αντί
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου
ΤΕΥΧΟΣ Νο 4 ΚΑΛΑΟΚΑΙΡΙ 1993 Τιμή 400 δρχ.

ΑΦΙΕΡΩΜΑ:
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΛΑΡΙΣΑΣ

ΤΟ ΥΠΟΔΕΙΓΜΑΤΙΚΟ ΓΟΥΕΣΤΕΡΝ
ΤΟΥ ΑΝΤΡΕ ΜΠΑΖΕ

ΨΑΧΝΟΥΜΕ ΤΟ ΣΤΙΓΜΑ ΜΑΣ
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΚΩΣΤΑ ΖΥΡΙΝΗ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΠΙΟΝΓΙΑΝΓΚ

αντι ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου

ΧΡΟΝΟΣ Α', ΤΕΥΧΟΣ No 4
ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1993

Τιμή τεύχους 400 δρχ.

Τρίμηνη Έκδοση Θεώρησης του Κινηματογράφου.

Γραφεία:
Γκούρα 152, Πειραιάς 185 46 τηλ. 4633581, 9012987

Ιδιοκτήτης:
Αστική μη Κερδοσκοπική Εταιρεία "ΚΑΠΑ".

Εκδότης: Φραγκούλης Γιάννης.

Διευθυντής: Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος.

Συντακτική Επιτροπή: Ανδριόπουλος Γιώργος, Ιωσηφίδης Συμεών, Φουρτούνης Βασίλης, Φραγκούλης Γιάννης, Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος.

Σύμβουλος Έκδοσης: Λαγκαδινός Νίκος.

Νομικός Σύμβουλος: Καρκανιάς Γιάννης, τηλ. 3605437

Φωτοσύνθεση: Βασιλείου Σπύρος-DeskPRINT, Μεσολογγίου 2,(ισόγειο) - Αθήνα, τηλ. 3630837.

Εκτύπωση: "Διον. Πρίφτης και Υιοι" Ο.Ε., Ισαύρων 20, 11471 Αθήνα, τηλ. 3625417.

Οι απόψεις και οι γνώμες ενυπόγραφων άρθρων βαρύνουν τους υπογράφοντες και σε καμιά περίπτωση το περιοδικό.

" anti-KINIMATOGRAFOS "

Edition for cinema. Edited four times a year, Goura 152, Pireas 185 46 GREECE, tel. 01-4633581, 9012987.

" anti-KINIMATOGRAFOS "

Edition trimestrielle pour le cinema. Goura 152, Pireas 185 46 GREECE, tel. 01- 4633581, 9012987.

Ετήσια συνδρομή εσωτερικού: 1500 δρχ., 1000 δρχ. για φοιτητές, 2500 δρχ. για Δημόσιο και Οργανισμούς.

Ετήσια συνδρομή εξωτερικού (αεροπορικά):
Κύπρος: 10£, Ευρώπη: 15$ U.S.A.,
Άλλες χώρες: 20$ U.S.A.

Συνεργασίες δεχόμαστε από κάθε ενδιαφερόμενο. Τα άρθρα πρέπει να είναι ενυπόγραφα και να έχουν διεύθυνση και τηλέφωνο του αρθρογράφου. Χειρόγραφα και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε περίπτωση. Απαγορεύεται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρθρων χωρίς την αναφορά στις πηγές.

Μηνύσεις και απειλές δεν δεχόμαστε...

Εμβάσματα και επιταγές: Ιωσηφίδης Συμεών, Γκούρα 152, 185 46 Πειραιάς, τηλ. 4633581.

Σ'αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν: Ανδρώνης Διονύσης, Αποστολίδης Χάρης, Ευαγγελάτος Κώστας, Κολοβός Νίκος, Κοσκινιώτου Βασιλική, Τριανταφύλλου Σώτη.

Το περιοδικό πωλείται στα εξής σημεία:

Βιβλιοπωλεία: Εστία, Δωδώνη, Θεμέλιο, Πολιτεία, Πρωτοπορία, Ελεύθερος Τύπος, Κομμούνα, Πύρινος Κόσμος, Παρά Πέντε, Κέδρος, Παπασωτηρίου, Σολλάρις, Λογοθέτης, Αιγόκερως, στην Αθήνα και Παρατηρητής, Πράξις, στη Θεσσαλονίκη.

Περίπτερα: Νομικής, Φυσικής-Χημείου ,πλ. Εξαρχείων, πλ. Κάνιγκος, πλ. Ομονοίας, Ακαδημίας.

Κινηματογράφοι: Αλφαβίλ, Άστυ, Δαναός, Σινέ Παράδεισος και στη Λέσχη Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών.

Λιοκοπωλεία: Trust, Metropolis.

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

Ο δαίμων της στοιχειοθεσίας έδρασε πάλι στο προηγούμενο τεύχος. Σε δύο σελίδες παρουσιάστηκαν "κολλημένα" γράμματα. Γι'αυτό αντιδρώντας άμεσα αλλάξαμε φωτοσύνθεση, έτσι ώστε, ανάλογα λάθη να μην εμφανιστούν στο μέλλον. Ευχαριστούμε τους φίλους αναγνώστες που και αυτοί εντόπισαν αυτά τα λάθη.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σημείωμα της σύνταξης 1

Αλιεύοντας κινηματογραφικά 2

Ψάχνουμε το στίγμα μας, *συνέντευξη με τον Κώστα Ζυρίνη* 4

Αναμονή *του Διονύσιου Ανδρώνη* 7

Το υποδειγματικό γουέστερν *του Αντρέ Μπαζέν* 8

Το μυστικό όπλο του Στήβεν Φρίαρς *του Αλαίν Ριού* 11

Αρμένικος κινηματογράφος *του Συμεώνος Ιωσηφίδη* 13

Εικόνα-λόγος-μουσική *του Γιάννη Φραγκούλη* 14

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΛΑΡΙΣΑΣ 17

Μιά καλή...αρχή *του Απόστολου Χατζηπαρασκευαΐδη* 18

Οι βραβευμένες ταινίες 18

Μεσογειακό ταπεραμέντο *του Γιάννη Φραγκούλη* 20

Οι ταινίες μικρού μήκους στην Ισπανία
συνέντευξη με τον Guillermo Fernandez 21

Κινηματογραφικά παραλειπόμενα του Φεστιβάλ 22

Οι ταινίες που συμμετείχαν 22

Ο άνθρωπος που έσπαζε τις πέτρες *του Γιάννη Φραγκούλη* 23

Ο θρησκευτικός κινηματογράφος *του Γιώργου Ανδριόπουλου* 25

Η νέα γενιά των μικρών περιοδικών *του Antoine de Baecque* 26

Χρονικό *του Συμεώνος Ιωσηφίδη* 27

Μια τριλογία του Νέου Κόσμου *του Νίκου Κολοβού* 29

Ταινιόραμα 30

Το 3ο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ της Πιονγιάνγκ
του Απόστολου Χατζηπαρασκευαΐδη 31

Ευρώπη και Χόλυγουντ *του Γ. Ν. Μακρή* 33

ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΩΝ

Το νέο ενάντια στο παλιό *του Γιάννη Φραγκούλη* 36

Η αγνότητα ενός άντρα *του Συμεώνος Ιωσηφίδη* 37

Σύγχρονη Ιαπωνία *του Συμεώνος Ιωσηφίδη* 38

Ρώσικα βουνά *του Γιάννη Φραγκούλη* 38

Μπαλάντα ενός δαίμονα *του Συμεώνος Ιωσηφίδη* 39

Βιβλιο-μανία 40

"Κριτικοί" και κριτικές

Η φωτογραφία του εξωφύλλου είναι από την τελευταία παραγωγή του Αντρέ Τεσινέ όπου συμμετέχει η Κατρίν Ντενέβ

Η φεστιβαλική κινηματογραφική περίοδος τελείωσε, μια περίοδος που αρχίζει με το φθινόπωρο και τελειώνει με την εκπνοή της άνοιξης. Δίνουμε λοιπόν ένα νοερό ραντεβού για το φθινόπωρο με πρώτο το Φεστιβάλ της Δράμας. Το Φεστιβάλ των Καννών που μόλις τελείωσε, αλλά και αυτό της Λάρισας άφησαν ορισμένα ερωτήματα αναπάντητα. Θα μπορούσαμε να πούμε αφόρμησαν κάποιες πληγές που όλο και προσπαθούσαμε να κλείσουμε, αλλά αυτές έμεναν πεισματικά ανοιχτές, και το χειρότερο το πύον που έτρεχε κινδύνευε να βλάψει, να μολύνει τον κινηματογράφο.

Με τον κινηματογράφο ασχολούνται οι κινηματογραφιστές, οι θεατές και οι κριτικοί. Ακριβώς αυτοί οι τελευταίοι φαίνεται ότι ασχολούνται εκ παραδρομής με αυτόν. 'Οπως έλεγε ο Λουί Σκυτεναίρ: η μόνη καλή σπουδή που δημοσιεύτηκε για τον Μπαλζάκ, είναι τα έργα του (στο "Mes Inscriptions"). Παραφράζοντας αυτά τα λόγια θα λέγαμε ότι η καλύτερη σπουδή για τον κινηματογράφο είναι τα ίδια τα κινηματογραφικά έργα. Τα έργα μόνο, αυτά τα ίδια, μπορούν να επικοινωνήσουν με τον θεατή, στον βαθμό που ο κάθε δημιουργός το επιθυμεί, και μπορούν να τον προβληματίσουν για κάποια κοινωνικά -και όχι μόνο- ζητήματα. Οι "κριτικοί" και οι "κριτικές" φαίνονται αδύναμες να μεταδώσουν στον αναγνώστη το πάθος, την αγάπη και τον προβληματισμό του δημιουργού.

Διαβάζαμε στις εφημερίδες ευρείας κυκλοφορίας, κατά την διάρκεια της χρονιάς, "κριτικές" των οποίων το περιεχόμενο δεν διέφερε σχεδόν καθόλου από το δελτίο τύπου για την συγκεκριμένη ταινία. Λες και ο κριτικός δεν την είχε δει! Είδαμε επίσης να εξυμνούνται ταινίες ανόητες και να "θάβονται" ταινίες προβληματισμένες με τον απαράδεκτο τρόπο της αξιολόγησης η οποία είχε είτε την μορφή των "αστεριών" (όσο πιο πολλά, τόσο η ταινία ήταν καλύτερη), είτε τη μορφή της βαθμοθηρίας. Τρόποι αξιολόγησης που μας θυμίζουν τα σχολικά μας χρόνια και που είναι γεμάτες από ένα άκρατο δογματισμό. Από την άλλη οι "κριτικές" ταινιών, αν δεν ήταν το μοντάζ του δελτίου τύπου, θα ήταν μια φορμαλιστική μελέτη της ταινίας, μια μελέτη δηλαδή που περιγράφει εξαντλητικά το περιτύλιγμα, αφιερώνοντας μόνο λίγες λέξεις στην ουσία του θέματος: στο κοινωνικό, πολιτικό και ψυχολογικό περιεχόμενο της ταινίας.

"Μια κριτική σ'ένα έργο τέχνης που δεν θα είναι η ίδια έργο τέχνης δεν έχει το δικαίωμα να κατοικεί στο βασίλειο της τέχνης", έλεγε ο Φρίντριχ Φον Σλέγκελ. Και φαίνεται ότι έχει δίκιο. Η κριτική της κινηματογραφικής ταινίας πρέπει να διασχίζει την ταινία, το έργο τέχνης, και έτσι να το κάνει χίλια κομμάτια από τα οποία θα φτιαχτεί ένα καινούργιο έργο τέχνης: η κοινωνική επανάσταση που θα τροφοδοτηθεί από τα ερεθίσματα της ταινίας. Αλλά και κάτι άλλο κάνει η κριτική: διδάσκει τον αναγνώστη (και συγχρόνως θεατή) πως θα διαβάζει τη φιλμική γλώσσα και πως θα διαρρήξει, λοιπόν, πιο εύκολα την επόμενη φορά τις βαρειές της καλοκλειδωμένες πόρτες.

Να γιατί, λοιπόν, ο κριτικός κινηματογράφου δεν είναι επάγγελμα, αλλά λειτούργημα, που αυτός που θα το υπηρετεί θα πρέπει να μπορέσει να στέκεται στο ύψος του και όχι να γράφει κάτι για να γεμίσει μια σελίδα, αλλά να μπαίνει στην ουσία της ταινίας. Γιατί "η φύση επέτρεψε σ'όλα τα παιδιά της να κάνουν ένα πράγμα: όποιος ήθελε να γράψει, και δεν μπορούσε, έγραφε κριτικές.",

(Τζαίημς Ράσελ Λόουελ, στο "'Ενας μύθος για τις κριτικές", 1848.) 'Η όπως συνηθίζεται να λέγεται, "ένας κριτικός κινηματογράφου είναι ένας κακός σκηνοθέτης".

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

II-000000005720

ΑΛΙΕΥΟΝΤΑΣ ... ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ

❒ Οι έλληνες κριτικοί ψηφίζουν διαφορετικά από τους εκλέκτορες της Αμερικάνικης Ακαδημίας Κινηματογράφου, έτσι δίνουν τα δικά τους "Όσκαρ". Από αυτές τις ταινίες μόνο ΟΙ ΑΣΥΓΧΩΡΗΤΟΙ, του Κλιντ Ιστγουντ, Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΟ ΧΑΟΥΡΝΤΣ ΕΝΤ, του Τζέιμς Άιβορι και Ο ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ, του Κόπολα έχουν πάρει Όσκαρ. Οι άλλες είναι ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΑ ΖΕΥΓΑΡΙΑ, του Γούντυ Άλλεν, Ο ΠΑΙΚΤΗΣ, του Ρόμπερτ Όλτμαν,Ο ΕΡΡΙΚΟΣ Ε', του Κένεθ Μπράνα, ΤΟ ΚΥΝΗΓΙ ΤΗΣ ΠΕΤΑΛΟΥΔΑΣ, του Ιοτάρ Ιοσελιάνι,το ΟΙΚΟΠΕΔΟ ΜΕ ΘΕΑ, του Τζέιμς Φόλει, Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΤΩΝ ΜΟΙΚΑΝΩΝ, του Ντάνιελ Μαν και Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΜΠΑΤΜΑΝ, του Τιμ Μπάρτον. Αν εξαιρέσουμε τον ΔΡΑΚΟΥΛΑ, τον ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΤΩΝ ΜΟΙΚΑΝΩΝ και ΤΗΝ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΜΠΑΤΜΑΝ, το ελληνικό κοινό, δια του... οβολού του, δηλαδή με βάση το εισιτήριο, ψήφισε εντελώς διαφορετικά: το ΒΑΣΙΚΟ ΕΝΣΤΙΚΤΟ, του Πολ Βερχόφεν, ΜΟΝΟΣ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ Νο 2, του Κρις Κολόμπους, τον ΣΩΜΑΤΟΦΥΛΑΚΑ, του Μικ Τζάκσον, την ΠΕΝΤΑΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΤΟ ΤΕΡΑΣ, του Γουόλτ Ντίσνευ, το ΖΗΤΗΜΑ ΤΙΜΗΣ, του Ρομπ Ράινερ, το 1492, ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΚΟΛΟΜΒΟΣ, του Ρίντλευ Σκοτ και το ΦΟΝΙΚΟ ΟΠΛΟ, του Ρίτσαρντ Ντόνερ. Δεν συμφωνεί το κοινό με τους κριτικούς ή αυτοί δεν επικοινωνούν με αυτό;

☞ **Γιάννης Σμαραγδής:** "Η ελληνική τηλεόραση, αυτή τη στιγμή, κυριαρχείται από το χυτελές, το πλαστικοποιημένο, το μη πνευματικό, το χυδαίο... Εξαφανίζοντας όλα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά μας ως λαού, στην ουσία προετοιμάζουμε τις αυριανές γενιές να δεχτούν την πλήρη ισοπέδωσή τους σε διεθνές επίπεδο. Δηλαδή, να μπούν κάτω από τη σύγχρονη ηλεκτρική κουρτίνα."

■ Μετά από την ΞΕΝΙΑ ο Πατρίς Βιβάνκος δουλεύει την ΖΩΗ ΧΑΡΙΣΑΜΕΝΗ. Τα γυρίσματα άρχισαν ήδη και θα συνεχιστούν στην Κολομβία. Πρωταγωνιστής της ο Θανάσης Βέγγος και η Ευα Κοταμανίδου. Η ταινία είναι συμπαραγωγή Ελλάδας, Γαλλίας, Ισπανίας και Κολομβίας, συμμετέχει το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, το European Script Fund και το Eurimages. Το σενάριο είναι του σκηνοθέτη που συνεργάστηκε με την Μαλβίνα Κάραλη και την Αν Τερόν. Το μοντάζ είναι του Γιάννη Τσιτσόπουλου, η μουσική του Δημήτρη Παπαδημητρίου, η φωτογραφία του Αλέξη Γρίβα, τα σκηνικά και τα ενδύματα η Ιουλία Σταυρίδου, βοηθός σκηνοθέτη ο Λάκης Αντωνάκος και εκτελεστής παραγωγός ο Κώστας Ηλιόπουλος. Να ευχηθούμε καλή επιτυχία στον συμπαθή σκηνοθέτη.

❒ Η Όπερα της Βαστίλης θα ανεβάσει το έργο "Καβαλερία Ρουστικάνα" με σκηνοθέτη τον Θόδωρο Αγγελόπουλο! Λέτε να καταφέρει να κολυμπήσει και στα βαθιά νερά της όπερας. Ίδομεν.

☞ **Τζαίην Κάμπιον** (1): "...Τότε που έγινα βοηθός σκηνοθέτη σε μια ταινία...ήταν μια στιγμή φρικτή. Δεν συμφωνούσα με τίποτα απ'όσα γίνονταν. Πέρασα όλη τη διάρκεια του γυρίσματος καθισμένη σε μια γωνιά, μ'ένα τύπο από την καντίνα γκρινιάζοντας για την ταινία, για την ασχήμια της, για την ανοησία της. Αυτό που γινόταν, γινόταν μ'ένα τρόπο ελαττωματικό. Αλλά είχα και την ευκαιρία να μάθω ότι ένας κινηματογραφιστής πρέπει να είναι πολύ υπομονετικός με τους βοηθούς του: κάνουν μια δουλειά χωρίς πνεύμα."

☞ **Τζαίην Κάμπιον** (2): "Όσο για το κλίμα του Φεστιβάλ, πρέπει να ομολογήσω ότι σιχαίνομαι τις Κάννες."

■ Η διάσωση ενός θερινού κινηματογράφου είναι ένα γεγονός. Όταν μάλιστα αυτός ονομάζεται "Μελίνα" δηλώνει τον φόρο τιμής που θέλει να αποδώσει ο Δήμος Δραπετσώνας στον άνθρωπο Μελίνα Μερκούρη. Πρόκειται για τον πρώην κινηματογράφο "Δώρα" που θα προσφέρει από φέτος το καλοκαίρι στους θεατές του εκτός των καλών ταινιών και τις σπιτικές λιχουδιές. Το τερπνόν μετά του ωφελίμου...

☞ **Νίκος Κυπουργός:** "Η παραγωγικότητα νομίζω ότι επηρεάζεται από πολλούς παράγοντες. Υπάρχουν περίοδοι που τις νιώθει κανείς έντονα δημιουργικές ή, αντίθετα, περίοδοι στις οποίες κυριαρχούν διαφορετικές ανάγκες της ζωής μας. Και αυτές οι περίοδοι δεν είναι λιγότερο σημαντικές, ακόμα κι όταν κανείς τεμπελιάζει φαινομενικά. Ακόμα και η "έμπνευση στιγμής" αμφιβάλλω να οφείλεται μόνο στη στιγμή. Δεν αρκεί το πηγαίο, όσο σπουδαίο και απαραίτητο κι αν το θεωρούμε."

❒ Η Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας διαμαρτύρεται επειδή η επίσημη πολιτεία το ΥΠΠΟ αδιαφορεί για τα αιτήματά τους. Μερικά, τα κυριότερα είναι η δημιουργία κινηματογραφικών λεσχών που θα λειτουργήσουν ως πιλότοι εκεί όπου δεν υπάρχουν κινηματογράφοι, αλλά και η δημιουργία πρότυπων κινηματογραφικών βιβλιοθηκών. Ελπίζουμε να δρομολογηθεί μια λύση στα πλαίσια της 7ης Πανελλήνιας Συνάντησής τους στην Καβάλα, γιατί αν περιμένουν από το Υπουργείο...

■ Αλλά και οι άλλοι διαμαρτύρονται. Ποιοί; Οι σκηνοθέτες που χρόνια τώρα παλεύουν για την επιδότηση του 1,5% από τα έσοδα επί των διαφημίσεων των τηλεοπτικών καναλιών. Το ποσοστό αυτό ανέρχεται συνολικά στο ευτελές για ορισμένα κανάλια, αλλά όχι και για τους κινηματογραφιστές, του ενός τρισεκατομμυρίου οχτακοσίων πενήντα εκατομμυρίων. Περίπου το 33% θα το δίνουν το MEGA και ο ΑΝΤ1. Έλα όμως που νεώτερη ανακοίνωση του Υ.Π.ΠΟ. τους παίρνει την μπουκιά από το στόμα: θα διατεθεί λέει αλλού όπως για το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (για τα αποτελέσματά του βλέπε το 2ο τεύχος του περιοδικού). Δικαίως η Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών ζητάει να πάρει ο καθένας τις πολιτικές του ευθύνες για το να δεν διατεθεί για την παραγωγή νέων ταινίων. Όλος ο Τύπος, και το περιοδικό μας, τους υποστηρίζει. Την ίδια στιγμή σε άλλες χώρες το 1,5% είναι 3%!

☞ **Ακίρα Κουροσάβα:** "Τια μένα ο πιο σωστός και σημαντικός τρόπος εκπαίδευσης είναι η στενή σχέση δασκάλου και μαθητή που δυστυχώς δεν υπάρχει σήμερα. Χρειάζεται να επιστρέψουμε σε ένα πιο ανθρώπινο και άμεσο τρόπο, εκείνο που χρησιμοποιούσαν οι μεγάλοι δάσκαλοι και που βασιζόταν στις δικές τους εμπειρίες. Δεν πρέπει να νομίζετε ότι κάνω μια ταινία διδακτική. Εκείνο που μ'ενδιαφέρει είναι να φτιάξω μια ταινία ψυχαγωγική που να μπορεί να την δει και να την απολαύσει το πλατύ κοινό. Το θέμα της εκπαίδευσης είναι έμεσο."

❒ Τριήμερο Βαλκανικού Κινηματογράφου έγινε στη Κομοτηνή στις 19-21/5/93, στα πλαίσια των φετεινών Ελευθεριών. Ανάμεσα στις ταινίες ξεχωρίσαμε την Ο ΚΑΙΡΟΣ ΤΩΝ ΤΣΙΓΓΑΝΩΝ, του Κουστουρίτσα, Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΠΟΥΛΙ, του Μακαβέγιεφ, Ο ΕΧΘΡΟΣ, του Γκιουνέι, Ο ΚΛΕΦΤΗΣ ΤΩΝ ΡΟΔΑΚΙΝΩΝ, του Ράντεφ, ΣΤΟ ΚΑΙΡΟ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ, του Παπαστάθη, ΕΝΑΣ ΕΠΙΘΕΩΡΗΤΗΣ ΚΑΤΗΓΟΡΕΙ, του Νικολαέσκου και Ο ΒΑΘΜΟΣ ΕΙΔΥ, από την γειτονική Αλβανία. Στα πλαίσια του Φεστιβάλ έγινε συζήτηση με θέμα "Βαλκανικό σινεμά" με εισηγητές τους Βασίλη Κεχαγιά και Ηλία Κανέλη. Μια καλή προσπάθεια από την ακριτική Θράκη που καλό θα ήταν να συνεχιστεί.

■ Επιστολή στην Υπουργό Πολιτισμού έστειλαν οι ευρωβουλευτές Ρ. Μπαζαρντί, Γ. Ρωμαίος και Ν. Φοντέν, που είναι αντιπρόεδροι του Ευρωκοινοβουλίου, και οι Α. Αλαβάνος, Π. Λαμπρίας, Σ. Κοντρόν, Σ. Ντελακρουά, Μ. Φριμά, Ζ. Ροτί, Ρ. Στας και Α. Γκαρσία. Διαμαρτύρονται για τις οικονομικές επιβαρύνσεις στα θερινά σινεμά και ζητούν να πάρει κάποιες πρωτοβουλίες για να τα στηρίξει.

❒ Οι ξένες ταινίες "έκοψαν" δύο εκατομμύρια πντακόσιες ενενήντα οκτώ χιλιάδες εισιτήρια, ενώ οι ελληνικές μόλις ενενήντα μία χιλιάδες οχτακόσια εξήντα εισιτήρια. Δηλαδή οι ελληνικές ταινίες "έκοψαν" το 3,4% των εισιτηρίων, αποτέλεσμα που πρέπει να προβληματίσει πολλούς. Πρώτη ταινία βγήκε το ΠΑΝΩ ΚΑΤΩ ΚΑΙ ΠΛΑΓΙΩΣ, του Μιχάλη Κακογιάννη, απορίας άξιο είναι πως ένας μεγάλος σκηνοθέτης κατάφερε να κάνει ένα τέτοιο έκτρωμα, και δεύτερη το ΠΑΡΑΚΑΛΩ, ΓΥΝΑΙΚΕΣ, ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ, του Σταύρου Τσιώλη. Ακολουθεί το ΠΕΘΑΜΕΝΟ ΛΙΚΕΡ, του Γιώργου Καρυπίδη. Και οι τρεις αυτές ταινίες έκαναν εβδομήντα ενιά χιλιάδες εισιτήρια, όλες οι υπόλοιπες μόνο δώδεκα χιλιάδες εισιτήρια!

❒ Και για να μην ξεχνάμε: Ο Μάης του '68, ορόσημο για τις πολιτικές εξελίξεις πολλών χωρών, δεν ήταν μια περίοδος που δεν ακούμπησε τον παγκόσμιο κινηματογράφο. Αντίθετα τον επηρέασε βαθιά και μπορεί κανείς να δει κινηματογραφικές παραγωγές που αντλούν πολιτικά μηνύματα από αυτόν. Σε επόμενα τεύχη μας σας υποσχόμαστε μια εκτεταμένη αναφορά σ'αυτό το τεράστιο θέμα. Πάντως το Φεστιβάλ των Καννών ήταν το πρώτο "θύμα" του, αφού ο Γκοντάρ, ο Τρυφφώ, η Τζεραλντίν Τσάπλιν, η Μόνικα Βίτι, ο Τέρενς Γιανγκ, ο Ρομάν Πολάνσκι και ο Λουί Μαλ, ο σημερινός πρόεδρός του, στάθηκαν εμπόδιο για να δοθεί έτσι άπλετη δημοσιότητα στους αγώνες της γαλλικής εργατικής τάξης.

☞ **Θεόδωρος Αγγελόπουλος** (1): "Ουδέποτε ασκήθηκε μακρόπνοη, σοβαρή πολιτιστική πολιτική. Όλοι έχουμε τις ευθύνες μας. Όμως το κυριότερο είναι το βαθύ αίσθημα εξάρτησης. Και το λάθος είναι που καταλογίζουμε ευθύνες στο Κέντρο Κινηματογράφου. Πολλοί έλληνες σκηνοθέτες επιθυμούν να κάνουν αμερικάνικες ταινίες, πιστεύοντας πως έτσι θα αποκαταστήσουν τη σχέση τους με το κοινό. Είναι φυσικό ο θεατής να προτιμά την αμερικάνικη ταινία από την αμερικανίζουσα. Προσπαθούν να "μιμηθούν". Είναι "κομμένες" μαγιονέζες. Έχουν βάλει όλα τα υλικά αλλά η μαγιονέζα "κόβει"."

ΑΛΙΕΥΟΝΤΑΣ ... ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ

Θεόδωρος Αγγελόπουλος (2): "Δεν πρέπει να περιμένουμε τίποτε απολύτως από τα κόμματα. Οι διαφορές τους είναι ασήμαντες, σχεδόν μηδαμινές (!). Η Αριστερά αποσβολωμένη από το σόκ, δεν έχει βρει μια καινούργια έκφραση, ένα άλλο περιεχόμενο, καινούργιο πολιτικό λόγο. Στην καλύτερη περίπτωση η Αριστερά ψάχνεται. Στη χειρότερη δεν υφίσταται (!!). Τι σημαίνει να είσαι αριστερός; Νομίζω πως σήμερα χρησιμοποιούμε την έκφραση "αριστερός" για να αποφύγουμε να τοποθετηθούμε αλλού και για να αποφύγουμε την οριστική ρήξη με τον παρελθόν μας."

Το δεύτερο πακέτο Ντελόρ, όπως συνηθίζεται να ονομάζεται η οικονομική βοήθεια της Ε.Ο.Κ. στην χώρα μας, και ειδικά η δεύτερη δόση της, προβλέπει 600 δισεκατομμύρια δραχμές. Από αυτά μόνο τα τρία δισεκατομμύρια θα πάνε για το Φεστιβάλ της Δράμας, στους Φίλους του φεστιβάλ Δράμας Α.Ε. Πέραν αυτού του ποσού τίποτε άλλο δεν προβλέπεται για την Εθνική Κινηματογραφία μας. Φυσικά και το Φεστιβάλ Δράμας τα δικαιούται και με το παραπάνω, αλλά τα κινηματογραφικά δρώμενα δεν περιορίζονται μόνο σ'αυτό. Λέγεται ότι δεν υπάρχει συγκεκριμένη μελέτη για κανένα έργο. Όχι ότι είχαμε την αφέλεια να περιμένουμε τίποτε από την Ε.Ο.Κ. με μια τέτοια αλαλούμ πολιτιστική πολιτική, αλλά ελληνικός πολιτισμός δεν είναι και ο ελληνικός κινηματογράφος που τον πυροβολούμε πισώπλατα;

Ο αμερικάνικος κινηματογράφος πάντα μας εκπλήσσει με τις διαφορετικές του εικόνες, έτσι όπως μας παρουσιάζεται μέσα από τις παραγωγές του. Τελευταία ασχολείται με τις βιογραφίες των πολιτικών που γέννησε η υπερ-ατλαντική χώρα. Είδαμε την ταινία JFK, του Όλιβερ Στόουν, την ΜΑΛΚΟΜ Χ, του Σπάικ Λι και έχει γυριστεί ταινία η προσωπογραφία του Τζίμι Χόφα, κορυφαίου στελέχους του αμερικάνικου συνδικαλιστικού κινήματος. Όλοι αμφισβητίες, ο καθένας με τον τρόπο του, του αμερικάνικου πολιτικού κατεστημένου. Αλλά και ταινίες-διαμαρτυρία του πολιτικού συστήματος αυτής της χώρας γυρίστηκαν. Θα αναφέρουμε την ΗΡΩΑΣ ΚΑΤΑ ΛΑΘΟΣ, ΤΡΕΙΣ ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ ΚΟΝΔΟΡΟΣ, ΕΝΟΧΟΣ ΧΩΡΙΣ ΑΠΟΔΕΙΞΕΙΣ και ΧΟΡΕΥΟΝΤΑΣ ΜΕ ΤΟΥΣ ΛΥΚΟΥΣ. Τι έγινε, το Χόλυγουντ κυριαρχείται πλέον από τους αμφισβητίες, τους αριστερούς; Ή είναι αποφασισμένο να χρηματοδοτήσει ένα σχέδιο αν κρίνει ότι θα αποφέρει κέρδη; Μάλλον το δεύτερο. Αλλά αυτό κρύβει και κάποιο κίνδυνο: χειραγωγεί έτσι την όποια προοδευτική διανόηση, την κάνει υποχείριό του και άρα ακίνδυνη για την επιβίωση του αμερικάνικου κατεστημένου.

Χάσαμε και τον εκλεκτό ηθοποιό, πνευματικό εργάτη και άνθρωπο Τίμο Περλένγκα. Το έμφραγμα μυοκαρδίου του έκοψε τον δρόμο της πνευματικής δημιουργίας που τόσα χρόνια περπάτησε πιστός στα ιδεώδη του παρά τις δυσκολίες από τις πολιτικές ηγεσίες κυρίως. Πρόεδρος του Π.Ο.Θ.Α. και γραμματέας του Σ.Ε.Η., μαχητικό στέλεχος του Κ.Κ.Ε., άξιος συνδικαλιστής και καταξιωμένος ηθοποιός τόσο στο θέατρο όσο και στις ταινίες που τις τίμησε με την παρουσία του. "Πετάγομαι να πάρω τσιγάρα", είπε στην γυναίκα του, αλλά δεν ξαναγύρισε. Ας είναι ο τελευταίος πνευματικός άνθρωπος που φεύγει. Δεν έχουν μείνει πολλοί άλλωστε...

Ο Δήμος Θέος ξεκινάει την καινούργια του ταινία ΕΛΕΑΤΗΣ ΞΕΝΟΣ, όπου θα πρωταγωνιστούν οι Έρλαντ Γιόζεφσον και Τζέροεν Κράμπε. Και οι δύο τους είναι καταξιωμένοι: ο πρώτος μόνιμος πρωταγωνιστής του Μπέργκμαν και του Ταρκόφσκι στη ΘΥΣΙΑ και ο δεύτερος πρωταγωνιστής στην ταινία του Πολ Βερχόφεν 4ος ΑΝΘΡΩΠΟΣ. Η ταινία θα είναι συμπαραγωγή της Ελλάδας, της Ολλανδίας και της Σουηδίας και θα έχει κόστος 350 εκατομμύρια δραχμές. Η ταινία θα είναι μια αστυνομική εκδοχή της Αλίκης στη χώρα των θαυμάτων με στοιχεία ερωτισμού. Την φωτογραφία εγγυάται ο Γιώργος Αρβανίτης. Την μουσική ο γιός του σκηνοθέτη, Κώστας Θέου. Μια ταινία ρεαλιστική όπως την χαρακτήρισε ο σκηνοθέτης. Ελπίζουμε το ελληνικό κοινό να την αγαπήσει.

Ζυλ Ντασσέν: "Ο κινηματογράφος είναι μια μεγάλη μπίζνα. Όλα σου τα όνειρα αντιστοιχούν σε δολάρια. Η μαγεία είναι πολύ δύσκολο να διατηρηθεί όταν προηγούνται των ονείρων οι λογαριασμοί. Στην πρώτη μου ταινία, σε μια στιγμή μου ήρθε να πάω για "πιπί". Επιστρέφοντας άκουσα τη φωνή της παραγωγής να μου υπενθυμίζει πόσα δολάρια κοστίζει στην παραγωγή κάθε διακοπή."

Η "Σινεμυθολογία", η ρετροσπεκτίβα του ελληνικού κινηματογράφου στην Νέα Υόρκη, έγινε χωρίς την Μελίνα, αλλά με την Κέλλυ Μπουρδάρα και τον Παύλο Χατζηθωμά από πλευράς κυβέρνησης, με τους σκηνοθέτες Κακογιάννη, Κούνδουρο, Παπατάκη, Βούλγαρη, Βρεττάκο και Φέρρη, με τους κριτικούς κινηματογράφου Μπακογιαννόπουλο και Τύρο και με τον διευθυντή της Ταινιοθήκης Θεόδωρο Αδαμόπουλο. Θα συναντήσει την επιτυχία; Ίδομεν.

Για το Φεστιβάλ της Λάρισας θα διαβάσετε το αφιέρωμα που έχουμε ετοιμάσει, όπως και τα παραλειπόμενα γι αυτό. Το μόνο που μπορούμε να πούμε είναι ότι ο Δήμος Λάρισας κατάφερε το ακατόρθωτο: έδειξε ότι ο κινηματογράφος μπορεί να ενώσει όλους τους ανθρώπους (Ισραηλινούς και Άραβες), αλλά και ότι μπορεί να τα καταφέρει μια χαρά και χωρίς τις υπηρεσίες των φτασμένων, που το σνόμπαραν, σχεδόν όλοι!

Στο Φεστιβάλ Καννών εκτός από τις ταινίες κυκλοφόρησε και το χρήμα. Αμύθητα ποσά, συμπαραγωγές κλείστηκαν. Παράδειγμα ο Ζαν Ζακ Ανό που έκλεισε συμβόλαιο για 25 εκατομμύρια δολάρια για μια μόνο ταινία με την εταιρεία Sony. Η γερμανίδα ηθοποιός Μαργκαρέτα Φον Τρότα υπέγραψε συμβόλαιο για 7 εκατομμύρια δολάρια για να παίζει σε μια ταινία με θέμα το Τείχος του Βερολίνου. Οι έλληνες ήταν εκεί, ο Αγγελόπουλος, ο Βούλγαρης και κάποιοι άλλοι μικροί αλλά παραγωγικοί έσπευσαν για να κλείσουν οικονομικές συνεργασίες. Τέτοιες κινήσεις θα δώσουν μια ανάσα στον ελληνικό κινηματογράφο.

Στο Τμήμα Αγοράς των ταινιών του Φεστιβάλ των Καννών, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου συμμετείχε με τέσσερις ταινίες: ΠΑΡΑΚΑΛΩ, ΓΥΝΑΙΚΕΣ, ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ, ΠΕΘΑΜΕΝΟ ΛΙΚΕΡ, ΜΠΑΥΡΟΝ, Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΕΝΟΣ ΔΑΙΜΟΝΑ και ΟΝΕΙΡΟ ΙΙ. Στόχος η αγορά των ξένων τηλεοπτικών σταθμών που αποφέρει μικρά κέρδη στον οικονομικό τομέα, αλλά τεράστια κέρδη στις δημόσιες σχέσεις και στην διαφήμιση του ελληνικού κινηματογράφου.

Το περιοδικό "Οθόνη" κυκλοφόρησε αλλά με έναν απαισιόδοξο τόνο. Θα συνεχισθεί η έκδοσή του; Εμείς ευχόμαστε στους Θεσσαλονικείς συναδέλφους καλή δύναμη και είμαστε σίγουροι ότι θα τους ξαναδούμε πάλι στην πρώτη γραμμή της μάχης ενάντια στην πολιτιστική ισοπέδωση, που τείνει να κυριαρχήσει και στην χώρα μας, και στην επικράτηση του εμπορικού κινηματογράφου.

Οι κριτικοί κινηματογράφου, μέσω του διεθνούς σωματείου τους FIPRESCI, βράβευσαν την εξαιρετική ταινία του Τσεν Κάιγκε ΑΝΤΙΟ ΠΑΛΛΑΚΙΔΑ ΜΟΥ. Η ταινία ΔΟΛΟΦΟΝΙΕΣ ΠΑΙΔΙΩΝ, του Ούγκρου Ιλντίκο Σάμπο πήρε το βραβείο παράλληλων τμημάτων.

Κυκλοφόρησε η νέα εφημερία "Κ.ΛΠ" που αναφέρεται στις τέχνες και τα γράμματα. "Το μέτρο της μελλοντικής ευτυχίας θα είναι ο ελεύθερος χρόνος...", υποστηρίζει. Η εφημερίδα αυτή φιλοδοξεί να διαπραγματευτεί τα περί τέχνης και γραμμάτων πιο σοβαρά από ότι οι άλλες. Στο πρώτο τεύχος έχει αφιέρωμα στην κρίση του μαρξισμού, όπου υπάρχουν κείμενα του Λ. Αξελού, του Λ. Αλτουσέρ, του Ν. Τσούλια, του Ε. Μαντέλ και του Μ. Ράπτη, επισημαίνουμε επίσης την σημαντική συνέντευξη του ποιητή Μήτσου Αλεξανδρόπολου.

Μιχάλης Κακογιάννης: "Διαθέτουμε πολύ καλούς τεχνικούς και ηθοποιούς. Ο σκηνοθέτης λείπει. Τα θέματα λείπουν. Το Κέντρο πριμοδοτεί σενάρια που είναι αδύνατον να μεταφραστούν σε εικόνες."

Ο σκηνοθέτης Γιάννης Σμαραγδής εκδιώχτηκε ή έφυγε χωρίς να δεχτεί καμιά πίεση από το τμήμα Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του Παντείου Πανεπιστημίου; Τη θέση του την πήρε, λένε, ο επίσης σκηνοθέτης Θεόδωρος Αγγελόπουλος. Καμιά αντίρρηση για το πρόσωπο, αφού και καταξιωμένος σκηνοθέτης είναι και γνώστης των περί τον κινηματογράφο, αλλά δεν νομίζουνε οι υπεύθυνοι για το διδακτικό προσωπικό ότι είναι αντιπαιδαγωγικό να αλλάζουν έτσι, χωρίς καμιά αιτία, έναν καθηγητή, ή δεν ξέρουν ότι έτσι βλάπτεται το κύρος του εν λόγω πανεπιστημιακού τμήματος που ξεκίνησε την λειτουργία του σοβαρά; Εμείς περιμένουμε απάντηση.

ΨΑΧΝΟΥΜΕ ΤΟ ΣΤΙΓΜΑ ΜΑΣ

Συνέντευξη με τον σκηνοθέτη Κώστα Ζυρίνη

Ο σκηνοθέτης και συνδικαλιστής της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετων συζήτησε με τους Ιωσηφίδη Συμεών και Φραγκούλη Γιάννη για τα προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου, για την κρίση της ελληνικής κινηματογραφίας, για την Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, για την Κινηματογραφική Λέσχη της Εταιρείας και για τον εναλλακτικό τρόπο κινηματογραφικής παραγωγής που προτείνει με την τελευταία ταινία που ετοιμάζει με δύο άλλους σκηνοθέτες.

α-Κ. Πιστεύεις ότι ο ελληνικός κινηματογράφος περνάει κρίση;

Κ.Ζ. Και μόνο το γεγονός ότι όλοι εδώ και χρόνια μιλάμε για κρίση του ελληνικού κινηματογράφου, δεν μπορεί να πει κανείς ότι δεν υπάρχει. Θα μιλήσω για τα αίτια έτσι όπως μου έρχονται στο μυαλό. Κατ'αρχήν νομίζω ότι η τηλεόραση σιγά-σιγά υποκατέστησε όλον τον λεγόμενο καλό ελληνικό κινηματογράφο, τον παλιό, αλλά την κακή του πλευρά. Ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος δεν ήταν καθόλου καλός, ήταν και κακός και καλός. Ήρθε όμως η τηλεόραση να υποκαταστήσει το μεγάλο μέρος του ελληνικού κινηματογράφου, που ήταν κακός, αν το εξετάσουμε από την πλευρά της μαζικότητας. Η τηλεόραση έρχεται να κρατήσει τον κόσμο στα σπίτια και να απογυμνώνονται σιγά-σιγά οι αίθουσες.

Άρχισαν να φθίνουν οι ανεξάρτητες παραγωγές και να μην αντέχουν στον ανταγωνισμό της τηλεόρασης, και τότε προκύπτει το μονοπώλιο στην ελληνική κινηματογραφία του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου.

α-Κ. Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου έπαιξε σημαντικό ρόλο στην Εθνική Κινηματογραφία...

Κ.Ζ. ...το Κέντρο Κινηματογράφου έχει ένα διττό χαρακτήρα: ο πρώτος είναι αρνητικός όπως κάθε μορφή μονοπωλίου, γιατί δεν επιτρέπει τον ανταγωνισμό, την άμιλλα και το ψάξιμο. Επιβάλλει την δική του, την μοναδική άποψη. Το θετικό είναι ότι χάρη στο Κέντρο κρατήθηκε ο όποιος ελληνικός κινηματογράφος υπάρχει μέχρι σήμερα. Μπορούμε και να βρίζουμε και να χαϊδεύουμε το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, αρκεί να δίνουμε την σωστή άποψη.

α-Κ. Το ένα αίτιο ήταν ο αθέμιτος ανταγωνισμός τηλεόρασης και κινηματογράφου ποιό ήταν το άλλο αίτιο;

Κ.Ζ. Οι άμαζες μορφές κινηματογραφικής γραφής. Οι έλληνες κινηματογραφιστές συνεπικουρούμενοι και με συνυπευθυνότητα των ειδημόνων για τα περί του κινηματογράφου (των κριτικών κ.λ.π.) αρχίζουν να προσανατολίζονται σε μορφές κινηματογραφικής γραφής άμαζες, αδιαφορώντας για τον κόσμο, την θεαματικότητα και να ξεκόβουν σιγά-σιγά από τον κόσμο, κάνοντας δοκίμια. Και εδώ και μια εικοσαετία αρχίζει να παρουσιάζεται το φαινόμενο του αγγελοπουλοκεντρισμού: ο ελληνικός κινηματογράφος μετά την εξάρτησή του απ'το Κέντρο έχει ένα πόλο αναφοράς, τον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου. Παρουσιάζεται λοιπόν η σχολή του Αγγελόπουλου που είναι μια καλή ή κακή απομίμηση του έργου του και οι αντιαγγελοπουλικοί που κι αυτοί έχουν ένα σημείο αναφοράς τον Αγγελόπουλο. Αυτό όμως πολώνει τα πράγματα.

α.Κ.. Αυτή η πόλωση βοήθησε ορισμένα πράγματα να βγουν έξω;

Κ.Ζ. Όχι. Οι σκηνοθέτες είχαν χάσει την επαφή με το κοινό και δεν είχαν λοιπόν τις αντιδράσεις του κοινού. Γιατί όταν κάνεις μια παραγωγή των 70 ή 80 εκατομμυρίων δεν μπορείς να λες ότι την κάνεις για τους φίλους σου. Από την άλλη το κοινό μπορεί να ζητάει πράγματα που εγώ δεν μπορώ, αντιστέκομαι να τα κάνω, γιατί δεν είναι καλά. Δεν μπορώ να αγνοήσω κι αυτά που ζητάει το κοινό. Χάνει λοιπόν ο σκηνοθέτης την κινηματογραφική γλώσσα και αρχίζει και χάνει την εθνική πολιτιστική ταυτότητα. Λέμε ελληνικός κινηματογράφος, αλλά γιατί είναι ελληνικός, επειδή μιλάει ελληνικά; Βλέπεις αμερικάνικες ταινίες που είναι πιο ελληνικές, είναι πιο κοντά στα προβλήματα του έλληνα.

α-Κ. Πιστεύεις ότι ο ελληνικός κινηματογράφος από ένα σημείο και έπειτα ήταν μίμηση του γαλλικού ή του αμερικάνικου κινηματογράφου;

Κ.Ζ. Όχι αμέσως, αλλά αφού δημιουργήθηκε το φαινόμενο Αγγελόπουλος, οι άλλοι σκηνοθέτες πανικόβλητοι, άλλοι ανήσυχοι έψαξαν να βρουν ένα σημείο αναφοράς: τον γαλλικό κινηματογράφο και την τελευταία δεκαετία τον αμερικάνικο κινηματογράφο. Και έχουν κάνει λάθος. Εκείνο που δεν κάναμε, οι έλληνες κινηματογραφιστές, είναι να δούμε ποιά γλώσσα κινηματογραφική θα μιλήσουμε στον συγκεκριμένο τόπο, στον συγκεκριμένο χρόνο, με τα μέσα παραγωγής που έχουμε. Η μίμηση μιας άλλης κινηματογραφίας είναι το κακέκτυπό της, γιατί να πάει να το δει ο θεατής; Χάθηκε ο ελληνικός κινηματογράφος και ψάχνεται αυτή τη στιγμή να βρει το στίγμα του, τι σημαίνει ελληνικός κινηματογράφος.

α-Κ. Παρατηρούμε ότι ο ελληνικός κινηματογράφος μετά τη χούντα έχει πρόβλημα σεναρίου, το σενάριο είναι δυσνόητο, φοβίζει τον θεατή.

Κ.Ζ. Πρέπει να ξεκαθαρίσουμε τις έννοιες.Άλλο πράγμα το σενάριο και άλλο το θέμα. Το θέμα είναι η κεντρική ιδέα και το σενάριο ο δραματουργικός χειρισμός. Δεν ψάχτηκαν να βρεθούν θέματα από τους έλληνες κινηματογραφιστές που να

έχουν ελληνικότητα, που να αφορούν τα ελληνικά προβλήματα, να αφορά τους έλληνες, να τους αγγίζει.Όσον αφορά τα θέματα ψάχτηκαν σε άλλους πλανήτες. Ο δραματουργικός χειρισμός τώρα διακρίνεται από μια μπασταρδιά μεταξύ αμερικάνικης τρεχάλας και χασμωδίας. Υπάρχει εσωτερική αρρυθμία. Δεν γεννήθηκαν σεναριογράφοι, καλούν τους θεατρικούς συγγραφείς ή τους λογοτέχνες για να γράψουν σενάρια για τον κινηματογράφο. Είναι τόσο ανόητοι που νομίζουν ότι ένα καλός συγγραφέας θα μπορούσε να είναι και καλός σεναριογράφος. Δεν έχουν καταλάβει ότι το σενάριο, ο δραματουργικός χειρισμός είναι η σκηνοθετική ματιά του σκηνοθέτη.

α-Κ. Είσαι αντίθετος με τους managers όπως υπάρχουν στον αμερικάνικο κινηματογράφο;

Κ.Ζ. Αντίθετος!

α-Κ. Για ποιο λόγο;

Κ.Ζ. Είμαι υπέρ κάθε μορφής που δίνει τη δυνατότητα να γίνει κινηματογράφος. Έχω κάνει κινηματογράφο χωρίς σενάριο, έχω κάνει κινηματογραφικό σχόλιο, έχω κάνει κινηματογράφο με σιδερένιο ντεκουπάζ, καμία σχέση το ένα με το άλλο. Έχω κάνει κινηματογράφο κάνοντας τον παραγωγό, τον μάναντζερ και τον γενικών καθηκόντων, έχω κάνει ταινία που ήταν δομημένη σύμφωνα με τα κλασικά πρότυπα. Δεν έχω αντίρρηση με το πως θα γίνει η ταινία, εγώ θέλω να γίνει η ταινία. Προκειμένου να κάνω όλες τις δουλειές και να μην κάνω τον σκηνοθέτη, προτιμώ να έχω ένα μάναντζερ executive που για λογαριασμό μου θα οργανώνει και θα κατευθύνει την παραγωγή. Βεβαίως και το προτιμώ είναι παστρικές δουλειές. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι αρνούμαι να βγω αύριο με δυο-τρεις ανθρώπους ψυχωμένους και με μια 16άρα στον δρόμο και να κάνω τους αυτοσχεδιασμούς μου, και έτσι μπορεί να βγει πιο αριστούργημα. Εκείνο που αρνούμαι είναι να κάνεις μια παραγωγή 20 εκατομμυρίων και να ζητάς 150 από το Κέντρο, 200 σε Ecu από την Ευρώπη και να βγάλεις κανένα σπίτι. Αυτό είναι ληστεία σε βάρος των θεατών και σ'αυτών που θέλουν να κάνουν κινηματογράφο. Γιατί υπήρχαν πέρυσι παραγωγές που δεν είχαν τίποτα, αν και ήταν πανάκριβες, είχαν λέει φωτογραφία, χέστηκε η φοράδα στο αλώνι, ο κόσμος δεν πάει για να δει μόνο φωτογραφία.

α-Κ. Και ο Γκοντάρ είχε γυρίσει ταινίες χωρίς ή με υποτυπώδες σενάριο. Ο Γκοντάρ όμως είχε μια προπαιδεία. Πιστεύεις ότι οι έλληνες σκηνοθέτες έχουν ενταχθεί στο σκηνοθετικό χώρο χωρίς προπαιδεία, χωρίς προϋπηρεσία;

Κ.Ζ. Νομίζω ότι ο σκηνοθέτης "γεννιέται". Η ακαδημαϊκή παιδεία, του δίνουν λίγα, και καμιά φορά του λένε αυτά που δεν πρέπει να κάνει. Αυτό το φαινόμενο παρατηρείται στην Ελλάδα. Καμιά φορά η σχολή παίζει αρνητικό ρόλο: τους αφυδατώνει από τη φανασία τους, τους αγκυλώνει. Ο σκηνοθέτης θα πρέπει να μάθει από εκεί ορισμένους κανόνες με προορισμό να τους ανατρέψει δημιουργικά. Μετά δεν είναι απαραίτητο, για να γίνει κάποιος σκηνοθέτης, να περάσει από εκεί. Να έχει προϋπηρεσία, ναι. Να έχει ιδρώσει ο κώλος του στα συνεργεία, να έχει κουβαλήσει καλώδια, να έχει κάνει σκριπτ, να κατέχει τα μέσα της εκφρασής του. Από κει και πέρα πρέπει να διαβάζει ακατάπαυστα τα πάντα, κι αν έχει έφεση θα γίνει σκηνοθέτης.

α-Κ. Η Ελλάδα είναι μια από τις λίγες χώρες που δεν έχει κρατική σχολή κινηματογράφου. Σε πολλές περιπτώσεις οι σχολές αυτές είναι ανεπαρκέστατες.

Κ.Ζ. Εγώ πιστεύω ότι είναι μικρομάγαζα που πουλάνε φτηνά διπλώματα. Εγώ πρώτος έχω υποπέσει στο αμάρτημα να δώσω κάποια διπλώματα σε άτομα που δούλεψαν σε κάποια ταινία μου και μ'αυτό το δίπλωμα και μ'ένα πτυχίο που αγόρασαν από κάποια σχολή πήραν προαγωγή σε δημόσια υπηρεσία.

α-Κ. Το Υπουργείο Πολιτισμού τι έχει κάνει για τον κινηματογράφο τόσα χρόνια;

Κ.Ζ. Το Υπουργείο έβλεπε τον κινηματογράφο σαν την πολιτιστική βιτρίνα της χώρας. Επειδή είναι ντροπή να μην παράγεται μια ταινία στην χώρα μας, αυτός ο κινηματογράφος που έχει πέραση, αυτό τον κινηματογράφο χαϊδεύουμε.

α-Κ. Δηλαδή δεν υπάρχει εθνική εννιαία πολιτική για τον κινηματογράφο.

Κ.Ζ.Όχι. Σπασμωδική. Σαν πολιτεία θεωρεί τον κινηματογράφο κάτι σαν περιττώματα, του ρίχνει ξεροκόμματα και αυτό μέσα από την γκρίνια των κινηματογραφιστών και από το όποιο φιλότιμο μπορεί να έχει κάποιος Υπουργός Πολιτισμού. Επειδή τον έβλεπαν έτσι δεν μπόρεσαν να κάνουν μια πολιτική για τον κινηματογράφο που να βοηθήσει. Το πρώτο πράγμα που έπρεπε να κάνουν είναι να χρησιμοποιήσουν το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου έτσι ώστε να δώσει κίνητρα σε ανεξάρτητες παραγωγές. Αλλά έκαναν το αντίθετο: συγκέντρωσαν την κινηματογραφία στο Κέντρο.

α-Κ. Τον σοβιετικό κινηματογράφο του Αϊζενστάϊν τον χρηματοδοτούσε το σοβιετικό κράτος.Άρα μπορούμε να συμπεράνουμε ότι χωρίς κρατικά χρήματα δεν μπορεί να αναπτυχθεί ο κινηματογράφος;

Κ.Ζ. Όχι. δεν είπα αυτό. Αυτό μπορεί να είναι αλήθεια για τις κοινωνίες που είναι οργανωμένες με τον τρόπο τον σοσιαλιστικό ή τον σοσιαλίζοντα, εκεί όπου δεν υπάρχει ιδιωτική πρωτοβουλία. Αν και αυτό είναι μονοπώλιο.

α-Κ. Το σοβιετικό κράτος είχε βοηθήσει κάποιες πειραματικές παραγωγές. Στην Ελλάδα δεν γίνεται αυτό.

Κ.Ζ. Η πολιτεία θα πρέπει να βοηθάει κάθε πολιτιστική προσπάθεια. Τον πολι-

τισμό τον βλέπω να είναι μια μορφή ανάγκης εως πολυτέλεια. Και αξιώνω η πολιτεία να τον βοηθάει και στις δύο του μορφές. Να βοηθάει και τον πειραματικό και τον λιγότερο πειραματικό κινηματογράφο. Εδώ και τον κατευθύνει και τον τσακίζει!

α-Κ. Εσείς με κάποιους συναδέλφους σας επιχειρήσατε κάποια εναλλακτική μορφή παραγωγής.

ταινία Η ΑΥΛΗ ΜΕ ΤΑ ΣΚΟΥΠΙΔΙΑ, θα ξεκινήσω μια άλλη με τον ίδιο τρόπο.

α-Κ. Και η διανομή πως θα γίνει;

Κ.Ζ. Αυτό το πείραμα επεκτείνεται και στην διανομή. Θα την δώσουμε στο Κέντρο αν είναι συμπαραγωγός, αλλά με την κόπια θα οργώσουμε την Ελλάδα κινηματογραφικές λέσχες, δημοτικές αίθουσες, ανεξάρτητες αίθουσες. Αυτό είναι μια εναλλακτική μορφή διανομής.

Κ.Ζ. Με άλλους δύο σκηνοθέτες επιχειρήσαμε μέσα στο '92 μια μορφή παραγωγής πρωτοφανή για την Ελλάδα. Μαζευτήκαμε τρεις σκηνοθέτες μ'ένα μεγάλο αριθμό τεχνικών, ηθοποιών και φίλων και κάναμε ένα είδος συνεταιρισμού, βάλαμε την δουλειά μας, δουλέψαμε χωρίς να πληρωθούμε και τελειώνει μια ταινία που άμα κοστολογηθεί μπορεί να υπερβαίνει τα 50 εκατομμύρια. Ενώσαμε το όνειρο. Αυτή είναι μια πρόταση στον χώρο: να ενώσουμε τις δυνάμεις μας για να κάνουμε φτηνές ταινίες. Σ'ένα μέρος κολλήσαμε, στο post production, που έπρεπε να πληρωθεί, γι'αυτό προτείναμε στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου να μπει με κάποιο ποσοστό. Του το προτείναμε τον Αύγουστο και μας απάντησε τον Δεκέμβριο. Μας αντιμετώπισε σαν μια ενναλακτική μορφή παραγωγής, και δικαίως, αλλά διείδε και μια κινηματογραφική γλώσσα ασυνήθιστη. Έδωσαν κάποιο μεζέ αρχικό. Θα ξανακάνουμε την πρόταση στο Κέντρο για να δει αν μπει και με ποιά ποσοστά θα μπεί. Δεν ξέρω αν κάναμε καλύτερο ή όχι ελληνικό κινηματογράφο, αλλά κάναμε μια πρόταση που θα την δοκιμάσουμε στο κόσμο και θα την προχωρήσουμε παρά πέρα. Από εμάς ίσως βγουν κάποια άτομα που θα συνεχίσουν αυτή την προσπάθεια. Εγώ θα το κάνω μόλις τελειώσει αυτή η

α-Κ. Θα ήθελα να μιλήσουμε για την Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών. Είναι το αρχαιότερο σωματείο...

Κ.Ζ. ...ουσιαστικά το μόνο. Πριν από δύο χρόνια κάποιοι συνάδελφοι ίδρυσαν ένα σωματείο με τον Δοξιάδη...

α.Κ. ...δεν ήταν ο Αγγελόπουλος ο πρωτεργάτης;

Κ.Ζ. Έγινε με έμπνευση του Δοξιάδη, που ήταν μέλος της Εταιρείας. Κοίταξε, η Εταιρεία είναι ένα κακό αγκάθι στα κανάλια, στο Υπουργείο και στο Κέντρο, όταν πρέπει να είναι, γιατί υπερασπίζεται κάποια συμφέροντα πνευματικά ή εργασιακά των σκηνοθετών. Ενοχλεί αυτούς τους φορείς. Αυτός ο διεκδικητικός χαρακτήρας της Εταιρείας δεν άρεσε σε κάποιους που εξυπηρετούν άλλα συμφέροντα, όλοι ξέρουμε τι είναι ο Δοξιάδης. Κάποια στιγμή διαχώρησε την θέση του και άνοιξε ένα μαγαζάκι μ'ένα δέλεαρ: εγώ είμαι σύμβουλος κινηματογραφίας, εγώ ελέγχω τα Ecu που έρχονται. Τους τράβηξε με το δέλεαρ την πίττα του Κέντρου. Έσπασε βέβαια τα μούτρα του και τώρα αυτό το σωματείο είναι μόνο στα χαρτιά.

α-Κ. Δεν σας προβλημάτισε ότι οι σκηνοθέτες που πήγαν εκεί ήταν διάσημοι σκηνοθέτες;

Κ.Ζ. Δεν ταυτίζεται η έννοια του διάσημου σκηνοθέτη με τον σκηνοθέτη που νοιάζεται για τα κοινά. Το ότι παλεύω εγώ για τα κοινά, για τα πνευματικά δικαιώματα που θα καρπωθεί και ο Αγγελόπουλος του επιτρέπει του Αγγελόπουλου να έχει χεσμένο εμένα και την Εταιρεία. Από την άλλη ο διάσημος έχει ένα ναρκισσισμό και δεν αποδέχεται ότι μπορεί να μιλάει με ίσους όρους με άλλους εκατό ή διακόσιους. Αλλά τα πνευματικά δικαιώματα, το 1,5% θα ωφελήσουν και αυτόν.

α-Κ. Στο χώρο του Δήμου Αθηναίων υπάρχουν ουσιαστικά δύο λέσχες: της Εταιρείας και η Ταινιοθήκη. Σκέφτεστε να διευρύνετε αυτό τον χώρο;

Κ.Ζ. Η Κινηματογραφική Λέσχη της Εταιρείας γεννήθηκε από μια ιδέα, από κάποιους φίλους, από τίποτα. Σχεδόν από μόνη της άρχισε να παίρνει πάνω της. Είναι η τρίτη χρονιά που λειτουργεί. Κάθε χρόνο δείχνουμε 60 ταινίες, από τις οποίες 30 ελληνικές και 30 ξένες, έτσι έχουμε προβάλει 90 ελληνικές ταινίες. Υπάρχουν αφιερώματα. Υπάρχει μια προσπάθεια να προωθήσει ελληνικές ταινίες μικρού μήκους και παλιότερες. Προσπαθούμε να κάνουμε αφιερώματα με τις εθνικές κινηματογραφίες, εκεί που είναι πιο δύσκολα, Ινδία, Περσία. Έχουμε κάνει αφιέρωμα στον δανέζικο κινηματογράφο. Θα κάνουμε αφιερώματα σε παλιούς βετεράνους σκηνοθέτες για να μην ξεχνιώνται.

α-Κ. Στηρίζεται αυτή η προσπάθεια;

Κ.Ζ. Πέρυσι είχε ένα κοινό που αυξομειωνόταν. Φέτος είχε ένα κοινό σταθερό. Δηλαδή είχαμε σαράντα θέσεις και το γεμίσαμε με άλλες είκοσι. Είναι φορές που γεμίζει. Προσπαθούμε να συνδυάζουμε την ελληνική ταινία με την ξένη, ανά ενότητα και θεματολογία έτσι ώστε να βοηθιέται η ελληνική ταινία. Αποδείχθηκε ότι η ελληνική ταινία δεν είναι κακή, δεν παίζεται όμως.Άμα είχαν και ξένους ηθοποιούς θα πήγαιναν καλύτερα. Φταίνε κυρίως οι διανομείς και λιγότερο οι κριτικοί. Υπάρχουν πέντε γραφεία διανομής ταινιών που είναι δεμένοι με αμερικάνικες εταιρείες με συμβόλαια. Ακόμη και οι γαλλικές ταινίες έρχονται μέσω της Αμερικής. Στο άκουσμα της ελληνικής ταινίας λένε όχι. Βάζουν μερικές ελληνικές ταινίες στις "ψόφιες" εβδομάδες όταν δεν έχει κίνηση, για να πάρουν επιχορήγηση.

α-Κ. Έχετε σκεφτεί να κάνετε και κάποιες συζητήσεις με αφορμή κάποιες ταινίες;

Κ.Ζ. Ναι, αλλά πρέπει να πιαστεί λίγο καλύτερα, γιατί ακόμη δεν έχει μεστώσει η Λέσχη. Πρέπει να σταθεί στα πόδια της. Φέτος θα βγάλει κάποιο μικρό κέρδος. Όταν θα οργανωθεί καλύτερα θα μπορούν να γίνουν κάποιες συζητήσεις με δημιουργούς και άλλες εκδηλώσεις γύρω από την ελληνική ταινία να γίνει γεγονός.

ΑΝΑΜΟΝΗ

Ένα σχόλιο για τις ταινίες του Κώστα Σφήκα

Οι ταινίες μικρού μήκους ΑΝΑΜΟΝΗ και ΘΗΡΑΙΚΟΣ ΟΡΘΡΟΣ του Σφήκα είναι μια συνάντηση του ιταλικού νεορεαλισμού και του εθνογραφικού ντοκυμαντέρ. Αυτές οι ταινίες προεκτείνουν τις αισθητικές αναζητήσεις αυτών των σχολών κρατώντας μια απόσταση από αυτές: τοποθετούνται στο μεσοδιάστημα του ντοκυμαντέρ και της ταινίας πλοκής, του ντοκυμαντέρ και της πειραματικής ταινίας. Δεν είναι "τουριστικά" φιλμ και δεν έχουν χρηματοδοτηθεί από το Υπουργείο Εξωτερικών, κατά την περίοδο αυτή, για να δώσουν μια καλή εικόνα για την Ελλάδα. Αντίθετα έγιναν με λιγοστά τεχνικά μέσα και σαν ανεξάρτητες παραγωγές. Με αυτές τις ταινίες μικρού μήκους ο Σφήκας πήρε ενθουσιώδεις κριτικές από τον Τύπο αυτής της εποχής, διψασμένη για έργα κοινωνικής και πολιτικής υφής.

Οι ταινίες μικρού μήκους του Σφήκα βρίσκονται στα όρια του αισθητικού εξτρεμισμού των ταινιών του μεγάλου μήκους και είναι τα πρώτα σημεία μιας διαδικασίας με σταθερή ανάπτυξη. Ότι ακολούθησε ήταν η αναμενόμενη συνέχεια, η φυσική κατάληξη μιας καλλιτεχνικής αναζήτησης προσανατολισμένη στα προβλήματα του περιεχομένου, της μορφής και της Ιστορίας. Οι ταινίες μικρού μήκους ΑΝΑΜΟΝΗ και ΘΗΡΑΙΚΟΣ ΟΡΘΡΟΣ διαφέρουν από τις ταινίες του Σφήκα στο ότι διαπραγματεύονται "ελληνικά" θέματα, δηλαδή θέματα εμπνευσμένα από την κοινωνική ζωή της Ελλάδας. Γι'αυτό μπορούμε να πούμε ότι οι ταινίες που ακολούθησαν τις μικρού μήκους δεν είναι "ελληνικές", με την κοινή έννοια, αλλά περισσότερο "διεθνείς". Βεβαίως ο Σφήκας εκφράζει την επιθυμία του να γενικεύει και να κάνει κατανοητό ότι τα θέματα των ταινιών μικρού μήκους δεν ανήκουν μόνο στην Ελλάδα, αλλά σ'όλες τις φτωχές χώρες. Αυτή η επιθυμία είναι πιο εμφανής στην ταινία ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΙΣ.

Η ΑΝΑΜΟΝΗ και ΘΗΡΑΙΚΟΣ ΟΡΘΡΟΣ είναι οι ταινίες που συνέταξαν την ληξιαρχική πράξη γεννήσεως του "Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου". Αυτός ο τελευταίος δεν ήταν παρά ένα προϊόν των κοινωνικο-πολιτικών συνθηκών αυτής της περιόδου στην Ελλάδα (δεκαετία του 60). Συνεπώς, άρχισε να αναδεικνύει αυτές τις δύσκολες συνθήκες που η "επίσημη" εθνική κινηματογραφία απεύφευγε ή αγνοούσε. Είναι ταινίες πολύ πρωτότυπες από αισθητικής άποψης αφού εισάγουν την μπρεχτική διάσταση και το παιχνίδι ανάμεσα στην συνέχεια και στην περιστασιακή ασυνέχεια του ελληνικού κινηματογράφου.

Η ΑΝΑΜΟΝΗ είναι ένα φιλμ του 1963, αλλά η μεγάλη του αξία είναι ότι παρουσιάζει γεγονότα διαχρονικά. Μπορούσε να είχε γυριστεί το 1992, αφού η φωτογραφία του είναι ακόμη σύγχρονη: η Αθήνα συγκεντρώνει ένα πολύ μεγάλο αριθμό ανέργων (μεταναστών ή όχι). Αυτοί του φιλμ ανήκουν σε μια παλιά εποχή αλλά είναι οι ίδιοι με τους σημερινούς. Ένας ηλικιωμένος μπογιατζής περιμένει στην πλατεία Δημαρχείου κάποιον πελάτη να του προτείνει μια δουλιά. Στην αρχή, είναι εκεί ανάμεσα σε πολλούς άλλους εργάτες, αλλά με την πρόοδο του χρόνου, μέχρι να νυχτώσει, μένει μόνος. Κανείς δεν έρχεται να του προτείνει κάτι. Αυτοί που καταφέρνουν να βρουν πελάτες είναι οι νεώτεροι εργάτες. Ο ηλικιωμένος "ήρωας" μένει παράμερα μαζί με τους συντρόφους του της ίδιας ηλικίας μ'αυτόν.

Σ'αυτό το φιλμ ο Σφήκας ελαχιστοποιεί την σκηνοθεσία για να ευνοήσει το μοντάζ. Όλες οι σκηνές γυρίστηκαν εν αγνοία αυτών των προσώπων. Ακόμη οι σκηνές που δείχνουν τον "ήρωα" να περιμένει το "θαύμα" δεν έγιναν κατόπιν συνεννοήσεως. Με αυτή την ταινία μας αποκαλύπτεται ένα υπέροχο πρωϊνό δρομολόγιο στους πολυσύχναστους δρόμους της Αθήνας. Οι άνθρωποι στριμώχνονται για να πάνε στην δουλιά τους. Τα λαϊκά πρόσωπα που προχωρούν γρήγορα δεν είναι παρά ένα είδωλο του θέματος των αυτοματοποιημένων εργατών του ΜΟΝΤΕΛΟΥ. Η μαζική συγκέντρωση τείνει να μας κάνει να ξεχάσουμε τα φυσικά τους χαρακτηριστικά για να έχουμε μια απρόσωπη εντύπωση (όπως στο ΜΟΝΤΕΛΟ). Αυτές οι πλούσιες εικόνες σε περιεχόμενο μας παρουσιάζουν ένα μικρό μέρος της αγωνίας του μισθωτού που παρασύρεται στους δρόμους ποτάμια που οδηγούν σ'όλες τις κατευθύνσεις. Η σκηνοθεσία λοιπόν είναι πολύ απλή και απελευθερωμένη και αναδεικνύει ένα μεγάλο πλαστικό ενδιαφέρον. Βλέπουμε μια μεγάλη ποικιλία μορφών. Τα σχήματα καλύπτουν όλες τις κλίμακες και μας δίνουν μια αίσθηση για τη ζωή.

Μπορούμε να αισθανθούμε την δύναμη του γρήγορου μοντάζ που μας θυμίζει τις βωβές ταινίες της αβαν-γκαρντ, αλλά υπάρχει το σημείο σύνδεσης (ο μπογιατζής) που μεταλλάσεται επαναλαμβανόμενος σε κέντρο του ενδιαφέροντος του φιλμ. Δεν είναι μια φορμαλιστική προσπάθεια. Το υπόλοιπο από τα σημεία κάνει ένα μεγάλο κύκλο που ξεπερνάει σε όγκο το κεντρικό σημείο, αλλά που εξατμίζεται και του παραχωρεί την θέση του. Μένουμε εντυπωσιασμένοι από την ελαφρότητα και την συντομία με την οποία ο Σφήκας προσεγγίζει το θέμα του καλύπτοντάς το με τόσα μακρά πλάνα, αλλά "αερισμένα": στρέφεται προς εμάς προς στιγμή για να μας διεγείρει κατόπιν. Ξέρει να παίζει με τις εντυπώσεις μας. Τις πολλαπλασιάζει για να τις αφήσει ξεκρέμαστες στο τέλος. Αυτή η ταινία μας θυμίζει τον νεορεαλισμό από την αρχή της ακόμη. Οι άνεργοι εργάτες συγκεντρώνονται απέναντι από το Δημαρχείο ψάχνοντας το όνομά τους. Είναι η αρχή του ΚΛΕΦΤΗΣ ΤΩΝ ΠΟΔΗΛΑΤΩΝ επίσης.

Ο φιλμικός χρόνος είναι ελλειπτικός (δώδεκα ώρες σε είκοσι λεπτά). Στηρίζεται σε μερικά στέρεα σημεία (οι σκηνές που βλέπουμε το ρολόϊ και κατόπιν τον μπογιατζή) που είναι τα θεμέλια της ταινίας. Το υπόλοιπο είναι περίπλοκο και ανακατωμένο. Σχηματίζουμε μια πολύ θολή εντύπωση του παιξίματος.

Οι φωτογραφίες της ταινίας έχουν τον ίδιο βαθμό βάθους και προοπτικής. Επηρεασμένες από την πολυπλοκότητα της αστικής ζωής, είναι μια κατακραυγή της υπερκατανάλωσης. Οι λήψεις διακυμαίνονται ανάμεσα στις επαγγελματικές και ερασιτεχνικές για να αναδειχθεί ακόμη μια φορά η ιδεολογική διαλεκτική βάση του Σφήκα. Ενοχλημένος από την ρητορική, ο Σφήκας χρησιμοποιεί την κάμερα-μάτι. Η κάμερά του είναι ελεύθερη να μαζεύει εικόνες.

Ο μπογιατζής, άνεργος και ηλικιωμένος, δεν είναι παρά μια συνιστώσα του δράματος όλων των ανέργων. Είναι ήρεμος επίσης. Αυτό δίνει ένα ρεαλιστικό αποτέλεσμα. Η στατική του όψη βρίσκεται σε αντίθεση με τη δυναμική των άλλων σεκάνς. Το μουσικό κομμάτι που ακούμε πολλές φορές να παίζεται από ένα ακορντεόν δημιουργεί μια μελαγχολική μονοτονία που τονώνει το συναισθηματικό στοιχείο της ρουτίνας, της ρουτίνας της αναμονής. Ο γέρος άνθρωπός του είναι επιφορτισμένος από αυτή τη κατάρα. Η απουσία ενός διεγερτικού τέλους δίνει μια "τραγική" νότα. Η μοναδική μακέττα της ταινίας μας λέει ότι ο γέρος μπογιατζής μένει ήδη πολλές χρονιές στην ίδια θέση χωρίς να βρει κανένα πελάτη.

Με τη δεύτερη ταινία του ΘΗΡΑΙΚΟΣ ΟΡΘΡΟΣ, του 1968, ο Σφήκας ακουμπάει ένα άλλο ελληνικό πρόβλημα: τον μαρασμό της επαρχίας μέσα από το παράδειγμα της Σαντορίνης. Οι κάτοικοι αυτού του περίφημου νησιού για τους τουρίστες δεν κάνουν τίποτε άλλο παρά να περιμένουν το καλοκαίρι που θα έρθουν οι τουρίστες για να γεμίσουν τη μοναξιά τους. Συχνάζουν στις θρησκευτικές τελετές για να έχουν την ευκαιρία να είναι μαζί. Με την κινητή και ευκίνητη μηχανή του ο Σφήκας εξερευνεί το φυσικό περιβάλλον, αλλά και το ανθρώπινο, τους κατοίκους.

Ανακατώνοντας τους τουρίστες με τους ντόπιους, κάνει ένα παραλληλισμό του ξένου και του ντόπιου στοιχείου για να δείξει έτσι την αγάπη του για το πολυπολιτισμικά στοιχεία, δηλαδή για τους διάφορους πολιτισμούς. Οι τουρίστες που εμφανίζονται στην ταινία είναι φορτωμένοι με όλα τα πράγματα που θα μπορούσαν να προσδιορίσουν την καταγωγή τους, χωρίς στην πραγματικότητα να το θέλουν.

Αυτή τη φορά προβάλλει το εθνογραφικό στοιχείο αφού εμμένει στις παραδόσεις και τις συνήθειες των κατοίκων της Σαντορίνης. Το σχόλιό του που αναπαραγάγει τις κουβέντες και την προφορά των διερμηνέων των τουριστών είναι ένα σημείο προσανατολισμού. Καταλαβαίνουμε ότι βλέπουμε την "γοητεία ενός χαμένου πολιτισμού". Σήμερα, δεν υπάρχουν παρά μερικοί αγρότες και ψαράδες που κατοικούν το νησί. Τους βλέπουμε να δουλεύουν, συμμεριζόμαστε τον κόπο τους. Συμμετέχουμε στην λειτουργία του Αγίου Πνεύματος και σ'όλες τις ακολουθίες. Ο ύμνος του όρθρου επαναλαμβάνεται δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα γλυκιά, μελαγχολική και άγονη. Οι ψίθυροι των τουριστών αναπαραγάγονται ελεύθερα και ανακατώνονται με τα λόγια της Προσευχής. Με το δυναμικό μοντάζ του που δημιουργεί ένα δυνατό κινηματογραφικό αισθητικό αποτέλεσμα, ο Σφήκας μας προσφέρει ένα φιλμ που μεταφέρει μια αίσθηση της κίνησης και που τείνει να μας ανεβάσει στους ουρανούς.

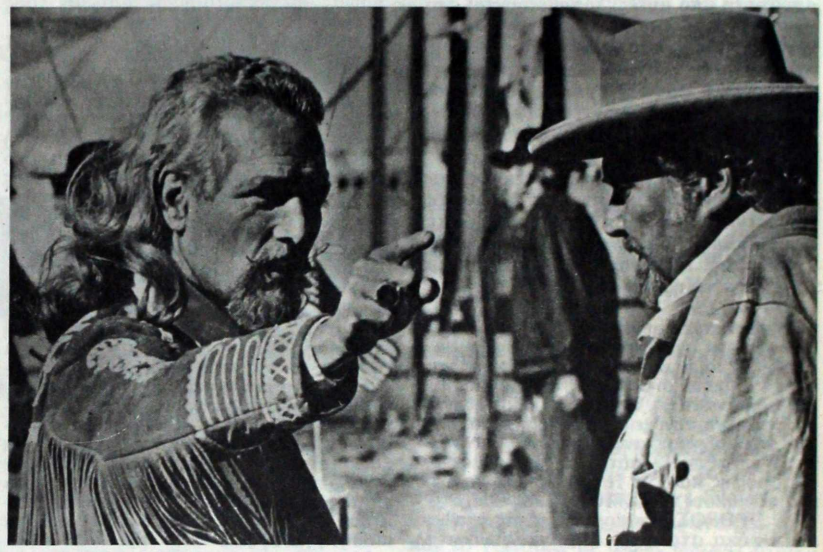
ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

ΤΟ ΥΠΟΔΕΙΓΜΑΤΙΚΟ ΓΟΥΕΣΤΕΡΝ

Ο θεωρητικός και κριτικός του κινηματογράφου, Αντρέ Μπαζέν ο οποίος έχει χαρακτηρισθεί ως ένας από τους πατέρες του Νέου Κύματος (βλέπε το σχετικό αφιέρωμα του περιοδικού μας που δημοσιεύθηκε στο δεύτερο τεύχος) εξετάζει το γουέστερν. Σε άγνωστα, μέχρι στιγμής κείμενά του για το ελληνικό κοινό, αναλύει τη δομή του γουέστερν με αφορμή μερικές ταινίες. Δημοσιεύουμε δυο κριτικές θεωρήσεις που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό "Cahiers du Cinema", Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1957, το πρώτο και στο περιοδικό "France Observateur", στις 28 Αυγούστου 1958. Η επικαιρότητά τους είναι προφανής μετά την επιτυχία των ταινιών ΟΙ ΑΣΥΓΧΩΡΗΤΟΙ και ΧΟΡΕΥΟΝΤΑΣ ΜΕ ΤΟΥΣ ΛΥΚΟΥΣ και στην χώρα μας. Επίκαιρο είναι και το βιβλίο "Το γουέστερν", του Αντρέ Μπαζέν, που θα κυκλοφορήσει σύντομα από τις εκδόσεις "Αιγόκερως", σε μετάφραση Σώτης Τριανταφύλλου. Το δημοσίευμα αυτό που είναι προδημοσίευση του παραπάνω βιβλίου μας το παραχώρησε ευγενικά ο διευθυντής των εκδόσεων "Αιγόκερως", κ. Γιάννης Σολδάτος.

SEVEN MEN FROM NOW

Είναι ευκαιρία να εφαρμόσω εδώ ότι έγραψα για την πολιτική των δημιουργών. Ο θαυμασμός μου για το SEVEN MEN FROM NOW δεν θα με οδηγήσει στο συμπέρασμα πως ο Μπαντ Μπέτιτσερ είναι ο μεγαλύτερος σκηνοθέτης του γουέστερν -αν και δεν το αποκλείω εντελώς- αλλά πως η ταινία του αυτή είναι το καλύτερο γουέστερν που είδα από τότε που τέλειωσε ο πόλεμος. Μόνο η ανάμνηση του THE NAKED SPUR (ε.τ. Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΖΩΝΤΑΝΟΣ) και του THE SEARCHERS (ε.τ. Η ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΣ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ) μου επιβάλλει κάποια επιφυλακτικότητα. Είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς με βεβαιότητα, από τις αρετές αυτής της εξαιρετικής ταινίας, εκείνες που σχετίζονται άμεσα με τη σκηνοθεσία, το σενάριο και τον σπινθηροβόλο διάλογο, χωρίς να αναφέρουμε τις ανώνυμες αρετές της παράδοσης που ανθίζουν όταν οι συνθήκες της παραγωγής δεν τις καταστέλλουν. Ομολογώ πως έχω πολύ ασαφή ανάμνηση από τα υπόλοιπα γουέστερν του Μπαντ Μπέτιντσερ κι έτσι δεν είμαι σε θέση να καθορίσω ποιός ήταν ο ρόλος των περιστάσεων και της τύχης στην επιτυχία του SEVEN MEN FROM NOW. Κάνοντας τη σύγκριση, το μόνο που μπορώ να 'πω είναι πως αυτοί οι παράγοντες ελάχιστα επηρεάζουν κάποιον σαν τον Άντονυ Μαν. Όπως και να έχει το πράγμα, ακόμα κι αν το SEVEN MEN FROM NOW είναι αποτέλεσμα μιας εξαιρετικής συγκυρίας, αποτελεί μια υποδειγματική επιτυχία του είδους.



Ας με συγχωρέσει ο αναγνώστης αν δεν μπορεί να επαληθεύσει τα λεγόμενά μου: ξέρω πως γράφω για μια ταινία που ίσως δεν δει ποτέ. Τουλάχιστον έτσι φαίνεται να έχουν αποφασίσει οι διανομείς. Το SEVEN MEN FROM NOW προβλήθηκε με γαλλικούς υπότιτλους, σε μια μικρή αίθουσα στα Ηλύσια Πεδία και μάλιστα προς το τέλος της κινηματογραφικής περιόδου. Αφού η ταινία δεν μεταγλωττίστηκε είναι απίθανο να προβληθεί στους συνοικιακούς κινηματογράφους. Συμμετρική κατάσταση μ'εκείνη ενός θυσιασμένου αριστουργήματος, του Η ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΣ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ του Τζον Φορντ που βγήκε στις αίθουσες μεταγλωττισμένο στη μέση του καλοκαιριού.

Το γουέστερν είναι ακόμη το πιο παρεξηγημένο είδος. Για τον παραγωγό και τον διανομέα, το γουέστερν φαντάζει παιδιάστικο και λαϊκό, προορισμένο να καταλήξει στην τηλεόραση, ή αποτελεί φιλόδοξη υπερπαραγωγή με μεγάλες βεντέτες. Μόνον η ταμειακή επιτυχία των ερμηνευτών ή του σκηνοθέτη δικαιολογεί την προσπάθεια της διαφήμισης και της διανομής. Ανάμεσα στα δύο η τύχη έχει τον πρώτο λόγο -άλλωστε κανείς, ούτε οι κριτικοί, ούτε οι διανομείς, δεν μπορούν να διακρίνουν το ένα γουέστερν από το άλλο. Έτσι χαιρέτησαν ως αριστούργημα το SHANE (ε.τ. ΑΡΠΑΓΕΣ ΤΗΣ ΓΗΣ), φιλόδοξη υπερπαραγωγή της Παραμάουντ για τη χρυσή επέτειο της κινηματογραφικής καριέρας του Ζούκορ, ενώ το SEVEN MEN FROM NOW πέρασε απαρατήρητο και θα μείνει προφανώς στα συρτάρια της Γουώρνερ μέχρι που να χρειαστεί για να βουλώσει κάποια τρύπα.

Το θεμελιώδες πρόβλημα του σύγχρονου γουέστερν έγκειται στο δίλημμα της διανοητικότητας και της αφέλειας. Σήμερα, όλο και σπανιότερα μπορεί το γουέστερν να διατηρεί την απλοϊκότητα του και να συμμορφώνεται στην παράδοση χωρίς να γίνεται χυδαίο και ηλίθιο. Υπάρχει μια μεγάλη παραγωγή που βασίζεται σ'αυτές τις ιδιότητες, αλλά, από τον καιρό του Τόμας Ινς και του Γουίλιαμ Χαρτ, ο κινηματογράφος δεν έχει μείνει ο ίδιος. Στην πρωτόγονη μορφή του το γουέστερν είναι είδος συμβατικό και αφελές, αλλά, αν θέλει να ανήκει στα είδη εκείνα των ταινιών που αξίζουν την κριτική, πρέπει να ενηλικιωθεί και να δείξει εξυπνάδα. Έτσι, εμφανίστηκαν ψυχολογικά γουέστερν, γουέστερν με κοινωνική ή/και φιλοσοφική άποψη , γουέστερν με σημασία. Το αποκορύφωμα αυτής της εξέλιξης εκπροσωπεί το SHANE, γουέστερν δευτέρου βαθμού, όπου η μυθολογία του είδους χρησιμεύει συνειδητά ως θέμα της ταινίας. Η ομορφιά του γουέστερν οφείλεται κυρίως στον αυθορμητισμό και τον ασυνείδητο εμποτισμό με την μυθολογία του, στη διάλυσή της όπως το αλάτι στη θάλασσα: αν διυλίσουμε αυτή τη μυθολογία πάμε ενάντια στη φύση και καταστρέφουμε τα μυστικά της.

Μπορούμε όμως να μείνουμε προσκολλημένοι άμεσα στο ύφος του Τόμας Ινς μετά από σαράντα χρόνια κινηματογραφικής εξέλιξης: προφανώς όχι. Το STAGECOACH (ε.τ. Η ΑΜΑΞΑ ΤΗΣ ΑΓΩΝΙΑΣ) εικονογραφεί το άκρο μιας κλασσικής ισορροπίας ανάμεσα στους πρωτόγονους κανόνες, την διανοητικότητα του σεναρίου και την αισθητική της μορφής. Πέρα από εκεί υπάρχει ο μπαρόκ φορμαλισμός ή ο διανοουμενισμός των συμβόλων, το HIGH NOON (ε.τ. ΤΟ ΤΡΕΝΟ ΘΑ ΣΦΥΡΙΞΕΙ ΤΡΕΙΣ ΦΟΡΕΣ). Μόνο ο 'Αντονυ Μαν φαίνεται να βρίσκει τη φυσικότητα μέσα από την ειλικρίνεια, αν και είναι η σκηνοθεσία του

παρά τα σενάριά του που καθιστούν τα γουέστερν του τόσο γνήσια. Όσο κι αν δεν αρέσει στην πολιτική των δημιουργών, το σενάριο στο γουέστερν δεν είναι λιγότερο στοιχειώδες απ'ότι η καλή χρήση του ορίζοντα και ο λυρισμός του τοπίου. Ο θαυμασμός μου άλλωστε για τον Άντονυ Μαν σκιαζόταν πάντα από τις αδυναμίες του σχετικά με τις κινηματογραφικές διασκευές του.

Η πρωταρχική σαγήνη του SEVEN MEN FROM NOW οφείλεται στην τελειότητα του σεναρίου που μας εκπλήσσει αδιάκοπα με αφετηρία μια πλοκή αυστηρά κλασσική. Δεν υπάρχουν σύμβολα, ούτε φιλοσοφικά υπονοούμενα, καμιά σκιά ψυχολογίας -μόνο συμβατικά πρόσωπα που κάνουν γνώριμες δουλειές. Κι όμως, τοποθετούνται με τρόπο εξαιρετικά εφευρετικό με τόσο ευφυείς τις λεπτομέρειες ώστε να ανανεώνεται συνεχώς το ενδιαφέρον των καταστάσεων. Ο ήρωας του φιλμ, Ράντολφ Σκοτ, είναι ένας σερίφης που κυνηγάει τους επτά ληστές που σκότωσαν τη γυναίκα του ενώ έκλεβαν τα χρηματοκιβώτια της Γουέλς Φάργκο. Προτίθεται να τους συναντήσει, διασχίζοντας την έρημο, πριν περάσουν τα σύνορα με τα κλεμμένα λεφτά. Ένας άλλος άνδρας ενδιαφέρεται να τον βοηθήσει αλλά τα κίνητρά του είναι διαφορετικά. Μετά τον θάνατο των ληστών σκοπεύει να βάλει χέρι στα 20.000 δολλάρια: κι αν ο σερίφης τον εμποδίσει θα χρειαστεί να κάνει φόνο. Αυτή είναι η σειρά των δρωμένων. Ο σερίφης δρα εκδικητικά κι ο συνεργάτης του συμφεροντολογικά - στο τέλος το ξεκαθάρισμα των λογαριασμών θα γίνει μεταξύ τους. Η ιστορία θα μπορούσε να καταλήξει σ'ένα βαρετό και συνηθισμένο γουέστερν αν το σενάριο δεν ήταν δομημένο σε μια σειρά απρόοπτων που δεν θα αποκαλύψω για να μην χαλάσω την απόλαυση του θεατή, αν έχει την τύχη να δει την ταινία. Αλλά ακόμη περισσότερο από την επινόηση των περιπετειών, το χιούμορ με το οποίο παρουσιάζονται μου φαίνεται πέρα για πέρα αξιοσημείωτο. Έτσι, δεν βλέπουμε ποτέ τον σερίφη να πυροβολεί, λες κι είναι υπερβολικά γρήγορος ώστε να τον προλάβει η κάμερα, ενώ το ίδιο ηθελημένο χιούμορ δικαιολογεί τα υπερβολικά χαριτωμένα ή υπερβολικά προκλητικά ρούχα της ηρωίδας ή ακόμη την απροσδόκητη ελλειπτικότητα του ντεκουπάζ.Αλλά να και το πιο θαυμαστό: το χιούμορ εδώ δεν αφαιρεί τίποτα από την συγκίνηση ούτε από την μαγεία. Παρωδία δεν υπάρχει καθόλου. Ο σκηνοθέτης έχει συνείδηση και κατανοεί πλήρως την ενέργεια και την πρωτοτυπία του χωρίς να περιφρονεί τίποτα και χωρίς καμιά συγκατάβαση. Το χιούμορ δεν γεννιέται από κάποιο συναίσθημα ανωτερότητας, αλλά, αντιθέτως από μια υπεραφθονία θαυμασμού. Όταν αγαπάμε τόσο τους ήρωες μας και τις καταστάσεις που επινοούμε, τότε και μόνο τότε μπορούμε να παίρνουμε μια χιουμοριστική απόσταση που να πολλαπλασιάζει τον θαυμασμό μας. Αυτή η ειρωνεία δεν μειώνει τους χαρακτήρες αλλά επιτρέπει στην αφέλειά τους να συνυπάρχει με την εξυπνάδα. Να λοιπόν το πιο έξυπνο γουέστερν που ξέρω αλλά μαζί το πιο διανοητικό, το πιο εκλεπτυσμένο και το λιγότερο εξεζητημένο, το πιο απλό και το πιο ωραίο.

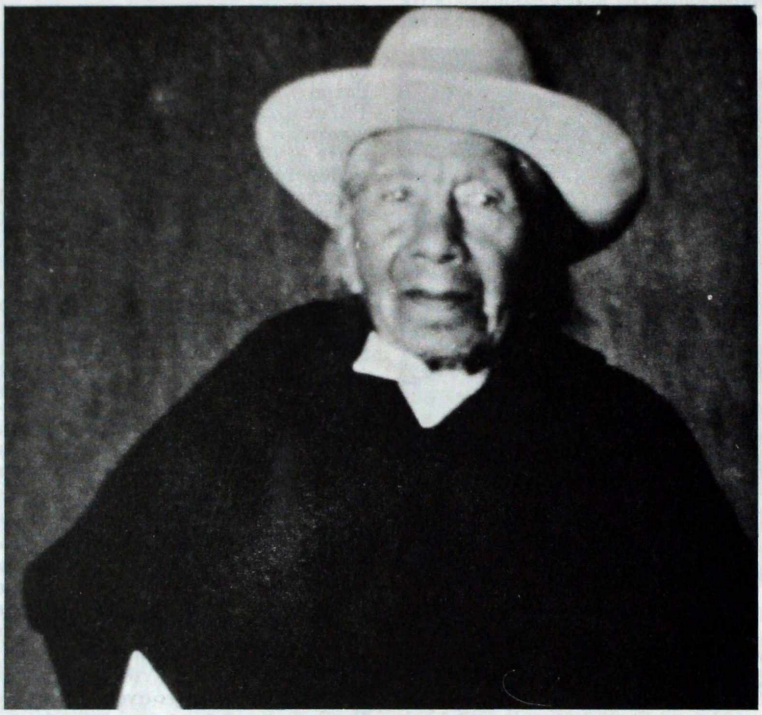
Αυτή η παράδοξη διαλεκτική μπόρεσε να πάρει σάρκα και οστά γιατί ο Μπαντ Μπέτιτσερ και ο σεναριογράφος του δεν βάλθηκαν να κυριαρχήσουν πατερναλιστικά στο θέμα τους ούτε να το "εμπλουτίσουν" μέσα από ψυχολογικές φορτίσεις - απλώς το ώθησαν ως τα άκρα της λογικής του και απέσπασαν από αυτό το μέγιστο των καταστάσεων. Η συγκίνηση γεννιέται από τις πιο αφηρημένες σχέσεις κι από την πιο συγκεκριμένη ομορφιά. Ο τόσο επιτακτικός ρεαλισμός των ιστορικών ή ψυχολογικών γουέστερν δεν έχει εδώ καμιά έννοια όπως δεν έχει και στις ταινίες της "Triangle": εμφανίζεται μια εντελώς ιδιαίτερη γοητεία μέσα από την επικάλυψη της άκρας συμαβατικότητας και από τον άκρο ρεαλισμό. Ο Μπέιτσερ αξιοποίησε θαυμαστά το τοπίο, το ποικίλο υλικό της γης, της άμμου και του σχήματος των βράχων. Νομίζω πως η φωτογένεια του αλόγου έχει πολύ καιρό να αξιοποιηθεί τόσο καλά. Για παράδειγμα, στην υπέροχη σκηνή του μπάνιου της Τζάνετ Γκέυνορ, η έμφυτη σεμνοτυφία του γουέστερν ωθείται με χιούμορ στα άκρα ώστε δεν βλέπουμε παρά το νερό να αναδύεται μέσα στις καλαμιές, ενώ σε απόσταση πενήντα μέτρων ο Ράντολφ Σκότ ξυστρίζει τα άλογα. Είναι δύσκολο να φανταστούμε περισσότερη αφαίρεση και μαζί μεταφορά των ερωτικών αντικειμένων. Η λευκή χαίτη του αλόγου του σερίφη και το μεγάλο κίτρινο μάτι του μου φαίνονται επίσης μεταβατικά αντικείμενα. Στο γουέστερν, ο χειρισμός τέτοιων λεπτομερειών είναι σίγουρα πιο σημαντικός από το να ξέρεις να παρατάσσεις εκατό Ινδιάνους σε θέση μάχης.

Στο ενεργητικό της ταινίας πρέπει να υπολογίσουμε μια εντελώς ασυνήθιστη χρήση του χρώματος. Στο SEVEN MEN FROM NOW τα χρώματα εξυπηρετούνται από μια διαδικασία της οποίας τα χαρακτηριστικά αγνοώ και που τους προσδίδει μια απόχρωση σέπιας: καθώς μοιάζουν διάφανα, οι τόνοι θυμίζουν τα βασικά χρώματα της παλέτας. Θα έλεγε κανείς πως οι συμβατικότητες του χρώματος υπογραμμίζουν εκείνες της δράσης.

Τέλος υπάρχει ο Ράντολφ Σκοτ μ'ένα πρόσωπο που θυμίζει αναπόφευκτα τον Γουίλιαμ Χαρτ μέχρι την υπέροχη απάθεια των γαλάζιων του ματιών. Ποτέ δεν βλέπουμε ένα παιχνίδι του προσώπου, μια σκιά σκέψης ή συναισθήματος που να μην παραπέμπει, μέσα απ'αυτή την έλλειψη εκφραστικότητας, στη μοντέρνα εσωτερικότητα τύπου Μάρλον Μπράντο. Αυτό το πρόσωπο δεν μεταφράζει τίποτα γιατί δεν υπάρχει τίποτα να μεταφραστεί. Όλα τα κίνητρα των πράξεων καθορίζονται εδώ από τις ασχολίες του καθενός κι από τις περιστάσεις. Μέχρι τον έρωτα του Ράντολφ Σκοτ για τη Τζάνετ Γκέϋνορ, που ξέρουμε με ακρίβεια πότε προέκυψε (εκεί που εκείνη κάνει μπάνιο) και πως εξελίσσεται, το πρόσωπο του ήρωα δεν μεταβιβάζει κανένα συναίσθημα. Ωστόσο εγγράφεται στον συνδυασμό των γεγονότων όπως το πεπρωμένο στη συγκυρία των άστρων, την αναπόφευκτη και αντικειμενική. Κάθε υποκειμενική έκφραση θα είχε τη χυδαιότητα του πλεονασμού. Αυτό δεν σημαίνει πως τα πρόσωπα δεν έχουν σημασία για μας: η ύπαρξή τους είναι πλήρης χωρίς να οφείλει τίποτα στις αβεβαιότητες και τα διφορούμενα της ψυχολογίας. Κι όταν, στο τέλος της

ταινίας, ο Ράντολφ Σκοτ και ο Λη Μάρβιν βρίσκονται αντιμέτωποι, ο αμοιβαίος τους σπαραγμός είναι ωραίος και συγκινητικός όπως στην τραγωδία.

Έτσι οι αλλαγές αναδεικνύονται σιγά-σιγά. Το γουέστερν δεν καταδικάζεται στο να δικαιώνει τον εαυτό του μέσω του διανοουμενισμού ή της θεαματικότητας. Η διανοητικότητα που απαιτούμε σήμερα μπορεί να χρησιμεύσει στην εκλέπτυνση των πρωτόγονων δομών του γουέστερν κι όχι στον στοχασμό πάνω σ'αυτές ή στην



στρέβλωση τους για χάρη ξένων συμφερόντων στην ίδια την ουσία του είδους.

THE SHEEPMAN

Χρόνος μπαίνει, χρόνος βγαίνει, η κριτική αναδεικνύει πέντε-έξι γουέστερν, λίγο ή πολύ φιλόδοξα, για να έχει ήσυχη τη συνείδησή της μπροστά σ'ένα είδος παραγνωρισμένο αν όχι περιφρονημένο. Κάθε χρόνο πάντως περνάει απαρατήρητο, ανάμεσα σε δέκα προϊόντα του είδους, το αληθινό αριστούργημα της περιόδου, που εξαφανίζεται στα βάθη των συνοικιών και της επαρχίας, μετά από μια βραχύβια προβολή σε κεντρικό κινηματογράφο. Το 1957, ήταν το SEVEN MEN FROM NOW του Μπαντ Μπέτιτσερ με τον Ράντολφ Σκοτ -φέτος είναι το SHEEPMAN (ε.τ. Η ΚΟΙΛΑΣ ΤΩΝ ΚΕΡΑΥΝΩΝ) του Τζόρτζ Μάρσαλ, ότι καλύτερο είδαμε εδώ και μήνες από το χώρο του γουέστερν. Ωστόσο, δεν υπάρχει λόγος να εκτιμήσουμε περισσότερο ένα ψυχαγωγικό γουέστερν από μια αμερικανική κωμωδία. Στην περίπτωση αυτή πρόκειται μάλλον για κωμωδία, όπου το σκηνικό, τα θέματα και οι χαρακτήρες του γουέστερν προσφέρουν το υλικό μάλλον παρά την ύλη, την υπόθεση. Η υπόθεση αφορά το χρονικό ενός παραλόγου πείσματος. Ενάντια σε κάθε λογική, ενάντια στο ίδιο του το συμφέρον, ο Γκλεν Φορντ αποφάσισε να ασχοληθεί με την εκτροφή προβάτων σε μια απομακρυσμένη περιοχή όπου επικρατούν τα βοειδή. Οι κάου-μπόυς περιφρονούν τους βοσκούς και τα πρόβατά τους γιατί καταστρέφουν τα βοσκοτόπια των αγελάδων. Ο νεοφερμένος έχει όλο το κόσμο εναντίον του και πάνω απ'όλους ένα κάποιο "συνταγματάρχη", αφέντη της περιοχής. Είναι πιο παράλογο παρά αληθοφανές το ότι ένας και μοναδικός άνθρωπος επιμένει να εκτρέφει πρόβατα όταν όλος ο κόσμος θέλει την εξόντωση τόσο των ζώων όσο και του ίδιου. Όπως καταλαβαίνουμε, αυτό το στοίχημα θα προκαλέσει κάμποσους μπελάδες ενώ κάμποσα πρόβατα θα φορτωθούν και θα ξεφορτωθούν εκ περιτροπής στα τρένα.

ΜΙΑ ΑΣΥΝΗΘΙΣΤΗ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑ

Η ταινία έχει κάθε λόγο να είναι γοητευτική. Διαθέτει ένα τόνο, ένα αφελές και μαζί ένα διανοητικό χιούμορ που προϋποθέτει μια ανώτερη γνώση των δεδομένων του γουέστερν ως είδους, λιγότερο για να τα εξυπηρετήσει και περισσότερο για να τα αξιοποιήσει για άλλους σκοπούς. Το χιούμορ ενισχύεται από ένα αστραφτερό διάλογο, άξιο της καλύτερης αμερικανικής κωμωδίας. Ο διάλογος κερδίζει εξ'άλλου από την απερίγραπτη φωνή της Σίρλευ Μακ Λέην. Δυστυχώς οι περισσότεροι θεατές θα μπορέσουν να δουν μόνο την μεταγλωττισμένη κόπια κι έτσι θα χάσουν τη χιουμοριστική διάθεση αν και θα κερδίσουν ίσως κάτι από την πλήρη κατανόηση του διαλόγου. Ωστόσο, όλες αυτές οι αρετές, οι όχι και τόσο συνηθισμένες, χλωμιάζουν μπροστά σ'εκείνες της σκηνοθεσίας και της διεύθυνσης των ηθοποιών που χαρακτηρίζεται τόσο από χαλαρότητα όσο και από συγκρότηση. Σε κάθε πλάνο της ταινίας επικρατεί μια εντελώς ασυνήθιστη ατμόσφαιρα όπου όλα μπορούν να συμβούν και, πράγματι, συμβαίνουν. Όταν συμβαίνει κάτι, λέμε πως το περιμέναμε και παρ'όλα αυτά υπήρχαν κι άλλες εναλλακτικές λύσεις. Σας εφιστώ την προσοχή ιδιαίτερα στη σεκάνς της γιορτής στο σπίτι του "συνταγματάρχη". Λίγο περισσότερη προσοχή θα δικαίωνε ίσως τους υποστηρικτές της πολιτικής των δημιουργών. Αυτός ο Τζόρτζ Μάρσαλ είναι σκηνοθέτης από το 1932 και δημιουργός κάπου σαράντα ταινιών όπου επικρατούν τα γουέστερν. Είναι υπεύθυνος μάλιστα για μια σπάνια επιτυχία του είδους, το DESTRY RIDES AGAIN, 1939, που προβλήθηκε στη Γαλλία αμέσως μετά τον πόλεμο με τον τίτλο "Femme ou demon" (Γυναίκα ή δαίμονας). Η ταινία είναι εμπνευσμένη από ένα μυθιστόρημα του Μαξ Μπραντ, αυτού του κλασικού και χιουμοριστικού γουέστερν: σε μια σκηνή, η Μάρλεν Ντήτριχ διαπρέπει σε μια λυσσαλέα μάχη γυναικών που έχει μείνει στα χρονικά. Ο Τζέιμς Στιούαρτ ενσαρκώνει ένα παράδοξο σερίφη, αποφασισμένο σε πείσμα όλων να μη χρησιμοποιήσει ποτέ το περίστροφό του. Ο Μάρσαλ γύρισε ένα ρημέικ του DESTRY RIDES AGAIN το 1954 με πιο ανοιχτά κωμική φυσιογνωμία. Όλα λοιπόν φωτίζονται έτσι και μπορούμε να δούμε στην ΚΟΙΛΑΔΑ ΤΩΝ ΚΕΡΑΥΝΩΝ, ανάμεσα σ'όλα τα παραδοσιακά γουέστερν που έχει κάνει ο Τζ. Μάρσαλ, το ιδεώδες γουέστερν που βασίζεται στο χιούμορ των καταστάσεων, του διαλόγου και των ηθοποιών. Η παρουσία της Σίρλευ Μακ Λέην δεν είναι εδώ λιγότερο ασυνήθιστη από εκείνη της Μάρλεν.

Όλες αυτές οι εκπλήξεις, πρέπει να το παραδεχτούμε, δεν συμβαίνουν παρά στον αμερικάνικο κινηματογράφο. Στη χώρα μας, ο Κλουζώ είναι πάντα ο Κλουζώ κι ο Μπερτομέ ο Μπερτομέ. Ο Υβ Αλλεγρέ μοιάζει αιωνίως με τον εαυτό του. Επιτυχία ή αποτυχία, μια φιλόδοξη ευρωπαϊκή ταινία παραμένει φιλόδοξη και μια εμπορική παραμένει εμπορική. Όμως το χολυγουντιανό σύστημα, τόσο συχνά περιοριστικό και αρνητικό, κάνει τέτοια θαύματα, θαύματα που δεν οφείλονται πάντα σε λάθη και παραβλέψεις του συστήματος, αλλά, όπως συμβαίνει εδώ, σ'ένα παιχνίδι ακόμη πιο σπάνιο κι από εκείνο των γραναζιών των ρομπότ που ζωντανεύουν κα ξεπερνούν σε ευφυία τους αφέντες και τους κατασκευαστές τους.

ΑΝΤΡΕ ΜΠΑΖΕΝ

Για την μετάφραση
ΣΩΤΗ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ

ΤΟ ΜΥΣΤΙΚΟ ΟΠΛΟ ΤΟΥ ΣΤΙΒΕΝ ΦΡΙΑΡΣ

Η νέα ταινία του Στίβεν Φρίαρς ΗΡΩΑΣ ΚΑΤΑ ΛΑΘΟΣ είναι μια θαυμάσια κωμωδία, εφάμιλλη των καλυτέρων του Κάπρα. Την υπογράφει ο Ντέιβιντ Γουέμπ Πίπολς, ένα πρόσωπο τόσο ιδιοφυές όσο και διακριτικό, στο οποίο ο Κλιντ Ίστγουντ οφείλει το σενάριο των ΑΣΥΓΧΩΡΗΤΩΝ και ο Ρίντλεϋ Σκότ το σενάριο του ΜΠΛΕΙΝΤ ΡΑΝΕΡ. Ποιός είναι όμως αυτός ο άγνωστος μάγος των σεναρίων;

Ο Ντέιβιντ Γουέμπ Πίπολς δεν είναι σκηνοθέτης. Είναι συγγραφέας, σεναριογράφος, ένα τίποτα δηλαδή στην ιεραρχία της δόξας αυτού του θεότρελου κόσμου που είναι ο κινηματογράφος και όπου οποιοσδήποτε σχεδόν μπορεί να φτιάξει μια ταινία αρκεί να μην είναι δημιουργός ταινιών.

Και πιθανότατα ο Πίπολς να μην έβγαινε ποτέ απ'την ανωνυμία του απρόσωπου πλήθους, εαν οι τρεις ταινίες που έγραψε δεν έρχονταν να σκάσουν η μια μετά την άλλη σαν πυροτεχνήματα μπροστά στα έκπληκτα μάτια των ειδικών, με τέτοια δύναμη, που ήταν πια αδύνατο να μην τις προσέξουν. Και ποιές ήταν αυτές οι ταινίες;

Κατ'αρχήν το ΜΠΛΕΙΝΤ ΡΑΝΕΡ, του οποίου μόλις πρόσφατα ανακαλύψαμε την ολοκληρωμένη, χωρίς συντομεύσεις κόπια, η οποία υπόσχεται μια ακόμα πιό γόνιμη καριέρα από την πρώτη, την ώρα μάλιστα όπου ο σκηνοθέτης της Ρίντλεϋ Σκοτ αποδεικνύει με το 1492, ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΚΟΛΟΜΒΟΣ ότι ένας καλός σκηνοθέτης δεν αρκεί για να γίνει μια καλή ταινία. ΟΙ ΑΣΥΓΧΩΡΗΤΟΙ στη συνέχεια, η τελευταία βραβευμένη ταινία του Κλιντ Ίστγουντ, ένα θαυμάσιο γουέστερν, προικισμένο με έναν από τους ομορφότερους διάλογους που έχει ποτέ γνωρίσει ταινία περιπέτειας. Τέλος, το ΗΡΩΑΣ ΚΑΤΑ ΛΑΘΟΣ, η τελευταία ταινία του Φρίαρς που είναι στο χώρο αυτής της δύσκολης τέχνης της κωμωδίας, ίσως ότι καλύτερο έχουμε δει εδώ και μια δεκαετία.

Ο ΗΡΩΑΣ ΚΑΤΑ ΛΑΘΟΣ αφηγείται την ιστορία ενός αλήτη, ο οποίος για λόγους τόσο ποταπούς όπως για ένα παπούτσι στη λάσπη, σώζει από την ανάφλεξη τους επιζήσαντες ενός αεροπορικού δυστυχήματος, χωρίς να παραλείψει να τους βουτήξει εντωμεταξύ τις πιστωτικές κάρτες, και το πως αυτή του η πράξη, που έγινε χωρίς τη θέλησή του και παρά τη θέληση των πάντων, θα τον αλλάξει και μαζί του θ'αλλάξει την πορεία των πραγμάτων. Είναι βέβαια άλλο ένα λιθαράκι στον παλιό εκείνο ανεξάντλητο μύθο του ράσου που κάνει τον παπά, της πράξης που μας κολλά στο δέρμα και μας μεταμορφώνει. Είναι ακόμα, και κυρίως, μια θαυμάσια αφορμή για σκέψη πάνω στην κρίση των ημερών μας, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, τον έρωτα, τον άνθρωπο, μια μικρή επιτομή της κοινωνίας, σκληρή και τρυφερή μαζί, δυνατή και γεμάτη ειρωνία-αξία που θεωρούσαμε

ξοφλημένη, κυνηγημένη απ'τον σύγχρονο κινηματογράφοστο όνομα του χοντροκομένου γελοίου που παγώνει ή του μελό συναισθηματισμού που κολλάει (απ'τα σιρόπια). Πολλοί μιλούν για συγγένεια με τον Φρανκ Κάπρα, και η σχέση είναι πράγματι ολοφάνερη, ακόμα κι αντιθανότατα- οι δημιουργοί της ταινίας δεν έχουν δει ποτέ τους την ταινία ΜΕΕΤ JOHN DOE του Κάπρα, που με τον ωμό ρεαλισμό της συγγενεύει περισσότερο με την τελευταία δουλειά του Φρίαρς.

Αναζητώντας τις απαρχές της δημιουργίας της ταινίας, βρίσκουμε μια νεαρή Αμερικανίδα, τη Λάουρα Ζίσκιν, διπλωματούχο μιας κινηματογραφικής σχολής, θεωρητικά σκηνοθέτιδα, που τελικά έγινε παραγωγός, η οποία παρακολουθεί μαζί μ'ένα συνάδελφό της την προεκλογική εκστρατεία του 1988 στην τηλεόραση και σημειώνει με τι δύναμη μπορεί η εικόνα να προβάλλει οποιοδήποτε άτομο, ενώ λίγο αργότερα, παρακολουθώντας στις ειδήσεις τη διαδικασία διάσωσης ενός αεροπλάνου που είχε προσγειωθεί στο Ποτομάκ, σημειώνει την ύπαρξη κάποιου άγνωστου που βγήκε απ'το σκοτάδι για να βοηθήσει τους επιζώντες, για να ξαναχαθεί απαρατήρητος μες τη νύχτα.

Η Λάουρα Ζίσκιν αισθάνεται ότι αυτά τα δύο στοιχεία μαζί μπορούν να δώσουν κάτι ενδιαφέρον, και ότι, κυρίως, η ιστορία αυτή θα πρέπει να γυριστεί με τον τρόπο της κωμωδίας και αναρωτιέται: "και αν ο μυστηριώδης ήρωας ήταν στην πραγματικότητα ένας βρωμοαλήτης;". Κι εδώ έχοντας συνείδηση των ορίων της, αναθέτει τα περαιτέρω στον Ντέιβιντ Γουέμπ Πίπολς, που νιώθει ευτυχισμένος γι'αυτή την ευκαιρία. Ο Πίπολς είναι στην πραγματικότητα μάλλον ο τύπος του χαμένου από γεννησιμιού του, καθ'εικόνα και ομοίωση του ήρωα του Λαπλάντ. Στο Χόλυγουντ, αν και όλοι γνωρίζουν πως τα πνευματικά χαρίσματα δεν του λείπουν, φτάνει να περνάει από κάπου για ν'αρχίσουν οι κοροϊδίες, γιατί ο Πίπολς είναι η προσωποποίηση της ατυχίας. Για παράδειγμα: μόνο μερικοί ειδικοί γνωρίζουν ότι το σενάριό του για το ΜΠΛΕΙΝΤ ΡΑΝΕΡ ήταν εξαιρετικό, αλλά ο Ρίντλεϋ Σκοτ κράτησε όλες τις δάφνες για τον εαυτό του. Ακόμα: μάθαμε ότι ο Κλιντ Ίστγουντ του είχε αγοράσει πριν δέκα χρόνια τα δικαιώματα του πρώτου του σεναρίου, που ήταν ΟΙ ΑΣΥΓΧΩΡΗΤΟΙ κι ότι το φιλούσε μυστικά στη γωνία περμένοντας... να φτάσει στην ηλικία του γέρο-καουμπόι που ήθελε να υποδυθεί. Τέλος, το αποκορύφωμα της ατυχίας του: συγχέουν μονίμως το όνομά του με τον Μαρκ Πίπλοου, τον διανοούμενο -και πολύ στη μόδα- σεναριογράφο και συνεργάτη του Μπερνάτο Μπερτολούτσι (ΤΣΑΙ ΣΤΗ ΣΑΧΑΡΑ). Κοντολογίς, όταν πριν τέσσερα χρόνια η Λάουρα Ζίσκιν του αναθέτει το σενάριο ξέρει πολύ καλά τι κάνει, γιατί ο Πίπολς, απηυδυσμένος πια, έχει στραφεί στο ντοκυμαντέρ και τις εκπαιδευτικές ταινίες.

Η δουλειά της εφεύρεσης και ανάπτυξης των χαρακτήρων (αυτή η λεπτότατη τέχνη που έχει φτάσει τόσο ψηλά με κάποιους αμερικάνους δασκάλους όπως ο Μπίλυ Γουάιλντερ, αυτή η επιστήμη που δεν επιτρέπει τίποτα το φλου και η οποία συνίσταται στο να δίνεις διαρκώς την ψυχή των προσώπων σου μέσα από την συμπεριφορά τους) θα πάρει πολλούς μήνες και θα οδηγήσει τον Πίπολς στα πρόθυρα της αυτοκτονίας, κάτι που δεν πρέπει να εκπλήσσει ιδιαίτερα γιατί ανήκει στη μοί-

ρα των πραγματικών σεναριογράφων.

Εντωμεταξύ, ένας νέος μεγάλος σκηνοθέτης αναδύεται στην Αμερική. Προσοχή: ένας πραγματικός σκηνοθέτης και όχι κάποιος μεταμελημένος δραματουργός ή κάποιος αποτυχημένος λογοτέχνης που έχει λογαριασμούς να ξεκαθαρίσει με τη λογοτεχνία ή κανένας ανήσυχος φωτογράφος που θέλει να ζουμάρει προς όλες τις κατευθύνσεις, αλλά ένας άνθρωπος που ξέρει ότι η καλύτερη εικόνα είναι εκείνη που επιτρέπει να παρακολουθείς την δράση απ'την καλύτερη οπτική γωνία και ότι η τέχνη να διευθύνεις ένα ηθοποιό συνίσταται ουσιαστικά στο να μην τον εμποδίζεις να παίξει. Αυτός ο άνθρωπος είναι ο Στίβεν Φρίαρς, διάσημος στην Ευρώπη μετά το ΩΡΑΙΟ ΜΟΥ ΠΑΥΝΤΗΡΙΟ, που αυτή την εποχή είχε μόλις γυρίσει μ'επιτυχία την πρώτη του αμερικάνικη ταινία, τους ΚΛΕΦΤΕΣ, με παραγωγή του Μάρτιν Σκορτσέζε, και είναι ένας εξαίρετος σκηνοθέτης. Ίσως ακριβώς επειδή δεν κοκκινίζει που δεν γράφει ποτέ ούτε μια γραμμή, ο Φρίαρς ξέρει καλά τι αξίζει ένα σενάριο και το σενάριο του Πίπολς για τον ΗΡΩΑ τον ενθουσίασε. Εξίσου ενθουσίασε και τον Ντάστιν Χόφμαν που παίζει σπανίως και ποτέ δεν το κάνει στα αστεία. Αυτός ήταν η τρίτη ευτυχής σύμπτωση της ταινίας, μόλο που δεν ήταν απ'την αρχή όλα εύκολα με τη δική του περίπτωση.

Ο Χόφμαν, ως γνωστόν, είναι τα πάντα εκτός από ενστικτώδες αγρίμι και δεν έχει ποτέ αφήσει ρόλο να τον κατοικήσει πριν να τον επεξεργαστεί επι μακρόν και προς όλες τις κατευθύνσεις, μες τις ιδιαιτέρως λαξευμένες στροφές του μυαλού του. Κουρασμένος από τον MARATHON MAN όπου έπρεπε να δανείσει τα πόδια του σ'ένα φουκαρά που έτρεχε γιατί είχε γύρω του φονιάδες, ο Χόφμαν βάλθηκε να επεξεργάζεται σε τόσο βάθος το ρόλο του Λαπλάντ του ΗΡΩΑ, που τα πράγματα μπερδεύτηκαν άσχημα. Μπλοκάρισμα. "Μην σκέφτεστε, του λέει ο Φρίαρς. Παίζεται μόνο, απλά". Για τον Χόφμαν όμως, αυτό ακριβώς είναι το δύσκολο. Θλίβεται, βουλιάζει, "ποιός είμαι;", σκέφτεται να εγκαταλείψει τα πάντα. Στα παρασκήνια βρίσκεται ο σωτήρας: είναι ο ίδιος ο Πίπολς που γνωρίζει καλά τον Λαπλάντ. Ο Πίπολς, που δεν ξεμυτίζει ποτέ από την τρύπα του, γιατί κανείς δεν του το ζητά, φτάνει στο πλατώ για ν'ακούσει ήσυχα, σα γιατρός, τον ασθενή του κι αποφαίνεται σοβαρά: "Κατάλαβα". Και οδηγεί τον Χόφμαν, ένας θεός ξέρει που για δυο μέρες.

Τι λένε; Μυστήριο. Ο Χόφμαν γυρίζει πάντως αλλαγμένος. Στο εξής είναι ο Μπέρνι Λαπλάντ και βγάζει μια τέτοια λάμψη στην ταινία που όμοιά της δεν έχει δείξει ίσως μόνο στο ΤΟΥΤΣΙ. Η συνέχεια ανήκει στο κοινό. Αλλά σ'αυτόν τον αρκετά αδίστακτο πόλεμο που παίζεται και του οποίου είμαστε θεατές, ανάμεσα στους κινηματογραφιστές της εικόνας και τους κινηματογραφιστές της υπόθεσης, οι δεύτεροι έχουν κερδίσει σίγουρα ένα γερό πόντο.

ALAIN RIOU
Nouvel Observateur

Για την μετάφραση: ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΟΣΚΙΝΙΩΤΟΥ

Ο ΜΑΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Στο σημερινό κόσμο ολόκληρη η παιδεία, η λογοτεχνία και η τέχνη ανήκει στην κυρίαρχη τάξη και είναι προσαρμοσμένη στην κυρίαρχη πολιτική γραμμή. Δεν υφίσταται πραγματικά η έννοια "η τέχνη για την τέχνη", η τέχνη που στέκεται πάνω από τις τάξεις, η τέχνη που δεν σχετίζεται ή είναι ανεξάρτητη από την πολιτική. Η προλεταριακή λογοτεχνία και τέχνη είναι μέρος του προλεταριακού επαναστατικού σκοπού, είναι - όπως είπε ο Λένιν - η κινητήρια δύναμη τηςεπαναστατικής γραμμής(1).

Η επαναστατική κουλτούρα είναι ένα πανίσχυρο επαναστατικό όπλο για τις πλατιές μάζες του λαού. Προετοιμάζει ιδεολογικά το έδαφος πριν σημάνει η ώρα της επανάστασης και είναι σημαντικό μέτωπο στο γενικότερο επαναστατικό μέτωπο κατά τη διάρκεια της επανάστασης(2).

Ολόκληρη η λογοτεχνία και η τέχνη μας υπάρχει για τις λαϊκές μάζες. Δημιουργήθηκε για τους εργάτες, τους αγρότες και τους στρατιώτες και υπάρχει για δική τους χρήση(3).

Όλοι οι εργάτες της λογοτεχνίας και της τέχνης οφείλουν να φέρουν εις πέρας την αποστολή τους και ν'αλλάξουν τη στάση τους, οφείλουν σταδιακά να μετακινηθούν προς τη μεριά των εργατών, αγροτών και στρατιωτών, προς τη μεριά του προλεταριάτου, μέσω της διαδικασίας συμμετοχής τους στο κέντρο των καθημερινών αγώνων και μέσω της διαδικασίας μελέτης του μαρξισμού και της κοινωνίας. Μόνο μ'αυτό το τρόπο μπορούμε να αποκτήσουμε πραγματικά λογοτεχνία και τέχνη για τους εργάτες, τους αγρότες και τους στρατιώτες, μια πραγματικά προλεταριακή λογοτεχνία και τέχνη(4).

Ο σκοπός μας είναι να εξασφαλίσουμε μια λογοτεχνία και τέχνη που να ταιριάζουν με ολόκληρη την επαναστατική μηχανή, ως αναπόσπαστα μήματά της, που θα λειτουργούν ως πανίσχυρα όπλα για την ενότητα και την εκπαίδευση του λαού, για την επίθεση και την καταστροφή του εχθρού και για να βοηθήσουν τον λαό να πολεμήσει τον εχθρό με μια καρδιά κι ένα μυαλό(5).

Αναφορικά με τη λογοτεχνική κριτική και τη κριτική τέχνης υπάρχουν δύο κρίτηρια: το πολιτικό και το αισθητικό. Ποιά είναι όμως η σχέση μεταξύ τους; Η πολιτική δεν μπορεί να εξισωθεί με την τέχνη, ούτε είναι μπορετό μια γενική κοσμοθεωρία να εξομοιωθεί με μια μέθοδο αισθητικής δημιουργίας και κριτικής. Αρνούμαστε όχι μόνο την ύπαρξη ενός αόριστου ολότελα απαράλλακτου πολιτικού κριτηρίου αλλά και την ύπαρξη ενός αόριστου αισθητικού κριτηρίου, που δεν υπόκειται σε καμία αλλαγή. Κάθε κοινωνική τάξη σε κάθε ταξική κοινωνία έχει τα δικά της πολιτικά και αισθητικά κριτήρια. Όμως όλες οι κοινωνικές τάξεις σε όλες τις ταξικές κοινωνίες βάζουν πρώτα το πολιτικό κριτήριο και έπειτα το αισθητικό.

Αυτό που πραγματικά απαιτούμε είναι η ενότητα πολιτικής-τέχνης, ενότητα φόρμας-περιεχομένου, η ενότητα του επαναστατικού πολιτικού περιεχομένου και της υψηλότερης δυνατής τελειότητας της αισθητικής μορφής. Έργα τέχνης που χαρακτηρίζονται από έλλειψη αισθητικής χάνουν τη δυναμή τους, ανεξάρτητα του κατά πόσον είναι πολιτικά προοδευτικά. Παρόλα αυτά αντιμετωπίζουμε τα έργα τέχνης από λανθασμένη πολιτικά σκοπιά με την τάση για το "στυλ του πόστερ και του ολόγκαν", το οποίο είναι μεν σωστό από πολιτική άποψη, όμως χάνει σε αισθητική δύναμη. Στα ζητήματα λογοτεχνίας και τέχνης οφείλουμε να διεξάγουμε μάχη σε δύο μέτωπα(6).

Αφήστε εκατό λουλούδια να ανθίσουν και εκατό σχολές σκέψης να παλαίψουν, είναι η πολιτική της ανάπτυξης των τεχνών, των επιστημών και της άνθισης της σοσιαλιστικής κουλτούρας στην πατρίδα μας. Διαφορετικά είδη και στυλ τέχνης πρέπει να αναπτυχθούν ελεύθερα και διαφορετικές σχολες επιστημών πρέπει να συναγωνίζονται ελεύθερα. Πιστεύουμε ότι είναι επικίνδυνη η χρήση διοικητικών μέτρων για την επιβολή ενός συγκεκριμένου στυλ τέχνης ή μιας σχολής σκέψης και την απαγόρευση μιας άλλης. Ζητήματα λάθους ή σωστού στην τέχνη και στις επιστήμες πρέπει να λύνονται μέσω ελεύθερης συζήτησης στα πλαίσια αισθητικών ή επιστημονικών κύκλων και μέσω της πραχτικής δουλιάς σ'αυτούς τους χώρους(7).

Ένας στρατός δίχως κουλτούρα είναι ένας ηλίθιος στρατός και ένας ηλίθιος στρατός δεν είναι μπορετό να νικήσει τον εχθρό(8).

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ:

1. Λόγοι στο Φόρουμ του Γιενάν για την λογοτεχνία και την τέχνη (Μάης 1942), Εκλεκτά Έργα, τόμος 3, σελ. 86
2. Για τη Νέα Δημοκρατία (Γενάρης 1940), Εκλεκτά Έργα, τόμος 2, σελ. 382
3. Λόγοι στο Φόρουμ του Γιενάν για την λογοτεχνία και την τέχνη (Μάης 1942), Εκλεκτά Έργα, τόμος 3, σελ. 84
4. ο.π., σελ. 78
5. ο.π., σελ. 70
6. ο.π., σελ. 88-90
7. Για το σωστό χειρισμό των κοινωνικών αντιθέσεων (27 Φλεβάρη 1957), 1η έκδοση τσέπης, σελ. 49-50
8. Το ενωμένο μέτωπο της καλλιτεχνικής δουλιάς (30 Οχτώβρη 1944), Εκλεκτά Έργα, τόμος 3, σελ. 235

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Το παραπάνω κείμενο μεταφράστηκε από το βιβλίο Quotations from Chairman Mao Tsetoung, σ.σ. 299-303, έκδοση Foreign Languages Press, Πεκίνο 1974

Μετάφραση: ΧΑΡΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ.

ΑΡΜΕΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

"...μα τι λέτε... Να φύγω από την πατρίδα μου; Και που να πάω; Αν είναι άσχημα, έχω την ευθύνη μου για καθετί που συμβαίνει εδώ. Ο χειρότερος δρόμος είναι η φυγή. Κάτι που γεννιέται εδώ, κάτι που χαΐζεται έχει και μένα μέσα. Δεν έχω σκοπό να γίνω εμιγκρές." ***Μπεκ Ναζαριάν***

Ο αρμένικος κινηματογράφος διεκδικεί εβδομηνταπέντε χρόνια ύπαρξης. Η πρώτη κινηματογράφηση στην Αρμενία τοποθετείται το 1911, δείχνει την κηδεία ενός τοπικού εκκλησιαστικού αξιωματούχου και διανεμήθηκε διεθνώς από τα επίκαιρα της Πατέ. Η αρχή είναι απλώς εντοπίσιμη, η συνέχεια περιπλέκεται. Ήδη από τα πρώτα χρόνια, αυτός ο κινηματογράφος διασπάται και αδυνατεί να περιοριστεί στα σύνορα ενός κράτους ώστε να είναι ταξινομήσιμος και βέβαια κατατάξιμος. Με δυσκολία τον διακρίνω σε τρία μέρη: α.της σοβιετικής αρμενίας, β.της διασποράς, γ.των αρμένιων δημιουργών που δουλεύουν στον διεθνή κινηματογράφο.

Στην ιστορία του αρμένικου κινηματογράφου τα δύο πρώτα σημαντικά ονόματα ανήκουν σε διαφορετικά μέρη. Στη Σοβιετική Ένωση, ο πρώτος που έχει να επιδείξει ενδιαφέρον έργο είναι ο Μπεκ Ναζαριάν. Ο Ναζαριάν ήταν από τους ιδρυτές της Αρμένικης Κινηματογραφικής Οργάνωσης (1923), όπου έφτιαξε και την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία (ΝΑΜΟΥΣ, 1924-25) καθώς και την πρώτη ηχητική ταινία της Σοβιετικής Αρμενίας (ΠΕΠΟ, 1935), η οποία θεωρείται η αρτιότερη αφηγηματικά. Παράλληλα με τον Ναζαριάν, αναδεικνύεται (διεθνής χώρος), ο Ρούμπεν Μαμουλιάν. Γεννημένος στην Τυφλίδα της Γεωργίας, καταλήγει στην Νέα Υόρκη. Εκεί ασχολείται αρχικά με το αρμενικό θέατρο, για να μεταπηδήσει το 1928 στο Χόλυγουντ, όπου σκηνοθετεί ταινίες μέχρι το 1959. Μερικές προσεγμένες στη διεύθυνση είναι οι: (ΤΑ ΧΕΙΡΟΚΡΟΤΗΜΑΤΑ, 1929 - Ο ΚΥΡΙΟΣ ΤΖΕΚΥΛ και Ο ΔΡ. ΧΑΙΝΤ, 1931- ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΧΡΙΣΤΙΝΑ, 1932- ΤΟ ΣΗΜΑΔΙ ΤΟΥ ΖΟΡΟ, 1940 - ΑΙΜΑ ΚΑΙ ΑΜΜΟΣ, 1941).

Το επόμενο μεγάλο όνομα που θα αναδειχθεί είναι του Σεργκέι Παρατζάνοφ, ο οποίος έχει κινηματογραφήσει την κατεξοχήν αρμένικη ταινία (ΣΑΓΙΑΝΤ ΝΟΒΑ, ΤΟ ΧΡΩΜΑ ΤΟΥ ΡΟΔΙΟΥ(1), 1969). Αναφέρω ορισμένους ακόμα που δε νομίζω να χρειάζονται συστάσεις, στη σχολή της νεώτερης κινηματογραφικής σχολής: ο Χοβανεσιάν (ΗΛΙΟΣ ΤΟΥ ΦΘΙΝΟΠΩΡΟΥ, 1977), ο Μαλιάν (ΝΑΠΕΤ(2), 1979), ο Αρθούρ Πελεσιάν(3), και, άλλοι σπουδαίοι χειριστές της μηχανής.

Στη διασπορά έχουμε το κινηματογραφολόγο Αρμπί Οβανεσιάν, με ελάχιστο, αλλά ενδιαφέρον έργο, με ταινίες φτιαγμένες στην Αγγλία (όπου και σπούδασε), στο Ιράν (όπου γεννήθηκε) και στη Γαλλία (όπου εγκαταστάθηκε μετά την αλλαγή καθεστώτος στο Ιράν).

Ακόμα, ενταγμένος στην παραγωγή της χώρας του είναι ο Τζέρσι Καβαλέροβιτς (εργάζεται στην Πολωνία). Στη χώρα μας θυμίζω τις ταινίες (ΑΓΙΑ ΙΩΑΝΝΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ, 1961, ΦΑΡΑΩ, 1966).

ΕΘΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ;

Ένας εθνικός κινηματογράφος σε διάσπαση, μέσα σε άλλους κινηματογράφους, μέσα στο εμπορικό Χόλυγουντ: Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΧΡΙΣΤΙΝΑ με τη Γκρέτα Γκάρμπο, η ΦΑΡΑΩ, ενός Πολωνού, ο Παρατζάνοφ... Η έννοια του εθνικού κινηματογράφου τραβηγμένη ως τα όρια της (μήπως και από τα μαλλιά;). Κοινά σημεία υπάρχουν και επιδεικνύονται. Το κωμικό, οι εικόνες, η σύνθεση των κάδρων, η φοβερή εμμονή στο σύμβολο. Έστω. Τα κοινά σημεία ίσως είναι μια μειονότητα. Σημεία στα οποία συγκεντρώνουν την προσοχή τους, δίκαια φυσικά. όσοι αγωνιούν για την διατήρηση και αναγνώριση του αρμένικου πολιτισμού. Ενδιαφέρον, φυσικά, δεν έχει η καταμέτρηση, ο καταχωρισμός και ο απολογισμός, αλλά ο λόγος της τόσης σημασίας, αυτής της έννοιας της εθνικότητας του κινηματογράφου, ενός κινηματογράφου της εθνικότητας των επιμέρους ταινιών. Μερικές σκόρπιες σκέψεις στο θέμα αυτό, χωρίς συνέχεια και τέλος: ο εθνικός κινηματογράφος είναι ακόμα χώρος δημιουργίας προτύπων για την προσωπική τοποθέτηση αυτών που αναγνωρίζουν αυτό το έθνος ως δικό τους. Αυτή η διαδικασία δεν είναι χαρακτηριστικό μόνο όσων ταινιών φέρουν ξεκάθαρα την προοπτική της εθνικότητάς τους. Η κατάσταση μέσα από κινηματογραφικές ταινίες ενός έθνους είναι σημαντική και δημιουργική εάν επιτυγχάνεται δευτερευόντως- μέσα από έργα που έχουν "άλλα" κέντρα βάρους και θέματα. Όταν η προβολή εθνικών χαρακτηριστικών αποτελεί το κύριο στοιχείο μιας ταινίας, αμέσως ο εθνικός κινηματογράφος γίνεται είδος, και, σαν είδος, περιορίζεται και σε πλάτος και σε βάθος. Η ιδέα, ο μύθος, ο λόγος του έθνους δημιουργούνται μέσα από όλα τα πολυάριθμα είδη.

Ίδιες σκόρπιες ιδέες για τη συνέχεια κάποιων σκέψεων στον εθνικό κινηματογράφο: μέσα από την ιδιομορφία του αρμένικου ίσως δούμε πιό καθαρά προβλήματα που έχουν σχέση με το δικό μας κινηματογράφο. Ίσως.

ΣΥΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Οι "Αλκυονίδες Μέρες" στο Αλφαβίλ αγνόησαν αυτό το φιλμ. Γιατί;
2. Έχει προβληθεί στη χώρα μας με αυτό τον τίτλο.
3. Αυτός ο σκηνοθέτης έχει εργασθεί μόνο με μικρού μήκους ταινίες!

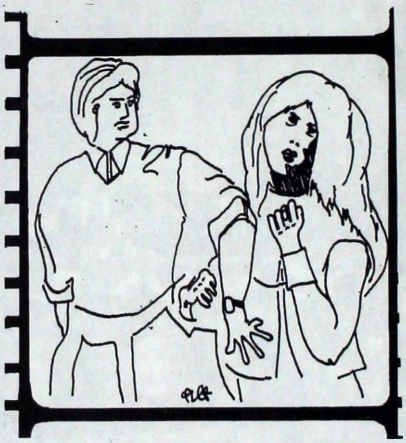
Εικόνα - λόγος - μουσική

Με αφορμή τη ταινία ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ του Βιμ Βέντερς, γίνεται μια προσπάθεια να ερευνήσουμε τα μονοπάτια της εύθραυστης ισορροπίας μουσικής- διαλόγου-εικόνας σε μια κινηματογραφική ταινία. Πρέπει να ξεκαθαρίσουμε ευθύς εξ'αρχής ότι θα ασχοληθούμε με τις καλλιτεχνικές ταινίες γιατί οι "εμπορικές", σαν εύπεπτες που είναι δεν παρουσιάζουν τόσο ενδιαφέρουν για την κινηματογραφική θεωρία.

Μια ταινία αναζήτητησης και καταδίωξης (road movie), διαφορετική απ'τις άλλες, που βάζει αμείλικτα το ερώτημα: ποια η τύχη των ταινιών της καταδίωξης, της αναζήτησης, της περιπέτειας; Πρέπει, άραγε τίποτε, να αλλάξει; Στον κινηματογράφο φάνηκε γρήγορα η σύγκρουση ανάμεσα στην πλοκή και την ποίηση."Όταν κανείς απογυμνώνει τα γεγονότα απ'την υπέρμετρα κοινή λογική τους, απαλλάσσει τον θεατή απ'την αναγκαιότητα να κρίνει, φέρνοντάς τον πιο κοντά στην ποιητική συγκίνηση", θα αναφέρει ο Αντρέ Μωρουά. Το δίδαγμα αυτό έπιασε τόπο πρώτα στον Λυσιέν Σεβ και κατόπιν στο κίνημα της avant-garde με τα πρώτα έργα την ΔΙΑΓΩΝΙΑ ΣΥΜΦΩΝΙΑ του Βίκινγκ Έγκελινγκ και το ΡΥΘΜΟΣ 21 του Χανς Ρίχτερ, έργα δύο ζωγράφων από την Γερμανία που παράχθηκαν το 1921. Έτσι η avant-garde ξέκοψε απ'τον εμπορικό κινηματογράφο "εξαιτίας της πεποίθησης τους ότι η υπόθεση, ως κύριο στοιχείο των μυθοπλαστικών ταινιών, ειναι κάτι ξένο προς τον κινηματογράφο, κάτι που επιβάλλεται απ'έξω", θα αναφέρει ο Siegfried Kracauer. Έτσι η κινηματογραφική αφήγηση είναι στην ουσία το κόκκινο πανί.

Ο χορός αρχίζει με τον Ζαν Επστάϊν, το 1921, που υποστηρίζει ότι "δεν υπάρχουν υποθέσεις, ποτέ δεν υπήρξαν υποθέσεις, υπάρχουν μόνο καταστάσεις χωρίς ειρμό, χωρίς αρχή, μέση και τέλος". Τον Επστάϊν θα ακολουθήσουν ο Αμπέλ Γκανς, ο Μαρσέλ Λ'Ερμπιέ, η Ζερμαίν Ντυλάκ (ΧΑΜΟΓΕΛΑΣΤΗ ΚΥΡΙΑ ΜΠΕΝΤΕ), ο Ντελύκ (ΠΥΡΕΤΟΣ), ο Καβαλκάντι (ΑΡΑΞΟΒΟΛΙ), ο Κιρσάνωφ (ΜΕΝΙΜΟΛΑΝΤΑΝ) κ.α. Το σημαντικό είναι ότι έδιναν το βάρος στις κινηματογραφικές τεχνικές και τεχνάσματα. Ο κινηματογραφιστής της avant-garde ήθελε να οργανώσει το υλικό που διάλεγε για να το επεξεργασθεί σύμφωνα με ρυθμούς, που ήταν προϊόν των εσώτερων παρορμήσεών του και όχι μίμηση της φύσης, ήθελε να επινοεί τις μορφές και όχι να καταγράφει ή να τις ανακαλύπτει, ήθελε να εκφράζει, με τις εικόνες του, περιεχόμενα που ήταν η προβολή των οραμάτων του και όχι η συνέπεια αυτών των εικόνων. Το ότι αναφερθήκαμε στην avant-garde δεν ήταν χωρίς λόγο: ήταν το πρώτο κίνημα τέχνης στον κινηματογράφο, που ηθελημένα και συνειδητά γύρισε την πλάτη του στην πλοκή. Έργα χωρίς, έστω, σημαντική πλοκή, δεν είναι κάτι το συνειδητό ή, έστω, μια καλλιτεχνική τάση; Αυτό όμως το παρατηρούμε κυρίως και σήμερα στα έργα αναζήτησης και καταδίωξης, στα σύγχρονα road movies.

Ας μείνουμε για λίγο ακόμη στην avant-garde. Θα παρατηρήσουμε, ότι οι δημιουργοί αυτοί ήταν ευχαριστημένοι, αν συλλάμβαναν ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες και ασυνήθιστες όψεις των πραγμάτων ικανές να οξύνουν την ευαισθησία του

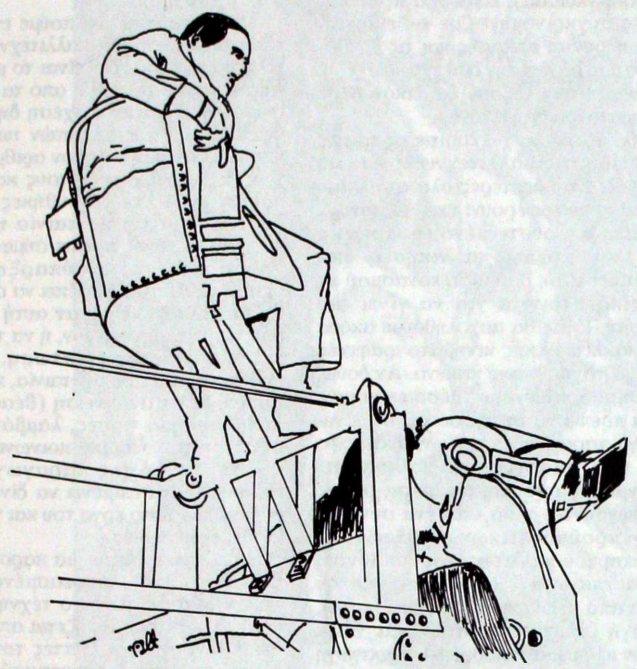


θεατή στον κόσμο που μας περιβάλλει. Απώτερος σκοπός τους, όμως ήταν να συνθέσουν απ'αυτό το υλικό μια αυτόνομη ακολουθία ρυθμικών κινήσεων, παρά να αποκαλύψουν την πραγματικότητα. Ο Kracauer υποθέτει, ότι η αποκλειστική προσήλωση στο ρυθμικό μοντάζ όχι μόνο αποστεγνώνει το υλικό της πραγματικής ζωής, αλλά και συνεπάγεται και μία τάση του κινηματογραφιστή ν'απομακρυνθεί ακόμη περισσότερο απ'αυτό, προχωρώντας προς το αφηρημένο. Αυτή η τάση της avant-garde βάδιζε προς τον σουρεαλισμό. Μιλάμε για ένα σουρεαλισμό, που βασίζεται στην πίστη σε μια ανώτερη πραγματικότητα ορισμένων συνειρμικών μορφών, παραμελημένων μέχρι την εμφάνισή του, στην παντοδυναμία του ονείρου, στο ανέμελο παιγνίδι της σκέψης, όπως αναφέρει ο Αντρέ Μπρετόν στο "Πρώτο Μανιφέστο του Σουρεαλισμού". Αυτή η διδασκαλία του για τον σουρεαλισμό έκανε τον Άδωνι Κύρου να αναφωνήσει: "ο κινηματογράφος μου είναι καμωμένος απ'τις δυνατότητές του, αυτός ο κινηματογράφος είναι σουρεαλιστικός". Αναφερθήκαμε εν συντομία στο τι πιστεύουν για τον σουρεαλισμό, και πιο συγκεκριμένα για τον σουρεαλισμό στον κινηματογράφο, οι πρωτεργάτες και οι ιστορικοί του. Η ταινία, που ήταν έμβλημά τους, ήταν ο ΦΑΝΤΟΜΑΣ του Λουί Φαγιάντ, γυρισμένη το 1913. Πρόκειται για μια απ'τις πρώτες ταινίες καταδίωξης. Πρόκειται για έναν ήρωα, έναν άνθρωπο και σύγχρονο υπεράνθρωπο, που γελοιοποιεί την εξουσία, υποφέρει σαν κοινός θνητός, κάνει και τα πιο απίθανα πράγματα και που έκανε τελικά να κατηγορηθεί για πρώτη φορά ο κινηματογράφος, σαν διαφθορέας των ηθών, σαν υποκινητής πολέμων και αποπλανητής της νεολαίας.

Μπορεί να φαίνεται παράξενο: η δράση σαν πλοκή δεν ενδιέφερε αυτούς τους δημιουργούς καθόλου. Υπολογιζόταν η δράση για την δράση. Η δράση, που οδηγούσε σ'ένα χορό, όπου τα καλογυμνασμένα πρόσωπα και οι λεπτομέρειες μας ταξίδευαν αλλού: απ'τις μακρινές εποχές στο σήμερα και από εκεί στο όνειρο. Ο εξωτισμός, η περιπέτεια οδήγησε στο φανταστικό. Το "θαυμαστό" αγγίζει άγνωστες περιοχές και αποτελεί σίγουρα το ξεπέρασμα της καθημερινής πραγματικότητας, η λογική της κίνησης και της έξαρσης είναι η λογική του θαυμαστού και του φανταστικού. Όμως, όπως παρατηρεί ο Άδωνις Κύρου, η περιπέτεια περιορίστηκε στην απλή κίνηση, που δυστυχώς συχνά εξυπηρέτησε προπαγανδιστικούς σκοπούς, έτσι μπορούμε εύκολα να συμπεράνουμε ότι τα βήματα των πρωτοπόρων αυτών δημιουργών δύσκολα ακολουθήθηκαν πιστά, γιατί ο δρόμος, που έδειχναν, ήταν δύσκολος και συχνά άβατος. Έτσι περάσαμε γρήγορα στις ταινίες, που σημασία είχε τι μετέδιδαν και τι σκοπό εξυπηρετούσαν. Πράγματι ταινίες, όπως ο ΡΑΜΠΟ, τα αστυνομικά θρίλερ, τα περιπετειώδη γουέστερν, που εμφανίζουν πάντα τους "κακούς Ινδιάνους" να ηττούνται ή στην καλύτερη περίπτωση να συνθηκολογούν με τους πιο απαράδεκτους όρους γι'αυτούς, δεν είναι παρά ένας ύμνος στον συμβιβασμό, στο δίκαιο του ισχυροτέρου, στον νόμο της ζούγκλας, στην "ελευθερία" -με την δυτική ή ιμπεριαλιστική έννοιά της- στην τάξη πραγμάτων, όπως εννοείται απ'το καπιταλιστικό κατεστημένο.

Θα πρέπει να παρατηρήσουμε, ότι υπάρχουν ορισμένες ταινίες, όπου η πλοκή και η εικόνα συνυπάρχουν αρμονικά, φωτεινές εξαιρέσεις στον κανόνα που περιγράψαμε πιο πάνω. Θα τολμήσουμε να πούμε, ότι το ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ, θα πρέπει να θεωρηθεί, μάλλον σαν μια εξαίρεση αυτού του κα-

νόνα. Αυτό το πρόβλημα της αρμονικής συνύπαρξης, είναι τόσο παλιό, όσο και η καλλιτεχνική δημιουργία στον κινηματογράφο. Η έμφαση στον λόγο ενισχύει την τάση του κινηματογραφιστή ν'απομακρύνεται απ'την ζωή της κάμερας, αλλά



μας μπάζει επίσης στον χώρο της λογοκρατίας και μεταβιβάζει, έτσι τους ελιγμούς και τις ακροβασίες της πιο περίπλοκης σκέψης, που η σύλληψή και η εκτίμησή τους εξαρτώνται απ'την οπτική αναπαράσταση. Αντίθετα η έμφαση στην εικόνα είναι παρενοχλητική, δεν μπορεί να αναζωογονήσει τον διάλογο, γιατί διεγείρει την μειωμένη ευαισθησία του θεατή απέναντι σ'αυτόν και έτσι διεκδικεί την αποκλειστική προσοχή του και τα φραστικά μηνύματα περνάνε απαρατήρητα. Μπρος γκρεμός και πίσω ρέμα. Τι χρειάζεται λοιπόν; Αυτό, που θα αναζητήσουμε είναι μια ισορροπία ανάμεσα στον λόγο και στην εικόνα. Η εκφορά του λόγου, αναφέρει ο Καβαλκάντι στο "Ήχος στο φιλμ", πρέπει να γίνεται ελαφρά γρήγορα και αυθόρμητα, για να ταιριάζει με τις γοργές κινήσεις της δράσης και με το πέρασμα απ'τον ένα ομιλητή στον άλλο.

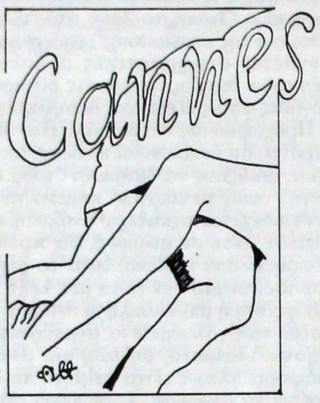
Ο αποφασιστικός παράγοντας είναι ο ρόλος που παίζει ο λόγος, παρατηρεί ο Siegfried Kracauer, και συνεχίζει, αν ο λόγος έχει το προβάδισμα δεν μπορεί, ακόμη και ο πιο επιδέξιος κινηματογραφιστής, να μην τον συγχρονίσει με τις εικόνες με τέτοιο τρόπο, που να εξουδετερώνει τις τελευταίες ως πηγή μηνυμάτων. Αν το οπτικό στοιχείο, όμως επικρατεί, τότε ο κινηματογραφιστής είναι ελεύθερος να χρησιμοποιήσει διάφορους τρόπους συγχρονισμού, που υπακούοντας στην κινηματογραφική προσέγγιση, προωθούν την δράση μέσα απ'την εικόνα. Για να καταλήξει στη νέα πρότασή του: στην περίπτωση που υπερισχύει η φραστική έκφραση, το πιθανότερο είναι ότι το οπτικό στοιχείο θα παραλληλίζεται μαζί της, στην αντίθετη περίπτωση, όταν αφαιρείται η έκφραση απ'τον λόγο, ευνοεί σε μεγάλο βαθμό την αντίστιξη, που σπρώχνει τις εικόνες να γίνουν εύγλωττες.

Ένας κινηματογραφιστής κάπως έτσι πρέπει να βλέπει τα πράγματα, αλλά απ' την πλευρά του θεατή τι γίνεται; Τίθενται σαφώς δύο ερωτήματα: οι εικόνες τι μηνύματα εκπέμπουν στον θεατή (δέκτη) και πως μπορούν να αποκωδικοποιηθούν, ιδίως με μια κινηματογραφική ταχύτητα; Το άλλο θέμα είναι ποια είναι η διαφορά του εικονικού από το λεκτικό σημείο; Μια κινηματογραφική ταινία αποτελείται από χιλιάδες καρρέ, δηλαδή από χιλιάδες εικόνες και κάθε τέτοια εικόνα μεταφέρει αναγκαστικά ένα περιεχόμενο το οποίο θα μπορούσε να μεταμορφωθεί σε ρηματικές, σημασιολογικές μονάδες, όπως ορχήστρα, κοινό, πάλκο, τραγουδίστρια που πέφτει κάτω (απ'το Η ΔΙΠΛΗ ΖΩΗ ΤΗΣ ΒΕΡΟΝΙΚΑ), αλλά για να γίνει αυτό θα πρέπει να γίνει μια παρόμοια ανάλυση κάθε εικόνας. Φαίνεται λογικό στον καθένα, ότι μια τέτοια ανάλυση είναι δύσκολο να γίνει (αν όχι αδύνατο) αφού κάθε είκονα περνά γρήγορα μπροστά από τα μάτια μας και δεν προλαβαίνουμε να την αναλύσουμε , έχει άλλωστε εκφρασθεί η θεωρία του διαρκούς θεατή, αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα, ότι επιλέγουμε ορισμένες διακριτικές απόψεις και αυτονόητο είναι επίσης, ότι αυτές οι διακριπικές απόψεις αλλάζουν ανάλογα με το ακροατήριο. Και αν "το συναίσθημα προορίζεται για τον θεατή", όπως έλεγε ο Γιόνε Νογκούτσι, αυτός ο τελευταίος το συναίσθημα το επεξεργάζεται και αντιδρά ανάλογα. Μια συγκεκριμένη σεκάνς, όπου έσφαζαν βόδια, κινηματογραφημένη αρκετά ρεαλιστικά, σ'ένα φιλμ του Αϊζενστάϊν μονταρισμένη παράλληλα με το κυνήγι των διαδηλωτών απ'την Αστυνομία της Ρωσίας δεν λειτούργησε με τον ίδιο τρόπο στο ακροατήριο: οι κάτοικοι της πόλης ανατριχίασαν και εξαγριώθηκαν, ενώ οι κάτοικοι της υπαίθρου το θεώρησαν φυσικό (αφού την ίδια εργασία την έκαναν και οι ίδιοι) και οι εργάτες στο πρόσωπο του πρσϊσταμένου που επιστατούσε στην σφαγή αναγνώρισαν το αφεντικό τους. Το εικονικό κείμενο είναι λοιπόν δυσνόητο. Στο εικονικό κείμενο, θα παρατηρήσει ο Ουμπέρτο Έκο, στο βιβλίο του "Θεωρία της Σημειωτικής", υπάρχουν τόσο σύνθετες συμφραστικές σχέσεις που δύσκολα διαχωρίζουμε τις διακριτικές μονάδες απ'τις ελεύθερες μεταβλητές.

Προχωρώντας πιο βαθιά ο Έκο θα συμπεράνει, ότι οι εικονικοί κώδικες, αν υπάρχουν, μοιάζουν να διαρκούν "τόσο, όσο η αυγή", όμως το εικονικό κείμενο το οποίο δεν επιδέχεται περαιτέρω ανάλυση, είτε σε σημεία, είτε σε μορφές, θα πρέπει να θεωρηθεί σαν κείμενο, διότι το ρηματικό του ισοδύναμο δεν είναι μια λέξη, αλλά μια φράση ή μια ολόκληρη ιστορία. Μπορούμε να βγάλουμε ένα συμπέρασμα: το εικονικό κείμενο, δηλαδή μια σεκάνς ή διάφορα πλάνα είναι κείμενο το οποίο πρέπει να αναλυθεί. Οι κώδικές του ή οι γλώσσες μετάφρασης είναι πολλές με αποτέλεσμα η πολυφωνία να γίνεται βαβυλωνία, αλλά οι κώδικες των εικονικών κειμένων, επίσης δύσκολα απομονώνονται και έτσι οι θεατές στην ουσία δεν αποτυπώνουν παρά το απειροελάχιστο των μηνυμάτων των εικόνων. Βγαίνει αυθόρμητα το συμπέρασμα, ότι ο εικονισμός (avant-garde), μεταδίδει πολύ λίγα μηνύματα και καταντάει αναποτελεσματικός.

Ωστόσο η εικόνα σαν κείμενο ή σύνταγμα κωδίκων δεν στερείται ενδιαφέροντος. Η κινηματογραφική εικόνα γεννά στον θεατή ένα συναίσθημα πραγματικότητας αρκετά ισχυρό, ώστε να παρασύρει την πίστη του στην αντικειμενική ύπαρξη αυτού, που εμφανίζεται στην οθόνη. Ο Μαρσέλ Μαρτέν προσδιόρισε δύο βασικούς χαρακτήρες της εικόνας: την μονομερή αναπαράσταση και την επικαιρότητα. Η μονομερής αναπαράσταση απορρέει απ'τον ενστικτώδη ρεαλισμό της και την κάνει να διαλέγει μόνο ακριβείς και καθορισμένες όψεις της πραγματικότητας, μοναδικές στον χώρο και στον χρόνο. Ο Ζαν Επστάϊν την χαρακτήριζε σαν "λίγο σύνθετη λογική αρχιτεκτονική". Είναι επίκαιρη γιατί είναι πάντα στο παρόν, προσφέρεται στο παρόν της αντίληψής μας και εγγράφεται στο παρόν της συνείδησής μας. Το παρελθόν και το μέλλον είναι προϊόν της κρίσης μας σύμφωνα με ορισμένα κινηματογραφικά μέσα έκφρασης που μάθαμε να διαβάζουμε τη σημασία τους. Θα περάσουμε τώρα στο αποτέλεσμα της εικόνας στον δέκτη (θεατή). Κατ'αρχήν η εικόνα δείχνει δεν καταδείχνει, έτσι ένα κυνηγητό, μπορεί να σημαί-

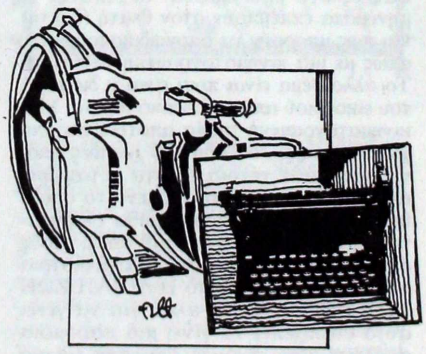
νει (καταδείχνει) μια καταδίωξη ή ένα ανεπίσημο αγώνα δρόμου, ο θεατής λοιπόν μόνο με μια σειρά πλάνων λίγα μπορεί να καταλάβει από το τι γίνεται στην πραγματικότητα. Το μοντάζ εν αντιθέσει δίνει την διαλεκτική χροιά στην εικόνα. Αυτή η διαλεκτική μπορεί να είναι εξωτερική: αντιπαράθεση φτωχού και πλούσιου περιβάλλοντος ή εσωτερική: ο Μοζούκιν αντιμέτωπος διαδοχικά μ'ένα πιάτο σούπας, μ'ένα πτώμα γυναίκας, μ'ένα χαμογελαστό μωρό, το απαθές



πρόσωπο του ηθοποιού, που παρίστανε τον Μοζούκιν, έμοιαζε να ποικίλει σε έκφραση, όρεξη, πόνο, τρυφερότητα (εφφέ Κουλέτσωφ).

Βγαίνει λοιπόν αβίαστα το συμπέρασμα: η εικόνα από μόνη της είναι αδύναμη να καταδηλώσει περί τίνος ακριβώς πρόκειται. Ακόμη και στις πιο αργές λήψεις αυτό πολύ λίγο επιτυγχάνεται. Ποιός θα τρέξει λοιπόν να την βοηθήσει; Τα δύο άλλα στοιχεία η μουσική και ο λόγος μπορεί να παίζουν αυτό τον ρόλο. Το μήνυμα αποκτά ποιητική λειτουργία, όταν είναι ασαφές και αυτοεπικεντρούμενο, αναφέρει ο Τζάκομπσον. Έτσι για την αισθητική εμπειρία η ασάφεια λειτουργεί σαν ένα είδος εισαγωγής, η εικόνα επίσης έχει σκοπό να δημιουργήσει μια ιδιαίτερη αντίληψη του αντικειμένου, όπως αναφέρει ο Έρλιχ. Είναι προφανές, ότι μιλάμε πάντα για "γλώσσα", διαύλους επικοινωνίας. Θα πρέπει να σημειώσουμε, ότι η ρηματική γλώσσα μπορεί να οριστεί ως πρωταρχικό διαπλαστικό σύστημα. Ο Ουμπέρτο Έκο αναφέρει, ότι μόνο η ρηματική γλώσσα έχει την ιδιότητα να ικανοποιεί το αίτημα της αποφανσιμότητας, έτσι τα πάντα μέσω κάποιων σημειωτικών επινοήσεων μπορούν να μετατραπούν σε όρους της ρηματικής γλώσσας, ενώ το αντίστροφο δεν ισχύει. Έτσι δύσκολα μπορούμε να φανταστούμε έναν κόσμο, όπου κάποια όντα επικοινωνούν χωρίς ρηματική γλώσσα, όμως δεν μπορούμε να φανταστούμε έναν κόσμο που κυβερνάται μόνο από τις λέξεις: θα ήταν αδύνατο να μνημονεύσουμε τα πράγματα. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι οι λέξεις (ρηματική γλώσσα), είναι πιο προσδιοριστικές συγκρινόμενες με τις εικόνες, αλλά βοηθούνται απ'αυτές και τις βοηθάνε. Αυτό μας δείχνει την διαλεχτική σχέση, την σύνδεση των λέξεων και εικόνων σε μια κινηματογραφική εικόνα.

Εδώ θα πρέπει να χωρίσουμε τις ταινίες σε δύο είδη: τις καλλιτεχνικές και τις εμπορικές. Στις δεύτερες όλα αυτά που είπαμε λίγο ενδιαφέρουν: εκεί το μήνυμα είναι υπερ-απλουστευμένο (ο κακός, ο καλός που πρέπει να νικήσει) και εμπλουτίζεται σε βαθμό πλεονασμού με βοηθητικά στοιχεία για να γίνει πιο κατανοητό. Εμείς θα ασχοληθούμε ακόμα με τις καλλιτεχνικές κινηματογραφικές ταινίες, με το αισθητικό κείμενο. Αν δούμε το αισθητικό κείμενο ως μέσο επικοινωνίας θα πρέπει να σημειώσουμε, ότι είναι ένα έργο παραγωγής σημείων, ιδιόμορφο όμως, που σκοπεύει να καθιερώσει εμπράγματες σχέσεις ανάμεσα στους επικοινωνούντες μέσα από ένα σύνθετο δίκτυο προϋποθετικών πράξεων. Η ανάγνωση του καλλιτεχνικού προϊόντος σημαίνει: επαγωγή (εξαγωγή ενός γενικού κανόνα από μεμονωμένες περιπτώσεις), απαγωγή (έλεγχο παλαιών και νέων κωδίκων μέσω μιας υπόθεσης), παραγωγή (έλεγχο του αν όσα συλλάβαμε σε ένα επίπεδο μπορούν να ορίσουν καλλιτεχνικά γεγονότα σε άλλο επίπεδο). Η κατανόηση



του αισθητικού κειμένου βασίζεται σε μια διαλεχτική σχέση ανάμεσα στην αποδοχή και στον εξοστρακισμό των κωδίκων του αποστολέα και στην εισαγωγή και απόρριψη προσωπικών κωδίκων. Τέλος το αισθητικό κείμενο γίνεται πολλαπλή πηγή απρόβλεπτων "πράξεων ομιλίας", των οποίων ο πραγματικός δημιουργός παραμένει ακαθόριστος, επειδή μερικές φορές είναι ο αποστολέας του μηνύματος, ενώ άλλες ο παραλήπτης που συνεργάζεται στην εξέλιξή του.

Θα μπορούσαμε να πούμε εν είδει συμπεράσματος, ότι μια καλλιτεχνική κινηματογραφική ταινία δεν είναι το μόνο αισθητικό κείμενο, αλλά ένα από τα πολλά που δημιουργούνται στη σχέση δημιουργού - θεατή, ο αριθμός δε αυτών των κειμένων ποικίλλει ανάλογα με τον αριθμό των θεατών, τις ψυχολογικές τους καταστάσεις και τις κοινωνικές συνθήκες που αυτοί ζουν. Σε μια τέτοια ταινία η εικόνα, η μουσική, ο λόγος πρέπει σύμφωνα με την χρυσή τομή της συνύπαρξης, δηλαδή αρμονικά. Η πλοκή πρέπει να συνοδεύεται απ'τα άλλα στοιχεία, αν αυτή είναι ο κύριος φορέας μηνυμάτων, ή να τα συνοδεύει, σε αντίθετη περίπτωση. Ο θεατής πρέπει να μελετάει την ταινία, πράγμα που προϋποθέτει ανάγνωση (θέαση), παραπάνω από μία φορές, λαμβάνοντας υπ' όψιν του τις ιστορικο-κοινωνικές συνθήκες τη στιγμή της παραγωγής της. Ο δημιουργός να επιμένει να δίνει τον προσωπικό τόνο στο έργο του και να μην αναζητάει τη μέση λύση.

Θα τελειώσουμε με μια παρατήρηση του Ουμπέρτο Έκο, επηρεασμένος από τον Ρολάν Μπαρτ: το έργο τέχνης είναι ένα κείμενο που προσαρμόζεται από τους συγκεκριμένους παραλήπτες του, ώστε να πληρεί πολλούς διαφορετικούς επικοινωνιακούς σκοπούς σε διαφορετικές ιστορικές ή ψυχολογικές περιπτώσεις, χωρίς ποτέ να παραμελείται εντελώς ο υποκειμενικός κανόνας, ο οποίος το συγκρότησε.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1.Θεωρία του Κινηματογράφου,
Siegfried Kracauer, εκδ. Κάλβος, 1983.
2.La poesie du cinema, Andre Maurois, l'Art Cinematographique, 1927.
3.Le sens I bis , Jean Epstein, στο L'Herbier, επιμέλεια: Inteligence du cinematographe.
4.Ο σουρεαλισμός στον κινηματογράφο, Άδωνις Κύρου, εκδ. Κάλβος, 1976.
5. Σεργκέϊ Αϊζενστάϊν, Η μορφή του φιλμ, τομ.Α και Β, εκδ. Αιγόκερως, 1980.
6. Θεωρία της σημειωτικής, Ουμπέρτο Έκο, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1988.
7. Η γλώσσα του κινηματογράφου, Μαρσέλ Μαρτέν, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1984.
8. Η σημειολογία του κινηματογράφου, Peter Wollen, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1981.

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΛΑΡΙΣΑΣ

Για πρώτη φορά στη Λάρισα συγκεντρώθηκαν κινηματογραφιστές από τον χώρο της Μεσογείου και όχι μόνο, σε μια εκδήλωση - πανόραμα που πριμοδότησε τα αισθήματα φιλίας και συνεργασίας των κινηματογραφιστών από διαφορετικές χώρες που τους συνέδεε όμως μια κοινή γλώσσα: αυτή του κινηματογράφου. Θα προσπαθήσουμε σ'αυτό το μικρό αφιέρωμα να δείξουμε την σπουδαιότητα που παρουσιάζουν αυτές οι μικρές εκδηλώσεις που υπόσχονται όμως πολλά στον ελληνικό και στον παγκόσμιο κινηματογράφο. Στο Φεστιβάλ της Λάρισας, που διοργανώθηκε από το Δήμο Λάρισας, και που είχε τις αδυναμίες του δικαιολογημένες, σαν πρώτη διοργάνωση, παρουσιάστηκαν ταινίες μικρού μήκους από την Ελλάδα και από την ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου κατά κύριο λόγο.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ

ΜΙΑ ΚΑΛΗ...ΑΡΧΗ

Σχόλια για το 1ο Μεσογειακό Φεστιβάλ Νέων Κινηματογραφιστών

Ενα καινούργιο Φεστιβάλ κινηματογράφου σε μια επαρχιακή πόλη της Ελλάδας χωρίς παράδοση σε τέτοιου είδους διοργανώσεις, μπορεί εύκολα να χαρακτηριστεί ως τόλμημα. Η προεργασία, η υποδομή, τα οικονομικά, οι συμμετοχές, η κάλυψη του Τύπου, η προσέλευση των θεατών, τα βραβεία αποτελούν από μόνα τους ρίσκο. Παρόλα αυτά, σε τελική ανάλυση η διοργάνωση του 1ου Μεσογειακού Φεστιβάλ Νέων Κινηματογραφιστών της Λάρισας, ανταπεξήλθε με επιτυχία στους στόχους που είχε θέσει, παρά τα κάποια μικροπροβλήματα (ιδίως της πρώτης μέρας).

Η ΠΡΟΙΣΤΟΡΙΑ

Το Φεστιβάλ διοργανώθηκε με πρωτοβουλία της αστικής μη κερδοσκοπικής εταιρείας Μεσογειακή Κινηματογραφική Δημιουργία-Ελλάδα, η οποία ιδρύθηκε το 1989. Η εταιρεία αυτή στελεχώθηκε από τους: Στέλλα Μπελέση (σκηνοθέτη), καλλιτεχνική διευθύντρια του Φεστιβάλ, Αλέξανδρο Φασόη (σκηνοθέτη), υπεύθυνο δημοσίων σχέσεων, Γιώργο Ξυλά (σκηνοθέτη), Νεκτάριο Καρβουνιάρη (σκηνοθέτη-οπερατέρ) και Ανέστη Κατσιαμάκα (φωτογράφο).

Με την ίδια επωνυμία υπάρχουν πέντε παρόμοιες εταιρείες στο Μαρόκο, στη Γαλλία, στην Ισπανία, στην Αλγερία και στην πρώην Γιουγκοσλαβία. οι οποίες βρίσκονται σε συνεχή επαφή. Η συνεργασία τους συνίσταται στην αλληλοενημέρωση της κινηματογραφικής παραγωγής αυτών των χωρών και στην προσπάθεια συμπαραγωγής ταινιών. Το πρόβλημα της διανομής ταινιών μικρού μήκους μοιάζει να είναι ακανθώδες, για τις συνεργαζόμενες εταιρείες, αφού οι ταινίες αυτές κινούνται μόνο μέσα σε αυστηρά καλλιτεχνικά πλαίσια, σε Φεστιβάλ και σε ειδικές προβολές.

Η ελληνική εταιρεία εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους στη Δράμα (1989) όταν απένειμε το Βραβείο Ανεξάρτητης Παραγωγής και από τότε ρίχτηκε η ιδέα για τη διοργάνωση Φεστιβάλ νέων κινηματογραφιστών της Μεσογείου.

ΓΙΑΤΙ ΣΤΗ ΛΑΡΙΣΑ;

Και εύλογα τίθεται το ερώτημα: Γιατί ένα άλλο Φεστιβάλ κινηματογράφου στην Ελλάδα; Το αντίστοιχο της Δράμας δεν μας αρκεί; Την απάντηση την έδωσαν οι υπεύθυνοι του Φεστιβάλ της Λάρισας διαβεβαιώνοντας μας ότι στόχος τους δεν ήταν να ανταγωνιστούν το Φεστιβάλ της Δράμας, αλλά να προσφέρουν κάτι διαφορετικό στον κινηματογραφικό χώρο. Το Φεστιβάλ της Λάρισας επικέντρωσε το ενδιαφέρον του στις κινηματογραφίες των λαών που έχουν κοινή κοιτίδα πολιτισμού τη Μεσόγειο θάλασσα, σε αντίθεση με το Φεστιβάλ Δράμας, το οποίο περιλαμβάνει μέχρι σήμερα ελληνικές μόνο συμμετοχές, παρά τις απανωτές ανακοινώσεις των τελευταίων χρόνων περί διεθνοποίησής του.

Ένας άλλος λόγος που αποδείχνει ότι τα δύο ελληνικά Φεστιβάλ δεν είναι ανταγωνιστικά, είναι το γεγονός ότι γίνονται σε διαφορετικό χρόνο: το μεν λαρισαϊκό την άνοιξη, ενώ της Δράμας το φθινόπωρο. Αν λάβουμε υπόψη μας και την τεράστια διαφορά των δύο Φεστιβάλ αναφορικά με τον προϋπολογισμό (το λαρισαϊκό μόλις που φτάνει το 1/7 του αντίστοιχου προϋπολογισμού της Δράμας) τότε δεν μπορούμε παρά να συμφωνήσουμε ότι τα δύο Φεστιβάλ δρουν συμπληρωματικά και όχι ανταγωνιστικά.

Το γεγονός ότι τελικά την πρωτοβουλία της διοργάνωσης πήρε η Λάρισα δεν είναι τυχαίο. Πρόκειται για μια πόλη με παράδοση στον πολιτισμό, με κύριο υποστηρικτή και χρηματοδότη τον Πολιτιστικό Οργανισμό του Δήμου Λάρισας. Ο μικρός προϋπολογισμός -που ανήλθε τελικά σε 10 εκατομύρια δραχμές- ενισχύθηκε επίσης από την Ε.Ο.Κ., την Αγροτική Ασφαλιστική και από την Σχολή Σταυράκου. Το Φεστιβάλ ήρθε να συνεχίσει την τουλάχιστον δεκαετή παράδοση στον τομέα του πολιτισμού. Είναι χαρακτηριστικό ότι το 13% του ετήσιου δημοτικού προϋπολογισμού (που μεταφράζεται σε 370 εκατομύρια δραχμές) διατίθεται για πολιτιστικές δραστηριότητες: η πλούσια Δημοτική Πινακοθήκη, το αναγνωρισμένο σ'όλη την Ελλάδα Δημοτικό Θέατρο, η σχολή μπαλέτου με τρίχρονη παρουσία, το Δημοτικό Κουκλοθέατρο και τέλος το αξιόλογο λογοτεχνικό περιοδικό "Γραφή". Ήταν λοιπόν φυσικό το πολιτισμικά προϊδεασμένο λαρισαϊκό κοινό να αγκαλιάσει το νέο αυτό θεσμό, όπως κι έγινε στην πράξη.

ΟΙ ΠΡΟΦΕΣΤΙΒΑΛΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Το Φεστιβάλ άνοιξε στις 8/3 με την προβολή της κλασικής ταινίας του βωβού κινηματογράφου ΝΟΣΦΕΡΑΤΟΥ (1992), του Φρίντριχ Μουρνάου, με συνοδεία ζωντανής μουσικής από την ομάδα "Επιτόπου" του Σάκη Παπαδημητρίου. Τη δεύτερη μέρα του Φεστιβάλ είχε προγραμματιστεί η προβολή της νέας ταινίας του Γιώργου Καρυπίδη ΠΕΘΑΜΕΝΟ ΛΙΚΕΡ που βασίζεται στο ομώνυμο πολυδιαβασμένο βιβλίο του Γιάννη Ξανθούλη. Ειδικά για την προβολή αυτή είχαν προσκληθεί ο σκηνοθέτης, ο κριτικός Αλέξης Δερμετζόγλου καθώς και πρωταγωνιστές της ταινίας, για να πάρουν μέρος σε ανοικτή συζήτηση με θέμα το κατά πόσο είναι μπορετή η μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στην οθόνη.

Οι προφεστιβαλικές εκδηλώσεις συνεχίστηκαν την Τετάρτη 10/3 με τη μουσικοκινηματογραφική παράσταση των Γ. Κωστούλη και Χ. Παπαγεωργίου ΣΚΙΕΣ ΚΑΙ ΗΧΟΙ. Οι εκδηλώσεις έκλεισαν στις 11/3 με ένα μικρό αφιέρωμα στους πρωτοπόρους κινηματογραφιστές Γιάννη και Μίλτο Μανάκια απ'την Άβδελλα Γρεβενών. Κατά τη διάρκεια του αφιερώματος έγινε έκθεση φωτογραφίας των Αδελφών Μανάκια σε συνεργασία με τον σύλλογο Αβδελιωτών.

ΟΙ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ

Στο διαγωνιστικό τμήμα συμμετείχαν: η Αίγυπτος (με 6 ταινίες), η Αλγερία (με 1 ταινία), η Γαλλία (με 8 ταινίες), η Ιταλία (με 2 ταινίες), η Τυνησία (με 1 ταινία) και το Ισραήλ με μια. Υπήρχαν επίσης δύο συμπαραγωγές: της Αιγύπτου και του Μαρόκου η μια, της Συρίας και της Ελλάδας η άλλη. Αισθητές οι απουσίες της Γιουγκοσλαβίας, της Τουρκίας, της Αλβανίας, της Λιβύης.

Τα κριτήρια επιλογής των ταινιών δεν

ΟΙ ΒΡΑΒΕΥΜΕΝΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ:

Βραβείο Συντακτών:

ΔΙΑΣΗΜΟΙ ΣΤΟΝ ΑΕΡΑ
του Guillermo Fernadez (Ισπανία)

Ο ΓΑΜΟΣ
των Joelle Bouvier και Regis Obadia (Γαλλία)
από 7 ψήφους η κάθε ταινία

Βραβείο Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών:

ΟΙ ΑΝΤΙΠΑΛΟΙ
του Mathieu Kassovitz

Βραβεία Κριτικής Επιτροπής:

Χρυσός Ίππος:
ΗΘΙΚΗ
του Igal Bursztyn (Ισραήλ)

Αργυρός Ίππος:
ΓΑΜΗΛΙΑ ΤΕΛΕΤΗ
του Rachida Krim (Αλγερία)

Χάλκινος Ίππος:
ΚΑΡΑΛΜΠΑ
της Elsa Chabrol (Γαλλία)

Τιμητικές διακρίσεις:

ΓΑΜΟΣ
των Joelle Bouvier και Regis Obadia (Γαλλία)

ΚΥΚΛΟΣ
του Νίκου Κούτση (Ελλάδα)

αφορουσαν μόνο την αισθητική τους. Βασικό μέλημα της επιλογής ήταν να καλυφθεί όλο το φάσμα της κινηματογραφικής δημιουργίας (ταινίες μυθοπλασίας, κινούμενων σχεδίων και ντοκυμαντέρ) έτσι ώστε να αντιπροσωπευτούν όσο το δυνατόν περισσότερες χώρες με ταινίες χαρακτηριστικές της παραγωγής κάθε χώρας. Η επιλογή όντως ήταν μια δύσκολη υπόθεση μιας και έφταναν τους 200 οι υποψήφιοι για το διαγωνιστικό τμήμα. Κατά τη διάρκεια των προβολών φάνηκε έντονα η αντίθεση μεταξύ των ευρωπαϊκών ταινιών από την μια και των βορειοαφρικάνικων από την άλλη. Οι ευρωπαϊκές ταινίες κινήθηκαν στην πλειοψηφία τους (ιδίως οι γαλλικές) σε μια κατεύθυνση ομφαλοσκοπικής-φετιχιστικής κινηματογραφοφιλίας με κύρια χαρακτηριστικά της τη λατρεία της φόρμας, εντυπωσιολάγνο πειραματισμό, τον ανούσιο ναρκισσισμό και την απουσία κοινωνικών αναφορών.

Σε αντίθεση με τις παρακμιακές (εκτός εξαιρέσεων) ευρωπαϊκές ταινίες, οι ταινίες που προέρχονταν από τις αφρικανικές χώρες είχαν κάτι νέο να δώσουν: τον κοινωνικό προβληματισμό και το όραμα μιας νέας κοινωνίας. Παρόλα αυτά δεν έλειπαν και οι περιπτώσεις των αφρικανών σκηνοθετών, που είχαν σπουδάσει στην Ευρώπη, των οποίων η κινηματογραφική ματιά άλλοτε μιμούνταν θέματα του δυτικού κινηματογράφου και άλλοτε αντιμετώπιζε με επιδερμικό και φολκορίστικο τρόπο τα κοινωνικό-οικονομικά προβλήματα των χωρών τους.

Θα πρέπει να υπογραμμίσουμε μια τάση "καπελώματος" της κινηματογραφικής παραγωγής ορισμένων αφρικανικών κρατών (πρώην γαλλικών αποικιών) από τη Γαλλία, που δε θα διστάζαμε να ονομάσουμε "γαλλικό πολιτιστικό ιμπεριαλισμό". Πρόκειται για μια τάση που εντάσσεται στη γενικότερη προσπάθεια της Γαλλίας να επιβληθεί σε πανευρωπαϊκό επίπεδο στο χώρο της κουλτούρας, αντιτάσσοντας στην αμερικάνικη υποκουλτούρα μια πιο σοφιστικέ άποψη περί πολιτισμού. Προς αυτήν την κατεύθυνση η Γαλλία αποτελεί πόλο έλξης για τους κινηματογραφιστές που προέρχονται από πρώην αποικίες της. Τους προσφέρει σπουδές, αναλαμβάνει την παραγωγή ταινιών, φροντίζει για την διανομή ταινιών αφρικανών σκηνοθετών, αναγνωρίζοντας τη διαφορετικότητά τους, αρκεί να γίνεται αποδεκτή από τους σκηνοθέτες αυτούς η συνεισφορά τους στην οικοδόμηση της γαλλικής κυριαρχίας στο χώρο του πολιτισμού.

Αναφορικά με τις ελληνικές ταινίες που προβλήθηκαν στη Λάρισα, αυτές ήταν εξαιρετικά αδύναμες, στην πλειοψηφία τους, ενώ ελάχιστα ήταν τα δείγματα ελληνικών ταινιών μιας κάποιας αρτιότητας. Σίγουρα οι ελληνικές ταινίες που προβλήθηκαν δεν αποτελούσαν αντιπροσωπευτικό δείγμα της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής άλλωστε, οι περισσότερες από αυτές είχαν ξαναπροβληθεί στη Δράμα.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Από τις ταινίες που προβλήθηκαν στη Λάρισα ξεχωρίσαμε τις εξής:

Η ΓΑΜΗΛΙΑ ΤΕΛΕΤΗ
του αλγερινού Rachilda Krim.

Περιγράφει την τρίτη μέρα ενός παραδοσιακού γάμου σ'ένα χωριό της Αλγερίας. Κατά την άποψη μας η καλύτερη ταινία του Φεστιβάλ (παρόλο που πήρε το δεύτερο βραβείο). Παρά το έντονο φολκλοριστικό της στοιχείο, διέθετε κινηματογραφικό ρυθμό, ενώ επενδυόταν με θαυμάσια παραδοσιακή μουσική.

ΤΟ ΠΑΘΟΣ
του ισραηλινού Israel Maoz.

Πρόκειται για μια βέλγικη παραγωγή που περιγράφει τις ελπίδες τις οποίες γενναίει σ'έναν άνδρα, σε μια αποβάθρα σιδηροδρομικού σταθμού, η διασταύρωση του βλέμματός του με εκείνο μιας όμορφης κοπέλλας. Μια άρτια ταινία, που "στέκεται" στα πόδια της, έχει ρυθμό, πλοκή και προσεγγίζει με τρυφερότητα μια ανθρώπινη σχέση.

ΗΘΙΚΗ V
του βέλγου Igal Bursztyn.

Πρόκειται για μια μάλλον ψυχρή και αποστασιοποιημένη ματιά (με μονοπλάνο) της ζωής των ενοίκων τεσσάρων διαμερισμάτων μιας πολυκατοικίας. Παρόλο που κέρδισε το πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ, δεν νομίζουμε ότι ήταν και η αρτιότερη.

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΕΣΠΑΖΕ ΠΕΤΡΕΣ
του τυνήσιου Mohamed Zran.

Η ταινία περιγράφει τη ζωή σ'ένα τριτοκοσμικό χωριό, στερημένου από τους άντρες του, που ζουν εξόριστοι στην Ευρώπη και αγωνίζονται ενάντια στην μιζέρια και την κοινωνική εξαθλίωση με την ελπίδα για ένα καλύτερο αύριο. Ένα θέμα που το χειρίζεται άψογα ο σκηνοθέτης προβαίνοντας σε μια ανοιχτή καταγγελία της νεοαποικιοκρατίας.

ΚΑΡΑΛΜΠΑ
της Elsa Chabrol από τη Γαλλία.

Πρόκειται για μια ταινία που διαδραματίζεται στην Άνω Κορσική, μέσα στο δάσος Καράλμπα, όπου ένας άγνωστος επιτίθεται βίαια σ'ένα νεαρό ζευγάρι. Κύρια ατού της ταινίας η διανομή των ρόλων και η έξοχη φωτογραφία.

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Η κριτική επιτροπή του Φεστιβάλ αποτελείτο όχι από "ειδήμονες" αυτή τη φορά, αλλά από εκπροσώπους των θεατών οι οποίοι κληρώθηκαν και συγκρότησαν την επιτροπή με βάση τον αριθμό που αναγραφόταν στο εισιτήριό τους. Στο όνομα του "εκδημοκρατισμού", του "πλουραλισμού" και της κατάργησης της αυθεντίας των "ειδικών" η οργανωτική επιτροπή υπέπεσε στο σφάλμα ενός άνευ προηγουμένου λαϊκισμού.

Ας μείνουμε όμως στα βραβεία:

ΧΡΥΣΟ ΑΛΟΓΟ (Α' Βραβείο):
ΗΘΙΚΗ V (Ισραήλ) του Ιγκάλ Μπερτσίν, συνοδεύτηκε από χρηματικό έπαθλο 300.000 δραχμών.
ΑΡΓΥΡΟ ΑΛΟΓΟ (Β' Βραβείο):
ΓΑΜΗΛΙΑ ΤΕΛΕΤΗ (Γαλλία-Αλγερία) του Ρασίντα Κριμ, συνοδεύτηκε από χρηματικό έπαθλο 200.000 δραχμών.
ΧΑΛΚΙΝΟ ΑΛΟΓΟ (Γ' Βραβείο):
ΚΑΡΑΛΜΠΑ (Γαλλία) της Έλσα Σαμπρόλ, συνοδεύτηκε από χρηματικό έπαθλο 100.000 δραχμών.

Να σημειώσουμε επίσης ότι οι καλλιτεχνικοί συντάκτες έπειτα από ψηφοφορία βράβευαν εξ ημισείας τη γαλλική ταινία Ο ΓΑΜΟΣ των Ζοέλ Μπουβιέ και Ρελί Ομπαντιά και την ισπανική ΔΙΑΣΗΜΟΙ ΣΤΟΝ ΑΕΡΑ του Γκιγιέρμο Γκρουαζάρ. Τέλος οι εκπρόσωποι της Ελληνικής Εταιρείας Σκηνοθετών έδωσαν το δικό τους βραβείο στην γαλλική παραγωγή ΟΙ ΑΝΤΙΠΑΛΟΙ του Ματιέ Κάσοβιτς.

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Οπωσδήποτε δεν ήταν όλα τέλεια όσον αφορά τη διοργάνωση του Φεστιβάλ. Η απειρία παρόμοιων εκδηλώσεων, η έλλειψη συντονισμού και ο ερασιτεχνισμός δεν έλειψαν. Όμως το στίγμα του Φεστιβάλ έδωσε καλύτερα ο ισραηλινός σκηνοθέτης Ιγκάλ Μπερτσίν, παραλαμβάνοντας το βραβείο του: "Σε όσους θα'θελαν το Φεστιβάλ αυτό περισσότερο επαγγελματικό υπενθυμίζω πως σίγουρα έτσι θα πάψει να είναι ένα Μεσογειακό Φεστιβάλ...". Οπωσδήποτε τα λάθη και οι αδυναμίες είναι μπορετό να διορθωθούν, μιας και υπάρχει μεράκι από τους ανθρώπους που το διοργάνωσαν. Το 1ο Μεσογειακό Φεστιβάλ Νέων Κινηματογραφιστών έδωσε ένα πρώτο δείγμα γραφής. Οι νέοι σκηνοθέτες ήταν παρόντες, πάντα ανήσυχοι, προβληματισμένοι και ασυμβίβαστοι. Η Στέλλα Μπελέση, καλλιτεχνική διευθύντρια του Φεστιβάλ, αναρωτιόταν: "Είναι δυνατόν ο κινηματογράφος να περνάει κρίση; Όταν το πό δημιουργικό του τμήμα, οι σκηνοθέτες μικρού μήκους, συνεχίζουν να καταθέτουν τα φιλμικά τους όνειρα στο σελυλόιντ και να αναζητούν καινούργιους τρόπους κινηματογραφικής έκφρασης;".

Η απάντησή μας στην παραπάνω ερώτηση, είναι σίγουρα αρνητική. Είμαστε πεπεισμένοι όμως, ότι μέσα από τέτοιες προσπάθειες, όπως της Λάρισας, θα μπορέσουμε να συμφωνήσουμε πως επιτέλους στον κινηματογραφικό χώρο "κάτι κινείται".

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΙΔΗΣ

ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΟ ΤΑΠΕΡΑΜΕΝΤΟ

Από τις 12 έως τις 14 Μαρτίου, στη Λάρισα, πραγματοποιήθηκε το 1ο Μεσογειακό Φεστιβάλ Νέων Κινηματογραφιστών. Οι προφεστιβαλικές εκδηλώσεις άρχισαν από τις 8 Μαρτίου. Τόσο οι προφεστιβαλικές εκδηλώσεις, όσο και οι φεστιβαλικές, αλλά και οι δραστηριότητες κατά την διάρκεια αυτών των ημερών παρουσίασαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Γνωρίζουμε ότι ένα Φεστιβάλ δεν είναι μόνο, ίσως είναι λιγότερο, οι παρουσιάσεις των διαγωνισμένων ταινιών θα επεκταθούμε, σ'αυτή τη μικρή αναφορά μας, σ'όλες τις δραστηριότητες του Φεστιβάλ της Λάρισας. Κατ'αρχήν, όμως, ας προσπαθήσουμε να δούμε τον χαρακτήρα του. Το Φεστιβάλ της Λάρισας, φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους μόνο, θα μπορούσε να χαρακτηρισθεί ως όμοιο με αυτό του Φεστιβάλ Δράμας ή τουλάχιστον ανταγωνιστικό του. Τίποτε από αυτά δεν είναι τελικά. Θα λέγαμε ότι είναι συμπλήρωμα με αυτό της Δράμας και σε καμιά περίπτωση ανταγωνιστικό. Στη Λάρισα συγκεντρώθηκαν κινηματογραφιστές από όλη τη Μεσόγειο δείχνοντας έτσι έμπραχτα ότι η συνεργασία μεταξύ των λαών περνάει (πρώτα απ'όλα) από τον πολιτισμό (υπήρχαν κινηματογραφιστές μεταξύ των άλλων άραβες και ισραηλινοί, χωρίς να υπάρξει κάποιο πρόβλημα).

Το Φεστιβάλ διοργανώθηκε υπό την αιγίδα του Δήμου Λάρισας και με χορηγούς την Σχολη Σταυράκου και την Αγροτική Ασφαλιστική. Οι διοργανωτές μας ανέφεραν τις δυσκολίες που αντιμετώπισαν για να βρούν τα χρήματα για να γίνει πραγματικότητα αυτό το Φεστιβάλ (τα περισσότερα λεφτά τα έδωσε η ΕΟΚ). Δεν αγκαλιάστηκε αμέσως από τους έλληνες επιχειρηματίες, αλλά ούτε από τους έλληνες δημοσιογράφους: ελάχιστοι δημοσιογράφοι από την Αθήνα ήρθαν, μόνο μια μεγάλη καθημερινή εφημερίδα έστειλε απεσταλμένο, ενώ ένα κανάλι τηλεοπτικό το κάλυψε εν μέρει. Αυτό δείχνει ότι οι περισσότεροι δημοσιογράφοι σνόμπαραν αυτό το Φεστιβάλ. Ο αναγνώστης θα μπορέσει να βγάλει τα συμπεράσματά του, πιστεύω, από αυτή την αναφορά.

Οι προφεστιβαλικές εκδηλώσεις παρουσίασαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Συζήτηση με θέμα "Λογοτεχνία και κινηματογράφος" ήταν η πρώτη ουσιαστική εκδήλωση. Η προγραμματισμένη εκδήλωση-αφιέρωμα στους αδελφούς Μανάκια, τους πρώτους Βαλκάνιους κινηματογραφιστές και φωτογράφους, δεν έγινε γιατί η Οργανωτική Επιτροπή είχε συνενοηθεί με τον Θεόδωρο Αγγελόπουλο να παρευρεθεί και να παρουσιάσει τη μικρή μήκους ταινία του ΕΚΠΟΜΠΗ (1968) και το ντοκυμαντέρ ΑΘΗΝΑ-ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗΝ ΑΚΡΟΠΟΛΗ (1983). Ο Αγγελόπουλος δεν ήρθε αυτή την ημέρα με την δικαιολογία ότι δεν μπορούσε να μείνει δυο μέρες (δηλαδή και για την έναρξη του Φεστιβάλ), έτσι το αφιέρωμα στους αδελφούς Μανάκια δεν έγινε. Η Οργανωτική Επιτροπή δεσμεύτηκε να μην υπάρξει στο μέλλον παρόμοιο πρόβλημα, γιατί δεν θα χαριστεί σε κανέναν προσκαλεσμένο όσο διάσημος και αν είναι. Η παρουσίαση των δύο ταινιών του Αγγελόπουλου ήταν ένα πολιτιστικό γεγονός. Το να δεις την πρώτη ταινία του έλληνα σκηνοθέτη, που είχε πάρει το βραβείο των ελλήνων κριτικών στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1968, ήταν μια εμπειρία. Το ντοκυμαντέρ του Αγγελόπουλου δεν διέφυγε από την

συνηθισμένη, για τους οπαδούς του, σκηνοθετική οπτική του γωνιά. Είναι αλήθεια ότι το αργό μοντάζ το έκανε κουραστικό, πράγμα που δεν είναι ίδιο ενός ντοκυμαντέρ, αλλά τα καταπληκτικά κείμενα του Κώστα Ταχτσή και η φωτογραφία του Γιώργου Αρβανίτη, το έκαναν να ξεχωρίζει από άλλα ντοκυμαντέρ της παγκόσμιας παραγωγής.

Στην έναρξη του Φεστιβάλ είχαμε την τύχη να εκστασιαστούμε από την μουσική της καταπληκτικής Ελένης Καραϊνδρου. Θα κάνουμε μια γενική παρατήρηση: οι ταινίες που έρχονταν από τις χώρες της Βόρειας Αφρικής εντυπωσίασαν με τον έντονο προβληματισμό τους και απέδειξαν ότι εκεί που το ταξικό πρόβλημα είναι πιό έντονο ο κινηματογράφος έχει να πει πολλά για την ζωή. Στο Πανόραμα διακρίναμε την ταινία ΚΑΙ ΠΑΛΙ ΤΟ ΤΕΛΟΣ του Bruno Wouters, ταινία κινούμενων σχεδίων που έκανε μια ευχάριστη παρουσίαση του προβλήματος της σύνθεσης μιας ταινίας κινούμενων σχεδιων. Ο ΧΡΥΣΟΣ ΚΟΛΥΜΒΗΤΗΣ του Stephan Todorov ήταν μια ευχάριστη νότα απο την γειτονική Βουλγαρία, αλλά ΤΟ ΠΕΤΑΓΜΑ ΤΟΥ ΠΕΛΑΡΓΟΥ του έλληνα Βασίλη Νάκου ενθουσίασε με τον απλό τρόπο που πλησίασε το θέμα του κυνηγιού των πελαργών, την αγάπη και την φροντίδα που πρέπει να τρέφουμε για την φύση γενικά. Ο Βσίλης Νάκος με γρήγορο μοντάζ, με καλή φωτογραφία μας έδειξε ως που μπορεί να φτάσει η αγάπη για τους πελαργούς και τις κοινωνικές προεκτάσεις που μπορεί να έχει το θέμα. Ήταν θα λέγαμε η καλύτερη ταινία από όλες τις ελληνικές συμμετοχές, αν και δεν διαγωνιζόταν.

Στο διαγωνιστικό τμήμα οι ελληνικές ταινίες πάτωσαν. Οι δημοσιογράφοι δεν έδωσαν σε καμιά ελληνική ταινία διάκριση επειδή θεώρησαν ότι "δεν αντιπροσώπευαν την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή". Ο γράφων ξεχώρισε την ταινία Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΕΣΠΑΖΕ ΤΙΣ ΠΕΤΡΕΣ του Mohamed Zran (Τυνησία) για τον τρόπο που διαπραγματευόταν το μεγάλο θέμα της φτώχιας στην Βόρειο Αφρική, την εξώθιση προς μετανάστευση και την απογοήτευση όταν το όνειρο τελικά δεν πραγματοποιείται. Η ΗΘΙΚΗ V του Igal Bursztyn (Ισραήλ) ξεχώρισε για τον ευχάριστο τρόπο που προσέγγισε, μ'ένα μονοπλάνο, την φιλοσοφία του Σπινόζα και μέσα από αυτήν την εξαθλίωση της ζωής στην σύγχρονη ισραηλίτικη κοινωνία. Η ταινία ΚΑΡΑΛΜΠΑ της Elsa Chabrol (Γαλλία), ένα τυπικό θρίλερ, με σωστή φωτογραφία, ισορροπημένους χρόνους διακρίθηκε χωρίς να έχει να παρουσιάσει τίποτε το ιδιαίτερο. Η ΓΑΜΗΛΙΑ ΤΕΛΕΤΗ της Rachida Krim (Αλγερία) και ΤΟ ΦΡΑΓΜΑ του Saber Akeed ξεχώρισαν για την απλότητα του κινηματογραφικού λόγου τους.

Οι δύο τελευταίες ταινίες καθώς και η Τυνησιανή Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΕΣΠΑΖΕ ΤΙΣ ΠΕΤΡΕΣ απέδειξαν ότι ο κινηματογραφικός λόγος δεν πρέπει να είναι αναγκαστικά πολύπλοκος για να εντυπωσιάζει, αλλά άμεσος και να ακουμπάει τα κοινωνικά προβλήματα, να μπαίνει στην ουσία τους, να γίνεται έτσι κοινωνική καταγγελία ή άμα θέλετε επανάσταση. Αυτές οι ταινίες μας θύμισαν τις παλιές ρώσικες ταινίες που με την απλότητά τους και με την αμεσότητά τους μίλαγαν κατευθείαν στην ψυχή των θεατών.

Το πως δόθηκαν τα βραβεία, ήταν και αυτό μια πρωτοτυπία του Φεστιβάλ Λάρισας. Η Κριτική Επιτροπή κληρώθηκε κατ'ευθείαν από το κοινό: από τις κάρτες εισόδου και τα εισιτήρια. Ο τρόπος αυτός, που μπορεί να έχει κάποιο λαϊκισμό, δεν έφερε άσχημα αποτελέσματα. Βραβεία έδωσαν επίσης οι δημοσιογράφοι και η Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών.

Κλείνοντας θα προσθέσουμε ότι το Α' Μεσογειακό Φεστιβάλ Νέων Κινηματογραφιστών θα έχει και συνέχεια, "θα προσπαθήσουμε του χρόνου", είπαν οι διοργανωτές, "να εχουμε λιγότερες ελλείψεις". Εμείς θα πούμε ότι το Φεστιβάλ έχει γίνει ήδη ένας θεσμός που τον έχει ανάγκη η Ελληνική Κινηματογραφία. Θα ευχαριστήσουμε την καλλιτεχνική διευθύντρια του Φεστιβάλ Στέλλα Μπελέση για τις άψογη συνεργασία που είχε μαζί μας, και θα δώσουμε συγχαρητήρια στους διοργανωτές του για την καλή διοργάνωση και για τις φιλότιμες προσπάθειές τους.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ ΣΤΗΝ ΙΣΠΑΝΙΑ

Ο Guillermo Fernandez, ο σκηνοθέτης της ταινίας ΔΙΑΣΗΜΟΙ ΣΤΟΝ ΑΕΡΑ, καθηγητής ανωτάτης σχολής κινηματογραφίας στην Ισπανία, μιλάει με τον Απόστολο Χατζηπαρασκευαϊδη για την παραγωγή ταινιών μικρού μήκους στην χώρα του. Είναι φανερό, θα τονίσει, ότι "ο μόνος δρόμος για την παραγωγή ταινιών είναι η χρηματοδότηση των ταινιών από τους ίδιους τους παραγωγούς, αλλά αυτό είναι μια δύσκολη πορεία."

α.Κ. Ποιά είναι η παρούσα κατάσταση στην παραγωγή ταινιών μικρού μήκους στην Ισπανία;

G.F. Η κατάσταση είναι πιο δύσκολη παρά ποτέ σ'όλη την κινηματογραφική βιομηχανία. Όμως το ενδιαφέρον για τις ισπανικές ταινίες, ειδικά στους νέους, είναι μεγαλύτερο. Τα φιλμ μικρού μήκους έχουν μια ποιότητα τόσο σαν περιεχόμενο, όσο και σαν τεχνική.

α.Κ. Ποία η χρησιμότητα, κατά την γνώμη σας, των ταινιών μικρού μήκους;

G.F. Οι ταινίες μικρού μήκους χρησιμεύουν στη κινηματογραφική βιομηχανία με δυο τρόπους: είναι ένα μέσο για να μάθεις και να προωθήσεις νέες τεχνικές και νέους δημιουργούς, αλλά είναι ένας ειδικός δρόμος έκφρασης με δικούς του ρυθμούς και περιεχόμενα. Αυτό τις κάνει πιο ενδιαφέρουσες για την μυθοπλασία, το ντοκυμαντέρ ή τα κινούμενα σχέδια. Άμα τις κοιτάξουμε με τον δεύτερο τρόπο, το πεδίο τους είναι πελώριο.

α.Κ. Εννοείτε ότι οι δημιουργοί συνεργάζονται με την τηλεόραση;

G.F. Ακριβώς. Οι δημιουργοί συνεργάζονται με την τηλεόραση, όχι μόνο για να κάνουν ντοκυμαντέρ, όπου χρησιμοποιείται το video, αλλά για να κάνουν και ταινίες μυθοπλασίας, που χωρίς την συνεργασία με την τηλεόραση δεν θα γινόταν. Η παραγωγή ταινιών μικρού μήκους είναι ένα πρώτο βήμα για να ξεκινήσει μια συνεργασία με κάποια τηλεοπτική σειρά. Όμως τότε αυτοί οι παραγωγοί ξεχνούν μετά τις ταινίες μικρού μήκους, όταν μπορούν να κάνουν άλλες μεγάλης διάρκειας. Στην Ισπανία, όπου δεν υπάρχει μια Εθνική Κινηματογραφική Σχολή, οι ταινίες μικρού μήκους είναι το μοναδικό τεστ για να αποδειχθεί ότι είναι κάποιος ικανός σκηνοθέτης. Θα αναφέρω ότι πολλοί διάσημοι σκηνοθέτες ξεκίνησαν από "μικρομηκάδες", όπως ο Πέντρο Αλμοδοβάρ, ο Φερνάντο Τρουέμπα και οι νεώτεροι Χούλιο Μέντεμ, Χουάνα Μπάγιο Ουόλα και ο Άλεξ Ιγκλέσια.

α.Κ. Οικονομικά οι παραγωγοί ταινιών μικρού μήκους που στηρίζονται;

G.F. Εμπορικά οι ταινίες μικρού μήκους δεν "περπατάνε". Στηρίζονται σε οικονομικές επιχορηγήσεις από το Υπουργείο Πολιτισμού και τα κινηματογραφικά ινστιτούτα των αυτόνομων κυβερνήσεων, όπως των Βάσκων, των Καταλανών, των Ανδαλουσιανών.

α.Κ. Το Υπουργείο Πολιτισμού με ποιό τρόπο δίνει τις επιχορηγήσεις;

G.F. Με δυο τρόπους κυρίως: με αναλογικές και με ποσοτικές επιχορηγήσεις. Οι αναλογικές επιχορηγήσεις χρηματοδοτούν το σχέδιο, το σκρίπτ, το βιογραφικό σημείωμα, το οικονομικό πλάνο και ο προυπολογισμός είναι τα απαραίτητα συνοδευτικά στοιχεία, η δε χρηματοδότηση παραγωγής κυμαίνεται από 25% έως 35% του προυπολογισμού. Οι ποσοτικές

επιχορηγήσεις ενδιαφέρονται για την ποιότητα του φιλμ. Όσο η ποιότητα είναι καλύτερη, τόσο η επιχορήγηση είναι μεγαλύτερη, κυμαίνεται όμως από 100 χιλιάδες έως 4 εκατομμύρια πεσέτες.

α.Κ. Υπάρχει κάποια επιτροπή...

G.F. ...ναι, ο Γενικός Διευθυντής του Υπουργείου, αφού ενημερώσει μια εξαμελή επιτροπή, αποφασίζει που θα δοθεί. Πάντως και στους δυο τρόπους επιχορηγήσεων τα κριτήρια είναι υποκειμενικά, τα δε αποτελέσματα πολλές φορές χαρακτηρίζονται σαν άδικα.

α.Κ. Οι αυτόνομες κυβερνήσεις με τι κριτήρια χρηματοδοτούν τις κινηματογραφικές παραγωγές;

G.F. Αυτές χρηματοδοτούν αυτούς που είναι μέλη αυτών των αυτόνομων κοινωνιών. Όμως οι επιχορηγήσεις είναι πιο σημαντικές εκεί παρά στην Μαδρίτη. Η τηλεόραση δεν χρηματοδοτεί ευρέως τις κινηματογραφικές παραγωγές που αφορούν ταινίες μικρού μήκους. Υπάρχει όμως κάποια ευκαιριακή συνεργασία που εξαρτάται από το αν υπάρχουν φιλικές σχέσεις με κάποιους παράγοντες των τηλεοπτικών καναλιών. Από την άλλη δεν υπάρχει κάποια ρύθμιση για να έχουν οι κινηματογραφικές παραγωγές φορολογική ατέλεια. Κάποιος νόμος τώρα θα ψηφιστεί, αλλά ακόμα τίποτα ευνοικό προς αυτή την κατεύθυνση δεν ισχύει.

α.Κ. Έχετε σκεφτεί κάποιες συμπαραγωγές στον χώρο της Ευρώπης;

G.F. Είναι αλήθεια ότι οι συμπαραγωγές αυξάνονται τώρα. Αυτός ο τρόπος είναι πολύ σημαντικός για την πιο εύκολη παραγωγή ταινιών, αλλά για τις ταινίες μικρού μήκους δεν υπάρχει τίποτα το νεώτερο, τουλάχιστον μέχρι σήμερα, σ'αυτή την κατεύθυνση. Μόνο οι παραγωγές υποστηριζόμενες χρηματικά από τους ίδιους τους παραγωγούς και σκηνοθέτες μπορούν να προχωρήσουν τώρα, αλλά αυτός ο δρόμος είναι σπαρμένος με αγκάθια.

α.Κ. Υπάρχουν κάποιες προτάσεις για συμπαραγωγές με ελληνικούς οικονομικούς ή κινηματογραφικούς κύκλους;

G.F. Όχι δεν έχουμε κινηθεί προς αυτή την κατεύθυνση, αλλά κάθε προσπάθεια θα ήταν αποδεκτή, δεδομένου ότι βοηθάει και τις δύο χώρες, σαν πολιτιστική ανταλλαγή αν το δούμε ή σαν οικονομική συνεργασία.

α.Κ. Υπάρχει κάποιο νομικό πλαίσιο που βοηθάει τις ταινίες μικρού μήκους;

G.F. Μέχρι το 1988 υπήρχε κάποιος νόμος που υποχρέωνε να προβάλλονται και ταινίες μικρού μήκους πριν από κάθε προβολή σε ορισμένες αίθουσες. Όμως το 1988 αυτός καταργήθηκε και έτσι μόνο διάφορα σποτ (τρέιλερς) προβάλλονται. Υπάρχουν βέβαια και οι εξαιρέσεις. Όπως π.χ. ορισμένες παλιές παραδοσιακές αίθουσες στην Μαδρίτη, στην Μπαρτσελώνα, και στον Άγιο Σεβαστιανό. Θα πρέπει να σημειώσω ότι τα έξοδα για αυτές τις προβολές είναι τεράστια, έτσι σιγά-σιγά καταργούνται γιατί δεν βγάζουν κάποιο κέρδος.

α.Κ. Η τηλεόραση πως βλέπει τις ταινίες μικρού μήκους;

G.F. Θα έλεγα ότι τις βλέπει σαν κάτι που δεν την αφορά. Τις βλέπει από απόσταση. Για την τηλεόραση οι ταινίες μικρού μήκους είναι το συμπλήρωμα του προγράμματος και όχι κάποιο μέρος του προγράμματος. Παραδόξως τον τελευταίο καιρό τα τηλεοπτικά κανάλια ενδιαφέρονται όλο και περισσότερο για τις ταινίες μικρού μήκους που έχουν διάρκεια μικρότερη από πέντε λεπτά. Το Εθνικό Τηλεοπτικό Δίκτυο, η T.V.E., δείχνει μερικές μικρού μήκους ταινίες για να συμπληρώσει το πρόγραμμά της, αλλά τα δύο τελευταία χρόνια δεν έχουν αγοράσει κάποια ταινία, αυτές που δείχνουν είναι από το αρχείο τους. Και φυσικά δεν

πληρώνουν τους παραγωγούς γι'αυτές τις προβολές.

α.Κ. Τα ιδιωτικά κανάλια;

G.F. Από τα ιδιωτικά κανάλια μόνο το Canal+ προβάλλει ταινίες μικρού μήκους, μέσα στο κανονικό πρόγραμμά της, και πληρώνει 10.000 πεσέτες για κάθε λεπτό προβολής. Αγοράζουν τα πνευματικά δικαιώματα για να προβάλλουν αυτές τις ταινίες πολλές φορές κατά έξι μήνες. Τα αυτόνομα Κυβερνητικά Κανάλια δείχνουν ταινίες μικρού μήκους με διαφορετική περιοδικότητα το καθένα.

α.Κ. Ποιός νομίζεται ότι είναι ο καλύτερος τρόπος για να προβληθούν οι ταινίες μικρού μήκους μετά από αυτά τα τεράστια εμπόδια που ορθώνονται μπροστά τους;

G.F. Τα διάφορα κινηματογραφικά Φεστιβάλ είναι ο φυσικός τόπος όπου μπορούν να προβληθούν οι ταινίες μικρού μήκους στις μέρες μας στην Ισπανία. Υπάρχουν διάφορα από τον Γενάρη και τον Δεκέμβριο μέχρι την Άνοιξη, σε διάφορες πόλεις στην Ισπανία. Ορισμένα ειδικεύονται στις ταινίες μικρού μήκους, όπως το Φεστιβάλ της Λάρισας, άλλα εμπεριέχουν και ταινίες μεγάλου μήκους. Τα Φεστιβάλ αυτά είναι ο τόπος συνάντησης των παραγωγών, των ηθοποιών, των σκηνοθετών. Οι χρηματικές επιδοτήσεις που δίνουν, όπως τα βραβεία, είναι μια σημαντική πηγή για να καλυφθεί ο προυπολογισμός της κινηματογραφικής παραγωγής.

α.Κ. Ο ισπανικός κινηματογράφος μας είχε παρουσιάσει κάποια κινηματογραφικά "τέρατα" όπως είναι ο Μπουνιουέλ. Μετά όμως σιώπησε... Γιατί;

G.F. Η δικτατορία του Φράνκο δεν πριμοδοτούσε τις κινηματογραφικές παραγωγές. Από την άλλη με την πτώση της δικτατορίας η Ισπανική Δημοκρατία ήταν υπό συγκρότηση, έτσι έδωσε αλλού το βάρος των προσπαθειών της. Τώρα σιγά-σιγά αρχίζουν να φαίνονται οι κινηματογραφικές παραγωγές που κάνουν κιόλας εμπορική επιτυχία, όπως είναι ο Αλμοδοβάρ. Πιστεύω ότι ο ισπανικός κινηματογράφος θα ξαναβρεί την παλιά του δόξα αλλά προς άλλη κατεύθυνση γιατί θα πρέπει να ασχοληθεί με τα σύγχρονα θέματα που απασχολούν την ισπανική κοινωνία.

α.Κ. Μιλήστε μας για την ταινία σας ΔΙΑΣΗΜΟΙ ΣΤΟΝ ΑΕΡΑ.

G.F. Είναι μια ταινία που διαπραγματεύεται ένα σύγχρονο θέμα: δύο σκηνοθέτες μπορούν να συνυπάρξουν όταν ο ένας είναι διάσημος και ο άλλος άσημος; Αυτό το πρόβλημα απασχολεί και το κοινό, λιγότερο όμως, αλλά κατά το πλείστον το σκηνοθετικό κύκλο, δηλαδή τις σχέσεις συνεργασίας μεταξύ των σκηνοθετών και τον ανταγωνισμό που υπάρχει. Τι μπορεί να κάνει κάποιος για να αναδειχθεί; Αυτό είναι ένα καυτό ερώτημα που απασχολεί τους πρωτοεμφανιζόμενους σκηνοθέτες.

α.Κ. Θα έλεγε κανείς ότι τα "έχετε βάλει" με τον Αλμοδοβάρ.

G.F. Όχι, αντιθέτως εκτιμώ βαθύτατα τον Πέντρο Αλμοδοβάρ σαν τον πατέρα του σύγχρονου ισπανικού κινηματογράφου. Απλά ήταν μια αφορμή για να δείξω ορισμένα πράγματα με κάποιο μαύρο χιούμορ θα έλεγα. Και νομίζω ότι το πέτυχα.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΑΡΑΛΕΙΠΟΜΕΝΑ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

❒ Γιατί οι "φτασμένοι" κριτικοί κινηματογράφου (Τύρος, Δανίκας, Μικελίδης, Τζιώτζιος, Τιμογιαννάκης κ.α.) σνόμπαραν το Φεσταβάλ;

❒ Λειψή η διαφημιστική καμπάνια του Φεστιβάλ.

❒ Συγχαρητήρια αξίζουν στην γραμματεία του Φεστιβάλ και ιδιαίτερα στην κα. Τίνα Πατουλιώτη για την άψογη εξυπηρέτηση των προσκεκλημένων.

❒ Πολύ γέλιο προκάλεσαν οι cult ελληνικές ταινίες που προβλήθηκαν τα μεσάνυχτα του Σαββάτου (15/3).

❒ Το ίδιο και ο μεταφραστής των ξένων ταινιών.

❒ Άσχημη εντύπωση σχημάτισαν οι Λαρισαίοι για τον Θεόδωρο Αγγελόπουλο, ο οποίος μετά την βραβευσή του από τον δήμαρχο, δεν φιλοτιμήθηκε να πει δυο κουβέντες.

❒ Υπέροχη η ζωντανή μουσική της Ελένης Καραΐνδρου, η οποία ερμήνευσε δικά της κομμάτια στο πιάνο.

❒ Ο γνωστός θεωρητικός του κινηματογράφου και κοινωνιολόγος Νίκος Κολοβός έκανε μια έξοχη ανάλυση του έργου του Αγγελόπουλου και μια "προφητεία" για τη σημασία των μελλοντικών του έργων, κατά την έναρξη του Φεστιβάλ.

❒ Εντυπωσιακή και προκλητική η εμφάνιση της παρουσιάστριας του Φεστιβάλ ηθοποιού Αγάπης Μανουρά.

❒ Γιατί αυτά τα προβλήματα ήχου και εικόνας κατά την έναρξη του Φεστιβάλ;

❒ Την ημέρα της απονομής η εκπρόσωπος του Γαλλικού Ινστιτούτου Θεσσαλονίκης δεν προλάβαινε να παραλαμβάνει βραβεία!

❒ Ενθαρρυντική η συμμετοχή του λαρισινού κοινού στις προβολές. Αυτό αποδείχνεται και από τα εισιτήρια που κόπηκαν στον κινηματογράφο Ολύμπια: πλησίασαν τα 2.000! Την πρώτη μέρα του Φεστιβάλ (14/3) υπήρχαν και πολλοί όρθιοι.

❒ Απρόσμενη όντως η εμφάνιση της Στέλλας Μπελέση, καλλιτεχνικής διευθύντριας του Φεστιβάλ, στην cult ελληνική ταινία ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟΙ ΚΑΙΡΟΙ του Κώστα Νταντινάκη. Υποδύεται μια κριτικό κινηματογράφου που κάνει έρωτα μ'ένα φοιτητή κινηματογραφικής σχολής!

❒ Πολύ καλή ιδέα η εκδρομή στα χιονισμένα Αμπελάκια, το συμπόσιο που ακόλουθησε σε τοπική ταβέρνα, όπου πήραν μέρος όλοι οι προσκεκλημένοι (δημοσιογράφοι, σκηνοθέτες, κριτικοί κ.λ.π.) και η ξενάγηση στο αρχοντικό του Σβαρτς (ή Μαύρου, όπως είναι το πραγματικό του όνομα) που ήταν συγχρόνως και η έδρα του συνεταιρισμού.

❒ Εξίσου καλή ιδέα το αποχαιρετιστήριο πάρτυ στο μπάρ Μύλος, όπου όλοι σχεδόν οι ξένοι σκηνοθέτες χόρεψαν ελληνικούς χορούς!

ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΣΥΜΜΕΤΕΙΧΑΝ:

ΔΙΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟ ΤΜΗΜΑ:

Αίγυπτος:
Η ΠΩΛΗΣΗ του Magdi Ahmed
ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΗΣ ΣΑΡΚΑΣ του Abeer Shawky
Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΧΕΙΜΩΝΑΣ της Sandra Nashaat
ΤΟ ΦΡΑΓΜΑ του Saber Akeed
MISHMISH του Abeer El Saeed
ΣΥΣΤΑΤΙΚΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ της Laila Fakhry

Αίγυπτος/Μαρόκο:
ΕΚΕΙΝΗ ΤΗ ΝΥΧΤΑ του Sherif Mandour

Αλγερία:
ΓΑΜΗΛΙΑ ΤΕΛΕΤΗ της Rachida Krim

Βέλγιο/Ισραήλ:
ΠΑΘΟΣ του Israel Maoz

Γαλλία:
ΤΟ ΛΙΒΑΔΙ ΜΕ ΤΙΣ ΑΓΡΙΟΧΗΝΕΣ του Cristophe Predignac
ΚΑΡΑΜΠΑ της Elsa Chabrol
ΜΠΑΣΤΙΛΙΑ του Alexandre Perigot
Ο ΓΑΜΟΣ των Joelle Bouvier και Regis Obadia
ΤΡΥΦΕΡΟΙ ΕΙΣΒΟΛΕΙΣ του Romain Baboeuf
ΧΡΟΝΙΑ ΠΟΛΛΑ, ΛΙΛΙΑΝ του Nikolas Quinn
ΠΑΡΑΜΟΝΗ της Catalina Villar
FIERROT LE POUT του Mathieu Kassovitz

Ελλάδα:
ΘΗΤΕΙΑ του Αλέξη Βαλσάμη
ΦΑΝΤΑΣΙΑ της Νόρας Σαβουλίδου
ΚΕΝΤΡΟΜΟΛΟΣ του Χαράλαμπου Χάσουλα
ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ του Μιχάλη Παπαδογιαννάκη
Μ'ΑΚΟΥΣ; της Ανιές Σκλάβου
Ο ΚΥΚΛΟΣ του Νίκου Κούτση

Ισπανία:
ΔΙΑΣΗΜΟΙ ΣΤΟΝ ΑΕΡΑ του Guillermo Fernadez
ΑΓΟΡΑ ΕΙΚΟΝΩΝ του David Reznak
ΧΡΟΝΟΣ του Eduardo Ruiz
Ο ΒΑΘΥΣ ΥΠΝΟΣ ΤΩΝ ΦΥΤΩΝ του Joser Girbau
ΠΕΡΙΣΤΕΡΙΑ ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ του Manuel Polls

Ισραήλ:
ΗΘΙΚΗ V του Igal Bursztyn

Ιταλία:
ΝΤΟΥΕΤΟ της Maria-Luiza Forenza
ΑΔΕΙΑ ΠΑΡΑΜΟΝΗΣ του Andrea Gropplero

Συρία/Ελλάδα:
Η ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ του Ziant Imedan

Τυνησία:
Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΕΣΠΑΖΕ ΠΕΤΡΕΣ του Mohamed Zran

ΠΑΝΟΡΑΜΑ:

Αυστραλία:
ΧΤΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ ΤΟΥ ΣΙΝΤΝΕΥ του Andrew Vial
ΑΥΣΤΡΑΛΟΣ ΚΑΟΥ-ΜΠΟΥ του Andrew Vial

Βέλγιο:
ΚΑΙ ΠΑΛΙ ΤΕΛΟΣ του Bruno Wouters
ΟΡΓΟΥΟΛΝΤ του Jean-Noel Gobron
ΤΣΑΡΛΥ του Chris Vanderbroeke

Βουλγαρία:
Ο ΧΡΥΣΟΣ ΚΟΛΥΜΒΗΤΗΣ του Stephan Todorov
ΕΙΣ ΜΝΗΜΗΝ ΤΩΝ ΔΕΑΦΙΝΙΩΝ της Pavla Rakovska και του Stephan Todorov

Γαλλία:
ΛΕΩΦΟΡΕΙΟ του Sam Karman

Ελβετία:
ΝΙΚΟΛΑΕ ΚΑΙ ΕΛΕΝΑ του Richard Vetterli

Ελλάδα:
ΣΤΑΔΙΑΚΗ ΒΕΛΤΙΩΣΗ ΤΟΥ ΚΑΙΡΟΥ του Γιάννη Οικονομίδη
ΤΟ ΠΕΤΑΓΜΑ ΤΟΥ ΠΕΛΑΡΓΟΥ του Βασίλη Νάκου
ΑΙΜΑΝ του Γιάννη Λάμπρου
ΣΥΜΠΤΩΣΕΙΣ του Κώστα Κόττη

Ελλάδα/Γερμανία:
RUNAWAY του Σπύρου Ταραβήρα

Ελληνικές ταινίες καλτ:
ΠΑΓΩΜΕΝΟ ΚΟΡΜΙ του Επαμεινώνδα Κούζουνα
ΜΠΛΕ ΓΥΝΑΙΚΑ της Ιωάννας Μανούσακα
ΕΜΜΟΝΗ ΙΔΕΑ της Σοφίας Δάντη
ΤΟ ΦΟΡΤΙΟ του Γιώργου Καγιαλεδάκη
ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟΙ ΚΑΙΡΟΙ του Κώστα Νταντινάκη

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΕΣΠΑΖΕ ΤΙΣ ΠΕΤΡΕΣ

Στο 1ο Μεσογειακό Φεστιβάλ Νέων Κινηματογραφιστών της Λάρισας, είχαμε την τύχη να δούμε μια αριστουργηματική ταινία από την Τυνησία, που δεν έτυχε της εκτιμήσεως των διάφορων κριτικών επιτροπών, που έκανε όμως αίσθηση στο κοινό. Πρόκειται για την τυνησιακή παραγωγή Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΕΣΠΑΖΕ ΤΙΣ ΠΕΤΡΕΣ. Θα δώσουμε ευθύς εξ αρχής το στίγμα της: βαθιά προβληματισμένος κινηματογράφος, αισθητική που διαλεχτικά συν-μαζεύει το παραδοσιακό, το καινούργιο και τον ανθρώπινο πόνο.

Ας πάρουμε τα πράγματα με την σειρά. Πρόκειται για μια καθημερινή ιστορία που πριν λίγα μόλις χρόνια ήταν κάτι το συνηθισμένο στις αστικές περιοχές της Τυνησίας, και που σήμερα ίσως είναι ακόμη πραγματικότητα στις επαρχιακές περιοχές της βορειοαφρικανικής αυτής χώρας. Μια οικογένεια χωρίς πολλά παιδιά, όπως μπορούσε κανείς να φανταστεί, τα "βγάζει πέρα" δύσκολα. Ο πατέρας, ο μόνος που δουλεύει, σπάζει πέτρες για να τις κάνει κάρβουνο και αυτό να το πουλήσει στην διπλανή κωμόπολη. Η δουλιά δύσκολη, και οι αμοιβές δυστυχώς λίγες. Από αυτά τα έσοδα πρέπει να βγει το καθημερινό φαγητό, το χαρτζιλίκι για τα παιδιά, τα βιβλία που χρειάζονται για το σχολείο τους και τα μικροέξοδα του ίδιου και της γυναίκας του. Το χωριό όπου μένουν, ένα τυπικό τριτοκοσμικό χωριό υποφέρει από μια συνηθισμένη συμφορά των τριτοκοσμικών χωρών: την μετανάστευση.

Βλέπουμε ότι οι περισσότεροι άντρες έχουν φύγει για να βρουν την "τύχη" τους αλλού, πιθανότατα στην Γαλλία, που εξακολουθούσε και εξακολουθεί να παίζει σημαντικό ρόλο στην οικονομία της χώρας, ρόλο που έρχεται κατ'ευθείαν από τις πρόσφατες αποικιοκρατικές σχέσεις της. Έτσι το χωριό έχει μείνει έρημο από άνδρες, υπάρχουν μόνο τα παιδιά και οι γυναίκες που ζουν από αυτά που τους στέλνουν οι άνδρες τους, οι μετανάστες. Έχουν μείνει μόνο ορισμένοι ρομαντικοί και πείσμονες που επιμένουν να μην θέλουν να εγκαταλείψουν την γη όπου γεννήθηκαν. Αγωνίζονται όπως μπορούν και ζουν, αυτοί και οι οικογένειές τους, πολύ πιο μίζερα από ότι οι οικογένειες των μεταναστών. Ο ήρωας της ταινίας είναι ένας από αυτούς. Πιστεύει ότι εκεί που του λένε να πάει να δουλέψει δεν θα βρει τον παράδεισο, αλλά την κόλαση. Η ζωή του ρουτινιάρικη: σπίτι-δουλιά, δουλιά-σπίτι, βλέπει την οικογένειά του κατά την διάρκεια του φαγητού και μετά πάει για ύπνο εξαντλημένος από την πολύ κούραση.

Η γυναίκα του, από την άλλη, ζηλεύει τη ζωή που κάνουν οι άλλοι στο χωριό, αυτοί που οι δικοί τους έχουν μεταναστεύσει, και πιέζει τον άντρα της να κάνει τα χαρτιά του για να βγάλει διαβατήριο να πάει στο εξωτερικό. Όταν ακόμη και ένας μισότρελος χωρικός ετοιμάζεται για να πάει μετανάστης, τότε και αυτός ενδίδει στις πιέσεις της γυναίκας του και δέχεται την προσφορά της, τα κοσμήματά της, για να βρει το απαραίτητο ποσό για να μπορέσει να φύγει. Το παιδί του είναι ένας από τους καλύτερους μαθητές στο σχολείο και το απόγευμα, παραμονή της αναχώρησης του πατέρα του έρχεται να του ανακοινώσει ότι κατάφερε να πάρει τον καλύτερο βαθμό. Του ζητάει λίγα λεφτά σαν ανταμοιβή για τον κόπο του. Δυστυχώς όμως όπως έκανε να βγάλει τα λεφτά του πέφτει το διαβατήριο στην φωτιά και καίγεται. Μαζί με το διαβατήριο καίγεται, ανατρέπεται η προσπάθειά του να φύγει. Η ταινία τελειώνει με ένα υπέροχο ηλιοβασίλεμα που σε άλλες περιπτώσεις θα δήλωνε κάτι το ρομαντικό, αλλά εδώ τονίζει την μελαγχολία της ατέρμονης επανάληψης της ίδιας μίζερης κατάστασης.

Αυτό το τέλος της εικοσιεπτάλεπτης ταινίας τονίζει όμως και κάτι άλλο: την αμφιβολία αν και κατά πόσο θα πρέπει να είμαστε λυπημένοι επειδή ο ήρωας μας δεν έφυγε. Τα υπέροχα χρώματα του ηλιοβασιλέματος μας φέρνουν στον νου συνειρμικά την ελπίδα για ζωή και συνταιριάζονται με την φιγούρα του χωρικού που δεν σταματά να αγωνίζεται, να το βάζει κάτω, και τότε μας δίνει την ελπίδα, και την βεβαιότητα ότι μόνο με τον αγώνα θα ξεπεράσουμε τις δυσκολίες της καθημερινής ζωής. Ο Mohamed Zran μας μεταφέρει ανάγλυφα εικόνες από τη ζωή στις περιοχές του Τρίτου Κόσμου που βρίσκονται κάτω από συνθήκες υποανάπτυξης και είναι συγχρόνως δέσμιοι του δυτικού καπιταλιστικού μοντέλου ανάπτυξης. Το μοντάζ του, γρήγορο δεν κουράζει τον θεατή, αλλά τον οδηγεί εκεί που ο σκηνοθέτης θέλει, εκμαιεύοντας τα συμπεράσματα.

Κατ'αρχήν είναι μια κοινωνική διαμαρτυρία, όχι μόνο με αποδέκτες τη Δύση, αλλά και τους συμπολίτες του. Κατακρίνει με εύλογο τρόπο αυτούς που φυγομαχούν πηγαίνοντας μετανάστες, κατηγορεί αυτούς που το "παίζουν" νεόπλουτοι και επιδεικνύουν τα σύμβολα του δυτικού πολιτισμού, τόσο αταίριαστα με το γύρω περιβάλλον, επαινεί αντίθετα αυτούς που μένουν πιστοί στα χαρακώματα και πολεμούν ενάντια στην εγκατάλειψη της γης, στη σίγουρη, δηλαδή, καταστροφή.

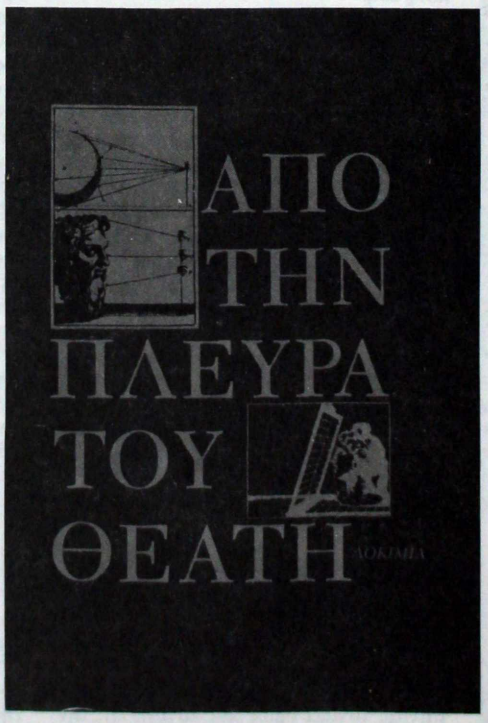
Θα πρέπει να παρατηρήσουμε επίσης ότι ο σκηνοθέτης έχει επηρεαστεί από τον κινηματογράφο των ρώσων δημιουργών, κάνοντας πράξη το ιδεολογικό μοντάζ που πρώτος ο Σεργκέϊ Αϊζενστάϊν είχε εισάγει σαν όρο: το μοντάζ δηλαδή όχι γενικά φυσιολογικών υπερ-τονικών ακουσμάτων, αλλά ακουσμάτων και υπερ-τόνων διανοητικού τύπου. "Η διανοητική διαδικασία παρουσιάζει την ίδια αναταραχή με αυτή του μετρικού μοντάζ, αλλά στην περιοχή των ανωτέρων νευρικών κέντρων. Το τρεμούλιασμα εμφανίζεται στους ιστούς των ανώτερων νευρικών κέντρων του νοητικού συστήματος. Αν εφαρμόσουμε την πείρα από τη δουλιά μας, σ'ένα κατώτερο επίπεδο, σε κατηγορίες υψηλότερης τάξης, θα μπορέσουμε ίσως να φτάσουμε στην ίδια την "καρδιά" των πραγμάτων και των φαινομένων." (Σεργκέϊ Αϊζενστάιν στο "Η μορφή του φιλμ", τόμος 1, σ. 107-108, εκδ. Αιγόκερως 1985).

Ο Zran κατάφερε να χρησιμοποιήσει την πείρα του και να μας μιλήσει κατ'ευθείαν στην καρδιά μας. Κατάφερε να μας εμφυσήσει και ένα τόνο αισιοδοξίας: υπάρχουν ακόμη κινηματογραφίες που αντιστέκονται στα χολλυγουντιανά κατάλοιπα και μας προσφέρουν ακόμη προϊόντα ιδεολογικής δουλιάς που θα μπορούσαν να είναι το έναυσμα μιας κινηματογραφικής αναγέννησης. Όμως ο κινηματογράφος παίζει ακριβώς τον ρόλο που πρέπει να παίξει όπου οι κοινωνικές αντιθέσεις είναι οξυμμένες, έτοιμες να βγουν από το νου στον αέρα και να μεταλλαχθούν σιγά-σιγά σε ένα ορμητικό ρεύμα που θα παρασύρει και θα αλλάξει λίγο-λίγο αυτόν τον κόσμο. Θα είναι δηλαδή κινηματογράφος-επανάσταση.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΕΣΠΑΖΕ ΤΙΣ ΠΕΤΡΕΣ:

Διαρκεια:	27 λεπτά
Παραγωγή:	από την Τυνησία σε 35 mm
Παραγωγός:	Mohamed Zran
Σκηνοθεσία:	Mohamed Zran
Σενάριο:	Mohamed Zran



ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

(Μέρος Α')

Ταινιοπαραγωγές και θεματογραφία του κιν/γράφου, σύγχρονου και διαχρονικού, πάνω στα ζητήματα πίστης της ανθρώπινης κοινωνίας, ανά εποχές και περιοχές.

Ο κινηματογράφος, από την αρχή του αποτέλεσε την αναγκαία έκφραση του κοινωνικού "γίγνεσθαι" με κλιμακωτή διαγράμμιση. Άλλοτε εκφράζει το "είναι" και άλλοτε το "επιθυμητόν". Αλλά πάντοτε εξέφραζε και πάντοτε θα εκφράζει, σε οποιοδήποτε χώρο και τόπο, ανεξάρτητα δημιουργού και συντελεστών, την έκδηλη κοινωνική απαξία: "αυτοί είμαστε, αυτό θέλουμε".

Ήταν λοιπόν λογικό, αλλά και φυσικό ότι έννοιες όπως η θρησκευτικότητα και ο μύθος δεν θα άφηναν ανεπηρέαστο το νέο αυτό εκφραστικό μέσο. Ανάλογα με τις κοσμοθεωρίες και την θρησκευτική πίστη, του σεναριογράφου, του παραγωγού και του σκηνοθέτη, η έννοια της καθ'εαυτής θρησκευτικής υπόστασης του ενός ή του άλλου Θεού, των τάδε ή των δείνα θρησκειών, θα υπεισέλθει εντός της κινηματογραφικής κοινότητας.

Αν ζητούσε κανείς, ποσοστά της επιρροής, της θρησκευτικότητας, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, στην ως τα σήμερα παγκόσμια κινηματογραφική παραγωγή θα λέγαμε ότι εγγίζουν το "εκατό τοις εκατό" (100%). Όσο και αν αυτό φαίνεται υπερβολικό, άλλο τόσο είναι και πραγματικό. Ακόμα και στις ταινίες που φαινομενικά δεν υπάρχει θρησκευτική παρεμβολή, ο προσεκτικός θεατής θα την βρει να υπάρχει εντός των συμβόλων και των συμβολισμών, που ο σκηνοθέτης ηθελημένα ή ασυναίσθητα τοποθετεί.

Είναι άλλωστε ένα γεγονός που συμβαίνει όχι μόνο στον κινηματογράφο, αλλά και σε κάθε κοινωνική έκφραση και εκδήλωση. Ο Εμίλ Ντυρκάϊμ λέει: "Αποδείξαμε το γεγονός ότι οι θεμελιώδεις κατηγορίες της σκέψης, και συνακόλουθα της επιστήμης, έχουν θρησκευτική προέλευση(...) Συμπερασματικά λοιπόν μπορούμε να πούμε πως όλοι σχεδόν οι μεγάλοι κοινωνικοί θεσμοί γεννήθηκαν μέσα στη θρησκεία (...) Αν η θρησκεία γέννησε όλα όσα είναι ουσιώδη στην κοινωνία, είναι γιατί η ιδέα της κοινωνίας είναι η ψυχή της θρησκείας"[1].

Ακόμη και στις περιπτώσεις του πολιτικού, αγωνιστικού, ριζοσπαστικού, επαναστατικού, στρατευμένου κινηματογράφου πάλι υφίσταται με ανοιχτή ή συγκαλυμμένη μορφή η θρησκευτικότητα: Σύμφωνα με τον Κ. Μαρξ "στην πραγματικότητα είναι πολύ πιο εύκολο να ανακαλύψει κανείς με την ανάλυση τον εγκόσμιο πυρήνα των νεφελωδών δημιουργημάτων της θρησκείας παρά να κάνει το αντίθετο, να εμφανίσει δηλαδή από τις πραγματικές, τις δεδομένες σχέσεις της ζωής τις μορφές με τις οποίες αποθεώθηκαν οι σχέσεις αυτές. Η τελευταία μέθοδος είναι η μόνη υλιστική και γιαυτό η μόνη επιστημονική"[2]. Αλλά όπως θα λέγαμε εμείς και η μόνη ανύπαρκτη σήμερα, τουλάχιστον σε πρακτικό επίπεδο. Ακόμη και ο υπερρεαλιστικός σοβιετικός κινηματογράφος δεν κατόρθωσε να κάνει πράξη αυτές την ανταλλήψεις του Κ. Μαρξ και των συνεχιστών του. Γιατί όπου επιχειρήθηκε η αφαίρεση των θρησκευτικών στοιχείων, σε μια προσπάθεια αποχρωματισμού από θρησκευτικά δόγματα, η θρησκευτικότητα εννοείται με το κενό της έλλειψής της. Αφού απουσιάζει, άρα υπάρχει, απλά δεν είναι πια εδώ. Άρα φυσικά εννοείται. Αυτή η εννοούμενη θρησκευτικότητα είναι και η πιο επικίνδυνη, γιατί ο καθείς μπορεί να την αναπληρώσει με τις δικές του απόψεις ή με την φαντασία του. Η προσπάθεια λοιπόν ξεριζωμού της θρησκευτικότητας δεν πετυχαίνει, και λόγια σαν αυτά του Κ.Μάρξ, ότι"η θρησκεία είναι ο αναστεναγμός της καταπιεσμένης ύπαρξης, το συναίσθημα ενός κόσμου χωρίς καρδιά και η ψυχή των άψυχων συνθηκών. Είναι το όπιο του λαού"[3],παραμένουν μεν ιστορικά ως λεχθέντα αλλά όχι ως εφαρμοσθέντα στην πράξη. Ακόμη και αν δεχθούμε ότι άλλο εννοούν, ουδείς αλάνθαστος στις απόψεις του. Ακόμη και ο Καρλ Μαρξ.

Η διαχρονική εξουσία της θρησκευτικότητας, άρχεται από τις πρώτες ρίζες του πολιτισμού και συνοδεύει την ιστορία της ανθρωπότητας και των τεχνών. Κατά τον Μ.Π.Νίλσον στην Ιστορία της Ελληνικής θρησκείας,"η λατρεία που τελούσε ο βασιλιάς πέρασε στα χέρια της δημοκρατικής πόλης και το παραδοσιακό όργανο της πόλης, η εκκλησία του δήμου, η συνέλευση του λαού, ασκούσε το δικαίωμα του ελέγχου της λατρείας. Έχουμε αρκετά παραδείγματα που δείχνουν ότι δημιουργήθηκε μια ιδιαίτερη διαδικασία για τα θρησκευτικά ζητήματα"[4].

Από τον αρχικό μύθο, την μυθολογία, η ανθρώπινη κοινότητα περνά σε άλλες μορφές θρησκευτικότητας. Δημιουργεί χώρους λατρείας,για να λατρέψει τους δημιουργημένους θεούς ή ακόμη και Τον Αληθινό Θεό. Σύμφωνα με τον Τρελτς" η εκκλησία είναι ένας θεσμός στον οποίο έχει δοθεί η χάρη και η σωτηρία σαν αποτέλεσμα της λύτρωσης του ανθρώπου. Είναι σε θέση να δεχθεί τις μάζες και να προσαρμοστεί στις συνθήκες του κόσμου γιατί, ως ένα σημείο, μπορεί να αγνοεί την ανάγκη της υποκειμενικής αγιότητας προς όφελος των αντικειμενικών θησαυρών της χάρης και της λύτρωσης. Η θρησκευτική μερίδα ή σέκτα είναι μια εκούσια κοινωνία που τη συνθέτουν χριστιανοί με αυστηρές και καθορισμένες πεποιθήσεις, που τους συνδέει μεταξύ τους το γεγονός, ότι έχουν όλοι τους την εμπειρία "της νέας γέννησης". Οι "πιστοί" αυτοί ζουν ξέχωρα από τον κόσμο, σε μικρές ομάδες, δίνουν έμφαση στο νόμο μάλλον παρά στη χάρη, και δημιουργούν, σε ποικίλους βαθμούς, τη χριστιανική τάξη που βασίζεται στην αγάπη, μέσα στον ιδιαίτερο κύκλο τους. Όλα αυτά γίνονται σαν προπαρασκευή και σε αναμονή της έλευσης της Βασιλείας του Θεού. Ο μυστικισμός σημαίνει ότι ο κόσμος των ιδεών, που κρυσταλλώθηκε σε τυπικά τελετουργικά και δόγματα, μετατρέπεται σε μια καθαρά προσωπική και εσωτερική εμπειρία. Αυτό οδηγεί στο σχηματισμό ομάδων σε καθαρά προσωπική βάση, χωρίς μίνιμες μορφές, που τείνουν να εξασθενίσουν τη σημασία των λατρευτικών μορφών, του δόγματος και του ιστορικού στοιχείου"[5].

Αυτές οι έννοιες εκκλησία, σέκτα, μυστικισμός συναντιούνται σε πολλαπλές μορφές και σχηματισμούς για να πραγματωθεί η βάση της έννοιας περί πίστεως εντός της σεναριογραφικής ή σκηνοθετικής διεργασίας.

Η σημασία των θρησκειών και των δογματικών εννοιών αυτών είναι τρομακτικά ισχυρή στην διαμόρφωση τελικά ενός κινηματογραφικού έργου. Όπως άλλωστε και στην καθημερινή ζωή. Πόλεμοι, ταραχές, ανακατάξεις, επαναστάσεις έχουν συνήθως ανάμεσα στα άλλα, σαν ένα από τους βασικούς συντελεστές στην δημιουργία των συνθηκών, τον θρησκευτικό πόλο. Παραδείγματα, της επιρροής της θρησκευτικότητας στην εξέλιξη της ανθρώπινης ιστορίας άπειρα: σύμφωνα με τον Τζ. Σέχτερ στο έργο του Το νέο πρόσωπο του Βούδα, "για πολλά από τα εθνικιστικά κινήματα της Ν.Α. Ασίας ο ευρωποιητικός ιστός υπήρξε ο Βουδισμός"[6]

Ας περάσουμε όμως στην γενικότερη κατάταξη του κινηματογραφικού υλικού με βάση τις μορφές θρησκευτικότητας.

Καταρχήν υπάρχει ο καθ'εαυτός θρησκευτικός κινηματογράφος, που η θεματογραφία του είναι εξ'ολοκλήρίας θρησκευτική. Δεύτερος είναι ο θρησκευόμενος ή συμβολικός κινηματογράφος, δηλαδή ο θρησκευτικά επηρεαζόμενος κινηματογράφος, που δέχεται διαρκώς τις επιρροές και τα μηνύματα, κυρίως με συμβολισμούς και τέλος τρίτος είναι ο κινηματογράφος τηςθρησκευτικής αντιθέσεως, ή αλλιώς αντιθρησκευτικός κινηματογράφος.

Ως Θρησκευτικός κινηματογράφος νοείται ο κινηματογράφος, όπου η θρησκευτική έννοια, υπάρχει αυτούσια, είτε ερμηνευτικά είτε πραγματολογικά. Οι παραγωγές του είναι συνήθως επικές και λίγες για τις μεγάλου μήκους ταινίες, και πάρα πολλές για τα θρησκευτικά ντοκυμαντέρ. Ο θρησκευτικός κινηματογράφος ταξινομείται με την σειρά του :

1. με βάση την εκάστοτε θρησκεία (λ.χ. Χριστιανικός κινηματογράφος, Ισλαμικός κινηματογράφος, Ινδουϊστικός κινηματογράφος κ.λ.π.),
2. με βάση τις αποχρώσεις που έχουν διάφορες αιρέσεις επάνω στα κυρίαρχα δόγματα (κινηματογράφος των Κουακέρων, των Μεθοδιστών, των Χιλιαστών, των παιδιών του Θεού κ.λ.π.),
3. με βάση το κινηματογραφικό είδος (θρησκευτικό ντοκυμαντέρ, περιηγητική θρησκευτική ταινία, επισκέψεις λατρευτικών τόπων κ.λ.π.)
4. με βάση τις προφητικές ή μεταφυσικές θρησκευτικές αντιλήψεις (ερμηνείες,

απόψεις του σεναριογράφου ή του σκηνοθέτη κ.λ.π.)

Ο Θρησκευόμενος κινηματογράφος έχει μια πλούσια ρεπερτοριακή γκάμα, και συμπεριλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της κινηματογραφικής παραγωγής. Εδώ τα μηνύματα είναι πολλαπλά, τα σύμβολα και οι συμβολισμοί καταιγιστικά και η οριοθέτηση των ειδών οριακή. Οι θρησκευτικές έννοιες παρουσιάζονται είτε αυτούσιες είτε με συγκεκαλυμμένη μορφή. Το στοιχείο της θρησκευτικότητας συνυπάρχει ή τοποθετείται συνεχώς στο σενάριο με την ίδια λογική που δίδεται και στην χρήση άλλων ανθρωπίνων χαρακτηριστικών, όπως λόγου χάρη στον ερωτισμό. Οι σκηνοθέτες για πολλούς λόγους θεωρούν από σημαντική την χρήση λατρευτικών συμβόλων ως επιβεβλημένη και από την τάση του θεατή για θρησκευτικές αναζητήσεις και για την επίλυση θρησκευτικών διαφωνιών και διαφορετικοτήτων και για την προπαγάνδιση θέσεων και αρχών πάνω σε ζητήματα πίστης και ως προσπάθεια προσυλητισμού, ακίνδυνου ή επικίνδυνου, ελεγχόμενου ή μη. Οι έννοιες του "καλού" και του "κακού" εναλλάσσονται με απίστευτη ταχύτητα και πολυμορφία στις παραγωγές ταινιών. Η διάθεση δεν είναι μόνο ο παραδειγματισμός ένάντια στην αντιμετώπιση του κακού, αλλά και η ικανοποίηση των μεταφυσικών ανησυχιών.

Η θεματογραφία είναι πολυποίκιλλη. Από τα θέματα της θρησκευτικής παράδοσης και μυθολογίας, από τα θρησκευτικά δόγματα, από τους θρησκευτικούς πολέμους, από παραδοσιακές φόρμες θρησκευτικής συμπεριφοράς, από παγανιστικές δοξασίες πρωτόγονων κοινωνικών δομών, από αρχαίες μυθολογίες, από μαγικές δοξασίες, από μυστικιστικές τάσεις, από λατρευτικά αντικείμενα, από αρχαιολογικές ανασκαφές ιερών, από ιστορικές αναδρομές, από κοινωνικά θέματα που άπτονται των ζητημάτων πίστης ή προκαλούνται από αυτά.

(Συνεχίζεται).

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

1. Durkheim Emil, The elementary Forms of the Religious Life,
Εμίλ Ντυρκάϊμ, Οι αρχέγονες μορφές της θρησκευτικής ζωής, εκδ. Allen and Unwin, London 1971,σελ.418-419.

2. Karl Marx, Capital, A critique of Political Economy, vol. I,
ΚάρλΜάρξ, Το Κεφάλαιο, τομ. 1ος,
εκδ. Penguin Books, London 1979, σελ.493.

3. Karl Marx, Early Writings,
εκδ. Penguin Books, London 1977, σελ. 244.

4. Nilsson, M.P. A History of Greek Religion, Μ.Π.Νίλσον,
Ιστορία της Ελληνικής θρησκείας,
εκδ.Clarendon Press, Oxford 1949, σελ 243.

5. Troeltsch E.,The Social Teachings of the Christian Churches, τομ. 2,
εκδ. University of Chicago Press, Chicago 1981, σελ. 993.

6. Schechter J., The New Face of Buddha. The Fusion of Religion and Politics in Contemporary Buddhism, εκδ. V.Gollanz, Τζ. Σέχτερ, Το νέο πρόσωπο του Βούδα, London 1967, σελ.22.

Η ΝΕΑ ΓΕΝΙΑ ΤΩΝ ΜΙΚΡΩΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ

Ο Antoine de Baecque, μέλος της συντακτικής επιτροπής του γαλλικού περιοδικού Cahiers du Cinema, προσπαθεί να ξεκαθαρίσει τον χαρα-κτήρα των μικρών περιοδικών που κατά καιρούς εμφανίστηκαν στη Γαλλία. Η αξία αυτού του άρθρου ξεπερνάει τα όρια της ευρωπαϊκής αυτής χώρας και θα μπορούσε να γίνει αφορμή για προβληματισμό και για τις εκδοτικές προσπάθειες στην Ελλάδα.

Ζούμε, σήμερα, μια νέα εποχή κινηματογραφοφιλίας; Η πλειάδα των μικρών περιοδικών, πρόσφατα εκδιδομένων, θα μπορούσε να μας κάνει να σκεφτούμε για αυτό. Μια δεκάδα γεννήθηκε εδώ και δέκα χρόνια, και θα αναφέρω μερικά από αυτά: Cine qua non, La Gazette du cinema, Septieme Artifice, L'Armateur, Crise du Cinema και Limelight. Το πιό περίεργο είναι οι περιστάσεις με τις οποίες γεννιούνται αυτές οι προσπάθειες, αυτό που ο Daney παρατήρησε σε μια πρόσφατη συνέντευξη στο περιοδικό Esprit πού ήταν αφιερωμένο στην επιστροφή των κινηματογραφικών περιοδικών: "Γιατί, την στιγμή που αποτραβιέται από το πραγματικό και καρποφορεί στο φανταστικό, γιατί ξαναφουντώνει η αγάπη για τον κινηματογράφο- ένα κύρος συμβολικό; Όταν τα κύμα θα αποτραβηχθεί τι θα βρούμε στην θέση του;". Στην άμμο, ήδη στεγνή, θα δούμε σχεδιασμένες λέξεις για να διηγηθούν για το σινεμά, αυτήν την απούσα τέχνη. Τα περιοδικά των χρόνων '50 και '60 έφερναν αντίθετα "λέξεις παλοίρειας". Όπως οι κινηματογραφόφιλοι άλλων εποχών ρίσκαραν χωρίς σταματημό να είναι πνιγμένοι, να είναι πλημμυρισμένοι από τα συνεχόμενα κύματα του κινηματογράφου. Έχτιζαν φράγματα, κανάλια, προκυμαίες, συνέδεαν λιμάνια με νερά πιό ήρεμα: καταλόγους από τα καλύτερα φιλμ, φιλμογραφίες, μελέτες στους κυριότερους κινηματογραφιστές και στις ανταγωνιστικές πολιτικές των εκδοτικών οίκων. Όλα αυτά έμοιαζαν με μια αρχιτεκτονική φραγμάτων για τα μεγάλα κύματα, χρησιμευαν για να περιβάλλουν καθένα από τις αναρίθμητες ταινίες και επέτρεπαν να προστατεύονται από μια τέχνη που καθένας πορευόταν από το εκχύλισμα γνώσεών του. Πως, a contrario, γεννιούνται και αυξάνονται σήμερα οι "εργάτες των χαμηλών θαλασσών"; Εργάζονται πάνω στα σύμβολα, στην απουσία και αυτό τους κάνει αρωστους, αλλά με μια αρρώστια διαφορετική από αυτή που χτυπούσε τους παλιούς κινηματογραφόφιλους: αυτής που γεννιέται από ένα χάσιμο, αυτό που πρέπει να υπερπληρώσουμε για να υπάρχει, να υπερπληρώσουμε με συστάσεις, αναγνώριση, κονφορμισμό, με δριμύτητα ή με βρισιές. Γεννημένα από αυτές τις αμμουδιές των χαμηλών θαλασσών, τα μικρά περιοδικά δεν μπορούν παρά να δοκιμάσουν δύο φαγητά: την άμμο της κρίσης, πολύ αλατισμένη για να είναι θρεπτική, ή το σύμβολο ενός σινεμά αποτραβηγμένου, που θα έρθει ίσως αλλά που πρέπει, προς στιγμή, να κοιτάξουμε πολύ μακριά στον ορίζοντα ή να τον θεωρήσουμε σαν μια δύναμη χωρίς ζωή ούτε ψυχή. Θα όριζα σαν "περιοδικά ενάντια" αυτά που τρέφονται από την κρίση και που αυξάνουν τις διαμαρτυρίες και τις βρισιές και σαν "περιοδικά υπέρ" αυτά που ευγενικά, συνειδητά εμβαθύνουν στον κινηματογράφο σαν σ'ένα σύμβολο πολιτισμού ή σαν σ'ένα υποκατάστατο της ζωής.

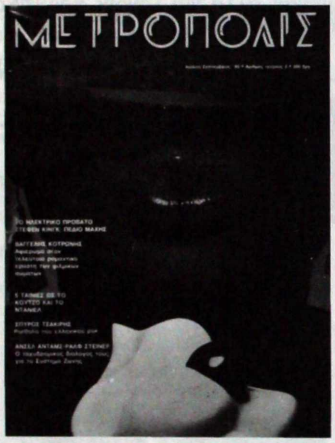
Cine qua non είναι ένα "περιοδικό υπέρ": γράφει για την αγάπη στις ταινίες, για τον προβληματισμό, για την συμμετοχή των ατελείωτων χτυποκαρδιών. Το πρόβλημα είναι υπάρχουν πολλοί: οι νέοι κριτικοί, συγκεντρωμένοι, μια δεκάδα, πίσω από τον Gregory Valens, 19 χρονών, αγαπούν όλα και τίποτα, το ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΧΕΙΜΩΝΑ του Ρομέρ και τον ΑΜΛΕΤ του Τζεφιρέλι (!), LE PASSAGER του Κιαροστάμι και τον ΕΡΑΣΤΗ του Ανό (!!), επίσης το EPOUSES ET CONCUBINES του Ζιάνγκ Γιμού ή το NIGHT ON EARTH του Τζιμ Τζάρμους και τέλος το πραγματικό "αριστούργημα" που αντιπροσώπευσε όλους της σύνταξης είναι το πρωτότυπο και προβοκατόρικο ΣΥΡΑΝΟ ΝΤΕ ΜΠΕΡΖΕΡΑΚ. Να έχεις 20 χρόνια και να ξαναβρίσκεις σημείο προς σημείο τις πολιτιστικές σελίδες της Monde ή του Telerama με την ενθουσιαστική εντύπωση ότι οδηγείς τους αναγνώστες προς τις περιπέτειες και τις συνεχείς ανακαλύψεις, ιδού το στοίχημα του Cine qua non. Στοίχημα πετυχημένο: η εμπιστευτική εφημερίδα του νέου κινηματογραφόφιλου μοιάζει σαν ένας μικρός αδελφός συγγενής ενός καλού αφιερώματος εφημερίδας. Ο κινηματογράφος καταλήγει με το να δείχνει όλο το συμβολικό βάρος του: αφού γράφω για ένα φιλμ, για αυτό το πράγμα το τόσο ευγενικό και πολιτιστικό (σκεφτείτε λοιπόν, Ρομέρ+ Τζεφιρέλι+ Τζάρμους+ Ζιάνγκ Γιμού+ Ανό), δεν πρέπει να λέμε βλακείες.

ΧΡΟΝΙΚΟ

"Τα κινηματογραφικά περιοδικά στην Ελλάδα". Το οριστικό τέλος ενός ταξιδιού.

Θέλω απότομα να εισβάλω στο ζήτημα. Με απορίες. Ποιά είναι η κατάσταση της κινηματογραφικής θεωρίας/κριτικής στην Ελλάδα; Ειδικότερα: τι γίνεται με τα ειδικευμένα περιοδικά έντυπα; Διαβάζονται, συζητιόνται, είναι πηγές σκέψης, και, ακόμα πιό πέρα, επηρεάζουν σε κάποιο βαθμό τα εκάστοτε κινηματογραφικά δρώμενα στη χώρα μας; Ή μήπως περιορίζονται - από αδυναμία ή αυταρέσκεια - στο περιθώριο των γεγονότων; Αλλά και σε αυτή την περίπτωση, τι θα μπορούσε να συμβεί για να αλλάξει ο ρόλος τους, κι επομένως, να αυξηθεί το βελτηνεκές της επιρροής τους;

Δε με ενδιαφέρει- όπως πάντα άλλωστε η ασπόνδυλη και ενίοτε χαοτική δομή του κειμένου παρά η προσέγγιση των προηγούμενων ζητημάτων. Το περιοδικό "σύγχρονος κινηματογράφος" του Χρήστου Βακαλόπουλου πέθανε, το "κινηματογραφικά τετράδια" του Σωτήρη Ζήκου έσβησε, το "κάμερα" του Ηλία Κανέλλη ούτε που το θυμάμαι, το "οθόνη" του



Νίκου Κολοβού μένει δυστυχώς στον Νίκο Κολοβό (τα υπόλοιπα κείμενα δεν προξενούν σημαντικό ενδιαφέρον), το "σινέ-επτά" έβγαινε ως ποικίλης ύλης, το "σινεμά" δε, ακόμη προσπαθεί να παραθέσει τους λόγους ύπαρξής του. Η προσπάθεια του περιοδικού "αντι κινηματογράφος", που μετέχει ο γράφων, στην εκδοχή να ξεφύγει από το ύφος των προαναφερθέντων εντύπων, και, να κατακτήσει μια αυτόνομη ταυτότητα, έχει εμπλακεί σ'ένα εντυπωσιοθηρικό διανοητισμό που αποβλέπει σε κυριαρχίες "έγκυρων" ονομάτων, ενώ οι στήλες του σκαλίζουν την οσμή της συνοχικότητας εναντίον της άναρχης δομής της κειμενογραφίας.

Αναλύοντας για την διαρκώς κρίσιμη φάση που διέρχονται σήμερα τα ειδικά έντυπα κινηματογραφικής ενημέρωσης (έστω ενημέρωσης), ανάλυσης και θεωρίας, συναντούμε αναπόφευκτα το θέμα που αφορά τις βαθύτερες, ενδογενείς αιτίες αυτής της κρίσης, εκείνες δηλαδή στις οποίες μπορούμε άμεσα να παρέμβουμε και να τις εξαλείψουμε. Η κατανόηση και θεματοποίηση αυτού του συγκεκριμένου ζητήματος αποτελεί το πρώτο βήμα για το ξεπέρασμα της κρίσιμης κατάστασης που το συνιστά.

Η σημαντικότερη όψη αυτής της κρίσης μπορεί να εντοπισθεί σήμερα στην έκθλιψη, συγκάλυψη ή απώθηση των ίδιων των όρων αναγκαιότητας υπάρξεως αυτών των ειδικών κινηματογραφικών εντύπων, μέσα στο συγκεκριμένο πλαίσιο, που τα πολιορκεί, και, δυναστεύει την παρουσία και διάδοσή τους. Για να μπορέσουμε όμως να επαναφέρουμε στην επιφάνεια και να καταδείξουμε αυτούς τους απωθημένους όρους θα κάνουμε εδώ μια αφαίρεση του γενικού πλαισίου (που αποτελείται από επάλληλους κύκλους κρίσης, κρίση του κινηματογράφου, κρίση της παγκόσμιας κινηματογραφικής θεωρίας, συγκυριακή κρίση της ελληνικής κοινωνίας, τέλμα της εγχώριας κινηματογραφίας, τελείωση του γραπτού λόγου, είδοδος ηλιθίων κατασκευασμάτων στο κοινωνικό ανάγλυφο) και θα περιορισθούμε μόνο στο άνοιγμα αυτών των δύο συμπληγάδων, που είναι:

α. η δημοσιογραφική κριτική,

β. η νεωτερίζουσα ενασχόληση όλων των πολλαπλασιασμένων εντύπων ποικίλης ύλης με τον κινηματογράφο.

Η εκκίνηση. Ανακινώντας το παλιό και πολυσυζητημένο θέμα της διάκρισης/σύγκρισης ανάμεσα στη δημοσιογραφική κριτική και την κριτική των ειδικών εντύπων. Ο δημοσιογραφικός κριτικός λόγος, όπως και κάθε λόγος δημοσιογραφικός, είναι, για αιτίες σύμφητες με το σύγχρονο βιομηχανικό χαρακτήρα οργάνωσης και λειτουργίας των μέσων πληροφόρησης, ένας λόγος άφατος και "δάνειος", αποσπασμένος και αποσπασματικός, για να μην πω παρασιτικός. Λόγος συμφεροντολογικός και αναποτελεσματικός. Το ίδιο το πεδίο της δημοσίευσής του είναι τόσο έντονα και μονοσήμαντα καθορισμένο απο τη νόρμα της επικαιρότητας, ώστε δεν επιτρέπονται παρά ελάχιστα περιθώρια χρόνου και χώρου για την απαραίτητη επεξεργασία και ανανέωση των κατάλληλων κριτικών μεθόδων και ιδεών από αυτόν- για αυτόν τον ίδιο τον δημοσιογραφικό κριτικό λόγο. Γι' αυτό και ο δημοσιογράφος κριτικός επιδίδεται πάντα, φανερά ή καλυμμένα, σε μια υπεξαίρεση, "δανεισμό" και χρήση, και αρκετές φορές σε μια απλοποίηση, άρα διαστρέβλωση, των μεθόδων, των ιδεολογιών, των ερμηνευτικών αρχών και των αξιολογικών κριτικών, τα οποία γεννιούνται/δημιουργούνται, καλλιεργούνται/ανανεώνονται και διασαφηνίζονται καθαρά και συστηματικά, άρα μεθοδευμένά, σε διαφορετικές κλίμακες και κύρια στο πεδίο των ειδικών εντύπων. Η διατύπωση αυτή δεν στοχεύει και δεν αποσκοπεί στην υποτίμηση της δημοσιογραφικής κριτικής ως γραφή, η οποία βεβαίως μπορεί να εκδηλώνει συμμετοχή σε μια τέτοια επεξεργασία, μέσα και δια μέσου της ύλης αυτών των εντύπων. Κι όμως, άθελά της, δεν την απαλάσσει από την ευθύνη της σημερινής κατάντιας του δημοσιογραφικού "κινηματογραφικού" λόγου. Ευνόητο το τελευταίο. Οπως παράδοξο αυτό: υπενθυμίζω απλά, πως κάποιοι από αυτούς που ασκούν σήμερα τη δημοσιογραφική κριτική, δημούργησαν ή και πλαισίωσαν τα πρώτα ειδικά έντυπα κινηματογράφου. Αυτή η διαπίστωση, της σχέσης ανάμεσα σε αυτά τα δύο είδη κριτικής και σε συνάρτηση τη νεώτερη ένδεια του δημοσιογραφικού κριτικού λόγου, όχι μόνο δεν είναι ικανή να μας κάνει να αποποιηθούμε τις ευθύνες μας

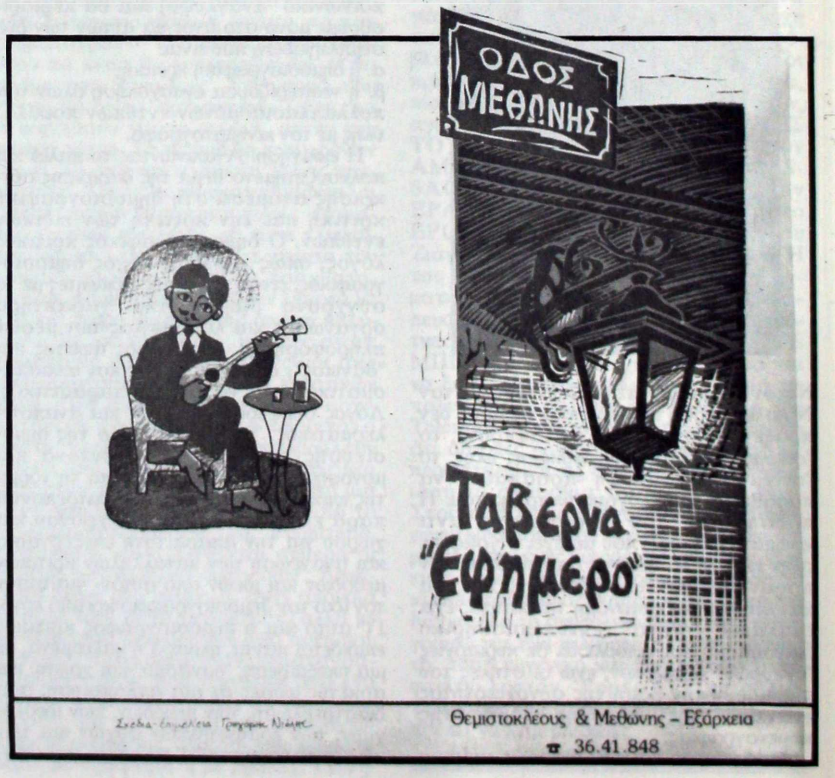
γι'αυτή τη κατάσταση, αλλά απεναντίας μας φέρνει μπροστά της, ως συνυπεύθυνους, έστω έμμεσα. Χρεωνόμαστε πιά να αναρωτιόμαστε, μήπως αυτή η παρωχημένη και αποστεγνωμένη όψη που εκθέτει σήμερα ο βαμπιρικός δημοσιογραφικός κριτικός λόγος, είναι μια συνέπεια ή αντανάκλαση της ανίατης αναιμίας του κριτικού λόγου των ειδικών εντύπων. Πιό απλά ακόμα: μήπως έχει παραμεληθεί και επομένως ατροφήσει, σε κρίση επικινδυνότητας, σε αυτά τα έντυπα, η κεντρώα δραστηριότητα εργασίας και αναβίωσης των μεθόδων, ιδεών, αρχών και κριτηρίων με τα οποία ασκείται μια αναλυτική κριτική αξιολόγηση ή ερμηνεία των κινηματογραφικών έργων. Κεντρική δραστηριότητα η οποία όχι μόνο

επέτρεπε σε αυτά τα έντυπα (και τους αναγνώστες τους), να παρεμβαίνουν, να κριτικάρουν και να κρίνουν την τρέχουσα δημοσιογραφική ανάλυση, αλλά και τον περισσότερο καιρό στήριζε και "δανειοδοτούσε" τον κριτικό αυτό λόγο της εκβιομηχανοποιημένης επικαιρότητας και δεν του επέτρεπε έτσι να εκφυλιστεί (σύμφωνα με την εγγενή του τάση) σε λόγο απλώς "παραγωγικό" και ομοούσιο του διαφημιστικού. Εννοείται πως αυτή η δραστηριότητα δεν αποκλείει την ενασχόληση και με άλλα ζητήματα (ενημέρωση, επικαιρότητα), αλλά αντίθετα τους προσδίδει ένα συνεκτικό όρο της αναγκαιότητας και ιδιαίτερης λειτουργίας αυτών των ειδικών εντύπων στα κινηματογραφικά δρώμενα.

Η βαρύτητα σημασίας αυτής της δραστηριότητας, ενισχύεται ακόμα περισσότερο στις μέρες μας και από τη μαζική εμφάνιση των εντύπων ποικίλης ύλης, καθώς και την "ποικιλοποίηση" που αυτά εξωθούν (για να επιβιώσουν) και άλλα έντυπα, ως πριν ειδικευμένα σε συγκεκριμένους τομείς της σκέψης, της πολιτικής, της φωτογραφίας, της λογοτεχνίας... Όλα αυτά τα έντυπα μαζικής κατανάλωσης διατηρούν μια μόνιμη στήλη που ασχολείται, με λιγότερη ή παραπάνω σοβαρότητα, με τον κινηματογράφο, και, τείνουν έτσι, να δημιουργήσουν ή και εκουσίως να επιδεινώσουν μια κατάσταση, μέσα στην οποία τα ειδικά κινηματογραφικά έντυπα (και όχι αποκλειστικά τα κινηματογραφικά) να διαφαίνονται περιττά. Ή καλύτερα, όπως αρχικά διατύπωσα, πρόβαραν κανάλια αποδυνάμωσης, μέσα στα οποία, να συγκαλύπτονται, και να απωθούνται οι όροι που θα προωθούσαν τα κινηματογραφικά έντυπα ως αναγκαία. Η έλλειψη αναγκαιότητας, οδήγησε τα έντυπα του κινηματογράφου, να αναγκάζονται να αντιμετωπίζουν οξυμμένα προβλήματα προσαρμογής σ'αυτή τη νέα κατάσταση, την οποία και επιχειρούν να επαλύσουν επιδιώκοντας μια εισδοχή τυποποίησης στις εκδοτικές προδιαγραφές αυτών των εντύπων ποικίλης ύλης (τακτικότερη περιοδικότητα, πολυτελέστερη εμφάνιση, "ποικιλοποίηση" της ύλης τους). Φοβάμαι, όμως, πως, από κάποιο σημείο/στοιχείο και πέρα, η απόλυτη προσήλωση στην προσαρμογή αυτών των προδιαγραφών, αντί να επιλύει τα προβλήματα των ειδικών εντύπων, αναπαράγει το κλίμα που τα δημιουργεί και έτσι τα οξύνει. Το αναγνωστικό κοινό που ενδιαφέρεται για τον κινηματογράφο (το ενδιαφέρον αυτό για τη τέχνη του κινηματογράφου διαρκεί σήμερα για κάποια χρονική περίοδο, που συμπίπτει με την ηλικία εκείνη των θεατών μέχρι την οποία βλέπουν κινηματογράφο, φαινόμενο το οποίο αποτελεί ένα κυρίαρχο συστατικό στοιχείο της αναγραφομένης κρίσης αυτών των εντύπων), εξακολουθεί για όσο ενδιαφέρεται, να αναζητά, να αγοράζει και να μελετάει τα ειδικά κινηματογραφικά έντυπα, γιατί αναγνωρίζει ή επιζητεί σε αυτά μια εγκυρότερη και μεθοδικότερη επεξεργασία των κινηματογραφικών ζητημάτων, έστω και αν έχουν αναφερθεί σε αυτά τα ίδια θέματα (π.χ. μεσογειακό φεστιβάλ, νέων ταινιών, Λάρισας) όλοι οι κριτικοί του ημερήσιου τύπου καθώς και όλα σχεδόν τα έντυπα ποικίλης ύλης. Η ρητή ή υπόρητη απαίτηση του αναγνωστικού κοινού (όσο περιορισμένο αριθμητικά κι αν είναι σε σχέση με αυτό των εντύπων ποικίλης ύλης) μας υπενθυμίζει πως δε γίνεται να έχεις την πεμπτουσία των υπεροχών, δε γίνεται να εκδίδεις ένα περιοδικό που να θεωρείται έγκυρο στον τρόπο που επεξεργάζεται τα ειδικά θέματά του και συγχρόνως να επιδιώκεις, για παράδειγμα, μια τακτικότητα σαν εκείνη ενός περιοδικού patch work.

Νομίζω, έχω σαν άτομο την εντύπωση, πως αν τα ειδικά κινηματογραφικά έντυπα επαναδραστηροποιήσουν το πεδίο τους, δια της συστηματικής εργασίας και ανανέωσης των ερμηνευτικών αρχών, των αξιολογικών κριτηρίων και των μεθόδων άσκησης της κριτικής πράξης και ασφαλώς, δια της ενσάρκωσης αυτών των αρχών, αναλύσεων και σκέψεων σε κριτικές συγκεκριμένων έργων, που θα αποτελούν υποδείγματα κριτικής γραφής και λόγου, τόσο για τους δημοσιογράφους- κριτικούς, όσο και γι'αυτούς των εντύπων ποικίλης ύλης, αλλά και κυρίως, για τους ίδιους τους αναγνώστες, τότε θα κάνουν και πάλι αναγνωρίσιμους τους ίδιους τους όρους της αναγκαιότητάς τους και της ίδιας της λειτουργίας τους. Δεν ισχυρίζομαι πως αυτό είναι απλό ή εύκολο, ούτε πως έτσι θα πλησιάσουμε στην επίλυση των δεδομένων προβλημάτων έκδοσης και διανομής, τα οποία πάντα υπήρχαν, υπάρχουν και θα υπάρχουν. Υποστηρίζω πως δε γίνεται να εξακολουθείς να στηρίζεις και να εκδίδεις ένα ειδικό κινηματογραφικό έντυπο, γράφοντας απλώς, έστω και με την αρμόζουσα ρητορική δεινότητα. Κι είναι κατάντια μια σωστή θεωρία, ένας ευαίσθητος προβληματισμός ή μια σύγχρονη δοκιμιακή γραφή να μην τυπώνεται, για αιτίες που δεν είναι σχετίζουσες με την ισχνότητα του κάθε κειμένου, αλλά για λόγους πρακτικούς που αγνοεί ο κειμενογράφος.

ΣΥΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ



ΜΙΑ ΤΡΙΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

Μια προσέγγιση στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου

Ο συνδυαστικός κινηματογράφος αποτελεί μια ενδιάμεση πρακτική μεταξύ του "συμβατικού", "κλασσικού", "ακαδημαϊκού" κινηματογράφου και του "πρωτοποριακού" κινηματογράφου. Ο "συμβατικός" κινηματογράφος τηρεί ή συντηρεί μια σειρά σταθερών γλωσσικών κανόνων που ρυθμίζουν τη σχέση αναπαράστασης, αφηγηματικότητας και αναφερομένου. Ο "πρωτοποριακός" κινηματογράφος ανατρέπει ή απλά αμφισβητεί αυτούς τους κανόνες. Αποδέχεται ως ένα βαθμό κάποιες συμβάσεις γλωσσικές και αισθητικές, αρνείται όμως την συμβατικότητα για χάρη της δημιουργικής νεωτερικότητας.

Σ'αυτό τον συνδυαστικό κινηματογράφο ανήκει το έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Αποτελεί "πρωτοπορία" με την κυριολεκτική και ευρεία έννοια του όρου. Γιατί βρίσκεται σε διαρκή εξέλιξη, είναι ένα work in progress. Το χαρακτηρίζει η μορφική ανησυχία και η θεματική αναζήτηση. Δεν ανήκει όμως στις κινηματογραφικές πρωτοπορίες με την στενή έννοια του όρου, οι οποίες φτάνουν και στην διαστροφή ή την καταστροφή του συμβατικού κινηματογράφου.

Ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου αναπτύσσεται σε μια σειρά επιπέδων που συγκοινωνούν μεταξύ τους και λειτουργούν επάλληλα:

το θεματικό,

το δομικό,

το στυλιστικό,

το γλωσσικό.

α. Απ'το θεματικό θα επιλέξουμε την Ιστορία της Ελλάδας απ'το 1936 ως το 1977, (ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ '36, ΘΙΑΣΟΣ, ΚΥΝΗΓΟΙ), την Ιστορία του κόσμου των ανθρώπων απ'το 1988 ως το τέλος του αιώνα και ακόμη μακρύτερα (ΤΟΠΙΟ ΣΤΗΝ ΟΜΙΧΛΗ, ΤΟ ΜΕΤΕΩΡΟ ΒΗΜΑ ΤΟΥ ΠΕΛΑΡΓΟΥ). Την Ιστορία ακόμη όπως διαγράφεται απ'την εποχή των μυθικών επαγγελιών ως την συντριβή των μεγάλων επαναστάσεων (ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ).

Επιλέγουμε επίσης το θέμα της εξουσίας την οποία εννοεί στις ταινίες του (απ'τις ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ '36 ως το ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΔΡΟ) ως μηχανισμό αυταρχικό, καταπιεστικό, διεφθαρμένο, αντιανθρώπινο. Την εξουσία η οποία, είτε πηγάζει απ'το κράτος, είτε απ'τις πολιτικές και κοινωνικές οργανώσεις, είναι εχθρική για τον άνθρωπο. Τελικά, η πολεμική του σκηνοθέτη δεν τείνει στην κατάλυση της εξουσίας αυτής, αλλά στην υπεράσπιση του ανθρώπου απ'τις καταχρήσεις της.

Ο Αγγελόπουλος ανήκει σταθερά στον πολιτικό και ιδεολογικό χώρο της Μεγάλης Αριστεράς, του Μαχητικού Ανθρώπινου Οράματος, θα λέγαμε σήμερα. Τόσο όμως τα θέματα της Ιστορίας, όσο και τα θέματα της Εξουσίας, τα αντιμετωπίζει με μια καθαρότητα, αυτό που εκείνος όνομασε lucidite. Χωρίς πάθος, με ειρωνεία κάποτε, με ιδιαίτερες συμπάθειες, πάντα όμως νηφάλια.

Ένα τρέχον θέμα στο έργο του Αγγελόπουλου είναι η αναζήτηση του οδηγητικού οράματος στην προσωπική ζωή και η αναγνώριση του μικρού-μεγάλου νέου κόσμου.

Ο ΜΕΛΙΣΣΟΚΟΜΟΣ το συνδήλωνε στερηακά. Το ΤΟΠΙΟ ΣΤΗΝ ΟΜΙΧΛΗ το υπαινίσσεται, το ΜΕΤΕΩΡΟ ΒΗΜΑ ΤΟΥ ΠΕΛΑΡΓΟΥ αναδείχνει το θέμα αυτό.

Με βάση τις θεματικές συγγένειες μετα-

ξύ των διαφόρων φιλμικών του κειμένων μπορούμε να συναρθρώσουμε σε ενότητες το έργο αυτό. Ξεχωρίζοντας την Τριλογία της Ιστορίας (ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ '36, ΘΙΑΣΟΣ, ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ) και τη Τριλογία της Σιωπής (ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ, ΜΕΛΙΣΣΟΚΟΜΟΣ, ΤΟΠΙΟ ΣΤΗΝ ΟΜΙΧΛΗ). Με το ΜΕΤΕΩΡΟ ΒΗΜΑ ΤΟΥ ΠΕΛΑΡΓΟΥ ανοίγει μία άλλη σειρά ταινιών, ας τη βαφτίσουμε Τριλογία του νέου κόσμου.

"Θέλω μια νέα πολιτική σ'ένα κόσμο με όραμα, λέει ο σκηνοθέτης σε μια συνέντευξή του στο περιοδικό Cineaste. Κι αυτό δεν είναι απλά θέμα ισορροπίας στην οικονομία και στην στρατιωτική ισχύ. Πρέπει να είναι μια καινούργια μορφή επικοινωνίας μεταξύ των λαών". Αυτό το μήνυμα συνέχει τον κύριο θεματικό άξονα της ταινίας. Ένα μήνυμα το όποιο προέβαλε και μέσα από το ΤΟΠΙΟ ΣΤΗΝ ΟΜΙΧΛΗ.

β. Απ'το δομικό θα επιλέξουμε την θεατρικότητα. Ο φυσικός κι ο χτισμένος χώρος μεταστοιχειώνεται στην οθόνη σε μια θεατρική σκηνή. Γιατί συνδέεται με τα "παρασκήνια", το espace off. Ότι δηλαδή συμβαίνει, υπάρχει, ή δεν συμβαίνει, ή δεν υπάρχει έξω από το ορατό πεδίο που καλύπτει το μάτι της κάμερας. Θεατρικότητα όμως ιδιότυπη γιατί όπως στο μπρεχτικό θέατρο, μεταφερμένη βέβαια στην οθόνη, η θεατρική αυτή σκηνή υποδέχεται και προϋποθέτει το θεατή στα δρώμενα. Η κάμερα μένει στη διαδικασία αντιμέτωπη και σε απόσταση απ'την σκηνή/οθόνη ή ταξιδεύει στον έσω-φιλμικό χώρο-με τις κινήσεις που ονομάζουμε τράβελινγκ ή πανοραμίκ. Ο θεατής μπαίνει ως ενεργός παρατηρητής στην παραγωγή των δρωμένων και μ'αυτόν τον τρόπο την ολοκληρώνει κιόλας.

Ένα άλλο δομικό χαρακτηριστικό του έργου του Αγγελόπουλου είναι το Ταξίδι. Ως αντίδοτο στη στατικότητα του θεατρικού και ως πηγή εμπλουτισμού της αφήγησης με απρόοπτα και νέα διηγηματικά υλικά. Όλο αυτό το έργο είναι ένα ταξίδι δια μέσου μιας άλλης Ελλάδας . Χωρίς θελκτική γραφικότητα και δημοσιογραφική περιγραφικότητα. Ένας ελλαδικός χώρος, ως δομικό χαρακτηριστικό τού έργου κι αυτός, που δεν ανήκει στον πολιτικό/γεωφυσικό χάρτη της Ελλάδας, αλλά διαμορφώνεται σε ανοικτό φυσικό, ιστορικό και πολιτιστικό σημαίνον. Λέω πολιτιστικό σημαίνον περιλαμβάνοντας μέσα σ'αυτό τη ζωγραφική, τη μουσική, τη λογοτεχνία, την αρχιτεκτονική της άλλης εκείνης Ελλάδας.

γ. Στο στυλιστικό επίπεδο θα ήθελα να αναφερθούμε μόνο στην αφήγηση. Ειδικότερα στις λύσεις που δίνει στις σχέσεις χώρου και χρόνου μέσα στην αφήγηση αυτή ο Αγγελόπουλος. Θα λέγαμε ότι μέσα στα πλαίσια των λύσεων αυτών επιλέγει ο σκηνοθέτης τη συχνή χρήση του τεχνικού ντεκουπάζ, του πλάνου-σεκάνς, του τράβελινγκ. Η χρονικότητα έτσι δίνεται όχι με την διαδοχή των πλάνων, αλλά με την μετατόπιση,τη μετακίνηση μέσα στη χωρικότητα. "Ότι ενδιαφέρει εμένα, λέει ο σκηνοθέτης, στην ίδια συνέντευξη του Cineaste, είναι αυτό που θεωρώ ως μοντάζ μέσα στη σκηνή. Στις ταινίες, μοντάζ υπάρχει όχι μέσω του cut, αλλά μέσω της κίνησης. Θαρρώ ότι μοντάζ μπορεί να γίνει μέσω του συνεχούς γυρίσματος που εμπλέκει χρόνο και κίνηση που με τη σειρά τους εμπλέκουν το χώρο. Σ'αυτά τα γυρίσματά μου ο χρόνος γίνεται χώρος κι ο χώρος γίνεται χρόνος".

δ. Κάνοντας αναφορά στο γλωσσικό επίπεδο, το κινηματογραφικό λεκτικό για τον Αγγελόπουλο είναι ένα μέσο αντίστασης πρώτα, και κατόπιν μέσο έκφρασης και επικοινωνίας. Η αντίσταση αυτή αρχίζει από την επιλογή των στοιχείων του λεκτικού. Έτσι ώστε το τελευταίο αυτό να μην έχει σχέση με καμία από τις τρέχουσες χρήσεις του στη μαζική παραγωγή κινηματογραφικών προϊόντων. Γιατί τα στοιχεία αυτά τα μεταστοιχειώνει σε ομιλία. Σε όργανο δημιουργίας μοναδικών, προσωπικών έργων. Με το λεκτικό αυτό αρθρώνει έναν κινηματογραφικό λόγο που περιορίζει τον προφορικό, φυσικό λόγο, σε ουσιώδεις λειτουργίες, και δίνει προτεραιότητα στον εικονικό και ηχητικό λόγο. Έτσι η ομιλία του γίνεται στενά κινηματογραφική.

Αλλά ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου είναι μια πράξη γενικής αντίστασης, κατά τον Αγγελόπουλο. Όχι μόνο γιατί μπορεί να ανατρέψει, ελέγχει, διορθώνει την πραγματικότητα των ανθρώπων. Αλλά γιατί μπορεί να ορίζει νέες αρχές για τον κόσμο, πλάϊ ίσως στη λογοτεχνία και τις άλλες τέχνες. Ακόμη ειδικότερα σήμερα, όπως λέει ο ίδιος ο σκηνοθέτης, "ο κόσμος χρειάζεται τον κινηματογράφο περισσότερο παρά ποτέ. Μπορεί να είναι η τελευταία σημαντική μορφή αντίστασης στον κόσμο όπου ζούμε και χειροτερεύει...". Ο κινηματογράφος μπορεί να βοηθήσει στην αναζήτηση και στην έλευση ενός νέου ουμανισμού και ενός νέου κόσμου. Προς τα εκεί τείνει κι ο Θόδωρος Αγγελόπουλος. Οι πρώτες πληροφορίες και οι αόριστες αναφορές του για την επόμενη ταινία του, αυτή τη κατεύθυνση δείχνουν.

ΝΙΚΟΣ ΚΟΛΟΒΟΣ

Σε λίγο...

ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ...ΚΑΙ ΓΡΑΜΜΑΤΑ...

ΚΛΠ

Για όσους θέλουν να διαβάζουν!!!

ΤΑΙΝΙΟΡΑΜΑ

Το αθηναϊκό κοινό ήταν στην ευχάριστη θέση να παρακολουθήσει ξανά δύοσημαντικές, σχεδόν φεστιβαλικές, εκδηλώσεις στον κινηματογράφο "Αλφαβίλ". Πρόκειται για τις "Αλκυονίδες Μέρες" και το "Ταινιόραμα". Ειδικά το τελευταίο, που διοργανώνεται για πέμπτη συνεχή χρονιά, πάντρεψε την ποιότητα, ή την κουλτούρα, με το θέαμα και όλα αυτά με ένα σχετικά χαμηλό εισιτήριο.

Οι "Αλκυονίδες Μέρες", εκδήλωση αφιερωμένη στις προβολές του κινηματογράφου "Αλκυονίδα", που έκλεισε εδώ και καιρό, ήταν ένα μοναδικό θέαμα που αρκετοί από εμάς το είχαμε ανάγκη: παίχτηκαν ταινίες που σημάδεψαν την παγκόσμια κινηματογραφική ιστορία (όπως είναι τα έργα του Αϊζενστάϊν, του Βερτώφ κ.λ.π.) μαζί με ταινίες που προβλήματισαν τους κριτικούς και το κοινό με την επαναστατική αισθητική τους και τον πρωτοποριακό προβληματισμό τους. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ταινίες του Ιοσελιάνι, του Γιάντσεφ, του Κοντσαλόφσκι. Το "Ταινιόραμα", λίγο πολύ γνωστό στο πλατύτερο κοινό από τις προγενέστερες διοργανώσεις του, πάντα στον ίδιο κινηματογράφο, ήταν όπως ακριβώς το περμέναμε. Εδώ δεν παίχτηκαν μόνο τα "βαριά" έργα, αλλά και τα πιό "ελαφριά", ενώ όλα τα έργα διαλέχτηκαν σύμφωνα με μια θεματική (μια θεματική ανά ημέρα).

Θα μείνουμε σε μια κριτική ματιά σε τέτοιες "φεστιβαλικές" εκδηλώσεις που τα τελευταία χρόνια γίνονται περισσότερες, αφού έχουν μπει στον χορό και ορισμένες μεγάλες εφημερίδες. Τι μας λείπει λοιπόν; Μα η πιό διεισδυτική ματιά του θεατή. Ποιός θα μπορούσε να βοηθήσει τον θεατή να καταλάβει αυτά τα αριστουργήματα και να εκλείψει έτσι ο ρατσισμός "κουλτουριάρικα" και "εμπορικά" έργα, όπου τα πρώτα δεν πρέπει καν να τα αγγίζουμε, ενώ τα δεύτερα τα ανεχόμαστε; Εδώ τον πρώτο λόγο τον έχουν οι θεωρητικοί του κινηματογράφου που θα πρέπει σε συνεννόηση με την συγκεκριμένη κινηματογραφική αίθουσα να διοργανώνουν συζητήσεις γόνιμες και διαφωτιστικές. Αυτή είναι η συγκεκριμένη πρόταση του περιοδικού, το οποίο θα μπορούσε να βοηθήσει προς αυτή την κατεύθυνση συνεργαζόμενο με κάποιους θεωρητικούς, ώστε να περάσουμε από την απλή θέαση στην μελέτη του κινηματογραφικού έργου, και το κοινό να μπορεί να βγάζει από την κάθε ταινία κάποιο συμπέρασμα και να προβληματίζεται κοινωνικοπολιτικά ανάλογα με τους προβληματισμούς του σκηνοθέτη-δημιουργού.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΤΟ 3ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΗΣ ΠΙΟΝΓΙΑΝΓΚ

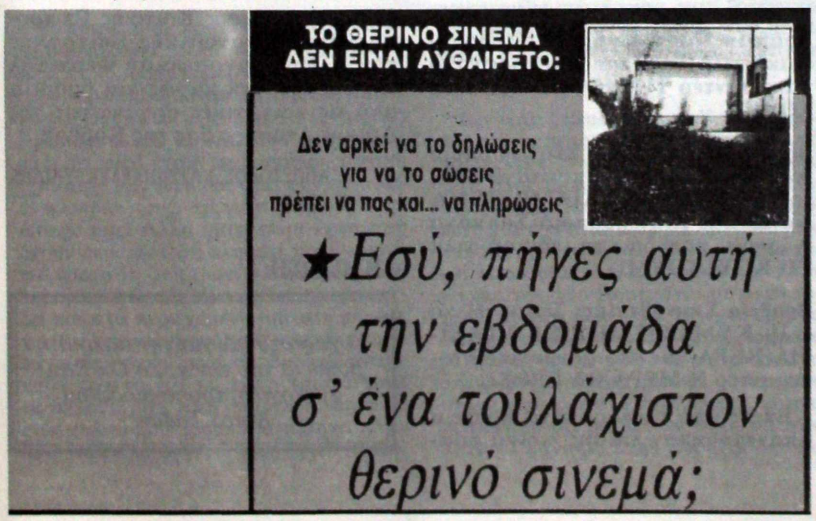
Ακολουθώντας τη 10η Σύνοδο Κορυφής των Αδεσμεύτων κρατών που έγινε στη Τζακάρτα της Ινδονησίας, το 3ο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ των Αδεσμεύτων και άλλων Αναπτυσσομένων Κρατών έγινε στη πρωτεύουσα της Λαϊκής Δημοκρατίας της Κορέας με κύριο σύνθημα: "Για την ανεξαρτησία, την ειρήνη και τη φιλία!". Στο Φεστιβάλ πήραν μέρος αρκετές αντιπροσωπείες, μεμονωμένοι αντιπρόσωποι και τιμητικά προσκεκλημένοι από πολλές ασιατικές, αφρικανικές, λατινοαμερικανικές, ευρωπαϊκές χώρες καθώς και από παγκόσμιους οργανισμούς.

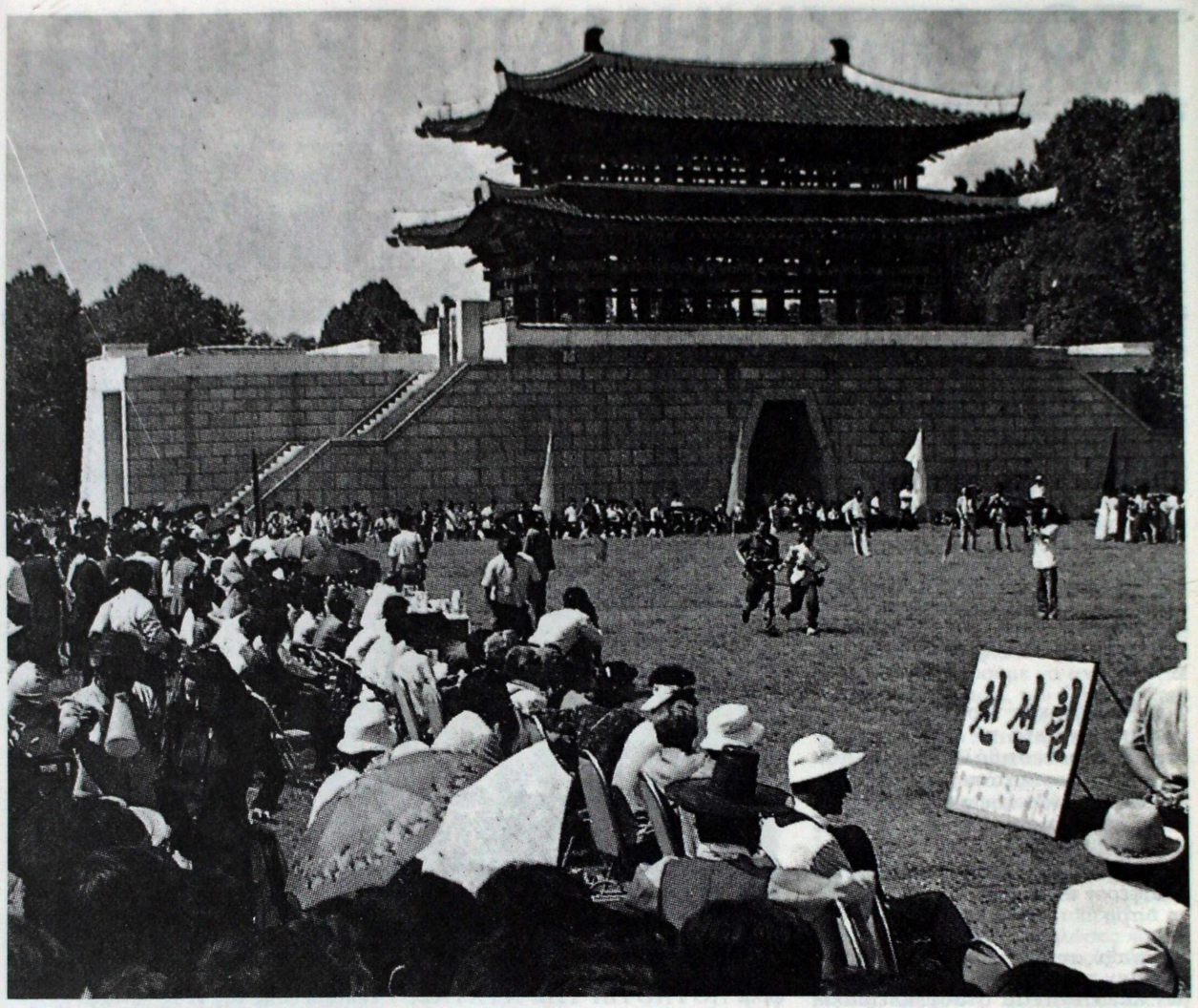
Φιλμ φιξιόν και ντοκυμαντέρ που γυρίστηκαν μετά το 1990 διαγωνίστηκαν στο Φεστιβάλ. Τα φιλμ που διαγωνίστηκαν καταπιάνονταν με τα προβλήματα των λαών των Αδεσμεύτων και αναπτυσσομένων χωρών και με την παρουσίαση των ηθών και εθίμων των χωρών αυτών, προκαλώντας το ενδιαφέρον του κοινού.

Μεταξύ αυτών, φιλμ που αντανακλούσαν τους πόθους και τον αγώνα των λαών ενάντια στους ιμπεριαλιστές και τους αποικιοκράτες, συγκέντρωσαν την προσοχή των θεατών. Τυπικά παραδείγματα τα καμποτζιανά φιλμ Ο ΦΑΡΟΣ ΔΕΙΧΝΕΙ ΤΟ ΔΡΟΜΟ ΜΑΣ, το κουβανέζικο φιλμ ΧΑΙΡΕ ΧΕΜΙΝΓΟΥΑΙΗ, το κινέζικο φιλμ ΤΟ ΑΤΣΑΛΙ ΣΥΝΑΝΤΑ ΤΗ ΦΩΤΙΑ, το μαλαισιανό φιλμ ΛΟΥΛΟΥΔΙ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ, το φιλμ από το Μπαγκλαντές ΔΙΑΜΑΧΗ και το παλαιστινιακό ντοκυμαντέρ Η ΡΙΖΑ ΔΕΝ ΞΕΡΑΙΝΕΤΑΙ. Το βιετναμέζικο φιλμ ΠΑΙΔΙΑ και το φιλμ από το Εκουαντόρ ΚΑΥΤΗ ΑΣΦΑΛΤΟΣ καθώς και άλλες ταινίες καταπιάστηκαν με το θέμα της σπουδαιότητας της εκπαίδευσης της νέας γενιάς.

Αρκετά φιλμ ασχολήθηκαν με το οικολογικό πρόβλημα. Μεταξύ αυτών το ντοκυμαντέρ από την Τανζανία ΔΑΣΟΣ, το μαλαισιανό ντοκυμαντέρ ΖΩΗ ΚΑΙ ΔΕΝΤΡΟ, το πολωνικό ντοκυμαντέρ ΜΟΝΟ Ο ΚΑΠΝΟΣ και το ντοκυμαντέρ του Ο.Η.Ε. ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΠΟΥ ΚΑΤΕΣΤΡΕΨΑΝ ΤΟΝ ΠΛΑΝΗΤΗ ΤΟΥΣ.

Στο Φεστιβάλ αυτό αποδείχτηκε περίτρανα ότι η κινηματογραφική τέχνη αναπτύσσεται με γοργούς ρυθμούς στις αδέσμευτες και αναπτυσσόμενες χώρες. Οι διαγωνιζόμενοι σ'αυτό το κινηματογραφικό Φεστιβάλ επαναβεβαίωσαν την πίστη τους στο ρόλο που είναι μπορετό να παίξει η κινηματογραφική τέχνη στην οικοδόμηση ανεξάρτητων νέων κοινωνιών και υπογράμμισαν τη σημασία των καλλιτεχνικών ανταλλαγών και της συνεργασίας





στον κινηματογραφικο τομέα.

Ακολουθούν τα βραβεία που απονεμήθηκαν από την κριτική επιτροπή:

Χρυσός Δαυλός: Από κοινού στο κορεάτικο φιλμ **ΤΟ ΕΘΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΠΡΟΟΡΙΣΜΟΣ** (Μέρη 1 και 2) και στο πολωνικό ντοκυμαντέρ **ΜΟΝΟ Ο ΚΑΠΝΟΣ**.

Αργυρός Δαυλός: Στο σουηδικό φιλμ ΛΕΟ ΣΟΝΥΜΠΟΥ και στο κορεάτικο **ΤΟ ΜΟΝΟΠΑΤΙ ΤΗΣ ΔΟΞΑΣ**.

Μπρούτζινος Δαυλός: Στο αιγυπτιακό φιλμ **ΖΗΤΙΑΝΟΙ ΚΑΙ ΚΛΕΦΤΡΟΝΙΑ** και στο αιγυπτιακό ντοκυμαντέρ **ΕΠΙΒΙΩΣΗ.**

Βραβείο Σεναρίου: Στο βιετναμέζικο φιλμ **ΠΑΙΔΙΑ** και στο σενεγαλέζικο ντοκυμαντέρ **ΥΑΙΝΑ**.

Βραβείο Παραγωγής: Στο ινδονησιακό φιλμ **ΤΑΞΙ** και στο κορεάτικο ντοκυμαντέρ **ΤΟ ΜΟΝΟΠΑΤΙ ΤΗΣ ΔΟΞΑΣ.**

Βραβείο Ηθοποίιας: Στον ηθοποιό Αλή Ρεζά Χαμσένια πρωταγωνιστή του ιρανικού φιλμ **ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ No 13** και στην ηθοποιό Σαμπάνα Αζούμα, ηρωίδα του ινδικού φιλμ **ΤΟ ΚΟΥΣΤΟΥΜΙ.**

Βραβείο Σκηνοθεσίας: Στο κινέζικο φιλμ **ΚΥΜΑΤΙΣΜΟΣ ΣΕ ΣΤΑΣΙΜΑ ΝΕΡΑ** και στο ρουμανικό ντοκυμαντέρ **Η ΜΕΡΑ ΘΑ ΕΡΘΕΙ.**

Εκτός από τα παραπάνω βραβεία απονεμήθηκαν επίσης ειδικά βραβεία της Διεθνούς Κριτικής Επιτροπής, της Οργανωτικής Επιτροπής του Κινηματογραφικού Φεστιβάλ της Πιονγιάνγκ καθώς και βραβεία από τις κοινωνικές οργανώσεις της Λαϊκής Δημοκρατίας της Κορέας.

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ

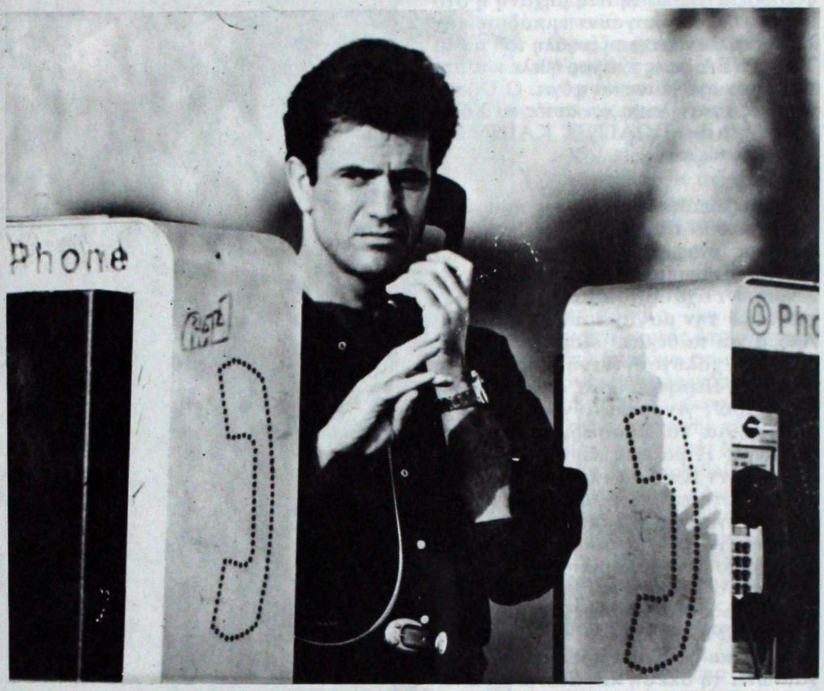
ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Ευχαριστούμε για την αμέριστη βοήθειά του τον κ. Σο Οκ Ραν, συνεργάτη του περιοδικού Korea Today.

ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΙ ΧΟΛΥΓΟΥΝΤ

Μια κριτική σύγκριση της κινηματογραφικής παραγωγής τους

Το να καταδικάσει κανείς το Χόλυγουντ, βλέποντας το δογματικά από την πλευρά του ευρωπαίου, είναι άδικο και επιπόλαιο. Γιατί καταδικάζοντας το Χόλυγουντ, με ένα τέτοιο αφορισμό, καταδικάζει συγχρόνως και τις ταινίες του Γκρίφιθ ή του Τσάπλιν. Θα μπορούσαμε κάλλιστα να κάνουμε μια σύγκριση του αμερικάνικου και του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, μια κριτική προσέγγιση της παράλληλης πορείας τους. Αυτό προσπαθεί να κάνει ο συγγραφέας σε μια συνεργασία του στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης, τ.44, Αύγουστος του 1958.



Είναι αυθαίρετο και συχνά ανόητο να λέμε απόλυτα ότι μια ταινία είναι καλύτερη από την άλλη, να βαθμολογούμε τα κινηματογραφικά έργα σαν να είναι ομοειδή, ώστε να κρίνονται με τα ίδια μέτρα. Υπάρχουν είδη, υπάρχουν ρυθμοί, υπάρχουν διαφορές ύφους, που χωρίζουν τις ταινίες σε κατηγορίες ανεξάρτητες. Μέσα σ'αυτές τις κατηγορίες κι όχι απόλυτα πρέπει να κρίνονται οι ταινίες. Ο ΧΡΥΣΟΘΗΡΑΣ βρίσκεται σ'άλλη περιοχή από τον ΙΒΑΝ ΤΟΝ ΤΡΟΜΕΡΟ, οι ΔΩΔΕΚΑ ΕΝΟΡΚΟΙ ανήκουν σ'άλλη κατηγορία από τους ΣΤΑΥΡΟΥΣ ΣΤΟ ΜΕΤΩΠΟ, το ΚΟΚΚΙΝΟ ΜΠΑΛΟΝΙ δεν μπορεί να συγκριθεί με τον ΠΙΝΟΚΚΙΟ. Η κάθε μια από τις ταινίες αυτές - όπως γενικά κάθε ταινία - θα κριθεί σύμφωνα με τα μέτρα που ταιριάζουν στην ιδιομορφία και στο είδος της. Ωστόσο, υπάρχει κι ένα γενικό μέτρο κρίσης, το μέτρο που μπορεί να εφαρμοσθεί σ'οποιαδήποτε ταινία για να διακρίνει αν ξεχωρίζει από τον μέσο όρο, αν ξεφεύγει από τη χρυσή μετριότητα, αν έχει πραγματική ενότητα περιεχομένου και μορφής, αν είναι αληθινή Τέχνη.

Το μέτρο αυτό, που δεν κάνει σχολαστική βαθμολογία, αλλά μόνο ξεχωρίζει το εξαιρετικό, δίνει σήμερα τη πρώτη θέση στην ευρωπαϊκή κινηματογραφική παραγωγή. Όχι γιατί οι ευρωπαϊκές ταινίες βρίσκονται πιο κοντά στην ψυχολογία μας, όχι γιατί έχουν περισσότερη τεχνική αρτιότητα, όχι γιατί μας αρέσουν πιο πολύ οι ηθοποιοί τους, όχι γιατί ανήκουν στην ήπειρό μας. Αλλά γιατί είναι έργα που έχουν περισσότερη αλήθεια και βλέπουν πιο άμεσα τη ζωή, γιατί η εσωτερική τους ενότητα ακολουθεί ένα ρυθμό που ταιριάζει και στο περιεχόμενο και στη μορφή, γιατί η τεχνική αρτιότητά τους δεν σκοτώνει την τέχνη, γιατί οι ηθοποιοί υπηρετούν την ταινία κι όχι η ταινία τους ηθοποιούς, γιατί είναι αισθητή η παρουσία ενός πολιτισμού που δεν κατεβαίνει κάτω από ένα επίπεδο, γιατί ο λόγος δεν καταντά φλυαρία και η φωτογραφία δεν μένει αιχμάλωτη του στούντιου, γιατί το θέμα δεν είναι στερεότυπη ανάπτυξη της ίδιας συνταγής και δεν περιορίζεται πάντοτε από τους καταναγκασμούς της κοινωνικής συμβατικότητας, γιατί τολμούν να δουν και να δείξουν τη ζωή χωρίς ψεύτικους εξωραϊσμούς και χωρίς παραχωρήσεις σε οργανωμένα συμφέροντα, γιατί ξεφεύγουν από τη ρουτίνα και τη μίμηση, γιατί μοναδικός τους σκοπός δεν είναι πάντα το εμπορικό κέρδος.

Δεν είναι βέβαια, τέτοιες όλες οι ευρωπαϊκές ταινίες - αλλά είναι σχετικά πολλές. Η εξήγηση είναι εύκολη: όχι μόνο γιατί είναι προϊόντα ενός ανώτερου πολιτισμού, αλλά και γιατί είναι έργα ανθρώπων και όχι εταιριών. Η αμερικάνικη παραγωγή είναι σχεδόν ολόκληρη στα χέρια λίγων εταιριών, που έχουν κάνει τον κινηματογράφο βιομηχανία με πρωταρχική επιδίωξη το κέρδος. Η τέχνη έρχεται έπειτα. Οι Αμερικάνοι σκηνοθέτες, ακόμα κι οι καλύτεροι, αυτοί που θα μπορούσαν να δημιουργήσουν πραγματικά, καταντούν συχνά περιορισμένα εκτελεστικά όργανα και κάνουν όχι ότι θέλουν, αλλά ότι τους λένε να κάνουν. Στην Ευρώπη όπου ο κινηματογράφος δεν έχει γίνει ακόμα μονοπώλιο μερικών εταιριών (και στην Αγγλία το μονοπώλιο που θέλησε ν'αποκτήσει ο Ρανκ, έβλαψε τα τελευταία χρόνια την κινηματογραφική παραγωγή της), οι σκηνοθέτες μπορούν να εργάζονται ελεύθερα, να είναι αυτοί οι πραγματικοί δημιουργοί των ταινιών τους, να μην εκτελούν απλώς εντολές. Έτσι τα έργα τους είναι έργα ανθρώπων και όχι οικονομικών επιχειρήσεων. Το αποτέλεσμα το βλέπουμε: είναι από το ένα μέρος ταινίες του τύπου που φέρνει τη σφραγίδα του Χόλυγουντ κι από το άλλο μέρος ταινίες που χαρακτηρίζονται από την ευρωπαϊκή ευαισθησία και ανθρωπιά.

Και, πραγματικά, αν εξετάσουμε κάπως βαθύτερα τις αμερικάνικες και ευρωπαϊκές ταινίες -αν δεν περιοριστούμε δηλαδή στις επιφανειακές αρετές της τεχνικής- αυτή την διαφορά θα βρούμε βασικά: Οι πρώτες είναι προϊόν (μιλάμε, φυσικά, για το μέσο όρο της παραγωγής του Χόλυγουντ, όχι για μερικές εξαιρέσεις, που οφείλονται σε ανεξάρτητους παραγωγούς και σκηνοθέτες, που έχουν δώσει και δίνουν εξαιρετικά έργα, όπως τους ΣΤΑΥΡΟΥΣ ΣΤΟ ΜΕΤΩΠΟ ή τους

ΔΩΔΕΚΑ ΕΝΟΡΚΟΥΣ, ούτε τις ταινίες, που μολονότι γυρισμένες στο Χόλυγουντ, είναι στην πραγματικότητα έργα Ευρωπαίων, της τεχνικής περιόδου, της τεχνικής πείρας και μιας δοκιμασμένης εμπορικά συνταγής: σκοπός τους είναι το κέρδος. Οι δεύτερες, είναι προϊόν όχι πια μιας τεχνικής μονάχα, αλλά μιας τέχνης που φιλοδοξεί να δώσει αισθηματική, καλλιτεχνικά συγκάνηση και δε θυσιάζει τη φιλοδοξία της αυτή στη μηχανή ή στο κέρδος. Το Χόλυγουντ εμπόδισε τον Στροχάιμ να γυρίσει τη μεγάλη του ταινία ΤΑ ΟΡΝΕΑ όπως εκείνος ήθελε και στο τέλος τον ανάγκασε να φύγει. Ο Ορσον Ουέλλες εγκατέλειψε και αυτός το Χόλυγουντ, γιατί ο ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΑΙΗΝ δεν ήταν ανεκτός εκεί.

Οι Ευρωπαίοι σκηνοθέτες που είχαν προσελκυσθεί στο Χόλυγουντ, ξαναγύρισαν ένας ένας στην Ευρώπη. Το ίδιο και πολλοί Ευρωπαίοι ηθοποιοί, που το Χόλυγουντ είχε αρχίσει να τους παραμορφώνει με την μανία του βεντετισμού. Ακόμα και τα θέματα εξαμερικανίζονται από την χολυγουντιανή λατρεία της συνταγής. Περίφημα έργα, όπως η "Κυρία Μποβαρύ", γίνονται αγνώριστα στην οθόνη, για να προσαρμοσθούν στη συνταγή. Η βασική προσπάθεια του Χόλυγουντ είναι να ικανοποιηθούν οι συμβατικότητες, να κολακευθούν τα πιο ταπεινά ένστικτα και οι πιο πρωτόγονες αντιλήψεις του μεγάλου κοινού, να εξασφαλισθεί η εμπορική επιτυχία μιας ταινίας. Το Χόλυγουντ έχει δημιουργήσει έτσι ένα δικό του ψεύτικο κόσμο, συμβατικά εξωραϊσμένο, που δεν γεννά απορίες και δεν βάζει προβλήματα, αλλά χαυνώνει τη σκέψη και ατονεί τις αντιδράσεις. Τα δύσκολα, τα δυσάρεστα, τα ωμά θέματα (αν εξαιρέσουμε ελάχιστες ταινίες που χάνονται μέσα στο χείμαρρο της χολυγουντιανής παραγωγής και είναι έργα της Νεοϋορκέζικης σχολής που προσπαθεί τώρα να ανανεώσει και να ανθρωπίσει τον αμερικάνικο κινηματογράφο) είναι ξένα για το Χόλυγουντ, που δεν αισθάνεται καμιά κοινωνική ανησυχία, καμμιά κοινωνική αποστολή. Οι Γάλλοι, οι Ιταλοί, οι Σουηδοί, οι Ρώσοι, οι Τσέχοι φέρνουν στην οθόνη τα μεγάλα σημερινά προβλήματα και τα παρουσιάζουν χωρίς συμβατικότητες, με ειλικρίνεια που συχνά βοηθεί μια ταινία να πάρει αληθινή καλλιτεχνική αξία. Οι Αμερικάνοι αποφεύγουν κάθε τέτοια προσπάθεια, που θα μπορούσε να χαλάσει την αυτάρεσκη νωθρότητα του κοινού και περιορίζονται επίμονα να δείχνουν τον ψεύτικο και συμβατικό κόσμο, που έχουν σκηνοθετήσει στο Χόλυγουντ.

Ωστόσο το Χόλυγουντ -και γενικότερα η Αμερική- είχε διδαχθεί πολλά από Ευρωπαίους και θάπρεπε να είχε αφομοιώσει ένα μέρος τουλάχιστον από την ευρωπαϊκή εισφορά στον πολιτισμό της. Πραγματικά, μια από τις συνέπειες της επιβολής του χιτλερισμού και του φασισμού στην Ευρώπη, ήταν να καταφύγουν στην Αμερική όλοι οι περήφανοι και αξιοπρεπείς άνθρωποι, που δεν θέλαν να υποτάξουν τις δημιουργικές ικανότητές τους στην προπαγάνδα.

Έτσι, ότι καλύτερο είχε η Κεντρική Ευρώπη στην αρχή, ολόκληρη η Ευρώπη

αργότερα, από τον Αϊνστάϊν ως τον Νιλς Μπόρ και τον Ενρίκο Φέρμι, από τον Τοσκανίνι και τον Μέστροβιτς ως τον Τόμας Μανν και τον Τσβάϊχ και τόσους άλλους, αναγκάστηκε να φύγει από μια Ευρώπη, που είχε σκλαβωθεί και να ζητήσει άσυλο σε μια Αμερική, που τους πρόσφερε τα πάντα, για να της δώσουν κάτι από την ποιότητα του παλιού κι ακατάλυτου ευρωπαϊκού πολιτισμού. Έτσι στη δωδεκαετία του 1933-45 οι Ηνωμένες Πολιτείες γνώρισαν μια περίοδο, καλλιτεχνικής και επιστημονικής άνθισης, μοναδικής στην ιστορία τους. Ήταν το αποτέλεσμα της ένωσης του ευρωπαϊκού πνεύματος με τα άφθονα τεχνικά μέσα και την περιέργια και την ζωτικότητα ενός νέου ακόμη λαού. Το αποτέλεσμα αυτό ήταν φυσικό να εκδηλωθεί και στην πιο καινούργια και την πιο "τεχνική" από τις τέχνες: τον κινηματογράφο. Ένα βλέμμα στα ονόματα του Χόλυγουντ στην περίοδο αυτή δείχνει αμέσως την ευρωπαϊκή καταγωγή των περισσοτέρων από τα καλύτερα έργα. Μερικά από τα αριστουργήματα του αμερικάνικου κινηματογράφου της δωδεκαετίας 1933-45 έχουν ευρωπαϊκές υπογραφές. Και στο ίδιο χρονικό διάστημα ο κινηματογράφος στην Ευρώπη περνούσε πολύ δύσκολες στιγμές. Στη Γερμανία είχε γίνει αποκλειστικά όργανο προπαγάνδας. Στην Ιταλία ο Μουσολίνι προέκτεινε την προσωπική μεγαλομανία του ως τον Σκηπίωνα τον Αφρικανό. Στη Γαλλία είχε αρχίσει να σημειώνεται μια χαλάρωση και σκηνοθέτες, όπως ο Ρενέ Κλαιρ, ο Ντυβιβιέ και ο Ρενουάρ, κατάφευγαν στο Χόλυγουντ, ενώ οι νέοι δεν είχαν δώσει ακόμα το έργο τους. Και σ'αυτή την Σοβιετική Ένωση, που είχε ανοίξει με το ιστορικό ΠΟΤΕΜΚΙΝ καινούργιους ορίζοντες για τον κινηματογράφο, η παραγωγή δεν ήταν αυτή που περίμενε κανένας -ως τον πόλεμο, όταν το δράμα ενός λαού βρήκε την έκφρασή του σ'αριστουργήματα, όπως το ΟΥΡΑΝΙΟ ΤΟΞΟ. Στην Αγγλία μόνο, απ'όλες τις ευρωπαϊκές χώρες, γινόταν μια σοβαρή και συστηματική προσπάθεια αγγλικής τεχνοτροπίας του κινηματογράφου, βασισμένη σε μεγάλο βαθμό στο "ντοκυμανταίρ", είχε βρει ένα νέο τρόπο να εκφράζει την ρεαλιστική της τάση. Άλλωστε η Αγγλία ήταν η μόνη ευρωπαϊκή χώρα, που δεν αναγκάστηκε να ζητήσει καταφύγιο στην Αμερική: θάλασσα τη χώριζε από την σκλαβωμένη ηπειρωτική Ευρώπη.

Έτσι το Χόλυγουντ είχε αποκτήσει τη μονοκρατορία στην περιοχή του κινηματογράφου. Είχε φθάσει σε μια τεχνική αρτιότητα, που έκανε ανεκτή και μια μέτρια ταινία. Είχε δώσει μερικά έργα, που ήταν πραγματικά σταθμοί. Είχε να

δείξει ένα Τσάρλι Τσάπλιν -αδιάφορο αν τώρα, έξαλλο από μεσαιωνικό φανατισμό, τον αποκηρύσσει τόσο ηλίθια- κι ένα Ντίσνεϋ. Είχε δημιουργήσει παράδοση. Είχε συγκεντρώσει ότι εκλεκτό (σκηνοθέτες, σεναρίστες, οπερατέρ, ηθοποιούς) είχε η Έβδομη Τέχνη. Δεν είχε αντίπαλο. Και σιγά - σιγά κυριεύθηκε από αυταρέσκεια και θαυμασμό. Άρχισε να συγχέει την τεχνική με την τέχνη. Κλείστηκε στο στούντιο και έπαψε να βλέπει τον έξω κόσμο. Θαυμάζοντας τα καλά έργα του, άρχισε να τα μιμείται. Η μίμηση έσβησε την δίψα για αναζήτηση και ανανέωση. Παράλληλα οι απαιτήσεις του κεφαλαίου -γιατί δεν πρέπει να ξεχνούμε πως ο κινηματογράφος είναι μια από τις πρώτες βιομηχανίες της Αμερικής- ήταν φυσικό να ρίχνουν την ποιότητα χάριν της ποσότητας, να κολακεύουν τα χοντρά γούστα του μεγάλου καταναλωτικού κοινού. Το Χόλυγουντ είχε φθάσει στο κορύφωμα της δόξας του. Χωρίς ανανέωση, θ'άρχιζε η παρακμή.

Και άρχισε, όταν οι Ευρωπαίοι πρόσφυγες ξαναγύρισαν στη παλιά ήπειρο και το Χόλυγουντ ξέφυγε από την επιρροή τους. Η Ευρώπη, μόλις σώθηκε από τη μεγάλη θεομηνία ξεκίνησε μέσα από τα ερείπιά της να ξαναβρεί δυνάμεις στην πνευματικότητα του πολιτισμού της. Η Αμρική έχανε σιγά σιγά εκείνους, που της είχαν φέρει, πριν από το πόλεμο, το μήνυμα του ετρωπαϊκού πολιτισμού. Το Χόλυγουντ άδειαζε και στην Ευρώπη άρχιζε να ξαναγεννιέται ο κινηματογράφος. Η περίοδος μετά το 1945 σημειώνει μια θαυμαστή άνθιση της ευρωπαϊκής κινηματογραφικής παραγωγής. Ο Ιταλικός νεορεαλισμός κατακτά τον κόσμο κι από τη ΡΩΜΗ, ΑΝΟΧΥΡΩΤΗ ΠΟΛΗ ως την ποιητικώτατη ΣΤΡΑΝΤΑ δίνει μια σειρά από έξοχες ταινίες, που μερικές είναι αριστουργήματα. Ο αγγλικός κινηματογράφος, θρεμμένος με την παράδοση του "ντοκυμανταίρ" ή εμπνευσμένος από ένα ιδιότυπο χιούμορ, κάνει θαύματα, αλλά για λίγο καιρό και έπειτα, απότομα, όταν γίνεται μονοπώλιο ενός βάρβαρου Κροίσου, του Ρανκ, ξεπέφτει απίστευτα. Ο γαλλικός συνεχίζει με καινούργια δύναμη τη δημιουργική του παραγωγή και ανανεώνεται με νέους λαμπρούς σκηνοθέτες. Ο σοβιετικός, έπειτα από μερικά χρόνια μαρασμού, θυμάται τις παλιές μεγάλες δόξες του και ξαναπαίρνει πάλι μια από τις πρώτες θέσεις με ταινίες όπως ΤΟ ΤΖΙΤΖΙΚΙ, Ο 41ος, ή ΟΙ ΠΕΛΑΡΓΟΙ ΗΡΘΑΝ. Η Σουηδία με τον Ινγκμαρ Μπέργκμαν, η Πολωνία, η Τσεχοσλοβακία, η Ισπανία με τον Μπαρντέμ, κάνουν μια θριαμβευτική είσοδο στην κινηματογραφική σκηνή.

Η ευρωπαϊκή παραγωγή, πλούσια σε ποσότητα, σε πρωτοτυπία, σε ποικιλία θεμάτων, σε καλλιτεχνικές αναζητήσεις, σε τάσεις, σε πειρασμούς, σε αναζητήσεις, σε ανανέωση, πλαταίνει τους ορίζοντές της και ασχολείται συχνά με τα μεγάλα και άμεσα κοινωνικά προβλήματα που δημιουργούν το άγχος της εποχής μας και επηρεάζουν κάθε καλλιτέχνη -αν δεν είναι κολλημένος στην αναχρονιστική και άδεια θεωρία της τέχνης για τη τέχνη. Στο ίδιο διάστημα το Χόλυγουντ επαναλαμβάνεται κουραστικά, ενδιαφέρεται περισσότερο για την τεχνική παρά για την τέχνη, δεν απομακρύνεται από την παράδοση της "συνταγής", αδιαφορεί για τα μεγάλα προβλήματα και μένει κλεισμένο στον ψεύτικο κόσμο που έχει πλάσει. Εξαιρέσεις υπάρχουν, βέβαια, αλλά είναι ελάχιστες. Και μόνον ο συναγωνισμός της τηλεόρασης αναγκάζει το Χόλυγουντ, τα τελευταία χρόνια, να αναζητήσει στη ποιότητα ένα όπλο για να προστατεύσει την παραγωγή του. Αλλά και πάλι η ποιότητα αυτή είναι σχετική κι οι περισσότερες ταινίες μένουν σε χαμηλό επίπεδο. Ωστόσο, τα λίγα τελευταία χρόνια, χάρη στην επίδραση ευρωπαϊκών ταινιών που έδειξαν σε μια μερίδα του αμερικάνικού κοινού ότι ο κινηματογράφος είναι κάτι περισσότερο από εμπορική επιχείρηση, μερικοί νέοι Αμερικάνοι σκηνοθέτες, έξω από τον αποπνικτικό κλοιό των μεγάλων εταιριών, άρχισαν να γυρίζουν μερικά έργα που έχουν και θάρρος στο αντίκρυσμα του θέματος και πρωτοτυπία στην εκτέλεση και καλλιτεχνική αξία άγνωστη ως τώρα στο Χόλυγουντ. Η προσπάθειά τους συνεχίζεται, αλλά περιορισμένη. Γιατί το Χόλυγουντ εξακολουθεί να κυριαρχεί στην αμερικάνικη παραγωγή και να δίνει σ'αυτή τη σφραγίδα του.

Θα ήταν άδικο και επιπόλαιο - να καταδικάσει κανείς έτσι γενικά και απότομα την αμερικάνικη κινηματογραφία γιατί το μεγαλύτερο μέρος της παραγωγής της είναι μέτριο ή κακό. Κανένας δεν θα αρνηθεί ότι το Χόλυγουντ έδωσε αριστουργήματα, από τις αλησμόνητες ταινίες του Γκρίφιθ ως τα χθεσινά έργα του Όρσον Ουέλλες. Θα ήταν, όμως επίσης άδικο να μην αναγνωρίσει κανένας ότι η Ευρώπη, που βγήκε ερείπιο από τον πόλεμο έκανε ένα τεραστιο άλμα και βρέθηκε μπροστά από το Χόλυγουντ με έργα, που τα χαρακτηρίζουν ποίηση, φαντασία, τόλμη, έμπνευση, δύναμη, αλήθεια και γνήσιο αίσθημα. Δεν έχουν τα τεχνικά μέσα του Χόλυγουντ, ούτε το Παρίσι, ούτε η Ρώμη, ούτε η Άλμα-Ατα. Έχουν, όμως, κάτι πιο σημαντικό για την τέχνη: ανθρώπους με ψυχή και πίστη.

Όχι μισθωτούς μιας βιομηχανίας ή κυνηγούς κερδών. Και το αποτέλεσμα είναι ότι ο κινηματογράφος, που επί τόσα χρόνια ήταν αμερικάνικο σχεδόν μονοπώλιο, βρίσκει τώρα πιο γόνιμο έδαφος για την άνθισή του στην Ευρώπη και την Ασία. Η τέχνη αυτή, που ήταν από την αρχή παγκόσμια στην μορφή της, έχει γίνει τώρα παγκόσμια και στη δημιουργική της προσπάθεια. Οι λαοί μπορούν να την χαίρονται στη δικιά τους παραγωγή, χωρίς να είναι πια υποχρεωμένοι, όπως άλλοτε, να τροφοδοτούνται αποκλειστικά με την αμερικανική.

Γ. Ν. ΜΑΚΡΗΣ

ΤΟ ΝΕΟ ΕΝΑΝΤΙΑ ΣΤΟ ΠΑΛΙΟ

Στο Αλφαβίλ πριν από μερικές εβδομάδες είδαμε την ταινία του Αντρέϊ Μιχάλκωφ Κοντσαλόφσκι Ο ΠΡΩΤΟΣ ΔΑΣΚΑΛΟΣ. Ταινία βαθιά πολιτική που τόσο για την εποχή της, όσο και για την εποχή μας, αποτελεί πρωτοπορία.

Ο Κοντσαλόφσκι γεννήθηκε στη Μόσχα το 1937 και σπούδασε εκεί κινηματογράφο, στην τάξη του Μιχαήλ Ρομ. Αποφοίτησε το 1961 και το 1965 έκανε τη πρώτη του ταινία: ΤΟΝ ΠΡΩΤΟ ΔΑΣΚΑΛΟ. Ακολούθησαν πέντε ταινίες πριν να φύγει για την Αμερική. Θα παρατηρήσουμε ότι οι ταινίες του καταπιάνονται με τα προβλήματα των συνανθρώπων του, αν και πολλές φορές τα θέματά του τα αντλεί από την κλασική λογοτεχνία (π.χ. Ο ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ, 1971). Το 1984 θα γυρίσει στην Αμερική τους ΕΡΑΣΤΕΣ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ, όπου θα παίξει εξαίσια η Ναστάζια Κίνσκι. Η ταινία του αυτή αν και είναι πιό κοντά στις νόρμες του Χόλυγουντ, εξακολουθεί να περιέχει τη δυναμική του μοντάζ και της εικόνας της σοβιετικής σχολής, όπως και πολιτικές αιχμές που αφήνουν υπονοούμενα για να προβληματίσουν τον θεατή.

Υπονοούμενα δεν υπήρχαν στην ταινία ο ΠΡΩΤΟΣ ΔΑΣΚΑΛΟΣ, εκεί τα πράγματα ήταν ξεκάθαρα. Ο νεαρός τότε Κοντσαλόφσκι έβλεπε τις καταστάσεις με την επαναστατική ορμή της νιότης του. Μας μεταφέρει σαρανταοχτώ χρόνια πίσω, στην επαναστατική τότε Ρωσία, όπου οι μπολσεβίκοι προσπαθούν να οικοδομήσουν το νέο κράτος που θα υπηρετούσε, όπως πίστευαν, τα συμφέροντα του ρώσικου λαού. Πρώτο και κύριο μέλημά τους ήταν η επιμόρφωση. Η ταινία αναφέρεται στα πρώτα μεταεπαναστατικά χρόνια, όταν η υποδομή του κράτους ήταν ανύπαρκτη. Η επαρχία με τις αστικές περιοχές είχαν τέτοια διαφορά που νόμιζε κανείς ότι βρισκόταν σε άλλη χώρα. Το να αλλάξεις το πολιτικό σκηνικό σε μια χώρα ισοδυναμούσε, και ισοδυναμεί, με το να αλλάξεις τις πεποιθήσεις, την ιδεολογία του λαού. Ποιός όμως θα αναλάμβανε αυτή τη δύσκολη δουλιά;

Δύο ήταν τα κριτήρια για να εμπιστευθούν σε κάποιο αυτή τη δύσκολη και λεπτή αποστολή: να είναι μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος, άρα έμπιστος ότι θα μεταδώσει τις γνώσεις του και την ιδεολογία του, και να έχει κάποιες γνώσεις. Δύσκολα έβρισκε το κόμμα τότε νέους που να πληρούν και τις δύο προϋποθέσεις, έτσι προτιμούσαν να εκπληροί την πρώτη, κατά προτεραιότητα, και μετά τη δεύτερη, δηλαδή να είναι πρώτα-πρώτα κομματικός "πατριώτης" και μετά γνώστης του αντικειμένου του. Η περιοχή όπου γυρίστηκε η ταινία ήταν η Κιργιζία, μια μουσουλμανική περιοχή, όπου οι κάτοικοι πιστοί στις παραδόσεις, ζούσαν με τους ρυθμούς του Μεσαίωνα. Μια κοινωνία κλειστή, αυτάρκης που κάθε τι το καινούργιο το ξεβράζει σαν ξένο σώμα. Δηλαδή μια κοινωνία αντιδραστική, αντεπαναστατική.

Εκεί ο νέος, μέλος της Κομσομόλ, της Νεολαίας του Κομμουνιστικού Κόμματος, είχε την εντολή να πάει να χτίσει ένα σχολείο και να γίνει ο πρώτος δάσκαλος. Όπλο του και εφόδιό του ήταν το επίσημο έγγραφο που τον διόριζε δάσκαλο. Από την πρώτη κιόλας στιγμή αντιμετώπισε την αντίδραση σύσσωμης της ντόπιας κοινωνίας, "και τα γράμματα θα βοηθήσουν τα παιδιά μας να τρέφουν καλύτερα τα ζώα;", ήταν η εύλογη απορία των κατοίκων που γέλαγαν στη θέα του διορισμού. Ο δάσκαλος όμως κατάφερε να τους πείσει με τις φοβέρες να τον βοηθήσουν να χτίσει το σχολείο σ'ένα παλιό σταύλο, ιδιοκτησία του μπέη της περιοχής που ακόμα διατηρούσε την εξουσία του. Τα πρώτα μαθήματα έγιναν δύσκολα, γιατί οι γονείς δύσκολα άφησαν τα παιδιά τους να "χάσουν τον καιρό τους" για να μάθουν γράμματα. Η άλλη δυσκολία ήταν οι καιρικές συνθήκες που έκαναν δύσκολες τις μετακινήσεις. Για να είμαστε ειλικρινείς δεν μπορούμε να μιλάμε για εκπαίδευση, αφού και ο ίδιος ο δάσκαλος ελάχιστα γνώριζε, έτσι η εκπαίδευση περιοριζόταν στην προπαγάνδα υπέρ του κυβερνώντος κόμματος. Οι δικαιολογημένες αντιδράσεις των μικρών μαθητών που δεν έβλεπαν να λύνονται οι απορίες τους, αντιμετωπίζονταν με εχθρότητα απ'τον δάσκαλο. Σιγά-σιγά κατάφερε να πείσει τους μικρούς μαθητές του να αγαπήσουν το σχολείο. Αντέστρεψε τη ρήση του Κομφούκιου: "δεν μπορώ να μάθω να μιλάει σ'αυτόν που δεν προσπαθεί να μιλήσει". Κατάφερε και τους έβαλε τον σπόρο της πρόοδου. Εδώ βρίσκεται το πρώτο δυναμικό στοιχείο της ταινίας του Κοντσαλόφσκι: ο συνεπής επαναστάτης πρέπει να παλεύει με όλα τα μέσα για να πετύχει τον σκοπό του.

Θα διακρίνουμε και κάποιο ερωτικό στιχείο μεταξύ του δασκάλου και μιας μαθήτριάς του, που ποτέ όμως δεν εκδηλώθηκε, γιατί δεν έπρεπε να εκδηλωθεί. Αλλά και μια δραματική πλοκή, όταν αυτή η μαθήτρια προξενεύεται να γίνει μια από τις γυναίκες του μπέη - ενώ αυτό ήταν παράνομο για την μεταεπαναστατική Σοβιετική Ένωση - χωρίς να ρωτηθεί αν θέλει και ενώ αυτή ήθελε να παρακολουθήσει τα μαθήματα του σχολείου. Αυτό ακριβώς είναι το σημείο αιχμής του παλιού και του καινούργιου: ο δάσκαλος προσπαθεί να αλλάξει τα ήθη και έθιμα της τοπικής κοινωνίας και βρίσκει αντιμέτωπο σχεδόν όλο τον πληθυσμό, με κύριο εχθρό του τον μπέη, που εκπροσωπεί τη συντήρηση. Ο αγώνας του θα είναι όντως δύσκολος και θα απειληθεί άμεσα η ζωή του από τους μπράβους του μπέη και από τους κατοίκους που αρνιούνται να δεχθούν την οποιαδήποτε αλλαγή.

Θα δούμε την επίθεση του μπέη, αλλά και την φιλία που στο μεταξύ έχει δημιουργηθεί μεταξύ του δασκάλου και ενός γέροντα, που εκφράζει την γέφυρα μεταξύ του παλιού και του καινούργιου. Η μαθήτρια θα το σκάσει, ο δάσκαλος θα την προστατέψει, ο μπέης θα τον τραυματίσει σοβαρά αναγκάζοντάς τον να πάει να βρεί βοήθεια στην πόλη, στην αστυνομία. Το τέλος σκιαγραφείται με δύο αλλεπάλληλα γεγονότα: την σύλληψη του μπέη και το κάψιμο του σχολείο από τους δικούς του. Μόνο που το κάψιμο του σχολείου συνοδεύεται και από τον θάνατο ενός μικρού μαθητή που προσπάθησε να σβύσει την φωτιά.

Ο θάνατος του μικρού έκανε όλο το χωριό να απαιτήσει από τον δάσκαλο να φύγει ή αλλιώς να τον σκοτώσουν. Ο Κοντσαλόφσκι εδώ βάζει το δεύτερο σοβαρό σημείο της δυναμικής της ταινίας του: ο επαναστάτης δεν πρέπει ποτέ να υποχωρεί, αλλά να κοιτάζει εμπρός. Και αυτό κάνει ο δάσκαλος που ανακοινώνει, αφήνοντας έκπληκτους τους, εχθρικούς προς αυτόν, κατοίκους ότι θα φύγει αφού θα κτίσει πρώτα ένα σχολείο και θα'ρθεί ένας δάσκαλος πιό μορφωμένος από αυτόν για να επιμορφώσει την εκεί κοινωνία. Το τέλος της ταινίας ταυτίζεται με το τρίτο ενδιαφέρον σημείο της: ο γέρος φίλος του, που προς στιγμή έγινε εχθρός του, αποφασίζει να τον βοηθήσει να κόψει το αγαπημένο του δέντρο, που το είχε κληρονομήσει από τους προπάππους του, δηλαδή την παράδοση για να φτιαχτεί το σχολείο.

Το καινούργιο νίκησε όμως με κόπους και θυσίες. Η νίκη όμως αυτή δεν ήταν και η καταστροφή του παλιού, αλλά η εξέλιξή του, σύμφωνα με την διαλεχτική, δηλαδή η ποιοτική εξέλιξη της κοινωνίας. Ο Κοντσαλόφσκι κάνοντας μια λεπτή - μέσα στα πλαίσια της τότε σοβιετικής κοινωνίας - κριτική στην πρακτική των πρώτων χρόνων της επανάστασης, δεν παραλείπει να βάλει το μαχαίρι βαθιά στην πληγή. Το μοντάζ του θυμίζει τις ταινίες του Αζενστάϊν και ειδικότερα την ταινία ΤΟ ΛΙΒΑΔΙ ΤΟΥ ΜΠΕΖΙΝ, αλλά η ταινία του είναι ακόμη πρωτοποριακή γιατί δείχνει πως ο σκηνοθέτης χωρίς φλυαρίες θα πρέπει να εντρυφήσει στην καρδιά του προβλήματος και πως να ξεχωρίζει την πρωταρχική κοινωνική αντίθεση και να την βάζει στην θέση που της πρέπει. Ας ελπίσουμε ότι ο πολιτικός κινηματογράφος θα ξαναβρεί τον παλιό του εαυτό, ασχολούμενος με τα σύγχρονα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΔΑΣΚΑΛΟΣ: 1965 (Α/Μ)
Σκηνοθεσία: Αντρέι Μιχάλκωφ-Κοντσαλόφσκι
Φωτογραφία: Γκεόργκι Ρερμπέργκ
Ερμηνεία: Μπόλοτ Μπεϊσενάλιεφ, Ναταλία Αρινμπρασάροβα, Ίντρις Νογκαϊμπάγιεφ, Ντ. Κουιόκοβα.

Η ΑΓΝΟΤΗΤΑ ΕΝΟΣ ΑΝΤΡΑ

Το γουέστερν μαζί με το φιλμνουάρ είναι υποθέσεις του νεώτερου κινηματογράφου των Η.Π.Α.. Και τα δύο είδη ενασχολούνται, κριτικά ή όχι, με αυτό που ονομάζεται αμερικάνικος μύθος. Το γουέστερν είναι η προϊστορία, η επική εποχή, το φιλμνουάρ η έκφραση της παρακμής. Η νέκρωση.

Η ιστορική ταινία μαζί με την πολιτική είναι η μια και έρημη βάση του νεώτερου σοβιετικού κινηματογράφου. Και τα δύο είδη ενασχολούνται, κριτικά ή όχι, με αυτό που ονομάζεται σοβιετική πραγματικότητα. Η ιστορική ταινία είναι η ιστορία, η θρυλική εποχή, η πολιτική ταινία η ώρα της κωμωδίας, ο σουρεαλισμός. Η έκφραση της παρακμής. Η νέκρωση.

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι στο φιλμ ΦΥΛΛΟΡΟΗ (1967) "είδε" μια προέκταση της πολιτικής ταινίας συρρικνώνοντας τη δράση του σε δύο ήρωες (ή μάλλον έναν) και σε μια βιομηχανία. Δύο ήρωες λοιπόν χωρίς νεύρα, μια βιομηχανία ακριβώς ίδια με τους ήρωες, γκρίζοι τύχοι, ένας εργοστασιάρχης με καλή τεχνική στο μπαλκάρδο, μια σοσιαλιστική Γεωργία απ'έξω κι'ένα στρατιωτικό εμβατήριο σταθερό σαν παράλυτο soudtrack. Όλα σε ακρίβεια. Μαθηματική, όπως κι ο Ιοσελιάνι. Τίποτα το συναρπαστικό δε συμβαίνει. Ούτε μια φυλλορροή. Ο σκηνοθέτης φοβάται το σενάριο. Νοιωθεί να τον πλάθει και με την κάμερα στρωμώχνει το υλικό του. Συζεί ένα τέλος, το τέλος της ιεραρχίας, της πειθαρχίας (το εργοστάσιο μοιάζει με στρατόπεδο), της φιλίας... Οι δύο οινολόγοι αγχώνονται να φύγει το κάδρο, ο εργοστασιάρχης είναι μη μυθοπλαστικός, αποδιώχνει τα πλάνα, ο σκηνοθέτης καταφεύγει στους εργάτες. Αποκρουστικότητα, τα πάντα εμφιαλώνονται, το ξινό κρασί, η κόλλα, η γυναίκα. Κάθε αναβίωση μοιάζει αδύνατη, η εμβέλεια των καινούριων εικόνων ισχνή, οι μεγάλοι νεκροί χρόνοι και οι σκοτεινές γωνίες όπου κινούνται απειλητικά και ειρωνικά οι σκιές των χαρακτήρων, που αρκούνται πεισματικά τη μετακίνησή τους στο χρόνο γιατί παραμένουν άρρηκτα δεμένοι με τις κοινωνικές δομές της εποχής που τους ξέβρασε.

Η ταινία κλείνει με το ξέσπασμα στο δοσμένο αίτημα. Συμπληρώνεται με το ΗΤΑΝ ΕΝΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ ΚΟΤΣΥΦΑΣ, το 1970. Στην ημιτελική φάση ο σκηνοθέτης παρατηρεί τις εικόνες από την "άλλη" πλευρά, απομακρύνεται από αυτές για να προσπαθήσει να τις ξαναπλησιάσει, αφου γεμίσει το κενό που τον διαχωρίζει από αυτές, με τι άλλο, με μια άλλη -όχι αλλοιώτικη- ταινία. Όλη αυτή η κατάσταση διαφαίνεται και υποδηλώνεται στις στυλιζαρισμένες εικόνες του φιλμ, που "τελειωμένο" πιά, μοιάζει έκθετο, χωρίς πατρότητα. Μοιάζει με κύκλο της φαντασίας, που αντιστέκεται (;) με θετικότητα στα χτυπήματα και στις ρωγμές που τις προκαλεί η καθημερινότητα. Ανοίγει και κλείνει με στρατιωτική ηχητική. Το τέλος του φιλμ -που το βλέπουμε να γράφεται στο πανί- είναι η επιλογή του σουρεαλισμού. Όμως ποιού σουρεαλισμού; Η υπερβολική δόση κόλλας στο βαρέλι ρίχνεται σε όλη τη ταινία κι ο θεατής μόνο τότε εισέρχεται σε αυτήν. Ο παραλογισμός διαπλώνεται, αγκαλιάζει τη διάρκεια.

Ο Ιοσελιάνι μοιάζει παγιδευμένος και χαμένος στους κλειστούς χώρους (υπάρχουν αρκετές εσωτερικές λήψεις). Δεν επικοινωνεί με την ιστορία του ούτε με την εποχή της. Η αίσθηση της πόλης είναι ανύπαρκτη. Οι σκηνές του δρόμου στην Γεωργία δίνουν επηρροές του υπόγειου, του καταποντισμένου. Κανείς δεν θα ενοχλήσει τώρα τον ήρωα. Η ταινία θα ξεχαστεί γρήγορα. Μια ταινία όχι "του" αλλά "από".

Ο σκηνοθέτης αργότερα καταπιάνεται με την κωμωδία. Με το ΟΙ ΕΥΝΟΟΥΜΕΝΟΙ ΤΟΥ ΦΕΓΓΑΡΙΟΥ κορυφώνει τη σκηνοθετική οπτική του. Κάτι που έμεινε ανύπαρκτο στην έκβαση της ταινίας ΦΥΛΛΟΡΟΗ.

Οποιαδήποτε εξέλιξη αποσπασματικότητας του κειμένου είναι συνειδητοποιημένη από τον συντάκτη των φράσεων μα και αναγκαστική στο διάγραμμα του χώρου.

ΣΥΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

ΦΥΛΛΟΡΟΗ: 1967 (Α/Μ)
Σκηνοθεσία: Όταρ Ιοσελιάνι
Ερμηνεία: Ράμας Γκεοργκομπιάνι, Μαρίνα Καρζιβάντζε, Γκεόργκι Τσαμπαράντσε, Ντ. Αμπασίντζε.

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΙΑΠΩΝΙΑ

Λόγια για τον Ρίου Μουρακάμι

Η ταινία του Ρίου (ή Ρούι;) Μουρακάμι TOKYO DECADENCE σχεδιάστηκε το 1991, προβλήθηκε το 1992 και ενσωματώθηκε σαν όρος cult το 1993. Αστραπιαία και μανιώδικα. Δηλαδή εισήχθηκε σαν cult movie από την εταιρεία διανομής "Νέα Κίνηση" (πήρε βραβείο σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ της Ταορμίνα) και η επαφή της με το ελληνικό κοινό ήταν μονοδιάστατη. Σαν την ταινία.

Οι λόγοι που με ωθούν στο να τη χαρακτηρίσω: "ταινία λατρείας/ταύτισης": α. Η θεματική της. Ακραίο εγχειρίδιο σαδομαζοχιστικού έρωτα. Με καμία οπτική, διαπλάτυνσης και ανθολογίας του έρωτα. Μονομανής παράλυση του μυθοπλαστικού στοιχείου (που θα έπρεπε να διέπει τη διάρκεια;). Η ροή περιστρέφεται στη περικύκλωση του (των;) δωματίου. β. Η προσωπικότητα του Μουρακάμι. Η τρίτη ταινία του, στηρίζεται στη διασκευή ενός μυθιστορήματός του. Ο συγγραφέας Μουρακάμι αρκείται στη μετατροπή των έμμονων γραπτών ιδεών του σε σκουρόχρωμες εικόνες. Δείχνει να αδιαφορεί (ίσως δεν γνωρίζει τους κώδικες) για την εξέλιξη της αφήγησής του, η οποία παρουσιάζει στατικότητα και μερικές φορές ασυνέχεια. γ. Η παρακολούθηση του φιλμ γίνεται από ένα ιδιόμορφο κοινό(1). Εκ φύσεως η σεναριακή ανέλιξη προσκρούει στην περιορισμένη θέαση. Δεν υπάρχει τίποτα. Η αυτοκτονία είναι και η λύτρωση του κοινού. Η αρρώστια της Αι/Μίχο Νακαίντο είναι επικίνδυνη, κολλητική, ξεφεύγει από το πανί και το λιγότερο σοκάρει. Ο θεατής φεύγει από την αίθουσα πριν διαβάσει τους τελικούς τίτλους ή αποδέχεται τη νοσηρότητα του "club" της ταινίας. δ. Το "'Αστυ" σαν αίθουσα. Που διατήρησε μια κλειστής εμβέλειας δημιουργία τέσσερις εβδομάδες. Γνωρίζοντάς το αυτό. Κι όχι μόνο εδώ. Πράγματι: το "Άστυ" δεν είχε ποτέ κόσμο. 'Ηταν κενό σαν να μην πρόβαλλε ταινία. Ακόμα και σε απογευματινές παραστάσεις. Επιστροφή στην ταινία.

Η λογική του σεναρίου εξιστορεί (αν υπάρχει εδώ η έννοια εξιστόρηση τότε τα σενάρια του Οσίμα είναι παραμύθια) την καθημερινή ζωή μιας νεαρής πόρνης, που δουλεύει σ'ένα γραφείο εξυπηρέτησης σαδομαζοχιστικών βίτσιων στο Τόκυο. Διερωτούμαι: που πήγε η παράδοση του ερωτικού ιαπωνικού κινηματογράφου; Αποσύρεται, προσπερνιέται και το TOKYO DECADENCE οδηγείται σε ευρωπαϊκά δείγματα του είδους, που σκοπό τους έχουν την ερωτική διέγερση του θεατή και σαν κακή (και φυσιολογική) συνέπεια το σοκάρισμά του. 'Ολη η γραφή αναλώνεται σε μια νοσηρή επίδειξη των ιδιοτροπιών των πελατών (εντύπωση μου έκανε πως πρόκειται για νεόπλουτους επιχειρηματίες που παράγει η κοινωνία του Τόκυο). Εντάξει το παραδέχομαι: ο Μουρακάμι αποτυπώνει μια συγκεκριμένη κοινωνική πραγματικότητα, άμεσο αντίκτυπο του λεγόμενου "ιαπωνικού θαύματος". Ωστόσο ο ακραίος ρεαλισμός του δωματίου, αναμφίβολα πλησιάζει τον κινηματογράφο του σκληρού πορνό. Του εύκολου κινηματογράφου δηλαδή.

Λογικό πάντως είναι πως η συγγραφική πορεία του Μουρακάμι με φόρτισε για μια θέαση βασιζόμενη σε μια διηγηματική δομή. Απογοητεύτηκα. 'Οχι σκληρός κινηματογράφος αλλά μονοοπτικός. Χωρίς νεύρο και δυναμικό χειρισμό. Οι δήθεν "εποχικές" τάσεις δε με καλύπτουν.

ΣΥΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Χωρίς να θέλω να εξειδικεύομαι, το φιλμ το παρακολούθησα μαζί μ'ένα κοινό έξι ατόμων. Το ένα από αυτά έφυγε "φωνάζοντας" για την ταινία. 'Αλλα δύο γέλαγαν χωρίς να έχουν διαθέσεις να παρακολουθήσουν. Οι τρεις κοπέλες (για να συμπληρώσω τους θεατές), στα πίσω καθίσματα ήταν αγγλίδες χίπις. Με το κεφάλι σκυμμένο βγήκαν από την αίθουσα μαζί μου. Σα να μην είχαν δει καμιά ταινία.

TOKYO DECADENCE: 1992 (ΕΓΧ)
Σκηνοθεσία: Ρίου (Ρούι) Μουρακάμι
Ερμηνεία: Μίχο Νακαίντο.

ΡΩΣΙΚΑ ΒΟΥΝΑ

Στην αρχή οι αθλητές απασχολούνταν για να καθαρίσουν την Ρωσία από τους περιθωριακούς τύπους. Ένας από αυτούς ανακάλυψε ξαφνικά ότι ο πατέρας του ήταν ένας εβραίος καλλιτέχνης, ένας τύπος μποέμ. Ξαναβρίσκει τον πατέρα του, αλλά συγχρόνως γνωρίζει την εχθρότητα των συντρόφων του για τους εβραίους, στο πετσί του.

Η ταινία ΛΟΥΝΑ ΠΑΡΚ είναι μια ακριβής μεταφορά της Ρωσίας, όπως είναι τώρα, και μια ταινία γεμάτη με αισθητική πλαστικότητα. Περιγράφει μια κατάσταση λίγο πολύ γνωστή σε μας: τις δύσκολες συνθήκες διαβίωσης, την επικράτηση της μαφίας, και με την "άδεια" πολλές φορές του επίσημου κράτους, το κυνήγι του εύκολου πλούτου που οδηγεί τελικά στην παρακμή της κοινωνίας. Η ταινία που χαρακτηρίζεται από τη συχνή αλλαγή ταχύτητας, θέτει τον προβληματισμό της ταινίας TAXI BLUES, την κατανόηση δηλαδή του 'Αλλου, με ένα διαφορετικό τρόπο: ο 'Αλλος βρίσκεται μέσα μας.

Αν και πολλοί πιστεύουν ότι ο Λουνγκίν γυρίζει τις ταινίες του με τέτοιο τρόπο για να αρέσει στη Δύση, θα έπρεπε να δούμε τις ταινίες του σαν ένα είδος γουέστερν που περιγράφει την ανθρώπινη αηδία και αγανάκτηση με μια δυναμική "αμερικάνικη". Μας εκπλήσσει ο τρόπος με τον οποίο ο Λουνγκίν διαπραγματεύεται με τους ηθοποιούς, ένα τρόπο που χαρακτηρίζει τους δημιουργούς και που ανταποκρίνεται με την συλλογιστική του Ζαν Ρενουάρ: "η ανία σ'αυτόν τον κόσμο είναι ότι όλος ο κόσμος έχει δίκιο". Ο Λουνγκίν δεν κρίνει, εξηγεί. Είναι φανερό ότι αισθάνεται και αυτός λίγο "καθαριστής", λίγο εβραίος, λίγο ρώσος σε μια παρακμιακή κατάσταση.

Σε μια χώρα όπου η προσωπική ταυτότητα ήταν θανάσιμο αμάρτημα, ανυψώνει την ατομική συνείδηση, πριμοδοτεί το εξεταστικό βλέμμα στον εαυτό μας πριν να οδηγηθούμε στα ένστικτα των μαζών. 'Ετσι σοκάρει η θέαση της παλιάς Ρωσίας σαν ένα καλογυμνασμένο, μυώδες σώμα, αλλά τίποτε άλλο από αυτό. Ας πούμε ότι ψάχνει μέσα στο χάος μια ψυχή που δεν φεύγει με τον θάνατο, αλλά μένει πάντα εδώ σαν μια έπαλξη του παρόντος.

ΚΩΣΤΑΣ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

ΛΟΥΝΑ ΠΑΡΚ:
Σκηνοθεσία: Πάβελ Λουνγκίν
Ερμηνεία: Όλεγκ Μπορίσοφ, Αντρέι Γκουτίν, Ναταλία Εγκόροβα.

ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΕΝΟΣ ΔΑΙΜΟΝΑ

Τζόρτζ-Γκόρντον Μπάιρον (1788-1824)

Με ένα μακρύ λυγμό πεθαίνουν οι ποιητές. Όχι αδίστακτα και άμεσα.

Με μια επικίνδυνη προσγείωση τελειώνουν οι σκηνοθέτες. Χωρίς την αίσθηση της απόλυτης τεκμηρίωσης.

Το ΜΠΑΥΡΟΝ, Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ Σ'ΕΝΑ ΔΑΙΜΟΝΑ του Νίκου Κούνδουρου (για να γνωριστεί η ταινία που θα σκεφτώ), περιγράφεται σαν επική. Αναπίρρητα και φανατισμένα. Άσχετα αν η δομή της διατείνει ασύλληπτα αργή, άμεση σε κάδρα, συρρικνωμένη σε χώρο, μη σκεπτόμενη σε χρόνο, μονομανής σε χρώμα. Όλοι οι κώδικες σε εναρμόνιση, στη σημαντική του φιλμικού συντακτικού. Ο κινηματογράφος μετα-εγγράφεται στην ιδιαιτερότητα της αποστολής ενός λεκτικού που εννοεί τέχνη την καρδιά της τέχνης, που θέλει να κάνει λεκτικό. Βρίσκεται σε "συνέχεια", δεν κινείται από φωτογράμματα: είναι ο χειριστής αυτών. Όπως ο εικονολήπτης των γωνιών του και την έκταση του χώρου του.

Η δημιουργική είναι πολυσημειακή και καθορισμένη. Η δίχρονη βαθιά σεναριακή ασχολία δεν "προφέρεται" με ιστορικές αντιδιαστολές. Μονομιάς η ταινία δεν κατατάσσεται ιστορική (αυτό το οφείλει στην πρόθεσή της), ξεφεύγει από τα συμπτώματα/συμβάντα και προσφεύγει σε ακραίες μονολογικές εσωστρέφειες. Ο σκηνοθέτης βιογραφεί με πείσμονα λόγο τον ποιητή του, κάποιες φορές τον χώρο του αλλά σε καμιά στιγμή το περιβάλλον. Με την ασκητικότητα του Μπάυρον και του Μεσολογγίου. Ή το πλησίασμα ενός ρωσικού χωριού και του Μάνου Βακούση. Ο ήρωας βασανίζει την ταινία του, την κυνηγάει με πυρετό και μνήμες. Και να: το τελείωμα της ζωής ενός αυτοπαρουσιαζόμενου μύθου: ενενήντα νύχτες γκρίζου αδιέξοδου και μεθυσμένων (από το γάλα) ρήσεων. Η θεωρητική όξυνση και η πνευματική ακμή στον εκούσιο -για αυτό και τόσο άρρωστο- εγκλεισμό της φιλελληνίζουσας λάσπης. Η ευφοριακή πρόκληση ταξιδεύει με το βλέμμα (!) στην παράκρουση της κατάληξης.

Όλα στο βιογραφικό εγχείρημα προσαρτίζονται στην αγωνία. Ο τρόπος της σίμωσης στη σκηνογραφία, η χρήση μοντάζ, ο Μπάυρον... Όχι ενός συγκεκριμένου ποιητή, αλλά του μυθικού ονόματος του δεκάτου ενάτου αιώνα. Ενός προσώπου, που μαζί με τον Βίκτορ Ουγκό έπαιξε απόλυτο ρόλο στο σχηματισμό της διάπλασης του φιλελευθερισμού μετά την επανάσταση της Γαλλίας. Ο Μπάυρον αγωνιά να τερματίσει την ήδη τερματισμένη ζωή του στην Ελλάδα. Μια χώρα που σήκωσε στους ουρανούς τους μύθους. Γιατί όχι κι αυτόν; Το Μεσολόγγι έφθινε, η λάσπη ανέβαινε φουσκώνοντας, η απελπισία μάστιζε τις σχέσεις των ανθρώπων, η επανάσταση βρισκόταν σε νωπή απόγνωση. Ο ποιητής επιλέγει αυστηρά το καθάρισμα του θανάτου του. Ο Μπάυρον αγωνιά να τερματίσει την ήδη τερματισμένη ζωή του στην Ελλάδα. Ο

Νίκος Κούνδουρος αγωνιά να τερματίσει την ήδη τερματισμένη, από τα πρώτα είκοσι λεπτά ταινία του.

Τα χαρτιά, η αισθητική υποστήριξη, το "ξαφνικά" της ιδεολογίας: όλα ξετυλίγονται στις εναρκτήριες σεκάνς. Ο θεατής μένει στην επανάληψη κι ο σκηνοθέτης στα κοντινά πλάνα. Η επικότητα δεν είναι εδώ. Η ιδιορρυθμία της ασκητικής φυσιογνωμίας του ήρωα ανασηκώνει τον κορμό και στηρίζει (;) τη διαδικασία πραγμάτωσης που είναι πολύλεπτη κι εκκωφαντική. Οι υπόλοιποι ήρωες παρακολουθούν. Το ίδιο και η μουσική. Ο Γιάννης Μαρκόπουλος εναλάσσεται με τον Λούζι Μποκερίνι: η μεγαλομανία της σκηνοθεσίας, όχι. Καμία εναλλαγή. Η φιλοδοξία του φιλμικού λόγου σύρεται σε αναχρονιστικές, πεισματικά προσηλωμένες αισθητικές που έφυγαν από τη φιλμική παραγματικότητα της Ευρώπης αρκετά χρόνια πριν.

Τα σύγχρονα ρεύματα του κινηματογράφου βρίσκονται μίλλια μακριά, είναι δοσμένα κι απροσπέλαστα. Δίχως γυρίσματα επικίνδυνα.

Ο Κούνδουρος γυρίζει το βλέμμα του πίσω οργισμένος. Μέρος της οργής του έφερε κάποιους θεατές. Οι μπαλάντες είναι δύσκολα είδη, δύσβατα κι αποφασιστικά. Όπως το κοινό. Δεν έχουν εξέλιξη.

ΣΥΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

ΜΠΑΥΡΟΝ, ΜΠΑΛΑΝΤΑ Σ'ΕΝΑ ΔΑΙΜΟΝΑ

Έγχρωμη ελληνική ταινία, 1992
Σκηνοθεσία: Νίκος Κούνδουρος
Σενάριο: Φώτης Κωνσταντινίδης, Νίκος Κούνδουρος
Ερμηνεία: Μάνος Βακούσης, Βέρα Σοτνίκοβα, Βασίλης Λάγγος, Ιγκόρ Γιασούλοβιτς
Διάρκεια: 138 λεπτά. Η δομή της διατείνει ασύλληπτα αργή, άμεση σε κάδρα, συρρικνωμένη σε χώρο, μη σκεπτόμενη σε χρόνο, μονομανής σε χρώμα.

* Η μέθοδος γραφής τις περισσότερες φορές είναι ρητορική, μονοφιλόδοξη και χωρίς συνέπεια της αφήγησης. Ο συντάκτης αυτής της ανάλυσης είναι γνώστης των παραπάνω. Ωστόσο η ευελιξία της έκτασης των σκέψεων αποκρούεται απ'την προκαθορισμένη "αίσθηση" του χώρου αυτού του κειμένου.

Ελένη Βακαλό:

Από την πλευρά του θεατή, Δοκίμια
Εκδ. Κέδρος 1989, σσ.146.

Σε μια εποχή που όλοι μιλούν για την κρίση του κινηματογράφου, του ελληνικού και του παγκόσμιου, μια κυβέντα που έχει ήδη αρχίσει να γίνεται μπανάλ, φαίνεται ότι αγνοήσαμε τον κυριότερο παράγοντα: τον αποδέκτη του κινηματογραφικού μηνύματος, τον θεατή. Η Ελένη Βακαλό πέρασε στην άλλη πλευρά και προσπάθησε να δει το έργο τέχνης, μέρος του οποίου αποτελεί το κινηματογραφικό έργο, από την πλευρά του θεατή.

Το δοκίμιο για την Βακαλό είναι μια κατάθεση πρότασης, αλλά όχι μόνο αυτό, είναι επίσης, και ουσιαστικά, μια επέμβαση στο χώρο των ιδεών που ενεργεί για να αλλάξει κάποια πράγματα στον χώρο της τέχνης. Εδώ μας ενδιαφέρει η σχέση του θεατή με το έργο τέχνης. Η σχέση αυτή είναι σχέση επικοινωνιακή το δίχως άλλο. Η συγγραφέας λέει ότι "σήμερα, μια άλλη οπτική τείνει να αντικαταστήσει το σχολιασμό του εικαστικού έργου, από αισθητική άποψη και παροχή ιστορικών πληροφοριών, γίνεται διερεύνηση των αντιληπτικών όρων που ισχύουν στο σχηματισμό της μορφής και θεώρηση της τέχνης ως γλωσσικού κώδικα". Ο γλωσσικός αυτός κώδικας αφού αναλυθεί και γίνει αντιληπτός μπορεί να βοηθήσει να παίξει ο γνωστικός χώρος τον επικοινωνιακό του ρόλο.

Οι ορισμοί του εικαστικού χώρου κατά τους άξονες άνω-κάτω και πλάγια-οριζόντια, είναι αυτοί μιας παράδοσης που ταυτίζει την κατακόρυφη με την κατεύθυνση της βαρύτητας και την οριζόντια με την γραμμή του εδάφους ως βάση και με τη γραμμή του ορίζοντα ως σταθερή της όρασης. Έτσι η καθοδική κατακόρυφη συνδέεται μεταφορικά με την έννοια της πτώσης ως συντριβής και η ανοδική με την έννοια της ανάτασης ως απελευθέρωσης. Αυτές οι αντιλήψεις που προέρχονται σαφώς από τη μεταφυσική της ευρωπαϊκής σκέψης, αλλά αποκτούν κάποια πραχτική αξία για την αξιολόγηση της πλονζέ από πάνω ή από κάτω και για το πότε πρέπει να τις τοποθετήσουμε (και να πρέπει) σύμφωνα με το σενάριο και τις σκηνοθετικές προεκτάσεις του.

Ας πάμε τώρα σ'ένα άλλο θέμα: στην τοποθέτηση των ηθοποιών στο κάθε πλάνο. Η διάταξη των μορφών, μας λέει η Βακαλό, σε χωριστά, ξεκαθαρισμένα πλάνα, ακολουθεί μια ιεράρχηση που φέρνει στο πρώτο πλάνο όψης, εκεί που οι μορφές παρουσιάζονται και μεγαλύτερες, το κυρίως θέμα δράσης στο δεύτερο, το κοινωνικό περιβάλλον (αρχιτεκτονικό, ανθρώπινο) μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η δράση και τελευταία, στο φόντο, το φυσικό περιβάλλον. Ο άξονας που συνδέει το σημείο της όρασης με το σημείο φυγής (συνάντησης των συγκλινουσών της προοπτικής) περνάει από το κέντρο όλων αυτών των πλάνων, εμφαντικά στα πλάνα δράσης και κοινωνικού-αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος, ενώ στο μέρος που μένει για τη φύση αυτή η εξάρτηση από το κέντρο χαλαρώνει, αφήνοντας πιό ελεύθερη την ανάπτυξη του χώρου προς τα πλάγια ώστε να αγκαλιάζει σαν γενικό φόντο την παράσταση.

Η Ελένη Βακαλό στο βιβλίο της ***Από την πλευρά του θεατή***, που τονίζουμε ότι είναι ένα δοκίμιο, θέλει να εκθέσει όλες τις ισχύουσες απόψεις για το πως ο θεατής αντιλαμβάνεται τις εικόνες που περνούν μπροστά του, και κατά συνέπεια τι αντιδράσεις θα πρέπει να αναμένει ο κινηματογραφιστής, σεναριογράφος ή σκηνοθέτης, από τους θεατές. Το βιβλίο της Βακαλό χρησιμεύει σαν θεωρητικό και πρακτικό βοήθημα για τους κινηματογραφιστές, αλλά και σαν βοήθημα του κινηματογραφόφιλου προκειμένου να καταλαβαίνει πιό εύκολα τα καρέ που περνούν από μπροστά του, πιό εύκολα το νόημα, λοιπόν, της ταινίας αποκωδικοποιώντας τα σημαινόμενά της

Σώτη Τριανταφύλλου:

Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου (1975-92)
εκδ. Αιγόκερως 1992, σ.σ. 239.

Μ'αυτό το βιβλίο η συγγραφέας αποπειράται να συνεχίσει το έργο του Κηθ Ρήντερ ***Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*** που είχε κυκλοφορήσει από τον ίδιο εκδοτικό οίκο.

Σίγουρα πρόκειται για ένα δύσκολο εγχείρημα που εμπεριέχει μεγάλο ρίσκο, μιας που είναι αντικειμενικά εργώδης η αναφορά στην παγκόσμια κινηματογραφική παραγωγή των τελευταίων δυο δεκαετιών. Η συγγραφέας όμως τελικά κατορθώνει, μέσα από το χάος της πρόσφατης κινηματογραφικής παραγωγής, να μας δώσει τις κύριες τάσεις, τα ρεύματα και τις προοπτικές που ξανοίγονται για την έβδομη τέχνη. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στην ευρωπαϊκή κινηματογραφική παραγωγή (σχεδόν το μισό βιβλίο), ενώ σημαντική θεωρούμε και την αναφορά της στον πολλά υποσχόμενο τριτοκοσμικό κινηματογράφο (Ασία, Αφρική, Λατινική Αμερική). Για τον ελληνικό κινηματογράφο αφιερώνονται μόνο δυο σελίδες, ενώ η γενικότερη οπτική της Τριανταφύλλου παραμένει απαισιόδοξη. Η απαισιοδοξία της έγκειται στο γεγονός ότι ο κινηματογράφος συμμορφώνεται με την αισθητική της τηλεόρασης "ευθυγραμμίζοντας το κοινό στον απόλυτο κονφορμισμό και την ομοιομορφία", ενώ από την άλλη οι σύγχρονοι κινηματογραφιστές στέκονται αδύναμοι να ανταστεθούν στο θέαμα, στο glamourous, στη δημαγωγία του σεξ και της βίας μέσω των ταινιών τους, οι οποίες αποκομίζουν το κοινό τους. Από την άλλη πλευρά η συγγραφέας μας υποδεικνύει μια σειρά ελπιδοφόρων δημιουργών (Αγγελόπουλος, Κισλόφσκι, Βέντερς, Ταρκόφσκι, Κασσαβέτης, Εστάς, Γκριναγουέι, Ιμαμούρα, Γιόσιντα, Χάρτλεϊ, Βαν Σαντ, Τζάρμους, Βαν Νορμαέλ) οι οποίοι δημιουργώντας κόντρα στο ρεύμα δείχνουν να αντιστέκονται στην επαταγή των χολλυγουντιανών βιομηχανιών Give the people what they want. Τέλος στα θετικά του βιβλίου συγκαταλέγονται η πλούσια βιβλιογραφία και η πληθώρα φωτογραφιών..

ΒΙΒΛΙΑ ΠΟΥ ΛΑΒΑΜΕ:

Θόδωρος Σούμας: "Έρωτας, ψυχολογία και αισθητική στο χολλυγουντιανό σινεμά",
εκδ. Αιγόκερως 1992, σ.σ. 156.
Γιάννης Φλέσσας: "Μουσική στα 35 mm. Οι συνθέτες της 7ης Τέχνης",
εκδ. Αιγόκερως 1993, σ.σ. 174.
R. Platt: "Ο κινηματογράφος",
μετάφραση Άρτεμη Θεοδωρίδου,
εκδ. Α. Δεληθανάση 1992, σ.σ. 64.
Φρίντα Λίαππα: "Τα χρόνια της μεγάλης ζέστης",
εκδ. Νέα Σύνορα 1992, σ.σ. 156.
Π. Κινιάρ: "Όλα τα πρωινά του κόσμου",
μετάφραση Ρένα Κοχάπ,
εκδ. Καστανιώτης 1992, σ.σ. 117.
Μπαντ Σούλμπεργκ: "Κινούμενες εικόνες",
μετάφραση Γούρι Κοβαλένκο,
εκδ. Χατζηνικολή 1992, σ.σ. 525.
Νίκος Παναγιωτόπουλος: "Επάγγελμα: ερασιτέχνης σκηνοθέτης",
εκδ. Αιγόκερως 1992, σ.σ. 175.

Απο τη σειρά Φανταστικές Ιστορίες:

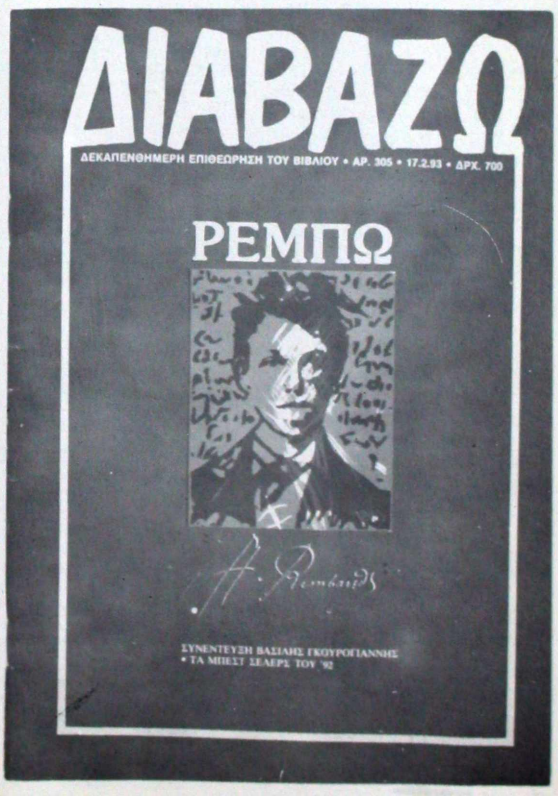
τόμος 1, "Ο νεκρός",
εκδ. Αιγόκερως 1993, σ.σ. 156.
τόμος 2, "Παράξενοι έρωτες",
εκδ. Αιγόκερως 1993, σ.σ. 157.
τόμος 3, "Η μουσική",
εκδ. Αιγόκερως 1993, σ.σ. 153.
τόμος 4, "Το τέρας",
εκδ. Αιγόκερως 1993, σ.σ. 155.
τόμος 5, "Η τρέλα",
εκδ. Αιγόκερως 1993, σ.σ. 157.
τόμος 6, "Όνειρο εφιάλτης",
εκδ. Αιγόκερως 1993, σ.σ. 158.

ΠΡΙΝ

Η εφημερίδα της ανεξάρτητης Αριστεράς!

Η πιο ενημερωμένη ριζοσπαστική φωνή

Κυκλοφορεί κάθε Κυριακή



ΜΙΑ ΜΟΝΑΔΙΚΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΕΚΦΡΑΣΗ ΑΡΓΟΣΒΗΝΕΙ

... φεγγάρι μη δακρύζεις...

Ας αντισταθούμε συμμετέχοντας.

Θερινά Σινεμά: Βραδιές καλοκαιριού,
τ΄ αστέρια, η πανσέληνος...
Ανασαίνουμε βαθιά «μ΄ αγιόκλημα και γιασεμιά».
Τα μάτια μας λάμπουν στο μισοσκόταδο.
Θερινά Σινεμά: Οι σκιές, το αεράκι.
Γερμένοι σε μια αγκαλιά αγαπημένη...

Καμιά άλλη σκέψη, μονάχα όνειρα και αναμνήσεις, τραγούδια για το φεγγάρι.
Ένα παραμύθι που συνεχίζεται...
Τα θερινά σινεμά είναι μια αξία ζωής και πρέπει να μείνουν έτσι.
Τώρα, που αυτή η μοναδική μας πολιτιστική έκφραση κινδυνεύει,
ας αντισταθούμε συμμετέχοντας.

Kronenbourg

Θα είναι πάντα εμείς...