αντι ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου
ΤΕΥΧΟΣ Νο 3 ΑΝΟΙΞΗ 1993 Τιμή: 400 δρχ.

ΚΕΙΜΕΝΑ
Α. ΣΑΜΑΡΑΚΗ
Μ. ΧΟΡΚΧΑΪΜΕΡ
Γ. ΒΟΤΣΗ
ΟΥ. ΕΚΟ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ
Ο ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ
ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ
Χ. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΥ
ΝΤ. ΝΤΟΛΟΜΙΝ
Ζ. ΜΠΙΝΟΣ
ΟΥ. ΡΗΤ

αντι ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου

ΧΡΟΝΟΣ Α' , ΤΕΥΧΟΣ Νο3
ΑΝΟΙΞΗ 1993
Τιμή τεύχους 400 δρχ.
Τρίμηνη Εκδοση Θεώρησης του Κινηματογράφου
Γκούρα 152, Πειραιάς 185 46
τηλ. 46.33.581 - 90.12.987

Εκδότης - Ιδιοκτήτης: Φραγκούλης Γιάννης
Διευθυντής: Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος
Συντακτική επιτροπή: Ανδριόπουλος Γιώργος, Ιωσηφίδης Συμεών, Φουρτούνης Βασίλης, Φραγκούλης Γιάννης, Χατζηπαρασκευαΐδης Αποστόλης.
Σύμβουλος Εκδοσης: Νίκος Λαγκαδινός.
Νομ.Σύμβουλος: Καρκανιάς Γιάννης τηλ.3605437
Ηλεκτρονική σελιδοποίηση - Φωτοσύνθεση: Μαρκόπουλος Αντώνης, τηλ. 3301470 με τα προγράμματα VENTURA 4.1 στο DTP και PHOTOSTYLER 1.1a στις φωτογραφίες
Εκτύπωση: "Διον. Πρίφτης και Υιοί" Ο.Ε., Ισαύρων 20, 11471, Αθήνα, τηλ.3625417.
Οι απόψεις και οι γνώμες ενυπόγραφων άρθρων βαρύνουν τους υπογράφοντες και σε καμιά περίπτωση το περιοδικό.

"anti-KINIMATOGRAFOS"
Editon for cinema. Edited four times a year. Gura 152, Pireas, 185 46 tel.01-4633581, 01-9012987,GREECE."anti-KINIMATOGRAFOS" Edition Trimestrielle pour le Cinema, Goura 152, Piree, 185 46 tel. 01-4633581, 9012987, GRECE.
Ετήσια συνδρομή Εσωτερικού: 1500 δρχ., φοιτητές 1000 δρχ., Δημόσιο-Οργανισμοί 2500 δρχ.
Ετήσια συνδρομή Εξωτερικού (αεροπορικά): Κύπρος: 10 $ U.S.A. Ευρώπη: 15$ U.S.A., Αλλες χώρες: 20$ U.S.A. Συνεργασίες δεχόμαστε από κάθε ενδιαφερόμενο. Τα άρθρα πρέπει να είναι ενυπόγραφα και να έχουν διεύθυνση και τηλέφωνο του αρθρογράφου. Χειρόγραφα και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε περίπτωση. Απαγορεύεται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρθρων χωρίς την αναφορά στις πηγές. Μηνύσεις και απειλές δεν αποδεχόμαστε...
Εμβάσματα- επιταγές: Ιωσηφίδης Συμεών, Γκούρα 152, 185 46 Πειραιάς τηλ. 4633581
Σ'αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν: Αποστολίδης Χάρης, Βερέττας Μάριος, Κοσκινιώτου Βασιλική, Μαλλίδου Ζέτα.
Το περιοδικό πωλείται στα εξής σημεία:
Βιβλιοπωλεία: Εστία, Δωδώνη, Θεμέλιο, Πολιτεία, Πρωτοπορεία, Ελεύθερος Τύπος, Κομμούνα, Πύρινος Κόσμος, Παρά Πέντε, Αιχμή, Κέδρος, Παπασωτηρίου, Μήνυμα, Σολλάρις, Λογοθέτης,
Περίπτερα: Νομικής, Φυσικής - Χημείου, πλ. Εξαρχείων, πλ. Κάνιγκος, πλ. Ομονοίας.
Κινηματογράφοι: Αλφαβίλ, Ασπυ, Δαναός, Λέσχη Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών
Δισκοπωλεία: Trust, Metropolis

Για προηγούμενα τεύχη στα γραφεία του περιοδικού αντι - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, Γκούρα 152, τηλ. 4633581

Λόγω τεχνικών δυσκολιών που αφορούν τη συνεργασία μας με τα ΕΛΤΑ, παρακαλούμε να ξαναστείλετε τις ταχυδρομικές επιταγές στον υπεύθυνο για τα εμβάσματα και τις επιταγές

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σημείωμα της σύνταξης....1
Αλιεύοντας κινηματογραφικά....2
Η Ζυλιέτ του "Μοιραίου πάθους"....4
Το λογοτεχνικό έργο στον κινηματογράφο....6
Τα όπλα του σχεδιαστή....7
Το βραβείο Φελλίνι στην Καραΐνδρου....8
Η μουσική στον κινηματογράφο....9
Ποιός φοβάται την Καταρίνα Μπλουμ;....11
Μετά τον κινηματογράφο....12

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Ερωτισμός

σελ. 13

Ερωτισμός και τέχνη....14
Αλφαβητάρι του ερωτισμού....15
Ο σκοποφιλικός ερωτισμός στον Χίτσκοκ....17
Άνοιξη της πορνογραφίας....20
Η εκδίκηση του Χαΐζ....22
Η Αυτοκρατορία των αισθήσεων....24
Το πορνό στην Ελλάδα....25
Το μικρό μυστικό των πορνοταινιών....27
Βιβλιογραφία αφιερώματος....28

Η κατάρευση ενός κολοσσού....29
Κύπρος - Σεφέρης....31
Γυρίζοντας ταινίες εν μέσω πυρών....32
Ο Εμιρ Κουστουρίτσα μιλά για τον εμφύλιο....33
Μνήμη Χρήστου Βακαλόπουλου....33
Ο κινηματόγραφος είναι η πραγματικότητα....34
Το βίντεο ως καλλιτεχνική δημιουργία....35
Για γερά νεύρα....36
Το κυνήγι της πεταλούδας....37
Ρέκβιεμ στον Έντουαρντ Μόργκαν Φόρεστ....37
Μια σκέψη για το "Παρακαλώ, γυναίκες, μην κλαίτε"....38
Προσεχώς....39
Βιβλιο - μανία....40

Το επόμενο τεύχος θα είναι "Τεύχος - Εκπληξη"

ΙΙ-000000005436

Διπλή Ανανέωση

"Η ζωή είναι έγχρωμη,
το ασπρόμαυρο όμως
είναι πιο ρεαλιστικό"
Βιμ Βέντερς

Αισίως φτάσαμε στο 3ο τεύχος της απόπειρας παρεμβασής μας στο χώρο της κινηματογραφικής κριτικής. Σ'αυτό το τεύχος -όπως άλλωστε και στο προηγούμενο- επιχειρήσαμε μια διπλή ανανέωση: τόσο αισθητικής-τεχνικής φύσης όσο και περιεχομένου. Φροντίσαμε τόσο τη σελιδοποίηση όσο και την επιλογή φωτογραφιών.

Βελτιώσαμε αισθητά τον τρόπο διακίνησης και αυξήσαμε τα σημεία πώλησης του περιοδικού. Ήδη κυκλοφορούμε σε επιλεγμένα σημεία της Θεσσαλονίκης, σε ορισμένους κινηματογράφους της Αθήνας (Αλφαβίλ, Άστυ, Δαναός, Στούντιο) καθώς και σε επιλεγμένα νεολαιίστικα στέκια (δισκοπωλεία κ.α.).

Αναφορικά με το περιεχόμενο, προστέθηκαν ήδη νέοι συνεργάτες, αυξήθηκαν τα πρωτότυπα -και ποιοτικά συνάμα- άρθρα, συνεχίστηκε η δημοσίευση αξιόλογων μεταφράσεων από τον ξένο τύπο και καθιερώθηκαν τα ειδικά αφιερώματα σε κάθε νέο τεύχος.

Άμεσο αποτέλεσμα των παραπάνω προσπαθειών της συντακτικής επιτροπής: η αύξηση του αριθμού των αναγνωστών του περιοδικού και συνακόλουθα της επιρροής του.

Ας επιστρέψουμε όμως στο παρόν τεύχος και στο εκτεταμένο αφιέρωμα στον ερωτισμό με μια συλλογή άρθρων, που αναφέρονται τόσο στον ερωτικό κινηματογράφο του δημιουργού όσο και στο πορνό. Επίσης δημοσιεύουμε μια εκτεταμένη συνέντευξη της Ζυλιέτ Μπινός, της πολλά υποσχόμενης γαλλίδας ηθοποιού. Κείμενα του περιοδικού υπογράφουν οι: Αντώνης Σαμαράκης, Γιώργος Βότσης, Ουμπέρτο Έκο και Μαξ Χορκχάιμερ. Ξεχωρίζουν επίσης ένα μικρό αφιέρωμα στο σύγχρονο γιουγκοσλαβικό κινηματογράφο, μια αναφορά στη σχέση μουσικής-κινηματογράφου και η συνέντευξη του Ρώσου νέου σκηνοθέτη Dimitri Dolonin. Ακολουθούν οι γνωστές στήλες του περιοδικού καθώς και οι ταινιοκριτικές.

Τέλος δημοσιεύουμε ως ύστατο χαίρε στον φίλο Χρήστο Βακαλόπουλο που έφυγε τόσο νωρίς, την τελευταία του συνέντευξη λίγο πριν πεθάνει.

Αυτά εν συντομία. Ραντεβού τον Ιούνη.

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Η φωτογραφία του εξωφύλλου είναι από την ταινία "Μ' αγαπάς" του Γ. Πανουτσόπουλου

ΑΛΙΕΥΟΝΤΑΣ ... ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ

■ Αν και διανύουμε την άνοιξη, ας θυμηθούμε τους θερινούς κινηματογράφους. Πριν από αρκετά χρόνια οι μπουλντόζες του Δήμου Αθηναίων γκρέμισαν, παρά τις διαμαρτυρίες των κατοίκων, τον θερινό κινηματογράφο Ορφέα. Τώρα ο Δήμος Αθηναίων έρχεται να επανορθώσει. Μετά από πολύχρονους αγώνες των κατοίκων της περιοχής Κυνοσάργους, ο Δήμος έβαλε στο πρόγραμμα την ανέγερση κέντρου πολιτιστικών εκδηλώσεων που στην "ταράτσα" του θα ξαναφτιαχτεί ο θερινός κινηματογράφος Ορφέας. Επιτέλους! Αυτός ο κινηματογράφος είχε συνδέσει το όνομά του με την ποιότητα των ταινιών που έπαιζε και τη ζεστή ατμόσφαιρα που επικρατούσε εκεί. Θα γίνει δημοτικός κινηματογράφος ή θα ανατεθεί (και πως;) σε ιδιώτη; Ερωτήματα που βασανίζουν ήδη τους κατοίκους που νοσταλγούν τον θερινό κινηματογράφο Ορφέα. Να σημειώσουμε ότι στο Δήμο της Αθήνας δεν υπάρχει δημοτικός κινηματογράφος ενώ σε μικρότερους Δήμους ήδη υπάρχει!

❑ Να αναρωτηθούμε για ακόμη μια φορά γι' αυτό το 5%. Πρόκειται για το ποσοστό επί των εσόδων των τηλεοπτικών καναλιών (ιδιωτικών ή μη), ασήμαντο γι' αυτά τα κανάλια, αλλά σημαντικό για τον κινηματογράφο, αφού θα διατεθεί για την παραγωγή ελληνικών κινηματογραφικών ταινιών. Έχει υπογραφεί, λέει, από το Υπουργείο Πολιτισμού και περιμένουμε την υπογραφή του Υπουργού Προεδρίας. Πόσο θα περιμένουμε ακόμη; Και αν εμείς κάνουμε υπομονή, ο Ελληνικός Κινηματογράφος δεν μπορεί να κάνει. Αντιμετωπίζει τον ανταγωνισμό από τις ξένες παραγωγές με άνισους όρους...

■ Το 90% των ελληνικών ταινιών που γυρίστηκαν μέχρι το 1940 έχει ήδη καταστραφεί. Θέλετε να μάθετε γιατί; Οι περισσότερες καίγονταν για να φτιάξουν από το σελιλόιντ...χτένες και οι άλλες καταστράφηκαν για το ασήμι που περιείχαν. Η ΓΚΟΛΦΩ το πρώτο βουβό ελληνικό φιλμ καταστράφηκε, το ίδιο συνέβη με όλη την παραγωγή των αδελφών Γαζιάδη, που είχαν την αφέλεια να την δώσουν για προστασία στη Γενική Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών, καθώς και πολλά φιλμ της Φίνος Φιλμ, όπως η ΜΑΡΙΝΑ, ΠΑΠΟΥΤΣΙ ΑΠΟ ΤΟΝ ΤΟΠΟ ΣΟΥ, το ΞΥΠΟΛΗΤΟ ΤΑΓΜΑ του Γκρεγκ Τάλλας είχε την ίδια τύχη. Η Ταινιοθήκη της Ελλάδας αναπαλαίωσε το ΔΑΦΝΙΣ ΚΑΙ ΧΛΟΗ του Ορέστη Λάσκου και συνεχίζει το δύσκολο (και χρηματικά) έργο της με τις ταινίες ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΣΑΠΙΛΑ (βουβή) του Στέλιου Τατασόπουλου, ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΒΙΛΑΡ, ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ (η πρώτη ομιλούσα ταινία), Ο ΜΑΓΟΣ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ και την ΜΑΡΙΑ ΠΕΝΤΑΓΙΩΤΙΣΣΑ του Αχιλλέα Μαδρά. Η Ταινιοθήκη προτείνει την κατασκευή κτιρίου με θυρίδες όπου σε ειδική θερμοκρασία θα φυλάσσονται οι ταινίες, αλλά λεφτά από το Υπ. Πολιτισμού δεν υπάρχουν αρκετά. Έτσι καταστρέφεται η πολιτιστική μας κληρονομιά.

❑ Στη Δράδη διοργανώνεται Φεστιβάλ Κινηματογράφου από τις 21 έως τις 25 Απριλίου 1993. Οι ενδιαφερόμενοι θα πρέπει να επικοινωνήσουν για περισσότερες πληροφορίες και δηλώσεις συμμετοχής με το Ινστιτούτο Γκαίτε, Τμήμα Προγράμματος, Ομήρου 14, τηλ. 3608111.

■ Στο Αμβούργο θα διοργανωθεί το 9ο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους NO BUDGET από τις 27 έως τις 31 Μαΐου 1993, δηλώσεις συμμετοχής θα γίνονται δεκτές ως τις 31 Μαρτίου. Για περισσότερες πληροφορίες επικοινωνήστε με το Ινστιτούτο Γκαίτε στο τηλέφωνο, Ομήρου 14, τηλ. 3608111.

❑ Ρετροσπεκτίβα του Ελληνικού Κινηματογράφου θα πραγματοποιηθεί στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης από τις 26 Απριλίου έως τις 20 Ιουνίου. Στη διάρκειά της θα προβληθούν περίπου 50 ταινίες από το 1923 έως σήμερα, τις οποίες επέλεξαν στελέχη του Μητροπολιτικού Μουσείου της αμερικάνικης μεγαλούπολης. Το αφιέρωμα συνδιοργανώνουν το Μουσείο, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και το Υπουργείο Πολιτισμού.

☛ ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ: "Όταν άρχισα να γυρίζω ταινίες ήταν σα να συμμετείχαμε σε μια γιορτή, στην αναδημιουργία του κόσμου. Σήμερα εξακολουθώ να γυρίζω ταινίες για μένα, για τους φίλους μου για να ανακουφίσω το πέρασμα του χρόνου".

Η ΟΘΟΝΗ ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Κυκλοφόρησε το νέο τεύχος (αρ. 44) του κινηματογράφικού περιοδικού "Οθόνη", που εκδίδεται στη Θεσσαλονίκη εδώ και δεκατρία χρόνια. Με το τεύχος αυτό γίνεται μια προσπάθεια να ανανεωθεί η φυσιογνωμία του περιοδικού ως προς την ύλη, τη μορφή, την περιοδικότητα αλλά και τον τρόπο διανομής, προσπάθεια που θα ολοκληρωθεί στα επόμενα τεύχη.

Κυρίαρχη θέση στο νέο τεύχος καταλαμβάνει το πρόσφατο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης με κριτικές, παρουσιάσεις ταινιών και συνεντεύξεις, ένα αφιέρωμα στον Κινέζο σκηνοθέτη Ζαν Γιμού (ΣΗΚΩΣΕ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΦΑΝΑΡΙΑ), κριτικές για τις ταινίες που προβάλλονται στις αίθουσες, σελίδες για την θεωρία και την ιστορία του κινηματογράφου. Ευχόμαστε στους καλούς συναδέλφους καλή επιτυχία στην προσπάθειά τους και στον αγώνα τους για την αναβάθμιση της κινηματογραφικής

■ Ένα νέο είδος κινηματογράφου γεννήθηκε στις Η.Π.Α.: Πρόκειται για το σινεμά "αλληλεπίδρασης". Εκείνο που το διαφοροποιεί από τον κινηματογράφο όπως τον ξέρουμε είναι η δυνατότητα παρέμβασης που έχει ο θεατής! Η πρώτη ταινία του είδους έχει τίτλο ΕΙΜΑΙ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΣΟΥ και προβάλλεται σε κινηματογράφο της Νέας Υόρκης, μια αίθουσα που διαφέρει από τις παραδοσιακές μόνο ως προς ένα σημείο: κάθε θέση είναι εφοδιασμένη με τρια κουμπιά χρώματος κόκκινου, πράσινου και μπλε. Τα κουμπιά αυτά πρόκειται να πατήσει ο θεατής προκειμένου να επιλέξει τη συνέχεια της ταινίας. Οι θεατές μπορούν να ψηφίσουν στα 20 λεπτά που διαρκεί η ταινία 15 φορές. Μετά από 10 δευτερόλεπτα το αποτέλεσμα της ψηφοφορίας αναγράφεται στο κάτω μέρος της οθόνης.

❑ Ο θεατής επιλέγει τον ήρωά του, ανάμεσα σε έναν διευθυντή, μια γραμματέα και ένα μαύρο επιθεωρητή. Έπειτα είναι στο χέρι του αν η γραμματέας θα φύγει μαζί με τον διευθυντή ή αν θα επιστρέψει σπίτι της, αν ο "κακός" που κυνηγάει ένα ζευγάρι θα μπει από το παράθυρο για να πιάσει τον άντρα ή αν θα διασχίσει το διάδρομο για να πιάσει τη γυναίκα. Ο θεατής έχει συνολικά 68 επιλογές. Όπως είπε ένας από τους εμπνευστές του νέου αυτού κινηματογράφου, ο Μπιλ Φραντσμπλάου, "επί 85 χρόνια λέγανε στους ανθρώπους: "καθήστε, μείνετε ήσυχοι και παρακολουθείστε". Εμείς τώρα λέμε στους θεατές: "Αντιδράστε". Και πράγματι η ατμόσφαιρα είναι διαφορετική, αφού οι νεαροί θεατές φωνάζουν προσπαθώντας να επηρεάσουν τους διπλανούς τους και πετούν διάφορα μικροαντικείμενα στους θεατές που έχουν διαφορετική γνώμη για την έκβαση της ταινίας". Η νέα μόδα εξαπλώνεται με γρήγορους ρυθμούς. Στις Η.Π.Α. οκτώ νέες αίθουσες θα ανοίξουν τους προσεχείς μήνες.

☛ ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΕΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΣ: "Στην Ελλάδα δεν υπάρχουν παραγωγοί. Υπάρχουν σκηνοθέτες που αναγκάζονται να κάνουν τους παραγωγούς, τους σεναριογράφους και όλα. Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα είναι προβληματική επιχείρηση. Δεν έχει καμιά πιθανότητα κέρδους και έτσι κανείς δεν επενδύει".

❑ Ενας από τους πιό παθιασμένους κινηματογραφόφιλους στάθηκε ο Ντίλιγκερ! Μάθετε, λοιπόν, ότι ο θρυλικός και μέγας αρχιγκάγκστερ έπεσε σε ενέδρα της αστυνομίας, πηγαίνοντας να δει μια ταινία στο Biograph Theater. Δεν άντεξε στον πειρασμό παρόλες τις προειδοποιήσεις των πιστών του. Εκεί και σκοτώθηκε.

■ Μ'ένα χρόνο καθυστέρηση προβάλλεται στη Κίνα η μέχρι τώρα απαγορευμένη ταινία του Ζαν Γιμού ΣΗΚΩΣΕ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΦΑΝΑΡΙΑ.

❑ Διαμαρτυρίες από τους Ιταλούς οικολόγους κατά την διάρκεια των γυρι-

ΑΛΙΕΥΟΝΤΑΣ ... ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ

σμάτων της νέας ταινίας του Σιλβέστερ Σταλόνε CLIFFHANGER, που γυρίζεται στις Ιταλικές Άλπεις. "Ήρθε εδώ και παραμόρφωσε το βουνό", υποστηρίζουν.

■ Η δήλωση του τριμήνου από τον Κλοντ Σαμπρόλ: "Οι ταινίες μου έχουν όλες αρχή, μέση και τέλος, αλλά όχι απαραίτητα σ'αυτή τη σειρά".

☛ ΣΠΑΙΚ ΛΗ: "Δημιούργησα την εταιρεία που έχω μέχρι σήμερα, τη Forty Acres and a Mule Filmworks (Εκάτον εξήντα στρέμματα κι ένα μουλάρι Φιλμγουερκς) όταν ακόμη σπούδαζα κινηματογράφο, για να μπορώ να γυρίζω τις μουσικές και τις διαφημιστικές ταινίες μου. Το "Εκατό στρέμματα κι ένα μουλάρι" έχει ιστορική σημασία. Μετά το τέλος του εμφυλίου, η κυβέρνηση θέλησε να αποζημιώσει, κατά κάποιον τρόπο, τους μαύρους σκλάβους για την συμπαράστασή τους. Έτσι, ο κάθε απελευθερωμένος σκλάβος είχε δικαίωμα να πάρει εκατόν εξήντα στρέμματα γης κι ένα μουλάρι, αν και πολύ λίγοι εκμεταλλεύτηκαν την ευκαιρία. Έτσι, ο τίτλος μας αναφέρεται σε μια από τις πολλές υποσχέσεις στους μαύρους που δεν κράτησε η Αμερική".

☛ ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ: "Μετατοπίστηκα για να γλιτώσω το βρώμικο ποτάμι και απομονώθηκα για να κάνω το πείραμά μου αν μπορώ να'μαι ελεύθερος. Μη νομίζεις ότι το κατάφερα. Σήμερα είμαι στο περιθώριο και νιώθω απωθήσεις μέσα μου να με βασανίζουν. Αρχίζω να μην αντέχω".

❑ Πριν από τα γυρίσματα της ταινίας Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΜΑΡΓΚΟ, που ξεκίνησαν την άνοιξη, η Ιζαμπέλ Ατζανί θα παίξει στην ταινία του Φιλ Εσποζίτο TOXY AFFAIR. Είναι η ιστορία μιας γυναίκας που προσπαθεί να ξεπεράσει τον έρωτά της για έναν άντρα.

■ Ο Ζεράρ Ντεπαρντιέ δεν είναι ο πιο ακριβοπληρωμένος Γάλλος ηθοποιός. Παίρνει 300.000 δολάρια (συν ποσοστά), ενώ ο Αλέν Ντελόν πήρε 700.000 δολάρια για την ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΚΑΖΑΝΟΒΑ, που απέτυχε παταγωδώς. Η αμοιβή του Ζαν-Ζακ Ανό για τη σκηνοθεσία του ΕΡΑΣΤΗ ήταν 1.100.000 δολάρια.

❑ Οι γυναικείες κατακτήσεις του κινηματογραφικού ήρωα Τζέημς Μποντ ανέρχονται συνολικά σε 45! Τις περισσότερες "έριξε" ο Σον Κόνερι, ενώ ακολουθούν ο Ρότζερ Μούρ (δεκαοκτώ), ο Τζορτζ Λάζενμπι (τρεις) και ο Τίμοθι Ντάλτον (επίσης τρεις, αλλά σε δύο ταινίες -εξευτελιστικός μέσος όρος).

■ Μετά τους Ιάπωνες, εισβάλλουν και οι Κορεάτες στο κινηματογραφικό στερέωμα: Η εταιρεία Samsung αγοράζει την Orion για την οποία ο Γούντυ Άλλεν δήλωσε: "Και τώρα, μόλις άρχισα να λέω καλημέρα στα γιαπωνέζικα, πρέπει να μάθω να λέω "καλωσορίσατε" στα κορεατικά...".

❑ Ο Ζαν Κοκτώ έγραφε για την Μάρλεν Ντήτριχ: "Το όνομα της αρχίζει με χάδι και τελειώνει με χτύπημα μασιγίου".

■ Από το 1917 ως το 1966 γύρισε πάνω από 100 ταινίες μικρού μήκους ή μεγάλου μήκους. Κι όμως απ'όλες αυτές μόνο σε μια (LE ROI DES CHAMPS ELYSEES) χαμογέλασε, παρόλο που ήταν κωμικός. Ποιός; Μα ο Μπάστερ Κήτον!

❑ Σε δημοπρασία βγήκε στο Λονδίνο ένα "σετ μπάνιου" (μαγιό με ασπρόμαυρες βούλες, σκουφάκι κι ένα παρεό), το οποίο φορούσε η Μέριλυν Μονρόε και στη ζωή της και σε ταινίες της.

■ Ο Στάλιν ήρθε για μια ακόμη φορά στην επικαιρότητα. Αφορμή η καινούργια ταινία, μεταφορά ενός θεατρικού έργου για την ζωή του Στάλιν, που παίζεται σε Αμερική και Ευρώπη. Ο Ρόμπερτ Νταβάλ, πρωταγωνιστής στην ταινία, "πολύ καιρό έβλεπε τις ταινίες για το Στάλιν και κυρίως τα φιλμ ντοκυμαντέρ για να μπορέσει να μιμηθεί τις κινήσεις του και τις εκφράσεις του", όπως δήλωσε στην "Ιντερνάσιοναλ Χέραλντ Τριμπιούν".

❑ Τρεις Έλληνες σκηνοθέτες πέθαναν αυτό το τρίμηνο και μάλιστα ο ένας κοντά στον άλλο. Ο απολογισμός θλιβερός. Ο Χρήστος Βακαλόπουλος άρχισε τον χορό, κι ας ήταν ο πιο νέος της παρέας, και τον συνέχισαν οι Γκρεγκ Τάλλας και Κώστας Καραγιάννης. Για τον Χρήστο έχουμε ένα μικρό αφιέρωμα στις σελίδες του περιοδικού μας.

■ Ο Γκρεγκ Τάλλας ή Γρηγόρης Θαλλασινός, Ελληνοαμερικάνος θα κάνει το αριστούργημα ΞΥΠΟΛΗΤΟ ΤΑΓΜΑ στη Θεσσαλονίκη, συνεργαζόμενος με τον Μίκη Θεοδωράκη στη μουσική, που διακρίθηκε στο εξωτερικό. Θα ακολουθήσουν οι ΑΓΙΟΥΠΑ, ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΤΟΥ ΚΑΜΠΟΥ ((1957), ΑΠΑΓΟΡΕΥΜΕΝΗ ΑΓΑΠΗ (1958), ΚΑΤΗΓΟΡΟΥΜΕΝΟΣ Ο ΕΡΩΣ (1962), ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΙ ΣΤΟΝ ΣΑΡΩΝΙΚΟ (1968). Δύο από τις ταινίες του προβλήθηκαν και στο εξωτερικό με σημαντική εμπορική επιτυχία.

❑ Ο Κώστας Καραγιάννης πρωτεργάτης του καλού, εμπορικού, παλιού ελληνικού κινηματογράφου έδωσε ωραίες δροσερές κωμωδίες στο ελληνικό κοινό. Σ'αυτόν τον μικρό χώρο δεν είναι δυνατόν να τις παραθέσουμε όλες, ενδεικτικά θα αναφέρουμε: ΤΟ ΑΓΡΙΜΙ (1960), ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΕ ΔΥΟ ΓΥΝΑΙΚΕΣ (1967), Η ΖΗΛΙΑΡΑ (1968), ΕΝΑΣ ΑΦΡΑΓΚΟΣ ΩΝΑΣΗΣ (1969), ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΑΣΣΟΙ (1970), Ο ΦΑΦΛΑΤΑΣ (1971), ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ... ΠΑΛΙΟΓΡΙΑ (1972), Ο ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ (1973), ΕΓΚΛΗΜΑ ΣΤΟ ΚΑΒΟΥΡΙ (1974), ΠΟΝΗΡΟ ΘΗΛΥΚΟ ΚΑΤΕΡΓΑΡΑ ΓΥΝΑΙΚΑ (1980). Οι ταινίες του ακόμη παίζονται στην τηλεόραση και διασκεδάζουν το ελληνικό κοινό.

■ Το Φεστιβάλ του Βερολίνου τέλειωσε. Ο Τζακ Νίκολσον, ο Τζόναθαν Κάπλαν, ο Ντάνι Ντε Βίτο πρωταγωνίστησαν. Ούτε ένας Έλληνας, ούτε ο Κούνδουρος, ούτε ο Τσιώλης, ούτε ο Τουλιάτος δεν μπήκαν στο πρόγραμμα. Μήπως το Υπουργείο Πολιτισμού δεν τις διαφήμισε καλά στο εξωτερικό;

☛ ZAN-ZAK ΜΠΕΝΕΞ: "Δεν σκότωσα τον Υβ Μοντάν. Δεν τον πρόδωσα. Έκανε τη δουλειά του, έκανα τη δικιά μου. Και υπήρχε μια τεράστια αξιοπρέπεια και εκτίμηση στη σχέση μας".

❑ Όταν δεν βοηθά το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, η βοήθεια έρχεται από το εξωτερικό. Ο Περικλής Χούρσογλου που τελειώνει αυτές τις μέρες το γύρισμα της ταινίας του ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ βρήκε αμέριστη συμπαράσταση από το Γραφείο Κινηματογράφου του Αμβούργου (26 εκατομμύρια δραχμές). Το πείσμα του Χούρσογλου έδρασε πάλι.

☛ ΚΩΣΤΑΣ ΓΑΒΡΑΣ: "Η αρρώστεια του τέλους του αιώνα είναι το χρώμα και η φιλοδοξία για την ποσότητα των αγαθών, παρά για την ποιότητα της ζωής. Το αποτέλεσμα είναι ότι όλες οι αξίες εξασθενούν".

☛ ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ: "Θέλω να είμαι παρών σ'όλα αυτά που συμβαίνουν γύρω μας και προσπαθώ μέσα από την φθορά και τον θάνατο να βγάλω κάτι ζωντανό. Λίγοι κοιτάζουν τον άνθρωπο και τη "μοίρα" του όπως την είχε "πιάσει" ο Μαλρώ".

☛ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΥΛΙΚΑΚΟΣ: "Ένα καλό Γκάρυ Κούπερ δεν τον αλλάζω με τίποτα! Το γουέστερν είναι -τηρουμένων των αναλογιών- η αρχαία τραγωδία για τους Αμερικάνους! Το αν μπορεί να γίνει και πάλι "μόδα" εξαρτάται από πολλούς παράγοντες, αλλά σίγουρα, δεν είναι μουσειακό είδος".

☛ ΤΖΕΗΝ ΦΟΝΤΑ: "Σήμερα έχουμε ταινίες που παρουσιάζουν ολοένα και περισσότερη ωμότητα, ακολουθώντας μια προκλητική στάση απέναντι στο θάνατο, ενώ διάφορες έρευνες συνεχίζουν να συνδυάζουν την εγκληματικότητα και την ωμότητα στην οθόνη. Στις σημερινές ταινίες εξακολουθεί να υπάρχει μεγάλη δόση συνδυασμού σεξ και ωμότητας. Κατά κάποιο τρόπο οι παλιές ταινίες ήταν πολύ πιο σέξι".

☛ ΦΡΑΝΣΙΣ ΦΟΡΝΤ ΚΟΠΟΛΑ: "Όσο πιο μικρά τα φιλμ κι όσο πιο ελεύθερα, τόσο πιο εύκολα χαρακτηρίζονται εκκεντρικά. Εμένα προσωπικά, έχω βαρεθεί να με αποκαλούν έτσι επειδή κάνω πάντα το δικό μου. Ευτυχώς που υπάρχει και ο Όλιβερ Στόουν και ο Σκορτσέζε κι έτσι οι εκκεντρικοί γίναμε περισσότεροι".

☛ ΟΛΕΓΚ ΓΙΑΝΟΦΣΚΙ (1): "Ήταν ένας πάρα πολύ δύσκολος άνθρωπος. Έθελε πάντα να βγάζει μέσα από τον ηθοποιό το δικό του εαυτό, την δική του ψυχή, τον ίδιο τον Ταρκόφσκι. Αν δεν γινόταν μια ένωση μαζί του η συνεργασία δεν ολοκληρωνόταν. Μόνο μέσα από ένα απολυταρχικό καθεστώς μπορούσε ο Αντρέι να δημιουργήσει. Αν δεν βασανιζόταν δεν έβγαζε έργο" (για τον Ταρκόφσκι).

☛ ΟΛΕΓΚ ΓΙΑΝΟΦΣΚΙ (2): "Κάτω από το παλιό καθεστώς δημιουργήθηκε μεγάλη τέχνη στη Ρωσία. Όταν ένα έργο τέχνης κατάφερνε να βγει μέσα από τα μπετόν αρμέ τείχη του απολυταρχισμού αυτό σήμαινε ότι ήταν πραγματικά σπουδαίο. Η Ρωσία θα αργήσει, αλλά κάποτε θα ξαναχαρίσει στον κόσμο έναν καινούργιο... 19ο αιώνα" (για την καλλιτεχνική δημιουργία στην σύγχρονη Ρωσία).

Η Ζυλιέτ του "Μοιραίου πάθους"

Ζυλιέτ Μπινός. Την είδαμε μαγευτική, μυστηριώδη, καταλυτική στη βαθιά τραγική ερωτική ταινία του Λουί Μάλ ΜΟΙΡΑΙΟ ΠΑΘΟΣ που βασίστηκε στο πρώτο μυθιστόρημα της Τζόζεφιν Χαρτ "Damage": Ένας Βρετανός Υπουργός -που υποδύεται εκπληκτικά ο Τζέρεμυ Αϊρονς- ερωτεύεται τη φίλη του γιού του Άννα για να μοιραστούν ένα πάθος επικίνδυνο σαν ακροβασία σε τεντωμένο σκοινί και "μοιραίο" σαν τις ανέκκλητα ολέθριες κινήσεις της μοίρας μας.

Στην ταινία, στην οποία ο Λουί Μαλ δίνει διαστάσεις αρχαίου δράματος, είδαμε τη Ζυλιέτ Μπινός να ενσαρκώνει με ακρίβεια την κεντρική ηρωίδα Άννα Μπάρτοκ, "μια γυναίκα εξαιρετικά πολύπλοκη" όπως λέει η ίδια η συγγραφέας, "της οποίας η ψυχολογική και ερωτική δύναμη καταστρέφει τον πατέρα Στέφεν και τον γιό του Μάρτιν". Και θυμηθήκαμε το ίδιο εύθραυστο, διάφανο από τα συναισθήματα και το εκφραστικότατο βλέμμα πρόσωπο της Τερέζας στην ταινία του Φιλίπ Κάουφμαν Η ΑΒΑΣΤΑΧΤΗ ΕΛΑΦΡΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΕΙΝΑΙ μεταφορά επίσης του ομώνυμου γνωστού μυθιστορήματος του Μίλαν Κούντερα.

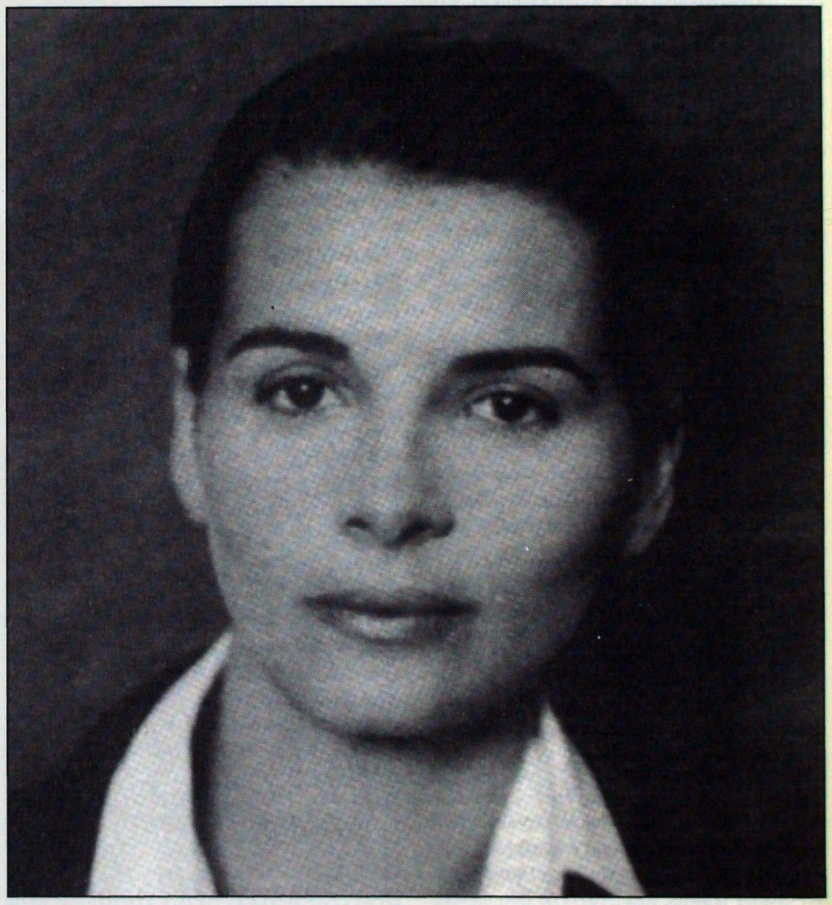
Η Γαλλία την είχε ανακαλύψει πολύ νωρίτερα, χάρη στον Γκοντάρ, με την ταινία του οποίου ΧΑΙΡΕ ΜΑΡΙΑ πρωτοεμφανίζεται στον κινηματογράφο στα 19 της, κυρίως όμως χάρη στο RENDEZ-VOUS του Αντρέ Τεσινέ, που της δίνει τον πρώτο της μεγάλο ρόλο. Ποιά είναι όμως η Ζυλιέτ Μπινός;

Το πρώτο ρολάκι

Σε μια συνέντευξή της στον Μπερνάρ Ζενιές στο Nouvel Observateur αφηγείται: "Κατοικούσαμε στο Λουάρ-ε-Σερ. Οι γονείς μου χώρισαν όταν ήμουν δυόμισυ χρόνων. Μεγάλωσα με την αδελφή μου. Στα γράμματα δεν τα πήγαινα και πολύ καλά, πήγα σχολείο αργά και είχα χάσει την τάξη όπου μαθαίνουμε ανάγνωση. Προσποιούμουν πως ήξερα να διαβάζω. Αντέγραφα από τις συμμαθήτριες μου, μια τα έφερνα βόλτα, μια έτρωγα τα μούτρα μου. Καλή ήμουνα σε δύο μόνο μαθήματα: στη γυμναστική και το σχέδιο".

Σύντομα όμως έρχεται και το πάθος για το θέατρο. Από τα 12 της θα ανεβάζει θεατρικά με τους συμμαθητές της και 15 χρονών θ'ανέβει στο Παρίσι για να σπουδάσει θέατρο κοντά στη Βέρρα Γκρεγκ, και στη συνέχεια στο Κονσερβατουάρ. Συγχρόνως θα κάνει σχέδιο. Κυρίως όμως θα επιθυμεί να παίξει. Κι αν αυτό δεν είναι και τόσο εύκολο στο θέατρο, ξεκινά να δουλέψει στο σινεμά.

Μετά από ένα κάρο δοκιμαστικά, μια διαφήμιση για καραμέλλες, κι ένα μικρό ρολάκι στην ταινία LIBERTY BELLE, όπου πρόφερε την ελάχιστα αξιομνημόνευτη ατάκα "Παλιομαλάκα" πριν να βιαστεί, θα έρθουν και οι επιτυχίες. Το 1985 συναντά και ερωτεύεται το νεαρό σκηνοθέτη Λεό Καράξ κι ένα χρόνο αργότερα γυρίζουν



μαζί το ΚΑΚΟ ΑΙΜΑ. Μαζί θα γυρίσουν και μια πολυδάπανη ταινία LES AMANTS DU PONT NEUF που θα προκαλέσει αντιφατικά συναισθήματα στους συμπατριώτες της. Μέσα απ'τις επεφυμίες και τα γιουχαϊσματα που έλαβε η ταινία και μέσα απ'τις προσωπικές της πληγές, η Ζυλιέτ Μπινός βγαίνει προβληματισμένη: "Έμαθα πολλά. Όταν κάνω μια ταινία , θέλω πάντα να διανύσω το δρόμο. Ο δρόμος αυτός είναι για μένα ένα θαυμάσιο μέσο να μάθω τη ζωή, να μάθω τον εαυτό μου. Κατά κάποιο τρόπο, οι αποτυχίες με ερεθίζουν. Όπως οι απώλειες. Πρέπει να μάθεις να ζεις μ'αυτές. Κάτι που αγαπώ ιδιαίτερα στον Τσέχωφ για παράδειγμα, και που στον "Γλάρο" γίνεται ακόμη πιο αισθητό, είναι ότι μέσα στη δυστυχία που περιγράφει υπάρχει μια παράφορη ελπίδα ζωής".

Η Ζυλιέτ Μπινός θά'θελε να'χε συναντήσει τον Τσέχωφ, αγαπάει τους ουμανιστές, λατρεύει να ψάχνει, ν'ανακαλύπτει, να μαθαίνει. Της αρέσουν οι Ρώσοι λογοτέχνες, ο Ρίλκε και ο Πικάσσο, οι αυτοπροσωπογραφίες του Ρέμπραντ και ο Ζακ Ταρί. Της αρέσει επίσης να δουλεύει, απεχθάνεται την απραξία και προετοιμάζει κάθε της ταινία με μεγάλη προσοχή. Το ίδιο θα κάνει και για το ΜΟΙΡΑΙΟ ΠΑΘΟΣ.

"Όταν διάβασα το βιβλίο, λέει η Ζυλιέτ, μου μίλησε αμέσως. Αναγνώρισα την Άννα. Παρά την τραγική ιστορία της, είναι ένας άνθρωπος που δεν αρκείται να επιβιώσει. Αγαπάει τη ζωή, θέλει να φτιάξει οικογέ-

νεια, θέλει να προχωρήσει".

Με την αρχή των γυρισμάτων όμως, αρχίζουν και τα προβλήματα. Στο γύρισμα μιας ερωτικής σκηνής, η Ζυλιέτ Μπινός θ'αφήσει να της ξεφύγει μια έκφραση αγανάκτησης όταν το σώμα του συμπρωταγωνιστή της πέφτει απότομα πάνω της και νιώθει να την σκάζει, ο Τζέρεμυ Αϊρονς θα θελήσει να τα παρατήσει όλα, ο σκηνοθέτης θα πεισμώσει, και η Ζυλιέτ Μπινός θα χρειαστεί, με προτροπή του Τζέρεμυ Αϊρονς, να συναντήσει την συγγραφέα του βιβλίου και να συζητήσει μαζί της για τον ρόλο της Άννας. "Επιστρέφοντας, όλα ταχτοποιήθηκαν, είχαμε γίνει φίλοι με τον Τζέρεμυ", λέει η Ζυλιέτ.

"Εγώ δεν την ενέκρινα"

Η ίδια η συγγραφέας όμως, έχει εντωμεταξύ καταγράψει μια ενδιαφέρουσα συζήτηση-συνέντευξη με την ηθοποιό, που δημοσιεύτηκε στο Interview του Δεκεμβρίου:

(...) Τζόζεφιν Χαρτ: Όταν πρωτοσυνάντησα τον Λουΐ Μαλ, ο χαρακτήρας για τον οποίο μιλούσε περισσότερο ήταν της Άννας. Ένιωθε ότι αντιμετώπιζε τρομερή δυσκολία στο ν'αποσπάσει τη συμπάθεια του θεατή για το πρόσωπό της. Αν δεν μπεις στην ψυχή της, πιστεύεις ότι αποτελεί τον καταλύτη για την καταστροφή που επέρχεται. Το συμμερίστηκες εσύ αυτό;

Ζυλιέτ Μπινός: Όχι, καθόλου. Γιατί εγώ δεν την έκρινα. Δεν μπορούσα να κρίνω κανένα στην ιστορία και ιδιαίτερα την Άννα. Την καταλάβαινα, έτσι ήξερα ότι έκανε ότι έπρεπε να κάνει την κατάλληλη στιγμή. Κάνουμε λάθη, αλλά δεν κρίνουμε τον εαυτό μας. Για μένα ήταν προφανές ότι η Άννα έκανε ότι καλύτερο μπορούσε. Δεν είναι κτητική. Είναι αλήθεια ότι στα μάτια ενός τρίτου φαίνεται φοβερή. Αλλά όταν την καταλάβεις, είσαι ανίκανος να την κρίνεις.

Τζ. Χ.: Εκείνο που με συγκίνησε στις συζητήσεις μας σχετικά με αυτό το πρόσωπο, ήταν ότι κατάλαβες απόλυτα πως στην πραγματικότητα προσπαθεί να ελαχιστοποιήσει τον όλεθρο για τον καθένα. Απ'την άλλη, ο κόσμος παραπονιέται ότι θα'πρεπε να αποσυρθεί απ'τις σχέσεις της με τον Στέφεν και τον Μάρτιν. Υπάρχει μια μυστικότητα στον τρόπο που αντιμετωπίζεις τους άλλους χαρακτήρες, σαν να προσπαθείς να εξασφαλίσεις κάποια απάντηση στο κεντρικό μυστήριο της ζωής τους. (...) Ένιωσα ότι ήμουν αποφασισμένη να φτάσεις στο βάθος του νου και της ψυχής της Άννας, κατορθώνοντας έτσι να χτυπήσεις σαν κάθετο βέλος το στόχο.

Ζ. Μπ.: Πιστεύω, ότι ρωτάς τις σωστές ερωτήσεις, δεν χρειάζεσαι τις απαντήσεις. Μ'εσένα βρήκα τις σωστές ερωτήσεις.

Τζ. Χ.: Οι ερωτικές σκηνές μ'εσένα και τον Τζέρεμυ Αϊρονς ήταν τόσο βίαιες, ήταν σχεδόν τρομακτικές. Δε θυμάμαι να'χω δει άλλη ταινία όπου η επιθυμία ενός άντρα να μπει σε μια γυναίκα να ήταν τόσο ξεκάθαρη. Νιώθεις ότι ήταν από μια άποψη, ριζοσπαστικές σκηνές στο σινεμά;

Ζ. Μπ.: Ακριβώς επειδή είναι ήδη ένας κίνδυνος να δείχνεις τέτοιου είδους αισθήματα, δεν ήθελα να επαναλάβω τις ίδιες παλιές ιδέες που βλέπουμε σε τόσες ταινίες. Για μένα, δεν μπορούσε να είναι μια ωραία, ζεστή, ήρεμη σεξουαλική σχέση, έπρεπε να είναι δυνατή. Θυμάσαι τη σκηνή όπου κάνουμε έρωτα στο διάδρομο και χτυπώ το κεφάλι μου στο πάτωμα;

Τζ. Χ.: Ναι.

Ζ. Μπ.: Δεν είχα ιδέα τι επρόκειτο να κάνω και βγήκε απλά έτσι στο γύρισμα. Στην πραγματικότητα είχαμε τραβήξει το κοντινό πλάνο του Τζέρεμυ νωρίτερα, κι έτσι χρειάστηκε να ξαναγυρίσουν τη δική του σκηνή για να ταιριάξει! Μερικές φορές στο γύρισμα, ο Τζέρεμυ κι εγώ δεν συμφωνούσαμε ή δεν καταλαβαίναμε ο ένας τον άλλο, αλλά έφτανε να μείνουμε δέκα λεπτά μαζί και ξέραμε αμέσως τι έπρεπε να κάνουμε. Την τελευταία μέρα των γυρισμάτων ρώτησα τον Τζέρεμυ πως μ'έβλεπε σαν ηθοποιό. Είπε θετικά πράγματα, είπε όμως ακόμα ότι δεν έφτανα μέχρι εκεί που μπορούσα. Για παράδειγμα, όταν η Άννα λέει στον Στέφεν για την αυτοκτονία του αδελφού της Άστον και την ανάγκη της να την γαμήσει ο Πήτερ (το πρώτο της αγόρι), όταν έμαθε ότι ο Άστον είχε πεθάνει, ο Λουί και ο Τζέρεμυ πίστευαν ότι έπρεπε να δοκιμάσω να χαστουκίσω τον Τζέρεμυ στο τέλος της σκηνής. Αλλά όποτε δοκιμάσαμε κάτι τέτοιο, δεν ένιωσα ποτέ ότι ήταν εντάξει.

Το μυστικό της επιβίωσης

Τζ. Χ.: Νομίζω ότι έπραξες σοφά γιατί αυτό θα ήταν εντελώς έξω από τον χαρακτήρα. Πιστεύω ότι θα έσπαζε τον έλεγχο της Άννας, που είναι το μυστικό της επιβίωσής της.

Ζ. Μπ.: Είναι δεκτική. Έχει παθητική δύναμη.

Τζ. Χ.: Ο Λουί είπε ότι είσαι η μεγαλύτερη μινιμαλίστρια ηθοποιός. Νιώθεις ότι το μινιμαλιστικό στυλ είναι μάλλον ο καλύτερος τρόπος έκφρασής σου;

Ζ. Μπ.: Για μένα, το μινιμαλιστικό στυλ ήταν το καλύτερο γι'αυτή την ταινία. Δεν μπορείς να πεις τα πάντα σε μια ταινία. Χρειάζεται νομίζω απλά να διαλέξεις κάτι και να ριχτείς σ'αυτό!

Τζ. Χ.: Κοιτάζοντας την καριέρα σου μέχρι τώρα Ζυλιέτ, με εκπλήσσει το γεγονός ότι έχεις κάνει επιλογές "εγκεφαλικές".

Ζ. Μπ.: Είναι επιλογές της καρδιάς περισσότερο παρά εγκεφαλικές. Είναι κάτι σαν μπαμ, κάτι με αγγίζει στην καρδιά και τότε θέλω να το κάνω γιατί νιώθω ότι μπορώ να του δώσω το φως που του χρειάζεται.

(...) Τζ. Χ.: Ξέρω ότι συνεισέφερες κάποια έργα σου στην ταινία LES AMANTS DU PONT-NEUF. Θα μπορούσες να είσαι ζωγράφος;

Ζ. Μπ.: Μα είμαι! Για μένα δεν έχει σημασία τι κάνεις αλλά πως το κάνεις. Είτε παίζω, είτε μαγειρεύω, είτε κάνω έναν πίνακα ή συγυρίζω το δωμάτιό μου, είναι το ίδιο πράγμα. Είναι μια στάση απέναντι στη ζωή, τους ανθρώπους, τα αντικείμενα, το χώρο. Είναι το να υπάρχεις. Να είσαι παρών.

Τζ. Χ.: Αυτή είναι μια καταπληκτική φιλοσοφική στάση απέναντι στη ζωή. Πως την έμαθες;

Ζ. Μπ.: Δε θυμάμαι να την έχω μάθει. Είναι ένας τρόπος να βρίσκεις ευχαρίστηση. Μπορείς να το μάθεις μέσα από αποτυχίες, μέσα απ'την μοναξιά. Είναι σαν μια πόρτα που ανοίγει.

Τζ. Χ.: Αυτή είναι η προσέγγιση της ζωής που προσπαθώ να εμφυσήσω στα παιδιά μου. Είναι αφάνταστα δροσιστικό να τη βρίσκω σε κάποιο τόσο νέο όπως εσύ.

Ζ. Μπ.: Όταν είσαι ηθοποιός, περνάς εύκολα σε χώρους σκοτεινούς και δε μπορείς να μεγαλώσεις. Σταματάς. Τρελαίνεσαι. Όταν κοιτώ τους ανθρώπους, έλκομαι περισσότερο από το πως αλλάζουν παρά από το ποιοί είναι.

Τζ. Χ.: Ποιά ταινία δουλεύεις τώρα;

Ζ. Μπ.: Ο Κριστόφ Κισλόφσκι κάνει τρεις ταινίες: ΜΠΛΕ, ΛΕΥΚΟ, ΚΟΚΚΙΝΟ-ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ, ΙΣΟΤΗΤΑ, ΑΔΕΛΦΟΣΥΝΗ. Εγώ παίζω στην πρώτη, την "Μπλε ταινία". Μια ιστορία που έχει πολύ πλάκα (γέλια).

Τζ. Χ.: Ζυλιέτ όχι και κωμωδία δεν το πιστεύω!

Ζ. Μπ.: Έχει να κάνει με τη μοναξιά και με την προσπάθεια να'σαι ελεύθερος με διάφορους τρόπους, μέσα κι έξω, και η γυναίκα που παίζω εγώ, προσπαθεί να εγκαταλείψει τα πάντα, μέσα σ'άλλα και την αγάπη. Στο τέλος καλαβαίνει ότι το ν'αγαπάς είναι ο τρόπος να βρίσκεις ελευθερία.

Τζ. Χ.: Εισβάλλουν ποτέ οι χαρακτήρες που παίζεις μέσα σου;

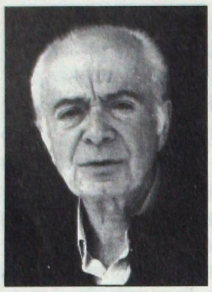
Ζ. Μπ.: Αυτό μου συνέβαινε στο παρελθόν, αλλά τώρα όχι. Όταν τελειώσει, τελείωσε. Είναι πολύ παράξενο, αλλά δεν συγκινούμαι όταν αφήνω ένα χαρακτήρα ή μια ταινία. Είναι σα να'χω κάνει το καθήκον μου, έκανα ότι καλύτερο μπορούσα και δεν έχω πια καμιά νοσταλγία ή φόβο. Τη δεύτερη φορά που χρειάστηκε να διακόψουμε το LES AMANTS DU PONT-NEUF ήμουν ο χαρακτήρας και ήταν τόσο οδυνηρό. Δε μπορώ να προστατέψω τον εαυτό μου απ'αυτό, αλλά το να αφήνεις ένα χαρακτήρα σε βοηθάει να μάθεις να αφήνεις τα πράγματα. Μαθαίνεις να πεθαίνεις κατά κάποιο τρόπο -όχι όμως οδυνηρά. Όλοι θα φύγουμε κάποια μέρα, έτσι οι ταινίες είναι καλός τρόπος να προετοιμαστεί κανείς.

Τζ. Χ.: Μετά την ταινία του Κισλόφσκι θα κάνεις μια ωραία μεγάλη κούρα;

Ζ. Μπ.: Δεν ξέρω τι θα μου φέρει η ζωή (γέλια).

Nouvel Observateur 3-12-92
Interview (Δεκέμβρης '92)
ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΟΣΚΙΝΙΩΤΟΥ

Το λογοτεχνικό έργο στον κινηματογράφο



Μυστήριο πλάσμα ο άνθρωπος. Ανάμεσα σε πολλά παράδοξα ή και παρανοϊκά που κάθε τόσο επιχειρεί, είναι και να γίνει Προκρούστης του εαυτού του στο νούμερο της ηλικίας του. Δεν μιλώ για εκείνους ή εκείνες που επί χρόνια έχουν κολλήσει στα 28 ή στα τριάντα ή κάπου στα πέριξ. Μιλά για την αιωνιότητα που μονίμως, λίγο πολύ όλοι, φιλοδοξούμε. Αιωνιότητα, όχι μόνο όνειρο απατηλό αλλά και χωρίς ουσιαστική σημασία, η ποιότητα και η αξιοσύνη μιας ζωής δεν μετριούνται με το αν είσαι ή όχι μαθουσάλας. Φαίνεται όμως ότι ο οραματισμός της αιωνιότητας μας βοηθάει να ξεχνάμε κάπως τη μοίρα που μας έχει τάξει η Δημιουργία: να είμαστε φθαρτοί, σκιάς όναρ, με δυνάμεις πεπερασμένες. Λέμε λοιπόν: "Θα σ'αγαπώ αιώνια", "Σε λατρεύω από εδώ ως την αιωνιότητα", "Το έργο του τάδε συγγραφέα έχει εξασφαλίσει την αιωνιότητα", και άλλα "ηχηρά παρόμοια". Λέμε επίσης: "Η αιώνια πάλι ιστορία", "Ωχ, αυτό το αιώνιο πρόβλημα".

Ένα τέτοιο αιώνιο πρόβλημα είναι και η σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου. Ο συγγραφέας περιμένει, απαιτεί, να μεταφερθεί στην οθόνη αυτούσιο το έργο του, αν είναι δυνατόν λέξη προς λέξη. Κατανοητή η επιθυμία του, ανθρώπινο είναι το αίτημά του, αλλά πολύ συχνά χιμαιρικό, από την ίδια τη φύση των πραγμάτων δεν γίνεται να ικανοποιηθεί. Γιατί η κινηματογραφική ταινία, όπως και να το κάνουμε, είναι έργο του σκηνοθέτη, και, σε δεύτερο πλάνο, του σεναριογράφου και των άλλων συντελεστών. Του σκηνοθέτη είναι η πρωτοβουλία και η ευθύνη.

Το λογοτεχνικό έργο, ιδίως το μυθιστόρημα, μπορεί να απλώνεται σε πολλές ή λίγες σελίδες, με λεπτομερείς περιγραφές εσωτερικών των ηρώων του και εξωτερικών χώρων, με ψυχαναλυτικές ή όχι εξηγήσεις και αναλύσεις, με ατέλειωτους διαλόγους, με κείνον, τον πληκτικό πολλές φορές, εσωτερικό μονόλογο, με φλυαρία αν θέλετε -και η φλυαρία καραδοκεί όχι μόνο στα πολυσέλιδα λογοτεχνικά κείμενα αλλά και στα σύντομα.

Ο αναγνώστης, από την δική του πλευρά, έχει την ευχέρεια να διακόψει το διάβασμα, να ξανακοιτάξει σελίδες, να γυρίσει μπρος πίσω, να στοχαστεί με την ησυχία του.

Η προσαρμογή στο φιλμ

Το φιλμ όμως δεν συγχωρεί όσα επιτρέπονται στο συγγραφέα. Ο κινηματογράφος, το γνωρίζετε καλά, δεν σας κάνω εγώ τον έξυπνο, είναι εικόνα, είναι ταχύτατη εναλλαγή πλάνων, είναι κίνηση, δράση που να προχωρεί γοργά, ακόμη και σε σκηνές φαινομενικά στατικές -μήπως δεν λέμε "με κινηματογραφική ταχύτητα", "με κινηματογραφική τεχνική"; Ντεκουπάζ απαιτεί το φιλμ, μοντάζ με ευφυία και δυναμισμό. Οι διάλογοι να είναι σύντομοι, κοφτοί, να μην είναι μακρόσυρτοι, βαρετοί, πηγή υπνηλίας για τον θεατή. Ο συγγραφέας νομιμοποιείται να κάνει επαναλήψεις, αλλά στον κινηματογράφο τέτοια κόλπα τιμωρούνται.

Η ταινία τραβάει, οφείλει να τραβάει, κατευθείαν στο στόχο, στο μεδούλι. Είναι αμέσου δράσεως στη σκέψη και στη ψυχή του θεατή, τον καίει, τον πυρπολεί, χιλιάδες θεατές σε μια αίθουσα μπορεί, τελειώνοντας το φιλμ, να ξεχυθούν ποτάμι ορμητικό στους δρόμους σε εξέγερση. Η λογοτεχνία, αντίθετα, είναι βραδυφλεγής, διαποτίζει σιγά σιγά, για να ξεσπάσει η έκρηξη πρέπει να σιτέψει στη συνείδησή σου.

Υπάρχουν βέβαια λογοτεχνικά έργα που λες και είναι έτοιμα σενάρια, με στοιχεία και αρετές κινηματογραφικές. Όπως υπάρχουν και ταινίες που δεν είναι σωστός κινηματογράφος ή δεν είναι καν κινηματογράφος, είτε γιατί οι σκηνοθέτες προσπάθησαν να μεταφέρουν αυτούσιο ένα λογοτεχνικό έργο και έτσι την πάτησαν είτε γιατί εδώ πάσχουν εκ γενετής η έμπνευση του σκηνοθέτη, η δεξιοτεχνία του σεναριογράφου ή κάτι άλλο, καίριο επίσης, δεν δούλεψε καλά.

Πριν από μερικά χρόνια, η Γαλλίδα παραγωγός του "Λάθους" μου είπε: "Για να μείνεις πιστός στο πνεύμα του λογοτεχνικού έργου πρέπει να το προδώσεις". Η αλήθεια είναι, πολύ συχνά αυτή η αναγκαία ή επιτρεπτή, κατά την πιο πάνω φιλοσοφία, προδοσία φτάνει να του αλλάζει τα φώτα, το λογοτεχνικό κείμενο καταντάει αγνώριστο. Και, για σκεφτείτε παρακαλώ, η προδοσία "για να της μείνεις πιστός ή να του μείνεις πιστή" να επεκτείνεται, μετά πολλών μάλιστα επαίνων, και στις καθαρά προσωπικές σχέσεις, στον έρωτα προπάντων, και πιο πολύ στο γάμο, τότε η ... νομιμοποιημένη πιά απιστία θα πηγαίνει σύννεφο -δηλαδή, συγνώμη, και σήμερα σύννεφο δεν πάει, έστω και παράνομη ή αναρχοαυτόνομη;

Λένε πως ο Χεμινγουαίη, βγαίνοντας από την προβολή μιας ταινίας βασισμένης σε δικό του έργο, ρώτησε "Τίνος είναι αυτό το μυθιστόρημα;". Το ίδιο είχε συμβεί και σε άλλους συγγραφείς, και, αν μου επιτρέπετε, και σ'εμένα. Δυστυχώς είμαστε ανυπεράσπιστοι μπροστά στις εμπνεύσεις και τις πρωτοβουλίες του σκηνοθέτη που συχνά κάνει κουμάντο και στο σενάριο, ανυπεράσπιστοι μπροστά στην αυθαιρεσία του. Πως όμως να μην συμβαίνει έτσι, όταν σου λένε οι κινηματογραφιστές: "Άκου να δεις, από το έργο σου έχουμε δικαίωμα να πάρουμε απλώς την ιδέα ή μια σελίδα ή μια παράγραφο και να χτίσουμε το δικό μας έργο, για το φιλμ". Για τούτο και πολλοί σκηνοθέτες δεν αφήνουν το συγγραφέα να επεμβαίνει στη δουλειά τους, ούτε στο σενάριο ούτε στο "γύρισμα", ενοχλούνται μάλιστα από την παρουσία του στα πλατώ και τις αναπόφευκτες αντιδράσεις του -δεν είναι πάντοτε κακή η εν λόγω απαγόρευση. Σηκώνουμε τα χέρια εμείς οι συγγραφείς και το παίρνουμε απόφαση.

Προτιμότερο ένα καλό φιλμ

Προσωπικά, όσο κι αν έχω πληγωθεί βλέποντας να προδίνονται η ιδέα, το μήνυμα ενός κειμένου μου, να προδίνονται η πλοκή, οι χαρακτήρες, τα πάντα σχεδόν, προτιμώ να διασώζονται ψιχία έστω παρά να βγεί ένα φιλμ πιστό στο "γράμμα του νόμου", στο "γράμμα" του λογοτεχνικού έργου, αλλά αποτυχημένο ως κινηματογράφος. Γιατί τότε έχουμε κάτι αφόρητο, σκέτη απελπισία, έχουμε αυτό που λένε στη Γαλλία "LITTERATURE FILMEE", λογοτεχνία κινηματογραφημένη. Με μια λέξη, πατάτα.

Κάνει καλό στο λογοτεχνικό έργο η μεταφορά του στον κινηματογράφο; Και ναι και όχι. Μπορεί να το ανεβάσει κυκλοφοριακά, να το φωτίσει από μια πλευρά, να του προσδώσει μια άλλη διάσταση, αλλά εξίσου μπορεί να εμφανίσει στον υποψήφιο αναγνώστη πλαστή, παραμορφωμένη εικόνα του

και να τον ανακόψει από το διάβασμά του.

Η λογοτεχνία, ιδίως η σύγχρονη, σε πολλά "κλέβει" την κινηματογραφική τεχνική. Και στο κοφτό, το χωρίς ανάσα που συχνά είναι αρετή της καλής ταινίας, και στα φλας μπακ, τα οποία όμως στο λογοτεχνικό έργο ειδικά χρειάζεται να τα εφαρμόζεις με πολλή δεξιοτεχνία για να μην πελαγώνει ο αναγνώστης. Ακόμη, στη λογοτεχνία σημασία έχει όχι μόνο τι θα πεις αλλά και πως θα το πεις, η φόρμα, το ύφος, το στιλ. Έχουμε λοιπόν και εδώ το ντεκουπάζ, το μοντάζ, το σασπένς να βαραίνουν στην επιτυχημένη δόμηση του λογοτεχνικού κειμένου. Φιλοδοξεί ο συγγραφέας το ίδιο ακριβώς με τον σκηνοθέτη: το έργο του να είναι προπάντων ελκυστικό. Δεν έχει δικαίωμα η λογοτεχνία, και μάλιστα σήμερα που ο αναγνώστης, ο απλός καθημερινός άνθρωπος είναι δέσμιος σε πολλά γρανάζια και ασφυκτιά στο άγχος, δεν δικαιούται η λογοτεχνία, όσο βαθυστόχαστη και αν είναι, να λειτουργεί στον αναγνώστη ως υπνωτικό. Αλλά το ίδιο δεν ισχύει και για τον κινηματογράφο;

Στη δική μου μικρή φτωχή προσπάθεια στη λογοτεχνία, κρίσιμο ρόλο έπαιξε και παίζει ο κινηματογράφος. Εντελώς ιδιαίτερα, ο ιταλικός νεορεαλιστικός κινηματογράφος, οι αριστουργηματικές δημιουργίες του Ντε Σίκα, του Ροσελίνι και άλλων. Με συγκλόνισαν βαθύτατα όταν τις πρωτοείδα γύρω στο '52, με αναστάτωσαν, τις παραμονές που έγραψα τα διηγήματα "Ζητείται ελπίς". Σ'αυτούς τους πράγματι μεγάλους καλλιτέχνες και συχρόνως ανθρώπους είμαι απέραντα ευγνώμων.

Αλλά και ο αμερικάνικος κινηματογράφος, ο τόσο προσεγμένος και στην τελευταία λεπτομέρεια, μ'έχει επηρεάσει πάρα πολύ -και η πιο ασήμαντη θεματολογικά αμερικάνικη ταινία είναι τέλεια "γυρισμένη", το σενάριο είναι έργο δύο ή και τριών και περισσοτέρων "επαγγελματιών" και όχι όπως στην Ελλάδα που οι σκηνοθέτες μας θέλουν, σώνει και καλά, να γράψουν και το σενάριο, το απότελεσμα γνωστό. Αλίμονο αν η ταινία δεν σε κρατάει σε εγρήγορση, δεν σε τρελαίνει, αλίμονο αν σε νανουρίζει.

ΑΝΤΩΝΗΣ ΣΑΜΑΡΑΚΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Το παραπάνω κείμενο διαβάστηκε από το συγγραφέα -στα πλαίσια της Β' Πολιτιστικής Πανεπιστημιάδας- στην έναρξη ενός τριημέρου κινηματογραφικών προβολών, που διοργάνωσε ο Κινηματογραφικός Τομέας της Φοιτητικής Λέσχης του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το τριήμερο των προβολών ήταν αφιερωμένο στην ενότητα "Λογοτεχνία και Κινηματογράφος" και πραγματοποιήθηκε στη φοιτητική εστία Ζωγράφου (9-11 Οχτώβρη '92).

Εμείς από την πλευρά μας θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε το Γιώργο Εμμανουηλίδη, υπεύθυνο του Τομέα, ο οποίος μας παραχώρησε ευγενικά το παραπάνω κείμενο.

Τα όπλα του σχεδιαστή

Όταν σχεδιάζει ταινία κινούμενων σχεδίων

Στο προηγούμενο τεύχος υποσχεθήκαμε, με μια σειρά από άρθρα να προσφέρουμε στους ενδιαφερόμενους μια πρώτη γεύση των μυστικών της παραγωγής ταινιών κινούμενων σχεδίων. Μιλήσαμε ήδη για όλες τις φάσεις της παραγωγής του πολυέξοδου αλλά συναρπαστικού αυτού είδους. Εδώ θα ασχοληθούμε ειδικά με τα όπλα ή μάλλον τα απαραίτητα εφόδια του σχεδιαστή. Ωστόσο, καλό είναι να έχουμε πάντα κατά νου ότι η ταινία κινούμενων σχεδίων απαιτεί έξω από χρήματα, φαντασία και σχολαστικότητα στην εκτέλεση. Ποιός ξέρει; Μακάρι να δούμε κάποτε αξιόλογες ταινίες κινούμενων σχεδιών και στην Ελλάδα, επάξιους συνεχιστές των πρωτοπόρων αυτού του είδους στη χώρα μας.

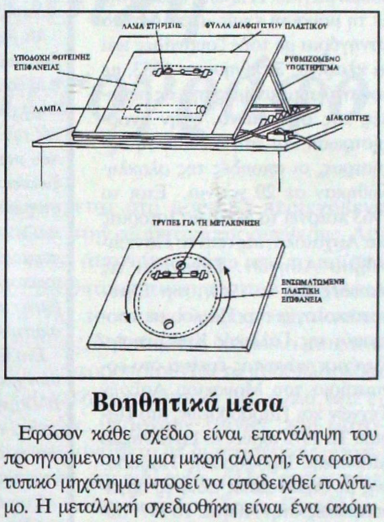
Χαρτιά και ζελατίνες

Σε τούτο το άρθρο, δεν θα ασχοληθούμε ακόμη με τα μυστικά της κίνησης. Αυτό που προέχει είναι η εξασφάλιση των προϋποθέσεων και τούτο είναι το θέμα που θα μας απασχολήσει εδώ. Πρώτη μας δουλειά λοιπόν είναι να καταπιαστούμε με τις βασικές φιγούρες, οι οποίες βέβαια υπαγορεύονται από το σενάριο. Δεν πρέπει ποτέ να ξεχνάμε δύο βασικές αρχές. Η πρώτη απαιτεί από τον σχεδιαστή να επεξεργάζεται τις φιγούρες του με τέτοιο τρόπο ώστε να τους χαρίζει την αναγκαία εκφραστικότητα με όσο το δυνατόν λιγότερες γραμμές. Πράγμα που σημαίνει ότι η γομολάστιχα είναι εξίσου απαραίτητη με το μολύβι. Η δεύτερη βασική αρχή απαιτεί να πέφτει το βάρος της σχεδιαστικής δημιουργίας στα μάτια και τα χέρια της φιγούρας. Όπως και να το κάνουμε, οι φιγούρες είναι πάντοτε... ανθρωπόμορφες, ακόμη κι όταν πρόκειται για διαλόγους... ζώων. Κατά συνέπεια, κι εφόσον από την υποχρεωτική γνωρίζουμε ότι το μάτι του θεατή προσλαμβάνει την οπτική πληροφορία κυρίως από τα μάτια και τα χέρια του ηθοποιού και λιγότερο από τα άλλα σημεία του σώματός του, ωφείλουμε και στις φιγούρες μας να δίνουμε βάρος στα χέρια και στα μάτια. Πάντως αξίζει να μελετήσουμε την παράλληλη δράση η οποία λειτουργεί αρμονικά ή αντιστικτικά με κάποιο άλλο σημείο της φιγούρας, π.χ. ένα ζευγάρι αυτιά, που κινούνται σαν... μαρουλόφυλλα ή μια περίεργη και αστεία... ουρά.

Όλα τα βασικά σχέδια γίνονται πάνω σε χαρτί κι από το χαρτί μεταφέρονται στη ζελατίνα. Για λόγους σταθερότητας του τελικού αποτελέσματος, τα χαρτιά και οι ζελατίνες που χρησιμοποιούνται πρέπει πρώτα να τρυπηθούν με ένα περφορατέρ, στο ίδιο ακριβώς σημείο και ομοιόμορφα. Οι διαστάσεις των χαρτιών είναι συνήθως 25X35, εμβαδόν που μας επιτρέπει άνετα να κινηθούμε στο ωφέλιμο πλαίσιο των 22X30,3 εκατοστών, που επιβάλει το κινηματογραφικό καρέ (12X8,75 ίντσες). Τις ίδιες διαστάσεις βέβαια έχουν και οι ζελατίνες, που το πάχος τους δεν πρέπει να ξεπερνά το ένα χιλιοστό.

Η ρετουσιέρα

Τα διάτρητα χαρτιά ή ζελατίνες τοποθετούνται πάνω στις αντίστοιχες υποδοχές της ρετουσιέρας. Η ρετουσιέρα, αγοραστή ή κατασκευασμένη από τον ίδιο τον σχεδιαστή, είναι ένα τραπέζι από διαφώτιστο γυαλί ή πλαστικό, όπου από κάτω τοποθετείται μια λάμπα. Αν η επιφάνεια αυτή σηκώνεται και το ύψος της ρυθμίζεται, τόσο το καλύτερο. Πάντως σε κάθε περίπτωση, πάνω στην φωτεινή επιφάνεια της ρετουσιέρας τοποθετούμε ένα "πλαίσιο" από ζελατίνα, που να υποδεικνύει τα όρια του κάδρου του "καρέ".



Βοηθητικά μέσα

Εφόσον κάθε σχέδιο είναι επανάληψη του προηγούμενου με μια μικρή αλλαγή, ένα φωτοτυπικό μηχάνημα μπορεί να αποδειχθεί πολύτιμο. Η μεταλλική σχεδιοθήκη είναι ένα ακόμη πολύτιμο βοηθητικό μέσο, που συντηρεί τον κόπο του σχεδιαστή μέχρι να κινηματογραφηθεί. Τέλος, ένας κοινός καθρέπτης, αποτελεί ένα ακόμη χρήσιμο εργαλείο, όπου την ώρα που εργάζεται ο σχεδιαστής κάνει διάφορες γκριμάτσες με το πρόσωπό του και τις... μεταφέρει στο σχέδιό του!

Τελειώνοντας αυτό το μικρό σημείωμα υπενθυμίζουμε ότι η ρετουσιέρα και τα διάτρητα χαρτιά είναι τα πλέον στοιχειώδη μέσα για το ξεκίνημα μιας ταινίας κινούμενων σχεδίων. Αν τα αποκτήσει κανείς, μπορεί να πειραματιστεί για τις ώρες πριν προχωρήσει σε μια κανονική πειραματική ή επαγγελματική παραγωγή. Στο επόμενο φύλλο θα ασχοληθούμε με τα μυστικά της κίνησης.

ΜΑΡΙΟΣ ΒΕΡΕΤΑΣ

(**Σ.Σ.** Ο Μάριος Βερέτας είναι παλιός απόφοιτος της Σχολής Σταυράκου και μεταφραστής του βιβλίου "Το κινούμενο σκίτσο" του Τόνυ Ουάιτ, που κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Ντουντούμη).

Το βραβείο Φελίνι στην Καραϊνδρου

Το βραβείο Φελίνι απονεμήθηκε στην Ελένη Καραΐνδρου για το σύνολο του έργου της. Το Europa Cinema τίμησε την ελληνίδα μουσικοσυνθέτρια στο Βιαρέντζιο, αυτό είναι αναμφισβήτητα ελληνική επιτυχία, αλλά κυρίως και προσωπική επιτυχία στην συνθέτρια που με το σπάνιο ταλέντο της και με το έργο της άνοιξε τον δρόμο στην σύγχρονη ελληνική μουσική που έτσι έσπασε τα στενά γεωγραφικά μας σύνορα.

Η Ελένη Καραϊνδρου γεννήθηκε στο μικρό Τείχιο της Δωρίδας. Έζησε τα παιδικά της χρόνια σ' ένα κόσμο μαγικό. Η πρώτη επαφή της με τη μουσική έγινε μέσα από τα πανηγύρια με τους ζουρνάδες και τα κλαρίνα. Ξεκίνησε το 1953, με πρώτη ύλη τις μνήμες της, τις σπουδές της στο πιάνο, στην ενορχήστρωση και στη διεύθυνση ορχήστρας, οι σπουδές της ολοκληρώθηκαν σε 20 χρόνια. Έτσι το 1963 παίρνει το δίπλωμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας από το Πανεπιστήμιο Αθηνών. Συνεχίζει τις σπουδές της, το 1969, στην Εθνομουσικολογία στο Παρίσι, με υποτροφία της Γαλλικής Κυβέρνησης. Συνέχισε κάνοντας έρευνα στο εργαστήριο του Μουσείου Λαϊκών Τεχνών και Παραδόσεων, στο Παρίσι. Το 1976 ιδρύει το Εργαστήριο Μουσικής Προφορικής Παράδοσης με σημαντικούς έλληνες οργανοπαίκτες, στην Αθήνα. Το 1977 συνεργάζεται με τον Μάνο Χατζιδάκι στο Τρίτο Πρόγραμμα και παράλληλα συμμετέχει σε διεθνή μουσικά συνέδρια και κονσέρτα.

Η συνθετική της καριέρα ξεκίνησε νωρίς στις αρχές της δεκαετίας του '70. "Με όποιο τρόπο και να γράψω, οι μνήμες παίζουν καθοριστικό ρόλο", λέει η Καραϊνδρου, παρότι εντρύφησε στη κλασική, στη γραπτή δυτική μουσική. Την κατάλληλη στιγμή ανακάλυψε την ECM και συνεργάστηκε με τον Manfred Eiher (με την ίδια εταιρεία συνεργάζεται και σήμερα). Ο καρπός αυτής της συνεργασίας ήταν δύο δίσκοι: το "Music for films", με το οποίο καθιερώθηκε στο χώρο της διεθνούς δισκογραφίας, και το "Suspended Step of the Stork", με το οποίο απέσπασε διθυραμβικές κριτικές στην Ευρώπη, την Αμερική και την Ιαπωνία.

Το μοναδικό σε ποιότητα συνθετικό της έργο για τον κινηματογράφο την έκανε ευρύτερα γνωστή. Στην Ελλάδα το σάουντρακ της ταινίας ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ ξεπέρασε τις πωλήσεις τα 50.000 αντίτυπα, ενώ η ζωντανή ηχογράφηση της συναυλίας της στο Ηρώδειο, με μουσική από τον κινηματογράφο και το θέατρο, τα 40.000. Όμως το δημιουργικό της έργο είναι αστείρευτο: 15 κινηματογραφικές ταινίες, 27 θεατρικά έργα, 7 σειρές και 2 ταινίες στην τηλεόραση "επενδύθηκαν" με τη μουσική της. Η δισκογραφική της δουλειά, από το 1971 ως το 1992, αριθμεί 19 δίσκους. Ποτέ δεν δεσμεύτηκε κατ' αποκλειστικότητα με δισκογραφική εταιρεία, ενώ έχει δώσει μόνο τρεις συναυλίες.

Το 1982 πήρε το πρώτο κινηματογραφικό βραβείο της, στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, για την μουσική της στην ταινία ΡΟΖΑ του Χρ. Χριστοφή. Από τότε άρχισε η συνεργασία της με τον Θεόδωρο Αγγελόπουλο. Έχει κάνει τη μουσική για τις τέσσερις τελευταίες ταινίες του, από το 1984 και μετά. "Για μένα οι ταινίες του είναι μια πολύ μεγάλη πρόκληση. Η συνεργασία μου μαζί του, κάθε φορά, είναι μια αφορμή για κατάδυση σε ανεξερεύνητα ψυχικά μου τοπία", θα πει η ίδια για την συνεργασία της μαζί του.

Από τις πρώτες μου δουλειές μαζί του, θα συνεχίσει, μου έβγαζε έντονα μια τάση αυτοδιείσδυσης. Αυτό ήταν μια προσωπική μου ανάγκη, που βγήκε αργότερα και σε άλλες συνεργασίες, όπως αυτή με τον Λ. Ξανθόπουλο στην ταινία του ΚΑΛΗ ΠΑΤΡΙΔΑ, ΣΥΝΤΡΟΦΕ και με την Margarethe von Trotta στην ταινία L' Africana. Η Ελένη Καραϊνδρου συνεργάστηκε με καταπληκτικούς καλλιτέχνες, όπως τον Β. Χριστόπουλο, στο όμποε, που με τις τρομακτικές ευαισθησίες του έδωσε πάρα πολλά στη μουσική της ταινίας ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ, τον Α. Σωκράτη, στην τρομπέτα, που έκανε μια καταπληκτική εμφάνιση στη σκηνή της "επιστροφής" στο ΚΑΛΗ ΠΑΤΡΙΔΑ, ΣΥΝΤΡΟΦΕ και τον Γιαν Γκαρμπάρεκ στον ΜΕΛΙΣΣΟΚΟΜΟ.

"Σε πρώτη φάση αναζητώ πάντα την επικοινωνία με τον σκηνοθέτη και το έργο, κι αν πραγματικά βρω την ιδέα ερεθιστική και μπορέσω να λειτουργήσω απόλυτα και δεδομένα, συνεχίζω. Σε δεύτερη φάση ζητώ πάντα χρόνο. Χρόνο για διεισδύσω στον εαυτό μου και να αντλήσω από αυτόν. Από εκεί και μετά τον πρώτο ρόλο έχει η έμπνευση. Όταν γράφεις μουσική για τον κινηματογράφο ανατρέχεις σε προσωπικά σου βιώματα. Η μουσική είναι μια τέχνη αφηρημένη και κανείς δεν μπορεί να σου υποδείξει τι θα γράψεις. Είναι μια γλώσσα που έχει την αυτονομία της, δεν επενδύει, δεν περιγράφει. Είναι μια παράλληλη δημιουργία, που λειτουργεί αντιστικτικά σ'ένα έργο. Έτσι η Ελένη Καραϊνδρου περιγράφει τον τρόπο δουλειάς της.

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ SOUNDTRACKS

Ο ΘΙΑΣΟΣ: Η πρωτότυπη μουσική και η μουσική επιμέλεια της πολυβραβευμένης ταινίας Ο ΘΙΑΣΟΣ (1957) του Θεόδωρου Αγγελόπουλου κυκλοφορεί για πρώτη φορά σε δίσκο, από την καινούργια δισκογραφική-εκδοτική εταιρεία "Ο Τροχός".

Με βασικό όργανο το ακορντεόν που παίζει ο Ανδρέας Τσεκούρας, η μουσική του Λουκιανού Κηλαηδόνη έχει ντύσει τις φοβερές σκηνές του ΘΙΑΣΟΥ. Είναι η στιγμή που μια οικογένεια ηθοποιών ταξιδεύει στην Ελλάδα και στην ιστορία από το 1939 ως το 1952, παίζοντας το ποιμενικό έργο του περασμένου αιώνα "Γκόλφω η βοσκοπούλα". Η ιστορία όμως επεμβαίνει και μετατρέπει τη θεατρική σκηνή σε πολιτική.

Ενα τραγούδι μέσα στον χρόνο και στον χώρο αρχίζει τις παραμονές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (1939), τα χρόνια της δικτατορίας του Μεταξά και τελειώνει με τον θρίαμβο του στρατάρχη Παπάγου (1952).

Στον ΘΙΑΣΟ τραγουδούν: Ιωάννα Κιουρτζόγλου, Δημήτρης Καμπερίδης, Νένα Μεντή, Κώστας Μέναρης, Κώστας Στυλιάρης, Γιώργος Μάζης, Γιάννης Φύριος.

Στον φάκελο του δίσκου, υπάρχει ειδικό ένθετο, με εφτά φωτογραφίες από σκηνές του έργου. Εντυπωσιακές είναι όμως οι λεπτομέρειες που περιλαμβάνει το τετρασέλιδο. Περιλαμβάνουν όλα τα σημεία που καλύπτουν μουσικά την ταινία.

Στο ένθετο υπάρχουν σημειώματα του Κηλαηδόνη για τη μουσική της ταινίας και του Αγγελόπουλου για το πως την βλέπει μετά από τόσα χρόνια.

O.S.T.: "TWIN PEAKS, FIRE WALK WITH ME". Η μουσική αφοπλίζει. Οι συνθέσεις που υποβάλλουν το συναίσθημα σε ένα ανελέητο κυνηγητό με την ένταση, κάτω από ένα γκρίζο, μαύρο ουρανό. Η μουσική του Angelo Bandalamenti για το κινηματογραφικό "Twin Peaks" του Lynch. Η μουσική που δεν σου αφήνει περιθώρια να αντιδράσεις (γιατί μήπως άφηνε το βλέμμα της Πάμερ).

ΤΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ - ΤΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ: Μέσα στην υπερπληθώρα της δισκογραφικής παραγωγής δύο διπλά άλμπουμ παρουσιάζουν ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Πρόκειται για δύο διπλούς δίσκους με τραγούδια από τον κινηματογράφο και το θέατρο. Γνωστά τραγούδια σε σπάνιες εκτελέσεις, όπως το "Τι είναι αυτό που το λένε αγάπη" με τη Σοφία Λόρεν, το "Κουράστηκα να σε κρατώ" με την Τζένη Καρέζη και άλλους. Ο πρώτος δίσκος με τα τραγούδια από το θέατρο καλύπτει την εποχή του 1960 μέχρι την δεκαετία το '80. Ο δεύτερος δίσκος με τα κινηματογραφικά τραγούδια καλύπτει από την εποχή του '60, όταν ο κινηματογράφος μιλούσε, όπως λέει ο Ντίνος Δημόπουλος στον πρόλογο, μέχρι και το ΜΕΤΕΩΡΟ ΒΗΜΑ ΤΟΥ ΠΕΛΑΡΓΟΥ. Τα κινηματογραφικά και τα θεατρικά για όσους αγάπησαν τον ελληνικό κινηματογράφο και το θέατρο.

Η Μουσική στον κινηματογράφο

Σύμφωνα με την αρχή της ανάμνησης μια μουσική σύνθεση διατηρείται στη μνήμη του θεατή και μετά το πέρας της ακρόασης του έργου αυτού. Η δε ανάμνηση ενός μέρους επηρεάζει άμεσα και δραστικά την αίσθηση του επόμενου μουσικού μέρους.

Η αρχή της ανάμνησης

Είναι γενικά αποδεκτό σ' όλες τις τέχνες ότι η επίδραση ενός έργου πάνω στον δέκτη δεν διαρκεί μόνο εφόσον υπάρχει άμεση αισθητική επαφή μ' αυτό. Κανείς απολαμβάνει ένα έργο τέχνης και με την ανάμνησή του, ακόμα και αν δεν διατηρεί στη μνήμη κάθε λεπτομέρειά του. Η απλή αναφορά στον τίτλο του έργου ξυπνάει μέσα μας την αίσθησή του, το περιεχόμενό του και ότιδήποτε είναι αρκετά δυνατό ώστε να αντέξει μέσα μας στο χρόνο. Μπορώ μάλιστα να υποστηρίξω ότι η πρώτη άμεση επαφή με το έργο δεν σημασιοδοτεί παρά μόνο την αρχή ενός μεγάλου ταξιδιού του έργου αυτού μέσα στο δέκτη, που μπορεί να έχει τεράστιες διακυμάνσεις, από την αρχική άρνηση έως την τελική πλήρη αποδοχή και ανάπoδα.

Η παρατήρηση αυτή μεταφερόμενη στον τομέα της μουσικής του κινηματογράφου ενισχύεται και από το γεγονός ότι διαρκούσης της προβολής μιας ταινίας διατηρείται η ψυχοπνευματική ενότητα στη σχέση θεατή-ακροατή και δεν παρεμβαίνουν μεταξύ των μουσικών μερών τυχαία ερεθίσματα που θα μπορούσαν να διαταράξουν την ανάμνηση αυτή, αλλά πληροφορίες ελεγχόμενες και συγγενείς με τις μουσικές επί μέρους, συνθέσεις.

Παράδειγμα: Ακούστε ένα μουσικό έργο για πρώτη φορά. Μετά από πέντε λεπτά ακούστε ξανά το ίδιο. Είναι βέβαιο ότι κάποια διαφοροποίηση στην υποδοχή που θα του κάνετε υπάρχει έντονη, είτε θετική είτε αρνητική.

Ακούστε μια συμφωνία που αγαπάτε με άλλη σειρά των μερών. Πρώτα το μεσαίο, ύστερα το τρίτο, μετά το πρώτο. Το όλο μουσικό περιεχόμενο άλλαξε. Κάθε κομμάτι ακούγεται αλλιώς. Χάρη στην αρχή της ανάμνησης είναι δυνατή η δημιουργία της έννοιας "φόρμα" στις τέχνες που πραγματώνονται μέσα στο χρόνο. (Σχετικό είναι το παράδειγμα για την κατανόηση της έννοιας "φόρμας" στη μουσική: Από μια μισάνοιχτη πόρτα περνάει ένας σκύλος. Στην αρχή θα δούμε τη μύτη, μετά το κεφάλι, το λαιμό, το σώμα και τέλος την ουρά. Το συμπέρασμα ότι πέρασε σκύλος δημιουργείται στο μυαλό μας αν και ποτέ δεν είδαμε το σκύλο ολόκληρο).

Αλλά και γενικότερα, σε καθετί που για να το συλλάβει ο αποδέκτης χρειάζεται να δεχτεί μια διαδοχή ερεθισμάτων, στο χρόνο η αρχή της ανάμνησης βρίσκει εφαρμογή. Ακόμη και ένας ζωγράφος, που η τέχνη του είναι ένα οπτικό ερέθισμα συνολικό, όταν στήσει μια έκθεση, θα σκεφθεί να τοποθετήσει τους πίνακές του έτσι ώστε ο επισκέπτης της έκθεσης να δεχθεί το ερέθισμα του κάθε πίνακα την κατάλληλη στιγμή, και αφού έχει ευαισθητοποιηθεί κατάλληλα από τους προηγούμενους.

Εφαρμογές στη μουσική μιας ταινίας: Παλαιότερα οι συνθέτες δεν αισθάνονταν ασφάλεια να αφήνουν κενά μεταξύ των μουσικών μερών και γέμιζαν από άκρου εις άκρον τις ταινίες με μουσικές. Η τριβή και η εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας επέτρεψαν την ανακάλυψη και αξιοποίηση της αρχής αυτής υπερ της οικονομίας των εκφραστικών μέσων.

Η επανάληψη ενός θέματος αυτούσιου είναι δυνατή χάρη στην αρχή της ανάμνησης. Η πρακτική του leit-motiv, που είναι και από τις πιό προσφιλείς στους συνθέτες, βασίζεται στο ότι η δεύτερη φορά ακρόασης του μουσικού θέματος δεν είναι ίδια με την πρώτη ακριβώς επειδή το θέμα είναι ήδη γνωστό από πρίν και ο θεατής έχει ευαισθητοποιηθεί.

Κάθε μουσικό θέμα όμως δεν είναι εξίσου πρόσφορο για να λειτουργήσει ως leit-motiv. Και βέβαια κανείς, εκ πρώτης όψεως, θα έλεγε ότι μια μελωδία που είναι εύκολα αναγνώσιμη είναι και η κατάλληλη. Η θεωρητική όμως προσέγγιση, αντίθετα, μας καταδεικνύει ότι σημασία έχει το leit-motiv να είναι πολυσήμαντο και πολυεπίπεδο ώστε ο θεατής οδηγούμενος και από το περιεχόμενο της εικόνας, να ανακαλύπτει μια διαφορετική του διάσταση κάθε φορά που αυτό επαναλαμβάνεται. Αλλιώς η επανάληψη και η ανάμνηση δρα αντίθετα είτε εκβιαστικά προς το συναίσθημα του θεατή είτε σαν μια ανιαρή διαδικασία.

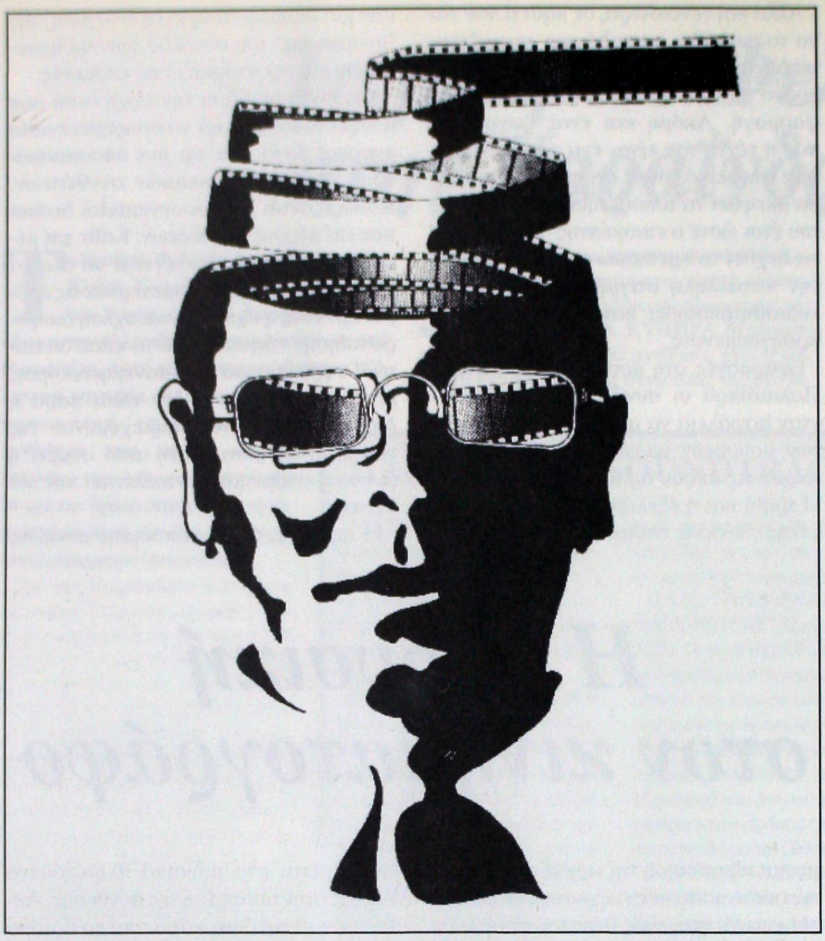
Η αρχή της διαφοροποίησης

Η αρχή αυτή μας καθορίζει ότι κάθε μέρος από μια διαδοχή συνθέσεων δεν λειτουργεί μόνο αυτόνομα, αλλά κυρίως σαν μια διαφοροποίηση (ή ενίσχυση) της "ανάμνησης" του συνόλου των προηγουμένων και προετοιμάζει τις επόμενες.

Και είναι με βάση την αρχή αυτή που μπορεί το soundtrack να θεωρηθεί ενιαίο μουσικό έργο, και όχι μια αποσπασματική παράθεση μουσικών συνθέσεων. Καθορίζονται έτσι οι συνεκτικοί δεσμοί των επί μέρους συνθέσεων: Κάθε επί μέρους σύνθεση συνδιαλέγεται σε όλα τα επίπεδα με τις προηγούμενες και τις επόμενες. Αυτή η σχέση, είναι σχέση διαφοροποίησης κάποιων από τα επίπεδα αυτά. Το έρεισμα για την επανεμφάνιση της μουσικής στη ταινία δεν είναι παρά η διαφοροποίηση του περιεχομένου της ταινίας γιατί μόνο όταν αυτό συμβεί η μουσική ανάμνηση δεν καλύπτει πιά τον θεατή.

Η αρχή της διαφοροποίησης συνήθως αναφέρεται στο μουσικό περιεχόμενο και όχι στην αισθητική της σύνθεσης. Αυτό είναι αυτονόητο κάτω από το πρίσμα της αισθητικής ενότητας που απαιτείται και για το οπτικό μέρος της ταινίας. Συνήθως, δηλαδή, στη διάρκεια μιας ταινίας διαφοροποιούνται τα μυθοπλαστικά μέρη κι όχι η αισθητική της. Αλλά, κατ'εξαίρεσιν, υπάρχουν ταινίες που ασχολούνται αντίθετα με διαφορετικές μουσικές σαν σημειολογία, αλλά έχουν τότε ενιαίο κάποιον άλλο άξονα. Παράδειγμα: α) Ταινία με ενιαία ιστορική και γεωγραφική αισθητική: ΚΑΙΣΑΡ ΚΑΙ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ. Μια διαχρονική ερωτική σχέση όπου το ενδιφέρον ευρίσκεται στη μυθοπλασία της σχέσης. β) Ταινία με διαφορετικές αισθητικές αλλά ενιαίο θέμα: Μεγάλοι έρωτες στην ιστορία: ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ,ΡΩΜΑΙΟΣ ΚΑΙ ΙΟΥΛΙΕΤΑ,ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΚΑΙ ΑΣΠΑΣΙΑ, ΚΑΙΣΑΡ ΚΑΙ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ. Εκεί ο συνθέτης καλείται να παρακολουθήσει τις ιστορικές περιόδους και τις γεωγραφικές εναλλαγές μουσικά διαφοροποιώντας τη μουσική του γλώσσα, χωρίς να διαφοροποιήσει το μουσικό του περιεχόμενο. (Αυτό είναι εφικτό αλλά πολύ δύσκολο).

Η αρχή της διαφοροποίησης έρχεται να ξεκαθαρίσει και μια άλλη παρεξήγηση.



Η σχέση των μουσικών μερών είναι σχέση εξέλιξης του μουσικού περιεχομένου. Ενώ η αντιθετική σχέση δεν απορρίπτεται καθόλου, το ασύμβατο των μουσικών περιεχομένων δημιουργεί ένα τεράστιο πρόβλημα. Δύο σκηνές μιας ταινίας αν αντιμετωπισθούν αποσπασματικά, μπορεί να οδηγήσουν σε δύο "σωστές" μουσικές συνθέσεις σε σχέση με τις σκηνές αυτές, αν αυτές ήταν διαφορετικές μικρού μήκους ταινίες. Παράδειγμα: 1) Ερωτική σκηνή μεταξύ της Κάρμεν και του αξιωματικού, 2) Η σκηνή όπου ο αξιωματικός σκοτώνει την Κάρμεν. Στην πρώτη σκηνή μια "ερωτική" αίσθηση δεν είναι αρκετή. Υποκρύπτεται πίσω από το πάθος η μοιραία κατάληξη της σκηνής 2. Στη δεύτερη σκηνή πάλι, μια βίαιη μουσική "δολοφονίας" χωρίς το προϋπάρξαν ερωτικό στοιχείο αποδυναμώνει δραματικά το περιεχόμενο της ταινίας. Η αίσθηση των δύο συνθέσεων θα διαφέρει σε βαθμό απόλυτης αντίθεσης αλλά και μιας μυστικής σύνδεσής τους, που ορίζεται από την κεντρική ιδέα: Έρωτας-Πάθος-Θάνατος.

Η αρχή της διαφοροποίησης πάλι παίρνει τις απόστάσεις από την έννοια της παράθεσης άχρηστων επαναλήψεων και ορίζει το πότε η επόμενη σύνθεση πρέπει να κάνει την εμφάνισή της και κυρίως το γιατί. Πίσω της κρύβεται η επιδιωκόμενη οικονομία στα μέσα σε συνδυασμό με την ευκρίνεια στο στόχο.

Ο τρόμος του κενού

Με βάση τις αρχές τις ανάμνησης και τις διαφοροποίησης έγινε σαφές ότι αφ' ενός δεν απαιτείται η μουσική να συνοδεύει διαρκώς μια ταινία και μάλιστα καταδείχτηκε το πότε στη διάρκεια μιας ταινίας κάνει την εμφάνισή της η επόμενη μουσική σύνθεση.

Είναι σαφές ότι μεταξύ των μουσικών μερών ο συνθέτης σιωπά. Αλλά αυτή η σιωπή είναι ένα λειτουργικό μέρος του soundtrack. Με αυτήν το παιχνίδι εικόνας-μουσικής συνεχίζεται άδηλα. Αλλά τι συμβαίνει όταν το δια της εικόνας μεταδιδόμενο περιεχόμενο διαφοροποιείται; Ο θεατής αρχίζει να αντιλαμβάνεται ότι η ισορροπία του οπτικοακουστικού ερεθίσματος διαταράχτηκε. Και είναι τότε που η γεμάτη περιεχόμενο σιωπή μετατρέπεται σε κενό.

Ο τρόμος του κενού ισχύει σαν όρος και σε όλες τις άλλες τέχνες. Ο άνθρωπος είναι ανίκανος να συλλάβει την μη ύπαρξη. Και αυτήν πάντα την νοεί ως "υπάρχουσα" και της προσδίδει κάποια χαρακτηριστικά. Όταν όμως στη τέχνη αφήνεται να παραδοθεί σε μια "φανταστική" ζωή και αυτή διακοπεί απότομα, τότε μεταξύ της φανταστικής ζωής και της επανασυνειδητοποίησης της πραγματικής, μεσολαβεί ένα χρονικό κενό, που είναι κενό στην κυριολεξία. Αυτόματα θα βιαστεί να επανέλθει στον πραγματικό του χωροχρόνο μ' ένα σχεδόν μεταφυσικό συναίσθημα φόβου. Το κενό σε μια ταινία δημιουργείται όταν ο θεατής αφυπνισθεί και επανασυνειδητοποιηθεί σαν άτομο στον χώρο (όχι φυσικά σαν σκέψη, κρίση και συναίσθημα που παρακολουθεί την ταινία).

Αυτή η αφύπνιση συντελείται, όταν οι συμβάσεις του οπτικοακουστικού μέσου και οι συμβάσεις του περιεχομένου καταστρέφονται. Και όταν ο θεατής έχει συνηθίσει την παρουσία της μουσικής, όποτε μια σημαντική πληροφορία κάνει την εμφάνισή της και αυτή η σύμβαση αθετηθεί, το συνειδητοποιεί και το καταγράφει σαν κενό, αν η ανάμνηση των προηγουμένων συνθέσεων έχει ατονήσει ή σαν σφάλμα αν αυτή η ανάμνηση δεν συμβαδίζει με το διαφοροποιημένο πιά οπτικό περιεχόμενο.

Το κενό του soundtrack δεν παραμένει μόνο κενό δικό του αλλά έχει αλυσιδωτές αντιδράσεις με όλα τα άλλα επί μέρους στοιχεία μιας ταινίας: Η υποστήριξη της σημασίας όλων των επί μέρους αξόνων, των ρόλων, της αισθητικής, της μυθοπλασίας κ.λ.π., όλα ατονούν και χάνουν την πειστικότητά τους. Κι επειδή το μέγεθος της ζημιάς αυτής στο σύνολο της ταινίας είναι τεράστιο, κανείς δύσκολα συμπεραίνει το αρχικό φταίξιμο της μουσικής.

Η υπόγεια σύνδεση όλων αυτών των αρχών

Ένα μουσικό κομμάτι γράφεται για να εξυπηρετήσει ταυτόχρονα την συγκεκριμένη σκηνή, τις προηγούμενες και τις επόμενες. Την ίδια στιγμή μπορεί να λειτουργεί πολυσήμαντα και ως συνειρμός και ως πρόθεση στοιχείων, και ως νέα ταύτιση με νέα έννοια κ.λ.π.. Η διαφοροποίηση των αρχών αυτών μεταξύ τους, όσο διαφωτιστική και αν την βρίσκει κανείς για να προσεγγίσει τις λειτουργίες του soundtrack δεν παύει να είναι σχηματική. Πολλές φορές η συλλειτουργία τους είναι τέτοια που δεν μπορεί ν' ανακαλύψει επί μέρους στόχους σ' αυτήν.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
περιοδικό Θ,Μάρτιος/Αύγουστος 1992

Ποιός δεν φοβάται την Καταρίνα Μπλουμ;

Για τρίτη βδομάδα, σε κινηματογραφικές αίθουσες της Αθήνας "καθωσπρέπει" (ήτοι, κατάλληλες ακόμη και για αρεοπαγίτες) προβάλλεται η δυτικογερμανική ταινία Η ΧΑΜΕΝΗ ΤΙΜΗ ΤΗΣ ΚΑΤΑΡΙΝΑ ΜΠΛΟΥΜ. Γυρισμένη με βάση το ομώνυμο βιβλίο του Νομπελίστα Χάινριχ Μπελ η ταινία του Φόλκερ Σλέντορφ εντυπωσίασε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και χαρακτηρίστηκε από τους κριτικούς "ταινία σοκ" και "χαστούκι στον κίτρινο Τύπο και το αυταρχικό κράτος".

Ο ρόλος του Τύπου, όχι μόνο στα πλαίσια της προπαγανδιστικής μηχανής, που συντελεί στην στρέβλωση της κοινωνικής συνείδησης, αλλά και σαν συστατικού στοιχείου του κατασταλτικού μηχανισμού σε μια ανεπτυγμένη καπιταλιστική κοινωνία (όπως της Δυτ. Γερμανίας) είναι ο στόχος της ταινίας. Υπό την έννοια αυτή θα μπορούσαν να συστήσουν στους έλληνες δημοσιογράφους να την δουν η Ε.Σ.Η.Ε.Α. και οι άλλες δημοσιογραφικές οργανώσεις, που καμώνονται πως πασχίζουν να πετύχουν ένα παραδεκτό και σεβαστό κώδικα αρχών της δημοσιογραφικής δεοντολογίας...

Ερέθισμα για τους δημιουργούς του βιβλίου και της ταινίας απετέλεσε το πιο ανελέητο ανθρωποκυνηγητό, που γνώρισε μεταπολεμικά η Δυτ. Ευρώπη: η δίωξη των συντρόφων του Ρολφ Πόλε, των αγωνιστών της RAF, του "Κινήματος 2 Ιούνη" και των άλλων ενόπλων επαναστατικών ομάδων της Δυτ. Γερμανίας.

Αλλά ούτε ο Μπελ, ούτε ο Σλέντορφ καταγράφουν τη συστηματική εξόντωση των μαχητών του "αντάρτικου πόλης" μέσα κι έξω από τις φυλακές. Το θέμα τους, το μεγάλο θέμα (καυτό και επίκαιρο για όλους μας -όπου γης) είναι πως, με πρόσχημα τη δίωξη των "τρομοκρατών", ένα πανίσχυρο μοντέρνο κράτος λειτουργεί, όλο και πιο συστηματικά, σαν ένας καλομονταρισμένος τρομοκρατικός μηχανισμός, με ανυπεράσπιστα θύματα ακόμη και τους πιο ανυποψίαστους από τους πολίτες του.

Η ανυποψίαστη ακριβώς μικροαστή Καταρίνα Μπλούμ εντελώς συμπτωματικά βρίσκεται αντιμέτωπη μ'αυτόν τον μηχανισμό, για να αλλάξει μέσα σε μερικά 24ωρα ριζικά η ζωή της.

Σ'ένα αποκριάτικο πάρτυ γνωρίζεται μ'ένα νέο: χορεύουν συνέχεια μαζί, σμίγουν έτσι απλά, ανθρώπινα και τρυφερά, και περνούν μαζί τη νύχτα στο διαμέρισμά της. Τα χαράματα ο νέος έχει κιόλας φύγει όταν η αστυνομία κάνει "επίσημη επιδρομή" στο διαμέρισμα της Καταρίνα: σαν "Αρειανά" τέρατα με τις αλεξίσφαιρες μάσκες και στολές οι ειδικοί για την δίωξη των "τρομοκρατών" αστυνομικοί έχουν καταλάβει και αναστατώσει ολόκληρο τον ουρανοξύστη πριν εισβάλουν στο διαμέρισμά της με τα αυτόματα στο χέρι. Εισαγγελείς και επιθεωρητές λυσσομανούν όταν διαπιστώνουν ότι ο νεαρός το'χει σκάσει και η έρευνα δεν αποκαλύπτει κανένα ενοχοποιητικό στοιχείο: από μέρες είχαν σε στενή παρακολούθηση το νεαρό, που είναι ένας από τους μαχητές του "αντάρτικου πόλης", λιποτάκτης και με κύριο επιβαρυντικό στοιχείο στη δράση του ότι έχει "σηκώσει" τα ταμεία δύο συνταγμάτων του στρατού.

Η Καταρίνα συλλαμβάνεται σαν συνένοχη. Η ανάκριση (μοντέρνα, χωρίς σωματικά βασανιστήρια, αλλά επίμονη, εξουθενωτική και εξευτελιστική) της αποκαλύπτει απότομα ότι υπήρχε ίσαμε τότε διάχυτο γύρω της, αλλά ποτέ δεν το είχε συνειδητοποιήσει: ότι δεν είναι μια αυθύπαρκτη φυσική και κοινωνική οντότητα, με επιλεγμένο λίγο-πολύ τρόπο ζωής και ανθρώπινες σχέσεις, αλλά ένα ασήμαντο νούμερο, μια μονάδα πλάϊ σ'αναρίθμητες άλλες -κι όλες μαζί γυμνές ανυπεράσπιστες στις αρπάγες ενός πανίσχυρου μηχανισμού, για τον οποίο δεν υπάρχουν αθώα και μη "μυστικά", ιδιωτική ζωή, δραστηριότητες ελεύθερης επιλογής ή απαραβίαστες μύχιες σκέψεις. Έτσι, όπως γίνεται αντικείμενο τρομακτικών εγκληματολογικών ερευνών, που η ανεπτυγμένη τεχνολογία εγγυάται την αποτελεσματικότητά τους, έτσι όπως σαδιστικά χώνουν τα νύχια τους στην παραμικρή λεπτομέρεια της στερημένης ζωής της, η Καταρίνα, γυμνή από τις ψευδαισθήσεις μιας ζωής, συνειδητοποιεί ξαφνικά το περιχόμενο και τα όρια της "ελευθερίας" της, σε μια "ελεύθερη" και "δημοκρατική" κοινωνία, σ'ένα "κράτος δικαίου": Εξαντλούνται εκεί, που συμπτωματικά πέφτει πάνω της και τη σημαδεύει ο σταυρός από το στόχαστρο ενός ανελέητου χαφιέδικου μηχανισμού, που παρακολουθεί τα πάντα και κανείς δεν ξέρει που, πότε και ποιόν θα χτυπήσει...

Αλλά δεν υπάρχουν μόνο οι χαφιέδες, οι ανακριτές, τα κομπιούτερς και οι "Αρειανοί" με τις αλεξίσφαιρες μάσκες. Είναι και ο δημοσιογράφος, της εφημερίδας με τη μεγαλύτερη κυκλοφορία και πιο "κίτρινης" (συγγραφέας και σκηνοθέτης αφήνουν σαφώς να εννοηθεί ότι πρόκειται για την "Μπιλντ Τσάιτουνγκ" την ευρύτερης κυκλοφορίας εφημερίδα του μεγαλύτερου γερμανικού συγκροτήματος Σπρίνγκερ, που δοκίμασε τις μπόμπες της RAF). Κομψός, αεράτος, αεικίνητος, πληθωρικός, έτοιμος πάντα για την "μεγάλη επιτυχία", δεν διστάζει να την δημιουργήσει με τη βρώμικη φαντασία του, έτσι χυδαίος και αδίστακτος αρριβίστας, που είναι: Πρώτο θέμα στην εφημερίδα "του" η σύλληψη της Καταρίνα, διανθίζεται καθημερινά με εντυπωσιακές "αποκαλύψεις". Πόρνη, με πλούσιους "επισκέπτες" αποκαλύπτεται η σχεδόν πουριτανή Καταρίνα. Ρίχνουν πετριές πάνω της ο πρώην σύζυγος, ο εργοδότης της ακόμη και η ετοιμοθάνατη μητέρα της: όλα δημιουργήματα της νοσηρής φαντασίας του επιτυχημένου ρεπόρτερ, που δεν διστάζει να σκοτώσει έναν ασθενή (τη μάνα της) για να σκαρώσει μια ψεύτικη "συνέντευξη". Ο καλός ρεπόρτερ, ωστόσο, δεν λειτουργεί αυτόνομα, δεν υπηρετεί μόνο την πολιτική του αφεντικού του και την γενικά κατευθυνόμενη πληροφόρηση: συνεργάζεται στενά με τις ανακριτικές αρχές, δίνει και παίρνει στοιχεία και πληροφορίες, χαφιές μαζί και δημοσιογραφικό "λαγωνικό'. Έτσι, από κοινού, συντονισμένα, καλλιεργείται η μαζική υστερία -η Καταρίνα είναι η δαχτυλοδειχτούμενη "πόρνη" και "τρομοκράτισσα" για τα εκατομμύρια των "καθωσπρέπει" ανυποψίαστων αναγνωστών, που ακόμα δεν έπεσε πάνω τους το στόχαστρο του διωκτικού μηχανισμού.

Όταν ο νεαρός (εραστής της μιας νύχτας) αντάρτης συλλαμβάνεται, με κινητοποίηση δυνάμεων ικανών να εξουδετερώσουν όλοκληρα συντάγματα του εχθρού (έτσι θα νιώσουν οι ανυποψίαστοι

πολίτες πόσο επικίνδυνος ήταν, αλλά και πόσο ασφαλείς πρέπει να αισθάνονται με τέτοιο αποτελεσματικό κρατικό μηχανισμό) η Καταρίνα, ώριμη πια από συσσωρευμένες εμπειρίες και διεργασίες τεσσάρων όλων κι όλων ημερών παίρνει ήρεμα, ψύχραιμα και συνειδητά τη μόνη απόφαση, που της μένει αν θέλει να διατηρήσει την ανθρωπιά της: να αντιδράσει βίαια, στην απρόκλητη βίαιη εξόντωσή της από ένα πολυπλόκαμο μηχανισμό στηριγμένο στη βία. Καλεί τον επιτυχημένο δημοσιογράφο για να του δώσει "αποκλειστική", αποκαλυπτική συνέντευξη. Και -αντιμετωπίζοντας καταφατικά τον κυνισμό και την χυδαιότητά του- τον σκοτώνει, χωρίς μια σύσπαση ή μια σκιά στο ωραίο της πρόσωπο...

Τον επικήδειο του χαμένου αστέρα της δημοσιογραφίας εκφωνεί ο εκδότης της εφημερίδας "του" -σε μια λαμπρή τελετή, που κοσμούν εκλεκτές πολιτικές προσωπικότητες, κομψές κυρίες, γνωστοί βιομήχανοι, αβροί παπάδες, γεμάτοι σιγουριά αστυνομικοί, επιτυχημένοι δημοσιογράφοι:

"Οι σφαίρες που τον σκότωσαν -λέει με στόμφο υπό τη γενική επιδοκιμασία ο μεγαλοεκδότης- σκόπευσαν κατ'ευθείαν την ιερή ελευθερία του Τύπου, θεμέλιο μιας ελεύθερης και δημοκρατικής κοινωνίας. Ποιός δεν αντιλαμβάνεται τώρα την αγριότητα και την απειλή για όλους μας της τρομοκρατίας και της αναρχίας;".

Η ταινία του Σλέντορφ τελειώνει με την προκλητική δήλωση: "Αν η δημοσιογραφική μεθοδολογία θυμίζει ορισμένες εφημερίδες, η ομοιότητα δεν είναι τυχαία, ούτε θελημένη. Αλλά αναπόφευκτη".

Πριν τρεις βδομάδες η "Ντι Βελτ" σχεδόν ζητούσε τη δίωξη του Φόλκερ Σλέντορφ γράφοντας ότι βρέθηκαν στοιχεία ότι μετέχει σε επιτροπή αρωγής στους κρατούμενους αγωνιστές της RAF...

Τι "δηλοί ο μύθος"; (Βεβαίως δεν αφορά μόνο τη Δυτ. Γερμανία, όπου οι δαπάνες για τη διοίκηση, την αστυνομία και τις μυστικές υπηρεσίες έχουν πενταπλασιαστεί τα τελευταία τέσσερα χρόνια, αλλά και όλες τις χώρες, που χρησιμοποιούν σαν μοντέλο το πιο αυταρχικό κράτος της Δυτ. Ευρώπης). Τι θα γίνει αν ξεσηκωθούν ενάντια στην κρατική βία όχι μόνο οι συνειδητοποιημένοι επαναστάτες, αλλά και οι ανυποψίαστοι πολίτες, που όλο και ευρύτερα, συστηματικότερα και εντατικότερα γίνονται θύματά της;

Ποιός δεν φοβάται την Καταρίνα Μπλούμ;

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΟΤΣΗΣ

Υποσημείωση:

Το παραπάνω άρθρο γράφτηκε με αφορμή την προβολή της ταινίας "Η ΧΑΜΕΝΗ ΤΙΜΗ ΤΗΣ ΚΑΤΑΡΙΝΑ ΜΠΛΟΥΜ" (του Φόλκερ Σλέντορφ) και δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στην εφημερίδα ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ (16/10/76). Περιέχεται επίσης στο βιβλίο του συγγραφέα "Σε μαύρο φόντο", εκδόσεις Στοχαστής 1984.

Τέχνη και κινηματογράφος

Ο Μαξ Χορκχάιμερ ήταν ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της σχολής της Φρανκφούρτης. Τα δύο μικρά κείμενα που ακολουθούν περιλαμβάνονται στο βιβλίο του NOTIZEN (Σημειώσεις) και γράφτηκαν το διάστημα 1950 - 1957, όταν ο Χορκχάιμερ ήταν επισκέπτης καθηγητής στο πανεπιστήμιο του Σικάγου. (Το παραπάνω βιβλίο κυκλοφορεί και σε ελληνική μετάφραση με τον τίτλο ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑΡΙΟ, εκδόσεις ΥΨΙΛΟΝ, 1986)

Κάθε τέχνη έχει την ιδιότητα να παρέχει απόλαυση χωρίς να παραπέμπει προηγουμένως τον άνθρωπο στην πραγματικότητα όπως κάνει ο σύγχρονος κινηματογράφος, ο οποίος δανείζεται το ενδιαφέρον μόνο από την πραγματική ζωή και έτσι γίνεται ο ίδιος όργανο. Ανακοινώνει κάτι για την ξένη ύπαρξη, ταυτόχρονα όμως και για την οικεία -ειδικά για τη συνηθισμένη ύπαρξη. Στην πραγματικότητα, τούτη η ύπαρξη είναι όλο και περισσότερο η ύπαρξη των stars: των ποδοσφαιριστών, των μπίτνικς, των συνθετών και ειδικά των ηθοποιών. Μ'αυτόν τον τρόπο ο χώρος του θεάματος γίνεται αίθουσα αναμονής για κυνηγούς τρελών, για fans (τους φανατικούς θαυμαστές των βεντετών), όπως τα κιγκλιδώματα των μεγάλων κινηματογραφικών στούντιο απ'όπου διάφοροι περίεργοι προσπαθούν να ρίξουν μια ματιά στις διασημότητες ή όπως αργά το βράδυ οι είσοδοι των εστιατορίων του Χόλυγουντ απ'όπου βγαίνουν μερικοί "μεγάλοι" μετά το γεύμα τους.

ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Απωθούμε ένα κινηματογραφικό έργο με τη σκέψη στη τέχνη ή μάλλον στη θεατρική παράσταση. Αλλά ακόμη κι όταν επιστρέφουμε από ένα φιλμ που δεν διέψευσε τόσο πολύ τις ελπίδες μας ή από μια καλή θεατρική παράσταση, μας καταλαμβάνει εύκολα η συνηθισμένη θλίψη. Υπάρχουν δύο τρόποι: ή να αντιμετωπίσουμε το περιεχόμενο μόνο ιστορικά, οπότε νιώθουμε πως η κατάσταση αποκλίνει από την ύπαρξη μας (αφού ότι ίσχυε για την Ιφιγένεια ισχύει και για την Νόρα), ή να το αντιμετωπίσουμε άμεσα, οπότε νιώθουμε πως η ύπαρξη μας αποκλίνει από την πραγματική ζωή. Όπως κι αν έχει το πράγμα, εξουδετερώνεται η ενδυναμωτική απόλυτη ελπίδα που είναι το πιο σίγουρο σήμα του έργου τέχνης. Δεν την βιώνουμε πια, αλλά βιώνουμε την απομάκρυνσή της, και το συναίσθημα της εγκατάλειψης μας διαπερνά βαθύτερα από πριν.

Ο θεατής γίνεται ένας ενοχλητικός περίεργος, και ο αέρας υποκατάστατο του αέρα. Η μαζική τέχνη είναι λοιπόν γελοιογραφία της αληθινής γιατί και οι δύο αποβλέπουν στην ίδια την απόλαυση.

Στον κινηματογράφο η απόλαυση αυτή παρουσιάζεται πολύ δυνατή για τους καθημερινούς ανθρώπους και μένει κανείς ικανοποιημένος απλώς με το θέαμα: μπροστά στην "τέχνη" η φτωχή ανθρώπινη ψυχή γίνεται σαχλά δυνατότερη και το θέαμα της ανοίγει τους ουρανούς. Και η τέχνη βέβαια μας βγάζει έξω από το εμπράγματο από το οποίο αποτελείται το μεμονωμένο έργο -όχι όμως στην κυρίαρχη πραγματικότητα αλλά στο Ανεξάρτητο το οποίο εγγυάται η εσωτερική ολοκλήρωση και αυτονομία του έργου τέχνης. Κάθε έργο τέχνης μας παραπέμπει σε μια διαφορετική αρχή απ'αυτή του κόσμου.

Η τέχνη αρκείται στον εαυτό της όπως και το κινηματογραφικό φιλμ με τους stars του που ανάγουν κάθε σημασία στον εαυτό τους. Η τέχνη όμως είναι έτσι επειδή ακριβώς δεν χρειάζεται την πραγματικότητα για σύγκριση. Το συμπέρασμα είναι πως δεν μπορεί να πάει κανείς από τη μαζική κουλτούρα στην τέχνη και να βρει εκεί -στην αρμονία ή στην δυσαρμονία της- τη γαλήνη. Επειδή η τέχνη είναι ταυτόσημη με την αλήθεια και επειδή αυτή μας οδηγεί με το ζόρι στην πραγματική πράξη, στον ατέλειωτο και τόσο άνισο αγώνα για τη δημιουργία.

ΑΦΙΕΡΩΜΑ
Ερωτισμός

Ο Γάλλος φιλόσοφος Πιερ Κλοσσόφσκι είχε πει: "Κάθε λογικά δομημένη γλώσσα αντιφάσκει με τη σεξουαλική τρέλα". Αν δεχτούμε την παραπάνω ρήση σίγουρα θα μας δημιουργηθούν ορισμένες αμφιβολίες για το αν και κατά πόσο είναι μπορετό να αναπαρασταθεί η ερωτική-σεξουαλική σχέση στον κινηματογράφο.

Κι αυτό γιατί ο κινηματογράφος και συνακόλουθα η κινηματογραφική ταινία είναι μια λογικά δομημένη γλώσσα (με αρχή, μέση και τέλος) ενταγμένη στο χωροχρόνο, που εξυπηρετεί συγκεκριμένες ανάγκες των θεατών. Τίθεται λοιπόν εύλογα το ερώτημα: Το ανείπωτο ερωτικό-σεξουαλικό αίσθημα μπορεί να κινηματογραφηθεί, να αναπαρασταθεί, να σχολιασθεί, να απομυθοποιηθεί με τη βοήθεια μιας κάμερας;

Η απάντηση στο παραπάνω ερώτημα δε μπορεί να είναι μονολεκτική. Κι αυτό γιατί αν δεχτούμε την πανάρχαια διαλεκτική σχέση ερωτισμού-τέχνης ίσως η απάντηση να ήταν ναι. Αν πάλι υποστηριξουμε την άποψη ότι η ερωτική-σεξουαλική αίσθηση δεν αναπαριστάται από οποιαδήποτε μορφή τέχνης αλλά απλά βιώνεται, τότε η απάντησή μας θα ήταν αρνητική.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ

Παρόλα αυτά η ερωτική-σεξουαλική σχέση αποτέλεσε την κύρια θεματική δύο κινηματογραφικών "ειδών": του πορνό κινηματογράφου και του "ερωτικού κινηματογράφου του δημιουργού". Στην πρώτη περίπτωση η πληθωρική χρήση του γκρο πλαν οδήγησε αναπόφευγα στον κορεσμό της ηδονοβλεψίας και τελικά στην αποστασιοποίηση του θεατή. Στην δεύτερη περίπτωση όπου προτιμήθηκε η χρήση του μέσου πλάνου και η νατουραλιστική προσέγγιση είχαμε ορισμένες αξιόλογες σκηνοθετικές απόπειρες ριζοσπαστικής-ποιητικής υπέρβασης της καθεστηκυίας σεξουαλικής ηθικής.

Όμως το ζητούμενο (η κινηματογραφική απόδοση του ερωτισμού) παραμένει ιδίως στις πολλά υποσχόμενες σκηνοθετικές δουλιές της νέας γενιάς κινηματογραφιστών.

Παρόλα αυτά εμείς παραμένουμε αισιόδοξοι αν και υιοθετούμε τη ρήση του Λακάν: "Αυτό πουλέωγιατονέρωτα είναι σίγουρα πως δεν μπορούμε να μιλήσουμε γι'αυτόν".

Ερωτισμός και Τέχνη

Τρία σχόλια για τον ερωτισμό στην τέχνη, με αφορμή ισάριθμα ερωτικά αποσπάσματα του λόγου.

Κι αν ο ερωτισμός στην τέχνη είναι ότι ο έρωτας στη ζωή; Αφού υπάρχουν τραγούδια που θέλουν τα παράθυρα όλα ανοιχτά, μεγάλα παράθυρα ανοιχτά στο γαλάζιο ή τη θάλασσα, σαν σώματα που δεν βαστούν άλλο μόνα.

"Γεννημένοι από μια θεία τραγωδία ερωτική
μ'όλα τα πάθη μας στη σάρκα σχεδιασμένα
σπάμε τα σύνορα που ορίζουν οι θεσμοί
και λειτουργούμε ερωτικά στ'απωθημένα

Δώσε το στήθος σου να κόψωτη θηλή σου
πονούν οι ρώγες μου πονάει το φιλί σου
άσε το χέρι μου να τρέξει στο κορμί σου
θέλω το σώμα μου να νιώσει την ορμή σου

Μεγαλωμένοι σε παράνοια εθνική
με τις επιθυμιές μας θαμμένες στα μουσεία
γυρίσαμε τα πάθη μας σ'αρχαία μουσική
κι ο έρωτας έγινε σκληρή δοκιμασία

Δώσε τη φλόγα σου να κάψω το κορμί σου
πάρε το ρίγος μου της νύχτας συνδρομή μου
διώξε τον άνεμο που δέρνει τη ψυχή μου
νιώσε το τέλος μου να νιώσεις την αρχή μου

Ο φόβος μας εφώλιασε σα δήμιος κι αδελφός
το παθος μας ξελόγιασε σα μάγος κι αδελφός
κι ένας αλήτης έγινε της νύχτας μας θεός
μα όταν μας εξύπνησε ο σπασμός εχάθηκε στο φως
Δώσε Άσε Θέλω Πάρε Άσε Θέλω Πάρε Θέλω
Πάρε Πάρε!"

Κι αν ο αισθησιασμός έχει αίμα, ενώ η αισσθητική νόμους, κι ο έρωτας προυποθέτει σώματα ζώντα, ενώ η ποίηση, η τέχνη ολόκληρη, μπορεί μονάχα τα είδωλά τους να ονομάζει, μέσα στον κάθε φορά κώδικά της, για να ορίσει για μια στιγμή έστω, άφθαρτα και ωραία στο χάος, δεν τα διασώζει άραγε τότε, όπως ακριβώς σώζει το πάθος τα σώματα των εραστών που ενώνονται, για πάντα από τον θάνατο;

"Όταν το σώμα
υποσχεθεί τον εαυτό του
κι εκπληρώσει την υπόσχεσή του
επιθυμώντας με φωνές
που ξεχύνονται στον κήπο
και κολλάν στους κλάδους
σαν ρετσίνι,
όταν το σώμα εξαρθεί αναγγέλοντας
"υπάρχω απόλυτα στο χάος"
και κάτω από δυνατούς γλόμπους
ανοίξει στα δύο
για να χωθεί μισό
στο άλλο μισό του άλλου,
όταν ο λόγος του γίνεται
κατακόρυφη γραμμή
που το συνδέει με τα ουράνια,
όταν το σώμα
φαρμακωθεί απ'τους χυμούς
φασκιωθεί απ'τα αγγίγματα
φανερωθεί σαν ολομόναχο
και συνεπαρμένο,
όταν όσα δίνει καταπίνει
όπου πιέζει ενδίδει,
όταν η μετρημένη επιφάνειά του
έχει μετρηθεί άπειρες φορές
με το μάτι, το στόμα
το φακό του χρόνου εξονυχιστικό
πάνω στο κάθε σπυρί, πόρο
όταν κουλουριαστούν ξέπνοες
οι ωραίες αναλογίες
κι εξαντληθεί το επιχείρημα
"ερωτεύομαι άρα υπάρχω"
οι φωνές ξαναγυρίζουν
στις ρίζες των νεφρών
κι ένα πουλί κρυμμένο
αλώβητο μέσα στα τόσα σάλια και φιλιά
πετάει, φεύγει πάνω
απ'τον έρημο τόπο
σπαρμένο δόντια και μαλλιά,
που άφησε πίσω του το σώμα,
όταν το σώμα..."

Και αν η ίδια η τέχνη είναι η τρίτη αλήθεια που μας ορίζει, μαζί με τον ερωτισμό και την συνείδηση του θανάτου, που συμπορεύονται στο ανθρώπινο είδος; Ή αν απλά στο σώμα της συναντώνται, σαν σε πεδίο μάχης και αναμετρώνται, οι μεταφυσικές ασκήσεις μας του έρωτα και του θανάτου, εκείνες που τους ταζόμαστε για να ξορκίσουμε ότι μας αψηφά;

Χωρίς τον έρωτα, που μέσα από ηδονή και οδύνη μας γνωρίζει τον κόσμο, η ζωή μας δεν έχει ελπίδα αθανασίας, μόνο με αυτή την ελπίδα ξανοιγόμαστε στη χιμαιρική (;) περιπέτεια της τέχνης και όσο αυτή η τέχνη γυρίζει και πάλι πίσω στις πηγές της αγωνίας μας, γίνεται δηλαδή ερωτική, τόσο περισσότερο μένει πιστή στην ίδια την ουσία που την γέννησε, ακτινοβολεί κλέβοντας λάμψη από το πιο πυκνό σκοτάδι μας και μας ξαναφωτίζει λιγάκι, τις ώρες που ασήμαντοι, ξεχασμένοι, σπαταλιώμαστε στις πιο μικρές καθημερινές μας χειρονομίες:

"Κάθε πρωϊ ταΐζω τον μέσα πάνθηρα με καθρεπτάκια και εικονίσματα, να'χει να πλέξει όνειρα, να'χει να υφάνει δάκρυ. Και κάθε που σιγά ο ήλιος, ανατέλλω μέσα μου τις νύχτες που δεν τις ρυμουλκούν επίθετα, μια μ'όνειρο, μια δάκρυ ζωπυρώντας των φρενών τ'ολοκαύτωμα. Και κάθε πού'ρχεται η αφή μουσκεμένος κόσμο κερδίζω τη σπατάλη".

Τα ποιήματα που παρτίθενται στο κείμενο είναι με τη σειρά: Μάνου Χατζιδάκι "Ερωτική άσκηση για τέσσερις" από τις "Μπαλάντες της οδού Αθηνάς", Κατερίνας Αγγελάκη-Ρουκ "Όταν το σώμα" από τη συλλογή "Ενάντιος έρωτας" (Κέδρος, 1982), Παντελή Μπουκάλα, απόσπασμα από τη συλλογή "Ο μέσα πάνθηρας" (Άγρα, 1985)

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΟΣΚΙΝΙΩΤΟΥ

ΑΛΦΑΒΗΤΑΡΙ του ερωτικού κινηματογράφου του δημιουργού

Επειδή πολύ λόγος έχει γίνει για τον ορισμό του "ερωτικού σινεμά του δημιουργού", κρίνουμε αναγκαία μια πρώτη εννοιολογική διασάφηση του όρου.

Στα φιλμ που καταχρηστικά -ίσως και αυθαίρετα- κατατάχτηκαν στην κατηγορία του "ερωτικού σινεμά του δημιουργού" λειτουργεί κύρια το διπολικό σχήμα: σκοποφιλική απόλαυση του θεατή από τη μια/βλέμμα που παρατηρεί κρατώντας ορισμένες αποστάσεις και τοποθέτηση της απόλαυσης στα πλαίσια μιας σχέσης "αποστασιοποιητικού" τύπου ή παιγνιδιού ή απάρνησης της απόλαυσης από την άλλη.

Ενώ στο σινεμά πορνό υπερισχύει η πρώτη πλευρά (η ηδονοβλεπτική ευχαρίστηση), στον ερωτικό κινηματογράφο του δημιουργού ισχύουν και οι δύο πλευρές αυτού του δύσκολα αποσυνδέσιμου διδύμου, ιδίως όταν η πλανοθεσία του σεξ είναι ευφάνταστη και δουλεμένη κινηματογραφικά. Επίσης στο ερωτικό σινεμά του δημιουργού υπάρχει η συγκεκριμένη σκηνοθετική επιλογή να μη ντεκουπάρεται (τεμαχίζεται) η σεξουαλική δράση σε πολλά πλάνα, όπως συμβαίνει στο πορνό, αλλά η αναπαριστάμενη ερωτική δράση να προσεγγίζει την πραγματικότητα (νατουραλιστική προσέγγιση).

Με βάση τις παραπάνω ιδιαιτερότητες, ο ερωτικός κινηματογράφος του δημιουργού κατορθώνει να ωθήσει στο έπαρκο τη φανταστική διάσταση, που διεγείρει τη φαντασίωση, η οποία λειτουργεί κύρια στο πεδίο της επιθυμίας και όχι τόσο σ'αυτό της ανάγκης, χάρη στην επέμβασή του στη σχέση ορατού-μη ορατού στο σώμα του φιλμ.

Το παιγνίδι απόκρυψης-αποκάλυψης, το ανείπωτο της σεξουαλικής πράξης, η σεξουαλική τρέλα, η διαστροφή, το διφορούμενο του κρυμμένου, το αίνιγμα του πόθου, η ηδονοβλεπτική κάμερα στη θέση του απόντα-παρόντα θεατή, η φετιχοποίηση αντικειμένων ή μερών του σώματος, η σχέση έρωτα-θανάτου, το απαγορευμένο και η υπέρβαση της καθεστηκυίας σεξουαλικής ηθικής, η διαλεκτική εξουσίας-υποταγής, το δίπολο σεμνότητα-ελευθεριότητα, η αναρχική διάσταση της σεξουαλικής επανάστασης, ο επανακαθορισμός των σχέσεων και των ρόλων των δύο φύλων, ο διονυσιασμός και η αναζήτηση της χαμένης αθωότητας, η οργιαστική διάθεση και η ανίχνευση της ερωτικής Ατλαντίδας, η καθημερινή σεξουαλική μιζέρια και η φαντασίωση της ερωτικής χίμαιρας αποτελούν τα συνήθη θέματα των ταινιών του ερωτικού κινηματογράφου του δημιουργού.

Παρακάτω παραθέτουμε ενδεικτικά έστω και επιγραμματικά τις κυριότερες σκηνοθετικές δουλιές των δημιουργών που ασχολήθηκαν με την κινηματογραφική αναπαράσταση των ερωτικών-σεξουαλικών σχέσεων και τα αδιέξοδα των σχέσεων αυτών. (Η κατάταξη γίνεται με αλφαβητική σειρά).

Από την ταινία "Δράκουλας" του Φ.Φ.Κόπολα

Α

ΑΚΕΡΜΑΝ ΣΑΝΤΑΛ: Στο φιλμ ΕΓΩ, ΕΣΥ, ΑΥΤΟΣ, ΑΥΤΗ, η ηρωίδα (που την υποδύεται η Βελγιδοεβραία σκηνοθέτις) κάνει έρωτα με τη φίλη της. Η σκηνοθεσία και η υποκριτική μας γεννούν τη βάσιμη υποψία πως η σκηνοθέτις κάνει πραγματικό έρωτα μπροστά στο φακό-μάτι μας. Η αμφιβολία γύρω από την εισβολή (ή όχι) του ντοκυμαντέρ ερεθίζει την ηδονοβλεψία, στήνοντας ένα δυσερμήνευτο (ίσως υπολανθάνον σαδομαζοχιστικό) και σύνθετο παιγνίδι σχέσεων.

Β

ΒΑΝ ΑΚΕΡΕΝ ΡΑΜΠΕΡΤ: Στο φιλμ Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙΓΕΤΑΙ (1982) μια πόρνη πολυτελείας κι ένας ζιγκολό νοικιάζουν μαζί ένα διαμέρισμα, που γίνεται ο εργασιακός τους χώρος, αλλά και το μέρος για τη δική τους προσωπική ερωτική συνεύρεση. Οι δύο ήρωες προσπαθούν να διαχωρίσουν εντελώς την ιδιωτική ζωή τους από τον επαγγελματικό τους περίγυρο, μα πρόκειται για μια απελπισμένη προσπάθεια. "Δε μπορείς να ζεις τον έρωτα και το πάθος στην ιδιωτική σου ζωή και ταυτόχρονα να εκμεταλλεύεσαι, να εκπορνεύεις τα ίδια σου τα συναισθήματα", λέει ο Βαν Άκερεν, που σίγουρα εξεπλάγη από τη μεγάλη εμπορική επιτυχία της ταινίας του.

Γ

ΓΚΑΝΣ ΑΜΠΕΛ: Ο Γκανς φιλοδοξώντας να γίνει ο Ευρωπαίος Σεσίλ Ντε Μιλ, κινηματογραφεί δίχως προσχήματα σκηνές οργίων και ομαδικούς βιασμούς τοποθετώντας τους είτε σε κοσμοπολίτικο πλαίσιο (ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ, 1930), είτε στην περίοδο της Αναγέννησης (ΛΟΥΚΡΗΤΙΑ ΒΟΡΓΙΑ και Ο ΠΥΡΓΟΣ ΤΗΣ ΝΕΛ) που αντικαθιστά τη ρωμαϊκή εποχή του Ντε Μιλ. Πάντως οι σκηνές αυτές (όπως ο χορός των γυμνών οδαλίσκων) δε γλύτωσαν από την ψαλίδα της αμερικάνικης λογοκρισίας, όταν οι ταινίες προβλήθηκαν στις Ε.Π.Α.

Δ

ΔΑΜΙΑΝΟΣ ΑΛΕΞΗΣ: Οι δύο ταινίες του ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ και Η ΕΥΔΟΚΙΑ αποτελούν ορόσημο αναφορικά με το σκηνοθετικό χειρισμό των ορμών και των ερωτικών ενστίκτων παρόλο που κι αυτά δε βρίσκονται απόλυτα στο επίκεντρο των μυθοπλασιών του Δαμιανού. Τα γυναικεία κορμιά της Ευδοκίας και της Νανόπας διαγράφουν παθιασμένες διαδρομές. Ανεξέλεγκτες παρορμητικές κινήσεις, αχαλίνωτες συνευρέσεις και τα σώ-

Από την ταινία "Europa - europa"

ματα εκτοξεύονται ατιθάσευτα, δονούμενα από επιθυμία. Το ντελίριο των ψυχών που ασφυκτιούν ανάμεσα στο ευκτέο και την αναγκαιότητα, το δίδυμο καταπίεσης και εξέγερσης, η τρυφερότητα και η πάλη μεταξύ των φύλων, οι προσδιορισμένοι, από του ελληνικού χρώματος φαλλοκρατισμό, τύποι της γυναίκας ("γκόμενας") και του άντρα ("μάγκας"), η σχέση ερωτισμού και κοινωνικής απαγόρευσης (π.χ. γάμος στρατιώτη-πόρνης) αποτελούν τα θέματα του σκηνοθέτη.

Ε

ΕΣΤΑΣ ΖΑΝ: Στο φιλμ ΜΙΑ ΒΡΩΜΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ (1977) ένας άντρας μυείται, μέσα σ'ένα μπαρ, στο μυστικό του W.C.: Από μια τρύπα στο κάτω μέρος της πόρτας της γυναικείας τουαλέτας παρατηρεί το αιδοίο των γυναικών. Αυτή η παρατήρηση του γίνεται έμμονη ιδέα, τον οδηγεί σε σχολαστικές κατατάξεις των αιδοίων και στην αναζήτηση της "αλήθειας" τους. Η φευγαλέα ηδονή συνδέεται με το χαμερπές σούρσιμο στη βρωμιά τόσο κυριολεκτικά (βρωμιά των καμπινέδων) όσο και μεταφορικά (κατάδυση στο κάτω κόσμο της ηθικής). Η απόλαυση τυλίγεται με το ένδυμα μιας ρέουσας ντροπής, δένεται με τον πόνο και τον κόπο. Η ταινία παράλληλα ταυτίζεται με τις περιπέτειες της απροσδιόριστης και ασταθούς ερωτικής επιθυμίας: με την αναζήτηση του αληθινού αντικειμένου μιας πραγματικής επιθυμίας.

Ζ

ΖΟΥΛΑΦΣΚΙ ΑΝΤΡΕΙ: Στο φιλμ ΣΗΜΑΣΙΑ ΕΧΕΙ Ν'ΑΓΑΠΑΣ η Ρόμυ Σνάιντερ κάθεται ολόγυμνη πάνω σ'ένα αιμόφυρτο άντρα, το Φούμπιο Τέστι, προσπαθώντας να ψελλίσει την φοβερή φράση "σ'αγαπώ". Η ταινία αποτελεί ένα συγκλονιστικό αριστούργημα πάνω στην οδύνη του ερωτικού πάθους. Ανάλογη είναι και η πορεία της Βαλερύ Καπρίσκι στη ΔΗΜΟΣΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ, όπου παρακολουθούμε την πορεία ενός γυμνού φωτομοντέλου και τη μεταμόρφωσή της σε ηθοποιό και ολοκληρωμένη γυναίκα έπειτα από μια βασανιστική διαδρομή. Γενικά όλος ο προβληματισμός του σκηνοθέτη διαποτίζεται από ένα βαθύ καθολικισμό. Ο Ζουλάφσκι ταυτίζει το βίτσιο με την ηθική κατάπτωση και την ηδονοβλεψία με την πορνογραφία. Οι ήρωες του έργου του υποφέρουν και όλο του το σινεμά φέρνει τα χαρακτηριστικά της οδύνης και του μαρτυρίου μέχρι την τελική εξαθλίωση.

Η

ΚΑΖΑΝ ΗΛΙΑΣ: Στην ταινία του ΜΠΕΙΜΠΥ ΝΤΟΛ (1956), η Κάρολ Μπέικερ υποδύεται το ρόλο ενός νυμφιδίου που, αν και είναι ένα χρόνο παντρεμένη, αρνείται να κάνει έρωτα με τον πολύ μεγαλύτερό της σύζυγο. Η ταινία δεν έχει ούτε μια τολμηρή σκηνή σύμφωνα με τα σημερινά δεδομένα, υπάρχει όμως ένας διάχυτος αισθησιασμός που απορρέει από την παρουσία της Μπέιμπυ Ντολ και της διάφανης νυχτικιάς της, η οποία στη συνέχεια πήρε το όνομα της ηρωίδας ως καταναλωτικό προιόν. Ας σημειωθεί επίσης ότι στη διαφημιστική αφίσα της ταινίας η πρωταγωνίστρια απεικονίζεται ξαπλωμένη προκλητικά με το νυχτικό της βυζαίνοντας το... δάχτυλό της.

Κ

ΚΟΥΝΔΟΥΡΟΣ ΝΙΚΟΣ: Ήδη με τις ΜΙΚΡΕΣ ΑΦΡΟΔΙΤΕΣ (1963) ο Κούνδουρος εισάγει στο έργο του ένα έμμεσο, κάθε άλλο παρά ταυτισμένο ερωτισμό: Περιορίζεται στη συστηματική επίδειξη του άμεστου κοριτσίστικου στήθους και την παρακολούθηση (στα κλεφτά από το αγόρι) της μυστικής συνουσίας που γίνεται μέσα στη σπηλιά. Στο ΒΟΡΤΕΞ (1967-71) γινόμαστε μάρτυρες της επίδειξης του γυναικείου κορμιού (της νεαρής Ασπάρτης) καθώς και της σκηνής κατά την οποία το συνεργείο γυρίζει τη σεξουαλική πράξη του ζευγαριού, μια σκηνή όπου κυριαρχεί η αμεσότητα και το ολοφάνερο σεξ. Η υπόλοιπη ταινία εμποτίζεται από επιθυμίες που κινούνται διακριτικά, με πλάγιο τρόπο, σκεπασμένες από μια αχλύ: εκφράζονται μόνο με αγγίγματα των μελών του σώματος, με θωπείες και βλέμματα. Βρισκόμαστε κατ'εξοχήν στο έδαφος της μυστικότητας, του υπαινικτικού και της αφαίρεσης.

Λ

ΛΟΟΥΖΥ ΤΖΟΖΕΦ: Στην ταινία του ΥΠΗΡΕΤΗΣ (1963) ανατέμνεται η σχέση αφέντη-σκλάβου (όχι κάτω από την οπτική της πάλης των τάξεων, αλλά εκείνης της πάλης των ενστίκτων) και η ηδονή της αντιστρεψιμότητας των δύο αυτών ρόλων.Ο Ντέργκ Μπόγκαρτ με το περίεργο, νοσηρό αλλά αδιευκρίνιστο βλέμμα του, που δε μπορείς να καταλάβεις αν κρύβει ένα παθητικό, μαζοχιστικό χαρακτήρα ή αντίθετα ένα διεστραμμένο σαδιστή, θ'αναδειχθεί στον καλύτερο ερωτικό ηθοποιό της δεκαετίας του '60, ο οποίος θα καταφέρει να δείξει το διφορούμενο των ερωτικών ενστίκτων μέσα από την πλούσια εκφραστική γκάμα του και την εναλλαγή του ενεργητικού/παθητικού, μαζοχισμού/σαδισμού, αφέντη/ερωτικού σκλάβου.

Μ

ΜΠΙΡΑΣ ΤΙΝΤΟ: Η ταινία του ΚΛΕΙΔΙ αφηγείται τη βαθμιαία σεξουαλική απελευθέρωση μιας παντρεμένης αστής, που συνάπτει σχέσεις με το γαμπρό της, με τη σιωπηλή συνενοχή του ηδονοβλεψία και σεξουαλικά ανίκανου σύζυγού της. Ο τελευταίος την προτρέπει σε πράξεις ακολασίας μέσω ενός ημερολογίου που γνωρίζει ότι η γυναίκα του το διαβάζει όταν αυτός λείπει από το σπίτι, ταυτόχρονα όμως φλέγεται από ζήλια για τις ερωτικές επιδόσεις της. Μαιτρ του μπαρόκ και των εξπρεσσιονιστικών φωτισμών στα χρώματα του νέον ο Μπρας μας εισάγει σ'ένα απολαυστικό παιγνίδι υπονοουμένων, αλλά και τολμηρών ερωτικών σκηνών στα όρια του hard core, που αντανακλώνται στους πολυάριθμους καθρέπτες του διάκοσμου της ταινίας. Η κάμερά του καταβροχθίζει κυριολεκτικά το πληθωρικό σώμα της Στεφανίας Σαντρέλλι, η οποία εντυπωσιάζει με την προθυμία της να φτάσει ως τα όρια του ερωτικού πάθους και του ρεαλισμού.

Ν

ΣΕΣΙΛ ΝΤΕ ΜΙΛ: Ο σκηνοθέτης αυτός αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση χολλυγουντιανού, ο οποίος έχει κάνει πάνω σε βιβλικά θέματα, κρυπτοελευθεριάζουσες ηθικοπλαστικές ταινίες σε μια σύνθεση χριστιανικής και παγανιστικής ηθικής. Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΕΩΝ (1927) ξεκινά με την "αμαρτωλή" Μαρία Μαγδαληνή, που μόλις βλέπει το

Από την ταινία του Πέντρο Αλμοντοβάρ "Τα ψηλά ταλούνια"

Χριστό εκστασιάζεται, του ρίχνει ένα διαπεραστικό βλέμμα και στην συνέχεια τον ακολουθεί παντού! Στο ΣΠΙΓΜΑ (1915) ο σκηνοθέτης σόκαρε το κοινό του επιδεικνύοντας το γυμνό ώμο μιας ηρωΐδας του και το μαρκάρισμα στη πλάτη της με καυτό σίδερο. Στο ΜΗΝ ΑΛΛΑΖΕΙΣ ΤΟ ΣΥΖΥΓΟ ΣΟΥ (1919) η Γκλόρια Σβάνσον περιγράφεται από τον υποψήφιο εραστή της ως θεά της Ηδονής και ακολουθεί μια αντίστοιχη σκηνή διονυσιακού έρωτα. Στο MANSLAUGHTER ο ηδονισμός της δεκαετίας του '20 παραλληλίζεται με τα ρωμαϊκά όργια που θεωρούνται βασική αιτία της παρακμής της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Επίσης όλες σχεδόν οι ταινίες του εκείνης της περιόδου είχαν απωσδήποτε μια σκηνή μπάνιου, γιατί υποτίθεται ότι, κατά το Ντε Μιλ, το καθαρό σώμα και η υγιεινή είναι σημαντικά στοιχεία για την διατήρηση της έγγαμης σχέσης (!). Φυσικά το κοινό είχε διαφορετική γνώμη γι' αυτές τις σκηνές, που ικανοποιούσαν πλήρως τα ηδονοβλεπτικά απωθημένα του.

Ο

ΝΑΓΚΙΣΑ ΟΣΙΜΑ: Με την ταινία του Η ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ (1976)ο Οσίμα θα προκαλέσει αμηχανία σε όσους επιχειρούσαν να ορίσουν τα όρια του "πορνογραφικού" και "ερωτικού" σινεμά. Η υπόθεση: Δύο εραστές απομονώνονται από τον κοινωνικό τους περίγυρο και επιδίδονται σ'ένα συνεχή ασταμάτητο, παράφορο έρωτα, φτάνοντας στα όρια της ψυχικής και σωματικής εξάντλησης. Μπρος στον φόβο να ξεφτίσει το πάθος τους, ο άντρας δέχεται να πεθάνει "τρελός από έρωτα" και αφήνει να τον πνίξει η γυναίκα στη διάρκεια της συνουσίας. Ύστερα αυτή τον ευνουχίζει και περιφέρεται στους δρόμους, κουβαλώντας ως τρόπαιο το σύμβολο του πόθου που έχει επιτέλους ολοκληρωτικά κατακτήσει. Οι πρωταγωνιστές της ταινίας (Αμπέ Σάντα - Ισίντα Κισίζο) κάνουν πραγματικά έρωτα μπρος στην κάμερα, ενώ ο σκηνοθέτης αποφεύγει τα γκρο πλαν ξεπερνώντας την αισθητική του πορνογραφικού σινεμά, μέσω μιας ριζοσπαστικής-ποιητικής υπέρβασης. Η σύγκρουση των ορμών της ζωής (libido) με τις ορμές του θανάτου, ο επαναληπτικός χαρακτήρας της ηδονής, η φροϋδική ζήλεια του πέους, η ενσάρκωση της "φαλλικής γυναίκας", η απεικόνιση κάθε είδους διαστροφής, οι σχέσεις πάλης και εξουσίας του ζευγαριού (ταυτόχρονα όμως συνενόησης και έρωτα) αποτελούν τα θέματα της ταινίας.

Π

ΠΑΖΟΛΙΝΙ ΠΙΕΡ ΠΑΟΛΟ: Η τριλογία ΔΕΚΑΗΜΕΡΟ (1971), ΟΙ ΜΥΘΟΙ ΤΟΥ ΚΑΝΤΕΡΜΠΟΥΡΥ (1972) και ΧΙΛΙΕΣ ΚΑΙ ΜΙΑ ΝΥΧΤΕΣ (1974) είναι έργο που αντιτάσσεται στο μεταγενέστερο ΣΑΛΟ Ή ΟΙ 120 ΜΕΡΕΣ ΤΩΝ ΣΟΔΟΜΩΝ (1975). Κι αυτό γιατί η τριλογία αποτελεί πρώτα απ'όλα έκφραση αγάπης στη ζωή και στον έρωτα. Σε αντιδιαστολή με το ΣΑΛΟ, σ'αυτή κυκλοφορούν, όπως λέει ο Παζολίνι "αθώα σώματα με την αρχαϊκή σκοτεινή και ζωϊκή βία των γεννητικών τους οργάνων". Η τριλογία αποθεώνει την ευζωία, την ευθυμία, την αγάπη, τις ηδονές, τον ρομαντισμό, την τρυφερότητα και το ερωτικό παιγνίδι σαν δυνάμεις που αντιμάχονται την πατριαρχική καταστολή του ερωτισμού και την καταπίεση του γυναικείου φύλου. Έτσι οι ταινίες της τριλογίας γίνονται ένας συνδυασμός ουτοπίας και ζωής, ένας γήινος και χειροπιαστός παράδεισος των καθημερινών ερωτικών μας ορμών, παράδεισος των "ορμών της ζωής".

Ρ

ΡΕΝΤΖΗΣ ΘΑΝΑΣΗΣ: Ο ΗΛΕΚΤΡΙΚΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ (1981) είναι μια από τις λιγοστές ελληνικές ταινίες που θεματικά συγκεντρώνονται γύρω από τον άξονα ερωτισμός. Το φίλμ αποτελεί λογική συνέπεια και εξέλιξη του ΚΟΡΠΟΥΣ (1979), προηγούμενης ταινίας του σκηνοθέτη με κεντρικό μοτίβο του το ανθρώπινο σώμα και τις κατά καιρούς ιδέες γύρω απ'αυτό. Στον ΗΛΕΚΤΡΙΚΟ ΑΓΓΕΛΟ ο Ρεντζής επιμένει στην ερωτική διάσταση της ύπαρξης και δραστηριότητας του σώματος. Επειδή "η πολυμορφία είναι η ουσία της ερωτικής φαντασίας", η ταινία θέτει πλάι-πλάι ετερογενή επεισόδια ερωτισμού, ιντερμέδια αφηρημένου κινηματογράφου, σκετς γύρω από άποψη της λαϊκής παράδοσης (ή και της τεχνολογικής προόδου) πάνω στο θέμα. Αποτέλεσμα της παραπάνω τεχνικής: η παραγωγή μιας μαγείας, διαμέσου της οποίας το μάτι του θεατή κοιτάζει και διαθλά τον ερωτισμό, τέρπεται απ'αυτόν. Διαχέεται κατ'αυτόν τον τρόπο μια πνοή ερωτικής νοσταλγίας και μελαγχολικής ιχνηλάτησης καταχωνιασμένων, ανομολόγητων και μισοχαμένων πόθων.

Σ

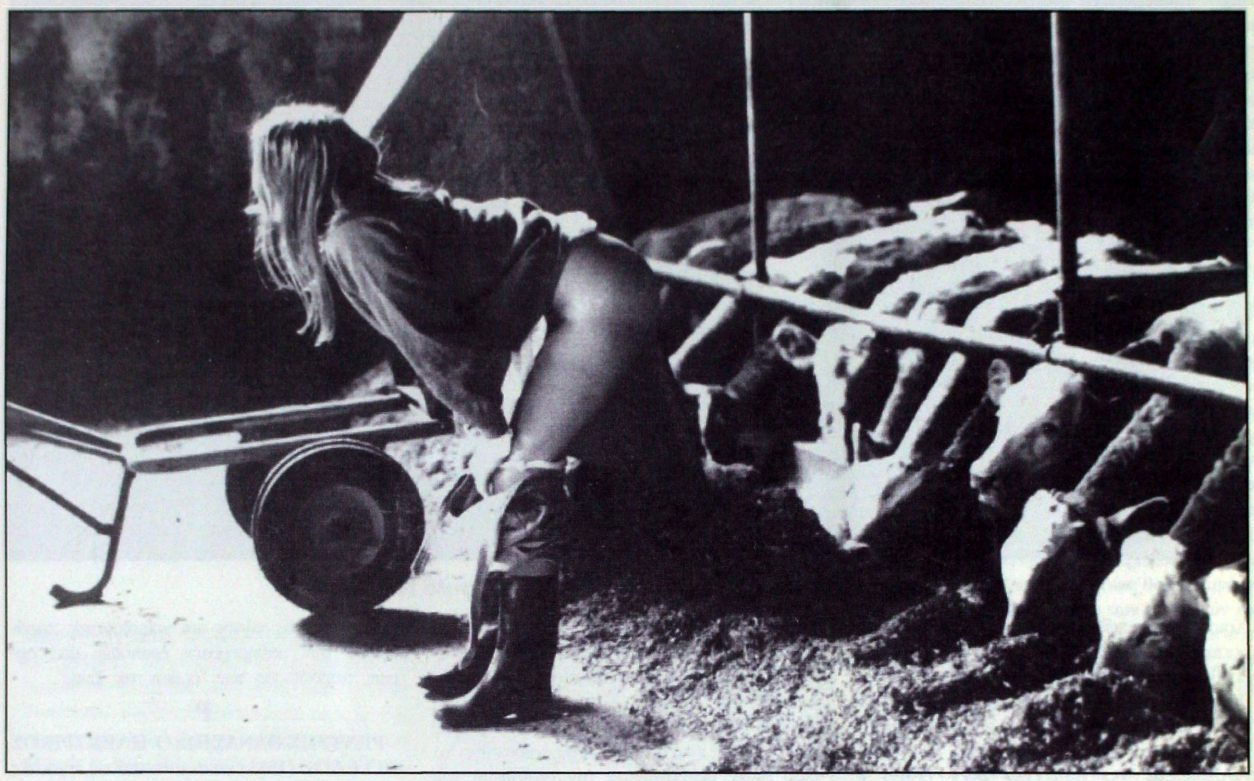
ΣΙΕΜΑΝ ΒΙΛΓΚΟΤ: Ο Βίλγκοτ Σιέμαν, βοηθός του Μπέργκμαν σε πολλές ταινίες, έγινε διάσημος με την τέταρτη ταινία του Α-ΔΕΛΦΗ ΜΟΥ, ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ (1966) όπου αφηγείται την ιστορία μιας αιμομιξίας ανάμε-

σα σε δύο αδέλφια της αριστοκρατικής τάξης στη Σουηδία του 1782. Ο σκηνοθέτης θα συνεχίσει στον ίδιο δρόμο της ερωτικής πρόκλησης με την περίφημη δίλογία ΕΙΜΑΙ ΠΕΡΙΕΡΓΗ: ΚΙΤΡΙΝΗ (1967) και ΕΙΜΑΙ ΠΕΡΙΕΡΓΗ: ΜΠΛΕ (1968) παραπέμποντας στα εθνικά χρώματα της Σουηδίας. Ο Σιέμαν προκαλεί σκάνδαλο με τις ερωτικές σκηνές που δείχνει, ανάμεσα στις οποίες υπάρχει ένα αληθινό ερωτικό σμίξιμο και ανθολογία των έμμονων ερωτικών ιδεών του σκηνοθέτη, μέσα από τις εκμυστηρεύσεις ενός Δον Ζουάν (Σαρλ Ντενέρ), που ο φόβος της μοναξιάς του τον προτρέπει να κάνει την πιο όμορφη συλλογή γυναικών στον κόσμο. Ας σημειωθεί τέλος ότι η ταινία αποτελεί το πιο ωραίο παράδειγμα φετιχιστικής λατρείας της γυναικείας γάμπας (που επανέρχεται έντονη στη τελευταία ταινία του Τρυφφώ Ο ΠΩΣΔΗΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ).

δράσης, το παιγνίδι της εξουσίας που υφέρπει σε κάθε πτυχή του μύθου και να βρεί τις αντιστοιχίες με τη δική του συμπεριφορά.

Χ

ΧΙΤΣΚΟΚ ΑΛΦΡΕΝΤ: Ο Χίτσκοκ δεν μπορεί να καταταχτεί στους "καθαρά" ερωτικούς σκηνοθέτες, εφόσον τόσο η θεματική των ταινιών του όσο και η πουριτανική ηθική του δεν



"Ο σώζων εαυτόν σωθήτω (την ζωή)" του Ζαν - Λυκ Γκοντάρ

πλάνα αντρικών και γυναικείων γεννητικών οργάνων, που λογοκρίνονται σε πολλές χώρες ή γίνονται η αιτία να απαγορευτεί ενελώς η ταινία. Όπως λέει σε μια συνέντευξή του, πρόθεσή του ήταν να δείξει σκηνές ερωτισμού όπου το γυμνό σώμα δεν προκαλεί, αλλά παρουσιάζεται ζωντανό, χωρίς το ένδυμα της κοινωνικής υποκρισίας.

Τ

ΤΡΥΦΦΩ ΦΡΑΝΣΟΥΑ: Ο Τρυφφώ έχει χαρακτηριστεί ως ο πιο ερωτικός και ρομαντικός ταυτόχρονα σκηνοθέτης της Νουβέλ Βαγκ. Οι ταινίες του αποτελούν παραλλαγή του ίδιου θέματος, μιλούν για το ερωτικό πάθος, το ανέφικτο κυνήγι του έρωτα, την ερωτική ταλάντευση ανάμεσα σε δύο πόλους. Στο φιλμ ΖΙΛ ΚΑΙ ΖΙΜ (1961) περιγράφει με ομορφιά και απλότητα το αιώνιο ερωτικό τρίγωνο. Ο Τρυφφώ λέει για την ταινία: Η ιδέα της ταινίας είναι ότι το ζευγάρι δεν αποτελεί ικανοποιητική λύση, γιατί απλούστατα δεν υπάρχει άλλη". Ο Τρυφφώ θα εικονογραφήσει την βασική αυτή άποψη και σε επόμενες ταινίες του (ΚΛΕΜΜΕΝΑ ΦΙΛΙΑ, ΠΑΡΑΝΟΜΟ ΚΡΕΒΒΑΤΙ, ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΗΣ ΔΙΠΛΑΝΗΣ ΠΟΡΤΑΣ κ.α) όμως η πιό ερωτική του ταινία θεωρείται Ο ΑΝΤΡΑΣ ΠΟΥ ΑΓΑΠΟΥΣΕ ΤΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ, μια αληθινή

Φ

ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ ΡΑΙΝΕΡ ΒΕΡΝΕΡ: Οι ερωτικές σχέσεις στις ταινίες του Φασμπίντερ είναι εναύσματα και δρόμοι για μια μεταφορά των όρων της δράσης στα κοινωνικά του αντίστοιχα. Στα ΠΙΚΡΑ ΔΑΚΡΥΑ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑΣ ΦΟΝ ΚΑΝΤ (1972) η πρωταγωνίστρια μέσα στο ντελίριό της ομολογεί πως "δεν υπάρχει αγάπη, αλλά πάθος για εξουσία" μεταφέροντας όλο το νοηματικό σώμα του φιλμ σε άλλο επίπεδο. Ο έρωτας δεν είναι πια η εγγενής φυσική ανάγκη της συν-ουσίας με μιαν άλλη ύπαρξη, αλλά η επίκτητη κοινωνική υπαγόρευση για κατακράτηση, κατοχή και ιδιοποίηση ενός σώματος. Στην ίδια ταινία, όπως και στο ΠΑΙΓΝΙΔΙ ΤΗΣ ΤΥΧΗΣ (1975), η επιλογή των ομοφυλοφιλικών σχέσεων σαν μυθοπλαστικό μοντέλο, δεν ιδιαιτεροποιεί το φιλμικό γεγονός εφόσον και οι δύο δεν είναι ταινίες για τον ιδιόμορφο πόθο αλλά για την κατοχή. Η επιλογή της ομοφιλοφυλικής σχέσης σαν μοντέλο ανάπτυξης της ταινίας, την κάνει να λειτουργεί στη συνείδηση του τυπικού ετεροφυλόφιλου θεατή σαν πράγμα "καθ'εαυτό" κι όχι σαν πράγμα "καθ'ημάς". Ο θεατής τοποθετείται σε απόσταση απ'όπου μπορεί να κατανοήσει πίσω από την ερωτική επίφαση της μας επιτρέπουν κάτι τέτοιο. Παρόλα αυτά στις ταινίες του υφέρπει ένας υπόγειος ερωτισμός που δεν έρχεται ποτέ στην επιφάνεια. Παράδειγμα η ταινία του ΣΙΩΠΥΛΟΣ ΜΑΡΤΥΣ (1954) όπου ο ήρωας της ταινίας, είναι μια μετωνυμία του θεατή ένας ηδονοβλεψίας που ζει διαμέσου του οφθαλμού. Πρόκειται για ένα άτομο που ανακαλύπτει τον κόσμο κοιτώντας παθητικά το θέαμα που ξετυλίγεται σε απόσταση από τα μάτια του, αρνούμενος κάθε άλλο είδος προσωπικής εμπειρίας και ειδικότερα τη σεξουαλική μύηση: ο ήρωας φέρεται παιδικά μπρος στη φιλενάδα του, αρνούμενος να την παντρευτεί, μ'άλλα λόγια αρνούμενος κάθε σεξουαλική επαφή μαζί της. Κοντολογίς πρόκειται για ένα ένοχο άτομο, που διαπράττει το κατ'εξοχήν χιτσκοκικό αμάρτημα, την περιέργεια (αμάρτημα που βαραίνει πάνω σ'όλη την ανθρωπότητα: "Μήπως δεν είμαστε όλοι μας ηδονοβλεψίες;" θα πει ο Χίτσκοκ στον Τρυφφώ). Αμάρτημα το οποίο θα πληρώσει τελικά με μια συμβολική και ταυτόχρονα κυριολεκτική Πτώση, πέφτοντας από τη θέση του θεατή μέσα στο βάραθρο!

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΙΔΗΣ

Ο σκοποφιλικός ερωτισμός στο έργο του Χίτσκοκ

Για ένα προσεκτικό μελετητή του έργου του Άλφρεντ Χίτσκοκ γίνεται εύκολα διακριτή η χρήση του βλέμματος ως περιεχόμενο ή ως υλικό των ταινιών του. Ο Χίτσκοκ στο έργο του αποπειράται να διερευνήσει τον ηδονοβλεπτισμό, μια έμμονη ιδέα που απασχόλησε προσωπικά τον σκηνοθέτη.

Στις ταινίες του ο αρσενικός ήρωας βλέπει ακριβώς αυτό που βλέπει το κοινό. Έπιπλέον, σ'αυτές τις περιπτώσεις, ο ήρωας καθρεφτίζει τις αντιφάσεις και την ένταση που αισθάνεται ο θεατής. Στο VERTIGO περισσότερο, αλλά ακόμα και στις ταινίες MARNIE και REAR WINDOW το βλέμμα είναι το κεντρικό στην πλοκή, ταλαντευόμενο μεταξύ ηδονοβλεπτισμού και φετιχιστικής γοητείας. Μ' ένα πρόσθετο χειρισμό της κανονικής διαδικασίας οπτικής παρακολούθησης, που κατά κάποιο τρόπο την αποκαλύπτει, ο Χίτσκοκ χρησιμοποιεί την διαδικασία της ταύτισης που κανονικά σχετίζεται με την ιδεολογική ορθότητα και την αναγνώριση της καθιερωμένης ηθικής και επιδεικνύει την διεφθαρμένη πλευρά της.

Ο Τζ. Στιούαρτ στο ρόλο του ηδονοβλεψία στο "Rear Window"

Ο Χίτσκοκ ποτέ δεν έκρυψε το ενδιαφέρον του για τον ηδονοβλεπτισμό κινηματογραφικό ή μη. Οι ήρωες του είναι παραδείγματα της συμβολικής τάξης και του νόμου -ένας αστυνόμος (VERTIGO), ένας κυριαρχικός αρσενικός που κατέχει χρήμα και δύναμη (MARNIE) αλλά που οι ερωτικές τους ορμές τους οδηγούν σε καταστάσεις που τους εκθέτουν. Η δύναμη του να κυριαρχείς σε ένα άλλο άτομο, στην θέλησή του σαδιστικά, ή να βλέπεις ηδονοβλεπτικά στρέφεται στην γυναίκα σαν στόχος και των δύο. Η δύναμη στηρίζεται στην βεβαιότητα του νόμιμου δικαιώματος και της κυρίαρχης ενοχής της γυναίκας (αποφεύγοντας τον ευνουχισμό με την ψυχαναλυτική έννοια) δύσκολα κρύβεται πίσω από τη μάσκα της ιδεολογικής ορθότητας -ο άντρας είναι από την ορθή πλευρά του νόμου ενώ η γυναίκα όχι. Η έμπειρη χρησιμοποίηση των ταυτοποιητικών διαδικασιών και η ελεύθερη χρήση της υποκειμενικής κάμερας (από τη ματιά του αρσενικού πρωταγωνιστή) βάζει τον θεατή βαθιά στη θέση του αρσενικού κάνοντάς τον να μοιράζεται το ανήσυχο βλάμμα του. Οι θεατές απορροφώνται σε μια ηδονοβλεπτική κατάσταση μέσα στη φιλμική σκηνή και διήγηση, που παρωδεί την δική του θέση στο σινεμά.

Ο Doushet, στην ανάλυσή του για το REAR WINDOW, θεωρεί την ταινία σαν μια μεταφορά για τον κινηματογράφο. Ο Τζέφρι είναι ο θεατής και τα γεγονότα που συμβαίνουν στην απέναντι πολυκατοικία αντιστοιχούν στα δρώμενα στην οθόνη. Καθώς παρατηρεί, μια ερωτική διάσταση προστίθεται στο βλέμμα του, μια κεντρική εικόνα στο δράμα. Η κοπέλα του η Λίζα, που όσο είναι στη μεριά των θεατών δεν έχει παρά ελάχιστο σεξουαλικό ενδιαφέρον γι' αυτόν, όταν περνά το φράγμα μεταξύ του δωματίου του και της απέναντι πολυκατοικίας, του ξαναγεννά το σεξουαλικό ενδιαφέρον. Δεν την κοιτά απλά μέσα από τα κυάλια του σαν μια μακρινή σηματοδοτική εικόνα, αλλά την βλέπει ταυτόχρονα σαν ένα ένοχο εισβολέα που εκτίθεται σ'έναν επικίνδυνο άνθρωπο που με την σειρά του την απειλεί με τιμωρία και έτσι τελικά την σώζει. Η επιδειξιομανία της Λίζας έχει ήδη καταξιωθεί με την φανατική της προσήλωση στο ντύσιμο και στο ύφος, στο νάναι μια παθητική εικόνα οπτικής τελειότητας. Ο ηδονοβλεπτισμός του Τζέφρι και η δραστηριότητά του έχουν πάλι καταξιωθεί μέσα από την δουλειά του σαν φωτορεπόρτερ-κατασκευή ιστοριών και συλλέκτη εικόνων. Όμως η υποχρεωτική του αδράνεια (που τον καθηλώνει στην καρέκλα του σαν θεατή) τον βάζει καθαρά στην φανταστική θέση ενός κινηματογραφικού κοινού.

Στο VERTIGO η υποκειμενική κάμερα επικρατεί. Πέρα από το φλας-μπακ με την οπτική της Τζούντυ, η αφήγηση μπλέκεται γύρω απ' αυτά που ο Σκώτυ βλέπει η αποτυχαίνει να δει. Οι θεατές ακολουθούν την ανάπτυξη της ερωτικής του μονομανίας και της απελπισίας του που επακολουθεί, από την οπτική του Σκώτυ. Ο ηδονοβλεπτισμός του είναι εμφανέστατος, ερωτεύεται την γυναίκα που παρακολουθεί και κατασκοπεύει χωρίς να μιλά. Η σαδιστική του πλευρά είναι εξίσου εμφανέστατη. Έχει εκλέξει (ελεύθερα, μια που πρώτα ήταν επιτυχημένος δικηγόρος), να γίνει αστυνομικός, με όλες τις επακόλουθες πιθανότητες καταδίωξης και έρευνας. Σαν αποτέλεσμα παρακολουθεί και ερωτεύεται την τέλεια εικόνα του γυναικείου μυστηρίου και ομορφιάς. Μια και έχει έρθει σε σύγκρουση μαζί της, η ερωτική του ορμή είναι να την τσακίσει και να την οδηγήσει στην ομολογία με την επίμονη ανάκριση. Κατόπιν στο δεύτερο μέρος του φιλμ, ξαναπλάθει την κυρίαρχη σχέση του με την εικόνα που έχει αγαπήσει όταν την παρακολουθούσε μυστικά. Μετατρέπει την Τζούντυ σε Μαντελέν, την οδηγεί να μεταμορφωθεί, με κάθε λεπτομέρεια, στην πραγματική ψυχική εμφάνιση του φετίχ του. Η επιδειξιομανία της, ο μαζοχισμός της, την κάνουν τον ιδανικό παθητικό σύντροφο του ενεργητικού σαδιστικού ηδονοβλεπτισμού του Σκώτυ. Ξέρει ότι ο ρόλος της είναι να υποδύεται και μόνο παίζοντας και ξαναπαίζοντας τον ρόλο της μπορεί να κρατήσει το ερωτικό ενδιαφέρον του Σκώτυ. Αλλά στην επανάληψη αυτός την "σπάζει" και επιτυγχάνει να εκθέσει την ενοχή της. Η περιέργειά του νικά και αυτή τιμωρείται.

Στο VERTIGO, η οπτική ερωτική σχέση είναι αποπροσανατολιστική: η γοητεία του θεατή στρέφεται εναντίον του καθώς η αφήγηση τον μεταφέρει μέσα από τις μεθόδους, που αυτός ο ίδιος χρησιμοποιεί και τον περιτυλίγει μ' αυτές. Εδώ ο ήρωας του Χίτσκοκ τοποθετείται σταθερά μέσα στη συμβολική τάξη με όρους αφηγηματικούς. Παρουσιάζει όλες τις ιδιότητες του πατριαρχικού υπερ-εγώ. Έτσι ο θεατής εφησυχασμένος μέσα σε μια ψευδαίσθηση ασφάλειας από την φαινομενική νομιμότητα του τοποτηρητή του, βλέπει μέσα από το βλέμμα του και βρίσκει τον εαυτό του εκτεθειμένο σαν συνένοχο, γραπωμένο από την ηθική αμφιβολία του βλέμματος. Απέχοντας πολύ από το νάναι δίπλα στη διαπροφή της ασπυνομίας, το VERTIGO εφιστά την προσοχή πάνω στις ενοχοποιήσεις του ενεργητικού-παρατηρητή/παθητικού-παρατηρούμενου σαν διαχωρισμό με όρους σεξουαλικής διαφοροποίησης και την δύναμη της αρσενικής συμβολικής που εγκλείεται μέσα στον ήρωα. Η Μάρνι επίσης υποκρίνεται για το βλέμμα του Μαρκ Ρούθλαντ και μεταμφιέζεται σαν το τέλειο που μπορεί να βλέπει κανείς στην εικόνα. Αλλά και αυτός είναι με το μέρος του νόμου, μέχρις ότου παρασυρμένος από την έμμονη ιδέα του για την ενοχή της, το μυστικό της, ανυπομονεί να την δει την ώρα που διαπράττει ένα έγκλημα, να την κάνει να ομολογήσει και να την σώσει. Άρα και αυτός γίνεται συνένοχος καθώς βγάζει τα συμπεράσματά του της δικής του δύναμης. Ελέγχει χρήματα και λέξεις, μπορεί νάχει και την πίτα ολόκληρη και τον σκύλο χορτάτο.

LAURA MALVEY

Άνοιξη της πορνογραφίας

Το άρθρο πρωτοδημοσιεύθηκε στο περιοδικό "Αστυνομική Επιθεώρηση" (τεύχος Οκτωβρίου '92) και εξετάζει από νομική άποψη το φαινόμενο της πορνογραφίας προτείνοντας συγκεκριμένα κατασταλτικά μέτρα, που θα οδηγούσαν στο περιορισμό του. Φυσικά δεν συμφωνούμε με τη συλλογιστική του συγγραφέα, παρόλα αυτά το δημοσιεύουμε -συντομευμένο και διατηρώντας το γλωσσικό ύφος του- παραθέτοντας έτσι και την άλλη άποψη.

Έχει καταντήσει πλέον σύνηθες το θέαμα να "κατακλύζονται" τα περίπτερα, κεντρικά ή μη, από κάθε είδους πορνογραφήματα και ρυπαρογραφήματα. Οι διάφοροι κινηματογράφοι να δισφημίζουν με πυχιαίου μεγέθους σχετικές φωτογραφίες την προβολή των πιο αναίσχυντων ταινιών, και τα τηλεοπτικά κανάλια σε μεταμεσονύκτιες αλλά και βραδυνές ώρες να προβάλλουν, μερικές φορές κάτω από το πρόσχημα της "τέχνης", άσεμνες κινηματογραφικές ταινίες.

Βρισκόμαστε μπροστά σε μια "άνοιξη της πορνογραφίας". Τα αρμόδια όμως όργανα της πολιτείας δεν κινητοποιούνται ώστε να αναλάβουν νόμιμη δράση εναντίον όλων αυτών "των κυκλωμάτων του ολέθρου", που στο βωμό του εμπορικού κέρδους επιχειρούν να εκθεμελιώσουν όλο το αξιακό υπόβαθρο της κοινωνίας μας. Δεν είναι άλλωστε ο μόνος τομέας που αφήνονται ανενόχλητοι να δρουν οι τερμίτες του κοινωνικού μας ιστού.

Γιατί όμως αυτή η ανοχή; Που ωφείλεται η αδυναμία αντιδράσεως; Μήπως δεν υπάρχει το κατάλληλο νομικό πλαίσιο για την αντιμετώπιση αυτών των απαράδεκτων φαινομένων; Μήπως φταίει το κακώς εννοούμενο πνεύμα του "προοδευτισμού" που ταυτίζει την ελευθερία και τη συνεπαγόμενη ευθύνη με την ελευθεριότητα, την ασυδοσία και την ανευθυνότητα και το οποίο δυστυχώς έχει διαποτίσει πολλούς και επηρεάζει ουκ ολίγους; Μήπως η αντίδραση όσων πράγματι αγωνιούν για τον ξεπεσμό αυτό είναι χλιαρή και όχι όσο θάπρεπε αποτελεσματική; Μήπως ο εθισμός απέναντι στο αποκρουστικό αυτό κοινωνικό φαινόμενο και το "επιπόλαιο προσπέρασμα" του από τους κατά τεκμήριο ανησυχούντες πνευματικούς φορείς του τόπου, πρέπει να αντικατασταθεί από μια "κραυγή οδύνης" που θα συγκλονίσει τους υπεύθυνους πολιτειακούς φορείς που "μακαρίω τω όμματι" ατενίζουν μακρόθεν το θέμα; Αρκούν μόνο οι προσπάθειες και οι καταγγελίες της Εκκλησίας μας;

Είναι αλήθεια πολλά τα ερωτηματικά που ξεπηδούν από την "άνθιση" του απαράδεκτου φαινομένου της ρυπαρογραφίας. Εμείς θα ασχοληθούμε με το κατά πόσον υπάρχει πράγματι το νομοθετικό αυτόπλαίσιο που δύνειτη δυνατότητα στα αρμόδια όργανα του κράτους να επιληφθούν τοθέματος.

Η νομοθεσία

Πλήθος διάταξεων -θεμελιωδών και μη του Συντάγματός μας- αλλά και ο κοινός νόμος 5060/31 "περί ασέμνων", που επαναφέρθηκε σε ισχύ με το άρθρο 2 του ν.10/1975 όπως συμπληρώθηκε με το άρθρο 3 του ν.129/82, νομίζουμε ότι παρέχουν τη δυνατότητα αν όχι να εξαλειφθεί τουλάχιστον να περιοριστεί σημαντικά το εν λόγω φαινόμενο.

Εκτός όμως των συνταγματικών ως άνω διατάξεων που άπτονται καθοριστικά του θέματός μας, έρχεται το άρθρο 29 του ν.5060/31 το οποίο προβλέπει ενδελεχώς τις παράνομες πράξεις που έχουν σχέση με το κύκλωμα της ρυπαρογραφίας και συγκεκριμένα αναφέρει:

"Όστις, προς τον σκοπόν εμπορίας, ή διανομής, ή δημοσίας εκθέσεως, παρασκευάζει, αποκτά, κατέχει, μεταφέρει, εισάγει εις το κράτος ή εξάγει ή καθ'οιονδήποτε τρόπον τίθησιν εις κυκλοφορία έγγραφα, έντυπα, συγγράματα, σχέδια, εικόνας, ζωγραφίας, εμβλήματα, φωτογραφίας, κινηματογραφικάς ταινίας, ή άλλα αντικείμενα άσεμνα, οιονδήποτε είδους, όστις μεταχειρίζεται οιονδήποτε μέσον δημοσιότητος προς διευκόλυνσιν της κυκλοφορίας ή του εμπορίου των αυτών άσεμνων αντικειμένων τιμωρείται δια φυλακίσεως τουλάχιστον ενός μηνός και δια χρηματικής ποινής τουλάχιστον 30.000 μεταλλικών δραχμών". Στην παρ. 2 του άρθρου αυτού προβλέπεται καιδήμευση καικαταστροφή των ρυπαρογραφημάτων που απαγγέλεται μετην καταδικαστική απόφαση.

Άσεμνα και έργα τέχνης

Επίσης με το άρθρο 30 του ν.5060/31, ως αντικατεστάθη με το άρθρο 3 του ν.1291/82, έρχεται να γίνει ένας διαχωρισμός μεταξύ των ασέμνων που σύμφωνα με το κοινό αίσθημα προσβάλλουν την αιδώ, και των έργων τέχνης ή επιστήμης και ιδίως αυτών που ανήκουν στην πολιτιστική δημιουργία της ανθρωπότητας ή που συμβάλλουν στην προώθηση της ανθρώπινης γνώσης εκτός από την περίπτωση που προσφέρονται προς πώληση, πωλούνται ή παρέχονται ειδικά σε πρόσωπα ηλικίας κάτω των 18 ετών και για σκοπούς άλλους, εκτός από τη σπουδή.

Εκείνο όμως που επιτρέπει ο νόμος 5060/31 είναι, με ορισμένες έννοιες που χρησιμοποιεί ιδίως στο άρθρο 30 περί "έργων τέχνης ή επιστήμης" κ.λ.π., η δυνατότητα "ακροβατισμών" γύρω από τις πληρούσες το περιεχόμενο των ως άνω εννοιών προϋποθέσεις. Λόγω όμως της σχετικότητας και της υποκειμενικότητας των "καλλιτεχνικών κριτηρίων" καταστρατηγείται κάτω από τα προσχήματα της τέχνης ο νόμος ιδίως στο χώρο της κινηματογραφίας, όπου διάφορα έργα φερόμενα ως "καλλιτεχνικά δημιουργήματα" από τους "μυημένους ελιτιστές" χρησιμεύουν ως αγωγοί διοχέτευσης των

πιο αναίσχυντων δρωμένων μπροστά στο "αμύητο" περί του μεγέθους της καλλιτεχνικής αξίας κοινό. Γι'αυτό στο σημείο τούτο η νομολογία πρέπει να διαμορφώσει όσο το δυνατόν σταθερότερα κριτήρια "περί καλλιτεχνικής αξίας" που να συνάδουν προς τον σκοπόν του νόμου που είναι η αντιμετώπιση της πορνογραφίας χωρίς προσχήματα.

Όσον αφορά τώρα ορισμένες έννοιες που χρησιμοποιούν τα σχετικά νομοθετικά κείμενα όπως "άσεμνα", "προσβολή της δημοσίας αιδούς", "κοινόν αίσθημα", μπορεί να είναι ευκταία η έλλειψη νομοθετικών ορισμών αφού οι περί ηθικής αντιλήψεις διαρκώς εξελίσσονται και μεταβάλλονται (Αθ. Κονταξής, "Δίκαιο του Τύπου", 1987) αλλά νομίζουμε ότι οι ανωτέρω έννοιες έχουν ένα σαφές περιεχόμενο -πυρήνα το οποίο δεν επιτρέπει σε καμμιά περίπτωση καταστρατήγηση των σχετικών διατάξεων, δεδομένου ότι σήμερα δε μιλάμε για οριακές αλλά για καίριες παραβιάσεις του νόμου.

Άσεμνα λοιπόν είναι τα ακόλαστα δημοσιεύματα τα περιέχοντα αήθεις εκφράσεις και σκηνάς απευθυνομένας εις τα κατώτερα ένστικτα του ανθρώπου, έστω και αν δεν διεγείρουν ερωτικώς, τα πορνογραφήματα τα περιέχοντα ανήθικους περιγραφάς διεγειρούσας νοσηρώς την φαντασίαν και διαφθείρουσας την ψυχήν, ιδία των νέων (Μπρακατσούλα "Εγκληματολογία" Α).

Η προσβολή της δημοσίας αιδούς

Για το θέμα της προσβολής της δημοσίας αιδούς υπάρχει διχογνωμία για το αν μπορεί να γίνει λόγος ότι επέρχεται αυτή με την έννοια είτε μιάς αθέλητης, ενστικτώδους, δυσάρεστης ψυχικής αντίδρασης (εκείνου που ντρέπεται) είτε της παράβασης ενός ηθικοκοινωνικού κανόνα που απαγορεύει τις πράξεις της προσβολής (Ανδρουλάκης "Το άσεμνο και η ποινή σήμερα", Ποιν. Χρον. ΛΓ).

Τόσο η νομική θεωρία -ελληνική και ξένη- όσο και η νομολογία του Αρείου Πάγου δέχεται ότι η προσβολή ασέμνων ταινιών ενώπιον "ειδικού κοινού" (πρόκειται για το κοινό που αρέσκεται στην παρακολούθηση τοιούτου είδους θεαμάτων) δεν αίρει το αξιόποινο σε καμμιά περίπτωση, για το λόγο ότι το ειδικό κοινό δεν εκπροσωπεύει το κοινό αίσθημα που απαιτεί ο νόμος (Γ. Κρίππας, Νο Β, 1987). Συνεπώς το "ευφυές επιχείρημα" περί ειδικού κοινού προκειμένου να διασωθεί η απρόσκοπτη λειτουργία των πορνοκινηματογράφων είναι σαθρό και οδηγεί στην εξ ολοκλήρου κατάργηση του νόμου.

Βλέπουμε λοιπόν ότι υπάρχει μια σειρά νομοθετικών διατάξεων που καλύπτουν πλήρως το θέμα της ρυπαρογραφίας και παρέχουν την δυνατότητα της αυτεπέγγελτης δίωξης όλων όσων ενέχονται στο κύκλωμα αυτό. Φυσικά κάτω από τις σημερινές συνθήκες είναι αναγκαία όχι μόνο η εφαρμογή του υπάρχοντος νομικού πλαισίου αλλά και η πρόβλεψη αυστηρότατων ποινών προκειμένου να καταστεί αποτελεσματικότερη η έννομη προστασία στον

ευαίσθητο τομέα των ηθών που έχει άλλωστε άμεση σχέση με τη νεότητα.

Όπως ορθά παρατηρεί ο Γαρδίκας "τα άσεμνα βιβλία και τα ρυπαρογραφήματα δύνανται να προκαλέσωσι πλημμελή αντίληψιν περί των ορίων του θεμιτού και του αθέμιτου και καλλιεργούσι το έδαφος προς συμπεριφοράν αντικοινωνικήν" και ότι "η νεαρά ηλικία είναι ευπαθεστέρα. Ο μη εισέτι αποκρυσταλλωμένος χαρακτήρ των ανηλίκων υφίσταται οξυτέραν ή ο ενήλικος την επίδρασιν των πειρασμών".

Μόνον το κράτος με την νομικά κατοχυρωμένη δύναμη επιβολής που διαθέτει μπορεί να κτυπήσει στη ρίζα τους τα νοσηρά κοινωνικά φαινόμενα. Και στη συγκεκριμένη περίπτωση, όπως σε όλα τα συναφή εγκλήματα, ο "εχθρός" είναι πανίσχυρος με διεθνείς διασυνδέσεις. Εκμεταλλεύεται τις ανθρώπινες αδυναμίες, την ιδιαιτερότητα της νεολαίας, την ανοχή των αρμοδίων και κτυπά αλύπητα.

Πολλές φορές τα κτυπήματα είναι τόσο ύπουλα και μεθοδικά που δεν τα καταλαβαίνουμε έγκαιρα. Και μετά λέμε ότι χάνονται οι αξίες, τα ευγενή ιδανικά, οι υψηλοί στόχοι. Ο μόνος τρόπος να διατηρηθούν είναι να κρατηθούμε όλοι στο ύψος μας, τουλάχιστον όσοι μπορούμε, πρώτα απ'όλους όμως η Πολιτεία.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΗΤΣΑΣ

Η εκδίκηση του... Χαίηζ!

Μια αναφορά στην κινηματογραφική λογοκρισία (1896-1940)

Αν θεωρήσουμε πως υπάρχει "αισχρότητα", πρέπει να διευκρινήσουμε πως αυτή δεν βρίσκεται παρά μόνο μέσα στα κεφάλια των εισαγγελέων και των αστυνομικών, επιφορτισμένων με τη δίωξή της". Με τα παραπάνω λόγια ο Ναγκίσα Οσίμα απολογήθηκε σε ιαπωνικό δικαστήριο, όπου δικαζόταν, λόγω της "αναισχυντίας" του σεναρίου και των φωτογραφιών από την ταινία του ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ, έτσι όπως εκδόθηκαν σε βιβλίο.

Φυσικά ο Οσίμα δεν ήταν ο μόνος σκηνοθέτης που διωκόταν ποινικά για την υπέρ το δέον "τολμηρή" άποψή του για την κινηματογραφική απόδοση του ερωτισμού. Τα προβλήματα των κινηματογραφιστών με τον κρατικό κατασταλτικό μηχανισμό της λογοκρισίας ξεκινούσαν ήδη από τη γέννηση του κινηματογράφου. Το 1896 ο Έντισον κινηματογραφούσε ένα αθώο φιλί ανάμεσα στη Μαίη Ιρβιν και τον Τζων Ράις, προκαλώντας τους πουριτανούς, που ζήτησαν την επέμβαση της λογοκρισίας. Είναι χαρακτηριστικό ότι το περιοδικό του Σικάγο Chap Book (15/6/1896) έγραφε για την επίμαχη σκηνή: "Το θέαμα των αμοιβαίων φιλιών μόλις και μετά βίας υποφερόταν μεγενθυμένο σε γιγάντιες διαστάσεις και επαναλαμβανόμενο τρεις φορές στην οθόνη. Ήταν μια σκηνή τελείως αηδιαστική"!

Την ίδια χρονιά προβάλλεται στη έκθεση του Σικάγου μια ταινία με μια διάσημη χορεύτρια της κοιλιάς, τη Φατιμά, όπου, ύστερα από επέμβαση μιας ομάδας πουριτανών, μπήκαν πάνω στο φιλμ γραμμές που εμπόδιζαν τους θεατές να δουν τη γυμνή κοιλιά της χορεύτριας.

Παρόμοια λογοκριτικά μέτρα αναγκάστηκε να επιβάλλει η γερμανική κυβέρνηση στις αρχές του αιώνα (1908) με δικαιολογία την προβολή αρκετών "ακατάλληλων" ταινιών σκαμπρόζικου χαρακτήρα.

Υπόγειος ερωτισμός

Όμως ο Α' Παγκόσμιος πόλεμος έφερε αρκετές αλλαγές στα κοινωνικά ήθη, ακόμα και σ'αυτή τη βαθιά συντηρητική Αμερική. Η κοινή γνώμη αντιμετωπίζει πλέον διαφορετικά τις αντιλήψεις περί γάμου, αγνότητας, σεξ και καθώς οδεύουμε προς τη δεκαετία του '20, ο κινηματογράφος δείχνει κι αυτός κάποια σημάδια φιλελευθεροποίησης, χωρίς ωστόσο να ξεπερνά τα όρια που έθετε η κρατούσα σεξουαλική ηθική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Σεσίλ Ντε Μιλ, όπου στις ταινίες του υπήρχε ένας υπόγειος ερωτισμός, που ήταν όμως καμουφλαρισμένος προκειμένου να ξεγελά τους αυστηρούς κώδικες της λογοκρισίας. Τα βιβλικά έπη του αποτελούσαν την ιδανικότερη πρόφαση για την παρουσίαση γυναικείου γυμνού στην οθόνη.

Περισσότερο τολμηρός ο Έριχ Φον Στροχάιμ σκηνοθετεί τη σκανδαλοθηρική ταινία ΤΡΕΛΕΣ ΓΥΝΑΙΚΩΝ, η οποία θεωρείται ως η πρώτη "ανήθικη" ταινία του κινηματογράφου. Γι'αυτό το λόγο οι παραγωγοί μείωσαν την αρχικά πεντάωρη διάρκεια της ταινίας στο μισό χρόνο, λογόκριναν όλες τις τολμηρές και σαδιστικές σκηνές, σε σημείο που η ταινία απέμεινε να μοιάζει με κακή επιφυλλίδα. Την ίδια τύχη είχαν και οι υπόλοιπες ταινίες του Στροχάιμ (MERRY GO ROUND, ΑΠΛΗΣΤΙΑ, ΕΥΘΥΜΗ ΧΗΡΑ, ΓΑΜΗΛΙΟ ΕΜΒΑΤΗΡΙΟ), οι οποίες παρόλο που συνάντησαν τεράστια εμπορική επιτυχία υπήρξαν η αιτία της περιθωριοποίησης του σκηνοθέτη, μιας και οι ιδέες του προπορεύονταν της εποχής του. Ιδιαίτερη αίσθηση προκάλεσε στο κοινό η προβολή της ταινίας του ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΚΕΛΛΥ. Το φιλμ αυτό, όπου ο Στροχάιμ εξωπερίκευσε τις ανησυχίες του αναφορικά με τον ερμαφροδιτισμό και τον σαδισμό, στοίχισε στο σκηνοθέτη το τέλος της καριέρας του ως κινηματογραφιστή, μιας και στράφηκε από τότε οριστικά στην ηθοποιία. Την ίδια εποχή (1927-28) οι ερωτικές σκηνές της τρίτης ταινίας της Γκρέτα Γκέρμπο Η ΣΑΡΚΑ ΚΑΙ Ο ΔΙΑΒΟΛΟΣ σε σκηνοθεσία Κλάρενς Μπράουν σόκαραν το πουριτανικό κοινό. Θύελλα διαμαρτυριών όμως προκάλεσαν ταυτόχρονα και ορισμένες τολμηρές για την εποχή σκηνές της ταινίας ΦΤΕΡΑ και ιδιαίτερα εκείνη, όπου η πρωταγωνίστρια Κλάρα Μπόου οδηγείται από τον καλό της σε ένα δωμάτιο φτηνού ξενοδοχείου.

Λογοκριμένα οπίσθια (!!) από τις "Τολμηρές ιστορίες" του Β. Μπόροσβζυκ

Εν τω μεταξύ η άνοδος και η δόξα του χολλυγουντιανού κινηματογράφου συνυφάνθηκε με μια σειρά σκανδάλων, που ήταν φυσικό να προκαλέσουν την ανησυχία του ήδη συντηρητικοποιημένου κοινού. Τα πολλαπλά διαζύγια, η εξάπλωση των ναρκωτικών, οι πρώτες αυτοκτονίες σταρ, τα οργιαστικά πάρτυ που δίνονταν στις πολυτελείς βίλες των διασήμων ηθοποιών ανάγκασαν τους παραγωγούς να λάβουν τα ανάλογα μέτρα προκειμένου να επιβληθεί τάξη στα κινηματογραφικά ήθη.

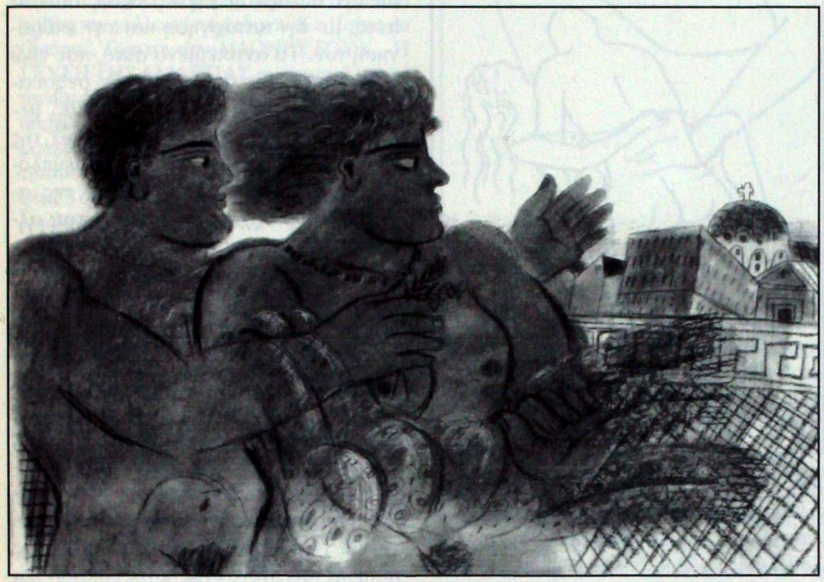
Γι'αυτό το σκοπό επιλέχτηκε ο Γουίλ

Χαίης, μέλος της κυβέρνησης του προέδρου Χάρντινγκ, που ως διευθυντής των ταχυδρομίων είχε αντιταχθεί στη διακίνηση πορνογραφικού υλικού. Ο Χαίης συνέταξε ένα περιβόητο κώδικα ηθικής δεοντολογίας (γνωστού ως "κώδικα Χαίης") με επίσημο όνομα Άρθρο Ηθών, που το 1924 μετονομάστηκε Κώδικας Περιορισμών. Ο Κώδικας αυτός εφαρμόστηκε από τους παραγωγούς ανελιπώς από το 1924 ως τα τέλη της δεκαετίας του '50, οπότε αυτοκαταργήθηκε.

Μπορούμε να κατανοήσουμε το μέγεθος του οπισθοδρομισμού όπου οδηγήθηκε για δεκαετίες ολόκληρες ο αμερικάνικος κινηματογράφος εξαιτίας του κώδικα Χαίης, που περιείχε αναλυτικές οδηγίες για το τι δεν επιτρέπεται να δείχνεται στην οθόνη. Ο παραλογισμός αυτού του κώδικα έφθανε μέχρι του σημείου ν'απαγορεύσει να παγορευμένων, όπως οπίσθια, στρίγκλα, φτηνογυναίκα, μετρέσα, γυμνό, πόρνη, δεν ήταν έρωτας, ατέλειωτες μοναχικές νύχτες και διπλά κρεβάτια ήταν συχνά αρκετή για να ψαλιδιστεί ένα φιλμ. Το λεγόμενο κυνήγι των Μαγισσών βρισκόταν ακόμα στο φόρτε του.

Ευρωπαϊκη λογοκρισία

Όμως το φαινόμενο της λογοκρισίας δεν είναι αποκλειστικά αμερικάνικο προνόμιο. Με την ίδια κατασταλτική λογική αντιμετωπίζεται η ταινία ΛΟΥΛΟΥ (1928) του γερμανού Πάμπστ. Η Λουλού είναι γερμανική ενσάρκωση της μοιραίας γυναίκας, που, σαν τη μυθική Πανδώρα, είναι γεμάτη από ερωτικά χαρίσματα, αλλά μη έχοντας κανένα περιορισμό στις πράξεις της και κινούμενη από ένα ενστικτώδικο ερωτισμό, προκαλεί άθελά της την καταστροφή των ανδρών. Εξάλλου η ΛΟΥΛΟΥ, λόγω των λεσβιακών



"Το απρόοπτο" του Α.Φασιανού

ρουσιάζονται τα γυναικεία εσώρουχα, οι ζαρτιέρες, οι γυμνές γάμπες πιο πάνω από το γόνατο, ο γυναικείος αφαλός, καθώς και τα παιδικά γεννητικά όργανα.

Εξαιτίας του ίδιου κώδικα το 1924 κλειδώθηκαν στο χρονοντούλαπο 67 βιβλία και έργα. Το 1926 ωστόσο, τα πράγματα πήγαν λίγο καλύτερα, αφού οι απαγορευμένοι πνευματικοί καρποί περιορίστηκαν σε 10. Την ίδια χρονιά ο Γουίλλιαμ Χέης αναγκάστηκε να δώσει πράσινο φως ακόμα και στη ΒΡΟΧΗ με τη Γκλόρια Σβάνσον που όμως επανατιτλοφορήθηκε ΣΑΝΤΙ ΤΟΜΣΟΝ.

Το 1928 το θεριό της λογοκρισίας αγρίεψε πάλι, καταβροχθίζοντας 1.672 σκηνές βίας, 872 σκηνές σεξ, 348 ως απρεπείς, 49 ως αντικυβερνητικές και 10 ως ασεβείς προς το θρησκευτικό συναίσθημα. Ακόμα και μια μόνο λέξη ή φράση από εκείνες που συμπεριλαμβάνονταν στη λίστα των απαπροθέσεων των πρωταγωνιστριών (Άλις Ρομπερτς - Λουίζ Μπρουκς), θα υποστεί το λογοκριτικό ψαλίδισμα τόσες πολλές φορές ώστε κανείς να μη γνωρίζει ποιά είναι η αυθεντική βερσιόν της πρώτης ταινίας που θα παρέμενε κλασική στην ιστορία της ομοφυλοφιλίας στο σινεμά.

Ας επιστρέψουμε πάλι στις Ε.Π.Α. όπου η επιρροή του κώδικα Χαίης γίνεται μεγαλύτερη μετά το 1934, όταν καθήκοντα γενικού λογοκριτή ανέλαβε κάποιος Τζόζεφ Μπρην. Ταυτόχρονα δημιουργήθηκε η Καθολική Λεγεώνα της Ευπρέπειας, που τα μέλη της μποϋκοτάριζαν όσες ταινίες θεωρούσαν άσεμνες. Ένα από τα πρώτα θύματά τους ήταν ο Τσάρλυ Τσάπλιν, όχι βέβαια για τις ταινίες του, όσο για την προσωπική του ερωτική ζωή. Η πίεση του κοινού ήταν τόσο μεγάλη, ώστε συχνά τα στούντιο αναγκάζονταν ν'αλλάξουν και τυχόν τίτλους ταινιών, που κρίνονταν "ανήθικοι", όπως το IT AIN'T NO SIN (Δεν υπάρχει αμαρτία) που έγινε BELLE OF THE NINETIES (1934).

Κάτω απ'αυτές τις συνθήκες καταστολής του ερωτισμού στην οθόνη, φυσικό ήταν οι σκηνοθέτες να στραφούν προς άλλες κατευθύνσεις: η μεταφορική υποβολή, το υπονοούμενο, γίνεται κυρίαρχος κώδικας της κινηματογραφικής γλώσσας και αισθητικής. Ο ερωτισμός φετιχοποιείται και επικεντρώνεται στα σημεία εκείνα του σώματος που δε θίγει ο κώδικας Χαίης. Κι εφόσον το γυμνό σώμα απαγορεύεται, γίνεται αντικείμενο λατρείας το γυναικείο πρόσωπο (το μέρος αντί του όλου). Δεν είναι καθόλου τυχαίο που η ερωτική σταρ αυτής της περιόδου είναι η Γκρέτα Γκάρμπο, η γυναίκα με α-σεξουαλικό πρόσωπο, το αποκομμένο από το σώμα (σύμφωνα με τον Ρολάν Μπάρτ). Δεν έλειψαν βέβαια και οι εξαιρέσεις που αγνοούσαν τη λογοκριτική καταστολή, όπως οι ταινίες SHE DONE HIM WRONG (1933) του Λόουελ Σέρμαν και ΚΛΟΝΤΑΙΚ ΑΝΝΥ του Ραούλ Γουώλς με πρωταγωνίστρια τη Μαίυ Γουέστ. Ιδίως η δεύτερη ταινία έγινε βασικός στόχος των πουριτανικών ενώσεων με τη δικαιολογία ότι περιείχε μια σκηνή, όπου μια εκκλησία μεταβάλλεται σε ναό της ηδονής!

Ανάλογη υποδοχή είχαν και οι ταινίες ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ (1930), ΛΟΥΚΡΗΤΙΑ ΒΟΡΓΙΑ (1935) και ο ΠΥΡΓΟΣ ΤΗΣ ΝΕΛ του Γάλλου Αμπέλ Γκάνς, οι οποίες δεν γλύτωσαν από την ψαλίδα της λογοκρισίας όταν προβλήθηκαν στις Ε.Π.Α., εφόσον θεωρήθηκε ότι οι σκηνές ομαδικών οργίων που περιείχαν, ίσως να αποτελούσαν κίνδυνο για τα χρηστά ήθη της αμερικάνικης κοινωνίας.

Φυσικά ο κατάλογος λογοκριμένων ταινιών είναι ατέλειωτος, οπότε αναπόφευγα το εγχείρημα εκτενούς αναφοράς πιθανώς να μας οδηγούσε στη συγγραφή ολόκληρου βιβλίου. Γι'αυτό το λόγο αρκεστήκαμε σε μια απλή αναφορά στην κινηματογραφική λογοκρισία, η οποία καμουφλαρισμένη επιβιώνει και στις μέρες μας, φροντίζοντας πριν από εμάς για εμάς, υπό το νομιμοποιητικό κάλυμα της προστασίας των χρηστών ηθών και της καθεστηκυίας ερωτικής-σεξουαλικής "τάξης".

ΧΑΡΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

1. Amour, erotisme et cinema, Άδωνις Κύρου, Eric Losfeld, Paris, 1966.
2. Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ερωτισμός, Θ.Σούμας, Αιγόκερως, 1983.
3. Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου, Κηθ Ρήντερ, Αιγόκερως, 1985.
4. Ο ερωτισμός στο σινεμά, Μπάμπης Ακτσόγλου, περ.Σινεμά, τ.6-16.
5. Movies and morals (D. Robinson), Orbis, London, 1983.

Η αυτοκρατορία των αισθήσεων

Ένα φιλμ που ξεπερνά το λόγο της κριτικής

Όλα ίσως τα κείμενα -κριτικές και αναλύσεις- που έχουν γραφτεί για την ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ (1976), ακόμα και όταν θεωρούν το φιλμ εξαιρετικά πλούσιο και βαθυστόχαστο, μοιάζουν φτωχά, λειψά κι ανεπαρκή(1). Όταν τα κρίνεις σε σχέση με την ταινία αδυνατούν πλήρως να γράψουν και εγγράψουν όλα όσα το φιλμ εκφράζει και περιέχει. Οι εικόνες και οι ήχοι του φιλμ καλύπτουν με τρόπο συντριπτικό ένα ετερογενή προς τον κινηματογράφο λόγο, τον γραπτό (είτε πρόκειται για αναλυτικό κριτικό λόγο, είτε απλά για υμνητικό). Ο γραπτός λόγος δεν μπορεί να υποκαταστήσει ούτε στο ελάχιστο τους "λόγους" των ήχων και των εικόνων. Τις αισθήσεις και τις ροές της βίας που γεννούν.

Έχει γίνει αποδεκτό από τους κριτικούς της ΚΟΡΙΝΤΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ (πρωτότυπος τίτλος του φιλμ) όμως πρόκειται για φιλμ που κατεξοχήν έχει σχέση με τον Μπατάιγ(2) και τον Σαντ: Όπως και στους δύο αυτούς κλασικούς της ερωτικής λογοτεχνίας έτσι και στο φιλμ του Οσίμα, ξεδιπλώνονται μπροστά μας όλα τα "δείγματα" σεξουαλικών πρακτικών (στην ουσία, δηλαδή, τα παραδείγματα κάθε είδους "διαστροφής" ή "σεξουαλικού πάθους"): ηδονοβλεψία, ομοφυλοφιλία, "γεννητικός" έρωτας, γεροντοφιλία, επιδειξιομανία, αυνανισμός, εκπόρνευση, σεξουαλικά παιχνίδια με τα εδέσματα και τις εκκρίσεις, πριαπισμός, στοματικός έρωτας, βιασμός, τερατοφιλία, παμμιξία, σαδισμός, φετιχισμός, μαζοχισμός, διεξουαλικές συμπεριφορές, παιδοφιλία, νεκροφιλία, ξεπαρθένεμα, ευνουχισμός. Αυτό το πανόραμα παραπέμπει στα κατά πολύ πληρέστερα και τελειότερα συστήματα του Σαντ κι αποτελεί ένδειξη της σεξολογικής διάστασης -και γνώσης- του φιλμ του Οσίμα (ο οποίος όμως στα κείμενά του καταφέρεται κατά της σεξολογίας που απο-ιεροποιεί τον έρωτα). Άλλωστε το έργο του Σαντ δεν αποτελεί σεξολογία. Εκείνος που χρησιμοποίησε το έργο του για να γράψει σεξολογία ήταν ο Κραφτ Έμπινγκ, που θεωρείται και ο θεμελιωτής της. Ο Μισέλ Φουκώ γράφει στο περιοδικό Cinematographe No 16: "Ο Σαντ διατύπωσε τον ερωτισμό μια κοινωνίας της πειθαρχίας: μιας κοινωνίας ιεραρχημένης που θεσπίζει κανόνες, που ορίζει την ανατομία τιυ σώματος και της οποίας ο χρόνος είναι επιμελώς κατανεμημένος, οι χώροι της επιμερισμένοι. Είναι μια κοινωνία που εμπεριέχει την υπακοή και την επιτήρηση". Όμως ο ερωτισμός της ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑΣ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ δεν ανήκει στην κατηγορία της πειθαρχίας, της ακρίβειας και της ιεραρχίας.

Στις διαφορές της οπτικής του Οσίμα

μ'αυτή του Σαντ, είναι και το γεγονός ότι η παντοδύναμη στο έργο του Σαντ εξουσία επί του σεξ, επί των σωμάτων και της σεξουαλικής πράξης, δηλαδή η σφραγίδα της σεξουαλικής κυριαρχίας, εδώ οριοθετείται και μορφοποιείται, χωρίς να έχει το προνόμιο της απεριόριστης δύναμης. Αντίθετα μπαίνει υπό κρίση, υπό αμφισβήτηση. Η έκβαση του μύθου συμπίπτει με την κατάλυση, τη διάλυση της σεξουαλικής εξουσίας του ενός πάνω στον άλλο και κατά την ανάπτυξη της μυθοπλασίας καθαιρείται η σεξουαλική κυριαρχία, αρχικά του άντρα και κατόπιν της γυναίκας. Στην ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ οι θέσεις εξουσίας καταλαμβάνονται κάθε φορά και από άλλον ή διαχέονται ή τελικά γκρεμίζονται και καταστρέφονται. Οι σεξουαλικοί ρόλοι μετατίθενται, οι σεξουαλικές ταυτότητες είναι ρευστές, αντιφατικές κι έχουν πολλές όψεις.

Οι σχέσεις των δύο φύλων γίνονται αντικείμενο μελέτης. Οι σεξουαλικές σχέσεις αναπαρίστανται και αναλύονται σαν σχέσεις πάλης και εξουσίας (ταυτόχρονα όμως συνένωσης, αγάπης και έρωτα). Ο Οσίμα εργάζεται πάνω στη διαδικασία της κλιμάκωσης και της ανατροπής της εξουσίας του ενός φύλου πάνω στο άλλο. Πάνω στο πως αυτός ο εξουσιασμός μπορεί -ή όχι- να αντικατασταθεί από μια σχέση διαφορετικού τύπου. Μια σχέση βυθισμένη στον ηδονισμό ή τη δισεξουαλικότητα ή τη τρέλα. Η οπτική του είναι αντιανδροκρατική, η πλήρης κατάλυση της αντρικής κυριαρχίας κατορθώνεται με την αφαίρεση της εξουσίας από το πέος, με την κατάργηση και την εκθρόνησή του. Το αντικείμενο αυτό, που εδώ λειτουργεί σαν σημαίνον της σεξουαλικής κυριαρχίας και της επιθυμίας, μεταβιβάζεται στη γυναίκα. Η ματιά της ταινίας γύρω απ'το φαλλό είναι πολύπλοκη, διφορούμενη. Σαν σύμβολο της αντρικής κυριαρχίας αποκαθαίρεται, αλλά σαν αντικείμενο της γυναικείας επιθυμίας δεν παύει να είναι τοποθετημένο σ'ένα βάθρο, ν'αποτελεί προνομιούχο απόκτημα. Αν το βλέμμα του Οσίμα είναι αντιανδροκρατικό, περιέργως αυτό δεν σημαίνει πως δεν είναι και φαλλοκεντρικό.

Τελειωνοντας και ξαναβλέποντας τούτο το γραπτό, βρίσκω για μια ακόμα φορά πως ο κριτικός λόγος δεν μπορεί διόλου να αναδημιουργήσειτην κινητική και εκρηκτική αίσθηση, τη συγκίνηση που το φιλμ γεννά. Τη βοή ή τους σιγανούς τόνους της ποίησής του. Μόνο ένας λόγος εικόνων και ήχων θα μπορούσε να το σχολιάσει και να το συνοδεύσει όπως θα του άξιζε πραγματικά. Να εγγράψει κάτι συναφές του δικού του παλμού,της δύναμης των ορμών που το διαπερνούν. Μόνη δυνατή συνοδεία της ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑΣ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ ένα νέο κινηματογραφικό έργο. Έτσι ο Οσίμα γύρισε και την ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΑΘΟΥΣ.

ΘΟΔΩΡΟΣ ΣΟΥΜΑΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Το άρθρο αυτό είναι απόσπασμααπό το βιβλίο του Θόδωρου Σούμα, "Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ερωτισμός", εκδόσεις Αιγόκερως, 1983, σελ.65-73.

2. Στο Μπατάιγ βρίσκουμε αυτόν ακριβώς τον δυισμό: δύο αλληλένδετα στοιχεία, ερωτισμός/ζωή και θάνατος. Δυισμό τον οποίο συναντάμε στην ταινία και τον οποίο εκθέσαμε από ψυχαναλυτική άποψη στις ορμές ζωής/ορμές θανάτου.

Το πορνό σινεμά στην Ελλάδα

Στην Ελλάδα, ενώ προβάλλονται πορνοταινίες που έχουν εισαχθεί λαθραία, η παραγωγή αργεί πολύ. Στα τέλη της δεκαετίας του '60 πάρα πολλοί αρχίζουν να γυρίζουν ή να παίζουν σε ταινίες "Soft" που, όπως είπαμε, δεν περιλαμβάνουν, αλλά παραπέμπουν σε μια σεξουαλική πράξη, που ο ακροατής δεν θα δει παρά μόνο στο... εξωτερικό.

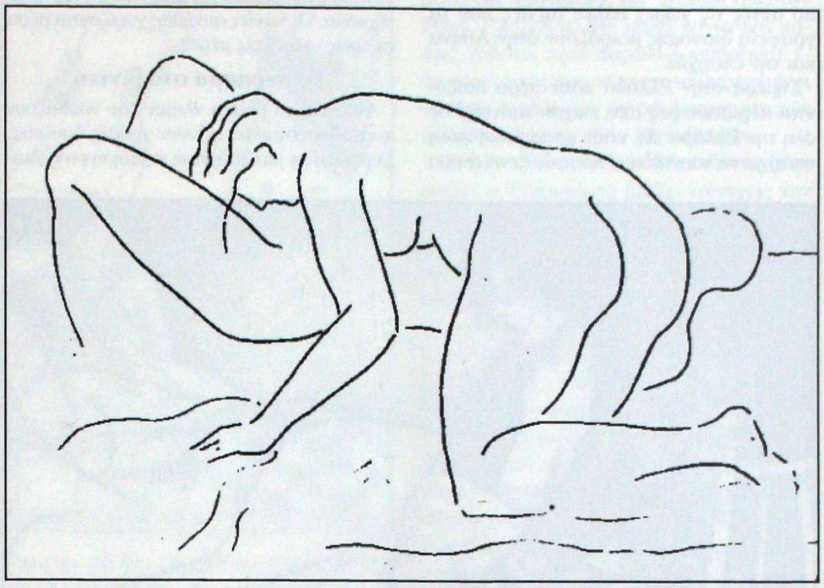
Μια τέτοια ταινία, από τις τελευταίες που έχουν παραχθεί, διαφημίζονται στο τελευταίο τεύχος του γαλλικού περιοδικού "La Revue du Cinema". Έχει τον τίτλο ΗΔΟΝΕΣ ΤΟΥ Κ...-Η ΓΕΥΣΗ ΤΗΣ ΑΜΑΡΤΙΑΣ, ανώνυμη ελληνική ταινία, όπως μας πληροφορεί το περιοδικό υπάρχει μια έκπληξη: ο λίγο τρελούτσικος ζαχαροπλάστης που φέρνει μια τούρτα γενεθλίων, επιτίθεται σε όλους τους άντρες που βρίσκονται εκεί! Το γεύμα -σχολιάζει το περιοδικό- περιλαμβάνει και τυρί και γλυκό...

Σύμφωνα με πληροφορίες, η παραγωγή ελληνικής "τσόντας" έχει πέσει πάρα πολύ, καθώς πάρα πολλοί σκηνοθέτες και παραγωγοί τέτοιων ταινιών μπροστά στη μειωμένη ζήτηση γυρίζουν τώρα φαρσοκωμωδίες. Η ελληνική "τσόντα" γνώρισε τη μεγαλύτερη ακμή της στις αρχές της δεκαετίας του '70 όταν ολόκληρα σχολεία έκαναν "κοπάνες" για να δουν μια τέτοια προβολή, που όταν ήταν ελληνικής παραγωγής συγκέντρωνε αναμφίβολα πολύ περισσότερο κοινό που δημιουργούσε στο σινεμά το ανάλογο κλίμα.

Υπάρχει μια τεράστια διαφορά ανάμεσα στις τελευταίες παραγωγές και σ'αυτές της δεκαετίας του '60. "Σήμερα", όπως μας λέει γνώστης του χώρου, "γυρίζονται καθαρά πορνό ταινίες χωρίς υπόθεση, ενώ εκείνες πριν το '70 ήταν "Σόφτ". Στις σημερινές, η μια σκηνή διαδέχεται την άλλη χωρίς διάλογο και λόγια ανάμεσα, χωρίς στοιχειώδες σενάριο. Εκείνες είχαν σενάριο και παραπλανητικό τίτλο".

Σχεδόν κανένας δεν παραδέχεται ότι γυρίζει "πορνό ταινίες", ενώ ελάχιστες παίζονται στην Ελλάδα. Οι περισσότερες διοχετεύονται στο εξωτερικό, σε χώρες όπως η Δυτική Γερμανία, η Γαλλία, η Ολλανδία και οι αραβικές χώρες. Τόσο οι σκηνοθέτες και παραγωγοί όσο και οι ηθοποιοί, παίζουν με διάφορα ψευδώνυμα, που αλλάζουν σε κάθε ταινία.

Προτού δούμε το σημερινό "ελληνικό πορνό", ας δούμε πως έφτασε στην Ελλάδα το "Softcore", που βρήκε αρκετούς γνωστούς παραγωγούς, ηθοποιούς και σκηνοθέτες στην Ελλάδα να το υπηρετήσουν. "Οι ταινίες αυτές", γράφει ο σκηνοθέτης Δημήτρης Παναγιωτάτος στο βιβλίο του "Οι ταινίες πορνό -ένας ακόμα μηχανισμός καταπίεσης", "απο-



τελούν κατά κάποιο τρόπο τη γέφυρα για τη μετάβαση των πορνό στην εμπορικοποιημένη και τολμηρή περιοδο των "Nudies" στην εμπορικοποιημένη αλλά ελάχιστα τολμηρή όσο ποτέ άλλοτε περίοδο του "Hardcore" ("σκληρό σεξ").

Εικάζεται, χωρίς να είναι βέβαιο, ότι η πρώτη τέτοια ταινία είχε τον τίτλο ΤΟ ΜΕΘΥΣΙ ΤΗΣ ΣΑΡΚΑΣ. Γυρίστηκε στις 20 Απριλίου του 1970 από τον Γ. Καμπανέλλη και χαρακτηριζόταν στα διαφημιστικά της σαν "σεξ τολμηρή περιπέτεια".

Είναι η περίοδος που ο ελληνικός κινηματογράφος γεμίζει από φλογισμένα κορμιά και ανήλικες αμαρτωλές. Ακολουθεί η περίοδος '72-'75 με ταινίες όπως ΠΙΟ ΘΕΡΜΗ ΑΠΟ ΤΟΝ ΗΛΙΟ.

Ο κινηματογράφος "Softcore", ακολουθώντας τους δρόμους του ευρωπαϊκού προηγούμενου, θα βαδίσει στον ΙΛΙΓΓΟ ΤΗΣ ΑΚΟΛΑΣΙΑΣ και θα ασχοληθεί με τις ΠΟΥΛΗΜΕΝΕΣ ΠΑΡΘΕΝΕΣ για μια δεκαετία, για να φτάσει το 1982 στην ταινία ΑΝΩΜΑΛΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ ΣΤΗ ΣΑΝΤΟΡΙΝΗ.

Από τη παραγωγή του '84 ξεχωρίζει Ο ΝΤΑΒΑΤΖΗΣ ΤΗΣ ΟΜΟΝΟΙΑΣ, τη δημιουργία του οποίου κανένας σκηνοθέτης, παραγωγός και ηθοποιός δεν ανέλαβε ακόμα.

Το 1985 η ελληνική αγορά γνωρίζει την κορυφαία παραγωγή της χρονιάς που φέρει τον τίτλο Η ΚΥΡΙΑ ΚΑΙ Ο ΜΟΥΤΣΟΣ, παραγωγή της Olympus Films. Παίζουν το νέο αστέρι του χώρου Τέλης Σταλλόνε που πρωταγωνιστεί σε αρκετές παρόμοιες ταινίες, η 'Αντζελα Γιάννου και η "Τζοάννα". Σ'αυτή την ταινία, όπως εύκολα καταλαβαίνετε, μια κυρία γνωρίζεται μ'ένα ναύτη. Είναι τόσο απλό το σενάριο, χωρίς καμιά περιπλοκή, και οι "ήρωες" διασχίζουν τα ενενήντα λεπτά της ταινίας, έτσι απλά, κάνοντας έρωτα.

Την ίδια χρονιά η Ελίτ Φιλμς θα γυρίσει την ταινία Ε ΓΙΑ ΛΕΣΑ ΟΛΑ ΜΕΣΑ, σε σκηνοθεσία Μπερτού (!) με τους Εμμανουέλα Τιτίκα και τα "μανεκέν της νύχτας". Η Τιτίκα είναι ταμίας και βρίσκεται η γυναίκα σε μια κρουαζιέρα. Στη διάρκεια αυτής της κρουαζιέρας κάνει έρωτα με τουρίστες, βαρκάρηδες και γενικά όποιον συναντήσει. Μια ακόμα ταινία ελληνικής παραγωγής με λιτό σενάριο...

Τουλάχιστον δεκαπέντε παρόμοιες ταινίες γυρίζονται εδώ κάθε χρόνο και προβάλλονται στους "ειδικούς" ελληνικούς κινηματογράφους. Είναι βέβαιο ότι γυρίζονται πάρα πολλές που όμως δεν θα παιχτούν ποτέ εδώ και ίσως κάποτε ένα περιοδικό να φιλοξενήσει ένα μικρό αγγελτήριο για την "ανώνυμη ελληνική ταινία". Έχουμε περάσει πια στο σκληρό πορνό που δεν χρειάζεται προσχήματα ή "τσόντες".

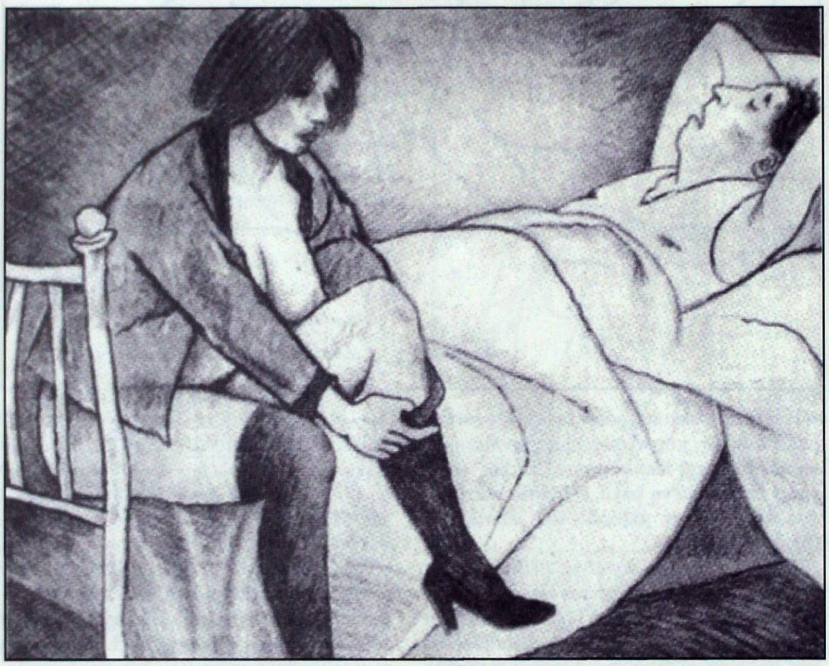
Η τελευταία από αυτές τις παραγωγές γυρίστηκε και άρχισε να προβάλλεται το 1986. Είχε τον τίτλο ΤΟ ΡΕΤΙΡΕ ΤΗΣ ΚΑΙΣΑΡΙΑΝΗΣ και είναι μια παραγωγή της Cine Pik. Παίζουν ξανά ο Σταλλόνε, ο Βασίλης Κρίστοφερ. Ένας απατεώνας "ψωνίζει" άντρες που τους πάει σε μια γκαρσονιέρα στην Καισαριανή, όπου από μια κλειδαρότρυπα παρακολουθούν όργια μέχρι το σημείο που επεμβαίνει η Αστυνομία. Αυτή η ταινία έχει και... πλοκή,

αφού η Αστυνομία δεν είναι αληθινή, αλλά ψεύτικη και στημένη για τον εκβιασμό όσων παρακολουθούν τα όργια κ.λ.π. κ.λ.π.

Ταινίες για κάθε γούστο

Παρά το γεγονός ότι μόνο δεκαπέντε -κατά μέσο όρο- το χρόνο ταινίες ελληνικής παραγωγής παίζονται στην Ελλάδα, εικάζεται ότι η πατρίδα μας προμηθεύει με πάρα πολλές ταινίες τις ευρωπαϊκές και αραβικές χώρες. Σε αντάλαγμα παίρνει από αυτές τις χώρες άλλες ταινίες που τα γραφεία διανομής μοιράζουν στην Αθήνα και την επαρχία.

Σήμερα στην Ελλάδα κάθε μέρα παίζονται περισσότερες από εκατό "τσόντες" σε όλη την Ελλάδα. Σε κάθε επαρχιακή πόλη υπάρχει το "τσοντάδικο" που φιλοξενεί άτομα



κάθε ηλικίας σε κάθε προβολή. Πολλοί παίζουν δύο ταινίες για να συγκεντρώνουν κοινό. Σύμφωνα με εκτιμήσεις έγκυρου πληροφοριοδότη, σήμερα βλέπουν "τσόντα" περισσότερα άτομα κάποιας ηλικίας και κυρίως ηλικωμένοι, παρά νέοι, σε αντίθεση με τις αρχές της δεκαετίας του '70.

Τα τελευταία χρόνια εθεάθησαν στην ελληνική αγορά ταινίες με ομοφυλοφιλικό έρωτα ελληνικής παραγωγής.

Υπάρχουν και στην Ελλάδα "άντεργκράουντ" παραγωγές με ομοφυλοφιλικό έρωτα, ενώ η Αλόμα έχει γυρίσει δύο ταινίες 8 χιλιοστών, η μια με τίτλο ΤΑ ΝΥΧΤΟΛΟΥΛΟΥΔΑ, η άλλη με τίτλο ΤΑ ΚΑΛΛΙΣΤΕΙΑ που έχει σαν θέμα τα καλλιστεία των τραβεστί. Πρόκειται όμως για ειδικές ταινίες που δεν εντάσσονται στο, κύκλωμα πορνό.

Η παραγωγή ταινίων γίνεται από συγκεκριμένα κυκλώματα που συνδυάζουν αυτές τις παραγωγές με ταινίες άλλου περιεχομένου. Υπάρχουν αρκετές εταιρείες παραγωγής και διακίνησης παρόμοιων ταινιών, και πολλοί σκηνοθέτες και ηθοποιοί που είναι σχεδόν πάντα ανώνυμοι ή δηλώνονται με ψευδώνυμα. Οι περισσότερες από τις ταινίες που γυρίζονται σήμερα γράφονται σε βιντεοκασέτες.

Πέρα από γνωστούς ηθοποιούς, στις ταινίες αυτές παίζουν πολλές φορές άσχετοι, πόρνες ή τουρίστριες, που όπως μου έλεγε στέλεχος εταιρείας "πληρώνονται με αμοιβή ένα εισιτήριο να γυρίσουν στην πατρίδα τους". Οι αμοιβές πάντως σήμερα είναι 80.000 για τις γυναίκες και 50.000 για τους άντρες για κάθε γύρισμα. Οι ταινίες συνήθως γυρίζονται μέσα σε τρεις - τέσσερις μέρες.

Το πέρασμα στο βίντεο

Αντίθετα τα βίντεο κλαμπ που νοικιάζουν πορνοβιντεοταινίες κάνουν χρυσές δουλειές. Σύμφωνα με μια πρόχειρη εκτίμηση ενός ιδιοκτήτη βίντεο κλαμπ, το 40% των εισπράξεων του προέρχονται από το νοίκιασμα πορνοβιντεοταινιών. Εδώ δεν υπάρχουν πια ούτε όρια ούτε λογοκρισία. Η εισαγωγή και η διακίνηση αυτών των ταινιών γίνεται λαθραία και αποτελεί ένα τομέα φοροδιαφυγής πολύ σημαντικό. Στις εκατό ταινίες αυτών των βίντεο κλαμπ οι σαράντα είναι πορνό και βέβαια σκληρό, αφού κανένας, σε αντίθεση με το σινεμά, δεν τις ελέγχει.

Επειδή η διακίνηση γίνεται λαθραία και για το φόβο της "πειρατείας", οι τιμές πώλησης μιας τέτοιας ταινίας είναι στο μισό των άλλων. Σήμερα στη αγορά μια πορνό βιντεοκασέτα κοστίζει 3.500 δραχμές. Νοικίαζονται όσο οι άλλες: περίπου διακόσιες δραχμές την ημέρα. Σήμερα ένα στα πέντε νοικοκυριά έχει συσκευή βίντεο. Αύριο που θα έχουν όλα, τα βίντεο κλαμπ θα στηρίζουν τις εισπράξεις τους στις εύκολες, παράνομες, αφορολόγητες κια περιζήτητες ενοικιάσεις και πωλήσεις των πορνοταινιών που σήμερα κατακλύζουν την αγορά.

Αξίζει να σημειωθεί εδώ, για την υπερβολική ζήτηση που υπάρχει ότι από καιρό στην Ομόνοια κυκλοφορούν και απλές κασέτες με ήχο και χωρίς εικόνα για καθαρά... ακουστικούς τύπους. Οι κασέτες αυτές περιέχουν ήχους και διαλόγους από ερωτική πράξη τόσο στα ελληνικά όσο και στα αγγλικά και σ'άλλες γλώσσες. Κοστίζουν όσο και οι άλλες κασέτες...

Η παραγωγή βιντεοταινιών πορνό, που όμως είναι αναντικατάστατη από απλές κασέτες ή πορνοπεριοδικά, έχει οδηγήσει τόσο το ελαφρό πορνό όσο και τις αίθουσες προβολής σε μια παρακμή άνευ προηγουμένου. Σήμερα μόνο στην Αθήνα υπάρχουν περισσότερα από πενήντα "τσοντάδικα" που παίζουν καθημερινά συνήθως δύο ταινίες σεξ, όπως τις χαρακτηρίζουν, με τίτλους όπως: ΦΙΛΗΔΟΝΗ ΤΖΟΛΝΤΑ, ΤΟ ΠΙΑΝΩ ΚΑΙ ΚΑΙΓΟΜΑΙ, ΣΤΡΑΤΟΠΕΔΟ ΣΑΔΙΣΤΩΝ, ΣΤΡΑΤΟΠΕΔΟ ΔΙΑΦΘΟΡΑΣ κ.ά.

Οι τίτλοι είναι πάντα δηλωτικοί της ταινίας και διαμορφώνονται έτσι ώστε να λειτουργούν σαν κράχτες. Πολλές ταινίες δεν έχουν καν τίτλο και αναφέρονται απλώς σαν δύο ταινίες σεξ. Συνήθως αυτό υπονοεί πιο "σκληρή τσόντα" άγνωστης προέλευσης. Παρά το γεγονός ότι υπάρχουν ακόμη σινεμά, ιδιαίτερα στην επαρχία, που δεν είναι αποκλειστικά "τσοντάδικα", σήμερα καθώς δεν υπάρχει καμιά λογοκρισία τα "τσοντάδικα" λειτουργούν ελεύθερα και άνετα και προβάλλουν σκληρό πορνό χωρίς να καταφεύγουν σε τεχνάσματα του παρελθόντος. Σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '70 πολλοί πορνό κινηματογράφοι πρόβαλλαν αθώες κατασκοπευτικές ταινίες ή αστυνομικές περιπέτειες που κάποια στιγμή αποκάλυπταν την έκπληξη μιας "τσόντας" που ο μυημένος θεατής περίμενε, ενώ ο εισαγγελέας δεν μπορούσε να φανταστεί όταν έδινε άδεια προβολής της ταινίας.

Το μέλλον του πορνό σήμερα

Στις χιλιάδες ταινίες πορνό που γυρίστηκαν μέχρι τώρα, πάντα η γυναίκα, απρόσωπη, είναι ένα σεξουαλικό ανικείμενο προορισμένο να χαρίζει ηδονή στον άνδρα, να βιάζεται, να μαστιγώνεται και να βασανίζεται, εξάπτοντας τη φαντασία του θεατή και βοηθώντας τον να ταυτιστεί με το υποκείμενο της σεξουαλικής πράξης: τον άνδρα. Σε μια τέτοια ταινία που έχει τον τίτλο Η ΔΑΜΑΣΜΕΝΗ ΓΥΝΑΙΚΑ βλέπουμε στο διαφημιστικό τον Νίτσε να λέει: "Όταν πηγαίνεις σε γυναίκα, μην ξεχνάς το μαστίγιό σου"!

Βγαίνοντας ωστόσο από τον κινηματογράφο, ο θεατής δεν αποκομίζει παρά την εντονότερη συνειδητοποίηση της σεξουαλικής του αποστέρησης, αφού η διάσταση οθόνης-ζωής είναι εκεί για να του την επαναλαμβάνει. Οι ταινίες πορνό σαν υποκατάστατο αποτελούν μια πρόσθετη καμουφλαρισμένη μορφή καταστολής και καταπίεσης.

ΝΙΚΟΣ ΛΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Το παραπάνω άρθρο πρωτοδημοσιεύθηκε στο περιοδικό "Ενα", τεύχος 10, (5/5/87).

Το μικρό μυστικό των πορνοταινιών

Δεν ξέρω αν σας έτυχε να δείτε μια πορνοταινία. Δεν εννοώ ταινίες που περιέχουν στοιχεία ερωτισμού(1), έστω και προσβλητικού όπως θα ισχυριζόνταν πολλοί, δεν εννοώ δηλαδή ταινίες όπως ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΤΑΓΚΟ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ. Εννοώ ταινίες πορνιγραφικές που ο πραγματικός και μοναδικός σκοπός τους είναι να ερεθίζουν τον θεατή και που για να πετύχουν αυτόν τον ερεθισμό με εικόνες από ποικίλα και περίπλοκα ζευγαρώματα, αδιαφορούν απολύτως για όλα τα άλλα. Με άλλα λόγια, όλα τα υπόλοιπα μετράνε λιγότερο από το τίποτε.

Πολλές φορές τα δικαστήρια είναι υποχρεωμένα να αποφασίσουν αν μια ταινία είναι καθαρά πορνογραφική ή αν έχει καλλιτεχνική αξία. Δεν είμαι από κείνους που πιστεύουν ότι η καλλιτεχνική αξία δικαιολογεί τα πάντα και υπάρχουν περιπτώσεις που αληθινά έργα τέχνης δημιούργησαν μεγαλύτερους κινδύνους για την πίστη, τα ήθη και τις τρέχουσες αντιλήψεις από άλλα έργα μικρότερης αξίας. Πιστεύω επίσης ότι όλοι οι ενήλικες που έχουν συναίσθηση και ευθύνη των πράξεών τους, έχουν και το δικαίωμα να καταναλώνουν πορνογραφικό υλικό, τουλάχιστον όταν δεν διαθέτουν κάτι καλύτερο. Παραδέχομαι όμως ότι μερικές φορές ο δικαστής θα πρέπει να αποφασίσει αν μια ταινία γυρίστηκε με σκοπό να εκφράσει κάποιες ιδέες ή κάποιες αισθητικές αντιλήψεις (έστω και με σκηνές που προσβάλλουν το κοινό αίσθημα) ή αν γυρίστηκε με μοναδικό σκοπό να ερεθίσει τα ένστικτα του θεατή.

Ε, λοιπόν, υπάρχει ένα κριτήριο για να αποφασίσουμε αν μια ταινία είναι ή δεν είναι πορνογραφική, και το κριτήριο αυτό στηρίζεται στους λεγόμενους νεκρούς χρόνους. Ένα από τα μεγαλύτερα αριστουργήματα όλων των εποχών, η ταινία ΚΟΚΚΙΝΕΣ ΣΚΙΕΣ εξελίσσεται συνεχώς (εκτός από την αρχή, κάποια μικρά διαλείμματα και το τέλος) μέσα σε μια άμαξα. Αν όμως δεν υπήρχε αυτό το ταξίδι, η ταινία δεν θα είχε νόημα. Η ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ του Αντονιόνι αποτελείται μόνο από νεκρούς χρόνους: οι άνθρωποι πηγαίνουν, έρχονται, μιλάνε, χάνονται, ξαναβρίσκονται χωρίς να συμβαίνει τίποτε. Αυτό όμως ακριβώς θέλει να μας πει

η ταινία, ότι δεν συμβαίνει τίποτε. Μπορεί να μας αρέσει, μπορεί και όχι, θέλει όμως να μας πει ακριβώς αυτό.

Αντίθετα, μια πορνογραφική ταινία, για να δικαιολογήσει το εισιτήριο στο σινεμά ή το αντίτιμο της βιντεοκασέτας, μας λέει ότι μερικά πρόσωπα έχουν σεξουαλικές επαφές: αντρες με γυναίκες, άντρες με άντρες, γυναίκες με γυναίκες, γυναίκες με σκύλους ή άλογα (σημειώνω όμως ότι δεν υπάρχουν πορνογραφικές ταινίες στις οποίες οι άντρες ζευγαρώνουν με σκύλες ή φοράδες. Γιατί;). Ακόμη και μέχρι σ'αυτό το σημείο, θα λέγαμε πως όλα πάνε καλά. Μόνο που οι ταινίες αυτές είναι γεμάτες και με νεκρούς χρόνους.

Αν ο Τζιλμπέρτο, για να βιάσει τη Τζιλμπέρτα, πρέπει να πάει από τη πλατεία Κορντούζιο στη λεωφόρο Μπουένος Άϊρες, η ταινία σας δείχνει τον Τζιλμπέρτο στο αυτοκίνητό του, από φανάρι σε φανάρι, να κάνει ολόκληρη τη διαδρομή.

Οι πορνοταινίες είναι γεμάτες από ανθρώπους που ανεβαίνουν στο αυτοκίνητο και κάνουν ένα σωρό χιλιόμετρα, από ζευγάρια που χάνουν απίστευτο χρόνο για να δώσουν τα στοιχεία τους στη ρεσεψιόν του ξενοδοχείου, από κυρίους που περνάνε λεπτά και λεπτά μέσα στο ασανσέρ πριν ανεβούνε στο δωμάτιο, από κοπέλες με μπλουζάκια και δαντέλες που πίνουν διάφορα λικέρ και πηγαινοέρχονται λικνιστικά πριν ομολογήσουν αμοιβαία ότι προτιμούν την Σαπφώ από τον Ντον Τζιοβάννι. Με απλά λόγια και κάπως χύδαια, πριν παρακολουθήσουμε ένα σωστό γαμήσι, είμαστε υποχρεωμένοι να υποστούμε μια σειρά διαφημιστικών σποτ του Υπουργείου Μεταφορών.

Οι λόγοι είναι απλοί. Μια ταινία στην οποία ο Τζιλμπέρτο βιάζει συνεχώς την Τζιλμπέρτα, από μπρος, από πίσω ή στο πλάι, κανένας δεν θα μπορούσε να την αντέξει. Ούτε οι ηθοποιοί λόγω σωματικής κόπωσης, ούτε οι παραγωγοί, λόγω κόστους. Και φυσικά, για ψυχολογικούς λόγους, δεν θα την άντεχε ούτε ο θεατής. Για να έχει επιτυχία το ξεστράτισμα, πρέπει να υπάρχει ένα φόντο ομαλότητας. Η παρουσίαση της ομαλότητας είναι ένα από τα πιο δύσκολα πράγματα για οποιονδήποτε καλλιτέχνη -ενώ η παρουσίαση της ανωμαλίας, του εγκλήματος, των βασανιστηρίων ή των βιασμών, είναι πανεύκολη.

Παράλληλα, η πορνογραφική ταινία πρέπει να παρουσιάζει την ομαλότητα, (και αυτό είναι ουσιαστικό, αν θέλουμε να αποκτήσει ενδιαφέρον η "ανωμαλία"), με τον τρόπο που την αντιλαμβάνεται ο κάθε θεατής. Γι'αυτό, αν ο Τζιλμπέρτο πρέπει να πάρει το λεωφορείο και να πάει από το σημείο Α στο Β, θα δούμε τον Τζιλμπέρτο να παίρνει το λεωφορείο και το λεωφορείο να πηγαίνει από το Α στο Β.

Αυτό συχνά εξοργίζει τους θεατές, γιατί αυτοί θα ήθελαν να υπάρχουν συνέχεια ακατανόμαστες σκηνές. Πρόκειται όμως για αυταπάτη. Δεν θα ήταν δυνατόν να αντέξουν (κι ούτε θα άντεχε ο παραγωγός, επειδή οι ακατανόμαστες σκηνές στοιχίζουν) μιάμισι ώρα με ακατανόμαστες σκηνές. Συνεπώς οι νεκροί χρόνοι παίζουν ουσιαστικό ρόλο.

Συνεπώς, ας επαναλάβουμε. Μπαίνετε σε μια κινηματογραφική αίθουσα. Αν οι πρωταγωνιστές για να πάνε από το Α στο Β χρειάζονται περισσότερο χρόνο απ'ότι θα επιθυμούσατε, αυτό σημαίνει ότι η ταινία είναι πορνό.

ΟΥΜΠΕΡΤΟ ΕΚΟ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Το άρθρο αυτό γράφτηκε από τον Ουμπέρτο Έκο στο ιταλικό περιοδικό L'Espresso και αναδημοσιεύτηκε από τις εκδόσεις Εκδοτικός Οργανισμός Θεσσαλονίκης στο βιβλίο Σημειώματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΩΤΙΣΜΟ

1. **Περί στοματικής ορμής** (Λ. Χρηστάκης), Χάος και Κουλτούρα, 1991

2. **Η ομοφυλοφιλία στον κινηματογράφο** (Κ. Σέλντον, Ρ. Ντάιερ, Τ. Μπαμπούσιο), Αιγόκερως

3. **Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα-ερωτισμός** (Θ. Σούμας), Αιγόκερως, 1983

4. **Ερωτισμός** (Συλλογικό), Π.Ε.Ε.Κ., 1991

5. **Η γυναίκα στον κινηματογράφο** (Ν. Κολοβός), Αιγόκερως

6. **Γυναίκα και κινηματογράφος** (Αφιέρωμα), περ. Φιλμ, αφιέρωμα, τ.17

7. **Έρωτας, σεξ, θάνατος και το νόημα της ζωής στην κωμωδία του Γούντι Άλεν** (Χ. Φόστερ), Καστανιώτης

8. **Οι ταινίες πορνό** (Δ. Παναγιωτάτος), Καστανιώτης, 1977

9. **Τα φιλιά του σινεμά** (Λ. Ταμπόρ), Γκοβόστης, 1992

10. **Ο ερωτισμός στο σινεμά** (Μπ. Ακτσόγλου), περ. Σινεμά, τ.6-16

11. **Η βιομηχανια των ταινιών πορνό** (Ν. Λακοπούλου, περ. Ενα, τ.10

12. **Η άνθηση της πορνογραφίας** (Π. Μήτσα), περ. Αστυνομική Επιθεώρηση, Οκτώβριος 1992

13. **A pictorial History of sex in the movies** (J. Pascal, C. Jeavons), Hamlyn, 1975

14. **Movies and morals** (D. Robinson), περιλαμβάνεται στο βιβλίο "Movies of the thirties", Orbis, 1983

15. **Amour érotisme et cinéma** (Α. Κύρου), ed. Eric Losfeld, Paris, 1966

16. **Les stars du cinéma érotique** (H. Rode)

17. **Le masochisme au cinéma** (J. Steff), ed. Henry Veyrier

18. **L'érotisme au cinéma** (Lo Duca), ed. Pauvert Filmarchives

19. **En marge de l'érotisme au cinéma** (A. Bazen), στο "Que est-ce que la cinéma?", ed. Du-Cerf

20. **Ecrits** (1956-1978) (N. Oshima), ed. Cahiers du cinéma

ΟΙΚΟΛΟΓΙΑ•ΦΕΜΙΝΙΣΜΟΣ•ΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟΣ

Κυκλοφορεί σε όλα τα βιβλιοπωλεία

ΓΙΟΥΤΑ ΝΤΙΤΦΟΥΡΤ

ΖΗΣΕ ΑΓΡΙΑ ΚΑΙ ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ

Προοπτικές μιας ριζοσπαστικής οικολογίας

- Γιατί μπορεί να σταματήσει η οικολογική καταστροφή του πλανήτη μας!
- Γιατί είναι ρεαλιστική η ύπαρξη μιας ριζοσπαστικής οικολογίας!
- Γιατί μπορούν να πάρουν τα όνειρα εκδίκηση!

Εκδόσεις ΣΤΑΧΥ

Κεντρική διάθεση: ΠΡΟΟΔΟΣ • ΜΕΣΟΛΟΓΓΙΟΥ 5 ΑΘΗΝΑ • Τηλ.: 3621001 • FAX: 3629207

Κατάρευση ενός κολοσσού

Ο Γιάννης Φραγκούλης συζητά με τον ρώσο σκηνοθέτη Dimitri Dolonin

Στα πλαίσια του Διεθνούς Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης συζητήσαμε με τον ρώσο σκηνοθέτη Dimitri Dolonin για την ρωσσική κινηματογραφία καθώς και για την πρώην σοβιετική κινηματογραφία, την ιστορία της, την κινηματογραφική εκπαίδευση, τις προοπτικές ευρέσεως εργασίας, τώρα και τότε, αλλά και για το μέλλον της ρωσσικής κινηματογραφίας. Ο ρώσσος σκηνοθέτης μίλησε στον συντάκτη μας Γίαννη Φραγκούλη και έκανε επανελλειμένα έκκληση για οικονομική βοήθεια, ελλήνων παραγωγών, στην ρώσικη κινηματογραφία δεδομένου ότι η παραγωγή εκεί στοιχίζει λιγότερο, σε πραγματικές τιμές, γιατί υπάρχουν στούντιο άρτια εξοπλισμένα και έμψυχο δυναμικό ικανό να βοηθήσει όποιον θέλει να εκτελέσει την παραγωγή του εκεί.

Α.Κ. Ο σύγχρονος σοβιετικός κινηματογράφος που εκπροσωπείτε έχει επηρεαστεί απ'τον κινηματογράφο του Αϊζενστάϊν;

D.D. Το θέμα δεν είναι η παράδοση του ίδιου του σοβιετικού κινηματογράφου ή του κινηματογράφου γενικά της χώρας μας, αλλά είναι πιο βαθύ, η παράδοση όλης της καλλιτεχνικής και πνευματικής παραγωγής του ρωσσικού λαού, που είναι πολύ πιό πριν από τον Αϊζενστάϊν, είναι μια παράδοση του λαού ολόκληρου.

Α.Κ. Εννοείτε το θέατρο και την λογοτεχνία και τις επιδράσεις τους;

D.D. Όλα, ακόμα και την θρησκεία, στην πνευματικότητα του ρώσικου λαού έχει πολύ μεγάλο ρόλο παίξει η ορθοδοξία.

Α.Κ. Ο σύγχρονος ρωσσικός κινηματογράφος με τι θέματα ασχολείται, ποιά θέματα διαπραγματεύεται;

D.D. Είναι πολύ σύνθετα τα πράγματα. Δεν υπάρχει μια μοναδική, μια ενιαία τάση. Οι συνθήκες της ζωής αλλάζουν με τέτοια ταχύτητα που δεν μπορεί να απαντήσει κανείς με σιγουριά σ'αυτό το ερώτημα, γιατί μπορεί μετά από λίγο να μην ισχύει η απάντηση. Με αυτή τη λογική έχω ετοιμάσει ήδη ένα σενάριο που είναι από διήγημα του Τσέχωφ. Αλλά η προηγούμενη ταινία μου, που παίχτηκε εδώ, είναι μια ταινία με πολλά ντοκουμέντα και μαρτυρίες και ανέκδοτα υλικά γύρω απ'την δολοφονία του Κίρωφ στο Λένιγκραντ, το 1934.

Α.Κ. Ο αμερικάνικος κινηματογράφος ασχολείται με το πρόβλημα της κοινωνίας και του ατόμου, ο ρωσσικός κινηματογράφος πως αναπτύσσει αυτό το θέμα;

D.D. Αυτό είναι η κυρίαρχη δουλειά του κινηματογράφου, δεν είναι μόνο για τον αμερικάνικο κινηματογράφο, ούτε για τον ρώσικο, είναι πολλών χρόνων θεματική με την οποία ασχολούνται πολλοί σκηνοθέτες σ'όλο τον κόσμο. Η σχέση ατόμου και κοινωνίας είναι από τα βασικότερα πράγματα.

Δεν γίνεται πλέον κριτική

Α.Κ. Οι σύγχρονες ταινίες είναι μια διαμαρτυρία στο καθεστώς που κυβερνούσε και στο καθεστώς που κυβερνάει. Έχουν κάποια συγκεκριμένη πρόταση για την ζωή και τα προβλήματά της;

D.D. Ταινίες που να κριτικάρουν την καινούργια εξουσία δεν υπάρχουν. Μέχρι στιγμής η τάση είναι να πούμε όλα τα άσχημα του παρελθόντος. Άλλαξαν τόσο πολύ οι σχέσεις του ατόμου με την εξουσία, που το να μιλήσει κανείς γι'αυτό σήμερα κινδυνεύει να είναι κοινότοπος και επιδερμικός. Είναι ένα πράγμα που πρέπει να το ψάξουμε λίγο παραπάνω, τώρα που διαμορφώθηκαν καινούργιες συνθήκες με τις οποίες δεν είμαστε συνηθισμένοι να ζούμε.

Α.Κ. Αυτός είναι ο λόγος που δεν γίνεται κριτική ή ότι υπάρχει κάποια λογοκρισία;

D.D. Δεν υπάρχει λογοκρισία. Όταν καταργήθηκε η λογοκρισία, τότε αυτή πλέον δεν ενδιέφερε κανέναν.

Α.Κ. Δηλαδή ο ρώσικος κινηματογράφος κάνει ένα ταξίδι στο παρελθόν...

D.D. Όχι, δεν είναι έτσι ακριβώς, μια από τις τάσεις που θα μπορούσε να ακολουθήσει ο σύγχρονος ρωσσικός κινηματογράφος είναι, αντί να ψάχνει το σήμερα και το επίκαιρο κυρίως για να εντυπωσιάσει, να επιστρέψει λίγο στην κλασσική λογοτεχνία. Δεν είναι όλα γυρνούν προς τα πίσω. Είναι μια σωστή προσέγγιση στην παρούσα κατάσταση.

Α.Κ. Η τελευταία ταινία σας για τον δολοφόνο του Κίρωφ είναι στην ίδια κατεύθυνση;

D.D. Και η ταινία που έκανα για τον δολοφόνο του Κίρωφ, που είναι ένα ανθρωπάκι, και που το ίδιο το παρακράτος και οι μυστικές υπηρεσίες τον βάζουν σ'ένα παιγνίδι δολοφονίας. Ως κύριο άτομο και ως ψυχοσύνθεση έχει πολλά κοινά με τους αντίστοιχους ήρωες της μεγάλης κλασικής λογοτεχνίας. Τον Πούσκιν, τον Γκόγκολ. Στον "Χάλκινο Ιππέα", του Πούσκιν, υπάρχει ένας ήρωας που έχει αυτές τις διαστάσεις. Άρα και στα σύγχρονα θέματα η δημιουργία των ηρώων έχει μεγάλη σχέση με την παράδοση και την λογοτεχνική καταγωγή. Η μόνη διαφορά με τους ήρωες του Γκόγκολ, είναι ότι ο δικός μου πυροβολεί κιόλας. Αυτό που προσπάθησα να κάνω σ'αυτή την ταινία είναι να δείξω την ψυχολογία που μετατρέπει ένα μικροαστό σε ένα τρομοκράτη.

Το πρόβλημα είναι οικονομικό

Α.Κ. Κατά πόσο έχουν αλλάξει τα πράγματα στην πρώην σοβιετική κινηματογραφία, μετά από τον χωρισμό σε μικρές δημοκρατίες, πόσο έχει επηρεάσει την κινηματογραφική παραγωγή τους;

D.D. Το πρόβλημα δεν είναι διοικητικό ή κρατικό ή η ανεξαρτησία των μικρών χωρών που έφυγαν απ'τον παλιό κορμό της Σοβιετικής Ένωσης και κοιτάνε να περπατήσουν τώρα με μικρά βήματα. Το θέμα είναι οικονομικό.

Α.Κ. Ο ρωσσικός κινηματογράφος που βρίσκει τα λεφτά να κάνει ταινίες, από ιδιώτες ή συμμετέχει και το κράτος;

D.D. Το κυριότερο είναι ότι έχουμε την αντίστροφη κατάσταση, όχι τόσο στην παραγωγή, όσο στην διανομή. Επειδή δεν υπάρχει καμμιά νομοθεσία που να θεσμοθετεί κάποιους κανόνες της συμπεριφοράς και της διανομής στους κινηματογράφους. Οι αίθουσες κατακλύζονται κυριολεκτικά, σε ένα ποσοστό 95%, από τη χειρότερη μορφή αμερικάνικης παραγωγής, σαν αυτά που παίζουν την νύχτα τα ιδιωτικά κανάλια εδώ στην Ελλάδα, κάτι αηδίες που δεν βλέπονται με τίποτε. Όχι b-movies, αλλά z-movies (το τελευταίο γράμμα του αλφαβήτου!).

Α.Κ. Ποιός συντονίζει την κινηματογραφική παραγωγή στη Ρωσία;

D.D. Υπάρχει κάτι αντίστοιχο του Κέντρο Κινηματογράφου, το οποίο έχει πολύ λιγα χρήματα, το Κράτος του δίνει ελάχιστα. Οπότε υπάρχουν οι αιτήσεις και τα σενάρια από τα στούντιο για να γίνουν κάποια φιλμ, με χρηματοδότηση

δική τους, γιατί οι ιδιώτες δεν πληρώνουν για να γίνουν παραγωγές στη Ρωσσία, περισσότερο ασχολούνται με την διανομή αμερικάνικων ταινιών παρά με τις ρωσσικές. Σπαταλούν το χρόνο τους για να βρουν πως θα μοιράσουν αυτά τα λίγα λεφτά ως μέρος της παραγωγής σε αυτούς που πιστεύουν ότι

Νέοι ορίζοντες, "Οικογενειακή προβολή"

μπορούν να κάνουν κάτι καλό.

A.K. Ο ιδιωτικός τομέας, οι σπόνσορες, οι προσφορές στους παραγωγούς του εξωτερικού δεν μπορούν να βοηθήσουν;

D.D. Υπάρχουν μερικές ιδιωτικές εταιρείες που προτίθενται να βάλουν χρήματα, αλλά χωρίς οικονομοτεχνικές μελέτες και γι'αυτό πολύ γρήγορα θα στερέψουν. Είναι πιο συμφέρον για ξένες παραγωγές να κάνουν γυρίσματα στη Ρωσσία γιατί εκεί υπάρχει ακόμη η υποδομή, όπως ο Κούνδουρος γύρισε το ΛΟΡΔΟΣ ΒΥΡΩΝ, Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΕΝΟΣ ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΟΥ. Άμα γυρίσεις μια ταινία στη Ρωσσία κόστους 200 ή 250 χιλιάδες δολλάρια και όταν την δεις αργότερα θα έχεις την αίσθηση ότι αν γυρίζονταν στη Δύση θα έκανε 10 εκατομμύρια δολλάρια. Από αυτά τα λεφτά που μπαίνουν μέσα, έχουν την ελπίδα να πάρουν κάτι για να κάνουν ταινίες.

A.K. Γιατί οι ρώσσοι βλέπουν ταινίες που χαρακτηρίζονται σαν "αμερικάνικα σκουπίδια", αφού έχουν μια ιστορία στον κινηματογράφο;

D.D. Αυτό έχει σχέση με την αλλαγή στην διανόηση του λαού της Ρωσσίας. Η ζωή είναι πολύ δύσκολη και τα παλιά έργα απεικονίζουν αυτές τις δύσκολες συνθήκες. Ο ρώσικος λαός είναι πλέον "μέχρι τον λαιμό" με τις εικόνες αυτών των προβλημάτων γι'αυτό έχει στρέψει τη πλάτη του σ'αυτές τις ταινίες. Οι σκηνοθέτες, οι οπερατέρ και όλοι οι άλλοι είναι παιδιά αυτού του λαού, προσπαθούν λοιπόν με τις καινούργιες ταινίες τους να δώσουν μια άλλη εικόνα.

A.K. Κρατώντας τα ίδια προβλήματα του ρωσσικού λαού;

D.D. Θέλουν να αλλάξουν τη θεματογραφία. Πρέπει να τονίσω ότι δεν υπάρχει πλέον η λογοκρισία στα φιλμ, αλλά και ότι σύμφωνα με τις οικονομικές συνθήκες τα φιλμ τους στοιχίζουν περισσότερο απ'ότι παλιότερα.

Χρειάζεται προπαγάνδα

A.K. Υπάρχει ελπίδα το ρωσσικό κοινό να ξαναστραφεί στην ρωσσική κινηματογραφία;

D.D. Υπάρχει αυτή η δυνατότητα, προς το παρόν υπάρχει προσέλευση περισσότερο για τον αμερικάνικο κινηματογράφο, αλλά κι αυτός άσχημα πηγαίνει. Χρειάζεται πολύ καλή διαφήμιση γιατί οι αμερικάνικες ταινίες δεν χρειάζονται να διαφημισθούν, μόνο το ότι είναι αμερικάνικες φτάνει. Χρειάζεται αυτό που παλιότερα έλεγαν προπαγάνδα. Σύντομα θα υπάρχει και κάποιος έλεγχος των εισαγωγών των ξένων ταινιών.

A.K. Υπάρχουν προοπτικές συνεργασίας της Ρωσσίας με την Ελλάδα;

D.D. Υπάρχει αυτή η προοπτική. Ήδη ετοιμάζω ένα σχέδιο από κάποιο διήγημα του Τσέχωφ και θα ήμουν ευτυχισμένος αν κάποιος έλληνας παραγωγός βοηθούσε χρηματικά.

A.K. Πως ήταν η κινηματογραφική εκπαίδευση πριν, έχουν γίνει κάποιες αλλαγές;

D.D. Δεν έχει αλλάξει παρά ελάχιστα. Στην Μόσχα υπάρχει ένα Ινστιτούτο και αυτό τον χρόνο ιδρύεται κάτι παρόμοιο στην Πετρούπολη. Στη Μόσχα υπάρχουν οι ειδικότητες: σκηνοθετών, οπερατέρ, σεναριογράφων, κριτικών, θεωρητικών του κινηματογράφου, ηθοποιών (σχολές ηθοποιών υπάρχουν και σ'άλλες πολλές πόλεις). Υπάρχει και το Ινστιτούτο Καλλιτεχνικού Κινηματογράφου στη Μόσχα που ασχολείται με την σκηνογραφία και την ενδυματολογία.

A.K. Σ'αυτά τα Ινστιτούτα διδάσκονται ιστορία του κινηματογράφου, βλέπουν παλιές ταινίες ρωσσικές;

D.D. Διδάσκεται η ιστορία του κινηματογράφου, βλέπουν τις παλιές ταινίες και κάνουν πολλές διαλέξεις. Διδάσκεται η λογοτεχνία, η ρώσικη και η ξένη και η ιστορία της τέχνης, η ιστορία της χώρας, τα θεωρητικά μαθήματα, η δραματουργική και γίνονται πρακτικές που γυρίζονται μικρού μήκους ταινίες. Οι οπερατέρ ξεκινάνε σπουδάζοντας φωτογραφία. Και ο καθένας παίρνει την εξειδίκευση που θέλει.

A.K. Οι τελειόφοιτοι αυτών των σχολών βοηθούνται απ'το κράτος για να βρουν δουλειά;

D.D. Τώρα δεν έχουν βοήθεια. Είναι το πως ο καθένας θα ανταπεξέλθει τις δυσκολίες ευρέσεως εργασίας. Τώρα είναι πιο δύσκολα. Πριν υπήρχε το σύστημα της κυβερνητικής διαπαιδαγώγησης και οι τελειόφοιτοι δούλευαν για το κράτος.

A.K. Είναι καλύτερα ένας σκηνοθέτης να αρχίσει από "χαμηλά", να γίνει βοηθός σκηνοθέτη πριν κάνει σκηνοθεσία;

D.D. Είναι καλύτερα στην αρχή να δουλέψει σαν βοηθός σκηνοθέτη. Έτσι μαθαίνει κανείς πιο καλά την δουλειά.

A.K. Αυτός ο τρόπος ευρέσεως εργασίας που μας περιγράψατε πιο πριν τους εγκλώβιζε ή τους άφηνε κάποιες ελευθερίες;

D.D. Γινόταν ένας τέτοιος καταμερισμός των τελειοφοίτων που δεν μπορούσαν από μόνοι τους να κάνουν ταινία και ήταν για πολλά χρόνια βοηθοί, πέρναγε αρκετός καιρός για να κάνουν μια ταινία. Όταν έκαναν ταινίες υπήρχε λογοκρισία, όπως και στους άλλους τομείς, που ήταν πολύ ευέλικτη και με μερικές αλλαγές των σεναρίων επιτρεπόταν να γίνει η ταινία, αλλά τελικά το σενάριο έπαιρνε άλλη μορφή που δεν είχε τίποτε να κάνει με το αρχικό σενάριο. Πάντως τα έργα που απείχαν πολύ απ'το πρόχειρο μάζευαν πολλούς θεατές.

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Ευχαριστούμε τον έλληνα σκηνοθέτη Φώτο Λαμπρινό για την πολύτιμη βοήθειά του ως μεταφραστή στην συνέντευξη αυτή.

Κύπρος - Σεφέρης

Ένα κινηματογραφικό δοκίμιο των φοιτητών του Παντείου

..."Και βλέπεις το φως του ήλιου καθώς
έλεγαν οι παλαίοι
Ωστόσο νόμιζα πως έβλεπα τόσα χρόνια
περπατώντας ανάμεσα στα βουνά και στη
θάλασσα συντυχαίνοντας ανθρώπους
με τέλειες πανοπλίες
παράξενο, δεν πρόσεχα πως έβλεπα μόνο
τη φωνή τους
Ήταν το αίμα που τους ανάγκαζε
να μιλούν"...

Γ. Σεφέρης

" Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ' "

Να γίνει ένα φιλμ με θέμα τα αρχαία θέατρα της Κύπρου. Αυτή ήταν η σκέψη του προέδρου του τμήματος Επικοινωνίας και Μ.Μ.Ε. του Παντείου, κ. Γ. Ανδρεάδη. Όμως τα κυριότερα θέατρα, όπως αυτό της Σαλαμίνας, βρίσκονται στην τουρκοκρατούμενη περιοχή. Άδεια για να γίνουν εκεί γυρίσματα δεν επρόκειτο να δοθεί κι έτσι ο σκηνοθέτης Γ. Σμαραγδής αντιπρότεινε να γυριστεί το κινηματογραφικό δοκίμιο ΚΥΠΡΟΣ-ΣΕΦΕΡΗΣ. Ένα δοκίμιο που εντάσσεται στο μάθημα της πνευματικής γεωγραφίας που διδάσκει ο κ. Σμαραγδής στο Οπτικοακουστικό Κέντρο του τμήματος. Γενικό θέμα των μαθημάτων: η σχέση του χώρου με τους πνευματικούς δημιουργούς ή το μέσα σώμα των πραγμάτων. Κάθε χώρα έχει το δικό της μέσα σώμα που στοιχειοθετείται από εκείνους τους ανθρώπους που πέρασαν στους αιώνες και καθόρισαν τους χώρους με την πνευματικότητά τους.

Οι χώροι στοιχειώνουν από την παρουσία του ανθρώπου. Σε λαούς που έχουν παράδοση, μύθους και πνευματικούς ανθρώπους, όπως είναι ο δικός μας λαός, είναι στοιχειωμένα τα πάντα. "Τ'αηδόνια δεν σ'αφήνουνε να κοιμηθείς στις Πλάτρες", έγραψε ο Σεφέρης. Απ'τη στιγμή που γράφτηκε αυτός ο στίχος, ο επισκέπτης της Κύπρου δεν μπορεί να είναι εντελώς αθώος. Θ'ακούσει το αηδόνι. Θα τον ακολουθεί πάντα ο στίχος του Σεφέρη.

Με το φως της ποίησης του Σεφέρη η Κύπρος παίρνει μιαν άλλη διάσταση. Το " Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ' " αποτελεί ένα οδοιπορικό του ποιητή στην Μεγαλόνησο του 1953, και ταυτόχρονα, ένα ταξίδι στο χρόνο. Η επιλογή αποσπασμάτων απ'το "Ημερολόγιο" για το σενάριο του φιλμ και η σκηνοθεσία έγινε πέρυσι, από τους φοιτητές του Β' έτους: Π. Γεωργίου, Ελ. Κούμου, Κ. Λυγκώνη, Ε.Λαμπρούλη, Β. Νάκου, Κ. Ματζάνα, Μ. Μπουνταλάκη, Μ.Παμπουκίδη, Θ.Ανυφαντάκη. Το ρεπαράζ (διερεύνηση των χώρων), για να εντοπισθούν οι περιοχές όπου θα γύριζαν το φιλμ, έγινε από τους Υποψήφιους Διδάκτορες: Κ. Σκορδάκη και Α. Μαυρολέων, στην Κύπρο. Μαζί τους ήταν ο Γ. Σμαραγδής και ο διευθυντής φωτογραφίας Νίκος Σμαραγδής.

Τα έξοδα καλύφθηκαν στον μεγαλύτερο βαθμό από την ΕΤ1. Βοήθησαν ακόμη το Ρ.Ι.Κ. και το Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών της Κυπριακής Δημοκρατίας, για να γίνουν γυρίσματα σε χώρους που δεν ήταν εύκολο. Πράγματι, στην πράσινη γραμμή τα προβλήματα ήταν πολλά. Αρκετές φορές τα γυρίσματα έπρεπε να γίνουν απέναντι σε όπλα Τούρκων που τους σημάδευαν.

Το φιλμ πήρε τη τελική του μορφή από την ομάδα των παιδιών με μοντέρ τον Τ. Κουμουνδούρο. Από μια σειρά εικόνων επέλεξαν εκείνες που μεταδίδουν αίσθημα. Την ατμόσφαιρα συμπληρώνει η φωνή του Β. Παπαβασιλείου, που διαβάζει τα ποιήματα του Σεφέρη και η μουσική του Ν. Κυπουργού. Εικόνα, λόγος και μουσική δίνουν τη δυνατότητα για διαφυγές στη φαντασία, δεν συνθλίβουν τη σκέψη του αποδέκτη.

Πρώτο πλάνο: Μια γυναίκα μαυροντυμένη που κρατάει στα χέρια της στέφανα. Δεν ξέρουμε ποιά είναι. Πίσω ακούγεται αέρας. Μετά πέφτουν οι τίτλοι. Το φιλμ τελειώνει με την ίδια γυναίκα. Ακούγεται πάλι ο αέρας και η γυναίκα λέει συνέχεια "έσω μας", "έσω μας"..., που θα πει: σώσε μας.

Ο Ελληνικός λαός γεννήθηκε και μεγάλωσε ανάμεσα σε δύο στοιχεία που τον καθορίζουν: το νερό, δηλαδή την θάλασσα και το φως, τον ήλιο. Αυτά τα στοιχεία ορίζουν την ψυχοσύνθεση και τον πολιτισμό του. Στο φιλμ ΚΥΠΡΟΣ-ΣΕΦΕΡΗΣ κυριαρχούν πλάνα με λαμπερίσματα της θάλασσας, καθρεπτίσματα στα νερά, βότσαλα που τ'αγκαλιάζει το κύμα. Και καθώς το υδάτινο στοιχείο πλημμυρίζει την ταινία κάτω απ'το άπλετο φως του ήλιου, ακούγεται η φωνή του Σεφέρη: "δεν το'χει μες στη μοίρα του ν'ακούσει μαντατοφόρους που έρχονται να πούνε πως τόσος πόνος, τόση ζωή πήγαν στην άβυσσο για ένα πουκάμισο αδειανό, για μια Ελένη".

Τα προσωπικά αντικείμενα του ποιητή πάνω σ'ένα βράχο, καμάρες σε σχήμα τόξου, η περίεργη μύτη που κάνουν τα βράχια, η μεγάλη συκομουριά, συρματοπλέγματα, γκρεμισμένα σπίτια στην πράσινη γραμμή της Λευκωσίας με τα σακιά στα παράθυρα, φυλάκια, φοίνικες, ένας μιναρές στο βάθος, τούρκικες σημαίες. Κι ο ήλιος μέσα απ'τα τετράγωνα της ρημαγμένης οροφής στις καμάρες. Εικόνες που διαδέχονται η μια την άλλη και συνθέτουν τον σκηνοθετικό άξονα της ταινίας. Τα συναισθήματα που προκαλούν εκφράζονται με μια λέξη: συγκίνηση. Ο λόγος του Σεφέρη αποτελεί τον υπόγειο πνευματικό ή διανοητικό άξονα του φιλμ. Τέλος, υπάρχει κι ένας τρίτος άξονας, ο δραματουργικός. Είναι οι συνεντεύξεις από πρόσφυγες και ποιητάρισσες από τα κατεχόμενα. Σκιά κρύβει το μισό πρόσωπό τους και χωρίζει την εικόνα στη μέση, όπως η πράσινη γραμμή χωρίζει την Μεγαλόνησο.

Οι τρεις άξονες οδηγούν σε πολλαπλές αναγνώσεις του ίδιου αντικειμένου. Η φαντασία των παιδιών ανάπλασε την πραγματικότητα, στέλνοντας τα πράγματα σε άλλες κατευθύνσεις. Βρήκαν τρόπους να περάσουν το μήνυμα, διαρρηγνύοντας την απεικόνιση, δίνοντάς της μια διάσταση σχεδόν μαγική.

Τρεις άξονες, τρεις κορδέλες που συνδέονται με αόρατους αρμούς, απευθύνονται στο αισθητήριό μας και θέτουν σε κίνηση κάποια πράγματα: συγκίνηση και συν-κίνηση. "Το κυπριακό ζήτημα είναι υπόθεση πνευματικής καλλιέργειας και κουλτούρας. Έλληνες γρηγορείτε". Η Κύπρος δεν κινδυνεύει μόνον από τους Τούρκους, κινδυνεύει από την εγκατάλειψη, από την έλλειψη του να κατανοήσουμε την πνευματική της υπόσταση μέσα στο σώμα μας.

Το φιλμ προβλήθηκε πρώτα στα πλαίσια της Πολιτιστικής Πανεπιστημιάδας και στην συνέχεια στην Ελληνοαμερικάνικη Ένωση. Θα παιχθεί επίσης στο Σπίτι της Κύπρου. Η Κυπριακή Πρεσβεία ζήτησε να το αγοράσει (το Πανεπιστήμιο θα το δώσει δωρεάν), για να το αναπαράγει σε κασέτες και να παιχθεί σ'όλο το κόσμο. Ακόμα θα εκδοθεί ένα βιβλίο που θα περιέχει το σενάριο, το ημερολόγιο προεργασίας (ρεπεράζ), το ημερολόγιο γυρίσματος και κείμενα φοιτητών σχετικά με το φιλμ (η έκδοση θα χρηματοδοτηθεί από το Σπίτι της Κύπρου).

Τέλος, μέσα στα πλαίσια του Οπτικοακουστικού Κέντρου, ακολουθούν τα δοκίμια "Αθήνα" και το δράμα "Το μοιρολόι της Φώκιας" του Αλ. Παπαδιαμάντη.

ΖΕΤΑ ΜΑΛΛΙΔΟΥ

Γυρίζοντας ταινίες εν μέσω ...πυρών!

Η γιουγκοσλαβική κινηματογραφική παραγωγή κατά τη διάρκεια του εμφυλίου

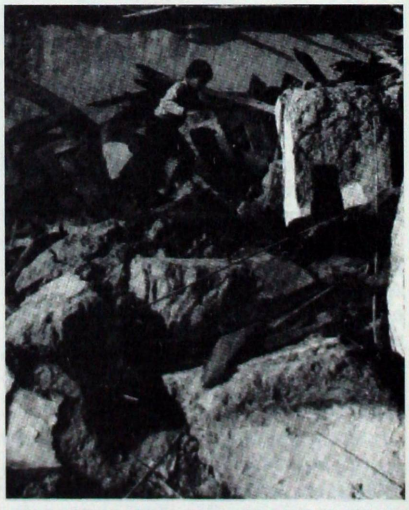
Στις μέρες μας οι ΔΙΑΚΟΠΕΣ ΣΤΟ ΣΕΡΑΓΕΒΟ ακούγονται μάλλον παράξενα ως τίτλος κινηματογραφικής ταινίας. Κι όμως η ίδια ταινία παιζόταν στο Σεράγεβο δύο χρόνια πριν. Θέμα της ταινίας η επιστροφή μεταναστών εργατών στην πατρίδα τους την περίοδο των Χριστουγέννων. Στους "εργάτες" συμπεριλαμβάνονταν μια πόρνη, ένας διαρρήκτης, ένας σωματοφύλακας και δύο κλεφτρόνια.

Οι ΔΙΑΚΟΠΕΣ ΣΤΟ ΣΕΡΑΓΕΒΟ (PRAZNIK U SARAJEVU) ήταν μια από τις τρείς ταινίες του 1991 της ίδιας τοπικής εταιρείας παραγωγής ταινιών D. P. Forum. Οι υπόλοιπες ήταν ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΟΥ ΜΕΛΙΤΟΣ (BRAONA PUTOVANJA) και Ο ΑΔΕΛΦΟΣ ΜΟΥ ΑΛΕΞΑ (MOJ BRAT ALEKSA), μια βιογραφία του Σέρβου λυρικού ποιητή Σάνπο, που πέθανε το 1924.

Ακόμα και το 1992 παρόλες τις εχθροπραξίες, άλλη μια εταιρεία παραγωγής ταινιών του Σεράγεβο, η Bosna Film, κατάφερε να διανείμει την ταινία ΜΠΕΛ ΕΠΟΚ, η οποία αναφέρεται στις τελευταίες μέρες της Αυστροουγγρικής αυτοκρατορίας. Η ταινία προκάλεσε στο κοινό νοσταλγία γι'αυτό που κάποιος Γιουγκοσλάβος σχολιαστής αποκάλεσε "ψευδαίσθηση της ειρήνης, της σταθερότητας και της προόδου".

Παρόλο που τα παραπάνω αγαθά δεν υπάρχουν σ' άυτό το κράτος που κάποτε ονομάζαμε Γιουγκοσλαβία, ο τοπικός κινηματογράφος επιβιώνει σε πείσμα των καιρών. Στο Βελιγράδι, ένα γιουγκοσλαβικό φιλμ σημείωσε πέρσι ρεκόρ εισιτηρίων ξεπερνώντας σε εισπράξεις το ΚΑΠΤΕΝ ΧΟΥΚ και τα ΨΗΛΑ ΤΑΚΟΥΝΙΑ του Αλμοντοβάρ. Πρόκειται για την ταινία ΤΙΤΟ Ι JA (Ο ΤΙΤΟ ΚΙ ΕΓΩ), του 46άχρονου σκηνοθέτη Γκόραν Μάρκοβιτς, ο οποίος σπούδασε στην κινηματογραφική σχολή FAMU στην Πράγα. Οι ταινίες του χαρακτηρίζονται από την κριτική τους οπτική και τα σατυρικά ευφυολογήματα. Η ταινία Ο ΤΙΤΟ ΚΙ ΕΓΩ δεν αποτελεί εξαίρεση. Το θέμα της είναι η επανεξέταση της λατρείας του ήρωα και γι'αυτό το λόγο παρουσιάζει κοινά σημεία με την ταινία του Αντρέι Κοντσαλόφσκι Ο ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ. Όμως ο θαυμαστής στην ταινία του Μάρκοβιτς είναι πιό αθώος σε σχέση με το θαυμαστή του Στάλιν στο αντίστοιχο φιλμ του Κοντσαλόφσκι και ο ήρωας αντιμετωπίζεται περισσότερο με ειρωνία παρά με μίσος.

Το "ΕΓΩ" του τίτλου είναι ένα δεκάχρονο αγόρι, που ζει με τη μικροαστική οικογένειά του σε ένα μικρό διαμέρισμα. Η ταινία διαδραματίζεται στη δεκαετία του '50 όταν το Κ.Κ.Γ. και ο Τίτο είχαν ήδη καταλάβει την εξουσία. Η οικογένεια διάκειται εχθρικά στην κυβέρνηση, όμως το αγόρι έχει εσωτερικεύσει μέσω του σχολικού μηχανισμού, το θαυμασμό του για το Στρατάρχη Τίτο. Είναι χαρακτηριστικό ότι σ'ένα σχολικό διαγωνισμό ποίησης παρουσιάζει ένα ποίημα όπου δηλώνεται η αγάπη του περισσότερο προς τον Τίτο παρά προς τους γονείς του. Η πράξη του αυτή προκαλεί την αγανάκτηση των δικών του, παράλληλα όμως αποτελεί το πρόκριμα για την συμμετοχή του σε μια σχολική επίσκεψη στη γενέτειρα του Τίτο, στο χωριό Κούμροβετς, στα



σύνορα Σλοβενίας-Κροατίας.

Σ'αυτό το χώρο ξεκινά η περιπέτεια του μικρού μαθητή. Ανάμεσα σ'ένα ετερόκλητο πλήθος μαθητών που καθοδηγούνται από ένα φωνακλά δάσκαλο, ο μικρός μαθητής αδυνατεί να τους ακολουθήσει και τελικά χάνεται στη πλαγιά του βουνού. Η ταινία Ο ΤΙΤΟ ΚΙ ΕΓΩ αποτελεί μια παραβολή με σαφή πολιτικά μηνύματα. Αντί να καταγγείλει ανοιχτά την Τιτοϊκή διακυβέρνηση και τα ιδεολογήματά της, στρέφει τα πυρά της σε επιμέρους θέματα: σε απερίσκεπτους ζηλωτές, σε εγωιστές αντιπολιτευόμενους, σε φανατικούς, σε αφελείς, σε παραπλανημένους.

Αυτή η ταχτική της μη ανοιχτής καταγγελίας και η σαφής προτίμηση των υπαινικτικών συμβολισμών χαρακτήριζε τόσο την κινηματογραφική παραγωγή της πρώην Ε.Σ.Σ.Δ. όσο και της πρώην Γιουγκοσλαβίας ακόμα και σήμερα.

Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, οι ταινίες που αναφέρονταν στην αντίσταση και την εποποιία των παρτιζάνων κυριαρχούσαν στο γιουγκοσλαβικό κινηματογράφο. Κάποιος κριτικός τις χαρακτήριζε ως τις αντίστοιχες των ταινιών γουέστερν. Οι τωρινές εθνικιστικές εμφύλιες συγκρούσεις προκάλεσαν την εμφάνιση ενός νέου στιλ ταινίων. Αρκετοί κινηματογραφιστές παρεμβάλλουν στις ταινίες τους ως backround επιδράσεις από τον εμφύλιο που συνεχίζεται.

Στην ταινία ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΗΣ ΜΑΝΑΣ ΜΟΥ (NOC U KUC I MOZE MAJKE) του Ζάρκο Ντρακόγεβιτς, περιγράφεται η ερωτική σχέση ενός ζευγαριού, η οποία διακόπτεται λόγω των κοινονικοπολιτικών συγκρούσεων. Στην ταινία TANGO ARGENTINO του Γκόραν Πασκάλεβιτς, η κατάρρευση του μονοκομματικού συστήματος εξουσίας αποτελεί το έναυσμα εκτεταμένων κοινωνικών αναταραχών.

Στην ταινία ΛΙΠΟΤΑΚΤΗΣ (DEZERTER) ο σκηνοθέτης Ζιβόγιαν Πάβλοβιτς χρησιμοποποιεί τον εμφύλιο πόλεμο ως φόντο σε μια σύγχρονη βερσιόν του "Παίκτη" του Ντοστογιέφσκι. Τέλος στην ταινία Η ΑΠΑΡΧΗ ΜΙΑΣ ΠΛΑΣΤΟΓΡΑΦΗΣΗΣ (ORIGINAL FALSIFICATA) του Ντράγκαν Κρέσοτζα περιγράφεται μια ανθρώπινη ιστορία σχέσεων με φόντο την αδελφοκτόνα σύγκρουση.

Εν τω μεταξύ τουλάχιστον 10 νέες ταινίες βρίσκονται στο τελευταίο στάδιο παραγωγής τους. Η αλήθεια μπορεί να είναι το πρώτο θύμα του πολέμου. Ας ελπίσουμε τουλάχιστον ότι ο κινηματογράφος θα είναι το τελευταίο.

ΧΑΡΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Αρκετά στοιχεία πάρθηκαν από το άρθρο του Richard Mayne "Shooting films mid civil war" (European,23/7/92)

Ο Εμίρ Κουστουρίτσα μιλά για τον Εμφύλιο

"Σκέφτομαι με συγκίνηση τη Γιουγκοσλαβία",λέει ο διάσημος σκηνοθέτης Εμίρ Κουστορίτσα. "Μου είναι δύσκολο να μιλάω για μια χώρα που υπάρχει εδώ και περισσότερο από εβδομήντα χρόνια και σήμερα οδηγείται στη διάλυση. Και, όμως, σκεφτείτε τον πολιτιστικό της πλούτο: τον Άντριτς, βραβείο Νόμπελ λογοτεχνίας του '61, τον όποιο εγώ θεωρώ έναν από τους μεγαλύτερους συγγραφείς του αιώνα μας. Τον σκηνοθέτη Σάσα Πέτροβιτς, από τους καλύτερους της γενιάς του και τους ζωγράφους Ντάντο και Βελίσκοβιτς. Νομίζω ότι οι Γιουγκοσλάβοι είναι από τους πιο ταλαντούχους του κόσμου".

Εμίρ Κουστορίτσα έχει γεννηθεί στο Σεράγεβο. Αποδίδει την σημερινή κατάσταση στην αδιαλλαξία. "Το μεγάλο πρόβλημα σ'αυτή τη χώρα", λέει, "είναι ότι ο εθνικισμός εμφανίζεται ως ένα πεπρωμένο από το οποίο κανείς δεν μπορεί να ξεφύγει. Οι πολιτικοί μας ηγέτες δεν κάνουν τίποτε άλλο από το να ξαναγυρίζουν στις πνευματικές και θρησκευτικές τους ρίζες. Έχουν χάσει τον προσανατολισμό τους. Τους ανθρώπους, όπως εγώ, δεν τους ενδιαφέρουν αυτά τα πράγματα. Δεν υπήρξα ποτέ οργανωμένος σε κόμμα. Και δεν πρόκειται να προδώσω τις μνήμες μου. Σε όλες μου τις συνεντεύξεις, από το 1985, που πήρα το βραβείο στο

Φεστιβάλ των Καννών, προσπαθώ να προωθήσω την ιδέα της διαμόρφωσης μιας νέας κοινωνίας, ειρηνικής, αλλά και με συνείδηση των διαφορών της. Οι σκληροπυρηνικοί εθνικιστές πέρασαν μεγάλο μέρος της ζωής τους στη φυλακή και σήμερα έχουν την εξουσία στα χέρια τους και ξεσπούν.

Πρέπει όμως να ξέρετε ότι το αντεργκράουντ κίνημα είναι πολύ πιο δυνατό σήμερα. Και κατά τη γνώμη μου είναι πιο αποτελεσματικό από τα ειρηνιστικά κινήματα, τα οποία θέλουν να αγνοούν τις βαθιές ρίζες του εμφυλίου και τις ιστορικές του αιτίες. Ο πόλεμος αυτός είναι συνέπεια της ιστορίας μας. Ο Τίτο δεν έχει καμία σχέση. Η Δύση δεν γνωρίζει καλά την ιστορία μας και απλοποιεί τα πράγματα, μετρώντας τα με βάση τα δικά της πολιτικά μοντέλα. Η δική μας σύγκρουση είναι συγχρόνως ιστορική και υπαρξιακή. Είναι μια βαθιά κρίση ταυτότητας".

Μνήμη

Χρήστος Βακαλόπουλος (1956 - 1993)

Η πορεία του Χρήστου Βακαλόπουλου ξεκινά (για τον κινηματογράφο) τα πρώτα χρόνια ύστερα από τη δικτατορία. Πηγαίνει κινηματογράφο, συχνάζει σε αίθουσες, επισκέπτεται λέσχες (ως θεατής), συμμετέχει σε σεμινάρια. Δε ντρέπεται, σηκώνει το χέρι του, του δίνουν το λόγο και μονολογεί. Οι ιδέες του (όχι όλες βάσιμες) αποκαλύπτουν νεανικό νεύρο, ευθύτητα, κομπιάσματα, ανάλυση και ευστοχία. Το όνομα του είναι τελείως άγνωστο. Αργότερα στέλνει άρθρα στο περιοδικό "Σύγχρονος Κινηματογράφος". Είναι προσγειωμένα, αφήνουν σειρές ερωτημάτων, σκέψεων και αποριών. Σύντομα μπαίνει στη συντακτική επιτροπή του περιοδικού. Όταν αρχίζει να γίνεται γνωστός για τα κείμενά του, ξεσπά το πρόβλημα υγείας του. Κινδυνεύει πολύ στα νοσοκομεία του Παρισιού. Χρόνια συνεχούς διαμονής στο κρεβάτι και οπισθοδρόμησης της θεωρητικής του δουλειάς.

Η επιστροφή του στην Ελλάδα συνοδεύεται από ισχνότητα σωματική και πνευματική. Ο "Σύγχρονος Κινηματογράφος" φυτοζωεί. Το περιοδικό "Αντι" του ζητά μια έρευνα για την εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου. Η εργασία του είναι καλή. Κλιμακώνεται στη συντακτική επιτροπή του δεκαπενθήμερου περιοδικού και αναπτύσσει θέσεις του για την έβδομη τέχνη.

Αρχές της δεκαετίας του '80 κάνει την πρώτη του μικρού μήκους ταινία. Τη βλέπει με κάποιους φίλους του και την αποκηρύσσει. Αντίθετα το επίπεδο των θεωρήσεών του παρουσιάζει εξέλιξη. (Ένα άρθρο του το 1985 για το "κινηματογραφικά περιοδικά στην Ελλάδα" με είχε αιφνιδιάσει. Ερωτήσεις ερωτήσεων: "τι σημαίνει ειδικευμένο έντυπο;", "διαμορφώνει, επηρεάζει στη θέαση με το ύφος του;", "από ποιούς διαβάζεται;", "ή μήπως μόνο ξεφυλλίζεται;"). Γράφει για το περιοδικό "Οθόνη" (1986).

Με το περιοδικό "Αντί" πρωτοστατεί στο "Ράδιο-αντίλαλος" σε μια προσπάθεια στήριξης της ελεύθερης ραδιοφωνίας. Βγαίνει στον αέρα και ουρλιάζει για τον κινηματογράφο. Επιτέλους έρχεται η μεγάλη μήκους ταινία(1). Μετά τα φιλμάκια ΒΕΡΑΝΤΕΣ (1985) και ΘΕΑΤΡΟ (1986), έρχεται το ΟΛΓΑ ΡΟΜΠΑΡΝΤΣ (1989). Ήδη ο φόβος του για το θάνατο "περικυκλώνει" την ταινία. Άνεση, πάντως, προσπάθεια.

Ύστερα χάνεται. "Μελαγχολεί" στο "Αντί". Συνεργάζεται με το Σταύρο Τσιώλη. Το 1992 βγαίνει το ΠΑΡΑΚΑΛΩ, ΓΥΝΑΙΚΕΣ, ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ. Βραβεύεται στο 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με τα βραβεία σεναρίου και σκηνοθεσίας. Δεν παρευρίσκεται βέβαια.

Λίγες μέρες αργότερα επίσημη πρεμιέρα του φιλμ στον κινηματογράφον "Αττικόν" στον Πειραιά. Σαν "αντι-Κινηματογράφος" τον ψάχνω για συνέντευξη. Μάταια. Πληροφορούμαι ότι έχει μπει στο νοσοκομείο.

ΣΥΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Χρήστος Βακαλόπουλος έγραψε το σενάριο για την ταινία του Νίκου Παναγιωτόπουλου Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΠΟΥ ΕΒΛΕΠΕ ΤΑ ΟΝΕΙΡΑ και μαζί με τον Σταύρο Τσιώλη για το ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟΝ ΒΑΣΙΛΗ και για την ΛΕΡΩΝΑΝ ΤΑ ΞΕΝΑ ΡΟΥΧΑ καθώς και για την τελευταία ταινία που ήταν συνσκηνοθέτης.

Ο κινηματογράφος είναι η πραγματικότητα

Η τελευταία συνέντευξη του Χρήστου Βακαλόπουλου

Στις 10 Γενάρη, λίγο πριν να μας αφήσει, ακουγόταν από την συχνότητα του "Τρίτου Προγράμματος" της Ελληνικής ραδιοφωνίας μέσα από την εκπομπή "Ο κινηματογράφος στο Τρίτο". Μεταφέρουμε ακριβώς αυτά τα αποσπάσματα από την τελευταία του συνέντευξη:

"[... φάνηκε ότι πρέπει να ασχοληθείς με αυτούς που είναι γύρω σου, και μάλιστα με το κρυφό, με το υπόγειο κομμάτι τους. Όχι δηλαδή με το επιφανειακό. Με αυτό το τελευταίο ασχολείται η τηλεόραση. Αυτό διατηρεί τον κινηματογράφο. Το να ασχοληθεί κανείς με το υπόγειο κομμάτι της ταυτότητάς του. Πόσες ταινίες είχαμε με αυτό τον προβληματισμό τα τελευταία είκοσι χρόνια; Τρεις, τέσσερις, πέντε, έξι; Ενώ έγιναν τόσες ταινίες...]

[... ναι αλλά ο Τορνές ήταν πολύ σημαντικός γιατί επηρρέασε πολύ κόσμο. Και εμάς βεβαίως. Δηλαδή ο Τορνές άνοιξε μια χαραμάδα και πέρασε ένα ρεύμα. Αυτή είναι η γνώμη μου.]

[...ο κινηματογράφος έχει επαφή με το κόσμο. Γιατί πρέπει να πάει ο κόσμος μέσα στην αίθουσα. Εκεί αναμετριέται. Εκεί γίνεται η επαφή. Αυτός, δηλαδή, που θέλει να διατηρήσει μια επαφή κάνει κινηματογράφο. Τηλεόραση κάνει αυτός, που δεν τον ενδιαφέρει πλέον καμία επαφή, τον ενδιαφέρει μόνο μια επαγγελματική σιγουριά ας πούμε. Έτσι όπως έχει καταλήξει το ζήτημα, ο κινηματογράφος δεν έχει σχέση με τις εικόνες, έχει σχέση με την παραγματικότητα. Και μάλιστα είναι το μοναδικό μέσο που μπορεί να πάει στην πραγματικότητα και να αναδείξει μια όψη της ή μια άλλη. Αντίθετα η τηλεόραση είναι καθαρά χωνευτήρι εικόνων. Ο κινηματογράφος πια, έτσι όπως πηγαίνουν τα πράγματα είναι η μοναδική σχέση που μπορείς να έχεις με το όνειρο κάποιας πραγματικότητας. Αλλά που να έχει σχέση με την πραγματικότητα. Αυτό είναι το παράξενο. Δηλαδή, όλες οι καινούριες τεχνικές, τα πάντα μπροστά στον κινηματογράφο είναι σα ψηγεία της πραγματικότητας. Ο κινηματογράφος είναι κάτι ζωντανό, κάτι ζεστό που σε φέρνει σε έντονη σχέση με την πραγματικότητα και γι αυτό δεν κινδυνεύει κιόλας... ας πούμε, να εξαφανιστεί σαν είδος. Γιατί, ο κινηματογράφος... δεν τον ενδιαφέρει μια τεχνική ποτέ, αυτή είναι κρυφή για τον κινηματογράφο και για τον θεατή. Η διαφήμιση δείχνει τεχνολογία. Ο κινηματογράφος κρύβει τεχνολογία. Αυτή είναι θεμελιώδης διαφορά. Ποτέ δεν λες ότι εγώ θα βασίζω την ταινία μου στην κίνηση του γερανού "Α", ενώ η διαφήμιση βασίζεται εκεί και το λέει. Αυτό βλέπει ο θεατής...]

[... είναι κάτι που γίνεται από μια ομάδα ανθρώπων, που αναφέρεται σε μια άλλη ομάδα ανθρώπων και παρουσιάζει μια ιστορία. Αυτό δεν είναι καθόλου χαώδες. Αυτό είναι συγκεκριμένο. Όταν δεν ισχύουν αυτά, και είναι άλλα πράγματα, ε τότε εντάξει οι ταινίες είναι μάλλον για πέταμα, θα έλεγα εγώ...]

[... δεν είναι έτσι... γιατί η επικοινωνία δε μπορεί να βασιστεί σε κάποιον που ψάχνει τον εαυτό του. Μόνο. Μπορεί να υπάρχει αυτό, αλλά πρέπει να υπάρχουν κι άλλα πράγματα. Ας πούμε, της παράδοσης του κινηματογράφου. Έχει μια παράδοση ο κινηματογράφος. Δε θα πάρεις απ'αυτήν;]

{... η ταινία είναι η ιστορία δύο αγιογράφων του Θεοφάνους και του Θεοδοσίου που πηγαίνουν στη Στεμνίτσα της Αρκαδίας να αποκαταστήσουν τις τοιχογραφίες μιας εκκλησίας του 15ου αιώνα. Ιστορικής σημασίας γιατί εκει πέρα άρχισε η επανάσταση, προσευχήθηκε ο Κολοκοτρώνης μέσα... Αυτοί δεν επιτελούν κανένα έργο αγιογραφικό, εγκαθίστανται στον περίβολο τον οποίο κάνουν σα διαμέρισμα σχεδόν και από εκεί και πέρα ασχολούνται με οτιδήποτε άλλο εκτός από το έργο τους, ερχόμενοι σε επαφή με τους κατοίκους της περιοχής, περαστικούς, γύφτους... Οργανώνουν μια δημοπρασία, μαζεύουν μερικά λεφτά, τα δίνουν σχεδόν αμέσως κι όταν έρχεται ο χειμώνας... φεύγουν. Όπως όλοι οι Έλληνες είναι λίγο απατεώνες. Απ'την άλλη οι ήρωες είναι μικροαπατεώνες με όραμα και η απατεωνιά που κάνουν δεν είναι τίποτα μπροστά στο όραμα που έχουν, το οποίο είναι κάπως αδιευκρίνιστο αυτό το όραμα που έχουν...]

[... εγώ νομίζω ότι, επειδή όλα γράφουν σε μια ταινία, η αγάπη ενός παραγωγού γράφει πάνω στην ταινία και την κάνει καλύτερη όπως η αδιαφορία του Κέντρου Κινηματογράφου έγραψε πάνω στις ταινίες και τις έκανε αδιάφορες. Εδώ, γι αυτό ενδιαφέρει ο παραγωγός, πέρα απ'τους μηχανισμούς, γιατί είναι ένας άνθρωπος που ενδιαφέρεται τελικά για αυτό που γίνεται, έχει βάλει τα λεφτά του, για οποιονδήποτε λόγο κι ενδιαφέρεται και αυτό το ενδιαφέρον μπορεί να κάνει την ταινία ενδιφέρουσα. Είναι ένα ανθρώπινο στοιχείο ο παραγωγός...]

[... ε ναι, γιατί καμιά ανθρώπινη σχέση δεν είναι χωρίς προβλήματα και κανένα ανθρώπινο έργο δεν έγινε χωρίς προβλήματα. Γιατί στην Ελλάδα οι άνθρωποι πάντα έκαναν όλα τα επαγγέλματα και πιστεύω ότι ποτέ δεν θα εξειδικευθεί η εργασία στην Ελλάδα, δε θα γίνει δηλαδή όπως θέλει το Διεθνές Νομισματικό Ταμείο που ο εργολάβος θα είναι μόνο εργολάβος κι άλλα. Πάντα οι άνθρωποι θα κάνουν τέσσερα-πέντε επαγγέλματα και πιστεύω ότι πολλοί άνθρωποι μπορούν να ασχοληθούν με τον κινηματογράφο αλλά σοβαρά, με αγάπη και μέσα από μια παράδοση όχι έτσι, όχι αρπαχτές. Γιατί δεν υπάρχει αρπαχτή στον κινηματογράφο έτσι όπως είναι κι άρα σημαίνει ότι υπάρχει ελπίδα για απόσβεση. Άλλωστε αν δεν υπάρχει θέμα απόσβεσης δε θα γινόντουσαν ταινίες. Οι ταινίες δεν πρέπει να γίνονται έτσι σαν καμμένα χαρτιά, πρέπει πάντα να έχουν αυτή την ελπίδα από πίσω τους. Όταν την χάσουν αυτή την ελπίδα τότε είναι σαν κι αυτές του Κέντρου Κινηματογράφου που απ'την αρχή ξεκινάνε για να χάσουνε. Πρέπει να ξεκινάς για να κερδίσεις. Αφού βγαίνεις σ'ένα εμπορικό κύκλωμα; Αφού είναι οικουμενικό το θέμα της ταινίας; Μπορεί να πουληθεί η ταινία σ'όλο τον κόσμο. Πως πουλιέται το ΧΑΜΟΝ-ΧΑΜΟΝ ή το ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΣΧΟΛΕΙΟ; Δεν πουλήθηκε σ'όλο τον κόσμο αυτή η ταινία; Δεν έβγαλε τα λεφτά της; Άρα, γιατί γίνεται αυτή η κουβέντα για το θέμα απόσβεσης ή όχι; Υπάρχει πρόβλημα στην Ελλάδα τα τελευταία είκοσι χρόνια γιατί οι ταινίες βγαίνουν για να χάσουν. Οι ταινίες πρέπει να γίνονται με σκοπό να τις αγοράσουν σ'όλο τον κόσμο για να τις δουν. Αυτό είναι. Δηλαδή ξεκινάνε με μια ηττοπάθεια οι ταινίες. Ενώ η ταινία δεν είναι ένα προϊόν που έχει σχέση με λεφτά. Εγώ δεν αγοράζω την ταινία το ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΣΧΟΛΕΙΟ κοιτάζοντας τον προϋπολογισμό της. Την αγοράζω "βλέποντας" τι ταινία είναι. Στην Ελλάδα, γιατί συνέχεια λένε "μα πόσο κόστισε αυτή η ταινία;", "θα βγάλει τα λεφτά;" Δεν έχει αυτό καμία σημασία. Πρέπει να βλέπεις τι είναι η ταινία και αν ενδιαφέρει. Κι επίσης πρέπει να κάνουμε κινηματογράφο όχι επειδή θα αποσβεσθεί, ο κινηματογράφος πρέπει να γίνεται όπως περπατάει κανείς, όπως αναπνέει, αυτό είναι η ουσία του κινηματογράφου. Δηλαδή είναι κάτι φυσικό το να κάνεις κινηματογράφο, ενώ οι εφημερίδες πάνε να αποδείξουν ότι αφού δεν "βγαίνουν" οι ταινίες τότε πως συνεχίζουν να γίνονται. Κάποια κομπίνα είναι στη μέση. Ναι, αλλά αυτή είναι μια ορθολογική σκέψη, ηλίθια θα έλεγα. Γιατί σινεμά κάνεις όπως θέλεις να πιείς νερό ας πούμε. Δε σκέφτεσαι δηλαδή, "α, αν πιω νερό θα έχω να πληρώσω αυτό το πλαστικό μπουκαλάκι;" Όχι. Διψάς και πας και πίνεις. Αυτό είναι ο κινηματογράφος...]

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Ευχαριστούμε το Τρίτο Πρόγραμμα που μας παραχώρησε ευγενικά αυτή τη συνέντευξη

Το βίντεο ως καλλιτεχνική δημιουργία

Ο Γιάννης Φραγκούλης με τον Ούβε Ρητ συζητούν για το καλλιτεχνικό ρεύμα Video-Τέχνη

Στο Ινστιτούτο Γκαίτε παρουσιάστηκε η ιστορία και η εξέλιξη της Γερμανικής πειραματικής δημιουργίας Video-Τέχνη (Video-Art) απ'το 1976 μέχρι σήμερα. Παρουσιάστηκαν 36 βιντεοταινίες 25 καλλιτεχνών, ένας μικρός αριθμός απ'τις βιντεοταινίες που συμμετείχαν στο Καλλιτεχνικό Βραβείο για ταινίες Video-Art, της πόλης Μαρλ. Ο Διευθυντής του Μουσείου Γλυπτικής Τέχνης της Μαρλ, Ούβε Ρητ, μας μίλησε για το καλλιτεχνικό αυτό ρεύμα, για τους τρόπους εξάπλωσής του, για τις ανησυχίες των δημιουργών του.

Α.Κ. Μπορείτε να μας δώσετε έναν ορισμό της Video-Τέχνης;

Ο.Ρ. Δεν είναι δυνατόν να δώσουμε έναν ακριβή ορισμό της Video-Τέχνης γιατί είναι μια καινούργια τέχνη. Μπορούμε να πούμε ότι Video-Τέχνη είναι οι καλλιτεχνικές δημιουργίες video που είναι πιο ποιοτικές απ'τα προγράμματα της τηλεόρασης και πιο προωθημένες καλλιτεχνικά.

Α.Κ. Οι δημιουργοί της Video-Τέχνης έχουν κάποιες επιρροές από συγκεκριμένα καλλιτεχνικά ρεύματα;

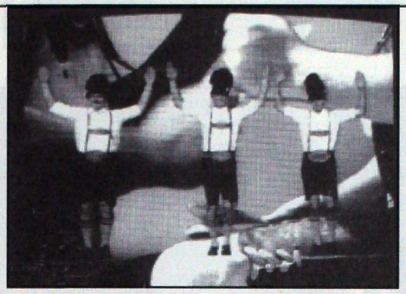
Ο.Ρ. Δεν μπορούμε να πούμε ότι επηρεάστηκαν από κάποια συγκεκριμένα ρεύματα. Ξεκίνησαν περιλαμβάνοντας το πνεύμα της δικιάς εποχής, σίγουρα είναι επηρρεασμένοι απ'τον κινηματογράφο. Οι περισσότεροι δημιουργοί προέρχονται απ'τον ευρύτερο εικαστικό χώρο, επομένως έχουμε κάποιες επιρροές από κάποια ρεύματα

Α.Κ. Πιο συγκεκριμένα δημιουργοί από ποιούς καλλιτεχνικούς χώρους απαρτίζουν τους δημιουργούς Video-Τέχνης;

Ο.Ρ. Είναι καλλιτέχνες που έρχονται απ'την ζωγραφική, γλυπτική, την μουσική και βέβαια παίρνουν στοιχεία απ'την χαρακτηριστική γλώσσα αυτόν των χώρων.

Α.Κ. Παρατήρησα απ'την προβολή αυτή των δημιουργών ότι το σενάριο ήταν ελλιπές, αυτό ήταν ίδιο αυτής της τέχνης ή τυχαίο;

Ο.Ρ. Είναι θελημένο, είναι κάποιο χαρακτηριστικό της Video-Τέχνης. Οι καλλιτέχνες που προέρχονται απ'τον κινηματογράφο έχουν κάποιο σενάριο, είναι περισσότερο περιγραφικοί. Το σημαντικό είναι ότι πολύ σύντομα συλλαμβάνουν και παρουσιάζουν μια ιδέα και τοποθετούνται μ'ένα συγκεκριμένο τρόπο.



Α.Κ. Υπάρχει κάποια επιρροή απ'το Νέο Κύμα, απ'τη Γαλλική Nouvelle Vague;

Ο.Ρ. Όχι, έχουν περισσότερο επηρεαστεί απ'την Αμερικάνικη τέχνη και υπάρχει ένας κύκλος: η Αμερικάνικη τέχνη επηρρεάζει την Γερμανική και αυτή την Αμερικάνικη. Υπάρχουν καθηγητές που διδάσκουν και στις δύο χώρες και διαμορφώνουν την τέχνη και στις δύο χώρες.

Α.Κ. Η Video-Τέχνη τι επιρροή μπορεί να έχει σ'ένα ευρύτερο κοινό, αφού τα τεχνολογικά μέσα είναι ανεπαρκή για μια μαζική μετάδοση (γιγαντοοθόνες), αν εξαιρέσουμε την τηλεόραση;

Ο.Ρ. Αυτό αποτελεί ένα πρόβλημα. Υπάρχει το video beam που μέσου αυτού προβάλλεται σε μεγαλύτερη οθόνη, βέβαια έτσι αλλοιώνεται ο όγκος , το σχήμα της εικόνας και η ποιότητά της γιατί η εικόνα μεγενθύνεται πολύ. Τώρα οι καινούργιες τεχνολογίες προσπαθούν να λύσουν αυτά τα προβλήματα.

Α.Κ. Θα υποστηρίζατε μια τέτοια πλατιά μετάδοση της εικόνας;

Ο.Ρ. Είμαι αντίθετος, η Video-Τέχνη πιστεύω προϋποθέτει ένα πιο στενό κύκλο θεατών, σ'ένα μικρό χώρο. Στο Μουσείο της Μαρλ υπάρχει ένας τέτοιος χώρος, μερικές οθόνες και καρέκλες, όπου οι επισκέπτες μπορούν να παρακολουθήσουν κάποιες παρουσιάσεις.

Α.Κ. Υπάρχει η δυνατότητα αυτές οι δημιουργίες να προβληθούν στην τηλεόραση ή αντιμετωπίζουν κάποια αντίδραση;

Ο.Ρ. Υπάρχουν κάποιοι υπεύθυνοι τηλεόρασης που υποστηρίζουν ότι θα ήταν καλό να προβληθούν απ'αυτή, γιατί έτσι θα γινόταν ένας διάλογος, μια αμφισβήτηση της τηλεόρασης και θα ωφελούσε και την ίδια την τηλεόραση. Άλλοι πιστεύουν ότι δεν είναι τέχνη για το κοινό, και έτσι προβάλλονται πολύ αργά, όταν παρακολουθούν πολύ λίγοι θεατές.

Α.Κ. Αυτό συμβαίνει στην κρατική τηλεόραση;

Ο.Ρ. Ναι, υπάρχουν κάποιες τάσεις που μας κάνουν να αισιοδοξούμε για το μέλλον, οι ιδιωτικοί σταθμοί που εμφανίστηκαν ασκούν κάποια πίεση. Στην Αμερική στα 200 περίπου κανάλια που υπάρχουν, υπάρχει ένα που μεταδίδει αρκετές δημιουργίες της Video-Τέχνης. Στην Αγγλία, στην Ολλανδία και στη Γαλλία τα πράγματα είναι πιο αισιόδοξα.

Α.Κ. Οι κινηματογραφιστές στην Ελλάδα κατά παράδοση είναι ενάντια στο βίντεο, κατά πόσο ισχύει αυτό και στην υπόλοιπη Ευρώπη;

Ο.Ρ. Υπήρχε και στην Γερμανία πριν πέντε χρόνια. Στην πορεία όμως ανακάλυψαν ότι μπορούν να επωφεληθούν απ'το βίντεο, δηλαδή γυρίζουν τμήματα της ταινίας τους σε βίντεο και τα συμπεριλαμβάνουν στην τελική κόπια της ταινίας τους. Σε ορισμένα Φεστιβάλ παρουσιάζονται ταινίες Video-Τέχνης, μαζί με ταινίες μικρού μήκους και κινηματογραφικές ταινίες, διοργανώσεις που έχουν πλέον καθιερωθεί.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

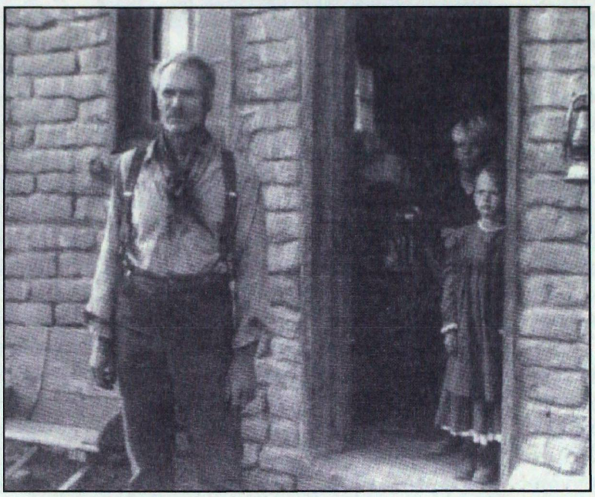
1. Η παρουσίαση έγινε στο φουαγιέ του Ινστιτούτου Γκαίτε σε μια πολύ "ζεστή", φιλική ατμόσφαιρα που πριμοδοτούσε τον διάλογο, ο οποίος ήταν πράγματι γόνιμος.

Ευχαριστούμε την κ. Μιχαηλίδου, υπεύθυνη των πολιτιστικών εκδηλώσεων του Ινστιτούτου, για την πολύτιμη βοήθειά της, ως μεταφράστρια, για να ολοκληρωθεί αυτή η συνέντευξη.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΣΥΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

ΓΙΑ ΓΕΡΑ ΝΕΥΡΑ

Ο Κλιντ Ιστγουντ είναι ακόμα παιδί. Του αρέσουν οι εθνικοί μύθοι, οι ήρωές τους, η αναβίωση. Και η επανερεύνηση. Έζησε φαίνεται και μεγάλωσε με το γουέστερν, το είδος που φύτρωσε στην Αμερική μαζί με τον κινηματογράφο και ριζώνει στην ιστορία της. Η πορεία προς τη Δύση, η ισοπέδωση των ινδιάνικων φυλών, η εκδίκηση για το κέρδος της κίτρινης πέτρας. Μια ολόκληρη "γουεστερνιάδα" γεμάτη γριότητα και απανθρωπιά, δίψα για χρήμα, λαμπρότητα της φύσης, ματαιότητα και πείσμο ναρατσισμό.



Ο Ιστγουντ (ΠΕΡΙΠΛΑΝΩΜΕΝΟΣ ΠΙΣΤΟΛΕΡΟ, ΣΙΩΠΗΛΟΣ ΚΑΒΑΛΑΡΗΣ), δεν αρκείται να αντιγράφει την παράδοση. Διατηρεί ορισμένους ανθρώπινους τύπους, τη σκηνογραφία, κάποια σταθερά αφηγηματικά μοτίβα, βασικά στοιχεία του στιλ από την κλασσική ταινία γουέστερν. Ωστόσο δεν παρεκλίνει πουθενά δεν παραπέμπει σε κάποια σχολή (ούτε κανστον Λεόνε). Τα στιλιστικά θέματα και οι σταθερές, αυστηρές αφηγηματικές δομές "παραβιάζονται". Με την προσθήκη ανθρωπολογικών -επιβίωση- και ιδεολογικών προβληματισμών. Μια στοιχειώδους ψυχολογικής διερεύνησης και ανορθόδοξων αντιαμερικανικών θέσεων. Οι τύποι του κλασσικού (ιταλικού) γουέστερν είναι πολυάριθμοι. Είναι κινησιακοί και ενεργειακοί. Στηρίζονται στην εν στικτώδικη βούληση και την πρωτόγονη εξυπνάδα ή πονηριά. Μένουν σχεδόν κενοί, άδειοι από ψυχικές διακυμάνσεις. Οι λόγοι που τους συνδέουν είναι παλαιοί. Η ανέυρεση τροφής και στέγης, η εγκατάσταση, η επιβίωση, η εξουδετέρωση του εχθρού (της φύσης, του συνοδοιπόρου, του εισβολέα, του ληστή), ο ηρωϊκός βαρβαρισμός (και βανδαλισμός), η εφήμερη ατομική καταδίωξη. Όχιόμως η ιστορική επιταγή ή η ιδεολογική πρόθεση. Ο Ιστγουντ επανευρίσκει το γουέστερν στην ιταλική, στην τρίο, στην αντιλεονική, εξανθρωπισμένη, δεολογικοποιημένη του εκδοχή. Σχεδόν μόνος του. Ή μάλλον με τη βοήθεια του Ντέηβιντ Γουέμπ Πιπλς. Και του Τζαν Ν. Γκρίν. Όχιόμως και του Λένι Νιχάουζ. Εκούσιο όχι.

Η ταινία ξεκινάει με τον πιο "αντιγουέστερν" τρόπο. Και εξελίσσεται με την πιο γουέστερν οπτική. Αντίστοιχα και προσγειωμένα.

Η θεματική του γουέστερν στην ιδιάζουσα σύγχρονη κινηματογραφία είναι δυσεφαρμόσιμη, δύσκολη. Το είδος απ'τη δεκαετία του εβδομήντα κλινικά νεκρό. Δύσβατο και ξεπερασμένο. Ο Κλιντ Ιστγουντ απέφυγε τις γνώριμες ευκολίες (γουέστερν b-movies ή και "Σιλβεράντο") του παραλογισμού της δράσεως, της έντονης φαντασίας των καταστάσεων, του υπερ-ηρωισμού των ερμηνειών, της αποσπασματικότητας των χώρων, ή της άκαιρης χρονοδράσης και παράθεσε μια ιστορία αργή που εκμεταλλεύεται τις αρετές της νεώτερης κινηματογραφίας.

Ο Κλιντ Ισγουντ δεν επέλεξε ενσυνείδητα μουσικές δομές για να αποκτήσει την οργάνωση της σκηνοθεσίας του. Το τελικό τμήμα του φιλμ, συνταράσσει το θεατή. Το αρχικό τμήμα (πριν την απόφαση συμμετοχής του ήρωα στην εκδικητική πράξη) τον έχει κιόλας αφήσει αιφνίδιο. Έχουμε: αντάτζιο, αργό γύρισμα, ρυθμικό μοντάζ, αλέγκρο μόλτο, φινάλε. Οι ενότητες κατευνάζουν τον ρυθμό. Είναι ορθό να σημειώσω πως οι μουσικές αναλογίες (όροι "κρεσέντο" ή "ντιμινουέντο") στέκονται αρκετές φορές.

Τις σκηνές μάχης, ατομικών συγκρούσεων, βίας, έκπληξης, οργής διαδέχονται σκηνές φυσικής γαλήνης, ανθρώπινης ομορφιάς, συμφιλίωσης, υλικού αισθησιασμού. Την ένταση, η χαλάρωση το θόρυβο, η σιωπή ή η μουσικότητα (εννοώ την ομιλία, τον άνεμο, το ποδοβολητό των αλόγων). Η μαγεία της απόστασης, του προσεγμένου καδραρίσματος, των μεγάλων αποστάσεων διασυνδέει η αληθοφάνεια του κοντινού πλάνου, του γκρο-πλαν. Το μεγάλο θέαμα ισοπεδώνεται απ'την οπτική επαφή. Απ'τη σχέση ανθρώπου (θεατή)-ζουμ κάμερα.

Ο Κλιντ Ισγουντ προσέχει. Το ντοκιμαντέρ κυοφορείται απ'το μύθο. Τα περιγραφικά στοιχεία, πάνω στα πρόσωπα (χαρακτήρες) δε μπλέκονται. Περιέχουν αυθεντικότητα, γνησιοφάνεια και ακρίβεια. Το σκηνοθετικό επίτευγμα δεν έγκειται στους νεωτερισμούς του φιλμικού λόγου, αλλά στην τήρηση του μέτρου, της σωστής πορείας ανάμεσα σε σκοπέλους, όπως ο θεαματικός γιγαντισμός ή η χαλαρή φλυαρία.

Αυτό το εγχείρημα το βρίσκω προκλητικό. Ωστόσο, κι εξαιτίας της πρόκλησης αυτής, νομίζω πως ο σκηνοθέτης θα ξαναχτυπήσει. Πυροβολώντας. Πιθανόν τον εαυτόν του. Ή ακόμα καλύτερα πιθανότερα τον εαυτόν του.

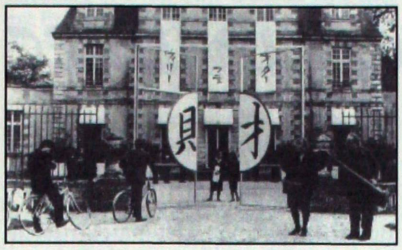
Γεγονός είναι πως η γνώμη του γράφοντα μπορεί να διευρυνθεί κατάλληλα και να εξυπηρετήσει την τεκμηρίωση της ανάλυσης αυτής. Με τα δεδομένα του χώρου γραφής όμως, κάποια τέτοια υποστήριξη θα'ταν άτοπη. Ο περιορισμός της ανάπτυξης των ιδεών γεννά μια ανεπαρκούς νοήματος αποσπασματικότητα που μάλλον εκφέρεται έντονα στις παραπάνω γραμμές.

Το κυνήγι της πεταλούδας

"Παρά ταύτα, πιστεύω ότι πρόσωπα σαν αυτά ζουν εδώ ή εκεί. Πρόθεσή μου ήταν να τα κάνω να ζήσουν μαζί σ'ένα τόπο φανταστικό".

Μ'αυτά τα λόγια άρχισε την συνέντευξή του ο Οτάρ Ιοσσελιάνι, σκηνοθέτης του φιλμ ΚΥΝΗΓΙ ΤΗΣ ΠΕΤΑΛΟΥΔΑΣ στο γαλλικό περιοδικό Cahiers du Cinema, του μηνός Νοεμβρίου. Δεν θα περιμένατε διαφορετικά λόγια από έναν σκηνοθέτη που από την αρχή σχεδόν της καριέρας του κάνει σουρεαλιστικές ταινίες. Γεννημένος το 1934 στην Γεωργία της πρώην Σοβιετικής Ένωσης έκανε όλες οι όλες πέντε ταινίες, συμπεριλαμβανομένης και αυτής εδώ. Η ΦΥΛΟΡΡΟΗ (1966), ΗΤΑΝ ΕΝΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ ΚΟΤΣΥΦΑΣ (1970), ΠΑΣΤΟΡΑΛΕ (1976) και ΟΙ ΕΥΝΟΟΥΜΕΝΟΙ ΤΟΥ ΦΕΙΤΑΡΙΟΥ (1984) ήταν οι τέσσερις πρώτες ταινίες του. Η πέμπτη τελειώσε το 1992 στην Γαλλία, όπου εδώ και αρκετά χρόνια ζει ο σκηνοθέτης. Οι τέσσερις πρώτες ταινίες του χαρακτηρίζονταν από ένα έντονο σουρεαλιστικό ύφος. Γι'αυτό το λόγο δεν με ξάφνιασε η τάση του σουρεαλισμού που ο σκηνοθέτης ήθελε να δώσει και σ'αυτή την ταινία.

Ας πάρουμε τα πράγματα με την σειρά τους. Γιατί κυνήγι της πεταλούδας; Πιστεύω ότι ο τίτλος εφευρέθηκε όχι για να ξαφνιάσει το κοινό, αλλά ο σκηνοθέτης είχε λόγους να εκφραστεί έτσι. Κατ'αρχήν η πεταλούδα (ή ψυχή) δεν ζει παρά ελάχιστες μέρες, το να την πιάσουμε δεν είναι παρά μια ουτοπία. Από την άλλη τα παιδιά σταμάτησαν πλέον να κυνηγούν πεταλούδες γιατί οι πεταλούδες έχουν κυνηγηθεί εδώ και αρκετό καιρό, όπως ο ίδιος ο σκηνοθέτης δήλωσε χαρακτηριστικά στην πιο πάνω συνέντευξη. Το κυνήγι της πεταλούδας για τον



σκηνοθέτη είναι συμβολικό: συμβολίζει κάτι που έχει πεθάνει και που η νεκρανάσταση είναι αδύνατη, είναι μια ουτοπία. Αυτό που έχει πεθάνει είναι ο παλιός καιρός με τις ζεστές ανθρώπινες σχέσεις του, ο παλιός καιρός που χαρακτηρίζονταν από κάτι πολύ σημαντικό: από την επαφή του ανθρώπου με την φύση, επαφή που γέμιζε τον άνθρωπο με τρυφερότητα, ανθρωπιά, γαλήνη.

Οι δύο γριές κυρίες, πρωταγωνίστριες της ταινίας, ζητούσαν να ξαναβρούν αυτό τον παλιό (καλό) καιρό. Ουτοπία θα πείτε. Ο Ιοσσελιάνι θα μας δείξει αναλυτικά τη ζωή τους, αλλά και τη ζωή του κοινωνικού τους περίγυρου, ενός μικρού χωριού όπου μαζεύονται κάθε λογής άνθρωποι. Με αφορμή το θάνατο της γεροντότερης θα ξεδιπλωθεί μπροστά μας η κυρίαρχη αντίφαση που το έργο θέλει να δείξει. Όλοι γύρω από αυτές σκέφτονται εντελώς διαφορετικά: πως θα κλέψουν την περιουσία πριν ανοιχθεί η διαθήκη, ποιός θα κληρονομήσει και τι. Θα αναδείξει έτσι λοιπόν το πως διαμεύδονται από την ίδια τη ζωή ακριβώς οι φρούδες ελπίδες.

Ας αρχίσουμε όμως από τους διαλόγους. Για μένα αυτοί ήταν ανύπαρκτοι σε πολλές περιπτώσεις με αποτέλεσμα να δημιουργείται έτσι ένα κενό που κούραζε τον θεατή. Αντίθετα η μουσική ήταν συνεπώς τοποθετημένη έτσι ώστε να συνοδεύει τον προφορικό λόγο, χωρίς να τονίζει, χωρίς να τραβάει την προσοχή του κοινού από την εικόνα ή τους διαλόγους, σπάνια βρισκόταν εκεί για να υποστηρίζει τον προφορικό και εικονικό λόγο και για να καλύπτει τα κενά που αναπόφευκτα δημιουργούνται ανάμεσα στην εικόνα και στη ρήση. Οι εικόνες καταπληκτικές συμβάδιζαν με το συναίσθημα που έπρεπε να δημιουργηθεί. Δεν έβρεχε για το τίποτε, ούτε είχε ομίχλη χωρίς λόγο. Ο θεατής έπρεπε να βρίσκεται σε μια συγκεκριμένη συναισθηματική κατάσταση: σ'αυτή που θα βρισκόταν αν ζούσε σ'αυτή τη κοινωνία που περιγράφει το φιλμ. Πιστεύω λοιπόν ότι πρόκειται για μια ταινία ισορροπημένη που έχει ένα αδύναμο σημείο, αυτό του λόγου που είναι αρκετά ελλειπτικός για να μας δώσει αυτή την ολοκληρωμένη εικόνα που θα επιθυμούσαμε.

Με δύο λόγια ο Ιοσσελιάνι έκανε μια ταινία σκληρή αν και περιγράφει μια κοινωνία που η τρυφεράδα βασιλεύει. Μια σκληρή ταινία γιατί μας δηλώνει απερίφραστα: η κοινωνία μας όσο απομακρυνόμαστε από το φυσικό μας περιβάλλον τόσο θα γίνεται πιο σκληρή και πιο απάνθρωπη.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

Ρέκβιεμ στον Εντουαρτ Μόργκαν Φόστερ

Ας ενημερώσω αρχικά για μια οργανωμένη σύγχρονη κινηματογραφική ομάδα: Έντουαρτ Μόργκαν Φόστερ, μυθιστόρημα. Τζεϊμς Άιβορι, σκηνοθεσία (άμεσα συνδεδεμένης για τη μεταφορά). Ρουθ Πρόουερ Τζαμπβάλα, σενάριο (άμεσα συνδεδεμένη για τη μεταφορά). Ρίτσαρντ Ρόμπινς, μουσική. Τόνι Πιρς Ρόμπερτς, διεύθυνση φωτογραφίας. Ίσμαελ Μέρτσαντ, παραγωγή φυσικά.

Το παραπάνω σύνολο ασχολήθηκε με το ΔΩΜΑΤΙΟ ΜΕ ΘΕΑ, το ΜΟΡΙΣ και το ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΟ ΧΑΟΥΑΡΝΤΣ ΕΝΤ. Με ευρέως γνωστά βιντεοκλιπάδικα διαλείμματα στη μέση. Σαν το ΣΚΛΑΒΟΙ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΥΟΡΚΗΣ. Ή κάποια φιλμάκια μικρής διάρκειας (και εμβέλειας). Τα ξεπερνώ.

Το ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΟ ΧΑΟΥΑΡΝΤΣ ΕΝΤ προσπαθεί να αξιοποιήσει το μυθιστόρημα σε δύο σημεία διαφορετικής δημιουργικής. Στην αναπαραστατική μέθοδο επιλογής του Άϊβορι για την εποχή καθώς και για την ανάπτυξη των ρόλων που είναι πολυσημειακοί και περιφέρονται σπους τόπους. Ο κορμός είναι εδώ. Η συνισταμένη των δύο προαναφερθέντων είναι ο άξονας (η τεχνική της αφήγησης).

Αρκετά ορατό μένει να διαπιστώσει κανείς την εμπειρία της σκηνοθετικής τακτικής ως προς τις εναλλαγές. Όπως εμφανής είναι η προσέγγιση που εκφέρεται δια μέσου του μοντάζ (η σύνδεση των πλάνων διέρχεται σε μια εγρήγορση, το φιλμ παρασύρεται σε μια αλληλουχία γεγονότων ευκόλως νοουμένων μα δύσκολα εισελθέντων απ'την παρουσίαση του μυθιστορήματος). Ο ακαδημαΐζοντας τρόπος αφήνει κενά. Η γυαλισμένη γραφή, η κοσμική (και διακοσμική πολλές φορές) διήγηση της Τζαμπβάλα αφήνει στην άκρη της σελίδας τον κινηματογράφο. Δεν περικαλύπτει τους κώδικές του. Τους χρησιμοποιεί, τους σιμώνει με νηφαλιότητα στη φιλμική έννοια μα με εξίσου ανάλογους τρόπους

τους περιθωριοποιεί στο κόψιμο και ράψιμο -παντού με ακολουθεί η ενδυματολογία, μονίμως αντικρίζω ένα αναλλοίωτα διεγραμμένο ντουλάπι με υφασμάτινους στολισμούς- του Φόστερ. Άσχετα αν η σχετίζουσα με το βιβλίο σκηνοθεσία εργάζεται ενσυνείδητα και σε μερικές σεκάνς λειτουργικά. Το θετικό σημείο είναι αδύναμο ως προς την διαπίστωσή του αφού ο θεατής είναι πολυάσχολος με τα συμβάντα, με τα δρώμενα που "φαίνονται". Η βιρτουαζιτέ της κίνησης του σεναρίου είναι δοσμένη, αγκαλιάζει τους ερμηνευτές, αγγίζει το θεατή. Και την εποχή. Πάνω σ'αυτόν τον κινηματογραφικό (;) απόνδυλο, τη δόμηση της αφήγησης, την περιρρέουσα διήγηση στήνονται η επιμέλεια στη μουσική, η φωτογραφική διαδρομή, η διακηρυκτική σκηνογραφία, η συνδυαστικότητα.

Ο κώδικας μοντάζ αξιοποιείται με απότομο αλλά με αναγκαίο τρόπο. Από τη μια συρρικνώνει τις σημαντικές του μυθιστορήματος και από την άλλη ως ο κατεξοχήν οργανωτής του κινηματογράφου στέκεται μόνος κινηματογράφος. Δε χαρακτηρίζει τη σκηνοθεσία. Ούτε η σκηνοθεσία συνεπάγεται από το μοντάζ. Οι παραπάνω παρακολουθήσεις εννοούν μια διαταραχή στην αυτοδύναμη θέαση της ταινίας ενώ απεναντίας η οπτική εκ μεταφοράς στην οθόνη χαρακτηρίζεται εποικοδομητική. Μετά μανίας ψάχνω το "μάτι" του Άϊβορι. Το βρίσκω. Αλλά αμφιβάλλω μήπως το προχώρημα είναι θέατρο. Ή στην καλή εκδοχή, τηλεόραση (με αυξημένη πιστότητα, με μεγάλη οθόνη για να χωράει τα κουστούμια)

Ο μονόλογος που θα οδηγούσε στη σχέση λογοτεχνίας-κινηματογράφου δε θα σταματούσε εδώ. Όπως και ο πιο άγγλος αμερικάνος, ο Άϊβορι, δε σταματάει.

Μια σκέψη για το "Παρακαλώ, γυναίκες μη κλαιτε"

Προσπερνόντας τις όποιες επευθυμίες του πλαισίου, "νεοελληνικά ταινία", "παραδοσιακή ταινία", "sky movie" ή και καθαρή ταινία, σχόλια που ίσως είχε εικόνικά προσημειώσει το ύφος της θεματογραφίας της, η "σκηνοθετική μεθοδική", η μεθοδική της, εν μέρει, για το κοινό (ένα ισωπεδοτικό, πιθανίν αλληλούια), μπορώ να ανεύρω κάτι ουσιαστικό, και σημαντικό γαι συζήτηση, σε αυτό που είναι τελικά η ταινία. Τι θα πει "παραδοσιακή ταινία", τι θα πει "μου άρεσε", τι θα πει "λαϊκό της ταινίας", ποιά είναι η "απόλαυση" και ανρωτιέμαι: "υπάρχει, κι αν ναι, τι είναι το στιλ"; "Καλώς πράττω που τυφλώνομαι ψάχνοντάς το";

Ο Τσιώλης -περικλύοντας και τη νέα του εργασία- πλέον είναι από ένα σύνολο, αρκετά ευρύ, αποδεκτός, κι αυτό που παρακολουθούμε θυμίζει ταινίες που έχουν καταχωρηθεί στις αναβιώσεις του ελληνικού κινηματογράφου -από ποιούς;- ως απτά ντοκουμέντα που εκμαιεύουν ανώδυνα τις διηγήσεις της τρέχουσας εξελικτικότητας.

Αλλά υπάρχει πραγματική ιστορία, που να εμπεριέχει, σα μικροκοινωνίες, τις αναβιώσεις του ελληνικού κινηματογράφου; Ή μήπως κάθε "ιστορία αναβίωσης του κινηματογράφου" είναι μια προχειροφανής ιδιοποίηση των κωδίκων του, που αναπόφευκτα παραβλέπει κάθε σημαίνον που περισσεύει και δεν περιγράφεται γι' αυτό οι εικόνες πρωτεύουν των φράσεων (λέξεων). Μήπως η καταχώρηση σε αναμορφώσεις πάνω σε φιλμικά κείμενα ή σε αισθητικές τάσεις στον τομέα του κινηματογράφουατυχεί γιατί η εικόνα, παραδόξως, είναι πιο αφηρημένη, αυτόνομα, απ'την περιγραφή της;

Το νόημα στην ταινία του Τσιώλη (και του Βακαλόπουλου) είναι λιτό: η αισθητική του υποστήριξη, μπορώ να πω, τουλάχιστον επαρκής. Η κωμωδιακή φόρτιση, με απανωτές ανεκδοτολογίες, ίσως, όχι πάντα δόκιμη. Όλα αυτά σε μένα δε λειτούργησαν θετικά, αν με το "θετικά" δεν είναι ομώφονια σε μια κωμωδία (ή καλύτερα ταινία) που θα χαρακτηρίσω "ακατάταχτη". Μέχρις εδώ λοιπόν θα διαφωνούσα με τις κρίσεις στο ότι ο Τσιώλης (κι ο Βακαλόπουλος) δενείναιοπιοκατάλληλος σκηνοθέτης για να ασχοληθεί με το χώροτης σάτιρας, έτσι όπως σερβίρεται μέσα από το πρίσμα της υπαρξιακής κενήςεπιπεδότητας και ητης βαρυφορτωμένης από σήματα και ρήσεις αναζήτησης του νοηματικού της ύπαρξης. Αυτό που καλείται "ουμανισμός" της ταινίας

δεν με πείθει στο σημείο του να αποδεχθώ την αισθητική του υποστήριξη ως απόλαυση. Κόμη το νόημα πολλές φορές εκφέρεται με τρόπο ελλειπή και παραλογίζοντα, ανεκδολογίζοντα και ανόητα εξεζητημένο, η υπόγράμμιση της υπογράμμισης με τύφλωσε, μου "έβγαλε τα μάτια", με απώθησε...

Σαν "ακατάταχτη" όμως η ταινία δε μπορεί να φορτωθεί όλες αυτές τις επικρίσεις γιατί ταυτόχρονα, μπορεί, να μην τις έχει. Εδώ αρχίζει η υπόθεση που με οδήγησε να γράψω για αυτήν. Στην αρχή σκέφτηκα πως πρόκειται για δύο ταινίες (απόμονωση, αγάπη) που κάπου τέμνονται αλλά τελικά νοιώθω ανήμπορος να τεκμηριώσω τη φρασεολογία τούτης της οπτικής, δεν έχω το δικαίωμα να πω κάτι τέτοιο. Όμως αυτό που εφαρμόζει τακτικά η ταινία, το εφαρμόζει με τακτική ελεύθερη και χαλαρή, σαν η βεβαιότητα της ματιάς στο σενάριο να συγκρούεται με τη ρευστότητα της σκέψης που διατρέχει το σενάριο. Γιατί η ανθρωπιστική οπτική της ταινίας δε μπορεί παρά να είναι παγκόσμια ενώ ο Τσιώλης (κι ο Βακαλόπουλος) φαίνεται ότι σκηνοθετεί πάντα τις ατομικές περιπτώσεις ενός φανταστικού ήρωα που αλλάζει πρόσωπα, φορέα όχι μιας ιδέας αλλά μιας συνέχειας, δηλαδή μιας (αλλά όχι μόνο) ταινίας. Ακόμη κι εδώ. Και, κατάπερίεργοτρόπο, εδώτονίζεταιαυτή η συνέχεια από τη μεταβίβαση των ρόλων και την εναλλαγή των βλεμμάτων. Το βαθυσκότεινο της νύχτας, προετοιμάζει με, δυστυχώς, πράο τρόπο τη λυτρωτική (;) έλευση του βαθυφώτιστου της επόμενης ημέρας :η ζωή τι χρώμα έχει;), αλλά τίποτα δεν έχει όρια απόλυτα. Όμως το οικοδόμημα του νοήματος καταρρέει απ'την ανυπαρξία του φανερού στόχου. Η βεβαίωση της διάγνωσης της απάντησης στο "γιατί" της ταινίας κλονίζεται και οι ιστορίες μπορούν να φύγουν, να πάνε παντού. Ο Τσιώλης (κι ο Βακαλόπουλος) έχει χάσει την ομοιομορφία, την οποία αποσκοπούσε. Απ'τους αρχικούς κύκλους της διήγησης. Αβοήθητος, δίνει μια "ευθεία" συνέχεια, που, όπως όλες οι ευθείες δεν έχει τέλος. Πλατυάζει, εκτείνει στην ανουσιότητα των ημερών δράσης της ταινίας. Σε ένα συγκεκριμένο χώρο, με καθορισμένο το χρόνο, οι διάλογοι ρίχνονται (όχι λειτουργούν) άναρχα, δίχως την αρμόζουσα συνοχή με το ιδεοδρόμιο αμυδρών επισκιάσεων κάποιων έστω καλογραμμένων κωμικών σχημάτων που εξαιτίας του θεατρινίστικου των ερμηνειών χάνουν και αυτή την αμυδρότητα. Η αξία του φιλμικού εγχειρήματος ωχραίνει με την απουσία (ή έστω τη σταδιακή εξαφάνιση) κάποιου κεντρώου κορμού, κάποιας σταθερής γραμμής της κινηματογραφικής γλώσσας. Βάση αυτής θα επιτρεπόταν η σχετίζουσα αισθητική υποστήριξη της εικόνας, ο λόγος θα εξελισσόταν με την αρμόζουσα ομαλότητα.

Αυτά για την ταινία του Σταύρου Τσιώλη (και Χρήστου Βακαλόπουλου), ΠΑΡΑΚΑΛΩ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ. Ή καλύτερα αυτά για τη πρώτη και μοναδική ως τώρα θέαση της εν λόγω ταινίας (για να ονοματίζω τα πράγματα, εκεί όπου μπορώ).

ΣΥΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

Η ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ προγραμματίζει για το χρονικό διάστημα από 15 Μαρτίου μέχρι 31 Μαϊου τις εξής εκδηλώσεις: Την Δευτέρα, 15/3, ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΗΣ ΧΕΛΙΔΟΝΑΣ του Κ. Βρεττάκου και Ο ΓΑΜΟΣ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΜΠΡΑΟΥΝ του Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ, την Πέμπτη, 18/3, ΔΕΞΙΟΤΕΡΑ ΤΗΣ ΔΕΞΙΑΣ του Νίκου Αντωνάκου και ΤΑ ΠΑΙΔΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΙΒΑΝ του Αντρέι Ταρκόφσκι, την Δευτέρα 22/3, Ο ΦΑΚΕΛΛΟΣ ΠΟΛΚ ΣΤΟΝ ΑΕΡΑ του Διονύση Γρηγοράτου, ΤΟ ΒΑΘΟΣ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ ΕΙΝΑΙ ΚΟΚΚΙΝΟ και Ο ΤΡΙΤΟΣ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ ΑΡΧΙΣΕ του Κρις Μάρκερ, την Πέμπτη 25/3, ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΣΤΟΙΗΜΑ του Κώστα Ζηρίνη και Η ΓΗ ΤΡΕΜΕΙ του Λουκίνο Βισκόντι, στα πλαίσια της σειράς Πολιτικός Κινηματογράφος. Την Δευτέρα 29/3, Η ΛΙΜΝΗ ΤΩΝ ΣΤΕΝΑΓΜΩΝ του Γρηγόρη Γρηγορίου και το ΟΥΓΚΕΤΣΟΥ ΜΟΝΟΓΚΑΤΑΡΙ του Κένζι Μιζογκούτσι, την Πέμπτη 1/4, την ΣΤΕΛΛΑ του Μιχάλη Κακογιάννη και ΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ του Λουί Μαλ, την Δευτέρα 5/4, Η ΛΙΜΝΗ ΤΩΝ ΠΟΘΩΝ του Γιώργου Ζερβού και ΤΗΝ ΕΚΛΕΙΨΗ του Μικελάντζελο Αντονιόνι, την Πέμπτη 8/4, τις ΜΙΚΡΕΣ ΑΦΡΟΔΙΤΕΣ του Νίκου Κούνδουρου και την ΣΙΩΠΗ του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, την Δευτέρα 12/4, ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΦΑΝΑΡΙΑ του Βασίλη Γεωργιάδη και το ΚΑΙ Ο ΘΕΟΣ ΕΠΛΑΣΕ ΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ του Ροζέ Βαντίμ, την Πέμπτη 15/4, η ΝΤΑΜΑ ΣΠΑΘΙ του Γιώργου Σκαλενάκη και ΤΟ ΧΑΡΕΜΙ του Μάρκο Φερρέρι, την Πέμπτη 22/4, την ΠΑΡΕΝΘΕΣΗ του Τάκη Κανελλόπουλου και το ΓΚΟΤΟ ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ του Βαλέριαν Μπορόβζικ, την Δευτέρα 26/4, την ΕΥΔΟΚΙΑ του Αλέξη Δαμιανού και ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΘΕΛΟΥΝ ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΚΙ ΑΓΝΟΟΥΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ του Π. Χάγκε, την Πέμπτη 29/4, την ΔΙΑΜΑΝΤΙΑ του Όμηρου Ευστρατιάδη και Η ΓΗ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΑΜΑΡΤΩΛΟ ΜΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙ του Ράουνι Μόλμπεργκ, την Δευτέρα 3/5, ΠΕΡΙ ΕΡΩΤΟΣ της Μαρίας Γαβαλά και ΔΥΟ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΕΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ του Σ. Πισιτσέλι, την Πέμπτη 6/5, το ΛΑΜΟΡΕ του Δημήτρη Μαυρίκιου και την ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΗΣ ΔΙΠΛΑΝΗΣ ΠΟΡΤΑΣ του Φρανσουά Τρυφφώ, την Δευτέρα 10/5, τους ΑΠΕΝΑΝΤΙ του Γιώργου Πανουσόπουλου και την ΜΑΡΚΗΣΙΑ ΤΗΣ "Ο" του Ερίκ Ρομέρ, την Πέμπτη 13/5, τον ΑΓΓΕΛΟ του Γιώργου Κατακουζηνού και το ΤΑΞΙ ΓΙΑ ΤΑ ΑΠΟΧΩΡΗΤΗΡΙΑ του Φρανκ Ρίπλο, την Δευτέρα 17/5, την ΡΕΒΑΝΣ του Νίκου Βεργίτση και Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΧΤΥΠΑΕΙ ΠΑΝΤΑ ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ του Μπομπ Ράφελσον, την Πέμπτη 20/5, την ΤΙΜΗ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ της Τώνιας Μαρκετάκη και το ΤΕΣΣ του Ρόμαν Πολάνσκι, την Δευτέρα 24/5, τον ΞΑΦΝΙΚΟ ΕΡΩΤΑ του Γιώργου Τσεμπερόπουλου και τον 4ο ΑΝΘΡΩΠΟ του Πωλ Βερχόφεν, την Πέμπτη 27/5, τον ΕΡΩΤΑ ΣΤΗ ΧΟΥΡΜΑΔΙΑ του Σταύρου Τσιώλη και το ΠΟΛΥ ΟΜΟΡΦΗ ΓΙΑ ΣΕΝΑ του Μπερτάν Μπλιέ, την Δευτέρα 31/5, το SINGAPORE SLING του Νίκου Νικολαΐδη και το ΚΑΥΤΑ ΣΗΜΕΙΑ του Ντένις Χόπερ, στα πλαίσια της σειράς "κινηματογράφος και έρωτας". Επισημαίνουμε ότι οι προβολές αρχίζουν στις 8.00μμ, η πρώτη, και στις 10.00μμ, η δεύτερη, όταν υπάρχει τρίτη την ίδια ημέρα αυτή αρχίζει στις 12.00μμ. Οι προβολές γίνονται στην αίθουσα προβολής της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών, Τοσίτσα 11 (πίσω απ'το Μουσείο).

Η ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ προγ FAKELLOS POLK Stραμματίζει στα πλαίσια της σειράς: ιστορική εξέλιξη του κινηματογράφου τις παρακάτω εκδηλώσεις. Στις 13/3 την ταινία Ο ΚΥΡΙΟΣ ΓΟΥΕΣΤ ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΩΝ ΜΠΟΛΣΕΒΙΚΩΝ του Λέο Κουλέσωφ, στις 20/3 τις ταινίες ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ του Σεργκέι Αϊζενστάϊν και ΒΑΡΙΕΤΕ του Αντρέ Ντυμπόν, στις 27/3 τις ταινίες ΜΙΑ ΣΕΛΙΔΑ ΤΡΕΛΛΑΣ του Τεϊνοζούκε Κινουγκάσα και ΑΕΛΙΤΑ του Γιακόμπ Πρωταζάνωφ, στις 3/4 την ταινία Η ΜΕΓΑΛΗ ΠΑΡΕΛΑΣΗ του Κινγκ Βίντορ και στις 10/4 την ταινία Ο ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ του Μπάστερ Κήτον. Οι προβολές γίνονται κάθε Σάββατο και αρχίζουν στις 7.00μμ, στην αίθουσα προβολής της Ταινιοθήκης, Κανάρη 1 και Ακαδημίας.

ΤΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΓΚΑΙΤΕ εγκαινιάζει την σειρά Ώθηση προς τα δεξιά από τις 10/3, Τετάρτη, με την ταινία ΓΑΜΟΣ ΣΤΟ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟ του Κουρτ Μέτσιγκ και στις 5/4 θα προβληθεί η ταινία ΔΙΧΩΣ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟ του Τόμας Χάιζε. Η πρώτη ασχολείται με τα ρατσιστικά προβλήματα στην ναζιστική Γερμανία, ενώ η δεύτερη με την οικογενειακή και κοινωνική κατάσταση των ακροδεξιών νέων στη σύγχρονη Γερμανία. Στις 17, 18, 22 Μαρτίου και 1, 6 Απριλίου θα διοργανωθούν διαλέξεις σχετικές με το θέμα. Οι προβολές θα γίνουν στην αίθουσα του Ινστιτούτου Γκαίτε, Ομήρου 14-16, και θ'αρχίζουν στις 7.00μμ.

Το ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΝΕΩΝ ΛΙΟΣΙΩΝ θα προβάλλει στις 12, 13 και 14 Μαρτίου την ταινία ΕΞΟΛΟΘΡΕΥΤΗΣ No2 του Τζέημς Κάμερον, στις 19, 20 και 21 Μαρτίου την ταινία ΤΖΑΙΜΣ ΜΠΟΝΤ 007-ΠΡΟΣΣΩΠΙΚΗ ΕΚΔΙΚΗΣΗ των Τίμοθι Ντάλτον και Ταλίζα Σότο, στις 26, 27 και 28 Μαρτίου την ταινία ΠΑΡΤΟ ΧΑΡΤΙ ΚΑΙ ΤΡΕΧΑ των Χ. Φράκλιν και Μ. Μάρλευ, στις 2, 3 και 4 Απριλίου την ταινία ΓΕΝΝΗΜΕΝΟΣ ΤΗΝ 4η ΙΟΥΛΙΟΥ του Όλιβερ Στόουν, στις 9, 10 και 11 Απριλίου την ταινία Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΠΡΟΣΚΟΠΟΣ του Τόνυ Σκοτ, 16, 17 και 18 Απριλίου την ταινία ΟΙ ΔΙΔΥΜΟΙ του Ιβάν Ράϊτμαν, στις 23, 24 και 25 Απριλίου την ταινία ΜΕΣΟΓΕΙΟΣ του Γκαμπριέλε Σαλβατόρες, στις 30 Απριλίου και 1 και 2 Μαϊου την ταινία THE DOORS του Όλιβερ Στόουν, στις 7, 8 και 9 Μαϊου την ταινιά ΤΖΟΝΙ ΣΤΕΚΙΝΟ, Ο ΟΔΟΝΤΟΓΛΥΦΙΔΑΣ του Ρομπέρτο Μπενίνι, στις 14, 15 και 16 Μαϊου την ταινία ΟΙ ΚΛΕΦΤΕΣ του Στήβεν Φρίαρς και στις 21, 22 και 23 Μαϊου την ταινία ΜΟΥΣΙΚΟ ΚΟΥΤΙ του Κώστα Γαβρά. Οι προβολές γίνονται στα κεντρικά γραφεία του Πολιτιστικού Κέντρου Νέων Λιοσίων, Αγίου Φανουρίου 99.

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΑΛΦΑΒΙΛ προγραμματίζει μια προβολή 60 κινηματογραφικών ταινιών από 19 Μαρτίου έως 1 Απριλίου. Την Παρασκευή 19/3: Η ΝΙΟΤΗ ΤΟΥ ΜΑΞΙΜ των Καζίντζεφ και Τράουμπεργκ, Η ΤΑΝ ΕΝΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ ΚΟΤΣΥΦΑΣ του Ιοσελιάνι, ΚΕ ΒΙΒΑ ΜΕΞΙΚΟ του Αϊζενστάϊν, ΣΟΛΑΡΙΣ του Ταρκόφσκι και 39 ΣΚΑΛΟΠΑΤΙΑ του Χίτσκοκ. Το Σάββατο 20/3: Ο ΜΑΞΙΜ ΣΤΗΝ ΕΞΟΥΣΙΑ των Καζίντζεφ και Τράουμπεργκ, ΤΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΕΝΟΣ ΝΕΚΡΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ του Λουπασάνσκι, ΟΘΕΛΟΣ του Γιούτκεβιτς, ΤΟ ΛΙΒΑΔΙ ΤΟΥ ΜΠΕΖΙΝ ΚΑΙ ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ του Αϊνζεστάϊν και ΣΟΛΑΡΙΣ του Ταρκόφσκι. Την Κυριακή 21/3: Η ΓΗ του Ντοβζένκο, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΝΙΕΦΣΚΙ του Αϊζεστάϊν, ΣΕΝΣΟ του Βισκόντι, ΑΜΛΕΤ του Κοζίντζεφ. Την Δευτέρα 22/3: 9 ΜΕΡΕΣ ΕΝΟΣ ΧΡΟΝΟΥ του Ρομ, ΤΟ ΝΤΕΜΠΟΥΤΟ του Παμφίλωφ, Ο ΘΡΥΛΟΣ ΤΟΥ ΚΑΣΤΡΟΥ ΣΟΥΡΑΜ του Παρατζάνοφ, ΤΕΛΕΤΗ του Οσίμα. Την Τρίτη 23/3: ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΜΑΞΙΜ των Κοζίντζεφ και Τράουμπεργκ, ΚΟΚΚΙΝΟΣ ΨΑΛΜΟΣ του Γιάντσο, ΙΒΑΝ Ο ΤΡΟΜΕΡΟΣ του Αϊζενστάϊν, ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ του Κοζίντζεφ. Την Τετάρτη 24/3: ΜΑΝΑ του Πουντόβκιν, ΙΚΕΣΙΑ του Αμπουλάντζε, ΤΟ ΡΟΜΑΝΤΣΟ ΤΩΝ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΩΝ του Κοντσαλόφσκι, ΜΗΧΑΝΙΚΑ ΠΙΑΝΑ του Μιχάλκωφ. Την Πέμπτη 25/3: ΑΣΤΡΑΦΤΕΡΟΙ ΑΝΕΜΟΙ του Γιαντσό, ΤΟ ΔΕΝΔΡΟ ΤΗΣ ΕΠΙΘΥΜΙΑΣ του Αμπουλάντζε, ΗΛΕΚΤΡΑ του Γιαντσό, ΠΡΩΤΟΣ ΔΑΣΚΑΛΟΣ του Κοντσαλόφσκι. Την Παρασκευή 26/3: ΕΞΟΡΚΙΣΜΟΣ του Καβαλιέροβιτς, ΠΕΝΤΕ ΒΡΑΔΥΑ του Μιχάλκωφ, Ο ΦΙΛΟΣ ΜΟΥ, Ο ΙΒΑΝ ΛΑΣΠΙΝ του Γκέρμαν, ΣΕΝΣΟ του Βισκόντι, ΝΕΟΣ ΚΑΙ ΑΘΩΟΣ του Χίτσκοκ. Το Σάββατο 27/3: ΑΛΗΘΙΝΟΣ ΦΑΣΙΣΜΟΣ του Ρομ, Ο ΜΠΛΟΜΩΦ του Κοντσαλόφσκι, ΤΕΛΕΤΗ του Οσίμα, ΚΕ ΒΙΒΑ ΜΕΞΙΚΟ του Αϊζενστάϊν, ΤΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΕΝΟΣ ΝΕΚΡΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ του Λουπασάνσκι. Την Κυριακή 28/3: ΜΝΗΜΗ του Τσουχράι, Ο ΚΑΛΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ ΣΒΕΙΚ του Στέκλι, ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ του Κοζίντζεφ, ΗΛΕΚΤΡΑ του Γιαντσό. Την Δευτέρα 29/3 ΛΙΒΑΔΙ ΤΟΥ ΜΠΕΖΙΝ ΚΑΙ ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ του Αϊζενστάϊν, ΕΙΚΟΣΙ ΜΕΡΕΣ ΧΩΡΙΣ ΠΟΛΕΜΟ του Γκέρμαν, ΑΜΛΕΤ του Κοζίντζεφ, ΟΘΕΛΟΣ του Γιούτκεβιτς. Την Τρίτη 30/3: ΣΒΕΝΙΓΚΟΡΑ του Ντοβζένκο, ΑΠΟΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ του Κλίμοφ, ΣΤΑΧΤΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΜΑΝΤΙΑ του Βάιντα, Ο ΘΡΥΛΟΣ ΤΟΥ ΚΑΣΤΡΟΥ ΤΟΥ ΣΟΥΡΑΜ του Παρατζάνοφ. Την Τετάρτη 31/3: Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΑΜΕΡΑ του Βερτώφ, ΦΥΛΛΟΡΟΗ του Ιοσελιάνι, ΠΡΩΤΟΣ ΔΑΣΚΑΛΟΣ του Κοντσαλόφσκι, ΤΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΕΝΟΣ ΝΕΚΡΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ του Λουπασάνσκι. Την Πέμπτη 1/4: ΤΣΑΠΑΓΙΕΦ των αδελφών Βασίλιεφ, ΟΧΤΩΒΡΗΣ του Αϊζενστάϊν, ΜΗΧΑΝΙΚΑ ΠΙΑΝΑ του Μιχάλκωφ, ΙΚΕΣΙΑ του Αμπουλάντζε. Οι προβολές θα αρχίζουν στις 5.00μμ και θα συνεχίζονται μέχρι τις 1.00μμ στον κινηματογράφο Αλφαβίλ, (Μαυρομιχάλη 168). Κατά την διάρκεια των προβολών θα λειτουργήσει έκθεση σχεδίων του Αϊζενστάϊν για τα ρούχα και τα σκηνικά του ΙΒΑΝ Ο ΤΡΟΜΕΡΟΣ.

ΣΑΚΗ ΣΕΡΕΦΑ: "ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ" ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΝΤΕΥΚΤΗΡΙΟΥ 1992

Το πλάνο θέαμα της Θεσσαλονίκης πάνω στην οθόνη του σινεμά αποτελεί το θέμα της μελέτης του Σάκη Σερέφα "Φιλμογραφία της Θεσσαλονίκης", που κυκλοφορεί από τις Εκδόσεις Ενετευκτηρίου με χορηγό το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, παρουσιάστηκε σε συνέντευξη Τύπου, στο Βελλίδειο Πολιτιστικό Κέντρο. Στο βιβλίο καταγράφονται για πρώτη φορά οι τίτλοι των μικρού και μεγάλου μήκους ταινιών οι οποίες έχουν γυριστεί στη Θεσσαλονίκη, συμπεριλαμβάνονται επίσης τα ντοκυμαντέρ και τα επίκαιρα που σχετίζονται με την πόλη. Η καταγραφή αυτή της φιλμογραφίας συνοδεύεται από σχόλια του Σάκη Σερέφα για τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος έχει αντιμετωπίσει μέχρι σήμερα τη Θεσσαλονίκη.

Κατά την γνώμη του συγγραφέα, ο κινηματογράφος αποτελεί μια τέχνη η οποία, με λιγοστές εξαιρέσεις όπως το ΞΥΠΟΛΗΤΟ ΤΑΓΜΑ (1954) του Γκρεγκ Τάλας ή οι ταινίες του Τάκη Κανελλόπουλου στη δεκαετία του 1970, δεν έχει καταφέρει να αναπλάσει δημιουργικά την υπέρλαμπρη πρώτη ύλη αυτής της πόλης -κάτι που έχουν πετύχει, με εξαιρετικές επιδόσεις, η λογοτεχνία, η ζωγραφική και η μουσική. Κι αυτό διότι ο κινηματογράφος άλλοτε σημάδεψε τις πιο τουριστικές και γραφικές μεριές της πόλης κι άλλοτε την αντιμετώπισε ως άψυχο σκηνικό για την αναπαράσταση πτυχών της ιστορίας της.

Κ. ΡΑΑΜΠ -Κ.ΠΕΤΕΡΣ: ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ -ΑΓΑΠΗ ΠΙΟ ΚΡΥΑ ΚΙ ΑΠΟ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ. ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΝΙΚΟΣ ΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΚΤΟΣ, 1992, ΣΕΛ. 446.

"Τότε εμφανίστηκε ένας άνθρωπος που μπροστά του ξέχασα όλους τους άλλους. Με πήρε από το χέρι και με τράβηξε στην άλλη όχθη. Εκεί οι οικογενειακοί δεσμοί δεν ίσχυαν, ούτε οι δικοί του, γιατί αυτός δεν είχε κανέναν, ούτε των άλλων, γιατί τους θεωρούσε περιττούς. Δεν ήταν Μεσσίας ήταν ο Ράινερ-Βέρνερ Φασμπίντερ".

Λόγια του Κουρτ Ράαμπ, ενός από τους βιογράφους, ο οποίος, όπως αναφέρεται στον πρόλογο, δηλώνει ότι το βιβλίο αυτό "είναι άκρως υποκειμενικό". Όποιος ανέβηκε στο νησί του Ράινερ-Βέρνερ είχε την τύχη να πλέει μέσα στη Γερμανία με μια υγρασία βαθιά μέσα του. Το βιβλίο προκαλεί την χαρά, γιατί καταλαβαίνει ότι με άλλοθι τις ταινίες του και το θέατρο κάποιος ξεδίπλωσε τα τριάντα εφτά του χρόνια μακριά από το πλαίσιο της κοινωνίας και τα αποτρόπαια όρια της ιστορίας. Ήταν ο μοναδικός σκηνοθέτης της Γερμανίας που δεν έφυγε από το γήπεδό του, δεν καταδέχτηκε το Χόλλυγουντ και έμεινε με το σχήμα του.

Τον κατηγορούσαν ότι γύριζε τις περισσότερες ταινίες του στο πόδι, βιαστικά. Αυτό όμως ήταν ένα παιχνίδι, όπου ο Ράινερ-Βέρνερ έπαιζε τον σκηνοθέτη, όπως έπαιζε κάποτε τον μαθητή σ'ένα γυμνάσιο του Μονάχου. Πίστευε ότι όλο αυτό το πανηγύρι των ταινιών και της ζωής δεν ήταν παρά μια δοκιμή σε μια φαρσοκωμωδία που δεν λαμπρύνει κανέναν.

ΠΙΕΡ ΠΑΟΛΟ ΠΑΖΟΛΙΝΙ: "PETROLIO". ΕΚΔΟΣΕΙΣ EINAUDI, 1992.

Τολμηρό αλλά άκρως προκλητικό, "σαν μια γροθιά στο στομάχι", το "Πετρέλαιο" στις 600 σελίδες του αποτελεί αποσπασμάτικό μέρος -χωρίς αρχή και τέλος- ενός μυθιστορήματος 2000 σελίδων που θα σηματοδοτούσε την επιστροφή του συγγραφέα Παζολίνι στη πρόζα.

Άρχισα ένα βιβλίο που θα με απασχολήσει χρόνια, ίσως το υπόλοιπο της ζωής μου. Είναι ένα είδος σύνοψης από όλες τις εμπειρίες μου, όλες τις μνήμες μου", είχε δηλώσει ο Πιέρ Πάολο Παζολίνι τον Ιανουάριο του 1975, δέκα μήνες πριν την τραγική και μέχρι σήμερα ανεξιχνίαστη δολοφονία του. Το "Πετρέλαιο", με την ωμότητα μιας σχεδόν μανιακής αφήγησης των σεξουαλικών περιπτύξεων του ήρωα με είκοσι εφήβους ενός προλεταριακού προαστίου της Ρώμης -χώρου ιδιαίτερα προσφιλή για τον Παζολίνι- αναμφισβήτητα σκανδαλίζει.

Κεντρικός ήρωας του "Πετρελαίου" είναι ο Κάρλο, γιος αστικής οικογένειας κιαι ανώτατο στέλεχος της Ιταλικής Εταιρείας Πετρελαίου, ο οποίος βιώνει μέσα σε μια διάσταση ονείρου, εφιάλτη και φαντασίας, την αγγελική και διαβολική όψη μιας διχασμένης προσωπικότητας. "Αυτό το "ποίημα" -γράφει ο Παζολίνι στο κεφάλαιο των "Εκμυστηριεύσεων" με τον αναγνώστη- δεν είναι ένα ποίημα πάνω στο διχασμό της προσωποκότητας, αντίθετα είναι το "ποίημα" πάνω στην έμμονη ιδέα της ταυτότητας και συνάμα του κατακερματισμού της".

Το θέμα είναι -και σε αυτό βρίσκονται όλοι σύμφωνοι- ότι το βιβλίο αυτό του συγγραφέα Παζολίνι δεν πρέπει να ειδωθεί και να διαβαστεί ως μυθιστόρημα αλλά ως ένα φιλολογικό αποσπασματικό κείμενο μιας πολυσύνθετης προσωπικότητας, ενός μύθου πλέον, στην τελευταία του πειραματική σχέση με τη μυθιστορηματική αφήγηση. "Ένα βιβλίο -εργαστήρι έξω από τα όρια της λογοτεχνίας", όπως το χαρακτήρισε ένας Ιταλός κριτικός.

Εξάλλου, ο Παζολίνι σε ένα γράμμα του προς τον Αλμπέρτο Μοράβια πριν δεκαεπτά χρόνια, έγραφε προφητικά: "Τούτο το μυθιστόρημα δεν χρησιμεύει πια πολύ στη ζωή μου (όπως τα μυθιστορήματα και τα ποιήματα που γράφουμε όταν είμαστε νέοι), δεν είναι μια διακήρυξη του τύπου "Ε, άνθρωποι, εγώ υπάρχω", αλλά είναι το προοίμιο μιας διαθήκης...".

ΤΣΟΥ ΣΟΥ ΤΟΝΓΚ: "ΣΗΚΩΣΕ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΦΑΝΑΡΙΑ", ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΧΡΗΣΤΟΥ ΦΑΚΙΝΟΥ, ΝΕΑ ΣΥΝΟΡΑ, 1992, ΣΕΛ. 167

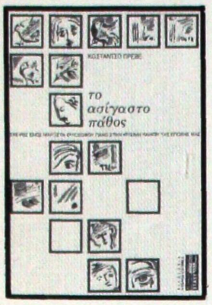
Μια μικρή κοινωνία τεσσάρων γυναικών μάχονται μεταξύ τους για την εύνοια του αφέντη-φεουδάρχη. Πάθος, ιδιοκτησία και δύναμη, δίνουν το χρώμα της φωτιάς και του αίματος σ'αυτό το ξέφρενο μέχρι θανάτου χορό, στον οποίο παρασύρονται οι τέσσερις σύζυγοι-παλλακίδες προκειμένου να κερδίσουν την εύνοια του άντρα-αφέντη. Όλη η παλιά Κίνα , με τις φεουδαρχικές-ανδροκρατικές δομές της, αναβιώνει σ'αυτό το βιβλίο, που έγινε μια υπέροχη ταινία.

Ο συγγραφέας Σου Τουνγκ γεννήθηκε το 1963. Έχει γράψει πολλές νουβέλες και διευθύνει μια λογοτεχνική επιθεώρηση. Ζει και εργάζεται στο Ναγκίν της Κίνας.

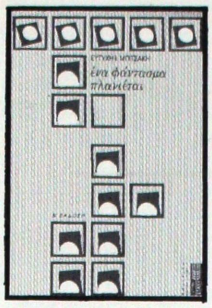
ΜΠΡΑΜ ΣΤΟΚΕΡ: "ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ", ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Α. ΜΑΣΤΡΑΚΟΛΗΣ, ΝΕΑ ΣΥΝΟΡΑ 1993, ΣΕΛ. 490

Το βιβλίο γράφτηκε το 1897 από τον άγνωστο ως τότε Ιρλανδό συγγραφέα Αβραάμ Στόκερ, ο οποίος αναβίωσε την ιστορία των νεκροζώντανων. Το βιβλίο αυτό έδωσε τη δόξα στο συγγραφέα, μιας και πουλήθηκαν εκατομμύρια αντίτυπα σ'όλο τον κόσμο, ενώ ουκ ολίγες είναι οι ταινίες που βασίστηκαν στο έργο του Στόκερ. Η ιστορία γνωστή: Το ταξίδι του Τζόναθαν Χάρπερ ως τον πύργο του Δράκουλα, ο εφιαλτικός εγκλεισμός του, ο έρωτας του κόμη για την γυναίκα του Χάρπερ και από εκεί και πέρα ο χορός των βρυκολάκων, που όλοι μας έχουμε απολαύσει -αν και σε διαφορετικές εκδοχές- στη μεγάλη οθόνη. Ας σημειωθεί τέλος ότι το βιβλίο είναι γραμμένο σε μορφή ημερολογίου.

ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΣ

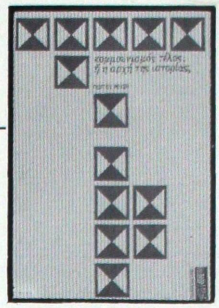


Κοστ. Πρέβε
ΤΟ ΑΣΙΓΑΣΤΟ ΠΑΘΟΣ
Σκέψεις ενός μαρξιστή φιλοσόφου πάνω στην κρίσιμη καμπή της εποχής μας

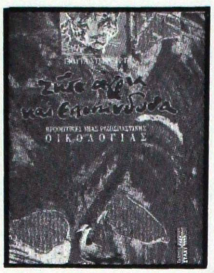


Ε. Μπιτσάκης
ΕΝΑ ΦΑΝΤΑΣΜΑ ΠΛΑΝΙΕΤΑΙ
Β΄ ΕΚΔΟΣΗ

Γ. Ρούσης
ΚΟΜΜΟΥΝΙΣΜΟΣ ΤΕΛΟΣ;
Ή Η ΑΡΧΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ;



Γ. Ντίτφουρτ
ΖΗΣΕ ΑΓΡΙΑ ΚΑΙ ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ
Προοπτικές μιας ριζοσπαστικής οικολογίας



Κώστας Γιαννίκος
ΞΑΝΑΡΧΟΝΤΑΙ!
Ο φασισμός και ο ρατσισμός στην ΕΟΚ

Εκδόσεις ΣΤΑΧΥ

Κυκλοφορούν σε όλα τα βιβλιοπωλεία

Κεντρική διάθεση: ΠΡΟΟΔΟΣ • Μεσολογγίου 5, Αθήνα • τηλ.: 3621001 • FAX 3629207

1981: ΠΟΙΟΣ ΘΥΜΑΤΑΙ ΤΗ ΝΤΟΛΛΥ ΜΠΕΛ;
ΧΡΥΣΟ ΛΙΟΝΤΑΡΙ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

1985: Ο ΜΠΑΜΠΑΣ ΛΕΙΠΕΙ ΣΕ ΤΑΞΙΔΙ ΓΙΑ ΔΟΥΛΕΙΕΣ
ΧΡΥΣΟΣ ΦΟΙΝΙΚΑΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΝΝΩΝ

1989: Ο ΚΑΙΡΟΣ ΤΩΝ ΤΣΙΓΓΑΝΩΝ
ΒΡΑΒΕΙΟ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΝΝΩΝ

Η νέα αριστουργηματική
ταινία του
ΕΜΙΡ ΚΟΥΣΤΟΥΡΙΤΣΑ

Arizona Dream

ΤΖΩΝΝΥ ΝΤΕΠ • ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ
ΦΕΗ ΝΤΑΝΑΓΟΥΕΗ
ΛΙΛΙ ΤΕΗΛΟΡ • ΠΩΛΙΝΑ ΠΟΡΙΖΚΟΒΑ

PROOPTIKI PRODUCTIONS

ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΑΪΟ ΣΤΟΥΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥΣ

Θόδωρος Σούμας

Έρωτας, ψυχολογία και αισθητική στο χολλυγουντιανό σινεμά

Κλασικό αμερικάνικο σινεμά, Σεσίλ ντε Μιλ, Στροχάιμ, Στέρνμπεργκ, Ντήτριχ, Φριτς Λανγκ, Η κομεντί, Λιούμπιτς, Χωκς, Κιούκορ, Γουάιλντερ, Έντουαρντς, Άλφρεντ Χίτσκοκ, Φιλμ νουάρ, Τουρνέρ, Όρσον Γουέλς, Σιόντμακ, Πολάνσκι, Ράφελσον, Μάμετ.

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ