

κινηματογραφικά τετραδιά

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
Δεκέμβρης '87 - ΤΕΥΧΟΣ 27 - 28
ΔΡΧ. 500

28ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Συνεντεύξεις: Μ. Ζαχαρίας - Θ. Ρετζής -

Β. Μπουντούρης - Μ. Βάλλεϋ

ΟΙ ΝΤΙΒΕΣ ΤΟΥ Γ' ΡΑΪΧ



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Μεγάλη επιτροπή πανελλήσματος
ΤΕΡΓΟΣ 25. Αρ. 10



**ΕΚΔΟΤΙΚΗ
ΟΜΑΔΑ**

πλατωνος 4 • τηλ. 270-684 θεσσαλονικη

ντάριο φο

όποιος κλέβει ένα πόδι,
κερδίζει στην αγάπη

Μετάφραση
Σωτήρης Μαγκριώτης

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

ΓΙΑ ΟΣΟΥΣ ΣΚΕΦΤΟΝΤΑΙ ΝΑ ΤΗΝ ΕΠΙΣΚΕΦΤΟΥΝ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ

S. POLLO-A. PUTO

από την αρχαιότητα μεχρι σήμερα



ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

ντάριο φο

δέσε με,
εγώ θα τα σπάσω όλα

Μετάφραση
Νίκος Γιαννακόπουλος

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

ΠΩΛ ΛΑΦΑΡΓΚ

ΤΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ
ΣΤΗΝ
ΤΕΜΠΕΛΙΑ

Μετάφραση
ΒΑΣΙΛΗΣ ΤΟΜΑΝΑΣ

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

**ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ
ΤΕΤΡΑΔΙΑ**

ΕΚΔΟΤΗΣ

**Σωτήρης Γερακούδης
ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ**

ΣΥΝΤΑΞΗ

**Λίνα Δουβατζή
Έλλη Ευθυμιού
Σωτήρης Ζήκος
Πάνος Μανασόης**

**ΜΟΝΙΜΟΣ ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΤΗΣ
ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ
Γιώργος Μπιζιούρας**

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

**Μπάμπης Ακτσόγλου
Ελένη Ανδρικοπούλου
Σωτήρης Γερακούδης**

**Λάμπρος Λώλος
Γιώργος Μπιζιούρας
Χρήστος Παπαρίδης
Γιώργος Σηφανός
Κώστας Τομανάς
Θανάσης Χονδρός**

**ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ
ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ
ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΕΣ
Χριστίνα Νικολαϊδου
Πλάτωνος 4
ΤΗΛ 270-684
ΘΕΣ/ΝΙΚΗ**

**ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΘΗΝΑ**

**Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ
Μαυρομιχάλη 9
ΑΘΗΝΑ**

**NEWS
FROM ZOOS**



Αγαπητέ αναγνώστη,

Ζητάμε κατανόηση για τη δυσπρόσιτη τιμή του τεύχους αυτού. Για πολλούς από μας, πράγματι, η αγορά του μοιάζει με την αγορά του Ολυμπιακού. Άλλα είναι η ιδέα, η ρημάδα, που δε σ' αφήνει. Και το παίρνεις. Όσο για τ' άλλα ζητήματα που θα μπορούσε να μας απασχολούν, όπως η στράτευση, ύβρεις εθνικών συμβόλων, καταλήψεις, πολιορκίες κ.λ.π., πανόραμα εφέμ και κανάλια, η εξαγωγιμότητά μας και όσα άλλα πρόκειται να δρομολογηθούν σαν πακέτο ή να σηματοδοτηθούν σε ολόκληρο ή σε μισό - μισό, εκτός από την μόνιμα ετεροχρονισμένη κυκλοφορία μας, είναι όλα τακτοποιημένα.

Βγαίνουμε στη Θεσσαλονίκη, από παλιούς και καινούριους κάθε φορά συνεργάτες και κυκλοφορούμε τεύχος – τεύχος ή και πολλά μαζί, όπου μας ζητήσετε.

Ευχές για τον καινούριο χρόνο.

II-000000005673

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΤΕΥΧΟΣ
27 - 28

ΕΙΔΗΣΕΙΣ - ΣΧΟΛΙΑ

Επιμέλεια: Πάνος Μανασσής
Λίνα Δουβατζή

3. Οι συνθήκες προβολής στις αίθουσες
5. Μάκη Τσίμινο
7. Εμιλύ Λόντντ
8. Κουκίδες
10. Ο ΘΕΟΦΙΛΟΣ για το ξενόγλωσσο δσκαρ

28ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

14. Τα ανίγματα της Σφίγγας
20. Το καινούριο κέλυφος ενός κλουβιού θεσμού, του Σωτήρη Ζήκου
57. 'Ένας Ερωδιός για την Γερμανία, της Ελένης Ανδρικοπούλου
58. Το ζωντανό τοπίο των εικόνων, της 'Ελλης Ευθυμίου
63. Συνέντευξη: Μάνος Ζαχαρίας
69. Συνέντευξη: Θανάσης Ρετζής
72. Μια συζήτηση με τον Βασίλη Μπουντούρη
77. Συνέντευξη: Μισέλ Βάλλευ

ΑΝΤΙΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

- Ρεπορτάξ του Γιώργου Μπιζιούρα

83. Για την Κριτική Επιτροπή
84. Για την Οργανωτική Επιτροπή
86. Μιλούν οι δημιουργοί μικρού μήκους για την δουλειά τους

ΦΟΥΛ ΜΕΤΑΛ ΤΖΑΚΕΤ

94. Πολεμικές ιστορίες ή η αλήθεια και το ψέμα, του Πάνου Μανασσή

ΡΟΜΠΟΚΟΠ

100. Νέοι καιροί, νέοι ρυθμοί, του Πάνου Μανασσή

ΑΝΑΔΡΟΜΕΣ

104. Οι ντίβες του Τρίτου Ράνχ, του Κώστα Τομανά

ΚΙΝΟΥΜΕΝΑ ΣΧΕΔΙΑ

122. Annecy '87, του Γιώργου Σηφιανού

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

133. Ωραίο μου πλυντήριο, του Χρήστου Παπαρίδη
135. Δαμοκοσμένος άγγελος, της Λίνας Δουβατζή
137. Οι μάγισσες του 'Ηστγουϊκ, της 'Ελ. Ευθυμίου
139. Μάγος έρωτας, του Χρήστου Παπαρίδη
141. Μέρες ραδιοφώνου, της 'Ελλης Ευθυμίου

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:

Η Μισέλ Βάλλευ στην ταυνία του Nikou Νικολαΐδη: ΠΡΩΤΗΝ ΠΕΡΙΠΟΛΟΣ

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΣΧΟΛΙΑ



ΟΙ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΠΡΟΒΟΛΗΣ ΣΤΙΣ ΑΙΘΟΥΣΕΣ

Τι νόημα έχει πια να διαμαρτύρεται κανείς για τις απαράδεκτες συνθήκες προβολής που επικρατούν στις αίθουσες, όταν οι ίδιοι οι θεατές αποτελούν την ικανή και αναγκαία συνθήκη που καταστρέφει την λειτουργία μας θεατών;

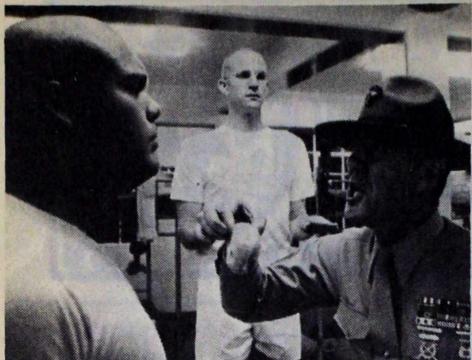
Το ότι οι πιτσιρικάδες πηγαίνουν κατά ομάδες στις ταινίες τρόμου για να γελάσουν και να κάνουν χαβαλέ, ίσως δικαιολογείται εν μέρει από την γελοιότητα των περισσότερων ανάλογων ταινιών. Και τέλος πάντων είναι κι αυτός ένας ανακλαστικός τρόπος για να εξουδετερώσουν τον φόβο που νιώθουν ή να παραστήσουν τον "άνετο" ο ένας στον άλλον. 'Έτοι είναι βλέπεις τα παιδιά.

Αλλά υπάρχουν κι άλλα περιστατικά, εκνευριστικά ή φωδρά, που αδιακρίτως ήλικιας, έχουν να κάνουν με μια γενικευμένη απάθεια και κακογουστιά.

— Μετά από τρεις συνεχείς προβολές διαφορετικών ταινιών, βεβαιώθηκα πως μια από τις δυο μηχανές του κινηματογράφου "Ανατόλια" της πόλης, είχε κάποιο πρόβλημα φωτισμού, προβάλοντας το πρώτο μέρος του φιλμ μισοσκότεινο. Και το πιο παράξενο δεν ήταν αυτό, αλλά ότι τετρακόσιοι και πλέον θεατές παρακολουθούσαν κάθε φορά, αδιαμαρτύρητα και εν πλήρη αφασίᾳ, αυτές τις μουντζουρωμένες εικόνες, σαν να βλέπαν για πρώτη φορά στη ζωή τους ταινία. 'Όταν εγώ

διαμαρτυρήθηκα στον υπεύθυνο της αίθουσας, μου απάντησε πως "έτοι είναι αυτή η ταινία" και μάλλον θα με θεώρησε για κάποιον ιδιότροπο. Κατά παράδοξο τρόπο, κάθε φορά, λίγα λεπτά μετά το διάλλειμα, έπαινε να είναι "έτοι η ταινία" και προβάλονταν διαυγής και καθαρή. Εννοείται πως σταμάτησα να πηγαίνω στην αίθουσα αυτή, αρνούμενος να ξαναδώ κατά το ήμισυ μια "έτοι -ταινία". Σκέψητηκα όμως κάτι εντελώς άσχετο και κουφό: πως δεν είναι διόλου περίεργο που ανεχόμαστε όλοι μια τηλεόραση επιπέδου αλλοίθωρων και με προγράμματα ηλιθία και αντιασθητικά. 'Ισως αυτά να είναι ψιλά γράμματα πια και κανείς δεν τα πάίρνει χαμπάρι.

— Στην προβολή της ταινίας ΟΙ ΜΑΓΙΣΣΕΣ ΤΟΥ ΗΣΤΓΟΥΪΚ σε κάποια στιγμή θόλωσε η εικόνα και αυθόρμητα σφύριξα για να νετάρει ο μηχανικός τον φακό. Τότε όλοι οι διπλανοί θεατές γύρισαν και με κοίταξαν παραξενεμένοι νομίζοντας πως γιουχάρω την ταινία κι έπειτα συνέχισαν να παρακολουθούν την προβολή, ανοιγοκλείοντας ενοχλημένοι απλώς τα βλέφαρά τους, γιατί νόμιζαν πως ίσως είχαν θολώσει απ' την ένταση οι βολβοί των ματιών τους. Κι εγώ σκέψητηκα τότε, πως καλά θα κάνω από δω και πέρα να το βουλώσω, μην με περάσουν και για κανένα ψώνιο ή να αρχίσω να παρακολουθώ πιο συστηματικά την οθόνη του βίντεο.



ΦΟΥΛ ΜΕΤΑΛ ΤΖΑΚΕΤ

— Το πιο αντησυχητακό όμως, συνέβη στην προβολή της τανίας του Κιούμπρικ ΦΟΥΛ ΜΕΤΑΛ ΤΖΑΚΕΤ, όπου στην προτελευταία σκηνή, που η λαβωμένη σκοπεύτρια ψυχοραγεί και προσεύχεται, άκουσα έκπληκτος τους θεατές να γελάνε σαδιστικά. Κι όταν αυ-

τή άρχισε να εκλιπταρεί τον στρατιώτη να την σκοτώσει, άκουσα πίσω μου δυο - τρεις νεαρούς θεατές να μουρμουρίζονταν ξαναμένοι: "άτμη φάρα", "άστην μαλάκα να φοφήσει μόνη", "τώρα παρακαλάει η πουτάνα" και τέτοια. Στριφογύρισα στο κάθισμα εκνευρισμένος και σκέψητη πως ίσως ζούμε σε μια κοινωνία που μιστικά έχει κυιφορήσει μα καινούρια γενιά σφαγέων, που περιμένουν κάποια αφορμή για να εκδηλωθούν. Σκέψη υπερβολική, βιαστική, ελάχιστα λογική, αλλά που ξεπέδησε χωρίς να το θέλω εκείνη τη στιγμή.

Αυτά κι άλλα τέτοια τρελά συμβαίνουν στις αίθουσες πια.

Κι όσο για τα σακκουλάκια των τσιπς, την μυρωδιά απ' το κρεμμύδι στα σάντοντις, και την ακατάσχετη φλυαρία την ώρα της προβολής, θα μιλήσουμε μια άλλη φορά. Αν φυσικά εξακολουθήσω ως τότε να πηγαίνω στις αίθουσες.

• Ζ.Ζ.

ΕΝΑ ΣΕΝΑΡΙΟ ΓΙΑ ΤΑΝΙΑ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

(Προορισμένη να προβληθεί σε κάποιο κινηματογραφικό φεστιβάλ)

Εσωτερικό αίθουσας κινηματογράφου την ώρα της προβολής' βλέπουμε στο κάτω μέρος της οθόνης τις σκούρες σιλουέτες των θεατών και πάνω απ' τα κεφάλια τους την οθόνη της κινηματογραφημένης αίθουσας. Δεν έχει ιδιαίτερη σημασία ποια τανία θα παίζεται, αν όμως είναι κανενός auter θα δώσουμε ευκαρία στους κριτικούς για κινηματογραφικές αναφορές.

Επί έξι λεπτά δεν συμβαίνει τίποτα στην οθόνη' παρακολουθούμε την τανία της κινηματογραφημένης αίθουσας. Τότε κάποιος από τους κινηματογραφημένους θεατές σηκώνεται χειρονομώντας προς τα πάνω, προς έναν εξώστη που δεν βλέπουμε: — εεε, απ' τον εξώστη' σκουπίδια πετάτε;

Οι σιλουέτες βγαίνουν απ' την ακίνητη προσήλωσή τους. Εμφανίζεται κάποια ταραχή, που επιτείνεται μετά από μερικά δευτερόλεπτα, όταν κάποιος άλλος θεατής σηκώνεται (χειρονομίες πιο βίαιες, φωνή

πιο οργισμένη): —ρε μαλάκες, θα τραβήξει πολύ;

Και μετά άλλος και άλλος' γενικό πανδαιμόνιο στην οθόνη ώσπου, μετά τριά -τέσσερα λεπτά, παρουσιάζεται το THE END κι ανάβουν τα φώτα, ενώ πέφτουν οι τίτλοι της δικής μας τανίας.

Την τανία μας όμως, θα συνοδεύει και κάποια δράση στο χώρο. Θα φροντίσουμε να πάρουμε εισιτήρια για τον εξώστη, δόλη η παρέα. Προσκλήσεις για τα θεωρεία ευπρόσδεκτες. Θα είμαστε εφοδιασμένοι με κάθε λογής σκουπίδια. Θα έχουμε συντονίσει τα ρολόγια μας. Τέσσερα και μισό λεπτά μετά την έναρξη αρχίζουμε να ρίχνουμε τα σκουπίδια στους θεατές της πλατείας.

Η τέχνη να μπείται τη ζωή.

• Αλεξάνδρα Κατσιάνη
• Θανάσης Χονδρός

• Ο Μάκλ Τσίμινο μήνυσε την Gladden Entertainment για να την εμποδίσει να ξανακάνει το μοντάζ της ταινίας Ο ΣΙΚΕΛΟΣ. Ο Τσίμινο υποστηρίζει επίσης ότι η εταιρία του χρωστάει 250.000 δολάρια και ότι η συνεισφορά του στο σενάριο δεν αναφέρεται στα ζενερίκ. Απ' την πλευρά του ο πρόεδρος της Gladden πιστοποιεί ότι το συμβάλλω λέει ξεκάθαρα ότι η διάρκεια της ταινίας δεν θα πρεπει να ξεπερνάει τις 2 ώρες και 5', και ότι ο Τσίμινο τους παρέδωσε μια κόπια σύντομη, τελείως ακατανόητη, για να τους υποχρεώσει να δεχτούν την κόπια των 2.30 ωρών.

• Οι ΠΕΤΡΙΝΟΙ ΚΗΠΟΙ μόλις το προηγούμενο καλοκαίρι πάχτηκαν στις ΗΠΑ, αλλά ο Κόππολα ασχολείται ήδη με το επόμενο φίλμ του, TUCKET, για το οποίο ξανασμίγει με τον Τζωρτζ Λούκας. Το σενάριο είναι του Άρνολντ Σάλμαν, και είναι βέβαια μια παραγωγή Lucasfilm. Η ιστορία εκτυλίσσεται στα 1945 και πρόκειται για έναν σχέδιαστη αυτοκινήτων, τον Preston Tucker, το όνειρο του οποίου ήταν να συλλάβει το πιο γρήγορο, το πιο τέλειο αυτοκίνητο που υπήρξε ποτέ. Η επιλογή ενός τέτοιου θέματος απ' τον Κόππολα, δεν έχει τίποτα το περιέργο: Μήπως κι αυτός δεν έχει ονειρευτεί να δημιουργήσει κάποτε το καλύτερο στούντιο του κόσμου;

• Ο Τζων Κάρπεντερ συνεχίζει ασταμάτητα τη δουλειά του πάνω στο φανταστικό. Το επόμενο φίλμ του, ΠΡΙΓΚΗΠΑΣ ΤΟΥ ΣΚΟΤΟΥΣ, δεν είναι παρά το ξύπνημα της παλιάς ιστορίας του Δράκουλα. Ο ίδιος ο Κάρπεντερ έγραψε το σενάριο, ενώ οι κύριοι ηθοποιοί του είναι η Λίζα Μπλάουντ και ο Τζέιμσον Πάρκερ.

• Αμερικανοί και Σοβιετικοί σκηνοθέτες δημιούργησαν μια ένωση, κύριος σκοπός της οποίας είναι, να φτιάξει ταινίες από κοινού στις δύο χώρες. Επίσης η ένωση φιλοδοξεί να κα-



Μάκλ Τσίμινο

λυτερεύει τον προγραμματισμό των σοβιετικών ταινιών στις ΗΠΑ, και αντιστρόφως.

• Ο παραγωγός Τομ Μάουντ πήγε στην Μανίλα για να συζητήσει με την Κοραχόν Ακίνο, το σχέδιο ενός φίλμ βασισμένο στη ζωή του συζύγου της Μπενίνο Ακίνο. Ο Τομ Μάουντ συνεργάζεται σ' αυτό τον το σχέδιο με τους Ρόλαντ Ζόφφε και Ντέιβιντ Πούτναμ, το ντουέτο που σκηνοθέτησε την ΑΠΟΣΤΟΛΗ, ενώ ο Τζέρεμι Λάρνερ γράφει το σενάριο.

• Το γύρισμα του IRONWEED του Έκτωρ Μπαμπένκο με τον Τζακ Νίκολσον και την Μέρυλ Στρηπ, έμεινε τυλιγμένο σ'ένα μυστήριο. Το πλατώ ήταν κλειστό για τους δημοσιογράφους κι έτσι ο αμερικάνικος τύπος δεν γνωρίζει λεπτομέρειες. Πάντως, πρόκειται για μια ταινία βασισμένη σ'ένα μυθιστόριμα του Γουΐλιαμ Κέννεντυ, που κέρδισε το βραβείο Πούλιτζερ. Ο Νίκολσον οποδύεται έναν άντρα που, μετά τον θάνατο του παδιού του, τα παρατάει όλα και ζει τριγυρνώντας στους δρόμους. Εκεί γνωρίζει μια αποτυχημένη πιανίστρια (Μέρυλ Στρηπ).

• Ένα βουβό φίλμ με τίτλο Ο ΙΤΑΛΟΣ παραγωγής του Τόμα Ιντς, ανακαλύφθηκε τελευταία στο Μίτσιγκαν. Μια ημιτελής εκδοχή αυτού του φιλμ ήταν ήδη γνωστή και υπήρξε μια απ' τις πηγές για το NONΟS II.

Άλλη μια ανακάλυψη: Ο ΤΥΦΩΝΑΣ μια ακόμα παραγωγή του Τόμας Ιντς, η οποία πιστεύεται ότι δεν υπάρχει σε καμάτα συλλογή βουβών ταινιών στις ΗΠΑ.

ΑΠΛΗΣΤΙΑ

Ο χρωματισμός των ασπρόμαυρων ταινιών είναι τον τελευταίο καιρό πολύ δημοφιλής. Οι ιστορικοί του κινηματογράφου Κέβιν Μπράουνλόου και Ντέιβιντ Τζιλ ενεργούν για τον χρωματισμό της ΑΠΛΗΣΤΙΑΣ του 'Εριχ Βον Στρόχάμ. Βλασφημία θα μου πείτε.

Έχει αποδειχθεί ότι ο χρωματισμός ήταν ένα από τα ειδικά εφέ του Στρόχάμ σε μερικές κόπες της ΑΠΛΗΣΤΙΑΣ. Ο Μπράουνλόου και ο Τζιλ ανακάλυψαν πρόσφατα τις αρχικές υποδείξεις του Στρόχάμ σύμφωνα με τις οποίες οπιδήποτε άστραφτε θα χρωματίζοταν χρυσαφί. Προς το παρόν το όλο σχέδιο δεν έχει ξεκινήσει ακόμη.

Εάν ο Μπράουνλόου και ο Τζιλ πετύχουν τον σκοπό τους, θα έχει δημιουργηθεί μία θετική χρήση του χρωματισμού την οποία θα επικροτούν σχεδόν όλοι. Το μεγαλύτερο εμπόδιο γι' αυτό το σχέδιο βρίσκεται στο οικονομικό μέρος μια που θεωρείται απίθανο ένα τέτοιο προϊόν να φέρει πίσω τα λεφτά της επένδυσής του.

ΠΟΥ ΕΙΝΑΙ Η ΟΥΣΙΑ;

"Κάποιος μπορεί να κάνει μια καλή ταινία σε είκοσι δευτερόλεπτα", δήλωσε κάποτε ο Ζαν Λυκ Γκοντάρ και την άνοιξη που μας πέρασε είχε την ευκαιρία να μας το αποδείξει, όταν έφτιαξε πέντε μικρά έργα

είκοσι δευτερόλεπτα το καθένα. Δεν πρόκειται φυσικά για ταινίες μικρού μήκους. Θα τα βρείτε στην γαλλική τηλεόραση ανάμεσα στα προγράμματα. Αυτό ακριβώς —ο Γκοντάρ γύρισε τηλεοπτικές διαφημίσεις.

'Όταν οι σχεδιαστές ρούχων Marithe και Francois Girbaud αποφάσισαν να πλησιάσουν τον Γκοντάρ για να τους κάνει τα διαφημιστικά, οι περισσότεροι θεώρησαν ότι είναι τρελοί. Ωστόσο οι Girbands αποφάσισαν ότι δεν είχαν να χάσουν τίποτε γυρεύοντας την βοήθεια του Γκοντάρ.

Αυτός δέχτηκε αν και είχε κάποια προβλήματα με τον προυπολογισμό: 'Ήταν πολύ υψηλός. Αντί να ξοδέψει όλα τα χρήματα των Girbands στις διαφημίσεις συμφώνησε με την εταιρία τους, M.F.G., να διανείμουν τις τελευταίες του σειρές για την γαλλική τηλεόραση, στις ξένες χώρες στις οποίες τα ρούχα τους ήταν πασίγνωστα. Σύμφωνα με τον Φρανσουά, ο Γκοντάρ σχημάτισε την γνώμη, ότι εφόσον οι κινηματογραφικές εταιρίες έκαναν μια τόσο άσχημη διανομή των έργων του στο εξωτερικό, μια εταιρία με πολύ καλές διασυνδέσεις θα μπορούσε κάλλιστα να την κάνει καλύτερα.

Ο Γκοντάρ θα κάνει ακόμη δυο διαφημιστικά για τους ίδιους σχεδιαστές. Είναι άραγε αυτές οι τελευταίες του προσπάθειες κάποιο τρικ σαν κι αυτά που μας έχει συνηθίσει; 'Η αυτός και οι Girbands ξέρουν κάτι για την πώληση ρούχων που δεν το γνωρίζει η Μάντισον Αθενιόν;

ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΤΩΝ B-MOVIES

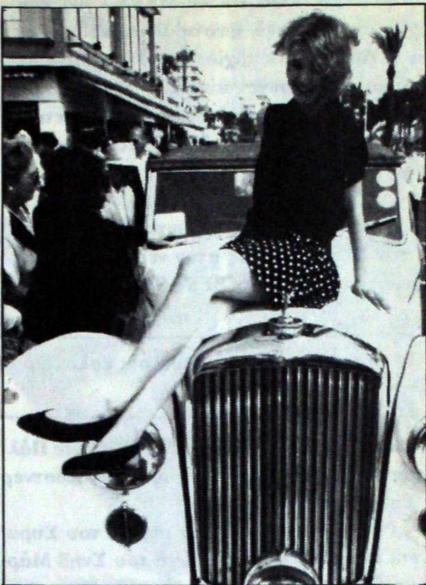
Το γεγονός ότι ο Ρότζερ Κόρμαν πούλησε το στούντιο του δεν σημαίνει ότι γύρισε νέα σελίδα. Ασχολείται ακόμη με τα παλιά του κόλπα.

'Όταν το BIE BAD MAMA II μπήκε στο δρόμο παραγωγής, ήρθε στον Κόρμαν ακόμη μια αποτελεσματική ιδέα: να χρησιμοποιήσει η νέα ταινία τα τέλεια διάτηρμα-

να ντεκόρ της προηγούμενης. Το μπορδέλο θα είναι έτοιμο την επόμενη Πέμπτη, ανακοίνωσε ο Κόρμαν, στην βοηθό του Άννα Ροθ, την Παρασκευή το απόγευμα, και ακριβώς τότε θα άρχιξε το γύρισμα.

Έχοντας μόνο έξη μέρες για γράψιμο και επιλογή των ηθοποιών, η Ροθ αμέσως κάλεσε φίλους και συγγραφείς. Ο Τζόε Μινιόν που έγραψε το **META TA MEΣΑΝΥΧΤΑ**, πείστηκε να έρθει από την Νέα Υόρκη με την υπόσχεση ότι θα είναι ο σκηνοθέτης. Μέσα στην βδομάδα άρχισε να σχηματίζεται ο κορμός της ιστορίας. Ο Μινιόν βρήκε την πρωταγωνίστρια ακριβώς την κατάλληλη ώρα. Την Πέμπτη το συνεργείο κινηματογραφούσε στο μπουρδέλο. Εικοσιδύνο μέρες αργότερα τελείωναν τα γυρίσματα και άρχιζε το μοντάζ.

Ο Κόρμαν παραμένει βασιλιάς των **B-MOVIES**.



AMAZONEΣ ΣΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ

Τι έχουν κοινό ο Τζο Ντάντε, Καρλ, Γκοτλίμπ, Πήτερ Όρτον, Τζων Λάντις, και Ρόμπερτ Βάν; Εκτός από εντυπωσιακά διαπτυσσευτήρια ο καθένας έχει συμβάλλει στις **AMAZONEΣ ΣΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ**, την νέα ανθολογία κωμωδίας που αποτελεί μία αστερευτή σάτιρα του μακελιού και της τρέλας, όλα στο όνομα του πολιτιστικού σοκ.

ΕΜΙΛΥ ΛΟΪΝΤ

Η δεκαεξάχρονη Έμιλυ — Λόνυντ λέει, "δεν θυμάμανα να μην υπήρχε κάποια εποχή που να μην ήθελα να παίξω, να δραπετεύσω σ'έναν κόσμο φαντασίας. Η ηθοποιά είναι ένα καλό επάγγελμα επειδή μπορείς να είσαι στο ποδήπτο θέλεις".

Στην πρώτη της τανία στην σαρδώνια, κωμική και θλιβερή *Wish You Were Here* του Ντέιβιντ Λέλαντ ή Λόνυντ, υποδύεται την Λέντα, μια έφηβη που μεγαλώνει σε μια μικρή Αγγλική πόλη στην δεκαετία του πε-

νήντα. Η Λίντα μισεί τον πατέρα της, της λεύπει η νεαρή μητέρα της, δεν θέλει να δουλεύει, κομάται όπου βρει και στο τέλος της τανίας αποκτά ένα μωρό. "Πιστεύω ότι η Λίντα είναι ένας θαυμάσιος χαρακτήρας" λέει ο Λόνυντ που μένει στο Λονδίνο. "Την θαυμάζω εξαιτίας του απίστευτου θάρρους της. Αρνείται να συμβιβαστεί παρά το ότι όλοι προσπαθούν να της σπάσουν το ηθικό".

Για την προετοιμασία του ρόλου της η Λόνυντ λέει: "Στην αρχή σκέφτηκα πολύ αλλά από την στιγμή που άρχισα να παίζω δεν είχα συνείδηση του τι έκανα. Από την στιγμή που "πιάνεις" τον ήρωα καλύτερα να είσαι αυθόρμητος". Γενικά η Λόνυντ λέει ότι μοιάζει πολύ με την Νίντα.

Μιλώντας για την Αγγλία η Λόνυντ λέει ότι θα ήθελε να φύγει όσο το δυνατόν γρηγορότερα. Έχει μερικούς φίλους στην Καλιφόρνια και θέλει να πάει εκεί. "Οι Αμερικανοί είναι πιο οπτιμιστές και έχουν ανοιχτό νου. Τουλάχιστον ξέρουν πώς να διασκεδάζουν".

To WISH YOU WERE MERE έγινε επιτυχία στο φετεινό φεστιβάλ των Καννών και η Λόντντ έχει αρχίσει να ασχολείται με σενάρια και συνεντεύξεις. "Η επιτυχία δεν είναι όμως τόσο ένδοξη όσο φαίνεται" λέει. "Μερικές φορές ξεχνώ ποια ήμουνα πριν την τανία".

Ο Μπράιαν Ντένεχου πρωταγωνιστεί μαζί με τον Τζέιμς Γουντς στην νέα αστυνομική τανία του Τζων Φλιν BEST SELLER.

Οι επιτυχίες του περασμένου καλοκαιρού στην N. Υόρκη:

— ΟΙ ΑΔΙΑΦΘΟΡΟΙ του Μπράιαν ντε Πάλμα, με τους Ρόμπερτ ντε Νίρο, Κέβιν Κόστνερ και Σην Κόννερι.

— ΡΩΣΑΝΗ: ένα κωμικό ρημέικ του Συρανό ντε Μπερζεράκ, παραγωγή του Στηβ Μάρτιν (που πάζει και τον κύριο ρόλο) και σκηνοθεσία του Φρεντ Σκεπίσι.

— ΟΙ ΜΑΓΙΣΣΕΣ ΤΟΥ ΗΣΤΓΟΥΙΚ, του Τζώρτζ Μίλλερ.



To SPACEBALLS του Μελ Μπρουκς

— ΡΟΜΠΟΚΑΠ, η πρώτη χολλυγουντιανή εμπειρία του Ολλανδού Πωλ Βερτχόφεν.

— SPACEBALLS του Μελ Μπρουκς με πρωταγωνιστή τον ίδιο, που κάνει μια παρωδία όλων των τανιών του είδους ΟΠΕΡΑ ΤΟΥ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΟΣ, των τελευταίων ετών, από τον ΠΟΛΕΜΟ ΤΩΝ ΑΣΤΡΩΝ ως τον ΠΛΑΝΗΤΗ ΤΩΝ ΠΙΘΗΚΩΝ και το ΑΛΙΕΝ.

— Μεγάλες εισπράξεις έκανε και ο καινούριος Τζέιμς Μποντ THE LIVING DAYLIGHTS, όπου ο Τίμοθυ Ντάλτον αντικατέστησε τον Ρότζερ Μουρ.

ΚΟΥΚΙΔΕΣ

• Άλλο ένα φίλμ που γεννήθηκε από ένα μυθιστόρημα: το βραβευμένο φέτος στις Κάννες ΚΑΤΩ ΑΠ' ΤΟΝ ΗΛΙΟ ΤΟΥ ΣΑΤΑΝΑ, του Μωρίς Πιαλά, βασισμένο στο ομόνυμο μυθιστόρημα του Ζωρξ Μπερνανός.

• Συμπαραγωγή της εταιρίας Γκάρανς και του Πάολο Μπράνκο θα είναι η επόμενη τανία του Μικελάντζελο Αντονιόνι, ΔΥΟ ΤΗΛΕΓΡΑΦΗΜΑΤΑ, που αναμένεται εδώ και καιρό.

• FRANTIC, είναι ο τίτλος της καινούριας τανίας του Πολάνσκι με τον Χάρισον Φορντ και την Μπέτυ Μπάρκλευ (παραγω-

γή της Γουώρνερ Μπρος).

• Η ΚΡΑΥΓΗ ΤΗΣ ΚΟΥΚΟΥΒΑΓΙΑΣ είναι η τελευταία τανία του Κλωντ Σαμπρόλ, βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα της Πατρίτσια Χάσμαθ και προσαρμοσμένη από τον σκηνοθέτη και την Οντίλ Μπάρσκι.

• Ο παραγωγός Ίρβιν Γουΐλκερ σχεδιάζει από καιρό να μεταφέρει στην οθόνη την ζωή των Τζωρτζ και Ίρα Γκέρροσον, των δύο πιο δυνατών αδελφών της αμερικάνικης μουσικής. Η σκηνοθεσία θα είναι του Μάρτιν Σκορτσέζε και το σενάριο του Τζων Γκαρ.



Η Ορνέλα Μούτι στο ΧΡΟΝΙΚΟ ΠΡΟΑΝΑΙΤΕΛΘΕΝΤΟΣ ΘΑΝΑΤΟΥ

• Ακόμα ένα μυθιστόρημα που δεν τη γλίτωσε κι έγινε τανία: Το ΧΡΟΝΙΚΟ ΕΝΟΣ ΠΡΟΑΝΑΙΤΕΛΘΕΝΤΟΣ ΘΑΝΑΤΟΥ, του Γκαμπριέλ Γκαρθία Μαρκές, που κινηματογραφήθηκε από τον σκηνοθέτη Φραντσέσκο Ρόσι. Η τανία είναι, όπως διαβάζουμε, ένα αποτυχημένο ρημέικ του μυθιστορήματος, με γνωστούς θησαυρούς που όμως δεν πείθουν στους ρόλους τους.

• Ο Τζέρυ Λιούνς προσβλήθηκε κι αυτός με τη σειρά του, απ' τον πυρετό του ρημέικ: Θέλει να κάνει την μεγάλη του επάνοδο στα πλατώ, γυρίζοντας ένα DOCTOR JERRY AND MISTER LOVE No 2.

• Ο Ντένις Χόπερ σκέφτεται να σκηνοθετήσει μια τανία της οποίας ο τίτλος θα είναι ΔΕΚΑΤΡΙΑ και το θέμα, μια παρέα μο-

τοσυκλετιστών στην δεκαετία του '60, που ξανασμύγει.

• Η Τζόντι Φόστερ επιστρέφει στην πατρίδα, έχοντας περάσει τα τελευταία πέντε χρόνια μελετώντας λογοτεχνία στο Γένη και έχοντας κάνει έξι ευρωπαϊκές τανίες. Πρωταγωνιστεί στην τανία του Τόνυ Μπιλ FIVE CORNERS. Τον Νοέμβριο η Φόστερ θα εμφανιστεί στην SIESTA της Μαρή Λαμπέρ.

• Η Ντάιαν Κήτον μαζί με τον Χάρολντ Ράμις είναι πρωταγωνιστές του BABY BOOM Την τανία έγραψε και σκηνοθετεί ο Τσαρλς Σάιερ.

• Ο Ρομπ Ράνερ σκηνοθέτης του ΣΤΑΣΟΥ ΠΛΑΪ MOY, έχει τελειώσει τα γυρίσματα

του THE PRINCESS BRIDE με τον Μάντυ Πατίνκιν, Κριστόφερ Γκεστ και Αντρέ Τζάμαντ. Το PRINCESS BRIDE είναι ένα παραμύθι που έχει τέρατα, μαγεία, έρωτα και τολμηρούς διαλόγους. Έκπληξη: πρωταγωνιστεί ο Κάρυ Έλγονες.

• Μετά τις 9 1/2 ΕΒΔΟΜΑΔΕΣ, ο Ανριάν Λυν ετοιμάζει το FATAL ATTRACTION. Πρωταγωνιστεί το δίδυμο Γκλεν Κλόους και Μάικλ Ντάγκλας. Ας ελπίσουμε ότι ο Λυν με το FATAL ATTRACTION θα αλλά

ξει την εικόνα που έχει σαν αποκλειστικά "οπτικός σκηνοθέτης". Άλλη μια ταινία που βασίζεται σε εντυπωσιακό δίδυμο ηθοποιάς.

• Ο γνωστός Αμερικανός φωτογράφος Μπρους Βίμπερ, επιχειρεί το πρώτο του βήμα στον κινηματογράφο, σκηνοθετώντας το BROKEN NOSES. Είναι ένα ντοκυμαντέρ που έχει θέμα ένα πυγμάχο καιτην μικρή του ομάδα.

Ο "ΘΕΟΦΙΛΟΣ"
στο κύπελο πρωταθλητριών



Ο ΘΕΟΦΙΛΟΣ του Λάκη Παπαστάθη

Το καινούριο δόγμα, αυτών που έχουν αναλάβει υπό την αιγίδα τους την προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου, φάνεται να βασίζεται σ'ένα παράδοξο συμπέρασμα: ότι ο πιο σύντομος και σίγουρος δρόμος για την κατάκτηση της αγοράς είναι

η με κάθε τρόπο και ευκαιρία, δημοποιώντης των ελληνικών ταινιών στο εξωτερικό. Έτοι αποφασίστηκε να προταθεί, η βραβευμένη ως καλύτερη ταινία του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, και για δόσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας. Πριν μερικά χρόνια κάπι-

τέτοιο θα θεωρούνταν διασυρμός της ποιότητας ενός διακεκριμένου ελληνικού έργου. Τώρα πα αυτά είναι ψιλά γράμματα και κουλτουράρικες σοφιστικές. Το πρόβλημα που ανέκυψε όμως ήταν, πως η "καλύτερη" ταινία φέτος δεν ήταν μία, αλλά δυο, που έλαβαν το χρίσμα εξ ημισείας. Πράγμα που μπορεί να σημαίνει πως ο ΘΕΟΦΙΛΟΣ και τα ΠΑΙΔΙΑ ΤΗΣ ΧΕΛΙΔΟΝΑΣ ή ήταν ισοδύναμες σ'ένα ανώτερο επίπεδο αξίας ή απλώς "καλύτερες" συγκριτικά με την μετριότητα των άλλων ταινιών, χωρίς όμως καμία από τις δυο να ξεχωρίσει ικανοποιητικά από την άλλη. Όπως το πάρει κανείς. Αρκεί που και οι δυο ήταν εφάμιλα ελληνικότατες, (δηλαδή αδιάφορες για το ίδιο το ελληνικό κοινό), κι άρα αντάξιες για να εκπροσωπήσουν την χώρα στο κύπελο πρωταθλητριών του κινηματογράφου. Η μια έχει φύση και χρώματα και ήρωες και φαντάσματα και γνήσιες εθνικές εικόνες κι

η άλλη φαντάσματα και ήρωες, ταπεινούς και καταφρονεμένους, καημούς και χαμένα οράματα. Η τύχη μάλλον μας ευνόησε και τελικά ο κλήρος έπεσε στο ΘΕΟΦΙΛΟ, που τουλάχιστον έχει κι ένα λαογραφικό χαρακτήρα. Και σε κάτι τέτοια είναι γνωστό πως οι ξένοι ταυτάνε, μιας και τους επιβεβαώνει την φολκλόρ και τουριστική εικόνα που έχουν για την Ελλάδα. Από και και πέρα ο θεός να βάλει το χέρι του, γιατί με την φόρα που έχουμε πάρει, δεν αποκλείεται να επαναλάβουμε και στον κινηματογράφο, τον άθλο της χρυσής εθνικής του μπάκετ. Και μετά πού ξέρεις, μπορεί η μηδαιμιή ανταπόκριση του ελληνικού κοινού απέναντι στις εγχώριες ταινίες, να θεραπευτεί μόνο με ομοιοπαθητικές δόσεις. Τι δάλολο παραπάνω έχουν δηλαδή οι άλλες ξένες ταινίες, που κερδίζουν το όσκαρ;

• Σ.Ζ.



του ΝΤΑΡΚΟ ΜΑΡΚΟΒΙΤΣ:

Για το 1ο Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους στη Δράμα



28^ο

ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



Ο Τάκης Σπυριδάκης και η Μισέλ Βάλλεϋ

ΤΑ ΑΙΝΙΓΜΑΤΑ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΜΑΣ ΣΦΙΓΓΑΣ



— Μια Σφίγγα θρονιασμένη πάνω σε κουτιά φιλμ ήταν η αφίσσα του 28ου Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου. Ήταν γεμάτα τούτα τα κουτιά; Κι αν, ναι, τι περιείχαν; Παρθένο φιλμ ή μήπως τις ταινίες του Ελληνικού Κέντρου; Κα κι η Σφίγγα γιατί να τα φυλάει;

Σημάνει τάχα ότι υπάρχει μίασμα και έπειση λογώδης και πρέπει να λιθούνε τα αινιγματα της για να σωθεί ο Ελληνικός Κινηματογράφος;

Κρύβεται αινιγματα η Σφίγγα και μας προκαλεί.



Σφιγξ (Σφίγγα). Ένα από τα μυθολογικά τέρατα της αρχαϊκής Ελλάδας, που θεωρούνται παιδιά του Τυνωτέα και της Έχιδνας.

Πού ζόυσε. Κατά τη μυθολογία μας, τη Σφίγγα την είχε εξαποστείλει ο Ήρα για να τιμωρήσει τους Θηβαίους. Άλλοι μύθοι ανασέρουν πως την είχαν στείλει ο Άρης, ο Διόνυσος ή ο Άδης. Είχε εγκατασταθεί στο βουνό Φίκιο, στο πέρασμα για τις Θήβες.

Πώς ήταν. Η Σφίγγα ήταν τρομερό τέρας, με στήθος και κεφάλι γυναίκας, με πόδια και ουρά λιονταριού. Στα μυτερά νύχια έμοιαζε με τις Αρπιες¹ και είχε φιδίσια ουρά, κεντρικούς υπερύγεις αετού.

Τα αινιγματά της. Η Σφίγγα, παραμονεύοντας στο πέρασμα για τη Θήβα, έβαζε στους διαβάτες αινιγματα. (Γι' αυτό και σήμερα, έναν άνθρωπο που ομιλεί αινιγματικά, με υπαινιγμούς δηλ. γεμάτους μυστήριο, τον λέμε «Σφίγγα»). Όσονς διαβάτες δεν έλυναν το αινιγμά της η Σφίγγα τους καταβρόχιζε.

Ο Οιδίποδας. Το αινιγμα της Σφίγγας (που ίσω έχει τέσσερα πόδια την αυγή, δύο

το μεστιμέρι και τρία το βράδυ); το έλυσε ο Οιδίποδας. «Είναι ο άνθρωπος», της είπε, «που περπατεί μωρό με τα τέσσερα (μπουσούλαδει), περπατεί στα δύο του πόδια όταν μεγαλώσει, και παίρνοντας ένα ραβδί, όταν γεράσει, αυξάνει τα πόδια του σε τρία». Το τέρας έπεσε τότε από το βράχο και πνίγηκε, γιατί αυτό είχε υποσχεθεί πως θα κάμει αν βρεθεί άνθρωπος να λύσει το αινιγμά.

Απεικονίσεις. Στην αρχαϊα Ελλάδα βρίσκουμε διάφορους τύπους της Σφίγγας σε επιτύμβιες πλάκες, σε έργα γλυπτά και σε αγγειογραφίες. Ως ωραίοτερη απεικόνιση θεωρείται το γλυπτό αττικό έργο που βρίσκεται στο μουσείο της Αίγινας.

Οι αιγυπτιακές σφίγγες δεν έχουν καμιά σχέση με την ελληνική.

(Από την παδική, έγχρωμη, μοντέρνα, μονοτονική εγκυκλοπαίδεια "για σας παιδιά" των εκδόσεων "ΑΥΛΟΣ").

Το αινιγμα που η Σφίγγα βάζει σε νέους και σε μεσήλικες κυρίως που θέλουν να γίνουν σκηνοθέτες:

""Εστι δίπουν επι γης, και τετρόπον, ού μια φωνή, και τρίτον² αλλάσσει δε φυήν μόνον όσσ' επί γάνα ερπετά κινείται ανά τ' αιθέρα και κατά πόντον³ αλλ' δόπταν πλεόνεσσιν ερειδόμενον ποσὶ βάνη, ένθα τάχος, γνίοισιν αφαυρότατον πέλει αυτού⁴."

Η λύση του αινιγματος πιο κάτω. Μα πριν διαβάσουνε τη λύση ας έχουν ακόμη υπόψη τους τη φράση:

ίδρις φυτεύει τύραννον

Σοφοκλέους, Οιδίπους Τύραννος, στ. 873)

που σε ελεύθερη απόδοση γνωρίζοντας την κρατούσα κατάσταση στον ελληνικό κινηματογράφο μπορεί να γίνει:

Θράσος γεννά τους σκηνοθέτες

Οι νέοι σκηνοθέτες των ταινιών μικρού μήκους, που είχαν το γραφείο τους σε ένα τροχόσπιτο, απέναντι από τον Αλέξανδρο, ήταν πολύ καλά πληροφορημένοι. Μου είπαν ότι ο σκηνοθέτης κύριος Νίκος Κούνδουρος, πρόεδρος της Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών, Πρόεδρος της Κριτικής Επιτροπής του 28ου Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου και δημιουργός της αφίσ-

σας του, ανησυχεί, τρέμει, φοβάται το νέο αίμα, τη νέα γενιά του ελληνικού κινηματογράφου που φτάνει ορμητική, και γι' αυτό φρόντισε κι αυτός να πάνε οι μικρού μήκους ταινίες στη Δράμα.

Αστεία πράγματα, τους αντιλέγω, είναι καλά θρωνισμένος και διαθέτει άφθονο χιούμορ. Νομίζω είναι ο μόνος Έλλην σκηνοθέτης που διαθέτει χιούμορ. Προσέξατε τα "Δοξόμπους" του;

Αυτοί επιμένουν, εγώ τους ξητώ στοιχεία, έχουμε το χρησμό μου λένε. Δεν θέλουν να μου τον αποκαλύψουν αλλά τελικά κατάφερα να τους τον αποσπάσω. Νάτος:

ΧΡΗΣΜΟΣ Ο ΔΟΘΕΙΣ ΛΑΙΩ ΤΩ ΘΗΒΑΙΩ ΚΑΙ ΚΟΥΝΔΟΥΡΩ ΤΩ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

Λάζις Αχθδακίδη, παίδιαν γένος ὅλβιον αἰτεῖς.
Δώσω τοι φίλον υἱόν· ἀτάρ πεπρωμένον ἐστὶν
σου παιδὸς χείρεσσι λιπεῖν φάσος. Ὡς γὰρ ἔνευσε
Ζεὺς Κρονίδης, Πέλοπος στυγεραῖς ἀραῖσι πιθήσας
οὐ φίλον ἥρπασας υἱόν· ὁ δ' ηὕξατο σοι τάδε πάντα.

Η πολύ καλή εφημερίδα "Εφήμερα" του 28ου φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου ασχολήθηκε και μαζί μας. Ορίστε το σχόλιό τους:

Οι ιταλοί, μετά τη συνέντευξη του διευθυντή του Φεστιβάλ στην RAI σε άπταιστα ιταλικά, παρασυρόμενοι και από το όλο του στυλάκι, ζήτησαν να του δοθεί η ιταλική ιθαγένεια για να αναλάβει τη διεύθυνση του φεστιβάλ Βενετίας. Ήδη, το ειδικό περιοδικό Tetradii Cinematografici αναγγέλλει ότι ο πιθανότερος νέος διευ-

θυντής του φεστιβάλ θα είναι ο Tanassi Rentzi. Λοιπόν, απαδιάμο ...tsimēnto κ. διευθυντά

("Εφήμερα" Κυριακή 11.10.87)
Παιδιά σας ευχαριστούμε για την έμμεση διαφήμιση που ΔΕΝ σας ξητήσαμε.

Εσείς μπορεί να λέτε στον κ. Rentzή andiamo... tsimēnto αλλά οι γερμανοί λέγανε για το φεστιβάλ ritia ine bite. Οι δε αφρικανοί εκπρόσωποι ακούστηκαν να λένε στην κυρία Γεωργακάκου Poula ta baoula Boula.

Αρχισυντάκτης των "Εφήμερων" ήταν η κυρία Λουκία Ρικάκη, πετυχημένη, λέει

δῆμοσιογράφος των Αθηνών. Η επαυχία της εφημερίδας οφείλεται επίσης στο μεράκι – που είναι άφθονο – δυο Θεσσαλονικιών του Τάσου Μιχαηλίδη και του Χρήστου Πιστοφίδη. Είναι οι ίδιοι που έβγαζαν στη Δράμα τους "Υπότιτλους".

Η εταιρία TASSOS MICHAELIDIS – ASSOCIATES, θα έχει έτοιμη, μια συρραφή 100 περίπου λεπτών, από τανίες animation του γιουγκοσλάβου Ντάρκο Μάρκοβιτς, γνωστού επίσης ως Dar - Mar. Είναι μια πολύ καλή δουλειά για τις κινηματογραφικές λέσχες, σας τη συμβουλεύουμε. Για περισσότερες πληροφορίες απευθυνθείτε στον TASSO MICHAELIDIS – ASSOCIATES Τ.Θ. 11193–54110 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ.

Το θυμήθηκα ξανά βλέποντας τον κ. Μπακογιαννόπουλο να ταιριάζει τα μαλλιά του και την γραβάτα του πριν βγει στον αέρα, για την τελετή της απονομής.

Τις κινηματογραφικές τανίες οι EPT γιατί τις "κόβουν" ακριβώς στις 12 τα μεσάνυχτα για να πουν το δελτίο ειδήσεων;

Οι πληροφορίες μου, λένε, πως το ίδιο γίνεται, από καρό στη Σαουδική Αραβία και μεις απλούστα αντιγράφουμε το μοντέλο.

*

Ο καλύτερος Έλληνας παρουσιαστής ειδήσεων από την τηλεόραση είναι ο Φώτος Λαμπτρινός, τον είδατε στο BIOΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑ; Ας τον έχει υπόψη του ο Ενιαίος Φορέας.

Κάθε χρόνο κυκλοφορούν στο χώρο του φεστιβάλ διάφοροι, που αυτοχρήσιοι καλά πληροφορημένοι και άνθρωποι

του χώρου, που σχολιάζοντας λένε πως: "πάλι οι ίδιοι πάρονται λεφτά" – "Το Κέντρο τα δίνει στους λεφτάδες". – "Οι ίδιες παρέεις τα μοιράζονται" και λοιπά διάφορα. **ΨΥΧΡΑΙΜΙΑ ΠΑΙΔΙΑ.** Αντί να λέτε τέτοιες κακοήθειες δε χρησιμοποείτε το δυναμικό σας για να γράψετε κανένα σενάριο να το στείλετε στο Κέντρο που έχει ανάγκη και ψάχνει για καλά σενάρια;

Οι Έλληνες σκηνοθέτες, όλοι και πιο πολύ χρησιμοποιούν ξένους ηθοποιούς, αναρωτηθήκαμε γιατί;

Οι ξένοι ηθοποιοί δεν έχουν δικαίωμα βραβείου ερμηνείας ακόμη κι όταν μένουν στην Ελλάδα, όπως η Μισέλ Βάλεν, γιατί;

Επειδή όλοι (Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθέτών, κριτικοί και λοιποί) διαπίστωσαν την έλλειψη σεναρίου στον ελληνικό κινηματογράφο, σας χαρίζω ένα, για μικρού μήκους, για τη Δράμα. Γυρίστε το και δεν σας ζητάω πνευματικά δικαιώματα, έτσι κι αλλιώς δεν θα χετε κέρδος. Οι μικρού μήκους στην Ελλάδα δεν απόφεραν κέρδη αλλά θα μου πείτε "συχνά ούτε οι μεγάλοι".

Λοιπόν:

– Ένας νέος, όχι και πολύ νέος, πάει στη Γραμματεία του Κέντρου να παραδώσει ένα σενάριο. Η κ. Χαρίτου μεταμορφωμένη σε Σφίγγα κεραμιδένια, όπως αυτή της αφίσας του φεστιβάλ, βρίσκεται πάνω στο γραφείο της.

Ο όχι και πολύ νέος, όταν την βλέπει, τα χάνει προς στιγμήν, κατόπιν συνέρχεται.

Η Σφίγγα - Χαρίτου του λέει:

– Δεν μπορώ να παραλάβω το σενάριό σας, γιατί έχασα τη σφραγίδα μου με τον αριθμό πρωτοκόλλουν, θα σας θέσω όμως ένα αίνιγμα, και του λέει το γνωστό αίνιγμα της Σφίγγας.

Ο όχι και πολύ νέος το λύνει.

Η Σφίγγα - Χαρίτου γκρεμίζεται από το

γραφείο της και κεραμιδένια όπως είναι σπάει. Από τα σωθικά της πετάγοντα μια μηχανή λήψης και κουτιά παρθένου φιλμ. Ο όχι και πολύ νέος, τα αρπάζει, και χωρίς να αφήσει το σενάριό του, φεύγει για να γυρίσει την ταινία του.

*

Τώρα θα μου πείτε, βέβαια, ποια είναι αυτή κ. Χαρίτου που θα την κάνουμε και πρωταγωνίστρια; Λοιπόν η κ. Χαρίτου είναι μια υπάλληλος, δημόσιος προφανώς, του Κέντρου η οποία παραλαμβάνει τα σενάρια και τους βάζει αριθμό πρωτοκόλλου. Επιτρέπει δε στον εαυτό της να λέει —με όση αναίδεια διαθέτει μια δημόσιος υπάλληλος— στους νέους δημιουργούς:

— Αν δεν πάρετε εσείς λεφτά εμένα δε με νοιάζει!

Μάρτυς μου η κυρία Βούλα Γεωργακάκου η οποία προσπάθησε να συμβιβάσει τα πράγματα και να απο-ηλεκτρίσει την ατμόσφαιρα.

Κυρία Χαρίτου, αν μας διαβάσετε, αν διαβάζετε, σας το λέμε "δεν ξητιανεύομε λεφτά". Απλά το Κέντρο ψάχνει για σενάρια και μείς του προτείνουμε.

"Η μήπως δεν είναι έτσι; Αν δεν είναι έτσι διαφεύστε μας!"

*

Ταπεινόφρονα προτείνουμε στο Διοικητικό Συμβούλιο των Κέντρου και όποιον άλλο αρμόδιο, να "κρύψουν" την κυρία Χαρίτου σε κάποιο από τα πίσω γραφεία, διότι ανά την υφήλιο σε δημόσιους οργανισμούς και ιδιωτικές επιχειρήσεις στην υποδοχή, τοποθετούν ανθρώπους γλυκομίλητους, χαμογελαστούς, συμπαθείς. Η κυρία Χαρίτου με το που θα μπεις στο γραφείο της, σου δίνει την εντύπωση, με αυτά που σου λέει αλλά και με τον τρόπο που σου τα λέει, ότι εκεί, στο Κέντρο δηλαδή, όλα πάνε στραβά και υπάρχουν πολλά προβλήματα. Άλλα θέλουμε να πιστεύουμε.

Είδατε τον ωραίο ξενόγλωσσο κατάλογο του Κέντρου που στέλνουμε έξω τι κατάμαυρο και θλιμένο εξώφυλλό έχει; Ξέρετε γιατί; Διότι, λέει, αν βάζαν φωτογραφία από μια ταινία, οι υπόλοιποι σκηνοθέτες θα θύμωναν. Ας βάζαν από μια μικρή από κάθε μια ταινία.

Οι Θεσσαλονικείς που κάθεχρόνο φοβούνται πως θα τους πάρουν το Φεστιβάλ, ας φροντίσουν να δημιουργήσουν το φορέα που ζητά το ο κ. Ρεντζής. Να απαυτήσουν να αναγερθεί ένα συγκρότημα κατάλληλο για Φεστιβάλ με αίθουσα καλά εξοπλισμένη, με γραφεία, με χώρο ειδικά φτιαγμένο για την τελετή της απονομής των βραβείων, μπαρ κλπ. Όλοι μας ξέρουμε πως η αίθουσα της Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών μόνο για φεστιβάλ δεν είναι φτιαγμένη. Αυτό, λοιπόν, το καινούριο συγκρότημα, θα μπορούσε τον υπόλοιπο χρόνο να χρησιμοποιείται για άλλες εκδηλώσεις. Έτσι θα δημιουργηθούν και θέσεις για μόνιμο πρωταρικό.

Φαίνεται δεν γνωρίζουν τους φακούς οι ηθοποιοί μας. Στεναχωρημένη ηθοποιός μου λέγε: "Τι να' κανα; Είχαμε συμφωνήσει με τον σκηνοθέτη την σκηνή να την κάνει γκρο και τώρα που είδα την ταινία στο φεστιβάλ ήτανε πλάνο γενικό".

Δεν ήξερε προφανώς με τι φακό γυρίζανε. Θα μπορούσα να της πω να ρωτήσει κάποιον σκηνοθέτη αλλά μάλλον κι αυτοί δεν ξέρουν. Ο Κώστας Βρεττάκος βάζει τον ηθοποιό Πέρη Μιχαηλίδη να φωτογραφίζει το γέρο που τραγουδά με ένα τηλεφακό από απόσταση μικρότερη των(30 τριάντα) εκατοστών. Εκτός κι αν ήταν μέσα στο σενάριο και θέλανε φλου φωτογραφίες.

*

Αλήθεια πόσοι από τους ηθοποιούς μας ξέρουν ποιο μέρος του κορμού τους εγγρά-

φεται στο αρνητικό με κάθε διαφορετικό φακό; Θα μου πείτε μήπως τους το μαθε κανείς; Μήπως μαθαίνουν στις σχολές, που πάνε, πώς παιζει ένας θησοποιός στον κινηματογράφο;

Ο λάθος οργισμένος σκηνοθέτης Παύλος Τάσιος ξανακτύπησε. Το Σάββατο βράδι στο εσπατόριο του περίπτερου 8, ζητούσε ουρλαύζοντας να φύγουν όσοι δεν είναι κινηματογραφιστές. Κι αυτό με τη δικαιολογία ότι βρεθήκανε διάφοροι ναρκομανείς περιμένοντα γης και ήρθε η αστυνομία και τους μάζεψε.

Την επομένη μετά την απονομή ήταν ο ίδιος στην πόρτα που περίπτερον και απαγόρευε την είσοδο σε όσους αυτός θεωρούσε ότι δεν είχαν σχέση με το χώρο. Κατόπιν πήρε εντελώς δικτατορικά το μικρόφωνο και άρχισε να επαναλαμβάνει πως οι μπάτσοι θέλουν να κάνουν τον κόσμο να νομίζει ότι οι κινηματογραφιστές πάρνουν ναρκωτικά.

Το συνέβη; μήπως ο Τάσιος διάβασε το χριστιανικό περιοδικό "Ξύπνα" της τανίας των Κατσουρίδη — Καλογερόπουλου ΟΝΕΙΡΟ ΑΡΙΣΤΕΡΗΣ ΝΥΧΤΑΣ και βάλθηκε να μας σώσει;

*

Και κάτι ακόμη για τον Τάσιο και τους άλλους έλληνες σκηνοθέτες, που κάθε τρεις και λίγο βγαίνουν στην αίθουσα και μας βγάζουν λόγο. Οι σκηνοθέτες είναν καλλιτέχνες, μιλάνε με εικόνες, αφήστε τα μικρόφωνα για τους πολιτικούς.

Πολύ χάρηκα την διάκριση των έξη νέων του ΚΛΟΙΟΥ. Μπράβο και στον Κώστα Κουτσούμπη, διότι κινηματογράφος σημαίνει επιπλέον, φάχνω και βρίσκω νέους θησοποιούς, τους εμπιστεύομα γιατί πιστεύω στον εαυτό μου.

Η νεαρά εκπρόσωπος των νέων σκηνοθετών του 28ου Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους, είχε τσαγανό. Βγήκε και στήθηκε, πριν την απονομή, στη σκηνή με άνεση και τα πολύ ωραία. Κοίταξε και την κ. Μερκούρη στα μάτια. Η τελευταία φορούσε, βέβαια, σκούρα γυαλιά (γιατί), αλλά είμαι σίγουρος πως η νεαρά είδε τα μάτια της κυρίας Υπουργούν.

Προτείνω να της δοθεί υποτροφία για σπουδές στο εξωτερικό μια και δεν υπάρχει Σοβαρή Σχολή Κινηματογράφου στην Ελλάδα.

Αν πάλι δεν το επιθυμεί η ίδια, προτείνω στο Κέντρο να χρηματοδοτήσει μια τανία της.

Έχει ταλέντο και δυναμισμό η κοπέλλα. Τέτοια παιδιά θέλει ο ελληνικός κινηματογράφος.

Γνωστός, πολύ γνωστός, και καλός, πολύκαλός Έλλην θησοποιός, και πικραμένος, πολύ πικραμένος, μου' λεγε την Κυριακή, αργά το βράδι, στο περίπτερο 8, σχολιάζοντας την απόσφαιρα.

"Είναι σκηνοθέτες αυτά τα πράγματα; Όλοι τους είναν τσακωμένοι μεταξύ τους. Θα ρθούν να μον υποδειξουν πώς θα πάξω; Παίρνουν τα λεφτά από το Κέντρο και αγοράζουν βίλλες και σπίτια στο Κολωνάκι, και στην τανία βάζουν ό,τι τους περισσέψει. Δεν πληρώνουν τους θησοποιούς, τους λένε μετά, αργότερα, τα λεφτά. Και θέλουν να πάρουν και το βραβείο. Εγώ τους το είπα ή σπίτι ή βραβείο".

Θέλω να πιστεύω πως δεν τα λεγε για όλους.

Στο περίπτερο 8. Κάθισα για να ξαποστάσω σε μια καρέκλα, που, όπως, εκ των υστέρων διαπίστωσα, βρισκόταν δίπλα σε μια ξύλινη βαριά πόρτα. Και πώς το διαπίστωσα;

Χαμένος στις φεστιβαλικές μου σκέψεις άκουσα —χωρίς να τη βλέπω, γιατί "ήμουν πλά-

τη καθισμένος"— την πόρτα, να κλείνει τόσο δυνατά, που, παραλίγο, τα τζάμια να σπάσουν και για να πάθω συγκοπή.

Ένας νέος ψηλός με γυαλιά και μούσι ο δράστης. Αργότερα έμαθα πως η πόρτα έκρυψε την οργανωτική επιτροπή του Φεστιβάλ που συνεδριάζε. Και πως τον νέο τον λένε Ρήγα Αξελό και είναι ηθοποιός του ΚΘΒΕ και

εκπρόσωπος του ΣΕΗ, στην οργανωτική του Φεστιβάλ κάθε χρόνο, κι ακόμα, λένε, πως του αρέσει να χώνεται σε σωματεία και επιτροπές για ν' αποκτά εξουσία και να τον προσέχουν. Δεν έμαθα δυστυχώς γιατί βρόντηξε την πόρτα. Υποψήφιομα πως δεν θα' χε φουλ του δασσού ο Ρήγας.

Η ΛΥΣΗ ΤΟΥ ΑΙΝΙΓΜΑΤΟΣ

· Ήσοι επήρωειν ήσάδηλ 'Λογήιαδίοθ ιαλέχηρν
· ιεργίεσδε λοδάκηρη ιρρησ λοδάζηρ ιρρησ ιοζηκεδηλ
· λοριαρέλεχ ιερησ ιονημέλη λοιονηρηδεσ ειθη λοιονηρηδεσ
· ιευθέσδε λοιονηλ ιακηλης 'Ορ ιακηεγηδεκη λοιονηρηδεσ
· ιαληκηρηδεκη ιονηρηλ λοιονηλ λοιονηρηδεσ ιαληκηρηδεκη
· λοιονηρηδεκη ιονηρηλ ιονηρηδεκη 'ιονηρηδεκη ιονηρηδεκη



Την τελευταία ημέρα δεν ξέρω αν ήταν από την κούραση κι έβλεπα παραισθήσεις ή έγινε στ' αλήθεια: είδα τη Σφίγγα να μου χαμογελά και μου' κλεισε το μάτι με σημασία.

Θα επανέλθω.

— ΟΙΔΙΠΟΥΣ

Giati

«ανδολόγιον»
ερωτικών και άλλων αισθημάτων

GIATI - 150 τεύχη

ΤΟ ΚΑΙΝΟΥΡΙΟ ΚΕΛΥΦΟΣ ΕΝΟΣ ΚΛΟΥΒΙΟΥ ΘΕΣΜΟΥ

• Του Σωτήρη Ζήκου

Στο νεφελώδες κενό μιας πολιτισμικής ασυνέχειας, ανάμεσα σε μια παράδοση που ποτέ δεν μετασχηματίσθηκε γόνιμα, δεν "αναγεννήθηκε" δημιουργικά, αλλά διακόπηκε κάθε φορά βέβαια και αρνητικά, και σ'ένα αβέβαιο, επιταχυνμένο παρόν, που αποδιαφοροποιεί στο όνομα της προόδου, κάθε εγχώρια κοινωνική ιδιαιτερότητα και πολιτιστική διαφορά, εμφανίζονται κάποια νεωτεριστικά παράδοξα, που ούτε καν γίνονται ως τέτοια αντιληπτά.

'Ενα από τα φαινόμενα αυτά, και υπό την σημαία του εκσυγχρονισμού, είναι και η οργανωτική ανακαίνιση κάποιων παλιών και φθαρμένων θεσμών, που κρίνονται για διάφορους λόγους διατηρητέοι. Το παράδοξο είναι, ότι όσο περισσότερο κρίνονται εκ των έσω αποσαθρωμένοι αυτοί οι θεσμοί, στην κατά περιεχόμενο αξία τους και την λειτουργική τους ζωή, τόσο πιο επιτακτικά επιχειρείται να σταλβωθεί η επιφάνειά τους, να μπογιατισθεί η πρόσοψή τους και να στολιστεί μ'όλα τα σύγχρονα τεχνολογικά αξεσουάρ. Θαρρείς και αρκούν όλα αυτά τα φαινόμενα, για να κάνουν το πτώμα να μοιάζει πιο ζωντανό.

'Έτσι και το 28ο φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου, προσαρμοσμένο στο πνεύμα των καιρών, εμφανίστηκε φέτος με μια "ανανεωμένη" μορφή, προσπαθώντας να επικαλύψει μια χρόνια πληγή, που η εσωτερική σήψη της έχει φτάσει τόσο βαθιά, που είναι αδύνατον πια, έτσι ή αλλιώς, να κρυφτεί.

Ο θεσμικός αυτός φορμαλισμός —μια μέθοδος ιδιαίτερα προσφιλής και διαδεδομένη από το ίδιο το κράτος που εξάλλου κάθε φορά την πρωτοδοτεί— έρχεται να υποκαταστήσει κι εδώ, όπως και παντού, την απουσία αυτοοργάνωσης των ίδιων των ενδιαφερομένων, την έλλειψη τόλμης και φαντασίας κι εκείνες τις δυνατότητες που δεν μπορεί να προσφέρει πια στις αδρανείς συντεχνίες, μια αυτόνομη αγορά των προϊόντων τους. Τα αιτήματα του κορπορατισμού είναι τα μόνα που λαμβάνονται σήμερα υπόψη και πρωθούνται στην κατακερματισμένη ελληνική κοινωνία.

Το ξήτημα βέβαια είναι, αν άλλαξε τίποτα ουσιαστικό μ'αυτόν τον εκσυγχρονισμό ή αν το καινούριο κέλυφος ήρθε να σφραγίσει, να εσωκλείσει και να καμουφλάρει το πρόβλημα, εντείνοντας απλώς την εσωτερική αποσύνθεση ενός ήδη κλούβιου θεσμού.

Η σχεδόν κατά γράμμα απομίηση ξένων προτύπων (διεθνών φεστιβάλ), η μερική αντιγραφή των γραφειοκρατικών δομών μιας σύγχρονης επιχειρησης αγοράς, ο δυσλειτουργικός πολλαπλασισμός των παραλλήλων εκδηλώσεων, το αναρίθμητο χαρτομάνι, η ανεξήγητη μυστικοπάθεια όσον αφορά τους λόγους κά-

ποιων στεγανών, η ραγιάδικη ευνοιοκρατία απέναντι στους έξους προσκεκλημένους, με το πρόσχημα του μάρκετανγκ, ακόμη και σε βάρος των ίδιων των διαγωνιζόμενων δημιουργών, όχι μόνο δεν κατάφεραν να εντυπωσάσουν, να προσδώσουν αίγλη και κύρος στο φεστιβάλ ή να διευρύνουν τους όρους του παχνιδιού, αλλά αντίθετα να προκαλέσουν δυσαρέσκεια προς κάθε μεριά και να κάνουν τον θεσμό να μοιάζει πιο απρόσωπο, πιο αποξενωμένο και πιο δυσκίνητο.

Και στο μεταξύ το σαράκι συνέχιζε να τρώει το εσωτερικό του, κάτω απ' την τεντωμένη μάσκα του λίφτινγκ.

* * *

Μέσα σ' αυτό το καινούριο σκηνικό, με τις μοκέτες, τα τέλεξ, τα κομπούτερ, τα ταμπλώ, τα ντεκόρ με τις ζελατίνες και τις τεράστιες κλακέτες, τα μπαρ και τα ρεστωράν, κυκλοφορούσαν καὶ πάλι, όπως κάθε εβδομάδα τέτοια εποχή, τα ζόμπι του ελληνικού σινεμά, καινούρια ή παλιά, κι ένα σωρό άλλοι περίεργοι και όψιμα ενδιαφερόμενοι περί τον κινηματογράφο. Μόνο που κι αυτή την φορά, όλοι έμοιαζαν το ίδιο βλοσυροί, βουβοί κι εξουθενωμένοι. Κανέναν δεν φωνάζαν να επηρεάζει και να αναζωγονεί το απαστράπτον κέλυφος ασφαλείας. Κανείς δεν συζητούσε όπως κάποτε για τα θέματα, την ασθητική, τις ίδιες τις τανίες, κανείς δεν έδειχνε να δίνει δεκάρα για κάτι πέρα από το δικό του προϊόν. Τα σημάδια της φθοράς και της κόπωσης, από την τόσων χρόνων ανάβαση και ολισθηση του προσωπικού ἐργού του καθενός, στον κρατικό γολγοθά, έρχονταν να σχηματίσουν κοντράστ με την νέα επένδυση πολυτέλειας του θεσμού.

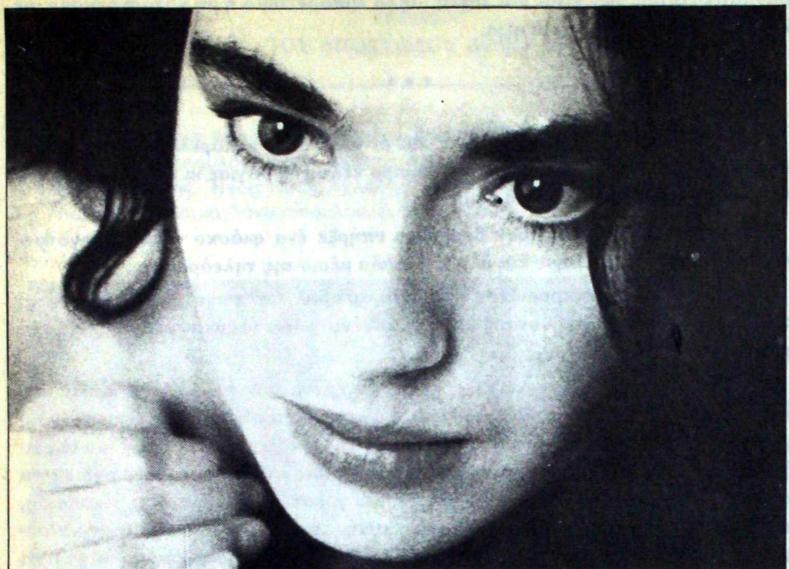
Οι επίσημοι κριτικοί ένιωθαν να σονμάπαρονται από την διεύθυνση του φεστιβάλ. Οι σκηνοθέτες έψαχναν να εξοικονομήσουν μια πρόσκληση για τους υπεράριθμους συντελεστές της τανίας τους. Οι συνεντεύξεις τύπου μετά τις δημοσιογραφικές προβολές, εκφυλίστηκαν σε παραστάσεις για ένα ρόλο –ποιος σκοτίζεται πια για τους δημιουργούς;

Αλλά το πιο παράδοξο απ' όλα και το πιο σημαντικό, ήταν η σύμπτωση της ανακαίνισης, ή ανανέωσης των οργανωτικών αρχών του θεσμού με την φορμαλιστική, ποικιλότροπη ανάταση των ίδιων των διαγωνιζόμενων έργων στο σύνολό τους. Σύμπτωση ή σύμπτωμα πολὺ βολικό, γιατί όταν η πρώτη φάνηκε διάτρητη να βουλιάζει, όλοι οι ιθύνοντες πρόεδροι, γραμματείς και φαρισαίοι, αρπάχτηκαν απ' την δεύτερη σαν θετική αποτίμηση, όπως ο πνιγμένος απ' τα μαλλιά. Πάψε καλά, πάψε καλύτερα, προχωράμε μπροστά, και απόδειξη οι φετεινές τανίες. Ποιες τανίες; Πόσες απ' αυτές τις κινηματογραφικά αφηγημένες ιστορίες και θέματα, καταφέραν να προκαλέσουν κάποιο αληθινό ενδιαφέρον;

Κι αν ακόμα παραβλέψουμε τις πλαστές εντυπώσεις, που δημιουργεί το γεγονός ότι φέτος συγκεντρώθηκε η πλειονότητα των πιο αξιόλογων κινηματογραφιστών που διαθέτουμε, (που εν μέρει είχηγει το χαμηλό επίπεδο του περισσού φεστιβάλ και επιτρέπει μια ανάλογη πρόβλεψη για το επόμενο), τι απομένει ως υπόλοιπο όταν αφαρέσουμε το υψηλό επίπεδο των κατασκευαστικών αξιών;

Α, ναι, βέβαια, η κακοδαμονία του σεναρίου, επισημαίνουν κάποιοι, ανάμεσα στους οποίους και μερικοί που ευελπιστούν να το πάξουν αύριο σεναριογράφοι.

Αλλά τι διάλογο σημαίνει επί του παρόντος αυτό; 'Οτι οι σκηνοθέτες / σεναριογράφοι, (όλοι επίδοξοι δημιουργοί), εξάντλησαν τα θέματά τους, τις έμμονες ιδέες τους, την ευρηματικότητά τους; ή μήπως την ανικανότητά τους να εμπνευ-



Η Ιζαμπέλ Οτέρο στον ΑΡΧΑΙΤΕΛΟ ΤΟΥ ΠΑΘΟΥΣ

στούν και να βγάλουν, ακόμη από ένα μέτριο σενάριο δικό τους, μια καλή τανία;

Ή μήπως, τέλος πάντων, ότι η διαρκής εμπλοκή τους μ'ένα κρατικό χρηματοπιστωτικό οργανισμό, το Ε.Κ.Κ., λειτουργεί σαν μια διαδικασία που τους φθείρει, τους στειρώνει, τους αναγκάζει να αυτολογοκρίνονται και να ευνουχίζουν την εμβέλεια της φαντασίας τους;

Τι σημαίνει αυτό το γενικότερο ενδιαφέρον για άλλους χρόνους, άλλους τόπους κι άλλους καιρούς; Να υποθέσουμε πως η Ελλάδα αποφάσισε επιτέλους να αποκτήσει κι αυτή την εικονογραφημένη ιστορία της; Άλλα γιατί ακόμη και εκείνοι που είχαν την πρόθεση να θίξουν ξητήματα που αφορούν το παρόν, τα συγκάλυψαν τοποθετώντας την εξέλιξή τους στο μακρινό παρελθόν; Αυτό θα μπορούσε να είναι ένα φαινόμενο ερμηνεύσιμο στην περίοδο, ας πούμε της χούντας— αλλά σήμερα;

Βέβαια ο Περράκης, έχοντας ως άλλοι το είδος της κοινωνικής σάτυρας, το προχώρησε πιο μακριά —την τελευταία όμως στιγμή προσπάθησε να σώσει τα προσχήματα, για να μην σπάσει όλα τ' αυγά. Κι ο Νικολαΐδης θέλησε να μιλήσει για τα σύγχρονα αδέξιοδα, τον ασφυκτικό περίγυρο, τις κατεστραμμένες σχέσεις, χωρίς όμως για πρώτη φορά να ενοχλεί κανέναν. Γιατί;

Κι όλες οι άλλες τανίες, σε μακρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, ήταν άρτιες, καλοφτιαγμένες, και ταυτόχρονα συναντικές, άτολμες, ουδέτερες, ακίνδυνες, ερμηνικές ή/και βραβεύσιμες, προορισμένες για να προβληθούν σε επεισόδια στην τηλεόραση ή ολόκληρες στο εξωτερικό.

Όμως η τέχνη που δεν είναι πια, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, καταλυτική και επικίνδυνη, όχι γιατί πολιτικολογεί, αλλά γιατί δημιουργεί τους δικούς της κόσμους και παραστάσεις, που σχετικοποιούν τον κόσμο και τους μήθους της

πραγματικότητας, δεν είναι πια τέχνη, αλλά εμπορεύσιμο ή μη κατασκεύασμα, με πλημμελή ή ἀρτια αισθητική αξία.

* * *

Και τη τελευταία μέρα, αφού όλες πια οι τανίες είχαν παρελάσει στην διαγωνιστική πασαρέλα της οιδόνης, το περίλαμπρο κέλυφος ράγισε κι ἐσπασε κι ἀφησε να φανεί το σαθρό περιεχόμενό του.

Η τελετή της απονομής των βραβείων υπήρξε ἑνα φάσκο ἀνευ προηγούμενου, που το παρακολούθησε και ὅλη η Ελλάδα μέσω της τηλεόρασης.

Η καταγγελία της εκπροσώπου του αντιφεστιβάλ των τανιών μικρού μήκους, προς όλους τους συνυπεύθυνους και τον καθένα χωριστά, ἀναψε τα ἀμάτα από την αρχή.

Η κριτική επιτροπή εμφανίστηκε σκηνοθετημένη σαν αποκάλυψη προτομής, μπροστά σ' ἑνα πρόχειρο, μακάβριο και κακόγονο στοντεκόρ, προκαλώντας γενική θυμηδία. Κι αυτή ήταν μόνο η πρώτη ρωγμή. Οι συνολικές εκτιμήσεις και αποτυμήσεις επιδείκνυναν εκείνη την τέχνη του λόγου, ὅπου μπορείς να μιλάς χωρίς να λες τίποτα. Το πρώτο κρακ ακούστηκε με την γραπτή παράτηση του Νικολαΐδη, που καταχειροκροτήθηκε. Τα υπόλοιπα χτυπήματα στο τσόφλι ἀρχισαν να πέφτουν απανωτά. Η εικόνα σλάϊτς της βραβευμένης τανίας δεν μπορούσε να βρει τον στόχο της. Κι ἄλλα γέλαια. Οι μισοί και πλέον βραβευμένοι δεν παρουσιάστηκαν για να παραλάβουν τα βραβεία τους. Φιάσκο η απονομή. Η κοπέλα που ἔκανε τις αναγγελίες ἀρχισε να διασκεδάζει τις απονοίες τους, διακινδυνεύοντας την απόλυσή της. Η Χρονοποιόλου παραλίγο να μην συγκρατηθεί και να γίνει ρεζίλι, ασυνήθιστη στα γιουχάσματα. Οι θεατές του εξώστη ἐμοιαζαν, με τους θεατές της ρωμαϊκής αρένας που ζήτουσαν τον θάνατο των μονομάχων. Ο κ. Κούνδουρος προσπαθούσε να παραστήσει τον θηριοδαμαστή τους. Ο διευθυντής του φεστιβάλ δεν μπορούσε να κάνει πολλά πράγματα, γιατί τον προγκούσσαν με κάθε ευκαιρία από τον εξώστη, βγάζοντας το ἀχτι τους προφανώς για τις τουσυντερές τιμές των εισιτηρίων και ὄχι μόνο γι' αυτό. Γρήγορα ἔγινε φανερό πως ὅλα σχεδόν τα βραβεία είχαν απονεμηθεί εξ ημισείας, υποβιβάζοντας ἐπί την όποια σημασία τους. Ο Βεργίτσης αρνήθηκε επί σκηνής το μισό του βραβείο μιλώντας για γενική μετριότητα. Κι ἔτοι ὅλα τελείωσαν αφήνοντας μια ἐντονή αἰσθηση κατάρρευσης και μιζέριας. Η δυσωδία του κλούβιου θεσμού διασκορπίστηκε σ' ὅλη την αίθουσα. Εθνική Ελλάδος γειά σου.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ: Αν απ' του χρόνου, οι βραβευμένοι εμφανίζονται στην σκηνή με διαφημιστικά μπλουζάκια (όπως εκείνες οι στάμπες σε ὅλα τα προγράμματα και τις αφίσες του φεστιβάλ), αν ἔχουμε περισσότερα χάπτενιγκς, αν κάποιος συνθέσει ἑνα ύμνο που θα ακούγεται στην ἐναρξη και την απονομή, και καταφέρουμε να ἔχουμε ως επίτιμο προσκεκλημένο τον ίδιο τον Γκοντάρ (έστω και γιασουρτωμένο) ε, τότε νομίζω πως μπορεί το φεστιβάλ να αποκτήσει το χαμένο του κύρος, που φέτος κατάφερε, παρά τις προσπάθειες, να το ἔχει σε ως θεσμός ολοκληρωτικά και πιθανόν αμετάκλητα.

Αλλά ας αυχοληθούμε πιο σοβαρά, με κάτι πιο σοβαρό: τις ἰδιες τις τανίες.

**ΤΕΡΙΡΕΜ
ΤΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΔΩΞΙΑΔΗ**

Σκην. - Σενάριο: Απόστολος Δοξιάδης. **Φωτ.:** Ανδρέας Μπέλλης. **Μουσ.:** Διονύσης Σαββόπουλος. **Σκην. - Κοστ.:** Αλέξης Κυριτσόπουλος. **Μοντάζ:** Γ. Μαυρομαριδης. **Ήχος:** Νίκος Αχλάδης. **Ερμην.:** Αντ. Καφετζόπουλος, Όλια Λαζαρίδου, Βάσια Παναγοπούλου, Δ. Πουλικάκος.



Αντώνης Καφετζόπουλος στο ΤΕΡΙΡΕΜ

Κατ' αρχήν και κατ' αρχάς, κανείς δεν μπορεί να κρίνει μια τανία για την επιλογή του θέματός της. Όχι μόνο, γιατί έτσι προσβάλει το δικαίωμα ελεύθερης έκφρασης των ιδεών του κινηματογραφιστή, αλλά γιατί μια τέτοια απόπειρα τίθεται εκ των προτέρων εκ το ο ζ θ έ μ α τ ο ζ, εκτός της συγκεκριμένης τανίας. Κάθε κριτική/αξιολόγηση ενός έργου οφείλει να εκκινεί από το ίδιο το θέμα και την εκφραστική πρόθεση που το διαπερνά, συσχετίζοντάς τα, με την κινηματογραφική τους απόδοση/εκφορά και την ασθητική—υλική τους πραγμάτωση.

Θέλω να πω ότι το πρόβλημα με το ΤΕΡΙΡΕΜ δεν βρίσκεται στην μεταφυσική

του θέματος του, (που θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελέσει το έρεισμα για μια καλή ταινία), αλλά στην αδυναμία να οργανωθούν οι εικόνες, οι χρόνοι και οι πράξεις των προσώπων, γύρω από το ουσιαστικό του συμβάν: το ίδιο το θαύμα. Το θαύμα, όχι ως σωτήριο υπερβατικό γεγονός, αλλά ως ανοιχτός πυρήνας σημασών που θα εμψυχώσει και θα συνέχει εσωτερικά το σύνολο του έργου, δημιουργώντας την ιδιαίτερη προοπτική του. Το θαύμα, ως αίσθημα προσδοκίας και ως δραματουργική κορύφωση κι απρόσπτη έκβαση μιας ιστορίας απεγνωσμένου αγώνα ενάντια στο αμετάκλητο του θανάτου. Το θαύμα ως καταλυτικό συμβάν με αμφιδρομη σημασία για το ίδιο το δράμα.

Αντί γ' αυτό άμως, η αφήγηση διογκώνεται εγκάρπια από ετερόκλητα και δευτερεύοντα θέματα, που παρεμβάλονται στην ροή της. Αρχαιοκάτηλοι, ο αποκεφαλισμένος άγιος, η μαστρελη γριά, ο χωρικός πουν ξεθάβει την εικόνα, η νεαρή παραθεριστρια κι ο ρεπόρτερ, οι εκδηλώσεις ψυευδοπολιτιστικής δραστηριότητας στην επαρχία, ο παπάς, το φονικό, ο γερο-ασκητής κι ο δόκιμος μοναχός, ορώματα, λιτανείες και προσκυνητές. Ανομοιογενή πρόσωπα και μικροϊστορίες, κατανεμημένα στην συνολική διάρκεια της ταινίας, χωρίς κανένα μέτρο και οικονομία, να επαναλαμβάνονται και να συνωθούνται, εκτοπίζοντας από το προσκήνιο τους βασικούς ήρωες και την τυφλή πορεία της αγωνία τους. Όλα αυτά δεν καταφέρνουν να λειτουργήσουν ούτε καν σαν στοιχειώδεις λεπτομέρειες που θα οικοδομήσουν τηματικά έναν ιδιαίτερο κόσμο, τον κόσμο του έργου, που θα αποτελέσει το βασικό πεδίο του δράματος, αλλά αντίθετα σκεδάζουν τον χρόνο του και κατεκρηματίζουν την συνέχεια της αφήγησης του. Έτοι μάθημα διάκριση ανάμεσα στα συμβάντα μεζονος κι ελάσσονος σημασίας καταργείται, η εξέλιξη διακόπτεται διαρκώς κι αποδυναμώνεται, θαρρείς κι ο κινηματογραφιστής αυτής της ταινίας από μα απολύμα να αναπτύξει ξεκάθαρα το κύριο θέμα του, το διασκόρπισε ανάμεσα σ' άλλα, για να εξομαλύνει την έκπληξη από το θαύμα του τέλους.

Και το "θαύμα" συμβαίνει σαν νάνα ένα αυτονόητο κι αναμενόμενο γεγονός, η Μαρία αναδύεται μέσα από την θανάσιμη οιωπή της, η σχέση με τον άντρα της αποκαθίσταται αμέσως και η ταινία τελειώνει πριν προλάβει κανείς ν' απορήσει, να αναρωτηθεί, να θαυμάσει(!). Το θαυμαστό μιας έγερσης της σημασίας ως τελικό αισθητικό αποτέλεσμα δεν συμβαίνει κι όλες οι προηγούμενες σταγμές της αφήγησης διαλύνονται σαν εντυπώσεις μετέωρες και προσωρινές, χωρίς να αποκτήσουν μια αναδρομική συνοχή και νόημα. Και ο Δοξιάδης δεν καταφέρνει να πείσει κανέναν, γιατί πριν απ' όλους ο ίδιος δεν πιστεύει στα πρόσωπα, την ζωή και την ιστορία τους και στην κινηματογραφική δημιουργία που τα ανασταίνει.

Ο ΚΛΟΙΟΣ ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΚΟΥΤΣΟΜΥΤΗ

Σκην.: Κώστας Κουτσομύτης. **Σεν.:** Βαγγέλης Γκούφας, Κ. Κουτσομύτης, Γιώργος Μπράμιος. **Φωτ.:** Νίκος Σμαραγδής. **Μουσ.:** Αργυρώης Κουνάδης. **Σκην. – Κοστ.:** Ρένα Γεωργιάδου. **Μοντάζ:** Πάνος Παπακυριακόπουλος. **Ηχος:** Αργ. Λαζαρίδης. **Ερμην.:** Γ. Μιχαλακόπουλος, Άννα Φόνσου, Γ. Μοσχίδης, Τίμος Περλέγκας, Ντ. Λύρας, Σ. Αλαφούζος, Αίας Μανθόπουλος, Δ. Καραμπέτσης, Γερ. Σκιαδαρέσης, Στ. Παύλου, Βλαδ. Κυριακίδης.



Ο Γιώργος Μιχαλακόπουλος και πίσω του ο Γιώργος Μοσχίδης στην τανία ΚΛΟΙΟΣ

Τανία που δραματοποιεί κινηματογραφικά ένα πραγματικό, εξαιρετικό, ηρωϊκό συμβάν της εποχής του εμφυλίου, (μαύρα, επικίνδυνα χρόνια διωγμού, φόβου και σπαραγμού). Και επικεντρώνεται σ' αυτό και το θεματοποιεί, το διευθετεί σ'ένα πριν κι ένα μετά και το αναπτύσσει, με μια αφήγηση κλασική, καθαρή, γραμμική, χωρισμένη σε εισαγωγή – κυρίως θέμα – επίλογο.

Τα πρόσωπα της μιας ή της άλλης μεριάς, οι δρόμοι, τα κτίρια, τα πάρκα, τα τρένα, τα πλοία, οι έσω και ξένω χώροι, παρουσιάζονται από την αρχή στην μουντή, εύθραυστη καθημερινότητά τους. Μέσα από παγωμένα πλάνα ημερινά που εναλλάσσονται με πλάνα νυχτερινά, διάφανα και αδρά περιγεγραμμένα από τον επικείμενο κίνδυνο κάθε σταγμής. Στο εκτός - πεδίου κυριαρχεί ο σκοτεινός, ασφυκτικός κλοιός μιας αδιάλλακτης εξουσίας, που ολοένα στενεύει. Διαφορετικά στιγμάτωπα – εικόνες εμφανίζονται ως μια ποικιλία όψεων χαρακτηριστική, που σχηματοποιεί χρονικά και συνθέτει τον ορίζοντα εκείνης της εποχής. Κι αυτό επιτυγχάνεται χάρη σε μια επεξεργασία του πλάτους των εικόνων λεπτομερειακή, πιοτά αναπαραστατική και στοιχειοθετημένη από εξωτερικά αναμφιστήματα χαρακτηριστικά, που καταφέρνουν να αποδώσουν μια σκηνική πληρότητα και μια ποιότητα ατμοσφαιρική, (αυτά και έτσι, συνέβαναν ενδεικτικά – οπτικά την χρονιά εκείνη). Κι αυτό θα αποτελέσει το δεδομένο, αδιαπέραστο φόντο όπου θα διαδραματισθεί, και θα αποκτήσει υπόσταση το συμβάν της αεροπειρατίας. Φόντο εντός και δια του οποίου, θα εμφανοθούν ένας-ένας και θα ξεχωρίσουν οι έξι βασικοί χαρακτήρες και θα εντοπισθούν οι κινήσεις τους, θα οριοθετηθούν οι

επιλογές τους και θα διαγραφεί βαθμαία η συγκλίνουσα προοπτική διαφυγής τους, θα παρουσιασθεί η ε ν κ α i ρ i a, η στιγμή της απόφασης, που θα κινητροδοτήσει την δράση, θα πυροδοτήσει τον χρόνο, που μόνο αυτός μπορεί να υπερβεί και να διαταράξει τον χώρου την στατικότητα, να κάνει ανάγλυφο ένα μακρυνό, επίπεδο παρελθόν.

Κι η παράσταση αρχίζει. Χωρίς ρητορικές ή μελοδραματικές εκτροπές, χωρίς εμβαθύνσεις, χρόνους πρωθύνστερους ή αναδρομές. Και χωρίς τίποτα να περισσεύει ή να λείπει από τις εικόνες. Ο ρυθμός επιταχύνεται. Όλα δείχνονται κι όλα ανάγονται σε μια διάσταση θεαματική, που εκτυλίσσεται ως δράση που περιέχει ένταση, χιούμορ, σασπένς, ψυχολογικές αντιδράσεις, απρόσπτα που εξουδετερώνονται, στιγμές δισταγμού, αγωνία, αθέλητη βία κι ένα αίσθημα εκκρεμότητας για την τελική έκβαση της απόπειρας. Και η πιο έσχατη λεπτομέρεια που επιτρέπει το θέμα εξαντλείται. Όσουπον μερικές στιγμές αρχίζουν να επαναλαμβάνονται χάνοντας την αποτελεσματικότητά τους (όταν για παράδειγμα η Φόνσου ξαναλέει: "μα είμαστε στο εξωτερικό", κανείς θεατής δεν γελάει). Όλα αυτά όμως θυμιζούν, εκείνη την αφηγηματική τεχνική των ταινιών στης σειράς Α i g r t, όπου όλα τα πρόσωπα, επιβάτες και πλήρωμα μιας πτήσης, δείχνονται το καθένα στην γραφική της τάση του, συγκροτώντας έναν αντιτροσωπευτικό μικρόκοσμο των τύπων μιας εποχής. Εδώ όμως, αυτά τα δευτερεύοντα πρόσωπα, σταδιακά ισοπεδώνονται, καθώς διαχωρίζονται σε συμμαθούντες που "εκδηλώνονται", σε αφελείς που δεν αντιλαμβάνονται τι συμβαίνει, και σε δειλούς που γελοιοποιούνται. Η δραματουργική διαφοροποίηση των αντιδράσεων θυσιάζεται στην επανάληψη δραστικών θεαματικών εντυπώσεων. Έτοιμοι οι ίδιες οι εικόνες αυτονομούνται από κάθε ιδιαίτερο ανάφορο τους για να εξυπηρετήσουν μια "τραβηγμένη" δράση, μια περιπτέτεια πειρατικής επιχείρησης. Ο αφηγηματικός χρόνος χωροποιείται, μοιράζεται στις πολλαπλές θέσεις που κατέχουν τα συμμετέχοντα πρόσωπα (στον θάλαμο των επιβατών, στην καμπάνα του κυβερνήτη, στον πύργο ελέγχου), περιορίζεται σε μια παράλληλη συν-παρουσία ταυτόχρονων γεγονότων. Όλα δείχνονται και τίποτα καινούριο δεν αποκαλύπτεται. Οι έξι βασικοί χαρακτήρες αποδιαφοροποιούνται. Δεν μαθαίνουμε τίποτα περισσότερο απ' ότι ήδη γνωρίζαμε γι' αυτούς, έστω κι αν τους βλέπουμε στις πιο εντατικές στιγμές της ζωής τους. Είναι απλώς οι κύριοι συντελεστές μιας μονοσήμαντης δράσης.

Μετά η ταινία προσγειώνεται σ' έναν άλλο ρυθμό (πιο αργό, πιο ανιχνευτικό, πιο μονότονο), δύοπτο θα παιχτεί μπροστά σ' ένα διαφορετικό (υποτίθεται) αλλά ομοιοιστατικό σκηνικό, ο επίλογος της ιστορίας.

Ο ΚΛΟΙΟΣ είναι μια ταινία που αναλαμβάνει ως θέμα της ένα πραγματικό, εξαιρετικό συμβάν μιας άλλης εποχής, και καταφέρνει να το διεκπαίρει ώστε οι δηλαδή να το εικονογραφήσει, να το χωρίσει θεματικά και να το συναρμολογήσει κινηματογραφικά, προσδιδόντάς του μια εξωτερική συνάφεια απομονωμένη. Και επιτλέον να το θεματοποιήσει ως δράση σε μια σχετική απόσταση ασφαλείας από τον ιστορικό ορίζοντα αναφοράς του, που αποτελεί το απαραίτητο φόντο, το ήταν - έτοιμος αλλοτανής εποχής.

Πρόκειται δηλαδή για μια ταινία εποχής, με την βαθύτερη σημασία που αποδίδει αυτός ο χαρακτηρισμός σ' ένα κινηματογραφικό έργο.

ΔΟΞΩΜΠΟΥΣ
ΤΟΥ ΦΩΤΟΥ ΛΑΜΠΡΙΝΟΥ

Σκηνή: Φώτος Λαμπρινός. **Σεν.:** Πάνος Θεοδωρίδης, Φ. Λαμπρινός. **Φωτ.:** Γιώργος Αρβανίτης. **Μουσ.:** Κώστας Βόμβολος. **Σκηνικά:** Μικές Καραπιπέρης. **Κοστ.:** Ιωάννα Παπαντωνίου. **Μοντάζ:** Αρ. Καρύδης – Φουκς. **Ήχος:** Γιάννης Χαραλαμπίδης. **Ερμην.:** Νίκος Βρεττός, Β. Γκόπης, Στέλιος Καπάτος, Βαρβ. Μαυρομάτη.



Η κινηματογραφική αναπαράσταση μιας άγνωστης χρονικής περιόδου της βυζαντινής εποχής αποτελεί, αν μη τι άλλο, ένα ριψοκίνδυνο τόλμημα, που θα άξεις να το παρακολουθήσει κανείς με ενδιαφέρον ή αισθητική περιέργεια.

Το έδαφος για ένα τέτοιο θέμα είναι κινηματογραφικά ανεξερεύνητο, ολισθηρό, απόκρημνο, δύσβατο. Όσο για την συγκεκριμένη εποχή, είναι ήδη εδώ και πολλά χρόνια αλωμένη. Αφ' ενός από μια στυγνή, γκρίζα παράσταση που σφυρηλάτησαν τα ιστορικά - δογματικά εγχειρίδια (αυτοκρατορικές ίντριγκες, καθαγιασμός της εξουσίας, θεοκρατική καταχνιά, χλαμύδα και αίμα) και αφ' ετέρου από την θεαματική - ηρωική - μυθική παράσταση που διέδοσε ο ίδιος ο κινηματογράφος για τον μεσαίωνα, με τις ανάλογες τανίες (σιδερόφρακτοι ιππότες, μάγισσες στην πυρά, πύργοι τρομακτικοί, λιμοί και θρυλικά ξωτικά).

Πώς να κινηθείς και πού να χωρέσεις, ανάμεσα σ' αυτές τις κοφτερές συμπληγάδες - εικόνες, που η μια συμπληρώνει κι επιβεβιώνει την άλλη, ως ένα ισχυρό δίπολο απωθησης - έλξης;

Κι δύμως, το ΔΟΞΟΜΠΟΥΣ καταφέρνει και εισβάλει με μια διαφορετική οπτική, ανοίγει το δικό του πεδίο, με μια ενδιάμεση αφηγηματική διαδρομή, που επιτρέπει και προκαλεί μια άλλη θεώρηση του κόσμου τότε κι εκεί. Και ως αληθινά καινούρια παράσταση, δεν έρχεται απλώς να επιτροπεύεται σ' αυτές που ήδη υπήρχαν, να τις ερμηνεύσει ή να τις συμπαραταχθεί, αλλά να τις αντιπαρατεθεί και να διαρρήξει την απόλυτη τους κυριαρχία. Κι εδώ έγκειται η βαθύτερη αξία του έργου, (η οποία βέβαια ως τελικό - αισθητικό αποτέλεσμα μένει να μετρηθεί), κι όχι στα σκηνικά και στά ντεκόρ του, στο πλήθος των κομπάρων του, στις ψαλμωδίες και στα κοστούμια του, στην αλλότροπη γλώσσα των διαλόγων του, στις μάχες και τα οπτικά του παράδοξα. Εκείνα δηλαδή τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του που προκαλέσαν από την αρχή, ανακλαστικές αρνητικές αντιδράσεις (εν μέρει αναμενόμενες) σε κάποιους μοντέρνους (ροκ εντ ρολ) θεατές και λειτούργησαν απωθητικά.

Αλλά και πώς αλλιώς θα μπορούσε άραγε σε μια πρώτη θέαση να συμβεί;

Μια τέτοια τανία, ήταν φανερό εκ των προτέρων, πως δεν θα μπορούσε να γίνει γενικά αποδεκτή, εκτός κι αν φτιαχνόταν σε μια διαφορετική προοπτική, με μια πιο ελκυστική αφηγηματική τεχνική, αν γινόταν ας πούμε η ελληνική εκδοχή του ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΡΟΔΟΥ. Αλλά τότε βέβαια θα επρόκειτο για μια άλλη τανία, ανώδυνη, διάφανη, προσπελάσιμη, μυθική.

Ενώ το ΔΟΞΟΜΠΟΥΣ κάθε άλλο παρά αυτό επιχειρεί, αλλά θέτει ως έρεισμα του μια διάσταση της παράδοσης διαχρονική, όπου μέσα σ' αυτήν παρουσιάζονται για πρώτη φορά μετασχηματισμοί και ξητήματα, που μοιάζουν να απασχολούν και ν' αναστατώνουν ακόμα και σήμερα την ελληνική ζωή. Ρήξη της δυναδικής εξουσίας εκκλησίας και κράτους, στείρα τεχνοκρατική εισβολή, ατέγκα κέντρα αποφάσεων που ελέγχουν από μακριά την ζωή των ανθρώπων, επιβολή μιας εντατικής παραγωγικότητας στην οικονομική ζωή, δουλοπρέπεια, συμμαχίες και ανταγωνισμοί.

Κι αυτό την κάνει μια τανία που δεν είναι ούτε ιστοριο-γραφική, ούτε "εποχής", αλλά μια αναπαράσταση κινηματογραφική, που δείχνει και σημασιοδοτεί μια σκοτεινή κι ανιστόρητη όψη εκείνης της εποχής στις πιο αποκαλυπτικές και

ξωτικές της στιγμές. Μέσα και από την οποία αναδύονται σχέσεις και πρόσωπα σε αμφισήμαντη αντιστοιχία με το δικό μας παρόν, φανερώμενα σ'ένα άλλο ξέφωτο ιστορικό και διαθέσιμα σε μια πιο καθαρή, "αποστασιοποιημένη" ματά, η οποία τα προσεγγίζει κι απομακρύνεται, παλλινδρομεί κι επιστρέφει μόλις αναγνωρίσει κάτι οικείο σ'αυτά, και δημιουργείται έτοι μια διαχρονική προοπτική. Ή μήπως όχι;

Το ΔΟΞΟΜΠΟΥΣ εικονίζει μια κοινωνία έξω απ'τα τείχη, μακρυά από την πόλη, στην περιφέρεια του κύκλου κάπτοιων ιστορικών γεγονότων, πέρα από την οριακή γραμμή του δεδομένου ορίζοντα αναφοράς. Χωρίς ωστόσο να πινει να τον προυποθέτει ως τον χώρο του αօράτου (το εκτός πεδίου) που περιβάλλει και οριοθετεί το ορατό των εικόνων, αλλά και εισβάλλει κάθε στιγμή μέσα σ'αυτό, ως αιτία, αρκτική, ως συνέπεια καθοριστική, τα οποία θα αποτελέσουν την κινητήρια αρχή και τον πόλο προσανατολισμού των ίδιων των δρώμενων.

Πάροικοι χωρικοί στην καθημερινή τους ζωή, νομάδες καλλιτέχνες αρετικοί, φανατικοί βλοσφοροί μοναχοί, απόκοσμες μορφές στην αχερώντα λίμνη, στρατιώτες και ευγενείς, ένας παράξενος ηγούμενος κι ένας τυραννικός Δεσπότης –Αφέντης, ένας πεισματάρης Πρωτόγηρος κι ένα παιδί, συμπλέκοτα και συνθέτοντα τον πυκνό ιστό των σχέσεων την ιστορίας. Όσπου αυτή η πρώτη, συνολική, καταστατική εικόνα, θα διαταραχτεί από την βία των γεγονότων κι αφηγηματικά θα ρευστοποιηθεί, θα αποκτήσει κάποια δυναμική και εντέλει θα αντιστραφεί, θα επαναπαγιωθεί σε μια παρόμοια κατάσταση πραγμάτων, όπου άλλα πρόσωπα θα καταλάβουν τις ίδιες, αμετακίνητες θέσεις της εξουσίας.

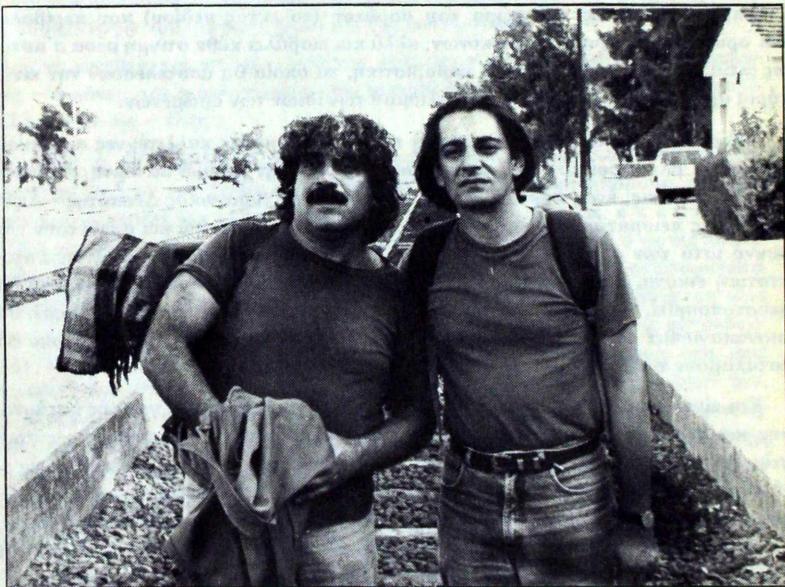
Και είναι σ'αυτήν την κλειστή/ανοιχτή τελική ανατροπή της γενικής κατάστασης και των ρόλων, που επάγονται και αποκτούν συνοχή οι λανθάνουσες προκείμενες διαχρονικότητας της τανίας, για να εκκινήσουν πάλι από εκεί και να εξέλθουν εκτός του πλαισίου της συγκεκριμένης εποχής (και του κινηματογραφικού κάδρου) και να βυθιστούν μέσα στην απροσδιοριστία του ιστορικού χρόνου, στο επέκεινα του τ ο τ ε κι ε κ ε ί, και στο εντεύθεν του ε δ ώ και τ ώ ρ α. Ή μήπως για να απορροφηθούν, να χαθούν τελείως μεσ'στο σκοτάδι της αιθουσας;

Γιατί πριν και πέρα απ'αυτήν την διακριτική εικονοκλασία, η ίδια η τανία, σε πολλά σημεία, με την βαριά στυλζαρισμένη σκηνοθετική της οργάνωση, την εμφανή θεατρικότητα της ερμηνείας των θησοποιών της, με την διαδοχική στρωμάτωση των θεμάτων της και κύρια με τις σεναριακές της ασάφειες, συγκαλύπτει τις βαθύτερές της προθέσεις, αδρανοποιεί το άνοιγμα των ρηξικέλευθων σημασιών της, ξεθωριάζει την απαράτητη ευκρίνεια των θεμελιακών συστατικών του κόσμου που εικονίζει.

Η κινηματογραφική αναπαράσταση μιας πρωτόφαντης όψης μιας ήδη σκοτεινής, άγνωστης και μακρινής εποχής για την πλειονότητα των σημερινών θεατών, προυποθέτει και συνεπάγεται μια περίσσεια εντυπώσεων – αναφορών, που θα διευκρινίζει και θα εκφράζει την ιδιότυπη κοινωνική της οργάνωση. Όχι για να μπολιαστεί το, έργο με κάποια στοιχεία κοινωνιολογικά, ιστορικά ή φολκλορικά, αλλά για να πληρωθούν μέσα σ'αυτό, τα αναπόφευκτα λόγω χρονικής απόστασης, νοηματικά κενά, που εμφανίζονται ως ασάφειες, ελλείψεις και διαστήματα ασυνέχειας στην ίδια την κινηματογραφική αφήγηση.

... ΚΑΙ ΔΥΟ ΑΥΓΑ ΤΟΥΡΚΙΑΣ
ΤΟΥ ΑΡΗ ΦΩΤΙΑΔΗ

Σκην. – **Σενάριο:** Άρης Φωτιάδης. **Φωτ.:** Σάκης Μανιάτης. **Μουσ.:** Νίκος Πορτοκάλογλου. **Μοντάζ:** Ελβίρα Βαρελλά. **Ήχος:** Αντώνης Μπαϊρακτάρης. **Ερμην.:** Δ. Πιατάς, Αντ. Καφετζόπουλος, Τίμος Περλέγκας.



Ο Δημήτρης Πιατάς και ο Αντώνης Καφετζόπουλος

Πρόκειται για μια ελαφριά, επιφανειακά ηθογραφική κι εύκολα αναγνωρίσιμη στις καταστάσεις και τα πρόσωπα που χρησιμοποιεί, ελληνική κωμωδία ευτράπελης δράσης. Η οποία επιπλέον είναι κι ολοφάνερα γκαστρωμένη από ένα μήνυμα "συμφιλίωσης δυο λαών", που προσπαθεί να ξεγεννήσει σε κλισέ φραστικούς τοκετούς.

Η αρχική σεναριακή ιδέα επιχειρεί να θεματοποιήσει ή/και να προσωποποιήσει το επίκαιρο, αλλά μ'ένα τρόπο ρηχό και παρωχημένο. 'Ενας Έλληνας κι ένας Τούρκος, ξουν τυχαία μια κοινή περιτέτεια καταδίωξης, ώστου οι δυο "έχθροι" θα γίνουν φίλοι και θα ανακαλύψουν (κυριολεκτικά και μεταφορικά) την βαθύτερη συγγενική τους υπόσταση.

Αυτή η ιδέα μοιάζει κατ' αρχήν πρόσφορη για να σατυρισθούν σε βάθος κάποιες σύγχρονες εθνικιστικές προκαταλήψεις και φόβοι και οι χαρακτηριστικές στάσεις και συμπεριφορές που τους αντιστοιχούν. Άλλα κι τανιά αφήνοντας ανεκμετάλλευτες όλες αυτές τις δυνατότητες εμπλουτισμού και ανάπτυξης, αρκεί-

ται σ'ένα περιορισμό του σεναριακού υλικού της, το οποίο και διασκορπίζει σε πολύ περισσότερα πλάνα και σκηνές από όσα θα αρκούσαν για να το αποδώσουν ικανοποιητικά. Το διάλυμα του θεματικού υλικού και των κωμικών ευρημάτων μέσα στις κινηματογραφικές εντυπώσεις αφωνεται σταδιακά, ώσπου εξαντλείται αισθητικά και αισθητά. Οι χώροι κι αδιάκοπες μετακινήσεις, οι χαρακτήρες και οι ίδιες πάντα συγκρούσεις, τα αδιέξοδα και οι στημένες συμπτώσεις, επαναλαμβάνονται κατά κόρον σε ανούσιες παραλλαγές. Όλα μοιάζουν σαν μια ανώφελη προσπάθεια να επωηκυνθεί με το ζόρι ο φιλμικός χρόνος, ώστε να αποκτήσει την διάρκεια μιας μεγάλου μήκους ταινίας.

Και το αποτέλεσμα είναι μια άρρυθμη, πλατυαστική, πλαδαρή αφηγηματική διαδοχή των συμβάντων, ό,τι δηλαδή χειρότερο για μια κωμωδία. Η στυγμαία έκρηξη θυμηδίας που καταφέρουν και προκαλούν μερικά πιο ζωηρά κωμικά απρόσπτα, εξουθενώνται γρήγορα από τα τραβηγμένα διαστήματα ύφεσης που προηγούνται κι ακολουθούν. Υπάρχουν σκηνές που απλώς επεξηγούν τα "αυτονόητα" κάποιων άλλων. Η εγρήγορση του θεατή από κάποιο σημείο και πέρα δεν βρίσκει ερεθίσματα για να διατηρηθεί. Τα συμβάντα ακολουθούν μια αδιάφορη και ελάχιστα αναπάντεχη πορεία. Η αντίστροφη τελική διαδρομή των ηρώων δεν καταφέρνει να ανεβάσει τον αφηγηματικό τόνο που έχει χαθεί.

Μια κινηματογραφική κωμωδία πώς μπορεί ως τέτοια να λειτουργήσει, όταν ο τελικός της ρυθμός, όχι μόνο δεν καταφέρνει να ενταθεί, να επιταχυνθεί, αλλά ούτε και να διατηρηθεί στην ίδια κλίμακα που είχε τουλάχιστον από την αρχή;

Εξάλουν πέραν αυτών, πρόκειται και για μια φτηνή κινηματογραφική παραγωγή, γεγονός που δεν επιτυγχάνεται αισθητικά να ξεπεραστεί, αλλά εμφανίζεται ως σύμπτωμα προχειρότητας στην οργάνωση διαφόρων σκηνών, στην αποτυχία των "μπλόουν-ατ", στον ευδάκριτο κόκκο της φωτογραφίας, στην γενική κακοτεχνία των εικόνων.

Κι αν κάτι σώζει (;) την ταινία και δεν την αφήνει να υποκύψει στην κακογουστά και την φτήνεια των εμπορικών κατασκευασμάτων, που έχουν γίνει πια του συρμού, είναι η ευπρεπής παρουσία των δυο πρωταγωνιστών της, που ανταποκρίνονται στην ευθύνη των ρόλων τους και τους αποδίδουν με μια ποιότητα διαφορετική, στο μέτρο πάντα του δυνατού και στα όρια που τους επιτρέπει μια τέτοια ταινία.

Του κώλου τα εννιάμερα δηλαδή... και δυο αυγά τουρκίας.

ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΘΟΥΣ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΒΕΡΓΙΤΣΗ

Σκην. – Σενάριο: Νίκος Βεργίτσης. **Φωτ.:** Ανδρέας Μπέλλης. **Μουσ.:** Δημ. Παπαδημητρίου. **Σκηνικά:** Λιλή Πεζάνου. **Μοντάζ:** Γιάννης Τσιτσόπουλος. **Ήχος:** Paul le Mare. **Ερμην.:** Αντ. Καφετζόπουλος, Isabel Otero, Όλια Λαζαρίδου, Patrick Bauchau.

Ένα έργο ακραία φιλόδοξο, υπέρμετρα συμπυκνωμένο και παραστατικά ανισόπεδο. Μια αδιαπέραστη πυκνή συμπαράταξη εικόνων – άψογα οργανωμένων ει-



κόνων — που πουθενά δεν επιτρέπει ανοίγματα και διαστήματα ελευθερίας για να διεισδύσει το βλέμμα και να κινηθεί μέσα σ' αυτές.

Ο χρόνος της δράσης —αν υπάρχει χρόνος σ' αυτήν την τανία— είναι ακατάπαυστα κορυφωμένος, απογειωμένος, εντατικός, σαν μια ευθυτενής διαδοχή αλυσιδωτών δραματουργικών εκρήξεων που σκοπεύουν να εντυπωσιάσουν. Η κάθε στιγμή είναι το ίδιο βαρυσήμαντη με οποιαδήποτε άλλη. Δεν υπάρχει ανάσα στον ρυθμό, δεν υπάρχει τίποτα περιττό, επουσιώσεις κι ελάσσον σ' αυτήν την τανία κα κα γ' αυτό τίποτα αληθινά και διακεκριμένα ουσιώδες και σημαντικό. Ισως σε τελική ανάλυση να μην υπάρχει καν μια συγκεκριμένη ιστορία προσώπων μέσα από τις καταστάσεις και τις σχέσεις που ζουν, αφού ακόμα κι αυτή η αφήγηση έχει εξαρθρωθεί σε επισημάνσεις αναφορικές που την απάγουν τμηματικά σ' ένα εκτός —πρώτου επιτέδου, στο δεύτερο, τρίτο επίτεδο και δεν συμμαζεύεται.

Κι αν κάποιος πάρει στα σοβαρά κι εξετάσει τους τελεστικούς όρους του θέματός της, που δικαιολογούν και στηρίζουν αυτή την επιφανειακή και αδιάπτωτη ένταση, δεν θα βρει παρά κάποιες αόριστες παραδοξότητες: αφηρημένες έννοιες, ασαφείς ιδέες και διαθέσιμα σύμβολα. Ένα φάντασμα έρωτα που εναρκώνεται, τον έρωτα που προσωποποιείται σε μια γυναίκα, ένα ινδιάνικο τελετουργικό που αγγέλεται στον φετιχισμό των αντικειμένων, κι ένα πρόσωπο κεντρικό που προβάλει σαν ζωτικό νόημα της ζωής του, το άκουσμα της λέξης "Πάθος" και ούτε κι αυτό ως κάτι ιδιαίτερα σημαντικόν και διευκρινίσμο. Όλα αυτά δύμως είναι βαρύγουνες μπούρδες, με το συμπάθειο.

Κι αν κάτι αντέχει και μένει πέρα απ' όλα αυτά τα "κουφά", είναι οι ίδιες οι εικόνες, που στην ολική-ασθητική διάστασή τους κι η κάθε μα χωριστά, είναι τόσο μεστές, ακραφενίς κι απαστράπτουσες που καθηλώνουν το βλέμμα κι εκπέμπουν μια τέτοια εσωτερική ακτινοβολία, που τις αποτυπώνει στην μνήμη, έστω και σαν εντυπώσεις μεμονωμένες, αποσπασματικές και αποσπασμένες από ένα δύον που δεν συγκροτείται ποτέ. Όχι ως εικόνες που παροντοποιούν τις σπαγμές ενός πάθους, αλλά που οι ίδιες αποτελούν το αντικείμενο ενός περφεξιονιστικού πάθους, που θέλει να τις οδηγήσει σε μια εξεζητημένη ασθητική τελειότητα, καταργώντας ακόμα κι αυτό το ειδικό περιεχόμενό τους. Εικόνες αυτόνομες που δεν συνέχονται κι ούτε συνέχουν, αλλά βρίσκονται γκρουπαρισμένες σαν επεισόδια κι ασφαλισμένες στο διάφανο, λαμπερό τους περίβλημα, στο κινηματογραφικό σελοφάν που τις κάνει γοητευτικές.

'Ηδη από την PEVANΣ είχε εκδηλωθεί η τάση αυτή του Βεργίτου ως κινηματογραφιστή, προς την λατρεία της κανοφάνειας, την σκηνοθετική εκδήληση, αλλά και προς την υπερβολή να θέλει να τα πει και να τα δείξει όλα μαζί, σε μια μόνο ταινία. Τουλάχιστον όμως εκεί, είχε καταφέρει αυτή την υπέρβαση να την ισορροπήσει με μια διεισδυτική ματιά ενδιαφέροντος και συμπάθειας για την εσωτερική, μυστική ζωή των ηρώων, μετουσιώνοντας έτοι τις μανιερίστικες του ιδιοτροπίες σε ποικιλία εκφάνσεων ενός ερωτικού πάθους.

Και να που στον ΑΡΧΑΓΓΕΛΟ ΤΟΥ ΠΑΘΟΥΣ έρχεται σ' αυτή την τάση να επιπροστεθεί και μια κανονύμια εμμονή, αυτή του απολύτου ελέγχου των σεναριών σημασιοδοτήσεων και εντολών, ακόμα και στην παραμικρή σκηνοθετική επιλογή. Κι αυτή την φορά, τα ίδια τα μυθοπλαστικά όρια υπερθέτονται, παντού και σε κάθε στιγμή.

Κι ενώ η ταινία ξεκινάει με κάποιες πρώτες εκπληκτικές σκηνές, που υπόσχονται μια αυστηρήστη, συναρπαστική ιστορία, αυτό που θα επακολουθήσει στην συνέχεια είναι αδύνατον κανείς να το φαντασθεί. Μια πρωτοφανή κινηματογραφική δολοφονία – απονέκρωση των προσώπων της ιστορίας, από το αμόκ μιας συμπαραδηλωτικής μεγαλομανίας που ανάγει ή τουλάχιστον προσπαθεί, κάθε ειδική, συγκεκριμένη, μικρή στιγμή της αφήγησης σε κάτι άλλο έξω απ' αυτήν, στο καθολικό και μεγάλο, στον Καλλιτέχνη εν γένει, στην Γυναίκα εν γένει, στο Πάθος και τον Έρωτα εν γένει, στην Ευρώπη, την Αμερική ή την Ιαπωνία εν γένει, στην Μαύρη Γυναίκα ή τους Καταπιεσμένους εν γένει, στον ίδιο τον Δυτικό Πολιτισμό απ' την γέννησή του ως τώρα εν γένει, στο Άπαν και στο Τίποτα γενικώς.

Θα λέγε κανείς πως δεν υπάρχει τίποτα ακαθόριστο, τυχαίο, απθάσευτο και σημασιακά ανοιχτό σ' αυτήν την ταινία, πως δεν υπάρχουν πρόσωπα καθεαυτά με ανθρώπινη διάσταση, παρά ως περιπτώσεις του είδους στο οποίο ανήκουν και πως οι στιγμές, οι σχέσεις κι οι καταστάσεις που ζουν δεν είναι παρά αφορμές για να συλληφθούν τα μεγάλα μεγέθη, οι απεριόριστοι κύκλοι που τις περιέχουν.

'Όλα αυτά που ίσως δεν καταφέρνουν ποτέ να εντοπισθούν και να γίνουν άμεσα αισθητά ως τέτοια μεσ' την ταινία, (και πώς θα μπορούσαν άλλωστε), αλλά που αρκούν για να της εκκενώσουν την ουσία και να την κάνουν να μοιάζει άκαμπτη, απροσπέλαστη, αφασική.

Δεν ξέρω τι θα κάνει, τι θα προσθέσει και τι θ' αφωρέσει και πώς θα διευρύνει εκ των υστέρων ο Βεργίτους αυτή την ταινία, αλλά αυτή που είδα στην πρώτη εκδοχή της ήταν μια ταινία που έμοιαζε συντριψμένη κάτω απ' το βάρος των ίδιων της των αναφορών.

120 ΝΤΕΣΙΜΠΕΛ
ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΒΑΦΕΑ

Σκην. — **Σενάριο:** Βασίλης Βαφέας. **Φωτ.:** Ντίνος Κατσουρίδης. **Σκην.** — **Κοστ.:** Δαμιανός Ζαρίδης. **Μοντάζ:** Ντίνος Κατσουρίδης. **Ερμην.:** Ρουμπίνη Βασιλακοπούλου, Καριοφυλλιά Καραμπέτη, Άλκης Παναγιωτίδης, Τάσος Υφαντής.



Η τελευταία ταινία του Βαφέα υπήρξε μια δυσάρεστη έκπληξη για τους θαυμαστές του προηγούμενου έργου του και ειδικά για κείνους που δεν αντιλήφθηκαν πως ήδη από τον ΕΡΩΤΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ, κάτι δεν πήγανε καλά με την ιδιαίτερη, προσωπική πορεία, αυτού του πολλά υποσχόμενου κινηματογραφιστή.

Γιατί είναι αλήθεια, πως ο Βαφέας είχε καταφέρει, με αποκορύφωμα το ΡΕΠΟ, να ισορροπεί μ'ένα τρόπο μοναδικό, ακριβοπατώντας επικίνδυνα πάνω από το κενό, που ανοίγεται και χωρίζει το κωμικό από το δραματικό, το τετριψμένο από το καθημερινό, το παράλογο των καταστάσεων από τις ίδιες τις κοινότυπες οικίες στιγμές που το συνιστούν. Και να γεφυρώνει επιδέξια αυτό το κενό συσσωρεύοντας μικρές, περιττές και ατέριττες λεπτομέρειες, που βαθμιαία πυκνώνουν και στοιχειοθετούν μια συνολική εικόνα αποτίμησης της σύγχρονης καθημερινής ελληνικής ζωής. Με μια κοφτή, αργή, σταθερή (καω σε πρώτο πρόσωπο) αφηγηματική βιβλιατησία. Και να συγκεκριμενοποιεί δραματουργικά αυτό το κενό ως το εσωτερικό κενό που χωρίζει, πίσω από τα συμβατικά φωνόμενα, ένα πρόσωπο σημερινό, από την γυναίκα, την ερωμένη, τους φίλους, τους συγγενείς, τους συναδέλφους, την δουλειά του και τον κοινωνικό ρόλο που έχει επωμισθεί. Υιοθε-

τώντας μια νηφάλια, αποστασιοποιημένη κινηματογραφική ματιά, που δεν της έλειπε ούτε η λεπτή, διακριτική ειρωνεία, ούτε η συμπάθεια κι η κατανόηση, αυτή η απαράτητη επιπλέον διάσταση για να μπορεί να αναγνωρίσει ο καθένας κάτι από τον εαυτό του σ' αυτούς τους χαρακτήρες και τις καταστάσεις.

Αυτό το λεπτό κινηματογραφικό εγχείριμα δύναμης εμπεριέχει πάντα ένα ρίσκο: τον κίνδυνο να χαθεί η εύθρωνστη ισορροπία και το έργο να πέσει μέσα στο ίδιο του το κενό, το κενό του μονότονου, του αδιάφορου, του χυδάου, της ισοπέδωσης των χαρακτήρων στην επανάληψη μιας ρηχής κομφορμαστικής διαφοράς, όπου απλώς όλοι είναι τα ίδια σκατά, με εμφανιστική ποικιλία.

Κι αυτό φοβόμας πως συνέβη στην τελευταία τανιά του Βαφέα και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό που την τοποθετεί στον αντίποδα των προοπτικών του προηγούμενου έργου του.

Η νηφάλια, αποστασιοποιημένη ματιά έγινε τώρα βλοσυρή, παγωμένη, κακεντρεχής, μισαλλόδοξη. Γιατί; Τα πρόσωπα του έργου, όχι μόνο είναι επίπεδα, ανολοκλήρωτα, μονοκόμματα, ό�εια ως χαρακτήρες και δεν προσφέρουν καμιά επιπλέον διάσταση στην ενσάρκωση της σεναριακής ιδέας, αλλά είναι και ανυπόφορα αντιταθητικά, κακάσχημα, μίζερα. Καρικατούρες αξιοθρήνητες και γελοίες, εξωτίας μιας επιλεκτικής παρουσίασης τους στις χειρότερες νευρωτικές, εγκεντρικές και χυδάια ανταγωνιστικές στιγμές της κινηματογραφικά αφηγημένης ζωής τους. Γιατί;

Οι χωριστές αναδρομές του καθενός στο κοινό παρελθόν, που κάπου συμπλέκονται αρμονικά, δεξιοτεχνικά σε μια κυκλική διαδοχή γεγονότων, αντί να εμπλουτίζει την εικόνα τους και να δίνει κάποια κατανόηση της συμπεριφοράς τους, να τους συστήνει τον καθένα στην ιδιαίτεροτητά του και να τους συσχετίζει με τον σύγχρονο τύπο ανθρώπου που ανταποσωπεύουν, τους συνθλίβει σταδιακά μέσα από αδιάφορα, ρουτινιάρικα, πλατυαστικά "συμβάντα", που επαναλαμβάνονται ξανά και ξανά, εναλλάσσοντας μόνο τα πρόσωπα, που εξομοιώνονται έτσι και καταστρέφονται ως δραματουργικές οντότητες.

Και ποια στάση απομένει να κρατήσει ο θεατής απέναντι σ' όλα αυτά; Πού βρίσκεται η ματιά του καλλιτέχνη-κινηματογραφιστή που βλέπει κάτι άλλο πέρα από τα φωνόμενα, την εξουδετερωμένη αντίσταση πίσω από τον συμβιβασμό, την αβεβαιότητα πίσω από την απάθεια, την εξουθένωση πίσω από την μιζέρια, την απόγνωση πίσω από την αλλοιορόσαλλη ερωτική ανταλλαγή; Πού είναι το χιούμορ που πον αποκαλύπτει και ταυτόχρονα αποενοχοποιεί τα λάθη του παρελθόντος;

Προς τι αυτό το είδος κινηματογραφικού υπορειας με αλισμάτων, που στην καλύτερη περιπτώση προκαλεί πλήξη κι αδιαφορία και στην χειρότερη απέχθεια και περιφρόνηση για τα πρόσωπα του έργου; Γιατί οι ηθοποιοί, όλοι μαζί κι ο καθένας χωριστά, αποτυγχάνουν οικτρά να αποτινάξουν το στίγμα της μιζέριας που τους προσδίδει ο ρόλος; Αναρωτέμα ειλικρινά, τι είδους ανταπόκριση περιμένει από τον θεατή ένας κινηματογραφιστής, που ο ίδιος δεν δείχνει καμιά κατανόηση και καμιά επιείκεια για τους χαρακτήρες του έργου του;

Και για να τελειώνουμε μ' αυτή την άχαρη προσπάθεια κριτικής αποτίμησης, ρωτώ: τι θα λέγατε εσείς κ. Βαφέα αν "επέλεγα" εδώ να σας ισοπεδώσω, αναφερόμενος μόνο στην τελευταία τανιά σας και αγνοούσα την άλλη σας διάσταση, το προηγούμενο εξαιρετικά αξιόλογο έργο σας, στις καλύτερές του στιγμές;

Δεν θα ήταν αυτό τότε, όχι μια "άλλη" ματιά, αλλά μια κακόβουλη, εμπαθής ματιά;

ΓΕΝΕΘΛΙΑ ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΙΔΗ

Σκην.: Τάκης Παπαγιαννίδης. **Σεν.:** Τ. Παπαγιαννίδης, Θανάσης Βαλτινός.
Φωτ.: Λευτέρης Παυλόπουλος. **Μουσ.:** Θωμάς Σλιώμης. **Σκην.-Κοστ.:** Σίμος
Καραφύλλης. **Ερμην.:** Τάκης Μόσχος, Μισέλ Βάλεϋ, Κ. Τσαπέκος, Τατιάνα
Παπαμόσχου.



Τανία περιηγητική, "κρυπτοτουριστική", νοσταλγική, που με αφορμή την ιστορία μιας κρίσης και επιστροφής στον γενέθλιο τόπο, επιχειρεί να ψηλαφήσει, διακριτικά και σε "δεύτερο πλάνο", κάποια αναγνωρίσμα ιστορικά μνημεία και κάποιους χώρους της Θεσσαλονίκης (σταθμός, Ροτόντα, κάστρα, σοκάκια της Άνω πόλης, βίλα Τερέζε Μπιάνκα, Λευκός Πύργος, πλατείες, παραλία). Και να τα επανασηματοδοτήσει οπτικά, τόσο στην γενικότερη και φθαρμένη πολιτιστική τους αξία, όσο και στην ιδιαίτερη, συμβολική, βιωματική τους αξία στην μνήμη κάποιων ανθρώπων.

Το κεντρικό πρόσωπο είναι αυτό του οποίου οι αλλεπάλληλες μετακινήσεις και συναντήσεις συνιστούν τις στιγμές της αφήγησης, που αποκαλύπτουν ένα-ένα και τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου. Οι εντυπώσεις – εικόνες των εσωτερικών και εξωτερικών χώρων συσσωρεύονται και πληθαίνουν συγκροτώντας ένα ενιαίο οπτικό βάθος πεδίου (την πόλη), που μέσα του θα κινθούν οι δραματουργικές στρέψεις της ιστορίας. Εξάλλου πρόκειται για μια φιλμική ιστορία διαρκούς φυγής και ταυτόχρονης αναζήτησης των χαμένων εικόνων της νεότητας, των σημείων εκκίνησης, μιας πρώτης αγάπης, μιας παλιάς φιλίας, που όλα έχουν τώρα υποστεί την αναπόφευκτη αλλοίωση του χρόνου.

Οι επιδιωκόμενες ή τυχαίες συναντήσεις της αρχής πολλαπλασιάζονται σε τέτοιο βαθμό, που μερικές απ' αυτές μοιάζουν αφηγηματικά περιττές. Διαφορετικές πιθανές δυνατότητες προσανατολισμού της εξέλιξης επισημάνονται φευγαλέα

και μένουν ανοιχτές. Η επανεμφάνιση ορισμένων προσώπων θα σταθεροποιήσει βαθμαία την τελική επιλογή των σχέσεων εκείνων, που μπορούν ακόμη να λειτουργούν ως σχέσεις συνταυτισμού για τον κεντρικό χαρακτήρα. Τα υπόλοιπα πρόσωπα δύμας δεν θα προλάβουν ποτέ να αποκτήσουν κάποια υπόσταση και θα ξαναπαρουσιαστούν στο φινάλε μόνο σαν παραπληρωματικές και άδειες φιγούρες.

Η φαντασμαγορία του ιστορικού θεάματος θα καταφέρει να δημιουργήσει ένα εκθαμβωτικό άνοιγμα στο μέσον των γκρίζων κι επίπεδων εικόνων της αδιέξοδης καθημερινότητας, έτοι δύος αυτής αναπαραστάνεται στην τανία. Και μέσα απ' αυτό το άνοιγμα θα αναδύθει μια άφθαρτη απ' τον χρόνο, καινούρια μορφή, που θα αποτελέσει το αντικείμενο προβολής όλων των ανομολόγητων πόθων για ανάκτηση μιας χαμένης νεότητας. Η ψευδαίσθηση δύμας γρήγορα θα διαλυθεί, καθώς η νεαρή πρωταγωνίστρια, παρόλο που θα γίνει πρόσκαμπρα ερωμένη του, δε θα δεχτεί να γίνει η ενσάρκωση ενός δικού του φαντάσματος, που τον οδηγεί διαρκώς στην φυγή και στην επίμονη άρνηση να αντιμετωπίσει τα προβλήματα της πραγματικής του ζωής.

Κάπου δύμας δύλα αυτά, είναι τόσο άνισα κατανευμημένα ως συμβάντα ουσιαστικά και τόσο ελλειπτικά παραστημένα, που πνήγοντα μέσα στο πλήθος των άλλων εντυπωσιακών ή άτονων εικόνων, χωρίς να διακρίνοντα δραματουργικά. Κάπου ο Μόσχος δεν κατάφερε να πείσει ούτε σαν επιχειρηματίας ή ποιητής, ούτε σαν σύζυγος ή εραστής, αλλά μόνο σαν κάποιος αιγήχανος και συγχιομένος περιπλανόμενος, που σταδιακά τον επικαλύπτουν οι άλλες πληθωρικές παρουσίες και ειδικά του Κώστα Τσαπέκου, που μοιάζει να είναι ο αληθινός πρωταγωνιστής.

Κάπου το έσω-θέαμα της ιστορικής παράστασης καταφέρνει να είναι πιο αληθινό και να ξεπερνάει το κινηματογραφικό θέαμα που το περιέχει.

Τέλος, κάπου η δήλη τανία μοιάζει να πάσχει από μια διάχυτη σκλήρυνση και ατονία, που αποδίδεται σαν μια ατελέσφορη συνάθροιση στηγμότυπων, από την σύντομη επάνοδο κάποιου στην πόλη που γεννήθηκε και μεγάλωσε και την περιδιαβάνει απ' άκρου εις άκρον, χωρίς φανερό λόγο και ατία. Η ματαώτητα της επιστροφής του ήρωα στην γενέθλια πόλη του, κάπου συγχέεται με την ματαώτητα όλων αυτών που απεικονίζει η τανία.

Η πόλη και οι γνώριμοι χώροι της μένουνε, μα τα ανθρώπινα πρόσωπα είναι προσωρινά και φθαρτά, μορφές που μετά την θέαση γρήγορα σβήνουν.

Ο ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ ΑΝΟΙΓΕΙ ΜΕ ΑΝΤΙΚΕΛΙΔΙ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΜΠΟΥΝΤΟΥΡΗ

Σκην. - Σενάριο: Βασίλης Μπουντούρης. **Φωτ.:** Σταύρος Χασάπης. **Μουσ.:** Μιχάλης Γρηγορίου. **Σκηνογρ.** Μιλτιάδης Μακρής. **Κοστ.:** Έλενα Μαντζαβίου. **Ερμην.:** Ian Duri, Λύδια Λένωση, Κασσάνδρα Βογιατζή.

Ναι εντάξει, η τανία αυτή σίγουρα "ξενίζει" από την αρχή για την ξενόγλωσση απόδοση των διαλόγων της. Τίποτα δύμας ασυμβίβαστο δεν υπάρχει εντέλει σ' αυτήν την επιλογή και στο ίδιο το θέμα της ή στον τρόπο της κινηματογραφικής

του απόδοσης. Δεν πρόκειται δηλαδή για κι ούτε θυμίζει μεταγλωττισμένη τανία κατά την θέασή της. 'Ισως μόνον μα τανία λιγότερο ελληνική. Ε, και λοιπόν;

Αντίθετα, αυτή ακριβώς η "έλλειψη", (που αφωρεί την δυνατότητα μιας άμεσης προφορικής εξοικείωσης στον 'Ελληνα θεατή), φάνεται να προσδίδει στο έργο εσωτερικά, στον ίδιο τον μύθο του, μια διάσταση πιο καθολική και ακαθόριστα εξω-τική και στις εικόνες του μια θεαματική-οπτική ενδυνάμωση και μια γοητεία ουτοπική.

Γιατί βέβαια ο παράδεισος της παδικής φαντασίας δεν είναι ούτε η ενδοχώρα, ούτε μια αποικία ειδικά ελληνική, αλλά ένας ου-τόπος που μόνον η εμβέλεια της φαντασίας (επενδυμένη από ένα αίσθημα νοσταλγίας για εκείνη την ηλικία), μπορεί να ξανασυναντήσει και να τον "δει".



Αυτό παρά πέρα συνεπάγεται και σημαίνει, πως για να κρίνεις ένα έργο, πρέπει πρώτα να μπορέσεις να τεθείς στην δική του, ιδιαίτερη οπτική και να διακρίνεις το μυθοπλαστικό του πεδίο, το κινηματογραφικό είδος μέσα στο οποίο κινείται η ιστορία του. Άλλιώς είναι καλύτερα να σωπάσεις απ' την αρχή.

Κι εδώ, σ' αυτήν την τανία, έχουμε προφανώς μια ελάχιστα ρεαλιστική, νεανική ιστορία ή παραμυθία, μια παράξενη φανταστική περιπέτεια με ήρωες κάποια παδιά, που ίσως μοιάζει με τόσες ανάλογες που έχουμε δει και ταυτόχρονα με καμία. Έναν μύθο που οι αφηγηματικοί του κύκλοι συστρέφονται κι επαναλαμβάνονται, με διαφορετικά περιστατικά κάθε φορά, αναζητώντας μια διέξοδο διαφυγής, προς τον ορίζοντα μιας απόλυτης ελευθερίας. Ποιας ελευθερίας; Να ένα ερώτημα που θα παραμείνει τελικά αναπάντητο κι ανοιχτό, σαν ένα πέρασμα μυστικό σ' έναν άλλο κόσμο, κινηματογραφικά ανεντόπιστο κι απαράστατο.

Σίγουρα μια τέτοια τανία αποξητά κι εγκαλεί ένα βλέμμα συμπάθειας, απαλλαγμένο από κάθε βλοσυρή σοβαροφάνεια και νοηματική αυστηρότητα, πρόθυμο να αποπλανθεί μέσα σ'ένα άστατο κόσμο παδικής φαντασίας κι απρόβλεπτων μορφών, χρωμάτων και κινασθητικής αταξίας. Ήτοι ένα κόσμο φωτεινών καθαρών εικόνων, όπου οι χώροι, τα αντικείμενα και οι τύποι δεν υπάρχουν παρά για να παραμορφωθούν φαντασιακά, να μεγεθυνθούν μυθικά, να χάσουν τη συνηθισμένη χρηστική τους αξία, να παρωδηθούν και να απογυμνωθούν από την συμβατική ρεαλιστικότητά τους. Ο μύθος κι η φαντασία μπορούν να κάνουν εύπλαστη και την πιο πραγματική πραγματικότητα και να της αντιστρέψουν έτσι την σημασία.

Οι τρεις λιλιπούτειοι ήρωες της τανίας φτιάχνουν την δική τους παράνομη, τρυφερή συμμορία φυγάδων και δραπετεύοντων από τον στερεότυπο κόσμο του προφανούς των μεγάλων, για να διαταράξουν την τάξη του και την αδιαφάνειά του, ν' ανοίξουν τα στενά όριά του. Κι η περιπέτεια αρχίζει σαν ένα παιχνίδι ατέλειωτο, όπου η κάθε λήξη των συμβάντων είναι και μια καινούρια αρχή για να ξεκινήσει και πάλι. Η μαγεία του χώρου αποκαλύπτεται μέσα από τυχαίες συμπτώσεις, συναντήσεις και συναρπαστικά απρόοπτα, που τον μεταμορφώνουν σε μια χώρα θαυμάτων. Το απαγορευμένο παραβιάζεται διαρκώς, τα παιδιά αποκτούν ό,τι απρόσιτο λαχταρούσαν ως τώρα, απορούν και θαυμάζουν, χωρίς να καθηλώνονται πουθενά, κινούνται πάντα πιο πέρα, πάντα μπροστά, αναζητώντας με τόλμη τον κόσμο των ονείρων τους, τον χαμένο παράδεισό τους. Μιμούνται τις συμπεριφορές των μεγάλων χωρίς να σαγηνεύονται απ' αυτές, και τις παρωδούν. Πραγματοποιούν χωρίς ενδοιασμούς και αναστολές τις πιο απόκρυφες επιθυμίες τους. Και γίνοτα η ίδια η κίνηση της εξέγερσης μέσα σ'έναν κόσμο αγκιλωμένο, συμβιβασμένο κα στατικό.

Όσπου στο τέλος θα περάσουν τα σύνορα κα κα θα υπερυψωθούν, σαν άγγελοι κυνηγημένοι από την γη, σ'ένα ανοιχτό ουρανό, μακριά από τους περιορισμούς και τους νόμους, κατακτώντας το όραμα μιας ανέφικτης ελευθερίας.

Σ'ένα τέτοιο κόσμο, σε μια τέτοια τανία, η γραφικότητα των χαρακτήρων, η κατάλυση της αληθοφάνειας, η υπερβολή και οι θεαματικές αιθανότητες, όχι μόνο επιτρέπονται, αλλά αποτελούν την ιδιαίτερη ουσία του μύθου της. Και για να δεις και να νιώσεις μια τέτοια κινηματογραφική ιστορία απαιτείται μια νηφάλια, γυμνή και καθαρή ματιά, μια ματιά παιδική. Και θα πρέπει να είσαι αρκούντως ηλιθιος ή πρόωρα αρτηριοσκληρωμένος για να την απορρίψεις συγκρίνοντάς την με άλλα έργα (με ποια;) που ούτε την πρόθεση είχε, ούτε θα μπορούσε να συγκριθεί.

Η τανία στο είδος της είναι κάτι περισσότερο από ενδιαφέρουσα και ικανοποιητική. Αυτό που αναρωτιέμενο όμως είναι, ποιο κοινό και με ποια μάτια θα την δει, όταν ακόμη και οι θεατές που έχουν την ίδια περίπου ηλικία με τους ήρωες αυτού του έργου, έχουν εθιστεί να βλέπουν από την μια τα τηλεοπτικά προγράμματα για καθυστερημένης νοημοσύνης παιδιά κι από την άλλη τις τανίες Ράμπο και Σβαρτσενέγκερ;

ΑΠΟΥΣΙΕΣ
ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΑΤΑΚΟΥΖΗΝΟΥ

Σκην.: Γιώργος Κατακουζηνός. **Σεν.:** Γ. Κατακουζηνός, Δημήτρης Νόλλας.
Φωτ.: Τάσος Αλεξάκης. **Mous.:** Σταμάτης Σπανουδάκης. **Σκηνογρ.** Μαρινέλ-
λα Αραβαντινού. **Κοστ.:** Γιάννης Καρύδης. **Ερμην.:** Θέμις Μπαζάκα, Πέμυ
Ζούνη, Κατερίνα Ζαρρή, Νίκος Τζόγιας, Έλενα Ναθαναήλ, Νικήτας Τσακίρ-
γλου.



Ο Νίκος Τζόγιας και η Έλενα Ναθαναήλ στις ΑΠΟΥΣΙΕΣ

Αυτό που κάνει επίκωρη και σημαντική κάθε φορά μια "τ αινί α ε π ο χ ή σ" δεν είναι αυτή καθεαυτή η νατουραλιστική πιστότητα αναπαράστασης των εξωτερικών όψεων και χαρακτηριστικών της εποχής, στην οποία αναφέρεται, αλλά η αποκαλυπτική δραματοποίηση εκείνων των στιγμών ρήξης των προσώπων του έργου με τους άλλους, τον εαυτό τους, τα ίθη και την κατεστημένη κατάσταση πραγμάτων, δια των οποίων εκφράζονταν το βαθύτερο πνεύμα εκείνης της εποχής. Στιγμές ρήξης που το νόημα και οι συνέπειές τους φτάνουν ως το δικό μας παρόν ή καν το ξεπερνούν.

Ωστόσο στην τωνιά ΑΠΟΥΣΙΕΣ, το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης αναλώνεται σε μια προ της ρήξης, αργή και επίμονη παράθεση / παρουσίαση όλων εκείνων των οπικά αισθητοποιημένων "πληροφοριών", που αφορούν τους χώρους, την διακόσμηση, την ενδυμασία, τα τελετουργικά της καθημερινής ζωής, τις τυπικές οικογενειακές και κοινωνικές συμπεριφορές, τους τρόπους διασκέδασης και ανταλλαγής, την σχηματοποίηση των χαρακτήρων της εποχής. Όλα εκείνα δηλαδή τα στοιχεία που έχουν μια μονοσήμαντη και δια-στατική αξία χρήσης

στον κινηματογράφο: αισθητικά σκηνογραφική, ατμοσφαιρική, καθαρά αναπραγωγική.

Η δραματουργική ιστορία διαστέλεται κι η εξέλιξη της καθυστερεί επιμένοντας σχολαστικά σε επί μέρους συμβάντα/σκηνές. Τα πρόσωπα αργούν από την αρχή να παρουσιασθούν, να αποκαρωθούν από την εικαστική τους ακινησία μέσα στο κάδρο. Η συγκεκριμενοποίηση της ιδιαίτερης προσωπικότητάς τους και των μεταξύ τους σχέσεων θα αναδειχθεί μέσα από διαρκείς και υπανικτικές επαναλήψεις των στιγμών της κοινής ζωής τους, (γεύματα, περίπατοι, τυπικές σύντομες συζητήσεις, βιαστικές συναντήσεις με τους άλλους κ.ο.κ.).

Οι σφήνες των αναδρομών δεν έρχονται αρχικά για να διαφωτίσουν το παρελθόν, αλλά να επιδειξουν μια εικονοπλασία ειδυλλιακή, φεύγτικη, καρποστάλική, που θα εντείνει αντιστατικά το κλίμα της πένθιμης κι εύθραυστης ακαμψίας των σχέσεων και της κυριαρχίας των απόντων και των νεκρών στην παρούσα ζωή των ηρωώδων του έργου. Και η αρήγηση συνεχίζεται με τον ίδιο αργό κι ανιχνευτικό προς κάθε ρετρό λεπτομέρεια, ρυθμό.

Η μεγαλύτερη αδελφή αναλαμβάνει τον ρόλο του δεσμοφύλακα, κατά το πρότυπο του νεκρού πατέρα, της οικογενειακής συνοχής. Η δεύτερη, γεμάτη ζωντανιά και σφρίγος πρόθυμη να αγαπήσει και ν' αγαπηθεί, να γευθεί την ζωή, δεν μπορεί να ανεχθεί τον εγκλεισμό και τον περιορισμένο ορίζοντα των συμβάντων κι επιλογής, που την πνίγει. Η μεταξύ τους σιωπηρή αντιπαράθεση που βαθμαία εκδηλώνεται, εξαφανίζει σχεδόν την παρουσία της τρίτης και της μικρότερης. Τα διαστήματα έντασης και σιωπής παρατείνονται βασανιστικά, κρύβοντας ένοχα μυστικά. Τα χάσμα διευρύνεται, οι φανερές συγκρούσεις αμβλύνονται πριν προλάβουν να γίνουν επικίνδυνες. Οι τραυματικές μνήμες του παρελθόντος είναι απωθημένες βαθιά σε ένα σώμα παγωμένο, άτεγκτο, απονεκρωμένο σε ένα πρόσωπο ανέκφραστο, βλοσυρό, αυστηρό, μια μάσκα απάθειας κι ασυνενόησης, έτοιμη κάθε στιγμή να καταρρεύσει και να διαλυθεί. Η άλλη έχει πάντα τα μάτια ορθάνοιχτα, ανήσυχα, λαμπτερά έτοιμα ν' αρπάξουν κάθε ευκαιρία για να ξεφύγει, το κορμί της πάντα διαθέσιμο να δοθεί σε μια ερωτική παραφορά. Κι οι δύο πρωταγωνίστριες ενσαρκώντων το ρόλο τους εκπληκτικά εκφράζοντας τον πλούτο των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών τους και κύρια των ματιών τους.

Και ο χρόνος τεντώνεται αναστέλοντας διαρκώς ό,τι εγκυμονείται και διακυβεύεται μέσα σ' αυτόν. Ο άντρας που εμφανίστηκε από την αρχή δεν ανταποκρίνεται. Το φάντασμα της μητέρας επανέρχεται πιο ισχυρό κι στοιχειώνει τον χώρο. Το μυστικό της αιμομεξίας αποκαλύπτεται. Η διεκδίκηση συνεχίζεται φτάνοντας μέχρι το ολοκληρωτικό δόσμο του εαυτού σε κάθε ερωτική εμπειρία. Και τότε για πρώτη φορά κι αφού τα όρια της αντοχής έχουν εξαντληθεί (κας του θεατή) στάνουν τα δεσμά της κυριαρχίας. Ο χρόνος όμως της ρήξης έχει αργοπορήσει τόσο πολύ, για να μεθοδευθεί σχολαστικά και με εικαστική μανία, που όταν εμφανίζεται έχει εξασθενίσει πια η δραματουργική του αξία.

Και η τανία στο τέλος της, επιταχύνεται και μοιάζει σαν να προσπαθεί μέσα σε λίγα λεπτά να κερδίσει τον χαμένο της χρόνο. Το στατικό μέχρι τώρα πεδίο του δράματος γίνεται ξαφνικά εκρηκτικά δυναμικό. Οι πράξεις / κινήσεις των προσώπων του απελευθερώνονται κι αναστατώνουν τον χρόνο του σε μια καταλυτική ανατροπή της κατάστασης. Η μίας αδελφή φεύγει για πάντα, επαναλαμβάνοντας την παλιά ιστορία φυγής της μητέρας της. Η άλλη ανατινάζεται κυριολεκτικά και μεταφορικά κι ό,τι συμπίεξε τόσα χρόνια μέσα της ξεσπάει τσακίζοντας την

σιωπή του φόβου και της ενοχής. Η Θέμις Μπαζάκα δίνει ένα ρεσιτάλ ερμηνείας, δείγμα της έντονης εκφραστικής δεινότητάς της κι ενσαρκώνει κινηματογραφικά την ΚΡΑΥΓΗ του Μουνχ. Η κορύφωση του δράματος είναι σχεδόν ταυτόχρονη και σ' όλα τα επίτεδα.

Και η τωνία τελειώνει παγιώνοντας την εικόνα σε μια αναμνηστική οικογενειακή φωτογραφία, που κλείνει και την αυλαία εκείνης της εποχής.

Η φράση που νομίζω πως θα μπορούσε να συνοψίσει μια τελική αξιολογική κρίση γι' αυτήν, είναι πως "παραλίγο να τα κατάφερνε να γίνει κάτι άλλο και κάτι πέρα από μια ταϊνία εποχή".

ΘΕΟΦΙΛΟΣ ΤΟΥ ΛΑΚΗ ΠΑΠΑΣΤΑΘΗ

Σκην. – **Σενάριο:** Λάκης Παπαστάθης. **Φωτ.:** Θόδωρος Μαργκάκας. **Μουσ.:** Γιώργος Παπαδάκης. **Σκην. – Κοστ.:** Ιουλία Σταυρίδου. **Ερμην.:** Δημήτρης Καταλειφός, Σταμάτης Φασουλής, Δημήτρης Καμπερίδης, Υβόννη Μαλτέζου.



Ο Δημήτρης Καταλειφός ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Ανάμεσα στην τέχνη ενός λαϊκού ζωγράφου, που γεννήθηκε τον προηγούμενο αιώνα και στην κινηματογραφικά δραματοποιημένη βιογραφία της ζωής και του

έργου του, συντελείται δυνητικά και συμπυκνώνεται αισθητικά, το πέρασμα από την μεμονωμένη αναπαρα-στατική εικόνα και την ευθυτενή οπτική που προσφέρει, στην αναπαριστάνουσα κάνηση/αφήγηση των εικόνων, στην αποκαθήλωση του παγιωμένου της χρόνου και στην αναβίωση της στιγμής της σύλληψης και πραγμάτωσης της εικαστικής δημιουργίας. Μόνο που για να ολοκληρωθεί μια τέτοια κινηματογραφική απόπειρα, δεν αρκεί το ξωντάνεμα του υποκειμένου της δημιουργίας, αλλά και η αφύπνιση της σημασίας και της εσωτερικής μυστικής ζωής του ίδιου του δημιουργούμενου έργου του. Η αξία μιας καλλιτεχνικής δραστηριότητας δεν περιορίζεται στην γνησιότητα των προθέσεων, αλλά και στο φανέρωμα τους στο τελικό αισθητικό αποτέλεσμα.

Στην τανία ΘΕΟΦΙΛΟΣ, το πρόσωπο του αγιογράφου των ηρωϊκών μορφών αναδύνεται μέσα από το σύμφυρμα του χρόνου και παροντοποιείται ως απτή, ασκητική και δραματουργική πλήρης μορφή. Στις στιγμές της πρώτης επαφής με τα στοιχεία της έμπνευσης, της έκστασης και της ενόρασής του –εικόνες ηρώων στις λαϊκές φυλλάδες, υπαίθριες παραστάσεις του Καραγκιόζη, μύθοι, θρύλοι και παραδόσεις, ίχνη μιας αλλοτινής εποχής– στις στιγμές της επίμονης προσήλωσης του σ'ένα κόσμο ορατό μόνον γι' αυτόν, της μοναχικής και στερημένης ζωής του, της ολοκληρωτικής αφοσίωσης του στην τέχνη του, της εξήνψωσης και της συντριβής του.

Η βουβή εκφραστικότητα της ερμηνείας του Δημήτρη Καταλειφού, καταφέρνει και αισθητοποιεί, μ'ένα τρόπο εκπληκτικό, την κατάσταση αντεστραμμένης εγρήγορσης, στην οποία βυθίζεται σιγά - σιγά αυτή η μυστικοπαθής ιδιοσυγκρασία, προσπαθώντας να διατηρήσει ανεξίτηλες μέσ' στην ψυχή της τις σεπτές εικόνες, που απειλούνται από τη φθορά του χρόνου. Το ανεξημέρωτο θυμικό αυτού του "ακαλλέργητου" χαρακτήρα εκδηλώνεται με την παδική αυθορμησία των αντιδράσεών του, με τις ατέλειωτες σιωπές που τον περιβάλλουν, τις απότομες εξάρσεις του πάθους του, τις μυστικές συνομιλίες με τον εαυτό του, με τα αλλόκοτα φερόματά του και και τα ιδιωτικά τελετουργικά του, με την άγνοια των καθιερωμένων κανόνων, με το πείσμα άρνησης της πραγματικότητας και του χρόνου το ανεπιστρεπτό, με την εξαύλωση της ίδια του της μορφής. Η καθαρότητα της φαντασίας και της αίσθησης του αποκαλύπτεται στον τρόπο που ατενίζει και ιδιοποιείται το παρελθόν και τον μύθο, όχι ως εικόνα, αλλά ως ι δ ε ώ - δ ε σ ζωής. Μανιώδης θεματοφύλακας μιας ορισμένης παράδοσης, δεν ζει παρά μόνο σαν μετενσάρκωση και συνέχεια των χαμένων ηρώων. Η καλλιτεχνική δημιουργία που φτάνει στα όρια της αυτοθυσίας είναι αδύνατη χωρίς το έρεισμα μιας πίστης ή ζωτικής αυταπάτησης.

Ναι, η τανία καταφέρνει να ξωντανέψει, με εξαρετική δραματουργική ενάργεια, την παράξενη αυτή προσωπικότητα του λαϊκού ζωγράφου –παράξενη για την δική μιας εποχής, που θεωρεί την τέχνη σαν κότα που γεννάει χρυσά αυγά– σε σχέση με την μεταβατική εποχή που έχει σε, με τον εσωτερικό κόσμο της φαντασίας του, τον ακατέργαστο, εσωστρεφή, αυθεντικό χαρακτήρα του και το ίδιο το όραμά του, την γνήσια αφιλοκερδία του και την πρωτόγονη απροσαρμόστικότητά του στην εγκόδιμα υλικότητα των πραγμάτων.

Αλλά ενώ η τανία συγκεντρώνει το βάρος της σημασίας της, σ' αυτήν την ανθρώπινη παρουσία, ως αρχή δημιουργίας εξυψωμένη από την ενόρασή της, αποφεύγει διακριτικά τις στιγμές της ενσάρκωσής της σε απεικάσματα και φιγούρες, με μια ιδιαίτερη νάφι αισθητική. Καταφέρνει ως αφήγηση να μιας κάνει να τιώ-

συνυμετέχεια και ενδιαφέρον για το ίδιο πρόσωπο και τα αισθήματά του, όχι δύμας και για το έργο του. Οι πίνακες του Θεόφιλου παραμένουν θεματικά στατικοί, το εικονιζόμενό τους η εξωτερίκευση μας ιδιότροπης εμμονής, οι μορφές ισοπεδωμένες στο κάδρο τους, να αποτρέπουν το βλέμμα εξαιτίας του εθνικιστικού χαρακτήρα τους. Η κινηματογραφική ματιά δεν κάνει τρισδιάστατο τον μη-προοπτικά οργανωμένο χώρο τους και δεν προσπαθεί να εμφυσήσει ζωή στις επίπεδες κι έντονα χρωματισμένες φιγούρες. Οι αληθινές μαρτυρίες για την δραστηριότητα του ζωγράφου διατηρούνται ξένες κι απόμακρες, στην ποιοτική τους έκφραση. Και η τανιά κινδυνεύει έτσι να γίνει μια παράλληλη αφηγηματική διαδρομή ενός αλλοπαραμένου ή μισότρελλου καλλιτέχνη, χωρίς να καταφέρνει ποτέ να συνδεθεί με τα στοιχεία του έργου του και να τα αναγενήσει. Ο κινηματογράφος δύμας είναι η τέχνη του χρόνου, της κίνησης κι όχι της συγκινησης που προσφέρει η εξωτερική ψηλάφιση των εικαστικών επαφανειών – που δεν μας επιτρέπει να διευσδύσουμε μέσα σ' αυτές. Νομίζω πως αν ξούσε ο Θεόφιλος θα προτιμούσε την αναδημουργική ανάσταση των εικόνων του και όχι της ίδιας του της ζωής, που έτσι κι αλλιώς θα ήταν κενή και λειψή δίχως αυτές.

ΠΡΩΙΝΗ ΠΕΡΙΠΟΛΟΣ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ

Σκην. – Σενάριο: Νίκος Νικολαΐδης. **Φωτ.:** Ντίνος Κατσουρίδης. **Μουσ.:** Γιώργος Χατζηνάσιος. **Σκηνογρ.** Μαρι-Λουίζ Βαρθολομαίου. **Ερμην.:** Τάκης Σπυριδάκης, Μισέλ Βάλλεϋ.

Έχει σημασία πριν απ' όλα να πω, ότι εγώ τουλάχιστον περίμενα με ανυπομονήσια να δω την καινούρια τανιά του Νικολαΐδη. Όπως κάποιος που στέκει χρόνια καθισμένος σένα σταθμό και βλέπει τα πολύχρωμα τραίνα, με τα συνωστισμένα μπουλούκια, να περνούν περιοδικά και να φεύγουν και σκέφτεται κάθε φορά: "αυτό είναι βαριά φορτωμένο, αυτό είναι επιβλητικό, αυτό αγκομαχάει επικίνδυνα, αυτό μοιάζει να έχει κάποιον προορισμό, αλλά κανένα... κανένα δεν είναι για μένα".

Ο καθένας νιώθει συντονισμένος πιο ιδιαίτερα με κάποιες εικόνες, όχι μικρές ή μεγάλες, αλλά που τις αισθάνεται να δονούνται ανατάντεχα στον δικό του παλμό.

Κι έπειτα ήρθε η νύχτα κι ένα παράξενο φως φάνηκεν ξυγώνει από μακρυά, απ' το πουθενά και να δυναμώνει. Όστουν μεγεθύνθηκε κι έγινε μια πρώτη εικόνα σε διαστάσεις κανονικές. Μουντή, γκρίζα εικόνα, ρημαγμένο τοπίο, άρρωστος θολός ουρανός, άδειος ορίζοντας ενός αλλιώτικου κόσμου, κυριαρχημένος από μια δυσοίωνη σιωπή, που εντείνεται από την ανθρώπινη απουσία. Εδώ, κάπι ασύλληπτα τρομερό, σ' ένα απροσδιόριστο πριν, έχεισυμβεί.

Και σ' αυτόν τον άλλο χωροχρόνο εμφανίζεται Εκείνη, η γυναίκα που δεν έχει όνομα, παρελθόν, μόνο μια χούφτα σκόρπιες, αμφιβολες αναμήσεις, η γυναίκα που δεν έρχεται από πουθενά, δύπως άλλωστε κι ο τόπος – εικόνα υποδοχής που την παροντοποιεί. Και ξαφνικά αρχίζει ένας μονοδογος "εσωτερικός", εξαρετικά φορτισμένος κι ίσως για αυτό εκκωφαντικά ηχηρός, που σαρώνει την νησεμία



Η Μισέλ Βάλλευ στην ΠΡΩΙΝΗ ΠΕΡΙΠΟΛΟ

του χώρου— λόγια που σκάνε σαν εκρήξεις στο πρόσωπο των εικόνων κι ανταγωνίζονται συντριπτικά την σιωπή του έρημου κόσμου.

Όμως γιατί, αυτή η φωνή με την τραχιά ξενική προφορά, με την βαθιά νεκρική χροιά, γρατσουνάει έτσι ενοχλητικά τ' αυτά και περισπάει την οπτική προσοχή; Γιατί ακόμα κι όταν σωπαίνε εξακολουθεί ν' αντηχεί, διαταράσσοντας την αρχική μυστική επαφή του βλέμματος με τις εικόνες;

Έπειτα, Εκείνη μπαίνει νύχτα στην πόλη, περνάει κρυφά την απαγορευμένη ζώνη, σκοτώνει. Σκοτεινοί έρημοι δρόμοι μετά τη βροχή, μικροί πάροδοι, υπόγεια περάσματα, στοές κι ατέλειωτοι διάδρομοι συνθέτουν τμηματικά έναν ομοιογενή χώρο, μια πόλη - φάντασμα του παλιού εαυτού της, νεκροζώντανη κι απειλητική. Τα σπίτια είναι ανοιχτά, τα τραπέζια στρωμένα, οι τηλεοράσεις και τα ραδιόφωνα παιζούν ασταμάτητα. Ό,τι κι αν έγινε, έγινε ξαφνικά, απροειδοποίητα, αιφνιαδιαστικά. Τα τηλέφωνα δεν απαντούν, παρά μόνο αυτά στην οθόνη για να εντείνουν το αίσθημα αποκοπής. Όλοι οι άνθρωποι λείπουν, κυκλοφορούν μόνο φευγελέες απειλητικές παρουσίες, φονιάδες που στοιχειώνουν τον χώρο. Παντού γύρω καροδοκεί στο σκοτάδι ένας αόρατος, ανεντόπιστος κίνδυνος. Πουθενά δεν υπάρχει ασφάλεια ή τόπος να ξαποστάσεις. Οι ανοιχτές φωτοβόλες οθόνες που σαγηνεύουν τα μάτια είναι παγίδες για να σε κάνουν να ξεχαστείς. Ο μόνος τρόπος για να επιζήσεις είναι να μετακινείσαι τυχαία κι αδιάκοπα. Δεν υπάρχει ούτε ο χρόνος για να σκεφτείς, να αναρωτηθείς ποιος είσαι. από πού έρχεσαι και πού πας. Δεν υπάρχει πια κανένα φως στον ορίζοντα, ούτε οριζοντας καν, μόνο ένας αβέβαιος

σκοπός, μια ελπίδα, η φήμη πως κάπου τελειώνουν όλα αυτά κι αρχίζει η θάλασσα.

Νομίζω πως αυτό ακριβώς το μέρος του έργου αποτελεί την πιο ουσιαστική, αποκαλυπτακή, εντατική του σταγμή, όπου γεννιέται ένα ζωτικό αίσθημα αναμονής και προσδίδει στον χρόνο του μια ποιότητα μοναδική και μια προοπτική, παρά την επικείμενη κάθε στιγμή απειλή του περιβάλλοντος χώρου, που σημαίνεται σαν ένα αόρατο απόν, περισσότερο όμως παρόν από κάθε τι άλλο μέσα στο ορατό των εικόνων.

Και μετά εμφανίζεται Εκείνος, που ήταν μέχρι τώρα σκιά ανάμεσα στις σκιές, ανώνυμος, μελλοθάνατος, οπλισμένος φρουρός της Πρωΐνης περιπόλου, εντεταλμένος να σκοτώνει όσους γνωρίζουν σαν αδέσποτα αγρίμα στην πόλη. Ξέρει πως Εκείνη έχει κάποιον προορισμό που ο ίδιος δεν είχε ποτέ κι ούτε θα έχει. Δηλητηριώδης και δηλητηριασμένος σκορπιός μιας πόλης – παγίδα, την προστατεύει, την προσεγγίζει και την αφήνει να ξήσει για λόγους που θα παραμείνουν ως το τέλος αιδευτρίνιστοι ή/και εξωτερικοί.

Ο τρόπος που συναντιούνται και συνυπάρχουν, κάθε άλλο παρά είναι διαφωτιστικός για τον εσωτερικό κόσμο και τις βαθύτερες προθέσεις του καθενός. Ο εκβιασμός με τα φάρμακα, η ανομολόγητη βεβαίητη Εκείνου ότι ελέγχει την κατάσταση, η απειλή με το όπλο, μοιάζουν με κάποια ανανεωμένα κλισέ, για να δικαιολογήσουν την επακόλουθη σύνδεση, μέσα απ' την κοινή εμπειρία επιβίωσης, των δυο ηρώων. Βέβαια υποτίθεται πως δεν θα μπορούσε αλλιώς να συμβεί σ' ένα κόσμο που η εμπιστοσύνη στον άλλον έχει χαθεί. Απ' την στιγμή όμως που κάπι χρειάζεται να υποτεθεί λογικά ή να επεξηγηθεί φραστικά, σημαίνει πως δεν καταφέρνει να ενσαρκωθεί πειστικά στις συμπεριφορές των ηρώων του έργου.

Κάπι αρχίζει να μην πάει καλά στην εξέλιξη της ιστορίας. Οι δυο μονόλογοι που εναλλάξ επαναλαμβάνονται κι αντηχούν έξω από τις εικόνες, (στην σκοτεινή δεξαμενή τους εκτός – πεδίου), είναι σχεδόν αδιαφοροποιήτοι στο πνεύμα που εκφράζουν και μοιάζουν σαν να προσπαθούν να γεμίσουν τα κενά της μη-δράσης, στα πλάνα της αδιάκοπης περιπλάνησης, χωρίς καμιά λειτουργική σχέση με τα πρόσωπα και τις στιγμές που ζουν, αλλά σαν νάναι το μονότονο παραλήρημα ενός υπεραφηγητή που τα παρακολουθεί. Όσο προχωράει η αφήγηση τόσο περισσότερο τα λόγια γίνονται άδειοι ήχοι, που σβήνουν στην λήθη της θέασης.

Κι η μετακίνηση συνεχίζεται, καινούρια τιμήματα του χώρου αποκαλύπτονται κι έρχονται να επιπροστεθούν ως εντυπώσεις στην αρχική εικόνα της πόλης. Πάλι στοές, δρόμοι, κατεστραμμένες αυλές, κι άλλοι δρόμοι, σοκάκια, ένα νεκροταφείο αυτοκινήτων, ένα μισοτελειωμένο κτίριο, περάσματα, το εσωτερικό ενός λεωφορείου κι έπειτα το άγριο ανοιχτό τοπίο έξω απ' την πόλη. Κι όλα αυτά, χωρίς τίποτα ουσιαστικό να συμβεί στους ίδιους τους ήρωες και την σχέση τους, που να τους κάνει πιο προσιτούς, πιο οικείους, πιο αληθινούς, πέρα από μια επίφαση πως έζησαν κάποιους κινδύνους μαζί. Θαρρείς και σαν πρόσωπα δεν υπάρχουν παρά για να περιφέρονται σε διάφορες ξώνες ενός σύνολου χώρου και να τον αναδεικνύουν, ως την κύρια και πρωταρχική πιστοποίηση της ατμόσφαιρας ενός άλλου κόσμου.

Κι η ιστορία τελειώνει μια νύχτα στο βάλτο (καινούριος χώρος), όπου Εκείνος έχοντας εκπληρώσει την αποστολή του, (να την βοηθήσει να βγει έξω απ' την πόλη), θα ξεψυχήσει στην αγκαλιά της. Κα μόνον ο θεατής θα μείνει με μια αίσθηση ανικανοποίητης προσμονής, χωρίς να μάθει ποτέ ποιοι ήταν αυτοί οι δύο, πως βιώ-

σαν την σύντομη κοινή ζωή τους, αν αμφέβαλαν στ' αλήθεια για κάπι, αν αγαπή-θηκαν ή αν αναξητούσαν ένα πρόσκαρο νόημα ζωής ή τον ίδιο τον θάνατό τους. Εννοώ μεσ' στην τανία κι όχι έχω και μετά την θέαση της.

Προσπάθησα πολύ, από μια δική μου, εσωτερική ανάγκη, να βρω κάποια σημεία που να αντιρροπούν την απογοήτευση και το αἰσθήμα κενού, που μου προκάλεσε η θέαση της τελευταίας τανίας ενός κινηματογραφιστή, που τα προηγούμενα έργα του θαυμάζω ακόμη και σήμερα τόσο. Λυπάμα, αλλά δεν βρήκα κανένα.

Η ΠΡΩΤΙΝΗ ΠΕΡΙΠΟΛΟΣ είναι ασφαλώς μια τανία με μανιέρα εκπληκτική, ατμοσφαιρική κι εξαιρετικά λειτουργική ως κατασκευή βασισμένη (σχεδόν αποκλειστικά) στο ρεπεράζ. Ο κύριος όμως και κυριαρχικός πρωταγωνιστής της, είναι ο Χώρος και καταφέρνει τελικά κι αφανίζει τους ανθρώπινους χαρακτήρες, την δραματοποιημένη ζωή και την σχέση τους.

Λυπάμα, αλλά μια τέτοια τανία δεν είναι.... για μένα.

ΟΝΕΙΡΟ ΑΡΙΣΤΕΡΗΣ ΝΥΧΤΑΣ
ΤΟΥ ΝΤΙΝΟΥ ΚΑΤΣΟΥΡΙΔΗ – ΝΙΚΟΥ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

Σκην.: Ντίνος Κατσουρίδης. Σεν.: Νίκος Καλογερόπουλος, Ντ. Κατσουρίδης.

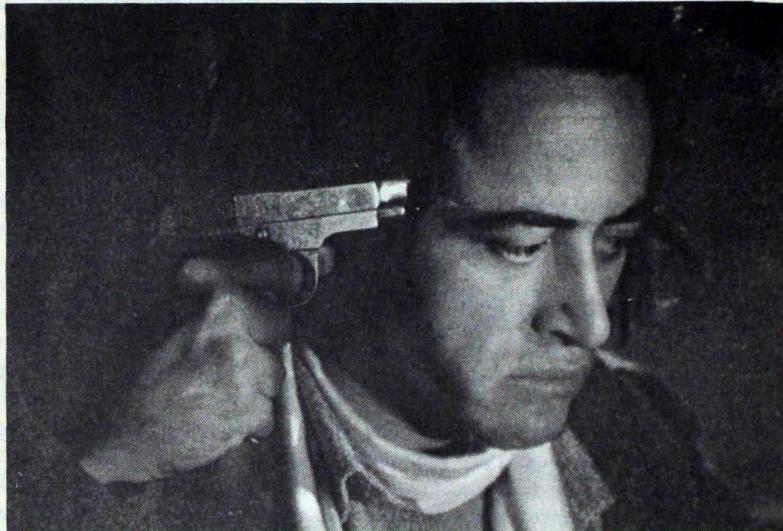
Φωτ.: Ντ. Κατσουρίδης. Σκηνογρ. – Κοστ.: Γιάννης Λεκκός. Ερμην.: Βασίλης Τσιπίδης, Ν. Καλογερόπουλος, Ταύγετη Μπασούρη.

Θα πρέπει να ξεκαθαριστεί από την αρχή, πως η τανία αυτή δεν φιλοδοξεί να είναι, (έτσι όμως τελικά είναι), ούτε βαρυσήμαντη, ούτε υπερθεματικά "μεγάλη", ως μια εκ των υπότερων πλήρη καταγραφή της σύντομης ιστορίας των αριστεριστικών οργανώσεων αυτού του τόπου. Απλώς αντλεί το θεματικό υλικό της κι επιλέγει τον ήρωά της μέσα απ' αυτόν τον συγκεκριμένο χώρο και προσπαθεί να αφηγηθεί με αυτοειρωνεία και παρροϊα, την προσωπική του ιστορία, σαν ένα χαρακτηριστικό / αντιπροσωπευτικό επιμύθιο απολογισμού, όταν οι παράτες και το επαναστατικό όνειρο της αριστεριστικής νύχτας είχαν τελεώσει. Γιατί όπως συνήθως συμβαίνει, όταν οι πρωταγωνιστές του πολιτικού θεάματος άλλαξαν επί σκηνής, αυτοί που την πλήρωσαν πρώτοι και βρέθηκαν ξεκρέμαστοι κι ανενεργοί, ήταν βέβαια οι κομπάρσοι.

Η σκηνοθετική γραμμή της τανίας είναι λιτή, συμβατική και ρεαλιστική. Ο κεντρικός χαρακτήρας της είναι μια αντιφατική και πλήθωρική παρουσία, με ζωηρές κινήσεις και αυθόρυμπες αντιδράσεις, ένας αυθεντικά λαϊκός τύπος, ονειροπόλος και αφελής και ασυμβίβαστος ακτιβιστής. Ο Καλογερόπουλος εκφράζοντας προφανώς την εαυτό του και την προσωπική του εμπειρία, καταφέρνει να εναρμονισθεί τέλεια μ' αυτόν τον ρόλο. Η ίδια η αφήγηση είναι απλή και συνάμα περιεκτική, όταν περιγράφει τις καταστάσεις, απλοϊκή και στομφώδης κάθε φορά που προσπαθεί να γίνει μελοδραματική, εξαιρετικά ευρηματική όταν γίνεται δημητική και σαρκαστική και χοντροκομένη κλισαρισμένη και λώκιστικη όταν επιχειρεί να γίνει βαθυστόχαστη. Ήτοι πρόκειται για μια τανία που περιέχει όλες τις αντιφάσεις, το πάθος και τις ιδεοληπτικές εμμονές ενός παλαιο-αριστερι-

στικου λόγου, οι οποίες όμως φαίνεται να έχουν λειανθεί κάτω απ' την φρέζα του κινηματογραφικού μέσου. Θα λεγε κανείς πως δεν έχουμε μια, αλλά δυο ταινίες, δυο οπτικές, που παράξενα συμπλέκονται προσπαθώντας να γίνουν μία και τελικά καταφέρνουν να ισορροπήσουν η μια την άλλη.

Κι αν εξαρέσει κανείς την αρχική ντοστογιεφσική σκηνή της "αυτοκτονίας", που μοιάζει πρωθύστερη και ξένη με το υπόλοιπο σώμα του έργου, θα διαπιστώσει μια ενεργούμενη δραματουργική μετατόπιση του κέντρου βάρους της ιστορίας, που συντελείται με το πέρασμα από την πόλη στην επαρχία. Μετατόπιση που μοιάζει να σώζει την εξέλιξη από μια τυφλή, προδιαγραμμένη πορεία προς ένα δραματικό, ζοφερό αδιέξοδο απελπισίας.



Ο Νίκος Καλογερόπουλος στην σκηνή της "αυτοκτονίας".

Έτσι τα δρώμενα αποκτούν κάποια λογική και χρονική σειρά —κάτι που φαίνεται να αποτελεί γενικό πρόβλημα της ταινίας στην διάταξη των συμβάντων της— και ευκρίνεια. Ο ορίζοντας της δράσης και των αναφορών διευρύνεται. Η ροή της αφήγησης εμπλουτίζεται από καινούρια πρόσωπα και καταστάσεις, εκπληκτικά ανάγλυφες και παραστατικές για το ανταγωνιστικό πολιτικό κλίμα της επαρχίας. Η εξέλιξη παύει να είναι μονοσήμαντα καθορισμένη από το παρελθόν του ήρωα και την κρίση του, που τον ωθεί σ' ένα ξεκαθάρισμα λογαριασμών. Ο ίδιος ως βασικό πρόσωπο ολοκληρώνεται μέσα από ένα πλήθος διαφορετικών σχέσεων κι ανταλλαγών, και στις άλλες του όψεις και σταγμές ως επαρχιώτης φοιτητής, γυιός, αδελφός, φίλος, άντρας που ποθεί, μέλος μιας μικρής κοινότητας, που επιζει ακόμα ένα πνεύμα αλληλεγγύης και συνεργατικότητας.

Η επιστροφή στην πόλη θα αποτελέσει και πάλι ένα βαθμαίο κλείσιμο του ορίζοντα συμβάντων κι επιλογών του ίδιου του έργου, αλλά και του ήρωα. Η αφήγηση θα ξαναγίνει φθίνουσα και γραμμική, αποκαλύπτοντας πρόσωπα και καταστάσεις που θα μπορούσε κανείς να μαντέψει. Η τελευταία προοπτική θα δεχτεί τα διαδοχικά χτυπήματα της απόρριψης και της απογοήτευσης, Ο ήρωας θα ανα-

καλύψει αυτό που υποτίθεται πως ήξερε από την αρχή: πως το όραμα είναι νεκρό γιατί κανείς πα δεν πιστεύει σ' αυτό. Υπάρχουν γύρω μόνο συντρίμια του, αυτοί που βολεύτηκαν πάλι σε ρόλους κομπάρσων, αυτοί που ανέβηκαν και τα ξέχασαν όλα, αυτοί που σαλτάρισαν όταν το γκέτο που συντηρούνε τις ψευδασθήσεις τους κατέρρευσε κι υπάρχουν κι αυτοί που πέρασαν από την άλλη όχθη της κυριλέ εξουσίας.

Οι γκρίζες εικόνες πέφτουν απανωτά σ' ένα φόντο ελπίδας που ξεθωριάζει κι όμως ο ήρωας αυτός εξακολουθεί μέχρι το παράπλευτε, να ξαφνιάζεται, να απορεί και να χασκογελάει. Και ξαφνικά η αφήγηση κάνει 180 μοίρες στροφή κι αυτός που θα αυτοκτονούσε για το διέξοδο στην αρχή, το συναντά στο τέλος και ξεσπάει (!) Φοβάματα πως κάποιους αυτή η τανία έχει μπερδέψει τελείως τους χρόνους αφήγησης και χρειάζεται μοντάρισμα από τη αρχή.

Κι όσο για τον όγκιο οιστρο αποκάλυψης σχετικά με το πως κατέληξαν όλοι εκείνοι οι "παλιοί σύντροφοι", νομίζω πως τώρα πια είναι πολύ αργά κι έχει για τα καλά νυχτώσει. Εξάλλου η πραγματικότητα είναι ήδη πολύ χειρότερη απ' αυτήν που προσπαθεί να δειξει η τανία. Μερικά από κείνα τα παλληκάρια την έχουν πέσει τώρα αλλού και κάνουν πάλι τα ίδια: κομπάρσοι, παμπόβιοι, ψευτοοικολόγοι και τέτοια ντελίρια. Η ιστορία πάντα επαναλαμβάνεται, έστω και σαν φάρσα την δεύτερη φορά, όπως έλεγε και κάποιος μυστήριος τύπος από τα παλιά.

ΚΑΠΕΤΑΝ ΜΕΪΤΑΝΟΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ ΘΕΟΥ

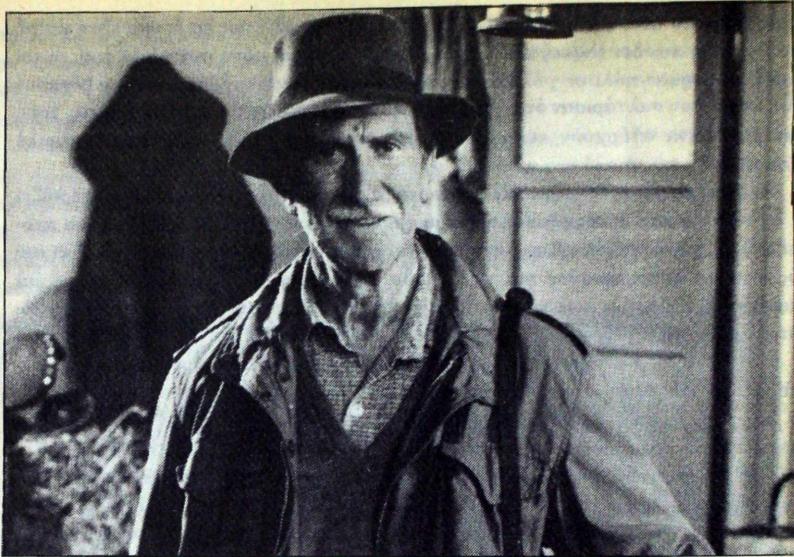
Σκην. – Σενάριο: Δήμος Θέος. **Φωτ.:** Γιάννης Βαρβαρίγκος. **Σκηνογρ. –**

Κοστ.: Δημήτρης Κακρίδας, Γεωργία Φακιόλα. **Ερμην.:** Γ. Μιχαλακόπουλος, Τζούλιο Μπρόντζι, Ελένη Μανιάτη.

Αυτή μάλιστα, είναι μια τανία πραγματικά "βυζαντινιστική" και ως τέτοια ομοούσια κι ομόλογη στην φόρμα και στα εντός-εκτός κι επί τα αυτά περιεχόμενά της. Θέλω να πω θεματικά τριαδική, πολυεπίπεδη και περιπλοκη, και εικαστικά πλούμιστη. Και στο βάθος... μύθος.

Το σενάριό της θυμίζει την αυστηρότητα μιας θεωρητικής, δοκιμιακής πραγματείας, που χρησιμοποιεί την μέθοδο και τις κατηγορίες του πάλαι ποτέ ένδοξου σημειολογικού λογισμού, δια των οποίων οι σημασίες εξορθολογικεύονται σχολαστικά, διασταυρώνονται οι μεν με τις δε, και το γενικό σύστημα αναλύεται σε επιμέρους υποσυστήματα με όμοια μικροδομή, αλλά και με μια σχετική νοηματική ανεξαρτησία κ.λ.π., κ.λ.π. Τα επίπεδα πραγματικό – ιστορικό – μύθοπλασία αρθρώνονται εσωτερικά κι εγγράφονται το ένα στην υλικότητα των στοιχείων του άλλου, θέτοντας αμφιμονοσήμαντες αντιστοιχίες, δια των οποίων ανάγονται σ'έναν κοινό κινηματογραφικό κώδικα αναπαράστασης. Σκέτη γεωμετρία δηλαδή.

Έτσι το κινηματογραφικό αποτέλεσμα στην πραγμάτωση του είναι μια αφήγηση δαδαλώδης, περισπούδαστη κι αχανής. Κάθε εικόνα και αισθητή – υλική φιγούρα κοιλώνεται εσωτερικά και παραπέμπει στο διπλό κι τριπλό ανάφορό της, θυμίζοντας εκείνο το κινέζικο παχνίδι, όπου ανοίγεις ένα κουτά κι βρίσκεις μέσα του ένα μικρότερο κι μέσα σ' αυτό ένα άλλο, κι έπειτα κι άλλο, κι άλλο



Ο Τζούλιο Μπρότζι

κ.ο.κ. Οι επιμέρους ιστορίες των διαφόρων προσώπων και τα θέματα είναι ισοδύναμα αδιάφορα, μακρινά κι απογυμνωμένα από όποιοδήποτε πάθος. Η διαρκώς δηλούμενη αμφιστημά κάποιων μορφών καταντάει μα βαρετή σπαζοκεφαλιά. Οι συνεχείς ρασιοναλιστικές αναγωγές, μοιάζουν προσχηματικές κι ασαφείς μόνο και μόνο για να στηθεί ένα κυκλικό, ανούσιο φιλμικό παχνίδι εγκεφαλικών αλμάτων μέσ' στους αώνες. Κατ' αρχήν, είναι η ίδια η τανία ως συνολιστική μυθοπλασία — το μυθιστόρημα του πρώτην διπλωμάτη — η συγκέντρωση του ιστορικού υλικού στα μοναστήρια — η ημιτελής αγιογραφία — η ιστορία κατασκευής της—ο αγιογράφος Βάσιος — η σκλάβια Αγάθα — ο παλιός δάσκαλος του Γεώργιος — το θέμα της αγιογραφίας: ο αμφιλεγόμενος άγιος — ο βίος του Αγίου Σεραφείμ — οι συγκεντρώσεις στον ξενώνα κι οι αφηγήσεις των μοναχών γύρω από τον Καπετάν Μεϊτάνο — ο Μεϊτάνος κι η ερωμένη του Ασάννα — αρματωλοί και κλεψτες — μπέηδες τούρκοι και άλλοι — η χαμένη εικόνα — το μαγικό λουλούδι στις πηγές κι η βοτανολογία — μάχες φουστανέλας — η γυνάκια του πρώτην διπλωμάτη — κάτι ιστορίες για εξεγέρσεις μαύρων στην Αφρική — και τανάταλιν.

Έλεος, είναι σκέτος λαβύρινθος αυτή η ιστορία που γεννιοβολάει συνεχώς άλλες μικρότερες ιστορίες και σύμβολα κι αναφορές κι εξιστορήσεις και βίους αγίων και δεν ξέρω τι άλλο. Κάπου βέβαια διακρίνεται η δραματουργική τεχνική των παραλλαγών που προσπαθεί να συνδέσει εξωτερικά τα πρόσωπα και τις ιστορίες, αλλά πού να βγάλει άκρη κανείς μ' όλες τις ομοιότητες και τις διαφορές;

Εντάξει, ο Δήμος Θέος έφταξε μια κινηματογραφική διδακτορική διατριβή τέμνοντας οριζοντίως και καθέτως το πραγματικό, το ιστορικό και την μυθοπλασία. ολλά τι φταιώ εγώ, που ανάθεμά με αν κατάλαβα τίποτα;

Γ' αυτό και βγάζω το σπαθί μου και κόβω εδώ κάθε σχέση μου μ' αυτήν την γόρδια περιπλεγμένη τανία "δομής", πριν μου δημιουργήσει κανένα σύμπλεγμα κατωτερότητας. Αμήν.

ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΗΣ ΧΕΛΙΔΟΝΑΣ
ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΒΡΕΤΑΚΟΥ

Σκηνή: Κώστας Βρεττάκος, **Σεν:** Κ. Βρετάκος, Σ. Δρακοπούλου, **Φωτ:** Άρης Σταύρου. **Μουσ:** Γιώργος Τσαγκάρης, **Ερμην:** Αλέκος Αλεξανδράκης, Μαίρη Χρονοπούλου, Βασίλης Διαμαντόπουλος, Ηλίας Λογοθέτης, Μαρία Μαρτίκα.



Ταυνία που όταν την βλέπεις νιώθεις πως έχει κάτι τι, κάτι γνώριμο και οικείο, καινούργιο και παρωχημένο μαζί, εικόνες ελληνικές, πρόσωπα-σύμβολα, σχέσεις και καταστάσεις, πάλι τα ίδια αντεστραμένα στην ανάποδή τους μεριά. Μόνο που λίγες ώρες μετά την θέση τους δύλα έχουν σβησθεί, έχουν εξαπισθεί απ' τη μνήμη, σαν φαντάσματα δίχως ύλη, προσωρινά στην οθόνη αναστημένα, που δεν υπήρχαν στ' αλήθεια ποτέ.

Και πώς να κρίνεις μια ταυνία με άνλες εικόνες, αλωμένες από το ίδιο το εσωτερικό τους; Πώς να μιλήσεις για ένα έργο, που από την μια επισημαίνει τα δριμύτα του κινηματογραφικού μέσου απέναντι στην βιωματική εμπειρία κι αλήθεια των προσώπων, κι από την άλλη προσπαθεί να εκμαυλίσει μια συναισθηματική συναίνεση και συγκίνηση για τις δραματικά εξωτερικευμένες συνέπειες αυτής της αλήθειας; Πώς να αξιολογήσεις μια ταυνία που (υποτίθεται) αποστασιοποιείται κι αποδοκιμάζει μια ορισμένη στάση απέναντι στο παρελθόν, δια της οποίας εκποιείται θεματικά η ζωή και η δράση κάποιων ανθρώπων, όταν η ίδια περιέχει ως ουσιαστική της στιγμή μάτιά τέτοια εκποίηση, από την οποία χάνει τελικά κάθε απόσταση διάκρισης και διαφοράς; Μπορεί ποτέ ένα έργο να υπάρξει τηρώντας μια αποφασική στάση στο ίδιο το θέμα του και τους ήρωές του, προσποιούμενο πως δεν ταυτίζεται μαζί τους;

Μυστήρια πράγματα δηλαδή, που εκδηλώνονται ως ασάφεια προθέσεων.

Και σαν να μην έφτανε αυτό, έρχονται να συστρεψουν αντιφατικά κι όλα τα θραύσματα ενός ήδη μυθοποιημένου παρελθόντος: εμμονές, ήρωες και φαντάσματα, κατεστραμμένες ζωές, μισαλλοδοξίες, τύψεις και ένοχα πάθη, ξοφλημένα οράματα, μνήμες τραυματικές και παρατημένες ψυχές, διαλυμένες οικογένειες, αποστάτες κι επιρριψη ευθυνών από τον έναν στον άλλο, ήτες, συμβιβασμοί κι εξεντελισμοί, μακροχρόνια ιζήματα μίσους και πίκρας κι απογοήτευσης, πρόσωπα τασκιμένα από την βία των γεγονότων, απομεινάρια ενός ένδοξου παρελθόντος, που δεν βρίσκουν ούτε στον θάνατο τους δικαίωση. Τα όρνια του θεάματος καραδοκούν, ζένουν παλιές πληγές και προκαλούν ξεσπάσματα αποκαλυπτικών αντιδράσεων, για να τα καταγράψουν.

Αυτή είναι λοιπόν η Ελλάδα και τα έξουδετερωμένα πρόσωπα των παιδιών της; Μιζέρια, λύστα κι απαντοχή, σιωπή, συντριβή κι ενοχή, σπαραγμός, οργή και παράπονο, όλα γκρίζα, πονεμένα και μαύρα; Αυτή είναι η αλήθεια και η ουσία, πίσω από το ψέμα μιας εντός της ταυνίας σκηνοθεσίας, που προσπαθεί να συγκαλύψει τα πρόσωπα με μια μυθική συνοχή και μια επίφαση συμφιλίωσης; Αυτό είναι το φως της αποκάλυψης, που δεν βλέπουν ως τώρα, μέσα στην αλαζονική τύφλωσή τους, οι σύγχρονοι για τους προγενέστερους; Εξουθένωση, παραλήρημα, σύγχιση, απδιά και κρυψίνοια είναι τα χαρακτηριστικά των παιδιών της Χελιδόνας; Κι αν όχι, τότε τι άλλο; Η τανία καταφέρνει περίτραπα να ισχυροποιήσει τις εντυπώσεις που προτίθεται να ανατρέψει. Πέρα από αυτές τις νοστρές εκδηλώσεις κι εξάρσεις, που μόνο συμπόνια και θλιψη μπορούν να προκαλέσουν, μάταια θα αναζητήσει κανείς μέσα σ' αυτήν και μια αντίστροφη σημασία. Ανάμεσα στον κουρασμένο δημοσιογράφο, που προς στιγμήν αντιστέκεται κι αμέσως μετά εκμεταλλεύεται την εμπιστοσύνη των άλλων, και τον νεαρό σκηνοθέτη που τον χρησιμοποιεί, δεν υπάρχει παρά μια προσχηματική, μυθοπλαστική διαφορά, που την εκμεταλλεύεται ο σκηνοθέτης του ίδιου του έργου, για να αφηγηθεί από απόσταση ουδετερότητας, σαν ο τρίτος άνθρωπος, μια ιστορία αφηγήσεων και μελοδραματικών αποκαλύψεων.

Ακόμη αναρωτιέμαι, τι στην ευχή εντυπωσίασε τόσο σ' αυτήν την τανία τους κριτικούς και την επιτροπή; Μήπως η διαπλοκή των επιπλέων αργήσης, οι πολυάριθμοι έμπειροι θυτοί, η δυσυπόδισταση (τηλεοπτική-κινηματογραφική) σκηνοθεσία, οι εικόνες που παραπέμπουν κι αντιμάχονται άλλες εικόνες, η μαιανδρώδης πλοκή της ιστορίας, η επιχειρούμενη κάθαρση από την ιδεοληψία του παρελθόντος, οι αποκαλύψεις των μυστικών, η απομυθοποίηση των ηρώων, οι μελοδραματικές κορυφώσεις, η αποεπένδυση του φορτίου μιας ορισμένης παράδοσης ή μήπως η μετενψύχωση των συγγενικών φαντασμάτων του καθενός σε κάποιο από τα πρόσωπα της ταυνίας; Αντιλήφθηκε κανένας πως η ίδια η τανία απέρριπτε οποιαδήποτε αναγωγή της ατομικής εμπειρίας σε ιστορική αλήθεια ή κατά περιέργο τρόπο, ως έργο πριμοδημότηθικο ακριβώς για το αντίστροφο; Το να πάρνει κανείς τους πόθους του για πραγματικότητα αποτελεί άραιες αξία αισθητική ή δραματουργική;

Η ανεξέλεγκτη παλινόρθηση σε ορισμένες όψεις του παρελθόντος μπορεί να είναι θετική ή αρνητική, καταφατική ή αποφατική, μυθοποιητική ή απομυθοποιητική, χωρίς τίποτα ουσιαστικό να αλλάξει. Η ξειδανίκευση κι ο κατακερματισμός, το δόγμα και η χαρακτηριολογική εξάντληση της αλήθειας είναι φαινόμενα συμπληρωματικά και παράγονταν το ίδιο κενό νοήματος. Τα επιμύθια δεν ανατρέπουν τους μύθους, αλλά αντιθέτως τους ενδυναμώνουν. Οι τέτοιοι είδους απολογισμοί φαίνεται πως τώρα τελευταία προσφέρουν ένα σίγουρο υλικό αναβίωσης του μύθου (της ιστορίας ως μύθου), υλικό από το οποίο κατασκευάζονται και τα μόνα ελληνικά μπεστ-σέλερες με κάποια ευρύτερη απήχηση, στο λογοτεχνικό πεδίο.

Και η ζωή συνεχίζεται σ' αυτήν την «χώρα των θαυμάτων» που όπως λέει και ο κινηματογραφιστής της ταυνίας, «όλα αλλάζουν, για να μείνουν ολόδια, όπως και πριν» - κάτι που μάλλον ισχεί και για το δικό του έργο. Τα ίδια κι πάλι τα ίδια, μεταμφιεσμένα σε διαφορετικά.

Κι εμείς οι πιο «σύγχρονοι», πώς να διαλέξουμε ανάμεσα στους τυμβωρύχους που δέθουν τα πτώματα και στους άλλους που προσπαθούν να τα παραχώσουν πια βαθιά, υποθάλποντας την ευλάβεια του πένθους και συγχέοντας ακόμα χειρότερα τα πράγματα; Υπάρχει κάποιος άλλος τρόπος, αλήθεια, από το να αποτρέψουμε απηγμάτικά το βλέμμα αλλού και να προλάβουμε τη ζωή, πριν γελάσουμε, πριν ξοφλήσουμε κουρασμένοι και κάνει κάποιος τα σπαταλημένα μας χρόνια, ταυνία;

ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΠΕΡΑΚΗ

Σκην. – Σενάριο: Νίκος Περάκης. **Φωτ.:** Γιώργος Πανουσόπουλος. **Μουσ.:** Νίκος Μαμαγκάκης. **Σκηνογρ. – Κοστ.:** Αφροδίτη Κοτζιά. **Ερμην.:** Γιώργος Κιμούλης, Δημήτρης Καλλιβωκάς, Γ. Κοτανίδης, Τ. Μόσχος, Βάνα Μπάρμπα, Π. Κοντογιαννίδης, Δ. Πουλικάκος.



Ο Παύλος Κοντογιαννίδης στον ΒΙΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑ

Εδώ που τα λέμε, το έργο του Νίκου Περάκη, αποτελεί τελικά ένα είδος κανηματογραφικής κωμωδίας, έτσι κι αλλιώς, μοναδικό και αυστηρά γνωριστό από την αρχή. Ισως αυτό να οφείλεται στην αυθεντικότητα των θεμάτων του, τα οποία πάντα αναφέρονται στον χώρο που ζει και κινείται κι ο ίδιος, και φαίνεται να γνωρίζει απ' την καλή και από την ανάποδη του μεριά. Τον χώρο όπου προπαρασκευάζονται και παράγονται οι εικόνες του θεάματος, του κανηματογράφου, της τηλεόρασης. Ένα είναι αυτό. Το άλλο είναι, ότι πρόκειται για ένα έργο με ατσαλάκωτη, διάφανη και κομψή αισθητική, χωρίς να βγάζει μάτι η σκηνοθεσία και χωρίς να διακρίνεται κάποιο ελάχιστο ίχνος κακοτεχνίας. Κάτι απίθανο για μια ελληνική κατασκευή δηλαδή —γενικώς.

Έπειτα, ακόμη και τα κωμκά του ευρήματα κα κυριούμενα δεν είναι ούτε σαχλά, "ευκόλως εννοούμενα" κα χυδαία, αλλά ούτε απρόσπτα κα σοφιστικέ. Πρόκειται δηλαδή για ένα ασυνήθιστο μέχρι τώρα, νέο είδος σ ο β α ρ ή σ κ ω μ ω δ i a s (χωρίς αυτό να αποτελεί σχήμα οξύμωρο), που παροντοποιεί μέσα στις τέλεια οργανωμένες εικόνες του, το γενικευμένο κομφούζιο που χαρακτή-

ριζες και χαρακτηρίζει, όλο και πιο φανερά, την ελληνική ζωή και μερικές από τις πιο παρδαλές όψεις της αβάσταχτης τραγελαφικότητας του είναι της. Σοβαρά κι αστεία πράγματα δηλαδή και ας λένε ότι θέλουν οι σιθαροφωνείς, που ποτέ δεν εκτιμήσαν αληθινά την κρυφή δυναμική αξία μιας καλής κωμωδίας.

Και να, που στην τελευταία τανία, **ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑ**, οι πανταχού παρούσες θεματικές προκείμενες αυτού του κινηματογραφιστή, πάρνουν τα πάνω τους, ωρμάζουν κι οξύνονται κι απλώνουν τ' αγκάθια τους σε μια μαλθακή, τηλοπτική, χαυνωμένη, φιλαθλή κοινωνία αφασίας και πετυχαίνουν καίρια αυτή την φορά, όλους τους στόχους τους. Εκεί που την τσούζει και την πονάει, έστω κι αν φαίνεται επιδερμικά να την γαργαλάει (ως γνωστόν τα χα – χα του γέλιου δεν είναι παρά αντεστραφμένα αχ – αχ). Η αμεσότητα των συμβάντων, η ευστοχία των ευρημάτων και η διαβρωτική σαν οξύ καυστικότητα, σε σχέση με την μόλις πρόσφατη πραγματικότητα, αποκτούν μια σημασία αναπάντεχα επίκαιρη κι αποτελεσματική. Σπάμα μια κοινωνική σάτυρα δικαιώθηκε τόσο απόλυτα από τα γεγονότα του δημόσιου βίου και πολιτείας και μάλιστα στον χρόνο της προβολής της.

Και δεν αναφέρομα μόνο και τόσο στο μοτίβο της "τρομοκρατικής" απόπειρας, που δεν αποτελεί παρά μια ήπια προκάλυψη κι αφοριμή ή ένας δραματουργικός καταλύτης για να αναδειχθούν και θιχτούν όλα τ' άλλα, τα τρελά και ανομολόγητα, τα φαδρά και ευτράπελα, τα υστερικά και γελοία, παράδοξα και παράλογα του σύγχρονου βίου, σημεία και τέρατα των καιρών, συμπτώματα μιας κατακόρυφης πολιτικής και κοινωνικής εξαθλίωσης, που δεν φαίνεται να εκπλήσσουν πια κι ούτε να σκοτίζουν κανένα, ακόμη κι όταν αποκαλύπτονται. Μια σιχαμένη συνήθεια είναι όλα και δεν βαριέσσαι αδερφέ, όπως την βρίσκει ο καθένας.

Γελάστε τώρα, γελάστε απηδισμένα κορδύδα, καθώς βλέπετε τα ίδια τα χάλια σας, δεξιά ή αριστερά, πίσω ή μπρος, πάνω ή κάτω, κοντά ή μακρυά απ' την σαστισμένη φάτσα του ιδεαλιστή Καραμάνου, να ξεχειλίζουν απ' την οθόνη και να γίνονται βούρκος. Ακούστε καλά το συγκεντρωμένο, αγελαϊο πλήθος που σκούζει έξιο απ' το κτίριο του Τ.Ο.Ε., μόνο για την κουτάλα, τον μισθό και το βόλεμα, τα χάπτενιγκς και το iερό ματς της εθνικής (κάθε φροά που νικάει η ομάδα νιώθουν όλοι οι ηττημένοι πως κάπου νικάνε κι αυτοί), μήπως και τίποτα σας θυμίζει – γελάστε. Ρίξτε μια ματά στην γελοία μάσκα μεγαλοσχημοσύνης των διοικούντων, που χάνουν τον μπούσουλα κάθε φορά που τυχαίνει ν' αντιμετωπίσουν κάποιο απρογραμμάτιστο, απρόοπτο κι έκτακτο συμβάν ή κατάσταση. Δέστε πώς οι κομματικοί συνασπισμοί έχουν πια εκσυγχρονιστεί και χρησιμοποιούν τους διαφρημιστικούς μηχανισμούς για να πλασάρονται στην εκλογική πελατεία, όπως κι όλα τα άχρηστα προϊόντα της εποχής. Πάρτε μια γεύση μόνο για το πώς μπουκάρουν οι μπάτσοι, όταν ψάχνουν για "τρομοκράτες" κάτω από το χαλί και πως τους ακολουθούν σαν κίτρινα κοράκια οι λεγόμενοι δημοσιογράφοι. Δέστε πώς φακελώνονται όλοι οι ενεργοί πολίτες και με κάθε αφοριμή. Χα – χα, τι αστεία κι ωραία που είναι όλα αυτά.

Κοιτάξτε για μια φορά απροκάλυπτα, πώς γίνονται τα μουλωχτά πάρε – δώσε ανάμεσα στους ντήλερς της εξουσίας και τα τοιράκια τους, πώς κορδώνονται οι πηδηχταράδες γραφειοκράτες "παρά τον υπουργό", πώς οργανώνεται η εικόνα ως ομοίωμα αλήθειας, πώς θάβονται τα υπομνήματα προτάσεων και διαμαρτυρίας, πώς στρογγυλεύονται οι "εκτός των ορίων" συνεντεύξεις, πώς φιμώνονται οι φωνές που κρίνουν και κριτικάρουν, πώς μοντάρονται οι βαρυσήμαντες εξαγγελίες, πώς σκηνοθετούνται οι σικέ αντιπαραθέσεις κι "αυτοκριτικές", ποια είναι

τα κρυφά προσόντα με τα οποία προωθείται μια ρεπόρτερ, πώς μαγειρεύονται τα γεγονότα της επικαιρότητας στην τηλεόραση, πώς πουλιούνται τα φύκια για μεταξωτές κορδέλες. Και τέλος-τέλος, κοιτάξτε πόσο εύκολα κι αναίμακτα εξουδετερώνεται ένας επικίνδυνος αφελής μαλάκας, που παρά λίγο να καταστρέψει την αναμετάδοση του τελικού (κι άντε να ξήσεις μετά χωρίς τελικό) – μόνο και μόνο για να πει τα δικά του, που όλοι τα ξέρουν και κανείς δεν δίνει δεκάρα γι' αυτά – κι όχι παρακαλώ από τις δυνάμεις καταστολής, αλλά από τον περίγυρό του, τους παλιούς του φίλους απ' τον στρατό. Καλό κι αυτό, φοβερό, μεγάλη πλάκα, πολύ κουφό, ε;

Αλλά ας τολμήσει κανείς, έτσι για πρωτοτυπία, να πάρει μόνο για μια σπιγμή αυτήν την κωμωδία, στα σοβαρά κι όχι σ' αστεία, και τότε να δούμε αν θα του κοπεί το γέλιο κι ο βήχας κι η μακάρια αφασία, όταν συναντήσει το αξιοθρήνητο ειδωλό του κάπου σ' αυτόν τον μαγικό καθρέφτη του σινεμά και δει πώς του έχουν καθίσει στον σβέρκο όλοι αυτοί οι γελοίοι κρετίνοι της εξουσίας κι η Σάρα η Μάρα και το κακό συναπάντημα, κάνοντας του τον βίο αβίωτο. Και τότε να δούμε ποιος είναι για γέλια και ποιος είναι για κλάματα.

Γιατί να, που καμιά φορά μπορεί μια σάτυρα, μια κωμωδία, να είναι πολύ πιο επικίνδυνη – κι ανατρεπτική απ' την βόμβα ενός αληθινού τρομοκράτη, αρκεί βέβαια το βλέμμα του θεατή να την δει από την Ανάποδή της μεριά και να ανταποκριθεί, έστω και βραδύκαυστα, στην εκρηκτική σημασία των εικόνων της. Ένα ΜΠΟΥΜ στον ναρκωμένο εγκέφαλο αξίζει ίσως πολύ περισσότερο από ένα ψεύτικο, θεαματικό ΜΠΟΥΜ στην οθόνη – νομίζω.

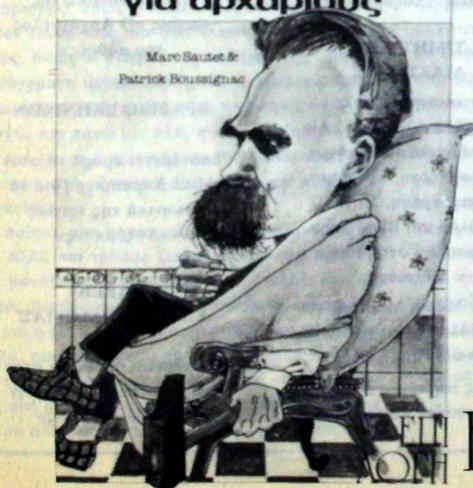
Αλλά ας τελειώνουμε εδώ με τα λογοπαίγνια και το καλαμπούρι. Δεν πιστεύω να πήρε κανείς όσα είπα ως τώρα στα σοβαρά; Έτσι;

• Σωτήρης ΖΗΚΟΣ

Ο Νίτσε

για αρχαρίους

Marc Sautet &
Patrick Boussignac



ΕΠΙΛΟΓΗ'

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

ΒΡΑΒΕΙΟ ΚΑΛΥΤΕΡΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

απονέμεται ισότιμα στις ταινίες «Θεόφιλος» του Λάκη Παπαστάθη και «Τα παιδιά της χελιδόνας» του Κ. Βρεττάκου με ψήφους 7 υπέρ/2 κατά

ΒΡΑΒΕΙΟ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ

απονέμεται ισότιμα στους σκηνοθέτες Νίκο Βεργίτην και Νίκο Νικολαΐδη, για τις ταινίες τους «Αρχάγγελος του Πάθους» και «Πρωινή Περίπολος» αντίστοιχα, με ψήφους 6 υπέρ και 3 κατά

ΒΡΑΒΕΙΟ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ

απονέμεται στον Φώτο Λαμπρινό για την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους με υπόθεση, «Δοξόμπους»

ΒΡΑΒΕΙΟ ΣΕΝΑΡΙΟΥ

απονέμεται ισότιμα στους Βαγγέλη Γκούφα, Κώστα Κουτσομότη, Γιώργο Μτράμο για την ταινία «Κλοιός» και στους Κώστα Βρεττάκο, Σούλα Δρακοπούλου για την ταινία «Τα παιδιά της χελιδόνας», με ψήφους 8 υπέρ και 1 κατά

ΒΡΑΒΕΙΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

ομόφωνα στον Γ. Αρβανίτη για τη διεύθυνση φωτογραφίας της ταινίας «Δοξόμπους»

ΒΡΑΒΕΙΟ ΠΡΩΤΟΥ ΑΝΔΡΙΚΟΥ ΡΟΛΟΥ

απονέμεται ομόφωνα στον Δ. Καταλειφό, για την ερμηνεία του στην ταινία «Θεόφιλος»

ΒΡΑΒΕΙΟ ΠΡΩΤΟΥ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΥ ΡΟΛΟΥ

απονέμεται παμψηφεί στην Μαίρη Χρονοπούλου για την ερμηνεία της στην ταινία «Τα παιδιά της χελιδόνας»

ΒΡΑΒΕΙΟ MONTAZ

απονέμεται στον Γιάννη Τσιτσόπουλο για το μοντάζ των ταινιών «Αρχάγγελος του πάθους» και «Βίος και Ποιλίτεια»

ΒΡΑΒΕΙΟ MAKIGIAZ

απονέμεται ομόφωνα στην Θεανώ Καπνιά για την ταινία «Δοξόμπους»

ΤΙΜΗΤΙΚΕΣ ΔΙΑΚΡΙΣΕΙΣ

στους ηθοποιούς:
Σωκράτη Αλαφούζο, Αιά Μανθόπουλο, Δημήτρη Καραμπέτση, Γεράσιμο Σκιαδαρέση, Στέλιο Παύλου και Βλαδίμηρο Κυριακίδη στην ταινία «Κλοιός»

στην Μαρία Μαρτίκα για το ρόλο της στην ταινία «Τα παιδιά της χελιδόνας» στους τεχνικούς σκηνικών της ταινίας «Δοξόμπους»

ΒΡΑΒΕΙΟ ΗΧΟΛΗΨΙΑΣ

απονέμεται ισότιμα στους Μαρίνο Αθανασόπουλο και Αργύρη Λαζαρίδη για τις ταινίες «Τα παιδιά της Χελιδόνας» και «Κλοιός» αντίστοιχα

ΒΡΑΒΕΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΑΝΔΡΙΚΟΥ ΡΟΛΟΥ

απονέμεται ομόφωνα στο Βασίλη Διαμαντόπουλο για την ερμηνεία του στην ταινία «Τα παιδιά της χελιδόνας»

ΒΡΑΒΕΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΥ ΡΟΛΟΥ

απονέμεται ομόφωνα στην Όλια Λαζαρίδον για την ερμηνεία της στην ταινία «Ο Αρχάγγελος του πάθους»

ΒΡΑΒΕΙΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

απονέμεται ομόφωνα στον Δημήτρη Παπαδημητρίου για τη μουσική της ταινίας «Ο Αρχάγγελος του πάθους»

ΒΡΑΒΕΙΟ ΣΚΗΝΙΚΩΝ

απονέμεται ομόφωνα στον Μικέ Καραπιπέρη για τα σκηνικά της ταινίας «Δοξόμπους»

ΒΡΑΒΕΙΟ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ

απονέμεται ομόφωνα στην Ιουλία Σταυρίδου για την ταινία «Θεόφιλος»

ΕΝΑΣ ΕΡΩΔΙΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΓΕΡΜΑΝΙΑ

Παραγ. - Σκην.: Σταύρος Τορνές. Σεν: Charlotte van Gelder, Σταύρος Τορνές. Φωτ.: Σταμάτης Γιαννούλης. Μουσ.: Μάνος Χατζιδάκης. Σκηνογρ.: Τάσος Ζωγράφος. Ενδυμ.: Αναστασία Αροσένη, Ιωάννη Καρωτάκη. Ερμην.: Σταύρος Τσιώλης, Μάριος Καραμάνης, Μυρσίνη Τσιάπα, Δήμος Αβδελιώτης.

Η ταινία του Σταύρου Τορνές που παίχτηκε στο πληροφοριακό τμήμα του φεστιβάλ (ίσως γιατί δεν είχε πλήρες τεχνικό συνεργείο, όπως και πέρσυ στο Αβδελιώτης ή γιατί κρίθηκε λιγότερο ικανοποιητική από τα πολυυάριθμα αρτιώτερα «κατασκευάσματα» που πέρασαν στο διαγωνισμό - τυπικά προσόντα που απαιτούνται για διάες τις προκρίσεις σήμερα ή τους διορισμούς), αποτέλεσε αναπάντεχα μια «όσηση» μέσα στις αχανείς και μακρινές ερήμους των φετεινών ελληνικών ταινιών.

Ένα έργο δροσερό, με χιούμορ και σοφία, γεμάτο τρυφερότητα για τους ήρωές του και σατιρική διάλιτη σύναμα και, πάνω απ' όλα, με χαρούμενες και ζωηρές εικόνες που μετέδιδαν την εσωτερική ευεξία τους στον θεατή, επιβεβαίωντάς τον ότι οι ηθοποιοί θα πρέπει να διασκέδασαν αφάνταστα στα γυρίσματά του.

Στο φίλμ η πραγματικότητα διεισδύει στον κόσμο του ονείρου και συγχέεται μ' αυτόν, όπως άλλωστε συμβαίνει και στην καθημερινή μας ζωή, και η αφήγηση περιστρέφεται γύρω από θέματα γνώριμα, άμεσα και οικεία, όπως ο έρωτας και ο βιοπορισμός, όπως η ίδια που έχουν οι άνθρωποι για τον εαυτό τους και η αντίληψη των άλλων για αυτούς, όπως οι στιγμές της καθημερινής ζωής σε μια σύγχρονη μεγαλούπολη και η ονειρική διαφυγή, οι μνήμες και τα βιώματα από την εποχή της κατοχής και πάνω απ' όλα, η ίδια η ποιηση - η ποιηση του λόγου, της εικόνας, της απόδρασης των σωμάτων στο εξασθενημένο βαρυτικό πεδίο της φαντασίας.

Η ποιηση που παρουσιάζεται ως μέσο καταξιωσης, άλλα και τρόπος ζωής, ως άρνηση μας πεζής, μονότονης πραγματικότητας, άλλα και ως τρόπος βιοπορισμού και εκδοτικής δραστηριότητας, και η θέση της στον σημερινό υλικό και άγονο κόσμο, που σημαίνεται με θαυμάσιο σκηνικό τρόπο στη συζήτηση για το παγκόσμιο συνέδριο των ποιητών, που πνίγεται μέσ' στο θρύβο και την παγερή αδιαφορία της τροχαίας κυκλοφορίας (πα-



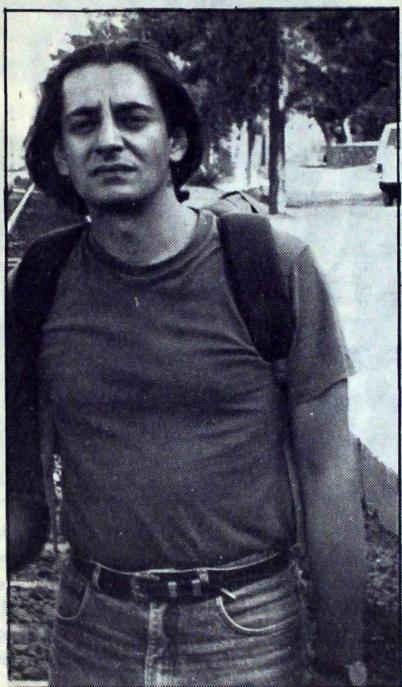
γιδευμένη ροή), που περικυλώνει και περιορίζει σ' ακινησία την ζωή των ανθρώπων στη σύγχρονη μεγαλούπολη. Εικόνες θολές κι ακατέργαστες, συλλαμβάνουν σαν μια σαστισμένη, πληγωμένη ματιά, την φθαρμένη όψη της αένας επανάληψης, που κλείνει ερμητικά τον ορίζοντα των καινούργιων επιδιώξεων και συμβάντων.

Ακόμη κι ο έρωτας αποκαλύπτεται πίσω από την γιορτινή του όψη στην ανάποδη μεριά της ταυτόχρονης δυστυχίας του. Και μόνο οι μνήμες μιας αλλοτινής εποχής διατηρούνται ακόμα ζωντανές σε όσους την ξέζαν, αλλά και στους νεότερους που την γνώρισαν μέσα από διηγήσεις, λειτουργώντας σαν σπέρματα φαντασίας.

Ο Σταύρος Τορνές καταπιάνεται με θέματα απλά, μικρά, καθημερινά και τα αποκαλύπτεται στη χαμένη τους ποιητική διάσταση, εντοπίζει την μυστική ζωή που εξακολουθεί να σφύζει γύρω μας, χωρίς να την βλέπουμε με το γυμνό μάτι της συνήθειας, και ταυτόχρονα ανακινεί τις αιώνιες ανησυχίες του ανθρώπου για το νόημα της ζωής του, της συνδιαλλαγής του και της κύριας δραστηριότητάς του, χωρίς να χρειάζεται την επικλήση της μεταφυσικής, το άνοιγμα σε «φυγές» πολυτέλειας και «θαύματα».

• Ελένη Ανδρικοπούλου

ΤΟ ΖΩΝΤΑΝΟ ΤΟΠΙΟ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ



ΑΝΤΩΝΗΣ ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΣ

Ο Καφετζόπουλος έχει ένα πρόσωπο που κυριολεκτικά γεμίζει την οθόνη. Ζωντανό, εκφραστικό, με έντονα χαρακτηριστικά και χρώματα.

Ο τρόπος που μιλάει και μορφάζει σε κερδίζουν αμέσως. Συμβαίνει όμως να μιλάει και να μορφάζει, ίδια συμπαθητικά σ' όλες τις τανίες που παίζει. Το στυλ του κυριαρχεί στους χαρακτήρες που ερμηνεύει μ' έναν τρόπο, που όλους τους υπερβαίνει τελικά.

Αναγνωρίζω πως ένας ηθοποιός εκφράζει συγχρόνως, ένα κινηματογραφικό πρόσωπο κι ένα υπαρκτό, τον εαυτό του. Κι

• Της Έλλης Ευθυμίου

ότι είναι αυτός που θα προσδώσει το άνοιγμα στο ρόλο, με τους ιδιαίτερους μορφασμούς, τις ανεπάσθητες χειρονομίες, όλα αποκυήματα της προσωπικότητας που εφάπτεται στο ρόλο. 'Οταν όμως βλέπω τον Αντώνη Καφετζόπουλο σε κάποια ταινία, δεν ξεχνώσω ούτε σταγμή ότι αυτός είναι ο Αντώνης Καφετζόπουλος σε κάποια καλή ερμηνεία. Συντελείται μπροστά μου η υπόδυση, χωρίς να ολοκληρώνεται σε δραματουργική μετουσίωση. Τυχαίνει δηλαδή ο Καφετζόπουλος, να αναπτύσσει σχέσεις πολύ άμεσες και πολύ συγκεκριμένες με τους θεατές του, κι ίσως μάλιστα για πολλούς αυτό, να μην είναι καν πρόβλημα.

ΠΑΤΡΙΚ ΜΠΟΣΩ

Το στυλ είναι σαν τα χρήματα και τον έρωτα, δεν κρύβεται. Ο Πατρίκ Μποσώ ερμηνεύει τον ρόλο του στην ταινία ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΘΟΥΣ του Βεργίτη, με άνεση και κυριαρχία στις εκφράσεις και τις κινήσεις του. Καταφέρνει να προβάλλει μια άλλη διάσταση, να προσδώσει έναν τόνο ποιότητας στις σκηνές που εμφανίζεται, χάρη στην επιβλητική του παρουσία, γεγονός που ενισχύεται από μια άψογη εκτέλεση.

'Ένας καλός ηθοποιός δίνει ανοίγματα στον ρόλο του και δεν τον καθηλώνει σε μια ερμηνεία συμβατική, ξεπερνά τα πεπερασμένα δρια σεναρίου, κινούμενος διασθητικά και πάντα ελεγχόμενα στο εκφραστικό πεδίο.

Στην ιλουστρασίον ταινία του Βεργί-



Ο Πατρίκ Μποσώ με την Ιζαμπέλ Οτέρο
στον ΑΡΧΑΙΤΕΛΟ ΤΟΥ ΙΑΘΟΥΣ

της, ο Πατρίκ Μποσώ είναι ένας τόνος σταθερός, εμβόλιμος, εμφατικός, επιδεκτικός των φιλοδοξιών του έργου. Έχει μια ποιότητα έκφρασης εύκολα αναγνωρίσιμη, κι ένα στυλ που κατορθώνει να διαφένει τις όποιες ελλείψεις μιας ταινίας, οι οποίες απειλούν να τον πάρασύρουν στη δίνη τους.

ΠΕΜΗ ΖΟΥΝΗ

Ο ρόλος της Μαρίας που ερμηνεύει η Πέμη Ζούνη στην ταινία του Κατακουζηνού ΑΠΟΥΣΙΕΣ, αποτελεί τον σεναριακό κόμβο που χωρίς αυτόν, το έργο θα ήταν στην πλοκή του συμβατικό και απολιθωμένο.

Κάτι σαν μεταίχμιο των ΤΡΙΩΝ ΕΠΟΧΩΝ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ. Ζωντανή, διστακτική, τολμηρή, πρόθυμη να ενδώσει σε κάποιο πάθος εφήμερο. Είναι ένα διαρκές "γίγνεσθαι". Είναι η γυναίκα με τη διαχρονική της υπόσταση. Όχι μονοσήμαντα καθορισμένη και υποταγμένη από κάποιες θητικές σταθερές που την καταδυναστεύουν, και ακριβώς γι' αυτό "ανοιχτή" σε κάθε τι καινούριο, άγνωστο, μυστηριακό.

Η Πέμη Ζούνη ενσαρκώνει με άνεση

τον ρόλο της Μαρίας, βάζοντας σε κίνηση την πλούσια εκφραστική της γκάμα, το βλέμμα που καρφώνεται κάπου πέρα από τον φακό που την κινηματογραφεί, και πέρα από μας τους θεατές, κινήσεις αβιαστές που όμως αποκτούν την ένταση μιας σταθερότητας αποφασιστικής όταν τα πράγματα στενεύουν γι' αυτήν.

Παρουσία λαμπερή, ζωντανή, πληθωρική, εκφράζει έναν κινηματογραφικό τύπο που εξωτερικεύει τις παρορμήσεις και τα αισθήματά της, τους πόθους και τις επιθυμίες της. Τα ζωηρά ορθάνοντα μάτια της, βρίσκονται σε διαρκή προσμονή του καινούριου.

Όταν φεύγει, η απουσία της είναι μια μεγάλη πράσινη τρύπα, σαν αυτές που χώριζαν χρονικά τις σκηνές του έργου.



ΘΕΜΙΣ ΜΠΑΖΑΚΑ



Στην ταινία ΑΠΟΥΣΙΕΣ συμπρωταγωνιστούσε η Θέμις Μπαζάκα. Μου δόθηκε για άλλη μια φορά η ευκαιρία να διατυπώσω, πόσο δυναμικά μπορεί να επέμβει ο ηθοποιός σε μια ταινία, που σε ένα πρώτο επίπεδο μπορεί να είναι καλή, αλλά γενικά ανόδυνη.

Η Θέμις Μπαζάκα ξεκινάει με τόνους χαμηλούς, μια ερμηνεία κοντρολαρισμένη, τέλεια εναρμονισμένη με τον αντίστοιχο ρόλο που υποδύνεται. Μια γυναίκα ερμητικά κλειστή, παγερή, ασύσπαστη, που ποτέ της δεν εκφράζεται, δεν εξωτερικεύει τα αισθήματά της, αποκλειστικά στραμμένη σ'έναν κόσμο δικό της, που παροντοποιείται σαν υπαρξη απελπισμένα μοναχική.

Η Μπαζάκα "φοράει" ένα στεγνό πρόσωπο, ένα άκαμπτο σώμα, ένα βλέμμα που ελέγχει και αποτρέπει. Υπάρχει όμως κάποια φευγαλέα αμφιβολία που σκιάζει το πρόσωπο, κάποιο τρεμούλιασμα αβεβαιότητας που χαλαρώνει τα χείλη, για να σφιχτούν αμέσως μετά. Σημάδια όλα, που προμηνύουν το πάθος που θα ξεπάσει ασυγκρά-

τητο. Κι όταν έρχεται, είναι κυριαρχικό, απόλυτο, το σώμα συσπάται και τσακίζεται, τα χέρια δονούν τον αέρα γύρω τους, τα μάτια τρελά, θολωμένα, το στόμα παγώνει η κραυγή που σέρνει μαζί της την ορμή όλων των ανεκπλήρωτων πόθων.

Μια χαλαρή πρώτη ερμηνεία, με μια υποτονική κλίμακα, θα μπορούσε να τινάξει στον αέρα το τελευταίο φορτίσμο της ταινίας.

Η ΚΡΑΥΓΗ του Μουνχ, ήταν η έμνηση στη γι'αυτή την σκηνή, η κραυγή της Μπαζάκα ήταν η ενσάρκωσή της κι όχι απλά η κινηματογραφική της απόδοση.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΥΛΙΚΑΚΟΣ

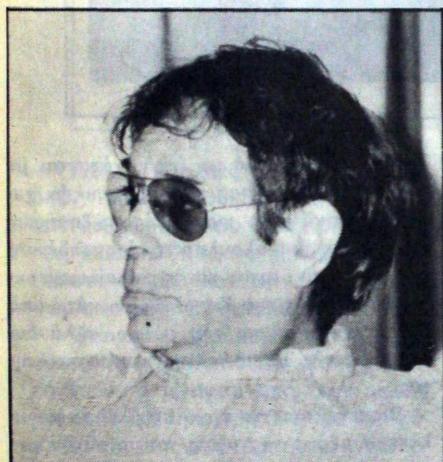
Ο Πουλικάκος δεν είναι ακριβώς ηθοποιός, αλλά ένας αντιπροσωπευτικός κι απαράλλαχτος τύπος κι "υπογραμμός": ένας επαγγελματίας περιθωριακός. Η πανταχού παρουσία του είναι ανυπόταχτη από συγκεκριμενοποιησεις και ρόλους. Παρ'όλα αυτά, είναι φανερό ότι ο Πουλικάκος έχει ένα στυλ ξεχωριστό και αδρό, που δεν χρειάζεται να παραλλαχθεί στους κινηματογραφικούς τύπους που κάθε φορά εκφράζει. Μάλλον οι κινηματογραφιστές τον επι-



λέγουν για το στυλ του αυτό, επενδύοντας στην χαρακτηριστική αυθεντικότητά του.

Αν βέβαια η πρόθεση του Πουλικάκου ήταν να σταδιοδρομήσει κάποτε σαν πρωταγωνίστης στον κινηματογράφο, πιθανόν αυτή η τυποποίησή του σε ρόλους αναγνωρίσμους, να δρούσε αναστατικά. Μα ο Πουλικάκος δεν φάνεται να δίνει δεκάρα γι' αυτό, και εξακολουθεί παντού και πάντα να παιζει τον εαυτό του, σε ρόλους δεύτερους και μικρούς, που έτσι κι αλλιώς χρησιμεύουν σαν συμπληρωματικά τεκμήρια αληθοφάνειας των κύριων ρόλων. Πόσο πιο άνοστες θα ήταν μερικές από τις καινούριες ταινίες, χωρίς την απαραίτητη ομοιοπαθητική δύση τους από Πουλικάκο;

ΗΛΙΑΣ ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ



Η σύνεχης εμπειρία ενσάρκωσης πολλών, δεύτερων και διαφορετικών ρόλων, είναι μια συσσωρευτική διαδικασία ωρίμανσης για ένα "ρολίστα" που φάνεται να τον οδηγεί σ'ένα τέτοιο βαθμό εξοικείωσης, ώστε η ερμηνεία να αποτελεί γι' αυτόν κάθε φορά μια "φυσική" έκφραση του δεύτερου πολλαπλού εαυτού του. Γι' αυτό κι ο Ηλιας Λογοθέτης δεν πασχίζει να υποδυθεί τον ρόλο του στα ΠΑΙΔΙΑ ΤΗΣ ΧΕΛΙΔΟΝΑΣ κι η ερμηνεία του είναι πλήρως

αυθεντική, αυτάρκης και σφαρική, "εσωτερική" και συνάμα εμφατική. Ο παλμός της έκφρασής του είναι διαρκώς επαναλαμβανόμενος και πάντα διαφορετικός, είναι ψηφίδες, μικρογραφίες, βλέμματα, πεταρίσματα, ανεπαίσθητες χειρονομίες, όλα προορισμένα για να κοιτάζονται από κοντά, να κερδίζονται το βλέμμα.

Χωρίς θεωφατικές και υστερικές χειρονομίες, χωρίς κραυγαλέες εξάρσεις, καταφέρνει να επιβληθεί στο πλάνο του, χάρη σε μια παρουσία καθηλωτικά ζωντανή, αν και ερμηνητή. Αποκαλύπτεται ένας εσωτερικός, ταραγμένος κόσμος μονομανίας, με μονόλογης, αδέξιες αντιδράσεις, σπασμωδικά ξεσπάσματα κι απότομες παύσεις, που συνιστούν την φυσικότητα της ερμηνείας του Λογοθέτη, που μοιάζει να είναι το μόνο πρόσωπο που ανήκε αληθινά στον ιδιαίτερο κόσμο του έργου, ως στιγμή και ως πλήρης έκφρασή του.

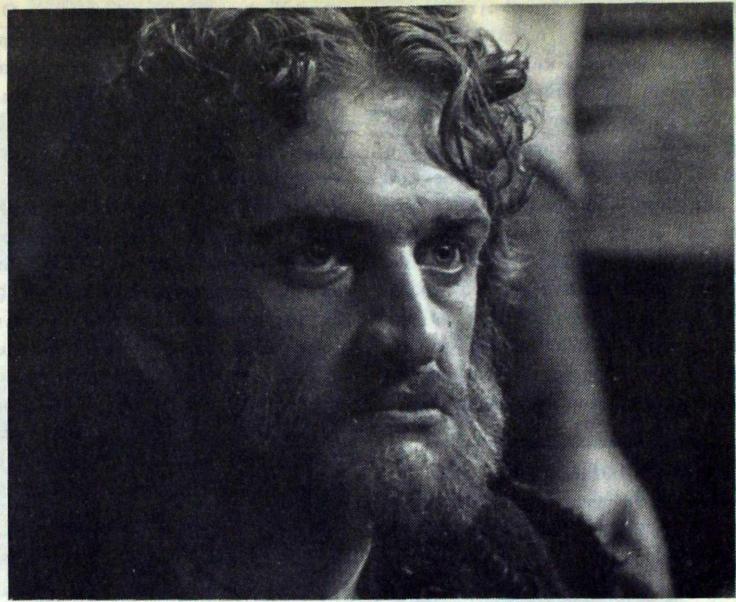
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΤΑΛΕΙΦΟΣ

Μια καλή ερμηνεία, όπως και μια καλή σκηνοθεσία, είναι αυτή, που κατά την πραγμάτωσή της δεν φάνεται, δεν διαχωρίζεται δηλαδή απ' αυτό που προσπαθεί να εκφράσει, που δεν επιδεικνύεται.

Μια αληθινά μεγάλη ερμηνεία όμως, μοιάζει σαν το τυχαίο αποτέλεσμα μιας απίθανης και απόλυτης σύμπτωσης του θησαυρού, με τον ρόλο που καλείται να αποδώσει. Σύμπτωση ευτυχής, για το ίδιο το έργο.

Κι αυτό συνέβη στην ταινία ΘΕΟΦΙΛΟΣ με τον πρωταγωνίστη της, Δ. Καταλειφό, σε σημείο που να αποκλείει κάθε περίπτωση να μπορεί κάποιος να φαντασθεί, έναν άλλο θησαυρό τόσο απόλυτα συνταιριασμένο μ' αυτόν τον συγκεκριμένο ρόλο. Χωρίς να υπολείπεται πουθενά και, χωρίς ταυτόχρονα να περισσεύει εκφραστικά απ' αυτόν.

Ακριβώς σ' αυτήν την αδυνατότητα διάκρισης ή σ' αυτήν την ανεπανάληπτη μοναδικότητα ενσάρκωσης, αναδεικνύεται η υπέρτατη αξία της πράξης ενός θησαυρού σε κάποια ταινία. Και πόσο μάλιστα, όταν ο



ιδιος ο ρόλος που αναλαμβάνει, είναι ένα πρόσωπο που κάποτε υπήρξε, μακρινό μεσ' τον χρόνο, διαφορετικό, ανοίκειο, που έχω από ένα περίγραμμα γραφικότητας, δεν προσφέρεται ερμηνευτικά για τίποτα περισσότερο, εκ των προτέρων.

Παρ' όλα αυτά, ο Δ. Καταλειφός, καταφέρνει και ξεπερνάει αυτό το περίγραμμα και ζωντανεύει τον λαϊκό ζωγράφο, σαν ένα κινηματογραφικό πρόσωπο κοντινό, ιδιαίτερα εκφραστικό και οικείο. Υπερβαίνει τα στενά όρια του ρόλου και εξωτερικεύει έναν κόσμο κλειστό, παράξενο, εσωτερικό, χωρίς να τον εξιδανικεύει. Αποκαλύπτει έναν χαρακτήρα "αφελή" σε μια διάσταση αυθεντικότητας συγκινητική και την έλλειψη καλλιέργειας σ' ένα πείσμα οραματιστή, την απροσαρμοστικότητά του στην εποχή σε μια εσωτερική ιδοսυγκρασία καλλιτεχνική και τα παράξενα φερούματα σε μια προσήλωση ζωτική στα στοιχεία μιας παράδοσης, που χάνεται μεσ' τον χρόνο.

Χωρίς όλα αυτά να επιτυγχάνονται με μια αδρή τυποποίηση των εξωτερικών χαρακτηριστικών, με φραστικές επεξηγήσεις κι ούτε με μια ολοκληρωτική εκμηδένιση της προσωπικότητας και της ιδιαίτερης εκφραστικότητας του Καταλειφού, κάτω από την άτεγκτη μάσκα του ρόλου, αλλά δια μέσου αυτής ακριβώς της εκφραστικότητας.

Πιστεύω πως το έργο οφείλει το μεγαλύτερο μέρος της αξίας του, σ' αυτὸν τὸν θησοιό, που ίσως για πρώτη φορά του δόθηκε η δυνατότητα εδώ, να αποκαλύψει ένα ταλέντο, τολμώ να πω, παγκοσμίων διαστάσεων.

Το ότι ο Δ. Καταλειφός βραβεύτηκε εντέλει, ήταν νομίζω κάτι αναπόφευκτο, αφού η ερμηνεία του ξεχώρισε κάθετα ανάμεσα σ' όλες τις άλλες.

• Έλλη Ευθυμίου

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΙΣ

«Ο κινηματογράφος είναι το ελεύθερο πεδίο όπου ο καλλιτέχνης θα ρισκάρει, θα πειραματισθεί, θα προωθήσει την άποψή του».

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΟΥ ΜΑΝΟΥ ΖΑΧΑΡΙΑ ΠΡΟΕΔΡΟΥ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΣΤΟΝ ΓΙΩΡΓΟ ΜΠΙΖΙΟΥΡΑ



— Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε
το Σάββατο 10.10.1987

Γ.Μ. — Πολλές φήμες κυκλοφορούν, πολλά ψυθιρίζονται και αυτά από ανθρώπους που θεωρούν εαυτούς του χώρου. Το κοινό πιστεύει, οποιαδήποτε φήμη, και την αναμεταδίδει χωρίς να ψάχει την αλήθεια.

Θεωρείστε ορισμένες από τις ερωτήσεις που ακολουθούν, άλλοτε ερωτήσεις που γίνονται από έναν αφελή νέο, που βρέθηκε πρώτη φορά στο φεστιβάλ και άλλοτε ερωτήσεις ενός οργισμένου θεατή του δεύτερου εξώστη.

Πώς γίνεται η χρηματοδότηση των ταινιών; δηλαδή με ποια κριτήρια και ποια διαδικασία;

M.Z. Θα ήθελα να σας απαντήσω όσο μπορώ πιο σύντομα και συγκεκριμένα γιατί τα θέματα είναι τεράστια και σηκώνουν πολλή κουβέντα. Η διαδικασία είναι απλή. Το κέν-

τρο έχει ένα διοικητικό συμβούλιο και μια γνωμοδοτική επιτροπή. Η γνωμοδοτική επιτροπή αποτελείται από πέντε ανθρώπους του κινηματογραφικού χώρου, σκηνοθέτες, σεναριογράφους, διευθυντές παραγωγής και άλλους, οι οποίοι κάνουν μια πρώτη εκτίμηση των προτάσεων που έχει το κέντρο για συμπαραγωγές. Η εκτίμηση αυτή είναι γενική, είναι μια πρώτη επιλογή των σεναρίων με πολύ πλατιά κριτήρια. Για να καταλάβετε από 100 σενάρια που έχουμε η επιτροπή επιλέγει 30 - 40 σενάρια, σε μια πρώτη προσπάθεια που κάνει, να ξεχωρίσει το καλό από το κακό με τα δικά της κριτήρια, που είναι κατ' αρχήν καλλιτεχνικά και οικονομικά.

Αν υπάρχει μια πρόταση που για να πραγματοποιηθεί απαιτεί 5.000.000 δολλάρια, λέει "πολύ καλά, δυστυχώς όμως δεν έχω την δυνατότητα να κάνω

αυτήν την ταινία". Δηλαδή μέσα στα πλαίσια των δυνατοτήτων του κέντρου γίνονται οι πρώτες επιλογές. Μετά έρχεται το διοικητικό συμβούλιο που είναι εννεαμελές, αποτελείται από έξη εκλεγμένα μέλη και τρία διορισμένα. Τα έξη εκλεγμένα εκπροσωπούν όλον τον κινηματογραφικό κόσμο. Οι εννέα αυτοί μετά την επιλογή που τους προτείνει η γνωμοδοτική επιτροπή προσπαθούν να δουν ποιες είναι οι ταινίες που μπορούν να γίνουν με τα συγκεκριμένα δεδομένα του κέντρου, δηλαδή με τον προϋπολογισμό του και τις τεχνικές δυνατότητες που περιέχει. Έτσι παίρνουν υπόψη τους τρία πράγματα. Πρώτα - πρώτα την καλλιτεχνική αξία του σεναρίου. Δεύτερο τον σκηνοθέτη, το προηγούμενο έργο του, το καλλιτεχνικό του ποιόν και τρίτο είναι ο προϋπολογισμός. Αν τα τρία αυτά πράγματα –σενάριο, σκηνοθέτης, προϋπολογισμός— εμπίπτουν στις δυνατότητες του κέντρου, γίνεται η επιλογή του σεναρίου.

Κάθε χρόνο, το Κέντρο έχει και νέους σκηνοθέτες, δηλαδή κάνει και "πρώτες" ταινίες. Εκεί υπάρχει πάντα το ρίσκο του δεύτερου συντελεστή, του προηγούμενου έργου του σκηνοθέτη. Βέβαια προσπαθούμε πάντα να υπάρχει ένα προηγούμενο έργο, είτε αυτό είναι σε ταινία μικρού μήκους ή σε τηλεοπτικό πρόγραμμα, κάπου που να έχει καταθέσει μια πρόταση συγκεκριμένη στον τομέα αυτόν.

Αλλά υπάρχει πάντα το ρίσκο. Το ρίσκο υπάρχει, βέβαια, και στους καθιερωμένους σκηνοθέτες.

Επομένως το έργο στον κινηματογράφο έχει πάντα ρίσκο και χωρίς αυτό δεν υπάρχει και τέχνη.

– Πώς ενημερώνονται οι ενδιαφέρομενοι; Από πολύ πρόσφατη προσωπική μου εμπειρία ξέρω ότι δεν υπάρχει ένα πληροφοριακό έντυπο που

να εξηγεί αυτή τη διαδικασία. Παρά μόνο μια έντυπη αίτηση.

Ο χώρος είναι πάρα πολύ μικρός. Το Κέντρο κάνει ανακοινώσεις. Λέει, έως το τέλος Οκτωβρίου δεχόμαστε προτάσεις για σενάρια. Αυτό ανακοινώνεται στον τύπο, στην τηλεόραση, στα ραδιόφωνα και σε όλα τα ενδιαφερόμενα σωματεία. Μ' αυτόν τον τρόπο καλύπτεται όλος ο ελληνικός χώρος. Είναι γνωστός ο χώρος των κινηματογραφιστών και μαθαίνεται.. Η πληροφόρηση υπάρχει.

– Το Κέντρο χρηματοδοτεί τις ταινίες σαν ένας παραγωγός που αποβλέπει στο κέρδος ή το κάνει για να "βοηθήσει" τους σκηνοθέτες. Αν το δεύτερο, δε νομίζετε ότι "βοηθούνται" λεφτάδες, δηλαδή γύνοι πλουσίων οικογενειών, πράγμα που αποβαίνει οδυνηρό για μια φτωχή χώρα όπως η Ελλάδα, κυρίως όταν οι ταινίες δεν αποφέρουν κέρδη και από την άλλη ειρωνικό για μια σοσιαλιστική κυβέρνηση, που άλλα υποσχέθηκε στα "παιδιά του λαού";

Θίγετε ένα θέμα χωρίς να έχετε πληροφόρηση.

– Με συγχωρείτε, έχω πληροφόρηση, που είναι αυτή που σας είπα, γι' αυτό ζητάω από σας μιαν υπεύθυνη απάντηση.

Το Κέντρο στα τελευταία έξη χρόνια, έχει κάνει 77 ταινίες και έχουν εργασθεί 55 σκηνοθέτες. Ποτέ το Κέντρο δεν κοίταξε αν είναι γόνος πλούσιας ή φτωχής οικογένειας. Δεν βλέπω να χουμε στην Ελλάδα πολλούς γύνους πλουσίων οικογενειών. Ωαντάζομαι, ότι αυτό λέγεται για τους Δοξιάδη, Βεργίτη και Νικολαΐδη. Είναι άδικο, εντελώς άδικο. Το Κέντρο

ποτέ δεν σκέφτηκε μ' αυτόν τον τρόπο, και δεν μπορεί αυτό, το γεγονός δηλαδή ότι ο Δοξιάδης είναι γόνος πλούσιας οικογένειας, να τον αποκλείσει από την κινηματογραφική δημιουργία. Θα ήταν ένα αντίθετο κριτήριο, καθαρά φασιστικό. Και ο Βεργίτης και ο Νικολαΐδης είναι από τους μάστορες μας στον κινηματογράφο και θα ήτανε άδικο αλλά και αν θέλετε κακό και για την ελληνική κινηματογραφία.

Τέτοιου είδους κριτήρια εμείς τα αγνοούμε. Δεν έχουμε τέτοια κριτήρια στο Κέντρο. Κανείς δε ρώτησε ποτέ από πού προέρχεται ο σκηνοθέτης. Τα κριτήρια σας είπα ποια είναι: σενάριο, σκηνοθέτης, προϋπολογισμός. Αυτό σημαίνει ότι δεν γίνανε λάθη; Κάθε άλλο, κανείς δεν είναι προφυλαγμένος, ιδιαίτερα στον τομέα της τέχνης. Ένα σενάριο που είναι ελπιδοφόρο, μπορεί να γίνει μια κακή ταινία, αντίθετα ένα σενάριο που έχει πολλές αμφισβήτησεις, μπορεί να γίνει μια πάρα πολύ καλή ταινία.

— Λέχθηκε από τον Αντρέα Μπελλή, στο περιοδικό "το Τέταρτο" και χθες από τον Νίκο Καλογερόπουλο, στην αίθουσα του φεστιβάλ, ότι πρέπει κανείς να "γεράσει" για να κάνει ταινία και πως οι νέοι εμποδίζονται να κάνουν κινηματογράφο.

Ο καθένας μπορεί να λέει ό,τι θέλει. Δικαίωμά του είναι. Δεν μπορεί κανείς ούτε λογοκρισία να κάνει στα έντυπα, ούτε να πείσει τον καθένα για το δίκαιο της μιας ή της άλλης πολιτικής. Εγώ έχω τη γνώμη ότι ο ελληνικός κινηματογράφος, γενικά, είναι λιγάκι γερασμένος. Υπάρχουν πραγματικά σκηνοθέτες οι οποίοι έπρεπε να φτάσουν στα σαράντα τους και στα πενήντα τους για να κάνουνε την πρώτη τους ταινία. Άλλα εδώ δεν

φταίει το Κέντρο Κινηματογράφου. Το Κέντρο Κινηματογράφου, δεν υπήρχε καν όταν διαμορφώθηκαν αυτές οι συνθήκες (σ.ο. το Κέντρο δημιουργήθηκε το 1970).

Ο ελληνικός κινηματογράφος πέρασε πολλά στάδια και από το '56 — '68 περνά μια βαθύτατη κρίση, και με τη χούντα, γιατί είχε δημιουργηθεί ένα κενό το οποίο ήταν πάρα πολύ δύσκολο να καλυφθεί. Ήρθε και η κρίση της τηλεόρασης και μετά το βίντεο, που χειροτέρεψε τα πράγματα κι όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά παγκοσμίως.

Έτσι λοιπόν, βρεθήκαν άνθρωποι που πραγματικά είχανε και τις δυνατότητες και το ταλέντο για να κάνουνε μια δουλειά στον κινηματογράφο, να έχουνε φτάσει στα σαράντα τους και στα πενήντα τους. Αυτό είναι ένα φαινόμενο που δεν έχει καμιά απολύτως σχέση με το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Αντίθετα, από τον καρό που άρχισε να λειτουργεί με κάποιο ρυθμό, δηλαδή, τα πέντε τελευταία χρόνια, έχουν γίνει πάνω από 100 μικρού μήκους ταινίες και όλες από νέους ανθρώπους και όλο αυτό το δυναμικό σιγά - σιγά εντάσσεται μέσα στην ελληνική κινηματογραφία. Και βλέπετε έχουμε πολύ ελπιδοφόρα ονόματα, όπως είναι ο Δοξιάδης, ο Βεργίτης, ο Αθδελιώδης και άλλοι.

— Υπάρχουν φήμες που ακούγονται στον κινηματογραφικό χώρο αλλά και που γράφτηκαν σε μηνιαίο αθηναϊκό έντυπο, ότι όλοι ζητάνε παραπάνω χρήματα για να καταφέρουν να πάρουν όσα χρήματα ακριβώς τους χρειάζονται. Ξέρω μια χώρα όπου το κέντρο κινηματογράφου, όταν εγκρίνει ένα σενάριο δίνει στον σκηνοθέτη ενός χρόνου προθεσμία για να βρει παραγωγό. Όταν ο παραγωγός βρεθεί — και αφού έχει καταθέσει στην τράπεζα γύρω στα 6.000.000 δραχμές, τόσα α-

παιτεί το κέντρο για να τους χρίσει παραγωγούς— το κέντρο δίνει τα χρήματα στον παραγωγό και όχι στον σκηνοθέτη. Πράγμα που βοηθάει και στην ύπαρξη παραγωγών.

Σκεφτόσαστε μήπως να κάνετε κάτι ανάλογο; Εδώ οι παραγωγοί εξαφανίστηκαν ή κάνουν βιντεοταινίες. Δεν υπάρχει εναλλακτική λύση ή το Κέντρο ή τίποτε;

 Δεν πρόκειται να κάνουμε κάτι ανάλογο, γιατί δεν είναι οι συνθήκες ίδιες. Φαντάζομαί ότι μιλάτε για την γαλλική κινηματογραφία. Εμείς κάνουμε άλλο. Ξεκινήσαμε εν γνώσει μας, ότι πολλοί προουπολογισμοί δεν ήταν σωστοί, γιατί καταλαβαίναμε ότι αν θέλαμε να δημιουργήσουμε ένα κινηματογράφο, έπρεπε να ξεπεράσουμε ορισμένες τυπικές διαδικασίες, να προχωρήσουμε στην ουσία και να δώσουμε τη δυνατότητα σε ανθρώπους που δεν είχανε καμία απολύτως δυνατότητα να κάνουνε ταινίες.

Βέβαια λέγονται πολλά... Το Κέντρο δεν είναι κερδοσκοπικός οργανισμός. Σύμφωνα με τον καινούριο νόμο για τον κινηματογράφο και με το καταστατικό του, το Κέντρο είναι ένας αναπτυξιακός οργανισμός, ένας πολιτιστικός φορέας. Είναι ο κύριος φορέας ανάπτυξης της Ελληνικής Εθνικής Κινηματογραφίας. Λοιπόν, κάτω από αυτό το πρίσμα, γίνανε όλα αυτά τα πράγματα, εν γνώσει μας και σιγά - σιγά, προχωρούμε και κάνουμε διάφορα βήματα, σταδιακά.

Το πρώτο βήμα που έγινε ήταν μια επιτροπή κοστολογίων, του Κέντρου Κινηματογράφου, που άρχισε πολύ συγκεκριμένα να μελετάει τα κοστολόγια, να κάνει συζητήσεις με τους σκηνοθέτες, με τους παραγωγούς, όταν υπάρχουν, και να καταλήγουμε σε μια κοινή άποψη, η οποία είναι πάρα πολύ κοντά στα πραγματικά δεδομένα. Αυτό

έγινε εδώ και τρία χρόνια. Εδώ και τρία χρόνια, τα κοστολόγια ελέγχονται. Τώρα κάναμε και άλλο ένα βήμα, με τον νόμο που ψηφίστηκε πέρυσι. Από δω και πέρα υπάρχει η επιτροπή "βέβαιωμένου κόστους" της ταινίας, για να επιστραφεί ο φόρος στους παραγωγούς. Αυτή η επιτροπή καθορίζει το πραγματικό κόστος από τα αποδεικτικά στοιχεία που καταθέτει ο παραγωγός στο τέλος της παραγωγής. Αυτά τα στοιχεία δίνουνε το πραγματικό κόστος της παραγωγής της ταινίας, κατόπιν προστίθενται τα διάφορα διεθνή στάνταρ, οι αμοιβές του σκηνοθέτη, του σεναριογράφου, του παραγωγού, γραφείου παραγωγής κλπ. Διαμορφώνεται ένα κοστολόγιο. Με αυτό το κοστολόγιο, το διαμορφωμένο πια, από τα συγκεκριμένα αποδεικτικά στοιχεία, καθορίζονται και τα ποσοστά του Κέντρου και των άλλων συμπαραγώγων.

Με αυτό τον τρόπο, πλέον, κάνουμε τον έλεγχο. Βέβαια, δεν μπορούμε να ζητάμε από τους παραγωγούς να καταθέτουν 6.000.000 δραχμές στην τράπεζα, όπως λέτε, γιατί τότε θα καταδικάζεμε τον ελληνικό κινηματογράφο σε θάνατο. Στην Ελλάδα ο κινηματογράφος, δεν μπορεί να καλύψει τα έξοδά του. Η ελληνική αγορά είναι μικρή. Η Γαλλία είναι μεγάλη χώρα, έχει μεγάλη αγορά και μεγάλο γαλλόφωνο κοινό παντού. Εμείς έχουμε και τη γλώσσα που είναι ένα σημαντικό εμπόδιο, αλλά έχουμε και μια ελάχιστη αγορά που δεν καλύπτει με κανένα τρόπο και στη μεγαλύτερη επιτυχία τα έξοδα της ταινίας.

— Ποια είναι η τύχη των ταινιών του Κέντρου; Οι διανομείς αρνούνται να τις αγοράσουν. Στην Αθήνα, το Κέντρο αναγκάστηκε να νοικιάσει αίθουσες για να εκμεταλλευτεί το ίδιο τις ταινίες του. Αυτό δεν σας ανησυχεί;

 Και βέβαια μας ανησυχεί. Άλλα δεν είναι έτσι όπως το λέτε. Όλα αυτά είναι του παρελθόντος. Οι αιθουσάρχες και οι διανομείς κάνανε έναν αγώνα και λέγανε διάφορα πράγματα. Το μεγαλύτερο λάθος σ' αυτά που λέγανε ήταν ακριβώς αυτό που είπατε, ότι θα κάνανε σαμποτάζ στην ελληνική ταινία. Αυτό και οι ίδιοι δεν το πιστεύανε και κανένας δεν μπορούσε να τους συμπαρασταθεί σε ένα τέτοιο σύνθημα. Ήταν ένα σύνθημα, χωρίς ουσία. Μόλις τελείωσαν οι διάφορες αντιδικίες, η τροπολογία ψηφίστηκε. Με τους αιθουσάρχες είμαστε σε απόλυτη συμφωνία και οι διανομείς τρέχουνε τώρα πίσω από δυο - τρεις σκηνοθέτες για το ποιος πρώτος θα εξασφαλίσει την ταινία. Πρόβλημα υπάρχει για τις προβληματικές ταινίες. Ταινίες ενός περιορισμένου κοινού. Γι' αυτό το λόγο το Κέντρο καθορίζει ένα δικό του δίκτυο διανομής, για να μπορέσει να πρωθήσει αυτές τις ταινίες στο κοινό.

Θεωρούμε ότι ο κινηματογράφος είναι ένα πειραματικό πεδίο, σε αντίθεση με την τηλεόραση και το βίντεο.

Η τηλεόραση έχει εκ των προτέρων ορισμένα στάνταρ. Βάζει ένα φρένο εσωτερικό στο δημιουργό, ότι απευθύνεται σ' ένα πλατύτατο κοινό, χωρίς τη δυνατότητα επιλογής του προϊόντος εκ μέρους του κοινού.

Ο κινηματογράφος είναι το ελεύθερο πεδίο όπου ο καλλιτέχνης θα ρισκάρει, θα πειραματισθεί, θα πρωθήσει την άποψή του, την καλλιτεχνική. Γι' αυτό το Κέντρο βοηθάει αυτές τις ταινίες, για να βοηθήσει στον τομέα της κινηματογραφικής γλώσσας και αισθητικής.

Ξέρετε εσείς, πολύ καλύτερα από μένα, ότι αυτός ο τομέας είναι πάντα δύσκολος, προβληματικός και έχει πολύ περιορισμένο κοινό.

— Αυτό το περιορισμένο κοινό θα μπορούσε να μεγαλώσει;

 Γι' αυτό ακριβώς κάνουμε αυτές τις προσπάθειες, με δικές μας αιθουσές, επειδή δεν μπορούμε να υποχρεώσουμε ένα διανομέα να πάρει μια ταινία που δεν αποφέρει κέρδος.

— Πολλές από τις ελληνικές ταινίες θα μπορούσαν να "σταθούν" στην ευρωπαϊκή αγορά και όμως δεν γίνεται. Υπάρχουν ταινίες ελληνικές, καλύτερες από ξένα υποπροϊόντα που εισάγονται και "κάνουν" εισιτήρια. Σε τι οφείλεται αυτή η ανισότητα; Δεν γίνεται καλό πλασάρισμα; Δεν υπάρχει κάποια συμφωνία για τον κινηματογράφο ανάμεσα στις χώρες της ΕΟΚ;

 Βεβαίως δεν υπάρχει. Οι χώρες της ΕΟΚ, πριν από λίγα χρόνια ούτε καν συζητούσαν το θέμα κινηματογράφου, πολιτισμού, κλπ.

Η ΕΟΚ είναι μια οικονομική συμφωνία και ο κινηματογράφος αντιμετωπίζοταν σαν βιομηχανικό προϊόν. Όλες οι ρήτρες που υπάρχουν στη συνθήκη της Ρώμης για τον κινηματογράφο, είναι όμοιες με ένα οποιοδήποτε άλλο βιομηχανικό προϊόν. Η προσπάθεια που έγινε τα τελευταία χρόνια και με πρωτοβουλία μάλιστα της Ελλάδας, να γίνει μια σύγκλιση των υπουργών πολιτισμού της ΕΟΚ, για να συζητήσει αυτά τα θέματα, μόλις τώρα έχει αρχίσει να φέρνει καρπούς. Δηλαδή μετά από πέντε χρόνια συζητιέται ότι ο κινηματογράφος είναι πολιτιστικό προϊόν. Έχουμε τις αποφάσεις του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου, που θεωρεί ότι ο κινηματογράφος πρέπει να αντιμετωπίζεται σαν πολιτιστικό προϊόν και γι' αυτό το λόγο έχει το δικαίωμα να προστατεύεται.

Μόλις τώρα έχει αρχίσει αυτή η πολιτική στις χώρες της ΕΟΚ. Οι προσπάθειες είναι διμερείς. Προσπαθούμε τώρα με διμερείς συμφωνίες με όλες τις ευρωπαϊκές χώρες, ανατολικές και δυτικές, να πρωθήσουμε την ελληνική

ταινία και στο εξωτερικό. Ο καινούριος νόμος προβλέπει την ίδρυση μιας εταιρίας που θα λέγεται "Ελλάς Φιλμ" και θα χει αποκλειστική της αποστολή να προωθήσει την ελληνική ταινία και στο εσωτερικό και στο εξωτερικό.

— Ποια είναι η πολιτική του Κέντρου για τις μικρού μήκους ταινίες;

 Σας είπα, το κάνει κάθε χρόνο έναν αρκετά σημαντικό αριθμό ταινιών μικρού μήκους, για να δώσει ακριβώς τη δυνατότητα στους νέους σκηνοθέτες, να δείξουν ένα έργο. Φέτος κάναμε 20 ταινίες μικρού μήκους.

— Γιατί τις στείλατε στη Δράμα;

 Δεν τις στείλαμε εμείς. Η απόφαση αυτή δεν έχει καμία σχέση με το Κέντρο. Την απόφαση για το φεστιβάλ της Δράμας την πήρε το Γνωμοδοτικό Συμβούλιο Κινηματογραφίας, όπου εκπροσωπούνται όλα τα κινηματογραφικά σωματεία.

Αυτή η υπόθεση είναι μία υπόθεση που συζητέται εδώ και χρόνια. Ότι θα πρέπει ακριβώς να βοηθήσουμε την ταινία μικρού μήκους η οποία είχε εντελώς ταφεί στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπου κανείς δεν της έδινε σημασία, κανείς δεν έγραφε, κανείς δεν έκανε κριτική. Οι σκηνοθέτες δεν είχαν τη δυνατότητα να έρθουν σε επαφή με τον έξω κόσμο, ούτε με τους συναδέλφους τους που κάνανε ταινίες μικρού μήκους στο εξωτερικό. Αποφασίσαμε να κάνουμε, μετά από μεγάλη συζήτηση με όλους του φορείς, ένα φεστιβάλ, μόνο για την ταινία μικρού μήκους. Το πείραμα κατά τη γνώμη μου πέτυχε. Και θα πρέπει να συνεχισθεί.

— Ποια είναι η γνώμη σας για την εισαγωγή του κινηματογράφου στην ανώτατη και μέση εκπαίδευση, πράγμα

που γίνεται ήδη στις φιλικές μας χώρες της ΕΟΚ, τα πρότυπα των οποίων συνήθως αντιγράφουμε;

 Δεν είναι θέμα αντιγραφής προτύπων. Το θέμα της εκπαίδευσης υπάρχει και πριν την ΕΟΚ. Στην Ελλάδα όλη η κινηματογραφική παιδεία είναι στα χέρια των ιδιωτών.

— Το βρίσκετε σωστό;

 Ανύπαρκτη παιδεία είναι. Ανύπαρκτη. Δεν είναι κακή μονάχα. Είμαι πάρα πολύ αυστηρός και κάθετος σ' αυτό το θέμα. Υπήρξε μια προσπάθεια να ανωτεροποιηθούν αυτές οι σχολές, δυστυχώς το επίπεδο τους είναι τέτοιο που δεν μπορεί να γίνει αυτό.

Αυτές οι σχολές, κατά τη γνώμη μου, μπορούν να λειτουργούν ως κέντρα ελεύθερων σπουδών, χωρίς να δίνουνε κανένα διπλωμα.

Για να καταλάβετε, όταν σε μια σχολή κινηματογράφου, στο πρώτο έτος σπουδών, στο τμήμα σκηνοθεσίας, υπάρχουν 150 σπουδαστές, εσείς που ξέρετε τα διεθνή στάνταρς, βλέπετε τι σημαίνει αυτό.

Λοιπόν το θέμα υπάρχει και είναι βασικότατο. Έχουμε μια πρόταση ολοκληρωμένη για την κινηματογραφική εκπαίδευση. Το θέμα δεν εξαρτάται μόνον από το Υπουργείο Πολιτισμού, είναι και θέμα του Υπουργείου Παιδείας, επειδή ένα τμήμα της εκπαίδευσης πρέπει να είναι ανώτατο και ελπίζουμε πολύ σύντομα, σε συμφωνία με το Υπουργείο Παιδείας, να καταθέσουμε μια κοινή πρόταση για τη Κινηματογραφική εκπαίδευση, η οποία θα καλύπτει και τα τρία στάδια, μέση, ανώτερη και ανώτατη εκπαίδευση.

— Θα υπάρξει, δηλαδή, Σχολή Κινηματογράφου;

 Μάλιστα, η οποία θα είναι ανώτερη και ανώτατη και θα έχει και ένα τμήμα μέσης εκπαίδευσης. Θα είναι ένα λύκειο όπου τα παιδιά παράλληλα με τα μαθήματα της μέσης εκπαίδευσης θα σπουδάζουν και ορισμένα κινηματογραφικά επαγγέλματα, απαραίτητα για την παραγωγή. 'Όπως ηλεκτρολόγοι, μακινιάτες, μακιγιέρ και διάφορα άλλα.

— Πολλά ακούστηκαν και γράφτηκαν για τον "άρρωστο" Κουτούζη. Επίσημη απάντηση δεν δόθηκε. Μπορείτε να μου πείτε κάτι;

 Μπορώ να σας πω ότι ο κύριος Κουτούζης, είναι πραγματικά άρρωστος. Ήταν άρρωστος και ήταν μάλιστα και σοβαρά άρρωστος. Δεν είναι αυτή η μόνη αιτία της παραίτησής του. Η αιτία της παραίτησής του και είναι γνωστό και ανακοινώθηκε και στον τύπο, είναι η σοβαρή δυσαρμονία ανάμεσα στον κύριο Κουτούζη και στο διοικητικό συμβούλιο του Κέντρου. Υ-

πήρε μια ασυνενοησία, μια δυσαρμονία σχέσεων.

Δηλαδή το Διοικητικό συμβούλιο χάραζε μια πολιτική η οποία ανατρεπόταν από τον κύριο Κουτούζη, ο οποίος για λόγους που θεωρούσε και λογικούς και χρήσιμους για το Κέντρο, έπαιρνε ορισμένες αποφάσεις χωρίς να ρωτήσει το διοικητικό συμβούλιο, και πολλές φορές παρά τη γνώμη του διοικητικού συμβουλίου. Αυτό οδήγησε σε μια χαοτική πολιτική, γιατί δεν μπορεί το διοικητικό συμβούλιο να χαράζει μια πολιτική και ο πρόεδρος μια άλλη, με αποτέλεσμα η διαχείριση των χρημάτων του Κέντρου να μην μπορεί να είναι κατευθυνόμενη σ'έναν συγκεκριμένο σκοπό

Υπήρχαν υποσχέσεις και αποφάσεις χωρίς να εντάσσονται στη γενική πολιτική του Κέντρου.

Αυτή η δυσαρμονία και αυτή η ασυνενοησία δεν μπορούσε να προχωρήσει και έφερε σε σύγκρουση τον Πρόεδρο με το διοικητικό συμβούλιο.

«Το Φεστιβάλ ασφυκτιά στην κατάσταση που είναι. Αυτό είναι ένα πρόβλημα που πρέπει να αντιμετωπίσουμε για τα υπόλοιπα χρόνια».

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΟΥ ΘΑΝΑΣΗ PENTZH ΔΙΕΥΘΥΝΤΗ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΣΤΟΝ ΓΙΩΡΓΟ ΜΠΙΖΙΟΥΡΑ

Πέμπτη 8.10. 1987

Γ. Μ. — Δεν νομίζετε ότι μέσα στους σκοπούς του Φεστιβάλ, ήταν και η δημιουργία ενός κοινού με ανεβασμένο επίπεδο, έτοι που να ανέχεται τις ταινίες που βρίσκει κακές και να τις αποδοκιμάζει στο τέλος; Μπορούμε να μιλήσουμε για αποτυχία στον τομέα αυτό;

 Θ. Ρ. — Αυτό είναι μια παλιά κακή συνήθεια του Φεστιβάλ, η οποία όμως, υποθάλπεται, σε κάποιο βαθμό, από μερικούς που επιδιώκουνε αυτή την ιστορία. Επιδιώκουνε περισσότερο να εκφράσουνε ορισμένες αντιθέσεις με κάποιες υπάρχουσες καταστάσεις, παρά να αποδοκιμάσουνε τη συγκεκριμένη ταινία, απλώς βρίσκουν κά-

ποιο πρόσχημα θα λέγαμε. Από τη μια πλευρά είναι αυτό και από την άλλη πλευρά, είναι κάπου παιδιά της Θεσσαλονίκης που αντιλαμβάνονται λίγο πολύ το πράγμα σαν μια αυτοέκφραση.

— Από την επωνυμία του τίτλου βγήκε το "Θεσσαλονίκης"; Επίσης δηλώσατε ότι δεν υπάρχει ξενοδοχειακή υποδομή στη Θεσσαλονίκη. Οι Θεσσαλονικείς φοβούνται πάντα μια μετακόμιση του Φεστιβάλ. Μπορείτε να τους καθησυχάσετε;

Αυτά είναι υπερβολές. Υπερβολικές όπως είναι υπερβολές. Κανείς ουδέποτε σκέφτηκε να κάνει το Φεστιβάλ κάπου αλλού. Όπως ξέρετε, όταν γινόταν οι συζητήσεις για να γίνει ο καινούριος νόμος, και στο ιδιαίτερο κεφάλαιο που περιέχει για το Φεστιβάλ, υπήρξαν αλλεπάλληλες προτάσεις από τους πάντες, κανείς όμως δεν πρότεινε κάτι διαφορετικό ως προς τον τόπο. Τότε ήταν η καλύτερη ευκαιρία. Δεν υπάρχει κατ' αρχήν τέτοια πρόταση. Ο νόμος λέει σαφώς πού θα γίνεται το Φεστιβάλ.

— Το προσωπικό του Φεστιβάλ μοιάζει —όπως πάντα— να ταχεί λίγο χαμένα, γιατί είναι ένα ευκαιριακό προσωπικό. Πόδσο μόνιμο προσωπικό διαθέτετε;

Τίποτε, μόνο μια κοπελιά, η οποία είναι εδώ στα γραφεία της Θεσσαλονίκης.

— Βρίσκετε ότι είναι αρκετό;

Όχι, αλλά όπως και να το κάνουμε ποτέ το μόνιμο προσωπικό δεν θα μπορούσε να είναι πάνω από τέσσερα-πέντε άτομα. Φυσικά μόνο του δεν θα μπορούσε να διεκπεραιώσει 400 — 500 φιλοξενούμενους.

— Υπάρχουν, δηλαδή, μόνιμα γραφεία στη Θεσσαλονίκη;

Περίπου. Αυτό εδώ είναι το γραφείο που μας φιλοξένησε φέτος. Είμαστε σε διαρκή αναζήτηση.

— Είπατε στην έναρξη, ότι χρειάζεται μια άλλη αιθουσα με καλύτερη υποδομή, καλύτερα μηχανήματα. Έχετε κάνει σχετική πρόταση στο ΥΠΠΟ για την ανέγερση ενός συγκροτήματος που να διαθέτει και αιθουσα και γραφεία και που τον υπόλοιπο καιρό να λειτουργεί σαν αιθουσα κινηματογράφου;

Όχι δεν έχω κάνει ακόμη. Τώρα το ξεκινήσα, αλλά αυτό νομίζω πως πρέπει να ξεκινήσει από εδώ, από την πόλη. Εδώ στην πόλη της Θεσσαλονίκης, πρέπει να υπάρξει ένας φορέας που θα το πρωθήσει.

Εγώ θέτω το αίτημα και νομίζω ότι αν προχωρήσει μέχρι του σημείου να ξεσφαλισθεί το οικόπεδο και να γίνουνε και τα σχέδια, από κει και πέρα βλέπω πιο εύκολη τη χρηματοδότηση ενός τέτοιου συγκροτήματος.

Σ' αυτό που, τουλάχιστον εγώ μπορώ να βοηθήσω, είναι να δημιουργηθεί αυτός ο τοπικός φορέας.

— Φέτος είναι το πρώτο Φεστιβάλ, που έχει μόνον ταινίες μεγάλου μήκους. Εσείς ο ίδιος δηλώσατε ότι αναγκαζόμασταν να τρώμε στην μάπα τις μικρού μήκους ταινίες. Αυτή η έκφραση πέρα από το ότι περιέχει πολλή περιφρόνηση και είναι άσχημη και μπορεί να ερμηνευτεί με δυο τρόπους.

Πρώτον, τώρα θα τις τρώνε στη μάπα οι Δραμινοί και δεύτερο, ότι μόνον οι μικρού μήκους είναι κακές, ενώ οι μεγάλου μήκους είναι πάντα ποιοτικές.

Εγώ δεν είπα ποτέ κάτι τέτοιο. Αυτό είναι πλήρης παράφραση αυτού που είπα. Εγώ περιέγραψα τα

αισθήματα διάφορων ομάδων.

Περιέγραψα την κατάσταση όπως είχε εδώ και αρκετά χρόνια. Δεν θυμάμαι καλά, αλλά νομίζω άφησα απ'έξω τη μια πλευρά.

Η μια πλευρά είναι εκείνοι που έχουν μεγάλου μήκους ταινίες και οι συνεργάτες τους. Και όχι μόνο αυτοί, και το κοινό τους, που πήγαινε για τις μεγάλου μήκους και ένα μέρος αυτού του κοινού ανεχόταν, έβλεπε και τις μικρού μήκους. Οι υπόλοιποι καθόταν έξω, καπνίζανε, πίνανε και όταν άρχιζε η ταινία μεγάλου μήκους, μπαίνανε.

Λοιπόν γι' αυτούς είπα ότι αναγκάζονταν να τις τρώνε στη μάπα. Αυτοί είχαν αυτό το αίσθημα, ότι αναγκάζονταν να τις τρώνε στη μάπα.

Ένα είναι αυτό, δεύτερο, απ'ότι θυμάμαι, δεν είπα και δεν τόνισα σε κείνη τη συνέντευξη, τη δυσανασχέτηση των ξένων. Οι ξένοι βλέποντας ένα πρόγραμμα τριών ωρών, μιάμιση ώρα οι μικρού μήκους και μιάμιση οι μεγάλου μήκους, δυσανασχετούσαν, γιατί δεν γνόταν μετάφραση για τις μικρού μήκους.

Πέρισσοι υπήρχαν 50 ταινίες μικρού μήκους. Ήταν πάρα πολύ κουραστικά τα προγράμματα για έναν επαγγελματία. Για τους ξένους δεν υπήρχε μετάφραση, αλλά ούτως ή άλλως δεν υπήρχε και ενδιαφέρον από την πλευρά τους. Όσοι ενδιαφέρονται για ταινίες μικρού μήκους, πάνε και βλέπουν ειδικά τις ταινίες μικρού μήκους. Εδώ όλο το στήσιμο ήταν για τις ταινίες μεγάλου μήκους. Βέβαια, στο βαθμό που οι ταινίες μικρού μήκους ήταν πέντε έξη, δεν ενοχλούσαν, αλλά από τη στιγμή που γίνανε μια ποσότητα σχεδόν ίση στο χρόνο με τις ταινίες μεγάλου μήκους, είχε αλλοιωθεί η σύνθεση του πράγματος.

Αυτά είπα και αυτά ξαναλέω.

Επίσης οι ταινίες μικρού μήκους σ' αυτό το Φεστιβάλ, δεν είχαν ούτε

μέριμνα, ούτε πολιτική, ούτε μεταφράσεις γινόταν, ούτε σχετική φροντίδα για την προσοχή τους και στον τύπο επίσης δεν πέρναγε ποτέ τίποτε. Ο τύπος την άλλη μέρα έγραφε για τις ταινίες μεγάλου μήκους και "είδαμε και αυτό το συμπαθητικό μικρού μήκους, είδαμε κι αυτό το απαράδεκτο", κι αυτό ήταν όλο. Κι αυτό αποδειχθήκε από τη Δράμα, όπου ξαφνικά, αυτές οι ταινίες είχανεισάγει κομμάτια στον τύπο με τις ταινίες μεγάλου μήκους, ακριβώς γιατί ήταν το όλον θέμα, δεν ήτανε μια τσόντα σ' ένα πρόγραμμα.

Το θέμα αυτό, είχε αρχίσει να συζητιέται εδώ και πέντε-έξη χρόνια. Πέρυσι που ανέλαβα εγώ ένα από τα πράγματα που είπα ήταν να αντιμετωπισθεί κι αυτό το ζήτημα. Είχα μάλιστα προτείνει δυο λύσεις. 'Η θα γινόταν τμήμα στη Θεσσαλονίκη, ένα τμήμα όπως είναι το πληροφοριακό, ή θα γινόταν ένα άλλο Φεστιβάλ. Αυτά τα δυο έθεσα υπόψη του Υπουργείου. Το Υπουργείο πρόκρινε μετά από μεγάλη συζήτηση και μετά από αρκετό καιρό και μάλιστα σχετικά αργά, να γίνει στη Δράμα το Φεστιβάλ, λόγω και της σχετικής προϊστορίας.

— Οι νέοι σκηνοθέτες σκέφτονται να συνεχίσουν τον αγώνα τους για την επανένταξη. Εσείς βλέπετε πως μπορούν να επιστρέψουν οι μικρού μήκους στη Θεσσαλονίκη;

Εγώ τέτοιου είδους αποφάσεις δεν μπορώ να πάρω, ούτε και η οργανωτική επιτροπή του Φεστιβάλ. Η οργανωτική επιτροπή του Φεστιβάλ είναι εδώ για να εφαρμόσει έναν κανονισμό τον οποίο εκδίδει το υπουργείο. Ο κανονισμός δίνει, βασικά, μορφή σε δυο-τρία-τέσσερα πράγματα. Δηλαδή το πώς συστήνονται τα περαιτέρω όργανα του Φεστιβάλ, η επιτροπή επιλογής, η κριτική επιτροπή, καθώς επίσης και το

ποιες ταινίες δέχεται.

Η επανένταξη μπορεί να γίνει αν υπάρξει ένας κανονισμός που να λέει ότι το Φεστιβάλ δέχεται και ταινίες μικρού μήκους, είτε με την παλιά μορφή, είτε με τη μορφή την οποία εγώ προτείνω. Να γίνει δηλαδή, μια εκδήλωση που να είναι ένα ιδιαίτερο τμήμα που να έχει τη δική της οργάνωση που θα καλούνται οι άνθρωποι που θα 'χουνε τις μικρού μήκους ταινίες. Οι άλλοι ούτε λόγο έχουνε να ασχοληθούνε ούτε ενδιαφέρον. Ενόχληση τους είναι.

— Υπάρχουν προβλήματα με το Φεστιβάλ, που ζητούν τη λύση τους, πράγματα που κατά τη γνώμη σας πρέπει να αλλάξουν;

■ Το βασικότερο είναι η υποδομή.

■ Το κτυπιακό συγκρότημα που επίσης

θα επιτρέψει και τον εκσυγχρονισμό του Φεστιβάλ στον μηχανολογικό

του εξοπλισμό. Αυτή τη στιγμή, λοιπόν, δεν μπορούμε να προχωρήσουμε σε αγορά σύγχρονου μηχανολογικού εξοπλισμού, τον οποίο θα τον στήνουμε για μια βδομάδα, και θα τον ξεστήνουνε σε ένα θέατρο. Διότι ένα θέατρο είναι η αίθουσα της Ε.Μ.Σ. Το Φεστιβάλ ασφυκτιά στην κατάσταση που είναι. Αυτό είναι ένα πρόβλημα που πρέπει να αντιμετωπίσουμε για τα προσεχή χρόνια.

Φανταστείτε, φέτος δημιουργείται αυτό το αδιαχώρητο κι αυτά τα προβλήματα. Είναι δυνατόν σ'ένα φεστιβάλ να συζητούμε αν θα μπαίνει ο τύπος; Κι όμως το συζητούμε διότι είναι μετρημένα κουκιά. 625 θέσεις πλατεία — θεωρεία. Πού θα στείλεις τους καλεσμένους, στον εξώστη από τον οποίο δεν μπορείς να δεις; 625 θέσεις όταν έχουμε φέρει ήδη στην πόλη από το εξωτερικό και από την Αθήνα 500 και είναι και κάποιοι άλλοι εδώ στην πόλη, ήδη έχουνε καταλάβει όλο το θέατρο.

«Είμαστε αναγκασμένοι εμείς σαν σκηνοθέτες να επενδύσουμε ό,τι έχουμε και δεν έχουμε».

Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΠΟΥΝΤΟΥΡΗΣ ΣΥΝΟΜΙΛΕΙ ΜΕ ΤΟΝ ΓΙΩΡΓΟ ΜΠΙΖΙΟΥΡΑ

Κυριακή 11.10.1987

Ο Βασίλης Μπουντούρης, γεννήθηκε το 1951. Σπούδασε Νομικά, Θέατρο και Κινηματογράφο. Σκηνοθέτησε τις εξής ταινίες με υπόθεση:

"1950. Κόκκινη σωπή" (1975) μικρού μήκους, "Αρχιλοχος" (1976) μικρού μήκους, "Τα μουστάκια του 'Ηλιου'" (1982) για την τηλεόραση, "Η όπερα των Βατράχων" (1982) για την τηλεόραση, "Είμαι" (1983), "Εδώ είναι Βαλκανία" (1984), "Α. Χουρμούζης" (1985) για την τηλεόραση

"Τάνγκο" (1986) για την τηλεόραση, Οραίος ως 'Έλλην" (1986) για την τηλεόραση, "Ο παράδεισος ανοίγει με αντικλείδι" (1987).

— Η ταινία του "Ο παράδεισος ανοίγει με αντικλείδι", παίχθηκε στο 28ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, σε αγγλική βερισιόν και ελληνικού υπότιτλους. Πράγμα που ενόχλησε ορισμένα μέλη της κριτικής επιτροπής και τα οποία πρότειναν να αποκλειστεί η ταινία από πιθανή βράβευση. —



Γ. Μ. — Γιατί η κόπια της ταινίας σου που είδαμε στο Φεστιβάλ ήταν σε αγγλική βερσιόν;

Β. Μ. — Πρέπει να ξεκαθαρίσουμε εάν μας αφορά και μας ενδιαφέρει να βγει ο κινηματογράφος από τα μικρά μας σύνορα ή εάν μας αφορά η ελληνική μιζέρια και κάποιο κράτος θα πληρώνει τον κινηματογράφο και θα τον βλέπουν και θα έχει παθητικό.

Αν αποφασίσουμε να κάνουμε κινηματογράφο για να ξανοιχτούμε, αυτό σημαίνει ότι ο κινηματογράφος δεν μπορεί να περάσει τα σύνορα με ελληνική γλώσσα. Ή θα κάνουμε κινηματογράφο για να τον κρατήσουμε εδώ ή για εξωτερική κατανάλωση.

— Η προκριματική επιτροπή σίχε δει την κόπια που είδαμε στο Φεστιβάλ;

• Η προκριματική επιτροπή, και πολύ σωστά σκεπτόμενη, είδε κατ'αρχήν την ελληνική κόπια. Εγώ τους ζήτησα να δουν κάποια μέρη στα αγγλικά, μου είπανε πως ένα έργο είναι πέρα από τη γλώσσα, η εικόνα μιλάει μόνη της και έχουν αποφασίσει για την ταινία.

Το ντοκιμπλάρισμα της ταινίας ήταν πολύ πετυχημένο, πού, πώς και με ποιούς ηθοποιούς έγινε;

Κατ'αρχήν μια ταινία γλωσσικά πρέπει να έχει μια συνέπεια. Η ταινία είναι ελληνικότατη, το κλίμα της είναι ελληνικότατο, αλλά έγινε απόδοση της ελληνικής γλώσσας στα αγγλικά και όχι μετάφραση. Για να είμαστε συνέπεις κάναμε μεταφορά των χαρακτήρων στο αγγλικό πρότυπο, δηλαδή κάποιος μάγκας θα μίλαγε το ανάλογο αγγλικό ίδιωμα, ο βλάχος θα μίλαγε σκωσέζικα και ούτω καθεξής.

— Δηλαδή πιστεύεις πως όταν εξάγουμε μια ταινία πρέπει να γίνεται ντοκιμπλάρισμα στη γλώσσα της χώρας που η ταινία εξάγεται;

Ξέρεις πολύ καλά ότι είμαστε από τις λίγες χώρες που παιζουμε ακόμα με υπότιτλους. Στην Αγγλία έχουν καταργηθεί. Δυστυχώς μια ταινία που αποτελεί πολιτιστικό προϊόν και έργο τέχνης, όταν τελειώσει, γίνεται πια εμπορικό προϊόν. Εάν η ταινία είναι στα ελληνικά, οι ξενοι διανομείς δεν δέχονται να μπουν στο παιχνίδι, εκτός κι αν έχεις κάποιον μεγάλο σταρ, όπως είχε ο Αγγελόπουλος τον Μαστρογιάννη.

— Πιστεύεις λοιπόν ότι ένας από τους λόγους που δεν βγαίνει ο ελληνικός κινηματογράφος έξω, είναι η γλώσσα;

Το πιστεύω ακράδαντα. Και αυτό το είδα όταν ήμουν στο Λονδίνο, στην αγγλική τηλεόραση. Έβλεπα ταινίες πολύ πολύ φθηνότερες από τις δικές μας. Ταινίες και χαμηλού κόστους αλλά και ποιοτικά μηδενικές σε σχέση με τις δικές μας, που ήταν γερμανικές ή από άλλες χώρες. Δεν είδα όμως καμιά ελληνική. Αυτές λοιπόν οι ται-

νίες, ήταν ντουμπλαρισμένες στα αγγλικά.

— Ναι αλλά δε βρίσκεις ότι η φωνή αποτελεί μέρος της ερμηνείας του ηθοποιού;

 Σαφώς αποτελεί μέρος της ερμηνείας. Το θέμα είναι, αν τα καταφέρα στα αγγλικά.

— Η δική σου δουλειά ήταν πολύ πετυχημένη.

 Αυτό είναι απόδειξη ότι η δουλειά που έγινε πάνω στους ηθοποιούς ήταν άψογη. Όταν βλέπουμε μια ταινία και ο Μάρλον Μπράντο μιλάει αγγλικά, δεν καταλαβαίνουμε ότι παίζει καλά;

— Ναι, αυτό το καταλαβαίνουμε, γιατί μιλάει τη δική του γλώσσα που είναι τα αγγλικά. Άλλο θέλω να πω πολλές φορές βλέπουμε μια πρόχειρη μεταγλώτιση κι έχουμε φωνές κόντρα στο σώμα, κόντρα στο ρόλο.

 Τότε πρέπει να ρωτήσεις πώς έκανα το καστ. Διότι έγινε εξαρχής, άλλο καστ. Πριν ένας ηθοποιός κάνει το ντουμπλάρισμα, κάναμε τεστ, εάν η φωνή του δένει με το σώμα. Εάν ανταποκρίνεται στο ρόλο που είχε να παίξει. Δεν πήραμε πέντε ηθοποιούς, "ελάτε εσείς να μας κάνετε το ντουμπλάρισμα της ταινίας". Και δεν δέχθηκα αυτό που το στούντιο στη Αγγλία μας πρότεινε. Να αναλάβει τυφλά το καστ και να μου στείλει την κόπια έτοιμη στην Ελλάδα. Δεν το δέχθηκα, λοιπόν, αυτό το πράγμα, πήγα πάνω με την συνεργάτιδά μου, και καθήσαμε και δουλέψαμε πάνω στο καστ. Κάναμε το τελικό τεστ με βάση την εικόνα και το δεδομένο χαρακτήρα που θα ερμήνευε ο καθένας.

— Όταν έκανες τα γυρίσματα, υπήρχε σύγχρονος ήχος και οι ηθοποιοί μιλούσαν ελληνικά;

 Όχι, οι πρωταγωνιστές της ταινίας, τα τρία παιδιά, μιλούσαν αγγλικά, διότι είναι ελληνάκια με μητρική γλώσσα τα αγγλικά. Η κορη του Γιώργου Βογιατζή που κάνει καριέρα στην Αμερική και στην Αγγλία, η Κασσάνδρα Βογιατζή. Ο άλλος, ο Στέφανος Έλιοτ, το λέει και το όνομά του και ο τρίτος, ο μικρότερος ο Νίκος Μίλας, ο οποίος γεννήθηκε και μεγάλωσε στη Νότιο Αφρική. Όλων τα αγγλικά ήταν καλύτερα από τα ελληνικά τους.

— Πώς τους βρήκες όλους αυτούς, πώς έκανες το καστ της ταινίας. Ρωτάω γιατί θέλω να ξέρω πώς κάνουν οι Έλληνες σκηνοθέτες το καστ. Δεν υπάρχουν αντζέντηδες, που συναντιώνται με τους ηθοποιούς, πού τους βρίσκουν;

 Υπάρχει μια τεράστια δυσκολία. Οι ταν πρόκειται για ηθοποιούς μιας κάποιας ηλικίας τους ξέρουμε. Πολλοί από μας, δουλέψαμε χρόνια βοηθοί, παρακολούθισμές το θέατρο, βλέπουμε τηλεόραση. Όταν όμως θέλουμε για περιέργους ρόλους, όπως τα τρία μικρά παιδιά, η εύκολη λύση είναι οι αντζέντηδες, που διαθέτουν τα παιδιά που κάνουν τους κομπάρσους, τηλεόραση και διαφημίσεις.

Είδα ένα απίθανο αριθμό παιδιών. Βγάλαμε φωτογραφίες. Μείναν οι επικρατέστεροι. Έκανα πρόβες, τους απέρριψα όλους και τα τρία παιδιά που παίζουνε, δεν είναι από αντζέντηδες. Τα βρήκα ωάχνοντας από φίλους, από γνωστούς.

Τον μεγάλο, είναι αστείο βέβαια, το πώς τον βρήκα. Πήγα στο σπίτι του, για να νοικιάσω το χώρο για γύρισμα και ήταν εκεί. Ήταν ακριβώς αυτό που ζητούσα.

— Δε νομίζεις ότι στο χώρο αυτόν κάτι πρέπει να γίνει, να υπάρξουν αντζέντηδες με αρχείο φωτογραφιών που να διευκολύνουν τη δουλειά του σκηνοθέτη;

 Υπάρχει ένα γραφείο που λειτουργεί στην Αθήνα, αλλά δεν λειτουργεί ακριβώς σαν αντζέντης. Κατ' αρχήν, η αμοιβή των ηθοποιών στην Ελλάδα, είναι μηδαμινή. Τα χρήματα που παίρνουν είναι ελάχιστα, αφαιρουμένου και του ποσοστού που θα πάρει ο αντζέντης, δεν θα τους μείνει τίποτε. Από την άλλη ο αντζέντης δεν μπορεί να συντηρηθεί. Ούτε υπάρχει εδώ το σύστημα. Θα διαβάσεις! το σενάριο ο αντζέντης ή ο μάνατζερ και θα αποφασίσει...

— Πόσο κρατάει η διαδικασία από τη στιγμή που ένας σκηνοθέτης υποβάλλει το σενάριο στο Κέντρο, μέχρις ότου γυρίσει την ταινία;

 Υπάρχουν ταινίες που η διαδικασία κράτησε δύο χρόνια. Εγώ είχα υποβάλλει το σενάριο έξη μήνες πριν και άρχισα τα γυρίσματα έξη μήνες μετά. Ήδη άρχισα να δουλεύω από πριν. Είχα αρχίσει τη διανομή, έψαχνα τα παιδιά.

— Είναι η πρώτη φορά που παίρνεις χρήματα από το Κέντρο;

 Ναι, είχα κοπεί άλλες εννιά φορές με έξη σενάρια. Είχα εννιά αρντικές γνωματεύσεις.

— Ξέρω ότι κάνεις και ταινίες για την τηλεόραση. Πιστεύεις ότι ένας σκηνοθέτης του κινηματογράφου, μπορεί να δουλέψει για την τηλεόραση; Είναι για σένα η ίδια δουλειά;

 Η τηλεόραση έχει κατ' αρχήν μια διαφοροποίηση. Δεν μπορείς να παιξεις ποτέ, έστω και στοιχειωδώς

με αργό ρυθμό στην τηλεόραση. Δεν μπορείς να δουλέψεις με γενικά πλάνα. Στην Ελλάδα, είμαστε υποχρεωμένοι να κάνουμε τηλεόραση γιατί οι ταινίες δεν αποδίδουν ούτε δραχμή. Ο τρόπος για να επιβιώσουμε είναι η τηλεόραση.

Το θέμα είναι άλλο, εγώ θα το έθετα αλλιώς. Εάν η τηλεόραση είχε σκοπό να οργανωθεί, για να πρωθήσει τον κινηματογράφο, ο οποίος τη συντηρεί ουσιαστικά, δεν θα είχε παρά να μπει σε ταινίες που θα γίνονταν κι όχι μόνο στις ταινίες που θα σκεφτόταν κάποιος που θέλει να πουλήσει έξω, να επενδύσει χρήματα που θα τα πάρει πίσω.

— Αυτή τη στιγμή υπάρχουν παραγωγοί που νοιάζονται να κάνουν κινηματογραφικές παραγωγές ή το χουν ρίξει όλοι στις βιντεοταινίες; Υπάρχουν παραγωγοί με τους οποίους θα μπορούσε να συνεργαστεί η EPT;

 Υπάρχει το εξής πρόβλημα, όταν κάνεις παραγωγή στην EPT, όταν είσαι παραγωγής της τηλεόρασης, δεν έχεις κανένα δικαίωμα πάνω στο προϊόν που τους παραδίδεις.

Πουλάει η EPT, απαλλάσσει η EPT, δεν παίρνεις δραχμή. Εάν τώρα καταφέρω εγώ να κλείσω έναν ένοι ηθοποιό - σταρ και τους πω "μου δίνετε έξη ή οκτώ εκατομμύρια αλλά όμως τα δικαιώματα για το εξωτερικό να είναι μισά - μισά ή δικά μου" για να μπορέσω να τα πουλήσω στον ξένο ηθοποιό, θα μου πουν, όχι.

— Αυτό που προτείνεις είναι να κάνεις συμπαραγωγές η EPT με τους παραγωγούς και να κρατάεις η ίδια μόνο το δικαίωμα μετάδοσης της ταινίας;

 Πολύ απλό να έχει σχέση ποσοστιαία με τον παραγωγό.

— Τώρα ότι γίνεται το κρατάει η EPT;

 Ακριβώς. Και έτσι δεν μπορείς να ανταπεξέλθεις στα έξοδα, γιατί δεν μπορείς να πρωθήσεις ο ίδιος το προϊόν σου έξω.

— Όσον αφορά το Κέντρο πιστεύεις ότι υπάρχουν ορισμένα άτομα που ευνοούνται; Υπάρχουν κάποιες διακρίσεις ·· ή οι χρηματοδοτήσεις γίνονται με κριτήρια αντικειμενικά;

 Στην Ελλάδα τίποτε δεν γίνεται με κριτήριο αντικειμενικό.

— Πιστεύεις ότι υπάρχουν άτομα που ευνοούνται;!

 Είναι ένα τεράστιο πρόβλημα. Αυτή τη στιγμή υπάρχουν το λιγότερο είκοσι και παραπάνω σκηνοθέτες καταξιωμένοι, οι οποίοι χρόνο παρά χρόνο, δίνουν στο Κέντρο ένα σενάριο. Από την άλλη μεριά βγαίνουν νέοι σκηνοθέτες οι οποίοι έχουν παρουσιάσει άριστα δείγματα δουλειάς και οι οποίοι δικαιούνται να κάνουν κι αυτοί μία ταινία. Το Κέντρο λοιπόν, είναι αδύνατο να καλύψει αυτήν την τάση παραγωγής που υπάρχει από τους Έλληνες παραγωγούς. Και εκεί βέβαια αρχίζει το πετσόκομα.

Είναι σαν να είμαστε στη γραμμή και θα' ρθει ξανά η σειρά μας να πάρουμε χρήματα. Και αυτό μας καταδίκαζει ·· να δουλεύουμε στην τηλεόραση ·· στο να βρει κάποιος —δεν ξέρω τι μαγικούς τρόπους θα βρει — να βρει χρήματα για να κάνει ταινία.

Όσο δε για πριν, που με ρώτησες αν υπάρχουν παραγωγοί που να θέλουν να κάνουν ταινίες, αυτήν την στιγμή τον παραγωγό δεν τον συμφέρει να κάνει ταινία. Είμαστε αναγκασμένοι εμείς σαν σκηνοθέτες, να βγάζουμε το φίδι από την τρύπα, να επενδύουμε ό,τι έχουμε και δεν έχουμε. Πρέπει εδώ να πούμε ότι σ' αυτό έχουμε συμπαραστάτες, συνήθως, τους θητοποιούς, οι οποίοι, παίρνουν τα χρήματα τους όταν ποτέ πουλήσουμε και ξεχρεώσουμε.

 — Υπάρχει κάποιος τομέας στον ελληνικό κινηματογράφο πάνω στον οποίο πρέπει να γίνει μια πρόοδος; Τεχνικά νομίζω προοδεύσαμε.

Nαι, αν εξαιρέσουμε τον ήχο από τον ελληνικό κινηματογράφο, σαφώς είμαστε εφάμιλλοι τουλάχιστον του ευρωπαϊκού.

Πάσχουμε στο σενάριο. Δεν έχουμε ανθρώπους που να γράφουν σενάρια. Και δεν έχουμε γιατί το θέμα είναι πάλι οικονομικό. Όταν δεν έχεις να πληρώσεις τον σεναριογράφο προκαταβολή και η αμοιβή του είναι 300.000 δραχμές, δεν μπορείς να έχεις καλό σενάριο. Ένα σενάριο που είναι καλό, δουλεύεται ένα χρόνο, δυο χρόνια.

— Νομίζεις ότι η γραφή των Ελλήνων σκηνοθετών, μπορεί να προκαλέσει το ενδιαφέρον ενός διεθνούς κοινού;

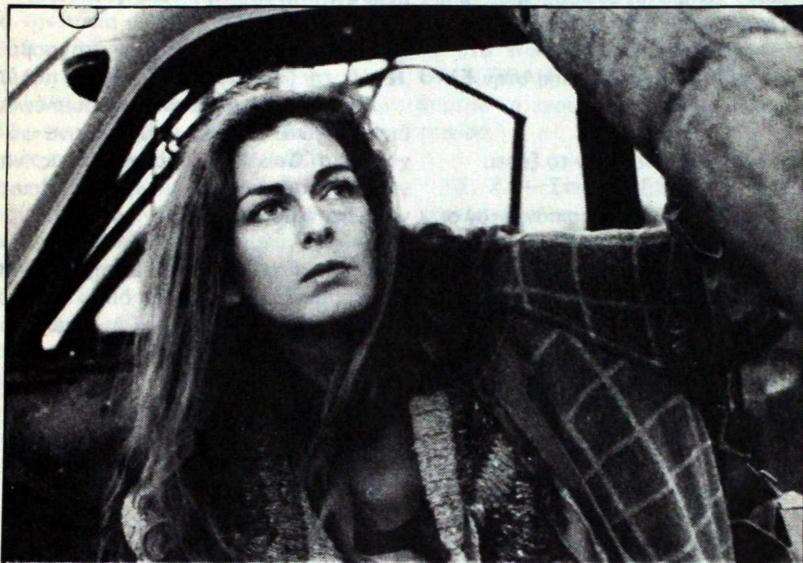
 Εκεί ο καθένας διαλέγει για τον εαυτό του, το είδος του κινηματογράφου που του πάει. Και ξέρουμε πολύ καλά ένα είδος κινηματογράφου, δεν περνάει στο εξωτερικό, δεν τους αφορά. Καλό είναι να βάλει ο καθένας το κεφάλι του κάτω και να σκεφθεί τι είναι αυτό που θα ανοίξει λίγο το δρόμο προς τα έξω, έτσι που και μεις να μην προδίνουμε τον εαυτό μας.

Εν πάσι περιπτώσει, ο καθένας εκφράζεται με τον τρόπο που μπορεί, εάν η θεματολογία του είναι ελληνική, αλλά και να έχει μια οπτική που να μπορεί να αφορά και τον έξω κόσμο.

Βλέπω μια μερίδα σκηνοθετών και πολλούς νεώτερους που έρχονται, που αν είχαν σενάριο, θα μπορούσαν να βγουν έξω. Γιατί από τις ταινίες που έρχονται απ' έξω, δεν βλέπω τα χιλιάδες αριστουργήματα, βλέπω δέκα ταινίες το χρόνο πάρα πολύ καλές και μετά υπάρχει ένα τουσιβάλι από σκουπίδια.

«Αυτή είναι η κριτική που έχω να κάνω στους Έλληνες σκηνοθέτες: τα θέματά τους πολλές φορές, μπορεί να έχουν ενδιαφέρον ή να ξέρουν πολλά γύρω απ' αυτά αλλά δεν έχουν τον σωστό τρόπο να τα εκφράσουν».

Η ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΜΙΣΕΛ ΒΑΛΛΕΥ· ΣΥΝΟΜΙΛΕΙ ΜΕ ΤΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟ ΜΠΙΖΙΟΥΡΑ ΚΑΙ ΣΩΤΗΡΗ ΖΗΚΟ



Κυριακή 11.10.1987

Η Μισέλ Βαλλεϋ εγκατέλειψε το Παρίσι –όπου έπαξε θέατρο– και εγκαταστάθηκε στην Αθήνα.

Πρωταγωνιστεί στις ταινίες του 29ου Φεστιβάλ Ελληνικού

Κινηματογράφου, "Τενέθλια πόλη" του Τάκη Παπαγιαννίδη και "Πρωινή περίπολος" του Νίκου Νικολαϊδη.

Γ.Μ. – Είσθε Ελληνίδα;

Μ.Β. Όχι, είμαι Ελβετίδα, από την Γερμανόφωνη Ελβετία.

Γ.Μ. – Και πώς βρεθήκατε στη χώρα των Ελλήνων;

Γ.Μ. – Για λόγους συναισθηματικούς.

Γ.Μ. – ;!
Σ.Ζ. – Πώς μιλάτε τόσο καλά τα ελληνικά;

Αυτό είναι μια ιστορία απόφασης, θέλησης. Όταν ζεις σε μια χώρα δεν μπορείς να μην ξέρεις τη γλώσσα.

Γ.Μ. – Σπουδάσατε θέατρο;

Σπουδασα θέατρο στο Κονσερβατουάρ της Ζυρίχης.

Γ.Μ. — Πώς έγινε η συνάντησή σας με τον Νικολαϊδη;

Έγινε με πολύ απλό τρόπο. Ο Νικολαϊδης έψαχνε κάποια με διαφρετική φυσιογνωμία απ' αυτές του ελληνικού κινηματογράφου. Είδε μια φωτογραφία μου σε έναν αντζέντη...

Γ.Μ. — Υπάρχει αντζέντης στην Ελάδα;

Υπάρχει και κανείς δεν το ξέρει.

Γ.Μ. — Πώς γίνεται, λοιπόν, όταν οι σκηνοθέτες ψάχνουν έναν ηθοποιού;

Δεν ξέρω αλλά από αυτά που έχω ακούσει, οι Έλληνες σκηνοθέτες διαλέγουν μεταξύ των φίλων τους. Αυτή η κυρία που τ'όνομά της είναι Αβέρ Σφακιανάκη και που προσπαθεί να δημιουργήσει αυτό το γραφείο, είναι ένα πάρα πολύ σοβαρό άτομο και κάνει τη δουλειά της πάρα πολύ καλά. Άλλα όλοι προσπαθούνε να την πολεμήσουν, όσο μπορούν, γιατί κάνει τους ηθοποιούς να συνειδητοποιήσουν τα δικαιώματά τους. Ήταν η ίδια ηθοποιός, και γνωρίζει πολύ καλά πώς γίνονται οι διαπραγματεύσεις με τους σκηνοθέτες. Προσπαθεί να βελτιώσει την κατάσταση. Κάνει πολύ σωστή δουλειά, αλλά αυτό δεν συμφέρει ούτε στους σκηνοθέτες, ούτε στους παραγωγούς. Γ' αυτό την πολεμάνε, κανείς δε μιλά γι' αυτήν και κανείς δεν έγραψε το όνομά της στους τίτλους της ταινίας Casting: Αβέτ Σφακιανάκη.

Γ.Μ. — Πράγμα που γίνεται στις ξένες ταινίες;

Nai.

Γ.Μ. — Και σεις πώς το βρίσκεται αυτό;

Είναι πάρα πολύ σωστό. Εγώ νομίζω ότι πρέπει να υπάρχουνε κάποιοι με ικανότητα να φέρνουν τους σωστούς ανθρώπους σε επαφή.

Γ.Μ. — Πιστεύετε ότι ο αντζέντης βοηθάει στην καριέρα ενός ηθοποιού;

Αν ο αντζέντης παίρνει στα σοβαρά τη δουλειά του, βοηθάει πολύ. Εγώ δεν θα μπορούσα να δουλέψω διαφορετικά. Δεν θα μπορούσα να ψάχνω για δουλειά, προσπαθώντας να γνωρίζω σκηνοθέτες μόνη μου. Ισως γιατί δεν είμαι συνηθισμένη σ' αυτό.

Σ.Ζ. — Επειδή αυτό έχει σημασία για τις ερμηνείες σας στις δύο ταινίες: τι έχετε παίξει στο θέατρο μέχρι τώρα;

Ήμουν για μερικά χρόνια σ'ένα γκρουπ που γράφανε οι ίδιοι τα κείμενα, στο θέατρο Charidron στη Vincennes. Δούλεψα μαζί τους τρία - τέσσερα χρόνια. Είχαμε επαφή μεταξύ μας, πράγμα για μένα βασικό. Αυτό που με ενδιαφέρει πολύ στη δουλειά μου είναι η σχέση μου με τους συνεργάτες μου. Θέλω να βρίσκομαι με ανθρώπους που έχουν κοινούς στόχους με μένα.

Έχω κάνει ένα χρόνο με τον Vitez στο Κονσερβατουάρ. Μ' ενδιέφερε πολύ η δουλειά του και δούλεψα ένα χρόνο μαζί του. Άλλα δεν θα ήθελα να συνεργαστώ μαζί του στο Challot.

(Σημ. συν. Antoine Vitez, διάσημος Γάλλος σκηνοθέτης του θεάτρου, δάσκαλος στο Κονσερβατουάρ και διευθυντής του Κρατικού Θεάτρου Challot στο Παρίσι).

Γ.Μ. — Στην ταινία του Νικολαϊδη ενσαρκώντε μια ηρωίδα που δεν έ-

χει εθνικότητα, ενώ στην ταινία του Παπαγιαννίδη ενσαρκώνετε μια Ελληνίδα. Δυσκολευτήκατε να μπείτε στο ρόλο της Ελληνίδας;

Θα ταν πιο εύκολο ένα πέρασμα από την Ελβετία στη Γαλλία ή από τη Γαλλία στην Ιταλία, γιατί υπάρχουν κάποιες κοινές βάσεις, κάποια κοινή κουλτούρα. Όταν αρχίσαμε να μιλάμε για την ταινία με τον Παπαγιαννίδη, του πρότεινα να αλλάξει αυτός ο χαρακτήρας και να γίνει μια αλλοδαπή γυναίκα. Γιατί νομίζω ότι υπάρχουν ξένες που ζουν στην Ελλάδα κι αποτελούν μέρος αυτής της κοινωνίας, έτσι μια τέτοια αλλαγή θα μπορούσε να δέσει με το θέμα της ταινίας κι εγώ να επωμισθώ μια μεγαλύτερη ευθύνη για το ρόλο. Όλα αυτά χωρίς να αλλάξει τίποτα άλλο στο σενάριο. Στην αρχή το δέχθηκε και μάλιστα είχα ψάχει για κάποιο άλλο όνομα της ηρωίδας. Μετά όμως άλλαξε γνώμη.

Σ.Ζ. — Παρόλα αυτά στην ΓΕΝΕΘΛΙΑ ΠΟΛΗ δεν γινόταν αντιληπτό ότι η θησούριός ήταν ξένη, ενώ αντιθέτα στην ΠΡΩΙΝΗ ΠΕΡΙΠΟΛΟ αυτό ήταν φανερό από την ξένη προφορά.

Κατ' αρχήν, οι δυο ταινίες έχουν διαφορά ενάμισυ χρόνου. Και δεύτερο ο Νικολαΐδης δεν μου ζήτησε να απομακρύνω την προφορά μου, γιατί δεν έμπαινε τέτοιο ζήτημα. Στην ταινία του Παπαγιαννίδη, έπρεπε βέβαια να καλλιεργήσω το ελληνικό στοιχείο. Κι αυτή η διαφορά είναι σωστό που φαίνεται ανάμεσα στις δυο ταινίες. Γιατί έτσι ταίριαζε στους ρόλους.

Γ. Μ. — Δηλαδή είσθε καλή ηθοποιός!

Σ. Ζ. — Και στις δυο ταινίες το παιξιμό σας είναι σε χαμηλούς τόνους. Αυ-

τό είναι κάτι που σας ζητήθηκε ή έχει σχέση με την προσωπικότητά σας και είναι ο λόγος για τον οποίο σας επέλεξαν οι σκηνοθέτες;

Δεν γνωρίζω τον ελληνικό τρόπο ερμηνείας ενός ρόλου. Πρώτα όλα έχει σχέση με την προσωπικότητά μου και την αντιληψη που έχω εγώ για τον κινηματογράφο. Από την άλλη αυτό το παιξιμό ήταν ακριβώς που άρεσε στο Νικολαΐδη. Τέλος στη ΓΕΝΕΘΛΙΑ ΠΟΛΗ ήταν λίγο πιο σύνθετο και έπρεπε να ενσωματωθώ στο κλίμα της ταινίας.

Σ. Ζ. — Στη ΓΕΝΕΘΛΙΑ ΠΟΛΗ δικαιολογείται αυτό το υποτονικό παιξιμό σε συνάρτηση με το ρόλο, όπου ενσαρκώνετε μια γυναίκα που έχει αποκτήσει μετά από χρόνια, μια εσωτερική ηρεμία και μια νηφαλιότητα, στον τρόπο που αντιμετωπίζει τα πράγματα. Στην ΠΡΩΙΝΗ ΠΕΡΙΠΟΛΟ όμως πώς δικαιολογείται;

Νομίζω ότι ο Νίκος δεν ήθελε, επειδή ακριβώς το θέμα της ταινίας είναι πολύ δυνατό από μόνο του, για το υπογραμμίσουμε και μεις με το παιξιμό μας. Αν για παράδειγμα σε μια σκηνή φόνου εντείναμε και μεις την κατάσταση με φωνές και ουρλαυχτά, θα ήταν ένα άλλο είδος ταινίας. Θα γινόταν ...αστυνομική.

Σ. Ζ. — Δεν είναι μόνον ο τρόπος που αντιδράτε στα συμβάντα, αλλά και ο τρόπος που δεν αντιδράτε, δηλαδή η απάθεια στο πρόσωπό σας.

Ναι αλλά αυτό έχει σχέση με το θέμα.

Σ. Ζ. — Επειδή η ηρωίδα ζει εσωτερικά περισσότερο και δεν εξωτερικεύει τα αισθήματά της;

 Νομίζω ότι ζει στον κόσμο της και η επαφή που έχει με την πραγματικότητα, είναι πάρα πολύ λεπτή. Προσωπικά πιστεύω όταν πάρα πολύ σωστό και ήταν και η επιλογή του σκηνοθέτη. Θα μπορούσε να μου είχε ζητήσει κάτι αλλο.

Γ. Μ. — Πιστεύεις ότι η γυναίκα στην ταινία, είναι μια πιο δυναμική παρουσία που οδηγεί και καθοδηγεί τον άντρα;

 Μα έτσι νομίζω συμβαίνει και στη ζωή. Εξάλλου τώρα που το σκέφτομαι, θα μπορούσαν να ήταν δυο άντρες σ' αυτούς τους ρόλους, αλλά θα ήταν μια άλλη ιστορία. Επούτη η ταινία είναι μια ιστορία ερωτική στο βαθύτερο νόημα του έργου.

Γ. Μ. — Νομίζεις ότι η ταινία αναφέρεται στο μέλλον ή στο παρόν μόλις τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ένα ζευγάρι;

 Νομίζω ότι είναι μια ταινία που μιλάει για την παρούσα κατάστασή μας.

Γ. Μ. — Την κατάστασή μας να υπάρξουμε σαν ζευγάρι ή να υπάρξουμε γενικά;

 Δεν είναι μια ταινία που μιλάει μόνο για ένα ζευγάρι. Πάει πολύ πιο πέρα από αυτό.

Γ. Μ. — Στο σενάριο υπήρξαν κείμενά σου. Σ' ενδιαφέρει το γράψιμο;

 Ναι. Όταν δεν δουλεύω σαν ηθοποιός, γράφω. Γράφω γιατί με ενδιαφέρει όχι μόνο αυτό που έχω να πω, αλλά και ο τρόπος που θα το εκφράσω. Κι αυτό είναι ίσως η κριτική που έχω να κάνω στους Ελληνες σκη-

νοθέτες. Το θέματά τους, πολλές φορές, μπορεί να έχουν ενδιαφέρον, μπορεί να ξέρουν πολλά πράγματα για ένα θέμα, να έχουν σωστά πράγματα να πουν, αλλά δεν έχουν βρει το σωστό τρόπο να τα εκφράσουν. Κι εγώ έχω πράγματα να πω και νομίζω πως ο τρόπος που μου πάει, για να τα εκφράσω, είναι το γράψιμο.

Σ. Ζ. — Ο Νικολαΐδης έχει τη φήμη δύσκολου σκηνοθέτη, που ζορίζει τους ηθοποιούς. Πώς ήταν η συνεργασία σας;

 Νομίζω ότι σε κάθε συνεργασία, εσύ προσφέρεις το πεδίο που θα σε προσεγγίσει ο άλλος, θα σε πλησιάσει. Το πώς θα γίνει και πόσο μεγάλο θα είναι το άνοιγμα, εσύ το καθορίζεις. Πολλές φορές δεν οριοθετούμε από την αρχή τη θέση του καθενός κι αυτό αποτελεί εμπόδιο σε μια σωστή συνεργασία. Νομίζω ότι ο Νικολαΐδης έχει μια στάση πολύ ξεκάθαρη απέναντι στη δουλειά του, κι όταν ο καθένας λειτουργεί μέσα στο δικό του πεδίο, δεν υπάρχει πρόβλημα.

Σ. Ζ. — Για ποιο λόγο, κατά τη γνώμη σου οι εσωτερικοί μονδογοι επαναλαμβάνονται μέσα στην ταινία;

 Πιστεύω ότι ο Νικολαΐδης ήθελε να πει κάποια σημαντικά πράγματα και να τα επαναλάβει έτσι, ώστε να τα τονίσει και να τα κάνει να ακουστούν πραγματικά από τον θεατή.

Γ. Μ. — Σ' ενδιαφέρει να δουλέψεις στο ελληνικό θέατρο;

 Νομίζω, ότι το κλασικό ελληνικό θέατρο, η τραγωδία, είναι κάτι που με φοβίζει πάρα πολύ. Αισθάνομαι πολύ μακριά από αυτό. Όσον αφορά τα σύγχρονα ελληνικά έργα –όσα τουλά-



Η Μισέλ Βάλλεν και ο Τάκης Μόσχος στην ΓΕΝΕΘΛΙΑ ΠΟΛΗ

χιστον ξέρω— που μιλάνε για τη 'σημερινή ελληνική πραγματικότητα, μου φαίνονται επίσης δύσκολα. Από κει και πέρα το να πάξεις 'Ιψεν ή Τσέχωφ στο Παρίσι ή στην Αθήνα, είναι το ίδιο πράγμα. 'Η όπως είδα, μια παράσταση το χειμώνα, το έργο του Αντρέα Στάκου "Κλυταιμήστρα"; Βέβαια δεν ξέρω αν υπάρχουν άλλα παρόμοια αυτού του είδους, είδος το οποίο μ' ενδιαφέρει.

Σ. Ζ. — Δεν ξέρω αν το γνωρίζετε, αλλά οι ταινίες του Νικολαϊδη, αποτέλεσαν για τους περισσότερους νέους ηθοποιούς, ένα πεδίο καλλιέργειας από το οποίο αναδείχθηκαν.

Ξέρω ότι στο Νικολαϊδη, αρέσει να χρησιμοποιεί καινούριους ηθοποιούς κι επειδή ξέρει σινεμά και ξέρει να δουλεύει με τους ηθοποιούς, τους παρουσιάζει μ' έναν τρόπο ώστε γεννιέται η επιθυμία και σε άλλους σκηνοθέτες να τους χρησιμοποιούν. Αυτό συμβαίνει επειδή αντιλαμβάνεται τα καλά στοιχεία ενός ηθοποιού και καταφέρνει να τα αξιοποιεί. Όμως μετά τι γίνεται; Το ζήτημα είναι κι ο επόμενος σκηνοθέτης να καταφέρει να δει και να φανερώσει άλλα τέτοια στοιχεία κι όχι απλώς να επαναλάβει εκείνα που φανερώθηκαν σε μια ταινία του Νικολαϊδη.

Σ. Ζ. — Από τις ταινίες που είδατε, υπήρξε κάποιος έλληνας ηθοποιός, άνδρας ή γυναίκα, του οποίου η ερμηνεία σας άρεσε;

Δεν τις είδα όλες τις ταινίες, αλλά από αυτές που είδα, μου άρεσαν όλες οι ερμηνείες της ταινίας του Περάκη (σ.σ. ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑ). Επίσης μου άρεσαν οι ηθοποιοί της ταινίας του Βρετάκου (σ.σ. ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΗΣ ΧΕΛΙΔΟΝΑΣ) και μου άρεσε ιδιαίτερα ο ηθοποιός (σ.σ. Πέρης Μιχαλίδης) που υποδυόταν τον σκηνοθέτη.

εξώστης

ΕΒΔΟΜΑΔΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΚΑΙ VIDEO

Κυκλοφορεί κάθε Παρασκευή και διανέμεται δωρεάν

28Ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1987



• Ένα ρεπορτάξ του Γιώργου Μπιζιούρα

Την ίδια εβδομάδα, που πραγματοποιήθηκε το 28ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, στο θέατρο της Ε.Μ.Σ., οι νέοι σκηνοθέτες έφτιαξαν το δικό τους "Αντιφεστιβάλ", απέναντι, στον κινηματογράφο ΑΛΕΞΑΝΔΡΟ.

Ο επίσημος τίτλος του, 28ο Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους.

"Έγινε γνωστό σαν "Αντιφεστιβάλ" γιατί οι διοργανωτές του αρνήθηκαν να στείλουν τις ταινίες τους στη Δράμα, δύοπιν καθώς οι ίδιοι λένε, η πολιτεία θέλησε να εξορίσει τις ταινίες μικρού μήκους.

Μικρούς ή μεγάλους μήκους μια ταινία είναι πριν απ' όλα κινηματογράφος.

Ας μην ξεχνάμε, πως σκηνοθέτες όπως ο Θόδωρος Αγγελόπουλος και ο Παντελής Βούλγαρης, πρωτοέδειξαν τις μικρού μήκους ταινίες τους στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Ο Άλαιν Ρενάι που ο ίδιος, πριν κάνει μεγάλους μήκους ταινία, είχε κάνει περισσότερες μικρού μήκους, δήλωσε: "Είναι δυσκολότερα να κάνεις μια μικρού μήκους ταινία απ' ότι μια μεγάλου μήκους ταινία".

Θελήσαμε να δώσουμε το λόγο στους νέους κινηματογραφιστές βιοθώντας τους έτσι στο ξεκίνημά τους. Δώσαμε το λόγο στην οργανωτική επιτροπή του Φεστιβάλ, που νοιμίζουμε μας απάντησε μάλλον πρόχειρα, αλλά και στον καθένα χωριστά. Από τους 34 που τους δόθηκε μια κόλλα χαρτιού με την ερώτηση και μία επιτλέον λευκή για πιθανόν φλύαρες απαντήσεις, 18 μας τις επέστρεψαν. Δημοσιεύουμε τις απαντήσεις τους.

Επίσης ξητήσαμε και την άποψη της Κριτικής επιτροπής του "28ου Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους" για την επανένταξη των ταινιών μικρού μήκους στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Τα συμπεράσματα δικά σας.

• Γ.Μ.

ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΕΡΩΤΗΣΗ: Το ότι δεχθήκατε να είσθε στην κριτική επιτροπή του 28ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ταινιών μικρού μήκους, σημαίνει πως συμφωνείτε με τους νέους σκηνοθέτες, για την επανένταξή του στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, μαζί με τις μεγάλους μήκους ταινίες; Θέλετε να μας εξηγήσετε γιατί;

ΚΩΣΤΑΣ ΤΑΧΤΣΗΣ (συγγραφέας) : Επειδή είμα εναντίον κάθε είδους διακρίσεων και κάθε είδους γκετοποίησης. Η μεταφορά του φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους σε μια μικρότερη πόλη, είναι από ύποπτη ως γελοία. Θα ήταν ωσάν να υπήρχαν χωριστά βιβλιοπωλεία για τα βιβλία των νέων. Επειδή διαφωνώ ριζικά με τον λαϊκιστικό δημαγωγικό τρόπο που αντιλαμβάνονται οι σημερινοί ιθύνοντες την πολιτιστική αποκέντρωση. Επειδή, τέλος, η παρουσία των νέων θ' αποτελούσε αντίδοτο σ' ένα ήδη ανιαρό κι επαρχιώτικο –δηλαδή αποκλειστικά "ελληνικό" ως μη ώφειλε φεστιβάλ.

ΜΑΝΟΣ ΕΥΣΤΡΑΤΙΑΔΗΣ (σκηνοθέτης) : Η αποδοχή της θέσης του μέλους της επιτροπής, υπαγορεύτηκε από το σημαντικό γεγονός της αυτοοργάνωσης των νέων δημιουργών που προσωπικά, με συγκίνηση πολλά. Κατά τα άλλα, ύστερα από την εμπειρία μιας εβδομάδας στη Θεσσαλονίκη, σχημάτισα τη γνώμη ότι είναι αδιανότο να απουσιάζει η μικρού μήκους ταινία από το Φ.Ε.Κ τη στιγμή μάλιστα που το τελευταίο παρουσιάζει τέτοιο "γιγαντιασμό", (15ήμερη διάρκεια – παραλληλες εκδηλώσεις). Το πως θα γίνει η επανένταξη, είναι θέμα διαλόγου για την εξεύρεση μιας κοινά αποδεκτής λύσης, ανάμεσα στο υπουργείο και τους νέους κινηματογραφιστές. Θεωρώ μια τέτοια λύση εφικτή και την εύχομαι.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ (Διευθυντής φωτογραφίας) : Ο ελληνικός κινηματογράφος έχει ανάγκη τους νέους ανθρώπους τώρα περισσότερο παρά ποτέ. Το κατά κοινή ομολογία αδιέξοδο του δε θα λυθεί με επιπλέον φραγμούς, αλλά με καινούρια ανοίγματα σε ρεύματα, που θα βοηθήσουν στην αποτελμάτωσή τουν. Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, σαν τόπος αναζητήσεων, μπορεί να κυριοφορήσει κάτι, μόνο αν επιτρέψει τη συνεύρεση του νέου και του παλιού, του μικρού και του μεγάλου.

ΗΛΙΑΣ ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ (Ηθοποιός) : Θεωρώ τις ταινίες μικρού μήκους αναπόσπαστο τμήμα του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Πρέπει όμως οι νέοι σκηνοθέτες να φροντίσουν να γίνει η ταινία μικρού μήκους εμπορεύσμη. Τους προτείνω να κάνουν ένα σπονδυλωτό έργο. Πέντε από αυτούς να κάνουν μια ταινία με πέντε σκετς. Όπως κάναν παλιά οι Ιταλοί. Έτσι οι μικρού μήκους θα μπορούν να προβληθούν στους κινηματογράφους.

ΑΣΑΝΤΟΥΡ ΜΠΑΧΑΡΙΑΝ (Ζωγράφος) : Γιατί ο χώρος του κινηματογράφου είναι ένας και σαν τέτοιος πρέπει να λειτουργεί και γιατί πιστεύω πως ο νέος δημιουργός θέλει και πρέπει να θέλει τη γνώμη των πεπειραμένων συναδέλφων του, δημιουργός της επίσης και οι τελευταίοι θέλουν και πρέπει να θέλουν να βλέπουν τις δουλειές των νέων συναδέλφων τους. Κάτι τέτοιο όμως μπορεί να επιτευχθεί με την επανένταξη των ταινιών μικρού μήκους στο Φεστιβάλ ταινιών μεγάλου μήκους στη Θεσσαλονίκη.

— Πότε ανακοινώθηκε επίσημα η δημιουργία του Φεστιβάλ ταυτιών μικρού μήκους Δράμας; (Σε σχέση με την ημερομηνία λήξης υποβολής ταυτών στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης).

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Το φεστιβάλ Δράμας ανακοινώθηκε τέλη Ιουλίου.

— Ποιοι ήταν οι λόγοι — αιτιολογίες που επικαλέσθηκαν οι δημιουργοί του;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Οι δημιουργοί του είναι το Υπουργείο Πολιτισμού, Τμήμα Κινηματογραφίας. Οι λόγοι — αιτιολογίες: πολιτιστική αποκέντρωση, αναβάθμιση του Φεστιβάλ και ανεξαρτητοποίηση των ταυτιών μικρού μήκους.

— Κατά η γνώμη σας ποιοι ήταν οι λόγοι δημιουργίας του;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Το μπλοκάρισμα της εισόδου των νέων δημιουργών στο χώρο της περιορισμένης και βαρέως ασθενούσας κρατικής παραγωγής.

— Γνωρίζετε ποια η έκβαση του Φεστιβάλ Δράμας;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Καλλιτεχνική και οργανωτική αποτυχία.

— Το δικό σας είχε επιτυχία;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: !!!!!!!! Καλλιτεχνική, οργανωτική και οικονομική.

— Πόσες από τις ταυτίες που συμμετείχαν στο δικό σας είναι συμπαραγωγές του Ε.Κ.Κ. και πόσες στον της Δράμας;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Από εμάς σε σύνολο 33 ταυτιών ήταν τρεις. Από της Δράμας δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε.

— Ποιος έχει χρηματοδοτήσει τις ταυτίες σας, εσείς οι ίδιοι, παραγωγοί;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Είναι δικές μας παραγωγές και συμπαραγωγές με άλλους παραγωγούς.

— Ποια είναι η πολιτική του Ε.Κ.Κ. για τις ταυτίες μικρού μήκους;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Κάθε χρόνο από τις περίπου 70 ταυτίες που γίνονται, το Ε.Κ.Κ. χρηματοδοτεί περίπου 15, με συμμετοχή από 20 έως 40 τοις εκατό στον προυπολογισμό. Από το 1981 οι αυξήσεις στην παραγωγή δεν ακολουθούν την αλματώδη αύξηση των πρώτων υλών.

— Μήπως για να εξασφαλίσετε μεγάλη συμμετοχή, δεχθήκατε ταυτίες πρόχειρα φτιαγμένες; Μήπως κάτι ανάλογο συνέβη και με το Φεστιβάλ Δράμας;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Δεχτήκαμε τις ταινίες όλων όσων θέλανε το φεστιβάλ μικρού μήκους να συνεχισθεί στη Θεσσαλονίκη. Νομίζουμε ότι και στην Δράμα συνέβη αυτό, για την εξασφάλιση συμμετοχών.

— Υπάρχουν ταινίες που είναι δουλειά για τις σχολές; δηλαδή για την απόκτηση πτυχίου;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ναι, υπάρχουν, αυτό όμως δεν σημαίνει απαραίτητα χαμηλή ποιότητα.

— Γιατί θέλετε να συμμετέχουν οι ταινίες μικρού μήκους στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Το φεστιβάλ του ελληνικού κινηματογράφου, γίνεται στην Θεσσαλονίκη. Η ταινία μικρού μήκους είναι ένα οργανικό κομμάτι του. 'Οσο εμείς έχουμε ανάγκη την πείρα των μεγαλύτερων, έτσι κι αυτοί έχουν άμεση ανάγκη από την φρεσκάδα μας και τον ενθουσιασμό μας.

— Ποια είναι η τύχη των ταινιών μικρού μήκους;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ελάχιστες από αυτές παζονται σαν συμπλήρωμα ταινιών μεγάλου μήκους σε μία ή δυο αίθουσες.

— Πιστεύετε ότι από μια ταινία μικρού μήκους μπορούν να (δια)φανούν οι ικανότητες ενός σκηνοθέτη;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Απολύτως.

— Ποια ήταν η στάση των κριτικών κινηματογράφου που παρακολουθούν το φεστιβάλ ταινιών μεγάλου μήκους;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Λόγω φόρτου εργασίας, πολλοί μας αγνόησαν. Ορισμένοι λόγω πραγματικού ενδιαφέροντος μας κάλυψαν.

— Ποια ήταν η στάση της Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών;

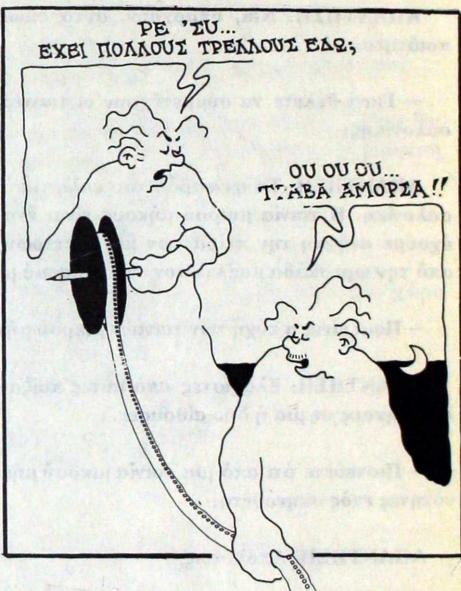
ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Η στάση του διοικητικού συμβούλου της εταιρίας σκηνοθετών, ήταν αρνητική έως επιθετική, σε αντίθεση με τις προσωπακές απόψεις της πλειοψηφίας των σκηνοθετών.

— Πέρα από την ημική υποστήριξη που είχατε από πολλούς καλλιτέχνες, είχατε κάποια οικονομική ενίσχυση από διάφορους οργανισμούς;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Βεβαίως, χωρίς την οικονομική ενίσχυση ιδιωτικών φορέων, θα ήταν αδύνατο να πραγματοποιηθεί το φεστιβάλ. Οι χορηγοί μας ήταν : TAXY-ΔΡΟΜΟΣ, ΜΠΟΥΤΑΡΗΣ, COCA-COLA, FUJI, KINO, SPOT-THOMSON.

— Συμπεράσματα; Πιστεύετε ότι θα τους πείσετε να επαναφέρουν τις μικρούς μήκους ταινίες στη Θεσσαλονίκη;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Το αν θα πεισθούν ή όχι, μας είναι αδιάφορο. Εμείς θα συνεχίσουμε στη Θεσσαλονίκη.



**ΟΙ ΝΕΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ
ΜΑΣ ΜΙΛΟΥΝ ΓΙΑ ΤΗ ΔΟΥΛΕΙΑ ΤΟΥΣ, ΑΠΑΝΤΩΝΤΑΣ ΣΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ
ΤΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΤΡΑΔΙΩΝ:**

ΕΡΩΤΗΣΗ : Τι σημαίνει για σας η ταινία μικρού μήκους; Γιατί την κάνετε;

Ονοματεπώνυμο: ΟΡΕΣΤΗΣ ΑΝΔΡΕΑΔΑΚΗΣ
Τίτλος ταινίας: ΠΡΟΣΕΧΩΣ : "ΖΩΝΗ ΘΑΝΑΤΟΥ"
Βιογραφικό σημείωμα: ΔΕΝ ΕΔΩΣΕ

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Κάθε ταινία, μικρού ή μεγάλου μήκους, είναι τμήμα της ιστορίας του κινηματογράφου μιας ιστορίας που γράφεται παράλληλα με την ιστορία των αποτυχημένων ερώτων. Το ΠΡΟΣΕΧΩΣ : "ΖΩΝΗ ΘΑΝΑΤΟΥ" αποτελείται από αποσπάσματα μιας πιθανής τριλογίας που σαν θέμα της έχει τον έρωτα δυο ανδρών προς την ίδια γυναίκα και πραγματοποιείται ως ερωτική εξομολόγηση.

Ή μάλλον ως παραλήρημα δυο ανθρώπων που μιλούν χωρίς ο ένας να μπορεί να δει τον άλλο, ίσως σαν μια τηλεφωνική επακοινωνία, στην ουδία δηλαδή σαν μια αδυναμία επικοινωνίας. Τέλος είναι αφιερωμένη στον ήρωα της: καθηγητή PATRICK ROUKYLAS, πρόσωπο - σημείο, μυθική διάσταση κάποιου τρελού - και γι' αυτό φυσικά - ανοικοκλήρωτου - ερωτικού πάθους.

Όνοματεπώνυμο: ΜΑΡΙΑ ΑΝΤΥΠΑ

Τίτλος ταινίας: ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΕΠΑΦΗ

Βιογραφικό σημείωμα: Το '76 αποφοιτώ απ' τη Σχολή Δοξιάδη, απ' το τμήμα γραφικών τεχνών. Ακολουθεί δουλειά στο εργαστήριο κινουμένων σχεδίων μεγάλης διαφημιστικής εταιρίας σε χρώμα και iuking. '80-'82 δουλεύω στην τηλεόραση σε δυο παιδικές εκπομπές (η μια κατασκευαστική η άλλη παιγνίδι) ως βοηθός της επιμέλειας εκπομπής. Το '85 εγγράφομαι στη Σχολή Σταυράκου. Δουλεύω σαν β' βοηθός στην ταινία του Παπατάκη "ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ", σε μικρού μήκους, στην νέα ταινία της Μέμης Σπυράτου. Τον Σεπτέμβριο αποφοιτώ απ' την Σταυράκου.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Για μένα, αυτήν την σπιγμή, η ταινία μικρού μήκους είναι το μέσον για να μάθω να "αρθρώνω" σινεμά.

'Εμαδα να λέω το Α, Β, Γ, Ο. Έχω πολλά να μάθω για να φτάσω στο Ω και αυτό γιατί είναι η πρώτη "πρακτική" που κάνω στα 3 χρόνια της σχολής. Όταν υπάρχει τέτοια έλλειψη πρακτικής, όταν όλα είναι θεωρητικά, κάπως πρέπει να μάθουμε να συνδυάζουμε αυτά που έχουμε στο κεφάλι μας, με τις δυσκολίες της πράξης.

Δυσκολίες που ξεπερνούνται όταν έχεις μια πρώτη εμπειρία και ξέρεις τι θ' αποφύγεις την δεύτερη φορά. Είναι δηλαδή η σπουδή πάνω στις θεωρίες του μοντάζ, του σενάριου, της φωτογραφίας κλπ. Και πάνω απ' όλα η σπουδή πάνω στις ανθρώπινες συνεργασίες. Να μάθεις να συνεργάζεσαι με οπερατέρ, με ηλεκτρολόγους, με ηθοποιούς. Είναι βασικό σ αυτή την δουλειά να "στέκεσαι" στο συνεργείο. Ειδικά εμείς που είμαστε γυναίκες και έχουμε πίσω μας την αμφισβήτηση των καθηρωμένων επαγγελματών προς τους "κανούριους".

Σπουδή λοιπόν η μικρού μήκους. Ένα διήγημα. Ο μικρός χρόνος που απαιτεί να ολοκληρώσεις μια διήγηση με αρχή - μέση - τέλος. Είναι πείραμα στις καθιερωμένες "φόρμες".

Σου παρέχει την ελευθερία να δοκιμάσεις ν' αλλάξεις τρόπους γραφής, να παιξεις, να δημιουργήσεις πρωτοπορεία. Απ' την άλλη κανείς δεν σε ελέγχει γιατί την έκανες όπως εσύ ήθελες. Δεν έχεις "πατρόνους" (κατά το πλείστον...), αφού οι περισσότερες απ' αυτές είναι ιδιωτικές παραγωγές.

Δεν είναι βιομηχανικό προϊόν εφ' όσον δεν πάρνει μέρος στην παραγωγή.

Μια μικρού μήκους δεν έχει τις ανοχές μιας μεγάλου μήκους ταινίας στην αρχή γηση. Σε μια μεγάλου μήκους μπορείς να χεις κάποιους νεκρούς χρόνους, αργούς, αλλού να χεις δράση, αλλού όχι. Σε μια μικρού μήκους ένας "τραβηγμένος" αργός χρόνος μπορεί να την "σκοτώσει". Παζεις λοιπόν με ευαίσθητες ισορροπίες. Κι αυτό ίσως είναι μια αναγκαία μάθηση για το "πέρασμα" στην μεγάλου μήκους ταινία. Γιατί το μήκος δεν δικαιολογεί και τα λάθη.

Σωστές ισορροπίες, σωστοί ρυθμοί, σφιχτό σενάριο, ενδιαφέροντες διάλογοι, μουσική, ντεκόρ, είναι πράγματα που δοκιμάζονται στην μικρού μήκους ταινία, κι αποτελούν μια κατάκτηση για φιλμ των 35 χιλιοστών και τα 100'.

Ονοματεπώνυμο: ΠΙΑΝΝΗΣ Ν. ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ

Τίτλος ταινίας: P.C.D. Η ΘΑΝΑΣΙΜΗ ΑΠΕΙΛΗ

Βιογραφικό σημείωμα: 'Έχω τελειώσει τη σχολή Σταυράκου, μετεκπαίδευση στο Southlands College στην Αγγλία το 1980 - 83. / 1982 - A' βραβείο μικρού μήκους στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης για την ταινία ΕΓΩ ΚΑΙ Η ΣΑΛΛΑ ΜΟΥ. / 1983 - '85 στρατιωτικό /1986 δικές μου παραγωγές στη διαφήμιση, /1987 σκηνοθέτης σε γραφεία παραγωγής διαφήμιστικών.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Το ότι είναι μικρού μήκους μια ταινία δεν πρέπει να την κάνει δεύτερης ποιότητας, ή "μικρή" ταινία. Δεν σημαίνει μόνο την απόπειρα κάποιων νέων σκηνοθετών μόνον να μπουν στο χώρο, αλλά νέων ομάδων ανθρώπων, όπως νέων ηθοποιών, οπερατέρ, σκηνογράφων κλπ. Επειδή όπως είναι σήμερα τα πράγματα, η μικρού μήκους δεν προβάλλεται σε αίθουσες, θα έπρεπε τουλάχιστον οι παραγωγοί να ενημερώνονται για τις νέες προσπάθειες που γίνονται και οι δημοσιογράφοι να προβάλλουν περισσότερο αυτές τις ταινίες. Είναι πραγματικά κρίμα, να επενδύεται τόσος κόπος από τα παδιά αυτά των ταινιών μικρού Μήκους, που να χάνεται με την αδιαφορία των "ειδικών" + κράτους και την έλλειψη ενημέρωσης στον κόσμο. Ειλικρινά δεν νομίζω να υπάρχει άλλο προϊόν που να επενδύεις τόσα πολλά και να βγάζεις τόσα λίγα. Βέβαια εγώ τα ήξερα αυτά και πριν κάνω την ταινία. Θα είναι μάλλον ένας ενθουσιασμός και μια αγάπη γι' αυτό που κάνεις, που δεν υπολογίζει ποτέ τα ωφέλη που έχεις ή όχι.

Και βέβαια επειδή η αξιοκρατία είναι κάτι το πολύ σχετικό, δεν είσαι ποτέ σίγουρος ότι κάνοντας καλές μικρού μήκους θα μπορέσεις πιο εύκολα να κάνεις και μεγάλου μήκους αργότερα. Έχουμε παραδείγματα ανθρώπων που συνεχίζουν να μπαίνουν από το παράθυρο χωρίς να έχουν δείξει πρώτα τα χαρακτήρα τους. Μολονότι οι ταινίες που έχω κάνει, τήρησαν κάποιες προδιαγραφές και είχαν μεγάλη απήχηση στον κόσμο, έχω την υπομονή να περιμένω κάποια στιγμή χρηματοδότηση από το Κέντρο Κιν/φων ή παραγωγούς, δείχνοντας μόνον την δουλειά μου και όχι περνώντας τις νύχτες σε κάποια μπαράκια με "υψηλά ιστάμενα πρόσωπα" και "σημαντικές γνωρώμιες" ή διευρύνοντας τους σεξουαλικούς μου ορίζοντες.

•

Ονοματεπώνυμο: ΠΑΝΟΣ ΖΕΝΕΛΗΣ

Τίτλος ταινίας: BERLIN 26 (16 mm - 15')

Βιογραφικό σημείωμα: Γεννήθηκε στη Αθήνα το 57. Σπούδασε μάρκετινγκ, Πολιτικές επιστήμες και κινηματογράφο. Κέιμενά του έχουν δημοσιευθεί σε πολιτικά και καλλιτεχνικά περιοδικά. Έχει δουλέψει σαν β' σκηνοθέτης και διεύθυνσης παραγωγής σε μεγάλους και μικρούς μήκους ταινίες. Φιλμογραφία: ΑΣΠΑΛΑΚΕΣ (18', 1982), TATOYAZ ... ΜΕ ΒΕΛΟΝΕΣ (28', 1984-'85).

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Η μικρού μήκους έχει τη δική της αυτοτέλεια και προσωπικά δεν τη βλέπω σε καμιά περίπτωση σαν ένα σκαλοπάτι πριν από την μεγάλου μήκους. Το στοιχείο της που με ενδιαφέρει περισσότερο είναι η δυναμική της.

Το BERLIN 26, είναι ένα φιλμ κολλάζ περισσότερο και λιγότερο ένα ντοκυμαντέρ. Έγινε για να σχολιάσει τις διαφορετικές όψεις του Βερολίνου, να δείξει το κομματιασμένο πρόσωπο αυτής της μητρόπολης (και ταυτόχρονα, βιτρίνας) της Δύσης...

'Έγινε όμως και για να ανιχνεύσει ένα ιδαίτερο είδος ντοκυμαντέρ, όπου για παράδειγμα η φωνή οφ είναι ένας πλεονασμός, η μουσική δεν έχει ρόλο συνοδευ-

τικό, αλλά είναι ακριβώς η εικόνα που κτίζεται πάνω στην ηχητική μπάντα (μουσική, ήχοι, θόρυβοι, έλλειψη ήχων). Όπου ο ρυθμός της ταινίας έχει επιλεχτεί να υπηρετήσει την οπτική γωνία από την οποία δουλεύεται το BERLIN 26.

•

Ονοματεπώνυμο: ΙΝΔΑΡΕΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ

Τίτλος ταινίας: Η ΚΥΡΙΑ ΕΡΣΗ

Βιογραφικό σημείωμα: Γεννήθηκα στην Πάτρα το '64. Πολιτική Επιστήμη στην Πάντειο. Απόφοιτος '87 της Σχ. Σταυράκου. Η ΚΥΡΙΑ ΕΡΣΗ είναι η πρώτη μου ταινία.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Στο πρώτο ερώτημα προτιμώ να απαντήσω σαν θεατής. Ένα όνειρο κρατά συχνά ελάχιστα δευτερόλεπτα. Μπορεί να έχει νόημα προφανές, μπορεί και όχι. Τα περισσότερα τα ξεχνάμε την ίδια στιγμή που τα βλέπουμε. Μερικά μας κάνουν να ξυπνήσουμε κάπως.

Η αιτία υπαρξής κάθε δημιουργήματος πρέπει να ενυπάρχει στο ίδιο το δημιουργημα. Αν το δημιουργημα έχει αποτύχει ως προς αυτό, οι προθέσεις ή οι ανάγκες του δημιουργού μάλλον δεν έχουν κανένα ενδιαφέρον για το θεατή, παρά μόνο για τον ψυχαναλυτή του.

•

Ονοματεπώνυμο: ΚΑΡΑΘΑΝΑΣΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ

Τίτλος ταινίας: ΚΟΣΜΟΣ

Βιογραφικό σημείωμα: Γεννήθηκα στη Μεγάλη Παναγία της Χαλικιδικής το 1958 και τελείωσα το γυμνάσιο στη Θεσαλονίκη. Τελείωσα την Αρχιτεκτονική του Πολυτεχνείου στο Τορίνο, κάνοντας μεταπτυχιακό στην σκηνοθεσία, σκίτσο και εμψύχωση στη σχολή του Μιλάνου, (3 χρόνα). (SCUOLA PROFESIONALE PER LA TECNIKA CINE TELEVISIVA). Εδώ και δυο μήνες ζω στη Θεσσαλονίκη, τηλ. 031/811.485.

Η ταινία ΚΟΣΜΟΣ προβλήθηκε στο 28ο φεστιβάλ ταινιών μακρού μήκους, Θεσσαλονίκης για πρώτη φορά, όπου πήρε μια από τις τρεις διακρίσεις σαν ταινία κινουμένων σχεδίων, που τη χαρακτήριζε το πρωτότυπο σκίτσο, η έξυπνη σύλληψη και η άριστη τεχνική εκτέλεση.

Το σενάριο και η ταινία πραγματοποιήθηκαν σε έξι χρόνια. Σενάριο, σκηνοθεσία, σκίτσο και εμψύχωση: Δημήτρης Καραθανάσης. Τρυκέζα: Δημήτρης Ζέρβας. Χρησιμοποιήθηκαν 3.500 σκίτσα (σχέδια, προσχέδια).

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Η ταινία μακρού μήκους είναι μια χαριτωμένη προσπάθεια μερικών ανθρώπων που στοχεύουν μέσα σε λίγα λεπτά να μεταδώσουν μηνύματα που κανένα οπτικοσκοπικό μέσο δεν μπορεί να αγγίζει λόγω της ιδιαίτερης τασ ή της μηνύματος. Μέσα στις ταινίες αυτές υπάρχει σε μεγάλο ποσοστό η ελευθερία έκφρασης ή πολλές φορές πειραματισμοί πάνω στη γλώσσα του κινηματογράφου ή στιδήποτε άλλο.

Είναι ευχάριστο να δουλεύεις για μια τέτοια προσπάθεια που με λίγα μέσα και πολλές δυσκολίες κατορθώνεις να έχεις τρομερά αποτελέσματα που δεν συγκρίνονται με τις ταινίες μεγάλου μήκους. Πιστεύω ότι λόγω όλων αυτών των προβλημάτων που έχουν οι ταινίες αυτές πρέπει να περιβάλλονται με σύναση, κατανόηση και "αγάπη" απ'όλο τον κινηματογραφικό κόσμο. Στην πραγματικότητα όμως συμβαίνει το αντίθετο. Επειδή δεν είναι καταναλώσιμο ή εμπορεύσιμο είδος σφάλματα και κατακρεούργούνται πάνω στο μπάγκο της κινηματογραφίας. Λυπούμαι.

(ΓΙΑΤΙ ΤΗΝ ΚΑΝΑΤΕ;) Ὁταν ἀρχίζει η ιστορία της ταινίας δεν υπήρχε τίποτα το συγκεκριμένο. Απλώς μερικές σκέψεις. Το πρόβλημα ήταν αν μπορούσαν να εκφραστούν κινηματογραφικά αυτές οι ιδέες. Μετά από συνεχή προσπάθεια 6 χρόνων (αλλαγές της ιστορίας, σχεδίων, σκηνοθεσίας, διαβάσματος, συζητήσεων κλπ) κατόρθωσα να ἔχω κάποιο συγκεκριμένο αποτέλεσμα που δεν ήταν άλλο απ' την ταινία. Ὁσο δε αφορά το γιατί την ἔχω κάνει, είναι πολὺ απλό, γιατί υπάρχει ο κινηματογράφος.

•

Ονοματεπώνυμο: ΚΑΡΑΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΝΙΚΟΣ

Τίτλος ταινίας: PERLO ΠΙΑ ΟΛΑ

Βιογραφικό σημείωμα: Γεννήθηκα στην Αθήνα, 1957, κάτω από το ζώδιο του Αιγόκερω. Σπουδές εφηρμοσμένων τεχνών, ζωγραφικής, σκηνογραφίας, σκηνοθεσίας. Επάγγελμα: σκηνοθέτης (που γράφει και τα σενάριά του). Ἀγαμος προς το παρόν, και χωρίς παδιά. Να μην σας κουράζω όμως άλλο με τα δικά μου.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Οι ταινίες μικρού μήκους πιθανόν να είναι μεγάλες δημιουργίες. Μπορώ να την παρομοιάσω με την πλαστελίνη στα ρέματα του αυριανού καλλιτέχνη που θα δουλεύει το μάρμαρο. Λόγω αυτοπρέξιας κινηματογραφικής παδείας ο νέος δημιουργός μαθαίνει να αρθρώνει τα πρώτα πλάνα του και να πειραματίζεται με φτηνές λύσεις λόγω μικρού κοστολογίου.

Είναι επίσης ο χώρος που μπορεί να πειραματίστε στην έκφραση λόγω ἐλλειψής εμπορικού συμβιβασμού. Αυτός είναι και είναι σοβαρός λόγος, ώστε πολλοί καλλιτέχνες να μην θέλουν να κάνουν ταινίες μεγάλου μήκους. Στην Ελλάδα η ταινία μικρού μήκους μπορεί να αποδώσει και να ανθίσει στην Θεσσαλονίκη και μόνο. Πέρα όμως από όλα αυτά, μία καλή ταινία μικρού μήκους βοηθά τον νέο να βρει μία δουλειά μέσα στο εμπορικό κύκλωμα.

•

Ονοματεπώνυμο: ΚΟΚΚΙΝΑΔΑ ΣΤΕΛΛΑ

Τίτλος ταινίας : ΕΠΙΤΗΔΕΣ ... για να (μη) μείνουν ίχνη

Βιογραφικό σημείωμα: Γεννήθηκα στη Θεσσαλονίκη το 1964. Μεγάλωσα στη Χαλκιδική και μπήκα στην Πάντειο το 1982 όπου και σπουδάζω Κοινωνιολογία. 1984 με 1987 παρακολούθησα τη σχολή Σταυράκου απ' όπου αποφοίτησα φέτος. Είναι η πρώτη μου ταινία.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: (θα) Κάνω ταινίες γιατί βρίσκω πως σ' αυτό το χώρο (σινεμά) και μ' αυτά τα μέσα μπορώ να πω τα πράγματα που θέλω να πω, ψάχνοντάς τα συγχρόνως.

•

Ονοματεπώνυμο: ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΟΡΔΟΥΛΑΣ

Τίτλος ταινίας: ΑΒΕΒΑΙΟΤΗΤΕΣ

Βιογραφικό σημείωμα: Σπούδασα κινηματογράφο στη σχολή Σταυράκου. Δούλεψα σαν βοηθός οπερατέρ αρκετά χρόνια και σε πολλές κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές. Από το '85 εργάζομαι σαν Διευθυντής Φωτογραφίας. Όλο αυτό τον καιρό προετοιμάζομαι για να κολλήσω στο χώρο της σκηνοθεσίας....

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Η διάρκεια μιας ταινίας καθορίζεται απ' τις ανάγκες ανάπτυξης του θέματός της. Νομίζω ότι γ' αυτό, απαντώ στο πρώτο ερώτημα. Ὁσο για το δεύτερο η απάντηση στην περίπτωσή μου είναι απλή. Δεν μπορούσα να κάνω μια μεγάλου μήκους. Οι λόγοι. Πολλοί. Βασικός όμως ένας. Δεν είχα δείγματα δου-

λειάς να "επιδειξώ" προς χρηματοδότηση, κι ας είχα ένα σενάριο για μεγάλου μήκους. Σ' αυτή την περίπτωση ή περιμένεις το πλήρωμα του χρόνου ή περιορίζεις το θέμα σου και κάνεις μια τανία λίγων λεπτών, προσπαθώντας να αφηγηθείς με εικόνες.

Προτίμησα το δεύτερο με κάποιες ίσως απώλειες. Σ' αυτά θά θελα να προσθέσω ότι το βίωμα του να κάνεις μια μικρού μήκους τανία, είναι "διδακτικό" της πραγματικότητας. Τόσο της "εσωτερικής" όσο και της "εξωτερικής".

Οι ΑΒΕΒΑΙΟΤΗΤΕΣ υπάρχουν ήδη πέρα κι έξω από μένα. Παρ' όλα αυτά. Θα το ξανατολιμήσω ακόμα κι αν κάνω κάποια στιγμή μεγάλου μήκους".

Ονοματεπώνυμο: ΘΑΝΟΣ ΚΛΩΣΣΑΣ

Τίτλος τανίας: NTIP ANTI DEEP

Βιογραφικό σημείωμα: Γεννήθηκα στα 1959. Έχω πτυχίο Πολιτικού Μηχανικού. Τελείωσα φέτος τη σχολή Σταυράκου και αυτή είναι η πρώτη μου τανία. Από το καλοκαίρι του '87 δουλεύω στην τηλεόραση σαν βοηθός σκηνοθέτη.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Προσπαθώ να κάνω σινεμά για να μην λέω κοινοτυπίες.

Ονοματεπώνυμο: KOYTANITOY GLYKEPIA – EYAGGELEIA

Τίτλος τανίας: MIA NYXTA SAN KI AYTH

Βιογραφικό σημείωμα: Έτος γεννήσεως 1963 στη Θεσσαλονίκη. Σπουδές μουσικής στο Εθνικό Ωδείο στην Αθήνα, 1984 - 1987. Σπουδές σκηνοθεσίας στη σχολή Σταυράκου. Έχω δουλέψει σε διάφορες τανίες μικρού μήκους.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Η μικρού μήκους τανία είναι ένα ολοκληρωμένο κινηματογραφικό έργο. Επίσης και ένας πειραματισμός αναζήτησης πάνω στα κινηματογραφικά μέσα. Γι' αυτό ακριβώς και γίνονται.

Ονοματεπώνυμο: STELIOΣ ΛΥΤΡΑΣ

Τίτλος τανίας: YPMINH

Βιογραφικό σημείωμα: Γεννήθηκα στην Αθήνα. Σπουδές στην Αθήνα και στο Λονδίνο. Με θητεία στην ποίηση και το ποιητικό θέατρο. Το έργο μου ΑΣΜΑ ΑΣΜΑΤΩΝ ένα ποιητικό θεατρικό ορατόριο, τιμήθηκε με "Κρατικό βραβείο θεατρικού έργου για πρωτευμφανέστατο συγγραφέα" το 1984 και ανέβηκε από το θίασο "ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ" – σκηνοθεσία Πέπη Οικονομοπούλου, θέατρο οδού Αντιοχείας, την περίοδο 1985 - 1986. Η YPMINH (1987) είναι η πρώτη μου τανία.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Βλέπω τον κινηματογράφο γενικότερα, σε σχέση με το σύνολο του έργου μου, σαν ένα μέσο έκφρασης ενός συγκεκριμένου ποιητικού οράματος. Η τανία μικρού μήκους, ειδικότερα, μπορεί να βρεθεί πολύ κοντά στο ποίημα: περισσότερο από μία μεγάλους μήκους τανία. Σ'ένα σημαντικό κείμενό του για τον κινηματογράφο ο Οδυσσέας Ελύτης μιλάει για "σύντομα σενάρια με συνασθηματικό ειρμό που αν γυριστούν θ' αποτελούν αυτό που ονομάζω λυρικά κινηματογραφικά ποιήματα". (Περιοδικό Γράμματα και Τέχνες τ. 51, Καλοκαίρι '87). Από την άποψή αυτή, η YPMINH θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν "κινηματογραφικό ποίημα". Η παραγωγή της υπήρξε ένα προϊόν στενής σχέσης αγάπης με τον κινηματογράφο και με την ποίηση.

Τη θεωρώ σαν πρώτο βήμα για κάπι πιο σύνθετο ένα "κινηματογραφικό ποιητικό ορατόριο" του οποίου το σενάριο ετοιμάζω.

Ονοματεπώνυμο: ΜΟΥΖΑΚΙΤΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ

Τίτλος ταυνίας: ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑ

Βιογραφικό σημείωμα: Γεννήθηκα στην Αθήνα το 1960. Τελείωσα την σχολή κιν/φου Λυκούργου Σταυράκου το 1981. Έχω δουλέψει σε αρκετές μικρούς και μεγάλους μήκους ταυνίες σαν βοηθός καθώς και στη διαφήμιση. Η πρώτη μου μικρού μήκους ταυνία με τίτλο ΑΞΕΛΕΡΕ πήρε το πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ Δράμας και κρατικό βραβείο το 1986. Έχει πάρει μέρος και σε φεστιβάλ του εξωτερικού.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Η ταυνία μικρού μήκους αποτελεί αυτόνομη μορφή φιλμικής έκφρασης. Ο μόνος λόγος για τον οποίο κάνω μικρού μήκους ταυνίες είναι ότι κάποια σενάρια μπορούν να ολοκληρωθούν στο χρόνο που ορίζει μια μικρού μήκους ταυνία.

•

Ονοματεπώνυμο: ΜΠΟΥΛΤΣΗ ΦΩΤΕΙΝΗ

Τίτλος ταυνίας: ΥΔΑΤΑ ΜΟΛΥΣΜΕΝΑ (έγχρωμο 16 mm)

Βιογραφικό σημείωμα: Γεννήθηκε στο Βόλο. Σπούδασε Οικονομικά (Θεσσαλονίκη 1983), D.E.A. Οικονομικής Ιστορίας (1981), Τμήμα Σκηνοθεσίας Σχολής Σταυράκου (1987). Εργάστηκε σαν διευθυντής παραγωγής 1981-'84. Μέλος της ΕΤΕΚΤ. Εργάστηκε σαν σύμβουλος Δημ. Σχέσεων στην Τοπική Αυτοδιοίκηση '85 - '86. Συνεργάτης σήμερα του P. Σταθμού Βόλου.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Κατ' αρχή έκανα αυτή την ταυνία για να πάρω το πτυχίο σκηνοθεσίας. Τώρα η ταυνία μ.μ. σαν ένα σχετικά φθηνότερο είδος κινηματογράφου, με τους δικούς του νόμους και ρυθμούς έκφρασης —για μένα δυσκολότερους συχνά απ' τη μεγάλους μήκους— θα μπορούσε να αποτελέσει τρόπο έκφρασης τόσο για τους νέους δημιουργούς που είναι ΠΑΝΤΑ αποκλεισμένοι απ' τις ταυνίες μεγάλου μήκους, όσο και για τους παλιότερους που θα καταδέχονταν να κοιτάζουν το σενάριό τους με αίσθημα αυτογνωσίας. Θέλω να πω μ' αυτό ότι άλλο υλικό μπορεί να γίνει μικρού μήκους, και άλλο μεγάλου μήκους ταυνία. Άλλο θα πει διήγημα κι άλλο μυθιστόρημα. Άλλο θα πει Χαλκιδική κι άλλο θα πει Χαλκίδα και έχω δει τόσες κακές ελληνικές ταυνίες μεγάλου μήκους, που με λίγη περισσότερη σεμνότητα θα γίνονταν καλές ταυνίες μικρού μήκους...

•

Ονοματεπώνυμο: NTANTINAKHΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

Τίτλος ταυνίας: ΚΑΡΤΕΛΑ ΑΣΘΕΝΟΥΣ

Βιογραφικό σημείωμα: Γεννήθηκα το 1960 στα Χανιά. Ξεκίνησα σαν καλλιτεχνικός συντάκτης το 1978 στην Αθήνα, δουλεύοντας στην ΑΥΓΗ, το ραδιόφωνο και σ' εβδομαδιαία περιοδικά. Σπουδέστηκαν το 1984 στην ECOLE DE HAUTES ETUDES στο Παρίσι που σύντομα εγκατέλειψα για να συνεχίσω στη Σχολή Σταυράκου, όπου σπουδάζω ακόμα. Η πρώτη μου ταυνία είναι ένα ντοκυμαντέρ για τη Γαύδο (τιμητική διάκριση στο 9ο φεστιβάλ Δράμας το 1986).

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ταυνίες μικρού μήκους είναι γενικώς οι ασκήσεις ύφους και εκφραστικών μέσων που κάνουμε (σε διάρκεια μικρού μήκους) μέχρι να βρούμε χρήματα —και σπανίως μέχρι να τιώσουμε ικανοί— για να φτιάξουμε την πρώτη μας μεγάλου μήκους.

Προσωπικά φτιάχνω ταυνίες μικρού μήκους και θα συνεχίσω να τις κάνω μέχρι να πάψουν να συντρέχουν οι δυο κυρίως λόγοι που ανέφερα.

Ονοματεπώνυμο: PANIA ΠΡΕΒΕΖΑ

Τίτλος τανίας: ΠΙΘΑΝΟΤΗΤΕΣ

Βιογραφικό σημείωμα: Γεννήθηκε το 1959. Σπούδασε Μαθηματικά στην Αθήνα, Operational Research στο Southampton και κινηματογράφο στη σχολή Σταυράκου. Σκηνοθέτησε 6 διαφημιστικά σπότες. Οι ΠΙΘΑΝΟΤΗΤΕΣ είναι η πρώτη της τανία.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Η τανία μικρού μήκους πρέπει να έχει τη διάρκεια ακριβώς που απαιτεί η ανέλιξη του θέματος της. Αυτό παρέχει στον δημιουργό δυνατότητες που η μεγάλου μήκους τανία με τον σαφή εμπορικό της προσανατολισμό, δεν μπορεί να δώσει.

Οι ΠΙΘΑΝΟΤΗΤΕΣ, τανία με στοιχεία φανταστικού κινηματογράφου, χρησιμοποιεί την αντιταράθεση διαφορετικών όψεων του κεντρικού προσώπου. Η πεποίθηση ότι "η ώλη είναι λιγότερο υλική και ο νους λιγότερο πνεύμα απ' όσο γενικά πιστεύεται" διαπερνάει την τανία που στόχος της είναι να καταδείξει τη συνειδητή πορεία του "Θέμη" μέχρι την τελική αναστροφή καταστάσεων και συνθηκών.

•

Ονοματεπώνυμο: ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ ΠΕΤΡΟΣ

Τίτλος τανίας: ASFAEL

Βιογραφικό σημείωμα: Γεννήθηκα στο 1959 στην Μόσχα. Σπουδές κοινωνιολογίας στην Ναντέρ στο Παρίσι και κινηματογράφο στο πανεπιστήμιο ΙΤΗΑΣΑ, NEW YORK. Δούλεψα σε τανίες σαν β' οπερατέρ και β' σκηνοθέτης. Σκηνοθετώ διαφημιστικά.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Είναι ο καλύτερος τρόπος για ένα νέο δημιουργό για προσωπικό πειραματισμό και είναι ένας διαφορετικός τρόπος έκφρασης απ' αυτόν της μεγάλου μήκους.

•

Ονοματεπώνυμο: ΜΑΝΟΛΗΣ ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ

Τίτλος τανίας: ΤΟ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ ΣΤΗΝ ΕΙΣΟΔΟ ΤΟΥ ΠΑΡΚΟΥ

Βιογραφικό σημείωμα: Έτος γεννήσεως 1962 στο Ηράκλειο Κρήτης, 1980 μέχρι 1985 σπουδές στη Νομική σχολή στην Αθήνα. 1984 μέχρι 1987 σπουδές σκηνοθεσίας στη σχολή κινηματογράφου του Σταυράκου.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Για όσους τελειώνουν κάποια ιδιωτική σχολή κινηματογράφου στην Ελλάδα, η τανία μικρού μήκους, είναι η αναγκαία κίνηση για να πάρουν το πτυχίο τους απ' αυτή τη σχολή.

Αυτός είναι ο πρώτος λόγος για τον οποίο κάνουν την τανία. Το δεύτερο λόγο, και βέβαια πιο σημαντικό, τον αντιλαμβάνοντας κατά τη διάρκεια της κατασκευής αυτής της μικρού μήκους τανίας τους.

Αντιλαμβάνοντας δηλαδή ότι στα τρία χρόνια της κινηματογραφικής (σε σχολή) παδείας τους, οι γνώσεις γύρω απ' το αντικείμενό τους, είναι μάλλον περιορισμένες και πως ό,τι έχουν να μάθουν, το μαθάνουν πάνω στο γύρισμα.

Αν είναι δηλαδή να μάθεις κάτι για το σινεμά, αυτό θα γίνει μόνο φτιάχνοντας τανίες. Έτσι λοιπόν, κατατάσσας (ισως) το μέσο τους μέσα απ' τις μικρού μήκους τανίες, θα προχωρήσουν (ισως) και σε μεγαλύτερου μήκους, έχοντας τις βάσεις (ισως) για κάτι καλύτερο, και όχι μόνο μεγαλύτερο (σε διάρκεια). ■

ΜΕΤΑΛ ΤΖΑΚΕΤ

Πολεμικές ιστορίες

ή

η αλήθεια και το ψέμα

• του Πάνου Μανασσή



Ο Τζόκερ ανάμεσα στα χαλάσματα του Βιετνάμ

Ο πόλεμος είναι κόλαση αλλά αύτη είναι η μισή αλήθεια, επειδή ο πόλεμος είναι επίσης μυστήριο και τρόμος και περιίτεται και θάρρος και εξευρένηση και λύπη και απελπισία και πόθος για αγάπη. Ο πόλεμος είναι απάσιος, ο πόλεμος έχει πλάκα. Ο πόλεμος σε κάνει άντρα· ο πόλεμος σε σκοτώνει.

Οι αλήθειες είναι αντιφατικές. Μπορούμε να πούμε για παράδειγμα ότι ο πόλεμος είναι γκροτέσκος. Άλλα στα αλήθεια ο πόλεμος είναι κι ομορφά. Παρόλη τη φρίκη του δεν είναι δυνατόν να μην γοητευτείς από το απαίσιο μεγαλείο της μάχης. Στο ΜΕΤΑΛ ΤΖΑΚΕΤ υπάρχει ένα παράδοξο που το συναντούμε σε αριστουργήματα και ειδικά σε πολλές ταινίες του Κιούμπρικ. Η ταινία μας δείχνει το έσχατο σημείο της ανθρώπινης δυσαρμονίας αλλά παρουσιάζει το θέμα με μια οργανωμένη σκέψη και λογική χαρακτηριστική του Κιούμπρικ. Σε όλες του τις ταινίες ο Κιούμπρικ ανίχνευε το χάσμα μεταξύ της τεχνολογικής ευφυίας και των πρωτόγονων ενστίκτων. Πηγαίνοντας πιο πέρα

διερευνούσε την αποξένωση και την μοναξιά που επιφέρει ο σύγχρονος κόσμος μας στον άνθρωπο.

Από μια πρώτη ματιά το **ΜΕΤΑΛ ΤΖΑΚΕΤ** ασχολείται με τους νεαρούς που εκπαιδεύτηκαν σαν πεζοναύτες για το Βιετνάμ. Ο τίτλος περιγράφει το περίβλημα που βρίσκεται γύρω από την μύτη της σφαίρας και το οποίο δεν κομματιάζεται όταν μπαίνει στο σώμα. Πολιτισμένος θάνατος!

Τα πρώτα πλάνα της ταινίας μας δείχνουν το ξερίζωμα στην κυριολεξία των μαλ; λιών των μελλοντικών πεζοναυτών. Η εκπαίδευση που ακολουθεί έχει ώς ένα βαθμό τα χαρακτηριστικά τσίρκου. Ο μιλιταρισμός στην πλήρη του διαφάνεια. Ο εκπαίδευτής Χάρτμαν διατάζει τους στρατιώτες του να φωνάζουν:

Αυτό είναι το όπλο μου.

Υπάρχουν πολλά σαν κι αυτό αλλά αυτό είναι το δικό μου.

Το όπλο μου είναι ο καλύτερός μου φίλος. Είναι η ζωή μου.

Πρέπει να το κυριαρχώ όπως κυριαρχώ τη ζωή μου.

Χωρίς εμένα το όπλο μου είναι άχρηστο.

Στο πρώτο μέρος της ταινίας βρισκόμαστε στο πουθενά. Οι ασκήσεις των νεαρών πεζοναυτών παίζονται στην σκηνή του δικού τους θέατρου, στην πατρίδα τους. Ωστόσο έχουμε αρχίσει να μπαίνουμε στον κόσμο του πολέμου.

Μια αληθινή ιστορία πολέμου δεν είναι φυσικά ποτέ θηική. Δεν συμβουλεύει, ούτε ενθαρρύνει, ούτε προτείνει μοντέλα σωστής ανθρώπινης συμπεριφοράς, ούτε στερεί από τους ανθρώπους το δικαίωμα να κάνουν αυτό που έκαναν πάντα. Αν μια ιστορία φαίνεται θηική μην την πιστεύετε. Μην γίνετε ποτέ το θύμα ενός παλιού και τρομερού ψεύματος: εκεί πέρα δεν υπάρχει καμιά αρετή. Ήτσι μπορεί να αφηγηθείς μια πολεμική ιστορία σε σχέση πάντα με την απόλυτη και ασυμβίβαστη συγγένεια της με την χυδαιότητα και το κακό. Η χυδαιότητα και η ωμότητα που κυριαρχούν στο πρώτο μέρος της ταινίας αν και σοκαριστικές υπολείπονται των πραγματικών συνθηκών ενός στρατοπέδου εκπαίδευσης. Το παιχνίδι όμως κερδίζεται. Η ένταση είναι τέτοια, που όμοιά της δεν έχει να αντιπαραβάλλει ο κινηματογράφος του είδους. Ο Κιούμπρικ κερδίζει την πρωτιά δειχνοντας αυτό που απλά δεν δειχνόταν ποτέ. Αλήθεια, έχετε σκεφτεί ποτέ ότι η στρατιωτική ζωή δεν απασχόλησε ουσιαστικά τον κινηματογράφο! Η καλύτερη ταινία για τον στρατό είναι αυτή που δεν έχει γυριστεί ακόμη.

Ο Κιούμπρικ σχεδόν πάντα έλογε τους ήρωές του μ' ένα ψυχρό φως. Οι ταινίες του μελετούν τους ήρωές τους όπως ένας εντομολόγος μελετάει τα έντομά του. Οι ήρωές του αναλαμβάνουν την ευθύνη, τόσο του δραματουργικού τους χαρακτήρα σε σχέση με την ιστορία, όσο και το ειδικό βάρος της ίδεας, που αποκωδικοποιούν. Ο Άλεξ, ο Μπάρρου Λύντον, ο Τζόκερ, συνιστούν τα διάφορα πρόσωπα της ίδιας μοναδικής οντότητας, του ανθρώπου. Στο πρώτο μέρος της ταινίας δεν υπάρχουν καθόλου ήρωες, απλά υπάρχει μια μάζα ανθρώπων από τους οποίους απουσιάζει κάθε ατομικό χαρακτηριστικό και οι οποίοι χοροπηδάνε και υποβάλλονται σε διάφορα γυμνάσια σαν μάιμουδες. Συνήθως μια αληθινή πολεμική ιστορία σε κάνει να σαστίζεις. Εάν δεν σε ενδιαφέρει η χυδαιότητα δεν σε ενδιαφέρει η αλήθεια. Στο πρώτο μέρος της ταινίας η χυδαιότητα αγκαλιάζει τα πάντα.

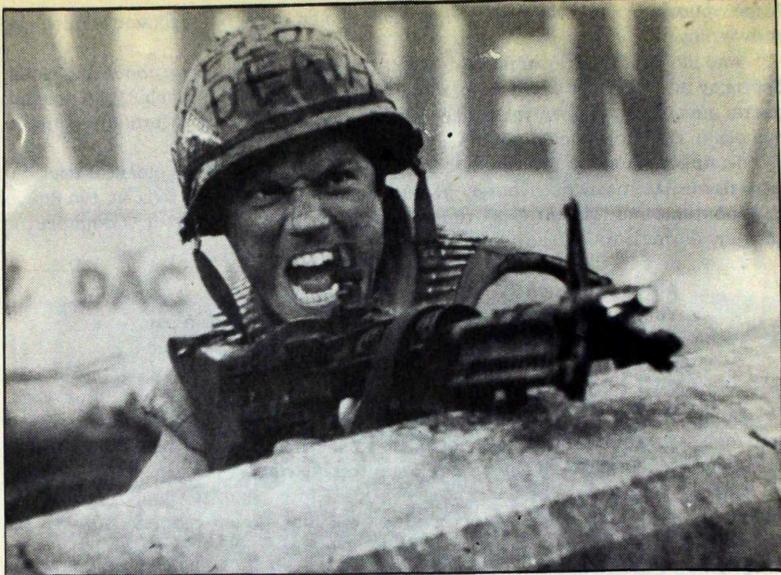
Βρισκόμαστε σ' έναν κόσμο με τεράστιες απώλειες.

Η ανάπταση έχει χαθεί. Οι στρατιώτες κοιμούνται σαν τσουβάλια, άκαμπτοι όπως τα όπλα που έχουν δίπλα τους.

Το λεξιλόγιο έχει μεταμορφωθεί. Δεδομένες κραυγές αρνητικό και θετικό αντικαθιστούν το ναι και το όχι.

Το γένος έχει χαθεί. Οι άντρες δίνουν στα όπλα τους ονόματα γυναικών.

Το σεξ δεν υφίσταται. Εδώ το όπλο είναι θεωρητικά ο φαλλός.



Η επιθετικότητα στην πλήρη έκφρασή της

Ταυτότητα δεν υπάρχει. Οι στρατιώτες παίρνουν τα ονόματά τους σύμφωνα με τα καπρίτσια του Χάρτμαν. Ο αφηγητής της ταινίας είναι ένας θλιβερός τύπος που ονομάζεται Τζόκερ.

Το **METAL TZAKET** μας δείχνει πώς η ολοκληρωτική αποκτήνωση είναι δυνατή με παραμόρφωση βήμα προς βήμα. Όταν τελειώνει η εκπαίδευση και μπαίνουμε στο δεύτερο μέρος της ταινίας ο Κιούμπρικ έχει κλείσει τον πρώτο αφηγηματικό του κύκλο. Ο μπλε ουρανός της πατρίδας γίνεται κόκκινη απόδσφαιρα του Βιετνάμ. Το Βιετνάμ του Κιούμπρικ δεν χαρακτηρίζεται από καθορισμένα στίγματα. Κάλιστα αυτός ο πόλεμος θα μπορούσε να γίνεται μέσα στα ερείπια των ιδιων μας των πόλεων. Ο στόχος των ωμών προσβολών του Χάρτμαν, Πάλι σκοτώνει τον δήμιο του και αυτοκτονεί. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο η εκπαίδευση τελειώνει και προωθείται η μετάθεσή μας στο πεδίο του πολέμου. Αρχίζει η εποχή των ψευτοσκληρών και των τρελλογενναίων. Η εποχή των τεράτων.

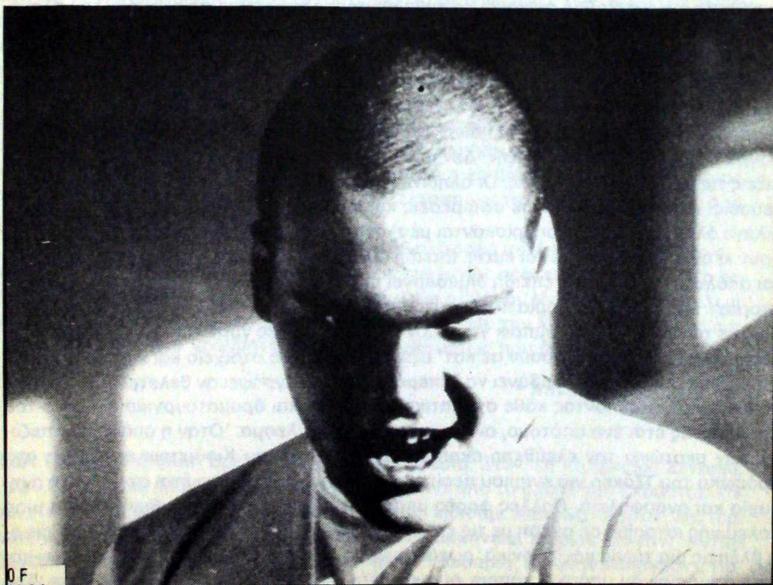
Ο Κιούμπρικ δεν είναι σίγουρα ένας νατουραλιστής σκηνοθέτης. Όταν στιλιζάρει μια τεχνική επιλογή το κάνει για να δώσει έμφαση σε μια ιδέα. Ωστόσο το μεγάλο πρόβλημα στο δεύτερο μέρος της ταινίας είναι ακριβώς αυτό το πολυσήμαντο πλέγμα των ιδεών. Στο **METAL TZAKET** θαυμάζεις τις συμμετρίες των κινήσεων των πεζοναυτών, τις αρμονίες του χώου, της προοπτικής και των σχημάτων, τα κροταλίσματα των μετάλλων, τις εκρήξεις, την κόκκινη φλόγα των βλημάτων. Είναι κάτιο το καθηλωτικό. Γεμίζει το μάτι. Σε κατευθύνει. Το μισεί, αλλά τα μάτια σου δεν το μισούν. Η ταινία μοιάζει να έχει την αισθητική καθαρότητα της απόλυτης ηθικής αδιαφορίας και για πρώτη φορά μια αληθινή πολεμική ταινία προσπαθεί να βαδίζει ριψοκίνδυνα στα όρια αυτού του διλήμματος. Από τις χορογραφικές εκρήξεις στο «Κουρδιστό Πορτοκάλι», μέχρι τις σκηνές που δείχνουν τους πεζοναύτες στο Βιετνάμ να αντιμετωπίζουν με αστείο τρόπο την κάμερα, ο Κιούμπρικ μοιάζει να θέλει να χαράζει εφαπτόμενες γραμμές ανάμεσα στη βία που εκρήγνυνται παντού και στη ναρκισσιστική σαρδώνεια επίδειξη της. Ωμοτήτων επιδειξη λοιπόν, με την rock-en-role μουσική υπόκρουση να συνοδεύει τα τανκς και

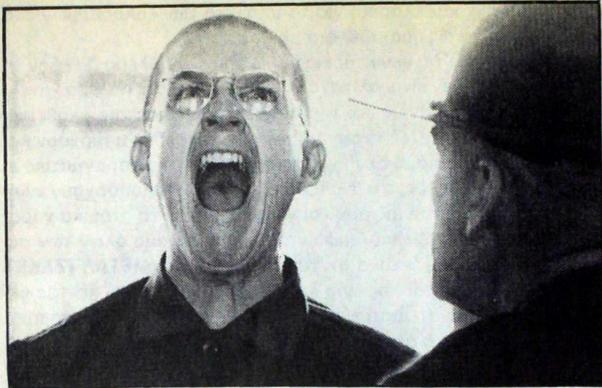
τους αποφασισμένους στρατιώτες, και κλασική για το μπαλέτο των ξυλοδαρμών στο «Κουρδιστό Πορτοκάλι». «Νιώθω περιφήμα αδέλφια μου».

Ο Κιούμπρικ ευτυχώς αποφεύγει τις γενικεύεις γύρω από τον πόλεμο. Σχεδόν το κάθε τι είναι αληθινό, σχεδόν τίποτε δεν είναι αληθινό. Στον οποιοδήποτε πόλεμο χάνεις την αίσθηση του καθορισμένου, έτσι χάνεις και την αίσθηση της ίδιας της αλήθειας. Στο Βιετνάμ του **METAL TZAKET** οι χάρτες έχουν χάσει κάθε αξια, δεν υπάρχουν κατευθύνσεις. Ο πόλεμος δεν έχει προορισμό δεν έχει κατάληξη ούτε καν πραγματικό εχθρό. Μια τεράστια διαφήμιση. Ο πόλεμος, ο ατελείωτος πόλεμος. Δεν υπάρχουν νικητές μόνο θύματα. Στο μέρος αυτό της ταύνιας αρχίζουν να φαίνονται τα ατομικά χαρακτηριστικά των διαφόρων ηρώων, αρχίζει να διαφαίνεται το πανόραμα όλων των ανθρώπινων αντιδράσεων. Αυτό που κάνει έντονα την παρουσία του στο **METAL TZAKET** είναι οι λευκές σκηνές. Άσπρο για την δολοφονία και την αυτοκτονία στο κέντρο εκπαιδευσης. Άσπρο για την σειρά των πτωμάτων στο Βιετνάμ. Άσπρη σκόνη στα πρόσωπα των κουρασμένων στρατιωτών. Μακρινές συγγένειες με τα **ΜΟΝΟΠΑΤΙΑ ΤΗΣ ΔΩΣΑΣ**. Η αθωώτητα εμφανίζεται μονάχα σαν μια επίμονη ναυτία. Ο Χάρτμαν στην αρχή της εκπαίδευσης λέει «το όπλο σας είναι μονάχα ένα εργαλείο, η σκληρή καρδιά είναι αυτή που σκοτώνει». Το ενδιαφέρον βρίσκεται στο ότι αυτό που λέει ο Χάρτμαν είναι γενικά αληθινό. Εάν πρόκειται να εκπαιδεύεις άνδρες ειδικών δυνάμεων, αυτό για το οποίο μιλάς είναι ο φόνος.

Σε οποιαδήποτε πολεμική ιστορία είναι πολύ δύσκολο να ξεχωρίσεις ανάμεσα σε αυτό που συνέβηκε και αυτό που ήταν διάφορη σύνθεση. Οι προοπτικές γωνίες θολώνουν. Σε πολλές περιπτώσεις είναι αδύνατο να πιστέψεις μια αληθινή πολεμική ιστορία. Μπαίνει το ζήτημα της πιστότητας. Συχνά οι παρανοϊκές στιγμές είναι αληθινές και οι φυσιολογικές δεν είναι, επειδή ακριβώς η φυσιολογική ροή είναι απαραίτητη για να σε κάνει να πιστέψεις την αληθινά απίστευτη παράνοια. Διαφορετικά δεν μπορείς καν να

Το χαρακτηριστικό βλέμα των παρανοϊκών του Κιούμπρικ





Πολεμικές
κραυγές,
κραυγές
πεζοναυτών.

κινηματογραφήσεις μια αληθινή πολεμική ιστορία. Μερικές φορές είναι πέρα από την αφήγηση. Ο Κιούμπρικ έχει κατανοήσει πολύ καλά αυτό το πρόβλημα και αποφεύγοντας την αναφορά σε προηγούμενες πολεμικές ταινίες και σε κλισαρισμένα σχήματα δήμηουργεί σκηνές μοναδικής αυθεντικότητας χωρίς προηγούμενο. Πολλοί χρέωσαν στο «ΜΕΤΑΛ ΤΖΑΚΕΤ» λεπτές αναφορές από το «ΠΛΑΤΟΥΝ». Φαίνεται ότι δεν παρατηρησαν καθόλου ότι ο Στόουν στο «ΠΛΑΤΟΥΝ» εμπνεύστηκε τις εικόνες της ταινίας του από τις τηλεοπτικές πολεμικές ανταποκρίσεις για το Βιετνάμ, και από το κλίμα άλλων γνωστών ταινιών με θέμα το Βιετνάμ.

Θα μπορούσαμε πολύ ωραία να ισχυριστούμε ότι το **ΜΕΤΑΛ ΤΖΑΚΕΤ** δεν αφορά παρά τα πάθη, τα ένστικτα και το πνεύμα της ανθρωπότητας. Ακολουθώντας τον άξονα του **2001** και του **SOS Πεντάγωνο καλεὶ Μόσχα**, ο Κιούμπρικ μας δείχνει με τόλμη ότι είμαστε ως ένα βαθμό ανίκανοι να κυβερνήσουμε την τύχη μας σ' αυτόν τον πλανήτη. Όταν ο Τζόκερ στο Βιετνάμ δηλώνει στην τηλεοπτική κάμερα ότι «ήθελα να συναντήσω ανθρώπους μιας πολιτισμένης και αρχαίας κουλτούρας και να τους σκοτώσω», αρχίζουμε να αντιλαμβανόμαστε τον τρόμο που φωλιάζει πίσω από την προβληματική του Κιούμπρικ. Μοιάζει σαν να μας λέει ότι η επιθετικότητά μας και η ξενοφοβία έχουν ξεπεράσει κάθε όριο. Σε μια αληθινή πολεμική ιστορία εάν υπάρχει κάπιο η θικό διδαγμα θα μορφοποιείται ως Εξής: Δεν μπορεί να αποσπάσεις το νόμα χωρίς να ξετυλίξεις τις βαθύτερες σημασίες. Οι αληθινές πολεμικές ιστορίες δεν δημιουργούν γενικεύσεις. Δεν καταφεύγουν σε αφαιρέσεις και αναλύσεις. Στην ταινία για παράδειγμα μιλάνε όλοι για σκατά όλοι βρίσκονται μέσ' στα σκατά. Ο πόλεμος είναι κόλαση, το ξέρουν κι αυτοί, το ξέρουμε και εμείς. Επειδή όμως ακριβώς αυτή η ηθική δήλωση φαίνεται απόλυτα αληθινή, και επειδή δημιουργεί μια αφαίρεση δεν μπορεί να σου σφίξει το στομάχι. Μια αληθινή ιστορία πολέμου, αν επωθεί αληθινά, σε αναγκάζει να την πιστεψεις με το στομάχι. Ο Κιούμπρικ γνωρίζοντας ότι οι ταινίες γύρω από τον πόλεμο καταφέρνουν να τον αναδεικνύουν σε κατ' εξοχήν θεαματικό στοιχείο και εκποιούν κοινότυπες ηθικές αξίες αναλαμβάνει να ξεπεράσει, να ξαναγράψει αν θέλετε, όλο το πολεμικό είδος ανατρέποντας κάθε σχηματικό θεαματικό και δραματουργικό στοιχείο του παράγοντας έτσι ένα απότομο, αν όχι αμήχανο αποτέλεσμα. Όταν η ομάδα των πεζοναυτών σκοτώνει την ελεύθερη σκοπεύτρια την κάμερα του Κιούμπρικ κεντράρει στο πρόσωπο του Τζόκερ για ενάμισυ περίου λεπτό δημιουργώντας έτσι στον θεατή αντησχία και ανασφάλεια. Πολλές φορές μπορείς να διακρίνεις την αυθεντικότητα μιας πολεμικής ιστορίας σε σχέση με τις ερωτήσεις που σούρχονται να κάνεις. Ας πούμε ότι βλέπεις μια ταινία και, ξαφνικά, ρωτάς «είναι αυτό αλήθεια; Εάν η απάντηση έχει κάποια σημασία» αν υπάρχει κάποια φυσική απάντηση τότε η απορία σου λύθηκε. Στο πρόσωπο του Τζόκερ βλέπουμε το πέρασμα σε έναν άλλο κύκλο επιβίωσης και την πο-

ρεία της ευαισθησίας μιας ολόκληρης ζωής. Έχει περάσει φυσικά πολὺς καιρός από το διάστημα της εκπαίδευσης των ηρώων στην πατρίδα. Η ιεροτελεστία έχει συντελεστεί, οι νέοι άντρες έχουν πλέον μυθεῖ στα της ζωής και του θανάτου. Ο Χάρτμαν λέει «οι πεζοναύτες πεθαίνουν. Γι' αυτό είμαστε εδώ. Άλλα το σώμα των πεζοναυτών ζει για πάντα κι αυτό σημαίνει ότι και εσείς ζείτε για πάντα».

Φυσιολογικά μπορείς να διακρίνεις μια αληθινή πολεμική ιστορία από τον τρόπο με τον οποίο φαίνεται να μην τελειώνει ποτέ. Ούτε τώρα, ούτε ποτέ. Ούτε ακόμα και όταν στα τελευταία πλάνα της ταινίας οι σκιές των πεζοναυτών διαπερνούν τα στρώματα του καπνού βαδίζοντας προς μια αβέβαιη νίκη. I will, fear no evil. Το **METAL TZAKET** τελειώνει απότομα, διαλέγεις να τελειώσεις σ' ένα σημείο όπου φαινόταν ότι θ' ἀρχίζει ἐνας καινούργιος κύκλος. Σε πείσμα όλων ακόμη και της λογικής που έχει αναπτυχθεί στον νου του μέσου θεατή από την μυθολογία των πολεμικών ταινιών το **METAL TZAKET** σε σαστίζει. Στο Βιετνάμ ο Τζόκερ φοράει στο τζάκετ του το σήμα της ειρήνης και έχει γράψει στο κράνος του «γεννημένος να σκοτώνων». Ένας στρατιωτικός των ρωτάει πώς θα κερδίζει αυτός ο πόλεμος όταν ο Τζόκερ φοράει ένα τέτοιο σήμα. Ο Τζόκερ του απαντάει, «προσπαθώ να πω κάτι γύρω από την διαδικότητα του ανθρώπου». Ο Κιούμπρικ ήντας μάστορας του παράδοξου και του αμφιλεγόμενου μοιάζει να κάνει ακριβώς το ίδιο πράγμα.

Σκεφτόμενος την πορεία της ανθρωπότητας και μεταφιέζοντας την συλλογιστική του σε πολεμική ταινία μοιάζει σα νά θέλει να μας δείξει ότι δεν θα μπορέσουμε ποτέ να φτάσουμε στο σημείο να βελτιώσουμε τη θέση μας σ' αυτὸν τον πλανήτη άν δεν αναγνωρίσουμε μέσα μας την σκοτεινή πλευρά του εαυτού μας. Ακολουθώντας τους πεζοναύτες του, που τρυπάνε ατρόμητα πλέον τα σκοτάδια, ο Κιούμπρικ βιβίζεται στον πυρήνα του κόσμου μας, για να αντλήσει από το θολό μάγμα της ουσίας του, το υλικό για την δημιουργία των οραμάτων και της προοπτικής μας. Καθώς ο καπνός μοιάζει να θέλει να μας πνίξει και η ατμόσφαιρα ματώνει επικίνδυνα, νιώθουμε τον εύθραυστο σφιγμό του κόσμου μας. Υιοθεώντας διαφορετικές αφηγηματικές τακτικές στο πρώτο και το δεύτερο μέρος, αλλάζοντας συνέχεια τις αφετηρίες των ιδεών του, ενσωματώνοντας όλα τα στοιχεία της προηγούμενης κινηματογραφικής κουλτούρας, δημιουργώντας σύνολο εικόνων που διευρύνουν την αντιληφή μας, πετυχαίνοντας παρ' όλα αυτά το **METAL TZAKET** να είναι η μοναδική ταινία όπου έχει υποχωρήσει ο εντυπωσιασμός της σκηνοθεσίας, ο Κιούμπρικ καταλήγει στην διαμόρφωση ενός μοναδικού αμήχανου, τρομακτικού αληθινά συνόλου. Διατηρώντας όλα εκείνα τα στοιχεία που αναδείκνυναν τις προηγούμενες ταινίες του Κιούμπρικ σε μοναδικά κινηματογραφικά επιτεύγματα το **METAL TZAKET** μοιάζει γοητευτικά μοναχικό, έτοιμο να ισσοροπήσει σε ανώμαλο διλήμματα, αβέβαια για την έκταση και την ισχύ του ίδιου του δραματουργικού πυρήνα.

Τέλος τέλος μια αληθινή πολεμική ιστορία δεν αφορά ποτέ τον πόλεμο. Δείχνει ίσως τον εκπληκτικό τρόπο με τον οποίο το φως της μέρας πέφτει πάνω στα γκρίζα χαλάσματα τα οποία ξέρεις ότι πρέπει να περάσεις, και φοβάσαι. Μια πραγματική πολεμική ιστορία έχει να κάνει με την αγάπη και την μνήμη. Με την λύπη. Με αδελφές που δεν απαντάνε ποτέ στα γράμματά σου και με ανθρώπους που δεν ακούνε ποτέ.

• Πάνος ΜΑΝΑΣΣΗΣ

METAL TZAKET (Μεγάλη Βρετανία, 1987). **Σκηνοθεσία:** Στάνλεϋ Κιούμπρικ. **Σενάριο:** Στάνλεϋ Κιούμπρικ, Μάικλ Χερ, Γκούσταβ Χάσφορντ από το βιβλίο του Γκούσταβ Χάσφορντ «Οι Βραχύβιοι». **Φωτογραφία:** Ντάγκλας Μίλσαμ. **Μοντάζ:** Μάρτιν Χάντερ. **Μουσική:** Αμπιγκάλ Μηντ Ντέκορ, Άντον Φερότ. **Ερμηνεία:** Μάθιου Μόντιν, Άνταμ Μπάλντουϊν, Λη Ερμκ, Βίνσεντ ντ' Ονόφριο, Άρλις Χάουαρντ, Ντόριαν Χέαργουντ. **Παραγωγή:** Στάνλεϋ Κιούμπρικ.

Διανομή: Γουώρνερ.

ROBOSOP

Νέοι καιροί, νέοι ρυθμοί

• του Πάνου ΜΑΝΑΣΣΗ

Δεν υπάρχει καμάτ αμφιβολία ότι ο καθένας μας έχει κάποια προτίμηση σε κάποιο είδος ταινιών -όπως δεν υπάρχει αμφιβολία ότι υπάρχει και ένας κατάλογος με ταινίες κάποιου είδους που είμαστε σχεδόν πάντοτε απρόθυμοι να δούμε. Κάποια θέματα ή κάποιοι ηθοποιοί που μας κάνουν απρόθυμους να πάμε να δούμε την ταινία άσχετα με το εάν φημολογείται ότι είναι καλή. Προσωπικά μέσα από τις εμπειρίες μου των τελευταίων χρόνων δεν ευχαριστιέμαι και πολὺ από τα παρακάτω θέματα:

'Ηρωες με κάποια διανοητική αναπηρία
Ταινίες με κανιβάλους, κλπ.
Τρελλοπαρθένες
Γεροντοκόρες
Τον Αντονού Κουήν
Χριστιανικές και βιβλικές φιγούρες
«Φεμινιστικές» σαπουνόφουσκες
Ταινίες με συμβολικό σεξ και φλάνρο ερωτισμό
Εμπειρίες με ναρκωτικά
Βιασμοί, ληστείες, και περιπέτειες με κατασκόπους
Πάρτυ με εφήβους και αποπλανήσεις νεαρών από γοητευτικές κυρίες.

Πιθανόν με αυτόν τον κατάλογο να βρίσκομαι σε λάθος δρόμο αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν ορισμένοι ηθοποιοί και συγγραφείς και σκηνοθέτες οι οποίοι με προκαλούν να δω μα ταινία άσχετά από το αν φημολογείται ότι είναι φέσι. Έτσι πήγα και παρακολούθησα κουρασμένος ένα βράδυ μια μεταμεσονύχτια προβολή. Η ταινία; το ROM-ΠΟΚΟΠ του Βερχόφεν.

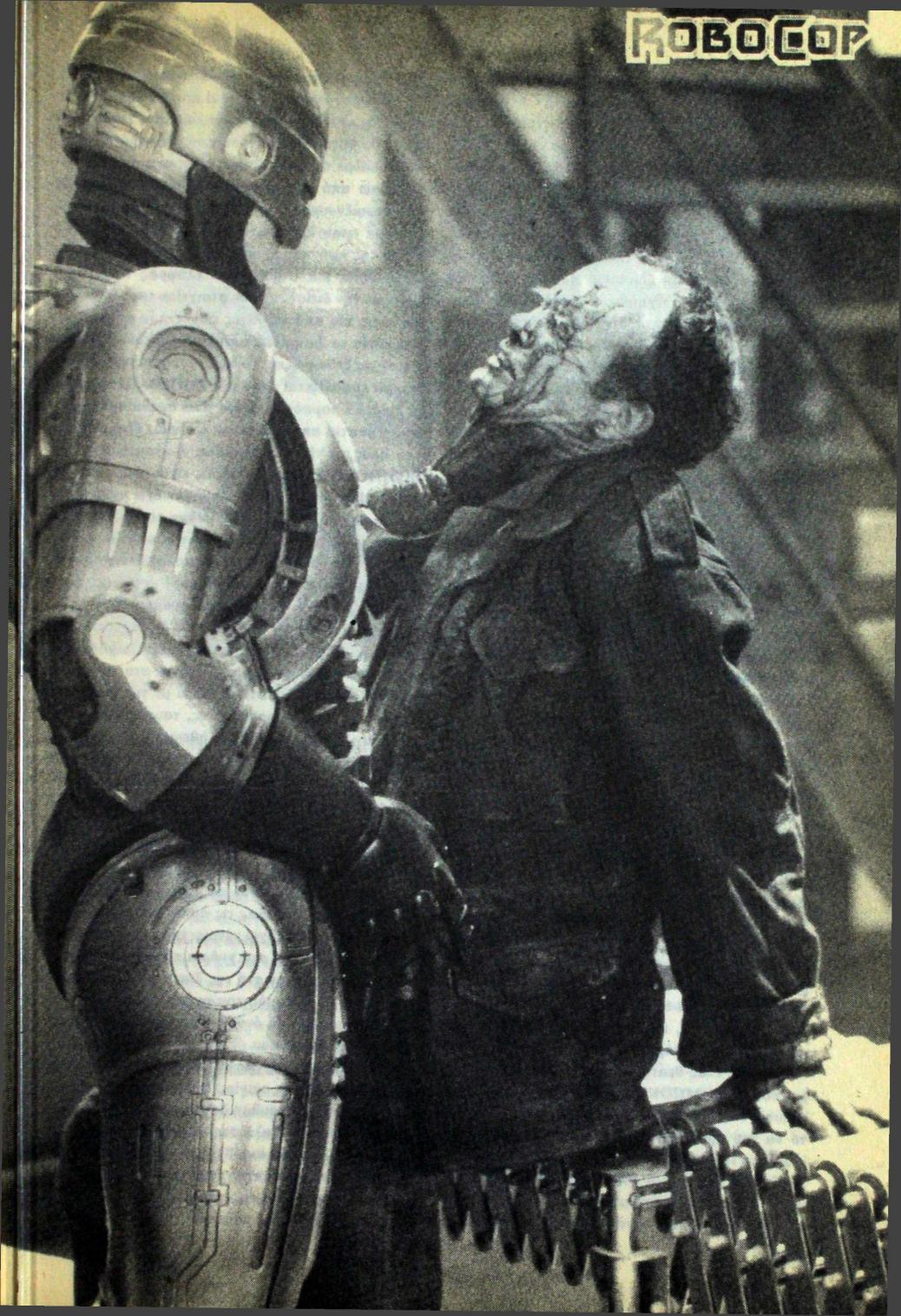
'Έχοντας δει τρεις προηγούμενες ταινίες του το ΣΠΕΤΕΡΣ, τον ΤΕΤΑΡΤΟ ΑΝΘΡΩΠΟ και την ΣΑΡΚΑ ΚΑΙ ΑΙΜΑ τολμώ να πω ότι ο Βερχόφεν με είχε εντυπωσιάσει.

Αυτός ο Ολλανδός σκηνοθέτης κατορθώνει και δημιουργεί με τις ταινίες του μια ατμόσφαιρα αμειωτής έντασης, εκρηκτικού ρυθμού και μια πολύ σύγχρονη χαρακτηρολογία. Οι τρεις ταινίες που ανέφερα μολονότι είναι άνισες μεταξύ τους ξεπη-

δουν από τον ίδιο εκρηκτικό πυρήνα, αυτόν της καθαρής πλοκής. Το καταπληκτικό με τον Βερχόφεν είναι ότι μέσ' στην μζέρια και την ατολμία που χαρακτηρίζει το μεγαλύτερο μέρος της δράσης των σύγχρονων κινηματογραφικών ταινιών πετυχαίνει να φτιάχνει σύγχρονες ταινίες. Αν έχετε παρατηρήσει επικένω στο σύγχρονο στοιχείο των ταινιών του. Το κάνω αυτό επειδή οι ταινίες του Βερχόφεν ειδικά ο ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ και το ΣΑΡΚΑ ΚΑΙ ΑΙΜΑ κοιτούν τις ιστορίες και τους ήρωες τους από μια πρωτότυπη σκοπιά χωρίς όμως να αγνοούν τα κινηματογραφικά διδάγματα της αφήγησης του παραδοσιακού κινηματογράφου. 'Όχι δηλαδή ότι ο ρυθμός αφήγησής τους έχει επινοηθεί εξ ολοκλήρου από τον Βερχόφεν αλλά το ότι οι ήρωες του και η φιλοσοφία τους πηγάζει από και κατευθύνεται προς το τώρα. Είναι ταινίες φτιαγμένες από νέα, άνθρωπο για νέους ανθρώπους.

'Όπως ήταν φυσικό το ταλέντο του Βερχόφεν το οποίο φανερώθηκε κυρίως στον ΤΕΤΑΡΤΟ ΑΝΘΡΩΠΟ και στερεώθηκε κατά όχι παράδοξο τρόπο δια μέσου των επιδέξιων ανιστήτων του ΣΑΡΚΑ ΚΑΙ ΑΙΜΑ εντοπίστηκε από τις μύτες των κινηματογραφικών παραγωγών. 'Έτσι ο Βερχόφεν αφού έκανε την επίδειξη δύναμης στην Ευρώπη ετοίμασε τις βαλίτσες του για την Αμερική. Εκεί το μόνο και φυσικό ίσως το μοναδικό που έπρεπε να αποδείξει ήταν ότι είναι ικανός να κάνει και ταινίες εμπορικές. Κατά ένα παράδοξο τρόπο η πρώτη ταινία ξένων στην οποία η Αμερική είναι αυτή η οποία διογκώνει τα προτερήματα και τα ελαττώματά τους. Μούρχεται στο νου ο ΜΑΡΤΥΡΑΣ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ του Πήτερ Γουέιρ. Το να κάνεις μια ταινία σε ένα περιβάλλον το οποίο σου είναι ξένο, δηλαδή έναν χώρο του οποίου τις παραμέτρους δεν έχεις αποκωδικοποίησει και στον οποίο το βλέμμα σου πλανάται ανάλαφρο σημαίνει ότι αποδέχεσαι την αυθεντικότητα μαζί και τον περιορισμό της οπτικής σου. 'Άλλωστε έχει επωθεί συχνά ότι όσο πιο ξένος είσαι κάπου τόσο περισσότερο πρωτότυπη είναι η ματιά σου. Απλά βλέπεις και παρατηρείς πράγματα-εικόνες που οι άλλοι έχουν πλέον συνηθίσει. Αλήθεια έχετε ποτέ παρατηρήσει τι χρώμα έ-

ROBOCOP



χει ο οπίχος από το κλιμακοστάσιο σας; Βέβαια τα πράγματα για έναν κινηματογραφιστή δεν είναι τόσο εύκολα όσο θα ήταν για παράδειγμα για έναν συγγραφέα. Ο Βερχόφεν γυρίζοντας το ROMPOKOP στην Αμερική δεν είχε ασφαλώς να κάνει μόνο με την διαμόρφωση και εικονοποίηση της δικής του οπτικής αλλά και με τις ήδη προϋπάρχουσες συνθήκες της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Ας το πούμε ξεκάθαρα: το ROMPOKOP συμπιέζεται ανάμεσα στη γεμάτη ζωντάνια και ρυθμό πλοκή του και στη χρήση σχημάτων-κλισέ που επιδιώκουν να το κάνουν αρεστό στο μεγαλύτερο μέρος του κοινού του που είναι οι έφηβοι. Βασισμένη σ' ένα τολμηρό σενάριο η ταινία χάνει την εμβέλεια της από το σημείο εκείνο που συγχέει τις υπερβολές της με την χρήση κοινοτύπων κλισέ. Ομολογούμενως γοητευτήκαμε και παρασυρθήκαμε στο πρώτο μέρος της ταινίας. Βρισκόμαστε στον αστυνομικό σταθμό του Ντητρόιτ και η κάμερα στριφογυρίζει δαμονισμένα σαν σφήκα. Το ROMPOKOP χαρακτηρίζεται από ατελείωτες και ιδιόρυθμες κινήσεις της κάμερας: είναι από τις λίγες ταινίες που έχω δει τώρα τελευταία που χρησιμοποιεί την κάμερα με έναν επιθετικό τρόπο. Ναι, ο Βερχόφεν απ' τα πρώτα λεπτά επιτίθεται στον θεατή αναγκάζοντάς τον να συμμετέχει στο παιχνίδι του. Αφού ακολουθούμε για κάποιο διάστημα τον ίλιγγο της πλοκής ο Βερχόφεν μας συστήνει τον πρωταγωνιστή, τον ROMPOKOP, ένα ρομπότ μπάτσο με ανθρώπινο πρόσωπο. Αυτό ακριβώς το στοιχείο είναι εκείνο που σηματοδοτεί την ταινία με ουσιαστικές σημασίες. Έχοντας συνθίσει να βλέπουμε στον κινηματογράφο ρομπότ εξ ολοκλήρου από σίδερα δηλαδή εντελώς τεχνητά, έχουμε αποφύγει απ' την άλλη να αισθανόμαστε κάποιου είδους ταύτιση. Συνήθως ένα ρομπότ δεν είναι ποτέ πρωταγωνιστής μας ταινίας ή δεν δρα πρωταγωνιστικά. Πάντα τα ρομπότ τοποθετούνται σε δεύτερο πλάνο και καθώς παρουσιάζονται με εχθρικές για τους ανθρώπους διαθέσεις δημιουργούν στον θεατή την επιθυμία να τα δει να καταστρέφονται. Υπάρχουν βέβαια και περιπτώσεις όπου τα ρομπότ βρίσκονται στην υπηρεσία των ανθρώπων, κάνουν αστεία, είναι χαριτωμένα, εν ολίγοις απεικονίζονται σαν καρικατούρες. Υπάρχει δηλαδή το πρόβλημα ότι δεν μπορεί ένας θεατής να πάρει στα σοβαρά ένα ρομπότ. Ο ROMPOKOP της ταινίας μας είναι πιστευτός επειδή υπάρχει σαν ήρωας. Ο Βερχόφεν με το να του προσδώσει ανθρώπινο πρόσωπο προσπάθησε να ζεψεύσει τον σκόπελο της ταύτισης, πλάθοντας έναν ήρωα που θα έχει την αστραφτερή γοητεία ενός κινηματογραφικού ρομπότ μαζί με μια ανθρώπινη κλίμακα αντιδράσεων. Ο ROMPO-

KOP της ταινίας μας επιδίδεται σε μια επίδειξη των ικανοτήτων του, οι κακοί κάνουν την εντυπωσιακή εμφάνισή τους, ανακατευόμαστε για λίγο με τα προβλήματα των μπάτσων του Ντητρόιτ, παρακολουθούμε τις πολύπλοκες ιντριγκες που παιζονται πίσω από την κατασκευή του ROMPOKOP και περιμένουμε. Στο δεύτερο μέρος όμως αρχίζουν να εμφανίζονται τα πρώτα προβλήματα. Το νεύρο της αφήγησης χωρίς να υποχωρεί αφήνει να διαφαίνεται μια απρόσφαιρα ελαφράς παρωδίας. Έχουμε την διείσδυση του στοιχείου του κόμικ. Είναι ίσως μία από τις λίγες φορές που μπορείς σε μια ταινία να διακρίνεις από ποιο σημείο και έπειτα ο στόχος ξεθωριάζει. Το πρώτο ανησυχητικό σύμπτωμα εμφανίζεται όταν ο ROMPOKOP τα βάζει με το άλλο ρομπότ το οποίο είναι σχεδιασμένο σαν ένα τεράστιο αποκρουστικό παχνίδι. Προχωρώντας προς το τέλος και καθώς η αναμέτρηση του ROMPOKOP με τους κακούς είναι αναπόφευκτη αντιλαμβανόμαστε ότι ο Βερχόφεν έχει υιοθετήσει την υπερβολή και το στιλζάρισμα του κόμικ. Μέσα στο κομφούζιο των μετάλλων που τρίζουν, των σφαιρών που ουρλιάζουν, των πολύγρωμων εκρήξεων και των εντυπωσιακών εφερε το νήμα της ιστορίας ξετυλίγεται άτακτα και οι αρχικές εντυπώσεις υποχωρούν και τη θέση τους διαδέχεται η λατρεία της υπερβολής. Ο, ποδήποτε έχει κερδήθει σ' αυτήν την ταινία δοκιμάζεται έντονα στο τελευταίο μέρος. Ο ROMPOKOP τα βάζει με την συμμορία και τον παρανοϊκό αρχηγό της, τους έξοντώνει έναν, ξεκεπάζει την αλήθεια και δειλά δειλά ξαναβρίσκει το αρχικό του πρόσωπο. Τα τελευταία πλάνα της ταινίας δείχνοντάς μας ξανά έναν ανθρώπινο ROMPOKOP μουάζουν σαν να θέλουν να αποκαταστήσουν την ανθρώπινη διάστασή του και να γεφυρώσουν το χάσμα της αδιαφορίας που έχει προκαλέσει το μακελειό που προηγήθηκε.

Το ROMPOKOP είναι μια πολύ φιλόδοξη ταινία που σαμποτάρει τις ίδιες τις προθέσεις της με έναν εντυπωσιακό ομολογουμένων τρόπο. Στο βαθμό που η ταινία βαδίζει στα χνάρια που έχει χαράξει η φύση του πρωταγωνιστή της διατηρείται η ισορροπία, και ο δυναμισμός του ρυθμού φαίνεται να εναρμονίζεται με την δυναμική του σεναρίου. Από την στιγμή όμως που επέρχεται η μεταμόρφωση του ROMPOKOP σε μια μάζα από μεταλλικά σίδερα, οι εκρήξεις της ταινίας δεν δικαιώνουν τίποτε άλλο παρά μια ιδιόρυθμη δεξιοτεχνία του δημιουργού της. Επιμένω πολύ στην σχέση του ρυθμού με την ιστορία, επειδή ακριβώς το ROMPOKOP είναι μια από τις ελάχιστες ταινίες που δείχνει να απαιτεί από τον εαυτό της πάρα πολλά.

Χωρίς να θέλω να μαντέψω τις προθέσεις του



ROBOCOP

Τα εφέ στο ROMPOKOB είναι ομολογουμένως εντυπωσιακά

Βερχόφεν, ούτε άλλωστε πιστεύοντας ότι οι προθέσεις ενός σκηνοθέτη έχουν κάποια σημασία, νομίζω ότι ο **ROMPOKOB** θα μπορούσε να γίνει ο δυναμικός συνδιασμός μιας ιστορίας πλημμυρισμένης από ένταση με έναν κινηματογραφικό ρυθμό γεμάτο ζωντάνια, διαθέτει μια ολοδική της γοητεία που θα την κάνει σίγουρα να αρέσει. Οι συγκρίσεις βέβαια περιττεύονται αλλά θέλω να επιστημάνω μερικά πράγματα γύρω από το **ROMPOKOB** και το **ΜΠΛΕΗΝΤ PANΕΡΣ**. Κι αυτό γιατί οι δύο ταινίες δεν έχουν τίποτε το κοινό, εκτός ίσως από την φύση του ρομπότ και των ανδροειδών, εκεί δώμας που το **ΜΠΛΕΗΝΤ PANΕΡΣ** ξεδιπλώνει τις σημασίες του τρομαχτικά κάνοντάς σε να αντικρύστεις με άλλη ματιά την πραγματικότητα γύρω σου, το **ROMPOKOB** φιλοδοξεί να είναι ένα πολύπλοκο παιχνίδι γεμάτο φαντασία και ρυθμό. Βλέποντας μετά από κάποιο καιρό στην προθήκη ενός κινηματογράφου την αφίσα της ταινίας με τον **ROMPOKOB** να στέκεται μπροστά στην ανοιχτή πόρτα του περιπολικού, αντιλήφτηκα ότι το στοιχείο που κάνει αυτό το ρομπότ τόσο ανθρώπινο είναι η πλαστικότητα

της μορφής του. Μπορείς κάλιστα να υποθέσεις ότι είναι ένας άνθρωπος που έχει φορέσει κάποιουν είδους αλλόκοτη στολή. Καθώς κοιτάζει προς το μέρος μας και μέσα από την σκοτεινή σχισμή του κράνους του δεν μπορώ να μην σκεφτώ ότι είναι συμπαθητικός. Για φαντάσου, από τον πολύβου ο κόσμο των φανταστικών ρυθμών αυτής της απολαυστικής ταινίας μου έχει μείνει η εικόνα ενός ρομπότ που μας κοιτάζει με τα ανέκφραστα μα συνάμα θλιμμένα μάτια του. Ο **ROMPOKOB** ανοίγει λαμπτέρες προοπτικές δεν νομίζετε;

• Πάνος ΜΑΝΑΣΣΗΣ

ROMPOKOB (U.S.A. 1987) Σκηνοθεσία: Πωλ Βερχόφεν. Σενάριο: Έντουαρντ Νεουμέγιερ και Μάικλ Μίνερ. Μουσική: Βασίλης Πολυδούρης. Σχεδιαστής του **ROMPOKOB**: Ρομπ Μπότιν. Ερμηνεία: Πήτερ Γουέλερ, Νάνσυ Άλλεν, Ρομποκόπ, Ρόννυ Κοξ, Κέρτγουντ Σμιθ.

Παραγωγή: Αρν Σμιντ. Διανομή: OPION

Οι ντίβες του Τρίτου Ράιχ

• του *Kwonyou Tomavá*



Ζάρα Λεάντερ

Ο γερμανικός κινηματογράφος ξεκίνησε κάπως καθυστερημένα σχετικά με τον γαλλικό και τον ιταλικό. Απ' τα 1806 ως τα 1914 σπουδαίοι ηθοποιοί όπως οι Χέννυ Πόρτεν, Φραντς Πόρτεν, Κουρτ Σταρκ, 'Ολα Εγκλ, 'Εριχ Κάιζερ, Ρόμπερτ Μπίμπραχ, 'Εμιλ Γιάννινκς, Βίλχελμ Ντίτερλε και Φριτς Κέρτνερ, γύρισαν πάνω από 100 φίλμ, που όμως πολύ λίγα απ' αυτά προβλήθηκαν στο εξωτερικό.

'Ηρθε όμως ο πόλεμος και μαζί με τις άλλες βιομηχανίες καταστράφηκε και η

νεαρή βιομηχανία του κινηματογράφου.

Στο τέλος του πρώτου παγκόσμιου πολέμου η Γερμανία ήταν μια χώρα νικημένη και ταπεινωμένη απ' τη Συνθήκη των Βερσαλιών, που η ανεργία και ο πληθωρισμός είχε αναστατώσει την οικονομία της. Η πολιτική κατάσταση ήταν ανώμαλη, ενώ τα σώματα των παλαιών πολεμιστών υποκινούμενα από δεξιά αντιδραστικά στοιχεία προέβαιναν σε δολοφονίες εργατών (όπως της Ρόζα Λούξεμπουργκ και του Καρλ Λήμπνεχτ) και σε ρατσιστικές ενέργειες ενάντια στους εβραίους. Κάτω απ' τις συνθήκες αυτές οι «βαρώνοι» της βαριάς βιομηχανίας άρχισαν να σκέφτονται με ποιο τρόπο θα ξανακερδίσουν τις παλιές τους αγορές και κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι χωρίς ψυχολογική προπαρασκευή δεν πουλιούνται μηχανές, γεωργικά εργαλεία και χημικά προϊόντα. Έπρεπε λοιπόν να νικηθούν οι προκαταλήψεις του κόσμου, να αποκτηθούν νέες συμπάθειες και να αναθερμανθούν οι παλιές. Για το σκοπό αυτό χρηματοδοτούν τις κινηματογραφικές εταιρίες UFA, Tobis, Terra και Clang-Film, που γυρίζουν αξιόλογες ταινίες χρησιμοποιώντας τους άριστους ηθοποιούς της Γερμανίας και της ομόγλωσσης Αυστρίας, καθώς και πολλούς ξένους που έρχονται να δουλέψουν στον αναγεννημένο γερμανικό κινηματογράφο. Ταλέντα όπως η Μαρκέλλα Αλμπάνι και η Σοάβε Γκαλλόνε απ' την Ιταλία, η Πόλα Νέγκρι και η 'Αννα Στεν απ' την Πολωνία, η 'Ολγα Τσέχοβα, ο Ιβάν Μουσζούκιν κι ο Βλαδιμίρ Γκαϊντάρωφ απ' τη Ρωσία, ο Ιβάν Πέτροβιτς απ' τη Σερβία και η Γκρέτα Γκάρμπι απ' τη Σουηδία, μαζί με τους εντόπιους σταρ, γυρίζουν αξιόλογες ταινίες.

Οι βιομήχανοι δεν έπεισαν έξω στις προβλέψεις τους. Ο γερμανικός κινηματογράφος με την τευτονική επιμονή και μεθοδικότητα κυριάρχησε σιγά σιγά στην Ευρώπη, απαλύνοντας τα αντιγερμανικά αισθήματα των λαών που υπέφεραν εξαιτίας τους στον πρώτο πόλεμο, και που -αλίμονο- έμελλε να υποφέρουν ακόμα πιο πολύ στον δεύτερο, που σε λίγα χρόνια θα ξεσπάσει.

Η μεγαλύτερη κινηματογραφική εταιρία της Γερμανίας εκείνη την εποχή ήταν η Universum Film AG (η UFA όπως την ήξερε όλος ο κόσμος), που ιδρύθηκε στις 17 Δεκεμβρίου 1937. Η μεγάλη προσφορά της UFA είναι ότι, παρά τον ανταγωνισμό του αμερικάνικου κινηματογράφου -και σε δεύτερη μοίρα του γαλλικού- εξασφάλισε τη συνεργασία των ξένων ηθοποιών καθώς και των γερμανών, όπως της Μάρλεν Ντηντριχ, 'Άννη 'Οντρα, Λίλιαν Χάρβεϋ, 'Εννυ Πόρτεν, Μάρθα 'Εγκερθ, τη Λίλι Ντάκοβερ και τους Εμίλ Γιάννινκς, Κόνραντ Φάιτ, Βέρνερ Κράους, Χαϊντριχ Γκερύκ, Παούλ Χέρπιγκερ και Ματίας Βήμαν. Γύρω στα 1930 μονοπώλησε τις φιλμοπερέτες με τους ζεν πρεμιέ Τσούσταβ Φραίλιχ, Βίλο Φριτς, Βίλο Φόστερ, κ.ά.

Στις 30 Ιανουαρίου 1933 ο Χίτλερ γίνεται καγκελάριος του Γ' Ράιχ. Για τον γερμανικό κινηματογράφο το γεγονός αυτό σημαίνει στροφή σε ένα καινούργιο πολιτικό κλίμα, άγνωστο μέχρι τότε στην πλειονότητα των σκηνοθετών και των ηθοποιών, που δεν είχαν ιδέα απ' την εθνικοσοσιαλιστική ιδεολογία. Οπαδοί της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης οι πιο πολλοί, δεν διάβασαν ποτέ τον «Λαϊκό Παρατηρητή» που ήταν όργανο του κόμματος, ούτε ξεφύλλισαν το «Mein Kampf» του Χίτλερ, που αποτελούσε το ευαγγέλιο του Ναζισμού. Για το λόγο αυτό τα κινηματογραφικά στούντιο για λίγον καιρό ερήμωσαν και οι ηθοποιοί απέφευγαν να διαβάσουν καινούργια σενάρια, περιμένοντας να δουν ποιες θα ήταν οι απαιτήσεις του καθεστώτος, για να ενεργήσουν ανάλογα. Άλλωστε είδαν πολύ γρήγορα ότι ο απόλυτος έλεγχος του κράτους-κόμματος επιβλήθηκε σ' όλες τις εκδηλώσεις της κοινωνικής ζωής, της τέχνης, της μουσικής και του θεάτρου.

Απ' τον προηγούμενο ακόμα χρόνο πολλοί καλλιτέχνες, επιστήμονες και συγγραφείς προβλέποντας την άνοδο του εθνικοσοσιαλισμού στην εξουσία, έφυγαν

στο εξωτερικό. Οι σκηνοθέτες Πάμπιστ, Φρίτς Λαγκ, Χανς Σβαρτς, Μπίλι Γουάιλντερ και Βίλχελμ Τίλλερ, οι ηθοποιοί Μάρλεν Ντήντριχ, Ελίζαμπεθ Μπέργκκερ, Μπριγκίκε Χελμ, Μάρθα Έγκερθ, Πήτερ Λόρε, Σεκέ Σακάλ και Ζαν Κιεπούρα, οι επιστήμονες Σίγκμουντ Φρόουντ και Αλβέρτος Αϊνστάιν, οι συγγραφείς Τόμας Μαν και Στέφαν Τσεβάιχ και πάμπολλοι άλλοι εκπατρίστηκαν για να γλιτώσουν απ' τις διώξεις και τον φυσικό τους αφανισμό. Έπραξαν σωστά, όπως απέδειξε η παραπέρα πορεία των γεγονότων.

Πολλά ταλέντα του κινηματογράφου πήραν το δρόμο της εξορίας γιατί κατάλαβαν ότι αν έμεναν θα ήταν αναγκασμένα να παίρνουν μέρος στην παραγωγή αντισημιτικών ταινιών και προπαγανδιστικών φιλμ, στηρίζοντας ένα δικτατορικό και βάρβαρο καθεστώς. Ένα καθεστώς απάνθρωπο, που οι οπαδοί του σκορπούσαν τον τρόμο και την καταστροφή στις εβραϊκές και τις εργατικές συνοικίες. Έμειναν όμως και αρκετοί. Πολλοί απ' αυτούς μετά το τέλος του πολέμου προσπάθησαν με διάφορες δικαιολογίες να εξηγήσουν τη συμπεριφορά τους. Οι εκ των υστέρων όμως δικαιολογίες του Φάιτ Χάρλαν και της Λένι Ρίφφενσταλ δεν είναι καθόλου πειστικές, γιατί η πνευματικότά τους μας δυσκολεύει να πιστέψουμε ότι ενεργώντας με τον τρόπο που ενήργησαν δεν ήξεραν ότι συνέβαλαν στη στήριξη του μιστού καθεστώτος, που τελικά επέφερε την καταστροφή της Γερμανίας. Δεν λέμε τίποτα για τον δραματικό ηθοποιό Εμίλ Γιάννινκς, που οι εθνικοσοσιαλιστικές του αντιλήψεις ήταν γνωστές από καιρό.

Ο υπουργός του Πολιτισμού και της Προπαγάνδας Ιωσήφ Γκαίμπελς, πολύ εύγλωττα και χωρίς κανένα δισταγμό δηλώνει: «ο γερμανικός κινηματογράφος πρέπει να καταλάβει ότι η κρίση που περνάει δεν είναι κρίση υλική, αλλά πνευματική και ότι αυτή θα εξακολουθήσει να είναι τέτοια, αν δεν βρει το θάρρος να κάνει ριζικές αλλαγές. Πρέπει χωρίς καθυστέρηση να ελευθερώσουμε τον γερμανικό κινηματογράφο απ' τα χέρια των εβραίων και απ' αυτούς που τους επιτρέάζουν».

Αυτά επίσημα, όμως οι αντισημιτικές προκαταλήψεις του Γκαίμπελς έμπαιναν σε δεύτερη μοίρα, όταν στις φιλμοπερέτες της UFA, που ήταν τόσο απαραίτητες για τον αποπροσανατολισμό του λαού απ' τα δεινά του πολέμου, χρησιμοποιούσε τη μουσική και τα τραγούδια του Πωλ Άμπραχαμ και του Φρειδερίκου Χόλαντερ, που ήταν και οι δυο εβραϊκής καταγωγής.

Χαρακτηριστική είναι ακόμα και η περίπτωση του σκηνοθέτη Έριχ Κέστνερ που γύρισε την υπέροχη ταινία «Οι περιπέτειες του βαρώνου Μυγχάουζερ», που, αν και ήταν εβραίος, τον παρουσίαζαν σαν καθαρόταν γερμανό με το όνομα Μπέρτχολντ Μπύργκερ.

Με την άνοδο του φασισμού στην Αρχή η UFA υπήχθη στο υπουργείο πολιτισμού και προπαγάνδας (Propagadminsterium ή βραχυγραφικά Promi), που ιδρύθηκε στις 11 Μαρτίου 1933 με απόλυτο κυρίαρχο τον 35χρονο Ιωσήφ Γκαίμπελς. Ο Γκαίμπελς ήταν μικρόσωμος, αδύνατος, μελαχροινός και ...κουτσός, (κουτσό διάβολο τον έλεγαν εχθροί και φίλοι), φυλετικά χαρακτηριστικά, που κάθε άλλο παρά 'Αριο¹ θύμιζαν.

Με τον Γκαίμπελς αρχίζει νέα φάση στη χρησιμοποίηση του κινηματογράφου για προπαγανδιστικούς σκοπούς. Ο σκηνοθέτης Φάιτ Χόρλαν αποδίδει στον υπουργό της προπαγάνδας την ευθύνη της παρεμβολής αντιεβραϊκών σκηνών σε ό-

1. Το σλόγκαν που κυκλοφορούσε τότε στη Γερμανία και σ' όλη την Ευρώπη για την 'Αρια καταγωγή των εθνικοσοσιαλιστών αρχηγών ήταν: «Για να ανήκεις στην Αριά γερμανική φυλή, πρέπει να είσαι ψηλός σαν τον Γκαίμπελς, ξανθός σαν το Χίτλερ, λίγνος σαν τον Γκαΐριγκ και άντρας σαν τον Ρεμ». Και ήταν ο Γκαίμπελς κοντός, ο Χίτλερ μελαχροινός, ο Γκαΐριγκ χοντρός και ο Ρεμ κιναιδός.

λα τα κινηματογραφικά έργα. Παντοδύναμος όπως ήταν, λογόκρινε τόσο τις ύποπτες για τα κοινωνικά τους μηνύματα ταινίες, όσο και εκείνες που το περιεχόμενό τους δεν έθιγε μεν το καθεστώς, αλλά, όπως έλεγε, «επέτρεπαν στους ασυνείδητους σκηνοθέτες να κατεβάζουν το καλλιτεχνικό επίπεδο του γερμανικού λαού». Αυτό ήταν αιχμή για τους εξπρεσιονιστές σκηνοθέτες Μουρνάου, Φρίτς Λαγκ και τους άλλους καλλιτέχνες «που ακολουθούσαν την ιουδαϊκή αυτή τεχνοτροπία».

Προσεκτικός παρατηρητής των ψυχικών αντιδράσεων του λαού, ο Γκαίμπελς σχολίαζε τη σχέση, που συνδέει τα ελαφρά και διασκεδαστικά έργα με τη διεξαγωγή του πολέμου με τα παρακάτω λόγια:

«Η πνευματική και πολιτιστική καθοδόγηση του γερμανικού λαού θα παιξει σπουδαιό ρόλο στην ανύψωση του ηθικού του στη διάρκεια του πολέμου. Είναι καθήκον μας να διασκεδάσουμε το λαό μας με χιούμορ καλού γούστου, για να μην προσέχει τις καταστροφικές συνέπειες του πολέμου, τόσο για μας όσο και για τους εχθρούς μας². Αυτό δεν το κάναμε στον άλλο πόλεμο και το πληρώσαμε με μια τρομερή καταστροφή. Δεν πρέπει με κανένα τρόπο να ξανακάνουμε το ίδιο λάθος».

Τι ήταν όμως η γυναικά για τους εθνικοσοσιαλιστές, το καθόριζε το σλόγκαν «Kuche, Kirche, Kindern» δηλαδή κουζίνα, εκκλησία και παιδιά. Η αγωγή των κοριτσιών του Γ' Ράιχ πρέπει να βασίζεται στο καθήκον να φέρουν στον κόσμο παιδιά. Η εικόνα αυτή της γυναικάς δεν φαίνεται καθαρά στις σχέσεις του Γκαίμπελς και του Χίτλερ με τη γυναικείο φύλο.

Ο Γκαίμπελς ήταν γυναικάς και ζητούσε να καλύψει τη φυσική του ασκήμια κατατώντας όσο πιο πολλές γυναικες μπορούσε. Φυσικά, λόγω της θέσης που είχε αυτό δεν ήταν δύσκολο να το επιτύχει. Είχε μια ωραία γυναικά τη Μάγδα και έξι παιδιά, που τα δηλητηρίασε στο υπόγειο της καγκελαρίας για να μην πέσουν στα χέρια των Ρώσων.

Ο Χίτλερ αντίθετα δεν είχε πλούσια αισθηματική ζωή. Η φράου Μάγδα οργάνωνε συχνά γιορτές, στις οποίες καλούσε τις πιο όμορφες γυναικες του Βερολίνου, με την προσδοκία ότι κάποια απ' αυτές θα συγκινούσε τον Αδόλφο. Αυτός όμως δεν πρόσεχε καμιά, ούτε ακόμα και την Εύα Μπράουν, που της φερόταν σαν αδερφός. Θα την παντρευτεί μόνο τις τελευταίες μέρες της ζωής του στο υπόγειο της καγκελαρίας στις 29 Αυγούστου 1945 και θα της επιβάλει να πεθάνει μαζί του³.

Ποιες ήταν όμως οι «ντίβες» του Γ' Ράιχ που, άλλες με τη θέλησή τους και άλλες χωρίς να το θέλουν, βοήθησαν τον Γκαίμπελς στην αλλοτρίωση των αισθημάτων του γερμανικού λαού;

HENNY PORTEN

Η Χέννυ Πόρτεν γεννήθηκε στις 7 Ιανουαρίου 1881 στο Μακλεμβούργο και πέ-

2. Έτσι εξηγείται το γεγονός ότι οι γερμανοί στρατιωτικοί ενώ αποβραδίς έβλεπαν τις χαζοχαρούμενες φίλμοπερέτες της UFA ή άκουγαν Μπετόβεν, την άλλη μέρα σκότωναν «εν ψυχρώ» κάποιον που έκλεβε μια πατάτα για να μην πεθάνει της πείνας ή εκτελούσαν ομαδικά ανθρώπους της αντίστασης.

3. Όλες οι γυναικες, που το ονόμα τους συνδέθηκε κατά καισιόν τρόπο με τον Χίτλερ, είχαν τραγικό τέλος. Η Γκέλου Ράουμπαλ, η νεαρή ανεψιά του που ήταν ερωτευμένη μαζί του, αυτοκτόνησε. Η Ρενάτε Μύλλερ, που ο Γκαίμπελς την προόριζε για σύντροφο του Χίτλερ, αυτοκτόνησε πέφτοντας απ' το παράθυρο της κλινικής στην οποία νοσηλεύοταν. Και η Εύα Μπράουν αποπειράθηκε δυο φορές να αυτοκτονήσει πριν πεθάνει οριστικά στο υπόγειο της καγκελαρίας του Βερολίνου.



Χέννυ Πόρτεν



Όλγα Τσέχοβα

Θανε στο Βερολίνο στις 15 Οκτωβρίου 1960, σε ηλικία 79 χρονών. Στα 1921 παντρεύτηκε τον εβραϊκής καταγωγής γιατρό Βίλχελμ φον Κάουφμαν. Όταν στα 1944 ύστερα από έναν αεροπορικό βομβαρδισμό καταστράφηκε το σπίτι τους, οι δυο σύζυγοι βρέθηκαν άστεγοι στους χιονισμένους δρόμους εγκαταλειμμένοι απ' τους παλιούς τους φίλους, γιατί το καθεστώς δεν επέτρεπε - ποινή: κλείσιμο σε στρατόπεδο - τη βοήθεια σε εβραίους. Πόσο μακριά ήταν οι μέρες που οι γερμανικές εφημερίδες πρότειναν την εκλογή της Χέννυ Πόρτεν για την προεδρία της γερμανικής δημοκρατίας, υποστηρίζοντας ότι με το ήθος και την τιμιότητά της θα συνέβαλε στη λύση των προβλημάτων που απασχολούσαν το γερμανικό λαό! Μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία, της απαγορεύτηκε η αποδημία στο εξωτερικό.

Η Χέννυ Πόρτεν απ' τα 1906 ως τα 1941 γύρισε πάνω από 200 ταινίες με τους σκηνοθέτες Ερν Λούμπιτς, Παμπστ και με τους ηθοποιούς Πόλα Νέγκρι, Χάρυ Πηλ, Βέρνερ Κράους και Εμίλ Γιάννινκς. Πολλές απ' τις ταινίες της παίχτηκαν στη Θεσσαλονίκη⁴.

OLGA TSCHECHOVA

Την είχαν ονομάσει «μεγάλη κυρία του γερμανικού κινηματογραφου», γιατί πολύ λίγες ηθοποιούς σαν αυτή είχε να επιδείξει ο κινηματογράφος. Ο Όλγα Τσέχοβα γεννήθηκε στο Αλεξαντρούπολη της Ρωσίας στις 26 Απριλίου 1897. Ο πατέρας

4. Στο βιβλίο μας «Ο κινηματογράφος στη Θεσσαλονίκη», αναφέρουμε με λεπτομέρειες τα έργα της που παίχτηκαν στο «Παλάς», στο «Πατέ» και στα «Διονύσια». Και μια διευκρίνιση για τους παλιούς κινηματογράφοφίλους. Δεν πρέπει να συγχέουμε τη γερμανίδα Χέννυ Πόρτεν με την αμερικάνα Τζένη Πόρτερ.

της φον Κνίπερ ήταν μηχανικός και υπουργός των Σιδηροδρόμων της τσαρικής Ρωσίας και καταγόταν απ' τη Βετσφαλία της Γερμανίας. Η υπόλοιπη οικογένεια αποτελούνταν από καλλιτέχνες. Η μητέρα της ζωγράφιζε, η γιαγιά της ήταν τραγουδίστρια της όπερας και ο θείος της 'Αντον Τσέχωφ ήταν ο γνωστός συγγραφέας. Σπούδασε θέατρο στη δραματική σχολή του Στανισλάφσκι και σε ηλικία 16 χρονών παντρεύτηκε τον εξάδερφό της Μιχαήλ Τσέχωφ, που ήταν διάσημος ηθοποιός. Απ' το γάμο αυτόν που διήρκεσε τρία χρόνια γεννήθηκε η κόρη της 'Αντα.

Μετά την Οκτωβριανή επανάσταση η Τσέχοβα πήγε στο Βερολίνο, όπου την ανακάλυψε ο ιδρυτής της UFA. Στα 1930 επαίξε με τον πρωτοπυγμάχο Μαξ Σμέλιγκ (τον άντρα της 'Άννυ Ούτρα) στην ταινία «Αγάπη στο ριγκ» και σε πολλά άλλα φίλμ με τους ηθοποιούς Βίλο Φορστ, Μάγδα Σνάιντερ, Λουιζά Ούλριχ, Πάουλ Χέρπιγκερ, Βέρνερ Κράους, Κόνραντ Φάιτ και Χάρο Πηλ. Σταμάτησε να γυρίζει ταινίες στα 1967, γιατί όπως είπε δεν ήθελε να απογοητεύσει τον κόσμο, που έναν καιρό την αγάπησε. Πέθανε στις 9 Μαρτίου 1980, σε ηλικία 83 χρονών.

LIL DAGOVER

Η Λιλ Ντάγκοβερ ήταν απ' τις λίγες ντίβες του βωβού κινηματογράφου που εξακολούθησε την πλούσια καριέρα της και μετά την ανακάλυψη του ηχητικού. Γεννήθηκε στις 30 Σεπτεμβρίου 1897 στην εξωτική Ιάβα, όπου ο πατέρας της υπηρετούσε υπάλληλος της δασικής υπηρεσίας. Σε ηλικία 13 χρονών έχασε τους γονείς της και τέσσερα χρόνια αργότερα παντρεύτηκε στο Βερολίνο τον ηθοποιό Φριτς Ντάγκοβερ. Ντεμπούταρησε στο φίλμ Καλιγκάρι του σκηνοθέτη Ρόμπερτ Βίνε. Έπαιξε στο θέατρο με σκηνοθέτη τον Ραΐνχαρτ και γύρισε πάνω από 60 ταινίες. Απ' αυτές προβλήθηκαν στη Θεσσαλονίκη: Ο δόκτορ Καλιγκάρι (με τον Κόνραντ Φάιτ και τον Βέρνερ Κράους), ο Ταρτούφος (με τον Εμίλ Γιάννινκς και τον Βέρνερ Κράους), το Κόκκινο και το μαύρο (με τον Ιβάν Μουσζούκιν), Ουγγρική Ραψωδία (με την Ντίτα Πάρλο και τον Βίλο Φριτς), Ο 'Ασπρος διάβολος (με τον Ιβάν Μουσζούκιν), το Συνέδριο χορεύει⁵ (με τη Λίλιαν Χάρβεϋ και τους Βίλο Φριτς, Κόνραντ Φάιτ και 'Οτο Βάλπουργκ), Οι περιπέτειες μιας ωραίας γυναίκας (με τον Ματίας Βήμαν), η Βεντάλια της λαιδής Γουίντερμιρ, η 9η Συμφωνία (με τον Βίλο Μπίργκελ), η Σονάτα του Κρόιτσερ (με τον Πέτερ Πέτερσεν), ο Σιδηρούς καγκελάριος Βίσμαρκ (με τον Πάουλ Χάρτμαν), Μουσική στο Σάλτσμπουργκ (με τον Βίλο Μπίργκελ).

BRIGITTE HORNEY

Το κενό που άφησε η Μάρλεν Ντήτριχ με τη φυγή της απ' τη Γερμανία, το γέμισε η Μπριγκίτε Χόρνεϋ. Ούτε η βίαιη Ζάρα Λέαντερ, ούτε η τσιγκάνικη Κάτε φον Νάγκυ σκορπούσαν τον ερωτισμό της Χόρνεϋ, που η τραχιά της φωνή θύμιζε τόσο στους κινηματογραφόφιλους τους υπόκωφους τόνους του Γαλάζιου 'Αγγελου⁶.

Γεννήθηκε στο Βερολίνο στις 29 Μαρτίου 1911 και προερχόταν από μια πλού-

5. Απ' το φίλμ αυτό είναι και το τραγούδι: «Je t'aimerais toujours-toujours
vive l'amour, vive l'amour...».

(Θα σ' αγαπώ παντοτινά, παντοτινά,
ζήτω ο έρωτας, ζήτω ο έρωτας)

6. Ο «Γαλάζιος 'Αγγελος» ήταν μια συγκλονιστική ταινία στην οποία πρωταγωνιστούσαν η Μάρλεν Ντήτριχ στο ρόλο μιας χορεύτριας του καμπαρέ και ο Εμίλ Γιάννινκς στο ρόλο ενός ηλικιωμένου και αυστηρού καθηγητή.



Μπριγκίτε Χόρνευ και Κάτε φον Νάγκυ



Λιλ Ντάγκοβερ

σια αστική οικογένεια. Παρακολούθησε μαθήματα στη δραματική σχολή του Deutsches Theater και είχε καθηγητή το μεγάλο Ráinχαρτ. Ήταν πουταρδή στα 1930 με την ταινία του Μπίλιου Γουάιλντερ «Αντίο». Προς το τέλος του πολέμου δραπέτευσε στην Ελβετία «ζητώντας να ξεχάσει το ότι θυσίασε το ταλέντο της σε κακοφτιαγμένα εθνικολαϊκά φίλμ». Από τα 1952 ζει στις Ηνωμένες Πολιτείες.

Απ' τις 20 ταινίες που γύρισε παίχτηκαν στη Θεσσαλονίκη το Σαβόν Οτέλ 217 (με τον Χανς Άλμπερς), Στα όπλα (με τον Πάουλ Βέγγενερ), Πτήση στην έρημο (με τον Βίλιου Μπίργκελ), Ελεύθερα χέρια (με την Όλγα Τσέχοβα) και Οι περιπέτειες του βαρώνου Μυγχάουζεν (με την Ιλζε Βέρνερ και τον Χανς Άλμπερς).

SYBILLE SCHMITZ

Ο κινηματογράφος του Γ' Ράιχ δεν παρέλειπε να γυρίζει έργα επιστημονικής φαντασίας και έργα θεαματικά, για να αποπροσανατολίζει τον κοσμάκη απ' τα καθημερινά του προβλήματα. Οι ιστορίες αυτές των τρελών επιστημόνων και πόλεων του μέλλοντος χρειάζονταν κατάλληλους ηθοποιούς που με την εμφάνισή τους να ενισχύουν τη μεταφυσική εντύπωση της «φανταστικής πραγματικότητας» που προκαλούνταν απ' τις ταινίες αυτές. Η Συμπίλε Σμιθ με τα μεγάλα μάυρα μάτια στο ρουφηγμένο της πρόσωπο, ήταν ό,τι χρειαζόταν για τα υπερφυσικού περιεχομένου φιλμ.

Η Σμιθ γεννήθηκε στις 2 Δεκεμβρίου 1909 στο Ντύρεν και σε ηλικία 16 χρονών προσλήφθηκε απ' τον Ráinχαρτ στο Deutsches Theater. Είχε τη φήμη γυναικάς που δεν της άρεσε η κοινωνική ζωή και η προβολή και γι' αυτό ο Γκαιμπελς δεν την πολυσυμπαθούσε. Πραγματικά, ήταν μια γυναικά με αβέβαιη ψυχική ισορροπία, που μετά τον πόλεμο αποπειράθηκε να αυτοκτονήσει, νομίζοντας ότι τελείωσε η καλλιτεχνική της καριέρα. Έλεγαν μάλιστα ότι ήταν και ναρκομανής. Γύρισε κάποια 30 ταινίες, που πολλές απ' αυτές παίχτηκαν στη Θεσσαλονίκη όπως: Η F.B.I. δεν απαντά (με τον Χανς Άλμπερς), Το αποχαιρετιστήριο βαλς του Σοπέν (με τη Χάνα Βάλαγκ), Ο άρχοντας του κόσμου (με τον Χάρου Πηλ), Ραψωδία του Έρωτα (με τον Πάουλ Χέρπιγκερ), το Στραντιβάρι (με τον Γκούσταβ Φράιλιχ), Η ιδεώδης σύζυγος (με την Μπριγκίτε Χελμ και τον Γκεόργκ Αλεξάντερ), το Σινιάλο μέσα στη νύχτα (με τον Ιγκε Λιστ), Ξενοδοχείο Ζάχερ (με τον Βίλιου Μπίργκελ και τον Βολφ Άλμπαχ Ρέτη), Η βαρκάρισσα Μαρία και ο Τιτανικός (με τον Τεοντόρ Λος). Στην ταινία

αυτή, που αναπαριστάνει το ναυάγιο του υπερωκεάνιου «Τίτανικός»⁷ που προσέκρουμε σε παγόβουνο και βυθίστηκε με κάπου 1500 θύματα, η Σμιθ έπαιζε το ρόλο μιας μετανάστιδας, που με ύφος γεμάτο αγωνία βλέπει το πλοίο να χάνεται μέσα στα κύματα. Η προβολή της ταινίας διακόπηκε ύστερα από διαταγή του Γκαϊμπελς λόγω των τραγικών σκηνών της, που θα είχαν μεγάλη επίδραση στο ηθικό του γερμανικού λαού, σε μια εποχή που στα μέτωπα έπνεε άνεμος πανικού και απελπισίας.

ZARAH LEANDER

Μετά τη φυγή της Μάρλεν Ντήντριχ στην Αμερική, οι γερμανοί παραγωγοί ταινιών προσπάθησαν με πολλούς τρόπους να βρουν ένα υποκατάστατό της, ένα erzats⁸. Το βρήκαν στο πρόσωπομιας σουηδέζας που γεννήθηκε στο Κάσταντ στις 15 Μαρτίου 1907. Η Ζάρα, όχι μόνον είχε μια φωνή κοντράλτο βραχνή, αλλά ήταν και απ' τη Σουηδία, την πατρίδα μιας άλλης μεγάλης ηθοποιού της Γκρέτα Γκάρμπιτο, που πριν φύγει για την Αμερική έπαιξε σε πολλές ταινίες της UFA.

Ο Γκαϊμπελς δεν μπορούσε να χωνέψει⁹ το γεγονός ότι η πρώτη γυναίκα της UFA ήταν μια ξένη. Θεωρούσε ένδειξη ανικανότητας το ότι το περήφανο Τρίτο Ράιχ δεν μπόρεσε να βγάλει μια Γκρέτα Γκάρμπιτο. Αυτή λοιπόν η σουηδέζα, η Ζάρα Λεάντερ, δεν του άρεσε στην αρχή, όμως με τον καιρό βλέποντας τις επιτυχίες της το ξανασκέφτηκε και με εντολή του η UFA την προώθησε και την έκανε πριματόνα του γερμανικού κινηματογράφου. Τα φίλμ που γύριζε η Λεάντερ αποτελούσαν πρόφαση για να τραγουδάει τα τραγούδια του συνθέτη Ραλφ Μπενάτσκι. Παρόλο που η Ζάρα ήταν ξένη υπήκοος ουδετέρου κράτους και μπορούσε να φύγει όποια ώρα ήθελε απ' τη Γερμανία, έμεινε εκεί. Μετά το τέλος του πολέμου αντιμετώπισε την εχθρότητα του κοινού, που δεν μπορούσε να ξεχάσει τη συνεργασία της με τις Ναζιστικές αρχές. Η Ζάρα αμύνθηκε λέγοντας ότι η συμπεριφορά της ήταν απολιτική. Αθωώθηκε απ' το δικαστήριο και γύρισε σ' όλη την Ευρώπη τραγουδώντας στα καμπαρέ και στα λίγα καλά κέντρα που διασώθηκαν απ' τη λαίλαπα της αμερικανικής πολιτιστικής εισβολής.

Η Ζάρα Λεάντερ ήρθε στη Θεσσαλονίκη και τραγούδησε το βράδυ της 6ης Φεβρουαρίου 1951 στο «Ντελίς», τραγούδια σε στιλ καμπαρέ που ήταν η ειδικότητά της. Τραγούδησε, ακόμα και τα τραγούδι «Γειά σου», που έγραψε γι' αυτήν ο Χρήστος Χαιρόπουλος, όταν η Ζάρα πέρασε απ' την Αθήνα.

«Γειά σου, γειά σου φεύγω σήμερα μακριά σου,
πάρε με στην αγκαλιά σου, γειά σου, γειά σου.
Άσε με να σε φιλήσω, παρακάλα να γυρίσω
γειά σου, γειά σου όσο λείπω από κοντά σου
θάρχομαι στα όνειρά σου γειά σου, γειά σου.
Κι' αν η μοίρα θα τα φέρει να χαθώ σε ξένα μέρη
με τα κύματα θα σου στέλνω χαιρετίσματα.

7. Ο «Τίτανικός» γυρίστηκε απ' τον σκηνοθέτη Σέλπιν, που ένα πρωί βρέθηκε κρεμασμένος σ' ένα κελι των SS. Είπαν ότι αυτοκτόνησε, αλλά κανένας δεν το πίστεψε.

8. Με τον πόλεμο η Γερμανία στερήθηκε τα πάντα, βενζίνη, βούτυρο και άλλες πρώτες ύλες. Κατάφεραν όμως να κατασκεύασουν συνθετική βενζίνη, οινόπνευμα απ' τα ροκανίδια και άλλα υλικά που αντικατέστησαν τα φυσικά. Τα υποκατάστατα αυτά ονομάστηκαν «ερζάτς».

9. Ο Γκαϊμπελς θαύμαζε το φίλμ του Αίζενστάιν «Το Θωρηκτό Ποτέμκιν». Έλεγε λοιπόν κάθε μέρα στους παραγωγούς ταινιών: «Κάντε μου ένα «Ποτέμκιν». Τι παραπάνω έχει ο Αίζενστάιν που το έκανε;».

Απ' τις ταινίες της Ζάρα Λεάντερ προβλήθηκαν στη Θεσσαλονίκη οι παρακάτω: Η Τραγική βραδιά (με τον Αττίλα Χέρπιγκερ), η Αιχμάλωτη του Σιντνεύ (με τον Βίλου Μπίργκελ), η Μπλε αλεπού (με τους Βίλου Μπίργκελ και Πάουλ Χέρπιγκερ), το Πατρικό σπίτι (με τους Χάινριχ Γκεόργκ, Λέο Σλέζακ και Γκεόργκ Αλεξάντερ), η Μεγάλη αγάπη (με τον Πάουλ Χέρπιγκερ) και Μια μεθυστική νύχτα χορού (με τη Μαρίκα Ρεκ και τους Λέο Σλέζακ και Χανς Στούβε).

KRISTINA SÖDERBAUM

Όλα τα θέλγητρα της συμπατριώτισσάς της Ζάρα Λεάντερ -και ήταν πολλά- ωχριούσαν μπροστά στην ήρεμη απόλαυση που χάριζε στους θεατές η ξανθιά και παχουλή σουηδέζα Χριστίνα Ζεντερμπάουμ. Ενσάρκωνε όχι μόνο το πρότυπο της αφελούς γερμανίδας που είναι έτοιμη για κάθε θυσία, αλλά και τη γεμάτη υγεία γυναίκα της 'Αριας φυλής, όπως τη φανταζόταν ο Γκαίμπελς. Η Ζεντερμπάουμ γεννήθηκε στη Στοκχόλμη στις 5 Σεπτεμβρίου 1912. Ο πατέρας της ήταν χημικός και πρόεδρος της Επιτροπής του βραβείου Νόμπελ. Μετά το θάνατό του πατέρα της, πήγε στο Βερολίνο, όπου γύρισε μερικές ταινίες χωρίς επιτυχία. Είχε όμως την τύχη να την προσέξει ο μεγάλος σκηνοθέτης Φάιτ Χάρλαν που την προώθησε καλλιτεχνικά και την παντρεύτηκε. 'Ολες οι ταινίες που γύρισε με σκηνοθέτη τον άντρα της ήταν προπαγανδιστικές και γι' αυτό μετά τον πόλεμο δεν επιτράπηκε στο ζεύγος Ζεντερμπάουμ-Χάρλαν να συνεχίσει την καλλιτεχνική του δραστηριότητα. Υστερά από την αποναζιστικοποίηση του Χάρλαν (που έγινε στα 1950) το ζεύγος γύρισε μερικές ταινίες, που όμως δεν γνώρισαν την παλιά επιτυχία. Η Χριστίνα ασπάσθηκε στα 1952 τον Καθολικισμό, ενώ ο Χάρλαν έμεινε Διαμαρτυρόμενος και πέθανε -όχι χωρίς τύψεις για τη συνεργασία του με το ναζιστικό καθεστώς- το 1964.

Απ' τα 20 φίλμ που γύρισε η Χριστίνα Ζεντερμπάουμ, εμείς είδαμε, λίγο πριν την Κατοχή και στη διάρκειά της, τα παρακάτω:

Η Νεότης (με τον Βέρνερ Χίτζ), η Χολέρα στο Παρίσι (με τον Φριτς βαν Ντόγκεν), ο Κατηγορούμενος της Νυρεμβέργης (με τον Χάινριχ Γκεόργκ και τον Πάουλ Βέγγενερ), Ταξίδι στο Τίλσιτ (με τον Φριτς βαν Ντόγκεν), Süss ο εβραίος (με τον Χάινριχ Γκεόργκ και τον Βέρνερ Κράους), η Πόλη των πρώων (με τους Χάινριχ Γκεόργκ και Πάουλ Βέγγενερ) και η συγκλονιστική και αξέχαστη «Πράγα, η χρυσή πόλη».

LUISE ULLRICH

'Οταν η Λουίζα Ούλριχ άρχισε να παίζει στις ταινίες της UFA πρωταγωνιστικούς ρόλους, κατάλαβαν όλοι ότι ο κινηματογράφος του Γ'. Ράιχ είχε ανάγκη από έναν τύπο σαν αυτή. Χωρίς να είναι καλλογή, εμφανιζόταν στις ταινίες που έπαιζε με τέτοιον τρόπο, ώστε να προσφέρει στους θεατές παρηγοριά και ελπίδα, δυο αγαθά που τόσο τα είχε ανάγκη στις δύσκολες εκείνες μέρες. Ξανθιά, όχι εντυπωσιακή, ορμητική αλλά και ήπια, με ανάστημα που δε θύμιζε διόλου Νιμπελούγκεν, η Ούλριχ φαίνεται ότι ήταν γεννημένη για να ερμηνεύει στην οθόνη -και στη σκηνή- τα σιωπηρά συζυγικά δράματα.

Γεννήθηκε στη Βιέννη στις 31 Οκτωβρίου 1911 από πατέρα που ήταν αξιωματικός του αυστροουγγρικού αυτοκρατορικού στρατού. Παρακολούθησε μαθήματα απαγγελίας στην Ακαδημία θεάτρου στη Βιέννη, έπαιξε δυο χρόνια στο Λαϊκό θέατρο και στα 1932 πήγε στο Βερολίνο. Ντεμπούταρησε στην ταινία «'Ησυχη νύχτα»

δίπλα στον Βέρνερ Κράους. Εξακολούθησε να παιζει στο θέατρο και μετά τον πόλεμο και ζει σήμερα στο Μόναχο.

Γύρισε πάνω από 30 ταινίες, απ' τις οποίες παίχτηκαν στην πόλη μας οι παρακάτω:

Λιμπελάι (με τις Μάγδα Σνάιντερ, 'Ολγα Τσέχοβα και τον Πάουλ Χέρπιγκερ), Επιστροφή στην ευτυχία (με τους Χανς Ρήμαν, Πάουλ Χέρπιγκερ και Πάουλ Χάιντεμαν), Περιφερειακό βαριετέ (με τον Ματίας Βήμαν), Ανάμεσα σε δυο καρδιές (με την 'Ολγα Τσέχοβα και τον Χάρου Λίτκε), Βικτωρία (με τον Ματίας Βήμαν), Μην μου υπόσχεσαι τίποτα (με τον Χάινριχ Γκεόργκ), Σχολείο έρωτος (με τους Βίκτωρ Στάλα και Γιοχάνες Χεέστερς). Ο σύντροφος Χέντβιγκ (με τον 'Οττο Βέρνικε), 'Αγγελοι χωρίς παράδεισο. Στο τελευταίο αυτό φίλμ συμπρωταγωνιστούσαν ο Χανς Γιαράϋ, ο Χανς Μόζερ και η Μάρθα 'Εγκερθ, που τραγουδούσε τη «Σερενάτα Σούμπερτ»:

«Leise frehen meine lieder
durch die Nacht zu dir...»

και όπως τη μετέφρασε στα ελληνικά ο Πωλ Μενεστρέλη:

«Μες της νύχτας το σκοτάδι λόγια ερωτικά
στο παράθυρό σου ήρθα να σου πω γλυκά...»

LILIAN HARVEY

Η Λιλιαν Χάρβεϋ ήταν το πιο φωτεινό αστέρι στο γαλαξία της UFA. Λεπτή, κοντούλα, με μεγάλα μπλε μάτια και με ξανθά σγουρά μαλλιά, δεν έμοιαζε καθόλου με την Χέννη Πόρτεν, ούτε με τη Ζάρα Λεάντερ. Μπροστά σ' αυτές φάνταζε πλάσμα αιθέριο, ενώ οι άλλες πατούσαν γερά στο σανίδι.

Η Χάρβεϋ γεννήθηκε στις 19 Ιανουαρίου 1907 στο Λονδίνο και πήγε στη Γερμανία ένα μήνα πριν κηρυχτεί ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος. Σπούδασε στην Ελβετία και πήρε μαθήματα χορού στο Βερολίνο απ' τη διάσημη χορογράφο Μαρία Τσίμερμαν. Έτσι εξηγείται το γεγονός ότι, παρόλο που ήταν αγγλιδα, προσαρμόστηκε σε τέτοιο βαθμό με τη συμπεριφορά και τον τρόπο δουλειάς των Γερμανών, ώστε να θεωρείται απ' αυτούς «εθνική σταρ». Ντεμπούταρησε σε ηλικία 16 χρονών με το θίασο οπερέτας των αδερφών Σβαρτς και περιόδευσε στη Γερμανία, στην Αυστρία, στην Ουγγαρία και στην Ιταλία¹⁰. Στα 1924 γύρισε σε ταινία την οπερέτα «Αγνή Σουζάνα» με τον Βίλου Φρίτς και είχε τέτοια επιτυχία, ώστε θα μείνει συμπρωταγωνιστριά του σε άλλα 15 φιλμ.¹¹ Μιλώντας άπταιστα τρεις γλώσσες (αγγλικά, γαλλικά και γερμανικά) γύριζε τις ταινίες της και σε άλλες «βερσιόν» με πρωταγωνιστές τον Λώρενς Ολιβιέ, τον Ανρύ Γκαρά και τον Σαρλ Μπουαγιέ. Στα 1932 πήγε στο Χόλυγουντ, αλλά δεν είχε την επιτυχία που περιμενε, γιατί η κινηματογραφούπολη εκείνη την εποχή ήταν γεμάτη από ξανθές καλλονές, όπως η Καρόλ Λομπάρ, η Τζιντζερ Ρότζερς και η Τζιν Χάρλου, που σύμφωνα με τα αμερικάνικα γούστα ενσάρκωναν καλύτερα απ' αυτήν το «ξανθό όνειρο».

Στα 1935 ξαναγυρίζει στη Γερμανία που είναι τώρα πολύ διαφορετική απ' ό,τι

10. Σε μια τουρνέ του θίασου των αδερφών Σβαρτς στην Ιταλία, ο θίασος διαλύθηκε γιατί οι θεατρινές παντρεύτηκαν με ιταλούς. Όπως διηγήθηκαν όταν έφτασαν στη Βιέννη, επέσπευσαν την επιστροφή τους, γιατί αν καθιστερούσαν, μπορεί να έχαναν και τις γυναίκες τους.

11. Απ' την οπερέτα αυτή είναι το βαλσάκι:

«Οι δυο καρδιές μας σ' ένα βαλς
στου Μαη μια βραδιά μυστικά
οι δυο καρδιές μας σ' ένα βαλς
ενώθηκαν σφιχτά...».

την άφησε στα 1932 και γυρίζει και πάλι ταινίες με γάλλους και ιταλούς συμπρωταγωνιστές. Στη διάρκεια του πολέμου η Χάρβεϋ πέρασε δύσκολες μέρες. Πούλησε όλα της τα κοσμήματα και τον πύργο που είχε στην Ουγγαρία, έφυγε απ' τη Γερμανία και ύστερα από περιπλάνηση στο Παρίσι, στην Ισπανία και στη Νότιο Αμερική κατέληξε στη Νέα Υόρκη.

Στα 1951 ξαναγύρισε στη Γερμανία και δοκίμασε να κάνει μια καινούργια καριέρα, δεν τα κατάφερε όμως γιατί γύρω απ' τα χείλια της άρχισαν να σχηματίζονται οι πρώτες ρυτίδες. Αποσύρθηκε στη βίλα που είχε στην Αντίμπι, όπου έζησε 15 χρόνια δίπλα στον πιστό της φίλο, το χορευτή Σερζ Λιφάρ. Πέθανε στης 27 Ιουλίου 1968 σε ηλικία 61 χρονών.

Οι 200 ταινίες της Λίλιαν Χάρβεϋ είναι μια νοσταλγική αναδρομή στο παρελθόν για τους σημερινούς 70ρηδες, που έβλεπαν συχνά το ξανθό τρελοκόριτσο σε καινούργιο έργο στα «Διονύσια», όπου κατά κανόνα προβάλλονταν οι φιλμοπερέτες της UFA, βωβές στην αρχή και ομιλούσες μετά το 1930. Αξίζει τον κόπο να καταχραστούμε τη στενότητα του χώρου -και την υπομονή των αναγνωστών μας- για να αναφέρουμε τις κυριότερες ταινίες της Χάρβεϋ, γιατί και μόνον ο τίτλος τους θα φέρει στο νου μας ευχάριστες αναμνήσεις, μια και οι δυσάρεστες, που είναι οι πιο πολλές, ευτυχώς ξεχνιούνται:

1925. Οι έρωτες της Χέλα φον Γκλίσα

1926. Η πριγκίπισσα Τρου λα λά. Η Αγνή Σουζάνα (με τον Βίλου Φριτς)

1927. Η τρελή Λόλα. Μια νύχτα στο Λονδίνο

1928. Η Υβέτ είχε ένα σημαδάκι (με τον Βίλου Φριτς)

1929. Το μοντέλο του Μον Πορνάς (με τον Βίλου Φριτς)

1930. Χόκους, πόκους, παπαρόκους (με τον Βίλου Φριτς)

Η σύγχρονη χήρα (με τον Λώρενς Ολιβιέ)

Η σειρήνα του αυτοκινητόδρομου (με τον Βίλου Φριτς)

Ο δρόμος του παραδείσου (με τον Ανρύ Γκαρά)

1931. Όχι πια έρωτα (με τον Χάρου Λίτκε)

Το ερωτικό βαλς (με τον Βίλου Φριτς)

Καλαι-Ντόβερ (με τον Ανρέ Ροάν)

Το Συνέδριο χορεύει (με τη Λιλ Ντάγκοβερ και τους Βίλου Φριτς και Κόνραντ Φάιτ)

1932. Δυο καρδιές σ' ένα βαλς (με τον Βολφ 'Αλμπαχ Ρετύ)

Η αγάπη νικάει πάντα (με τον Ανρύ Γκαρά)

Κουίκ (με τον Χανς 'Αλμπερς)

'Ενα ξανθό όνειρο (με τους Βίλου Φριτς και Βίλου Φόστερ)

1933 Εγώ και η αυτοκράτειρα (με τον Κόνραντ Φάιτ και στη γαλλική βερσιόν με το Σαρλ Μπουαγιέ)

Χείλια που προδίνουν (με τον Τζων Μπολς)

Σουζάνα (με τον Τζων Ραϊμόντ)

Οι οκτώ αρετές της Λουλού (με τον Λιού 'Αυρες)

1935 Ας ζήσουμε απόψε (με τον Τζούλιο Καρμινάτι)

Μαύρα τριαντάφυλλα (με τους Βίλου Φριτς και Βίλου Μπίργκελ)

Οι γυναικες είναι οι καλύτεροι διπλωμάτες (με τον Βίλου Φριτς)

1937 Τα επτά σκαμπίλια (με τον Βίλου Φριτς)

1938 Το καπρίτσιο (με τους Πάουλ Κεμπ και Βίκτωρ Στάαλ)

Πύργοι στην άμμο (με τον Βιτόριο ντε Σίκα)

1939 Γυναίκα στο βολάν (με τον Βίλου Φριτς)

1940 Σερενάτα (με τον Λουΐ Ζουβέ)



Λίντα Μπαάροβα



Λιλιαν Χάρβεϋ

Η Λιλιαν Χάρβεϋ ήρθε δυο φορές στην Αθήνα και παρακολούθησε μια ταινία της στο «Παλάς». Με την απλότητα και τη χάρη της γοήτευσε τους κινηματογραφόφιλους, αλλά και τους ρεμπέτες που ήθελαν για τους τεκέδες:

«Τον Τζίμη Λόντο για νταή να κάθεται στις τσίλιες
και τη Λιλιαν τη Χάρβεϋ να διώχνει τις μπασκίνες».

RENATE MÜLLER

Η Ρενάτε Μύλλερ γεννήθηκε στο Μόναχο στις 26 Απριλίου 1907, από οικογένεια διανοούμενων. Η μητέρα της, που γεννήθηκε στη Νότια Αμερική, ήταν ζωγράφος και ο πατέρας της ιστορικός και αρχισυντάκτης της εφημερίδας «Münchner Zeitung» (εφημερίδα του Μονάχου). Η Ρενάτε, δεν άφησε κλασικό συγγραφέα που να μην τον μελετήσει. Γράφτηκε στην Ακαδημία Δραματικής Τέχνης του Βερολίνου που διηύθυνε ο Μαξ Ράινχαρτ και απ' την πρώτη στιγμή οι καθηγητές της Μπέρτολντ Χέλντ, Λόταρ Μούτελ και ο σκηνοθέτης Παμποτ, ανακάλυψαν το ταλέντο της νεαρής μαθήτριας. Ντεμπούταρησε στο θέατρο στα 1925 με τον «Αετίδεα» του Ροστάν. Πέντε χρόνια αργότερα πρωταγωνίστησε στην ταινία του Φάιτ Χάρλον «Επανάσταση στο αναμορφωτήριο». Ύστερα από λίγες βδομάδες η προβολή του φίλμ απαγορεύτηκε, γιατί η λογοκρισία έκρινε ότι το έργο ήταν... σοσιαλιστικό¹².

Ήρθε όμως στην εξουσία ο ναζισμός και ο πανίσχυρος υπουργός της προπαγάνδας Γκαϊμπελ, που εκτιμούσε το ταλέντο της Ρενάτε και έκρινε ότι η άρια ομορφιά της θα ταίριαζε στη μεγαλοφυΐα του Φύρερ, προσπάθησε με κάθε τρόπο να την «πλαστέρει» στον αρχηγό του. Οργάνωνε συχνά γιορτές στις οποίες καλούσε τη μελαχροινή καλλονή, με την ελπίδα ότι ο Χίτλερ θα την προσέξει. Βλέποντας όμως την απροθυμία της Μύλλερ να δέχεται τις προσκλήσεις αυτές υποψιάστηκε και έβαλε την αστυνομία να την παρακολουθεί. Απ' την παρακολούθηση αυτή αποκαλύφτηκε ότι η Μύλλερ, μια απ' τις πιο λαμπρές και δημοφιλείς σταρ του γερμανικού κινηματογράφου σνομπάριζε τις προσκλήσεις στην Καγκελλαρία για να συναντάει το φίλο της, έναν εβραίο θησοποιό. Για να προλάβουν το χειρότερο, οι δύο ερωτευμένοι σοφίστηκαν ένα σχέδιο που θα τους γλίτωνε απ' τα χέρια της αστυνομίας και απ' το ύποπτο ενδιαφέρον του Γκαϊμπελ, που βλέποντας την αδιαφο-

12. Και να σκεφτείτε ότι η Γερμανία είχε τότε κυβέρνηση σοσιαλδημοκρατική!

ρία του ωραίου -πλην ανίκανου- Αδόλφου για την ωραία Βαυαρή, σκέφτηκε ίσως να επωφεληθεί ο ίδιος. Ο φίλος της θα έφευγε στο Λονδίνο και αυτή μόλις τελείωναν οι υποχρεώσεις της απέναντι της UFA που την κρατούσαν στο Βερολίνο, θα πήγαινε να τον συναντήσει. Όμως η παρακολούθηση της αστυνομίας έκανε αδύνατο το ταξίδι της Ρενάτε.

Στα 1937 οι πιέσεις του Γκαίμπελς ξεπέρασαν κάθε όριο, σαν να μην έφταναν δε αυτές υποχρέωσε τη Μύλλερ να πάρει μέρος σε ένα προπαγανδιστικό φίλμ. Στις 10 Οκτωβρίου του ίδιου χρόνου η Μύλλερ «έπεσε» απ' το παράθυρο της κλινικής στην οποία νοσηλευόταν για ένα κοινό σπάσιμο στο κόκαλο του ποδιού. Μετά το θάνατό της η προπαγάνδα του Γκαίμπελς διέδωσε ότι η Μύλλερ ήταν μορφιομανής, αλκοολική και ότι το μυαλό της δεν λειτουργούσε καλά. Ήταν συκοφαντίες για να δυσφημήσουν μια ηθοποιό, αγαπητή στο κοινό και που πεθαμένη ακόμα ενοχλούσε το καθεστώς. Και ήταν μόλις 30 χρονών!

Απ' τις ταινίες της Ρενάτε Μύλλερ είδαμε εμείς τις παρακάτω:

Πέτρος ο ναύτης, Αγάπη στο ρινγκ (με τον πρωτοπυγμάχο Μαξ Σμέλιγκ), Επανάσταση στο αναμορφωτήριο (με τον Φάιτ Χάρλαν), Η ιδιαίτερη γραμματέας (με τον Χέρμαν Τίμιγκ), Βίκτωρ και Βίκτωρια (με τον Τίμιγκ), Σεζόν στο Κάιρο (με τη Χάνα Βάαγκ και τον Βίλο Φριτς), Τρεις γυναικες είναι πολλές (με τον 'Αντολφ Βόλμπρικ), Οι εταίρες του βασιλιά 'Ηλιου (με την Ντόροθη Βίκ) και την Ευθυμία (άλλος τίτλος «Allotria», με τη Τζένη Γιούγκο και τους 'Αντολφ Βόλμπρικ και Χανς Ρήμαν).

HEIDEMARI HATHEYER

Η Χαϊντεμαριε γεννήθηκε στις 8 Απριλίου 1919 στην πόλη Φίλαχ της Καρινθίας. Έγινε πολύς λόγος γι' αυτήν μετά τον πόλεμο όταν η Επιτροπή Στρατιωτικής Λογοκρισίας των Συμμάχων τη χαρακτήρισε ηθικά υπεύθυνη για τη μαζική εξόντωση κρατουμένων στα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Πραγματικά, η Χαϊτεγιέρ στα 1941 πρωταγωνίστησε στην ταινία «Κατηγορώ»¹³, η οποία υποστήριζε την αναγκαιότητα της ευθανασίας στην περίπτωση αθεράπευτων ασθενειών. Στην ταινία αυτή μόνον η δίκη διαρκούσε δυο ολόκληρες ώρες. Στη «δίκη των γιατρών» που έγινε στη Νυρεμβέργη η Χαϊτεγιέρ δήλωσε ότι δέχτηκε στην επίμαχη εκείνη ταινία να παιξει το ρόλο της άρρωστης, ύστερα από επιμονή του σκηνοθέτη Λιμπενάϊτερ, που είχε τη γνώμη ότι χάρη στην ταινία αυτή ο κόσμος επιτέλους θα καταλάβαινε το πρόβλημα της ευθανασίας, που χρόνια απασχολούσε τις ανθρώπινες συνειδήσεις και τους επιστημονικούς και δικαστικούς κύκλους. Απαλλάχτηκε απ' την κατηγορία και μετά τον πόλεμο έκανε μια καινούργια καριέρα στο θέατρο, στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση.

Στη δάρκεια της Κατοχής παίχτηκαν στα «Διονύσια» η ταινία «Κατηγορώ» (με τους Πάουλ Χάρτμαν, Ματίας Βήμαν και Χάραλντ Πάουλσεν) και οι φιλμοπερέτες Μια νύχτα στη Βενετία και το «Ασπρό Αλογάκι» (με τον Τέο Λίγκεν)

13. Η υπόθεση της ταινίας είναι η εξής:

Ενώ η Χάνα παίζει πάνω αισθάνεται ότι το χέρι της δεν μπορεί να χτυπήσει τα πλήκτρα. Ο γιατρός Λαγκ, οικογενειακός φίλος, διαπιστώνει ότι η νεαρή γυναίκα πάσχει από πολλαπλή σκλήρυνση, μια ανιάτη και επώδυνη αρρώστια, που οδηγεί αργά στο θάνατο. Ο άντρας της Πάουλ δεν αντέχει να βλέπει τη γυναίκα του να υποφέρει και μια νύχτα της δίνει να πει ένα δηλητήριο που θα της δώσει έναν ανώδυνο θάνατο. Ο Λαγκ και η υπηρέτρια καταγγέλλουν τον Πάουλ, που δικάζεται για δολοφονία. Το φίλμ κέρδισε το πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ της Βενετίας στα 1941 και η προβολή του μετά τον πόλεμο απαγορεύτηκε γιατί δικαιολογούσε τις ομαδικές εκτελέσεις των κρατουμένων στα στρατόπεδα συγκέντρωσης που υπέφεραν χωρίς καμιά ελπίδα σωτηρίας.

MARIANNE HOPPE

Καμιά θητοποίος της UFA δεν εμφανίζεται τόσο «μοντέρνα» και τόσο διαφορετική απ' τη Χένυ Πόρτεν και τη Χριστίνα Ζεντερμπάουμ, όσο η Μαριάννα Χόπε. Γεννήθηκε στο Ροστόκ στις 26 Απριλίου 1911 και 16 χρονών γράφτηκε στη Δραματική Σχολή του Deutsches Theater που διηγύθυνε ο Ράινχαρτ. Η Χόπε είχε πρόσωπο αντρογυναίκας και γι' αυτό πολύ συχνά ερμήνευε αντρικούς ρόλους στις ταινίες.

Μετά τον πόλεμο έπαιξε στα θέατρα της Δυτικής Γερμανίας έργα του Σαρτρ και άλλων προοδευτικών συγγραφέων. Απ' τα 1965 είναι δραστήριο μέλος της Ακαδημίας Τέχνης του Βερολίνου. Στη Θεσσαλονίκη προβλήθηκαν οι ταινίες της «Μία γυναίκα χωρίς σημασία» (με τον Γκούσταβ Γκρούντγκεν), η Αχαριστία (με τον Εμίλ Γιάννινκ), «Έχω ανάγκη από σένα (με τον Βίλο Μπίργκελ), Το ρομάντζο μιας γυναίκας, Η φωνή της καρδιάς, Το περιδέραιο με τα μαργαριτάρια.

ILSE VERNER

Η Ίλσε Βέρνερ γεννήθηκε στη Τζιακάρτα στις 11 Ιουλίου 1921 από πατέρα ολανδό και μητέρα γερμανίδα. Τραγουδούσε και σφύριζε τα αμέριμνα τραγούδια της έτσι, που οι γερμανοί την αγάπησαν απ' την πρώτη της ταινία «Στον ήχο της μουσικής».

Στα 1931 ήρθε στην Ευρώπη και σε ηλικία 16 χρονών φοίτησε στο σεμινάριο του Ράινχαρτ της Βιέννης. Ντεμπούταρησε στα 1938 με την ταινία «Τα ανήσυχα κορίτσια» και στα 1941 γύρισε το δραματικό φίλμ «Κονσέρτο κατά παραγγελία», στο οποίο ενσάρκωντε τον τύπο της πιστής γερμανίδας, που έκανε εκατομμύρια γυναικεία μάτια να κλάψουν.

Μετά τον πόλεμο παντρεύτηκε έναν αμερικανό δημοσιογράφο με την ελπίδα ότι θα μπορέσει να πάει στην Καλιφόρνια. Εκεί έκανε μια καινούργια καριέρα και πήρε μέρος στην ταινία «Ο Βασιλιάς και εγώ» (με τον Γιούλ Μπρύνερ).

Απ' τις ταινίες που γύρισε στη Γερμανία προβλήθηκαν στη Θεσσαλονίκη το Κονσέρτο (με την Ίντα Βουστ και τον Καρλ Βαντάτζ) και Οι περιπέτειες του βαρώνου Μυγχάουζεν (με την Μπριγκίτε Χόρνεϋ και τον Χανς Άλμπερς).

PAULA VESSELY

Στην οθόνη εμφανίζονται πρόσωπα που φαίνονται ξένα από κείνον που τα βλέπει και πρόσωπα κοινά, καθημερινά, που τα νιώθει κανένας σαν δικά του, όπως εκείνο της Πάουλα Βεσέλου. Τα χαρακτηριστικά της δεν ήταν ούτε κανονικά, ούτε είχαν υπερβολική χάρη που να δικαιολογεί την επιτυχία της. Μα όταν γελούσε αδιάφορη για το αν διακρίνονταν οι ρυτίδες της σε έκανε να σκέφτεσαι ότι είσαι μπροστά σε μια αδερφή, σε μια παιδική φίλη, σε μια γυναίκα που την είδες χιλιάδες φορές, χωρίς να την προσέξεις ιδιαίτερα. Μη έχοντας ένα πρόσωπο με φωτόγενεια, ήξερε να γεμίζει το κενό, προσφέροντας στο φακό το πρόσωπο μιας θεατρίνας εκατό τοις εκατό γνήσιας, που στα μάτια της μπορούσε να διαβάσει κανένας οποιοδήποτε αίσθημα, αιθέριο ή και ταπεινό ακόμα.

Η Πάουλα Βεσέλου γεννήθηκε στη Βιέννη στις 20 Ιανουαρίου 1907. Ο πατέρας ήταν χασάπης και η μητέρα της πρώην χορεύτρια του μουσικού θεάτρου. Όταν καθόταν στο ταμείο του χασάπικου του πατέρα της μελετούσε τις χειρονομίες, τις φυσιογνωμίες, τα βλέμματα και τις εκφράσεις των πελατών με τέτοια προσοχή,

που ξεχνούσε καμιά φορά να τους δώσει ρέστα.

Πήρε ιδιωτικά μαθήματα δραματικής τέχνης και παρακολούθησε το Σεμινάριο Δραματικής του Ράινχαρτ στη Βιέννη. Στα 1926 ντεμπούταρησε στο Δημοτικό Θέατρο της Βιέννης στην «Τιμή» του Στούντερμαν. Στα 1934 γύρισε την πρώτη της ταινία «Μασκεράτα» και ένα χρόνο αργότερα το «Επιζόντ». Συχνά μαζί με τον άντρα της Αττίλα Χέρπιγκερ (αδερφό του Πάουλ Χέρπιγκερ) έπαιρνε μέρος σε πατριωτικά έργα (όπως η «Επιστροφή στο σπίτι»), που αποσπάσματα τους προβλήθηκαν σε πολλά μεταπολεμικά ντοκυμαντέρ. Στη διάρκεια των Ολυμπιακών αγώνων του 1936 στο Βερολίνο έπαιξε την «Αγία Ιωάννα» του Μπέρναρ Σω. Στον πόλεμο η Βεσέλου δούλευε στα θέατρα της Βιέννης και όταν άρχισε η υποχώρηση των γερμανών -και η προέλαση των ρώσων- αποσύρθηκε στο κτήμα που είχε στο Γκρίντσιχ. Απ' τα 1957 είναι επίτιμο μέλος της Μουσικής Ακαδημίας της Αυστρίας και έκτακτο μέλος της Ακαδημίας Τεχνών του Βερολίνου.

Ταινίες της Πάουλα Βεσέλου παίχτηκαν πριν και κατά τη διάρκεια του πολέμου στην πόλη μας όπως η «Μασκεράτα» (με την Όλγα Τσέχοβα και τους Πέτερ Πέτερσον και Πάουλ Χέρπιγκερ), Επιζόντ, Έτσι τέλειωσε μια αγάπη, Ο καθρέφτης της ζωής (με τους Αττίλα Χέρπιγκερ και Πέτερ Πέτερσον), Μαρία Ιλόνα (με τον Βίλο Μπίργκελ), Για μια ολόκληρη ζωή (με την Άννυ Ροζάρ), Επιστροφή στο σπίτι (με τους Πέτερ Πέτερσον, Αττίλα Χέρπιγκερ, Καρλ Ράντατζ και Χέρμαν Τίμιγκ), Η πονηρή Μαριάνα (με τον Αττίλα Χέρπιγκερ και Χέρμαν Τίμιγκ) και Η καρδιά πρέπει να σιωπά (με τον Ματίας Βήμαν).

KÄTHE VON NAGY

Είναι παράξενο, αλλά στην Κάτε φον Νάγκυ, που ήταν μια απ' τις πιο δημοφιλείς βεντέτες του γερμανικού κινηματογράφου, δεν υπάρχει τίποτα το γερμανικό. Γεννημένη στις 4 Απριλίου 1907 σε μια μικρή πόλη της Ουγγαρίας, που μετά τον πόλεμο προσαρτήθηκε στη Γιουγκοσλαβία, έμοιαζε τσιγγάνα, με μάτια που ακτινοβολούσαν πρόκληση και αισθησασμό. Ο πατέρας της ήταν διευθυντής στην Τράπεζα του Πάλιτς, όπου η Κάτε έζησε μια ζωή μεγαλοαστική, που δεν προοιώνιζε καμιά καριέρα στον κινηματογράφο. Αφού έμαθε στην εντέλεια τα γαλλικά και τα γερμανικά, άρχισε σε ηλικία 15 χρονών να γράφει παραμυθάκια για τα παιδιά και διηγήματα για τους μεγάλους. Βλέποντας όμως ότι το Πάλιτς δεν ήταν ο κατάλληλος τόπος για να αναδειχτεί, έφυγε κρυφά για τη Βουδαπέστη. Την ανακάλυψε όμως ο πατέρας της και την ξανάφερε στο σπίτι. Στα 1926 έπεισε τον πατέρα της να της επιτρέψει να πάει να δουλέψει στη Βουδαπέστη. Εκεί, ο σκηνοθέτης Αλεξάντερ Κόρντα της πρόσφερε μια θέση φιγκιουράντ σε μια του ταινία, αλλά αυτή δεν δέχτηκε. Δέχτηκε όμως την πρόταση ενός άλλου σκηνοθέτη, του Κ. Ντάβιντ να εμφανιστεί σ' ένα ρολάκο της ταινίας του «Οι άντρες πριν απ' το γάμο». Από πεισματάρα κοπέλα που ήταν κατάφερε σιγά σιγά να μεταμορφωθεί σε μια προσεκτική και μετρημένη θησποιό, ικανή να εκμεταλλευτεί στο έπακρο το πονηρό της πρωστάκι και τα όλο υποσχέσιες βλέμματά της. Στην πολύχρονη καριέρα της η Νάγκυ έπαιξε και σε δραματικές ταινίες, όμως τον καλύτερό της εσαύτο τον έδωσε στα μουσικά ελδιφρά φίλμ, που την έδειχναν σαν ένα κορίτσι βιτσιόζο και εύκολο, ιδιότητες που οι ψυχρές γερμανίδες -τότε τουλάχιστον- δεν είχαν. Αυτός ήταν ο λόγος που η προπαγάνδα του Γκαιμπελές ευνόησε την παραγωγή ταινιών στις οποίες πρωταγωνιστούσε η τρελοουγγαρέζα, που με τα σκέρτσα και τα καμώματά της έκανε τον κόσμο να ξεχνάει τα δεινά του πολέμου.

Ταινίες της Κάτε φον Νάγκυ είδαμε πολλές στη Θεσσαλονίκη. Ας κάνουμε τον

κόπο να τις θυμηθούμε, γιατί αξίζει:

Η γυάλινη βάρκα (με τη Φρανσουάζ Ροζέ και τον Αντρέ Νοξ), η Δημοκρατία των γυναικών, η Α.Μ. ο έρωας (με τον Ζαν Μυρά), η Α.Μ. διατάζει (με τον Βίλυ Φριτς), Βόμβες στο Μόντε Κάρλο (με την Άννα Στεν και τον Χανς Άλμπερς), Εγώ την ημέρα και συ τη νύχτα (με τον Βίλυ Φριτς και στη γαλλική βερσιόν με τον Φερνάντ Γκραβέ) η Ωραία Περιπέτεια (με τους Λουσιέν Μπαρού και Ζαν Περιέ), οι Φυγάδες (με τον Χανς Άλμπερς), Στα πέρατα του κόσμου (με τον Πιέρ Μπλανσάρ), Το κορίτσι της μιας νύχτας (με τον Βίλυ Φριτς), Αγάπτη θάνατος και διάβολος (με την Μπριγκίτε Χόρνεϋ), ο Διάβολος στο μπουκάλι (με τη Τζίνα Μανές και τον Πιέρ Μπλανσάρ), Τουραντώ (με τον Βίλυ Φριτς και στη γαλλική βερσιόν με τον Πιέρ Μπλανσάρ), Άβε Μαρία (με τον Μπενιαμίν Τζίλι), Ο δρόμος για το Ρίο (με τη Σούζη Βερνόν και τους Ζουλ Μπερύ και Ζαν Πιερ Ωμόν), η Σιωπηλή μάχη (με τους Μισέλ Σιμόν και Πιέρ Φρενέ), Νύχτες πριγκίπων (με τον Ζαν Μυρά), η Ρενάτα του κουαρτέτου (με τον Γκούσταβ Φράιλιχ).

Η Κάτε φον Νάγκυ, η διανοούμενη αστή, ήταν πολιτικοποιημένο άτομο, όπως φαίνεται απ' τις παρακάτω ειδήσεις των εφημερίδων.

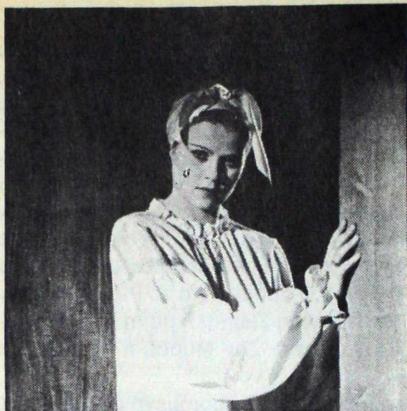
8 Μαΐου 1945. Στην παρέλαση της νίκης που έγινε στην Κόκκινη πλατεία της Μόσχας μαζί με πολλές προσωπικότητες στην εξέδρα των επισήμων -δίπλα στον Στάλιν- και η ουγγαρέζα ηθοποιός του κινηματογράφου Κάτε φον Νάγκυ.

29 Οκτωβρίου 1956. Μετά την καταστολή της εξέγερσης του λαού της Βουδαπέστης απ' τα τανκς του σοβιετικού στρατού, η ηθοποιός Κάτε φον Νάγκυ διέφυγε στην Αυστρία.

LIDA BAAROVA

Η τσεχοσλαβάκια καλλονή που λίγο έλειψε να τινάξει στον αέρα το Ράιχ, γεννήθηκε στις 7 Σεπτεμβρίου 1914 στην Πράγα. Από μικροαστική οικογένεια -ο πατέρας της ήταν δημόσιος υπάλληλος- η Λίντα τελείωσε τη Δραματική Σχολή της Πράγας και αφού γύρισε στην πατρίδα της μερικές ταινίες μικρού μήκους πήγε στα 1932 στο Βερολίνο και προσλήφτηκε απ' την UFA για να πρωταγωνιστήσει στη «Βαρκαρόλα». Ορισμένες λεπτομέρειες της ιδιωτικής της ζωής και οι σχέσεις της με τον πανίσχυρο υπουργό της προπαγάνδρας Γκαϊμπελς, ήταν κοινό μυστικό. Ένα βράδυ στο Γκούσταβ Φράιλιχ, που εκείνη την εποχή ήταν ο επίσημος φίλος της, την έπιασε στην πόρτα του σπιτιού της συνοδευόμενη απ' τον Γκαϊμπελς. Τη χαστούκισε, χωρίς ο παντοδύναμος Γκαϊμπελς να επέμβει, γιατί φοβήθηκε το σκάνδαλο. Ο Γκαϊμπελς είχε σκοπό να χωρίσει τη γυναίκα του και να παντρευτεί τη Μπαάροβα, ο Χίτλερ όμως για να διαφυλάξει το γόητρο της κυβέρνησης και να διασώσει το γάμο του ερωτύλου υπουργού του, εξαπόστειλε τη Μπαάροβα στην Πράγα. Μετά τον πόλεμο η Μπαάροβα κατηγορήθηκε για συνεργασία με τους γερμανούς, δικάστηκε και κλείστηκε στις περίφημες φυλακές Πάνκρατς της Πράγας. Και εδώ όμως η γοντεία της Μπαάροβα έκανε το θαύμα της. Την ερωτεύτηκε ένας συγγενής του κομμουνιστή υπουργού των εσωτερικών, την παντρεύτηκε και την αποφυλάκισε. Στα 1948 το ζευγάρι διέφυγε στην Αυστρία και από κει στην Αργεντινή. Τα χρόνια όμως περνούν και στα 1956 η Μπαάροβα παίρνει την Αυστριακή υπηκοότητα και εγκαθίσταται στο Ξάλτσμπουργκ. Στα 1975 ο σκηνοθέτης Φασμπίντερ της έδωσε ένα μικρό αλλά σπουδαίο ρόλο στην ταινία «Τα πικρά δάκρυα της Πέτρα φον Καντ», ταινία που προβλήθηκε στα 1983 στον κινηματογράφο «Ριβολί».

Στη Θεσσαλονίκη προβλήθηκαν οι παρακάτω ταινίες της Μπαάροβα, όλες για



Χριστίνα Ζεντερμπάουμ



Χάντεμαρκ Χαντεγιέρ

δυο ή τρεις βδομάδες, λόγω της μεγάλης επιτυχίας που είχαν.

1935 Βαρκαρόλα (με τον Γκούσταβ Φραϊλιχ)

Αυτός ο διάβολος ο άντρας (με την Αντέλα Σάντροκ και τούς Γκούσταβ Φραϊλιχ και Γκεόργκ Αλεξάντερ)

Έγκλημα στο πλοίο (με τον Βίλου Μπίργελ)

1936 Η ώρα του πειρασμού (με τους Γκούσταβ Φραϊλιχ, Τεοντόρ Λυς και Χάραντλ Πάουλσεν)

1937 Η μάρτυρας (με τις Σαμπίνα Πέτερς, Συμπίλε Σμιθ και τον Ιβάν Πέτροβιτς)
Οι πατριώτες (με τον Πάουλ Ντάλκε)

1942 Η φορναίνα (με τη Λορεντάνα και τον Μάσιμο Σεράτο)
Το καπέλο του παπά (με τον Κάρλο Λομπάρτι)

1943 Ο Ιππόκαμπος (με τη Μαρία Μερκαντέρ και τον Βιττόριο ντε Σίκα)

Σήμερα η Μπαάροβα κατοικεί στο Σάλτσμπουργκ, όπως και ο Γκούσταβ Φραϊλιχ, που είναι στέλεχος του τοπικού θεάτρου «Λαντεστεάτερ». Καμιά φορά οι δυό τους συναντώνται στο καφενείο των καλλιτεχνών «Μπαζάρ», που βρίσκεται απέναντι απ' το θέατρο. Εκεί, μπροστά σε δυο ποτηράκια βερμούτ, ακουμπισμένα στο κομψό οβάλ τραπεζάκι με το ροζ μάρμαρο, καπνίζουν και νοσταλγούν τα παλιά. Έχουν περάσει 50 χρόνια απ' το χαστούκι του 1938, που το δέχτηκε στο μάγουλό της η Μπαάροβα, το ένιωσε όμως στο γόγτρό του ο παντοδύναμος υπουργός του Γ' Ράιχ.

MARIKA RÖKK

Το κοινό που παρακολουθούσε τις φιλμοπερέτες της UFA, αγαπούσε ιδιαίτερα τη Μαρίκα Ρεκ. Γεννημένη στο Κάιρο στις 3 Νοεμβρίου 1913 από ούγγρους γονείς, έγινε γνωστή στα χρόνια 1936-1938, όταν έπαιξε στην οπερέτα με τον τενόρο Γιοχάνες Χεέστερ. Έχοντας για πρότυπο την αμερικάνα Ελεάνορ Παουελ έμαθε να χορεύει κλακέτες και να κάνει διάφορες ακροβασίες. Ήταν μελαχροινή, όμορφη, είχε χοντρούτσικες γάμπες, κοιλιά και κάθε άλλο παρά λεπτή και ήταν «μια κοπελάρα γεμάτη υγεία», όπως τη χαρακτήρισε ο Γκαίμπελς.



Πάουλα Βεσέλυ



Μαρίκα Ρεκ

Αφού σπούδασε χορό στη Βουδαπέστη, στα δεκαπέντε της χρόνια έγινε ακροβάτις και σε συνέχεια πήγε στη Νέα Υόρκη, όπου παρακολούθησε μαθήματα χορού. Γύρισε στην Ευρώπη στα 1934 και υπέγραψε συμβόλαιο διαρκείας με την UFA. Παντρεύτηκε το σκηνοθέτη Γκεόργκ Γιάκομπο με τον οποίο γύρισε πολλές ταινίες. Μετά τον πόλεμο εγκαταστάθηκε στη Βιέννη και εμφανίζεται στα θέατρα «Αν ντερ Βιν» και «Ραϊμούντεάτερ» σε μουσικά έργα ή σε έργα πρόζας, κλέβοντας πάντα την παράσταση. Εδώ στη Θεσσαλονίκη οι ταινίες της διαβολούγγαρέζας αυτής χορεύτριας είχαν μεγάλη επιτυχία. Τα «Διονύσια» και τα «Τιτάνια» στα οποία προβάλλονταν, κρατούσαν το πρόγραμμα δυο και τρεις ακόμα βδομάδες. Να θυμηθούμε μερικές.

Το ελαφρό ιππικό, ο φτωχός φοιτητής (με τον Γιοχάνες Χέεστερ), το Θερμό αίμα (με τους Χανς Στούβε και Πάουλ Κεμπ), το 'Άστρο του Μπρόντγουελ (με τον Χανς Ζένκερ), Γκασπαρόνε (με τον Γιοχάνες Χέεστερ) Καρουσέλ (με τον Γκεόργκ Αλεξάντερ), 'Ένα διαβολεμένο κορίτσι (με τον Γιοχάνες Χέεστερ), Μία μεθυστική νύχτα (με τη Ζάρα Λεάντερ και τον Χανς Στούβε), Κονσέρτο κατά παραγγελία (με την Ιλζε Βέρνερ), οι γυναίκες είναι οι καλύτεροι διπλωμάτες (με τον Βίλο Φόστερ), Χορός με τον αυτοκράτορα (με τον Βολφ 'Αλμπαχ Ρέτυ), Θέλω ν' αγαπηθώ (με τον Βίκτωρα Στάαλ), η Γυναίκα που ονειρεύτηκα (με τον Γκεόρκ Αλεξάντερ) και το περίφημο «Κόρα-Τέρυ» στο οποίο έπαιζε διπλό ρόλο: της Κόρα και της αδερφής της Τέρυ.

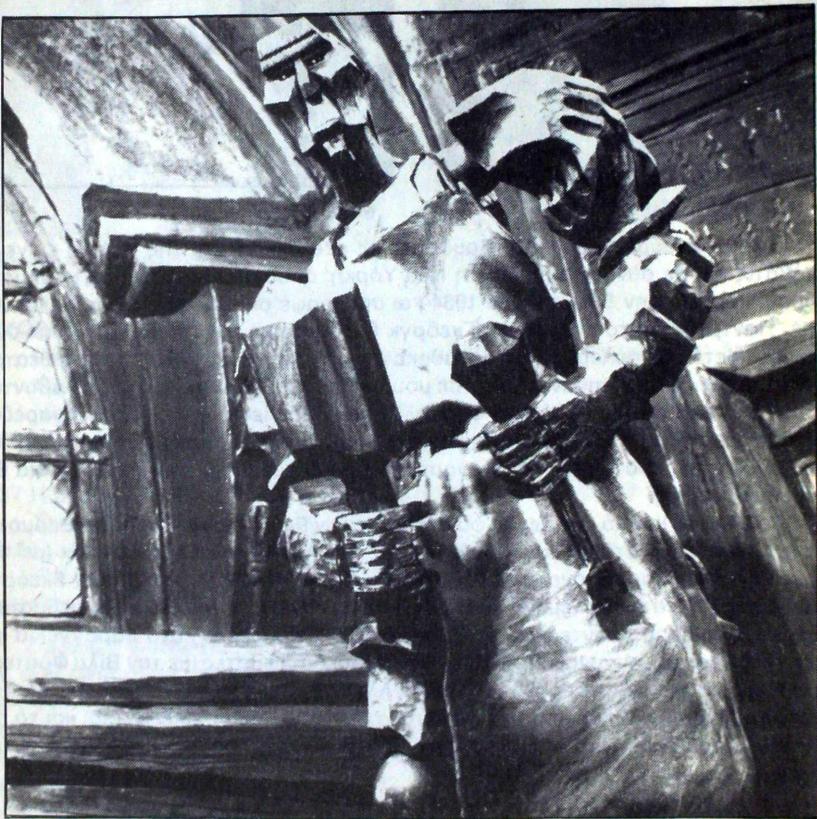
* * *

Εδώ τελειώνει η επιλογή των σταρ που κάναμε. Δεν τελειώνει όμως και ο κατάλογος των θησοποιών του γερμανικού κινηματογράφου. Η Μπριγκίτε Χελμ, η 'Αννυ 'Οντρα, η Μάρθα 'Εγκερθ, η Φραντζέσκα Γκάαλ, η Γκίτα 'Αλμπαρ, η Μάγδα Σνάϊντερ, η 'Αντελα Σάντροκ, η Τζένη Γιούγκο, η Μάρλεν Ντήντριχ, η Χάνα Βάαγκ, δεν ήταν αστέρια δεύτερης κατηγορίας. Όμως λόγω στενότητας χώρου, έπρεπε να προτιμηθούν κάποιες. Άλλα και η περιορισμένη αυτή έρευνα για τις ντιβες του Γ' Ράιχ, είναι δύσκολο να ξεφύγει απ' την αναδρομική γοητεία που ασκούσαν αυτές απάνω μας, όταν νέοι τις βλέπαμε στα «Τιτάνια», τα «Διονύσια», το «Παλάς», τα «Ηλύσια» και σε δεύτερη προβολή στο λαϊκό «Αλκαζάρ».

* * *

annecy 87

• Του Γιώργου ΣΗΦΙΑΝΟΥ



Ο ΚΥΝΗΓΟΣ ΤΩΝ ΑΡΟΥΡΑΙΩΝ

Είναι τεράστιο. Δε θα μπορούσε ν' αρχίσει κανείς μ' άλλη φράση θέλοντας να περιγράψει το φεστιβάλ του Annecy. 300 ώρες προβολών μέσα σε 6 μέρες είναι αριθμός πραγματικά μεγάλος. 50 ώρες αντιστοιχούν στις 24 της κάθε μέρας' αδύνατο να δεί κανείς τα πάντα.

Με δεδομένο όριο τις 10 - 12 ώρες προβολών τη μέρα, πρέπει απ' την αρχή να το πάρει κανείς απόφαση: έχει να διαλέγει. Έτσι για κάθε θεατή το φεστιβάλ δεν ήταν ίδιο.

Σημεία των καιρών προφανώς. Τάση υπερκατανάλωσης ή η ελευθερία του θεα-

τή μέσα από τις πολλαπλές δυνατότητες επιλογής:

Όπως και νάχει, το φεστιβάλ του Απριλίου τρέφησε την προσοχή πάνω του. Το μεγαλύτερο παγκόσμια γεγονός στο είδος του, δεύτερο φεστιβάλ μετά τις Κάννες, συγκέντρωσε φέτος αρκετές χιλιάδες ειδικούς ή λάτρεις του κινηματογράφου animation από όλο τον κόσμο. 3000 επαγγελματίες, 40.000 οι θεατές των διαφόρων προγραμμάτων από 60 χώρες, κάμποσες τηλεοράσεις (κάπου βρήκαμε σημειωμένη και την EPT 2) ...

692 ταινίες προτάθηκαν, 191 διαλέχητηκαν για το διαγωνιστικό τμήμα και για το πανόραμα. Η Ελλάδα απήχησε κι αυτή τη φορά. Η μια ταινία που έστειλε δεν επιλέχητηκε και ποια ειρωνεία: η ταινία που πήρε το όσκαρ της animation για το 1987 λέγεται "Μια ελληνική τραγωδία"! (Της βελγίδας Nicole Van Goethem). Ταιριάζει ο τίτλος' έστω και από σύμπτωση. Θλιβερή διαπίστωση πολυεπωμένη: Ο κινηματογράφος animation στην Ελλάδα δεν υπάρχει ακόμη. Παρ' όλες τις μεμονωμένες προσπάθειες.

Προς το παρόν περιοριζόμαστε να κοιτάμε τις παραγωγές των γειτόνων. Της Αλβανίας για παράδειγμα, που συμμετείχε με δυο ταινίες, κι ένα ειδικό πρόγραμμα, 7 ακόμη ταινίων, πρόσφατης παραγωγής. Για να μη μιλήσουμε για τη Γιουγκοσλαβία με τη μεγάλη παράδοση ή τη Βουλγαρία που πήρε και το μισό πρώτο βραβείο (με την ταινία "Un monde pourri" του Boyko Kanev).

Ούτε η Κύπρος είχε καλύτερη τύχη. Και είχε προτείνει δύο ταινίες. Ευτυχώς για τον... εθνικισμό μας ωστόσο είδαμε κάπου ελληνικά ονόματα. Πρόκειται για την ταινία του Αντώνιου Ηλιάκη, "Faszination". Ο Ηλιάκης εγκαταστημένος στη Φρανκφούρτη, ειδικεύεται στις εικόνες που γίνονται με ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Η ταινία, που αντιτροσπεύει τη Γερμανία, είναι ένα κολάζ από κομμάτια διαφημιστικών σποτ. Χωρίς παρατάνω φιλοδοξίες, είναι ένα πολύ καλό δειγματολόγιο των πλαστικών δυνατοτήτων που προσφέρουν σήμερα οι εικόνες της ηλεκτρονικής τεχνολογίας. (Για την Ηλιάκη αφιερώνει πρόσφατα τρεις σελίδες το αγγλικό περιοδικό "Computer images", Ιανουάριος 1987).

Εκτός από τα 15 στο σύνολο διαγωνωστικά και μη προγράμματα της καινούριας παραγωγής, ο θεατής μπορούσε να δει ακόμη πολλές ρετροσπεκτίβες. Το σύνολο του έργου του Norman McLaren για παράδειγμα. Μ' αφορμή των πρόσφατο θάνατο του (27 Ιανουαρίου 1987) οργανώθηκε η παρουσίαση όλων των ταινιών του σε 6 διαφορετικά προγράμματα, που για πολλούς ήταν η ευκαιρία ν' ανακαλύψουν ένα έργο μοναδικό σε αξία, ποικιλία και ευρηματικότητα. Το ίδιο πρόγραμμα είχε προβληθεί και στο φεστιβάλ του Ζάγκρεμπ το '86. (Βλ. σχετικό άρθρο, Κ.Τ. Νο 25-26). Αν και λιγότερο από όλους, ο McLaren μένει πάντα άγνωστος για ένα πλατύτερο κοινό και ειδικότερα για το ελληνικό.

Ακολούθωντας το ρυθμό του φεστιβάλ, περνάμε τρέχοντας τα άλλα αφιερώματα. Ένα για τον Frederic Back. (Θα μιλήσουμε παρακάτω για το φιλμ του "Ο άνθρωπος που φύτευε δέντρα"). Για τον Henri Koulev, τον Rein Raamat, τον Dwinel Grant, τον Keiichi Tanaami, τον Jan Svankmajer, τον Αλβανικό κινηματογράφο. Σημαντικά ονόματα, καθένας ξεχωριστή περίπτωση, δεν θα μπορέσουμε δυστυχώς ν' αναφερθούμε σε όλους. Ο αναγνώστης που θα νώσει στερημένος θάχει πάρει ήδη μια γεύση του φεστιβάλ. Είχαμε και μεις την ίδια στέρηση, μη προλαβαίνοντας να δούμε τα πάντα.

Παρ' όλο που όλες οι τάσεις του κινηματογράφου animation ήταν παρούσες,

από τον τελείως αποτρέ κινηματογράφο, μέχρι το διαφημιστικό σποτ, το βίντεο-κλπ, την τηλεοπτική σειρά, τη μεγάλου μήκους ταινία, την ταινία τέχνης, την προπαγανδιστική ταινία, τα φιλμς μαθητών, τους πειραματισμούς της νέας τεχνολογίας κλπ, κλπ, κάπου διάχυτη υπήρχε η αισθηση πως το κυριαρχο χαρακτηριστικό όλων των ταινιών, που τονιζόταν, ήταν η εμπορευματική τους πλευρά. Μια ταινία είναι ένα προϊόν εμπορεύσιμο.

Όταν συμπιέζεται στο ελάχιστο ο χρόνος που μπορεί ν' αφιερώσει κανείς σ' αυτήν, ο χρόνος που θέλει να τη σκεφτεί να την ξαναξήσει, όταν η μια ταινία πάρνει γρήγορα τη θέση της προηγούμενης για να διαγραφεί με τη σειρά της από αυτήν που ακολουθεί, η φύση της ταινίας αλλάζει. Παύει να λειτουργεί σαν αξια και γίνεται αριθμός. Μια μονάδα όπως τις άλλες, ούτε καλύτερη, ούτε χειρότερη.

Αυτή η λογική ισοπέδωσης φάνηκε και στον τρόπο κατανομής των ταινιών που προβάλλονταν μαζί στο κάθε πρόγραμμα όπου διαφημιστικές ταινίες, τεχνικοί πειραματισμοί και ταινίες με καλλιτεχνικές φιλοδοξίες, ανακατεύονταν αδιάκριτα. Ήταν ίσως το πιο αρνητικό σημείο του φεστιβάλ, κι η δυσφορία που προκάλεσε έγινε συχνά αισθητή.

Δεν ξέρω αν σήμερα μπορεί κανείς να ξεφύγει απ' αυτήν την πληθωριστική λογική, τον συνεχή βομβαρδισμό με πληροφορίες που απευθύνονται ωστόσο, στον ίδιο περιορισμένο αντιληπτικό χώρο του ανθρώπου. Δεν θα θέλαμε ωστόσο να καταδικάσουμε άκριτα και βιαστικά. Είναι γνωστή η αρτηριοσκλήρωση που οδηγεί η αντίθετη αντικεπτώση ενός "μετρημένου" προγραμματισμού.

Φιλοδοξία του διευθυντή του φεστιβάλ του Αππεγκ είναι η δημιουργία ενός χώρου συγκέντρωσης της βιομηχανίας και της τέχνης από ότι αφήνει να φανεί το εισαγωγικό κείμενό του στο πρόγραμμα. Θα είναι όμως; ή θα μοιάζει με το συμπόσιο της αλεπούς με το λελέκι, που η μεν αλεπού σέρβιρε σε πάτα ρηχά, το δε λελέκι σε δοχεία με υψηλό λαμπό; (Θυμηθήκαμε αυτό το μύθο εξαιτίας μιας



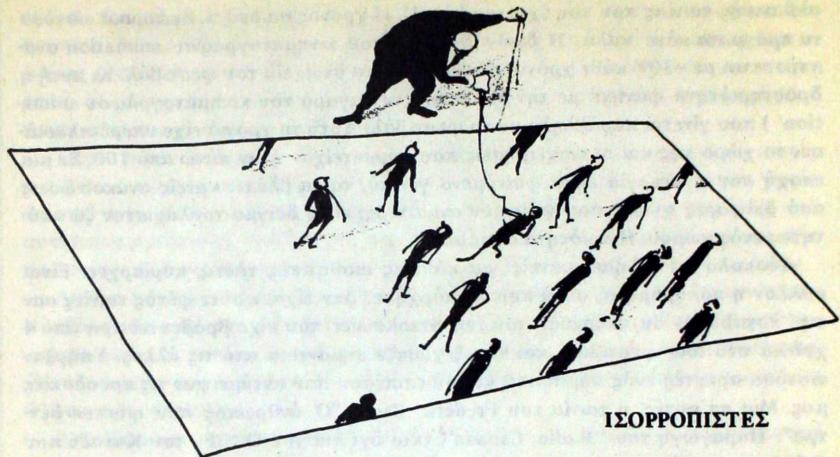
Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΦΥΤΕΥΕ ΔΕΝΤΡΑ

αλβανικής ταινίας που τον έχει για θέμα!). Ο χρόνος θα δείξει. Εμπορικά ωστόσο τα πράγματα πάνε καλά. Η διεθνής αγορά του κινηματογράφου animation αναπτύσσεται με +30% κάθε χρόνο, σύμφωνα με τα στοιχεία του φεστιβάλ. Κι αυτή η δραστηριότητα φάνηκε με την M.I.F.A. (την αγορά του κινηματογράφου animation) που γίνεται παράλληλα με το φεστιβάλ. Αυτή τη χρονιά είχε υπερδιπλασιάσει το χώρο της και οι επιχειρήσεις που συμμετείχαν ήταν πάνω από 100. Σε μια εποχή που η ανεργία είναι φαινόμενο γενικό, το να βλέπει κανείς ανακοινώσεις από διάφορες χώρες που ψάχνουν ανιψιάρχης, είναι δείγμα του λάχιστον ζωτικότητας ενός χώρου. Η ποιότητα ωστόσο;

Δύσκολο να μάλιστας κανείς για κάποιες αισθητικές τάσεις κυριαρχεις. Είναι μάλλον η πολυμορφία, αυτή που κυριάρχησε. Δεν είχαμε ούτε φέτος ταινίες σαν τις "Possibilités du dialogue" του Jan Svankmajer που είχε βραβευτεί πριν από 4 χρόνια στο ίδιο φεστιβάλ, και που ξεχώριζε σημαντικά από τις άλλες. Υπήρξαν ωστόσο αρκετές ενός σημαντικά καλού επιτέδου που αντέμειψαν τις προσδοκίες μας. Μια απ' αυτές, η ταινία του Frederic Back, "Ο άνθρωπος που φύτευε δέντρα". Παραγωγή του "Radio Canada" (και όχι πια του O.N.F. του Καναδά που βρίσκεται σε κάμψη) είναι μια ταινία άρτια σε πολλά επίπεδα. Μια ταινία "κλασσική" όπως τη χαρακτηρίζει ένας θεατής, αν αυτός ο χαρακτηρισμός είναι ευνοϊκός για μια ταινία που πρωτοεμφανίζεται. Γνωστός ήδη από την προηγούμενή του ταινία, το "Crac", που είχε πάρει και ένα δόσκαρ το 1982, ο F. Back ακολούθει τον ίδιο λίγο - πολύ δρόμο και σ' αυτή τον την ταινία. Τεχνική αντίστοιχη, γραφισμός αντίστοιχος (που έχει κάτι από την ελαφράδα της ζωγραφικής του Dufy) ώριμος τρόπος αφήγησης, αν και λιγότερο νευρώδης από την προηγούμενή του ταινία. Οικολόγος και χοροταφάγος ο ίδιος, διάλεξε ένα θέμα που του είναι ακριβώς: την ιστορία ενός βοσκού που μόνος του, μέρα με τη μέρα, χρόνο με το χρόνο, φύτεψε ένα ολόκληρο δάσος, ξαναδίνοντας ζωή σ' ένα έρημο και ολόξερο τόπο. Είναι μια ταινία ήρεμη, μετρημένη που πήρε το πρώτο βραβείο και τα περισσότερα χειροκροτήματα του κοινού.

Λιγότερο αξιόλογη η βουλγαρική ταινία του Boyko Kanev "Ενας κόδιμος σάπιος" Un monde pourpti που μοιράστηκε επίσης το πρώτο βραβείο. Η μόνη της πρωτοτυπία -αξιόλογη ωστόσο- ήταν η χρησιμοποίηση του χαρτιού μ' ένα τέτοιο τρόπο, ώστε να δημιουργεί μαριονέτες διωδιάστατες και ταυτόχρονα τρισδιάστατες. Η ίδια η φύση της χάρτινης μαριονέτας έδινε αφορμή σε ευρήματα όπως το τσαλάκωμα ενός προσώπου σαν δείγμα της μείωσής του, ή το τύλιγμά του σε ρολό κλπ. Ενδιαφέρουσα ταινία αλλά μάλλον ευνοήθηκε παραπάνω από ό,τι αξιέζει.

Λιγότερο ευνοημένη αντίθετα, αλλά όχι και αγνοημένη απ' τα βραβεία, μα που πήρε το πρώτο ειδικό βραβείο της κριτικής επιτροπής, η ταινία "Ισορροπούτες" (Equilibristes) του Raimund Krumpe από τη Γερμανία, αντλεί το ενδιαφέρον της από το μινιμαλίστικο χαρακτήρα της. Ένα τετράγωνο σχεδιασμένο με απλή μαύρη γραμμή, δυο ανθρώπινες φιγούρες, ένα κόκκινο σχοινί (μια κόκκινη γραμμή). Μ' αυτά τα ελάχιστα στοιχεία, αναπτύσσεται ένα ολόκληρο παχνίδι χώρων που βασίζεται στην ψευδαισθητική απεικόνιση της προοπτικής. Ανάλογα με τον τρόπο που είναι σχεδιασμένο το τετράγωνο και με τις σχέσεις που δημιουργούν οι ανθρώπινες φιγούρες μαζί του ή μεταξύ τους, το τετράγωνο γίνεται καταπακτή ή τοίχος, διάφανο χώρισμα ή απλή γραμμή σ' ένα επίπεδο. Μ' αυτά τα μίνιμουμ στοι-



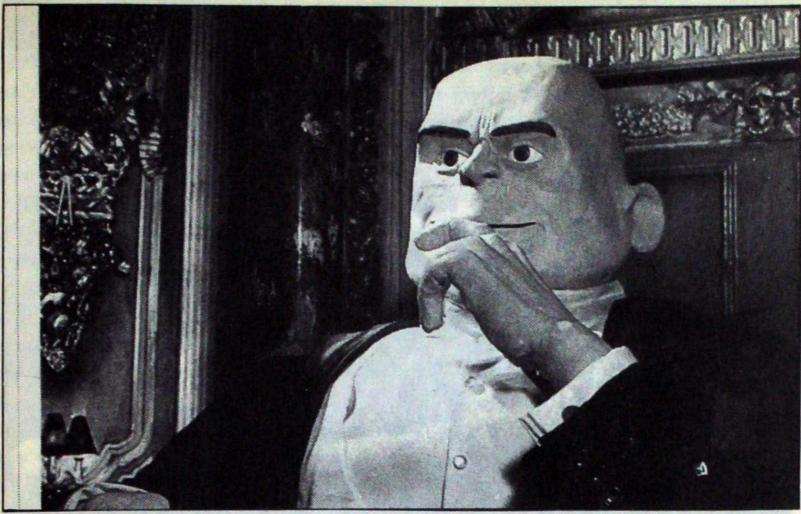
ΙΣΟΡΡΟΠΙΣΤΕΣ

χεία, και αναπτύσσοντας συνέχεια τις δυνατότητες που προσφέρονται από την ανατροπή των συμβάσεων, (όταν βλέπουμε π.χ. μια ανθρώπινη φιγούρα μισοκρυμμένη από τη γραμμή, δηλώνεται η αδιαφάνεια, ή όταν η μία φιγούρα είναι με γάλη και η άλλη μικρή δηλώνεται η απόσταση κλπ), δημιουργείται ένα συνεχές παιχνίδι παραλλαγών, ανατροπών, εκπλήξεων... Αξιόλογη τανία.

Μινιμαλίστικη λογική χαρακτηρίζει επίσης την ιρλανδέζικη τανία "Χτύπημα απ' τα μέσα" (An inside job) του Aidan Hickey, με δεύτερο σημαντικό χαρακτηριστικό το μαύρο χιούμορ. 'Όλη η δράση εκτυλίσσεται μπροστά στο ανοιχτό στόμα ενός πελάτη οδοντογιατρού. Σκόπιμα να του ραλίστικη η εικόνα, περιορισμένη η δράση, η ιστορία ξετυλίγεται κυρίως από την αφήγηση με φωνή οφ. Είναι υποτίθετα ο γιατρός που διηγείται σκηνές από κινηματογραφικές τανίες, που οπικά παρατέμπουν στο σκηνικό του ανοιχτού στόματος, και που η συσχέτιση τις κάνει από διασκεδαστικές μέχρι ανατριχιαστικές. Το πράγμα ωστόσο δε μένει εκεί. Μετά από ένα μικρό διάλειμμα, λόγω κάποιου τηλεφωνήματος, η δράση συνεχίζεται με ανάλογο τρόπο, μόνο που τώρα βλέπουμε τον τροχό να δουλεύει και τα χέρια να φυτεύουν στις τρύπες που ανοίγει, κάποια μικροσκοπικά στοιχεία με κλωστές να κρέμονται. Σύντομα διαπιστώνουμε πως καταλήγουν σ'ένα μίνι-πυροκροτητή. Ακολουθεί η έκρηξη που φέρνει τα δόντια σε αξιοθρήνητη κατάσταση. 'Όλα αυτά σε συνδυασμό με αντίστοιχες κινηματογραφικές αφηγήσεις... Κάποια στιγμή, πάντα από τον ήχο καταλαβαίνουμε πως επιστρέφει ο γιατρός από το τηλεφώνημα, και ανακοινώνει πως κυκλοφορεί κάποιος... τρελός που παριστάνει τον οδοντίατρο κλπ, κλπ. Κάπου πιο ύστερα υπάρχει ένα δάχτυλο κομμένο με τα δόντια... αλλά καλύτερα ας μη μπούμε σ' όλλες λεπτομέρειες.

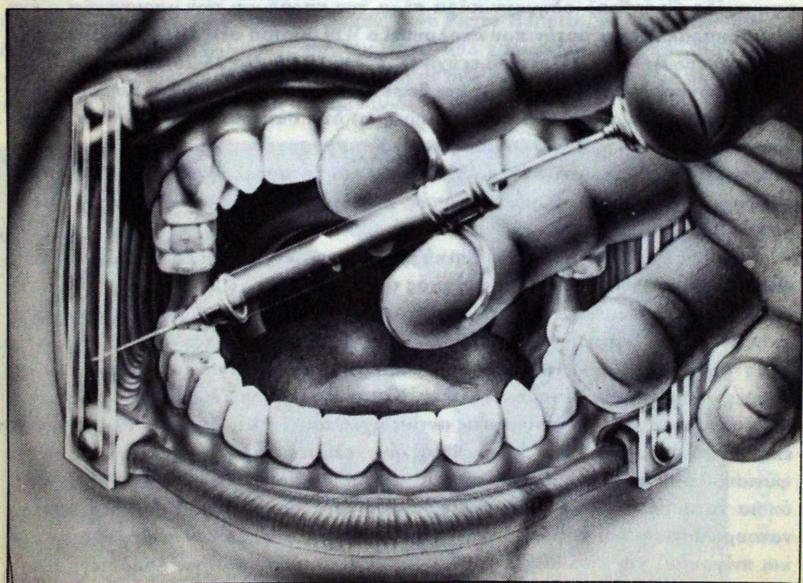
Αντίστοιχο πνεύμα ωμότητας και μαύρο χιούμορ, είδαμε στην τανία "Λούπο ο χασάπης" Lupo the butcher του Danny Antonucci όπου μετά τις μπριξόλες ο εν λόγω χασάπης κόβει τα δάκτυλά του και κατακομματίζεται στη συνέχεια...

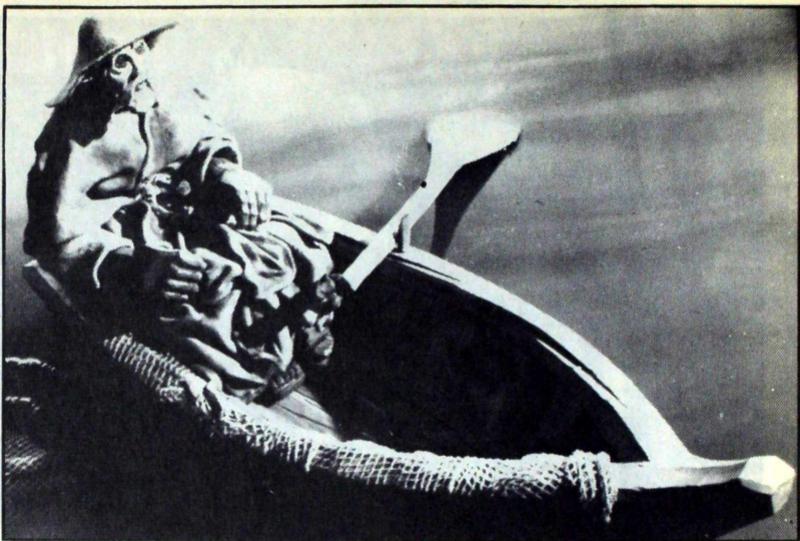
Άιματα, ποτάμια αυτή τη φορά, όχι λιγότερο μακάβρια μια που η μαριονέτα -"έμπορος όπλων", που έχει πάρει γιγάντιες διαστάσεις, σκάζει κυριολεκτικά, πλημμυρίζοντας άιματα την αίθουσα στην οποία βρισκόταν με δρομούς του, βρί-



BABYLON

ΧΤΥΠΗΜΑ ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΣΑ





Ο ΚΥΝΗΓΟΣ ΤΩΝ ΑΡΟΥΡΑΙΩΝ

σκούμε και στην ταινία "Babylon" των Peter Lord και David Spoxton. Κυριαρχώντας ολοένα και περισσότερο στην τεχνική τους οι δυο αυτοί Άγγλοι σκηνοθέτες (που πήραν και το βραβείο διαφημιστικού σποτ, για ένα φιλμάκι που αφορά στην εφημερίδα *Guardian*) οδηγούν πάρα πέρα την παράδοση των μαριονετών σ'ένα δρόμο παράλληλο μ' αυτόν που ακολουθεί ο Will Vinton στις ΗΠΑ, για τον οποίο έχουμε αναφερθεί σε παλιότερα τεύχη (Κ.Τ. No 17 και No 25-26). Κρατώντας πάντα τη λογική της καρικατούρας και ξεφεύγοντας από την αδέξια μορφή που έχουν συνήθως οι πλαστελινικές φιγούρες, οι δυο σκηνοθέτες φτάνουν σ'ένα είδος νατουραλισμού, δουλεύοντας με μεγάλη προσοχή τις λεπτομέρειες. Οι πλαστικές λύσεις που προτείνουν, μοιάζουν έτσι πιο κατασταλαγμένες και επιτρέπουν αναφορές σε θέματα σοβαρότερα, όπως το εμπόριο των όπλων στο οποίο αναφέρεται η συγκεκριμένη ταινία.

Από τις μεγάλους μήκους σημαντική και ανανεωτική στο χώρο των μαριονετών, είναι η ταινία του Jirí Barta "Ο κυνηγός των αρουράιων" (*Le chasseur de rats*). Γνωστός από παλιότερες δουλειές του, όπως "Ο κόδιμος των γαντιών που χάθηκε" (*Le monde disparu des gants*), ο Barta ανανεώνει την τσεχοσλοβάκικη παράδοση των μαριονετών. Παρ' όλο που στηρίζεται σ'ένα γνωστό παραμύθι, οι φιγούρες του είναι, θα λέγαμε, ενήλικες. Κι αυτό γιατί όχι μόνο δεν έχουν την παιδική αβρότητα που βρίσκουμε στις αντίστοιχες του *Tintka*, αλλά στυλιζάρουν στο έπακρο τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά, δίνοντάς τους μια αχμηρή, επιθετική εμφάνιση. Τόσο οι φιγούρες όσο και τα ντεκόρ δεν νοιάζονται για να δώσουν την όποια νατουραλιστική ψευδαίσθηση. Εκτός τους αρουραίους που είναι τελείως νατουραλιστικοί και κάποιες στιγμές πραγματικοί, (όπως όταν πέφτουν στο νερό και πνίγονται) και κάποια χλόη που πρασινίζει σε μια γωνιά, για παράδειγμα, που είναι επίσης αληθινή, όλα τα άλλα στοιχεία χαρακτηρίζονται από μια πλαστική

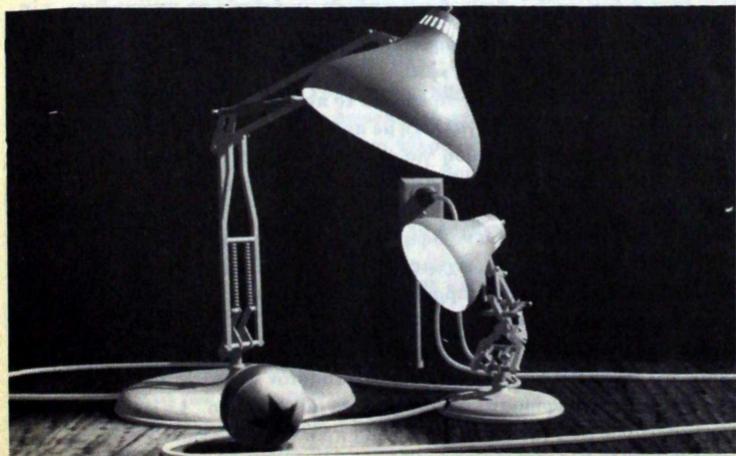
αντίληψη επηρεασμένη από την εικονογραφία του Μεσαίωνα.

Η ανεστραμμένη προοπτική στα ντεκόρ, αλλά κυρίως οι γλυπτικές μορφές των φιγούρων που δεν προσπαθούν να κρύψουν το ξύλινο υλικό τους αλλά αντίθετα το προβάλλουν και εκμεταλλεύονται τις πλαστικές του δυνατότητες, οδηγούν σ'ένα συμβατικό κόσμο σημείων, σ'ένα κόσμο πρωτοτύπων και όχι "αντιγράφων" σ'ένα κόσμο αυτάρκη..Αυτό το γεγονός αναγκάζει και τα όποια να τους ραλίστικα στοιχεία να πάψουν να είναι αυτονόητα, και ν'αποκτήσουν συμβολική σημασία.

Για την πλαστική μορφή περισσότερο παρά για τη δραματική του ανάπτυξη (που είναι συμβατική λίγο - πολύ), αυτό το φίλμ σημειώνει σίγουρα ένα σταθμό στην εξέλιξη των μαριονετών.

Σε πιο παραδοσιακή αντίληψη το "Η ώρα των αγγέλων" (L'heure des anges) των Bretislav Pojar και Jacques Drouin, καινοτομεί στο ότι συνδυάζει τις μαριονέτες με το "ταμπλώ με τις καρφίτσες". Αυτό το τελευταίο είναι ένας πάνακας συνθεμένος από δεκάδες χιλιάδες καρφίτσες που πλέξοντάς τες να καρφωθούν λιγότερο ή περισσότερο βαθειά, στο ταμπλώ, σχηματίζονται με τη βοήθεια του φωτισμού και των σκιών που αφήνουν, διάφορα σχήματα. Σχεδιασμένα μ' αυτό τον τρόπο κάποια ντεκόρ ή κάποιες φιγούρες που διπλοτυπώνονται με τις άλλες εικόνες, έφερναν σε αντιταράθεση την πιο υλική, τρισδιάστατη φύση των μαριονετών με τις λιγότερο υλικές εικόνες του ταμπλώ. Μια καλή ιδέα για την εικονογράφηση του φανταστικού κόσμου ενός τυφλού από τη μια και της πραγματικότητας απ' την άλλη.

Δύσκολο να μιλήσει κανείς για όλες τις ταινίες ξεπερνάμε λοιπόν σημειώνοντας απλά τις αξιόλογες, "The black dog" της Alison de Vere, "The frog, the dog and the devil" του Bob Stenhouse, "Bæus" του Bruno Bozzetto, "Eros linea" του Osvaldo Cavandoli, "Et vogue la galere" του Pierre Barletta, για να περάσουμε σε δυο ίσως όχι τόσο σημαντικές σαν ποιότητα, όσο χαρακτηριστικές σαν δυνατότητες που προσφέρει η νέα τεχνολογία. Και οι δύο είναι φτιαγμένες με ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Πρόκειται για τις ταινίες "Tony de Peltre" των D. Langlois,



LUXO JUNIOR

P. Robidoux, P. Bergeron και P. Lachapelle από τον Καναδά, και την τανία "Luchs junior" του John Lassester, από τις ΗΠΑ.

Υιοθετώντας τη λογική της καρικατούρας η πρώτη χρησιμοποιεί ένα (κακο-σχεδιασμένο ομολογουμένως) πιανίστα που τον κινεί μέσω ενός ηθοποιού (ζωντανού) που εκτελεί προηγουμένως τις σχετικές κινήσεις. Έχοντας κωδικοποιήσει κάθε τετραγωνικό εκατοστό της επιφάνειας του σώματος του ηθοποιού σε τρόπο ώστε ν' αντιστοιχεί με τα αντίστοιχα σημεία του μοντέλου πιανίστα, κάθε κίνηση ή παραμόρφωση μεταδιδόταν αυτόματα στο μοντέλο. Μια γκριμάτσα των χειλιών για παράδειγμα, μεταφραζόταν αυτόματα στην αντίστοιχη γκριμάτσα του μοντέλου, στο οποίο επιτέλεον υπήρχε η δυνατότητα της υπερβολής της γκριμάτσας, ώστε να ταιριάζει στην καρικατούρα. Μ' αυτό τον τρόπο, ο σχεδιαστός πιανίστας μπορούσε να παιξει πιάνο, ν' αλλάζει εκφράσεις στο πρόσωπό του, κλπ.

Η άλλη τανία χρησιμοποιεί για ήρωες δυο αρθρωτές λάμπες γραφείον που τις βάζει να παιζούν ανθρωπομορφικούς ρόλους. Η μεγαλύτερη λάμπα είναι η μητρική-πατρική φιγούρα και η μικρότερη η παιδική. Η μικρή λάμπα παιζει με μια μπάλα, η μεγάλη της δίνει πάσες, η μικρή χοροπηδάει πάνω στη μπάλα, την ξεφουσκώνει, κλαψουρίζει... Απλό μοτίβο δράσης, κινημένο ωστόσο με δεξιοτεχνικό τρόπο, έτσι ώστε τ' αντικείμενα ν' αποκτούν προσωπικότητα. Αξιόλογη δουλειά, κυρίως για την κίνηση και τον τρόπο "ερμηνείας" των ρόλων. Όσο για τη θεματική προτίμηση (το "χαριτωμένο" παιδάκι και ο γονιός) μια λεπτομέρεια: ο σκηνοθέτης δούλευε πιο πριν στα στούντιο του Ντίσνευ. Δύσκολο να σύνσει η επιρροή της καλά ριζωμένης ρετσέτας. Λογικά θα πρέπει να περιμένουμε να δούμε ποτος θα παρουσιάσει το πρώτο "μελό" με τις ηλεκτρονικές εικόνες. Ο ίδιος πάντως συνεχίζει: ο προσεχής του ήρωας είναι ένα μικρό ποδηλατάκι σε μια βιτρίνα μαγαζιού και κάποια μεγάλα ποδήλατα (οι ενήλικες). Ούφ.

Είναι γεγονός πως οι βικόνες που γίνονται με υπολογιστές, έχουν κάνει μεγάλες προόδους σε σύντομο χρονικό διάστημα και κάθε χρόνο δίνουν καινούριες εκπλήξεις. Παρ' όλα αυτά, οι τανίες αυτού του είδους έχουν ένα ιδιαίτερο δικό τους κύκλωμα παρουσίασης (Monte Carlo, Sigrapf, Paragraph) και έτσι δεν συμμετείχαν απαραίτητα οι καλύτερες στο Appency. (Σε άλλη ευκαρία –στο Paragraph– έχουμε δει πολύ πιο προχωρημένες δουλειές όπως το διαφημιστικό φιλμάκι "Power" του R. Abel στις ΗΠΑ, κλπ).

Ένα κακό παράδειγμα αντίθετα –πρέπει να το πούμε– ήταν το ζενερίκ του φεστιβάλ. Φτιαγμένο με μια μέθοδο γαλλική με περιορισμένες δυνατότητες, έμοιαζε μάλλον να βρίσκεται σ' αυτή τη θέση για να διαφημίσει την τεχνική του και την εταιρία που το κανε, παρά για άλλο λόγο. Είναι κι αυτό ένα από τα δείγματα της οπτικής τροφεστιβάλ του Appency. Αντίστοιχη με τη λογική της τηλεόρασης όταν κόβει στη μέση μια τανία για να σφηνώσει τη διαφήμιση...

Και μια που το φέρει ο λόγος, είχαμε φέτος την ευκαρία να δούμε βουλγάρικες διαφημίσεις. Καπιταλιστική διάβρωση ή γκορμπασωφικοί απόχχοι; Όπως και να χει, είδαμε πως της φυλακής τα σίδερα κόβονται με τα... δόντια, αρκεί να τα χει βουρτσίσει κανείς με την "τάδε" οδοντόκρεμα. (η μάρκα της οδοντόκρεμας στο επόμενο τεύχος!). Το φιλμ του Nikolai Todorov λεγόταν ZEFIR. Ο ίδιος παρουσίαζε ένα ακόμη διαφημιστικό σπότ για λακ μαλλιών (το "La jee").

Από την καπιταλιστική (;) στη σοσιαλιστική προπαγάνδα τώρα. Εκτός τις παι-

LA BELLE
CONTRE
LE FRONT



δικές τανίες που περιείχε το πρόγραμμα αφιέρωμα στην αλβανική παραγωγή, στο διαγωνιστικό μέρος του φεστιβάλ συμμετείχε μια ταινία του Gazmend Leka "La balle contre le front". Θεματικά τίποτα το πρωτότυπο. Όπως μπορεί κανείς να φανταστεί πρόκειται για τον "χοντρό" με το παπιγιόν και το καπέλο (για πούρο δεν θυμάμαι αν είχε) που αφού δείξει πόσο κακός είναι, στο τέλος ρεζιλεύεται. Εκτός από τους απλοϊκούς συμβολισμούς, που αυτή τη φορά στρεφόταν ενάντια σε μια οργάνωση, που συνεργάστηκε με τους Γερμανούς στην κατοχή, πρέπει να ομολογήσουμε πως στο τεχνικό επίπεδο η ταινία ήταν αρκετά καλή. Ακόμη και στα "γλωσσικά" εκφραστικά στοιχεία, διακρίναμε μια προσπάθεια ξεπεράσματος του στείρου συμβολισμού (όταν για παράδειγμα ο σχεδιασμένος άνθρωπος σπρώχνει μια σχεδιασμένη επίσης γραμμή – κάδρο, προσπαθώντας να βγει έξω), ο οποίος ωστόσο, δεσπόζει. Για να μη μείνει καμιά αμφιβολία για την ιδεολογική τοποθέτηση της ταινίας, το τελευταίο της πλάνο δείχνει ένα χέρι που τσαλακώνει τα χαρτιά με τα φασιστικά σύμβολα, το πρόσωπο του Μουσολίνι, κλπ.

'Ιδιο κλίμα – το δίδαγμα πάνω απ' όλα – και στις υπόλοιπες τανίες που είδαμε στο αφιέρωμα: Στο φιλμ "Ο Ροβίνσωνας και οι σωτήρες του" του Sokol Xhahysa βλέπουμε ένα ναυαγό που δεινοπαθεί από τα διάφορα πλοία που έρχονται και νομίζει πως θα τον σώσουν. Στο τέλος μένει πάνω σ' ένα σωσίβιο αφού του κλέψουν και το ίδιο το ξερονήσι στο οποίο βρισκόταν.

Στο "Τα δυο συμπόσια" (Les deux festins) του Luan Rama, εικονογραφείται το γνωστό παραμύθι με την αλεπού και το λελέκι που, η πρώτη σερβίρει σε ρηχά πάτα, στο γεύμα που καλεί το λελέκι, με αποτέλεσμα αυτό να μην μπορεί να φάει. Σ' αντίποινα το λελέκι την καλεί σε τραπέζι και της προσφέρει το φαΐ σε μακρόστενα ψηλόλαμπα δοχεία...

'Άλλη ταινία το "'Ασπρο κοτόπουλο" (Le poussin blanc) του Vlash Droboniку που δείχνει πως είναι επικίνδυνο να παιζουν με τα σπίρτα... (το κοτόπουλο βάζει φωτιά στο σπίτι του παιζοντας).

Το "Παραλλαγές σ' ένα θέμα" (Variation sur un theme) του Sokol Xhalysa επίσης, είναι ένα φιλμ με μικρά σκετσάκια. 'Ένα δέντρο, ένα αχλάδι κι ένας άνθρω-

πος που θέλει να το φάει. Στο πρώτο σκετσάκι κόβει το δέντρο για να φτάσει το αχλάδι. Στο δεύτερο περμένει από κάτω με το στόμα ανοιχτό μέχρι να πέσει. ('Οταν πέφτει είναι σάπιο!) Στο τρίτο, το αχλάδι είναι στο ύψος του, ο ανθρωπάκος δεν το κόβει αλλά σκάβει ένα λάκο όπου βάζει μια σκάλα κι ανεβαίνει για να το κόψει... (Είναι κανείς που δεν κατάλαβε το δίδαγμα;)

Τέλος ένα άλλο φίλμ (το "Le petit au palais" του Bujar Kaprekhia) έχει κεντρικό ήρωα ένα είδος κοντορεβυθούλη που τον κυνηγάνε οι κακοί και αυτός στο τέλος κερδίζει...

Πέρα όμως από τη θεματική απλοϊκότητα και την προπαγανδιστική σκοπιμότητα, αναμφισβήτητη διαπίστωση είναι ότι στην Αλβανία αυτή τη στιγμή υπάρχει μια παραγωγή σημαντική σε όγκο, τηρουμένων πάντα των αναλογιών.

Αντίστοιχα το τεχνικό επίπεδο δεν φαίνεται ιδιαίτερα καθυστερημένο και τουλάχιστον σ' αυτό το σημείο, η ελληνική παραγωγή θα' βρισκειστεί στοιχεία να ξηλώψει.

Πίσω στο καπιταλιστικό Appesey όμως με τα φώτα του, τις φιλοδοξίες του, το συνωστισμό και τις ευκαρίες του, την αγορά, τις σημαίες των συμμετεχόντων κρατών να κυματίζουν, τα βεγγαλικά να λούζουν τη γυάλινη στέγη του κτιρίου την τελευταία βραδιά (και τον καντό να γεμίζει την αίθουσα!) τους επισκέπτες από όλες τις γωνιές της γης και το σύννεφο τα χρωματιστά χαρτάκια που ρίχτηκαν την ώρα της απονομής των βραβείων.

Τώρα που η γιορτή τέλειωσε και οι εικόνες σβύνουν η μια μετά την άλλη, μ' όλο που σίγουρα πολλά σημαντικά μας έξεφυγαν, ας κλείσουμε αυτή τη σύντομη περιγραφή με μια "ταινία" αλλιώτικη απ' τις άλλες. Είναι ένα έργο "γλυπτικής" κινητικής, συνέχεια των προκινηματογραφικών συσκευών... Είναι μια σφαίρα. Σχεδιασμένες προσεκτικά πάνω της οι φάσεις διαφόρων κινήσεων ενός ανθρωπάκου που ανακυκλώνοντα οριζόντια και κάθετα. Μ' ένα στροβισκοπικό προβολέα ν' αναβοσβύνει, και τη σφαίρα να γυρίζει, τα ανθρωπάκια αρχίζουν να κινούνται... Το όνομα του δημιουργού της, Frans Mikkelsen.

Και τέλος-τέλος μια πληροφορία: Από φέτος λειτούργησε ένας χώρος ιδεών. 'Οποιος είχε κάποια πρόταση ταινίας και έψαχνε παραγωγό, μπορούσε να τοιχοκολλήσει σ' ένα συγκεκριμένο χώρο, μερικά του σχέδια, μια περιληψη, κλπ στοιχεία για την ταινία του. Για φέτος ο χώρος λειτούργησε. Οι παραγωγοί πέρασαν, και είδαν, και ενδιαφέρθηκαν. Γύρω στις 12 προτάσεις από τις 40 μοιάζει να μπήκαν στο δρόμο πραγματοποίησης. Μένουν δυο χρόνια μέχρι το άλλο φεστιβάλ. Ο χώρος θα υπάρχει ξανά....

• Γιώργος ΣΗΦΙΑΝΟΣ





ΩΡΑΙΟ ΜΟΥ ΠΛΥΝΤΗΡΙΟ

Ωραιό μου βασίλειο

**ΜΥ BEAUTIFUL LAUNDRette (Αγγλία 1985). Σκην.: Στήβενς Φρήαρς. Φωτ.:
Όλιβερ Στέπλετον. Ήθος.: Ντάνιελ Ντέυ Λιούις, Σάεντ Τζάφρεϋ, Ρόζαν Σεφ.**

Ο κος 'Άλη υπήρξε το πάλαι ποτέ ένας πετυχημένος δημοσιογράφος. Και όχι μόνο αυτό δηλαδή: ένας αληθινός διανοούμενος της αριστεράς, με συγγράμματα σοβαρότατα στο ενεργητικό του, προσωπικός φίλος του Μπούτο, αγωνιστής της δημοκρατίας στην πατρίδα του, αλλά και υποστηρικτής του εργατικού κινήματος στην Αγγλία.

Τώρα το Πακιστάν είναι μακριά' το ίδιο και τα χρόνια των μεγάλων αγώνων και του μεγάλου ονείρου: της κατάλυσης ενός βλοσυρού και άπληστου καπιταλισμού και της δημιουργίας μιας ελευθερης και δίκαιης κοινωνίας. Σήμερα κείται στο κρεβάτι του, κουρέλι από το αλκοόλ, σ' ένα μίζερο διαμέρισμα δίπλα στις ράγες του σιδηροδρομικού σταθμού, σε μια εργατική συνοικία των Λονδίνου. 'Αρρωστος και μόνος, έχοντας αυτοκτονήσει η γυναίκα του μέσα στο αδιξόδιο των συνέχων καυγάδων, μοναδική ελπίδα ο γιος του, Ομάρ. Ο Ομάρ πρέπει να πάει στο κολέγιο, να μορφωθεί, να καταλάβει και να σκεφτεί, να πάει μπροστά σε μια χώρα που θέλει τη ράτσα τους, εργάτες και οδοκαθαριστές -και ούτε καν αυτό.

Άλλα δεν είναι κα δύο οι Πακιστανοί, εργάτες και οδοκαθαριστές. Μερικοί πήγαν μπροστά, άλλοτε με τη δουλειά, άλλοτε με το άρπαγμα ευκαιριών, ενίστε πατώντας επί πτωμάτων. Έγιναν ας πούμε, ιδιοκτήτες αλυσίδας πλυντηρίων. Σ' αυτό το τελευταίο, φαίνεται ότι επιδιδονται κυρίως οι μεγαλοπιασμένοι «Πάκις» του Λονδίνου. Πάντως σ' αυτό χρωτάει την ισχύ του, ο θείος του Ομάρ, Νάστερ, ο οποίος του προσφέρει την πρώτη του δουλειά. Σύντομα δε, θα του προσφέρει και την πρώτη του ευκαιρία προς κατάκτηση της Δύστης. Αυτή είναι και η κινητήριος δύναμη του φιλμ, η αφορμή για το «Ωραιό μου πλυντήριο» του Στήβεν Φρήαρς.

Χωρίς τα μεγαλόπνοα και μεγαλομανή εφφέ του αμερικάνικου σινεμά, αλλά και χωρίς υπερβολικούς μελοδραματισμούς και των μανιερισμών των αμερικάνων ηθοποιών, το φιλμ ρέει, κυριολεκτικά, αφηγούμενο μια ιστοριούλα με αναφορές και στίγματα εποχής που ξεπερνούν την φαινομενική απλότητά της. «Δραματική κωμωδία» ή «κομεντί» που θάλεγαν και οι έλληνες κριτικοί, που σε κάνει να γελάς ή άλλες φορές να νιώθεις τρυφερότητα με τα παθήματα των συμπαθέστατων χαρακτήρων του έργου, μας μιλάει για τη ζωή κάποιων ανθρώπων στην σύγχρονη Αγγλία της Θάτσερ και των ασιατών μετοίκων, το Λονδίνο των πανκ και των αιώνιων

εργατικών συνοικιών.

Το φίλμ «ρέει» η κάμερα ακολουθεί, περπατάει, κάνει αισθητή την παρουσία της, με συνεχή «τράβελινγκ». Νομίζω ότι είναι πολύ λίγα τα πλάνα στα οποία το μάτι δεν ακολουθεί τον Ομάρ. Ο Ομάρ είναι κάτι παραπάνω από πανταχού παρών -χωρίς αυτόν δεν υπάρχει τανία. Η κάμερα-μάτι του Φρήρας, παρακολουθεί τους ήρωες λες και παίζει το ρόλο τυτελέτη που έχει εισβάλει στη ζωή τους. Τα σταθερά πλάνα είναι λίγα, σαν να θέλει ο σκηνοθέτης να κρατήσει παταραγμάτων μεταξύ της θεατρικότητας του σεναρίου και της ποθητής «κινηματογραφικότητας» του φίλμ. Έτσι, αν και έχουμε να κάνουμε με μια λιτή τανία, κινηματογραφικά συμβατική, αναγκαστικά το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στην πλοκή ενός καλογραμμένου σεναρίου, που ελπίζει ότι κάνει, και μάλλον κάνει, μια καταγραφή της κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας της σύγχρονης ζωής, του νότιου Λονδίνου μια πραγματικότητα, που δεν απέχει πολύ από άλλες παρόμοιες καταστάσεις, σε άλλες συνοικίες, μέσα και έξω της λαμπτερής κατά τα άλλα διάσημης προτεύουσας, μιας πρώτης παγκόσμιας αυτοκρατορίας, που σήμερα αρκείται στο να αυτοποκαλείται «Ηνωμένο Βασίλειο».

Ο «Όμο», όπως τώρα πα φωνάζουν το μελαμφό εγγλεζάκι Ομάρ, αναλαμβάνει τη διαχείριση ενός από τα πλυντήρια του θείου Νάσσερ. Ένα από αυτά τα πλυντήρια, συνηθισμένο πράμα στις δυτικές χώρες και ιδιαίτερα στην Αγγλία, όπου πάνε για «λάντρυ» τα άπλυτά τους, οι φτωχές νοικοκυρές, οι φοιτητές και οι εργάνηδες, ενώ τις βραδινές ώρες γίνονται καταφύγια άνεργων, πανκ, πρεζάκτηδων και τρελών, των απόβλητων δηλαδή του καθωσπρέπει κόσμου!

Καταλυτικό ρόλο παίζουν ο ξάδελφος Σαλίμ, ο παιδικός φίλος Τζώνι, η ξαδέλφη Τάνια, η γκόμενα του θείου Νάσσερ, η Ρέιτσελ. Ο Τζώνι γρήγορα θα αποδειχθεί αχώριστος φίλος, πιστός και ικανότατος συνεργάτης, την επιτυχία τους θα συμπληρώσει και ο έρωτάς τους. Τι τα θέλει λοιπόν τα κολέγια και τα εργατικά κινήματα ο 'Όμο; Σ' αυτή τη χώρα που όπως λέει ο Νάσσερ, «αγαπάμε και μισούμε», μπορεί να πάρεις ό,τι θέλεις γιατί όλα σου προσφέρονται. Το μόνο που έχεις να κάνεις, είναι να βάλεις το χέρι σου στο τσουβάλι -κι ας κωλοβαράνε τα τεμπελόσκυλα της εγγλεζάκια, περιφερόμενοι με πορτ και πράσινο κεφάλια. Αυτοί θα είναι πάντα η πλέμπα που τρέχει στις ρατσιστικές διαδηλώσεις για πέταγμα των «πάκις» από τη χώρα, τη στιγμή που οι ίδιοι πλουτίζουν τον Νάσσερ, τον Σαλίμ, τον 'Όμο. Κύριε 'Άλι, ζάστε και το τελευταίο κάστρο. Το αδηφάγο σύστημα, κατάπιε και την τελευταία ελπίδα. Στην υγεία της Μάγκυ λοιπόν! Στην υγεία της!

Ο 'Όμο, γλυκός και τρυφερός, καλός, ευνοούμενος της τύχης, της ζωής και του έρωτα, θα παίξει το χαρτί του συστήματος: αξιοπρεπώς θα χρησιμοποιήσει τους κανόνες της ζούγκλας, γιατί χωρίς αυτούς είναι χαμένος. Το εμπόριο ναρκωτικών του Σαλίμ, θα γίνει ο χρηματοδότης της νέας επιχείρισης -μα δε χτίζεται ένα βασίλειο, χωρίς έστω και λίγη παρανομία...

Το παλιό, σε αποσύνθεση πλυντήριο, θα γίνει το «Ritz των πλυντηρίων». Ο 'Όμο παίρνει εκδίκηση στο ρατσισμό των παιδικών χρόνων: Ο Τζώνι έχει προσφέρει τη μικητή δύναμη του, ενώ αυτός, άρχοντας του μικρού του βασιλείου, έχει προσφέρει το μυαλό και το γούστο.

Οι υπόλοιποι ήρωες τακτοποιούν τη ζωή τους, παίρνοντας αποράσεις τελεσίδικες και οριστικές. Η Τάνια φεύγει απ' το σπίτι, έχοντας αποτύχει να φέρει στο πλευρό της τον 'Όμο ή τον Τζώνι, η Ρέιτσελ καταλαβαίνει ότι ο Νάσσερ δεν της ανήκει, κι ο Νάσσερ παίρνει ένα μάθημα, του τι εστί δυτική νοστροπία. Ο ίδιος άνθρωπος, πετάει έναν ομδενό του στο δρόμο, αφού ο τελευταίος είναι ανίκανος να του πληρώσει το νοίκιο (πράξη που δε θα τολμούσε, αν κρατούσε ακόμα τις αξεις της παλιάς και θεοσεβιούμενης κοινωνίας απ' όπου προέρχεται).

'Όλα μπαίνουν σε μια σειρά λοιπόν με το τέλος της ιστορίας μας, αφήνοντας πίσω τους ήρωες της, ο αφηγητής Φρήρας φεύγει και κλείνει την πόρτα, όπως στις παλιές ελληνικές ταινίες με happy end, τον Τζώνι και τον 'Όμο να χαίρονται τον έρωτά τους και την επιτυχία του «laundrette» POWDERS (σκόνες), που τώρα πια θυμίζει κομμωτήριο πολυτελείας ή μια δαση για τις νοικοκυρές της μουντής γύρω γειτονιάς.

'Ετοι ο κος 'Άλι θα μείνει μόνος, χωρίς ένα γιο όπως ακριβώς θα τον ήθελε, απογοητευμένος από την εργατική τάξη που δεν έκανε ποτέ τίποτα να αλλάξει τους ρόλους: εκεί, στον απόδημο των τρένων που φεύγουν.

ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ

'Η

Ο ανελκυστήρας που οδηγεί στην κόλαση



ANGEL HEART. Σκην.: Άλαν Πάρκερ. Φωτ.: Μάικλ Σερεζίν. Ήθοπ.: Μίκη Ρουρκ, Ρόμπερτ ντε Νιρο, Λίζα Μπονέ, Σάρλοτ Ράπλινγκ.

Να μια ταινία στο κλίμα της εποχής. Μιας εποχής όπου οι θρησκείες έχουν ήδη φθαρεί και παρέλθει, αφήνοντας τρύπιο τον ουρανό και το έδαφος πρόσφορο για την εγκαθίδρυση παντός είδους αποκρυφισμού, είτε αυτό λέγεται Μαύρη Μαγεία, βουνοτού, χειρομαντεία κι αστρολογία, είτε αναζήτηση της Ολότητας και της αυτογνωσίας μέσα από μισταγωγικές πρακτικές κι ερευτελεστίες.

Η ταινία αναπαράγει και μας εισάγει σ' αυτό ακριβώς το κλίμα, όπου η πραγματικότητα συγχέεται με τον εφιάλτη κι όπου ο εφιάλτης είναι η ίδια η πραγματικότητα. Από αυτή την άποψη ο σκηνοθέτης της έχει σίγουρα πετύχει. Έχει δηλαδή καταφέρει να φτιάξει μια ταινία «ατμόσφαιρας» αλλά τίποτε άλλο. (Και μα πον μόλις δώσαμε έναν χαρακτηρισμό στο φίλμ, ας πούμε κι αυτό: ότι όσο κι αν η ταινία συστήθηκε σαν φίλμ-νονάρ, ή σαν θρίλερ -κι εδώ διχάζονται οι γνώμες- δεν φαίνεται να είναι τίποτα απ' όλα αυτά η τουλάχιστον δεν μας πείθει για κάτι τέτοιο). Όσο για το τι είδους ταινία είναι (αν και ο προσδιορισμός δεν παρουσιάζει και μεγάλο ενδιαφέρον), αυτό θα παραμείνει ένα ανεξήγιαστο μυστήριο, μαύρο και σκοτεινό, δύος «μυστήριο» είναι κι η ίδια η σύλληψη της κι η ατμόσφαιρα που περιβάλει τις εικόνες της κατά την θέασή της.

Παρακολουθούμε λοιπόν έναν τύπο, πολύ αληθινό και πολύ ζωντανό -τον κ. Ειντζελ-που του ανατίθεται να βρει έναν άλλον τύπο -τον Τζώνου Φέιβοριτ- καθόλου σίγουρα ζωντανό και καθόλου αληθινό, για να μας αποκαλυφθεί τελικά, αν δεν το είχαμε ήδη μυριστεί, ότι ο αναζητώντων είναι το ίδιο και το αυτό πρόσωπο με τον αναζητούμενο.

Άλλα τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά (!). Για να φτάσουμε σ' αυτήν την αποκάλυψη θα διασχίσουμε ένα τούνελ τρόμου, με περιέργους φόνους, που εναλλάσσονται με μια διαδοχή από εφιάλτες -που επανέρχονται όλο και «εφιαλτικώτεροι»- η εφιαλτικές μνήμες. Μπρρρ, φοβερές, τρομερές σκηνές και εικόνες.

Κι όλα αυτά πασπαλισμένα με μαύρη γύρη αποκρυφισμού, με τελετές ανατριχιαστικές, κορνέτες που θρηνούν πένθιμα και δυσοίωνα, σκοτεινές κατάρες, πουλερικά που ξεκοιλιάζονται και ραντίζουν τα πρόσωπα με αίμα, σύμβολα αλλόκοτα και διαλόγους που για να τους κατανοήσει κανείς θάπρεπε νάναι μυημένος στην Μαύρη μαγεία η τουλάχιστον νάναι γνώστης της σχετικής «օρολογίας». Αυγά και κότες, κομμένα κι απολιθωμένα χέρια, και ξεριζωμένες καρδιές, μάγοι και ιέρειες Μπαντού, μπαίνουν όλα σε λειτουργία και κάνουν την ταινία να μοιάζει, σαν ένα κακής σύλληψης παραμύθι, πτιαγέμον για παιδιά που δεν τρώνε το φαΐ τους. Η αφήγηση εκτραχηλίζεται κι ο θεατής χάνει τον μπούσουλα, πέφτει στην μαύρη τρύπα του θεαματικού κενού. Ενώ το μπουμ-μπουμ μπροντοχτυπάει σαν μια τεράστια καρδιά, δονώντας το εκτός πεδίου.

Και το αποκορύφωμα: το πρόσωπο-κλειδί (της κόλασης), ο «Εκκεντρικός» κ. Λούις Σάιφερ, με τα «καλοακονισμένα» του νύχια (ποιος είναι - ποιος είναι;), που τα βλέπουμε εκστασιασμένοι σ' ένα φρικτό γκρο-πλαν να καθαρίζουν το (σαν) αυγό (την ψυχή του ήρωα) και να το (την) καταβροχθίζουν. Είναι αυτός (ποιος;) που για λογαριασμό του ο 'Ειντζελ ψάχνει μάταια να βρει τον... εαυτό του, που ούτε καν είναι ένας 'Ειντζελ (άγγελος)- αφού έχει διαπράξει ήδη πέντε φόνους αλλά κάποιος που κάπου, κάποτε, έδωσε την ψυχή του στον Διάβολο (ναι, αυτός είναι λοιπόν) και του ανήκει μια για πάντα, δύως του ανακοινώνει κι ο ίδιος αυτοπροσώπως (με φωσφορίζοντα ματάκια, παρακαλεί, ο Εωσφόρος, ο Διάβολος, ο 'Έχω από Δω (και κατά κόσμον ο φιλάτας Ρόμπερτ ντε Νίρο, που ο καμένος πόσο ξέπεσε στον ρόλο αυτόν!).

Και το τέλος ήρθε. Μπαμ-μπουμ. Οι πόρτες κλείνουν όλες με γδουπούς φοβερούς. Κι ο ανελκυστήρας ξεκινάει -το μουνγκρέτο του υπήρξε το λάιτ-μοτίβ όλης της αναζήτησης, ο ίδιος ο κινητήρας του εφιάλτη- και οδηγεί τον άμιορο πρώην 'Ειντζελ ντουνγρού κάτω (ή πάνω;) στην κόλαση. Πάει κι αυτός. Βλέπετε στον Διάβολο (ναι αυτόν) καθόλου δεν αρέσουν οι εκκρεμότητες και οι αγγέλοι!

Για αυτό προσέξτε: η απειλή πλανάται γύρω μας παντού και λέγεται Μπαντού ή κάτι τέτοιο. Ο 'Άλαν Πάρκερ, πάει την έβαψε, τον χάσαμε κι αυτόν. Και τώρα ποιος έχει σειρά; Μήπως όλοι εκείνοι οι θεατές που μαζικά φρηκάρησαν ενθουσιασμένοι απ' την ταινία; Κι έπειτα το ερώτημα που ανησυχεί, ακόμα, περιφέρεται σατανικά αναπλάντητο: η κότα έκανε το αυγό ή το αυγό την κότα;

ΟΙ ΜΑΓΙΣΣΕΣ ΤΟΥ ΗΣΤΓΟΥΙΚ



THE WITCHES OF EASTWICK (USA 1987)

Σκην.: Τζωρτζ Μίλλερ. Σεν.: Μάκλ Κρίστοφερ απ' το ομώνυμο βιβλίο του Τζων Αμπτντάικ. Φωτ.: Βίλμος Ζίγκμοντ. Μουσ.: Τζων Ουιλιαμς. Ήθ.: Τζακ Νικολσον, Σερ, Σούζαν Σάραντον, Μισέλ Περάμφερ. Διάρκεια: 118'.

Ο φακός αρχίζει να κινείται κανηματο-

γραφώντας μια ειδυλλιακή όμορφη πόλη, με καρτποσταλική ηρεμία και ανύπαρκτο χρόνο. Η μουσική συνοδεύει, κι είναι απ' αυτές που σε προειδοποιούν να μην εφησυχάξεις, γιατί ο κίνδυνος παρόλ' αυτά, καραδοκεί.

Κι ο χρόνος αρχίζει να ξυπνά απ' τον λήθαργό του, κι η γενικότητα ειδικεύεται και παίρνει μορφές, η πόλη ζωντανεύει κι η ζωή κυλά με γραφικά στατικό ρυθμό. Ο

φακός επάμονος κι υπομονετικός, ψάχνει και ψάχνει και ψάχνει και, τελικά, ανακαλύπτει....

Τρεις νεαρές όμορφες μάγισσες διασκεδάζουν το χρόνο τους σε μια τυπικά αμερικανική επαρχία, προσπαθώντας να σπάσουν την μονοτονία του καθωσπρευσμού, τον κλοιό ενός περίγυρου με παρωχημένες επιλογές και "αξιοπρεπή" χόμπι, — συλλόγους κυριών για την προστασία των πουλιών, της παράδοσης, της εκκλησίας—, μ' όλη την ιδιαιτερότητα κοινωνίας που είδε πιο πέρα και πιο μακριά και, στη συνέχεια κλείστηκε στο καβούκι του κομφορμισμού.

Τα νερά ταράζονται, κι όχι μόνο αυτά, απ' τον ερχομό ενός παράξενου άντρα, γοητευτικού σαρδώνου, παράδοξου, ανιγματικού, με τάσεις συλλέκτη και πρωθιθητού ταλέντων (!).

Αυτός κι οι τρεις νεράδες του, πλέκουν την ιστορία του Ήστγουκ με σκάνδαλα, συγκεντρώσεις οργίων, έρωτες, βιολοντσέλα, συγχορδίες τρελές να σκούζουν σαν άγγελοι της αποκάλυψης, το κακό να τριγυρνάει παντού, κυρίες που απελπισμένα φωνάζουν και προειδοποιούν και πεθαίνουν, πουριτανική υστερία, μάγισσες τρελές, ενθουσιασμένες, ερωτευμένες, διστακτικές, τρομαγμένες, έτοιμες ν' αρνηθούν κάθε επαφή με τον διάβολο, κι αυτός να τρέχει και να ουρλιάζει και να μουγκρίζει και να εκδικείται και να φοβίζει, μεγαλείο διαβολικής μοναξιάς, ακαθόριστη αλληλεπίδραση δυναμικής αστάθειας, κι αυτές πάλι πίσω, κι αυτός να γίνεται παχνίδι στα χέρια τους, τρεις με έναν, άνισο το παχνίδι ακόμη κι αν πρόκειται για τον ίδιο τον διάβολο (ή μήπως τον Πάνα;).

Μάγια, ξόρκια και προσευχές, κι αυτός να προσπαθεί να κυριαρχήσει στην κατάσταση αλλά πολύ αργά, εξαφανίζεται κι αφήνει πίσω του τρία όμορφα μωρά να τριγυρούν στον παράδοξο πύργο του.

Τανία που χρησιμοποιεί σπέσιαλ εφφέ, τρυκ, χρόματα, φρου-φρου κι αρώματα, ένα Τζακ Νίκολσον κοπιαρισμένο "Λάψη", τρεις μάγισσες σαν αυτές του παραμυθιού,

"η πρώτη η μαυρομαλλούσα κι η άλλη με τα κόκκινα κι η τρίτη που τα μαλλιά της ήταν σαν τον ήλιο" (!).

Το βιβλίο του Τζων Αμπντάικ απ' όπου και το σενάριο, είναι περισσότερο ιστοροπημένο, τα μαγικά που κάνουν οι ήρωες δε βγάζουν μάτι κι ο Ντάρυλ είναι παράξενος κι αλλοπρόδσαλος αλλά κανείς δεν καταλαβαίνει άν σίγουρα ήταν διάβολος ή όχι (σικ), και δε μιλώ βέβαια για το διαφορετικό τέλος, γιατί τότε θα ανακινούσαμε προβλήματα σοβαρότερα, αναφορικά με τη σχέση βιβλίου - πρωτότυπου και σεναρίου. Απλά, μιλάμε για το ότι ο Ντάρυλ μια νύχτα χάθηκε, έτσι ξαφνικά όπως ήρθε. Επίσης αυτό που χαραχτηρίζει το βιβλίο απ' την αρχή ως το τέλος του και δεν διαφαίνεται καθαρά στην τανία, είναι το κυρίαρχο κίτς στυλ. Η χοντροκοπιά και η κακογουνιστιά στις επιλογές των ανθρώπων, σε ό,τι τους περιβάλλει και τους εκφράζει, συννήθετον ένα πεδίο αναφοράς ανάλογο μ' αυτούς, ένα φόντο ταυτοτικό που εγκολπώνει κάθε διαφορά, κάθε παραφυάδα συμπεριφοράς αποκλινούσα, βλάσφημη, υπερβολική. Στην τανία, αφαρώντας αυτό το περιβάλλον, μια και υποδηλώνεται ανεπαίσθητα και υποτονισμένα, οι ήρωες και οι ενέργειές τους φαντάζουν τραβηγμένες απ' τα μαλλιά.

Η αφήγηση της τανίας δεν είναι ομοιογενής σ' όλη τη διάρκειά της αλλά στο δεύτερο μέρος, ξαφνικά, αλλάζει, ξεσπάει σε μια φαντασμαγορία με θεαματικά μαγικά βεγγαλικά, φουσκώνει κι απλώνεται προσπαθώντας να εντυπωσάσει μικρούς και μεγάλους θεατές, ο ρυθμός της γίνεται ξεφρενος, γιορτανός, ιλιγγιώδης κι εκρηκτικός, μια αληθινή κινηματογραφική ταχυδακτυλουργία.

Η τανία φλερτάρει με την παρωδία και το θεαματικό παράδοξο, εκμαεύοντας τελικά αντιδράσεις σπασματικής ανακούφισης, μετά από μια ψυχεδελική ένταση έρωτα και μαγείας.

ΜΑΓΟΣ ΧΟΡΟΣ



ΜΑΓΟΣ ΕΡΩΤΑΣ: Σκην.: Κάρλος Σάουρα. Χορογρ. Αντόνιο Γκάντες. Μουσ.: Ντε Φάλια. Ερμην.: Αντόνιο Γκάντες, Κριστίνα Χόγιος, Λάουρα Ντε Σόλ.

ΜΑΓΟΣ ΕΡΩΤΑΣ. Μάγος χορός, μάγος κινηματογράφος, μάγος ζωή. Μάγος νύχτα.

Μάγος Σάουρα Μάγος Γκάντες. Μάγισσα κριστίνα Χόγιος. Κο' γι παράσταση αρχίζει.

Υπήρχαν κάποτε, ειπώντας ακόμα να υπάρχουν, κάτι σουβενίρ από τη μετέπολες του ευρωπαϊκού βορρά: ήταν μικροσκοπικές αντυγραφές της πόλης σε πολλά και έντονα χρώματα, διαλμένες μέσα σε γυάλινες σφαίρες γεμάτες με νερό και αμέτρητα άσπρα κομματάκια. Όταν τις ανακινούσες, τα ασπράδια αιωρούνταν χάρη στην πίεση του νερού στο κενό -ουρανό συγχρόνως της πόλης- και καθώς πέφταν αργά στον πάτο έδιναν την εικόνα της

γραφικής πόλης καθώς την σκεπάζει ένα πέπλο χιονιού.

Ο Σάουρα, σα να προσπαθεί να διαφυλάξει σε μια παρδομοια γυάλινη σφαίρα τους ανθρώπους, τις συνήθειες, τα χρώματα, τη γλώσσα του έρωτα, τη ζωή και το θάνατο, αλλά και τη νύχτα, και το χρώμα του ουρανού που σκεπάζει έναν καταυλισμό φτωχών τσιγγάνων, τον στήνει, ή καλύτερα τον απομονώνει κάτω από το «όδόλο» της σύγχρονης πραγματικότητας ενός κινηματογραφικού στούντιο, και μας οδηγεί σ' ένα πανηγύρι ζωής και έρωτα, μα πάνω απ' όλα σ' ένα «όργιο» χορού.

Το μαγικό εργαλείο του σινεμά, η κάμερα, κινείται νωχελικά αλλά με σιγουριά, άφωνη και ουδέτερη σα μια κοντή-ξεδιάντροπη μηχανή που είναι προχωράει ανάμεσα στους άχρωμους χώρους και εργαλεία το τεράστιου στούντιο, και μας οδηγεί σαν από το χέρι, για να μας αποκαλύψει σύντομα έ-

να παράλογα γοητευτικό πλατώ: το σκηνικό που θα διαδραματιστεί ή μάλλον θα χορευτεί ο ΜΑΓΟΣ ΕΡΩΤΑΣ. Μια γειτονιά που θυμίζει έντονα τα ποιητικά αριστουργήματα του Τένεσου Ουίλιαμς, και σαν το θεατρικό σκηνικό του Λεωφορείο ο Πόθος ή του Camino Real, ή ακόμα καλύτερα του Καλοκαίρι και Καταχνιά, υπόσχεται πάθη και μίση, ιδρώτα και αίμα, ζωή και θάνατο, τους σφυγμούς κοντολογής μιας κλειστής και πατριαρχής κοινωνίας.

Η κάμερα προχωράει και εισχωρεί μέσα σ' αυτόν τον μικρόκοσμο στο βήμα της Μπλανς ντυ Μπουά, όταν αυτή διασχίζει για πρώτη φορά τα Ηλύσια Πεδία: παραπρεί, και η παράσταση αρχίζει.

Η μάγισσα κάμερα θα καταγράψει σε αργούς και σε αδιάκριτους ρυθμούς τη μαγική γλώσσα του χορού και του έρωτα. Το Φλαμένκο, ένας χορός με βαθιές ρίζες παράδοσης, χορός μιας μεγαλοπρεπείας και μιας ανεξάντλητης εκφραστικότητας του κορμού και των αισθήσεων, δίνει τη δυνατότητα στους δημιουργούς της ταινίας, χορογράφο και σκηνοθέτη αντίστοιχα να αντικαταστήσουν διαλόγους, μονολόγους, συναθροίσεις, μ' αυτή τη γλώσσα την πρωτόγονη, την αρχέγονη, την πανανθρώπινη και πρόστυχη, την πιο γνήσια γλώσσα του έρωτα, τον χορό. Μόνος άξιος αντίποδας, η μουσική και το τραγούδι. Αυτό φέρνει στο νού και δικαιώνει τον Άλεξ Ζορμπά που έλεγε ότι όταν ήθελε να πει κάτι και δεν μπορούσε να το πει με λόγια, είτε αυτό ήταν μια ιστορία, είτε μια μεγάλη χαρά, είτε ένα μεγάλο δράμα, ορθωνόταν και χόρευε με χέρια, πόδια, κεφάλι, να βγάλει έξω και να εκφράσει και την πιο απόκρυφη λεπτομέρεια του καύμού του. Σ' ένα παρόμοια ξέφρενο γλέντι ευτυχίας, πάθους, τρέλας και θανάτου μας οδηγεί ο Σάουρα και ο Γκάντες εξαντλώντας έτσι κάθε δυνατή έκφραση συναισθημάτων και πράξεων αποφεύγοντας με κάθε τρόπο το λόγο. Αυτός ωπάρχει μόνο για να κατευθύνει την πλοκή, το «στόρου» του φίλμ.

Τα πρώτα λεπτά, επί σκηνής πια, καθορίζουν τη «ράτσα» και τους άφβροτούς της κώδικες. Το τελετουργικό του σφιξιμάτων των χερών των δυο πατεράδων, υποσχετικό-συμβόλαιο ζωής που θα πληρωθεί αλλιώς με αίμα αφού εξάλλου επικυρώνεται με αίμα (το χύνισμα του κρασιού) για το μελλοντικό γάμο των παιδιών τους, αποδεικνύει τη σοβαρότητα αυτών των ανθρώπων στους αιώνιους κανόνες της ζωής.

Ο Γάμος, ένα άλλο συμβόλαιο ζωής με ανάλογο τελετουργικό πολύ σοφά δε μας δίνεται από το σκηνοθέτη με την κινηματογράφηση ενδός τσιγγάνικου γάμου. Αντίθετα ο χορός καλείται να κάνει τέχνη ένα σχήμα: την ένωση του άντρα και της γυ-

ναίκας. Έτσι, με μια συμβολική χορογραφία Μπεζαρικής ιδιοφυίας (ΙΕΡΟΤΕΛΕΣΤΙΑ ΤΗΣ ΑΝΟΙΞΗΣ) μας δίνεται όλο το μεγαλείο και η ευτυχία της ένωσης των δύο ανθρώπων.

Ο πόθος και η ζήλεια θα σκιάσουν αυτή την ευτυχία μας και ο γαμπρός και η νύφη αφήνουν απέξω ανοιχτούς λογαριασμούς. Ο πρώτος θα το πληρώσει με θάνατο, η δεύτερη με το χάσιμο του λογικού της. Η Κρίστινα Χόγις, Καντέλα στην ιστορία μας, θα περιπλεχτεί σε ένα αρρωστημένο μεταμεσονύχτιο φλερτ με τον θανατωμένο άντρα της. Και μετά από χρόνια όταν ο παλιός μεγάλος έρωτάς της (τον οποίο φυσικά παίζει ο Γκάντες) γυρίσει και την βρει σ' αυτή την κατάσταση θα χρησιμοποιήσει το σκοτάδι και το φλαμένκο να ξορκίσει τα φαντάσματα.

Έτσι όπως η ωραία λύνει τα μάγια του τέρατος στο θρυλικό φίλμ του Κοκτώ, με τη δύναμη του έρωτα, εδώ πάλι η δύναμη του έρωτα δομενή στη μαγική γλώσσα του χορού είναι αυτή που συνεφέρει την πρωΐδα. Οι ζωντανοί με τους ζωντανούς και οι νεκροί με τους νεκρούς: μα τέλος πάντων τι δουλειά έχει ένα φάντασμα να χορεύει φλαμένκο;

Δυστυχώς, όλα αυτά τα υπέροχα συστατικά που σχεδόν επιτυγχάνουν μια μυσταγογία χορού, και περιοπτής κινηματογραφικής γλώσσας μένουν μετέωρα. Στον ΜΑΓΟ ΕΡΩΤΑ, ουσιαστικά μια παράσταση, λείπουν το δυνατό σενάριο και το αληθινό πάθος της ΚΑΡΜΕΝ από τη μία, και η πληρότητα της θεατρικής αναφοράς και του μύθου του ΜΑΤΩΜΕΝΟΥ ΓΑΜΟΥ από την άλλη. Τι υπάρχει; Χορός, πολύ χορός και μια φιλολογίζουσα προσέγγιση του έρωτα, ίδιαιτερα ζώφολτση και επιδερμική, αφού εδώ έχουμε να κάνουμε με έναν ίδιαιτερα ποθιασμένο, αισθησιακό και άφθαρτο έρωτα. Βέβαια ο μάγος έρωτας κινεί τα πάντα σε τούτη τη μάταιη ζωή κι αυτό μας το λέει ο Σάουρα. Ιδιαιτερα εύγλωττα μας το λέει σε μια τολμηρότατη και ίσως τη μόνη ζωντανή σκηνή, στο Αριστοφανικό αποκορύφωμα των γυναικών στα μέσα περίπου της ταινίας, όπου χωρίς καμιά αιδώ, στον άβατο άλλωστε για τους άντρες (η κάμερα είναι γένους θηλυκού) απόλυτα γυναικείο χώρο του απλώματος των ρούχων τραγουδούν ή ίσως υμνούν το αξέπραστο και ανεπανάληπτο της ερωτικής πράξης. Ωραία σκηνή που δίνει λίγο αλάτι στη στατικότητα και δραματουργική ρηχότητα της ταινίας.

Άλλα ο Carlos Saoura μας τάχει πει με περισσότερο δυναμισμό όλα αυτά και με χορογραφίες ακόμα πιο τελετουργικές και κινηματογραφικές (ξεχνιέται ο δυναμισμός ρυθμού και αντιζηλίας που νόμιζες ότι η κάμερα αναπνέει και θα εκραγεί από στιγμή σε στιγμή από υπερ-συσσωρευση ενέργειας

στη σκηνή του καπνεργοστάσιου στην KAPMEN).

Η κάμερα εδώ ακολουθεί πιστά τους ρυθμούς των κορμών και πάνω απ' όλα της ανθρώπινης μάσκας, του προσώπου δηλαδή των χορευτών, αλλά είναι πιο ουδέτερη και στατική, λιγότερο δημιουργεί αφήνοντας τον θεατή ασυγκίνητο.

Εμένα μ' ἀφησε να θυμάμαι ωραία χρώματα, όπως το συνεχώς μεταβαλλόμενο χρώμα τ' ουρανού, και ένα βλέμμα: το βλέμμα-προσωπείο της μεγάλης χορεύτριας Κριστίνα Χόγιος.

• Χρήστος Παπαρίδης

ΜΕΡΕΣ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΥ



Η Μία Φάρρου στο ΜΕΡΕΣ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΥ

RADIO DAYS. Σκην.-Σεν.: Γούντυ 'Άλλεν. Φωτ.: Κάρλο Ντι Πάλμα. Ηθοπ.: Μία Φάρρου, Ντάνι Αϊέλο, Νταϊάν Βιστ, Νταϊάν Κήτον.

Ακούγονται μουσικά κομμάτια των Γκλεν Μίλλερ, 'Άλαν Τζονς, Ντιούκ Έλλινγκτον.

Κόσμος μαγικός, με μεγάλες χάρτινες διαφημίσεις να δεσπόζουν στις κορυφές των κτιρίων, η μουσική των Ντιούκ Έλλινγκτον, Γκλεν Μίλλερ, 'Άλαν Τζονς ορμητική και παρανετική, νοσταλγική και μελαγχολική, μέρες δύσκολες αλλά φωτεινές, ο κόσμος ξαναγεννιόταν, εποχή ευκαιριών, εκπλήξεων, ραδιοφώνου.

Το ραδιόφωνο δίνει το στίγμα στην εποχή, πιάνει τον παλμό της, ο κόσμος ονειρεύεται, φαντάζε-

ται και ποθεί, το ραδιόφωνο προσφέρει τα ερεθίσματα, σπαουνόπερες, λαμπερά ζευγάρια εκφωνητών και παρουσιαστών, ήρωες που κατατροπώνουν και τιμωρούν, αισθήματα απλά που αναμοχλεύονται και παθιάζουν στο βωμό της εθνικής παλιγγενεσίας και του πατριωτισμού, μάτια που δακρύζουν εύκολα μπροστά σε τραγωδίες και οικογενειακά δράματα.

Ο Γούντυ μικρός κι η οικογένειά του απ' τη μια πλευρά. Σχέσεις εξάρτησης και αγάπης και, πόθοι φυγής. Όνειρα που χάθηκαν και ξεχάστηκαν (,), συζυγική τρυφερότητα και γκρίνια κι απογοήτευση και καθημερινότητα που ισοπεδώνει αλλά η μουσική ελευθερώνει και το ραδιόφωνο μαγεύει, παρασθητική φυγή και, τι λαμπερός που είναι ο κόσμος!

Η μικρή πωλήτρια, γέφυρα που συνδέει τους δύο κόσμους του ραδιοφώνου. Τα δύνεια που γίνονται πραγματικότητα, κι όλοι άλλωστε σ' αυτό ελπίζουν. Κανείς δε νοιάζεται για το τίμημα, ούτε για την αλήθεια. Τι σημασία έχει αν ο σούπερμαν είναι ένας κοντόχοντρος κοιλαράς ή αν ο πόλεμος είναι ή δχι, αληθινός. Στο ραδιόφωνο όλα ιστορεύονται το ίδιο. Η εποχή του αερίου μόνον αρχίζει! Παραμύθι ή πραγματικότητα, κατασκευασμένα ή αληθινά, πείθουν και συνεπάρουν.

Ταυτία προσωπική, που αναβιώνει έναν κόσμο χρυσαφένιο και γοητευτικό λίγο πριν αρχίσει η πλαστικοποίησή του. Ανθρώποι που άκουγαν και φαντάζονταν λίγο πριν τους ανθρώπους που θα βλέπουν και θα αδρανοποιούν το μυαλό και θα ευνούχιζουν την φαντασία τους. Οικογένειες μεγάλες λίγο πριν την ιδιωτικοποίηση και την απομόνωση των σύγχρονων ανθρώπων. Τίποτα ωραιοποιημένο αλλά όλα αληθινά.

Η εποχή των αναζητήσεων και του προβληματισμού γύρω απ' τα σύγχρονα σύνδρομα και συμπλέγματα πέρασε πια και, μαζί μ' αυτήν εξαφανίστηκε κι αυτή η ιδιαίτερη εχθρική σχέση μ' ένα παρελθόν που σε καθορίζει και λειτουργεί πάνω σου. Ο Γούντυ 'Αλλεν κοιτάζει τρυφερά προς τα πίσω. Χωρίς κριτική διάθεση, πίκρα και ειρωνεία. Οι εσωτερικές σχέσεις έχουν αποκατασταθεί. Το παρελθόν δεν πληγάνει, η επαρή μαζί του μόνο νοσταλγία μπορεί να προκαλέσει.

Κάπως ανάλογα βιώνεται η σχέση σου σαν θεατή με την ταινία «Μέρες ραδιοφώνου». Αναμνήσεις διμορφες, που γυρίζουν και συγκινούν κι ίσωσισις λυτρώνονταν. Τα παιδικά χρόνια κι δι, πι τα χαρακτήρισε, ήρθαν κι έφυγαν. Και ποιος άλλος θα θυμάται τους ήρωες της εποχής μας, εκτός από μας;

• Έλλη Ευθυμίου

ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΥ

28 ΧΡΟΝΙΑ ΚΟΝΤΑ ΣΑΣ

Ο Μανώλης Μπαρμπουνάκης
και οι συνεργάτες του
σας περιμένουν στα 4 μεγάλα βιβλιοπωλεία

1 ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 4, ΤΗΛ. 228 682

2 ΕΓΜΑΤΙΑ 150, ΤΗΛ. 235 916

**3 ΤΟ ΚΑΤΣΙ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 6, ΤΗΛ. 271 853**

**4 ΤΟ ΣΠΙΤΑΚΙ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ
ΚΑΡΟΛΟΥ ΝΤΗΛΑ 3, ΤΗΛ. 239 746**
το μοναδικό παιδικό βιβλιοπωλείο

ΤΩΡΑ

**ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ
ΒΟΗΘΗΤΙΚΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ**
(Αγγλικά - Γερμανικά - Ιταλικά - Γαλλικά)

Βιβλία, χιλιάδες βιβλία για σας και
τα παιδιά σας από 30 δρχ.
Εγκυλοπαίδειες, παιδικές και μεγάλες
με τις καλύτερες τιμές.

ΜΑΝΩΛΗΣ ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ
ΙΣΤΟΡΙΑ ΣΤΟ ΒΙΒΛΙΟ



ειδόσεις ΕΠΙΛΟΓΗ

Κυκλοφορούν:

- ✓ ο Δαρβίνος για αρχάριους
- ✓ ο Αϊνστάιν "
- ✓ ο Φρόυντ "
- ✓ τα πυρπολικά "
- ✓ η Οικολογία "
- ✓ το Κεφάλαιο "

κι αλλα πολλα

Θεαγένους Χαριση 8, τηλ. 851.353
Θεσ/νικη

ΙΑΝΟΣ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 7 - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ - ΤΗΛ. 277.004

ΠΑΡΑΦΥΑΔΑ

ΠΕΡΙΦΕΡΕΥΣΗ

'Ανέκδοτα κείμενα
πεζογράφων της Θεσσαλονίκης

'Επιμέλεια Περιφερειακή Σφυρίδη Θεσσαλονίκη 1987.

- ΝΙΚΟΣ ΜΠΑΚΟΛΙΑΣ
- ΝΤΙΝΟΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΗΟΥΛΟΣ
- ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΣΦΥΡΙΔΗΣ
- ΠΡΟΦΡΟΜΟΣ Χ. ΜΑΡΚΟΓΛΟΥ
- ΠΕΤΡΟΣ ΜΕΣΙΩΤΟΣ
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΛΑΧΑΖΑΣ
- ΤΟΝΙΣΗ ΚΑΛΟΥΤΖΗΣ
- ΣΑΚΗΣ ΠΑΠΑΙΩΑΝΗΗΤΡΙΟΥ
- ΝΙΚΟΣ ΠΑΙΑΣΗΝΙΡΟΥ
- ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΤΟΣ
- ΓΙΑΝΝΗΣ ΖΗΚΑΣ
- ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΟΣΜΑΤΟΠΟΥΛΟΣ
- ΑΛΜΠΕΡΤΟΣ ΝΑΡ
- ΜΑΝΟΗΣ ΞΕΣΑΚΗΣ
- ΤΑΞΟΣ ΚΑΛΟΥΤΣΑΣ
- ΗΛΙΑΣ ΚΟΥΤΣΟΥΚΟΣ
- ΜΑΡΙΑ ΚΑΤΣΩΝΗ
- ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΚΑΜΗΑΡΙΑΝΗΣ
- ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΣΙΜΟΣ
- ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΔΑΜΙΔΗΣ
- ΟΛΙΑ ΔΑΣΙΟΥ
- ΣΤΑΥΡΟΣ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ
- ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΛΑΜΠΑΖΑΡΙΟΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΙΑΝΟΣ



3

Κείμενα γραπτά σε παραδοσιακή γραφή

Iανός

Τζων Χουλετ

ΤΣΕΗΜΣ ΝΤΗΝΕ

ενας
επαναστατης
κωρις αιτια



Φρανκα ραμε
νταριο φο

ολο
σπιτι
κρεβατι
εκκλησια



εκδοτικη ομαδα

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

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ
ΒΙΒΛΙΟΠΟΛΕΙΟ - ΕΚΔΟΣΕΙΣ
Πλάτωνος 4, τηλ. 270-684
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 546 31

δρώμενα

ΔΙΜΗΝΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΒΙΒΛΙΟΠΟΛΕΙΟ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ ΡΑΓΙΑ

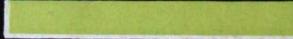
ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 - ΤΗΛ. 229.010 - 264 420

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΠΩΛ ΛΑΦΑΡΓΚ

ΤΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ
ΣΤΗΝ
ΤΕΜΠΕΛΙΑ



ΙΒΑΝ ΙΛΙΤΣ 
**ΙΑΤΡΙΚΗ
ΝΕΜΕΣΗ**

— εκδοτικη ομαδα —