

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ & ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

τρίμηνη έκδοση θεώρησης και κριτικής

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ - ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2000 τεύχος 1 Χρόνος 1 1.500 δρχ.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Ανδρέας Παγουλάτος
Mariel Martin
Νικήτας Τσακίρογλου
Γιώτα Φέστα
Srdjan Karanovich

*Κατάλογος
Κινηματογραφικών παραγωγών
1998-1999*



ΚΕΙΜΕΝΑ

Julia Kristeva
Jean Renoir
Δημήτρης Μπάμπας

ΑΦΙΕΡΩΜΑ :

Η ΗΘΟΠΟΙΪΑ στο θέατρο
και στον κινηματογράφο

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ	
Σημείωμα της Σύνταξης.....	1
Σχόλια.....	2

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Marcel Martin.....	4
Srdjan Karanovic.....	18
Νικήτας Τσακίρογλου.....	48
Γιώτα Φέστα.....	68
Ανδρέας Παγουλάτος.....	89

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Ελληνικό Πανόραμα Θεσσαλονίκης, του Γιάννη Φραγκούλη.....	7
Διεθνές Διαγωνιστικό Θεσσαλονίκης, του Κωνσταντίνου Μπλάθρα.....	9
Νέοι Ορίζοντες Θεσσαλονίκης, του Γιάννη Φραγκούλη.....	13
Βαλκανικός Κινηματογράφος, Θεσσαλονίκη, του Δημήτρη Μπάμπα.....	15
Βραβεία Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.....	20
Φεστιβάλ Δράμας, του Γιάννη Φραγκούλη.....	79
12 ^ο Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου, του Σίμου Ιωσηφίδη.....	84
Νύχτες Πρεμιέρας, του Γιάννη Ιωαννίδη.....	86
2 ^ο Διεθνές Φεστιβάλ κινηματογράφου και νέων μέσων, του Σίμου Ιωσηφίδη.....	93

ΦΑΚΕΛΟΣ

Στάνλεϊ Κιούμπρικ	
Eyes wide shut, του Jean-Pierre Coursodon.....	22
Μάτια ερμητικά κλειστά, του Θόδωρου Σούμα.....	29

ΑΝΑΛΥΣΗ

Η οπτική γλώσσα, η φωτογραφία και ο κινηματογράφος, της Julia Kristeva.....	34
---	----

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Η ηθοποιία στο θέατρο και στον κινηματογράφο	
Ανάμεσα στο θέατρο και τον κινηματογράφο, του Γιάννη Φραγκούλη.....	38

Η μέθοδος των φυσικών πράξεων του Στανισλάφσκι, του Antoine Vitez.....	39
Ο ηθοποιός και η αλήθεια, του Jean Renoir.....	45
Ο ηθοποιός είναι πολυεπίτεδος, συνέντευξη με τον Νικήτα Τσακίρογλου.....	48
Η λογική του έργου, του Lee Strasberg.....	63
Ο κινηματογράφος κλέβει την ψυχή, συνέντευξη με την Γιώτα Φέστα.....	68
Θέατρο και κινηματογράφος, συμπόσιο.....	70
Να μελετάμε τους χαρακτήρες, Sabine Azema.....	75
Κατ' αρχήν το θέατρο μετά ο κινηματογράφος, Pierre Arditi.....	76
Ενδεικτική βιβλιογραφία.....	78

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΠΑΡΑΓΩΓΩΝ 1998-99.....

51-62

ΒΙΒΛΙΟΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙΣ

"Robert Bresson", του Γιάννη Φραγκούλη.....	98
"Βασίλης Γεωργιάδης", του Δημήτρη Πετρόπουλου.....	99
"Pedro Almodovar", του Γιάννη Ιωαννίδη.....	99
Μια μικρή τριλογία, τρία βιβλία του Θόδωρου Σούμα, του Γιάννη Ιωαννίδη.....	100
"Παύλος Ζάννας", του Κώστα Ευαγγελάτου.....	101

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ

Σκέψεις για τον ξανακερδισμένο χρόνο, του Guy Scarpetta.....	102
Μεταμορφώσεις της διαφορετικότητας, της Αργυρώ Μαντόγλου.....	111

Εξώφυλλο: Μάιρη-Γιώτα Φιορεντίνου

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ & ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ,

τρίμηνη έκδοση θεώρησης και κριτικής, χρόνος 1, τεύχος N° 1.

Ταχ. διεύθυνση: Ευδόξου 60-62, Αθήνα 117 43, τηλ. 9012987, 5225157, 0977-188380, fax: 5225157 e-mail: cine@otenet.gr
Γραφεία: Σοκράτους 79-81 (γρ. 511), Αθήνα. Ιδιοκτήτης: Κέντρο Πολιτιστικών Μελετών (ΚΕ.ΠΟ.ΜΕ.), Εκδότης-Διευθυντής: Φραγκούλης Γιάννης. Αρχισυντάκτης: Μπλάθρας Κωνσταντίνος. Επικοινωνία: Ιωσηφίδης Συμεών. Θέατρο: Μαυράκης Ανδρέας. Λογοτεχνία: Μαντόγλου Αργυρώ. Κινηματογράφος: Μπλάθρας Κωνσταντίνος, Μεταφράσεις: Δημητρομανωλάκη Ελευθερία, Μπλάθρας Κωνσταντίνος, Φραγκούλης Γιάννης. Διαφημίσεις-Δημοσιές σχέσεις: Φραγκούλης Γιάννης. Εκτύπωση: Οι απόψεις και οι γνώμες ενυπόγραφων άρθρων βαρύνουν τους υπογράφοντες και σε καμιά περίπτωση το περιοδικό.
Κινηματογράφος & Επικοινωνία, trimonthly review. Evdouxou 60-62, Athens 11743, GREECE, tel. 9012987, 5225157, fax: 5225157, e-mail: cine@otenet.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 ενάμιση μήνα πριν τον μήνα έκδοσης του τεύχους για το οποίο προορίζονται.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ



Το περιοδικό που κρατάτε στα χέρια σας θα το ξεφυλλίσετε, λίγο δύσπιστα την πρώτη φορά, αλλά φιλοδοξούμε να τραβήξει τελικά την προσοχή σας με το περιεχόμενό του. Αυτό είναι το στοίχημα που αυτή η έκδοση έχει βάλει: να μην πέσει σε ένα στείο ακαδημαϊσμό, αλλά να εξετάζονται όλα τα θέματα με την σοβαρότητα που πρέπει, που αρμόζει σε κάθε θέμα. Αν αυτό θα το πετύχουμε, εσείς θα το κρίνετε και θα το δείξετε με την εμπιστοσύνη σας προς την εκδοτική ομάδα του.

Αυτό το πρώτο τεύχος “βαραίνει” περισσότερο προς το κινηματογραφικό μέρος. Αυτό μπορεί να εξηγηθεί πολύ απλά: το χρονικό διάστημα που μας πέρασε έγιναν όλα αυτά τα Φεστιβάλ (για τα οποία θα διαβάσετε) τα οποία δίνουν ένα διαφορετικό στίγμα, ενημερώνουν για τα τεκταινόμενα στον ελληνικό και διεθνή κινηματογραφικό χώρο. Δεν θα μπορούσαμε, λοιπόν, να μην αναφερθούμε και να μην καταθέσουμε την προβληματική μας για αυτά. Νομίζουμε ότι αξίζει τον κόπο και την θυσία να μην αναφερθούμε σε άλλα εξ’ ίσου ενδιαφέροντα και σημαντικά θέματα. Αυτή η πυκνότητα κινηματογραφικών φεστιβαλικών θεμάτων δεν πρόκειται να παρατηρηθεί σε άλλα τεύχη...

Στο αφιέρωμα, όπως και σε αυτό το τεύχος, θα αναπτύσσεται ένα ιδιαίτερο θέμα, θεωρητικό, για το οποίο δύσκολα μπορεί να βρει κανείς πληροφορίες στην ελληνική βιβλιογραφία. Το πρώτο θέμα με το οποίο καταπιανόμαστε είναι η ηθοποιία στο θέατρο και τον κινηματογράφο. Ποιες οι διαφορές; Πως ένας ηθοποιός κατευθύνεται από τον σκηνοθέτη στις δύο αυτές τέχνες; Ποιες αντιλήψεις και πρακτικές μπορεί κανείς να καταγράψει στην θεατρική και κινηματογραφική σκηνοθεσία; Τέτοια ερωτήματα που άλλοτε θα απαντηθούν και άλλοτε αφήνονται να φανούν οι προεκτάσεις τους για να ξεκινήσει μια συζήτηση πάνω σε αυτό το θέμα. Τέλος μια “περίεργη” συζήτηση μεταξύ θεωρητικών και σκηνοθετών του κινηματογράφου και του θεάτρου, δείχνει κάποια θέματα προς συζήτηση.

Ακόμη ο κατάλογος των ταινιών, μικρού και μεγάλου μήκους, άσχετα αν έχουν προβληθεί στους κινηματογράφους ή έχουν πάει στα διάφορα Φεστιβάλ, είναι χρήσιμος τόσο στον κινηματογράφο που θέλει να ενημερωθεί όσο και στον μελετητή που θέλει να καταγράψει και να μελετήσει την κίνηση στον ελληνικό κινηματογραφικό χώρο. Μια στατιστική μελέτη διευκολύνει κάποια συμπεράσματα που έχουν να κάνουν με την κινηματογραφική πολιτική, αλλά και με τις τάσεις που αναπτύσσονται ή τείνουν να αναπτυχθούν στην ελληνική κινηματογραφία. Μια εκδοτική προσπάθεια που υπήρχε σε άλλο περιοδικό και που μεταφέρεται από την ίδια ομάδα σε αυτό. Δύο βαρυσήμαντες συνεντεύξεις, του **Marcel Martin** και του **Ανδρέα Παγουλάτου**, και οι δύο θεωρητικοί του κινηματογράφου (ο δεύτερος είναι και ποιητής και θεωρητικός της λογοτεχνίας) δίνουν μια ιδιαίτερη βαρύτητα. Ένα μικρό αφιέρωμα στον **Στάνλεϊ Κιούμπρικ**, ο ελάχιστος φόρος τιμής στον μεγάλο σκηνοθέτη, ένα κείμενο που μιλά για την γλώσσα του κινηματογράφου και της φωτογραφίας, της γνωστής γλωσσολόγου **Julia Kristeva**, και οι λογοτεχνικές σελίδες συμπληρώνουν την ύλη αυτού του πρώτου τεύχους.

Υποσχόμαστε τα επόμενα τεύχη να είναι πιο συναρπαστικά, διαποτισμένα με τον έρωτα που δημιουργεί η επαφή με την θεωρία που αναλύει την γενεσιουργό αιτία της επικοινωνίας (την γλώσσα του θεάτρου, του κινηματογράφου, της φωτογραφίας...), αλλά και με αυτές τις μορφές που δίνουν μια άλλη χάρη και ομορφιά στην καλλιτεχνική δημιουργία. Μια μικρή καθυστέρηση, συνέπεια ανώτερων των δυνάμεών μας δυσκολιών, ευελπιστούμε ότι δεν θα ξανασυμβεί για να είμαστε κάθε τρίμηνο πιστοί στο ραντεβού με τον αναγνώστη.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

● Ο "Τιτανικός" της Ελλάδας χαρακτηρίστηκε η ταινία "Safe Sex", των **Παπαθανασίου και Ρέππα**. Τα εισιτήρια που έκοψαν άγγιξαν το εκατομμύριο ή το ξεπέρασαν (δεν έχει και τόση σημασία). Σημαντικό είναι ότι αυτοί οι θεατές είναι ευκαριαίοι του κινηματογράφου, είναι ζήτημα αν ξαναπάνε να δουν άλλη ταινία. *Πήγαν να δουν ένα τηλεοπτικό προϊόν που βγάζει γέλιο με το γνωστό τρόπο* (από τα σήριαλ). Και το είδαν. Ο κινηματογράφος έχει ανάγκη από θεατές που αγαπούν αυτό που βλέπουν και που θα ανεχτούν κάποιο πειραματισμό του σκηνοθέτη. Την ώρα που γράφονται αυτές οι γραμμές δεν ξέρουμε πόσα έκοψε ο Λαζόπουλος. Τουλάχιστον αυτή η ταινία ήταν πιο κινηματογραφική...

○ Όπως γράφουμε και στην αναφορά για το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το Πανόραμα Ελληνικού Κινηματογράφου, μία μόνο ταινία μπορεί να χαρακτηριστεί ελληνική: αυτή του **Δήμου Αβδελιώδη**, "Η Εαρινή Σύναξις των Αγροφυλάκων". Πιστεύουμε ότι μια ταινία χαρακτηρίζεται ελληνική από το αν έχει μέσα της Ελλάδα: κομμάτια από την ιστορία, την φιλοσοφία και την παράδοση της Ελλάδας, επεξεργασμένα, βέβαια, από τον σκηνοθέτη. Μόνο αυτή η ταινία παρουσίαζε ένα κομμάτι της Ελλάδας χωρίς να μιμείται ξένα πρότυπα. Το ευχάριστο ήταν ότι η μεγάλη διάρκειά της δεν κούρασαν τους θεατές, οι οποίοι της χάρισαν και το βραβείο κοινού. Ελπίζουμε να κερδίσει και τις καρδιές των θεατών τα Αθήνα και της υπόλοιπης Ελλάδας. Το ευχόμεστε πραγματικά, όπως ευχόμαστε να μην αντιμετωπίσει τον πόλεμο από κάποιους "κριτικούς" κινηματογράφου.

● Μιλώντας για την *ελληνικότητα των ταινιών* μου ήρθε στο μυαλό η αντιπαράθεση στην Επιτροπή που κρίνει ποια ταινία είναι ελληνική και ποια όχι (ναι, υπάρχει και τέτοια Επιτροπή!!). Κρίθηκε ότι η ταινία του **Μιχάλη Κακογιάννη**, "Ο Βυσσινόκηπος", και απορρίφθηκαν δύο ταινίες που είχαν γυριστεί στο εξωτερικό (όπως και αυτή του Κακογιάννη). Ακουστήκε ότι δεν μπορούσαν να κάνουν αλλιώς επειδή είχαν δώσει την ελληνικότητα και στους "Φωτογράφους", του Κούνδουρου, που είναι η ίδια περίπτωση με αυτή του Κακογιάννη. Τώρα **γιατί δεν ισχύουν τα ίδια κριτήρια και για τους υπόλοιπους δεν ξέρω**.

○ Γιατί θίγω αυτό το θέμα; **Πρώτον**, επειδή με αυτό τον τρόπο αποδεικνύεται ότι οι συντεχνιακοί κύκλοι του κινηματογράφου στην Ελλάδα κάπως έτσι εννοούν την ανανέωση του ελληνικού κινηματογράφου! **Δεύτερον**, υπάρχουν δύο μέτρα και δύο σταθμά, από τη μια μεριά τα ονόματα και από την άλλη οι υπόλοιποι (η μάζα)! **Τρίτον**, με την ολοκλήρωση της ένταξης της χώρας μας στην Ευρωπαϊκή Ένωση αυτά τα μέτρα θα είναι παράνομα. **Τέταρτον**, δεν εξετάζεται η ουσία του θέματος: μια ταινία κρίνεται ελληνική σύμφωνα με την γλώσσα που μιλά, με το συνεργείο που δουλεύει ή με τις αντιλήψεις του σκηνοθέτη, κατά πόσο, δηλαδή, αυτές έχουν να κάνουν με την Ελλάδα. **Τέλος**, μήπως η κινηματογραφική γλώσσα είναι παγκό-

σμια; Μήπως μια κινέζικη ταινία μιλά περισσότερο στην ψυχή μας από μια ελληνική; *Μήπως έτσι δυναμιτίζονται τα θεμέλια του ελληνικού κινηματογράφου;*

● Νέος άνεμος φυσά στο **Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου**. Ελπίζουμε να φέρει νέους σπόρους, να βγει καινούργιοι καρποί που τους έχει ανάγκη η ελληνική κινηματογραφία. Νέος κανονισμός, ο οποίος θα μας δώσει αποτελέσματα με τις νέες χρηματοδοτήσεις. Ελπίζουμε να δοθεί περισσότερη προσοχή στις ταινίες μικρού μήκους και στις ταινίες που πειραματίζονται με την φόρμα του κινηματογράφου. Το σίγουρο είναι ότι *έχουμε ανάγκη τόσο τις ταινίες που απευθύνονται στους κινηματογραφόφιλους όσο και αυτές που απευθύνονται αποκλειστικά και μόνο στο εμπορικό κύκλωμα* (μήπως φέρουν κάποια λεφτά στα ταμεία του Κέντρου).

○ Χρηματοδοτήσεις και συγχρηματοδοτήσεις και ακόμα εκκρεμεί η **απόδοση του 1,5%** επί του ποσού των διαφημίσεων στην παραγωγή ταινιών. Πως θα αποδοθεί αυτό το ποσό; Πότε; Ακόμη η υπόθεση έχει βαλτώσει κάπου ανάμεσα στα δικαστήρια και μία γνωμοδοτικής επιτροπής. Μήπως, όμως, θεωρείται ότι απόδοση αυτού του ποσού είναι η παραγωγή ταινιών, τηλεοπτικών, που αργότερα θα γίνουν μικρά σήριαλ, από τα κανάλια, σε στυλ "Safe Sex" και "Φοβού τους Έλληνες"; Αν αυτό εννοούν τότε κάπου έχει μπερδευτεί η υπόθεση. *Τα έσοδα των διαφημίσεων που φέρνουν οι προβολές ταινιών στα κανάλια πρέπει να επιστραφούν στον κινηματογράφο και όχι δια μέσου κάποιων ταινιών στα ίδια τα κανάλια!* Μήπως το Υπουργείο Πολιτισμού πρέπει να δει λίγο το θέμα πιο σοβαρά;

● Πρέπει να το πούμε: Το **Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης** βάλθηκε να μας μορφώσει. Τα δύο υπέροχα αφιερώματα, το ένα για τον **Robert Bresson**, και το άλλο για τον **Kenji Mizoguchi** ήταν μια ευκαιρία να μάθουμε κινηματογράφο. Ταινίες κλασικές, ιστορικές, είναι ο μόνος τρόπος να μάθουμε τόσο να σκηνοθετούμε όσο και να βλέπουμε κινηματογράφο. Όσοι τις είδαν, και ήταν πολλοί και νέα παιδιά, κοινώνησαν τις απόψεις αυτών των δύο σκηνοθετών, την αισθητική τους, ένας μέρος της ιστορίας της παγκόσμιας κινηματογραφίας. Η υψηλή αισθητική της εικαστικής σύνθεσης του κάθε πλάνου, η απλότητα της αφήγησης και εξεπλητταν. *Στην εποχή της πολυπλοκότητας και των ειδικών εφέ, ταινίες απλές γοήτευαν τους θεατές και τους έδειχναν ότι υπάρχει και άλλος τρόπος να διηγηθούμε μια ιστορία, ο απλός τρόπος της αρχέγονης αφήγησης*. Λίγο μετά την προβολή των ταινιών του Robert Bresson, στην Αθήνα και στην Θεσσαλονίκη, ο μεγάλος Γάλλος σκηνοθέτης πέθανε...

○ Την προβολή των ταινιών του **Bresson** συνόδευε και η πολύ προσεγμένη έκδοση ενός βιβλίου όπου καταγράφονται οι απόψεις του σκηνοθέτη μέσα από συνεντεύξεις και κείμενα (βλέπε την βιβλιοπαρουσίαση). Στο επόμενο τεύχος θα έχουμε ένα μικρό αφιέρωμα στον σκηνοθέτη που ήταν ο *προπομπός του Νέου Κύματος*, που έκανε ταινίες του βωβού και του ομιλούντος κινηματογράφου και που πρόλαβε να τιμηθεί με το Βραβείο στο Φεστιβάλ των Καννών, εξ' ημισείας με



ΠΡΟΣΟΧΗ ΣΤΙΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ!!

Υπάρχουν καλές και κακές ειδήσεις; Υπάρχουν καλά ή κακά ελαττώματα; Μια είδηση για μια επιδημία είναι κακή σχετικά με μια άλλη που εμπνέει αισιοδοξία; Διλήμματα! Το πρόβλημα είναι άλλο. Ενδιαφέρει πιο πολύ τον κόσμο για ένα σκυλάκι που χάθηκε από την συγχώνευση των ασφαλιστικών ταμείων; Μια μικρή λεπτομέρεια: η δεύτερη είδηση αφορά τα τρία τέταρτα του ελληνικού λαού, ενώ η άλλη το πολύ-πολύ τέσσερα ή πέντε άτομα: το αφεντικό του και την οικογένειά του (στην περίπτωση που δεν το έχουν βαρεθεί...). Άρα το πρόβλημα είναι στην αξιολόγηση των ειδήσεων παρά στο να βρίσκουμε χαζοχαρούμενες ειδήσεις.

Επειδή δεν χρειάζεται τίποτε άλλο από κοινή λογική, που πιστεύω ότι κάθε αρχισυντάκτης δελτίου ειδήσεων διαθέτει, πιστεύω ότι ουσιαστικά υπάρχει μια πολιτική που επιβάλλει να ακούγονται περισσότερες κάποιες ειδήσεις από άλλες. Έτσι ο ανθρώπινος πόνος προβάλλεται με ανατριχιαστικό τρόπο και δεν αποσκοπεί παρά στον εφησυχασμό του (μικροαστού) θεατή, δίνοντας του την εντύπωση ότι κάτι τέτοιο δεν μπορεί να συμβεί σε αυτόν, αφού τον προφυλάσσει η οικογενειακή θαλπωρή. Δεν αναφέρεται αντίθετα ο κίνδυνος που αντιμετωπίζει. Και ο κίνδυνος βρίσκεται σχεδόν παντού, στις επιλογές της κυβέρνησης, στις επιταγές της Ευρωπαϊκής Ένωσης, στους κινδύνους της ΟΝΕ και του Μάαστριχτ.

Σπάνια οι πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές αναλύσεις αντιμετωπίζονται με την ίδια προσοχή όπως το ζευγάρι ενός πάντα, στην μακρινή Κίνα, οι επιλογές ενός διάσημου μοντέλου, οι νέες τάσεις της μόδας...

τον Αντρέι Ταρκόφσκι, για την ταινία του "Το Χρήμα". Ο καθένας τους έχει την δικιά του θέση στα όνειρά μας και στην καρδιά μας...

● Ο **Claude Berri** εμπιστεύτηκε στον **Alain Chabat** την σκηνοθεσία του δεύτερου επεισοδίου του "Αστερίξ". Στις βεντέτες της πρώτης ταινίας, τους **Depardieu** και **Clavier**, ο Chabat θα πρέπει να προσέχει κάποιους φίλους τους ηθοποιούς, όπως ο **Jean-Pierre B  ri**. Ο Depardieu ακολουθεί την χολιγουντιανή καριέρα του, παράλληλα με την τηλεοπτική του, και θα παίξει στην συνέχεια των "101 Σκυλιών Δαλματίας", τα οποία θα

αυξηθούν λίγο, στη δεύτερη συνέχειά τους και θα γίνουν... "102 Σκυλιά Δαλματίας"!

Ο Μετά τα "Επτά Χρόνια στο Θιβέτ", ο **Jean-Jacques Annaud** ετοιμάζεται να γυρίσει την δεύτερη ταινία του μεγάλου μήκους στην Αμερική. Ο τίτλος "Enemy at the Gates". Θα παίξουν οι **Jude Law**, **Ed Harris**, **Joseph Fiennes** και **Rachel Weisz**. Πρόκειται για μια ιστορία που διαδραματίζεται στο Στάλινγκραντ, κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Η μάχη του Στάλινγκραντ ήταν ένα σχέδιο που πέρασε από τα χέρια του **Sergio Leone** και του **Paul Verhoeven** για να καταλήξει στον **Annaud** που θα κάνει μια *απλοποιημένη εκδοχή*.

● Ο **Serge Le Péron**, του οποίου η προηγούμενη ταινία ήταν το "Laisse B  ton", ανακατεύεται με τα γυρίσματα της καινούργιας ταινίας "Marcorelle n'Est pas Coupable". Δεν ξέρουμε αν η Μαρσορέλ είναι ένοχη ή όχι, σύμφωνα με τον τίτλο, αλλά η ταινία θα διηγείται την ιστορία ενός παλιού αριστέρα (στον ρ  λο ο **Jean-Pierre L  aud**) που βασανίζεται από το συναίσθημα της ενοχής. Θα συναντήσουμε εκεί τους **Ir  ne Jacob** και **Mathieu Amalric**.

Ο Κατά τα άλλα η τηλεόραση είναι γεμάτη από ρεάλιτι σόου, τ  κ σ  ου και άλλα (βλακώδη) σ  ου με κύρια θέματα τις εκλογές, που έρχονται, τον πόνο του άλλου, που θα μπορούσε να είναι ένας από εμάς, και το κέρδος, εύκολο ή δύσκολο κάποιων χρημάτων για να βουλώσουμε κάποιες τρύπες. Εμείς προετοιμάζουμε το επόμενο τεύχος για να μην αργήσουμε πάλι. Θα τα πούμε την άνοιξη με πιο επίκαιρη ύλη και, φυσικά, με λιγότερο κινηματογράφο, με θέατρο, μουσική, λογοτεχνία και επικοινωνιακά θέματα...

ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΚΗ ΑΝΑΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Ο Μαρσέλ Μαρτέν είναι ένας από τους σημαντικότερους θεωρητικούς του κινηματογράφου. Τον βρήκαμε στο Φεστιβάλ Καλαμάτας και, στον λίγο χρόνο που είχαμε στην διάθεσή μας, καταφέραμε να συζητήσουμε για το ντοκιμαντέρ, αναζητώντας τις αισθητικές διαδρομές αυτού του κινηματογραφικού "είδους". Ο Μαρτέν ξεχωρίζει το ντοκιμαντέρ από τα επικάικρα, το ρεπορτάζ και τις ειδήσεις. Αυτό που έχει σημασία, κατά την γνώμη του, είναι το μοντάζ όταν χρησιμοποιείται σαν αισθητικό εργαλείο. Η συζήτηση επεκτάθηκε και στον λεγόμενο "αγωνιστικό" κινηματογράφο, ίσως την ανώτερη μορφή του πολιτικού κινηματογράφου.

Πως θα προσδιορίζατε το ντοκιμαντέρ, μέσα στην αισθητική και την γλώσσα του κινηματογράφου;

Το ντοκιμαντέρ είναι μια ειδική φόρμα που την αποδίδουμε στον Γκρίερσον, το 1926, η πρώτη χρήση του όρου "ντοκιμαντέρ" σαν ουσιαστικό και όχι σαν επίθετο. Ο όρος ήδη υπήρχε σαν επίθετο στους καταλόγους Pathé, του 1900. Ότι κάποιες ταινίες έχουν ντοκιμαντερίστικη άποψη, ήταν ένα επίθετο, μια ματιά που είναι ντοκουμέντο πάνω στην πραγματικότητα. Το ντοκιμαντέρ αναλύει, επανα-οικοδομεί την πραγματικότητα. Αυτή είναι η διαφορά με τα επικαίρια, τις ειδήσεις που είναι απλά μια καταγραφή της πραγματικότητας. Δεν παρεμβαίνουν σε αυτή την πραγματικότητα, δεν υπάρχει μοντάζ.

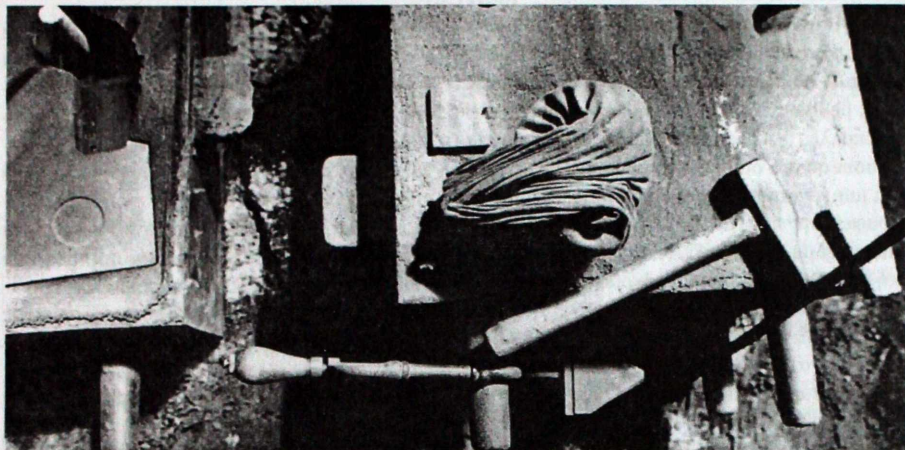
Θεωρητικά μπορούμε να προσδιορίσουμε την επέμβαση του σκηνοθέτη;

Μπορούμε να προσδιορίσουμε το ντοκιμαντέρ σαν την δραματουργική και αισθητική δημιουργία ξεκινώντας από την πραγματικότητα, μέσα από ένα φακό. Η σχεδιασμένη φωτογράφιση δεν είναι αρκετή, το ντοκιμαντέρ είναι μια δημιουργία, μια εργασία του σκηνοθέτη πάνω στην πραγματικότητα. Βλέποντας τα ντοκιμαντέρ του Φλάερτυ, μπορούμε να πούμε ότι είναι μια αντιγραφή της πραγματικότητας, ενώ σε αυτά του Ζαν Ρους, μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει έντονο το στοιχείο της δραματουργίας.

Βλέποντας τις ταινίες του Φλάερτυ μπορούμε να πούμε ότι είναι μια ταινία σκηνοθετημένη. Η πρώτη εκδοχή, το 1913, του "Νανούκ του Βορρά", ήταν κινηματογραφημένη από τον Φλάερτυ, αλλά ένα ατύχημα στο εργαστήριο του, κατέστρεψε όλο το υλικό, έτσι το 1921 ξαναγυρίζει την ζωή του κυνηγού. Εδώ έχουμε ακριβώς μια σκηνοθεσία, παίρνει το πραγματικό πρόσωπο, την οικογένεια των Εσκιμών, και τον κάνει να υποδυθεί την καθημερινή του ζωή. Είναι μια σκηνοθεσία και όχι μια προδοσία της πραγματικότητας. Απλά δουλεύει έχοντας ως αφετηρία την πραγματικότητα, ο Νανούκ παίζει και έτσι αναδημιουργεί την πραγματικότητα, ξεκινώντας από αυθεντικά στοιχεία. Δεν υπάρχει η θέληση να παραποιήσει την πραγματικότητα, αυτό είναι το ντοκιμαντέρ, αν όχι έχουμε τα επικαίρια.

ΤΟ ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Σήμερα τα ντοκιμαντέρ παράγονται περισσότερο με την χρηματική βοήθεια της τηλεόρασης. Μπορούμε να πούμε ότι έχουν αρχίσει να παίρνουν την δομή του τηλεοπτικού λόγου; Δεν βλέπουμε πολλές διαφορές. Η τηλεόραση είναι ένας τρόπος να δείχνουμε τις ταινίες στο κοινό ή έχουμε μια τηλεοπτική παραγωγή. Γενικά η τηλεοπτική παραγωγή δεν έχει να κάνει πολύ με την δραματουργία του ντοκιμαντέρ. Η τηλεόραση κινηματογραφεί την



πραγματικότητα και την παρουσιάζει σαν τέτοια, ίσως γενικεύω αρκετά, σαφώς καλές ταινίες έχουν παραχθεί από την τηλεόραση, αλλά είναι αναγκαίο να υπάρχει ένας δημιουργός πίσω από την κάμερα και όχι κάποιος που καταγράφει απλά την πραγματικότητα, αυτή είναι η διαφορά.

Μήπως η τηλεόραση λογοκρίνει κατά κάποιο τρόπο το ντοκιμαντέρ;

Υπάρχουν όλοι οι τύποι του ντοκιμαντέρ. Το ντοκιμαντέρ της ιστορικής ενημέρωσης, "Η Νύχτα και η Ομίχλη", του Αλαίν Ρενέ', είναι ένα πραγματικό ντοκιμαντέρ γιατί έχει κάνει μια πραγματική επεξεργασία. Ένα άλλο καλό αγγλικό ντοκιμαντέρ είναι του Μπάτζιλ Ράιτ, το "Νυχτερινό Ταχυδρομείο", το 1936, πάνω σε ένα ταχυδρομικό τρένο που πάει από το Λονδίνο στην Γλασκώβη, πρόκειται για μια εξαιρετική ποιητικότητα, με ένα σχόλιο που χαρακτηρίζεται από ένα ρυθμό που είναι αυτός του τρένου, όπως ακούγεται μέσα στη νύχτα. Είναι, λοιπόν, μια ποιητική και μουσική δημιουργία.

Όσον αφορά το μοντάζ έχουμε δύο διαφορετικές απόψεις: Αυτή του Αϊζενστάιν, που δεν την έχουμε δει στην πράξη, στο ντοκιμαντέρ, αφού το "I Que Viva Mexico" το τέλειωσε ο Αλεξαντρόφ, και αυτή του Κάουφμαν, ο οποίος δεν ήθελε να ακούσει καθόλου για το μοντάζ. Πιστεύετε ότι το μοντάζ είναι κάτι

που δεν χρειάζεται στο ντοκιμαντέρ;

Βεβαίως και όχι. Είναι ένα αισθητικό εργαλείο πολύ σημαντικό, προσδιορίζει την μουσικότητα της αφήγησης, ανεξάρτητα από την μουσική της ταινίας, το μοντάζ δημιουργεί την μουσικότητα με την αλληλουχία των εικόνων. Υπάρχει το μοντάζ των εικόνων και των ήχων και ένα παιχνίδι ανάμεσα στα δύο, αυτό λέγεται "κάθετο μοντάζ". Με το μοντάζ του Αϊζενστάιν μπορούμε να πιάσουμε τους θεατές που είναι "φυλακισμένοι" από τις εικόνες, αυτό που λέει ο Τακόφσκι. Αυτό είναι αλήθεια, αλλά συγχρόνως βοηθά τον θεατή να σκεφτεί. Ο θεατής δεν είναι φυλακισμένος από την σκοπιμότητα, είναι από την εξυπνάδα, κάτι που είναι μια σημαντική διαφορά. Πίσω από το μοντάζ του Αϊζενστάιν υπάρχει η ευκαιρία να σκεφτούμε τις εικόνες. Αυτό ήθελε να κάνει ο Αϊζενστάιν να μετατρέψει την αίσθηση σε σκέψη πάνω στην πραγματικότητα. Σήμερα μιλάμε πολύ για αυτό επειδή η τηλεόραση έχει εξουδετερώσει την κινηματογραφική γλώσσα, σήμερα βρισκόμαστε στο σημείο μηδέν της κινηματογραφικής γραφής και, τον περισσότερο χρόνο, η τηλεόραση δεν είναι παρά η πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας. Το ντοκιμαντέρ πρέπει να είναι μια δημιουργία πάνω στην πραγματικότητα. Αυτό το βλέπουμε επίσης και στις ταινίες μυθοπλασίας.

Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για το ανθρω-

πολογικό ντοκιμαντέρ, όπως αυτά του Ζαν Ρους. Πιστεύετε ότι το ντοκιμαντέρ είναι ένα πολύ καλό εργαλείο για την εκπαίδευση; Ναι, βεβαίως. Ο Ρους συνήθως κινηματογραφεί πολλές ώρες για να κάνει το μοντάζ και να φτάσει σε μια διάρκεια ικανοποιητική. Υπάρχει μια εργασία στο μοντάζ επίσης, κινηματογραφεί την πραγματικότητα και την αναδημιουργεί με το μοντάζ. Αυτή είναι παραδοσιακή διαδικασία της κινηματογραφικής δημιουργίας.

Το ντοκιμαντέρ δεν βρίσκει εύκολα διανομή. Ποιοι είναι οι θεατές του;

Πάντα υπάρχουν άνθρωποι που ενδιαφέρονται να ανακαλύψουν τον κόσμο. Το ντοκιμαντέρ είναι ένας τρόπος να γνωρίσεις τον κόσμο. Υπάρχει ένα κοινό στη Γαλλία σε μια αίθουσα όπου παίζονται μόνο ντοκιμαντέρ, από τις 7.00 μ.μ στο Arte μπορεί να δει κανείς ντοκιμαντέρ, το κοινό ενδιαφέρεται για αυτά, χωρίς να είναι απαιτητικό στην δραματουργική και αισθητική φόρμα.

ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ

ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

Θα ήθελα να μας μιλήσετε για την καθαρά εκπαιδευτική λειτουργία του ντοκιμαντέρ.

Είναι ένας τρόπος ενημέρωσης. Ο Σολάνα μίλησε για την “επαναστατική πραγματικότητα”, κάτι που το είχε πει και ο Γκράμσι, ότι η πραγματικότητα είναι επαναστατική. Δεν ξέρω αν οι άνθρωποι περιμένουν πάντα από το ντοκιμαντέρ την αλήθεια ή απλά μόνο την πληροφoρία που μπορεί να τους εμπλουτίσει τις γνώσεις τους και να τους μορφώσει. Για αυτό όλοι οι τύποι του ντοκιμαντέρ είναι χρήσιμοι για τον θεατή, την μόρφωσή του και την πολιτική του συνειδητοποίηση.

Μήπως το ντοκιμαντέρ, και ο κινηματογράφος γενικότερα, μπορεί να έχει μια λειτουργία επαναστατική;

Έχουμε ένα καλό παράδειγμα, το “Native Land”, του Πολ Στραντ, το 1942, που ήταν ένα παράδειγμα “μαρξιστικού κινηματογράφου”, από τον ανεξάρτητο αμερικάνικο κινηματογράφο. Μια ταινία πολιτική που καταγγέλλει την αστυνομική βία και το πατρονάρισμα των ερ-

γατών. Μια απεργία των εργατών στα ορυχεία είναι ένα εξαιρετικό εργαλείο εκπαίδευσης για τα μέλη των συνδικάτων, για παράδειγμα. Έτσι μπορεί να διαμορφωθεί η αγωνιστική συνείδηση.

Μετά το ‘68 έχουμε ταινίες που έπαιξαν έναν εμφανή ρόλο στην πολιτική;

Σκέφτομαι τις μικρές ταινίες του Γκοντάρ, τα ciné track. Ήταν ταινίες μικρού μήκους που μπορούσαν να προβληθούν άμεσα, κάτι ανάλογο με το αζίπ προπ, των Ρώσων. Ήταν ένας τρόπος να ταρακουνηθεί η συνείδηση του θεατή. Ήταν ένας βιτσιόζικος κύκλος, αφού αυτές οι ταινίες τις έβλεπαν αυτοί που ήδη είχαν πεισθεί για την ανάγκη της επαναστατικής πάλης, κατά συνέπεια δεν είχαν επιρροή στο κοινό. Ήταν αγωνιστικές ταινίες που προσεγγίσθηκαν με τον ανάλογο τρόπο από ανάντρεπτικές ομάδες, άρα με αρκετά περιορισμένο κοινό.

Ο αγωνιστικός κινηματογράφος, όπως εξελίχθηκε στη Νότια Αμερική και στις ΗΠΑ, το Cinéma Nuovo και ο Μαύρος Κινηματογράφος, ακολουθεί το αισθητικό μοντέλο του Ζαν Ρους;

Είναι η σοβιετική παράδοση που ακολουθείται. Το μοντάζ από μέσο έγινε συνείδηση. Ο Ρους έδειξε με απλό τρόπο την πραγματικότητα, την νέγρική παράδοση, την Αφρική, με αντικειμενικό τρόπο έκανε ντοκιμαντέρ. Οι ταινίες που αναφέρατε είναι ταινίες προπαγάνδας, εδώ πρόκειται να σοκάρουν το κοινό για να το παρακινήσουν να σκεφθεί. □

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Πρόκειται για την ταινία του Alain Resnais, “Nuit et Brouillard”, με σχόλια του Jean Cayrol, που γυρίστηκε το 1956, δύο χρόνια πριν το “Χιροσίμα Αγάπη μου”, του Γάλλου δημιουργού.
2. Ο Basil Wright (1907-1987) δούλεψε με τον Grierson, από το 1928 έως το 1938. Οι ταινίες του “Song of Ceylon” (1935) και το “Night Mail” (1936), συν-σκηνοθεσία με τον Harry Watt, μέλος της ίδιας ομάδας, θεωρούνται ως αριστουργήματα του ντοκιμαντέρ.
3. Το πραγματικό όνομα (Arkadieivitch Kaufman) του Ντζίγκα Βέρτοφ (1896-1954), του γνωστού Ρώσου σκηνοθέτη.

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΑΝΟΡΑΜΑ

Μια φτωχή χρονιά

ΤΟ ΕΠΙΠΕΔΟ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

Το σίγουρο είναι ότι το επίπεδο των ελληνικών ταινιών δεν είναι το καλύτερο, πεσμένο σχετικά με πέρυσι. Δεν μπορεί κανείς να μιλά για το αριστούργημα. Ακόμα δεν ήρθε! Μπορεί κανείς εύκολα να διακρίνει δύο τάσεις: η μια επιμένει να κάνει ελληνικό κινηματογράφο, η άλλη προσπαθεί να μιμηθεί κάποια ξένα πρότυπα. Η πρώτη τάση αριθμεί ταινίες που βασίζονται στην ελληνική ιστορία και στον πολιτισμό, έτσι όπως έχουν διαμορφωθεί εδώ και χιλιάδες χρόνια. Δυστυχώς μόνο μία ταινία στις ελληνικές συμμετοχές σε αυτό το Φεστιβάλ έχει αυτά τα χαρακτηριστικά. Κατά συνέπεια ο όλο και λιγότερος αριθμός ταινιών στις οποίες μπορεί κανείς να διακρίνει την ελληνική φιλοσοφία επιβεβαιώνει την διαπίστωση ότι δεν νομιμοποιούμαστε να μιλάμε για ελληνική κινηματογραφία, αλλά για μεμονωμένες προσπάθειες κάποιων δημιουργών που δίνουν την ψευδαίσθηση μιας ελληνικής κινηματογραφίας. Ευτυχώς αυτή η ταινία πήρε τα βραβεία της ΠΕΚ-Κ, της FIPRESCI και του κοινού. Αυτό σημαίνει ότι το κοινό "οσμίζεται" και, παραδόξως, συμφωνεί με τους κριτικούς από την Ελλάδα και το εξωτερικό.

Η άλλη τάση θέλει ένα κινηματογράφο που προσπαθεί να μιμηθεί αυτόν των μεγάλων κινηματογραφιών, της Αμερικής, της Γαλλίας, της Αγγλίας. Ποια είναι όμως τα

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

Κυριακή, 9.30 το πρωί και έξω από τις αίθουσες *Cine Προβλήτα 1* και *2* περιμένουν τουλάχιστον 20 άτομα. Οι πόρτες είναι κλειστές, αυτοί περιμένουν για να κόψουν το εισιτήριο. Μια εικόνα που σπάνια κανείς συναντά σε Φεστιβάλ. Ψίθυροι ανάμεσα στους θεατές, προσπαθούν να ανιχνεύσουν ποια είναι η καλή ταινία, δεν ρισκάρουν για να μην χάσουν μια άλλη που παίζεται την ίδια ώρα. Τέτοιες εικόνες σίγουρα μας ευχαριστούν. Το Φεστιβάλ έχει κερδίσει την αξιοπιστία του κοινού, έχει δημιουργήσει στη Θεσσαλονίκη πραγματικούς κινηματογραφόφιλους, φανατικούς φίλους του ποιοτικού, "δύσκολου" κινηματογράφου. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι η αγάπη του κοινού για τις ελληνικές ταινίες είναι δεδομένη. Δυσπιστία που τελικά γίνεται βεβαιότητα ότι ακόμα ο "δείκτης" του κινηματογράφου δεν έχει αρχίσει να ανεβαίνει.

μέσα που θα στηρίζουν μια ανάλογη παραγωγή; Ποιες είναι οι πολιτικές που θα δημιουργήσουν ένα ανάλογο θεσμικό πλαίσιο που θα στηρίξει αυτές τις παραγωγές; Στην Ελλάδα, απλούστατα, δεν υπάρχουν, ακόμη δεν μπορεί κανείς να πει με βεβαιότητα ότι υπάρχει περίπτωση να διαμορφωθούν στο προσεχές μέλλον. Κατά συνέπεια οι αντίστοιχες κινηματογραφικές προσπάθειες είναι καταδικασμένες να αποτύχουν, να είναι μια κακή μίμηση ενός ξένου προϊόντος. Θα μπορούσε κανείς να ανοίξει έτσι μια μεγάλη κουβέντα για το μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου. Θα πρέπει να βρει την απάντηση πρώτα-πρώτα σε ένα άλλο ερώτημα: Οι μηχανισμοί λήψων αποφάσεων σίγουρα θέλουν να υπάρξει ελληνικός κινηματογράφος και όχι ένα υποκατάστατο κάποιου "προτύπου".

Η μεγάλη, και ευχάριστη, έκπληξη ήταν η ταινία του **Δήμου Αβδελιώδη**, "Η Εαρινή Συναξίς των Αγροφυλάκων", η μόνη ελληνική ταινία που είχε στοιχεία ελληνικού πολιτισμού. Η φύση περιγράφεται με τον πιο γοητευτικό τρόπο χωρίς να είναι μια καρτ ποστάλ, το χιούμορ είναι πραγματικά ελληνικό, αυθόρμητο, πηγαίο, η αγροτική Χίος "ανασταίνεται" δια μέσου των εικόνων χωρίς να πέφτει σε ένα στείο ακαδημαϊσμό, οι χαρακτήρες χτίζονται με προσοχή, οι ερασιτέχνες ηθοποιοί διδάσκονται από τον σκηνοθέτη και παίζουν σαν επαγγελματίες. Τα πολύ προσεγμέ-

να πλάνα συνδέονται με το μοντάζ για να δομήσουν μια ιστορία ευχάριστη στην αφήγηση. Χωρίς να λείπει η αριστοτελική δομή της αφήγησης (βλέπε την “Ποιητική” του Αριστοτέλη), υπάρχει έντονα η προσωπική ματιά που δίνει στην ταινία μια μοναδικότητα. Είναι δύσκολο κανείς να ανακαλύψει τις ρίζες των αρχαίων μύθων που υπάρχουν στην ταινία, αλλά παρόλα αυτά υπάρχουν και λειτουργούν υποσυνείδητα, χωρίς να κραυγάζουν για την παρουσία τους. Ο έρωτας είναι μια ιεροτελεστία σε αυτή την ταινία, κινηματογραφείται με την λεπτότητα και την γλυκύτητα που της αρμόζει. Δεν είναι τυχαία η ταύτιση των απόψεων, κριτικών και κοινού!

ΟΙ ΑΛΛΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Πίσω από αυτή την ταινία υπήρχαν κάποιες άλλες που είχαν τα χαρακτηριστικά της άρτιας παραγωγής. Αυτές είναι οι ταινίες που μας εμποδίζουν να πέσουμε στην μεγάλη απελπισία. Να αναφέρουμε τον “Ανθό της Λίμνης”, του **Σταμάτη Τσαρουχά**, που διαπραγματεύεται τη ζωή των κατοίκων στην τουρκοκατεχόμενη Καστοριά, στις αρχές του αιώνα μας. Όμως οι σεναριακές αδυναμίες είναι ορατές: δεν μπορεί να είναι πιστευτό ότι ένας νέος με την επαφή που έχει με έναν αντάρτη, αποφασίζει να βγει στην αντίσταση. Κάτι μεγαλύτερο θα έπρεπε να είχε συμβεί, για παράδειγμα μια μάχη με τους Τούρκους ή κάτι άλλο. Η μανιέρα του **Νικολαΐδη**, στο “Θα Σε Δω στην Κόλαση, Αγάπη μου”, ήταν επαναλαμβανόμενη και μέχρι ενός σημείου ενοχλητική. Η μαύρη ατμόσφαιρα δεν έδενε με τις επαναλαμβανόμενες ερωτικές σκηνές, σαν κάτι που έπρεπε να γίνει, με τους εμετούς (που γάτι θα έπρεπε να γίνονται τόσο συχνά;), με τα γυρίσματα στον χρόνο τα οποία δεν σηματοδοτούνται και δεν οριοθετούνται από τίποτε. Έτσι η ταινία μένει χωρίς συγκεκριμένες αναφορές, μετέωρη σε μια καλοφτιαγμένη ατμόσφαιρα από την οποία λείπει η λογική, κάτι που το συναντάς στις ταινίες του Αρτζέντο, για παράδειγμα.

Μια κακή θεατρική παράσταση θύμιζε ο “Βυσσινόκηπος”, του **Μιχάλη Κακογιάννη**. Κακή θεατρική παράσταση επειδή ήταν ποτισμένη σε ένα στείο ακαδημαϊσμό. Πολύ καλές ερμηνείες

(από τεχνικής πλευράς) που δεν έδεναν μεταξύ τους. Η ταινία δεν καταφέρνει παρά να αποπειραθεί να διηγηθεί την ιστορία του Τσέχωφ. Εκείνο που θα έπρεπε να κάνει είναι να βρει την κεντρική ουσία της διήγησης και από εκεί να αναδομήσει μια άλλη αφήγηση, σύμφωνα με τις δικές τους συνιστώσες, κάτι που κατάφερε ο **Sasa Gedeon**, με την ταινία “Η Επιστροφή του Ηλίθιου” (Navrat Idiota), από την Ουγγαρία, μια ταινία εμπνευσμένη από τον “Ηλίθιο” του Ντοστογιέφσκι. Τα “Νυχτολούλουδα”, του **Νίκου Γραμματικού**, έχουν ένα εύρημα: η ιστορία των τυφλών παιδιών, η προσπάθειά τους να ζήσουν όπως οι άλλοι, δίνει μια ποιητική έκφραση στο φιλικό προϊόν και έτσι η ταινία ξεφεύγει από το ακαδημαϊκό. Αυτό δυστυχώς δεν συμβαίνει με τα άλλα ντοκιμαντέρ. Το “Καναρινί Ποδήλατο”, του **Δημήτρη Σταύρακα**, αν και έχει ένα ικανοποιητικό σενάριο δεν καταφέρνει να ξεφύγει από την παγίδα του ακαδημαϊκού και του χλιοειπωμένου.

Μένουν ακόμη δύο ελληνικές ταινίες που τράβηξαν την προσοχή μας. Το “Peppermint”, του **Κώστα Καπάκα**, και το “Χώμα και Νερό”, του **Πάνου Καρκανέβατου**. Η πρώτη με ένα υποτυπώδες σενάριο φτιάχνει μια συμπαθητική ιστορία η οποία καταφέρνει να μας διηγηθεί μια συνηθισμένη ιστορία με ένα συνηθισμένο τρόπο. Η δεύτερη έχει κινηματογραφικές αρετές, έχει ένα σενάριο το οποίο δομείται αρκετά καλά, αλλά όλα αυτά μέχρι ενός σημείου: όταν πέφτουν οι συμβολισμοί, οι ονειρικές καταστάσεις που τεμαχίζονται με την χρήση του μοντάζ (!), στοιχεία που βρίσκονται στην ταινία έτσι για να υπάρχουν, χωρίς να υπακούουν σε μια συγκεκριμένη λογική, να δείχνουν μια διανοητική αλλαγή παράλληλα με την σεναριακή.

Κάπως έτσι θα μπορούσε κανείς να σκιαγραφήσει την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή ταινιών μεγάλων μήκους, όπως την είδαμε στην Θεσσαλονίκη. Κάποιες ταινίες δεν ήρθαν στο Φεστιβάλ επειδή το ήθελαν οι σκηνοθέτες τους, οι οποίοι διάλεξαν να μην συμμετάσχουν στα Κρατικά Βραβεία. Σε αυτή την εικόνα αναφερθήκαμε στην εισαγωγή μας. ●

40⁰ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ Θ Ε Σ Σ Α Λ Ο Ν Ι Κ Η Σ

Από τον Ονειροκυνηγό στα Δημόσια Λουτρά

Το Διεθνές τμήμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το μόνο πλέον διαγωνιστικό, ίσως να μην ήταν το πιο εντυπωσιακό των τελευταίων χρόνων, διακρινόταν όμως από την ποικιλία προσέγγισης σύγχρονων πιεστικών κοινωνικών και υπαρξιακών προβλημάτων. Από την Αργεντινή μέχρι την Κίνα κι από την Πολωνία μέχρι την Αίγυπτο οι ταινίες ξετύλιξαν το δικό τους όραμα για τον κόσμο και τους ανθρώπους. Ας τι ξετυλίξουμε κι εμείς με την σειρά που προβλήθηκαν στο Ολύμπιον 1 από το Σάββατο 13 έως το Σάββατο 20 Νοεμβρίου.

Η “Επιστροφή του Ηλίθιου” (Navrat Idiota), από την Τσεχία, η πρώτη ταινία του Διεθνούς Διαγω-

**ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ
ΜΠΑΛΘΡΑΣ**

νιστικού που προβλήθηκε στο φετινό Φεστιβάλ, ανήκει στον **Σάσα Γκεντεόν** από την Πράγα και είναι η δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του, εισπρακτική επιτυχία, όπως και η πρώτη του ταινία, στην Τσεχία. Πρόκειται για διασκευή του “Ηλίθιου”, του μυθιστορήματος του Ντοστογιέφσκι. Ο Φράντισεκ, που πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του σε άσυλο, επιστρέφει στους συγγενείς του που δεν τον αναγνωρίζουν. Και ο Γκεντεόν εστιάζει σε χαρακτηριστικά που ταιριάζουν στην ωριμότητα: ταπεινοφροσύνη και πίστη. Η ταινία έφυγε από τη Θεσσαλονίκη με το **βραβείο καλλίτερης καλλιτεχνικής επίτευξης**.

Το **βραβείο σεναρίου** κέρδισε ο **Άτεφ Χετάτα**, από την Αίγυπτο, που παρουσίασε την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του, “Οι Κλειστές Πόρτες” (AlAbwab al Moghlaka), ταινία που γύρισε με γαλλική συμπαραγωγή. Η πρωταγωνίστρια της ταινίας **Σαουσάν Μπαντρ** κέρδισε το **βραβείο α’ γυναικείου ρόλου** και η ταινία γενικά άφησε καλές εντυπώσεις στη Θεσσαλονίκη.

Η ταινία έχει ως πρωταγωνιστή ένα έφηβο (Αχμέτ Αζμί) που αναζητεί την ταυτότητά του στον ισλαμικό φονταμενταλισμό ενώ ο πόλεμος στον Κόλπο μαίνεται. Πρόκειται για την ιστο-

ρία ενός εφήβου σε ένα κόσμο που αλλάζει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης μας λέει ότι η εφηβεία είναι ένα

σπάνιο θέμα για τον κινηματογράφο της Αιγύπτου παρόλο που το 60% του πληθυσμού στη χώρα αυτή είναι κάτω των 20 χρόνων! Ίσως, μας εξηγήει ο ίδιος, επειδή *η εφηβεία έχει σχέση με τη σεξουαλική απελπισία και την αιμομιξία*.

Ο **Τζάστιν Κέριγκαν**, από την Ουαλία, που κέρδισε το **βραβείο σκηνοθεσίας**, ανήκει στην νέα γενιά των Βρετανών σκηνοθετών που τα τελευταία χρόνια έχουν δείξει αρκετά δείγματα γραφής, όπως πριν από μερικά χρόνια το “Τραϊνσπότινγκ”. Το “Χιούμαν Τράφικ” (Human Traffic) ανήκει κατά κάποιον τρόπο και αυτό στις ταινίες αυτές που βασίζονται στη σύγχρονη νεανική κουλτούρα και μυθολογία. Πέντε νεαρούς Ουαλούς προσωπογραφεί η ταινία. Παιδιά της εποχής που ζουν για μια βραδινή έξοδο στα τουρβώδη κλαμπ. Τελικά ανακαλύπτουν αξίες, όπως ο έρωτας, που η διαχρονικότητά του δεν έχει αμφισβητηθεί από κανέναν.

ΨΕΥΔΟΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Η κινηματογράφηση του Κέριγκαν είναι αρκετά πρωτότυπη και αντλεί πολλά στοιχεία από τα βίντεο κλιπ και τη νεανική κουλτούρα αλά MTV. Οι ήρωες τότε παίζουν και τότε μιλούν κατευθείαν μέσα στην κάμερα δίνοντας στοιχεία για τη ζωή τους. Όπως είναι αναμενόμενο



η μουσική των κλαμπ είναι πανταχού παρούσα δίνοντας τον τόνο στην ταινία. “Αυτό που θέλω να κάνω είναι να σπάσω τους κανόνες και να επινοήσω”, λέει ο ίδιος και χαρακτηρίζει την ταινία του “*ψευδοντοκιμαντέρ*”.

Το Μεξικό είναι πασίγνωστο στην ελληνική τηλεόραση για τις σειρές σαπουνόπερες, αλλά είναι επίσης γνωστό για τις πολύ δυνατές ταινίες που παράγει. “Το Τάμα” (Santitos), του **Αλεχάντρο Σπρίνγκαλ**, είναι μία από αυτές. Μέσα σε ένα σενάριο του Μαρία Αμπάρο Εσκαντόν, που θα θύμιζε ίσως και Αλμοδοβάρ, ο Σπρίνγκαλ στήνει ένα πορτραίτο μιας μάνας, της Εσπεράντζα (=Ελπίδα), που αναζητά την χαμένη της κόρη που έχει πεθάνει από μια άγνωστη αρρώστια. Η Εσπεράντζα πιστεύει στα θαύματα και μέσα από ένα θαύμα του Αγίου Ιούδα αναζητά την ελπίδα.

Η Αργεντινή στα χρόνια της δικτατορίας μας είναι γνωστή από τις ταινίες του Κάρλος Σάουρα κυρίως, όπου το καθεστώς υπάρχει πάντα έστω και ως σκιά, ακόμα και σε ιστορίες αγάπης. Το “Γκαράζ Ολίμπο” (Garage Olimpo), του ιταλικής καταγωγής **Μάρκο Μπέκις**, που γεννήθηκε στο Σαντιάγκο της Χιλής και μεγάλω-

σε στο Μπουένος Άιρες, μας μεταφέρει ακριβώς στο Μπουένος Άιρες, στα χρόνια της στρατιωτικής δικτατορίας. Η ταινία κέρδισε τον *Αργυρό Αλέξανδρο*.

Το “Τζόνι” (Johnny), του Καναδού **Καρλ Μεσάι**, γυρίστηκε σύμφωνα με το Δόγμα '95, που πρόφτασε και έγινε μόδα ακόμα και πέραν του Ατλαντικού. Ο Τζόνι είναι ο αρχηγός μιας συμμορίας περιθωριακών που περιπλανώνται στους δρόμους του Τορόντο. Στα χέρια του βρίσκεται μια μέρα μια μηχανή βίντεο και ο Τζόνι αρχίζει να σκηνοθετεί τους συντρόφους του συγχέοντας τα όρια μεταξύ της πραγματικότητας και της παράξενης αυτής σκηνοθεσίας. Καταφέρει μάλιστα να ασκεί μια χειραγώγηση πάνω τους που φτάνει πολλές φορές στα όρια της βίας. Η ταινία είναι ταυτόχρονα ένα σχόλιο πάνω στην εξουσία και πάνω στον κινηματογράφο. Ο Μεσάι βρίσκει την ευκαιρία έτσι να χρησιμοποιήσει όλα τα μέσα καταγραφής της εικόνας, και το φιλμ και το βίντεο.

“Χώμα και Νερό”, η καινούργια ταινία του **Πάνου Καρκανέβατου**, η μία από τις δύο ελληνικές του Διεθνούς Διαγωνιστικού. Ο Καρκανέβατος με τη δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του

αφηγείται ένα μύθο μεταφυσικό πάνω σε καμβά ρεαλιστικό που αποτελεί μια σύγχρονη ιστορία αγάπης. Ο Νικόλας (**Γιώργος Καραμύχος**) είναι ένας λωράρης που παρατάει τη λύρα και το χωριό του για το κυνήγι ενός άπιαστου ονείρου στη μεγαλούπολη. Τον ακολουθεί η Κωνσταντίνα (**Φωτεινή Παπαδόδημα**) που είναι ερωτευμένη μαζί του. Εκείνος μπλέκει στον υπόκοσμο και συμμετέχει σε κύκλωμα που μεταφέρει νεαρές γυναίκες από τη Ρωσία που και αυτές κυνηγούν το όνειρο της σύγχρονης μεγαλούπολης, αλλά καταλήγουν και αυτές στην πορνεία. Έτσι ο Νικόλας γνωρίζει την Έλενα (πού καλή η Λένα Κιτσοπούλου) και...

Όπως διηγούμαι την ιστορία θα νομίζετε ότι πρόκειται για ένα μελόδραμα. Ο Καρκανέβας όμως το παραβλέπει και μας οδηγεί σε μια εσωτερική πορεία των ηρώων μάλλον. Τα ερωτήματα για τη ζωή και τον θάνατο, την αγάπη και τον Θεό, περικυκλώνουν την αφήγηση και μπορεί ο σκηνοθέτης και οι ήρωες να αδυνατούν να δώσουν μια σαφή απάντηση, αλλά καταφέρνουν να μας δώσουν λίγη από τη συγκίνησή τους.

Ας πούμε ότι ένα παρεμφερές θέμα έχει και η ταινία "Διασταύρωση" (Torowisko), της **Ούρσουλα Ουρμπάνιακ**, από την Πολωνία. Η Μαρία, μια κοπέλα συνεσταλμένη με κοριτσιίστικα όνειρα, δουλεύει σε ένα φυλάκιο των Σιδηροδρόμων, συντροφιά με έναν σαλό που την "προστατεύει". Η φίλη της Κριστίνα είναι "ξεβγαλμένη" και ξανθιά, έχει όποιον άντρα θέλει από τους λίγους που κυκλοφορούν σε αυτή την ερημιά. Η σχέση των δύο γυναικών, ο ερωτικός ανταγωνισμός αλλά και η φιλία αρμόζει την ταινία που είναι στην πραγματικότητα ένα πορτραίτο της Μαρίας.

Η Ουρμπάνιακ κινηματογραφεί σχολιάζοντας και οι πρωταγωνίστριές της, ιδιαίτερα η Καρολίνα Ντράιζνερ (Μαρία) λειτουργούν μέσα σε αυτό το σχόλιο που δεν προδίδει όμως και τους χαρακτήρες. Η προσπάθεια της Μαρίας να γίνει πιο ελκυστική για τους άντρες, αλλά και η Κριστίνα που αναγκάζεται τελικά να αναζητήσει την ασφάλεια της οικογένειας στηρίζουν

δραματουργικά την συμπαθητική αυτή ταινία που *αγνοήθηκε στα βραβεία*.

ΜΙΑ ΝΕΑ ΦΥΓΗ

Απαράτηρητος όμως δεν πέρασε ο "Όνειροκυνηγός" (The Dream Catcher), του ανεξάρτητου **Εντ Ράντκε**, από τις Ηνωμένες Πολιτείες. Και μπορεί η Κριτική Επιτροπή να μην έδωσε παρά μόνον *δύο ειδικές μνείες*, μία για τον πρωταγωνιστή, Πάντι Κόννορ, και μια για τον διευθυντή φωτογραφίας, Τέρι Σπέισι, αλλά η ταινία έκανε τις δικές της εντυπώσεις στο πολυπληθές, νεανικό κυρίως, κοινό που την παρακολούθησε.

Ένα σύγχρονο ρόουντ μούβι που μας ταξιδεύει σε μια Αμερική που λίγη σχέση έχει με εκείνη την καλογουλισμένη που βλέπουμε στο Χόλιγουντ. Δύο παιδιά, ο Φρέντυ και ο Άλμπερτ, ταξιδεύουν αναζητώντας κάποιον συγγενή, ένα θείο ή μία μάνα που το μόνο της ίχνος είναι μια καρποστάλ. Το ταξίδι οδηγεί τα παιδιά σε μια ταραγμένη ενηλικίωση και μια ξεχαρβαλωμένη αυτογνωσία. *Ο Ράντκε δεν εξιδανικεύει τους ήρωες του και τους οδηγεί σε ένα κάποιο τέλος τον ταξιδιού, όπου η διάφευση γεννά μια νέα φυγή*.

Την ιστορία μιας οικογένειας παρουσιάζει η ταινία "Ποιος Μαδάει το Φεγγάρι;" (Qui Plume la Lune?), της **Κριστίν Καριέρ**, από τη Γαλλία. Ο πρωταγωνιστής της ταινίας **Ζαν Πιέρ Νταρουσέν** εντυπωσίασε την Κριτική Επιτροπή και του έδωσε το *βραβείο α' ανδρικού ρόλου*. Η Σουζάν και η Μαρί είναι δύο αδελφές που όταν πεθαίνει η μητέρα τους φροντίζουν τον απαρηγόρητο πατέρα τους. Η ζωή συνεχίζεται και οι διαμάχες μαζί με την εφηβεία χωρίζουν την οικογένεια, που στο τέλος παρά τις δυσκολίες ενώνεται. "Πάντα θεωρούσα ότι μέσα στην οικογένεια ολοκληρώνομαι ως άνθρωπος", λέει η Καριέρ και συμπληρώνει, "ο κοινωνικός περίγυρος των χαρακτήρων, η γλυκιά τρέλα που κουβαλούν, όλα αυτά *προέρχονται από πράγματα που έχω ζήσει*".

Το "Πέπερμιντ" (Peppermint), του **Κώστα Καπάκα**, που σάρωσε τα Κρατικά Βραβεία, ήταν η δεύτερη ελληνική συμμετοχή στο φετινό Φε-

στιβάλ. Μια ταινία νοσταλγική για τη δεκαετία του '50 και μια ματιά πάνω στα παιδικά χρόνια, η ταινία του Καπάκας ήταν μια από τις πιο πολυσυζητημένες καθώς η άσωση παραγωγή της δεν είναι και τόσο συνηθισμένη τελικά για τα ελληνικά δεδομένα.

Μόνο όμως η άσωση παραγωγή δεν φτάνει για να επιβιώσει κινηματογραφικά μια ταινία που εν προκειμένω παγιδεύεται στα καλλιγραφικά και ανεκδοτολογικά της στοιχεία. Παρόλα αυτά ο Καπάκας έχει και τα επιτεύγματά του, όπως είναι οι ερμηνείες, πολύ καλή η **Άννυ Λούλου**, πολύ καλά και τα παιδιά που εμφανίζονται, όπως είναι και το σενάριο που ως ένα σημείο σε παρασέρνει σε μια εποχή γνωστή στο ελληνικό -κυρίως τον παλιό- κινηματογράφο. Οικογενειακές διακοπές, εφηβικά πάρτι, νεανικοί έρωτες συνθέτουν ένα παζλ από τη ζωή του Στέφανου που από μικρός αγαπά τα αεροπλάνα και την ξαδέρφη του.

Το "Πίτσα Κινγκ" (Pizza King) είναι μια ταινία από τη Δανία, αλλά και για ένα φαστφουντάδικο, στέκει μια ομάδα νέων κακοποιών, μεταξυ αυτών του Γιούνες και του Μπόμπι. Επηρεασμένος από τον Σκορσέζε, ο **Όλε Κρίστιαν Μάντσεν**, ο σκηνοθέτης της ταινίας, παίρνει την κάμερα στο χέρι και περιπλανιέται στους κακόφημους δρόμους της Κοπεγχάγης. Η "μεγάλη μπάζα" και ο έρωτας που έρχεται για τον Γιούνες προσφέρουν ένα πρώτης τάξεως υλικό για μια γκανγκστερική ταινία, αλλά ο Μάντσεν καταγράφει επίσης τη ζωή των περιθωριακών από τους οποίους κάποιοι έχουν επιπλέον και το στίγμα του μετανάστη.

ΜΑΓΕΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΙΝΑ

Ο **Ζανγκ Γιάνγκ**, από την Κίνα, έφερε στο Φεστιβάλ τα "Δημόσια Λουτρά" (Xizahao) και πήρε τον **Χρυσό Αλέξανδρο**, το μεγάλο βραβείο της Θεσσαλονίκης, κατά ευτυχή σύμπτωση δε, πήρε και το βραβείο κοινού. Δίκαιη αυτή σύμπτωση καθώς ήταν από τις ωραιότερες ταινίες που είδαμε στη Θεσσαλονίκη και δείχνει ότι η πορεία του κινέζικου κινηματογράφου δεν είναι ένα πυροτέχνημα, ούτε μια υπόθεση που

αφορά μόνο τον Γιμού ή τον Κάιγκε.

Ο πατέρας διατηρεί ένα βαλανείο (χαμάμ) κάπου στα προάστια του Πεκίνου και ζει μαζί με τον μικρό του γιο που πάσχει από νοητική στέρεση. Δεν υστερεί όμως καθόλου σε διαίσθηση και "γράφει" στον μεγάλο του αδελφό που ζει σε μια μεγαλούπολη του Νότου ότι ο πατέρας τους πέθανε. Έτσι ερμηνεύει το σκίτσο ενός νεκρού που του στέλνει και ο μεγάλος αδελφός επιστρέφει. Γυρίζοντας βρίσκει τον πατέρα του μια χαρά, αλλά και ανακαλύπτει μian απλούστερη ζωή και την αληθινή αγάπη που ο πατέρας του έχει για τη δουλειά του και τον μικρό του αδελφό. Ο Γιανγκ κινηματογραφεί με δεξιότητα μια ταινία με πάρα πολύ χιούμορ και στιγμές μεγάλης συγκίνησης, με στέρεους χαρακτήρες και ολοκληρωμένες ερμηνείες που μάγεψαν και το κοινό και την Κριτική Επιτροπή. Ο "Ανθρώπινος Παράγοντας" (Ressources Humaines), η ταινία του **Λοράν Καντέ**, από τη Γαλλία, είναι μια ταινία για το 35ωρο. Ο Φρανκ, τελειόφοιτος της διοίκησης επιχειρήσεων, πιάνει δουλειά στο εργοστάσιο που για τριάντα χρόνια εργάζεται ο πατέρας του. Τον εντάσσουν στο Γραφείο Προσωπικού και αναλαμβάνει να εκπονήσει σχέδιο εφαρμογής του 35ωρου. Εκεί όμως που νομίζει ότι έχει κερδίσει τη συμπάθεια του διευθυντή ανακαλύπτει ότι η εργοδοσία του ζητάει να πληρώσει ένα βαρύ τίμημα υποταγής, κατά την εφαρμογή του μέτρου ο πατέρας του πρέπει να απολυθεί.

Δυστυχώς η ταινία δεν ξεφεύγει από τη γνωστή αριστερή συνθηματολογία με αποτέλεσμα να αποδυναμώνει την όντως ενδιαφέρουσα πλοκή μέσα σε μια σχηματική ανάπτυξη των χαρακτήρων. Οι ήρωες δεν είναι παρά τύποι: ο διευθυντής, ο συνδικαλιστής, ο ασυνειδητοποιημένος εργάτης, ο αδιάφορος εργάτης, ο επαναστάτης νέος κ.λπ. Αυτή η τυπολογία όμως δεν αρκεί να στηρίξει μια ταινία, για αυτό και η προσπάθεια του Καντέ μένει μετέωρη. Ο σεναριογράφος, Ζυλ Μαρσάν, μοιράστηκε εξ'ημισείας το βραβείο σεναρίου με τον Άτεφ Χεττάτα που έγραψε τις "Κλειστές Πόρτες". ▲

ΘΕΜΙΤΟΣ ΣΥΝΑΓΩΝΙΣΜΟΣ

Ο συναγωνισμός ανάμεσα στα δύο σημαντικά τμήματα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης συνεχίζεται εδώ και χρόνια, αν όχι από τη πρώτη, από τη δεύτερη διεθνή διοργάνωση του Φεστιβάλ. Το τμήμα που εισπράττει ο θεατής είναι πολλές και καλές ταινίες, σε σημείο που είναι δύσκολο να διαλέξεις την μια ή την άλλη ταινία, αφού οι προβολές γίνονται τις ίδιες ώρες και μας θέτουν αυτό το πρόβλημα. Η δυσκολία γίνεται μεγαλύτερη όταν οι προβολές των ταινιών στα διάφορα αφιερώματα έλκουν και αυτές με τον τρόπο τους τον υποψήφιο θεατή. Οι Νέοι Ορίζοντες, πάντως, με το Διεθνές Διαγωνιστικό Τμήμα φαίνεται ότι είναι τα πιο δημοφιλή τμήματα το Φεστιβάλ.

Στο 40^ο Φεστιβάλ είδαμε όσο περισσότερες ταινίες μπορούσαμε και έτσι είμαστε ικανοί να σκιαγρα-

**ΓΙΑΝΝΗΣ
ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ**

φήσουμε το κλίμα που επικράτησε και αυτή τη φορά στους Νέους Ορίζοντες και στις παράλληλες εκδηλώσεις. Ξαφνικά ο φεστιβαλικός χώρος μετατράπηκε σε ένα τεράστιο χώρο μελέτης και απόλαυσης συγχρόνως όπου το μοναδικό αντικείμενο τους ήταν ο κινηματογράφος. Όσες ταινίες δεν μπόρεσαν να ενταχθούν στο Διεθνές Διαγωνιστικό Τμήμα προβλήθηκαν στους νέους Ορίζοντες, πρόκειται για ταινίες που έχουν ξεχωρίσει σε άλλα Φεστιβάλ ή είναι παλιότερες παραγωγές, τις οποίες τις μάζεψε ο Δημήτρης Εϊπίδης από τα τέσσερα σημεία του κόσμου. Ο κινηματογραφόφιλος αισθανόταν ότι ήταν σε ένα μουσειακό χώρο όπου τα καρέ έτρεχαν με ιλιγγιώδη ταχύτητα, εγκλωβίζοντας τη σκέψη και συναισθήματά μας. Το να παρακολουθήσεις αρκετές ταινίες την ημέρα ισοδυναμεί με ένα ταξίδι σε μια εικονική πραγματικότητα, ευχάριστη και δημιουργική.

ΜΩΣΑΪΚΟ ΤΑΙΝΙΩΝ

Η κινηματογραφική τέχνη έχει νόημα μόνο όταν αναδημιουργεί αυτά που ζούμε στην καθημερινή ζωή μας, την ιστορία μας, αλλά και την ζωή και τις πολιτισμικές αξίες άλλων λαών και εθνών. Το μωσαϊκό των ταινιών μπορούμε να πούμε ότι έδινε μια γενική εικόνα της κατάστασης του κόσμου έτσι όπως αυτή διαμορφώνε-

ται στις μέρες μας και λιγότερο όπως είχε διαμορφωθεί στον παρελθόντα χρόνο. Έτσι κυριάρχησαν οι ταινίες που έθεταν το πρόβλημα της επικοινωνίας, την έλλειψη επικοινωνίας, το πρόβλημα της βίας, πως αυτή δυναμιτίζει τα θεμέλια της κοινωνικής ζωής. Μπορεί, λοιπόν, κανείς να δει ότι αυτός ο κινηματογράφος λειτουργεί πολιτικά με άμεσο-τις λιγότερες φορές-και έμμεσο τρόπο. Για μια ακόμη φορά φάνηκε ότι ο κινηματογράφος από την Κίνα, το Ιράν, την Κορέα έχουν πολλά να δώσουν στην παγκόσμια κινηματογραφική τέχνη και θα λειτουργήσουν σαν μια κινητήρια δύναμη για

την προώθηση των αφηγηματικών δομών της. Να αναφέρουμε ένα παράδειγμα. Η ταινία "Δεκαεφτά Χρόνια" (Seventeen Years), του Ζανγκ Γιουάν (Zhang Yuan), συμπαραγωγή Ιταλίας και Κίνας, του οποίου πριν τρία χρόνια είχαμε δει την ταινία του "Ανατολικό Παλάτι, Δυτικό Παλάτι", χρησιμοποιεί μια απλή αφηγηματική δομή για να εκφράσει δυνατά μηνύματα. Η προτελευταία του ταινία ήταν ένα αφηγηματικό παιχνίδι που κατέληγε στην ανάδειξη του προβλήματος της βίας και της καταπίεσης της αστυνομίας στους ομοφυλόφιλους, με τον ίδιο σχεδόν τρόπο σε αυτή την ταινία μας δείχνει την καταπίεση σε δύο επίπεδα: στην οικογένεια και στην φυλακή. Ένα κορίτσι αισθάνεται αδικημένο γιατί ο πατέρας του αγαπάει περισσότερο την αδελφή της και φτάνει στο σημείο να την σκοτώσει κατά λάθος. Τα δεκαεφτά χρόνια που περνά μέσα στη φυλακή είναι δεκαεφτά χρόνια μιας άλλης καταπίεσης. Ο άνθρωπος αντιμετωπίζεται σαν ένα αντικείμενο που πρέπει να το διορθώσεις, έχοντας ένα πρότυπο, την ιδεατή περίπτωση. Την ίδια καταπίεση γεύεται όταν θα βγει με άδεια για τα Χριστούγεννα και θα πάει στην οικογένειά της. Εκεί ο κόσμος της φυλακής (η αρχιφύλακας) και ο κόσμος της οικογένειας (οι γονείς) έρχονται

σε άμεση αντιπαράθεση για να φανεί το πρόβλημα του εκφυλισμού του ατόμου. Την εξαιρετικά δύσκολη σκηνή της αντιπαράθεσης κόρης-πατέρα ο σκηνοθέτης την χρησιμοποιεί με αριστουργηματικό τρόπο, μεγάλα πλάνα, παύσεις, για να αφήσει να φανεί το ψυχολογικό αδιέξοδο που υπάρχει.

Η τελευταία ταινία του **Αμπάς Κιαροστάμι** (Abbas Kiarostami), "Ο Άνεμος θα μας Σηκώσει" (The Wind Will Carry Us), συμπαραγωγή Γαλλίας και Ιράν, ήταν και αυτή ένα κινηματογραφικό παιχνίδι. Τέσσερις ξένοι έρχονται σε ένα χωριό, υποτίθεται για να βρουν ένα θησαυρό, όμως η αλήθεια είναι αλλού. Ο σκηνοθέτης στρέφει την αφήγηση του γύρω-γύρω από ένα σημείο, προωθώντας την με αργό τρόπο, έτσι ώστε να φανεί το κοινωνικό περιβάλλον, οι σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων, τα προβλήματα που αυτοί αντιμετωπίζουν. Το χωριό είναι ουσιαστικά χτισμένο πάνω σε ένα βράχο και η βόλτα σε αυτό είναι από μόνη της μια παραμυθένια κατάσταση. Η έλλειψη επικοινωνίας δείχνεται με το πρόβλημα της κινητής τηλεφωνίας να είναι συμβατή σε αυτό το μέρος.

ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΟ ΚΑΙΜΑ

Ένα άλλο παράδειγμα είναι η ταινία "Λούνα Πάπα" (Luna Papa), του **Μπαχτιάρ Χουντοζ-ναζάροφ** (Bakhtiar Khudonazarov), από το Τατζικιστάν, συμπαραγωγή Αυστρίας, Γερμανίας, Ρωσίας, Ελβετίας και Γαλλίας. Εδώ ο ονειρικός κόσμος συναντά τον διονυσιακό. Μας θύμισε τις ταινίες του Κουστουρίτσα, κατά κάποιον τρόπο. Ένα κορίτσι έχει πάθος με το θέατρο και οι περιπέτειές του αρχίζουν όταν ένας θεατρίνος, μέλος ενός περιφερόμενου θιάσου που έχει έρθει στο χωριό της, την αφήνει έγκυο. Ο πατέρας της και ο καθυστερημένος αδελφός της ψάχνουν να τον βρουν. Σε αυτό το ταξίδι συναντάμε τις πιο απίθανες καταστάσεις, την παράλογη βία από τον στρατό, την τρομερή ηρεμία που ξαφνικά γίνεται τρομερή βία από τον αδελφό και τον πατέρα της, τις απατεωνιές κάποιων που αγοράζουν αίμα κ.α. Η μόνη που δεν ενδιαφέρεται για όλα αυτά είναι η ίδια, η οποία έχει να αντιμετωπίσει την βία των συγχωρια-

τών της που την θεωρούν μιάσμα. Η τελική σκηνή που ταξιδεύει με τον αδελφό της, πάνω στη σκεπή ενός σπιτιού (η οποία κινείται με την βοήθεια ενός ανεμιστήρα οροφής!), εκτός από την ονειρική μορφή της μας δίνει την εντύπωση της άρνησης αυτού του κόσμου και της θέλησης να γνωρίσει κάποιον άλλο καλύτερο.

Από τη Γερμανία, ο **Αντρέας Κλάινερτ** (Andreas Kleinert), με την ταινία "Νυχτερινά Μονοπάτια" (Wege in die Nacht) κάνει μια εσωτερική διαδρομή στον ψυχικό κόσμο ενός απογοητευμένου από την ζωή άντρα, ο οποίος προσπαθεί, έστω με την βία, να κρατήσει τον έλεγχο της ζωής που πλέον δεν έχει αφού είναι στο περιθώριο (άνεργος και σε οικογενειακό αδιέξοδο). Η εσωτερική αυτή αναζήτηση κινείται ανάμεσα σε δύο κόσμους: αυτόν της οικογένειας (η γυναίκα του) και του περιγυρού του (της συμμορίας που έχει φτιάξει). Το ευτυχές είναι ότι η εσωτερικότητα φαίνεται με τις κινήσεις της κάμερας, την απλή αφήγηση, το ασπρόμαυρο και το υψηλό κοντράστ. Οι μεστοί διάλογοι βοηθούν να μην χαθεί η ταινία σε ένα χωρίς ουσία εσωτερικό ταξίδι.

Στον μαγικό κόσμο των εικόνων και του παραμυθιού μας και τον πραγματικό κόσμο της κοινωνικής ανισότητας μας ταξίδεψαν οι ταινίες της **Ιλντίκο Ενιέντι** (Ildikó Enyedi), από την Ουγγαρία. Ένα ακόμη δείγμα του μεγάλου κινηματογράφου των χωρών της πρώην Ανατολικής Ευρώπης, οι ταινίες "Ο Εικοστός Αιώνας μου" (Az en XX Szazadom), "Ο Μαγικός Κυνηγός" (Buvos Vadasz) και "Σίμων ο Μάγος" (Simon Magus). Αντίθετα ο νέος γαλλικός κινηματογράφος φαίνεται ότι δεν έχει πολλά πράγματα ακόμα να μας δείξει, η καλύτερη αντιπροσώπευσή του ήταν "Το Κλεφτρόνι" (Le Petit Voleur), του **Ερίκ Ζονκά** (Erick Zonca), μια κλασική αφήγηση, καλή, αλλά δεν είχε τίποτε το καινούργιο να προσθέσει. Στα ίδια επίπεδα κινήθηκε και η "Ιστορία της Φιόνα" (Fiona), του ισραηλινής καταγωγής **Έιμος Κόλεκ** (Amos Kollek), επίπεδη αφήγηση ενός πολύ μεγάλου θέματος. ▼

Πόλεμος και κοινωνικές αναταραχές, πολιτική αστάθεια και διάλυση του κοινωνικού ιστού, ανέχεια και πολιτισμική δυσθυμία συνιστούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται ο κινηματογράφος στα Βαλκάνια. Η παρουσία των βαλκανικών ταινιών στο 40ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης -το τμήμα Ματιές στα Βαλκάνια, τα αφιερώματα στον Νέο Τουρκικό Κινηματογράφο και στον Γιουγκοσλάβο σκηνοθέτη Srdjan Karanovic- μοιάζει, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, να κινείται στο ίδιο δύσβατο κοινωνικό πεδίο, στην ίδια άνυδρη έρημο, που και οι ταινίες των προηγούμενων χρόνων διήνυσαν. Γι' αυτές τις ταινίες και γι' αυτούς τους σκηνοθέτες, φαίνεται ότι η πράξη του κινηματογράφου, στις περισσότερες των περιπτώσεων, μοιάζει ως μια απέλπιδα προσπάθεια αντίστασης απέναντι στην προϊούσα κοινωνική φθορά ("Ταξίδι στον Ήλιο", Yesim Ustaoglu, Τουρκία), ως μια κραυγή αγωνίας για την επερχόμενη κατάρρευση ("Επιχείρηση Ταφής", Gjergj Xhuvani, Αλβανία), ως μια απόδραση από ένα ασφυκτικό και εν τέλει τραγικό παρόν ("Μια Ταινία Χωρίς Τίτλο", Srdjan Karanovic).

Ο ΒΑΛΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

επεισόδια από ένα χρονικό αντίστασης

ΟΙ ΕΞΑΙΡΕΣΕΙΣ

Ταινίες που μοιάζουν να αποστρέφονται το βλέμμα τους από το κοινωνικό πεδίο -είτε λόγω προέλευσης (Σλοβενία) είτε εξαιτίας μιας διάθεσης απόδρασης και φυγής προς τα μπρος- οι δύο ταινίες "Ρόδες" (Djordje Milosavljevic, Γιουγκοσλαβία) και "Με Νεκρή Ταχύτητα" (Janez Burger, Σλοβενία) προκρίνουν ένα νεανικό λόγο, είτε στην φόρμα, είτε στο περιεχόμενο. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε μια ιστορία με τυπικά θεατρική δομή, η οποία όμως διαθέτει δραματική πλοκή εξαιρετικά δομημένη και χαρακτηριστικές σχεδιασμένους με λιτότητα και ακρίβεια. Είναι η άφιξη ενός νεαρού σ' ένα μοτέλ και οι υποψίες με τις οποίες τον υποδέχονται οι ένοικοι του μοτέλ, το γεγονός που πυροδοτεί την αφήγηση. Καθώς ο ήρωας αγωνίζεται μάταια να αποδείξει την αθωότητα (ότι δεν είναι ένας "κατά συρροή" δολοφόνος), γρήγορα θα αισθανθεί ως αιχμάλωτος στα δίκτυα του Κακού. Η ταινία αποδεικνύει με τον πιο σαφή και κατηγορηματικό τρόπο ότι έχουμε μπροστά μας ένα σκηνοθέτη που αδιαφορεί για τις υπερβολές και τους συνήθεις φοκλορισμούς των συμπατριωτών του (Κουστουρίτσα). Αντίθετα στρέφει όλη την προσοχή του σε στοιχεία που

ΔΗΜΗΤΡΗΣ
ΜΠΑΜΠΑΣ

συνήθως αυτοί παραβλέπουν -δηλαδή την δραματική πλοκή, τους χαρακτήρες, την ανάπτυξη της αφήγησης- και παρακολουθεί, μ' ένα τόνο σαρκασμού, τον νεαρό ήρωα της καθώς αυτός κατεβαίνει ένα - ένα τα σκαλιά που οδηγούν στην κόλαση.

Η δεύτερη ταινία -"Με Νεκρή Ταχύτητα"- είναι ανάλογη ως προς την κατεύθυνση που η σκηνοθεσία ακολουθεί: έχουμε μια σπουδή πάνω σ' ένα χαρακτήρα, καθώς εδώ ο ήρωας είναι ένας φοιτητής που βιώνει μια κατάσταση στασιμότητας και συναισθηματικής απάθειας. Χρησιμοποιώντας ασπρόμαυρο και εμμένοντας πάνω στον κεντρικό ήρωα, η σκηνοθεσία αποκαλύπτει τις προθέσεις της: θέλει να σχεδιάσει ένα πορτραίτο για μια ορισμένη εκδοχή της φοιτητικής ζωής -θέλει να περιγράψει με τρόπους και μέσα που θυμίζουν αμερικάνικο ανεξάρτητο σινεμά και με ένα τόνο υπόγεια επικριτικό, μια κατάσταση ανίας και απουσίας διάθεσης για την ζωή. Αυτό το πορτραίτο στο οποίο ο σαρκασμός και η μελαγχολία διαπλέκονται, πολλές φορές μοιάζει ως ένα χρονικό μιας φοιτητικής ζωής που μένει αμετάβλητη από χρόνο ή τόπο: και είναι αυτό που κάνει την ταινία να υπερβαίνει τα στενά γεωγραφικά όρια της Βαλκανικής Χερσονήσου.



Ο ΑΣΦΥΚΤΙΚΟΣ ΠΕΡΙΓΥΡΟΣ

Απόδραση μοιάζουν απέλπιδα να αναζητούν οι ήρωες στο “Ηρώες” (Francois Lunel, Βοσνία): εδώ όμως η έξοδος από την καθημερινότητα του πολέμου είναι τελικά αδύνατη και μάταιη. Ταινία γυρισμένη την περίοδο της πολιορκίας του Σαράγιεβο (δεύτερη του σκηνοθέτη με τις ίδιες συνθήκες γυρίσματος μετά την “Απροσδόκητη Περιπλάνηση”) τοποθετεί στο κέντρο της πρόσωπα που κινούνται στον χώρο του θεάτρου: ψυχολογική αστάθεια και αμηχανία μπροστά στα μικρά προσωπικά δράματα που συνοδεύουν τον πόλεμο είναι ο τόπος στον οποίο βαδίζουν οι ήρωες. Όμως η απειλή που συνιστά ο πόλεμος για τα πρόσωπα του δράματος δείχνει στις εικόνες μακρινή: ένας απόηχος είναι ο πόλεμος που υπονομεύει, όχι μόνο την ψυχική ισορροπία, αλλά και την διάθεση για δημιουργικότητα. Στην ταινία, το δυτικό βλέμμα του Γάλλου σκηνοθέτη πάνω στην βαλκανική πόλη και στους κατοίκους της, είναι καθοριστικό: ο πυρήνας της δραματικής πλοκής δείχνει τόσο άθικτος από το περιβάλλον που η αφήγηση θα μπορούσε, με τις αναγκαίες φυσικά προσαρμογές, να διαδραματίζεται σε οποιαδήποτε ευρωπαϊκή μεγαλούπολη. Η ψυχολογική αστάθεια, η αβεβαιότητα και ο φόβος είναι τα χαρακτηριστικά που μπορεί κάποιος αναγνωρίσει στο κεντρικό γυναικείο πρόσωπο, στην μικρού μήκους ταινία “Επιχείρηση Ταφής” (Gjergj Xhuvani, ALBANIA). Καθώς η ηρωίδα περιμένει τον σύζυγό της να επιστρέψει σπίτι αισθάνεται ότι βυθίζεται σιγά - σιγά σε μια ατμόσφαιρα απειλής και τρόμου.

Η αιτία; Ο χρόνος της δραματικής πλοκής είναι η περίοδος της ένοπλης εξέγερσης στην γειτονική χώρα. Εδώ η σκηνοθεσία υποβάλλει την απειλή και τον φόβο ακολουθώντας τους δρόμους του Ζακ Τουρνέρ: σκιές και οι απειλητικοί ήχοι, φιγούρες και πρόσωπα που κρύβονται στο μισοσκόταδο. Η ταινία κατορθώνει να ισορροπεί ανάμεσα στην ανάγκη για ένα σχολιασμό πάνω στην παράκρουση ενός λαού και στην διάθεση του σκηνοθέτη γι’ ένα κινηματογραφικό αποτέλεσμα.

Ο κοινωνικός σχολιασμός μπορεί να αναζητηθεί και στην ταινία “Μετά το Τέλος του Κόσμου” (Ivan Nichev, Βουλγαρία). Με αφορμή την επιστροφή στον γενέθλιο τόπο (Φιλιππούπολη) ενός ιστορικού, ο σκηνοθέτης αντιδιαστέλλει ένα ειδυλλιακό παρελθόν (η παιδική ηλικία του ήρωα) με το χαοτικό σήμερα. Καθώς το παρελθόν -πριν την επικράτηση του Σταλινισμού- ήταν πολυεθνικό και πολυλειτουργικό, οι συγκρίσεις με το σήμερα όπου η Μαφία κυριαρχεί είναι καταλυτικές. Επιλέγοντας μία αφήγηση που κινείται συνεχώς από το παρελθόν στο παρόν και τανάπαλιν, η σκηνοθεσία προκρίνει, ως ένα τρόπο προσέγγισης ενός περίπλοκου και αντιφατικού παρόντος, ένα συναισθηματικό βλέμμα αλλά και την νοσταλγία του παρελθόντος. Είναι κυρίως στο κομμουνιστικό παρελθόν που επικεντρώνεται η αφήγηση: για την σκηνοθεσία το παρόν δεν είναι τίποτε άλλο από μια ακόμα οδυνηρή συνέπεια του Σταλινισμού.

Η ΤΟΥΡΚΙΚΗ ΕΚΔΟΧΗ

Και για την ταινία “Το Τελευταίο Χαρέμι (Ferzan Ozpetek, Τουρκία), το παρελθόν -εδώ τα τελευταία χρόνια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας- δείχνει ειδυλλιακό. Έχοντας στο κέντρο μια ιδιαίτερη ερωτική ιστορία ανάμεσα σε μία ερωμένη του τελευταίου Σουλτάνου και ένα ευνούχο του παλατιού, η αφήγηση περιστρέφεται γύρω από τον αγώνα εξουσίας που διεξάγεται στον κλειστό χώρο του χαρεμιού. Προκρίνοντας το θέαμα -η ταινία αναπαριστά την εποχή μέσα από ένα πλούτο σκηνικών- η σκηνοθεσία καθορίζει και τους στόχους της: εί-

να η αναπαράσταση της εποχής που κυριαρχεί, είναι η γοητεία της αφήγησης ιστοριών που σαγηνεύει τον σκηνοθέτη, είναι τέλος το δυτικό βλέμμα (απόρροια της χρηματοδότησης;) όπου ο εξωτισμός και η σαγήνη ενός κόσμου μυθικού συναντιούνται.

Στην ταινία "Η Τρίτη Σελίδα" (**Zeki Demirkubuz**, Τουρκία) ο μυθικός κόσμος είναι ο κόσμος της τηλεόρασης όπου ο ήρωας εργάζεται ως κομπάρσος. Συνεχίζοντας τις συναντήσεις του με τους απόκληρους της Τούρκικης κοινωνίας, ο σκηνοθέτης επικεντρώνει την αφήγηση πάνω στο κεντρικό χαρακτήρα: από την απελπισία, στην σωτηρία -μέσω του έρωτα- και από εκεί πάλι στην απελπισία. Κάθοδος στην κόλαση είναι η πορεία του κεντρικού χαρακτήρα, σ' αυτήν την ταινία. Αποκλεισμένος και σε απόγνωση ο ήρωας φαίνεται ότι κυριαρχείται από δυνάμεις αόρατες, που τον οδηγούν στην απελπισία. Δέσμιος του κοινωνικού περιβάλλοντος που ζει, ο ήρωας δεν μπορεί να ελέγξει την ζωή του: η μόνη απόδραση που είναι δυνατή είναι η αποχώρηση του από τα εγκόσμια. Κινηματογραφημένη στην Κωνσταντινούπολη, η ταινία έχει στο κέντρο της τον κόσμο των καταφρονεμένων και των απόκληρων. Δείγμα ενός σινεμά λαϊκού -και όχι λαϊκίστικου- η ταινία σέβεται τον θεατή της: αναδεικνύει ένα πλάγιο κοινωνικό λόγο, ο οποίος όμως στον πυρήνα του είναι λόγος καταγγελίας. Αναπτύσσει μια προβληματική που μπορεί να δείχνει σε μια πρώτη προσέγγιση μοιρολατρική, αλλά που στην ουσία της είναι σταθερά προσανατολισμένη σ' ένα όραμα κοινωνικής αλλαγής.

Η κοινωνική αλλαγή είναι το ζητούμενο και στην ταινία "Ταξίδι στον Ήλιο" (**Yesim Ustaoglu**, Τουρκία). Μ' αφορμή την φιλία ενός Τούρκου και ενός Κούρδου, στην Κωνσταντινούπολη, η σκηνοθεσία προσεγγίζει με ευαισθησία αλλά και τόλμη ένα θέμα επικίνδυνο. Είναι οι εθνικές ταυτότητες που χάνονται μέσα στην χοάνη της μεγαλούπολης, είναι η εσωτερική μετανάστευση, είναι τέλος το ταξίδι προς την αυτογνωσία, προς την κοινωνική συνειδητοποίηση: Η σκηνοθέτης δεν απευθύνει μόνο μια έκκληση για κατανόηση, για αναγνώριση

του προβλήματος. Η ταινία αυτή αναπτύσσει και ένα λόγο που υπερβαίνει την χώρα καταγωγής της. Το ταξίδι στον ήλιο (ή μάλλον το ταξίδι προς την Ανατολή του ήλιου), που ο ήρωας θα επιχειρήσει στο τέλος είναι ένα ταξίδι πολλαπλά αποκαλυπτικό (και για τον ήρωα αλλά και για τον θεατή): είναι ένα ταξίδι θρήνος για τον φίλο που χάθηκε, ένα ταξίδι μήσης και γνώσης, ένα ταξίδι συνειδητοποίησης, είναι τέλος ένα ταξίδι απόδρασης από το αστικό τοπίο προς τους τόπους της μνήμης. Μόνο που αυτοί, όπως δείχνει το τέλος, έχουν προ πολλού εκλείψει.

ΟΙ ΑΠΟΠΕΙΡΕΣ ΑΠΟΔΡΑΣΗΣ

ΤΟΥ SRDJAN KARANOVIC

Τις πολλαπλές εκδοχές μίας απόδρασης θα βρούμε στο έργο του **Srdjan Karanovic** (μέλους της κριτικής επιτροπής για το διεθνές διαγωνιστικό). Οι ταινίες του, σε μια πρώτη προσέγγιση, αποκαλύπτουν έναν σκηνοθέτη που με άνεση και ευκολία μετακινείται από το ένα είδος στο άλλο: Από βιογραφίες- ταινίες εποχής "Το Στεφάνι της Πέτρια" (1980) σε γλυκόπικρες κωμωδίες της αστικής ζωής "Κάπου Ανάμεσα" (1982), και από ταινίες προβολής ενός φολκλορικού πολιτισμού "Το Αρωμα των Αγριολούλουδων" (1978), σε ταινίες που κινούνται ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ και την μυθοπλασία "Μια Ταινία Χωρίς Τίτλο" (1988). Καθώς οι έμμονες -στο ύφος ή στο θέμα- απουσιάζουν από το έργο του σκηνοθέτη, αυτό που μπορούμε να αναγνωρίσουμε στον πυρήνα κάθε ταινίας του είναι μια ισχυρή αντίθεση: ανάμεσα σε μια δυναστική κοινωνία και το άτομο. Μια αντίθεση που λειτουργεί εις βάρος του ατόμου, καθώς είναι η αδυναμία του ατόμου να καθορίσει την ζωή του και προσδιορίζει την προσωπικότητά του, που κυριαρχεί στις ταινίες του Srdjan Karanovic.

Από την Eva, τον Janko και τον Marko της ταινίας "Κάπου Ανάμεσα", στον Ivan του "Το Αρωμα των Αγριολούλουδων" και από εκεί στο ζευγάρι των μοιραίων εραστών, την Nadira και τον Miloljub, της ταινίας "Μια Ταινία Χωρίς Τίτλο", τα κεντρικά πρόσωπα στις ταινίες του Srdjan Karanovic βρίσκονται σε κατάσταση πο-

λιορκίας, η ταυτότητά τους απειλείται, τα αισθήματα τους κινδυνεύουν. Πρόσωπα, άλλοτε παιδευμένα από τις ίδιες τις φιλοδοξίες τους και άλλοτε δέσμια των παθών τους, πρόσωπα που αναζητούν την ελευθερία τους από τα δεσμά μίας πραγματικότητας που δεν μπορούν να ελέγξουν, πρόσωπα τέλος που αποζητούν να προσδιορίσουν την ταυτότητα τους: όλοι οι ήρωες στις ταινίες του Srdjan Karanovic είναι εγκλωβισμένοι. Ζουν σε εποχές και τόπους όπου το ιστορικό παρελθόν δυναστεύει το παρόν ("Μια Ταινία Χωρίς Τίτλο"), διαβιούν σ' ένα καθεστώς και σ' ένα πολιτισμό που επιβάλλει δυναστικά σεξουαλικές ταυτότητες και ρόλους, βιώνουν τις αντιθέσεις και τις αντιφάσεις του σύγχρονου κόσμου μ' ένα τρόπο δραματικό ("Κάπου Ανάμεσα"). Η πολιορκία είναι ασφυκτική, τα δεσμά ισχυρά και η απόδραση μοιάζει πολλές φορές αδύνατη ή και μάταιη ("Το Άρωμα των Αγγιολούλουδων"). Εξόριστοι λοιπόν από τον ίδιο τους τον τόπο, έκλειστοι

μέσα στους οικείους χώρους τους, προσπαθούν να αποτινάξουν τα δεσμά, αναζητούν μια έξοδο, μια οδό διαφυγής: τον δρόμο που οδηγεί στην φύση, εκεί που όλα τα λουλούδια ανθίζουν.

Η κατάληξη της ταινίας "Μια Ταινία Χωρίς Τίτλο" είναι χαρακτηριστική για τις προθέσεις του σκηνοθέτη: *δέσμοι μιας παράνοιας* (που το μέλλον θα μας δείξει ότι δεν ελέγχεται) οι δύο "μοιραίοι" εραστές ενώνονται για πρώτη φορά, μετά το τραγικό γεγονός που σημαδεύει την σχέση τους, στο βαγόνι ενός τραίνου που προορισμός του είναι η Γαλλία. Καταλύτης της ένωσής τους; Ο ήρωας-σκηνοθέτης μιας ταινίας που "ακόμα δεν έχει τίτλο". Αυτό φαίνεται ότι είναι και το καθήκον ενός σκηνοθέτη σύμφωνα με τον Srdjan Karanovic: να υποδείξει *οδούς διαφυγής στους ήρωες του*, να τους βοηθήσει να αποδράσουν, να τους προσφέρει την ελευθερία τους. □

Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΣΑΝ ΠΑΙΧΝΙΔΙ

Συνέντευξη με τον Srdjan Karanovic

Θεωρώ, καταρχάς, την σκηνοθεσία ως ένα είδος παιχνιδιού, και νομίζω ότι το να κάνεις ταινίες είναι ένα είδος παιχνιδιού συναστροφών -αυτός εξάλλου ήταν και ο τίτλος της πρώτης μου ταινίας ("Social Game"). Αλλά παιχνίδι, όχι με την παιδική έννοια του όρου, αλλά το παιχνίδι ως ευχαρίστηση. Όταν παίζεις, όταν είσαι δημιουργικός τότε δημιουργείς διαφορετικές ζωές. Γενικότερα πιστεύω ότι *οι ταινίες είναι μικροί κόσμοι*, κάθε ταινία έχει τον δικό της μικρόκοσμο. Γι' αυτό δεν ήθελα οι ταινίες μου να είναι μόνο ενός τύπου, μόνο ενός είδους. Ήθελα συνέχεια να περνάω από το ένα θέμα στο άλλο, να αλλάζω οπτικές γωνίες. Και νομίζω ότι η πραγματική προσωπικότητά μου βρίσκεται κρυμμένη μέσα στις ταινίες μου.

Δεν πιστεύω στους σκηνοθέτες που συνέχεια γυρίζουν την ίδια ταινία, έχουν τα ίδια plána, έχουν τους ίδιους χαρακτήρες, έχουν την ίδια

ιστορία, έχουν τον ίδιο ύφος. Νομίζω ότι είναι πολύ εύκολο για κάποιον να γίνει έτσι δημιουργός (auteur). Είναι το ζήτημα της επιτήδευσής, είναι το ζήτημα του μαυερισμού.

Όμως αυτό που πραγματικά είναι ένα πρόσωπο, βγαίνει από μέσα του τελείως ασυνείδητα. Γι' αυτό και εγώ *προσπαθούσα πάντα να γυρίσω όσο το δυνατόν περισσότερες και διαφορετικές μεταξύ τους ταινίες*. Τώρα σχεδιάζω να γυρίσω μια ταινία διαφορετική τελείως απ' ό,τι έχω κάνει μέχρι τώρα: μια ρομαντική κωμωδία, με ευτυχισμένο τέλος και με ήρωες πρόσφυγες.

Όταν σχεδιάζω μια ταινία, συνήθως σκέπτομαι για την ζωή στο σύνολό της, για την δική μου ζωή, για την ζωή γύρω μου. Προσπαθώ να βρω τα σημεία που έχουν ενδιαφέρον. Τα σκέπτομαι, τα φαντάζομαι για πάρα πολύ χρόνο. Χρειάζομαι παρά πολύ χρόνο για να γράψω το

ΔΗΜΗΤΡΗΣ
ΜΠΑΜΠΑΣ

σενάριο της ταινίας, να αντλήθω τι πραγματικά θέλω να κάνω.

Η ΑΠΟΔΡΑΣΗ, ΤΟ ΑΤΟΜΟ

ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ

Η ταινία "Το Άρωμα των Αγριολούλουδων" ανήκει σε μία κατηγορία "πειραματικών" ταινιών που γύρισα, τα οποία ονομάζω "ντοκιμαντερίστικα παραμύθια". Σ' αυτήν την ταινία συναισθηματικά είμαι πιο κοντά στον κεντρικό χαρακτήρα, τον ηθοποιό. Όπως σ' όλες τις ταινίες μου έτσι και σ' αυτήν υπάρχει μια αντίθεση ανάμεσα σ' ένα πρόσωπο και στην κοινωνία: δεν μπορούν να τον καταλάβουν, αδυνατούν να τον κατανοήσουν. Θέλει, ο ήρωας, απλώς να ζήσει την ζωή του. Όμως ο κόσμος τον ενοχλεί και απ' ένα σημείο και μετά η ζωή του δεν έχει πλέον κανένα νόημα γι' αυτόν.

Στην ταινία "Το Στεφάνι της Πέτριά", υπάρχει το στοιχείο της απόδρασης της ηρωίδας, μέσα από το κολλάζ των επιζωγραφισμένων φωτογραφιών που φτιάχνει: εκεί σ' αυτές τις φωτογραφίες, η ζωή της φαίνεται ότι ήταν ευτυχισμένη, αυτή είναι η απόδραση της. Εκεί η ζωή της δείχνει ότι ήταν γοητευτική και γεμάτη συναισθημα - όμως στην πραγματικότητα αυτές οι φωτογραφίες είναι κίτς. Η ζωή της ήταν άθλια, όμως οι αναμνήσεις της μένουν.

Πολύ πριν γυρίσω το "Μια Ταινία Χωρίς Τίτλο", υπήρχαν τα προβλήματα με τις εθνικιστικές συγκρούσεις στο Κοσσυφοπέδιο. Ξεκίνησα να την γυρίζω πριν ο Μιλόσεβιτς ανέβει στην εξουσία και όταν τελείωσα ήταν ήδη στην εξουσία. Αυτή η ταινία είναι η μεγαλύτερη μου αποτυχία στην Γιουγκοσλαβία. Είχε πολύ περιορισμένη διανομή στις αίθουσες, ποτέ δεν προβλήθηκε σε κανένα τηλεοπτικό κανάλι - οι άλλες μου ταινίες έχουν προβληθεί 30 ή 40 φορές. Δεν άρεσε ούτε στους Σέρβους, ούτε στους Αλβανούς. Άρεσε μόνο στους Κροάτες και στους Σλοβένους. Όλοι λένε ότι το "Μια Ταινία Χωρίς Τίτλο", είναι για το Κόσοβο. Όμως η ταινία κατά βάθος μιλά για την χειραγώγηση. Είναι η χειραγώγηση που καταστρέφει τα πάντα στην ταινία. Οι παραγωγοί προσπαθούν να χειραγωγήσουν τον σκηνοθέτη, η κοινωνία και

οι πολιτικοί προσπαθούν να χειραγωγήσουν το νεαρό ζευγάρι στην ταινία (επειδή αυτοί ανήκουν σε διαφορετικές εθνότητες).

Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ

ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΣΤΗΝ ΓΙΟΥΓΚΟΣΛΑΒΙΑ

Η Γιουγκοσλαβία τα τελευταία χρόνια γίνεται όλο και πιο πολύ μια δημοκρατία -μπανάνας, μια μπανανία -στην οποία όμως οι μπανάνες είναι πολύ ακριβές. Γι' αυτό, φοβάμαι ότι κανένας δεν λαμβάνει υπ' όψη του σοβαρά καμία μορφή πολιτισμού και ειδικότερα τον κινηματογράφο. Λόγω δε των πρόσφατων γεγονότων, ο κόσμος δεν μπορεί να ταξιδέψει και έτσι ζει σ' ένα γκέτο, σε κατάσταση φτώχειας - όχι μόνο με την έννοια την χρηματική-, αλλά και με την έννοια των αισθητικών επιλογών, στην προσέγγιση τους στον κινηματογράφο αλλά και στην ζωή γενικότερα. Υποπτες αισθητικές επιλογές έχουν επικρατήσει: κάτι ανάμεσα στον εθνικισμό και τα κινηματογραφικά είδη του Χόλιγουντ. Αυτά τα δύο όταν αναμειγνύονται δίνουν, κατά την άποψη μου, ένα πολύ κακό αποτέλεσμα.

ΒΟΜΒΑΡΙΣΜΟΙ ΣΤΟ ΒΕΛΙΓΡΑΔΙ

Νομίζω ότι αυτό που συμβαίνει τώρα στο Κόσοβο, είναι μια κατάσταση χειραγώγησης και επιβολής από τα πάνω: είναι τα άτομα που υποφέρουν μ' αυτήν την κατάσταση. Δεν είμαι υποστηρικτής του καθεστώτος Μιλόσεβιτς, όμως οι βομβαρδισμοί ήταν μια αγριότητα. Δεν κατέστρεψαν μόνο τις γέφυρες αλλά και τον πολιτισμό, τον τρόπο ζωής των ανθρώπων. Ήταν μια επίθεση ενάντια στο λαό της Σερβίας. Εκτιμώ τον Αμερικάνικο πολιτισμό, όμως δεν θέλω να τον βλέπω σ' άλλα μέρη: όπως κάποιους ευρωπαίους σκηνοθέτες που προσπαθούν να μιμηθούν το Χόλιγουντ. Όταν βρίσκομαι στην Ελλάδα δεν θέλω να τρώω στα ΜακΝτόναλντ. Ίσως είμαι λίγο παλιομοδίτης, αλλά μεγάλωσα στην δεκαετία του 60 και 70 και μ' αρέσουν οι αληθινές, οι αυθεντικές, οι πρωτότυπες ταινίες. ▲

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Από πέρυσι τα βραβεία χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: τα κρατικά και τα άλλα. Τα Κρατικά Βραβεία Πιούτιντας δίνονται από το 1998 σε μια λαμπερή τελετή (κάτι σαν το Χόλλιγουντ) στην Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών. Πέρυσι τα «περιφερειακά» βραβεία, της ΠΕΚΚ, της ΕΤΕΚΤ δόθηκαν στην τελετή λήξης μαζί με τα βραβεία του Διεθνούς Διαγωνιστικού Τμήματος. Φέτος μαζί με τα βραβεία της FIPRESCI (της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών), και της Eurora Cinema εξορίστηκαν σε μια ειδική τελετή (με μπουφέ) στο κεντρικό κτίριο του Φεστιβάλ, λίγες ώρες πριν την τελετή λήξης. Γιατί; Εύλογες οι διαμαρτυρίες της ΕΤΕΚΤ και της ΠΕΚΚ που παραδοσιακά εντάσσονται στα πλαίσια του Φεστιβάλ. Εμείς θα αναφέρουμε όλα τα βραβεία ανά κατηγορίες.

ΚΡΑΤΙΚΑ ΒΡΑΒΕΙΑ ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ 1999

ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Α' Βραβείο: στην ταινία «Amerikanos», του Χρήστου Δημά (3 εκατ. δρχ.)

Β' Βραβείο: στην ταινία «Αμέρικα», του Σάββα Καρύδα (2,25 εκατ. δρχ.)

Γ' Βραβείο: στις ταινίες «Αψίδες», του Σπύρου Διαμαντή, και «Ηταν Ένα Μικρό Τραϊνάκι», της Σοφίας Δάντη (1,5 εκατ. δρχ. εξ'ημισίας)

Δέκα ισότιμα βραβεία στις ταινίες (800 χιλ. δρχ. το καθένα):

«Ο Ελκυστής», του Μιχάλη Γαλανάκη

«Η Ζωή Είναι Βραχεία», του Παναγιώτη Φαφούτη

«Καμουφλάζ», του Νίκου Σταμπουλόπουλου

«Παταγωνία», του Ηλία Γιαννακάκη

«Λες και Τρώγαμε στην Πομπηία», του Δημήτρη Πρίφτη

«Το Τραγούδι των Πορτοκαλιών», του Γιάννη Λεοντάρη

«Δωδεκαήμερο», του Χριστόφορου Σωτηράκου

«Η Αλληλουχία των Κήπων», του Αχιλλέα Κυριακίδη

«Θα Τάσεις το Ψάρι μου;», του Πέτρου Ανδρακάκου

«Ο Φωτογράφος, ο Άνθρωπος και ο Τόπος του», του Γιάννη Σκοπετέα

ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Α' βραβείο μυθοπλασίας: «Peppermint», του Κώστα Καπάκα (20 εκατ. δρχ.)

Β' βραβείο μυθοπλασίας: «Το Καναρινί Ποδήλατο», του Δημήτρη Σταύρακα (15 εκατ. δρχ.)

Γ' βραβείο μυθοπλασίας: «Η Εαρινή Σύναξις των Αγροφυλάκων», του Δήμου Αβδελιώδη (10 εκατ. δρχ.)

Α' βραβείο τεκμηρίωσης ή κινουμένων σχεδίων: «Νυχτολούλουδα», του Νίκου Γραμματικού (6 εκατ. δρχ.)

Β' βραβείο τεκμηρίωσης ή κινουμένων σχεδίων: «Ιδαίον Μύθοι», του Λευτέρη Χαρωνίτη (4 εκατ. δρχ.)

Βραβείο σκηνοθεσίας: στον Δήμο Αβδελιώδη, για την ται-

νία «Η Εαρινή Σύναξις των Αγροφυλάκων» (10 εκατ. δρχ.)
Βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη: στον Κώστα Καπάκα, για την ταινία «Peppermint» (5 εκατ. δρχ.)

Βραβείο σεναρίου: στον Κώστα Καπάκα, για την ταινία «Peppermint» (5 εκατ. δρχ.)

Βραβείο ερμηνείας πρώτου ανδρικού ρόλου: στον Δημήτρη Αλεξανδρή, για την ταινία «Το Καναρινί Ποδήλατο» (4 εκατ. δρχ.)

Βραβείο ερμηνείας δεύτερου ανδρικού ρόλου: στον Τάσο Παλαντζίδη, για την ταινία «Peppermint» (2 εκατ. δρχ.)

Βραβείο ερμηνείας πρώτου γυναικείου ρόλου: στην Αννυ Λούλου, για την ταινία «Peppermint» (4 εκατ. δρχ.)

Βραβείο ερμηνείας δεύτερου γυναικείου ρόλου: στην Δήμητρα Χατούπη, για την ταινία «Χώμα και Νερό» (2 εκατ. δρχ.)

Βραβείο φωτογραφίας: στον Άρη Σταύρου, για την ταινία «Ο Βυσσινόκηπος» (3 εκατ. δρχ.)

Βραβείο σκηνογραφίας: στον Διονύση Φωτόπουλο, για την ταινία «Ο Βυσσινόκηπος» (2 εκατ. δρχ.)

Βραβείο μουσικής: στον Παναγιώτη Καλαντζόπουλο, για την ταινία «Peppermint» (2 εκατ. δρχ.)

Βραβείο ήχου: στον Μαρίνο Αθανασόπουλο, για την ταινία «Peppermint» (2 εκατ. δρχ.)

Βραβείο μοντάζ: στον Τάκη Γιαννόπουλο, για την ταινία «Peppermint» (2 εκατ. δρχ.)

Βραβείο ενδυματολογίας: στον Διονύση Φωτόπουλο, για την ταινία «Ο Βυσσινόκηπος» (2 εκατ. δρχ.)

Βραβείο μακιγιάζ: στη Θεανώ Καπνιά, για την ταινία «Peppermint» (1 εκατ. δρχ.)

ΔΙΕΘΝΕΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟ ΤΜΗΜΑ

Χρυσός Αλέξανδρος: στην ταινία «Xizhao» (Δημόσια Λουτρά), του Zhang Yang, Κίνα (12,5 εκατ. δρχ.)

Αργυρός Αλέξανδρος: στην ταινία «Garaje Olimpo», του Marko Bechis, Ιταλία, Γαλλία, Αργεντινή (7,5 εκατ. δρχ.)

Βραβείο σκηνοθεσίας: στον Justin Kerrigann, για την ταινία «Human Traffic», Μεγάλη Βρετανία

Βραβείο σεναρίου: στους Atef Hetata, για την ταινία «Al Abwab Al Moghlaqa» (Κλειστές Πόρτες), Αίγυπτος, και Laurent Cantet και Gilles Marchand, για την ταινία «Ressources Humaines» (Ανθρώπινοι Παράγοντες), Γαλλία

Βραβείο Α' γυναικείου ρόλου: στην Sawwan Badr, για την ταινία «Al Abwab Al Moghlaqa» (Κλειστές Πόρτες), Αίγυπτος

Βραβείο Α' ανδρικού ρόλου: στον Jean-Pierre Darroussin, για την ταινία «Qui Plume La Lune?» (Ποιος Μαδάει το Φεγγάρι;), της Christine Carrière, Γαλλία

Βραβείο καλύτερης καλλιτεχνικής επίτευξης: στην ταινία «Navrat Idiotia» (Η Επιστροφή του Ηλίθιου), του Sassa Gedeon, Ουγγαρία

Ειδική μνεία: στον ηθοποιό Paddy Connor και στον διευθυντή φωτογραφίας, για την ταινία «The Dream Catcher» (Ο Ονειροκνηγός), του Ed Radtke, ΗΠΑ

ΒΡΑΒΕΙΑ ΚΟΙΝΟΥ

Στις ταινίες "Xizhao" (Δημόσια Λουτρά), του Zhang Yang, Κίνα, και "Η Εαρινή Σύναξις των Αγροφυλάκων", του Δήμου Αβδελιώδη

ΒΡΑΒΕΙΑ FIPRESCI

Στις ταινίες "Garaje Olimpo", του Marko Bechis, Ιταλία, Γαλλία, Αργεντινή, του Διεθνούς Διαγωνιστικού Τμήματος, για την πειστικότητα και την οξυδέρκεια με τις οποίες αποδίδει τους μηχανισμούς του πολιτικού και ψυχολογικού τρόμου, "Nightfall" (Το Σούρουπο), του Fred Kelemen, Γερμανία, των Παράλληλων Τμημάτων, για τη ριζοσπαστική και καινοφανή απεικόνιση των πιο σκοτεινών συναισθημάτων μας, καθώς και για την προώθηση της κινηματογραφικής γλώσσας πέρα από τα όρια της και στην "Εαρινή Σύναξις των Αγροφυλάκων", του Δήμου Αβδελιώδη, του Ελληνικού Πανοράματος, για την ποιητική χρήση των εικόνων και της μουσικής στην καταγραφή της ανθρώπινης φύσης, μέσα από τον μικρόκοσμο μιας αγροτικής Ελλάδας που δεν υπάρχει πια.

ΒΡΑΒΕΙΟ ΠΕΚΚ

Στην ταινία "Εαρινή Σύναξις των Αγροφυλάκων", του Δήμου Αβδελιώδη, του Ελληνικού Πανοράματος, γιατί αποτέλεσε ένα ευτυχές και απροσδόκητο υπόδειγμα ενός σφόδρα επιθυμητού, αλλά και μόνιμα ζητούμενου του ελληνικού κινηματογράφου, ο οποίος παρά τη σπατάλη και πληθωρική πολυεμπαιγματολογία του, παραμελεί (αν όχι και αγνοεί) την ανάδειξη εκείνων των "χαμηλών" χαρακτηριστικών του εθνικού μας προσώπου, μέσα, εντούτοις, στα οποία συνεχίζουν να ζουν πολύτιμες παρακαταθήκες ήθους, αθωότητας και συμπεριφορών. Ο άσημος, καθημερινός βίος των ταπεινών ξομάχων του ελληνικού χωριού, εμβυτισμένος στο πλούσιο ποιητικό βλέμμα του Αβδελιώδη, του οποίου είναι εύκολο να δει κανείς την καταγωγή -π.χ. στον Παπαδιαμάντη και την αγαιοπελαγίτικη "τρέλα" του Ελύτη- επαναφέρει στη συνείδηση (αλλά και στη γνώση μας) αξίες διαμετρικά αντίθετες στα διεθνή εκφυλιστικά πρότυπα της βίας και της νοσηρότητας. Η ιδιοφυής αντίστιξη της μουσικής, του τοπίου, των ανθρώπων και των εποχών συνταυρίστηκαν σε ένα κινηματογραφικό αμάλγαμα που είχε πολύ καιρό να το αξιωθεί η ελληνική Έβδομη Τέχνη.

ΒΡΑΒΕΙΟ ΕΤΕΚΤ

Στην ταινία "Βυσσινόκηπος", του Μιχάλη Κακογιάννη.

ΒΡΑΒΕΙΟ EUROPA CINEMA

Στην ταινία "Human Traffic", του Justin Kerrigann, Μεγάλη Βρετανία, που συνοδεύεται από 10.000 Ευρώ που θα δοθούν στον Έλληνα διανομέα.

ΒΡΑΒΕΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ

"ΣΙΝΕΜΑ"

Στην ταινία "Η Επίθεση του Γιγαντιαίου Μουσακά", του Πάνου Κούτρα, για την αποενοχοποιημένη φρεσκάδα της, την αυτοσαρκαστική της δύναμη και τους πολλά υποσχόμενους τεχνικούς της πειραματισμούς. Επιπλέον η ταινία προτείνει ένα εναλλακτικό για τα ελληνικά δεδομένα μοντέλο παραγωγής, για το οποίο το περιοδικό "Σινεμά" πιστεύει ότι διευρύνει τους εκφραστικούς ορίζοντες μιας κινηματογραφίας εθνικής και ταυτόχρονα ανοιχτής στις "επιθέσεις" του μέλλοντος.

ΚΑΠΟΙΑ ΣΧΟΛΙΑ

Ποιος μπορεί να πιστέψει ότι η ταινία του Καπάκα αξίζει εννέα βραβεία; Το βραβείο ήχου θα μπορούσε κάλλιστα να πάει στην ταινία του Νίκου Νικολαΐδη, "Θα σε Δω στην Κόλαση, Αγάπη μου", στον Αργύρη Λαζαρίδη. Το βραβείο μουσικής στην ταινία του Νικολαΐδη (στον Νίκο Τουλιάτο) ή στο "Χώμα και Νερό", του Πάνου Καρκανέβατου (Γιάννης Αγγέλας). Το βραβείο φωτογραφίας το έπαιρνε δικαιοδικά ο Γιάννης Αργυροηλιόπουλος, για την ταινία Νικολαΐδη, που είχε μόνο νυχτερινά πλάνα. Ο Διονύσης Φωτόπουλος θα έπρεπε να ήταν εκτός συναγωνισμού, αφού έχει τιμηθεί και με Όσκαρ. Το βραβείο Α' ανδρικού ρόλου θα μπορούσε να το πάρει ο Γιώργος Καραγιώσης, για την ταινία του Καρκανέβατου. Το δεύτερο βραβείο ταινίας μυθοπλασίας ήταν στην ταινία του Αβδελιώδη και το τρίτο στην ταινία του Καρκανέβατου ή στην ταινία του Σταμάτη Τσαρουχά, "Ο Ανθός της Λίμνης". Ακόμη θα έπρεπε να θεσπιστεί μνεία τεχνικών επιτεξεων για την ταινία του Πάνου Κούτρα, "Η Επίθεση του Γιγαντιαίου Μουσακά".

Με άλλα λόγια το Α' Βραβείο πήγε στην ταινία του Καπάκα, σαν την πιο άρτια παραγωγή, αλλά το δεύτερο έπρεπε να πάει στον Αβδελιώδη, σαν την πιο άρτια καλλιτεχνική (ποιητική) ταινία. Έτσι έχουμε δύο προτάσεις, η πρώτη του εμπορικού κινηματογράφου και η δεύτερη του καλλιτεχνικού κινηματογράφου που έχει όμως έντονες αναφορές στον ελληνικό πολιτισμό, άρα λειτουργεί σαν ένα μοντέλο ελληνικής κινηματογραφίας. Ποιος θα μπορούσε να μας πείσει ότι έτσι όπως δόθηκαν τα βραβεία, από την 50μελή επιτροπή, με μυστική ψηφοφορία, δεν ήταν συννενοημένα, με τις διαδικασίες του παρασκηνίου; Αν δόθηκαν εννέα βραβεία σε ένα πρωτοεμφανιζόμενο σκηνοθέτη, με μια συμπαθητική, όχι πολύ καλή, ταινία, τότε αν η επόμενη ταινία του είναι καλύτερη πόσα βραβεία θα πρέπει να πάρει; Μήπως έτσι υπερεκτιμούμε ένα φιλικό πρόιον;

Κατά τα άλλα, η τελετή ήταν πιο λιτή, καλύτερη από πέρσι, πολύ καλύτερα σκηνοθετημένη, με ουσιαστικές σφηνες αποσπασμάτων ταινιών του παλιού ελληνικού κινηματογράφου. Αν βέβαια έλειπαν κάποια λάθη σε τίτλους ταινιών ή σε ονόματα σκηνοθετών, από κάποιους ηθοποιούς, τότε τα πράγματα θα ήτα τέλεια. ▼

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

EYES WIDE SHUT

H EIKONA

ΤΩΝ ΖΕΥΤΑΡΙΩΝ

Jean-Pierre
Coursodon

μόλις τον έχει παντρευτεί για τον τίτλο του). Όσον αφορά τη σεξουαλικότητα, αν ο Κιούμπρικ ενδιαφερό-

Ότι η ζωή ενός ζευγαριού, και ιδιαίτερα η ερωτική ζωή του, είναι το υλικό για το "Eyes Wide Shut" δεν είναι η ελάχιστη έκπληξη αυτής της τελευταίας πράξης, ο Κιούμπρικ ήταν πάντα αδιάφορος για αυτό το είδος των δραστηριοτήτων (θα μπορούσα, άλλωστε, να γράψω: "Από όλους τους σκηνοθέτες, ο Κιού-

μπρικ είναι χωρίς αμφιβολία αυτός που ενδιαφέρει λιγότερο για τις σχέσεις των ζευγαριών"). Θα ψάχναμε πολύ στο υπόλοιπο έργο του για ένα πορτραίτο μιας γυναίκας που να μην είναι καρικατούρα ή σχηματική και, αν κάποτε σχεδίασε ζευγάρια ήταν χωρίς αμφιβολία μη λειτουργικά, κωμικά ή τερατοειδώς απροσάρμοστα (εκτός από το "Spartacus", η λιγότερο προσωπική του ταινία). Η αναπαράσταση της συζυγικής ζωής έχει σε αυτόν μαζοχιστικά στοιχεία από ένα ανήλικο σε ένα μέγαιρα που τον πρόδωσε ("The Killing") στη φονική διάθεση (που διαδέχεται την σαρκαστική αντιπαλότητα) του Jack Torrance, στο "The Shining", περνώντας από την εγωιστική αδιαφορία του Barry Lyndon (μπορούμε να βρούμε προκλητικό το πλάνο όπου ο Barry φυσά τον καπνό του πούρου του στο πρόσωπο της γυναίκας του, που

Στην αφίσα της ταινίας "Eyes Wide Shut", του Στάνλεϊ Κιούμπρικ, η λεπτομέρεια των προσώπων του ζευγαριού μας δείχνει ένα φιλί που πρόκειται να δώσουν, η Nicole Kidman μας βλέπει με το ένα μάτι ορθάνοιχτο, στη γωνία, ο Tom Cruise, αυτός, κλείνει τα μάτια: το πρόσωπο (ο ηθοποιός) που ο κινηματογραφιστής προωθεί σαν αντικείμενο πόθου (και, λίγο μετά, σαν λατρευτικό αντικείμενο) είναι σαν να θέλει, στέλνοντάς μας πίσω το βλέμμα μας, να μας προσκαλέσει σε μία λανθάνουσα ηδονοβλεψία που δεν μπορεί παρά να είναι μη πραγματοποιήσιμη (αφού, από την φύση της ηδονοβλεψίας, δεν θα μπορούσε να ήταν), όπως το επιβεβαιώνει με χιούμορ το πρώτο πλάνο, το στριπτιζ, που έρχεται να καλύψει ένα μαύρο ταμπλό, σαν το κλείσιμο του ματιού -του ματιού της κάμερας που υποκαθιστά το δικό μας. Λογική εισαγωγή στην ακολουθία κάποιων χαμένων πράξεων, δυσκολίες και δεδηλωμένες ενέργειες που ακολουθούν το όχημα του "ερωτισμού" της ταινίας.

ταν για αυτήν, ήταν πάντα για τις παρεκκλίσεις της (ομοφυλοφιλίες, σαδιστικές βιαιότητες...) καταστροφικές ή αυτοκαταστροφικές. Θα δούμε πάντως ότι το "Eyes Wide Shut" δεν είναι βασικά διαφορετική από τις προηγούμενες ταινίες του ως προς αυτή την κατεύθυνση, το ζευγάρι αναφέρεται λιγότερο για τις σχέσεις του παρά για τις δραστηριότητές του ή για τις ιδιωτικές

φαντασιώσεις του καθενός (οι Kidman και Cruise έχουν λιγότερο από έξι σκηνές μαζί σε όλη την ταινία, αυτή είναι απούσα σχεδόν για μια ώρα προβολής, το πρόσωπο του συζύγου απομακρύνεται πάντα με την τάση του να διώχνει την παρουσία της συζύγου του). Και η καταστροφική δυναμικότητα του ερωτισμού είναι για ακόμη μια φορά το κεντρικό θέμα της ταινίας.

Οι περισσότερες ταινίες του Κιούμπρικ, και όλες οι μεταγενέστερες της "Lolita" τοποθετούνται στο παρελθόν ή το μέλλον (περισσότερο ή λιγότερο απομακρυσμένα), το "2001" ενώνοντας αυτές τις δύο περιπτώσεις σε ένα μεγαλειώδες βλέμμα κοσμικό-μεταφυσικό². Το "Eyes Wide Shut", που η δράση του τοποθετείται στις μέρες μας στην Νέα Υόρκη, είναι η εξαίρεση χωρίς στην πραγματικότητα να παρεκ-

κλίνει από τον κανόνα, αφού το μυθιστόρημα στο οποίο βασίζεται δημοσιεύτηκε το 1926 και η υπόθεσή του διαδραματίζεται στο τέλος του περασμένου αιώνα (αν και ο Schnitzler δεν καθορίζει την υπόθεση με ακριβείς λεπτομέρειες, που παραπέμπουν στην επικαιρότητα, μπορούμε να το τοποθετήσουμε στο 1897). Ένας αιώνας χωρίζει, λοιπόν, την μισο-ονειρική εποποιία των Φριντολέν και Αλμπερτίν, το σνιτζλιακό ζευγάρι, από την κιουμπρικιανή βερσιόν (με μια διάθεση πολύ, δηλαδή σχεδόν πολύ, πιστή στο πρωτότυπο) όπου το ζευγάρι έγινε, με μια υπολογισμένη κοινοτυπία³, Γουίλιαμ (Μπιλ) και Άλις Χάρφορντ. Αυτή η απόσταση δεν μπορεί να ακυρώσει το πολύ καλά θεμελιωμένο θέμα της σύγχρονης αντίληψης: τι κοινό υπάρχει ανάμεσα σε ένα μεγαλοαστικό βιενέζικο ζευγάρι του 1890, και ιδιαίτερα στην ερωτική-φανταστική ζωή τους, με ένα ζευγάρι από τη Νέα Υόρκη της εποχής μας; Ο Frederic Raphael μας λέει ότι έκανε αυτή την ερώτηση στον Κιούμπρικ: "Πολλά πράγματα δεν άλλαξαν από το 1900, ιδίως ανάμεσα σε άντρες και γυναίκες;". Απάντηση του Κιούμπρικ: "Νομίζετε; Δεν το πιστεύω.". Μετά από σκέψη ο Raphael επανέρχεται: "Και εγώ, όχι;".

Ανταλλαγή σημαίνουσα. Μπορούμε στην πραγματικότητα να υποστηρίξουμε ότι όλα, ή σχεδόν, έχουν αλλάξει, ή ότι όλα, ή σχεδόν, είναι ίδια. Δεδομένου ότι η ουσιαστική αντίληψη του Κιούμπρικ στο "Eyes Wide Shut" είναι η ερωτική ζωή των πρωταγωνιστών του, η άρνησή του να αναγνωρίσει τις αλλαγές που έγιναν κατά την διάρκεια του χρόνου στις σχέσεις ανάμεσα στα δύο φύλα είναι, παράδοξα, δικαιολογημένη, ο φανταστικός ερωτισμός στηριζόταν σε αρχέτυπα τελικά λίγο ευαίσθητα στην εξέλιξη των ηθών και του τρόπου ζωής. Μπορούμε να σημειώσουμε ότι ο Schnitzler, ο ίδιος, δεν ενδιαφέρεται καθόλου για τις αλλαγές που έγιναν ανάμεσα στα 1890 και το 1920, αλλαγές, χωρίς αμφιβολία, τόσο σημαντικές όσο αυτές ανάμεσα στο 1920 και τη δεκαετία του '90: τοποθετεί την αφήγησή του στο παρελθόν (τα 25 χρόνια πιο νωρίς είναι πολλά και λίγα, κατά κάποιο τρόπο), αλλά χωρίς να επιμένει στο "ι-

στορικό" χαρακτήρα (σε ποιο βαθμό, άλλωστε, το κοντινό παρελθόν, χθες, προχθές, έχει ιστορική σημασία;), και σαν τα πρόσωπά του να είναι σύγχρονα. Αμφέβαλε ότι οι αναγνώστες της εποχής του θα αναγνώριζαν ένα τμήμα μιας χρονικής περιόδου, παρά τους καλά κρυμμένους κώδικες της αφήγησης. Φαίνεται πιο πολύ ότι ο συγγραφέας είχε με ευχαρίστηση διαπραγματευθεί την αμφιβολία για την εποχή (αυτό που έκανε και σε άλλα μυθιστορήματα), όπως διαπραγματεύεται την αμφιβολία για την φύση (όνειρα, φαντασιώσεις, πραγματικότητα) των αναφερομένων γεγονότων. Ο κινηματογραφιστής, αν μπορεί να αναπαράγει αυτό, δεν έχει προφανώς πρόσβαση σε αυτό⁴.

Ο ΟΝΕΙΡΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ

Η πρωτοτυπία του "Traumnovelle" (ο ίδιος ο γερμανικός τίτλος παίζει με την αμφιβολία: Μυθιστόρημα του ονείρου; Μυθιστόρημα από όνειρα; Μυθιστόρημα ονειρικό;)⁵, και χωρίς αμφιβολία η αδυναμία του⁶, κρατά από αυτή την παραξενιά, και θα μπορούσε να κερδίσει αν ήταν πιο συστηματική. Διότι, αν οι σύζυγοι αλλάζουν στις διηγήσεις των ονείρων, η Αλμπερτίν επανέρχεται δεχόμενη στοιχεία από την νυχτερινή περιπέτεια του άντρα της, για την οποία ωστόσο αγνοεί πολλά, δεν μπορούμε να υποπτευθούμε ότι αυτή η περιπέτεια ήταν ονειρεμένη, εκτός και αν καταστρέψουμε όλη την οικονομία του μυθιστορήματος. Αυτή δεν έχει άλλωστε ως άλλο σημείο αναφοράς παρά την ζωηρή γοητεία (που ο συγγραφέας τονίζει πολλές φορές, διαμέσου του ήρωά του): ένα είδος μυστικής κοινωνίας οργανώνει ένα όργιο με μυστικά ονόματα και μασκαρεμένους συμμετέχοντες που παριστάνουν τους μοναχούς και τις πόρνες. Ο Φριντολέν μπαίνει εκεί με παράνομο τρόπο, αποκάλυπεται και κινδυνεύει να πεθάνει (μεταφορά του οστρακισμού των εβραίων στην κοινωνία της εποχής;). Μια γυναίκα πολύ ωραία παραδίδεται για χάρη του, πρόθυμα προσφέρει για να θυσιαστεί για χάρη του. Ελευθερώνεται, αλλά υπονοούν ότι η ευεργέτης του θα πληρώσει για αυτό που έκανε με τη ζωή της... Η ιδιαιτερότητα αυτής της μελοδρα-



ματικής τροπής που δεν λειτουργεί (ή λειτουργεί άσχημα) σε κάποια επίπεδα -ρεαλιστικό, παρωδία, μεταφορικό, ονειρικό...- που την τοποθετούμε (ο αναγνώστης μπορεί εκεί να δει, σύμφωνα με το γούστο του, την αποτυχία ή την υπέροχη προσαρμογή του Schnitzler, το μυθιστόρημα φαίνεται, στη δεύτερη περίπτωση, σαν μια μηχανή φτιαγμένη για να αυτοκαταστραφεί ή το λιγότερο για να είναι αυτόρεσκη). Το "Traumnovelle" δεν είναι ωστόσο παρά ένα παιχνίδι, πρόκειται για μια διήγηση μάθησης (δημοσιεύθηκε με δύο άλλα μυθιστορήματα με τον γενικό τίτλο "Αυτοί που αγρυπνούν", αναφορά στην παρατήρηση της Αλμπερτίν, που την κράτησε ο Κιούμπρικ, στο τέλος της αφήγησης: "Προς το παρόν, είμαστε χωρίς αμφιβολία άγρυπνοι για αρκετό καιρό"). Αλλά ως προς τι τα πρόσωπα αγρυπνούν, τι ακριβώς έχουν μάθει; Ποια επιθυμία μπορεί να είναι επικίνδυνη; Η ερωτική πίστη είναι ένα ιδανικό που συνεχώς απειλείται, ένα ταμπού; "Ανακάλυψη" πολύ επιωμένη, θα πούμε, για το 1925 και ακόμη για το 1897 (χωρίς να μιλήσουμε για το τέλος του αιώνα μας).

Ο Κιούμπρικ προσεγγίζει αυτό το προβληματικό υλικό με ένα αξιοσέβαστο ενθουσιασμό, στον αντίποδα της κανιβαλικής προσέγγισης ("Το βιβλίο είναι εκπληκτικό, θα τα αλλάξουμε όλα!") που κυριαρχεί τόσο συχνά στη κινηματογραφική αναφορά των λογοτεχνικών έργων. Οι χοντρές γραμμές και οι μικρές λεπτομέρειες του μυθιστορήματος έχουν με ένα φορμαλιστικό τρόπο προσεγγισθεί, διάχυτες από μια αντίληψη που δεν αποφεύγει πάντα το αυθαίρετο ή το μη αληθοφανές, αλλά αυτά τα "ελαττώματα" τοποθετούνται με ευχαρίστηση όσο συνθέτουν την ατμόσφαιρα ενός παράξενου ονειρισμού όπου βουτά η ταινία (να αρχίσουμε από τα ντεκόρ των δρόμων της Νέας Υόρκης, προσεχτικά κατασκευασμένα στο στούντιο, συγχρόνως σουρεαλιστικά και εντελώς λανθασμένα, όπως μπορούν να είναι τα "εξωτερικά" του στούντιο, δεν είμαστε πολύ μακριά από το Λας Βέγκας του Κόπολα στο "One From the Heart").

Ο Κιούμπρικ και ο Raphael συνεργάζονται για να εκσυγχρονίσουν το κεντρικό γυναικείο πρόσωπο παραμένοντας ουσιαστικά πιστοί, κάτι

που είναι ένας μικρός άθλος. Η Αλμπερτίν είναι μια παραδοσιακή ηρωίδα, βαθιά παθητική. Κατά την διάρκεια όλου του μυθιστορήματος δεν κάνει τίποτε άλλο από το να κοιμάται, να ξυπνάει, να δηγείται τα όνειρά της. Δεν εγκαταλείπει το σπίτι της παρά για το πάρτι των μασκαρεμένων στην αρχή όπου “είναι πληγωμένη και ακόμα μπλοκαρισμένη από ένα γεγονός τόσο ασυνήθιστο, όσο και απρόβλεπτο” ενός άγνωστου που την είχε κατ’αρχήν γοητεύσει, και καταφεύγει γρήγορα, με τον σύζυγό της, στην ασφάλεια της οικίας, για να μην φύγει από εκεί παρά μόνο στο όνειρο. Η ταινία την δείχνει αντίθετα στην υποδοχή, στην αρχή, να είναι ήρεμη και καθόλου καταπιεσμένη με ένα όμορφο άντρα που την διεκδικεί, που αντιστοιχεί με το αδιευκρίνιστο του μυθιστορήματος (αυτός ο γόης της ψιθυρίζει γοητευτικούς αφορισμούς κυνικούς του είδους: “Μια από τις γοητείες της συζυγικής ζωής είναι να κάνουμε την απάτη μια ανάγκη”). Αφού διώχνει αυτόν τον άντρα, η δικαιολογία της είναι ότι είχε πει πολύ σαμπάνια, ξεφεύγει και, όπως η Αλμπερτίν, ψάχνει τον άντρα της... ο οποίος μιλά με δύο γυναίκες πολύ προκλητικές και αυτές (λεπτομέρεια που προστέθηκε στην ταινία για λόγους “ισορροπίας”, χωρίς αμφιβολία). Όπως στο μυθιστόρημα (ο Schnitzler μιλά για “την επίπονη γοητεία του λανθάνοντος φωτός των χαμένων ευκαιριών”), η ατμόσφαιρα στην δεξίωση ξενίζει τον άντρα και την γυναίκα που επιστρέφουν σπίτι τους για να ερωτήσει ο ένας τον άλλο για τις “μυστικές τους επιθυμίες”. Κουρασμένη από αυτές τις αμοιβαίες επεμβάσεις (η Αλμπερτίν δεν είχε καθόλου ανάγκη από τεχνικές συναισθηματικές φορτίσεις), η Αλίς ψάχνει ένα καταφύγιο στον Μπιλ, του οποίου ο λόγος έρχεται από μια άλλη εποχή, έχει έντονα στοιχεία από τον φρουδισμό, χωρίς να μιλήσουμε για την έννοια του καλού (η γυναίκα του δεν μπορούσε ποτέ να τον παραπλανήσει, ούτε να το σκεφτεί, αφού τον αγαπά, έχουν ένα παιδί...). Μένει με το στόμα ανοιχτό όταν του αποκαλύπτει ότι είχε μια ελκυστική ερωτική περιπέτεια με ένα όμορφο “αξιωματικό του ναυτικού” σε ένα ξενοδοχείο όπου είχαν πάει για

διακοπές: ήταν έτοιμη να τα παρατήσει όλα, σύζυγο, παιδί, μέλλον, αν της το ζητούσε (την άλλη μέρα ο ωραίος αξιωματικός είχε εξαφανιστεί, έτσι απλά). Η ένταση αυτής της εξομολόγησης οφείλεται στην μαριχουάνα; Μπορούμε να το υποθέσουμε (όπως η συμπεριφορά της Αλίς με τον γοητευτικό άντρα στη δεξίωση οφειλόταν στο ποτό), αλλά αυτά που κάνει η νεαρή γυναίκα είναι αυτά που γίνονται στο μυθιστόρημα, παραδόξως πιο περιγραφική ως προς αυτό τον βαθμό⁷.

Η ΝΥΧΤΕΡΙΝΗ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ

Οι αποκαλύψεις της Αλίς σπρώχνουν τον σύζυγό της σε μια νυχτερινή ψευδαίσθηση (σημαδεμένη από την επίμονη επιστροφή μιας φανταστικής εικόνας: η Αλίς κάνει έρωτα, σε ασπρόμαυρο, με τον όμορφο αξιωματικό) κατά τη διάρκεια της οποίας θα κάνει μια σειρά από περιεργες συναντήσεις, όλες δανεισμένες από το μυθιστόρημα. Η κόρη ενός από τους αρρώστους του, ο οποίος έχει πεθάνει, του εξομολογείται, σε έκσταση, ότι τον αγαπά, φέρνοντάς σε δύσκολη θέση τον γιατρό που ξεφεύγει. Μια νέα και όμορφη πόρνη τον οδηγεί στο σπίτι της (χάρης σε ένα προνοητικό τηλέφωνο, η Αλίς τηλεφωνεί στον άντρα της στο κινητό τηλέφωνό του!, δεν γίνεται τίποτε, ευτυχώς για τον Μπιλ, την άλλη μέρα μαθαίνει ότι η νέα γυναίκα ήταν φορέας του AIDS. Ξαναβρίσκει σε ένα μπαρ ένα πιανίστα, που τον ξέρει από παλιά, τον Νικ Νάιτινγκάλ (Nightingale) (το όνομα “Rossignol” είναι η μετάφραση του ονόματος που υπάρχει στο μυθιστόρημα, Nachtigall). Ο Νικ του λέει ότι αυτή την νύχτα πρέπει να παίξει με κλειστά μάτια σε ένα ιδιαίτερο πάρτι όπου όλοι είναι μασκαρεμένοι. Ο Μπιλ έχει μια τρελή επιθυμία να συμμετέχει στο πάρτι. Η σκηνή θυμίζει την πρώτη επαφή του Jack Torrance με τον “σατανικό” μπάρμαν στο ξενοδοχείο στο “Shining”, στην ταινία του Κιούμπρικ που το “Eyes Wide Shut” παραπέμπει πιο πολύ: ο Νικ (ο “Παλιός Νικ” ήταν ένα όνομα που είχε δώσει στον διάβολο), ο διαφθορέας (αν και το σώμα του αρνείται, προσπαθεί να αλλάξει γνώμη στον Μπιλ), είναι κινηματογραφημένος με τον

ίδιο φωτισμό όπως ο άλλος διαφθοράς και έχει περίπου το ίδιο ελκυστικό χαμόγελο. Πιέζεται και δίνει το σύνθημα, ο Μπιλ πρέπει, στην μια το πρωί, να βρει μια μάσκα και ένα κοστούμι. Εδώ τι έχουμε, η επιθυμία ανοίγει όλες τις πόρτες. Ο ήρωάς μας, σε μια σεκάνς σχεδόν γουελσική, βρίσκεται σε ένα μαγαζί με κοστούμια όπου η κόρη του ιδιοκτήτη είναι νυμφονόμος, και εκπλήσσει που βρίσκεται γυμνή με δύο Γιαπωνέζους σχεδόν τραβεστί, τελευταία περίπτωση συνάντησης πριν το κεντρικό σημείο της βραδιάς. Ο Μπιλ παίρνει ένα ταξί για να πάει στο Γκλεν Κλόουβ, τόπο που κάθε κινηματογραφόφιλος θα αναγνωρίσει σαν τη σκοτεινή διεύθυνση των κατασκόπων στο "La Mort au Trouse", με μια περίπλοκη σκηνοθεσία που θα την πληρώσει ο ήρωας. Το ίδιο επικίνδυνη, σκηνοθετημένη με την ίδια προσοχή, σε αυτή την ταινία, έχουμε ένα αληθινό παλάτι που μας φέρνει σε αυτή την ταινία του Χίτσκοκ.

Το θέμα του οργίου, αφού τουλάχιστον δεν σοκάρει, μας κάνει να μειδιάσουμε, τόσο αυτό το θέμα φαίνεται σόλοικο : ένας μεγάλος αριθμός ατόμων (επειδή κάθε όργιο προϋποθέτει ένα μεγάλο αριθμό) μαζεύονται για να κάνουν από κοινού αυτό που είναι το πιο ιδιωτικό (είναι περίπου ο ίδιος σολοικισμός που χαρακτηρίζει τον γυμνισμό, με λίγο ντροπαλότητα φυσική στους γυμνιστές). Το όργιο περιορίζεται με μια αντίθεση που είναι μια αφαίρεση, κάθε συμμετέχων, κάθε ζευγάρι, γίνεται το αντικείμενο της ηδονοβλεψίας όλων των άλλων, αλλά, έτσι τοποθετημένη, η ηδονοβλεψία δεν χάνει κάθε σημασία; Και πώς να διαχειριστείς ένα όργιο (αλλαγή συντρόφου, πρωτόκολλο κ.λπ.) για να αποφύγεις τόσο το χάος, που απειλεί προφανώς την επιχείρηση, που της είναι αντίθετο, που τρέφει τα στοιχεία που θα μπορούσαμε να τα πούμε "φιλελεύθερα"; Όσον αφορά την κινηματογραφική αναπαράσταση του οργίου, θέτει και σήμερα τα ίδια όπως και στο παρελθόν στον κινηματογραφιστή που βρίσκεται αντιμέτωπος για να διαλέξει ένα ταμπλό βιβάν, σε στιλ του De Mille ή την πορνογραφία, δηλαδή, ή το γελοίο ή το άσχημο.

Η ΤΕΛΕΤΗ

Ο Κιούμπρικ διαλέγει για αυτή την οικεία και λογοκριμένη άποψη, την τελετή. Υπενθυμίζουμε την πρώτη έννοια της λέξης "όργιο", οργανώνεται κάτι το χυδαίο που παίρνει μια μορφή μιας λειτουργίας μαγικής (μαύρη λειτουργία, αν θέλετε: κάθε θρησκεία έχει εκεί τα παρακλάδια της, κάθε παρακλάδι έχει ένα θεολογικό χαρακτήρα). Η σεξουαλική "απελευθέρωση", που στην τρέχουσα γλώσσα προσδιορίζει το όργιο, γίνεται εδώ περιθωριακή και έχει δευτερεύουσα σημασία. Η γοητεία του θεάματος που δίνουν οι πόρνες, η μεγάλη σπουδαιότητα του κάθε κάδρου, η αυστηρότητα των κουστουμιών, το απόκοσμο των масκών, το θεολογικό των κινήσεων, οι σκοτεινές σχέσεις με μεσογειακά όργια, όλα αυτά μας οδηγούν στο παρασκήνιο αυτό που είναι ο κύριος λόγος ύπαρξης αυτής της συνάθροισης. Η κάμερα, στις διαδρομές της στα πελώρια σαλόνια, μας δείχνει βεβαίως κάτι το υλικό (τα κακώς μπουκωμένα πλάνα, σύμφωνα με την αμερικάνικη αντίληψη, μέσα στο περιβάλλον δουλεμένο με ψηφιακό τρόπο), αλλά η μεγάλη πλειοψηφία των συμμετεχόντων δεν είναι παρά θεατές, ακίνητοι και σιωπηλοί, ηδονοβλεψίες, όπως και εμείς. Δεν χρειάζονται αλλαγές, το σώου -ο κύκλος των μασκαρεμένων γυναικών με τα υπέροχα κορμιά που γδύνονται (παραπέμπει στο πρώτο πλάνο;) κάτω από τις οδηγίες του καθοδηγητή της τελετής, όμοιος με ένα επίσκοπο είναι αντάξιο μιας συνθημενής ερωτικής στιγμής.

Το υπόλοιπο της σεκάνς είναι άλλωστε αφιερωμένο στην κρίση της διαδικασίας αποκάλυψης (τυπική κατάσταση), αντικαθιστώντας την αγωνία και το σασπένς έναντι της αποκάλυψης και της ευχαρίστησης. Φόβος και επιθυμία είναι άρρηκτα συνδεδεμένα και έχουν μια τραγικότητα, η ζωή του κινδυνεύει, αλλά μια προνοητική παρέμβαση τον σώζει, διακινδυνεύοντας την δικιά της (ο σεναριογράφος δίνει μια "λογική" εξήγηση σε αυτή την παράξενη εξέλιξη που, στο μυθιστόρημα, μένει ανεξήγητη και, το λιγότερο, ονειρική)⁸.

Επανερχόμενος στην πόλη ο Γουίλιαμ κάνει τη σκοτεινή σύνδεση αυτής της σκοτεινής νύχτας του (η ταινία έχει κοινά στοιχεία με αυτή την ταινία του Scorsese): η μυστηριώδης ευεργέτης του έχει πεθάνει, η νεαρή πόρνη είναι στο νοσοκομείο και ο Νικ, ο πιανίστας, φαίνεται ότι κακοποιήθηκε και χτυπήθηκε στο ξενοδοχείο του από δύο μυστηριώδη πρόσωπα. Περιπέτεια σε αυτή την ερωτική οδύσσεια του ερωτικού χώρου, ο Μπιλ δεν έχει παρά να γυρίσει στην Πηνελόπη του που κοιμάται την οποία την είχε πιο μπροστά αφήσει ξεχνώντας, μια πράξη που παραπέμπει στην χαμένη πίστη, τη μάσκα του της περασμένης νύχτας. Κλαίγοντας θα διηγηθεί όλη τη θλιβερή του περιπέτεια.

“Fuck” είναι η τελευταία λέξη (η τελική λέξη;) της ταινίας, που λέει με ένα αποφασιστικό τόνο η Αλίσ που, συμπεραίνοντας από την υπόθεση, εκφράζει την επιθυμία να κάνει το “συνημότερο έρωτα”. Ο “έρωτας” δεν υπάρχει πραγματικά καθ’ όλη την διάρκεια αυτής της μεγάλης ταινίας, που αφιερώνεται ουσιαστικά στον έρωτα (εάν εξαιρέσουμε κάποιες ανώνυμες ερωτικές πράξεις κατά την διάρκεια του περιφημου οργίου). Οι προθέσεις του Μπιλ είχαν προσεχτικά κρυφτεί, αυτές της Αλίσ μένουν στον χώρο της φαντασίας. Το “Fuck” δεν ανήκει βεβαίως στην γλώσσα της Αλμπερτίν του Schnitzler, αλλά όλος ο διάλογος ανάμεσα στους συζύγους που έχει προηγηθεί είναι δανεισμένος από το μυθιστόρημα (“Δεν υπάρχει όνειρο που να είναι εξ’ ολοκλήρου όνειρο”, “Προς το παρόν έχουμε, χωρίς αμφιβολία, ζυπνήσει για πολύ καιρό...”.) Και αυτό το “fuck” λίγο παράταιρο, δείχνει την επιστροφή στη τάξη και στον τρόπο ζωής (τον συζυγικό έρωτα) που είναι το θέμα αυτού του συμπεράσματος. Ο Κιούμπρικ βάζει να διαδραματίζεται όλο αυτό σε ένα μεγάλο μαγαζί παιχνιδιών όπου το ζευγάρι έχει πάει την κόρη τους για να διαλέξουν ένα δώρο για τα Χριστούγεννα, δεν θα μπορούσαμε με πιο καλό τρόπο να επαναπροσδιορίσουμε τις “οικογενειακές αξίες”.

Το “Traumnovelle” είναι ένα έργο κλασικό. Ο Schnitzler στα 63 του χρόνια αποφασίζει να το γράψει και ο Κιούμπρικ στα 71 χρόνια του - ακόμα μια ομοιότητα με τους δύο δημιουργούς-

επιχείρησε να το κάνει ταινία. Η ηλικία είναι το κλειδί αυτής της απελευθερωμένης αντίληψης ως προς τον ερωτισμό που χαρακτηρίζει αυτά τα δύο έργα; Η επίμονη παρουσία του θανάτου (η κηδεία του αρρώστου του Μπιλ, ο θάνατος της πόρνης-ευεργέτης-αυτοκτονία ή θάνατος, στο μυθιστόρημα, δολοφονία ή μεγάλη δόση ναρκωτικών, στην ταινία-, η ύποπτη εξαφάνιση του Νικ, το AIDS στην πόρνη...), πάντα σε σχέση με τον Έρωτα, η επιθυμία (η ερωτική αποκάλυψη της κόπωσης μπροστά στο πτώμα του πατέρα της, τα προβλήματα του Μπιλ μπροστά στο πτώμα στην κηδεία), τείνουν να δώσουν στην αφήγηση ένα υλικό τόνο. Οι ελεύθερες ερωτικές σχέσεις ενοχοποιούνται, η πρόνοια και η απομάκρυνση είναι σωτήριες (χωρίς να μπορούμε να διακρίνουμε μια ειρωνεία στον Κιούμπρικ, ωστόσο υπάρχει ένας οικείος ειρωνικός τρόπος). “Ευτυχισμένος να ζεις!”, ανακοινώνει ο τίτλος των “New York Post” που ο Μπιλ αγοράζει και που μαθαίνει, με αυτό τον τρόπο, τον θάνατο της ευεργέτης του), και, όταν ρωτά την γυναίκα του στην τελευταία σκηνή: “Τι θα κάνουμε;” αυτή απαντά: “Να ευγνωμονούμε τη μοίρα μας που βγήκαμε σώοι και αβλαβείς από όλες αυτές τις περιπέτειες, πραγματικές και φανταστικές”.

Στο τέλος, ο Κιούμπρικ, Αμερικάνος ηθελμένος εξόριστος στην Αγγλία για περισσότερο από σαράντα χρόνια, βιολογικά απομονωμένος από τον κόσμο στην προστατευμένη ιδιοκτησία του από τις ξένες ματιές και τα ηλεκτρονικά συστήματα, σαν το μυστηριώδες καταφύγιο του Γκλεν Κλουσβ) ήταν ίσως ο ιδανικός κινηματογραφιστής για να γεφυρώσει την Ευρώπη με την Αμερική, τη Βιέννη με τη Νέα Υόρκη, το ένα τέλος του αιώνα με το άλλο, χωρίς πολύ να ανησυχεί για τον αναπόφευκτο αναχρονισμό της μετάβασης που θα είχε παραλύσει κάθε άλλο σκηνοθέτη. Μπορούμε να λυπούμαστε ότι άλλα καλύτερα σχέδια, “Napoleon” ή το “A.I.”, είχαν εγκαταλειφθεί από αυτόν, αλλά, εάν έπρεπε να γίνει το “Traumnovelle” ταινία, μπορούμε να αμφιβάλουμε αν κάποιος άλλος σκηνοθέτης θα μπορούσε να το κάνει καλύτερα. □

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Παραπομπή στο περίφημο μάτι του Malcolm McDowell στην αφίσα του "Κουρδιστού Πορτοκαλιού" ("Orange Mecanique") και σε πολυάριθμα βλέμματα στην κάμερα που υπάρχουν στις ταινίες του Κιούμπρικ.
2. Στο "Shining" το σύγχρονο κάδρο δεν χρησιμοποιείται παρά για σανίδα ισορροπίας σε αναφορές όλο και πιο παρεμβατικές σε ένα παρελθόν (πραγματικό ή ουτοπικό, λίγο ενδιαφέρει) που τελειώνει στον επίλογο με το να επεμβαίνει, δηλαδή να προκαθορίζει το παρόν).
3. Ο Frederic Raphael μας κάνει γνωστό στο βιβλίο του, "Eyes Wide Open, A Memoir of Stanley Kubrick", που εκδόθηκε τον Ιούλιο του 1999, λίγο πριν από την έξοδο της ταινίας στις ΗΠΑ, ότι ο Κιούμπρικ αρνήθηκε το όνομα της οικογένειας "Scheuer" που του είχε προταθεί, ζητώντας ένα όνομα που δεν θα προσδιόριζε τα πρόσωπα. Ο σκηνοθέτης ήθελε, κατά τον Rafael, να εξαλείψει κάθε στοιχείο προσδιοριστικό ότι ο πρωταγωνιστής ήταν Εβραίος, θέλοντας, αντίθετα, ένα goy σχετικό με τον Harrison Ford (ο Rafael παρατηρεί ότι το "Harford" φέρνει στο όνομα αυτής της βεντέτας και της περιφέρειας, Hertfordshire, όπου ζούσε ο Κιούμπρικ).
4. Υπάρχει μια περίεργη ομοιότητα ανάμεσα στη γέννηση του μυθιστορήματος και αυτή της ταινίας. Ο Schnitzler αναφέρει την ιδέα του μυθιστορήματος στην εφημερίδα του, μόλις το 1907, αναφέρεται ξανά σε αυτό το 1916, αρχίζει τη συγγραφή το 1921. Ο Κιούμπρικ σκέπτεται για πρώτη φορά για μια μεταφορά το 1968 και επανέρχεται 25 χρόνια πιο αργότερα.
5. Αυτός ο τελευταίος τίτλος υιοθετήθηκε από τον μεταφραστή, Φιλίπ Φορζέ, για μια πρόσφατη γαλλική μετάφραση (η πρώτη είχε τον τίτλο "Τίποτε άλλο παρά ένα όνειρο", Rien qu'un rêve), πλησιάζοντας περισσότερο το πρωτότυπο, απαλείφοντας την αμφιβολία προτείνοντας, κατά την μετamonτέρνα αντίληψη, ότι το ίδιο το κείμενο είχε "ονειρευτεί".
6. Οι λογοτεχνικοί κριτικοί και οι ειδικοί στον Schnitzler (στους οποίους βεβαίως δεν ανήκω) θεωρούν γενικώς το "Traumnovelle" σαν ένα από τα αριστουργήματά του. Δεν προτάσσω παρά μια αντίδραση, μπορεί να είναι άδικο και περιοριστικό στον απλό αναγνώστη.
7. Αυτή η σκηνή είναι η μεγάλη στιγμή της Nicole Kidman που δεν έχει πλέον, δυστυχώς, την ευκαιρία να δείξει το ταλέντο της στη συνέχεια της ταινίας, αφού σχεδόν εξαφανίζεται μέχρι το τέλος.
8. Κατά τον Raphael, αρνήθηκε κατ'αρχήν την ιδέα μιας τέτοιας εξήγησης που ο Raphael θεωρούσε απαραίτητη για να πάρεται μια "μορφή" η υπόθεση. Ο σκηνοθέτης, αδικώς ή όχι, διαφοροποιείται από την γνώμη του σεναριογράφου. Τοποθετεί μια περίεργη σκηνή, αρκετά βαριά (παραπέμπει λίγο στον μονόλογο του ψυχιάτρου στο τέλος του "Ψυχώ") ανάμεσα στον Μπιλ και τον Ζίγκλερ (το πρόσωπο που ενσαρκώνει ο Sydney Pollack) όπου αυτός, σαν να ήταν ο από μηχανής Θεός, δίνει στον γιατρό (και στον θεατή, που δεν ζητάγε ίσως τόσα πολλά) όλα τα κλειδιά του αινίγματος.
9. Η υπόθεση στο μυθιστόρημα εξελίσσεται κατά τη διάρκεια ενός καρναβαλιού, κάτι που δικαιολογεί και δυναμώνει το στοιχείο του μασκαρέματος. Το καρναβάλι δεν ήταν οικείο στις ΗΠΑ, εκτός από την Νέα Ορλεάνη, όπου για πάντα είναι μια μεγάλη ομοφυλοφιλική γιορτή, στην ταινία έχει αντικατασταθεί με τις γιορτές του τέλους της χρονιάς. Αυτό δεν εμποδίζει να υπάρχει ένας καρναβαλικός χαρακτήρας όπως θα έπρεπε να ήταν.

ΜΑΤΙΑ ΕΡΜΗΤΙΚΑ ΚΛΕΙΣΤΑ

Κιούμπρικ, ένας από τους παλιούς μεγάλους δασκάλους

ΘΟΔΩΡΟΣ
ΣΟΥΜΑΣ

Η τελευταία ταινία του πρόσφαρα εκλειπόντος Στάνλεϊ Κιούμπρικ είναι μια από τις λιγοστές πολυσύνθετες ταινίες που γυρίζονται ακόμη σήμερα, ας πούμε μια κάθε τρία χρόνια... Αναφερόμαστε δηλαδή στον κινηματογράφο του -μεγάλου- δημιουργού. Οι μεγάλοι, ιδιοφρείς και πολυεπίδοι δημιουργοί γίνονται πλέον ολόενα και σπανιότεροι και οι παλιοί φεύγουν (Μπουνιουέλ, Μπέργκμαν, Χίτσκοκ, Φελίνι, Κισλόφσκι, Κιούμπρικ...). Τα "Μάτια Ερμητικά Κλειστά" είναι μεγάλος κινηματογράφος του δημιουργού, που γίνεται πολύ λίγο σήμερα, εποχή που κυριαρχεί το μοντέλο ενός ανώδυνου, συμβατικού, ευανάγνωστου και πάρα πολύ απλά αφηγημένου και κωδικοποιημένου κινηματογράφου. Επειδή η τελευταία ταινία του Κιούμπρικ πήγε κόντρα σε αυτό το ρεύμα της ευκολίας (των κινηματογραφιστών και των θεατών) και της κοινοτοπίας, για αυτό πρόκαλεσε και βιώθηκε επικίνδυνα (π.χ. από τους έγγαμους, τα ζευγάρια) και δεν άρεσε στους βαθμολογητές της δημοσιογραφικής, κινηματογραφικής "κριτικής".

Τα "Μάτια Ερμητικά Κλειστά" είναι φιλμ πολυεπίπεδο, πολλαπλών αναγνώσεων και ερμηνειών, φιλμ "ανοιχτό" στις εξηγήσεις (κατεύθυνση που δημιούργησε αμχανία σε αρκετούς). Το θέμα του θυμίζει, στη συνθετότητά του, το αριστούργημα του Μπουνιουέλ "Η Ωραία της Ημέρας" (ίδιο μοτίβο της διπλής ζωής και της φαντασίωσης, εκεί της "Ωραίας της Ημέρας", εδώ των δύο συζύγων). Οι εξομολογήσεις και οι περιγραφές ονείρων των ηρώων θυμίζουν τις εξομολογήσεις των κλασικών φιλμ του Μπέργκμαν. Το σεξουαλικό όργιο στην έπαυλη είναι αντάξιο, ίσως και ανώτερο, των οργίων στο Φελίνι ("Σατυρικό", "Καζανόβα" κ.α.).

Όμως πολύ περισσότερο τα "Μάτια Ερμητικά Κλειστά" περιγράφει την οδύσσεια ενός νέου άντρα, όπως η "Οδύσσεια του Διαστήματος", και την τρέλα που τον καταλαμβάνει λόγω έμμονης ιδέας, τρέλα αντίστοιχη αυτής του Τζακ Νικόλσον στη "Λάμψη". Η σεξουαλική βία θυμίζει αυτή του "Κουρδιστού Πορτοκαλιού" και ο ερωτισμός παραπέμπει στη "Λολίτα", πάντα του Κιούμπρικ.

ΤΟ ΘΕΜΑ: Ο ΓΑΜΟΣ, ΤΟ ΖΕΥΓΑΡΙ

Το αρχικό και βασικό θέμα της ταινίας είναι το σύγχρονο ζευγά-

ρι, ο σύγχρονος γάμος.

Το παντρεμένο ζευγάρι της ταινίας, στην αφετηρία της μυθοπλασίας, είναι κάπως ρουτινιάρικο. Βλέπει με κάποια αδιαφορία ο ένας τον άλλο. Στο πάρτι του πολυεκατομμυριούχου (Σίντνι Πόλακ) που πηγαίνουν, φλερτάρουν από εδώ και από εκεί, ο ένας και η άλλη. Η ερωτική συμπεριφορά τους έχει κάποια ανώδυνη ελευθεριότητα, μέχρι ορισμένων ορίων ευπρέπειας και πιστότητας που δεν τα ξεπερνούν. (Το ίδιο συμβαίνει όταν συζητούν μεταξύ τους, διασκεδάζοντας, τα γαργαλιστικά φλερτ του καθενός). Όταν γυρνούν σπίτι τους, προφανώς κάπως ερεθισμένοι από τα φλερτ, κάνουν έρωτα, όμως η γυναίκα (Νικόλ Κίντμαν), όπως προδίδει το βλέμμα της, παραμένει αποστασιοποιημένη.

Όπωςδήποτε, τις πράξεις και τις επιθυμίες των δύο κεντρικών προσώπων, τις εξερευνήσεις και τις εμπειρίες τους μπορούμε να τις εξηγήσουμε ως προς τις αιτίες τους καθώς και να τις ερμηνεύσουμε με διαφορετικό τρόπο. Όλα είναι ζήτημα ανάγνωσης στην τελευταία ταινία του Κιούμπρικ, που παίζει αδιάκοπα με τη σχέση αλήθειας/φαντασίας και ζωής/σκηνοθεσίας.

Οι δύο παντρεμένοι δείχνουν φιλελεύθεροι στην ερωτική συμπεριφορά τους, τόσο ως προς την ελευθερία κινήσεώς τους, όσο και



ως προς τα σχόλια του ενός για τον άλλο. Παρ' όλα αυτά, μας αποκαλύπτεται πως ο σύζυγος (*Τομ Κρουζ*) κατά βάθος αντιμετωπίζει παραδοσιακά τη γυναίκα, πιστεύοντας πως έχει ανάγκη από την ασφάλεια της οικογένειας και της μονογαμικότητας. Οι δηλώσεις του αυτές πυροδοτούν την εξοργισμένη αντίδραση της εξεγερμένης συζύγου που του ομολογεί τον ισχυρότατο πόθο που ένοιωσε για κάποιον αξιωματικό, έτοιμη να εγκαταλείψει τα πάντα για αυτόν.

Το αναπάντεχο, ισχυρό σοκ δημιουργεί μια εικόνα-έμμονη ιδέα στο μυαλό του συζύγου: Η γυναίκα του να κάνει σεξ με τον άλλο! Ο κλονισμός τον οδηγεί σε μια αγχώδη περιπλάνηση, οι σεξουαλικές αναζητήσεις και εμπειρίες, σε ερωτικές περιπέτειες και ψυχικές δοκιμασίες.

Μπορούμε να αναγνώσουμε με διάφορους τρόπους την αφηγηματική εξέλιξη. Κατά την γνώμη μας και οι δύο ήρωες ζουν τη δική τους οδύσσεια, τη δική τους περιπλάνηση. Η γυναίκα περιπλανάται, οδονηρά, στον κόσμο της ερωτικής φαντασίωσης και του ονείρου, της φαντασίας. Ο άντρας επιχειρεί μια διαδρομή στον

έξω κόσμο, εξερευνά τους διάφορους χώρους όπου μπορεί να υπάρξει ο ερωτισμός και το σεξ (πορνεία, όργια κ.λπ.), για να αντισταθμίσει τη βασανιστική εικόνα της γυναίκας του, να κάνει έρωτα με τον αξιωματικό. Στην ουσία, ο άντρας κάνει ένα εσωτερικό, υπαρξιακό ταξίδι, μια αγωνιώδη προσπάθεια να γνωρίσει τον εαυτό του (διαμέσου των εμπειριών).

Η ταινία, δηλαδή, περιγράφει ένα παντρεμένο ζευγάρι, κάπως φθαρμένο και αδιάφορο, παρ' όλη την αγάπη και το δέσιμό του μέσω του παιδιού. Λόγω της έκρηξης και της εξομολόγησης της γυναίκας, μας αποκαλύπτεται ότι από τον καθένα πηγάζουν διαφορετικοί ερωτικοί πόθοι, που στην αρχή αποκλίνουν και στο τέλος συγκλίνουν.

ΟΙ ΕΡΩΤΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΝΤΡΑ

Στην ερωτική περιπλάνησή του ο σύζυγος (*Τομ Κρουζ*) περνά πρώτα από το σπίτι ενός πελάτη του που μόλις πέθανε και δίπλα στο πτώμα του δέχεται το απελπισμένο φλερτ της αρραβωνια-

σμένης κόρης του. Η σεκάνς μας εισάγει, μετά τους έντονους και ερεθιστικούς ερωτικούς διάλογους της *Κίντιαν* με τον *Κρουζ*, σε ένα σύμπαν όπου ο έρωτας και ο θάνατος γειτονεύουν άμεσα.

Η επόμενη σκηνή της δυσοίωσης, τυφλής ερωτικής αναζήτησης του συζύγου διαδραματίζεται με μια νεαρή, ωραία πόρνη. Λίγο πριν γδυθούν, το τηλεφώνημα της γυναίκας του τον ταρακουνάει και τον αποτρέπει να κάνει έρωτα. Πολύ αργότερα, θα μάθει πως το τηλεφώνημα της γυναίκας του και η συνακόλουθη απόφασή του τον έσωσαν από την σεξουαλική επαφή με μια φορέα του AIDS. Οι ερμηνείες της τροπής και αυτής της σεκάνς μπορούν να ποικίλουν: Ο σύζυγος είναι ένας δειλός παρατηρητής; Η επέμβαση, η εκδήλωση της παρουσίας της γυναίκας του, του έτερου μέλους του ζευγαριού, τον σώζει; Ή μήπως τον σώζει ο αυτοσεβασμός του και ο σεβασμός προς την γυναίκα του;

Η επόμενη σκηνή (έμμεσου) ερωτικού περιεχομένου διαδραματίζεται τη νύχτα στον "ατμοσφαιρικό", μυστηριακό χώρο του μαγαζιού ενοικιάσεως αποκριατικών κουστουμιών. Στο χώρο αυτό, όπου ο Κιούμπρικ θα επανέλθει δύο φορές, τα συμβάντα που σχετίζονται με το σεξ αφορούν τις σεξουαλικές δραστηριότητες της νεαρής κόρης του μαγαζάτορα με δύο γιαπωνέζους. Στη δεύτερη σκηνή, όμως, συντελείται μια αποκάλυψη μπροστά στα μάτια του άντρα (για πολλοστή φορά), αποκάλυψη της κρυμμένης διαστροφής και διαφθοράς των ανθρώπων που συναντά: Ο πατέρας δείχνει πρόθυμος, έναντι παχυλής αμοιβής, να εκπορνεύσει την κόρη του!..

Η επόμενη ερωτική περιπέτεια του ήρωα έχει κεντρική και σημαίνουσα θέση στην ανάπτυξη της αφήγησης. Πρόκειται για την παρείσφρηση του μεταμφιεσμένου *Κρουζ* στην έπαυλη, όπου γίνεται η τελετή σεξουαλικών οργίων μιας κρυφής οργάνωσης ή αίρεσης. Σε αυτή την επιβλητικότατη, ιερατική και βέβηλη, οργιώδη σκηνή, γίνεται για μια ακόμη φορά αισθητή στο φιλμ η συμπόρευση του κινδύνου, του ρίσκου, της απελής και του θανάτου με τον έρωτα. Μια θανατερή ατμόσφαιρα ηθικών παραβιάσεων, υ-

περβάσεων και παρεκτροπών περιλούζει τη σεκάνς. Οι σεξουαλικές ακρότητες, οι διαστροφές, τα βίτσια των μεγαλοαστών της μυστικής αίρεσης, οι ύμνοι ανατολίτικης θρησκείας, η άσκηση μιας άτεγκτης, οργανωμένης εξουσίας πάνω στα σώματα των συμμετεχόντων, η ποδηγέτηση των γυναικών-σκλάβων-πορνών, οδηγούν στην τιμωρία των παραβατών της τάξης της σκοτεινής οργάνωσης, στην αδυσώπητη άσκηση της εξουσίας των ισχυρών και στο θάνατο μιας κοπέλας.

Η παραβίαση, από τον *Κρουζ*, του κρυφού και κλειστού κόσμου της οργάνωσης, οι κατοπινές απειλές και εκβιασμοί εναντίον του, η προσπάθειά του να ερευνήσει την αλήθεια και να υψώσει το ανάστημά του, οδηγούν τη ζωή του σε μια ριζικά διαφορετική τροχιά. Από την προσέγγιση στο εσωτερικό βίτσιο περνά στο φόβο, στην απειλή, στην ενοχή αλλά και στην αναγνώριση της μειωμένης κοινωνικής (και ερωτικής) ισχύος του, στην αποκάλυψη-αναγνώριση μιας κρυμμένης ψυχροσεξουαλικής και κοινωνικής πραγματικότητας. Κατ' αυτό τον τρόπο οδηγείται, επώδυνα, στη συνειδητοποίηση και στην προσωπική, υπαρξιακή κρίση.

Ας μην ξεχνάμε όμως και άλλη μια μικρή, αλλά σημαίνουσα στο ερωτικό πεδίο σκηνή, τη σκηνή της συζήτησής του με τον ομοφυλόφιλο υπάλληλο του ξενοδοχείου όπου έμενε ο πανίστας φίλος του, ο οποίος τον οδήγησε στο όργιο. Το ακούσιο πλησίασμα του ήρωα στην ομοφυλοφιλία, λόγω του φλερτ που του κάνει ο νεαρός υπάλληλος, δεν είναι το μοναδικό στο φιλμ, γιατί δεν πρέπει να ξεχνάμε τη βία που υφίσταται από μια ομάδα χούλιγκανς, επειδή τον παίρνουν για "αδελφή" (περιφέρεται σε μια κακόφημη περιοχή) και τις σκηνές ομοφυλοφιλίας στην τελετουργία των οργίων.

Ο άντρας, άρα, περνά από μια σειρά οδυνηρών και επικίνδυνων ερωτικών εμπειριών, ή, σωστότερα, δοκιμασιών, από μια οδύσσεια ερευνών και ανακαλύψεων.

Αντίστοιχη πορεία ακολουθεί και η σύζυγος, όμως η δική της διαδρομή είναι πιο εσωτερική, απόκρυφη, εσωστρεφής και ιδιωτική. Η δική της πορεία πραγματοποιείται κυρίως στο πεδίο

του πόθου, της ερωτικής επιθυμίας και φαντασίωσης, της εξομολόγησης, του λόγου, της φαντασίας και του ονείρου. Και όμως και η διαδρομή αυτή οδηγεί σε δοκιμασίες, στην αναγνώριση της (ψυχοσεξουαλικής) αλήθειας του εαυτού της και του άντρα της.

Στην αρχή του φιλμ, οι πόθοι τους είναι διαφορετικοί και αποκλίνουν. Στο τέλος της ταινίας, όμως, συγκλίνουν και ξανασυναντιούνται.

Η ΣΥΝΕΙΔΗΤΟΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ Η ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΗΡΩΕΣ

Η ανέλιξη της αφήγησης οδηγεί και τα δύο κεντρικά πρόσωπα στην αναγνώριση των προβλημάτων και των ιδιαιτεροτήτων του καθένα. Ο άντρας, μετά τη σοκαριστική εξομολόγηση της γυναίκας του, αναγνωρίζει τους ιδιαίτερους ερωτικούς πόθους της. Μέσα από την πορεία του, διαμέσου των δοκιμασιών, αναγνωρίζει και τους δικούς του πόθους. Αναγνωρίζει επίσης τα όρια, τις δυνατότητές του και την ισχύ του. Στην αρχή της ταινίας είναι αφελώς “χαζοχαρούμενος”, ασυνειδητοποιήτος κοινωνικά και επαναπαυμένος στην οικονομική άνεσή του. Στην πορεία όμως, από τη στιγμή που απειλείται στο πάρτι οργίων της “μασονίας”, αντιλαμβάνεται την εξουσία των ισχυρών της κοινωνίας, τη σκληρότητα και τη διαφθορά τους και τη δική του αδυναμία απέναντι στη δύναμη των εξουσιαστών, αντιλαμβάνεται τα όρια των δυνατοτήτων παρέμβασής του στο πεδίο δράσης των πλουσίων και δυνατών της κοινωνίας. Μετά το θάνατο της κοπέλας που προσπάθησε να τον βγάλει από την δύσκολη θέση του παρείσακτου στην τελετή, ο σύζυγος αποπειράται ορισμένες έρευνες αλλά τελικά σηκώνει τα χέρια ψηλά, αναγνωρίζει την αδυναμία του και συμβιβάζεται.

Στην αυτογνωσία και στη γνώση του άντρα της οδηγείται λίγο-λίγο και η γυναίκα, μέσα από



τις ομολογίες και τα όνειρά της, και μέσα από την τελική εξομολόγηση του συζύγου της, όταν πια αυτός λυγίζει και “σπάει”, δίπλα στη μάσκα του.

Μετά τις αμοιβαίες εξομολογήσεις, ο ένας γνωρίζει καλύτερα τον άλλο, αναγνωρίζει τη διαφορετικότητα του και την ιδιαιτερότητα των επιθυμιών του. Οι φόβοι και οι εμμονές ξερκίζονται όταν αποκαλυφθούν στον εαυτό και στον άλλο. Σε αυτή την βάση, έχοντας πλέον ξυπνήσει, αποφασίζουν να συνεχίσουν το γάμο τους και την ερωτική σχέση τους, ευγνώμονες στην τόσο επώδυνη εμπειρία τους.

Το τέλος του φιλμ, με όλα τα μέλη της οικογένειας συγκεντρωμένα στο κατάστημα παιχνιδιών, είναι ένας συμβιβασμός. Πρόκειται για τέλος ανοιχτό σε αρκετές ερμηνείες (μια ορισμένη ερμηνεία είναι και η προηγούμενη αναγνώριση των δρώμενων από τον γράφοντα). Στο τέλος της ταινίας, μάλλον έχουμε τον συμβιβασμό της διαφορετικότητας των πόθων τους με την απόφαση για συνέχιση της κοινής τους πορείας, το συμβιβασμό των εκρηκτικών επιθυμιών και παρεκτροπών με το γάμο, το συμβιβασμό της υπαρκτής δικής τους αγάπης και έλξης με τους κανόνες του παιχνιδιού αλλά και με τους νόμους της κοινωνίας των ισχυρών. Ο συμβιβασμός αυτός είναι, όμως, μια συνειδητή επιλογή που συνοδεύεται από τη γνώση.

ΤΟ ΚΡΙΤΙΚΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ

Ο Κιούμπρικ κρίνει συνεχώς τη συμβατικότητα-

τα και τους συμβιβασμούς των ηρώων του. Τους παρακολουθεί αδιάκοπα στο μικροσκόπιο του, αναδεικνύοντας έτσι την αλήθεια τους. Τους συμβαθεί και συμπάσχει μαζί τους, όμως καγχάζει και τους ειρωνεύεται για την ευπρέπεια, τη συμβατικότητα και τον καθωσπρεπισμό τους, όταν κυριαρχούν. Η τελική σεκάνς στο κατάστημα παιχνιδιών με την κούκλα Μπάρμπι στα χέρια της κόρης του ζευγαριού, μας γεννά την υποψία πως μέσα σε ένα πλούσιο, χλιδατό και παραμυθένιο κόσμο μεγαλώνει και πλάθεται η νέα αφελής γενιά κοριτσιών, που θα πιστέψουν και αυτά στους μύθους και της ψευδαισθήσεις τους.

Για τις παραπάνω ιδέες του το φιλμ κατηγορήθηκε, αφελώς, πως κηρύσσει τη συγκάλυψη των αντιφάσεων του γάμου και πως τελικά χρωματίζει ρόδινα και τεχνητά αισιόδοξα τον έγγαμο βίο. Εκτοξεύτηκαν και οι αντίθετες κατηγορίες, πως η ταινία είναι υπερβολικά ζοφερή και απαισιόδοξη για τον έρωτα και το ζευγάρι. Οι αντικρουόμενες αυτές κριτικές στην ουσία αλληλοεξουδετερώνονται. Αντικειμενικά και αμερόληπτα το "Μάτια Ερμητικά Κλειστά" είναι φιλμ τολμηρό, προκλητικό, επώδυνο και αληθινό ως προς την πραγματικότητα των μοντέρνων ζευγαριών και του σύγχρονου γάμου. Αφορά τους σημερινούς παντρεμένους. Η ταινία δεν κηρύσσει ούτε το τέλος του έρωτα, ούτε το αντίθετο, την καθαγίαση του αστικού γάμου (δεν είναι ταινία διδασκαλίας και διδαχής). Ο σκηνοθέτης κρατά -κριτικά- την απόσταση του παρατηρητή από τα πρόσωπά του, παρ'όλο που τα συμπαθεί.

Το φιλμ ενοχλεί και μας δημιουργεί δυσφορία, μας φέρνει όλους, όλα τα ζευγάρια, σε δύσκολη θέση παρουσιάζοντας μια οδυνηρή, σύγχρονη, κοινωνική και ψυχολογική αλήθεια για το γάμο και το σημερινό ζευγάρι. Περιγράφει, με οξύνοια και οξύτητα, την απόκλιση επιθυμιών που μπορεί να ενυπάρχει ανάμεσα στον άντρα και την γυναίκα. Σχολιάζοντας το σύγχρονο ζευγάρι, το φιλμ γίνεται δυσάρεστο λόγω διαύγειας και τόλμης, γιατί βάζει βαθιά το νυστέρι στα ακανθώδη προβλήματα του ζευγαριού.

Η ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΤΕΛΕΙΟΤΗΤΑ

Τα "Μάτια Ερμητικά Κλειστά" είναι φιλμ πολυσύνθετο, αποκαλυπτικό, ατμοσφαιρικό και ιδιαίτερα φορτισμένο ερωτικά. Διακρίνεται για την ολοκληρωτική και εκφραστική δεξιοτεχνία του που υπηρετεί -μέχρι την τελευταία σκηνοθετική λεπτομέρεια- τους σκοπούς και τις ιδέες του δημιουργού. Η απόλυτη κυριαρχία σε όλα τα κινηματογραφικά μέσα (από τις χρωματικές αντιθέσεις ως τις επιδόσεις των ηθοποιών και τον σταθερό, ρέοντα, εφιαλτικό ρυθμό) και η τελειότητα της σκηνοθεσίας, υπηρετούν τη δημιουργική έκφραση του Κιούμπρικ, το νόημα που δίνει στις σεκάνς του φιλμ.

Η ταινία του Κιούμπρικ διερευνά -μέσω της μυθοπλασίας αλλά και της σκηνοθεσίας- τη σχέση πραγματικότητας/φαντασίας, πραγματικού/σκηνοθεσίας ή ζωής/τέχνης. Το θέμα αυτό εισάγεται ακόμη και στη μυθοπλασία, μέσα από τα λεγόμενα του εκατομμυριούχου φίλου του Κρουζ, που τον "ενημερώνει" πως όσα του συνέβηκαν στο όργιο της έπαυλης ήταν στημένη σκηνοθεσία, θέατρο (με σκοπό τον εκφοβισμό του) και όχι αληθινά. Τι είναι "πραγματικό" στα πλαίσια της αφήγησης και τι φανταστικό;

Η τιμωρία, ο φόνος της κοπέλας που υπερασπίστηκε τον Κρουζ στο όργιο της αιρετικής, μυστικής οργάνωσης, ήταν αληθινός ή σκηνοθετημένος; Πραγματική δολοφονία ή κατασκευασμένο ψέμα (όπως ισχυρίζεται ο εκατομμυριούχος); Οι περιπέτειες του συζύγου είναι πραγματικές ή μήπως τις φαντάστηκε, τις μεγέθυνε; Οι ερωτικοί πόθοι της γυναίκας του είναι φαντασιώσεις ή ως ένα βαθμό πραγματικότητα; Οι ερωτικές εμπειρίες και των δύο μήπως ήταν μόνο όνειρο και φαντασίωση;

Αυτή η διαλεκτική αλήθειας/ψέματος, πραγματικού/φανταστικού, θέτει συνεχώς σε αμφισβήτηση τα δρώμενα και σε αμφιβολία τους θεατές, τους κάνει να βάζουν ερωτήματα, ανήσυχτοι. Ή αντίθετα, τους κάνει να κλειστούν στο καβούκι τους, να οχυρωθούν -υποτίθεται ασφαλείς- στις βεβαιότητες και τις ψευδαισθήσεις τους και στην άρνηση της ανησυχητικής, προκλητικής και ανοιχτής δημιουργίας του Κιούμπρικ. ▲

Η ΟΠΤΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ

Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

JULIA
KRISTEVA

Εάν και έχουμε ασχοληθεί αρκετά με την φύση της φωτογραφίας και του κινηματογράφου, περισσότερο με μια φαινομενολογική οπτική γωνία, η άποψη που επιμένει να τις αντιμετωπίζει σαν γλώσσα είναι σχετικά πρόσφατη¹.

Με αυτό τον τρόπο μπορούμε να παρατηρήσουμε τη διάφορα ανάμεσα στη δομή της φωτογραφίας και του κινηματογράφου, σε ότι αφορά τον τρόπο να κατανοούν την πραγματικότητα. Έτσι, ο Barthes είδε στο πρόσκαιρο της φωτογραφίας μια νέα κατηγορία του χρόνου-χρόνου: “άμεση εντοπιότητα και εξουσία προγενέστερη”, “σύζευξη παράλογη του *εδώ* και του *άλλοτε*”. Η φωτογραφία μας δείχνει μια προγενέστερη πραγματικότητα και, ακόμα και αν δίνει μια εντύπωση του ιδεώδους, ποτέ δεν θεωρήθηκε σαν καθαρά μια αυταπάτη: είναι το ντοκουμέντο μιας “πραγματικότητας με την οποία αισθανόμαστε ασφαλείς”.

Αντίθετα, ο κινηματογράφος είναι η προβολή του υποκειμένου σε αυτό που βλέπουμε, δεν παρουσιάζεται σαν μια αναπόληση μιας παρελθούσης πραγματικότητας, αλλά σαν μια μυθοπλασία που το υποκείμενο πρόκειται να ζήσει. Μπορούμε να δούμε την αιτία αυτής της εντύπωσης της φανταστικής πραγματικότητας που προκαλεί ο κινηματογράφος στη δυνατότητα να αναπαραστήσει τη *κίνηση*, το *χρόνο*, την *αφήγηση* κ.λπ.

Εξ’ άλλου, ανεξάρτητα από την φαινομενολογική κριτική, οι ίδιοι οι σκηνοθέτες ενδιαφέρθηκαν για τα χαρακτηριστικά του κινηματογράφου, από τις αρχές του, και ήταν οι πρώτοι που ανέδειξαν τους νόμους του. Αναφερόμαστε εδώ σε αυτούς του θεωρητικούς όπως ο Αϊζενστάιν, ο Βερτόφ. Στον Αϊζενστάιν, για παράδειγμα, οφείλουμε τους πρώτους κανόνες για τη φόρμα και το μήνυμα του κινηματογράφου, με τους οποίους δείχνει τη σπουδαιότητα του *μοντάζ* στη κινηματογραφική παραγωγή και από αυτή σε κάθε σημαίνουσα παραγωγή. Ο κινηματογράφος δεν αντιγράφει με “αντικειμενικό” τρόπο, νατουραλιστικό ή συνεχόμενο μιας πραγματικότητας που του προτείνεται: τεμαχίζεται σε σεκάνς, απομονώνει τα πλάνα και τα αναδιατάσσει με ένα νέο μοντάζ. Ο κινηματογράφος δεν παράγει: χειρίζεται, οργανώνει, μορφοποιεί. Και αυτό με μια νέα αποκτημένη μορφή από το μοντάζ των στοιχείων που έτσι αποκτούν ένα νόημα. Αυτή την αρχή του μοντάζ, ή καλύτερα την σύνδεση των απομονωμένων στοιχείων, όμοια ή αντιθετικά, και των οποίων η αντίθεση παράγει μια έννοια που δεν είχαν τα ίδια από μόνα τους, ο Αϊζενστάιν την βρήκε στην ιερογλυφική γραφή. Γνωρίζουμε το ενδιαφέρον του για την τέχνη της Ανατολής, ξέρουμε ότι είχε μάθει γιαπωνέζικα... Κατά αυτόν, η ταινία πρέπει να είναι ιερογλυφικό κείμενο του οποίου κάθε απομονωμένο στοιχείο δεν έχει νόημα παρά μέσα από ένα διακειμενικό συνδυασμό και σε σχέση με το που τοποθετείται η μορφή του. Θυμίζουμε το παράδειγμα των τριών διαφορετικών αγαλμάτων που απεικονίζουν λιοντάρια και που ο Αϊζενστάιν κινηματογραφεί στο “Θωρηκτό Ποτέμκιν” των οποίων η σημασία ήταν να μεταφέρουν την δύναμη του λιονταριού στη μπολσεβίκικη επανάσταση.

Έτσι από το ξεκίνημά του, ο κινηματογράφος θεωρείται σαν μια γλώσσα και ψάχνει το συντακτικό της και μπορούμε να πούμε ότι αυτή η αναζήτηση των νόμων της φιλικής έκφρασης ήταν πιο έντονη την εποχή που ο κινηματογράφος δομείτο ανεξάρτητα από τον λόγο: βωβός, ο κινηματο-

γράφος αναζητούσε μια γλώσσα με διαφορετική δομή από αυτή του λόγου.

Μια άλλη τάση, αντίθετη από αυτή του μοντάζ, προσανατολίζεται προς μια κινηματογραφική αφηγηματικότητα, όπου τα πλάνα δεν κόβονται και, στην συνέχεια, κολλιούνται, αλλά το πλάνο είναι μια σεκάνς², μια κίνηση ελεύθερη της κάμερας (το *plano-travelling*), σαν να ήθελε η ταινία να δείξει το *συντακτικό της γλώσσας της* (τράβελινγκ προς τα εμπρός, προς τα πίσω, οριζόντιο πανοραμίκ, κάθετο πανοραμίκ κ.λπ.), αλλά αυτό αρκούσε για να μιλήσουμε για *γλώσσα*. Αυτή είναι η περίπτωση στον Αντονιόνι, στον Βισκόντι και σε κάποιους άλλους (Ορσον Γουέλς, Γκοτνάρ), και τις δύο διαδικασίες τις δεχόμαστε εξ' ίσου.

Αυτές οι σύντομες παρατηρήσεις δείχνουν ήδη ότι ο κινηματογράφος μπορεί όχι μόνο να θεωρείται σαν γλώσσα, με τις οντότητές της και το δικό της συντακτικό, αλλά ότι ήδη είναι. Μπορούμε ακόμη να βρούμε μια διαφορά ανάμεσα στη θεώρηση του κινηματογράφου σαν λόγου και σαν γλώσσα. Στις μέρες μας πολλές μελέτες έχουν αφιερωθεί στους εσωτερικούς κανόνες της κινηματογραφικής γλώσσας. Ξεπερνάμε ακόμη την έννοια της ταινίας, με την κλασική έννοιά της, και φτάνουμε στα κινούμενα σχέδια, αυτή την αδιάκοπη ακολουθία των σχεδίων που, χωρίς αμφιβολία, μιμείται την κατάταξη των κινηματογραφικών εικόνων και με αυτό τον τρόπο ξεπερνά την στατικότητα της φωτογραφίας και του σχεδίου για να εισάγει τον χρόνο και την κίνηση στην αφήγηση. Η εικόνα (ή η φωτογραφία) απομονωμένη είναι ένα κείμενο³, συνδυασμένο με άλλα γίνεται μια αφήγηση. Βλέπουμε εδώ ότι ανοίγεται ένα ενδιαφέρον πεδίο έρευνας: η σχέση ανάμεσα στην κινηματογραφική γλώσσα και των κινουμένων σχεδίων, από τη μια μεριά, και το γλωσσολογικό κείμενο (προφορικός λόγος, ρήματα), από την άλλη, που αντιστοιχεί σε αυτή την γλώσσα, την μεταφράζει και της χρησιμεύει σαν υποστήριξη.

Αλλά καταλαβαίνουμε πολύ γρήγορα ότι ο όρος "γλώσσα" χρησιμοποιημένος εδώ δεν γίνεται κατανοητός με την γλωσσολογική του έννοια. Πρόκειται περισσότερο για μια αναλογική χρησιμοποίηση: αφού ο κινηματογράφος είναι ένα σύστημα διαφορετικότητων που μεταδίδουν ένα μήνυμα, μπορεί να ονομαστεί γλώσσα. Το πρόβλημα τίθεται να γνωρίζουμε εάν, μετά από πολυάριθμες ψυχολογικές μελέτες που έγιναν πάνω στο κινηματογραφικό φαινόμενο, η γλωσσολογική αντίληψη της γλώσσας μπορεί να είναι χρήσιμη στην ανάλυση της ταινίας, για να δώσει την ευκαιρία να γεννηθεί μια σημειωτική του κινηματογράφου.

Στο βιβλίο του "Μελέτη στη σημασία του κινηματογράφου" (*Essai sur la signification du cinéma*), 1968, ο Christian Metz παρατηρεί ότι, στο κινηματογραφικό σύστημα, δεν μπορεί τίποτε να συγκριθεί με το φωνολογικό επίπεδο της γλώσσας: ο κινηματογράφος δεν έχει κλάσματα όπως τα φωνήματα. Αλλά δεν έχει επιπλέον "λέξεις": θεωρούμε συχνά τις εικόνες ως λέξεις και τις σεκάνς ως φράσεις, αλλά, για τον Metz, η εικόνα ισοδυναμεί με μια ή περισσότερες φράσεις και η σεκάνς είναι περίπλοκη δομή του *προφορικού λόγου*. Δηλαδή η εικόνα είναι "πάντα προφορικός λόγος, ποτέ μονάδα του λόγου". Κατά συνέπεια υπάρχει ένα συντακτικό του κινηματογράφου, βασίζεται σε συντακτικές βάσεις και όχι μορφολογικές.

Η σημειωτική του κινηματογράφου μπορεί να γίνει αντιληπτή είτε σαν συνυποδηλωτική σημειωτική είτε σαν καταδηλωτική σημειωτική⁴. Στη δεύτερη περίπτωση θα μελετήσουμε το καθάρημα, τις κινήσεις της μηχανής, τα φωτιστικά φαινόμενα του κινηματογράφου κ.λπ. Στην πρώτη περίπτωση πρόκειται να αναδείξουμε διάφορες έννοιες, "ατμόσφαιρες" κ.λπ. που προκαλούν μια σαφή έννοια. Από την άλλη μεριά, είναι προφανές ότι η κινηματογραφική σημειωτική θα οργανωθεί σαν μια *συνταγματική* σημειωτική -μελέτη της οργάνωσης των στοιχείων στο εσωτερικό ενός σύγχρονου συνόλου- περισσότερο σαν μια παραδειγματική (*paradigmatique*) σημειωτική⁵: ο κατάλογος κάποιων ενοτήτων που πρόκειται να εμφανιστούν σε ένα τόπο ακριβή σε μια φιλική αλυσίδα δεν είναι πάντα περιορισμένος.

Είναι πιθανόν να αντιμετωπίσουμε τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να παρουσιαστεί αυτή η σημειωτική του κινηματογράφου σαν την μελέτη του συντακτικού του, της λογικής της σύνδεσης των ενοτήτων του. Ένα παράδειγμα αυτής της λογικής είναι το *εναλλακτικό σύνταγμα*: εικόνα ενός αιγυπτιακού αγάλματος, εικόνα ενός ψηλού φούρνου κ.λπ. Η αντίθεση αυτών των εικόνων που επαναλαμβάνεται, ιδωμένη από διαφορετικές γωνίες και μελετημένη από διαφορετικές πλευρές, μπορεί να ξαναφτιάξει στη γλώσσα του κινηματογράφου μια αφήγηση που η λογοτεχνία είχε εισάγει ανάμεσα σε δύο διαμετρικά αντίθετα συντάγματα (άγαλμα-φούρνος) για να εξηγήσει την αιτία της σύνδεσής τους. Σε μια τέτοια αφήγηση το εναλλακτικό σύνταγμα φτιάχνει μια ιστορία που, σε αυτό το συγκεκριμένο παράδειγμα, είναι αυτή του μεσογειακού πολιτισμού (βλέπε την ταινία “Μεσόγειος” (Méditerranée) του Jean-Daniel Pollet).

Το πρόβλημα της συνταγματικής ανάλυσης της ταινίας, για να μείνουμε στην εννοιολογική μέθοδο του κινηματογράφου, είναι, το βλέπουμε, πολύπλοκο: ποια θα είναι η ελάχιστη δυνατή μονάδα του προαναφερομένου παραδείγματος; Πως θα συνδυάσουμε τα στοιχεία τα συστατικά εικόνα-ήχος-λόγος σε μια μόνο ενότητα ή σε περισσότερες συνδυαζόμενες μεταξύ τους κ.λπ.; Είναι προφανές ότι η μεταφορά των γλωσσολογικών νόμων στην κινηματογραφική ανάλυση δεν δίνει αποτελέσματα εκτός και αν είναι εξ’ ολοκλήρου μεταφρασμένη και προσαρμοσμένη στο ειδικό σύστημα της ταινίας. Θα πρόκειται λιγότερο για μια χρησιμοποίηση *γλωσσολογικών θεωριών* παρά για *μεθόδους* γλωσσολογικές: διάκριση σημαίνοντος/σημαινομένου, ντεκουπάζ, επικοινωνίας, διείσδυσης κ.λπ. Εδώ όπως και σε άλλα σημαίνοντα συστήματα, η σπουδαιότητα της σημειωτικής μελέτης βρίσκεται στο γεγονός της ύπαρξης και της οργάνωσης των νόμων των σημαινόντων συστημάτων που δεν μπορούσαν να γίνουν αντιληπτά στην μελέτη της προφορικής γλώσσας. Με αυτούς θα μπορούσαμε πιθανόν μια μέρα να αναθεωρήσουμε τη γλώσσα για να βρούμε σε αυτή περιοχές της έννοιας που έχουν λογοκριθεί ή έχουν εκπέσει στο παρόν επίπεδο της γλωσσολογικής επιστήμης: περιοχές που μπορούσαμε και ονομάσαμε “τέχνη” που αυτή οικειοποιήθηκε για να επεκταθεί και για να τις εξερευνήσει. □

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το κείμενο αυτό της Julia Kristeva υπάρχει στο βιβλίο “Η γλώσσα, αυτός ο άγνωστος. Μια εισαγωγή στη γλωσσολογία” (Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique), εκδ. du Seuil, Παρίσι 1969, η πρώτη έκδοση και 1981 η δεύτερη. Διατηρήσαμε την ροή του κειμένου και την σύνταξη της συγγραφώς. Το κείμενο αυτό πιστεύουμε ότι διατηρεί ακόμη την σπουδαιότητά του για μια γενική θεώρηση της κινηματογραφικής γλώσσας. Οι σημειώσεις είναι δικές μας.
2. Σεκάνς είναι μια σειρά πλάνων που έχουν μια θεματική ή εννοιολογική ενότητα.
3. Εδώ το η έννοια “κείμενο” χρησιμοποιείται με την σημειολογική της σημασία, δηλαδή ένα σύνολο κωδίκων, σημαινόντων, συνταγμάτων κ.λπ.
4. Βλέπε μια αναφορά σε αυτές τις έννοιες στο “Θεωρία Σημειωτικής”, Ουμπέρτο Έκο, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1988, σ.σ. 85-98.
5. Η παραδειγματική χρησιμοποιείται ως όρος παράγωγος του σημειολογικού όρου “παράδειγμα” (paradigme) που προσδιορίζεται κάπως έτσι: ένα παράδειγμα στοιχείων είναι ένα σύνολο στοιχείων που μπορεί να είναι τοποθετημένα στη ίδια θέση μια αλυσίδας (βλέπε Louis Hjelmslev, “Le langage”, εκδ. Gallimard, Παρίσι 1963, σ. 56). Για παράδειγμα τα στοιχεία pit, sal, fun... κάνουν μια αλυσίδα, τα στοιχεία p, s, f είναι ένα παράδειγμα, αναφέρει ο Louis Hjelmslev.

Η Θ Ο Π Ο Ι Ϊ Α
στο θέατρο
και στον κινηματογράφο

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ



ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Η θεατρική τέχνη είναι τόσο παλιά, λοιπόν, λογικό να έχει αναπτυχθεί και ο κινηματογράφος μόλις έκλεισε τα μισαίωτα. Η πρώτη βήματα του κινηματογράφου δεν ήταν καλλιτεχνικά, ήταν περισσότερο κάποια πειράματα και μια αδιόρατη προσπάθεια να αφηγηθεί μια ιστορία. Ο κινηματογραφικός λόγος, με την σημειωτική έννοιά του, δεν έχει ακόμη εξερευνηθεί, πέρα από κάποιες μεμονωμένες προσπάθειες. Δεν έχει ακόμη επιχειρηθεί η ανάλυση της κινηματογραφικής γλώσσας για να φτάσουμε στην σύνθεση.

**ΓΙΑΝΝΗΣ
ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ**

χάνεται στα βάθη των αιώνων. Είναι, συνεχίζει να αναπτύσσεται. Αντίθετα 100 χρόνια του. Αξίζει ακόμη να ση-

Ένα θέμα σαν αυτό που προσπαθούμε να θίξουμε σε αυτό το αφιέρωμα ελάχιστα έχει απασχολήσει τους σκηνοθέτες και τους θεωρητικούς του κινηματογράφου. Κάποιες περιπτώσεις δημιουργών ή θεωρητικών είναι η εξαίρεση που δίνει υπόσταση σε αυτό τον κανόνα. Ο ηθοποιός στο θέατρο είναι το σημείο του ενδιαφέροντος, ο λόγος του, οι κινήσεις του, η ενδυματολογία του έχουν μια βαρύνουσα σημασία και εντάσσονται στο θεατρικό κείμενο. Αλλιώς βλέπουμε την αρχαία τραγωδία με τον κλασικό τρόπο απόδοσής της και αλλιώς με ένα πιο μοντέρνο τρόπο. Ο ηθοποιός έχει αναπτύξει ήδη μια κουλτούρα και ξέρει πως θα παίξει περίπου τον ρόλο του, ο σκηνοθέτης τον καθοδηγεί περισσότερο ή λιγότερο. Στον κινηματογράφο σπάνια ο ηθοποιός είναι μια σημαίνουσα μονάδα, το πιο σύνθημα είναι να αποτελεί ένα μέρος του ντεκόρ.

Οι ταινίες που δίνουν υπόσταση στον ηθοποιό, που τον αφήνουν να εκφραστεί, όπως αυτός νομίζει, κάτω από τις γενικές οδηγίες του σκηνοθέτη, γίνονται όλο και πιο σπάνιες. Μιλάμε για τις ταινίες των δημιουργών που δεν αναπαριστούν ένα τρόπο ζωής, αλλά τον ερμηνεύουν, δίνοντας μια δικιά τους άποψη που ανοίγει άλλους δρόμους. Δυστυχώς στις μέρες μας ο σκηνοθέτης περιορίζεται στον ρόλο του συντονιστή (Χόλιγουντ) ή προσπαθεί να αποτυπώσει με παρόμοιο τρόπο την άποψή του (ευρωπαϊκά υποκατάστατα του Χόλιγουντ), οι ταινίες που ξεχωρίζουν και μένουν στην ιστορία είναι αυτές όπου ο δημιουργός κάνει την προσωπική του ταινία (αμερικάνικος αντεργκράουντ, ανεξάρτητος και ευρωπαϊκός κινηματογράφος του δημιουργού). Αυτό το αφιέρωμα θα πρέπει να αντιμετωπισθεί σαν μια παράθεση απόψεων, ανοιχτό σε ένα διάλογο, γόνιμο που ελπίζουμε να οδηγήσει κάπου το όλο θέμα. ●

Η ΜΕΘΟΔΟΣ ΤΩΝ ΦΥΣΙΚΩΝ ΠΡΑΞΕΩΝ ΤΟΥ ΣΤΑΝΙΣΛΑΦΣΚΙ

Ο Stanislavski είναι λίγο γνωστός. Στη πρώην Σοβιετική Ένωση το “σύστημα Stanislavski” είναι η βάση σε όλα τα σχολεία δραματικής τέχνης και στα περισσότερα θέατρα, ακόμη και στα λυρικά. Το κοινό ενδιαφέρεται. Το 1950, τον Αύγουστο, η φήμη του “Η μέθοδος των απλών φυσικών πράξεων” δημιούργησε ένα κύμα δημοσιότητας και μεγάλης έντασης. Ιστορικά αυτή η μέθοδος είναι το τελευταίο στοιχείο αυτού που ονομάζουμε “σύστημα Stanislavski”. Ο Stanislavski πέθανε το 1938 χωρίς να προλάβει να δώσει σε αυτό μια τελική μορφή. Πριν από 15 χρόνια ένα μικρός αριθμός “μυημένων” που γνώριζε την ύπαρξη της “Μεθόδου των απλών φυσικών πράξεων”, οι φίλοι του Stanislavski, οι συνεργάτες του¹ και αυτοί που είχαν δουλέψει μαζί του στον “Ταρτούφο” όταν ετοιμαζόταν να τον ανεβάσει στη σκηνή, πριν να φύγει. Σήμερα όλος ο κόσμος μιλά για αυτή. Το Εθνικό Ινστιτούτο Δραματικής Τέχνης την έχει εντάξει στην διδακτική ύλη και πολλά θέατρα, ανάμεσα σε αυτά και το πιο γνωστό, το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, το εφαρμόζουν συχνά στην πράξη.

ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟ ΑΞΙΩΜΑ ΤΟΥ

Περί τίνος πρόκειται;

Πριν από όλα, μου φαίνεται αναγκαίο να δείξω πως η “Η μέθοδος των απλών φυσικών πράξεων” έγινε μέρος της ζωής του Stanislavski, κατά την διάρκεια 40 χρόνων έρευνας, μια χρονική περίοδο κατά την οποία το “σύστημα”, μεταβαλλόμενο συνέχεια από την καθημερινή πρακτική, δεν έπαψε να αναπτύσσεται.

Ο Jacques Copeau, απαντώντας σε ένα δημοσιογράφο από το Παρίσι, δήλωνε στη 1^η Δεκεμβρίου 1923: “Αυτό που ψάχνω στο θέατρο είναι να δημιουργήσω δραματουργικές μορφές. Κάθε τέχνη έχει τους δικούς της τρόπους έκφρασης. Το θέατρο είναι το μόνο που δεν έχει κάτι ανάλογο. Συσχετιζόμενο με την λογοτεχνία και την τέχνη των σκηνικών, έχει κάτι το ασυνείδη-

το, όχι ξεκαθαρισμένους νόμους”. Ουσιαστικά στο έργο του Stanislavski υπάρχει η ίδια η επιθυμία: να δώσουμε στο θέατρο το αξίωμά του, να το κάνουμε μια ολοκληρωμένη τέχνη, αρ-

ANTOINE
VITEZ

μονική και μοναδική, μια αληθινή τέχνη. Για να φτάσει σε αυτό προσπάθησε τα πάντα, οι αναγνώστες του

“Ma vie dans l’art” το ξέρουν καλά. Οριστικά, εισήγαγε στη Ρωσία μια τέχνη που βασιζόταν σε ένα ρεαλισμό, όχι σχηματοποιημένο, αλλά που έχει μια υλιστική βάση της ανθρώπινης φύσης, μια τέχνη για “την αλήθεια της ζωής” που αποθανατίζει, ανανεώνοντας την ρεαλιστική παράδοση του ρώσικου θεάτρου.

Τέλος, για να χρησιμοποιήσουμε μια ακριβή έκφραση, δημιούργησε ένα τεχνικό τρόπο: οργάνωσε συστηματικά τη συλλογική εργασία που υπάρχει σε ένα θέαμα. Έψαξε ιδιαίτερα να προσδιορίσει τις αντίστοιχες λειτουργίες του ηθοποιού και του σκηνοθέτη. Για αυτόν, η εργασία του ηθοποιού είναι το ίδιο δημιουργική όπως αυτή του σκηνοθέτη, του συνθέτη, του σκηνογράφου. “Ο μοναδικός κυρίαρχος της σκηνής είναι ο ταλαντούχος ηθοποιός”. Στο έργο του “Ma vie dans l’art” καταλήγει σε αυτή την δήλωση, αλλά αυτό το συμπέρασμα φέρνει ένα άλλο: “Οι νόμοι της δραματουργικής δημιουργίας δεν είναι γνωστοί... Αφού τα εννέα δέκατα της εργασίας του ηθοποιού είναι να αισθανθεί τον ρόλο του, να τον ζήσει και, αφού γίνει αυτό, το καθήκον του έχει εκτελεσθεί, είναι παράλογο να αφήνουμε αυτά τα εννέα δέκατα στο τυχαίο”². Με άλλα λόγια αν είναι αλήθεια ότι η δουλειά του ηθοποιού είναι δημιουργική, είναι ανάρμοστο ότι αυτή η δημιουργική εργασία να μην στηρίζεται σε μια στέρεα βάση. Το “σύστημα Stanislavski” δεν είναι τίποτε άλλο από αυτό: μια στέρεα βάση για την καλλιτεχνική δημιουργία του ηθοποιού.

Η λέξη “σύστημα” παραξενεύει πολλούς ανθρώπους. Τρόμαζε και τον ίδιο τον Stanislavski που φοβόταν ότι θα τον έπαιρναν για “διανοητή” που έχει απομακρυνθεί από την πραγμα-

τικότητα ή, αντίθετα, ένα κατασκευαστή συνταγών για να ερμηνευθεί καλά η κωμωδία. “Δεν πρόκειται, γράφει, να ενισχύσουμε με τεχνικό τρόπο την έμπνευση, πρόκειται να προετοιμάσουμε το πεδίο, το κλίμα που η έμπνευση έχει ανάγκη για να έλθει σε εμάς”. Γράφει ακόμη, “το “σύστημα” είναι ένα σύνολο μέσων για να φτάσουμε στην δημιουργική έμπνευση, δεν είναι μια οντότητα από μόνη της. Δεν πρέπει να παίζουμε σκεπτόμενοι το “σύστημα”: χρησιμοποιήστε το, ξεχάστε το στη σκηνή” εκεί δεν υπάρχει “σύστημα” σε ισχύ, υπάρχει η φύση. Το “σύστημα” είναι ένας πραχτικός οδηγός, δεν είναι μια φιλοσοφία. Εκεί που αρχίζει η φιλοσοφία, το “σύστημα” τελειώνει”⁴.

Για να δημιουργήσουμε, πρέπει να είμαστε ελεύθεροι. Εάν θέλει να είναι ένας πραγματικός καλλιτέχνης, ο ηθοποιός θα απαλλαγθεί από όλα αυτά που θα μπορούσαν να αντικαταστήσουν την φύση του -τα κλισέ, όπως έλεγε ο Stanislavski- κλισέ στην παρουσίαση, τα πιο αυτονόητα (παραδοσιακό επάγγελμα, τρικ των κωμικών, πλανόδιοι ηθοποιοί κ.λπ.) ή στην σύλληψη του ρόλου (αυτός ο ρόλος “πρέπει” να είναι χαρούμενος, ο άλλος “πρέπει” να είναι γρήγορος κ.λπ.). Ο ηθοποιός θα έχει την μέγιστη ανεξαρτησία από τον σκηνοθέτη που δεν θα πρέπει να του επιβάλει a priori μια άποψη του ρόλου του. Ο Stanislavski επεκτείνει πολύ τον αγώνα του ενάντια στην απολυταρχική άποψη που κάποιοι σκηνοθέτες έχουν για το θέατρο, η πρωτοβουλία του ηθοποιού εμποδίζεται αντί να διευκολύνεται. Θα αποκηρύξει, τέλος, τις παλιές συνθήκες που υπάρχουν στον θεατρικό κόσμο. Εδώ βρίσκεται η κοινωνική άποψη του έργου του Stanislavski: καλύτερευση των συνθηκών ύπαρξης των ανθρώπων του θεάτρου, καλύτερευση των συνθηκών εργασίας τους, έτσι ώστε να τους επιτρέπεται να δημιουργήσουν την εξωτερική ηρεμία και το τον αναγκαίο εσωτερικό κόσμο.

Η “Μέθοδος των απλών φυσικών πράξεων” προηγείται αυτής της διαρκούς έρευνας για την απελευθέρωση του ηθοποιού. Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι το κείμενο που είχε γράψει ο σκηνοθέτης P. Erchov, δημοσιεύθηκε τον Ιούλιο του 1950 στο περιοδικό “Théâtre”, με τον τίτλο: “Τι είναι η μέθοδος των φυσικών

πράξεων” (Qu'est-ce que la méthode des actions physiques?).

Ο Stanislavski έγραψε ότι “διερευνούσε τον τρόπο να απελευθερώσει τον ηθοποιό από τον δεσποτισμό του σκηνοθέτη και να του δώσει την δυνατότητα να κατακτήσει ένα ρόλο ακολουθώντας ένα δρόμο που του είναι οικείος, αυτόν που του δείχνουν η δημιουργική του φύση και η προσωπική του εμπειρία”. Η “μέθοδος των φυσικών πράξεων” πηγαίνει ακόμη πιο μακριά: απαιτεί ο ηθοποιός που έχει ένα ρόλο να είναι παρθένος από κάθε άποψη αυτού του ρόλου, είτε αυτή η ιδέα του έχει δοθεί από τον σκηνοθέτη είτε την δημιούργησε ο ίδιος, με άλλα λόγια να ξεχάσει ότι ξέρει για το έργο και για τον ρόλο. Είναι αυτό που οι Τορκον και Kedron ονόμασαν η “διαδικασία μηδέν” ή η “άσπρη σελίδα”. Αυτή η νέα διαδικασία καταργεί ένα από τους παραδοσιακούς τρόπους εργασίας του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, τη λεγομένη εργασία “του τραπέζιου”, μακριά περίοδος συλλογικής προετοιμασίας του θιάσου στο έργο και στους ρόλους.

Υπό αυτές τις συνθήκες, τι πρέπει να κάνουμε για να παίζουμε ένα ρόλο, να ενσπάρκωσουμε μια προσωπικότητα;

Η “Μέθοδος των φυσικών πράξεων” προβλέπει κατ'αρχήν την τοποθέτηση από τον σκηνοθέτη της διανομής των ρόλων, δηλαδή την ανάλυση του κάθε ρόλου σε στοιχειώδεις πράξεις, την επεξεργασία του ρόλου σε μια αλυσίδα διαφορετικών πράξεων, σε μια γραμμή συμπεριφορών του προσώπου. Η πρώτη δουλειά του ηθοποιού, ξεκινώντας από μηδενικό σημείο, θα είναι να κατακτήσει τους κάθε κρίκους αυτής της αλυσίδας του σώματός του και της ψυχής του, για λογαριασμό του, χωρίς να σκέπτεται στις πράξεις που θα ακολουθήσουν ούτε στο συνολικό έργο, αγνοώντας ακόμη, και πολύ περισσότερο, τη φύση του προσώπου που θα παίζει. Η στάση του σκηνοθέτη, κατά τη διάρκεια αυτής της πρώτης περιόδου εργασίας, είναι να του πει αν κάνει ή όχι την προτεινόμενη πράξη και αυτό είναι όλο.

ΕΝΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ

Δανειζόμαστε τις σημειώσεις του Stanislavski από τον “Οθέλο”, ένα παράδειγ-

μα της μεθόδου του. Δεν πρόκειται για μια πρώτη εργασία, αλλά για μια επανάληψη, ήδη σε προηγμένο βαθμό. Αυτό που έχει σημασία είναι ότι αυτό το απόσπασμα δίνει μια ιδέα αυτού που μπορεί να είναι πρακτικά η μέθοδός του. Πρόκειται για την σκηνή της λεκάνης (πράξη III, σκηνή 3). Ο Οθέλος και ο Ιάγος μπαίνουν. Ενώ ο Μορ αγκαλιάζει την Δυσδαίμονα, ο Ιάγος βλέπει τον Κάσιο που βγαίνει αφού έχει ζητήσει από την Δυσδαίμονα να μεσολαβήσει για αυτόν στον σύζυγό της. Ο Stanislavski απευθύνεται στον ηθοποιό που παίζει τον ρόλο του Οθέλου: "Για να προσεγγίσετε με παρθένες δυνάμεις ένα νέο μέρος της τραγωδίας, πρέπει, από την αρχή του θεάματος, να θέσετε τον ρόλο έτσι ώστε να συμπληρώσετε καθαρά και ήρεμα τις πράξεις που διακόπτονται σύμφωνα με την φυσική διαδικασία, στις προτεινόμενες συνθήκες. Ο ηθοποιός θα μπει στη σκηνή για να δηλώσει με ευθύ τρόπο τις προθέσεις του, τίποτε άλλο. Ολοκλήρωσε μια πράξη, βρήκες σε αυτή την αλήθεια και πίστευες σε αυτή, ωραία, ολοκλήρωσε την ακόλουθη κ.λπ.

"Εάν, για οποιονδήποτε λόγο, δεν πιστεύεις σήμερα στο σύνολο, πίστεψε τουλάχιστον σε ένα μέρος του ρόλου σου. Δεχόμαστε, για παράδειγμα, ότι στη σκηνή της λεκάνης, δεν πιστεύεις στην χαρά του νιόπαντρου. Αντί να αναζητήσεις το συναίσθημά σου και να το βιάσεις, ακολουθή, λοιπόν, την διαδικασία των φυσικών πράξεων στις προτεινόμενες συνθήκες. Μπορείς να αγκαλιάσεις με πάθος την ηθοποιό που παίζει την Δυσδαίμονα; Απλά να την αγκαλιάσεις; Και μπορείς, αγκαλιάζοντάς την, να της ρωτήσεις: πως θα με έπαιρνες αν ήμουν νιόπαντρος; Αυτό αρκεί προς στιγμή! Για όνομα του Θεού, μην προσθέτεις τίποτε! Πέρνα στην επόμενη στιγμή.

"Ίδου ο Ιάγος που κοιτάζει από την χαραμάδα. Πώς να τον φοβίσεις, να τον πειράξεις; Να τον γαργαλίσεις ή ίσως να τον κοροιδέψεις; Αυτό το πείραγμα θα πετύχει ή θα αποτύχει, δεν μας ενδιαφέρει. Το σημαντικό είναι να πιστέψεις σε αυτή τη μικρή φυσική πράξη. Και να θυμηθείς τον χώρο για μια στιγμή: αλλά είμαι ένας νιόπαντρος! Αυτό είναι όλο. Πέρνα στην επόμενη πράξη.

Η πόρτα είναι ανοιχτή, ο Ιάγος έχει δείξει στον Οθέλο τον Κάσιο που απομακρύνεται. Εάν βρισκόταν στο δωμάτιο που βλέπουμε από την πόρτα που έχει τοποθετηθεί μέσα στο ντεκόρ και αν έβγαине από αυτή την πόρτα προς το εξωτερικό, τι θα έκανε για να τον δει καλύτερα; Ε, λοιπόν, κάνουν γρήγορα, αν όχι θα εξαφανιστεί. Αλλά πως θα τον αναγνωρίσεις από την πλάτη, βεβαιώσου ότι, σύμφωνα με τον Ιάγο, ότι είναι ακριβώς αυτός. Τίποτε άλλο. Για το όνομα του Θεού, τίποτε άλλο. Πέρνα στην επόμενη σκηνή.

"Η Δυσδαίμονα σε γοητεύει, σε πετάει στο κρεβάτι κ.λπ. Συμπλήρωσε αυτά τα στοιχεία αναλαμβάνοντας: αλλά, είμαι νιόπαντρος!

Μπορούμε να παίξουμε σύμφωνα με τον πέντε λεπτά: μπαίνεις, αγκαλιάζεις (πιστεύεις εξ'ολοκλήρου ή μερικώς), παίζεις με τον Ιάγο (πιστεύεις περισσότερο), βλέπεις τον Κάσιο (πιστεύεις, εκτός από αυτή τη κίνηση που κάνεις ηθοποιίστικα). Η Δυσδαίμονα σε γοητεύει, παίζεις μαζί της (το πιστεύεις), κ.λπ."

Έχει σημασία να καταλάβουμε την έννοια της λέξης "πράξη" (action) ή ακριβώς το νόημα που ο Stanislavski και οι υποστηρικτές της "Μεθόδου" δίνουν στην λέξη πράξη. Για αυτούς η πράξη δεν περιορίζεται στην κίνηση· η πράξη δεν μπορεί να είναι απομονωμένη από την βούληση, αλλά από την ολότητα των ψυχικών φαινομένων που την συνοδεύουν. Ως προς αυτό το άρθρο του P. Erchov συμπεκνώνει μια ολόκληρη φιλοσοφία της πράξης. Τα συμπεράσματά του είναι ότι το ανθρώπινο ον όταν έχει τις αισθήσεις του κινείται χωρίς σταμάτημα, ότι η πράξη είναι "η πράξη σε" (γράφει για αυτό: "η πράξη είναι η σχέση του ανθρώπου με το περιβάλλον του...", η μεταβολή των συνθηκών που τον περιβάλλουν, η μετατροπή της ύπαρξής του"), τέλος, ότι η ουσιαστική άποψη της φυσιολογικής κατάστασης κάθε μετατροπής της ύπαρξης είναι μια πάλη: "μια πράξη υποθέτει πάντα μια πάλη και χωρίς αυτή τη πάλη είναι λογικά άπιθανη".

ΨΑΞΕΤΕ ΣΤΟΝ ΕΑΥΤΟ ΣΑΣ

Δίνει συγκεκριμένα παραδείγματα που ξεκαθαρίζουν αυτή την δήλωση, έτσι: "Φανταστείτε τις ακόλουθες καταστάσεις: ένας παρουσιαστής και ένας ακροατής, δύο πρόσωπα που κάνουν μια



συμφωνία, δυο ερωτευμένοι που ξαναβρίσκονται, φίλοι που συναντιούνται, άνθρωποι που εγκαταλείπονται κ.λπ. Ποιες πάλεις βλέπετε εδώ, ενώ δεν υπάρχει, εξ'ορισμού, ανάμεσα στους συμμετέχοντες ούτε αντιπαλότητα ούτε διαφορές στα ενδιαφέροντά τους; Κοιτάζτε πιο προσεχτικά και θα δείτε ότι ο παρουσιαστής παλεύει ενάντια σε μια ατελή αντίληψη του αντικειμένου του με τους ακροατές, ότι υποψιάζεται ότι αυτοί έχουν μια ανεπαρκή κατανόηση και θέλει να προτρέξει. Αν δίνει ένα θέαμα κατά τη διάρκεια μιας παράστασης, εάν κάνει μια επίδειξη της ρητορικής τέχνης, παλεύει, λοιπόν, ενάντια σε μια αντίληψη λίγο ενθουσιαστική ή την έλλειψη της προσοχής του κοινού του. Ο V. O. Toporkon συνοψίζει αυτή την θέση του Stanislavski του ηθοποιού που "συγκεντρώνεται": "Το ψάχνεται στον εαυτό σας; Δεν θα βρείτε τίποτε! Ψάξτε στον σύντροφό σας!".

Η ανάλυση ενός ρόλου σε στοιχειώδεις πράξεις, αναζήτηση ενός σχήματος πράξεων του ρόλου δεν θα φαινόταν σαν ένας προαιρετικός πίνακας των κινήσεων του ηθοποιού στη σκηνή, αλλά μια αναζήτηση της βιωματικής πορείας του προσώπου. Ένα πρώτο προτέρημα της "Μεθόδου των φυσικών πράξεων" φαίνεται αμέσως: η απλότητά της. Ο Stanislavski έλεγε: "Με τις φυσικές πράξεις είμαστε στον εαυτό μας".

Είναι προφανές ότι η αλληλουχία των ουσιαστικών πράξεων που σχηματίζουν ένα ρόλο δεν είναι ακριβώς η ερμηνεία αυτού του ρόλου· η ίδια στοιχειώδης φυσική πράξη μπορεί να γίνει από οποιοδήποτε άτομο: ένα γέρο, ένα νέο, μια γυναίκα του λαού, μια γυναίκα, κάπου σε όλο τον κόσμο, σε οποιαδήποτε έργο: στο "Μισάνθρωπο", στον "Άμλετ", στο "Ταξίδι του κυρίου Περίσον". Βρισκόμαστε εδώ μπροστά στο πρόβλημα της μετατροπής, ενός ατόμου σε ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, μέσα από τον χρόνο, την κοινωνική του κατάσταση, την ηλικία του, το φύλο του κ.λπ. και από ένα πλήθος προσωπικών ιδιαιτεροτήτων. Είναι το πρόβλημα της ενσάρκωσης με το οποίο οι ηθοποιοί αρχίζουν συνήθως την εργασία τους: ψάχνουν κατ'αρχήν το πρόσωπο, κατόπιν δρουν μέσα σε αυτή την προσωπικότητα, δηλαδή, κυρίως, με τιμότητα. Ο ίδιος ο Stanislavski χρησιμοποίησε αυτή τη διαδικασία για πολλά χρόνια. Η "Μέθοδος των φυσικών πράξεων" θέλει να εισάγει την έρευνα στην προσωπικότητα σε δεύτερο επίπεδο, λύνει το πρόβλημα προτείνοντας μια προοδευτική ενσάρκωση στη προσωπικότητα από ένα ηθοποιό. Ο P. Erchov έγραψε: "Η "μέθοδος των φυσικών πράξεων" είναι μια μέθοδος προοδευτικών αφομοιώσεων της λογικής της συμπεριφοράς, της προοδευτικής οργάνωσης της ζωής στη σκηνή, της προοδευτικής ενσάρκωσης των ιδεών. Αυτός ο προοδευτικός χαρακτήρας μπορεί να προσδιοριστεί από τις ακόλουθες θέσεις: από το απλό στο περίπλοκο, από το συνειδητό στο υποσυνείδητο, από το πρόσωπο στην προσωπικότητα".

Τι είναι η λογική της συμπεριφοράς; Πως λειτουργεί η προοδευτική αφομοίωση από τον ηθοποιό; Ο P. Erchov έγραψε: "Η συνεχής γραμμή, η αλυσίδα των πράξεων ενός ηθοποιού σε μια σκηνή οικοδομείται στη βάση της λογικής της συμπεριφοράς της προσωπικότητας και ως προς την ενσάρκωση, της πραγματικής αυτής της λογικής. Έτσι, η λογική της συμπεριφοράς είναι ένας τρόπος να οικοδομήσεις μια προσωπικότητα και να εκφράσεις την ιδέα ενός έργου. Κρίνουμε τους ανθρώπους από τις πράξεις τους, όχι μόνο από μια πράξη απομονωμένη, αλλά από μια σειρά, μια αλυσίδα πράξεων και η γνώση των προϋποθέσεων κατά τις οποί-

ες αυτές οι πράξεις ολοκληρώνονται, οι τάσεις που τις έχουν γεννήσει μπορούν να έχουν μια καθοριστική επιρροή στη κρίση μας. Ισχύει το ίδιο για τα πρόσωπα του θεάτρου: είναι μια σειρά πράξεων, κινήτρων και συνθηκών που τους έχουν δημιουργήσει, αυτό είναι πράγματι μια σειρά συμπεριφορών· “η προσωπικότητα του θεάτρου είναι ένα πρόσωπο που δρα”, λέει ο V. O. Τοροκον. Ή η σειρά των συμπεριφορών, το πρόσωπο που δρα, είναι η λογική της συμπεριφοράς που δεν αφορά μόνο τις ενδιαφέρουσες πράξεις, αλλά μπορεί να προσδιορίσει επίσης τις πιο μικρές πράξεις και να προσδιοριστεί από αυτές.

ΑΦΟΜΟΙΩΣΗ ΤΗΣ ΛΟΓΙΚΗΣ ΤΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ

“Σε ορισμένα μέρη της, η λογική της συμπεριφοράς ισχύει για όλους τους ανθρώπους, σε άλλα, έχει ιδιαίτερη αξία σε κατηγορίες της ανθρώπινης κοινωνίας που προσδιορίζονται από την ηλικία, την κοινωνική κατάσταση, την επαγγελματική κατάσταση κ.λπ., σε άλλες είναι καθαρά προσωπικά, αφορούν ιδιαίτερα έναν άνθρωπο. Συνολικά, η λογική της συμπεριφοράς, στην ολότητά της, είναι μοναδική για κάθε άτομο. Για τον ηθοποιό, το να βρει την λογική της συμπεριφοράς της προσωπικότητας και να πράξει σύμφωνα με αυτή την λογική είναι να βρει το πρόσωπο σε πράξεις, να ενσαρκώσει τον ρόλο.

“Η “Μέθοδος των φυσικών πράξεων” συνιστά να επιχειρηθεί η ανακάλυψη και η αφομοίωση της λογικής της συμπεριφοράς, αρχίζοντας από τα μέρη αυτής της λογικής που είναι κοινά σε όλους τους ανθρώπους, το ίδιο στον ηθοποιό και σε αυτόν που θέλει να ενσαρκώσει. Ο Stanislavski ονόμαζε οργανική διαδικασία αυτή την γενικευμένη λογική. Ξεκινώντας από την γενικευμένη λογική, από την οργανική διαδικασία, αυτό το ονόμασε “ξεκινώντας από τον εαυτό σου”.

“Αλλά ο ηθοποιός δεν μπορεί μόνο να ξεκινήσει από τον εαυτό του, πρέπει επίσης να ξεκινήσει από τον εαυτό του. Αυτό απαιτεί ότι πρέπει ακολούθως να αφομοιώσει την λογική της προσωπικότητας που δεν συμφωνούν με την λογική της δικιάς του συμπεριφοράς. Ένας η-

θοποιός πρέπει να είναι συνεσταλμένος και να γίνεται τολμηρός στη σκηνή, ή να είναι μετριόφρων και να συμπεριφέρεται στον ρόλο του σαν ένας αναιδής. Πραγματοποιούμε την προοδευτική αφομοίωση των ιδιομορφιών της λογικής της συμπεριφοράς της προσωπικότητας με την εισαγωγή (και αυτή προοδευτικά) των προτεινομένων περιστάσεων. Ας πάρουμε ένα παράδειγμα: υπάρχει κάτι το κοινό στις αντιλήψεις των ανθρώπων που συμμετέχουν σε ένα κύκλο ανθρώπων εντελώς άγνωστων μεταξύ τους. Ας υποθέσουμε ότι ένας ηθοποιός είχε αφομοιώσει τις πράξεις που χαρακτηρίζουν κάτι και ξέρει να τις πραγματοποιήσει. Στις ίδιες συνθήκες, ένας άνθρωπος έμπιστος, ευμενής, αδιάφορος θα επεξεργασθεί ακόμη άλλες πράξεις διαφορετικές από αυτές που θα έκανε ένας άνθρωπος δύσπιστος, φιλόποτος και προνοητικός, έτσι για να βρούμε τις πράξεις που χαρακτηρίζουν τον δύσπιστο άνθρωπο, ο έμπιστος άνθρωπος θα πρέπει να προσδιορίσει ποια θα ήταν η θέση του εάν, για παράδειγμα, ήταν περιτριγυρισμένος από εχθρούς έτοιμοι να τον σκοτώσουν κάθε στιγμή. Παρά την εμπιστοσύνη του θα τους εξέταζε χωρίς αμφιβολία, θα προσπαθούσε να καταλάβει ποιος είναι ο πιο επικίνδυνος, ποιος είναι λιγότερο, ποιον θα έπρεπε να φοβάται κατ’ αρχήν κ.λπ. Εάν μάθει να κάνει όλα αυτά για τους ανθρώπους τους πιο διατεθειμένους και αβλαβείς θα αφομοιώσει λοιπόν τις ιδιομορφίες της λογικής της συμπεριφοράς του δύσπιστου ανθρώπου, λογική διαφορετική από την δικιά του.

“Αυτή η αφομοίωση μπορεί να πάει πιο μακριά ακόμη: ας υποθέσουμε ότι ο ηθοποιός μας, εμπιστευτικός και απλός, είναι νέος και εύρωστος και η δύσπιστη προσωπικότητα που πρέπει να ενσαρκώσει είναι γέρος και αδύναμος. Θα πρέπει λοιπόν να εμπλουτίσει τη λογική που έχει με τις νέες ιδιομορφίες, αυτή τη φορά ακόμη με μέσο *si magique*. Ο ηθοποιός μας θα πρέπει να ξανακάνει όλες τις πράξεις που ήδη έχει κάνει, αλλά θα τις έκανε σαν να ήταν άρρωστος, εάν δεν μπορούσε να περπατήσει, σαν να ήταν δύσκολο να περπατήσει με τις δυνάμεις του, κ.λπ. Αυτές οι συμπληρωματικές υποθέσεις θα εισάγουν αλλαγές στην αλυσίδα των πράξεων που πιο πριν έχουν σχεδιασθεί, κάποιες θα αποδειχθούν αδύνατες, άλλες θα α-

ντέξουν τον χρόνο, άλλες θα προστεθούν. Με μια λέξη, η λογική της συμπεριφοράς του ηθοποιού θα τροποποιηθεί εκ νέου, θα μοιάζει ακόμην λιγότερο στη συνήθη λογική της ζωής για να προσεγγίσει αυτή της προσωπικότητας. Έτσι, προσδευτικά, ο ηθοποιός πλησιάζει ο ίδιος την προσωπικότητα, φτιάχνοντας κρίκο-κρίκο τη λογική της συμπεριφοράς αυτής. Αδιάφορο ποιος από αυτούς του κρίκους είναι από τον ίδιο, αυτό δεν έχει σημασία”.

Ο Ρ. Erchov, το βλέπουμε, εισάγει μια θεώρηση γνωστή πολύ πριν την εμφάνιση της “Μεθόδου των φυσικών πράξεων”: η διαδικασία των προτεινόμενων προϋποθέσεων, των *si magiques*. Η “Μέθοδος των φυσικών πράξεων” δεν φέρνει κανένα νέο στοιχείο, δεν διαφοροποιεί τα διάφορα μέρη του “συστήματος” αλλά αλλάζει μεθοδικά την παραδοσιακή τάξη των εφαρμογών των διαδικασιών ήδη γνωστών.

ΣΚΕΦΤΕΤΑΙ ΜΕ ΠΡΑΞΕΙΣ

Το ότι οι ηθοποιοί κατακτούν μια αληθινή ζωή στη σκηνή, συμβάλει σε μια σωστή ενσάρκωση των προσώπων, είναι ουσιαστικό, αλλά αυτό δεν θα έπρεπε να είναι η μόνη ποιότητα του θεάματος. Η σκηνοθεσία ενός θεατρικού έργου απαιτεί ακόμη την οργάνωση της ζωής των προσώπων, αυτή είναι ειδική δουλειά του σκηνοθέτη. Αυτή η οργάνωση δεν μπορεί να είναι αυθαίρετη. Θα πρέπει να προσανατολίζεται στην κατεύθυνση της έκφρασης των ιδεών του έργου. Η πρώτη ερώτηση που ο σκηνοθέτης θέτει είναι: “Τι θέλω να πω με αυτό το έργο”.

Προκατειλημμένος από την ιδέα του έργου, ο σκηνοθέτης που δεν διαθέτει για να το κάνει γνωστό στο κοινό παρά ένα υλικό, την πράξη, πρέπει να προσδιορίσει τις δύο ή τρεις γραμμές για την δράση που χαρακτηρίζουν το έργο και καθορίζουν τις ατομικές πράξεις της κάθε προσωπικότητας, ένα σύστημα πράξεων και αντιδράσεων, αυτό που οι θεωρητικοί της “Μεθόδου των φυσικών πράξεων” ονομάζουν κεντρική αντίθεση, ο άξονας των πράξεων του έργου. Μπορεί, λοιπόν, να καθοδηγήσει τους ηθοποιούς στην δημιουργική δουλειά τους, ιδιαίτερα όταν διστάζουν ανάμεσα σε δύο πιθανές ερμηνείες της ίδιας σκηνής, μιλάει την ίδια γλώσσα με αυτούς.

Έτσι, αντί να σκεφθούν τίποτε άλλο παρά την

ιδέα του έργου, κάτι που θα κινδύνευε να αφαιρέσει από το θέαμα του ιδανικού του χαρακτήρα, αντίθετα κάνουν αυτό που πιστεύουν, ο σκηνοθέτης που εργάζεται σύμφωνα με την “Μέθοδο των φυσικών πράξεων” σκέφτεται με πράξεις και οργανώνει την πραγματοποίηση αυτών των πράξεων στη σκηνή. Το ίδιο, το κοινό κρίνει τα πρόσωπα από τις πράξεις που βλέπει να πραγματοποιούνται στη σκηνή, με τον ίδιο τρόπο κρίνει το έργο, κατά συνέπεια την ιδέα που περιέχει, κατόπιν τις πράξεις που αυτό περιέχει. Η σκέψη του σκηνοθέτη ως προς το έργο είναι παρόμοια με αυτή του ηθοποιού ως προς τον ρόλο.

Ιδού η “Μέθοδος των φυσικών πράξεων”.

Καθοδηγεί την εργασία των ηθοποιών από το σημείο μηδέν μέχρι την ενσάρκωση, με την βαθμιαία εκ πλήρωσης των διαφορετικών στοιχείων της λογικής της συμπεριφοράς οργανώνει τη δουλειά του σκηνοθέτη. Είναι, λοιπόν, στα μάτια του Ρ. Erchov, κάτι πολύ διαφορετικό από μια απλή τεχνική διαδικασία, ανάμεσα στα άλλα, στο “σύστημα”. Είναι μέρος του “συστήματος”, στην πραγματικότητα. Ο Ρ. Erchov γράφει: “Η μέθοδος των φυσικών πράξεων είναι η κορυφή της θεωρίας και της μεθοδολογίας της τέχνης του θεάτρου”.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ανάμεσα σε αυτούς είναι ο διευθυντής του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, Μ. Ν. Kedrov, ο σκηνοθέτης και ηθοποιός του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, Β. Ο. Toporkov, ένας από τους δασκάλους στη σοβιετική σκηνή.
2. Στο “Ma vie dans l’art”, 2^η έκδοση, σ. 298.
3. ο.π. σ. 186.
4. “Le travail de l’acteur sur soi-même dans le processus créateur de l’incarnation”, ρώσικη έκδοση, σ. 640.
5. “Οθέλος”, σκηνοθεσία και σχόλια του Stanislavski, γαλλική έκδοση, σ. 187.
6. Το άρθρο αυτό έχει δημοσιευθεί στο περιοδικό “Théâtre populaire”, τ. 4, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1953. Αναδημοσιεύτηκε στο βιβλίο του ίδιου, “Écrits sur le théâtre, I, L’École”, εκδ. P.O.L., Παρίσι 1994.

Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΚΑΙ Η ΑΛΗΘΕΙΑ

Μόλις στη 19^η ταινία μου άρχισα να καταλαβαίνω τα προβλήματα του επαγγέλματός μου. Επαιξα σε μια ταινία του Pabst και σε δύο ταινίες του Cavalcanti, έπαιξα, επίσης, και σε δικές μου ταινίες. Θεωρώ απαραίτητο για ένα σκηνοθέτη να περάσει μερικές φορές από την άλλη πλευρά της κάμερας. Δεν ξεχνώ ότι μερικοί από τους μεγάλους σκηνοθέτες ήταν στην αρχή της καριέρας τους ηθοποιοί. Κατάλαβα ποιος θα ήταν ο δρόμος μου: να αφεθώ να απορροφηθώ από αυτούς που ήταν γύρω από εμένα. Το θέαμα της ζωής είναι χίλιες φορές πιο εμπλουτισμένο από τα πιο γοητευτικά ευρήματα του μυαλού μας.

JEAN
RENOIR

Έμαθα ότι ο μόνος τρόπος να επιβάλλει τη προσωπικότητά του ο σκηνοθέτης, είναι να βοηθήσει τους συνεργάτες του να εκφράσουν την δική τους. Σκέφτομαι το πάθος πολλών σκηνοθετών να παίρνουν την κάμερα και να κανονίζουν το καθήκισμα. Γιατί να μην αφήσουμε στον εικονολήπτη την χαρά της ανακάλυψης; Ο σκηνοθέτης ξέρει καλά την δουλειά του εάν κρίνει το καθήκισμα ενός πλάνου γνωρίζοντας απλώς τον φακό και τις αποστάσεις ανάμεσα στον φακό και το αντικείμενο. Η δουλειά μας δεν είναι να ξανακάνουμε τους Ρέμπραντ, αλλά να βάλουμε την σφραγίδα μας σε όλα τα στοιχεία των λήψεών μας.

Είμαι αντίθετος με την μέθοδο που θέλει ο σκηνοθέτης να παίζει ο ίδιος την σκηνή και κατόπιν να λέει στον ηθοποιό: "Το είδατε καλά. Τώρα θα το κάνετε όπως εγώ.". Εάν οι ηθοποιοί υπακούουν, τότε το αποτέλεσμα θα είναι μια ταινία όπου όλοι οι ρόλοι θα φαίνεται ότι θα έχουν παηχτεί από το ίδιο πρόσωπο. Τι το πιο μονότονο! Χωρίς να μιλήσουμε για το γκροτέσκο ενός κυρίου, χωρίς ίχνος έρωτα και ίσως εντελώς ατάλαντου ως ηθοποιού, να μιμείται μια σκηνή έρωτα, όπου θα παίζει μια νέα ηθοποιός δεκαοχτάχρονη, και να λέει: "Μιμηθείτε με". Έτσι δεν δίνει καμία ευκαιρία στην ηθοποιό να εκφράσει την προσωπικότητά της.

Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΑΝΤΙΛΑΜΒΑΝΕΤΑΙ ΤΙΣ ΜΕΤΑΒΟΛΕΣ

Μια φράση που χρησιμοποιώ συχνά έχει μείνει ξακουστή στους ηθοποιούς της γενιάς μου.

Σε έναν ηθοποιό που, κατά την διάρκεια μιας επανάληψης, μου έδωσε μια ερμηνεία που την θεωρώ λανθασμένη, δεν λέω ποτέ "είναι κακή" ή "είχατε άδικο". Λέω: "Είναι συμπαθητικό. Η θεώρηση του ρόλου είναι μεγαλειώδης, αλλά σας ζητώ να επαναλάβετε την σκηνή ακόμη μια φορά, μόνο για να κανονίσουμε κάποιες λεπτομέρειες". Ο ηθοποιός ξαναδιαβάζει τη σκηνή και τον κάνω να παρατηρήσει μια αυταπόδεικτη ασάφεια ή τραβάω την προσοχή του στην πιθανότητα να τραβήξει περισσότερο το κοινό δίνοντας λιγότερη σημασία σε αυτό ή σε εκείνο το σημείο. Σιγά-σιγά, και με την δύναμη της επανάληψης, ροκανίζω την αντίσταση του ηθοποιού και πετυχαίνω από αυτόν όχι αυτό που θα ήταν η ερμηνεία μου, αλλά αυτό που, νομίζω, είναι για αυτόν η σωστή ερμηνεία της επαναλαμβανόμενης σκηνής. Ξέρω ότι πετυχαίνω το επιθυμητό αποτέλεσμα όταν ο ηθοποιός αντιλαμβάνεται ότι οι μεταβολές που έγιναν από τις επαναλήψεις έρχονται από αυτόν και όταν δηλώνει, αναφέροντας τις αλλαγές μου: "Συμβούλεψα τον Ρενουάρ να αλλάξει αυτό και αυτό. Δέχθηκε και η σκηνή βγήκε κερδισμένη".

Αναφέρω μια κρίση για μένα για την οποία περηφανεύομαι. Την έκανε η Lulu Wattier, καλλιτεχνικός παράγοντας. Κάποιος της πρότεινε ένα ηθοποιό, επιμένοντας ότι είχε παίξει σε μια από τις ταινίες μου και ήταν εξαιρετικός. "Αυτό δεν θέλει τίποτε να πει", απάντησε η Lulu Wattier, "ο Ρενουάρ θα μπορούσε να κάνει να παίξει μια ντουλάπα".

Συχνά εμπιστεύομαι στους ηθοποιούς ρόλους εντελώς έξω από το σύνθετο ρεπερτόριο τους.



Γενικά, αυτή η μέθοδος θα έφερνε μια εμπορική αποτυχία, αλλά από καλλιτεχνική άποψη μου έδωσε μερικές φορές καλά αποτελέσματα. Αυτή η χρησιμοποίηση του ηθοποιού σε ένα είδος που δεν είναι το οικείο του, με γοητεύει. Αυτό δίνει στο παίξιμό του μια τροπή άγνωστη σε αυτόν, στις συνήθειες ασχολίες του. Συμβαίνει ακόμα να ξαναβρεί λίγη φρεσκάδα που κάνει το παίξιμο των αρχαρίων τόσο ενθουσιώδεις. Πιστεύω ακόμα ότι πριν να αποφασίσουμε για την ερμηνεία μιας ταινίας, πρέπει κατ' αρχήν να σκεφτούμε ηθοποιούς συνηθισμένοι σε άλλες δραστηριότητες. Αυτό έχει πολύ καλά λειτουργήσει στο "Ανθρώπινο Κτήνος". Για να ακολουθήσουν την παράδοση, οι παραγωγοί σκέφθηκαν να εμπιστευτούν τον ρόλο της Σεβερίν στην Gina Manes, την μεγάλη τραγική ηθοποιό της οθόνης. Τους έδωσα να καταλάβουν ότι με μια τέτοια ερμηνεία το κοινό θα ξέρει από πριν ότι θα δει ένα τρομερό δράμα. Πρότεινα στην Simon Simon που, με το λεπτεπίλεπτο προφίλ της Κινέζας, μπορεί να υπόσχεται πολλά πράγματα, αλλά όχι στην τραγωδία. Οι παραγωγοί πείσθηκαν και μας έδωσαν μια αλησμόνητη Σεβερίν.

Όπως λέει και ο Πασκάλ, δεν υπάρχει παρά ένα πράγμα που ενδιαφέρει τον άνθρωπο: ο άν-

θρωπος. Ότι περιβάλλει τον ηθοποιό πρέπει να αναφέρεται σε αυτό τον σκοπό: **να θέσει το κοινό σε επαφή με ένα ανθρώπινο ον.** Το ντεκόρ μπορεί να συνδράμει σε αυτό αρκετά, όχι με την φαντασίωση που δημιουργεί στον θεατή, αλλά από την επιρροή που εξασκεί στον ηθοποιό. Αυτό έχει μια ιδιαίτερη βαρύτητα στις περιπτώσεις εξωτερικών λήψεων. Σε πολλές περιπτώσεις μια φωτογραφική μεγέθυνση είναι το ζητούμενο. Το κοινό δεν θα έβλεπε παρά την φωτιά. Αλλά για τον ηθοποιό είναι κάτι το διαφορετικό. Στην "Μεγάλη Χίμαιρα" είχα μια σκηνή σε ένα περιβάλλον ορεινό και ομιχλώδες. Οι Jean Gabin και Dalio θα παίξουν ένα από τα μέρη της απόδρασής τους. Έκανε τρομερό κρύο. Τα ρούχα τους ήταν γεμάτα λάσπη. Αυτό μεγαλώνει τις δυσκολίες από την έλλειψη της άνεσης. Ήμουν πολύ υπερήφανος για τη σκηνή που έγραψα. Δυστυχώς, όταν αρχίσαμε να γυρνάμε τη σκηνή αποδείχτηκε ότι οι ηθοποιοί ήταν ανίκανοι να πουν το κείμενό τους. Η φυσική δοκιμασία στην οποία υπέβαλα τους ηθοποιούς, τους παρέλυνε. Έπρεπε να πετάξω τη σκηνή μου στην οποία υπολόγιζα πολύ. Για να σκεφτούμε την κατάσταση, πήγαμε να απομονωθούμε σε ένα σπίτι χαμένο σε αυτό το έρημο τοπίο. Μετά από κάμποσο καιρό, κάποιος από εμάς, δεν θυμάμαι πλέον ποιος,

πρότεινε να αντικαταστήσουμε το κείμενό μου με το τραγούδι "Το μικρό ναυάγιο", με διαφορετικό εκφραστικό τρόπο. Αυτό το τραγούδι ήταν ο ήχος ενός προηγούμενου ήχου και ήταν συμβολικό για την απόδραση. Το αποτέλεσμα ήταν εκπληκτικό. Το ντεκόρ κέρδισε. Στην κινηματογράφο δεν υπάρχουν καλά ντεκόρ ούτε ωραία φωτογραφία ούτε μεγάλοι ηθοποιοί ούτε εκπληκτικές σκηνοθεσίες που μπορούν να σταθούν ολομόναχες. Όλα αυτά εντάσσονται σε ένα.

ΤΑ ΤΕΧΝΙΚΑ ΕΜΠΟΔΙΑ

Στο "Ανθρώπινο Κτήνος", τα γυρίσματα του Gabin και της Carette σε ένα πραγματικό τραίνο έδωσε εξαιρετικά αποτελέσματα. Για τις σκηνές που γυρίστηκαν σε αυτό το τραίνο δεν είχα πρόσβαση παρά μια φορά. Ήταν στο πλάι όπου ο Gabin αυτοκτονεί κάνοντας βουτιά από ψηλά ενώ το τραίνο τρέχει με μεγάλη ταχύτητα. Δεν μπορούσα να ζητήσω από τον Gabin να κάνει μια πραγματική βουτιά. Μου έλεγε, ενώ ετοιμάζαμε την σκηνή: "Ας πούμε ότι το φιλμ θα μπλοκαριστεί στη μηχανή. Θα πρέπει να το ξανακάνω και για αυτό είναι καλύτερα να είμαι ζωντανός". Αυτή η σκέψη είχε μέσα της ένα πολύ στιβαρό νόημα. Έτσι θα δεχόταν να πετάξει από ένα ύψος από φελιζόλ και να προσγειωθεί σε ένα αρκετά παχύ στρώμα. Αυτές οι άμεσες σκηνές του σιδηρόδρομου ήταν πάντοτε πολύ επικίνδυνες. Η σιδηροδρομική εταιρεία μας είχε προμηθεύσει ράγες δέκα χιλιομέτρων, πάνω στις οποίες μπορούσαμε να τσουλήσουμε το τραίνο ή να το σταματήσουμε. Πίσω από το τραίνο είχαμε συνδέσει μια πλατφόρμα όπου υπήρχε μια ηλεκτρική γεννήτρια που την χρησιμοποιούσαμε για τον φωτισμό. Πίσω από αυτή την πλατφόρμα υπήρχε ένα βαγόνι που το χρησιμοποιούσαμε για το μακιγιάζ και για τόπο ξεκούρασης των ηθοποιών ανάμεσα στις σκηνές. Όταν πήρα την απόφαση να γυρίσω με όλες αυτές τις συνθήκες, βρέθηκα μπροστά σε μια αντίφαση. Μου είπαν ότι οι σκηνές μπορούσαν να είναι τέλειες, ακό-

μη και αν δεν ήταν άμεσες. Συνέχιζα να πιστεύω συνεχώς στην επιρροή του ντεκόρ στο παίξιμο του ηθοποιού. Ευτυχώς είχα κερδίσει. Ποτέ οι Gabin και Carette δεν ήταν τόσο αληθινοί σε ένα ψεύτικο ντεκόρ, **δεν θα ήταν παρά ο θόρυβος που τους ανάγκαζε να επικοινωνούν με χειρονομίες.**

Οι εικονολήπτες ήταν ο Curt Courant και ο αβινσιός μου, ο Claude Renoir. Ο Curt Courant ήταν κοντός, ξερακιανός και ελαφρύς. Κινδύνευε πάντα να σηκωθεί από τον αέρα που φυσούσε διαβολικά σε αυτό το κινούμενο στούντιο. Σε πολλές λήψεις έπρεπε να τον κρατήσω με τα χέρια μου για να μην κουνιέται δεξιά και αριστερά από το ρεύμα του αέρα. Ο Claude είχε φτιάξει μια μικρή πλατφόρμα κατά το μήκος του τραίνου όπου είχε εγκατασταθεί με μια μηχανή. Η μηχανή προεξείχε λίγο και εκτινάχτηκε όταν αυτό έμπαινε σε ένα τούνελ.

Το "Ανθρώπινο Κτήνος" ήταν αυτό που με εισηγάγε στον ποιητικό ρεαλισμό. Η ατσάλινη μάζα του τραίνου ήταν στην φαντασία μου το μαγικό χαλί των ανατολικών παραμυθιών. Ο Ζολά, από τον τάφο του, με βοήθησε αρκετά να κρατηθώ στο αρχικό μου σχέδιο. Το μυθιστόρημά του μου έδωσε ωραία περάσματα λαϊκής ποίησης. Αναφέρω: η Σεβερίν και ο Ζακ Λαντιέρ έχουν δώσει ραντεβού στην αποβάθρα του Μπατινιόλ. Είναι η πρώτη τους συνάντηση. Ο Ζακ Λαντιέρ είναι τόσο συγκινημένος που δεν μπορεί να πει ούτε μια λέξη. Με ένα αδιόρατο χαμόγελο, η Σεβερίν του λέει: "Μην με κοιτάτε έτσι, θα χαλάσετε τα μάτια σας". Αυτό δεν είναι τίποτε, αλλά έπρεπε να το σκεφτεί. **Αυτή η ποίηση είναι ο συνδυασμός του τραίνου, των γραμμών, των ατμών που εκτοξεύονται, ο συνδυασμός αυτός ενέπνευσε ή περισσότερο ενέπνευσε τους ηθοποιούς και έβαλε για τα καλά μέσα τους τον ρόλο τους, πολύ καλύτερα από όλες τις εξηγήσεις.** □

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Αυτό το άρθρο είναι ένα κεφάλαιο από το βιβλίο του Jean Renoir, "Ma vie et mes films", εκδ. Flammarion, Παρίσι 1974.

Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΕΙΝΑΙ ΠΟΛΥΕΠΙΠΕΔΟΣ

Μια συζήτηση με τον Νικήτα Τσακίρογλου

Γνωστός από τις κινηματογραφικές, τηλεοπτικές δουλειές του, αλλά και από την πολύ σημαντική καριέρα του στο θέατρο, ο Νικήτας Τσακίρογλου ίσως ήταν ο πιο κατάλληλος άνθρωπος για να μας μιλήσει για την ηθοποιία στο θέατρο και στον κινηματογράφο. Η κουβέντα μαζι του ήταν μια απόλαυση, γρήγορα επεκταθήκαμε σε θεωρητικά ζητήματα, τα οποία ο Τσακίρογλου τα αναλύει με τον πλέον απλό τρόπο, αλλά και τον πιο ουσιαστικό...

Έχετε δουλέψει τόσο στο θέατρο, όσο στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση, ποιο είναι αυτό το μέσο που αγαπάτε περισσότερο;

Εγώ είμαι ένας επαγγελματίας και το δηλώνω αυτό, έχω 37 χρόνια σε αυτό το χώρο της δουλειάς και ανέκαθεν, όταν παρουσιαζόταν η ευκαιρία ασχολιόμουν με όλα τα είδη της δουλειάς μου, και με το ραδιόφωνο, και με την διαφήμιση. Αυτό κάνουν οι περισσότεροι ηθοποιοί στον τόπο μας γιατί οι αμοιβές δεν είναι πολύ μεγάλες και έτσι μπορούμε να κερδίσουμε κάποια χρήματα μέσα σε ένα σύνθετο χρόνο, τον οποίο προσπαθούμε να τον εκμεταλλευτούμε κάνοντας πάρα πολλά είδη. Το ξέρουμε ότι αυτό δεν είναι καλό, αλλά είναι έτσι φτιαγμένα τα πράγματα, εμείς δεν έχουμε την πολυτέλεια του Ευρωπαίου ή του Αμερικάνου να πούμε ότι κάνουμε ένα είδος για αυτό και ενδεχομένως να μην τα κάνουμε όλα καλά. Βεβαίως πάνω από όλα είναι το θέατρο, εκεί, τουλάχιστον είναι το σπίτι μου, εκεί όπου πρέπει να δώσω τις περισσότερες δυνάμεις και, αν θέλετε, υπάρχει περισσότερος χρόνος προετοιμασίας της δουλειάς μου, έτσι ώστε μπορεί να προετοιμάζομαι για κάτι καλύτερο, αυτό δεν μπορεί να το κάνω με την τηλεόραση, ενδεχομένως με τον κινηματογράφο να μπορεί να το κάνω γιατί οι ταινίες γυρίζονται το καλοκαίρι, σε εποχή που δεν έχω παράλληλα θέατρο.

Έχοντας μια καριέρα στο θέατρο και στον

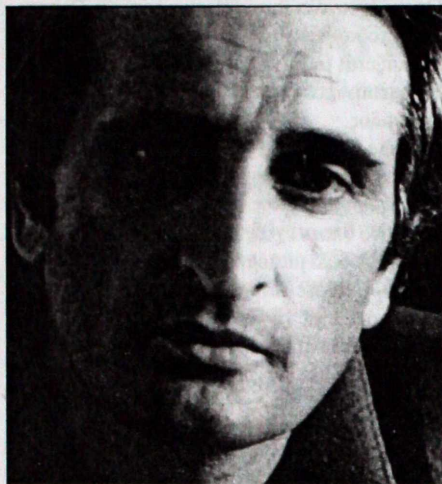
κινηματογράφο, ποιες διαφορές βλέπετε σε αυτά τα είδη, κυρίως από πλευράς υποκριτικής;

Είναι τελείως διαφορετικό είδος και νομίζω ότι ο ηθοποιός είναι πολυεπίπεδος, ευέλικτος, και αυτό έρχεται από την πολυμέρεια για την οποία μίλησα προηγουμένως. Σίγουρα ο κινηματογράφος έχει μια άλλη γλώσσα όπου κυριαρχεί ο σκηνοθέτης, ο μοντέρ και πρέπει να αφιεθείς στα χέρια αυτών των ανθρώπων. Ότι και να σου ζητήσουν. Να κάνεις ότι θέλουν αυτοί, πρέπει να το κάνεις! Η πρωτοβουλία του ηθοποιού σε αυτό τον τομέα είναι περιορισμένη. Το κοινό στον κινηματογράφο είναι ο φακός, χρειάζεται να έρθει ο φακός κοντά σου και όχι εσύ προς το κοινό, όπως γίνεται στο θέατρο.

Στον κινηματογράφο γυρίζονται τα πλάνα όχι απαραίτητα με την ίδια σειρά όπως προβάλλονται, πρώτα ένα πλάνο του τέλους, μετά της αρχής ή το αντίστροφο. Αυτό δημιουργεί προβλήματα στον ηθοποιό;
Ο ηθοποιός βιώνει εκείνη τη στιγμή. Ακόμη και στο θέατρο συμβαίνει να βιώνεις εκείνη τη στιγμή, σαν να μην γνωρίζεις τι θα γίνει παρακάτω. Πολύ περισσότερο στον κινηματογράφο, ξέρεις το σενάριο, που αρχίζει και που πάει ο ρόλος, αλλά χρειάζεται να παίξεις εκείνη τη στιγμή και να δώσεις το άπαν εκείνη τη στιγμή. Στο θέατρο έχει διαφορετικά περιθώρια για το δώσεις. Στο θέατρο παίζεις καμιά φορά με την διάθεσή σου.

Όταν λέτε διαφορετικά περιθώρια, τι εννοείται;

Εννοώ ότι σήμερα μπορεί να μην έχεις αυτή τη διάθεση. Αυτό ήθελα να εξηγήσω: στο θέατρο καμιά φορά επηρεάζει και η διάθεση που έχεις. Εκείνη τη στιγμή, όταν γίνεται το πλάνο στον κινηματογράφο, πρέπει να αποβάλλεις οποιαδήποτε διάθεση έχεις και να μην μπερδένεις αυτό που ζητάει ο σκηνοθέτης με αυτό που χρειάζεται να κάνεις.



Σας έχει συμβεί οι σκηνοθέτες να σας αφήσουν ελεύθερο να εκφράσετε ένα αίσθημα, να αυτοδημιουργήσετε πάνω στη σκηνή;

Με τους κινηματογραφιστές που συναντήθηκα ήταν καθορισμένα τα πλάνα. Δηλαδή ένα πλάνο έχει μια μαθηματική ακρίβεια θα έλεγα, όπως έχει ένα ακριβή φωτισμό, μια θέση μηχανής, γιατί αυτό θα εκφράσει την άποψη του σκηνοθέτη. Η μηχανή, όπως έλεγε και ο Τρυφώ, είναι το ήθος του σκηνοθέτη. Δεν είναι τυχαία η θέση της μηχανής. Είναι μια άποψη και μια αισθητική θέση που εκφράζει ανάλογα και το ήθος του σκηνοθέτη και την άποψή του για την ζωή. Γιατί τέχνη χωρίς να έχεις άποψη για την ολότητα της ζωής δεν μπορεί να γίνει.

Είχατε την τύχη να δουλέψετε με τους νέους Έλληνες σκηνοθέτες. Βέβαια η ταινία-σταθμός ήταν “Οι Τεμπέληδες της Εύφορης Κοιλιάδας”...

Για μένα ο σταθμός, η καλύτερη ταινία του Νίκου Παναγιωτόπουλου είναι τα “Χρώματα της Ίριδας”, η δεύτερη είναι οι “Τεμπέληδες της Εύφορης Κοιλιάδας”, μια πολύ καλή ταινία...

Με την οποία μεγαλώσαμε...

Τα “Χρώματα της Ίριδας”, η πρώτη του ταινία απ’όταν γύρισε από το Παρίσι, νομίζω ότι εκφράζουν και τον Νίκο Παναγιωτόπουλο και γενικότερα μια εποχή, γιατί η ταινία γυρίστηκε

στην Χούντα για να μιλήσει την κρυφή γλώσσα που χρησιμοποιούσαμε τότε για να πούμε, μέσα από την τέχνη μας, κάποια πράγματα που ήταν ανατρεπτικά.

Ποια ήταν η συνεργασία του ηθοποιού με τον σκηνοθέτη, σε αυτές τις ταινίες;

Ο Νίκος Παναγιωτόπουλος, όπως και κάθε σκηνοθέτης που έχει βγει στην επιφάνεια της ελληνικής αγοράς, ξέρει τι θέλει και το κάνει χωρίς να είναι αντικείμενο ο ηθοποιός, δημιουργεί μέσα από αυτά που του ζητάει και με την ακολουθία που καθορίζει ο σκηνοθέτης. Στο θέατρο είναι τελείως διαφορετικά τα πράγματα, γιατί υπάρχει μια μεγάλη διαδρομή, αν θέλετε, μπορεί να κάνεις την πρώτη ή την δεύτερη μέρα αυτά που θα σου πει ο σκηνοθέτης, από την τρίτη μέρα μπορείς να εξελίξεις αυτό που θα σου πει, κάτι που δεν έχεις τον χρόνο να το κάνεις στον κινηματογράφο.

Στο έργο που ανεβάζετε έχετε αναλάβει και την σκηνοθεσία.

Έχω ξανακάνει σκηνοθεσία, στον χώρο της τραγωδίας, όταν έκανα τον “Προμηθέα Δεσμώτη”, και κατά καιρούς χωρίς να το δηλώνω.

Πώς είναι ένας ηθοποιός, ενώ παίζει να κάνει και την σκηνοθεσία;

Είναι δύσκολο, γιατί δεν μπορείς να καλύψεις τον εαυτό σου. Μπορείς να καλύψεις όλους τους άλλους, να έχεις μια τρίτη ματιά. Πρέπει να έχεις μια τρίτη ματιά, μια καλή ματιά γύρω από αυτό που βλέπεις και οργανώνεις αυτό που βλέπεις. Πρέπει να αξιοποιήσεις και το κείμενο που είναι βασικό στοιχείο, να μπορείς να δώσεις την νοηματική που έχει γράψει ο συγγραφέας, τον οποίο δεν ξέρεις, μέσα από τις λέξεις, τις φράσεις προσπαθείς να ανακαλύψεις τον άνθρωπο. Αυτό συμβαίνει και στον κινηματογράφο, αυτή είναι η δυσκολία της δουλειάς, να μπορέσεις να κατασκευάσεις μια ανθρώπινη ιδιοσυστασία και μέσα από εκεί να τα δώσεις σάρκα και αίμα και να εκφράσεις με σκέψη και ψυχή αυτά τα νοήματα. Εδώ ο καλλιτέχνης παίζει ένα ρόλο θεϊκό, δηλαδή φτιάχνει έναν άνθρωπο και αυτή είναι η ομορφιά της δουλειάς μας.

Πιστεύετε ότι το θέατρο είναι περισσότερο

ελλειπτικό; Έχουμε δει έργα όπου πίνουνε, π.χ. μια κούπα τσάι χωρίς να υπάρχει τσάι, ενώ στον κινηματογράφο...

Εξαρτάται από την άποψη. Έχουμε δει ταινίες, π.χ. του Γκοντάρ που είναι αφαιρετικός. Πιστεύω ότι ο κινηματογράφος έκανε πολύ καλό που δάνεισε στοιχεία και στο θέατρο, πολύ περισσότερο στην τηλεόραση, γιατί δημιουργήσε αυτή την αφαιρετική δουλειά και, ενδεχομένως, την ταχύτητα των διαφόρων σκηνών που να καταλύει τον χρόνο και τον χώρο, αν και αυτό είχε προλάβει ο Σέξπηρ να το κάνει... Για μένα η γραφή του Σέξπηρ είναι ένα προάγγελος της κινηματογραφικής γραφής, ακόμη αυτό το είχαν κάνει και οι αρχαίοι κάποτε, στον "Αϊάντα" έχουμε μια μετάθεση χρόνου και χώρου. Στο Σέξπηρ είναι εμφανέστερο αυτό έτσι που σπάει η δομή του ενιαίου. Ο κινηματογράφος έδωσε μια πολύ μεγάλη ώθηση στο θέατρο, του αφαίρεσε κάποια στοιχεία βερμπαλιστικά, μεγαλόστομα, τον απογείωσε σε μια πραγματικότητα και ίσως να επηρέασε πολύ περισσότερο στη υφή του κοινωνικού θεάτρου που ήρθε μετά από το ιταλικό θέατρο, το περιόρισε, γιατί οι ταινίες είναι περισσότερο κοινωνικού περιεχομένου, αφορούν ένα κοινωνικό γίνεσθαι, έφυγε ο μύθος, η αφήγηση του παραμυθιού έγινε μέσα στην καθημερινότητα και όχι σε ένα μεγαλόπνοο παρελθόν.

Πιστεύετε ότι ο μύθος του θεάτρου είναι διαφορετικός από αυτόν του κινηματογράφου;

Εξαρτάται. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, το παραμύθι, ο μύθος ήταν κάτι το οποίο ανήκε ενδεχομένως σε μια προϊστορική εποχή. Τα παραμύθια τώρα είναι σύγχρονα, αφορούν άμεσα την κοινωνία και ο θεατής βρίσκει κάτι άμεσα από τον εαυτό του. Εκεί είναι αν όχι ο συμβολισμός, η αλληγορία που πρέπει να προσεγγίσει τον άνθρωπο. Όσο και να θέλει κανένας να κάνει σύγχρονα αυτά τα κείμενα, θα τα αδικήσει. Πιστεύω ότι όπου υπάρχει παραμύθι θα πρέπει να το έχουμε, να μην απογειώνουμε τα πράγματα.

Πιστεύετε ότι είναι δύσκολο να μεταφερθεί στον κινηματογράφο αρχαία ελληνική τραγωδία ή έργα μεγάλων λογοτεχνών;

Όποτε έχει γίνει αυτό δεν έχει πετύχει. Πιστεύω ότι το κάθε είδος έχει μια δική του γλώσσα. Χρειάζεται μια ανακατασκευή, δεν μιλάω για διασκευή, η οποία πάντοτε αδικεί το πρωταρχικό είδος.

Μήπως χρειάζεται να μεταφράσουμε τους κώδικες ενός έργου σε αυτούς ενός άλλου είδους έργου;

Και αυτό όποτε έχει γίνει... Εκτός και αν φτιάξουμε ένα δικό μας έργο, γιατί αυτό γίνεται πολλές φορές. Τότε δεν είναι αυτό καθαυτό το έργο. Όποτε έχει γίνει αυτό, και από μεγάλους καλλιτέχνες, το αποτέλεσμα δεν είναι το πρωταρχικό προϊόν.

Να μιλήσουμε για την παράσταση, την "Παθιασμένη Γυναίκα", που ανεβάζετε.

Είναι ένα έργο της Κέιτ Μέλορ. Είναι μια Αγγλίδα συγγραφέας που έχει δρέψει δάφνες μέσα από την τηλεόραση, από τηλεοπτικές σειρές. Αυτή η καριέρα της βοήθησε, έχει δώσει μια αμεσότητα και μια γρηγοράδα και στον λόγο, έχει μια κινηματογραφική χροιά. Ο λόγος είναι άμεσος και οι καταστάσεις είναι απτές έτσι που πολλοί θεατές βρίσκουν κομμάτια από τον εαυτό τους. Αυτό συμβαίνει στην τηλεόραση, ο κινηματογράφος διογκώνει τα πράγματα, εδώ, όμως, υπάρχει κάποια αμεσότητα. Βάζει με κάποιο χιούμορ τα πράγματα στη θέση τους, γελάς πολύ, αλλά στο τέλος λές: "Τι έγινε, εγώ γέλαγα με τον εαυτό μου".

Έχετε αρκετό καιρό να παίξετε στον κινηματογράφο. Τώρα που υπάρχει μια αύξηση της απήχησης των ελληνικών ταινιών στους θεατές, θα θέλατε να παίξετε σε κάποια ταινία;

Δεν έχω παρακολουθήσει τώρα τελευταία τον ελληνικό κινηματογράφο. Έχουν βγει κάποιοι σκηνοθέτες καινούργιοι. Δεν έχω άποψη γιατί δεν έχω δει την δουλειά τους, ίσως κακώς. Αλλά έχω την εντύπωση ότι περάσαμε από τον ψυχογραφικό κινηματογράφο, που ήθελε κανείς να δώσει μέσα από τα δικά του προβλήματα θέματα που θα γίνουν κοινά, κάτι που δεν πέτυχε, ήταν ένας προσωπικός κινηματογράφος, τώρα έχει πάει σε ένα άλλο είδος, σε ένα κινηματογράφο της παρέας. Υπάρχει μια ομάδα που επιζητεί το χιούμορ σώνει και καλά. □

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΠΑΡΑΓΩΓΩΝ 1998-99

Η αριθμητική κατάσταση των εγχώριων ταινιών

ΣΙΜΟΣ
ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

Η ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία, παρουσιάζοντας μια άνθιση σε αριθμό θεατών, που τη βλέπουν, και μια σταθερότητα στο επίπεδο αριθμού δημιουργών, που την υλοποιούν, πέρασε την περίοδο 1998-99 μια εικόνα, ανοιχτή σε κρίσεις και συμπερασματικές αποτολμήσεις, που, αν μη τι άλλο, μόνο σε θετικές και υγιείς σκέψεις μπορούν να την οδηγήσουν, πόσο μάλλον όταν διανύουμε το τέλος μιας χιλιετίας και το πάθος του καθένα για απολογισμούς και αναδρομές είναι εντονότερο. Για την περίοδο που συμμαζέψαμε, βγάλαμε μερικά απλά συμπεράσματα. Ένα από αυτά είναι ότι, οριστικά πλέον, η συνεργασία σεναριογράφου και σκηνοθέτη δεν υφίσταται, μια, και ο σεναριογράφος έχει κάτσει στην καρέκλα και ο σκηνοθέτης στη γραφομηχανή. Ένα συμπέρασμα είναι ότι χάρη στη προηγούμενη διαπίστωση, βρισκόμαστε κοντινότερα σε αυτό που συχνά πυκνά αναφέρεται ως κινηματογράφος του δημιουργού. Το κατά πόσο αυτό στο μέλλον θα ταυτιστεί ή αποκρουστεί από το κοινό, οι ίδιες οι ταινίες θα το δείξουν. Άλλο ζήτημα είναι η ολοένα και ποιοτικότερη προσπάθεια των κινηματογραφιστών ταινιών μικρού μήκους. Άσogες σε παραγωγή, ολοκληρωμένες ως προθέσεις, με παμπόνηρα σεναριακά λήμματα και άρτιο χειρισμό της μηχανής, οι δημιουργίες αυτές εντυπωσίασαν και στο σπίτι τους (Δράμα), αλλά, και έξω από αυτό (Παλλάς) συγκεντρώνοντας το αμέριστο ενδιαφέρον του κόσμου αλλά και της κριτικής. Ένα τελευταίο ζήτημα που ήθελα να βίξω είναι, η πολλά υποσχόμενη συμμετοχή ξένων παραγωγών, και σε θέματα τεχνικά, όπως το μοντάζ, αλλά και σε θέματα δραματολογίας, όπως η ηθοποιία. Ακόμα, στο επίπεδο παραγωγής, φάνηκε η ώθηση του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου που με τη χρηματοδότηση, ειδικά σε ταινίες μικρής διάρκειας, έδωσε μια μεγάλη ανάσα σε νέους σκηνοθέτες. Αξιόλογη επίσης η συμβολή στον ίδιο κλάδο του κρατικού τηλεοπτικού δικτύου και ειδικότερα της ΕΤ-1. Η τελευταία στοιχημάτισε, σχεδόν αποκλειστικά, στον τομέα του μη αφηγηματικού κινηματογράφου με την κλασική έννοια (ντοκιμαντέρ, δοκιμιακές ή πειραματικές ταινίες).

Ακολουθεί ο συνοπτικός κατάλογος, με τις ταινίες διαχωρισμένες ανάλογα με τη διάρκειά τους, με αλφαβητική σειρά, και οι εντυπώσεις δικές σας...

Α' ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Η ΑΓΡΥΠΝΙΑ ΤΗΣ ΛΙΝ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 18' 40"

Σκηνοθεσία: Κούλα και Κατίνα Σωσιδάου

Σενάριο: Κούλα και Κατίνα Σωσιδάου

Φωτογραφία: Brian Fass

Μοντάζ: Jeni Matson

Μουσική: Michael Moon

Ερμηνείες: Annette Andersen, Emmy Meyer

Παραγωγή: Κουλ. Κατ Productions.

Η κόρη της Λιν πεθαίνει σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα για το οποίο η Λιν αισθάνεται υπεύθυνη. Πρώην επιτυχημένη καλλιτέχνης, η Λιν δεν ζει στην πραγματικότητα, αλλά στα όνειρά της όπου σώζει ανθρώπους, έως όπου γίνεται φίλη με τη φλύαρη γειτόνισσά της και η μια μοναχική γυναίκα σώζει την άλλη.

ΑΛΛΗΛΟΥΧΙΑ ΤΩΝ ΚΗΠΩΝ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 6' 30"

Σκηνοθεσία: Αχίλλεας Κυριακίδης

Σενάριο: Αχίλλεας Κυριακίδης

Φωτογραφία: Νίκος Σμαραγδής

Ερμηνείες: Βαγγέλης Μουρίκης, Νότα Τσερινάφσκι

Παραγωγή: Foss EITE

Κάθισε στην αγαπημένη του ψάθινη πολυθρόνα, να διαβάσει το τε-

λευταίο κεφάλαιο του μυθιστορήματος... Πολυβραβευμένος ο Αχίλλεας Κυριακίδης, θεωρεί τη μικρού μήκους ταινία ένα αυθύπαρκτο κινηματογραφικό είδος. Έχει δώσει δείγματα αξιόλογου σκηνοθέτη, ενώ, οι δημιουργίες του ουδέποτε πέρασαν απαρατήρητες ("Νυμφίος", "Jazz", "Καφές"). Το φιλμ "Αλληλουχία των Κήπων" συμμετείχε στο διεθνές διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Δράμας, αποσπώντας το βραβείο βολκανικής ταινίας.

ΑΛΦΑΒΕΤΑ, ΤΟ ΣΙΝΕΜΑ

Ντοκιμαντέρ, 16mm, έγχρωμη, 15' 46"

Σκηνοθεσία: Γιάννα Δεληγιάννη

Σενάριο: Γιάννα Δεληγιάννη

Φωτογραφία: Γιώργος Παπαδόπουλος

Μοντάζ: Ανδρέας Ταρνανάς

Παραγωγή: Γιάννα Δεληγιάννη

Μια αίσουσα κινηματογράφου, η ιστορία και ο μικρόκοσμός της. Η ταινία "Αλφαβήτ", η έμπνευση, το μεράκι του ιδιοκτήτη-δημιουργού. Ενδιαφέρον ντοκιμαντέρ πάνω στην ταινία του Ζαν-Λυκ Γκοτνάρ, "Αλφαβήτ", που εστιάζεται σε μια κινηματογραφική οπτική.

ΑΜΕΡΙΚΑ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 15'

Σκηνοθεσία: Σάββας Καρύδας

Σενάριο: Σάββας Καρύδας
Φωτογραφία: Γιάννης Δρακουλαράκος
Μοντάζ: Αλέξης Πεζάς
Ήχος: Γιάννης Χαραλαμπίδης
Μουσική: Μάριος Στροφάλης
Ερμηνείες: Γιώργος Αρμένης, Αντώνης Μπομπατζής, Μιχάλης Γιαννάτος

Παραγωγή: Πάροδος Φιλμ.

"Αμερική": τόσο κοντά και τόσο μακριά μας, αλλά πάντα τόπος ανεκπλήρωτου ονείρου. Τρίτη και καλύτερη ταινία του Σάββα Καρύδα, δικαιώθηκε με δύο σημαντικές διακρίσεις στη Δράμα, ανδρικού ρόλου, για την εξαιρετή παρουσία του Γιώργου Αρμένη, και ήχου, για τη δουλειά του Γιάννη Χαραλαμπίδη.

ΑΙΠΝΟΙΑ

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 16mm, έγχρωμη, 4'

Σκηνοθεσία: Ερωφύλη Τσαμπίτη

Σενάριο: Ερωφύλη Τσαμπίτη

Φωτογραφία: Νίκος Σβαράιμίδης

Μοντάζ: Λάμπρος Ακράλς

Ερμηνείες: Αλέξανδρος Γεωργιάδης

Παραγωγή: Σχολή Σταυράκου.

Ένας σχολοβάτης, ένα σχοιό και ένας εφιάλτης σε μορφή συρμάτινου αντιγράφου.

ΑΨΙΔΕΣ

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 16mm, έγχρωμη, 26'

Σκηνοθεσία: Σπύρος Διαμαντής

Σενάριο: Σπύρος Διαμαντής

Φωτογραφία: Χάρης Ζαμπάρλουκος

Μοντάζ: Σπύρος Διαμαντής

Μουσική: Jeremy Drake

Ερμηνείες: John Christian Graas, Maria Kasakova

Παραγωγή: Debbie Adrahamsen, Σπύρος Διαμαντής.

Μόνο σε ένα άδειο τοπίο ένα αγόρι τρέχει προς τον αγαπημένο του παρηνότοπο, ένα εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο. Πέφτει σε ένα άνοιγμα και παγιδεύεται. Όταν οι φυσικές του προσπάθειες να απελευθερωθεί αποτυγχάνουν, συνειδητοποιεί αργά τα όρια της φυλακής του. Στρωτή ταινία που κέρδισε τα βλέμματα αρκετών θεατών, αποσπώντας το βραβείο του πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη στη Δράμα.

ΒΓΑΛΜΕΝΟ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 16mm, έγχρωμη, 8' 35''

Σκηνοθεσία: Όλγα Πανοπούλου

Σενάριο: Τάσος Παλιαουρούτας, Νίκος Γεωργιάκης, Όλγα Πανοπούλου

Φωτογραφία: Τάσος Παλιαουρούτας

Μοντάζ: Τάσος Ψαλιδάκης

Ερμηνείες: Νίκος Γεωργιάκης

Παραγωγή: Όλγα Πανοπούλου.

Νέος, ανερχόμενος ηθοποιός βρίσκεται σε απόγνωση, τη στιγμή που του χροστάνε λεφτά από δουλειές που έχει κάνει, και συγχρόνως τον κυνηγάνε για λεφτά που αυτός χρωστάει...

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΑΠΟ

ΤΕΛΕΥΤΑΙΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 16'

Σκηνοθεσία: Έλλη Βεντούρα

Σενάριο: Charles McEnemy

Φωτογραφία: Christian Huguenot

Μοντάζ: Έλλη Βεντούρα

Ερμηνείες: Jeremy Patterson

Παραγωγή: L. E. Productions, Έλλη Βεντούρα.

Ο Λάρι είναι ένας αποτυχημένος σκηνογράφος, ενώ ο φίλος του αρκετά καταξιωμένος. Ας δούμε τι γίνεται όταν ο Λάρι του κλέβει το κομπιούτερ και... τη ζωή.

Η ΓΗ ΕΙΝΑΙ ΠΙΟ ΚΟΝΤΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 16'

Σκηνοθεσία: Χρύσα Κουσελά

Σενάριο: Χρύσα Κουσελά

Φωτογραφία: Σπύρος Παπατριανταφύλλου

Μοντάζ: Ανδρέας Ταρνανάς

Μουσική: Κ. Καραμπερόπουλος

Ερμηνείες: Σπ. Καραμπερόπουλου, Μαίρη Καρύδη, Γιώργος Γιαννούς

Παραγωγή: Χρύσα Κουσελά.

Η ζωή χωρίς πρόβα...

ΔΕΚΑΤΗ ΜΟΥΣΑ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 7' 30''

Σκηνοθεσία: Ανδρέας Μαρνανός

Σενάριο: Ανδρέας Μαρνανός

Φωτογραφία: Malevy Gregorovich

Μοντάζ: Ανδρέας Μαρνανός

Μουσική: Κατερίνα Πετράκου

Ερμηνείες: Αχιλλέας Χαρίτος, Ράνια Παπακώστα, Δημήτρης Βερούκιος

Παραγωγή: Instituto Cinematografico Proga, Ο Σκύλος Αντέχει, Ανδρέας Μαρνανός.

Η έλλειψη κινηματογραφικής αναπνοής οδηγεί το παροπλισμένο δημιουργό στην επιθετικότητα. Το χιούμορ δεν τον αρκεί στην αντιμετώπιση του αποκλεισμού. Το πρόβλημα τον μεταφέρει σε μια άλλη διάσταση της αναζήτησης: σε ένα κόσμο που ψάχνει τα δικά του, σε μια πόλη που εντείνει τους ρυθμούς της, σε μια νύχτα, σε μια αίσθηση κινηματογραφική. Οι καλές διαστάσεις του Μαρνανού σε άλλη μια επίθεση.

ΔΙΑΔΡΟΜΗ

Μυθοπλασία, Super16mm, έγχρωμη, 5'

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Λαζάνης

Σενάριο: Δημήτρης Λαζάνης

Φωτογραφία: Γιώργος Αποστολίδης

Μοντάζ: Δημήτρης Λαζάνης

Μουσική: Ernst Berendt

Ερμηνείες: Νίκος Κοπακάκης

Παραγωγή: Δημήτρης Λαζάνης.

Η διαδρομή ενός σπουδαστή κινηματογραφικής σχολής, παράλληλα με τη διαδρομή του παγκόσμιου κινηματογράφου. Το πτυχίο του, η ιστορία και η σημερινή πραγματικότητα.

ΔΙΑΗΜΜΑ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 2' 40''

Σκηνοθεσία: Ιάκωβος Χαραλάμπος

Σενάριο: Ιάκωβος Χαραλάμπος

Φωτογραφία: Ιάκωβος Χαραλάμπος

Μοντάζ: Ιάκωβος Χαραλάμπος

Μουσική: Anne Minogue

Ερμηνείες: Paul Dowell, Michelle-Austin Weiss

Παραγωγή: Ιάκωβος Χαραλάμπος.

Το δόγμα ενός ιερέα.

ΔΩΔΕΚΑΗΜΕΡΟ

Κινημένο σχέδιο, 35mm, έγχρωμη, 13' 30''

Σκηνοθεσία: Χριστόφορος Σωτηράκος

Σενάριο: Χριστόφορος Σωτηράκος

Φωτογραφία: Παν. Παπαδημητρίου

Μουσική: Θόδωρος Βαμβουρέλης

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Χριστόφορος Σωτηράκος.

Η ταινία περιγράφει την προσπάθεια των καλικάντζαρων να γκρεμίσουν τα θεμέλια της γης. Κατά τη διάρκεια όμως του εορταστικού δωδεκαήμερου, οπότε οι καλικάντζαροι ανεβαίνουν στον κόσμο για να διαδεχθούν τη διασκέδαση, τα θεμέλια αναστηλώνονται μόνα τους. Προσπάθεια του Σωτηράκου για ένα ποιοτικό και ουσιαστικό κινούμενο σχέδιο (πρώτη του ταινία), που παρόλα τα εμπόδια παραγωγής, ευδοκίμει σαν ένα λειτουργικό δείγμα.

ΔΩΡΗΤΩΝ ΕΓΚΩΜΙΟΝ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 7'

Σκηνοθεσία: Γιάννης Πετρομιχαλάκης

Σενάριο: Γιάννης Πετρομιχαλάκης

Φωτογραφία: Νίκος Οικονόμου

Μοντάζ: Ανδρέας Ταρνανάς

Μουσική: Ιωσήφ Κεφαλάς

Ερμηνείες: Φύλιππος Γκούμας

Παραγωγή: Νίκος Οικονόμου, Γιάννης Πετρομιχαλάκης.

Η ταινία αναφέρεται στην παράνομη αφαίρεση οργάνων μικρών παιδιών.

ΕΚΔΟΧΗ Α' ΕΚΔΟΧΗ Β'

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 7' 50''

Σκηνοθεσία: Θανάσης Δασκαλάκης

Σενάριο: Βάσος Γλυκάδης

Φωτογραφία: Μαρία Μπένου

Μοντάζ: Σαούλ Κνεφ

Ερμηνείες: Γιώργος Δημητριάδης

Παραγωγή: Θανάσης Δασκαλάκης.

Οι δύο εκδόχες (και πιθανότατα τρίτη) ενός φριχτού εγκλήματος. Από τις καλύτερες εκδόχες της ανοιχτής οθόνης στη Δράμα. Πρώτη ταινία του Δασκαλάκη.

Ο ΕΛΚΥΣΤΗΣ

Μυθοπλασία, 35mm, A/M, 19'

Σκηνοθεσία: Μιχάλης Γαλανάκης

Σενάριο: Γιάννης Μαρούδας, Μιχάλης Γαλανάκης

Φωτογραφία: Κώστας Παπαναστασάτος

Μοντάζ: Ιωάννα Σπηλιοπούλου

Μουσική: Παράξενοι Ελκυστές

Ερμηνείες: Γιώργος Κώνστας

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Εκδόσεις Αιγόκερος.

Δύο αυτοκίνητα συγκρούονται στη μέση του πουθενά.

ΕΝΑ ΒΗΜΑ ΑΚΟΜΗ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 9'

Σκηνοθεσία: Στρατής Βουγιούκας

Σενάριο: Στρατής Βουγιούκας

Φωτογραφία: Florence Levasseur

Μοντάζ: Agathe Dreyfus

Ερμηνείες: Olivier Senor, Regis Verdier

Παραγωγή: La vie est belle.

Ο Ολίβιέ και ο Γκιγιόμ παίζουν τη ζωή τους γιατί δεν μπορούν να τη χύσουν. Περνούν τις μέρες τους σε ένα καφεείο, χωρίς να κάνουν τίποτε άλλο πέρα από το να φαντάζονται ιστορίες, ώσπου, μια μέρα, ο Ολίβιέ προτείνει στον Γκιγιόμ να δράσουν σαν πρόσωπα μιας αμερικανικής ταινίας. Η καλή αυτή ταινία μικρού μήκους έμελλε να είναι μια γαλλική παραγωγή. Εκκλητικό σενάριο, άριστος σχεδιασμός της κάμερας και υποδειγματική διεύθυνση των ηθοποιών είναι τα κυριότερα πλεονεκτήματά της. Ο Βουγιούκας έχει όλο το μέλλον μπροστά του, είναι 28 χρόνων, σπούδασε φιλοσοφία στη Σορβόνη και αυτή είναι η πρώτη του ταινία. Βοήθος σκηνοθέτη στην ταινία "Το Βλέμμα του Οδυσσέα", του Θόδωρου Αγγελόπουλου, και ηθοποιός στο "Polaroid", του Άγγελου Φραντζή, μερικές δραστηριότητες του. Στη Δράμα το "Ένα Βήμα Ακόμη" τιμήθηκε με το πρώτο βραβείο ταινίας μυθοπλασίας.

ΕΞΙΣΩΣΕΙΣ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 4'

Σκηνοθεσία: Σοφία Κωλέττη

Σενάριο: Σοφία Κωλέττη

Φωτογραφία: Άρης Λευκίδης

Μοντάζ: Πέτρος Σιάβετρος

Μουσική: Σοφία Κωλέττη

Ερμηνείες: Ισίδωρος Μαβίδης

Παραγωγή: Σχολή Σταυράκου.

Η σχέση ενός μαθητή με τους αριθμούς και τις εξισώσεις.

ΕΞΟΔΟΣ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 15'

Σκηνοθεσία: Αλέξανδρος Αριστοπούλος

Σενάριο: Αλέξανδρος Αριστοπούλος

Φωτογραφία: Κατερίνα Μαραγκοδάκη

Μοντάζ: Ελισάβετ Χρονοπούλου

Ερμηνείες: Νίκος Καριμάλης, Στεφάνια Γιαντζή, Θύμιος Κούκιος

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Ένας ρέιβερ πλέει στο Μεσολόγγι ένα Σαββατοκύριακο, για τον πατέρα του. Ο σκηνοθέτης του "Φυλάκιο", 1996, στη δεύτερη χρηματοδότηση του από το Κέντρο Κινηματογράφου.

ΕΠΙΚΗΔΕΙΟΣ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 24'

Σκηνοθεσία: Θωμάς Κάλλης

Σενάριο: Θωμάς Κάλλης

Φωτογραφία: Νίκος Αβραμιδής

Μοντάζ: Βάσω Ανδρονίκου

Μουσική: Κούλης Θεοδώρου

Ερμηνείες: Αλκίστις Παυλίδου, Άντρη Θεοδώρου

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Θωμάς Κάλλης.

Η Μαρία είναι μια εβδομηντάχρονη που ζει εγκλωβισμένη στο κατεχόμενο από τους Τούρκους Ριζοκάρπασο. Ένα γράμμα που γράφει στην εργονή της, στις ελεύθερες περιοχές, είναι η αφορμή για να γνωρίσουμε τις συνθήκες διαβίωσης των εγκλωβισμένων.

ΕΡΩΤΙΚΗ ΠΡΟΖΑ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 23' 12"

Σκηνοθεσία: Αστέριος Ζορμπάς

Σενάριο: Αστέριος Ζορμπάς

Φωτογραφία: Νίκος Αλμετιδής

Μοντάζ: Αρσένης Πολυμενόπουλος

Ερμηνείες: Γιάννης Μόχλας, Μαρία Σαλτίρη

Παραγωγή: Αστέριος Ζορμπάς, Ν. Orasis.

Η αφήγηση της υπόθεσης μιας ταινίας μπλέκει τη ζωή των ηρώων με τη ζωή των χαρακτήρων της ταινίας για την οποία συζητούν, με αποτέλεσμα, ενώ διαφαίνεται μια πιθανή αναθέμηση της σχέσης τους, αυτή τελικά να καταλήγει σε σύγκρουση, όπως ακριβώς άρχισε.

ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 11' 53"

Σκηνοθεσία: Φοίβος Κυπραίος

Σενάριο: Φοίβος Κυπραίος

Φωτογραφία: Έλενα Μαργαριτίδη

Μοντάζ: Λάμπρος Σκαρλάς

Ερμηνείες: Αλ. Παπανικολάου, Χάρης Σουρβίνος, Φοίβος Κυπραίος

Παραγωγή: Ελένη Κυπραίου.

Δύο φίλοι έχουν βαρεθεί να ψάχνουν το νόημα της ζωής, και αποφασίζουν ότι το μόνο που έχουν να κάνουν είναι να περνάνε καλά και, κυρίως, να βγάλουν λεφτά.

Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΒΡΑΧΕΙΑ

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 35mm,

έγχρωμη, 16'

Σκηνοθεσία: Παναγιώτης Φαφούτης

Σενάριο: Παναγιώτης Φαφούτης

Φωτογραφία: Γιώργος Παναγιωτόπουλος

Μοντάζ: Πάνος Βουτσάρης

Ερμηνείες: Γιώργος Γεωργίου, Γιώργος Παντελάκης, Έφη Λογγίνο

Παραγωγή: Image Light Ltd-Big Ear.

Πατέρας και γιο ταξιδεύουν από την πόλη τους σε μιαν άλλη πόλη για να εισπράξουν ενοίκια από κάποια καταστήματα. Για τον πατέρα η μέρα αυτή είναι πλέον η σημαντικότερη του μήνα. Για το γιο είναι η πιο βαρετή στη ζωή του. Η ζωή όμως, είναι "βραχεία"... Εύφημη μνεία για σπουδαστική ταινία στη Δράμα.

Η ΖΩΗ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 10'

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Νικολοπούλου

Σενάριο: Δημήτρης Νικολοπούλου

Φωτογραφία: Λίνος Μείτάνης

Μοντάζ: Αγγέλα Δεσποτίδου

Μουσική: Δημήτρης Ταλαρογκας

Ερμηνείες: Ιριγένεια Μακάτη, Γιάννης Μπισταντζόγλου, Ζωή Βουδούρη

Παραγωγή: Cinégram.

Η Αριστεά επιδεικνύει υπερβολικό ζήλο για την καθαριότητα. Οι γύρω της υποφέρουν.

ΗΤΑΝ ΕΝΑ ΜΙΚΡΟ TRAINAKI

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 35'

Σκηνοθεσία: Σοφία Δάντη

Σενάριο: Σοφία Δάντη

Φωτογραφία: Δημήτρης Χωριανόπουλος

Μοντάζ: Τάκης Γιαννόπουλος

Μουσική: Γιώργος Πεντάζος

Ερμηνείες: Χάρης Σώτος, Γεωργία Τσαγκαράκη

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Σοφία Δάντη.

Αρχές του αιώνα. Ένα μικρό τραίνο διασχίζει τις κορφές του βουνού των Κενταύρων, στο παρθενικό του δρομολόγιο από το Βόλο στις Μηλίδες, οδηγώντας τον Ιταλό εργοδηγό, Αντρέα, που το συνοδεύει, στη Μαρία. Το ξεκίνημα της ερωτικής τους ιστορίας, μέσα από τα μάτια του μικρού Τζόρτζο ντε Κίρικο.

ΤΟ ΙΑΠΩΝΙΚΟ ΣΥΜΒΟΛΟΓΡΑΜΜΑ ΓΙΑ ΤΟ ΦΘΟΓΓΟ "Α", ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΑΥΤΟΧΕΙΡΙΣΜΟ ΜΕ ΦΙΛΟ ΕΝΟΣ ΙΑΠΩΝΑ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΑ

Ντοκιμαντέρ, σπουδαστική, 16mm, A/M, 9' 29"

Σκηνοθεσία: Τάσος Πατσιλινάκος

Σενάριο: Τάσος Πατσιλινάκος

Φωτογραφία: Θ. Μπαγκατάκης

Μοντάζ: Τάσος Πατσιλινάκος, Α. Σκαρλάς

Παραγωγή: Σχολή Σταυράκου, Τάσος Πατσιλινάκος.

Ο Ιάπωνας επιχειρηματίας, μέσα από την αρχαίονη κραυγή ή το αρχαίονη φωνήμα "Α", που το ιαπωνικό συμβολόγραμμα αδυνατεί

να φανοσηματοποιήσει.

Η ΙΒΑΝΑ ΣΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 14'

Σκηνοθεσία: Νίκος Φουσέκης

Σενάριο: Νίκος Φουσέκης

Φωτογραφία: Ολυμπία Μυτιληναίου

Μοντάζ: Νίκος Χαμπέρης

Ερμηνείες: Ελένη Χριστοδουλίδη

Παραγωγή: Νίκος Φουσέκης.

Η Ιβάνα είναι πρόσφυγας που αναζητά "τον παράδεισο μακριά από τη γη της". Νέα και όμορφη, όμως άτυχη, και οι επιλογές της την οδηγούν ξανά πίσω. Ο "παράδεισος" είναι κάλπικος και χωρίς χρώμα. Το πεπρωμένο την ακολουθεί και εκτός συνόρων. Η ταινία πραγματεύεται τη δική της εκδοχή, μια εκδοχή ανάμεσα σε δύο δελτία ειδήσεων...

ΚΑΜΟΥΦΛΑΖ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 19' 30''

Σκηνοθεσία: Νίκος Σταμπούλοπουλος

Σενάριο: Νίκος Σταμπούλοπουλος

Φωτογραφία: Λευτέρης Παυλόπουλος

Μοντάζ: Ιωάννα Σηλιοπούλου

Μουσική: Γιώργος Τρανταλίδης

Ερμηνείες: Παναγιώτης Σταθόπουλος, Χριστίνα Θεωνά

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Λευτέρης Παυλόπουλος.

Αποξενωμένοι σε μια επαρχιακή πόλη, μια φοιτήτρια και ένα στρατιώτη, βρίσκουν προσωρινή διέξοδο στην τυχαία τηλεφωνική τους επικοινωνία, γνωρίζονται κλείνοντας ραντεβού. Πρώτη ταινία ενός άλλου σκηνοθέτη που προέρχεται από το Πανεπιστήμιο του Westminster, του Λονδίνου.

ΚΑΦΕΣ, ΚΑΦΕΣ, ΚΑΦΕΣ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 9' 16''

Σκηνοθεσία: Ιωάννα Στάθη

Σενάριο: Ιωάννα Στάθη

Φωτογραφία: Λάκης Κυρλιδής

Μοντάζ: Τζέσικα Αλέπη

Μουσική: Μπάμπης Αλέπης

Ερμηνείες: Σύλβια Χαβέλα, Ισιδώρα Κιοτζεκόγλου, Χρύσα Σαμινέλη

Παραγωγή: Ιωάννα Στάθη.

Μια ηλικιωμένη κυρία, που πάσχει από γεροντική άνοια, καλεί για ένα καφέ στο σπίτι της δύο φίλες της με την ίδια ασθένεια.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

Κινημένο σχέδιο, 16mm, έγχρωμη, 10' 41''

Σκηνοθεσία: Ζάχος Σαμουλαδάς

Σενάριο: Ζάχος Σαμουλαδάς

Φωτογραφία: Ζάχος Σαμουλαδάς

Μοντάζ: Ζάχος Σαμουλαδάς

Χρώμα και σχέδιο: Μαρία Παυλίδου, Ρούλα Λιάδου

Παραγωγή: Ζάχος Σαμουλαδάς, Genesis Pix.

Τον καιρό εκείνο ζούσε ένα ενάρετος άνθρωπος με το όνομα Νώε. Και ο Θεός κάλεσε τον Νώε και είπε: Κεφάλαιο έκτο...

ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΚΑΙ Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 16mm, έγχρωμη, 10'

Σκηνοθεσία: Πηνελόπη Ηλιάσκου

Σενάριο: Πηνελόπη Ηλιάσκου

Φωτογραφία: Claudio Bolivar, Πέτρος Νούσιος

Μοντάζ: Βάσος Φλωρίδης

Ερμηνείες: Γιούλη Τσαγκαράκη, Irena Edrovska

Παραγωγή: Πηνελόπη Ηλιάσκου.

Η Μελανί, μια εκκεντρική μαθήτρια της Β' Λυκείου, δεν παύει να προκαλεί την ανοχή των ανθρώπων του περιγύρου της, με τα απρόβλεπτα και τα αλλόκοτα φερσίματά της, με την γοητεία που της προκαλεί ότι έχει να κάνει με τον τρόμο και τον θάνατο. Τρέχει πίσω από έντονες γεύσεις και εντυπώσεις που όταν ξεθωιάνουν πρέπει να αναληφθούν, επιμοδίζοντας, έτσι, την ανία και τη μονοτονία να την κατακλύσουν. Τρία όπλα, ένα σχοινί, και λίγα δηλητηριώδη μανιτάρια, που σηματοδοτούν τρεις διαφορετικές, στην όψη και την υφή, περιόδους. Το μάθημα κομικής φυσιολογίας που δίνει, γύρω από το νεκρό σώμα της Μελανί, ο ιατροδικαστής, έρχεται να επιστρέψει το σύστημα αλλά αλιγνώδες πέρασμα από τη ζωή.

ΚΟΡΝΗΛΙΑ

Μυθοπλασία, Super16mm, έγχρωμη, 16' 43''

Σκηνοθεσία: Έλενα Καζαντζίδη

Σενάριο: Έλενα Καζαντζίδη

Φωτογραφία: Έλενα Μαργαριτίδης

Μοντάζ: Μπονίτα Παλασάτση

Μουσική: Βαγγέλης Φάμπας

Ερμηνείες: Θεοδώρα Αμπλιανίτη, Βιβή Κόκκα, Βασίλης Λάγκος

Παραγωγή: Πράξεις Εικόνας.

Η Κορνηλία πηγαίνει διακοπές στον νησί όπου ζει ο πατέρας της. Η συνάντησή της με έναν παλιό θρύλο του νησιού θα αλλάξει τη ζωή της. Μετά το "Η Ζωή Είναι στο Δρόμο", 1995, η δεύτερη μικρού μήκους της Καζαντζίδη που έκανε αίσθηση στη Δράμα, αν και ήταν στο Πληροφοριακό.

ΤΑ ΚΟΥΚΙΑ

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 16mm,

έγχρωμη, 18'

Σκηνοθεσία: Κωνσταντία Κονταξή

Σενάριο: Κωνσταντία Κονταξή, Βασίλης Ελευθερίου

Φωτογραφία: Γιώργος Λαχανάς

Μοντάζ: Κωνσταντία Κονταξή

Μουσική: Αντώνης Σολομύνας

Ερμηνείες: Βαγγέλης Μουρικής, Ζωή Βουδούρη, Βασίλης Μητάκης.

Παραγωγή: Κωνσταντία Κονταξή

Πυθαγόρειο, Σάμος, 2001. Ο Πολυκράτης ανακαλύπτει το νόημα των κουκιών. Μια ταινία εκδόκισης και προκαταλήψεων που μπλέκει μύθο και Ιστορία σε μια μοναδική ερμηνεία του Πυθαγόρειου αιγιώματος των κουκιών.

ΚΡΙΚΑΛΕΦ

Μυθοπλασία/ντοκιμαντέρ, σπουδαστική, 35mm, έγχρωμη, 10'

Σκηνοθεσία: Βασίλης Γιάτσος

Σενάριο: Βασίλης Γιάτσος

Φωτογραφία: Δημήτρης Θεοδωρόπουλος

Μοντάζ: Ηλίας Δημητρίου

Ερμηνείες: Αννέτα Πυλαρινού

Παραγωγή: Βασίλης Γιάτσος.

"Άγαστιτέ Σεργκέι, ίσως είναι καλύτερα να μείνεις εκεί πάνω..." Πρόκειται για την πρώτη σκηνοθετική δουλειά του Βασίλη Γιάτσος.

ΚΥΚΛΕΙΟ ΑΣΜΑ

Μυθοπλασία, 16mm, Α/Μ, 29'

Σκηνοθεσία: Νίκος Σπανός

Σενάριο: Παντελής Πασχαλίδης

Φωτογραφία: Γιώργος Ραζματούλιν

Μοντάζ: Κώστας Ιωαννίδης

Μουσική: Δημήτρης Καμαρωτός

Ερμηνείες: Σπύρος Σακκάς, Πάνος Ξενάκης, Άρης Τρουπάκης

Παραγωγή: Νίκος Σπανός, Modiano Blue Studio.

Ένας παλιοσκάφος δέχεται μια παραγγελία από ένα μέντιουμ να σκοτώσει ένα κύκνο και να τον βαλσαμώσει. Όμως, ένας περιπλανώμενος ζητιάνος, που μαθαίνει τα σχέδια του, προσπαθεί να τον αποτρέψει, γιατί τα θεωρεί αμαρτία. Μετά από το τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ, το μουσικό βίντεο και τη διαφήμιση, ο Νίκος Σπανός περνά και πίσω από την κινηματογραφική μηχανή.

ΛΕΣ ΚΑΙ ΤΡΩΓΑΜΕ ΣΤΗΝ ΠΟΜΠΗΙΑ

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 35mm, έγχρωμη, 12'

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Πρίφτης

Σενάριο: Δημήτρης Πρίφτης

Φωτογραφία: Κώστας Οθανός

Μοντάζ: Ντίνος Βαμβακούσης

Ερμηνείες: Βάνα Ραμκότα, Μιχάλης Μαρκάτης

Παραγωγή: Δημήτρης Πρίφτης

Στην εποχή του απόλυτου κινισμού, όπου "η Ιστορία απλώς επαναλαμβάνεται", νεαρός μαραγκός προσφέρει τις υπηρεσίες του σε απελπισμένη κυρία με... χαλασμένη τραπεζαρία. Αθλητή αποκαλύψει της δωδεκάλεκτης κόπιας του Δημήτρη Πρίφτη, η εντυπωσιακή ηθοποιία της Βάνας Ραμκότα που διακρίθηκε στη Δράμα (βραβείο γυναικείας ερμηνείας).

Η ΔΕΥΚΟΤΕΡΗ ΑΠΟΧΡΩΣΗ

ΤΟΥ ΜΑΥΡΟΥ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 5' 30''

Σκηνοθεσία: Ελένη Μανουσού

Σενάριο: Ελένη Μανουσού

Φωτογραφία: Ελένη Μανουσού

Μοντάζ: Γιώργος Χατζικυριάκος

Ερμηνείες: Μαρία Ψυχιογιού, Γιώργος Κυριακόπουλος

Παραγωγή: Γιώργος Μανουσός.

Η ηρωίδα, αναζητώντας τον απόλυτο έρωτα, ακολουθεί το άγνωστο

και ακροβατεί στα ασαφή όρια μιας ζωής που αντιμετωπίζεται σαν ψευδαισθήση των ζωντανών και παραίτησης των νεκρών...

ΛΙΜΝΕΣ ΔΙΧΩΣ ΝΟΥΦΑΡΑ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 10'

Σκηνοθεσία: Γιώργος Ρωμάιδης, Χρήστος Καρακάσης

Σενάριο: Χρήστος Καρακάσης, Παύλος Γαβαλάς

Φωτογραφία: Βαγ. Βλαχάκης

Μοντάζ: Γιώργος Ρωμάιδης

Μουσική: Obezon

Ερμηνείες: Εφη Δράκου, Λία Κόττου, Μαρίνα Καλαφάτη, Δημήτρης Καΐκης

Παραγωγή: Γιώργος Ρωμάιδης, Χρήστος Καρακάσης, Παύλος Γαβαλάς.

Μπροστά σε ένα γυμνό παράθυρο αραδιάζω ρεμβασμούς, αναλογίζομαι αν όλα αυτά που ζήσαμε ως εδώ σαν όνειρο φαντάζονταν στην πραγματικότητα, τι απάντηση καμιά δεν έχω πάρει.

ΜΕΛ ΚΟΥΠΑΠΑ

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 16mm, έγχρωμη, 7'

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Πελέκης

Σενάριο: Δημήτρης Πελέκης

Φωτογραφία: Δημήτρης Πελέκης

Μοντάζ: Χρήστος Αργύρης

Ερμηνείες: Τάκης Βογόπουλος, Βίκτο Οικονόμου, Ιωάννα Δημητροπούλου

Παραγωγή: Σχολή Σταυράκου, Δημήτρης Πελέκης.
Ο νεαρός ήρωας της ταινίας βρίσκεται σε κάποιο γραφείο όπου διασκεδάει με την ερωμένη του. Νομίζει ότι η γυναικα του κοιμάται. Όμως τα πράγματα δεν εξελίσσονται όπως τα περιμένει...

ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 3' 30''

Σκηνοθεσία: Χαράλαμπος Κουρής

Σενάριο: Χαράλαμπος Κουρής

Φωτογραφία: Γιάννης Κοντολάτης

Μοντάζ: Γιώργος Χατζηκυριάκος

Ερμηνείες: Μία Κοσιαβέλου, Νίκος Ευθυμίου, Φίλιππος Κριζόπουλος

Παραγωγή: Χαράλαμπος Κουρής.
Βρισκόμαστε στα τελευταία χρόνια του Μεσαίωνα και παρακολουθούμε την προσπάθεια των κατοίκων μιας μικρής πόλης να κρατήσουν αλώβητες τις αξίες τους και τα αγαθά που τους είχαν συντροφεύσει τόσους και τόσους αιώνες.

ΜΗ ΣΑΣ ΞΕΦΥΓΕΙ Ο ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 35mm, Α/Μ, 38'

Σκηνοθεσία: Ανέστης Χαραλαμπίδης

Σενάριο: Ανέστης Χαραλαμπίδης, Bogdan Ogumoi

Φωτογραφία: Oleg Markov

Μοντάζ: Margarita Smirnova

Μουσική: Aleksanter Sestoriogon, Ανέστης Χαραλαμπίδης

Ερμηνείες: Andrei Filippak, Igor Volkon, Oleg Housainov

Παραγωγή: Ανέστης Χαραλαμπίδης.
Η κατάδιωξη ενός δολοφόνου, ο οποίος καταφέρνει να ξεφύγει. Δεύτερη ταινία του Χαραλαμπίδη με διάρκεια, σχεδόν μεσαίου μήκους, 39 λεπτά.

ΜΙΑ ΗΜΕΡΑ ΤΟΥ ΕΥΓΕΝΙΟΥ ΚΡΕΠ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 7' 41''

Σκηνοθεσία: Αγγελική Αλεξανδρή, Νίκος Κάλτζης

Σενάριο: Νίκος Κάλτζης

Φωτογραφία: Βαγγέλης Βλαχάκης

Μοντάζ: Αργύρης Χάρας

Ερμηνείες: Παναγιώτης Φουνίτης, Λάμπρος Παπαγεωργίου, Αλ. Μασούργος

Παραγωγή: Αγγελική Αλεξανδρή, Νίκος Κάλτζης.

"Η καλή μέρα από το πρωί φαίνεται". Η μήπως όχι; Αρκεί η αίσθησή του καθηκοντος για να κάνει κάποιοι να τα βγάλει πέρα σε μια κοπιαστική μέρα, όταν, εκπλάνη, είναι και άρρωστος; Ο Ευγένιος θα καταλάβει πολύ αργά το λάθος του...

Η ΜΗΜΗΗ ΤΗΣ ΑΠΟΥΣΙΑΣ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 10'

Σκηνοθεσία: Ευαγγελία Ανδρίκου

Σενάριο: Ευαγγελία Ανδρίκου

Φωτογραφία: Νίκος Βουλιγαρης

Μοντάζ: Λάμπρος Σκαρλάς

Ερμηνείες: Μαρία Μαγκανάρη, Δ. Παναγόπουλος

Παραγωγή: Ευαγγελία Ανδρίκου.

Η Λυδία δεν μπορεί να ξεπεράσει το θάνατο της αδελφής της. Η σχέση της με τον Κώστα κλονίζεται. Εκείνος προσπαθεί να την πλησιάσει. Μέσα από ένα επώδυνο ταξίδι, η Λυδία συνέρχεται ψυχικά.

ΜΟΝΟ ΟΙ ΠΕΘΑΜΕΝΟΙ ΓΝΩΡΙΖΟΥΝ ΤΟ "BURGHUSEN"

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 33'

Σκηνοθεσία: Αναστασία Χριστοφορίδου

Σενάριο: Αναστασία Χριστοφορίδου

Φωτογραφία: Αναστασία Χριστοφορίδου

Μοντάζ: Γιώργος Μαλαβούνης

Ερμηνείες: Katharina Puhr, Daniel Christensen, Ellen Raab

Παραγωγή: Αναστασία Χριστοφορίδου.

Ένα παραμύθι που διαδραματίζεται στα παλιά κάστρα του Burghausen. Η πριγκίπισσα του χωριού, με τη βοήθεια της μητέρας της (η οποία έχει μεταμορφωθεί σε περιστέρι) πραγματοποιεί τα όνειρα και τις επιθυμίες των φτωχών. Η Ελληνοβελγίδα σκηνοθέτρια καταφέρνει να μπει σε έναν κόσμο ονειρικού πάθους και εν μέρει σε μια κοινωνία, το ίδιο ονειρική, απελευθερωτική πόθων.

ΜΠΑΓΚΚ

Μυθοπλασία, Super16mm, έγχρωμη, 30'

Σκηνοθεσία: Σπύρος Αμοιρόπουλος

Σενάριο: Σωτήρης Ζήκος

Φωτογραφία: Νίκος Αλμετίδης

Μοντάζ: Αρσένης Πολυμενόπουλος

Μουσική: Χάρης Έλεκτρον

Ερμηνείες: Φραγκίσκος Ξυδιανός, Σίμος Τσακίρης, Αθηνά Δράγκου

Παραγωγή: Σπύρος Αμοιρόπουλος, Ενδόρσας.
Μια νύχτα αποκριάς, τρεις μασκάρδες απαγάγουν ένα μεθυσμένο νεαρό, θαμών ενός μπαρ, και τον υποβάλλουν σε ένα είδος ανάκρισης για τη ζωή του. Καλό το σενάριο του Ζήκου και η εκμετάλλευσή του από τον Αμοιρόπουλο, η τέταρτη ταινία του, σαφώς αδικημένη στη δράμα, αφού προβλήθηκε στο τμήμα της ανοιχτής οδώνης.

ΤΟ ΝΗΣΙ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 10'

Σκηνοθεσία: Ιρένα Ιωαννίδου

Σενάριο: Ιρένα Ιωαννίδου

Φωτογραφία: Antonin Lhotsky

Μοντάζ: Josephine Massarella

Μουσική: Σάββας Σάββα

Ερμηνείες: Θανάσης Δρακόπουλος

Παραγωγή: Ιρένα Ιωαννίδου.

Μόνος σε ένα νησί, ένας άντρας διαισθάνεται την παρουσία κάποιου άλλου σε σκιές και αντανάκλασεις. Χαμένος ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα, οι δύο άντρες συνυφάνονται, αλλά δεν μπορούν να συνπάρξουν. Σε σημαντικές στιγμές της σχέσης τους, ένας γλάρος τους επισκιάζει. Η ηρεμία χάνεται και κυριαρχεί η επιθετικότητα και η παραφροσύνη. Δεύτερη μικρού μήκους ταινία της Κύπριας δημιουργού, γυρισμένη στον Καναδά, στην χώρα όπου σπούδασε.

Η ΝΙΚΗΦΟΡΑ ΔΡΑΣΗ ΤΗΣ ΗΑΘΝΗΣ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 7' 30''

Σκηνοθεσία: Γιώργος Κοκότης

Σενάριο: Ηλίας Τσουμάνης

Φωτογραφία: Γιώργος Κοκότης

Μοντάζ: Γιώργος Χατζηκυριάκος

Ερμηνείες: Γιώργος Γαλιάνης, Βασιλική Καφετζή, Σοφία Κοκότη

Παραγωγή: Σοφία Κοκότη.

Άλλη μια θυσία στο βωμό της ηδονής. Άλλος ένας στον "κήπο" των έρμαιων, άλλος ένας στο πιάτο.

Ο ΝΤΑΝΙ ΜΑΪΣ ΦΕΥΓΕΙ ΑΠΟ ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 16mm, έγχρωμη, 24'

Σκηνοθεσία: Βαρόδης Μαρινάκης

Σενάριο: Katie Hims

Φωτογραφία: Alessandra Haberer

Μοντάζ: John Gribben

Μουσική: Pierre Haberer

Ερμηνείες: Steven Emyss, Laura Jones

Παραγωγή: National Film Tv School, NET.

Ο Ντάνι ετοιμάζεται να φύγει από το παραθαλάσσιο χωριό του, μαζί με τη φίλη του Έρικα, για να πάνε μαζί να σπουδάσουν στο Λονδίνο. Το βράδυ του αποχωρισμού ο μεγάλος του αδελφός, ο οποίος δουλεύει στο οικογενειακό μαγαζί, τον προκαλεί να τρέξουν στην προβλήτα του λιμανιού. Αυτό το βράδυ, όμως, κάτι συμβαίνει που θα φέρει τα πάντα κάτω... Φροντισμένη παραγωγή, κυρίως λόγω των Άγγλων συντελεστών της.

ΟΝΕΙΡΑ ΓΛΥΚΑ ΤΟΥ ΚΟΥΤΑΛΙΟΥ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 12'

Σκηνοθεσία: Μάνος Παπαδάκης

Σενάριο: Μάνος Παπαδάκης

Φωτογραφία: Λουκάς Κουχτίβ

Μοντάζ: Icon Plus

Μουσική: Πέτρος Κούντος

Ερμηνείες: Μ. Τσαμπάνη, Χρ. Σούγαρης, Δ. Ναζίρης, Γ. Μόχλας

Παραγωγή: Μάνος Παπαδάκης.

Η Άρτεμη είναι μια νέα κοπέλα με προβλήματα στη σχέση με το αγόρι της. Η φίλη της προσπαθεί να την παρηγορήσει, αλλά μάλλον θα συμβεί το αντίθετο. Γνωστός μοντέρ της ιδιωτικής τηλεόρασης, ο Παπαδάκης πέρασε στον κινηματογράφο αφού σπούδασε στην Παράλση.

ΠΑΛΙΡΡΟΙΑ ΨΥΧΗΣ

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 16mm, έγχρωμη, 13'

Σκηνοθεσία: Κλείτος Κλείτου

Σενάριο: Κ. Ζαχαροπούλου

Φωτογραφία: Φώτης Πάντος

Μοντάζ: Αγγέλα Δεσποτίδου

Ερμηνείες: Σωκράτης Αλαφούζος, Κώστας Κρομμύδας, Χριστίνα Χρήστου

Παραγωγή: Κλείτος Κλείτου.

Η Σύλεια είναι μια γυναίκα που επιθυμεί την ελευθερία της όσο τίποτα άλλο στη ζωή της. Η πρώτη και η διπλωματική ταινία του Κύπριου κινηματογραφιστή.

ΠΑΤΑΓΩΝΙΑ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 30'

Σκηνοθεσία: Ηλίας Γιαννακάκης

Σενάριο: Ηλίας Γιαννακάκης

Φωτογραφία: Γ. Αργυροηλιόπουλος

Μοντάζ: Emmanuelle Simon

Μουσική: Αλεξ. Παπαδιαμαντής

Ερμηνείες: Παναγιώτης Θανασούλης, Έλενα Ναθαναήλ, Τασσώ Καββαδία

Παραγωγή: Alico Film, Παντελής Βούλγαρης.

Ένας τριανταπεντάχρονος ασθματικός, η όμορφη και δεσποτική μητέρα του και μια ανιγμιατική κοπέλα αποτελούν τα βασικά πρόσωπα αυτού του σύγχρονου παραμυθιού. Μια ταινία "ονειρική", με στοιχεία αγωνίας και μαύρης κωμωδίας, όπου ο έρωτας μπορεί στο τέλος να είναι λυτρωτικός. Η ταινία κατά τον Βούλγαρη αδικήθηκε στο πληροφοριακό τμήμα του Φεστιβάλ Δράμας. Σίγουρα αυτή η κρίση θα ακουγότανε καλύτερα αν ο μεγάλος Έλληνας δημιουργός δεν ήταν πίσω από την παραγωγή.

ΠΘΟΙ ΣΤΗΝ ΚΑΥΤΗ ΑΜΜΟ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 17'

Σκηνοθεσία: Καλλιόπη Λεγάκη

Σενάριο: Καλλιόπη Λεγάκη

Φωτογραφία: Νίκος Κανέλλος

Μοντάζ: Ηλίας Δημητρίου

Ερμηνείες: Βασίλική Δέλιου, Ματθίλδη Μαγγίρα, Αντώνης Δημητρίου

Παραγωγή: Μαρούλα Γεντέκου.

Η Μάρω και η Ναταλία, χρόνια φίλες, φεύγουν για διακοπές. Στη διάρκεια του ταξιδιού τους, διάφορα περιστατικά θα γίνουν η αφορμή για να δουν τη ζωή με άλλο μάτι. Δεύτερη ταινία της Λεγάκη.

ΠΟΤΕ ΞΑΝΑ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 4' 43''

Σκηνοθεσία: Γιώργος Χατζηκυριάκος

Σενάριο: Μελέτης Μοίρας

Φωτογραφία: Μαριλένα Φραμπίση

Μοντάζ: Γιώργος Χατζηκυριάκος

Μουσική: Κώστας Κωστόπουλος

Ερμηνείες: Ηλίας Σιαμντάρης, Αναστασία Καβούκα, Τάσος Βενιζέλος

Παραγωγή: Μελέτης Μοίρας.

Δύο νέοι περνούν μια νύχτα σε ένα διαμέρισμα. Αλλά δεν είναι μόνοι. Τους περιμένει μια έκπληξη...

ΠΡΟΤΟΥ ΣΚΟΤΕΙΝΙΑΣΕΙ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 8'

Σκηνοθεσία: Μύρνα Τσάπα

Σενάριο: Μύρνα Τσάπα

Φωτογραφία: Γιάννης Δρακουλαράκος

Μοντάζ: Ελισάβετ Χρονοκούλου

Ερμηνείες: Έρση Μαλικιένζου, Γ. Ροζάκης

Παραγωγή: Μύρνα Τσάπα.

Ο Μανώλης και η Έλλη συναντιούνται πάλι... Στην τρίτη μικρού μήκους, η Μύρνα Τσάπα αποστά το βραβείο καλύτερης γυναίκας σκηνοθετικής παρουσίας σε σπουδαστική ταινία.

PE ΝΙΚΟΛΑ...

Ντοκιμαντέρ, Super16mm, έγχρωμη, 13'

Σκηνοθεσία: Σίσσυ Αμπλά

Σενάριο: Σίσσυ Αμπλά

Φωτογραφία: Σπύρος Παπατριανταφύλλου

Μοντάζ: Νίκος Σβάμπος

Μουσική: Νικόλας Άσιμος

Παραγωγή: Τάσος Ζωγράφος.

Αφιέρωμα στον αυτόχειρα μουσικό Νικόλα Άσιμο, τον ελεύθερο άνθρωπο. Περιπλάνηση στους χώρους που τον αγάπησαν και αγάπησε ο ίδιος.

ΣΒΟΥΡΑ

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 35mm, έγχρωμη, 12'

Σκηνοθεσία: Άρης Μπαφαλούκας

Σενάριο: Άρης Μπαφαλούκας

Φωτογραφία: Γιώργος Κόκκαλης

Μοντάζ: Ηρώ Βρεττάκη

Μουσική: Μέλω Μονότου

Ερμηνείες: Ναταλία Στυλιανού, Kevin Drury

Παραγωγή: Άρης Μπαφαλούκας.

Σε μια μεταβιομηχανική πόλη της Αγγλίας, ένας κατασκευαστής ζυλινον παιχνιδιών συναντάει μια Ελληνίδα συνθέτρια. Περνούν ένα όμορφο βράδυ μαζί στο διαμέρισμά της, το οποίο βρίσκεται σε ένα δαιδαλώδες συγκρότημα πολυκατοικιών. Την άλλη μέρα, ξυπνάει πρώτος και πηγαίνει να ψωνίσει για να της ετοιμάσει πρωινό. Στο δρόμο θυμάται τα γεγονότα της προηγούμενης μέρας. Μια ελπίδα για μια νέα αρχή γεννιέται μέσα του... Διάκριση μουσικής στη Δράμα.

ΣΚΟΝΗ

Μυθοπλασία/Ντοκιμαντέρ, 35mm, έγχρωμη, 9'

Σκηνοθεσία: Γιώργος Φωτόπουλος

Σενάριο: Γιώργος Φωτόπουλος

Φωτογραφία: Yüksel Korkut

Μοντάζ: Ηλίας Δημητρίου

Μουσική: Βασίλης Κόκκας

Ερμηνείες: Γιώργος Φωτόπουλος, Andra Lais

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Γιώργος Φωτόπουλος.

Ένας σύγχρονος ζωγράφος, που ζωγραφίζει το τίποτα με επιτυχία, συναντάει μια μέρα στο δρόμο μια Τζκόντα της εποχής μας, κι αυτό σημαίνει την καταστροφή του.

ΣΟΥΡΕΛΕ

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 16mm, έγχρωμη, 16'

Σκηνοθεσία: Κώστας Αθουσάκης

Σενάριο: Κώστας Αθουσάκης

Φωτογραφία: Παύλος Μαυρικίδης

Μοντάζ: Παύλος Μαυρικίδης

Ερμηνείες: Δημήτρης Τοπαλίδης, Τατιάνα Πολίτη, Δημήτρης Παρούκης

Παραγωγή: Κώστας Αθουσάκης.

"Σουρελέ" είναι το παιχνίδι ενός έρωτα διαφορετικού από τους άλλους. Ο Αλέξης πρέπει να ακολουθήσει πιστά τους κανόνες να πετύχει. Το αποτέλεσμα, όμως, δεν εξαρτάται μόνο από αυτόν. Πτυχιακή ταινία του Κώστα Αθουσάκη στη Σχολή Σταυράκου.

ΘΑ ΤΑΙΞΕΙΣ ΤΟ ΨΑΡΙ ΜΟΥ;

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 16'

Σκηνοθεσία: Πιέρρος Ανδρακάκος

Σενάριο: Πιέρρος Ανδρακάκος

Φωτογραφία: Μ. Παπαδημητροπούλου

Μοντάζ: Εντυ Διαμαντόπουλος

Μουσική: Χρήστος Διαγούρτα

Ερμηνείες: Χρήστος Ραχιώτης, Αντώνης Σπίνουλας, Πηνελόπη Μαρκοπούλου

Παραγωγή: Πιέρρος Ανδρακάκος.

Καλοκαίρι στη ζεστή Αθήνα. Όλοι φεύγουν διακοπές. Ο Νίκος μόλις μετακόμισε στο νέο του διαμέρισμα. Δε φεύγει διακοπές και δουλεύει χωρίς να έχει πληρωθεί. Μπερδεμένος, προσπαθεί να ξεπεράσει ένα χωρισμό και να ζήσει ανεξάρτητα για πρώτη φορά στη ζωή του. Μπορεί όμως, ταξίζοντας ένα ψάρι να βάλει τη ζωή του σε μια

τάξη; Με το που αποφοίτησε από τη Σχολή Σταυράκου, ο Ανδρακάκος ανέλαβε βοηθός σκηνοθέτη του Βούλγαρη. Το "Θα Ταΐσεις το Ψάρι μου;" είναι η δεύτερη ταινία του μετά το "Χιλιόμετρο", 1997.

ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΕΠΟΧΕΣ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 12'

Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κοβανίδης

Σενάριο: Σοφία Σωτηρίου

Φωτογραφία: Τάκης Βενετσανόκος

Μοντάζ: Τάκης Βενετσανόκος

Μουσική: Γ. Πετρακογιάννης

Ερμηνείες: Κώστας Συράκης

Παραγωγή: Νέλλη Ζωγράφου.

Μέσα από τα μάτια πλήθους ανθρώπων παρακολουθούμε τον εσωτερικό τους κόσμο. Ψεχρίζουμε τα μάτια ενός άντρα και μιας γυναίκας και παρατηρούμε την κοινή τους πορεία: α. την τυχαία συνάντησή τους, β. τη γνωριμία τους, γ. τον έρωτά τους.

ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΑΥΤΟΣ;

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 14'

Σκηνοθεσία: Φωτεινή Παπαδόδημα

Σενάριο: Φωτεινή Παπαδόδημα

Φωτογραφία: Κατερίνα Μαραγκουδάκη

Μοντάζ: Ιωάννα Σπλιοπούλου

Ερμηνείες: Φωτεινή Παπαδόδημα, Ελένη Μητροπούλου, Νεκταρί-α Πισσαρού

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Town Film O.E.. Η πορεία του ανθρώπου από τη γέννησή του μέχρι τον θάνατό του, ιδωμένη μέσα από την γλώσσα του ονείρου. Ο άνθρωπος μεγαλώνει, μεταμορφώνεται, γερνάει και ο παιδικός του εαυτός κρύβεται όλα αυτά τα χρόνια, χωρίς να καταλαβαίνει την παράλληλη ζωή που εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια του. Πέμπτη ταινία μιας καταξιο-μένης σκηνοθεσίας, με κύριο άξονα τη μεταφυσική και το όνειρο, θέματα προφυλιχτή στην Παπαδόδημα ("Γιατί Άμα Όμως", 1990, "Και Μην Ξεχνάς να Χορεύεις", 1996). Ένα πολύ προσεγμένο φιλμ που έχει βραβευτεί με διακρίσεις σκηνογραφίας και ενδυματολογίας.

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΩΝ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙΩΝ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 14' 30''

Σκηνοθεσία: Γιάννης Λεοντάρης

Σενάριο: Γιάννης Λεοντάρης

Φωτογραφία: Οδυσσεάς Παυλόπουλος

Μοντάζ: Μπονίτα Παπαστάθη

Μουσική: Σωτήρης Δεμιόνος

Ερμηνείες: Ηλέκτρα Γεννάτα, Σουλτάνα Νικολαΐδου

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Γιάννης Λεοντάρης, Notos Film Productions.

Ένα παραμύθι με τέσσερις γυναίκες και χίλια πορτοκάλια. Το φιλμ τιμήθηκε με εύφημη μνεία ηχητικών επιτεύξεων, τιμητική διάκριση μοντάζ, ειδικό βραβείο επιρροής και διάκριση φωτογραφίας. Πρόκειται για την πέμπτη ταινία του Γιάννη Λεοντάρη.

ΤΟ ΤΥΡΚΟΥΑΖ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 12' 35''

Σκηνοθεσία: Μάγδα Νικολαΐδου

Σενάριο: Μάγδα Νικολαΐδου

Φωτογραφία: Κατερίνα Μαραγκουδάκη

Μοντάζ: Κώστας Ραυτόπουλος

Ερμηνείες: Θοδωρής Προκοπίου, Μάγδα Νικολαΐδου, Γιώργος Γιαν-ναράκος

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Multi Media ΕΠΕ. Ο κλόουν σώζει τη Σοφία. Ύστερα γίνεται άντρας και φεύγει και αυτός.

ΤΟ ΦΙΑΣΚΟ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 5' 30''

Σκηνοθεσία: Γιώργος Γαλάνης

Σενάριο: Αναστασία Φραγκοκύλη

Φωτογραφία: Γιώργος Γαλάνης

Μοντάζ: Γιώργος Χατζηκυριάκος

Ερμηνείες: Αριστέιδης Βισβαρίδης, Στέλιος Ζουρζούρης

Παραγωγή: Αναστασία Φραγκοκύλη.

Πώς θα νοιώθατε αν κάποιος σας τηλεφώνουσε για να κανονίσει το φόνο σας; Κάμερα-μαν και φωτιστής στην ιδιωτική τηλεόραση, ο Γαλάνης εδώ στην πρώτη του κινηματογραφική του δουλειά.

ΤΟ ΦΥΛΛΟ ΤΟΥ ΦΘΙΝΟΠΡΟΥ

Μυθοπλασία, σκηνοθεσία, 35mm, έγχρωμη, 24'

Σκηνοθεσία: Τζωρτζίνα Σεργιέρη

Σενάριο: Τίμος Δασκαλόπουλος

Φωτογραφία: Σπ. Παπατριανταφύλου

Μοντάζ: Ανδρέας Ταρνανάς

Ερμηνείες: Γιάννης Βούρος, Φανή Γέμιτο, Άρης Καρούσος

Παραγωγή: Τίμος Δασκαλόπουλος.

Η Μαρία-Ιωάννα, μια νεαρή μεγαλοαστή, προσπαθεί να βρει λύση στο ερωτικό της αδιέξοδο μέσα από τις σελίδες ενός περιοδικού. Πρώτη ταινία της Σεργιέρη, που έχει πλούσια πείρα στο σκριπ και ως βοηθός σκηνοθέτη. Σπουδές επικοινωνιολογίας και κινηματογράφου, στη Σχολή Σταυράκου.

Ο ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ

ΚΙ Ο ΤΟΠΟΣ ΤΟΥ

Ντοκιμαντέρ, 16mm, A/M, 21'

Σκηνοθεσία: Γιάννης Σκοπετέας

Σενάριο: Γιάννης Σκοπετέας

Φωτογραφία: Γιάννης Σκοπετέας

Μοντάζ: Γιάννης Σκοπετέας

Ήχος: Γιάννης Σκοπετέας

Παραγωγή: Γιάννης Σκοπετέας.

Μια κινηματογραφική προσέγγιση του έργου του Έλληνα φωτογρά-φου Κώστα Μπαλάφα. Ένα δοκίμιο για την κινηματογραφική αφή-γηση, τη σχέση κινούμενης-ακίνητης εικόνας και τη φωτογραφική αισθητική της νεωτερικότητας. Ντοκιμαντέρ με πέρασμα των φω-τογραφιών του Μπαλάφα. Δεύτερη ταινία του Σκοπετέα, που είναι διδακτορικός ερευνητής, σε θέματα φωτογραφίας και κινηματογρά-φου, στο Πανεπιστήμιο του Westminster, στο Λονδίνο. Προβλήθη-κε στη Δράμα, στο τμήμα του Διαγωνιστικού, κερδίζοντας εύφημη μνεία για ταινία ντοκιμαντέρ.

ΧΡΟΝΟΠΑΓΙΔΑ

Μυθοπλασία, σπουδαστική, Super16mm, έγχρωμη, 9'

Σκηνοθεσία: Ρουσέλος Αραβαντίδης

Σενάριο: Σταύρος Ντίλιος

Φωτογραφία: Δ. Θεοδωρόπουλος

Μοντάζ: Ορφές Αντρέ

Μουσική: Ρόμην Σκουτέρης

Ερμηνείες: Στέφανος Παυλάκης, Σταύρος Ντίλιος, Μάρω Αναστα-σοπούλου

Παραγωγή: ΙΕΕΚ Ακμή, Ρουσέλος Αραβαντίδης.

Ο Γιώργος πειραματίζεται με το χρόνο και πειραματίζει τον Στέφα-νο, σαν πειραματόζωο. Η Φανή είναι το δόλωμα.

ΤΑ ΨΑΡΙΑ ΑΝΗΚΟΥΝ ΤΟΙΣ ΑΙΓΙΑΙΟ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 4'

Σκηνοθεσία: Γιώργος Τατάρης

Σενάριο: Γιώργος Τατάρης

Φωτογραφία: Κική Αθανασοπούλια

Μοντάζ: Ανδρέας Ταρνανάς

Ερμηνείες: Λάμπρος Τάκης

Παραγωγή: Γιώργος Τατάρης.

Μέσα από το όνειρο και το παράδοξο, ένας νέος έρχεται σε αντιπα-ράθεση με τον άλλο του εαυτό, μια πραγματικότητα που δε μπορεί να την αποφύγει.

ΨΑΧΝΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΑΡΙ

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 16mm, έγχρωμη, 7' 20''

Σκηνοθεσία: Ελισάβετ Πανέτα

Σενάριο: Ελισάβετ Πανέτα

Φωτογραφία: Εβίνα Βασιλακοπούλου

Μοντάζ: Λάμπρος Σκαρλάς

Ερμηνείες: Στέλιος Χρηστάκης, Σοφία Κωλέττη, Ευαγγελία Ανδρί-κου

Παραγωγή: Ελισάβετ Πανέτα, Σχολή Σταυράκου.

Χώρος γυρισματος: ο βοηθός σκηνοθέτη ψάχνει να βρει την Άρι. Όλοι είναι αναστατωμένοι.

ΩΡΑΙΟΣ ΚΑΙΡΟΣ

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 12'

Σκηνοθεσία: Αναστασία Άγκρα

Σενάριο: Αναστασία Άγκρα

Φωτογραφία: Αντώνης Τσιμπουζής

Μοντάζ: Mangos Salonica

Ερμηνείες: Δανάη Ανταναστασίου, Βάσρα Μεσσήνη, Χριστίνα Πελ-τέκη

Παραγωγή: Αναστασία Άγκρα.

Ποια είναι η τελευταία ερωτική σχέση; Πότε επικοινωνούμε ψυχικά και πότε πνευματικά σε μια ερωτική σχέση; Εδώ, πέντε γυναίκες απαντούν.

AMERIKANOS

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 23'

Σκηνοθεσία: Χρήστος Δήμας

Σενάριο: Χρήστος Δήμας

Φωτογραφία: Βαγγέλης Διονυσόπουλος

Μοντάζ: Sharon Franklin

Ερμηνείες: Χρήστος Δήμας, Catherine Trask, Bob Wott, Paul Gerrior

Παραγωγή: Φαντασία Οπτικοακουστική ΕΠΕ.

Ο Τόνι, ένας Έλληνας μετανάστης, έρχεται στο Σαν Φρανσίσκο κυνηγώντας το "άλλο" αμερικάνικο όνειρο. Καλή ταϊνία, ενός σκηνοθέτη που κάνει κινηματογράφο από το 1995 (αυτή είναι η τέταρτη ταϊνία του), κέρδισε το κοινό κυρίως για το αφηγηματικό της ψάξιμο. Δεύτερο βραβείο ταϊνίας με μυθοπλασία στη Δράμα.

ARCANUM

Κινοίμενο σχέδιο/πειραματική, 16mm, έγχρωμη, 10'

Σκηνοθεσία: Αλέξανδρος Φασόσης

Σενάριο: Αλέξανδρος Φασόσης

Φωτογραφία: Αλέξανδρος Φασόσης

Μοντάζ: Αλέξανδρος Φασόσης

Μουσική: Αλέξανδρος Φασόσης

Παραγωγή: Ideogramma-Film Amargi, Κατερίνα Αλεξοπούλου.

"Arcanum": τελετουργικό μυστήριο. Έγχειρ στο πλάι. Σκεπάστηκε με φύλλα. Το πρόσωπο αστράφτει, και αυτός γκρεμίζεται. Κανείς δε θεώρησε ποτέ ότι τον έχει ξαναεί. Ο Φασόσης σε νέους πειραματισμούς που προσκυνούν την εικαστικότητα της κινηματογραφικής εικόνας.

BIRTHDAY

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 16mm, έγχρωμη, 6' 57''

Σκηνοθεσία: Θανάσης Καρανάσιος

Σενάριο: Σωτήρης Ζήκος

Φωτογραφία: Anton Bakarski

Μοντάζ: Kamen Ferdinandof

Μουσική: Αποστόλης Βαλάσσας

Ερμηνείες: Σάββας Γιαννακίδης, Δημήτρης Καραγκιόζοφ

Παραγωγή: Παράλαξη, Θανάσης Καρανάσιος.

Μια μέρα από τη ζωή ενός "παιδιού των φαναριών" όπως συνηθίζουμε να τα λέμε: η μέρα των γενεθλίων του. Τι το διαφορετικό έχει από τις άλλες μέρες; Τι το διαφορετικό έχει από τις άλλες μέρες των άλλων παιδιών; Μέσω της κινηματογραφικής σχολής Παράλαξη, δίνεται η ευκαιρία σε ένα κορυφαίο κινηματογραφικό κριτικό-θεωρητικό, τον Σωτήρη Ζήκο, να δοκιμαστεί στο σενάριο. Τα καταφέρνει καλά, σε μια ταϊνία που στο Φεστιβάλ της Δράμας, αδικήθηκε στο πληροφοριακό.

THE CAR IS FINE

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 16mm, έγχρωμη, 18'

Σκηνοθεσία: Νίκος Λερός

Σενάριο: Νίκος Λερός

Φωτογραφία: Αλέκος Γιάνναρος

Μοντάζ: Ralph Bosch

Ερμηνείες: Glyn Whiteside, Julia Meola

Παραγωγή: Northern Media School, Νίκος Λερός.

Από ποί ήταν ο Τσε Γκεβέρα; Ποιος είναι ο πιο δημοφιλής κουβανέζικος χορός; Ποιος ήταν ο Γκογκό; Είναι ο Φρεντ Πότερ πραγματικός μηχανικός αυτοκινήτων; Η ταϊνία απαντά σε αυτά και σε άλλα ερωτήματα. Στο Φεστιβάλ της Δράμας απέσπασε το πρώτο βραβείο σπουδαστικής ταϊνίας, καθώς και τιμητική διάκριση σεναρίου. Πολύ καλή σπουδαστική ταϊνία από ένα σχεδόν αυτοδίδακτο σκηνοθέτη που μας έχει δώσει το "Ραντεβού", 1992, και το "Joie de Vivre", 1996.

DARK STRANGER

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 16mm, έγχρωμη, 10'

Σκηνοθεσία: Πέτρος Σιλβέστρου

Σενάριο: Karen Davis

Φωτογραφία: Φώτης Πάντος

Μοντάζ: Πέτρος Σιλβέστρου

Μουσική: Roger Walsh

Ερμηνείες: Νίκος Φραγκόπουλος

Παραγωγή: Σχολή Σταυράκου.

Μια ταϊνία βαλτίτα ακοσπία το ενδιαφέρον ενός μοναχικού άνδρα. Πρώτη ταϊνία του Σιλβέστρου που χρηματοδοτήθηκε από τη σχολή (Σχολή Σταυράκου).

DAY OUT

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 16mm, έγχρωμη, 8'

Σκηνοθεσία: Χριστίνα Ιωακειμίδη

Σενάριο: Χριστίνα Ιωακειμίδη

Φωτογραφία: Γιώργος Νούσιας

Μοντάζ: Αλεξάνδρα Κουρή

Ερμηνείες: Scot McGivern, Deborah Hunt

Παραγωγή: Χριστίνα Ιωακειμίδη.

Με λένε Μάικ. Είμαι επτά χρόνων. Μένω με τη μαμά μου, τον άνδρα της και τη γιαγιά μου. Δεν καταλαβαίνω γιατί η μαμά μου και η γιαγιά μου περνάνε όλα τους τα απογεύματα ετοιμάζοντας το βραδινό φαγητό.

I CHASED MY WOMAN UNTIL SHE CAUGHT ME

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 6'

Σκηνοθεσία: Χριστόφορος Ροδίτης

Σενάριο: Χριστόφορος Ροδίτης

Φωτογραφία: Phillip Blaubach

Μοντάζ: Στέφανος Ποταμιάνος

Ερμηνείες: Mottel Hathaway, Μαριέλλα Νέστορα

Παραγωγή: Στέφανος Ποταμιάνος, Χριστόφορος Ροδίτης.

Ο συγγραφέας, Τζιμ, προσπαθεί να γράψει κάτι για τον χαρακτήρα της αγαπημένης του που έχει εξαφανιστεί. Η ανάμνηση που έχει από αυτήν, φαίνεται να τον βασανίζει, σε σημείο που να μην μπορεί να ολοκληρώσει αυτό που γράφει. Ξαφνικά, η επικίνδυνη γυναικά κάνει την εμφάνισή της...

RENDEZ-VOUS

Μυθοπλασία, σπουδαστική, 16mm, έγχρωμη, 4' 30''

Σκηνοθεσία: Σπύρος Κουρτέσης

Σενάριο: Μαρία Δρακοπούλου

Φωτογραφία: Σπύρος Κουρτέσης

Μοντάζ: Σπύρος Κουρτέσης

Ερμηνείες: Νικολίνα Δρακοπούλου, Θόδωρος Κυρίτσης

Παραγωγή: Euro Promotion.

"Το είδωλό σου διαγράφεται όλο και πιο έντονο μέσα μου, χωρίς να με αφήνει να σταματήσω ούτε λεπτό να σκέφτομαι τη στιγμή που θα σε συναντήσω και η μορφή σου θα γίνει ένα με την εικόνα του μυαλού μου".

SERENE SORROW

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 5' 50''

Σκηνοθεσία: Δάφνη Σιάνου

Σενάριο: Δάφνη Σιάνου

Φωτογραφία: Δάφνη Σιάνου

Μοντάζ: Γιώργος Χατζηκυριάκος

Ερμηνείες: Μαργαρίτα Θεοδώρου

Παραγωγή: Δημήτρης Σιάνος.

Οι χαρούμενες αναμνήσεις του χθες σημάδεψαν την καρδιά της και αβάσταχτη θλίψη την απογείωσε στην αιωνιότητα.

TRIP MILLENIUM

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 6'

Σκηνοθεσία: Νίκος Κατσένος

Σενάριο: Νίκος Κατσένος

Φωτογραφία: Φώτης Πάντος

Μοντάζ: Πέτρος Σιλβέστρου

Μουσική: Delcon-Παναγιώτης Καρασάββας

Παραγωγή: Νίκος Κατσένος.

Ένας ναρκομανής παρακολουθεί την υπόλοιπη ζωή του μέσω ενός τηλεφώνηματος σε μια υπηρεσία.

WALTZ GOODBYE

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 11'

Σκηνοθεσία: Θούλη Δόσιου

Σενάριο: Θούλη Δόσιου

Φωτογραφία: Matrix Macaraeg

Μοντάζ: Θούλη Δόσιου

Ερμηνείες: Θούλη Δόσιου, Paul Vito Abato, Kim Johnston

Παραγωγή: Θούλη Δόσιου.

Ένας πατέρας παλεύει να συμβιβάσει τις προσωπικές του ανάγκες με την αγάπη του για τις δύο κόρες του. Φοβούμενος τη μοναξιά και τα γηρατειά, βασανίζεται με την ιδέα του αποχωρητησθήριου βαλς που θα χορεύει με την κόρη του την ημέρα των αρραβώνων της. Πικρή ταϊνία μιας σκηνοθετρίας που είναι στο Χόλιγουντ.

1/365

Μυθοπλασία, 16mm, έγχρωμη, 9'

Σκηνοθεσία: Χρήστος Πετρόπουλος

Σενάριο: Χρήστος Πετρόπουλος

Φωτογραφία: Κική Αθανασοπούλου

Μοντάζ: Ανδρέας Ταρνανάς

Ερμηνείες: Βιβή Παναγιωτοπούλου

Παραγωγή: Χρήστος Πετρόπουλος.

Στιγμές από την καθημερινή ζωή δύο νέων.

Β' ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕ ΜΕΓΑΛΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ

ΤΟ ΑΙΝΙΓΜΑ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 93'

Σκηνοθεσία: Γιάννης Σολδάτος

Σενάριο: Γιάννης Σολδάτος

Φωτογραφία: Κώστας Παπαναστασάτος

Μοντάζ: Ιωάννα Σηλιοπούλου

Μουσική: Βασίλης Βασιλάτος

Ερμηνείες: Θανάσης Βέγγος, Γιώργος Βελντζάς, Έφη Βενιανάκη

Παραγωγή: Εκδόσεις Αιγόκερως, Φάσμα ΕΠΕ.

Μια επιτυχημένη δικηγόρος, κόρη "ήρωα" στρατηγού, προσπαθώντας να ξεφύγει από την ρουτίνα της ζωής της, βιώνει μια περιπέτεια στον Κολωνό. Εισβάλλει στη ζωή της μια μικροσυμμορία με αρχηγό ένα γέρο, τυφλό ζητιάνο, τον πρώτο δάσκαλο και ινδάλμά της, που στα μάτια της φαντάζει σαν τον Οιδίποδα. Δύο αδελφές πόρνες, η Άντα και η Μίνα, περιφέρουν τον γέρο στη ζητιανιά του. Ο επιστάτης του σχολείου είναι ταλαιδώρας, βοηθός του αρχηγού, ένα ταλαιπωρο υπόλειμμα που περιφέρεται λέγοντας αινίγματα. Το παλιό σχολείο έγινε μουρδείο. Κι ο πατέρας-στρατηγός αποδεικνύεται ένας κάλπικος ήρωας, υποστηρικτής ενός νόμου και μιας ηθικής τάξης που ο ίδιος ευτέλισε. Η συμμορία του Κολωνού σκαρώνει μια μεγάλη, κλίθια κλοπή στα αρχαία του Κολωνού. Η εξέλιξη, όμως, είναι τραγική για την παρέα. Η βοή του μύθου και της Ιστορίας επιβάλλουν τους όρους του παιχνιδιού τους.

ΜΙΑ ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΜΙΑ ΜΕΡΑ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 132'

Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

Σενάριο: Τονίνο Γκουέρα, Πέτρος Μαρκάκης, Τζόρτζιο Σάβανι

Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης, Ανδρέας Σινανός

Μοντάζ: Γιάννης Τσιτοπούλου

Μουσική: Ελένη Καρανιδού

Ερμηνείες: Μπρόνχο Γκανς, Φαμπρίτσιο Μπεντιβόγλιο, Αλεξάνδρα Λαδικού

Παραγωγή: Θόδωρος Αγγελόπουλος, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Paradis Films, Basic Cine.

Μια βροχερή Κυριακή, στη Θεσσαλονίκη, ο Αλέξανδρος, συγγραφέας, ετοιμάζεται να αφήσει το σπίτι του δίπλα στη θάλασσα όπου έζησε όλη του τη ζωή. Έχει έρθει η ώρα να μπει στο νοσοκομείο και ξέρει ότι αυτή τη φορά δεν πρόκειται να ξαναβγει. Βρίσκει παλιά γράμματα της γυναίκας του, Άννας, νεκρής εδώ και πολλά χρόνια, και αρχίζει να σκέφτεται το παρελθόν. Παθιασμένος καθώς ήταν με το γράφημα, νοιώθει πως έχασε πολλές ευτυχισμένες στιγμές, αλλά τώρα είναι μια πολύ αργά. Οπότε, η τυχαία συνάντησή του με ένα αγοράκι από την Αλβανία, φαίνεται να του δίνει την ευκαιρία να ξανακερδίσει εκείνες τις στιγμές. Ξεκινάει έτσι ένα μυστηριώδες ταξίδι και μια συγκινητική σχέση ανάμεσα στο συγγραφέα και το παιδί. Το παρόν και το παρελθόν διαπλέκονται καθώς το πέπλο της μνήμης πέφτει, ανακαλύπτοντας μια διαφορετική πραγματικότητα.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Μυθοπλασία, Super16mm, έγχρωμη, 94'

Σκηνοθεσία: Κωνσταντίνος Γιάνναρης

Σενάριο: Κωνσταντίνος Γιάνναρης

Φωτογραφία: Γιώργος Αργυροπούλου

Μοντάζ: Ιωάννα Σηλιοπούλου

Μουσική: Άκης Δασύτης

Ερμηνείες: Στάθης Παπαδόπουλος, Κώστας Κοτσιανίδης

Παραγωγή: Μύθος Ενέργειας Πολιτισμού Ε.Π.Ε.

Οι κλάκες στη γειτονιά, το κλάμα, οι βόλτες στα μουρδία και στους μεγάλους δρόμους προς το κέντρο, μικροκλοπές και φωνιστήρι στην Ομόνοια, είναι τα στοιχεία που φαινομενικά συνδέουν τη μικρή παρέα Ρουσσοπόντιων από το Μενίδι. Έχουν έρθει πριν λίγα χρόνια από το Καζακστάν και νιώθουν αποκλεισμένοι στη νέα τους πατρίδα, παρά το γεγονός ότι -όπως λέει ο Σάσια, ο αρχηγός τους- το αίμα που κυλάει στις φλέβες τους, είναι ελληνικό. Βρίσκονται στην εφηβεία και, μέσα από μια διάθεση τρελής περιπέτειας, αποτομίζουν, χρησιμοποιώντας ότι μέσα έχουν, την κατάκτηση της πόλης που απλώνεται προκλητική στα πόδια τους. Όμως οι ζωές τους, οι αξίες που κοιβαλάνε και οι δεσμοί αίματος και συγγένειας που τους ενώνουν, καταρρέουν όταν έρθουν σε επαφή με τον ανελήτο κόσμο που με τόσο ορμή ξεκίνησαν από την άκρη της πόλης να κατακτήσουν. Από τις πιο δυνατές, και σκηνοθετικά και σεναρια-

κά, ελληνικές ταινίες.

ΟΙ ΑΡΙΘΜΗΜΕΝΟΙ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 102'

Σκηνοθεσία: Τάσος Ψαράς

Σενάριο: Τάσος Ψαράς

Φωτογραφία: Ντίνος Κατσουρίδης

Μοντάζ: Ντίνος Κατσουρίδης

Μουσική: Μιχάλης Δελάτα

Ερμηνείες: Φώτης Σπύρος, Δήμητρα Χατούπη, Κώστας Αρζόγλου

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, ΕΡΤ.

Ένας νεαρός, που κάποια στιγμή βρέθηκε να σπουδάσει ηλεκτρονικά αλλά τα παράτησε, θα γνωρίσει ένα πρόην επιχειρηματία μιας φθίνουσας παραδοσιακής μονάδας της Θεσσαλονίκης. Ο επιχειρηματίας είναι οπαδός της σύγχρονης τεχνολογίας, χρήστης του Internet και μόνιμος πια κάτοικος της Αθήνας. Ο νεαρός θα σκοτώσει χωρίς να το θέλει τον επιχειρηματία, και στη συνέχεια, αφού ξεπεράσει τον πανικό του, θα αρχίσει σιγά-σιγά, σπάζοντας τους κωδικούς του, μπαίνοντας στα αρχεία και να αντλώντας πληροφορίες για τον νεκρό, να συνεχίζει να ζει σα να ήταν αυτός. Από τις μέτριες ταινίες της σεζόν, προβλήθηκε ωστόσο σε πολλές αίθουσες λόγω θεματικής επικαιρότητας.

ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΥ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 97'

Σκηνοθεσία: Λένα Βουδούρη

Σενάριο: Λένα Βουδούρη

Φωτογραφία: Φίλιππος Κουσταύης

Μοντάζ: Παύλος Φυλίππου, Νώντας Σαρλής

Μουσική: Χρήστος Τσιμασιούλης

Ερμηνείες: Νίνος Μακρής, Γιώργος Κώνστας, Εύρη Σωφρονιάδου

Παραγωγή: ΕΤ-1, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

"Γωνιά του Παραδείσου" για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη δεν είναι η Σκιάδρος που νοσταλγεί, ούτε η Αθήνα του 1896 που τον πνίγει. Είναι ο τόπος που νεκροί ταξιδεύουν παλιά που συγχωρούν τον πατέρα που πήγε να πνίξει, και στείρες γυναίκες γεννούν. Εκεί, το νάι, στα χέρια του ανατολίτη, δεν είναι νάι, αλλά το τρίλεμο της πόρτας του Παραδείσου, το έρημο δωμάτιο που χωράει όλο τον κόσμο, και οι Άγιοι που κρατούν την Ακρόπολη από κάτω, είναι, δηλαδή, κάθε τόπος όπου ένα αγιασμένο βλέμμα έπεσε πάνω του: το δικό του βλέμμα.

ΗΠΕΙΡΟΣ

Ντοκιμαντέρ, 35mm, έγχρωμο και Α/Μ, 77'

Σκηνοθεσία: Στράτος Στασινός

Σενάριο: Στράτος Στασινός, Βασίλης Ντισιάκος

Φωτογραφία: Παναγιώτης Οικονομόπουλος, Ηλίας Κωνσταντακόπουλος

Μοντάζ: Παύλος Φυλίππου

Αφηγητής: Γιώργος Βότσης

Ερμηνείες: Γεωργία Σκοπούλη, Αλμπέρτο Δέδες

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Πλάγγων Α.Ε.

Η πατρίδα δεν υπάρχει δίχως τη ζενιτιά. Και η ζενιτιά είναι βαριά. Μα ο νόστος, φορές, βαρύτερος. Όταν ο χρόνος είναι εχθρός της μνήμης τότε τα σημάδια είναι άφρανα. Τότε το βλέμμα στο κενό. Και να 'ρχονται με τη βροχή φοβισμένα τα λόγια. Να δείχνουν ξεθωριασμένα τοπία, τον έζω και του μέσα. Να μνημονεύουν δίχως κόλλυβα. Μα με δάκρυ περισσότερο. Και να μουσικεύει ο τόπος. Σα να μην έφταναν τα ποτάμια, οι πηγές και οι βροχές του. Να 'ρχονται πίσω από τα βουνά πρόγονοι σε ασπράχμο. Να 'ρχονται από τα χαλάσματα στοιχειά. Να σμίγουν στα σταυροδρόμια και στις χωραφίες, το χθες με το σήμερα. Να παίρνει αιώνης χρώμα η μνήμη. Μα πάλι, κάποια αμφιβολία, το γκρίζο να καλεί. Το χρώμα του χρόνου και της απουσίας. Να 'ρχονται τόποι και άνθρωποι. Να 'ρχονται θρήνοι και χαρές. Να 'ρχεται πάλι η ζωή... Η ίδια να θυμίζει... Από τα δημιουργικότερα ντοκιμαντέρ της περιόδου. Ο Στασινός ένα χρόνο πριν γύρισε το φιλμ "Αρχαία Ήπειρος", με ανάλογη επιτυχία.

ΚΟΚΚΙΝΟΣ ΔΡΑΚΟΣ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 110'

Σκηνοθεσία: Μανούσος Μανουσάκης

Σενάριο: Μανούσος Μανουσάκης

Φωτογραφία: Βαγγέλης Κατριτζόδakis

Μοντάζ: Γιάννης Τσιτοπούλου

Μουσική: Γιώργος Χατζηνάσιος
Ερμηνείες: Βίκυ Κουλιανού, Βλαδίμηρος Κυριακίδης, Πάυλος Κοντογιαννίδης
Παραγωγή: Κοινοπραξία Γ. Καραγιάννης και ΣΙΑ Α.Ε., Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Τηλεκίνηση Α.Ε., ΕΤ-1.

Τι σχέση μπορούν να έχουν ένας καλόγερος, μια καμπαρετζού, ένας αρχιτέκτονας, ένας ταξίτζης και δύο φονιάδες; Ότι σχέση μπορούν να έχουν ένας νταβατζής, ένας κλέφτης και μια διακοσμητριά; Σχέσεις ζωής, σε έναν τρελό, τρυφερό και παιχνιδιάρικο κόσμο. Ο Συμεών αναγκάζεται να αφήσει το μοναστήρι και να συγκρουστεί με έναν κόσμο που, σε πρώτη ματιά, του φαίνεται άσχημος και χυδαίος. Ο Στέφανος, η Ίρις και ο Άγγελος βρίσκονται ύποπτοι για ένα φόνο που ο καθένας θα ήθελε να έχει διαπράξει. Πίσω από το θάνατο του Χάρη κρύβεται ένα μυστικό πολλών εκατομμυρίων. Για τρεις μέρες βρίσκονται όλοι μαζί, σκανδαλίζοντας και παίζοντας. Δημιουργείται χάος και μια παράδοξη φιλία, μια παράξενη κατανόηση, ένας μεγάλος έρωτας. Μέτρια ταινία τηλεοπτικών προδιαγραφών, δε θυμίζει τίποτα από το σκηνοθέτη της "Σκιάχτρας". Τεράστια η αποδοχή της στις αίθουσες, αφού η ίντριγκα θυμίζει Αντένα.

ΜΕΔΟΥΣΑ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 83'
Σκηνοθεσία: Γιώργος Λαζόπουλος
Σενάριο: Γιώργος Λαζόπουλος
Φωτογραφία: Βασίλης Κανούρος
Μοντάζ: Γιώργος Τριανταφύλλου
Μουσική: Κωστής Αναγνωστόπουλος
Ερμηνείες: Ελένη Φιλίνη, Θάνας Αμοργιανός, Βάνα Ραμπότα, Τάκης Αντωνίου

Παραγωγή: Stone Productions.
Σύμφωνα με τον αρχαίο ελληνικό μύθο, το πρόσωπο της Μέδουσας ήταν τόσο τρομερό, ώστε όποιος το αντίκριζε, πέτρωνε. Η ταινία ακολουθεί σε γενικές γραμμές το μύθο, εκτός από μια σημαντική αλλαγή: η Μέδουσα πετρώνει μόνο τους άντρες. Αν μια γυναίκα κοιτάξει το πρόσωπό της, τότε η γυναίκα αυτή γίνεται η επόμενη Μέδουσα, ενώ η παλιά συρρικνώνεται σε ένα σωρό από άμμο. Ο ήρωας της ταινίας, ο Περσέας, είναι ο αρχηγός μια συμμορίας που, μεταξύ των άλλων, κάνει διαρρήξεις σε σπίτια. Κάποια μέρα, μπαίνουν κατά τύχη στο σπίτι της Μέδουσας. Μιλετήσουν στην ιστορία βρίσκεται και ένας αστυνομικός διευθυντής, όταν ανακαλύπτονται σε διάφορα σημεία της πόλης μερικά παράξενα αγάλματα. Καλό το "παιχνίδι" που στήνει ο Λαζόπουλος, καμιά τύχη όμως στις αίθουσες και στο κοινό. Μάλλον για τηλεόραση προορίζεται.

ΜΟΝΑΞΙΑ ΜΟΥ ΟΛΑ

Μυθοπλασία, Super16mm, έγχρωμη, 85'
Σκηνοθεσία: Δημήτρης Παναγιωτάτος
Σενάριο: Δημήτρης Παναγιωτάτος
Φωτογραφία: Κατερίνα Μαραγκουδάκη
Μοντάζ: Ιωάννα Σπηλιποπούλη
Μουσική: Πυξ Λαξ
Ερμηνείες: Βαλέρια Χριστοδουλίδου, Χρήστος Σολωμός, Βάνα Μάτρημα

Παραγωγή: Βασίλης Αλατάς.
Ένα γυνάγρι έχει χάσει την ερωτική επιθυμία, αλλά και την ουσιαστική επικοινωνία. Εκείνη, βυθισμένη στις ερωτικές της φαντασιώσεις, εκείνος, παραδομένος σε εφημερούς έρωτες. Όταν η γυναίκα ανακαλύπτει πως ο άνδρας της έχει σχέση με άλλες γυναίκες, νοιώθει την ανάγκη να εκφράσει, αλλά και να πολεμήσει τη μοναξιά της χορεύοντας σε ένα κλαμπ. Οι συνέπειες στη σχέση του ζευγαριού αφηριάζουν, όταν ο άνδρας θα βρεθεί τυχαία μια νύχτα σε αυτό το κλαμπ. Ταινία που ξεχωρίζει για τη μουσική της και εκεί οφείλει και την επιτυχία.

NEKYIA II

Παιραματική, 35mm, έγχρωμη, 70'
Σκηνοθεσία: Αλέξανδρος Φασόσης
Σενάριο: Αλέξανδρος Φασόσης
Φωτογραφία: Αλέξανδρος Φασόσης
Μοντάζ: Αλέξανδρος Φασόσης
Μουσική: Αλέξανδρος Φασόσης
Παραγωγή: Αλέξανδρος Φασόσης
Ένα φιλμικό περιβάλλον για τη μυθοπλασία και την τεχνική του ονείρου. Η αυτοδιάθεση του χρόνου, φιλμικού και πραγματικού. Η αυτονομία της μνήμης και του λόγου. Πάντοτε ο κινηματογράφος ήταν μια συνθηματική γλώσσα. Νέκυια: μαγική τελετή για να ανέλθουν τα πνεύματα των νεκρών από τον Άδη και να ερωτηθούν για το

μέλλον. Επίσης και ο τίτλος της Ραψωδίας λ' της Οδύσσειας. Οι φιλμικοί πειραματισμοί του Φασόση, τώρα και σε μέγεθος 70 λεπτών.

ΟΛΑ ΕΙΝΑΙ ΑΡΟΜΟΣ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 118'
Σκηνοθεσία: Δημήτρης Βούλαρης
Σενάριο: Γιώργος Σκαμπαρδώνης
Φωτογραφία: Γιώργος Φρέντζος
Μοντάζ: Ντίνος Κατσουρίδης
Μουσική: Σταμάτης Σπανουδάκης
Ερμηνείες: Θανάσης Βέγγος, Γιώργος Αρμένης, Δημήτρης Καταλειφός

Παραγωγή: ΟΠΠΕ "Θεσσαλονίκη 1997", Alco Film, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Σπονδυλωτή ταινία για τρεις ανθρώπους που πορεύονται προς μια οριακή στιγμή της ζωής τους.

α. Ασημένιο νόμισμα στα χείλη: σε μια ανασκαφή, ένας αρχαιολόγος που ο γιος του αυτοπυροβολήθηκε ενώ υπηρετούσε στο στρατό, ανακαλύπτει έναν σπύλιτο τάφο με το λείψανο ενός αξιοματικού των ελληνοκρατικών χρόνων.

β. Η τελευταία ναυοχίνα: μια ομάδα ορνιθολόγων πηγαίνει στο Δέλτα του Έβρου για να βρει καθοδηγούμενη από ένα ηλιωμένο θηροφύλακα, την τελευταία ναυοχίνα που έχει καταφύγει εκεί. Όταν ένας λαθροκυνηγός σκοτώνει την ναυοχίνα, ο θηροφύλακας θα τον πληρώσει με το ίδιο νόμισμα.

γ. Βιετνάμ: ένας μεσιτικός εργοστασιάρχης, σκασιμένος γιατί η γυναίκα του πήρε τα παιδιά του και τον άφησε, ισοπεδώνει κυριολεκτικά ένα άγριο αγροτικό σκυλάδικο...

Γενικά αποδεκτό είναι ότι οι τελευταίες ταινίες που σκηνοθέτη έχουν μια κραγναλέα απουσία δυναμικής, κάτι που καλύτερα χαρακτηρίζει τον Έλληνα δημιουργό.

ΟΥΑΙΟ ΕΜΕΙΣ, ΑΦΕΝΤΗ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 108'
Σκηνοθεσία: Λεωνίδας Βαρδάρης
Σενάριο: Βασίλης Χατζηβασιλείου
Φωτογραφία: Πάννης Βαλεράς
Μοντάζ: Ανδρέας Τρανανάς
Μουσική: Χρήστος Λεοντής
Ερμηνείες: Βασίλης Κολοβός, Περικλής Μουστάκης, Φωτεινή Μελετά

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Λεωνίδας Βαρδάρης.

Ικαρία, τέλη δεκαετίας του '40. Με το τέλος του εμφυλίου, μια μικρή αντίρρηση ομάδα ερμηνεύει την απόφαση, "το όπλο παραδόσα", της κοιμητικής γραμμής με τον δικό της τρόπο, δίνοντας έτσι το έναυσμα για μια περιπέτεια που θα λήξει μετά από έξι χρόνια. Το χρονικό της ταινίας συνθέτουν: η ζωή των ανταρτών στη ρουτίνα τους, αλλά και στις κρίσιμες καταστάσεις, η αλληλεγγύη και οι αντιθέσεις που δημιουργούνται μεταξύ τους, η σχέση τους με τον πληθυσμό του νησιού με ένα πολιτισμό που διατηρεί τη δύναμή του να λειτουργεί αυτόβουλα, πέρα από τις επιταγές της εξουσίας και τις πολιτικές ζυγαριές των καιρών. Η ταινία επιζητεί να ανασυστήσει μια στιγμή από τη νεότερη ελληνική Ιστορία. Η πρώτη ταινία του Βαρδαρού εικονοποιεί ένα είδος σινεμά αρκετά ξεπερασμένο σήμερα.

ΑΣ ΠΕΡΙΜΕΝΟΥΝ ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 89'
Σκηνοθεσία: Σταύρος Τσιώλης
Σενάριο: Σταύρος Τσιώλης
Φωτογραφία: Βασίλης Κανούρος
Μοντάζ: Κώστας Αρβανίτης
Μουσική: Νίκος Ζέρβας
Ερμηνείες: Γιάννης Ζουγανέλης, Αργύρης Μπακιρτζής, Σάκης Μπουλάς

Παραγωγή: Stef, Odeon, Αλέκος Παπαγεωργίου, ΕΤ-1, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Σταύρος Τσιώλης.

Τα ματινάκια, Πάνος και Βαγγέλης, βιοτέχνες στη βιομηχανική ζώνη της Θεσσαλονίκης, ξεκινούν με ενθουσιασμό, τέλη Ιουλίου, για τη Θάσο, όπου βρίσκονται διακοπές οι οικογένειές τους. Εκεί τους περιμένει ενανθωπία και ο τρίτος ματινάκις, ο Αντώνης, ο οποίος, προσωρινός, έχει φορτωθεί στη πλάτη του και τις τρεις οικογένειες. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, όμως, και στο ύψος της λίμνης Βολφής, ένα περιεγρό συμβάν διακόπτει το ταξίδι τους. Ανησυχος, ο Αντώνης, πάει να τους παραλάβει. Όμως, αλίμονο... Το γνώριμο "επαρχιακό" ύφος του Τσιώλη που απλώνεται σε μικροκα-

ταστάσεις αμφιβόλου ενδιαφέροντος και ευρήματα μικρής κινηματογραφικής αξίας. Ικανοποιητική λαϊκή κοινωδία.

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΕΝΑΝΤΙΟΔΡΟΜΩΝ

Πειραματική, 35mm, έγχρωμη, 76'

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας

Σενάριο: Κώστας Σφήκας

Φωτογραφία: Γιώργος Καββιάς

Μοντάζ: Μπονίτα Παπαστάθη

Μουσική: Δημήτρης Λέκκας

Ερμηνείες: Κώστας Σφήκας, Γιάγκος Ανδρεάδης, Δημήτρης Γιατζουζάκης

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Παναγιώτης Σαολίδης.

Σε αυτή την ανάγνωση της τραγωδίας του Αισχύλου, "Προμηθέας Δεσμώτης", ο Δεσμώτης Επανάστατης συνεχίζει την μάχη για την απελευθέρωση του ανθρώπου μόνο στα λόγια του δράματος. Αναπαράγει εντός του το Κράτος-Βία, χαλκεία τα ίδια του τα δεσμά, γεννά τον ίδιο τον νεκροθάφτη. Ογδόντα ταινία του πρωτοποριακού σκηνοθέτη που αφού ολοκλήρωσε έναν κύκλο με το ρόλο της ανθρώπινης υπόστασης στην ακίνητη Τέχνη, μάχεται να φέρει στη σύγχρονη πραγματικότητα την ελληνική τραγωδία. Εγχείρημα δύσκολο ειδικά για τον αμύθητο θεατή.

ΤΑ ΡΟΔΙΝΑ ΑΚΡΟΓΙΑΛΙΑ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 100'

Σκηνοθεσία: Ευθύμιος Χατζής

Σενάριο: Ευθύμιος Χατζής, Δημήτρης Νόλλας

Φωτογραφία: Παναγιώτης Κλειδαράς

Μοντάζ: Παναγιώτης Κλειδαράς

Μουσική: Δημήτρης Κατακουζηνός

Ερμηνείες: Στέφανος Ιατρίδης, Άννα-Μαρία Παπαχαράλαμπος, Μυρτώ Αλικάκη

Παραγωγή: Cinergon Productions, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, EPT, Τζον Κωστάκος.

Το πάθος για μια γυναίκα και κάποιες απελπισμένες σκέψεις σπρώχνουν ένα νέο άντρα να πάρει κρυφά μια ξένη βάρκα και να φύγει στη θάλασσα. Η αύρα τον παρασύρει και ναυαγεί. Συνέρχεται σε μια σπηλιά, κοντά στα έρημα ακρογίαλια, ανάμεσα σε τρεις ιδιόρρυθμους ανθρώπους που, ο καθένας τους για άλλο λόγο, έχει στο περιθώριο της κοινωνίας. Τους ακούει να διηγούνται με χιούμορ και αυτοσαρκασμό, τις προσωπικές τους ιστορίες. Πίσω όμως από τους φαινομενικά άτυχους έρωτες, διακρίνει την αληθινή αγάπη. Σπονδυλωτή ταινία, βασισμένη στο ομότιτλο διήγημα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, γυρισμένη στη Σκιάθου. Κυριαρχία του προαιονωτός και του άλλου φωτός που έρχεται και μας μυλάει μέσα από τις γυναικείες παρουσίες, τις τόσο σιωπηλές, μα και τόσο κραυγαλέες. Τα ρόδινα ακρογίαλια δεν είναι απλώς το φόντο που διαδραματίζεται η ταινία, αλλά γίνονται βαθμιαία ένα εσωτερικό τοπίο στην ψυχή του ήρωα και του θεατή. Από τις καλύτερες παραγωγές της περιόδου, κέρδισε αρκετά Κρατικά Βραβεία ενώ η τύχη της στους κινηματογράφους ήταν ιδιαίτερα χαμογελαστή, αφού έκοψε πάνω απ. 30.000 εισιτήρια.

ΟΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΙ

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 110'

Σκηνοθεσία: Νίκος Κούνδουρος

Σενάριο: Νίκος Κωνσταντάρης, Νίκος Κούνδουρος

Φωτογραφία: Νίκος Καβουκίδης

Μοντάζ: Νίκος Κούνδουρος

Ερμηνείες: Μιχάλης Κομνηνός, Κατερίνα Παυλάκη, Βασίλης Λάγρος

Παραγωγή: Lexikon Partners, Μπασισιάγλης και Σια Ε.Ε., Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Μια ομάδα δημοσιογράφων διασχίζει την έρημο, ακολουθώντας το λοχαγό Γέιο του Ελ Ντιν. Ο εμφύλιος πόλεμος διεξάγεται χωρίς κανόνες, χωρίς έλεος για τον νικημένο αντίπαλο. Οι πολεμιστές του λοχαγού εκτελούν κάθε άντρα που έχει μείνει ζωντανός από τη φονική μάχη. Μόνο οι γυναίκες πλανιούνται στο ερημωμένο χωριό, ψάχνοντας τους συγγενείς τους ανάμεσα στους νεκρούς. Οι κάμερες των φωτορεπόρτερ καταγράφουν την φρίκη του θανάτου και της εκδίκησης. Εικόνες ωμές, που με άρρωστο επιμονή κυνηγάει με το φακό της η Αμερικανίδα φωτογράφος Σάρα Μπλούμενταλ, η μόνη γυναίκα της αποστολής. Κάποια στιγμή η Σάρα θα συναντηθεί

με ένα κορίτσι που ψάχνει στους νεκρούς το σώμα του σκοτωμένου αδελφού της. Ακολουθώντας το κορίτσι, θα βρεθεί αντιμέτωπη με τον άγνωστο κόσμο της Ανατολής, που αγωνίζεται να βρει τη θέση του μέσα από τη βία και το αίμα που συνοδεύουν το τέλος του αιώνα μας. Μέτρησε εντυπώσεις από τους θεατές.

ΧΑΙΡΕ ΓΕΙΤΟΝΑ

Ντοκιμαντέρ, Super16mm, έγχρωμο, 66'

Σκηνοθεσία: Απόστολος Κρυωνάς

Σενάριο: Απόστολος Κρυωνάς

Φωτογραφία: Πρόκοπης Δάφνης

Μοντάζ: Απόστολος Κρυωνάς

Μουσική: Πάρις Παρασκευόπουλος

Παραγωγή: ΟΠΠΕ "Θεσσαλονίκη 1997", Απόστολος Κρυωνάς.

Η αναζήτηση της παρουσίας του ελληνισμού στα Βαλκάνια είναι μια μακρά, ατέρμονη και οδυνηρή πορεία. Αρχαιοελληνικά ερείπια και ευρήματα, νεότερες ελληνικές πόλεις, χωριά και παρκοίρες, σχολεία και εκκλησίες, μνήμες και ελληνικές μαρτυρίες ζωής, εμπορικών σχέσεων και πολιτισμού επιβίωσαν σε όλες τις χώρες της Βαλκανικής. Από την περιήγηση μένει η στυφή νοσταλγία, αλλά και η ικανοποίηση ότι το πέρασμα των Ελλήνων, ιδιαίτερα τους τρεις τελευταίους αιώνες, άφησε βαθιά την πολιτιστική σφραγίδα τους και σφυρηλάτησε δεσμούς φιλίας και αλληλοσεβασμούς ανάμεσα στους βαλκανικούς λαούς. Κάθε 10 χρόνια ο Κρυωνάς μας θυμάται με ένα ντοκιμαντέρ.

ΤΟ ΧΡΗΜΑ, ΜΙΑ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΣΤΟΥΤΟΥΣ

Ανιμέιτ/πειραματική, 35mm, έγχρωμη, 70'

Σκηνοθεσία: Βασίλης Μαζομμένος

Σενάριο: Βασίλης Μαζομμένος

Φωτογραφία: Αντώνης Ντούσις

Animator: Βαγγέλης Ζουμπουλής

Αφήγηση: Γιώργος Καραμίζος

Παραγωγή: Γιάννης Κουταρομύτης.

Η πορεία ενός αναστημένου Χριστού για την κατάργηση του κοινωνικού εφιάλτη και την κατάκτηση του ποιητικού παραδείσου, μέσα από καθαυτήρια και κολάσεις Μύθου και Ιστορίας. Με το "Χρήμα" ανιχνεύεται η αιτία της έκπτωσης του Πολιτισμού και δίνεται η αφορμή για τον τελευταίο λόγο του Χριστού μέσα σε ένα χρηματιστήριο. Μέσα σε αυτό το θεαματικό σκηνικό της σύγχρονης Ιστορίας, το σύμβολο ενός ξεχασμένου κόσμου αμφισβητεί άμεσα την πρακτική εξουσία από την οποία εκπορεύεται και αποκαλύπτει την τραγικότητα του ουράνιου παιγνιδιού. Οι λαβυρινθοειδείς φορμαλιστικές ενδοσκοπήσεις του Μαζομμένου σε νέες περιπέτειες. Καμιά τύχη στις αιθούσες, αν και αξιέπαινη δουλειά.

BLACK OUT

Μυθοπλασία, 35mm, έγχρωμη, 120'

Σκηνοθεσία: Μενέλαος Καραμαγγιώλης

Σενάριο: Μενέλαος Καραμαγγιώλης

Φωτογραφία: Ηλίας Κωνσταντακόπουλος

Μοντάζ: Τάκης Γιαννιόπουλος

Μουσική: Νίκος Κυπουργός

Ερμηνείες: Άλκης Κούρκουλος, Μυρτώ Αλικάκη, Χάνα Συγκούλα

Παραγωγή: Πανούλιον Films, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, EPT.

Ο Χρίστος, πιλότος της Πολεμικής Αεροπορίας, χάνεται με το αεροσκάφος του στα νερά του Αιγαίου, εξαιτίας ενός black out. Στο μεταξύ, μυστηριώδεις μαγνητοταινίες με τη φωνή του πιλότου θα αρχίσουν να φτάνουν στη Μαρία, φωτομοντέλο, περιγράφοντας τη θυελλώδη ερωτική τους ιστορία. Ο παλιός εραστής της Μαρίας, ο Σταύρος, επιστρέφει και της συμπαράστέκεται. Συγχρόνως όμως, είναι ο αποστολέας των ταινιών. Η υπονομευτική του δράση στη ζωή του ζευγαριού είχε δημιουργήσει μια σοβαρή κρίση, προκαλώντας τη ζηλία του Χρίστου και τη φυγή της Μαρίας. Τέλος, εκμεταλλεύτηκε την απόγνωση του μετανιωμένου Χρίστου, τον έπεισε για τον επικόλοιο χαρακτήρα της Μαρίας και τον ώθησε στη λύση της εξαφάνισής. Έτσι, από τη μια μεριά ελέγχει τη "μετά θάνατον" ζωή του νεκρού πιλότου, και από την άλλη εξουσιάζει πλήρως και τη ζωή της Μαρίας. Από εδώ και πέρα, κανείς δεν μπορεί να συμμαχήσει με κανέναν... Τώρα, η ταινία σε οδηγεί στο δημιουργό του "Ροή" και έμπλεξε με ένα δικό του σενάριο καθαρά αφηγηματικής ταινίας, δεν το γνωρίζω.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ 1998-99

Στατιστικά στοιχεία

Διαβάζοντας τον κατάλογο μπορούμε με την πρώτη ματιά να διαπιστώσουμε δύο πράγματα: έχουμε για αυτή την περίοδο 82 ταινίες μικρού μήκους και 19 ταινίες μεγάλου μήκους, μια μεγάλη σχετικά παραγωγή για μια μικρή κινηματογραφία, όπως αυτή της χώρας μας.

Να δούμε όμως ποιος είναι ο ρόλος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου σε αυτές τις παραγωγές. Το **Ε.Κ.Κ.** συμμετείχε ως παραγωγός ή συμπαραγωγός σε **10 ταινίες μικρού μήκους** και σε **11 ταινίες μεγάλου μήκους**. Αυτό σημαίνει ότι από τις 82 ταινίες μικρού μήκους οι 72 ήταν ιδιωτικές παραγωγές και από τις 19 μεγάλου μήκους οι 8 ήταν ιδιωτικές παραγωγές, δηλαδή χωρίς την παρέμβαση του Κράτους. Αυτό σημαίνει, επίσης, ότι το Ε.Κ.Κ. πιστεύει λιγότερο στις ταινίες μικρού μήκους παρά στις μεγάλου μήκους. Ελπίζουμε στο μέλλον αυτή η πολιτική να αλλάξει, αφού οι ταινίες μικρού μήκους είναι το φυτώριο των νέων κινηματογραφιστών και η κινητήρια δύναμη της εθνικής μας κινηματογραφίας.

Τι γίνεται με τις γυναίκες και τους άντρες; Βλέπουμε ότι **30 γυναίκες σκηνοθετούν ταινίες μικρού μήκους** και **μόνο μία ταινία μεγάλου μήκους**. Βέβαια στις ταινίες μικρού μήκους συμπεριλαμβάνονται και οι σπουδαστικές ταινίες, οπότε ο μεγάλος αριθμός θεωρείται φυσιολογικός. Οι παραγωγοί ή οι συμπαραγωγοί φαίνεται ότι έχουν μεγαλύτερη εμπιστοσύνη στους άντρες αφού 54 άντρες σκηνοθετούν ταινίες μικρού μήκους και 18 ταινίες μεγάλου μήκους! Αυτός ο σεξισμός συνεχίζεται και στο τεχνικό πεδίο. Έτσι **11 γυναικείες παρουσίες στη διεύθυνση φωτογραφίας έναντι 61 των αντρών**. Στο μοντάζ τα πράγματα δεν είναι καλύτερα: **13 γυναίκες εμφανίζονται ως μοντέρ έναντι 41 αντρών** συναδέλφων τους. Τα συμπεράσματα δικά σας.

Εκτός από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου υπάρχουν και άλλοι που κινούνται στον χώρο της παραγωγής. Έτσι οι **Κινηματογραφικές Σχολές είναι παραγωγοί ή συμπαραγωγοί μόνο σε ταινίες μικρού μήκους, σε 10 σε σύνολο 82 ταινιών μικρού μήκους** και σε **23 σπουδαστικές ταινίες** που παρήχθησαν αυτή τη σαϊζόν. Πράγμα που σημαίνει ότι 13 σπουδαστικές ταινίες έγιναν εξ'ολοκλήρου από το βάρος των ίδιων των σπουδαστών. Ακόμη έχουμε **11 συμπαραγωγές από το εξωτερικό** στις ταινίες μικρού μήκους και 3 στις ταινίες μεγάλου μήκους. Η ΕΡΤ, που έχει λεχθεί ότι υποστηρίζει τον ελληνικό κινηματογράφο, ήταν συμπαραγωγός σε 1 ταινία μικρού μήκους και σε 6 ταινίες μεγάλου μήκους, ακόμη μια φορά μια προτίμηση μόνο στις ταινίες μεγάλου μήκους!

Οι σπουδαστικές ταινίες χαρτογραφούνται κάπως έτσι: Έχουν παραχθεί **23 ταινίες μικρού μήκους από τις οποίες οι 17 είναι ελληνικές παραγωγές και οι 6 ξένες συμπαραγωγές**, οι τελευταίες είναι μάλλον ταινίες των σπουδαστών του εξωτερικού. Όσον αφορά το φορμά έχουμε 16 ταινίες σε 16mm και 7 σε 35mm, εδώ φαίνεται ότι μιλάμε για φτωχές παραγωγές που η πλειοψηφία τους δεν ελπίζει να προβληθεί σε καμία αίθουσα (αυτές των 16mm). Από τις σπουδαστικές ταινίες την μερίδα του λέοντος την κερδίζει η μυθοπλασία, 22 ταινίες, ενώ έχουμε μόνο ένα ντοκιμαντέρ.

Να δούμε τώρα το φορμά στη συνολική παραγωγή. Έχουμε **47 ταινίες σε 16mm**, όλες μικρού μήκους, και **8 ταινίες σε Super16mm**, από τις οποίες οι 5 είναι μικρού μήκους και οι 3 μεγάλου μήκους. Οι ταινίες που είναι σε Super16mm μπορούν να κάνουν blow up σε 35mm και να προβληθούν στις αίθουσες. **Οι ταινίες που είναι σε 35mm είναι 46**, από τις οποίες οι 30 είναι μικρού μήκους και οι 16 μεγάλου μήκους, άρα όλο και περισσότερες ταινίες μικρού μήκους γίνονται σε 35mm, αποβλέποντας στην διανομή.

Τέλος τα κινηματογραφικά είδη αυτή τη σαϊζόν φαίνονται ότι είναι το εξής ένα: η ταινία μυθοπλασίας. Έχουμε **89 ταινίες μυθοπλασίας**, 75 μικρού μήκους και 14 μεγάλου μήκους, που είναι σχεδόν το σύνολο της κινηματογραφικής παραγωγής. Πράγματι έχουμε **μόνο 6 ντοκιμαντέρ**, 4 μικρού μήκους και 2 μεγάλου μήκους, μια πολύ σημαντική πτώση της παραγωγής ντοκιμαντέρ, **4 πειραματικές ταινίες**, 1 μικρού μήκους (ενώ αυτό το είδος είναι οικείο, λόγω προϋπολογισμού, στις πειραματικές ταινίες) και 3 μεγάλου μήκους, **2 κινούμενα σχέδια**, και τα δύο μικρού μήκους.

Αυτά λένε οι αριθμοί. Έχοντας υπόψη σας τα σχόλια μας μπορείτε να σχηματίσετε μια πρώτη άποψη προς τα που βαδίζει η ελληνική κινηματογραφία. Ακόμη μπορείτε να πιστοποιήσετε πόσες από τις εξαγγελίες και τα συμπεράσματα των κυβερνητικών παραγόντων είναι αληθινά και πόσα είναι πλαστά. Τέλος μπορεί κανείς να σχηματίσει μια πρώτη εικόνα της ονομαζόμενης κινηματογραφικής εκπαίδευσης στη χώρα μας. Ελπίζουμε αυτό το τοπίο να αλλάξει με την καινούργια χιλιετηρίδα, να γίνει πιο ορθολογιστικό, κάτι που έχει να κάνει τόσο με την πολιτική του Κράτους (εκπαίδευση, χορηγίες, συμπαραγωγές) όσο και με την πολιτική των φορέων του κινηματογραφικού χώρου που θα πρέπει επιτέλους να παίξουν ένα "συνδικαλιστικό" ρόλο (με την έννοια της απαίτησης μιας άλλης πολιτικής).

Η ΛΟΓΙΚΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Τα μαθήματα του Lee Strasberg στο Actors Studio καταγράφηκαν κατά την διάρκεια πολλών χρονών, όχι σκεπτόμενοι το μέλλον, αλλά για να επιτρέψουν στο Actors Studio να επανέλθουν σε αυτά. Από αυτές τις ώρες ο επιμελητής του βιβλίου "Le travail à l'Actors Studio" κράτησε κάποια μοναδικά παραδείγματα που δείχνουν την θεατρική φιλολογία που δείχνει το ουσιαστικό μέρος της εργασίας του Strasberg και της λειτουργία του Actors Studio. Πολλοί από τους ανώνυμους ηθοποιούς που βλέπουμε να έχουν δουλέψει, μέσα από τις σελίδες αυτού του βιβλίου, κάτω από την διεύθυνση του καθηγητή και σκηνοθέτη, είναι προσωπικότητες παγκοσμίως γνωστές, όπως η Anne Bancroft, ο Marlon Brando, ο Montgomery Clift, ο John Crawford, η Jane Fonda, ο Walter Matthau, ο Steve MacQueen, ο Paul Newman, η Geraldine Page, ο Anthony Perkins, ο Sidney Poitier, ο Rod Steiger... Κατά την περίπτωση ο Strasberg τους συγχάιρει ή τους ψέγει, τους πειράζει, τους σατιρίζει, τους επηρεάζει, τους διηγείται ιστορίες: κάποιες από αυτές τις θεατρικές περιπτώσεις δείχνουν το παιδαγωγικό του σύστημα που με σοβαρό, πραγματικό και μεταδοτικό τρόπο ζυγνά το δημιουργικό τρόπο και τις αντιδράσεις των ηθοποιών.

LEE STRASBERG

Κάθε ηθοποιός έχει ανάγκη ενός "στούντιο", όπου μπορεί να αναπτύξει τις απόψεις του, να δοκιμάσει νέους χρωματισμούς, να εφεύρει, να αποδειχθεί. Μια από τις κυρίαρχες ιδέες του Strasberg είναι εκφρασμένη, περιληπτικά, σε ένα αξίωμα του Γκαίτε: "Ο ηθοποιός αναπτύσσεται στον δημόσιο χώρο, αλλά η τέχνη του αναπτύσσεται στον ιδιωτικό". Πάντως είναι αναγκαίο να μετατρέψουμε αυτό το αξίωμα. Ο ηθοποιός έχει πραγματικά την ανάγκη των άλλων για να προοδεύσει στην τέχνη του και στο επάγγελμά του. Το Actors Studio του παρέχει συγχρόνως συντρόφους και ένα μέρος όπου μπορεί να δουλέψει μόνος του.

Προς το τέλος του 1924, ο Strasberg κατάλαβε ότι έπρεπε να διαλέξει ανάμεσα σε δύο πιθανότητες: να παραμείνει μέλος του Théâtre-Laboratoire, να πάει στο Μπροντγουάι. Αφού λίγο πίστευε στην δυναμικότητα της ομάδας του Boleoslavski, έγραψε στον Philip Loeb και λίγες εβδομάδες αργότερα δούλεψε στο Theatre Guild ένα έργο, με τον τίτλο, "Pocessional" που ανέβηκε στις 12 Ιανουαρίου 1925. Όταν, αργότερα, το 1947, συναντήθηκαν ο Elia Kazan, την Cheryl Crawford και ο Robert Lewis για να φτιάξουν το Actors Studio, είχαν σκοπό να συνεχίσουν την δουλειά, με ότι σήμαινε αυτό, στο Groupe Theatre, η δημιουργία του οποίου έγινε από την Crawford, τον Harold Clurman και τον Strasberg, το 1926, που συνεργάζονταν

στο Theatre Guild. Ο Robert Lewis ήταν από την αρχή μέλος του Groupe Theatre, ο Kazan μπήκε στο Γρουπεσαν αρχάριος και τέλειωσε σαν ο κεντρικός ηθοποιός. Το Groupe Theatre συνέβαλε με ουσιαστικό τρόπο στην θεατρική ζωή της Αμερικής.

ΜΕ ΤΗΝ ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΕΠΕΞΕΡΓΑΖΕΤΑΙ

Η επιτυχία του Strasberg σαν καθηγητή δεν μπορεί να αποδοθεί σε ένα οποιοδήποτε σημείο της πολύπλοκης προσωπικότητάς του. Από πρώτη άποψη φαίνεται ένας ήρεμος άνθρωπος, χωρίς προκαταλήψεις. Πολλές επισκέψεις στο Actors Studio δεν επιτρέπουν να καταλάβουμε την αποτελεσματικότητά του, έχοντας παρακολουθήσει πάρα πολλές θεατρικές διαφορετικές καταστάσεις, βλέπουμε όλες τις πλευρές του. Υπάρχει, κατ' αρχήν, η εκπληκτική του πολυμάθεια και η τεράστια εμπειρία του στον θεατρικό κόσμο που τον έζησε επαγγελματικά κατά την διάρκεια πολλών δεκαδών ετών. Κατόπιν, παρατηρούμε μια ευαισθησία και ένα συνήθως πειθαρχημένο πάθος από μια μεγάλη δύναμη που έρχεται από την αυτοσυγκέντρωση και την θέληση. Ο Strasberg έχει την

ευκολία των μεγάλων καθηγητών να προσαρμόζεται στον κάθε ηθοποιό με τον οποίο δουλεύει. Αυτό είναι το στοιχείο της αποτελεσματικότητάς του. Ασχολείται με τον κάθε ηθοποιό ξεχωριστά επειδή ξέρει ότι είναι ένα άτομο και ότι έχει μια άποψη εξαιρετική για να παρατηρήσεις και να αναλύσεις αντικειμενικά, όπως ακριβώς και την εργασία του σαν ηθοποιός.

Ο ηθοποιός θα πρέπει να ασχοληθεί με τις πνευματικές διεργασίες που δίνονται κατ' ευθείαν από την ιδιαίτερη λογική ενός έργου· αυτές οι διεργασίες -όπως και άλλες- μπορούν ή δεν μπορούν να παράγουν το επιθυμητό αποτέλεσμα σε έναν ηθοποιό, σε αυτή την αρνητική περίπτωση μπορεί να ανατρέξει σε διαφορετικά μέσα -που θα τα περιγράψουμε στην συνέχεια- και που θα τον βοηθήσουν να αντεπεξέλθει σε παρόμοιες "δύσκολες στιγμές". Αλλά μπορούμε να αγνοήσουμε αυτές τις διεργασίες και η φαντασία του ηθοποιού θα μπορούσε να τις επεξεργαστεί με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, επειδή είναι ο σκελετός αυτού που προσπαθεί να αναστήσει.

Κάθε έργο έχει μια πολύπλοκη λογική, αλλά ανάμεσα στα στοιχεία που μας δίνει η λογική του έργου, είναι πιθανό να διακρίνουμε και να ξεχωρίσουμε την λογική των προγενέστερων περιπτώσεων, αυτή των προσώπων, αυτή των ουσιαστικών και αισθητικών αντικειμένων, αυτή της κατάστασης και, τέλος, του συγκεκριμένου γεγονότος. Ο Strasberg θέτει πάντα τους ηθοποιούς σε επιφυλακή ενάντια σε μια μηχανική λογική: η λογική δεν μπορεί να είναι μηχανική.

Όταν ανακαλύφθηκαν τα αντιβιοτικά, φάνηκαν σαν την μαγική συνταγή, ικανή να εξαλείψει κάθε είδους σοβαρής και συνηθισμένης αρρώστιας που μας ανησυχούσαν για πολλά χρόνια· και ωστόσο δημιουργούν ήδη προβλήματα επειδή δημιουργούν γενιές μικροβίων που αντέχουν στην καταστροφική δύναμή τους. Αυτή είναι η λογική της ζωής, είναι η πραγματική λογική, δεν είναι μηχανική. Ένας κατακλυσμός είναι ευλογία για μια περιοχή αποξηραμένη, αλλά μετατρέπεται εύκολα σε πλημμύρα και η ευλογία γίνεται, λοιπόν, καταστροφή. Η λογική της πραγματικότητας είναι διαφορετική από την μηχανική που λέει: "Προσενυχθήκαμε για την

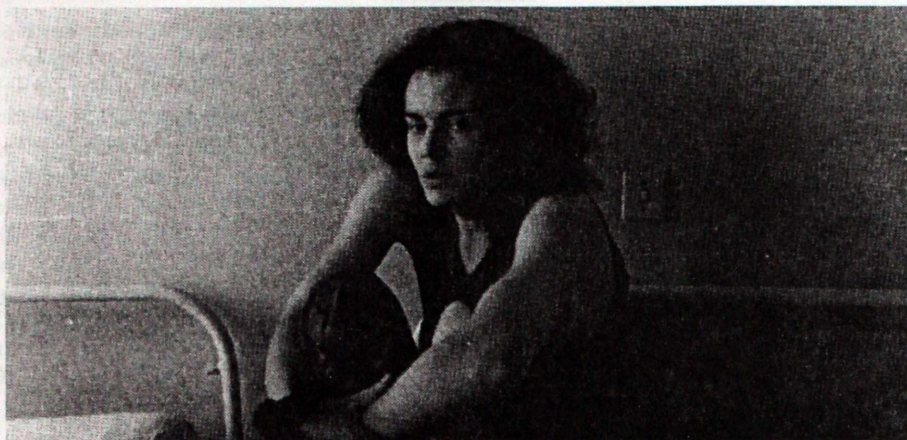
βροχή, πώς θα μπορούσε να είναι όλεθρος;". Κάθε πράγμα έχει μια ρεαλιστική εκδήλωση. Μια πραγματική αιτία έχει μια πραγματική σχέση με ένα πραγματικό αποτέλεσμα και αυτή η σχέση -εάν δεν το καταλάβουμε- θα μπορέσει να δημιουργήσει κενά στην κατανόηση.

Εάν η απάντηση σε κάθε πρόβλημα του ηθοποιού θα ξεκινούσε από το έργο, δεν θα υπήρχαν δυσκολίες. Ποιος είναι ο ηθοποιός που σκέπτεται κάτι άλλο από το έργο που παίζει; Ποιος σκηνοθέτης αρχίζει κάποτε την εργασία του χωρίς να πει: "Αυτή είναι η ερμηνεία μου"; Εάν σκεφτόμαστε μηχανικά, θα βρίσκαμε ένα τρόπο να αντιμετωπίσουμε την εργασία για ένα έργο, αφιερωμένη στο ίδιο το έργο που θα πρέπει χωρίς διαφορετική άποψη να μας οδηγήσει σε μια βαθιά ανάλυση, δημιουργική, χρήσιμη και εξαιρετική. Δυστυχώς δεν υπάρχει κάτι τέτοιο. Η δυσκολία προκύπτει από αυτό που έχουμε καταλάβει με λανθασμένο τρόπο στη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στην εργασία του ηθοποιού και την σκηνή.

Όταν θέτετε σε ένα μεγάλο ηθοποιό ερωτήσεις για ένα ρόλο που παίζει με αξιοπρόσεχτο τρόπο, θα έπρεπε, λογικά, να μπορούσε να σας εξηγήσει αυτόν τον ρόλο, επειδή, εάν δεν τον καταλαβαίνει πώς μπορεί να τον παίζει τόσο καλά; Ωστόσο, πολλοί μεγάλοι ηθοποιοί θα σας απαντούσαν: "Δεν καταλαβαίνω τι θέλετε να πείτε, είμαι απλά στη σκηνή και παίζω!". Αλλά αν θέσουμε ανάλογες ερωτήσεις σε συνηθισμένους ηθοποιούς, που δίνουν κακές παραστάσεις, θα σας εξηγήσουν αναλυτικά όλη την φιλοσοφία, το βάθος και τους στόχους του έργου. Στην ιστορία του θεάτρου, δεν θυμάμαι παρά ένα μεγάλο ηθοποιό που έδωσε μια ακριβή περιγραφή ενός ρόλου: η κα Siddons για την Lady Macbeth, μας έδωσε μια εξαιρετική περιγραφή της ερμηνείας αυτού του προσώπου, εντελώς διαφορετική από αυτή που έπαιξε!

Η ΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗΣ ΖΩΗΣ

Η δημιουργία δεν έρχεται μόνο από αυτό που ο ηθοποιός θέλει να κάνει, οι πηγές της δημιουργίας είναι παντού ή κάποιο πράγμα μπο-



ρεί να ξυπνήσει την συνειδητή ή ασυνειδητή δύναμη της φαντασίας. Αυτή είναι η αληθινή λογική της δημιουργικής ζωής ενός ηθοποιού. Στο ηθοποιό Μ.: Αντιμετωπίσαμε πολλές δυσκολίες για να σας απελευθερώσουμε από αυτή την τόσο προκατειλημμένη αντίληψη που είχατε όταν ήρθατε στο Στούντιο, προκατάληψη που αφορούσε το έργο. Δεν μπορούσαμε τίποτε άλλο να δούμε σε εσάς παρά την φροντίδα σας για τις σκηνές ή καλλίτερα η ανησυχία που αισθανόσαστε και θα μπορούσε να σχηματισθεί ως εξέξής: "Τι θα έπρεπε να κάνω για να καταλάβει αυτό το ευλογημένο κοινό αυτό που θέλω να ξέρει, όσον αφορά το έργο". Είχατε, ευτυχώς, κάνει συνεχείς προσπάθειες για να αποποιηθείτε αυτή την αντίληψη. Σήμερα αυτές οι προσπάθειες έχουν, από κάποιο θαύμα, εκπληρωθεί στο πρώτο μισό της σκηνής που μας παίζατε. Είχατε πραγματικά απορροφηθεί από τη σκηνή. Κατά τη διάρκεια που καθόσαστε εκεί, το πρόσωπό σας άλλαξε, είναι από τις λίγες φορές που σας είδα να πιστεύετε πραγματικά σε αυτό που κάνατε, κάτι έγινε, το παίξιμο είχε μια συνέχεια μέχρι τη στιγμή της βίας, λοιπόν, στο δεύτερο μέρος της σκηνής, αφεθήκατε ασυναίσθητα σε όλα αυτά τα πράγματα που μεσολαβούσαν για να παίζετε όπως συνήθως. Κατόπιν δεν ξέρατε που ακριβώς να πάτε, τότε αποφασίσατε να κοιμίσετε το πρόσωπό σας. Προσπαθήσατε να προσκολληθείτε σε επαναλήψεις επειδή, στην πραγματικότητα, η έλλειψη πίστης στη λογική σας αποσυνθέτει, αυτό που σας ενοχλεί είναι αυτό που

δεν έχετε αναγνωρίσει στο πρόσωπο και στη σκηνή, δεν έχετε το νόημα της ζωής σας, μετά από την βίαιη στιγμή δεν είχατε καμιά λύση.

Ηθοποιός Μ.: Δεν έβλεπα την λογική.

Strasberg: Θέλετε να πείτε ότι προσπαθήσατε να κάνετε το καλλίτερο, αλλά το παίξιμο δεν βοηθά να γίνει το καλλίτερο, ένας γιατρός δεν βοηθά να κάνει το καλλίτερο. Για οποιονδήποτε που κατέχει τα τεχνικά του μέσα, ένα πρόβλημα είναι η επαλήθευση του ταλέντου του.

Μια ηθοποιός δούλεψε μια από τις τελευταίες σκηνές του "Καλοκαίρι και καπνοί" όπου η Άλμα τελικά απορρίπτεται από τον γιατρό. Σε αυτή τη σκηνή η λογική των παρελθόντων περιστάσεων ήταν βασικά το θέμα.

Στην ηθοποιό Ν.: Είχατε συνειδητοποιήσει σε μεγάλο βαθμό τα προβλήματα που παρουσιάζονται για να διακρίνεται κάποια πράγματα που θα σας βοηθούσαν, όπως να παρατηρήσετε το σπίτι του, ύστερα από το δικό σας και να φροντίσετε να υπάρξει μια κατάσταση που θα έκανε αναγκαία μια επίσκεψη εκ μέρους σας. Μας μιλήσατε για τα άλλα πρόσωπα του έργου, μας δείξατε, μέσα από τον εαυτό σας, αυτό που συνέβαινε στον γιατρό και, κατά συνέπεια, αυτό που θα γινόταν στο γραφείο του. Αλλά αφήσατε ότι αυτός μπορούσε να δει, αν είχε παρατηρήσει το σπίτι σας.

Τι είχε δει; Τι στενοχώριες αντιμετώπισατε πριν να φτάσετε σε αυτή τη σκηνή που σας οδηγεί στο γραφείο του; Δεν είχατε προβλέψει να έρθετε εδώ, τι έγινε για να φτάσετε εδώ; Χωρίς αμ-

φιβολία κάτι το εξ' ολοκλήρου ασυνήθιστο. Αισθανόσαστε άρρωστη. Μήπως αυτή η σκηνή είναι η συνέχεια μιας αδιαθεσίας ή αισθανόσαστε εγκαταλελειμμένη; Μου φάνηκε ότι δεν θέσατε στον εαυτό σας όλες αυτές τις ερωτήσεις. Στην πραγματικότητα, αυτή η νεαρή γυναίκα είχε μια στενοχωρία. Κατά την διάρκεια πολλών μηνών δεν μίλαγε σε κανένα, είχε διαταραγμένο μυαλό, αλλά τώρα βγήκε από αυτή την κατάσταση, αλλά από ποια ακριβώς κατάσταση βγήκε και ποια ήταν η πεποίθησή της για να βγει; Δεν δημιουργήσατε σε αυτή τη σκηνή την ποιότητα που έρχεται από την εμπειρία της στην οποία αναφέρεται όταν λέει: "Είμαστε αδύναμοι, αλλά βρισκουμε μερικές φορές τη δύναμη να κοιτάζουμε την αλήθεια κατάματα". Ιδού τι συνέβη κατά τη διάρκεια της αρρώστιας της, άφησε να καταναλωθούν όλα τα προηγούμενα αισθήματα, πέρασε μια τρομερή δοκιμασία και βγήκε από αυτή καθαρή. Μέχρι εδώ ήταν ήρεμη και συγκεντρωμένη στον εαυτό της, αλλά κατά τη διάρκεια της ανάρρωσής της, κοίταζε κατάματα τον εαυτό της για πρώτη φορά. Ιδού γιατί λέει, μόλις πριν να αρχίσει η σκηνή: "Ιδού τι θέλω και ιδού τι πρέπει να καταφέρω".

Είχα συνεidoτοποιήσει την απουσία αυτής της προγενέστερης εμπειρίας, από τη στιγμή που μπήκατε στη σκηνή. Παρά το γεγονός ότι είσατε εδώ, στο γραφείο του, ήταν φανερό ότι δεν είχατε ακόμη πάρει την απόφαση να έρθετε εδώ, ενώ η Άλμα Ουαϊνμίλερ έκανε έξι μήνες για να την πάρει. Οι αμφιβολίες, οι ανησυχίες και οι προκαταλήψεις, που κατά ένα θαυμαστό τρόπο είχατε σήμερα, είναι ακόμα εκεί. Αλλά πρέπει να έχετε και άλλα πράγματα που την ανάγκασαν να αντικρίσει κατάματα τον εαυτό της και την οδήγησαν να αντιμετωπίσει τον γιατρό σε αυτή την σκηνή. Δεν ξέρω τι ακριβώς είναι, δεν ξέρω αν είναι η δύναμη ή κάτι άλλο, εσείς πρέπει να το βρείτε. Ο τρόπος σας να το κάνετε, η φαντασία σας, η συνείδησή σας μπορεί να είναι διαφορετικές από αυτές κάποιου άλλου, αλλά αυτό που σας συνέβη πριν από αυτή τη σκηνή είναι ζωτικό για τη σκηνή και αυτό δεν το είδα.

Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΕΝΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ

Ο Strasberg συζήτησε τη λογική του ενός χαρακτήρα με την ηθοποιό Ο αφού είχε δουλέψει

τη σκηνή της πράξης IV των "Τριών αδελφών", στην οποία ο Τούσενμπαχ αποχαιρετά την Ίρινα πριν την μονομαχία.

Strasberg: Είτε είναι νέος είτε γέρος, τι επιθυμεί η Ίρινα, περισσότερο από όλα στον κόσμο; Ο.: Τον έρωτα.

Strasberg: Ακριβώς. Αναζητά την αγάπη, κάθε άτομο, που εκδηλώνει αυτή την ανάγκη, είναι ακόμα νεαρό.

Ο.: Αλλά, στην πραγματικότητα, δεν θέλει τον Τούσενμπαχ.

Strasberg: Σας παρακαλώ, ξεχάστε αυτό προς στιγμή. Ο πατέρας αυτών των τριών κοριτσιών είναι νεκρός, εδώ και κάποιο καιρό, ένα μέρος της ζωής, όπως ήταν όταν αυτός ήταν ζωντανός, εξαφανίστηκε τώρα τα προβλήματα που ζουν απασχολούν και στενοχωρούν τις τρεις αδελφές, αλλά η Ίρινα, η πιο νέα, ψάχνει την αγάπη. Είναι συναισθηματική, αισθάνεται ότι υπάρχει κάτι σαν την αγάπη που αυτή δεν έχει ακόμη βρει, αλλά ίσως θα το βρει αν δεν αποχωρήσει από το παιχνίδι. Αν δεν πλάσετε αυτό το συναισθηματικό δεν υπάρχει η σκηνή. Τι πρέπει να κάνετε για να δημιουργήσετε αυτό το πρόσωπο, σε σχέση με τον έρωτα;

Ο.: Να σκεφτώ αυτό όλο τον καιρό.

Strasberg: Ακριβώς.

Ο.: Όταν η Ίρινα ακούει την φωνή αυτού που την φωνάζει, σκέφτεται την Μάσα και τον σύζυγό της, το συναισθηματικό κενό της Μάσα...

Strasberg: Όχι, όχι, όχι! Μην σκέφτεστε την Μάσα! Εσάς μόνο. Μην έχετε στο μυαλό σας το έργο, δεν θέλω φιλοσοφίες ή αστυνομικά μυθιστορήματα.

Ο.: Είναι ονειροπαρμένη.

Strasberg: Ξέρετε τι θέλει να πει αυτό; Όλοι είμαστε σε αυτή την κατάσταση, αυτό που μας κάνει να περιπατούμε, ο αέρας φυσά, οι άνθρωποι αναρωτούνται: "Τι γίνεται;". Κάποιες φορές, απαντάμε: "Είναι η άνοιξη". Κάποιες φορές λέμε άλλα πράγματα. Ιδού το είδος του χαρακτήρα που πρέπει να βρείτε εδώ για να δημιουργήσετε την Ίρινα σε αυτή τη σκηνή, αυτό σας επιτρέπει να εντάξετε την προσωπικότητά της, νέα ακόμη, ακόμη ονειροπαρμένη, ακόμα ψάχνοντας την αγάπη. Σηκώνετε νωρίς το πρωί, οι άνθρωποι φεύγουν, υπάρχουν στην καρδιά της περισσότερο συναισθημα, επειδή η στιγμή που χά-

νουμε κάτι για να δεχτούμε κάποιο άλλο είναι η ακριβής στιγμή που αυτό το πεθαμένο πράγμα έχει μια τελευταία αναλαμπή και φέγγει με όλο του το φως πριν να εξαφανιστεί. Η διάθεσή της καταχτά ασυνείδητα όλο το είναι της· πρέπει να δουλέψετε σε αυτό επειδή δεν υπάρχει τίποτε στη σκηνή που θα μπορούσε να εμπνεύσει αυτό με άμεσο τρόπο, δεν υπάρχουν παρά τα πράγματα που η Ίρινα θα δεχτεί, όχι αυτό που επιθυμεί ακόμη και το οποίο πιστεύει ότι θα παρατήσει. **Ο.: Είναι ξεκάθαρο, για μένα. Κάνω πάντα το ίδιο λάθος, έχω την ανάγκη να ενισχύσω αυτό το πρόδηλο.**

Η ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ ΕΝΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ

Η “λογική μιας προσωπικότητας” έχει σχέση τόσο με το κατά πόσο έχουμε συνειδητοποιήσει τον χαρακτήρα αυτής της προσωπικότητας, όσο και με τις αναγκαίες εμπειρίες για να αναπαράγουμε αυτές την προσωπικότητα. Ο Strasberg συζήτησε αυτό το θέμα με την ηθοποιό Π. με αφορμή μια σκηνή όπου αυτή είχε δουλέψει τον ρόλο της Νικόλ, στο έργο “Τρυφερή είναι η νύχτα”.

Είναι ένας μονόλογος πολύ δύσκολος. Αυτό το διαπιστώσατε λέγοντας ότι έπρεπε να αφήσετε κατά μέρος ένα κομμάτι επειδή δεν βρίσκατε καμιά λογική στην οποία θα βασίζατε την εργασία σας. Ωστόσο η σκηνή που παίζατε δεν μας επέτρεψε καθόλου να δούμε έως σε ποιο βαθμό το είχατε κατανοήσει πλήρως. Μετά τη σκηνή μας είπατε ότι η γυναίκα ήταν καταδικασμένη να είναι λίγο ανισόρροπη διανοητικά, αυτός ο μονόλογος είναι το είδος της έκφρασης που αρμόζει τη στιγμή που φανερώνεται αυτή η ανισορροπία. Τι κάνατε για να δημιουργήσετε αυτό; Μας είπατε: “Όταν περνά μια κρίση διανοητικής ανισορροπίας, έχει ημικρανίες· λοιπόν, θέλω να μου δώσετε μια ημικρανία”. Το να έχεις ημικρανία δεν σημαίνει καθόλου ότι είσαι διανοητικά ανισόρροπος! Πρέπει να έχετε περισσότερη φαντασία και να βρείτε κάτι που να δείχνει το συναίσθημα που έρχεται από μια δυστυχία. Με άλλα λόγια, σταματήσατε πολύ νωρίς, δημιουργήσατε μια ιδέα του προ-

βλήματος, αλλά στην επιλογή των πραγμάτων που θα μπορούσαν να κινήσουν την φαντασία σας και να λύσουν το πρόβλημα, σταματήσατε εντελώς.

Κατά την διάρκεια της σκηνής εγκαταλείψατε την ημικρανία, όχι μόνο επειδή η προσοχή σας ήταν εστιασμένη αλλού, αλλά επίσης επειδή δεν αντιλαμβανόσαστε πραγματικές σχέσεις ανάμεσα στην ημικρανία και την διανοητική ανισορροπία. Η ημικρανία δεν προσδιόρισε τίποτε σε εσάς που να σχετιζόταν με την διανοητική ανισορροπία, έτσι, στην πραγματικότητα, ενοχλούσε την πνευματική σας συγκέντρωση. Να δούμε αν μπορείτε να κινήσετε την φαντασία σας διαμέσου κάποιων ερωτήσεων· μην της επαναθέσετε σε εμένα. Τι γίνεται όταν ένα πρόσωπο είναι μόνο και όταν αυτή η μοναξιά ελευθερώνει τον φόβο ότι κάτι δεν γίνεται σωστά για αυτόν ή τον φόβο του κακού που δημιουργήσε σε κάποιον ή με κάποιον; Δεν μπορεί να είμαστε ικανοποιημένοι με την επιλογή κάτι σαν την ημικρανία για να δημιουργήσουμε κάτι τόσο πλατύ σαν την σχιζοφρένεια. Η ημικρανία σας βοήθησε να δημιουργήσετε κάτι το πιο συγκεκριμένο αλλά δεν σας επέτρεψε να βρείτε μια λογική λύση. Η εμπειρία αυτής της γυναίκας δεν μπορεί να δημιουργηθεί από μεμονωμένες στιγμές, πρέπει να την δημιουργήσετε από το κεντρικό, ουσιαστικό θέμα ακόμη, από το γεγονός ότι υπάρχει, στην αρχή, μια συγκεκριμένη κατάσταση.

Τεχνικά, είναι κάποιες φορές πιθανό να βρείτε το κλειδί που ανοίγει ένα ολόκληρο σπίτι, διαλέγοντας κάτι το πολύ απλό, άλλες φορές έχουμε ανάγκη ένα ειδικό κλειδί για κάθε δωμάτιο, αν και δεν θα είστε ικανή να δημιουργήσετε με την μια την κεντρική εμπειρία σε μια σκηνή σαν αυτή, θα μπορούτε, ωστόσο, να δείτε τις στενές σχέσεις του κάθε απομονωμένου στοιχείου με την κεντρική εμπειρία, έτσι ώστε να μπορείτε να τις δημιουργήσετε ξεχωριστά. □

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Το κείμενο αυτό είναι απόσπασμα από το βιβλίο “Le travail à l'Actors Studio”, του Lee Strasberg, εκδ. Gallimard, Παρίσι 1969.

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΛΕΒΕΙ ΤΗΝ ΨΥΧΗ

Συνέντευξη με την Γιώρα Φέστα

Έχουμε δει δουλειές σας σε ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους. Ήθελα να μου πείτε αν υπάρχει διαφορά στην ηθοποιία στις ταινίες μεγάλου με μικρού μήκους.

Νομίζω ότι δεν υπάρχει καμία διαφορά. Σε μια ταινία μεγάλου μήκους πρέπει να είσαι σε εγρήγορση, να σκεφτείς από το πρώτο μέχρι το τελευταίο πλάνο, η χρονική διαφορά του πρώτου και του τελευταίου πλάνου στην ταινία μεγάλο μήκους μπορεί να είναι μία και μισή ώρα, ενώ στην μικρού μήκους μπορεί να είναι ένα διάστημα πέντε λεπτών. Ο τρόπος που αντιμετωπίζει ένας ηθοποιός τις ταινίες είναι ακριβώς ο ίδιος.

Υπάρχει καμιά διαφορά στην ατμόσφαιρα, στην δουλειά του συνεργείου;

Μια ταινία μεγάλου μήκους είναι πιο επαγγελματική, ενώ στην μικρού μήκους υπάρχει ένας ερασιτεχνισμός που έχει, όμως, μια γοητεία.

Που προτιμάτε να δουλεύετε, σε μια ταινία μεγάλου ή μικρού μήκους;

Εξαρτάται από την ταινία. Μπορεί μια μικρού μήκους να έχει καλύτερα αποτελέσματα από μια μεγάλου μήκους. Βεβαίως σε μια μεγάλου μήκους έχεις την δυνατότητα να αναπτύξεις ένα ρόλο, ούτως ή άλλως το σενάριο είναι πιο ανεπτυγμένο. Σαφώς ένας ηθοποιός προτιμά μια ταινία μεγάλου μήκους με την έννοια ότι θα την δει περισσότερος κόσμος.

Ήθελα να συζητήσουμε για την διαφορά της δουλειάς του ηθοποιού στο θέατρο και στον κινηματογράφο. Για παράδειγμα, στον κινηματογράφο υπάρχει χώρος για ερασιτέχνες ηθοποιούς, ενώ στο θέατρο όχι.

Ο κινηματογράφος, από την πλευρά του ηθοποιού, απευθύνεται στην ψυχή του ηθοποιού και όχι τόσο στην τεχνική του, στην φάτσα του και την εσωτερικότητά του. Στο θέατρο δεν

Με σημαντική καριέρα στο θέατρο και τον κινηματογράφο, η Γιώτα Φέστα μας μίλησε για το παίξιμο του ηθοποιού στο θέατρο και τον κινηματογράφο. Η συζήτηση, βέβαια, παρέκκλινε ελάχιστα από τα στενά όρια αυτού του θέματος, έτσι όμως δόθηκε μια πιο συγκεκριμένη εικόνα της ηθοποιού που αγαπήσαμε σε ιδιαίτερους ερωτικούς ρόλους...

χρειάζεται αυτό, τουλάχιστον δεν είναι το απαραίτητο στοιχείο. Στο θέατρο χρειάζεται να υπάρχει μια τεχνική που στην δίνει η εμπειρία σου, οι γνώσεις σου κ.λπ. Έτσι οι ερασιτέχνες ηθοποιοί δεν έχουν την δυνατότητα, την εμπειρία, τις γνώσεις για να δουλέψουν στο θέατρο. Στον κινηματογράφο μπορείς να πάρεις κάποιον που δεν έχει παίξει ποτέ, αλλά με την κατάλληλη καθοδήγηση να παίξει με ένα ενδιαφέρον πρόσωπο.

Στον κινηματογράφο υπάρχουν σκηνοθέτες που καθοδηγούν τους ηθοποιούς και άλλοι που τους αφήνουν σχετικά ελεύθερους. Στο θέατρο υπάρχει αυτή η καθοδήγηση;

Στο θέατρο υπάρχει και σε πολύ μεγάλο βαθμό. Ο κινηματογράφος "κλέβει" κομμάτια από έναν ηθοποιό, στο θέατρο δεν συμβαίνει αυτό. Εννοώ ότι στον κινηματογράφο μπορείς έναν άπειρο ηθοποιό να τον βγάλεις έμπειρο, κλέβοντας κομμάτια από αυτόν και επειδή ο κινηματογράφος είναι κυρίως δουλειά του σκηνοθέτη. Όσο καλός και αν είναι ο ηθοποιός, αν η ταινία δεν είναι καλή, τότε το αποτέλεσμα δεν θα είναι καλό. Στο θέατρο μπορεί να δεις μια όχι τόσο καλή παράσταση, αλλά να βρεις πολύ ενδιαφέροντες ηθοποιούς.

Στο θέατρο η παράσταση επαναλαμβάνεται πάντα με διαφορετικό ακροατήριο. Αντίθετα στον κινηματογράφο ο ηθοποιός θα παίξει μια μοναδική φορά (ίσως με κάποιες επαναλήψεις μέχρι να βγει το τελικό αποτέλεσμα). Υπάρχει μια μαγεία στην επανάληψη με διαφορετικό ακροατήριο;

Υπάρχει γιατί πάντα μπορεί να συμβεί οτιδήποτε, διαφορετικά πράγματα. Τη στιγμή όμως που η κάμερα κλέβει μια στιγμή της ψυχής σου, αυτό δεν μπορεί να επαναληφθεί. Στο θέατρο μπορεί να επαναληφθεί κάθε μέρα και με ένα διαφορετικό τρόπο. Κάθε μέρα μπορείς να βγά-

λεις ένα συναίσθημα με ένα διαφορετικό τρόπο, έχοντας πάντα μια κοινή βάση. Τυχαίνει πάρα πολλές φορές δυο παραστάσεις να είναι εντελώς διαφορετικές. Αν ένας θεατής είχε την δυνατότητα να δει μια παράσταση δυο φορές, θα έβλεπε τις διαφορές, στον χρόνο, στην ποιότητα, στο ρυθμό.

Ο σκηνοθέτης του θεάτρου βλέπει την παράσταση που σκηνοθετεί κάποιες φορές και μετά δεν έχει επαφή. Αυτό δίνει μια παραπάνω ελευθερία στον ηθοποιό;

Μπορεί να του δίνει, αλλά αυτό δεν είναι σίγουρο ότι είναι υπέρ της παράστασης. Καμιά φορά φεύγοντας οι ηθοποιοί από την εποπτεία του σκηνοθέτη, ελευθερώνονται και κάνουν καλύτερα πράγματα, αλλά πάρα πολλές φορές κάνουν μια άλλη παράσταση, που αυτό δεν είναι υπέρ της παράστασης.

Έχετε δουλέψει με μεγάλους θιάσους;
Όχι συνήθως δουλεύω με μικρά σχήματα. Στην “Πυριτιδαποθήκη” βέβαια είμαστε πάρα πολλοί ηθοποιοί γιατί το απαιτούσε το έργο, όπως και στον “Λευκό γάμο” και στην “Αντιγόνη”. Σους μικρούς θιάσους πιστεύετε ότι υπάρχει ένα άλλο κλίμα, ίσως ένα άλλο κοινό; Νομίζω ότι έχει ένα άλλο κοινό, πιο νεανικό, πιο “υποψιασμένο”, απευθύνονται αλλού.

Οι ρόλοι που έχετε παίξει στον κινηματογράφο χαρακτηρίζονται από ένα ερωτισμό, ο οποίος έχει ένας χρώμα διανοήσης, εστέτ, εκτός από το “Bazaar”, την ταινία μικρού μήκους. Πιστεύετε ότι έτσι στυλιζάρεστε, ότι δίνετε με αυτό τον τρόπο μια άλλη άποψη του ερωτισμού, από αυτές που έχουμε δει μέχρι τώρα στον ελληνικό κινηματογράφο;

Δεν είναι θέμα στυλ. Είναι θέμα των ρόλων, της υφής τους. Και ο ρόλος που είχα στο “Βαλκανισατέ” και στην ταινία της Μαρίας Ηλιού, ήταν γυναίκες που ήταν ερωτικές, αλλά όχι όπως στην ταινία του Μπάμπη Σέλτσικα, το “Bazaar”, μια λαϊκή γυναίκα. Ο ηθοποιός φέρνει μαζί του και τον κόσμο του. Δεν μπορείς να παίζεις ένα ρόλο χωρίς να είσαι αυτός που είσαι, φέρνοντας τον κόσμο σου φέρνεις και αυτό που βγάζει προς τα έξω το πρόσωπό σου.

Από την άλλη δεν μου έχουν δοθεί και τέτοιοι ρόλοι. Χάρηκα πάρα πολύ με τον Μπάμπη τον Σέλτσικα που μου έδωσε να κάνω μια λαϊκή γυναίκα. Επίσης στην ταινία της Κωστούλας Θωμαδάκη δεν ήταν διανοούμενη η γυναίκα που έκανα, ήταν μια απλή γυναίκα, επαρχιώτισσα, που ερωτεύεται έναν νεώτερό της άντρα, αλλά και αυτή δεν ήταν μια απλή γυναίκα. Θα ήθελα πάρα πολύ να κάνω κάτι που θα ήταν πολύ έξω από εμένα. Είναι πολύ δύσκολο από την μεριά των σκηνοθετών να με πάρουν για να κάνω κάτι τελειώς έξω από εμένα, στον κινηματογράφο ισχύει το καστ, θέλεις κάτι τέτοιο και παίρνεις την Γιώτα Φέστα, θέλεις κάτι τελειώς διαφορετικό από αυτό και παίρνεις έναν ηθοποιό που σε παραπέμπει σε αυτό.

Στον κινηματογράφο βλέπουμε γυμνές σκηνές και δεν υπάρχει κανένα σοκάρισμα από το κοινό. Στο θέατρο, τελευταία χρόνια, βλέπουμε γυμνό, αλλά αυτό σοκάρει. Που οφείλεται αυτό, κατά την γνώμη σας;

Νομίζω ότι είναι μια ανθρώπινη στιγμή. Σοκάρεται επειδή αυτό δεν το βλέπει στην οθόνη, οπότε να αισθάνεται ότι είναι μακριά, αν και σε αφορά, στο θέατρο είσαι πιο κοντά, στον κινηματογράφο είναι η εικόνα του ηθοποιού, στο θέατρο είναι ο ίδιος. Από τη μια είναι ανθρώπινο, αλλά από την άλλη είναι λάθος, δεν το έχουμε συνηθίσει. Πριν από πέντε χρόνια εμφανιζόμουν στο τέλος, στον “Λευκό Γάμο” γυμνή και θυμάμαι ότι δεν είχε σοκαριστεί κανείς. Ο τρόπος που δείχνεις το γυμνό μπορεί να σοκάρει ή να μην σοκάρει.

Στο θέατρο υπάρχουν σκηνοθέτες που έχουν χαράξει τον δικό τους, πρωτοποριακό, δρόμο, όπως ο Γιάννης Κακλής, ο Μιχαήλ Μαρμαρινός, ο Θόδωρος Τερζόπουλος, η Ασπασία Κράλλη. Θα ήθελες να δουλέψεις μαζί τους;

Πάρα πολύ. Αυτό που με αφορά αυτή τη στιγμή στο θέατρο είναι σε αυτό τον χώρο. Σε πράγματα που μπορώ να πειραματιστώ και να αισθανθώ αυτές τις συνθήκες που κατ’έμέ χρειάζονται για να υπάρξει θέατρο, τις συνθήκες της απόλαυσης και της ελευθερίας. Νομίζω ότι εκεί μπορώ να βρω αυτά τα πράγματα. >>

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ποιος ο ρόλος του ηθοποιού;

Όταν συναντιόντουσαν ο Σωκράτης και οι μαθητές του, τις συζητήσεις που έκαναν τις κατέγραψε ο Πλάτωνας στο περίφημο έργο του. Πολλούς αιώνες αργότερα συναντήθηκαν τέσσερις φίλοι και μια γυναίκα σε ένα σπίτι κοντά στη θάλασσα. Την συζήτηση κατέγραψε ένας άγνωστος παρατηρητής και μας την μεταφέρει ο Νίκος Καζαντζάκης, στο "Συμπόσιον". Τίποτε από όλα αυτά δεν συμβαίνει: ο Καζαντζάκης φαντάστηκε μια συνομιλία τεσσάρων φίλων, όπου το κέντρο βάρους βρίσκεται στην γυναίκα, στην Ελένη, και βάζει στο στόμα τους φιλοσοφικά νοήματα που απασχολούσαν τον ίδιο. Εμείς δεν μπορούμε να κάνουμε κάτι τέτοιο! "Μαζέψαμε" πέντε άτομα, που έχουν ασχοληθεί με την θεωρία του κινηματογράφου και του θεάτρου, πήραμε αποσπάσματα από τα έργα τους για να μοντάρουμε μια κουβέντα που ποτέ δεν έγινε', τουλάχιστον έτσι, και βάζει κάποια θέματα στο παρθένο, από πλευράς θεωρητικής αναζήτησης, αυτό θέμα. "Συντονιστή" φανταστήκαμε τον Βεσεβόλοντ Πουντόβκιν, μιας και έχει ασχοληθεί τόσο με το θέατρο όσο και με τον κινηματογράφο, στον ίδιο περίπου βαθμό. Ας τους ακούσουμε:

Βεσεβόλοντ Πουντόβκιν: Αν θελήσουμε να καθορίσουμε ποιες είναι οι σχέσεις ανάμεσα στο θέατρο και τον κινηματογράφο, ποιες δυνατότητες υπάρχουν να πάρει ο κινηματογράφος και να κάνει κτήμα του τις θεατρικές μεθόδους και τα θεατρικά ευρήματα, ποια είναι τα προβλήματα σχετικά με το παίξιμο του ηθοποιού στο θέατρο και στον κινηματογράφο, θα μπλεχτούμε σε συζητήσεις δίχως τέλος. Η μόνη βάση που, κατά τη γνώμη μου, θα μας προσφέρει θετικά αποτελέσματα είναι να εξετάσουμε αν και κατά πόσο αποτελεί ο κινηματογράφος βήμα στην εξέλιξη του θεάτρου. Πιστεύω πως η μεταφορά ενός θεατρικού έργου, πάνω στην οθόνη μηχανικά, με όλους τους περιορισμούς που υπαγορεύονται από τις μεθόδους της τεχνικής του θεάτρου, δεν είναι η σωστή γραμμή που θα πρέπει να τραβήξει στην εξέλιξη του ο κινηματογράφος.

Ο αγώνας κατά της "θεατρικότητας" στον κινηματογράφο δεν σημαίνει και ανταγωνισμό στην τέχνη του θεάτρου. Αντίθετα μας βάζει καθαρά το καθήκον: Να μελετήσουμε τις αντινομίες που ξεπηδούν από την εξέλιξη του θεάτρου, να τις αναλύσουμε και να βρούμε τη λύση τους στον κινηματογράφο. Όχι όμως αντιγράφοντας πιστά και άγνοια τις λύσεις που δίνει σε αυτές η τέχνη του θεάτρου, αλλά χρησιμοποιώντας τις τεχνικές δυνατότητες που βάζει στη διάθεσή μας ο ίδιος ο κινηματογράφος. Για να βρούμε, λοιπόν, τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της τέχνης του ηθοποιού του κινηματογράφου, χρειάζεται να αναλύσουμε τις αντινομίες που υπάρχουν στην τέχνη του ηθοποιού του θεάτρου, επομένως πρέπει να ξεχωρίσουμε και να γνωρίσουμε τις διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στην υλική βάση της τεχνικής του θεάτρου και την υλική βάση της τεχνικής του κινηματογράφου.

Στανισλάφσκι: Το καλύτερο που μπορεί να συμβεί σε έναν ηθοποιό, του θεάτρου, είναι να παρασυρθεί εντελώς από τον ρόλο του. Αθελά του, προσπαθεί να ζήσει τον χαρακτήρα του, χωρίς ακόμη να ξέρει αυτό που αυτός αισθάνεται, χωρίς να σκέφτεται τι κάνει, οδηγούμενος από το ένστικτό του και το υποσυνείδητό του, και όλα γίνονται αυτόματα. Ο Σαλβίνι έλεγε ότι ένας μεγάλος ηθοποιός θα πρέπει να είναι πλήρης από τα αισθήματά του. Ότι πρέπει να "αισθάνεται" τον χαρακτήρα του και να ζήσει τις συγκινήσεις του, όχι μόνο μία ή δύο φορές, κατά το χρονικό διάστημα που δουλεύει τον ρόλο του, αλλά με ένα τρόπο περισσότερο ή λιγότερο έντονο, κάθε φορά που παίζει, ανεξάρτητα αν είναι η πρώτη ή η χιλιοστή φορά. Δυστυχώς, είναι κάτι που δεν εξαρτάται από εσένα. Η συνειδήσή μας δεν μπορεί να μπει στο υποσυνείδητο. Ακόμη, αν γινόταν, το υποσυνείδητο θα γινόταν συνειδητό, θα εξαφανιζόταν.

Μόνο το υποσυνείδητο μπορεί να μας δώσει την έμπνευση, που έχουμε ανάγκη για να δημιουργήσουμε, αλλά χάρη του συνειδητού μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε το υποσυνείδητο. Ευτυχώς υπάρχουν κάποια στοιχεία στο ανθρώπινο πνεύμα που εξαρτιούνται από την συνείδηση και από την θέληση. Αυτό απαιτεί μια δημιουργική εργασία εξαιρετικά πολύπλοκη που ολοκληρώνεται, σε ένα βαθμό, κάτω από

τον έλεγχο του συνειδητού, αλλά, στο μεγαλύτερο μέρος της είναι υποσυνείδητη και αθέλητη. Υπάρχει μια ειδική τεχνική που επιτρέπει να χρησιμοποιήσουμε το υποσυνείδητο στη δημιουργική εργασία. Να αφήσουμε στην φύση την φροντίδα αυτού που είναι υποσυνείδητο, με την πλατύτερη έννοια του όρου, και εμείς να κρατήσουμε ότι μας ανήκει. Όταν η έμπνευση και το υποσυνείδητο φανούν στην εργασία μας, πρέπει να μάθουμε να μην τις φέρνουμε σε αντιπαράθεση.

Κρακάουερ: Ο ηθοποιός του θεάτρου και ο ηθοποιός του κινηματογράφου διαφέρουν ανάμεσά τους από δύο απόψεις: Η πρώτη διαφορά αφορά τις ιδιότητες που πρέπει να έχουν για να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις των εκφραστικών τους μέσων. Η δεύτερη αναφέρεται στις λειτουργίες που έχουν να επιτελέσουν σε ένα θεατρικό έργο και σε μια κινηματογραφική αφήγηση, αντίστοιχα. Ο ηθοποιός τους θεάτρου δεν είναι σε άμεση θέση να μεταδίνει άμεσα στο κοινό του τις αδιόρατες λεπτομέρειες που αποτελούν την σωματική πλευρά της ερμηνείας του. Η απόσταση της σκηνής από τον θεατή είναι αγεφύρωτη. Η φυσική ύπαρξη του ηθοποιού στο θέατρο δεν μπορεί να μεταδοθεί, για αυτό τον λόγο είναι αναγκαίο να διεγείρει το κοινό του με μια νοερή εικόνα του χαρακτήρα που προσωποποιεί. Αυτό το κατορθώνει χάρη σε διάφορα θεατρικά τεχνάσματα, μεί-καπ, προσφυσείς χειρονομίες, αλλοιώσεις της φωνής κ.λπ., τεχνάσματα που διαθέτει.

Ο ηθοποιός στον κινηματογράφο έχει υποχρέωση να αφήσει κατά μέρος εκείνες τις “αφύσικες” περισσειες και τα στυλιζάρια που θα χρειαζόταν στο θέατρο για να εξωτερικεύσει την ερμηνεία του. “Η παραμικρή υπερβολή στις χειρονομίες και την ερμηνεία”, λέει ο Ρενέ Κλαίρ, “συλλαμβάνεται από τον αλύπητο μηχανισμό και μεγεθύνεται από την προβολή της ταινίας”. Η φυσική ύπαρξη ενός χαρακτήρα, αυτό που προσπαθεί να μεταδώσει ένας ηθοποιός, είναι έτσι κι αλλιώς ολοφάνερο στην οθόνη. Ο ηθοποιός του κινηματογράφου πρέπει να υποκρίνεται σαν να μην υποκρινόταν καθόλου, αλλά σαν να ήταν ένα αληθινό πρόσωπο που η κάμερα το έπιασε “ép’ αυτοφώρω”.

Πουντ: Ποιες είναι, λοιπόν, οι βασικές αντινομίες του θεάτρου που ξεπερνά ο κινηματογράφος; Κάθε έργο τέχνης μπορεί να οριστεί σαν πράξη συλλογικής αντίληψης και μετάπλασης της πραγματικότητας. Το έργο τέχνης είναι ένα σύνθετο προτσές από τρεις συντελεστές: τον δημιουργό-καλλιτέχνη, το έργο και τον θεατή που το δέχεται. Το κομμάτι της πραγματικότητας, που καταγράφει και καθορίζει ο καλλιτέχνης, έχει μέσα ζωή. Καθώς ο θεατής έρχεται σε επαφή με τον καλλιτέχνη, μέσα από το έργο του, συλλαμβάνει και εκείνος το κομμάτι της πραγματικότητας. Με αυτή του την πράξη αναδημιουργεί το έργο σε κοινωνικό-ιστορικό φαινόμενο.

Η θεατρική παράσταση, όπως κάθε έργο τέχνης, ζωντανεύει ανάλογα με την επαφή της με το κοινό. Στην τέχνη του θεάτρου, κάτω από αντικειμενικές αξίες, υπάρχει αντινομία ανάμεσα στην προσπάθεια να αυξηθεί αριθμητικά το κοινό μιας παράστασης και να καλυτερέψει ποιοτικά αυτή η παράσταση. Αν μεγαλώσει κανείς υπερβολικά την αίθουσα, ο ηθοποιός δεν θα μπορεί να θεάται ολόκληρος και να ακούγεται καλά. Όσο ο ηθοποιός πλαταίνει, θεατρικά, τις χειρονομίες του, τόσο λιγότερο εκφράζει τον εσωτερικό κόσμο του χαρακτήρα. Όσο ανεβάζει τη φωνή του θεατρικά, τόσο πιο δύσκολα μπορεί να μεταδίδει στο θεατή τις πιο λεπτές και βαθιές αποχρώσεις τονισμού. Όσο ανεβάζει τον τόνο της φωνής του, στο επίπεδο του φωναχτού, και πλαταίνει τις χειρονομίες του, έρχεται όλο και πιο κοντά στο φορμαλισμό, στο στυλιζάριασμα, που σαν φόρμες τέχνης γίνονται όλο και πιο στεγνές και χωρίς δύναμη να συγκινούν.

Η ποιότητα του κινηματογραφικού έργου, ο βαθμός της, σταθεροποιείται στην ταινία μια για πάντα, στο μοναδικό της ανέβασμα κατά το γύρισμα. Ακόμη το μέγεθος της αίθουσας του κινηματογράφου δεν δεσμεύει την παράσταση, η ποιότητα του παιξίματος του ηθοποιού δεν διαφέρει ανάλογα με το μέγεθος του κοινού. Κατά το γύρισμα ο ηθοποιός είναι ελεύθερος να δίνει στον τόνο της φωνής του και στις χειρονομίες του, τις πιο λεπτές αποχρώσεις.

Κρακ: Κάθε γνήσιο φωτογραφικό πορτρέτο τείνει να ενισχύσει την εντύπωση της μη στημένης πραγματικότητας και, όσο και αν συγκεντρώνεται στα τυπικά χαρακτηριστικά ενός προσώπου, τα χαρακτηριστικά αυτά μας συγκινούν επειδή προβάλλουν μέσα από ανθρώπινες αυτό-αποκαλύψεις. Ο ηθοποιός του κινηματογράφου πρέπει να φαίνεται σαν να ήταν ο χαρακτήρας του οποίο ενσαρκώνει, έτσι ώστε όλες οι εκφράσεις, οι χειρονομίες και οι πόζες του να υποδηλώνουν κάτι πέρα από τον εαυτό

τους: τις απροσδιόριστες συγκυρίες από τις οποίες προέρχονται. Πολλοί μεγάλοι κινηματογραφιστές είχαν επίγνωση ότι αυτός ο ιστός διεισδύει ως τα βαθύτατα στρώματα του νου. Ο Χανς Ζαξ, ένας οπαδός του Φρόιντ, που ενδιαφέρεται για τον κινηματογράφο, το εκφράζει με ψυχαναλυτικούς όρους: θέλει από τον ηθοποιό του κινηματογράφου να προωθεί την αφήγηση ενσαρκώνοντας ψυχικά συμβάντα που προηγούνται ή βρίσκονται πέρα από τον λόγο, πάνω από όλα εκείνες τις ανεπαίσθητες παρεκκλίσεις της συμπεριφοράς που ο Φρόιντ τις περιέγραψε ως πράξεις συμπτώματα.

Το παίξιμο του ηθοποιού της οθόνης είναι πιστό στο κινηματογραφικό μέσο όταν δεν έχει το ύφος ενός αυτόνομου επιτεύγματος, αλλά μας εντυπωσιάζει ως πτυχή, μια από τις πολλές ενδεχόμενες πτυχές, της μη στημένης υλικής ύπαρξης του χαρακτήρα που υποδύεται. Μόνο τότε η ζωή που αναπαριστάνει ο ηθοποιός του κινηματογράφου είναι αληθινά κινηματογραφική.

Αϊξενστάιν: Είναι προβληματικό αν μπορεί μέσα από τις λεγόμενες εξωτερικές “φυσικές πράξεις” και από τις συμπεριφορές το θέατρο να μεταδώσει στο θεατή τον ενδόμυχο κόσμο της συνείδησης και των συναισθημάτων, τον εσωτερικό κόσμο όπου πραγματοποιείται η εξέλιξη των ηρώων και του δημιουργού τους. Είναι γνωστό πως από τον ηθοποιό ο κινηματογράφος ζητά να προβεί στο φιλτράρισμα μιας υποκριτικής ικανής να τον καθιστά αντάξιο της θεατρικής σκηνής. Όμως αυτό που πάνω στο σανίδι θεωρείται ως το απόγειο της δραματικής αλήθειας και της συγκίνησης, εδώ αποκαλύπτεται τερατώδης καμποτινισμός, απλή ανταλλαγή υστερικών μορφασμών. Άπειρες είναι οι προσπάθειες που κατέβαλαν και οι σημαντικότεροι μαίτρ της σκηνής, για να περάσουν από το χάος του θεάτρου στη στενή πύλη του εκράν. Τι αγώνα χρειάστηκαν για να τελειοποιήσουν και να δουλεύουν αποτελεσματικά τις αποχρώσεις της ερμηνείας από ταινία σε ταινία, από σκηνή σε σκηνή. Πόσες ήταν οι προσπάθειες ώστε η πριν από το εκράν θεατρικότητα να μεταβληθεί εμπρός στα μάτια του θεατή στη μορφή μιας αυθεντικής ζωής! Εκπληκτική και διαφωτιστική για το θεατή προς την αποστολή του στόχου η εξέλιξη του Μπόρις Σούκιν, όχι μόνο για τις επιτεύξεις του από ρόλο σε ρόλο, αλλά και από ταινία σε ταινία στην ερμηνεία του ίδιου ρόλου.

Έλεγχος κινήσεων μέχρι το χιλιοστό ώστε και σε ένα γκρο-πλαν να μην ξεφύγει από το κάδρο ούτε να ξεπέσει σε τεχνάσματα. Σταθερό επίπεδο ψυχολογικής πιστότητας. Αποφυγή κάθε θεατρικής συμβατικότητας που έχει απορριφθεί από τον κινηματογράφο. Υπερσυγκέντρωση και στιγμιαία ενσωμάτωση στο ρόλο. Επιτεύγματα ασύγκριτα δυσκολότερα από ότι στο θέατρο, όπου ο ηθοποιός δεν είναι υποχρεωμένος να ψήνεται από τους προβολείς του στούντιο, δεν δημιουργεί ένα ρόλο καταμεσής του δρόμου, στα κύματα του ωκεανού, στη θέση ενός αεροπλάνου, δεν ερμηνεύει πρώτα το θάνατό του και ύστερα από μήνες το κρυολόγημα που τον σκότωσε!

Ταρκόφσκι: Όταν κάνω μια ταινία ευθύνομαι τελικά για τα πάντα, ακόμα και για την ερμηνεία των ηθοποιών. Στο θέατρο η ευθύνη του ηθοποιού για τις αποτυχίες και τα επιτεύγματά του είναι απείρως μεγαλύτερη. Ορισμένες φορές καταλήγει να είναι σοβαρό μειονέκτημα το ότι ο ηθοποιός γνωρίζει πολύ καλά το σχέδιο του σκηνοθέτη από την αρχή του γυρίσματος. Τον ρόλο τον χτίζει ο σκηνοθέτης, δίνοντας με αυτό τον τρόπο απόλυτη ελευθερία στον ηθοποιό να παίζει το κάθε ξεχωριστό κομμάτι — μια ελευθερία που δεν υπάρχει στο θέατρο. Αν ο κινηματογραφικός ηθοποιός δομήσει το ρόλο του, χάνει την ευκαιρία να παίξει αυθόρμητα και αβίαστα στα όρια που του θέτει το σχέδιο και ο στόχος της ταινίας. Ο σκηνοθέτης πρέπει να προκαλέσει στον ηθοποιό τη σωστή διανοητική κατάσταση και να βεβαιωθεί ότι την “υποστηρίζει” σταθερά. Ο ηθοποιός πρέπει να βρίσκεται σε ψυχική κατάσταση που να είναι αδύνατο να την παραστήσει. Ο αποκαρδιωμένος δεν μπορεί να κρυφτεί εντελώς — και ο κινηματογράφος γυρνεί την αλήθεια μιας διανοητικής κατάστασης που δεν μπορεί να κρυφτεί.

Σταν: Για να είναι το παίξιμο του σωστό, πρέπει να είναι ακριβές, λογικό, να έχει συνοχή. Πρέπει να σκέφτεται, να παλεύει, να αισθάνεται και να πράττει μαζί με τον χαρακτήρα του. Όταν σκέφτεται όλες αυτές τις εσωτερικές διαδικασίες και τις προσαρμόζει στην πνευματική και φυσική ζωή του χαρακτήρα που ενσαρκώνεται, τότε ζει τον ρόλο του. Αυτό μετράει πιο πολύ στην δημιουργική δουλειά. Όταν ο ηθοποιός ζει τον χαρακτήρα του, όχι μόνο ανοίγει τον δρόμο της έμπνευσης, αλλά μπορεί έτσι να πραγματοποιήσει έναν από τους κύριους στόχους του. Δεν πρόκειται μόνο να εκφράσει την εξωτερική ζωή του χαρακτήρα. Πρέπει ακόμα να προσαρμόσει τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά του, να αδειάσει την ψυχή του. Ο ουσιαστικός σκοπός της τέχνης μας είναι να δημιουργήσουμε την ουσιαστική ζωή ενός ανθρώπινου πνεύματος και να το εκφράσουμε με ένα καλλιτεχνικό τρόπο.

Για αυτό αρχίζουμε πάντα από την εσωτερική άποψη του ρόλου και αναζητούμε να δημιουργήσουμε

την πνευματική του ζωή, χρησιμοποιώντας αυτή την εσωτερική διαδικασία που συνίσταται στο να ζήσουμε τον ρόλο. Και πρέπει να τον ζει αποδεικνύοντας πραγματικά τα αισθήματα που σχετίζονται με αυτόν που τον αναδημιουργεί. Βαθιές ρίζες στο ασυνείδητο δείχνουν αισθήματα που δεν μπορούμε πάντα να αναλύσουμε και που δεν επανέρχονται παρά μόνο όταν ο ηθοποιός βρίσκεται στην περιοχή του συνειδητού. Με αυτό τον τρόπο το ασυνείδητο εξαρτάται από το συνειδητό. Αλλά, αν βάζει εμπόδια στην φυσική οργανική ζωή και αν παύει να δρα με ένα σωστό τρόπο, τότε το υποσυνείδητο, που είναι εξαιρετικά αισθητό, ενεργοποιείται και επανέρχεται. Για να αποφυγεί αυτό, να μελετήσει κατ' αρχήν τον ρόλο του συνειδητά, κατόπιν να τον παίζει πιστά. Σε αυτή την εσωτερική προετοιμασία του ρόλου, ο ρεαλισμός είναι ουσιαστικό στοιχείο διότι ενεργοποιεί το υποσυνείδητο και κινδυνεύει να απεργολογήσει την έμπνευση.

Ταρκ. Κάθε θεατρικός ηθοποιός, αντίθετα με τον κινηματογραφικό, πρέπει να χτίζει μέσα του τον ρόλο από την αρχή ως το τέλος, με την καθοδήγηση του σκηνοθέτη. Πρέπει να σχεδιάσει κάτι σαν χάρτη των αισθημάτων του, υπακούοντας στην γενική σύλληψη του έργου. Στον κινηματογράφο δεν επιτρέπεται ποτέ αυτό το εσωτερικό χτίσιμο όλου του ρόλου. Δεν μπορεί ο ηθοποιός να αποφασίσει για τον τόνο, την ένταση, το ύψος της ερμηνείας του, γιατί δεν μπορεί να γνωρίζει όλα τα συστατικά που θα απαρτίσουν την ταινία. Έργο του είναι να ζει! Και να εμπιστεύεται τον σκηνοθέτη. Ο σκηνοθέτης επιλέγει για λογαριασμό του ηθοποιού κάποιες στιγμές από την ύπαρξή του, που εκφράζουν με την μεγαλύτερη ακρίβεια το πνεύμα της ταινίας. Ο ηθοποιός δεν πρέπει να θέτει περιορισμούς στον εαυτό του, δεν πρέπει να αγνοεί τη δική του, απaráμιλλη, θεόσταλη ελευθερία.

Όταν κάνω μια ταινία προσπαθώ να μην πείθω τους ηθοποιούς με τη συζήτηση, και είμαι ανυποχώρητος στο να μη συνδέει ο ηθοποιός το τμήμα όπου θα παίζει με το σύνολο, ορισμένες φορές ούτε καν με τις δικές του προηγούμενες και επόμενες σκηνές. Λόγου χάρι στη σκηνή που η ηρωίδα του “Καθρέπτη” κάθεται σε ένα φράχτη και καπνίζει με απανωτές ρουφιχιές το τσιγάρο της περιμένοντας τον άντρα της, προτίμησα να μην ξέρει η Μαργαρίτα Τερέχοβα την πλοκή, να μην ξέρει αν θα γυρίσει ποτέ ο άντρας της. Την υπόθεση την κράτησα κρυφή, για να μην αντιδράσει σε κάποιο ασυνείδητο επίπεδο του μυαλού της, παρά να ζήσει τη στιγμή όπως την έζησε κάποτε και η μητέρα μου, το πρότυπο του ρόλου της, χωρίς να ξέρει από πριν τι της επιφυλάσσει η ζωή.

Πουντ. Η εικόνα που θέλει να πλάσει δεν ρυθμίζεται μόνο από τις απαιτήσεις της σαν κομμάτι από την γενική πρόθεση του έργου, αλλά και από την ίδια την φύση του ηθοποιού. Οι σχέσεις ανάμεσα στον ηθοποιό και τον χαρακτήρα που θέλει να δημιουργήσει είναι εξαιρετικά έντονες στην αρχή της δουλειάς. Σε αυτή την περίοδο κυριαρχεί η έμφαση, το μοναδικό στοιχείο στην προσπάθειά του που έχει είναι το συναίσθημα. Η δουλειά του ηθοποιού για να πλάσει το ρόλο του, διχάζεται. Στην εξέλιξη της η εικόνα που αυτός δημιουργεί, από την μια συγκροτείται έξω από τον ίδιο και από την άλλη διέπεται από την επίδραση που εξασκούν μέσα του αυτά τα χαρακτηριστικά και από τις απαιτήσεις που έχει γενικά το έργο. Καθώς παίζει πάνω στη σκηνή δεν χάνει κανένα από τα χαρακτηριστικά της δικής του προσωπικότητας. Για να καταφέρει να απεικονίσει ένα χαρακτήρα χρειάζεται να υποτάξει και να προσαρμόσει τα δικά του χαρακτηριστικά.

Το συναίσθημα και η λογική αντιπροσωπεύουν, στη δημιουργία του ηθοποιού, τα δύο συγκρουόμενα στοιχεία. Για να βρεθούν σε μια οργανική ενότητα πρέπει η πλευρά της λογικής που ρυθμίζει τη συγκρότηση του ρόλου να αντλεί δυνάμεις από τα προστάγματα της προσωπικής συγκίνησης του ηθοποιού και αντίστοιχα, οι συγκινησιακές του τάσεις να ελέγχονται στο φως της λογικής του έργου. Αν δούμε την τέχνη κάτω από αυτό το πρίσμα, ξεσκεπάζεται αμέσως πόσο ρηχός είναι ο λεγόμενος “τύπος”. Αν ο ηθοποιός μεταβληθεί σε τύπο τότε θα γίνει ένα άτομο που δεν θα γνωρίζει συνειδητά το βαθύτερο νόημα του ρόλου του, ανίκανο να δημιουργήσει αυτή την οργανική ενότητα. Τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο, φροντίδα και αντικειμενικός σκοπός του ηθοποιού είναι η πάλη του για ενότητα, για ένα οργανικό και ολοκληρωμένο δέσιμο με τον ρόλο που δημιουργεί.

Σταν. Στην τέχνη του θεάτρου, ο ηθοποιός πρέπει να ζει τον χαρακτήρα του κάθε στιγμή του ρόλου του, κάθε στιγμή που παίζει. Κάθε φορά που τον αναδημιουργεί, πρέπει να τον ζει εκ νέου. Πρέπει να οριστικοποιήσει το μοντέλο του. Αυτό είναι πολύ πολύπλοκο. Πρέπει να το μελετήσει σύμφωνα με την εποχή του, των συνθηκών διαβίωσης, την χώρα του, το περιβάλλον του, τη λογοτεχνία, την ψυχολογία, το πνεύμα του, τον τρόπο του να ζει, την κοινωνική του θέση, την εξωτερική του εμφάνιση.

Ακόμη σύμφωνα με τα δικά του χαρακτηριστικά: την προσωπικότητά του, τις συνήθειές του, τους τρόπους του να εκφράζεται... Δουλεύοντας έτσι με αυτή την πρώτη ύλη μπορεί να τα καταφέρει να σχεδιάσει τα δικά του αισθήματα. Χωρίς όλα αυτά δεν θα υπάρχει τέχνη. Όταν από αυτή την πρώτη ύλη καταφέρει να φτιάξει μια εικόνα του ρόλου του, ο ηθοποιός την μεταφέρει στον εαυτό του.

Κρακ: Το θέμα του κινηματογράφου είναι η ατέλειωτη αλληλουχία των οπτικών φαινομένων. Ο ηθοποιός του κινηματογράφου δεν είναι απαραίτητα το επίκεντρο της αφήγησης, ο φορέας όλων των νοημάτων της. Η κινηματογραφική δράση έχει πάντα την πιθανότητα να περνά μέσα από χώρους που δίνουν στα ανθρώπινα πλάσματα ένα επικουρικό, απροσδιόριστο ρόλο. Σε αυτές τα περιπτώσεις ο ηθοποιός παριστάνει το ανθρώπινο είδος μάλλον παρά κάποιο συγκεκριμένο άτομο. Εξ άλλου ολόκληρο το είναι του δεν είναι ιερό και απαραβίαστο. Ορισμένα τμήματα του σώματός του μπορούν να συγχωνευθούν με τμήματα του περιβάλλοντος του, σχηματίζοντας έτσι ένα φορτισμένο με νόημα σύμπλεγμα που ξεχωρίζει ξαφνικά ανάμεσα στις περαστικές εικόνες της φυσικής ζωής. Ποιος δεν θυμάται πλάνα που απεικονίζουν ένα σύμπλεγμα από φώτα του νέον, σκιές που αργοσαλεύουν και κάποιο ανθρώπινο πρόσωπο; “Δεν πρέπει να υποκρίνομαι”, είχε πει ο Φρέντρικ Μαρτς, είχε δίκιο με μια έννοια που ίσως να μην του πέρασε από το μυαλό: Οι ηθοποιοί της οθόνης είναι η πρώτη ύλη και συχνά τοποθετούνται μέσα σε πλαίσια όπου αγνοούνται ως προσωπικότητες, ως ηθοποιοί. Όποτε χρησιμοποιούνται με αυτό τον τρόπο, η κύρια αρετή τους είναι η απόλυτη αυτοσυγκράτησή τους. Όντας αντικείμενα ανάμεσα στα αντικείμενα, δεν πρέπει ούτε καν να εκδηλώνουν τη φύση τους, αλλά, όπως παρατηρεί ο Μπαρζαβέλ, να υπολείπονται όσο είναι δυνατόν από το φυσικό.

Πουντ: Ακόμη το κομμάτισμά της δημιουργίας του ηθοποιού σε πράξεις, σκηνές και επεισόδια στο θέατρο και σε ακόμη μικρότερες υποδιαίρεσεις στον κινηματογράφο, ανταποκρίνονται σε μια σειρά από εμπόδια μέσα και πάνω από τα οποία, με συνδυασμένες προσπάθειες όλης μαζί της δημιουργικής ομάδας πρέπει να διατηρηθεί και να συντονισθεί η ενότητα ρόλου και ηθοποιού. Στην παράσταση ο ηθοποιός παίζει κομματιαστά. Και όμως ανάμεσα σε δύο “εισόδους” του, ανάμεσα σε δύο διαδοχικές εμφανίσεις, αν και δεν παίζει, η παρουσία του πρέπει να είναι συνεχής. Η ίδια αντινομία ισχύει τόσο στην δουλειά του ηθοποιού του θεάτρου όσο και του κινηματογράφου.

Ταρκ: Θεωρώ ότι έχει τεράστια σημασία να μην κάνει ποτέ ο κινηματογραφικός ηθοποιός τις ερωτήσεις που κατά παράδοση ταιριάζουν στο θέατρο. “Γιατί; Για ποιο λόγο; Ποιο είναι το κλειδί αυτής της εικόνας; Ποια είναι η κεντρική ιδέα της;”. Στον κινηματογράφο ο ηθοποιός δεν πρέπει να έχει εικόνα της ολοκληρωμένης ταινίας. Ακόμα και ο καλύτερος σκηνοθέτης, αυτός που ξέρει ακριβέστατα τι θέλει, σπάνια μπορεί να οραματιστεί με ευστοχία το τελικό αποτέλεσμα. Ο αναλυτικός, ο εγκεφαλικός ηθοποιός παριστάνει ότι ξέρει πως θα είναι η ολοκληρωμένη ταινία, ή, έχοντας μελετήσει το σενάριο, κάνει επίπονες προσπάθειες να την οραματιστεί στην τελική της μορφή. Υποθέτοντας ότι ξέρει πως θα είναι η ταινία, αρχίζει να παίζει το “τελικό προϊόν”, δηλαδή πως συλλαμβάνει το ρόλο του, και έτσι ανατρέπει την βασική αρχή που διέπει τη δημιουργία της κινηματογραφικής εικόνας.

Κάπου εδώ στη νιάτσα, στο εξοχικό που χτίστηκε για τις ανάγκες κάποιου γυρίσματος, στις παρυφές ενός βουνού στη ρώσικη επαρχία, ο ήλιος πήγε να συναντήσει τη νύχτα. Οι πέντε συζητητές άφησαν για λίγο τα θεωρητικά προβλήματα τους, γύρισαν στην γοητευτική πραγματικότητα, έτσι όπως παρουσιάζεται δύο φορές την ημέρα: την αυγή και το σούρουπο. Οι ηθοποιοί, το θέατρο και ο κινηματογράφος έκαναν λίγο στην άκρη, η βότκα τους ταξίδεψε στον κόσμο τον δικό τους και η σιωπή έγραψε, όπως στην τέχνη τους, ήταν γεμάτη νόημα... ♦

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τα αποσπάσματα είναι από τα βιβλία: Βεσεβόλοντ Ιλλαριάνοβιτς Πουντόβκιν, “Η τέχνη του ηθοποιού στον κινηματογράφο”, εκδ. Παρασκήνιο, Αθήνα 1996, Constantin Stanislavski, “La formation de l'acteur”, εκδ. Petite bibliothèque payot, Παρίσι 1979, Siegfried Kracauer, “Θεωρία του κινηματογράφου”, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1983, Σεργκέι Αϊζενστάιν, “Η μορφή του φιλμ”, τ. Α και Β, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1985, Αντρέι Ταρκόφσκι, “Σμιλεύοντας τον χρόνο”, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1987, Αντρέι Ταρκόφσκι, “Μαρτυρολόγιο”, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1990.

ΝΑ ΜΕΛΕΤΑΜΕ ΤΟΥΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ

Η Sabine Azema ξεκίνησε την καριέρα της στο θέατρο για να παίξει για πρώτη φορά στον κινηματογράφο κάτω από την διεύθυνση του Alain Resnais, κατόπιν του Bertrand Tavernier, του Robert Enrico και του Jacques Doillon.

Ο Alain Resnais, πάνω στο γύρισμα, σας έδινε κατ'εξακολούθηση οδηγίες για το πώς θα παίζατε; Σε αυτή την ερώτηση απαντά αρνητικά. Όχι δεν δίνει πολλές οδηγίες και για αυτό αισθάνομαι τόσο καλά μαζί του. Συναντιόμαστε πιο μπροστά, μερικές φορές ένα χρόνο πριν. Απεχθάνομαι την λέξη επανάληψη, την βρίσκω εξεζητημένη. Θα έλεγα ότι είναι **ένα παιχνίδι μαντείας ή ντετέκτιβ που κάνουμε πριν το γύρισμα, ενώ βλέπαμε σε τακτά χρονικά διαστήματα**. Ο Resnais μας συμβουλεύει να διαβάσουμε εκείνο το βιβλίο, να δούμε αυτόν τον πίνακα, να ακούσουμε εκείνη την μουσική και σιγά-σιγά μαρτυρούμε ποια είναι τα αισθήματα, οι συγκινήσεις που θα πρέπει να αποδώσουμε στην ταινία. Το σενάριο δεν μας το διαβάζει ποτέ, μας το παρουσιάζει όταν είναι τελειωμένο, πριν ακόμα το διαβάσω μπορώ να έχω μια εντύπωση των αισθημάτων που θα αντιμετωπίσω όταν θα παίζω. Την ημέρα του γυρίσματος οι σκηνοθετικές εντολές έχουν δοθεί, έχουμε όλοι την εντύπωση ότι βρισκόμαστε όλοι στον ίδιο βαθμό δημιουργίας. Λέω εντύπωση: **ο Resnais έχει μια μεγάλη φυσική κυριαρχία, είναι προφανές ότι αυτός είναι ο δημιουργός, ότι αυτή είναι η ταινία του, αρκετά προσωπική, αλλά έχει πάντα την λεπτότητα να μας κάνει να πιστεύουμε ότι έχουμε μια πραγματική εξουσία στην δημιουργία, ότι είμαστε κυρίαρχοι του ρόλου μας και ότι είναι εκεί απλά για να αποφευχθεί να γίνει το κακό και ότι θα μπορέσουμε να προσφύγουμε σε αυτόν όταν βρούμε ένα εμπόδιο**. Είναι πολύ δεκτικός στις απόψεις των άλλων, αλλά ποτέ δεν θα διδάξει την σκηνή, ποτέ δεν θα δώσει εντολές.

Τους χαρακτήρες των προσώπων που πρέπει να ενσαρκώσουμε τους προσεγγίζει με τον σκηνοθέτη. Με τον Resnais αυτή η διαδικασία είναι από τη μια ψυχολογική και από την άλλη διανοητική. Τους χαρακτήρες πρέπει να τους μελετήσουμε: είναι τόσο πλούσιοι, γεμάτοι αντιθέσεις... Αφήνουμε την φαντασία μας να προσδιορίζει όσα περιβάλλουν τους χαρακτήρες, την εκπαίδευσή τους, ότι προσδιορίζει τη ζωή τους. Για να παίξει

κανείς ένα τέτοιο ρόλο, είναι πρωταρχικό να γνωρίζει καλά την ζωή των χαρακτήρων. Τα βιογραφικά σημειώματα που μας έδιναν είχαν τόσα στοιχεία που δεν τα είχαμε σκεφτεί, τα χρησιμοποιούσαμε να αναπτύξουμε τους χαρακτήρες μας και να βάλουμε και άλλα στοιχεία στον ρόλο μας. Στην ταινία "La Vie Est un Roman" φανταζόμαστε ότι αυτό το κορίτσι είχε μια θρησκευτική εκπαίδευση πολύ περιορισμένη, οι γονείς έπρεπε να ήταν θρησκόληπτοι. Στην πραγματικότητα όταν διάβασα την βιογραφία της έμαθα ότι η μητέρα της ήταν εκπαιδευτικός και ότι υποχρέωνε τους μαθητές της να γράφουν τον Θεό με το "Θ" μικρό, ο Θεός ήταν απαγορευμένος στη ζωή της. Ήταν ένα κορίτσι που είχε μια θρησκευτική πορεία, μια μυστικιστική προσέγγιση της ζωής και συγχρόνως ήταν ενάντια στον Θεό. **Εξ'ατίας αυτής της μικρής λεπτομέρειας έπαιξα τον χαρακτήρα μου διαφορετικά**.

Για αυτή την ταινία είχαμε μιλήσει πολύ λίγο ο Resnais και εγώ. Η ταινία ήταν αχανής, υπήρχαν τόσοι ηθοποιοί, τα συζητούσαμε όλα στο στούντιο, στα γυρίσματα. Ο χαρακτήρας της Ελίζαμπεθ αναπτύχθηκε, δηλαδή στο επίθετο ης γραφής ήταν ένα κομικό πρόσωπο, χωρίς πολλά στοιχεία. Κατά τη διάρκεια του γυρίσματος αισθάνθηκα την ανάγκη, δεν ξέρω γιατί, να την κάνω πιο σοβαρή. Ήθελα να την υπερασπιστώ και να μην την κάνω ένα μεγαλοκόριτσο με αντιλήψεις λίγο ξεπερασμένες. Έχει μια αφέλεια που είναι κωμική. Είναι αποφασισμένη, αλλά είναι ντροπαλή και όταν είναι κανείς ντροπαλός αυτό τον οδηγεί να κάνει κωμικές κινήσεις γιατί πρέπει να κάνει περισσότερα από όσα θέλει. Είναι ένας χαρακτήρας που θα μπορούσε να ήταν γελοίος, αλλά με την βοήθεια του Resnais ήθελα να εκφράσω με σοβαρό τρόπο αυτά που έλεγε, τόσο σοβαρό όσο αυτός ο τρόπος με τον οποίο διαχειριζόταν την ζωή της. □

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Το απόσπασμα αυτό είναι από το βιβλίο του Francois Thomas, "L'atelier d'Alain Resnais", εκδ. Flammarion, Παρίσι 1989.

ΚΑΤ'ΑΡΧΗΝ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

μετά ο κινηματογράφος

Ο Pierre Arditi είχε τον κεντρικό ρόλο στην τηλεταινία *"Blaise Pascal"* (1971), του Rossellini. Μετά από μια μεγάλη καριέρα στο θέατρο, μόλις το 1978 συμμετέχει στην ταινία του Yannick Bellon, *"L'Amour Violé"*, κατόπιν στην του Jacques Deray, *"Les Enfants"*, σε τέσσερες ταινίες του Alain Resnais, *"Mon Oncle d'Amérique"*, *"La Vie Est un Roman"*, *"L'Amour à Mort"* και *"Mélo"*.

Ο ίδιος σε συνέντευξή του θα πει, απαντώντας στην ερώτηση αν οι ηθοποιοί επεμβαίνουν στην τελική διαμόρφωση του σεναρίου, πριν το γύρισμα της ταινίας, ότι δεν επεμβαίνουν στην συγγραφή, αυτό έχει ήδη διαμορφωθεί, μπορούν να καταθέσουν τις απόψεις τους, τις αμφιβολίες τους, μπορούν να δείξουν κάποια στοιχεία που λείπουν από την διαμόρφωση του χαρακτήρα. Ο Resnais σημειώνει και αν συμφωνεί τις συμπληρώνει στο σενάριο. Όλες αυτές οι προκαταρκτικές συζητήσεις γίνονται πολύ πριν το γύρισμα, μόνο στην ταινία *"L'Amour à Mort"* έγιναν τροποποιήσεις κατά την διάρκεια των γυρισμάτων, οι μεταφυσικές αναφορές για την αγάπη και τον έρωτα άλλαξαν. Κάνανε δύο ή τρεις συναντήσεις όλοι μαζί για να καταλήξουμε σε μια τελική μορφή. Στην αρχή είχα δυσκολίες, αλλά αποφάσισα να επενδύσω σε κάθε πλάνο, ακόμα και αν έπαιξα δεύτερο ή τρίτο ρόλο, σαν να ήμουν το κεντρικό πρόσωπο της ταινίας και δεν θα έβλεπαν τίποτε άλλο παρά εμένα. Γενικά, δεν μπορούμε να είμαστε παρόντες παντού, πρέπει να αφήνουμε κάποια πλάνα, να ηρεμεί ο χαρακτήρας, εκτός από ειδικές περιπτώσεις, όπου ο χαρακτήρας κινδυνεύει να μην υπάρχει.

Ο Resnais έδινε βιογραφικά σημειώματα των χαρακτήρων. Όταν παίζεις κάποιον πρέπει να ξέρεις από πού έρχεται, θα πει ο Arditi. Τα βιογραφικά σημειώματα μας δίνουν πληροφορίες, τις οποίες θα τις χρησιμοποιήσουμε ή όχι, αλλά θα μείνουν στην μνήμη μας. Όταν έπαιξα με τον Depardieu έπρεπε να παίξω με μια ανωτε-

ρότητα η οποία ήταν αμφισβητούμενη, γιατί την στιγμή που σηκώνόμουν είχα ένα πόνο. Δεν πολυκαταλάβαινα, αλλά ήξερα από αρθρίτιδες, έτσι μπόρεσα να χρησιμοποιήσω αυτό τον συμβολισμό, να κυριαρχήσω στο σώμα μου με κάποιον τρόπο, έτσι είχα μια εντελώς διαφορετική συμπεριφορά από αυτή αν δεν ήξερα το βιογραφικό του χαρακτήρα.

ΤΑ ΕΠΙΠΕΔΑ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑΣ

Το στάδιο της προετοιμασίας του Arditi δομείται από διάφορα επίπεδα, από διάφορους ομόκεντρους κύκλους. Γυρνάμε γύρω-γύρω, θα πει ο ίδιος, έχοντας την εντύπωση ότι μιλάμε για άλλα πράγματα, σιγά-σιγά πλησιάζουμε για να φτάσουμε στην καρδιά του θέματος. Στην περίπτωση του *"Mélo"*, διαβάσαμε κομμάτια του Μπερνστάιν, μπήκαμε στο περιβάλλον του και στην εποχή του. Αυτό είναι αυτό που ονομάζω "παράλληλα περιβάλλοντα". Κατόπιν συναντούσαμε τον Alain στο σπίτι του ή στα σπίτια μας, ένας-ένας, για να καθορίσουμε τις γενικές γραμμές των χαρακτήρων και τα χαρακτηριστικά των γενικών συμπεριφορών τους, ακόμη την ακριβή συμπεριφορά στο εσωτερικό της κάθε σκηνής και, μερικές φορές, της κάθε επανάληψης: ανάλυση της συμπεριφοράς του χαρακτήρα, ανάλυση της συμπεριφοράς του σε σχέση με τον άλλο χαρακτήρα, σε σχέση με τις καταστάσεις που δημιουργεί ή, αντίθετα, με αυτές στις οποίες εμπλέκεται. Πρέπει να είμαστε σύμφωνοι με αυτό που πάμε να κάνουμε, να μην υπάρχουν παρανοήσεις μεταξύ μας. Αυτό που μας ζητά δεν μπορεί να είναι αντίθετο με αυτό που θέλουμε και αντίθετα.

Είναι μια προσεχτική εργασία, χωρίς να αποκλείει σε καμία περίπτωση την ελευθερία της φαντασίας του ηθοποιού. Είναι ένα είδος πλατφόρμας στην οποία μπορούμε να στηριχτούμε για να γίνουμε δημιουργικοί και δεν είμαστε προφανώς ποτέ τόσο δημιουργικοί, παρά όταν έχουμε δουλέψει πολύ. Δεν είναι καθόλου ένα εμπόδιο στο ένστικτο και στο μυστήριο, αντίθετα ένα απίθανο εργαλείο για να εισαχθούμε

σε αυτά. Είναι, κατά τη γνώμη μου μια ελάχιστη εργασία που ο καθένας θα έπρεπε να κάνει. Όλος ο κόσμος εκστασιάζεται με το Actors Studio και με τους Αμερικάνους ηθοποιούς, αλλά οι Αμερικάνοι ηθοποιοί δουλεύουν πάνω σε αυτό, ενώ εδώ όταν ένας ηθοποιός φαίνεται να καταλαβαίνει αυτό που θέλει να πει, η μεγάλη κατηγορία είναι ότι λειτουργεί με την ψυχολογία, ότι είναι ένας διανοούμενος ηθοποιός. Αυτό που κάνει ο Resnais δεν είναι τίποτε άλλο από το να μας προτείνει επιλογές. Το να ζεις είναι να επιλέγεις και το να ερμηνεύεις είναι να διαλέγεις, κατόπιν το να ερμηνεύεις είναι να ζεις.

Ακόμη υπάρχουν οι επαναλήψεις με την μηχανή, με τις κινήσεις. Οι σκηνοθέτες αρκετά σπάνια επαναλαμβάνουν τις σκηνές μόνο για την μηχανή λήψης. Στο γύρισμα ο διευθυντής φωτογραφίας, ο οπερατέρ, αυτός που κάνει το σκριπτ επεμβαίνουν εξ' ολοκλήρου, αντιστέκονται, αν μπορώ να το πω, αλλά η τεχνική εργασία έχει ήδη γίνει, το αργότερο στις τελευταίες επαναλήψεις. Ένας ηθοποιός θέλει να προτείνει κάτι που του αρέσει, αλλά αυτό πρέπει να είναι τεχνικά δυνατό και τότε, κάποια στιγμή, θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι η τεχνική επιβάλλεται. Δεν συμπαθώ πολύ τους τεχνικούς του κινηματογράφου. Είναι επαγγελματίες και μερικές φορές πολύ επαγγελματίες, με την αρνητική έννοια του όρου. Ο Resnais έχει μια πολύ ωραία άποψη για αυτό το θέμα: "Σε μια ομάδα υπάρχουν πενήντα καλές ιδέες για κάθε πλάνο και υπάρχει και το λάθος του σκηνοθέτη. Η αλληλουχία των λαθών του σκηνοθέτη κάνει μια ταινία με συνοχή, οι πενήντα καλές ιδέες, τοποθετημένες μία προς μία, από τα πενήντα πρόσωπα που αποτελούν μια ομάδα, κάνουν μια ταινία χωρίς συνοχή, επειδή δεν έχουν συνοχή η μία με την άλλη". Πιστεύω ότι έχει δίκιο. Στην περίπτωση της ομάδας του Resnais δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο. Η όσμωση είναι τέ-

τοια που ποτέ ο τεχνικός δεν εμπόδισε αυτό που ένας ηθοποιός ή ο σκηνοθέτης φαντάστηκε.

Η ΥΛΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑΣ

Μετά περνάμε στη δεύτερη φάση που είναι η συγκέντρωση των συζητήσεων που είχαμε, η υλοποίηση της προπαρασκευαστικής εργασίας. Ότι αποφασίσαμε το βάζουμε εμπρός και αμέσως παρεμβαίνουν νέα στοιχεία που έχουν σχέση με το ότι υπάρχει μια κάμερα και ένα τεχνικός που γράφει κάτι που θα αποτυπωθεί στο φιλμ. Τα αισθήματα δεν είναι πλέον τα ίδια. Παρεμβαίνουν το τρακ, οι τεχνικοί παράγοντες πολύ πιο ακριβείς από αυτούς που μπορούσαμε να φανταστούμε στην προπαρασκευαστική εργασία. Από τη στιγμή που πατάνε το κουμπί για να ξεκινήσει η εγγραφή, δεν ξέρουμε ούτε εμείς οι ίδιοι πως θα γίνουν αυτά που δουλέψαμε, αποφασίσαμε και μελετήσαμε, κάποια γίνεται εντελώς διαφορετικά από ό,τι τα είχαμε φανταστεί. Στην ταινία "Mon Oncle d' Amerique" κάποια στιγμή βγαίνω από το ασανσέρ με την Nicole Garcia την συνοδεύω στο δωμάτιο του ξενοδοχείου της, μιλώντας της για το σπαγγέτι α λα καρμπονάρα. Τότε συμβαίνει κάτι που συμβαίνει στην ζωή, δεν υπάρχει ο απόλυτος συγχρονισμός. Την επαναλαμβάνουμε πέντε, έξι φορές... και κατόπιν ο Alain λέει "Ευχαριστώ". Κάθεται χάμω στην άκρη του διαδρόμου και μένει σιωπηλός. Κοιτιόμαστε με την Garcia, βρίσκοντας αυτό λίγο παράξενο. Πηγαίνουμε και τον ρωτάμε αν θέλει να το ξανακάνουμε, αν κάτι δεν πήγε καλά. Μας κοιτάζει και μας απαντά: "Όχι, όχι, καθόλου. Αντίθετα είναι πολύ καλό. Είναι μάλλον πάρα πολύ καλό. Είναι αυτό ακριβώς. Θέλω απλά να καταλάβω γιατί, εγώ, δεν το φαντάστηκα έτσι".

Νομίζω ότι αυτό είναι μια ωραία ιστορία επειδή μιλάει για το μυστήριο του γυρίσματος. Κάποια στιγμή ο ηθοποιός παίζει διαφορετικά από ό,τι ήταν προβλεπόμενο και πιάνει μια αλήθεια που είναι η δικιά του, αλλά ξαναβρίσκει αυτή του σκηνοθέτη.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Το Απόσπασμα αυτό είναι από μια συνέντευξη που δημοσιεύεται στο βιβλίο του Francois Thomas, "L' atelier d' Alain Resnais", εκδ. Flammarion, Παρίσι 1989.

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Παραθέτουμε ενδεικτικά κάποια βιβλία που θα μπορούσαν να δώσουν κάποιες παραπάνω πληροφορίες στον αναγνώστη που ψάχνει να βρει την ουσία του θέματος.

1. Constantin Stanislavski, "La formation de l'acteur", εκδ. Petite bibliotheque Payot, Παρίσι.
2. Lee Strasberg, "Le travail à l'Actors Studio", εκδ. Gallimard, Παρίσι 1969.
3. Antonin Artaud, "Le théâtre et son double", εκδ. Gallimard, Παρίσι 1964.
4. Jean Renoir, "Ma vie et mes films", εκδ. Flammarion, Παρίσι 1974.
5. Claude Gauthier, Ginette Vincendeau, "Jean Gabin, anatomie d'un mythe", εκδ. Nathan, Παρίσι 1993.
6. Antoine de Baecque, Serge Toubiana, "Francois Truffaut", εκδ. Gallimard, Παρίσι 1996.
7. Constantin Stanislavski, "La construction du personnage", εκδ. Olivier Perrin, Παρίσι 1966.
8. Francois Thomas, "L'atelier d'Alain Resnais", εκδ. Flammarion, Παρίσι 1989.
9. Antoine Vitez, "Écrits sur le théâtre", εκδ. P.O.L., Παρίσι 1995.
10. Louis Jouvet, "Le comédien désincarné", εκδ. Flammarion, Παρίσι 1954.
11. Jean Duvignaud, "L'acteur", εκδ. Ecriture, Μόντρεαλ, Καναδάς 1993.
12. Συλλογικό, "Les voies de la creation théâtrale", εκδ. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Παρίσι 1970.
13. Robert Bresson, "Notes sur le cinématographe", εκδ. Gallimard, Παρίσι 1983.
14. Arnold Hauser, "Κοινωνική ιστορία της τέχνης", εκδ. Κάλβος, τ. 1,2,3,4, Αθήνα.
15. Συλλογικό, "Film theory and criticism", επιμέλεια Leo Braudy, Marshall Cohen, εκδ. Oxford University Press, Νέα Υόρκη-Οξφόρδη 1999.
16. Αντρέι Ταρκόφσκι, "Μαρτυρολόγιο", εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1990.
17. Noel Burch, "Πράξη του κινηματογράφου", εκδ. Παίριδη, Αθήνα 1982.
18. Αντρέι Ταρκόφσκι, "Σμιλεύοντας τον χρόνο", εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1987.
19. Συλλογικό, "Σύγχρονη θεωρία κινηματογράφου", επιμέλεια Διαμαντής Λεβεντάκος, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1972.
20. Βεσεβόλοντ Πουντόβκιν, "Η τέχνη του ηθοποιού στον κινηματογράφο", εκδ. Παρασκήνιο, Αθήνα 1996.
21. Σεργκέι Αϊζενστάιν, "Η αισθητική του φιλμ", εκδ. Ρούγκας, Αθήνα 1969.
22. Βλαντιμίρ Νίζνυ, "Μαθήματα με τον Αϊζενστάιν", εκδ. Ολκός, Αθήνα 1974.
23. Σεργκέι Αϊζενστάιν, "Εργα", τ. 1,2,3,4, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1983.
24. Siegfried Kracauer, "Θεωρία του κινηματογράφου", εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1983.
25. Lewis Jacobs, "Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου", εκδ. Καθρέπτης, Αθήνα.
26. Συλλογικό, "Η πολιτική των δημιουργών", εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1989.
27. Joe Adamson, "Η ιστορία των αδελφών Μαξ", εκδ. Ερατώ, Αθήνα 1984.
28. Ζαν-Λυκ Γκοντάρ, "Κείμενα και συνεντεύξεις", εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1992.
29. Συλλογικό, "Lucian Pintilie", εκδ. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα 1996.
30. Συλλογικό, "Μάρλεν Ντίτριχ", εκδ. Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, 10^ο Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου, Αιγόκερως, Αθήνα 1997.
31. Συλλογικό, "Σταύρος Τορνές", Θέατρο Σφενδόνη, Αθήνα 1994.
32. Συλλογικό, "Τζων Κασσαβέτης", επιμέλεια Νίκος Σαββάτης, εκδ. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα 1992.
33. Συλλογικό, "Ken Loach", επιμέλεια Νίκος Σαββάτης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1998.
34. Συλλογικό, "Arturo Ripstein", επιμέλεια Μιχάλης Δημόπουλος, εκδ. Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης Θεσσαλονίκη 1997, Θεσσαλονίκη 1997.
35. Judith Weston, "Directing actors: creating memorable performances for film and television", εκδ. Michael Wiese, Νέα Υόρκη 1996.
36. Jean Mitry, "The aesthetics and psychology of the cinema", εκδ. Indiana University Press, 1997.
37. Jean Mitry, "The major film theories: an introduction", Φιλαδέλφεια.
38. Francesco Casati, "Theories of cinema, 1945-1995", εκδ. University of Texas, 1999.
39. <http://www.geocities.com/Broadway/Stage/1810/>
40. <http://www.jps.net/mcat/film/menu/menu.html>
41. <http://www.pardo.ch/1997/filmpgr/r016.html>
42. <http://www.tau.ac.il/~haim/links.htm>
43. http://lists.village.virginia.edu/spoons/film-theory_html/f-t.intro.html

ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΙΑ ΑΓΟΝΗ ΧΡΟΝΙΑ

ΓΙΑΝΝΗΣ
ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

Το 22^ο Φεστιβάλ Δράμας και, συγχρόνως, το 5^ο Διεθνές Φεστιβάλ έχει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: Κατ'αρχήν η εθνική "σοδειά" δεν είναι η καλύτερη που θα μπορούσαμε να έχουμε, αν κάνουμε μια σύγκριση με την περασμένη χρονιά, τότε θα ανακαλύψουμε ότι οι διαγωνιζόμενες ταινίες αυτή τη χρονιά είναι σαφώς χαμηλότερου επιπέδου από ότι αυτές του 1998. Μια πρώτη διαπίστωση είναι ότι οι ταινίες που διαγωνίζονται στο εθνικό τμήμα δεν μπορούν να συναγωνιστούν με ίσους όρους με τις ξένες και αυτό για ένα και μόνο λόγο: οι γύρω στις 70 ταινίες του Διεθνούς Διαγωνιστικού τμήματος είναι επιλεγμένες από περίπου 1000 ταινίες από την παγκόσμια κινηματογραφική παραγωγή κατά συνέπεια μια σύγκριση θα είναι άνιση, από τη μια πλευρά οι ελληνικές ταινίες και από την άλλη η αφρόκρεμα της παγκόσμιας παραγωγής!

Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΔΙΕΘΝΟΥΣ

Αν και η σύγκριση δεν έχει καμιά λογική βάση, η συνύπαρξη των ελληνικών ταινιών με τις ξένες, των Ελλήνων σκηνοθετών με τους ξένους συναδέλφους τους, μόνο καλά αποτελέσματα μπορεί να έχει. Η ανταλλαγή απόψεων τόσο σε αισθητικό όσο και σε τεχνικό επίπεδο μπορεί να ανεβάσει το επίπεδο όσων έχουν αποφασίσει να ασχοληθούν σοβαρά με τον κινηματογράφο, να αφήσουν τους όποιους δογματισμούς, τα διάφορα προβλήματα και να ανεβάσουν το επίπεδο του ελληνικού κινηματογράφου εκεί όπου είναι πραγματικά η θέση του. Ανάλογα παραδείγματα έχουμε στη Δράμα, θα αναφέρουμε τον Δημήτρη Κουτσιαμπασάκο, τον Ηλία Δημητρίου, τον Κώστα Μαχαίρα, τον Φίλιππο Τσίτο, τη Νικόλετα Γουλή κ.α., για να αναφέρουμε μόνο ορισμένους από όσους έχουν πρωτοεμφανιστεί εδώ, στο Φεστιβάλ της Δράμας και έδειξαν σημαντικές δουλειές που, αν μη τι άλλο, ευχαρίστησαν το κοινό.

Από το 1994 βλέπουμε μια άνοδο της ποιότητας των ελληνικών ταινιών, ενώ η τεχνική ποιότητα ανεβαίνει συνεχώς μη έχοντας να ζηλέψουν τίποτα και από ξένες ταινίες. Χρονιά παρά χρονιά, από τότε, άλλοτε έχουμε αρκετές και άλλοτε λίγες καλές ελληνικές ταινίες. Αυτό δείχνει ότι οι σκηνοθέτες που κάνουν καλές

ταινίες δεν είναι πάρα πολλοί. Ανοίγει, λοιπόν, ένα μεγάλο και σοβαρό θέμα: η κινηματογραφική εκπαίδευση στη χώρα μας. Πιστεύουμε ότι είμαστε από τις λίγες χώρες που δεν έχουμε Ακαδημία Κινηματογράφου ή κάποια άλλη κρατική σχολή που να συνδυάζει το θεωρητικό και το πρακτικό τομέα. Είναι όμως η εκπαίδευση το μόνο θέμα και αν αυτό λυθεί θα λυθούν αυτόματα όλα τα προβλήματα; Πιστεύουμε όχι! Η κινηματογραφική εκπαίδευση δεν μπορεί παρά να δώσει κάποια ερεθίσματα και κάποιες αφορμές για μια παραπέρα έρευνα του κινηματογραφιστή που δεν πρέπει ποτέ να περιοριστεί μόνο στο κινηματογραφικό πεδίο. Η ιστορία, η φιλοσοφία, οι κοινωνικές επιστήμες, η αισθητική ανάλυση και των άλλων τεχνών είναι κάποιοι από τους τομείς που μπορούν να διευρύνουν το πεδίο της κινηματογραφικής τους αντίληψης γιατί ο κινηματογράφος είναι η τέχνη που "περιέχει" σχεδόν όλες τις άλλες, τη λογοτεχνία, την αρχιτεκτονική, την μουσική, τη φωτογραφία...

ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Αυτό που ήταν ευχάριστο είναι το υψηλό επίπεδο των σπουδαστικών ταινιών. Όμως οι μισές από τις σπουδαστικές ταινίες, οι επτά, είναι σπουδαστών από το εξωτερικό. Η Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου και

Τηλεόρασης (ΕΤΕΚΤ) ανακοίνωσε, στην απονομή των βραβείων, ότι δεν βραβεύει ταινίες που έρχονται από το εξωτερικό γιατί αυτή η μάχη είναι άνιση, υπονοώντας την ανάγκη για μια υψηλού επιπέδου κινηματογραφική εκπαίδευση στη χώρα μας. Εμείς να μείνουμε σε δύο σημαντικές σπουδαστικές ταινίες. Η μία είναι η ταινία του **Άρη Μπαφαλούκα**, η “Σβούρα”. Είναι η πτυχιακή ταινία του από το Northern Media School και είναι δικιά του παραγωγή. Σε μια σύγχρονη πόλη της Αγγλίας ένας νέος που φτιάχνει παιχνίδια, με σκοπό να χαρίσει χαρά στα παιδιά, συναντιέται με μια Ελληνίδα συνθέτρια. Θα βρεθεί ο κοινός τόπος που δεν είναι κανένας άλλος από τον μύθο του Έρωτα και της Ψυχής που θέλει τον Έρωτα να εξαφανίζεται όταν η Ψυχή θα τολμήσει να δει το πρόσωπό του. Μπορούμε να γνωρίζουμε τον έρωτα; Είναι καλό να γνωρίσουμε την μορφή του έρωτα; Ερωτήματα που δεν απαντιούνται στη ταινία, αφήνονται ανοιχτά για τον θεατή, για ένα μετέπειτα προβληματισμό.

Ένας Έλληνας της διασποράς, ο **Ανέστης Χαραλαμπίδης**, που γεννήθηκε στο Λένινγκραντ, φέρνει την ταινία του “Μη σας Ξεφύγει ο Δολοφόνος”. Είναι η διπλωματική του ταινία στο Πανρώσικο Ινστιτούτο Κινηματογράφου (από το οποίο έρχεται και ο Κουτσιαμπασάκος). Μια αστυνομική ταινία που μας θύμισε τον παλιό καλό ρώσικο κινηματογράφο, όπου ο φορμαλισμός ήταν πλήρως και αρμονικά ενταγμένος στην ταινία. Θα τολμήσουμε να την συγκρίνουμε με την ταινία “Δολοφόνοι”, του Αντρέι Ταρκόφσκι. Ασπρόμαυρη ταινία και “μαύρο” κλίμα, αυτό που εντυπωσιάζει είναι το πολύ καλό σενάριο, οι εξαιρετικές κινήσεις της κάμερας που κάνει την δικιά της αφήγηση. Η σκηνοθεσία επιβάλλει την δικιά της αφήγηση: την αφήγηση της εικόνας. Η δράση είναι αλλού γρήγορη και αλλού αργή όταν αυτό επιβάλλεται από την πλοκή και από το κλίμα που πρέπει να αποτυπωθεί στο σελνυόιντ. Ακόμη στις τεχνικές αρετές της ταινίας θα σημειώσουμε την καλή χρήση της υποκειμενικής κάμερας που επιβάλλει ένα δικό της ρυθμό στην αφήγηση. Εξ’ άλλου η

τοποθέτηση των ατόμων στον χώρο του είναι τέτοια έτσι ώστε κάθε πλάνο να είναι μια εικαστική δημιουργία. Το άτομο τοποθετείτε συχνά σε ένα τεράστιο χώρο έτσι ώστε να φαίνεται η μηδενική αξία που επιφυλάσσει για αυτόν η αστυνομία και το καθεστώς, αυτή την εντύπωση έρχεται να δυναμώσει ο αυταρχισμός της αστυνομίας και η παραλογή βία που υπάρχει στην ταινία. Μέσα από αυτή την ταινία μπορεί κανείς να δει την παράδοση του Πανρώσικου Ινστιτούτου Κινηματογράφου (ανάμεσα στους καθηγητές ήταν και ο Μιχαήλ Ρομ). Ας ελπίσουμε ότι άλλοι δύο Έλληνες κινηματογραφιστές θα ανοίξουν εδώ, στη Δράμα, τα φτερά τους για να πετάξουν στο κινηματογραφικό σύμπαν και να βρουν τους άλλους επιφανείς συναδέλφους τους, με την ευχή να ολοκληρώσουν την ανανέωση του ελληνικού κινηματογράφου.

Από τις ταινίες που διαγωνίστηκαν στο ελληνικό τμήμα να ξεχωρίσουμε άλλες για την ποιότητά τους και άλλες για την εντιμότητα με την οποία διαπραγματεύονταν το θέμα τους. Θα ξεκινήσουμε από τη ταινία που πήρε το δεύτερο βραβείο, την ταινία του **Χρήστου Δήμα**, “Amerikanos”. Δεν είναι η πρώτη φορά που βλέπουμε ταινία του Δήμα στο Φεστιβάλ της Δράμας, και το “Tender” (1997) και το “Breath” (1998) μας άρεσαν. Ο Δήμας έχει μια πολύ προσωπική ματιά, αποδεικνύει, σε όλες τις ταινίες του ότι ξέρει να σκηνοθετεί, να χειρίζεται την κάμερά του και να προσαρμόζει τη σκηνοθετική του άποψη στην αφήγηση (σενάριο) που κάθε φορά αναλαμβάνει να φέρει σε πέρας. Εδώ θα κάνει μια παρωδία των ταινιών που έχουν σαν θέμα τους μετανάστες. Ο Δήμας δεν θα μας δείξει τον μετανάστη που ξεκινά από την Ελλάδα για να κάνει λεφτά και να γυρίσει στην πατρίδα του να φτιάξει μια οικογένεια. Αντίθετα ζει τη ζωή του με ένα έντονο ερωτισμό. Η εικόνα βοηθά τους διάλογους και το αντίστροφο, δεν εξηγεί η μια τον άλλο. Ακόμη η κάμερα δημιουργεί μια ψευδαίσθηση της κίνησης εκεί όπου χρειάζεται για να ξεφύγει η ταινία από μία κλασική αφήγηση. Η μουσική πολύ σοφά χρησιμοποιείται κάνοντας μια χαρούμενη (και



ερωτική) σκηνή αρκετά λυπητερή έτσι ώστε να φανεί η πραγματική αποξένωση του ατόμου στην μητροπολιτική κοινωνία της Αμερικής. Αντίθετα ο **Σάββας Καρύδας**, με την ταινία του “Αμέρικα”, επιχειρεί μια κλασική αφήγηση και την φέρνει σε πέρας με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Ο Γιώργος Αρμένης παίζει εκπληκτικά τον υπάλληλο καθαριότητας που έχει ζήσει από κοντά τα γυρίσματα της ταινίας του Ελία Καζάν και που λίγο έλειψε να πάει μετανάστης στην Αμερική (κερδίζοντας το βραβείο δίκαια). Ο Καρύδας χειρίζεται με λιτότητα τους αφηγηματικούς κώδικες υπακούοντας στους κανόνες της κλασικής αφήγησης και κάνοντας μια καλή ταινία που μας θυμίζει τον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του ‘50, ένα εγχείρημα που φαίνεται ότι δεν είναι εύκολο, βλέποντας άλλες ταινίες...

Μετά από αυτές ξεχώρισαν οι ταινίες για τις καλές προθέσεις τους. Η ταινία της **Σοφίας Δάντη**, “Ήταν Ένα Μικρό Τρενάκι”, που χειρίζεται μια κλασική αφήγηση χωρίς να κάνει οικονομία στον χρόνο της και να πλατιάξει. Η “Σκόνη”, του **Γιώργη Φωτόπουλου**, προσπαθεί να κάνει μια εικαστική παρέμβαση, αλλά όπως και άλλες παρόμοιες ελληνικές ταινίες σε αυτό το Φεστιβάλ δεν συγκεκριμενοποιεί ούτε μια στιγμή το πεδίο του με αποτέλεσμα ο θεατής να χάνεται. Ο “Ελκυστής”, η ταινία του **Μιχάλη Γαλανάκη**, ασχολείται με ένα επίκαιρο θέμα: κατά πόσο ένας επιστήμονας προσφέρει μια εργασία

χρήσιμη στο κοινωνικό σύνολο. Η σκηνοθεσία του είναι ενδιαφέρουσα, αλλά προτιμά να πολυλογεί και να επαναλαμβάνει τις ίδιες σκηνές που δεν προσδίδουν κάτι καινούργιο ή δεν προσθέτουν τίποτε στην αφήγηση. Ο **Νίκος Σταμπουλόπουλος** κάνει μια αξιοπρεπή εμφάνιση με την ταινία του “Καμουφλάζ”. Το μοναδικό ντοκιμαντέρ που διαγωνιζόταν δεν ήταν παρά μια παράθεση εικόνων που συνόδευαν ένα μεστό λόγο, η ταινία “Ο Φωτογράφος, ο Άνθρωπος κι ο Τόπος του”, του **Γιάννη Σκοπετέα**, χαρακτηρίζεται από την απουσία του μοντάζ, ουσιαστικού στοιχείου στο ντοκιμαντέρ.

ΟΙ ΑΛΛΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Τρεις τουλάχιστον ταινίες από αυτές που προβλήθηκαν στο πληροφοριακό τμήμα θα μπορούσαν κάλλιστα να ήταν στο διαγωνιστικό τμήμα. Οι “Πόθοι στην Καυτή Άμμο”, της **Καλλιόπης Λεγάκη**, αφηγείται με κλασικό τρόπο, αλλά αρκετά καλά, τις διακοπές δυο κοριτσιών, τις ερωτικές τους περιπέτειες, το στρες που κουβαλούν από την πόλη, σε μια καλή κωμωδία. Ένα παραμύθι προσπαθεί η **Έλενα Καζαντζίδη** να κινηματογραφήσει, στην ταινία “Κορνηλία”. Τα καταφέρει καλά, κάποιες στιγμές η αφήγηση πλατιάζει, αλλά καταφέρει να αποδώσει πολύ καλά το κλίμα και να ταιριάζει το παρελθόν με το παρόν (παραμύθι και σύγχρονη ερωτική ιστορία). Τέλος η ταινία “Θα Ταϊσεις το Ψάρι μου”, του **Πιέρρου Αναδρακάκου**, είναι μια ακόμη κωμωδία που παρωδεί το άγχος του πολίτη σε μια σύγχρονη μεγαλούπολη, τα προβλήματα που μια ερωτική απογοήτευση μπορεί να φέρει σε ένα άντρα.

ΟΙ ΞΕΝΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Για να αναφέρουμε μερικές από τις ξένες ταινίες, θα αρχίσουμε από την ταινία του **Patrick Dillon**, “Το Πιο Σημαντικό” (Most Important), από την Ιρλανδία, που επιχειρεί μια κλασική αφήγηση, την έχθρα δύο αδελφών που διεκδικούν ένα σκύλο κούρσας, ο ένας για τα λεφτά και ο άλλος για την ομορφιά του αγωνίσματος. Ο **Christian Boustani**, από την

Πορτογαλία, με την ταινία του "Το Ταξίδι" (The Voyage), είναι ένα μίγμα ευρωπαϊκής και ιαπωνικής αισθητικής, μια ταινία ανιμέτιον που εικονογραφεί με πολύ γοητευτικό τρόπο το ταξίδι των Πορτογάλων εξερευνητών προς την Ιαπωνία. Το πρόβλημα δυσλεξίας ενός παιδιού διαπραγματεύεται η ταινία "Το Speak", του **Erik Lamens**, από το Βέλγιο, δείχνοντας τις παιδικές τους στιγμές, αλλά και πως το ξεπερνά γνωρίζοντας συγχρόνως τον έρωτα, έφηβος πλέον.

Η ταινία του **Balint Kenyeres**, από την Ουγγαρία, "Ωρα για Κλείσιμο" (Closing Time), αφηγείται με τον πλέον λιτό τρόπο την προσπάθεια ενός ταβερνιάρη να μαζέψει τα πράγματά του για να κλείσει το μαγαζί του. Η κάμερα κινείται πολύ ωραία σε ένα μονοπλάνο που γοητεύει τον θεατή. Οι ηθοποιοί παίζουν πολύ ωραία έτσι ώστε τα λόγια να είναι περιττά. Το ντοκιμαντέρ "Η Ζώνη" (The Zone), του **Ben Van Lieshout**, από την Ολλανδία, μας μιλά για μια τοποθεσία όπου οι πόρνες κάνουν πιάντσα, κινηματογραφώντας με πολύ διακριτικότητα, αλλά χρησιμοποιώντας την φωνή off, η οποία συνοδεύεται από εικόνες που παραπέμπουν σε άλλα νοήματα, προεκτείνοντας τη σκέψη του θεατή αλλού. Εξαιρετική η ταινία του **Tomas Barina**, "Τέλος Εποχής" (End of a Season), από την Τσεχία. Δύο εραστές θα βρουν καταφύγιο σε ένα δωμάτιο ενός ξενοδοχείου που είναι σχεδόν κλειστό. Ατυχώς ένα άλλο ζευγάρι θα έρθει. Ο ερωτισμός διάχυτος, οι εικόνες ελλειπτικές παραπέμπουν σε αυτό που φαντάζεται ο θεατής, η κάμερα κινείται αριστουργηματικά πάνω στο κρεβάτι, όπου είναι το "νόμιμο" ζευγάρι, και κάτω από αυτό, όπου είναι το παράνομο.

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ, ΟΙ

ΠΑΡΑΛΛΗΛΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Το Φεστιβάλ όμως δεν είναι μόνο ταινίες! Οι παράλληλες εκδηλώσεις αρκετές. Αυτή τη φορά έδεναν άσφρα με το Φεστιβάλ. Η έκθεση φωτογραφίας, όπως και η έκθεση γλυπτών του **Θόδωρου**, "Τα δελφικά", ήταν μια ακόμη ευκαιρία να πιστοποιήσουμε ότι κινηματογράφος δεν είναι μόνο η ροή των

εικόνων, αλλά και η σύνθεση των στοιχείων σε ένα καρέ, η φωτογραφία, ο χώρος, η γλυπτική (και η αρχιτεκτονική). Μια συζήτηση που το ίδιο το Φεστιβάλ προκάλεσε για την ταινία μικρού μήκους ήταν μια ευκαιρία να ανταλλάξουμε απόψεις για κάποια πράγματα. Ακούστηκαν απόψεις σημαντικές. Η ταινία μικρού μήκους μπορεί να βρει χρηματοδότες από την Τοπική Αυτοδιοίκηση, ακολουθώντας το σύνθημα "κάθε Δήμος και ταινία". Υπάρχει βέβαια ο ενδοιασμός ότι *οι πολιτικοί παράγοντες μπορεί να θέλουν να οικειοποιηθούν αυτή την προσπάθεια* είτε με σκοπό να την ακυρώσουν είτε για να την οδηγήσουν σε μονοπάτια άγονα (τουριστικές ταινίες). Η ΕΡΤ θα δημιουργήσει μια ζώνη για την ταινία μικρού μήκους όπου θα παίζονται και ταινίες από το εξωτερικό. Έτσι το κοινό θα συνηθίσει στο να βλέπει ταινίες μικρού μήκους, στην αισθητική τους, με την ελπίδα να πάει και να τις δει στις αίθουσες.

Αίτημα είναι η ταινία μικρού μήκους να παίρνει κάποια ποσοστά από την προβολή της μαζί με μια ταινία μεγάλου μήκους, αφού πολλές φορές είναι το ίδιο καλή με αυτή του μεγάλου μήκους. *Πρόκληση είναι το πρόσφατο παράδειγμα των τριών ταινιών του Δημήτρη Κουτσιαμπασάκου* ("Η Γέφυρα", "Ο Ηρακλής, ο Αχελώος και η Γιαγιά μου", "Υψωμα 33") που προβλήθηκαν ως μια ενιαία ταινία με σχετική επιτυχία στις αίθουσες. Ίσως θα ήταν μια διέξοδος για την προβολή των ταινιών μικρού μήκους. Έτσι θα μπορούσαν τρεις ή τέσσερις ταινίες, όχι αναγκαστικά του ίδιου σκηνοθέτη, με την ίδια θεματολογία, ακόμη και διαφορετικά είδη (π.χ. μυθοπλασία και ντοκιμαντέρ) να βγουν στην αίθουσα και να διεκδικήσουν μια θέση στην προτίμηση των θεατών.

Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου ακολουθεί μια νέα πολιτική, χρηματοδοτώντας ταινίες μικρού μήκους, αλλά και τηλεταινίες που θα λειτουργήσουν σαν μια άσκηση για τους νέους κινηματογραφιστές, συνεργαζόμενος με την ΕΡΤ. Εκείνο που θα πρέπει να προσεχθεί είναι η παραγωγή περισσότερων ντοκιμαντέρ, η παρουσία των οποίων όλο και λιγοστεύει στη

Δράμα, θα πρέπει να προβάλλονται ντοκιμαντέρ που θα γυρίζονται είτε με κινηματογραφικό είτε με βίντεο, αφού η αγορά του ντοκιμαντέρ είναι η τηλεόραση.

Τις προβολές συνόδευαν κάθε βράδυ η μεταμεσονύκτιος διασκέδαση, φαί, ποτό, για να ξαναδούμε ταινίες το πρωί, με την παρέα των "Υποτίτλων", της καθημερινής εφημερίδας του

Φεστιβάλ, και του Γραφείου Τύπου. Ευχαριστούμε για την πολύ καλή συνεργασία την Σοφία, την Ρίτσα, τον Αντώνη Παπαδόπουλο, από το Φεστιβάλ, αλλά και την Σοφία και τον Κώστα Τερζή από το Γραφείο Τύπου. Δίνουμε ραντεβού στο επόμενο Φεστιβάλ... ■

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ ΔΙΕΘΝΕΣ ΤΜΗΜΑ

A' Βραβείο: "Η Ζώνη" (The Zone), του Ben Van Lieshout, Ολλανδία

B' Βραβείο: "To Speak", του Erik Lamens, Βέλγιο

Καλύτερη Βαλκανική Ταινία: "Η Αλληλουχία των Κήπων", του Αχίλλεα Κυριακίδη, Ελλάδα, συνοδεύεται από 800.000 δρχ.

Καλύτερη Ταινία Κινουμένων Σχεδίων: "Η Λαγουδίνα" (Bunny), του Chris Weldge, ΗΠΑ

Βραβείο Καλύτερης Φωτογραφίας: Τζούλια Πάντος, για την ταινία "Ασφάλεια" (Insurance), του Nimrod Antal, Ουγγαρία

Βραβείο Καλύτερου Σεναρίου: Margarida Cardoso, για την ταινία "Μεταξύ Μας" (Among Us), της ίδιας, Πορτογαλία

Ειδική Μνεία: "Νυχτερινές Πεταλούδες" (Nocturnal Butterflies), του Raoul Servais, Βέλγιο.

ΕΘΝΙΚΟ ΤΜΗΜΑ

A' Βραβείο Μυθοπλασίας: "Ενα Βήμα Ακόμα", του Στρατή Βουγιούκα

B' Βραβείο Μυθοπλασίας: "Amerikanos", του Χρήστου Δήμα

A' Βραβείο Σπουδαστικής Ταινίας: "The Car Is Fine", του Νίκου Λερού

Μνεία Σπουδαστικής Ταινίας: "Η Ζωή Είναι Βραχεία", του Παναγιώτη Φαφούτη

Βραβείο Ντοκιμαντέρ: "Ο Φωτογράφος, Ο Άνθρωπος και ο Τόπος του", του Γιάννη Σκοπετέα

Ειδικό Βραβείο: "Το Τραγούδι των Πορτοκαλιών", του Γιάννη Λεοντάρη

Βραβείο Γυναικείας Σκηνοθετικής Παρουσίας: "Προτού Σκοτεινιάσει", της Μύρνας Τσάπα, αφιερωμένο στη μνήμη της Τόνιας Μαρκετάκη, συνοδεύεται από 2,5 εκατ. δρχ.

Βραβείο Πρωτοεμφανιζόμενου Σκηνοθέτη: Σπύρος Διαμαντής, για την ταινία "Αγίδες"

Βραβείο Σεναρίου: Νίκος Λέρος, για την ταινία "The Car Is Fine"

Βραβείο Φωτογραφίας: Οδυσσέας Παυλόπουλος για την ταινία "Το Τραγούδι των Πορτοκαλιών", του Γιάννη Λεοντάρη

Βραβείο Μοντάζ: Μπονίτα Παπαστάθη, για την ταινία "Το Τραγούδι των Πορτοκαλιών", του Γιάννη Λεοντάρη

Διάκριση Ανδρικού Ρόλου: Γιώργος Αρμένης, για την ταινία "Αμέρικα", του Σάββα Καρύδα

Διάκριση Γυναικείου Ρόλου: Βάνα Ραμπότα, για την ταινία "Λες Και Τρώγαμε στην Πομπηία", του Δημήτρη Πρίφτη

Βραβείο Σκηνικών-Κοστούμιών: Δημήτρη Ζιάγκα, για την ταινία "Τι Είναι Αυτός;", της Φωτεινής Παπαδόδημα

Βραβείο Ήχου: Γιάννης Χαλαμπιδής, για την ταινία "Αμέρικα", του Σάββα Καρύδα

Βραβείο Ηχητικών Επιτεύξεων: στη ταινία "Το Τραγούδι των Πορτοκαλιών", του Γιάννη Λεοντάρη (αφορά την ηχητική μπάντα, την μουσική και το μοντάζ)

Βραβείο Μουσικής: Μέλλω Μπονάτσου, για την ταινία "Σβούρα", του Αρη Μπαφαλούκα

Βραβείο ΠΕΚΚ: "Amerikanos", του Χρήστου Δήμα

Βραβεία ΕΤΕΚΤ: Για την αρτιότερη ταινία: "Λες Και Τρώγαμε στην Πομπηία", του Δημήτρη Πρίφτη, μυθοπλασίας: "Ήταν Ένα Μικρό Τρενάκι", της Σοφίας Δάντη, για το ντοκιμαντέρ δεν δόθηκε γιατί δεν υπήρξε ντοκιμαντέρ με κινηματογραφικές αρετές.

12^ο ΠΑΝΟΡΑΜΑ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Αναντίρρητα, τα “Πανοράματα” της Ελευθεροτυπίας, αποτελούν πόλους έλξης θεατών, θεσμικά προτερήματα της Αθήνας και αναδείξεις μεγάλων σκηνοθετών. Μια κινηματογραφική συσπείρωση με επιτυχείς στόχους, παρόλη την ημερομηνιακή ταύτιση με άλλους κινηματογραφικούς θεσμούς –για παράδειγμα το Δραμινό Φεστιβάλ. Αυτό και μόνο, ενδυναμώνει ένα θεσμό ούτως ή άλλως ολοκληρωμένο, που συνεχίζει αλώβητος μια δωδεκάχρονη πορεία διαρκούς ψαξίματος και εντονότατης δραστηριότητας.

ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

Το “12^ο Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου” χαιρέτησε τη χιλιετία αρκετά πανηγυρικά, με ένα διαγωνιστικό τμήμα από απρόβλητες στη χώρα μας ευρωπαϊκές ταινίες. Ανάμεσα σε αυτές το εκπληκτικό “Juha”, του **Ακι Καουρισμάκι**, η γερμανική ταινία “Aimee and Jaguar”, του **Μαξ Φερμπερμπέργκ**, η τούρκικη “Gemide”, του **Σερντάρ Ακάρ**, η ρώσικη “Σταθμός Ελέγχου”, του **Αλεξάντερ Ρογκόσιν**, η τσέχικη “Ζεστές Φωλιές”, του **Γιαν Χρεμπέικ**, η γιουγκοσλάβικη “Το Λευκό Κουστουμί”, του **Λαζάρ Ριστόφσκι** και η ισπανική “Flores de Otro Mundo”, της **Ισιάρ Μπολέν**. Αυτές οι ταινίες παρουσίασαν ένα ανέλιστο ενδιαφέρον μια και στην πλειονότητά τους ήταν αρκετά καλές.

Όμως, το σπουδαιότερο από όλα ήταν τα τρία αφιερώματα. Ο περιορισμένος χώρος έκτασης του κειμένου μου υποδεικνύει να μιλήσω μόνο για αυτά.

Το πρώτο έχει τίτλο “Επιστήμη και φαντασία στο σινεμά”, και, μάλλον, ανατρέπει στην κλασική επιστημονική φαντασία. Καμιά άλλη τέχνη δεν είναι τόσο άυλη (άρα τεχνολογική) δε στηρίζεται σε τόσο “πλασματικά” δεδομένα: ωστόσο θεωρήθηκε η πιο ρεαλιστική τέχνη, υπερκεράζοντας και τη φωτογραφία, που μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα διεκδικούσε τα πρωτεία της τέχνης-ντοκουμέντου. Άμεσες οι σχέσεις των δύο τεχνών με τη φαντασία, η οποία συμ-

φωνα με την κλασική εκδοχή, ψιμνυθώνει τη λογική έκφραση, τη μεταβάλλει σε κάτι διαφορετικό και την κάνει έντεχνη. Εξάλλου ο πρώτος σκηνοθέτης, ο Ζορζ Μελιές, ανέδειξε την απάτη του κινηματογράφου σε μεγάλη τέχνη, ανελκύοντας, που λέει ο λόγος, από τα βάθη της τα μυστικά της: τα φανταστικά θέματα που υπηρέτησε ο ζογκλέρ αυτός ήταν ακριβώς μια εκμετάλλευση της φύσης του σινεμά. Από εκεί και πέρα πολλά ακολούθησαν. Η φαντασία έγινε τρόπος ζωής του κινηματογράφου, περικλείοντας αναρίθμητα είδη (μέχρι και την ταινία τρόμου). Στο Πανόραμα προβλήθηκαν οι ταινίες “Το Τέλος του Κόσμου” (1967), του **Ρόι Γουόρντ Μπέικερ**, “Ο Αόρατος Άνθρωπος” (1933), του **Τζέιμς Γουέλ**, “Τη Μέρα που η Γη Σταμάτησε” (1951), του **Ρόμπερτ Γουάιζ**, “Ο Λεμί Κοσιόν Εναντίον του Α-60” (1965), του **Ζαν-Λυκ Γκοντάρ**, “Φαρενάιτ 451” (1967), του **Φρανσουά Τρυφώ**, “Ο Άνθρωπος που ήρθε από το Μέλλον” (1968), του **Φρανκλίν Σάφνερ**, “Η Τελευταία Νύχτα του Κόσμου” (1998), του **Ντον Μακ Κέλαρ**, “Το Τελευταίο Κύμα” (1977), του **Πίτερ Γουάιρ**, “Ο Αόρατος που Ζάρωνε” (1977), του **Τζακ Άρνολντ**, “Στάλκερ” (1979), του **Αντρέι Ταρκόφσκι**, “Η Κατάσταση των Πραγμάτων” (1982), του **Βιμ Βέντερς**, και “Άλιεν, η Αναγέννηση” (1997), του **Ζαν Πιέρ Ζενέ**. Από τους τίτλους και μόνο, ακόμα και ένας θεατής που στερείται



από γνώσεις κινηματογραφικής φαντασίας, θα κατανοούσε αυτό που πριν έγραφα: αυτές οι ταινίες μας έκαναν να μιλάμε για ένα σινεμά κλασικής επιστημονικής φαντασίας.

Ο ΓΚΑΙΤΕ

ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Το δεύτερο μέρος των αφιερωμάτων έχει τίτλο “Ο Γκαίτε στον κινηματογράφο”. Όταν πριν από 100 χρόνια ο κινηματογράφος ξεκινούσε και γιορτάζονταν τα 100 χρόνια από την γέννηση του Γκαίτε, οι κινηματογραφιστές σε διάφορες χώρες του κόσμου είχαν κιόλας αρχίσει να αντλούν από το έργο του μεγάλου γερμανού συγγραφέα, φτιάχνοντας έστω και μικρού τότε μήκους ταινίες, όπως, “Φάουστ και Μεφιστοφέλης”, “Φάουστ και Μαργαρίτα”, “Η Καταδίκη του Φάουστ” και άλλες. Από τις αρχές της εμφάνισης του ο κινηματογράφος στρεφόταν προς την λογοτεχνία για πηγή έμπνευσης και ο Γκαίτε ήταν ένας από τους συγγραφείς που τις ιστορίες του οι σκηνοθέτες έδειχναν να τις προτιμούν, μια και ο Γκαίτε ήταν, όπως και ο ίδιος ο συγγραφέας υποστήριζε, ένα “οπτικό” πρόσωπο (“τα μάτια μου ήταν τα πρωταρχικά όργανα με τα οποία άρχισα να αντιλαμβάνομαι τον κόσμο”, έγραφε). Ακριβώς αυτά τα μάτια του ξανάδωσαν ταλαντούχοι σκηνοθέτες με φιλικά δείγματα που σήμερα βλέπονται και ξαναβλέπονται. Μερικά τέτοια δείγματα φρόντισε να παρουσιάσει το Πανόραμα, και, αυτά εί-

ναι: “Η Λόττε στη Βαϊμάρη” (1975), του **Εγκόν Γκιντέρ**, “Εκλεκτικές Συγγένειες” (1996), του **Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι**, και “Η Μνηστή/Γκαίτε και Κριστιάνε/ Έρωτας και Πάθος” (1999), του **Εγκόν Γκιντέρ**.

Το τρίτο αφιέρωμα έχει τίτλο “Άλφρεντ Χίτσκοκ, 100 χρόνια από τη γέννησή του”. Το όνομα του Χίτσκοκ είναι πια συνώνυμο με το σασπένς και το μυστήριο. Οι ταινίες του έχουν μελετηθεί από δεκάδες σκηνοθέτες από όλο τον κόσμο, ενώ ορισμένες είτε έχουν ξαναγυριστεί είτε και αντιγραφεί. Στη διάρκεια μιας καριέρας που διήρκεσε περισσότερο από 50 χρόνια (1925-1976), ο Χίτσκοκ γύρισε 53 ταινίες, 23 στην Αγγλία και 30 στην Αμερική. Παρόλο όμως που το όνομα του σκηνοθέτη συνδέθηκε έντονα με το σασπένς, οι πρώτες ταινίες που γύρισε στην Αγγλία δεν είχαν καμιά σχέση με το θρίλερ ή το φιλμ αγωνίας. Ήταν ρομαντικές κωμωδίες ή κοινωνικά δράματα που στάθηκαν στη βάση της δημιουργίας ενός συγκεκριμένου στιλ που θα αναπτυχθεί ιδιαίτερα στις κατοπινές ταινίες του και ειδικότερα στα θρίλερ. Ενόρρυθμοι που συνδυάζει στοιχεία του γερμανικού εξπρεσιονισμού με τις θεωρίες για το μοντάζ που είχαν αναπτύξει οι σκηνοθέτες του κλασικού σοβιετικού κινηματογράφου. “Μοναδική μου θέληση είναι να βασανίζω τον θεατή”, είχε πει σε συνέντευξη ο μετρ, στοιχείο που είναι καθοριστικό του έργου του. Προβλήθηκαν οι ταινίες, “The Manxman” (1929), “Vertigo” (1958) και “Η Εξαφάνιση της Κυρίας” (1938).

Πέρα από αυτά τα κεντρικά αφιερώματα, στο 12ο Πανόραμα είχαμε και τις ενότητες: η διεθνής εικόνα σε πρώτη προβολή, αφιέρωμα στον **Φραντσέσκο Ρόζι**, αφιέρωμα στον **Αμπάς Κιαροστάμι**, αφιέρωμα στον **Στίβεν Φρίαρς**, διεθνής εβδομάδα κριτικής, αγγλική λογοτεχνία και κινηματογράφος, ευρωπαϊκό πανόραμα και **Αλέκος Αλεξανδράκης** (“Συνοικία το Όνειρο”).

Ολοκληρώνω γράφοντας πως η προσέλευση των θεατών ήταν αρκετά αυξημένη από πέρυσι, το ίδιο ισχύει και για τον αριθμό και την ποιότητα των ταινιών. □

ΝΥΧΤΕΣ ΠΡΕΜΙΕΡΑΣ

Τα πέντε χρόνια του έκλεισε το Φεστιβάλ του περιοδικού Σινεμά, "Νύχτες Πρεμιέρας". Ένα Φεστιβάλ που άρχισε δειλά να μεταδίδει εικόνες από την κινηματογραφία της Αμερικής κατέληξε σε πέντε χρόνια να έχει ωριμάσει και να βρει την ταυτότητά του. Με μόνιμο χορηγό, τα τελευταία χρόνια, την Ericsson, το Φεστιβάλ αυτή τη φορά επεκτάθηκε σε άλλους δύο κινηματογράφους, έτσι οι ταινίες παίζονται πλέον, εκτός από το Αττικό και τον Απόλλωνα, στις δύο ανανεωμένες του Δαναού. Υπάρχει όμως ένα πρόβλημα που αφορά περισσότερο τους απαιτητικούς κινηματογραφόφιλους που θέλουν να δουν όσο το δυνατόν περισσότερες ταινίες: οι αίθουσες ήταν αρκετά μακριά η μια από την άλλη και η μετακίνηση δύσκολη. Προτιμότερο θα ήταν το Φεστιβάλ να ήταν πιο "συμμαζεμένο", οι αίθουσες κοντά η μια με την άλλη.

ΞΕΧΩΡΙΣΤΕΣ, ΑΓΝΩΣΤΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Η ευχάριστη έκπληξη ήταν οι άγνωστες ταινίες για το μεγάλο κοινό του **Ντάριο Αρτζέντο** και του **Όρσον Γουέλς**. Οι ταινίες του πρώτου δεν έχουν προβληθεί σχεδόν καθόλου στην Ελλάδα, ενώ το κοινό που τις παρακολουθεί πρέπει να είναι μεγάλο. Οι ταινίες θρίλερ του Ιταλού δημιουργού δεν έχουν να κάνουν με ανάλογες ταινίες του Ρομέρο και του Κρόνενμπεργκ, όπου η βία γίνεται ένα αντικείμενο λατρείας, αλλά με αυτές του Χίτσκοκ. Ο Αρτζέντο κάνει ένα κινηματογράφο του δημιουργού, έτσι όπως τον έχουμε δει στις ταινίες των Γκοντάρ, Τρυφό κ.λπ., θα πάρει ένα μέρος από την κινηματογραφική τέχνη του Χίτσκοκ και θα καταφέρει να την προχωρήσει ακόμη περισσότερο. Θα κρατήσει από τον Χίτσκοκ της έννοια

του τρόμου που δημιουργείται με απλά σκηνοθετικά κόλπα, αλλά δεν θα διστάσει να δείξει την βία και το αίμα όπως ο Άγγλος σκηνοθέτης δεν είχε δείξει. Η βία είναι δικαιολογημένη και υπάρχει μια λογική για τις βίαιες πράξεις που εκτυλίσσονται στο "πανί". Ας πάρουμε για παράδειγμα την ταινία "Το Φάντασμα της Όπερας". Η αφήγηση είναι τόσο στρωτή που θυμίζει μια ταινία του κλασικού αμερικάνικου κινηματογράφου. Όμως η κινηματογράφηση που ακολουθεί το ρυθμό των γεγονότων, γίνεται αργή εκεί που πρέπει, θεαματική εκεί που χρειάζεται έτσι ώστε ο θεατής να σχηματίζει την άποψη του για τα γεγονότα και κυρίως για τις ιδέες που υπάρχουν και γεννούν αυτά τα γεγονότα. Έτσι ο φόβος γρήγορα δίνει τη θέση του στην ευχαρίστηση της αφήγησης. Ο "κακός" θα κρατήσει τον χαρακτήρα του

και οι καταστάσεις δεν θα είναι ικανές να τον αλλάζουν. Ο σκηνοθέτης περνά το μήνυμα ότι τίποτε δεν μπορεί να αλλάξει τον ρου της ιστορίας που, έτσι ή αλλιώς, έχει αρχίσει να διαμορφώνεται.

Ένα εκτεταμένο αφιέρωμα στον **Όρσον Γουέλς**, με ντοκιμαντέρ, ιστορικές ταινίες του και μικρές διαφημιστικές ταινίες του μεγάλου σκηνοθέτη, ήταν ένα κινηματογραφικό γεγονός. Ταινίες κλασικές του αμφισβητία σκηνοθέτη που έχουμε δει και στην τηλεόραση, αλλά μια ακόμα θέασή τους δεν θα μας... βλάψει. Ίσα-ίσα θα μας βοηθήσει να βρούμε νέα στοιχεία της αισθητικής του Γουέλς που πιθανόν να μην είχαμε ανακαλύψει.

ΣΚΑΝΔΙΝΑΒΟΙ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΤΗΣ ΔΙΑΣΠΟΡΑΣ

Σκανδιναβική εταιρεία η



Ericsson και το 5^ο Φεστιβάλ αποφάσισε να μας δείξει ταινίες από την σκανδιναβική κινηματογραφία. Είδαμε την ταινία της **Lian Torun**, "Μόνο τα Σύννεφα Κινούν τα Αστέρια" (Only Clouds Move The Stars) που μιλά για την δύναμη της επικοινωνίας στον κόσμο των παιδιών. Η ταινία του **Hilmar Oddsson**, "Ούτε Ίχνος" (No Trace), όπου αλλόκοτες καταστάσεις δημιουργούν ένα σχεδόν σουρεαλιστικό τοπίο, ένα πτώμα κάποιου που κινδυνεύουν μόνο με την εμφάνισή της. Το "Σαββατοκύριακο" (Weekend), του **Eric Gustavson**, ήταν ένα θρίλερ που στο τέλος αποκαλύπτει την πραγματική αιτία της έκρυθμης κατάστασης που έχει δημιουργηθεί. Μια ταινία, υπερπαραγωγή που εντυπωσιάζει και αρχίην με την εκφραστική δύναμή της.

Το Φεστιβάλ αυτό έχει ένα προηγούμενο: την παρουσίαση των Ελλήνων της διασποράς. Πέρυσι είχαμε την Τας και την Κόκκινος, τώρα πέντε Έλληνες της διασποράς παρουσιάστηκαν, ανάμεσά τους και ο διάσημος Φίλ Ιωάννου. Πρώτα τρεις ταινίες μικρού μήκους του **Νικολάου Στάγια**, "Βγαίνοντας Έξω" (Out and About), του **Γεωργίου Φίλτσου**, "Η Εκκλησία της Κοσμο-Τολογίας" (The Church of Cosmo-Tology) και του **Τζον Κροκίδα**, "Όχι Πια Ντροπή" (Shame No More). Ακολούθησαν η ταινία "Εντροπία" (Entropy), του **Φιλ Ιωάννου**, μια ταινία με έντονη ροκ "διαθέσεις", μια ιστορία ενός σκηνοθέτη που δεν αποφασίζει ανάμεσα στην ολοκλήρωση της ταινίας του και την κοπέλα που αγαπά. Τελικά θα χάσει και τις δύο, θα πα-

ντρευτεί και θα χωρίσει σε λιγότερο από 24 ώρες, θα ακολουθήσει τους U2 σε μια περιοδεία και τελικά θα κυνηγήσει την κοπέλα που αγαπά. Ο **Alexander Payne** θα κάνει την ταινία "Η Εκλογή" (Election), μια έξυπνη ερωτική κωμωδία που καταγράφει την ένταξη στην κοινωνία που ζούμε (εδώ στην αμερικάνικη) όπου ο έρωτας και η σταδιοδρομία κάπου μπερδεύονται.

ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΙ ΚΑΙ ΓΑΛΛΟΙ

Γάλλοι και Αμερικάνοι σκηνοθέτες παρουσίασαν την δουλειά τους. Θα αναφέρουμε τον **Philippe Grandrieux** που με την ταινία του "Καταχνιά" (Sombre) μας προτείνει μια ταινία που ελάχιστα διαφέρει από τις κλασικές γαλλικές ται-



νίες, βουτηγμένες στην ψυχολογία και τα σχετικά προβλήματα των ηρώων του. Η σκηνοθεσία είναι καλή, όπως και το παίξιμο των ηθοποιών, ανάμεσά τους της Ελίνα Λόβενσοχν που γοήτευσε τους θεατές τόσο με την φυσική της παρουσία, όσο και με το παίξιμό της. Στο Πανόραμα παρουσιάστηκε επίσης η πρώτη ταινία του **Πάνου Κούτρα**, “Η Επίθεση του Γιγαντιαίου Μουσακά”, ο οποίος ακολουθεί τα βήματα του Ρένου Χαραλαμπίδη, κάνει μια ταινία χαμηλού προϋπολογισμού, έχοντας έτσι μεγαλύτερη ελευθερία να χρησιμοποιήσει τα εκφραστικά του μέσα, απελευθερωμένος από τον οικονομικό περιορισμό. Μαζί με αυτές και ταινίες από όλο τον κόσμο, μια σωστή έκθεση των προϊόντων της παγκόσμιας κινηματογραφίας.

Βέβαια ο μεγαλύτερος όγκος των ταινιών ήταν αυτός των Αμερικάνικων και ειδικά των ανεξάρτητων παραγωγών.

Μπορεί, λοιπόν, κανείς να δει τι κρύβεται πίσω από το Χόλιγουντ, τι θα δούμε στην αμερικάνικη εμπορική σκηνή μετά από λίγα χρόνια, αφού οι εξελίξεις της κινηματογραφικής τέχνης είναι πιο γρήγορες από ότι στο παρελθόν. Πιστεύουμε ότι ο αμερικάνικος κινηματογράφος αν έχει κάποια εξέλιξη την χρωστά στην πολιτική των παραγωγών να δίνουν την ευκαιρία σε νέους δημιουργούς να δείχνουν τις δουλειές τους και να καταθέτουν τις προτάσεις τους, κάτι που στην πατρίδα μας θα αργήσουμε να την δούμε, όπως και την ανανέωση...

Ο **James Merendino**, με την ταινία “SLC Punk!” κάνει μια κωμωδία με πανκ ατμόσφαιρα, ο ήρωας δεν μπορεί να αποφασίσει ανάμεσα στην αναρχία και την Νομική Σχολή του Χάρβαρντ. Μια σημαντική ταινία του **Robert Altman**, “Η Μοίρα της Κούκι” (Cookie’s Fortune), που περιγράφει την τοπική κοινωνία

στη νοχελική κωμόπολη του αμερικάνικου νότου όπου οι λιγιστοί εκπρόσωποι της τοπικής αστυνομίας ξοδεύουν περισσότερη ώρα στο ψάρεμα ή στις συζητήσεις για ψάρεμα παρά να κόβουν κλήσεις. Αυτά όμως αλλάζουν με την αφορμή της δολοφονίας(;) της σεβάσμιας γριάς που ακούει στο όνομα Κούκι. Τέλος η ταινία του **John Landis**, “Το Σχέδιο της Σουζάν” (Susan’s Plan), μια φουτουριστική κωμωδία που με τους γρήγορους ρυθμούς της ξαφνιάζει τον θεατή, αλλά αυτό που μας δημιουργεί μια ευχάριστη έκπληξη είναι πόσα μπορεί να κάνει κανείς με μικρό προϋπολογισμό, αλλά και με βαθιές γνώσεις στην αφηγηματολογία.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Αν και το Φεστιβάλ συνέπεσε με τους σεισμούς, αυτά τα γεγονότα το μόνο που επηρέασαν είναι τη νύχτα πρεμιέρας του Φεστιβάλ. Κατά τα άλλα το Φεστιβάλ είχε αρκετή επιτυχία, οι αίθουσες γέμισαν, το κοινό αυτών των ταινιών απόλαυσε τις ταινίες που γρήγορα θα έβλεπε στις αίθουσες αφού οι Νύχτες Πρεμιέρας ήταν ουσιαστικά για ορισμένες ταινίες πρεμιέρες, βγήκαν στις αίθουσες μετά από λίγο καιρό. Ήταν μια ευκαιρία το κοινό να τις δει πιο μπροστά και να σχηματιστεί μια άποψη για αυτές. Κάτι σαν προώθηση αυτών των ταινιών στις αρχές της κινηματογραφικής περιόδου. ■

ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕ ΜΕΓΑΛΗ ΣΥΜΠΥΚΝΩΣΗ

Κουβεντιάζοντας ο Γιάννης Φραγκούλης με τον Αντρέα Παγουλάτο

Η συζήτηση με τον Αντρέα Παγουλάτο είναι πολύ δύσκολο να εστιαστεί σε ένα μόνο θέμα του κινηματογράφου. Τόσο ο ένας όσο και ο άλλος συνομιλητής προσπάθησαν πολύ να περιοριστούν σε ένα μόνο τομέα. Δεν το κατάφεραν! Αλλωστε αυτό ήταν φυσικό! Και τόσο το καλύτερο, πιθανότατα, για τους αναγνώστες. Πάντως αυτή η συνέντευξη λειτουργεί με δύο διαφορετικούς τ ρ ό π ο υ ς : κατ' αρχήν, σαν ένα είδος μαθήματος και, κατά δεύτερο λόγο, σαν μια ευκαιρία για να ψάξει ο αναγνώστης περισσότερο την βιβλιογραφία για τα θέματα που θίγονται σε αυτή τη συνέντευξη.

Τι σημαίνει για σένα η ταινία μικρού μήκους, σαν σύλληψη;

Αποτελεί ένα αυτόνομο κινηματογραφικό είδος, που έχει τους δικούς του κώδικες και κανόνες. Θα μπορούσαμε να κάνουμε την σύγκριση ανάμεσα σε ένα διήγημα και μια νουβέλα (που παρουσιάζουν αναλογίες με μια ταινία μικρού μήκους), και σε ένα μυθιστόρημα (σε αναλογία με μια ταινία μεγάλου μήκους). Ένα διήγημα είναι σαν ένα σχετικά ομοιογενές απόσπασμα ή μέρος μυθιστορήματος που απόκτά την αυτονομία και την αυτάρκειά του και μια πληρότητα, στις καλύτερες περιπτώσεις, μέσα από ξεχωριστούς σεναριακούς και έπειτα σκηνοθετικούς σχεδιασμούς και χειρισμούς. Πολλές φορές, άλλωστε, η νουβέλα έχει αρκετά από τα χαρακτηριστικά του μυθιστορήματος, αλλά διαθέτει μια μεγαλύτερη πυκνότητα και ορισμένες αφαιρετικές διαδικασίες παίζουν ένα σημαντικό ρόλο σε αυτήν παρά στο μυθιστόρημα. Μπορούμε να βρούμε ταινίες μικρού μήκους που μέσα σε 30' ή ακόμη -πιο σπάνια σε 15'- καταφέρνουν να βάλουν το υλικό, το "σύμπαν" και τον κόσμο, που θα απαιτούσε, κανονικά, τη διάρκεια μιας ταινίας μεγάλου μήκους.

Αυτό σημαίνει ότι η ταινία μικρού μήκους έχει τις δικές της αφηγηματικές δομές. Βλέπεις ότι αυτές οι αφηγηματικές δομές είναι διαφορετικές από αυτές της ταινίας μεγάλου μήκους;

Δεν είναι πολύ διαφορετικές από αυτές μιας ταινίας μεγάλου μήκους, αλλά, όπως είπαμε, η συμπύκνωση του χρόνου και οι ενεργές αφαιρετικές

διαδικασίες συντελούν στο να διαφοροποιούνται αυτές οι συντεταγμένες και έτσι αποκτούν, παρά ορισμένες αναλογίες, ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα. Δεν παύουν να είναι αφηγηματικές ή αντι αφηγηματικές ή ακόμη και ποιητικού χαρακτήρα σταθερές, ανάλογα με το σκηνοθέτη και την περίπτωση, αλλά η σύντομη διάρκεια συνεπάγεται μια μεγαλύτερη συμπύκνωση και αφαίρεση, ελλείψεις και άλματα, μια διαφοροποίηση στους αφηγηματικούς κώδικες της ταινίας μικρού μήκους.

Η ΔΙΑΝΟΜΗ ΤΗΣ

Η ταινία μικρού μήκους έχει μια δυσκολία, τουλάχιστον στην Ελλάδα, που αφορά την διανομή της. Φέτος, το καλοκαίρι του '99, έγινε μια προσπάθεια με τρεις ταινίες του Δημήτρη Κουτσιαμπασάκου να βγουν στην διανομή σαν μια ενιαία ταινία μεγάλου μήκους. Πως εκτιμάς αυτή την προσπάθεια;

Αυτό το είχα σκεφτεί και εγώ εδώ και πολλά χρόνια και το είχα συζητήσει με ορισμένους σκηνοθέτες. Το 1994, όταν προετοιμάζαμε τη δημιουργία του "μικρού", είχα ξαναθέσει αυτό το θέμα σε μια από τις δυνατότητες καλύτερης διανομής των ταινιών μικρού μήκους. Έλεγα -και το πιστεύω και σήμερα- ότι θα μπορούσε να γίνει κάτι τέτοιο όχι αποκλειστικά με τις ταινίες ενός μόνο δημιουργού, αλλά ακόμη, αν υπήρχε μια κοινή θεματική, θα μπορούσαν να συγκεντρωθούν και να παρουσιαστούν μαζί ταινίες διαφορετικών σκηνοθετών. Σου θυμίζω τον "Ισμαήλ", του Γιώρ-

γου Ζαφείρη, τις “Μικρές Μέρες”, του Κώστα Μαχαίρα ή την ταινία του Κωνσταντίνου Γιάνναρη “Μια Θέση στον Ήλιο” που προσεγγίζουν, άμεσα ή έμμεσα, το θέμα της μετανάστευσης των Αλβανών, με τις δυσκολίες που παρουσιάζονται μπροστά τους και τα αδιέξοδα. Υπάρχουν, βέβαια, και πολλές άλλες δυνατότητες: θα μπορούσαν, για παράδειγμα, να παρουσιαστούν μαζί ταινίες που δεν έχουν την ίδια θεματική, αλλά παρουσιάζουν αναλογίες στην αφήγηση ή ακόμη αντιθέσεις στην αφήγηση τους, π.χ. ένα ντοκιμαντέρ πάνω σε ένα θέμα και μια ταινία μυθοπλασίας πάνω στο ίδιο θέμα. Όλοι αυτοί οι συνδυασμοί παρουσιάζουν πολύ ενδιαφέρον και θα μπορούσαν ίσως, έτσι οι ταινίες μικρού μήκους να βρουν το κοινό τους, όπως συνέβη, όταν το Φεστιβάλ Δράμας πήρε την πολύ σωστή πρωτοβουλία να προβάλει μια σειρά από ταινίες του φεστιβάλ, κάθε χρονιά, σε πολλές πόλεις της Ελλάδας.

Έχουμε ταινίες μεγάλου μήκους, όπως η “Ιστορίες της Νέας Υόρκης”, “Βοκκάκιος” κ.α., που έχουν σκηνοθετηθεί από τρεις σκηνοθέτες, άρα το κάθε μέρος τους θα μπορούσε να είναι μια ταινία μικρού μήκους...

Εκεί όμως υπάρχει κάτι επιπλέον, το γεγονός ότι αυτοί οι σκηνοθέτες, από την αρχή, ήταν σύμφωνοι να κάνουν τις ταινίες τους για να παρουσιαστούν όλες μαζί. Οι Ιταλοί ειδικά έχουν δημιουργήσει τέτοιες ταινίες πολύ ενδιαφέροντες από την εποχή κιόλας του νεορεαλισμού με ένα κοινό θεματικό άξονα.

Ας πάμε σε ένα άλλο θέμα. Το ντοκιμαντέρ πολλές φορές “χρεώνεται” στη ταινία μικρού μήκους.

Το ντοκιμαντέρ είναι το *μισό* του κινηματογράφου, άρα είναι το *μισό* της ταινίας μεγάλου μήκους και το *μισό* της ταινίας μικρού μήκους. Πιστεύω ότι δε στέκει καθόλου το να βγάζουμε το ντοκιμαντέρ από αυτές τις κατηγορίες, γιατί οδηγούμαστε σε πολύ λάθος συμπεράσματα και αποφάσεις. Ενδεικτική είναι η απόφαση της πολιτείας να μην εντάσσει το ντοκιμαντέρ στο 1,5%. Ο κινηματογράφος, όπως ξέρεis καλά, ξεκίνησε σαν κάτι που δεν είχε είδη, έτσι οι ταινίες των αδελφών Λυμιέρ θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν, σε εμβρυακή, βέβαια, κατάσταση, ταινίες *μικτές* όπου μερικές φορές, α-

νάλογα με το θέμα και το χειρισμό, ήταν ντοκιμαντέρ, άλλοτε έπαιρναν τη μορφή *μικρών ιστοριών* όπου άρχιζε να ξεχωρίζει το *μυθοπλασικό στοιχείο*. Έτσι ή αλλιώς οι ταινίες των αδελφών Λυμιέρ και των συνεργατών τους ήταν περισσότερο κοντά στο ντοκιμαντέρ παρά στη μυθοπλασία. Θα μεσολαβήσει ο Μελιές και μια σειρά από άλλους σκηνοθέτες για να δημιουργήσουν σταδιακά τα πρότυπα της ταινίας μυθοπλασίας. Παράλληλα, την πρώτη δεκαετία του αιώνα, και από τα τέλη κιόλας του προηγούμενου, έχουμε το πολύ ενδιαφέρον φαινόμενο που είναι η σχολή του Μπράιτον, όπου εκεί πια η *γλώσσα του κινηματογράφου* εμφανίζεται ενιαία και οι διάφοροι σκηνοθέτες, που πολλοί από αυτούς ήταν πριν φωτογράφοι, ερευνούν την γλώσσα σαν να είναι κάτι το ενιαίο, και αυτό το βλέπουμε σήμερα σαν κάτι πολύ ενδιαφέρον, γιατί στην έρευνα τους δεν υπολόγιζαν αν κάνουν ντοκιμαντέρ ή μυθοπλασία. Πολλά χρόνια πριν τον Γκρίφιθ και τους άλλους, αυτή η σχολή του Μπράιτον και οι σκηνοθέτες της είχαν ανακαλύψει όλους τους κώδικες συντακτικούς και γραμματικούς του κινηματογράφου. Την γκάμα των πλάνων, και σε πρώτο βαθμό, ένα παράλληλο μοντάζ, διπλοτυπίες κ.λπ...

Ήταν ένας αναγκαίος πειραματισμός που έκανε τον κινηματογράφο να προχωρήσει πάρα πολύ και αυτό έγινε αντιληπτό πολλά χρόνια αργότερα. Αυτό θα επαναληφτεί τα χρόνια του '20, με τις πρωτοπορίες, τον εξπρεσιονισμό, με την σοβιετική, ή τη λεγόμενη γαλλική πρωτοπορία, με πολλούς σημαντικούς σκηνοθέτες, που και αυτοί τη γλώσσα του κινηματογράφου την αντιμετωπίζουν σαν κάτι το ενιαίο. Δεν ξεχωρίζουν στην πρωτοποριακή τους έρευνα είδη. Μετά, στη διάρκεια της δεκαετίας, σιγά-σιγά θα δημιουργηθεί αυτό που ονομάζουμε σήμερα καλλιτεχνικό ντοκιμαντέρ, με τον Βέρτοφ, τον Φλάερτν, τον Γιόρις Ίβενς -και πολύ αργότερα με τον Ζαν Ρους- αυτό θα οδηγήσει σε ένα κινηματογράφο πιο ανθρωποκεντρικό από τα χρόνια του '30 και μετά. Η αγγλική σχολή του Γκρίρσον θα παίξει ένα ρόλο πιο απόλυτο στο διαχωρισμό του ντοκιμαντέρ από την μυθοπλασία. Θεωρώ ότι πολλά από τα θετικά και τα αρνητικά του μεταπολεμικού ντοκιμαντέρ

οφείλονται σε κάποια αρκετά άτεγκτη στάση της αγγλικής σχολής.

ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑΣ

Το ντοκιμαντέρ έχει ένα μύθο που παρουσιάζεται η πραγματικότητα με ένα διαφορετικό τρόπο από ότι στη μυθοπλασία. Κάπου, σε πολλά ντοκιμαντέρ "μπερδεύεται" η μυθοπλασία με την πραγματικότητα και το αντίστροφο. Τα όρια του ντοκιμαντέρ και της μυθοπλασίας μπορούμε να τα προσδιορίσουμε με ακρίβεια;

Τυχαίνει να έχω ασχοληθεί σε διάφορα κείμενά μου, ιδιαίτερα με αυτό το θέμα. Σε ένα μέρος, σαν κεφάλαιο μιας ευρύτερης εργασίας, που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό "Προσεχώς" έχω αναλύσει αυτό το ζήτημα σε σχέση με τη περίπτωση του μεγάλου Σοβιετικού κινηματογραφιστή Ντζίγκα Βέρτοφ. Προσεγγίζοντας με κρητικό τρόπο θεωρητικά κείμενά του στα οποία αντιπαράβαλλε τη δική του ορθόδοξη ντοκιμαντερίστικη -όπως πιστεύει- μέθοδο καταγραφής της πραγματικότητας στην σκηνοθεσία και επομένως την μυθοπλασία που συναντάμε στις ταινίες του μεγάλου του αντιπάλου, Σεργκέι Αϊζενστάιν, καταλήγει ότι υπάρχουν τεράστιες διαφορές ανάμεσα στις δύο αυτές δημιουργικές στάσεις απέναντι στην πραγματικότητα και την ιστορία. Κάνοντας μια καινούργια ανάλυση των ταινιών του και ιδίως της αριστοτεχνικότερης ταινίας του "Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή" αποδείχνω εκτός από την έντονα σκηνοθετική διάσταση που διαθέτει το αυστηρό μοντάζ της ταινίας, την ύπαρξη μικρομυθοπλασιών που εντοπίζονται στις διαφορές επιλογές σκηνών που κάνουν -και επιμένει πάνω τους- από την χαώδη περιβάλλουσα πραγματικότητα. Η επιμονή του σε τέτοιες σκηνές, οι λεπτομέρειες που καταγράφει, η διάρκεια που τους δίνει έχουν όλα τα χαρακτηριστικά μιας πρώτης σκηνοθεσίας-μικροσκηνοθεσίας- που έρχεται να αποκτήσει ακόμη μεγαλύτερες διαστάσεις στη φάση του μοντάζ, που παίζει ένα κυρίαρχο καταλυτικό ρόλο στη κινηματογραφική του δημιουργία. Σε τελευταία ανάλυση δηλαδή, αυτός ο "ορθόδοξος" ντοκιμαντερίστας σκηνοθετεί και αυτός, με τον τρόπο του, τις ταινίες του, που ήθελε να αποτελούν άμεσες καταγραφές των γεγονότων

τη στιγμή που λαμβάνουν χώρα. Δεν υφίσταται, δηλαδή, οι τόσο μεγάλες διαφορές που πιστευε ότι υπάρχουν ανάμεσα σε αυτόν και τον σκηνοθέτη Σεργκέι Αϊζενστάιν.

Εδώ στη Δράμα, στη 22^η διοργάνωση, υπάρχει μόνο ένα ντοκιμαντέρ. Πιστεύεις ότι αυτό δείχνει την δυναμικότητα της παραγωγής του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα;

Πιστεύω ότι υπάρχουν αυξημένες δυσκολίες παραγωγής και διανομής για το ντοκιμαντέρ και μια περιέργη στάση της κρατικής τηλεόρασης, όπου παρατηρούμε μια αδράνεια σε σχέση με το ντοκιμαντέρ. Τα χρόνια του '80 ως και στις αρχές της χρονιάς του '90 υπήρχε μια αρκετά καλή παραγωγή από τα κρατικά κανάλια και άφηναν αρκετή ελευθερία σε ντοκιμαντερίστες, όπως π.χ. στον Μαυρίκιο, στην Στέλλα Θεοδωράκη και σε άλλους και έτσι κατάφεραν να δημιουργήσουν ντοκιμαντέρ με *κινηματογραφική αισθητική*, μέσα στα πλαίσια της παραγωγής και διανομής της τηλεόρασης. Το κακό ξεκίνησε, όταν επικράτησε μια *ηλεοπτική αισθητική*, οι σκηνοθέτες δεν είχαν πια για οικονομικούς, κυρίως, λόγους αυτές τις ελευθερίες και έδιναν στο ντοκιμαντέρ ένα "παιδευτικό" χαρακτήρα έτσι φτάσαμε σε τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ, με πολύ λίγα μέσα, που επικράτησαν για μια περίοδο. Στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπου το είδος δεν είχε ευνοηθεί από το κλίμα που επικρατούσε εκεί, παρουσιάζονταν παρ'όλα αυτά τέσσερα ντοκιμαντέρ και πολύ ενδιαφέροντα μάλιστα. Αυτό ήταν ένα φαινόμενο που έδειχνε την επιθυμία που είχαν πολλοί κινηματογραφιστές να πραγματοποιούν ντοκιμαντέρ. Κάτι ανάλογο συνέβαινε στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου και Πραγματικότητα, τα τέσσερα χρόνια που είχε διαγωνιστικό τμήμα. Έχουμε σημαντικούς ντοκιμαντερίστες, αλλά υπάρχει η αδυναμία κατανόησης από τους κρατικούς φορείς του πόσο σημαντικό είναι το ντοκιμαντέρ, έτσι που να δώσουν τη δυνατότητα να πραγματοποιηθούν ελεύθερα και καλλιτεχνικά δημιουργικά ντοκιμαντέρ. Φαίνεται ότι τον τελευταίο καιρό κάτι πάει να δημιουργηθεί από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Πιστεύω, βλέποντας τις ταινίες ντοκιμαντέρ κάθε χρονιά, ότι υπάρχει ένα αξιόλογο ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα με όλες τις δυσκολίες που

αντιμετωπίζουν οι ντοκιμαντερίστες.

Ποια είναι, κατά την άποψη σου, η σπουδαιότητα του Φεστιβάλ της Δράμας;

Πιστεύω ότι είναι ένα Φεστιβάλ που βρήκε το χαρακτήρα του, που ανακάλυψε τις ιδιομορφίες του και, μέσα από ενδιαφέρουσες πρωτοβουλίες που πήραν αυτά τα τελευταία χρόνια οι ορ-

γανωτές του, με ένα παράλληλο ανέβασμα του ποιοτικού επιπέδου των ταινιών οδηγείται στην επιτυχία. Έχω την εντύπωση ότι το 1994 πραγματοποιήθηκε το εξής άλμα: παλιότερα είχαμε πάντα μια ή δύο ή τρεις ενδιαφέρουσες ταινίες και πολλές άλλες μέτριες, από το '94 και μετά είχαμε μεγάλο αριθμό σημαντικών ταινιών και ένα ωραίο συναγωνισμό ανάμεσα σε σκηνοθέτες που έχουν κάνει σπουδές και δουλεύουν στο εξωτερικό με άλλους που σπούδασαν και δουλεύουν στην Ελλάδα. Εκείνη τη χρονιά έφερε πολύ θετικά αποτελέσματα. Μοιάζει με μια τομή. Πιστεύω ότι η ταινία μικρού μήκους είναι πρώτα α-

πό όλα ατομική υπόθεση του σκηνοθέτη, χρειάζεται μια στέρεη γνώση φυσικά που θα του δώσει μια σχολή, αλλά χρειάζεται ιδίως μια προσωπική προσπάθεια για να βρει τους κώδικες του και να τους ολοκληρώσει.

Ποιο είναι το ιδανικό Φεστιβάλ, κατά τη γνώμη σου, εσύ που έχεις διοργανώσει αρκετά Φεστιβάλ;

Υπάρχουν διαφορετικά είδη Φεστιβάλ. Πολλές φορές πριμοδοτούν την ιστορία του κινηματογράφου, μέσα από το είδος που εξυπηρετούν. Άλλοτε πριμοδοτείται ένα σύγχρονο είδος, σε

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

Ποιητής και θεωρητικός του κινηματογράφου, γεννήθηκε στην Αθήνα και από το 1970 ως το 1988 έζησε στο Παρίσι. Από τις αρχές της δεκαετίας 1970, πήρε ενεργά μέρος στη γένεση και την εξέλιξη του γλωσσοκεντρικού ποιητικού κινήματος δημοσιεύοντας ποιήσή του στα γνωστά περιοδικά *"Change"*, *"Perimètre"*, *"N.R.S."*, *"Les Temps Modernes"*, *"Change International"*, κάνοντας δρώμενα και συμμετέχοντας σε Διεθνή Φεστιβάλ Ποίησης. Σπούδασε τον κινηματογράφο, κυρίως στη Γαλλική Ταινιοθήκη, μελετώντας χιλιάδες ταινίες και παρακολουθώντας τα μαθήματα του Αρνί Λανγκλουά. Δημοσίευσε δοκίμια, άρθρα, μελέτες, διάλογους γύρω από κινηματογραφικά ή γενικότερα αισθητικά θέματα στο *"Φίλμ"*, στην *"Αυγή"*, στα *"Χνάρια(α)"*, στα *"Νέα της Τέχνης"*, στην *"Καθημερινή"*, στο *"Revue d'Esthétique"*, στο *"Αντικινηματογράφος"*, στο *"Προσεχώς"*, στο *"Αλφειός"*, σε καταλόγους και ειδικές εκδόσεις κινηματογραφικών φεστιβάλ Cinéma du Réel, Θεσσαλονίκης, Δράμας και στο βιβλίο για τον ελληνικό κινηματογράφο που εξέδωσε το Centre George Pompidou. Έχει την καλλιτεχνική ευθύνη, μαζί με τον Βασίλη Σπηλιόπουλο, του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ *"Κινηματογράφος και Πραγματικότητα"*. Ως ερευνητής-σεναριογράφος στη βασική ομάδα εκπομπών *"Χρώματα"* (1988-1990, ET-1), *"Ψηφιδωτό"* (1993, ET-2), *"Νέες εικόνες"*, *"Η τέχνη της φωτογραφίας"*. Διευθυντής, μαζί με τον Νάνο Βαλαωρίτη, του περιοδικού *"Συντέλεια"*.

αναφορά στην πλούσια παγκόσμια παραγωγή. Για παράδειγμα σχετικά με το ντοκιμαντέρ καλύτερα θα ήταν οι διάφοροι κρατικοί φορείς να πριμοδοτήσουν αυτό το είδος στην παραγωγή και την διανομή του, για να εξακολουθεί να υπάρχει αυτό το είδος από το να χρηματοδοτούνται με τόσα πολλά εκατομμύρια Φεστιβάλ για το ντοκιμαντέρ χωρίς ελληνικά ντοκιμαντέρ. Ο συνδυασμός ενός πολύ γερού διαγωνιστικού, με μεγάλα αφιερώματα στην ιστορία του κινηματογράφου, σε σημαντικούς ντοκιμαντερίστες Έλληνες και ξένους θα ήταν το ιδανικό. Το Φεστιβάλ Δράμας νομίζω ότι έχει φτάσει πολύ κοντά σε αυτό το μοντέλο, χρειάζονται ακόμα κάποιες πρωτοβουλίες για να βρεθούν οι σωστές ισορροπίες. Με ενδιαφέρει ακόμη το άνοιγμα να στις άλλες τέχνες για να πλουτίσουν και να διευρύνουν τους καλλιτε-

χνικούς ορίζοντες ενός Φεστιβάλ. Είναι ενδιαφέρον να γίνεται π.χ. μια έκθεση γλυπτικής, ενδιαφέρουσες συναυλίες με νεανικές και ερευνητικές ομάδες και ανάλογα με τις άλλες τέχνες. ▼

2^Ο ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

και νέων μέσων για την τέχνη "E-PHOS"

ΣΙΜΟΣ
ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου, "E-PHOS", είναι στην ουσία ένα οπτικοακουστικό φόρουμ, με κινηματογραφικά περάσματα και εικαστικές σφήνες που, αν μη τι άλλο, παραπέμπει σε ένα αμεσώτατο μέλλον μετεξέλιξης της κινηματογραφικής τέχνης και μετα-απόδοσης του νεώτερου τρόπου ζωής. Μέσα σε ένα οχταήμερο εξετάζει τη μέλλουσα πορεία της εικονιστικής τέχνης (on-line ντοκιμαντέρ, σινεφίλ αρτ, video art, digital cinema) και ανιχνεύει τη βιωματική συμπεριφορά στην πόλη (Αθήνα-Αναδυόμενη Μητρόπολη). Έχουμε, δηλαδή, μια εντατική παρακολούθηση κινηματογράφου-ζωής με special screenings και συνεδριακές ημερίδες. Στο τμήμα των Νέων Μέσων παρουσιάστηκε η έκθεση cd roms και ιστοσελίδων Mediatrium με θέμα διάφορες μορφές τέχνης όπως η ζωγραφική, η γλυπτική, η αρχιτεκτονική, το design, η μόδα, η φωτογραφία, ο κινηματογράφος, ο χορός, η μουσική, η landscape art, η performance art και, φυσικά, η λογοτεχνία.

Το θέμα του Φεστιβάλ ήταν η αστική αρχιτεκτονική και ο άνθρωπος του 2000. Με την ευκαιρία των μεγάλων έργων, της ανανεωμένης υποδομής της πρωτεύουσας και των αναβαπτισμένων προσδοκιών, ο θεσμός, φιλοξένησε το διήμερο διεθνές συμπόσιο αρχιτεκτονικής "Αθήνα-Αναδυόμενη Μητρόπολη". Στο ειδικό κινηματογραφικό αφιέρωμα "Hypertopos", που είχε θέμα τη σχέση κινηματογράφου και αρχιτεκτονικής στον αιώνα μας, παρουσιάστηκαν μερικές από τις πιο σημαντικές ταινίες μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ¹. Αναφέρω ενδεικτικά τα "Βερολίνο, Συμφωνία μιας Πόλης", "Golem", "Νιμπελούγκεν", "Blade Runner" και "Ο Δράκος". Ταυτόχρονα, με την υποστήριξη του Βρετανικού Συμβουλίου, παρουσιάστηκε ειδικό αφιέρωμα με τις τελευταίες παραγωγές του Arts Council, της Μεγάλης Βρετανίας, με θέμα την τέχνη για την τηλεόραση. Ενδιαφέρον ήταν το αφιέρωμα στα πιο σημαντικά, από εικαστική άποψη, videogames της χρονιάς (έστω και υπό μορφή happening) καθώς και στις νέες ψηφιακές παραγωγές δημιουργικών γραφείων από όλο τον κόσμο.

Τέλος, υπήρχε ένα αρκετά καλό μενού που περιλάμβανε, σε πρώτη ελληνική προβολή, ντοκιμαντέρ για τη συνθέτρια Bjork, τους φωτογράφους Nan Goldin και Κώστα Μπαλάφα,

το καναδικό σχήμα σύγχρονου χορού, **La La Human Steps**, τον **William Forsythe**, τον **Frankfurt Ballet**, τον μάγο του χοροθεάτρου **Philippe Decoufle**, τον αρχιτέκτονα **I. M. Pei**, τον landscape artist **Christo**, τον σκηνοθέτη **Stanley Kubrick**, τη **Marina Abramovitch** και τους **Radiohead**.

Εμείς θα προσπαθήσουμε να εστιάσουμε την προσοχή μας στα δύο κεντρικά γεγονότα του φεστιβάλ, που είναι το διεθνές συμπόσιο αρχιτεκτονικής, που έλαβε χώρα στο Γαλλικό Ινστιτούτο, και βέβαια οι ταινίες που προβλήθηκαν στις οθόνες της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης και του Γαλλικού Ινστιτούτου.

ΔΙΕΘΝΕΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΑΘΗΝΑ-ΑΝΑΔΥΟΜΕΝΗ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ;

Η Αθήνα εισέρχεται στον εικοστό πρώτο αιώνα αναζητώντας μια συνείδηση πόλης μέσα στον ορίζοντα μιας διαρκούς έκρηξης της αστικότητας που συμβαίνει σε οικουμενική κλίμακα. Η αναζήτηση αυτή εγγράφεται στην πρωτόγνωρη για την ελληνική πρωτεύουσα μητροπολιτική πραγματικότητα, την οποία επιβάλ-

λουν νέα κοινωνικά δεδομένα, όπως αυτό των εισερχομένων μεταναστευτικών πληθυσμών, αλλά και τα δεδομένα μιας σύγχρονης οικονομικής και πολιτιστικής ανάπτυξης. Κυριαρχεί, ωστόσο, μία αμήχανη θεώρηση ανάμεσα στη διαφαινόμενη νέα μητροπολιτική πραγματικότητα και την έλλειψη γνώσης και πίστης προς το ίδιο το φαινόμενο της πόλης από τις κοινωνικές, τις πολιτικές, τις οικονομικές και τις καλλιτεχνικές της δυνάμεις.

Το 2004 η πολυπολιτισμική μητρόπολη των τεσσάρων εκατομμυρίων κατοίκων θα φιλοξενησει τους Ολυμπιακούς Αγώνες με ανανεωμένη υποδομή και προσπαθώντας να αναβαπτίσει τις προσδοκίες της για τις επόμενες δεκαετίες. Το 2000 θα λειτουργήσει το νέο μετρό και τον επόμενο χρόνο θα λειτουργήσει ο νέος αερολιμένας που θα ευνοήσει την ανάπτυξη της Αθήνας σε σημαίνον κέντρο της ευρύτερης περιοχής της Μεσογείου, των Βαλκανίων και της Μαύρης Θάλασσας. Παρ' όλα αυτά τα περισσότερα από τα έργα προχωρούν σαν έργα αμιγώς τεχνικά, σαν ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός και η κριτική να μην χρειάζονται όταν αλλάζει μορφή η πόλη.

Σήμερα σε ένα κοινό πολιτικό, αρχιτεκτονικό, φιλοσοφικό και καλλιτεχνικό στοχασμό αναζητούνται:

Η ενσωμάτωση του ίχνους της αρχαίας πόλης στη σύγχρονη αλλά και ο επανακαθορισμός της σχέσης της πόλης με το τοπίο και τη θάλασσα.

Οι κοινωνικές θεωρήσεις και οι πολιτικές πραχτικές που θα ενεργοποιήσουν τις δυνάμεις του διαφορετικού και του ιδιαίτερου μέσα στο μητροπολιτικό σχηματισμό.

Οι αρχιτεκτονικές χειρονομίες μεγάλης κλίμακας που θα μεταμορφώσουν τον σε κρίση δημόσιό της χώρο και θα επιδράσουν στο "κοινό γούστο" και το ήθος της πόλης.

Οι εφαρμογές της τέχνης και της τεχνολογίας που διαπερνούν τον πραγματικό και τον εικονικό αγώνα-χώρο μεταμορφώνοντας ριζικά την εμπειρία του αστικού τοπίου αλλά και την ίδια την αστική ζωή.

Στο συμπόσιο θα σχηματιστούν τρεις πολύ ενδιαφέροντες ενότητες.

α. Ο μύθος της πόλης. "Η ενσωμάτωση του ίχνους της αρχαίας πόλης στη σύγχρονη αλλά και ο επανακαθορισμός της σχέσης της πόλης με το τοπίο και τη θάλασσα".

β. Πόλη και διαφορετικότητα.

γ. Μεγάλη κλίμακα και δημόσιος χώρος.

Επίσης, στο ίδιο συμπόσιο, συζητήθηκε το θέμα "της τέχνης, της τεχνολογίας και της πόλης".

ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ Ε-PHOS

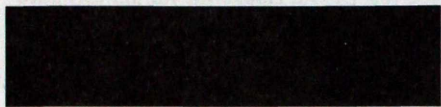
Το βάρος του κειμένου, λογικό ήταν, να στραφεί σε μια αναδρομή των κυριότερων ταινιών που παρέλασαν στο Φεστιβάλ. Άλλωστε, δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός, πως ο συγκεκριμένος θεσμός, δεν είναι τίποτε άλλο από ένα οπτικοακουστικό αφιέρωμα στον κινηματογράφο και τα νέα μέσα, με συνισταμένη αυτή τη φορά, τη σχέση του ανθρώπου με την πόλη.

Το "Abracatabra", 1998, του **Philippe Decoufle**, είναι ένα παιχνίδι πολλαπλών αντανακλάσεων στο χορευτικό σύμπαν του Γάλλου σκηνοθέτη-χορογράφου. Οι χορευτές κινηματογραφούνται από ψηλά, μέσα από υπέρυθρους αισθητήρες ή βγαίνουν γυμνοί μέσα από το κουτί της Πανδώρας. Το σενάριο συνδυάζει το κλασικό φανταστικό σινεμά με το σύγχρονο. Καλή γαλλική ταινία, διάρκεια 40 λεπτά.

Το "Amazing Grace", 1997, του **André Colinet**, είναι μια βελγική πετυχημένη παραγωγή, ένα προσωπικό ημερολόγιο αφιερωμένο στη συντομία της ζωής και στα σημάδια που αφήνουμε πίσω μας. Εικόνες άλλοτε γυρισμένες ντοκιμαντερίστικα και άλλοτε σαν μυθολογία με Super8 ή Beta για τον ποιητή Marcel Picqueray, τον Henry Storck και τη γυναίκα του. Η ταινία "Angel", του **Mark Wallinger**, 1994, είναι ο αγώνας ενάντια στην ανομοιότητα αλλά και η ανάποδη πορεία προς τα πάνω σε μια κυλιόμενη σκάλα με κατεύθυνση προς τα κάτω. Ο Wallinger απαγγέλλει το πρώτο κεφάλαιο από το ευαγγέλιο του Αγίου Ιωάννη ανάποδα. Το κομμάτι έχει αντιστραφεί ψηφιακά, δημιουργώντας μια απόκοσμη σχέση μεταξύ



BURNING MAN 2020



των οικείων λέξεων και του παράξενου τρόπου με τον οποίο αποδίδονται. Διάρκεια 5 λεπτά.

Η σουηδική ταινία της **Anna Duell**, "Bardo Oio", 1998, έχει ως θέμα το χορό και είναι εμπνευσμένη από το θιβητιανό "Βιβλίο των νεκρών". Το "Bardo" είναι το μεταβατικό στάδιο μεταξύ ζωής και μετεμψύχωσης. Αποτυπώνοντας τη γαλήνη αλλά και την ταραχή, ο χορός κινηματογραφήθηκε μέσα σε μια εγκαταλειμμένη δεξαμενή αερίου, όπου τα δραματικά μοτίβα του φωτός και της σκιάς προσέθεσαν στη μοναδική ομορφιά της παράστασης μια διαφορετική διάσταση ευλογίας. Διάρκεια 23 λεπτά. Για το "Βερολίνο, Συμφωνία μιας Πόλης", του **Walter Ruttmann**, 1929, δεν χρειάζονται συστάσεις. Αλλά αναφέρω πως το φιλμ περιγράφει μια μέρα στο Βερολίνο. Η διαδρομή από την ανατολή στη δύση του Ηλίου είναι η μοναδική της πλοκή. Άνθρωποι, ζώα, μηχανές και το αστικό τοπίο ενσωματώνονται στην ταινία που σημαδεύεται από το ενδιαφέρον του δημιουργού της για τους ρυθμούς και τα μοτίβα. Παρά το ότι αυτή δεν ήταν η πρώτη ταινία πάνω σε μια μεγαλούπολη, ήταν ωστόσο η πρώτη που ανέδειξε σε τόσο μεγάλο βαθμό τη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική κληρονομιά της εποχής της. Από τα αριστουργήματα του γερμανικού κινηματογράφου. Διάρκεια 40 λεπτά. Το μουσικό "Bjork", του **Christopher Walker**, 1997, αποτελεί ένα βλέμμα σε μια από τις πιο

καινοτόμες φιγούρες της pop art. Οι εκρηκτικοί συνδυασμοί της ταινίας, ειδικά στο χορευτικό επίπεδο, κάνουν ένα ιδιαίτερο στιλιστικό ντοκιμαντέρ. Η ταινία εστιάζει την εγγραφή του τρίτου άλμπουμ της συνθέτριας, στην Ισπανία, και ανατρέπει στην καριέρα της που ξεκίνησε στα δώδεκά της. Την ακολουθεί στο σπίτι της στο Λονδίνο και στην πατρίδα της, την Ισλανδία. Το τοπίο με τα ηφαίστεια και τους ατμούς αποτελεί ένα θεαματικό φόντο για το πορτρέτο. Διάρκεια 55 λεπτά.

Η ταινία "Blending Emotions", του **Fernando Alvim**, 1999, από την Αγκόλα, μια εντελώς "ξένη" κινηματογραφία για μας, αφηγείται τη ζωή τριών διαφορετικών καλλιτεχνών. Ο ένας είναι από την Αγκόλα, ο άλλος από την Κούβα και ο τρίτος από την Ν. Αφρική, από τις χώρες δηλαδή που άμεσα ή έμμεσα εμπλάκηκαν στον πόλεμο της Αγκόλας. Μοιράζονται αναμνήσεις και συναισθήματα από τις βίαιες συγκρούσεις. Η ταινία είναι ο εξορκισμός του πολέμου αυτού, σε διάρκεια 18 λεπτών.

Το "Christo in Paris", του **Albert Maysles**, είναι μια αμερικάνικη ταινία του 1993 και πραγματεύεται τη γέφυρα Ποντ Νεφ, την αρχαιότερη γέφυρα στο Παρίσι. Ολοκληρώθηκε κατά την διάρκεια της βασιλείας του Ενρίκου Δ' και ενώνει τις δύο πλευρές του Σηκουάνα. Ο γνωστός για την ενασχόλησή του Christo, που δημιουργεί εντυπωσιακά έργα εξωτερικού χώρου με περιορισμένη διάρκεια ζωής, το 1985 ολοκλήρωσε το πλέον φιλόδοξο σχέδιό του: το "τύλιγμα" της γέφυρας με 440 χιλιάδες τετραγωνικά μέτρα ύφασμα στο χρώμα της άμμου. Η μετασχηματισμένη γέφυρα έγινε το σημείο αναφοράς της Γαλλίας. Διάρκεια 58 λεπτά.

Το "Duets With Automobiles", 1995, του **Terry Braun**, είναι ένα δοκίμιο που τοποθετεί τον παραδοσιακό ινδιάνικο χορό δίπλα στην αρχιτεκτονική. Ο ρυθμός και η ζωή των κτιρίων αναδεικνύουν από κοινού το χορό και τις κινήσεις της κάμερας. Ο κεντρικός χαρακτήρας είναι ο Χορευτής γύρω από τον οποίο περιστρέφονται ο χορός, η πόλη και, φαινομενικά, ο ήλιος. Η διάρκεια του ντοκιμαντέρ, που γυρίστηκε στο κέντρο Hi-Tech, στο Λονδίνο, είναι 14 λεπτά.

Από τις ανακαλύψεις του Φεστιβάλ, το “Αγκαλιάζοντας το Δέντρο”, 1999, της **Λουκίας Ρικάκη**. Η σχέση του ανθρωπίνου σώματος με τις φυσικές φόρμες, και κυρίως με τη φόρμα των δέντρων, οδηγούν στην σύλληψη της ταινίας. Η έρευνα της σχέσης μεταξύ ανθρωπίνου σώματος και δέντρου μετατρέπεται σε ένα χορευτικό κομμάτι και η διπλή του υπόσταση αντανακλάται στην επιφάνεια της θάλασσας. Ένα μοναχικό δέντρο παρατηρεί την αέναη κίνηση των σωμάτων ενώ επιχειρούν να φτάσουν το φως του ήλιου και να ακούσουν τον ψίθυρο των κλαδιών του δέντρου. Διάρκεια 4 λεπτά². Η ταινία “Hacks”, της **Christine Bader**, 1997, είναι ένα ντοκιμαντέρ με θέμα την εισβολή και το σπάσιμο προγραμμάτων ηλεκτρονικών υπολογιστών και την εφαρμοσμένη κοινωνική επιστήμη. Το φαινόμενο μελετάται ως ακτιβιστική, πολιτιστική και πολιτική θέση. Η ταινία εστιάζει σε μια επιλογή έργων από χάκερς, νεαρούς καλλιτέχνες και περιβαλλοντολόγους, παρουσιάζοντας τον τρόπο ζωής τους και το πνεύμα από το οποίο καθοδηγούνται οι πράξεις τους. Μια ταινία για τις κοινωνικές αλληλεπιδράσεις και την ομαδική εργασία, που αιωρείται μεταξύ ιδεαλισμού και πραγματικότητας. Διάρκεια 53 λεπτά.

Η παραγωγή (τσέχικη) “Hamsa, I Am”, 1998, του **Miroslav Janek**, διηγείται την τύφλωση ως φυσικό ελάττωμα. Το ταλέντο του μουσικού είναι θείο δώρο. Χωρίς περιττούς συναισθηματισμούς και φτηνούς εντυπωσιασμούς, ο Τσέχος σκηνοθέτης ασχολείται με τον σημαντικό ρόλο που παίζει η μουσική στη ζωή των τυφλών ανθρώπων στα ωδεία. Ο Janek πλησιάζει περισσότερο κάποιους μαθητές με δυνατή προσωπικότητα. Μέσω συνεντεύξεων και καθημερινών καταστάσεων αποκαλύπτει το χαρακτήρα τους και μοιράζεται με τους θεατές τα συναισθήματα, τα όνειρα και τις επιθυμίες τους. Διάρκεια 59 λεπτά.

Η ταινία της **Στέλλας Θεοδωράκη**, “Μητροπόλεις των Ειδώλων”, 1994, επισκέπτεται τις μητροπόλεις του αιώνα μας και διαβάζει σε αυτές τα ίχνη των κινημάτων της τέχνης, παίζοντας με την αντανάκλαση της πόλης στην τέ-

χνη και το αντίστροφο. Εικόνες που προέρχονται από τις “πραγματικές” πόλεις συνδυάζονται με τον τρόπο που η ίδια η μητρόπολη υπήρξε η μήτρα για καλλιτεχνικά ρεύματα, αλλά και με τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη εντάχθηκε σε αυτές διαμορφώνοντας τη φυσιογνωμία τους. Διάρκεια 25 λεπτά.

Η πιο αναμενόμενη ταινία του E-PHOS αναμφίβολα ήταν το ντοκιμαντέρ του **Γιάννη Σκοπετέα**, “Ο Φωτογράφος, ο Άνθρωπος κι ο Τόπος του”, 1999. Πρόκειται για μια κινηματογραφική προσέγγιση του φωτογραφικού έργου του σπουδαιότερου, ίσως, Έλληνα φωτογράφου του εικοστού αιώνα, του Κώστα Μπαλάφα. Από τα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ως σήμερα, ο Μπαλάφας ταξιδεύει σε όλη την Ελλάδα και καταγράφει τις σημαντικότερες στιγμές της ιστορίας της, ψάχνοντας “την ανθρωπιά, την ομορφιά και τη συγκίνηση”. Διάρκεια 22 λεπτά.

Το ισραηλιτικό φιλμ “Piece by Peace”, του **Sharon Shamir**, 1997, είναι μια ταινία βασισμένη στη δράση της σάτιρας στην Ιορδανία. Μέσα από τα μάτια δύο κορυφαίων κωμικών της αραβικής χώρας, έχουμε την ευκαιρία να δούμε την πιο δύσκολη και ταραγμένη περίοδο του τόπου. Διάρκεια 60 λεπτά.

Για την ταινία “Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή”, Ρωσία, 1926, δεν χρειάζεται να αναφέρουμε πολλά. Είναι ένα ασύνθετο κινηματογραφικό δοκίμιο στην τεχνική του Kino-Pravda, όπου χρησιμοποιούνται όλες οι τεχνικές μοντάζ και χρήσης της κάμερας που είχε στη διάθεσή του ο βωβός κινηματογράφος, με σκοπό τη δημιουργία του πορτραίτου της “ζωής όπως τη ζούμε” μια τυπική μέρα στη Μόσχα. Η ταινία του **Dziga Vertov** έγινε διάσημη γιατί ανακαλύπτει την ίδια την διαδικασία της δημιουργίας της. Η αναπαράσταση ωστόσο, μιας πρωτεύουσας στις αρχές του αιώνα, μετά την κομμουνιστική επανάσταση, είναι ένα εξίσου δυνατό της σημείο. Διάρκεια 70 λεπτά.

Η ταινία “Wow and Flutter”, 1999, των **Shane Walter** και **Matt Hanson**, αναφέρεται στα ανανεωτικά και σύγχρονα γραφικά-ψηφικά εφέ, από τον κόσμο του γραφικού σχεδιασμού.

Μια μοναδική ευκαιρία, για να δει κανείς τις μικρής διάρκειας ψηφιακές ταινίες που δημιουργούν τον οπτικό χάρτη των μελλοντικών στυλ, από τους κορυφαίους του είδους στην Αγγλία και αλλού. Πρόκειται για μια συλλογή από πειραματικές ταινίες εντελώς διαφορετικών οπτικών γωνιών που φανερώνει τις αυριανές τάσεις στα βίντεο κλιπς, τα παιχνίδια των υπολογιστών και τα οπτικά εφέ του κινηματογράφου. Αυτό το αγγλικής παραγωγής ντοκιμαντέρ φιλοδοξεί να είναι ταυτόχρονα ένα δοκίμιο για την αφήγηση στον κινηματογράφο, τη σχέση κινούμενης και ακίνητης εικόνας και τη φωτογραφική αισθητική της νεοτερικότητας. Διάρκεια 75 λεπτά.

Κλείνω τον κύκλο των ταινιών που παρουσίασα (είναι πολύ μικρός σε σχέση με τον αριθμό των ταινιών που προβλήθηκαν) με την ταινία "Ρόδα", του **Θόδωρου Αδαμόπουλου**, 1964. Πρόκειται για ένα περίεργο φιλμ που περιγράφει την τάση φυγής του ανθρώπου μέσα από το κοινωνικό περιβλημά του. Σίγουρα έχουμε να αντιμετωπίσουμε ένα σενάριο με πρωτοποριακές ιδέες για την εποχή του. Διάρκεια 14 λεπτά.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Με τη δεύτερη παρουσία του Φεστιβάλ Κινηματογράφου και Νέων Μέσων για την Τέχνη (φέτος με τον υπότιτλο *E-PHOS*, *E* για το πρώτο συνθετικό των ηλεκτρονικών μηνυμάτων στο Internet, *ΦΩΣ* (PHOS) για το ουσιαστικό συστατικό των οπτικοακουστικών τεχνών, *E-ΦΩΣ* ακουστικά για το ύφος ως κριτήριο του υποκειμενισμού στην τέχνη γενικότερα), παρακάμπεται η απουσία ενός διεξοδικού οπτικοεικαστικού φεστιβαλικού πεδίου στην πρωτεύουσα. Γενική ομολογία είναι πως η έλλειψη τέτοιων ενεργειών και με την ασίγηστη εισαγωγή αμερικάνικων παραγωγών ψηφιακής πραγμάτωσης (*Stars War*, *Alien*...) ο Έλληνας θεατής έμεινε κάπως μετέωρος και για τον τρόπο παραγωγής των ταινιών αυτών αλλά και για την εικαστική αισθητική τους. Με τις διαδικασίες του Φεστιβάλ, αναλύεται το ζήτημα αυτό, α-

φού πολλές από τις ταινίες έχουν σαν θέμα την ίδια την κατασκευή τους και το θέμα του συμποσίου έβαλε τις ταινίες αυτές στην πραγματικότητα επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στην ενότητα "Αθήνα, Αναδυόμενη Μητρόπολη". Από την άλλη είχαμε προβολές σπάνιων κινηματογραφικών έργων, τα περισσότερα στη φόρμα του ντοκιμαντέρ, και σημαντικά θέματα σκέψης, όπως ο ρόλος της πόλης με το πέραςμα του χρόνου ή ο ρόλος του ατόμου στην αντίληψη αυτού του χρόνου, κινηματογραφικού ή πραγματικού. Αυτός ο συνδυασμός θέσης-διαλόγου είναι στην ουσία κάτι πρωτοπρό και αναλογεί στο κοινωνικό σύστημα με τη σύνθεση-αποσύνθεση των παραγόντων μυθοπλασία-βίωμα. Θέλω να αναφέρω τη συνεισφορά του θεσμού και σε παράλληλες εκδηλώσεις-ενότητες, όπως: *Hypertopos*, *Πέρασμα Οδός Σίνα*, με την ομάδα "Αστικό Κενό", *Mediatrrium*, έκθεση Cd Roms, ημερίδες αρχιτεκτονικής και κινηματογράφου, καθώς και το *Lens Flare 99* στο Union καφέ που ήταν ένα εξαιρετικό happening στον κόσμο των καλύτερων video games με κινηματογραφικό μοντάρισμα. Τέλος, καλό είναι να θυχεί η σημασία αυτού του θεσμού στο μέλλον, κάτι που είναι παραπάνω από αναγκαίο, αρκεί και η οργάνωσή του να αναπτυχθεί περισσότερο, πράγμα εξίσου αναγκαίο. ■

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο γράφων συμμετείχε στο πενταήμερο αφιέρωμα "Πόλη και Κινηματογράφος", Χανιά, 1998, αναπτύσσοντας μια διάλεξη, με θέμα "Κινηματογράφος και σύγχρονη πολιτεία", καθώς και ένα εκτενές κείμενο γύρω από το ίδιο θέμα. Πιστεύω πως εκείνο το εγχείρημα περιείχε μια επιστημονικότερη προσέγγιση από τα ελάχιστα που διατυπώθηκαν στον παρόν άρθρο.
2. Χαρακτηριστική είναι η προβληματική της σκηνοθετίας, τα τελευταία κυρίως χρόνια, με τη σχέση του ανθρώπινου παράγοντα και του φυσικού του περιβάλλοντος. Μη ξεχνάμε, πως και οι μεγάλοι μήκους δημιουργίες της θέτουν το ζήτημα αυτό περνώντας το, έστω και αχνά, στη μυθοπλασία τους.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ Ή ΣΙΝΕΜΑ;

“Robert Bresson”, εκδ. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Υπουργείο Πολιτισμού, Επιλογή κειμένων: Μιχάλης Δημόπουλος, Θωμάς Λιναράς, Επιμέλεια: Αχγιάδας Κυριακίδης, σ.σ. 158, Θεσσαλονίκη 1999.

Σε έναν από τους ποιητές του κινηματογράφου αναφέρεται αυτό το βιβλίο, τον Robert Bresson. Με την ευκαιρία των προβολών των ταινιών του, στη Θεσσαλονίκη και στην Αθήνα, μια εβδομάδα πριν από την επίσημη έναρξη του 40^{ου} Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το βιβλίο αυτό εκδόθηκε, σαν μια εκδοτική υποστήριξη αυτού του αφιερώματος. Ξεπερνά όμως το εν λόγω αφιέρωμα και αναφέρεται σε όλο το πεδίο της κινηματογραφικής τέχνης, αφού ο Bresson είναι ο κινηματογραφιστής που ξεκίνησε από τον βωβό για να φτάσει στον ομιλούντα κινηματογράφο. Σε αυτό το βιβλίο μπορεί να βρει κανείς κείμενα για τον σκηνοθέτη, του Νίκου Σαββάτη, του Αλέξανδρου Μουμτζή, του André Bazin και δύο συνεντεύξεις που έχει δώσει ο Bresson στους Jean-Luc Godard και Michel Delahaye, η μία, και στον Michel Ciment, η δεύτερη. Το σημαντικότερο είναι ότι ο Bresson είδε αυτές τις συνεντεύξεις πριν να εκδοθούν. Κατά συνέπεια περιέχουν μόνο αυτά τα στοιχεία που αντιπροσωπεύουν την σκέψη του σκηνοθέτη.

Ακολουθεί μια εκτεταμένη φιλομορφία με 14 ταινίες του. Κάθε αναφορά σε ταινία περιλαμβάνει τους συντελεστές, μια περίληψη της υπόθεσης, ένα σχόλιο του σκηνοθέτη και ένα κείμενο που έχει γραφτεί για αυτήν από κάποιον κριτικό ή θεωρητικό του κινηματογράφου. Αναφέρονται ακόμη οι ταινίες και οι τηλεοπτικές εκπομπές που έγιναν για τον Bresson και ακολουθούν δύο κείμενα, το ένα για την αντίληψη του σκηνοθέτη για τον κινηματογράφο, του Jean-Marie G. Le Clézio, και η εργοβιογραφία του σκηνοθέτη, από τον Θωμά Λιναρά. Πιστεύω ότι πρόκειται για το πιο ολοκληρωμένο έργο που έχει εκδοθεί στην Ελλάδα και αφορά κάποιον σκηνοθέτη. Ο αναγνώστης μπορεί να βρει σε αυτό τον πυρήνα της σκέψης του σκηνοθέτη, τις εικαστικές αντιλήψεις του (ήταν και ζωγράφος), το γιατί έκανε τις ταινίες του με αυτόν τον τρόπο.

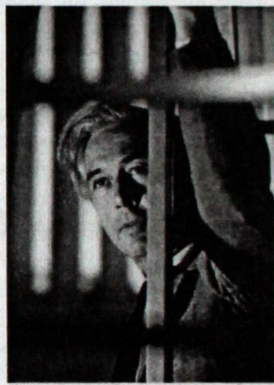
Θα μείνουμε, για παράδειγμα, σε δύο αντιλήψεις. Η πρώτη από αυτές είναι ο διαχωρισμός που κάνει ο Bresson ανάμεσα στον κινηματογράφο και το σινεμά (cinématographe, cinéma αντίστοιχα). Ο κινηματογράφος είναι ο μηχανισμός της ποίησης, παίρνει εντελώς ετερόκλητα στοιχεία και τα συναρμολογεί με τον δικό του τρόπο, πρόκειται για στοιχεία ακατέργαστα, με αυτό τον τρόπο καταγράφει το ψεύδος, δίνοντάς του μεγαλύτερη έμφαση. Το σινεμά, αντίθετα, αντιγράφει τη ζωή με ηθοποιούς και φωτογραφίζει αυτή την αντιγραφή. Δεν πρόκειται για ένα λογοπαίγνιο, αλλά για μια ουσιαστική διαφορά που διαπερνά όλο το έργο του Bresson. Από αυτή την αρχή ξεκινά η δυσκολία του να δουλέψει με ηθοποιούς και, τελικά, η άρνησή του να δουλέψει με βεντέτες του κινηματογράφου, αλλά με ερασιτέχνες.

Ο ίδιος θα πει ότι “υπάρχει ένα απολύτως αγεφύρωτο χάσμα ανάμεσα σε έναν ηθοποιό (ακόμα και σε έναν ηθοποιό που προσπαθεί να ξεχάσει τι είναι) και σε κάποιον που δεν έχει τη παραμικρή σχέση με τον κινηματογράφο, την παραμικρή σχέση με το θέατρο, που τον αντιμετωπίζει σαν ακατέργαστη ύλη, που δεν ξέρει καλά-καλά τον εαυτό του, που σου χαρίζει ότι πιο πολύτιμο έχει... Μόνο κάνοντας εξάσκηση με τις κλίμακες, μόνο παίζοντας με τον πιο κανονικό και μηχανικό τρόπο, μόνο έτσι συλλαμβάνει κανείς τη συγκίνηση, όχι προσπαθώντας να προβάλει τη δική του συγκίνηση από πάνω, όπως κάνουν οι βιρτουόζοι...”. Και δεν υποτιμούσε καθόλου την τέχνη του ηθοποιού, αντίθετα έτρεφε μεγάλο σεβασμό σε αυτούς, στην τέχνη τους να δημιουργούν με το σώμα τους.

Ο αναγνώστης μπορεί να βρει σε αυτό το βιβλίο θεωρήσεις για τον κινηματογράφο, την αισθητική του, την σύλληψη και την μεταφορά μιας ιδέας που θα τον βοηθήσουν να κατανοήσει πιο εύκολα ταινίες δύσκολες στην ανάγνωσή τους, ταινίες ποιητικές, όχι αναγκαστικά μόνο του Bresson, να ξεκλειδώσει πόρτες και να βρει τον θησαυρό της αφήγησής τους. Ένα βιβλίο χρήσιμο.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ROBERT BRESSON



ΥΠΟΤΥΠΩΣΗ ΠΟΛΥΤΕΧΝΟΥ
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΜΕ ΔΙΕΘΝΗ ΦΗΜΗ

“Βασίλης Γεωργιάδης”, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Σύνταξη: Γιάννης Σολδάτος, Επιμέλεια: Αχίλλεας Κυριακίδης, εκδ. Αιγόκερως, σ.σ. 94, Αθήνα 1999.

Δεν νομίζουμε ότι είναι πολλές 94 σελίδες για έναν Έλληνα σκηνοθέτη που έχει δουλέψει με επιτυχία στον εμπορικό κινηματογράφο και που ήταν δύο φορές υποψήφιος για Όσκαρ. Μάλιστα όταν αυτή την έκδοση την συνυπογράφει και Ένωση Κριτικών της Ελλάδας, τότε... Πάντως ο αναγνώστης θα βρει σε αυτό το βιβλίο ένα κείμενο του *Αντώνη Μοσχολάκη* (“Από τον παλιό στον καινούργιο”), τρεις συζητήσεις του Βασίλη Γεωργιάδη με τους *Μιρέλλα Γεωργιάδου*, *Πάννη Μπακογιαννόπουλο* και *Σταύρο Χριστοδούλου*. Κείμενα για τον Γεωργιάδη έχουν γράψει ο *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ο *Κώστας Γεωργουσόπουλος*, ο *Νίκος Νικολαΐδης*, ο *Νίκος Γαργάλης*, ο *Τάσος Αθανασιάδης*, ο *Μαξ Ρόμαν*, ο *Άγγελος Αντωνόπουλος*, ο *Πάνης Βόγλης*, ο *Πάνος Παπακυριακόπουλος*, ο *Νίκος Αλευράς* και ο *Γιώργος Λαζαρίδης*. Διάφοροι άνθρωποι καταθέτουν εν συντομία τις απόψεις για τον σκηνοθέτη και ακολουθεί μια φιλομογραφία, για κάθε ταινία συντελεστές και υπόθεση, όπως και η βιογραφία του Βασίλη Γεωργιάδη. Μία έκδοση για έναν σημαντικό Έλληνα σκηνοθέτη που έχει δουλέψει αρκετά χρόνια στην αφάνεια παρουσιάζοντας καλά έργα, αξιοπρεπή που αντιπροσώπευαν τον ελληνικό κινηματογράφο στο εξωτερικό. Βέβαια ο Γεωργιάδης σταμάτησε να σκηνοθετεί λίγα χρόνια μετά την έλευση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (1975), δίνοντας τη θέση του σε αυτούς που ανέλαβαν την ανανέωσή του.



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΕΤΡΟΥΛΟΣ

ΤΟ ΙΣΠΑΝΙΚΟ ΓΚΡΟΤΕΣΚΟ

“Pedro Almodovar”, Επιλογή κειμένων: Μπάμπης Ακτοσόγλου, Επιμέλεια: Αχίλλεας Κυριακίδης, εκδ. Καστανιώτη, σ.σ. 206, Αθήνα 1999.

Δεν ξέρω αν είστε φανατικοί του Αλμοντόβαρ, αλλά ένα βιβλίο για τον σημαντικότερο Ισπανό σκηνοθέτη είναι, οπωσδήποτε, ένα γεγονός. Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος στον σκηνοθέτη από το 40^ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και μπορούμε να πούμε ότι είναι μια ολοκληρωμένη έκδοση για το έργο του. Αρχίζει με μια βιογραφία του σκηνοθέτη και ακολουθεί ένα εκτενές και καλό κείμενο του *Ακτοσόγλου* για τον Αλμοντόβαρ. Ο αναγνώστης μπορεί να διαβάσει στη συνέχεια μία συνέντευξη του Αλμοντόβαρ στον *Μιχάλη Δημόπουλο*, καλλιτεχνικό διευθυντή του Φεστιβάλ, η οποία “εμπλουτίζεται” από κείμενα του ίδιου του σκηνοθέτη για τον κινηματογράφο του, ανάμεσα σε αυτά και ένα κείμενο, με τίτλο “Το τελευταίο όνειρο της μητέρας μου”, που αναφέρεται στην τελευταία ταινία του και δίνει φως σε άγνωστα σημεία της.

Θα ακολουθήσουν κάποια κείμενα-μελέτες για τον Ισπανό σκηνοθέτη από τους *Γιώργο Μπράμο*, *Rikki Morgan*, *Δημήτρη Μπάμπα*, *Camille Taboulay*, *Χρήστο Καλλίτση*, *Λήδα Γαλανού*, *Ιωάννα Παπαεργίου*, *Γιώργο Σφακιανάκη*. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η φιλομογραφία του σκηνοθέτη, πολύ εκτεταμένη, που ενημερώνει τον αναγνώστη, συντελεστές υπόθεση για κάθε ταινία, και τον μυεί στην τέχνη του Αλμοντόβαρ, αφού υπάρχουν δύο ή τρία κείμενα ανάλυσης και κριτικής για την κάθε ταινία του, έτσι ώστε μπορεί να είναι πλέον ικανός να αναγνωρίσει και τα πιο απόκρυφα σημεία του στις ταινίες του. Με άλλα λόγια αυτό το βιβλίο βοηθά την μετα-θέαση αφού διευκολύνει την είσοδο του “ψαγμένου” αναγνώστη στον κόσμο των μυστικών κωδικών της τέχνης του σκηνοθέτη, αλλά και στον εσωτερικό του κόσμο. Με αυτή την έννοια λειτουργεί σαν μια έκδοση διαφωτιστική για αυτό τον κινηματογράφο που ακουμπά το γκροτέσκο και περνά μέσα από τον σουρεαλισμό χωρίς να μένει σε αυτόν.

Ο Έλληνας αναγνώστης βρίσκει σε αυτή την προσεγμένη έκδοση ένα βοήθημα για την κατανόηση ακόμη και των μελλοντικών εργασιών του Αλμοντόβαρ, αλλά και των άλλων σκηνοθετών που κάνουν τον ίδιο κινηματογράφο. Είναι απορίας άξιο, όμως, γιατί δεν εκδόθηκαν αναλόγως περιεχομένου βιβλία και για τους Έλληνες σκηνοθέτες. Μήπως θεωρούμε ότι ο κινηματογράφος τους είναι περιθωριακός ή ότι δεν αξίζει κανείς να κάνει τον ίδιο κόπο όπως για τις δουλειές που αναφέρονται στους ξένους συναδέλφους τους; Μήπως αυτό δείχνει μια προχειρότητα και ένα επαρχιωτισμό; Ας ελπίσουμε ότι στο μέλλον θα παρουσιαστούν πιο αξιοπρεπείς εργασίες, ανάλογες με αυτήν, και για τους σημαντικούς Έλληνες σκηνοθέτες.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

ΜΙΑ ΜΙΚΡΗ ΤΡΙΛΟΓΙΑ

“12 Ευρωπαίοι σκηνοθέτες”, Θόδωρος Σούμας, εκδ. Αιγόκερως, σ.σ. 156, Αθήνα 1999.

“Ερωτας, ψυχολογία και αισθητική στο χολιγουντιανό σινεμά”, Θόδωρος Σούμας, εκδ. Αιγόκερως, σ.σ. 154, Αθήνα 1992.

“Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ερωτισμός”, Θόδωρος Σούμας, εκδ. Αιγόκερως, σ.σ. 158, Αθήνα 1983.

Ο συγγραφέας, κριτικός και θεωρητικός του κινηματογράφου, Θόδωρος Σούμας, έχει εκδώσει τρία βιβλία, όπως αναφέρονται με χρονολογική σειρά. Και στα τρία δίνεται μεγάλη έμφαση στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Στο τρίτο του βιβλίο εξετάζεται η ιστορία του κινηματογράφου μέσα από δώδεκα σκηνοθέτες του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Μέσα από το έργο των Κουστουρίτσα, Μορέτι, Φρίαρς, Κισλόφσκι, Ρομέρ, Πιαλά, Γκοντάρ, Τριφό, Μπουνιουέλ, Βισκόντι και Λανγκ παρουσιάζεται το μεγαλύτερο μέρος της ευρωπαϊκής κινηματογραφίας που έχει τροφοδοτήσει ουσιαστικά το παγκόσμιο κινηματογραφικό δυναμικό, μιας και μπορούμε να βρούμε στοιχεία του ακόμη και στις ταινίες των σύγχρονων αμερικάνων σκηνοθετών. Θα εξεταστεί η αισθητική, το μήνυμα και το περιεχόμενο των ταινιών τους, μια ανάλυση που μπορεί ο αναγνώστης να την χρειαστεί σε μια θέαση μιας άλλης ταινίας για να αποκρυπτογραφήσει τους αφηγηματικούς κώδικες του σκηνοθέτη. Δεν αναλύεται μια συγκεκριμένη ταινία, αλλά το έργο ενός σκηνοθέτη, στην προσπάθεια να βρεθεί το σύνολο αυτών των στοιχείων που χαρακτηρίζουν την κινηματογραφική πρόταση του κάθε σκηνοθέτη.

Στο δεύτερο βιβλίο αυτά τα τρία στοιχεία: ο έρωτας, η ψυχολογία και η αισθητική στον κινηματογράφο του Χόλιγουντ. Όμως αυτά τα στοιχεία, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, έχουν έρθει από τους μετανάστες της Ευρώπης λίγο πριν και μετά από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Εδώ θα εξεταστεί ο κλασικός αμερικάνικος κινηματογράφος, οι περιπτώσεις των Στροχάιμ, Στέρνμπεργκ, Φριτς Λανγκ, Μάρλεν Ντήτριχ, Άλφρεντ Χίτσκοκ, Ρομάν Πολάνσκι, αλλά και των Χωκς, Κιούκσορ, Ορσον Γουέλς, Μάιερ κ.α. Βλέπουμε ότι ο Σούμας ασχολείται με τους Ευρωπαίους σκηνοθέτες που μετανάστευσαν και δημιούργησαν στην Αμερική, αλλά και με τους Αμερικανούς συναδελφούς τους που αγαπήθηκαν και από τους Ευρωπαίους κριτικούς. Ο λόγος είναι ότι οι κινηματογραφικές τους προτάσεις κάπου συναντιούνται: στο ερωτικό στοιχείο, στην περιγραφή των ψυχολογικών καταστάσεων, που φτάνουν στο επίπεδο της ψυχανάλυσης, και σε μια διαφορετική αισθητική πρόταση. Το ερωτικό στοιχείο το βρίσκουμε σχεδόν σε όλα τα είδη του κινηματογράφου, στο φιλμ νουάρ, στη κομεντί και εδώ όλα εξετάζονται με αυτό το πρίσμα.

Για παράδειγμα, ο Σούμας αναφέρει για την ταινία “Οι Άντρες Προσέχουν τις Ξανθιές”. Η ταινία έχει δύο αισθησιακά χορευτικά κομμάτια με την Τζέην Ράσελ. Το πρώτο με τους ημίγυμνους αθλητές στην πισίνα και το δεύτερο με την ξεγυμνωμένη ηθοποιό να χορεύει ερεθιστική στο... δικαστήριο, όπου οδηγήθηκε σαν κατηγορούμενη. Ο κυνικός Χωκς εκδηλώνεται και βγάζει τα συμπεράσματά του: Τα διάμνια είναι ο καλύτερος φίλος της κοπέλας. Ένας πλούσιος άντρας είναι σαν όμορφη κοπέλα. Οι γυναίκες δεν τους θέλουν μόνο για αυτή τους την ιδιότητα, αλλά ο πλούτος σίγουρα... βοηθάει”

Στο πρώτο του βιβλίο, όμως, εξετάζει το θέμα ερωτισμός πιο θεωρητικά. Στο πρώτο μέρος εξετάζονται ένα-ένα τα επιμέρους στοιχεία του ερωτισμού και πως αυτά βρίσκονται σε διάφορες ταινίες. Έτσι θα εξεταστεί το παιχνίδι της απόκρυψης και αποκάλυψης στις ταινίες ερωτισμού, το φανέρωμα και το κρύψιμο σαν δομικό αρχή, οι διαφορές στις ταινίες του δημιουργού και στις ταινίες πορνό, οι ιδιαιτερότητες του ερωτικού κινηματογράφου του δημιουργού, τα στοιχεία των ταινιών που συνδυάζουν τον ερωτισμό με το πορνό. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα εξεταστούν διαφορετικές περιπτώσεις σκηνοθετών και ταινιών (Φελίνι, Φερέρι, Ζαν Εστάς, Οσίμα, Παζολίνι κ.λπ.). Τέλος στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζεται η περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου, κάποιες χαρακτηριστικές ταινίες.

Τα τρία αυτά βιβλία δείχνουν μια πορεία. Εξετάζεται αναλυτικά το θέμα του ερωτισμού και της αισθητικής στην παγκόσμια κινηματογραφική ιστορία, στον ευρωπαϊκό και τον χολιγουντιανό κινηματογράφο, για να φτάσει στην ανάλυση ευρωπαϊκών κινηματογραφικών έργων, χαρακτηριστικών για την ιστορία του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Η πένα του Σούμα καταγράφει τις λεπτομέρειες, τις μεγεθύνει για να γίνουν ορατά τα διακριτά τους σημεία.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΠΑΥΛΟ ΖΑΝΝΑ

“Παύλος Ζάννας”, Επιμέλεια: Λευτέρης Ξανθόπουλος, εκδ. 40^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αιγόκερως, σ.σ. 94, Θεσσαλονίκη 1999.

Μια σημαντική μορφή, όχι μόνο για τον κινηματογράφο, αλλά για την ελληνική διανοήση είναι ο Παύλος Ζάννας. Πέρασαν δέκα χρόνια από τον θάνατο του Ζάννα και η φήμη του δεν έχει ξεθωριάσει καθόλου. Η δεύτερη (και μικρότερη) αίσθηση των κινηματογράφων που έχει το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το Ολύμπιον II, μετονομάστηκε σε αίθουσα Παύλος Ζάννας από φέτος. Αυτό δεν ήταν τυχαίο.

Ο Παύλος Ζάννας ήταν από τους πρωτοπόρους των Κινηματογραφικών Λέσχων. Συμμετείχε ενεργά στους κύκλους των διανοούμενων της Θεσσαλονίκης και την δεκαετία του '50 αποφάσισε, με συνεργάτες του, να λειτουργήσει Κινηματογραφική Λέσχη στο κέντρο της πόλης. Το εντυπωσιακό είναι ότι ο Ζάννας λειτουργούσε την Λέσχη έστω και για έναν θεατή, διοργάνωνε συζητήσεις μετά από τις προβολές. Κάτω από την ομπρέλα της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης αποφάσισαν να κάνουν το '60, αυτός με τους συνεργάτες του, την πρώτη Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου, να προβάλλουν ελληνικές ταινίες σε μια φεστιβαλική εκδήλωση. Αυτή η εκδήλωση ήταν το ξεκίνημα για να γεννηθεί το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και να πάρει τη μορφή του, όπως το ξέρουμε σήμερα.

Η δράση του Ζάννα, όμως, δεν σταμάτησε στον χώρο του κινηματογράφου. Αρθρογραφούσε σε περιοδικά της συμπτωτεύουσας και φαινόταν η έντονη πολιτική διάθεση που ήθελε να δώσει τόσο στις δραστηριότητές του όσο και στα κείμενά του. Η πολιτική δραστηριότητά του γρήγορα εκδηλώθηκε και ήταν αντονόητο ότι θα δυσαρεστούσε την Χούντα των συνταγματάρχων. Ο Ζάννας φυλακισμένος βρήκε ένα εξαιρετικό τρόπο για να σπάσει τα κάγκελα της φυλακής του: *μετάφραζε Προυστ μέσα στη φυλακή*, κρυφά, όσο ελεύθερο χρόνο είχε!! Μετά την πτώση της Χούντας ο Ζάννας θα παίζει σημαντικό ρόλο στον πολιτιστικό τομέα στην Ελλάδα. Θα αναλάβει την προεδρία του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου καταφέροντας, μαζί με την Μελίνα Μερκούρη, να κρατήσει τουλάχιστον τις ισορροπίες στον κινηματογραφικό χώρο στην Ελλάδα.

Ο Λευτέρης Ξανθόπουλος, ποιητής και σκηνοθέτης, είχε κάνει ένα ντοκιμαντέρ για τον Ζάννα. Επιμελήθηκε την έκδοση αυτού του βιβλίου που περιέχει κείμενα της Μαρίας Δελιθανάση, του Γιώργου Μιθράκη για τον Ζάννα, αναφορά στο ντοκιμαντέρ του Ξανθόπουλου και στην ταινία του Παντελή Βούλγαρη, “Εικόνες για τον Παύλο Ζάννα”. Ακολουθούν τέσσερα κείμενα του Ζάννα, με τίτλους: “Τρία προφητικά κείμενα για τα ΜΜΕ”, “Με έρωτα και με ταπεινότητα”, “Μποτίλια στο πέλαγο” και “Η οργάνωση της κινηματογραφικής επιδείξεως”.

Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει κείμενα που αναφέρονται στον Παύλο Ζάννα, από το περιοδικό “Εντευκτήριο”, κείμενα του Δημήτρη Δασκαλόπουλου, του Δ. Ν. Μαρωνίτη, του Σπυριού Τσακνιά, της Καίης Τσιτσέλη, του Στέλιου Νέστορα, του Παναγιώτη Πούλου, του Μάκη Τρικούκη και ένα του ίδιου του Ζάννα, με τίτλο “Για ένα εθνικό κινηματογράφο”. Αν μη τι άλλο ένα καλό βιβλίο-μνημόσυνο για τον σημαντικότερο άνθρωπο του ελληνικού κινηματογραφικού χώρου.

ΚΩΣΤΑΣ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

ΑΚΟΜΑ ΛΑΒΑΜΕ

“International film guide”, Peter Cowie, εκδ. Silman-James Press, σ.σ. 416, Λος Άντζελες 1999.

Ένας χρήσιμος οδηγός για διάφορα Φεστιβάλ του εξωτερικού, εθνικές κινηματογραφίες, Βραβεία σε ξένες χώρες, κατάλογο παραγωγών, χρήσιμες διευθύνσεις.

“Τάσος Ζωγράφος”, εκδ. Ergo, σ.σ. 213, Αθήνα 1999. Έκδοση που υποστηρίζει το αφιέρωμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης στον ακούραστο ζωγράφο και σκηνογράφο, Τάσο Ζωγράφο. Λίγα κείμενα και πάρα πολλές φωτογραφίες από έργα του, δουλειές του στον κινηματογράφο, το θέατρο ή έργα ζωγραφικής του. Επιμελημένη έκδοση για έναν εργάτη του εικαστικού κόσμου.

Το περιοδικό “Καθρέπτης”, τεύχος 11. Πλούσια ύλη, πάντα κινηματογραφική, ανανεωμένο, πολλές συνεντεύξεις, αφιέρωμα στο ελληνικό ντοκιμαντέρ, κριτικές ταινιών, συνέντευξη με τον Νίκο Νικολαΐδη.

Λευτέρης Ξανθόπουλος, “Η ορμή του νερού και των υδάτων”, εκδ. στιγμή, Αθήνα 1998. Η ποιητική συλλογή του σκηνοθέτη (ντοκιμαντέρ και ταινιών μυθοπλασίας), πολύ καλή που κυκλοφορεί σε περιορισμένα αντίτυπα.

Παργουριανική Ένωση Αθηνών, “Ηλίας Σιμόπουλος, εξήντα χρόνια προσφοράς στα γράμματα μας”. Ποιήματα του Σιμόπουλου και κείμενα που έγραψαν για αυτόν.

Το περιοδικό “Υψος”, τεύχος 8. Προσεγμένη ύλη που αναφέρεται στην λογοτεχνία και τις τέχνες, αφιέρωμα στον Γιώργο Σκαμπαρδώνη, ποιήματα, αφηγήματα, κείμενα για τον Γιώργο Σαραντάρη.

ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΞΑΝΑΚΕΡΑΙΣΜΕΝΟ ΧΡΟΝΟ

“Αυτή τη ματιά, θα την πω διήθηση: μια άλλη μορφή”

Μαλαρμέ

GUY

SCARPETTA

ΠΕΡΙ ΤΗΣ “ΑΠΟΔΟΣΗΣ”

“Για μεγάλο χρονικό διάστημα, ξάπλωνα από νορίς”: η περίφημη φράση στο “Recherche” είναι ακριβώς ο τύπος μιας φράσης που δεν μπορεί να κινηματογραφηθεί, αδύνατον να την μεταφράσουμε σε εικόνες. Αντίθετα, είναι αυτονόητο ότι η φυσική αίσθηση που παράγεται από την πρώτη σεκάνς του “Vertigo”, το κυνηγητό στις στέγες, η πτώση, δεν θα μπορούσε να μεταφερθεί στον γραπτό λόγο. Υπάρχει μεγάλος κίνδυνος, μου φαίνεται, να μην καταλάβουμε πολλά πράγματα από το λεπτό θέμα των σχέσεων της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου, και κατά συνέπεια της “απόδοσης”, αν δεν θέσουμε από την αρχή την αμετάβλητη αρχή: πρόκειται για δύο γλώσσες ριζικά διαφορετικές, στη μορφή τους, όπως και στη λειτουργία τους. Για αυτό, το μεγαλύτερο μέρος των αποδόσεων δεν κάνουν τίποτε άλλο από το να βάζουν την λογοτεχνία και τον κινηματογράφο στον ίδιο παρανομαστί, το σύνολο της δράσης και τους διάλογους, κάτι που αποτελεί ακρωτηριασμό για τις δύο τέχνες. Εξ’ ου η διπλή πλάνη: ο λάτρης του μυθιστορήματος έχει την εντύπωση ότι το ουσιώδες έχει χαθεί, ο λάτρης του κινηματογράφου ότι έχει να κάνει με ταινίες πολύ “λογοτεχνικές”, όπου η γλώσσα της εικόνας χάνει τον οπτικό της χαρακτήρα.

Ακόμη, δεν είναι τυχαίο ότι το μεγάλο μέρος των αποδόσεων, στον κινηματογράφο της δεκαετίας του ‘50 ή σε πολυάριθμες τηλεταινίες σήμερα (κάτι που είναι το ίδιο), γίνονται πάνω σε ρεαλιστικά μυθιστορήματα ή σε περιπέτειες του 19^{ου} αιώνα (Maupassant, Zola, Dumas) ή σε αυτά που ανταποκρίνονται στους κώδικες του 20^{ου} αιώνα (Simenon), που μπορεί να είναι μια λογοτεχνία όπου το πραγματικό συμπίπτει με την εξωτερική μορφή, αυτό που βλέπεται είναι αυτό που ακούγεται, μια λογοτεχνία, από τη φύση της, εύκολη να αποδοθεί. Και θα μπορούσαμε ακόμη να αναρωτηθούμε αν αυτή η απόδοση δεν είναι μια άλλη μορφή του νατουραλισμού του κώδικα του 19^{ου} αιώνα, ένας τρόπος να προβάλουμε σαν μια νατουραλιστική μορφή του μυθιστορηματικού είδους κάτι που δεν είναι, στην πραγματικότητα, παρά μια ιστορική φάση, περιορισμένη στον χρόνο και στον χώρο. Αυτό είναι το παράδοξο:

πολλά μυθιστορήματα, στις μέρες μας, γράφονται όπως στον 19^ο αιώνα ακριβώς επειδή δεν έχουν καμιά άλλη φιλοδοξία από το να γίνουν ταινίες.

ΤΕΧΝΙΚΕΣ, ΑΝΤΙΘΕΣΕΙΣ, ΕΛΑΤΤΩΜΑΤΑ

Για να προσδιορίσουμε αυτόν τον ακρωτηριασμό, θα πρέπει να υπενθυμίσουμε κάποιες σημαντικές τεχνικές διαφορές. Ένας μυθιστοριογράφος στην πραγματικότητα διαθέτει κάποιες τεχνικές εξ’ ορισμού διαφορετικές από αυτές του κινηματογραφιστή. Πρόκειται για τον προσδιορισμό του χρόνου: μπορεί, όπως ένας κινηματογραφιστής, να παίζει με την χρονολογική σειρά των γεγονότων που διηγείται (αυτή η σειρά διαταράσσεται, όπως στο “Πολίτης Κέην”), αλλά επίσης με την συχνότητα (η φράση του Προυστ που ανέφερα στην αρχή αναδεικνύει τον επαναληπτικό τρόπο, ιδίον της γραπτής και προφορικής γλώσσας), ή ακόμη με την διάρκεια, υιοθετώντας πρακτικά την παύση (διακοπή της διήγησης για να δώσει τη θέση της στη σκέψη ή στην αναφορά), την περιλήψη (δέκα χρόνια της ζωής αναφέρονται σε δεκαπέντε γραμμές) ή την έκταση (μια αναλυτική διήγηση σε είκοσι σελίδες, όπως στον Claude Simon): τόσες πιθανότητες που δεν βρίσκουν αντιστοιχία στον κινηματογράφο, ούτε το πάγωμα της εικόνας, ούτε ο αργός ρυθμός, ούτε η επιτάχυνση των εικόνων δεν δίνουν τόση ελευθερία.

Το ίδιο, αν ο κινηματογράφος μπορεί να αλλάξει την γωνία λήψης, κάμερα υποκειμενική, πεδίο-αντίθετο πεδίο (champ-contre champ), δεν μπορεί παρά με ατέλειες να συσχετίσει την αυθεντικότητα που θέλει να μεταφέρει, από ένα μυθιστόρημα, την ποικιλία των φωνών (καμιά κινηματογραφική απόδοση των “Liaisons Dangereuses” δεν μπόρεσε να αφηγηθεί με τον ίδιο επιστολογραφικό, αντιθετικό και δραστικό τόπο). Άλλωστε ξέρουμε ότι ένας μυθιστοριογράφος μπορεί να κάνει την εισαγωγή του, με την τεχνική του “παντογνώστη αφηγητή” ή με την “εσωτερική εστίαση”, στο εσωτερικό των προσώπων: τίποτε παρόμοιο στον κινηματογράφο, εκτός από την φωνή off, δύσκολη να την χειριστούμε, τίποτε δεν μας παρέχεται για να εκφράσουμε μυστικές σκέψεις, κρυμμένα αισθήματα, προθέσεις δυσδιάκριτες, εκτός και αν αυτά προδοθούν, δηλαδή εκδηλωθούν με πράξεις, μιμήσεις, λό-

για.

Προσθέτουμε σε αυτό δύο σημαντικά ζητήματα. Η ικανότητα που έχει ένας μυθιστοριογράφος, κατ' αρχήν, να αναφέρεται σε μια φάση για τόσο μεγάλα χρονικά και χωρικά διαστήματα, όταν ο **Προυστ, για παράδειγμα, μιλά για το "γοητευτικό περιβάλλον των Χιλιών και Μία Νυχτών"**, φτάνουν αυτές οι λιγότες μεταφορικές λέξεις, να μας τα-ξιδέψουν τόσο μακριά. Στον κινηματογράφο, αυτές οι μεταφορές θα απαιτούσαν για ένα πλάνο μερικών δευτερολέπτων, να μετακινηθεί ένα ολόκληρο ντεκόρ, ένα πλήθος και τα κουστούμια: κάτι που δεν γίνεται πρακτικά ποτέ (η αντίθεση εδώ είναι, ευκόλως εννοούμενη, οικονομική: η λογοτεχνία, θα μπορούσαμε να πούμε διαθέτει μια αφηγηματική πολυτέλεια την οποία ο κινηματογράφος δεν την έχει). **Το άλλο στοιχείο αφορά τον ίδιο τον τρόπο για να φτιάξεις ένα πρόσωπο, εδώ ο μυθιστοριογράφος διαθέτει μια ποικιλία μέσων:** μπορεί να δώσει ένα ολοκληρωμένο πορτραίτο μόλις εισαχθεί στον αφηγηματικό χώρο (όπως στον Μπαλζάκ), αλλά επίσης να δώσει ένα ελλειπτικό ή εξελικτικό πορτραίτο (όπως στον Φλομπερ, Ντοστογιέφσκι, Φόκνερ, Χεμινγκουέι) ή να μην δώσει κανένα πορτραίτο (όπως στον Κάφκα), ενώ στον κινηματογράφο το πρόσωπο, που εναρκώνεται από τον ηθοποιό, είναι αναγκαστικά συγκεκριμένο συνολικά στην ταινία και στα επιμέρους σημεία.

Όσον αφορά το στυλ, εκεί, προφανώς, η διαφορά εκδηλώνεται περισσότερο: μεγάλος είναι ο αριθμός των μυθιστορημάτων που γοητεύουν με το στυλ τους περισσότερο παρά με την ιστορία που διηγούνται και είναι, έτσι, δύσκολο να αποδοθούν κάθε φορά (μπορούμε δύσκολα να φανταστούμε το αντίστοιχο σε εικόνες των μεγάλων μυθιστορημάτων των Celine ή του Thomas Bernhard). **Η χρησιμοποίηση, για παράδειγμα, της μεταφοράς, η οποία ήταν η καρδιά της αισθητικής του Προυστ, δεν μπορεί να αντέξει μια κινηματογραφική μετάφραση:** υπάρχουν, κατά βάθος, πολύ λίγες μεταφορές στον κινηματογράφο, αυτός είναι, από τη φύση του, **πιω μετωνυμικός παρά μεταφορικός:** θέλοντας να ενώσει τα δύο άκρα μιας αναλογίας, όπως στον Eisenstein, παρά να αντικαταστήσει το ένα με το άλλο...

Ένας συγγραφέας, σε γενικές γραμμές, είναι πιο ελεύθερος συγκριτικά με ένα κινηματογραφιστή, ή τουλάχιστον οι διαφορετικές τεχνικές που βασίζονται σε διάφορες παραμέτρους της αφηγηματικής τέχνης είναι πιο ενδιαφέρουσες σε μια ταινία παρά σε ένα μυθιστόρημα, ακόμα και αν ο κινηματογράφος

φως διαθέτει άλλα μέσα, άλλα εφέ που μια αφήγηση δεν θα μπορούσε να τα χειριστεί. Η "απόδοση", υπό αυτές τις συνθήκες, εμπλέκει ένα κάποιο αριθμό μερών που έχουν κατανοηθεί. Το πιο εύκολο, και το πιο σύνθετο, είναι αυτό που τείνει να μειώσει το χάσμα ανάμεσα στις δύο γλώσσες, δηλαδή να επιστρέψει στο μυθιστόρημα την πλοκή του, την δράση του, να περιορίσει ότι ανήκει σε αυτό και δεν είναι κατ' ευθείαν εύκολο να κινηματογραφηθεί: το αποτέλεσμα, γενικώς, είναι αναγκαστικά μέτριο ("Germinal", του Claude Berri). Αλλά, αντίθετα, **όταν ένας επινοητικός κινηματογραφιστής αντιμετωπίζει ένα μεγάλο λογοτεχνικό κείμενο, το κερδισμένο μέρος είναι αυτό που τονίζει αυτό το χάσμα παρά να το απαλείφει, να το κάνει κατανοητό παρά δυσνόητο:** είτε κάνοντας "λογοτεχνικό" τον κινηματογράφο, αντικαθιστώντας την ρητορική του με το κείμενο που έχει απελευθερωθεί από την εικόνα, είναι ο δρόμος που διάλεξαν η Duras, ο Straub, ο Rohmer, είτε υπερ-κωδικοποιώντας κινηματογραφικά το γραπτό κείμενο, θεωρώντας το σαν ένα μειονέκτημα, αντιμετωπίζοντας το αναδεικνύοντας τα ειδικά χαρακτηριστικά του κινηματογράφου: **για να μην παραχθεί μια εικονοποιητική λογοτεχνία, αλλά μια ταινία απελευθερωμένη από τα ίδια της τα στοιχεία.**

Αυτό θα μπορούσε να πάρει μια λειτουργική μορφή, στον Visconti, για παράδειγμα, του οποίου τα μακρά πλάνα, χωρίς δράση, εστιάζουν την προσοχή στα ντεκόρ, στα κουστούμια, παράγουν ένα κινηματογραφικό προϊόν από μια μυθιστορηματική περιγραφή, ή της μετάφρασης, ή της υπερ-προσφοράς, ο Welles μεταφράζοντας το περιβάλλον του Κάφκα σε μια εξπρεσιονιστική διάσταση, ή ο Pasolini που κινηματογραφεί το περιβάλλον του Σαντ στον ιστορικό ρεαλισμό. Κάθε φορά, σε κάθε περίπτωση, τα διαφορετικά στοιχεία του λογοτεχνικού κώδικα προκαλούν τον κινηματογράφο, τον πιέζουν να επινοήσει ξανά τον εαυτό του, να προτείνει μοναδικές οπτικές λύσεις: για αυτό αυτή η τέχνη, η τέχνη των Welles, Visconti, Kubrick, Pasolini, δεν έχουν περισσότερη απόδοση, στην κυριολεξία, παρά μετάθεση.

ΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ

Εκεί όπου αυτή η μετάθεση μπορεί να βασισθεί, ωστόσο, είναι στη σύγχρονη μυθιστορηματική τέχνη, των αρχών του αιώνα: γιατί όλα γίνονται χρησιμοποιώντας δικά της στοιχεία και, χωρίς αμφιβολία, ο ανταγωνισμός του κινηματογράφου έχει παίξει τον ρόλο του, έχει επιτεχθεί να ενταχθεί σε αυτήν αυτό που δεν μπορεί να κινηματογραφηθεί, αφήνοντας,

κατά κάποιο τρόπο, στον κινηματογράφο τις παραδοσιακές ρεαλιστικές λειτουργίες της αφήγησης. Διηγείσαι χωρίς περιγραφή (Κάφκα), προσθήκη και ανάπτυξη της αφηρημένης διανοητικής σκέψης (Προυστ, Musil, Broch), σύζευξη της εσωτερικής ανάγνωσης και άνθηση των γλωσσικών παιχνιδιών (Τζόις), πολυφωνία των γενετικών φωνών (Φόλκνερ), ρυθμική μουσικότητα της εκφώνησης που απορροφά την παρουσίαση (Celine), **δύσκολα φανταζόμαστε πως ο κινηματογράφος θα μπορούσε να συμβιώσει σε ένα τέτοιο μυθιστορηματικό περιβάλλον, εκτός από το να απορρίψει το ουσιαστικό**. Και δεν είναι τυχαίο η μόνη πετυχημένη μετάθεση, μέχρι πρόσφατα, ενός σύγχρονου αριστουργήματος ("Η Δίκη", του Welles) δεν οφείλει την επιτυχία του, από κινηματογραφική άποψη, παρά σε μια προδοσία των μυθιστορηματικών δομών του Κάφκα.

Αλλά αυτός που μπορούσε να αντισταθεί, από όλους, πιο πολύ στη γλώσσα του κινηματογράφου, είναι ο Προυστ. Για το λιγότερο τρεις λόγους: Ένα στυλ, κατ'αρχήν, θεμελιωμένο στη μεταφορά, έτσι ώστε δύσκολα μπορεί κανείς να εξασκήσει σε αυτό την μεταφορά, χωρίς να δώσει βαρύτητα στη γλώσσα της εικόνας. Μια ικανότητα, κατόπιν, να σμικρύνει ή να συμπυκνώνει το πρόσκαιρο και να ξεφεύγει πολύ γρήγορα από αυτό που επιτρέπει μια απλή χρησιμοποίηση του φλας-μπλακ. Τέλος μια κατανοητή άρνηση στον ρεαλισμό που προσανατολίζει το μυθιστόρημα στην εξωτερική πραγματικότητα στην οποία ο Προυστ αντιπαραθέτει μια αντίσταση στη μετάφραση², ένα ατέλειωτο φατισμό διαμέσου των φαινομένων, μια διαρκής εξερεύνηση των μαϊάνδρων της εσωτερικής ζωής, ανεξάρτητη της γραμμικότητας του "αντικειμενικού" χρόνου, εξ' ου η εκδηλωμένη του απέχθεια στην "λογοτεχνία του συμβολισμού", αυτή που είναι ευτυχής να "δίνει στα πράγματα μια αξιοθρύννητη διέγερση των γραμμών και των επιφανειών"³.

Δυσανεστημένος με όλα τα υπόλοιπα, δεν φοβάται να ακούσει για τον κινηματογράφο, αυτή τη τέχνη που εξαπλωνόταν όταν ακόμη έγραφε το "Recherche", και για τον οποίο είχε σημειώσει την εισβολή στα ήθη στο τελευταίο τόμο του "Le temps retrouve". Διότι **ο κινηματογράφος, για τον Προυστ, φαίνεται ότι συνδέεται οντολογικά με αυτόν τον ρεαλισμό που δεν σταματά να τον ενοχλεί**. Εξ' ου, για παράδειγμα, απόψεις σαν αυτή εδώ: "Κάποιοι θα ήθελαν το μυθιστόρημα να είναι ένα κινηματογραφικό προϊόν. Αυτή η θεώρηση ήταν αυθαίρετη. Τίποτε δεν απομακρύνεται τόσο πολύ από αυτό που στην πραγματικότητα είχαμε εισπράξει σαν κινημα-

τογραφική άποψη"⁴. Ή ακόμη: "Αυτό που λέμε πραγματικότητα έχει μια κάποια σχέση ανάμεσα σε αυτές τις αισθήσεις και αυτές τις αναμνήσεις που μας περιτριγυρίζουν ταυτόχρονα, μια σχέση που αναδεικνύει **μια απλή κινηματογραφική άποψη η οποία απομακρύνεται τόσο πολύ από το γληθινό όσο ισχυρίζεται ότι σχετίζεται μαζί του**".

Ο Προυστ, με άλλα λόγια, γράφει ενάντια στον κινηματογράφο ή, τουλάχιστον, ενάντια στις ιδέες που αυτός φέρνει (απλές μηχανικές αναπαραγωγές των φαινομένων). Δηλαδή σε ποιο βαθμό η επιχείρηση του Raoul Ruiz, θέλοντας απλά να κάνει μια ταινία ξεκινώντας από το "Le temps retrouve", έχει πετύχει και κατά πόσο η επιτυχία ενός τέτοιου εγχειρήματος είναι αξιοθαύμαστη;

Η ΠΛΕΥΡΑ ΤΟΥ RUIZ

"Έπρεπε να χρησιμοποιήσουμε, αντίθετα με την επίπεδη ψυχολογία που χρησιμοποιούμε συνήθως, ένα είδος της ψυχολογίας του διαστήματος"
Προυστ, "Le temps retrouve"

ΟΙ ΘΗΛΕΛΗΨΕΙΣ

Το πρώτο βήθημα του Ruiz, από όλα τα βιβλία που συνθέτουν το "Recherche", ήταν το "Temps retrouve": επειδή είναι το λιγότερο "αφηγηματικό" από όλα, αυτό στο οποίο η δράση είναι σπάνια (μόνο η σκηνή στο μπουρδέλο της Ζυτιέν, συμπεριλαμβανομένου και της μαστίγωσης του Κάρλους, είναι μια πρώτη αφήγηση στη διήγηση), όπου τα θέματα που παρουσιάζονται (Παρίσι κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, το πρωινό στη πριγκίπισσα ντε Γκερμαντές) θεωρούνται σαν περιγραφές, περιτριγυρισμένες από ερμηνείες και επεμβάσεις, έτσι που θεμελιώνεται ένας πολύ μεγάλος διάλογος πνευματικής αναζήτησης, που αναφέρεται στην κυρίως διήγηση και που αφορά κάθε φορά την πολύπλοκη και τεμαχισμένη αντίληψη των "Temps" που υπάρχει στα προηγούμενα κεφάλαια, αλλά και την αντίληψη της Τέχνης (ιδιαίτερα της τέχνης του μυθιστορήματος) που θα κρίνει και θα αναδομήσει την εμπειρία.

Αναμφίβολα, ελεύθερα, ο Ruiz **διάλεξε το πιο χαοτικό βιβλίο, το λιγότερο αναπαραστατικό**: γιατί απαγορεύει την ρεαλιστική μεταφορά, αυτή του κινηματογράφου, με την έννοια που ο Προυστ την εννοούσε, επειδή η ίδια η τέχνη του Ruiz, όπως αναπτύχθηκε στην προγενέστερη παραγωγή του, μοιάζει πολύ λιγότερο σε αυτόν τον κινηματογράφο που έχει το παράξενο αποτέλεσμα να παράγεται από μια

μαγική λατέρνα προβάλλοντας τις ψεύτικες του ει-
κόνες στο καθημερινό ντεκόρ, φτάνοντας στο ση-
μείο να το αλλάζει. Αυτό το πέρασμα από το ένα
περιβάλλον στο άλλο, αυτό ακριβώς που ο κινημα-
τογράφος του Ruiz δεν σταμάτησε να κάνει (από το
"Les Trois Couronnes du Matelot", μέχρι το
"Généalogies d'un Crime") μέχρι ριζικά να απο-
σταθεροποιήσει τις κλασικές παραμέτρους (του
χρόνου και του χώρου) της αφήγησης. Και αν αυ-
τό το επεισόδιο της μαγικής λατέρνας του ξαναυιο-
θέτησε ο Ruiz στην ταινία του, ενώ δεν βρίσκεται
στο "Temps retrouvé", χωρίς αμφιβολία είναι ένας
τρόπος να βάλει μια γεύση της δικιάς του αισθητι-
κής και να υποστηρίξει, με αυτό τον τρόπο, ότι πρου-
στικό υπήρχε στην προηγούμενη θεώρηση του κι-
νηματογράφου.

ΜΙΑ ΤΕΧΝΗ ΜΕΤΑΦΟΡΙΚΗ

Το καταλάβαμε: δεν θέλει ο Ruiz να εικονογρα-
φήσει το κείμενο του Προυστ, αλλά να στηριχτεί
σε αυτό για να το επεξεργαστεί κινηματογραφι-
κά, με τον τρόπο του Προυστ. Με ποιο τρόπο; Σπά-
ζοντας την λαθάνουσα αφηγηματική συνοχή, αυτή
της μιας μοναδικής πλοκής, βασισμένη σε μια κε-
ντρική σύγκρουση, για να αντικαταστήσει ένα κό-
σμο διακλαδώσεων, συνδέσεων στον χρόνο, περι-
στροφών, ξαναβρίσκοντας στην γλώσσα των εικόν-
ων ακριβώς αυτή την έννοια του παλιμψηστού ⁶ ό-
που τα σημεία ταυτίζονται χωρίς να ακυρώνονται,
και αυτό το αναλογικό βάθος που πρόκειται, με το
μοντάζ, να πλησιάσει τα αισθήματα και τις πιο απο-
μακρυσμένες αντιλήψεις, οργανώνοντας την σύν-
θεση της ταινίας σύμφωνα με ένα μουσικό μοντέλο,
με θεματικές διαφορές, αντιθέσεις, αποστάσεις των
θεματικών εννοιών, εισάγοντας τις συνέχειες σε
αυτό που η χρονολογική τάξη τις ξεχώρισε ή, αντί-
θετα, ελλείψεις και παραβιάσεις σε αυτό που ένας
ρεαλιστικός κώδικας θα είχε ομογενοποιήσει. Με
άλλα λόγια, αυτό που είναι προυστικό εδώ είναι η
λιγότερη αφήγηση, με την κυριολεκτική έννοια, και
η μορφή, ο Ruiz προφανώς έχει την ελευθερία, σχε-
τικά με το κείμενο, επιλογών, προσθέσεων, αφαιρέ-
σεων.

Εξ' ου, για παράδειγμα, οι φανταστικές σεκάνς ό-
που οι διαφορετικοί διάδρομοι του χρόνου φαίνεται
να επικοινωνούν ξαφνικά: αυτή όπου η Οντέτ, που
έχει γίνει κυρία ντε Φορσβίλ, ανοίγει μια πόρτα στο
σαλόνι των Γκερμάντες και ανακαλύπτει το παιδί-
αφηγητή, αρκετά χρόνια πριν, που έχει το μαγικό
όργανό του, προβάλλει τις σκέψεις του όχι μόνο στους
τοιχούς, τα αντικείμενα, αλλά επίσης στα είδωλα των
προγενέστερων αντιλήψεων. Αυτή ή αυτό το ίδιο το

παιδί-αφηγητής βρίσκεται στο μέλλον, κοντά στον
Σαιν Λουπ με στολή, δείχνοντας εικόνες του πολέ-
μου. Αυτή τέλος παρατηρεί τη κηδεία του Σαιν Λουπ:
όπου ο αφηγητής (έφηβος) θυμάται την πρώτη τους
συνάντηση στο Παλμπέκ και αυτό το φλας-μπæk έ-
χει σαν παράσιτο τα σημεία που έρχονται από το
μέλλον: τρεις νεκροθάφτες (αυτοί από την κηδεία)
που, με φόντο το Παλμπέκ, βγάζουν τελετουργικά
το καπέλο τους, τον Σαιν Λουπ, βλέποντάς τον στο
άλογο, από τη γειτονική παραλία, ενώ φαίνεται στο
ίδιο πλάνο η πένθιμη πομπή που φέρνει το ίδιο του
το πτώμα... Τόσες σεκάνς που θεμελιώνουν με α-
φηγηματικό τρόπο τις τρύπες του χρόνου τις ο-
ποίες ο Προυστ τις έχει σαν υλικό και συγχρόνως
σαν βάση μια γραφής που νικάει τον Χρόνο.

Εξ' ου, επίσης, η συχνή χρήση που ο Ruiz κάνει στις
ελλείψεις στις οποίες, με την τέχνη του μοντάζ και
με την επιλογή να αποφεύγει την ευκολία των φο-
ντύ ανσενέ, δίνει μια μορφή σχεδόν στρουκτουρα-
λιστική: βασίζοντας το στυλ του συγχρόνως στη
ριζική ασυνέχεια ανάμεσα στις σεκάνς (το μοντάζ
κόβει) και στη διαχέουσα συνεκτικότητα των ση-
μείων, που εδώ αντιμετωπίζονται -ένας μέτριος κι-
νηματογραφιστής θα είχε κάνει προφανώς το αντί-
θετο. Αυτό που προτείνει είναι μια διπλή εντύπωση,
παράδοξη, του τεμαχισμού της μυθοπλασίας και της
συμμετρίας της διήγησης από όπου συναντά, ακό-
μη μια φορά, με τα ίδια μέσα του κινηματογράφου,
ένα από τα χαρακτηριστικά σημεία της τέχνης του
Προυστ.

ΜΕΤΑΦΟΡΕΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΤΡΑ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ

Ο Προυστ, το έχω δείξει, τοποθετεί τη μεταφορά
(με την πλατιά έννοια: αυτός ο όρος περιέχει για
αυτόν όλο το σύνολο των συγκριτικών μορφών) στην
καρδιά της μυθιστορηματικής του αισθητικής. Ο κι-
νηματογράφος δεχ διαθέτει παρά μόνο ατελώς αυ-
τή τη δυνατότητα: οι οπτικές μεταφορικές προσεγ-
γίσεις έχουν μια αναπαραστατική δύναμη και μια
γοητευτική κυριαρχία που έρχονται για να εξουδε-
τερώσουν τη καθαρή τους σημασιακή αξία (έτσι, για
παράδειγμα, ο "Οκτώβρης", του Eisenstein, με την
αντιπαράθεση των αναλογικών πλάνων, καταλήγει
να είναι μια ταινία πολύ περισσότερο μαρκός παρά
μια διδακτική ταινία). Αυτό ο Ruiz το γνωρίζει, αν
υπάρχουν οπτικές μεταφορές, στις προηγούμενες
ταινίες του είναι σε συνάρτηση του παράδοξου και
του ασυνεχούς, παρά συνάρτηση του "νοήματος".
Εξ' ου η απόφαση, στο "Le Temps Retrouve", να αρ-
νηθεί να ακολουθήσει την μεταφορική αισθητι-
κή του Προυστ κατά γράμμα ή με μεγαλύτερη



ακρίβεια να σπάσει τη μορφή. Θα ήταν άσκοπο να ψάξει για οπτικές αναλογίες στις ρηματικές αναλογίες, για να βρει καλύτερα τον τόπο που παράγεται με το εφέ της διπλοτυπίας αναδεικνύει τις μυστικές θεωρήσεις και αισθήσεις που η ροή του χρόνου διαχώρισε, συνδέει εξ'ολοκλήρου ένα δίκτυο συνδηλώσεων που κρατούν με μια συνοχή ξεχωριστά στοιχεία μιας λανθάνουσας πραγματικότητας, εφήμερης ή προσανατολισμένης στην διάλυση. Αυτό που δείχνει αυτές τις λειτουργίες στην ταινία του Ruiz είναι **οι τηλελήψεις του περιβάλλοντος χώρου και αυτές οι μετατροπές των σημείων που ανέφερα.** Είναι, με μεγαλύτερη ακρίβεια, αυτοί οι συνδετικοί κρίκοι (αυτές "οι μνήμες") που βρίσκουμε στις πιο ετερογενείς σεκάνς και που εντάσσουν το μουσικό μοντέλο της σύνθεσης του έργου στην γραφή του Προυστ. Αυτό που μπορεί να πάρει τη μορφή των καθαρών επανάλψεων είναι, η άφιξη της Οντέτ το πρωί, και το σχόλιο που κάνει για αυτό η κυρία Βερντερίν, σκηνή ντουμπλαρισμένη, επαναλαμβανόμενη σαν ηχώ, ή αυτή των στοιχείων του ντεκόρ, χωρίς σταμάτημα μετακινημένα και επανατοποθετημένα σε διαφορετικά πλάνα που αυτό μόνο επιτρέπει την ένωση (τα τριαντάφυλλα με τα αγάλλατα), ή αυτή της επανάληψης (με την μουσική έννοια, πάντα) της ίδιας φράσης, που αποδίδεται σε δύο διαφορετικά πρόσωπα, σε δύο κομμάτια της μυθολογίας που απέχουν το ένα από το άλλο πολλά

χρόνια ("Έχω να κάνω πολύ καλύτερα πράγματα", με αυτές τις λέξεις ο Μορέλ διώχνει τον Κάρλους, που τον προσκαλεί να περάσει την νύχτα μαζί του, και είναι τα ίδια που θα ξαναβρούμε πολύ αργότερα, από το στόμα της Οντέτ, τη στιγμή που αυτή αρνείται να δεχτεί μία χειρονομία, παρόμοια με αυτή, από τον δούκα του Γερμαντές)...

Η πιο εκθαμβωτική σεκάνς, σε αυτή την έννοια της μετατόπισης των σημείων, είναι αυτή που μεταθέτει το περίφημο επεισόδιο, η αίσθηση του λιθόστρωτου άσχημα γωνιοποιημένου στην αυλή του παλατιού των Γερμαντές αναβιώνει για τον αφηγητή την χαμένη ανάνηψη μιας παραμονής στην Βενετία, όπου στο βαπτιστικό του Αγίου Μάρκου είχε μια ανύσφιγη γεωμετρία: ο Ruiz μας δείχνει το πρόσωπο με ένα ειδικό βάρος, ακίνητο, σαν να είναι παγωμένο στο σημείο πριν να πέσει, πριν η κάμερα να μας εντάξει στην Βενετία, στην οποία αφιερώνει πολλά πλάνα, κατόπιν επανερχόμαστε στο παρόν, ο αφηγητής επανακτεί την ισορροπία του, ξαναπαίρνει την πορεία του, αλλά μπορούμε να παρατηρήσουμε γύρω από αυτόν κάποια περιστέρια, σαν να γυρνούν στον παρελθόντα χρόνο (αυτόν της ανάνηψης)... **Μυθώδη οπτική δουλειά όπου αρκούν κάποια μετακινούμενα σημεία για να μας εισάγει στη εξουσία του χρόνου και στον τρόπο που το παρόν μπορεί να επαναδραστηριοποιήσει το παρελθόν, δηλαδή η ουσία της εμπειρίας του Προυστ.**

Ανάμεσα σε αυτά τα στοιχεία, μπορούμε να σημειώσουμε ότι υπάρχει ένα (τουλάχιστον) απόντα από το κείμενο του Προυστ) που με κάποιο ιδιαίτερο τρόπο: είναι το άγαλμα της Καλλιπύγου Αφροδίτης που τα ξαναβρίσκουμε, σε διαφορετικές διαστάσεις, σε πολυάριθμες σεκάνς, σαν να ταξίδευε στο χρόνο και τον χώρο, στα πιο διάσπαρτα διαστήματά τους. Δηλαδή αυτό το στοιχείο, κατά βάθος, είναι πιο απίθανο να είναι συμβολικό από το να είναι λειτουργικό: επειδή είναι μια αναφορά στον κόσμο των Σοδόμων (η εικόνα του αποκαλυπτόμενου οπισθίου, αυτό δείχνει): το αδιέξοδο της εμφάνισης και της κρυμμένης αλήθειας (ιδωμένη από εμπρός η Καλλιπύγου Αφροδίτη είναι μια “αγνή” μορφή, που κρύβει τα στήθη της, ιδωμένη από πίσω, αντίθετα, δείχνει τα οπισθία της απροκάλυπτα), τον θρυμματισμό και τη πολυεπίπεδη αλήθεια που θέλει να πει ότι η **πραγματικότητα θεωρείται από πολλές γωνίες συγχρόνως** (το άγαλμα για να γίνει κατανοητό, απαιτεί να μην καταφύγουμε στην θέαση από εμπρός, αλλά να το δούμε από όλες τις πλευρές). Υπάρχει εδώ, με άλλα λόγια, μια αναφορά στην διηγηματική τέχνη του Προυστ σαν τέτοια: ένα σημείο, κάθε φορά, απόλυτα μεταφορικό...

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Το δυσκολότερο είναι να εντάξουμε στην κινηματογραφική γλώσσα την αντίληψη του Προυστ για τα πρόσωπα. Όχι μόνο επειδή αυτά, στο μυθιστόρημα, έχουν ένα πορτραίτο που φτιάχνεται προοδευτικά, το οποίο έχει σκοτεινές ζώνες, αμφιβολίες, αλλά, προπάντων, επειδή φαίνονται να αντανακλούν κάθε αναπαράσταση “ρεαλιστική”. Αυτά τα πρόσωπα, κατ’ αρχήν, είναι αντιθετικά, διφορούμενα: ο Κάρλους είναι συγχρόνως πρίγκιπας της Σαιν Ζερμαίν και πελάτης, μαζοχιστής, του μπορντέλου της Ζυπιέν, ο Μορέλ είναι συγχρόνως ένας μουσικός αξιοσηβαστος και μια φιγούρα αδιόρατη, ο Σαιν Λουπ είναι συγχρόνως ο εραστής της Ρασέλ και ο ερωμένος του Μορέλ κ.λπ.. Η συνοχή τους, στη συνέχεια, είναι πρόσκαιρη, υπάρχουν ανάμεσά τους μετατοπίσεις, ανταποκρίσεις, μετατροπές (ο Μπλόχ όταν γερνάει “γίνεται” πατέρας, ο Σαιν Λουπ είναι το μακρινό είδωλο του Σβάν). Φαίνονται, ωστόσο, να αναπαράσονται με διαφορετικό τρόπο, σαν ο χρόνος να μην τους επηρεάζει με τον ίδιο τρόπο: στο τελικό επεισόδιο, στον χορό κάποιοι (ο δούκας του Γκερμαντές η κυρία Βερντερέν, ο κύριος ντε Καμπρεμέρ) έχουν γίνει αγνώριστοι, ενώ άλλοι (ιδίως η Οντέτ, σαν να είχε παγώσει σε μια παλιότερη ει-

κόνα, “φυσική”) δεν έχουν πρακτικά αλλάξει. Τέλος η δουλειά του χρόνου απαιτεί να είναι απεικονισμένοι σε μια φωτογραφία, στην στιγμιαία απεικόνισή τους: **“Είμαστε υποχρεωμένοι”,** γράφει ο Προυστ, **“να τους βλέπουμε με τα μάτια μας και με την μνήμη μας”**¹⁰.

Υπάρχουν εμπόδια να ξεπεράσει ένας κινηματογραφιστής, και πρέπει να πούμε ότι ο Ruiz είχε πλησιάσει το θέμα με ένα κλασικό τρόπο (ομογένεια, σταθερότητα) το “πρόσωπο”, βρήκε τις επίκαιρες απαντήσεις. Στη διανομή των ρόλων, κατ’ αρχήν, όπου κάθε ηθοποιός (Catherine Deneuve, σαν Οντέτ, John Malkovitch, σαν Κάρλους, Marie-France Pisier, σαν κυρία Βερντερέν, Vincent Perez, σαν Μορέλ κ.λπ.) ήξερε να εξυπηρετήσει την δημιουργική ιδιομορφία του κάθε ρόλου¹¹. Εκτός από την εκλογή των σταρ, σκόπευε να παράγει για τον θεατή την **αντίληψη της “μνήμης”** όπως στο μυθιστόρημα: απλώς, σε αυτό, δεν είναι τόσο τα πρόσωπα που έχουν μέσα τους τις αλληλοδιόδους, προγενέστερες καταστάσεις τους όσο οι ίδιοι οι ηθοποιοί (η διφορούμενη ανδροπρέπεια του Σαιν Λουπ μας θυμίζει κάποιους ρόλους του Pascal Greggry στο θέατρο ή στον κινηματογράφο του Chereau, του βίτσιου και της καθαρότητας του Κάρλους θυμίζει τον τρόπο που ο John Malkovitch ενσάρκωνε τον Βαλμόν στο “Liaisons Dangereuses”, του Fears, κ.λπ.): σαν ο Ruiz να είχε διαλέξει ειδικά ένα εφέ κινηματογραφικό (τον τρόπο που κάθε ηθοποιός κουβαλά τις ναμνήσεις των προγενέστερων ρόλων του) για να βρει, αλλού, το εφέ του παλίμψηστου του έργου στην αφήγηση του Προυστ.

Όσον αφορά τις μεταμορφώσεις με διαφορετικές γεωμετρικές που προσδιορίζουν τα πρόσωπα του “Temps Retrouve”, ο Ruiz, για να προτείνει ένα κινηματογραφικό ισοδύναμο, **δεν σταματά να διαφοροποιεί τις διαδικασίες:** τονίζει θεαματικά κάποιες (ο φυσικός εκφυλισμός του Κάρλους μετά την επίθεση) ή να μειώνει την ένταση, αντίθετα, σε άλλες αλλαγές (στην Οντέτ, όταν μπαίνει στο σαλόνι των Γκερμαντές, διαφέρει πολύ λίγο με την “κυρία στα ροζ” που συναντήθηκε με το παιδί-αφηγητή στους θείους), χρησιμοποιεί επίσης στιγμιαίες αντικαταστάσεις, σχεδόν παραισθητικές, που έρχονται, όπως σε κάποιες φανταστικές διηγήσεις, του παράλληλου χρόνου (η αιφνίδια εμφάνιση, στο ίδιο σαλόνι, των προσώπων πολύ γερασμένων της Ζυμπέρτ και της κυρίας Βερντερέν, πριν να βρουν την προηγούμενη εικόνα τους, όταν ο αφηγητής, για μια



στιγμή αποπροσανατολισμένος, τις αναγνώρισε). Μένει το δύσκολο πρόβλημα του αφηγητή, στο μυθιστόρημα, είναι το πιο περίεργο, σημειωτέον ότι η κλασική διάκριση ανάμεσα στο υποκείμενο της αφήγησης (αυτός που διηγείται την ιστορία) και στο υποκείμενο της διήγησης (το πρόσωπο της πλοκής) δεν σταματά να περιπλέκεται.

Το εύρημα του Ruiz, για να σχεδιάσει το πολύπλοκο παιχνίδι των διαφορετικών στιγμών που συνθέτουν τον “Μαρσέλ” δεν ήταν μόνο να τον ενσαρκώσει με τέσσερις ηθοποιούς διαφορετικών ηλικιών, που αντιστοιχούν στις διαφορετικές καταστάσεις του προσώπου (παιδί, στο Κομπρέ, έφηβος, στο Ραλμπέκ, ενήλικος αφηγητής, στην εποχή των τελευταίων γεγονότων του “Temps retrouve”, συγγραφέας, κοντά στον θάνατο, όταν ανακεφαλαιώνει το έργο του), αλλά ακόμη να τα φέρει κάποτε να συναντηθούν, να συνομιλήσουν ή να τα βάλει στο ίδιο πλάνο: σαν να έπρεπε, στην περίπτωση του κινούμενου και περιεκτικού αφηγητή στο διήγημα, να αντιπαραθέσει, αντίθετα, μια κατάτμηση της αναπαράστασής του για να παράγει το ίδιο εφέ της αμφισβήτησης. Όλα αυτά **δεχόμενος το θεώρημα της αποδόμησης του έργου μέσα σε όλο το προγενέστερο κινηματογραφικό του έργο** (τι να σκεφτούμε για το “Τρεις Ζωές και Ένας Μόνο Θάνατος”), αλλά υπάρχει, προφανώς, στον ορισμό του “προ-

σώπου” που μπορούμε να εξάγουμε από το μυθιστορηματικό έργο του Προυστ: **“Μια μορφή σε πολλά πλάνα του οποίου η τελική συνοχή δεν είναι παρά ένα σύνολο από εξαιρετικές επί μέρους συννοχές”**¹².

ΜΙΑ ΑΚΡΙΒΕΙΑ ΣΕ ΔΕΥΤΕΡΟ ΒΑΘΜΟ

Μπορούμε να φανταστούμε ότι οι φανατικοί του Προυστ, πεπεισμένοι από την αρχή ότι ο κινηματογράφος δεν μπορεί να κάνει προφανές ένα τόσο ερμητικό κείμενο¹³, δεν θα μπορούσαν παρά να σκανδαλιστούν από κάποιες αλλαγές που έγιναν από το βιβλίο στην ταινία: η αποκομμή ορισμένων δευτερευόντων προσώπων (Πριχό, Νορπρούα), κάποιων επεισοδίων (η δυσμείνεια της Πέρμα), ενώ κάποια άλλα πρόσωπα, φευγαλέες σιλουέτες στο μυθιστόρημα, έχουν στην ταινία ένα ρόλο πιο σημαντικό (κυρία ντε Φαρσύ) ή ότι κάποιες σκηνές έχουν καθαρά και με απλό τρόπο προστεθεί (Ζυλμπέρτ και η σπασμένη κούπα). Πρέπει να θυμηθούμε εδώ ότι μια ταινία έχει κάποια ειδικά προβλήματα (δεν είναι ούτε ο χρόνος, ούτε η διανομή των ρόλων) που απαγορεύουν εκ των πραγμάτων μια απόλυτη πιστότητα και ότι οριστικά καμία από αυτές τις μικρές παρασπονδίες δεν καταστρέφουν την ουσία όταν δεν είναι, σύμφωνα με την κινηματογραφική άποψη, καθαρά αιτιολογημένες. Εάν ο Ruiz, για παράδειγμα,

μεγαλοποιεί το μέρος των παρεμβάσεων της κυρία ντε Φαρσύ, είναι το μέσο που έχει σημασία, για να αποφύγει το σχόλιο και για να αναφερθεί σε αυτό το πρόσωπο, στο καίριο θέμα της ενόχλησης των παλιών ιεραρχιών, της λησμονιάς των προηγούμενων σκεπών και γενεαλογιών, αυτό που το πρωινό στη πριγκίπισσα ντε Γκερμαντές δείχνει, ακόμη και αν είναι μια βιολογική καταστροφή και μια μετατροπή ολόκληρης της κοινωνικής τάξης.

Πολύ πιο αμφισβητήσιμo, προφανώς, είναι το θέμα που έχει τεθεί μέσα από πολύ μεγάλες θεωρητικές και αισθητικές αναζητήσεις από τον Προυστ στην καρδιά του "Temps retrouve", στο οποίο ο αφηγητής διατείνεται ότι μόνο ένα έργο τέχνης μπορεί να διαπεράσει τις αμείλικτες αλήθειες των φευγαλέων δεσμών της μνήμης και να γίνει από αυτή την εμπειρία το ίδιο το υλικό ενός βιβλίου που θα νικήσει τον χρόνο. Είναι αυτονόητο ότι μια τέτοια γενική θεώρηση, αφηρημένη, όπου ο Προυστ, λεπτομερώς, μας δίνει τη "μυθιστορηματική του τέχνη", είναι ουσιαστικά αδύνατο να κινηματογραφηθεί. Η απάντηση του Ruiz, σε αυτό το αδιέξοδο, είναι πραγματικά αξιοπρόσεχτη: δεν επανέρχεται για να εκφράσει αυτή την θεωρία (με ένθετα, σε φωνή off), αλλά πρακτικά να την βάλει στην ίδια την ταινία, ουσιαστικά να την αποδείξει. Εξ' ου και ο τρόπος του που είναι, πέρα από κάποιες "αναδρομές στο παρελθόν" που εξηγούνται από το κείμενο του "Le temps retrouve", να επιχειρήσει πολλές αναφορές σε κάποια σημαντικά επεισόδια παλιότερων βιβλίων (οι διακοπές στο Μπαλμπέκ, η ανάμνηση των πρώτων συναντήσεων των Σαιν Λουπ, Οντέ και Κάρλους, η επαναφορά και η παραξενιά της Αλμπερτίν, οι ελιγμοί του αφηγητή μπροστά σε κάποια πιθανά ψεύδη και προσποιήσεις κ.λπ.). Αν θέλετε, ο Ruiz, στη ταινία του δίνει στην διήγηση νέους προσδιορισμούς: τον τρόπο να συνδέσει "το βλέμμα με την μνήμη", που έχει τεθεί από τον Προυστ, και να βοηθήσει συγχρόνως τον θεατή να καταλάβει καλύτερα αυτά που είναι πίσω από μια αφήγηση τόσο ανεπτυγμένη. Για να το πούμε διαφορετικά: αυτά που το κείμενο του Προυστ ανακινώνει, η ταινία του Ruiz το κάνει...

ΤΟ ΜΠΑΡΟΚ

Πρέπει να πιστέψουμε ότι ο Ruiz έχει ξεφύγει από όλες τις παγίδες μιας συνηθισμένης, στερεότυπης μεταφοράς. Κανένα φοντού ανασέ, καμία επέμβαση μουσικής για να δείξει τα φλας μπακ: αντίθετα ένα μοντάζ cut, με καθαρά περάσματα από την μια σκηνή στην άλλη (το παιχνίδι της διπλοτυπίας και της ανταπόκρισης ανάμεσα στα περάσματα του χρόνου

εκδηλώνεται από σημεία που υπάρχουν στο εσωτερικό των πλάνων και όχι μια προσθήκη εξωτερικής ρητορικής). Ούτε ακόμα ασυνείδητες αναμνήσεις: εκεί που ήταν εύκολο να επηρεασθεί από τη μεγάλη γιορτή του Βισκόντι, στη σκηνή του χορού, ή από μια ατμόσφαιρα σαν αυτές του Φασμπίντερ, στη σκηνή του μουρδείου, ο Ruiz μας δίνει μια τέχνη, το λιγότερο απογυμνωμένη από κάθε έμφαση και από κάθε πάθος: πιο κοντά σε αυτή τη κλινική γοητεία που είναι χαρακτηριστικό επίσης του κειμένου του Προυστ.

Αλλά το πιο εκπληκτικό είναι ο τρόπος που ο Ruiz έμαθε να αποβάλλει από το κείμενο του Προυστ ότι είναι ειδικά λογοτεχνικό: θέλω να πω για αυτή την φράση του Προυστ, τόσο χαρακτηριστική, μεγάλη, αποκεντρωμένη, παραγεμισμένη με γεγονότα, με προεκτάσεις, αδιέξοδες δευτερεύουσες, που δεν είναι ακριβής, εύκολη, αλλά που ανταποκρίνεται καλύτερα στον τρόπο με τον οποίο ο Προυστ ανακατευε τα περιβάλλοντα, φώτιζε σκοτεινές συνδέσεις, σμίκρυνε τα συναισθήματα, περιέπλεκε τους χαρακτήρες και τους χώρους που είχε στην διάθεσή του. Ο Ruiz ήξερε να βρει το κινηματογραφικό ισοδύναμο αυτής της φράσης με τις κινήσεις της κάμερας μόνο, σε σημείο που μπορούμε να μιλάμε για μια κινηματογραφική φράση του Ruiz. **Μεγάλα πλάνα-σεκάνς, αλλά αποκεντρωμένα** (βλέπουν οτιδήποτε άλλο παρά να παρακολουθούν ένα πρόσωπο σε δράση) και **σταθερά αντιμετωπίζουν την ίδια την πραγματικότητα με αδιάκοπες κινήσεις, αλλαγές προοπτικής, μια κάμερα που συνεχώς κινείται, γυρνάει, πηγαίνει από εδώ και από εκεί, αλλά η κίνησή της κάθε φορά υπερβάλλει τον κλασικό χώρο του πανοραμικού** (δεν πρόκειται εδώ να έχουμε ένα σταθερό χώρο, αλλά περισσότερο να έχουμε μια δυναμική και πολυποικίλη οπτική ενός χώρου), όπως αυτές τις γωνίες λήψης (που χρησιμοποιούνται λιγότερο για να δηλώσουν μια άποψη για κάποια πρόσωπα, παρά για να δώσουν την εντύπωση της αστάθειας και του παραλογισμού).

Εξ' ου, στην ταινία του Ruiz, κάποιες σεκάνς που είναι ανθολογικές: η πρώτη, για παράδειγμα, όπου η κάμερα, αφού είναι εστιασμένη στον ετοιμοθάνατο συγγενικό, στο κρεβάτι του, κάνει μια μεγάλη διαδρομή, γυρνά γύρω από αυτόν, δείχνει τα αντικείμενα ή τα στοιχεία του ντεκόρ του δωματίου του, και δεν επανέρχεται σε αυτό που πριν έδειχνε, για να δείξει κάποιες αλλαγές (των ιδίων των αντικειμένων, των αναλογιών τους), σαν η κινηματογραφική φράση να έχει αλλάξει μυστηριαδώς αυτό που θα έπρεπε να εκφράσει. Αυτή, επίσης, όπου ο αφ-

γητής, κατά τη διάρκεια του πολέμου, βρίσκεται σε ένα από τα μουσικά καφενεία όπου είχαν γίνει οι πρώτες κινηματογραφικές προβολές (εδώ, ένα ντοκουμέντο από τον πόλεμο) και όπου μια κάμερα, αφού σαρώνει τον χώρο, έρχεται για να εστιάσει στον αφηγητή, που ξαφνικά φαίνεται να κοιτάζει προς τα πάνω, με μια κίνηση που μας κάνει να πιστεύουμε σε ένα κοντρ πλονζέ, αλλά γρήγορα καταλαβαίνουμε, αντιμετωπίζοντάς το με ένα ρεαλισμό, ότι προηγείται από μια πραγματική ύψωση του ίδιου του προσώπου, στο βάθος των προβολόμενων εικόνων, σαν να ήταν βουτηγμένος στην νωθρότητα και στον κόσμο του ντοκιμαντέρ συγχρόνως. Αυτή, επίσης, της τελικής συναυλίας, όπου ένα είδος πετάγματος της κάμερας, που ανταποκρίνεται σε αυτό της μουσικής, έρχονται να βοηθήσει, πριν ακόμη να το καταλάβουμε, εκεί ακόμη η μετατόπιση των συνδυασμών καλύπτει, τονίζοντας, την αντίθετη κίνηση της κάμερας, δίνοντας την εντύπωση ότι κάθε ανθρωπίνη συγκέντρωση θα ολισθήσει, θα μεταλλαχθεί, και θα είναι μια αλλαγή φυσική παρά κοινωνι-

κή. Αυτή, τέλος, στο δείπνο των Γκονκούρ, όπου η κάμερα, σαν να είναι μεθυσμένη, δεν σταματά να πλοηγείται ανάμεσα στους δύο άξονες, μετακινώντας τη ματιά μας σε ένα πανοραμικό στροβίλισμα, κάνοντας κάτι σαν μια κινηματογραφική αναμόρφωση που ανταποκρίνεται καλύτερα στην ίδια την ουσία του κειμένου που εδώ παρατίθεται.

Αυτό το οπτικό παιχνίδι των ασταθειών, των στροφών, των ολισθημάτων, των αντίθετων διαδρομών, διπλοεστιασμένων, μας οδηγούν προφανώς σε μια **αισθητική μαπαρόκ**, στην οποία δεν είναι κακό να εντάξουμε την τέχνη του Προυστ. Και από εδώ, χωρίς αμφιβολία, μια αληθινή στιλιστική πατρότητα υπάρχει ανάμεσα στην τέχνη του κινηματογραφιστή και αυτή του μυθιστοριογράφου. Εδώ, το “*Temps Retrouvé*”, του Ruiz, είναι μια απάντηση στην ίδια την γραφή του Προυστ και όχι μια ακριβής εικονοποίηση αυτής. Με άλλα λόγια: πολύ περισσότερο από μια ταινία, **μια μεταφορά του Προυστ**, αλλά **μια ταινία κινηματογραφικά προυστική**. ▲

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλέπε αυτό που έγραψε ο Μίλαν Κούντερα στο “*Testaments trahis*”, εκδ. Gallimard.
2. Βλέπε, Gilles Deleuze, “*Proust et les signes*”, εκδ. PUF.
3. Marcel Proust, “*Le temps retrouvé*”, στο “*A la recherche du temps perdu*, Pleiade”, τ. III, σ. 895.
4. ο.π. σ.σ. 882-883.
5. ο.π. σ.σ. 885.
6. Βλέπε Gerard Genette, “*Proust palimpseste*”, Figures, εκδ. Seuil.
7. Κάποιες οπτικές προσεγγίσεις μπορούν να έχουν την αποτελεσματικότητα της οπτικής εικόνας (ο Bunuel στο “*Ανδάλουσιανό Σκύλο*”: το λεπτό νεφέλωμα που περνά μπροστά από τη σελήνη είναι σαν ένα ξυράφι που διαπερνά ένα μάτι), αλλά αυτό είναι μια εξαίρεση.
8. Δανείζομαι την έννοια της “μνήμης” από τον Pierre Boulez στην ανάλυση που έκανε στη χρήση της Μεγάλης Φόρμας του Alban Berg και που ξεχωρίζει ριζικά από το βαγκνερικό σύστημα του λαϊτισμού.
9. Αυτό που ο Roland Barthes μετέφραζε σαν μια γενικότητα της μορφής της “αντιστροφής” (“*Une idée de recherche*”, στο “*Le Bruissement de la langue*”, εκδ. Seuil).
10. ο.π. τ. III, σ. 929.
11. Σημειώνουμε ότι ακόμη και οι ηθοποιοί των δευτερευόντων ρόλων (Chiara Mastroianni, Melvil Poupaud, Edith Scob, Ingrid Caven, Arielle Dombasle) υπηρετούν τέλεια, ο καθένας με τον τρόπο του, αυτή την διάσταση της παραξενιάς ή του μυστικού παρασκηνίου. Πραγματικά, ο μόνος ενδοιασμός για αυτή τη διανομή ρόλων που μπορεί να κάνει κανείς είναι η δυστυχής εκλογή της Emanuelle Beart που ενσάρκωνε την Ζυμπέρτ: η ηθοποιός φαίνεται να ανίκανη να παίξει κάτι άλλο εκτός από την πολύ ευαίσθητη πάντα έτοιμη να περάσει κρίση δακρύων, αλλάζει τον ρόλο με ένα διαφορετικό πόθο που δεν αναδεικνύει καθόλου την πολυπλοκότητα. Μπορούμε να φανταστούμε τι η Isabelle Huppert θα είχε κάνει σε ένα τέτοιο ρόλο...
12. Gérard Genette, ο.π.. Βλέπε επίσης Julia Kristeva, “*Le temps sensible* (Proust et l’expérience littéraire)”, εκδ. Gallimard, ειδικά το κεφάλαιο “*Surimpressions*”.
13. Τι να σκεφτούμε για την δυσφημιστική εκστρατεία, ειδικά του Angelo Rinaldi, ενάντια στην ταινία του Ruiz, ακόμη όταν αυτή δεν είχε τελειώσει και κανένας δεν είχε δει μέχρι τότε ούτε μια εικόνα...
14. Βλέπε το κεφάλαιο “*La phrase de Proust*” στο Julia Kristeva ο.π..

ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ ΤΗΣ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Colin Wilson “Ο ξένος”, Μτφ. Γιάννης Ανδρέου, εκδ. Οξύ, 1999, σελ. 295.

Η εποχή μας είναι η εποχή της εξορίας. Πώς μπορείς να αποφύγεις το βύθισμα στο τέλμα της κοινής λογικής, αν δεν γίνεις ξένος στην ίδια σου τη χώρα, γλώσσα, φύλο και ταυτότητα; Η γραφή είναι ανεπίτευκτη χωρίς την εξορία κάποιου είδους.

ΤΖΟΥΛΙΑ ΚΡΙΣΤΕΒΑ

ΑΡΓΥΡΩ ΜΑΝΤΟΓΛΟΥ

Η Κρίστεβα και ένας αριθμός σύγχρονων στοχαστών τονίζουν την σημασία της θέσης του δημιουργού, και την ορίζουν ως τον μεταίχμιακό τόπο της “εξορίας”: ο δημιουργός δηλαδή για να μπορεί να αμφισβητεί τα γενικά κλισέ θα πρέπει να μην ταυτίζεται με την επικρατούσα τάξη, να ζει στις παρυφές της κοινωνίας, να είναι δηλαδή “ξένος στην ίδια του τη χώρα”. Η έννοια του “ξένου” δεν είναι καινούργια, ο σύγχρονος ξένος έχει περάσει από ποικίλες μεταμορφώσεις, είναι ο γιος του ρομαντικού ξένου, του καταραμένου ποιητή, του υπαρξιστή φιλοσόφου και του επαναστάτη συγγραφέα, υπήρξε δηλαδή για αιώνες το σύμβολο της αμφισβήτησης.

Ο Colin Wilson, πρόδρομος θεωριών που σήμερα έχουν μεγαλύτερη απήχηση, δημιουργεί την φιλοσοφία του, την οποία και ονομάζει νέο ή φαινομενολογικό υπαρξισμό και αποπειράται να συνθέτει το διαχρονικό μοντέλο του ξένου, παίρνοντας στοιχεία από γνωστά λογοτεχνικά έργα, από το πεδίο της φιλοσοφίας και από τις ζωές των δημιουργών. Ο Ξένος γράφτηκε, την δεκαετία του πενήντα, όταν ο Wilson ήταν εικοσιτεσσάρων ετών, πρόκειται για το πρώτο εκδοθέν βιβλίο του, το οποίο και συνέπεσε με την εποχή που οι Άγγλοι χρειαζόταν τον δικό τους ξένο, ανάλογο του ξένου του Καμύ, έναν ξένο γέννημα θρέμμα της Βρετανίας. Ο Wilson υπήρξε θύμα της γρήγορης δημοτικότητας του, έγινε όπως του είπε και ο Έλιοτ, “γνωστός με λάθος τρόπο”, όταν οι δη-

μοσιογράφοι στην προσπάθειά τους να δημιουργήσουν μια γενιά, προέβαλαν ορισμένα χαρακτηριστικά της ζωής του (νεαρός, αυτοδίδακτος, άεργος) σαν δείγμα της επαναστατικότητας του και συνέδεσαν τη ζωή του με τις ζωές άλλων συγχρόνων νεαρών συγγραφέων (Τζον Όσμπορν, Έιμς, Μέρντοκ) και ήθελαν να αποδείξουν πως και η Αγγλία είναι γεμάτη από ταλαντούχους νέους που λειτουργούσαν στις παρυφές του συστήματος, πως υπήρχαν και εκεί τα “οργισμένα νιάτα”, οι επαναστατημένοι Ξένοι και δεν υστερούσαν απέναντι στους γάλλους. Θύμα της αδηφάγου δημοσιότητας, ο Wilson δεν έγινε αποδεκτός από τον κανόνα, και αργότερα αντιμετώπισε το κατεστημένο των διανοούμενων της Βρετανίας. Σύντομα η ακαριαία αποδοχή τράπηκε σε απόρριψη καθώς τον εξοβέλισαν ως αιρετικό για να τον ανασύρουν όταν τον χρειάστηκαν δεκαπέντε χρόνια αργότερα σαν “καλτ” μορφή πια, γιατί με τα χρόνια είχε δημιουργηθεί ένα αναγνωστικό κοινό, οι οποίοι μάλιστα είχαν σχηματίσει και σύλλογο με το όνομά του.

ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΞΕΝΟΥ

Ο Wilson δημιουργεί το πορτραίτο του ξένου μέσα από γνωστά λογοτεχνικά έργα και σκιαγραφεί όλες τις πιθανές εκφάνσεις του και όλες τις επιμέρους ιδιότητες της προσωπικότητάς του. Ο Ξένος του Wilson χαρακτηρίζεται

από έναν αριθμό αρνητικών ιδιοτήτων, από τις αδυναμίες του και από τους τρόπους αμφισβήτησής του. Κατ' αρχήν αρνείται να αναμιχτεί με το ρεύμα, παραμένει ανένταχτος, παρατηρητής και δηλώνει: "Ζω μόνος, ολότελα μόνος, δεν μιλώ ποτέ σε κανέναν, δεν παίρνω τίποτε δεν δίνω τίποτε...", αρνείται να αποδώσει νόημα και σκοπό στη ζωή του, παρά μόνο σε στιγμές "ανατρεπτικής ενόρασης", συχνά τον κυριεύει ένας παραλυτικός μηδενισμός και αποδέχεται την αδυναμία της βούλησής του και την έλλειψη επιλογής: "επιλογή δεν υπάρχει, το μόνο που υπάρχει είναι να είσαι άχρηστος και να το καταλαβαίνεις ή να είσαι άχρηστος και να μην το καταλαβαίνεις" και αποφαίνεται πως αυτό από το οποίο συνήθως πάσχουν οι Ξένοι είναι η έλλειψη κινήτρου.

Από το "Κούφιοι Άνθρωποι" του Έλιοτ ως τον υπεράνθρωπο του Νίτσε και από τον Ξένο του Καμύ έως τον Δαίδαλο, τον ρομαντικό καλλιτέχνη του Τζόις, ο ξένος, σύμφωνα με τον Wilson αισθάνεται το περιβάλλον του εξωπραγματικό, δεν μπορεί να ταυτιστεί με τίποτα από όσα τον περιβάλλουν, εραστής του παράδοξου και πολέμιος της κοινοτοπίας βιώνει την μοναχικότητά και τη ζωή σαν μέσα από μια κλειδαρότρυπα, εκτός από τις ελάχιστες στιγμές της δημιουργίας που ο Τζόις τις περιέγραψε ως "επιφάνειες", τότε μόνο διακρίνει ένα νόημα και μια αιτιότητα στα πράγματα, όταν δηλαδή επιβάλλεται στο χάος με τις λέξεις του, τότε μόνο βρίσκει ένα τρόπο να αναιρεί την ματαιότητα που τον διακατέχει. Παραθέτει αποσπάσματα από τον Ξένο του Καμύ, από την Ναυτία του Σαρτρ και την Μεταμόρφωση του Κάφκα καθώς και από ένα πλήθος έργων άλλων στοχαστών για να καταδείξει τις ομοιότητες τους ενίοτε προσπερνώντας τις διαφορές τους για να καταλήξει πως ο κάθε ξένος είναι ως ένα βαθμό προϊόν της εποχής του.

ΟΙ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ

Παρακολουθεί τις μεταμορφώσεις του ξένου

ιστορικά, πως δηλαδή από ρομαντικός ποιητής, πέρασε στον καταραμένο τυχοδιώκτη και από εκεί στον υπαρξιστή του 20 αιώνα που εξακολουθεί να διατηρεί κάποιες από τις ιδιότητες του ρομαντικού ξένου στον τρόπο με τον οποίο σχετίζεται με το περιβάλλον. Αναφέρει και μια κάποιου είδους μυστικιστική διάσταση που διακρίνει κατά τη γνώμη του τους ξένους οι οποίοι διαθέτουν αυτό που ονομάζει "εμβρυακή διάσταση του προφήτη". Στην προσπάθεια του να δημιουργήσει το προφίλ του ξένου και να μας παρουσιάσει το μύθο του, κάνει συχνά αναβαίρετους συσχετισμούς παρακάμπτοντας βασικές διαφορές, ιστορικές, πολιτιστικές, φιλοσοφικές παραμέτρους τις οποίες είτε από άγνοια είτε από βιασύνη αποφασίζει να αγνοήσει. Το έργο του Wilson γραμμένο σε νεαρά ηλικία πέρα από κάποιες πολύ καίριες παρατηρήσεις κατακλύζεται από αφορισμούς και πρόχειρες συγκρίσεις. Συζητάει με πλήθος δημιουργών που έχουν κατά την γνώμη του κοινές ιδιότητες χωρίς πραγματικά να εστιάζεται σ' αυτές γιατί βιάζεται να βγάλει τα συμπεράσματα που θα επιβεβαιώνουν την θεωρία του. Παρόλο που η απόψεις του ακούγονται σήμερα ως ένα βαθμό αφελείς, το βιβλίο είχε την σημασία του για την χρονική στιγμή που εκδόθηκε γιατί διαβάστηκε και επηρέασε πλήθος αναγνωστών.

Ακόμα αυτό που αξίζει να σημειωθεί είναι πως σ' ολόκληρο το βιβλίο του Wilson παρά τις πολυάριθμες αναφορές του σε Ξένους κάθε εθνικότητας και εποχής δεν αναφέρεται ούτε μια ξένη. Είναι άραγε ο λόγος πως ούτε μια προσωπικότητα από το γυναικείο φύλο δεν διέθετε τις ιδιότητες εκείνες που θα την κατέτασσε στην ομάδα των αταίριαστων; Ο Wilson αγνοεί ή αποφασίζει να μην ασχοληθεί με το πλήθος των γυναικών δημιουργών που έδρασαν και έζησαν στις παρυφές του συστήματος. Φαίνεται πως το γυναικείο φύλο τοποθετείται εξ' ορισμού σε κάποιον είδους διπλής εξορίας που την καθιστά όχι μόνο ξένη από το σύστημα αλλά και από τους ξένους του. ♦

