

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

ΤΕΥΧΟΣ 22 - 23

ΔΡΧ. 300

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

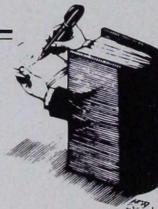
26ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ
ΟΡΣΟΝ ΓΟΥΕΛΣ



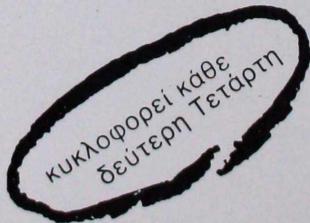
Δεκαπενθήμερος ΠΟΛΙΤΗΣ



ΔΙΑΒΑΖΩ



Κάθε τεύχος
κι αφιέρωμα



Ομήρου 34

10672 - Αθήνα

Τηλ.: 36.40.488 - 36.40.487 - 36.26.910

δρώμενα

ΔΙΜΗΝΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

**ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ
ΤΕΤΡΑΔΙΑ**

**ΕΚΔΟΤΗΣ
Σωτήρης Γερακούδης
ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ**

ΣΥΝΤΑΞΗ

**Μπάμπης Ακτσόγλου
Σωτήρης Ζήκος
Δημήτρης Κολιοδήμος
Πάνος Μαναστής
Γιώργος Μπέζιούρας**

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

**Παύλος Ακτσόγλου
Σωτήρης Γερακούδης
Γιάννης Έξαρχος
Κλεονίκη Καρακίτσουν
Αιμιλία Μπάνου
Χρυσάνθη Παπαλά
Βαγγέλης Σείτανδης
Γιώργος Σηφιανός
Ανδρέας Ταρνανάς**

**ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ
ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ
ΠΑΡΑΓΤΕΛΙΕΣ
Χριστίνα Νικολάδην
Πλάτωνος 4
ΤΗΛ 270-684
ΘΕΣ/ΝΙΚΗ**

**ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΘΗΝΑ**

**Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ
Μαυρομχάλη 9
ΑΘΗΝΑ**

ΤΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

Το τεύχος αυτό εκδίδεται μια περίοδο απανωτών ... νέων μέτρων. Αναβαθμίσεις, υποτιμήσεις, δρομολογήσεις, πακέτα, επαναπροσδιορισμοί, διολισθήσεις. Το δυνάμωμα των παραγωγικών δυνάμεων —παρότι ανεβάζει το δείχτη του, δεν καταφέρνει ν' αλλάξει τις παραγωγικές σχέσεις και τις αφήνει μόνες αυτές να ρυθμίζουν την κατάσταση.

Ένα όραμα πλανιέται γύρω μας. Απειλητικά κάθε φορά που πρόκειται να βγάλουμε καινούργιο τεύχος. Όλα μοιάζουν μ' ένα σενάριο σατανικό που αν δεν βρεις τον κατάλληλο σκηνοθέτη, το έργο σου θ' αποτύχει ή ίσως θα γίνεται ανεκτή κάποια προβολή του στα ΚΑΠΗ. Και θα σαι ένας μέτριος κι ασήμαντος σκηνοθέτης αυτού του τόπου. Τα "Κ.Τ." φυσικά θα σε βοηθήσουν στην προσπάθειά σου. Όμως κάποια φορά που δε θα σε παίρνει άλλο θα πρέπει να εμφανιστείς και στη Βουλή. Και να ζητήσεις διάλογο γιατί δεν θα υπάρχει διέξοδο.

Ε λοιπόν, κι εκεί θα υπάρχει ζήτημα κάμερας και διάρκειας του λόγου σου. Κι αλλίμονο σου σε τί σκηνοθέτη θα πέσεις. Κι όπου να' ναι θα συζητηθεί ο προϋπολογισμός. Και πρέπει να προετοιμαστείς να διαφωνήσεις.

Όσο για το "Κ.Τ." αυτά πλήρωσαν για το τεύχος που κρατάς 250.000 κι υπολογίζουν να εισπράξουν τις 200.000. Είμαστε μέσα στα πλαίσια της λειτουργίας της Εθνικής οικονομίας.

Χαίρετε

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Δεκέμβρης '85
Νο 22-23

ΕΙΔΗΣΕΙΣ – ΣΧΟΛΙΑ

3. Αθήνα: Πολιτιστική πρωτεύουσα.
4. Οι νέες ταινίες του κέντρου.
5. Κουκίδες.
8. Ελληνικά νέα.

ΡΑΜΠΟ II

12. Η επιστροφή του κτήνους, του Μ. Ακτσόγλου.

26ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

18. Ημερολόγιο του 26ου Φεστιβάλ, Μ. Ακτσόγλου.
37. Ελληνικός κινηματογράφος 1985.
του Γιάννη Εξαρχού.
52. 'Ένα άνοιγμα στον ορίζοντα του ελληνικού
κινηματογράφου, του Σωτήρη Ζήκου.
76. Συνέντευξη: Δημήτρης Σπετσιώτης.
83. Μια συζήτηση με τον Στράτο Στασινό.
89. Μιλούν οι δημιουργοί μικρού μήκους
για τις ταινίες τους.

ΑΝΟΙΧΤΗ ΣΕΛΙΔΑ

98. Ο εικονογραφημένος άνθρωπος,
του Πάνου Μανασσή.

ΟΡΣΟΝ ΓΟΥΕΛΣ

102. Όρσον Γουέλς, του Μπάμπη Ακτσόγλου.
111. Ο Όρσον Γουέλς συνομιλεί με τον Αντρέ Μπαζέν.

ΕΡΩΤΙΚΗ ΤΡΕΛΑ

118. Εκεί που αστράφει η υστερία,
του Πάνου Μανασσή.

ΜΠΡΑΖΙΛ

121. Βραζιλιάνοι σαν κι εμάς, του Πάνου Μανασσή.

ΚΙΝΟΥΜΕΝΑ ΣΧΕΔΙΑ

125. Ο Εντονάρ Ναζαρώφ και ο κινηματογράφος
ανιμασίον στη Σοβιετική 'Ενωση.,
Επιμέλεια: Γιώργος Σηφιανός.

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

131. Ο Τέταρτος άνθρωπος, του Σωτήρη Ζήκου.
134. Κογιανισκάτοι, του Βαγγέλη Σεϊτανίδη.
137. Μια τόσο μακρινή απουσία, της 'Ελλης Ευθυμίου.
139. Η χρονιά του ήσυχου ήλιου, της Αιμιλίας Μπάνου.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:

Η Πέμπτη Ζούνη στην ταινία του Σταύρου Τσιώλη ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΣΧΟΛΙΑ



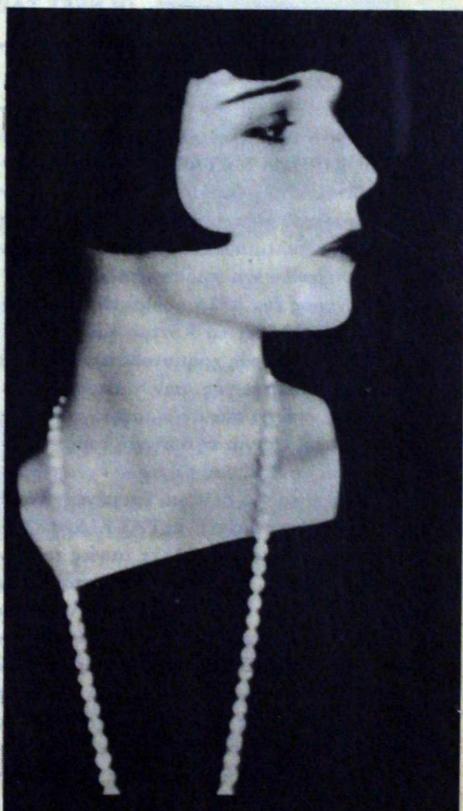
ΑΘΗΝΑ:
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ

Αρχίσαν επιτέλους οι κινηματογραφικές εκδηλώσεις με τις οποίες κλείνει το φετινό πανηγύρι της ΑΘΗΝΑΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ. Όπως γράψαμε στο προηγούμενο τεύχος απουσιάζουν οι μεγάλες ατραξιόν όπως ο ΝΑΠΟΛΕΩΝ του Άμπελ Γκανς, ενώ όλες οι εκδηλώσεις διακρίνονται από προχειρότητα κι εύρεση εύκολων λύσεων, φυσικό αποτέλεσμα του ελάχιστου χρόνου που διατέθηκε για την πραγματοποίησή τους. Αγνοήθηκαν μάλιστα χαρακτηριστικά τα ενδιαφερόμενα Σωματεία των Κριτικών και Σκηνοθετών (ακόμα και το Γνωμοδοτικό Συμβούλιο Κινηματογραφίας) και φτιάχτηκε μια επιτροπή από άτομα του Υπουργείου, το Μισέλ Δημόπουλο και την Αγλαΐα Μητροπούλου, που ανέλαβε τη διοργάνωση των εκδηλώσεων. Άτομα σαν τον Στράτο Στασινό που από πέρυσι τρέχουν γι' αυτήν την υπόθεση, αναγκάστηκαν να περιορίσουν τις φιλοδοξίες τους για κάτι το ουσιαστικό κι αρκεστηκαν σ' αυτά που ο χρόνος τους επέτρεπε να κάνουν. Βέβαια και κάτω απ' αυτές τις συνθήκες οι προτεινόμενες εκδηλώσεις δεν πάνουν να έχουν ενδιαφέρον, θα μπορούσαν όμως να ήταν πολύ καλύτερες.

Συγκεκριμένα προγραμματίστηκαν οι εξής εκδηλώσεις:

— 14-20 Νοεμβρίου: Αφιέρωμα στους

Η Λουίζα Μπρουκς στη ΛΟΥΛΟΥ του Παμποτ.



πρωτοπόρους του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, με πλούσιο υλικό από βουβές ταινίες.

— 21 Νοεμβρίου — 5 Δεκεμβρίου: Δεκαπενθήμερο βραβευμένων ελληνικών ταινιών στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

— 12—18 Δεκεμβρίου: Εβδομάδα "Καγιέ ντυ Σινεμά" μ' εκλογή 15 ταινιών ανάμεσα στις οποίες έργα των Ραούλ Ρουζ, Ολιβέρα, Πιαλά κ.ά.

— 22—25 Νοεμβρίου: Αφιέρωμα στο διευθυντή φωτογραφίας Ανρύ Αλεκάν.

— 2—8 Δεκεμβρίου: Εβδομάδα κινούμενου σχεδίου.

— 26—29 Δεκεμβρίου: Αφιέρωμα παιδικού κινηματογράφου.

Στις εκδηλώσεις αυτές αναμένεται να θουν πολλοί ξένοι προσκεκλημένοι, εντός στις 14 και 15 Νοεμβρίου προγραμματίστηκε συνάντηση εκπροσώπων από τις ευρωπαϊκές ταινιοθήκες, την ΕΟΚ και το συμβούλιο της Ευρώπης με θέμα "Η σημασία και τα προβλήματα της διατήρησης της Πολιτιστικής Κληρονομιάς του Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου".

Περισσότερα όμως για τις παραπάνω εκδηλώσεις που κόστισαν 15.000.000, στο επόμενο τεύχος.

ΟΙ ΝΕΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ

Το φετεινό φεστιβάλ αποτέλεσε μια αναμφισβήτητη νίκη του ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, γιατί η πολυμορφία των ταινιών που είδαμε και το ενδιαφέρον που παρουσίαζαν οι περισσότερες απ' αυτές, έκλεισαν τα στόματα των αντιπολιτευόμενων και προσανατόλισαν τη συζήτηση προς ένα άλλο ουσιαστικό πρόβλημα: το ν' αναλάβει το Κέντρο τον πλήρη έλεγχο από πλευράς χρηματοδότησης και διεύθυνσης παραγωγής των ταινιών στις οποίες συμμετέχει σαν συμπαραγωγός και να ενδιαφερθεί και για τη διανομή τους.

Κι ενώ το Δ.Σ. του Κέντρου έχει αρχίσει να εξετάζει τα νέα σενάρια και μένει να δούμε μία ακόμα ταινία (τη ΓΑΥΚΙΑ ΠΑΤΡΙΔΑ του Κακογιάννη), άλλες ταινίες τελείωσαν, γυρίζονται, βρίσκονται στο στάδιο της προπαραγωγής. Συγκεκριμένα ο Λευτέρης Ξανθόπουλος τελειώνει το μοντάζ του ΚΑΛΗ ΠΑΤΡΙΔΑ ΣΥΝΤΡΟΦΕ, που γυρίστηκε εξολοκλήρου στη Τσεχοσλοβακία, ο Νίκος Παπατάκης συνεχίζει στη Γαλλία τα γυρίσματα της ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ (με τον Άρη Ρέτσο), ενώ φαίνεται ότι τελειώνουν

τα γυρίσματα των ταινιών ΑΛΚΗΣΤΗ του Λυκουρέση και Ο ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ του Θέου. Παράλληλα η Φρίντα Λιάπτα (Η ΜΑΡΘΑ ΕΙΝΑΙ ΚΑΛΑ με τους Μόσχο και Πέμη Ζούνη) και ο Δημήτρης Παναγιωτάτος (ΣΙΛΕΝΑ με τον Καφετζόπουλο) έχουν μπει στις διαδικασίες γυρίσματος. Άλλες ταινίες που προχωρούν είναι οι εξής: ΠΡΩΙΝΗ ΠΕΡΙΠΟΛΟΣ του Νικολαΐδη, ΑΠΟΥΣΙΕΣ του Γιώργου Κατακούζηνού, ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ του Κώστα Σφήκα, ΚΥΡΑ ΚΥΡΑΛΙΝΑ της Τόνια Μαρκετάκη, ΣΤΑ ΧΝΑΡΙΑ ΤΗΣ ΓΟΡΓΟΝΑΣ του Νίνου Κατσουρίδη, ΘΕΟΦΙΛΟΣ του Λάκη Παπαστάθη και ΑΝΥΠΑΝΤΡΕΣ ΜΗΤΕΡΕΣ της Μίλλυ Γιαννακάκη.

Τέλος ο Σταύρος Τσιώλης έχει προγραμματίσει για τις αρχές Δεκέμβρη τα γυρίσματα του δεύτερου μέρους της "Τριλογίας της Απομόνωσης" με τον Τσακίρογλου στο βασικό ανδρικό ρόλο, ενώ ο Θόδωρος Αγγελόπουλος σκοπεύει ν' αρχίσει το Φλεβάρη τη νέα του ταινία, πάντα με τον Γιώργο Αρβανίτη διευθυντή φωτογραφίας.

● Ο ΑΝΗΨΙΟΣ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ, η τελευταία ευρωπαϊκή ταινία του Πωλ Μορισέν έγινε αντικείμενο σκληρών διαφωνιών ανάμεσα στον σκηνοθέτη και τους παραγωγούς ως προς το τελικό μοντάζ. Οι παραγωγοί έκριναν αντι-εμπορική την πρώτη μορφή της ταινίας και προχώρησαν σ'ένα δικό τους μοντάζ. Ο Μόρισέν τους μήνυσε και τελικά

● Άλλα και στην Αμερική τα πράγματα δεν είναι καλύτερα. Οι παραγωγοί της ταινίας 9 1/2 ΕΒΔΟΜΑΔΕΣ του Αντριάν Λυν (ΦΛΑΣΤΑΝΣ), όπου πρωταγωνιστούν η Κιμ Μπάσιτζερ και ο Μίκη Ρουρκ, έκοψαν αρκετές ερωτικές σκηνές σαδο-μαζοχιστικού χαρακτήρα, που κρίθηκαν αρκετά βίαιες και τολμηρές. Ας ελπίσουμε ότι στην πιο



Μίκη Ρουρκ και Κιμ Μπάσιτζερ στην 9 1/2 ΕΒΔΟΜΑΔΕΣ του Αντριάν Λυν

έγινε συμβιβασμός μ'ένα νέο μοντάζ το οποίο δεν φάνεται να εκφράζει κανένα. Όσο για την τύχη της ταινίας που το 20% της παραγωγής της χρηματοδοτήθηκε από μελλοντικούς θεατές, δεν φάνεται να είναι και τόσο καλή και μάλλον Ο ΑΝΗΨΙΟΣ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ σύντομα θα ξεχαστεί.

"φιλελεύθερη" Ευρώπη η ταινία θα κυκλοφορήσει στην αυθεντική μορφή της.

● Η τελευταία ταινία του Μάικελ Τσίμινο ΤΟ ΕΤΟΣ ΤΟΥ ΔΡΑΚΟΥ, με τον Μίκη Ρουρκ στον ρόλο ενός βίαιου μπάτσου, που προσπαθεί να βάλει τάξη στην Τσάινατάουν,

ξεσήκωσε την οργή της ασιατικής κοινότητας της Αμερικής και κατηγορήθηκε για ρατσιστική. Όπως πάντα ο Τσίμινο καταφέρνει να προκαλέσει κάποιο σκάνδαλο με τις ταινίες του. Επόμενο βήμα του: η σκηνοθεσία του NTAIMONT ΛΕΓΚΣ και πάλι με τον Μίκη Ρουρκ, που αρχικά ήταν να κάνει ο Κόππολα.



Η Βάνιτο στον ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΔΡΑΚΟΝΤΑ

● Οι ροκ-σταρ έλκονται όλο και περισσότερο απ' το σινεμά. Έπειτα από τον Μίκ Τζάγκερ και τον Ντέιβιντ Μπόουι (τον οποίο θα δούμε σύντομα στο ABSOLUTE BEGINNERS μαζί με τη Σαντέ) μια νεώτερη γενιά τραγουδιστών κάνει χαρακτηριστικές εμφανίσεις σε ταινίες. Τα πρόσωφα παραδείγματα περιλαμβάνουν τους: Στινγκ (Η ΝΥΦΗ, NTIOYN, KOYANTROPHNIA), Τίνα Τάρνερ (MANT ΜΑΞ 3), Πρινς (PURPLE RAIN), Γκρέις Τζόουνς (KONAN 2 και τελευταίος Τζαϊμης Μποντ), Μαντόνα (ΨΑΧΝΟΝΤΑΣ ΑΠΕΓΝΩΣΜΕΝΑ ΤΗΝ ΣΟΥΖΑΝ), Βάνιτο (Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΔΡΑΚΟΣ), Τζην Σίμμονς (πρώην μπασίστας των Σεξ Πίστολς, ο οποίος κάνει τον κακό στο PANAIKOYAIY),

Άιρην Καρά (2 ΚΑΘΑΡΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΙΔΙΑ ΠΟΛΗ), Τζώνη Χαλυνταίν (NTETEKTIV), Σερ (ΜΑΣΚΑ), Σήλα (ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΩΝ ΘΗΣΑΥΡΩΝ του Ρουΐζ), Μπρους Σπρίνγκστην κ.ά.

● Ο Ρόμπερτ Βαν Άκερεν αφού προετοίμαζε επί 2 χρόνια την νέα του ταινία Η ΤΙΓΡΗΣ, αποκλείσθηκε από τα γυρίσματα και τη θέση του πήρε ο άγνωστος Καρλ Σένκελ. Υπεύθυνη γι' αυτή την απόφαση είναι η εταιρία KANON του Μεναχέμ Γκόλαν, η οποία το τελευταίο διάστημα χρηματοδοτεί ανάμεσα στις ταινίες του Τσακ Νόρρις και τον Τσαρλ Μπρόνσον και μερικούς 'Άλτιμαν, Κασσαβέτη ή Γκοντάρ. Έπειτα συνέχεια.

● Ο Γουώλτερ Ματτάου πρωταγωνιστής στους περιβόητους ΠΕΙΡΑΤΕΣ, δήλωσε ότι ο Ρομάν Πολάνσκι είναι ένας μεγαλοφυγής σκηνοθέτης και πως η ταινία αυτή είναι η καλύτερη της καρριέρας του.

● Οι αμερικανοί διανομείς έκοψαν 20 λεπτά απ' το ΜΠΡΑΖΙΑ για την προβολή του στις ΗΠΑ. Είναι η δεύτερη ταινία του παραγωγού Άρνολντ Μίλχαν, μετά το ΚΑΠΟΤΕ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ που κατακρεούργειται μ' αυτόν τον τρόπο.

Η ΝΕΑ ΤΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΤΟΡΝΕ

Πού βρίσκεται ο Ντανίλο Τρέλες;
Γιατί τον ψάχνουν στα βουνά της Ήπειρου;

Γιατί ο Ρομπέρτο και ο Πούπο μεταχειρίζονται τον κόκορα για να παγιδέψουν τον Αλεπούδανθρωπο;

Ο Αφρικανός Σιαμάνος DEEDEE τι σχέση έχει με τα Ελευσίνεια Μυστήρια;

Ποιές ελπίδες έχει ο Εγγλέζος μπλουζίστας BEE που ψάχνει να βρει τη μαγική

ανδαλουσιάνικη μουσική του Ντανίλο Τρέλες;

— Είναι αλήθεια ότι η Σωτηρία υπήρξε ερωμένη του Ντανίλο Τρέλες;

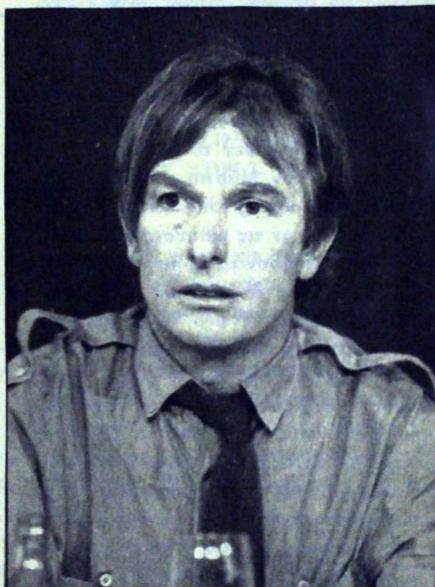
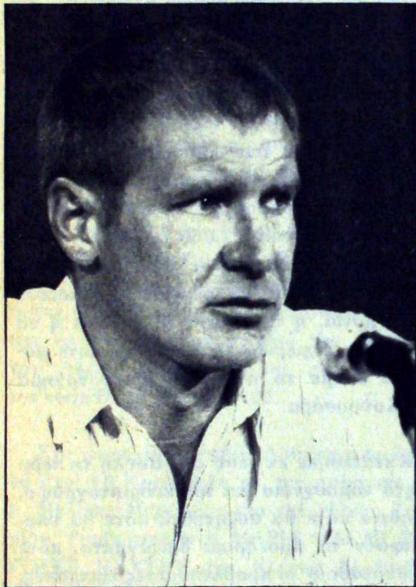
— Γιατί ο βιολόγος Φρανσουά κάνει ειδικές μελέτες πάνω στον αλεπουδάνθρωπο;

Ποιός είναι λοιπόν ο Ντανίλο Τρέλες;

— Είναι η κανούργια ταυία του Σταύρου Τορνέ που θα δούμε γρήγορα στις κινηματογραφικές αίθουσες. Με τον Στέλιο Αναστασιάδη, την Σωτηρία Λεονάρδου κ.ά.

ΓΥΡΙΖΟΥΝ

— Ο Μπλέικ Έντουαρντς γυρνά μια πικρή κωμωδία με τον Τζακ Λέμμον και την Τζούλι Άντριους που για την ώρα δεν έχει βρει τίτλο.



Χάρρισον Φορντ και Πήτερ Γουέιρ.

— Ο Πήτερ Γουέιρ και ο Χάρρισον Φορντ συνεργάζονται πάλι μαζί στην ΑΚΤΗ ΤΩΝ ΚΟΥΝΟΥΠΙΩΝ, που έγραψε ο Πωλ Σραιντερ από ένα βιβλίο του Πωλ Θερού.

Ο Τζώρτζ Μίλλερ γυρνά το THE FAR COUNTRY με τον Μάικελ Γιορκ στο ρόλο ενός Τσέχου μετανάστη.

— Ο Ντέιβιντ Λυντς γυρνά με την Ιζαμπέλα Ροσελλίν το ΜΠΛΕ ΒΕΛΟΥΔΟ, μια παραγωγή του Ντίνο ντε Λαυρέντις.

— Ο Μπερτράν Ταβερνέ γυρνά στο Παρίσι το ΓΥΡΩ ΣΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ, μια πανάκριβη αμερικανο-γαλλική παραγωγή με θέμα τους αμερικανούς μουσικούς της τελείας

στο Παρίσι στις αρχές του '60. Εμφανίζονται μεταξύ άλλων ο Χέρμπι Χάνκοκ, ο Ντέξτερ Γκόρντον, Λονέτ Μακ Κη κ.ά.

— Ο Έκτορ Μπαμπένκο γυρνά τον ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΤΟΥ AMAZONIOY, μια ιστορία που εκτυλίσσεται τον περασμένο αιώνα.

— Ο Ρίτσαρντ Αττέμπορο μετά το ΓΚΑΝΤΙ ετοιμάζει μια ταινία πάνω στο δολοφονημένο ηγέτη των Μαύρων της Ν. Αφρικής Στήβεν Μπήκο.

— Ο Ντέιβιντ Κρόνεμπεργκ σκηνοθετεί ένα ρημέικ της κλασικής ταινίας τρόμου THE FLY, με παραγωγό τον Μελ Μπρουνκς.

— Ο Αντρέι Ζουλάφσκι γυρνά την ΑΡΡΩΣΤΙΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ με τον Μισέλ Πικολί.

— Ο Αντρέι Βάντα ετοιμάζεται να γυρίσει τους ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΟΥΣ του Ντοστογέφσκι με τον Ζεράν Ντεπαρντιέ.

• Μπάμπης Ακτσόγλου

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΝΕΑ

Η διάλυση της ΕΛΚΕ που προαναγγέλθηκε στο προηγούμενο τεύχος είναι γεγονός. Οι διάφοροι εταίροι του μεγαλύτερου γραφείου διανομής δεν τα βρήκαν μεταξύ τους και από τον Μάρτιο χωρίζουν οριστικά τις επιχειρήσεις τους. Μέχρι τότε είναι δεσμευμένοι με τις αιθουσές και πρέπει τυπικά να κρατήσουν το τωρινό σχήμα της ΕΛΚΕ. Από τους 6 εταίρους ο Μιχαηλίδης και ο Κρεζίας ενώνονται σε μία εταιρία που κρατά την επωνυμία ΕΛΚΕ, ο Σπέντζος, ο Καραγάννης και ο Ζήνος Παναγιωτίδης συνεχίζουν αυτόνομοι τις δραστηριότητες τους και μόνο ο Σκούρας (πρώην ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ) φαίνεται ν' αποτραβιέται. Έτσι ξαναγυρνάμε στην παλιά κατάσταση που επικρατούσε στο χώρο της διανομής με πιο ισχυρό γραφείο τη Σ.Ι.Κ, ανερχόμενο αστέρι την ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ και σε πολύ γερά θεμέλια την ΕΛΚΕ, την ΣΠΕΝΤΖΟ-ΦΙΛΜΣ και βέβαια τον ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ-ΚΑΡΑΤΖΟΠΟΥΛΟ που επιβιώνει κυρίως με ελληνικές ταινίες. Όσο για τον Παναγιωτίδη δήλωσε ότι σκοπεύει κάθε χρόνο να φέρνει στην Ελλάδα 10 καλλιτεχνικές και 10 εμπορικές ταινίες, συνεχίζοντας την παλιά πολιτική του γραφείου του.

Στην αγορά του Μιλάνου, όπου πήγαν όλα τα γραφεία ν' αγοράσουν νέες ταινίες, δεν πρέπει να έγιναν σπουδαία πράγματα, κυρίως εξαιτίας των οικονομικών μέτρων. Έτσι για παράδειγμα κανείς δεν αγόρασε το PAN του Κουροσάβα, το οποίο πουλιόταν στην τιμή των 22.000 δολαρίων, ποσό αρκετά μεγάλο για μια χώρα σαν την Ελλάδα. Θα πρέπει να περιμένουμε λοιπόν 1-2 χρόνια, η τιμή αυτή να κατέβει ή να χάσει την σημερινή αξία της και τότε μόνο να δούμε το τελευταίο αριστούργημα του Κουροσάβα.

Κατατέθηκε εκ νέου στη Βουλή το περιβόλητο νομοσχέδιο για τον κινηματογράφο. Αλήθεια πότε θα συζητηθεί, πότε θα υπογραφούν τα προεδρικά διατάγματα, πότε θα συσταθούν οι προβλεπόμενες επιτροπές, με λίγα λόγια πότε θα υλοποιηθεί;

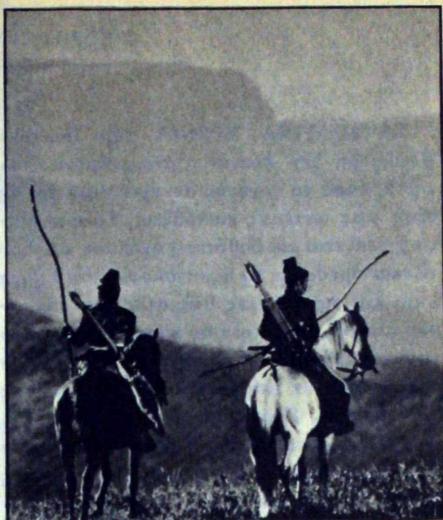
Στο Φεστιβάλ κινούμενων σχεδίων της Βάρνας προσκλήθηκε να συμμετάσχει επίσημα η ΤΡΥΠΑ του Ιορδάνη Ανανιάδη. Λίγες μέρες πριν το Φεστιβάλ όμως, εκπρόσωποι της οργανωτικής επιτροπής ζήτησαν απ' το ΕΚΚ να κόψει μια επίμαχη σκηνή που δείχνει την εισβολή ρωσικών τανκς.

Το Κέντρο αρνήθηκε εξηγώντας ότι μια τέτοια απόφαση αφορά αποκλειστικά και μόνο το δημιουργό και όχι αυτούς (έστω κι αν το έχουν χρηματοδοτήσει). Αποτέλεσμα η τανία να μην παχθεί τελικά καθόλου στο Φεστιβάλ.

Το ειδικό βραβείο της επιτροπής του Φεστιβάλ Μανχάμ πήρε Ο ΒΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ του Πάντζη.

Αν ακούτε ραδιόφωνο σας υπενθυμίζουμε τις εξής εκπομπές για τον κινηματογράφο: "Ο Κινηματογράφος στο Τρίτο" κάθε Κυριακή στις 14.00 στο Γ' Πρόγραμμα. "Κινηματογράφος—Ανοιχτό παράθυρο στον κόσμο" κάθε Τετάρτη στις 19.35 στο Β' Πρόγραμμα. "Στο μαγικό κόσμο της Κάμερα" κάθε Πέμπτη στις 17.05 στην EPT-2 (μεσαία) και τέλος η εκπομπή του Γιάννη Μπακογιανόπουλου για τον κινηματογράφο, στα πλαίσια της γενικής εκπολιτιστικής εκπομπής που μεταδίδεται κάθε Κυριακή στις 12.30 στο Α' Πρόγραμμα. Υπάρχει βέβαια και ο 'Ιων Νταϊφάς στην EPT-2, καλύτερα όμως είναι να τον αγνοήσετε κι αν είστε στη Θεσσαλονίκη ν' ακούστε απ' τον ίδιο τον σταθμό την εκπομπή του Αλέξη Δερμεντζόγλου, που μεταδίδεται κάθε Πέμπτη στις 17.05.

Στο φετεινό Φεστιβάλ Δράμας, που έκλεισε στις 10 Νοεμβρίου με την παρουσία της κ. Μελίνας Μερκούρη και του Μάνου Ζαχαρίου, βραβεύτηκαν Η ΜΑΡΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΦΤΕΡΩΤΕΣ ΝΥΧΤΕΣ της Ελένης Αλεξανδράκη (που ως γνωστό είχε παχτεί στο πληροφοριακό τμήμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης) και ΤΟΥ ΚΟΛΥΜΠΗΤΗ των Στασινού και Μυρμηρίδη. Ειδική μνεία δόθηκε στο ντοκυμαντάρ ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΚΟΡΕΣ του Βασίλη Τριτάκη, καθώς και 3 ιστόμες τιμητικές διακρίσεις στις τανίες ΑΝΑΤΟΛΙΚΑ ΤΗΣ ΕΔΕΝ του Λ. Δανίκα, ΠΛΗΜΜΥΡΙΔΑ του Σπύρου Πετρόπουλου και Η ΚΑΜΠΑΡΝΤΙΝΑ του Γ. Μπαγανά. Το βραβείο κοινού



PAN του Ακίρα Κουροσάβα

δόθηκε στα φιλμ ΠΛΗΜΜΥΡΙΔΑ και ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΚΟΡΕΣ, ενώ δεν απονεμήθηκε βραβείο σούπερ-8.

Στην Κω, όπως και σε πολλά άλλα μέρη της ελληνικής επαρχίας, έκλεισαν οι δυο τελευταίοι κινηματογράφοι για να γίνουν ντισκοτέκ ή ν' αξιοποιηθούν σαν οικόπεδα. Μένει μόνο η κινηματογραφική λέσχη για να προσφέρει στο ενδιαφερόμενο κοινό μικρή εικόνα από την κινηματογραφική κίνηση. Το βίντεο για μια ακόμη φορά είναι η βασική αιτία της απομάκρυνσης των εν δυνάμει θεατών από τις αιθουσες.

ΤΟ ΑΡΩΜΑ ΤΗΣ ΒΙΟΛΕΤΑΣ προβλήθηκε στο Φεστιβάλ της Μπελφόρ της Γαλλίας, που είναι αφιερωμένο σε νέους κινηματογραφιστές.

Η ΜΑΝΙΑ και ΤΟΥ ΚΟΛΥΜΠΗΤΗ συμμετέχουν στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Βερολίνου ενώ εκτός συναγωνισμού προβάλλονται οι τανίες ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ, ΤΟ ΑΡΩΜΑ ΤΗΣ ΒΙΟΛΕΤΑΣ και Η ΣΚΙΑΧΤΡΑ (Παιδικό τμήμα).

ΤΑ ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ του Παντελή Βούλγαρη δεν έκαναν τ' αναμενόμενα εισιτήρια, παρά το γεγονός ότι έχουν μια πρώτη θέση στις φετεινές εισπράξεις. Το φαινόμενο χρειάζεται μια βαθύτερη ανάλυση και σχετίζεται άμεσα με τη θεματολογία του Εμφύλιου και τις ανάγκες θεάματος του σημερινού κοινού, την οποία θα επιχειρήσουμε στο επόμενο τεύχος. Πολύ πιο κάτω από τ' αναμενόμενα έκαναν επίσης και οι άλλες τανίες των Ψάλτη, Παπακωνσταντίνου κλπ., που δείχνει ότι η παραδοσιακή ελληνική κωμωδία πάρνει εμπορικά την κάτω βόλτα, χωρίς όμως κανείς από τους παραγωγούς να ενδιαφέρεται για ανανέωση.

Από τις ξένες τανίες θράμβευσαν για την ώρα οι εξής: ΡΑΜΠΟ ΙΙ, ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΟΝΤ, ΜΑΝΤ ΜΑΞ 3, Ο ΣΙΩΠΗΛΟΣ ΚΑΒΑΛΑΡΗΣ, Η ΜΕΓΑΛΗ ΤΩΝ ΜΠΑΤΣΩΝ ΣΧΟΛΗ No 2 και ΤΟ ΧΑΟΣ.

Στην Αμερική οι δύο τανίες που κυριολεκτικά έσκισαν στα εισιτήρια είναι το ΡΑΜΠΟ 2 και ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΟ ΜΕΛΛΟΝ. Πολύ καλά όμως πήγαν ή συνεχίζουν να πηγαίνουν οι τανίες: ΚΟΚΟΥΝ, Η ΜΕΓΑΛΗ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ ΤΟΥ ΠΗ-ΓΟΥΝΗ, Η ΦΩΤΙΑ ΤΟΥ ΣΑΙΝΤ-ΕΛΜΟ, ΣΙΛΒΕΡΑΝΤΟ ΓΚΟΥΝΙΣ κ.ά.



ΧΑΟΣ, των αδελφών Ταβιάνι, μια αναπάντεχη επιτυχία



MANT ΜΑΞ No 3

Οι 10 εμπορικότερες ταινίες στη Γαλλία είναι:

1. ΟΙ ΣΠΕΣΙΑΛΙΣΤΕΣ
2. Ο ΜΠΑΤΣΟΣ ΤΟΥ ΜΠΕΒΕΡΛΥ ΧΙΛΣ
3. ΡΑΜΠΟ ΙΙ
4. ΚΡΑΥΓΕΣ ΣΤΗ ΣΙΩΠΗ
5. ΜΑΡΤΥΡΑΣ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ
6. ΤΟ ΣΜΑΡΑΓΔΕΝΙΟ ΔΑΣΟΣ
7. ΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΡΟΔΟ ΤΟΥ ΚΑΙΡΟΥ
8. ΣΑΜΠΓΟΥΑΙ
9. Ο ΕΞΟΛΟΘΡΕΥΤΗΣ
10. ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΟΝΤ

Ακολουθούν ταινίες όπως οι: NTIOYN, MANT ΜΑΞ 3, ΚΟΤΟΝ ΚΛΑΜΠ, ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ, Ο ΛΟΓΟΣ ΕΝΟΣ ΜΠΑΤΣΟΥ κ.ά. Η τελευταία ταινία του Μπελμοντό ΛΗΣΤΕΙΑ έκανε μόλις 280.000 εισιτήρια την πρώτη βδομάδα, που είναι το χειρότερο σκορ τα τελευταία χρόνια για τον πρώην μεγάλο σταρ. Όπως και ο Άλαιν Ντελόν δύσκολα θα ξεπεράσει τις 500.000 εισιτήρια, ενώ το ΡΑΜΠΟ ΙΙ έκανε 700.000 εισιτήρια μόνο την πρώτη βδομάδα και τη στιγμή που διαβάζετε αυτές τις γραμμές σίγουρα θα έχει πάρει την πρώτη θέση.

ΚΑΤΑΓΓΕΛΙΑ – ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΑ

Εμείς οι ερασιτέχνες κινηματογραφιστές του Σούπερ-8, που συμμετέχουμε στο 8ο Φεστιβάλ της Δράμας, διαμαρτυρόμαστε εντονότατα για την, με πρωτοφανή τρόπο, υποβάθμιση και αδιαφορία για τις ταινίες μας κατά την φετεινή διοργάνωση, που κορυφώθηκε, τόσο με την απονομή βραβείων, όσο και με τον έμμεσο αποκλεισμό του κοινού, από την παρακολούθηση τους, λόγω των ακατάλληλων συνθηκών και ωρών προβολής τους.

Εκφράζουμε τις έντονες ανησυχίες μας, ότι οι ενέργειες αυτές, που σημειώθηκαν παράλληλα με τη φετεινή προσπάθεια για επισημοποίηση του Φεστιβάλ, αποσκοπούν στον παραγκονισμό των ταινιών Σούπερ-8 από το θεσμό, με σκοπό να μεταβληθεί αυτός σε χώρο επαγγελματικών επιδιώξεων και κρατικής προβολής, ανάλογο μ' εκείνον της Θεσσαλονίκης, ξεφεύγοντας από τον αρχικό σκοπό του, με τον αποκλεισμό κάθε προσπάθειας για την ερασιτεχνική δημιουργία.

• Οι διαγωνιζόμενοι κινηματογραφιστές Σούπερ-8

Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΚΤΗΝΟΥΣ (ΡΑΜΠΟ ΙΙ)



Σ' όλη την διάρκεια του πολέμου του Βιετνάμ, έγιναν ελάχιστες ταινίες στην Αμερική, που έστω ν' αναφέρονται στο γεγονός ότι η χώρα αυτή βρίσκεται σε πόλεμο. Αν εξαρέσουμε τα ΠΡΑΣΙΝΑ ΜΠΕΡΕ του Τζων Γουαίην, το ΒΙΕΤΝΑΜ, ΒΙΕΤΝΑΜ του Τζων Φορντ (που δεν προβλήθηκε πλατιά) ή τα ΓΟΥΡΟΥΝΙΣΙΑ ΧΡΟΝΙΑ του Αντόνιο, το ΚΑΡΔΙΕΣ ΚΑΙ ΠΝΕΥΜΑΤΑ και μερικά ακόμη ντοκυμαντάριν ενάντια στον πόλεμο, για το αμερικανικό σινεμά το Βιετνάμ δεν υπάρχει. Θα έπρεπε να τελειώσει ο πόλεμος,

η Αμερική να ηττηθεί και μόνο τότε να εμφανισθούν οι πρώτες ταινίες που αναφέρονται στο Βιετνάμ –ταινίες της ένοχης συνείδησης, που μιλούσαν λιγότερο για τον πόλεμο και περισσότερο για τις ψυχολογικές και ιδεολογικές επιπτώσεις του βιετναμικού τραύματος στη σύγχρονη Αμερική (Ο ΓΥΡΙΣΜΟΣ, Ο ΤΑΞΙΤΖΗΣ, Ο ΕΛΑΦΟΚΥΝΗΓΟΣ ή το ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ, ΤΩΡΑ, που παρά το γεγονός ότι όλη η δράση εκτυλίσσεται στο Βιετνάμ, μιλά τελείως αφηρημένα για τον πόλεμο και πολύ πιο συγκεκριμένα για

την ένοχη και δυστυχισμένη συνείδηση του αμερικανού).

Το φαινόμενο είναι όντως περίεργο. Αρκεί ν' αναλογισθούμε την πληθώρα των προπαγανδιστικών ταινιών (μυθοπλασίας και ντοκυμανταιρί), που γυρίστηκαν κατά τη διάρκεια του Β' Παγκόσμιου Πόλεμου. Όμως στην περίπτωση του Βιετνάμ, το Χόλλυγουντ συμπεριφέρθηκε λες και θεωρούσε αυτὸν τον πόλεμο ἀδικο, εξαρχής χαμένο, μια βρώμικη υπόθεση που ἐπρεπε να κρατηθεί στο περιθώριο, στο Άλλον, λες και δεν επηρρέαξε σε τίτοτα τη σύγχρονη κοινωνική πορεία της χώρας, λες και δεν υπήρχαν νεκροί ή χιλιάδες αυνπότακτοι, που είχαν καταφύγει στον Καναδά ή κρυβόντουσαν σε άλλες Πολιτείες.

Δεν ήταν μόνο η αντίδραση του προοδευτικού κοινού, που για πρώτη φορά αντιδρούσε μαζικά σε μια πολεμική περιπέτεια της χώρας του. Ο πόλεμος του Βιετνάμ ήταν ένας ιδιαίτερος πόλεμος, που δεν επέτρεψε καθόλου την ανάπτυξη των κλασικών πολεμικών ιστοριών, περί αυτοθυσίας, ηρωϊσμού, ανδρικής φιλίας και φιλοπατρίας. Ακόμα και στον ΕΛΑΦΟΚΥΝΗΓΟ όπου υπάρχουν μερικά απ' αυτά τα στοιχεία, γίνεται φανερό ότι ο Τσιμών δεν υμνεί τον πόλεμο, αλλά βάζει τους ήρωες του ν' αναρωτηθούν "μα τί θέλουμε εδώ;" μια ερώτηση που δεν θα την έβαζε ποτέ ένας στρατιώτης στη ζούγκλα των Φιλιππίνων.

Γι' αυτό λοιπόν, μετά το τέλος του πολέμου, οι περισσότερες ταινίες που αναφερόντουσαν στο Βιετνάμ, μιλούσαν για τις επιπτώσεις που είχε ο πόλεμος στη σύγχρονη Αμερική, για το Εδώ και όχι για το Εκεί. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο των ιδεολογικών διεργασιών, γεννήθηκε ένα νέο κινηματογραφικό υπο-είδος, με μόνυμο θέμα τη συμβολική μεταφορά του πολέμου από το Εκεί στο Εδώ: η κόλαση του Βιετνάμ ξαναβιώνει στην Αμερική, ο εφιάλτης δεν τελείωσε, οι επιπτώσεις του πολέμου κυνηγούν σαν Ερινύες τους αμερικανούς ήρωες. Πρώην βετεράνοι του πολέμου αναγκάζονται να ξαν-

πάσουν τα όπλα είτε για να διαλευκάνουν περιέργεις πολιτικές σκευωρίες, που γίνονται ενάντια τους (ΟΙ ΜΑΓΚΕΣ ΦΟΡΑΝΕ ΜΑΥΡΑ), είτε για να τα βάλουν με πρώην συντρόφους τους, που έχουν γίνει μηχανές πολέμου, εκδικούμενοι την εγκατάλειψή τους από την Αμερική (ΜΑΤΩΜΕΝΟΣ ΝΙΑΓΑΡΑΣ), είτε τέλος για ν' αντιμετωπίσουν μια εχθρική χώρα, που δεν θέλει να τους αφομοιώσει. Αυτό είναι και το θέμα του ΡΑΜΠΟ, ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΑΙΜΑ, που ήταν μέχρι πρότινος, η πιο πετυχημένη εμπορικά, σκηνοθετικά και θεματικά ταινία, αυτής της σειράς.

Το ΡΑΜΠΟ του Τεντ Κότσεφ (1982) είναι μια παραλλαγή της σειράς των περιπτετειώδων ταινιών-καταδίωξης, με κακούς σεριφρήδες του Νότου και νεαρούς ξένους, που πέφτουν θύματα της ρατσιστικής οργής της τοπικής αυτονομικής εξουσίας, αναγκάζονται ν' αιμινθούν, δραπετεύουν και κινούν έναν ολόκληρο τοπικό κατασταλτικό μηχανισμό προς ανεύρεση κι εξόντωση τους. Ωστόσο ξεχωρίζει από τις αντίστοιχες B-movies, όχι μόνο γιατί είναι μια μεγάλη παραγωγή, αλλά γιατί όλο το εγχείρημα αποτελεί ένα πρόσχημα για το τελευταίο τρίλεπτο (περίπτου) μονόλογο του Σταλλόνε (συν-σεναριογράφους), ο οποίος βάζει για πρώτη φορά σε μια ιδεολογική βάση το πρόβλημα των βετεράνων του Βιετνάμ. Το μήνυμα Ράμπο-Σταλλόνε είναι ένα μήνυμα συμπάθειας γι' αυτή την "κοινωνική ομάδα", που επειδή γύρισε η τητημένη από ένα βρώμικο πόλεμο, γνωρίζει την περιφρόνηση και το κοινωνικό περιθώριο, αντί το σεβασμό και την ανάλογη εκτίμηση με τους βετεράνους του Β' Παγκόσμιου Πολέμου.

Το μήνυμα αυτό φαίνεται ότι εισακούσθηκε και το ΡΑΜΠΟ είναι μια φοβερή επιτυχία (κυρίως βέβαια σαν ταινία -περιπτέτειας), που άνοιξε το δρόμο σε μια σειρά παρόμιων ταινιών, κυρίως ιταλικής παραγωγής, οι οποίες δεν είχαν την επιτυχία του Σταλλόνε. Τα δύο όμως τελευταία χρόνια εμφανίστηκε ένα νέο και πάλι υπο-είδος πολεμικής περιπτέτειας με φόντο το Βιετνάμ, που έχει σαν



Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΗΡΩΑΣ του Λανς Χουλ με τον Τζακ Νόρρις

κεντρικό μοτίβο την περίπτωση των (Missing in action), δηλαδή των αγνοουμένων πολέμου, που υποτίθεται ότι κρατούνται ακόμα αιχμάλωτοι σε κάποιο στρατόπεδο του Βιετνάμ, της Καμπότζης ή του Λάος. Το σύνθημα έδωσε και πάλι ο Τεντ Κότσεφ, σκηνοθέτης του RAMBO, μαζί με τον Τζων Μίλιους, που βρίσκεται πίσω από την παραγωγή της ταινίας οι 8 ΡΙΨΟΚΙΝΔΥΝΟΙ, ενώ ακολούθησε ο Τσακ Νόρρις με τον BETEPANO και τη συνέχεια (ή καλύτερα το πρώτο μέρος) Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΗΡΩΑΣ. Καμιά όμως από τις παραπάνω ταινίες δεν είχε την επιτυχία του RAMBO II, που αποτελεί πλέον ένα κινηματογραφικό φαινόμενο με πολύ επικίνδυνες διαστάσεις.

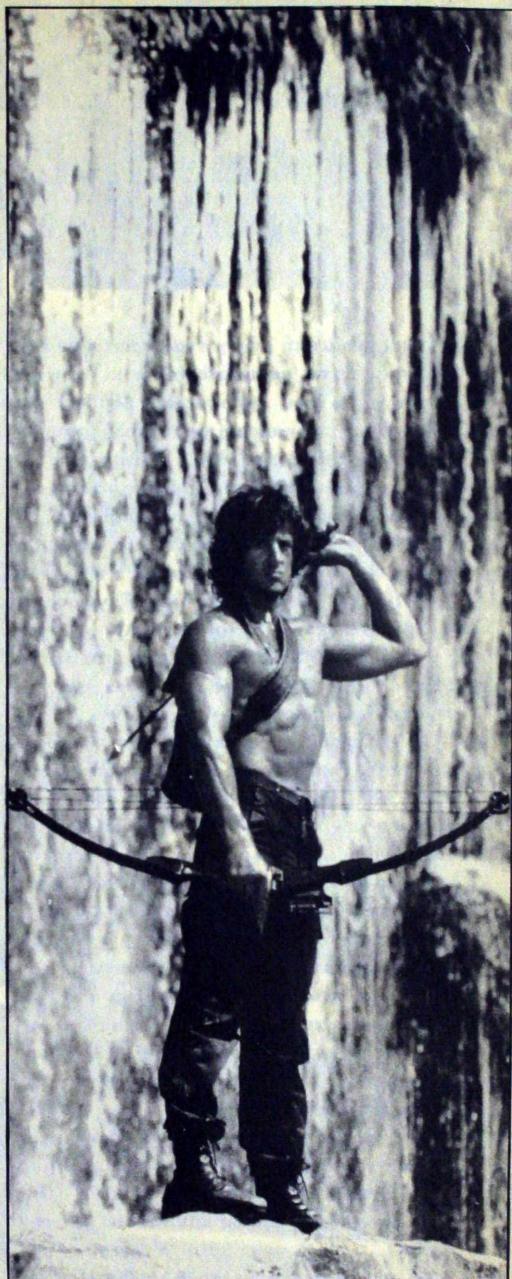
Στην πρώτη ταινία, ο Ράμπο έπεφτε θύμα ενός αδυσώπητου φαύλου κύκλου: εκπαιδευμένος να μάχεται, αναβιώνει άθελά του το πόλεμο του Βιετνάμ στη χώρα του (βοηθούμενος και από το φυσικό ντεκόρ του πυκνού δάσους), τα βάζει με μια πανίσχυρη εξουσία, πιο δυνατή α' αυτόν και τελικά αναγκάζεται να παραδοθεί και όχι να πεθάνει ηρωϊκά, όπως θα ταίριαζε στην παλιότερη μυθολογία των απροσάρμοστων ηρώων.

Στην δεύτερη ταινία, ο Ράμπο επιστρέφει ξανά στο Βιετνάμ, τα κάνει κυριολεκτικά λίππα, τα βάζει με τους ανωτέρους του που θεωρεί υπεύθυνους για την ήττα κι εξαγοράζει την ελευθερία του. Ο Κύκλος έκλεισε. Η συνείδηση του συντηρητικού αμερικανού είναι

πλέον εντάξει.

Οι διαφορές ανάμεσα στις δυο ταινίες είναι εμφανείς και ανταποκρίνονται στις αλλαγές της αμερικανικής συνείδησης των τελευταίων χρόνων, που προσανατολίζονται προς όλο και πιο συντηρητικές απόψεις. Η μυθολογία του αγνοούμενου πολέμου, που αναβιώνει το RAMPO II έχει μερικά φοβερά πλεονεκτήματα, για το ξεπέρασμα του βιετναμικού τραύματος. Ο Ράμπο (ή ο Τσακ Νόρρις στον BETTER PANO) ξεκινά ένα μίνι κινηματογραφικό πόλεμο και πάλι στο Βιετνάμ, που αυτή τη φορά δεν πρόκειται να χάσει, έστω και αν οι ανώτεροι του θα του παίξουν το ίδιο ύπουλο παιχνίδι ("Τούτη τη φορά δεν θα χάσουμε, δεν είναι έτσι:" λέει στον Ριτσαρντ Κρήνα). Μ' αυτόν τον τρόπο κανονίζονται συμβολικά οι λογαριασμοί με τον άλλο μεγάλο (και χαμένο) πόλεμο, κλείνει η πληγή της ένοχης συνείδησης (που έξινε επικίνδυνα το RAMPO I) και καλλιεργείται ένα αντιδραστικό ρατσιστικό, ρεβανσιστικό και μιλιταριστικό πνεύμα, που αναβιώνει τις καλές μέρες του ψυχροπολέμου στο Χόλλυγουντ. Δεν είναι τυχαίο ότι στο POKY 4 ο Σταλλόνε τα βάζει μ' έναν ρώσο πρωταθλητή, ο Τζων Μίλιους στην KOKKINH AY-ΓΗ βάζει ρώσους, νικαραγουανούς και κουβανούς να κάνουν απόβαση στην Αμερική και το ίδιο ακριβώς θέμα πραγματεύεται ο Τσαν Νόρρις στη νέα του ταινία EISBOLI STIS HPA.

Οστόσο το RAMPO II σήκωσε τη διεθνή κατακραυγή, όχι τόσο για τις αντικομμουνιστικές θέσεις του Σταλλόνε, αλλά για τη φοβερή ωμότητα των πολεμικών σκηνών. Και δεν μιλάμε για σκηνές υπερβολικής βίας (ο Πέκινπα στην ΑΓΡΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ είναι πιο "γοητευτικός"), αλλά για την αντίληψη που έχει ο Σταλλόνε για τη βία. Ο Ράμπο στο β' μέρος είναι μια μηχανή που σκοτώνει (όμουια με τον ανδροειδή -Άρνολντ Σβάτζενέγκερ στον ΕΞΟΛΟΘΡΕΥΤΗ του Τζάημς Κάμερον, ο οποίος συνεργάστηκε στο σενάριο του RAMPO II), ένας σημερινός Απάτσι, μ' απόλυτη ετοιμότητα, αντοχή, πείσμα, μίσος, θάρ-





ρος και σωματική ρώμη, ένα άτρωτο όν που δεν σκοτώνεται με τίποτα (ούτε κι όταν πέφτουν πάνω του εμπρηστικές βόμβες) και που βρίσκει τη δικαίωση της υπαρξής του μόνο στη ζούγκλα, εκεί όπου ο άνθρωπος γίνεται και πάλι κτήνος και ο θάνατος του άλλου είναι ο μοναδικός τρόπος επιβίωσης. Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΚΤΗΝΟΥΣ, να ποιός θα έπρεπε να είναι ο πραγματικός τίτλος του ΡΑΜΠΟ ΙΙ. Μια επιστροφή που εγκαίνιασε ο Σβάτζενέγκερ με τον KONAN και τον ΕΞΟΛΟΘΡΕΥΤΗ, αλλά που φάνεται ότι θα βρει όλη τη μυθική φασιστική μεγαλοπρέπειά της στο πρόσωπο του Σταλλόνε.

Μένει βέβαια η περίπτωση του ηθοποιού Σταλλόνε, που κάποιοι στο παρελθόν έχουν πάρει πολύ στα σοβαρά. Είναι αλήθεια ότι το πρόσωπό του στο ΡΑΜΠΟ, μοιάζει μ'ένα πονεμένο και σιωπηλό σκυλί, που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το μυώδες και κτηνώδες σώμα του. 'Όπως και στην πρώτη ταινία οι εκφράσεις του είναι ελάχιστες, περιττές, εκτός βέβαια από το πολεμικό μένος, που βγαίνει με πειστικότητα από μέσα του. Ο σοιπερίμεναν να δουν ένα ανάλογο σώου—ηθοποιας με το φινάλε του ΡΑΜΠΟ Ι, θ' απογητευθούν. Ο Σταλλόνε κρατά για τον εαυτό του μια ανάλογη σκηνή, αλλά είναι λιγότερο εντυπωσιακός, όταν φελλίζει κάπως ακατάληπτα την φράση: "Η χώρα μας... να μας αγαπά... όσο... την αγαπήσαμε κι εμείς". (Είναι η πιο πλήρης φράση που λέει σε όλη την ταινία!).

Το αξιοπερίεργο με το ΡΑΜΠΟ ΙΙ είναι

ότι δεν το σκηνοθέτησε κάποιος γνωστός σκηνοθέτης του Χόλλυγουντ, αλλά ο κύπριος Παν-Κοσμάτος, που στο παρελθόν είχε αποτύχει με παρόμοιες πολεμικές ταινίες (ΑΠΟΔΡΑΣΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΘΗΝΑ). Η αλήθεια είναι όμως ότι εδώ βρίσκει το δυναμικό ρυθμό της πιο πετυχημένης των ταινίας (ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΤΗΣ ΚΑΣΣΑΝΔΡΑΣ) και καταφέρνει να κάνει ένα σιδερένιο ντεκουπάζ, που μαζί με τη θεαματική φωτογραφία του Τζακ Κάρντιφ και τη μουσική του Τζέρρυ Γκόλντντιμθ, δημιουργούν ένα μοναδικό πολεμικό θέαμα, που χρόνια είχαμε να δούμε στον κινηματογράφο.

Αυτό άραγε μπορεί να δικαιώσει την ταινία; 'Όχι βέβαια. 'Όταν ο Τζαίμις Μποντ παρωδεί εδώ και χρόνια τον εαυτό του και ο Μαντ Μαξ γίνεται ουμανιστής, η περίπτωση Ράμπο είναι μια αναχρονιστική φιγούρα, ενός απελπισμένου μισθοφόρου, που φαίνεται ότι θα μας ταλαιπωρήσει για πολὺ ακόμα με τις νέες περιπέτειές του στις απανταχού γωνιές της Γης.

• Μπάμπης Ακτσόγλου

ΡΑΜΠΟ: THE FIRST BLOOD II

Σκην.: Γιώργος Παν-Κοσμάτος. Σεν.: Τζαίμις Κάμερον, Συλβέστερ Σταλλόνε. Φωτ.: Τζακ Κάρντιφ. Μουσ.: Τζέρυ Γόλντντιμθ. Ήθ.: Συλβέστερ Σταλλόνε, Ρίτσαρντ Κρένα. ΗΠΑ 1985.

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

26ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



Ημερολόγιο του 26ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Γράφουν:

- Μπάμπης Ακτσόγλου
- Ρούλα Ελευθερίου

ΔΕΥΤΕΡΑ 30 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ

• Πρώτη μέρα του φεστιβάλ. Η υποδοχή επαναλαμβάνεται κάθε χρόνο —και επί 26 συναπτά έτη χωρίς παρεκκλίσεις: Οργανωτικό χάος. Με την Οργανωτική Επιτροπή να συνεδριάζει μεταξύ Αθήνας και Θεσσαλονίκης και τη συγκέντρωση όλων των προβλημάτων στα χέρια του μοναδικού "ισόβιου" μέλους της κ. Νικολόπουλου, είναι φυσικό να δημιουργούνται μικρές εστίες αψιμαχών και να καταναλίσκεται αρκετή ποσότητα μεσογειακού δαμιονίου για να βολευτεί καθένας από τους δημοσιογράφους, σκηνοθέτες, τεχνικούς, σπουδαστές κινηματογραφικών σχολών, απλούς λάτρεις του κινηματογράφου και κατά σύστημα λάτρεις των φεστιβάλ που έχουν καταφθάσει με τρένα, αεροπλάνα και γιώτα—χι από τας Αθήνας. Στο περίπτερο 8 της 'Έκθεσης όπου και τα γραφεία της Γραμματείας όλα στοχεύουν σε ένα σκοπό: εξα-

σφάλιση προσκλήσεων. Και φυσικά ο κανονισμός εφαρμόζεται με τους πιο στενούς περιορισμούς για τους άγνωστους και κατά προνομιακό τρόπο για τους γνωστούς. Πάνω απ'όλα η προσωπική επαφή —παντού και πάντοτε, Ελλάδα της προστικής δημοκρατίας.

Λέγαμε λοιπόν για τον προνομιακό τρόπο κατανομής των προσκλήσεων. Στα εκδοτήρια, όμως, του θεάτρου της Ε.Μ.Σ. η ουρά ξεκινούσε στις 5 το πρωί από κάποια νέα κυρίως παιδιά, που απειλούσαν ένα από τα 200 στην καλύτερη περίπτωση 300 εισιτήρια, κυρίως για τον εξώστη. Το βράδυ πριν από την προβολή κυκλοφορούσαν προσκλήσεις από άτομα που τις είχαν δεσμεύσει χωρίς να τις χρειάζονται. Είναι φυσικό λοιπόν οι νέοι του Εξώστη Β' να έχουν έντονη διάθεση για εκτόνωση, προπάντων όταν ύστερα από όλα αυτά δεν βλέπουν το αριστούργημα της ζωής τους. 'Ισως γι' αυτό τα γιουχαϊσματα συνεχίζονται παρά το γεγονός ότι οι ση-

μερινοί δημιουργοί είναι πολύ περισσότερο συμπαθείς στο κοινό, από τους μεγαλοπαραγωγούς της χούντας.

Εξαίτιας μιας απεργίας του προσωπικού του Κρατικού Θεάτρου δεν υπήρχαν το πρωί της Δευτέρας τυπωμένα εισιτήρια και τα ταμεία ανοιχαν μόνο στις 5 το απόγευμα. Δεν χρειάστηκε βέβαια να γίνει νέα ουρά, γιατί κάποιος το πρωί είχε την πρόνοια να κρατήσει λίστα ονομάτων, η ταλαιπωρία όμως δεν αποφεύχθηκε.

Η επίσημη έναρξη του Φεστιβάλ έγινε χωρίς τίτοτα το εντυπωσιακό, με την χαρακτηριστική απουσία της κ. Μελίνας Μερκούρη, η οποία άφησε στον κ. Κούρτη, Πρόεδρο της ΔΕΘ, τον άχαρο ρόλο του εναρκτήριου ομιλητή. Η ατμόσφαρα ήταν λίγο βαριά. Μόλις το ίδιο απόγευμα είχε κηδευθεί ο Ανδρέας Βελλισαρόπουλος, που πέθανε από καρκίνο στον εγκέφαλο, ενώ η πρώτη ταινία μικρού μήκους στο πρόγραμμα ήταν το

ΒΕΡΝΤΑΛΑΚ του επίσης χαμένου Βαγγέλη Κοτρώνη. Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε την ταινία μια προσωπική άσκηση ύφους, αρκετά άτεχνη όμως, που χανόταν σ'ένα λαβύρινθο περιπλανήσεων και σκοτεινών συμβολισμών. Υπήρχε όμως μια ατμόσφαιρα που σε κυρίευε κι ένα τελευταίο πλάνο του θανάτου που έμελλε να είναι προφητικό για την τύχη του σκηνοθέτη. Το προσωπικό και κάτως παρακματικό ύφος του Κοτρώνη δεν συγκίνησε το κοινό του Β' εξώστη, που δεν δίστασε ν' αστειευθεί ακόμα και με το γεγονός του θανάτου του σκηνοθέτη.

• Το **ΘΕΡΜΟΚΗΠΙΟ** του Βαγγέλη Σερντάρη αν και δεν γιουχαίστηκε, άφησε τελείως παγωμένο το κοινό, που έφυγε στο τέλος απογοητευμένο από την αίθουσα. Η επιστροφή του Σερντάρη (**ΛΗΣΤΕΙΑ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ**) σε μια προσωπική δημιουργία, ήταν σίγουρα ένα ευχάριστο γεγονός. Όμως ο ίδιος δεν απέφυγε την παγίδα ενός ξεπερασμένου λαϊκισμού, που νωριά μεν καταγγέλει ορισμένες διαδικασίες αλλοτριώσης και ενσωμάτωσης, αλλά δεν έχει κανένα κινηματογραφικό ενδιαφέρον. Το τελείως επίτεδο, άνευρο και κλαψιάρικο ύφος του σκηνοθέτη, οι κοινοτυπίες των καταστάσεων (που δι-

καιολογούνται στ'όνομα "μα είναι αλήθεια"), η απουσία ενός επεξεργασμένου σενάριου και η άτονη ερμηνεία του Τάσου Χαλκιά, τινάξουν το εγχείρημα του **ΘΕΡΜΟΚΗΠΙΟΥ** στον αέρα και του δίνουν μια ανυπόφορη διάρκεια. Οι μικρές παρεμβάσεις της συμπαθέστατης Χριστίνας Θεοδωροπούλου, δυστυχώς δεν αρκούν για να δώσουν ζωή σε μια ταινία, που κάνει τη μιζέρια των ηρώων της και δική της σκηνοθετική άποψη.

Η πατροπαράδοτη (και άνευ λόγου) δεξίωση δόθηκε για πρώτη φορά στο ισόγειο του περιπτέρου 8 της ΔΕΘ, σ'ένα ειδικά διαμορφωμένο χώρο, που είχε μπαρ επί 24ωρου βάσεως κι αποτέλεσε όντως το στέκι του Φεστιβάλ, αφήνοντας μισο-αδειανές τις καρέκλες του NTOPE. Πληκτική όπως πάντα, είχε ένα μόνο ενδιαφέρον, το φαϊ, ενώ έλειψαν ενδεικτικά οι παλιότερες διαμάχες και διαφωνίες. Η προκριματική επιτροπή είχε φροντίσει γι' αυτό. Το βραβείο καλύτερης ταινίας ήταν σ' όλους σίγουρο ότι θα το έπαυρνε ο Βούλγαρης, δεν μας έμενε λοιπόν παρά μόνο ένα πράγμα: να δουύμε απλώς τις ταινίες.

ΤΡΙΤΗ 1 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ

• Οι δημιουργοί των μι-

κρού μήκους ταινιών κατέβηκαν πρώτη φορά οργανωμένοι κι αποφασισμένοι να διεκδικήσουν την αρμόζουσα προβολή του έργου τους από τον Τύπο ή το Φεστιβάλ. Την επόμενη μέρα θα βγάλουν ανακοίνωση με την οποία διαμαρτύρονται γιατί οι κριτικοί δεν γράφουν για τις ταινίες τους. Ωστόσο το πρόβλημα δεν βρίσκεται εκεί, αλλά στην όλη αντίληψη του Φεστιβάλ για τις μικρού μήκους, που αποτελούν μπαλώματα στο πρόγραμμα και όχι κάτι το αυτοδύναμο. Τί μπορεί να γίνει; Οι απόψεις εδώ ποικιλλούν και θα τις συζητήσουμε διεξοδικά αλλοιού.

Στις παράλληλες εκδηλώσεις προβάλλονται στις 5 μ.μ. οι ταινίες **ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΒΙΛΑΡ, ΜΑΡΙΑ ΠΕΝΤΑΓΙΩΤΙΣΣΑ** και **Ο ΜΑΓΟΣ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ**, ενώ την ίδια ώρα στο πληροφοριακό τμήμα παίζονται οι εξής μικρού μήκους:

• **ΣΤΟ ΚΑΣΤΕΛΛΟΡΙΖΟ** του Αντώνη Παπαδόπουλου που βασίζεται σ'ένα μυθιστόρημα του γιού Τολστού. Ένας ρώσος εξόριστος ποιητής (Τάκης Μόσχος) που ζει στο Καστελλόριζο, δολοφονείται από τους δικούς του, γιατί νομίζουν ότι είναι Μπολσεβίκος. Το πρώτο μέρος της ταινίας είναι αρκετά όμορφο, όμως ο Παπαδόπουλος



ΑΝΑΤΟΛΙΚΑ ΤΗΣ ΕΔΕΝ, του Λευτέρη Δανίκα

δεν καταφέρνει ν' αποδώσει το φόβο του ποιητή και καταλήγει σ' ένα γκροτέσκο νατουραλισμό (σκηνή φόνου) και σ' ένα αστείο φινάλε (ο αστυνομικός που διαβάζει το ημερολόγιο μέσα στη βροχή). Δεν έλειψαν όμως οι απόψεις πολλών θεατών, που υποστήριξαν ότι άδικα κόπηκε η ταινία από το επίσημο πρόγραμμα.

Η ίδια εντύπωση της αδικίας συνόδευσε και την προβολή της ΜΑΡΙΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΦΤΕΡΩΤΕΣ ΝΥΧΤΕΣ της Ελένης Αλεξανδράκη. Βασισμένη σε μια ιστορία που θυμίζει πολύ την ιστο-

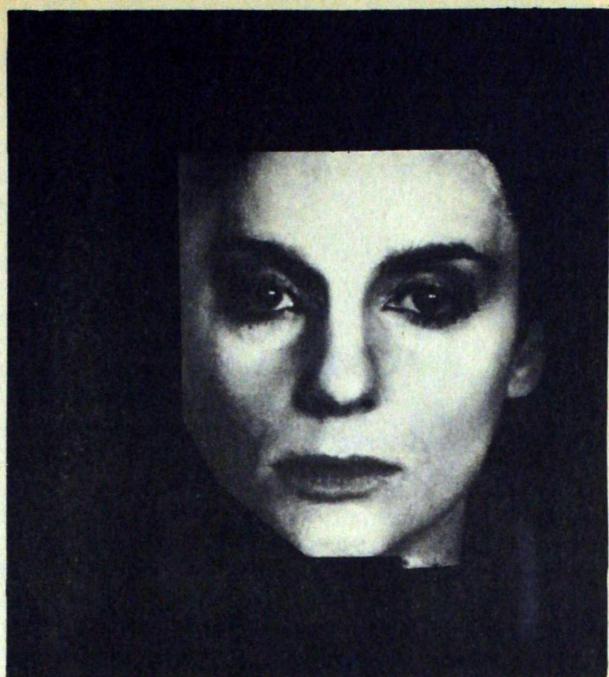
ρία της Ελένης από το Κωσταλέξη, η ταινία προσπαθεί από ένα σημείο κι έπειτα να ισορροπήσει ανάμεσα στο φανταστικό και την πραγματικότητα. Ένα δύσκολο εγχείρημα, που στάθηκε ο τάφος για πάρα πολλές φετεινές ταινίες μικρού μήκους. Παρά την αδυσώπητη διάρκειά της (45'), η ΜΑΡΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΦΤΕΡΩΤΕΣ ΝΥΧΤΕΣ θεωρήθηκε από πολλούς σαν μια από τις πιο ολοκληρωμένες και καλύτερες ταινίες του Φεστιβάλ κι ίσως λοιπόν να της αξιεῖ μια καλύτερη μοίρα.

• **ΤΟ ΚΙΤΡΙΝΟ ΓΑΝΤΙ** της Σοφίας Σφυρόερα και Ο ΒΟΗΘΟΣ ΤΟΥ ΠΗΤΕΡ ΜΠΡΕΓΚΕΛ του Χρήστου Κεχαγιόγλου, στηριζόταν σε δύο χαριτωμένες ιδέες, αλλά απύχησαν στην εκτέλεση.

• Τέλος το VINDEO-NOIR του Μιχάλη Γαλανάκη, αφήνει να φανεί μια ιδιαίτερη οπτική ευαισθησία του σκηνοθέτη καθώς και μία ανεπτυγμένη αισθηση του ρυθμού. Ήταν από τις λίγες ταινίες στο φεστιβάλ, όπου παρακολουθήσαμε την μηχανή να κινείται και να κινείται σωστά.

• Κι ας πάμε τώρα στο επίσημο πρόγραμμα. Το ΑΝΑΤΟΛΙΚΑ ΤΗΣ ΕΔΕΝ του Λευτέρη Δανίκα, είναι μια ελεύθερη μεταφορά του μύθου του Άβελ και Κάιν, σ'ένα προσωπικό ποιητικό ύφος που θυμίζει Παζολίνι και Τορνέ. Υπάρχει μια εικαστική αντίληψη του κάδρου πολύ ενδιαφέρουσα, όμως οι συμβολισμοί της ταινίας την κάνουν αρκετά δυσνόητη. Γι' αυτό κι έγινε ψυχρά αποδεκτή απ' το κοινό, που στη συνέχεια το περίμενε νέα δοκιμασία.

• Ο ΤΟΠΟΣ της Αντουανέττας Αγγελίδη, παρά το γεγονός ότι η δημιουργός δεν δέχεται τον όρο του "πειραματικού κινηματογράφου", είναι μια ταινία που επιχειρεί ν' ανιχνεύσει νέους τρόπους θέασης του κινηματογραφικού θεάματος και να εγκαθιδρύσει μια άλλη σχέση ανάμεσα στο θεατή και το προβαλόμενο έργο. Η δουλειά που έχει γίνει στο εικαστικό και η-χητικό μέρος της ταινίας είναι εκπληκτική και αρκεί από μόνη της για να δημιουργήσει μια περιέργη και υπνωτική μαγεία. Κάποιου-κάπου διαισθάνεσαι ότι υπάρχει και μια υπόθεση, ότι η σκηνοθέτης επιμένει να διηγείται κάποια ιστορία (ένας θάνατος, μια γέννα, ένα σπίτι, ένα γεύμα, κάποιες αφηγήσεις, ένα παιχνίδι). Προσωπικά όμως



• ΟΠΟΣ της Αντουανέττας Αγγελίδη

δεν αισθάνθηκα την ανάγκη να την αποκρυπτογραφήσω· μου έφθαναν μόνο οι εικόνες και οι χώροι κι αυτός ο αγχωτικός, υπνωτιστικός ρυθμός της ταινίας. Βέβαια το κοινό του Φεστιβάλ σπάνια συγχωρεί τέτοια πειράματα και από τη μέση κι έπειτα ακούστηκαν μερικά ειρωνικά σχόλια. Στο τέλος όμως η ταινία χειροκροτήθηκε κι όχι μόνο για την εκπληκτική φωτογραφία του Στ. Χασάπη ή την σκηνογραφική επιμέλεια της Λιλής Κεντάκια, αλλά γι' αυτή καθ' εαυτή τη δουλειά της Αντουανέττας Αγγελίδη,

που εχει το θαρρός να επιμένει ακόμα σ'ένα είδος κινηματογράφου, το οποίο έξω πεθαίνει.

Κι ύστερα από το βαρύ κι αγχωτικό πείραμα της Αγγελίδη, μια ανάλαφρη νότα στο νύχτερινό πρόγραμμα, που άρχισε όμως με 2 ταινίες μικρού μήκους.

• Το NYXTEPINO PEIPAMA του Χάρη Παπαδόπουλου είναι μια τρυφερή ταινία που αμφισβήτει τον απελπισμένο πανσεξουαλισμό της εποχής μας και τάσσεται ανεπιφύλακτα υπέρ ενός ήπιου ρομαντι-



ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΑΜΜΟ, της Κωστούλας Τωμαδάκη

σμού. Τεχνικά ἀψιγη, μ' εντυπωσιακά νυχτερινά πλάνα, χρειαζόταν ίσως ένα πιο επεξεργασμένο σενάριο για να συγκινήσει πλήρως τους θεατές. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν χειροκροτήθηκε στο τέλος.

• Το 3 1/2 του Κώστα Καπάκα είναι ένα πολύ απλό κινούμενο σχέδιο, που βασίζεται στην αξιοποίηση μιας και μοναδικής ιδέας. Συμπαθητικό, αλλά έχουμε δει καλύτερα και μάλιστα από τον ίδιο δημιουργό.

• Ρομαντική ήταν η ατμόσφαιρα της ΣΚΙΑΧΤΡΑ, του Μανούσου Μανουσάκη, βασισμένη σε ένα λαϊκό μύθο. Βέβαια η μεταφορά ενός παραμυθιού παρουσιάζει αρκετά προβλήματα, από τα οποία άλλα έλυσε και άλλα αντιμετώπισε επιφανειακά η ταινία του

Μανουσάκη. Από τα άλυτα το κυριότερο είναι η έλλειψη ισορροπίας ανάμεσα στο ρεαλιστικό περιβάλλον και το μη ρεαλιστικό των ηρώων. Μετά τα δύο τρίτα της ταινίας, η έλλειψη αυτή γίνεται ιδιαίτερα ασθητή, μ' αποτέλεσμα να προκαλέσει τα γέλια του αυστηρού κονού του Β' εξώστη. Στο τέλος δύναται να ξεροκροτήματα και γενικά άρεσε στο κοινό.

Όσο για το νεαρό Άκη Κούρκουλο, που πρωταγωνιστούσε, είναι ομολογουμένως ένας πολύ όμορφος έφηβος, με τη διαφορά ότι αρκετές στιγμές ναρκίσσευσαν στο φακό, πράγμα για το οποίο δεν μπορούμε να τον κατηγορήσουμε, καθώς πρόκειται για ένα πολύ νέο και πρωτεμφανιζόμενο ηθοποιό και άρα εμπίπτει στην ευθύνη

του σκηνοθέτη.

Πολύ καλή ήταν τέλος η φωτογραφία του Άρη Σταύρου, η κινηματογραφική μουσική του Βαγγέλη Παπαδημητρίου και η σκηνογραφική-ενδυματολογική δουλειά των Τάσου Ζωγράφου και Κώστα Βελινόπουλου.

ΤΕΤΑΡΤΗ 2 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ

• Ήταν η πιο κουραστική και φορτισμένη μέρα του Φεστιβάλ. Το πρωί παύχτηκε ένα αφιέρωμα στο ελληνικό κινούμενο σχέδιο και το απόγευμα το ΔΑΦΝΙΣ ΚΑΙ ΧΛΟΗ του Λιάσκου, ενώ το επίσημο πρόγραμμα περιλάμβανε 3 ταινίες (άτιμη προκριματική).

• ΤΟ ONEIPO του Γιώργου Λαζόπουλου, υποδηλώνει μια ανεπτυγμένη αφηγηματική ικανότητα του σκηνοθέτη, αλλά ίσως την επόμενη φορά που ο σκηνοθέτης θα κάνει ταινία ας θυμηθεί ότι πρέπει να έχει στα χέρια του ένα σενάριο και όχι μια απλή φιλμική ιδέα. Τούτη η προσπάθεια για ένα γνήσιο ελληνικό θρίλλερ αλά Κάρπεντερ, άρεσε στο κοινό, εξόργισε δύναται αρκετούς με τη φτήνεια του.

• Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΑΜΜΟ της Κωστούλας Τωμαδάκη, ήταν μια από τις πιο λιτές ταινίες της φετεί-

νής χρονιάς. Μέσα σε 12' κατάφερε να στήσει μια απόδιψαμα και να δώσει την αισθηση μιας ολοκληρωμένης δημιουργίας, που μόνο μειονέκτημά της ήταν η μικρή διάρκεια (και κατά συνέπεια η φοβερά ελλειπτική αφήγηση). Η παρουσία της εκφραστικότατης Θέμιδος Μπαζάκα ήταν όπως πάντα αρκετά λειτουργική και το ίδιο ισχύει για τη φωτογραφία του Τάσου Αλεξάκη. Μία από τις 2-3 καλύτερες ταυνίες μικρού μήκους του φρετενού Φεστιβάλ που άδικα αγνοήθηκε από τα βραβεία.

• **ΕΝ ΠΛΩ** του Σταύρου Κωνστανταράκου. Με την χρηματοδότηση αυτή το Κέντρο Κινηματογράφου μπορεί να αισθάνεται ότι έκανε το καθήκον του απέναντι στο Κόμμα της Εργατικής τάξης αφού του χρηματοδότησε ένα διαφημιστικό διάρκειας 95'. Διαφημιστικό που κινείται στα πλαίσια της σύγχρονης αισθητικής αντίληψης που έχουμε ήδη δει στις αφίσες του ΚΚΕ στην προεκλογική περίοδο. Κότερα, ωραίες γυνώντες (όλες διακοσμητικές), καλοχεινισμένοι αντάρτες – αηγιώργηδες, αρχαιολατρικός διδακτισμός και στο τέλος όλα ξάχαρη: γραφείτε στο Κόμμα. Παρ' όλ' αυτά ο Στ. Κωνστανταράκος μπορεί να κάνει κινηματογράφο, είναι έξυπνος, συμπαθής σε ό-

λους, αλλά θα ήταν ακόμη περισσότερο αν απέφευγε να δειξει με τόσο φωναχτό τρόπο τα απωθημένα πολλών επών.

Φυσικά η ταυνία χειροκροτήθηκε θερμά από ορισμένα μέλη της νεολαίας του Κόμματος που τίμησαν το φεστιβάλ με την παρουσία τους, αλλά ενόχλησε όλους τους άλλους. Στο τέλος ο Κώστας Φέρρης με τη δήλωσή του "Και αυτό είναι σινεμά" απέτρεψε μια πιθανή σύγκρουση του κοινού με τον σκηνοθέτη κι έτσι χάθηκε η ευκαιρία να ανέβει λίγο η ένταση.

Στο μεσαίο πρόγραμμα της Τετάρτης προβλήθηκαν δύο ταυνίες μικρού μήκους.

• **Η ΜΕΤΑΚΟΜΙΣΗ** του Γιάννη Ξανθόπουλου στηρίζεται σε μια πολύ ενδιαφέρουσα, αλλά μάλλον αντικινηματογραφική ιδέα (ένα έρημο παραθεριστικό συγκρότημα το χειμώνα και οι μνήμες του καλοκαιριού μέσα από τους άδειους χώρους), που προκάλεσε τη βαριεστημάρα του κοινού, το οποίο την υποδέχτηκε μ' ελαφρό γιουχώσμα. Λίγο άδικο για μια ταυνία που άξιζε καλύτερη κατανόηση.

• **Ο ΙΟΣ-Β 23** του Δημήτρη Σώτα άρεσε πολύ στο κοινό. Γόνιμη φαντασία κι αισθηση του ρυθμού ήταν οι βασικές αρετές της, αλλά πιο γοητευτική απ'

όλα η μουσική (η ηχητική μπάντα), που ανέβασε πολὺ το οπτικό αποτέλεσμα.

• **ΤΟ ΜΕΤΕΩΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ** του Τάκη Σπετσώτη είναι μια ταυνία που στην αρχή της τουλάχιστον μπορεί να δημιουργήσει παρεξηγήσεις. Τούτο το στυλ των μικρών αφηγηματικών ενοτήτων, όπου όλη η άποψη για μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο και για το πρόσωπο που μας ενδιαφέρει (τον παρακμαϊκό αριστοκράτη ποιητή Ναπολέοντα Λαπαθιώτη), δίνεται μέσα από τους κλειστούς χώρους των σαλονιών, εμένα προσωπικά πάντα μ' ενοχλεί στον ελληνικό κινηματογράφο. Η ιστορία απωθείται εκτός κινηματογραφικού πεδίου κι εγγράφεται μόνο μέσα από τον προφορικό λόγο των ηρώων ή τη θεατρική άφιξη ενός γεγονότος (χαρακτηριστικό παράδειγμα η σύλληψη του πατέρα του Λαπαθιώτη, οι συζητήσεις του ποιητή με τη μάνα του τον καρό της θητείας του κλπ.). Πρόκειται για μια τυπική τηλεοπτική μέθοδο, την οποία στο παρελθόν υιοθέτησαν πολλοί ταλαντούχοι σκηνοθέτες, αλλά μ' ολέθρια αποτελέσματα (1922, **ΡΕΜΠΙΕΤΙΚΟ**).

Επιπλέον το θεατρικά στημένο, ποξάτο και "αδελφιστικό" ύφος του πρώτου μέρους από το **ΜΕΤΕΩΡΟ**



ΜΕΤΕΟΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ, του Δημήτρη Σπετσιώτη

(τη νεανική κοσμική ζωή του Λαπαθιώτη), εύκολα παρεξηγείται από έναν κακόπιστο θεατή, που το αντιλαμβάνεται ως ύφος της ίδιας της ταινίας και όχι σαν μια άποψη (κατά Σπετσιώτη) πάνω στην εποχή και το συγκεκριμένο κοινωνικό χώρο.

Καθώς όμως το ΜΕΤΕΟΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ προχωρά, διαλύει κάθε παρεξηγηση, χάρη σε μια ακριβόλογη σκηνοθετική άποψη, που δεν αφήνει τίποτα στο τυχαίο και ξέρει να δώσει σωστή δραματουργική υπόσταση στα διαδραματιζόμενα. Ο Τάκης Σπετσιώτης, απόλυτος γνώστης του θέματός του, έγραψε μερικές από τις πιο όμορφες διαλο-

γικά και δραματουργικά σκηνές που είδαμε τα τελευταία χρόνια στον ελληνικό κινηματογράφο, φροντίζοντας να δώσει μια σωστή απόδοσφαρα εποχής με μηδαμινά μέσα και να προσεγγίσει μ' ευαισθησία και λεπτότητα το ζήτημα της ομοφυλοφιλίας και του πεθώριου, χωρίς καμιά προσπάθεια εξωραϊσμού, εντυπωσιασμού ή άστοχης δραματοποίησης, που θα έκανε δημαγωγικό το εγχείρημά του. Αποφεύγει το βαρύ, υπέρ-φορτισμένο μπαρόκ ύφος, στ' οποίο εύκολα θα μπορούσε να γλιστρίσει (οι παραμοιώσεις με τον Βισκόντι είναι τελείως άκαρπες), και κρατά μια λεπτή δραματουργική ισυρροπία

ανάμεσα στα αληθινά μα πιτορέσκα περιστατικά της βιογραφίας του Λαπαθιώτη και τη φιλμκή πραγμάτωσή τους. Έχοντας το σπάνιο χάρισμα του δραματουργού (και όχι απλώς του δημιουργού), ο Σπετσιώτης δείχνει όλο το πραγματικό ταλέντο του στο τελευταίο και αριστουργηματικό μέρος της ΣΚΙΑΣ δηλαδή της παρακμής του ποιητή. Η πορεία του ήρωα προς τη λήθη και την απομόνωση, γίνεται παράλληλη πορεία της ταινίας, η οποία λες και ξεχνά το ρητορικό και στομφώδες ύφος της αρχής, περιορίζεται σε μια αυστηρή σκηνική λιτότητα και προχωρά σιγά-σιγά σ' ένα δραματικό κρεσέν-

το, που κλείνει αναπόφευκτα με το θάνατο του Λαπαθώτη.

Κάτω από την καθοδήγηση του Σπετσιώτη ο Τάκης Μόσχος είναι επιτέλους ηθοποιός και όχι φιγούρα όπως ήταν στη ΓΛΥΚΕΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ και πολὺ δίκαια πήρε το βραβείο ανδρικής ερμηνείας. Άριστη τέλος ήταν η φωτογραφία του Φύλληπα Κουτσαφτή και η σκηνογραφική δουλειά της Ντόρας Λελούδη. Στο τέλος της προβολής το ΜΕΤΕΩΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ χειροκροτήθηκε θερμά, αφήνοντας τις καλύτερες εντυπώσεις και για πολλούς παρέμεινε η καλύτερη ταινία του φετεινού Φεστιβάλ.

Στο βραδινό πρόγραμμα προβλήθηκαν και πάλι δύο ταινίες μικρού μήκους.

• ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΣΤΗ ΓΛΑΣΤΡΑ της Μαριλίζ Ριτσάρδη είναι ένα μικρό χιουμοριστικό φιλμάκι, που στηρίζεται σε μια ιδέα του Βολίνσκυ, χωρίς άλλες αξιώσεις.

• ΜΕ ΤΟΝ ΚΑΡΑΓΙΑΛΗ ΠΡΙΜΑ του Αντρέα Ταρνανά το κλίμα αλλάζει. Για μισή ώρα παρακολουθούμε την άτυχη βραδυνή τσάρκα ενός μεσήλικα, που αντί για μια νύχτα ηδονής, τη βγάζει στο αστυνομικό τμήμα. Ο Ταρνανάς με τη βοήθεια του Βασίλη Τσάγκλου καταφέρνει να φτιά-

ξει απμόσφαιρα ή να έχει κάποιες σπιγμές χιούμορ, όμως το τελικό αποτέλεσμα είναι αρκετά άνισο κι αφήνει την αισθηση του ανολοκλήρωτου.

• Με το ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ ο Σταύρος Τσιώλης, παλιός σκηνοθέτης του Φίνου (Ο ΜΙΚΡΟΣ ΔΡΑΠΕΤΗΣ, ΠΑΝΙΚΟΣ), επιστρέφει στον κινηματογράφο, ύστερα από μια πολὺ "μακρινή απουοΐα", εξαιτίας ενός προσωπικού δράματος, που εν μέρει γέννησε το αποπνικτικό και αγχωτικό κλίμα της ταινίας του.

Σ' αντίθεση με τον Σερντάρη, ο Τσιώλης αποφέύγει το λαϊκισμό και την επίπεδη κοινωνιολογία και χρησμοποιεί τους κώδικες του μελοδράματος για να δώσει μια σπαρακτική ιστορία αφοσίωσης και θυσίας, η οποία κερδίζει το θεατή με την δραματουργική δύναμη και τη λιτή προσέγγισή της. Τόσο λιτής μάλιστα, που νομίζω ότι το ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ θα ήταν ένα μικρό αριστούργημα αν διαρκούσε 15' λιγότερο. Η ιστορία που διηγείται ο Τσιώλης και οι δραματικοί ρυθμοί δικαιολογούν μια μεσαίου μήκους ταινία και όχι αυτό το τελικό 70λεπτο αποτέλεσμα.

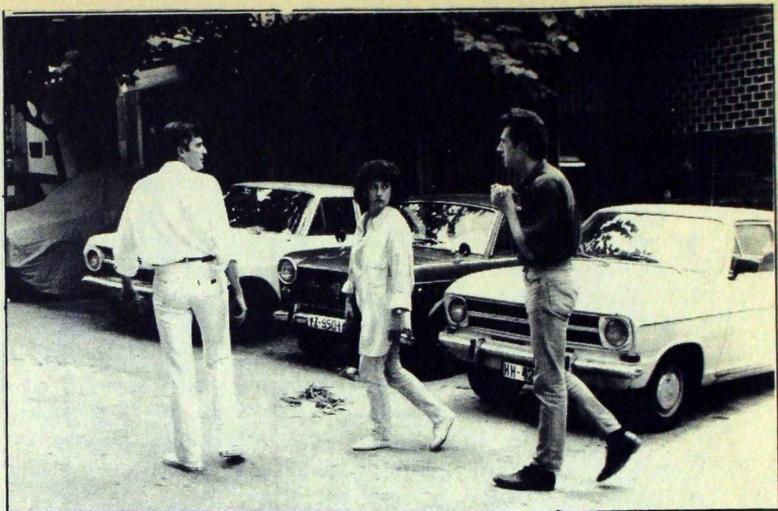
Το ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ είναι η πρώτη ταινία, απ' όσο ξέρω, ό-

που ένας διευθυντής φωτογραφίας συμμετέχει ως συμπαραγωγός. Ο Γιώργος Αρβανίτης βάζει όλη τη μαεστρία του ταλέντου του για να δειξει ότι μπορεί να κάνει και κάτι άλλο εκτός από Αγγελόπουλο και φωτίζει τα νυχτερινά πλάνα της ταινίας με μια υποβλητική δύναμη που φθάνει στα όρια της εικονολαγνείας. Τέλος η Πέμη Ζούνη εξελίσσεται σε μια ώριμη και θαυμάσια ηθοποιό, που στο μέλλον έχει να δώσει πολλά στον ελληνικό κινηματογράφο.

Η τρίτη μέρα του Φεστιβάλ έκλεισε λοιπόν ένδοξα με τη μικρή έκπληξη του Τσιώλη και το θαυμάσιο ΜΕΤΕΩΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ, που έκανε το κοινό να ξεχάσει το ΕΝ ΠΛΩ. Το βράδυ στο μέγαρο της ΔΕΘ έγιναν ωραίες πλάκες, που κυμάνθηκαν ανάμεσα στο κρυφτό και τη μακριά γαϊδούρα, όπου πρωτοστάτησαν οι Φέρρης, Ζερβός, Αρβανίτης και άλλα άτακτα παδιά του κινηματογράφου μας.

ΠΕΜΠΤΗ 3 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ

Το πρωί στις παράλληλες εκδηλώσεις παίζεται το β' πρόγραμμα με κινούμενα σχέδια και ακολουθεί συζήτηση. Το απόγευμα προβάλλεται Ο ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ (1932) και 4 ταινίες



ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΚΡΟΝΟΥ, του Γιώργου Κόρρα

μικρού μήκους στο πληροφοριακό.

- Η ΕΚΛΕΙΨΗ του Πάνου Κέκα είναι μια ακόμα τανία μικρού μήκους που παίζει ανάμεσα σε όνειρο και πραγματικότητα, χωρίς να ολοκληρώνει σκηνοθετικά τίποτα.

- Ο ΣΤΡΟΦΑΛΟΣ του Κώστα Καρνασιώτη (παραγωγή ΕΤΒΑ) ήταν ίσως η πιο φιλόδοξη τανία μικρού μήκους, που είδαμε φέτος. Η αυνυπόφορη διάρκειά της, το ενοχλητικό σπηκάξ και η βαρυφορτωμένη ηχητική μπάντα, τινάζουν το πείραμα στον αέρα και γι' αυτό η τανία βρέθηκε τελικά στο πληροφοριακό τμήμα.

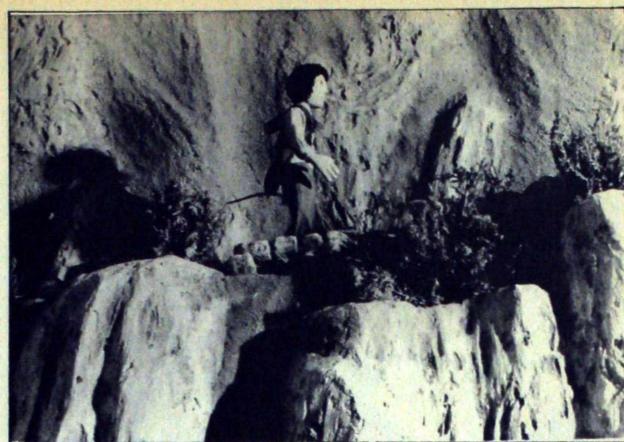
- Η ΩΡΑ ΑΙΧΜΗΣ του Αράν Κότση είναι μια απλή ταινιούλα χωρίς αξιώσεις και το ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ ΕΙΔΩΛΟ του Αντώνη Ίντα μια ακόμα αποτυχημένη (και συχνά αφελής) προσπάθεια εξισορρόπησης των δύο πόλων πραγματικού και φανταστικού.

- Το απόγευμα στο επίσημο πρόγραμμα παιχτήκε το ΣΙ MINOPE της Μέμης Σπυράτου, συμπλαθητική κινηματογραφική μνήμη, χωρίς τίποτα το μεγαλόστομο. Τα ίδια αισθήματα προκάλεσε και το απλό κινούμενο σχέδιο ΚΑΜΠΑΡΝΤΙΝΑ του Γιώργου Μπαγανά, που χρηματοδοτήθηκε από την Οργανωτική

Επιτροπή "Θεσσαλονίκη 2.300 χρόνια".

- ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΚΡΟΝΟΥ του πρωτοεμφανιζόμενου (αλλά καθόλου αγνωστού) Γιώργου Κόρρα ήταν μια από τις ελάχιστες τανίες που μιλά για σημερινά πράγματα, με μια σύγχρονη αντίληψη, αποφεύγοντας τα κραυγαλέα πολιτικά μηνύματα, το μιζερο λαϊκισμό και την εύκολη κοινωνιολογία του περιθώριου. Οι ήρωες του είναι μια κοινωνική ομάδα νέων και λιγότερο νέων, που χωρίς ν' αποτελούν μια περιθωριακή περίπτωση, προσπαθούν να ορίσουν με το δικό τους, ιδιαίτερο τρόπο, τη ζωή τους και τη

σχέση τους με τον υπόλοιπο κοινωνικό περίγυρο (και το σύστημα παραγωγής αναπόφευκτα). Ο Κόρρας λέει πράγματα που μας ενδιαφέρουν και προσωπικά βρίσκω πολὺ πιο πολιτικοποιημένη μια φράση όπως το "είμαστε η πρώτη γενιά της μόλυνσης", από πολλά άλλα πράγματα που άκουσα και είδα στο φετεινό Φεστιβάλ. Αυτό όμως ενόχλησε κάποιους παλαιομοδίτες των πολιτικών ιδεών, που βιάστηκαν να χαρακτηρίσουν ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ KRONOY, τανία που εκφράζει το χώρο του ΚΚΕ εσωτερικού, στη συνέχεια να την απορρίψουν ολοκληρωτικά. Ωστόσο αν υπάρχει κάποιο πρόβλημα στην ταινία, αυτό αφορά τη δομή της και την ασθητική επιλογή του Κόρρα, ο οποίος ακολουθεί μια μονοδιάστατη δραματουργική αντίληψη από την αρχή μέχρι το τέλος, μ' αποτέλεσμα να γίνεται κουραστικός. Προσωπικά πιστεύω ότι κινηματογράφος σημαίνει και λίγο ένταση και βεβαίως όχι άτομα που μιλούν επί 2 ώρες. Ο Ρομέρ στη Γαλλία μπορεί να τα καταφέρνει, διαθέτει όμως πολὺ καλύτερους θησαυρούς από τους δικούς μας και το κυριότερο δεν αδιαφορεί όπως ο Κόρρας για το κάδρο του. ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ KRONOY ήταν ίσως η πιο φτωχή φορμαλιστικά ταινία κι αυτό μειώνει αι-



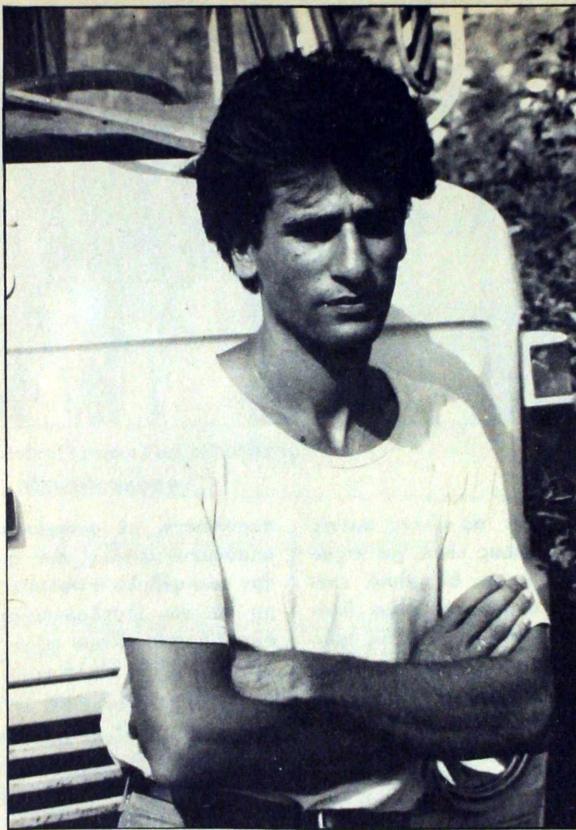
ΤΟΥ ΚΟΛΥΜΠΗΤΗ, του Στράτου Στασινού
και Νάσου Μυρμιρίδη

σθητικά τις άλλες αρετές της, όπως είναι για παράδειγμα οι θαυμάσια επεξεργασμένοι διάλογοι. Ανάμεσα στους πολλούς θησαυρούς επισημαίνω ιδιαίτερα το Θανάση Μυλωνά και την Τούλα Σταθοπούλου, που άδικα δεν πήρε το βραβείο β' γυναικείου ρόλου.

• Το βραδινό πρόγραμμα άρχισε όμορφα με το μικρό αριστούργημα ΤΟΥ ΚΟΛΥΜΠΗΤΗ του Στράτου Στασινού και Νάσου Μυρμιρίδη, καρπός τρισήμισυν χρόνων δουλειάς και κόστους 4.000.000 δραχμών, για να βγει τελικά ένα εικοσάλεπτο φιλμ με κινούμενες κούκλες. Οι δύο δημιουργοί ζωντανεύουν στην οθόνη με αξιομνημόνευτη δεξιοτεχνία και φοιβερή λυρική ευασθησία, ένα πικρό δημοτικό τραγούδι —

παραλλαγή, με σεναριακά απρόσμενο φινάλε, που ήταν αναμφίβολα η ωραϊότερη και πιο ολοκληρωμένη δουλειά που είδαμε φέτος στο Φεστιβάλ. Πολύ καλή η μουσική του Νίκου Τάτση δίνει στην ταινία τη μορφή λαϊκής μταλάντας, που συνεπήρε τους θεατές και καταχειροκροτήθηκε όσο καμιά άλλη ταινία.

• Αρκετά αδύναμο ήταν το ΟΛΑ ΟΣΑ ΣΥΜΒΑΙΝΟΥΝ ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ του Χρήστου Κεχαγιόγλου, που έγινε την ώρα των γυρισμάτων της ΜΕΤΑΚΟΜΙΣΗΣ. Το γκονταρικό ύφος της ταινίας είναι αρκετά ανοργάνωτο και φτωχό σε ιδέες, για να δικαιολογήσει το τελικό αποτέλεσμα, που όμως βλεπόταν μ' ευχαρίστηση.



ΠΛΗΜΜΥΡΙΔΑ, του Σπύρου Πετρόπουλου

• Σάτιρα του παλιού ελληνικού μελοδράματος με τη μορφή μιούζικαλ είναι το ΣΕΝΑΡΙΟ του Νίνου Μαυροειδή, θαυμάσια επιθεώρηση του θεάτρου, αλλά πολύ κακός κινηματογράφου. Ο Μαυροειδής επιχειρεί κάπι που υπερβαίνει τις δυνατότητές του και δίνει ένα τελικό φιλμικό αποτέλεσμα, που είναι κακό-

γουστο, βαρετό, επαναλαμβανόμενο και τελικά αναιτιολόγητο. Το κοινό που στην αρχή ξεγελάστηκε και διασκέδασε με το πρώτο μισάρωρο, γρήγορα βαρέθηκε και στο τέλος γιωνχάισε την ταινία. Κρίμα γιατί χάθηκε μια θαυμάσια ευκαιρία να γίνει ένα διασκεδαστικό λαϊκό θέαμα και ν'αξιοποιηθούν μερικοί

καλοί ηθοποιοί της επιθεώρησης και του θεάτρου, όπως ο Λάκης Λαζόπουλος ή η Μελίνα Μποτέλλη (υπηρέτρια).

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 4 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ

• Το πρώι προβάλλονται εκτός συναγωνισμού 3 ταινίες του Υπουργείου Πολιτισμού και το μεσημέρι ακολουθεί δεξιώση από το ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, που χρηματοδοτησε όλες τις ταινίες μεγάλου μήκους. Το απόγευμα συνεχίζουμε με τη ΛΙΜΝΗ ΤΩΝ ΠΟΘΩΝ και 3 μικρού μήκους στο πληροφοριακό.

• ΟΙ ΧΤΙΣΤΕΣ ΚΑΛΗΜΕΡΕΣ της Ροδόκλειας Κανάρη ήταν μια μεγάλη σχετικά ταινία, μ' επαγγελματίες ηθοποιούς (Καλαβρούζος, Ντίνα Κώνστα), που για να γίνει χρεώθηκε αρκετά η δημιουργός της. Αυτό όμως δε τη δικαιώνει καθόλου, γιατί σαν ιδέα είναι αφελέστατη και δραματουργικά φοβερά αδύναμη.

• Το ντοκυμαντάϊρ για το ΣΟΥΔΑΝ του Ζήση Ράμμουν, θα μπορούσε και να λείπει, ενώ το τέλος του ΤΑΤΟΥΖΑΖ ΜΕ ΒΕΛΟΝΕΣ παρουσίαζε θεματικό ενδιαφέρον λόγω των οικολογικών απόψεων που αναπτύσσονται, όχι όμως και κινηματογραφικό.



ΤΟ ΑΡΩΜΑ ΤΗΣ ΒΙΟΛΕΤΑΣ, της Μαρίας Γαβαλά

• Η ΠΛΗΜΜΥΡΙΔΑ του Σπύρου Πετρόπουλου, που είδαμε στη συνέχεια στο διαγωνιστικό, ήταν μια από τις ελάχιστες ταινίες που ολοκλήρωναν αυτό που ήθελαν να πουν και που δικαιολογούσαν την υπόστασή τους ως ταινία μικρού μήκους. Άνετη αφήγηση, σπιρτάδα και χιούμορ στο σενάριο και κυρίως μια θαυμάσια ερμηνεία του Γιώργου Νίνιου, ήταν οι βασικές αρετές της, για τις οποίες καταχειροκροτήθηκε.

• Αντίθετα το ΧΩΡΙΣ ΠΡΟΒΑ της Γιώτα Δελώνα ήταν μια ασήμαντη ταινία, που ψιλο-γιουχαστήκε απ' το κοινό. Η αίσθηση της παγωμάρας δύμως συνεχίστηκε και στην προβολή του ΑΡΩΜΑ ΤΗΣ ΒΙΟΛΕΤΑΣ της Μαρίας Γαβαλλά, που δεν κατάφερε να πείσει για το ενδιαφέρον της ιστορίας της. Η Γαβαλλά επιχειρεί ένα είδος κινηματογράφου καταδικασμένου εκ των προτέρων, όχι γιατί είναι φτωχός σαν πα-

ραγωγός, αλλά γιατί είναι φτωχός σε ιδέες. Ενός κινηματογράφου κακόμοιρου, όπως οι ήρωες που μας παρουσιάζει και που νομίζει ότι δικαιώνεται με τη φθηνή προσφυγή του στην ψυχανάλυση ή την σχετική κοινωνιολογία περί φεμινισμού και αλλοτρώσης. Μου φαίνεται περίεργο πως άνθρωποι με σύγχρονες απόψεις, εμμένοντες σε τόσο ξεπερασμένα πράγματα, νομίζοντας ταυτόχρονα ότι είναι μέσα στο

επίκαιρο ρεύμα των ιδεών. Βέβαια η Γιώτα Φέστα έκανε μια αξιόλογη προσπάθεια να δώσει λίγη δρουσά στην ταινία, δεν στάθηκε όμως τυχερή. Λέγεται ότι η Γαβαλά θα προχωρήσει σ'ένα μοντάζ, κόβοντας κάποιες σκηνές που κάνουν πρωτφανείς κοιλιές, δεν νομίζω όμως ότι θα σώσει τίποτα.

• Το μετριότατο απογευματινό πρόγραμμα, αποτελείωσε μια απογοητευτική βραδιά. Η ΚΑΤΑΘΕΣΗ του Σπύρου Βλέτσα ήταν μια από τις πιο αδύναμες ταινίες μικρού μήκους του επισήμου προγράμματος, αλλά ενδεικτική μιας τάσης των νέων σκηνοθετών για ένα πιο αφηρημένο αφηγηματικό κινηματογράφο. Ψιλογιουχαίστηκε από ένα κοινό που είχε έλθει πληροφορημένο ότι Ο ΒΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ του Αντρέα Πάντζη είναι το σκάνδαλο του Φεστιβάλ. Δεν έγινε όμως απολύτως τίποτα. Γιατί για πρώτη φορά στην ιστορία του θεσμού, το κοινό άδειασε την αίθουσα σεβδόμενο τη θεματική της ταινίας (το Κυπριακό δράμα) και δεν κάθησε μέχρι το τέλος για να γιουχάρει. Οι λίγοι που έμειναν χειροκρότησαν και ο Πάντζης πρέπει να είναι ευχαριστημένες που γλύτωσε το κάζο της ζωής του. Γιατί εδώ που τα λέμε Ο ΒΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ Α-

ΦΡΟΔΙΤΗΣ είναι μια από τις χειρότερες ταινίες που έχω δει τα τελευταία χρόνια, και ο Ανδρέας Πάντζης χαρακτηριστική περίπτωση ενός σκηνοθέτη που καταστρέφει ένα (τουλάχιστον δραματουργικά) ενδιαφέρον θέμα, γιατί είναι προσκολλημένος σε μια μονομανιακή φορμαλιστική άποψη που δεν εξυπηρετεί απολύτως τίποτα, πέρα από να φορτώνει την ταινία με μια ανυπόφορη διάρκεια. Ο ΒΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ είναι ένα κακο-χωνεμένο αγγελοπουλικό πείραμα (με μικρές Ταρκοφσκικές τάσεις), από έναν σκηνοθέτη, που όχι μόνο δεν έχει το ταλέντο του Αγγελόπουλου, αλλά αγνοεί πασιφανείς κανόνες του κινηματογράφου. Κι όποιος διαφωνεί, ας μπει στον κόπο να ρωτήσει τα άτομα που δούλεψαν μαζί του και πρώτα-πρώτα τον Ανδρέα Μπέλη (διευθυντή φωτογραφίας) και Δημήτρη Αρβανίτη (βοηθό σκηνοθέτη). Οι διηγήσεις από τα κατορθώματα του Πάντζη και την αφελή σύλληψη του όλου εγχειρήματος της ταινίας, θα μπορούσαν να αποτελέσουν το ευθυμογράφημα της χρονιάς. Κι όμως Ο ΒΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ άρεσε σε μεγάλη μερίδα κριτικών, αλλά και στην κριτική επιτροπή που τη βράβευσε μαζί με την ΕΝ ΠΛΩ με το βραβείο του πρωτοεμφανιζόμενου

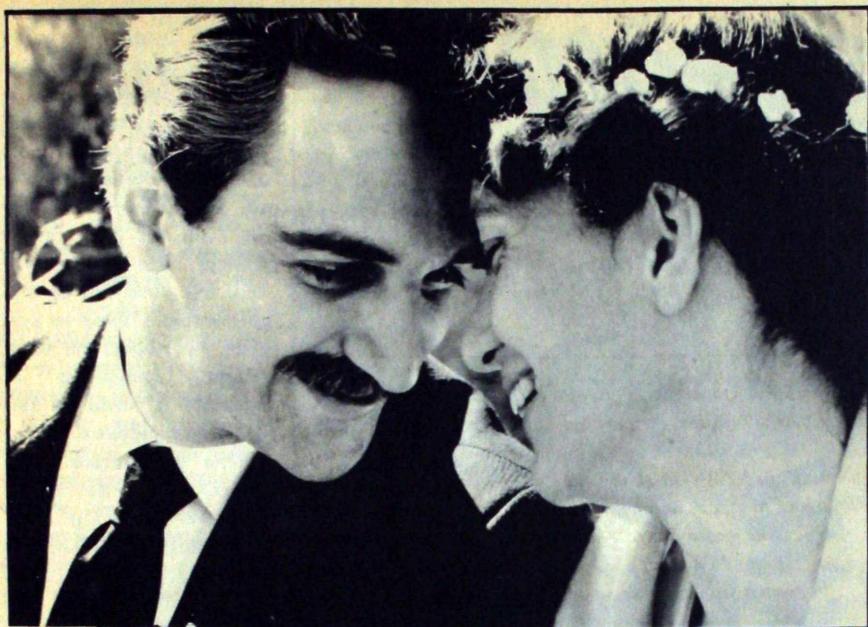
σκηνοθέτη. Λίγη ντροπή δεν βλάπτει.

Μετά την προβολή η Εταιρία Σκηνοθετών έδωσε δεξιώση στο μέγαρο της ΔΕΘ, στην οποία πήραν μέρος και πολλά μέλη του άλλου, υπό γέννηση σωματείου. Όπως και τις προηγούμενες βραδιές δεν έγινε τίποτα το συγκλονιστικό και μόνο τις πρωινές ώρες σπάσαμε λίγη πλάκα με το πατροπαράδοτο παχνίδι της μακριάς γαϊδούρας!

ΣΑΒΒΑΤΟ 5 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ

• Το πρωΐ έγινε κυριολεκτικά μάχη για να εξασφαλισθεί ένα εισιτήριο για την προβολή του Βούλγαρη. Ακολούθησε ένα γεμάτο πρωινό πρόγραμμα με ταινίες του Υπουργείου Πολιτισμού που έκλεισε με τα ΓΕΝΕΘΛΙΑ ΤΗΣ ΤΗΛΕΜΑΧΗΣ του Πατριά Βιβάνκο, το οποίο δεν προβλήθηκε κανονικά, γιατί ο σκηνοθέτης της δεν είχε εξασφαλίσει την ελληνική ιθαγένεια! Η ταινία διηγείται την αναζήτηση στο Καμερούν του χαμένου πατέρα, από μια νεαρή κοπέλλα η οποία προσπαθεί ν'ανακαλύψει την ταυτότητά του. Συμπαθητική δημιουργία, χωρίς όμως ιδιαίτερες εξάρσεις, που να την δικαιώνουν απόλυτα.

• Το απόγευμα οι ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΙΑΝΙΚΕΣ ΠΕΡΙ-



ΤΑ ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ, του Παντελή Βούλγαρη

ΠΕΤΕΙΕΣ του Πετροπουλάκη, πρώτη έγχρωμη ελληνική ταινία και 4 ταινίες μικρού μήκους στο Πληροφοριακό.

• **Η ΚΑΡΕΚΛΑ** του Τζανέτου Κομνηνέα ήταν μια ακόμα ταινία που αναφέρεται στην καταπίεση της οικογένειας και τη διαδοχή των ρόλων εξουσιαστή—εξουσιαζόμενου, μέσα από το χονδρό σύμβολο της καρέκλας—εξουσίας. Το **PANTEVOY** του Πάνου Καρκανεβάτου διηγείται με αρκετές τεχνικές ατέλειες, ένα πρώτο ραντεβού, που καταλήγει στο θάνατο και ο **ΒΙΚΤΩΡΑΣ ΤΖΙΑΛΑΣ** του Μάνη Μωραΐτη, είναι μια

αποτυχημένη μεταφορά ενός διηγήματος του Νίκου Χουλιαρά. Αργοί ρυθμοί, κακή διεύθυνση ηθοποιών, υποτονική δραματουργία και τεχνικές αδυναμίες συγκροτούν ένα τελικό πρόχειρο αποτέλεσμα, που δεν δικαιολογείται από ένα ήδη δοκιμασμένο σκηνοθέτη σαν τον Μωραΐτη.

• Ολοκληρωμένη αντίθετα σαν πρόθεση και τεχνικά άψογη ήταν η **ΑΦΗΓΗΣΗ** του Παναγιώτη Δημητρακόπουλου, που όμως έπασχε από μια εξεξητημένη δραματουργία, η οποία θύμιζε αρκετά ελληνικό σινεμά του '65 (Γεωργιάδης, Μανουσάκης, Κατσουρίδης κλπ.).

• Το απόγευμα στο επίσημο πρόγραμμα προβλήθηκε το **ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΡΩΙ** της Αναστασίας Καραϊσκάκη, που διέθετε άψογο ρυθμό, μερικές όμορφες ιδέες και μια τεχνική τελειότητα. Ο κόσμος όμως αδημονούσε να δει τα **ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ**, τα οποία άρεσαν και συγκίνησαν πάρα πολύ. Πολλές φορές παρατεταμένα χειροκροτήματα διέκοπταν σκηνές του έργου, μια συνήθεια που πρέπει σιγά σιγά να εκλείψει γιατί εμποδίζει τη σωστή παρακολούθηση. Στο τέλος πολύ χειροκρότημα έπεσε όχι μόνο για τους συντελεστές της ταινίας, αλλά και για τους πραγματικούς πρωτα-



γωνιστές που ήταν παρόντες στην αίθουσα. Ωστόσο τα ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ, αν και ήταν η ταινία που χειροκροτήθηκε περισσότερο, δεν συνάντησε κοινή αποδοχή. Μικρή μερίδα κοινού και κυρίως κριτικών τη βρήκε συμβατικό μελό, ακαδημαϊκό σαν φόρμα, που δεν εκφέρει άποψη πάνω στην σχετική ιστορική περίοδο 1954-74 καν που δεν ανταποκρίνεται στις προσδοκίες ενός δημιουργού σαν τον Βούλγαρη.

Ας είμαστε όμως λίγο δικαιοι. Αν και ο Βούλ-

γαρης στις 3 τελευταίες ταινίες του έχει για θέμα του την Ιστορία, εντούτοις δεν είναι ένας άλλος Αγγελόπουλος, μα παραμένει πάντα ένας πολύ καλός μελετητής των ανθρώπινων σχέσεων. Ο Βούλγαρης δεν μπορεί ποτέ να κάνει καλό πολιτικό κινηματογράφο, γιατί δεν είναι τέτοιο το ταμπεραμέντο του. Η ματά του είναι βαθιά ανθρωπιστική και ο λόγος του καθαρά συγκινησιακός. Γιατί όμως να είναι κακό κάτι τέτοιο; Γιατί ο χαρακτηρισμός "μελόδραμα" να φαν-

τάξει αρνητικός; Εγώ προσωπικά αγαπώ τα μελόδραμα, αρκεί να με σέβονται σαν θεατή. Και ο Βούλγαρης με τα ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ καταφέρνει να κάνει ένα γνήσιο μελόδραμα, μια μεγάλη λαϊκή ταινία, που θα βρει την αποδοχή στο πλατύ κοινό (και όχι μόνο στο αριστερό), χωρίς ο ίδιος να έχει κάνει την παραμικρή παραχώρηση (ειδάλλως θα φρόντιζε η ταινία να έχει μικρότερη διάρκεια και λιγότερο αποτυπωτικό χαρακτήρα, που την κάνουν αρκετά αντι-εμπορική).

Θα πρέπει επιτέλους να καταλάβουμε ότι όσο κι αν ο κινηματογράφος του Βούλγαρη φαντάζει οπισθοδρομικός σε σχέση με τον Πάντζη για παράδειγμα, αποτελεί μια κατάκτηση για το ελληνικό σινεμά, το οποίο βρίθει από ταινίες αναζήτησης, όχι όμως και από ταινίες πλατειάς αποδοχής, που δεν προσβάλλουν το αισθητήριο του κοινού. Ο Βούλγαρης αποτελεί το ενδιάμεσο στάδιο, τη γέφυρα που θα οδηγήσει το κοινό από τον Περράκη στον Αγγελόπουλο και ταυτόχρονα θα επιτρέψει στον κινηματογράφο μας να έχει μια εκπροσώπηση έξω. Αυτή τη γέφυρα στο παρελθόν πολλοί άλλοι προσπάθησαν να την οικοδομήσουν (Φέρρης, Βεργίτσης, Πανουσόπουλος), δεν φώνεται όμως να

τα κατάφεραν τόσο καλά, όσο σήμερα ο Βούλγαρης.

Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι τα ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ δεν χωρούν κάποιες μικρές κριτικές παρατηρήσεις. Προσωπικά βρίσκω το σενάριο αρκετά αδύναμο (σε σχέση με τις πραγματικές δυνατότητες του θέματος), συμβατικούς τους διαλόγους, πολύ κλαψώρικη τη μουσική του Σπανουδάκη κι άτοπο το πρώτο μέρος, που ίσως ένα άλλο μοντάζ να το βοηθούσε περισσότερο. Ακόμα διαφωνώ με τη σκηνογραφική αντίληψη του Βούλγαρη (καν της Ιουλίας Σταυρίδη), που είναι τόσο ομοιογενή, ώστε να μην φαίνεται το πέρασμα του χρόνου καν το 65 να μοιάζει όμοιο με το 54. Κι ακόμα περισσότερο διαφωνώ με την αγιογραφική αντίληψη της Αριστεράς, που δέπει την τανία καν η οποία σ' άλλα χέρια μπορεί ν' αποδειχθεί επικίνδυνη και εξίσου ανιστορική και μονοδιάστατη με την αντίληψη της Δεξιάς γι' αυτήν την περίοδο.

'Όλα όμως τα παραπάνω είναι δευτερεύουσες παρατηρήσεις, που κατά την γνώμη μου πάντα, θα έκαναν καλύτερη μια ήδη αξιόλογη τανία, η οποία δίκαια αξίζει να θριαμβεύσει στα φετεινά εισιτήρια.

Και να φθάσουμε Σάββατο βράδυ, στο τελευταίο



ΕΡΜΗΝΕΙΑ, του Δημήτρη Σπύρου

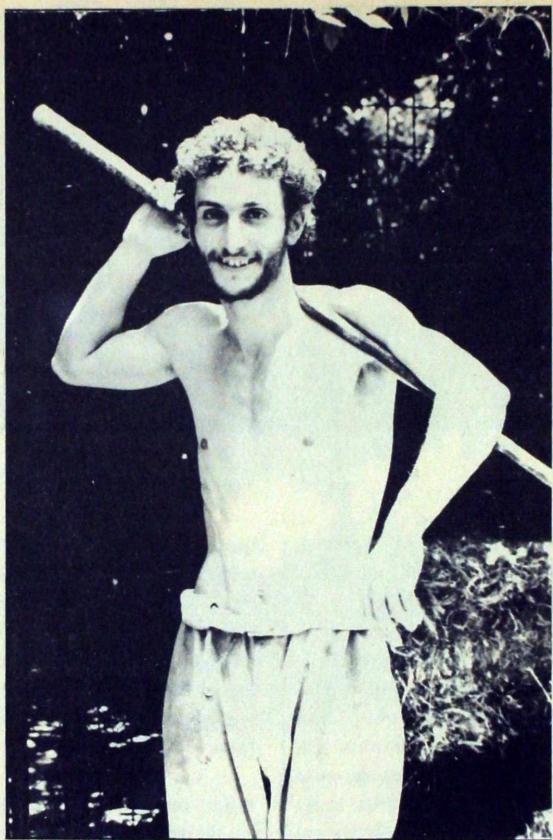
διαγωνιστικό πρόγραμμα, το οποίο άρχισε με 2 ταινίες μικρού μήκους.

• **ΚΑΙ ΠΑΛΙ ΩΡΑΙΟΙ ΕΙΜΑΣΤΕ** λέει ο Εύρης Παπανικόλας με μια απλή χιουμοριστική δημιουργία, που διαδέτει όμως ευρηματικότητα και κρύβει πίσω της έναν ταλαντούχο σκηνοθέτη.

• Πολύ ενδιαφέρουσα σεναριακά ήταν η ΕΡΜΗΝΕΙΑ του Δημήτρη Σπύρου. Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων μιας τανίας, ένας πρώην βασανιστής της χούντας βρίσκεται ξανά αντιμέτωπος μ' ένα πρώην θύμα του. Ο Σπύρου φιλοδοξεί να θίξει πολλά πράγματα μαζί, δεν τον βοηθά όμως ο φτωχός προυπολογισμός του, μ' αποτέλεσμα η τανία να έχει αρκετές

προχειρότητες και τεχνικές ατέλειες. Εντούτοις παραμένει μία από τις καλύτερες μικρού μήκους που είδαμε φέτος. Ιδιαίτερος έπαινος αξίζει τέλος στον Δημήτρη Τζουμάκη για το ρόλο του βασανιστή.

• Το διαγωνιστικό μέρος του Φεστιβάλ έκλεισε με το **ΚΟΛΛΙΕ** του Νίκου Κανάκη, πρώην τεχνικού, που κάνει εδώ το πρώτο σκηνοθετικό του βήμα. Κοινό και μέρος της κριτικής βρήκε διασκεδαστική αυτή την διαλογική φάρσα, που επιχειρεί κάποια κριτική στο νεο-πλουτισμό και το μικρο-αστικό πνεύμα. Προστικά εγώ τη βρήκα ανυπόφορη, κακότεχνη, με χοντρό χιούμορ και υστερική ηθοποιΐα. Καλή ίσως για την τηλεοράση, όχι όμως και για το γούστο μου.



MANIA, του Γιώργου Πανουσόπουλου

ΚΥΡΙΑΚΗ 6 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ

Πρώτη φορά στην ιστορία του Φεστιβάλ η Κυριακή δεν είναι μια αδιάφορη μέρα, εφόσον παιζονται εκτός συναγωνισμού η MANIA και το ΜΠΟΡΝΤΕΛΟ.

• Η MANIA του Γιώργου

Πανουσόπουλον, που έγινε με την βοήθεια της υπόλοιπης ομάδας (Τσεμπέρόπουλος και Περράκης) είναι πραγματικά κάτι το πρωτόγνωρο για το ελληνικό σινεμά, ένα τολμηρό πείραμα που αξίζει να βρει στο μέλλον και άλλους μιμητές, μήπως και καταφέρουμε να ξεφύγουμε από τη θεματική μιζέρια, που

μας δέρνει.

Αρχικά η τανία ξεκινά άσχημα, με μια κεντρική ηρωΐδα που σα φυσιογνωμία δεν έχει τίποτα το ελκυστικό. (Παραμένει το ερώτημα γιατί ο Πανουσόπουλος διάλεξε την ιταλίδα Αλεσάντρα Βάντζι). Από τη στιγμή όμως που μπαίνουμε στο πάρκο, το έργο απογειώνεται κυριολεκτικά σ'έναν εκστασιαστικό κόσμο παγανισμού και τρέλας, που αφήνει άφωνο το θεατή. Δυστυχώς όμως ο Πανουσόπουλος μένει σ' αυτό το πρώτο επίπεδο του εντυπωσιασμού και δεν καταφέρνει να προχωρήσει θεματικά την ιδέα του. Από τη στιγμή που η αστυνομία κυκλώνει το πάρκο κι επανερχόμαστε στη ρεαλιστική πραγματικότητα ουσιαστικά η τανία έχει τελειώσει. Τα υπόλοιπα είναι μια άσκοπη επίδειξη κινηματογραφικής μαεστρίας. Μα τί μαεστρίας όμως! Αυτό πρέπει να το αναγνώρισουμε, όπως το αναγνώρισε το κοινό του Φεστιβάλ, που επιφύλαξε στη MANIA ένα τρελό χειροκρότημα.

Ο Πανουσόπουλος σαν πλήρης δημιουργός δεν είχε μόνο την παραγωγή και σκηνοθεσία, αλλά το σενάριο, τη φωτογραφία και το μοντάζ της τανίας του. Ο Άρης Ρέτσος είναι όπως πάντα εκπληκτικός, στο ρόλο ενός τρελού φύλακα του κήπου, που μοιάζει με

Αρχαίο Πάνα, ενώ η μουσική του Νίκου Ξυδάκη τονίζει έντεχνα το παγανιστικό στοιχείο του έργου. Σημειωτέον τέλος ότι οι παραπάνω κρίσεις αφορούν την κόπια του Φεστιβάλ και όχι την τελική μορφή της ταινίας, όπως θα την δείτε στις αίθουσες.

• Το βραβευόν πρόγραμμα άνοιξε μ'ένα τμητικό αφέρωμα στον Νίκο Κούνδουρο. Ο Κώστας Φέρρης μας διασκέδασε μ'ένα χιουμοριστικό λογίδριο, ενώ ο Κούνδουρος φωνάτων ν'αδιαφορεί για την δλη υπόθεση. Η τελευταία του ταινία ΜΠΟΡΝΤΕΛΟ δεν φάνηκε ν'αρέσει στο κοινό, που την υποδέχτηκε με ψυχρότητα. Είναι αλήθεια ότι ο κινηματογραφικός κόσμος του Κούνδουρου, αν και αντισυμβατικός σα σύλληψη, φαντάζει αισθητικά παρωχημένος. ΤΟ ΜΠΟΡΝΤΕΛΟ δεν έχει τα εύκολα στοιχεία του 1922 για ν'αρέσει. Είναι μια φοβερά προχωρημένη σε σύλληψη ταινία, πολύ πιο κοντά στο ΒΟΡΤΕΞ, που η θέαση και ανάγνωσή της γίνεται συχνά προβληματική. Μια ταινία που ή την απορρίπτεις ολοκληρωτικά ή κάθεσαι και την απολαμβάνεις, ενδιάμεσος δρόμος δεν υπάρχει. Ομολογώ παραδόξως ότι ήμουν ένας από τους λίγους της δεύτερης περίπτωσης. Μπορεί οι υστερίες του Κούνδουρ-

ρου να μ'έξεργαζουν, το ΜΠΟΡΝΤΕΛΟ όμως έχει τη δική του γοητεία σαν ταινία. Οι εικαστικές επιδόσεις του δημιουργού της είναι εξίσου εντυπωσιακές με τον ΤΟΠΟ (ο Κούνδουρος αξιοποιεί μ'ένα θαυμαστό τρόπο το άσπρο χρώμα, ενώ δουλεύει έγχρωμη φωτογραφία) και η μουσική του Νίκου Μαμαγκάκη ένα μικρό επίτευγμα, που ελπίζω σύντομα να κυκλοφορήσει σε δίσκο. Όσο για την ταινία θα μιλήσουμε πιο διεξοδικά όταν θα προβληθεί μετά τις γιορτές. —

Και να που έφθασε η στιγμή που όλοι περιμέναμε. Η κριτική επιτροπή στήθηκε στην εξέδρα, ενώ ο πρόεδρος της Θόδωρος Αγγελόπουλος, προσπάθησε να προλάβει τωνχόν αρνητικές αντιδράσεις του κοινού, παροτρύνοντάς το να γιουχαΐσει, γιατί αυτός είναι ενάντια στα αποτελέσματα (που τα περισσότερα πάρθηκαν με ... ομοφωνία!). Ας δούμε όμως αναλυτικά τα βραβεία:

— Τα ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ πήραν τα βραβεία καλύτερης ταινίας και σκηνοθεσίας, που όλοι περιμέναν να πάρει.

— Το βραβεύο σεναρίου πήρε η ΣΚΙΑΧΤΡΑ (αντί για το ΜΕΤΕΩΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ ή ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΚΡΟΝΟΥ).

— Το βραβεύο φωτογρα-

φίας ο Αρβανίτης για το ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ (αγνοήθηκε έτσι ο Χασάπης για τον ΤΟΠΟ και ο Άρης Σταύρου για τη ΣΚΙΑΧΤΡΑ).

— Το βραβείο σκηνικών, κοστουμών και μακιγιάζ πήγαν όλα στο ΜΕΤΕΩΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ.

— Το βραβείο μουσικής στο Δημήτρη Παπαδημητρίου για τη ΣΚΙΑΧΤΡΑ.

— Το βραβείο ηχοληψίας στον ΤΟΠΟ, για την όντως περίτλοκη ηχητική μπάντα.

— Το βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη πήραν από κοινού ο Ανδρέας Πάντζης (Ο ΒΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ) και ο Κωνστανταράκος (ΕΝ ΠΛΩ) για μεγάλη αγανάκτηση του κοινού που φώναξε: Κόρρας, Κόρρας.

— Το βραβείο μοντάζ πήρε η ΣΚΙΑΧΤΡΑ.

— Ο Τάκης Μόσχος πήρε δίκαια το βραβείο α' ανδρικού ρόλου, ενώ το αντίστοιχο γυναικείο μοιράστηκε από κοινού στη Θέμη Μπαζάκα και στην Πέμη Ζούνη (δίκαια κι αυτό). Το βραβείο β' ανδρικού ρόλου πήρε ο πολύ καλός Μηνάς Χατζησάββας, αλλά για μια ταινία... όπου πρωταγωνιστεί (ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΚΡΟΝΟΥ) και το αντίστοιχο του γυναικείου η Δήμητρα Χατούπη για το ρόλο της τρελλής αδερφής στο ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ (παραγκωνίζον-



ΤΟ ΜΠΟΡΝΤΕΛΟ, του Νίκου Κούνδουρου

τας τη Χριστίνα Θεοδωρο-
πούλου ή την Τούλα Στα-
θοπούλου).

— Τέλος ο ΤΟΠΟΣ πήρε

το ειδικό βραβείο της κρι-
τικής επιτροπής. Ο τρόπος
όμως που ανακοινώθηκε
στο τέλος, έμοιαζε υποτι-

μητικός και η Αγγελίδοι
ούτε κατέβηκε για να το
πάρει.

— Οι μικρού μήκους ται-
νίες που βραβεύτηκαν ήταν
οι: ΤΟΥ ΚΟΛΥΜΠΗΤΗ,
ΑΝΑΤΟΛΙΚΑ ΤΗΣ ΕΔΕΝ,
ΝΥΧΤΕΡΙΝΟ ΠΕΙΡΑΜΑ
και ΠΛΗΜΜΥΡΙΔΑ (βρα-
βείο Βελλίδη). Βραβείο Δή-
μου δεν δόθηκε για άγνω-
στους λόγους. Τί μαγει-
ρεύεται ποιός ξέρει.

Η ΠΕΚΚ ύστερα από
μακριά συζήτηση δεν μπό-
ρεσε να καταλήξει σε μια
ενιαία βραβευση κι απλώς
ανάφερε τις ταινίες ΤΟ-
ΠΟΣ, ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ
ΚΡΟΝΟΥ και ΠΕΤΡΙΝΑ
ΧΡΟΝΙΑ, όπως και τις μι-
κρού μήκους ΤΟΥ ΚΟΛΥ-
ΜΠΗΤΗ, ΑΝΑΤΟΛΙΚΑ
ΤΗΣ ΕΔΕΝ και Η ΜΑΡΙΑ
ΚΑΙ ΟΙ ΦΤΕΡΩΤΕΣ ΝΥ-
ΧΤΕΣ.

Υπήρξαν όμως και τα α-
νεπίσημα βραβεία του
"μπαρ", που δόθηκαν από
τον κόσμο, ο οποίος βρι-
σκόταν στο περίπτερο της
ΔΕΘ το βράδυ του Σαβ-
βάτου. Τα βραβεία ήταν:
ΤΑ ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ, Η
ΣΚΙΑΧΤΡΑ, ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ
ΤΟΥ ΚΡΟΝΟΥ, ΤΟΥ ΚΟ-
ΛΥΜΠΗΤΗ και ΠΑΛΙ Ω-
ΡΑΙΟΙ ΕΙΜΑΣΤΕ.

Η βραδιά έκλεισε με μια
μίνι δεξιωση στο περίπτερο
της ΔΕΘ και βέβαια πολύ
κούραση. Το Φεστιβάλ τε-
λείωσε, τώρα όμως αρχίζει
η ουσιαστική περιπέτεια
του ελληνικού κινηματο-
γράφου.

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 1985

”... μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας..”



του Γιάννη Εξάρχου

Εφόσον επιψένουμε ν' αντιμετωπίζουμε τον ελληνικό Κινηματογράφο σαν ένα ενιαίο σώμα, που έχει νόημα να εξεταστεί κυρίως στην ενότητά του ως εθνικό προϊόν (κι όχι ως προς άλλες πιθανές κατηγοριοποιήσεις, όπως θεματολογία, μορφή, οικονομία, αισθητικές αντιλήψεις), το φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης εξυπηρετεί κι αυτό μια χρήση που λειτουργία. Όσο δηλαδή το μείζον θέμα μας τιτλοφορείται ”Ελληνικός Κινηματογράφος“ (όπως ”Ελληνική Βιομηχανία“, ”Ελληνική Ιστορία“, ”Ελληνική Μουσική“) κι όχι, ας πούμε, ”Ο Λαϊκός Κινηματογράφος“, ”Ο Ποιητικός Κινηματογράφος“ ή ”Ο Κινηματογράφος του τάδε δημιουργούν“, η φθινοπωρινή συνάντηση στη Θεσσαλονίκη παίζει το ρόλο του ετήσιου Κινηματογραφικού μας Πανδέκτη.

Φέτος ειδικά (λόγω και της πρωτότυπης απόφασης της προκριματικής επιτροπής) στην κινηματογραφική αυτή συνάντηση προβλήθηκαν σχεδόν όλες οι φετινές ελληνικές ταινίες με ”καλλιτεχνικές αξώσεις“. (Λείπουν μια-δυο όπως του Στ. Τορνέ, οι οποίες δεν είναι ακόμα έτοιμες). Παρουσιάστηκε λοιπόν φέτος μια κατάσταση του τύπου: Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης '85 = Καλλιτεχνική Δημιουργία '85. Το ελληνικό σινεμά έδωσε μέσα σε μια βδομάδα το αντικειμενικό του στίγμα. Δεν είναι ίσως το στίγμα που θα έλπιζαν οι δημιουργοί του ή εμείς. Είναι απλούστατα

η αντικειμενική του κατάσταση.

Παρακολουθώντας εντατικά τούτο το βδομαδιάτικο καλειδοσκόπιο είχα διαρκώς ένα ερώτημα στο μυαλό μου. Όλες αυτές οι ταινίες, αν λογαριαστούν ταυτόχρονα, τί αφήνουν ως υπόλοιπο. Αυτός ο πίνακας των ανόμοιων και επερόκλητων αποπνέει άραγε κάποια γενική αισθηση; Δημιουργεί ως σύνολο μια κάποια εικόνα;

Η διαδρόμη από την πρώτη ταινία του προγράμματος ΘΕΡΜΟΚΗΠΙΟ μέχρι και την τελευταία ΜΠΟΡΝΤΕΛΟ έδωσε μια συγκεκριμένη υπόσταση σ'ένα πρόβλημα που απαντάει και στο ερώτημά μου. Βασικό στοιχείο του ελληνικού σινεμά σήμερα μοιάζει, δυστυχώς, να είναι μια σοβαρή αδυναμία του.

Η κριτική και το μεγαλύτερο μέρος των θεατών φέτος έδειξε να συμφωνεί σε μερικά βασικά σημεία γύρω απ' τις ταινίες του Φεστιβάλ. Όλοι λίγο-πολύ έδειξαν να συμφωνούν, ότι τον ελληνικό κινηματογράφο σήμερα διακρίνει πια μια κάποια αρτιότητα (με αιχμή τη φωτογραφία και αδυναμία την ηχοληψία), η παρουσία (μετά από χρόνια) αξιόλογων ερμηνειών, η προσοχή στη σκηνογραφία και τη μουσική επένδυση και ο θεματολογικός πλουραλισμός. Ο νέος ελληνικός κινηματογράφος παύει να είναι θολός, άτεχνος, προχειροφτιαγμένος και μονότονα πολιτικός. Γίνεται αστραφτερός, καλοφτιαγμένος, πολυπράγμων και καμιά φορά, διασκε-

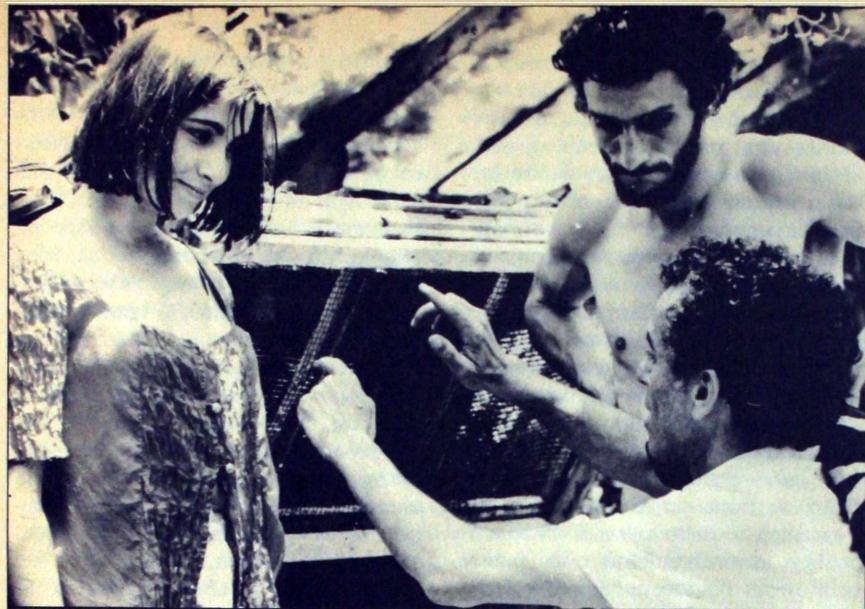
δαστικός. Είναι σαφές πια ότι αρχίζει να περνάει ο καιρός του στενά εννούμενου agit-prop κινηματογράφου της προηγούμενης δεκαετίας, που με πρόσχημα την επίδραση της νουβέλ-βαγκ και αφορμή τις δήθεν επείγουσες πολιτικές συνθήκες σέρβιρε συστηματικά μια αισθητική προχειρότητα και μια στειρότητα προβληματική. Ο κόσμος κουράστηκε από τον καφενόβιο σοσιαλιστικό ρεαλισμό, ενώ ταυτόχρονα η κυβερνητική μεταβολή του '81 και η άνοδος στην εξουσία μιας σοσιαλιστικής κυβέρνησης (με ή χωρίς εισαγωγκά κατά βούλησιν), περιέπλεξε δραματικά τα ιδεολογικά και συνελδησιακά δεδομένα των προοδευτικών (με ή χωρίς εισαγωγικά) διανοούμενων.

Αξίζει στο σημείο αυτό να σημειώσουμε ότι το έργο κάποιων δημιουργών της δεκαετίας του '70 κατάφερε να περάσει αλόβητο τη δοκιμασία του χρόνου. Αν πάρουμε, για παράδειγμα, το έργο του Θ. Αγγελόπουλου θα διαπιστώσουμε ότι ακόμα και σήμερα που ο πολιτικός κινηματογράφος αντιμετωπίζεται με αδιαφορία (ή και δυσφορία), τανίες όπως ο ΘΙΑΣΟΣ ή οι ΚΥΝΗΓΟΙ, εξακολουθούν να βλέπονται μ' ενδιαφέρον. Κι αυτό δεν είναι τυχαίο. Ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου ποτέ δεν υπήρξε βολεμένος με την εύκολη συνθηματολογία ή την πολιτική μελοδραματοποίηση. 'Οντας κατεξοχήν δοκιμιακός κατάφερε μέσα από μια εξαντλητική εργασία πάνω στη φόρμα ν' αποφύγει τις στενές και μοναδικές σημασιοδοτήσεις. Είναι ένας Κινηματογράφος που θέτει διαρκώς προβλήματα ακόμα και για την ίδια του την υπόσταση. Δεν αρκέστηκε να πει "πόσα κακιά υπήρξε η Δεξιά" αλλά προσπάθησε να ωρτήσει ποιά υπήρξε η διαλεκτική των σχέσεων των ανθρώπινων ομάδων μέσα στο δεδομένο ελληνικό χώρο, κι ακόμα παραπέρα να στοχαστεί πάνω στη ματιά

του ίδιου του δημιουργού να τοποθετήσει τους θησοποιούς σε θέση διαλόγου με την κάμερα, υπενθυμίζοντας διαρκώς ότι ο Κινηματογράφος είναι απλώς ένα ψέμα που μας βοηθάει να δούμε την αλήθεια.

Η αναφορά στο Θ. Αγγελόπουλο δεν είναι συμπτωματική. Πιστεύω ότι (μαζί με το N. Παναγιωτόπουλο) επηρέασε όσο κανείς άλλος την αισθητική των υπόλοιπων Ελλήνων κινηματογραφιστών, ακόμα κι ορισμένων που δεν συμπαθούν γενικά το έργο του. Καθώς υπήρξε βαθύς γνώστης του Ευρωπαϊκού σινεμά, αποτέλεσε τη γέφυρα με την οποία γνωρίσαμε από κοντά το πώς κατασκευάζεται ο κινηματογράφος του Αντονιόνι, των Ταβιάνι ή του Γιαντσό. Υπήρξε ουσιαστικά ο συστηματικός εισηγητής βασικών στοιχείων της αισθητικής του σύγχρονου σινεμά: της δοκιμιογραφίας των μονοπλάνων, της ζωγραφικής αισθητικής του κάδρου, της αποστασιοποίησης από το ρεαλισμό. Απ' το σημείο αυτό, πιστεύω, ότι ξεκίνησε και πήγασε η βασικότερη αδυναμία των σημερινών ταινιών: Η ασυμβατικότητα αισθητικής και μυθοπλασίας. Τα δεδομένα του σύγχρονου ευρωπαϊκού κινηματογράφου είναι επιτέλους γεγονός και στο δικό μας σινεμά. Με τη διαφορά ότι απ' ότι φαίνεται δεν έχουμε ακόμα, κατανοήσει ποιό υπήρξε το νοηματικό και μυθοπλαστικό φορτίο για το οποίο επινοήθηκε σιγά-σιγά το αισθητικό μοντέλο των ευρωπαίων auteurs.

Ξεχνούμε, για παράδειγμα, ότι το τελεταίο δεξιοτεχνικό πλάνο στο ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΡΕΠΟΡΤΕΡ του Αντονιόνι, δεν φτιάχτηκε μόνο προς χάριν επιδείξεως αλλά κυρίως, γιατί η συγκεκριμένη πολύπλοκη κίνηση της κάμερας χρησιμεύει για να διερευνήσει τη σχέση μας με τις συνθήκες θανάτου του ήρωα με ένα τρόπο πολύπλοκο και συνειδητά διφορούμενο. Η συγκεκριμέ-



MANIA, του Γιώργου Πανουσόπουλου

νη σκηνοθετική άποψη, δηλαδή, εξυπηρετεί όχι μόνο την επίδειξη τεχνικής βιρτουοζιτέ (που, στο κάτω-κάτω σε λίγα χρόνια μπορεί να μην είναι καν εμφανής) αλλά και το εννοιολογικό βάρος της ταινίας.

Είπαμε ότι η πλειοψηφία των νέων ταινιών εμφανίζει πια μια κάποια αρτιότητα τεχνική. Φοβάμαι, όμως, ότι αυτή ακριβώς η αρτιότητα αρχίζει να γίνεται τροχοπέδη για τις άλλες πλευρές του "φιλμικού κειμένου". Ισως να φαίνεται οξύμωρο αλλά φοβάμαι ότι η τόσο καλή φωτογραφία που είδαμε στις περισσότερες ταινίες φτιασίδωσε λιγάκι τις πάμπολλες μυθοπλαστικές αδυναμίες. Εκείνο που η κριτική ονομάζει με αρκετή ψυχρότητα, "σεναριακές αδυναμίες" είναι σίγουρα τούτη τη στιγμή το μεγάλο πρόβλημα του ελληνικού σινεμά.

Ως εδώ έχω κάνει συνειδητά μια λιγάκι χονδροειδή διάκριση, μιλώντας για τεχνική αρτιότητα και μυθοπλαστικές ή

σεναριακές αδυναμίες, λες κι αυτά τα δύο μπορούν να διακριθούν με αυστηρότητα. Η καλλιτεχνική δημιουργία είναι πρωτίστως δουλειά πάνω στη φόρμα. Λέγοντας λοιπόν ότι μια ταινία έχει τεχνική αρτιότητα, αλλά υστερεί στην προσέγγιση και την ανάπτυξη του θέματος ίσως να κλείνουμε τα μάτια μπροστά σε μια τρίτη, συνθετική πραγματικότητα. Σ' όλες τις τέχνες οι δημιουργοί χρήσιμοποιούν τα εκφραστικά μέσα εκφράζοντας αποκλειστικά μέσω αυτών έννοιες και συσχετισμούς εννοιών. Η χρήση λοιπόν των εκφραστικών μέσων δικαιολογεί αλλά ταυτόχρονα και δικαιώνεται από το στοχασμό του έργου. Στην πραγματικότητα, λοιπόν, η πρόξει της δημιουργίας είναι μία. Απλώς, λειτουργεί, ή πρέπει να λειτουργεί με τρόπο διαλεκτικό (κι όχι μόνο μαρξιστικά διαλεκτικό). Η δημιουργία είναι, ή πρέπει να είναι, μια διαρκής πρόκληση κι ένας διαρκής διόλογος ανάμεσα στη χρήση των μέσων και σ' ένα πλέγμα ι-

δεών που "παίζεται" ασταμάτητα στη σκέψη του δημιουργού. Τα δύο αυτά αποκτούν νόημα στο μέτρο που συνδιαλέγονται, στο μέτρο που το ένα εξελίσσεται συναρτήσει του άλλου (σ' αυτή σειρά κι όχι απαραίτητα σ' όμφα ωντα με το άλλο).

Είναι χρήσιμο νομίζω να ρίξουμε μια ματιά στο τί συμβαίνει στη μουσική, τέχνη με πολλές ομοιότητες με τον κινηματογράφο. Μπορούμε, ας πούμε, να παραλληλίσουμε πολύ πειστικά μια κινηματογραφική ταινία με ένα συμφωνικό έργο. Και στα δύο έχουμε μια σειρά στοιχείων που εξελίσσονται μέσα στο χρόνο καθώς το ένα συναντάει το άλλο. Ας πάρουμε για παράδειγμα μια συμφωνία του Μπετόβεν. Βλέπουμε ότι το έργο αυτό έχει βασικά δύο διαστάσεις: αναπτύσσεται μέσα στο χρόνο (θεματικά) αλλά και συγχρονικά (αρμονικά). Κι όχι μόνο αυτό, αλλά η μία ανάπτυξη είναι άρρηκτα δεμένη κι έχει νόημα μόνο σε συνάρτηση με την άλλη. Αν θελήσουμε ν' απομονώσουμε κάποια από τις δύο διαστάσεις του το έργο αυτό μα τα καταστρέφεται. Αν ακούσουμε, π.χ. τη διαδοχή από νότες που παίζει το όμπος απ' την αρχή ως το τέλος της 9ης πολύ λίγα συμπεράσματα μπορούμε να βγάλουμε για το περιεχόμενο και την αξία αυτού του έργου. Θ' ακούμε μόνο μια ακατανόητη διαδοχή από νότες και παύσεις και ίσως, κάποιο σολιστικό μέρος που θα είναι κάπως πικνύτερο νοήματος. Κι αυτό είναι επόμενο, αφού, το όργανο αυτό δεν εξελίσσεται αυτόνομα μέσα στη συμφωνία αλλά συναρτήσει και όλων των άλλων. Άλλα ακόμη κι αν απομονώσουμε το συγχρονικό άξονα λίγα θα καταλάβουμε για το έργο αυτό. Αν π.χ. διαλέξουμε ν' ακούσουμε το 5ο μέτρο της παρτιτούρας θ' ακούσουμε βέβαια, όλα τα όργανα σε μιαν αρμονική ή χρωματική σχέση μεταξύ τους, αλλά ελάχιστα θα καταλάβουμε τί εξυπηρετεί η

σχέση αυτή. Θ' ακούσουμε απλώς έναν "ήχο" τυχαίο. Τα μόνα συμπεράσματα που μπορούμε να βγάλουμε στην πρώτη περίπτωση είναι ότι εκείνος που παίζει το όμπος είναι δεξιοτέχνης ή όχι, ενώ στην δεύτερη ότι ο ήχος που ακούσαμε δημιουργεί ίσως κάποια φευγαλέα αίσθηση. Με κανένα τρόπο πάντως ούτε στη μια ούτε στην άλλη περίπτωση μπορούμε να σχηματίσουμε κάποια εντύπωση για τη δημιουργία που λέγεται "9η του Μπετόβεν". Πρέπει να την ακούσουμε να εκτελείται στην συγχρονική και διαχρονική ολότητά της, να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της "περιπέτειας" των ήχων καθώς μέσα από τις διαδοχικές συμφωνίες και διαφωνίες τους μετουσιώνονται σε καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Ούτε οι νότες του όμπος ούτε το 5ο μέτρο της 9ης έχουν σχέση με την Ελευθερία. Η ίδια η 9η όμως στη συστηματική ολότητά της κάτι είχει να πει γι' αυτήν.

Μήπως όμως τα ίδια δεν ισχύουν και για ένα φίλμ; Υπάρχει ίσως κάποια δυσκολία στον κινηματογράφο στο να απομονώσουμε τα "όργανα" γιατί είναι πολύ σφιχτά δεμένα μεταξύ τους. Ας υποθέσουμε όμως ότι μπορούμε ν' απομονώσουμε σε κάποια ταινία την εξέλιξη κάποιου τομέα μέσα στο χρόνο. Ας πούμε να παρακολουθήσουμε διαδοχικά όλα τα ντεκόρ του ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΡΕΠΟΡΤΕΡ χωρίς ήχο, (διαχρονία) χωρίς την παρουσία ηθοποιών, χωρίς κινήσεις της κάμερας, χωρίς εξέλιξη της δράσης. Θα έχουμε να κάνουμε μ' ένα τυχαίο κολλάζ από χώρους που θα λέει ελάχιστα για την ταινία και πάντως θα απέχει από το να είναι έργο τέχνης. Απ' την άλλη πλευρά αν περιοριστούμε στο να δούμε μια φωτογραφία (συγχρονία) από το έργο μπορεί να σχηματίσουμε κάποια ιδέα για το τί περιλαμβάνει η ταινία (ηθοποιούς, χώρους, κλπ), αλλά και πάλι τίποτα δεν θα καταλάβουμε για την εσωτερική περιπέτεια που αφηγεί-

ται ο Αντονιδνι στην ταινία τούτη.

Είναι λοιπόν πασιφανές ότι στο σινεμά, όπως και σε κάθε τέχνη, τα εκφραστικά μέσα έχουν νόημα στη συστηματική μεταξύ τους και μόνον έτσι. Και μάλιστα δεν είναι ανάγκη να περιοριστούμε μόνο στη στοιχεώδη διάκριση ανάμεσα στους διαχρονικούς και συγχρονικούς άξονες, αφού υπάρχουν μορφές τέχνης που δεν εξελίσσονται μέσα στο χρόνο (ζωγραφική, γλυπτική). Άλλωστε πολλές φορές η τέχνη καταφέρνει να "διαστείλει" ή να "συστείλει" τον πραγματικό χρόνο (π.χ. μέσω του μοντάζ στο σινεμά). Μπορούμε να μείνουμε σ'ένα γενικότερο συμπέρασμα: ένα έργο τέχνης δεν είναι ένα τυχαίο άθροισμα εκφραστικών μέσων (π.χ. καλόγουστων πλάνων, απαστράπτουσας φωτογραφίας, προσεγμένης μουσικής). Δεν έχει σημασία αν το καθένα απ' αυτά έχει κάποιες αρετές καθαυτό (ή μάλλον μπορεί να έχει για τους σχολαστικούς ή τους επαγγελματίες). Σημασία έχει το αποτέλεσμα που δημιουργούν όταν όλα αυτά συναντώνται και αλληλεπηρεάζονται. Πώς το στόρο επηρεάζεται και διευρύνεται από τα ντεκόρ ή τους ηθοποιούς, πώς σχολιάζεται από τη μουσική ή πώς ανατρέπεται από τις σκηνοθετικές νύξεις. Όλα δηλαδή πρέπει να έχουν μια λειτουργική σχέση μεταξύ τους (είτε συμφωνίας, είτε χρωματισμού, είτε και διαφωνίας για να θυμηθούμε τη μουσική). Τα προβλήματα ξεκινούν όταν τα διάφορα μέσα συνδυάζονται τυχαία ή παράφωνα, όταν έχουμε να κάνουμε με παράταιρο ή συμπτωματικό συνδυασμό διαφόρων κωδίκων (ακόμα κι όταν ο καθένας απ' αυτούς έχει φτιαχτεί με μεράκι ή ευαισθησία), όπου ο ένας διαγράφει κι εκμηδενίζει τον άλλον.

Και η σκέψη αυτή μας φέρνει κατευθείαν στην κατάσταση του ελληνικού σινεμά σήμερα. Φοβάμαι ότι πλησιάζουμε στο δυσάρεστο συμπέρασμα που α-

πέφυγα να διατυπώσω από την αρχή του άρθρου. Εθελοτυφλούμε όταν μιλάμε για "τεχνική αρτιότητα" και "σεναριακές αδυναμίες". Απομονώνουμε αυθαίρετα δυο πλευρές του ίδιου πράγματος. Όταν μιλάμε για "καλή" φωτογραφία ή καλοσχεδιασμένα τράβελινγκ ή πειστικές ερμηνείες κάνουμε κρίσεις τεχνικές αποφεύγοντας ν' αντιμετωπίσουμε τις ταινίες σαν ολοκληρωμένα έργα τέχνης, αποφεύγοντας τελικά να προσεγγίσουμε εκείνο που ο θεατής αναμένει να εισπράξει από ένα φιλμ. Με τούτο δεν προσπαθώ με κανένα τρόπο να πω ότι οι καλοί φωτογράφοι, οι καλοί σκηνογράφοι ή οι καλοί ηθοποιοί είναι άνευ σημασίας. Το αντίθετο προσπαθώ απλούστατα να πω ότι αυτά τα δεδομένα δεν θα πρέπει να μας αποπροσανατολίζουν από το τελικό ζητούμενο, δηλαδή το δημιουργικό συνδυασμό όλων αυτών των παραγόντων απ' το δημιουργό-σκηνοθέτη. Κάποτε πρέπει οι ελληνικές ταινίες να πάψουν να είναι συνοθυλεύματα από άσχετα πράγματα.

Ας ρίξουμε, όμως, κάτω απ' αυτό το πρίσμα μια ματά στις ταινίες του φετινού φεστιβάλ. Πρώτα-πρώτα στην ταινία της πρεμιέρας, το ΘΕΡΜΟΚΗΠΙΟ του B. Σερντάρη. Η ταινία αναφέρεται στην επιστροφή στην πατρίδα ενός νέου που σπούδασε στο εξωτερικό και στην ένταξή του στο κοινωνικό πλαίσιο, παράλληλα με την εξέλιξη μιας ερωτικής του σχέσης. Η σκηνοθετική προσέγγιση του θέματος πέφτει πολύ χαρακτηριστικά στην παγίδα που προσπαθήσαμε να περιγράψουμε. Έχουμε να κάνουμε με μια ιστορία προσωπική του ήρωα, όπως διαμορφώνεται μέσα από προσωπικές σχέσεις με το βιοπαλαιστή αδερφό του, με τους φτωχών χωριάτες γονείς, την καλή κοπέλα που αρνούμενη την τραχύτητα του κόσμου τούτου, αποτραβίεται στη θαλπωρή του θερμοκήπιου της και τον εργοδότη-

σκιτικόσωπο της καθεστικούς τάξης πραγμάτων την οποία πρέπει ο πασδήποτε να σεβαστεί ο νεαρός ἡρωας αν θέλει να ξεφύγει απ' τη μιζέρια. Όπως αντιλαμβάνεστε το στόρου έχει σχεδόν την αρχετυπική μορφή ενός μελοδράματος. Θα περίμενε λοιπόν κανείς, η σκηνοθετική γραμμή να σεβαστεί τις δραματουργικές απαντήσεις μιας τέτοιας προσωπικής ιστορίας. Από δω ακριβώς ζεινιάνει η συστηματική αποδυνάμωση του θέματος από μια άστοχη σκηνοθεσία. Ο σκηνοθέτης με το πρόσχημα ότι η ιστορία υπήρξε αρκετά συνηθισμένη στην Ελλάδα της προγούμενης δεκαετίας επιλέγει να δώσει στα πρόσωπα ένα γενικευμένο και συμβολικό χαρακτήρα. Μετατρέπει, δηλαδή, ούτε λίγο ούτε πολύ τη συγκεκριμένη ιστορία σε βάση για δοκιμαστικό στοχασμό. Βέβαια όπως είναι επόμενο το μελό είναι φοβερά δύσκολο να περάσει όλη την ιδεολογική γκάμα και να φτάσει στο άλλο άκρο, δηλαδή τη δοκιμογραφία. Δεν αρκεί να δανειστεί κανείς τη μανιέρα του "ψυχρού" σινεμά (τράβελινγκ, πλάνα-σεκάνς, υποβάθμιση της δράσης) για να γράψει κινηματογραφικά δοκίμια. Χρειάζεται μια "σιδηρά" οργάνωση του υλικού, μια προσεκτική αποφυγή των εντελώς περιπτωσιακών και συμπτωματικών καταστάσεων (με τις οποίες είναι μοιραία συνυφασμένο το μελόδραμα) και μια εξαντλητική εργασία πάνω στη λειτουργικότητα των διαλόγων και την αφαιρετική τους δύναμη. Στη συγκεκριμένη ταινία τελικά τα δυο δεδομένα (στόρου και σκηνοθετική γραμμή) αρνούνται πεισματικά να έρθουν σε διάλογο μεταξύ τους με αποτέλεσμα η ταινία ούτε να συγκινεί ούτε να προκαλεί σκέψεις. Μέσα από μια διαδοχή ετερόκλητων πλάνων (π.χ. το "Αγγελοπουλικό" πλάνο της γιορτής έξω απ' το γραφείο του δικηγόρου που είναι εντελώς άσχετο με την υπόλοιπη ταινία), παιδικών διαλό-

γων, αποστασιοποιημένων λήψεων και σκοτεινών χρωμάτων, η ταινία διαρκώς αυτοαποδυναμώνεται, πλαδαρεύει και καταντάει εξαντλητική στην παρακολούθηση της. Τα περισσότερα όργανα της ορχήστρας παιζουν καλά, αλλά το καθένα παιζει διαφορετικό κομμάτι όταν η συναυλία τελειώνει δεν μένει τίποτ' άλλο εκτός από την ακαταστασία ήχων που στάθηκε αδύνατο να γίνουν τραγούδι.

Δεύτερη ταινία του Φεστιβάλ, ήταν η πιο φιλόδοξη παραγωγή από άποψη καλλιτεχνική. Ο ΤΟΠΟΣ της Αντουανέττας Αγγελίδη φιλοδόξησε να εντρυφίσει στη στιγμή του θανάτου μιας γυναίκας μέσα από μια αφήγηση καθαρά ποιητική σ' όλους τους τομείς. Η καθαρή ποίηση, βέβαια, δύσκολα κρίνεται με τρόπο πειστικό για όλους. Εκείνο που μπορούμε να κάνουμε, ίσως, είναι να περιγράψουμε τις προσωπικές μας αντιδράσεις απένταντι στο ερέθισμά της. Καταθέτοντας, λοιπόν, την προσωπική μου εμπειρία θάλεγα ότι η ταινία παιζει το δύσκολο παιχνίδι της ποίησης με ένα τρόπο ανασφαλή. Στριμώχνει όπως-όπως δεκάδες επιρρούν, από το Δάντη ως τον Εγγονόπουλο, και ταμπουρώνεται από πίσω τους. Σιγουρά δεν πρόκειται για ένα παιδιάστικο παραλήρημα. Τα επιμέρους στοιχεία του φιλμ (σκηνικά, κάρδα, φωτογραφία) έχουν φτιαχτεί μ' εντελώς επαγγελματικό τρόπο. Οστόσο είναι, δυστυχώς, κυριαρχη η αισθηση του απλού αθροιστικού συνδυασμού των εικόνων και των ήχων έτσι που η ταινία τελικά από ποίημα να γίνεται βιτρίνα με αγαπημένα μπωπελό. Αβίαστα μου ήρθε στο μυαλό το ΧΡΩΜΑ ΤΟΥ ΡΟΔΙΟΥ του Παρατζάνωφ (ή ίσως και του ΚΑΘΡΕΦΤΗ του Ταρκόφσκι), μια ταινία που έχει επίσης καθαρά ποιητικό χαρακτήρα και παρόμοιο θέμα. Αβίαστα ήρθε και η σύγκριση. Ο ΤΟΠΟΣ τελικά δεν καταφέρνει ακριβώς εκείνο που πραγμα-



ΤΟΠΟΣ, της Αντουανέττας Αγγελιδή

τώνει το ΣΑΓΙΑΤ ΝΟΒΑ, δηλαδή συνεγείροντας τις αισθήσεις, τη φαντασία και το υποσυνείδητο να δημιουργήσει νέους πειστικούς συσχετισμούς σκέψεων, εικόνων, συναισθημάτων. Δεν αρκεί κανείς να συσσωρεύει τα εξαρτήματα ενός μηχανήματος' πρέπει και να καταφέρει να τα συνταιρίσει έτοι ώστε να γίνουν ένας μηχανισμός που να μπορεί να λειτουργήσει. Άλλιωτικα μένουμε στην επιφανειακή οικειοποίηση της πολιτιστικής κληρονομιάς (στην οποία διαρκώς παραπέμπει η ταινία), σ'ένα στείρο αισθητισμό. Αντί για ταινίες για το μυαλό και τις αισθήσεις δημιουργούμε ταινίες — ντεκόρ μπιστρό του συρμού (ή για γκαλερί). Θυμάματα τα λόγια του Γιώργου Σεφέρη· η θολή ποίηση είναι κακή ποίηση. Και σ'αυτήν την ταινία λοιπόν, παρά την απύθμενα

αρτίστικη προδιαθεσή της, έχουμε να κάνουμε με μια μίμηση παρά με μια δημιουργία, με κάτι που μοιάζει μ' ευρωπαϊκό ποίημα αλλά που είναι μετάφραση λέξη—λέξη.

Αν η προηγούμενη ταινία είχε τις πεισσότερες καλλιτεχνικές φιλοδοξίες η ΣΚΙΑΧΤΡΑ του Μανούσου Μανουσάκη είχε ίσως τις λιγότερες διανοουμενίστικες προθέσεις. Ίσως λοιπόν η τελική επιτυχία της ταινίας να οφείλεται στην ξεκαθαρισμένη άποψη του δημιουργού της για τι ήθελε. Μία από τις λιγες περιπτώσεις ταινιών που ξεπέρασαν το πρόβλημα που περιγράψαμε στην αρχή. Η ΣΚΙΑΧΤΡΑ είναι ένα λαϊκό παραμύθι και η κινηματογράφησή του σεβάστηκε απόλυτα την πρωταρχικότητα του παραμυθένιου στοιχείου. Η σκηνοθετική γραμμή καταφέρνει να

πετύχει ακριβώς τη δροσιά και την ανεμελία του παραμυθιού στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας, προσφέροντας ταυτόχρονα και μερικές σκηνές που σπάνια έχουμε δει στον ελληνικό κινηματογράφο (π.χ. στις σκηνές του πύργου). Βέβαια κάποιες στιγμές (κυρίως προς το τέλος) η ταινία ερωτοτροπεί ελαφρώς και με το κιτς. Μια ταινία ευχάριστη, σωστά δομημένη και στημένη με κέφι, που μακάρι να είχε κάτι να πει' ένα παραμύθι σημερινό, για παράδειγμα.

Στον αντίοδα της προηγούμενης ταινίας βρίσκεται το ΕΝ ΠΛΩ του Σταύρου Κωνστανταράκου, μια ταινία ιστορικοπολιτική με βάση το ταξίδι τριών φίλων και την αναζήτηση κάποιου κρυμμένου θησαυρού σε κάποιο νησί. Το φίλμ απ' τη μια πλευρά παίρνει ως βάση τρεις καθημερινούς τύπους κι από την άλλη προσπάθει να τους αναβιβάσει σ'ένα συμβολικό—σχηματικό επίπεδο. Δυστυχώς και στην περίπτωση αυτή έχουμε μια μυθοπλασία που με κανένα τρόπο δεν μπορεί να σηκώσει το βάρος ενός ιστορικοπολιτικού δοκιμίου. Η σκηνοθετική γραμμή "στενάζει" κάτω απ' το υπερβολικό βάρος της επιρροής του Αγγελόπουλου, αλλά μόνο ως προς τα εξωτερικά στοιχεία των πλάνων (μερικές φορές οι συλλήψεις και οι σχεδιασμοί είναι σχεδόν όμοια με του ΘΙΑΣΟΥ ή των ΚΥΝΗΓΩΝ). Ολόκληρη η ταινία, παρά τα κάποια ευρηματικά της πλάνα, στενάζει κάτω απ' το βάρος της ασυμβατότητας του θέματος και της εξελίξης του απ' τη μια πλευρά και μιας σκηνοθετικής μανιέρας που διαμορφώθηκε απ' τον Αγγελόπουλο με σκοπό να βοηθήσει μια προβληματική εξαιρετικά πολυπλοκότερη. Ακόμα κι ο Αι-ζενστάϊν του 1927, σε μια εποχή που τα εκφραστικά μέσα του πολιτικού κινηματογράφου ήταν ακόμα υπό διαμόρφωση, δεν έπεσε στην παγίδα της προπαγανδιστικής ταινίας με αποστασι-

οποίηση και πολυσημαντότητα. Τελικά στο φιλμ του Σταύρου Κωνστανταράκου υπάρχουν ένα σωρό στοιχεία που αποδυναμώνουν εντελώς είτε τις προπαγανδιστικές προθέσεις, είτε τις όποιες αναζητήσεις. Και πάλι, δηλαδή, η ασάφεια των προθέσεων και το άγχος να στριμωχτούν μέσα σ'ένα φιλμ, όλα εκείνα τα στοιχεία που ασκούν κάποια γοητεία στο δημιουργό τους, όσο παράταιρα κι αν είναι μεταξύ τους, δίνουν ένα αποτέλεσμα ακαθόριστο, αποσπασματικό και τελικά, αδιάφορο για το θεατή.

Φτάνουμε, όμως, σε μια από τις πιο πετυχημένες ταινίες του φεστιβάλ, αλλά και της χρονιάς, ως προς το κριτήριο που μας απασχολεί στο άρθρο τούτο: Δηλαδή, το κατά πόσο κατάφερε κάθε ταινία να συνδυάσει την προβληματική της με τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιήσε.

Μιλάμε για την ταινία του Δημήτρη Σπετσιώτη ΜΕΤΕΩΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ που αφηγείται τη ζωή του ποιητή Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. Η κατηγορία των βιογραφικών ταινιών, που στη χώρα μας δεν είναι αρκετά πλούσια σε παραγωγή, γνωρίζει τα τελευταία χρόνια διεθνώς μεγάλη άνθιση κυρίως μέσα από απαστράπτουσες υπερπαραγωγές. Κι αυτό συμβαίνει, ίσως, επειδή η κινηματογραφική βιομηχανία προσπαθεί να εκμεταλλευθεί την ακατάπαυστη ανάγκη του κοινού να βλέπει στο σινεμά αληθινές ιστορίες (λες και είναι ποτέ δυνατό να ξανακατασκευαστεί η πραγματικότητα). Ακριβώς, όμως, επειδή οι βιογραφικές ταινίες έχουν γίνει κατεξοχήν είδος του εμπορικού σινεμά, έχει δημιουργηθεί και μια μανιέρα με την οποία αυτές κατασκευάζονται. Μια μανιέρα με βασικό στοιχείο ένα φωτογενή ψευτορεαλισμό που βέβαια συνήθως υποκρύπτει μια ρηχή μυθοποίηση. 'Όλα αυτά τα παρεκβατικά τα αναφέρω για να δειξω το διπλό επίτευγμα του Σπετσιώτη, που κα-



ΜΕΤΕΩΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ, του Δημήτρη Σπετσιώτη

τάφερε από τη μια πλευρά ν' αφηγηθεί τα γεγονότα και ν' ανασυστήσει την περί τον ήρωα ατμόσφαιρα, μέσα από το εύρημα των αφηγήσεων των φίλων κι από την άλλη ν' αποφύγει όλες τις κακοτοπιές που εμπεριέχει αντικειμενικά το θέμα' αριστοκρατισμός, ομοφυλοφιλία, πεσσιμισμός, χασισοποτεία, περιθωριοποίηση είναι λίγα μόνο από τα "επικινδυνά" εκείνα στοιχεία που θα μπορούσαν να έχουν κάνει την ταινία από σκανδαλιστική έως γελοιά. Ευτυχώς ο σκηνοθέτης καταφέρνει, ακροβατώντας, να ισορροπήσει όλα τα επιψέρους της ταινίας σ'ένα σύνολο συμπαγές και ολοκληρωμένο που ούτε να παρεξηγηθεί μπορεί, αλλά ούτε έχει ανάγκη κι από πολλές επεξηγήσεις. Ο τρόπος με τον οποίο κατορθώνονται όλα αυτά, είναι ένας: η ξεκάθαρη σκηνοθετική γραμμή που "διατρυπάει" το έργο από την αρχή ως το τέλος. Είμαι βέ-

βαιος ότι ο Σπετσιώτης πριν ξεκινήσει το γύρισμα είχε απολύτως ξεκαθαρίσμενη άποψη για το θέμα του, για το πρόσωπο του Λαπαθιώτη και τη σχέση του ίδιου μαζί του. Αυτή η σχέση είναι και το κλειδί της ταινίας. Πρόκειται για μια κάπως αποστασιοποιημένη αγάπη που προσπαθεί να προσεγγίσει τον ποιητή με όπλο την απόστασή αυτή και στις μη φωτογενείς ή "γοητευτικές" πλευρές του. Για μένα η σκηνοθεσία του Σπετσιώτη αποτελεί μια, αρκετά πετυχημένη, προσπάθεια μεταγραφής του ποιητικού ύφους του Καβάφη στο σινεμά. Είναι μια καλή απόδειξη, του πώς όταν ο δημιουργός ξεκαθαρίζει τη σχέση του με τα πράγματα που τον απασχολούν, καταφέρνει να τα οργανώσει και να μην γίνει έρμαιο ενός κόσμου τυχαίου, άτακτου, παραπλανητικού αλλά καμιά φορά απαστράπτοντος. Με όσα λέω δεν εκφέρω κάποια γνώμη για

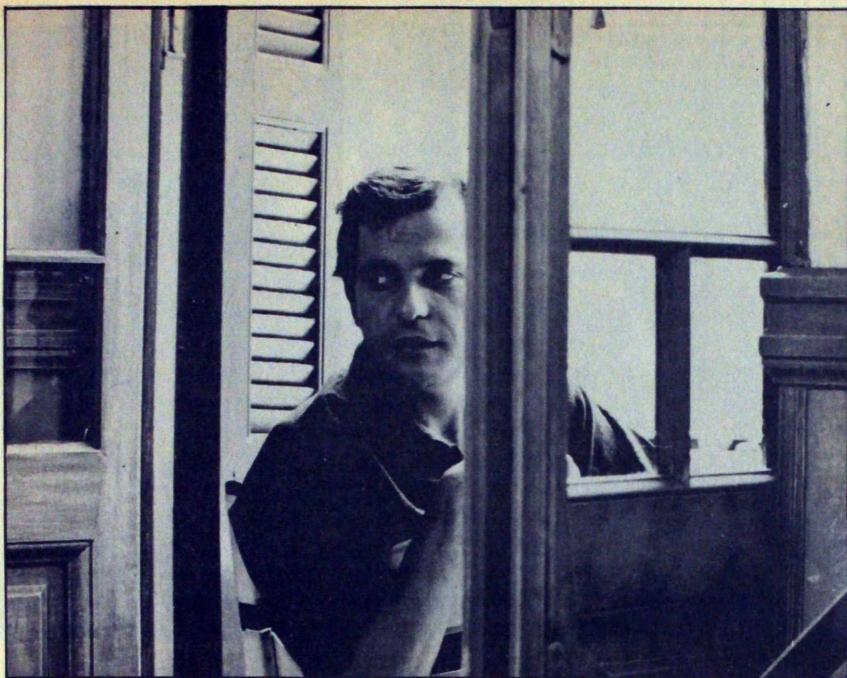


Η Νίκη Ζούνη στην ταινία ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ, Σταύρου Τσιώλη

την ίδια προβληματική της ταινιας, αλλά για τη σχέση της προβληματικής αυτής με τα εκφραστικά μέσα του σκηνοθέτη. Το αντίθετο θα ξέφευγε από τους σκοπούς του άρθρου αυτού.

Αλλά και η έκτη ταινία του φεστιβάλ ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ του Σταύρου Τσιώλη προσπάθησε ενσυνείδητα να ξεπεράσει το υφολογικό αλαλαούμ που χαρακτηρίζει το μεγαλύτερο μέρος του κινηματογράφου μας. Δεν είναι ισως, τυχαίο ότι ο άνθρωπος που δούλεψε σε 70 ταινίες παραγωγής "Φίνος Φιλμ" για περισσότερα από 15 χρόνια, αποσύρθηκε το 1970 από τον εμπορικό κινηματογράφο της εποχής, έμεινε σε απόσταση από το νέο ελληνικό κινηματογράφο για περισσότερα από

14 χρόνια (περιμένοντας, ισως, να συναντηθεί κάποτε μαζί του σε μια στιγμή ωριμότητας), κι επιστρέφει σήμερα με το πρώτο μέρος μιας τριλογίας με αισθητικές προδιαγραφές υψηλών απαιτήσεων. Στην ταινία του, ωστόσο, βαρίνουν ισως κάπως περισσότερο οι επιρροές από μεγάλους δημιουργούς ('Οζου, Ταρκόφσκι, κ.ά) παρά κάποια νέα προσωπική οπτική. Ισως σε τούτο να παιζει κάπως ρόλο και το ψυχογραφικό βάρος της ταινίας που την κάνει λίγο εσωστρεφή και κάποιες στιγμές νεφελώδη. Έτσι, φοβάμαι ότι και τούτη η ταινία μερικές στιγμές ξέφυγε απ' τα χέρια του δημιουργού της κι εκεί όπου έπρεπε να υπάρχει μια περισσότερο ακριβής σκηνοθετική άποψη υπάρ-



Ο Μηνάς Χ"Σάββας στα ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΚΡΟΝΟΥ του Γ. Κόρρα

χουν μόνο νύξεις. Εξαιτίας αυτού η ταινία, τελικά, κυριαρχείται από κάποιο "ανθρωπιστικό" κλίμα, κάτι που σίγουρα δεν υπήρξε η αποκλειστική πρόθεση του Τσιώλη. Συνοπτικά, λοιπόν, θα λέγαμε ότι βρεθήκαμε μπροστά σ'ένα έργο που σίγουρα δεν αποτελείται από "πλινθους" και κεράμους ατάκτως ερρυμένους" αλλά από την άλλη πλευρά και από μια αναποφασιστικότητα ως προς την σχέση της κάμερας με τους θεατές και κυρίως με το βασικό πρόσωπο της ταινίας. (Η σχέση της κάμερα με τα πρόσωπα, παρά το γεγονός ότι αποτελεί ένα από τα κυριαρχα ζητήματα των αισθητικών αναζητήσεων των τελευταίων 30 χρόνων του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, δυστυχώς έχει αγνοηθεί από ένα μεγάλο μέρος των νέων Ελλήνων κινηματογραφιστών. Ίσως εί-

ναι ένα απ' τα βασικότερα ρυθμιστικά στοιχεία στην προβληματική διαλεκτική για την οποία συζητήσαμε στην αρχή).

Το επόμενο φιλμ και η απουσία του από δυο τουλάχιστον βραβεία υπήρξε ένα από τα (λίγα) παράξενα του φεστιβάλ. Ο λόγος για τα ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΚΡΟΝΟΥ του Γιώργου Κόρα και το γεγονός ότι αγνοήθηκε απ' την κριτική επιτροπή ως προς τα βραβεία σεναρίου και νεοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη. Τα βραβεία όμως, δεν ενδιαφέρουν το κείμενο αυτό. Λέω ότι η ταινία αναμενόταν ν' αποσπάσει το βραβείο σεναρίου μια και το φιλμ είναι σχεδόν αποκλειστικά στηριγμένο πάνω σ' αυτό. Είναι ένα είδος Ρομερικού σεναρίου πλημμυρισμένου από διαλόγους. Από διαλόγους συνήθως έξυπνους, αλλά κάποιες στιγμές κι εξυπνακίστικους. Η υπόλοι-



Η Γιώτα Φέστα στο ΑΡΩΜΑ ΤΗΣ ΒΙΟΛΕΤΑΣ της Μ. Γαβαλά

πη οικοδόμηση της ταινίας δεν κάνει σχεδόν τίποτ' άλλο παρά να κινηματογραφεί εκείνους που διαλέγονται. Ο Κόρας, δηλαδή, αποφεύγει τους εικαστικούς εντυπωσιασμούς ή το διαφημιστικό "γκλάμουρ" (κάτι που συχνά συναντάμε στο Νικολαΐδη) κι έτσι κάνει μια γνήσια ταινία της πόλης. Με μια βασική αδυναμία όμως. Κάνει το λάθος (κατά τη γνώμη μου) να μεταγράψει τη δομή της πόλης στην ταινία του, φτιάχνοντας τελικά ένα φιλμ χωρίς ρυμοτομία, χωρίς δομή και χωρίς σημεία φυγής. Όρες-ώρες σκέπτομαι ότι θα μπορούσαν να μην ήταν καν ταινία ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΚΡΟΝΟΥ.

Η επόμενη ταινία το ΣΕΝΑΡΙΟ, του Νίνου Μαυροειδή αποτελεί, ίσως, την πεμπτουσία του προβλήματος με το οποίο ασχολήθηκα στο πρώτο μέρος

του άρθρου μου. Το ΣΕΝΑΡΙΟ στόχευε αρχικά στο να σατιρίσει τις μελό ταινίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου. Τελικά, όμως, αυτό που παρακολουθήσαμε ελάχιστα απέχει από το να είναι μια τέτοια ταινία. Εδώ το πρόβλημα της αναποφασιστικότητας του δημιουργού απέναντι στο θέμα του έχει πάρει τεράστιες διαστάσεις. Δεκάδες στυλ συνανθρώπουνται και αντιμάχονται το ένα το άλλο. Δεν ξέρουμε αν είναι μια ταινία πάνω στο μελό του '60 ή στο κιτς του '70 ή αν ακόμα κινηματογραφεί κάποια καλοκαιρινή επιθεώρηση. Δεν μπορούμε καν να καταλάβουμε αν όλα αυτά τα σατιρίζει ή αν τα αντιπροσωπεύει. Το χειρότερο: δεν ξέρουμε καν αν και γιατί πρέπει να γελάσουμε. Είναι μια ταινία σχεδόν αρχειτυπική ως προς τις αδυναμίες τους. Αξίζει να μελετηθεί από κά-



Η Θέμης Μπαζάκα στα ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ του Π. Βούλγαρη

Θε νέο σκηνοθέτη' ειλικρινά.

Ωστόσο και η επόμενη ταινία ΤΟ ΑΡΩΜΑ ΤΗΣ ΒΙΟΛΕΤΑΣ παρ' όλες τις διανοούμενιστικες προθέσεις της δεν καταφέρνει και πολύ περισσότερα. Ασχολείται με δυο νεαρές κοπέλλες και τον μικροαστικό τους περίγυρο, προσπαθώντας να μιλήσει για τα πάντα. Αυτό όμως γίνεται με μια "μέθοδο" που, δυστυχώς, συναντάμε αρκετά συχνά και σε άλλες ταινίες. Δηλαδή με απτές αναφορές που γίνονται σχεδόν τυχαία χωρίς να προκύπτουν από τα υπόλοιπα δεδομένα της ταινίας. Σχεδόν καμιά φροντίδα δεν έχει καταβληθεί για να διατυπωθούν κάποιες εσωτερικές σχέσεις ανάμεσα στα πράγματα με αποτέλεσμα ολόκληρη η ταινία να παλινδρομεί ανάμεσα σε διάφορα στυλ και διάφορες προθέσεις. Γίνεται άλλοτε σα-

τιρική, άλλοτε φεμινιστική, άλλοτε μεταφυσική και μερικές φορές υπερβολικά αδέξια. Η ταινία αυτή που θα μπορούσε να γίνει πραγματικά ενδιαφέρουσα αν υπήρχε μια σαφής άποψη για την κινηματογράφισή της κατέληξε σ'ένα κουραστικό δημοσιογραφικό κείμενο.

Επόμενη ταινία του προγράμματος ήταν ο ΒΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ του Κύπριου Ανδρέα Πάντζη την οποία όμως δεν παρακολούθησα μέχρι το τέλος. Συνεχίζω λοιπόν με τις δύο τελευταίες ταινίες του επίσημου προγράμματος. Και πρώτα-πρώτα με τα βραβευμένα ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ του Παντελή Βούλγαρη. Ήταν μια από τις λίγες εκείνες ταινίες που όντας κατασταλαγμένες με το τί ήθελαν κατάφεραν να έχουν μιαν αισθητική γραμμή και μια



ΤΟ ΚΟΛΙΕ, του Νίκου Κανάκη

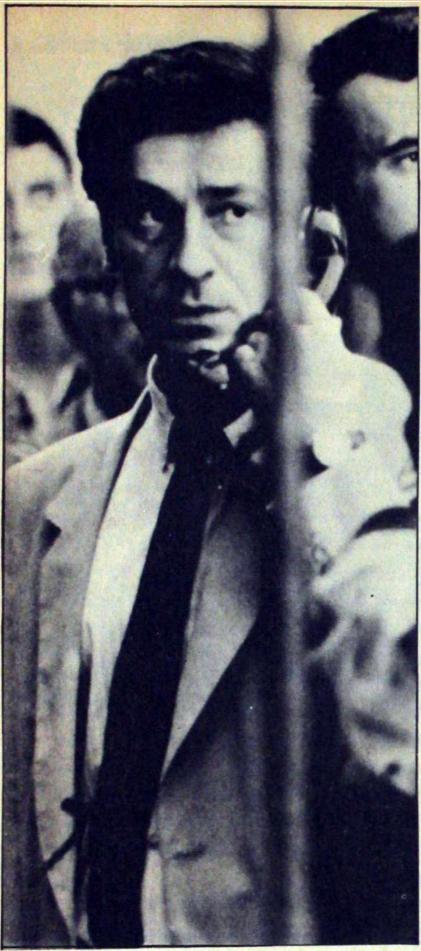
ολοκληρωμένη οντότητα. Ο Παντελής Βούλγαρης, παρά το παρελθόν του, διαλέξει να κάνει ένα από τα λιγότερο ίσως, φιλόδοξα πράγματα. Να αφηγηθεί μια συγκινητική ιστορία με τρόπο που να συγκινεί τον μέσο θεατή. Κάθε πλάνο, λοιπόν, είναι σχεδιασμένο και φτιαγμένο έτσι ώστε να εξυπηρετείται αυτή η βάση. Ο Βούλγαρης είχε την εξυπάνδα ν' αποφεύγει όλα τα "παρεπιπτώτως" στα οποία μπορούσε να τον παρασύρει το θέμα του. Δεν αναλώνεται σε θεωρητικές αναλύσεις, δεν αποστασιοποιείται, δεν ανατρέπει. Σέβεται απόλυτα τα αφηγηματικά πρότυπα του δράματος.

Αφηγείται την ιστορία εκφράζοντας διαρκώς μια συμπάθεια για τους ήρωες και δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα ελαφρώς αγιογραφική. Τα ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ είναι ένα καλό παράδειγμα ταινίας που παρά το γεγονός ότι έχει ίσως να πεί λίγα καινούργια πράγματα καταφέρνει να στέκεται σ' ένα υψηλό καλλιτεχικό επίπεδο ακριβώς

επειδή όλα τα μέσα συνεργάζονται και συνυπάρχουν κάτω από μια σταθερή κατευθυντήρια γραμμή του δημιουργού. Είναι ένα απλό τραγούδι, αλλά όλα τα όργανα συνεργάζονται τέλεια και έτσι σιγοτραγουδάμε κι εμείς μαζί.

Τελευταία ταινία του επίσημου προγράμματος το ΚΟΛΙΕ του Νίκου Κανάκη. Μια προσπάθεια να σατιριστεί η μικροαστική πραγματικότητα. Δυστυχώς το φιλμ έχει τεράστιες αδυναμίες που και πάλι αναφέρονται στην αδυναμία του σκηνοθέτη ν' αρθρώσει μια άποψη απέναντι στο υλικό του. Ούτως ή άλλως η σάτιρα, όντας πολύ λεπτή υπόθεση, απαιτεί και λεπτό χειρισμό. Είναι τουλάχιστον αστείο το να σατιρίζεις το μικροαστισμό υιοθετώντας μια οπτική καθαρά μικροαστική ή λαϊκίζουσα. Δεν μπορώ ν' αντιληφθώ τί το "προοδευτικό" περιέχει αυτή η καθαρά αναχρονιστική ταινία.

Την τελευταία μέρα προβλήθηκε εκτός συναγωνισμού η MANIA του



Γιώργου Πανουσόπουλου, μια ταινία που αναμενόταν μ' ενδιαφέρον όλη τη βδομάδα. Θέμα της η μανιακή κρίση που καταλαμβάνει μια υπάλληλο κάποιας πολυεθνικής εταιρίας μέσα στον Εθνικό κήπο. Η ταινία αυτή προσπαθεί ν' "αναφερθεί" ή να "ενταχθεί" στην κατηγορία των θεαματικών ονειρικών ταινιών που ανήγαγε σε κρυφή επιθυμία κάθε κινηματογραφιστή ο εξπρεσιονισμός αλλά, και, κυρίως ο Φεντερίκο Φελλίνι. Το σινεμά, περισσότερο από

άλλη τέχνη, λόγω της ψυχολογικής λειτουργίας της προβολής και ταύτισης, έχει την ικανότητα να συνεγείρει μέσα από την εικονοποίηση του ονειρικού. Εδώ λοιπόν έχουμε να κάνουμε μ' αυτό ακριβώς: μια κοπέλλα στην οποία συμβαίνουν ανήκουστα πράγματα και η οποία μετατρέπει τον εθνικό κήπο σε ζούγκλα. Η ταινία, φτιαγμένη με μια σειρά από "διαφημιστικές" λήψεις έχει μια φοβερή αδυναμία να αυτοτροφοδοτηθεί. Κινείται περισσότερο από την επιθυμία του σκηνοθέτη να κινηματογραφήσει "παράξενα" πράγματα παρά από κάποια εσωτερική λογική. Θα λεγε κανείς ότι όλη η ταινία είναι μια σκηνή από μια ταινία που δε γυρίστηκε ποτέ. Είναι ίσως η κρίσιμη στιγμή αλλά δεν έχει κανένα νόημα από μόνη της. Μοναδική σκηνοθετική άποψη η φωτογένεντα του "περιέργου". Νιου-γουέβ γουέλ κομ ιν γκρις.

Ολοκληρώνοντας, λοιπόν, την αναφορά στις ταινίες επιστρέφω μοιραία στους αρχικούς προβληματισμούς. Χορτάσαμε από ταινίες—τσουβάλια γεμάτα από παράτατρα πράγματα. Κάποτε πρέπει να λείψει αυτό το πρωταρχικό άγχος του 'Ελληνα κινηματογραφιστή' να βγάλει ό,τι έχει και δεν έχει σε μια ταινία' ένα εκφραστικό ρετρό—παλάνι, ένα σύνθετο τράβελινγκ, μια συμπαθητική μουσικούλα, ένα εντυπωσιακό σκηνικό, μια μελοδραματική σκηνή, ένα κουλτούριαρικό διάλογο. Λες και στην Τέχνη αθροίζουμε. Λες και θα είναι η τελευταία του ταινία. Η δύναμη της Τέχνης που νικάει το χρόνο δεν είναι η δύναμη ενός στυλ δανεικού κι εφήμερου, αλλοπρόσαλλου και μιμιτικού, είναι η δύναμη του πρωτότυπου συνδυασμού διαφορετικών δεδομένων κάτω από μια κατευθυντήρια και πανταχού παρούσα δημιουργική ευφυΐα.

• Γιάννης Έξαρχος

ΕΝΑ ΑΝΟΙΓΜΑ ΣΤΟΝ ΟΡΙΖΟΝΤΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

του Σωτήρη Ζήκου

Κάτι σαν πρόλογος

Ζούμε σε χρόνια άγονα, σε χρόνια ανυπόφορου πολιτικού κρετινισμού και απάθειας, πολιτιστικού μαρασμού και ιδεολογικής αποσύνθεσης, ζούμε σε μια εποχή όπου ένας οικοδόμος της φωνής μας διαθέτει την πολιτική της γραφειοκρατίας, οι ενεχυροδανειστές του μυθοποιημένου παρελθόντος, ενώ όσοι διαθέτουν κάποιο ταλέντο, όραμα, κλίση ή δεξιοτεχνία αποσύρονται ή απωθούνται στο περιθώριο ή δέχονται να ευνουχιστούν για να μπορέσουν να επιβιώσουν και να βρουν μια θέση στον ήλιο της δημοσιότητας ή/και της "αλλαγής". Εξουθενωμένοι από την προσμονή του καινούργιου που δεν έρχεται, μπουχτισμένοι από την επίσημη κακογονοστιά και τις επιφανείς γεροντοκόρες που βασιλεύουν σε κάθε πεδίο, μόλις που καταφέρνουμε να κρατούμε τα μάτια μας ανοιχτά ή μισάνοιχτα, έτσι ώστε να μπορέσουμε να αναγνωρίσουμε το σπέρμα του καινούργιου όταν το συναντήσουμε.

'Ενα τέτοιο σπέρμα εμφανίστηκε επιτέλους και στον ελληνικό κινηματογράφο με την έκθεση των φετινών ταινιών του στο τελευταίο φεστιβάλ. Γνωρίζω πως πολλοί θα βρουν αυτή την κρίση παράδοξη υπερβολική, και θα διαφωνήσουν μαζί μου, αλλά αυτό δεν έχει καμιά σημασία. Έτσι κι αλλιώς κι εγώ διαφανώ μαζί τους.

Κάτι σαν εισαγωγή

Με το 26ο φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου το μουντό σκηνικό που έκλεινε τόσα χρόνια τους ορίζοντες δημιουργίας και ανανέωσης του ελληνικού κινηματογράφου φαίνεται να καταρέει. Όχι με θόρυβο, όχι με διακηρύξεις, όχι με κάποιο κοινό, συνισταμένο χτύπημα στο κέντρο του σκηνικού, αλλά με μικρά, διαδοχικά χτυπήματα πάνω σε διαφορετικά σημεία της φθαρμένης και αδιάφανης επιφανείας του. Εκτός από δυο τρεις περιπτώσεις, στο σύνολο των δεκατεσσάρων ταινιών μεγάλου μήκους που προβλήθηκαν, όλες οι άλλες αξιζούν να ειδωθούν και να κριθούν –αξιολογηθούν με σοβαρότητα, η κάθε μια βέβαια μέσα στο δικό της ιδιαίτερο πλαίσιο και είδος. Ακόμα κι όταν αποτυγχάνουν να πραγματώσουν τις προθέσεις τους, πρόκειται για προθέσεις που κάτι αξιζούν κι έχουν κάποια βαρύτητα σημασίας για μας, σήμερα. Κι αυτό δεν είναι ούτε λίγο, ούτε πολύ, είναι κάτι αρκετό για μια εποχή σαν κι αυτή. Όσοι αμφιβάλλουν για αυτό, ας προσπαθήσουν να απαντήσουν στο ερώτημα πού, σε ποιά χώρα και ποιά κοινωνία υπάρχει σήμερα μεγάλος κινηματογράφος, σαν τέχνη. Εξάλλου δεν ιωχυρίζομαι καθόλου πως ο ελληνι-



ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΚΡΟΝΟΥ, του Γιώργου Κόρρα

κός κινηματογράφος ξεπερνάει ή προσεγγίζει τον τάδε ή τον δείνα κινηματογράφο. Λέω απλά πως ο ελληνικός κινηματογράφος δείχνει να ξεπερνάει τον ίδιο τον εαυτό του και μάλιστα μέσα σε μια κατάσταση γενικής κοινωνικής και πολιτιστικής κρίσης.

Αυτή η κρίση της καλλιτεχνικής δημιουργίας τουλάχιστον, η οποία έχει αρχίσει ήδη να επισημαίνεται και να συζητείται σε παγκόσμια κλίμακα, έχει την βαθύτερη ρίζα της στην απουσία μιας θετικής προοπτικής, στην αδυνατότητα μιας θετικής αναφοράς των ίδιων των έργων σε μια κοινά αποδεκτή και θετικά αξιολογημένη σημασία, ιδέα ή όραμα, τέτοια ώστε να προσανατολίζει και να εμψυχώνει τόσο την δραστηριότητα των δημιουργών, όσο και την σάση, τις επιλογές και τα κριτήρια του κοινού. Και στον ελληνικό νεώτερο κινηματογράφο η έκλειψη μιας τέτοιας θετικής προοπτικής, χάσκει τα τελευταία χρόνια σαν ένα όλο και διευρυμένο κενό στον ορίζοντα και αποτελεί την αιτία και συνάμα το αποτέλεσμα της διαρκώς παρατηρούμενης εξάρθρωσης σε επιμέρους ιδιωφελείς και αποκλίνουσες προοπτικές. Αναφέρομαι στους κινηματογραφιστές που προωθούν το όνομά τους και αναλώνονται στα παχνίδια του μάρκετανγκ περισσότερο, παρά προωθούν τις ίδιες τις αναζητήσεις δημιουργίας των έργων τους, στην κριτική λειτουργία που εκφυλίζεται με ρυθμό επιταχυνόμενο σ'ένα συμπλήρωμα του διαφημιστικού μηχανισμού των μέσων μαζικής ενημέρωσης και στους θεατές που γίνονται όλο και περισσότερο

μεταβατικό κοινό καταναλωτών που ζητάει να περάσει δυο ευχάριστες ώρες, απ' τον ελεύθερο (κενό) χρόνο του.

Από την άλλη όμως, όπως φάνηκε φέτος, αυτή η ανερμάτιστη κατάσταση αρχισε να εκδηλώνει και τις θετικές, γόνιμες συνέπειές της. Απελευθερώνεται μια μορφική πολυσπερμία και ποικιλία θεμάτων, δημιουργούνται νέοι ή και ανανεωμένοι τρόποι κινηματογραφικής έκφρασης και εγκαθιδρύεται μια πρώτη επαφή του ελληνικού κινηματογράφου με την σύγχρονη εποχή, τις δυναμικές και τις ανησυχίες της και ως εκ τούτου μ'ένα νεώτερο, αλλά όχι λιγότερο απαιτητικό κοινό θεατών. Αξίζει ακόμα να σημειωθεί η παρατηρούμενη φέτος απροσδόκητη ποιότητα και κινηματογραφική ωριμότητα των ταινιών μικρού μήκους, οι οποίες μερικές φορές, σε περιπτώσεις όπως το ΝΥΧΤΕΡΙΝΟ ΠΕΙΡΑΜΑ, ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ, ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΆΜΜΟ και κυρίως στην ΠΛΗΜΜΥΡΙΔΑ δημιουργησαν μια αίσθηση αφηγηματικής ολοκλήρωσης που ήταν ισάξια μιας ταινίας μεγάλου μήκους.

Αυτή η δεύτερη και προφανώς θετική σημασία υπερίσχυσε σαν εντύπωση στην έκθεση των ταινιών στο ελληνικό φεστιβάλ, το οποίο απ' αυτήν την άποψη ήταν, όχι μόνο αλλιώτικο απ'όλα τ'άλλα των τελευταίων χρόνων και για αυτό σημαντικό, αλλά και τόσο απρόσμενα διαφοροποιημένο, που έμενα τουλάχιστον με ανάγκαση να αμφισβήτησε την επιφυλακτική μου στάση για την μοίρα και τις προπτικές του νεώτερου ελληνικού κινηματογράφου. Αυτό δεν σημαίνει πως κάνω κάποια αισιόδοξη πρόβλεψη. Δεν είμαι ούτε μέντησμ, ούτε χαρτορίχτρα, είμαι κάποιος που αξιολογεί και ξυγίζει τα φετινά κινηματογραφικά γεγονότα, βασιζόμενος στην κρίση του. Η κατάσταση είναι ασφαλώς αμφισήμαντη και κανείς δεν μπορεί να πει τί εντέλει θα υπερισχύσει. Τουλάχιστον όμως δεν είναι αναμφισήμαντα στάση, όπως μέχρι τώρα. Κάτι καινούργιο φαίνεται να συμβαίνει επιτέλους στο ελληνικό σινεμά, κάτι που ίσως κάνει σε λίγο αυτό που ονομάστηκε "νέος ελληνικός κινηματογράφος" να φαίνεται παλιό και ν'ανήκει σ'ένα κύκλο που κλείνει οριστικά, ακριβώς γιατί αναγγέλεται το άνοιγμα ενός καινούργιου. Θα δούμε.

ΘΕΡΜΟΚΗΠΙΟ Του Βαγγέλη Σερντάρη

Μια ταινία δρομολογίων, μετακινήσεων και μετακομίσεων. Από την Γερμανία στην Αθήνα, από την Αθήνα σε κάποιο θερμοκήπιο στα προάστια, από εκεί στο χωριό και πάλι πίσω στην Αθήνα, και έπειτα στην Κομοτηνή κ.ο.κ. Υποτίθεται πως η αφετηρία και το τέρμα δύλων αυτών των διαδρομών είναι ένα θερμοκήπιο. Αυτό όμως αποτελεί μια απλή ή απλοϊκή συμβολική υπόθεση και τίποτα παραπέρα.

Η ταινία αφηγείται την ιστορία ενός νέου, σαν μια πορεία επιδίωξης της κοινωνικής επιτυχίας, που καταλήγει σε συμβιβασμούς και υποθήκευση της ίδιας της ζωής του. Μόνο που αυτός ο κεντρικός χαρακτήρας, είναι δραματουργικά ανυπόστατος. Είναι σχεδόν λίγο απ'όλα, δηλαδή σχεδόν τίτοτα. Η ταινία δεν προχωράει, δεν διακυμαίνεται αφηγηματικά, δεν έχει ούτε κορυφώσεις ούτε καταβυθίσεις και πουθενά δεν διαφαίνεται κανένα είδος πρόθεσης. Μοιάζει νάναι μια μακρόσυρτη εισαγωγή που δεν καταφέρνει ποτέ να μπει στο κυρίως θέμα της. Πρόκειται εν ολίγοις για ένα φιλμ φτιαγμένο στα πρότυπα των ελληνικών τηλεοπτικών σήριαλ, με μια σκηνοθετική οργάνωση λίγο ευπρεπέστερη απ' αυτά. Κατά τα άλλα όμως υπάρ-

χει η ίδια σεναριακή πλαδαρότητα η ίδια προχειρότητα στους διαλόγους, η ίδια ισοπέδωση των χαρακτήρων (που είναι όλοι τους, μηδενός εξαρουμένου, κοινότυποι αντιπαθητικοί κομφορμιστές και αναξιοπρεπείς) και η ίδια υποτονικότητα ερμηνείας στους θησοποιούς, οι οποίοι μοιάζουν όλοι τους να βαριούνται να πάξουν τους ρόλους τους. Ο πρωταγωνιστής μάλιστα επαναλαμβάνει απλώς πανομοιότυπα τον ρόλο του δικηγορίσκου που έπαιξε μόλις πρόσφατα, στην ΛΑΜΨΗ ΤΩΝ ΑΣΤΡΩΝ.

Μέτρια πράγματα δηλαδή, όπως κάθε τι που φέρνει σήμερα το στίγμα του τηλεοπτικού.

ΤΟΠΟΣ

Της Αντουανέττας Αγγελιδή

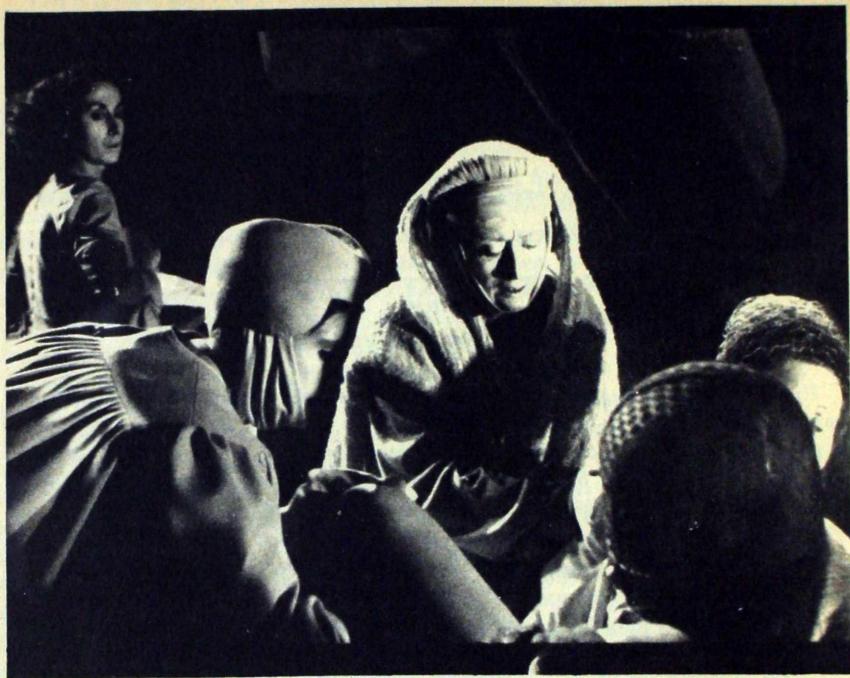
Πρόκειται για μια παράδοξα όμορφη ταινία. Παράδοξα γιατί το κατηγόρημα του όμορφου δεν ανήκει σ' αυτήν την εποχή και για αυτό και ηχεί με μια σημασία παρωχημένη ή μάλλον κλασσική. Κυρίως όμως γιατί το όμορφο είναι μια έκφραση που σχεδόν ποτέ δεν χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει ένα κινηματογραφικό έργο. Λέμε συνήθως μια καλή ή θεαματική ή αριστουργηματική ταινία. Τί μπορεί όμως να σημαίνει η έκφραση "μια όμορφη ταινία;"

Το όμορφο είναι το καλλιόπητο, το αισθητικά ωραίο, το συμμετρικό, το εντελές, είναι η οργάνωση μιας αρμονικής τάξης μέσα στην αταξία. Το όμορφο είναι η αισθητική αξία που μπορεί να αποδοθεί σ' ένα χώρο, ένα φυσικό τοπίο, ένα σώμα, ένα πρόσωπο, ένα πίνακα, μια εικόνα, υποτείνεται δηλαδή από μια έννοια στατικότητας. Ο κινηματογράφος όμως είναι η τέχνη του χρόνου, της κίνησης, της αφήγησης.

Ας ξαναρχίσω λοιπόν από την αρχή. Πρόκειται για μια ταινία με πολύ όμορφες εικόνες. Ένα έργο φτιαγμένο με μια εικαστική ειδωλολατρία. Ζωγραφικές παραστάσεις σε κίνηση, νεκρές φιγούρες που ζωντανεύουν, επίτεδες μορφές που γίνονται ανάγλυφες και ανοίγουν έτσι και διευθετούν έναν τόπο που θα τις υποδεχτεί— γιατί κάθε κίνηση είναι μια κατά τόπον κίνηση, αλλιώς δεν είναι καν. Μετά το χρόνος τελειώνει, ολοκληρώνεται και η κίνηση παγώνει. Και ξαναρχίζουν όλα πάλι από την αρχή, με μια καινούργια παράσταση. Ο κύκλος επαναλαμβάνεται: εμφάνιση/παρουσία — κίνηση/χειρονομία — ολοκλήρωση/πάγωμα ή αλλιώς Γέννηση — Ζωή — Θάνατος και ο κύκλος του χρόνου μια τοπική στρέψη πάντα κλειστή και φαύλη: την μια στιγμή η Γέννηση προηγείται του θανάτου, την άλλη στιγμή η Γέννηση έπεται του Θανάτου.

Κι όμως, ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη του χρόνου. Ενώ εδώ, σ' αυτόν τον τόπο, σ' αυτό το έργο ο χρόνος δεν υπάρχει — με μια έννοια βέβαια, δεν υπάρχει ως χρόνος αφήγησης μη αντιστρεπτός. Υπάρχει μια αέναη ανακύκλωση, που δεν είναι παρά ένα τρόπος εξάρνησης του αφήγηματικού χρόνου. Θέλω να πω, πως δεν υπάρχει καμιά ανάπτυξη κάποιας ιστορίας, καμιά δραματουργική ανέλιξη— αλλοίωση καταστάσεων και σχέσεων των προσώπων.

Πολλοί αναρωτήθηκαν τί σήμαινε αυτό το έργο. Τίποτα. Τί άραγε μπορεί να σημαίνει η ομορφιά; Τίποτα. Ίσως όμως ένα τίποτα αλλιώτικο απ' τ' άλλα. Η ομορφιά είναι ένας ούτε τόπος, όπου το νόημα καταργείται. Μην εκνευρίζεστε για αυτά που



γράφω, έτοις όπως τα γράφω. Δεν φταίω εγώ. Ούτε και η ίδια η ταινία. Φταίει η ακόρεστη λαμαριγιά σας για νόημα, που το αναζητείτε παντού και πάντα, ακόμα κι εικεί που δεν υπάρχει. Το βλέμμα έχει εθιστεί να στηρίζεται πάνω σε μια κρυφή ή φανερή, θεμέλιο ιδέα. Έλα όμως που η ομορφιά είναι αινώφελη, α—νόητη, α—θεμελιώτη, δεν στηρίζεται και δεν παραπέμπει πουθενά (ή παραπέμπει στο πουθενά) δεν έχει άλλο ανάφορο έξω απ' τον ίδιο τον εαυτό της!

Δεν λέω βέβαια πως κάθε ταινία ανόητη είναι απαραίτητα και όμορφη. Οπωσδήποτε όχι. Ούτε και προσπαθώ να πείσω κανένα για την αξία αυτής της ταινίας. Προσπαθώ απλώς να επισημάνω τα ίδια τα ενδογενή της κριτήρια, που μόνον μ' αυτά μπορεί να αξιολογηθεί.

Η ταινία αυτή δεν έχει κάποιο καθορισμένο νόημα, γιατί δεν έχει κάποια ιστορία —αφήγηση, εντός και δια της οποίας μόνο αναδύεται το νόημα ενός κινηματογραφικού έργου, εντός και δια της οποίας προσδίδεται νόημα και κάποιο συγκεκριμένο νόημα στα πρόσωπα και στις πράξεις τους. Η απόλυτη συμμετρία, η έντονη αντίθεση των χρωμάτων, η αδιαφανής και μπρούτζινη καμπυλότητα των προσώπων και των σωμάτων, οι στυλιζαρισμένες κινήσεις, η αναλογική (γεωμετρική) κανονικότητα των σχημάτων, των φιγούρων, των γραμμών και η διευθέτηση τους μέσα στον χώρο ή μάλλον στον τόπο της εικόνας είναι τέτοια που επιφέρουν τον εγκλεισμό τους μέσα σ' αυτόν, αποκλείοντας κάθε σχέση σημασίας με οτιδήποτε τους

είναι εξωτερικό. Για αυτό και η κίνηση είναι εδώ, ένας αναδιπλασιασμός της εικόνας—τόπου επί τον εαυτό της. Η εικόνα είναι η ενσάρκωση ενός στυγμικού παρόντος και ένας τόπος ανεπίδεκτος ερώτησης. Και η ίδια η ταινία είναι συνολικά ένας τόπος συνύπαρξης ομοιογενών εικόνων μέσα στις οποίες και δια των οποίων εντοπίζεται — παριστάνεται — παροντοποιείται το ανεντόπιστο — το απαράστατο — το απόν ή πιο συγκεκριμένα επιτυγχάνεται η σύλληψη του ασύλληπτου χρόνου, η καθήλωση του αείρρουν, η μεγένθυση της αόρατης για το γυμνό μάτι, οπτικής λεπτομέρειας, η απόσπαση του πιο αδιάκριτου ήχου.

Οπότοσ η ταινία δεν είναι ανολοκλήρωτη, φορμαλιστική ή πειραματική και ούτε απλώς εξωτερικά (ατμοσφαιρικά) ενοποιημένη στο σύνολό της. Ο τρόπος κινηματογράφησης και σκηνο-θετικής διευθέτησης είναι μάλλον άγρια πρωτόγονος, παρά "προχωρημένος", είναι οργανωμένος με μια μέθοδο διαδοχής άφογα καθαρισμένων ταμπλώ-βιβάν, που μα εσωτερική σημασιακή πρόθεση τα συνέχει και τα εμψυχώνει. Πρόκειται για εκείνη την παιδιάστικη επιθυμία που υπάρχει μέσα στον καθένα μας και αρνείται την θνητή και περιορισμένη ύπαρξή μας, εκείνο το φάντασμα παντοδυναμίας που μας κάνει να ποθούμε να ζωντανέψουμε τις εικόνες, να εμψυχήσουμε ζωή στις ακίνητες μορφές, να κάνουμε τα αγάλματα να χορέψουν, να αναστήσουμε τη νεκρή μητέρα στο φέρετρο, να εναντιωθούμε στο ανεπίστρεπτο του χρόνου, να επαναφέρουμε την χαμένη ζωή, να νικήσουμε τον θάνατο. Αυτή η επιθυμία απόλυτα μάταιη και απραγματοποίητη στη ζωή, βρίσκει κάποτε — κάποτε μια εφήμερη και φαντασιακή πραγμάτωση της, στον κινηματογράφο ή στο έργο τέχνης εν γένει. Αλιμονούμε, μόνον εκεί.

Η ΣΚΙΑΧΤΡΑ Του Μανούσου Μανουσάκη

Ορθά κοφτά. Η ΣΚΙΑΧΤΡΑ είναι ένα λαϊκό—λαογραφικό ελληνικό παραμύθι. Που αυτοσυντήνεται εξ αρχής και καθαρά σαν τέτοιο. Που μας προσκαλεί να το δούμε σαν μικρά ή μεγάλα παιδιά, απαλλαγμένοι από οποιαδήποτε προκατάληψη αντιπαράθεσης με την πραγματικότητα. "Οσο αυτό μας είναι δυνατόν βεβαία — "κόκκινη κλωστή δεμένη στην ανέμη τυλιγμένη" — ζώντας ήδη σε μια εποχή παρατεταμένης εφηβείας και χαμένης αθωότητας — "δώστης κλώτσο να γυρίσει, παραμύθι ν' αρχινίσει" — που το μόνο που μας απέμεινε να επενδύσουμε πια, σ' ένα παραμύθι σαν κι αυτό είναι ένα αίσθημα νοσταλγίας — "ο Αντώνης ήταν σαν όλα τα παιδιά της ηλικίας του στο χωριό" — για εκείνη την εποχή που είμασταν ακόμα αμέρψυνοι και εύπιτοι, με καλπάζουσα φαντασία — "ήταν σαν όλα τ' άλλα παιδιά της ηλικίας του" — κι ακούγαμε τα παλιά παραμύθια της γιαγιάς, ενώ τώρα πια ξέρουμε πως ο μόνος που θα μπορούσε να τα αφηγηθεί καλύτερα απ' αυτήν και να μας επαναφέρει σε κατάσταση παιδική, είναι ο κινηματογράφος, να αυτός, μόνον αυτός. Ποιός άλλος θα τα κατάφερε σήμερα να μας παραμυθάσει τόσο πειστικά, με ιστορίες για αερικά, φωτεινές ανταύγειες και μουρμουρίσματα, μυθικά αινίγματα και αόρατους δράκους, παράξενους τόπους και θρύλους; Μόνον ο κινηματογράφος με την ιδιαίτερη θεαματικότητα του, την μοναδική του τέχνη να δείχνει και να κρύβει, να δείχνει κρύβοντας και να κρύβει φανερώνοντας, να μας αποπλανεί και να μας παρασύρει έξω από την επικράτεια της διάνοιας, που ελέγχει, ερμηνεύ-



Η ΣΚΙΑΧΤΡΑ, του Μανούσου Μανουσάκη

ει, εξορθολογίζει το κάθε τι.

Η ταινία είναι ένα καλό κινηματογραφικό παραμύθι, που καταφέρνει να μην ολισθήσει ούτε προς την γελοία υπερβολή, ούτε προς την υπερθεαματική κατάχρηση των σπέσιαλ εφερέ. Κάπου μόνο στο φινάλε γέρνει προς ένα τετραμένο διδακτισμό. Αν έλειπε το συμπερασματικό αυτό επιμύθιο η ταινία θα ήταν πολύ καλύτερη. Γιατί μέχρι τότε πετυχαίνει να είναι τόσο σημαντικά και αναπάντεχα διφορούμενη, που επιτρέπει ένα ελεύθερο άνοιγμα της φαντασίας, χωρίς προκαθορισμένα όρια και χωρίς να την εκτρέπει προς παιδαγωγικές τελεολογίες.

Δεν θα επιχειρήσω να ερμηνεύσω τα αλληγορικά στοιχεία αυτού του μύθου. Έτσι και αλλιώς αυτό θα ταν ανόψελο. Η ερμηνευτική τεχνική της αλληγορίας πάντα καταλήγει σε μια απλούστευση, που καταργεί την γοητεία του μύθου, "αποκαλύπτοντας" τις δήθεν πραγματικές προκειμένες του. Εξάλλου κάθε μύθος δεν είναι παρά η ίδια περιπέτεια αναζήτησης ενός νοήματος ζωής, όπου αυτό το συγκεκριμένο νόημα έχει πολύ λιγότερη σημασία από την ίδια την αναζήτηση, την περιπέτεια και τους διαδοχικούς άθλους που επιτυγχάνονται στην πορεία τους.

Προσωπικά θεωρώ ακόμα σημαντικότερη την ίδια την περιπέτεια στην οποία



ΕΝ ΠΛΩ, του Σταύρου Κωνστανταράκου

ρίχτηκε ο Μανουσάκης να φτιάξει ή μάλλον να αναβιώσει ένα παιδικό, λαϊκό και ελληνικό παραμύθι σήμερα. Σήμερα που τα μικρά και τα μεγάλα παιδιά προτιμούν τον κατοικίδιο αφηγητή, την τηλεόραση και τα "Στρουμφ" και τον "Ιππότη της ασφάλτου". Ισως όμως την έξοδο της ταυίας στις αίθουσες να πριμοδοτήσει η παρουσία του Κούρκουλουν-Τζούνιορ. Ποιός ξέρει.

Πέρα απ' όλα αυτά όμως, θέλω να προσθέσω και κάτι ακόμα: εγώ τουλάχιστον προτιμώ την ΣΚΙΑΧΤΡΑ του Μανουσάκη, από την ΚΑΡΚΑΛΟΥ του Τορνέ.

Ελπίζω αυτό το τελευταίο να σας κούφανε για τα καλά.

ΕΝ ΠΛΩ
Του Σταύρου Κωνστανταράκου

Η ταυία αυτή αποτελεί μια κακόγουστη έκπληξη για το 1985. Ακόμα και η έκφραση "ταυία σοσιαλιστικού ρεαλισμού" αδυνατεί να την χαρακτηρίσει. Είναι κάτι αφελέστερο και χειρότερο απ' αυτό. Θά λεγα πως πρόκειται για μια ταυία προσχολικού επιπέδου, αλλά αυτό θα προσβάλλει τα παιδιά της προσχολικής ηλικίας.

Η προβολή της μούδιασε ακόμα και τους πιο άτεγκτους και φανατικούς οπαδούς (περί οπαδών πρόκειται) του ΚΚΕ, οι οποίοι αναγκάστηκαν εκ των υστέρων, για να διασώσουν κάτι απ' αυτήν, να επιστρατεύσουν κάποιες άκριτες "κριτικές μεθόδους" στοιχειώδους άλγεβρας του τύπου: "τα δυο τρίτα της κινηματογραφικής γραφής ήταν καλά, αλλά η ανάπτυξη της ιδέας κολλούσε" ή "το κεντρικό μήνυμα ήταν εκπληκτικό, φοβερό, τρομερό, αλλά ας όψεται η κακότητα της κινηματογραφικής γραφής".

Αλλά οι πούμε πρώτα με δυο λόγια την υπόθεση αυτής της τανίας. Ήταν που λέτε τρεις φίλοι μ'ένα κότερο, που αναζητούσαν κάτι πολύτιμο, κρυμμένο από τα χρόνια του εμφυλίου, κάπου σε μια σπηλιά, κάπου σ'ένα νησί του Αιγαίου. Ο θησαυρός αυτός είναι η κληρονομιά του πατέρα, που υπήρξε ήρωας του αντάρτικου, προς τον καλό γνιό. Ξαναγυρίστε όλοι πίσω, στην εποχή που ακούγατε διδακτικά παραμύθια στο νηπιαγωγείο ή στα κατηχητικά και μαντέψτε τί είναι ο θησαυρός. Ναι αγαπητά μους παιδιά, είναι το δημαγωγικό μήνυμα: "νέοι και νέες εγγραφείτε όλοι στο ΚΚΕ". Όλοι εσείς προλετάριοι και νέοι που σεργιανάτε με κότερα στο Αιγαίο ενωθείτε, οργανωθείτε στο ΚΚΕ και διαβάστε αραγμένοι στο κατάστρωμα το "Τί να κάνουμε" του Λένιν, μπας και ξεστραβωθείτε. Κι έτσι όλα θα πάνε πρίμα και καλά και μεις καλύτερα.

"Οσοι νομίζετε πως υπερβάλλω και δεν πάσχετε από σταλινική αχρωματοψία, μπορείτε να το διαπιστώσετε και μόνοι σας. Δείτε αυτή την τανία, αν δεν έχετε τίποτα καλύτερο να κάνετε. Εγώ προσωπικά σας το συνιστώ. Πρόκειται για ένα ενδιαφέρον ενδεικτικό σύμπτωμα, μέχρι πού μπορεί να φτάσει ο ευνουχισμός που επιβάλλει η πειθαρχία προς κάποιες μουχλιασμένες κομματικές αρχές, σ'έναν κινηματογραφιστή, που και πείρα και κινηματογραφική παιδεία διαθέτει.

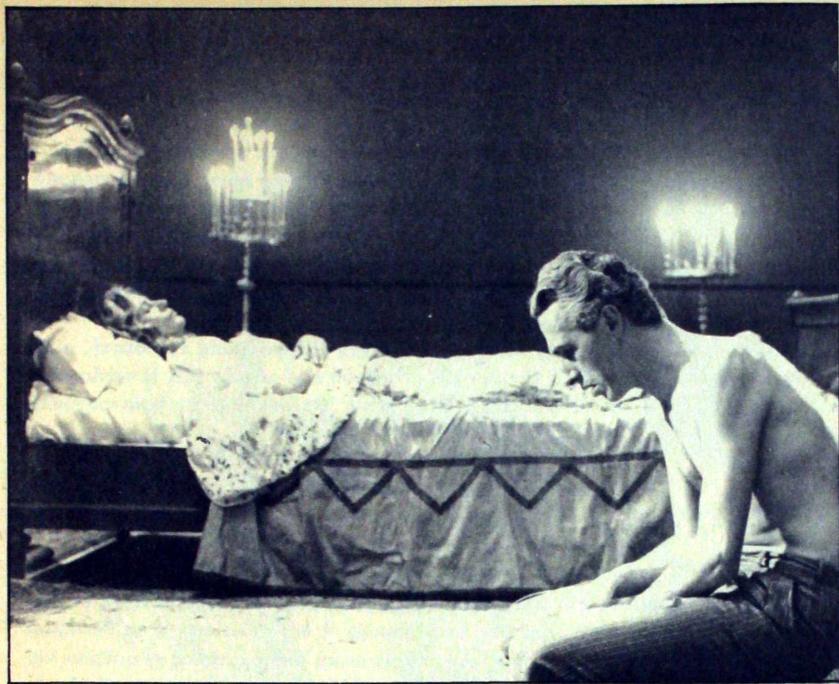
Αλλά κι αυτό ακόμα δεν είναι τίποτα, μπροστά στο αναπάντεχο και σκανδαλώδες γεγονός, πως αυτή η ανεκδίηγητη τανία απέσπασε το βραβείο του πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη, ομόφωνα από την κριτική επιτροπή του φεστιβάλ. Σαν να λέμε δηλαδή: "ΚΚΕ ψηφίζω, ψήφο δεν χαρίζω". Ε, καλά, αυτό τουλάχιστον δεν μπορεί κανείς να το αμφισβητήσει.

ΜΕΤΕΩΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ

Του Δημήτρη Σπετσιώτη

Τανία εποχής, μετέωρη κάπου μέσα στην σκιά ενός παρελθόντος μακρυνού και αποκομένου από μας, ατμοσφαιρική και φορμαλούστική. Πρόκειται κατ' αρχήν για ένα ικανοποιητικό κινηματογραφικό επίτευγμα, με την πιο στενή έννοια της τεχνικής αριστότητας και του απόλυτου ελέγχου στο θέμα, που της αντιστοιχεί. Η λεπτομερειακή επεξεργασία του πλάτους των εικόνων είναι εμφανής, σε βαθμό μάλιστα που μοιάζει να επιδεικνύεται. Έτσι ο τρόπος που σκηνοθετείται η ίδια η ιστορία, την υπερβαίνει και την υπερκαλύπτει, κάνει να εμφανίζεται μια περίσσεια της φόρμας στο θέμα της. Η σύνδεση των αφηγηματικών εντυπώσεων—εικόνων είναι εξωτερική και εφαπτική και πουθενά δεν αφήνεται να κινηθεί μια εσωτερική, συνέχουσα και συνεκτική σημασία, εκτός ίσως από αυτήν της αναφοράς στην πραγματική, βιογραφική ιστορία του Λαπαθιώτη.

Αυτή η τανία έχει ένα εντυπωσιακό περίβλημα, αλλά είναι τριτλά ερμητική



ΜΕΤΕΩΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ, του Δημήτρη Σπετσιώτη

προς το βλέμμα του σημερινού θεατή. Ο χρόνος της ιστορίας της είναι ένα ελάχιστα γνωστό παρελθόν: οι πρώτες δεκαετίες αυτού του αιώνα και εξακολουθεί να παραμένει τέτοιο και μετά την θέαση αυτής της ταινίας. Ο ήρωας της είναι ένας αριστοκράτης ποιητής, απομεινάρι ενός απόμακρου ρομαντισμού, που ποτέ δεν καταφερε να ριζώσει σ' αυτήν την χώρα. Ο ήρωας της είναι επιπλέον και ομοφυλόφιλος. Ο στόμφος της ομιλίας, οι πόζες, η ενδυμασία των προσώπων, τα κάνουν καρικατούρες μέσα σ' ένα κλειστό και εξεζητημένο περιβάλλον, που μοιάζει για μας καρναβαλιστικό. Η λυρική ρίμα της ποίησης και η εκκεντρική, εσωστρεφής προσωπικότητα του Λαπαθιώτη, τον παροντοποιούν ως ένα απλησίαστο ομοίωμα. Η ομοφυλόφιλη διάσταση του είναι αμβλυμένη, δείχνεται και σημαίνεται μ' ένα τρόπο συγκρατημένο και διοτακτικό. Έτοι ο κόσμος της ταινίας είναι ένας γυάλινος, στεγανός κόσμος, ο οποίος εμφανίζεται σαν τρεις σφαίρες ζωής που η μια είναι κλεισμένη μέσα στο εσωτερικό της άλλης. Το μόνο που επιτρέπεται στον θεατή είναι να αφήσει απλώς την ματιά του να γλιστρήσει πάνω στην στιλπνή επιφάνειά τους, χωρίς ποτέ να καταφέρει να διεισδύσει μέσα τους. Γιατί αυτή η επιφανειακή μορφική τελειοποίηση και η ομοιογένεια που διακρίνει την ταινία, επιτυγχάνεται σε βάρος του αφηγηματικού χρόνου, που ακυρώνεται και παγώνει κάτω απ' αυτήν την ταπετσαρία εικόνων. Τίποτα μέσα σ' αυτόν δεν αλλοιώνεται, εκτός από τα εξωτερικά χαρακτηριστικά. Ο Λαπαθιώτης μιλάει, χειρονομεί, κινείται, βλέπει, μορφάζει με τον ίδιο απαράλλαχτο τρόπο απ' την αρχή ως το τέλος, σ' οποιονδήποτε χώρο

κι αν βρίσκεται και με οποιονδήποτε κι αν συναντιέται ή συνομιλεί. Μόνο τα μαλλιά του γκριζάρουν και τα ρούχα που φοράει διαφέρουν. 'Όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου που παρελαύνουν γύρω του, που εμφανίζονται και εξαφανίζονται διαδοχικά στη οθόνη, σβήνουν ακαριαία στην λήθη της θέασης. Κι όμως, αυτή η ερμηνεία του ρόλου από τον Μόσχο βραβεύτηκε. 'Ισως για την υποτονική ενσωμάτωσή του στην ίδια την υποτονικότητα της ταινίας. 'Άλλο όμως είναι να εφαρμόζεσαι στο καλούπι ενός ρόλου κι άλλο να τον εμψυχώνεις, να τον εκφράζεις και να τον ξεπερνάς. Άλλα φαίνεται πως κανείς δεν σκοτίστηκε να λάβει υπ' όψη του, πως σε μια ταινία — πορτραίτο σαν κι αυτή, όπου όλα τα πρόσωπα εκτός από ένα είναι απρόσωπα, δεν μπορεί παρά να κάνουν αυτό το ένα και μοναδικό πρόσωπο και την ερμηνεία του ρόλου, να ξεχωρίζουν σαν την μύγα μεσ' το γάλα.

Η ταινία τελειώνει έχοντας ολότελα ανέγγιχτη την φαντασία του θεατή, αλλά έχοντας ικανοποιήσει αρκετά τον αμφιβληστροειδή των ματιών του. Η ταινία αυτή είναι κάτι αξιοθέατη και τίποτα παρά πέρα. 'Οπως και κάθε ταινία φορμαλιστική.

ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΥΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ Του Σταύρου Τσιώλη

Μια αρκετά σύντομη και βαρειά συμπυκνωμένη, θλιβερή ιστορία. 'Ένα από τα τόσα σκοτεινά δράματα που παιζονται καθημερινά, μέσα στην απάνθρωπη ανωνυμία της σύγχρονης πόλης. Και δεν τα βλέπουμε ή δεν θέλουμε να τα βλέπουμε γύρω μας, δίπλα μας, μπροστά μας στην πραγματική ζωή, γιατί μας τρομάζουν και μας μελαγχολίζουν. Καμιά φορά όμως, να που η οθόνη τα ορθώντει μπροστά μας και τότε οι ζισφερές εντυπώσεις—εικόνες δυναστεύουν το βλέμμα και την ψυχή μας.

Πρόκειται για μια ταινία ασφυκτικά καταθλιπτική. Πρόκειται για μια πολύ σύγχρονη και ενοχλητικά αληθινή ιστορία μιας ολοκληρωτικής παραίτησης και μιας ολοκληρωτικής αφοσίωσης. Που η μια είναι η ανάποδη όψη της άλλης. Ο βουνός απελπισμένος, εσωτερικός δεσμός ανάμεσα σε δυο γυναίκες, δυο αδερφές, δυο πρόσωπα το ένα αντίκρυ στο άλλο, δυο βλέμματα που το ένα βλέπει στο άλλο την ίδια την επικείμενη μοίρα του. Κι ένας σωπηρός αγώνας αντίστασης, ένα γενναίο πείσμα που δυναμώνει καθώς ο αδιέξοδος κλοιός σφίγγει όλο και περισσότερο. Το τηλέφωνο δεν απαντάει. Ο κόσμος λείπει απ' τον κόσμο. Κανείς δεν καταλαβαίνει, ούτε και φαίνεται διατεθμένος να καταλάβει κανένας. Τα πρόσωπα, φιγούρες μοναχικές, κουρασμένες, προσηλωμένες, στην δική τους παράλληλη διαδρομή. Συναντιούνται για λίγο τυχαία, μιλούν ασυνάρτητα, λέει το καθένα τις δικές του ατάκες. Καμιά διέξοδος πουθενά. Κάθε επόμενη στιγμή της αφήγησης πέφτει σαν μαύρο πάνω σε μαύρο. Αυτό είναι κάτι που κανένα βλέμμα δεν μπορεί να το αντέξει. Για αυτό και η ταινία χάνει την φαντασιακή συμμετοχή του θεατή στα δρώμενά της, η θέασή της προκαλεί συμπτώματα αφηρημάδας. Η εναρκτική αφιέρωση στον 'Οζου παραμένει μέχρι τέλους το ίδιο παράδοξα μετέωρη, όπως και στην αρχή. Είναι μάλλον εκούσια ή ακούσια παραπλανητική. Η ταινία είναι αφιερωμένη σε κάποιο άλλο πρόσωπο που δεν αποκαλύπτεται ποτέ. 'Ισως σε δυο μεγάλα, θαμπά, μεγαγχολικά μάτια που κοιτάζουν χωρίς να βλέπουν έναν κόσμο ξένο και μακρυνό.

Αυτή η ταινία εξακολουθεί να μου προκαλεί συναισθηματική αμηχανία. Υπάρ-



ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ, του Σταύρου Τσιώλη

χει κάτι σ' αυτήν που με εμποδίζει να την αξιολογήσω νηφάλια. Τέλος πάντων. Πρόκειται για ένα είδος κινηματογραφικής νουβέλας ή αλλιώς για μια αφήγηση με προδιαγραφές ταυνίας μεσάου μήκους, τις οποίες προσπαθεί να υπερβεί, με αποτέλεσμα να γίνεται άνιση και κάπου—κάπου ασύνεκτη. Υπάρχει μια εμφανής δυσαρμονία ανάμεσα στην εξαιρετική συμπύκνωση των σκηνών του πρώτου μέρους (σε βαθμό μάλιστα που κάνει πολλές αφηγηματικές στιγμές να περνούν απαρατήρητες) και στην αφηγηματική διαπλάτυνση των σκηνών του τέλους. Υπάρχει ακόμα μια ανεπαρκής συνάφεια ανάμεσα στα ημερινά και νυχτερινά πλάνα, που... όχι, μου είναι αδύνατον να συνεχίσω αυτές τις αισθητικές κρίσεις. Κάτι παρεμβάλλεται διαρκώς μπροστά μου και μου ζητά να σωπάσω. Είναι τα βουβά, τρομαγμένα και μελαγχολικά μάτια της Αλεξάνδρας.

ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΚΡΟΝΟΥ

Του Γιώργου Κόρα.

Μια πολύ καλή ταινία και μια αναπάντεχα σύγχρονη, απλή, καθημερινή ιστορία. Φτιαγμένη με λίγο χιούμορ και λίγη σοφία και προπαντός με πολύ αγάπη για τους ήρωές της. Σαν όλες τις καλές, αυθεντικές ιστορίες που τις διατρέχει και τις εμψυχώνει μια πρόθεση εκφραστική. Τα χρώματα των εικόνων άτονα, ξεθωριασμένα, σπασμένα δεν επικαλύπτουν κι ούτε επιπεδώνουν τα ανθρώπινα πρόσωπα, αντίθετα τα προβάλλουν και τα εκθέτουν το καθένα στην ιδιαιτερότητά του. Καθώς η αφήγηση ξεδιπλώνεται, νέα πρόσωπα διαρκώς εμφανίζονται, αποκαλύπτονται και μιλούν, δεν κάνουν τίποτα άλλο από το να μιλούν απ' την αρχή ως το τέλος και μιλούν σοβαρά ή αστεία, ήρεμα ή οργισμένα, ειρωνικά ή συγκινημένα και λένε για ιστορίες παλιές, λένε για άλλα πρόσωπα απόντα, λένε για τον Νέο Μεσαίωνα, για τον έρωτα, τον φεμινισμό, τους αρχαίους τραγικούς, την σημερινή έλλειψη προοπτικών, εκφράζουν την γνώμη τους αδιάκοπα για το καθετά και εκφράζονται, πάντα κάτι βρίσκουν να πουν, να σχολιάσουν, να ειρωνευτούν. Και πάντα ο ένας ακούει τον άλλο όταν μιλάει. Μόνο μερικοί θεατές αρχίζουν να βαριούνται και να δυσανισχετούν, όντες συνηθισμένοι στο κωφάλαλο είδος των σύγχρονων, πραγματ...ών σχέσεων. Οι εικόνες αυτής της ταινίας είναι κατάμεστες από πρόσωπα και χειρονομίες, κινήσεις, βλέμματα και λόγια που ανταλλάσσονται μεταξύ τους. Όσοι δεν αντέχουν τις συζητήσεις και τις απροκάλυπτες ανταλλαγές, δεν αντέχουν προφανώς κι αυτήν την ταινία.

Ο κόδμος αυτού του έργου είναι ένας κόδμος κλειστός, εσωτερικός, ιδιωτικός απ' όπου ο κοινωνικός περίγυρος είναι αποκλεισμένος, ένας κόδμος φιλίας και τρυφερής οικειότητας, με την δική του γλώσσα, τις δικές του συνήθειες, τον δικό του ιδιαίτερο χρόνο, που φυλακίζει και προστατεύει αυτούς που τον κατοικούν. Ως εκείνη την στιγμή που θα εισβάλει μέσα του αυτός ή μάλλον αυτή, που σταδιακά αλλά αμετάκλητα θα διαρρήξει την συνοχή του, θα ανατρέψει την ισορροπία των σχέσεων του, θα φέρει τον καθένα αντιμέτωπο με τους άλλους και τον ίδιο τον εαυτό του. Και η ατμόσφαιρα φορτίζεται από μια ανομολόγητη αβεβαϊότητα και ανασφάλεια, ανταγωνιστικές, επικυριαρχικές διαθέσεις και απελπισμένο ερωτισμό. Οι υπόλοιποι εκτοπίζονται βαθιμαία και μένουν μόνον οι τρεις, διεκδικητές ο ένας του άλλου. Και οι ερωτικές σκηνές πέφτουν απότομα και απογυμνωμένα (κυριολεκτικά και μεταφορικά) και σοκάρουν με τον απροκάλυπτα αμφιγαμικό χαρακτήρα του. Οι δύο συναντιούνται πάνω στο σώμα του άλλου. Πρόκειται μάλλον για σκηνές λάχης, της τελευταίας μάχης που δίνεται για αποκατασταθεί, για σωθεί η παροσβι ισμένη ερμητικότητα και η συναισθηματική ασφάλεια εκείνου του αρχικά κλεινού, προστατευτικού κόσμου. Μάταια όμως. Το ρήγμα βαθαίνει καταστρέφοντας και την τελευταία αυταπάτη. Ο άλλος, ο κάθε άλλος παροντοποιείται στην δική του ανεξάρτητη ύπαρξη και στον δικό του αυτόνομο πόθο. Το κέλυφος θρυμματίζεται και εισβάλει ο κόδμος των άλλων. Τα παδιά του Κρόνου βγαίνουν απ' το κεφάλι του "πατέρα" στο σκληρό φως του πραγματικού κόσμου, που δεν ανήκει αποκλειστικά σε κανέναν, που ανήκει στον καθένα και σ' Όλους.

Η ταινία είναι και στην ιδιαιτερη αφηγηματικότητά της εκπληκτικά ομόλογη με το θέμα της και αξεχώριστη από την ίδια την ιστορία της. Εκτυλίσσεται με μια αφη-



ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ KRONOU, του Γιώργου Κόρρα

γηματικότητα κλειστή, εσωτερική, σχεδόν λογοτεχνική, τέτοια που αποκλείει κάθε κίνηματογραφική θεαματικότητα και δεν αφήνει να αισθητοποιηθεί πουθενά κανένας είδοντας σκηνοθετικός μανιερισμός. Η ταινία είναι μοναδικά λιτή και διακριτικά εσωστρεφής στην συγκρότηση των εικόνων της, όσο και στην ίδια την κίνηση της ιστορίας της. Αυτή η ιδιαίτερη αφηγηματικότητα αισθητοποιείται στους εσωτερικούς μονόλογους του κεντρικού της ήρωα, του Άρη, (που είναι και ο διακριτικός αφηγητής της ιστορίας), οι οποίοι λειτουργούν σαν αρμοί, αλλά και σαν αυτό που διαπερνά και συνέχει την ίδια την αφήγηση εσωτερικά. Κι αν υπάρχει κάπι που ξεχωρίζει, (και ενοχλεί όσους αναζητούν μαεμφανή "κίνηματογραφικότητα" στον κινηματογράφο) αυτό είναι η σπάνια ποιότητα και πυκνότητα στην σύνθεση των διαλόγων, που ξεπερνούν όχι μόνο τις ικανότητες και την ευρηματικότητα ενός κινηματογραφιστή—διαλογίστα, αλλά και ενός έμπειρου μυθιστοριογράφου. Αυτό δεν σημαίνει καθόλου πως ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ KRONOU είναι μια ταινία διαλόγων. Είναι πριν και πέρα απ' όλα, μια ταινία ανθρώπινων χαρακτήρων και σχέσεων, που

αλλοιώνονται στην διάρκεια της αφήγησης. Είναι πριν και πέρα απ' όλα, μια απ' αυτές τις σπάνιες σημερινές ταινίες, που αφηγούνται μια ιστορία σημερινή, δίνοντας μια κεντρική και σχεδόν απόλυτη θέση αξίας στην ερμηνεία των ηθοποιών τους, στον εκφραστικό παλμό της ανθρώπινης παρουσίας, χειρονομίας και λόγου, τόσο σ' αυτό που αφηγούνται, όσο και στον τρόπο που το αφηγούνται και για αυτό και στην ανθρώπινη κεντρική παρουσία του βλέμματος του θεατή, που καλείται να τις δει/βιώσει/επενδύσει και να αναγνωρίσει κάτι απ' τον εαυτό του μέσα σ' αυτές.

Για αυτό και την θεωρώ ανεπιφύλακτα μια πολύ καλή ταινία, δηλαδή μια άμεση και ζωντανή ταινία του σήμερα, που ίσως χρειαστεί να ξαναμιλήσουμε μερικά χρόνια αργότερα για αυτήν. Τότε που οι Γκρι-Στεγνοί άνθρωποι, που την αισθάνθηκαν σαν απειλή για την ίδια την ύπαρξή τους και είναι αποφασισμένοι να την θάψουν με κάθε τρόπο, θα μας έχουν αδειάσει την γωνία. Έτσι τουλάχιστον ελπίζω.



ΣΕΝΑΡΙΟ, του Ντίνου Μαυροειδή

ΣΕΝΑΡΙΟ
Του Ντίνου Μαυροειδή

Το σενάριο είναι μια κακή ταινία. Μια επιθεωρησιακή παρωδία των παλιών ελληνικών μελό, που από κάποιο σημείο και μετά, τα ξεπερνάει και γίνεται πιο πληκτικά μελοδραματική και κακόγονυστη απ' αυτά. Τα καλαμπούρια της είναι φαρσικά

και χοντροκομένα. Καμάτ κωμική ἐκπληξη πονθενά. Η τανία περιορίζεται στο να γελοιοποιεί καταστάσεις και πρόσωπα ἡδη γελοιοποιημένα στην συνείδηση των θεατών. Αναστκόνει γκρεμισμένα και φθαρμένα απ' τον χρόνο σκηνικά, για να τα ξαναγκρεμίσει. Και μερικά όχι μόνο μια, αλλά και περισσότερες φορές. Ο αγώνας παρώδησης είναι σικέ. Ο αντίπαλος είναι ἡδη ξηφλημένος. Άλλα η τανία συνεχίζεται επαναλαμβάνοντας τα ίδια και τα ίδια. Στο τέλος γίνεται ἐνατάνευρο ποτ—πουνρί του ίδιου του εαυτού της. Το εύρημα της αρχικής ιδέας ἔχει εξαντληθεί κάπου στη μισή διάρκεια της τανίας. Σκηνές ακολουθούν άλλες σκηνές, ενώ θα μπορούσαν να προηγούνταν ή να μην υπήρχαν καθόλου. Τα πλάνα στήνονται μόνο και μόνο για να ακουστεί ἐνα ακόμα τραγούδι ή το ίδιο πάλι τραγούδι. Τα πρόσωπα όχι μόνο δεν αναπτύσσονται, αλλά αρχίζουν και ξεθωριάζουν μαζί με την εξυπνακίστικη ιδέα που τα γέννησε. Οι μονοχρωμίες αρχίζουν να κουράζουν αυτόποφορα τα μάτια των θεατών. Υποτίθεται βέβαια πως αυτό το σκηνοθετικό τέχνασμα διακωμαδεῖ το νεοανακαλυφθέν στοιχείο της ελληνικής ζωής, το κιτς. Προσωπικά απ' την αρχή θεώρησα όλη την τρέχουσα φιλολογία για το κιτς, σαν ἐνα κιτς υψωμένο στο τεράγωνο. Η τανία απλώς μου επιβεβαώνει αυτήν την πεποίθησή μου. Τα παλιά ελληνικά μελό, σκόπευαν να προκαλέσουν μια ἐκκριστή των δακρυγόνων αδενών, και το κατάφερναν στον καιρό τους. Σήμερα, όταν βλέπουμε κάποιο απ' αυτά στην τηλεόραση, γελάμε. Το ΣΕΝΑΡΙΟ όμως είναι μια τανία που ούτε γελάς, ούτε κλαις, απλώς την βαρέσσαι, όσο περνάει η ώρα όλο και περισσότερο. Και μόλις τελειώνει, σκέφτεσαι πως αν ο ίδιος ο Δαλιανίδης επιχειρούσε να παραδήσει τις παλιές του τανίες, θα τα κατάφερνε σίγουρα πολύ καλύτερα απ' τον Μαυροειδή. Το σωστό να λέγεται.

ΤΟ ΑΡΩΜΑ ΤΗΣ ΒΙΟΛΕΤΑΣ

Της Μαρίας Γαβαλά

Μια τανία απλή ἐώς απλοϊκή, που αφηγείται μια μᾶλλον συνηθισμένη ιστορία, που επικεντρώνεται γύρω από ἐνα πρόσωπο αρκετά συμπαθητικό. Δεν είναι χωρίς λόγο που αναφέρομαι με συγκαταβατικό τητα για αυτήν την τανία. Πρόκειται ακριβώς για μια συγκαταβατική τανία, που καταφέρνει κοντσά—στραβά να αφηγηθεί την ιστορία που αποπειράται να αφηγηθεί. Τίποτα άλλο καν τίποτα περισσότερο όμως. Πρόκειται για τανία ενός προσώπου, μιας ιδέας, μιας αφηγηματικής διάστασης και εντέλει μιας και μόνης χρήσης — θέασης.

Η ηρώιδα—πρωταγωνίστρια, η Ισμήνη, είναι ονειροπαρμένη, "απροσγείωτη", χαριτωμένη, μοναχική. Είναι αδέξια, φοβισμένη και καθηλωμένη σε παιδικές τραυματικές εμπειρίες. Εγκαταλειμένη από μικρή στην φροντίδα μιας αυταρχικής γιαγιάς, που προσωποεί το Υπερ—Εγώ της. Κλεισμένη σ' ἐνα κόσμο φανταστικό, κατασκευασμένο από τα λαϊκά ρομάντζα του περιοδικού που διαβάζει, στέκει αρνητική σε μια αποδοχή της αρχής της πραγματικότητας. Αφελής, ρομαντική και ευάλωτη τοσιπάσι στο φλερτάρισμα του πρώτου λιμοκοντόρου που συναντάει. Εύπιστη και υποχωρητική, καταπίεται από την ισχυρή "προσωπικότητα" της κατάσας ξαδέρφης, που είναι η κακιά της υπόθεσης και το πραγματικό υποκατάστατο της πεθαμένης γιαγιάς. Τελικά πρόκειται για μια τανία που εκτός των άλλων την υποτείνει κι ἐνα υπόστρωμα γνώσης δεδομένων, βασικών ψυχαναλυτικών αρχών. Εξ ού και οι περισπούδαστοι ψυχαναλυτικοί όροι που αράδιασα παραπάνω, που

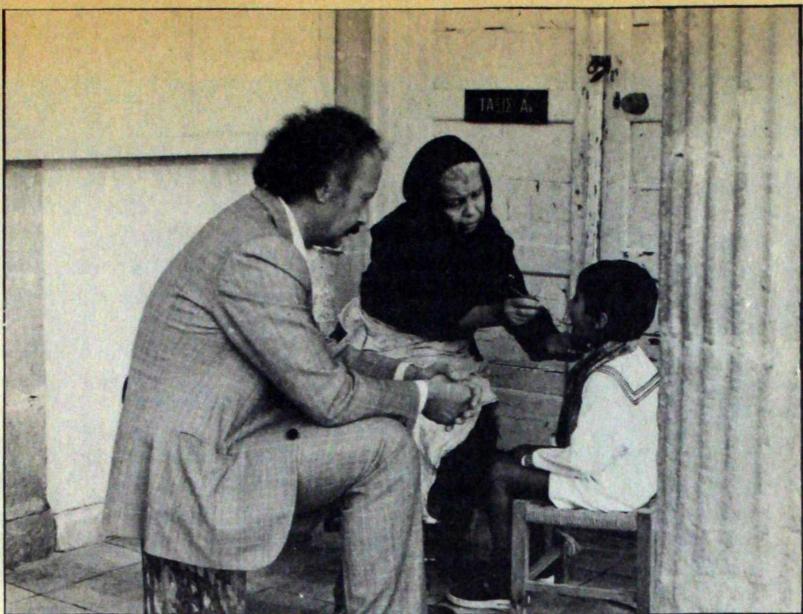


ΤΟ ΑΡΩΜΑ ΤΗΣ ΒΙΟΛΕΤΑΣ, της Μαρίας Γαβαλά

προσωπικά τους αποφεύγω σε οποιαδήποτε ερμηνεία—αξιολόγηση κινηματογραφικού έργου, εκτός κι αν το ίδιο το έργο μου επιβάλει κάπι τέτοιο, με το να μου τους ξεβράξει εικονογραφημένους, κατά την θέασή του. Όπως έγινε τώρα. Υποψιάζομαι πως αυτό είναι μια συνέπεια της θητείας της Γαβαλά ως κριτικού (και του Σούνια, που κάπου τελικά θα έχει βάλει κι αυτός το χεράκι του σ' αυτήν την ταινία). Ετοι η μυθοπλασία γέρνει ανισόρροπα αναζητώντας ένα παλιό ψυχαναλυτιστικό τρόπο κριτικής ερμηνείας, που θα την συμπληρώσει και θα την αξιολογήσει θετικά. Αυτό όμως κάνει περισσότερο την ταινία να μοιάζει με μια φωτογραφία στο κομοδίνο (η παρομοίωση είναι προφανώς απεικονιστική), στηριγμένη όρθια πάνω σε μια επιτομή του Φρόντη. Τραβάμε την επιτομή να την ξεφυλλίσουμε (όπως η ίδια η ταινία μας προτρέπει) και η φωτογραφία σωριάζεται χάμω. Και τότε τί μένει;

ΤΟ ΑΡΩΜΑ ΤΗΣ ΒΙΟΛΕΤΑΣ: μια ταινία—περιοδικό ή μάλλον ένα αυτοτελές συνεργομάντζο, που αφηγείται την ιστορία μιας σύγχρονης σταχτοπούτας που σταδιακά ενηλικιώνεται, παύει να παίρνει το φάντασμά της για πραγματικότητα, εκκοινωνείται και αντιρροπεί τον ευνοούχισμό της με μια πράξη συμβιβασμού συμβολική.... Νάτο, πάλι άρχισα να μιλάω έτσι.

Τέλος πάντων, η σταχτοπούτα ή Ισμήνη είναι βέβαια φιγούρα συμπαθητική. Άλλα και πώς να μην συμπαθήσεις ένα παιδί, όταν μάλιστα η ίδια η ταινία επιχειρεί με κάθε μέσο να εκμαυλίσει την συμπάθειά σου γι' αυτήν; Με τα ζεστά χρώματα των εικόνων, τις φοβισμένες και παιδιάστικες γκριμάτσες και κυρίως με τη νατουραλιστική ισοπέδωση όλων των άλλων χαρακτήρων. Κι ας πούμε πως αυτή η ισοπέδωση, δεν είναι παρά το αποτέλεσμα της απομιθοποίησης τους στα μάτια της Ισμήνης και γι' αυτό κάπι απαραίτητο για να ωρμάσει η Ισμήνη. Μήπως όμως το τίμημα είναι η κινηματογραφική ανωριμότητα της ταινίας εντέλει, για να μιλήσουμε ψυχαναλυτικά;



Ο ΒΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ, του Αντρέα Πάντζη

Ο ΒΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ

Του Αντρέα Πάντζη

Η πιο εξουθενωτική ταινία που έχω δει. Αν και δεν την είδα ολόκληρη. Μόνο την πρώτη μία ώρα και την τελευταία μισή. Και πάλι πολύ ήταν. Στο ενδιάμεσο διάστημα προσπαθούσα να συνέλθω. Από τον αργό, βασανιστικό εκ-βιασμό που διενεργεί αυτή η ταινία κατά την θέσαρή της. Πριν α' όλα, με το ίδιο το θέμα της. Άλλά και με τον ζιοφερό, παρατεταμένο τρόπο παρουσίασής του. Με την ανεξήγητη επιμονή της, στην συσσωρευτική λεπτομέρεια των γεγονότων. Και τις ατελειωτες συνομιλίες και μονόλογους των χαρακτήρων σε πλάνα καθηλωμένα, που υπάρχουν απλώς σαν φόντο τους. Αυτό είναι κάτι που κουράζει ανυπόφορα το βλέμμα. 'Ετσι κι αλλιώς, η ίδια η ταινία το αρνείται, το αποδιώχνει. Αυτό που μάλλον επιζητεί από τον θεατή, είναι η προσοχή της ακοής του, στην λοιδορία των προσώπων. Η θέαση καταλήγει να γίνει μια ακρόαση, και η ταινία κάτι σαν ραδιοφωνική εκπομπή. Και σαν να μην φτάνουν όλα αυτά, να πιέζεσαι βαθιαία κι από ένα αισθήμα καταναγκασμού και ενοχής, επειδή η ταινία σε κουράζει σε βαθμό εξαντλητικό. Γιατί, αυτό που αφηγείται, είναι το πρόσφατο Κυπριακό δράμα μετά την Τουρκική εισβολή. Και υποτίθεται πως αυτό είναι ένα ζήτημα που μας αφορά ή πρέπει να μας αφορά όλους, ως ελεύθερα άτομα και ως Έλληνες. Το κακό όμως μ' αυτήν την ταινία είναι, πως προσπαθεί να εγκαλέσει περισσότερο την συμμετοχή μιας εθνικιστικής παρά μιας δημοκρατικής συνείδησης. Και μάλιστα, σε πολλές στιγμές, με ένα στόμφο σχεδόν συνθηματικό. Δεν θέλω να υπεισέλθω σε μια συζήτηση που θα έκφραζε την αντίθεσή μου προς την εθνικιστική ιδεολογία που πιθανόν προάγει αυτή η ταινία. Θα αρκεστώ μόνο να πω, πως ακόμα κι αν τεθεί κανείς

σ' αυτήν την άποψη, του ίδιου του έργου, έτσι όπως είναι κατασκευασμένο, δεν μπορεί παρά να προσκρούσει κατά την θέασή του, σε μια ασυνείδητη, απωθημένη δυσφορία που έχει ήδη δημιουργήσει εδώ και μια δεκαετία, η ψηφοθηρική δημαγωγική εκμετάλλευση του Κυπριακού ζητήματος από τους διεκδικητές της πολιτικής εξουσίας στην Ελλάδα. Γι' αυτό και η ταυτία, ίσως μπορέσει να βρει μια άλλη, πιο ανεκτική αντιμετώπιση έξω από τα ελληνικά σύνορα, στην ίδια την Κύπρο ή στο εξωτερικό –δεν ξέρω. Πάντως εδώ, οι θεατές του φεστιβάλ τουλάχιστον, αντέδρασαν λίγο πολύ, όπως κι εγώ. Νιώθοντας λίγη ενοχή και πολύ εξαντληση, αποχωρούσαν από την αίθουσα στην μέση της προβολής και χωρίς να εκφράσουν με θόρυβο την δυσαρέσκειά τους, όπως συνήθως, δραπέτευσαν ανακουφισμένοι. Για δύσους άντεξαν και την είδαν ολόκληρη μπορώ μόνο να πω: χαρά στο κουράγιο τους! Κι αυτό το λέω χωρίς ίχνος ειρωνείας.

ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ Του Παντελή Βούλγαρη

Ένα συμβατικό αφηγηματικά, καλοφτιαγμένο κινηματογραφικό και φορτισμένο συγκινησιακά μελόδραμα. Η ελληνική ταινία που συζητήθηκε και θα συζητηθεί όσο καμιά άλλη αυτή την χρονιά. Και για του χρόνου βλέπουμε πάλι.

Η ταινία αφηγείται μια εξαιρετική (εννοώ καθόλου αντιπροσωπευτική) ερωτική ιστορία ενός ζευγαριού (αριστερών αγωνιστών), που διαδραματίζεται από την μετεμφυλιακή περίοδο μέχρι την πτώση της χούντας και την αφηγείται διατηρώντας προσεκτικά το ιστορικό φόντο αυτών των (πέτρινων) χρόνων, σε δεύτερο πλάνο, σαν να προυποτίθεται γνωστό και καθορισμένο. Αυτό κατ' αρχήν δεν είναι ούτε κακό, ούτε καλό για ένα τέτοιο κινηματογραφικό έργο, είναι απλώς το χαρακτηριστικό όριο απόστασης κάθε μελοδράματος, από τον κοινωνικο-ιστορικό ορίζοντα μέσα στον οποίο τοποθετείται η ιστορία της. Η ίδια όμως η ταινία δείχνει να υποτείνεται από ένα φόβο πως δεν θα καταφέρει να διατηρήσει αυτό το απαράτητο όριο απόστασης και παρατείνει, φορτίζει, επανέρχεται, κάνει προνομιούχες τις μελοδραματικές στιγμές, σε βαθμό που κινδυνεύει να γίνει ένα συναισθηματικό ρομάντζο δακρύων. Όχι πως οι ήρωες της κλαίνε, αλλά κάνουν ό,τι είναι δυνατόν για να κάνουν τους θεατές να κλάψουν. Πιο συγκεκριμένα, η αφήγηση επικαθορίζεται φανερά από μια έγνωσι να διατηρήσει σε μια διακριτική παρένθεση την διάσταση των κεντρικών της ηρώων, ως αριστερούς αγωνιστές. Και εκεί ακριβώς αποτυγχάνει. Και μόνο η σκηνή της απολογίας της Ελένης στο δικαστήριο (που είναι οικτρά κακή και εντέλει περιττή) αρκεί για να καταστρέψει την ολική εικόνα αυτής της έντονης και θαυμαστής προσωπικότητας, πάνω στην οποία στηρίζεται και όλο το έργο.

Και ο λόγος για όλα αυτά είναι προφανής και από τις ίδιες τις επίμονες δηλώσεις του δημιουργού της. Ο Βούλγαρης προσπάθησε μέσα κι έξω από την ταινία του, να αποτρέψει μια παραποτήση των προθέσεων του, δηλαδή να αποθαρύνει όσους θα επιχειρήσουν να δονν και να ερμηνεύσουν το έργο του, όχι σαν μια ανθρώπινη δραματική ιστορία, αλλά σαν ένα λόγο πάνω στην ιστορία της αριστεράς που αγιοποιεί τα δεινά της. Μόνο που δεν γίνεται να φτιάχνεις ομελέτα, χωρίς να σπά-



ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ. του Παντελή Βούλγαρη

σουν κι αυγά. Μόνο που όταν έχεις να κάνεις με τέτοιες ιδέες ή ζωτικές αυταπάτες, που βαραίνουν τόσο σε μια εποχή (επειδή έχουν αγκιστρώθει πάνω τους τόσοι άνθρωποι) θα πρέπει ή να λάβεις θέση πάνω σ' αυτές ή να μην κάνεις καθόλου ένα έργο που να τις περιλαμβάνει. Άλλως η οποιαδήποτε διακριτικότητα κάθε άλλο παρά θα αποτρέψει τον καθένα από το να επενδύσει τα δικά του φαντάσματα σ' αυτές. Όπως και έγινε. Η εν λόγω ταινία δημοσιοποιείται σαν ένας μαγνητικός πόλος έλξης περισσούνταστων και ιστοριογραφικών αναφορών, κρίσεων και ερμηνειών, που την εκθειάζουν ή και την κριτικάρουν ως κάτι που η ίδια δεν είναι, ως κάτι που προσπάθησε να το αποφύγει να είναι. Αλλά εκ των ενόντων, δεν τα καταφερε. Κι αυτό αποτελεί και την βαθύτερη κινηματογραφική της αποτυχία, ως προς την ενδογενή της πρόθεση, από μια άποψη αισθητικά αξιολογική. Όχι εμπορική, όχι "βραβευτική". Το εύρος του κοινού που της αντιστοιχεί είναι απροσδιόριστα μεγάλο. Εξάλλου αυτό που σκοπεύει κάθε μελόδραμα είναι να λειτουργήσει, σαν μύθος συμφίλιωτικός, να πετύχει μια γενική συναισθηματική αποδοχή, να ομοιοστατικοποιήσει το κοινό του. Κι αυτό είναι κάτι που η ταινία το καταφέρνει. Αν μη τί άλλο και μόνο από την διαρκή, πληθωρική παρουσία στις εικόνες της, του προσώπου της Μπαζάκα, που μαγνητίζει το βλέμμα μ' αυτήν την καθηλωτική του εκφραστικότητα, η οποία είναι τόσο εκπληκτικά φωτογενής ή μάλλον κινηματογραφογενής, που τολμώ να πω, πως θα αρκούσε και μόνο η κινηματογράφηση αυτού του προσώπου, για να χαρακτηρίσει μια οποιαδήποτε αλληλουχία εικόνων που το περιέχουν, καλή ταινία.

TO KOΛIE
To Nikou Kanaki

Ταινία που χαρακτηρίστηκε ως "θεατρική", "τηλεοπτική", "ανεκδοτολογική", σύντομα, ως ελάχιστα κινηματογραφική. Στην πραγματικότητα όμως, πρόκειται για ταινία πολύ ελληνική, μια κωμωδία που ανήκει στην παράδοση της παλιάς ελληνικής κωμωδίας και, εν γένει του παλιού ελληνικού κινηματογράφου, που δεν υπήρξε ποτέ, πολύ "κινηματογραφικός". Με εξαιρεση βέβαια κάποιες ταινίες του Βέγγου, τις οποίες οι πρώην θεατές (και νυν τηλεθεατές) του παλιού ελληνικού σινεμά, δεν τις βλέπουν, ή εν πάσει περιπτώσει δεν τις προτιμούν όσο τις υπόλοιπες, όταν παιζονται στην τηλεόραση. Μιλάω προφανώς για τις ταινίες, και πιο συγκεκριμένα τις κωμωδίες, που βασίζονται στον διάλογο, και ελάχιστα ή καθόλου στην σκηνοθετική οργάνωση των εικόνων.

Κάθε κωμωδία, σάτυρα ή κομεντί προυποθέτει απαραίτητα δύο στοιχεία, ένα στατικό κι ένα δυναμικό. Το στατικό είναι η αναγνωρισμότητα των χαρακτήρων και των καταστάσεων που διακωμωδούνται. Το δυναμικό, είναι η απρόοπτη ανατροπή αυτών των αναγνωρίσμων και οικείων χαρακτήρων και καταστάσεων, μ'ένα τρόπο που τα "εκθέτει", τα ξεγυμνώνει από την σοβαροφάνειά τους ή τα γελοιοποιεί.

TO KOΛIE του Nikou Kanaki



Το ΚΟΛΙΕ είναι μια κομεντί, με την συγκεκριμένη ηθογραφική έννοια που έχει αποδοθεί στον όρο, δηλαδή μια φαιδρή ιστορία, όπου οι ίδιοι οι ήρωές της, δεν είναι καθόλου κωμικοί, αλλά συνηθισμένοι, οικείοι και χαρακτηριστικοί τύποι που μπλέκονται σε καταστάσεις ασυνήθιστες και κωμικές, μέσα στις οποίες αντιδρούν σπασματικά, συγχισμένα, αλλοπρόσαλα, και τις επιδεινώνονταν έτσι, ακόμα χειρότερα. Το στατικό στοιχείο που παροντοποιεί αυτούς τους χαρακτήρες στην δεδομένη, αναγνωρίσμη διάσταση του νεόπλουτου νεοέλληνα μικροαστού, παράγεται λιγόπολυ "κινηματογραφικά", στον τρόπο που αυτοί χειρονομούν και συμπεριφέρονται, λογομαχούν μεταξύ τους, στον τρόπο που στήνονται και επιδεικνύονται, στους χώρους που κατοικούν και στον τρόπο που κινούνται μέσα σ' αυτούς. Το δυναμικό όμοις στοιχείο, που τους εμπλέκει σε καταστάσεις απρόσπτες και κωμικές, τις οποίες αδυνατούν να αντιμετωπίσουν και τις περιπλέκουν χειρότερα, παράγεται σχεδόν αποκλειστικά από μια συσσώρευση λεκτικών γκαγκ, που από κάποιο σημείο και μετά, αρχίζουν να παραλλάσσονται επαναληπτικά, έστω κι αν εξακολουθούν να προκαλούν το γέλιο του θεατή, αυτού τουλάχιστον που έχει ήδη περιέλθει σε μια κατάσταση νευρικής θυμηδίας.

Η ταινία είναι εμπορικών προδιαγραφών, αν αυτό μπορεί ακόμα κάτι να σημαίνει, και δεν φέρνει τίποτα καινούργιο στο είδος της ελληνικής κινηματογραφικής κωμωδίας, ούτε βέβαια και καμιά νέα σκηνοθετική αντίληψη. Ωστόσο καταφέρνει να είναι επαρκής ως προς την πιο καθορισμένη και στενή αξία χρήσης, μιας κωμωδίας: καταφέρνει τα "βγάζει γέλιο". Εγώ τουλάχιστον γέλασα με την ψυχή μου.

MANIA

Του Γιώργου Πανουσόπουλου

Τανία πρωτόφαντη στον ελληνικό κινηματογράφο, "φυσιολατρική", παγανιστική και ωστόσο απρόσμενα σύγχρονη. Η αφήγηση της ρυθμική, επιταχυνόμενη αναβλύζει τις εικόνες όπως ο θαυματοποιός τα χρωματιστά μαντήλια από το άδειο κατέλεο του. Μία θεαματική κινηματογραφική χειρονομία. Και ασφαλώς ένας μύθος αρχαϊκών συμβόλων, παραστάσεων και μορφών που αναδύονται μέσα από την καρδιά του σύγχρονου παρόντος. Τα νόηματα φτωχά και τετριψμένα παραμερίζουν μπροστά σ' αυτή την ακατάπαυστη κίνηση των καταποδιαστόν εικόνων. Το εξημερωμένο εξεγείρεται και μεταμορφώνεται στο άλλο του. Και ξεπροβάλει η α—λογη, ζωώδης πλευρά της ανθρώπινης υπόστασης. Η Φύση παροντοποιείται σαν το περιβάλλον που το κατοικούμε και σαν αυτό που μας κατοικεί. Και ο χρόνος, ο αφργυματικός χρόνος, αποκτά βαθμιαία έναν ξέφρενο, γιορτινό ρυθμό διονυσιακής ευθυμίας. Και γίνεται ένα βουητό από φωνές, γέλια, ουρλιαχτά και τραγούδια. Από κάθε μεριά συρρέουν κι άλλες τέτοιες κινήσεις διάφανων και φευγαλέων εντυπώσεων—εικόνων. Η πολιτισμένη ευταξία ανατρέπεται μέσα σε μια απρόσπτη έξαψη που γενικεύεται. Είναι ένας ίλιγγος απόλυτης ελευθερίας και για αυτό ένας ίλιγγος απόλυτου νοηματικού κενού. Μια αγέλη χαρούμενων, γοητευμένων παιδιών τρέχει πίσω από την μισόγυμνη, αλλοπαρμένη Μάννα, όπως τα παιδιά του παραμυθιού πίσω από τον Μαγικό Αυλό. Και το βλέμμα του θεατή ακολουθεί κι αυτό συγχρονισμένο, μαγεμένο και απογειωμένο μέσα σε μια παιδική φαντασίαστη.

Η MANIA είναι μια τανία βασισμένη στην τέχνη του μοντάζ, όχι τόσο με την έννοια της διαδοχής αφηγηματικών χρονικών αξιών, που συνθέτουν και προσανα-



MANIA του Γιώργου Πανουσόπουλου

τολίζουν την ιστορία —η ίδια η σεναριακή ιστορία, ανάγεται σε μια απλή σε σύλληψη ιδέα, που μπορεί να περιγραφεί επαρκώς με λίγα λόγια— όσο με την έννοια της οργάνωσης του θεαματικού, που καταφέρνει να εμπλέξει στις αρθρώσεις της το βλέμμα του θεατή, αδειάζοντας το από οποιαδήποτε διάθεση αποσυμβόλισης σε βάθος ή/και καθορισμού των κινήτρων της ηρωίδας. Κι αυτό γιατί ένα τέτοιο βάθος δεν υπάρχει κι ένας τέτοιος καθορισμός θα κατέληγε σε κοινότυπες περί απελευθέρωσης των ενστίκτων, επαναπόκτησης μια χαμένης σχέσης με την φύση και αντιπαράθεσης του ατόμου με την κοινωνία. Η MANIA όμως είναι ένας αφηγημένος κινηματογραφικά μύθος, που όπως κάθε μύθος "απαντάει" σε μια αδιευκρίνιστη πολλαπλότητα ερωτημάτων, που αφορούν την ίδια την φύση και την ζωή του ανθρώπου, με ένα συμβάν, το οποίο αυτοθεμελιώνεται ως "απάντηση" κορεστική και αναμφισβήτητη, δηλαδή ως ομοίωμα αλήθειας. Αυτή η κεντρική μυθική αλήθεια αρνείται πάντα και γελοιοποιεί την ορθολογική κεντρομόδο ανάλυση που

προσπαθεί να την ερμηνεύσει. Αυτό όμως δεν σημαίνει πως αποκλείει οποιαδήποτε ερμηνεία, φυγόκεντρο προς αυτήν. Γιατί κάθε νέος ή ανανεωμένος μύθος αναδύεται συνάμα και ως μια απότειρα απομυθοποίησης των μύθων που κυριαρχούν στην πραγματική ξωή, που κινητροδοτούν πραγματικές στάσεις και συμπεριφορές. Στην συγκεκριμένη περίπτωση η MANIA υπονομεύει και απειλεί το αναφυισβήτητο του πιο σύγχρονου μύθου, ο οποίος στηρίζεται με μια πιστή σχεδόν θρησκευτική στην γ ν ώ σ η και στην τ ε χ ν ι κ ή, ως αυτά που εγγυώνται σήμερα την απόκτηση μιας αύξουσας ισχύος, ασφάλειας και ψυχικής και κοινωνικής σταθερότητας και ακόμα την βεβαίότητα πως μπορεί η σύγχρονη κουνωνία να εξακολουθεί να καταστρέψει την φύση, χωρίς ποτέ αυτή η ύβρις να προκαλέσει την νέμεση. Η τανία αποκαλύπτει, φανερά ή καλυμένα, την εύθριψια αυτής της ιδεολογικής αυταπάτης (που αποτελεί ως γνωστόν και την κεντρική προγραμματική φαντασίωση της σημερινής κυβέρνησης), όχι μ'ένα τρόπο αποδεικτικό, ούτε συνθηματικό και ούτε καν σαν οικολογική καταγγελία, αλλά αντιρροβάλοντας στο δόγμα του "πραγματικού" μύθου, το δικό του συμβάν, δηλαδή σαν μύθος απέναντι σε μύθο. Έτσι απλά και κινηματογραφικά.

Κάτι σαν επίλογος

Θα τελειώσω με μια διευκρίνιση απαραίτητη μόνον σε όσους τυχόν (και πολύ πιθανόν) παρεξήγησαν την εξαγγελία του εισαγωγικού σημειώματος, πως κάτι καινούργιο συνέβη στο φετινό φεστιβάλ και θα περιμεναν' ως εκ τούτου να ανακηρύξω τις μισές τουλάχιστον ταυνίες σε αριστουργήματα. Κάτι τέτοιο όμως αν συνέβαινε δεν θα' ταν απλώς κάτι καινούργιο, αλλά ένα απρόσμενο μαζικό θαύμα. Τέτοια θαύματα δεν συμβαίνουν πια πουθενά και ούτε συνέβησαν ποτέ στην πραγματικότητα άλλωστε. Για όσους επιζητούν και καταλαβαίνουν μόνο, μια μετρήσιμη σαφήνεια ("ένα κι ένα μας κάνουν δυο"), ας πω ότι, στο φετινό φεστιβάλ προβλήθηκαν, δυο τουλάχιστον κακές ταυνίες (η μια μάλιστα πήρε και βραβείο), δυο αδιάφορες ταυνίες (η μια πήρε το μισό βραβείο μαζί με την προηγούμενη), τρεις τουλάχιστον πολύ καλές ταυνίες (οι οποίες δεν πήραν σχεδόν τίποτα), ενώ όλες οι υπόλοιπες ήταν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, αξιόλογες ταυνίες, άσχετα αν πέτυχαν ή απέτυχαν στην ίδια την πρόθεση τους (μερικές από αυτές, όπως ήταν επόμενο, τα πήραν όλα κι έφυγαν). Όσοι θεωρούν ότι αυτή η αναλογική ποικιλία είναι μηδαμινή και ασήμαντη, τότε μάλλον ή παρακολουθούν για πρώτη φορά το ελληνικό φεστιβάλ κινηματογράφου ή λησμόνησαν εντελώς αυτά που έβλεπαν μέχρι πέρσυ σ' αυτό.

Για να δούμε όμως τί λέμε ή θα ξαναλέμε του χρόνου. Εγώ πάντως επιμένω πως αυτό το φεστιβάλ ήταν ένα φεστιβάλ αλλιώτικο από τ' άλλα.

• Σωτήρης Ζήκος



ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

Ο Τάκης Σπετσιώτης συνομιλεί με τον Μπάμπη Ακτσόγλου

ΔΡΑΜΑΤΟΥΓΡΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ

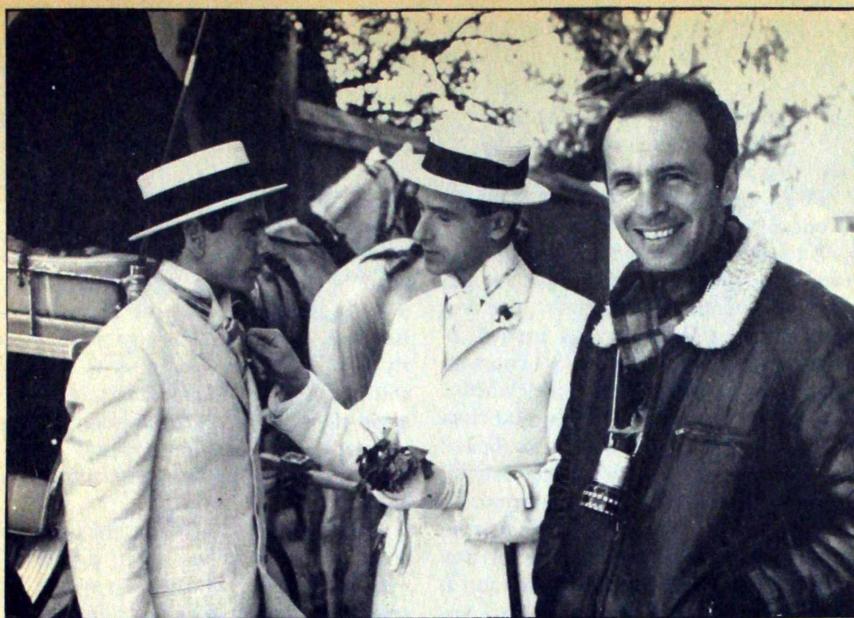
Τάκη ας αρχίσουμε καλύτερα με τη δραματουργική σύλληψη της ταινίας. Η ιδέα του ΜΕΤΕΩΡΟΥ ΚΑΙ ΣΚΙΑ υπάρχει από παλιά μέσα σου και κατά πόσο άλλαξε όλο αυτό το διάστημα που την επεξεργάζεσαι;

Το σχέδιο του ΜΕΤΕΩΡΟΥ ΚΑΙ ΣΚΙΑ υπάρχει μέσα μου, πολύ πριν την ΑΝΑΠΑΥΤΙΚΗ ΜΕΡΙΑ, δηλαδή την πρώτη μου ταινία μεγάλου μήκους (1981). Άρχισα να το σκέφτομαι σταδιακά γύρω στα 1978–79, που δεν έκανα τότε κινηματογράφο, παρά μόνο μερικά πειράματα αντεργκράουντ σε 16 και σούπερ–8. Επειδή παλιά από την εποχή που ήμουν στο Γυμνάσιο, είχα σκεφθεί ορισμένα πράγματα για τον Λαπαθιώτη κι είχα βρει αυτό το υλικό, μ' ενδιέφερε να το κάνω σενάριο. Δεν ήξερα βέβαια τι φόρμα θα έπαιρνε το υλικό αυτό, γιατί δεν ήταν διασκευή ενός βιβλίου, μιας μυθιστορηματικής βιογραφίας σε σενάριο συγκεκριμένα, αλλά υπήρχαν κάποιες σημειώσεις, κάποια χρονογραφήματα, η επιφυλλιδογραφία της εποχής σε λογοτεχνικά περιοδικά, κάποιες φιλολογικές αναμνήσεις, ένα σκόρπιο ετερόκλητο κι ανεπίσημο υλικό.

Δεν έχει γίνει ποτέ λογοτεχνικό αφέρωμα στον Λαπαθιώτη, στα παλιά περιοδικά ή την ΕΣΤΙΑ για παράδειγμα;

Έχουν γίνει σ' αυτά τα παλιά περιοδικά, αλλά δεν υπάρχει ένας σκελετός, μια δομή όπως σε μια μυθιστορηματική βιογραφία που θα με βοηθούσε κατευθείαν να το κάνω σενάριο. Έπρεπε να βρω εγώ μόνος μου τους σπόνδυλους, τα νήματα για να δεθούν όλα αυτά τα πράγματα. Όταν μετά την ΑΝΑΠΑΥΤΙΚΗ ΜΕΡΙΑ σκέφθηκα να δουλέψω το ΜΕΤΕΩΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ στην ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία που είχα από παλιά, έκανα μια άλλη επισταμένη έρευνα όπου βρήκα τα πάντα: ότι υπάρχει από το 1905 μέχρι το 1985 για τον Λαπαθιώτη. Φωτοτύπησα ακόμα και τα ιδιωτικά αρχεία. Σκέφθηκα λοιπόν να βάλω εγώ όλο αυτό το υλικό σε μια τάξη, με μια πολύ απλή αλλά κατά τη γνώμη μου συμπυκνωμένη και συνεκτική λογική. Δηλαδή, να κάνω μια δομή βιογραφίας όχι μυθιστορηματικής, αλλά ποιητικής, όπου συμπυκνώνονται τα κυριότερα γεγονότα, μέσα από αφαιρετικές διαδικασίες, ικανά για να περιγράψουν αυτόν τον άνθρωπο και τον κοινωνικό του περίγυρο σε δεδομένη στιγμή, που περιληπτικά δίνουν τη ζωή του και που είναι οι πιο ουσιαστικές.

Αυτό το ήθελα για ν' αποκαθαρθεί το υλικό που είχα και για να βγουν οι σημασίες πιο έντονα. Βέβαια επειδή υπήρχε το πρόβλημα ότι θα έπρεπε να



Ο Δημήτρης Σπετσιώτης στα γυρίσματα της ταινίας του ΜΕΤΕΩΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ

κρατήσω μια σειρά, απέφυγα να κάνω χρονικές επιστροφές μπρος και πίσω κι ακολούθησα μια ορθόδοξη χρονολογική σειρά. Η πρώτη στιγμή είναι αυτή που βλέπουμε τον ήρωα πάρα πολύ μικρό, μια ελάχιστη στιγμή πριν τους τίτλους. Η δεύτερη στιγμή είναι γύρω στα 1909, όπου ο ήρωας είναι ήδη δανδής και νέος, η τρίτη είναι γύρω στα 1919 όταν είναι ακόμα ιδιόρρυθμος και ξεχωριστός για τον αθηναϊκό περίγυρο. Έχει αρχίσει ν' αναπτύσσει την ποιητική του δραστηριότητα και να διαμορφώνει το φιλοσοφικό και ιδεολογικό του προσανατολισμό. Η τέταρτη είναι η περίοδος που αρχίζει να δύει, μετά τη Μικρασιατική καταστροφή και την είσοδο του προλεταριάτου, η πέμπτη είναι η νυχτερινή του θητεία στο Ζάππειο, η έκτη είναι η "ντεκαντάντ" εποχή όπου ζει έντονα τη νύχτα και πεθαίνει η μητέρα του και η τελευταία είναι η Κατοχή και ο ολοκληρωτικός ξεπεσμός,

ηθικός και οικονομικός. Πρόκειται στην ουσία για έξη ενότητες μ' έναν πρόλογο στην αρχή.

Αυτό που έκανα είναι η αφήγηση να μην έχει τη δομή ούτε ενός θεατρικού έργου, ούτε ενός μυθιστορήματος, ούτε μιας νουβέλας, από την άποψη ότι δεν ακολουθούνται οι κλασικές αρχές της δραματουργίας, χωρίς όμως να υπονομεύονται κιόλας εντελώς. Υπάρχει δηλαδή μια ίση μεταχείριση της κάθε εποχής και της κάθε περιόδου του ήρωα, όπου κυριαρχεί ένα μικτό είδος: άλλες φορές υπάρχουν στοιχεία δράσης κι άλλες φορές παρεμβάλλονται στοιχεία στοχασμού και γενικά σκέψης πάνω σ' αυτά που γίνονται. Θα χαρακτηρίζα το παραπάνω εγχείρημα μυθοπλαστικό, αλλά μυθοπλασία από την πλευρά της ποίησης και λιγότερο από την πλευρά της κλασικής δραματουργίας (κορύφωση, εξέλιξη, λύση των τεκταινομένων). Γιατί δεν έχω να κάνω μ' ένα μυ-

θιστόρημα ή θεατρικό έργο. Ορισμένες φορές μου φαινόταν αρκετά αδύνατο να επιτευχθεί εντελώς, αλλά μάρτιος γιατί μπορούσαν να μπαίνουν πράγματα από διαφορετικές κατευθύνσεις, που δεν θα μπορούσαν να μπουν σε μια μυθιστορηματική ή θεατρική μυθοπλασία.

Από την άλλη νομίζω ότι δεν είναι ένα έργο χαρακτήρων. Αφηγείται μια ψυχική οδύσσεια, υπάρχουν μέσα και χαρακτήρες, αλλά υπάρχουν και άνθρωποι πιο σχηματικοί ή άνθρωποι που περνάνε σαν σύμβολα, σαν φορείς ιδεών. Για παράδειγμα οι έξη φίλοι, που είναι ο καθένας ένας τρόπος για να δούμε τον ποιητή σε μια δεδομένη στιγμή, σε μια δεδομένη εποχή ή για ν' ανακαλύψουμε μια πτυχή του χαρακτήρα του, είναι άλλοτε πιο ολοκληρωμένοι σαν χαρακτήρες, (όπως ο Παπανικολάου ή ο Αλίνης, τον οποίο ξέρουμε σαν χαρακτήρα πολύ ξεκάθαρα, όμοια μ' έναν χαρακτήρα του κλασικού κινηματογράφου) κι άλλοτε δανείζουν τ' όνομά τους σε μια περίοδο και διαμέσου των δικών τους μαρτυριών βλέπουμε τον Λαπαθιώτη χωρίς όμως να είναι χαρακτήρες, αλλά απλοί συνοδοί. Είναι όπως όταν ζωγραφίζεις, αλλού οι πινελιές είναι πολύ πιο αδρές και το σύνολο είναι πιο ολοκληρωμένο κι αλλού είναι απλώς τόνοι, σκιτσαρίσματα. Το ίδιο και ο κόδομς: αλλού είναι μέσα στη δραματουργία περισσότερο οπτικός, όχι ολοκληρωμένος δραματουργικά. Ακόμα και ο ποιητής που είναι το κύριο πρόσωπο και γύρω του υπάρχει όλη αυτή η συνοδεία, αλλού είναι πιο στέρεος σαν χαρακτήρας και πολύ πιο καθαρός σ' αυτά που υποστηρίζει και σ' αυτό που λέει ή και στον τρόπο με τον οποίο πάσχει σε σχέση μ' ό, τι δέχεται από το κοινωνικό σύνολο που τον περιβάλλει κι αλλού είναι μια σκέτη φιγούρα που μας βοηθάει ο ίδιος να δούμε τον περιγυρό του.

Για παράδειγμα στη σκηνή του πάρ-

κου, σχεδόν εξαφανίζεται, γίνεται ένας συνδετικός κρίκος για ν' ακούσουμε τους άλλους ανθρώπους να μιλάνε. Το ίδιο συμβαίνει στην σκηνή της διαδήλωσης, το βάρος ρίχνεται περισσότερο στη μάζα.

Μερικοί θεώρησαν ελάττωμα της ταινίας αυτό το πράγμα. Βρήκαν πιο δυνατά τα μέρη που ο ποιητής υπάρχει σαν χαρακτήρας, στέρεα. Δεν νομίζω. Δεν απέβλεπα εκεί. Αν είχε έναν άλλο τίτλο η ταινία θα λεγόταν "Ο κόδομος του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη". Μ' ενδιέφερε πάρα πολύ αυτό το παιχνίδι της αντιπαράθεσης του κόσμου και του ήρωα. Ο ποιητής και η κοινωνία ήταν το θέμα.

Χάρη σ' αυτό νομίζω ότι απέφυγα να είναι η ταινία πιο ελαφριά, πιο εύπεπτη, πιο συμβατική. Δεν θα ήθελα με κανένα τρόπο να κάνω μια ποιητική ζουσσα, νοσταλγική, καλλιγραφική αναπάρασταση εποχής, ούτε ένα ψυχοδράμα του Λαπαθιώτη μ' όλα τα κλισέ ενός κινηματογράφου που δεν μ' αρέσει. Όπως για παράδειγμα να τονίσω πολύ την οιδιπόδεια αγάπη για τη μητέρα του, για την οποία έχουν μιλήσει κατά κόρον οι αναλυτές του έργου του. Ήθελα όλα αυτά να περάσουν υπαινικτικά και να μη δώσω πολύ βάρος. Αντίθετα μ' ενδιέφερε να τονίσω την ποιητική του στάση απέναντι στον κόσμο και να τον δω ποιητικά τον ίδιο από την άποψη του κινηματογράφου. Να τον δω έτσι όπως ο Παζολίνι εννοεί τον κινηματογράφο.

Βοηθήθηκα πολύ σ' αυτήν την επιλογή, γιατί έτσι έσπασα το ομοιογενές σύνολο που συγκροτούσε η προσωπικότητα του ποιητή και το εσωτερικό του σπιτιού του, με άλλα πράγματα πιο ετερόκλητα, που είναι από τοιχούς κτιρίων μέχρι τον κόσμο, άλλοτε σ' έξαρση (όπως οι διαδηλωτές και ομοφυλόφιλοι του πάρκου), άλλοτε ακίνητος σαν υπνωτισμένος όπως οι ουρές της



Κατοχής ή οι αλήτες της σπηλιάς με το όπιο κι άλλοτε σε ηδονική συμμετοχή με τα νιάτα του κόσμου και τις γύρω ερωτικές χαρές, όπως στη σκηνή

της "Ραμόνας" σε μια ακόλαστη χαρά. Αυτή είναι με λίγα λόγια η δραματουργική σύλληψη της ταινίας.

Η ΙΣΤΟΡΙΑ

Έχω ορισμένες αντιρρήσεις για τον τρόπο που ο ελληνικός κινηματογράφος ή τη λεόραση θίγουν την Ιστορία. Συνήθως αυτή εισάγεται σαν εξωτερική είδηση μέσα ενός προσώπου, ενώ απουσιάζει από την υπόλοιπη αναπαράσταση, πλην των εσωτερικών ιστορικών χώρων ή κάποιων γραφικών στιγμών. Στο ΜΕΤΕΩΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ υιοθετείς μια παρόμοια αντίληψη. Αυτό το έκανες γιατί δεν είχες την οικονομική δυνατότητα να προβείς σε μια πλήρη ιστορική αναπαράσταση ή γιατί ήταν μια θελημένη εξαρχής αισθητική επιλογή;

Στο σενάριο δεν είχα τίποτα άλλο, που αφορά αναπαράσταση εποχής και να μην το έδειξα. Δεν πρόβλεψα για πα-

ράδειγμα στο πρώτο μέρος να δειξω το μεγάλο συλλαλητήριο του 1909, όταν ήταν να έλθει ο Βενοζέλος από την Κρήτη κι η επανάσταση στο Γουδί είχε αποτύχει. Δεν μ' αρέσει η αναπαράσταση της Ιστορίας στο σινεμά, παρά μόνο κι όταν η αναπαράσταση αυτή γίνεται σαν απόρροια μιας συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής, όπως συνέβη με τον κλασικό σοβιετικό κινηματογράφο.

Εγώ προσπάθησα να δω την Ιστορία περισσότερο ανεκδοτολογικά. Δεν είχα κανένα κινηματογραφικό οδηγό γι' αυτήν την αναπαράσταση της Ιστορίας, πα-

ρά μόνο ορισμένα ποιήματα του Καβάφη.

Μελέτησα τον τρόπο με τον οποίο μπαίνει εκεί η Ιστορία σαν φόντο (π.χ. στο ποίημα "Ο Δαρείος"). Έτσι χρησιμοποίησα την Ιστορία στο πρώτο μέρος για να δείξω ότι ήταν άρρηκτα δεμένη με τον ήρωα: ο ποιητής προέρχεται από ένα ιστορικό περιβάλλον, όχι γιατί ανήκει σε μια άλλη απομακρυσμένη εποχή, αλλά γιατί το σπίτι του έζησε και βίωσε τα ιστορικά γεγονότα. Ο πατέρας του ήταν Υπουργός Άμυνας, η Ιστορία είναι μέρος της μυθοπλασίας, ο ίδιος ο Λαπαθιώτης παρακολουθούσε παρελάσεις με τον πατέρα του. Σε μια εποχή όπου δεν υπήρχε καμιά αστική τάξη και παράδοση, στην Ελλάδα, καθώς δεν υπήρχε βιομηχανική επανάσταση ποτέ πριν (ο ίδιος ανήκε σε μια αριστοκρατική οικογένεια, σε μια τάξη δηλαδή λίγο δυστυχισμένη και μετέωρη), σε μια τέτοια εποχή λοιπόν, ο όλος του δανδισμός και οσκαρουαλντισμός, μου φαινόταν ότι είχε ένα κωμικό στοιχείο σε σχέση με την Ιστορία. Χρησιμοποίησα τον ερχομό του Βενιζέλου και την κρίση που περνούσε τότε η Ελλάδα σ' αντιπαράθεση με το ποίημα "Κίτρινη μονάχη", τ' οποίο είδα και λίγο ειρωνικά προς το Λαπαθιώτη. Πάντα όμως μ' αγάπη προς τον ποιητή, που είναι ακόμα ασυνειδητοποίητος.

Προσπάθησα ν' αφαιρέσω πράγματα, να μη δείξω ποτέ δυο φορές τα ίδια, ούτε καν σαν λάιτ-μοτίβ. Το ίδιο έγινε και με την εποχή που δείχνω την στρατιωτική του θητεία στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Δεν μ' ενδιαφέρει να δείξω αυτά που λέει, γιατί ακριβώς δεν μ' ενδιαφέρει ο στρατιωτικός του περίγυρος, αλλά ο λόγος του Λαπαθιώτη για τον στρατό, που μας δείχνει ότι σιγά—σιγά αρχίζει να μπαίνει περισσότερο στον κόσμο ιστορικά και να συνειδητοποιεί τα πράγματα που γίνονται γύρω του. Αρχίζει να φεύγει από την κάπως

επιπόλαιη πρώτη προσέγγιση των πολιτικών και κοινωνικών πραγμάτων της ζωής και βλέπει στη Γαλλία τις φιλέλευθερες ιδέες, το δικό του ωραίο.

Πήρα τις σημειώσεις του για το πώς πέρασε στο στρατό (από το κείμενο "Η ζωή μου" που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό "Μπουκέτο") και έβγαλα από κει μέσα την αντίθεση του με τους φιλο-πρωσικούς, δείχνοντας μόνο τη στολή του. Δεν χρειαζόταν τίποτ' άλλο ν' αναπαραστήσω. Κι όμως ακούμε για την Ιστορία εκεί, για τη δική του Ιστορία σε σχέση με την Ιστορία της χώρας, της Ευρώπης.

Σε άλλα σημεία η Ιστορία είναι πολύ πιο καθοριστική, όπως το 1922 που κατά τη γνώμη μου είναι μαζί με την Κατοχή, η κυριότερη ιστορική στιγμή της ταινίας και που δεν μπορούσε να μην αναπαρασταθεί. Με ποιά έννοια: η βουκολική μέχρι τότε Αθήνα, η Αθήνα της ρίγανης και των τσομπάνων, διαβρώνεται μετά τη Μικρασιατική καταστροφή από νέες δυνάμεις. Σε μια εποχή όπου μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο έχει αρχίσει ν' αλλάζει ο κόσμος και να εμφανίζονται νέα κοινωνικά και πολιτικά ρεύματα, στην Ελλάδα έρχεται ένα νέο αίμα, το εργατικό δυναμικό, πίσω από τα πρώτα βιομηχανικά κέντρα που έχουν αρχίσει ν' αναπτύσσονται και που δίνει το στίγμα της εθνικής μας ταυτότητας, σαν λαού, βαθύτατα τραυματισμένου από τη Μικρασιατική Καταστροφή. Αυτό είναι κάτι που ήθελα να δείξω, όπως και τη σχέση του ποιητή με τα γεγονότα και πώς σημάδεψαν τον κοινωνικό χώρο. Είναι πολύ σημαδιακό. Εξάλλου αρχίζει το ρεμπέτικο, έρχεται το λαϊκό τραγούδι.... Ο Λαπαθιώτης ήταν ένας από τους πρώτους που το είχε αναγνωρίσει.

Μου άρεσε πολύ μια κριτική που έγραψε ο Αλέξης Δερμεντζόγλου, όπου αναφέρει ότι είναι εύστοχες οι λύσεις στην ταινία για το πώς η Ιστορία έρ-



Ο Τάκης Μόσχος — Ναπολέων Λαπαθιώτης

χεται στην επιφάνεια και πώς εξαφανίζεται. Η Ιστορία έρχεται το 1922 που βγάζει τον ποιητή από τον παλιό, σχεδόν αφελή μικροαστικό κόσμο των προ-πολεμικών χρόνων (του Α' Παγκοσμίου Πολέμου) και τον εισάγει στο περιθώριο, στους ρεμπέτες, στους ομοφυλόφιλους του πάρκου, τους οπιοφάγους, στη νύχτα. Εκεί που ξαναφαίνεται πάλι η Ιστορία είναι στην Κατοχή κι αυτό είναι σημαδιακό (και το δείχνω με τις σκηνές της ουράς και της σταφίδας), για το γεγονός ότι εκεί πια η Ιστορία μας δείχνει τον ποιητή ολότελα συντετριμμένο, οικονομικά και ηθικά. Αποτελεί πια για τα χρόνια της Κατοχής ένα ζωντανό αναχρονισμό, ακόμα και σαν πουητής. Η τέχνη έχει αλλάξει, ο σουρεαλισμός κάνει την πρώτη του εμφάνιση, έχει οπαδούς, οι φίλοι του Λαπαθιώτη δεν τον ακολουθούν πια και

ο ίδιος είναι ένας παλιωμένος ρομαντικός, ένας άνθρωπος που είχε παιξει ένα πολύ σοβαρό ρόλο τα πρώτα χρόνια στα γράμματα του τόπου μας, αλλά που ανίκανος από εγωϊσμό να δει τις νέες αξίες και ιδέες, πληρώνει ακριβώς αυτό που είναι.

Όλες οι άλλες ιστορικές στιγμές περνάνε σαν φόντο ή αναφέρονται μέσα από κάποιο λογοπαίγνιο ή κάποια ειδηση. Προσπάθησα να ζυγίσω πού φαινεται ο Ιστορία και πού χάνεται, πού κυριαρχεί ο ποιητής και πού ο κόσμος. Είναιέγα στοιχείο σαν αλληλοσυγκοινωνούντα δοχεία, μπαίνει το ένα μέσα στ' άλλο, αλλά δεν κυριαρχεί ποτέ κάτι. Αυτό εννοώ μιλώντας για μικτή, ποιητική μυθοπλασία, η οποία όμως έχει μια εξέλιξη, δεν βλέπεις ποτέ τα ίδια πράγματα και δεν κυριαρχούν οι επαναλήψεις.

Γιατί στην ταινία απουσιάζει σχέδον τελείως η αναφορά στο ποιητικό έργο του Λαπαθιώτη;

Απουσιάζει εντελώς. Χρησιμοποιώ το ποιητικό του έργο επίσης ανεκδοτολογικά. Θα μπορούσα μάλιστα να ισχυριστώ ότι απουσιάζει πολύ περισσότερο από την ιστορία. Υπάρχει μόνο το τσιτάρισμα δύο στίχων από ένα από τα πιο γνωστά ποιήματα της πρώτης περιόδου, που προκάλεσε πολλά σκάνδαλα. Κι αυτό το έκανα όχι γιατί δεν μ' αρέσει ο ποιητής Λαπαθιώτης. Παρά τον κάπως παλιωμένο κόσμο των αισθημάτων της, η ποίηση του Λαπαθιώτη, είναι αρκετά ουσιαστική. Όμως δεν εύρισκα δραματουργικό ενδιαφέρον στο να βάλω την ποίησή του μέσα στην ταινία. Δεν μ' αρέσουν οι συμβάσεις του τύπου να δείχνω έναν ποιητή να γράφει ή να σκέφτεται, παρά μόνο ανεκδοτολικά. Κι αυτό το έκανα όταν συνθέτει το ποίημα "Μονάχη-Κίτρινη" που είναι ένα από τα καλύτερα ποιήματα της πρώτης περιόδου του.

Από την άλλη δεν ήθελα καθόλου μια φιλολογική ανάλυση του έργου του. Ούτε κάποια εικονογράφηση της ποίησής του. Θα φαινόταν ψευτο-ποιητικό το αποτέλεσμα. Ταυτόχρονα ήθελα να δώσω πιο οξύ και δραματικό περιεχόμενο στον ποιητή εν απουσίᾳ της ποιήσεώς του. Γιατί αυτό που υπεράσπισε ο Λαπαθιώτης δεν ήταν τόσο η ποίηση σαν αξία της κατασκευής ενός ποιήματος, αλλά της γενικότερης αίσθησης του ποιήματος και της ποίησης.

Η άποψη που υποστηρίζω και που δικαιώνει τον Λαπαθιώτη στο χρόνο και τον κάνει έναν άνθρωπο σημερινό και μοντέρνο, δεν είναι το γεγονός ότι ήταν ένας ποιητής με τη στενή σημασία του όρου, αλλά ένας ποιητής που το



συντηρητικό πνεύμα της εποχής του δεν κατάλαβε. Για τον Λαπαθιώτη, εκτός απ' αυτά που έγραψε και δημοσίευσε, ποίηση είναι και η δημόσια παρουσία του: οι καλλιτεχνικές και πολιτικές του πεποιθήσεις, ο τρόπος ζωής του (για 30 χρόνια κυκλοφορούσε μόνο τη νύχτα, δεν είχε δει ποτέ το φως της ημέρας), η επιδιώξη της προβολής με διάφορους εκκεντρισμούς, άλλοτε για σημαντικά θέματα κι άλλοτε γι' ανούσια εντελώς ασήμαντα, όπως το πώς νινόταν, τί λουλούδι φορούσε στο πέτο του... Κι όλ' αυτά τον κάνουν ιδιαίτερα μοντέρνο. Το λέει εξάλλου και ο ίδιος: "Ένας άνθρωπος δεν λέγεται μόνο ποιητής, επειδή έχει την ευκολία να γράφει στίχους. Η εσωτερική του ποιότητα και ωριμότητα καθορίζει την ιδιότητά του αυτή".

ΣΤΡΑΤΟΣ ΣΤΑΣΙΝΟΣ

ΜΙΑ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΣΥΝΤΑΚΤΗ ΜΑΣ
ΜΠΑΜΠΗ ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

Κατ' αρχήν ποιά είναι η γενική κατάσταση στην Ελλάδα για το κινούμενο σχέδιο;

Η κατάσταση μέχρι σήμερα στην Ελλάδα για το κινούμενο σχέδιο δεν είναι και τόσο αισιόδοξη. Αν και τον τελευταίο καιρό υπάρχουν κάποιες αισιόδοξες ενδείξεις για το μέλλον, όπως το ότι κάποια νέα παιδιά ενδιαφέρονται ενεργητικά να ασχοληθούν με το κινούμενο σχέδιο και βγαίνουν κάποιες ταινίες που δείχνουν τις ιδιαίτερες δυνατότητες αυτής της τέχνης. Εξάλλου ας μην ξεχνάμε ότι το κινούμενο έχει μια διεθνή γλώσσα, που σημαίνει ότι πολύ πιο εύκολα από κάποιες άλλες ταινίες, μικρού κυρίως μήκους, αλλά και μεγάλου, αν γίνει μια ταινία μεγάλου μήκους με κινούμενα σχέδια ή κινούμενες κούκλες, έχει αυτό το είδος μια προσπέλαση στο εξωτερικό, εννοώ λόγω αυτής ακριβώς της διεθνούς γλώσσας που διαθέτει. Αυτό είναι το βασικό πλεονέκτημα του κινούμενου κι αν από εκεί και πέρα και ο χειρισμός είναι τέτοιος ώστε να φτιάχνει και μία καλή ταινία, ποιοτικά και αντικειμενικά κρίνοντας, τότε αυτό το πλεονέκτημα βοηθάει σίγουρα και στην ευρύτερη αποδοχή στο εξωτερικό π.χ. στα φεστιβάλ, αλλά ακόμα και στην εμπορική τύχη μιας τέτοιας ταινίας. Μέχρι τώρα αυτά που έχουν γίνει, εγώ τα χαρακτηρίζω σαν φωτεινές εξαιρέσεις, έμπινευσης, θέλησης και πατριωτισμού ορισμένων ατόμων, γιατί πρόκειται για ορισμένα μόνι άτομα, που είχαν το μεράκι να ασχο-

ληθούν. Αναφέρω συγκεκριμένα τον Ιορδάνη τον Ανανιάδη που είναι ο άνθρωπος που επιβιώνει από την διαφήμιση, αλλά δεν παύει ταυτόχρονα να είναι δημιουργικός με το κινούμενο, κάτι που σημειωτέον είναι πολύ δύσκολο, γιατί η διαφήμιση είναι μεν σχολείο για το κινούμενο, αλλά από την άλλη είναι και φοβερά φθοροποιός δραστηριότητα. Για τους υπόλοιπους που ασχολήθηκαν μέχρι τώρα με το κινούμενο, το δυστύχημα είναι ότι έκαναν μια ή δυο ταινίες και σε κάποια στιγμή τα παράτησαν και ασχολήθηκαν είτε με την διαφήμιση αποκλειστικά, είτε με άλλους είδους κινηματογράφο...

·Οπως ο Μαραγκός.

Ναι ακριβώς, όπως ο Μαραγκός, που έκανε δυο ταινίες και σταμάτησε. Όπως ο Μυρμιρίδης με τον Κουτσούρη, που έκαναν την ΓΡΑΜΜΗ, μια πολύ καλή ταινία, που πήρε και βραβείο στο Ζάγκρεμπ και μετά δεν ξανάκαναν.

Εκτός απ' την διαφήμιση, υπάρχει άλλη δυνατότητα; η τηλεόραση δεν θα πρεπει κανονικά να καλύπτει το κινούμενο;

Ναι. Θα πρεπει όμως πριν απ' όλα η τηλεόραση να ξεκινήσει μ' ένα διαφορετικό σκπετικό απ' αυτό που έχει μέχρι τώρα, όχι δηλαδή να ζητά απ' το κινούμενο να της καλύψει τις άμεσες ανάγκες, τις οποίες βέβαια καλύπτει αγοράζοντας ταινίες πολύ φτηνά απ' το εξω-



τερικό, αλλά με το σκεπτικό να ανοίξει η ίδια μια αγορά προς τα έξω. Αν ξεκίναγε με μια τέτοια προοπτική θα μπορούσε να οργανωθεί μια ομάδα, που να κάνει αποκλειστικά παραγωγές για την τηλεόραση.

Στα παιδικά προγράμματα λόγου χάριν, εκεί δεν θα μπορούσε να γίνει;

Ναι βέβαια, στα παιδικά προγράμματα. Αυτό το κάνουν ήδη στην Γαλλία, όπου τώρα είναι φανερή η ανάγκη για ανθρώπους που κάνουν κινούμενο. Έχει φτάσει σε τέτοιο σημείο η παραγωγή, ώστε ζητιούνται συνεχώς τέτοιες ταινίες για την τηλεόραση, οι οποίες φυσικά πουλιούνται και σ' όλο τον κόσμο. Η δική μας τηλεόραση λοιπόν, θα πρέπει, μ' αυτό το σκεπτικό, να βοηθήσει το κινούμενο, για να βοηθήσει και τον εαυτό της τον ίδιο. Αυτό όμως δεν

έγινε μέχρι τώρα κι ούτε ξέρω αν πρόκειται να γίνει. Μετά είναι και κάτι άλλο. Έχουμε ένα βασικό μειονέκτημα, δηλαδή την έλλειψη παιδείας αυτών που κάνουν κινούμενο, εμείς δηλαδή, άσχετα αν μερικοί από μας απέκτησαν την παιδεία δουλεύοντας ή σπουδάζοντας στο εξωτερικό. Τα νέα παιδιά που θέλουν να ασχοληθεύν με το κινούμενο, δεν βρίσκουν πουθενά εδώ, την δυνατότητα να σπουδάσουν ή έστω να μάθουν πέντε πράγματα. Κι αυτό είναι λυπηρό γιατί μου τηλεφωνούν νέα παιδιά, που θέλουν να μάθουν και δεν έχω να τους συστήσω τίποτα, εκτός από το να τους πω πέντε πράγματα πληροφοριακά, για το πώς γίνεται το κινούμενο. Άλλα φυσικά δεν μαθαίνεται το κινούμενο έτσι.

Είχε ακουστεί πως θα υιοθέταν στην σχολή καλών τεχνών στη Θεσσαλονίκη ένα τμήμα

κινούμενων σχεδίων.

Κάτι είχα ακούσει κι εγώ, αλλά δεν έμαθα τίποτα νεώτερο από τότε. Μακάρι να γινότανε. Στο εξωτερικό τα τμήματα κινούμενων σχεδίων υπάρχουν σ' όλες τις σχολές καλών τεχνών.

Ποιές είναι οι βασικές τεχνικές που χρησιμοποιούν στο ελληνικό κινούμενο σχέδιο; αυτές δηλαδή που χρησιμοποιήθηκαν μέχρι τώρα;

Κατ' αρχήν ξεκινάμε με την πρώτη τεχνική του Πολενάκη, που έχει ενδιαφέρον γιατί τότε δεν υπήρχαν ζελατίνες και ο Πολενάκης σχεδίασε σε χαρτιά, τα έκωψε γύρω-γύρω, χωρίς ούτε καν έναν οδηγό, παρά μόνον έπαιρνε την θέση του προηγούμενου και έβαζε το επόμενο, πάνω σ'ένα σκηνικό. Κι όμως αυτή του η προσπάθεια ήταν επιτυχημένη.

Μετά ποιά ήταν τα βασικά στάδια της εξέλιξης;

Μετά ήταν του Μαραγκού, που είναι ο επόμενος. Αν και θα πρέπει να αναφέρω μια ενδιάμεση απόπειρα, που ήταν κάτι σκετσάκια –σπότς με κινούμενες κούκλες που είχε κάνει ο Γιώργος ο Διζικηρίκης στην ταινία ΓΑΜΟΣ ΑΛΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ. Τότε πρωτευμφανίστηκε η κινούμενη κούκλα. Ο Μαραγκός δούλεψε κλασικό κινούμενο και cut — out. Μετά είναι το κλασικό κινούμενο σχέδιο, η ΓΡΑΜΜΗ και η ΠΑΝΔΑΙΣΙΑ του Ανανιάδη και Ο ΖΑΧΟΣ Ο ΜΑΖΟΧΑΣ, το οποίο είναι ζελατίνα. Στην συνέχεια έκανα εγώ τον ΠΕΡΙΠΑΤΟ με cut — out, ολόκληρη πλέον αυτή τη ταινία έγινε με παπιέ—ντες κουπέ. Ο Ανανιάδης άλλαξε τεχνική με τον ΖΑΧΟ ΤΟΝ ΜΑΖΟΧΑ και δούλεψε όχι σε ζελατίνα αλλά σε χαρτί, τα πάντα δηλαδή, ακόμα και τα σκηνικά του είναι ζωγραφισμένα σ'ένα χαρτί που αλλά-

ζει κάθε φορά, κάθε δυο καρέ ή κάθε καρέ.

Και λίγο πλαστελίνη

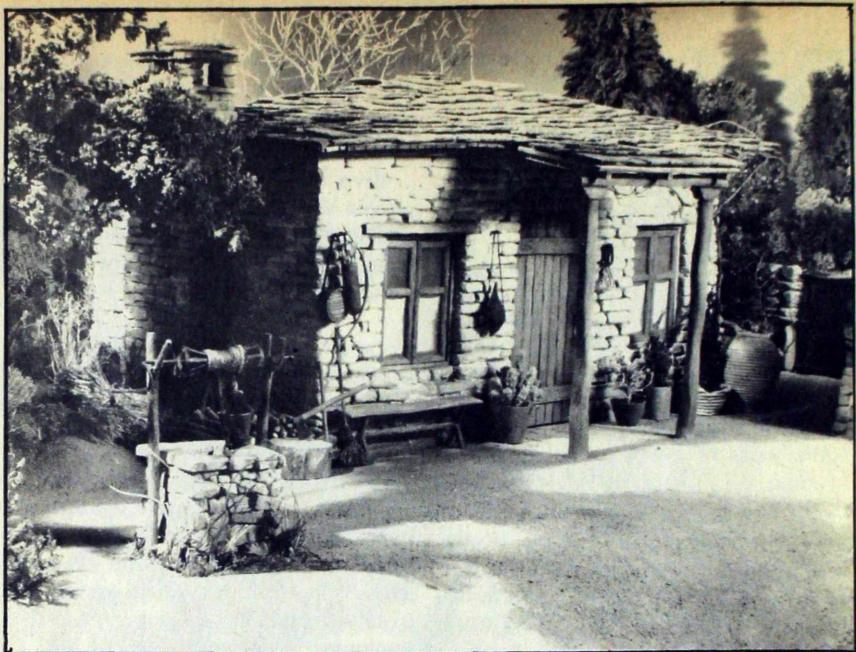
Λίγο πλαστελίνη, την οποία όμως μπορώ να χαρακτηρίσω μόνο ως δοκιμαστική δουλειά του Μάρκου του Χολέβα, γιατί η πλαστελίνη είναι ένα πάρα πολύ δύσκολο είδος.

Την δουλειά που έκανε ο Ρετζής, μπορούμε να την χαρακτηρίσουμε κινούμενο σχέδιο;

Ναι, είναι κινούμενο σχέδιο. Κινούμενο σχέδιο όμως με ποιά έννοια, ότι παίρνεται σαν κριτήριο αυτό που σ'ένα φεστιβάλ του εξωτερικού, κινούμενων σχεδίων, όπως είναι το Ανσύ, το Ζάγκρεμπη Βάρνα αποτελεί όρο για να δεχτούν μια ταινία ως ταινία κινούμενου σχεδίου, δηλαδή αρκεί αυτή να είναι γυρισμένη καρέ-καρέ. Το ΚΟΡΠΟΥΣ έχει σαφέστατα τεχνικές τρυκέζας, είναι γυρισμένο καρέ-καρέ. Για αυτό άλλωστε και προβλήθηκε και στο πρώτο φεστιβάλ της Βάρνας το 1979. Πάντως αυτό που εγώ θεωρώ βασικό είναι να βγαίνουν τέσσερις-πέντε ταινίες ελληνικές το χρόνο, στο εξωτερικό, σε φεστιβάλ. Αυτό θα προυποθέτει και θα συνεπάγεται ότι θα υπάρχει ένας πυρήνας δημιουργών, που έτσι κι αλλιώς θα παρασύρει κι άλλους να ασχοληθούν με το είδος. Υπάρχουν ήδη κάποια νέα παιδιά που θα ρθουν τώρα απ'έξω, όπως είναι ο Γιώργος Σηφιανός, ο Αλέκος Παπαδάτος, συν κάποιοι άλλοι που βρίσκονται εδώ και κάνουν ήδη ταινίες. Όλοι αυτοί μπορούν να δημιουργήσουν τον πρώτο πυρήνα.

Το θέμα είναι με τί θα ξήσουν αυτοί εδώ.

Ναι, το πρόβλημα ακριβώς με το κινούμενο είναι πρόβλημα επιβίωσης όσων ασχολούνται μ' αυτό. Γιατί πρέπει τότε να ασχοληθείς αναγκαστικά με την



διαφήμιση, που είναι ο μόνος τομέας που αποφέρει κάποια χρήματα σε όσους δουλεύουν στο κινούμενο, αλλά είναι μια χρονοβόρα δραστηριότητα, που δεν αφήνει πλέον περιθώρια για δημιουργική δουλειά και αναζήτηση.

Ας περάσουμε τώρα στον ΚΟΛΥΜΠΗΤΗ.

ΤΟΥ ΚΟΛΥΜΠΗΤΗ, ο τίτλος είναι ο τίτλος του τραγουδιού, που ακούγεται με την είσοδο στο πηγάδι, το οποίο δεν έχει νερό κι εκεί ακριβώς είναι το παράδοξο. Βλέπεις όλος ο συμβολισμός της ταινίας είναι ερωτογραφικός. Υπάρχει κεντρικά ένα οιδιόδειο στοιχείο. Αυτός που αφήνει την Γυναίκα—Μάνα τελικά και περιπλανιέται, για να βρει το στοιχείο που έχει φάει τους αντειωμένους και φτάνει έτσι να βρει την Γυναίκα—Σύντροφο, η οποία και τον κερδίζει οριστικά και αμετάκλητα. Αυτός είναι κυρίως ο συμβολισμός της ταινίας, όπως και του τραγουδιού. Η με-

ταμόρφωση μάλιστα σε δράκο, που απογοήτευσε όσους περίμεναν ένα χάπι—εντ, είναι ακριβώς το γεγονός που οριστικοποιεί την απομάκρυνση, την απόκοπη από την Γυναίκα—Μάνα.

Τώρα πώς συνέλαβα τον ΚΟΛΥΜΠΗΤΗ σαν σχέδιο. Κατ' αρχήν γυρίζοντας όλο το Παρίσι, όπου σπούδασε κινούμενο σχέδιο για δυόμισι χρόνια, είχα αποφασίσει να ασχοληθώ με τις κινούμενες κούκλες. Όταν γύρισα εδώ το '79, έκανα την πρώτη μου ταινία με cut — out, τον ΠΕΡΙΠΑΤΟ, η οποία τελικά, πέρα από τις προσδοκίες μου, γιατί εγώ την θεωρούσα μια σπουδαστική ταινία, βραβεύτηκε και εντυπωσίασε το κοινό. Τότε πρωτογνωρίστηκα με τους ανθρώπους που ασχολούνται με το κινούμενο στην Ελλάδα. Οι κινούμενες κούκλες ασκούσαν πάντα ένα ειδος γοητείας πάνω μου. Ψάχνοντας για το θέμα, κατέληξα να ζητήσω την βοήθεια του Κώστα Παπαγεωργίου, γιατί προσανατολίστηκα λόγω βιωμά-



των προς το δημοτικό στοιχείο και αμέσως μου ἤρθε στο νου κάποια "παραλογή". Μια πρώτη σκέψη ἡταν "Το γιοφύρι της Ἀρτας", αλλά υπολόγισα πως θα απαιτούσε ένα πολύ ψηλό κοστολόγιο. Τελικά καταλήξαμε στον ΚΟΛΥΜΠΗΤΗ. Αυτά συνέβησαν πριν τρισίμιου χρόνια. Ἐκανε το σενάριο ο Παπαγεωργίου, κάναμε πρόταση στο κέντρο για συμπαραγωγή, εγκρίθηκε και ξεκινήσαμε. Ἀρχισα να σχεδιάζω τις κούκλες και τα σκηνικά. Μετά μπήκαμε στην φάση της κατασκευής, που ἡταν βέβαια και πιο χρονοβόρα. Τα προβλήματα που είχαμε με την κατασκευή ἡταν πολλά, γιατί δεν υπάρχουν ειδικευμένοι ἀνθρωποι να την κάνουν. Πληρώσαμε 150.000 με 200.000 δραχμές για να φτιάξουμε σκελετούς που βγήκαν ἀχρηστοί, δεν λειτουργούσαν τελικά.

Από τί υλικό είναι φτιαγμένες οι κούκλες;

Το υλικό είναι ένα πλαστικό που

χρησιμοποιείται για μόνωση. Μετά το καλύψαμε με λατέξ και βάλαμε τα χρώματα.

Τις κούκλες εσύ τις έφτιαξες;

Εγώ τις σχεδίασα, σκάλισα τα κεφάλια, τα ζωγράφισα. Τα κουστούμια τα ἐκανε η Εύα Χηραδάκη και τα σχεδίασα εγώ. Το ίδιο και τα σκηνικά, σε συνεργασία με τον Γιώργο Αγγελόπουλο, που στην κατασκευή τους δούλεψαν πολλά παιδιά. Αυτά έγιναν από διάφορα υλικά, από φελιζόλ μέχρι πριονίδια και φύκια. Μετά από τρία χρόνια προετοιμασίας φτάσαμε στα γυρίσματα. Ἄλλα προβλήματα εκεί εξαίτιας της δικής μας απειρίας, τα οποία ευτυχώς ξεπεράσαμε. Η μουσική μπήκε μετά και την ἐκανε ένας παιδικός μου φίλος από την Ἡπειρο, με κοινά βιώματα με μένα, ο Νίκος Τάτσης. Αυτό ἡταν ένα ευτύχημα, γιατί αυτό που πέτυχε η ταινία για μένα, ἡταν να ισορροπήσει, χωρίς να επιτρέψει κάποια

παρέκκλιση προς το φολκλόρ στοιχείο. Το ίδιο πέτυχε και η μουσική και κάπου τα δυο συνταιριάζαν σε τέτοιο βαθμό που το τελικό αποτέλεσμα, εμένα τουλάχιστον με ικανοποίησε απόλυτα. Το μοντάζ το έκανε ο Γιώργος Τριανταφύλλου, ο οποίος ενδιαφέρθηκε πάρα πολύ για το υλικό.

Τελικά πόσο κόστισε η ταινία;

Αυτό είναι δύσκολο να υπολογιστεί ουσιαστικά, γιατί σχεδόν κανένας απόσους δούλεψαν δεν έχει πληρωθεί. Τα υπόλοιπα είναι περίπου 4.100.000 δραχμές.

Το κέντρο τί έδωσε;

Έδωσε 1.800.00, το 50% του αρχικού προϋπολογισμού που είχαμε κάνει, που ήταν όπως καταλαβαίνεις πολύ χαμηλότερος από τον πραγματικό, γιατί φοβόμασταν πως αν δίναμε τον πραγματικό, δεν θα ενέκριναν την ταινία. Για να καλυφθούν αυτά τα έξοδα, (γιατί χρωστάμε πολλά), πιστεύω βασικά, εκτός από το να αγοραστεί η ταινία από την τηλεόραση, ή να πάρουμε κάτι από τα κρατικά βραβεία, αυτά δηλαδή που ισχύουν για κάθε μικρού μήκους ταινία, ότι πιθανόν θα έχει κάποια καλή τύχη στο εξωτερικό, αρχίζοντας από το φεστιβάλ του Βερολίνου. Δι-

νω μεγάλη βαρύτητα στο οτι η ταινία αυτή έχει έντονο ελληνικό χαρακτήρα και όχι απλώς παραμυθένιο, όπως π.χ. τα τσέχικα με τις κινούμενες κούκλες. Μετά υπάρχουν και τα ειδικά φεστιβάλ του κινούμενου σχεδίου και ίσως υπάρχει κάποια προσφορά, δεν ξέρω, από ένεσες τηλεοράσεις.

Παρακολουθείς την εξέλιξη του κινούμενου σχεδίου στο εξωτερικό;

Ε, αυτά είναι τα μειονεκτήματα της χώρας μας βλέπεις. Όσο σπουδάζα έχω έβλεπα την βδόμαδα 10-15 ταινίες και ό,τι καινούργιο έβγαινε, είτε σε φεστιβάλ, στο Ανού, είτε σε συναντήσεις που κάναμε στις Βρυξέλλες. Εδώ δεν έχω δει σχεδόν τίποτα, έχω πέσει κι εγώ δηλαδή στο επίπεδο του κάθε θεατή της τηλεόρασης, άσε δε που βλέπω και πολύ τηλεόραση κι αυτό χειροτερεύει τα πράγματα.

Και τώρα τί σχέδια υπάρχουν για το μέλλον;

Το βασικό για το μέλλον είναι να λυθεί το πρόβλημα της επιβίωσης, έτσι ώστε να μπορέσω να πραγματοποιήσω τα σχέδιά μου. Θα μπορούσε να γίνει ακόμα και μια ταινία μεγάλου μήκους, αν και θα χει πολύ ψηλό κοστολόγιο.



Μιλούν οι δημιουργοί των ταινιών μικρού μήκους

Οι μικρού μήκους ταινίες είναι κάθε χρονιά ο μεγάλος αδικημένος του ελληνικού κινηματογράφου. Αγνοούνται από τον τύπο, την τηλεόραση, τις αίθουσες. Πέρα από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, την Δράμα κι ίσως μια ανάλογη εκδήλωση στην Αθήνα, οι ελπίδες τους για μια δημόσια προβολή είναι ελάχιστες. 2-3 τυχερές θα συνοδεύσουν μια μεγάλου μήκους ταινία ή θα παχτούν στην τηλεόραση. Οι υπόλοιπες δύος θα περάσουν οριστικά στη λήθη.

Βέβαια ένας μεγάλος αριθμός ταινιών μικρού μήκους είναι κάθε χρονιά φοιβερά απογοητευτικός. Αν ξεαιρέσουμε κάποια τεχνική αρπιότητα οι περισσότερες απ' ώτες τις ταινίες πάσχουν από θεματικές ιδέες, σκηνοθετική ανάπτυξη, αισθητη εσωτερικού ρυθμού, δραματουργία κι ερμηνεία. Όσο για τους δημιουργούς τους είναι ιδιαίτερα αυτάρεσκοι με το αποτέλεσμα που έχουν καταφέρει, νομίζουν ότι οι δρόμοι του κινηματογράφου έχουν ανοίξει και δεν θέλουν ν' ακούσουν τίποτα.

Από την άλλη πλευρά όμως υπάρχει κάθε χρονιά ένας μικρός αριθμός ταινιών, που παρά τις επιμέρους αδυναμίες τους, δείχνουν ότι δεν πρόκειται για τυχαίο φαινόμενο, αλλά ότι οι δημιουργοί τους έχουν κάπι να δώσουν στον κινηματογράφο. Αποιονωμένοι από τα μέσα επικοινωνίας αδικούνται ολοφάνερα σε σχέση με τους σκηνοθέτες των ταινιών μεγάλου μήκους, οι οποίοι φέτος για παραδειγμα είχαν προνομιακή μεταχείριση στο Φεστιβάλ, ενώ αντίθετα η πρακριματική επιτροπή ήταν ιδιαίτερα αυστηρή στο θέμα των ταινιών μικρού μήκους. Γι' αυτό και τα KINHMATOGRAFIKA TETRADIΑ αποφάσισαν ν' ανοίξουν μια νέα στήλη, που θα δίνει το λόγο στους δημιουργούς των ταινιών μικρού μήκους και θα τους μεταχειρίζεται σαν ίσους με τους άλλους καταξιωμένους σκηνοθέτες.

Στις σελίδες που ακολουθούν μιλούν μερικοί από τους σκηνοθέτες του φετενού Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Η επιλογή τους δεν πρέπει να δημιουργήσει παρεξηγήσεις, απλώς είναι θέμα χώρου να φιλοξενηθούν όλοι. Στο επόμενο τέμχος όμως θα συνεχίσουμε μέναν αλλο αριθμό δημιουργών κι ελπίζουμε να μην εξαντλήσουμε ποτέ το θέμα. Αυτό όμως ξεπερνάει από τους ίδιους τους δημιουργούς των ταινιών μικρού μήκους.

ΑΝΑΤΟΛΙΚΑ ΤΗΣ ΕΔΕΝ

Κι ο Αδάμ γνώρισε την Εύα τη γυναίκα του. Κι έμεινε έγκυα αυτή, γέννησε τον Καΐν και είπε. Απόχτησα άνθρωπο, με τη βοήθεια του Θεού. Και γέννησε ακόμα τον αδερφό του τον Άβελ. Κι ήταν ο Άβελ βοσκός κι ο Καΐν γεωργός. Κ' ύστερ από μέρες πρόσφερε ο



Καΐν από τους καρπούς της γης προσφορά στον Κύριο. Κι ο Άβελ, πρόσφερε και κείνος, από τα πρωτογέννητα πρόβατά του κι από το πάχος τους. Και φχαριστήθηκε ο Κύριος από τον Άβελ και την προσφορά του. Από τον Καΐν όμως και την προσφορά του δε φχαριστήθηκε. Και θύμωσε υπερβολικά ο Καΐν. Γιατί θύμωσες και κατσούφιασε το πρόσωπό σου; Αν κάνεις καλά, τότες ψηλά το πρόσωπο! Κι αν δεν κάνεις καλά, η αμαρτία στη θύρα λουφάζει. Η λαχτάρα του είναι απάνω σε σένα. Εσύ όμως θα τον εξουσιάζεις. Κι ο Καΐν μίλησε στον Άβελ, τον αδερφό του. Και κει που βρίσκονταν στον κάμπο, ρίχτηκε ο Καΐν στον Άβελ, τον αδερφό του, και τον σκότωσε. Κ' είπε ο Κύριος στον Καΐν. Πού είναι ο Άβελ, ο αδερφός σου; Και κείνος απάντησε. Δεν ξέρω. Μην είμαι φύλακας του αδερφού μου εγώ; Κι είπε ο Κύριος. Τί έκανες; Η φωνή απ' το αίμα του αδερφού σου βοάωσε σε μένα, απ' τη γη που άνοιξε το στόμα της για να δεχτεί απ' το χέρι σου το αίμα του αδερφού σου. Διωγμένος κι εξόριστος νάσαι απάνω στη γη. Κ' είπε ο Καΐν. Μεγάλη κι αβάσταχτη

είναι η αμαρτία μου. Ναι! μ' ἔδωξες από το πρόσωπο της γης κι από το πρόσωπό σου θα κρυφτώ και θάμαι διωγμένος κι εξόριστος απάνω στη γη, ἐτσι που ὅποιος με βρεί να με σκοτώσει. Κ' είπε ο Κύριος. Γι' αυτό ὅποιος σκοτώσει τον Καϊν θα λάβει εφτάδιτλη εγδίκηση. Κι ἐβαλε ο Κύριος σημάδι στον Καϊν για να μη τον σκοτώσει ὅποιος τον βρεί. Και βγήκε ο Καϊν κι ἐφυγε από το πρόσωπο του Κυρίου και κατοίκησε στη χώρα Νοδ ανατολικά της Εδέν.

• Από τη Γένεση της Βίβλου
σε μετάφραση Κώστα Φριλίγγου

ANATOLIKA THS EDEN

Όταν ἐπεσα πάνω σ' αυτό το φοβερό μέσα στην αρχαιότητα του κείμενο, είχα ήδη πληροφορηθεί την απόρριψη απ' το ΕΚΚ μιας ιδέας για σενάριο που είχα καταθέσει. Αναφερόταν στο μυητικό ταξίδι, σε μια εποχή χαμένη στο λυκόφως του χρόνου, ανάμεσα στο μύθο και την ιστορία. Ο ήρωας μου συναντάει στο δρόμο του και τον Καϊν.

Ο Καϊν του λέει: "Οι ἄλλοι με λένε Καϊν, εγώ με αποκαλώ αυτός. Ἐχει σκοτώσει αναρίθμητους. Ξέρει πως το αἷμα ἔχενιέται με το αἷμα. Θα σκοτώσει κι εσένα ἀνθρώπε της ἀλλης γης. Τούτη δω η πέτρα θα σε ξαπλώσει αιμόφυρτο, ζεστή τροφή για γύπες, ψάνινες και κοράκια... Και θ' ανασάνει ο ἀμοιρος, και θα τρέξει να τριφτεί με τ' αλμυρό νερό και το πικρό τ' αλάτι, μπας και ξεβάψει η θάλασσα, το αἷμα του αἵματός του".

Ύστερα ο Καϊν ξεσπάει σε λυγμούς και πέφτει και κυλιέται χάμω σα γουρούνι.

Ἐπρεπε λοιπόν κανείς για να γνωρίσει τον κόσμο να σκοτώσει, για να μάθει ποιός είναι ἐπρεπε να γίνει πατροκτόνος και να κομηθεί με τη μάνα του, για ν' αποκτήσει τη γνώση του καλού και του κακού ἐπρεπε να παρακούσει την Εντολή.

Τότε ἐνιωσα κοινή τη μοίρα του Καϊν και του ήρωά μου.... τον είδα καθαρά μπροστά μου σα μετενσάρκωση του Καϊν και είδα ακόμα πιο καθαρά την προϊστορία του.



Ἐφτιαξα την ταινία ANATOLIKA THS EDEN σαν πρόλογο – εισαγωγή στο μυητικό ταξίδι που σχεδιάζω, στο "Ταξίδι στο τέλος του Κόσμου".

• Λευτέρης Δανίκας

ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ AMMO



Σύγκρουση ανάμεσα στο πραγματικό και στο φανταστικό, η σκιά παιζει με το φως καθώς η μέρα διαδέχεται τη νύχτα. "Το λείο της νύχτας είναι το οραματικό και το ποθητό, το ηλιόλουστο της ακρογιαλιάς, η στέρηση, η έλλειψη, η απουσία και ο "θάνατος". Ο χρόνος δεν έχει συμβατική έννοια, η αφήγηση δεν αναπτύσσεται σ'έναν άξονα που κινείται απ' το πριν στο μετά, απ' το παρελθόν στο παρόν. Το κάθε τι βιώνεται σαν μέρος ενός συνεχούς παρόντος.

'Οπως και στα όνειρα υπάρχει ένας πρωταγωνιστής. Η γυναίκα χωρίς το 'Η χωρίς όνομα. "Ο άλλος είναι ο χώρος του άγνωστου της επιθυμίας".

Τα σώματα έρχονται σ'επαφή γυρεύοντας κάπου αλλού την ικανοποίηση. Η απογοήτευ-

ση θα ρχεται πάντα πριν την ικανοποίηση. Η ερωτική πρᾶξη είναι πρόσκαιρη και διακόπτεται απ' το θάνατο. "Ο άλλος ως ενδρμηση θανάτου". Αποδέχεται το θάνατο —για τον οποίο ποτέ δεν μάθαμε πώς έγινε— σαν μια μορφή εγκατάλειψης. Ψάχνει να βρει όχι την αιτία της εγκατάλειψης αλλά την ταυτότητά της μετά απ' αυτό.

Αναζητώντας πέφτει πάνω σ'ένα καθρέφτη, και διαπιστώνει τον εαυτό της, την συνέχεια της ύπαρξής της.

Μόνη κατέχοντας την αλήθεια, με το βλέμμα να εστιάζεται στο "αλλού", ενώ η κάμερα χάνεται στον έρημο χώρο.

Αυτή είναι η ζωή, ο θάνατος, το όνειρο.

• Κωστούλα Τομαδάκη

Για να κάνεις μια ταινία πρέπει να χεις ένα θέμα. Το θέμα της ΠΛΗΜΜΥΡΙΔΑΣ είναι η εισβολή του απρόοπτου και του ανατάντεχου στο χώρο της καθημερινότητας.

Το απρόοπτο εκπροσωπεί ο πρωταγωνιστής, ο 'Άρης (Γιώργος Νινιός) ήνας γραφικός μικροαπατεώνας και την καθημερινότητα η πρωταγωνίστρια, η Σοφία (Ιουλία Βατικιώτη) μια μεταφράστρια φτηνών ασθηματικών βιβλίων.

'Όπως και στις περισσότερες ταινίες που έχω αγαπήσει, έτσι και στη δικιά μου, υπάρχει ένας άνδρας και μια γυναίκα (και μάλιστα δύοφη). Κι αυτοί οι δυο είναι πολύ διαφορετικοί μεταξύ τους (αν δεν ήταν, δεν θα είχε ενδιαφέρον).

Συναντιούνται τυχαία μια συνηθισμένη μέρα σ'ένα συνηθισμένο χώρο. Από εκείνη τη στιγμή η μέρα τους παύει να είναι συνηθισμένη

(αν συνέχιζε να είναι συνηθισμένη δεν υπήρχε λόγος να γίνει η ταινία). Η ταινία τελειώνει όταν η ζωή των ηρώων ξαναγίνεται συνηθισμένη.

Η ΠΛΗΜΜΥΡΙΔΑ αναφέρεται σ'ένα σημείο τομής δύο ευθεών, (οι 2 πρωταγωνιστές).

Σ'αυτό το σημείο επαφής προλαβαίνουν να γίνουν αντιληπτά μερικά βλέμματα, κάποιες επιθυμίες που δεν διατυπώνονται αλλά βρίσκονται διέξοδο με κάποιες βίαιες πράξεις.

'Ήθελα να είναι μια γλυκόπικρη ταινία, να υπάρχει η εναλλαγή του χαμόγελου και της μελαγχολίας.

Πολλά φιλμς "διαβάζονται" σε πολλά επίπεδα, το ίδιο θα μπορούσα να πω ότι ισχύει και για το δικό μου. Δεν θ' αναλύω εδώ αυτά τα επίπεδα, αν γίνανε κατανοητά, έχει καλώς, αν όχι, τόσο το χειρότερο για μένα. Αυτό που φρόντισα ιδιαίτερα ήταν να γίνει η ταινία ανα-



γνώση σ'ένα πρώτο "θεαματικό" επίπεδο, μ' ἄλλα λόγια ήθελα να κάνω μια "ευχάριστη" ταινία. Το σενάριο δουλεύτηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι σαφής και κατανοητή η αφηγηματική γραμμή της ιστορίας, το ίδιο ισχύει και για τους ήρωες που σκιαγραφήθηκαν με σαφή τα χαρακτηριστικά τους.

Σ' αυτό το σημείο είχα την τύχη να συνεργαστώ με δυο θαυμάσιους νέους και κινηματογραφικούς ήθοποιούς, την Ιουλία Βατικιώτη και τον Γιώργο Νινιδό.

Στην ΠΛΗΜΜΥΡΙΔΑ προσπάθησα να μιλήσω για μερικά πράγματα που μ' ενδιαφέρουν όπως είναι το τυχαίο κι η σύγκρουση μεταξύ διαφορετικών ανθρώπων. Επίσης ήθελα ν' ανοίξω μια παρένθεση και ν' αναφερθώ σε κάποιους χώρους της σύγχρονης πόλης.

Όταν τέλειωσα την κατασκευή της ταινίας, μου φαινόταν απασία, την αγάπησα όταν διαπίστωσα ότι άρεσε στο κοινό που την είδε, αλλά εξακολουθώ να μην την έχω σε μεγάλη υπόληψη.

Το επόμενο βήμα μου στον κινηματογράφο θα είναι πάλι μια ταινία μεγάρου μήκους. Δεν δηλώνω αποκλειστικός θαυμαστής του μικρού μήκους αλλά θα ήθελα να επανέρχομαι συχνά σ' αυτό.

Είμαι αλκοολικός μ' οτιδήποτε έχει να κάνει με εικόνες και ήχους, όποιο κι αν είναι το μήκος του ή ο υλικός φορέας τους (φιλμ, βίντεο ή ό,τι άλλο προκύψει στο μέλλον).

Παρ' όλα τα παράπονα και τις απασιόδοξες προβλέψεις που ακούγονται, θεωρώ τον εαυτό μου τυχερό που εκφράζεται με εικόνες και ήχους αυτή τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Την βρίσκω τόσο ενδιαφέρουσα, όσο ήταν κι η εποχή των πιονέρων του κινηματογράφου.

Η νέα τεχνολογία προσφέρει απεριόριστες δυνατότητες που περιμένουν τους δημιουργούς να τις αξιοποιήσουν.

• Σπύρος Πετρόπουλος

ΜΕΤΑΚΟΜΙΣΗ

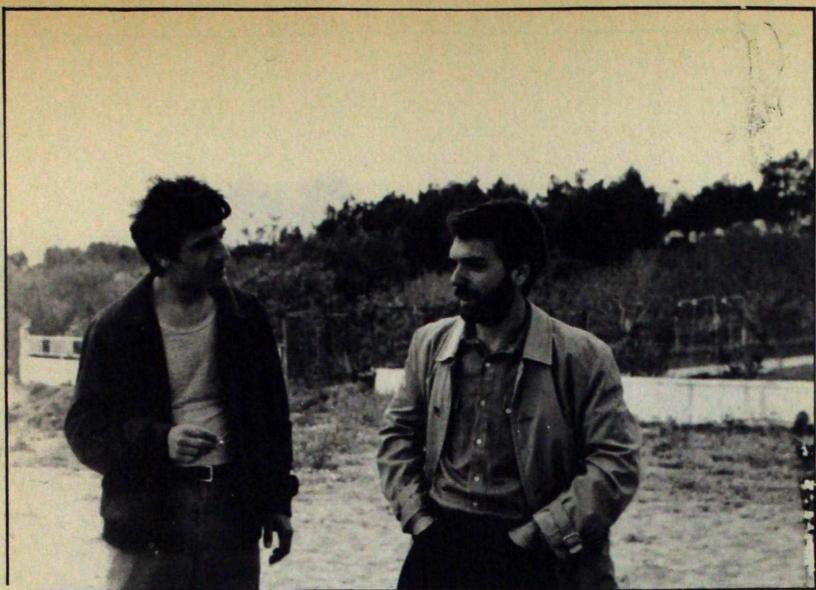
Ο τίτλος ΜΕΤΑΚΟΜΙΣΗ, δεν είναι παρά μια αφορμή για να ξετυλιχτεί το σώμα της ταινίας. Στα πρώτα στάδια του σεναρίου, ο τίτλος ήταν ΘΟΛΟΣ ΧΡΟΝΟΣ, όμως η βαρύτητα του νοήματος ενός τέτοιου τίτλου, πίστεψα ότι θα επηρεάσει δυσμενώς την ταινία. Σήμερα, μετά την περιπέτεια της κατασκευής της ταινίας και την προβολή της, ενοχλούμας που φοβήθηκα ένα "βαρύ" τίτλο. Η ταινία λοιπόν κύρια ασχολείται με το χρόνο. Τα λίγα παρακάτω λόγια προουποθέτουν δυστυχώς ή ευτυχώς, ότι ο αναγνώστης έχει δει την ταινία. Δυο δίδυμα προσώπων στέκονται αντικρυστά. Το δίδυμο των νεαρών στέκεται απέναντι στο δίδυμο θείος – ανηψιά. Το πρώτο δίδυμο σ'έφτεται για τον Κόσμο, ενώ το δεύτερο, απλά τον ζει. Το κοριτσάκι ανά πάσα στιγμή φτιάχνει ένα δικό του σύστημα πραγμάτων μέσα στο οποίο συμπεριφέρεται με εκπληκτική άνεση. Ο λαϊκός μεσήλικας κηπουρός, επίσης ζει στον Κόσμο με μια προφανή απλότητα. Θεωρεί τα φαινόμενα της ζωής

σαν δεδομένα.

Οι δυο φίλοι απ' την άλλη μεριά αναζητούν την εμπλοκή ο καθένας με διαφορετικό τρόπο. Ο ένας βυθίζεται στο παρελθόν και τη μνήμη, ο άλλος ανακατεύεται με το παρόν δίνοντάς του μεγαλύτερη αξία. Η βύθιση στη μνήμη, ο άλλος ανακατεύεται με το παρόν δίνοντάς του μεγαλύτερη αξία. Η βύθιση στη μνήμη του πρώτου, έχει για άξονα τον πόθο του για κάποια κοπέλα. Ένας πόθος που παραμένει κυρίαρχος, παρά το θρυμματισμένο παρελθόν στη μνήμη του ήρωα, και στις φωτογραφίες που μάτωσα ζητούν να το επανασυγκροτήσουν. Η κοπέλα δεν είναι μια συγκεκριμένη μορφή. (Ακούμε τη φράση; – 'Άσε που δεν τη λέγανε Φυλίς....).

Στο τέλος της ταινίας αυτός ο πόθος διαχέεται προς το κοριτσάκι του κηπουρού, χωρίς όμως να έχει ερωτικό πρόσωπο. Ο πόθος υπάρχει σαν μια γενική έννοια. Το κοριτσάκι είναι πόθος ζωής.

Για το φίλο του, τα πράγματα είναι πιο εύ-



κολα. Στην αφηρημένη εικασία αν το συτοκίνητο του κηπουρού είναι ένα άσπρο Φολγκ-σβάγκεν, ο φίλος με σιγουριά του αντιπαραθέτει την κοινή πραγματικότητα: -'Έχει ένα κίτρινο Ντάτσουν.

'Οσον αφορά την ανάπτυξη αυτών των θεμάτων, ο κόδιμος των τεσσάρων προσώπων γίνεται ο χρόνος που περνά ο καθένας ξεχωριστά. Άλλοιωτικα βιωμένος κάθε φορά, είναι ένας "θολός" χρόνος.

Τελειώνοντας θέλω να πω, ότι το κινηματογραφικό ύφος που διάλεξα -ένας κατ' επίφασιν ρεαλισμός πλαισιωμένος με νεκρούς αφηγηματικούς χρόνους- είναι δύσκολο και κλασικό πια ύφος που ωστόσο αγαπώ, και ζητώ να το κατακτήσω στο μέλλον όσο καλύτερα γίνεται.

• Γιάννης Ξανθόπουλος

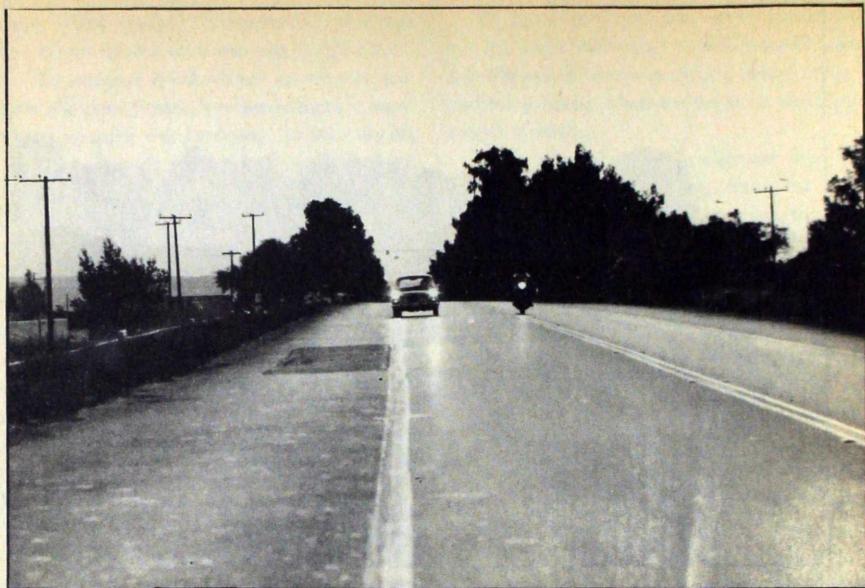
ΝΥΧΤΕΡΙΝΟ ΠΕΙΡΑΜΑ

Σ σκηνοθέτης Χάρης Παπαδόπουλος
πρ αντί ενός πρωτότυπου κειμένου για την ταινία, να μας στείλει το παρακάτω κείμενο του φίλου Αντώνη Λημουράκη.

Ο ΕΡΩΤΑΣ ΜΕΣ΄ΣΤΗ ΦΑΝΤΑΣΙΩΣΗ

Η ερωτική πράξη είναι μια οιωνεί εκπλήρωση της ΕΠΙΘΥΜΙΑΣ.

Η Μυρτώ, η ηρωίδα της ταινίας, ζει μια κλασική περίπτωση ανεκπλήρωτου ερωτικού πόθου. Ο απραγματοποίητος έρωτας απωθείται στα άδυτα της σκέψης και του υποσυνείδητου. Μ' αυτό τον τρόπο η επιθυμία της Μυρτώς αναζητά άλλους χώρους ολοκλήρωσης, σαν μία μετάθεση δηλαδή στον κόδιμο της φαντασίας και του όνειρου. Η απώθηση της εντείνεται ακόμη περισσότερο από την υπαρ-



ξιακή ανησυχία που δημιουργείται στη σύγχρονη βιομηχανοποιημένη ζωή της. Ο φόβος και η αγωνία της για το θάνατο την ακολουθούν σε κάθε στιγμή της νυχτερινής της πορείας. Ο έρωτας κι η ήδονή στροβιλίζονται μέσα της σαν μια υπενθύμιση διεξόδου, σαν μια ΦΥΓΗ προς την λύτρωση.

Οι συχνές αναφορές στο πέρασμα του τούνελ αλληγορούν τη ροπή για έναν άλλο κόσμο χαμένο στα μύχια κι απόκρυψα της επιθυμίας και του έρωτα. Συγχρόνως οι αναφορές αυτές μας ανάγουν σ'ένα δεύτερο επίπεδο προβληματισμόν πάνω στον κινηματογράφο και την αναληθοφάνεια του. Ο Αντώνης λειτουργεί σαν ένανσμα δραματοποίησης, ο απαγορευμένος καρπός που η Μυρτώ δεν πρόκειται ποτέ να γευτεί. Είναι ο μουσικός ήλιος που

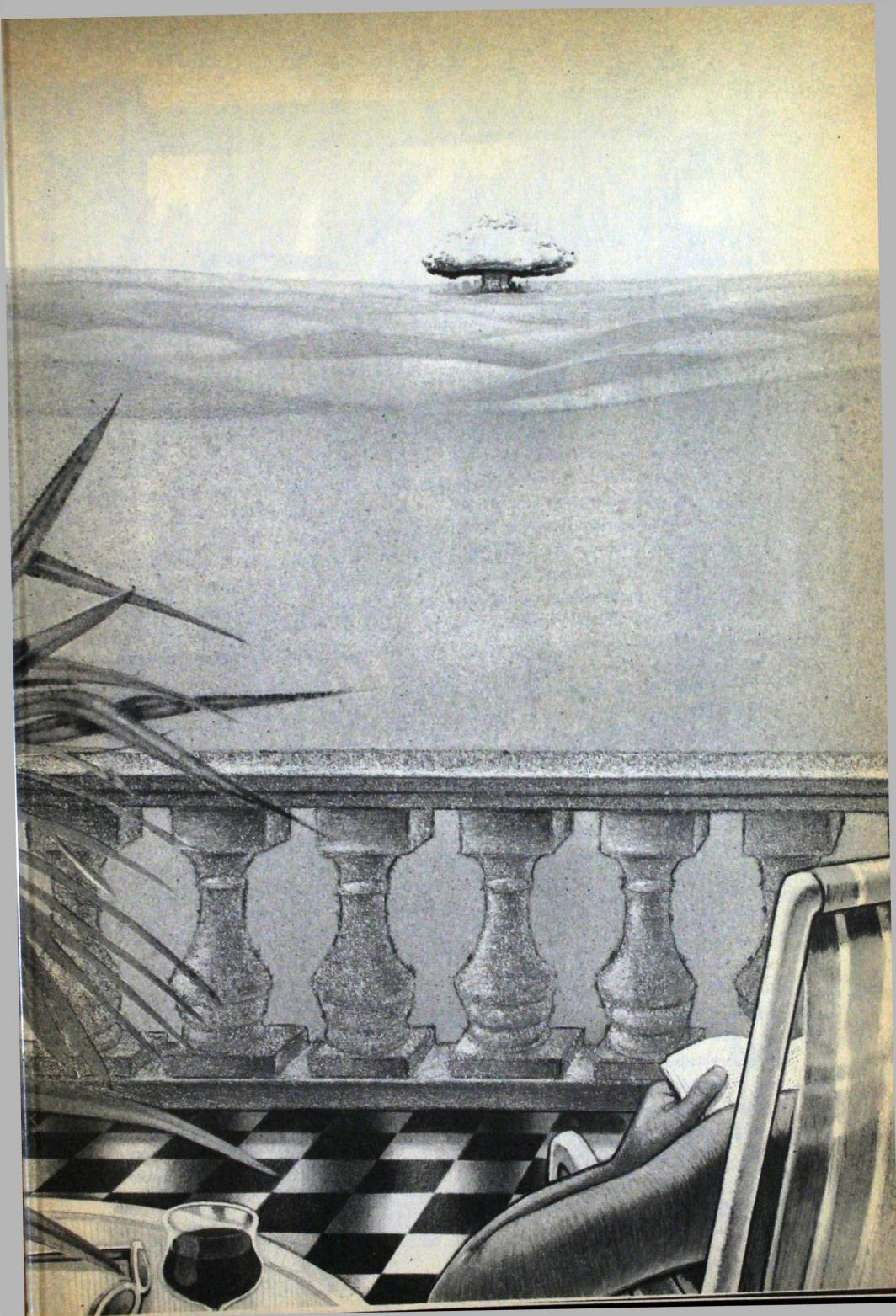
οδηγεί στη φαντασίωση και στο όνειρο μιας τανίας που τελειώνει εκεί που θα μπορούσε να ξαναρχίσει.

Η αρχή και το τέλος της πλέκονται αέναα σαν μια ανακύκλωση της πραγματικότητας. Συγχρόνως το τελευταίο πέρασμα απ' το τούνελ σημαίνει το φτάσμα στην πόλη της φαντασίωσης και των ονείρων.

Το ΝΥΧΤΕΡΙΝΟ ΠΕΙΡΑΜΑ είναι η διττή όψη της πραγματικότητας. Το πλέξιμο των φανταστικών και των πραγματικού αξεδιάλυτα σε μια εννιαία όψη της ζωής μας.

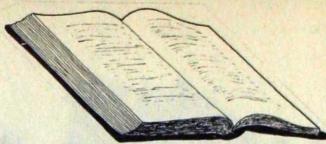
• Αντώνης Σαμουράκης







ανοιχτή σελίδα



Ο εικονογραφημένος άνθρωπος

Μια φορά κι έναν καιρό η οπτική αλήθεια ήταν στατική. Τότε στις μέρες της φωτογραφίας. Μα τα πράγματα άλλαξαν βίαια. Με τη βοήθεια του κινηματογράφου, της τηλεόρασης και του βίντεο. Ειδικά με τα δελτία ειδήσεων της τηλεόρασης η οπτική αλήθεια μεταμορφώθηκε σε κινηματογραφικές ταινίες.

Ο Τζωρτζ Στάνερ μας διαβεβαιώνει ότι το μέλλον θα ανήκει στους γνώστες των αριθμών—σ' αυτούς που θα κατανοούν τους αριθμούς, τα μαθηματικά, τη λειτουργία των κομπιούτερ, τους οικονομικούς όρους, την ηλεκτρονική. Ωστόσο σήμερα αναμφισβήτητα το παρόν ανήκει στους ανθρώπους της εικόνας. Ας μείνουμε για λίγο σ' αυτήν την διαπίστωση που εμπειρέχει μια τρομαχτική πολιτισμική αλλαγή.

Έχουμε πλέον δεχθεί έναν νέο τρόπο σκέψης. Ο άνθρωπος της εικόνας διφέρει πολύ από τον άνθρωπο των γραμμάτων (πάιρνοντας τον τελευταίο με την παραδοσιακή έννοια του όρου). Η κινούμενη οπτική εικόνα αρπάζει πιο βίαια την φαντασία απ' ότι οι λέξεις. Δικαιολογημένη η ανησυχία των συγγραφέων όταν βλέπουν ένα έργο τους να γίνεται τηλεοπτική ταινία. Οι χαρακτήρες της ταινίας γίνονται οι χαρακτήρες της φαντασίας μας από μια γόνιμη σχέση με το βιβλίο. Τα βιβλία ή η αφήγηση μας ιστορίας ξεσκηνώνουν εικόνες από τη δική μας εσωτερική εμπειρία. Κάνουν την φαντασία μας να δουλεύει. Οι κινούμενες εικόνες επιβάλλονταν απόλυτα στην φαντασία.

Ένα από τα αποτελέσματα αυτής της επιβολής είναι ότι ο θεατής τείνει να αναπάργει τις εικόνες που ήδη έχει δει. Απ' την άλλη μεριά η ίδια η δημιουργική ενέργεια προσθίθεται μερικές φορές υποσυνείδητα κι άλλες φορές συνειδητά να αντιγράψει ιστορίες, χαρακτήρες, και καταστάσεις γνωστές ήδη στο μάτι του νου μας. Έτσι γίνεται πιο συναρπαστικό για έναν χαρακτήρα να είναι σαν την Σκάρλετ Ο' Χάρα παρά να είναι αυθεντικός και χαρισματικός. Ο μηχανισμός του βίντεο μεσ' στα κεφάλια μας οικειοποιείται τα πάντα προωθεί την αντιγραφή ορισμένων εικόνων παρά την φαντασιακή αναδημιουργία αρχέτυπων ιστοριών ή μύθων. Πολλοί οι μιλούν για κέρδη. Ισχυρίζονται ότι η δουλειά πολλών συγγραφέων που παλιά θα ήταν προστιθέτη μόνο σε ένα μικρό αναγνωστικό κοινό τώρα με τις κινηματογραφικές διασκευές θα γίνει ευρύτερα γνωστή στον κόσμο. Αυτή η σχέση όμως εμπλέχει πολλά διφορούμενα. Άλλο πράγμα το βιβλίο κι άλλο πράγμα η κινηματο-



Cinéma
34

Métro : Cen

CINÉMA

γραφική διασκευή του (1). Αναρωτέμαι πάλι απ' την άλλη αν ο θόρυβος που γίνεται σήμερα για την γλωσσική ανεπάρκεια των μαθητών στα σχολεία δεν οφείλεται παρά στην αποτυχία των σχολείου μέσα στην γενικότερη αλλαγή των θεμελίων της κουλτούρας μας. Αρκετές φορές έχω παρακολουθήσει γνωστούς μουνα να διαβύζουν ακούγοντας ταυτόχρονα μουσική και βλέποντας με το ένα μάτι τους τη λεόραση. Αυτό φυσικά έχει ένα περιέργο μάλλον αποτέλεσμα στον νου. Μερικές φορές αυτοσυγκεντρώνεσαι ενώ άλλες λειτουργείς σαν ρομπότ. Για τον άνθρωπο της εικόνας ένα μέρος της φαντασίας του που κάτω από διαφορετικές συνθήκες θα συνεργάζοταν με το γραπτό κείμενο, είναι δεσμευμένο.

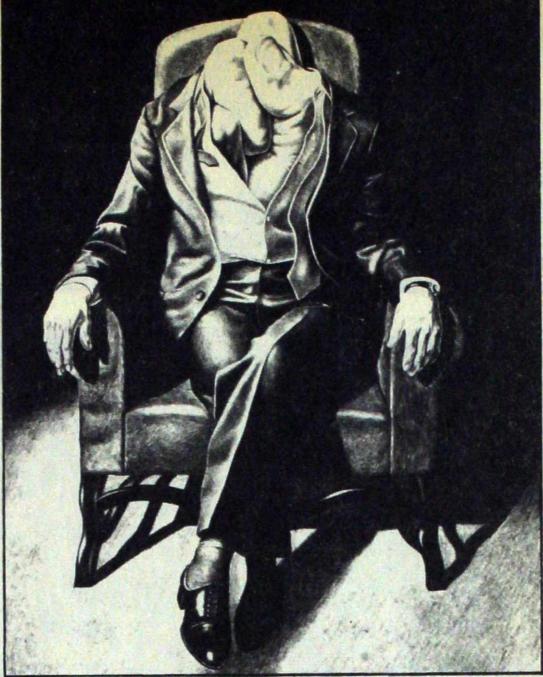
Ζούμε σ'ένα κόσμο που τα βραδινά νέα φέρνουν στο σπίτι μας εικόνες πολέμων, απαγωγών, βιομηχανικών καταστροφών, τρομοκρατικών επιθέσεων, δολοφονιών, πολιτικών πυροτεχνημάτων –κάθε βράδυ στο δωμάτιό μας. Αυτή η βαρβαρότητα έχει αμβλύνει τις ευασθθήσεις μας και μας έχει πείσει ότι είμαστε εντελώς ανίκανοι ή αδύναμοι για την παραμικρή δυναμική ενέργεια πάνω σ' αυτόν τον κόσμο. Έτσι βλέπουμε καθημερινά πολιτικούς να επιδίδονται σε ολοένα πιο έξαλλους τσαρλατανισμούς, παιδιά να κατατρώνε κυριολεκτικά ντουζίνες από φυετο–θρύλλερ και περιπτειώδεις βιαιότητες, και εικονογραφημένους ανθρώπους, να πληροφορούνται τα πάντα από τις ταινίες καθώς η χρονική ένταση της προσοχής τους μετριέται σε μερικά δευτερόλεπτα.

Η εποχή μας φιλοξενεί τα πιο πολλά παράδοξα. Η επιτυχία της σειράς ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΩΝ ΑΣΤΡΩΝ έδωσε το έρειομα στα στούντιο για κινηματογραφικό υλικό που θα καλύψει σειρές τέτοιων επεισοδίων και θα απευθύνεται στο δωδεκάχρονο παιδί μέσα μας. Για πρώτη φορά με το βίντεο έχει αρχίσει να διαφαίνεται η πιθανότητα της κατασκευής ταινιών με πρωταρχικό σκοπό το οικιακό μάρκετινγκ και όχι τη διανομή σε κινηματογραφικές αίθουσες. Το οικιακό βίντεο αλλάζει το στυλ των ταινιών και τις συνθήκες διανομής τους. Οι ταινίες θα φτιάχνονται με σκοπό να προβάλλονται πρώτα στα βίντεο. Ταυτόχρονα αρχίζει να αλλάζει η αντίληψη του κοινού για τις ταινίες με το να νομίζουν ότι όλα προσαρμόζονται στην οθόνη της τηλεόρασης και με το να βιώνουν την θέαση μιας ταινίας στο σπίτι τους σαν τον κανονικό τρόπο να βλέπεις σινεμά.

Το βίντεο έχει δημιουργήσει ένα νέο κινηματογραφικό στυλ –ένα επιθετικό οπτικά στυλ. Ένα κοινό που έχει συνηθίσει σε 24ωρες ασκήσεις του ματιού στα βίντεο κλιτ δύσκολα ικανοποιείται με τις παραδοσιακές αρετές του κινηματογράφου. Τα μουσικά βίντεο κατέχουν σημαντική θέση σ' αυτήν την νέα λατρεία. Για πρώτη φορά β λέ π ο ν μ ε την μουσική-φωνές που έβγαιναν άλλοτε από το ραδιόφωνο τώρα παίρνουν μορφές, κι αντές οι μορφές παίρνουν μέρος σε μίνι κινηματογραφικές ιστορίες που σε λίγο καιρό θάχουν κατακλύσει τα πάντα. Παρακολουθώντας ένα βίντεο κλιτ ακούς μουσική βλέποντας ή μουσική ουσιαστικά απουσιάζει όντας στερημένη απ' τη μοναδική της διάσταση: τη δύναμη της να αγκαλιάζει τη σιωπή και να φορτίζει με σημασίες όλα όσα βρίσκονται μέσα και γύρω μας.

Το βίντεο στοχεύει και κάπου αλλού' τείνει να πριμοδοτεί αυτό που είναι ισχυ-

(1) Βλέπε **ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ**, No 21, το άρθρο "Κινηματογράφος και μυθιστόρημα".



ρά ορατό— κάθε νέο εύρημα που διαλαλεί τις τεχνικές του καινοτομίες. Ο κινηματογράφος μπροστά σ' αυτήν την επίθεση θα πρέπει να ενεργοποιήσει το ουσιαστικό προνόμιό του: να λέει μια ιστορία μακριά από συνεχείς υστερίες της κάμερας και να βασιστεί σε αρετές που το βίντεο αδυνατεί να διαθέτει: αφήγηση, ήρωας και ιστορία.

Ο κινηματογράφος και η τηλεόραση πρέπει να αντιληφθούν ότι μαζί με τη δύναμη της κινούμενης εικόνας έρχεται και η κριτική υπευθυνότητα.

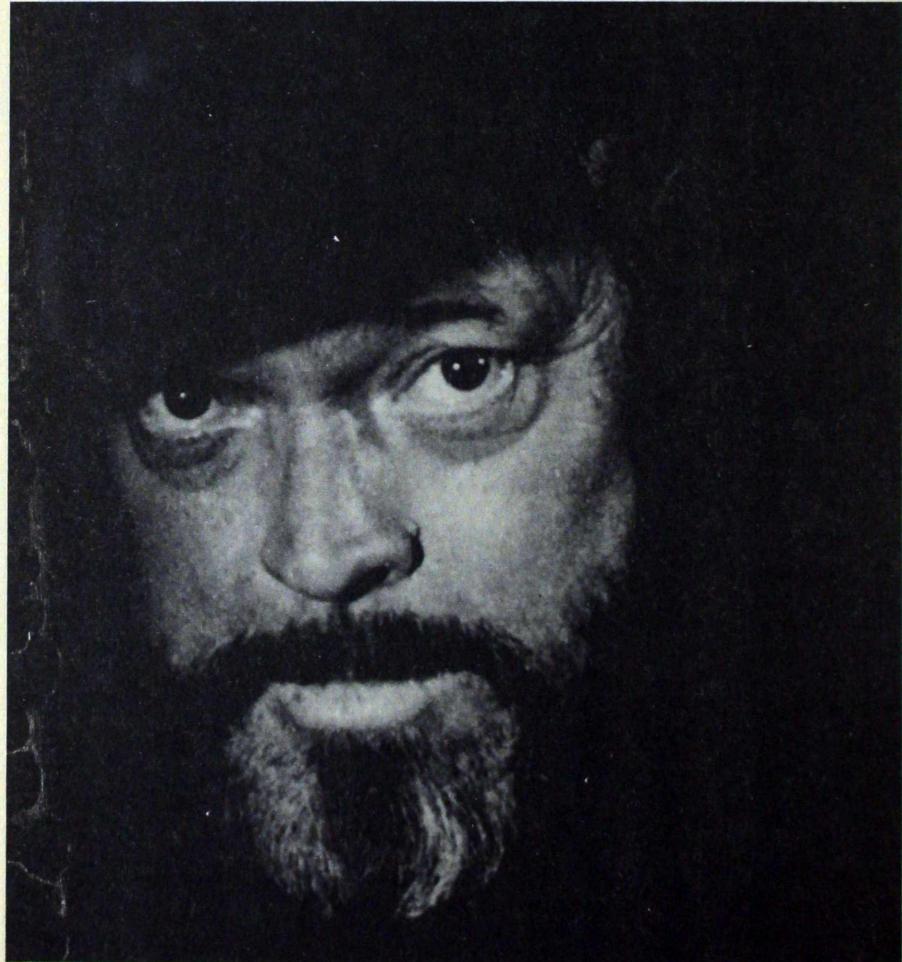
Για το μέλλον δεν μπορώ να πω τίποτα. Ο καθένας με τη βοήθεια των κομπούντερς, των βιντεοκασσετών, των εικόνων θα μπορεί να γίνει ένας δημιουργός

να φτιάξει τις κινούμενες εικόνες του, τις οποίες αμέσως μετά θα παρακολουθεί ακριβώς όπως τα γράμματα και τις φωτογραφίες. Τηλεοπτικά δίκτυα με τη βοήθεια δορυφόρων θα προβάλλουν τα δικά τους προγράμματα ξεκινώντας έτσι τις νέες παντοδύναμες αυτοκρατορίες της εικόνας.

Κοινωνίες ολόκληρες θα μαλακίζονται ομαδικά μπροστά στους δέκτες τους. Πειρατικά δίκτυα θα προσπαθούν αγωνιαδώς να μεταδώσουν εικόνες μιας άλλης αποκεντρωμένης κουλούρας. Εμφανίζεται μια νέα σοφιστικέ γενιά πλήρως εξοικειωμένη με τα μέσα μαζικής επικοινωνίας και την ηλεκτρονική. Μεσ' την κρυστάλλινη σφαίρα μου βλέπω τηλεοπτικό πυρηνικό πόλεμο ζωντανή κάλυψη της μεγαλύτερης καταστροφής της ιστορίας. Σκηνές αφάνταστης βίας, άνθρωποι με βιντεοκάμερες στα χέρια ανάμεσα στα γκρίζα χαλάσματα, σκιές του εαυτού τους, φιλμάρουν τους επιζώντες.... Για φαντάσουν.

• Πάνος Μανασσής

Orson Welles



I AM A MAVERICK



Ο Όρσον Γουέλς στον ΜΑΚΒΕΘ

Ένα βράδυ στο Αμβούργο υπάρχουν μόνο 3 άτομα στην κινηματογραφική αίθουσα. Το θέαμα αρχίζει. Ο Όρσον Γουέλς μπαίνει στη σκηνή κι αυτοσυστήνεται: Ο συγγραφέας, συνθέτης, ηθοποιός, ντεκορατέρ, διευθυντής παραγωγής, σκηνοθέτης, επιστήμονας, χρηματιστής, λάμαργος, εγγαστρίμυθος, ποιητής. Ύστερα δείχνει την έκπληξή του γιατί ήλθε τόσο πολυάριθμος, ενώ αυτοί είναι τόσο λίγοι. Δεν χωρά αμφιβολία ότι η ΔΙΚΗ δείχνει πως δεν είναι καθόλου εύκολο για ένα "παιδί θαύμα" να γεράσει. Φοβάμαστε ότι τα φτερά του γίγαντα εμποδίζουν το σαξηπηρικό άλματρός μας να πετάξει πάνω από την παλιά Ευρώπη. Ωστόσο θα ήμασταν καταρριφένοι αν έστω για μια σπιγμή ξεχνούσαμε ότι είναι ο μόνος μαζί με τον Γκρίφιθ (ο πρώτος για τον βουβό, ο δεύτερος για τον ομιλούντα) που έκανε να ξεκινήσει αυτό το θαυμαστό ηλεκτρικό τραυάκι, στο οποίο δεν πίστευε ο Λυμιέρ. Όλοι, πάντοτε, του οφείλουν τα πάντα.

• Ζαν-Λυκ Γκοντάρ (Ιαν. 1964)

ΟΡΣΟΝ ΓΟΥΕΛΣ

του Μπάμπη Ακτσόγλου

Την Πέμπτη 10 Οκτωβρίου έσβυσε από φυσικά αίτια, η μεγαλύτερη ίσως πνευματική μορφή του μεταπολέμου, ο επιβλητικός, ακούραστος, μεγαλοπρεπής τραγωδός και φαρσέρ συνάμα, 'Ορσον Γουέλς (κι όχι Γουέλλες όπως τον λέγαμε χρόνια τώρα). Ο Αντρέ Μπαζέν τον είχε χαρακτηρίσει το 1950 "άνθρωπο της Αναγέννησης που ζει στην Αμερική του 20ού αιώνα", δύως ήταν περισσότερο ένας περιτλανώμενος τροβαδούρος, που έψαχνε μάταια να βρει τη βασιλική Αυλή, όπου θα του αναγνώριζαν το ταλέντο του. Ο Γουέλς έπρεπε να ζει σε μια άλλη εποχή, όταν ο Τραγωδός ήταν ο κατεξοχήν μάρτυρας των καυρών του και ο πιο αναγνωρισμένος καλλιτέχνης κι όχι σε τούτα τα μιζερά υλιστικά χρόνια του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα όπου η παρουσία του ήταν μια θεαματική κι αναχρονιστική πολυτέλεια. Ο άνθρωπος που έβαλε τα θεμέλια του σύγχρονου κινηματογράφου θεωρήθηκε μια καταραμένη περίπτωση, με τον οποίο κανένας παραγωγός δεν ήθελε να ρισκάρει. Άλλα και το κοινό σπάνια συμβάδιζε μαζί του: δεν υπάρχει ούτε μια ταινία του Γουέλς που να μην ήταν οικονομική αποτυχία ή που να μην έγινε κάτω από τις πιο δύσκολες κι αντίξεις συνθήκες (για να μη μιλήσουμε για τα τόσα ατελείωτα έργα του). 45 χρόνια μετά τον ΠΟΛΙΤΗ ΚΑΙΗΝ συνέχιζε να είναι ένας πικραμένος Φάλφσταθ, χωρίς οργή δύμως γι' αυτόν τον κόσμο και χωρίς τίποτα να μπορεί να σταματήσει τις δραστηριότητές του, ν' αναχαιτίσει τη δημιουργική διάθεσή του για κάτι νέο. Πέθανε αφήνοντας σ' όλους τη συνείδηση ότι ήταν μοναδικός κι ανεπανάληπτος, ένα σωστό μνημείο του κινηματογράφου, που όπως είπε ο Γκοντάρη "όλοι, πάντοτε, του οφείλουν τα πάντα".

Ο ΠΟΛΙΤΗΣ ΓΟΥΕΛΣ

Ο 'Ορσον Γουέλς γεννήθηκε στις 6 Μαΐου 1915 στην πόλη Κενόνσα του Γουϊσκόνσιν κοντά στο Σικάγο. Ήταν δεύτερο παιδί του Ρίτσαρντ Γουέλς, εφευρέτη και της Μπεατρίς, πιανίστριας, και πέρασε το μεγαλύτερο μέρος των παιδικών του χρόνων στο Σικάγο. Όταν το 1923 πέθανε η μητέρα του, ακολούθησε τον πατέρα του σε διάφορα ταξίδια κι έμεινε μεταξύ άλλων ένα διάστημα στην Κίνα. Το 1927 πεθαίνει και ο πατέρας του και την κηδεμονία του αναλαμβάνει ο γιατρός Μώρις Μπερνστάιν, οικογενειακός φύλος που μειεί το νεαρό Γουέλς στα μυστικά της ταχυδακτυλουργίας. Στο Γυμnάσιο ξεχωρίζει για τις θεατρικές επιδόσεις του και γίνεται θέμα στον τοπικό Τύπο. Σε ηλικία μόλις 16 ετών φεύγει απένταρος για την Ευρώπη, όπου σκοπεύει να ζήσει κάνοντας τον πλανοδίο ζωγράφο. Πη-



γαίνει στο Αράν και μετά στο Δουβλίνο, όπου παρουσιάζεται στο Gate Theatre και αυτοσυστήνεται σαν σπουδαίος νεο-υρκέζος ηθοποιός. Ύστερα από μερικούς ρόλους, φεύγει στην Αγγλία, την πατρίδα του ειδωλου του Σαιξπηρ, χωρίς να μπορέσει να μείνει. Πηγαίνει στην Ισπανία και το Μαρόκο, όπου λέγεται ότι έκανε ακόμα και τον ταυρομάχο και τελικά επιστρέφει στην Αμερική.

Εκεί αποκτά σιγά-σιγά κάποια φήμη στους θεατρικούς κύκλους και γνωρίζεται με τον Τζων Χάονσμαν, με τον οποίο ιδρύουν το "Mercury Theatre,, . Οι παραστάσεις του Γουέλς αφήνουν εποχή. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν ένας ΜΑΚΒΕΘ, ανεβασμένος μόνο με μαύρους ηθοποιούς, Ο ΦΑΟΥΣΤ του Μάρλουσ, Ο ΙΟΥΛΙΟΣ ΚΑΙΣΑΡ με σύγχρονες πολιτικές νύξεις, περί φασισμού, Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΔΑΝΤΩΝ του Μπύχνερ κ.ά. Το 1939 κάνει μια σύνθεση των έργων του Σαιξπηρ στους 5 ΒΑΣΙΛΙΑΔΕΣ, αλλά η παράσταση δεν ανεβαίνει ποτέ λόγω του ηψηλού κόστους της.

Ταυτόχρονα με τη θεατρική του καριέρα, αποκτά μεγάλη φήμη για τις ραδιοφωνικές εκπομπές του, που κάνονται τη φωνή του διάσημη σε όλη την Αμερική. Στις 30 Οκτωβρίου 1938 ο Όρσον Γουέλς επιφύλασσει μια μικρή έκπληξη στο κοινό του: θέλοντας να παρουσιάσει μια ραδιοφωνική ειδοχή του βιβλίου του Ουέλς Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΩΝ ΚΟΣΜΩΝ, στήνει μια φανταστική εισβολή Αρειανών στην Αμερική, με τη μορφή ειδήσεων που διακόπτουν το κανονικό πρόγραμμα. 'Οσο κι αν φάνεται απίστευτο σήμερα, οι ακροατές που τον ακούν, νομίζουν ότι έγινε όντως εισβολή και πανικός κυριαρχεί για 3 μέρες σ' όλη τη χώρα. Ο στρατός

και η αστυνομία τίθενται σ' επιφυλακή, οι αστυνομικοί σταθμοί γεμίζουν από αναφορές που λένε ότι επισημάνθηκαν εξωγήινοι και μια κυρία καταθέτει ότι βιάστηκε από Αρειανούς! Ο Γουέλς γίνεται το πρόσωπο της ημέρας και το Χόλλυγουντ νομίζει ότι βρήκε τον κατάλληλο τσαρλατάνο για να κάνει ταινίες -θάνατα. Όμως ευτυχώς για το σινεμά, ο Γουέλς ήταν ένας ερασιτέχνης ταχυδακτυλουργός. Όχι μόνο σταμάτησε τους τσαρλατανισμούς όταν πήγε πίσω από την κάμερα, μα έδωσε με τον ΠΟΛΙΤΗ ΚΑΙΗΝ μία από τις 3-4 σημαντικότερες ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου.

ΠΡΩΤΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΒΗΜΑΤΑ

Αντίθετα με μια φήμη που θέλει τον Όρσον Γουέλς τελείως άσχετο με τον κινηματογράφο, μέχρι τη στιγμή που κλείστηκε για μήνες στα στούντιο της RKO μελετώντας διάφορες ταινίες, ο Γουέλς είχε γυρίσει ήδη από το 1934 μια τετράλεπτη ταινία σε 16 μμ, μαζί με τον Γουίλιαμ Βανς. Όμως το THE HEARTS OF AGE, όπως και τα TOO MUCH JONSON (1938, 40' διάρκεια, με τον Τζόζεφ Κότεν) και THE GREEN GODDES (1939), δεν είδαν ποτέ το φως της δημοσιότητας.

Τον Αύγουστο του 1939 ο Όρσον Γουέλς υπογράφει με την RKO ένα μοναδικό συμβόλαιο στα χρονικά του χολλυγουντιανικού κινηματογράφου: είχε την πλήρη ελευθερία να κάνει μία ταινία το χρόνο σαν παραγωγός, σεναριογράφος, σκηνοθέτης κι ερμηνευτής, παίρνοντας 25% από τις εισπράξεις και 150.000 δολάρια προκαταβολή. Πρώτο σχέδιο του νεο-φερμένου στο Χόλλυγουντ είναι να μεταφέρει στην οθόνη την "Καρδιά του Σκότους" του Τζόζεφ Κόνραντ, χρησιμοποιώντας σαν βασική αφηγηματική μέθοδο την "υποκειμενική κάμερα": δηλαδή η οπτική της κάμερας θα ταυτίζοταν με κείνη του αφηγητή, τον οποίο δεν θα βλέπαμε ποτέ. Ο μεγάλος όμως προυπολογισμός, κάποια προβλήματα με την πρωταγωνίστρια και η απροθυμία της RKO να χρηματοδοτήσει ένα τόσο περιματικό σχέδιο ματάωσαν τα γυρίσματα. Ευτυχώς, αν αναλογισθούμε το ολέθριο δραματουργικό αποτέλεσμα που είχε ακριβώς αυτή η ιδέα της "υποκειμενικής κάμερας" στην KYRA ΤΗΣ ΛΙΜΝΗΣ του Τσάντλερ, που γύρισε ο Ρόμπερτ Μοντγκόμερυ.

Η RKO πρότεινε στον Γουέλς την ασυνομική νουβέλα THE SMILER WITH THE KNIFE, η οποία και πάλι δεν κατάφερε να πραγματοποιηθεί, γιατί οι υποψήφιες βεντέτες δεν θέλησαν να ριψοκινδυνεύσουν μ' έναν άπειρο και τολμηρό σκηνοθέτη. Έτσι ο Όρσον προχώρησε στο τρίτο κινηματογραφικό του σχέδιο, που δεν ήταν άλλο από τον ΠΟΛΙΤΗ ΚΑΙΗΝ. Όπως είναι ίσως γνωστό, ο μεγιστάνας Ράντολφ Χηρστ θεώρησε ότι η ιστορία που διηγείται ο Γουέλς, είναι μια καλυμμένη βιογραφία του και προσπάθησε να σαμποτάρει το λανσάρισμα της ταινίας, η οποία τελικά πάιχτηκε χάρης στην επιμονή του δημιουργού της. Παρά όμως τις φοβερά επανεικές κριτικές του Τύπου, δεν θα προκαλέσει το ενδιαφέρον του κοινού και μόνο μετά την απελευθέρωση της Ευρώπης Ο ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΑΙΗΝ θα γίνει γνωστός παγκόσμια και θα τοποθετηθεί στη σωστή θέση του.

ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΑΙΗΝ: MIA TAINIA OROΣΗΜΟ

Με την εμφάνιση του ΠΟΛΙΤΗ ΚΑΙΗΝ ο κινηματογράφος μπαίνει σε μια νέα εποχή, που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε περιπέτεια της γραφής. Η εμφάνιση του ομιλούντα κατέστρεψε τις φορμαλιστικές αναζητήσεις του βωβού κινηματογράφου και επέβαλλε ένα σχεδόν ομοιογενός μοντέλο δραματουργικής αφήγησης, που βασίζεται κυρίως στο διάλογο και τον ψυχολογισμό. Το μοντέλο γίνεται κάτι το αδιόρατο, ενώ το κύριο μέλλημα του αναπαραστατικού συ-



Ο ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΑΙΗΝ, μια αρχή εξέλιξης της Κιν/κής τέχνης

στήματος είναι να περάσει απαρατήρητη την παρουσία του φιλμουργού και της κάμερας (γενικά όλη τη διαδικασία παραγωγής), δίνοντας έτσι την ψευδαίσθηση της "εντύπωσης της πραγματικότητας". Το φιλμικό κείμενο παρουσιάζεται σαν ένας φυσικός λόγος, που απλώς αναδιπλώνει την πραγματικότητα και η κινηματογραφική εικόνα ταυτίζεται με τη Φύση, την ίδια τη ζωή.

"Όμως με τον ΠΟΛΙΤΗ ΚΑΙΗΝ ο κινηματογράφος ξαναβρίσκει τη χαμένη ιδιότητά του. Παύει να ταυτίζεται με μια πλασματική φυσική γλώσσα του πραγματικού και θυμίζει στο θεατή ότι πριν απ' όλα είναι μια γραφή. Μια γραφή που μας γίνεται διπλά αισθητή: α) σαν υλική διαδικασία (χαρακτηριστικές κινήσεις της κάμερας που υποδηλώνουν την παρουσία της, ιδιότυπο και τονισμένο μον-

τάς, υπερ—επεξεργασμένη αισθητική του κάδρου, που πάει ενάντια στην εικαστική ουδετέρω τητα του κυρίαρχου ρεαλιστικού μοντέλου της εποχής κ.λ.π.) και β) σαν αποτέλεσμα μιας διάνοιας, ενός Δημιουργού που φροντίζει με διάφορα ρητορικά σχήματα να κάνει αισθητή την παρουσία του (μιλώ για τον Γουέλς—σκηνοθέτη και όχι τον Γουέλς—ηθοποιό).

Ο 'Ορσον Γουέλς εισάγει στον ΠΟΛΙΤΗ ΚΑΙΝΗ μια έννοια που χωρίς να είναι τελείως άγνωστη στον κινηματογράφο, για πρώτη φορά δίνεται με μια τόσο συγκροτημένη μορφή και δομεί ολόκληρη τη φόρμα της ταινίας: είναι η προβληματική σκηνοθέτη αυτὸν που κατάφερε να κάνει το σινεμά να συμβαδίζει μαζί με τους προβληματισμούς της σύγχρονης λογοτεχνίας (και κυρίως του Προυστ). Δεν είναι τυχαίο λοιπόν ότι οι ιστορικοί του σινεμά σταματούν σε 4 ταινίες —ορόσημα: τη ΜΙΣΑΛΛΟΔΟΞΙΑ και το ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ για το βωβό κινηματογράφο και τον ΠΟΛΙΤΗ ΚΑΙΝΗ και τΟ ΧΙΡΟΣΙΜΑ ΑΓΑΠΗ MOY (ή το KOMMENH THN ANASA) για τον ομιλούντα, που τελικά είναι όλες τους ταινίες πάνω στο χρόνο, ταινίες που κατάκτησαν ένα παραπάνω εκφραστικό στάδιο (κυρίως μέσω του μοντάζ) κι έδωσαν το παράδειγμα σε άλλους δημιουργούς να προχωρήσουν τις φορμαλιστικές αναζητήσεις τους.

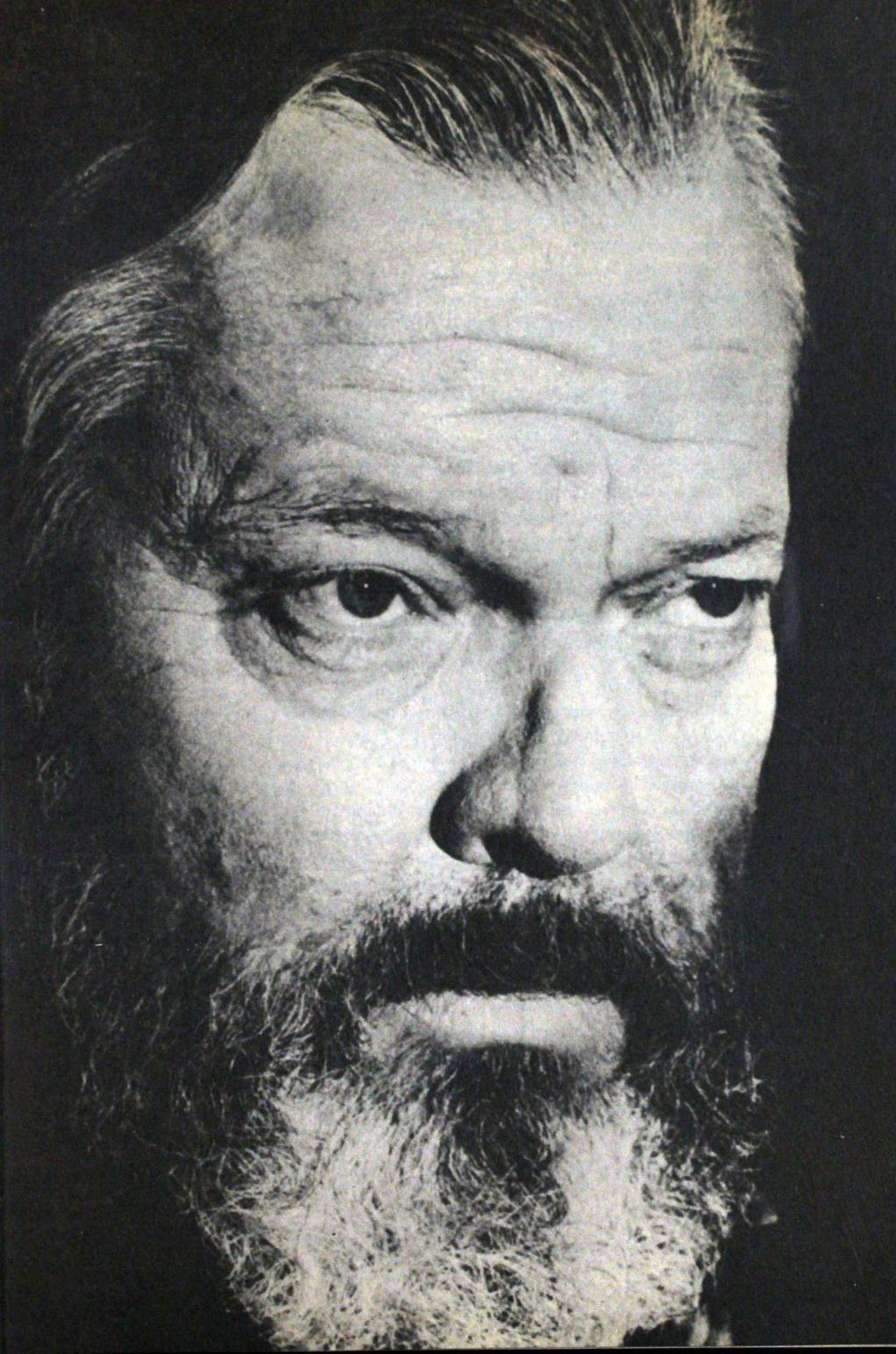
ΟΙ ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΕΣ ΤΟΥ ΓΟΥΕΛΣ

Η βασική καινοτομία του Γουέλς στον ΠΟΛΙΤΗ ΚΑΙΝΗ βρίσκεται στον τρόπο άρθρωσης της διήγησης. Αντί ν' ακολουθήσει τον παραδοσιακό τρόπο της χρονολογικής εξιστόρησης, ο Γουέλς χρησιμοποιεί ένα περίπλοκο αφηγηματικό σύστημα, που μπορούμε να το χωρίσουμε σε 4 ενότητες: 1) Πρόλογος, 2) Επίκαιρα, 3) Έρευνα (η οποία απαρτίζεται από 5 διηγήσεις) και 4) Επίλογος.

Στον Πρόλογο έχουμε μια ασαφή ατμόσφαιρα ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία, που κλείνει με την προσφώνηση της περιβόητης λέξης Ρόζμπαντ, της οποίας η σημασία μας διαφεύγει. Είναι ένα σημαίνον χωρίς σημανόμενο, στην αναζήτηση του οποίου θα καταναλωθεί όλη η υπόλοιπη μυθοπλασία (τυπική δομή της αστυνομικής διήγησης).

Τα Επίκαιρα που ακολουθούν (το σινεμά μέσα στο σινεμά) συμπυκνώνουν με τη μορφή ψεύτικων ντοκουμέντων τη βιογραφία του κεντρικού ήρωα. Μάυτόν τον τρόπο δίνουν μια ψεύτικη ιστορική διάσταση στη διήγηση, ενισχύοντας τους κώδικες της αληθιοφάνειας.

Με το τέλος των Επίκαιρων ο θεατής ξαναθέτει το εύλογο ερώτημα τί είναι το Ρόζμπαντ κι εφόσον ένας δημοσιογράφος αναλαμβάνει τη διαλεύκανση του μυστηρίου, ταυτίζεται μαζί του. Ο δημοσιογράφος βρίσκει 5 άτομα από τον περιγυρο του Καΐνη, που του διηγούνται διάφορα επεισόδια απ' την ζωή του, τα οποία όμως παρακολουθούμε μ' αυστηρή χρονολογική σειρά δηλαδή δεν ξεφεύγουμε από τα πλάσια μιας γραμμικής και συνεκτικής αφήγησης, εφόσον η κάθε διήγηση συμπληρώνει την άλλη και δεν της αντιπαρατίθεται (όπως στο ΡΑΣΟΜΟΝ για παράδειγμα). Ωστόσο με το να αναδιπλώνουν οι 5 διηγήσεις το λόγο των επίκαιρων, η υποκειμενικότητα της αφήγησης τους μεταμορφώνεται σ' αντικειμενικότητα



των αφηγητών, ενισχύοντας ακόμη μια φορά τους κώδικες της αληθοφάνειας. Όμως η έρευνα δεν καταλήγει πουθενά, δεν μπορεί να λύσει το μυστήριο του Ρόξμπαντ και ο ίδιος ο δημοσιογράφος ομολογεί "Δεν πιστεύω ότι μια λέξη μπορεί να ερμηνεύσει τη ζωή ενός ανθρώπου". Ύστερα από την παραπάνω ομολογία της αδυναμίας της διήγησης να προχωρήσει πιο πέρα, είναι φυσικό να μην μπορεί πλέον να λειτουργήσει και οι ήρωες περνούν κατά κυριολεξία έξω από το πεδίο και τη μυθοπλασία.

Ο αποκλεισμός τους όμως δεν σημαίνει και το θάνατο της διήγησης. Αυτή συνεχίζει να υπάρχει με τη μεσολάβηση ενός υπέρτατου όντος, που δπως και στον Πρόλογο βρίσκεται πίσω από την κάμερα κι έχοντας πλήρη κυριαρχία πάνω στα δρώμενα, αποκαλύπτει στο θεατή τί ήταν το Ρόξμπαντ: το έλκυθρο του μικρού Καΐν.

Η αποκάλυψη αυτή λύνει απλά το αρχικό ασυνομικό μυστήριο (τί ήταν το Ρόξμπαντ), όχι όμως και το πρόβλημα της ύπαρξης ή των εσωτερικών κινήτρων του Καΐν. Η αρχική επιγραφή NO TRESPASSINE παίρνει στο τέλος μια συμβολική αξία, αφού φανερώνει το μάταιο της έρευνας και της διείσδυσης στον προσωπικό κόσμο ενός ατόμου, για το οποίο τελικά γνωρίζουμε τόσο ελάχιστα πράγματα. Και η διαπίστωση αυτή της ματαίότητας της διερεύνησης ορισμένων δυνατών προσωπικοτήτων του γουελικού κόσμου, ισχύει επίσης για τον Αρκάντιν, τον Μάκβεθ, τον Κουήνλαν (Ο ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ ΤΡΟΜΟΥ), ακόμα και για τον Κλαίν της ΑΘΑΝΑΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ. Ειδάλλως υπάρχει ο κίνδυνος της παρεμπηνείας, θύμα της οποίας έπεσε τόσο συχνά ο Γουέλς (απαγόρευση του ΠΟΛΙΤΗ ΚΑΙΝΗ στη Σοβιετική Ένωση, ταύτιση δημιουργού και ερμηνευτή στον ΑΡΧΟΝΤΑ ΤΟΥ ΤΡΟΜΟΥ, που κατηγορήθηκε ανοιχτά για φασιστική τανιά κλπ).

Κλείνοντας το σημείωμά μας για τον ΠΟΛΙΤΗ ΚΑΙΝΗ, δεν θα πρέπει να παραλείψουμε τη συστηματική επαναφορά του βάθους περιοχής της χρήσης των πλάνων σεκάνς, που επιτρέπουν στον Γουέλς να κάνει φοβερά εντυπωσιακές συνθέσεις με το κάδρο και να αξιοποιήσει δραματουργικά τις σκηνές του, δημιουργώντας ενότητες αντιθέτων μέσα στο ίδιο πλάνο ή προκαλώντας μια άλλη αισθηση του χρόνου, που το κομμάτιασμα της σκηνής σε πολλά πλάγια δεν θα δημιουργούσε. Ωστόσο οι αισθητικές αυτές επιλογές του προκαλεσαν μια σειρά παρεξηγήσεων, κυρίως από τον Αντρέ Μπαζέν, στον οποίο στη συνέχεια απάντησαν αναλυτικά οι Ζαν Μιτρύ, Μαρσέλ Μαρτέν, Ζαν-Λούι Κομολί και άλλοι θεωρητικοί. Δεν έχει νόημα λοιπόν να σταθούμε σήμερα σ' αυτές τις διαφορές κι εν μέρει μου φαίνεται αστείο, γιατί από ένα τόσο πλούσιο έργο όπως ο ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΑΙΝΗ, αυτό που έκανε μια εποχή εντύπωση ήταν το βάθος πεδίου! Ξαναβλέποντας σήμερα την ταινία, ανακαλύπτω ότι συνεχίζει να μ' εντυπωσιάζει πάντα στον ίδιο βαθμό κι αυτό γιατί υπάρχει όχι μόνο μια απόλυτη κυριαρχία των εκφραστικών μέσων, αλλά κυρίως γιατί ο Γουέλς φροντίζει από την πιο ελάσσονα σκηνή να βγάλει το μέγιστο αισθητικό αποτέλεσμα. Μ'άλλα λόγια έχουμε "σκηνο-θεσία" με όλη την κυριολεξία και το μεγαλείο αυτής της λέξης.

• (Η συνέχεια στο επόμενο)

Ο 'Ορσον Γουέλς συνομιλεί με τον Αντρέ Μπαζέν



Η προσωπικότητα του Φάλσταφ είναι ένας καθρέφτης του παράλογου του κόσμου

Χαρακτηριστικά αποσπάσματα από δύο τεράστιες συνεντεύξεις του 'Ορσον Γουέλς με τον Αντρέ Μπαζέν, που δημοσιεύθηκαν στα "Καγιέ ντυ Σινεμά" (Ιούνιος 1985).

— Επιλογή: Μπάμπης Ακτσόγλου — Μετάφραση: Χρυσάνθη Παπαλά

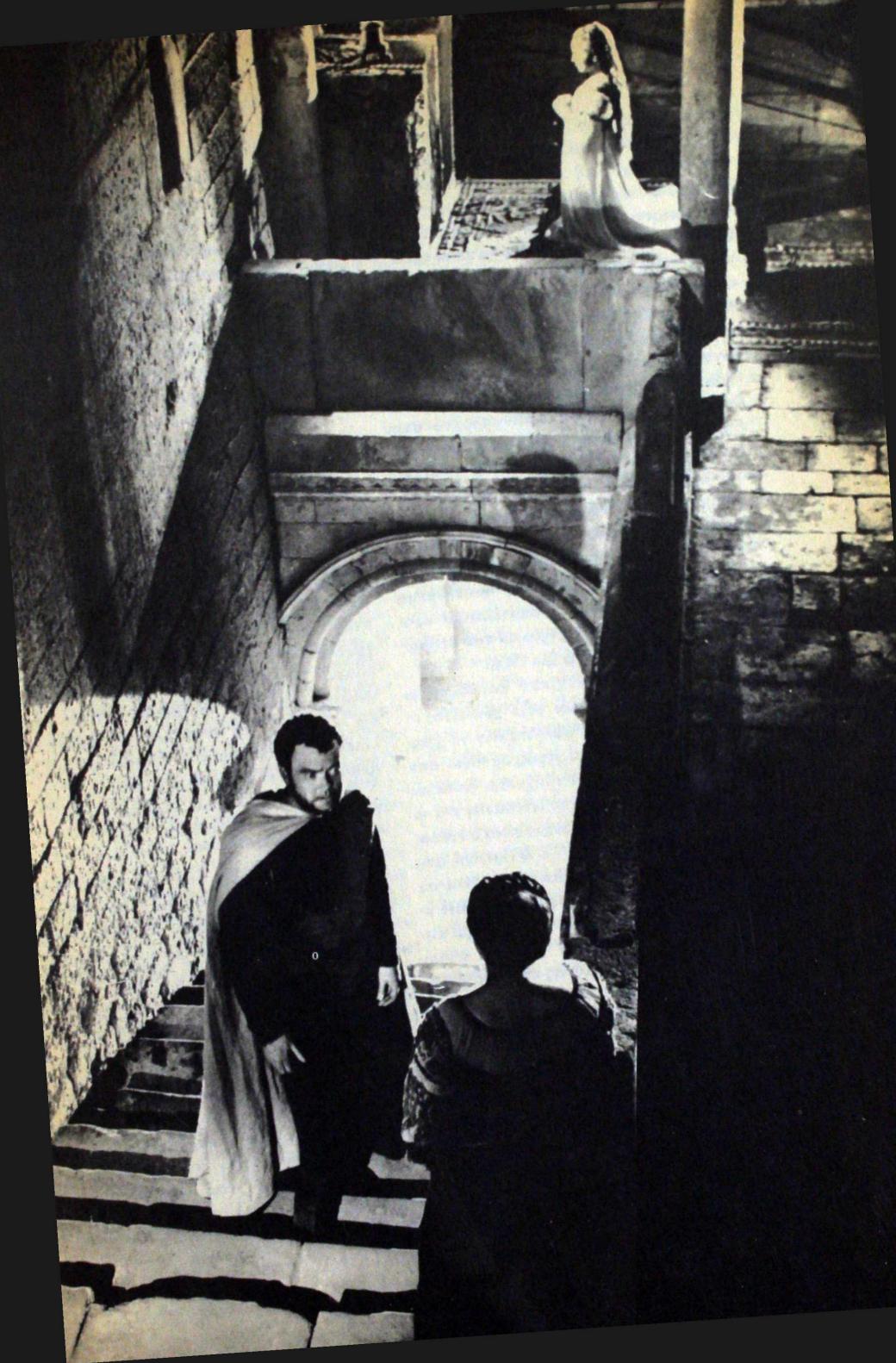
Για μένα ότι ονομάζεται σκηνοθεσία είναι μια τεράστια απάτη. Στον κινηματογράφο υπάρχουν πολύ λίγοι άνθρωποι που είναι αληθινά σκηνοθέτες, κι ανάμεσά τους ελάχιστοι είναι εκείνοι που είχαν κάποτε την ευκαιρία να σκηνοθετήσουν. Η μοναδική σκηνοθετική πράξη που έχει πραγματική σημασία διεξάγεται στη διάρκεια του μοντάζ. Χρειάστηκα εννέα μήνες για να μοντάρω τον ΠΟΛΙΤΗ ΚΑΙΝΗ δουλεύοντας έξη μέρες την βδομάδα. Ύστερα μόνταρα τους ΑΜΠΕΡΣΟΝ, παρά το γεγονός ότι υπήρχαν σκηνές που δεν είχα γιρίσει εγώ, αλλά μου άλλαξαν το μοντάζ. Το βασικό μοντάζ είναι βέβαια δικό μου και όταν μια σκηνή στέκεται είναι γιατί τη μόνταρα εγώ. Με άλλα λόγια, είναι σα να ζωγραφίζει κάποιος έναν πίνακα, τον τελειώνει κι έρχεται ένας άλλος να κάνει τροποποιήσεις. Δεν μπορεί όμως να ζωγραφίσει ξανά όλη την επιφάνεια του πίνακα. Δούλεψα μήνες ολόκληρους στο μοντάζ των ΑΜΠΕΡΣΟΝ πριν μου πάρουν την ταινία: όλη αυτή η δουλειά βρίσκεται εκεί, στην οθόνη. Για το στυλ μου, την προσωπική μου κινηματογραφική αντίληψη, το μοντάζ δεν είναι μια τεχνική άποψη, αλλά η οπτική γωνία της ταινίας. Η σκηνοθεσία είναι εφεύρεση ανθρώπων σαν και σας των κριτικών: δεν είναι μια τέχνη, ή το πολύ πολύ είναι μια τέχνη για ένα μόλις λεπτό την ημέρα. Αυτό το λεπτό είναι φοβερά αποφασιστικό, αλλά συμβαίνει σπάνια. Η μόνη στιγμή όπου μπορεί κανείς να ασκήσει κάποιον έλεγχο στην ταινία είναι το μοντάζ. Στην αιθουσα του μοντάζ δουλεύω πολύ αργά κι αυτό προκαλεί πάντα την οργή των παραγωγών που μου αρπάζουν την ταινία από τα χέρια. Δεν ξέρω γιατί χρειάζομαι τόσο χρόνο: θα μπορούσα να εργάζομαι αιώνια στο μοντάζ της ταινίας. Για μένα το ξετύλιγμα του φίλμ εκτελείται σαν μια μουσική σύνθεση κι αυτή η εκτέλεση καθορίζεται από το μοντάζ όπως ακριβώς ένας διευθυντής ορχήστρας θα αποδώσει ένα μουσικό κομμάτι ελεύθερα, κάποιος άλλος θα το πάξει με ξερό ακαδημαϊκό τρόπο, ένας τρίτος θα είναι πιο

ρομαντικός κλπ. Μόνο οι εικόνες δεν αρκούν: είναι βέβαια πολύ σημαντικές, αλλά είναι απλά εικόνες. Η ουσία βρίσκεται στη διάρκεια κάθε εικόνας, σ' αυτό που ακολουθεί την κάθε εικόνα: όλη η εικραστική δύναμη του κινηματογράφου κατασκευάζεται στην αιθουσα του μοντάζ.

Μου είναι αδύνατον να πιστέψω ότι για ένα σκηνοθέτη, το μοντάζ δεν είναι το πιο σημαντικό στάδιο, η μοναδική στιγμή που ελέγχει ολοκληρωτικά τη μορφή της ταινίας του. Όταν γυρίζω μια σκηνή, ο ήλιος καθορίζει κάπι ενάντια στο οποίο δεν μπορώ να παλέψω, ο θησποίδης προσθέτει κάτι στο οποίο πρέπει να προσαρμοστώ, το ίδιο γίνεται και με το σενάριο. Εγώ δεν κάνω τίποτε άλλο από το να συμβιβάζομαι ώστε να εξουσιάζω εκεί όπου μπορώ. Ο μόνος τόπος όπου πραγματικά ασκώ απόλυτο έλεγχο είναι η αιθουσα του μοντάζ: κατά συνέπεια τότε μόνο ο σκηνοθέτης είναι, εν δυνάμει, αληθινός καλλιτέχνης, γιατί πιστεύω ότι μια ταινία είναι καλή μόνο όταν ο σκηνοθέτης έχει καταφέρει να κυριαρχήσει πάνω στα διάφορα υλικά του και δεν αρκεστήκε να τα οδηγήσει απλά σε μια εύκολη λύση.

Ο ΑΠΟΙΚΟΣ

Επίζητω την σύνθεση: είναι μια δουλειά που με συναρπάζει, δεν είμαι παρά ένας πειραματιστής. Το μοναδικό μου προσόν είναι ότι δεν θεσπίζω νόμους, αλλά πειραματίζομαι· ο πειραματόμος είναι το μόνο πράγμα που με ενθουσιάζει. Δεν ενδιαφέρομαι να κάνω έργα τέχνης για τους μεταγενέστερους ή για να αποκτήσω φήμη, αλλά για την ίδια την ευχαριστηση του πειραματισμού, που είναι ο μόνος χώρος όπου αισθάνομαι αληθινά τίμιος και ειλικρινής. Δεν τρέφω κανένα σεβασμό για ό,τι έχω κάνει: πραγματικά για μένα τίποτα δεν αξίζει. Είμαι απέραντα κυνικός με τη δουλειά μου όπως και με τα περισσότερα έργα που βλέπω σ' όλο τον κόσμο. Αντίθετα δεν είμαι κυνικός με την ίδια την πράξη, να δουλεύεις πάνω σε κάποιο υλικό. Είναι δύσκολο να σας δώσω να καταλάβετε. Όλοι εμείς που διακηρύσσουμε ότι είμαστε πειραματιστές, έχουμε κληρονομήσει μια



παλιά παράδοση: μερικοί ανάμεσά μας έγιναν μεγάλοι καλλιτέχνες, όμως ποτέ δεν ερωτευθήκαμε τη μούσα μας. Για παράδειγμα: ο Λεονάρδος θεωρούσε τον εαυτό του επιστήμονα που ζωγράφιζε κι όχι ζωγράφο που θα μπορούσε να είναι επιστήμονας. Δεν θα ήθελα να πιστέψετε ότι συγκρίνω τον εαυτό μου με τον Λεονάρδο, θέλω μόνο να σας εξηγήσω ότι υπάρχει μια μεγάλη γενιά ανθρώπων που εκτιμούν τα έργα τους σύμφωνα με μια άλλη ιεραρχία σεξιών, που είναι σχεδόν αξιές ηθικής. Γι' αυτό δεν εκτασιάζομαι μπροστά στην τέχνη: εκτασιάζομαι μπροστά στην ανθρώπινη δραστηριότητα και μ' αυτό εννοώ ο, πιδήποτε κάνουμε με τα χέρια, τις αισθήσεις μας. Μόλις τελειώσει η δουλειά μας για μένα δεν έχει μεγαλύτερη σημασία απ' ότι για τους περισσότερους "εστέ": η πράξη μ' ενδιαφέρει κι όχι το αποτέλεσμα και συγκινούμει από το αποτέλεσμα τότε μόνο όταν αναδίδει τη μυρωδιά του ανθρώπινου ιδρώτα ή αποτυνέει μια ιδέα.

Ο μοναδικός λόγος που δούλεψα και δουλεύω ακόμη με φακό 18,5 χιλ. είναι ότι οι άλλοι κινηματογραφιστές δεν το χρησιμοποίησαν. Ο κινηματογράφος είναι σαν αποκία όπου υπάρχουν ελάχιστοι άποικοι: όταν η Αμερική ανοιγόταν απέραντη και οι Ισπανοί βρίσκονταν στα μεξικάνικα σύνορα, οι Γάλλοι στον Καναδά, οι Ολλανδοί στη Νέα Υόρκη, μπορούσε κανείς να είναι σίγουρος ότι οι Άγγλοι θα πήγαιναν εκεί όπου δεν υπήρχε ακόμη κανείς. Δεν έχω καμια ιδιαίτερη προτίμηση για το φακό 18,5 χιλ.: απλά είμαι ο μόνος που εξερευνώ τις δυνατότητές του. Δεν μου αρέσει να αυτοσχεδιάζω, κανείς όμως ως τώρα δεν το έκανε. Δεν είναι λοιπόν, ξήτημα προτίμησης: καταλαμβάνω θέσεις που δεν τις έχουν καταλάβει άλλοι, γιατί, σ' αυτό το νέο μέσο έκφρασης, είναι μια αναγκαιότητα. Το πρώτο πράγμα που πρέπει να θυμόμαστε για τον κινηματογράφο είναι η νεαρή του ηλικία και το πιο σημαντικό για εναν υπεύθυνο καλλιτέχνη είναι να κάνει

γόνιμο, ό,τι είναι ακαλλιέργητο. Αν όλοι δούλευαν με ευρυγώνιους, θα γύριζα όλες τις ταινίες μου με φακό 75 χιλ., γιατί πραγματικά πιστεύω στις δυνατότητές του. Αν υπήρχαν κι άλλοι καλλιτέχνες με στυλ μπαρόκ, θα ήμουν ο πιο κλασικός κινηματογραφιστής του κόσμου. Δεν ενεργώ έτοι από πνεύμα αντιλογίας, δεν θέλω να εναντιώνομαι σ' ό,τι έχει γίνει, αλλά θέλω να καταλάβω ένα πεδίο ελεύθερο κι εκεί να δουλέψω.

ΜΑΚΙΓΙΑΖ

Δίνετε μεγάλη σημασία στο μακιγιάζ;

Ναι, γιατί μου αρέσει να κρύβομαι. Πραγματικά, το μακιγιάζ είναι καμουφλάζ. Δεν μου αρέσει να βλέπω τον εαυτό μου στην οθόνη κι όταν σκηνοθετώ, είμαι υποχρεωμένος να βλέπω τα καθημερινά γυρίσματα. Όταν είμαι μακιγιαρισμένος αναγνωρίζω λιγότερο τον εαυτό μου και μπρώ να κρίνω πιο αντικεμενικά. Κρύβομαι λοιπόν από την ίδια μου την εικόνα, που δεν ιώθω καμιά ευχαρίστηση να βλέπω.

ΦΑΟΥΣΤ

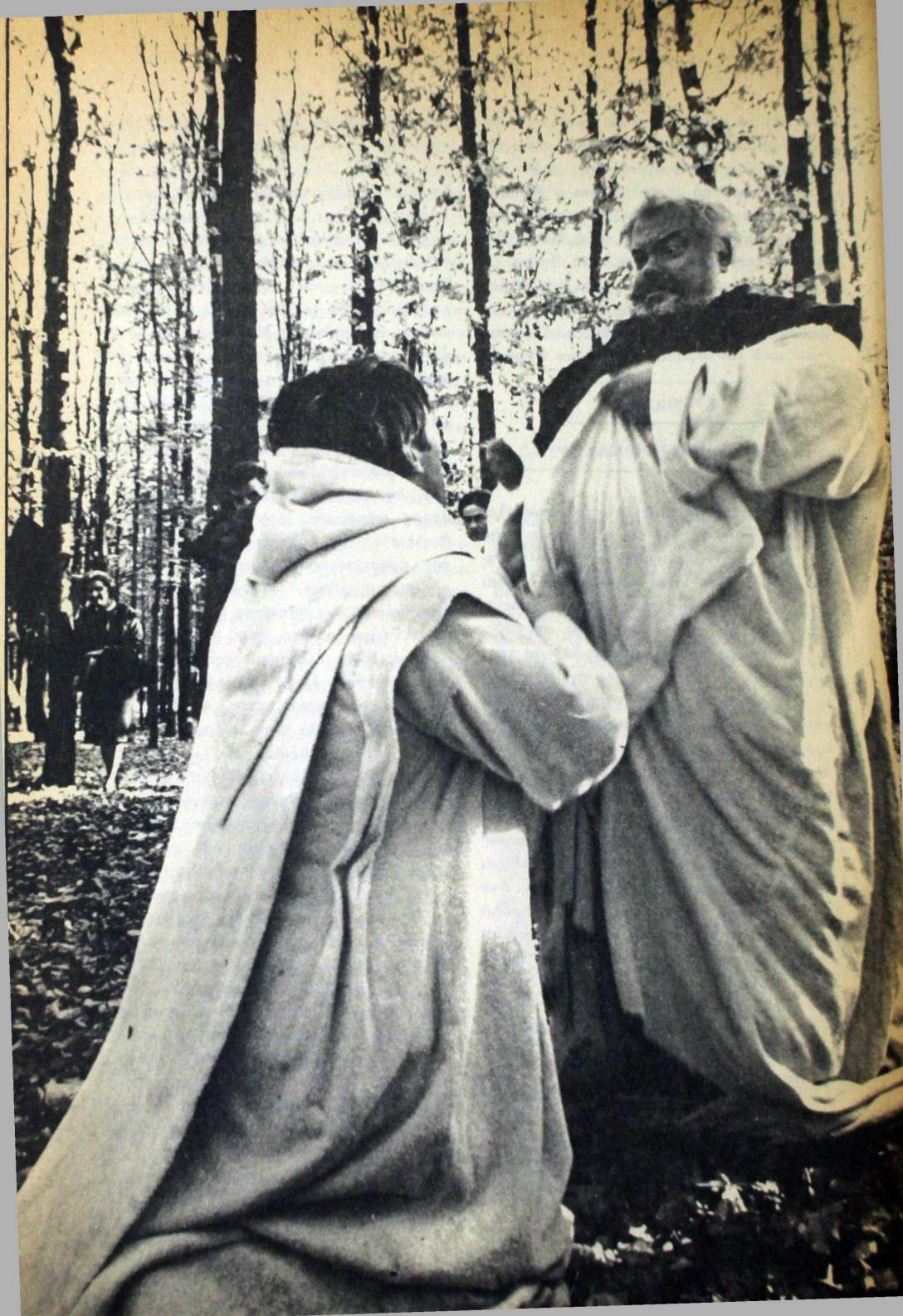
'Όλα τα πρόσωπα που έχω πάξει είναι παραλλαγές του Φάουστ. Κι είμαι εναντίον του Φάουστ, γιατί πιστεύω ότι είναι αδύνατον να υπάρχει κάτι πιο μεγάλο απ' αυτόν. Κάτι που μπορεί να είναι ο Νόμος, ο Θεός, η Τέχνη ή δεν ξέρω ποιά άλλη διανοητική σύλληψη. Έχω ερμηνεύσει μια σειρά από εγωιστές χαρακτήρες και μισώ τον εγωισμό, της Αναγέννησης, του Φάουστ, ολονόν. Όμως είναι φυσικό ένας ηθοποιός να είναι ερωτευμένος με το ρόλο που πάζει είναι σαν τον άνδρα που αγκαλιάζει μια γυναίκα, της δίνει κάτι από τον εαυτό του. Ένας ηθοποιός δεν είναι ο συνήγορος του διαβόλου, αλλά ένας εραστής, ένας εραστής κάποιου που ανήκει σ' άλλο φύλο. Και ο

Φάουστ για μένα, είναι σα ν' ανήκει σ' ένα άλλο φύλο. Κατά τη γνώμη μου υπάρχουν δύο μεγάλοι τύποι ανθρώπινης υπόστασης και ο ένας από αυτούς είναι ο Φάουστ. Εγώ ανήκω στο άλλο μέρος, όταν όμως παίζω τον Φάουστ, θέλω να είμαι δίκαιος και τίμιος απέναντί του, να του δώσω ότι καλύτερο έχω μέσα μου, να τον γεμίσω με τα καλύτερα επιχειρήματα που θα μπορούσα να βρω, γιατί ζούμε σ' ένα κόσμο που έγινε από τον Φάουστ, ένα κόσμο Φαουστικό.

Η ΗΘΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ

Είναι λάθος να πιστεύετε ότι δικαιολογώ τον Κουνίλαν. (1) Για μένα, είναι μισητός: δεν υπάρχει αμφιβολία για το χαρακτήρα του. Δεν είναι καμία μεγαλοφυΐα: είναι απλά μαέστρος στο είδος του, ένας επαρχιώτης μαέστρος, άνθρωπος απεχθής. Το προσωπικό στοιχείο πού πρόσθεσα στην ταυτία είναι το μίσος μου για την κατάχρηση εξουσίας από την αστυνομία. Και είναι φανερό ότι είναι πιο ενδιαφέρον να μιλήσουμε για την κατάχρηση εξουσίας από έναν άνθρωπο με κάποια ολκή – όχι μόνο σωματική αλλά και σαν προσωπικότητα – παρά από ένα συνηθισμένο ασήμαντο αστυνομικό. Ο Κουνίλαν είναι λοιπόν καλύτερος από ένα συνηθισμένο αστυνομικό, πράγμα που δεν τον εμποδίζει να είναι μισητός. Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία γι' αυτό. Παρόλα αυτά είναι πάντα πιθανό να αισθανόμαστε συμπάθεια για ένα κάθαρμα, γιατί η συμπάθεια είναι ανθρώπινο συναίσθημα. Απ' αυτήν την προέρχεται η τρυφερότητά μου απέναντι σε ανθρώπους για τους οποίους δεν μπορώ να κρύψω την αποστροφή μου. Η στάση μου αυτή δεν οφείλεται στο γεγονός ότι είναι πιο προικισμένοι, αλλά ότι είναι ανθρώπινα όντα. Ο Κουνίλαν είναι συμπαθητικός για την ανθρώπινη διάστασή του κι όχι για τις ιδέες του. Δεν υπάρχει ίχνος

διάνοιας σ' αυτόν: αν σας φάνεται ότι έχει, τότε έχω κάνει σφάλμα. Ο Κουνίλαν είναι δεξιοτέχνης, ξέρει τη δουλειά: είναι μια εξουσία. Ακριβώς επειδή είναι άνθρωπος με κάποια ευρύτητα αντίληψης, συνασθηματικός, δεν μπορούμε να εμποδίσουμε να γεννηθεί μέσα μας συμπάθεια γι' αυτόν σαν άνθρωπο. Το ίδιο και ο Μάκβεθ. Θέλοντας και μη, έχω παίξει πολλές φορές το ρόλο του κακού. Αντιπαθώ το Χάρυ Λάψι(2), το μικροαπατεώνα μαυραγορίτη, όλους τους φρικτούς χαρακτήρες που έχει υποδυθεί, που όμως δεν είναι "μικροί", γιατί είμαι ηθοποιός για "μεγάλα" πρόσωπα. Στο γαλλικό κλασικό θέατρο υπήρχαν οι ηθοποιοί που υποδύνονταν τους βασιλιάδες κι αυτοί που δεν τους υποδύνονταν: εγώ ανήκω στους ηθοποιούς που υποδύνονται τους βασιλιάδες. Οφείλω να το κάνω, εξαιτίας της προσωπικότητάς μου. Παίζω πάντα ρόλους αρχηγών, ανθρώπων εξαιρετικά σπουδαίων: σαν ηθοποιός πρέπει να είμαι μεγαλύτερος απ' ότι είμαι στην πραγματικότητα. Είναι ελάττωμα της φύσης μου. Μην πιστεύετε λοιπόν ότι υπάρχει ο, τιδήποτε διφορούμενο στις ερμηνείες μου. Υπεύθυνη γι' αυτό είναι η προσωπικότητά μου κι όχι οι προθέσεις μου. Γιατί είναι δύσκολο για έναν καλλιτέχνη, ένα δημιουργό να είναι συγχρόνως και ηθοποιός: κινδυνεύει να παρεξηγηθεί. Ανάμεσα σ' αυτά που λέω και σ' αυτό που ακούντε εσείς, παρεμβάλλεται η προσωπικότητά μου κι ένα μεγάλο μέρος μυστηρίου, σύγχυσης, ενδιαφέροντος ή οποιοδήποτε άλλο στοιχείο του προώπου που υποδύομαι προέρχεται από τη δική μου προσωπικότητα κι όχι απ' αυτά που λέω. Θα ήμουν πανευτυχής αν δεν έπαιζα ποτέ σε ταυτία: το κάνω όμως γιατί μερικές φορές μου επιτρέπουν αμέσως μετά να σκηνοθετήσω. Αν υπάρχει εδώ μια αντίφαση, βρίσκεται στο γεγονός ότι έχω παίξει σε πάρα πολλές ταυτίες. Σίγουρα ο Κουνίλαν είναι πρόσωπο ηθικό, αλλά αυτή η ηθική μου προκαλεί αποστροφή.



Ο Σαιξπηρ ήταν φοβερά πεσσμιστής. Όμως, όπως πολλοί πεσσμιστές, ήταν και ένας ιδεαλιστής. Μόνο οι αισιόδοξοι άνθρωποι είναι ανίκανοι να καταλάβουν τί σημαίνει αγαπώ ένα ιδανικό. Ο Σαιξπηρ ήταν πολύ κοντά στις ρίζες της κουλτούρας του: η γλώσσα στην οποία έγραφε μόλις είχε διαμορφωθεί, η παλιά Αγγλία του Μεσαίωνα ζούσε ακόμη στη μνήμη των κατοίκων του Στράντφορντ. Ο ίδιος βρισκόταν στο κατώφλι του σύγχρονου κόσμου, ενώ οι παπούδες του, οι γέροι του χωριού, όλη η επαρχία θύμιζε Μεσαίωνα, ήταν ακόμη η παλιά Ευρώπη. Κι έμεινε μέσα του κάτι απ' αυτό: ο λυρισμός, η κωμική διάθεση, η ανθρωπιά του προέρχονται από τους δεσμούς του με το Μεσαίωνα, ενώ η απασιοδοξία, η πίκρα του –που όταν τις αφήνει ελεύθερες φθάνει στο ζενίθ της τέχνης του– έχουν πάντα σχέση με τον σύγχρονο κόσμο, όχι τον κόσμο που υπήρχε από αώνες, αλλά το δικό του κόσμο.

Ο Σαιξπηρ δεν ενδιαφερόταν για τους αστούς, απόδειξη ότι στα έργα του τους παρουσιάζει πάντα σαν κλόουν. Τα είκοσι τελευταία χρόνια της ζωής του έκανε τ' αδύνατα δυνατά για να γίνει ευγενής και να αποκτήσει οικόσημα. Μια από τις έμμονες ιδέες του, όπως και του Μπαλζάκ, ήταν η νομιμοφροσύνη. Ο Σαιξπηρ είχε πραγματικό πάθος με τους βασιλιάδες, πολύ περισσότερο απ' ότι με τους αριστοκράτες. Πιστεύω ότι ήταν αρκετά απογοητευμένος από την αριστοκρατία της ελισαβετιανής εποχής, όμως οι ιδέες του θρόνου και του βασιλιά διαποτίζουν όλο το έργο του. Επαναλαμβάνω συνέχεια στους αμερικάνους ηθοποιούς ότι δεν θα μπορούσαμε ποτέ στην Αμερική να έχουμε ένα σωστό σαιξπηρικό θέατρο, γιατί είναι αδύνατο να καταλαβαν τί έννοια είχε για τον Σαιξπηρ η λέξη "Βασιλιάς". Νομίζουν ότι πρόκειται για έναν ανθρωπάκο που κάποια μέρα φορά

ένα στέμμα και κάθεται στο θρόνο, ο οποίος μπορεί να είναι γενναίος, απατεώνας, ψηλόλιγνος σαν στέκα ή πανάσχημος: κι αυτός είναι ο "βασιλιάς". Δεν καταλαβαίνουν ότι για τον Σαιξπηρ ο βασιλιάς κατείχε μια θέση ιδιαίτερα τραγική και εξέχουσα. Το στέμμα ήταν αληθινά μια από τις έμμονες ιδέες του.

ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

Φαίνεται να ταλαντεύεστε ανάμεσα σε δύο κοσμοθεωρίες, της Αναγέννησης και την πουριτανική.

Το αρνούμαι κατηγορηματικά. Δεν υιοθετώ ούτε τη μία ούτε την άλλη. Εγώ είμαι άνθρωπος του Μεσαίωνα, με μερικές επιπλοκές που οφείλονται στη βαρβαρότητα της Αμερικής. Μοιάζω με τον Αρκάντιν, μια που ανήκω σ' ένα λαό Βάρβαρο που είναι νέος λαός, αρριβιστής. Πουριτανός, όμως, δεν είμαι σίγουρα. Ένας πουριτανός σου απαγορεύει να κάνεις κάτι. Ο ακριβής ορισμός του πουριτανισμού –είμαι ειδικός στον πουριτανισμό– είναι ότι ιδιοποιείται το δικαίωμα να απαγορεύει σε κάποιον να κάνει κάτι. Και για μένα αυτός είναι ο τέλειος ορισμός όλων όσων αντιστρατεύομαι. Ο ηθικολόγος δεν είναι το ίδιο με τον πουριτανό.

Ας πούμε λοιπόν ότι διστάζετε ανάμεσα σε μια ηθική κρίση που σχηματίζεται στο μυαλό σας και στην ηθική κρίση της καρδιάς σας.

'Όχι. Πιστεύω ότι ταλαντεύομαι ανάμεσα στην προσωπικότητά μου και τις πεποιθήσεις μου κι όχι ανάμεσα στην καρδιά και το μυαλό μου. Μπορείτε να φανταστείτε, κύριοι, με τί θα έμοιαζα αν υπάκουα στην προσωπικότητά μου;

• Μετάφραση: Χρυσάνθη Παπαλά

(1) Ο ήρωας που υποδύνεται ο Γουέλς στο ΑΓΓΙΓΜΑ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ.

(2) Ο ήρωας που υποδύνεται ο Γουέλς στον ΤΡΙΤΟ ΑΝΘΡΩΠΟ.

ΕΡΩΤΙΚΗ ΤΡΕΛΑ

Εκεί που αστράφτει η υστερία..

του Πάνου Μανασσή

Κι ανοίγοντας τα μάτια μου βρέθηκα σ'έναν κόσμο που άστραφτε η υστερία... αντιλαμβάνομαι πολὺ καλά την έκπληξή σας, ίσως να γίνομαι ακατανόητος μα δεν πειράζει έχετε χορτάσει από κατανόηση, οργάνωση, στήμανση, προφύλαξη, επιφύλαξη, διαφήμιση, χάψιμο και μπλούμ στα σάπια νερά του ξεχασμένου βάλτου ή στις μπλόφες του λαμπτρού μας κινηματογράφου. Κυρίες και κύριοι αυτό εδώ δεν είναι μια τανία, είναι μια υστερία, μια αγωνία, μια αταξία, μια αγριότητα, μια χιδιαίτητα, μια άρνηση, μια υποχώρηση, μια νοσταλγία, ένα γέλιο που τσακίζει, ένας έρωτας που ματώνει, σάλιο που θρέφει σπέρμα, μια μακάβρια ιεροτελεστία, μια τανία.... Ωραία! Πώς αντέξα; Πώς αντέξατε; Τί ψιθυρίζαμε, δεν καταλαβαίνω τίποτα. πού το πάει, είναι παρανοϊκός, με πάνει ζαλάδα. είναι ανάγκη να σθοντίζει την κάμερα, φωνάζουν υπερβολικά, το κλάμα αυτό με σκοτώνει, το πρόσωπο αυτό με τροιμάζει, μα γιατί σφίγχτηκαν οι φλέβες του δεξιού χεριού σου, δεν έρω αυτή η τανία πολὺ μου άρεσε αλλά αυτές οι κραυγές... τόσο θλιβερές. Φωνές, κίνηση, φωναρία, η κάμερα βουτά στην άσφαλτο, άνθρωποι -νευρόσπατα κινούνται πάνω-κάτω, ληστεύουν μια τράπεζα ή μήπως χορεύουν τον νεκρικό χορό τους. Τί θέλουν αυτές οι μορφές σε δημόσιους χώρους, να τους οργάνων, να τους διαλύουν, να τους αποδιοργανώνουν;

Στο Παρίσι της ουσιαστικής εξορίας, στη γη που πάντα θάναι σα πυρωμένη λάβα μακριά απ' την πατρίδα, απ' την Ουγγαρία, απ' την Πολωνία, το ίδιο κάνει, δεν βρίσκεσαι σε άλλον πλανήτη πλέον με περιέργα δωμάτια και πέθιμες ιεροτελεστίες, μα σ' ένα ανάλογο σύστημα με αρκετές διαφορές. Ωστόσο όλα διαπερνώνται από ιστορίες πραγματικές, φανταστικές φτιαχτές, κοινότυπες, ήσυχες, βίαιες, απειλητικές, "άγρια" φτιαχτές. Φτάσαμε στο τέλος του ταξιδιού, τα τρένα μεταφέρουν πάντα εμιγκρέδες, ερωτευμένους, μικροπωλητές, μπάτσους, ηλίθιους, τα τρένα είναι τα μακρουνά λεστά κουκούλια του έρωτα που σέρνονται στις παγωμένες ράγες του θανάτου. Δεν υπάρχουν φίλοι, ούτε μάλλον οικογένειες, για τη ζωή αυτών των προσώπων που τραντάζουν την οθόνη δεν γνωρίζουμε στην ουσία απολύτως τίποτα. Κατάσταση ωμή πόλη παγωμένη στόματα που εξαρθρώνονται σε παραμορφωμένα σχήματα κουβενταστά ρεύματα πάθους νοήματα που δεν ολοκληρώνονται φράσεις που μένουν ξέπνοες μα τί τρέχει δεν υπάρχει λύτρωση απ' αυτήν την φυλακή γιατί νάμαι πάντα ματωμένος, σημασίες που κλονίζονται και ξανα-ισχυροποιούνται άνθρωποι που τρεκλίζουν από το δυσβάσταχτο του βάρους τους ποιοι είναι ποιός είμαι Εγώ... εγώ εγώ... δεν έρω.

Αν δεν υπάρχει θεός τότε όλα επιτρέ-



...Η βουβή πικράδα των δακρύων, η ζωή χωρίς το νόημά της..

πονταί. Κάπου τόχω ακούσει αυτό δεν ξέρω ποιός τόπε ούτε θα σας το πω. Φοβάμαι όμως ότι έχουμε καλωσορίσει για τα καλά την αγριότητα κι είμαστε μόνοι. Ο θεός πλέον δεν μας έρχεται, ούτε θα επιστρέψει, χάθηκε προ πολλού. Στην άβυσσο που βρισκόμαστε τα ερωτήματα χάσκουν ανοιχτά κι οι αμφιβολίες σειρήνες που μας ξελογιάζουν, ιδεολογίες πολλές το καζάνι των ιδεών δεν έπαψε ποτέ να κοχλάζει ας είναι καλά οι έμποροι είναι ικανοί να μεταμορφώνουν τα πάντα ακόμη κι έναν πύραυλο σε μια ιδέα το φαντάζεστε.

Στον πυρήνα της πόλης που μας φιλοξενεί βαθιά χωμένοι στην ελευθερία μας είμαστε στην οργιαστική μας ελευθερία την διεφθαρμένη, τα πυρωμένα βλέμματα τα μάτια της έξαψης οι βίασες χειρονομίες τα αδηφάγα φιλιά το δόντι που πετάγεται από το νεκρό στόμα το ποντίκι που χοροπηδάει στο πλακόστρωτο, μας καλούν σε συμμετο-

χή, οι σιωπές αποκτάνε νόημα στην υστερία των θορύβων οι μνήμες προσπαθούν να ξωντανέψουν στον καθαρό αέρα του βουνού ναι αλλά η νύφη λούζεται στα λασπωμένα νερά της λίμνης προτού φιλήσει τον βασανισμένο. Η Άνοιξη του Μποτιτοέλλι δεν φανερώνεται πια σε βίαιους τέτοιους κόσμους. Καθώς η κάμερα τινάζεται πάνω-κάτω στις μελαγχολικές περιοχές αυτές της μητρόπολης καθώς δεν βλέπουμε ποτέ τον ήλιο και τα μάτια μας έχουμε συνηθίσει στο μπλε το χρώμα της απόγνωσης οι ήρωες βυθίζουν το λεπίδι στις καρδιές ... του πλανήτη που ξορκίζει τη συνείδησή του που φλερτάρει ηδονικά με το θάνατο που μαθάνει χρόνια τώρα πώς να χάνει, π' αγωνία να δημιουργήσει τις σημασίες του εκεί όπου όλα φαίνεται ότι έχουν νεκρωθεί, διαστρεβλωθεί από τους λογής εμποράκους της ζωής ή της τέχνης τί σημασία έχει τότε απρόσμενα εντελώς απότομα φωτίζεται

η δημιουργία αυτού του έργου τέχνης ναι μιλάω γι' αυτήν την τανία αυτήν την κοινωνία από τα σκονισμένα ραγίσματα της ξεχύνονται οι εικόνες εκείνες του δημιουργού που αυτόν τον κόσμο τον ταράζουν ζητώντας του να τις δεχθεί σαν ολότελα δικες του, στοιχειωμένες εμμονές που γυρίζουν αδιάκοπα γύρω από το ίδιο —άλλο κέντρο, που αγωνιά να εμφυσθεί στον συνένοχο θεατή την ίδια βουή του πάθους, τη γεύση των χαμένων πολέμων, τον πόθο των ιδρωμένων κορμιών, την βουβή πικράδα των δακρύων, τη ζωή χωρίς το νόημα της. Νάχεις για εφόδιο σου την αβεβαιότητα, την αμφιβολία, την έλλειψη πίστης και νάσαι ξεκάθαρος και ακριβής σαν το γάργαρο νεράκι. Νάτηνη αντίφαση. Ναι, είναι αλήθεια, αυτή η αφήγηση, αυτά τα πρόσωπα, είναι χυδαία πεταγμένα μπροστά στα μάτια μας, δεν καλύπτονται από πουθενά, είναι αμήχανα, δεν ξέρουν τί θέλουν, ουρλιάζουν συνεχώς, υποβάλλουν σε δοκιμασία τα νεύρα μας, κλονίζουν επικίνδυνα τις μόνιμες τάσεις ταύτισης μας, προκαλούν τη συγκίνηση μας με άναρθρες κραυγές και τρομαχτικές ενέργειες, απαιτούν πολλά απαιτούν την ίδια τη ζωή μας. Σ'έναν κόσμο πούναι πάντα γκρίζος με γλιστρέρα πλακόστρωτα βρωμερά γουρούνια ματωμένα ερείπια ανεργία πείνα πόλεμο έρωτα με οσμή θανάτου τα πάντα ραντισμένα πως μπορείς να μην είσαι τόσο αποκαλυπτικός τόσο ωρός τόσο μονοκόμματος. Απ' τον τρόμο των παιδικάν σοκ μέχρι τους εραστές της μάνας της ηρωίδας μέχρι το ξεκαθάρισμα των λογαριασμών και το τελικό θανατερό παχνίδι λίγο πριν τα περιστέρια φωλιάσουν στη νεκρική κάμερα παίζεται το ίδιο στοίχημα: Τύχη, χάος, άβυσσος. Πώς; Πού; Γιατί; Ποιός είμαι πού πάω τί κάνω. Ποιό το νόημα ζωή θάνατος έρωτας,

εγώ, το νόημα, ναι, μα το εγώ είναι ανεπανόρθωτα κατακερματισμένο.

Κάθε ζωντανός άνθρωπος που νιώθει το βάρος της σημερινής πραγματικότητας στην αρχή ζαρώνει έπειτα ξεσηκώνεται χτυπιέται αγριεύει αρνείται ουρλιάζει βλασφημεί διαμαρτύρεται αφρίζει τρελλάίνεται σάλλιο και λέξεις δάκρυα κι έρωτας, αισθάνεται η λίθιος, γελάει μα νιώθει την παγωνιά του αλύγιστου ερωτεύεται μα γενύεται την πικράδα της ανίας ειρωνεύεται κι αυτοσαρκάζεται.

Όταν κάποια μέρα όλοι εσείς θα παρακολουθείτε τηλεοπτικά τον παγκόσμιο πυρηνικό πόλεμο χωμένοι βαθιά στις πολυθρόνες σας σε δωμάτια γεμάτα σκόνη όταν η ατμόσφαιρα θα σαλεύει με φαρμακερά ρυπίσματα και σεις θα βολεύεστε στα υγρά κρεβάτια σας μακριά από την κοινωνίαν του γείτονα όταν θα στριφογυρνάτε πάνω-κάτω στους δρόμους παρέα με το φεγγάρι της σκουριάς μακριά από την απόγνωση της τρεμουλιαστής γυνάκας στη γωνιά όταν οι φωνές θα βουλιάζουν στα σιωπηλά λαρύγγια σας μακριά απ' τα τραυματισμένα σας κορμιά τότε μη νιώσετε έκπληξη όταν μια παρέα άγνωστων σας απαλάξει με βία από τους ώμους, μάλλον αυτό σας χρειάζεται με το συμπλάθειο τότε μη νιώσετε έκπληξη για το παραλήρημα αυτού του γραπτού ειλικρινά δε θα μπορούσε να ήταν αλλιώς..

Αναρωτιέμαι μήπως ο άνθρωπος είναι άραγε ένας Ηλίθιος που αναγνωρίζει τον κόσμο του με βλέμμα φλογισμένο και ουρλιαχτά σπαραχτικά τυλιγμένα στη σωπή.

• Πάνος ΜΑΝΑΣΣΗΣ

ΜΠΡΑΖΙΛ

Βραζιλιάνοι σαν κι εμάς

του Πάνου Μανασσή



Ο Σαμ, ένας βραζιλιάνος σαν κι εμάς.

Σε μια ιστορία του Κάφκα "Την Μεταμόρφωση" ο ήρωας σηκώνεται ένα πρωτό και βρίσκει τον εαυτό του μεταμορφωμένο σ'ένα γιγάντιο έντομο. Η οικογένεια του αντιδρά φοβισμένα, σαστισμένα και τελικά ανακουφίζεται όταν ο ήρωας μας πεθαίνει. Ο κόσμος που ζει ο ήρωας μας είναι ο πραγματικός, αυτός που καθημερινά παρατηρούμε γύρω μας, ωστόσο ο δικός του ο κόσμος δεν είναι αυτός. Ο Γκρέγκορ Σάμπσα έχει έναν δικό του κόσμο.

Ο κόσμος της φαντασίας είναι δύσκολο να προσδιοριστεί χρονικά και τοπικά. Έχει τη δική του γεωγραφία και δεν γνωρίζει σύνορα. Αν όμως πάρω σαν κάπι το βέβαιο, ότι ο κόσμος της φαντασίας μας συνδέεται με τον πραγματικό κόσμο, τότε θα προσπαθήσω να εντοπίσω αυτό το πέρασμα.

'Όλα αυτά δεν είναι καμιά δική μου επινόηση, μην ανησυχείτε. Αυτές οι αντανακλάσεις προκαλούνται από την ταινία του Τέρρου Γκίλιαμ ΜΠΡΑΖΙΛ. Ας υποθέσουμε λοιπόν ότι είμαστε στην Βραζιλία (κάποτε τα βασανιστήρια θριάμβευαν κι εκεί). Ε λοιπόν δεν είμαστε. Η ταινία παίρνει το όνομα της από μια παλιά μελωδία "Βραζιλία, εκεί όπου οι καρδιές μας διασκέδαζαν τον Ιούνη / Στεκόμασταν κάτω από ένα κίτρινο φεγγάρι / και σιγανά μουρμουρίζαμε : Κάποια μέρα σύντομα". Καταφέραμε λοιπόν να φθάσουμε στον στόχο μας, σ'ένα τραγούνδι! Κι όμως κατά κάποιο τρόπο και με μια ειρωνική αισθηση πετύχαμε διάνα. Η αθόα μελωδία του τραγουδιού σε αντίθεση με την ιστορία της κρατικής τρομοκρατίας του Γκίλιαμ είναι το κλειδί της ταινίας, το πνεύμα της, αν θέλετε. Ένας συνδυασμός

Κάφκα και Μαύρου Φαντάσματος απ' τα κινούμενα σχέδια.

"Κάποια μέρα σύντομα" λέει το τραγούδι και μεις σφιγγόμαστε στα καθίσματα μας, να μια απειλή. Χρονική αυτήν την φορά. Με τανίες της σειράς ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΩΝ ΑΣΤΡΩΝ το μέλλον έγινε ξεπερασμένο κι έτσι η αύσθηση του αύριο απέκτησε μια απαρχαιωμένη χρονιά. Η όλη ιστορία κατάντησε ένα γελοίο αστείο. Ο Λούκας έκανε το παρελθόν να μοιάζει με το μέλλον εκεί όπου ο Ράντφορντ με το "1984" έκανε το μέλλον να μοιάζει παλιομοδίτικο σαν τη χρονιά που έγραφε ο Όργανυελλ το ομώνυμο βιβλίο του. Το μέλλον στο ΜΠΡΑΖΙΛ είναι πιο διφορούμενη άρα πιο ανησυχητικό.

Στοιχεία του μέλλοντος και του παρελθόντος συνδυάζονται περιέργα. Υπάρχουν παντού τεράστια μπουριά και τα μηνύματα στέλνονται με κάτι παλιούς μεταλλικούς αγωγούς. Το εστιατόριο από την άλλη σχεδιάζεται πολύ φουτουριστικά. (1). Στις μέρες μας όταν όλοι φοβόμαστε ότι βρισκόμαστε στο τέλος του κόσμου, τα δινειρά μας για το μέλλον αναγκαστικά χρωματίζονται νοσταλγικά. Το αύριο δεν είναι μονάχα ένα μέρος που δεν έχει έρθει ακόμα αλλά και κάτι που πιθανόν να μην έρθει ποτέ. Αυτόματα μια ιδέα για το μέλλον δεν είναι σύγχρονη.

Ας δούμε όμως λίγο πιο προσεχτικά τον κόσμο του Τέρρου Γκίλλιαμ. Τρομοκράτες αντιστέκονται με βομβιστικές ενέργειες στην αστυνομική βία (γνώριμες σ' όλους μας καταστάσεις, η μνήμη μας από τα τελευταία γεγονότα δεν έχει ξεθωριάσει ακόμη). Άνθρωποι καθημερινά δολοφονούνται κι από τις δυν πλευρές. Ο κύριος Τάττλ γίνεται κύριος Μπατλ από το λεκέ μας μύγας. Θλιβερή ιστορία. Ο Χάρυ Τάττλ ντυμένος σαν μηχανικός δυναμιτίζει τα θεμέλια αυτού του συστήματος. "Χέσε μέσα, λέει, όλοι σ' αυτά κολυμπάμε". Ένας λίγο αδέξιος δημόσιος υπάλληλος ο Σαμ ονειρεύεται ότι πετάει μια στα σύννεφα και μια ανάμεσα στα πανύψηλα κτήρια προσπαθώντας να σώσει μια ξανθιά. Η ξανθιά πάρνει σάρκα και οστά (όπως μερικές φορές με τα δινειρά μας) (2), είναι η Τζιλ. Ο Σαμ για χάρη της τα βάζει με το κράτος και τελικά την βρίσκει πολύ άσχημα.

'Όλα αυτά βέβαια ίνως φώνεται ότι αποτελούν παραλλαγή της Οργανελλιανής προβληματικής. Προς το τέλος της ταινίας ο Σαμ συλλαμβάνεται και οδηγείται σε μια τεράστια αίθουσα βασανιστηρίων. Εκεί απελευθερώνεται από κομμάτις τρομοκράτες, φίλους του Τάττλ και καταδιώκεται από αστυνομικούς μέσα στην πόλη. 'Όλα αυτά βέβαια, όπως αντιλαμβανόμαστε λίγο αργότερα, δεν είναι παρά φαντασώσεις του μναλού του. Στα τελευταία πλάνα της ταινίας, ο Σαμ γέρνει στην καρέκλα του στο θάλαμο των βασανιστηρίων απενίζοντας τα απέραντα λειβάδια καθώς οι βασανιστές του λένε ειρωνικά "Αυτός είναι φευγάτος". Βέβαια όπως και με τον Όργανυελλ, αυτή η οπτική των πραγμάτων παραείναι αφελής, επίτεδη και εύκολη. Η παραδοχή ότι η αντίσταση σ' ένα καθεστώς ολοκληρωτικό είναι ανώφελη δεν μας πείθει. Με το να παραδεχτούμε αυτό το πράγμα γινόμαστε επικίνδυνα αφελείς. Πουθενά σ' όλον τον κόσμο δεν υπάρχει τόσο παντοδύναμο κράτος ώστε να σου είναι αδύνατον να το πολεμήσεις. Μα το ΜΠΡΑΖΙΛ σίγουρα δεν επιτίπτει στην χωρογραφία του Όργανυελλ. Η οπτική που επινοεί ο Γκίλλιαμ είναι πολύ πιο σύνθετη. Αποφεύγει πρώτα-πρώτα τις κούφιες απλουστεύσεις. Ο ρόλος του Ντε Νίρο σαν Τάττλ λειτουργεί κομβικά. Ο Σαμ στο τέλος υποκύπτει, μα με τον Τάττλ τί γίνεται; Σαν τον Ταρζάν πηδάει, πετάει μάλλον, από ουρανοξύστη σε ουρανοξύστη. Είναι αθέατος και ταχύτατος. 'Ένα Μαύρο Φάντασμα μ' ένα τσιγάρο μόνιμα σφηνωμένο σ' ένα καπνισμένο μούτρο. Κι



BRAZIL

Distribué par Twentieth Century Fox France

Ο Ρόμπερτ ντε Νιρό σαν Τάττλ απεργούπαστης μηχανικός, βομβιστής, Μαύρο φάντασμα

ο Σαμ στα όνειρά του πετάει επίσης. Η πτήση στο ΜΠΡΑΖΙΛ έχει πολλά να κάνει με το πνεύμα της φαντασίας μας. Η φαντασία μας κόντρα στον "πραγματικό" κόσμο, στον κόσμο όπου όλα πάνε απ' το κακό στο χειρότερο. Στον Σαμ και τον Τάττλ συσπειρώνεται η δύναμη της φαντασίας ενάντια στην γκρίζα πραγματικότητα. Σ'έναν κόσμο σαν τον δικό μας όπου όλοι έχουμε απελπιστεί και δεν πιστεύουμε ότι μπορεί να γίνει κάτι θετικό το ΜΠΡΑΖΙΛ μας υπενθυμίζει συγκινητικά ότι ο κόσμος της φαντασίας μας είναι ουσιαστικά απόρθητος και παντοδύναμος.

Να λοιπόν μια ενδιαφέρουσα διαπίστωση. Φαντασία κόντρα στην πραγματικότητα. Η δύναμη των ονείρων στο να πλάθουν νέους κόσμους. Την πραγματικότητα την γκρεμίζεις για να την ξαναχτίσεις με τη βοήθεια του φανταστικού. Με το ΜΠΡΑΖΙΛ πιστοποιείται ο θρίαμβος της παράδοσης της τέχνης, που με τη βοήθεια των ονείρων, του κωμικού στοιχείου, της μεταφοράς και της οργάνωσης εικόνων καταφέρνει να κλονίζει τις βέβαιες, νυσταλέες, ρουτινιάρικες αντιλήψεις μας για το πώς είναι ή θάπτετε να είναι ο κόσμος μας.

"Επινόηση νέου κόσμου". Δεν νομίζω να υπάρχει καλλιτέχνης που να μην εργάστηκε προς την κατεύθυνση αυτή της φαντασίας αποσκοπώντας στην αλλαγή ή την απλή διατάραξη της οπτικής μας πάνω στα πράγματα. Σ'αυτό το παιχνίδι όμως πάντα παραμονεύει ένας κίνδυνος: αν επινοήσεις τα πάντα δεν γίνονται

τότε όλα τα πράγματα υπερβολικά απλά και αφελή; πού παραπέμπουν όλα αυτά; ποιά κοινή πίστη μοιράζεται με τον κόσμο; ποιά η εγκυρότητα ενός τέτοιου έργου τέχνης που δεν έχει καθόλου ρίζες στην πραγματικότητα όπως την βιώνουμε καθημερινά; Όλα αυτά τα ερωτήματα αφορούν και το ΜΠΡΑΖΙΛ.

Ο Τέρρον Γκίλλιαμ κατορθώνει και φυτεύει ρίζες σ' αυτόν τον κόσμο των ονείρων, η λογική του οποίον είναι η λογική του ονειροπαρμένου νου. Φτιάχνει έναν άλλον κόσμο από τα υλικά αυτού εδώ του πραγματικού κόσμου μας. Στη συνέχεια αυτόν τον άλλον κόσμο τον πάιρνει σαν δεδομένο. Απομένει να τον δούμε εμείς σαν τέτοιο και προχωράμε (3).

Το δεύτερο σημείο –κλειδί βρίσκεται στην λέξη χιούμορ στο ΜΠΡΑΖΙΛ είναι μαύρο. Μας έρχεται αμέσως στο νου ο Κάφκα. Δεν είναι αστείο το γεγονός ότι οι γυναίκες υποβάλλονται σε πλαστικές εγχειρήσεις με λάθος αποτελέσματα; Δεν είναι αστείο να βλέπουμε ένα διαμέρισμα να μεταμορφώνεται σ'ένα λαβύρινθο από μπουριά και σωλήνες; Δεν είναι αστείο να βλέπουμε τον Σαμ να μπλέκεται σε ένα σωρό κωμικο-καταστροφικά επεισόδια; Μήπως όμως όλα αυτά δεν είναι και τόσο αστεία; Μερικές φορές αναφωτίεσαι αμήχανα, μα τί γίνεται εδώ πέρα, αυτό δεν είναι για γέλια, είναι για κλάψματα. (Φαντάζομαι ότι κανείς σας δεν θα γελάει όταν θα ορμάνε οι μπάτσοι σπίτι σας για κάποια ασύριτη έρευνα). Με το να μαυρίζει το χιούμορ του ο Γκίλλιαμ αποφεύγει την αυθαιρεσία και φτιάχνει μια σοβαρά κωμική ταινία.

Σ' αυτήν την σκοτεινή, πολυεδρική μητρόπολη, εκεί όπου τα προσωπικά οράματα συγκρούονται με τις μαζικά παραγόμενες φαντασώσεις, εκεί όπου η δύναμη της φαντασίας μεταμορφώνει την πραγματικότητα μπροστά σ'ένα μέλλον τόσο θλιβερό, εκεί όπου τα πάντα επιτρέπονται επειδή ακριβώς αυτό μας έχουν διδάξει, εκεί ακριβώς έχω την δυνατή εντύπωση ότι χτυπάει η καρδιά του κινηματογράφου. Ευτυχώς πού και πού την εντοπίζουμε!

• Πάνος ΜΑΝΑΣΣΗΣ

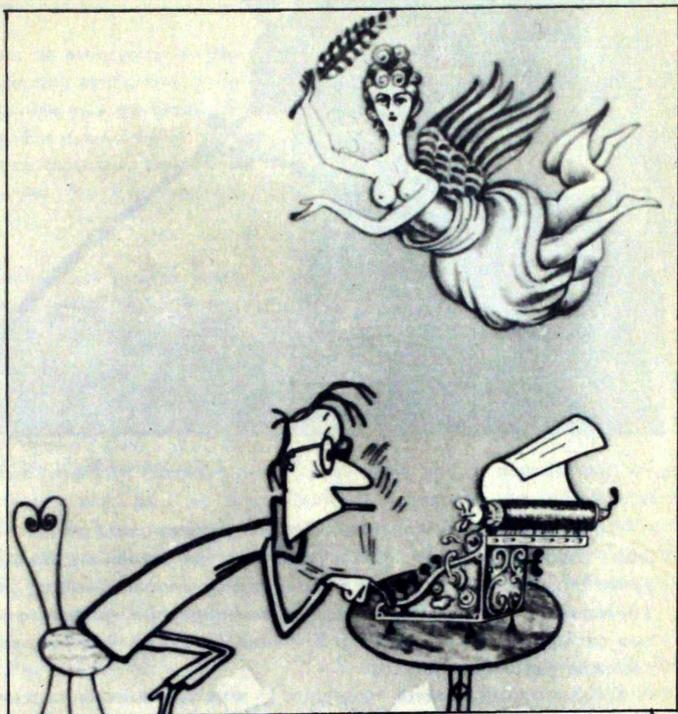
(1) Αυτή η διφορούμενη αντίληψη κυριαρχεί σ' όλα τα στοιχεία της ταινίας για παράδειγμα οι τηλεοράσεις φαίνονται αρκετά παλιές, το βιομηχανικό συγκρότημα όπου δουλεύει η Τζιλ είναι σύγχρονο, οι χώροι της τεράστιας μητρόπολης έχουν κάτι το ειφιαλτικά φουτουριστικό που ξεκινάει όμως από την τερατώδη όψη των σύγχρονων μεγαλουπόλεων. Να ένας άλλος κόσμος φτιαγμένος από τα υλικά του δικού μας κόσμου. Κάπου στον αώνα μας.

(2) Τελικά μάλλον αποδεικνύεται ότι είναι εφιάλτης³ η ταινία αρκετές στιγμές επιταχύνει τους ρυθμούς της σαν την φρενίτιδα ενός εφιάλτη που πνίγει τις κραυγές στα λαρύγγια μας και μας κόβει την ανάσα. Ειδικά αυτούς τους εφιάλτες που έχουν σχέση με πτώση.

(3) Αυτήν την τακτική την βρίσκουμε αρκετά συχνά τώρα τελευταία σε έργα επιστημονικής φαντασίας. Αναφέρω για παράδειγμα τα έργα του Φίλιπ Κ. Ντικ που στηρίζονται πρωταρχικά σ' αυτήν την οπτική των πραγμάτων. Ωστόσο μου είναι αδύνατον να μην πάρω υπόψη μου ότι όλα τα μεγάλα έργα τέχνης ουσιαστικά δρασκελίζουν αυτό το κατώφλι για να προσδώσουν εγκυρότητα στους κόσμους τους.

Ο Εντουάρ Ναζαρώφ και ο κιν/φος ανιμασιόν στη Σοβιετική Ένωση*

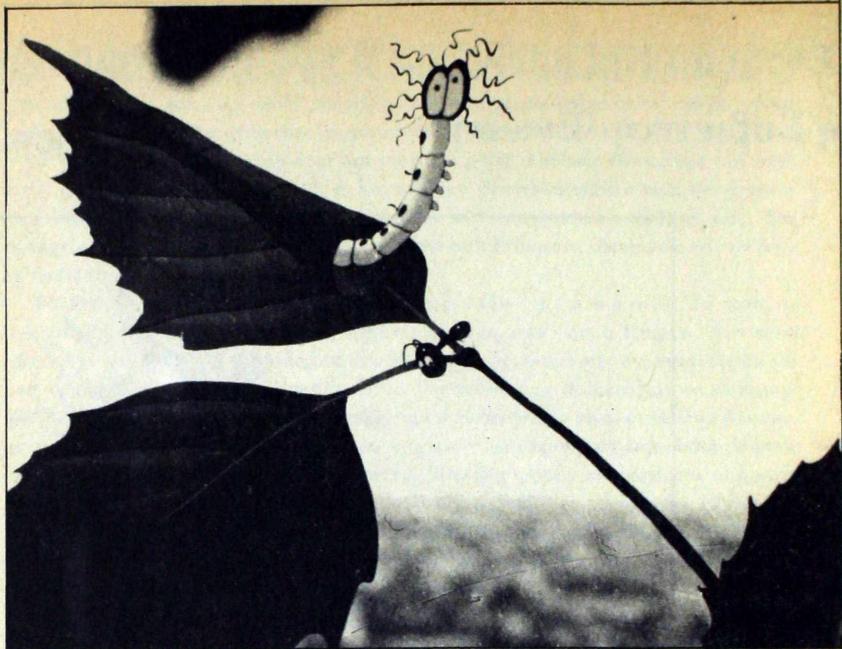
Του Γιώργου Σηφιανού



Από την ταινία ΦΙΛΜ-ΦΙΛΜ-ΦΙΛΜ του Φ. Χίτρουκ

Υπάρχει σίγουρα κάποιος "δαίμονας" στο χώρο του κιν/φου ανιμασιόν όπως αυτός των τυπογράφειων και μάλιστα έχει λόγους ν' αντιπαθεί το Ρώσικο κιν/φο ανιμασιόν, ή ...εμένα προσωπικά. Άλλοι ως δεν εξηγείται γιατί το φορητό μου μαγνητόφωνο παθάνει βλάβη ακριβώς τη στιγμή που αρχίζαμε αυτή τη συνέντευξη! Έτσι αναγκαζόμαστε να βασιστούμε στις γραπτές σημειώσεις που πάρθηκαν κατά τη διάρκεια της κουβέντας μας. Για τυχόν λάθη ή ανακριβειες απευθυνθείτε στον "δαίμονα!"

* Το άρθρο αυτό είναι μια πρώτη προσέγγιση και όχι μια πλήρης παρουσίαση του κινηματογράφου ανιμασιόν στη Σοβιετική Ένωση. Για παράδειγμα λείπουν σημαντικότατα ονόματα όπως αυτό του Γιούρι Νορστάϊν κ.ά. Ισως μπορέσουμε ν' αναφερθούμε σ' αυτά σε μια επόμενη δημοσίευση.



Ε. Ναζαρώφ: ΤΑΞΙΔΙ ΕΝΟΣ ΜΕΡΜΗΓΚΙΟΥ

Το 'Sojuzmult Film' στούντιο της Μόσχας, στο οποίο ανήκει ο Εντουνάρ Ναζαρώφ (Edouard Nazarov), είναι ένα από τα πιο μεγάλα της Σοβ. Ένωσης. Κάθε χρόνο παράγει 30 - 35 μικρού μήκους ταινίες ανυμασιόν από τις οποίες γύρω στις 10 είναι με μαριονέττες. Παράγει επίσης ταινίες μεγάλου μήκους ο αριθμός βέβαια των οποίων είναι περιορισμένος. Συνολικά δουλεύουν 600 άνθρωποι από τους οποίους οι 40 είναι σκηνοθέτες.

Σ' όλη τη Σοβ. Ένωση υπάρχουν 15 στούντιο ειδικευμένα, που αντιστοιχούν ένα για κάθε Δημοκρατία, και που παράγουν συνολικά γύρω στις 100 ταινίες το χρόνο. Υπάρχουν όμως κι άλλα στούντιο, που ανήκουν σε τηλεοπτικά συγκροτήματα και που παράγουν μόνο για την τηλεόραση. Αν προσθέσει κανείς την παραγωγή τους στις 100 ταινίες, το σύνολο γίνεται πολύ μεγαλύτερο.

Η εκπαίδευση των καινούριων, περνάει κύρια μέσα από τα στούντιο. Οι ανυματέρ και οι σκηνοθέτες εκπαίδεύονται σιγά - σιγά ξεκινώντας απ' τα πιο χαμηλά σκαλοπάτια για ν' ανέβουν στην κλίμακα. Μέσα στα στούντιο, παράλληλα με τη δουλειά, υπάρχουν ειδικά μαθήματα που διαρκούν ένα ή δυο χρόνια, ανάλογα. Στη Μόσχα υπάρχει επίσης το Ινστιτούτο του Κινηματογράφου που είναι όμως μόνο για τους "καλλιτεχνικούς διευθυντές" (τους υπεύθυνους δηλ. για το γραφισμό της ταινίας, τα ντεκόρ, τη δημιουργία των χαρακτήρων κλπ.). Εκεί σπουδάζουν γύρω στα 15 άτομα που μπαίνουν με εξετάσεις που γίνονται από καιρό σε καιρό όταν υπάρχει ανάγκη για καινούργιο προσωπικό. Υπάρχουν όμως και άλλα μαθήματα, ανωτέρου επιπέδου που για να τα παρακολουθήσει κανείς χρειάζονται ανωτέρα διπλώματα. Αυτά τα τμήματα είναι για δυο χρόνια και προετοιμάζουν ανυματέρ και σκηνοθέτες.

Γ.Σ. Εκτός από την παραγωγή των κρατικών στούντιο υπάρχει ανεξάρτητη παραγωγή; Και πώς είναι δυνατό ένας νέος δημουργός για παράδειγμα, που δεν ανήκει στη δύναμη των στούντιο, να κάνει ταυτία μια ενδεχόμενη ιδέα που έχει;

E.N. — Δεν ξέρω αν υπάρχουν ανεξάρτητες παραγωγές έξω από αυτές που εντάσσονται στα προγράμματα των στούντιο. Όμως όποιος έχει μια ιδέα μπορεί να την προτείνει σε κάποιο από τα στούντιο. Έτοιμη υπάρχει η πιθανότητα να γίνει δεκτή και να γυριστεί η ταινία.

Συχνά η διαδικασία είναι αρκετά αργή. Μπορεί να περάσουν αρκετοί μήνες (γύρω στους 9) για να υπάρξει μια απάντηση. Και όλα τα σενάρια πρέπει να σταλούν στην Μόσχα για να περάσουν από μια επιτροπή που εγκρίνει και απορίτεται.

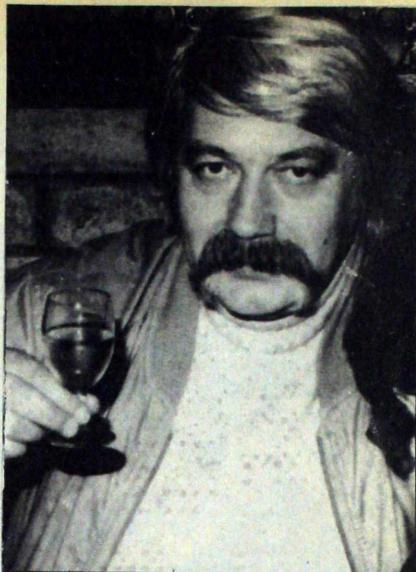
Η παραγωγή των ταινιών είναι κατά 90% ταινίες για παιδιά και κατά 10% ταινίες για μεγάλους, ταινίες τέχνης κλπ. Από τις τελευταίες, λίγες είναι αυτές που περνάνε σε τηλεοπτικά προγράμματα ενώ οι πιο πολλές σε κινηματογραφικές προβολές.

Ο κινηματογράφος αναμένεται σε παιδιά— είναι πολύ δημοφιλής. Μόνο στην Μόσχα υπάρχουν 4 κινηματογράφοι που προβάλλουν αποκλειστικά ταινίες αναμένεται σε παιδιά. Και κάθε κινηματογράφος έχει ειδικά πρωτόνα προγράμματα με ταινίες για παιδιά. Υπάρχει πάντα μεγάλη ζήτηση εισιτηρίων και πολλοί άνθρωποι αναγκάζονται να περιμένουν για να δουν.

Τα Ρώσικα φιλμς πουλιώνται σε 60 χώρες του κόσμου.

Γ. Σ. — Υπάρχει πάντα η συμβολιστική –διδακτική νοοτροπία που επικρατούσε παλιότερα;

E.N. — Είναι λίγα τα συμβολικά φιλμς, και κυρίως είναι αυτά που απευθύνονται σε μεγάλους. Συχνά είναι πολιτικά ή κοινωνικά



Εντουαρ Ναζαρωφ

φιλμς. Όσο για τα πειραματικά, αυξάνουν ιδιαίτερα τελευταία, και αυξάνουν οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται. Συνήθως όμως χρησιμοποιούνται τις παραδοσιακές τεχνικές και τα μέσα που έχουν στη διάθεσή τους είναι συχνά παλιά.

Γ.Σ. — Υπάρχουν στη Σοβιετική Ένωση ταινίες με εικόνες καμωμένες από κομπιούτερς, και τί γνώμη έχετε γι' αυτές τις εικόνες;

E.N. — Δεν υπάρχουν τέτοιες ταινίες στη Ρωσία. Ο Εφιμ Γκαμπιόν ρέστερ ότι χρησιμοποιούσε μια κάμερα – βίντεο και μετά φιλμάριζε τις εικόνες που προβάλλονταν σ' ένα μόνιτορ αλλά δεν ξέρω τί ακριβώς κάνει. Οι εικόνες από κομπιούτερς είναι καλές για ειδικές ταινίες και για ειδικές ιδέες. Ο ανθρώπινος παράγοντας είναι το πιο σημαντικό στοιχείο και οι μηχανές είναι πάντα μηχανές. Στο Λένινγκραντ και στη Μόσχα τα στούντιο έχουν στη διάθεσή τους φτωχότερα μέσα. Στην Εσθονία, στο Ταλίν (Tallinn) κάνουν



ΚΟΛΑΣΗ, του Ρέιν Ρααμάτ, βραβείο στο Ανσύ

πειράματα με καινούργιες ιδέες και καινούργιες σκέψεις για τεχνικές και οι άνθρωποι που δουλεύουν εκεί είναι αρκετά ενθουσιώδεις. Οι οργανωτές του στούντιο στο Ταλίν είναι οι Priit Pjarn, Avo Raistik ο οποίος μεταφράζει τ'όνομά του σε (A)μπέρ, (B)βολτ, (O)ώμ! και ο Rein Raamat.

Γ. Σ. — Πιστεύετε ότι ο κινηματογράφος ανιμασιόν είναι κύρια παιδικό είδος κινηματογράφου; Το γεγονός ότι το 90% που παράγετε είναι ταινίες για παιδιά είναι θέμα επιλογής ή υπάρχει κάποια ιδιαίτερη τητα του "μέσου" της ανιμασιόν που οδηγεί σ' αυτό;

Ε.Ν. — Ναι, εξαρτάται από εμάς το αν παράγουμε ταινίες ανιμασιόν για παιδιά. Νομίζω η ανιμασιόν είναι πιο κοντά στο παιχνίδι, πιο κοντά στα παραμύθια, και είναι νομίζω πιο εύκολο να κάνει κανείς ενδιαφέρουσες ταινίες για παιδιά με ανιμασιόν παρά με τον

"ἄλλο" κινηματογράφο. Οι ταινίες ανιμασιόν πλησιάζονται πιο εύκολα τόσο με το νου όσο και με την καρδιά.

Γ.Σ. — Ποιά νομίζετε ότι είναι τα κύρια αισθητικά χαρακτηριστικά του κινηματογράφου ανιμασιόν και τί τον ξεχωρίζει από τον "ἄλλο" κινηματογράφο;

Ε.Ν. — Ο κινηματογράφος ανιμασιόν μπορεί κυρίως να συμπυκνώσει, κάτι που δεν γίνεται στον ίδιο βαθμό στον "ἄλλο" κινηματογράφο. Στον "ἄλλο" η κύρια δυνατότητα είναι το μοντάζ, που είναι η ίδια σύλληψη με την ανιμασιόν. Κοντάίνει το χρόνο. Ο κινηματογράφος ανιμασιόν δεν είναι νέα τέχνη. Είναι όμως πάντα νέα. Ο "ἄλλος" κινηματογράφος έχει πρακτικά πολύ λιγότερες δυνατότητες σε σύγκριση με τις δυνατότητες του κινηματογράφου ανιμασιόν. Ο Αίζενταϊν είχε πει προς το τέλος της ζωής του

ότι, "το μέλλον είναι ο κινηματογράφος ανιμάτων του αυτού είδους τον κινηματογράφο! Αυτά βρίσκονται γραμμένα στο ημερολόγιο εργασίας του, μαζί με δάφνερα σχέδια. Το υλικό αυτό με τις απόψεις του δεν έχει δημοπευθεί ακόμη ούτε καν στην Ρωσία!"

Γ.Σ. — Πιστεύετε ότι οι ταινίες τέχνης της

ανιματισμόν είναι περιθωριακό είδος, και γιατί;

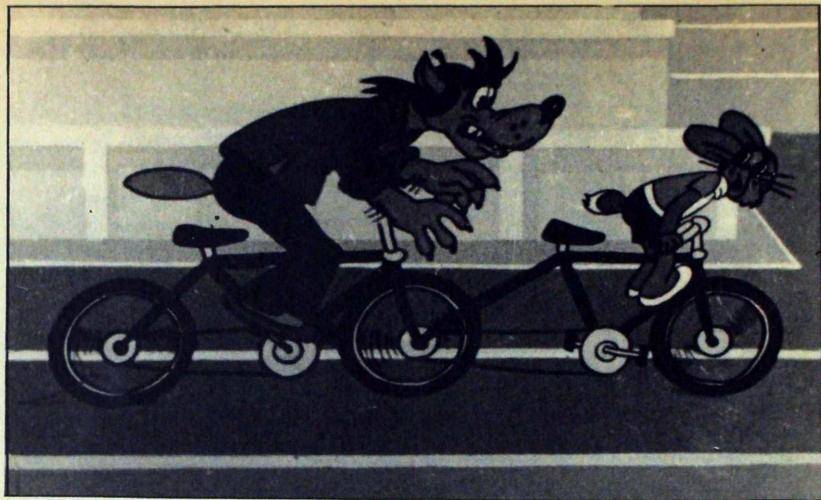
E.N. — Είναι δύσκολη ερώτηση. Δεν ξέρω γιατί είναι περιθωριακό. Δεν μπορούμε να παράγουμε πειραματικά φιλμ γιατί κάθε φιλμ πρέπει να πουλιέται μια ποντική της δουλειάς στα στούντιο, πάντα ψάχνοντας βρίσκοντας καινούργιες τεχνικές, κι αυτό είναι ένας τρόπος ζωής.



Ε Ναζαρώφ: ΤΑΞΙΔΙ ΕΝΟΣ ΜΕΡΜΗΓΚΙΟΥ*

Ο Εντούάρ Ναζαρώφ μπήκε το 1959 όντας 17 χρονών, στο στούντιο "Soyuzmultfilm" της Μόσχας. (...'Αρα είναι 43 χρονών!). Άρχισε να δουλεύει μαθαίνοντας ταυτόχρονα. Αργότερα μπήκε στο Ινστιτούτο του Κινηματογράφου της Μόσχας όπου έκανε σπουδές, "καλλιτεχνικού διευθυντού".

Από το 1964 μέχρι το 1976 συμμετέχει στην ομάδα του Φεοντόρ Χίτρουκ σαν



καλλιτεχνικός διευθυντής. Το 1973 δούλεψε στο γνωστό και βραβευμένο φιλμ του τελευταίου "το νησί" σαν καλλιτεχνικός διευθυντής, υπεύθυνος δηλαδή για τα ντεκόρ, τους ήρωες και γενικά για την εικαστική εμφάνιση της ταινίας. Τον ίδιο καιρό γινόταν μια ταινία για την συνάντηση του Νίξον με τον Μπρέξνιεφ. Σ' αυτή την ταινία του ζητήθηκε να κάνει ένα δίλεπτο συμπλήρωμα με ανιμασιόν. Αυτό το δίλεπτο ζητήθηκε ξεχωριστά από το φεστιβάλ του Ομπερχάουζεν όπου προβλήθηκε με τον τίτλο ΙΣΟΡΡΟΠΙΑ ΤΟΥ ΤΡΟΜΟΥ και πήρε το πρώτο βραβείο το 1976. Το 1975 έκανε το ΜΙΚΡΟΣ ΙΠΠΟΠΟΤΑΜΟΣ και μετά ξανδούλεψε με τον Χίτρουκ για το φιλμ ΙΚΑΡΟΣ σαν καλλιτεχνικός διευθυντής.

Από το 1977 δουλεύει αποκλειστικά με δικές του ταινίες. Το 1977 σκηνοθετεί το Η ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΑ ΚΑΙ Ο ΔΡΑΚΟΣ που μαζί με το ΜΙΚΡΟ ΙΠΠΟΠΟΤΑΜΟ αποτελούν μέρος μεγαλύτερου συνόλου που λέγεται Gay Caroussel.

Με τη δική του πια ομάδα που αποτελείται κύρια από 5 συνεργάτες κάνει το 1979 το ΚΥΝΗΓΙ που βραβεύτηκε το 1980 στο φεστιβάλ του Εσπίνιο στην Πορτογαλία και στην Ισπανία. Αργότερα κάνει το ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΉΤΑΝ ΕΝΑΣ ΣΚΥΛΟΣ που μαζεύει βραβεία από τα φεστιβάλ του Ανού, Μελβούρνης, Δανίας, Λένινγκραντ, Τουρ, Εσπίνιο. (Για το τελευταίο μάλιστα δεν ήξερε τίποτα και το έμαθε ένα χρόνο μετά, όταν πήγε ο ίδιος στο Εσπίνιο σαν μέλος της κριτικής επιτροπής για το φεστιβάλ της επόμενης χρονιάς!)

Το 1984 κάνει το ΤΑΞΙΔΙ ΕΝΟΣ ΜΕΡΜΗΓΚΙΟΥ που βραβεύεται στο Ζάγκρεμπ και στην Ισπανία.

Τώρα γράφει ένα σενάριο για ένα "κοινωνικό" φιλμ αλλά δεν θέλησε να πει περισσότερα γι' αυτό, μια που το αν θα γίνει εξαρτάται από τις επιτροπές έγκρισης, που σημαίνει ότι δεν είναι από τα πριν βέβαιο ότι θα γίνει.

— Κείμενο και συνέντευξη παρμένη από το Γιώργο ΣΗΦΙΑΝΟ με την ευγενική άδεια του "δαίμονα" της ανιμασιόν.



Ο ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ

"Κι όταν ο Θάνατος με την μορφή μιας βδελυρής αράχνης τρυπώσει κάτω απ' τα βλέφαρα του αλκοολικού ποιητή κι αρχίσει να ροκανίζει τους βολβούς των ματιών του, τότε η ζωή θα' ρχίσει να θρυμματίζεται σε συμπτώσεις ακατανόητες".

• Ντύλαν Φλέτσερ

Το πιο τρομερό πράγμα που μπορεί ποτέ να σου συμβεί, είναι να ξυπνήσεις ένα πρωΐ και να δεις, μια τεράστια αράχνη δίπλα στο προσκεφάλι σου να σε κοιτάει κατάματα. Για αυτό, ό, τι κι αν λέει ο Ντύλαν Φλέτσερ, εγώ πιστεύω ακράδαντα πως ο ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ είναι η πιο μαύρη κι άραχνη, παράλογη κωμωδία από καταβολής κινηματογράφου, για να μην πω τίποτα χειρότερο. Είναι ένα έργο τρομακτικό, που αφηγείται την τυφλή πορεία της ιστορίας του Ματιού. Απ' την ανάποδη όμως μεριά. Προς τα εκεί όπου φωλιάζει η τρέλλα που ενοποιεί και συγχωνεύει τα πάντα, μέσα σ'ένα ρου παραστασιακό ανεξέλεγκτο, που δεν γνωρίζει ούτε αντίφαση, ούτε καμιά λογική ή χρονική σειρά. Ο στρόβιλος των εικόνων της φαντασίας. Εκεί όπου όλα βουλιάζουν σ'ένα πη-

γάδι απύθμενο κι απ' όπου ξεπηδούν σκέψεις και τέρατα, εικόνες σωμάτων ακέφαλων, χωρίς φύλο και χωρίς όνομα, μορφές ματωμένες κα... Ματί είναι αυτές οι παλαβομάρες που λέω τώρα!

Στην πραγματικότητα αυτή η ταινία δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα διαφάνεις οπτικό τέχνασμα, μια υπερρεαλιστική αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο κι η παράδοξη ιστορία ενός γελοίου ανθρώπου που περιφέρεται τρομαγμένος μέσα στην παράνοια του χώρου, έτοι όπως αυτός παρουσιάζεται παραμορφωμένος στο βλέμμα του, που είναι ένα βλέμμα σολιψιστικό, που το διατρέχει κάθε στιγμή η έμμονη ιδέα του θανάτου. Αυτό είναι όλο.

Η ταινία εκμεταλλεύεται σε βαθμό που να προκαλεί ναυτία βλεπτικού ιλίγγου, την θε-



Ο ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ, του Πωλ Φερχόβεν

αματικοποιητική λειτουργία των κινηματογραφικών εντυπώσεων και επαναφέρει διαρκώς τις ίδιες εικόνες σ'ένα άλλο χρόνο, αλλοιώνοντας τις σημασίες τους, μεταμορφώνοντας τες σε εικόνες άλλες. Θέλω να πω, πως η ταινία αυτή παίζει διαρκώς ένα πρόστυχο παιχνίδι με το βλέμμα του θεατή και διαρκώς το εξαπατάει, το τρομάζει, το διασκεδάζει, το ερεθίζει, το σοκάρει, το προκαλεί και το περιπαῖζει. Εξάπτει την φαντασία του και αμέσως μετά την γελοιοποιεί. Τον κάνει να αγωνιά, τον κάνει να γελάει ανακουφισμένος, τον εκπλήσσει αδιάκοπα, τον κάνει να αμφιβάλει για οτιδήποτε βλέπει ή/και φαντάζεται, τον κάνει να χάσει τον μπούσσονταν. Και μην μου πει κανείς, πως αυτό ακριβώς είναι που κάνει αυτή την ταινία απρόσπτα ἀμεση και σημαντική, που την κάνει να είναι κάτι άλλο και κάτι πέρα από ένα θεωρητικό παιχνίδι εντυπώσεων. Γιατί τότε, για να λέμε και του στραβού το δίκιο, θα συμφωνήσω κι εγώ απόλυτα μαζί του. Τι άλλο να κάνω;

Αυτό το έργο έχει έναν εκπληκτικό τρόπο να αποπλανεί, να ανοίγει και να κλείνει τις σημασίες, να κάνει τις παρασθήσεις πραγματικές και την πραγματικότητα μια παρασθήση, να παριστάνει σε μια του όψη, αυτό που είναι κατ'εξοχήν απαράστατο, δηλαδή την ίδια την κίνηση της φαντασίας σ'όλες τις εκδηλώσεις της, τον τρόμο, τον πόθο, το μίσος, τον έρωτα, την ποίηση, την ομορφιά, το όνειρο, την σύμπτωση που εκλογικένεται, το συμβολικό που ερμηνεύεται, την προβολή των φαντασμάτων πάνω σε πρόσωπα και αντικείμενα πραγματικά, την αντιληπτική αισθηση που καταχρηστικά επιβεβαιώνεται απ'αυτό που δεν είναι παρά εντύπωση, τον ίδιο τον κινηματογράφο και τον ίδιο τον θεατή που η φαντασία του τον κάνει να βλέπει στις ορατές-αισθητές εικόνες πάντα κάτι άλλο και πέρα απ'αυτές. Η ταινία αποκαλύπτει αυτό που είναι το κρυμμένο βάθος κάθε πράγματος. Τίποτα δεν υπάρχει έξω από μια σύλληψη φαντασιακή, ήτοι αν δεν επενδύεται με μια σημασία φαντασιακή

που το διακρίνει και το φορτίζει μ'ένα νόημα θετικό ή αρνητικό, ακόμα κι όταν αυτό το κάτι εκλαμβάνεται ως πραγματικό. Για τον κλειστό, εσωτερικό κόσμο της φαντασίας δεν υπάρχει καμιά διάκριση πραγματικού και φανταστικού, αληθινού και ψεύτικου. Κάθε τι που κάνει την ψυχή να πάσχει πραγματικά είναι για αυτήν πραγματικό. Η αγωνία και η απελπισία του ήρωα της ταινίας είναι πραγματική και κινητροδοτεί τις πράξεις του και την συμπεριφορά του, έστω κι αν αυτό που βλέπει/βιώνει είναι απόρροια της ψυχικής του διαταραχής, του ψυχωτικού τρομώδους παραληρήματος που τον έχει καταλάβει.

Δεν ξέρω πως φάνηκε σε εούς η ταινία, εγώ πάντως την βρήκα τρομακτική και ταυτόχρονα παιχδιάρικη. Πώς συμβιβάζονταν αυτά τα δυο, δεν ξέρω. Ισως το κοινικό και το τραγικό να μην είναι παρά δυο διαφορετικές εκφάνσεις του ίδιου –ποιού ίδιου όμως; τί όνομα να δώσουμε στο ακατανόητο, σ'αυτήν την Αθυσσο που μας περιέχει και την περιέχουμε; Τέλος πάντων ας το ονομάσουμε "ο τέταρτος άνθρωπος" ή "ο επικείμενος θάνατος του καθενός" ή "το διπλό βάθος κάθε πράγματος" κι ας δούμε πίσω απ' τις λέξεις κάτι άλλο, απ' αυτό που συμβατικά ονοματίζουν. Η ίδια η ταινία παραπέμπει σε κάθε σταγμή της, κατευθείαν εκεί, σ'αυτήν την αστείρευτη πηγή, που είναι κρυμμένη μέσα σε κάθε ψυχή, και αναβλύζει σκιές και φαντάσματα επικυριαρχικά, πουήματα και εικόνες ποθούμενες, ασχήμια και ομορφιά. Η ταινία αυτή είναι γεμάτη εντόσθια και τέτοιες σημασίες που έχει ειλίξουν από παντού. Το κεντρικό της πρόσωπο, ενσαρκωμένο με μια ερμηνεία που αφήνει άναυδο τον καθένα, είναι ένας μεγάλος ποιητής, ένα ελεύθερο και τολμηρό πνεύμα και ταυτόχρονα ένα μυστικοπαθές και δυναστευμένο πνεύμα, είναι ένας κοινός φοβισμένος άνθρωπος κι ένας μοναδικά ιδιαίτερος άνθρωπος, ένας πορνολάγνος κι ένα ενθουσιώδες παιδί που δεν μεγάλωσε ποτέ, είναι πάντα ίδιος και πάντα άλλος. Και η γυναίκα,

μια αράχνη τόσο αθώα, ευάλωτη, επικίνδυνη, υποταγμένη, μια ακαταμάχητη απειλή.... Αλήθεια, βρίσκεται πως μια τιποτένια αράχνη, μπορεί να είναι ποτέ επικίνδυνη, όσο και μια γυναίκα; Μάλλον όχι. Όσο κι αν υποτίθεται πως μιλάμε συμβολικά. Ισως όμως να κάνω και λάθος. Είναι βλέπετε, ζήτημα ιδιαίτερης φαντασίας του καθενός. Μα τί λέμε τόση ώρα!

Τέλος πάντων, ας σταματήσουμε καλύτερα κάπου εδώ, γιατί αυτά τα παιχνίδια δεν

έχουν τέλος.

Δεν ξέρω πώς σας φάνηκε εκείνη η φράση του Ντύλαν Φλέτσερ, σαν προμετωπίδα, αλλά πρέπει να σας πω πως ο Ντύλαν Φλέτσερ είναι ένα πρόσωπο ανύπαρκτο, που το επινόησα εγώ. Οποιαδήποτε ομοιότητα με κάποιο πραγματικό πρόσωπο, θα οφείλεται σε σύμπτωση. Τελεία και παύλα, περί τούτου δεν χωρά καμιά αμφιβολία.

• Σωτήρης Ζήκος

ΚΟΓΙΑΑΝΙΣΚΑΤΣΙ

- Στο μέλλον δεν θα υπάρχει κανενός είδους θρησκεία.
- Στο μέλλον θα υπάρχουν μηχανές που θα προσφέρουν στο χειριστή τους μυστικιστικές εμπειρίες.
- Στο μέλλον η τηλεόραση θα' ναι τόσο καλή, που οι τυπωμένες λέξεις θα λειτουργούν αποκλειστικά ως έργα τέχνης.
- Στο μέλλον θα γίνει ένας πυρηνικός πόλεμος.
- Στο μέλλον θα κάνουμε έρωτα με ό, πιδήποτε, οπουδήποτε, οποτεδήποτε.
- Στο μέλλον θα συμβάνουν τόσα πολλά, που κανείς δεν θα μπορεί να τα παρακολουθήσει.

• DABID BURNE

KOYAAANISQATSI

Σκην.: Γκόντφρυ Ρέτζιο. Φωτ.: Ρον Φρίκε. Μουσ.: Φίλιπ Γκλας. ΗΠΑ. Διάρκεια 87'.

Το ΚΟΓΙΑΝΙΣΚΑΤΣΙ σ' ύμφωνα με τα λεγόμενα του δημιουργού τον Γκόντφρυ Ρέτζιο είναι φιλμ που προσφέρει στο θεατή μια ασυνήθιστη οπτική γωνία (1) απ' την οποία μπορεί να δει τα πράγματα που ως τώρα έπαιρνε ως δεδουλέα: τη φύση και τον τεχνολογικό πολιτισμό. Δεν είναι δηλαδή απλώς ένα φιλμ, φτι-

αγμένο με πολιτικό τρόπο. Όλα τα φιλμς άλλωστε έτσι κατασκευάζονται, αφού χρησιμοποιούν μια τεχνολογία (2) και μια τεχνική όχι άμοιρες μιας πολιτικής συνιστώσας. Αυτή η νέα "γωνία λήψης" κάνει το ΚΟΓΙΑΝΙΣΚΑΤΣΙ πολιτικό φιλμ, βασική προυπόθεση για να είναι κατόπιν μια οικολογική (3) ταινία. Κι αυτό γιατί θεωρούμε πως ο οικολόγος δεν είναι πλέον Δον Κιχώτης, αλλά άνθρωπος που αρχίζει ν' αρθρώνει πολιτικό λόγο στα κοινοβούλια (π.χ. Πράσινοι).

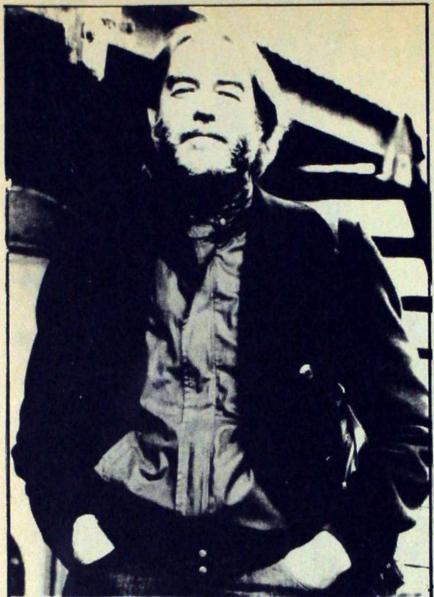
Το ΚΟΓΙΑΝΙΣΚΑΤΣΙ εντάσσεται στα πλαισια μιας ευρύτερης προσπάθειας του Ρέτζιο να χρησιμοποιήσει τα μαζικά μέσα επικοινωνί-



ας με ασυνήθιστο τρόπο (4), δηλαδή να κάνει πολιτική. Κι αυτό τελικά κάνει. Δεν κάνει όμως κινηματογράφο. Το ΚΟΓΙΑΝΙΣΚΑΤΣΙ φτιαγμένο με πολιτικό τρόπο, δεν είναι όμως φιλμ. Κατά συνέπεια δεν είναι μια "οικολογική" ταινία.

Εικόνα και μουσική επί 87", όπου είναι ολοφάνερη η χρήση υψηλής τεχνολογίας κι ασυνήθιστων τεχνικών (π.χ. TIME-LAPSE PHOTOGRAPHY, μια τεχνική που χρησιμοποιήσε ο Κόπολα στον ΑΤΑΙΡΙΑΣΤΟ). Το σκεπτικό πίσω απ' την επιλογή αυτής της τεχνολογίας ανέλυσε ο ίδιος ο Ρέτζιο σε μια συνέντευξη του: "Μαθάνουμε βάσει όσων ήδη γνωρίζουμε. Ζούμε σ' έναν κόσμο όπου οι ιδέες είναι προγραμματισμένες από πριν. Ένιωσα πως ο μόνος τρόπος για να διαπεράσω αυτόν τον απαγορευτικό σε νέους τρόπους σκέψης τοίχο ήταν να χρησιμοποιήσω την εξελιγμένη και φινιρισμένη τεχνολογία των 35 χιλιοστών" (5). "Το φιλμ έπρεπε οπωσδήποτε να προκαλεί και να κρατάει το ενδιαφέρον του θεατή, να μην είναι βαρετό" (6). Κατά τον Μπρεχτ στο έργο τέ-

χνης συνυπάρχουν τα δραματικά και τα επικά στοιχεία. Τα δραματικά (όπως ο κώδικας της αφήγησης) αποσπούν το ενδιαφέρον του θεατή απ' τις πολιτικές και λοιπές συνιστώσεις που τελικά καθορίζουν την κατασκευαστική αρχή μιας εικόνας (φιλμ) και γενικότερα μιας αναταράστασης. Τα επικά, αντίθετα, δημιουργούν μια απόσταση μεταξύ θεατή και έργου τέχνης. Τα δραματικά στοιχεία μιας τέρπουν, τροφοδοτώντας τις αισθήσεις μας. Αυτά τα στοιχεία στο ΚΟΓΙΑΝΙΣΚΑΤΣΙ επικρατούν πάνω στα επικά, τα όποια δομικά στοιχεία παρουσιάζει ένα φιλμ με φανερό πρόβλημα δομής και μερικές φορές ρυθμού. Άλλωστε το φιλμ στην Ελλάδα αναγορεύτηκε "το ταξίδι των εικόνων" και στην Αμερική "τροφή για τα μάτια". Δεν υπάρχει κανένα είδος αποσταποίησης (7) που να επιτρέπει μια κριτική και κυρίως λογική επεξεργασία των κωδίκων που διαπλέκονται στο φιλμ. Αντίθετα, όπως λέει ο ίδιος ο Ρέτζιο στο μέρος της συνέντευξης που παρατέθηκε πιο πριν, επιδιώκεται η ταύτιση του θεατή μ' αυτό που βλέπει στο όνομα κά-



Ο Τζέφρου Ρέτζιο, δημιουργός του Κογιανισκάτσι

ποιου "αούνειδον" μηχανισμού επεξεργασίας των πληροφοριών που μας έρχονται απ' το εξωτερικό περιβάλλον. "Μαθάνουμε βάσει όσων ήδη γνωρίζουμε". Ο Ρέτζιο ποντάρει περισσότερο πάνω σ'ένα είδος ψυχολογίας της αντίληψης (8) για να μεταδώσει την πληροφορία στο θεατή. Διαφέρει άραγε απ' το διαφημιστή σ' αυτό το σημείο; Κι οι δύο χρησιμοποιούν τον κινηματογράφο, ασχέτως αν διαφέρουν κατ' αρχήν οι προθέσεις τους. Ο Ρέτζιο χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο, δεν κάνει κινηματογραφικές ταινίες. Στις κινηματογραφικές ταινίες το μήνυμα δε μεταφέρεται σαν αυτό να προυπήρχε, αλλά πάιρνει μορφή καθώς ο φιλμικός χρόνος κυλάει και κάποια έλλογη δομή μορφοποιείται, κάποιο σύστημα από σχέσεις μορφής –περιεχομένου αυτονομείται, ώστε στο τέλος να εξηγεί τον εαυτό του. Δεν υπάρχουν καλές –κακές ταινίες, αλλά τέλειες και ατελείς ως συστηματικά κατασκευάσματα. Ποιό είδος τέλειων ταινιών διαλέγει κανείς

θα έπρεπε να είναι θέμα προσωπικών επιλογών.

Το ΚΟΓΙΑΝΙΣΚΑΤΣΙ μοιάζει με φιλμ, αλλά δεν είναι. Απλώς, όπως και τα κινηματογραφικά φιλμ –αυτά όμως με άλλο τρόπο – μεταφέρει κάποια πολιτικά μηνύματα.

Σαφώς πολιτική είναι κι η επιλογή του Ρέτζιο να κάνει ένα φιλμ για όλους. Το αποτέλεσμα όμως δεν είναι για όλους με τον ίδιο τρόπο. Πιο συγκεκριμένα: η αδνναμία του Ρέτζιο να μιλήσει με το σινεμά μια άλλη γλώσσα (όπως π.χ.. έκανε ο Γκοντάρ), να κασκενύσει άλλο λόγο (λογική δομή), ν' αποστασιοποιηθεί απ' την αισθητική της πόλης και του μικροτού που βλέπουμε και στο "φιλμ", είναι περιεχόμενο της ίδιας της φόρμας. Ένα περιεχόμενο που μοιάζει με παρενέργεια καθώς δεν είναι ενσωματωμένο σε μια δομή που διατερνά το "φιλμ" ολόκληρο. Αναρωτιέμαι λοιπόν αν αυτό το περιεχόμενο είναι τελικά κάτι πολύ λίγο. Κάτι που μοιάζει ακόμη λιγότερο όταν σκεφτεί κανείς πως ο μέσος θεατής στον οποίο προσβλέπει το ΚΟΓΙΑΝΙΣΚΑΤΣΙ δύσκολα θ' ασχοληθεί με τις εγγενείς αντιφάσεις μιας γλώσσας για να φτάσει στα μηνύματα που απορρέουν απ' αυτές. Το πιο πιθανό είναι πως το ΚΟΓΙΑΝΙΣΚΑΤΣΙ τον αγγίζει όπως το βίντεο-κλιπ. Το αστείο στην υπόθεση είναι πως ένα βίντεο κλιπ του βιολιστή Ζ.Λ.ΡΟΝΤΥ γυρισμένο στο Μανχάτταν μοιάζει στην αισθητική του απίστευτα με το ΚΟΓΙΑΝΙΣΚΑΤΣΙ.

Στο ΚΟΓΙΑΝΙΣΚΑΤΣΙ η έλλειψη δομής ακρωτηριάζει μια φόρμα που από μόνη της δεν μπορεί να δικαιολογήσει την προοδευτικότητα που της προσάπτει ο Ρέτζιο, ο οποίος, όντας δηλωμένα απαίδευτος κινηματογραφικά συγκλίνει μάλλον με την φόρμα του ακαδημαϊκού κινηματογράφου. Το ΚΟΓΙΑΝΙΣΚΑΤΣΙ ως έργο τέχνης πάσχει εκεί που πάσχουν όλα τα νέα έργα τέχνης. Πρόβλημά του ο άκρατος φορμαλισμός του. Αν μπήκαμε οριστικά στην εποχή της αποβλάκωσης και του βίντεο-κλιπ, και μοντέρνο σημαίνει "μουσικό" όσο ποτέ άλλοτε, το ΚΟΓΙΑΝΙΣΚΑΤΣΙ είναι ένα τέλειο και μον-

τέρνο έργο τέχνης. Το τραγικό είναι πως σε λίγο και η μουσική θα ναι άδεια, δε θ' αντανακλά τίποτα, αλλά θα την ακούμε παντού.

Βλέποντας το ΚΟΓΙΑΝΙΣΚΑΤΣΙ με τον Αλέξη Δαμιανό που είναι ένας άνθρωπος με έμπρακτο ενδιαφέρον για την οικολογία και μια πολύ γηγηνή αισθηση του ιερού, κάποια στιγμή μου είπε: "ο παπάς (9) εξαγίασε τον κινηματογράφο". Αποψή μου είναι πως ο

κινηματογράφος δεν εξαγίαζεται. Δεν θα μας παραδοθεί ποτέ. Αυτή είναι η γοητεία του. Ο πολιτικός κινηματογράφος παλεύει με τον ίδιο τον εαυτό. Είναι όμως συγχρόνως και βρώμικος όσο λίγα πράγματα. Αν λοιπόν ο Γκόντφρου Ρέτζιο εξαγίαζε το σινεμά, είναι επειδή δεν έκανε ποτέ σινεμά.

• Βαγγέλης Σείτανίδης

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

(1), (4), (5), N. Y. FILM JOYRNAL (23.9.83).

(2) Αποψή του Ρέτζιο στο L.A. WEEKLY (ΙΟΥΛΙΟΣ '83).

(3) Ο Ρέτζιο επί λέξει μιλάει για κάτι πιο ευρύ που αγκαλιάζει και τη διοίκηση των σημερινών κρατών.

(6) N. Y. FILM JOYRNAL (23.9.83).

(7) Το ΚΟΓΙΑΝΙΣΚΑΤΣΙ έχει χαρακτηρισθεί "μέθη χωρίς τη χρήση ναρκωτικών".

(8) Βουδιστές μοναχοί που είδαν το φίλμ είπαν πως το φίλμ λειτουργεί όπως η αυτοσυγκέντρωση.

Στο N. Y. FILM JOYRNAL (23.9.83) ο Ρέτζιο δήλωσε ότι παῖζει με τη μεταφυσική της ανθρώπινης συνειδησιακής κατάστασης.

(9) Γκόντφρου Ρέτζιο, 15 χρόνια στις τάξεις του Ρωμαιοκαθολικού τάγματος των Χριστιανών Αδελφών.

ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ

Η τανιά ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ τέλειωσε αφήνοντας πίσω της μια τόσο έντονη παρουσία, ή μάλλον, την παρουσία μιας τόσο έντονης μέσα σ' αυτήν απουσίας. Δεν θα πλέξουμε γεγκόμα γι' αυτήν, άλλωστε ούτε η ίδια προσφέρεται για τέτοια, ούτε η δική μου στάση απέναντι σε τανιές που με συγκινούν είναι αυτή. Βασικά, είναι μια τανιά που δεν φιλοδοξεί να συναρπάσει, ούτε να εντυπωσιάσει, ούτε τέλος-τέλος να συγκινήσει μελοδραματικά με το θέμα της.

Ένας κλειστός κόσμος γυναικών σε μια ερμητικά κλειστή κοινωνία. Η κοπέλα που αρνείται να ξήσει, που παραπείται, αντί-

δραση παθητική, απελπισμένη κι απελπιστική. Άρνηση συμβιβασμού σε μια πορεία αυτοεγκατάλειψης και πλήρους αδιαφορίας. Αυτιστικά συμπτώματα, εσωστρέφεια που οδηγούν στην μελαγχολική κατατονία. Τρέλα ιδιωτική, τυπικά ανώδυνη για τους άλλους μα παρ' όλα αυτά απειλητική γι' αυτούς. Είναι μια τρέλα που τους φέρνει την ευθύνη τους κατάμουτρα.

Το μπούνιμεραγκ των φόβων μας γυρίζει πίσω και με καταπληκτική ακρίβεια βρίσκει το στόχο του. Ανθρώπινα ομοιώματα, ασφυκτικές σχέσεις, ανυπαρξία οποιασδήποτε επαφής, αδιέξοδο.



Ζούνη και Ρόχας στο ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ

Δυο γυναίκες μόνες, η μια αποτελεί το αρνητικό της άλλης. Οι ίδιοι απραγματοποίητοι πόθοι, τα ίδια ξοφλημένα όνειρα, το ίδιο αδιέξοδο (!); Η μια συνεχίζει να ζει παρατημένη βασικά απ' τη ζωή αδιάφορη για οτιδήποτε, κατάσταση που επιδεινώνεται και αυτοσυντηρείται πια από μόνη της, σε μια διαρκή ανακύκλωση. Η Αγγελική με έντονες ομοιότητες ιδιοσυγκρασίας με τη αδελφή της που σημάνει όμοια εσωστρέφεια, κλειστός ιδιωτικός κόσμος, όρια λεπτά και επικίνδυνα, το ιδιωτικό είναι πάντα μειονότητα, διαφορετικό, τρέλλα. Σε μια συνεχή πορεία αποκοτής της απ' το περιβάλλον και τον κόσμο του, βιώνει ανομολόγητα τους φόρους της, αρνούμενη σε τελική ανάλυση να τους αναγνωρίσει και να τους αντιμετωπίσει. Η Αλεξάνδρα είναι ένα παράδειγμα πραγματικό και τρομακτικό, είναι η αδελφή της, που κάποτε ήταν σαν κι αυτή και σαν τους άλλους. Και ξαφνικά πάνε να υπάρχει ασφάλεια, το κακό γλιστράει παντού δεν ξέρεις πώς να φυλαχτείς.

Οι χώροι λειτουργούν βοηθητικά, εντείνοντας την ατμόσφαιρα του έργου. Η μονάξια ποτέ δεν υπήρξε δημιουργική παρά μόνο σαν συνειδητή επιλογή. Σε κάθε άλλη περίπτωση δεν υπήρξε παρά η μοναδική αιτία που ωθούσε κάποιον να πιαστεί μ' αγωνία απ' οποιαδήποτε σανίδα σωτηρίας αναφαίνονταν γύρω του. Η Αγγελική αρπάζεται απ' την αδελφή της μ' ένα τρόπο απελπισμένο, βοηθάει και βοηθιέται μ' αυτή της την αφοσίωση.

Η τανία σωστά αποδίδει την αγωνία των καρών μας, την απομόνωση, την έλλειψη επαφής και βοήθειας, αλλά το κάνει μ' ένα τρόπο μονόπλευρο. Αποκλείει οποιαδήποτε άλλη όψη, μιας τέτοιας κατάστασης. Υπάρχει απουσία άλλου βλέμματος, σαν η τανία να γυρίζεται με υποκειμενική λήψη. Αποκαλύπτει τα πράγματα απ' την πλευρά των δύο κοριτσών μόνο. Ακόμη κι ο νεαρός που έχει μια σύντομη και φευγαλέα επαφή με την Αγγελική, δεν ανοίγει το έργο, δεν ρίχνει κάποιο φως ελπίδας. Είναι κάποιος

που σύντομα θα φύγει για σπουδές στο εξωτερικό. Μια ακόμη μακρινή απουσία δηλαδή.

Είναι συγκινητική η σχέση των δυο γυναικών αλλά και ολοφάνερη η ανικανότητα και των δυο να βγουν απ' την κατάσταση που βρίσκονται. Η Αγγελική όσο πάει, μπαίνει περισσότερο στον κόσμο της Αλεξάνδρας. Κατανοώντας την αδιαφορία και την κλειστή στάση των άλλων, νιώθοντας υπεύθυνη αυτή μόνη, για την τύχη της κοπέλας, αφοσιώνεται τυφλά στην προστασία και την υπε-

ράσπιση της. Οι ρόλοι πλησιάζουν, εφάπτονται. Αυτές από δω κι όλοι οι άλλοι από κει. Αδυναμία προσαρμογής ή αντικειμενική δυσκολία αποδοχής; Δύσκολο να απαντήσεις σ' αυτή την ερώτηση, που η ίδια η τανία αφήνει μετέωρη, βυθιζόντας έτσι κι αυτήν σ' ένα σκοτεινό κλίμα, που θυμίζει εφιάλτη καταδιωκτικής νεύρωσης.

Έλλη Ευθυμίου

Η ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΚΟΚΚΙΝΟΥ ΉΛΙΟΥ

Μια μοναχική περίπτωση ισορροπίας

"Μια Πολωνία —και μάλιστα εν αποσυνθέσει— του '45 δεν ενδιαφέρει πάνω απ' όλα για τις ερωτικές ιστορίες που αναπτύσσονται στο έδαφός της": Μια πρώτη αντίδραση που δημιουργεί μια πρώτη πάλι επαφή με το θέμα του Ζανούνι. Όταν όμως αυτή η ερωτική ιστορία περικλείει όλα τα τότε, τα πριν και τα μετά και οι χαρακτήρες γίνονται κατανοητοί σε στενή σχέση μ' αυτά, τα πράγματα αλλάζουν: Ένας Αμερικανός στρατιώτης που επιμένει να συναντήσει μια γυναίκα που ξωγραφίζει και που μαζί της δεν μπορεί στοιχειωδώς να επικοινωνήσει, μια γυναίκα που χρειάζεται το σκο μιας εκταφής για να ανταποκριθεί, μια γριά που με αφορμή την όλη ιστορία αυτοκτονεί από κούραση, μια πρώτη φυλακισμένη σε στρατόπεδο συγκέντρωσης που ανάμεσα στους διαφορετικών εθνικοτήτων άντρες δέχεται κι έναν Γερμανό, ένας Γερμανός τέλος που περιφέρεται οικείος και παρείσακτος, μόνο έτσι δικαιολογούντας. Έτσι δικαιολογείται, ίσως πιο λιτά και υποβλητικά, και η σχέση που αναπτύσσεται: Ένα τζιπ που περνά κάτω από το ανύπαρ-

κτο πάτωμα του πρόχειρου ερωτικού καταφύγιον, μια αγελάδα που διαμελίζεται από νάρκη, αρκούν. Όπως και ένας χορός, βίαιος μαζί κι τρυφερός, με τον μικρό αυτό κύκλο σκόνης που σηκώνει διαταράσσοντας την γαλήνη του αμερικάνικου τοπίου του ονείρου, μαρτυρεί για τον ιδιαίτερο χαρακτήρα αυτής της σχέσης. Αποτέλεσμα: Ένα ισορροπημένο σύνολο όπου όλα η σχεδόν όλα προετοιμάζονται και όταν συμβάνουν, ο θεατής δεν έχει παρά να ανακαλέσει στη μήμη του ορισμένες χαρακτηριστικές λεπτομέρειες για να τα ξεδιαλύνει. Λέω σχεδόν, γιατί η αντίδραση της ηρωίδας και η απόφαση της να μείνει, μετά την ανακάλυψη της "θυσίας" της μητέρας της, ίσως αφήνει κάποιο κενό, ιδίως μάλιστα μετά τον ενθουσιασμό για την φυγή, που μόλις έχει προηγηθεί. Καλύπτεται όμως αριστοτεχνικά με μια σειρά λεπτομέρειες ώστε να μην μπορεί να μιλήσει κανείς με βεβαίοτητα: Όπως την ανακάλυψη της πρόθεσης της ηρωίδας από τον αστυνομικό ή ακόμα το —άραγε απλά αθέλητο— σπάσμο της φωτογραφίας του παλιού σπιτιού από την γε-

ρασμένη πια ηρωίδα όταν επιχειρεί την δεύτερη— χωρίς αποτέλεσμα— έξοδο που αποκαλύπτει την πάλη, την μετάνοια και τον συμβιβασμό. Ένα συμβιβασμό όμως κάπου φωτεινό, με την πληρότητα της γνώσης και το άνοιγμα στη φαντασία.

Και βέβαια φωτογραφία και φωτισμός, μουσική και ερμηνείες δεν προδίδουν, απόλυτα ενταγμένες στο κλίμα της ταινίας.

Μια προσωπική, ερωτική ιστορία λοιπόν αρκεί; Όποια και να' ναι η απάντηση, δεν πάνει να αποτελεί μια υπανικτική αλλά και περιεκτική— και ας μην ξεχνάμε προσιτή— ματιά ενός σκηνοθέτη που φαίνεται να εμπιστεύεται εξίσου τη λογική και το συναισθήμα.

• Αιμιλία Μπάνον

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ



ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

Πλάτωνος 4, τηλ. 270-684
Θεσσαλονίκη

**Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ
ΛΕΣΧΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**



Η Ταράτεα (2.12.85)

**Η Γυναίκα
ετον Κινηματογράφο
(Αφιέρωμα)**

- 1) Κάρμεν (9.12.85)**
- 2) Υπόθεση ειωπής
(16.12.85)**

**Πνευματικό Κέντρο
Δήμου Ιωαννιτών
(πρώην Παλλάδιο)**

THEODOR ADORNO

**MINIMA
MORALIA**

εκδοτικη ομαδα

26 ΧΡΟΝΙΑ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Με χιλιάδες βιβλία ιστορικά, λογοτεχνικά,
πολιτικά, οικονομικά, λεξικά κ.ά.
από 30 δραχμές

ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ

Αριστοτέλους 150 Εγνατίας 150

ΤΟ ΚΑΤΩ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Αριστοτέλους 6* Τηλ. 27.18.53

ΤΟ ΣΠΙΤΑΚΙ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ

Καρόλου Ντηλ 3* Τηλ. 23.97.46

Το μοναδικό παιδικό βιβλιοπωλείο

ΤΑ ΤΕΣΣΕΡΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ

υταριο φο

ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΩ
ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΩ



εκδοτική ομάδα

φρανκα ραμε
υταριο φο

ολο
σπιτι
κρεβατι
εκκλησια



εκδοτική ομάδα

ΤΑΒΕΡΝΑ

ΑΜΑ ΛΑΧΕΙ

Η ταβέρνα
που ...άλλαξε
το πρόσωπο της Αθήνας.
Κάθε βράδι, αντί να πάτε
στον παράδεισο,
ελάτε στο ΑΜΑ ΛΑΧΕΙ

○

Διεύθυνση: ΔΗΜΗΤΡΗΣ

Επιμέλεια: ΧΡΗΣΤΟΣ

τηλ. 36 45 978

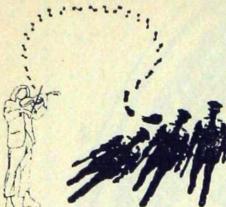
ΑΠΟΘΗΚΗ ΒΙΒΛΙΩΝ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΣΧΑΛΗ



Βασ. Σοφίας 13, τηλ. 220-415 & 282-570 Θεσ/νίκη

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΤΣΑΝΟΣ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 26 • τηλ. 235683 • ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ



ΣΕΙΡΑ: ROCK

Τα τραγούδια των DOORS
Τα τραγούδια των PINK FLOYD
Τα τραγούδια των ROLLING STONES
Τα τραγούδια του FRANK ZAPPA (εξαντλημένο)
PUNK
Τα τραγούδια των CLASH
Τα τραγούδια των JETHRO TULL (εξαντλημένο)

ΣΕΙΡΑ: ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ - ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ -

ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ

Αλμπέρ Καρύ: Ο ΞΕΝΟΣ
Αλμπέρ Καρύ: Ο ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ
Αλμπέρ Καρύ: ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ
Αντουάν ντε Σαιντ Εσπερύ: Ο ΜΙΚΡΟΣ ΠΡΙΓΚΗΠΑΣ
Μπέρτολτ Μπρέχτ: ΜΑΝΑ ΚΟΥΡΑΓΙΟ
Ντάριο Φο: Η ΜΑΡΙΧΟΥΑΝΑ ΤΗΣ ΜΑΜΑΣ ΕΙΝΑΙ ΠΙΟ ΓΛΥΚΙΑ
Ντάριο Φο: ΚΛΕΨΕ ΛΙΓΟΤΕΡΟ
Ντάριο Φο: ΕΙΧΕ ΔΥΟ ΠΙΣΤΟΛΙΑ
Ντάριο Φο: ΟΙ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΙ ΔΕΝ ΠΑΙΖΟΥΝ ΦΛΙΠΠΕΡ
Ντάριο Φο: ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΟΥΜΕ, ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΟΥΜΕ
Ντάριο Φο-Φράνκα Ράμε: ΟΛΟ ΣΠΙΤΙ, ΚΡΕΒΑΤΙ, ΕΚΚΛΗΣΙΑ
Ντάριο Φο - Φράνκα Ράμε: ΜΑΜΑ ΦΡΗΚΙΟ & ΜΥΣΤΕΡΟ ΜΠΟΥΦΟ



Τζων Χόουλετ: ΤΖΕΗΜΣ ΝΤΗΝ
Κροπότκιν: ΑΝΑΡΧΙΑ
Κροπότκιν: ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΥΣ
Κροπότκιν: ΝΟΜΟΣ ΚΑΙ ΕΞΟΥΣΙΑ
Κροπότκιν: Η ΑΝΑΡΧΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ
Κροπότκιν: ΤΟ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟ ΠΝΕΥΜΑ
Μπακούνιν: ΑΝΤΙΕΞΟΥΣΙΑΣΤΙΚΟΣ ΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟΣ
Α. Μπέρκμαν: ΤΟ ΑΛΦΑΒΗΤΑΡΙ ΤΟΥ ΑΝΑΡΧΙΣΜΟΥ
Μαλατέστα - Μπερνέρι: ΚΑΤΑΡΓΗΣΗ ΚΑΙ ΕΞΟΛΟΘΡΕΥΣΗ ΤΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ
Μαλατέστα: ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΡΧΙΑ
Ζαν Βινσόν: ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΡΕΛΛΑ
COUNTDOWN - ΜΕΤΡΑ ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΑ
Ε. Τό μσον: ΧΡΟΝΟΣ, ΕΡΓΑΣΙΑ ΚΑΙ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΟΣ ΚΑΠΙΤΑΛΙΣΜΟΣ

ΜΙΚΡΑ ΠΕΖΑ

Χαλίλ Γκιμπράν: Ο ΛΑΖΑΡΟΣ ΚΑΙ Η ΑΓΑΠΗΜΕΝΗ ΤΟΥ ΘΑ ΕΚΔΟΘΟΥΝ
Φραντς Κάφκα: ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΤΗ ΜΙΛΕΝΑ
Αλμπέρ Καρύ: Ο ΚΑΛΙΓΟΥΛΑΣ
Αλμπέρ Καρύ: Η ΕΞΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΒΑΣΙΛΕΙΟ
Μπακούνιν: ΘΕΟΣ ΚΑΙ ΚΡΑΤΟΣ
Γιάννης Πολίτης: ΔΩΣΕ ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ ΣΤΟΥΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΕΣ
Θεόδωρος Ζαμπονί: ΙΧΝΗΛΑΤΗΣ ΤΕΤΡΑΠΟΔΩΝ ΘΗΡΑΜΑΤΩΝ



Δεκέμβρης '84

ΤΖΩΝ ΧΟΟΥΛΕΤ

ΤΣΕΛΗΜΣ ΝΤΗΝΕ

ενας
επανασυγατης
κωρις αιτια



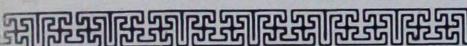
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ:
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΤΣΑΝΟΣ
Αριστοτέλους 26 – Τηλ. 235.683
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Κάθε δεύτερο
Σάββατο

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

- σχόλια
- ένημέρωση
- άναλύσεις

"Ενα περιοδικό για τήν 'Αριστερά



θυμελη

βιβλια, περιοδικα,

βασ σοφιας 38, τηλ. 280706

θεσσαλονικη

πνανεωση
πολιτικη επιδεωρηση

ΠΟΛ ΛΑΦΑΡΓΚ

ΤΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ ΣΤΗΝ ΤΕΜΠΕΛΙΑ



Κλοντ Λεφόρ



τι είναι η
γραφειοκρατία

εκδοτική ομάδα