

ΚΑΜΕΡΑ

ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ



25ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ: Θόδωρος Αγγελόπουλος

Νίκος Περάκης ● Βασίλης Βαφέας

MULTI MEDIA: Συνέντευξη των Μ. Κλωνάρη - Κ. Θωμαδάκη

Ο ΟΥΓΓΡΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ στην Αθήνα

ΑΛΦΡΕΝΤ ΧΙΤΣΚΟΚ: Ο ήλιγγος της γοητείας ● 5 φιλμς

ΚΡΙΤΙΚΗ: «Rumble Fish» ● «Love Streams»

«Η εγκληματική ζωή του Αρτσιμπάλντο Ντε Λα Κρουζ»

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ στον κινηματογράφο

№ 2

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ -
ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1985

Δρχ. 150

CAMERA

PRODUCTIONS



παραγωγή
ταινιών

οικονομικού
εξαρχεια

ΤΟ ΠΕΔΙΟ ΒΑΡΥΤΗΤΑΣ*

Όταν τίθεται το ερώτημα: «Γιατί μια πέτρα που αφήθηκε, όταν έχει υψωθεί, πέφτει στη Γη;» συνήθως παίρνει την ακόλουθη απάντηση: «Γιατί έλκεται απ' τη Γη». Η μοντέρνα Φυσική δίνει στην απάντηση μια μορφή λίγο διαφορετική για τον παρακάτω λόγο. Με μια πιο ακριβή μελέτη των ηλεκτρομαγνητικών φαινομένων φθάσαμε στην άποψη ότι δεν υπάρχει απ' ευθείας δράση σε απόσταση. Αν ένας μαγνήτης έλκει ένα κομμάτι σίδηρο, δεν πρέπει να ικανοποιηθούμε με την άποψη ότι ο μαγνήτης δρα απ' ευθείας στο σίδηρο δια μέσου του κενού χώρου που τα χωρίζει, αλλά σύμφωνα με τον Faraday, πρέπει να φαντασθούμε ότι ο μαγνήτης παράγει πάντα στο διάστημα που τον περιβάλλει κάτι το φυσικά πραγματικό που το υποδειχνουν με το όνομα «μαγνητικό πεδίο».

Αυτό το μαγνητικό πεδίο δρα με τη σειρά του στο κομμάτι από σίδηρο με τέτοιο τρόπο ώστε το σίδηρο τείνει να κινηθεί προς τον μαγνήτη. Δεν θα συζητήσουμε εδώ τη δικαιολόγηση αυτής της ενδιάμεσης έννοιας, που από μόνη της είναι αυθαίρετη. Ας παρατηρήσουμε μόνο ότι χάρη σ' αυτή μπορούν να εξηγηθούν με τρόπο πιο ικανοποιητικό απ' ότι δίχως αυτή, τα ηλεκτρομαγνητικά φαινόμενα και ιδιαίτερα, η μετάδοση των ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων.

Με ένα τέτοιο ανάλογο τρόπο θεωρούνται και αποτελέσματα της βαρύτητας (από την εισαγωγή).

A. EINSTEIN

ΠΙ-000000005672

* Αν οι έννοιες: «κομμάτι σίδηρο», «μαγνητικό πεδίο» και «μαγνήτης», υποκατασταθούν αντίστοιχα με: «πλήθος αναγωγών», «δίκτυο διανομής» και «περιοδικό», πιθανώς να ερμηνεύσετε την ΣΧΕΤΙΚΟΤΗΤΑ της... απεριοδικότητάς μας!

Έτσι κι αλλιώς, ζητούμε συγγνώμη εκ βαθέων, και βεβαίως ευχαριστούμε.

Ευχαριστούμε τις «Εκδόσεις Αν. Σάκουλα» για την ουσιαστική συμβολή τους στην έκδοση του τεύχους.

περιεχομενα

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

σελ. 3

ΠΛΑΝΑ

Σελ. 5-13

- Σχόλια και ειδήσεις 5
- Γρανίτα από ΠΟΠ-ΚΟΡΝ 11

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ '84

Σελ. 14-47

- ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ συνέντευξη στο Μηνά Ταταλίδη 16
- ΓΙΑ ΤΟ «ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΡΑ» 21
- ΝΙΚΟΣ ΠΕΡΑΚΗΣ συνέντευξη στο Σπύρο Κακουριώτη 27
- ΓΙΑ ΤΗ «ΛΟΥΦΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ» 33
- ΓΙΑ ΤΗΝ «ΟΣΤΡΙΑ» 34
- ΒΑΣΙΛΗΣ ΒΑΦΕΑΣ συνέντευξη στους Κωστή Βαρδίκο και Ηλία Κανέλλη 35
- ΓΙΑ ΤΟΝ «ΕΡΩΤΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ» 39
- ΓΙΑ ΤΗΝ «ΚΑΡΚΑΛΟΥ» 41
- ΓΙΑ ΤΗΝ «ΠΟΛΗ ΠΟΥ ΠΟΤΕ ΔΕΝ ΚΟΙΜΑΤΑΙ» 43
- ΓΙΑ ΤΗΝ «ΚΑΘΟΔΟ ΤΩΝ ΕΝΝΙΑ» 44
- Σχιζοφρένεια και κινηματογραφιστές του Νίκου Κακλαμάνη 45

ΘΕΜΑΤΑ

Σελ. 49-64

- Ουγγρικός κινηματογράφος 49
- ΜΑΡΙΑ ΚΛΩΝΑΡΗ - ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΘΩΜΑΔΑΚΗ συνέντευξη στους Ηλία Κανέλλη - Μηνά Ταταλίδη 56

ΧΙΤΣΚΟΚ: Ο ΙΛΙΓΓΟΣ ΤΗΣ ΓΟΗΤΕΙΑΣ

Σελ. 65-77

- ΓΙΑ ΤΟ «VERTIGO» ΚΑΙ ΤΟ «REAR WINDOW» του Μηνά Ταταλίδη 66
- ΓΙΑ ΤΟ «ΠΟΙΟΣ ΣΚΟΤΩΣΕ ΤΟ ΧΑΡΡΥ» του Σπύρου Κακουριώτη 70
- ΓΙΑ ΤΗ «ΘΗΛΕΙΑ» της Κατερίνας Ευαγγελάκου 72
- ΧΙΤΣΚΟΚ - ΕΡΖΕ: ΜΙΑ ΠΑΡΤΙΔΑ ΜΠΡΙΤΖ του Ηλία Κανέλλη 75

ΚΡΙΤΙΚΗ

Σελ. 78-88

- ΓΙΑ ΤΟ «LOVE STREAMS» του Μηνά Ταταλίδη 78
- ΓΙΑ ΤΗΝ «ΕΓΚΛΗΜΑΤΙΚΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΑΡΤΣΙΜΠΑΛΑΝΤΟ ΝΤΕ ΛΑ ΚΡΟΥΖ» των Διονύση Δράκου - Ρούλας Ρασσιά 80
- ΓΙΑ ΤΟ «RUMBLE FISH» του Κυριάκου Πορτοκάλη 82
- Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗΝ Τ.Υ. του Σπύρου Πετρόπουλου 87

ΘΕΩΡΙΑ

- ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ στον κινηματογράφο (B) του Σπύρου Βρεττού 89

ΚΑΜΕΡΑ για τον κινηματογράφο - ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ - Νο 2, ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ - ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1985 - Δραχμές 150 - Γραφεία: Κολοκοτρώνη 15 - ΑΘΗΝΑ 105 62 - ΤΗΛ. 32.34.270. Έκδοση: ΕΤΑΙΡΙΑ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΡΥΣΤΑΛΛΟ, Ηλίας Κανέλης - Μηνάς Ταταλίδης, Αγ. Σοφίας 114, Κολωνός - ΤΗΛ. 36.16.911. Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν οι: Γιώργος Αλεξιάτος, Κωστής Βαρθόλαμος, Βρεττός, Μιχάλης Γιαννακάκης, Διονύσης Δράκος, Κατερίνα Ευαγγελάκου, Νίκος Κακλαμάνης, Σπύρος Κακουριώτης, Τάκης Καμπύλης, Κυριάκος Πορτοκάλης, Σπύρος Πετρόπουλος, Ρούλα Ρασσιά. Αντάποκριτής Θεσ/νίκης: Δήμος Μαγγίρας. Φωτοστοιχειοθεσία: Γραφικές τέχνες «ΜΕΜΦΙΣ». Αναξαγόρα 5, τηλ. 52.47.984. Εκτύπωση: Π. Λαλιώτης, Κολωνού 12. Κεντρική διάθεση: ΚΑΛΕΝΤΗΣ και ΣΙΑ ΕΠΕ, Κολοκοτρώνη 15, Αθήνα. Τηλ. 32.34.270.

Συδρομές: Ετήσιες (6 τεύχη): 1.200 δραχμές. Για μαθητές, φοιτητές 1.000 δραχμές. Για κινηματογραφικές εταιρείες, οργανισμούς, τράπεζες, υπηρεσίες του δημόσιου: 3.000 δραχμές. Επιστολές, συνεργασίες, εμπόσματα: Ηλίας Κανέλης, Ευγ. Αντωνιάδου 9B - ΘΗΣΕΙΟ - 118 51 - Τηλ. 34.24.598.



Ένα ακόμη Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης τελειώνει. Το 25ο φεστιβάλ πέρασε, διαιωνίζοντας τις αντιρρήσεις, που όλο και πυκνώνουν, διαβεβαιώνοντας όλο και πιο έμμοια για την κρίση που το διαπερνά.

Μια από τις κύριες αμφισβητήσιες του θεσμού απευθύνεται στις κάθε χρόνο επιλογές και βραβεύσεις των κριτικών επιτροπών που (επειδή δεν είναι απλώς συμβολικές, αλλά περιέχουν την παραδοχή της ποιότητας μιας ταινίας που επιβάλλεται και την παραινέση προς το καταναλωτικό κοινό να την δει, όταν αργότερα δρασκελίζει τις πόρτες του εμπορικού κυκλώματος), έχει κανείς την απαίτηση να είναι προσανατολισμένες οι κρίσεις του με βάση κάποιους όρους σαφώς καθορισμένους.

Εμείς νομίζουμε ότι η επιβράβευση μιας ταινίας, θα πρέπει φυσιολογικά να προσανατολίζεται πάνω στις εξελιγμένες μορφικές αναζητήσεις της, αφού ο σκοπός των ανά τον κόσμο τουλάχιστον φεστιβάλ είναι, να ξεχωρίσουν τα φιλμ που σημάδευουν με την αναζητησιακή τους ύψη και τη συνολικότητα στην έκφραση την εξέλιξη του κινηματογράφου.

Στην περίπτωση μας η άσπυχη, κακόγουστη και γερασμένη προκριματική επιτροπή απατήθηκε για μια ακόμη φορά από τα φαινόμενα, απορρίπτοντας «ελαφρά τη καρδιά» το συναρπαστικό ποιητικό λόγο της ιδιαίτερα σημαντικής «Καρκαλούς» του Σταυρού Τορνέ και προβαίνοντας σε άλλες ήσσονος σημασίας ήσσονες πράξεις ανακόλουθων επιλογών. Σίγουρα πρόκειται για ένα αξιοπεριεργό φαινόμενο της κριτικής στάσης των διαφόρων επιτροπών που ευθυγραμμίζεται με μια μερίδα του κοινού, που όμως μένει στα επιφαινόμενα της κινηματογραφικής μας πραγματικότητας πλειοδοτώντας σε βάρος της ιδιαίτερης εκφραστικής βαρύτητας έναν κινηματογράφο ούτως ή άλλως εμπορικό. Η αδυναμία της επιτροπής να αξιολογήσει με βάση έναν τρόπο αποκωδικοποίησης, που βασίζεται σε ορισμένες σταθερές κατευθύνσεις, τις ταινίες, οδηγεί πολλούς θεατές εκόντες ακόντες στην αποδοχή μιας κατεστημένης σύγχυσης.

Οι εκτιμήσεις των διαφόρων επιτροπών κρίσης, πριν απ' όλα, ξεκινούν από τις αοριστολογικές αιτιολογήσεις του τύπου: «καλή φωτογραφία», «ωραίο παίξιμο των ηθοποιών», «έξυπνο σενάριο» κλπ και τελειώνουν σε επιδοκιμαστικές ή απο-

δοκιμαστικές ιαχές κάτω από το κράτος μιας παρορμητικής ασυνείδητης αντίδρασης. Η ακόμη περισσότερο από την καθολική ανισότητα των μελών της επιτροπής. Ένας συγγραφέας, μια ηθοποιός, ένας μουσικός και, κυρίως, συνδικαλιστικοί εκπρόσωποι.

Το ενδιαφέρον για την σύνθεση της επιτροπής ξεκινάει απ' το ενδιαφέρον για την όσο το δυνατό πλατύτερη εκπροσώπηση όλων των τεχνών (λογοτεχνία, υποκριτική, μουσική κ.λ.π.) και τεχνικών (φωτογραφία, μοντάζ κ.λ.π.), αδιάφορα απ' το ποιά συγκεκριμένη αισθητική και ιδεολογική έκφραση των ευρύτερων κινηματογραφικών ρευμάτων και τάσεων αυτοί οι κύριοι εκπροσωπούν.

Η ύπαρξη ενός φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου είναι απαραίτητη για την παραπέρα προώθηση της κινηματογραφικής μας δράσης. Απαιτούνται όμως, οπωσδήποτε διαρθρωτικές αλλαγές της λειτουργίας του και κυρίως της κριτικής του λειτουργίας. Η έλλειψη συγκεκριμένης κατευθυντήριας γραμμής την κάνει αφερέγγυα και ευάλωτη.

Είναι καιρός νομίζουμε η κριτική λειτουργία του φεστιβάλ να υπάρξει αυτόνομη και σαφής πέρα και έξω από κλαδικούς σωβινισμούς και συνδικαλιστικές ανοησίες. Ο ορισμός ενός βασικού σχήματος, μονίμου για κάποια χρόνια και αποδεκτού, εξαιτίας της ποιότητας της δουλειάς του, που θα αναλάβει την επεξεργασία της συνθήκης που θα ορίζει την κριτική και την κρίση βάσει κάποιων ορισμένων συμπερασμάτων είναι, πιστεύουμε, ένα πρώτο βήμα για την προάσπιση του κύρους του φεστιβάλ. Γιατί το κύρος των κριτικών του αξιολογήσεων είναι καθοριστικό για την αξιοπιστία του.

Καμερα

για τον κινηματογράφο

Γραφτείτε συνδρομητές
στην «ΚΑΜΕΡΑ για τον κινηματογράφο»

Η επιβίωσή μας και η ανεξαρτησία μας εξαρτάται από την οικονομική μας αυτάρκεια.

Βοηθήστε την απρόσκοπτη συνέχιση της έκδοσής μας, την προσπάθεια για ποιότητα και πληρότητα.

Γραφτείτε συνδρομητές.

ΔΕΛΤΙΟ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ

Όνομα
Επώνυμο
Διεύθυνση
Τηλέφωνο

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ: Ετήσιες (6 τεύχη) 1200 δραχμές για φοιτητές 1000
δραχμές για κινηματογραφικές εταιρείες, οργανισμούς,
τράπεζες, υπηρεσίες του δημοσίου 3000 δραχμές.

Στη Βουλή το νομοσχέδιο για τον κινηματογράφο

Επιτέλους κατατέθηκε στη Βουλή, με τον χαρακτηρισμό του επείγοντος, το νομοσχέδιο για τον κινηματογράφο κι η επικείμενη ψήφισή του, βάζει τέρμα στην χρονίζουσα στο χώρο εκκρεμότητα.

Αντιμετωπίζοντας τον κινηματογράφο ως πολιτιστικό προϊόν το σχέδιο νόμου που ετοίμασε το υπουργείο Πολιτισμού, διαμορφώνει ένα νέο θεσμικό πλαίσιο, απαραίτητο για να επιλυθούν τα προβλήματα που αντιμετώπιζε σήμερα, η τέχνη η πιο λαϊκή —τέχνη του αιώνα, όπως συνηθίστηκε να λέγεται— η τέχνη του κινηματογράφου.

Στις βασικές αλλαγές, η ενίσχυση της παραγωγής, η προώθηση του παραγόμενου καλλιτεχνικού προϊόντος και βεβαίως η προσπάθεια διαμόρφω-

σης κοινού ικανού να κρίνει και να επιλέγει την ταινία τέχνης, από το καταναλωσιμο εμπορικό φίλμ.

Αποδεδειμμένος ο κινηματογράφος από τη βούληση της εκάστοτε κυβέρνησης, κατά συνέπεια και του εκάστοτε υπουργού, η κυβέρνηση, αποδέχεται την πρόταση για επιστροφή του φόρου καθιερώνοντας έτσι το σύστημα αυτοχρηματοδότησης του σινεμά. Οι φόροι από τις ταινίες που θα επιστρέφονται στο λογαριασμό του κινηματογράφου, θα χρησιμοποιούνται για το γύρισμα άλλων ταινιών και με αυτό τον τρόπο ο κινηματογράφος δεν θα λειτουργεί μόνο ως ενιαίο σύνολο, αλλά παράλληλα θα διαμορφώνονται οι οικονομικές συνθήκες για τη δημιουργία μιας κινηματογραφικής βιομηχανίας.

Η αυτοχρηματοδότηση (επιστροφή του φόρου), θα αρχίσει να εφαρμόζεται από το νέο οικονομικό έτος και θα ολοκληρωθεί σε τρία χρόνια, ώστε να καλυφθούν σταδιακά από άλλα κονδύλια, τα κενά που θα δημιουργηθούν στον προϋπολογισμό.

Ένα πρώτο βήμα που γίνεται βεβαίως από όλους αποδεκτό. Όμως δεν παύουν να μένουν ανοικτά πάρα πολλά άλλα προβλήματα που θεωρούνται καρκίνος για την Ελληνική κινηματογραφική παραγωγή (διανομή, ποσοστό χρηματοδότησης, Ελληνικό κέντρο κινηματογράφου, εκπαίδευση κλπ.) που απαιτούν όλο και καινούργια τολμηρά βήματα. Γιατί θίγονται όλο και πιο ισχυρά αμυνόμενα συμφέροντα...

ΝΕΚΡΩΣΙΣ

Καθώς τα χρόνια περνούν και ο βιομηχανικός τούτος κόσμος αναπτύσσεται και μαζί του αναπτύσσονται τα άγχη, οι καρκίνοι, τα αυτοκινητιστικά δυστυχήματα και οι άλλες σύγχρονες μορφές βιολογικής λύσης ζωτικών προβλημάτων, πολλοί διάσημοι εργάτες του κιν/φου εγκαταλείπουν την υλικότητα του μάταιου τούτου κόσμου και τοποθετούνται δια μιας και δια παντός στο πάνθεον των αστέρων που θα λάμπουν εκεί (σε διάφορους βαθμούς φωτεινότητας εννοείται) μέσα από το έργο που πρόφτασαν ν' αποτυπώσουν πάνω στο σελλυλαιντ.

Μόνο που σ' αυτό το σημείωμα δεν πρόκειται να μιλήσουμε για τέτοιου είδους λαμπρούς αστέρες κι ακάματους εργάτες. Πρόκειται να ασχοληθούμε με μια περίπτωση πολύ πιο σεμνή, μικρότερου σίγουρα βεληγκευούς που όμως αναδεικνύει μια ολόκληρη κατάσταση που ταλα-

νίζει για χρόνια τον Ελληνικό Κιν/φο.

Είναι ο Χρόνης Εξαρχάκος που πέθανε τον περασμένο Οκτώβρη αφήνοντας πίσω του δεκάδες ταινίες όπου σχεδόν πάντα δευτεραγωνιστούσε. Ο Χρόνης Εξαρχάκος ήταν αυτό που λέμε «ο αστέριος της παρέας». Τότε κάθε ταινία είχε τον αστέριό της...αλλιώς δεν την με έβγαζε τίποτα. Πάντα σε ρόλους πειναλέου ζωγράφου ή καίγι κομμωτή σε κίνες τις «υπερπαραγωγές» της FIFOS FILMS που στοίχειωσαν τον Ελληνικό Κινηματογράφο όταν η χούντα των συνταγματαρχών προσπαθούσε να διαμορφώσει το πολιτιστικό της μοντέλο, που ακόμα και σήμερα ταλανίζει κοινό, σκηνοθέτες και ηθοποιούς.

Κι όλα αυτά μ' έναν υπερφίαλο αυθορμητισμό, που οδηγούσε σε αυτοσχεδιασμούς, που ίσως αυτοί μόνοι αναδεικνύουν μέσα σ' αυτά τα μνημεία σκηνοθετικού και γενικότε-



ρα πολιτιστικού βαρβαρισμού το τάλεντο του.

Και φυσικά ο Χρόνης Εξαρχάκος δεν είναι μια περίπτωση μέσα σε τόσες άλλες, ένας από τους πολλούς που θυσίασαν το ταλέντο τους στον βωμό μιας τυφλής βιομηχανίας, αυτής του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου.

Κι από μια άποψη, αυτό είναι το μείζον θέμα που ανακίνησε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ο Β. Βαφέας με την ταινία του «Ο έρωτας του Οδυσσέα». Η σχιζοφρένεια του ηθοποιού στον Ελληνικό Κινηματογράφο.

Από την μια μεριά, ηθοποιοί, καλοί ηθοποιοί, οι οποίοι προέρχονται ως επί το πλείστον από το θέατρο, πέφτουν θύματα του ταλέντου τους, του κοινού που και οι ίδιοι διαμορφώνουν, τέλος του ίδιου του μοντέλου θέασης που δημιουργούν, με αποτέλεσμα να παίρνουν στην πλάτη τους το βάρος των ταινιών όπου πρωταγωνιστούν, εξοβελίζοντας σκηνοθέτες, σεναριογράφους κ.λ.π. εγκλωβιζόμενοι όμως έτσι σ' ένα μπουφόνικο ρόλο, αυτό του «γελωτο-

ποιού του βασιλιά» που θυσιάζει την ατομική του ποιότητα στο κοινό που ο ίδιος και οι όμοιοί του δημιουργήσαν, που θυσιάζει την λεπτότητα και το χιούμορ στο βωμό της «χοντρής πλάκας» και της ηθικοπλαστικής φαρσοκωμωδίας.

Από την άλλη, σκηνοθέτες φοβισμένοι από τον όγκο και το εκτόπισμα τέτοιων ηθοποιών που μπορούν να δώσουν την δικιά τους αυτόνομη κατεύθυνση σε μια ταινία, κρατιούνται συστηματικά μακριά τους, πετώντας τους στα σκουπίδια μαζί με όλον τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο.

Από αυτήν λοιπόν την σκοπιά το πείραμα του Βασίλη Βαφέα που σκοπεύει στην επανένταξη των ηθοποιών στο αίμα του ελληνικού κινηματογράφου είναι πραγματικά σημαντικό μιας και οδηγεί στην διαλεκτική ανίρεση διχοτομιών όπως Π.Ε.Κ. και Ν.Ε.Κ. που έχουν χάσει πλέον την ιστορική και κοινωνική τους αναφορά και παραμένουν απλώς εν είδει θεωρητικών φαντα-

σμάτων βάζοντας εμπόδια στην παραπέρα ανάπτυξη του Ελληνικού κινηματογράφου.

Ελπίζουμε ότι και άλλοι θα θελήσουν να ακολουθήσουν το δρόμο που ανιχνεύει ο Β. Βαφέας προς την κατεύθυνση της ανανέωσης της ελληνικής κωμωδίας, για την χρησιμοποίηση όποιου καλού στοιχείου μπορεί να είχε (αν είχε) ο παλιός εμπορικός κινηματογράφος.

Γιατί αλλιώς θα αναγκαστούμε να θυμόμαστε τους ηθοποιούς όταν πεθάνουν ή όταν πυροβολούν τις ερωμένες τους.

Γιατί αλλιώς θα αναγκαστούμε να βλέπουμε «Θηλυκά Θηριοτροφεία» για να γελάσουμε-ίσως!

Γιατί αλλιώς θα περιοριστούμε σ' έναν κινηματογράφο του μη-σώματος.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Παράφραση μιας ατάκας από την ταινία «Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα» του Νίκου Νικολαΐδη

ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΚΟΥΡΙΩΤΗΣ

in memoriam ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΡΥΦΦΩ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΑΓΑΠΟΥΣΣΕ ΤΟΝ ΚΙΝ/ΦΟ

Ο Τρυφφώ έφτιαχνε ταινίες για να αφηγηθεί την ερωτική απόλαυση του θεατή και ταυτόχρονα του κινηματογραφικού δημιουργού.

Εικόνες που γλιστρούν η μία μετά την άλλη με μια μοναδική ταχύτητα φτιάχνοντας ένα ψηφιδωτό μικρολεπτομερειών από βλέμματα, χειρονομίες κι αντικείμενα, ένα σύνολο απ' όλ' αυτά που ο κιν/φος της ρουτίνας αποθwei ή αγνοεί. Τα ευθραστα μικροσκοπικά τίποτα, οι ψιθυριστές ομολογίες, η ποίηση της τρυφερότητας, το παιχνίδισμα με το θεατή, το φτερουγίσμα της ματιάς είναι μερικές απ' τις αποσκευές που κουβαλούν οι ταινίες του Τρυφφώ.

Είν' ο έρωτας για τα «ασήμαντα», όπως μερικοί κινημα-

τογράφοφιλοι ακούνε πιο δυνατά το τριξίμο του αέρα που προκαλεί η παρουσία του Τζ. Γουαϊν σ' ένα φίλμ του Φόρντ παρά τον καλλασμό 100άδων ιππέων στην Monument Valley.

Είναι ο έρωτας για τους ήρωές του, όλοι τους είναι παιδιά. Όποια κι αν είναι η βιολογική τους ηλικία κανείς από αυτούς δεν είναι μεγαλύτερος από τον Αντουάν Ντουανέλ στα «400 χτυπήματα», οι «Ζυλ Τζιμ» ο Πιερ Λασεναι στο «Μαλακό δέρμα», ο Λουί Μαέ στη «Σειρήνα» ο Βερσέλ στο «Όπωσδήποτε την Κυριακή» μοιάζουν με παιδιά χαμένα στον κόσμο των μεγάλων, που οι καταστάσεις τα βιάζουν να μεγαλώσουν.

Είναι και ο έρωτας του Τρυφφώ για τον έρωτα των ηρώων του. Έρωτας που επιβιώνει σε 2 παγκόσμιους πολέ-

μους, επιβιώνει στον μελλοντικό κόσμο του «Φαρενάϊτ» ή στο παρελθόν με την «Αντέλ Ουγκώ», επιβιώνει και της συζυγικής ρουτίνας έστω και αν αποδεικνύεται μερικές φορές θανατηφόρος.

Είναι ο έρωτας για τον Κιν/φο που επιβιώνει, είναι ο Τρυφφώ που κλέβει φωτογραφίες απ' τις προθήκες των Κιν/φων και κατασκευάζει τις ταινίες του καθισμένος σαν παιδί μ' ανοιχτά τα μάτια στις πρώτες σειρές της αίθουσας προβολής.

Δεν ήταν μόνο ένας μεγάλος σκηνοθέτης (τέτοιον υπάρχουν πολλοί) πάνω απ' όλα ήταν ένας σπουδαίος θεατής. Σε μια εποχή που αφθονούν οι ρουτινιέρηδες καταναλωτές εικότων και ήχων, η απώλεια ενός αληθινού θεατή βαραίνει περισσότερο από την απώλεια ενός σκηνοθέτη.

Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΤΟΣΟ ΣΥΝΤΟΜΗ

του FRANCOIS TRUFFAUT

Το να δημιουργείς ένα φιλμ είναι μια «πράξη» διανοητική, γιατί αυτό περικλείει όλα τα είδη των επιλογών και των αποφάσεων που είναι να παρθούν. Επίσης είναι μια «πράξη» καλλιτεχνική γιατί το γούστο μας οδηγεί και υπαγορεύει αυτή την επιλογή και αυτή την απόφαση. Συνεπώς είναι μια πράξη συναισθηματική, μια και η συναισθηματικότητα μας μέσα σ' ένα παιχνίδι είναι ακόμα προαίωση.

Νομίζω πως είναι λαθεμένη η γνώμη ότι ένας σκηνοθέτης είναι κάποιος που θέλει να πει κάποια πράγματα. Ένα φιλμ 90' λέει πολύ λιγότερα πράγματα απ' ότι ένα άρθρο 3000 λέξεων σε μίαν εφημερίδα. Απ' την άλλη, η διαπίστωση ότι ένα φιλμ διαρκεί—γυρίζεται—οκτώ βδομάδες, κατά τη διάρκεια των οποίων δεν εγγράφει παρά δυο-τρεις λεπτά σελλιόντ κάθε μέρα. Λόγω αυτής της βραδύτητας της πραγματοποίησης αποτέλεσμα είναι η έλλειψη αμεσότητας. Σκέφτομαι πως ο άνθρωπος, που θα ήθελε να στείλει μόνο ένα επίγειο μήνυμα, θα καταλάβαινε γρήγορα πως είναι πολύ πιο αποδοτικό γι' αυτόν, να στραφεί κατευθείαν στην κοινωνική πράξη ή στην πολιτική έκφραση μέσω, ας πούμε, μιας εφημερίδας.

Δεν κρύβεται ότι, αυτός που γυρίζει μια ταινία φέρεται σαν παιδί που δημιουργεί με τα παιχνίδια του: απομονώνεται από τον κόσμο και δημιουργεί έναν άλλο, σύμφωνα με τις επιθυμίες του. Όπως (με την έννοια της χρονικής διάρκειας) διευθύνει-καθοδηγεί τριγυρισμένους από τριάντα πρόσωπα, από διάφορες οπτικές γωνίες, που δείχνουν ένα αυτοκίνητο που ακολουθείται από ένα άλλο ή έναν άντρα, που μπαινει τρέχοντας σ' ένα σασνέρ ή δυο εραστές, που πλησιάζουν τα πρόσωπά τους τ' ένα στο άλλο, ο σκηνοθέτης γίνεται ένα παιδί. Ακόμη και όταν γυρίζει μια ταινία... για ενηλίκους, λειτουργεί στη δουλειά του με μια παιδικότητα στο πνεύμα, την οποία πιθανά δεν είχε χάσει ποτέ.

Μ' άλλα λόγια η σύλληψη, η εκτέλεση και το φινιρίσμα μιας ταινίας, απαιτεί χρόνο εννιά μηνών από τη ζωή μας. Μπαινει λοιπόν η σύγκριση με την παιδικότητα; δέχομαι πως είναι εύκολη στο σημείο που γί-

νεται ένα κλισέ και γι' αυτό νικιέμαι από την ύπαρξη αυτού του κλισέ, εν τέλει αυτού που με αποτελεί, με χαρακτηρίζει: κάνω ταινίες που αναδειχνουν τα μητρικά αισθήματα και την πληρότητα που αυτά προκαλούν.

Μπορώ να προσθέσω ότι στην εφηβεία μου το σινεμά υπήρξε ένα είδος άρνησης: γι' αυτό του έχω μίαν αγάπη σχεδόν θρησκευτική. Δεν μπορώ να έχω για κανένα πολιτικό το ίδιο ενδιαφέρον που δείχνω για τους ανθρώπους του κινηματογράφου: τους θαυμάζω και πιστεύω πως, π.χ., στην Αγγλική Ιστορία του 20ου αιώνα ο Τσάρλυ Τσάπλιν είναι σημαντικότερος από τον Ουίνστον Τσώρτσιλ.

Συμπερασματικά, γυρίζω φιλμ, που μου κάνουν καλό και όταν είναι πετυχημένα μπορούν—προφανώς—να κάνουν καλό και στους άλλους. Αυτό που φαντάζει ιδανικό, επειδή ο ναρκισσισμός και ο εγωισμός είναι ενταγμένοι στη δημιουργία, αποτελεί ένα μοτίβο ενοχής και άγχους για το δημιουργό.

Δεν είχα ποτέ την πολυτέλεια να ψάχνω για το νόημα ενός φιλμ, μια που, κάθε φορά που διάλεγα ένα αντικείμενο, αυτό σήμαινε πως απέκλεια δυο ή τρία άλλα... Η ζωή είναι τόσο σύντομη... τόσο σύντομη... Μέσα στις επιλογές μου αποφεύγω τις καθαρές κωμωδίες γιατί η ζωή δεν είναι εντελώς αστεία, αποφεύγω τα καθαρά δράματα γιατί η ζωή δεν είναι τόσο τραγική, αποφεύγω τις «γκκαγκτερικές» ιστορίες γιατί δεν μ' αρέσουν αυτοί οι τύποι, αποφεύγω τις πολιτικές και αστυνομικές ιστορίες για τους ίδιους λόγους. Πιέζομαι—προσπαθώ πολύ—να μη γυρίζω σε φιλμ πλοία και άλογα γιατί με φοβίζω, ούτε τύπους ντυμένους με στολές γιατί με κάνουν να νιώθω εχθρικά. Δε δείχνω σχεδόν ποτέ τύπους που κολυμπούν που κάνουν σκί ή που χορεύουν γιατί δεν ξέρω ούτε να κολυμπώ ούτε να κάνω σκί ούτε να χορεύω και δεν καταλαβαίνω τίποτα από σπόρ.

Λοιπόν, για να διαλέξω τ' αντικείμενά μου, προχωρώντας με την «εις άτοπον απαγωγή» δουλεύω μ' αυτά που μένουν: τις ερωτικές ιστορίες και τις παιδικές ιστορίες.

Ένας σκηνοθέτης μπορεί να συγκριθεί με τον καπετάνιο ενός



πλοίου που βυθίζεται. Προβάλλω έτσι το γνωστό σλόγκαν:

«ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΛΟΙΠΟΝ»!

Απόσπασμα από το βιβλίο «Portraits des cinéastes, un siècle de cinéma» του Tay Garnett, εκδ. Harlet 1981
Μετάφραση: Τάκης Καμπύλης

ΔΗΛΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ Ζαν-Λυκ Γκοντάρ:

Αντιλαμβάνομαι ότι με την παντοδυναμία της τηλεόρασης σε είκοσι χρόνια, δεν θα τα έβγαζα πέρα ούτε για να κάνω τον καθαριστή μέσα στην ΡΑΙ. Παρηγοριέμαι: είναι το ίδιο δράμα του Μπάστερ Κήτον και του Σαρλό όταν εμφανίστηκε ο ήχος. Όμως το σινεμά επέζησε. Τώρα είναι σωστό μαζί με άλλους να προσπαθούμε την διάσωση. Σε λίγο στην τηλεόραση θα πνιχούν και αυτήν την ίδια την εικόνα. Θα δινούν κείμενα, εξηγήσεις. Όσον αφορά εμένα σκέφτομαι ότι θα πεθάνω μαζί με τον κιν/φο. Δεν μπορεί να πάει μακριά έτσι όπως είναι. Ίσως να φτάσει τη διάρκεια μιας παρατεταμένης ζωής: ογδόντα-ενενήντα χρόνια. Θα αρχειοθετήσουμε τα φιλμ στις κασσέτες που σε τελευταία α-

Καμερα

νάγκη δεν βλέπονται, δεν θέλουν να βλέπονται, και χαλούν από μόνα τους. Είναι φρικτό πως θα καταντήσουμε. Πολλές λέξεις, λίγες, εικόνες, καμιά ζωή... Ας θυμηθούμε ωστόσο ότι ο ήχος εμφανίστηκε την εποχή της ανεργίας. Σε κάθε περίπτωση οι Αμερικανοί είναι οι μόνοι αρμόδιοι για να ξεκαθαρίσουν ή όχι το πρόβλημα. Είναι η ίδια η υπόθεση του δολλαριού.

Φεντερικό Φελίνι: Είμαι πεισμένος ότι η ηλεκτρονική δεν εξυπηρετεί καθόλου τον κιν/φο. Ένα βάθος σκηνής ζωγραφισμένο, ένα πορτατίφ είναι πολύ πιο υποβλητικά. Καλύτερα τα νευρικά κύτταρα του εγκεφάλου παρά αλλά υλικά που τον ξεπερνούν.

Ίνγκμαρ Μπέρκμαν: Ομολογώ: για μένα δεν υπάρχει καμιά διάφορα στην προπαρασκευή ενός φιλμ για την τηλεόραση.

Διαφορετικοί είναι οι θεατές: στην μία περίπτωση κάποιος απομονώνεται στην πολυθρόνα του στο σκοτάδι μιας αίθουσας κιν/κής, στην άλλη αυτός που έχει τα παιδιά και το τηλέφωνο στα πόδια του. Τώρα είμαστε στην οριακή στιγμή, στο διαχωρισμό μεταξύ ενός τρόπου του να κάνεις κιν/φο που παρέμεινε ο ίδιος για ενενήντα χρόνια, και την τέρρασια επανάσταση της ηλεκτρονικής ήδη σε λειτουργία. Σκέπτομαι ότι αυτό το καινούργιο μέσο έκφρασης είναι φανταστικό, αλλά εγώ είμαι πολύ γέρος για να το αντιμετωπίσω. Μας περιμένει μια καινούργια εποχή που με γοητεύει αλλά με την οποία δεν θέλω να αναμετρηθώ. Με λίγα λόγια είναι η σωστή στιγμή για να ολοκληρώσω την εργασία μου. Σήμερα οι νέοι και αυτοί ακόμα των εννέα χρονών χρησιμοποιούν ήδη το κομπιούτερ. Είναι μια εποχή καινούργιας του παραδεχτούμε.

Περιοδικό CINEMA NUOVO

Μετ. Ν.Κ.

ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΚΑΙ ΜΗ, ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΑ



«Στο ραδιόφωνο όμως και στην τηλεόραση δεν υπάρχει ούτε καν επίφαση ελευθερίας. Δεν υπάρχει παρά η ΔΙΚΗ ΤΟΥΣ τηλεόραση και το ΔΙΚΟ ΤΟΥΣ ραδιόφωνο...»
(Από κείμενο του γαλλικού RADIO ON SE DEBROUILLE)

Διαβάζοντας τις παραπάνω σειρές, μια εικόνα, πιστέψω, σχηματίζεται στο μυαλό του Έλληνα αναγνώστη: Η πόρτα που σπείει κάτω από το βάρος των αστυνομικών που κυριολεκτικά «μπουκάρουν» στο δωμάτιο, η κατάσχεση κάποιου ενισχυτή, κάποιων δίσκων και κατόπιν η, τις περισσότερες φορές, «ελληνοπρεπέστατη», διαδικασία της ανάκρισης για να αποκαλυφθεί το που βρίσκεται ο πομπός, και μετά η προσαγωγή στο δικαστήριο και η καταδίκη.

Αυτές οι εικόνες είναι οδυνηρά γνωστές σε ένα μεγάλο αριθμό νέων που, με λίγα τεχνικά μέσα και πολύ μεράκι «αφιερώνουν εξαιρετικά» την αγάπη τους, το παράπονό τους ή πολλές φορές τη διάθεση τους να νοιώσουν πως έχουν ένα μέσον για επικοινωνία, για δημιουργία, για ζωή.

Κάθε βράδυ οι πειρατές βάζουν πλήρη να μας μιλήσουν, με μουσικές παράξενες κι ολονυκτίες παράνομες κάτω από τον φόβο του ραδιογωνιόμετρου.

Για κάποιους τέτοιους «πειρατές» γράφεται τούτο το σημείωμα. Πειρατές με δράση ενός χρόνου και μάλιστα δράση αξιόλογη, μιας και δεν βλέπουν το μικρόφωνο μόνο σαν τρόπο για να πουν «αχ Μαρκόσι-αγαπάω» αλλά, κυρίως σαν προσπάθεια για να πάρουν τα μέσα επικοινωνίας στα χέρια τους, να εκφράσουν μια άλλη αντίληψη, έξω και πέ-

ρα από αυτήν του στραγγαλισμού της ελεύθερης έκφρασης του ασφυκτικού ελέγχου και μονοπωλίου της ραδιοτηλεοπτικής έκφρασης από το κράτος.

Είναι η «Ελεύθερη Ραδιοφωνία» που τον προηγούμενο χειμώνα πραγματοποιήσε γύρω στις 20 εκπομπές με ένα περιεχόμενο καινούργιο, πέρα από το μέχρι τώρα γνωστό μοντέλο εκπομπής του «αφιερώνεται σ' όσους ξενυχτάνε, τους ταξιτζήδες και τα σώματα ασφαλείας». Για δουλειά πιο πλούσια, με μουσική—φυσικά— αλλά και συνηνευτές θέματα κοινωνικής κριτικής κλπ. Και ακριβώς αυτή την προσπάθεια, που φέρνει τα σπέρματα μιας άλλης, συγκροτημένης και οργανωμένης άποψης έρχεται να χτυπήσει το κράτος με την—ήδη για πολλοστή φορά αναβληθείσα— δίκη πέντε ατόμων που συνεληφθήσαν με μόνα αποδεικτικά στοιχεία δίσκους και ένα κασετόφωνο χωρίς καμιά άλλη ένδειξη κι όπου για πρώτη φορά το δημόσιο σαν πολιτική αγωγή ζητά σαν ηθική αποζημίωση (!!!) 50.000 δρχ. γιατί χιχτηκε το κύρος της υπηρεσίας ραδιογωνομέτρων (!!!).

Ίσως για κάποιους ανυποψίαστους πολίτες και φανατικούς υπερασπιστές των συνταγματικών μας δικαιωμάτων—όλα αυτά να αγγίζουν τα όρια της πολιτικής φαντασίας, ή του πολιτικού θρίλερ. Για όσους όμως κάθε βράδυ αγωνιούν, απλά και μόνο γιατί πιστεύουν ότι η ζωή τους, τους ανήκει κι ότι κανείς δεν έχει δικαίωμα να τους φτωμίσει, όλα αυτά δεν φαντάζουν παρά σαν μια στιγμινή απάντηση του κράτους στο ψέλλισμα οποιουδήποτε λόγου που θα μπορούσε να αμφισβητήσει την κυριαρχία του.

Κι όμως, παρ' όλα αυτά, οι πειρατές θα ξαναχτυπήσουν. Ήδη η Ελεύθερη Ραδιοφωνία δεν είναι ο μόνος οργανωμένος ερασιτεχνικός σταθμός στην Αθήνα.

Κι εμείς, θα περιμένουμε να ξαναδοκίμασε την μαύρη σημαία με την νεκροκεφαλή όχι μόνο υψωμένη στις κεραιές του ραδιοφώνου αλλά σύντομα ίσως και σ' αυτές της τηλεόρασης.

Ός τότε όταν το βράδυ δεν έχετε ύπνο ψάξτε λίγο στο ραδιόφωνο... Ποιός ξέρει ίσως βρείτε κι εσείς τους πειρατές στα κύματα.

Σ.Κ.

Καιφου

ΜΙΑ ΕΒΔΟΜΑΔΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ (ΙΡΙΔΑ, 22-26 Οκτωβρίου)

Το περιοδικό μας συμμετείχε στη διοργάνωση της εβδομάδας ταινιών μικρού μήκους, που έγινε στον ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ «ΙΡΙΔΑ» της οδού Ακαδημίας από 22 ως 26 Οκτωβρίου. Η εκδήλωση αυτή υπήρξε ένα σημαντικό συμβάν και αποτέλεσε ένα βήμα παρουσίασης όλης (ή σχεδόν όλης) της φετινής παραγωγής μικρού μήκους, αναδείχνοντας παράλληλα τα προβλήματα των παραγωγών-σκηνοθετών ταινιών μικρού μήκους. Στο πρόγραμμα της εκδήλωσης προτάσσονταν το εξής κείμενο:

Η κρίση του κινηματογράφου στη χώρα μας επηρεάζει ουσιαστικά το ελληνικό φιλμ μικρού μήκους.

Χωρίς διαμρφωμένες κατευθύνσεις, χωρίς πόρους, χωρίς τη δυνατότητα διοχέτευσης τους στην αγορά, οι Ελληνικές ταινίες μικρού μήκους παράγονται με οικονομικές θυσίες και προσωπική αγωνία των δημιουργών τους και πελαγοδρομούν αναζητώντας το λόγο τους: από την πρόσβαση στην κινηματογραφική παραγωγή και τη δυνατότητα στο μέλλον να δημιουργηθεί ταινία μεγάλου μήκους έως και την αυθύπαρκτη παράλληλη δημιουργία ενός σώματος μικρού μήκους φιλμ με συγκεκριμένες κατευθύνσεις ύφους και προβληματικής.

Η εκδήλωση αυτή, εκτός από την ανακεφαλαίωση της φετινής παραγωγής και τη δυνατότη-

3ο ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΚΑΡΔΙΤΣΑΣ

Στις 26, 27 και 28 Οκτωβρίου έγινε στην Καρδίτσα το 3ο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Κιν/φου, που οργάνωσε η Λέσχη Ερασιτεχνών Φωτογρα-

φίας Κινηματογράφου Καρδίτσας (ΛΕΦΚΚ) με τη συμπράξη του Υπουργείου Νέας Γενιάς και του Δήμου Καρδίτσας.

Συμμετείχαν 18 ταινίες, 11 φιλμίων και τα υπόλοιπα ντοκιμαντέρ. Η κριτική επιτροπή αποτελούνταν από τους: Δημ. Αρώνη (εκπρόσωπο του ΣΕΗ, ηθοποιός),

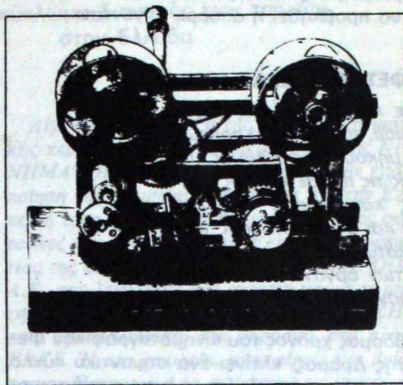
Αντ. Αντωνίου (κριτικό κιν/φου), Γιώργο Παπαδογιώργη (εκπρόσωπο της ΕΕΣ, σκηνοθέτη), Κώστα Σπανιά (Φωτογράφο-Σκηνοθέτη) και Γιάννη Κατσικοβόρδο (μέλος της ΛΕΦΚΚ).

Βραβεύτηκαν οι ταινίες: ΑΠΑΓΩΓΗ του Γ. Μασσιά (καλύτερης ταινίας), ΕΠΕΤΕΙΟΣ του Α.

20 ΩΡΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΣΙΝΕΜΑ

συμβαίνει στην ΙΡΙΔΑ

ΟΛΕΣ ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ παραγωγής 1984



22-26 οκτωβρίου

εισοδος δωρεαν

**ΟΡΓΑΝΩΣΗ: ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΤΜΗΜΑ Θ.Υ.Π.Α.
Κ. ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ «ΚΑΜΕΡΑ»
Σ. ΑΥΓ. ΦΑΝΤΑΣΤΗΣ**

Καμερα

Δελή (Σκηνοθεσίας), PANTEBOY ΣΤΗ ΓΑΛΑΖΙΑ ΛΙΜΝΗ του Κ. Οικονόμου (Φωτογραφίας), ΤΗΛΕΦΩΝΗΜΑ του Μ. Μπούτη (Σενάριου) και ΠΩΣ ΕΓΙΝΕΣ ΝΥΦΗ ΓΙΑΓΙΑ του Η. Παγανού (Ειδικού Θέματος ;).

Ένα άλλο, άτυπο βραβείο, εκείνο της δημοσιότητας κέρδισε επάξια η Καίτη Θηραίου, η οποία ζήτησε να προβληθεί η απορρι-

φθείσα ταινία της ΜΙΑ ΜΕΡΑ ΣΤΟ ΠΑΡΚΟ... ΚΑΙ ΜΕΤΑ, αφού οι ανήλικοι εκκενώσουν την αίθουσα για να την κρίνει το κοινό, βάζοντας τα βέβαια με το κύρος της κριτικής επιτροπής. Κι η οποία, μετά την ανακοίνωση των βραβείων και με αφορμή τη βράβευση τριών μελών της Οργανωτικής Επιτροπής αποφαινόταν:

«Πως λέμε ότι η Καλαμάτα βγάζει τις ελιές, έτσι και η Καρδίτσα βγάζει τους κινηματογραφιστές».

Γιάννης κερνά και Γιάννης πι-
νει λοιπόν;

(Ευχαριστούμε το μέλος της ΕΛΕΚ Δημήτρη Νάννο για την εννημερωτική του συμβολή).

7ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΔΡΑΜΑΣ

Έγινε και φέτος, στις αρχές Νοεμβρίου, το Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους της Δράμας, με εμφανείς τις προθέσεις της αναζήτησης καινοτομιών στη λειτουργία και στους στόχους του. Το πιο κάτω κείμενο, απηχεί την άποψη των οργανωτών του για τη φυσιογνωμία του:

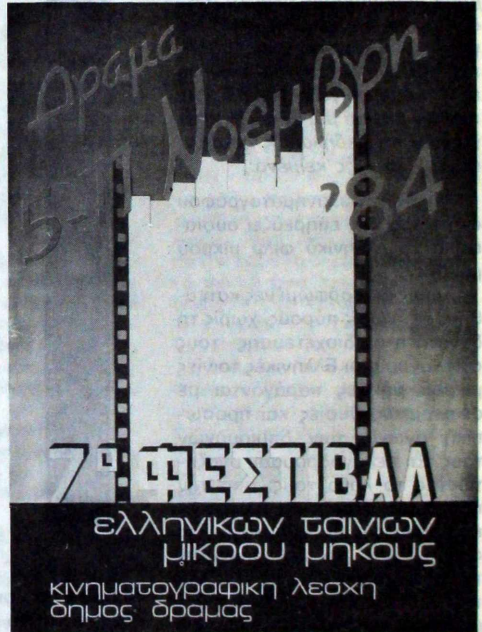
«Ο έβδομος χρόνος του κινηματογραφικού Φεστιβάλ της Δράμας, κλείνει ένα σημαντικό κύκλο της ζωής του που σημαδεύτηκε έντονα από τον αγώνα και την αγωνία για το ριζωμα και την καθιέρωσή του στην συνείδηση των φίλων του κινηματογράφου σ' όλη την Ελλάδα.

Ο χρόνος απέδειξε ότι ο δύσκολος αυτός στόχος, μετά από επτά χρόνια συνεχούς παρουσίας έγινε πραγματικότητα, έτσι ώστε το Φεστιβάλ της Δράμας ν' αποτελεί πλέον καταξιωμένο θεσμό με σταθερές βάσεις.

Συγχρόνως όμως, όλο αυτό το διάστημα φανερή ήταν η τάση ανίχνευσης μιας ταυτότητας με στοιχεία, που πέρα από τις ιδιαιτερότητές του, θα του προσέδιναν μια μοναδικότητα στον κινηματογραφικό χώρο, ικανή να προδικάσει την μονιμότητά του και την επιτυχημένη εξέλιξή του.

Κύρια και καθοριστική στην πιο πάνω αναζήτηση, ήταν η παρέμβαση της πολιτείας, η οποία στο προηγούμενο Φεστιβάλ, με δήλωση του αρμόδιου για τα θέματα Κιν/φου του Υπουργείου Πολιτισμού, έδωσε το στίγμα για τον προσδιορισμό αυτής της μοναδικότητας, εξωτερικεύοντας την σοβαρή της σκέψη - πρόταση για καθορισμό της Δράμας σαν μόνιμου και μοναδικού χώρου διαγωνισμού όλων των ταινιών μικρού μήκους, με την υλική και ηθική συμπαράστασή της.

Στη βάση αυτού του προβληματισμού, τον οποίο φυσικά αποδέχονται και επικροτούν απόλυτα τόσο η Κιν/κή Λέσχη όσο και ο Δήμος Δράμας που συνδιοργανώνουν το Φεστιβάλ, η φετεινή οργανωτική επιτροπή έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την προβολή των ταινιών μικρού μήκους και των



δημιουργών τους, με το κάλεσμα και φιλοξενία στη Δράμα αυτών που διαγωνίζονται, καθώς και όσων βραβεύτηκαν πέρυσι, των οποίων οι ταινίες θα επαναπροβληθούν και την οργάνωση μεγάλης συζήτησης, σχετικής με τις ταινίες μικρού μήκους.

Πιστεύουμε ότι ο καινούργιος κύκλος ζωής, που αρχίζει από το επόμενο Φεστιβάλ, θα βρει ώριμες τις συνθήκες για την υλοποίησή του πιο πάνω στόχου, γεγονός που θα σημαίνει την απαρχή μιας νέας πιο ελπιδοφόρας πορείας του».

Από την Οργανωτική Επιτροπή

ΓΡΑΝΙΤΑ ΑΠΟ... ΠΟΠ-ΚΟΡΝ

Για το κύκλωμα διανομής των ταινιών
στην Ελλάδα

Η φετεινή κινηματογραφική μας απόλαυση, αν δεν το ξέρετε, έχει αφεθεί πια ουσιαστικά στα χέρια των δυο μεγάλων τραστ διανομής ταινιών της τελευταίας κινηματογραφικής παραγωγής στις αίθουσες, έτσι όπως διαμορφώθηκαν στις αρχές της χρονιάς. Όπως ήδη είναι γνωστό τον περασμένο Φεβρουάριο, οι μεγάλες ελληνικές εταιρείες διανομής συγχωνεύθηκαν σ' ένα νέο ενιαίο οργανισμό, την ΕΛΚΕ ΑΕ. Αυτή η ένωση, κύριο στόχο είχε τον, από πιο προνομακιά θέση ανταγωνισμό στον έλεγχο των κινηματογραφικών αιθουσών, κύρια απέναντι στη C.I.C (CINEMA INTERNATIONAL CORPORATION), όσο και απέναντι στις μικρότερες εταιρείες διανομής.

Στις έξι ελληνικές εταιρείες, που συνασπίστηκαν στην ΕΛΚΕ, ανήκε και η ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ Α.Ε., η οποία ήταν μια από τις μεγάλες εταιρείες διανομής τα περασμένα χρόνια. Η ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ έλεγε μερικές από τις πιο σημαντικές «στρατηγικές» αίθουσες, ενώ η πλειοψηφία των ταινιών που εισήγαγε θεωρούνταν ποιοτικά υψηλή — ήταν κόπιες επιλεγμένες αμερικάνικες παραγωγές (της COLUMBIA, κύρια) και το σύνολο σχεδόν των σημαντικών ταινιών των Ευρωπαίων Δημιουργών. Ωστόσο, μολονότι τόσο το εύρος όσο και το κύρος της εταιρείας αυτής στην αγορά ήταν αυξανόμενο, η ιδιοκτησία της (βασικός μέτοχος ήταν ο Σκούρας) μι βλέποντας το οικονομικό αποτέλεσμα που περίμενε και προτάσσοντας ως ανάγκη την αποφυγή της ζημιάς, την οποία εμφάνισε η εταιρεία την τελευταία χρονιά, αποφάσισε τη συγχώνευση.

Η ΕΛΚΕ βρέθηκε έτσι να αντιπροσωπεύει ένα πλήθος ταινιών για όλα τα γούστα. Μ' ένα τεράστιο ποσό ταινιών, των οποίων κατέχει τα αποκλειστικά δικαιώματα διανομής και μ' ένα ιδιαίτερα ευρύ κύκλωμα διανομής, που έφθανε στο 70% των αιθουσών. Ωστόσο, η εσωτερική κατανομή των δυνάμεων των έξι εταιρειών που αποτέλεσαν την ΕΛΚΕ, η διευθέτηση της διανομής με κριτήρια ενοικότερα για κάποιες εταιρείες σε βάρος άλλων, έφερε τους πρώτους εσωτερικούς κλυδωνισμούς. Πολύ γρήγορα η ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ διαφωνεί με την πολιτική της νέας εταιρείας.

Λίγο πριν την έναρξη της φετεινής κινηματογραφικής περιόδου, η επιχειρηματική βάση της ΝΕΑΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ, αποφασίζει την επανενεργοποίηση της εταιρείας ανεξάρτητα απ' την ΕΛΚΕ. Επειδή τόσο η επωνυμία της εταιρείας τους όσο και οι ταινίες που αντιπροσωπεύουν είναι δεσμευμένες, εξαιτίας της φύσης της ΕΛΚΕ, ιδρύεται η ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ Α.Ε., που λειτουργεί στα γραφεία και με το μηχανισμό της παλιάς ΝΕΑΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ, η οποία εγκαταλείπεται στο μαρασμό, στα πλαίσια της ΕΛΚΕ. Η νέα εταιρεία, καταφέρνει και βρίσκει κάποιες αίθουσες, για να στεγάσουν τις καινούργιες ταινίες που έχει αναλάβει.

Όπως είναι φυσικό τα πράγματα, στη μάχη της κατάκτησης της αγοράς, αγριεύουν. Οι συνέπειες αυτού του ανταγωνισμού πλήττουν τους φίλους του κινηματογράφου. Οι εταιρείες, αδιαφορώντας για τις πολυπλευρες απαιτήσεις ενός διάφορου κοινού, ενδίδουν στα πιο εμπορικά φιλμ τους. Και επειδή πρώτα και κύρια συνεργάζονται κατ' εξοχήν με αμερικανικές εταιρείες, απ' την άλλη επειδή κυρίως αμερικάνικα φιλμ θεωρούνται ως τα πιο εμπορικά, διαμορφώνεται και η φυσιογνωμία της αγοράς: αποκλείονται πολύ σημαντικές ταινίες της ευρωπαϊκής παραγωγής ως αντιεμπορικές.

ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ

Η ΕΛΚΕ Α.Ε. έκανε δυναμική την παρουσία της, και στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου. Κατάφερε κι εξασφάλισε σχεδόν όλες τις ταινίες του φετιβάλ Θεσσαλονίκης, που ενείχαν την υπόνοια της εμπορικής τους καριέρας, (και ήδη έκανε δυο μεγάλες επιτυχίες, με το «Ταξίδι τα Κύθηρα» και κυρίως με τη «Λούφα και παραλλαγή», που φημολογείται πως τελικά θα είναι η πιο εμπορική ταινία των τελευταίων χρόνων). Επίσης «έκλεισε» την καινούργια ταινία του

Καμερά

Τζήμα που άρχισε κιόλας να προβάλλεται και τη νέα δουλειά του Νίκου Κούνδουρου. Εκπροσωπεί τέσσερις από τις πιο μεγάλες αμερικάνικες εταιρείες (WARNER BROS, 20TH CENTURY FOX, ORION, EMI), ανάμεσα στο ρεπερτόριο των οποίων υπάρχουν η ταινία του Χιούστον «Κάτω απ' το ηφαίστειο», που ήδη προβάλλεται, ο «Μύθος», η νέα ταινία του Ριντλεν Σκοτ και οι δυο τελευταίες δημιουργίες του Γούντνι Άλλεν «Broadway Dunny Rose» και «Purple Rose in Cairo». Από κει και πέρα, υπάρχουν αρκετές ταινίες από την τελευταία παραγωγή, ταινίες όπως το «Κάποτε στην Αμερική», του Κοππόλα, το «Παρίσι - Τέξας» του Βιμ Βέντερς, «Το μέλλον είναι γυναίκα» του Φερέρι, «The Hungarians» του Ούγγρου Ζόλταν Φάμπρι, «Καρδιά του Τυρράνου» του Μίκλος Γιαντσό, το «Moonlighting» του Σκολιμόφσκυ, η «Αιάννα» του Τζην Σέυλς, η «Δημόσια Γυναίκα» του Ζουλάφσκι, που ήδη παίζεται κ.α.



«Οι εραστές της Μαρίας»
 μια από τις ταινίες του χειμώνα

Απ' την άλλη μεριά, η C.I.C., αντιπροσωπεύοντας στην Ελλάδα τις εταιρείες UNITED ARTISTS, METRO GOLDWYN MAYER, PARAMOUNT, UNIVERSAL και WALT DISNEY PRODUCTION, ήδη έκανε κάποιες εμπορικές επιτυχίες, χάρη στις πέντε ταινίες του Χίτσκοκ που προβάλλονται για πρώτη φορά φέτος παγκόσμια, μετά από πολύχρονη υποχρεωτική απόσυρσή τους από τις αίθουσες, αλλά και χάρη στον «Αταίριαστο» («Rumble Fish») του Κοππόλα, και το «Σημαδεμένο» του Ντε Πάλμα.

Για τη συνέχεια, αναγγέλλονται η νέα ταινία του Στήβεν Σπλιμπεργκ («Ο Ιντιάνο Τζόους και ο ναός του χαμένου θησαυρού»), οι «όσκαρ» «Σχέσεις στοργής» του Τζέιμς Μπρουκς, το δεύτερο μέρος του «Κόβαν» κ.α. Επίσης σε γενική προβολή οι ταινίες του Χίτσκοκ που προαναφέραμε.

Όσον αφορά το ξένο ρεπερτόριο, η ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ βασίζεται στις ταινίες της COLUMBIA PICTURES, με την προσθήκη των εταιρειών CANNON FILMS και TRI-STAR. Επισημαίνουμε τους «Εραστές της Μαρίας» του Κοντσαλόφσκυ, την καινούργια σάτιρα του Πωλ Μαζέρσκυ «Moscow on the Hudson» και τον «STARMAN», την τελευταία υπερπαραγωγή του Τζων Κάρπεντερ.

Οι μικρότερες εταιρείες, που συνήθως μας γνωρίζουν στην Ελλάδα κινηματογραφικές, ταινίες ή σκηνοθέτες σημαντικούς αλλά αντιεμπορικούς, φέτος τα βρήκαν πολύ σκούρα. Η πρόσβαση στις αίθουσες είναι πολύ πιο δύσκολη. Αρκούνται στην προεπιλογή κάποιων ξέφων στον προγραμματισμό των μεγάλων συναδέλφων τους για να παίξει κάποια ταινία τους, συνήθως αγορασμένη τα περασμένα χρόνια, μια που φέτος τα πράγματα απέτρεπαν τέτοιου είδους ρίσκα, και συντηρούνται χάρη στην τροφοδοσία των κινηματογραφικών λεσχών με κάποιες ταινίες.

Τέλος, οι δυο αίθουσες τέχνης που λειτουργούν και σαν γραφεία εισαγωγής ταινιών, η ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ προβάλλει τα φιλμ του Χίτσκοκ που σημειώνουν μεγάλη επιτυχία, συνεπώς δε μένουν εβδομάδες για κάτι άλλο, ενώ το STUDIO, πέρισυ έκλεισε με παθητικό για πρώτη φορά μετά τη δικτατορία, προγραμματίζει ταινίες, άλλων εταιρειών ενώ παίζονται και κάποιες δικές του ταινίες, που όμως έχουν εισαχθεί παλιότερα.

ΠΑΡΑΛΛΗΛΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Οι κινηματογραφόφιλοι πάντως, που δεν τους αρκεί το λειψό οπωσδήποτε πρόγραμμα της φετεινής χρονιάς έχουν αρκετές άλλες κινηματογραφικές διεξόδους. Υπάρχουν πολλοί φορείς, που διοργανώνουν προβολές ταινιών σε διάφορες αίθουσες, πολλές απ' τις οποίες είναι άπαιχτες στην Ελλάδα. Αυτοί είναι:

α) Το Γαλλικό Ινστιτούτο, το Γερμανικό Ινστιτούτο Γκαίτε, η Ελληνοαμερικάνικη ένωση, το Ιταλικό Ινστιτούτο. Ταινίες, πολλές από τις οποίες άγνωστες, από τις εθνικές κινηματογραφίες των χωρών που εκπροσωπούν τα παραπάνω μορφωτικά κέντρα.

β) Οι διακρατικές εκδηλώσεις, που οργανώνει το Υπουργείο Πολιτισμού μαζί με τα κινηματογραφικά σωματεία, που παρουσιάζουν εθνικές κινηματογραφίες. Μέχρι τώρα είδαμε δυο εβδομάδες, η μια αφιερωμένη στον Ούγγρικο και η άλλη στον Πολωνικό κινηματογράφο. Το Υπουργείο, σύμφωνα με πληροφορίες ετοιμάζει τώρα ένα τρίτο αφιέρωμα στον Αυστραλιανό κιν/φο.

γ) Οι προβολές της ταινιοθήκης της Ελλάδας. Τα πρώτα αφιερώματα φέτος είναι για τον Λιούμιπε, τον Ντίνο Ρίτσι και τον πρόσφατα χαμένο Ρίτσαρντ Μπάρτον. Η ερασιτεχνίζουσα όμως λειτουργία της ταινιοθήκης, εξασφαλίζει έναν αλαλούμ προγραμματισμό και συνθήκες προβολής θερινού κινηματογράφου (κομμένο κάδρο, διαφημίσεις, κακές κόπιες κ.λπ.).

δ) Οι προβολές του κινηματογραφικού τομέα του Θεατρικού τμήματος του Πανεπιστημίου της Αθήνας.

Κάθε Τρίτη και Παρασκευή στην Ίριδα της οδού Ακαδημίας, με δωρεάν είσοδο.

ε) Οι κινηματογραφικές λέσχες. Εξαπλωμένες σ' όλη την Ελλάδα, συνεπείς οργανισμοί προώθησης του καλού κινηματογράφου.

Ωστόσο, όποιες διεξόδους κι αν διαλέξει κανείς που βλέπει σινεμά, δε μπορεί παρά να αισθάνεται ανικανοποίητος για το φτωχό κι ανολοκληρωτό κινηματογραφικό χειμώνα που διανύουμε.

ΗΛΙΑΣ ΚΑΝΕΛΛΗΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΦΙΛΙΑ: ΜΙΑ ΛΑΤΡΕΙΑ ΧΩΡΙΣ ΚΙΝΔΥΝΟ ΚΑΤΑΣΤΟΛΗΣ;

«Μα τι νομίζουν πως είναι ο κινηματογράφος, άσυλο;»

Από συνέντευξη του αστυνομικού διευθυντή ΜΠοσινάκη στο ΒΗΜΑ

Όσοι νομίζουν λοιπόν ότι το να βλέπεις κινηματογράφο είναι μια άσκηση χωρίς κανένα κίνδυνο καταστολής κι ετοιμάζονταν να περάσουν αυτά τα στριμόκωλα χρόνια της κρίσης κλεισμένοι στην ασφάλεια της σκοτεινής αίθουσας, καιρός είναι να αναθεωρήσουν λίγο τις απόψεις τους και να ανακρούσουν πύμναν. Είναι καιρός, πριν δηλαδή το μυαλουδάκι τους συμμορφωθεί και σιδερωθεί από το γκλομπ (νεοελληνιστί: ματσούκι) κάποιου κινηματογράφου οργάνου της «τάξης», που θα αποφασίσει να διακόψει την φελιγνική σας απόλαυση και να σας ζητήσει γρονθοκοπώντας σας ευγενικά, τα στοιχεία της ταυτότητάς σας.

Για όσους βέβαια είχαν την άτυχη έμπνευση να εγκαινιάσουν τον περασμένο Οκτώβρη στο ΒΟΞ ή απλώς εκείνη την «αποφράδα» όπως λένε Δευτέρα 1 του μήνα τύχαινε να περνούν απέξω ή να συζητούν τις κινηματογραφόφιλες εμπειρίες τους καθισμένοι ανύποπτοι στα περίχρη της πλατείας Εξαρχείων μπράκια, καφενεία, ουζάδικα και άλλα αγαπητά σε κινηματογράφου τους στέκια, οι παραπάνω παραινέσεις χάνουν, ίσως, την επικαιρότητά τους, το αληθές όμως του λόγου τους επιβεβαιώνεται με τρόπο —δυστυχώς— δυσάρεστο που αρχίζει από την απλή προ-

σαγωγή στο τμήμα και φτάνει περνώντας από άγριους ξυλοδαρμούς στις δίκες και το άγχος της επ' αόριστον αναβολής τους.

Οι έχοντες καλή μνήμη φυσικά, θα γελάσουν κατάμουτρα στις εφημερίδες που εντυπωσιάστηκαν —οι καυμένες— από το μέγεθος της αστυνομικής καταστολής (κι όχι από το ίδιο το γεγονός της ύπαρξής της) που έφτασε ως το σημείο να παραβιάσει το «άσυλο της σκοτεινής αίθουσας» και θα παρατηρήσουν πως δεν είναι δα και η πρώτη φορά που η αστυνομική βία διεισδύει στις αίθουσες εμποδίζοντας την απόλαυσή τους. Ήδη τον προηγούμενο χειμώνα είχαμε πάρει μια πρώτη γεύση του πώς αντιμετωπίζεται οποιαδήποτε ενέργεια —ακόμη και η πιο «ακίνδυνη» όπως η προβολή μιας ταινίας— που ξεφεύγει από τις νόρμες που ορίζει το κράτος και το «κοινό γούστο». Γιατί, όταν η ομάδα «Σινεβίωση» είχε προσπαθήσει να κάνει μια προβολή και συζήτηση για το πορνό, οι αστυνομικοί δεν κατέκλυσαν την καμπίνα προβολής για να προφυλάξουν τα χρυσά μας ήθη ούτε και παρατάχθηκαν στο τέλος έξω από την αίθουσα για

να μας καληνυχτίσουν ευγενικά. Απλά, ήθελαν να υπογραμμίσουν με την παρουσία τους κάτι, που επιβεβαίωσε οδυνηρά η επίθεση στην πλατεία Εξαρχείων. Ότι, ένας δρόμος υπάρχει, αυτός που χαράζει το κράτος και η μικροαστική ηθική. Όποιος επιθυμεί να αναζητήσει άλλους δρόμους ή θα σιωπήσει και θα πάει στο σπίτι του όπως πολύ εκφραστικά δήλωσε ο κ. ΜΠοσινάκης ή αλλιώς... έχουνσιν γνώσιν οι φύλακες...

Όσοι λοιπόν από μας διαλέγουμε κάποιους δρόμους πέρα από την στείρα κινηματογραφοφιλία, γενικότερα πέρα από μια στάση θέασης των γύρω μας πραγμάτων, όσοι έχουμε την επιθυμία να πάρουμε τη ζωή μας στα χέρια μας και να την αλλάξουμε αντί απλώς να την εξηγούμε θα πρέπει να έχουμε υπ' όψη μας ότι μπορεί το 1984 να τελειώνει έτσι, ανώδυνα (γλυτώσαμε και φέτος τον πυρηνικό πουλάκιο μου!) όμως το έτος Όργουελ δεν είναι δα και... πολύ μακριά, και τότε, θα μας ανοίγουν το κεφάλι όχι γιατί έχουμε πράσινα μαλλιά άλλα απλώς και μόνον γιατί σκεφτόμαστε.

Σ.Κ.





25° Φεστιβαλ ελληνικου
κινηματογραφου

ΔΙΕΘΝΗΣ
ΕΚΘΕΣΗ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1-7 ΟΚΤΩΒΡΗ 1984

Καίρι



*Η κριτική επιτροπή του φεστιβάλ, ικανοποιημένη (:)
(φωτ. Μιχ. Γιαννακάκης)*

Οι σελίδες που ακολουθούν, μπορούμε να πούμε, ότι αποτελούν ένα πανόραμα της πορείας του σημερινού Ελληνικού κινηματογράφου. Με αφορμή το 25ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης παρουσιάζονται και κρίνονται οι χαρακτηριστικότερες φετινές Ελληνικές ταινίες.

Τρεις εκπρόσωποι διαφορετικών κινηματογραφικών τάσεων μιλούν στο περιοδικό μας, καθορίζοντας το παρόν και το μέλλον του Ελληνικού κινηματογράφου.

Η απουσία αναφοράς στις φετινές μικρού μήκους ταινίες, δεν οφείλεται σε έλλειψη ενδιαφέροντος, αλλά, αντίθετα, στην ανάγκη μιας πλήρους αντιμετώπισής τους, που θα πραγματοποιηθεί στο επόμενο τεύχος μας.

*(Για τη σύνταξη του αφιερώματος συνεργάστηκαν οι πιο κάτω συνεργάτες μας:
Κωστής Βαρδικός, Σπύρος Κακουριώτης, Ηλίας Κανέλλης, Σπύρος Πετρόπουλος, Μηνάς
Ταταλίδης και ο Νίκος Κακλαμάνης)*

Το πρόβλημα της αναπαράστασης ως έκφραση

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος συζητά
με το Μηνά Ταταλίδη

- *Ας αρχίσουμε σχετικά με την αντίληψη σας, να καθορίζεται η συμπεριφορά των προσώπων σας από το κοινωνικό-ιστορικό «γίγνεσθαι», και όχι αντίστροφα.*

— Ναι, υπάρχει αυτή η αντιμετώπιση, που νομίζω ότι συναντάμε σε πολλούς άλλους, δηλαδή πόσο ένα γεγονός, οποιασδήποτε φύσης —κοινωνικής ή πολιτικής— μπορεί να επηρεάσει την πρακτική ή την στάση κάποιων προσώπων, αυτό είναι νομίζω προφανές.

Αν τώρα δούμε την πολιτική διάσταση, θα πρέπει να αναρωτηθούμε, αν οι μάζες διαμορφώνουν την ιστορία ή την «υφίστανται»,

Σύμφωνα με την ορθόδοξη μαρξιστική αντίληψη, οι μάζες φτιάχνουν την ιστορία. Στις ταινίες μου δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο, ούτε ακόμη σε αυτή που θεωρείται ότι είναι η πρώτη που άγγιξε την πολιτική («Μέρες του 36»).

Εκεί αν θυμάσαι, υπάρχει στην αρχή, η εργατική τάξη που έπειτα διώχνεται από συγκεκριμένες άλλες δυνάμεις. Όταν γίνεται μια πολιτική έκρηξη, όπως ήταν η Ρώσικη επανάσταση, ο Μάης του 68 ή η δική μας εξέγερση του Δεκέμβρη του 44, πρόκειται για μια προσπάθεια προχωρήματος της Ιστορίας, που άλλες φορές πετυχαίνει και άλλες όχι.

Είναι μια προσπάθεια επιτάχυνσης των γεγονότων προς μια κατεύθυνση που είναι και η επιθυμητή. Μέσα σε λίγα χρόνια γίνονται αλλαγές, που φυσιολογικά θα γίνονταν σε διάστημα πολλών χρόνων.

Ωστόσο αισθάνομαι ότι δεν είμαι αρμόδιος να ορίσω αυτή την ιστορική δύναμική, πόσο μάλλον να θεωρητικοποιήσω αυτές τις απόψεις. Τα στοιχεία που πέρασαν μέσα από τις ταινίες μου σαν πολιτική διάσταση, είναι στην πραγματικότητα αντιδράσεις, εικόνες, ερεθίσματα, προσωπικές εμπειρίες, βιώματα

γενικότερα, που δέχθηκα από παντού.

Δεν μπορώ να τα κατατάξω σε μιαν ενότητα ή σε ένα σύνολο που να παράγει ένα σύστημα πολιτικό, ή ένα δοκίμιο ιστορίας, δεν είναι αυτός ο ρόλος μου. Ο ρόλος μου είναι να εκφραστούν όλα αυτά, όπως ανατακλούνται σε μια συνείδηση, τη δική μου συνείδηση: ο μετασχηματισμός τους σε ποιητικό γεγονός.

- *Μήπως ο Γιάντσο βρίσκεται πιο κοντά σ' αυτό που αναφέρεσαι;*

— Ο Γιάντσο αφού χρησιμοποιήσει ένα ιστορικό υλικό, μετά το φιλτράρει τελείως και έτσι απομακρύνεται δραστικά. Βέβαια εγώ δεν θέλησα ένα τέτοιο βαθμό αφαίρεσης του ιστορικού υλικού. Η ακραία στάση του Γιάντσο, κινδυνεύει να αδυνατίσει τόσο πολύ την ιστορική προοπτική ώστε να φτάσει στο εντελώς αντίθετο αποτέλεσμα.

Πολλές φορές, έχει ειπωθεί, ότι οι ταινίες μου δεν προτείνουν τίποτα. Κάποτε σε μια προβολή της «Αναπαράστασης» στην Πάτρα, από φοιτητές την εποχή της δικτατορίας, και με παρουσία της αστυνομίας, μια κοπέλα με ρώτησε, «Εσείς τι προτείνετε;» Η κοπέλα υπονοούσε, τι προτείνω σχετικά με την πολιτική κατάσταση που επικρατούσε. Σαν εγώ, να έπρεπε να προτείνω μια λύση, απέναντι στο πολιτικό πρόβλημα της Ελλάδας, εκείνη την εποχή. Τότε με την «Αναπαράσταση», απλά μετέφερα ένα αίσθημα θανάτου, αυτό που αισθανόμουν τότε να παραμονεύει στη γωνιά κάθε δρόμου.

- *Συνηθίζεται πάντως, να ζητάμε διεξόδους από καλλιτέχνες, ενώ συμβατικά, τουλάχιστον, αυτό το ρόλο τον έχουν επωμιστεί άλλοι, πολιτικοί κ.λπ.*

— Βέβαια, έτσι είναι. Και οι αντιδράσεις σε σχέση με το «Ταξίδι στα Κύθηρα», ορισμένες αντιδράσεις που



Θόδωρου Αγγελόπουλου: Θίασος



προέρχονται από πολιτικούς χώρους, είναι αντιδράσεις αυτού του χαρακτήρα. Ρωτάνε ας πούμε, από που προέρχεται ο ήρωας, τι πιστεύει, με ποια ιστορικά δεδομένα καθορίζεται.

● **Μια και αναφερθήκατε στην «Αναπαράσταση»· πόσο μοναδική θεωρείται αυτή την ταινία σας, που αποτελεί την φιλική πραγμάτωση μιας θεωρητικής αναζήτησης του κινηματογράφου —με την έννοια, αν σας απασχολεί να δώσετε απάντηση, σε παρόμοια πρόκληση;**

— Το πρόβλημα και το ενδιαφέρον για μένα, στην ιστορία, είναι ακριβώς το πρόβλημα της αναπαράστασης. Η απάντηση βέβαια, είναι μια κλειστή πόρτα. Δεν μπορεί κανείς, να αναπαραστήσει μια εσωτερική αίσθηση, μόνο η πράξη μπορεί να αναπαρασταθεί με ένα ψυχρό τρόπο θα έλεγα. Το ψυχικό ερέθισμα, που «θερμαίνει» το χέρι να παρακινήθει στην πράξη, δεν μπορεί να αναπαρασταθεί.

Για αυτό και η γυναίκα στην «Αναπαράσταση», αρνιέται αυτό το παιχνίδι διαδικασιών, πετάει το σχοινί και δεν θέλει να συμμετάσχει στην αναπαράσταση του φόνου.

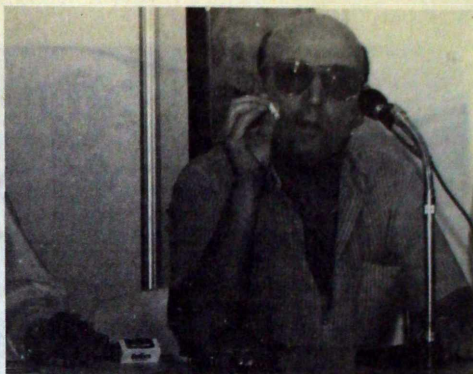
Το πρόβλημα της αναπαράστασης όμως, μπαίνει και στις υπόλοιπες ταινίες μου, αλλά με άλλους όρους. Στις «Μέρες του 36» μπαίνει με τους όρους της ανατροπής ενός μοντέλου, που είναι το στυνομικό μοντέλο. Η ταινία έχει όλα τα στοιχεία ενός αστυνομικοπολιτικού θρίλερ. Από την άλλη μεριά, τα αναπαραστατικά στοιχεία, καταδηλώνονται σαν τέτοια.

● **Μέχρι ποιο επίπεδο, υπεισέρχεται στο φιλικό σας κείμενο, ένα ύψος θεατρικότητας;**

— Πολύ συχνά για να σχηματοποιήσουμε ορισμένες καταστάσεις και να τις οδηγήσουμε πέρα από τον ρεαλισμό, σε μια καταδήλωση, η χρήση της θεατρικής σύμβασης είναι σχεδόν αναγκαία, γιατί είναι περιεκτική. Τι εννοούμε όμως θεατρική σύμβαση; Κατά μία άποψη, είναι η χρήση ενός ορισμένου χώρου, που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε προνομιακό χώρο και που ορίζεται με εισόδους, εξόδους, σαν σκηνή κ.λπ.

Αυτό είναι εμφανές στον «Θίασο», αλλά ήδη ο «Θίασος» έχει μέσα του την έννοια του θεάτρου, γιατί είναι ταυτόχρονα και μια προβληματική πάνω στο θέατρο. Πάνω στην έννοια της μάσκας, του κουστουμιού, του θεατρικού χώρου, της εισόδου πάνω στη σκηνή της ιστορίας και της μεταβολής του ρεαλιστικού χώρου σε θεατρικό χώρο, σαν να συνεχίζεται παντού το ίδιο έργο. Άρα βλέπουμε ότι η θεατρικότητα είναι ένα δομικό στοιχείο της ταινίας.

Στους «Κυνηγούς» τώρα, αυτή η θεατρικότητα πραγματοποιείται με διαφορετικούς όρους, γιατί το ξενοδοχείο των «Κυνηγών», μετασηματίζεται σε χώρο της συλλογικής συνείδησης μιας τάξης. Συχνά ο Φρόντ, μιλώντας για το υποσυνείδητο, χρησιμοποιεί θεατρικούς όρους, σαν να είναι το υποσυνείδη-



Ο Θ. Αγγελόπουλος, στη συνέντευξη τύπου που έδωσε στο φεστιβάλ

το μια θεατρική σκηνή. Η οπτική αντιμετώπιση των «Κυνηγών», επιχειρείται σαν ένα πολύ κοντινό πλάνο, όχι πάνω σε ένα πρόσωπο, αλλά σε πολλά, σε μια ομάδα. Το ξενοδοχείο λοιπόν είναι ο προνομιακός χώρος μιας συλλογικής συνείδησης και αποτελεί πάλι δομικό θεατρικό στοιχείο. Στο «Μεγαλέξαντρο» πια, παίζει η τραγωδία, ο караγκιόζης, τα βυζαντινά δρώμενα κ.λπ.

Μελετώντας διάφορα κείμενα εκείνης της εποχής, διαπιστώνουμε μια τελετουργικότητα της καθημερινότητας, που πράγματι είναι αξιοπερίεργη. Δηλαδή, στην καθημερινή ζωή των κοινοτήτων, μιας ορισμένης περιόδου, όχι μόνον της αρχαϊκής περιόδου αλλά και μετέπειτα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής, υπήρχε η έννοια της αγοράς —σαν χώρος της συναλλαγής— που είναι η πλατεία του χωριού ή κάποιος άλλος χώρος που διαδραματίζονται όλα τα δρώμενα. Αυτή η πλατεία του χωριού λοιπόν, αποκτούσε την διάσταση μιας θεατρικής σκηνής. Ένα τέτοιο κορυφαίο παράδειγμα τελετουργικής χρήσης συναντάμε στον «Ιβάν τον τρομερό», του Αϊζενστάιν.

Βέβαια το πρόβλημα πάλι που μπαίνει, είναι για το αν η παραπομπή στο σήμερα —αν δεχτούμε ότι κάθε ταινία πρέπει να αναφέρεται στο παρόν— μπορεί να πραγματοποιηθεί με όρους σύγχρονους, ενώ το θεματικό πλαίσιο ορίζεται από το παρελθόν.

Αυτή η σύγκρουση ίσως να απέδιδε κάτι ενδιαφέρον. Προσωπικά πάντως δεν το αποπειράθηκα.

● **Για να μιλήσουμε τώρα πάνω στον τρόπο της δουλειάς σας, κάπως γενικά βέβαια· που σταματάει ο προσχεδιασμός και που αρχίζει ο αυτοσχεδιασμός;**

— Για μένα το ζήτημα είναι κατ' αρχήν μέχρι ποιο σημείο ονομάζουμε προσχεδιασμένο ένα πράγμα και από ποιο σημείο και μετά το ονομάζουμε αυτοσχεδιασμό.

Ας πάρουμε για παράδειγμα τη σχολή που φοίτησα, την IDHEC, εκεί υπήρχε η απαίτηση για πλήρη προσχεδιασμό, αυτό που ονομάζουμε σιδερένιο ντεκουπάς και που όπως είναι γνωστό, ο Χίτσκοκ εφάρ-

μοσε στα ακρότατα όριά του. Αλλά βέβαια ο τρόπος δουλειάς αλλάζει από σκηνοθέτη σε σκηνοθέτη και ενώ μπορεί να φαίνεται μια ταινία άψογα φτιαγμένη, με πολύ προσχεδιασμένη δουλειά πίσω της, στην πραγματικότητα δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο και μεγάλο μέρος της οφείλεται στον αυτοσχεδιασμό. Ο Αντονίο π.χ. δουλεύει αρκετά με αυτοσχεδιασμό, όπως και ο Φελλίνι και γενικά οι περισσότεροι Ιταλοί. Ίσως λιγότερο ο Βισκόντι.

Στη Γαλλία πάλι, επικρατεί η αντίληψη του αυτοσχεδιασμού, που ξεκινάει από την Νουβέλ Βάγκ. Αντίθετα στην Αμερική, που ο όποιος αυτοσχεδιασμός συνεπάγεται μεγάλη οικονομική επιβάρυνση, τα πράγματα βέβαια είναι διαφορετικά. Αλλά αυτό φυσικά δεν συμβαίνει για όλους τους αμερικανούς σκηνοθέτες. Θέλω να πω λοιπόν, ότι δεν μπορεί κανείς να καθορίσει ακριβώς τα πλαίσια και πόσο επηρεάζεται κανείς από αυτά, γιατί είναι σαν να αρνείται τη σχέση του χώρου και το τι θα του δώσει ο ηθοποιός.

● **Μπορούμε δηλαδή να συμπεράνουμε, ότι δεν είναι ξεκομμένη η δημιουργία από την συγκεκριμένη ώρα της δουλειάς και το συγκεκριμένο χώρο;**

— Βέβαια, γιατί τίποτα δεν είναι τόσο πολύ σχεδιασμένο, ώστε να μην επιδέχεται αυτοσχεδιασμό και τίποτα δεν είναι τόσο πολύ ασχεδιαστο, που να γίνεται απόλυτα με τον αυτοσχεδιασμό.

● **Σε κάποια παλιά συνέντευξη, ο Ομέρο Αντονιούτι είχε πει ότι ο Αγγελόπουλος φαίνεται να αποζητά**

σκιές, ομίχλη, χιόνι... ο ήλιος δεν λάμπει ποτέ στις ταινίες του. Πάνω σε αυτή την παρατήρηση θα σας ζητούσα να αναφερθείτε, αν οφείλεται σε μια επιλογή με ιδεολογικές προεκτάσεις ή απλά περιορίζεται σε μια αισθητική αντίληψη της όλης θεματικής σας.

— ... ή στην ανάγκη ενός κλίματος, αν σε ερεθίζει αυτό ή το άλλο. Πιστεύω ότι η επιλογή του κλίματος μέσα στο οποίο κινείται μια ταινία, είναι περίπου μια προέκταση εσωτερικής ανάγκης και αυτή καθ' αυτή η επιλογή του θέματος. Για παράδειγμα, οι «Μέρες του 36» είναι γυρισμένες με ήλιο.

● **Ναι, αλλά είναι η μόνη ταινία... όλες οι άλλες;**

— Σύμφωνα, όλες οι άλλες είναι, με συννεφιά. Όταν έκανα την «Αναπαράσταση» —μια ταινία που με έχει καθορίσει βαθιά δεν ξεκίνησα με προηγούμενη επιλογή κλίματος, με την έννοια ότι ξεκίνησα την συγκεκριμένη εποχή γιατί τότε μόνο μπορούσα, αλλά τελικά βέβαια, η βροχή, η καταχνιά και η ερημιά του τοπίου ενίσχυσαν την αίσθηση της εγκατάλειψης και της μοναξιάς. Πάντοτε όμως αφορά περισσότερο την μεταφορά ενός εσωτερικού κλίματος και όχι κάποιες ιδιαίτερες ιδεολογικές συνιστώσες αν και τελικά βέβαια η δοσμένη αισθητική του κλίματος, παράγει μια ιδεολογία, μόνο που είναι κατά κάποιο τρόπο «επικτήτη».

● **Έχετε διενκρινήσει ότι: «... με ενδιαφέρει να βάζω σε κίνηση τις ιδέες και όχι τα γεγονότα της ιστορίας». Στο «Ταξίδι στα Κύθηρα», η περιπρέρουσα**



...αυτός ο άνθρωπος αναζητά μια ταυτότητα εθνική και προσωπική

έννοια της εσωτερικής εξορίας σε ένα χώρο αθλιότητας, παραπέμπει τόσο στον υπαρξιακό χώρο, όσο και στον κοινωνικό-ιστορικό χώρο. Νομίζετε ότι μπορούμε να δεχθούμε αυτή την έννοια, ως κυρίαρχη μέσα στο σώμα της ταινίας;

— Νομίζω ναι. Η έννοια του εξοριστού είναι αποφασιστική έννοια, του προσώπου που δεν είναι αποδεκτό. Κάθε φορά διώχεται, γιατί ακριβώς είναι διαφορετικός. Μικρασιάτης την πρώτη φορά, διώχτηκε σαν θύμα μιας ιστορικής σύγκρουσης. Την δεύτερη φορά, ο εμφύλιος ενώ η τρίτη φορά, είναι μέσα στην ταινία. Πέρα από αυτό, με ενδιαφέρει το γεγονός, ότι οι εξορίες του τελικά, συνιστούν μια εσωτερική εξορία. Εκτός από την συγκεκριμένη πολιτική καταγωγή του, εκείνο που με ενδιαφέρει επίσης ισόρροπα, είναι ότι αυτός ο άνθρωπος, είναι διαφορετικός. Η έννοια του διαφορετικού, αυτού που ποτέ δεν εντάσσεται, δεν καλύπτεται από αυτό που θα λέγαμε εσωτερικός χώρος, κατάσταση πραγμάτων και σημερινή Ελλάδα.

Δηλαδή, παραμένει συνεχώς εν εξορία, είτε με τη μια μορφή, είτε με την άλλη, αυτός ο άνθρωπος αναζητά μια ταυτότητα εθνική και προσωπική.

● **Παράλληλα όμως, βλέπουμε ότι οι νικητές θεωρούνται εξορισμένοι...**

— Εκείνο που είναι ενδιαφέρον είναι ότι ουσιαστικά, αυτό που θα λέγαμε εντύπωση, το κέρδισαν οι ηττημένοι, ενώ οι νικητές ηττήθηκαν ιστορικά και πολιτιστικά. Υπάρχει μια αντιστροφή.

● **Παρ' όλα αυτά —εκτός της φιλικής δράσης— μπαίνει κάποιο ζήτημα συνειδησιακής μεταστροφής κατά βάθος, της άλλης παράταξης, έστω και αν δεν εκδηλώνεται προς τα έξω;**

— Έχω την εντύπωση ότι κάτι κατάλαβαν. Για να κατορθώσουν να στηρίξουν τους δικούς τους ανθρώπους, προσπαθούν να αποκτήσουν ιδεολογική κάλυψη. Μέχρι μια ορισμένη εποχή, η δεξιά είχε ένα τεράστιο ατού, που ήταν το απρόσωπο κεφάλαιο, και όντας απρόσωπο ήταν πολύ ευέλικτο. Σήμερα επειδή διαφοροποιήθηκαν οι συσχετισμοί δυνάμεων και ο ιστορικός ρόλος της δεξιάς μπήκε στο περιθώριο, αυτή αναζητά ένα νέο πρόσωπο ικανό να καλύψει μια νέα πορεία για την κατάκτηση της εξουσίας.

● **Επειδή η προβληματική σας εστιάζεται πάνω στην ιστορία της νεώτερης Ελλάδας, θα ήθελα να σας ρωτήσω, αν αυτή ξεκινάει από μια δοσμένη σταθερή αριστερή θέση ή μια αριστερή διαδοχή θέσεων;**

— Κατ' αρχήν οι ταινίες μου, είναι ταινίες που καλύπτουν περίπου την χρονική διάρκεια της δικής μου ζωής. Επομένως αντανακλούν μια συνείδηση. Αυτά τα γεγονότα που έζησα, είναι κοιταγμένα από μια αριστερή θέση, αλλά οπωσδήποτε όχι παγιωμένη. Θα έλεγα ότι είναι μια ελεύθερη αριστερή θέση, η οποία



Θόδωρου Αγγελόπουλου: Αναπαράσταση

περισσότερο από αναλυτική είναι συναισθηματική. Θα την ονόμαζα ακόμη μια συναισθηματική ταύτιση με την πλευρά των ηττημένων. Συμπληρώνω ότι αυτή η θέση είναι μια συγκεκριμένη πολιτική θέση, μόνο που ακριβώς επειδή είναι ελεύθερη, τυχαίνει μερικές φορές, άλλοτε να ενοχλεί μια πλευρά της αριστεράς και άλλοτε άλλη.

● **Κλείνοντας τη συζήτηση μας, θα ζητούσα την άποψή σας για τις επηροές που υφίστανται ορισμένοι δημιουργοί, από το ίδιο το σώμα του κινηματογράφου. Αναφέρομαι στην κινηματογραφόφιλη οπτική μερικών σκηνοθετών όπως για παράδειγμα του Τρυφώ και του Βέντερς.**

— Αυτά είναι παλιές ιστορίες. Υπήρξε μια κινηματογραφόφιλη τάση από πολύ νωρίς και πιο συγκεκριμένα, η ταινία του Γκοντάρ «Με κομμένη την ανάσα», είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα.

Πιστεύω, όμως, αυτή η τάση σήμερα, έκλεισε τον κύκλο της.

Μια δεδομένη στιγμή έθρεψε το σώμα του κινηματογράφου, τροφοδότησε τον κινηματογράφο με μια προβληματική πάνω στα ίδια του τα μέσα, αλλά τώρα δεν υφίσταται.

Το τελευταίο παράδειγμα ο Βέντερς που το δήλωσε κιόλας, ότι σταματά οριστικά να εκφράζεται με αυτό τον τρόπο. Η κλασική δραματοουργία έχει πάλι το λόγο. Ήταν ένα παροδικό φαινόμενο, μια τάση, που όπως όλες οι τάσεις —Νουβέλ Βάγκ, νεορεαλισμός κ.λ.π.— σημάδεψε με το πέρασμά της τον κινηματογράφο και έβησε οριστικά.

Ταξίδι στους βάλτους της αθλιότητας

«ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ» ΜΕΛΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Παραγωγή :	Ε.Κ.Κ. - Ζ.Δ.Φ. - Channel 4 - R.A.I. - E.P.T. - Φιλόδοξοι Αγγελόπουλοι
Σκηνοθεσία :	Φιλόδοξοι Αγγελόπουλοι
Σενάριο :	Φιλόδοξοι Αγγελόπουλοι - Θεοφανώ Βαλκάνη - Τ. Γουττά
Φωτογράφιση :	Γιάννης Αβρόντης
Συνθέτης μουσικής :	Ελένη Καραϊνδρού
Σκηνογράφος :	Μιχάλης Καραπητέρης
Ευδομητολόγος :	Γιάννης Ζώσιος
Μοντάζ :	Γιάννης Τριανταφύλλου
Εξολογία :	Μίμος Κατράνης, Μίση Χριστοπούλου, Διονύσιος Παπαγεωργίου, Ντίνα Βολάνση, Jairo Boas
Εργαστείς :	
Διάρκεια :	145

«Μας βάλανε και πολεμήσαμε, εσύ από εκεί, εγώ από εδώ. Χάσαμε και οι δύο».

Η αλλαζονεία της εξουσίας, η ρευστότητα των ψυχικών διαθέσεων, η απεραντωσίση της θάλασσας, το νεκροταφείο του εμφύλιου πολέμου πάνω στο βουνό, η σκηνοθεσία στην τέχνη, η υγρασία της μελαγχολικής πόλης, το πλοίο που φεύγει, το πανηγυρικό μπουλούκι και οι συγγενείς, συνδέονται μεταξύ τους με μια κοινή συνιστώσα: την εξοντωτική απελπισία, όσων αναμετρήθηκαν μαζί τους.

Ο απόηχος των πυροβολισμών έσβησε στη καταχνιά του βουνού και της θάλασσας. Τώρα κυριαρχεί το συνθηματικό σφύριγμα —κρώξιμο πουλιού, σαν ύστατος χαιρετισμός και μελωδική διάλεκτος επικοινωνίας. «Εγώ είμαι». Είμαι εγώ η θυσία, η ελευθερία, ο έρωτας, η χαμένη νιότη, τα γυμνά κλαριά της πατρίδας μου, το βουβό κλάμα του αγημένου μου βιολιού, το έρημο πατρικό μου σπίτι, ο κυνηγημένος «φονιάς», ο πατέρας χωρίς ταυτότητα, ο καταραμένος ύμνος του έθνους.

Το ταξίδι στα Κύθηρα, οριοθετείται σαν φυγή πέρα από τους βάλτους της αθλιότητας, σαν ελπίδα διαφυγής από μια κοινωνία σήψης, σε μια κοινωνία δικαιοσύνης. Είναι η φυγή μακριά από την καταστροφική μικρόνοια και άγνοια απέναντι στην ιστορία. Είναι η ανήμπορη συνειδηση της ιστορίας, που αντανακλάστηκε σαν φάντασμα στην προκυμαία της ύπαρξης και ναυάγησε στα μανιασμένα κύματα της εξουσιαστικής καταίγιδας. Είναι η ομαδική υπογραφή στο ξεπούλημα της σάρκας μας και η αέναη εγγραφή του τυφλού πάθους μας, στα τεφτέρια του εθνικού μας αφανισμού.

Τα Κύθηρα στοιχειοθετούν τον φανταστικό παράδεισο των ιδανικών που δεν εκπληρώθηκαν ακόμην. Είναι οι προσδοκίες που όχι μόνο δεν πραγματοποιήθηκαν, αλλά μετασχηματίστηκαν σε συμπληγάδες πέτρες και άλεσαν εκδικητικά κάθε περήφανη και δημιουργική ανάταση. Ο Μάνος Κατράκης ταξιδεύοντας ανάμεσα στα χαλάσματα των νεανικών του ονείρων, μας παρασύρει στο έρεβος του υπαρξιακού σκοταδιού. Η υλικότητα των εικόπων, αποδεσμεύει ιδεολογικά φορτία τρομαχτικής έντασης, σημασιοδοτώντας την αισθησιακή παγερότητα ενός τοπίου — βάλτου, που μέσα του βυθίζεται αργά και βασιανιστικά ο «ηττημένος» αντάρτης. Η τραγωδία όμως, τεκταινεται και στο χώρο των «νικητών» που είναι τώρα με την πλευρά της εξουσίας και δεν υποψιάζονται στο ελάχιστο της εκμαυλιστική τους αλλοτρώωση. Η συντριβή λοιπόν του «ηττημένου» αντάρτη είναι διπλή. Είναι χαμένος προσωπικά και κοινωνικά. Ο ταξιδιώτης των Κυθήρων εγκλωβίστηκε στο λαβύρινθο της ιστορίας.

Η Οδύσσειά του συνεχίζεται με την απόφαση ν' αρμενίσει περήφανα, στην αιωνιότητα της στερνής εξορίας, αφού το ταξίδι στα Κύθηρα διάβρωσε διαλυτικά όλες (:) του τις ελπίδες.

Ο αντάρτης ποτέ δεν λυπήθηκε το αίμα του, αλλά ακριβώς αυτή η αγνή πίστη στη θυσία και η καταχρηστική ιδιοποίησή της από εχθρούς και φίλους, αποκαλύπτει το μέγεθος της τραγωδίας. Η διαχρονικότητα της τρομοκρατικής επέμβασης πάνω στο λαϊκό σώμα, αποκτά τις διαστάσεις ενός γιγάντιου ογκόλιθου, που μόνιμα επικάθεται στη διψασμένη ψυχή του λαού για περισσότερη ελευθερία και δικαιοσύνη. Ο αντάρτης του Αγγελόπουλου δεν είναι άλλος από τον αρματωλό — κλέφτη της εθνικής παλιγγενεσίας.

«Πατρίς να μακαρίζεις γενικώς όλους τους Έλληνες, ότι θυσιάστηκαν δια σένα να σ' αναστήσουνε, να ξαναειπωθείς άλλη μια φορά ελεύτερη πατρίδα, όπου ήσουν χαμένη και σβυσμένη από τον κατάλογον των εθνών». Όλους αυτούς να μακαρίζεις», έγραψε ο Μακρυγιάννης.

Η πίκρα του γέρο Σπύρου θεάται παντού· στις στάχτες της καμένης καλύβας του, στο λυμένο σχοινί της σχέδιας του, στο θλιμένο του πρόσω-

Καίρια



«Ταξίδι στα Κύθηρα»: Γιώργος Νέζος, Ντόρα Βολανάκη, —Τζούλιο Μπρόντζι, Μαίρη Χρονοπούλου, Μάνος Κατράκης

πο, στην καρτερικότητα της γυναίκας του, στο τραγούδι του. Η παρουσία του είναι μια «τομή» της ιστορίας του «εμείς» και τα διαχρονικά στοιχεία της μας μεταθέτουν σ' ένα σύστημα σημασιών πάνω στην έννοια και όχι την περιγραφή της ιστορίας. Η απόσπαση της σημασίας του από το «εμείς» ενεργείται από το σημαίνον σύστημα «εγώ» και «εσύ». Η αντίθεση των δύο συστημάτων επιφέρει την εξουδετέρωση της περιγραφής και εδραιώνει την επικύρωση της έννοιας ως αμοιβαίου σημαινόμενου της ιστορίας. Τώρα η ιστορία προσωποποιείται και το βλέμμα της απέναντι μας είναι αμείλικτο. Η λειτουργία του συγκινησιακού μηχανισμού ενεργοποιείται αποτελεσματικά αλλά διακριτικά. Ο θεατής παρακολουθεί από θέση ανάσας την ιστορία του Σπύρου και τον Σπύρο της Ιστορίας. Απέναντι στον εξόριστο αντάρτη, αντιπαράκειται η κρίση και η ευαισθησία του εξόριστου νεοέλληνα, όχι τόσο γεωγραφικά, όσο ιδεολογικά και ηθικά. Η ιστορική μνήμη, διατηρείται σήμερα όχι σαν υλικό επεξεργασίας και διδαχής, αλλά σαν κατεψυγμένη κρέμα προς μελλοντική βρώση. Η λήθη της Ιστορίας, συνεπάγεται το λύσιμο των εθνικών μας αρμών και την συνακόλουθη διάλυσή μας.

Η γενικότερη αξία στο έργο του Αγγελόπουλου,

βρίσκεται κατά τη γνώμη μας στο γεγονός ότι παραθέτει τα ιστορικά προβλήματα όχι σαν δικαστική διαδικασία, όπου ένας κατηγορούμενος πρέπει να αποδείξει ότι ένας κατηγορούμενος είναι οπωσδήποτε ένοχος και άξιος τιμωρίας, αλλά απλά σαν προβολή των επιχειρημάτων της παράταξης που εντάσσεται ο ίδιος (με την ευρύτερη έννοια της αριστερής θέσης) και με όση μεγαλύτερη σαφήνεια του επιτρέπει η γνώση του και η τέχνη του. Έτσι το «ταξίδι στα Κύθηρα», ιδωμένο απ' αυτή την άποψη, αποτελεί μια ενδελεχή καταγραφή της πορείας ενός αγωνιστή που όσο αναπνέει, ελπίζει να πραγματοποιήσει το σκοπό της ζωής του: Να εκπορθήσει την άνοια της ιστορίας. Κατά τον Γκράμσι, «Η έρευνα μιας σειράς γεγονότων για να βρεθούν οι σχέσεις τους, προϋποθέτει μια «έννοια» που να επιτρέπει τη διάκριση εκείνης της σειράς γεγονότων από άλλες πιθανές». Για τον Αγγελόπουλο αυτή ακριβώς η «έννοια» μετουσιώνεται με το «ταξίδι στα Κύθηρα».

Τα Κύθηρα είναι αποκλεισμένα στο κέντρο των βάλτων της αθλιότητας. Είναι η σχεδία στο βάθος της θάλασσας:

ΜΗΝΑΣ ΤΑΤΑΛΙΔΗΣ

Αντικατοπτρισμός

Ένας κινηματογραφικός κώδικας, μια γλώσσα, που αρχικά αναζητούσε και εξελίσσονταν στην ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ, που αρθρώθηκε απόλυτα στο ΘΙΑΣΟ, μια ταινία για την Ιστορική προσέγγιση της σύγχρονης Ελλάδας και που ξοδεύτηκε αβασάνιστα και ισοπεδωτικά στις επόμενες προσπάθειες του σκηνοθέτη, είναι ο κορμός του κινηματογράφου του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Ενός κινηματογράφου που υπήρξε η ιδεολογική περιχαράκωση του σκηνοθέτη, αντανάκλαση της ιδεολογικής του συγκρότησης. Ενός κινηματογράφου που επειδή αμφισβήτησε πειστικά κατεστημένα αφηγηματικά μοντέλα επιβλήθηκε, που πολύ σύντομα αρνήθηκε την παράδοση του ελληνικού κινηματογράφου δημιουργώντας ο ίδιος παράδοση και αυτοτροφοδοτούμενος, που, τελικά όμως, εδώ και πολλά χρόνια, επειδή ισορροπεί πάνω απ' ένα κενό ιδεολογίας ξεγελάει τους ιλιγγούς του γεμίζοντας το κενό —ευτυχής συγκυρία—, με μίαν όλο και αυξανόμενη επιτηδευσή των στοιχείων της γραφής του.

Μιας γραφής που χαρακτηρίζεται από την ύπαρξη μεγάλης διάρκειας πλάνων-σεκάνς, από τη χρήση του πανοραμίκ, την τελετή και την αφαίρεση, τα χρονικά άλματα στο ίδιο πλάνο, τα γενικά πλάνα, τους νεκρούς χρόνους... Και πιο πέρα μιας γραφής, που στηρίζεται σε στοιχεία σύνθεσης του κάδρου (χρώματα, ατμόσφαιρα, καπνός, τοπία, δέντρα, οριζόντες, σιλουέτες στον ορίζοντα, κάποια φώτα ηλεκτρικά, ομπρέλες και καπέλα), στις επαναφορές συμβάσεων που αλλάζουν τους ρυθμούς (άδεια τοπία, ανθρώπινα πλήθη, γλέντια και τελετές) και σε ντοκουμέντα, ηχητικά κυρίως (μουσικές, τραγούδια), που σημαίνουν μίαν εποχή. Μιας γραφής, που αναλλοίωτοι οι κώδικές της μεταφέρονται από το ΘΙΑΣΟ, ως την τελευταία ταινία του Αγγελόπουλου, που εκπροσώπησε τον Ελληνικό κινηματογράφο στο φεστιβάλ των Κανών και που συμμετείχε εκτός συναγωνισμού στο φετινό φεστιβάλ της Θεσ/νίκης, το ΤΑΣΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ.

Η ταινία αρχίζει με μίαν επίφαση μνήμης. Ένας μικρός γαβριάς της κατοχής σ' ένα κυνηγητό από ένα γερμανό στρατιώτη. Η βιωμένη ιστορία προσωποποιείται, υιοθετείται και διατρέχει την άποψη του σκηνοθέτη. Ο σκηνοθέτης ενυπάρχει στην ταινία —κάτοχος αυτής της μνήμης— και ως εκ τούτου το πρόβλημα μετατίθεται στο πως η ιστορική μνήμη γίνεται κινηματογράφος, πως οι βιωμένες εμπειρίες, που θρυμματισμένες υπάρχουν ως μνήμη ανασυντίθενται, δέχονται συμβατικές προσθήκες, αναπλάθονται και αποδίδονται ως μυθοπλασία, που ορίζει το κινηματογραφικό αποτέλεσμα, το έργο.

Και τελικά, πως η μεταφορά της προσωπικής αντίληψης για γεγονότα που ήδη υπήρξαν και καθόρισαν το γίνεσθαι του σκηνοθέτη, περνά μέσα απ' τον επίσης προσωπικό κώδικα γραφής, χρησιμοποιεί το μέσον της κοινωνικής του υπόστασης και γι' αυτό της προσωπικής του έκφρασης αλλά —και κύρια— της υπαρκτικής του δικαιολόγησης, τον κινηματογράφο ώστε να προβάλλει στο κοινό το σχήμα αυτής της σχέσης, που, σχηματικά είναι η παρακάτω:

Προσωπικό βίωμα → κινηματογράφος ← γλώσσα



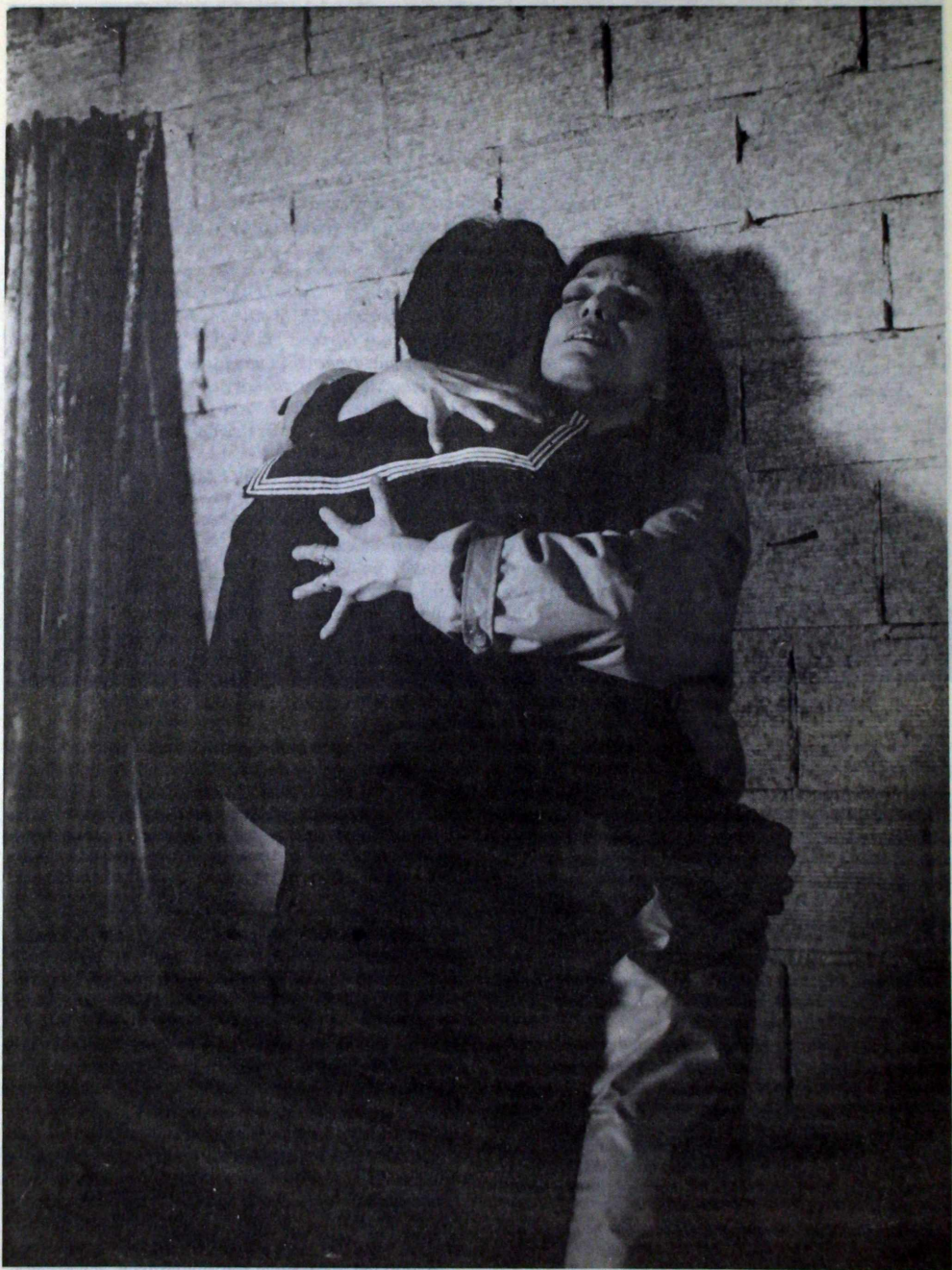
έργο

Ο Αγγελόπουλος δηλώνει ότι θέλει πρώτα απ' όλα να κάνει μια ταινία για τον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος για το σκηνοθέτη είναι το σπίτι των ραντεβού των ζωτικών του λειτουργιών: τροφή, κατοικία αλλά κυρίως μνήμη, επιθυμία, όνειρο, έρωτας, συγκίνηση. Ο σκηνοθέτης της συγκεκριμένης ταινίας (Τζούλιο Μπρόνζι) ψάχνει ανάμεσα σε πολλούς γέροντας να βρει αυτόν που θα κάνει στην ταινία τον εξόριστο πατέρα του. Ένα πρόσωπο, εκτός συναγωνισμού, αποσπά ξάφνου την προσοχή του. Είναι ένας γέρος πωλητής λεβάντας (Μάνος Κατράκης) τον οποίο ο σκηνοθέτης επιλέγει ως φιγούρα, κι αφού συμβαίνει αυτό τον ορίζει με πληροφορίες, οριοθετώντας τον συνάμα: ο γέρος πωλητής είναι πια ο Σπύρος, ο γέρος πατέρας, ο εξόριστος για πολιτικούς λόγους που επαναπατριζέται.

Όταν λίγο αργότερα, ο σκηνοθέτης τον παρακολουθεί κατά πόδας στη βρεγμένη Αθήνα, τον συγχέει στα χρονικά όρια της ίδιας σκηνής με το είδωλό του, έτσι όπως αναδύεται από τη λίμνη των νερών, που βρίσκεται πλάι στη σκάλα του πλοίου που τον επανέφερε στον οικείο χώρο. Ο σκηνοθέτης δομεί πια το φανταστικό.

Μπορεί μια μυθοπλασία του φανταστικού, που στηρίζεται στην αποτίμηση της Ιστορίας να ορίσει την μεταλλαγή

Καμερά



«Ταξίδι στα Κύθηρα»: Μαίρη Χρονοπούλου

τον βιωμένο χρόνο σε σπαταλημένο; Θεωρητικά, βεβαίως.

Μια τέτοια δουλειά όμως στον κινηματογράφο δεν κρίνεται ερήμην της αφηγηματικής σύμβασης και εξαρτάται βεβαίως από την προσφυγή στα σύμβολα-φορείς της Ιστορικής μνήμης, της Ιστορικής εξέλιξης είτε της προσωπικής στάσης απέναντι τους, είτε τέλος της εξέλιξης αυτής, της προσωπικής στάσης. Μια ματιά σε κάποιες σεκάνς που συμπυκνώνουν όλα αυτά τα στοιχεία δεν είναι, νομίζουμε, άσκοπη.

A. Ο Σπύρος βρίσκεται στο πατρικό του χωράφι, οριοθετώντας το, έχοντας πάρει τη «μεγάλη» απόφαση της μη παραχώρησης του, αντιθέτα απ' τους άλλους χωριανούς στην πολυεθνική εταιρεία που θέλει να φτιάξει ξενοδοχείο. Ήδη το σενάριο βάζει το πρόβλημα της αμηχανίας του σκηνοθέτη, να επιχειρηματολογήσει, να παράγει σύμβολα και να τα σηματοδοτήσει με μια επίφαση αληθοφάνειας. Η εμμονή του ήρωα να μην παραχωρήσει τα χωράφια του, μόνος αυτός κόντρα στο ρεύμα είναι μια σύμβαση που επιδεί αναφέρεται στην πραγματικότητα είναι φορτισμένη μ' έναν πρωτόγονο ιδεαλισμό, επειδή πάλι όμως είναι η επιλογή για να εξελιχθεί η πλευρά του φανταστικού της ταινίας μοιάζει να κουβαλά τα ανακλαστικά της εξάρτησης από μια έμμοιη προσκόληση στα ηθικά ταμπού της παραδοσιακής αριστεράς, μιας αριστεράς που διαρκώς φетиχοποιούσε μίζερες σκιές-φαντάσματα για να έχει αναφορά ο εξεγερμένος της απομονωτισμός. Ουσιαστικά η σεναριακή αυτή σύμβαση δεν προσφέρει παρά τη συναίνεση της φαντασίας στον εγκλωβισμό της, τη διαίωση των ελλείσσοιων φαντασμάτων όσων είχαν υποτάξει τη ζωή στο «χρέος», το άλλοθι, σε τελική ανάλυση, στις αιτίες που ένωσαν τη φανταστική διέξοδο των οπαδών της παραδοσιακής αριστεράς με λευκά σεντόνια, παράγοντας φαντά-

σματα, καταστέλλοντας έτσι τη διέξοδο του ονείρου.

Τέτοια φαντάσματα, μια μαζική σύναξη φαντασμάτων με τρακτέρ και με αγροτικά **DATSUN**, φορτισμένα με την ανυπόληπτη κοινωνική παράδοση των **DATSUN**, αποτέλεσμα ενός αδιόρατου κοινωνικού ρατσισμού, κάνουν τη θορυβώδη εμφάνισή τους υπονόητας το χάσμα των δυο αντιρροπών απόψεων. Η μοναξιά του Σπύρου είναι η μοναξιά του εκλεκτού, εκείνου που ξεχώρισε, που διαγράφει την πορεία του πάνω απ' τη «χυδαία μάζα», ανήμπορη να διαγράψει πια τον προορισμό της της διαμόρφωσης του ιστορικού προτσές και φρικτά υποταγμένης. Εδώ το σχήμα καλός-κακός ανακτά μια σχέση που στον Αγγελόπουλο τουλάχιστον, ως σήμερα, δεν χωρούσε τόσο εύκολα. Μ' έναν «καλό», φορέα της ιστορικής μνήμης και της ήττας της ιστορικής μνήμης, εμμένοντα και νοσταλγό. Στο ρόλο της διακορευμένης ηθικής της μάζας, ενσάρκωση της μνήμης των οραμάτων, μνήμη κι ο ίδιος έτσι φορτισμένος την —τουλάχιστον άμεσα ελπίαιρη υπενθύμιση— των πολιτικών του επιλογών.

Όμως αντέχουν τέτοιες σχηματοποιήσεις να αποδώσουν την, εν πάσει περιπτώσει βιούμενη πίκρα για τον εξοστρακισμό των οραμάτων;

B. Ο πολιτικός πρόσφυγας μετουσιώνει την απελπισμένη του εμμονή σε σύγκρουση. Ο πληθυσμός του χωριού συγκατατίθεται στην πώληση του κλήρου του, σε μια τελετουργική σκηνή, στην κορυφή του λόφου. Η ονομαστική κλήση με τηλεβόες ζητάει την υποχώρηση, συνάμα όμως και τη δημόσια αποδοχή, την κατά κράτος παραδοχή. Η άρνηση του πρόσφυγα να παραχωρήσει τη γη του, οδηγεί τον συνομηλικό του, τον αντιπάλου πολιτικού στρατοπέδου (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) στον προσωπικό του ξέσπασμα και στην επίθεση εναντίον του εχθρού που ήρθε απ' τα παλιά να αναστατώνει την ομαλή συνέχεια ε-



«Ταξίδι στα Κύθηρα»: Γ. Νέζος, Μ. Χρονοπούλου, Ντ. Βολανάκη, Τ. Μπρόνζι

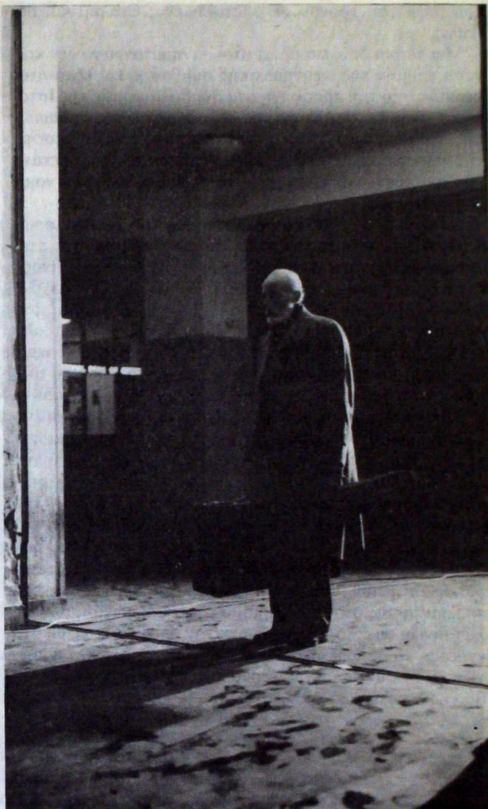
Καμερα

νός «κοινωνικού βίου αδιατάρακτου». Η σύγκρουση εξελίσσεται σε συμπλοκή, με συμπλεκόμενη τη μνήμη της εθνικής μας υπόστασης στις δυο αντιμαχόμενες εκφάνσεις της μπροστά στη φιλαθλή ματιά της σιωπηρής πλειοψηφίας που ζώνει το φόντο του γενικού πλάνου. Η συμπαραδήλωση της κριτικής υποστήριξης του πλήθους υπέρ του δεξιού γέροντα, λειτουργεί αντιστικτικά, περιχαρκακώνοντας την συγκίνηση του θεατή υπέρ του με διαστάσεις τραγικές εκφερομένου προσώπου του γέρο-πρόσφυγα. Η μηχανική αλληλεγγύη υποκαθιστά την κριτική στάση, συνέπεια της μεταλλαγής της, σε εγρήγορη, Ιστορικής μνήμης σε άρνηση της Ιστορικότητας του ατόμου (ιδιαίτερα στην κατοπινή σεκάνς, όταν οι δυο αιώνιοι αντίπαλοι ομολογούν τη χρεωκοπία της διαμάχης τους, υποκύπτοντας στην επιβολή μιας μηχανικά εξαναγκαστικής λήθης-ανάγκης να υπάρξουν στις νέες εξελίξεις). Ο σκηνοθέτης αδυνατεί ωστόσο να διαχωρίσει την προσωπική ήττα της αριστεράς, ανάγοντας έτσι τη φθορά των σωμάτων στη φθορά των μηχανισμών. Η δυναμική της πορείας προς το θάνατο δεν υπάρχει, έτσι, αντίθετα επιβιώνει η εμμονή στο κυνήγι των φαντασμάτων. Ο πρωταγωνιστής του Αγγελόπουλου παραδίδεται στα γρανάζια της εξουσίας για να του προσπορίσει την ποθητή κάθαρση ως αέναη αντίσταση. Η παράλογη εμμονή του να αγνοεί, τον βοηθά να συντηρεί, δίνοντάς του το άλλοθι να αντιστέκεται. Ο σκηνοθέτης επιμένει να συντηρεί το αντίπαλο δέος των αιώνιων φαντασμάτων...

Γ. Χρειάζονται άραγε συμβάσεις όπως η εξορία του γέρο-πρόσφυγα στα διεθνή ύδατα, μόνο και μόνο για να δικαιολογηθεί το γκρό-πλάνο του σκηνοθέτη που κλείνει το φιλμ; Συμβάσεις της αναγωγής ενός θανάτου στο πλαίσιο μιας αντίστασης εμμονής απέναντι στην εξουσία, δικαιολόγησής του και επένδυσής του υπαρξιακά; Συμβάσεις αντίστιξης του με τη νοσηρότητα του χώρου και την πλαδαρότητα του σημερινού πολιτικού μηχανισμού της αριστεράς; Συμβάσεις δομημένες αυθαίρετα, έξω και πέρα από κάθε είδους αναφορά στο πρώτο επίπεδο, της αφήγησης, στον παράγωγο κοινωνικών σχέσεων σημερινό χωρόχρονο-στο οποίο όμως παραπέμπονται οι θεατές;

«Ο χρόνος ο θεσμισμένος ως χρόνος της σημασίας, σημασιακός ή φαντασιακός (κοινωνικός) χρόνος, διατηρεί με τον ταυτιστικό χρόνο τη σχέση της αμοιβαίας σύμφυσης ή της κυκλικής συνεπαγωγής που υπάρχει πάντοτε ανάμεσα στις δύο διαστάσεις κάθε κοινωνικού θεσμού: τη συνολική-ταυτιστική διάσταση και τη διάσταση της σημασίας. Ο ταυτιστικός χρόνος δεν είναι «χρόνος» παρά γιατί αναφέρεται στον φαντασιακό χρόνο που του προσδίδει τη σημασία του ως «χρόνου» και ο φαντασιακός χρόνος θα ήταν ακαθόριστος, μη επισημάνιμος, ασύλληπτος —δεν θα ήταν **τίποτα** έξω απ' τον ταυτιστικό χρόνο» (1).

Στο «Ταξίδι στα Κύθηρα» ο φαντασιακός χρόνος δεν παραπέμπει, παρά σ' έναν μη-πραγματικό, στην ολότητα του τουλάχιστον ταυτιστικό χρόνο. Τα στοιχεία που δανείζεται απ' αυτόν συμπλέκονται με συμβάσεις που η φαντασιακή τους θέσμιση αιτιολογείται απ' την ανάγκη αναφοράς σε μια συγκεκριμένη παράδοση: την παράδοση μιας ομφαλοσκοποδούς αριστεράς και την παράδοση της διαμορφωμένης γραφής του κινηματογράφου που κάνει ο Αγγελόπουλος-τα στοιχεία της γραφής αυτής, είπαμε και στην αρχή αυτού του κειμένου, μεταφέρονται απ' την σύμ-



«Ταξίδι στα Κύθηρα»: Μάνος Κατράκης

βαση της εκφοράς μιας αμιγώς Ιστορικής εκδοχής σε μια ταινία που θέλει να μιλήσει για «το φανταστικό, τον έρωτα, το θάνατο». (2)

Οι επιλογές του Θόδωρου Αγγελόπουλου και στα δυο προαναφερθέντα σκέλη ήταν οι πιο εύρηστες.

Ενείχαν το στοιχείο του εντυπωσιασμού, η σύνθεση τους θα έδινε μια αφήγηση αναγνώσιμη, στο κάτω-κάτω θα λειτουργούσε και η διττή διάσταση των συμβόλων. Όλα αυτά, οδήγησαν στην υιοθέτηση ενός λογικά διαρθρωμένου φαντασιακού συστήματος αφήγησης και στην απόκρυψη της ανακολουθίας του πίσω από ομίχλες, βροχές, παράτες και διαδρομές. Το «Ταξίδι στα Κύθηρα» μπορεί να ειπωθεί και ως αντικατοπτρισμός.

ΗΛΙΑΣ ΚΑΝΕΛΛΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Κορνήλιου Καστοριάδη: «Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας», σελ. 304, εκδ. Ράππα
2. Από το πρόγραμμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Ό,τι βλέπουμε στην οθόνη είναι τα απραγματοποίητα όνειρά μας

Ο Νίκος Περάκης συζητά
τον Σπύρο Κακουριώτη

ΕΡ.: Ποές είναι οι απαιτήσεις σου από τον κινηματογράφο που κάνεις;

ΑΠ.: Θεωρώ τον εαυτό μου έναν μέσο θεατή και οι απαιτήσεις μου από τον κινηματογράφο που κάνω, είναι οι απαιτήσεις αυτού του μέσου θεατή, που ίσως έχει ψυλλιαστεί ότι υπάρχει κάποιος κινηματογράφος που δεν καταλαβαίνει, θέλει όμως να τον καταλάβει και το προσπαθεί.

Πάνω στη δουλειά βέβαια σταματάω να λέω πως είμαι ο μέσος θεατής και με τις λίγες έστω θεωρητικές μου γνώσεις προσπαθώ να κάνω όσο το δυνατό απλές και λιγότερο δυσανάγνωστες ταινίες.

ΕΡ.: Και από την άποψη της τεχνικής αρτιότητας; Υπάρχει τελευταία μια τέτοια τάση στον ελληνικό κινηματογράφο, που προσπαθεί να πλησιάσει κάποια στάνταρ τεχνικής αρτιότητας.

ΑΠ.: Όλοι ασκούνται· κι εφ' όσον υπάρχει η διάθεση και η οικονομική ευχέρεια, κάθε δημιουργός μπορεί να την επιτύχει. Εξάλλου η τεχνική αρτιότητα μιας ταινίας δεν εξαρτάται μόνο από τον δημιουργό αλλά και από τους συνεργάτες του, τον οπερατέρ, τον ηχολήπτη, τους ηθοποιούς, την διεύθυνση παραγωγής σε τελευταία ανάλυση, που τον καλύπτει σαν οργάνωση για να επιτύχει το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα μέσα στα προκαθορισμένα οικονομικά και χρονικά πλαίσια.

Από και και πέρα υπάρχουν απόψεις, ότι η τεχνική τελειότητα δεν είναι το ζητούμενο σε μια ταινία γιατί μπορεί και να την ισοπεδώσει. Γι' αυτό θα με βρεις πολλές φορές αντίθετο σε α priori ορισμούς όπως, «επίπεδος κινηματογράφος» ή «λειτουργικός» ή «μέσης πνοής» και άλλα τέτοια περιπετειώδη επίθετα. Κάθε ταινία, έχει τις ιδιομορφίες της και δύσκολα μπορείς να την καταδικάσεις, βάζοντάς την σε μια κατηγορία ή δίνοντάς της ένα πρόχειρο χαρακτηρισμό.

ΕΡ.: Ήδη από την «Άρπα Κόλλα», είδαμε πως η ταινία σου είχε κάποιους εμπορικούς στόχους· είδαμε —το λέω χωρίς να θέλω να πέσω σε κλισιέ όπως «εμπορικός κινηματογράφος»— ότι απευθύνεται σ' ένα μεγάλο κοινό, πέρα απ' αυτό το περιορισμένο των αιθουσών τέχνης.

ΑΠ.: Πιστεύω ότι η «Άρπα Κόλλα» ήταν μια ταινία η οποία μιλούσε κατ' εξοχήν για τα προβλήματα δυο κινηματογραφιστών, ή και για το σύνολο των κινηματογραφιστών θα μπορούσε να πει κανείς. Απλώς αυτοί οι δυο είναι ιδιαίτερα σχιζοφρενείς και παραπαίουν μεταξύ δράματος, κωμωδίας, επικού κινηματογράφου κ.λπ.

Τα προβλήματα τα ήξερα, όπως τα ξέρουν και φανατικοί κινηματογράφοφιλοι και όσοι αρθρογραφούν στον τύπο και αναλύουν τα του ελληνικού κινηματογράφου.

Σκοπός μου ήταν αυτά τα προβλήματα να περάσουνε παρά έξω, σαν επιφυλλίδα κυριακάτικης εφημερίδας και να απασχολήσουν το θεατή λίγο παραπάνω. Δεν ξέρω κατά πόσο το πέτυχα· πάντως για να επιτύχει το πείραμα, πρέπει να δείξεις οπωσδήποτε στον θεατή, το είδος κινηματογράφου για το οποίο μιλάς. Και αν το είδος αυτό είναι η μπαλαφάρα το απόσπασμα αυτό πρέπει να είναι μια μπαλαφάρα στο ατόφιο της. Αν αναφέρεται σ' ένα επικό έργο, πρέπει το απόσπασμα να είναι χαρακτηριστικό· κι αν είναι μελόδραμα πρέπει να ακολουθήσει τα γνωστά ελληνικά πρότυπα. Δεν το εξήγησι δηλαδή θεωρητικά αλλά αφήνεις τον ίδιο τον θεατή να κάνει τους συσχετισμούς του.

ΕΡ.: Στο «Λούφα και παραλλαγή» μιλάς πάλι για προβλήματα του κινηματογράφου...

ΑΠ.: Όχι, δεν έχει σχέση με τον κινηματογράφο η «Λούφα και παραλλαγή»... Γιατί, έστω και αν αυτοί οι φαντάροι γυρίζουνε φίμ, αυτό δεν είναι κινηματογράφος. Είναι ενημέρωση, ψυχαγωγία, για ένα τηλεοπτικό κανάλι, για ένα κρατικό μέσο επικοινωνίας, που ήταν τότε η στρατιωτική τηλεόραση. Εκεί δε μπάινει καθόλου το πρόβλημα του κινηματογράφου. Μόνο κάποια στιγμή οι φαντάροι γυρίζουνε μια πορνοταινία, την στιγμή δηλαδή που ο ελληνικός κινηματογράφος αρχίζει να παίρνει την κάτω βόλτα και να καταπνάνεται με την πατριδοκαπηλία και το πορνό, κι αυτά μέσα στη δικτατορία. Τότε το γυρίζουνε κι αυτοί στα πορνό· παραλληλίζω δηλαδή αν θέλεις, την κατάσταση στον κινηματογράφο με

Καμικάι



«Τα μισά απ' αυτά που βλέπουμε στην οθόνη είναι τα αποθνήμενα των δημιουργών»

αυτήν που αντιμετωπίζουν οι φαντάροι... σε τέταρτο «επίπεδο αναγνώσεως» φυσικά...

ΕΡ.: Υπάρχει ένα φαινόμενο παράδοξο. Έργα όπως το «Άρπα Κόλλα» που μιλά για εσωτερικά προβλήματα του κινηματογράφου ή το «Λούφα και παραλλαγή» που πάλι γυρνά γύρω από το θέμα τηλεόραση, κινηματογράφος, βρίσκουν μια ανταπόκριση από ένα πλατύτερο κοινό, την οποία έργα «σοβαρά», με την ίδια θεματική, δε νομίζω ότι είχαν.

ΑΠ.: Ο θεατής δέχεται τον κινηματογράφο σαν ένα επάγγελμα. Σε τελευταία ανάλυση οι δυο κινηματογραφιστές κουβεντιάζοντας για το τι είναι ταινία και πως θα την κάνουν, προσπαθούν να πραγματοποιήσουν ένα όνειρό τους, κάτι που τους αντιπροσωπεύει. Το πρόβλημα αυτό το έχει και ο μέσος θεατής. Αυτό που βλέπουμε στην οθόνη είναι τα απραγματοποίητα όνειρά τους.

Τα μισά απ' αυτά που βλέπουμε στην οθόνη είναι τα αποθνήμενα των δημιουργών. Γι' αυτό υπάρχει και το παιχνίδι μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου... ό,τι συμβαίνει στο ρεαλιστικό επίπεδο της ταινίας αντανακλάται στα κινηματογραφικά αποσπάσματα σαν φαντασίωση. Στις φαντασιώσεις εκδικούνται ό-σους δεν χωνεύουν, στις φαντασιώσεις ερωτεύονται, στις φαντασιώσεις τολμούν πράγματα που δεν τους συμβαίνουν στην καθημερινή ρουτίνα.

Γι' αυτό ίσως λειτούργησε η ταινία, γιατί δεν αναφέρεται μόνο στα στυλ κινηματογράφου, αλλά και στους χαρακτήρες των δημιουργών και στις σχέσεις τους με το χώρο. Κι αυτό το παιχνίδι είναι πιστεύω το ελκυστικό μέρος της ταινίας για τον θεατή. Και μαζί μ' αυτό καταλαβαίνει ίσως και τα προβλήματα της κινηματογραφικής οικονομίας, της δομής μιας ταινίας, του κυκλώματος και ίσως της φόρμας, αν έχει ποτέ δει τα αντίστοιχα είδη, στα οποία αναφέρεται η ταινία.

ΕΡ.: Ποιά πιστεύεις ότι είναι η σημερινή κατάσταση του ελληνικού κιν/φου;

ΑΠ.: Προσπαθώ κι εγώ να την καταλάβω, αυτό όμως που βλέπω είναι μια τρομερή σύγχυση, που προέρχεται από την μεθόδευση μιας προσπάθειας διαχωρισμού των ταινιών, μιας και βρεθεί το ζητούμενο. Δηλαδή να βρούμε, με τη μέθοδο της εις άτοπον απαγωγής, ποιόν «Ελληνικό κινηματογράφο» θέλουμε εμείς, τι ζητά από εμάς το κοινό, τι το κράτος και-τα κέντρα επιδοτήσεων, και τέλος οι κριτικοί. Από εκεί και πέρα αρχίσαμε μια προσπάθεια να τον πάμε εκεί που ίσως ο ίδιος δε θα ήθελε να πάει. Δηλαδή έχουν διαμορφωθεί απόψεις για το τι σημαίνει «ελληνικός κινηματογράφος», οι οποίες όμως είναι μάλλον θεωρητικές, επειδή η ίδια η έννοια είναι ρευστή. Ένας Αγγελόπουλος δεν κάνει ολόκληρο κινηματογράφο. Ο «ελληνικός κινηματογράφος» αρ-

χρίζει από τον Αγγελόπουλο και φθάνει εως τον ...δε θέλω να τον κατονομάσω γιατί ίσως ξεχνά κάποιον ενδιάμεσα ή μετά απ' αυτόν. Πάντως οπωσδήποτε, από τον Αγγελόπουλο ως τον Ζερβό και από τον Τζήμα ως τον Τορνέ. Όλα αυτά λέγονται «ελληνικός κινηματογράφος» γιατί μιλούν ελληνικά και τηρούν όσα γράφει ο νόμος περί ελληνικότητας. Δηλαδή ότι είναι Έλληνας ο σκηνοθέτης, Έλληνας ο σεναριογράφος, παίζουν Έλληνες ηθοποιοί, έχει γίνει η ταινία σε ελληνικά εργαστήρια, έχουν εργασθεί τουλάχιστον 11 τεχνικοί της ΕΤΕΚΤ, υπάρχει «άδεια λήψεως σκηνών» της Προεδρίας και ο παραγωγός έχει πληρώσει τα ένησημα του ΙΚΑ.....

Από και και πέρα οι επιτροπές, οι κριτικές επιτροπές, οι γνωμοδοτικές επιτροπές του υπουργείου ή του κέντρου μπορούν να έχουν διαφορετικές απόψεις. Πιστεύω απόλυτα στην πολυμορφία του κινηματογράφου και αυτό νομίζω πως πρέπει να είναι το σκεπτικό πριν από κάθε κριτική ή απόφαση.

ΕΡ.: Ποιά είναι η γνώμη σου για το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης;

ΑΠ.: Ο θεσμός μπορεί να λέγεται Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, αλλά η μορφή του έχει αλλάξει πολλές φορές, όπως και οι ταινίες και οι τάσεις. Έχω πάει σε δυο φεστιβάλ, πρόπερι για την «Άρπα Κόλλα» και φέτος. Δεν έχω δηλαδή μεγάλη φεστιβαλική πείρα. Πρόπερι τα πράγματα ήταν σχετικά ήρεμα, γιατί όλες οι ταινίες που συμμετείχαν είχαν πάρει ένα «εφ' άπαξ» των 900.000 και τα βραβεία είχαν πιο πολύ συμβολική αξία — τότε δεν υπήρχαν και τα κρατικά βραβεία παράγωγής που δίνονται στο τέλος του χρόνου— αλλά τα φετινά βραβεία θα προδικάζαν κάπως τα πράγματα. Γι' αυτό η ατμόσφαιρα ήταν από την αρχή αρκετά φορτισμένη. Αυτό φάνηκε από τη δεύτερη κιόλας μέρα με τις αντιδράσεις του κοινού στις προβολές. Και πάλι προσπαθήσαμε να εντοπίσουμε τους αιτίους που «υποσκάπτουν το θεσμό» ή έχουν συγκεκριμένα συμφέροντα στο χώρο... κι ακόμα ψάχνουμε τις σκοτεινές δυνάμεις...

Χαρακτηριστικό σ' αυτό το φεστιβάλ ήταν η προκαταβολική ομοφωνία στον τύπο, όχι μόνο στις κριτικές και τα ρεπορτάζ και στις προβλέψεις. Ένα κλίμα μεταξύ ΠΡΟΚΑΤ και ΠΡΟ-ΠΟ...

ΕΡ.: Πως είδες το γεγονός ότι πήρες βραβείο; Δε δείχνει να σε πολυνοιάζει...

ΑΠ.: Κάπου χάρηκα, που η επιτροπή αντέδρασε σ' αυτόν το βομβαρδισμό προσχηματισμένων απόψεων βραβεύοντας μια κωμωδία «πλατειάς κατανάλωσης». Από την άλλη μεριά, αυτό που αναγνώρισαν όλοι, ήταν ότι βραβεύτηκε μια ταινία που άρεσε και στο κοινό του φεστιβάλ. Και τονίζω το «κοινό του φεστιβάλ», γιατί αυτό το κοινό δεν έχει καμιά σχέση με το κοινό του ελληνικού κινηματογράφου. Από τα 1.200 άτομα, τα 1.000 είναι τεχνικοί, σκηνοθέτες, ηθοποιοί, κριτικοί, δηλαδή κατά κάποιον τρόπο παρευρισκόνται τα ίδια τα σωματίδια που εκλέγουν αντιπροσώπους για την κριτική επιτροπή. Ό-

ταν λέμε λοιπόν, άρεσε στο κοινό της Θεσσαλονίκης, εννοούμε αυτούς που ασχολούνται με τον κινηματογράφο και όχι τους θεατές του.

ΕΡ.: Πως τοποθετείς τον εαυτό σου σε σχέση με την παράδοση της ελληνικής κωμωδίας; Υπάρχει μια ολόκληρη «παράδοση» από ελληνικές κωμωδίες που παράγονται σωρηδόν ως το 1974, που παρατηρείται μια διακοπή, για να ξαναρχίσει κάποια χρονιά μετά η παραγωγή, απ' τη μια μεριά «εμπορικών» κωμωδιών του Ψάλτη, του Μουστάκα κ.λ.π., κι από την άλλη κωμωδιών που στοχεύουν σε κάποια ποιότητα ...ίσως αυτό είναι κάπως σχηματικό...

ΑΠ.: Πράγματι, αμφισβητώ όλους αυτούς τους όρους, «ποιοτική», «εμπορική» κ.λ.π.

ΕΡ.: Και μια προσωπική παρατήρηση είναι ότι αυτές οι κωμωδίες, οι καθαρά εμπορικές, είναι πολύ χειρότερες και χυδαίες σε σχέση με τις παλιότερες.

ΑΠ.: Δεν πιστεύω ότι υπήρχε παράδοση, αλλά μάλλον μια βιομηχανία ελληνικής κωμωδίας. Πρέπει κάποτε αυτά ν' αρχίσουμε να τα παραδεχόμαστε... Ο τύπος της ελληνικής βιομηχανοποιημένης κωμωδίας δεν ήταν διαφορετικός από τον τύπο της κωμωδίας που γινόταν στη Γερμανία, τη Γαλλία και άλλες χώρες που είχαν παραγωγή για εσωτερική κατανάλωση. Πολλές μάλιστα ελληνικές ταινίες ήταν αντιγραφές ξένων, όπου άλλες απλώς ο χώρος κι επαναλαμβάνονταν το ίδιο πράγμα. Υπήρχαν σ' αυτήν τη βιομηχανία και ταινίες που ξεπερνούσαν αυτό το επίπεδο, πράγμα που οφειλόταν στον σκηνοθέτη, το σεναριογράφο ή και τον ηθοποιό. Τη στιγμή όμως, που ο ηθοποιός γινόταν το βασικό χαρακτηριστικό της εμπορικότητας, γινόταν κι αυτός βιομηχανία. Κι εξαφανιζόταν κάποτε εξαντλημένος. Ο μόνος διαχωρισμός που θα μπορούσε να γίνει είναι ότι υπήρχαν κωμωδίες βασισμένες σ' ένα σενάριο και κωμωδίες βασισμένες σ' έναν ηθοποιό.

Ο θεατής πάει, όπως λες, να δει Μουστάκα, Ψάλτη ή τον «εισαγόμενο» και λίγο τον ενδιαφέρει ποια θα είναι η πλοκή εφ' όσον τον διασκεδάσει. Από και και πέρα σταμάτησαν να παράγονται αυτές οι κωμωδίες επειδή εμφανίστηκε η τηλεόραση που τις υιοθέτησε, μιας και σπάνια είχαν πολιτικό περιεχόμενο ή πολιτική σάτιρα. Από τη στιγμή που παίζόντουσαν δυο φορές την εβδομάδα στην τηλεόραση, δεν υπήρχε κανένας λόγος να προβάλονται στον κινηματογράφο. Περισσότερη κωμωδία δε χρειάζεται ο Έλληνας την εβδομάδα... Και το φαινόμενο του εκχυδαισμού της καινούργιας «εμπορικής» κωμωδίας, οφείλεται ακριβώς σ' αυτό το κενό που δημιουργήθηκε, γιατί η μόνη της ελπίδα είναι να βρει κοινό εκτός τηλεόρασης κι αυτό την εξαναγκάζει αν θες, να εκχυδαιστεί. Αυτή την εξέλιξη δε θα την ονόμαζα «ελληνική παράδοση στην κωμωδία».

ΕΡ.: Παρ' όλα αυτά η άνθηση των ελληνικών κωμωδιών «ποιοτητας» κάπου στηρίζεται. Σε κάποια

στοιχεία, κάποια παράδοση.

ΑΠ.: Δεν προσανατολιστικά σ' ένα είδος ελληνικής κωμωδίας. Εγώ ο ίδιος δεν ήθελα να περιορίσω τον εαυτό μου γιατί δεν έχω κάνει και πολλές ταινίες για να πω ότι έχω μια προσωπική γραφή. Άλλη ταινία ήθελα να φτιάξω με τον «Μπόμπα και Παγκανίνι» κι άλλη με την «Άρπα Κόλλα». Η μια είναι μια μαύρη παραβολή και η άλλη μια επιφυλλίδα γύρω από τα πολιτιστικά μας.

Η «Λούφα και Παρραλλαγή» πάλι είναι μια πολύ ρεαλιστική ταινία και γελάς ή με τα χάλια μας ή όσο γελούσεις και τότε στο στρατό με τη σοβαροφάνεια του. Και στην αναφορά συχνά γελοούσαμε και κινδυνεύουμε να φάμε δέκα μέρες φυλακή γι' αυτό. Δεν σταματούσαμε όμως να γελάμε. Γιατί και στο στρατό, το γέλιο είναι μια φυσική αντίδραση στην καταπίεση...

Λες ότι από κάπου πρέπει να προέρχονται οι καταβολές. Στην «Άρπα Κόλλα» προσπάθησα να μιμηθώ τη φόρμα, και μιας εμπορικής κωμωδίας όπως και πολλών άλλων τάσεων του ελληνικού κινηματογράφου.

Χωρίς αυτά τα ονειρικά επεισόδια, η ταινία είναι μια ρεαλιστικότερη καταγραφή μιας μέρας δυο κινηματογραφιστών και της κομμένης που κάνουν κατεβαίνοντας από τη Δεξαμενή στην Πλ. Κάνιγγος. Αυτό δε θα αρκούσε για να πω ότι έφτιαξα μια κωμωδία. Αυτό που κάνει κάποιον να γελάει δεν είναι ότι π.χ. βλέπει τον Πιατά τραβεστί, αλλά το ότι βλέπει μια ειλικρινή σκηνή η οποία δεν έχει τίποτε το κωμικό, απλώς το ότι την έχουν σκεφτεί δυο άνθρωποι τρώγοντας κεφτέδες. Από κει βγαίνει το κωμικό· δεν διηγείται κανείς τίποτε αστειό, ούτε κάνει γκριμάτσες.

Η ελληνική κωμωδία έχει βέβαια και ξένα στοιχεία. Τη στιγμή όμως που λέμε ότι πρέπει να φτιάξουμε τον ελληνικό κινηματογράφο, χαρακτηριστεί όπως «έχει το στυλ του Γούντυ Άλλεν, ή το στυλ του Τατί» δε νομίζω ότι βοηθούν. Ίσως δείχνουν μια έλλειψη εμπάθωσης και ανάλυσης. Διαβάζουμε λ.χ. καθημερινά: «περνώντας από τον Αντονιόνι, το Φελλί νι, το Βισκόντι και τον Τατί, φτάνουμε στον τάδε». Αυτά είναι λίγο παρανοϊκά, να προσπαθώ να χαρακτηρίσω μια ταινία ή να βρωμώ το στίγμα του ελληνικού κινηματογράφου επικαλούμενοι όχι έναν ή δυο αλλά τέσσερις διεθνείς δημιουργούς. Αυτό δεν το έκαναν ούτε τα Cahiers du cinema κι όταν κάποτε είχαν «Hawksien» έγινε ανέκδοτο.

ΕΡ.: Έχεις δουλέψει στη Γερμανία. Ποιές είναι οι διαφορές των δυο κινηματογραφιών; Μπορούμε να πούμε ότι η άνθιση τόσο του νέου γερμανικού όσο και του νέου ελληνικού κινηματογράφου έχουν κοινά στοιχεία τόσο σε επίπεδο οικονομικών συνθηκών όσο και σε επίπεδο αισθητικής, προβληματικής κ.λ.π.;

ΑΠ.: Η βασική διαφορά είναι ότι ο γερμανικός κινηματογράφος έχει την άνθισή του στο εξωτερικό, ενώ

ο ελληνικός, αν έχει κάποια, την έχει στο εσωτερικό. Επίσης και οι οικονομικές προϋποθέσεις είναι παρά πολύ διαφορετικές.

Στη Γερμανία, από την στιγμή που έχεις κάποιο σενάριο και κάποιες προϋποθέσεις για το γύρισμα μιας ταινίας, είναι πολύ πιο απλό να την πραγματοποιήσεις και να μην κινδυνεύεις να πας φυλακή αν δεν καλύψει τα έξοδά της. Υπάρχει ένας τεράστιος μηχανισμός για την επιχορήγηση των ταινιών, ινστιτούτα, τηλεοράσεις, τραπεζικά δάνεια κ.λ.π. Ακόμη, αν η ταινία δεν έχει καμιά τύχη ή εμπορική εκμετάλλευση, οποιαδήποτε κρατική συμμετοχή, μετατρέπεται σε χαριστικό δάνειο.

Δηλαδή, δεν έχεις, την ώρα που σκηνοθετείς μια ταινία, τη δαμόκλεια σπάθη πάνω από το κεφάλι σου. Παραπέρα, σχετικά με το κινηματογραφικό τοπίο, μοιάζει πολύ με την Ελλάδα. Υπάρχει ένα πολύ πλατύ φάσμα κινηματογράφου από πειραματικές έως πανάκριβες, σχεδόν χολλυγουντιανές παραγωγές, με ξένους ηθοποιούς, που συμπαράγονται συνήθως με το εξωτερικό (Γαλλία, Ιταλία κ.λ.π.).

ΕΡ.: Τι πήρες από τη δουλειά σου δίπλα στον Σλέντορφ;

ΑΠ.: Δε θυμάμαι ακριβώς...είχα δυο συμβόλαια· 110 χιλιάδες μάρα περίπου...

ΕΡ.: Σκέφτεσαι να κάνεις κάτι διαφορετικό; Να μην κάνεις άλλη κωμωδία αλλά κάτι πιο «σοβαρό» λ.χ.;

ΑΠ.: Προς το παρόν δεν σκέπτομαι απολύτως τίποτε. Πρώτα απ' όλα δεν είναι το πρώτο επάγγελμά μου να κάνω ταινίες, και η φιλοδοξία του να κάνεις μια ταινία δεν αντισταθμίζει με τίποτε τις κακουχίες κατά τη διάρκεια της παραγωγής της. Αν υπήρχε τρόπος να συμπιλιωθώ με τον εαυτό μου χωρίς να κάνω ταινίες, γράφοντας ή κάνοντας κάτι άλλο, δε θα έκανα ταινίες. Κι αν ξανακάνω, ιδίως στην Ελλάδα, αυτό θα εξαρτηθεί από την ανταπόκριση του κοινού. Αυτό δηλαδή, ή θα με ενθαρρύνει ή θα το σκεπτό πολύ να ξανακάνω ταινία.

ΕΡ.: Κάποιος πессιμισμός, ε;

ΑΠ.: Είναι κι αυτό μια στάση. Ίσως ο θεατής να μη βλέπει στο τελικό αποτέλεσμα τι δουλειά κρύβεται από πίσω αλλά, όπως τουλάχιστον το βλέπω εγώ, την στιγμή που δεν υπάρχει η υποδομή, είναι πάρα πολύ δουλειά το να κάνεις μια ταινία· κάπως πρέπει να τα φτιάξεις κανείς όλα μόνος του, ώστε να λειτουργήσουν. Και πολλές φορές από την έλλειψη αυτής της υποδομής αποτυγχάνουν και οι ταινίες. Μπορεί να υπάρχει θαυμάσιοι τεχνικοί, θαυμάσιοι ηθοποιοί, μπορεί να υπάρχουν πάρα πολλά πράγματα αλλά... θα φανεί ίσως αστειό, αλλ' αναφέρομαι σε μια λεπτομέρεια: Στην Ελλάδα δεν υπάρχει η δυνατότητα να δει ο δημιουργός την ταινία του, αν λειτουργεί σαν μοντάζ, σαν αφήγηση ή σαν χρόνο πριν βγάλει μια κόπια. Αυτό δηλαδή σημαίνει ότι πρέπει να πας στο σινεμά για να δεις μια συνεχή προβολή της ταινίας σου. Δεν υπάρχει ούτε ένα εργαστήριο

που να είναι σε θέση να προβάλλει το τελικό μοντάζ με το τελικό μιξάζ, ώστε να μπορείς να δεις που η ταινία πλατιάζει και που είναι γρήγορη ή αργή. Κι έτσι αναγκάζεσαι να τη δεις σε κομμάτια των 20 λεπτών, με κάποιες ενδιάμεσες παύσεις για αλλαγή, συνθήκες δηλαδή χειρότερες απ' οποιοδήποτε συνολικό σινεμά με τριπλή σύγχρονη προβολή, όπου κάνουν δυο διαλλείματα ώσπου να φτάσει η κόπια από το άλλο σινεμά. Θα μπορούσα να αναφέρω πολλά τέτοια παραδείγματα, που ίσως φαντάζουν κάπως ανιαρά, αλλ' όμως είναι ζωτικά γι' αυτόν που φτιάχνει ταινίες.

ΕΡ.: Σχετικά με αυτά, πως βλέπεις το video, τι μπορεί να προσφέρει, αν μπορεί, τεχνικά στον κινηματογράφο κι απ' την άλλη πως μπορεί να τον ανταγωνιστεί και τι επιπτώσεις μπορεί να έχει αυτό στη διανομή, την απομόνωση του θεατή κ.λ.π.

ΑΠ.: Υπάρχουν πολλές σκοπιές για να δεις τη σχέση του video με τον κινηματογράφο. Τεχνικά μπορεί να διευκολύνει. Με τη βοήθεια του video μπορείς να κάνεις πράγματα που δε θα μπορούσες να κάνεις χωρίς αυτό· είναι η λύση για πολλά προβλήματα όπως αυτό που είπα παραπάνω για τις προβολές. Κι εγώ αυτό έκανα. Μετέγραψα την ταινία μου από τη μουβιόλα στο video και κατάφερα να την δω συνεχόμενη, ώστε να κάνω τις διορθώσεις μου και να ξαναμοντάρω.

Ήδη στη Γερμανία έχουν αρχίσει και επεξεργάζονται όλη την ταινία σε video και το νεγκατιφ το κόβουν στο τέλος, με βάση το video-editing.

Η δεύτερη σχέση είναι στη διανομή, όπου ο κινηματογράφος είναι καταδικασμένος γιατί έχει λίγες δυνατότητες να κερδίσει αυτή τη μάχη μεταξύ αίθουσας και video. Και μάλλον, αυτές που θα ζημιωθούν θα είναι, όχι οι μεγάλες χολλυουντιανές ταινίες που προωθούνται και αντέχουν τον ανταγωνισμό, αλλά οι ταινίες μέσης και μικρής διανομής, που μετά από μια σύντομη κινηματογραφική εκμετάλλευση, θα πηγαίνουν αναγκαστικά στην τηλεόραση και το video.

Και η τρίτη σχέση είναι το πρόβλημα των πνευματικών δικαιωμάτων, όπου αν δε γίνει καμιά επαναστατική εφεύρεση, δεν υπάρχει περίπτωση να τα ελέγξεις. Στην Ελλάδα τουλάχιστον, ο δημιουργός ή όποιος έχει τα πνευματικά δικαιώματα της ταινίας εξαρτάται μόνο από την εντιμότητα του διανομέα...και το ενδιαφέρον ή μη των πειρατών.

ΕΡ.: Εγώ ρώτησα κι από μια άλλη άποψη. Πάμε στον κινηματογράφο, βλέπουμε κάποια ταινία, όλη αυτή η διαδικασία διατηρεί κάποια στίγματα κοινωνικότητας...

ΑΠ.: Κάπου ο κινηματογράφος έχει ήδη εκφυλιστεί. Στην Ελλάδα ίσως λιγότερο, αν εξαιρέσεις το γεγονός ότι οι αίθουσες είναι άθλιες, δε δίνουν καμιά



Από το γύρισμα της ταινίας: «Λούφα και παραλλαγή»

ΝΙΚΟΣ ΠΕΡΑΚΗΣ



Ο Νίκος Περάκης γεννήθηκε το Σεπτέμβριο του 1944 στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου. Ενώ σπούδαζε ακόμα στο Γερμανικό Γυμνάσιο της Αθήνας δούλεψε σαν βοηθός σκηνογράφου του Βασίλη Φωτόπουλου και του Κάλαχαν (στην ταινία «ΑΜΕΡΙΚΑ, ΑΜΕΡΙΚΑ του Ελία Καζάν). Μετά πήγε στη Γερμανία όπου σπούδασε Καλές Τέχνες στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου. Το 1971 συσκηνοθετεί και κάνει σκηνικά και κοστούμια στη ταινία του EDGAR REITZ «DAS GOLDENE DING». Τον επόμενο χρόνο κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια στο «Strohfeuer» του Βόλκερ Σλέντορφ, και είναι ο παραγωγός, σκηνοθέτης και ηθοποιός της ταινίας «Συντρόφισσα συγκάτοικος». Τον ίδιο

καιρό δημιουργείται στο Μόναχο μια ένωση κινηματογραφιστών η U.L.M. που συμμετέχουν ο Kluge, Reitz, Sinkel, Brustellin, ο Περάκης κ.ά. Έπειτα κάνει σκηνικά και κοστούμια σε πολλές ταινίες του γερμανικού σινεμά. Το 1973 στο «Die Verrohung des Franz Blutz» του Hauff. Τό 1974 στο «Lina Braake» του Sinkel. Το 1975 στο «Berlinger» των Sinkel - Brustellin. Το 1977 στο «Taugenichts» του Sinkel. Το 1978 στο «ΤΑΜΠΟΥΡΑΟ» του Sléntorf, που είδαμε και στην Ελλάδα. Παρόλληλα ασχολείται και με την σκηνοθεσία. Το 1976 γυρίζει το «Μπόμπος και Παγκανίνι» τό 1979 το «Ιδού η Μήλος ιδού και το πήδημα» και το 1982 την «Αρπα Colla».

σημασία ούτε στην προβολή, ούτε στον ήχο, μπαίνεις σε σινεμά και δεν ακούς ούτε βλέπεις καλά και κάθεται πάνω σε ένα παλούκι αντί σε κάθισμα. Και αυτά παίζουν μεγάλο ρόλο για το θεατή. Τη στιγμή δηλαδή που τρίζει συνέχεια ένα κάθισμα, τότε όντως προτιμώ να κάτσω σπίτι και να βλέπω video τόνα πίσω απ' τ' άλλο, γιατί τουλάχιστον κάθονται αναπαυτικά και η προβολή και ιδίως ο ήχος είναι καλύτερος απ' αυτόν της αίθουσας... Όπως λέει κι ο Πανουσόπουλος, περίμενε την προβολή του «Ταξιδιού του μέλιτος» από την TV για ν' ακούσει τον ήχο της ταινίας του... Ευτυχώς ακόμη δεν έχει αρχίσει στην Ελλάδα αυτό που γίνεται στην Ευρώπη, να διαιρείται δηλαδή η αίθουσα σε 6, και να βλέπουμε REX 1, 2, 3, 4, 5, 6 όπου το ν.6 έχει 20 θέσεις πολύ αναπαυτικές, η οθόνη του όμως δεν είναι πολύ μεγαλύτερη από μια μεγάλη έγχρωμη τηλεόραση. Κι εκεί πια, η συμμετοχή του θεατή δεν είναι η ίδια όπως σε σινεμά των χιλίων θέσεων που υπάρχουν αντιδράσεις, σχόλια και κουβέντες στο μπαρ ή στην έξοδο. Και στο είδος που θέλω να κάνω, μια κωμωδία όπου υπάρχει αλισβερσία με τον θεατή, η συμμετοχή του εξαρτάται πάρα πολύ από τις αντιδράσεις των γύρω του. Γι' αυτό μια κωμωδία με τρεις θεατές στην αίθουσα είναι διαφορετική από μια κωμωδία με 15 ή 1.500 θεατές.

Όχι, δεν πιστεύω πως μια κωμωδία ενδεικνύεται να τη βλέπεις μόνος σου.

ΕΡ.: Ξεκινήσαμε να κάνουμε λίγο πλάκα και καταλήξαμε αρκετά πικρά...

ΑΠ.: Ναι, μα έτσι είναι η κωμωδία. Νομίζω ότι μόνο από μια πολύ απαισιόδοξη θέση μπορείς να δεις το κωμικό. Ένας ευθυμικός χαρακτήρας μπορεί να σε γαργαλήσει, όλοι όμως να σε κάνουν να γελάσεις. Και στο γέλιο υπάρχει πάντα η πίκρα, σ' αυτό τουλάχιστον που επιδιώκω εγώ. Όταν έλεγα ότι η «Λούφα» είναι μια τραγωδία με πολύ γέλιο, το εννοούσα. Γιατί τίποτε στην ταινία δεν είναι κωμικό σαν διάθεση, γιατί στρατός και δικτατορία δεν είναι μια κωμική κατάσταση. Το γέλιο βγαίνει πολλές φορές, σαν αντίδραση στην πίκρα. Ακόμη κι εγώ, έχοντας δει την ταινία πάνω από 30 φορές, υπάρχουν σκηνές που καταπλακώνομαι. Κι όταν κάποιος γελάσανε μέσα στο σινεμά τη στιγμή που βγαίνουν τα τανκς, ανακουφίστηκα κάπως σκεπτόμενος ότι βγήκε και κάποιο κωμικό στοιχείο, μιας και δεν υπάρχει τίποτε το κωμικό στο ότι ένας βλέπει τανκς και δεν ξέρει τι γίνεται.

Δε ξέρω τότε τι σου συνέβη και πως αντέδρασες, πάντως σίγουρα δε γελάσες...

Τώρα το βλέπουμε και γελάμε... Ίσως επειδή είμαστε πιο σοφοί μετά από τόσα χρόνια...

Υ.Γ. Μετά την απομαγνητοφώνηση ίσως φανεί λίγο αστείο, όμως όταν μου συνέβη γέλασα. Λόγω ηλικίας άλλωστε η μόνη δυνατή αντίδραση ήταν να βάλω τα κλάμματα ή τα γέλια. Όταν είδα τους φαντάρους να ψάχνουν με τις ξιφολόγχες μεσ' στους σκουπιδοτενεκές, για να βρουν ίσως κρυμμένα ανατρεπτικά στοιχεία ξεσπασα σε γέλια. Τότε δε μπορούσα να καταλάβω γιατί γίνονταν όλα αυτά. Ίσως ούτε κι αυτοί...

Καμφρέι

Καλοστημένη φάρσα...



«ΛΟΥΦΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ» ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Παραγωγή :	Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου - ΣΠΕΝΤΖΟΣ ΦΙΑΜ
Σκηνοθεσία :	Συνεργασία ΕΠΕ (Β. Κατούνης - Β. Πιέτρο) - Νίκος Περάκης
Σενάριο :	Νίκος Περάκης
Φωτογραφία :	Γιώργος Πανοσόπουλος
Συνθέτης μουσικής :	Νίκος Μπαγκιάνης
Σκηνογράφος :	Γιώργος Καλοπαιάνης
Ενδυματολόγος :	Χαίρων Περάκη
Μοντάζ :	Γιώργος Τσακντούμης
Ηχοκλιμα :	Μιχάλης Αθανασοπούλας
Ερμηνευτές :	Νίκος Καλογροπούλας, Γιώργος Κιμούλης, Τάκης Σπιθαμής, Ανδρέας Φυλιππίδης, Δημήτρης Πουλκούρας, Αντώνης Θεοδοσιάκουλης, Τάνα Καγάλη, Ρίτα Λαμπρινού, Γιάννης Χατζηγιάννης, Ήρα Παπαμαρή, Αντώνης Αναστασάκης
Διάρκεια :	100

Η Ελληνική κωμωδία δεν μπορεί να υποστηρίξει κανείς ότι ξέφυγε ποτέ από τα κλισέ της φάρσας. Εγκλωβισμένη σ' ένα κύκλωμα τροφοδοσίας της αγοράς, που ζητούσε εύπεπτα, καταναλώσιμα ευρέως προϊόντα, στηρίχθηκε πιο πολύ στους ηθοποιούς που την ανάδειχναν, παρά στην ιδιαίτερη σκηνοθετική αντιμετώπιση της. Κινηματογράφος του σώματος, οι παλιές ελληνικές κωμωδίες μας χαρίζουν αξέχαστους τύπους ηρώων, μεταφερόμενων στον κινηματογράφο από το λαϊκό μουσικό θέατρο κυρίως. Σβήνουν μαζί με τον εμπορικό ελληνικό κινηματογράφο λίγο μετά την εισβολή της τηλεόρασης.

Μετά τη μεταπολίτευση γίνεται μια προσπάθεια για αναβίωση των παλιών προτύπων της κωμωδίας. Αποτυχαίνει γιατί τώρα πια η αγοραστική δύναμη της κάθε ταινίας είναι η προβολή του худάδιου, ενώ δεν κατορθώνεται η αναπαραγωγή νέων κωμικών που θα καλύψουν το κενό της

απουσίας των παλιών.

Η «Λούφα και παραλλαγή» λειτουργεί ως κάθαρση της νέας ελληνικής κωμωδίας. Κινηματογράφος που έχει αναμετρηθεί με τις προθέσεις του, πηγαίνει προς την κωμωδία καταστάσεων, χωρίς όμως να υπάρχουν τα γκάγκς που την συνέχουν. Η δράση συμβαίνει μές σ' ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο αν υλόντας απ' αυτό τις κωμικές καταβολές που θα αναπτύξει. Υπάρχει αίσθηση του μέτρου στη χρήση των χρόνων κι η καλή γνώση του χώρου που εξετυλίγεται η ταινία βοηθάει την εκτροπή των συμβάντων στο κωμικό.

Τα δομικά στοιχεία της ταινίας συνδυάζονται ένα δίπτυχο που αλληλεπηρεάζετα. Το κοινωνικό πλαίσιο κι η άντληση καταστάσεων απ' την καθημερινότητα που ορίζει είναι ο καμβάς που θα προσδιορισθούν οι χαρακτήρες, προστοι και καθημερικοί με διογκωμένα προς το κωμικό των χαρακτηριστικών τους. Οι καθημερινές καταστάσεις συνιστούν το μύθο, οι υπερβολές λειτουργούν απομυθοποιητικά μ' αποτέλεσμα η ταινία επειδή, δεν προδίδετα από την γραφή της να βλέπετα ευχάριστα.

Ο ελληνικός κινηματογράφος σίγουρα χρειάζεται την εμπορική και επαγγελματική του διάσταση, που η «Λούφα και παραλλαγή» κατακτά. Μπορεί όμως αυτό τό κριτήριο, της άσογης επαγγελματικότητας και της εψουχασμένης ακαδημαϊκής γραφής νά είναι ο στόχος ενός φεστιβάλ, όπως της Θεσσαλονίκης, έτσι ώστε να κερδίσει πόντους ένα σινεμά της κατανώσης ενώ μένει αγνομένη η δημιουργική αναζήτηση;

ΗΛΙΑΣ ΚΑΝΕΛΛΗΣ

Καμερα

Οι άνεμοι του φόβου και της ελπίδας

«ΟΣΤΡΙΑ - ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ» ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Παραγωγή :	Οργανισμός Γ. Καραγιάννης & Σία - Κέντρο Ελληνικού Κινηματογράφου
Σκηνοθεσία :	Αντρέας Φωφόπουλος
Σενάριο :	Αντρέας Φωφόπουλος, Κατερίνα Γαίου
Φωτογραφία :	Τάκης Ζαφειλάκος
Συνθέτης μουσικής :	Βασίλης Μπίκος - Ok Charlie
Σκηνογράφος - Εξουσιοποιήσεις :	Αντρέας Σαραντάκος
Μοντάζ :	Γιάννης Τσιτσουτσόπουλος
Ηχοηφία :	Μαρίνος Αθανασίουπουλος
Εμφάνιστες :	Μπέττυ Αρβανίτη, Κωνσταντίνος Αρβανίτης, Κατερίνα Γαίου, Δημήτρης Ψ
Διάρκεια :	Κριστινέλης, Θέμις Μπαζάνος, Ρεβέκκα Πόλο, Γιώργος Σιμπάνης
	03

«Όστρια»: Ρεβέκα Πόλο



Όστρια, ονομάζουν οι ναυτικοί τον σφοδρό νότιο άνεμο που το ξέσπασμά του, προκαλεί την αναταραχή της θάλασσας.

Όταν λοιπόν τα τρία μεσοασιατικά ζευγάρια κατασκηνώνουν στην ακροθαλασσιά μιας απομονωμένης ακτής για να κάνουν τις διακοπές τους, ο ερχομός μιας άγνωστης γυναίκας κοντά τους, ισοδυναμεί με την εμφάνιση, όμοια με Όστρια, του «μεταμφιεσμένου» τους εαυτού.

Η φυσική αγριότητα του τοπίου που τους περιβάλλει, βαθμηδόν απούλικοποιείται και μεταλλάσει σε συμπλοκή δομή των ασυνείδητων ψυχικών λειτουργιών τους. Η αρχικά επίπεδη συμπεριφορά των προσώπων, αρχίζει να διαφοροποιείται με την εμφάνιση της περιπλανώμενης συνείδησης, που αντικρύζουν στη μορφή της νεαρής γυναίκας. Έτσι αρχίζει ένας αγώνας ιδιοποίησης της «ξένης» σε φαντασιακό επίπεδο, που ποτέ τους δεν κατάφεραν να προσεταρριστούν. Οι εξωθημένες φαντασιώσεις τους, κλιμακώνονται μεταξύ της επαναστατημένης απελευθέρωσης, της αδυναμίας απεγκλωβισμού από τις νευρώσεις μέχρι την νοσηρή τιμωρία του θανάτου, που παραπέμπει μετωνυμικά στην αυτοκτονία, ανάλογα με τις ιδιαιτερότητες των υποκειμένων.

Η απόπειρα μελέτης της σημερινής ψυχοσύνθε-

σης του μέσου Έλληνα με κινηματογραφικά μέσα, αποτελεί πραγματικά μια τολμηρή και φιλόδοξη προσπάθεια, που αξίζει οπωσδήποτε το ενδιαφέρον μας. Ο τρόπος που προσέγγισε το θέμα του ο Ανδρέας Φωφόπουλος δεν είναι αμιγώς επιστημονικός, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στην τελευταία αριστουργηματική ταινία του Τζων Κασσαβέτη, αλλά καταφεύγει και σε ποιητικές αναγωγές μεταφυσικής διάστασης, που προσδίδουν στην προβληματική του, μια μυστικιστική διάσταση. Οι ψυχικές συγκρούσεις των χαρακτήρων του, δραματοποιούνται με μια ξεχωριστή σκηνοθετική δεξιοτεχνία, ισορροπώντας ρυθμικά ανάμεσα στη πραγματικότητα και τη φαντασίωση, ανάμεσα στην ελεγχόμενη εξευγενισμένη συμπεριφορά και το αρχέγονο ένστικτο.

Στις αποκλεισμένες ψυχικές ζώνες της ανθρωπίνης ύπαρξης, οι ισχυροί άνεμοι πάντα θα σαρώνουν τις κατακτήσεις του πολιτισμού, αλλά και πάντα θα απελευθερωτικό μας όραμα θα χαμογελάει αισιόδοξα. Το τέλος του παιχνιδιού, είναι το τέλος των συμβατικών σχέσεων και ταυτόχρονα η απαρχή μιας απίμονης συνειδητοποίησης του κοινωνικού «γίγνεσθαι».

ΜΗΝΑΣ ΤΑΤΑΛΙΔΗΣ

Παρατηρώ και ζω την κωμική πλευρά των πραγμάτων

Ο Βασίλης Βαφέας συζητά
με τους Κωστή Βαρδίκο και
Ηλία Κανέλλη

- *Ν' αρχίσουμε ανορθόδοξα. Η εταιρία διανομής της ταινίας σου «Ο Έρωτας του Οδυσσέα» διάλεξε την αναμέτρηση με την καινούργια ταινία του Περάκη. Θέλεις να μας πεις γι' αυτή την αναμέτρηση, αλλά, κύρια για τη διαφήμιση της ταινίας απ' την τηλεόραση;*

Κατ' αρχήν τα έργα μας, θέλουμε - δε θέλουμε εμπορευματοποιούνται. Θα τα πάρει λοιπόν ένα γραφείο διανομής και θα τα προβάλλει στα μαγαζιά του, ζητώντας απ' το κοινό την πληρωμή του αντίτιμου. Το πρόβλημα που παίζει απ' τη μεριά σου είναι η ειλικρίνεια. Όταν κάνεις μια ταινία με το Βουτσά γιατί θέλεις να κάνεις μια ταινία με το Βουτσά, γιατί ο Βουτσάς πάει στο ρόλο πρέπει νάσαι ειλικρινής με το θεατή, δεν πρέπει να του υποκλέψεις το εισιτήριό του. Αν σου πουν, έχουμε 20" διαφημιστικό χρόνο στην τηλεόραση, κάνε μια διαφήμιση για να βοηθήσεις την εμπορευματοποίηση του έργου σου, εσύ θέλεις νάσαι μεν ειλικρινής όσο όμως κι ελκυστικός.

Για το συγκεκριμένο διαφημιστικό σποτ, νομίζω ότι ήταν χιουμοριστικό χωρίς να είναι παραπλανητικό. Η ταινία όλη είναι πάνω στο Βουτσά. Επομένως, γιατί στα 20" να μη βγει ο Βουτσάς να πει ότι, αν θέλετε να με δείτε ελάτε να με δείτε, αλλά όχι όπως με ξέρετε, όπως δε με ξέρετε... Το πιο ειλικρινές διαφημιστικό, που όμως, λειτουργεί και αντιδιαφημιστικά. Μπορεί να αποτρέψει κάποιους απ' το να δουν μια ταινία μ' έναν Βουτσά αλλοιώτικο απ' αυτόν που έχουν συνηθίσει να θέλουν να βλέπουν.

- *Υπάρχει ένα συγκεκριμένο κοινό, λοιπόν, που στοχεύεις;*

Στοχεύω... Αποκλείω ένα κοινό αν θέλεις. Θέλω να μην έρθει να δει μια ταινία μου το κοινό που θέλει έναν εντελώς τυποποιημένο κινηματογράφο. Αντίθετα. Θέλω ένα κοινό, όχι ειδικό κατ' ανάγκη αλλά και όχι προκαταλημμένο. Έτσι, αν κάποιοι θέλουν νάρθουν να δουν το Βουτσά που ξέρουν, όχι, ας μην έρθουν. Μα αν δεν τους πειράζει και έχουν περιέρ-

για και θέλουν να βγάλουν τα συμπεράσματά τους, ποίος Βουτσάς είναι καλύτερος, ο παλιός ή ο καινούργιος τότε νάρθουν, τότε τους προκαλώ αν θέλεις. Εκεί ας πούμε τον διαφημιζώ τον Οδυσσέα, αλλιώς τον δυσφημιζώ. Διαλέγετε και παίρνετε.

- *Στις τόσες συνεντεύξεις που δώσατε έγινε πολύς λόγος για τον παλιό Βουτσά. Όμως σ' αυτή την ταινία υπήρχε κι ο παλιός οπερατέρ, ο Κατσουρίδης. Γιατί διάλεξε τον Κατσουρίδη;*

Προτιμώ τους παλιούς συνεργάτες. Τόσο ο Καβάγιας όσο κι ο Κατσουρίδης είναι παλιοί κινηματογραφιστές, άνθρωποι με πείρα. Δε νομίζω ότι σε μια ταινία πρέπει όλοι να ψάχνονται. Όταν ψάχνομαι εγώ πρέπει οι άλλοι να ξέρουν τη δουλειά τους. Ο Καβάγιας κι ο Κατσουρίδης ήταν άνθρωποι που δουλέψανε με πολύ άσχημες συνθήκες, σ' ένα τελείως διαφορετικό κινηματογραφικό πλαίσιο βεβαίως. Αλλά ήταν άνθρωποι που αγαπούσανε το σινεμά. Οπωσδήποτε δείξανε μεγαλύτερη αντοχή απ' όση δείχνουν σήμερα νεότεροι συνάδελφοί τους. Οι σημερινοί εύκολα κουράζονται.

- *Το ότι είναι παλιός ο οπερατέρ κι έχει μια παγιωμένη πιθανά σχέση με τη λειτουργία του καθενός στο γύρισμα, αυτό δεν είναι από μια άποψη οπισθοχώρηση; Δεν επιβάλλεται με τον τρόπο του παρεμβάλλοντας δυσκολίες στη δουλειά του σκηνοθέτη;*

Όχι, στην περίπτωση τη δικιά μου καθόλου. Δηλαδή, όπως λέω ότι η «Ανατολική περιφέρεια» και το «Ρεπό» δε μπορούσαν να γίνουν με κανέναν άλλον εκτός απ' τον Καβάγια, για τον «Οδυσσέα», νομίζω ότι δεν μπορούσαν να γίνει με άλλον εκτός από τον Κατσουρίδη. Αυτή η ταινία δεν είναι μια κωμωδία μόνον, είναι και λίγο θρίλλερ. Έχει πολλά νυχτερινά κι εκεί δεν χωράνε πειράματα, πρέπει να πάρεις έναν άνθρωπο που να ξέρει να φωτίσει νυχτερινά πλάνα

Καμικάι



«Το καθημερινό μπορεί να είναι πολύ επώδυνο»

όπως σε ένα θρίλλερ, να δώσει μίαν ατμόσφαιρα λίγο αγωνιώδη...

Ο Καβάγιας μ' αυτήν την καταπληκτική φωτογραφία της κωμωδίας, όπου φαίνονται τα πάντα σε βάθος πεδίου σε ταινίες σαν τις προηγούμενες, που λειτουργούσαν πιο πολύ μέσα σ' ένα μηχανισμό γκαγκς ήταν ο κατάλληλος άνθρωπος. Ο «Οδυσσέας» που ήταν μια οργανωμένη παραγωγή που έπρεπε να βγει μέσα σε οκτώ βδομάδες με εκτός έδρας και με νυχτερινά και 'να είναι και θρίλλερ και να είναι και κωμωδία έπρεπε να βγει μ' ένα μάστορα σαν τον Κατσουρίδη. Κι ακόμη επειδή ο Καβάγιας κι ο Κατσουρίδης είναι κινηματογραφιστές που όσο γερνάνε έχουνε πάντα το ίδιο ενδιαφέρον για το σινεμά που είχαν όταν αρχίσανε, κι αυτό το πράγμα στο μεταδίδουν, είναι αυτό που σε στηρίζει τις δύσκολες στιγμές των γυρισμάτων. Κι είναι κι η πείρα τους...

Υπάρχει κι άλλη πλευρά που βαρύνει στη συγκεκριμένη επιλογή. Ήθελα το συνεργείο να είναι ένα τμή δουλειάς και όχι ένα τμή ωραρίου. Όταν χρειαστεί να ανέβει σ' ένα ελικόπτερο ο οπερατέρ και να τον δέσουνε να το κάνει, όπως ο Κατσουρίδης. Κι όταν πρέπει να κρεμαστεί έξω από το αυτοκίνητο, με κίνδυνο της ζωής του τόκανε ο Κατσουρίδης στα 57 του χρόνια, είναι κάποια πράγματα που δε μπορείς να τάχεις απ' όλους τους ανθρώπους, παρά απ' αυτούς που πιστεύουν στη δουλειά που κάνουν, που σεβονται και τη δική τους τη δουλειά και που θα ρισκάρουν μαζί με σένα.

● *Διάλεξες την κωμωδία απ' τα κινηματογραφικά εί-*

δη για να εκφραστείς. Μάλιστα όχι τη φάρσα ή τη μπαλαφάρα αλλά την κωμωδία καταστάσεων. Γιατί ειδικά αυτή τη γραφή;

Όταν είχα κάνει την «Απορρόφηση στα 257», το 1973 παίχθηκε στο STUDIO και το κοινό την είδε με θετική, ας πούμε, διάθεση, αλλά δε γελούσε. Όταν η ταινία παίχθηκε το '74 στο Φεστιβάλ της Γκρενόμπλ, οι Γάλλοι ορισμένες στιγμές γελούσαν με διάφορες καταστάσεις —ήταν ένας φοιτητής και μια φοιτήτρια που διαβάζουν όλο το βραδί, αυτός έχει βάλει ένα στόχο στη ζωή του και τον κυνηγάει χωρίς παρεκκλίσεις, ενώ θάθελε να παρεκκλίνει λίγο. Το '82 που στις αίθουσες ξαβγήκε η «Απορρόφηση» μαζί με το «Ρεπό», το κοινό της Αθήνας βρήκε τα κωμικά στοιχεία της ταινίας αυτής μετά από δέκα χρόνια. Που σημαίνει ότι βλέπω και ζω τα πράγματα απ' την κωμική τους κι όχι απ' τη σοβαρή ή τη σοβαροφανή τους πλευρά. Κάτι που δε συμβαίνει μόνο σε μένα.

● *Η εξέλιξη σου δείχνει να έχεις διαλέξει μια θεματική προσέγγιση της καθημερινότητας, έτσι όπως ορίζεται από πολιτικές («Ανατολική περιφέρεια»), από την καθημερινή ζωή και τους ρυθμούς της («Ρεπό») στο ανέφικτο της επικοινωνίας και τη μοναξιά («Έρωτας του Οδυσσέα»). Πως η καθημερινότητα συσχετίζεται με το σινεμά κατ' αρχήν...*

Το σινεμά μπορεί να προσεγγίσει ένα θέμα καθημερινό κατ' ευθείαν, ας πούμε, όπως είναι στο «Ρεπό». Ή μπορεί να αγνοήσει το καθημερινό και να

πάει σ' ένα πιο φανταστικό χώρο, ακριβώς γιατί το καθημερινό μπορεί να είναι πολύ επώδυνο. Όπως και νάχει, αν η πρόθεση είναι ειλικρινής και αν υπάρχει ενδιαφέρον αυτό το πράγμα αποκωδικοποιείται...

● *Ωστόσο, πρόθεση της ερώτησης ήταν να αναδειχθεί η σχέση της καθημερινότητας και του κινηματογράφου σου και παράλληλα να εξηγηθεί η εξέλιξή σου.*

Η «Ανατολική περιφέρεια» ήταν μια ταινία με πολύ λίγα πλάνα κι η ματιά η δική μου ήταν τελείως απέξω —βλέπαμε πάντα τον πρωταγωνιστή όπως βλέπαμε και τον περιγυρό του, από την ίδια απόσταση. Στόν «Οδυσσέα» η μηχανή προσπαθεί να δει αυτά που θέλει να δει ο πρωταγωνιστής. Είναι μια τελείως διαφορετική ματιά, που προσπαθεί να αντιληφθεί τα όνειρα του ανθρωπάκου, να τα συνθέσει και να τα συγκεκριμενοποιήσει. Είναι μια ταινία που κατ' εξοχήν υπάρχουν υποκειμενικά πλάνα, πράγμα που δεν υπήρχε στην «Ανατολική περιφέρεια».

Εγώ προσωπικά έχω αφήσει την περίοδο της απστασιοποίησης, που χαρακτήριζε την πρώτη μου μεγάλο μήκους ταινία και προσπαθώ να πλησιάσω πιο πολύ τον πρωταγωνιστή μου. Γι' αυτό και δε θα μπορούσα να κάνω μια ταινία σαν την «Ανατολική περιφέρεια» — τα πράγματα έχουν αλλάξει και για μένα και για τον περιγυρό μας.

● *Λένε ότι ο Βαφέας είναι ο Ζακ Τατί της Ελλάδας; Ο Βαφέας τι λέει γι' αυτό;*

Απλώς αγαπάω τον Τατί. Το σινεμά βέβαια που κάνω δεν έχει σχέση με το ανάλογο του Τατί. Εκεί χρησιμοποιούνταν εικόνες και ήχοι κύρια, ενώ εγώ προτιμώ τα λεκτικά γκαγκς. Στις ταινίες μου υπάρχει διάχυτη η διάλεκτος του νεοέλληνα... Εντάξει, αγαπώ τη δράση του βάθος πεδίου, αγαπώ την εκτός κάδρου δράση αλλά νομίζω ότι είναι αλλοιώτικος κινηματογράφος.

Το ίδιο και στην επιλογή του ήρωα. Ο κ. Υλός, ο ήρωας του Τατί, ποτέ δε βολεύεται, είναι ένα παιδί που κυττάει τα πράγματα από τον κόσμο των άλλων και εκπλησεται, δραπετεύει για να εγκλωβιστεί πάλι και να ξαναφύγει λίγο μετά. Αυτό το πράγμα, ιδιαίτερα η παιδικότητα σ' έναν κόσμο μεγάλων και σοβαρών υπάρχει και στο Βουτσά, αλλά που όμως είναι και 50 χρονών, έχει μεγαλύτερη φθορά είναι κατά βάθος στο κατώφλι της αλλοτριώσεως.

● *Κι η σχέση σου με το Ελληνικό σινεμά;*

Η παράδοση του δικού μας κινηματογράφου είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Αγαπώ, παρ' όλα αυτά, τους κομικούς μας και θα μπορούσα να υπομείνω μια κρυυαλέα μπαλαφάρα, επειδή, ας πούμε, έχει ένα μονόλογο του Χατζηχρήστου εκπληκτικό και νάμαι ευχαριστισμένος. Ωστόσο ιδιαίτερα στους διαλόγους, η παράδοση του κινηματογράφου μας είναι αυτή του λαϊκού ελληνικού κινηματογράφου...

● *Έχεις κάνει καμιά παραχώρηση στους τύπους της ελληνικής κωμωδίας του παρελθόντος; Στο*

«Ρεπό» εμφανίζotan ο Πιατάς, κατ' εξοχήν φιγούρα σ' ένα ρόλο...

Μπορείς να πεις... Αν και για μένα οι άνθρωποι που συνθέτουν την καθημερινότητά μας είναι δραματικά πρόσωπα πολύ ενδιαφέροντα. Ο μηχανικός των αυτοκινήτων κι ο χασάπης της γειτονιάς, όχι σαν ρεαλιστική αναπαράσταση αλλά σαν κώδικας συμπεριφοράς. Δεν είναι, ας πούμε, ο τύπος της ελληνικής ταινίας, αντίθετα είναι ο άνθρωπος που επιβιώνει τη ζωή του μέσα απ' το επάγγελμά του και τις αντιξοότητες του. Η ιδιαιτερότητά του είναι και η νεύρωσή του. Βέβαια αλλοίμονο αν πέσεις στα χέρια του...

● *Θέλεις να μας μιλήσεις για τη χρήση του χρόνου στον «Οδυσσέα»;*

Ο κινηματογραφικός χρόνος μπορεί να είναι δυο μέρες και μια νύχτα... Ή μια νύχτα και μια μέρα. Ή αν το δεις ενιαία απ' την αρχή ως το τέλος μπορείς να πεις ότι είναι μόνο μια νύχτα - κι είναι όνειρο.

Το πρώτο και το τελευταίο πλάνο (τα ζενερικ) είναι πλάνα νυχτερινά.

● *Πως λειτουργεί η φαντασίωση, η σύμβαση του φανταστικού για έναν άνθρωπο με τα στοιχεία του πρωταγωνιστή;*

Είναι οι πόθοι του, η αγωνία του, οι ενοχές του, οι αδυναμίες του, οι δυνατότητες και κύρια η διάθεση ενός τέτοιου ανθρώπου για ύπαρξη. Η σύμβαση αυτή αποκαλύπτει την κρυμμένη δυναμική αυτού του ανθρωπάκου. Που ξετυλίγει σιγά-σιγά τους βαθμούς ελευθερίας του και τελικά, μες απ' το όνειρο, ελευθερώνεται από πράγματα που τον κρατούσαν δεμένο με κάποιες καταστάσεις. Μ' αυτές τις καταστάσεις δε θα ξανασυνδεθεί. Στο τέλος είναι λίγο λυτρωμένος και λίγο εκτός εαυτού, ε; Αλλά χωρίς η ταινία να κάνει μάθημα.

● *Για την εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου τι γνώμη έχεις;*

Ο χαρακτήρας του ελληνικού κινηματογράφου, χρόνια οικοδομημένος σ' ένα ρεαλιστικό πλαίσιο, ανακόπτεται για πολλούς βέβαια λόγους, στη δικτατορία. Τότε οι δημιουργοί ανασυντάχθηκαν και προσπάθησαν να μιλήσουν έμμεσα. Επομένως εξοστράκισθηκε η ρεαλιστική αντιμετώπιση. Τη ζημιά αυτής της ανακοπής την εισπράττουμε όλοι. Ο ρεαλισμός υπάρχει και σαν πολιτιστικό κίνημα και σαν έκφραση. Θα πρέπει μόνος σου να τον θέσεις και μόνος σου να τον ανατρέψεις. Εδώ η άρνησή του ήταν βίαιη, αποτέλεσμα αναγκαιότητας. Στη Γαλλία π.χ., που τα πράγματα εξελίχθηκαν ομαλά, όταν φύγαμε από τους ρεαλιστές μόδερεσε να δημιουργηθεί μια νουβέλ-βαγκ.

● *Ο χαρακτήρας του σημερινού ελληνικού κινηματογράφου; Η πολυφωνία. Φέτος είδαμε τόσο διαφορετικά πράγματα —την ταινία του Αγγελόπουλου, του Τορνέ, του Περάκη, του Σιοπαχά... Το Ε.Κ.Κ. είναι ανοιχτό σ' όλες αυτές —και σ' όλες, βέβαια τις άλλες— απόψεις;*

Καίμερα

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ
ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Ο Βασίλης Βαφέας γεννήθηκε στην Αίγυπτο τό 1944. Σπούδασε Χημεία στην Αθήνα και στο Παρίσι και κινηματογράφο στην Αθήνα.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Α. Ταινίες μικρού μήκους:
Η ΑΠΟΡΡΟΦΗΣΗ ΣΤΑ 257- (1973)

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΜΕ ΔΕΥΤΕΡΑ (1975)

Β. Ταινίες μεγάλου μήκους:
ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ (1979)

Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και Λάρισσας 1979
ΡΕΠΟ (1982)
Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1982.



Νομίζω να —Κι αλλοίμονο αν αρχίσουμε να λέμε όχι στις πειραματικές ή στις ρεαλιστικές ή στις συμβολικές ταινίες. Τότε θα εισπράξουμε ένα μεγάλο ποσό από τη ζημιά που φαίνεται ότι δεν την έχουμε ξοφλήσει όλη. Άλλα είναι τα προβλήματα με το Ε.Κ.Κ., Νομίζω ότι το ποσό με το οποίο συμμετέχει στην παραγωγή ενός έργου είναι πολύ μικρό για να μπορέσει να ολοκληρωθεί μια ταινία και ότι δεν έχει ένα πλαίσιο διανομής της ταινίας που παράγει.

● *Ποιά η πολιτική της τηλεόρασης για τον κινηματογράφο;*

Δεν πιστεύω ότι έχει κάποια ιδιαίτερη πολιτική ενίσχυσης του. Οι κινήσεις της είναι σπασμοδικές. Δίνει περίπου ένα εκατομμύριο σ' όποια ταινία έγινε μαζί με το Ε.Κ.Κ. ή τα διπλά ή δε δίνει καθόλου. Δεν έχει διαμορφώσει μια συγκεκριμένη βούληση για τον κινηματογράφο, για τη στήριξή του και την ενίσχυσή του. Δεν τον βλέπει σαν πολιτιστικό προϊόν, που σημαίνει εννοϊκή του αντιμετώπιση με χρηματοδότησή του, στο στάδιο της παραγωγής, αλλά και δεν τον προβάλλει, όπως έχει τον τρόπο και την υποχρέωση.

● *Τηλεόραση χωρίς τον κινηματογράφο μπορεί να υπάρξει;*

Φυσικά, μόνο που θα είναι μια τηλεόραση μουγγή με τυποποιημένα τα εκφραστικά της μέσα. Το σινεμά είναι το εργαστήρι μέσα από το οποίο ανιχνεύεται και η τηλεοπτική γλώσσα.

● *Οι νέες τεχνολογίες μπορούν να επηρεάσουν τον ελληνικό κινηματογράφο;*

Φαντάζομαι εννοείτε το βίντεο. Αλλά η χρήση του είναι ανάγκη να γίνεται με την ευλάβεια που γίνεται ο κινηματογράφος κι όχι στο ποδάρι, με στιγμιαία πατήματα του μίξερ στην κονσόλα. Η δύναμη του βίντεο είναι ότι μπορείς να ελέγξεις την ίδια στιγμή του γυρίσματος την ποιότητα της δουλειάς σου κι αν δεν μένεις ικανοποιημένος να την διορθώ-

νεις ή να την επαναλαμβάνεις πάνω στο ίδιο υλικό. Αλλά από κει και πέρα, αν η επεξεργασία αυτού του υλικού που κράτησες γίνεται στο πόδι, τ' αποτελέσματα θα είναι τ' αποτελέσματα κάθε επιδερμικής ενασχόλησης.

Αυτά βέβαια, προϋποθέτουν υποδομή. Πως η εικόνα στο βίντεο θα περάσει στο κινηματογραφικό φιλμ, σε ποιά εργαστήρια θα δουλέψει κανείς; Μέχρι λοιπόν να γίνει η υποδομή —αν κάποτε γίνει— μπορούμε να αρκεστούμε στον κινηματογράφο όπως είναι σήμερα. Ένα πανάκριβο και δυσκίνητο μέσο.

● *Ο ελληνικός κινηματογράφος μπορεί να σπάσει τα στεγανά της χώρας μας και να παίζεται στην ξένη αγορά;*

Δύσκολα. Φαντάζομαι ότι μπορεί πάντως να γίνει, μες απ' την τηλεόραση κυρίως, που αγοράζει απ' όλο τον κόσμο ταινίες και που συμφέρουν κι από την άποψη του προγραμματισμού. Αυτό όμως προϋποθέτει τη δραστηριοποίηση στην ξένη αγορά αρμοδίων κρατικών φορέων.

● *Ποιά είναι η γνώμη σου για την κριτική;*

Η διαδικασία στην τέχνη είναι διπλή. Χρειάζεται μια προσπάθεια να κάνεις ορισμένους κώδικες και χρειάζεται μια αναλογη προσπάθεια αποκωδικοποίησης. Η αποκωδικοποίηση αυτή είναι μια απαραίτητη, ζωτική θάλεγα λειτουργία που τη χρειάζεται ο κινηματογράφος. —Κι εδώ δημιουργείται μια αντίθεση επικοινωνία, με το διάλογο που ανοίγουν τα κανάλια επικοινωνίας, της ταινίας με το κοινό. Και, ως εκ τούτου, κάποιο είναι κι ο ίδιος δημιουργός. Με τη μόνη διαφορά —κι εδώ δημιουργείται μια αντίθεση αν θέλετε ανάμεσα στον έλληνα κινηματογραφιστή και τόν έλληνα κριτικό— ότι οι κριτικοί αέναα θα μπορούν να απολαμβάνουν και να αποκωδικοποιούν ταινίες, ενώ οι έλληνες κινηματογραφιστές, αν δεν θεσμοθετηθεί πια η διαδικασία παραγωγής και διανομής της ταινίας θα εκφράζονται σπάνια ή καθόλου με τον κινηματογράφο.

Ο Έρωτας για την τέχνη της ζωής

«Ο ΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ» ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Παράγωγη	Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου
Σκηνοθεσία	ΣΤΙΜΑ ΦΙΛΜ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΕ.
Σενάριο	Βασίλης Βαφέας
Φωτογραφία	Βασίλης Βαφέας
Συνθέτης μουσικής	Νίκος Κατσιουράκης
Σκηνογράφος - Ενδυματολόγος	Δημοσθένης Ζαφειράς
Μίσητας	Νίκος Κατσιουράκης
Ηχογράφηση	Νίκος Ιωνάνης
Επιτηρητής Διασκευών	Κωνσταντίνος Κατσίγιαννης Ρόβλιας, Αθηνάϊος Πρωτοπαύλης
Διάρκεια	107

Η Ομηρική Ιθάκη, τα μυθικά Κύθηρα και η ουτοπία του επιστημονικού σοσιαλισμού, εκφράζουν το όραμα του ανθρώπου για την εποχή, που η τέχνη θα γίνει τρόπος ζωής και η ίδια η ζωή θα υποκαταστήσει την τέχνη. Πρόκειται για την μελλοντική εποχή που οι άνθρωποι θα εναρμονίσουν τη ζωή τους, σύμφωνα με τις προσωπικές τους ανάγκες και η ομορφιά θα ακτινοβολεί σε κάθε μας βήμα. Σ' αυτή την ιδανική εποχή, οι διαστάσεις του χώρου θα λειτουργούν σαν προεκτάσεις του ψυχικού χώρου και οι επιθυμίες μας θα ταξιδεύουν ελεύθερες γύρω και μέσα μας, εξιδανικευμένες και απελευθερωμένες από τις συμβάσεις του σημερινού πολιτισμού.

Στην αρχή του φιλμ ο Οδυσσέας κρύβει επιμελώς τις κρυφές του επιθυμίες κάτω από το δήτην αδιάφορο «κι εμένα τι με νοιάζει».

Όμως το πρόσωπό του φωτίζεται, και τα μάτια του αστράφτουν και στέκονται πάνω στο αντικείμενο του πόθου του.

Οι πρώτες ρωγμές αρχίζουν να σχηματίζονται.

Το θλιβερό και απρόσωπο γραφείο του μεταβάλλεται σ' ένα λαβύρινθο που η ματιά του τρυπώνει καθώς προσπαθεί να βάλει σε τάξη όλους αυτούς που πηγαίνουν ερχόμενοι.

Τη σκηνοθεσία συμπληρώνει το σκηνικό που στήνει ένας περίεργος τύπος με πατίνα και μ-

παστουνάκι, διακοσμώντας το χώρο, κινούμενος με ανάλαφρες φιγούρες αλά Φρεντ Ανταίρ.

Δεν μένει παρά να μπει σε κίνηση η ιστορία, έρχεται η απόλυση και απελευθερώνει τον Οδυσσέα που αρχίζει το ψάξιμο.

Όπως κάθε ταινία που σέβεται τον εαυτό της «Ο ΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ» αρχίζει με κάποιον που ψάχνει κάτι, και φυσικά, από την εποχή του Ομήρου είναι γνωστό ότι κάθε άλλο παρά η Ιθάκη είναι σκοπός.

Ο Οδυσσέας ερωτεύεται δηλ. επαναστατεί και κυνηγεί τον έρωτά του.

Ένα ουράνιο τόξο σε δεύτερο πλάνο σηματοδευεί την πύλη που θα διαβεί για «να ταξιδέψει στον διάπλοτο ωκεανό του ανέσπερου φωτός, σαν τους εξερευνητές του γεωγράφου της Νουβίας που μβαινουν στη θάλασσα των σκοταδιών για να ανακαλύψουν τι υπάρχει εκεί μέσα».

Κι ο Οδυσσέας μέσα σε ένα πλοίο χαμένος στην απεραντοσύνη της θάλασσας βυθίζεται όλο και περισσότερο στον κόσμο των ανομολόγητων πόθων του.

Είναι η περιοχή που τα πράγματα είναι πολύ απλά.

«γιατί να φύγετε;» απορεί η κοπέλα με το μπουρνούζι

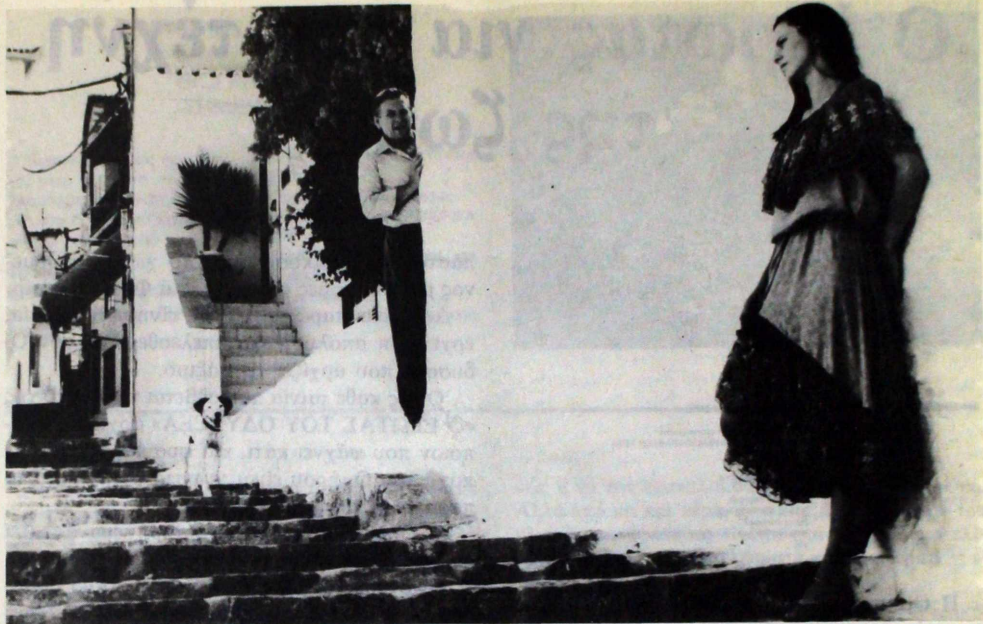
«βρήκα ανοιχτά και μπήκα» απολογείται ο Οδυσσέας

«πολύ καλά κάνετε» έρχεται η απάντηση, πολύ απλά αλλά παράξενα κι απρόοπτα.

Ο Οδυσσέας νιώθει άβολα στο Υδραϊκό σπίτι με τα ιδανικά αγόρια και κορίτσια, ένας ποιητής που δεν τον αφήνουν να ολοκληρώσει την απαγγελία, οι τουρίστες που γίνονται ατία να χάσει την κοπέλα, ένας αγριωπός μαίτρ που τον ενοχλεί στο λαϊκό κέντρο.

Ο έρωτας του Βασίλη Βαφέα για την ζωή είναι απόλυτος και ιδανικός. Ο Οδυσσέας του εισχωρεί σαν αχτίδα φωτός στις προκλητικές ρόγες των σταφυλιών της έκστασης και μεθάει

Καίρια



«Ο έρωτας του Οδυσσέα»: Κώστας Βουτσάς-Κατερίνα Ροδίου

από το εξαιρετικό άρωμα των χυμών τους. Το ταξίδι του Οδυσσέα ξεκινάει μέσα από την αποστειρωμένη ατμόσφαιρα του γραφείου του, για να συνεχιστεί βήμα το βήμα στην απεραντοσύνη του ονείρου και της φαντασίας· σ' ένα κόσμο γοητευτικό και υπέροχο. Τα 'στοιχεία που δομούν αυτή την απίθανη ουτοπία, προστίθενται μεθοδικά σαν τα μικρά «κομματάκια» ενός γιγάντιου παζλ, συγχρονισμένου αντιστικτικά με τις «ανάσες έκπληξης του Οδυσσέα, ερμηνευμένες με ανεπαισθητες δονήσεις μιας βιμπράτο εκφραστικότητας. Όλες οι τέχνες παρελαύνουν μεγαλοπρεπώς, εμπρός από τα έκπληκτα μάτια του ουτοπικού ταξιδιώτη, σε ρυθμό λέντο.

Η εισβολή του φανταστικού κόσμου στον ρεαλιστικό χώρο του απολυμένου υπαλλήλου, χωρίς να φθάνει στην απόλυτη αντιστροφή, αιχμαλωτίζει τις αισθήσεις στο επίπεδο μιας υπερσυνιστοτικής σύνθεσης. Η χρήση της μουσικής ακολουθεί τις συναρπαστικές ανελιξεις των υπεραισθητικών αιωρήσεων, καθώς τα διάφορα μουσικά είδη αλληλοδιαδέχονται το ένα το άλλο. Ο Οδυσσέας είναι ένα ονειροπαρμένο πρόσωπο, που αναζητάει τη χίμαιρα της ερωτικής μέθεξης στο πρόσωπο μιας κοπέλας που συνεχώς πλησιάζει αλλά ποτέ του δεν καταφέρνει να αγγίξει.

Τα πάντα μένουν ημιτελή, τίποτα δεν ολοκληρώνεται, καμιά επιθυμία δεν εκπληρώνεται, καμιά απειλή δεν πραγματοποιείται.

Το ένα επεισόδιο διαδέχεται το άλλο κι ο Οδυσσέας με ανοιχτό το στόμα μπαίνει σε ένα λαβύρινθο όπου η κοπέλα που ακολουθεί είναι Αριάδνη μαζί και Μινώταυρος, Πηνελόπη και Ποσειδώνας. **Όλοι οι πόθοι παρελαύνουν αλλά δεν πραγματοποιούνται.** «Στις θαμπές οπτασίες τους διακρίνουν φευγαλέες εικόνες αιωνιότητας και νιώθουν σύγκορμο ένα ρίγος όταν ξυπνούν γιατί αισθάνονται πως είχαν βρεθεί στα πρόθυρα ενός τρανού μυστικού».

Η επιθυμία διατυπώνεται, αλλά η εκπλήρωση της επιθυμίας στον κόσμο του ονείρου είναι αδύνατη.

Κι ο Οδυσσέας αρχίζει τον ίδιο κύκλο. Γίνεται όμως ο ίδιος ο σκηνοθέτης και αυτός που ενεργοποιεί τις καταστάσεις και κάνει τις επιλογές διαπιστώνοντας ότι να ονειρεύεται με ανοιχτά τα μάτια μέρα-μεσημέρι δεν είναι και τόσο ακατόρθωτο. Και μαζί μ' αυτόν, κι εμείς με καθαρά μάτια ξαναβλέπουμε τον κόσμο από την αρχή.

ΣΠΥΡΟΣ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ
ΜΗΝΑΣ ΤΑΤΑΛΙΔΗΣ

Ο χώρος της δαισθητικής εμπειρίας

«ΚΑΡΚΑΛΟΥ» ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Παραγωγή :	Σταύρος Τορνές
Σκηνοθεσία :	Σταύρος Τορνές
Σενάριο :	Σταύρος Τορνές - Charlotte Van Gelder
Φωτογραφία :	Σταυμάτης Γκαλιός - Σάσος Μουσαφίρ
Συνθέτης μουσικής :	Charlotte Van Gelder
Εκπαιρωτικός Εποχαιμολόγος :	Στέλιος Αναστασιάδης
Μοντάζ :	Αναστασία Αργαρά
Ηχοκλίμα :	Δέσποινα Δανάη-Μαρουλάκου
Ερμηνείες :	Χρήστος Ανωλόκτος
Ασκήσεις :	Στέλιος Αναστασιάδης, Ισμήνη Κορυμπάκη, Μάριος Καραμάνης
Ασκήσεις :	Βασίλης Ασιλάς
Ασκήσεις :	83

Η ποίηση και η ελευθερία δεν αναλύονται αλλά βιώνονται αισθητικά και δαισθητικά. Ο προσωπικός δρόμος δεν διασταυρώνεται.

Αν προσπαθώ να σκαρφαλώσω στις πλαγιές της Καρκαλούς, αυτό γίνεται όχι για να κατακτήσω την κορφή της, αλλά για να νοιώσω την καυτή ανάσα του υπαρκτικού μεγαλείου. Η Καρκαλού είναι ξερή, κατάξερη από «πολιτιστικά επιτεύγματα» και άλλες «καταξιώσεις». Είναι χώρος κάθαρσης και αναβάπτισης της ψυχής. Είναι η γνωριμία με την βαθύτερη φύση των πραγμάτων, την σπάνια ευαισθησία του ήθους και την ερωτική συνειρση των εκφράσεων της εν δυνάμει απώλειας. Η απώλεια προϋπάρχει και κάθε προσπάθεια να την αποφύγεις στο δρόμο σου είναι μάταιη. Η περιπλάνηση στο χώρο της Καρκαλούς ισοδυναμεί με την αποδοχή του σώματος σαν αναπόσπαστο κομμάτι της «υλικότητας του χρόνου». Οι ανελέητες «ηχητικές στιγμές» του ταξιμέτρου προαναγγέλλουν αμετάκλητα, από την αρχή της διαδρομής, τους επιθανάτιους ήχους του ενταφιασμού, στο τέλος της. Το «νόημα της ζωής» αναφύεται απροσδόκητα στα «κενά» του χώρου και του χρόνου. Ο πολιτιστικός χώρος πνίγει ασφυκτικά τα φυσικά ορμέφυτα. Ο χρόνος είναι το ρολόι της αγωνίας για τον ακριβή προσδιορισμό της επικείμενης απώλειας. Έτσι η στάση στην καλύβα του «μπλούζ» συνιστά μια επανάσταση κατά τη διάρκεια της διαδρομής.

Η Καρκαλού εγγράφεται στην σκέψη του οδοιπόρου της, σαν χωροχρονική απουσία, μιας

αυταπόδεικτης τελεολογικής συντέλειας του πολιτισμικού μοντέλου. Η συνειδηση αντιδιαστέλλει την ρεαλιστική μυθοπλασία και ο αφηγηματικός χρόνος εξακοντίζεται μακριά από την υλικότητα των σωμάτων για να προδικάσει απριόρι τον θάνατο τους. Ο χρόνος είναι η καθολική έκφραση της αδυναμίας για την υπέρβαση της απώλειας και νοείται σαν αντήχηση κραυγών της υπό προθεσμία ελευθερίας. Η άρνηση του αναγνωρίσιμου χώρου, θεμελιώνει τις απελευθερωτικές διαδικασίες των ιδεών, εκλύει την εκρηκτικότητα μιας βιταλιστικής ενέργειας. «Σαν ελευθερία η γραφή δεν είναι λοιπόν παρά μια στιγμή, αυτή η στιγμή όμως είναι από τις πιο σαφείς της ιστορίας, γιατί η ιστορία είναι πάντα και πριν απ' όλα μια εκλογή και τα όρια αυτής της εκλογής.» λέει ο Ρόλαντ Μπάρτ.

Ο Τορνές περιφρονεί την στιγμή που ορίζει τον χρόνο και άρα την οποιαδήποτε γραφή που αποκρυσταλλώνει την ιστορία. Ο κιν/κός του λόγος εναντιώνεται στη ροή του συμβατικού χρόνου γιατί σ' αυτόν, η γέννηση της επόμενης στιγμής, οδηγεί στο θάνατο της προηγούμενης, προκαλώντας τον φόβο του θανάτου. Όμως ο ταξιδιώτης της Καρκαλούς πριν απ' όλα είναι συμφιλιωμένος με την ιδέα της από-σύνθεσης της ύλης και ο χρόνος τον αφήνει αδιάφορο. Η Καρκαλού δεν υπάρχει στη φύση, αλλά στο κέντρο της σκέψης του ταξιδιώτη (Στέλιος Αναστασιάδης) σαν προαισθήση μιας αναπόφευκτης απώλειας, που εννοείται σαν «ένα ακόμη» εντελώς ασήμαντο φαινόμενο, ανάμεσα στα απειράριθμα που συμβαίνουν στη φύση. Συνεπώς η νομοτελειακή μετάλλαξη όλων των υλικών σωμάτων, σε διάφορες άλλες υλικές μορφές, συντελείται σ' ένα αδιάφορο χώρο (απολιτισμικός χώρος) όπου κυριαρχεί μία και μοναδική ζωοδότρα δύναμη, η υπαρξή. Η ύπαρξη λοιπόν και μόνο, είναι λόγος...«υπαρξής». Ο ταξιδιώτης αντιμετωπίζει την κηδεία του σαν μια ακόμη εμπειρία της αιώνια μεταλλασόμενης ύλης. Ο ταξιτζής (Μάριος Καραμάνης), γοητευ-

Καίρια



«Καρκαλού»: Βασίλης Λουλές

μένος με τον «παράξενο» πελάτη του, ακολουθεί όχι πιά τις υποδιαιρέσεις του χρόνου, αλλά τα ίχνη ενός αρχέγονου κοινωνικού μύθου. Ενώς μύθου απαλλαγμένου από κάθε απωθητική διοργάνωση των ενστίκτων που παίρνουν συλλογική μορφή και το **εγώ** φαίνεται να κοινωνικοποιείται πρώιμα από ένα ολόκληρο σύστημα εξωοικογενειακών παραγόντων και θεσμών ό-πως παρατηρεί ο Χέρμπερτ Μαρκούζε.

Ο Τορνές έχει τη φρόνηση να μη φορτώνεται την κοινωνικότητα του μύθου αλλά να βιώνει, μειδιώντας, την απομυθοποίηση μιας κοινωνίας, ολικά ανίκανης να εναρμονίσει τις κοινωνικές ανάγκες της στα πλαίσια των φυσικών επικαθορισμών της. Ο άνθρωπος έχει αποξενωθεί από τη φύση του και έχει γίνει εχθρικός απέναντί της, η φυσιολογική λειτουργία της ζωής ανατράπηκε και για να θυμηθούμε τον Βίλχελμ Ράιχ: «Στην πραγματικότητα μόνο μια στάση και μόνο ένα είδος κοινωνικής και ηθικής διευθέτησως απειλείται από την αποσαφήνιση της λειτουργίας της ζωής, δηλαδή η αυταρχική δικτατορική κυβέρνηση που προσπαθεί με την υποχρεωτική ηθική και την υποχρεωτική εργασία να καταστρέψει την αυθόρμητη αξιοπρέπεια και τη φυσική αυτορύθμιση των ζωτικών ενεργειών».

Η Καρκαλού είναι επίσης η φύση των εννοιών σε κυκλική διάταξη. Κάθε μία έννοια προϋποθέτει την συντριβή της προηγούμενης

μέχρι και η τελευταία να αυτοσυντριβεί και ταυτόχρονα την ίδια στιγμή ν' αρχίσει ένας καινούργιος κύκλος. Εδώ πρόκειται για τις υλικές έννοιες των σωμάτων μέσα στον αιώνιο χορό της γέννησης και του θανάτου. Η ύπαρξη νοείται σαν ανυπαρξία υπό αναστολή. Η έννοια της φύσης είναι ασύλληπτη, γι' αυτό και οι παράγωγες έννοιες της, δεν νοούνται αυθύπαρκτες έξω από την υλικότητα τους. Ο θάνατος ήδη βρίσκεται εντός των «τειχών» έτοιμος να σας νεκροπέμψει στο μηδέν και το άπειρο.

Η Καρκαλού (Ισμήνη Καρυωτάκη) είναι η ενσάρκωση του ελεύθερου λόγου και η μετενσάρκωση της ποίησης της ζωής. Είναι ο μύθος της ζωής και ταυτόχρονα η απομυθοποίηση του θανάτου. Πάντως αν δείτε ένα καροτσάκι στο δρόμο σας, μη παραλύσετε από τρόμο. Η καλλίτερη λύση είναι να το τσουλήσετε μόνοι σας, επιλέγοντας τουλάχιστον το δρομολόγιο του ταξιδιού σας· που ξέρετε; Μπορεί να συναντηθείτε με τον Σταύρο Τορνέ, που διασχίζοντας το «Κοάτι», το «Μπαλαμός» και την «Καρκαλού», περιγράφει την σύγκρουση της σύμβασης και της επιθυμίας, διαγράφει την ενδεή λογική, παραγράφει τους θεσμοθετημένους κανόνες κοινωνικής συμπεριφοράς και υπογράφει με αυτογνωσία την ποιητική εμπειρία, σαν μοναδική στάση της υπαρξιακής αγωνίας.

ΜΗΝΑΣ ΤΑΤΑΛΙΔΗΣ

Αϋπνίες

«Η ΠΟΛΗ ΠΟΤΕ ΔΕΝ ΚΟΙΜΑΤΑΙ» ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Παραγωγή	: Συνεργασία ΕΠΕ (Β. Καποσώφης - Β. Πάτρα)
Συνθεσίσι	: Ανδρέας Τσιλιφώνης
Σενάριο	: Ανδρέας Τσιλιφώνης
Φωτογράφι	: Χρήστος Τζουτζουμάκος
Συνθέσι μουσικής	: Γιάννης Κουτσόπουλος
Σκηνογράφος - Ενδυματολόγος	: Γιάννης Τσεκλένης
Μοντάζ	: Νίκος Γκουσάκης
Ηχοδότη	: Πέτρος Σαββής - Γεώργιος Μπίρης - Αισχύλλος Βαγιάνης
Εκπαιδευτής	: Τάκης Μόσχου - Ουάι Στεφανίδου - Χρήστος Καλαφροπούλος - Ντίνας Μαρζής - Έλεν Μονοστατά - Σούλα Φραγκά - Σάββη Μπασιλά - Γιάννη Παπαδομακοπούλου - Νίκο Παπαμαχαίρη - Σάββη Μαντζούλη - Νίκος Ζαβράκος
Διάρκει	: 95'



*Το δικό σου το μαράζι
θα με κάνει καμικάζι
και στην άσραλοτά απάνω
σε μια κόντρα θα πεθάνω
(από λαϊκό τραγούδι)*

Το μαράζι, του πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη Αντρέα Τσιλιφώνη και των ατζέντηδών του (Συνεργασία ΕΠΕ, θυγατρική της εταιρείας παραγωγής διαφημιστικών ταινιών STEFI-FILM) είναι η άλωση μιας αγοράς του φιλμ, τέτοιας που αρέσκειται σε αφηγήσεις ιστοριών με «κοινωνικό» έρεισμα και με θέμα παρμένο απ' την πραγματικότητα. Η αναβίωση, γι' αυτό, των κλισέ μιας εμπορικής κινηματογραφικής παραγωγής και η παράλληλη επένδυσή τους με τα στοιχεία εντυπωσιασμού που προσφέρει η διαφήμιση (στα πρότυπα βεβαίως, των πιο πετυχημένων Δαλιανίδειων κοινωνικών ταινιών και αφετέρου στο δρόμο που άνοιξαν κύρια με τη θεματική τους «Οι απέναντι» του Πανουσόπουλου και η «Γλυκειά συμμορία» του Νικολαΐδη) μοιάζει με την εύκολη λύση για την εύρεση ενός κοινού διατεθειμένου.

«Η πόλη που ποτέ δεν κοιμάται» είναι μια ταινία που εξαρχής δεν αρνείται την ενσωμάτωση κάθε πιθανού στοιχείου εντυπωσιασμού (ποιόν): Ήδη εμπεριέχει το βασικότερο: η επιλογή του σινεμασκοπί, μιας κινηματογραφίας που αναδειχνει τους ρυθμούς μιας ταινίας δράσης, μετά από δεκαπέντε χρόνια εγκατάλειψής του από τον ελληνικό κινηματογράφο είναι ήδη ένας σοβαρός κράχτης. Οι άλλοι είναι το θέμα (η ανατομία του κόσμου των μηχανόβιων), ο ήρωας (ο μπλαζέ αναχωρητής, στα χνάρια των μεγάλων σπαρ του αμερικάνικου σινεμά), το ροκ, αλλά και η πρόθεση για μια ταινία δράσης, μια ταινία στη δομή των θρίλερ (γι' αυτό και η επιλογή

των περιθωριακών δευτεραγωνιστών του φιλμ και η εμμονή σε μια μονοδιάστατη χαρακτηρισολογία τους, τέτοια που θα ευκολύνει την ανάπτυξη). Μέχρι εδώ όλοι είναι θεμιτά και οι προθέσεις διάφανες.

Από δω και πέρα, ένας μύθος για έναν ναυτικό, που επιστρέφει κουρασμένος σαρκαστικής στην πόλη, και ψάχνοντας από το λόγο των ηρώων, όπου έχει επιλεγεί έντεχνα (άτεχνα) ότι πιο αποσπασματικά αλλοτριωμένο, ότι πιο εξεζητημένο για να ανάγει στη «φτωχή» γλώσσα των μηχανόβιων, εμμένοντας στην υπερβολή αλλοιώνοντας τη δραματική διάσταση των ηρώων που φαντάζουν έτσι καρικατούρες (οι διαμαρτυρίες των συλλόγων μοτοσυκλετιστών της Θεσσαλονίκης στη σύζητηση, μετά την προβολή της ταινίας, ότι η ταινία διαβάλλει όσους αγαπούν τις μηχανές αποδειχνει εκτός των άλλων ότι ο σκηνοθέτης απέτυχε να ορίσει το αναγκαστικά ρεαλιστικό φόντο όπου θα εκτυλισσόταν η δράση), εκτονώνοντας τέλος αδέξια, θέλοντας να διεκπεραιώσει όλες τις πιθανές εκκρεμότητες του μύθου, δεν καταφέρει την μη διαφυγή του θεατή. Ο μονόλογος του Τάκη Μόσχου την ώρα της κορυφωσης σίγουρα αποδομεί την κάποια αφηγηματική ροή με την υπερβολή την οποία εμπεριέχει, ενώ η ερωτική σκηνή, αποσπασματική πάνω στα ατσάλινοτα βελούδα ενός γκαράζ (sic), χάρη στο κρεσέντο του φινάλε της διαστρέφει την απελπισία της επικοινωνίας σε θριαμβική επικυριαρχία.

Εν κατακλείδι, μια ταινία για τους μελετητές του νεοελληνικού κιτς. Θα βρουν σε αυτήν μια πλευρά τους, που μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι με τη βοήθεια του καταναλωτισμού είναι ανερχόμενη.

ΗΛΙΑΣ ΚΑΝΕΛΛΗΣ

Καμικάζι

Δρόμος (κατήφορος) μεγάλης αποστάσεως

«Η ΚΑΘΟΔΟΣ ΤΩΝ ΕΝΝΙΑ» ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Παραγωγή Σκηνοθεσία Σενάριο Φωτογραφία Συνθέτης μουσικής Σκηνογράφος - Εξοπλισμοί Μοντάζ Ηχογραφία Επιμνηστεύς	Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου - «ΚΡΟΝΑΚΑ ΕΠΕ» Χρήστος Σισπιάς Φώντας Βαλντινάς Νίκος Καβουκιάδης Μιγάλης Χριστοφορίδης Μέλινα Βολιαντή Γιώργος Τριανταφύλλος Ντίνος Κίττου Χρήστος Κολοβάρης, Αντώνης Αντωνίου, Βασίλης Τσιούρας, Ηλίας Γιαννιτσός, Χρήστος Ζαχαρίας, Κώστας Χαραλαμπίδης, Κώστας Πρίτσας, Χρύσανθος Χρυσάνθου, Κώστας Τριουβαρίτης, Χρήστος Τσιούρας, Λαμπρός Τσιούρας
--	--

Δάφνερα

122



Το εγχείρημα του νέου σκηνοθέτη Χρήστου Σισπιάχα, να μεταφέρει στον κινηματογράφο το μυθιστόρημα του Θανάση Βαλντινά «Η κάθοδος των εννιά» ήταν ενδιαφέρον και φιλόδοξο. Απ' τη μια η τολμηρή επαναφορά του ελληνικού κινηματογράφου σ' ένα θέμα που το έχει καιρό εγκαταλείψει, τον εμφύλιο της πρόσφατης Ιστορίας μας κι από την άλλη η καταγραφή της πτώσης και της ήττας ανθρώπων που είχαν αυτεπιβεβαιωθεί ως ήρωες και σωτήρες. Οι συνειρμοί παρέπεμπαν στις αναλογίες του «Κανάλ» του Αντρέι Βάιντα, μιας ταινίας, που κι αυτή καταγράφει την απελπισμένη υποχώρηση προς την ήττα απελπισμένων υπερασπιστών της Βαρσοβίας, «μιας μαρτυρίας», που διαλέγει κι αυτή να δείξει «ήρωες ασφαλώς, ήρωες που πεθαίνουν σαν τα ποντίκια, με την ανώφελη εκείνη θυσία τους»⁽¹⁾.

Η προβολή απέδειξε το μη βάσιμο τέτοιων συγκρίσεων.

Η ταινία του νέου Κύπριου σκηνοθέτη απ' την αρχή της βαρύνεται με μιαν έλλειψη, που εκφέρεται ως αδυναμία ολοκλήρωσης της γραφής. Η επιλογή της απόστασης στην κινηματογράφιση του υλικού, γενικό κάδρο, που οι κατερχόμενοι το διασχίζουν παράλληλα, συντηρούν μιαν αφήγηση επίπεδη και χωρίς μεταπτώσεις. Έτσι τα επιμέρους επεισόδια, που εντείνουν τις σχέσεις και κορυφώνουν τις εντάσεις, δείχνονται αποδραματικοποιημένα και άχρωμα, η νοσταλγία όταν έρχεται να κορυφώσει τις κρίσεις πώς να αποδοθεί, αφού απουσιάζει το γκροπλάνο για να την σημασιοδοτήσει, ο θάνατος αναμ-

τωπίζεται με την ελαφράδα της κοινωνικής συναναστροφής, οι χαρακτήρες δεν ορίζονται, λες και οι ήρωες είναι κόπιες ενός μοντέλου (αδιευκρίνητου) ηττημένου επαναστάτη.

Και έτσι, η «Κάθοδος των εννιά», χάνει, μετά τη δραματική και την Ιστορική της διάσταση. Οι κνηγήμενοι, καταδιώκονται απ' όλους εκτός απ' το φάντασμα της ιδεολογίας τους, που, φαίνεται, φρόντισαν στο επίπεδο των συμβάσεων του ντεκουπάζ, να λύσουν τους λογαριασμούς τους μαζί του. Οι κνηγήμενοι δεν κουβαλούν παρά κάποιες ετερόκλητες εμπειρίες. Καμιά παρέμβαση της λογικής, καμιά νύξη για τους λόγους που επέβαλαν παρέα με φιλήσυχους (και μόνο όχι συμμάχους ή ασφείς) χωριάτες κι ύστερα παίζουν μια παρτίδα πυροβολισμούς, έτσι για να θριαμβεύσει ο μύθος κι η χειραγώγηση του από τον παντοδύναμο σκηνοθέτη.

Σ' αυτά τα πλαίσια, όταν όλα γίνονται για λόγους ανυπαρκτους, η αίσθηση του ψεύτικου διαπερνάει τα πάντα: οι κινήσεις και οι αγωνίες των ηθοποιών ψεύδονται στην θεατρική τους εκφορά, η φωτογραφία ψεύδεται την ατμόσφαιρα της ερήμωσης και της απόγνωσης, και τα κοστούμια ακόμη διαψεύδουν τις οποίες προθέσεις, έτσι καθαρά κι απαστράπτοντα που στολίζουν την υποτιθέμενη φθορά της πολυήμερης περιπλάνησης. Ακόμη και η αφήγηση στο φινάλε, που αποκαθιστά (sic) το σκοπό του φιλμ θυμίζει έντονα το τέλος του «Θιάσου» και αποκαλύπτει τα κρυμμένα συμπλέγματα της σκηνοθεσίας της «Καθόδου». Συμπλέγματα που την καταδικάζουν να... τρέχει και να μη φθάνει ποτέ.

Τι σπατάλη αλήθεια...

ΗΛΙΑΣ ΚΑΝΕΛΛΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

(1) Βλέπε μονογραφία **ΑΝΤΡΕΪ ΒΑΪΝΤΑ**, σελ. 19-21, έκδ. ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 1983

Σχιζοφρένεια και κινηματογραφιστές



Γίνεται πολύ σούσουρο και σ' αυτό το φεστιβάλ... (φωτ. Μιχάλης Γιαννακάκης)

Πολύ συχνά εμείς, απλοί θεατές στον χώρο του Κινηματογράφου, βρισκόμαστε μπροστά σε ένα γεγονός που η παραδοξότητα του μας καταπλήσσει. Γνωρίζουμε ή ακούμε για ανθρώπους, ανεξαρτήτου ηλικίας και φύλου που κάποια στιγμή καταλαμβάνονται από πραγματικό πάθος για να εκφραστούν μέσα από τον Κινηματογράφο. Σε άλλες χώρες η ίδια η πολιτεία κάνει την παραγωγή ταινιών, εξ ολοκλήρου και σε μεγάλη κλίμακα και έτσι ο καλλιτέχνης δουλεύει χωρίς άγχος. Σε μας εδώ η θέληση για δημιουργία είναι πολύ μεγαλύτερη από τις διευκολύνσεις του Κράτους. Έτσι οι κινηματογραφιστές για να ξεκινήσουν πουλούν το σπίτι τους ή το αυτοκίνητό τους, πέρνουν δάνεια με υποθήκες ή βάζουν χέρι στην προίκα της γυναίκας τους.

Από την στιγμή λοιπόν, που κάποιος ξεπουλιέται για να κάνει ταινία, τίθενται κάποια ερωτήματα. Πρώτον: Αν υπάρχουν κάποια «αντικειμενικά κριτήρια» όσον αφορά την έκφραση αυτού του οράματος, κάποιες «εγγυήσεις» ότι

το τελικό αποτέλεσμα θα είναι ανάλογο του πάθους ή ότι αντίθετα οδηγούμαστε σε παταγωδή αποτυχία.

Η Αναλυτική Ψυχολογία μας δίνει κάποιες απαντήσεις. Σύμφωνα με αυτή τη Σχολή, στο βάθος της ατομικής ιστορίας του κάθε ανθρώπου υπάρχει η συλλογική ιστορία της ανθρωπότητας. Αυτό το κομμάτι της ψυχής μας, κοινό σε όλους, ανεξάρτητο από φυλές ανθρώπινες και χρόνο, αποτελείται από όλες εκείνες τις ιδέες που η ανθρωπότητα από την γέννησή της μέχρι σήμερα μεταχειρίζεται για να εκφράσει ό,τι καλύτερο και υψηλότερο. Τέτοιες ιδέες είναι η Δικαιοσύνη, η Ανδρεία, η Σωφροσύνη, η Ελευθερία κλπ. Η ρίζα όλων αυτών θα μπορούσαμε να πούμε ότι περιορίζεται σε δύο παγκόσμια σταθερές ιδέες, στον Έρωτα και στην Δύναμη που είναι όχι μόνο τα Περιεχόμενα αλλά και η Μορφή μέσα από την οποία αυτά εκδηλώνονται. Αυτή λοιπόν την συλλογική ψυχή με τις ιδέες που περιέχει, προσπάθησε ο άνθρωπος να ορίσει επαγωγικά. Αυτό βέβαια είναι και ση-

μερα η επιδίωξη του Καλλιτέχνη. Θα μπορούσαμε ακόμα να πούμε ότι αυτές οι ιδέες, είναι αυτόνομα συμπλέγματα φορτισμένα ενεργειακά με τεράστια δύναμη και ότι επιβάλλονται στον άνθρωπο σαν φυσικές κλίσεις και προδιαθέσεις καθορίζοντας την ζωή του.

Όταν λοιπόν ο Καλλιτέχνης έρχεται σε επαφή με τα περιεχόμενα και τις μορφές της ομαδικής ψυχής, ενεργεί με έναν από τους **τρεις** παρακάτω τρόπους. Ο **πρώτος** είναι να περιλάβει στο Εγώ του αυτά τα περιεχόμενα. Έτσι όμως ο εαυτός του γίνεται ομαδικός, δηλαδή αποκτά το πλάτος του κόσμου και ενεργεί αμέσως σαν συλλογική αλήθεια. Αυτή η μεταβολή τον σπρώχνει με τέτοιο πάθος, βιαιότητα και αμεσότητα να το εκφράσει, ώστε να φέρνει στην επιφάνεια κομμάτια ιδεών μόνο σε ακατέργαστη και πρωτολεική μορφή. Στη **δεύτερη** περίπτωση αντιδρά διαφορετικά. Συναντώντας την συλλογική αλήθεια, που βέβαια είναι πολύ ανώτερη, αντιλαμβάνεται τη δική του μικρότητα και συντριβεται, οτι,δήςποτε θελήσει να κάνει είναι «πολύ λίγο» σε σχέση με το όραμά του. Και στις δύο πιο πάνω περιπτώσεις υπάρχει μόνο η **αντίληψη** των ιδεών της ομαδικής ψυχής, αλλά το άτομο απορροφάται ή απορροφά τελείως αυτά, χωρίς να έχει την ικανότητα να τα **εκφράσει** έμμεσα, λογικά. Αλλά τι σημαίνει λογική; Λογική είναι η έκφραση της ανθρώπινης προσαρμοστικότητας στο μέσο συμβάν που σιγά σιγά με την πάροδο των αιώνων οργανώθηκε σε πάγια συμπλέγματα, συνιστώντας τις αντικειμενικές μας αξίες. Νομοί της Λογικής, της Ψυχολογίας και Φιλοσοφίας είναι όλα αυτά που διέπουν και ορίζουν την μέση «σωστή» ή προσαρμοσμένη στάση. Μια οποιαδήποτε ιδέα αν και την αντιλαμβάνομαστε άμεσα, την εκφράζουμε έμμεσα, με λέξεις-σημεία που γίνονται προτάσεις και συλλογισμοί και φιλοσοφικά σχήματα σε όλους κατανοητά, γιατί αποτελούν ακριβώς τις κοινές εμπειρίες όλων μας. Το ότι όμως έχουμε την δυνατότητα να συνομιλούμε, δεν έπεται ότι και συνηνοούμαστε και ότι πάντως μπορούμε να δείξουμε ή να αποδείξουμε με αναγκαιότητα τις ιδέες μας. Πάρα πολλοί όμως, την δυνατότητα να παραθέτουν λέξεις αυθαίρετα, την λένε «ποιητική» γλώσσα. Και όταν δεν καταλαβαίνονται όπως είναι φυσικό, ρίχνουν το σφάλμα στους άλλους και κάνουν τους «πρωτοποριακούς». Άλλο λοιπόν η δυνατότητα του συλλογισμού, που την έχουν όλοι ανεξαιρέτως οι άνθρωποι, και άλλο να κατασκευάζουμε πραγματικά συλλογισμούς με λογική αναγκαιότητα.

Και μόνο η αναγκαιότητα του συλλογισμού και της παγιομένης φιλοσοφικής θέσης μπορεί να φέρει τις συλλογικές ιδέες από το τεράστιο βάθος που ευρίσκονται στην επιφάνεια. Αυτή την αναγκαιότητα, δημιουργεί η **τρίτη** στάση του Καλλιτέχνη απέναντι στο όραμά του. Εδώ κατανοεί κριτικά αυτά τα περιεχόμενα και μπορεί να τα εκφράζει. Οι δύο πρώτες περιπτώσεις ανάλογα με την οξύτητα τους, αποτελούν τους διάφορους βαθμούς αυτού που στην Ψυχιατρική ονομάζεται **Σχιζοφρένεια**. Η πηγή του πάθους και της έκστασης λοιπόν των δημιουργών προέρχονται από τις συλλογικές ιδέες στο βάθος της ψυχής και υπάρχουν όπως είπαμε τρεις τρόποι αντίδρασης.

Τώρα ας περάσουμε στο δεύτερο ερώτημα. Ποια είναι τα «αντικειμενικά» κριτήρια ότι αντιμετωπίζουμε κριτικά και όχι σχιζοφρενικά το όραμά μας; Το ασφαλέστερο κριτήριο είναι να είμαστε την ίδια στιγμή όχι μόνο «δημιουργοί» δηλ. υποκειμενικοί με το δημιούργημά μας αλλά και «Θεατές», δηλαδή αντικειμενικοί. Θεατής σημαίνει σχέση και σύγκριση του έργου μου με έργα που από όλους εθεωρήθησαν αριστουργήματα. Βλέποντας το έργο μου ψυχρά, σαν θεατής, το συγκρίνω και καταλαβαίνω τις ατέλειες. Χρησιμοποιώ ορθές γνώμες (π.χ. του Φελίνι, του Αϊζενστάϊν, του Παζολίνι του Μπέργκμαν και άλλων πάνω στην δομή του φιλμ) στην δομή της συγκίνησης, στην χρυσή τομή πάνω στην οποία χιτίζεται το έργο κλπ. Σαν θεατής δεν θα πρέπει να λησμονήσω την συμβουλή των μεγάλων δημιουργών, ότι αναγκαία και ικανή συνθήκη για να κάνεις τον σκηνοθέτη είναι μόνο να μπορείς να ερμηνεύεις τον κόσμο. Αλλά ερμηνεύω τον κόσμο σημαίνει ότι ταυτίζομαι απολύτως και όχι περίπου και ασαφώς, με μία φιλοσοφική στάση. Και μέσα από αυτή τη θέση αναγνωρίζω ακριβώς, ότι συμβαίνει στην ζωή μου και στον κόσμο, όπως επίσης και ότι μπορώ με αναγκαία επιχειρήματα να αντιστρέψω άλλες θέσεις. Αλλά αυτό ακριβώς είναι το έργο: κάτι αυτόνομο, σαφές, που έχει ζωή, δηλαδή άποψη μέσα στον εαυτό του. Το ερώτημα λοιπόν του αν και πότε πρέπει να κάνω τέχνη είναι καθαρά ηθικό. Δεν φτάνουν οι ευαισθησίες που τελικά κάθε άνθρωπος έχει. Ο Καλλιτέχνης χρειάζεται πολύ περισσότερα. Χρειάζεται να ξέρει τον **τρόπο** που οι ευαισθησίες έρχονται από το βάθος στην επιφάνεια. Αλλά δυστυχώς όταν ερχόμαστε σε επαφή με τα περιεχόμενα της ομαδικής ψυχής, αιχμαλωτιζόμαστε από τη σαγηνευτική ενέργειά τους, και προσπαθούμε άμε-

σα να δείξουμε το όραμά μας. Έτσι το αποτέλεσμα είναι η αποτυχία.

Θα ήθελα τώρα, τελειώνοντας αυτή την μικρή μελέτη, να παραθέσω δύο κλασικές περιπτώσεις φίλων σκηνοθετών, ανάλογες στις πρώτες δύο σχιζοφρενικές στάσεις που προανάφερα.

Ο πρώτος κίνησε συνεργείο και ηθοποιούς εκτός Αθηνών και άρχισε γυρίσματα αφομοιώνοντας όμως την συλλογική ψυχή στον εαυτό του και μη μπορώντας να την κατανοήσει κριτικά, έγινε ο ίδιος η Μεγάλη Αλήθεια, δηλαδή ο ζωντανός κανόνας. Τι σημαίνει τώρα ο ότι ο φίλος μας έγινε ο ίδιος «κανόνας»; Απλούστατα, την στιγμή που γύριζε το φιλμ ήταν μόνο υποκειμενικός, ήταν δηλαδή ο ίδιος μέτρο των πραγμάτων. Έτσι δεν μπορούσε να είναι και θεατής αντικειμενικός και την ίδια στιγμή «να βλέπει» κριτικά αυτά που έκανε. Έπαιξε όλους τους ρόλους ο ίδιος. Γιατί, για να δει κριτικά, θα έπρεπε να είναι κανόνες να ήταν «έξω από αυτόν», σαν αντικειμενικές θέσεις, και να εκφράζονται έμμεσα από τους ηθοποιούς και τα γεγονότα. Αλλά μήπως αυτοί οι κανόνες δεν θα έπρεπε να είναι οι κατηγορίες του νου, ο συλλογισμός με τα σχήματά του, η Διαλεκτική, η Φιλοσοφία; Αυτοί δεν θα έπρεπε να ήταν τα όργανα που μεταξύν οράματος και τελικής πράξης θα έκαναν φανερό το πρώτο; Μήπως αυτοί δεν θα έπρεπε να ήταν τα εργαλεία που θα τον βοηθούσαν, κατεβαίνοντας την σκάλα που συνδέει το όραμα με το τελικό αποτέλεσμα, να συγκρατεί διαρκώς την πτώση του; Αλλά ο σκηνοθέτης μας γκρεμίστηκε γιατί δεν τους κάτεχε. Έτσι δεν μπορούσε την ίδια στιγμή να βρίσκεται σε άμεση επαφή με την πραγματικότητα και να κινείται μαζί της αλλά και να τη βλέπει έμμεσα, δηλαδή να «προβλέπει» τις φυσικές τις κλίσεις και προδιαθέσεις. Για να δει έπρεπε να «σταματήσει» την ροή του κόσμου, να επεξεργαστεί κάποιες στάσεις, και να τον ξαναθέσει σε κίνηση. Αλλά ο κόσμος εκκινεί ανεξάρτητα από τη θέλησή του· όσο του έφευγε η κατάσταση, τόσο ο κανόνας, δηλαδή ο ίδιος, γινόταν πιο σκληρός και αυταρχικός. Το αποτέλεσμα ήταν, ψυχρά διανοήματα να τα διαδέχονται άκρατοι λυρισμοί. Από την άλλη πλευρά απαιτήσε από τους άλλους, όπως ήταν φυσικό, τυφλή υπακοή. Όλοι γύρω του, συνεργείο και ηθοποιοί περιορίστηκαν στον άχαρο ρόλο να σκύβουν τὸ κεφάλι αδυμαρτύρητα στο «Θεό», στον «κάτοχο της Μεγάλης Αλήθειας». Έτσι η ατομικότητα των συνεργατών καταπιέστηκε. Άρχισαν να αποδί-

δουν όχι ὅ,τι καλύτερο είχε ο καθένας τους, αλλά τον μέσο ὄρο των ικανοτήτων του. Μαζικοποιήθηκαν στα χέρια του «Δημιουργού». Αισθάνονταν δε, τόσο πολύ, ὅτι αυτά που γίνονταν δεν τους έκφραζαν, ὡστε κάποια στιγμή πήγαν να σηκοθούν να φύγουν εγκαταλείποντας τα γυρίσματα. Τελικά, με χίλια ζόρια το φιλμ γυρίστηκε και βέβαια ἦταν ο μέσος ὄρος της αρχικής σύλληψης. Ἦταν αποτυχία. Αλλά και στην προβολή ακόμα ο σκηνοθέτης μας δεν μπόρεσε να είναι θεατής αντικειμενικός. Πέρασε το λάθος στον κόσμο που δεν μπορούσε να αρθεί στο «ὑψος» για να καταλάβει το «βάθος» του ἔργου.

Ο δεύτερος σκηνοθέτης, αντίθετα αναιρέθηκε τόσο από την πραγματικότητα —το συνεργείο και τους ηθοποιούς και ο ίδιος βέβαια, από ἔλλειψη κριτικής στάσης— ὡστε τελικά χάθηκε η παρουσία του σκηνοθέτη. Εδώ ο φίλος μας, δεν απορρόφησε την ομαδική ψυχή με την εκτυφλωτική της ενέργεια για να γίνει ο ίδιος Κανόνας, ὅπως στην προηγούμενη περίπτωση. Αντίθετα ἐδὼ τὸ ὄραμα, η αρχική σύλληψη, η εκτυφλωτική ενέργεια της ομαδικής ψυχής παρέμεινε πολύ μεγάλη. Και αυτός αισθάνθηκε τόσο ανίσχυρος, χωρίς τις ἄμυνες που δίνει η κριτική στάση, ὡστε απορροφήθηκε τελείως και εξαφανίστηκε. Κάποια στιγμή, το συνεργείο κινούμενο μόνο του από την δύναμη της αδράνειας, τελείωσε το φιλμ. Αλλά το αποτέλεσμα ἦταν πολύ μέτριο. Αισθάνθηκε δε ο φίλος μας, τόσο προδομένος, ὡστε δεν θέλησε οὔτε να το προβάλει πράγμα αδύνατο αν σκεφθούμε την οικονομική καταβαράθρωση που θα τον απειλούσε εφεξής. Ὅμως και ἐδὼ η αποτυχία ουσιαστικά δεν αξιολογήθηκε σωστά. Δεν μπόρεσε να κατανοήσει τις ελλείψεις του. Απλά γι' αυτόν ἦταν μια ατυχής προσπάθεια. Αμέσως ἄρχισε να ετοιμάζεται για τὸ ἐπόμενο φιλμ.

Ο Κιν/φος λοιπὸν ακριβῶς επειδή είναι πολυδάπανη τέχνη, εγκυμονεί τεράστιους κινδύνους και πολλές φορές οδήγησε ανθρώπους στον εξανδραποδισμό και στην αθλιότητα. Θα πρέπει κανείς να προσέξει πολύ, γιατί τα περιεχόμενα του συλλογικού μας κόσμου είναι σαγηνευτικά και ἔχουν τεράστια δύναμη ὡστε να μπορούν να μας παρασύρουν σε ἐπώδυνες περιπέτειες. Σίγουρα, για να κάνεις Κινηματογράφο και μάλιστα στην Ελλάδα, χρειάζεται ηρωϊσμός και θυσία. Αλλά ηρωϊσμός χωρίς φρόνηση, είναι θυσία χωρίς δικαίωση.

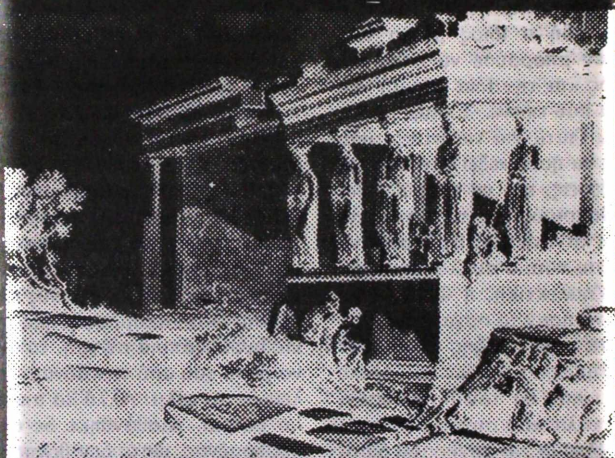
ΝΙΚΟΣ ΚΑΚΛΑΜΑΝΗΣ

Καμερα

Γιάννη Σπανδωνή

ΘΡΗΝΟΣ

Α' Βραβείο Παρνασσού



Ένας σκλάβος διηγείται την αρπαγή των μαρμάρων του Παρθενώνα και το στοιχειωμα της Μαρμαρωμένης Βασιλοπούλας, της Καρυάτιδας, που την κουβάλησαν στα ξένα.

Κάτω απο την πένα του Γ. Σπανδωνή ζωντανεύει ένας παλιός αθηναϊκός θρύλος που ασκεί μια μυστικιστική, φετιχιστική γοητεία στους Νεοέλληνες.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΛΕΝΤΗ
Κολοκοτρώνη 15 - 1ος όροφος
Τηλ. 32.34.270

ΑΘΗΝΑ 11 - 17 Οκτωβρίου 1984
ΑΛΑΜΑΤΑ 18 - 25 Οκτωβρίου 1984

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΟΥΓΓΡΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



(Το χρονολόγιο του Ουγγρικού κινηματογράφου συντάχθηκε απ' τον Ηλία Κανέλλη. Το χρονολόγιο της Ουγγρικής Ιστορίας από τον Γιώργο Αλεξάτο. Το αφιέρωμα επιμελήθηκε ο Σπύρος Κακουριώτης)

Διοργάνωση:

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑ ΕΝΩΣΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ο ΝΤΑΝΙΕΛ ΠΑΙΡΝΕΙ ΤΟ ΤΡΕΝΟ
(SZERENCES HDANIEL)



Παγωγή: 1982. Σκηνοθεσία: Παλ Σάντορ. Σενάριο: Σούσα Τοτ και Σούσα Μπίρα, πάνω σ' ένα διήγημα του Άντρας Μεξέι. Φωτογραφία: Έλεμερ Ραγκάλι, Μουσική: Γκιόργκι Σελμέτι. Ηθοποιοί: Πήτερ Ρούντολφ, Σάντορ Σότερ, Κάτι Σερμπ, Μαρί Τόροζικ, Ντέσο Γκάρας, Γιούλα Μποντρόγκι, Άντρας Κερν. Διάρκεια: 93'

● Ο ΠΑΛ ΣΑΝΤΟΡ γεννήθηκε το 1939 στη Βουδαπέστη. Δούλεψε σε διάφορα κινηματογραφικά στούντιο αμέσως μετά το Λύκειο και το 1965 αποφοίτησε από την Ακαδημία Θεάτρου και Κινηματογράφου. Διατέλεσε μέλος των νέων κινηματογραφιστών του στούντιο Μπέλα Μπάλαζ. Η πρώτη του ταινία «Οι κλόουν στον τοίχο» (1967) βραβεύεται στο Φεστιβάλ Κάρλοβι Βάρου το 1968. Η δέκατη ταινία του «Οι παλιές καλές ημέρες του ποδοσφαίρου» (1974), παίρνει το βραβείο καλύτερης ταινίας των Ούγγρων κριτικών και βραβεύεται στο Φεστιβάλ Τεχεράνης. Το «Ένας παράξενος ρόλος» (1976) τιμάται με την Αργυρή Άρκτο του Φεστιβάλ Βερολίνου το 1977. Το «Ρύσαι ημάς από τον πονηρού» (1978) παίρνει το βραβείο καλύτερης φωτογραφίας στο Φεστιβάλ του Μοντρεάλ. «Ο Ντανιέλ παίρνει το τρένο» ήταν η επίσημη συμμετοχή της Ουγγαρίας στο Φεστιβάλ Καννών το 1983 και κέρδισε το βραβείο των κριτικών.

● Ο Ντανιέλ είναι ένας 20χρονος που τον Δεκέμβρη του 1956 —μετά την καταστολή της εξέγερσης— παίρνει, μαζί μ' έναν παιδικό του φίλο τον Γκιούρι, το τρένο που οδηγεί στα σύνορα, ακολουθώντας την αγαπημένη του Μάριαν η οποία μαζί με την οικογένειά της προσπαθεί να εγκαταλείψει τη χώρα. Η ταινία παρακολουθεί αυτή τη διάδρομη και όσα συμβαίνουν κατά τη διάρκειά της.

Καμερά

**ΑΠΟΦΥΛΑΚΙΣΗ ΥΠΟ ΕΠΙΤΗΡΗΣΗ
(A PARTFOGOLT)**



Παραγωγή: 1981. Σκηνοθεσία - σε-
νάριο: Παλ Σίφφερ. Φωτογραφία:
Τόμας Άντορ και Μίκλος Γιάντσο.
Μουσική: Έντα. Ηθοποιοί: Γιάνος
Κίτκα. Διάρκεια: 112'

● Ο ΠΑΛ ΣΙΦΦΕΡ γεννήθηκε το 1939 στη Βουδαπέστη και αποφοίτησε το 1963 από την Ακαδημία Θεάτρου και Κινηματογράφου. Το 1964 δουλεύει στα στούντιο της Mafilm που ειδικεύονται στο ντοκυμαντέρ. Δουλεύει για την τηλεόραση και το ραδιόφωνο. Από το 1962 ως το 1977 σκηνοθετεί 15 ταινίες μικρού και μεσαίου μήκους πολλές από τις οποίες βραβεύονται στα φεστιβάλ του Ομπερκάουζεν, του Πέζαρο, της Λειψίας και το Μίσκολκ. Το 1977 γυρνάει το «Σέπλο Γκιούρι» και το 1981 το «Αποφυλάκιση υπό επιτήρηση» δυο ταινίες ανάμεσα στη μυθοπλασία και το ντοκυμαντέρ. Η τελευταία του ταινία είναι το «Άσε με ν' αναπαυτώ ειρηνικά», ένα ντοκυμαντέρ μεγάλου μήκους.

● Ο Π. Σίφφερ διηγείται την ιστορία ενός νεαρού τσιγγάνου, του Γιάνος Κίτκα, μετά την αποφυλάκισή του από το αναμορφωτήριο και την αδυναμία της κοινωνίας να τον ενσωματώσει και να τον δεχτεί σαν άτομο αυτόνομο και διαφορετικό. Πρόκειται για ένα ντοκυμαντέρ, χωρίς μυθοπλασία όπου ο ίδιος ο Γιάνος Κίτκα υποδύεται τον εαυτό του.

**Η ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΑ
(ADJ KIRALY KATONATI)**



Παραγωγή: 1982. Σκηνοθεσία: Παλ Έρντος. Σενάριο: Ίσβαν Κάρντος. Φωτογραφία: Γιάνος Κόλταϊ. Φέρνικ Παπ και Γκάμπορ Σάμπο. Ηθοποιοί: Έρικα Όσντα. Διάρκεια: 113', ασπρόμαυρη.

● Ο ΠΑΛ ΕΡΝΤΟΣ γεννήθηκε το 1947 στη Βουδαπέστη. Δουλεύει σαν βοηθός σκηνοθέτη στα στούντιο της Mafilm ενώ παράλληλα σαν σκηνοθέτης με την ομάδα των νέων κινηματογραφιστών του στούντιο Μπέλα Μπαλάζ. Από το 1972 ως το 1980 γυρνάει επτά ντοκυμαντέρ. Η «Πριγκίπισσα» είναι η πρώτη του ταινία μυθοπλασίας μεγάλου μήκους κι έχει τιμηθεί με το βραβείο φωτογραφίας στο Φεστιβάλ Κανών του 1983 και με το βραβείο καλύτερης ταινίας στο Φεστιβάλ του Λοκάρνο (1983).

● Η ταινία παρακολουθεί την πορεία μιας νεαρής εργάτριας μέσα από δεσμούς και φιλίες, την δραματική εμπειρία μιας έκτρωσης και το πώς αναζητά την στοργή που στέρηθηκε στην παιδική της ηλικία μέσα από ένα παιδί που δεν μπορεί να κρατήσει. Ταινία μυθοπλασίας, με έντονα τα στοιχεία του ντοκυμαντέρ και ερασιτέχνες ηθοποιούς.

**ΑΠΑΓΟΡΕΥΜΕΝΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ
(VISSZAESÖK)**



Παραγωγή: 1982. Σκηνοθεσία - σε-
νάριο: Σολτ Κέζντι Κόβατς. Φωτο-
γραφία: Γιάνος Κέντε. Ηθοποιοί: Λι-
λί Μονορί, Μίκλος Σέκελυ, Μαρί Τό-
ροζικ, Γιόζεφ Χόρβατ, Γιόζεφ Τοτ,
Τίμπορ Μόλναρ, Γκιόργκι Μπάνφι,
Λάσλο Χόρβατ. Διάρκεια: 90'

● Ο ΣΟΛΤ ΚΕΖΝΤΙ ΚΟΒΑΤΣ γεννήθηκε το 1936 στο Νταγκμπέσκερεκ και αποφοίτησε το 1961 από την Ακαδημία θεάτρου και κινηματογράφου. Είναι από τα ιδρυτικά μέλη της ομάδας των νέων κινηματογραφιστών του Στούντιο Μπέλα Μπαλάζ. Έχει εργαστεί σαν βοηθός σκηνοθέτη στις περισσότερες ταινίες του Μίκλος Γιάντσο. Μετά από πέντε ταινίες μικρού μήκους γυρνά την «Μέση ζώνη» που τιμάται με ειδικό βραβείο στο φεστιβάλ του Λοκάρνο 1970. Η τέταρτη μεγάλου μήκους ταινία του «Όταν γυρίσει ο Γιόζεφ» (η μόνη που έχει παιχτεί στην Ελλάδα) βραβεύεται στα φεστιβάλ Σικάγου (1976) και Υερ (1977). Οι «Απαγορευμένες σχέσεις» είναι η τελευταία του δουλειά.

● Μια επαναστατική ταινία που αναφέρεται στον έρωτα δύο ανθρώπων που ανακαλύπτουν ότι είναι ετεροθαλή αδέρφια. Αδυναμία του οικογενειακού και κοινωνικού περιγυρου να τους αποδεχτεί (η ταινία εξελίσσεται σ' ένα ουγγρικό χωριό) απ' την μια μεριά κι απ' την άλλη η κατασταλτική παρέμβαση του κράτους μέσα από όλους του τους μηχανισμούς: ιατρική, αστυνομία, δικαιοσύνη, φιλακές.

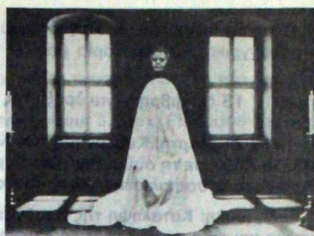
ΠΑΜΕ ΚΑΛΑ
(KÖSZÖNÖM MEGVAGYUNK...)



ΜΙΑ ΑΝΕΚΤΙΜΗΤΗ ΜΕΡΑ
(AJANDEK EZ A NAP)



ΖΩΝΤΑΒΑΡΥ
(CSONTVARY)



Παραγωγή: 1980. **Σκηνοθεσία:** Λάσλο Λουγκόσσυ. **Σενάριο:** Ισθβάν Κάρντος. **Φωτογραφία:** Γιόζεφ Λόρινγκ. **Ηθοποιοί:** Γιόζεφ Μαντάρας, Γιούλι Νυάκο. **Διάρκεια:** 102'

Παραγωγή: 1979. **Σκηνοθεσία - σενάριο:** Πήτερ Γκότταρ, πάνω σε μια ιδέα του Πήτερ Ζίμρε. **Φωτογραφία:** Λάγιος Κόλταϊ. **Μουσική:** Γιόργκι Σέλεμετς. **Ηθοποιοί:** Σεσίλια Εστεργκάλλιος, Πάλ Χεπτένυ, Γιούντιτ Πόγκανυ, Λάγιος Σάμπο, Γιάνος Ντέρι. **Διάρκεια:** 87'

Παραγωγή: 1979. **Σκηνοθεσία:** Ζόλταν Χούσαρικ. **Σενάριο:** Ισθβάν Σασάρ, Πήτερ Ντομπάι. **Φωτογραφία:** Πήτερ Γιάνκουρα. **Μουσική:** Μίκλος Κοσάρ. **Ηθοποιοί:** Ιζάκ Φίντς. **Διάρκεια:** 114'

● Ο ΛΑΣΛΟ ΛΟΥΓΚΟΣΣΥ γεννήθηκε το 1939 στη Βουδαπέστη και αποφοίτησε το 1961 ως κάμεραμαν από την Ακαδημία Θεάτρου και Κινηματογράφου. Συνέχισε τις σπουδές του στη Μόσχα ενώ παράλληλα δούλεψε σαν βοηθός σκηνοθέτη στα στούντιο της Mosfilm. Γυρνώντας στην Ουγγαρία, προσχωρεί στους νέους κινηματογραφιστές των Στούντιο Μπέλα Μπαλάζ. Γυρνά την πρώτη του μεγάλο μήκους ταινία το 1975, την «Ταυτότητα» με την οποία κερδίζει την Αργυρή Άρκτο στο Φεστιβάλ Βερολίνου 1976. Το «Πάμε καλά» είναι η δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του.

● Ο ΠΗΤΕΡ ΓΚΟΤΑΡ γεννήθηκε το 1947 στο Πεκς. Από το 1964 δουλεύει σαν βοηθός σκηνοθέτη στην συγγραφή τηλεόραση ενώ το 1975 αποφοιτά από την Ακαδημία Θεάτρου και Κινηματογράφου. Το «Μια ανεκτίμητη μέρα» που είναι η πρώτη του ταινία για τον κινηματογράφο, βραβεύεται με το χρυσό λιοντάρι του Φεστιβάλ Βενετίας 1980. Η δεύτερη ταινία του, «Οι έφηβοι», βραβεύεται το 1982 στις Κάννες, Ταορμίνα, Σικάγο και Νέα Υόρκη.

● Ο ΖΟΛΤΑΝ ΧΟΥΣΑΡΙΚ γεννήθηκε το 1931 στο Ντόμουν και πέθανε το 1983. Το 1961 αποφοίτησε από την Ακαδημία Θεάτρου και Κινηματογράφου. Ήταν ένα από τα ιδρυτικά μέλη της ομάδας των νέων κινηματογραφιστών του Στούντιο Μπέλα Μπαλάζ. Έχει διακριθεί σαν σκηνοθέτης ταινιών μικρού μήκους, πειραματικών κυρίως. Η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους «Ο Σεβάχ», βραβεύτηκε στα φεστιβάλ Βενετίας και Μανχάιμ το 1972. Το «Τσοντβάρο» είναι η δεύτερη –και τελευταία– μεγάλου μήκους ταινία του.

● **Ασήμαντο** δράμα **δωματίου** με **καλοδομημένο** σενάριο και **καλούς πρωταγωνιστές**. **Αναφέρεται** στην **ασφυκτική καταπίεση** κι **εκμετάλλευση** μιας νέας **εργάτριας** από ένα **μεσήλικα συνάδελφό** της που στο τέλος την οδηγεί στην **αυτοκτονία**.

● **Η πρώτη ταινία** του –**ευτυχώς σκόνη ερασιτέχνη**– **Πέτερ Γκότταρ**. **Δεν στηρίζεται** τόσο στην **μυθοπλασία** της που περιγράφει την **οδύσσεια** μιας **γυναίκας** που **αναστήτ** στέγη για την **ίδια** και τον **παντρεμένο εραστή** της, ο οποίος **δεν βιάζεται** και τόσο να εγκαταλείψει την **οικονομική** του **θαλπωρή**, όσο στην **φρεσκάδα** και την **ειρωνία** του τρόπου της **κινηματογράφησης**. **Τσαπατούλης**, με την **κάμερα** **συνέχεια** στο χέρι ο **Γκότταρ** μας **θυμίζει** την **ξεχασμένη ηδονή** του να **κάνεις** και **μερικές φορές** να **βλέπεις** **σινεμά**.

● **Η ταινία**, η **μόνη** της **εβδομάδας** με **κάποιες πειραματικές προθέσεις** **κινείται** σε **δυο αφηγηματικά επίπεδα**. Στη **ζωή** του **ναίφ ζωγράφου** **Τιβανταρ Τσόντβαρου** και στη **ζωή** του **ηθοποιού** **Ζόλταν Λατίνοβιτς** που τον **ενσαρκώνει** σε μια ταινία. **Έντονη** **εικαστικότητα** των **πλάνων**, **κάποια ποιητική** –και ίσως **μεταφυσική**– **διάθεση**. **Όμως**, στον **κινηματογράφο** η **απαγγελία** **δεν έχει** πάντα **ποιητικά αποτελέσματα**.

Προς τα τέλη του Α΄ Παγκόσμιου πολέμου, η Αυτροουγγρική Αυτοκρατορία βαδίζει προς τη διάλυσή της.

1917 13 Νοέμβρη: Ανακήρυξη της Ουγγρικής Δημοκρατίας

1919 21 Μάρτη: Κυβέρνηση των Κομμουνιστών του Μπέλα Κουν, με τη συμμετοχή αριστερών σοσιαλιστών. Πρόεδρος ο σοσιαλιστής Άλεξ Γαρβαί.

Τέλη Ιούλη: Κατάληψη της Βουδαπέστης απ' τα Ρουμάνικα και τα αντεπαναστατικά Ουγγρικά στρατεύματα. Κυβέρνηση του σοσιαλδημοκράτη Ιούλιου Πεντλ.

7 Αυγούστου: Μοναρχικό πραξικόπημα για την επαναφορά των Αψβούργων. Ματαίωση της επανενθρόνισης μετά από παρέμβαση της Αντάντ.

16 Νοέμβρη: Τα στρατεύματα του ναυάρχου Χόρτυ στη Βουδαπέστη. Κυβέρνηση Κ. Ούτσερ.

1920 16 Φλεβάρη: Ανακήρυξη του Ουγγρικού Βασιλείου.

1 Μάρτη: Αντιβασιλιάς ο Χόρτυ. Άγριοι διωγμοί των Κομμουνιστών.

1922 18 Σεπτέμβρη: Η Ουγγαρία μέλος της Κοινωνίας των Εθνών.

1926-27: Προσέγγιση της Φασιστικής Ιταλίας. Έναρξη διαδικασίας επανεξοπλισμού.

1930-31: Οικονομική κρίση, εργατικές κι αγροτικές εξεγέρσεις. Αποχώρηση της σοσιαλδημοκρατίας απ' το φιλοκυβερνητικό - αντικομμουνιστικό μπλοκ.

1931-23: Κυβέρνηση του μετριοπαθούς Κάρολου.

1931-36: Σταδιακή φασιστικοποίηση, απ' την κυβέρνηση του στρατηγού Γεβές. Οικονομική συνεργασία με τη Χιτλερική Γερμανία.

1936-38: Κυβέρνηση Νταράνι. Στέρηση δικαιώματος ψήφου από ένα εκατομμύριο εργάτες και αγρότες. Αντικομμουνιστικά και αντισημιτικά μέτρα. Ανοιχτή διχτατορία του αντιβασιλιά Χόρτυ. Προβολή εδαφικών διεκδικήσεων γειτονικών χωρών.

1939: Προσάρτηση Σλοβακικών εδαφών μετά την κατάληψη της Τσεχοσλοβακίας απ' τους Γερμανούς. Αποχώρηση απ' την ΚΤΕ, προσχώρηση στο «αντικομμουνιστικό σύμφωνο». (Άξονας).

1940: Προσάρτηση τμήματος της Ουκρανικής Καρπαθίας (από την ΕΣΣΔ) και Β. Τρανσυλβανίας (απ' τη Ρουμανία).

1941: Συμμετοχή στην εισβολή στη Γιουγκοσλαβία. Κατάληψη της Σλοβενικής περιοχής Βάτσκα.

1941-44: Τα Ουγγρικά στρατεύματα συμμετέχουν στην εισβολή στη Ρωσία. Βαρύς φόρος αίματος. Νεκροί 200.000 απ' τους 300.000 Ούγγρους εισβολείς.

1943-44: Ανάπτυξη αντιφασιστικού κινήματος αντίστασης.

1944 19 Μάρτη: Κατάληψη της Ουγγαρίας απ' τους Γερμανούς για την αντιμετώπιση του αντιστασιακού κινήματος.

Δεκέμβρης: Προσωρινή εθνική αντιγερμανική κυβέρνηση στην απελευθέρωση απ' το Σοβιετικό στρατό πόλη Ντεμπερεσέν.

1945 20 Γενάρη: Συνθήκη ειρήνης με τις συμμαχικές δυνάμεις.

1917. Άνθιση της θεωρίας του κινηματογράφου. Ζεζό Τοζόκ.

1919. Πρώτες παραγωγές των εθνικοποιημένων στούντιο και εργαστηρίων. Ξαφνική ανακοπή εξαιτίας της δικτατορίας του Χόρτυ.

1920-29. Μεγάλοι θεωρητικοί στην εξορία. Μπέλα Μπάλας («Αόρατος άνθρωπος»), Ιβάν Χάβεσου («Αισθητική και δομή του Κινηματογραφικού δράματος»).

1930. Μπέλα Μπάλας: «Το πνεύμα του Κιν/φρου».

1930-40 Μεσουράνημα Γκ. Κάμπος (μεγάλος ηθοποιός).

1940-48 Ασήμαντη κινηματογραφική παρουσία. Ευθυγράμμιση με το φασισμό.

4 Απρίλη: Οριστική αποχώρηση των Γερμανικών στρατευμάτων.

1945-48: Κυβέρνηση εθνικής ανασυγκρότησης με κυρίαρχη την κομμουνιστική παρουσία. Εθνικοποιήσεις, αγροτική μεταρρύθμιση. Συμμαχία με την ΕΣΣΔ.

1949 15 Αυγούστου: Ανακήρυξη της Λαϊκής Δημοκρατίας.

1949-56: Περίοδος Ράκοζι. Αντιγραφή Σταλινικού μοντέλου.

1956 Οκτώβρης - Νοέβρης: Λαϊκές διαδηλώσεις κατά της οικονομικής πολιτικής του Ράκοζι, εξελίσσονται σε πανεθνική εξέγερση. Η νέα κυβέρνηση του Ίμπρε Νάγκυ, ζητάει την αποχώρηση των Ρώσων και την επέμβαση του ΟΗΕ. Τελικά η εξέγερση καταστέλλεται βίαια απ' τα Ρώσικα στρατεύματα. Αναλαμβάνει ο Γιάνος Καντάρ.

Μετά το '56: Η πολιτική του Καντάρ αποσκοπεί στην αντιμετώπιση των αιτίων που προκάλεσαν την κρίση του '56 μέσα απ' την υιοθέτηση μέτρων που ευνοούν την οικονομία της αγοράς, την σχετική φιλελευθεροποίηση και την εξασφάλιση λαϊκής συναίνεσης. Απ' τα μέσα της δεκαετίας του '60 αναπτύσσεται το αντιπολιτευτικό ρεύμα της Νέας Αριστεράς και μαζικές κύρια νεολαϊστικές μορφές άρνησης της λογικής του «σοσιαλιστικού» τρόπου ζωής.

1948 *Εθνικοποίηση των κινηματογραφικών στούντιο.*
Frigyés Ban: «Το χόμα κάτω από τα πόδια σας».

1949 *Imre Zenev: «Μια γυναίκα κάνει το νέο ξεκίνημά της».*
Felix Mariacy: «Anna Szabo». Επίδραση του νεο-ρεαλισμού.

1949-56 *Κινηματογράφος προπαγάνδας Ζόλνταν Φάμπρι: «Δεκατέσσερις σωσμένες ζωές» (1954), «Λούνα Παρκ» (1955) Felix Mariacy: «Η άνοιξη έρχεται στη Βουδαπέστη», «Ένα ποτήρι μπίρα» (1955).*

1957 Ζόλνταν Φάμπρι *«Καθηγητής Αννίβας». Επαναδραστηριοποίηση των στούντιο της Βουδαπέστης. Σχηματισμός των στούντιο «Μπέλα Μπάλας» από ομάδα νέων κινηματογραφιστών. Επιρροή των ανανεωτικών ρευμάτων του παγκόσμιου κινηματογράφου.*

1962 Μίκλος Γιαντσό: *«Η Καντάτα». Αφετηρία του νέου Ουγγρικού κινηματογράφου.*

1964 Μίκλος Γιαντσό: *«Σύντροφε Αντίο». Αντράς Κόβατς: «Δύσκολος λαός».*

1965 Μίκλος Γιαντσό: *«Οι νικημένοι». Παγκόσμια αναγνώριση.*

1967 Μίκλος Γιαντσό: *«Κόκκινο και Λευκό».*

1970 Αντράς Κόβατς: *«Σκυταλοδρομία». Κάρολυ Μάκκ: «Αγάπη για έναν κρατούμενο».*

1971 Μίκλος Γιαντσό: *«Κόκκινος Ψαλμός».*

1970-80 *Καθιέρωση νέων σκηνοθετών. Μάρτα Μεσζαρος («Υιοθεσία» 1975, «Εννιά μήνες» 1976 «Δυο Γυναίκες» 1977), Τζούντιθ Έλεκ, Ίσταν Νταράτ, Ζόλτ Κέζντι-Κόβατς («Όταν γυρίσει ο Ζοζέφ» 1976), Πάλ Γκάμπορ κ.ά. Συνεχίζεται η δημιουργική προσφορά των Παλαιάρχων. Ενδεικτικές ταινίες: Μίκλος Γιαντσό: «Ηλέκτρα» (1974), Ίσταν Σζάμπο: «Ταινία έρωτα» (1970), «Εμπιστοσύνη» (1979). Αντράς Κόβατς: «Λαβύρινθος» (1976), «Το Ιπποφορβείο» (1979). Ζόλνταν Φάμπρι: «Η φράση που δεν τέλειωσε», «Η πέμπτη σφραγίδα» (1976).*

1980 κ.ε. *Πραβληματισμοί και ανασητήσεις. Κοινωνική κριτική-δυτικές επιρροές.*

Ένας νεανικός κινηματογράφος

(για τη φυσιογνωμία
του νέου
Ουγγαρέζικου Κινηματογράφου)

Ιδιαίτερα σημαντική και αποδοτική υπήρξε η γνωριμία μας με τις καινούργιες τάσεις του Ούγγρικού κινηματογράφου, έτσι όπως μας δόθηκε η ευκαιρία να έρθουμε σ' επαφή μαζί τους, χάρη στην εβδομάδα, την αφιερωμένη στον κινηματογράφο της Ουγγαρίας, που οργάνωσε το Υπουργείο Πολιτισμού σε συνεργασία με την Πανελλήνια ένωση κριτικών κινηματογράφου και με τη βοήθεια του Ουγγρικού Υπουργείου Πολιτισμού. Οι ταινίες που προβλήθηκαν μας γνώρισαν τις σημερινές τάσεις ενός εθνικού κινηματογράφου ιδιαίτερα σημαντικού, που πάντα ανιχνεύει νέους δρόμους προβληματικής και έκφρασης. Ενός κινηματογράφου παράλληλα, που εκμεταλλεύεται την κριτική ευνοία για τη δημιουργία του όσο και την υποδομή σε στούντιο και εργαστήρια (ιδιαίτερα τα στούντιο της Βουδαπέστης και τα στούντιο της ένωσης κινηματογραφιστών Μπέλα Μπάλας), που συντελούν στην υψηλή ποιότητα της επεξεργασίας των ταινιών.

Όλες οι ταινίες του επταημέρου, λίγο ή περισσότερο κρηκτικές, άπτονται του πεδίου της κοινωνικής κριτικής. Ο σημερινός Ουγγρικός κινηματογράφος, πρώτα απ' όλα φαίνεται να λειτουργεί, ως συλλογική Ιστορική μνήμη, αφού πηγή αναφοράς των προβληματισμών του είναι τα γεγονότα του 1956, που χαρακτηρίστηκαν από τη λαϊκή εξέγερση απέναντι στο σταλινικό εξουσιαστικό πρότυπο του Ράσοζυ και σφραγίστηκαν από την Σοβιετική στρατιωτική επέμβαση και την, μετά την ομαλοποίηση, σταδιακή φιλελευθεροποίηση του κράτους. Αναφέρεται λοιπόν στα γεγονότα του '56, αλλά δε στοχάζεται κιόλας πάνω σ' αυτά, μια που η δημιουργική επεξεργασία των κοινωνικών δεδομένων που πρόκυψαν και η εξαγωγή συμπερασμάτων είναι αλλότρια προς τη σύνολη προβληματική του. Τα όρια που του αφήνει η —οποσδήποτε παρεμβαίνουσα— κρατική παρουσία, αν και είναι αρκετά πλατιά δεν φαίνεται να είναι και απεριόριστα. Έτσι η επιλογή να μιλήσει για



«Αποφυλάκιση υπό επιτήρηση»

πράγματα περασμένα με μια εμμονή σ' αυτά, χωρίς την αναγωγή των σημερινών καταστάσεων στην αιτία τους, αποδυναμώνει το ιστορικό αυτό παρελθόν, ανεργοποιώντας το.

Σήμερα ίσως, τα προβλήματα της Ουγγρικής κοινωνίας είναι πιο κοντά σ' αυτά μιας δυτικής χώρας παρά σ' αυτά, της Πολωνίας λ.χ. Γι' αυτό κι η επαναστατική αντιπαράθεση, μέσ' απ' την έκφραση, μοριοποιείται, επεκτείνεται στο σύνολο μεν της κοινωνίας, αλλά για κάθε της κομμάτι παίρνει διαφορετική μορφή, ανάλογα με τα ιδιαίτερα προβλήματά του.

Στο πρόγραμμα του επταημέρου, περιλήφθηκαν

ταινίες, περισσότερο ή λιγώτερο εκρηκτικές, που όμως στο σύνολό τους σχεδόν άπτονταν του πεδίου της κοινωνικής κριτικής. Θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για τρεις ενότητες ταινιών ή καλύτερα, για μια ενιαία ομάδα ρεαλιστικών - κοινωνικών ταινιών (καμμιά σχέση, είναι φανερό, με το σοσιαλ-ρεαλιστικό μοντέλο) με δύο εξαιρέσεις: μια ιστορική («Ο Ντανιέλ παίρνει το τραίνο», πάνω στα γεγονότα του '56) και μια ταινία με πειραματικές προθέσεις («Τσόντβαρ»).

Εκτός απ' την «Ανεκτίμητη μέρα» του Γκότταρ και το «Τσόντβαρ» του Τότλαν Χούσαρικ, που καταφέρνουν να αρθρώσουν έναν αυτόρκτη, αυτόνομο λόγο (που δεν τυποποιείται και δεν φορμάρεται σε ακαδημαϊκά καλούπια, κρατώντας τη δροσιά και την αναζητησιακή του ορμή) οι άλλες ταινίες ορίζονται από εμφανείς αδυναμίες. Ωστόσο, μπορούν να ειπωθούν σαν ντοκουμέντα για κάποια προβληματική επι του κοινωνικού, χωρίς βεβαίως να υπερβάλλουμε ό τι είναι η «απάντηση στην κρίση» (όπως τόνιζε υπερφύλατα το ΒΗΜΑ). Ταινίες με έντονη κριτική διάθεση, ξεκινούν απ' το ντοκουμανταίρ-φιζιόν («Αποφυλάκιση υπό επιτήρηση», «Πριγκίπισσα») και φθάνουν ως τα παιχνίδια με τον ίδιο τον κινηματογράφο

και την κάμερα («Μια ανεκτίμητη μέρα»).

Τα αδρά επίπεδα του Μίκλος Γιάντσο, μοιάζουν να έχουν εγκαταλειφθεί υπέρ μιας αναφοράς στο τώρα και στην κοινωνική ζωή σήμερα. Η φιλελευθεροποίηση του καθεστώτος, έχει σαν αποτέλεσμα, φαινόμενα - προνόμια του καπιταλισμού να εισβάλλουν στην σχετικά στατική κοινωνία της Ουγγαρίας, αλλάζοντας την φυσιογνωμία της αλλά και εισβάλλοντας στην εκφραστική των δημιουργών της χώρας. Η εισβολή του ροκ, το σχετικά ψηλό, επίπεδο κατανάλωσης, οι πανκς αλλά και η απελευθέρωση της σεξουαλικότητας, το δικαίωμα στη διαφορά ως επιλογή ζωής διατρέχει το σημερινό σώμα του νέου Ουγγρικού σινεμά.

Η ανυπακοή στον εγκλεισμό σε ήδη κατακτημένα αφηγηματικά (ακαδημαϊκά) καλούπια, η άρνηση των κυριάρχων κοινωνικών δομών κι η νοσταλγία της ιστορικής σημασίας της χαμένης εξέγερσης του '56 δίνει στον σημερινό κινηματογράφο της Ουγγαρίας το δικαίωμα να αρνηθεί τη βεβαιότητα του Νικήτα Χρυστόφ, που το Γενάρη του '57 προσπαθούσε να πείσει ότι «όλα ήταν πια εντάξει». Ένας καινούργιος κινηματογράφος της αμφισβήτησης γεννιέται, υλοποιώντας την αντίστοιχη κοινωνική προδιάθεση.

ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΚΟΥΡΙΩΤΗΣ



«Contvary»

Καμερα

**MULTI MEDIA και
ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ**

Συζήτηση της Μαρίας Κλωνάρη
και της Κατερίνας Τομαδάκη
με τους Ηλία Κανέλλη και Μηνά Ταταλιδη

«Η πραγματικότητα δεν είναι κάτι που υπάρχει απόλυτα, αντίθετα είναι μια παράμετρος του βλέματος, συνεπώς εξαρτάται από την αντίληψη του καθένα.

Απ' αυτή την πλευρά ο κινηματογράφος μας καταργεί την ψευδ-αίσθηση».

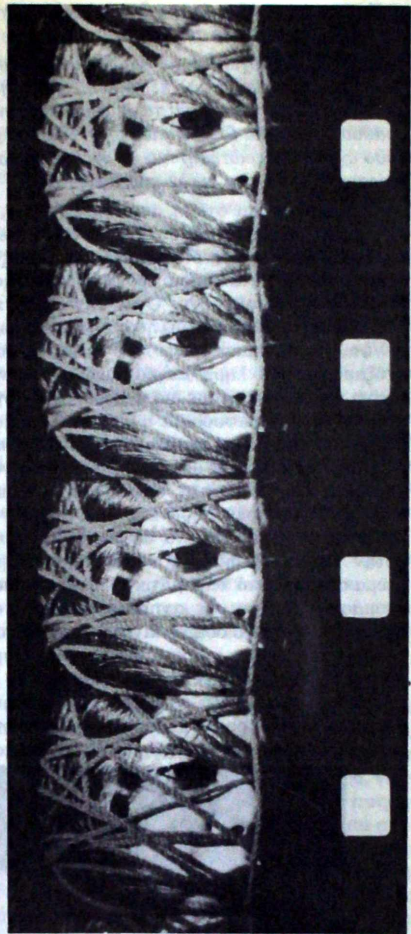


ΕΡ. Θα θέλατε να μας μιλήσετε για το ξεκίνημα σας στον κινηματογράφο σούπερ οκτώ;

— **ΑΠ.:** Στο S.8 φθάσαμε μ' ένα τρόπο τελειώς φυσικό. Αυτή η άρνηση του ακαδημαϊκού κιν/φου προϋπήρχε σε όλη μας τη στάση —ακόμη κι όταν κάναμε θέατρο υπήρχε μια άρνηση του εμπορικού θεάτρου— του κατεστημένου συστήματος. Στο S.8 φθάσαμε πολύ απλά. Θέλαμε να έχουμε μια κάμερα, που να μπορούμε να τη χειριζόμαστε όπως θέλουμε με απόλυτη ανεξαρτησία και ελευθερία στην προσέγγιση της κινηματογραφικής έκφρασης και αυτό μας οδήγησε μοιραία στο S.8.

ΕΡ.: Από την αρχή κινηματογραφούσατε μόνες σας, χωρίς την βοήθεια τεχνικών ή συνεργείου;

ΑΠ.: Όχι. Αρχίσαμε πρώτα εδώ, στην Ελλάδα. Είχαμε κάνει ένα φιλμ στην αρχή όταν κάναμε ακόμη θέατρο, γύρω στο 70 πρέπει να ήταν, σε 8 μμ. Ήταν η πρώτη φορά που αρχίζαμε να κάνουμε κινηματογράφο, δεν είχαμε καμιά επαφή με την τεχνική και ξέροντας ότι ο κινηματογράφος είναι κατ' εξοχήν τεχνικό μέσο που πρέπει να κατέχεις, είχαμε προσφύγει σ' έναν οπερατέρ, μαθητευόμενο τότε στη Σχολή Σταυράκου. Η προσπάθεια κατέληξε σε όλεδρο. Όχι μόνο ο οπερατέρ αυτός επέμενε στις απόψεις του και τράβούσε με τον τρόπο που αυτός ήξερε —ενώ εμείς δεν ξέραμε— αλλά επίσης στο τέλος μόνταρε εκείνος το φιλμ όπως ήθελε, άρχισε κιόλας να το δείχνει σαν δικό του φιλμ και σ' ένα δεύτερο γύρισμα έκανε όλα τα πιθανά λάθη που μπορούσαν να γίνουν. Η εμπειρία γενικά ήταν τόσο αρνητική κι οι απόψεις μας τόσο διαφορετικές εμάς σαν σκηνοθετριών και εκείνου σαν οπερατέρ, που καταλάβαμε ότι για να μπορέσουμε να βρούμε και να πραγματοποιήσουμε τη δική μας κινηματογραφική γλώσσα ήταν απαραίτητο να πάρουμε την κάμερα στα χέρια μας. Τότε είχαν μόλις βγει οι μηχανές Σούπερ 8 κι έτσι αρχίσαμε να κινηματογραφούμε στην Αθήνα, με τη διαφορά ότι εκείνα τα έργα δεν τα δείχναμε γιατί σε όσους γύρω μας μιλούσαμε εκείνοι την εποχή για το S.8 —είχαμε μιλήσει σε πολύ κόσμο, κινηματογραφικούς παράγοντες κλπ.— όλοι ομόφωνα μας έλεγαν ότι ασφαλώς δεν είμαστε καλά, ότι επρόκειτο για μια μη σοβαρή κατάσταση και ότι αυτά τα χρήματα που ξοδεύαμε, θα μπορούσαμε σε πέντε χρόνια μαζεδοντάς τα, να κάνουμε ένα φιλμ μικρού μήκους «σωστό και όπως πρέπει» στα 35μμ. Όλη αυτή η δουλειά δεν κατέληγε πουθενά. Αντίθετα όταν πήγαμε στο Παρίσι και φτιάξαμε ένα πρώτο ολοκληρωμένο φιλμ σε S.8, το πρωτοδείξαμε στο Πανεπιστήμιο εικαστικών τεχνών της Σορβόνης, στο κινηματογραφικό τμήμα και αμέσως είχαμε σοβαρά ενθουσιώδεις κρίσεις και οι υπεύθυνοι καθηγητές μας έστειλαν στα πρώτα διεθνή φεστιβάλ. Σ' αυτά τα φεστιβάλ διακριθήκαμε, πήραμε ένα σημαντικό βραβείο αμέσως με τη δεύτερη ταινία μας στο Φεστιβάλ της Υέρ το 77 και συνεχίσαμε έτσι την καριέρα μας.



Η Μαρία Κλωνάρη στο «Διπλό Λαβύρινθο», 1976

ΕΡ.: Υποθέτουμε ότι αυτά τα πρωτόλεια, που κάνατε εδώ πέρα, απελευθέρωσαν για σας και κάποια μυστήρια της τεχνικής: «Χρήση φακών, φωτισμών κλπ.» σας βοήθησαν να γνωρίσετε το μέσο και παράλληλα θα αποκτήσατε και τις πρώτες εμπειρίες για τον μετέπειτα κινηματογράφο σας.

ΑΠ.: Ασφαλώς γιατί η κάμερα είναι ένα όργανο που πρέπει να μάθεις. Υπάρχει κάποια τριβή, υπάρχει μια περίοδος που πρέπει να περάσεις για να κυριαρχήσεις πάνω στο μέσο. Από την άλλη μεριά, δεν είναι χωρίς ενδιαφέρον αυτά τα έργα και τα δείξαμε μάλιστα αναδρομικά παρουσιασμένα σε μια ειδική προβολή στο Παρίσι και άρεσαν πολύ. Βέβαια ιστο-

ρικά πια, όταν ήδη είχαμε δημιουργήσει ένα έργο –βλέποντάς τα προς τα πίσω.

ΕΡ.: Όταν αρχίσατε να διαμορφώνετε δική σας γλώσσα, μπορείτε να μας πείτε που τοποθετηθήκατε σε σχέση με τις τάσεις και τα ρεύματα του κινηματογράφου παγκόσμια (αν βέβαια μπορεί ν' απαντηθεί μια τόσο «χαοτική» ερώτηση) και σε σχέση βέβαια με τον πειραματικό κιν/φο, αυτόν που αναζητά;

ΑΠ.: Δεν έχουμε σχέση, απολύτως καμμία, με τον εμπορικό κινηματογράφο. Τοποθετούμαστε στον πρωτοποριακό κιν/φο έτσι κι αλλιώς, ιδίως σ' ένα ρεύμα του που κατά κάποιο τρόπο δημιουργήσαμε ε-μείς, που δεν προϋπήρχε. Όταν κάναμε τις πρώτες μας ταινίες στο Παρίσι, μιλήσαμε για τον σωματικό κιν/φο, τον κινηματογράφο του σώματος και αναπτύξαμε μια ολόκληρη θεωρία πάνω σ' αυτόν. Διότι εκείνη την εποχή είχαμε μια μεθοδολογία συγκεκριμένη: κινηματογραφούσαμε η μια την άλλη και χρησιμοποιούσαμε αποκλειστικά την εικόνα του προσώπου μας, του σώματός μας γενικότερα ως λόγο –δεν υπήρχε άλλος λόγος στις ταινίες μας, δεν υπήρχαν διάλογοι ή σενάριο. Γύρω από μας, άρχισαν κι άλλοι κινηματογραφιστές να ασχολούνται κάπως με αυτήν την προβληματική και δημιουργήθηκε ένα ρεύμα στο Γαλλικό πειραματικό κινηματογράφο που ονομάστηκε σωματικός κινηματογράφος, σε αντίθεση με τον λεγόμενο δομικό κιν/φο. Από κει και πέρα αποκρυσταλλώθηκε μια κατάσταση από ορισμένους κριτικούς που κυριολεκτικά διχοτόμησαν το Γαλλικό πειραματικό κιν/φο σε σωματικό και δομικό. Ε-μείς σιγά σιγά, προχωρώντας από την πρώτη μας δουλειά, και όπως μετατοπιζόμαστε, αρνούμαστε αυ-

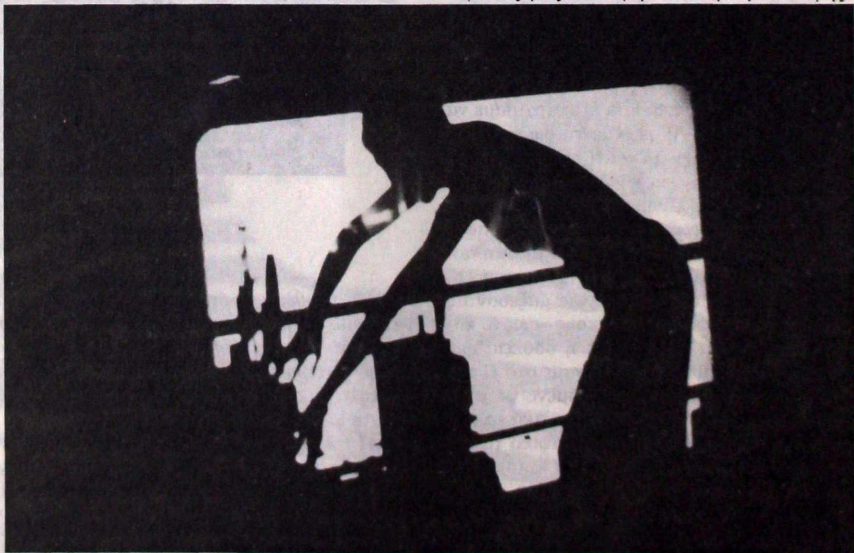
τό το διαχωρισμό, αρνούμαστε γενικά αυτό το διαχωρισμό. Διότι εμείς δουλεύουμε και με δομές. Μπορεί να μη δουλεύουμε με τον τρόπο που δουλεύουν οι δομικοί κινηματογραφιστές, παίρνοντας σαν βασική κινηματογραφική μονάδα το καρρέ, δεν κάνουμε τέτοιου είδους δουλειά, αλλά χρησιμοποιούμε π.χ. πολλές παραμέτρους καθαρά κινηματογραφικές, όπως το στοιχείο της προβολής. Βάζοντας μηχανήματα μέσα στο χώρο, έτσι ώστε να αξιοποιούμε κατά κάποιο τρόπο αυτό το τεχνικό στοιχείο του κινηματογράφου και να το απομυθοποιούμε, να δείχνουμε δηλαδή τον κινηματογράφο σαν διαδικασία. Αυτή είναι μια αντίληψη πιο κοντά στον δομικό κινηματογράφο και μεις πιστεύουμε ότι κάπου κάνουμε μια σύνθεση, από διαφορετικά ρεύματα.

ΕΡ.: Ωστόσο δεν θέλετε να αφηγηθείτε κάποια ιστορία, αντίθετα προσεγγίζετε την κινηματογραφική σας γλώσσα σε σχέση με την ψυχανάλυση και τους φροϊδικούς όρους; Υποσυνείδητο...

ΕΡ.: Θα έλεγα ότι ο κινηματογράφος μας δεν μπορεί να κλειστεί μέσα σε όρους, ούτε μέσα στη ψυχανάλυση, γιατί η ψυχανάλυση είναι μια επιστήμη που μας ενδιαφέρει και έχουμε αντλήσει στοιχεία απ' αυτή, αλλά είναι κάτι ανάμεσα σε πολλά, δηλαδή ούτε το κυρίαρχο είναι, ούτε αυτό που μας απασχολεί περισσότερο.

ΕΡ.: Αν πρέπει να μιλήσουμε για ρεύματα σκέψης, υπάρχει ασφαλώς και η θεωρία του φεμινιστικού κινήματος.

ΑΠ.: Ναι, κυρίως όμως η πολιτιστική αμφισβήτηση που έχει προκαλέσει το φεμινιστικό κίνημα. Αυτό ασφαλώς μας ενδιαφέρει σαν ρεύμα σκέψης. Όλη η



Η σκιά της Κατερίνας Θωμαδάκη στην οθόνη για την ουβερτούρα του «Unheimlich III: Οι μητέρες», Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της πόλης του Παρισιού ARC 2, 1981 (φωτ. Κλωνάρη - Θωμαδάκη)

αμφισβήτηση των πολιτιστικών πια δομών της πατριαρχικής κοινωνίας και πως έχουν διαρθρωθεί μαζί με τις κοινωνικές δομές, όπως είναι η ιεραρχία κλπ. τις οποίες αναίρωμε με ένα τρόπο τέχνης πια. Ας πούμε στη δική μας δουλειά πάντα η ιεράρχηση καταργείται προς όφελος του σπασίματος, της πολλαπλότητας, της έκρηξης του ενός. Είναι μια συνειδητή τακτική όλα αυτά μέσα στη δουλειά μας και σίγουρα βρίσκεται σε διάλογο με τη φεμινιστική θεωρία. Παρ' όλο που υπήρξε από πριν σαν στάση δική μας, πριν συναντήσουμε την θεωρία. Αυτό είναι ένα ρεύμα που μας είναι κοντινό. Αν σας ενδιαφέρει μπορούμε να μιλήσουμε και για καλλιτεχνικά ρεύματα που μας έχουν απασχολήσει πολύ. Μεγάλα ρεύματα από τις πρωτοπορίες των αρχών του αιώνα όπως π.χ. το νταντά, ο σουρρεαλισμός. Επίσης υπάρχουν ανατολικές φιλοσοφίες που μας ενδιαφέρουν, όπως ο ταοϊσμός, το ζεν.

Η ακόμα, η θεωρία των quanta, ένα ρεύμα της σύγχρονης φυσικής που σε πολλά σημεία άλλωστε συναντά ανατολικές μυστικιστικές κοσμοθεωρίες, ιδίως των Ινδιών. Ασφαλώς οι αναφορές μας έρχονται από πολλές κατευθύνσεις και κατά κανένα τρόπο δεν είναι αποκλειστικά αγκυροβλημένες σε μια θεωρητική επιστήμη, όπως είναι η Δύση, ούτε σ' ένα χρόνο, όπως είναι ο εικοστός αιώνας.

ΕΡ.: Πως εξηγείτε το διχασμό του θεατή όταν παρακολουθεί τα έργα σας. Από τη μια να προσπαθεί να αναλύσει αυτά που βλέπει και από την άλλη να αφήνεται να νοιώθει την εικόνα, να την αισθάνεται.

ΑΠ.: Νομίζω ότι προκαλείται από την ίδια την υπόσταση του έργου, που είναι κάπου διπλή. Από τη μία υπάρχει ένα αισθητικό πλαίσιασμα της εικόνας, του χρώματος, της κίνησης της κάμερας, του φωτισμού, κάτι το πολύ άμεσο, κάτι που σε παρাসύρει σε μια ροή, κι από την άλλη υπάρχει η νοητική διάσταση κι η δομική επεξεργασία, ένα σχήμα σκέψης που είναι το θεμέλιο θα έλεγα της ταινίας και που ποτέ δε δίνεται με λόγια, δεν δηλώνεται αναφανδόν, δε βγαίνει στην επιφάνεια. Αυτό το δεύτερο στοιχείο προκαλεί το θεατή να διαμορφώσει ο ίδιος το νόημα, να «αναλύσει» αυτό που βλέπει. Κι αυτή η τάση, που δημιουργείται ανάμεσα στην αίσθηση και την ιδέα είναι κι αυτό που μας ενδιαφέρει, γιατί δίνει περιθώριο στο θεατή να επενδύσει το φιλμ με τη δική του ευαισθησία.

ΕΡ.: Με αφορμή τις τρεις θόνες στο έργο σας «Πορτραίτα-Καθρέφτες» που είδαμε πρόσφατα στην Αθήνα, θέλετε να μας μιλήσετε για την προβληματική της δουλειάς σας πάνω στην τρισδιάστατη οθόνη;

ΑΠ.: Στα «Πορτραίτα-Καθρέφτες» χρησιμοποιούμε τρεις θόνες που έχουν μια συγκεκριμένη δομή —ακριβώς, η δομή είναι κάτι το εξέχον σ' αυτό το έργο. Απεικονίζουν τη βασική διαδικασία της ταινίας που είναι, ότι εμείς κινηματογραφούμε εκείνους. Σ' αυτό το τρίπτυχο, προβάλλονται τρεις εικόνες. Οι κινηματογραφούμενες βρίσκονται στην κεντρική οθόνη,

εμείς βρισκόμαστε η μία αριστερά και η άλλη δεξιά από την κεντρική οθόνη, και φαινόμεστε να κινηματογραφούμε αέναα (τα φιλμ είναι «ατέρμονα»). Έτσι μέσα σ' αυτό το τρίγωνο παρουσιάζουμε την κεντρική προβληματική που είναι η σχέση αυτού που κινηματογραφείται και εκείνου που κινηματογραφείται. Όλο το φιλμ είναι η σχέση που δηλώνουμε με αυτή τη διάταξη μέσα στο χώρο.

ΕΡ.: Αυτή η άποψη σας δικαιολογεί την παρουσία των τριών επιπέδων. Η πολύ πλούσια οπτική αντιμετώπιση του ατόμου που προσεγγίζεται στη μεσαία οθόνη, τονίζεται από την παρέμβαση της δημιουργικότητάς σας, που την σημαίνουν οι πλαιινές θόνες και η επανερχόμενη κινηματογραφική μηχανή λήψης. Από το τρόπο είναι μάλλον η κωδικοποίηση της ιδεολογίας σας, ότι πραγματικότητα δεν είναι ότι βλέπουμε με την πρώτη ματιά, αντίθετα είναι οτιδήποτε άλλο εκτός απ' αυτό. Για αυτό όταν λέμε ότι ο κινηματογράφος σας δεν αφηγείται, εννοούμε απλά ότι δεν αφηγείται κλασσικότερα αλλά αντίθετα προτείνει μια υπεραφήγηση. Αυτό σας κάνει να συγγενεύετε με τον υπερρεαλισμό, με την έννοια ότι προσπαθείτε να αναδείξετε μιαν άλλη πραγματικότητα αλλά όχι με την θεματική των υπερρεαλιστών, με την θεματική π.χ. του «Ανδαλουσιανού σκύλου» του Μπουνιουέλ, που ενώ έχει αντίληψη το υλικό του στην πραγματικότητα, τελικά αυτό το υλικό διαρθρώνεται τελείως ανορθόδοξα;

ΑΠ.: Θέλουμε να αντιδιαστείουμε παρ' όλα αυτά, κάτι σε σχέση με το φιλμ των Νταλι-Μπουνιουέλ. Είναι ένα φιλμ που αγαπούμε πάρα πολύ. Ωστόσο νομίζουμε ότι υπάρχει μια σημαντική διαφορά, γιατί ο δικός μας κινηματογράφος είναι πολύ πιο αφηρημένος. Στον «Ανδαλουσιανό σκύλο» αυτό που συμβαίνει είναι ότι έχουμε μια διάρρηξη-ανατροπή των φυσικών συνδέσμων σ' ένα γεγονός, σε μια δράση, δηλαδή βλέπεις ξαφνικά ένα απόρρομο γεγονός να προκύπτει από μια δράση που δεν το προαναγγέλει καθόλου. Υπάρχει αυτή η δόμηση μέσα από τη ρήξη, που όμως διατηρεί μέσα στο κάθε γεγονός ένα αφηγηματικό πυρήνα, αναγνωρίζεις μέσα στο κάθε γεγονός ένα αφηγηματικό πυρήνα, αναγνωρίζεις ένα θραύσμα κάποιας ιστορίας που δεν συντίθεται τελικά με την συμβατική αντίληψη, αλλά την κατακεραματίζει. Πάντα όμως υπάρχουν αυτά τα θραύσματα αφήγησης. Σε μας αντίθετα, δεν υπάρχουν καθόλου. Είναι ένα βήμα πιο πέρα.

Και μια ακόμα αντιδιαστολή νομίζουμε πωςρέπει να γίνει, όσο αφορά ακριβώς τη θεματική και τη θέση που παίρνουμε πάνω στη γυναικεία νοητική ταυτότητα, το γυναικείο σύμπαν που χαρακτηρίζει τα έργα μας και που βρίσκεται σε διάσταση με το είδος φαντασίωσης που ενσαρκώνει συχνά ο σουρρεαλισμός. Κι εμείς όπως κι οι σουρρεαλιστές προσεγγίζουμε το ασυνείδητο. Αλλά από μιαν άλλη όχθη.

Καμερά



Η Παρβανέ Ναφαί στο «Unheimlich II: Αστάρτη», 1979-80, (φωτ. Κλωνάρη-Θωμάδακη)

ΕΡ.: Διακρίνετε ωστόσο κάποια επιρροή από εκείνη την εποχή;

ΑΠ.: Πιστεύουμε ότι έχουμε κάποια σχέση με όλη εκείνη την εποχή, με το μη αφηγηματικό κινηματογράφο του Μάν Ραίη, της Ζερμαίν Ντυλάκ, ή του Κοκτώ. Αλλά αυτή η σχέση είναι πολύ γενική, νομίζουμε ότι και στις δύο περιπτώσεις οι δημιουργοί είναι αρκετά υπονομισμένοι σε σχέση με τις ασυνείδητες διαδικασίες. Εκεί κάπου τελειώνει η σχέση.

ΕΡ.: Όμως έχετε σχέση και με τον Φριτς Λάνγκ;

ΑΠ.: Μια σχέση πολύ συγκεκριμένη αφού μια σκηνή της «Μητρόπολης» έχει εμπνεύσει το οπτικό μέτρο της καινούργιας μας εγκατάστασης που είναι το «Όνειρο της Ηλέκτρας». Και μιλώ για την περίφημη εκείνη σκηνή του αληθινού θα έλεγα εργαστηρίου όπου η ψυχή της αποκοιμισμένης ηρωίδας μεταγγίζεται στη γυναίκα-ρομπότ. Η εικόνα αυτή, τα αρχέτυπα της αποκοιμισμένης και του ρομπότ, ο ύπνος, η ύπωση, το έμφυχο και το άψυχο, η μεταβίβαση ψυχής-πνεύματος, το φανταστικό και μηχανικό όν που ζωντανεύει, οι δυο γυναικείες μορφές που συγχωνεύονται, όλα αυτά αγγίζουν, κάτι το πολύ βαθύ, μια ουσία μυθολογική και φιλοσοφική που ξεφεύγει ολότελα από την απλοϊκή ιστορία που αφηγείται κατά τα άλλα το φιλμ. Κι ακριβώς αυτό που μας ενδιέφερε είναι να ξαναδιαβάσουμε αυτή τη σκηνή, σάραντα σχεδόν χρόνια αργότερα, στο τέλος, του τε-

χνολογικού αιώνα που ανοίγει η «Μητρόπολη», μέσα από τη δική μας σκοτιά και μέσα από ένα όραμα γυναικείο, σα μια προφητεία που συνδέει το παρελθόν και το μέλλον του κόσμου.

Είναι γεγονός ότι από ένα σημείο και πέρα, από τότε που αρχίσαμε να κάνουμε πειραματικό κινηματογράφο, είμαστε όλο και πιο ικανές να αντλήσουμε απόλαυση από ένα φιλμ του αιώτερου παρελθόντος, περισσότερο από ότι από ένα φιλμ του παρόντος. Σήμερα δεν μπορούμε να δούμε τις ταινίες που βγαίνουν κάθε χρόνο, αλλά αντίθετα ανακαλύπτουμε με πραγματική απόλαυση τις πολύ παλιές ταινίες. Υπάρχει ένα διπλό φαινόμενο. Από τη μια μεριά, εκείνη την εποχή ακόμη, ο κινηματογράφος σαν μέσο ψηλαφούσε, και βλέπεις να υπάρχει μια ζωντάνια, μια εκρηκτικότητα και κυρίως μια φοβερή ερευνητικότητα. Από την άλλη μεριά το γεγονός ότι δεν είχε τελειοποιηθεί τεχνικά το μέσο, δημιουργεί ελλείψεις, κάποιες ρωγμές, διάφορα πράγματα που δεν μπορούσαν να ταυτιστούν με τον λεγόμενο ρεαλισμό. Το μαυρόασπρο φιλμ, ο βουβός κινηματογράφος, η παλμική ακτινοβολία της εικόνας, εκείνες οι πολύ γρήγορες ταχύτητες, οι μηχανικές ατέλειες —που μας ενδιαφέρουν πάρα πολύ— δίνουν μια διάσταση φαντασίας που έχει χάσει αυτός ο κοινός τυπος εγχρωμος κραυγαλέος κινηματογράφος. Ένας κινηματογράφος που προσπαθεί να αναπαράγει μια δήθεν ρεαλιστική αντίληψη της πραγματικότητας. Επιπλέον νομίζουμε ότι φτωχώνει τρομερά και την εμπειρία του θεατή.

ΕΡ.: Ποιά είναι η γνώμη σας για τα σημερινά τελειοποιημένα κινηματογραφικά μέσα, για τη μεταβατική περίοδο από τη χημεία στην ηλεκτρονική;

ΑΠ.: Γενικά, υπάρχει πράγματι μια κίνηση από το μέσο του χημικό, στο μέσο το ηλεκτρονικό. Αυτό είναι μια ιστορική πραγματικότητα. Πέρα από αυτό, το κάθε μέσο άμα το αναπτύξεις σύμφωνα με την ιδιαιτερότητά του, μπορεί να βγάλεις εκπληκτικά πράγματα απ' αυτό. Να προχωρήσεις σε καινούργιες μορφές υπό τον όρο να εντρυφήσεις στις δυνατότητες του κάθε μέσου, είτε ηλεκτρονικό είναι αυτό, είτε χημικό, είτε ελαφρά τεχνολογία, είτε βαριά. Επίσης είμαστε κατά της άποψης που θέλει, ότι εάν αυτή τη στιγμή υπάρχει αυτή η ιστορική εξέλιξη από τα χημικά μέσα στα ηλεκτρονικά, αυτό σημαίνει ότι τα ηλεκτρονικά μέσα έχουν σαφή ανωτερότητα και κατά συνέπεια πρέπει όλοι να προσχωρήσουν και να εγκαταλείψουν τα παλιά μέσα. Δεν συμφωνούμε μ' αυτήν την άποψη, γιατί πιστεύουμε ότι αν με το VIDEO μπορείς να πεις πράγματα που δεν μπορείς να τα πεις με τον χημικό κιν/φο, τότε με τον ίδιο τρόπο μπορείς να πεις με τον χημικό κιν/φο πράγματα, που δεν μπορείς να πεις με το VIDEO, αυτό είναι σίγουρο. Η οπτική ουσία των δύο μέσων είναι ολότελα διαφορετική. Η ηλεκτρονική εικόνα συντίθεται με τέτοιο τρόπο που ούτε η χρωματική της κλίμακα ούτε η φωτιστική (σχέση μαύρου άσπρου) έχουν καμ-

μά σχέση με τη χημική εικόνα. Μας ρωτούν συχνά γιατί δεν κάναμε το τάδε ή το δείνα έργο, σε βίντεο. Αν κοιτάξουμε το πράγμα προσεχτικά θα ήταν αδύνατο γιατί εκτός από το ότι τα έργα μας βασίζονται στην υποβολή της προβολής που καταργείται ολότελα από το βίντεο, τα χρωματικά στοιχεία που χρησιμοποιούμε και πρώτα πρώτα οι μεγάλες επιφάνειες απόλυτου μαύρου, το άσπρο, το καθαρό κόκκινο, είναι όλα ακατόρθωτα στο βίντεο. Αντίθετα αν θέλαμε να χρησιμοποιήσουμε χρώματα φωσφορικά συνθετικούς χρωματισμούς επί μέρους στοιχείων της εικόνας κ.λ.π. ασφαλώς το βίντεο θα ήταν πιο κατάλληλο από το Σούπερ 8.

ΕΡ.: Η θέση σας αυτή νομίζουμε ότι αποτελεί και αντανάκλαση της ενυπόχουσας κοινωνικής συνθετότητας. Η πολλαπλότητα στην έκφραση επιβάλλεται από την πολλαπλότητα των αναγκών των διαφόρων κοινωνικών ομάδων. Από εκεί και πέρα ανήκει η πρωτοβουλία στους καλλιτέχνες, πώς και με ποιους θα μιλήσουν. Συνεπώς, σωστά δεν παίρνετε θέση υπέρ ή κατά κάποιων μέσων...

ΑΠ.: Το S.8 π.χ., επειδή σαν τεχνικός εξοπλισμός είναι φθινό και εύρηστο, απαλλαγμένο από τις εξαρτήσεις που δημιουργεί το κινηματογραφικό σύστημα παραγωγής και διανομής, προσφέρεται για αναζήτηση, είναι ιδανικό μέσο για μια δημιουργία ελευθερωμένη από τους καθιερωμένους κώδικες.

ΕΡ.: Γίνεται μοντάζ στη διάρκεια της δημιουργίας; ΑΠ.: Δηλαδή του γυρίσματος; Ναι. Πολλά από τα έργα μας έχουν μοντάζ μέσα στην κάμερα, δηλαδή οι επιλογές των πλάνων γίνονται αυτόματα στη διάρκεια της λήψης. Κι αυτό προϋποθέτει μια έντονη συμμετοχή στο παρόν της δράσης δεδομένου ότι δε δουλεύουμε ούτε με σενάριο ούτε με ντεκουπάζ. Σε άλλες περιπτώσεις όπως η «Σέλβα» ή, ακόμα περισσότερο η «Αστάρτη» γίνεται ένα φοβερά μελετημένο μοντάζ εκ των υστέρων κι αυτή είναι μια διαδικασία που μπορεί να κρατήσει μεγάλα χρονικά διαστήματα, γιατί το μοντάζ αυτό βασίζεται σε σχέσεις συνειρμικές, διαισθητικές, εικαστικές, και όχι, εξωτερικής «λογικής» διαδοχής γεγονότων κι αυτό προϋποθέτει μια εμβυθισμένη επαφή με το υλικό, μια ωρίμανση.

ΕΡ.: Επεξεργάζεσθε το φιλμ ιδιαίτερα;

ΑΠ.: Εξαρτάται από το φιλμ. Χρησιμοποιούμε πάρα πολλές τεχνικές κάθε φορά σε σχέση με την κάθε ταινία και εφευρίσκουμε άλλες που για μας απαιτούνται ή συμπαρασύρονται από το θέμα και τη διαδικασία.

ΕΡ.: Επειδή στην Ελλάδα δεν είναι πολύ γνωστές οι δυνατότητες του S.8, μπορείτε να μας μιλήσετε για για τις τεχνικές επεξεργασίας του.

ΑΠ.: Επειδή υπάρχουν λίγες δυνατότητες εργαστηριακής επεξεργασίας του S.8 —τα κινηματογραφικά



«Μυστήριο I: Ο αποκοιμισμένος ερμαφρόδιτος». Εγκατάσταση για τη 12η Biennale του Παρισιού, 1982 (φωτ. Κλωνάρη-Θωμάδακη)



Η Αντωνιά Δημολίτσα στο «Unheimlich III: Οι μητέρες», 1980-81 (φωτ. Κλωνάρη-Θωμαδάκη)

εργαστήρια δεν κάνουν π.χ. τις χημικές παρεμβάσεις, τις αλλοιώσεις χρωμάτων, τους πολλαπλασιασμούς εικόνων κλπ. που μπορούν να κάνουν, αν τους ζητηθεί, στα 16μμ. και στα 35μμ.— τα δύο στάδια που δουλεύουμε το μέσο είναι στο γύρισμα και στο μοντάζ. Το μοντάζ π.χ. μέσα στην κάμερα είναι πολύ ενδιαφέρον στην περίπτωση του S.8 γιατί αποφεύγονται οι επι πλέον κολλήσεις. Δηλαδή μπορείς να δημιουργήσεις κατευθείαν διαδοχές από πάρα πολύ σύντομα πλάνα (μερικά καρρέ ας πούμε) που θα ήταν δύσκολο να τις κάνεις με κολλήσεις. Όσο για το γύρισμα, εμείς συγκεκριμένα έχουμε αναπτύξει μια σειρά από ιδιαίτερες φωτιστικές τεχνικές. Για να πετύχουμε τους φωτισμούς που είδατε στο «Πορτραίτα - Καθρέφτες» κατασκευάσαμε ένα ολόκληρο φωτιστικό σύστημα. Επίσης χρησιμοποιούμε μια μεγάλη ποικιλία φακών και φυσικά επεμβαίνουμε στη χρωματική επιλογή, δουλεύουμε πάρα πολύ με το χρώμα και αυτό δίνει την έντονα εκαστική διάσταση του κινηματογράφου μας, γιατί επιλέγουμε το φόντο, τα χρώματα, τις φωτοσκιάσεις, τον τρόπο που θα κοπεί το πρόσωπο από το φώς...Τέλος, η κίνηση της κάμερας, είναι μια τεχνική πολύ σημαντική, γιατί μ' αυτήν εγγράφεται όλη η δυναμική, η κινητικότητα της εικόνας και παρεμβαίνει καθοριστικά στη μορφή. Με μια γρήγορη κίνηση της κάμερας, αλλάζεις κυριολεκτικά την όψη της εικόνας σου.

ΕΡ.: Θα θέλατε να επεκταθείτε περισσότερο στο θέμα της κίνησης;

ΑΠ.: Εμείς παίρνουμε την κάμερα στο χέρι και αυτό σημαίνει ότι μπορούμε να κάνουμε τα πάντα από πλευράς κίνησης, γιατί ακριβώς μπορείς να γράψεις την εικόνα σου με τον ίδιο τρόπο ή καλύτερα με την ελευθερία ενός ζωγράφου. Η κίνηση της κάμερας είναι πολύ σημαντική γιατί αυτή καθορίζει σε μεγάλο βαθμό το ρυθμό, με τις συχνές εναλλαγές αργών και γρήγορων κινήσεων, με την τεράστια ελαστικότητα στην επιλογή γωνιών λήψης. Επίσης αυτό που μας ενδιαφέρει στην κίνηση της κάμερας, σ' αυτές τις γρήγορες κινήσεις με τα κοφτά πλάνα, είναι ότι περνάει διαρκώς η εικόνα από το αφηρημένο στο συγκεκριμένο, από το αναπαραστατικό στο ανεικονικό. Αυτό ειδικά το στοιχείο μας ενδιαφέρει πολύ, γιατί καταδειχνει ότι τελικά η πραγματικότητα δεν είναι κάτι που υπάρχει απόλυτα, αλλά είναι μια παράμετρος, είναι μια συνάρτηση του βλέματος και συνεπώς εξαρτάται από την αντίληψή σου. Η πραγματικότητα γενικά δεν υπάρχει σαν αντικειμενική-έξω κόσμος, αλλά σαν ένας κόσμος της αντίληψης. Νομίζω ότι αυτός ο κιν/φος, της θέας που παίρνουμε με όλες αυτές τις κινήσεις, το καταδειχνει περισσότερο από οτιδήποτε άλλο και από αυτή την πλευρά ο κιν/φος μας καταργεί την ψευδαίσθηση, ενώ αντίθε-

τα ο κινηματογράφος, ο λεγόμενος ρεαλιστικός, τρέφει την ψευδαισθήση.

ΕΡ.: Γιατί χρησιμοποιείτε μαύρο φόντο;

ΑΠ.: Με αυτό το μαύρο φόντο, τοποθετούμε τον θεατή εξ αρχής μέσα σ' ένα χώρο νοητικό. Ο θεατής δεν βρίσκεται σ' ένα σκηνικό, αντίθετα αυτό το μαύρο φόντο σβήνει όλη την έννοια του εξωτερικού χώρου και τον εισάγει κατ' ευθείαν σε ένα χώρο εσωτερικό.

ΕΡ.: Ποιά είναι τα άμεσα σχέδιά σας;

ΑΠ.: Πρώτα έχουμε να τελειώσουμε τρεις ταινίες που δουλεύουμε σχεδόν δύο χρόνια. Μετά θα συνεχίσουμε τις εγκαταστάσεις που έχουμε στα σκαριά: το «Όνειρο της Ηλέκτρας» και το «Τραγουδί της πράσινης μέδουσας». Είναι έργα πολυσυνθετά που δομούνται με πάρα πολλά διαφορετικά μέσα (φίλμ φωτεινές διαφάνειες, βίντεο, ηχοταινίες και ολόκληρους αρχιτεκτονικά διαρρυθμισμένους χώρους). Είναι έργα πολύ δαπανηρά που μας επιχορηγούνται από κρατικούς οργανισμούς. Έτσι από τη μια μεριά κάνουμε έργα S.8 μόνες μας, με δικά μας χρήματα και μέσα όποτε θέλουμε και από την άλλη μεριά κάνουμε μεγάλα έργα περιβάλλοντος, τα οποία είναι, κατά κάποιο τρόπο υπερπαραγωγές. Για τα δεύτερα είμαστε υποχρεωμένες να περάσουμε από ένα επιχορηγούμενο οικονομικό πλαίσιο, γιατί βέβαια είναι αδύνατο να τα χρηματοδοτήσουμε εμείς. Αυτό που συμβαίνει εκεί, είναι ότι έχουμε χορηγούς οργανισμούς, όπως το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (Μπωμπούρ) ή η Μπιεννάλε του Παρισιού, που, αφού βέβαια εγκρίνουν σε γενικές γραμμές ένα προσχέδιο, μας επιχορηγούν εν λευκώ, χωρίς να ασκούν κανένα περιορισμό ούτε ως προς το περιεχόμενο ούτε ως προς τη γραφή.

Αυτή η εν λευκώ μέθοδος είναι μοναδική και είναι ο μόνος τρόπος για να αναπτύξει ο καλλιτέχνης το όραμά του.

ΣΥΝΤΟΜΑ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Κατερίνα ΘΩΜΑΔΑΚΗ

Η Κατερίνα ΘΩΜΑΔΑΚΗ γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπουδές Αγγλικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Σπουδές Θέατρου με τον Λουκά Ρονκόνη και τον Καταύριο Οίντα-Γιάσι (Υποτροφία Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, Παρίσι). Σπουδές Θεατρολογίας στο Πανεπιστήμιο Παρίσι III, Σορβόνη. Σπουδές Πειραματικού Κινηματογράφου και Πλαστικών Τεχνών στο Πανεπιστήμιο Παρίσι I, Σορβόνη.

Το 1968 ιδρύει στην Αθήνα σε συνεργασία με τη Μαρία ΚΛΩΝΑΡΗ το «Θέατρο των 4» που αργότερα μετονομάστηκε «Χώρος Θεατρικής Έρευνας». Μεταφράζει και σκηνοθετεί πολλά θεατρικά έργα.

Από το 1973 ως το 1976 δημοσιεύει σειρά άρθρων πάνω στη διεθνή θεατρική πρωτοπορία στο «Θέατρο» του Κώστα Νίτσοι.

Από το 1975 ζει και εργάζεται στο Παρίσι στο χώρο του Πειραματικού Κινηματογράφου (βλ. φιλμογραφία).

Μαρία ΚΛΩΝΑΡΗ

Η Μαρία ΚΛΩΝΑΡΗ γεννήθηκε στο Κάιρο και πέρασε τα παιδικά της χρόνια Αλεξάνδρεια. Έφυγε από την Αθήνα για το Παρίσι στο τέλος του 1974.

Ζωγραφική με τον Πάνο Σαραφιανό. Σπουδές σκηνογραφίας και γραφικών Τεχνών στην Α.Σ.Κ.Τ. της Αθήνας. Θεωρητικές σπουδές Πειραματικού Κινηματογράφου και Πλαστικών Τεχνών στο Πανεπιστήμιο Παρίσι I, Σορβόνη πλάι στους Μπερνάρ Τεσέντ, Ντομινίκ Νογκές, Μισέλ Ζουρνιάκ. Παρακολούθησε μαθήματα Αιγυπτιακής στην Ecole Supérieure des Hautes Etudes στο Παρίσι.

Το 1968 ιδρύει στην Αθήνα σε συνεργασία με την Κατερίνα ΘΩΜΑΔΑΚΗ το «Θέατρο των 4» που αργότερα μετονομάστηκε «Χώρος Θεατρικής Έρευνας». Σκηνικά και κοστούμια για διάφορες δημιουργίες της ομάδας. Το 1972 βραβεύεται για το σκηνικό και τα κοστούμια της «Σαλώμης» του Όσκαρ Ουάιλντ στη Διεθνή Έκθεση Σκηνογραφίας του Νόβι-Σαντ.

Από το 1973 ως το 1975 εκδίδει στην Αθήνα τρία άλμπουμ με σχέδια («11 Ερωτικές Ζωγραφίες», «Παραμορφώσεις», «Μεγαλομάρτυς Τροπαιοφόρος Γεώργιος-ο Γάμος») Έκδ. Κέδρος] βασισμένο στο «Γάμο» του Γιώργου Χειμνά.

Από το 1975 ζει και εργάζεται στο Παρίσι στο χώρο του Πειραματικού Κινηματογράφου (βλ. φιλμογραφία).

Η Κ. Θωμάδακη στον «Διπλό Λαβύρινθο» (1976)
(Φωτ. Κλωνάρη - Θωμάδακη)



Κατερίνα

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Η ΣΩΜΑΤΙΚΗ ΤΕΤΡΑΛΟΓΙΑ

ΔΙΠΛΟΣ ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΣ (1976) των Κ.Θ. και Μ.Κ. Σούπερ 8 έγχρωμο, σιωπηλό, 55'. Με τις Κ.Θ. και Μ.Κ.

ΔΙΠΛΟΣ ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΣ Χ 2 (1977) των Κ.Θ. και Μ.Κ. Φιλμ/δράση για 2 οθόνες, σιωπηλό. Με τις Κ.Θ. και Μ.Κ.

ΟΥΒΕΡΤΟΥΡΑ (1977) των Κ.Θ. και Μ.Κ. Φιλμ χωρίς φιλμ: δράση για 2 άτομα, οθόνες, καθρέφτες και φωτεινές δέσμες. 20' σιωπηλό. Με τις Κ.Θ. και Μ.Κ.

ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΠΟΥ ΓΕΝΝΗΣΕ ΠΟΥΛΙΣ (1977) των Κ.Θ. και Μ.Κ. Φιλμ/δράση, Σούπερ 8 έγχρωμο + 300 φωτεινές διαφάνειες 24X36 + ήχος σε απευθείας μετάδοση, 110'. Με τις Κ.Θ. και Μ.Κ.

ΣΩΜΑ (1978) των Κ.Θ. και Μ.Κ. Φιλμ/δράση, Σούπερ 8 έγχρωμο + 150 φωτεινές διαφάνειες + ήχος από μαγνητοταινία, 50'.

Η ΜΕΓΑΛΗ ΑΡΘΗΡΙΑ (1979) των Κ.Θ. και Μ.Κ. Φιλμ/δράση, Σούπερ 8 έγχρωμο και μαυρόασπρο + 200 φωτεινές διαφάνειες 24X36 + βίντεο ασπρόμαυρο σε απευθείας μετάδοση, σιωπηλό, 110'. Με τις Κ.Θ. και Μ.Κ.

Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ UNHEIMLICH

UNHEIMLICH I: ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΙΑΛΟΓΟΣ (1977-79) των Κ.Θ. και Μ.Κ. Σούπερ 8 έγχρωμο + φωτεινές διαφάνειες, σιωπηλό, 80'. Με τις Έλια Ακριβού, Κατερίνα Θωμαδάκη και Μαρία Κλωνάρη. — Το ίδιο έργο σε πολλαπλή προβολή μέσα στο χώρο.

ΚΗΑ: ΟΙ ΒΑΣΙΛΕΥΜΕΝΕΣ: (Πρώτο τραγούδι για το UNHEIMLICH) (1979-80) της Μ.Κ. Σούπερ 8 έγχρωμο, σιωπηλό + ασπρόμαυρο, 60'. Με τις Μυλέν Γκλυκού, Κ.Θ.

UNHEIMLICH II: ΑΣΤΑΡΤΗ (1979-80) των Κ.Θ. και Μ.Κ. Σούπερ 8 έγχρωμο, σιωπηλό + φωτεινές διαφάνειες, 180'. Με τις Παρβανέ Ναβαί, Κ.Θ. και Μ.Κ.

UNHEIMLICH III: ΟΙ ΜΗΤΕΡΕΣ (1980-81) των Κ.Θ. και Μ.Κ. Φιλμ/δράση/εγκατάσταση. Σούπερ 8 έγχρωμο + φωτεινές διαφάνειες + πολารόντ + κατασκευασμένες οθόνες + ήχος σε δύο ηχοταινίες με μισό επί τόπου, 135'. Με τις Έλια Ακριβού, Ανατολία, Αντωνιάς Δημηλιτάς, Μαρία Κλωνάρη, Γιολάντα Κλωνάρη, Μυρτώ, Μαρία Νιτσόλα, Αλεξάνδρα Θωμαδάκη και Κατερίνα Θωμαδάκη. — Το ίδιο έργο σε μονο-οθονική προβολή.

Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΩΝ ΕΡΜΑΦΡΟΔΙΤΩΝ

ΜΥΣΤΗΡΙΟ I: Ο ΑΠΟΚΟΙΜΙΣΜΕΝΟΣ ΕΡΜΑΦΡΟΔΙΤΟΣ (1982) των Κ.Θ. και Μ.Κ. Εγκατάσταση μέσα στο χώρο. Σούπερ 8 έγχρωμο + φωτεινές διαφάνειες 24X26 + ηχοταινία, 70'. Με τις Κ.Θ. και Μ.Κ. και τον «Αποκοιμισμένο Ερμαφρό-

δίτο του Λούβρου». Βιολοντσέλο σε ζωντανή μετάδοση: η Ελέν Μπάζς.

ΟΡΛΑΝΤΟ (1983) των Κ.Θ. και Μ.Κ. Βασισμένο στο ομώνυμο μυθιστόρημα της Βιρτζίνια Γούλφ. Φιλμ/περφόρμανς, Σούπερ 8 μαυρόασπρο + φωτεινές διαφάνειες μαυρόασπρες και έγχρωμες + ηχοταινία + strobelight. Με τις Σύν Γκερέν, Κ.Θ. και Μ.Κ.

ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ

3. VII. 1973 (1971-73) της Κ.Θ. Σούπερ 8, έγχρωμο, σιωπηλό, 27'. Με την Κατερίνα Πριμηκυρίου-Λογοθέτου.

ΜΑΣΚΑΡΕΜΕΝΗ ΠΑΙΔΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ (1973) της Μ.Κ. (Ένα Αυτο-Πορτραίτο). Σούπερ 8 έγχρωμο, σιωπηλό, 20'.

Η ΙΖΑ ΤΟ ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ. ΕΝΑ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΗΣ ΙΖΑΜΠΕΛ ΚΕΠΠΕΛ (1979-81) της Μ.Κ. Σούπερ 8 έγχρωμο, σιωπηλό, 60'. Με την Ίζαμπελ Κέππελ.

ΝΤΑΓΜΑΡ και ΕΒ. ΕΝΑ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΗΣ ΝΤΑΓΜΑΡ ΜΠΥΡΓΚΕΡ και ΤΗΣ ΕΒ ΑΪΧΟΛΤΣΕΡ (1979) των Κ.Θ. και Μ.Κ. Σούπερ 8, έγχρωμο, σιωπηλό, 15'. Με τις Ντάγκμαρ Μπύργκερ και Έβ Αϊχόλτσερ.

ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΗΣ ΜΗΤΕΡΑΣ ΜΟΥ ΣΤΟΝ ΚΗΠΟ ΤΗΣ (1980) της Κ.Θ. Σούπερ 8 έγχρωμο, σιωπηλό, 10'. Με την Αλεξάνδρα Θωμαδάκη.

ΜΥΡΤΩ (1980) των Κ.Θ. και Μ.Κ. Σούπερ 8 έγχρωμο, σιωπηλό, 10'. Με τη Μυρτώ Σαμουηλίδου.

ΣΕΛΒΑ. ΕΝΑ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΗΣ ΠΑΡΒΑΝΕ ΝΑΒΑΪ (1981-83) της Μ.Κ. Σούπερ 8 έγχρωμο + ηχοταινία, 70'. Με την Παρβανέ Ναβαί.

ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ/ΚΑΘΡΕΦΤΕΣ (1984) των Κ.Θ. και Μ.Κ. Σούπερ 8, έγχρωμο, σιωπηλό για 3 οθόνες, 70'. (Είκοσι πορτραίτα από το χώρο του γαλλικού πειραματικού κινηματογράφου).

ΗΧΟΤΑΙΝΙΕΣ

ΣΩΜΑ (1978) των Κ.Θ. και Μ.Κ., 50' (mono)

UNHEIMLICH III: ΟΙ ΜΗΤΕΡΕΣ (1980-81) των Κ.Θ. και Μ.Κ. (σε συνεργασία με τον Β. Deprez) (mono)

ΜΥΣΤΗΡΙΟ ΠΡΩΤΟ: Ο ΑΠΟΚΟΙΜΙΣΜΕΝΟΣ ΕΡΜΑΦΡΟΔΙΤΟΣ (1982) των Κ.Θ. και Μ.Κ., 70'. (stereo)

ΟΡΛΑΝΤΟ (1983) των Κ.Θ. και Μ.Κ. 40' (stereo)

ΣΕΛΒΑ (1981-83) της Μ.Κ. 70' (stereo)
ΚΛΙΣΤΕ ΤΑ ΜΑΤΙΑ, ΠΡΟΒΑΛΕΤΕ ΕΝΑ ΦΙΛΜ ΣΤΑ ΒΛΕΦΑΡΑ ΣΑΣ-ΟΦΕΙΣ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ (1983) των Κ.Θ. και Μ.Κ. 140' (mono) για το Atelier de Creation Radiophonique της France-Culture.

ΕΡΜΑΦΡΟΔΙΤΟΙ (1984) των Κ.Θ. και

Μ.Κ. 140' (stereo) για το Atelier de Creation Radiophonique της France-Culture

ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΤΗΣ ΗΛΕΚΤΡΑΣ (1984) των Κ.Θ. και Μ.Κ. 45' (stereo)

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

TRI-X-PAN, Διπλοτυπία (Διπλό Αυτο-Πορτραίτο) των Κ.Θ. και Μ.Κ. (1977). 6 πένυ 76X54 που το καθένα αποτελείται από 8 μαυρόασπρες φωτογραφίες 18X24.

UNHEIMLICH III: ΟΙ ΜΗΤΕΡΕΣ (1981) των Κ.Θ. και Μ.Κ. 4 πανύ 26X54 που το καθένα αποτελείται από 15 έγχρωμες πολารόντ.

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ «ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ»: (La Laverie) (1983) των Κ.Θ. και Μ.Κ. 7 πανύ 90X30 που το καθένα αποτελείται από 5 μαυρόασπρες φωτογραφίες 18X24.

ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΤΗΣ ΗΛΕΚΤΡΑΣ (1983) των Κ.Θ. και Μ.Κ. (για έκθεση «ELECTRA» στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Πόλης του Παρισιού). Σκάνες από 18 μαυρόασπρες φωτογραφίες 30X40.

ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ/ΚΑΘΡΕΦΤΕΣ (1984) των Κ.Θ. και Μ.Κ. Φωτογραφικό άλμπουμ. Φωτογραφίες έγχρωμες και μαυρόασπρες.

Τα κινηματογραφικά έργα και οι εγκαταστάσεις της Κατερίνας ΘΩΜΑΔΑΚΗ και της Μαρίας ΚΛΩΝΑΡΗ έχουν παρουσιαστεί σε πολυάριθμες εκδηλώσεις στην Ευρώπη, στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, στον Καναδά και στην Ιαπωνία.

Το 1980 το Κέντρο Σωρς Πομπιντού οργάνωσε αναδρομική παρουσίαση του συνόλου του έργου τους.

Σημαντικοί γαλλικοί οργανισμοί έχουν επιχορηγήσει την δημιουργία των εγκαταστάσεων τους multi-media (όπως το Μ.Ν.Α.Μ., η Μπεννάλτε του Παρισιού, η Ορμόδα Οπτικοακουστικής Έρευνας κ.ά.).

Το 1982 τιμούνται με υποτροφία του Γαλλικού Υπουργείου Πολιτισμού (F. I. A. C. R. E.).

Από το 1984 συνεργάζονται με το Atelier de Creation Radiophonique France Culture της Γαλλικής Ραδιοφωνίας.

Η Κατερίνα ΘΩΜΑΔΑΚΗ και η Μαρία ΚΛΩΝΑΡΗ έχουν επανειλημμένα διευθύνει εργαστήρια και σεμινάρια γύρω από τον πειραματικό κινηματογράφο και έχουν δημοσιεύσει πάμπολλα άρθρα σε ειδικευμένα περιοδικά.

ΑΛΦΡΕΝΤ ΧΙΤΣΚΟΚ

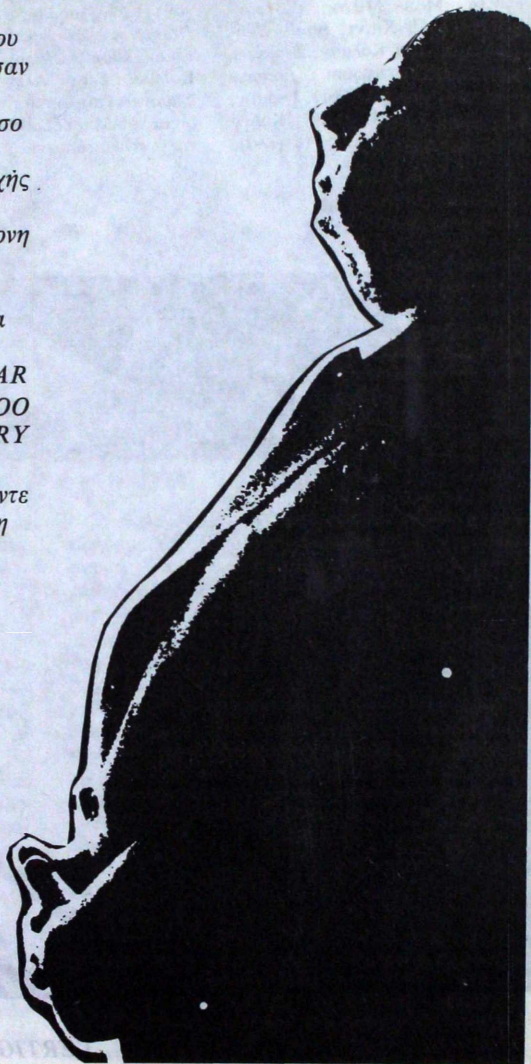
Ο ΙΛΙΓΓΟΣ ΤΗΣ ΓΟΗΤΕΙΑΣ

Το Χιτσκοκικό μοντέλο, στο πέρασμα του χρόνου, αποδεικνύεται αξεπέραστο, τόσο σαν μια δομική κατασκευή που με στωική απάθεια ειρωνεύεται τα επιφαινόμενα, όσο και σαν κινηματογραφική έκφραση που πετυχαίνει την ευεργετική αγωγή της ψυχής του θεατή.

Έτσι λοιπόν, μετά από μια δεκαπεντάχρονη και πλέον απουσία πέντε αντιπροσωπευτικών ταινιών του, η UNIVERSAL αποφάσισε την παγκόσμια επανέκδοσή τους.

Πρόκειται για τα φιλμ VERTIGO, REAR WINDOW, THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, THE TROUBLE WITH HARRY και THE ROPE.

Η αναφορά που ακολουθεί, αφορά τις πέντε παραπάνω ταινίες και αποτελεί ελάχιστη απότιση φόρου τιμής σ' έναν κορυφαίο δημιουργό της κινηματογραφικής τέχνης.



Καμερα

1954: Rear window. (Σιωπηλός μάρτυς). Paramount. Παραγωγός: Άλφρεντ Χίτσκοκ. Σκηνοθ.: Άλφρεντ Χίτσκοκ. Σεν.: Τζών Μίχαελ Χαίης από τή νουβέλα του Κόρνελ Γούλιριτς. Φωτ.: Ρόμπερτ Μπούρξ. Χρώμα: Τεχνικολόρ. Ειδικά εφφέ: Τζών Π. Φούλτον. Ήχος: Χάρυ Λίντγκρεν και Τζών Κόουπ. Μοντ.: Τζώρτζ Τομαζίνι. Μουσ.: Φράντς Βάξιμαν. Σκην.: Χάμ Περέιρα, Σάμ Κόμερ, Ραίη Μάγιορ, Τζόζεφ Μάκ Μίλαν Τζόνσον. Κοστ.: Έντιθ Χαίντ. Βοηθ. Σκηνοθ.: Χέριμπερτ Κόλμαν. Στούντιο και Διαν.: Paramount. Έξιμην.: Τζαίημς Στιούαρτ (Τζέφ), Γκραιής Κέλλυ (Λίζα), Γουέντελ Κόρεϋ (Ντόυλ), Θέλμα Ρίτερ (Στέλλα).

Ραίημοντ Μπούρ (Θόρνγούωλντ), Τζούντιθ Έβελν, Ρός Μπαγντασαριάν, Ζορζίν Νταρσύ, Ζόσελν Φάξ, Ράντ Χάρπερ, Άϊρήν Γουίνστον, Ντένυ Μπάρτλετ, Λέν Χέντρυ, Μάικ Μαχόνεϋ, Άλαν Λή, Άντονυ Γουάσκ, Χ. Λάντερς, Ντίκ Σίμονς, Φρέντ Γκράχαμ, Ένθον Πάρκερ, Μ. Ίγγλις, Κ. Γκράντοταφ, Χαίηθις Νταιήβενπορτ (112 λεπτά).

1958: Vertigo. (Δεσμάτης του ήλιγγου) (Κρύοι ιδρώτες). Paramount. Παραγ. και Σκηνοθ.: Άλφρεντ Χίτσκοκ. Βοηθ. Παραγ.: Χέριμπερτ Κόλμαν. Σεν.: Άλεκ Κόπελ και Σάμουελ Ταίηλορ, από τό μυθιστόρημα του Μπουαλιώ Ναρσεζιάκ Μεταξύ τών πεθαμένων. Φωτ.: Ρόμ-

περτ Μπούρξ. Ειδ. εφφέ: Τζών Φούλτον. Χρώμα: Τεχνικολόρ. Συμβ.: Ρ. Μύλλερ. Ήχος: Χάρολντ Λιούις και Γ. Λέβερετ. Τίτλο: Σασούλ Μπάς. Μοντάζ: Τζ. Τομαζίνι. Μουσική: Μπέριναρντ Χέριμαν. Σκην.: Χάλ Περέια, Χ. Μπούιμστεντ, Σ. Κόμερ, Φράνκ Μάκ Κέλβεϋ. Κοστ.: Έντιθ Χέντ. Βοηθ. Σκηνοθ.: Μάκ Κώλεϋ. Διανομή, στούντιο: Paramount. Έξιωτερικά: Σάν Φραντσίσκο. Έξιμην.: Τζαίημς Στιούαρτ (Σκόττι), Κίμ Νόβακ (Μαντλέν και Τζούντι), Μπάριμπαρ Μπέλ Τζέντ, Χένρυ Τζόουις, Τόμ Χέλμορ (Γκάλδιν Έλστερ), Ρ. Μπαίηλυ, Έλεν Κόρμυ, Κονσταντίν Σέιν, Λή Πάτρικ. Βισταβύζιον. (120 λεπτά).



VERTIGO

Παράθυρο στον ίλιγγο



«Vertigo». Τζέιμς Στιούαρτ, Κιμ Νόβακ

«Η τέχνη δεν αναπαράγει απλώς τον κόσμο με τον αδρανή αυτοματισμό ενός καθρέφτη· μεταλλάσσοντας τις εικόνες του κόσμου σε σημεία, συμπληρώνει τον κόσμο των νοημάτων».

ΓΙΟΥΡΙ ΛΟΤΜΑΝ

Εν αρχή ην η φωτογραφία. Ο Ζωρζ Αρλίς δεν καταδικάζει μόνο την υπερβολή στην αναπαράσταση της δράσης, αλλά και την ολοκληρωμένη αναπαράσταση της δράσης, που στη θέση της συνιστά τον υπαινιγμό.

Ο φωτορεπόρτερ Τζεφ, φαινομενικά είναι το θύμα ενός αυτοκινήτου αγώνων ταχύτητας. Στην πραγματικότητα όμως, είναι το θύμα μιας φωτογραφίας που τράβηξε. Τώρα ο Τζεφ με το ένα πόδι στο γύψο, φαινομενικά παρακολουθεί ακινητοποιημένος, σαν ηδονοβλεψίας, μέσα από το παράθυρο του, τα απέναντι παράθυρα.

Είναι ηδονοβλεψίας; Ασφαλώς όχι. Είναι ο θεατής που ασκείται στην τέχνη της φωτογραφίας, πραγματοποιώντας μια και μοναδική λήψη σε αργό χρόνο. Είναι ο κατοπινός «σκηνοθέτης» της ασυνείδητης προσωπικότητας του Τζων Φέργκιουσον, στο VERTIGO.

Η παρακολούθηση μέσα από τον τηλεφακό της φωτογραφικής μηχανής του, συγκροτείται με την μορφή ενός εσωτερικού μοντάζ των «κάδρων - παραθύρων - πλάνων» μιας ενιαίας σκηνής. Είναι η σκηνή της απέναντι αυλής.

Ακολουθώντας τη ρεαλιστική ερμηνεία αυτής της σκηνής, συγκλίνουμε στην απόρροια μιας έννοιας του πραγματικού, τεμαχισμένης σε επιμέρους πραγματικότητες ενός μικρόκοσμου που σπαράσσεται «ιδιωτικά». Φαινομενικά λοιπόν η εισβολή του υποκειμενικού βλέμματος, στον αντικειμενικό κόσμο του «ιδιωτικού», σημαίνει την ενδόμυχη επιθυμία να αποκοδικοποιηθεί η σημασιολογική λειτουργία του «καθ' ημέραν βίου». Ουσιαστικά όμως, πρόκειται για την ενδόμυχη επιθυμία του θεατή να αποσκιρτήσει από την εικόνα του εαυτού του, προβάλλοντας την δική του αγωνία, σαν αγωνία των άλλων, και μέσα από την ταύτιση—που συνιστά ταυτόχρονα, και τον ίλιγγο του όντος για τον άγνωστο εαυτό του— να ανακαλύψει το πραγματικό νόημα της στάσης του, απέναντι στον φόβο του άγνωστου.

Ο Τζεφ είναι αιχμάλωτος της περασμένης ζωής του. Αρνείται πεισματικά να αλλάξει τρόπο ζωής μέσα από τον γάμο, παρά τις φορτικές προσπάθειες

Πρόκειται για το κλασικό μανιχειστικό σχήμα του κακού ενάντια στο καλό. Είναι ο καλός αστυνόμος Σκότι στη μεταλλαγμένη μορφή του κακού συνταξιούχου αστυνόμου Τζων Φέργκιουσον —εφοπλιστού Έλστερ Γκάβιν, διπλοπρόσωπη έννοια της σχιζοειδούς ανθρώπινης φύσης. Είναι η ταύτιση του καλού Σκότι με τον κακό Έλστερ, όταν πάνω στο καμπαριό σκοτώνει τη γυναίκα του που τον δεσμεύει, και αποφασίζει να συνεχίσει τη ζωή του με την γυναίκα που την υποδούταν μεταμφιεσμένη. Μια μεταμφίεση που συνιστά την λατρεία ενός ειδώλου, αν και τελικά αποδεικνύεται ανίκανο να καλύψει το κενό του φόβου, αφού η πτώση του στο κενό, αναπληρώνεται με την παρουσία του πρωτοτύπου της, σε μορφή καλόγριας. Ο Τζων σωματικά παραμένει ακέραιος, ψυχολογικά όμως είναι κατακερματισμένος. Το ίδιο και ο Τζεφ ή περίπου το ίδιο, αφού και το δεύτερο πόδι του αιχμαλωτίζεται στον λυτρωτικό γύφο της καθήλωσης. Από δω και πέρα ο δρόμος είναι ανοιχτός για μια ελεύθερη πτώση, στα απύθμενα βάθη του VERTIGO.

«...διότι η φωτογραφική εικόνα όταν εντάσσεται και «παίρνεται» μέσα σε μια ροή, ωθείται, σύρεται αδιάλειπτα προς άλλες απόψεις».

ΡΟΛΑΝ ΜΠΑΡΤ

Η καταβύθιση του Τζων (Σκότι) στο παλιρροιακό ρεύμα των ανικανοποίητων επιθυμιών, τον σύρει αδιάλειπτα από την ταύτιση και την προβολή, στον ίλιγγο και το αδιέξοδο. Ο Σκότι, απλά απεικονίζει τον Τζων, δηλαδή τον κρυμμένο του εαυτό, και αποκρύπτει επιμελώς την βαθύτερη φύση του Τζων Φέργκιουσον.

Ο Τζων έχει αποθήσει την ψεύτικη εικόνα του (Σκότι) και έχει πλάσει στην φαντασία του μια ιδανική γυναίκα (Μαντλέν) που «δανείστηκε» από το «Πορτραίτο της Καρλότας». Έτσι ωθείται στην ταύτιση του εκτοπλασματικού δημιουργήματός του (Μαντλέν), με το είδωλο της ζωγραφισμένης Καρλότας. Ο Σκότι συνιστά επίσης την διπλή προβολή του Τζων Φέργκιουσον — Έλστερ Γκάβιν πάνω στο φετιχιστικό δίδυμο Καρλότας— Τζούντι, δια μέσου της ανικανοποίητης ερωτικής επιθυμίας (Μαντλέν).

Το σχήμα της σεξουαλικής απόθησης συντελέστηκε, με τον μετασχηματισμό της λίμπινο σε ποκατάστατο (ERSATZ) μιας νοσηρής διανοητικής περιέργειας για την εξύψωση (γνωριμία) του υποσυνειδήτου. Ο Σκότι υποφέρει από ίλιγγο, όταν αντιμετωπίζει το κενό (του υποσυνειδήτου).

«...και τότε μπήκε η πινακιά, και τότε απλόηκε η απόχρωση και, για μια στιγμή, ο ζωγράφος στάθηκε εκστατικός μπροστά στο έργο που είχε καταργαστεί κι αμέσως, όσο ακόμη κοίταζε, τον έπιασε τρεμούλα και έγινε κατάχλωμος, τα μάτια του γουρλώσανε, φώναξε με δυνατή φωνή: “πραγματικά, είναι ατόφια η ζωή!”». Και γύρισε απότομα, για να κοιτάξει την αγαπημένη του. Ήταν πεθαμένη!» (από το «Πορτραί-

το» του Ε.Α. Πόε).

Ο Τζων Φέργκιουσον σαν άλλος ζωγράφος, μετεμψυχώνει την ζωγραφιστή Καρλότα σε ιδανική Μαντλέν, φετιχοποιώντας το νεκρό σώμα της Καρλότας δια μέσου της προβολής στο σώμα της Τζούντι.

Η Καρλότα όμως, διεκδίκησε την ύπαρξή της στην επιθυμία του Τζων, εν ονόματι του θανάτου της μεταμφιεσμένης Τζούντι σε Μαντλέν, γυναίκα του κακού και δυναμικού Έλστερ που αντιμάχεται το προσώπειο του καλού και ανίκανου Σκότι να φτάσει στην σεξουαλική του ενηλικίωση και έτσι να καταικήσει τον ίλιγγο της πτώσης του στην σκοτεινή άβυσσο του υποσυνειδήτου.

Η Μαντλέν υποκαθιστά τον απελπισμένο έρωτα του Τζων, απέναντι στη μητέρα του. Ο έρωτας όμως προς την μητέρα δεν μπορεί να ακολουθήσει την μέτεπειτα ενσυνείδητη πορεία ανάπτυξης του Τζων και υποκύπτει στην απάθειά του, προβάλλοντας τώρα στη θέση του τον ανέραστο Σκότι. Ο Τζων αν και απώθησε τον έρωτα προς την μητέρα του, διατηρεί ακέραιο στο υποσυνειδητό του, τον έρωτα αυτόν και παραμένει πιστός.

Το ερωτικό του πάθος για την Μαντλέν, εμφράσσεται από τον αυτοερωτισμό του και εκφράζεται σαν βαθύτερη επιθυμία στην μορφή του Έλστερ για την εξιχνίαση των «κενών της μνήμης» που παρουσιάζει αυτή. Είναι το κενό που δημιουργείται στο χώρο της αποθωμένης σεξουαλικής επιθυμίας για την μητέρα. Έτσι όταν ο Σκότι αποδέχεται την πρόταση του Έλστερ να εξερευνήσει την συμπεριφορά της γυναίκας του Μαντλέν, στην πραγματικότητα αποδέχεται την προτροπή της ομοφιλόφιλης επιθυμίας του σε λανθάνουσα κατάσταση, να διερευνήσει το φόβο του (φόβος του κενού) για την ενδεχόμενη απιστία του, απέναντι στην μητέρα του.

Η αναζήτηση μιας ιδανικής, φαντασιακής γυναίκας μέσα στην τέχνη και όχι στην ζωή, φανερώνει την φανατική προσκόληση του Τζων στον ψυχισμό του ανέραστου και κρυπτοομοφιλόφιλου Σκότι.

Είναι ο Τζεφ του REAR WINDOW που χρησιμοποιεί την τέχνη (φωτογραφική) για να αποκαλύψει την αλήθεια, όχι ενός επιφανομένου εγκλήματος, αλλά τον φόβο του απέναντι στην πρόκληση για μια καινούργια ζωή. Ο Τζεφ χάρης σε μερικές φωτογραφίες του κήπου εντόπισε το ύποπτο σκάλισμα μερικών λουλουδιών. Στο VERTIGO η διαδοχικότητα του χρόνου δεν αιχμαλωτίζεται μόνο με την κινηματογραφική ροή, αλλά και την διεισδυτική επιστημονική ανάλυση. Η κάθετη τομή του τεράστιου κορμιού στο κατασκότεινο δάσος υποσημαίνει υπαινικτικά, με τους χρονικούς ιστορικούς κύκλους που επιστημονικά η Μαντλέν, ότι η κατάδυση στο παρελθόν και τη μνήμη, άρα και στο υποσυνειδητό, αποπειράται όχι μόνο με όρους αισθητικούς αλλά και επιστημονικούς.

που καταβάλλει η ερωμένη του Λίτσα. Ο τρόμος του αγνώστου κενού, που σίγουρα τον περιμένει στο καινούργιο του ξεκίνημα, δεν εμποδίζει ωστόσο κάποιον άλλον, τον Θόρνγουολντ, να δολοφονήσει την κατάκοιτη γυναίκα του και να ξεκινήσει μια νέα ζωή. Σ' αυτό το γεγονός, συντέμνεται το ενδιαφέρον του Θόρνγουολντ και του Τζεφ για τον φόνο, που φαντασιακά μεταλλάσσει στη σκέψη του δεύτερου, σαν «φόνος» της προηγούμενης ζωής του και ξεκίνημα μιας νέας.

Ο Τζεφ-Σκότι Φέργκιουσον είναι η διπλοπρόσωπη έννοια της συντριβής, εμπρός στο φόβο που σε κυριεύει, όταν συνειδητοποιείς την αδυναμία σου να οικειοποιηθείς την καινούργια πραγματικότητα («άγνωστη» και «ξένη»).

Για τον Τζεφ, η άγνωστη πραγματικότητα είναι η Λίτσα. Για τον Θόρνγουολντ, είναι η κυριολεκτικά άγνωστη στο θεατή φίλη του. Για τον Σκότι, είναι η τρισπόστατη «Καρλότα - Μαντλέν - Τζούντι» και ο διχασμένος Τζων Φέργκιουσον - Έλστερ Γκάβιν, που αποτελούν τις ασυνείδητες μεταμφιέσεις του εαυτού του.

Μπρός στο παράθυρο του Τζεφ, ανασυντίθεται μια μικρογραφία του κόσμου μας. Μια σεξουαλικά προκλητική χορεύτρια, μια γλύπτρια αφοσιωμένη στο έργο της, ένας μουσικοσυνθέτης, ένα νιόπαντρο ζευγάρι, μια μοναχική γεροντοκόρη, ένα ζωόφιλο ηλικιωμένο ζευγάρι, και οι Θόρνγουολντ, θύμα και θύτης.

Όλες αυτές οι εικόνες, αυστηρά δομημένες με τη τεχνική του «σιδερένιου ντεκουπάζ», μεταλλάσσουν σε σημεία που συμπληρώνουν την έννοια του VERTIGO. Η καθυστέρηση του Τζεφ να ειδοποιήσει έγκαιρα την αστυνομία, για να σωθεί η Λίτσα από τον Θόρνγουολντ, παραλίγο ν' αποβεί μοιραία, εξ αιτίας της επικείμενης αυτοκτονίας της γεροντοκόρης, που διαδραματίζεται στο αποκάτω παράθυρο. Το πνίξιμο του σκύλου του ηλικιωμένου ζευγους από τον Θόρνγουολντ, επιβαρύνει με πρόσθετες υποψίες τον τελευταίο.

Η μουσική του επίδοξου συνθέτη, απαλύνει την διάθεση της Λίτσας και συμμετέχει στην δράση της σκηνής, ενώ αντίθετα το αφηρημένο έργο της γλύπτριας, μετασημαίνει το «κενό του στομαχιού»· προϊόνσα ένδειξη για τον επακολουθούμενο ίλιγγο της πτώσης του θεατή - Τζεφ. Τέλος, η ελεύθερη σεξουαλική ζωή της χορεύτριας και η νόμιμη «αγχωτική σεξουαλική ζωή» του νιόπαντρου άντρα, συμπαραδλώνουν το ερωτικό δίλλημα του Τζεφ, που σαφώς προτιμά να παραμείνει ένας ελεύθερος «χορογράφος» (φωτο-γράφος).

Οι λάμπες του φλας κατά του Θόρνγουολντ, επίδοξου πια δολοφόνου του ίδιου του Τζεφ, φαινομενικά αποσκοπούν σε μια τακτική άμυνας για να κερδίσει πολύτιμο χρόνο. Στην πραγματικότητα όμως, σηματοδοτούν την προβολή των ασυνείδητων συνειρμών του πάνω στο σκοτεινό σώμα της συνειδητής του, που όμως έχει την μορφή του Θόρνγουολντ.



«Rear window»: Τζέιμς Στιούαρτ, Γκρέις Κέλλυ

Αν η πραγματικότητα θεμελιώνει ένα κόσμο απόκρυφο, ψευδαισθητικό και μεταμφιεσμένο, τότε το ανέβασμα σ' ένα ψηλό καμπαναριό, ισοδυναμεί με την προσπάθεια του φτιασιδωμένου ανθρώπου, να υπερνικήσει τον ίλιγγο του άγνωστου υποσυνειδή-

του, σπρώχνοντας στο κενό το φετιχιστικό του είδωλο: Γιατί είναι δυνατόν να ψευδομαστε ως προς την έννοια της εικόνας που προβάλλουμε, όχι όμως ως προς την ίδια μας την ύπαρξη.

ΜΗΝΑΣ ΤΑΤΑΛΙΔΗΣ

Αυτό το πτώμα δεν ανήκει σε κανένα

1956: The trouble with Harry (Ποιός σκότωσε τόν Χάρρυ) Paramount. Παραγωγός: Άλφρεντ Χίτσκοκ. Σκηνοθ.: Άλφρεντ Χίτσκοκ. Σεν.: Τζ. Μ. Χαίης, από τό μυθιστόρημα τού Τζών Τρέβορ Στόουρ. Φωτ.: Ρόμπερτ Μπρούξ. Χρώμα: Τεχνικολόρ. Ειδ. εφέ: Τζ. Π. Φούλτον. (Σύμβ. χρώμ.: Ρίτσαρντ Μύλερ). Μοντ.: Άλμα Μάκρορι. Μουσ.: Μπέρναρντ Χέριμαν. Σκην.: Σάμ Κόμερ, Χάλ Περέια, Τζών Γκούντμαν και Έμιλ Κούρι. Κοστ.: Έντιθ Χαίντ. Στούντιο και Διαν.: Paramount. Έξιμην.: Έντμουντ Γκουέν (ό καπετάνιος), Τζών Φόροσαϊτ (ό ζωγράφος), Σίρλεϋ Μάκ Λαίην (Τζένιφερ), Μίλφρεντ Νάτβικ (ή γεροντοκόρη), Τζέρευ Μάδεργ (τό παιδί), Μίλντρεντ Ντάνοκ, Ρόαγιαλ Ντάνο, Πάρκερ Φένελν, Μπάου Μάκολομ, Ντουάιτ Μάρφελντ, Λέολι Βόλφ, Μ. Τρούξ, Ε. Κούρτ Μπάχ, Βισταδίξιο (99 λεπτά).

Ας υποθέσουμε ότι είστε ένας καθώς πρέπει λαθροκνηγός, που βρίσκεται στο δάσος και πυροβολείτε ανέμελα ό,τι κουνιέται ψάχνοντας για το λαγό που θα αποτελέσει το βραδινό σας δείπνο. Κι ενώ περπατάτε ανέμελα αναζητώντας τα μικρά σας θύματα βρίσκεστε μπροστά σ' ένα πτώμα, ξαπλωμένο φαρδιά πλατιά πίσω από

τους θάμνους. Τι κάνετε τότε; Πηγαίνετε σαν έντιμοι πολίτες και πλήρεις εμπιστοσύνης για το αδιάφορο έργο της διακαιοσύνης να παραδοθείτε στην αστυνομία, πιστεύοντας ότι στο τέλος, «η αλήθεια θα λάμψει» ή προσπαθείτε να εξαφανίσετε το προϊόν του ατυχήματος —τό πτώμα εν προκειμένω— μιας και δεν είναι και τόσο βολικό να ανακατεύονται τα πράγματα για ένα μικρό ατύχημα;

Μ' αυτή την πέρα ως πέρα λογική υπόθεση ξεκινά ο Χίτσκοκ την ταινία του The trouble with Harry (Ποιός σκότωσε τον Χάρρυ) για να οδηγήσει αυτή την λογική υπόθεση στα άκρα της (τα οποία άπτονται του παραλόγου) πολλαπλασιάζοντας την επι τρία μιας και δεν εμφανίζεται απλά ένας αλλά τρεις διεκδικητές του τυχαίου φόνου του Χάρρυ.

Ο καπετάνιος-λαθροθήρας (Έντμουντ Γκουέν) που πιστεύει ότι αυτός σκότωσε τον Χάρρυ πυροβολώντας τον κατά λάθος.

Η όμορφη χήρα του Χάρρυ (Σίρλεϋ μακΛέην) που πιστεύει ότι ο θάνατος του οφείλεται στο χτύπημα το οποίο του κατάφερε με ένα



«Ποιος σκότωσε το Χάρυ». Τζων Φορσάιθ, Σίρλεϋ Μακ Λέην

μπουκάλι όταν την επισκέφτηκε.

Η γεροντοκόρη (Μίλφρεντ Νάτβικ) που πιστεύει ότι το χτύπημα που έδωσε με το παπούτσι της στο κεφάλι του Χάρρυ στάθηκε μοιραίο για αυτόν.

Έτσι λοιπόν ο τριπλασιασμός όχι των υπόπτων με την κλασική έννοια του όρου αλλά των ενόχων, των δυνάμει, ενόχων, μιας και ο καθένας φορτώνεται, με αρκετή συνειδησιακή ελαφρότητα, θα μπορούσε να πει κανείς, το πτώμα, μετατρέπει την ταινία σε μια κωμωδία καταστάσεων, σε μια μαύρη κωμωδία.

Έτσι αυτός ο τριπλασιασμός της λογικής, οδηγεί την μυθοπλασία στη συνάντησή της με το παράλογο, μας οδηγεί σ' αυτό που σημαίνεται από το μικρό αγόρι της χήρας που στην δική του λογική το «αύριο είναι χτές».

Μέσα από το τράβηγμα της λογικής ως τα άκρα, ο Χίτσκοκ οδηγεί τον θεατή στην ανατροπή όλων των δεδομένων και της ίδιας αυτής της λογικής, για να φτάσει σ' αυτό που ο ίδιος έλεγε «παραλογοισμό της λογικής».

Δεν πολλαπλασιάζει και ανατρέπει μόνο την λογική στο Trouble with Harry ο Χίτσκοκ. Αυτό που ανατρέπεται μέσα από τον διπλασιασμό

του είναι το ίδιο το σασπένς όπως στην θαυμάσια σκηνή όπου ο ζωγράφος (Τζων Φορσάιτ) στηρίζει με το σώμα του τη χαλασμένη πόρτα μιας ντουλάπας ενώ συνομιλεί με τον αστυνομικό κι ενώ όλοι περιμένουμε την στιγμή που αυτή θα ανοίξει και από μέσα θα σωριαστεί το πτώμα στο πάτωμα δεν βλέπουμε πάρα μόνο μια απλώστρα που τραβάει με θόρυβο την προσοχή όλων ενώ την ίδια στιγμή από την πόρτα που ανοίγει ο γιός της χήρας βλέπουμε τα πόδια του πτώματος να ξεπροβάλλουν από την μπανιέρα.

Από ανατροπή σε ανατροπή, ο Χίτσκοκ ενώνει τους ήρωές του και τους οδηγεί στην τελική ανατροπή: Τη λύση θα δώσει ο γιατρός, αυτός ο ίδιος γιατρός που περπατώντας στο δάσος σκόνταφτε συνέχεια πάνω στο πτώμα χωρίς να το προσέχει. Ο φόνος του Χάρρυ δεν ανήκει σε κανένα ακριβώς γιατί ο φόνος του Χάρρυ δεν υπάρχει. Αυτός ο άνθρωπος πέθανε από καρδιακή προσβολή. Αυτό το πτώμα που θάφτηκε και ξεθάφτηκε τρεις φορές στην προσπάθειά να φωρωθεί σε κάποιον δεν ανήκει σε κανέναν.

ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΚΟΥΡΙΩΤΗΣ

Καμικάι

Μιλώντας για σχοινί στο σπίτι του κρεμασμένου

1948: The Rope (‘Ο Βρόγχος). *Παράγωγος*: Translatic Pictures, Warner Bros. *Παραγωγή*: Σίντνεϋ Μπέρνοσταϊν και Άλφρεντ Χίτσκοκ. *Σκηνοθ.*: Άλφρεντ Χίτσκοκ. *Σεν.*: Άρθουρ Λώρενς, από τό θεατρικό έργο του Πάτρικ Χάμιλτον. *Διασκ.*: Χιούμ Κρόνιν. *Φωτ.*: Τζόζεφ Βάλενταϊν, Γ. Β. Σκάλ. *Χρώμα*: Τεχνικολόρ. *Σύμβ.*: Ναταλί Κάλμους, Σκην.: Πέρυ Φέργουσον. *Μουσ.*: Λέο Φ. Φόρμποςταϊν,

πάνω στό θέμα τής *‘Αένας Κίνησης Νο 1* του Πουλένκ. *Κοστ.*: Άντριαν. *Μοντ.*: Γουίλιαμ Χ. Ζήγκλερ. *Στούντιο και Διαν.*: Warner Bros. *Έρμην.*: Τζαίμς Στιούαρτ (Ρούπερτ), Τζών Νταλ (Μπράντον), Φάρλεϋ Γκράνγκερ (Φίλιπ Τσάρλς), Τζόαν Τσάντλερ Σέρ Σέντρικ Χάρντγουάικ, Κόνστανς Κολιέ, Έντιθ Ήθανσον, Ντάγκλας Ντίκ, Ντίκ, Χόγκαν (80 λεπτά).

Άλφρεντ Χίτσκοκ εν δράσει, στην πρώτη χρωματιστή ταινία του.

Ερεθιστικό;

Υπάρχει και συνέχεια Φίλμ/μονόπλανο από ένα σπεσιαλίστα του είδους που πειραματίζεται για να σπάσει την ανία, απ’ ενός, να υποδηλώσει την περατότητα του κινηματογράφου, απ’ ετέρου.

Αν δεν γοητευτήκατε ακόμη, αναλογιστείτε το προνόμιό σας να απολαμβάνετε θεατρική αυλαία και εκράν από την ίδια θέση.

Στη ΘΗΛΕΙΑ, δυο αγόρια τα συνδέει μία μυστήρια σχέση έλξης/απόθησης,

ΦΙΛΙΠ: Με τρομάζει. Από πάντα. Από τότε στο σχολείο.

Είναι κι αυτό μέρος της γοητείας σου υποθέτω.

...Νοιάστηκες ποτέ για τα αισθήματα των άλλων;

...Εσύ μ’ ανάγκασες να το κάνω. Μας σιχαίνομαι και τους δυό.

ζωής (διακοπές, μουσική δημιουργία) / θανάτου (φόνος, θανάσιμη τιμωρία).

Ο Μπράντον (JOHN DALL), νάρκισσος, κυνικός, και ριποκίνδυνος, επιτίθεται στην κοινωνική ανοχή και την «ειρηνική συνύπαρξη των ειδών», χλευάζοντάς τες. Η δολοφονία για αυτόν, δεν είναι κατάληξη μιας πορείας θανάτου, ούτε μια βίαιη κριτική.

Την προσφέρει στον εαυτό του σαν νόμιμο δικαίωμα, σαν πολυτέλεια και απόλαυση.

Η γνώση των προσωπικών του ορίων και κύρια η ανάγκη ενός θεατή των έργων του

ΦΙΛΙΠ: ...Ήθελες να το ξέρει και κάποιος άλλος. Να δει την ιδιοφουλία σου.

τον αναγκάζει σε μια μοιραία συνεργεία με τον καλό του φίλο, Φιλίπ (FARLEY GRAZGER).

Ο Φιλίπ, ασταθής καλλιτεχνική φύση και υποτονικός άντρας συγκατατίθεται στην δολοφονία για όχι και τόσο ευγενείς λόγους. Αποκαθιστά τη θιγμένη του προσωπικότητα δανειζόμενος τις μεθόδους του φίλου του, τον οποίο όμως συμπαράσχει τελικά στην κατοπινή κατρακύλα του.

Οι δυο «άφρονες» νέοι, την ίδια ώρα που οι συνομήλικοί τους επιδίδονται στο τέννις,

αποκόπτονται βίαια από την όψιμη εφηβεία για να εισέλθουν στους πνευματικούς κήπους των ενηλίκων, μη έχοντας βιώσει τη νομοτέλεια (SIC) της απόστασης ανάμεσα στα απότοκα της σκέψης και την πρακτική εφαρμογή τους.

Η αστική διανόηση, κατ' αρχήν μήτρα και τροφός αυτών των «παραπροϊόντων» της ηθικής, παίρνει τη ρεβάνς απολέποντας και τιμωρώντας τελικά τα νόθα τέκνα της.

Τι συμβαίνει;

Πως μία θεωρία νόμιμη (ο Ρούπερτ τη διδάσκει στο κολέγιο και την προβάλλει στις κοσμικές συγκεντρώσεις διασκεδάζοντας ή ακόμα σοκάροντας το κοινό του) και θελκτική, αντιστρέφεται σε τερατώδια;

Που ακριβώς εγκληματεί η πρακτική ερμηνεία, η σωματική υπεράσπιση της σκέψης; Μα ακριβώς στην εγγενή θεοκρατικότητα και δογματισμό της ίδιας της σκέψης.

ΡΟΥΠΕΡΤ: Προσπαθούσα ν' ανοίξω δρόμο με τη λογική και την ανωτερότητα.

Αλλά έδωσες άλλο νόημα στα λόγια μου. Ένα νόημα που δε διανοήθηκα ποτέ.

Τώρα η κοινωνία θα κάνει το χρέος της. Θα πεθάνετε.

ΡΟΥΠΕΡΤ: Νομίζεις ότι είσαι Θεός; Αυτό σκεπτόσουν όταν τον έπνιγες;

Από τον καιρό των Διαφωτιστών όμως, ο Θεός έχει πάψει να ασχολείται με τις υποθέσεις των ανθρώπων. Από κεί και πέρα η ελευθερία του ανθρώπου είναι σχετική και περιορισμένη. Μόνο η σκέψη μπορεί να είναι κανιβαλλική, ανήθικη, επαρμένη.

Κι όταν η δύναμη της τείνει να μεταβάλλει την κοινωνική ευρυθμία αυτολογοκρίνεται.

ΡΟΥΠΕΡΤ: Μου έριξες κατάμουτρα τα δικά μου λόγια.

Κι έκανες καλά.

Με κάνεις να ντρέπομαι για τις απόψεις μου περί ανώτερων και κατώτερων όντων.

Ο θεατής δεν αφήνεται να ταυτιστεί με τον Ρούπερτ, έστω κι αν αυτός είναι που με κίνδυνο της ζωής του (Ο Μπράντον οπλοφορεί την ώρα της ανακάλυψης του εγκλήματός του) καταγγέλει το μαθητή του.

Ο Ρούπερτ, θεωρητικός εμπνευστής του φόνου άρα ηθικός αυτουργός ξεπέφτει σε εργαλείο/καταδότη.

Σε πρώτο επίπεδο, ο Χίτσκοκ μοιάζει να καταγγέλει το ναζισμό, ίσως και τον Υπεράνθρωπο του Νίτσε και να διαπληκτίζει την αργόσχολη τάξη, η οποία γεύεται μονομανώς τέτοιου είδους εξωτικά φρούτα.

ΜΙΠΡΑΝΥΟΝ: Το «Καλό» και το «Κακό» εφευρέθηκαν για τον κοινό άνθρωπο.

Κος KENTAY: Αυτή είναι η θεωρία του Χίτλερ.

Η ταϊνιά ποντάρει στη δύναμη του μύθου και στις πολύ καλές ερμηνείες των ηθοποιών.

Ο Χίτσκοκ συνεπαρμένος απ' το καινούργιο παιχνίδι του (του μονοπλάνου), κάνει μία θεαματική έξοδο στην τελευταία σκηνή.

Τραβάει στα χρονικά της όρια την εκμείωση της ομολογίας εμβολιάζοντας τη δράση 'με ακραιφή αναμονή και αγωνία. Η κάμερα αντικαθιστά πράγματι τον «τέλειο» θεατή.



«Η θηλεία». Τζων Νταλ, Φάρλεϋ Γκράνγκερ, Τζέιμς Στιούαρτ

αρνούμενη την πολυδυναμικότητα στις χωροχρονικές αυθαιρεσίες. Εδώ βρίσκεται και η τολμηρότητα του Χίτσκοκ, ο οποίος αρνούμενος εν τέλει τη λύση/μοντάζ, δεν διασκεύαζε το θεατρικό έργο του Πατρίκ Χάμιλτον αλλά το μεταφέρει στην κυριολεξία στο πλατώ. Κατά μια έννοια το maximum της σκηνοθετικής ευρηματικότητάς του (στη συγκεκριμένη στιγμή) προϋδεάζει την πλέον σεμνή δυνατότητα του κινηματογράφου.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΕΥΑΓΓΕΛΑΚΟΥ

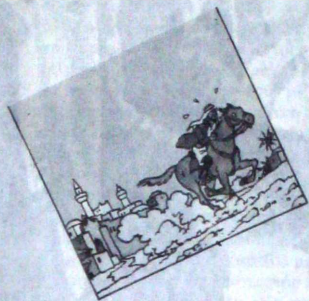
Κ.Π.

Περιοδικό της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας

Καίρι

Χίτσκοκ - Ερζέ: Μια παρτίδα ΜΠΡΙΤΖ

The man who knew too much ('Ο άνθρωπος που ήξερε πολλά). Ραγαμουντ. Παραγωγή: Άλφρεντ Χίτσκοκ. Σκην.: Άλφρεντ Χίτσκοκ. Σεν.: Τζ. Μ. Χαίης και Άνγκους Μάκ Φαίηλ, από ένα διήγημα του Σ. Μπένετ και του Ντ. Μπ. Γουίνχαμ-Λιούις. Φωτ.: Ρόμπερτ Μπούρξ. Χρώμα: Τεχνικόλόγος (Σύμβ. χρωμ.: Ρ. Μύλερ. Ειδ. εγφ.φ.ε.: Τζ. Π. Φούλτον). Ήχος: Φράντς Πώλ και Τζέν Γκάθβιν. Μοντ.: Τζ. Τομαζίνι. Μουσ.: Μπέραντ Χέρμαν. Σκην.: Χάιλ Περέια, Σάμ Κόμερ, Άρθουρ Κράμς, Χ. Μπούμστενς. Κοστ.: Ε. Χαϊντ. Στοιγντιο και διαν.: Ραγαμουντ (έξωτερικά: Μαρόκο). Έρμην.: Τζαίμς Στιούαρτ (Μίστερ Μάκ Κένα), Ντόρις Νταϊν (Κυρία Μάκ Κένα), Ντανιέλ Ζελέν (Αουί Μπεράο), Μπραντά ντέ Μανζί, Μπέραντ Μάιλς, Ράφ Τρούμαν, Μόγκανς Γουϊθ, Άλαν Μονμτραυ, Χίλαρν Μπρούκ, Κρίζ Όλσεν, Ρέτζι Μάλντεν, Υό Μπραινθάλ, Ρ. Γουάτις, Άλις Τάλτον, Νυέλ Γουίλιαν. Βισταβίζιον. (120 λεπτά).



Η καταγωγή τους, η ηθική τους, η κοινωνική τους θέση, αλλά ακόμη η αντίληψη τους για τον κόσμο, όσο και η στάση τους απέναντι στη μυθοπλασία που καθένας ανάπτυξε (Κινηματογραφικές ταινίες ο ένας : κλασσικές αφηγήσεις περιπετειών με έντονο το στοιχείο της αγωνίας και του σασπένς αλλά και του χιούμορ, κόμικς ο άλλος αστυνομικο-κοσμοπολίτικου χαρακτήρα με επίσης κλασσική πλοκή και με επίσης ξεχωριστή αίσθηση του χιούμορ θα τους επέτρεπε να συναντηθούν σε μια παρτίδα μπριτζ. Οι αυτόν εξοχότετες, ο μαϊτρ της αγωνίας Άλφρεντ Χίτσκοκ και ο πατέρας του Ευρωπαϊκού κόμικ Ζωρζ Ρεμύ, η κατά κόσμο Ερζέ, δημιουργός του παιγνίστου Τεν-τέν.

Το 1956 ο Χίτσκοκ θέλησε να κάνει ένα ρημέικ μιας παλιάς του επιτυχίας, της ταινίας, που ουσιαστικά τον ανέδειξε, του «Man who knew too much» που είχε γυρίσει το 1934. Κράτησε μάλιστα τη βασική σεναριακή πλοκή, δίνοντας όμως ένα πιο εξωτικό, πιο παραμυθένιο χαρακτήρα στην νέα ταινία. Αυτό το κατόρθωσε χάρη στην επιλογή της εξωτικής πτυχής μιας χώρας όπως το Μαρόκο για να εισάγει τα στοιχεία της δράσης και βέβαια χάρη στην α-

φαίρεση των στοιχείων της ταυτότητας από τους «κακούς» της ταινίας, που δεν παραπέμπουν παρά σε μια μυθική (τέτοια μπορούσε να είναι μια οποιαδήποτε τριτοκοσμική χώρα με ασαφή κριτήρια ομαλής κάλυψης του πολιτικού της υποβάθρου), μη επηρεάζουσα άμεσα παρά με τη συμβατική λογική των παραμυθιών την παγιωμένη δυτική κοινωνική ζωή, χώρα. Η πορεία προς την κοινωνική συνείδηση των δυτικών κρατών επιβάλλει την μεταστροφή



«Ο άνθρωπος που ήξερε πολλά». Ντόρις Νταιη, Τζέιμς Στιούαρτ, Ζαν Ζελέν

των παραπομπών — η πρώτη βερσιόν του «Ανθρώπου που ήξερε πολλά» είχε σαφείς αναφορές ενάντια στον ανερχόμενο φασισμό που οδήγησε στον Β' παγκόσμιο πόλεμο.

Η ταινία δομείται γύρω από μια συγκεκριμένη κίνηση: ένα χτύπο κυμβάλων στη διάρκεια μιας συναυλίας. Γύρω από αυτό το χτύπημα, που ήδη η σημασία του προαναγγέλλεται παράλληλα με τους τίτλους, υπάρχει ο καμβάς ξετυλίγματος της ιστορίας: Ένα ζευγάρι και ο μικρός γιός τους κάνουν εξωτικές διακοπές, μια περιεργή γνωριμία, ένας θάνατος, και μια εμπιστευτική πληροφορία. Ο μικρός πάγεται και η δράση μεταφέρεται στο Λονδίνο. Αποκαλύπτεται το κρησφύγετο των απαγωγέων, γίνεται όμως γνωστή κι η προετοιμασία ενός πολιτικού εγκλήματος. Ο φονιάς θα πυροβολήσει την ώρα που χτυπούν μια και μοναδική φορά στη συναυλία του Άλμπερτ-χολ τα κύμβαλα. Ο προσανατολισμός της έντασης είναι σαφής. Τα κύμβαλα είναι το όριο της εξέλιξης. Το χτύπημα τους είναι το έναυσμα για την αποφόρτιση. Η λύση έρχεται σιγά-σιγά, συμπίπτει μάλιστα με τη σωτηρία του μικρού απαχθέντος κι όλα τελειώνουν αντάξια ενός παραμυθοδράματος: μ' ένα μικρό παράθυρο ανοιχτό στο χιούμορ και τη χαρά.

Ιδιαίτερη σημασία αποκτούν οι παραβάσεις (ό,τι φαντάζει εκ πρώτης όψεως ως παράβαση, γιατί στην ουσία δεν φαίνεται να είναι οποιοδήποτε στοιχείο της ταινίας έξω από τον αρχικό δομικό κανόνα). Ο Μάκ Κένα (Τζέιμς Στιούαρτ) βρίσκεται στο μωσαμβηνικό εστιατόριο κι αναγκάζεται να συμμορφωθεί με το ισχύον τυπικό. Όμως η αδεξιότητά του τον ορίζει με ένα σωρό κωμικά στοιχεία, τον εισάγει σε μια διαδικασία παιχνιδιού όπου η γοητεία που υπάρχει στην άρνηση των κανόνων του. Κάθετα άβολα, νευράζεις, χρησιμοποιεί και τα δυο χέρια στο φαί, πράγμα που επισύρει τη μορφή των μουσουλμάνων σερβιτόρων. Ένα παιχνίδι όμως στον κινηματογράφο (και στην ζωή άλλωστε) δεν αφήνει ανεπηρέαστη την υπόλοιπη δρά-

ση. Τα όρια του παιχνιδιού καταστρατηγούνται πολύ γρήγορα κι ο Μάκ Κένα είναι υποχρεωμένος να δει μια δολοφονία, να μάθει ένα μυστικό, να του απαγάγουν το παιδί, να προστατέψει τη γυναίκα του, να τηρήσει την μυστικότητα και παράλληλα να αποτρέψει τη δολοφονία, να μεταδώσει το μήνυμα, να γλυτώσει το παιδί του... Στο παιχνίδι εισέρχεται η γυναίκα του αυτόβουλα (Ντόρις Νταιη) κι οι δυο μαζί αναγκάζονται να κάνουν συνέχεια ζαβολιές και, παράλληλα, διάφορα επικίνδυνα ανοίγματα, προκειμένου να φθάσουν στο αίσιο τέλος.

Το μεγάλο αυτό παιχνίδι, μολονότι οδηγεί στο κλειδί, στην αφετηρία της λήξης του, στο χτύπημα των κυμβάλων δίνει την δυνατότητα και για άλλες διαφυγές. Με κύρια τη μακάβρια επίσκεψη του απελπισμένου Μάκ Κένα στο εργαστήρι ταρίχευσης ζώων. Ο υποκειμενικά ειδικόμενος διάδρομος, από τον οποίο εισάγεται η δράση κι η κλιμακώση της από τη σοβαρότητα στην ταλάντωση και τέλος στο γκροτέσκο, όταν ο Μάκ Κένα ανακαλύπτει το τεράστιο λάθος της επιλογής του και φεύγει γρήγορ, ενώ εμείς εξακολουθούμε να βλέπουμε τα ακίνδυνα δόντια του τεράστιου ταριχευμένου θηρίου, τόσο ακίνδυνα που καταντά γελοία η μεγαλοπρέπιά του.

«Οι ιστορίες του Τεν-τέν είναι περιπετειώδεις με στοιχεία αστυνομικής πλοκής... Οι περιπέτειές του αρχίζουν όλες σχεδόν τυχαία. Ενώ κάνει ένα περίπατο, άς πούμε, κάτι συμβαίνει και ο νεαρός θεωρεί τον εαυτό του εξουσιοδοτημένο να βρει τη λύση του μυστηρίου και να μοιράσει με τον τρόπο, που αρμόζει, το δίκαιο και το άδικο στους κατόχους του.» (†)

Η τυχαία, κάθε φορά, εμπλοκή του Τεν-τέν σε κάποια περιπέτεια κινεί παράλληλα έναν ολόκληρο κόσμο. Κινητοποιεί ο φίλος του, καπετάνιος Χάντοκ, η αστυνομία, συνήθως με τους δυο αστυνόμους Ντυπόν και Ντιπόν, μυστικές κρατικές υπηρεσίες, παράνομοι και φίλοι.

Ο Τεν-τέν δεν έχει πολιτική ένταξη. Είναι πάντα με το καλό, ένα αόριστο, γενικό καλουποταγμένο στην ευνομία και την κοινή λογική. Ο Τεν-τέν είναι καλός απέναντι σε κακούς, η ήθική του, είτε κάποιος εξωτερικός καταναγκασμός τον οδηγούν να μπλέξει και πάντα προχωρεί σιγά-σιγά, μαζί με την εξέλιξη του μύθου, οδηγούμενος από, είτε παράγοντας νέα δεδομένα.

Στη διάρκεια της αποστολής ποτέ δεν χάνεται η ευκαιρία της παράβασης. Οι πιο σοβαρές καταστάσεις αγνοούνται λές, μόνο και μόνο για να μπλέξει ο Τεν-τέν ή το alter ego του, ο καθηγητής σε κωμικά επεισόδια, που, μολονότι μοιάζουν να παρεμβάλλονται τελικά επηρεάζουν τη δράση.

Όπως βλέπουμε οι αναλογίες του δημιουργήματος του Ερζέ και της συγκεκριμένης ταινίας του Χίτσκοκ είναι υπαρκτές. Στη μια περίπτωση, αν γίνουμε λεπτομερείς, οι αστυνομικοί είναι αδύναμοι και γελοίοι, στο Χίτσκοκ γίνονται το ίδιο, και στις δυο περιπτώσεις από την ίδια εμμονοληψία. Οι παράνομοι και στις δυο περιπτώσεις είναι καλυμμένοι πίσω από ένα αξιόπρεπο κοινωνικό ρόλο. Το εξωτικό χρώμα των ξένων που επιζητούν το κακό (απαγωγέων, κατασκόπων, ύπονομευτών, σφετεριστών κ.λ.π.) του Τεν-τέν είναι μεταφερόμενο στη μυθοπλαστική σύμβαση του Χίτσκοκ.

Και στις δυο περιπτώσεις το κακό ξεαρθρώνεται. Ωστόσο εκφράσεις του είναι μοιραίο να μην αποκαλυφθούν στους όρους της σύμβασης (το πολύ-πολύ να αποκαλυφθούν στο θεατή), παραμένοντας έτσι και διαγωνίζοντας το έξω από το φανταστικό αφηγηματικό χωρόχρονο, στις προεκτάσεις του στον αντίστοιχο πραγματικό χώρο-χρόνο, τελικά δηλαδή στη ζωή. Πραγματικά αφελής αντίληψη για να προσεγγίσει κανείς τα όρια της κοινωνικότητας και την εγκληματικότητα, με μια γενική έννοια. Μην ξεχνάμε ωστόσο ότι όλα αυτά είναι μια σύμβαση, μια μυθοπλασία ανοιχτή πιο πολύ προς την αυθαιρεσία, που πηγάζει από τη φαντασία, προς την ελευθερία του παραμυθιού παρά από τις ανάγκες εξήγησης του κοινωνικού χώρου.

Άλλωστε κανείς από τους δυο δημιουργούς δεν είχε τόσο πολλές «υψηλές» φιλοδοξίες. Ξαρκούνταν να παίξουν ήσυχα-ήσυχα μια παρτίδα μπριτζ, με τη μουσική συνοδεία μιας Μπιάνκα Κασταφιόρ ή, το πολύ, ενός μελωδικού τραγουδιού όπως το «Κε σερά σερά».

ΗΛΙΑΣ ΚΑΝΕΛΛΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

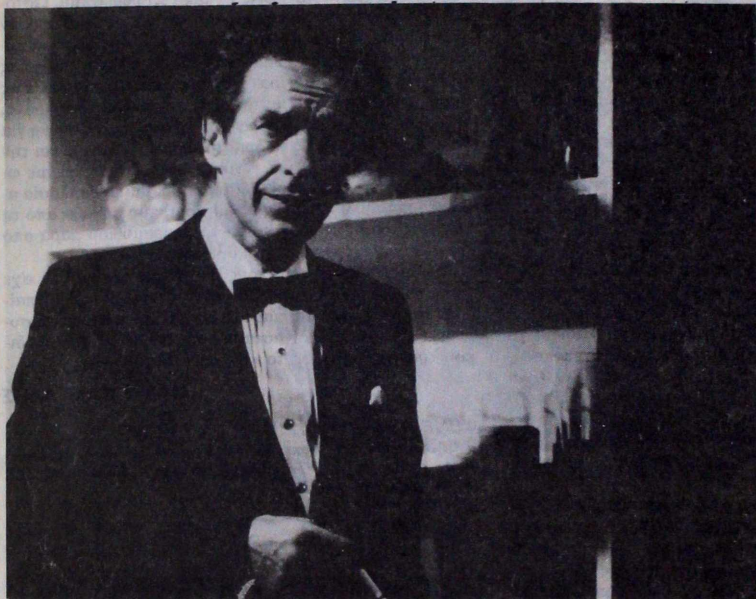
1. Βλ. άρθρο του Νίκου Γιαννόπουλου: «Ο Τεν-τέν, ο Ερζέ κι ε-μείς», από το βιβλίο: «Τα κόμικς» (σύνταξη Δ. Κολιοδήμος, εκδ. Αγιόκερως), σελ. 144-145



Εξωτισμός, μυστήριο, δράση (Ο Τεν-τεν στη χώρα του μαύρου χρυσού)

Τα ρεύματα της ύπαρξης

του Μηνά Ταταλίδη



«Love streams». Τζων Κασσαβέτης

Love Streams

Σκηνοθεσία: John Cassavetes. Σενάριο: Ted Allan - John Cassavetes. Φωτογραφία: Al Ruban, Μοντάζ: Georg Villasenor. Μουσική: Bo Harwood, Παραγωγή: Golan - Globus Production. 35mm, 135', έγχρωμο.

Η σχέση σύγκρουσης των ατομικών αντιφάσεων του ανθρώπινου ψυχισμού και η πολυδαίδαλη δυναμική ανέλιξη του «κοινωνικού χαρακτήρα».

Ο χαμένος παράδεισος του ανθρώπου μετασηματίζεται αδιάκοπα, μορφοποιούμενος σε ολέθριες πραγματικότητες μιας παθολογικής ύπαρξης.

Η κοινωνική ψυχολογία δέχεται ότι η συμπεριφορά του μεμονωμένου ατόμου, επικαθορίζεται από τη γενικότερη τάση του να υποδυθεί ένα ρόλο μέσα στα πλαίσια του οικογενειακού του είδους. Οι πιθανές εναντιώσεις που θα συναντήσει πάνω σ' αυτήν την προσπάθεια, θα τον οδηγήσουν σε υπερτονιστικούς τρόπους συμπεριφοράς, με αποτέλεσμα τη σταδιακή του μετάβαση στην εκκεντρικότητα και από εκεί στη τρέλλα.

Έτσι λοιπόν η υπαρξιακή μετατόπιση από την

αρμονική οικογένεια στην χασματική απομόνωση, βυθίζει το άτομο στη κατάθλιψη, επιτρέποντας του να επιπλεύσει μόνο στο ενδεχόμενο μιας ανέλπιστης «ισορροπίας» ανάμεσα στην εσωτερική επιβεβαίωση και την εξωτερική αποδοχή.

Η Φροϋδική ψυχολογία υποστηρίζει, ότι πριν η οικογένεια αποκτήσει το κανονιστικό της σχήμα, όταν βρισκόταν στο στάδιο της αρχέγονης ορμέμφυτης σεξουαλικότητας, η σεξουαλική απόλαυση πήγαζε από τον πατέρα-αρχηγό.

Για να στηριχθεί αυτή η υπόθεση πρέπει να ακολουθήσουμε την εξελικτική διαδικασία της Δαρβινικής θεωρίας όπου κατ' αυτήν, το παραπάνω σχήμα προέρχεται από την σύγκρουση των δύο φύλλων, όταν ακόμα ζούσαν «πρωτόγονα» σε συνθήκες ελεύθερων σεξουαλικών σχέσεων.

Ναρκισσιμός και σχιζοφρένεια.

Σύμφωνα με τον Σ. Φρόντ, η ενστικτώδης σεξουαλική ενέργεια (λίμπιντο) όταν αποσύρεται από τα εξωτερικά αντικείμενα, κατευθύνεται στο «εγώ» και έτσι δημιουργεί μια στάση που ονομάζεται ναρκισσιμός.

Το ναρκισσευόμενο άτομο ασχολείται περισσότε-

ρο με τον εαυτόν του και λιγότερο με τον εξωτερικό κόσμο. Ενώ η εικόνα που παρουσιάζει στους τρίτους είναι δυνατόν να χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη ηθικότητα, στην πραγματικότητα ενδιαφέρεται μόνο για την ατομικότητά του και για την γνώμη που θα σχηματίσουν οι άλλοι γι' αυτόν.

Μερικές φορές ένα τέτοιο άτομο αναγνωρίζεται από μια λάμψη αυταρέσκιας στην έκφρασή του ή από ένα αθώο παιδικό χαμόγελο. Σε άλλες περιπτώσεις η ακτινοβολία της έκφρασής του παραπέμπει στην αγγελικότητα ή την τρέλλα.

Νεύρωση και επιθυμία

Η έννοια της ψυχασθένειας είναι εξαιρετικά εύκαμπτη και οι άπειρες εκφάνσεις της διαχέονται από το απομονωμένο σύμπλωμα μέχρι την εκλογικευμένη συμπεριφορά.

Συνήθως όμως ο νευρωτικός χαρακτήρας επικαθίζεται από μια πολλαπλότητα ανταγωνιστικών κινήτρων που ορίζονται σαν ένας ιδιαίτερος τρόπος συμπεριφοράς.

Ο πολιτισμός πρόσφερε στον άνθρωπο ασφάλεια απέναντι στους φυσικούς κινδύνους ένα ανώτερο πνευματικό επίπεδο, αλλά ταυτόχρονα περιόρισε τις ενστικτώδεις επιθυμίες του. Ο άνθρωπος αδυνατεί να δώσει διέξοδο στην επιθετικότητά του και η σεξουαλική ορμή του προσκρούει συχνά σε απαγορευτικά τείχη. Τιμωρίες και φυλακίσεις για την κλοπή, την αιμομιξία και την ομοφυλοφιλία. Οι επιθυμίες συγκροούνται αναπόφευκτα με την πολιτιστική πραγματικότητα και στον κατακερματισμένο χώρο τους εγκαθιδρύονται οι νευρώσεις.

«Ο κόσμος είναι νευρωτικός. Η ζωή είναι μια σειρά από αυτοκτονίες, διαζύγια, υποσχέσεις και τσακισμένα παιδιά».

Τζων Κασσαβέτης

Στο κοινωνιολογικό σύστημα του Κασσαβέτη, ο ψυχολογικός λαβύρινθος δεν παγιδεύει μόνο την ανθρώπινη ύπαρξη εξαιτίας των δαιδαλωδών επιλογών που την κυκλώνουν, αλλά επιπλέον συντελεί σε μια αναπόφευκτη διαδικασία «ρήξης» των δεσμών με τα πρόσωπα που αποτελούν τον κόσμο μας. Φαινομενικά η ατέρμονη σειρά των διαδικασιών ρηγμάτων με τους άλλους, οφείλεται στην αδυναμία επικοινωνίας ολοκληρωτικά διαφορετικών ψυχισμών, στο επίπεδο των αντιλήψεων, της ευφύιας, της μόρφωσης και των διαφοροποιημένων αρχετυπικών ενστικτών σε κατώτερες ή ανώτερες βαθμίδες. Στην πραγματικότητα όμως, πάντα κατά Κασσαβέτη, τα συντριπτικά πλήγματα έρχονται «από μέσα», γιατί ο Ρόμπερτ Χάρμον και η Σάρα Λόσον αδύνατοι να ισορροπήσουν τις εύθραστες σχέσεις τους, που κλυδωνίζονται αποκομμένες από την επιθυμία και τον πόθο συνφασμένες στον δηλητηριώδη ιστό του αστικού δικαίου.

Η ουσιαστική αδυναμία που οδηγεί στις «εσωτερικές ρήξεις», ξεκινάει από τη δεδομένη ρευστότητα

της αγάπης, που σαν αληθινό ρεύμα διαπερνά την ύπαρξη και σκορπίζεται, για να επιστρέψει ξανά με τουσιωμένη ή να χαθεί για πάντα. Η έλλειψη της επικοινωνίας, καθορίζεται τόσο από την εμεταβλητότητα της ψυχοσύνθεσης, όσο και από τα δομικά στοιχεία του κοινωνικού οικοδομήματος. Ο συγγραφέας Χάρμον (Τζων Κασσαβέτης) γράφει στα βιβλία του πάντα για γυναίκες, για το σέξ και κατά διαστήματα συζητεί με πέντε-έξι φίλες του, χωρίς αυτό να σημαίνει κατά κανένα τρόπο ότι οι σχέσεις του είναι συναισθηματικές. Η αγάπη σ' αυτόν υπάρχει σαν εικόνα φαντασματική, σαν φωτογραφία της πραγματικότητας. Ο ναρκισσισμός του αναδύεται μέσα από το υπέρκομο βραδύνο του ντύσιμο, τις επιτηδευμένες κινήσεις του και τις φλογερές ματιές του. Πιστεύει στον έρωτα μονοσήμαντα χωρίς να δέχεται να υποστεί τις ανάλογες θυσίες που συνεπάγεται μια ολοκληρωμένη ερωτική σχέση και για αυτό αγοράζει τον έρωτα προκειμένου να επιβεβαιώνει πάντα την κυριαρχία του. Η εμφάνιση του μικρού γιού του δεν αλλάζει σε τίποτα την στάση του. Η «διαφορο» είναι απόλυτη και ως πιστεύει ότι τα παιδιά είναι πάντα αθώα και συνήθως τσακισμένα. Η δραματικότητα της αντίφασης είναι προφανής.

Η αδελφή του, Λόσον (Τζίνα Ρούουλαντς), σε ώριμη ηλικία και χωρισμένη με διαζύγιο από τον άνδρα της, βρίσκεται συνεχώς αντιμετώπιση με τον σύζυγό της, διεκδικώντας την επιμέλεια της μικρής κόρης της, που όμως προτιμά την φροντίδα του πατέρα της.

Η συμπεριφορά της Ρούουλαντς κλιμακώνεται από την ψυχρή λογική μέχρι την υστερική κατατονία. Η κυκλοθυμική συμπεριφορά της στροβιλίζεται ανάμεσα στην κατάφαση και την άρνηση. Ανάμεσα στην αγάπη για τον άνδρα της και την ολική αδιαφορία. Η κρίση της είναι συνειδητή και οι παραξενιές της ενό μιάζουν με κομικές εκκεντρικότητες, κατά βάθος περιγράφουν την σχιζοφρενική της υπόσταση. Το ταξίδι της στην Ευρώπη, συνοδεύεται από ένα άπιστευτο πλήθος αποσκευών. Όταν επισκέπτεται την συμφωνημένη ώρα την κόρη της, στο σπίτι του πρώην συζύγου της, μετράει τον χρόνο της παραμονής της με χρονομετρο και προσπαθεί εκβιαστικά να αποσπάσει το χαμόγελο την κόρης της, καταφεύγοντας σε ανόητα «τρücks». Όταν τέλος αποφασίζει να συγκατοικήσει με τον αδελφό της, μετατρέπει το σπίτι του σε μικρό ζωολογικό κήπο, προκειμένου να σταθεροποιήσει τις φυγόκεντρες διαλυτικές τάσεις τους, σ' ένα κοινό τόπο συνάντησης.

Ο μέθυσος νάρκισσος και η εκκεντρική νευρωτική, επάνασυνδέονται κατ' ευθείαν με τις «Σκιές», το «Αργόσυρτο μπλουζ», το «Μια γυναικα εξομολογείται», η «Γκλόρια» και συνθέτουν μιαν υψηλής αισθητικής και επιστημονικού προβληματισμού δημιουργία, με θέμα την ψυχοπαθολογία της καθημερινής ζωής.

ΜΗΝΑΣ ΤΑΤΑΛΙΔΗΣ

Καίσαρ

Ένοχοι πόθοι, αθώοι νευρωτικοί

των Διονύση Δράκου - Ρούλας Ρασιά



1955. *ENSAYO DE UN CRIMEN / LA VIDA CRIMINAL DE ARCHIBALDO DE LA CRUZ* (Η εγκληματική ζωή του Αρτσιμπάλντο ντε λα Κρουζ).

Βοηθός Σκηνοθέτη: Λουίς Αμπαδιέ.
Διάρκεια: 91'. **Πλάτος:** 35mm, μαυροασπρη. **Παραγωγή:** Alia_a Cinematografica S.A., Μεξικό. **Παράγωγος:** Αλφόνσο Πατίνο Γκόμεθ. **Γύρισμα:** από τις 20 Ιανουαρίου 1955 στο στούντιο CLASA και στο Char-

ulterpec, Coyoacan και στο Las Veladoras. **Σενάριο:** Λ. Μπουνιουέλ, Εδουάρδο Ουγάρτε Πάγες από ένα μυθιστόρημα του Ροδόλφο Ουσίγλι. **Κάμερα:** Αγκουστίν Χιμένεθ. **Μοντάζ:** Χόρχε Μπούστος. **Μουσική:** Χόρχε Πέρεθ Ερρέρα. **Ήχος:** Ροδόλφο Μπενίτεθ. **Ερμηνευτές:** Ερνέστο Αλόνσο (Αρτσιμπάλντο ντε λα Κρουζ), Μιροσλάβα Στερν (Λαβίνα), Ρίτα Μαθέδο (Πατρίθια Τεράρας), Αριάννα Βέλτερ (Καρλότα)

Μια «ξεχασμένη» δουλειά του Μπουνιουέλ, γυρισμένη στα μέσα της δεκαετίας του 50, ταινία πλούσια σε μη επιφανειακές διαβάσεις προβληματισμού, διάχυτου σαρκασμού και στοχασμού, όπου ο Μπουνιουέλ οδηγεί την κάμερα στο βάθος των κοινωνικών πραγμάτων, επιφέροντας ρήγματα στον εμπορικό κινηματογράφο, υπονομεύοντας και ανατρέποντας υπόγεια και αριστοτεχνικά, όλα του τα ερείσματα.

Η ταινία δομείται και λειτουργεί σε δύο, μπορούμε να πούμε, επίπεδα: Η συγκεκριμένη ιστορία, στην εξέλιξη της οποίας αναγνωρίζουμε τα στοιχεία της γραφής του εμπορικού κινηματογράφου, μέσω βέβαια του ιδιότυπου και ανοικτού ερμηνευτικά λόγου του Μπουνιουέλ και η αναφορά μέσα από την ίδια την ιστορία, στο σύστημα των κοινωνικών σχέσεων που ενυπάρχει ως δομή, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο, διακριτή σε κάθε στιγμή της ταινίας. Και αυτό σε τελευταία ανάλυση καθορίζει τα δρώμενα, ανεξάρτητα ίσως και από τη θέληση των ηρώων της ταινίας, ανεξάρτητα δηλαδή από τη συγκεκριμένη ιστορία, όσο και αν αυτή διατηρεί την ιδιαιτερότητα και τη σχετική αυτονομία της. Λειτουργεί λοιπόν μια εσωτερική διαλεκτική στην ταινία που κάνει τις κοινωνικές σχέσεις και την επίδρασή τους στη συγκρότηση του ατόμου να εκφράζονται και να λειτουργούν στη συγκεκριμένη ιστορία και από την άλλη, επιτρέπει στην ιστορία να γίνεται πεδίο προσέγγισης των σχέσεων αυτών, μια που από αυτές διέπεται. Και θεωρητικές πηγές της προβληματικής του Μπουνιουέλ για τις κοινωνικές σχέσεις και τη συγκρότηση και ψυχική συμπεριφορά του ατόμου, είναι ο μαρξισμός και η ψυχάλυση.

Ο Αρτσιμπάλντο, γόνος μιας μεγαλοαστικής οικογένειας, με ανατροφή που του εξασφάλισε η κοινωνική του θέση και η ιδεολογική του κληρονομιά, είναι κλεισμένος σε μια μεγάλη ντουλάπα του πλούσιου σπιτιού του ντυμένος με τα εσώρουχα της μητέρας του. Αν και παιδί, ποθεί τη δύναμη, την ικανότητα να εξουσιάζει. Αυτή η εξουσία, δεν υποσιμάζεται ότι πηγάζει και ασκείται από την ίδια την καταγωγή του, το ίδιο του το κοινωνικό περιβάλλον. Γι' αυτόν η πηγή και το μέσο της εξουσίας συμβολοποιείται

σε μια μικρή μπαλαρίνα που γυρνά πάνω σ' ένα «μυστικό» κουτί. Ένας μύθος δεμένος μ' αυτό, του δίνει αυτό που έτσι κι αλλιώς διαθέτει, αυτό που τον βαραινεί. Δίνεται λοιπόν από την αρχή ο πόθος του ήρωα της ταινίας: Πόθος για τη δύναμη και πόθος για τη γυναίκα. Εδώ, ο πόθος της γυναίκας συνυφαίνεται με τον πόθο της εξουσίας και της επιβολής, σφραγίζεται από αυτόν, γίνεται επιθυμία ανάπηρη, επικίνδυνη, στρεβλωμένη. Διαπερνά τη στάση του και βρίσκει έκφραση μέσω της γυναίκας, αλλά της γυναίκας —ομοιωμάτως του ερωτικού του πόθου, άρνησης της πραγματικότητας που προσφέρεται στην ταινία θύμα— και όχι μόνο στην ταινία— γυμνωμένη από την πραγματική της υπόσταση σαν άτομο, σαν ολότητα και δοσμένη σαν αντικείμενο, σαν κτήμα, σαν κάλυψη μιας ανάγκης που είναι εξουσιαστική. Σκιαγραφείται εδώ η υποκριτική ηθική της αστικής τάξης, που αντιμετωπίζει έτσι τη γυναίκα γιατί ποτέ δεν θέλει και δεν μπορεί να την καταλάβει.

Η πρώτη στροφή της μπαλαρίνας του δίνει τη χαρά του φόνου της δασκάλας του, που τυχαία και εν αγνοία του δολοφονείται από τις σαφίρες των επαναστατών μπροστά στο παράθυρο. Η μπαλαρίνα τη χάνει στα χείρματα του κατεστραμμένου του σπιτιού και τη βρίσκει μετά από χρόνια, σ' ένα κατάστημα από όπου και την αγοράζει. Το παιδικό αυτό παιχνίδι, συμβολίζει τώρα τις μνήμες του, την καταγωγή του, τον τραυματισμένο του πόθο. Το παίξιμο της μπαλαρίνας και η θέα του αίματος λειτουργούν νευρωτικά στον Αρτσιμπάλντο, που περιφέρεται στο κοσμικό του περιβάλλον, σχεδιάζοντας εγκλήματα κατά των πραγματικών γυναικών που συναντά στην ζωή του.

Τα θύματά του όμως, ποτέ δεν προλαβαίνει να τα σκοτώσει ο ίδιος: Η γυναίκα του καζίνο και της κοσμικής ζωής που αυτοκτονεί, η σύζυγος του Αρτσιμπάλντο που την ώρα του γάμου τους πυροβολείται από τον προδομένο εραστή και η καλόγρια που τρέχοντας φοβισμένη πέφτει στον κενό χώρο του ασανσέρ.

Για τους ισχυρόντες αστικούς νόμους, σε όλη την ταινία ο Αρτσιμπάλντο είναι ο κατά φαντασίαν εγκληματίας. Είναι όμως πράγματι έτσι: Εδώ ο Μπουνιουέλ λειτουργών-

τας ανατρεπτικά πετάει τα «μωπικά γυαλιά» του ανυποψίαστος θεατή, τον οδηγεί σε κανάλια στοχασμού, σκίζοντας αριστοτεχνικά τη φωτογραφική επιφανειακή αποτύπωση.

Ο Αρτσιμπάλντο είναι εγκληματίας. Γιατί σαν εκπρόσωπος της τάξης του εγκληματεί με όπλα τα αξίες της τάξης αυτής, το χρήμα, την ηθική, τους θεσμούς της, τις παρωμορφωμένες επιθυμίες της. Αυτός και όλοι οι όμοιοί του είναι που στην ουσία προκαλούν τις δολοφονίες. Κάτω από το εναίσθητο και ανυποψίαστο πρόσωπο του Αρτσιμπάλντο, κάθε Αρτσιμπάλντο, κρύβονται τα πραγματικά επικίνδυνα φωνικά μέσα, που είναι όλα όσα κάνουν τη ζωή αβίωτη, που σκοτώνουν καθημερινά τη γυναίκα, που δεν αφήνουν την πραγματική ζωή να μιλήσει, που συσκοτίζουν την επιθυμία και καταστρέφουν τον έρωτα μεταθέτοντας την πραγματική γυναίκα στο ομοίωμά της, που αναπαριστά ένα σώμα, μια μορφή, όχι όμως έναν άνθρωπο. Γιατί ο άνθρωπος δεν χρειάζεται στην αστική τάξη. Ο Αρτσιμπάλντο δεν ποθεί τον άλλο άνθρωπο μέσα στον οποίο θα αναγνωριστεί και θα ξεπεράσει τον εαυτό του. Χρειάζεται την κόκλα, το κέρινο ομοίωμα του ερωτικού του πόθου που το λιώνει η εγκληματικότητα του στο φούρνο της επιθυμίας του, όταν αδυνατεί να σκοτώσει την γυναίκα.

Η νευρώση του Αρτσιμπάλντο ακραία σύμπτωμα η κατάλοιπο της θύλησης για δύναμη σε συνάρτηση με τη γυναίκα, δημιουργεί εννοχές και εσωτερικά προβλήματα λειτουργώντας σε μια προσωπικότητα αδρανή και πλαδαρή, παρά το ότι ο ίδιος στην πραγματικότητα δεν έχει διαπράξει κανένα φόνο. Ο Αρτσιμπάλντο νοιώθει ένοχος ακόμα και για τη φαντασίωση του φόνου που φιλικά γίνεται σε συνέχεια της πραγματικής αφήγησης του Αρτσιμπάλντο παρα σαν πιθανή πραγματικότητα, κλονίζοντας το όριο του πραγματικού και του φανταστικού για μια ακόμα φορά.

Έτσι κι αλλιώς, ξέρουμε ότι το φανταστικό είναι μια αναπαράσταση της πραγματικότητας και ταυτόχρονα ένα μέσο παραγωγής της. Και έχει σημασία αναφορικά με τις εννοχές του, ότι ο Αρτσιμπάλντο δεν είναι κάποιος στενγός εκπρόσωπος της αστικής τάξης. Είναι όμως διαχειριστής μιας κληρονομιάς που δεν την ελέγχει. Βρίσκεται και κινείται μέσα σε αυτή την ηθική που τον έχει ήδη διαμορφώσει και λειτουργεί εν αγνοία του. Και η αγνοία του αυτή τον κάνει όταν αφηγείται την ιστορία του —γιατί η ταινία είναι στον μεγαλύτερο μέρος της μια προσωπική αφήγηση— να λείπει την αλήθεια, της οποίας τις βαθύτερες πλευρές ούτε καν υποψιάζεται.

Η αφήγηση του αρχίζει από το κρεβάτι της «μεταμέλειας» που του πρόσφερε η θρησκεία, που τον δέχτηκε πληγωμένο μετά το φόνο της γυναίκας του, προσφέροντας του τη συννύμφη της, μια συγγνώμη που αποζητάει και ο ίδιος στην αθώοτητα και τη θρησκοληψία της γυναίκας του, μια συγγνώμη που αποτελεί το στήριγμα και την ώθηση να διαπράξει το τελευταίο του έγκλημα που είναι η καλόγρια που πέφτει στο κενό του ασανσέρ. Σχόλιο εδώ, αλλά και σε προηγούμενες σκηνές της ταινίας, για το κενό που ενυπάρχει στη θρησκεία, μιας κι αυτή αποτελεί τον πρωτογενή μηχανισμό κατασκευής και αναπαραγωγής φαντασμάτων —«αγνόητας»— «καταναγκασμού».

Η αφήγηση τελειώνει στην αστυνομία απέναντι στον εκπρόσωπο των αστικών νόμων που του προσφέρει την αθωότητά του και ταυτόχρονα τη δύναμη για να διαονιστεί την εγκληματικότητα του δοσμένη καθαρά από εκείνους τους θεσμούς που στηρίζουν και τροφοδοτούν χωρίς προσχήματα πια την αστική τάξη. Το ίδιο το κράτος ενισχύει την κυριαρχία της, δίνοντάς της ουσιαστικά τη δυ-

νατότητα να αποκτά νέα μέσα επιβολής και εξουσίας. Το πραγματικό έγκλημα βρίσκεται εκτός πλαισίων του αστικού νόμου.

Οι φαντασιώσεις του Αρτσιμπάλντο αθωώνονται ή μάλλον αγνοούνται. Πειθείται και ο ίδιος ότι είναι αθώος. Και βαδίζουμε έτσι στο πολυσημαντο φινάλε της ταινίας. Η Μπαλλarina, που ως τώρα επένδυε με «μαγικές» δυνάμεις, δε χρειάζεται πια αφού είναι υπαρκτές οι όχι μαγικές δυνάμεις οι πραγματικά ισχύουσες, που περικλείουν οι νόμοι, η δικαιοσύνη, οι θεσμοί, που τον αθωώνουν, που αγνοούν τις εννοχές του από τη μια αλλά και τη πραγματική αιτία των εγκλημάτων. Αναγκαστικά τα αγνοούν γιατί τα στηρίζουν. Υπάρχουν τώρα, πολλές μπαλλarίνες, επικίνδυνες, εδραιωμένες στα ερείπια από όπου βγήκε και η μπαλλarina-παιχνίδι του Αρτσιμπάλντο πιο ισχυρά εδραιωμένες από ότι το μικρό αυτό φετιχ. Πιστεύει λοιπόν κι αυτός ότι είναι αθώος, απελευθερώνεται από τη νευρώση του και πετάει τη μπαλλarina στο βάθος της λίμνης, συνεχίζοντας σε σταθερό βήμα να συναντήσει τη γυναίκα, που το ομοίωμά της έλιωσε στο φούρνο. Αυτή η γυναίκα που, ειδικά επιλεγμένη στην ταινία ποάρει για να φιαχτούν κέρνα ομοιώματα, περπατά δίπλα του δίνοντας του τη δυνατότητα να είναι συνεχώς δίπλα σε φαντάσματα. Κι αυτό, γιατί η απαλλαγή από τη νευρώση δε σημαίνει με κανέναν τρόπο ότι άλλαξε η στάση του Αρτσιμπάλντο απέναντι στη γυναίκα, όσο κι αν ο ίδιος έχει τη συνείδησή του ήσυχη. Υπάρχουν εστίες ισχυρές, που υποκαθιστούν και προκαλούν τη νευρώση. Αυτή την πραγματικότητα, τη βλέπουμε εμείς, οι θεατές, από το φακό του Μπουγιουέλ που στάθηκε στους κύκλους που δημιούργησε στη λίμνη το ριζίμο της μπαλλarinaς.

Έχουμε λοιπόν ένα έξοχο φινάλε, κινούμενο στα πλαίσια του εμπορικού κινηματογράφου, που ανατρέπει τα τέλεια και ολοκληρωτικά, γιατί ο θεατής μπορεί να συνδέσει τα φαντάσματα με τους πραγματικούς και επικίνδυνους φορείς τους, να διαβάσει στο φιλικό κείμενο το διαρθρωμένο, πολύπλοκα και λεπτά, σύστημα των αστικών εξουσιαστικών, σχέσεων. Σύστημα, που διαρθρώνεται στην εκμεταλλευτική λειτουργία, της αστικής τάξης και διαχέεται σε θεσμούς, νόμους, στάσεις, πρακτικές. Η νευρώση λοιπόν μπορεί να εκλείψει, το σύστημα που την υποκαθιστά και την παράγει όπως είπαμε, λειτουργεί. Και ενάντια σε όλο αυτό το οικοδόμημα στρέφεται η πολεμική και ο σαρκασμός του Μπουγιουέλ. Αυτή εκφράζεται φιλικά με την ατέλειωτη επανάσταση που παρουσιάζεται σαν ορατή και άμεση απειλή, στην αρχή της ταινίας κατά της τάξης και της οικογένειας του Αρτσιμπάλντο και πλανάται σε όλη την υπόλοιπη ταινία σαν υψή απειλή ολόου αυτού του συστήματος. Είναι η επανάσταση που στρεφόμενη ενάντια στις δομές που δημιουργούν κάθε Αρτσιμπάλντο, θα φέρει την κοινωνική απελευθέρωση της ανθρωπότητας.

Κι όλη αυτή η πολυσημεία, δοσμένη μέσω μιας απλής αλλά αριστοτεχνικής κινηματογραφικής γραφής, με τη σφραγίδα της τέχνης του Μπουγιουέλ, που στις καλύτερες στιγμές της συνθέτει μερικές πολύ σημαντικές σκηνές, όπως αυτή, που υποδηλώνεται η προτίμηση του Αρτσιμπάλντο στο κέρινο ομοίωμα, η φαντασίωση του φόνου της μελλοντικής του γυναίκας ενώ την παρακολουθεί να πηγαίνει στο σπίτι του εραστή της και η σκηνή του γάμου και του πραγματικού φόνου της γυναίκας από τον εραστή. Και βέβαια διάχυτο στην ταινία το Μπουγιουελικό χιούμορ, που μαζί με όλα τα άλλα στοιχεία κάνει την ταινία απολαυστική.

Η ποίηση του περιθωρίου

του Κυριάκου Πορτοκάλη

*«Rumble Fish»
του Francis Ford Coppola*

Rumble Fish (Ο Αταίριαστος)

1982/ΗΠΑ/Zoetrope Studios.

Σκην. Francis Ford Coppola

Παράγ. Fred Roos, Doug Clayboyne

Σεν. F. F. Coppola, Susan E. Hinton

Φωτ. Stephen H. Burum

Μοντάζ. Barry Malkin

Σκηνοθεσία: Dean Tavoularis

Μουσική: Stewart Copeland

Ερμηνεία: Matt Dillon (Rasty James), Mickey Rourke

(Μοτορβάικλ Μπόυ), Vincent Spano (Στήβι),

Diane Lane (Πάτνυ), Dennis Hopper (πατέρας),

Tom Waits (μπάρμαν), Diana Scarwid,

Nicolas Cage...

Αναδιπλωση του αμερικάνικου κιν/φου

Η μέση ηλικία του συνόλου του κινηματογραφικού κοινού στις ΗΠΑ, είναι 15 χρόνια. Ο μέσος αυτός όρος της ηλικίας των θεατών ολοένα και μειώνεται. (Στην δεκαετία του '50 ήταν τα 30, ενώ στην δεκαετία του '60 τα 25 χρόνια). Ανάλογα χαράζει την πορεία της και η άμεσα εξαρτώμενη απ' αυτή την κατάσταση, βιομηχανική παραγωγή του κινηματογραφικού θεάματος. Ένα θέαμα που απευθύνεται κατά κύριο λόγο στους εφήβους, μια και οι μεγαλύτερες ηλικίες συνηθίζουν να βλέπουν περισσότερο T.V. Να λοιπόν η κυριότερη αιτία στροφής της χολlyγουντιανής κιν/κής παραγωγής προς τις εφηβικές «εν γένει» ταινίες. Ταινίες νοσταλγίας των χαμένων χολlyγουντιανών ειδών (Raiders of the Lost ark: Κυνηγοί της χαμένης κιβωτού), ρομαντικές διαστημικές περιπέτειες που εμπεριέχουν την αισθητική των κόμικς (Star Wars: Πόλεμος των άστρων και η σειρά των Τζεντάι), ταινίες Χέβυ-μέταλ (ιππότες της ασφάλτου: Knightriders) και γενικά ταινίες που σαν κύριο χαρακτηριστικό τους είναι το ρετρό. Αποσκοπώντας λοιπόν άμεσα, το Χόλλυγουντ, στην συρροή εκατομμυρίων δολλαρίων για σύντομη απόσβεση και μέγιστο κέρδος και έμμεσα σε πολιτικούς λόγους (βλέπε: πολιτιστικός ιμπεριαλισμός), ρίχνεται με τα μούτρα στην παραγωγή με όχι ευκαταφρόνητα αποτελέσματα, τουλάχιστον από οικονομικής πλευράς.

Οι πρώτες έξι (6) στον κατάλογο των πιο επικερδών ταινιών όλων των εποχών, ανήκουν στους δυο μέγιστους «θαυματοποιούς» νταϊρέκτορς: τον George Lucas και τον Steven Spielberg. Από καλλιτεχνικής όμως πλευράς τα αποτελέσματα δεν είναι τα ίδια. Στον τομέα αυτό μάλλον υπερισχύει ο τρίτος της παρέας εκείνης, που στην δεκαετία του '70 ξεκίνησαν μαζί να κατακτήσουν το Χόλλυγουντ και το κατάφεραν: Ο Φράνσις Κοπόλα.

Ο εφηβικός κιν/φος απεχθάνεται τον ρεαλισμό. Ο έφηβος, προσωπικότητα φύσει ποιητική και κατά κύριο λόγο μυθοκαταναλωτική, δίνει τα κατάλληλα εκείνα εφόδια στην βιομηχανία παραγωγής μύθων και ονειρών, για μια έξοδο από την έντονη κρίση που είχε περιέλθει στην δεκαετία του '70.

Σ' όλες αυτές τις ταινίες, οι περισσότερες των οποίων είναι επηρεασμένες ή και μιμούνται ακόμη την αφηγηματική τεχνική των κόμικς, το κυρίαρχο θεματικό στοιχείο είναι η αντίθεση του κόσμου των ενηλίκων, και της εξουσίας, της οποίας είναι ο θεμελιώδης μοχλός της, με τον ανέμελο, ονειρικό, ελεύθερο (ακόμα;) και ριμοκίνδυνο εφηβικό κόσμο που διακατέχεται από την «λογική του ενστίκτου», την στοιχειώδη και πρωταρχική μορφή νόησης, και σαν άλλοι ντεσπεράντος διεκδικούν απεγνωσμένα μια φυγή απ' το αδιέξοδό τους. Αυτή η σύγκρουση, πολλές φορές προς δόξαν της υπερβατικής λογικής, μεταφέρεται στον άπειρο... χώρο και χρόνο των γαλαξιακών συστημάτων, υπό την μορφήν σύγκρουσης των παραδοσιακών αξιών του καλού και του κακού (Μανιχεισμός).

Όταν λοιπόν κάπως έτσι έχουν τα πράγματα (τα του κινηματογράφου φυσικά) στην καπιταλιστική μητρόπολη, καταλαβαίνουμε πόσο δύσκολο είναι να φτιάξεις μια γνήσια εφηβική ταινία, ανθρώπινη, χωρίς βερμπαλισμούς, ελκρινή, και περισσότερο, να προσπαθήσεις να ιχνηλατήσεις τα βαθύτερα, υπαρκτά και άλλα προβλήματα της νεολαίας καθώς και να αμφισβητήσεις τους, προς κατανάλωση μύθους, που έντεχνα καλλιεργεί το σύστημα, και που κύριος στόχος τους είναι, η ανακύκλωση του αδιεξόδου των.

Η ποίηση του περιθωρίου και των συμμοριών

Παίρνοντας υπ' όψη ότι το «Rumble Fish» γυρίστηκε την ίδια χρονιά (φθινόπωρο '82) με το προηγούμενο και όμοιο του «θεματικά» «Outsiders» και ότι οι δύο ταινίες βασίζονται στα ομώνυμα βιβλία της S. E. Hinton, γραμμένα με διαφορά αρκετών χρόνων, κάλλιστα θα μπορούσαμε να υποθέσουμε και σε μια ομοιότητα από πλευράς δόμησης των ταινιών, στο επίπεδο της φόρμας αλλά και του ύψους των. Ωστόσο, το «Outsiders» είναι ένα φιλμ απλό, λυρικό και ποιητικό μαζί, ένα είδος κλασικού αμερικάνικου νεολαιϊστικού φιλμ, φτιαγμένο σε δύσκολους καιρούς απ' τον Φράνσις Κόπολα, (ακριβώς μετά την παταγώδη εμπορική αποτυχία της προηγούμενης του ταινίας, του «One from the heart»), πάνω στο στυλ του βιβλίου, που γράφτηκε από την S. E. Hinton όταν ήταν μόλις 16 χρονών. Το φιλμ από οικονομικής πλευράς, ήταν ένα «φιλί ζωής» για τον Κόπολα. Αποτέλεσμα τούτου το «Rumble Fish», (δεύτερο μέρος του δίπτυχου πάνω στο νεολαιϊστικό πρόβλημα) ήταν περισσότερο «ενηλικιωμένο», ένα είδος A. Καμύ για τηνέιτζερς, με τον υπαρξιακό του προβληματισμό και την αριστουργηματική του αισθητική τελειότητα χρωματισμένα από το εκρηκτικό τάλεντο του δημιουργού.

Ένα οπτικοακουστικό ποίημα, ένα ρέκβιεμ για τη χαμένη διαία παντός εφηβικού αθωότητας και την νεκρή

παιδική ηλικία. Ταυτόχρονα ένα σχόλιο κόντρα στο αμερικανικό όνειρο και τις λογής λογής ψευδαισθήσεις που δημιουργεί και καλλιεργεί. Όλα αυτά μέσα απ' τα καθημερινά προβλήματα, τις αγωνίες, τους έρωτες και τις οδύνες της τρυφερής αλλά και πιο τσαννικής ηλικίας, της εφηβείας, μιας μερίδας (αν όχι του συνόλου) της αμερικάνικης νεολαίας. Και όλα αυτά πάνω στην παράδοση των «χολλυγουντιανών μύθων» περί ασυμβίβαστων ηρώων, που θα πάρουν μορφή εδώ, κάτω απ' το ξεχωριστό και ποιητικό όνομα: Motorcycle Boy (το παιδί της μοτοσυκλέτας), όπως θα λέγαμε π.χ. το «παιδί των λουλουδιών», που από μόνο του παραπέμπει σ' ολοκληρη την παράδοση των «Road Movies» (ταινιών δρόμου) και τις αξίες όλου αυτού του κόσμου που αναζητούσε σαν σε ουτοπία, την ιδιαιτερότητα, την ελευθερία, την φυγή που σε τελευταία ανάλυση είναι μια πτυχή της φαινάνκης, ή αυτού που λέμε «αμερικάνικο όνειρο»).

Ένα τρυφερό και ταυτόχρονα βίαιο παραμύθι για μεγάλα παιδιά, με μια κινηματογράφιση κι ένα ρυθμό που σε καθηλώνει, καθώς σοφά μελετημένες κινήσεις της κάμερας, εντυπωσιακές γωνίες λήψης, χορογραφικές κινήσεις των ηθοποιών και λόγια της αμερικάνικης αργκό, τοποθετημένα μέσα στα πιο «μαύρα» ντεκόρ της αμερικάνικης πόλης (σύγχρονης ανθρώπινης ζούγκλας), με μια κάποια εξπρεσιονιστική αντίληψη, φέρνουν στον νου έναν άλλον μεγάλο του παγκόσμιου κιν/φου: τον Orson Welles.



«Rumble Fish»: Miky Poupk

Χωρίς τον συνεχή καταγισμό της δράσης και την εντυπωσιακή συσσώρευση των σπέσιαλ εφέ, και αντ' αυτών μια εμβάθυνση πάνω στις καταστάσεις και στα πρόσωπα με κατεύθυνση τη σταδιακή «εξωτερίκευση» των «εσωτερικών» προβλημάτων των ηρώων, προς μια συνειδητοποίηση τελικά του κοινωνικού των χαρακτήρα. Η δουλειά στην ηχητική μπάνα από μόνη της, είναι κάτι το μοναδικό. Τα βασικά (μουσικά) μοτίβα του St. Copeland είναι αυτά που προσδίδουν τον τελικό ρυθμό της ταινίας. Και είναι έτσι διαρθρωμένα που («σαν τον τενόρο που κρατά την αναπνοή του και φυσά μια φράση στο σαξόφωνο του μέχρι που να μην του μένει πια αναπνοή και όταν το κάνει αυτό η φράση του έχει πει αυτό που είχε να πεί...») συγκροτούν από μόνα τους έναν αυτόνομο κόσμο. Διάφοροι ήχοι εξ άλλου, συστατικά αποσπάσματα ηχητικών συνόλων του περιβάλλοντος, προσαρμολογούνται έτσι ώστε, οι ρυθμοί τους να δένουν και να χάνονται μέσα στους ρυθμούς των κρουστών, εναλλάσσονται με τον λόγο και τα μουσικά μοτίβα μέσα στο πνεύμα της ίδιας ρυθμικής σύνθεσης. Ο ρυθμός της όλης ταινίας αλλάζει συχνά αιφνιδιαστικά, συνεπικουρούμενος και από τις κινήσεις της κάμερας, που κάποτε είναι σπασμοδικές, ακανόνιστες και κάποτε χορογραφικές, σχηματίζοντας δομικά σύνολα που παρασύρουν από την ροή της δράσης δίνοντας την εντύπωση στο θεατή, της υπαρέξης ενός και μόνο πλάνου απ' τη μια άκρη ως την άλλη, με διαφορετικές εντάσεις, αποχρώσεις και αλλαγές ύψους.

Όλα αυτά δημιουργούν ένα υποβλητικό χορό-δραμα, αριστουργηματικού συνδιασμού της παράδοσης του αμερικάνικου κινηματογράφου των «ειδών», με την κατακτημένη πια σήμερα τεχνική τελειότητα, κάτω όμως απ' το πρίσμα της αισθητικής ματιάς του Κόπολα. Κλασικό και μοντέρνο ταυτόχρονα, σίγουρα μία από τις γοητευτικότερες ταινίες των τελευταίων ετών.



Ο ΜΥΘΟΣ... και η κατά μόνος εξέγερση. Επαναστάτες χωρίς αιτία

«Rumble Fishes» (τσαμπουκαλόψαρα) λοιπόν η αλλιώς «ψάρια-πολεμιστές». Δύο απ' αυτά μέσα σ' ένα ενυδρείο δεν θα σταματήσουν να αλληλοσπαράζονται μέχρι και της τελικής αλληλοεξόντωσής των. «Αν τοποθετήσεις ανάμεσά τους έναν καθρέπτη, το κάθε ψάρι θα επιτίθεται στην εικόνα του μέχρις ότου σκοτωθεί». Μόνη λύση για την επιβίωση τους η απελευθέρωσή τους, η επιστροφή τους στο φυσικό τους περιβάλλον που σαφώς βρίσκεται έξω από την «έγ-

χρωμη» γυάλινη βιτρίνα του ενυδρείου. Συμβολισμός του Φράνσις Κόπολα για τους εφήβους ήρωές του, που αλληλοεξοντώνονται μάταια για την ανεύρεση του «μυθολογικού» τους βασιλείου. Πολεμούν σε τελευταία ανάλυση τον ίδιο τους τον εαυτό, το είδωλό τους μέσα στον καθρέπτη. Προς όφελος φυσικά της εξουσίας του χρόνου, που στο πέρασμά του, τους «διαβρώνει» ανεπανόρθωτα και αμετάκλητα, αλλά και της ίδιας της εξουσίας (κράτος-κυρίαρχη ιδεολογία) που έχει την δυνατότητα να ξεπεράσει το πεπερασμένο του βιωμένου χρόνου της ανθρώπινης ζωής, καθώς κρίνεται με αλλοιώτικα μέτρα και σταθμά: αυτά του ιστορικού χρόνου.

Η ταινία αρχίζει... και είναι μαυρόασπρη. Μαύρα σύννεφα τρέχουν προς το βάθος της οθόνης σκεπάζοντας την πόλη, καθώς αντανακλώνται μέσα στη βιτρίνα του «Benny's Billiards» (στέκι των νεαρών ηρώων της ταινίας). Μια πινακίδα στραμμένη προς την πόλη γράφει: «Motorcycle Boy Reigns: Ο Μοτορσάικλ Μπόυ βασιλεύει». Οριοθέτηση του χώρου επιρροής του αρχηγού κάποιου συμμορίου.

Ξαφνικά για ένα μόνο σύντομο πλάνο η ταινία γίνεται έγχρωμη: Τα ψάρια μέσα στο ενυδρείο. Για να επιστρέψουμε πάλι στο μαυρό-ασπρο και στους νέους-ήρωες της ταινίας. Είναι ατίθασοι, εκρηκτικοί, ασυμβίβαστοι, χωρίς όμως ιδανικά, χωρίς στόχους ή μάλλον μ' έναν και μοναδικό στόχο: θέλουν να ξαναδημιουργήσουν τις διαλυμένες από καιρό συμμορίες. Προκαλούν οι ίδιοι ή δέχονται τις προκλήσεις για καυγά, χτυπιούνται μεταξύ τους... Ταυτόχρονα όμως κλεινάρουν, ερωτεύονται, μισούν... μέσα σ' ένα κοινωνικό περίγυρο «μαύρο», χωρίς το λούστρο και την επιφανειακή θάλπωρή του αμερικάνικου ονείρου. Ένας απ' αυτούς ο Ράστυ Τζέμς, ένα υποκατάστατο του απόνα αδελφού, του Μοτορσάικλ Μπόυ, αλλά και ένας «αρχηγός» μιας «συμμορίας-υποκατάστατου» των πάλαι ποτέ συμμοριών. Νοσταλγεί το παρελθόν (ή καλλίτερα το μυθοποιημένο παρελθόν) τις συμμορίες με διαδραματίζον κυρίαρχο ρόλο στη διαμόρφωση της ζωής, επιζητώντας την προβολή τους στο μέλλον. Έχει δε σαν πρότυπό του τον απόνα αδελφό του, καθώς στο μυθοποιημένο πρόσωπό του βλέπει τον εαυτό του, του αύριο. Όμως οι περιστάσεις δεν τον ευνοούν...

Βάλλεται από παντού. Τον διώχνουν από το σχολείο, τον παρτάει το κορίτσι του, τον προδίδει ένας φίλος του και το κυριώτερο, ο αδελφός του όταν τελικά εμφανισθεί δεν θα ανταποκριθεί στην μυθοποιημένη εικόνα που είχε γι' αυτόν. Όπως και τα ψάρια μέσα στο ενυδρείο, είναι παγιδευμένοι... Καταναλώνει την εκρηκτικότητά και την ενεργειά του άσκοπα, είτε για αναπεμβαίωση της ασυμβίβαστης προσωπικότητάς του, είτε σαν μιά απόδραση από το αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει, αυτός και η γενιά του.

«Ένας βασιλιάς στην εξορία!»

Το μάτι έλκεται, γοητευμένο απ' την έκθεση του τελετουργικού θεάματος, καθώς αυτό ξεδιπλώνεται με θαυμάσια σκηνοθετική δεξιοτεχνία. Είναι η στιγμή της συμπλοκής κάτω απ' το άγρυνπο μάτι της εξουσίας (σκιά του αστυνόμου) και κάτω απ' την επιφάνεια της πόλης.

Ο Ράστν Τζέμς διεκδικεί τα πειστήρια της «στέψης» του σε νέο «βασιλιά». Είναι τότε ακριβώς που κάνει την εμφάνισή του ο μεγάλος «απών», ο μυθοποιημένος «βασιλιάς». Ο Μοτορσάικλ Μπού που κάποτε βασίλευε στην περιοχή ο νέος που θα μπορούσε να κάνει πολλά αλλά δεν ήξερε τι. Είναι αυτός που καταστράφηκε μαζί με τη γενιά του απ' την ηρωίνη. Και αφού έχει περιπλανηθεί στην California (γενέτειρα σχεδόν όλων των μύθων), θα επιστρέψει σαν ένας ακόμα «στιγματισμένος» (παραπέμποντας στην παράδοση του φιλμ-νουάρ, της περιπέτειας αλλά και του «υστερου»γούεστερν) με τον πλέον επικό τρόπο. Και σαν νέος Οδυσσέας θα εκδικηθεί. Όχι όμως εξοντώνοντας τους μνηστήρες του «θρόνου» με τον παραδοσιακό τρόπο, αλλά σε μια παραλλαγή του «αρχέτυπου» μύθου, αμφισβητώντας την νοσταλγία αλλά και την επιθυμία τους να ξανακυριεύσουν το χαμένο «βασιλείο».

Μετά την επιστροφή του δεν είναι πια ο ίδιος. Έχει αλλάξει. Είναι λιγομίλητος, σκεπτικός, επιζητά την μοναξιά για μια κάποια περισυλλογή, δεν είναι πια ο παλιός αρχηγός συμμορίας. Αλλά και οι απόψεις του για τις συμμορίες έχουν αλλάξει. Το παρελθόν έχει σίγουρα υπερτιμηθεί. Έχουν εξιδανικευθεί πολλές «αξίες» του, μέσα από την μυθολογία. Κύριο ρόλο εδώ έπαιξε όπως πάντα η Καλλιφόρνια και ειδικότερα το Χόλυγουντ, βιομηχανία των μύθων, παραγωγής τους και καταστροφής τους ταυτόχρονα. «Η Καλλιφόρνια είναι σαν μια άγρια όμορφη γυναίκα που δεν ξέρει ότι οι... ενέσεις καθημερινά την σκοτώνουν», καθώς λέει ο ίδιος ο Μ. Μπού. Οι αμφισβητίες της δεκαετίας του '60 π.χ. ή έχουν ενσωματωθεί σήμερα ή περιθωριοποιήθηκαν αφού πρώτα έγιναν ακίνδυντοι (ο πατέρας των δύο αδελφών, ένας μέθυσος, άνεργος πρώην δικηγόρος). Με κουρελιασμένες τις ελπίδες και την συνειδητοποίηση του μάταιου της εποχής των «συμμοριών» καθώς και του αδιεξόδου της «απελευθέρωσης του δρόμου» με τις ανάλογες κοινωνικές συμπεριφορές, τριγυρνά σαν λαβωμένο λιοντάρι μέσα στην πόλη. Η όλη παρουσία του, ανάμεσα στους άλλους, κύρια ανησυχεί την εξουσία (αστυνόμος). Η σκιά της θα τον ακολουθεί μέχρι το τέλος. Ο ίδιος εξ' άλλου δρα σαν καταλύτης, όντας η προσωποποίηση του αδιεξόδου στο οποίο έχει περιέλθει η νέα γενιά, καθώς ανακυκλώνεται και αυτή μέσα στα ίδια αδιέξοδα σχήματα.



«Rumble Fish»: Μαρ Ντίλον

Απογοητευμένος απ' όλα αυτά, με τη θέληση να προχωρήσει ασυμβίβαστος, ο Μότορσάικλ Μπού θα προσπαθήσει να σπάσει έναν κρίκο στην αλυσίδα του αδιέξοδου κύκλου.

«Τέλος του μύθου και... του Ρομπέν των Δασών»

«Αν οδηγείς ανθρώπους πρέπει κάπου να 'χεις να τους πας» λέει σε κάποια στιγμή ο Μ. Μπού. Αυτός όμως αν και έχει δυνατότητες «γεννήθηκε σε λάθος εποχή και σε λάθος όχθη του ποταμού», λέει ο πατέρας του. Και έχει επίσης βαρεθεί να παίζει τον ρόλο του «Ρομπέν των Δασών». Σε κάποια στιγμή μετά από προτροπή του τρίτου της παρέας, του Steve (ο διανοούμενος που συνέχεια κρατά σημειώματα απ' όσα συμβαίνουν γύρω του λες και θέλει να δικαιώσει, μεταφέροντάς τα γραπτά, τα γεγονότα), αμφισβητεί και την ίδια την ύπαρξη των «συμμοριών» στο παρελθόν, τουλάχιστον στην εξιδανικευμένη και μυθοποιημένη μορφή τους. «Στην αρχή είχε πλάκα» λέει, «Δεν ήταν τίποτα. Μετά όμως έγινε κρεμάλα. Ο φόβος περνιόταν για ανδρεία στον καναλά!». Η αδυναμία επικριτώντας (φαινόμενο των καιρών μας) είχε σαν αποτέλεσμα την βία. Μια βία που δεν είναι τίπο-



«Rumble Fish»: Μίκου Ρουγκ

τε άλλο παρά «η εξωτερικήυση του φόβου».

Σ' αυτήν την μεταβατική και κρίσιμη εποχή, που τα πάντα αλλάζουν με ιλιγγιώδεις ρυθμούς, κάθε λανθασμένη επιλογή σήμερα, μπορεί να 'ναι υποθήκη για μια καταστροφή αύριο. Αυτό το ξέρει ο Μ. Μπόυ, που αναφερόμενος στα ψάρια του ενυδρείου, λέει στον Ράστν Τζέημς πως «Δεν θα πολεμούσαν αν είχαν αρκετό χώρο για να ζήσουν» ενώ του προτείνει να πάρει την μοτοσυκλέτα και ακολουθώντας το ποτάμι να φθάσει στην θάλασσα, την ώρα που εκείνος με μια συμβολική πράξη θα εισβάλλει στο «Pet Store» ακριβώς στις δώδεκα παρά πέντε (11:55 δείχνει το ρολόι στον τοίχο) και θα ελευθερώσει μαζί με τα άλλα ζώα και τα «Rumble Fishes» του ενυδρείου. Ο πανταχού παρών όμως αστυνόμος (η σκιά της εξουσίας είναι παντού) θα τον «καθαρίσει» με μεγάλη ευχαρίστηση και δεν θα 'του επιτρέψει να ολοκληρώσει την συμβολική πράξη του, δίνοντας ταυτόχρονα ένα τέλος στην αναταραχή που φέρνει αυτός ο «τρελλός».

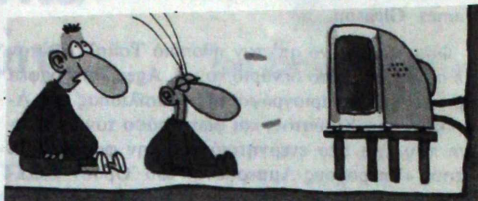
Ο Ράστν Τζέημς στα μοναδικά έγχρωμα πλάνα του φιλμ (αν εξαιρέσει κανείς εκείνα με τα ψάρια) αντανακλώντας την οδύνη του προσώπου του μέσα στο παρμπρίζ του περιβολικού, μαζεύει τα ψάρια από το γρασιδί και τα ρίχνει στο ποτάμι, ενώ ταυτόχρονα ο κόσμος αρχίζει να μαζεύεται γύρω από τα πόδια των παρευρισκομένων για να καταλήξει ανεβαίνοντας σιγά σιγά, στα απορρημένα πρόσωπα... και σ' έναν τοίχο όπου επάνω είναι γραμμένα: «Ο Μοτορσάικλ Μπόυ βασιλεύει», όταν ο Ράστν Τζέημς καβάλα στη μοτοσυκλέτα φεύγει, με την σκιά του να ζωγραφίζεται για λίγο πάνω στον τοίχο.

Η ταινία τελειώνει με το επόμενο πλάνα όπου ο Ράστν Τζέημς, με την μοτοσυκλέτα μπροστά στον ωκεανό, και με τους γλάρους που πετούν, βρίσκονται στο ίδιο προοπτικό επίπεδο. Προφανώς συμβολική έκφραση της ελευθερίας αλλά και της προσμονής: μιας νέας εποχής ή ενός καινούργιου μύθου:

Κυριάκος Πορτοκάλης

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗΝ Τ.Υ.

Επιλογή από τις ταινίες που παρουσίασε το τελευταίο δίστημο η ελληνική τηλεόραση



**Μόντε Χέλλμαν: ΜΟΝΟΜΑΧΙΑ ΣΤΗΝ ΑΣΦΑΛΤΟ
(TWO LANE BLACKTOP)—1971—101'
EPT-1 9-11-84**

Σκηνοθεσία: Monte Hellman

Σενάριο: Rudolph Wurlitzer, Will Corry

Φωτογραφία: Jack Deerson

Μουσική: Billy James

Ηθοποιοί: James Taylor, Dennis Wilson, Warren Oates, Laurie Bird.

Πνευματικό παιδί και μοντέρ αρκετών ταινιών του Roger Corman ο Monte Hellman ακολούθησε με πείσμα ένα προσωπικό δρόμο έκφρασης που τον έριξε στο περιθώριο της Αμερικάνικης παραγωγής μ' αποτέλεσμα οι ταινίες του (μεταξύ των οποίων και 2 σημαντικά γουέστερν: The shooting, Ride in the whitewind) να είναι άγνωστες στο πλατύ κοινό.

Δύο οδηγοί (J. Taylor, D. Wilson) διασχίζουν την Αμερική στοιχηματίζοντας σε αγώνες που τρέχουν με μια Σεβρολέτ του 55 φροντίζοντας να βρίσκουν ανταγωνιστές με ίδιας ιπποδύναμης αυτοκίνητα, ευκαιρία που φαίνεται να τους δίνεται όλο και λιγότερο καθώς μοιάζουν απομεινάρια μιας άλλης εποχής.

Ο σκηνοθέτης μας πληροφορεί γ' αυτούς τους δύο αμίλητους οδηγούς, χωρίς ν' ακουστούν πάνω από 5 λέξεις.

Επικοινωνούν σωηπλά μ' ένα κώδικα που φαίνεται ότι προβλέπει απαντήσεις για την κάθε περίπτωση. Καμμία έκπληξη δεν καθρεφτίζεται στα πρόσωπά τους, σαν να τ' έχουν δει όλα, σαν να τ' έχουν κάνει όλα.

Τι πιο φυσικό άραγε από ένα άγνωστο κορίτσι (Laurie Bird) που θρονιάζεται στο πίσω κάθισμα;

Υπάρχει κι ο πολυλογάς W. Oates, που λέει φανταστικές ιστορίες στους ωτοστόπερς, οι ιστορίες αυτές περισσότερο μοιάζουν να αφορούν τους 2 οδηγούς παρά τον ίδιο. Πραγματικά, οι φαντασιώσεις του W. Oates φαίνεται ότι είναι το πραγματικό παρελθόν των Taylor-Wilson. Το δικό του παρελθόν είναι θλιβερά ανύπαρκτο και η αστυνομία τον κυνηγάει για να του πει ότι η γυναίκα του γέννησε διδύμα.

Η Laurie Bird φέρνει αναστάτωση στη ζωή των τριών. Για πρώτη φορά ο J. Taylor ενδιαφέρεται για κάτι άλλο ε-

κτός από τ' αυτοκίνητα και τρέχει μανιασμένα χωρίς να έχει στοιχηματίσει, για πρώτη φορά ο D. Wilson δείχνει φοβισμένος από την οδήγηση του ερωτευμένου συνοδηγού του και για πρώτη φορά ακούει τον W. Oates να μιλά ειλικρινά για τα μικροαστικά του όνειρα στην κοπέλα, αλλά αυτή κοιμάται κι η μοναδική του κρίση ειλικρίνειας μένει δίχως ακροατή.

Τελικά η L. Bird φεύγει όπως ήρθε, χωρίς να πει λέξη, μετά από μια γνωριμία με ένα νεαρό μοτοσυκλετιστή (σε μια σκηνή θαυμαστής κιν/κής οικονομίας, χωρίς να ειπωθεί τίποτα, χωρίς να σπαταληθεί ούτε ένα πλάνο, ούτε παραπάνω ένα βλέμμα).

Το φίλμ του M. Hellman αποφεύγει συστηματικά όλα τα κλισέ των ταινιών δρόμου. Τώρα πια το ξέρουν όλοι, ένα ροκ τραγούδι και μια κάμερα σ' ένα αυτοκίνητο που τρέχει είναι ο πιο εύκολος τρόπος να αιχμαλωτίσει το θεατή.

Το Two Lane Blacktop είναι ένα rock film με 1-2 τραγούδια που ακούγονται στο βάθος και σβήνουν πριν προλάβουν να «χαιδέψουν» τ' αυτιά του θεατή, είναι ένα road film κι αρνείται ν' αφήσει το μάτι του θεατή να επαναπαυθεί σ' άσκοπες διαδρομές.

Δεν μπορείς να φτιάξεις ένα υπαρξιακό δοκίμιο για την εσωτερική εξορία καταφεύγοντας σε εύκολα εφφέ.

Αν το Easy Rider μένει στην μνήμη χάρις στα τραγούδια του, από το Two-Lane Blacktop θα θυμόμαστε 2 ανέκφραστα πρόσωπα επαγγελματιών της ασφάλτου που κατ'άγονται από τη γενιά των σκληρών επαγγελματιών του X. Χόκς.

Το ενδιάμεσο διάστημα μεταξύ 2 αγώνων ενδιαφέρει περισσότερο τον M. Hellman, για τις κούρσες δίδεται η πληροφορία της σύναψης του στοιχήματος, και λίγο μετά μαθαίνουμε το αποτέλεσμα. Το ενδιάμεσο διάστημα είναι το σημείο που γίνονται οι συγκρούσεις, ο απολογισμός, η αντίχρηση του εσωτερικού κόσμου των ηρώων.

Άλλωστε κι η ταινία είναι ένα ενδιάμεσο διάστημα, αρχίζει με ένα αγώνα που δεν βλέπουμε καθαρά και τελειώνει με έναν άλλο του οποίου την έκβαση δεν μαθαίνουμε καθώς η ματιά μας επιβραδύνεται με ρελαντί και ακινητοποιείται με stop-carre.

Καίρια

**Τσάρλς Λώτον: «Η ΝΥΧΤΑ ΤΟΥ ΚΥΝΗΓΙΟΥ»
(The night of the hunter 1955) 93'**

Σκηνοθεσία: **Charls Laugton**

Σενάριο: **Zames Agee** (Από το βιβλίο του **Davis Grubb**)

Φωτογραφία: **Stanley Costez**.

Ηθοποιοί: **Robert Mitchum, Shelley Winters, Lillian Gish, Don Bedde, Evelyn Varden, Peter Graves, James Gleason.**

Φίλμ φτιαγμένο απ' τον ηθοποιό Τσάρλς Λώτον με συνεργάτες στο σενάριο τον **Z. Agee**, συγγραφέα κριτικό και σεναριογράφο της «Βασίλισσας της Αφρικής» του Χιούστον, και φωτογράφο τον **St. Cortez** που έχει στο ενεργητικό του την φωτογραφία στους «Υπέροχους Αμπερσονς» του Όρσον Ουέλ-λες.

Η ταινία είναι η πρώτη και η τελευταία απόπειρα του Τσ. Λώτον στη σκηνοθεσία. Μοιάζει αρκετά μοναχική μέσα στην Αμερικάνικη παραγωγή της δεκαετίας του 50 όμως οι Ρίζες του σκηνοθέτη φτάνουν μέχρι τους πιονιέρους του Κιν/φου Όπως κι αυτοί έτσι κι ο Λώτον φαίνεται ότι κατάλαβε ότι έχει στα χέρια του μια θαυματοποιό μηχανή για την οποία καμιά φαντασίωση δεν είναι αδύνατο να υλοποιηθεί σε εικόνες.

Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι έμεινε το μοναδικό φίλμ του σκηνοθέτη. Ταινία που ξεχυλίζει από ιδέες, ευρήματα και μονομανίες που, όπως παρατηρεί

ο Α. Φιεσκι, μοιάζουν να συσφραεύουν μια ολόκληρη ζωή για να μπουν σε αυτό το παραγνωρισμένο αριστούργημα φτιαγμένο καθ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν της πληθωρικής προσωπικότητας του Τσάρλς Λώ-τον.

Τα πάντα σε αυτό το φίλμ φαίνονται τραβηγμένα στα άκρα, αλλά βαλμένα στη θέση τους με μια σοφή απλοϊκότητα. Ο Τσ. Λώτον αφηγείται ένα παραμύθι με δυστυχημένα παιδιά, κακούς δράκους και φιλόσπλαχνες γριούλες με τόση σοβαρότητα και πειστικότητα, που το μετατρέπει σε ένα από τα πιο ποιητικά φίλμς τρόμου όλων των εποχών. Η υπερβολή στους φωτισμούς, τις γωνίες λήψεις, τη θεατρικότητα και τα ηχητικά εφφέ χρησιμεύουν για να φτιάξει μια απόλυτα προοπτική φαντασίωση με παραισθητικές καταστάσεις εκτυφλωτικής ομορφιάς.

Όποιος είδε το φίλμ θα ανατριχιάζει για καιρό όταν θυμάται την απειλητική σκιά του καβαλάρη (Ρ. Μήτσαμ) στο βάθος του ορίζοντα και το παράπονο του μικρού αγοριού: «Μα δεν κοιμάται ποτέ αυτός» ή την νεκρή γυναίκα κάτω από το νερό.

Δεν μπορώ να θυμηθώ πολλές σκηνές όπου η αγωνία να τεντώνει τα νεύρα τόσο πολύ όπως αυτή που η Λίλλιαν Γκις και ο Ρ. Μήτσαμ αντιμετωπεί μπροστά σ' ένα παράθυρο τραγουδούν το ίδιο τραγούδι σε μια ατμόσφαιρα τρόμου φτιαγμένη με τη μεγαλύτερη, δυνατή κιν/κή οικονομία.

ΣΠΥΡΟΣ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ
Νοέμβρης 1984



ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΣ

Μέτωνος 62 (1η παράλληλος της Μεσογειών, 3η στάση) **ΧΟΛΑΡΓΟΣ**

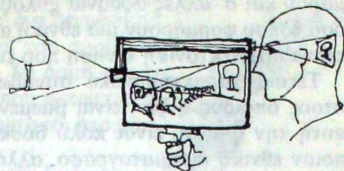
- Κάτι νέο στο χώρο του βιβλίου
- Αναγνωστήριο
- Παιδική γωνιά
- Αυστηρή επιλογή βιβλίων
- Εκπτώσεις
- Ειδικές προσφορές

Ένα βιβλιοπωλείο στο **ΧΟΛΑΡΓΟ** που θα το ζήλευε το κέντρο

ΚΑΛΕΝΤΗΣ & ΣΙΑ Ε.Ε. Γραφεία: Κολοκοτρώνη 15, Τηλ. 3234.270 - 3231.781

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ

μέσ' από τη ματιά των σκηνοθετών



του Σπύρου Βρεττού

ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ

Η σύνθεση των στοιχείων που συγκροτούν ένα οικοδόμημα μοιάζει πολύ με τη σύνθεση των στοιχείων που συγκροτούν την εικόνα ενός φιλμ. Και στις δυο περιπτώσεις ο αρχιτέκτονας ή ο σκηνοθέτης παίζουν με την ύπαρξη ή την απουσία των στοιχείων. Αν υπάρχει ένα στοιχείο πώς και σε ποιά φόρμα, ή αν δεν υπάρχει γιατί;

Αυτά τα στοιχεία είναι ορατές λέξεις ή φράσεις ή σκηνές. Για παράδειγμα στην αρχιτεκτονική: μια στήλη, ένα παράθυρο, ένας τοίχος κ.λ.π.

Αν ριζούμε την προσοχή μας σ' ένα αντικείμενο θα κάνουμε μια μικρή περιγραφή του. Αν παρατηρήσουμε δυο, είτε στο ίδιο πλάνο είτε σε μια ενότητα πλάνων, έπειτα θα κάνουμε μια σύγκριση (μια επανάληψη ή μια διαφορά). Αν προσέξουμε πιο πολλά από δύο αντικείμενα θα έχουμε μια σύνθεση όπου καθένα θα συγγέται με τ' άλλα με τον έναν ή τον άλλο τρόπο.

Έτσι έχουμε μια διαβάθμιση από επίπεδα σπουδαιότητας. Έχουμε το πρώτο επίπεδο και το φόντο, τα δεξιά και τα αριστερά, το πάνω και το κάτω...

Οι σκηνοθέτες που έχουν ένα αρχιτεκτονικό φόντο εκφράζουν ένα σφιχτό οικοδόμημα στη σύνθεση της εικόνας τους και των πλάνων τους. Τα στοιχεία που παίζουν ένα ρόλο στα πλάνα τους είναι οριακά. Έτσι η εικόνα είναι ελεύθερη από κάθε άσχετη οπτική πληροφορία.

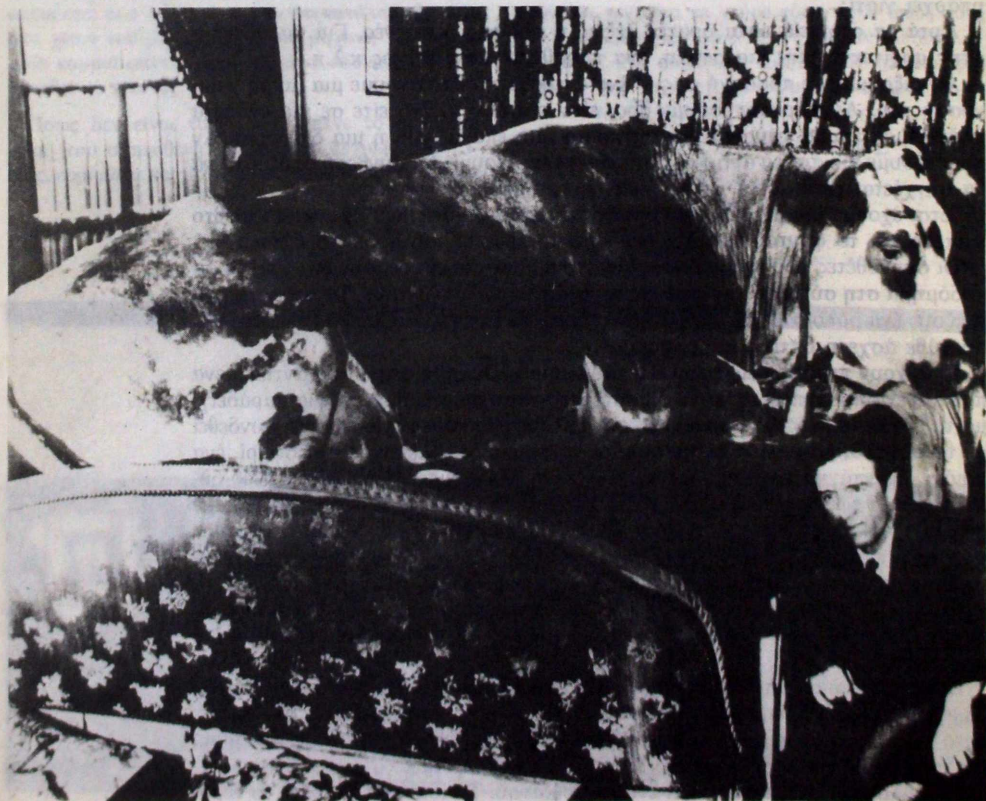
Υπάρχουν περιπτώσεις όπου βλέπουμε μια ολόκληρη σειρά από αντικείμενα που καθένα προκύπτει ως λογικό αποτέλεσμα του προηγούμενου, για παράδειγμα τα εργαλεία ενός ξυλουργού. Σ' ένα ξυλουργείο κάθε εργαλείο έχει συνδεθεί με το σύνολο, έτσι δεν είμαστε έτοιμοι να πούμε ότι βλέπουμε ένα σφυρί, ένα πριόνι, ένα πάγκο εργασίας κ.λ.π., αλλά ότι βλέπουμε το εργαστήρι ενός ξυλουργού. Όπως ας πούμε σ' ένα φιλμ του L. Bounuel όπου βλέπουμε ένα πελώριο βόδι να κοιμάται σ' ένα διπλό κρεβάτι Λουδουβίκου XIV, δεχόμενα, μια αφυπνιστική γροθιά απ' αυτήν την ολοφάνερα παράλογη σχέση και επαγρυπνούμε προσεκτικοί για να δώσουμε μια εξήγηση επηρεασμένη συνήθως απ' το ρεαλισμό και το συμβολισμό. Η ποικιλία των αντικειμένων και η κατάσταση τους παίζει ένα ρόλο στην περιγραφή της πραγματικότητας, των προσώπων ή του φανταστικού χώρου.

Κάτι που χρησιμοποιήθηκε στην εικόνα ανήκει στην εθνική οπτική γλώσσα όπως η παλιά κινέζικη γραφή που αποτελούνταν από μικρές εικόνες (ιδεογράμματα), ή όπως τα σημερινά καρτούνς. Σε πείσμα της εθνικής οπτικής γλώσσας, ένα παράθυρο, για παράδειγμα, παίζει ένα διαφορετικό ρόλο σ' έναν Εσκιμώο από το ρόλο που παίζει στο σπίτι ενός Αφρικανού. Το ίδιο με τον ήλιο, το νερό,

τη βλάστηση, την υγρασία κ.λ.π. Σ' άλλα μέρη υπάρχει αφθονία διαθέσιμου μάρμαρου και σ' άλλες αφθονία ξύλου. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά κάθε ιδιαίτερου τύπου φoρμάρουν μια εθνική αρχιτεκτονική ειδικά πριν την πανεθνική μοντέρνα αρχιτεκτονική κίνηση που ευνουχίζει κάθε τοπικό και γεωγραφικό ύφος.

Τέτοια χαρακτηριστικά συνήθως φoρμάρουν κινηματογραφικούς χώρους, στους οποίους η ζωή είναι βιωμένη από τους ηθοποιούς και τους θεατές. Απ' αυτή την άποψη, είναι πολύ δύσκολο για κάποιον να καταλάβει πλήρως κάποιον εθνικό κινηματογράφο, αλλά όχι αδύνατον. Τα υποκείμενα των ταινιών κάθε χώρας ενδιαφέρουν την ανθρωπότητα εξολοκλήρου: αγάπη, θάνατος, εξουσία, πάθος κ.λ.π. Αυτά τα πλατιά υποκείμενα βλέπονται από μια ειδική εθνική σκοπιά, και είναι κατανοητά απ' τον πλατύ κόσμο όπως η λαϊκή μουσική κι ο χορός. Αυτή τη μουσική και το χορό, τα αισθάνονται με την καρδιά τους οι λήπτες τους. Κι αυτή η κατανόηση συμβαίνει απλά, επειδή ο βασικός κανόνας της φύσης είναι εφαρμόσιμος σ' όλο τον κόσμο! η κάθετη διεύθυνση της βαρύτητας, η οριζόντια διεύθυνση του ορίζοντα, το φως, το σκοτάδι και τα χρώματα του ουρανού τόξου.

Η φωτεινότητα η αρμονία και η συνοχή των δομημένων στοιχείων της οπτικής γλώσσας είναι σπουδαιότεροι σκοποί στο σινεμά και στην αρχιτεκτονική. Η επιμονή θα ξαναπούμε ότι τα δομικά στοιχεία επαναλαμβάνονται στις λεπτομέ-

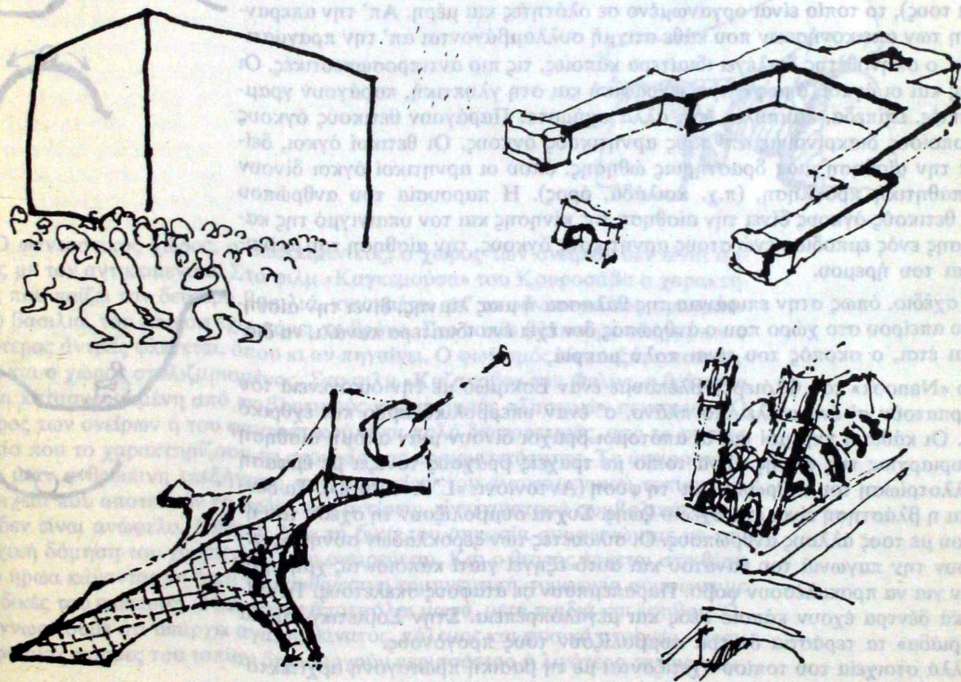
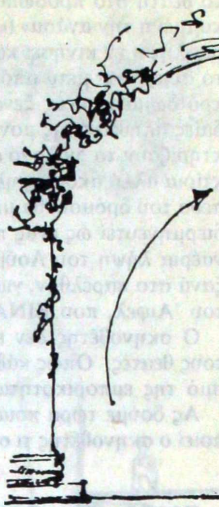


ρειες· για παράδειγμα, ένα παράθυρο είναι η μικρογραφία ενός κλασικού κτιρίου. Στο Μπαρόκ χάνεται η δομή κάτω απ' το επιβλητικό φορτίο της διακόσμησης. Ένα παράδειγμα στον κινηματογράφο, βρίσκουμε στην ταινία του Ρενάι «Πέρι στο Μαριένμπαντ» όπου ένα ζευγάρι που κατοικεί σ' ένα ξενοδοχείο μπαρόκ και βαθμηδόν μπερδεύει εμπειρίες του παρελθόντος και του παρόντος μέχρι το σημείο να μην γνωρίζουμε ποιο είναι σπουδαιότερο. Τη δομή αυτού του φιλμ χαρακτήριζε μια κίνηση απ' το πάτωμα στο ταβάνι όπου η πραγματικότητα χάνονταν βαθμηδόν, δίνοντας τη θέση της στο μη πραγματικό, στο φανταστικό.

Η μοντέρνα εποχή κυριολεκτικά απογύμνωσε τα κτίρια από κάθε διακοσμητική ανάγκη. Ο Φριτς Λανγκ, ένας απ' τους πρώτους αρχιτέκτονες - σκηνοθέτες έκφρασε τη μοντέρνα αρχιτεκτονική εκστατικά χρησιμοποιώντας επιβλητικά άδειες επιφάνειες τοίχων ή άδειους χώρους, εντελώς απάνθρωπους. Στη «Μητρόπολη» παρουσίασε τη ζωή χιλιάδων εργατών, σκλάβων στις μηχανές να εξυπηρετούν τις λειτουργίες μιας τεράστιας πόλης. Στο ίδιο φιλμ ο Λανγκ παρουσιάζει αρχαίους σκλάβους στη Βαβυλωνιακή εποχή (κάτω απ' την εξουσία ενός βασιλιά), να σέρνουν ένα πελώριο κυβικό ογκόλιθο, ο οποίος πραγματικά ταπεινώνει και συντρίβει την ατομικότητά τους.

Το φανταστικό περιβάλλον ενός ονείρου εκφράζεται με σύννεφα και ομιχλώδεις χώρους (οι χώροι καλύπτονται με ύφασμα), τα οποία ο Φελίνι συνήθως χρησιμοποιεί π.χ. περιστρεφόμενα σεντόνια που κυματίζουν στον αέρα («La Stada»).

Σ' αντίθεση με τον αρχιτεκτονικό σκοπό που κάθε τι υπάρχει σε μια μη ρεαλιστική σωστή σχεδιάση στο σινεμά, ο σκηνοθέτης διαλέγει τη θέση του ματιού σε σχέση με το χώρο του. Το μάτι του σκηνοθέτη (μέσω της κάμερα) μεταφέρεται



Καμερα

το θεατή στο πρόσωπο ενός ευρισκόμενου σ' έναν ειδικό χώρο. Στο φιλμ «Με κομμένη την ανάσα» («A Bout de souffle») ο J. L. Godard χρησιμοποιεί μια εναέ-
ρια λήψη εν κινήσει και δείχνει το Λούβρο και τη Notre Dame στο Παρίσι. Αυ-
τό συμβαίνει μετά από μια μεγάλη σεκάνς του τσακωμού του ζευγαριού στο μι-
κρό δωμάτιο ενός ξενοδοχείου. Η κουβέντα του ζευγαριού είχε κρύψει σπου-
δαίες αλήθειες της μοντέρνας ζωής. Τα μνημεία αυτά της αρχιτεκτονικής χαρα-
κτηρίζουν το διάλογο εξίσου μνημιακό, όχι στο ίδιο ύψος όσο στο πάνω απ' τα
κτίρια αλλά ακόμα ψηλότερα. Αν το Λούβρο είχε κινηματογραφηθεί από το επί-
πεδο του δρόμου, θα μπορούσε να φαίνεται ελεγχόμενο και θα μπορούσε να έχει
διερμηνευτεί ως ένας πύργος που δεν αλλάζει με το πέρασμα του χρόνου. Η ε-
ναέρια λήψη του Λούβρου, δεν το κάνει λιγότερο σεβαστό, αλλά το τοποθετεί
ξανά στο παρελθόν, γιατί παρατηρείται από ένα άλλο ύψος: το ύψος του πύργου
του Άιφελ, που ΕΙΝΑΙ ένα μνημείο του 20ού αιώνα.

Ο σκηνοθέτης δεν ενδιαφέρεται πάντα να είναι εύκολα «αναγνώσιμος» από
τους θεατές. Όπως κάθε καλλιτέχνης (όταν δεν βρίσκεται κάτω απ' το συμβιβα-
σμό της εμπορικότητας), δημιουργεί ό,τι πιστεύει.

Ας δούμε τώρα ποιά στοιχεία και ποιές έννοιες της αρχιτεκτονικής χρησιμο-
ποιεί ο σκηνοθέτης τι σημαίνουν, τι συμβολίζουν και πώς παίζουν το ρόλο τους.

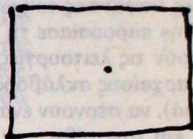
ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΤΟΠΙΟ

ΤΟΠΙΟ είναι η διάπλαση της γης σε συνδυασμό με την υπάρχουσα βλάστη-
ση. Το τοπίο είναι η περιβαλλοντολογική διαμόρφωση που έχει τη δυνατότητα
να μας εισάγει στη διάθεση της έντασης ή της χαλάρωσης. Όπως φαίνεται μέσα
στο κάδρο (αυτό το οργανωμένο παράθυρο που ακολουθεί τον κανόνα της βα-
ρύτητας στην κάθετη διάσταση του και τη διεύθυνση του οριζοντος στην ορι-
ζόντια τους), το τοπίο είναι οργανωμένο σε ολότητες και μέρη. Απ' την απεραν-
τοσύνη των απεικονήσεων που κάθε στιγμή συλλαμβάνονται απ' την πραγματι-
κότητα, ο σκηνοθέτης διαλέγει ιδιαίτερα κάποιες, τις πιο αντιπροσωπευτικές. Οι
φόρμες και οι όγκοι, όπως στην ζωγραφική και στη γλυπτική, παράγουν γραμ-
μές, σκιές, επίπεδα, καμπύλες, και άλλα σχήματα. Παράγουν θετικούς όγκους
τους οποίους διακρίνουμε απ' τους αρνητικούς όγκους. Οι θετικοί όγκοι, δεί-
χνουν την αίσθηση μιας δραστηρίας ώθησης, όπου οι αρνητικοί όγκοι δίνουν
μια παθητική πρόκληση, (π.χ. κοιλάδα, όρος). Η παρουσία του ανθρώπου
στους θετικούς όγκους δίνει την αίσθηση της κίνησης και τον υπαινιγμό της κα-
τάκτησης ενός εμποδίου ενώ στους αρνητικούς όγκους, την αίσθηση του ακίνη-
του και του ήρεμου.

Το σχέδιο, όπως στην επιφάνεια της θάλασσα ή μιας λίμνης, δίνει την αίσθη-
ση του απείρου στο χώρο που ο άνθρωπος δεν έχει ένα ιδιαίτερο κανάλι, να δια-
βεί και έτσι, ο σκοπός του είναι πολύ μακριά.

Στο «Nanook» του Φλάιερτν βλέπουμε έναν Εσκιμώο με την οικογένειά του
να περπατούν σ' ένα ατέλειωτο πλάνο, σ' έναν υπερβολικό κρύο και εχθρικό
καιρό. Οι κάθετοι γκρεμοί και οι απότομοι βράχοι δίνουν μια ακόμη αίσθηση
της κυριαρχίας της φύσης. Ένα τοπίο με τραχείς βράχους τονίζει με έμφαση
την αλλοτρίωση του ανθρώπου απ' τη φύση (Αντονιόνι: «L' Aventura»). Τα δέν-
τρα και η βλάστηση είναι ένα σχέδιο ζωής. Συχνά συμβολίζουν τη σχέση του η-
θοποιού με τους άλλους ανθρώπους. Οι σιλουέτες των ξερόκλαδων συνήθως εκ-
φράζουν την παγωνιά του θανάτου και αυτό εξηγεί γιατί κάποιοι τις χρησιμο-
ποιούν για να προκαλέσουν φόβο. Παραπέμπουν σε άταφους σκελετούς. Τα επι-
βλητικά δέντρα έχουν κάποιο δέος και μεγαλοπρέπεια. Στην Σοβιετική ταινία
«Σιβηριάδα» τα τεράστια δέντρα συμβολίζουν τους προγόνους.

Πολλά στοιχεία του τοπίου σχετίζονται με τη βασική πρωτόγονη αρχιτεκτο-



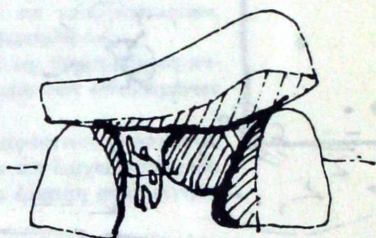
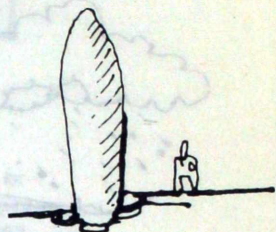
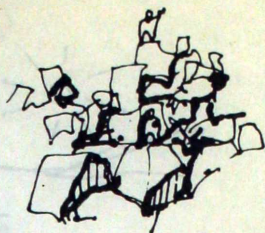
νική δόμηση όπως τα Μενίρ και τα Ντολμενς (θετικοί και αρνητικοί όγκοι), τα οποία, σύμφωνα με τους ψυχαναλυτές υπονοούν μια φαλλική και μια κολπική σημασία. Στην ανδροκρατούμενη κοινωνία πολλών γουέστερν, βλέπουμε πολλές μάχες σέ τοπία με κυλινδρικά, κάθετα, πέτρινα σχήματα στη Νεβάδα ή στην Αριζόνα.

Ένα τοπίο που έχει γραμμές (όπως ένα μονοπάτι ή ένας δρόμος με ένα κρυμμένο, εξαφανισμένο σημείο), δημιουργεί αστάθεια για το άγνωστο.

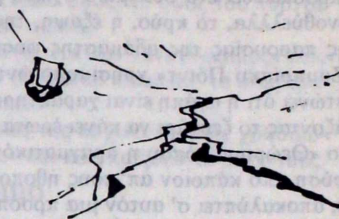
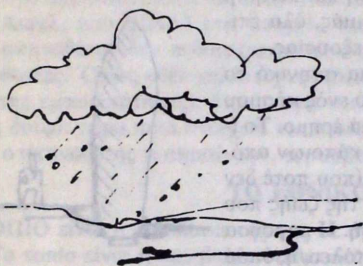
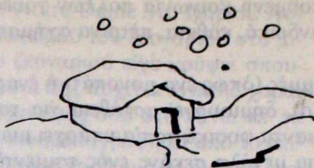
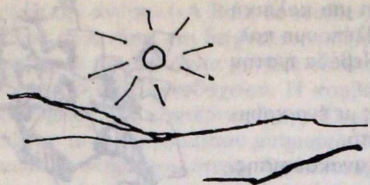
Ακόμη και στα πιο ασήμαντα φυσικά τοπία υπάρχει μια νησίδα ανακούφισης, όταν τα δούμε μετά από μια μεγάλη σεκάνς ενός τσιμεντένιου αστικού τοπίου, τακτικά δομημένου. Αυτό συμβαίνει γιατί πάντα τα τοπία είναι συνδεδεμένα με την αναπαυτική και πνευματική ανασυγκρότηση.

Το τοπίο συνήθως αντιπροσωπεύει ένα δυναμικό σχέδιο με ζωή και κίνηση. Ο άνεμος, η βροχή, η θιονοθύελλα, το κρύο, η έξαψη, της ερημιάς, όλα επιδρούν σαν τα στοιχεία της παρουσίας της αδάμαστης φυσικής εξουσίας.

Ο Μ. Αντονιόνι στο «Ζαμπρίσκυ Πόιντ» χρησιμοποιώντας για σκηνικό το φυσικό περιβάλλον, διαπιστώνει ότι η αγάπη είναι χαρακτηριστικό ενός κόσμου από έναν άλλο πλανήτη βάζοντας το ζευγάρι να κάνει έρωτα σε μιά έρημο. Το ίδιο κι ο Π.Π. Παζολίνι στο «Θεώρημα» όπου η πραγματικότητα κάποιων απόψεων για την ανθρώπινη φύση από κάποιον απ' τους ηθοποιούς (που ποτέ δεν πίστεψε πριν ότι υπήρχαν), αποκαλύπτει σ' αυτόν μια προοπτική της ζωής που τον αναγκάζει να αρχίσει ολόκληρη τη ζωή του, ξανά απ' την αρχή. Η παρούσα πραγματικότητα δεν είναι τίποτα περισσότερο παρά μια ξερή εγκατάλειψη, όπου περπατά γυμνός, δυσπρอสάρμοστος, σαν ένα νεογέννητο «γέρο - παλίμπαϊδα».



Ο φανταστικός χώρος, ο υποκειμενικός, ο χώρος των ονείρων δεν είναι ο ίδιος με τον αντικειμενικό. Στο φιλμ «Καγκεμούσα» του Κουροσάβα ο χαρακτήρας που παίζει τον δεύτερο βασιλιά, κινηγιέται απ' το φάντασμα του πραγματικού βασιλιά, του οποίου έχει πάρει το θρόνο. Στο τοπίο βλέπουμε φλόγες και ο δεύτερος άντρας φλέγεται, όπου κι αν πηγαίνει. Ο φωτισμός είναι εξπρεσιονιστικός και ο χώρος στυλιζαρισμένος. Στο φιλμ «Καζανόβα» του Φελίνι, η θάλασσα είναι κατασκευασμένη από επιβλητικούς κυματισμούς πλαστικών σεντονιών. Ο χώρος των ονείρων ή του φανταστικού είναι πολύ διαφορετικός, από το φυσικό τοπίο που το χαρακτηρίζουν τα στοιχεία της πραγματικότητας. Το όνειρο συνιστά μιάν ανθρώπινη επεξήγηση των στοιχείων του αντικειμενικού τοπίου. Τα στοιχεία που αποτελούν το πεδίο των ονείρων, είναι αυστηρά συμβολικά. Τίποτα δεν είναι ανώφελο. Κάθε τι έχει τη δική του σημασία συμφωνώντας με την νυχτική δόμηση του χαρακτήρα που ονειρεύεται. Και ο θεατής έρχεται στη θέση του ήρωα κάνοντας τη δική του ανθρώπινη ερμηνευτική συμφωνία σύμφωνα με τις δικές του εμπειρίες. Ήμασταν κάποτε όλοι μωρά, μετά παιδιά και έφηβοι. Όλα γνωρίζουμε ότι υπάρχει αγάπη, θάνατος, πόλεμος και φυσικά στοιχεία. Έτσι, οι φυσικές φόρμες του τοπίου δημιουργούν περισσότερο ή λιγότερο τα ίδια σύμ-



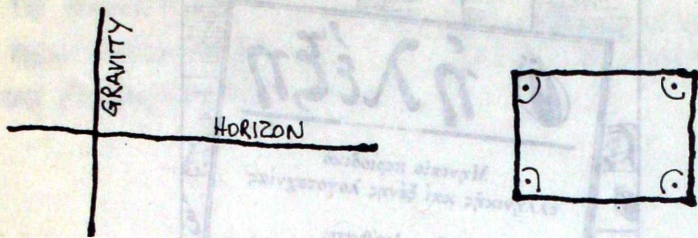
βολα μέσα μας και έτσι, ως αποτέλεσμα, είμαστε έτοιμοι να πραγματοποιήσουμε τα ονειρικά τοπία για τον υπόλοιπο κόσμο.

Αλλά τι θα λέγαμε για κείνα τα τοπία που δεν έχουμε ποτέ γνωρίσει. Τα τοπία, ας πούμε του φιλμ του Σ. Κιούμπρικ «2001, Οδύσσεια του Διαστήματος», που αγγίζει τα όρια της αφηρημένης τέχνης; Τι συμβαίνει όταν η απόσταση ανάμεσα στην αντικειμενική και στην υποκειμενική γνώση φαίνεται τεράστια; Μοιάζουμε με τους επισκέπτες μιας άλλης διάστασης, μιας άλλης προοπτικής. Είμαστε επισκέπτες ενός άλλου πλανήτη με εξωτικά χρώματα. Ωστόσο, πολύ σύντομα προσαρμοζόμαστε εκεί και είμαστε πια έτοιμοι να ανακεφαλαιώσουμε. Μπορούμε να εκτιμήσουμε κάθε καινούργια σκηνή που βλέπουμε. Είναι ακριβώς η ίδια πράξη με την εξοικείωση της αφηρημένης ζωγραφικής μια έκθεσης, αφού έχουμε δει ένα μέρος των πινάκων που εκτίθενται. Κάτι έχει συγκροτηθεί μέσα μας. Τι; Και από πού αρχίσαμε να το οργανώνουμε έτσι ώστε να είμαστε έτοιμοι να συζητήσουμε γι' αυτήν τη ζωγραφική μ' άλλους ανθρώπους, με αβέβαιη έλλειψη αντικειμενικότητας; Απ' τη γη. Απ' την βαρύτητα, τον ορίζοντα, τη γνώση των φυσικών στοιχείων, των γνωστών χρωμάτων, της ατμόσφαιρας. Είναι αδύνατο να υπάρχουν άλλες διαστάσεις στο τοπίο, έξω απ' τις ανθρώπινες



διαστάσεις. Δεν υπάρχει τοπίο στο σχέδιο της καρτέλας του Moebius (του computer = προγραμματιστή του διαστημοπλοίου) δοσμένο με την ανθρώπινη λογική.

Αυτές είναι μερικές απ' τις λειτουργίες του σινεμά. Του κινηματογράφου που δεν είναι μόνο δυο ώρες βραδινού ξεδόματος, παρά ένα μέσο να αντιληφθούμε τη ζωή, όπως στο αρχαίο ελληνικό θέατρο.



Η ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΣΤΟ ΤΟΠΟ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΕ ΤΟ ΤΟΠΟ

Η ανθρώπινη παρέμβαση, στο φυσικό περιβάλλον είναι ένα άλλο σχέδιο έκφρασης στην οργανωμένη φύση. Είναι μια ανθρώπινη επεξήγηση της ιεραρχίας της απέραντης ποικιλίας, των φυσικών στοιχείων όπως οι όγκοι, η βλάστηση, το νερό κ.λ.π. Υπάρχει μια προέκταση της ανθρωπότητας στη φύση, όπου ο άνθρωπος εκφράζει τη φιλοσοφία του, οργανώνοντας τη φυσική απεραντοσύνη σε μια ανθρώπινη τάξη. Έτσι έχουμε μια ποικιλία από στυλ: απ' τους ραφινάτους Γαλιωνέζικους κήπους στους άκαμπτους κήπους των Βερσαλλιών.

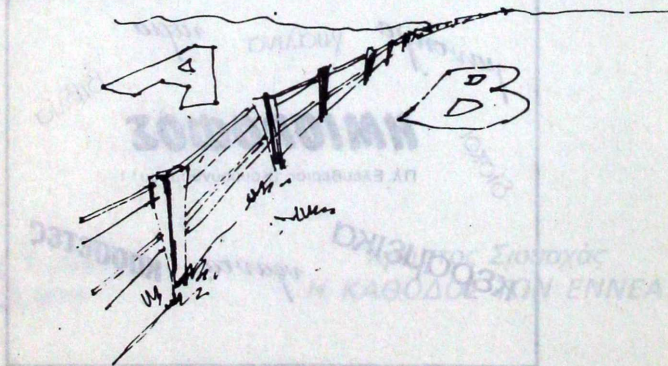
Μέσα από την απεραντοσύνη του ορισμού της ανθρώπινης παρουσίας ας πάρουμε μερικά αντιπροσωπευτικά παραδείγματα. Η σημασία των αντικειμένων και των χώρων καθορίζεται από την χρήση τους.

Ο φράκτης είναι το όριο ανάμεσα σε δυο περιοχές με διαφορετική χρήση ή οικονομία στο χώρο. Η παρουσία του δημιουργεί αυτόματα τον διαχωρισμό μέσα στο εδώ και στο εκεί. Το πέραςμα πάνω απ' αυτόν δίνει έμφαση στην κίνηση προς μια νέα περιοχή δράσης.

Ο φράχτης, ή τα τείχη μιας πόλης ή τα σύνορα μιας χώρας έχουν την ίδια λειτουργία. Μιλάμε για το γύρο και την οριοθέτηση όπου η γη είναι χωρισμένη σε ομοιογενή μέρη. Αντίθετα η γέφυρα ενώνει δυο μέρη χωρισμένης γης από ένα στοιχείο που δύσκολα προσπερνάται.

(ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ)

(Μετάφραση Η.Κ.)





μαντηλια γυάλινα υερια

δίσκοι

ΗΜΙΟΡΟΦΟΣ

Πλ. Ελευθερίας (Κουμουνδουρου) 1

Βιβλία

κεραμεικα υφαντα

ΚΑΨΣΕΤΕΣ

**Το στυλ είναι
η προσωπικότητα
του δημιουργού**

Θόδωρος Αγγελόπουλος
ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ

Νίκος Περάκης
ΛΟΥΦΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ

Βασίλης Βαφέας
Ο ΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ

Ανδρέας Θωμόπουλος
ΟΣΤΡΙΑ: Το τέλος του παιχνιδιού

Ανδρέας Τσιλιφώνης
Η ΠΟΛΗ ΠΟΤΕ ΔΕΝ ΚΟΙΜΑΤΑΙ

Σταύρος Τορνές
ΚΑΡΚΑΛΟΥ

Χρήστος Σιοπαχάς
Η ΚΑΘΟΔΟΣ ΤΩΝ ΕΝΝΕΑ

