μας αποκαλύπτει τις προθέσεις και τα νοήματα που είναι κρυμμένα σε αυτές τις εικόνες.
Η ποικιλία των "σημείων" που διαφαίνονται σε αυτού του είδους τις εικονικές αναπαραστάσεις είναι και ο πιο βασικός παράγοντας της τεχνικής του "Θεάτρου της Εικόνας" καθώς αυτή λειτουργεί αποτελεσματικά ανάμεσα σε ανθρώπους με διαφορετικές γλώσσες και κουλτούρες και συχνά αποκαλύπτει ανεπάντεχες παγκοσμιότητες.
Οι θεατές καλούνται να σχηματίσουν ένα σύμπλεγμα αγαλμάτων, μια εικόνα που να δείχνει την συλλογική άποψη πάνω σε ένα θέμα που έχει δοθεί, π.χ. ανεργία, οικογένεια, σεξουαλική καταπίεση.
Ένας θεατής φτιάχνει την πρώτη εικόνα χρησιμοποιώντας τα σώματα των άλλων σαν πηλό και την παρουσιάζει. Οι άλλοι που παρακολουθούν ομαδική ή ατομικά την τροποποιούν ή την ξαναφτιάχνουν από την αρχή αν διαφωνούν με την κατάσταση που αναπαριστά.
Στόχος είναι να δημιουργηθεί μια εικόνα που θα αντιπροσωπεύει ομόφωνα τους συμμετέχοντες. Όταν καταλήξουν, η τελική εικόνα θα αναπαριστά μια καταπίεση και ονομάζεται **Real Image -Εικόνα της πραγματικότητας**.
Μετά ο θεατής καλείται να μετατρέψει αυτή την εικόνα της πραγματικότητας σε ιδανική εικόνα -"**ideal image**" όπου η καταπίεση θα΄χει εξαφανιστεί και θα αναπαριστάται η επιθυμητή κοινωνική κατάσταση.
Ξαναγυρνώντας στην πραγματική εικόνα της πραγματικότητας η συζήτηση ξεκινάει και ο καθένας θεατής έχει δικαίωμα να τροποποιήσει την εικόνα στην κατάσταση που επιθυμεί. Έτσι δημιουργούνται **εικόνες της πιθανής μετάβασης**. Η μετάβαση μπορεί να πραγματοποιηθεί σε slow motion ή με μια σειρά από παγωμένα πλαίσια όπου ο κάθε ηθοποιός -άγαλμα- θα πρέπει να ενεργεί σαν χαρακτήρας στην σταδιακή του μεταμόρφωση σε ρόλο.

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ IMAGE THEATER

Το παράδειγμα είναι από την δουλειά του Boal σε διαφορετικές χώρες με θέμα την **Ανεργία**.
Γενικά οι εικόνες της Ανεργίας μοιάζανε με κάποιες επιμέρους διαφορές. Η εικόνα συνήθως είναι μια ατέλειωτη ουρά που πάντα καταλήγει σε μια γυναίκα που πληκτρολογεί μπροστά σε μια οθόνη κομπιούτερ. Δίπλα της άλλοι άνθρωποι που εργάζονται. Όλοι οι άνεργοι στη ουρά έχουν κρεμασμένα τα μούτρα.
Στη Δανία η εικόνα αλλάζει καθώς εκεί το σύστημα κοινωνικής πρόνοιας είναι περισσότερο γενναιόδωρο και ένας άνεργος μπορεί να πάρει μέχρι και το 90% του μισθού του. Εδώ οι άνθρωποι στην ουρά είναι χαμογελαστοί και μοιράζουν πολιτικά φυλλάδια. Εκμεταλλευόμενοι το πλούσιο επίδομα τους φαίνεται ότι έχουν το χρόνο να εμπλακούν σε μια σειρά από δραστηριότητες μια από τις οποίες είναι, γιατί όχι, και η πολιτική!!
Στην Πορτογαλία το ίδιο θέμα έχει αποδοθεί κάπως πιο σύνθετα εμπεριέχοντας περισσότερες πληροφορίες για το σύστημα παραγωγής και εκμετάλλευσης: η ίδια ουρά, η ίδια γυναίκα, αλλά επιπλέον δίπλα της μια φιγούρα που αποτελείται από τρεις άνδρες κρατώντας τρεις γυναίκες σε μορφή πυραμίδας και η κορυφή της να στεφανώνεται με χέρια που κρατάνε ένα καρβέλι ψωμί.
Στην ενεργοποίηση της εικόνας βλέπουμε το

Το μεγάλο παιχνίδι της δύναμης, όπως έχει σκηνοθετηθεί από τον Augusto Boal στο Theatre of Oppressed Center, στο Παρίσι

ψωμί να δίνεται σε έναν αστυνομικό που και αυτός με τη σειρά του το έδωσε σε έναν άνδρα που ήταν ξαπλωμένος σε κάποια απόσταση μακριά από την διαδικασία παραγωγής του ψωμιού και ακουμπισμένος άνετα στην πλάτη του το έτρωγε. Ο άνδρας έδωσε κάποια ψίχουλα από το ψωμί που πήρε στον αστυνομικό και ο οποίος αφού κράτησε τα μισά για τον εαυτό του έδωσε τα υπόλοιπα μισά στην ανθρώπινη πυραμίδα που το είχε παράγει. Απέναντι, στην σειρά ένας άνδρας και μια γυναίκα περίμεναν την σειρά τους να συνδεθούν με την πυραμίδα για να επαναλάβουν ακριβώς το ίδιο.
Άλλα θέματα που επεξεργάστηκε ο Boal με την τεχνική της εικόνας είναι η οικογένεια, η μετανάστευση, κάνοντας έρωτα, γεροντική ηλικία.

ΑΟΡΑΤΟ ΘΕΑΤΡΟ-"INVISIBLE THEATER"

Είναι θέατρο σε δημόσιο χώρο και η τεχνική του εμπλέκει το κοινό στην δράση χωρίς το ίδιο να γνωρίζει ότι συμμετέχει σε κάτι από πριν σχεδιασμένο.
Ενώ η δράση συμβαίνει οι θεατές μετατρέπονται σε δρώντες (ηθοποιούς) που και κατά τη διάρκεια της δράσης, αλλά και μετά το γεγονός δεν ξεχωρίζουν την θεατρική πράξη από την πραγματική ζωή.
Είναι ένα θέατρο το οποίο δεν περιορίζεται σε ένα κτισμένο χώρο, που ονομάζεται θέατρο, και με ένα κοινό που Δε γνωρίζει ότι είναι κοινό.
Οι ηθοποιοί κάνουν πρόβα μια σκηνή η οποία μετά παίζεται σε ένα δημόσιο χώρο.
Συνήθως θέμα είναι η παρέκκλιση μιας φυσιολογικής συμπεριφοράς σε μια ορισμένη κοινωνία και η διαμάχη γύρω από την συμπεριφορά, το κοινό αντιδρά σε όλα αυτά χωρίς να γνωρίζει ότι η διαμάχη είναι από πριν σχεδιασμένη και που πολλές φορές προβοκάρεται από άλλους ηθοποιούς που αναμιγνύονται και αυτοί στο κοινό εκφράζοντας ακραίες και εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις για το ίδιο γεγονός.

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ "INVISIBLE THEATER"

Στην Βραζιλία ένας άντρας από την ομάδα του Boal μπήκε σε ένα μαγαζί με μια φίλη του και άρχισε να δοκιμάζει μπροστά στον καθρέφτη γυναικεία ρούχα, ένας άλλος "ηθοποιός" από το συγκεντρωμένο κόσμο εξέφρασε δυνατά την αγανάκτησή του σε αυτή την διαστροφή ενώ ένας τρίτος ηθοποιός πήρε το μέρος του άνδρα που δοκίμαζε τα γυναικεία ρούχα, πυροδοτώντας έτσι μια έντονη συζήτηση γύρω από την παρεκκλίνουσα κοινωνική συμπεριφορά.
Στο μετρό του Παρισιού, στη γραμμή Vincennes-Neuilly, η ομάδα του Boal παρουσίασε τρεις φορές το πρόβλημα της σεξουαλικής παρενόχλησης.
Η τεχνική του Αόρατου Θεάτρου είναι ένας τρόπος να χρησιμοποιήσουμε το θέατρο για να προκληθεί μια συζήτηση, ωθώντας τους ανθρώπους να αναρωτηθούν για ζητήματα σε δημόσιο χώρο. Θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί αν το Αόρατο Θέατρο είναι ένα είδος θεάτρου δρόμου με τη μόνη διαφορά ότι το κοινό δεν αισθάνεται ότι διδάσκεται μια και αυτό πιθανόν να γνωρίζει τις λύσεις και τις απαντήσεις.

ΘΕΑΤΡΟ FORUM-FORUM THEATER

Είναι ένα θεατρικό παιχνίδι όπου παρουσιάζεται ένα πρόβλημα σε μια άλυτη μορφή και το κοινό καλείται να προτείνει και να διενεργήσει λύσεις.
Το πρόβλημα είναι συνήθως ένα σύμπτωμα ή μια συνέπεια κοινωνικής καταπίεσης και εμπλέκει ορατούς καταπιεστές και έναν πρωταγωνιστή που υφίσταται την καταπίεση.
Ηθοποιοί και θεατές είναι θύματα της ίδιας καταπίεσης πάνω στην οποία θα σκεφθούν

τι εναλλακτικές λύσεις είναι ικανοί να προσφέρουν αφού αυτοί οι ίδιοι είναι που γνωρίζουν πολύ καλά την πίεση.

Μετά από μια επίδειξη της σκηνής η οποία είναι γνωστή σαν "**Μοντέλο**", (και μπορεί να είναι και ένα μακράς διάρκειας έργο) ξαναπαρουσιάζεται λίγο πιο γρήγορα η "σκηνή-μοντέλο" μέχρι που κάποιος από το κοινό να φωνάξει στόπ! Αυτός παίρνει την θέση του πρωταγωνιστή και προσπαθεί να εξουδετερώσει τους καταπιεστές.

Το παιχνίδι είναι ένα είδος πάλης ανάμεσα στους θεατές που προσπαθούν να τελειώσουν το έργο με διαφορετικό τρόπο, με στόχο να σπάσει ο κύκλος της καταπίεσης και τους ηθοποιούς που κάνουν δήθεν κάθε δυνατή προσπάθεια να τελειώσει το έργο με τέτοιο τρόπο που οι καταπιεσμένοι να νικηθούν και οι καταπιεστές να θριαμβεύσουν.

Για την σωστή λειτουργία του παιχνιδιού υπάρχει πάντα ένα άτομο που ονομάζεται "joker", ο οποίος εξηγεί στο κοινό τους κανόνες.

Στόχος του θεάτρου Forum είναι να προκαλέσει συζήτηση με τη μορφή όμως αυτή τη φορά της καθαρής δράσης και όχι του λόγου, να προτείνει με τον ίδιο τρόπο εναλλακτικές λύσεις, και να κάνει ικανούς τους ανθρώπους να γίνουν πρωταγωνιστές της ζωής τους.

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ FORUM THEATER

Θέμα: "Αρχηγός στη δουλειά, υπηρέτρια στο σπίτι"

Σκηνή πρώτη

Πολλή δουλειά, πληθώρα πελατών, η τράπεζα μόλις κλείνει, η αρχηγός του Σωματείου των εργαζομένων προσπαθεί να τους οργανώσει, κάνει τηλέφωνα παντού, κλείνει ραντεβού, κανονίζει τις συναντήσεις. Όλοι ακολουθούν τις οδηγίες και τις συμβουλές της.

Σκηνή δεύτερη

Από έξω κορνάρει με το αυτοκίνητο του ο σύζυγός της Αρχηγού του Σωματείου. Εκείνη αντιστέκεται για λίγο αλλά τελικά εγκαταλείπει τους συναδέλφους της και πηγαίνει σπίτι με τον άνδρα της.

Σκηνή τρίτη

Στο χώρο του σπιτιού της. Φροντίζει τα πάντα που αφορούν το σύζυγό της ο οποίος ετοιμάζεται για τις ασχολίες του ελεύθερου, μετά τη δουλειά, χρόνου του και ο οποίος δεν αναλαμβάνει καμιά από τις βαρετές δουλειές του σπιτιού.

Η γυναίκα πλένει τα πιάτα, το παιδί παίζει και χρειάζεται διαρκώς την προσοχή της και η σκηνή καταλήγει να δείχνει πως η γυναίκα είναι στην κυριολεξία μια υπηρέτρια στην οικογένειά της.

FORUM

Πολλές γυναίκες παίρνουν μέρος στο forum, αντικαθιστώντας την πρωταγωνίστρια και προσπαθούν να αποτρέψουν την καταπίεση. Την ίδια στιγμή οι συνάδελφοι της γυναίκας στην τράπεζα μετατρέπουν τους εαυτούς τους σε καταπιεστές και την κάνουν να ενδίδει στον σύζυγό της και ενώ εκείνη θέλει να διεκπεραιώσει την δουλειά της ενάντια στη θέληση του συζύγου και των συναδέλφων της, ο διευθυντής καταφθάνει και την πετάει έξω.

Αυτό συνεχίζεται μέχρι που μια γυναίκα από το κοινό προτείνει μια δυνατή λύση αντίστασης. Πήρε τη θέση της πρωταγωνίστριας και έπαιξε τη γυναίκα-Αρχηγό του Σωματείου, τόσο απορροφημένη από τη δουλειά της που ήταν σχεδόν αδύνατο να δοθεί προσοχή στο σύζυγο και στο παιδί.

Η μικρή της κόρη, που πριν φώναξε στο μπάνιο "Μαμά! Μαμά!", τώρα αρχίζει να φωνάζει "Μπαμπά! Μπαμπά!", και ήταν ο πατέρας που πήγε τελικά να δει τι συμβαίνει με τη μικρή στο μπάνιο και έκανε τις δουλειές που έπρεπε.

ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ BOAL

Το forum theater έχει εφαρμοστεί πάνω από 20 χρόνια από την Αφρική μέχρι τον Καναδά, την Ευρώπη και το Ρίο.
Ο Boal δουλεύει με μια αξιοζήλευτη φρενίτιδα ανά τον κόσμο διδάσκοντας τις μεθόδους και τις τεχνικές του.
Η μέθοδος του "Theater of the oppressed" δεν είναι απλά μια φιλοκερδής πρακτική του πως ο κόσμος θα αλλάζει, είναι και μια περιήγηση στον κόσμο που εμπλουτίζει την μέθοδο με παραδοσιακά παιχνίδια και πολιτισμικά στοιχεία από τις διαφορετικές χώρες. Οι άνθρωποι που διδάσκονται είναι εκπαιδευτές, ηθοποιοί, παιδαγωγοί, θεραπευτές.
Η μέθοδος του Boal ασκείται από τον ίδιο και τους συνεργάτες του στο Παρίσι και το Ρίο και έχει εφαρμοστεί σε κάντρα Ημέρας, σε κοινότητες, σε σχολεία, σε εργοστάσια, σε πνευματικά κέντρα, σε ομάδες αστέγων, ειδικών αναγκών, εθνικών μειονοτήτων και οπουδήποτε υπάρχει ομάδα η οποία υφίσταται μια έντονη κοινωνική πίεση.
Έχει εμπλουτίσει με νέες θεωρίες και τεχνικές τα μεταπτυχιακά τμήματα Αγγλικών Πανεπιστημίων που χρησιμοποιούν την δραματική τέχνη σαν παιδαγωγικό μέσο διευρύνοντάς την σε ένα ολοκληρωμένο μοντέλο καλλιτεχνικής εκπαίδευσης.
Στην Αγγλία έχει εφαρμοστεί επίσης σε διαφορετικές κοινότητες και σύμφωνα με την γνώμη του Adrian Jackson -έχει μεταφράσει τα βιβλία του Boal στην αγγλική και έχει δουλέψει ο ίδιος πολύ με την μέθοδο του forum theater- είναι ένας αποτελεσματικός τρόπος να χρησιμοποιήσεις το θέατρο για να νοιώσεις τη ζωή και ένα μέσο να δώσεις στους ανθρώπους τη δύναμη και την αυτοπεποίθηση να ξεπεράσουν την καταπίεση τους, εκτός αυτού είναι επίσης εξαιρετικά διασκεδαστικό, προκαλεί ευθυμία και γέλιο όταν αναγνωριστούν τα τρικ των καταπιέσεων, η ευφυία των καταπιεσμένων και η ευθυμία γίνεται θριαμβευτική όταν ανατραπεί η καταπίεση.
Ο ίδιος ο Boal θεωρεί τη μέθοδό του σαν μια ακόμα θεατρική φόρμα, όχι την μοναδική, που μπορεί θαυμάσια να συνυπάρχει με άλλες. Και πιστεύει ότι το forum theater χρειάζεται ακόμη έρευνα και πειραματισμό και παρά τις πρωτοποριακές ιδέες και θεωρίες του έχει σκηνοθετήσει και συμβατικά έργα σε συμβατικά θέατρα

Η ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΗ ΟΥΤΟΠΙΑ

Οι μέθοδοι και οι θεωρίες του Boal έχουν προκαλέσει -όπως όλες οι πρωτότυπες θεωρίες- έντονο ενδιαφέρον, επικρίσεις, αμφισβητήσεις και θερμούς θιασώτες.
Και όσο και αν η Ευρώπη έχει ακόμη θερμή τη μνήμη της από τις ανακαλύψεις και τις ιδέες του **Τρίτου Θεάτρου**, την ουτοπία του **θεάτρου δρόμου** και των **underground** ομάδων της Αμερικής, σίγουρα δε θα θελήσει να επανεκτιμήσει την θεμελιώδη αρχή του "**theater of the oppressed**".
Αυτή η θεμελιώδης αρχή είναι που καθορίζει και το forum theater -η πρόθεσή του να μετατρέψει τον θεατή σε πρωταγωνιστή της θεατρικής πράξης και απ΄αυτή την μεταμόρφωση να προσπαθήσει να αλλάξει την κοινωνία περισσότερο παρά να μας ικανοποιήσει ερμηνεύοντάς την.
Θα μπαίναμε άραγε ποτέ στον πειρασμό να αμφισβητήσουμε με λογικά επιχειρήματα αυτή την ευγενή και ανώτερη πρόθεση σαν άλλη μια χιλιοειπωμένη και ωστόσο διαφορετική **Ουτοπία**;

**Η Ανθή Βασιλοπούλου είναι ηθοποιός με μεταπτυχιακές σπουδές στη Δραματική Τέχνη.*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Augusto Boal: "Games for actors and non actors", Routledge, London, 1992.
Augusto Boal: "The rainbow of desire", Routledge, London, 1995.
Augusto Boal: "Legislative theater", Routledge, London, 1998. ▲

Ο επιστάτης

Του Χάρολντ Πίντερ

της
Χρυσάνθης Κορνηλίου*

Η παράσταση του "Επιστάτη", του Χάρολντ Πίντερ, ήταν εφέτος μια ευχάριστη έκπληξη. Λίγες δυστυχώς παραστάσεις από την Θεατρική Εταιρεία "Η Ρόζμαρυ στην κορφή των λόφων", λόγω του ότι είχαμε μπει πλέον στη θερινή σαιζόν. Εντυπωσιακές ήταν οι πολύ καλές ερμηνείες των: Ρένου Μάντη, στον ρόλο του Νταίηβις, του Γιάννη Τσορτέκη, στον ρόλο του Μικ, και του Ιερώνυμου Καλετσάνου, στον ρόλο του Άστον.

Ο Πίντερ αποδόθηκε με μια αξιόλογη και συγχρόνως σεμνή προσέγγιση. Αξιόλογη προσέγγιση δεδομένου ότι είναι ένας δύσκολος συγγραφέας. Κινείται πάντα σε μια ισορροπία μεταξύ αληθινού και φανταστικού, πραγματικού και συμβολικού, ρεαλιστικού και παράλογου. Αν χάσει κανείς αυτή την ισορροπία το άρωμα του Πίντερ χάνεται ακόμα και αν η παράσταση "στέκει". Στην προσέγγιση του Πίντερ δυσκολεύουν τα πράγματα για αυτόν που θέλει να αποδώσει την αντίφαση αυτή. Ο Πίντερ παίζει με σιωπές, με αινιγματικές συμπεριφορές, αλλά και εξάρσεις για να συνθέσει μέσα από τις ανθρώπινες συμπεριφορές έναν πίνακα της ανθρώπινης ψυχής στην αθέατη, την μη φωτισμένη όψη της. Χρειάζεται λοιπόν πολύ μεγάλη μαεστρία από τον σκηνοθέτη και τους ερμηνευτές, πράγμα που η παράσταση αυτή διέθετε. Αποδόθηκαν υπέροχα οι αντιφάσεις στις ανθρώπινες σχέσεις, αντιφάσεις που οδηγούν στην μοναξιά του παραλογισμού ή τον παραλογισμό της μοναξιάς και τα απελπιστικά αδιέξοδα που προκύπτουν από αυτήν.

Το πόσο άγνωστος και απρόβλεπτος μπορεί να είναι ο άνθρωπος, οδηγεί μέσα από την τραγικότητα του υπαρξιακού αδιεξόδου στα όρια του κωμικού. Είναι ένα στοιχείο κωμικό, που αποδεσμεύει το γέλιο επειδή σπάει με έναν ιδιάζοντα τρόπο την λογική συνοχή. Και είναι ευτυχές γεγονός ότι η παράσταση αποδέσμευσε τη σωστή ακριβώς δόση του κωμικού στοιχείου χωρίς ούτε στιγμή να σε χαλαρώνει από την ατμόσφαιρα της ανησυχίας που εγκυμονείται εκεί που έχουν τη ρίζα τους οι ανθρώπινες σχέσεις και υπάρξεις. Κινήθηκε, δηλαδή, από τους συντελεστές της, από τους οποίους δεν θα ήθελα να εξαιρέσω ούτε την σκηνογράφο, Ρούλα Ακαλέστου, μεταξύ πραγματικότητας και παραλόγου, αποδίδοντας έτσι το παράλογο της πραγματικότητας. Το σκηνικό απέπνεε την κατάσταση του έργου, την ζοφερότητα του δωματίου και την μίζερη ατμόσφαιρα που γινόταν η αφορμή για την απογύμνωση μιας εσωτερικής μιζέριας που εδράζεται στο εσωτερικό "δώμα" του καθενός.

Δεν ήταν ούτε η στέγη που έσταζε ούτε τα παπούτσια που στενεύανε ή δεν είχανε κορδόνια, αλλά η ψυχική άβυσσος που δεν χωρούσε τον ίδιο της τον εαυτό. Ο Ρένος Μάντης, στον ρόλο του Νταίηβις, ήταν αμεσότατος. Οι μονόλογοί του απέδιδαν απόλυτα αυτό το κράμα αμηχανίας και φλυαρίας που απαιτούσε ο ρόλος και που κάνει τον λόγο να ηχεί άδειος από ουσία για να καταδείξει έναν άνθρωπο που έχει απολύτως αυτοαπορριφθεί. Ο φόβος ανάμικτος με το θράσος, η δειλία μαζί με την ποταπότητα, η ύπουλη εχθρικότητα μαζί με την μικρόψυχη υποτέλεια ήταν οι αδρές πινελιές ενός δύσκολου ρόλου που υπηρετήθηκε χωρίς ο ηθοποιός να καταφύγει ούτε στιγμή στην υπερβολή ή σε κάποιο κλισέ.

Ο Γιάννης Τσορτέκης που έδωσε με την ομάδα δείγματα της υποκριτικής του ικανότητας και στην "ψυχολογία ενός Συριανού συζύγου", πάλι σε λίγες παραστάσεις το περασμένο έτος, είναι μια ανερχόμενη ελπίδα. Ο ρόλος του Μικ είναι από τους πλέον δύσκολους. Πρόκειται για προσωπικότητα που θα μπορούσαν να την αποδοθούν σχεδόν σχιζοφρενικά στοιχεία. Η ερ-

μηνεία έπρεπε να δουλευτεί ανάμεσα σε ακραίες μεταπτώσεις πράγμα που εγκυμονεί τον κίνδυνο να σπάσει την ενότητα και τη συνέπεια του χαρακτήρα που κινείται από την μία άκρη στην άλλη. Ωστόσο ο Γιάννης Τσορτέκης δεν υπέκυψε στον κίνδυνο αυτόν και οδήγησε τον ρόλο μέσα από τους σκοπέλους της αντιφατικότητας κρατώντας το τιμόνι χωρίς να του ξεφύγει η ακρίβεια και η βαθύτερη ουσία του χαρακτήρα που υποδύθηκε.

Ο Ιερώνυμος Καλετσάνος πολύ σωστά έπαιξε με χαμηλούς τόνους και σιωπές κρατώντας την ατμόσφαιρα. Σκοτεινός ως προς την ερμηνεία του χαρακτήρα του και αινιγματικός έπαιζε με μια ηρεμία α-πάθειας, σαν να είχε επενδυθεί τα στοιχεία του Βούδα, του οποίου το αγαλματίδιο ήταν μια έμμεση σήμανση των επιλογών του.

Και οι τρεις ηθοποιοί, σαν ένα τρίχορδο όργανο, έφεραν στην ηχητική και νοηματική επιφάνεια έναν Πίντερ που μόνον με αυτού του είδους την κατανόηση μπορεί να βρει την φυσιογνωμία που έχει πάνω στη σκηνή.

Η Μαριλίτα Λαμπροπούλου, εκτός από την σκηνοθετική γραμμή που ακολούθησε, κρατώντας πάντα τα ουσιώδη και χωρίς να καταφεύγει σε εντυπωσιασμούς έκανε μια πολύ επιτυχημένη μετάφραση που από μόνη της ήταν μια πολύ στερεή βάση για το ανέβασμα του έργου. Έτσι η Ρόζμαρυ βρίσκεται πάντα στην κορυφή του λόφου.

Ο επιστάτης

Σκηνοθεσία: Μαριλίτα Λαμπροπούλου
Μετάφραση: Μαριλίτα Λαμπροπούλου
Μουσική: Νίκος Κυπουργός
Ηθοποιοί: Ρένος Μάντης, Ιερώνυμος Καλετσάνος, Γιάννης Τσορτέκης.

**Η Χρυσάνθη Κορνηλίου είναι θεατρολόγος-ηθοποιός.* ■

Αγγέλα Παπάζογλου

της
Χρυσάνθης Κορνηλίου

Η παράσταση στηρίζεται αυστηρά στο αφηγηματικό στοιχείο και επιβεβαιώνει για ακόμα μια φορά πως Θέατρο δεν είναι η παραγωγή ή αναπαραγωγή μιας εξωτερικής δράσης, δεν έχει αναγκαστικά την προϋπόθεση της πράξης με εξωτερικό τρόπο, αλλά είναι η εξωτερίκευση των στοιχείων που θα διαφυλάσσονται σφραγισμένα στον πυρήνα της εσωτερικότητας.

Η Άννα Βαγενά και η προσπάθεια που κατέβαλε ήταν η περίτρανη απόδειξη μιας τέτοιας αντίληψης και νοοτροπίας. Το μικρό θεατράκι του Μεταξουργείου έγινε ναός λόγου, λόγου σημαντικού, λόγου διαφωτιστικού, λόγου δυναμισμένου, λόγου απαραίτητου, λόγου φωτεινού. Μέσα από τα βιώματα μιας απλής γυναίκας, της Αγγέλας Παπάζογλου, που έζησε και πέθανε στην Κοκκινιά, γίνεται με απλό, βιωματικό και προσιτό στον κάθε άνθρωπο, τρόπο, η διαδρομή της φυλής στους νεώτερους χρόνους. Μια διαδρομή γεμάτη με το μεγαλείο του ταπεινού, τον πόνο του κυνηγημένου, το αίμα του κατατρεγμένου λαού. Αυτή η διαδρομή μετατρέπεται σε ένα φωτεινό ορόσημο, σ΄έναν μακαρισμό της πυκνής ουσίας του Ελληνισμού, πρόκειται για έναν ύμνο που εμπεριέχει την συγκίνηση, την ιστορική μνήμη και την αναζήτηση των καταβολών μας.

Εδώ η Τέχνη συναντά το περιεχόμενό της. Το Θέατρο δεν εκφυλίζεται σε θέαμα γιατί το θέαμα δεν είναι θέατρο, ούτε και το θέατρο είναι πάντα θέαμα, όπως έχει ο όρος αυτός εκπέσει στις συνειδήσεις μας. Ο λόγος εκτοξευόταν από τα βάθη της καρδιάς, η ιστορία γινόταν η αιματοβαμμένη πατημασιά του έθνους και η διαγραφή της πορείας του στον χώρο και τον χρόνο με όλες του τις ηθικές, πολιτιστικές και πνευματικές συντεταγμένες.

Δεν επρόκειτο για έναν απλό αφηγηματικό λόγο, αλλά για έναν παλμό που σε έπαιρνε μαζί του γιατί άγγιζε τα πιο βαθιά στρώματα της φυλετικής μνήμης του θεατή.

Δεν έγινε πουθενά φολκλόρ, δεν έγινε πουθενά στείρα συγκινησιακός, αλλά ούτε και μεγαλόστομος και υπερβολικός. Ίσως γιατί τα κείμενα αυτά προήρχοντο από την αγνή θεωρία μιας γυναίκας που δεν ήξερε τίποτα από τους περίτεχνους τρόπους έκφρασης της διανόησης, εκεί που η ψυχρή λογική και γνώση αφαιρεί τους χυμούς της γνήσιας βιωματικότητας. Ο γιος της, ο Γιώργης Παπάζογλου, περισυνέλεξε όσο μπορούσε τις πιο αυθεντικές διηγήσεις αυτής της γυναίκας, όπως μαζεύεις μαργαριτάρια που έχουν σκορπίσει στις ρύμες του κόσμου μ΄έναν ιερό σεβασμό και τα έδεσε σ΄έναν πολύτιμο κείμενο όπου η οσμή του παρελθόντος συναντά την αγωνία του σύγχρονου Έλληνα για να του αφυπνίσει κοιμισμένους πόθους που έχουν γραφτεί με την σφραγίδα του αρχέτυπου στην ψυχή του. Η οσμή αυτή, με την ανάσα της διήγησης κατά την ώρα της παράστασης μεταφέρεται σαν πνοή που φυσά πάνω απ΄τη σκόνη της λήθης και ο θεατής αφυπνίζεται.

Η Αγγέλα Παπάζογλου γεννήθηκε στη Σμύρνη στις 8 Νοεμβρίου 1899 και πέθανε στην Κοκκινιά στις 17 Αυγούστου 1983. Όλα αυτά τα χρόνια κυλούν μέσα σε μία ώρα. Η συμπύκνωση του χρόνου είναι καταπληκτική όταν καταφέρνει μάλιστα να

σου μεταβιβάσει την εμπειρία του, εμπειρία μιας τόσο μεγάλης και πλούσιας σε γεγονότα διάρκειας σαν ηλεκτρική εκκένωση σε ελάχιστο χρόνο.
Μόνη της η Άννα Βαγενά, με μια πολύ διακριτική ανάγνωση δίπλα της, από την Γιασεμί Κηλαηδόνη, μ΄έναν παραδειγματικό μινιμαλισμό στην παράσταση, μέσα στις σκιές που παίζουν από τις διαβαθμίσεις του φωτός, με την υπόκρουση ήχων που είναι σαν να ξεπηδούν από το όνειρο ενός ταραγμένου ύπνου ενός έθνους που χάνει την ταυτότητά του μ΄έναν τρόπο απάνθρωπο, καταφέρνει να μας κρατήσει ξύπνιους έστω και για μια ώρα, αρκετή όμως για την μετάλλαξη του θεατή από παθητικό ακροατή σε ενεργητικό μέτοχο της ιστορίας.
Είναι τυχεροί όσοι παρακολούθησαν την παράσταση αυτή και θα ήταν χαρά και ευχή μαζί να επαναληφθεί την προσεχή σαιζόν, γιατί έχει την δυνατότητα να καλύψει ένα μεγάλο συνειδησιακό κενό μέσα στον κάθε Έλληνα που θα την παρακολουθήσει και να λειτουργήσει σαν αντίβαρο στην ισοπέδωση και την αποπροσωποποίηση του σύγχρονου ανθρώπου: "Είναι αμαρτία να ξεχνάς. Να μην ξεχνάς... να μην ξεχνάς...".

Αγγέλα Παπάζογλου
Θεατρική προσαρμογή: Λάμπρος Λιάβας
Σκηνική προσαρμογή: Λάμπρος Λιάβας, Άννα Βαγενά
Μουσική επιμέλεια: Λάμπρος Λιάβας
Αφηγήτρια: Άννα Βαγενά
Αναγνώστρια: Γιασεμί Κηλαηδόνη ▼

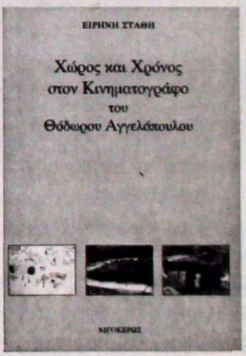
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ...

Έξι βιβλία πάλι, βιβλία που δεν αφορούν μόνο τον κινηματογράφο, αλλά την επικοινωνία συνολικά. Βιβλία κλασικά, έρευνας και φιλοσοφίας είναι αυτά που προτείνουμε για τον προβληματισμό σας και την ενημέρωσή σας...

Νίκος Κολοβός, "*Κινηματογράφος η τέχνη της βιομηχανίας*", εκδόσεις Καστανιώτης, σ.σ. 436, Αθήνα 1999.

Το βιβλίο αυτό είναι "συνεπτυγμένη μορφή εκτενέστερου κειμένου με τον τίτλο "Ο κινηματογράφος ως ΜΜΕ και τέχνη στο τέλος του εικοστού αιώνα". Πιο συγκεκριμένα περιλαμβάνει όλα τα κεφάλαια, τις βασικές θέσεις και τα κυριότερα σημεία μιας διδακτορικής διατριβής η οποία εκπονήθηκε στο Τμήμα Κοινωνιολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου", όπως αναφέρει ο ίδιος ο συγγραφέας. Είναι μια από τις λίγες εργασίες (και στον παγκόσμιο χώρο) που ασχολούνται με τον κινηματογράφο, που τον βλέπουν και σαν μια μορφή τέχνης, αλλά και σαν μια βιομηχανία. Πράγματι ο κινηματογράφος συνδυάζει και τα δύο. Στην αρχή ξεκίνησε σαν μια μηχανική διαδικασία, αλλά γρήγορα έγινε μια νέα μορφή τέχνης, αν και πολύ αργότερα αναγνωρίστηκε σαν τέτοια. Για να θεμελιωθεί η άποψη ότι ο κινηματογράφος είναι μια μορφή τέχνης χύθηκε πολύ μελάνι και αφιερώθηκε σε αυτό τον σκοπό πολύ χαρτί. Τα περισσότερα βιβλία μιλούν για την τέχνη, την αισθητική, την γλώσσα, τα επιμέρους θέματα (μοντάζ, σενάριο), αλλά και για την ιστορία του. Όμως η καθημερινή μας πρακτική αποδεικνύει ότι αυτός δυϊσμός (τέχνη-βιομηχανία) χαρακτηρίζει και στιγματίζει τον κινηματογράφο συνεχώς. Αυτό το βιβλίο εξετάζει σοβαρά, με πλούσια βιβλιογραφία, αυτά τα δύο θέματα με σκοπό να βρει τον πραγματικό χαρακτήρα του κινηματογράφου, αυτού του δυϊσμού, προτείνοντας μια άλλη οπτική που ταιριάζει με την εποχή μας και με το μέλλον, όσο μπορούμε να το προβλέψουμε. Η σπουδαιότητα αυτής της μελέτης είναι ακριβώς η εξέταση αυτού του δυϊσμού, των στοιχείων του, της δομής του. Μια μελέτη απαραίτητη σε κάθε μελετητή του κινηματογράφου, σε όποιον ασχολείται με τον κινηματογράφο γιατί τον βοηθά να πάρει τις σωστές αποφάσεις, αφού έχει κάνει την σωστή ανάλυση, φτάνει σε σωστά συμπεράσματα, αποδίδει στο κινηματογραφικό έργο το ολοκληρωμένο πρόσωπό του. Από αυτή την μελέτη ούτε στιγμή ο βιομηχανικός χαρακτήρας δεν υπερκαλύπτει αυτόν της τέχνης ή το αντίστροφο. Ο Κολοβός βαδίζει σε ένα τεντωμένο σκοινί, είναι πολύ εύκολο να πέσει στην μια ή στην άλλη πλευρά, όμως κρατά αυτή την ισορροπία, που έρχεται από την εγκράτεια όσον αφορά τα δεδομένα, που μπορούν να σε οδηγήσουν αλλού. Παίρνει μόνο αυτά που πρέπει, αυτά που χρειάζεται για να φτιάξει μια λιτή πλην όμως ολοκληρωμένη εικόνα.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ



Ειρήνη Στάθη, "*Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*", εκδόσεις Αιγόκερως, σ.σ. 205, Αθήνα 1999.

"Η παρούσα μελέτη είναι το αποτέλεσμα μιας πολύχρονης έρευνας πάνω στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου, που ξεκίνησε στην πρώτη της μορφή ως πτυχιακή διατριβή στο πανεπιστήμιο της Μπολώνια. Το επόμενο στάδιο ήταν διεξοδικότερη ανάπτυξή της στη μορφή που εμφανίζεται εδώ, ως διδακτορική διατριβή μου που υποστηρίχθηκε στο

Πάντειο Πανεπιστήμιο Αθηνών", σημειώνει η Στάθη στην εισαγωγή της. Ένα δεύτερο πανεπιστημιακό πόνημα. Με σοβαρότητα η συγγραφέας εξετάζει το φιλμικό έργο του Αγγελόπουλου, αναλύοντάς το και ανασυνθέτοντάς το, έτσι ακολουθεί τη αναλυτική και συνθετική σκέψη που ένας δημιουργός πρέπει να κάνει για να φτιάξει (ή χτίσει;) ένα έργο. Εντύπωση κάνει η λεπτομερέστατη ανάλυση, σε σημείο που, πιθανόν, και ο ίδιος ο δημιουργός να μην το είχε αναλύσει. Βρίσκει και ο αναγνώστης βρίσκει μαζί της τις πιο καλοκρυμμένες πτυχές του έργο του Αγγελόπουλου, χρησιμοποιώντας πλούσια βιβλιογραφία, κυρίως μελετητές του αγγελοπουλικού έργου από το εξωτερικό. Αυτό είναι ένα μειονέκτημα, αγνοεί, θελημένα ή αθέλητα κάποιους μελετητές του της Ελλάδας, αλλά το τελικό αποτέλεσμα δεν παύει να είναι μια ανάλυση-παράδειγμα για πολλούς μελετητές (ακόμα και κριτικούς) που θέλουν να διαφωτίσουν το κοινό για το έργο ενός δημιουργού. Μετά από την ανάγνωση αυτού του βιβλίου μπορεί κανείς να εφαρμόσει αυτές τις αναλύσεις και σε άλλα έργα, όχι αναγκαστικά μόνο του Αγγελόπουλου, για να ξεδιαλύνει κάποια πράγματα ενός φιλμικού έργου.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Noam Chomsky, "*Συντακτικές δομές*", μετάφραση: Φώτης Καβουκόπουλος, εκδόσεις Νεφέλη, σ.σ. 177, Αθήνα 1991.

Αυτή η μελέτη είναι η πρώτη μελέτη του Chomsky που έμελλε να αλλάξει όλη την επιστήμη της γλωσσολογίας. Ήταν το κυριότερο α-

γκάθι στους φορμαλιστές των ΗΠΑ, διότι ο μεγάλος γλωσσολόγος αποδείκνυε ξανά ότι η γλώσσα, περισσότερο η ανάλυσή της, έχει να κάνει και με τον δέκτη, με το πώς αυτός την αντιλαμβάνεται. Καταργεί κάποιες θεωρίες που δεν μπορούσαν να αποδείξουν τα πάντα και που λειτουργούσαν με την εμπειρία περισσότερο παρά με την ανάλυση και την θεωρία. Φτάνει με αυτό τον τρόπο πάλι σε αυτά που ο Saussure είχε πει, αλλά με ένα διαφορετικό τρόπο παντρεύοντας τις σωστές και βάσιμες απόψεις των φορμαλιστών της Πράγας (Jakobson) και της Δανίας (Hjelmslev) με αυτές του Saussure, εξελίσσοντας έτσι την επιστήμη της γλωσσολογίας τόσο πολύ που πολλοί έκαναν λόγο για ένα έργο επαναστατικό, τόσο κεφαλαιώδους σημασίας όσο των κλασικών έργων. Αν και έχουν περάσει πάρα πολλά χρόνια από τότε που αυτή η θεωρία διατυπώθηκε (1956), αυτή ουσιαστικά δεν έχει εξελιχθεί πολύ, τόσο ολοκληρωμένη ήταν η μελέτη και η σύνθεση του Chomsky. Η μετάφραση είναι αρκετά καλή, αναφέρονται και οι όροι στην λατινική μορφή τους (βασικό μέλημα αφού στην Ελλάδα δεν υπάρχει γλωσσάρι γλωσσολογικών όρων), αλλά εξαιρετικό ενδιαφέρον έχει και η εισαγωγή της Ειρήνης Φιλιππάκη-Warburfon, καθηγήτριας Πανεπιστημίου, που μας εισάγει τόσο στην θεωρία του μεγάλου Αμερικάνου διανοητή, αλλά και στο κλίμα αυτής της θεωρίας που μόνο κάποιος που έχει ζήσει από μέσα αυτά τα γεγονότα στην Αμερική, εκείνη την εποχή, μπορεί να τα ξέρει. Με δύο λόγια ένα βασικό και αναγκαίο εγχειρίδιο για όποιο θέλει να ασχοληθεί σοβαρά με αυτή την επιστήμη ή με κάποια παρακλάδια της.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

Στέλα Βεργή, "*Γλώσσα και δομή, δυϊκότητα και ρυθμός στη γλωσσολογία*", εκδόσεις Νεφέλη, σ.σ. 194, Αθήνα 1995.

Η συγγραφέας είναι καθηγήτρια Πανεπιστημίου, στον τμήμα της Γαλλικής φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, όπου διδάσκει γλωσσολογία. Επηρεασμένη από τον σπουδαίο Γάλλο γλωσσολόγο, A. Martinet, του οποίου

ήταν μαθήτρια και με τον οποίο ολοκλήρωσε το διδακτορικό της, επιχειρεί μια ανάλυση της γλώσσας. Εστιάζει περισσότερο στη δομή της κάνοντας ένα γρήγορο πέρασμα από τις εμπειρικές θεωρίες. Αφού θα ορίσει την έννοια της δομής στην γλωσσολογία, θα επεκταθεί σε δύο μεγάλες κατευθύνσεις: στον δομισμό και τον εμπειρισμό. Αναλύει συνοπτικά τα δύο αυτά ρεύματα, αναφέροντας τις απόψεις τους για την δομή της γλώσσας με πολύ σαφήνεια, αφήνοντας περιθώρια για να ψάξει κανείς το θέμα αν θέλει σε μεγαλύτερο βάθος. Ο αναγνώστης, όμως, μπορεί να καταλάβει τα κυριότερα θέματα αυτών των ρευμάτων που σχετίζονται με την δομή της γλώσσας, Δεν λείπει η αναφορά σε όλη την ιστορία της γλωσσολογικής θεωρίας, έτσι μπορεί κάποιος να σχηματίσει μια σφαιρική άποψη. Η αντιπαράθεση των δύο ρευμάτων μας κάνει ικανούς να καταλάβουμε τα θετικά και αρνητικά τους σημεία και που το καθένα συμβάλει περισσότερο η λιγότερο στον προσδιορισμό του ρυθμού στη γλώσσα. Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζεται ο ρυθμός με τις δύο συνιστώσες του: τον χρόνο και τον χώρο. Μόνο που ο χώρος και ο χρόνος είναι τόσο συνδεδεμένοι μεταξύ τους που μπορεί με πολύ δυσκολία να διακρίνει κανείς πάντα αυτές τις συνιστώσες. Αφιερώνεται περισσότερος χώρος για την μελέτη του χρόνου και λιγότερος για τον χώρο. Η διάσταση του χρόνου είναι κατανοητή πιο εύκολα και είναι πιο προφανής από την διάσταση του χώρου. Ωστόσο γίνεται πλήρως κατανοητή η χωρική διάσταση του ρυθμού που ξενίζει κάποιον που δεν έχει μελετήσει τόσο βαθιά αυτή την επιστήμη. Η χρονική διάσταση είναι πιο προφανής. Μπορεί να πει κανείς ότι είναι ένα μέρος της καθημερινής μας ασχολίας. Όμως αυτή η επαφή με την καθημερινότητα είναι μια παγίδα: Μπορεί κανείς να θεωρήσει κάποια πράγματα προφανή ενώ αυτά δεν είναι και πρέπει να μελετηθούν πιο πολύ, να διερευνηθούν για να αποδειχθεί η θεωρία ή για να βρεθούν κάποιες άλλες θεωρητικές προσεγγίσεις. Σωστά αφιερώνει ένα μεγάλο μέρος για να φωτίσει κάποιες ήδη φωτισμένες, φαινομενικά, πτυχές. Ανακαλύπτουμε έτσι άλλες πλευρές που μπορεί να μην είχαμε υποπτευθεί. Έτσι το πόνημα αυτό ολοκληρώνεται. Αυτό που λείπει είναι η αναφορά στους λατινικούς όρους, για να γίνει πιο εύκολη η συσχέτιση τους με άλλες μελέτες, να γίνει πιο εύκολη η βιβλιογραφική έρευνα.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

Στέλιος Παπαθανασόπουλος, "*Η τηλεόραση και το κοινό της*", εκδόσεις Καστανιώτης, σ.σ. 241, Αθήνα 2000.

Δύο είναι τα γνωστικά αντικείμενα που θα αναλυθούν σε αυτό το βιβλίο: η τηλεόραση και το κοινό της. Ο Στέλιος Παπαθανασόπουλος, καθηγητής του Τμήματος Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, ανέλαβε να φέρει σε πέρας αυτό το δύσκολο έργο, να μπορέσει να συσχετίσει τη τηλεόραση, το μέσο, με το κοινό, τον δέκτη.

Πολλά έχουν γραφτεί σε θεωρητικά πονήματα, αλλά δεν είναι πολλά αυτά που βασίζονται περισσότερο σε πραγματικά δεδομένα. Εδώ δεν έχουμε δεδομένα από άλλες κοινωνίες, αλλά από την ελληνική, έτσι τα στοιχεία (μετρήσεις από ιδιωτικές εταιρείες) αφορούν άμεσα την ελληνική κοινωνία στη σύγχρονή της κατάσταση, αλλά και στην διαχρονική της κατάσταση. Με άλλα λόγια μπορούμε να δούμε πως το ελληνικό τηλεοπτικό κοινό έχει εξελιχθεί εδώ και λίγες δεκαετίες και μπορούμε έτσι να ερευνήσουμε εάν η τηλεόραση έχει ανταποκριθεί σε αυτές τις αλλαγές. Τελικά ποιος επιβάλλει την θέλησή του, το κοινό ή η τηλεόραση; Έχει γίνει η θεοποίηση του μέσου ή όχι; Φαντάζομαι ότι χρειάστηκε να γίνει λεπτομερέστατη ανάλυση των δεδομένων που οι εταιρείες μετρήσεων δίνουν, να ελεγχθεί η αξιοπιστία τους (από στατιστικής πλευράς), να βρεθεί η θεωρητική φόρμουλα που θα μπορούσε να εντάξει αυτά τα δεδομένα. Τίποτε ή σχεδόν τίποτε δεν είναι προδιαγεγραμμένο στην θεωρί-

α της επικοινωνίας. Αυτή εξελίσσεται σε καθημερινή βάση. Άρα η μελέτη ενός μέσου που πριν τριάντα χρόνια περίπου πρωτοεμφανίστηκε στην χώρα μας είναι μια δύσκολη και επίπονη εργασία. Τα αποτελέσματα της έρευνας του Παπαθανασόπουλου αφορούν περισσότερο τους ειδήμονες, τους φοιτητές και τα στελέχη των επικοινωνιακών εταιρειών, των καναλιών, των διαφημιστικών εταιρειών, τους φοιτητές αυτού του τομέα, για να είναι ικανοί να σχεδιάσουν μια στρατηγική. Απαιτεί, ακόμη, κάποιες εξειδικευμένες γνώσεις γι να γίνουν όλα αυτά κατανοητά. Αν κάποιος δεν τις έχει μπορεί να ανατρέξει στα βοηθήματα (η βιβλιογραφία είναι τόσο πλούσια που από μόνη της είναι μια σημαντική εργασία) για να βρει τις θεωρητικές βάσεις. Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζεται ο συσχετισμός της τηλεόρασης με το κοινό της, οι κοινωνικές διαστάσεις, η επιλεκτικότητα του κοινού, η έλξη, τα κίνητρα των σταθμών, η εξάρτηση από αυτούς. Το δεύτερο κεφάλαιο διερευνάται η μέθοδος, οι μετρήσεις και η κοινωνική τους διάσταση. Στα κεφάλαια τρία και τέσσερα εξετάζεται η συμπεριφορά του κοινού (το ζάπινγκ, η συλλογική θέαση, η θέαση τις βραδινές ώρες, το βίντεο). Στα επόμενα τρία κεφάλαια εξετάζεται ο προγραμματισμός των καναλιών, εδώ η εξέταση αυτή γίνεται από θεωρητική αλλά και από πολιτική-στρατηγική ματιά. Τέλος επιχειρείται να σχεδιασθεί ο τηλεθεατής του μέλλοντος.

ΚΩΣΤΑΣ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

Γεώργιος Σακελλαρίου, *"Πθυαγόρας ο διδάσκαλος των αιώνων"*, εκδόσεις Ιδεοθέατρον, σ.σ. 398, Αθήνα 1963.

Ένα βιβλίο για τον Πυθαγόρα είναι χρήσιμο σε όσους ασχολούνται με την φιλοσοφία, την γλωσσολογία, τα μαθηματικά, την ιατρική. Ουσιαστικά ο Πυθαγόρας ήταν ο άλλος πόλος από τον Αριστοτέλη. Ο ένας (ο Πυθαγόρας) εξέταζε την φόρμα και ο δεύτερος το περιεχόμενο. Αυτοί οι δύο πόλοι συνυπάρχουν σε όλη την ιστορία της επιστήμης. Στην επιστήμη της γλώσσας μπορεί να τη δει μέχρι σήμερα, πολλές φορές να εξελίσσεται σε μια διαμάχη χωρίς κανένα λόγο. Στο βιβλίο αυτό ο Καθηγητής της Φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, Σακελλαρίου, εξετάζει το έργο και τη ζωή του Πυθαγόρα από όλες τις πλευρές. Την ζωή ενός συνηθισμένου ανθρώπου, αλλά και την ζωή ενός φιλοσόφου που είχε γνωρίσει πολλούς και διαφορετικούς πολιτισμούς. Το έργο του εξετάζεται ως φιλοσοφικό έργο, αλλά και η αποδοχή από το κοινό της εποχής του, όσο και η διαχρονική δεκτικότητα των ανθρώπων ως προς τις φιλοσοφικές αντιλήψεις τους Πυθαγόρα. Αναφέρονται ακόμα και οι μύθοι που έχουν να κάνουν με την ιστορία, δίνουν το κλίμα που επικρατούσε εκείνη την εποχή. Ακόμη περιγράφεται η πολιτική διάσταση του πυθαγόρειου έργου. Μπορεί να πει κανείς ότι η γνώση του έργου του είναι αναγκαία για όποιον θέλει να μάθει και την ιστορία της νόησης ανά τους αιώνες. Πόσο μάλλον όταν πολλά από αυτά που ελέχθησαν από τους πυθαγόρειους ισχύουν μέχρι σήμερα, με μικρές αλλαγές, με ελάχιστες προσθαφαιρέσεις. Άρα αυτό το βιβλίο δεν χάνει την επικαιρότητά του, αντίθετα είναι ένα πολύ καλό εγχειρίδιο για κάποιον που θέλει να κάνει μια μελέτη ακόμα και γλωσσολογική, όπως θα παρατηρήσει ένας προσεχτικός αναγνώστης.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

Ακόμη λάβαμε:

*•Το περιοδικό "Ύφος", του οποίου είναι εκδότης ο **Πάνος Αϊβαλής**, περιοδικό κυρίως λογοτεχνικής ύλης, που επεκτείνεται όμως και σε άλλα θέματα της τέχνης.*

*•Το περιοδικό "Θέσεις", το 72^{ο} τεύχος του, με θέματα πολιτικής οικονομίας. Μεταξύ των άρθρων του, αυτό του **Γιάννη Μηλιού**, "Λόγος περί "παγκοσμιοποίησης" και μαρξιστική Αριστερά".*

*•Το περιοδικό "Γραφή", που εκδίδεται στη Λάρισα, διευθύνεται από Συντακτική Επιτροπή, με συντονιστή τον **Κώστα Λάνταβο**. Θέματά του κυρίως η λογοτεχνία, αλλά και κάποιες σελίδες για την τέχνη.*

•Το περιοδικό "Έκφραση", η ύλη του οποίου εστιάζεται στην ένταξη της Ελλάδας στην ΟΝΕ και στην προοδευτική διακυβέρνηση στον 21^{ο} αιώνα.

•Το περιοδικό "Παράλαξη" που βγαίνει στην Θεσσαλονίκη, σοβαρό έντυπο που ασχολείται με τον κινηματογράφο κυρίως, μοιράζεται δωρεάν και κρατά ένα σοβαρό επίπεδο.

ΑΝΤΡΕΑΣ ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΣ
ΤΡΟΠΕΣ
ΚΑΙ

και
τίποτα μην ενώνοντας κανέναν μη συνδέοντας και
αιωρούμενοι αριθμοί μητρώων σβησμένοι και
τίποτε μη συμπλέκοντας γύρω εκεί γύρω όπου λείπεις και
λείπει λείπατε και
λείπουν για να μη δια νοηθούμε το εμείς και
ποτέ πάντα και
τίποτε καμμιά φορά και
η
φυγή
ο
στρόβιλος
στη θέση μιας ένωσης
το φευγαλέο
όπου
και
το σταθερό το αόριστο όπου και
το παγιωμένο και
βεβαιότητες βροντούν χάμω και
αβεβαιότητες δια ψεύδουν αλήθειες τίποτε δε σμίγει
πελαγο
δρομούμε
δια
φεύγουμε
από την τροχιά των ανθρώπινων δρουν παρ
εκκλίνοντας
οι δρόμοι ανα στρέφονται και
απο μένει μια θολη φορά προς
έναν ορίζοντα από κινήσεις
κίνηση που μειώνει η απραξία
ακινησία σ`ένα στροβίλισμα σα
διαγραφή προσώπου
και
κινητα κινητά κινητα κινούμενοι

αλλά εύκολοι στόχοι περι και φέροντας το σαρκίο
δέμας άδειο σακί από πάντα και από καμμιά φορά
γέμισε η πόλη άνεργους ποιητές αρνητές της γλώσσας
παν
ομοιό
τυποι

και

από το τίποτε ανα
βρύζουν όλα αλλο
γενείς
αλλό
φρονες
από
την ίδια μήτρα αλλο
παρμένοι μισ
αλλό
δοξοι
από το ίδιο αίμα περιδινούμενοι και
παρ
εκκλίνοντες

άποροι από αγάπη εκλιπαρόντες
για έρωτα μια δίνη μια λαβωματιά
δεν κλείνει φεύγει ο χρόνος αίμα
σε εικόνες ζωντα
νεύουν
λίγο
ανα
δεύουν

χάνεται η ζωή κι ας είναι
πάνω από όλα ζωντανοί του Θεού
στο παραδείσιο περιβόλι της Παναγίας
όπου τα δάκρυα φέρνουν ουράνια τόξα οι μέρες κρατούν σαν νόημα
τον ήλιο οι νύχτες δε χάνονται στους ίσκιους τους
όλα μια λαμπερή αλληλουχία συνεχίζοντας τον προαιώνιο
καιρό τον χωρίς χρόνο
τα χέρια παλάμες που σφράγισαν σπήλαια
ζωο
φόρους

τελετουργίες όπου έρχεται μια εποχή με φονικά μαχαίρια κατα
σκευαστές
όπλων

στρατιές όλο και πιο
οργανωμένες και αρχίζουν
οι μεγάλοι κύκλοι ώσπου να
αλλάξουν χιλιετίες
και χιλιετίες να
χαθούν και να
ανα
καλυφθούν
σημασίες

και

όλα
ξανά
από
την
αρχή

και
όλα
σχεδόν
αρχίζοντας
ξανά
πρώτη
φορά

ΝΑΝΟΣ ΒΑΛΑΩΡΙΤΗΣ

ΣΤΡΟΒΙΛΟΣ

Δεν υπαρχει ένας ανεξάρτητος Αγαμεμνονας που να μπορεί
ενας αλυσσοδεμενος πλεον Αίγισθος η μια Κλυταιμνηστρα
χωρίς δάκρυα, σεντόνια, χαλιά, δίχτυα, κρεββάτια
το εγκλημα εγκληματίζεται κοντα στα χιονισμένα ορη
περνάει το χειμώνα στη ζεστασιά ενός θολωτού τάφου
τρια ωραια κοριτσια που ξερουν να χειρίζονται
ένα αυτόματο τηλεφωνο φορώντας παπουτσια
δέρμα κροκοδείλου -- ένα ωραίο σπίτι
με κοκκινη σκεπή και ξυλάκια
ακονισμένα για κινεζικο φαγητό
δεν υπάρχει αμεροληπτος μαρτυρας
το γεγονος το βασανιστηριο
συνεχίζεται σε άλλο επίπεδο
και διεξαγεται ένας διαλογος
μεταξύ ίσων -- με θεατρική
μεγαλοπρεπεια ομως όποιος
θέλει να δει ποιός θα
αντιδράσει στην πρώτη
εμφανιση πρέπει
να δώσει μια
κλωτσιά στο
φόβο του
και
να
π
η
δ
η
ξ
ε
ι
νανοσβαλαωριτης 4 Ιουν 2000

ΠΑΡΑΘΑΛΑΣΣΙΟ ΘΕΡΕΤΡΟ, ΤΟ ΧΕΙΜΩΝΑ

Η Σοφία σε μια προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της ζωής της', αφήνει την πόλη, έρχεται σε ένα παραθαλάσσιο μέρος -στοιχειωμένο απ΄την παρουσία της νεκρής μητέρας της- κι αναλαμβάνει την ανακαίνιση ενός εγκαταλειμμένου αρχοντικού.

Η Δομινίκη θέλει να μεγαλώσει την εντεκάχρονη κόρη της, βουλιάζοντας όμως ολοένα και περισσότερο στις καταστροφικές έξεις της -νικοτίνη, χάπια και αλκοόλ- αποτυγχάνει οικτρά στο ρόλο της μητέρας.

Η εντεκάχρονη Λένα, αδυνατώντας να ζήσει και να μεγαλώσει κοντά σε μια αλκοολική, ξεκινά ένα ξέφρενο κι ατελέσφορο αγώνα δρόμου, σε αναζήτηση θετής μητέρας.

Τρία πρόσωπα που συναντιούνται σ΄ένα ρημαγμένο από τη βαρυχειμωνιά τοπίο, σμίγουν μέσα από λαβυρινθώδη μονοπάτια, αλληλοεπηρεάζονται, φωτίζουν το ένα το άλλο, για να χωρίσουν στο τέλος οριστικά, ακολουθώντας το καθένα την απαρέγκλιτη, μοναχική του πορεία.

Το σπίτι στο τέλος του μονοπατιού γειτόνευε με τρία άλλα, που, όντας μόνον εξοχικές κατοικίες, τώρα έδειχναν σφαλιστά, χωρίς ίχνος ζωής μέσα κι έξω. Εξ ου και ο κύριος λόγος που το σπίτι έμοιαζε να περιβάλλεται από την πλέον άγρια ερημιά.

Ήταν ισόγειο, μονοκόμματο, χωρίς κανένα απολύτως σχέδιο, και η όλη κατασκευή του πρόδινε προχειροδουλειά και κακοτεχνίες. Η εξώπορτα, όμως, σε αντίθεση με την υπόλοιπη ευτελή κατασκευή, ήταν φτιαγμένη από ακριβό, λουστραρισμένο ξύλο. Ένα αστραφτερό μεταλλικό πόμολο συμπλήρωνε τη λουσάτη εικόνα. Επειδή δεν υπήρχε περίβολος, το μονοπάτι οδηγούσε κατευθείαν στα τσιμεντένια σκαλοπάτια. Πλάι τους ανοιγόταν ένα ρηχό αυλάκι κι εκεί μέσα προσπαθούσαν με μεγάλο κόπο να σταθούν ίσιες και να προκόψουν μερικές ρίζες αφυδατωμένα γεράνια. Το σπίτι έδειχνε κλειστό και ακατοίκητο όπως και τα άλλα γύρω του, με μόνη διαφορά το σαράβαλο Άλφα Ρομέο, παρκαρισμένο πρόχειρα, λοξά μπροστά στα τσιμεντένια σκαλοπάτια. Δεξιά υψωνόταν ένα χαμηλό τοιχαλάκι, λίγους πόντους πάνω από τη γη, σαν κάποιος να ξεκίνησε να κτίσει φράκτη, αλλά σταμάτησε σε καμιά δεκαριά τσιμεντόλιθους, χωμένους στο ξερό χώμα. Εκεί, με τα μάτια καρφωμένα στην ξεραΐλα, βυθισμένο σ΄έναν από τους συνηθισμένους λήθαργους , καθόταν το μικρό κορίτσι, ολομόναχο μέσα στο κρύο. Η τσάντα του σχολείου πεσμένη κατάχαμα, το φερμουάρ του μπουφάν τραβηγμένο ως πάνω στο πιγούνι, το κεφάλι όμως ξέσκεπο, ο δεξιός αγκώνας ακουμπισμένος στο λυγισμένο πόδι και το κεφάλι στην ανοιχτή παλάμη. Η Σοφία θα΄παιρνε όρκο πως το παιδί κοιμόταν, με μισόκλειστα μάτια, πάνω στην κρύα τσιμεντόπλακα, άλλη μια φορά τελείως αναίσθητο στις ριπές του παγωμένου βοριά.

Κάθε που το΄θελε ή το χρειαζόταν, κάθε που ένοιωθε να το απειλούν, έκλωθε με το σάλιο γύρω του μια διάφανη κύστη, ένα προστατευτικό κέλυφος, γυάλινο κι απρόσβλητο. Κλεινόταν εκεί μέσα όπως η κάμπια στο κουκούλι της συρρικνωμένο στον εαυτό του, τον οποίο προσπαθούσε να ανακαλύψει, βυζαίνοντας από την ίδια του την κακοδαιμονία και την ανέχεια τις ύλες που το συντηρούσαν, του επέτρεπαν να μεγαλώνει και να μεταμορφώνεται.

Τότε, τελείως ξαφνικά, χύθηκε από το κλειστό σπίτι μια διαπεραστική γυναικεία στριγκλιά.

"Λένα, έλα να φας!"

Κι όπως εκσφενδονίστηκε με λύσσα, έτσι και ρουφήχτηκε από τις σκληρές πέτρες, το σβολιασμένο χώμα και τα ξεράγκαθα. Το κορίτσι δεν αντέδρασε διόλου. Συνέχισε να μένει βουλιαγμένο σ΄αυτήν την τελείως απρόσιτη κι αδιαπέραστη κατάσταση αναισθησίας. Φυσικά η στριγκλιά ξανακούστηκε, ακόμη δυνατότερη κι ανατριχιαστικότερη τώρα.

"Κουφή είσαι;"

Ο αέρας μετά το σβήσιμο της φωνής έμοιαζε μαχαιρωμένος, σχισμένος σε κουρέλια. Μεσολάβη-

σε ένα μικρό διάστημα σιωπής κι ύστερα η φωνή ξανακούστηκε, όμως τώρα φανερά εξασθενημένη, σε σαφή κάμψη. Το φράγμα των πέτρινων λόφων υψώθηκε σκυθρωπό, διαχωρίζοντας τα δύο στρατόπεδα, των εγκοσμίων και των αποκόσμων.

"Ποτέ μη σώσεις. Σιχαμένη!"

Το κορίτσι αυτή τη φορά κουνήθηκε λίγο προκειμένου να αλλάξει στάση. Τώρα λύγισε το άλλο του πόδι και ακούμπησε πάνω τον αντίστοιχο αγκώνα. Τούτη η αλλαγή ενίσχυσε την αδυναμία, την αβεβαιότητα και την αστάθεια της εικόνας του.

Η Σοφία πλησίασε και το σκούντηξε ελαφρά, μια ιδέα, στον ώμο.

"Μάνα σου είναι;" ρώτησε πολύ σιγά κι απαλά περνώντας στο αντίπερα στρατόπεδο, εκεί όπου οι ανθρώπινες φωνές δένονταν μεταξύ τους, αλυσιδωτά κι ευπροσήγορα.

Η μικρή μπροστά στην ακραία ανομοιότητα ανάμεσα στις δύο γυναικείες φωνές έγνεψε σιωπηλά "ναι!".

"Γιατί δεν πάς να φας:"

Το κορίτσι που το΄λεγαν Λένα άφησε να περάσει ένα δυνατό κύμα αέρα κι ύστερα ανασήκωσε τους ώμους. Αρνιόταν να πάει να φαει, αρνιόταν και να εξηγήσει το γιατί.

"Δεν πεινάς;"

Η παγωνιά γύρω είχε γίνει αφόρητη. Το ίδιο βαρύ ήταν και το τοπίο με τα κλειστά σπίτια και τις χορταριασμένες αυλές. Κάτι σαν θεόρατος βράχος ξεκόλλησε από τους πέτρινους λόφους και, αφού τίποτα δεν υπήρχε για να το συγκρατήσει, άρχισε να κυλά προς τη μεριά τους. Η μπόρα πλησίαζε σταθερά. Η Σοφία ένιωσε τα πόδια της ξερά, έτοιμα να σπάσουν.

"Πήγαινε!" δοκίμασε να ξαναπεί. "Πήγαινε να φας!"

Αν έμενε ακόμα λίγα δευτερόλεπτα σ΄αυτό το σημείο, θα έσπαζε πραγματικά, όπως σπάει κάτι πολύ λεπτό ή κάτι κατάξερο. Θα γινόταν κομματάκια, σκόνη, και θα ήταν η πρώτη της πραγματική κατάρρευση εδώ στον κάμπο, κατάρρευση χωρίς περιθώρια παλινόρθωσης.

Γύρισε την πλάτη στο ασάλευτο κορίτσι και κλείνοντας τα μάτια, ρουθούνια και αυτιά άρχισε να απομακρύνεται. Σε λίγο περπατούσε τόσο γρήγορα στο μονοπάτι που εξεπλάγη κι ίδια με την αντοχή της. Ο αέρας την τραβούσε μακριά από το εφιαλτικό σπίτι και τους παράξενους κατοίκους του. Είχε απομακρυνθεί αρκετά όταν ανάμεσα στις βροντές ξανάκουσε τη γυναικεία στριγκλιά στην πλέον τρομαχτική της εκδοχή. Μια στριγκλιά θηλυκού αγριμιού, που κρύβει οργή, τρόμο κι απόγνωση. Ένα μητρικό και συνάμα δαιμόνιο κάλεσμα, μιας μάνας παγιδευμένης, άρρωστης ή τρελής.

"Λένα!.."

Η Σοφία δεν κοντοστάθηκε γιατί μια τέτοια κραυγή ουδόλως την αφορούσε. Η δικιά της μητέρα, πεθαμένη προ πολλού, τώρα αναπαυόταν, χωρίς ταραχή και κραυγές, στη μαλακή γη του παραδίπλα κάμπου. Η ίδια δεν σκόπευε να γίνει μητέρα. Γιατί να την αφορά λοιπόν μια τέτοια κραυγή μαρτυρικού τοκετού;

"Λένα!.."

Ένα όνομα κοριτσιού, υποκοριστικό, συντομευμένο, εύηχο, που όμως ντυμένο την κραυγή, χυνόταν σαν πάταγος κραυγής που σωριάζεται. Άρπαξε την κραυγή με τις αισθήσεις της, την κράτησε για λίγο μέσα της κι ύστερα την έφτυσε δυνατά πάνω σε μια αγέλη ψωριάρικων σκυλιών που πήγαιναν προς το άγνωστο, τυφλά μέσα στη μπόρα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το "Παραθαλάσσιο θέρετρο, το χειμώνα" είναι το τρίτο μυθιστόρημα της Μαρίας Γαβαλά, μετά τα: "Η υπηρέτρια των αγγέλων" (1994) και "Η κυρία του σπιτιού" (1996). Από τις εκδόσεις του βιβλιοπωλείου της Εστίας. □

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΩΝ ΠΡΩΤΩΝ ΗΜΕΡΩΝ

Αφήνω στο συρτάρι τις φωτογραφίες, γλιστράω κάτω από το τραπέζι, ξαπλώνω και κλείνω τα μάτια μου. Ονειρεύομαι τον Άνθρωπο-Αράχνη. Σκαρφαλώνω μαζί του στο κενό. Με κλείνουν οι ουρανοξύστες της Νέας Υόρκης. Οι κορυφές τους εξαφανίζονται μέσα στα σύννεφα, στον γκρίζο ουρανό.

Νιώθω να ζαλίζομαι. Ανοίγω τα μάτια. Βρίσκομαι πάντα ξαπλωμένος στον ίδιο ξύλινο διάδρομο, κάτω από το ίδιο τραπέζι με τα μανταρίσματα και τα ραφτικά, το τραπέζι που με σκεπάζει και με κρύβει.

Σηκώνω το βλέμμα προς τα πάνω. Στο κενό διάστημα ανάμεσα στις διαγώνιες τραβέρσες, που είναι τοποθετημένες για να στηρίζουν το σκελετό και την ξύλινη επιφάνεια του τραπεζιού, ξεχωρίζει η άκρη ενός περιοδικού. Σκέφτομαι πως είναι κάποια *Μάσκα* ή το *Μυστήριο* με την περιπέτεια "Ο Λέμι Κόσιον και το κακό συναπάντημα", που μου λείπει εδώ και μερικές ημέρες και που κάποιος επιτήδειος από το σπίτι, για να με πειράξει ως φαίνεται, το πήρε και το έκρυψε εκεί κάτω. Απλώνω το χέρι και τραβάω το έγχρωμο έντυπο. Γυρνάω μπρούμυτα στο πάτωμα και το ξεφυλλίζω.

Μπροστά μου, στο εξώφυλλο, μια γυναίκα με κοιτάει στα μάτια με έναν τρόπο που δεν με είχε κοιτάξει καμιά γυναίκα ως τώρα. Φοράει ένα ριγέ μπικίνι που αποκαλύπτει περισσότερα από όσα κρύβει. Χαμογελάει και τα δόντια της είναι κάτασπρα, όπως το κορίτσι στη ρεκλάμα της οδοντόκρεμας "Σμαλτοντόντ". Ανοίγει τα χέρια σαν να θέλει να με αγκαλιάσει. Ο τίτλος χορεύει μπροστά μου. *Χτυποκάρδι*.

Να λοιπόν, ήρθε επιτέλους στα χέρια μου το περιοδικό που διαβάζουν κρυφά οι συμμαθητές μου στα τελευταία θρανία στην τάξη του Β΄ Γυμνασίου Αρρένων Αθηνών, το *Χτυποπέτσι*, όπως το λένε συνθηματικά, και χαχανίζουν με πολλή όρεξη την ώρα των αρχαίων ή των θρησκευτικών.

Ποιανού είναι; Ποιος από τους άντρες του σπιτιού το έκρυψε κάτω από το τραπέζι; Η καρδιά μου χτυπάει δυνατά. Με πιάνει μια άγρια χαρά. Βρήκα τον απαγορευμένο καρπό, βρήκα την αμαρτία.

Ξεφυλλίζω το άσεμνο έντυπο. Φωτογραφίες και σκίτσα. Γυναίκες σε προκλητικές στάσεις, ανέκδοτα με υπονοούμενα, γελοιογραφίες που σε κάνουν να κοκκινίζεις. Μουδιάζουν τα πόδια μου. Μια ζέστη βγαίνει από το στομάχι μου, ανεβαίνει στα μάγουλα και ακόμα πιο πάνω, μου καίει τους κροτάφους.

Η ιστορία της μαθητικής κατασκήνωσης μου τραβάει αμέσως την προσοχή ή, για να το πω καλύτερα, το σκίτσο που συνοδεύει το αφήγημα κάνει την καρδιά μου να χτυπάει τρελά μέσα στο στήθος μου.

Η κυρία Σούζι είναι η όμορφη και προκλητική δασκάλα των αγοριών που παραθερίζουν σε κάποια γαλλικά βουνά. Μια ημέρα, την ώρα του μαθήματος, το αεράκι που φυσάει απαλά σηκώνει τη φούστα της αποκαλύπτοντας στα αγόρια που κάθονται σε ημικύκλιο μπροστά της το μαύρο ντεσού και τα καλλίγραμμα πόδια της. Η κυρία Σούζι κοκκινίζει από ντροπή, κατεβάζει το φόρεμα και χάνει τα λόγια της.

Μια από τις επόμενες ημέρες ο Μπερνάρ, ένας όμορφος και γεροδεμένος έφηβος, που είχε δει σε εκείνο το μάθημα τους σφιχτούς μηρούς της δασκάλας του και από τότε δεν

μπορεί να βρει ησυχία και καταφυγή, σκαρφαλώνει μόνος του σαν αγριοκάτσικο στο καταπράσινο βουνό, απολαμβάνοντας τον ήλιο και την παρθένα φύση. Φοράει μονάχα το σορτσάκι του. Καθώς φτάνει σε μια κορυφή και τον χτυπάει στο πρόσωπο ο καθαρός αέρας, αντιλαμβάνεται την κυρία Σούζι τριάντα μέτρα μπροστά του να κολυμπάει με χάρη και να πιτσιλίζεται στα νερά ενός μικρού καταρράκτη φορώντας μόνο το μαύρο σλιπάκι της.

Ο έφηβος κρύβεται βιαστικά πίσω από τις καλαμιές που φυτρώνουν στις όχθες της λίμνης. Η μισόγυμνη γυναίκα, που τον έχει δει στο μεταξύ να πλησιάζει, βγαίνει σαν νεράιδα από το νερό, έρχεται κοντά του, τον πιάνει τρυφερά από το χέρι και τον οδηγεί πίσω από τους ψηλούς θάμνους που εμποδίζουν τη θέα.

Εκεί του βγάζει με αργές κινήσεις το σορτς και τον βάζει να ξαπλώσει γυμνό στον καυτό βράχο. Ο Μπερνάρ υπακούει σαν υπνωτισμένος.

Ύστερα βγάζει και αυτή το μοναδικό ρούχο που φοράει και ξαπλώνει σιωπηλή δίπλα του, κάτω από τον καλοκαιριάτικο ήλιο. Ο Μπερνάρ, ξετρελαμένος από τον πόθο, γυρνάει στο πλάι, αγκαλιάζει σφιχτά τη δασκάλα του και κολλάει τα χείλη του στα δικά της χείλη. Εκείνη μπήγει μια φωνούλα και γέρνει πλάι του, μετά κάνει να τραβηχτεί, αλλά βλέπει τα μάτια του που την ικετεύουν και με ένα αναστεναγμό αφήνεται γλυκά στην αγκαλιά του.

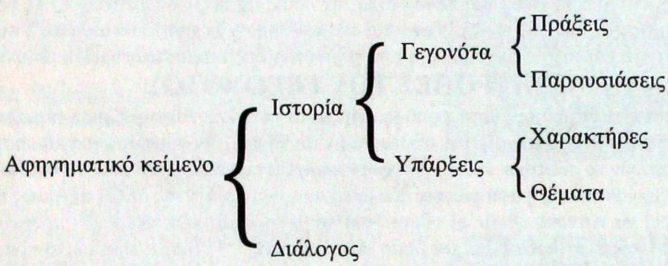
Τα δύο σώματα τυλίγονται με πάθος, γίνονται ένα κορμί που φλέγεται και βράζει και σε λίγο η προκλητική δασκαλίτσα με το βρεγμένο εσώρουχο θα κάνει τον ξανθό ανήσυχο έφηβο να νιώσει την ομορφιά του έρωτα, εκείνο το ζεστό καλοκαιριάτικο μεσημέρι, και εγώ μόνος, ολομόναχος, τον Αύγουστο του 1959 στη βορινή Καβάλα, ξαπλωμένος στο ξύλινο πάτωμα, φαντάζομαι πως είμαι ο Μπερνάρ από το Παρίσι, πως είμαι δεκαεφτά χρόνων, πως παραθερίζω στην κατασκήνωση των αγοριών στα βουνά της Οτ Σαβουά και πως φιλάω με πάθος στα χείλη την προκλητική γυναίκα με τα υπέροχα στήθη και τους τορνευτούς μηρούς, αφού προηγουμένως η δασκάλα έχει σκύψει μπροστά μου και μου έχει βγάλει το σορτς και βγάζει και αυτή το μοναδικό ρούχο που φοράει, το υγρό και μαύρο κιλοτάκι της, που το πετάει διπλά στο βράχο, κι εγώ πάλι, ξαπλωμένος μπρούμυτα στο πάτωμα, τρίβομαι πάνω στην κοιλιά μου και κουνιέμαι μπρος και πίσω ρυθμικά χωρίς να το θέλω και αισθάνομαι τη ζέστη μου να μεγαλώνει και ενώ φιλάω τη κυρία Σούζι στο στόμα και νιώθω τη γλώσσα της να μπλέκεται στη δική μου γλώσσα, βγαίνει ξάφνου από το στομάχι μου ένα κύμα ζεστό και στυφό που με πλημμυρίζει και έπειτα άλλο κύμα και άλλο κύμα, όπως χτυπάει δυνατά η θάλασσα στα βράχια κάτω από το σπίτι μας, όταν γυρνάει ξαφνικά ο καιρός σε δυνατό νοτιά, και μια υγρασία απλώνεται στα πόδια μου και κατρακυλάει σαν τη λάβα του Βεζούβιου που σκέπασε τότε την Πομπήια και τους κολασμένους κατοίκους της και χάνομαι εντελώς μέσα στη γλύκα μου, βουλιάζω στην αμαρτία που με καταπίνει.

Βρίσκομαι για ώρα πολλή τυλιγμένος σε μια βαθιά και μεγάλη σιωπή, σε μια ησυχία, όπως μέσα στο κουκούλι μεταξοσκώληκα. Ξαπλωμένος μπρούμυτα στο πάτωμα αισθάνομαι τα πόδια μου υγρά και μουδιασμένα και πέρα από αυτό τίποτε άλλο.

Το κείμενο αυτό είναι ένα μικρό απόσπασμα από το βιβλίο του σκηνοθέτη και συγγραφέα Λευτέρη Ξανθόπουλου, Άγγελος των πρώτων ημερών, *εκδόσεις Λιβάνη.* ■

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ

Μιλώντας για την ποιητική[1], σαν μια ορθολογιστική επιστήμη, μπορούμε να αναρωτηθούμε, όπως το κάνουν οι γλωσσολόγοι για την γλώσσα: Ποια είναι τα απαραίτητα στοιχεία -αυτά και μόνο αυτά- μιας αφήγησης; Η στρουκτουραλιστική θεωρία συμφωνεί ότι κάθε αφήγηση έχει δύο μέρη: μια **ιστορία** (*story, histoire*), το περιεχόμενο ή την αλυσίδα γεγονότων (πράξεων, παρουσιάσεων), επί πλέον ότι μπορούμε να ονομάσουμε "υπάρξεις" (χαρακτήρες, θέματα), και τον **διάλογο** (*discourse, discours*), δηλαδή η έκφραση, το νόημα με το οποίο το περιεχόμενο μεταδίδεται, επικοινωνεί. Με απλά λόγια η ιστορία είναι το "**γιατί**" σε μια διήγηση που είναι απεικονισμένη, ο διάλογος το "**πώς**". Το διάγραμμα που ακολουθεί το δείχνει καλύτερα:



Το είδος αυτού του διαχωρισμού είναι γνωστό από την "Ποιητική". Για τον Αριστοτέλη, η μίμηση των πράξεων στον πραγματικό κόσμο, η *πράξη*, ήταν ιδωμένη σαν να κατασκεύαζε ένα επιχείρημα, τον *λόγο*, από τον οποίο διαλέγονταν (και πιθανότατα ξανασυντάσσονταν) οι μονάδες που μορφοποιούσαν τον μύθο (*plot*).

FABULA - SJUZET

Οι Ρώσοι φορμαλιστές κάνουν επίσης αυτό τον διαχωρισμό, αλλά χρησιμοποιούν μόνο δύο όρους: τον *fabula* (fable), την βασική ιστορία, το σύνολο από τα γεγονότα που σχετίζονται με την αφήγηση, και τον *sjuzet* (plot), η ιστορία όπως τώρα λέγεται συνδυάζοντας τα γεγονότα μεταξύ τους[2]. Για τους φορμαλιστές ο fable είναι "το σύνολο των γεγονότων συνδεδεμένα μεταξύ τους που επικοινωνούν με εμάς κατά τη διάρκεια μιας εργασίας" ή "τι συνέβη στην πραγματικότητα", plot είναι "πως ο αναγνώστης γίνεται ενήμερος του γεγονότος", είναι, βασικά, "η τάξη των εμφανίσεων (των γεγονότων) σε αυτή καθαυτή την εργασία"[3] που θα μπορεί να είναι κανονική (αβγ), φλας-μπακ (αγβ) ή να αρχίζει από την μέση (βγ). Οι Γάλλοι στρουκτουραλιστές επίσης υιοθετούν αυτούς τους διαχωρισμούς. Ο Claude Bremond συμφωνεί ότι υπάρχει μία "... *αυτόνομη σημασία, προικισμένη με μια δομή που μπορεί να απομονωθεί από το συνολικό μήνυμα: την ιστορία (recit). Λοιπόν, κάθε είδος αφηγηματικού μηνύματος (όχι μόνο οι προφορικοί μύθοι), ανεξάρτητα από την διαδρομή τους, εκδηλώνουν το ίδιο επίπεδο με τον ίδιο τρόπο. Είναι μόνο ανεξάρτητα από τις τεχνικές που αυτό φαίνεται μοναδικό. Μπορεί να μεταφερθούν από το ένα στο άλλο μέσο χωρίς να χάσουν τις ουσιαστικές τους ιδιότητες: το υποκείμενο μιας ιστορίας μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν υλικό για ένα μπαλέτο, ένα διήγημα μπορεί να γίνει θεατρικό έργο ή να αποδοθεί στην οθόνη, κάποιος μπορεί να μεταφέρει τα λόγια μιας ταινίας σε κάποιον που δεν την έχει δει. Αυτά είναι λέξεις που διαβάζουμε, εικόνες που βλέπουμε, χειρονομίες που αντιλαμβανόμαστε, αλλά διαμέσου αυτών, είναι μια ιστορία που παρακολουθούμε, και αυτό μπορεί να είναι η ίδια ιστορία. Αυτό που είναι διηγημένο* ***(raconté)*** *έχει τα δικά του σημαίνοντα στοιχεία, τα στοιχεία της ιστορίας του* ***(racontants)****: αυτά είναι είτε λέξεις είτε εικόνες είτε χειρονομίες, καταστάσεις και συμπεριφορές εκφρασμένες με λέξεις, εικόνες και χειρονομίες*"[4]. Η διαπεραστικότητα της ιστορίας είναι ο πιο δυνατός λόγος για να συμφωνήσουμε ότι οι αφηγήσεις είναι στην πραγματικότητα ανεξάρτητες μορφές ενός μέσου. Αλλά τι *είναι* η δομή και γιατί είμαστε

έτοιμοι να κατατάξουμε την αφήγηση σαν τέτοια; Στην καλύτερη, σύντομη, εισαγωγή σε αυτό το αντικείμενο, ο Jean Piaget δείχνει πόσοι τομείς όπως τα μαθηματικά, η κοινωνική ανθρωπολογία, η φιλοσοφία, η γλωσσολογία και η φυσική χρησιμοποιούν την έννοια της δομής και πως, σε κάθε περίπτωση, τρεις έννοιες-κλειδιά έχουν υιοθετηθεί: η ολότητα, η μετατροπή και η αυτο-ρύθμιση. Κάθε ομάδα αντικειμένων χωρίς αυτές τις χαρακτηριστικές ιδιότητες είναι ουσιαστικά ένα άθροισμα, όχι δομές. Ας εξετάσουμε τις αφηγήσεις σύμφωνα με αυτές τις τρεις ιδιότητες θα δούμε αν είναι πραγματικά δομές. Φανερά, μια αφήγηση είναι μια ολότητα επειδή απαρτίζεται από στοιχεία -γεγονότα και υπάρξεις- που διαφέρουν από αυτά που συνίστανται. Τα γεγονότα και οι υπάρξεις είναι μοναδικά και διακεκριμένα, αλλά η αφήγηση έχει μια σειρά. Ακόμη τα γεγονότα στην αφήγηση (αντίθετα με ένα τυχαίο απάνθισμα) τείνουν να είναι αναφερόμενα ή με αμοιβαίο τρόπο ενταγμένα. Αν αποσπασθεί η προσοχή μας τυχαία από μια πολυλογία σε ένα πάρτι, από μια σειρά γεγονότων που συνέβηκαν σε διαφορετικά μέρη και σε διαφορετικούς χρόνους, σε διαφορετικά πρόσωπα, δεν θα έχουμε ξεκάθαρα μια αφήγηση (εκτός εάν επιμένουμε σε κάποια συμπεράσματα, μια πιθανότητα την οποία θα συζητήσω κατόπιν). Τα γεγονότα σε μια πραγματική αφήγηση, από την άλλη, "έρχονται στο προσκήνιο ως ήδη διατεταγμένα", σύμφωνα με τον Piaget. Δυστυχώς μια τυχαία συγκόλληση των γεγονότων δείχνει μια υποτυπώδη οργάνωση.

ΟΙ ΜΕΤΑΤΡΟΠΕΣ ΤΟΥ ΓΕΓΟΝΟΤΟΣ

Δεύτερον, οι αφηγήσεις απαιτούν την μετατροπή και την αυτο-ρύθμιση. Αυτο-ρύθμιση σημαίνει ότι η δομή έχει περιεχόμενο και αυτο-περιορίζεται, σύμφωνα με τον Piaget, "οι σύμφυτες μετατροπές σε μια δομή ποτέ δεν διαπερνούν το σύστημα, αλλά εγγράφουν στοιχεία που υπάρχουν σε αυτό και διατηρούν τους νόμους του... Προσθέτοντας ή αφαιρώντας δύο ακέραιους αριθμούς ένας άλλος ακέραιος αριθμός παράγεται και μπορεί να ικανοποιηθούν οι νόμοι "των συμπληρωματικών ακέραιων αριθμών". Με αυτή την έννοια μπορούμε να πούμε ότι μια δομή είναι κλειστή"[5]. Η διαδικασία με την οποία ένα αφηγηματικό γεγονός εκφράζεται είναι οι "μετατροπές" του (όπως στη γλωσσολογία ένα στοιχείο μια πιο εσωτερικής δομής (deep structure) μπορεί να μετατραπεί έτσι ώστε να φτάσει στο επίπεδο της παρουσίασης). Πάντως αυτή η μετατροπή γίνεται -εάν, για παράδειγμα, ο συγγραφέας προτιμά να αναφέρει γεγονότα σύμφωνα με την λογική τους σειρά ή να την αντιστρέψει κάνοντας ένα φλας μπακ- μόνο κάποιες πιθανότητες μπορούμε να δούμε. Ακόμη, δεν θα δεχτεί γεγονότα ή άλλου είδους φαινόμενα που δεν "ανήκουν σε αυτή και δεν υπακούουν στους νόμους της". Βεβαίως κάποια γεγονότα ή υπάρξεις που δεν σχετίζονται άμεσα μπορούν να ενταχθούν. Αλλά, κατά κάποιο τρόπο, η συσχέτισή τους πρέπει να φαίνεται, αλλιώς έχουμε μια κακοσχηματισμένη αφήγηση.

Λοιπόν, το προφανές της ύπαρξης της δομής στην αφήγηση φαίνεται ισχυρό, ακόμη και με τους περιορισμούς των στρουκτουραλιστών.

Μιλήσαμε μόνο για το περιεχόμενο της ιστορίας των αφηγήσεων. Ο αφηγηματικός διάλογος, το "**πως**", με την σειρά του χωρίζεται σε δύο υποσύνολα, την ίδια την αφηγηματική μορφή -την δομή των αφηγηματικών μεταβιβάσεων- και τις εκδηλώσεις της -την εμφάνιση σε ένα ειδικό μέσο, προφορικό, κινητικό, μπαλέτο, μουσικό, παντομίμα ή άλλο. Η αφηγηματική μεταβίβαση αφορά τη σχέση του χρονικού προσδιορισμού της ιστορίας, τις πηγές ή τις κυρίαρχες δομές της ιστορίας: την αφηγηματική δομή, την "άποψη". Φυσικά, το μέσο επηρεάζει τη μεταβίβαση, αλλά είναι σημαντικό για την κατάρτιση της θεωρίας που ξεχωρίζει αυτά τα δύο.

SEYMOUR CHATMAN

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το κείμενο αυτό είναι απόσπασμα από το βιβλίο του Seymour Chatman, "Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film", εκδ. Cornell University Press, Ithaca and London, 1978.
2. Βλέπε Victor Erlich, "Russian Formalism: History, Doctrine", 2η έκδοση, εκδ. The Hague, 1965, σ.σ. 240-241.
3. Βλέπε Boris Tomashevsky, "Teorija literatury (Poetica)", Λένινγκράντ, 1925. Το αντίστοιχο μέρος, "Thematique" υπάρχει στο Todorov, "Theorie de la littérature", s.σ. 263-307 και στο Lemon and Reis, "Russian Formalist Criticism", σ.σ. 61-98. Το απόσπασμα εδώ είναι μεταφρασμένο από το γαλλικό κείμενο στο Todorov, ο.π., σ. 268. Ο διαχωρισμός ανάμεσα στο fabula και το sjuzet υπάρχει στο Lemon and Reis, σ. 68.
4. Βλέπε το "Le message narratif", σ. 4.
5. Jean Piaget, "Structuralism", μτφρ. Chaninah Maschler, Νέα Υόρκη 1970, σ. 14. ■

Θέσεις

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ – ΚΡΙΤΙΚΗ
ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΠΑΛΗΣ
ΤΩΝ ΤΑΞΕΩΝ

«Λαός» και πάλη των τάξεων

Editorial: Η διχοτόμηση του λαού
Γιάννης Μηλιός: Λόγος περί «παγκοσμιοποίησης» και μαρξιστική Αριστερά
Θοδωρής Πελαγίδης: Κατανοώντας την παγκοσμιοποίηση
Δημήτρης Δημούλης: Λαός, έθνος και πολίτες στην ελληνική συνταγματική ιστορία του 19ου αιώνα
Παναγιώτης Σωτήρης: Αναζητώντας τη γραμμή του υλισμού. (Υποθέσεις για μια έρευνα). Μέρος Α'
Γιώργος Η. Οικονομάκης: Καπιταλιστικός τρόπος παραγωγής και πρόσοδος της γης: Όψεις τηςΜαρξικής θεωρίας στο έδαφος της ανάλυσης των Σμιθ και Ρικάρντο. Μέρος Α'
Δημήτρης Μπελαντής: Επικίνδυνες σχέσεις: Ιστορική Αριστερά και εθνικισμός, διανόηση και αντιμπεριαλιστικό κίνημα
Εργαζόμενοι στο φροντιστήριο *Ρόμβος*: Εκπαιδευτική μεταρρύθμιση: Η αγωνία όλων μας
Γράμματα στις Θέσεις

72

ΙΟΥΛΙΟΣ – ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2000

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: *Σωκράτους 79-81, 5ος όροφος, γρ. 511, Αθήνα, πλ. Βάθη*
τηλ.: *5225157, 9012987, 0977-188380, fax: 5225157, e-mail: cine@otenet.gr*
Ανοιχτά:
καθημερινές 6.00-9.00 μ.μ.

Μανδραγόρας

ΤΕΤΡΑΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΗ ΖΩΗ * ΤΕΥΧΟΣ 22-23 * ΔΡΧ 2.500

αφιέρωμα

Ας κρατήσουν οι χοροί...

Δημοτικό Τραγούδι