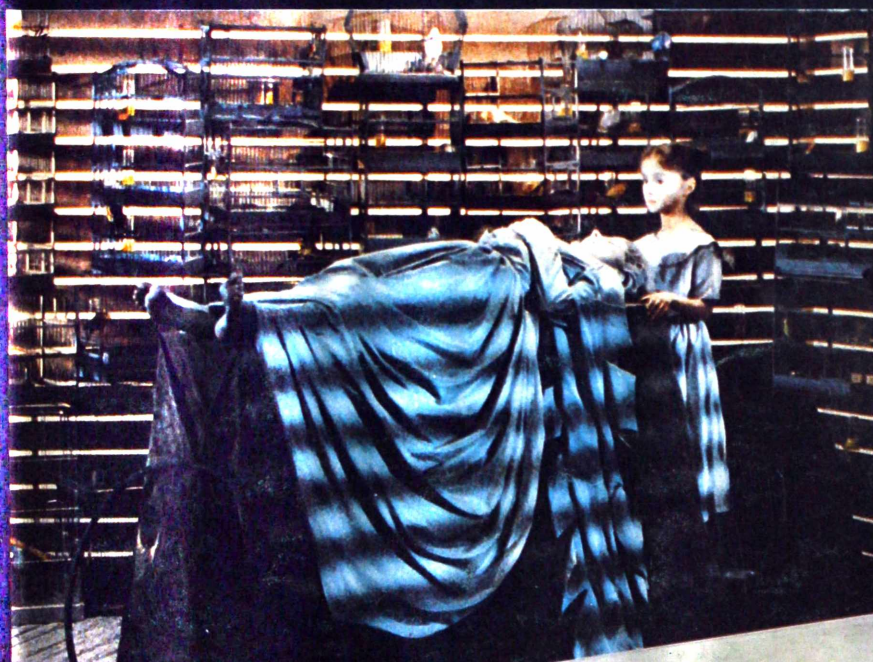


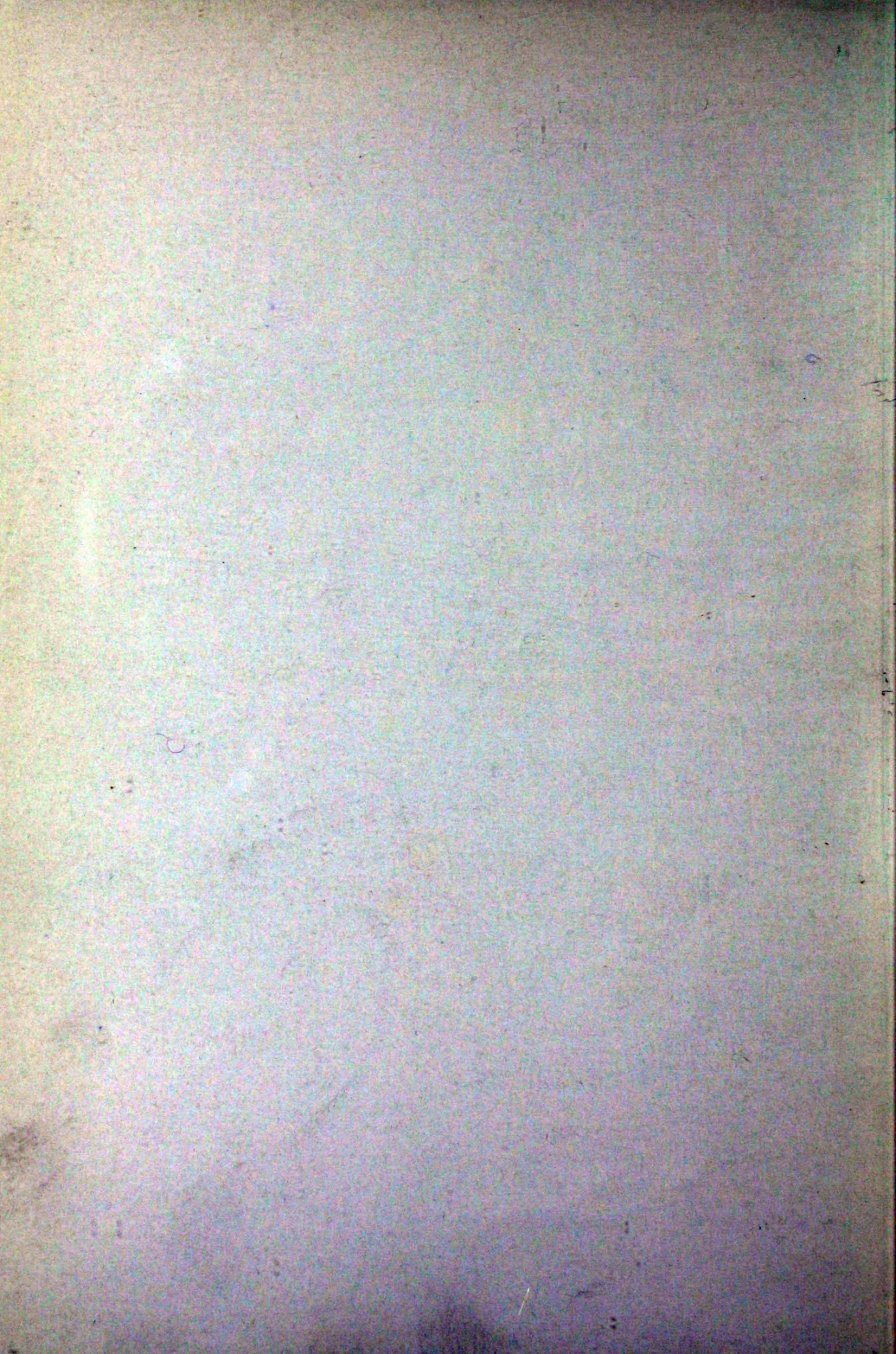
ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Καμερα

για τον κινηματογράφο



- ο **ΑΝΤΡΕΪ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ**
γράφει για τον κινηματογράφο
- **ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΑ ΑΓΓΕΛΙΔΗ**
«Τόπος»
- Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης



Cafe - pub

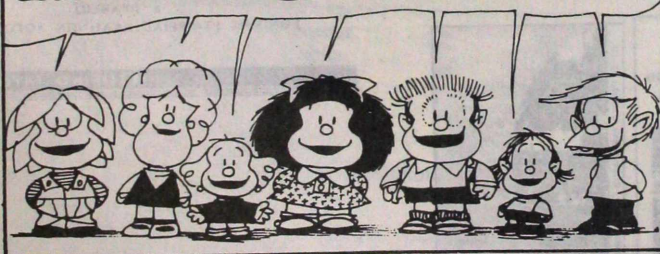
Παρέκκληση

Ζαΐμη 12

Ανοιχτά από τις 11 π.μ.,
καθημερινά, χωρίς παρέκκλιση

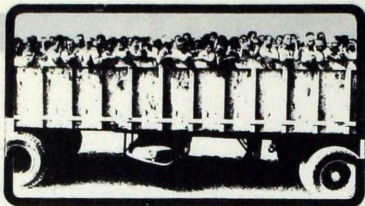
ΒΙΒΛΙΑ, ΔΙΣΚΟΙ, ΑΦΙΣΕΣ κ.α...

ΠΑΡΑΠΕΝΤΕ

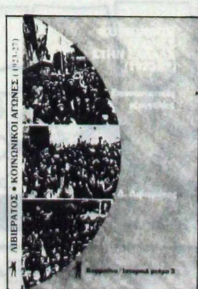


ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥ Σ 52° ΑΘΗΝΑ ☎ 3602549

II-000000005725



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΚΟΜΜΟΥΝΑ



Γ Ρ Α Ι Κ Ο Ι Γ Ι Α Ν Ν Η Σ Σ Π Α Ν Δ Ω Ν Η Σ

Α' ΒΡΑΒΕΙΟ
ΕΘΝΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΩΝ

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

περιεχομενα

● ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ	σελ. 5
● ΠΛΑΝΑ... και γκρο-πλάνα	7-21
● Η διάσπαση δεν είναι διεξοδος... του Πάνου Παπακυριακόπουλου	22

ΘΕΜΑΤΑ 25-34

● Κι όμως κινείται... του Δημήτρη Τράγκαλου	25
● Cotton Club	30
● F. F. Corrola: Είμαστε όλοι εξόριστοι (συνέντευξη)	33

ΘΕΩΡΙΑ 36-48

● Από τη μυθοπλασία στη σημειολογία... του Μηνά Ταταλίδη	36
● Η αφήγηση και το φάντασμα... του Παναγιώτη Παπαδόπουλου	40
● Το κτίριο στον κινηματογράφο... του Σπύρου Βρεττού	46

ΑΝΤΡΕΪ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ 49-62

● Διαμορφώνοντας μια ταινία... του Αντρέι Ταρκόφσκι	49
● Ένας ιδιαίτερος τρόπος να νοσταλγείς... του Ηλία Κανέλλη	54
● Το όπλο της σιωπής	61

26ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 63-80

● Το προσωπικό και το πολιτικό	64
● Της αναλύσεως ή της αναλήψεως;	67
● Inhibitions, symptoms and anxiety	69
● Σ' αναγνώριση ενός ποιητή	70
● Αναμέτρηση με το χαμένο καιρό	72
● Έχουμε και λέμε	74

ΑΝΤ. ΑΓΓΕΛΙΔΗ ΤΟΠΟΣ 81-108

● Ένα δάπεδο, είσοδος σ' ένα πίνακα	84
● Οι έρημες πλατείες του De Chirico	88
● Η κάμπα	93
● Ο θάμνος	97
● Η μελαγχολία	101
● Για την οργάνωση του χάους	104
Η Α. Αγγελίδη συζητά με την Κ. Ευαγγελάκου	

ΚΡΙΤΙΚΗ

● Covaaniscatsi... του Σπύρου Κακουριώτη	109
● Βιβλιοκριτική	111



Γραφτείτε συνδρομητές στην «ΚΑΜΕΡΑ για τον κινηματογράφο»

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

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

Γραφτείτε συνδρομητές.

ΔΕΛΤΙΟ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ

Όνομα
Επώνυμο
Διεύθυνση
Τηλέφωνο

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

Περιοδικό ΚΑΜΕΡΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ - ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ - Διπλό Τεύχος Νο 4/5 - Δεκέμβριος 1985 - Ιανουάριος 1986 - Δραχμές 220 - Γραφεία: Παρνασσού 2, πλατεία Κλαυθμώνος, ΑΘΗΝΑ 105 61 - Τηλέφωνα: 3233470 - 3424598. Έκδοση - Διεύθυνση: Ηλίας Κανέλλης - Μηνάς Ταταλίδης. Σύνταξη: Κατερίνα Ευαγγελάκου, Σπύρος Κακουριώτης, Σπύρος Πετρόπουλος, Κυριάκος Πορτοκάλης. Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν: Αντουανέτα Αγγελίδη, Σπύρος Βρεττός, Ρούλα Ελευθερίου, Δημήτρης Καλμούκης, Αντώνης Κεχρής, Μάνος Κορνελάκης, Φώτης Μότσης, Θωμάς Μποντίνας, Παναγιώτης Παπαδόπουλος, Πάνος Παπακυριακόπουλος, Σπύρος Πηλός, Τίνα Τερζή, Κώστας Τερζής, Δημήτρης Τράγκαλος - Θεσσαλονίκη: Δήμος Μαγγίρας - Επιμέλεια εξωφύλλου: Κώστας Τσομπανίδης - Φωτοστοιχειοθεσία: Γραφικές τέχνες «ΜΕΜΦΙΣ» Αναγνώρα 5, τηλ. 5247984 - Εκτύπωση: ΑΦΟΙ ΡΟΗ, Ηρακλέους 10, Χαϊδάρη, τηλ. 5811191. Κεντρική διάθεση: ΚΑΛΕΝΤΗΣ και ΣΙΑ ΕΠΕ, Κολοκοτρώνη 15, Αθήνα 105 62, τηλ. 3234270 - ΚΑΜΕΡΑ, Ευγ. Αντωνιάδου 9 Β, Θησείο 118 51, τηλ. 3424598 - Θεσσαλονίκη: ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ/Ανθούλα Πουλουκστή, Λασάνη 9, τηλ. 237463. **Συνδρομές:** Ετήσιες (6 τεύχη): 1200 δραχμές (φοιτητικές: 1000 δραχμές). Για κινηματογραφικές εταιρίες, οργανισμούς, τράπεζες, υπηρεσίες του δημοσίου: 3000 δραχμές. Εμβάσματα: Ηλίας Κανέλλης, Ευγ. Αντωνιάδου 9Β - Θησείο 118 51 (τηλ. 3424598).

Τα πράγματα είναι άσχημα από πολύ χαμηλά. Ήδη η αδυναμία του κράτους να παρέχει κινηματογραφική εκπαίδευση σε κάποιους μέλλοντες κινηματογραφιστές, συνεπώς και τη δυνατότητα να εξελίσσουν τις αναζητήσεις τους και να παγιώσουν το πειστικό προσωπικό τους στύλ συνιστά μια βασική ανεπάρκεια. Αποτέλεσμα: έως και μαζική συσσώρευση επιδοζων δημιουργών στις τρεις ιδιωτικές σχολές που λειτουργούν.

Απ' την άλλη συμφέρει τους πάντες (Κράτος, Ελλην. Κέντρο Κινηματογράφου, Σκηνοθέτες) να συντηρείται η ελληνική κινηματογραφική σκηνή έτσι όπως σήμερα: με ιεραρχημένες «αξίες» δημιουργούς, με υποτυπώδη ετήσια κινημ. δραστηριότητα περιορισμένη στα όρια της εντοπιότητας που εναλλάσσεται με περισσή τηλεοπτική αντιπαροχή, με κλειστή, πεπερασμένη αγορά, με φιέστες και ανακυκλούμενες χρηματοδοτήσεις, μια ρουτίνα τελικά που διαταράσσεται περιοδικά από την παρουσία δυο - τριών μοναχικών δημιουργών που βάζουν με τη δουλειά τους κατά του κομπορμιισμού που συνέχει τον κινηματογραφικό χώρο.

Στις παρωφές προσδοκιά πάντα η νέα γενιά. Με σπουδές στα «απαράμιλλα ντόπια ιδρύματα» ή στην αλλοδαπή, με κάποιες υπηρεσίες καθόλου ευκαταφρόνητες στις διάφορες κινηματογραφικές δουλειές (που συνήθως δεν πληρώνονται, μια που προβάλλεται η ανάγκη να ικανοποιηθεί το μεράκι ή να έλθει ο δόκιμος σ' επαφή με το μέσο), με κάποιες μικρές απόπειρες σύνθεσης, συνήθως στο SUPER-8, ήδη αρκετά δαπανηρό, ζητά την κρατική βοήθεια για να μιλήσει το δικό της λόγο: να πάρει θέση στα προβλήματα όπως τα βιώνει η ιδιαιτερότητα της ηλικίας, να ανιχνεύσει τις κοινωνικές ανακατατάξεις που δεν έχουν ακόμη καταγραφεί, να παρεμβληθεί δημιουργικά στο κινηματογραφικό σώμα του καιρού της ψάχνοντας τα νέα μέσα, φτιάχνοντας τα νέα ρεύματα, κοντολογίς ανανεώνοντας την κινηματογραφική έκφραση, εμπλουτίζοντάς την με την ιδιαιτερότητα της ηλικίας, στοχεύοντας στο μέλλον του κινηματογράφου.

Το κράτος, βασικός χρηματοδότης μιας τέχνης που απομακρύνεται από τον πα-



ραδοσιακό της χαρακτήρα της βιομηχανίας, είναι ιδιαίτερα φειδωλό απέναντι στο λόγο των νέων κινηματογραφιστών. Ο κύριος φορέας χρηματοδότησης ταινιών, το Ελλην. Κέντρο Κινηματογράφου ρίχνει ψίχουλα σ' όσους κομίζουν την ανανέωση. Δωδεκάμισιν εκατομμύρια δρχ. μοιράστηκαν φέτος για παραγωγή μικρού μήκους ταινιών. Ποσό αστειό από κάθε άποψη. Τα κάπου 400 χιλιάδικα του μέσου όρου για κάθε ταινία δεν φτάνουν να καλύψουν επ' ουδενί λόγω τα έξοδα της παραγωγής, οι δημιουργοί είναι αναγκασμένοι να βαδίσουν κάτω από ένα τεράστιο άγχος ανάμεσα στις περικοπές, κάποιες εύκολες λύσεις (που πολλές είναι σε βάρος της ταινίας), την άμισθη συνεισφορά των φίλων. Απ' την άλλη μεριά είναι ένα ποσό που συγκρινόμενο με τα 240 εκατομμύρια που διατέθηκαν φέτος συνολικά στο ΕΚΚ φαντάζει γελοίο.

Αλλά, για να το δούμε και από μια άλλη γωνία, ακόμη κι αυτές οι ταινίες που πριμοδοτήθηκαν, ανάμεσα σε δεκάδες άλλα σχέδια, πώς επιλέχθηκαν; Με ποια κριτήρια; Σε ποια προοπτική; Διαβλέπεται η ανάγκη ανανέωσης, συνέχειας, ανάδειξης νέων λόγων ή η επιλογή είναι αποτέλεσμα παρασκηνίων και σχέσεων και συμπαθειών; Κανείς δεν μας πείθει για το αντίθετο αφού δεν αιτιολογείται καν το γιατί απορρίπτεται ένα σχέδιο μιας ταινίας σ' αυτόν που το προτείνει, έτσι που πολλές φορές να υπάρχουν αμφιβολίες ακόμα κι αν διαβάστηκε.

Τέλος, η πολλαπλώς αναβαλλόμενη ψήφισή του νομοσχεδίου για τον κινηματογράφο απ' τη Βουλή, που θα δρομολογήσει, σύμφωνα με όσα έχει υποσχεθεί το υπουργείο Πολιτισμού, την έναρξη της διαδικασίας για την ίδρυση κρατικής Σχολής Κινηματογράφου (η οποία θα επιτρέπει να ανιχνεύονται τα talenta και να διαγράφονται οι τάσεις των νέων σκηνοθετών), συντηρητικοποιεί όσους καταφέρνουν να κάνουν μια ταινία, οι οποίοι φροντίζουν να αφηγηθούν κάτι, οτιδήποτε, που αντλεί από το λόγο των προγενέστερων που εργάζονται στο χώρο, μια ταινία σαν εξετάσεις που θα τους βοηθήσει να βρουν επαγγελματική πρόσβαση στον κινηματογράφο και θα τους προσφέρει δουλειά. Αποποιούμενοι όμως τη δική τους προβληματική και την ανίχνυσή της, ήδη συντηρούν μια πραγματικότητα όχι και τόσο ρόδινη για τον εθνικό μας κινηματογράφο.

Μ' αυτές τις διαπιστώσεις, αρμόζει μια παραίνεση προς το Κράτος και τους πολιτιστικούς του φορείς: Περισσότερη τόλη, πιο πολλά χρήματα, σοβαρή αντιμετώπιση των νέων δημιουργών και των προβλημάτων τους.

Καμερά

για τον κινηματογράφο

Γνωρίσατε τον

ΕΤΡΟΥΣΚΟ;

Πολεμιστής και εραστής,
σοφός και πειρατής,
αψήφησε ανθρώπους και θεούς
για να βρει τον εαυτό του...

ΚΑΛΗ ΧΡΟΝΙΑ ΜΕ 170 ΔΡΧ.

Η νέα κινηματογραφική περίοδος άρχισε εδώ κι ένα μήνα και μπορούμε να πούμε ότι αυτό που μέχρι στιγμής την χαρακτηρίζει είναι η κινητικότητα στον χώρο.

Έτσι, τα εισιτήρια αυξάνονται στις 170 δρχ. (140 πριν τις 7 μ.μ.), κίνηση που συμβαδίζει με τις δέσμες των μέτρων για την «ανάκαμψη της οικονομίας», πράγμα που επιβαρύνει απλώς τους θεατές χωρίς από την άλλη μεριά να συμβαδίζει με την ποιτική αναβάθμιση των συνθηκών προβολής που παραμένουν βασικά στο ίδιο (από αισχρό έως κάτι παρακάτω από ανεκτό) επίπεδο.

Η περσινή «ηγεμονία» του «μονοπωλίου» δεν φαίνεται να συνέβαλε στην μακροβιότητά του. Έτσι η ΕΛΚΕ Α.Ε. βρίσκεται απ' ό,τι φαίνεται στα πρόθυρα της διάλυσης μιας και αποχώρησαν απ' αυτήν βασικοί συντελεστές (Σπέντζος κλπ.). Εξέλιξη θετική ή αρνητική; (Ας μην βιαστούν να θριαμβολογήσουν οι «αντιμονοπωλιακοί». Ας περιμένουμε λίγο τις εξελίξεις μέσα στη χρονιά).

Παραμένει λοιπόν η ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ Α.Ε. με καλές αλλά βασικά εμπορικές ταινίες (θυμηθείτε: έχει προγραμματίσει το RAMBO II, ένα ρατσιστικό-φασιστικό έργο, ιδεολογική ρεβάνς της ρεγκανικής Αμερικής για τον πόλεμο του Βιετνάμ. Δεν πρέπει να το αφήσουμε να περάσει έτσι.) που στον πρώτο μήνα διατήρησε την ηγεμονία σ' επίπεδο διανομής, η οποία πήρε υπό τον έλεγχό της και το STUDIO που πούλησε ο Σ. Καψάσκης.

Ο θάνατος του Β. Κοτρώνη δεν έκανε τις μεταμεσονύκτιες προβολές να σβύσουν. Έτσι μετά το Ριάλτο και το Ελντζέ που συνεχίζουν έστω και χωρίς Κοτρώνη

(σίγουρα κάτι σημαντικό θα λείπει) μπαίνει στο χώρο (ή το χορό) της νύχτας και η ΟΠΕΡΑ με προβολές του περιοδικού ΜΕΤΡΟΠΟΛΙΣ (παιδιά επικοινωνήστε μαζί μας, δεν σαγκώνουμε) για όσους ζωντανούς της αθηναϊκής νύχτας (απέμειναν;).

Ας δούμε και μια επιλογή των προγραμματισμένων για φέτος ταινιών. Βγάλτε λοιπόν το καρνέ και σημειώστε:

«Επιστροφή στο μέλλον» του Ρ. Ζεμέκις, μεταμεσονύχτιος θρίαμβος φέτος στη Βενετία, «Οι καταπληκτικές ιστορίες του Στ. Σπήλμπεργκ» (φαίνεται ότι ο «έφηβος» του Χόλλυγουντ γέρασε), «2010» του Π. Χάϋμς, «Πικρή Γη» του Ρ. Πηρς, «Μάσκα» του Π. Μπογκνάνοβιτς, «Οι εξυπνάκδες» του Μπ. ντε Πάλμα, «Σιωπηλός καβαλάρης», η ταινία που παρουσίασε με τις μποντυμπιλντινγκ γυναικές του στις Κάννες ο Κ. Ή-σγουντ, «Το πορφύρο ρόδο του Καΐρου» και «Η Χάννα και οι

αδελφές της» δυο ταινίες του Άλλεν, «Κόττον Κλαμπ» και «Μσα από την καρδιά» (επιτέλου του Φ.Φ. Κόπολα και «Full met jacket» του Σ. Κιούμπρικ, «Η τι των Πρίτζ» του Χιούστον. Αυ από αμερικάνικες ταινίες.

Ας δούμε λίγο τι έχουμε στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο και τις άλλες αποικίες: Μετά στ δύο χρόνια καθυστέρησης το «Κι το πλοίο φεύγει» του Φ. Φελί «Κόκα-κόλα κιντ» του Ντ. Μακι βέγιεφ, «Η χρονιά του ήσυχου ιλιου» του Κ. Ζανούσι, «Ένας τριλός έρωτας» του Α. Ζουλάφσκι «Νύχτες με πανσέληνο» και «Πωλίν στην πλαζ», του Ε. Ρομέ «Το μέλλον είναι γυναικά» του Ν. Φερρέρι, «Μισίμα» του Π. Σρέντερ, «Χάμμετ» του Β. Βέντερ «Τραβιάτα» του Φ. Τζεφίρελ «Δύσκολοι καιροί για μετανάστες («Moonlighting»), θαυμάσια ταινία για 4 Πολωνούς που βρίσκοντο στην Αγγλία τη μέρα του πραξικοπήματος στη χώρα τους, όπου ι



«Stanger than paradise»: Η πρώτη ταινία του TZIM TZAPMOYΣ

...γκρο-πλانا

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΜΕΤΡΑ ΛΙΤΟΤΗΤΑΣ

Λίγο πριν τα χρώματα της βιτρίνας «Αθήνα - πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης» ξεθωριάσουν, ήδη διαδίδεται ότι, σε αντίκτυπο των πρόσφατων κυβερνητικών οικονομικών μέτρων περικόπεται γύρω στα 20% και ο τακτικός προϋπολογισμός του υπουργείου Πολιτισμού. Ο ήδη φτωχός προϋπολογισμός (το 0,56% του συνόλου του εθνικού προϋπολογισμού διατίθεται μέχρι σήμερα για τον πολιτισμό) βλέπουμε να... απισχνούται.

Ο κινηματογράφος, υποβαθμισμένος και με εκκρεμές νομικό πλαίσιο —γεράσαμε να περιμένουμε τον περίφημο νόμο - φάντασμα— πλήττεται βαρύτατα, από τη νέα αυτή υποτίμηση. Τα χρήματα με τα οποία επιχορηγείται το Ε.Κ.Κ. δεν προβλέπεται να αυξηθούν, ενώ το κόστος μιας ταινίας αυξάνεται κατακόρυφα (οι πρώτες ύλες είναι —φευ— εισαγόμενες και τα μεροκάματα στα ύψη) και, παράλληλα, φημολογείται έντονα ότι παραπέμπεται ηθελημένα στις καλές —η τόσο διαφημισμένη επιστροφή φόρων από τα εισιτήρια κι η χρηματοδότηση έτσι της κινηματογραφικής δημιουργίας.

Βλέπουμε λοιπόν, σε μια περίοδο που διαφημιζόμαστε η ανάγκη αύξησης της παραγωγικότητας των εμπορικών προϊόντων —και τέτοιο είναι και ο κινηματογράφος— η κυβέρνηση να μην έχει άλλη πολιτική, παρά την μικροκομματική εκείνη του πονηρού ωφελισμού του επιδείξια, σ' έναν τομέα που την πρόοδο του προϋποθέτουν η συστηματική του ενίσχυση και η δημιουργία υποδομής. Βλέπουμε ακόμη μια κυβέρνηση να υποβαθμίζει το πολιτιστικό προϊόν σε δευτερεύον, προς κάλυψη του ελεύθερου χρόνου κι όχι σε βασική συνιστώσα της ταυτότητας ενός λαού. Και, πειθήνια υποταγμένη στη μονεταριστική πια λογική της, βλέπουμε να επιδικάζει το πολιτιστικό προϊόν στον κερδοφόρο λαϊκισμό των ελεύθερων «σκοπευτών» - επιχειρηματιών, τον κινηματογράφο όμως ειδικότερα στην υποβάθμιση και στον μαρασμό, μια που επιχειρηματικά σήμερα, είναι ασύμφορος οικονομικά για ιδιώτες παραγωγούς και η παραγωγή μιας ταινίας έχει διαρκώς ψηλότερο και δυσπρόσιτο κόστος.

Λεπτή ειρωνία του σκηνοθέτη γίνεται κατά τους διανομείς ξεκαρδιστική κωμωδία!!!) και «Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση» του Γ. Σκολιμόφσκι, «Ο δικός μας Ναζί» του Ρ. Κράμμερ, «Ο σύνδεσμος της Σικελίας» του Ντ. Νταμιάνι, «Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού» του Ο. Ιοσηλιάνι, «Ο έρωτας κατά γης» του Ζ. Ριβέτ, «Το Χρήμα» του Ρ. Μπρεσσόν.

Αρκετές καλές ταινίες λοιπόν, μαζεμένες βασικά από τα 2 προηγούμενα χρόνια ενός σχετικού «εμπάργκο», πολλά υποσχόμενες στο φιλοθέαμον κοινό.

Αυτά από τις εταιρίες, οι ανεξάρτητες προσπάθειες όμως; Πέρυσι είδαμε αρκετές και καλές, ελπίζουμε φέτος να συνεχιστούν πιο προωθημένες.

Άντε και καλή θέαση!

Σ.Κ.



ΤΕΜΕΝΟΣ '85

Αρχές Σεπτεμβρίου, έγινε και φέτος στη Λυσαρρέα της Αρκαδίας το «Τέμενος», με ταινίες του Γκρέγκορ Μαρκόπουλος και του Μπομπ Μπήμπερς και με την παρουσία δεκάδων μυημένων πια φίλων της δουλειάς τους.

Ανάμεσα στις ταινίες που παρουσιάστηκαν ήταν και «The greek sead» (Ο ελληνικός σπόρος) του Μπ. Μπήμπερς, καθώς και η πρώτη ταινία που σκηνοθέτησε ο Γκ. Μαρκόπουλος με βάση ένα βιβλίο του Ναθάνιελ Χώθορν (1950).

Με την ευκαιρία, δημοσιεύουμε ένα κείμενο του Μπήμπερς, με τις αναζητήσεις του από αφορμή το μοντάζ των ταινιών του.

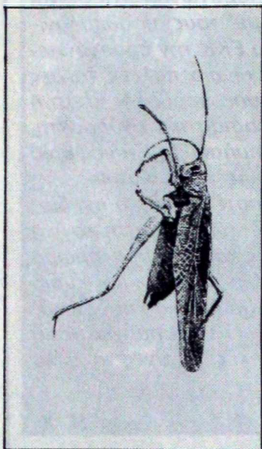
ΣΥΡΡΑΦΗ ΚΑΙ ΤΟ ΑΘΕΑΤΟ του Β. BEAVERS

Η ζωντανή ποιότητα του ειδώλου: είναι αρκετό σ' αυτό το ίδιο ν' ανακαλύψει έναν τρόπο για την επίτευξη αυτής.

Οι πολλές ώρες υπομονετικής συρραφής, αυτό ακούγοντας το είδωλο, περιμένοντας απ' αυτό να μιλήσει και ν' αποκαλύψει το πρότυπό του — διάφανο και συχνά απροσδόκητο κι όμως αναγνωρισμένο στην ορθότητά του.

Υπάρχει η εκλογή του τι να παραμερισθεί και η κατεύθυνση του τι περιέχεται. Η πειθαρχία περιλαμβάνει το να μην γίνεται ποτέ μια περικοπή στη συρραφή σαν μια διόρθωση του ειδώλου.

Η κλίμακα της συρραπτόμενης ταινίας, οι διαστάσεις της, είναι αποτέλεσμα του πώς υποστηρίζεται η συρραφή. Κανείς πρέπει να προφυλάσσεται από στιγμές χαμένης συγκεντρώσεως, όταν η ορμή της παραγωγής, της αφηγηματικής παραγωγής, είναι χαμένη... Τοποθετώ κομμάτια της ταινίας τα οποία δεν είναι χρήσιμα σε μια γωνιά του τραπεζιού: μετά σε μια ορισμένη στιγμή, όταν αυτά έχουν συσσωρευθεί, γίνονται ένα εμπόδιο για να προχωρήσω περαιτέρω αν δεν τ' απομακρύνω τελείως από το τραπέζι: αλλιώς, αρχίζουν να δημιουργούν την αίσθηση του ότι γίνονται βάρος. Δεν είναι αρκετό ν' αφήσω τα σκάρτα κομμάτια εκεί: πρέπει ν' απο-



μακρυνθούν για να γίνει χώρος για την επόμενη εκλογή στη συρραφή.

Απομνημονεύω το είδωλο και την κίνηση ενώ κρατώ το πρωτότυπο της ταινίας στα χέρια: η απομνημόνευση κερδίζει βαρύτητα και γίνεται η πηγή για την συρραφή. Για να δω την ταινία προβαλλόμενη πάνω σε μια πλάκα της συρραφής μόνο θ' απομακρύνουν από αυτήν, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση ότι η συρραφή γίνεται με την οπτική παρατήρηση: αντί αυτού, προστατεύεται από μια υπερβολικά προσδιορισμένη πρόθεση μάλλον παρά εκούσια, ανταποκρίνεται στην μνήμη της συρραφής κρατώντας το είδωλο στο χέρι. Το αποτέλεσμα είναι ότι μπορώ να συνεχίσω

Υποστηριζόμενος από την αφύπνιση της συγκινήσεως

ενωμένης με την δύναμη, φθάνω πέρα από την ομοιότητα προς την πραγματική ζωή του ηθοποιού και τη σκιά της παραστάσεως στη μορφή που συγκεντρώνει το φως — τη ζωή, αυτή την ίδια, του ειδώλου.

Πώς βρέθηκε η δύναμη να συγκεντρωθούν τα είδωλα;

Μέσα από τη μοναξιά της υπάρξεως, υποφέροντας/αποδεχόμενος την στιγμή όπου ένα μοναδικό χρώμα είναι το μόνο σημάδι συναισθήματος σ' ένα περιβάλλον του οποίου ο,τιδήποτε άλλο είναι αντίθεση...

Η μεγάλη πραγματικότητα του χρώματος: Ανταποκρίνομαι σ' αυτό κατευθείαν στην συρραφή, όταν ένα είδωλο προσαρμόζεται μετά από ένα άλλο σε μια ακολουθία ενοποιημένη από έναν χρωματικό τόνο.

Η εκλογή του μήκους είναι κρίση της αξίας επεκτεινομένη πέρα από την κινηματογράφηση στη διαύγεια της συρραπτόμενης ενότητας ακολουθίας της ταινίας.

Προσεγγίζω το είδωλο δια μέσου της αθέατης τάξεως της ενότητας που ακολουθεί. Όπως η επαναλαμβανόμενη πορεία στην τοποθεσία της κινηματογραφίσεως, δημιουργείται από ένα πρότυπο επιστροφής και προσθέσεως στην ταινία καθώς εμφανίζεται.

Η συνολική και αληθινή κατεύθυνση φαίνεται τελικά καθώς κάθε ολοκληρωμένη ταινία εξακολουθεί ν' αναπτύσσεται από τις αποφάσεις που λήφθηκαν μετά την αποπεράτωση της ταινίας.

Οι Έλληνες κινηματογραφιστές ήδη βιώνουν σκληρά τα μέτρα. Πολλές υπό παραγωγή ταινίες είναι αδύνατο να ολοκληρωθούν με τους προϋπολογισμούς που είχαν κατατεθεί στο ΕΚΚ την προηγούμενη χρονιά. Αν προστεθεί ότι οι πιο πολλές ταινίες δυσκολεύονται να βρουν αίθουσα προβολής κι ότι η αγορά του εξωτερικού είναι ουσιαστικά ανύπαρκτη, δεν μπορεί κανείς να μην εκτιμήσει την αδιαφορία του κράτους και της πολιτιστικής του πολιτικής.

Σήμερα είναι αναγκαία όσο ποτέ η ανάγκη σχεδιασμού της κρατικής πολιτιστικής πολιτικής, στη λογική ότι ο πολιτισμός είναι αναγκαίος και όχι συμπλήρωμα της καθημερινότητας. Κάθε άλλη λογική —και κύρια αυτή των περικοπών— είναι δεξιά λογική και δεν κάνει τίποτ' άλλο παρά να συντηρεί τον επαρχιωτισμό μας, θαμπωμένο από πολιτιστικές βιτρίνες κι άλλα πυροτεχνήματα.

ΤΟ ΠΑΘΟΣ

Η. Κ.

στη μνήμη των: Κώστα Αλεφάντη
Βαγγέλη Κοτρώνη
Μαρίας Μυλωνά

Ο Ζ. Λ. Γκοντάρ έκανε μιαν ολόκληρη ταινία —το «Πάθος»— για να προσδιορίσει ό,τι του απορρόφησε το ενδιαφέρον για ζωή: τον κινηματογράφο και τη σχέση που ανέπτυξε μαζί του, μια σχέση που, δεν είναι υπερβολή, είναι η τέλεια σχέση στη φετιχιστική της διάσταση.

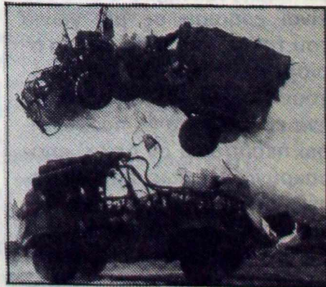
Η μεταστοιχείωση της αδόκτης επικοινωνίας του σύγχρονου ανθρώπου, σε εμπράγματα σχέσεις του με αξίες - φετίχ είναι ένα γενικευμένο φαινόμενο. Ορισμένες τέτοιες σχέσεις καθορίζουν ήδη τις μορφές της κοινωνικής μας οργάνωσης —η μαρξιστική πολιτική οικονομία, διέγνωσε εύστοχα τη φετιχιστική σχέση των ανθρώπων με το χρήμα, μια σχέση που, επειδή στηρίζεται στην ανάγκη καθορισμού του ύψους των ανταλλακτικών αξιών και ρύθμισης του τρόπου των καθημερινών συναλλαγών, ενυπάρχει ως θεσμός, παράγει και καθορίζει κοινωνικές δομές, προσδιορίζει ένα πλήθος παραμέτρων: πολιτικών, πολιτιστικών, ηθικών, κλπ.

Σήμερα, υπάρχει ένα πλήθος τέτοιων φετιχιστικών προσανατολισμών της επικοινωνιακής ανάγκης των ανθρώπων. Και, μ' όλο που οι μαζικές κοινωνικές διαρθρώσεις ευνοούν ήδη κατεστημένες σχέσεις -

MAD MAX 3 ΠΩΣ ΚΑΤΑΡΡΙΠΤΕΤΑΙ ΕΝΑΣ ΜΥ-ΘΟΣ

Οι «μετα το ολοκαύτωμα» ταινίες έχουν αποδειχτεί από τα πιο ζωτικά συστατικά της κινηματογραφικής επιστημονικής φαντασίας. Τη δεκαετία του '70 ταινίες όπως τα *No Blade of Grass* (1971), *The Omega Man* (1971), *The Ultimate Warrior* (1975), *A Boy and his Dog* (1975), *Logan's Run* (1976), *Damnation Alley* (1977), *Ravagers* (1979) καθώς και το σήριαλ του *Planet of the Apes* διατήρησαν ζωντανό τον προβληματισμό σχετικά με το τέλος της ανθρωπότητας σε μια εποχή που τον κόσμο και ιδιαίτερα την Αμερική συγκλόνιζαν περισσότερο η πετρελαϊκή κρίση και το σκάνδαλο του Watergate, παρά η πιθανή καταστροφή της ανθρωπότητας.

Οι ταινίες αυτές, κυρίως επηρεασμένες από την παραγωγή επιστημονικής φαντασίας των δυο προηγούμενων δεκαετιών, ενδιαφέρονταν περισσότερο να περιγράψουν ρεαλιστικά τα τραγικά απομεινάρια του πολιτισμού παρά να ασχολούνται με το τι προοπτικές είχαν οι επιζώντες. Έτσι, το μέλλον δειχνόταν μέσα από τις συγκρούσεις οικολογικά συνειδητοποιημένων κοινοβιακών ατόμων με τους «μιαρούς αλήτες» των δρόμων.



«Mad Max III»

Αλλά, όταν έγινε ιδιαίτερα ευρύ το φάσμα της επικείμενης οικονομικής και οικονομικής καταστροφής, με την παγκόσμια ένταση που δημιουργήθηκε, το σινεμά αποφάσισε πως χρειαζόταν ήρωες για ν' αντιμετωπίσει τον τρομακτικό αυτόν προσιτό εφιάλτη. Γι' αυτό δανείστηκε από τα Marvel Comics του τέλους της δεκαετίας του '60 φανταχτερούς υπέρ - ήρωες και υπέρ - κακοποιούς και τους ενέπλεξε στην ίδια, κοινή μοίρα.

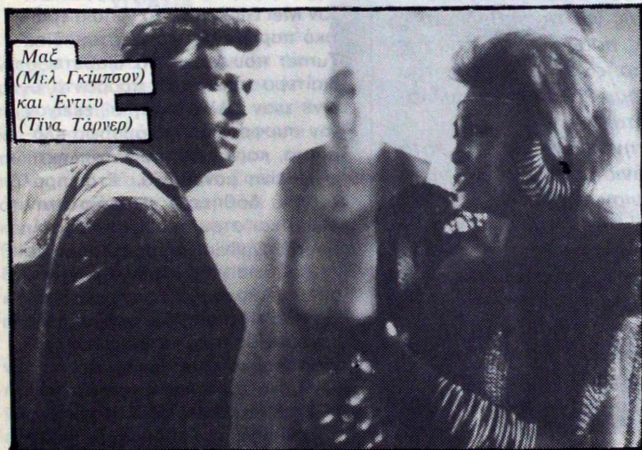
Μ' αυτόν τον τρόπο γεννήθηκε ο Mad Max το 1979. Είναι η ιστορία του αστυφύλακα Max Rockatansky που τοποθετείται στην Αυστραλία μετά το ολοκαύτωμα, λίγο καιρό αφού οι πόλεμοι πετρελαίου συγκλόνισαν και λάβωσαν τον κόσμο. Η βενζίνη έχει γίνει πλέον ένα πολύτιμο μέσο συναλλαγής και η Αυστραλία μοιάζει να καταρρέει από συμμορίες μοτοσυκλετιστών και από βίαιους αστυνομικούς. Δεν είναι παρά μόνο στο τέλος του φιλμ που ο Max αποκομίζει το επίθετο Mad καθώς ξεπαστρεύει, έναν - έναν τους υπεύθυνους για το θάνατο της γυναίκας του και του παιδιού του. Το φιλμ είναι ένας απέρριπτος ύμνος



«Mad Max III»: Τίνα Τάρνερ

στο θάνατο στην άσφαλτο όπου 1983 κατά την πτώση ενός ελικοπτεροειδούς ταυτίζονται με τις μη-πτέρου) αποτέλεσαν το θαυματουργό δημιουργικό τρίο που συστήθηκε. George Miller μαζί με τον νεαρό Mel Gibson (21 χρόνων που μόλις είχε αποφοιτήσει λογισμού μέχρι τώρα. Πρέπει να σημειώσουμε πως το Mad Max καθώς και ο παραγωγός Byron Kennedy (που σκοτώθηκε το 1983) κέρδισε το ειδικό βραβείο της κριτικής επιτροπής στο Φεστιβάλ του Αβοριάζ.

Όμως, τα πράγματα δεν έληξαν εκεί. Το 1982 κάνει την εμφάνισή του το Mad Max II ή όπως αλλιώς είναι γνωστό: The Road Warrior. Εδώ ο σκηνοθέτης George Miller, έχει απόλυτο έλεγχο των συστατικών που συνθέτουν ένα από τα πιο αξεπέραστα δημιουργήματα δράσης της δεκαετίας. Ο πολιτισμός έχει απόλυτα και αμετάκλητα καταστραφεί και η αστυνομία δεν παίζει πια κανέναν ρόλο. Ο Max όμως, διατηρώντας το αμάξι του περιπλανιέται στους δρόμους ακόμη βασανισμένος από την εικόνα του θανάτου των δικών του. Καινοτομία σ' αυτό το φιλμ είναι πως αποτελεί το κύριο τμήμα της διήγησης ενός γέροντα που αναφέρεται στον παντοτινά ζωντανό



Μαξ
(Μελ Γκίμπσον)
και Έντιν
(Τίνα Τάρνερ)

θεσμούς, μικρές κοινωνικές ομάδες ή μεμονωμένα άτομα φορτίζουν στο δικό τους κόσμο της σιωπής τη δική τους απεγνωσμένη «αγάπη». Χιλιάδες δίαυλοι διοχέτευσης του «εγώ», χιλιάδες τρόποι επικοινωνίας. Τα πάθη του σημερινού ανθρώπου —του νεωρωσικού, του ανασφαλού, του φοβισμένου, του μοναχικού— αφορούν παραλήπτη εμπράγματο.

Τα πάθη αυτά σήμερα, διαιωνίζουν την από παλιά υπαρκτή, ανάγκη διαφυγής από τη σιγουριά της απόλυτης πορείας μες από τον ορθό λόγο και την «ομαλή» κοινωνική θέσμιση. Και συνήθως, τα πάθη αυτά απαιτούν κάποιο ρίσκο, κάποια απάρνηση της σιγουριάς, μιαν ανοικτή εκκρεμότητα με το τυχαίο και το δυσάρεστο.

Όσο είναι αυτά τα πάθη που συντηρούν τη ζωή, ανακαινίζοντας τη σχέση του ανθρώπου με την ηδονή της ακρότητας.

Αναπτύσσονται πολλών ειδών τέτοια πάθη στις μέρες μας.

Εμείς διοχετεύσαμε τους εαυτούς μας στο πάθος του κινηματογράφου. Η παθολογική μας αγάπη προς αυτόν δεν είναι η μόνη. Είναι όμως, ίσως, η πιο επικίνδυνη...

Η.Κ.

ΙΔΑΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΓΙΑ ΝΕΚΡΟΦΙΛΟΥΣ

Το Θεατρικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Αθηνών και ο Κινηματογραφικός Τομέας του, τον τελευταίο καιρό συντηρούν μια οδυνηρή όξυνση ανάμεσα στις διάφορες ομάδες των μελών τους. Μια όξυνση που έχει το χαρακτήρα ρίσκου, γνωστής για τις μεθοδεύσεις της, κομματικής αντιπαλότητας, που όμως τα αίτια της ανάγουν σε μιαν ανάγκη σοβαρής αντιμετώπισης του φαινομένου: «ερασιτεχνική δημιουργία» και «συλλογική πολιτιστική δραστηριότητα».

Η «ανταρσία» ξεκινά από την καταναλωμένη κατά κόρον τα μεταπολιτευτικά χρόνια ρήση, ότι ένα πολιτιστικό τμήμα πρέπει να έχει μιαν ενιαία έκφραση και μια κεντρική αντίληψη, που μάλιστα να σκοπεύει την «επιμόρφωση» (sic) και τη «διαπαιδαγώγηση» (sic), του λαού αφ' ενός, αφ' ετέρου δε να αποβάλλει όσες απόψεις είναι μη κατανοήσιμες «ελιτίστικές» (sic), «ξεκομμένες από τον παλμό του μαζικού κινήματος» (sic), έως και «αντιδραστικές» (sic). Μια τέτοια άποψη, που οι ρίζες της ανάγονται στον πιο εξαχρησμένο ζτανωφισμό και σταλινισμό στην τέχνη, είναι ω-

θύλο ενός ήρωα που οδήγησε το λαό του στη δημιουργία μιας νέας κοινωνίας. Έτσι, ο Max ξέφυγε από το παραδοσιακό πρότυπο των ηρώων και ενσωματώθηκε στον Μύθο, στην Αιωνιότητα.

Μια αιωνιότητα όμως, που λίγο ενδιέφερε τον θεατή να μάθει ποιος και γιατί είναι γνήσιο τέκνο καθώς η προσοχή του ήταν νοσηρά στραμμένη και με αμείωτο ενδιαφέρον στις συνταρακτικές σκηνές δράσης που διαγράφονταν στα μάτια του. Σίγουρα ο Miller με το *Mad Max II* (που σημειωτέον, κέρδισε και το μεγάλο βραβείο στο Αβοριάς το '82) έφτασε στο ζενίθ των ικανοτήτων του. Έτσι, ό,τι και να 'ρχόταν μετά έπρεπε ν' αγγίζει τα όρια του αριστουργήματος για να σταθεί επάξια πλάι στην εκπληκτική αυτή συνέχεια του *Mad Max*. Αυτό όμως δυστυχώς δεν έγινε...

Ασφαλώς το *Mad Max III: Beyond Thunderdome* μπορούσε να ήταν το «κάτι άλλο», που όλοι ελπίζαμε να δούμε, τη στιγμή, που τα πρώτα 40 του λεπτά ανταποκρίνονταν απόλυτα στις προσδοκίες μας: Παράξενες ενδυμασίες, μια πόλη που λειτουργούσε χάρη της παμφαγίας των... γουρουινών, τον Mel Gibson με το γνήσια ερωτικό παρουσιαστικό του, την Tina Turner που χωρίς να διαθέτει ιδιαίτερα υποκριτικά προσόντα έδινε μιαν άλλη αίγλη σ' εκείνον τον συρφετό από ιδιόμορφα πλάσματα, και τέλος την καταπληκτική εκείνη μονομαχία. Έτσι πραγματικά δόθηκε η ευκαιρία στον Miller και στον συσκηνοθέτη του George Ogilvie να μας δώσουν με τη βοήθεια μιας αληθινά αφηνιασμένης κάμερας κάτι το μοναδικό, μια από τις πιο αυθεντικές σκηνές μονομαχίας στην ιστορία του φανταστικού κινηματογράφου.

Δυστυχώς όμως η πρωτοτυπία του φιλμ σταματά εδώ (μέχρι ένα σημείο δηλ. που αξίζει να δει κάθε φίλος του φανταστικού κινηματο-

γράφου). Από και ύστερα η ταινία ακολουθεί το απελπιστικά βαρετό έπος του Mad Max στην έρημο, από τη στιγμή που θα βρεθεί μισοπεθαμένος, μέχρις ότου θεωρηθεί ο χαμένος ηγέτης μιας φυλής που θα την οδηγήσει στον πολιτισμό. Θα ήταν αδικία παρόλ' αυτά να μη μνημονεύσουμε τη γεμάτη ένταση και πρωτοτυπία παρουσίαση απ' τα μέλη της φυλής στον Max της ιστορίας τους όπως αυτή παριστάνετο σκαλισμένη στα τοιχώματα ενός πέτρινου κοιλώματος. Όμως αυτό ήταν και το τελευταίο στοιχείο που δικαιολόγησε την τριχρόνη αναμονή μας για τη συνέχεια του Μύθου του Mad Max. Αμέσως μετά τα πράγματα υπεραπλουστεύονται με τις ατέλειωτες πορείες των παιδιών στην έρημο (αλήθεια, μια και μιλάμε για παιδιά, ποιος δε θυμάται το ατίθασο θηριάκι του *Mad Max II* που αντί να ξοδεύεται σε αναζητήσεις χαμένων πολιτισμών προτιμούσε ν' ακρωτηριάζει και ν' αποκεφαλίζει τους αντιπάλους του μ' ένα εκπληκτικό μπουόμεραγκ;) καθώς και με την εντελώς ανέμ-

πνευστη καταδίωξη του τέλους που ασφαλώς προσπάθησε να καπηλευτεί τις ανυπέρβλητα νευρώδεις αντίστοιχες σκηνές του *Mad Max II*.

Ο Mel Gibson σε μια συνέντευξη του για το τρίτο αυτό *Mad Max* είπε: «Το *Mad Max: Beyond Thunder dome* λειτουργεί σε διάφορα επίπεδα. Είναι μια διαρκής περιπέτεια αλλά επίσης κι ένας μοντέρνος μύθος. Διαφέρει από τα δυο προηγούμενα όπως διαφέρουν κι αυτά, το ένα από το άλλο. Τα προηγούμενα φιλμ θα μπορούσε να τα χαρακτηρίσει κανείς ακόμα και κάπως μηδενιστικά. Επιπλέον το *Mad Max III* ήταν το πιο κοντινό πράγμα που έχω κάνει στην κωμωδία σε αντίθεση με το πρώτο που δεν διέθετε καθόλου χιούμορ και το δεύτερο που σαφέστατα διέθετε αναλογίες «κόμικ» κυρίως σε ό,τι αφορά τον τρόπο με τον οποίο παρουσιαζόταν εντελώς αποξενωμένο από την πραγματικότητα».

Όμως, θα μπορούσε ν' αναρωτηθεί κανείς, μήπως αυτή ακριβώς

η «κομική» προσέγγιση του Miller στον μύθο του Mad Max ήταν που κατέστησε τον Max μια ήδη «cult» φυσιογνωμία; Σίγουρα τότε, το *Mad Max III* μας κάνει να νοσταλγούμε τον προκατόχο του όπου ο Miller δεν χολοσκούσε και πολύ για τη σκιαγράφηση της τραγικότητας των τελευταίων επιζώντων του ολοκαυτώματος, αλλά διέθετε φοβερή εφευρετικότητα στην κάθε δυνατή έκφραση της ανθρωπίνης κτηνωδίας. Το μόνο που μας μένει λοιπόν αυτή τη στιγμή είναι να ευχθούμε πως ο Miller στο επόμενο *Mad Max - 4* θα ξεχάσει τις νεοασποκτιθείσες συνθήκες του να ρίχνει παιδάκια σε τρυφερές αναζητήσεις αλλά αντίθετα να τα μπει στις πιο γραφικές μεθόδους ωραιοτάτων αποκεφαλισμών...

Μέχρι τότε όμως δεν πρέπει ν' αγνοήσουμε πως ο George Miller και ο Peter Weir είναι ό,τι καλύτερο έχει να δείξει η αχανής ήπειρος της Αυστραλίας στο χώρο του φανταστικού κινηματογράφου.

ΑΝΤΩΝΗΣ ΚΕΧΡΗΣ

ΥΓΡΑΣΙΑ

Το καλοκαίρι είχα πάρει συνέντευξη από μια Νεο-υορκέζα παραγωγό που είχε διοργανώσει κάποιο φεστιβάλ μοντέρνου χορού και παραστατικής τέχνης αντιπροσωπευτικών για την κίνηση της πόλης της, στο Λονδίνο. Επέμεινε ότι ο μοντέρνος χορός, η ποπ κουλτούρα και τα ενδιαμέσά τους βρίσκονται σε άμεση αλληλεπίδραση με τα μουσικά βίντεο, και ο «Υγρός ουρανός» είναι ο ανάλογα επηρεασμένος κινηματογράφος.

Έτυχε να δω τον «Υγρό ουρανό» όταν πρωτοπαίχθηκε στο Λονδίνο στο Ινστιτούτο Μοντέρνας Τέχνης (ICA). Εκτός από το φιλμ που είδαμε εδώ, υπήρχε στην αρχή και μια τρίλεπτη κόπια



«Υγρός ουρανός»

τόσο φανερό ότι παραπέμπει την πολιτιστική πρωτοβουλία στο μηχανισμό, την όρεξη και τη φαντασία στο «χρέος», την πολλαπλότητα και τον πλουραλισμό στην «καπελωμένη» μονοτονία του λαϊκισμού.

Η καλλιτεχνική έκφραση δεν έχει —δεν είναι δυνατό να έχει— το χαρακτήρα των δημοκρατικών διαδικασιών και την επιλογή της πλειοψηφίας. Είναι προφανές το στένεμα των οριζόντων όσων αναγκάζονται να αποδεχθούν αυτή τη στάθμιση. Είναι επίσης προφανής ο τρόπος της μαζικής στροφής της δουλειάς κάποιων πολιτιστικών τμημάτων προς μια κατεύθυνση, χάρη σ' αυτή την εκμετάλλευση του ανθρώπινου δυναμικού που κατέχει ένας μηχανισμός (κομματικός συνήθως) και το χρησιμοποiei για να προσανατολίσει μαζικά (Τρανό παράδειγμα ο εκφυλισμός πολλών κινηματογραφικών λεσχών, τα χρόνια της μεταπολίτευσης).

Αντίθετα, χαρακτηριστικό της τέχνης είναι η πολλαπλότητα και η πολυπλοκότητα της έκφρασης. Η εκφραστική πολυμέρεια, η δημιουργική πολυφωνία, είναι ανάγκη, που πηγάζει, από την ιστορία και την εξέλιξη της τέχνης μέσα στο χρόνο, τα διάφορα ρεύματα που αναπτύχθηκαν και την προσδιόρισαν κάθε φορά, αλλά και από τις διαθέσεις και τα ενδιαφέροντα όσων ασχολούνται σήμερα με την έκφραση, πράγματα που προσδιορίζει η Παιδεία, οι εμπειρίες, η ψυχροσύνηση, οι ανάγκες του καθένα...

Όπως και νά 'ναι, επειδή πιστεύουμε ότι η προσωπική έκφραση δεν είναι δυνατόν να αστυνομεύεται από πλαστά σχήματα οργανωτικίστικης υφής, επειδή επίσης θεωρούμε ότι το ΘΤΠΑ και ο Κινηματογραφικός του Τομέας, έτσι όπως λειτουργούν σήμερα παρέχουν τη δυνατότητα της ελεύθερης δημιουργίας στα μέλη τους είτε λειτουργούν σαν άτομα - δημιουργοί, είτε εκφράζονται μέσα από ομάδες ενδιαφερόντων, επειδή τέλος κρίνουμε ως μη ευκαταφρόνητη τη δουλειά των τμημάτων αυτών τα τελευταία ι-δίδως χρόνια, γι' αυτό συμφωνούμε με την αγωνία των σημερινών υπευθύνων που προσπαθούν να υπερασπίσουν το δικαίωμα ελεύθερης έκφρασης από την ισοπεδωτική εισβολή του λαϊκισμού και των μηχανισμών της ομοιομορφίας, αγωνία που συμπυκνώνεται στα παρακάτω:

«ΕΠΕΙΔΗ:

1) Σύνθημά μας και στόχος μας, μέσα από το γνωστό πλούσιο έργο και τη δράση μας είναι η ευαισθητοποίηση, ο προβληματισμός, το σκεπτόμενο άτομο,

που περιλάμβανε εικόνες από την ταινία, ανάκατες με σκίτσα, φωτογραφίες, εκθέματα. Νεο-υορκέζικων σουπερμάρκετ, χάπια και ροζ χτενίσματα κολλημένα με άτακτη προοπτική πάνω στις ασημένιες επιφάνειες των ουρανοξυστών.

Η σύντομη εισαγωγή είχε ξέφρενο ρυθμό και μουσική και λειτούργησε για μένα σαν ένα ενδιαφέρον μουσικό βίντεο κλιπ. Μέχρις ενός σημείου λοιπόν, παρακολούθησα και την κυρίως ταινία, πάνω στο ίδιο επίπεδο. Τα οποία-δήποτε «κοινωνιολογικά» σχόλια που ενυπάρχουν στην ταινία, γίνονταν κατά επιδεικτικό και σπασμωδικό τρόπο λόγω γενικότερου ρυθμού και απόστασης του κέντρου βάρους της ταινίας από μια χαρακτηριστική μελέτη. Σημαντικά ή όχι, αποτελούσαν συγκεκριμένες συνηγορίες στη συλλογή ετερόκλητων στοιχείων που σύνθεσε ο σκηνοθέτης.

Εξ' άλλου πως αλλιώς θα μπορούσε κανείς να συμβιβάσει τις αντιφάσεις της πόλης-τέρας, να δημιουργήσει μια συνθετική αισθητική και χωρίς συγχρόνως να σπάσει τη σχέση του με τις μοντέρνες τάσεις του ποπ θεάματος; Αδυσώπητη ξερή μουσική που δεν θίγει (δεν ασχολείται με) την ουδετερότητα των διαφόρων στοιχείων μιας κι έχει γραφεί μάλλον για να εκφράσει το σημείο αναφοράς των εξωγήινων, και πολύ χιούμορ, και βέβαια οι εξωγήινοι που τουλάχιστον ξέρουν τι θέλουν κι έτσι καθορίζουν την τελεολογία της εξέλιξης!

Η ουσία βρίσκεται στο υπερβολικό στυλιζάρισμα των ανθρώπων ώστε να φαντάζονται σαν συμπαγή άτομα, αντάξια να ποζάρουν κυριαρχικά πλάι στους συμπαγείς πύργους. Η έμφαση είναι στο θανατικό αισθησιακό, αναπόφευκτο τέλος που προσεγγίζει.

Ο DAVID BOWIE αναζητούσε παρόμοια διέξοδο στο ZIGGY STARDUST και αλλού η Ανν Καρ-

λάιλ κολυμπάει προς την ίδια κατεύθυνση και κάνει μια αμφισβητούμενη απόδραση, χορεύοντας θεαματικά το χορό του Ησαΐα με το διαστημικό μίνι όχημα και με προίκα μια υπερδόση ηρωίνης. Εξ' άλλου όπως παραδέχτηκε κι η ίδια, ήταν κατά βάθος μια επαρχιώτισσα από το Κοννέκτικατ.

Οπωσδήποτε μια ζωντανή απόπειρα του σκηνοθέτη να αφο-

μοιώσει τις εικόνες του ιδιότυπου αυτού τύπου και να τις χρησιμοποιήσει σαν προοπτική. Αναπόφευκτη αλλά θετικά χρησιμοποιημένη η σχετική κλειστοφοβία, η παρουσία ενός τεθλασμένου ορίζοντα, η αντιπαράθεση - συναγωνισμός των ανθρώπων με τους όγκους που οριοθετούν τον ουρανό.

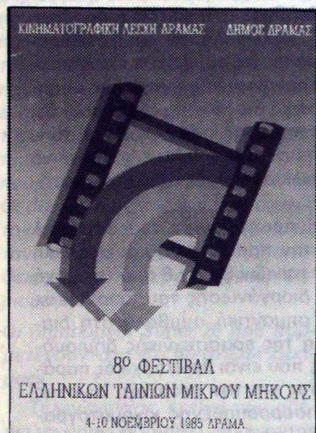
Πρόκειται για ανεξάρτητη ται-

νία σχετικά χαμηλού κόστους παραγωγής και μια πρωτότυπη παρουσία στο χώρο του αμερικανικού κινηματογράφου.

Πάντως, κάποιοι φίλοι μου είπαν ότι τους έφερε εμετό κι ότι προτιμούν την άποψη του Φρανκ Σινάτρα, που τραγουδάει «NEW YORK NEW YORK»...

MANOS ΚΟΡΝΕΛΑΚΗΣ

ΓΙΑ ΤΟ 8ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΣ



Έγινε και φέτος (4-10 Νοεμβρίου) το 8ο Φεστιβάλ Ελληνικών Ταϊνιών Μικρού Μήκους της Δράμας, μέσα από μια σχεδόν άσφονη οργάνωση, που δικαιολογεί απόλυτα —από την πλευρά αυτή τουλάχιστον— το αίτημα των διοργανωτών του για επισημοποίησή του. Όσον αφορά αυτό ακριβώς το τελευταίο, πρέπει να σημειωθεί ότι το φεστιβάλ, για πρώτη φορά φέτος, υποστηρίχθηκε οικονομικά από το υπουργείο Πολιτισμού και τη γραμματεία Ν. Γενιάς, ενώ παράλληλα παραβρέθηκαν στις εκδηλώσεις του η Μ. Μερκούρη και άλλοι επίσημοι κρατικοί παράγοντες του υπουργείου.

Της προβολής, τις οποίες παρακολούθησε πλήθος κόσμος, τις «επαγγελματίες» δημιουργοί των

πλαισίωσαν μεγάλος αριθμός συζητήσεων και ανακοινώσεις, τόσο από τους επαγγελματίες δημιουργούς ταϊνιών μικρού μήκους, στα 16 και 35 mm, όσο και από τους ερασιτέχνες δημιουργούς του Super 8, των οποίων οι ταϊνίες συμμετέχουν επίσης στο φεστιβάλ από την αρχή του θεσμού.

Όσον αφορά μεν τις ταϊνίες που προβλήθηκαν, πρέπει να σημειωθεί το γενικά χαμηλό —αν όχι απαράδεκτο— επίπεδό τους. Αποδείχθηκε —φέτος ακόμη περισσότερο— ότι, αν και από πλευράς ελλείψεων των θεμάτων, δε λείπει η ευαισθησία στους νέους σκηνοθέτες, στο επίπεδο της μορφής υπάρχει μια σημαντική αδυναμία, όχι μόνο στη διατύπωση μιας διαφορετικής άποψης πάνω στο σινεμά, αλλά και σ' αυτήν ακόμα τη χρήση της κλασικής κινηματογραφικής γλώσσας.

Όσον αφορά δε τις συζητήσεις και τις ανακοινώσεις, που έγιναν από την πλευρά των «επαγγελματιών» δημιουργών, αυτές αφορούσαν το ρόλο του φεστιβάλ μετά την πιθανή επισημοποίησή του. Τούτο, γιατί έγινε γνωστό από την οργανωτική επιτροπή και από δημοσίευμα εφημερίδας, πως σε τέτοια περίπτωση, στο φεστιβάλ της Δράμας θα προβάλλονται μόνο οι ταϊνίες μικρού μήκους, ενώ σ' εκείνο της Θεσσαλονίκης μόνο οι μεγάλοι, ώστε να μην υπάρχει ανταγωνισμός ανάμεσα στα δυο φεστιβάλ. Από την πλευρά τους οι

μικρού μήκους ταϊνιών, δήλωσαν πως αντιτάσσονται σε μια τέτοια ενέργεια, που στηρίζεται στο ρατσιστικό διαχωρισμό των ταϊνιών, με βάση ένα αυθαίρετο εμπορικό κριτήριο, σαν αυτό της διάρκειας του φιλμ. Εξέφρασαν έντονα τις ανησυχίες τους, ότι με τον τρόπο αυτό οι ταϊνίες τους θα υποβιβασθούν και θα περιθωριοποιηθούν ακόμη περισσότερο, δεδομένου ότι έτσι το ενδιαφέρον του κινηματογραφικού κόσμου και του κινηματογραφικού εμπορικού κυκλώματος θα επικεντρωθεί στη Θεσσαλονίκη, παρασύροντας σε δεύτερη μοίρα το φεστιβάλ της Δράμας, κάτι που δε συμφέρει βέβαια ούτε τους διοργανωτές του, ούτε όλους όσους πάσχισαν για την επιτυχία και την καθιέρωση του φεστιβάλ αυτού. Πρότειναν λοιπόν τη συνέχιση του φεστιβάλ της Δράμας, σα φεστιβάλ ταϊνιών μικρού μήκους, αλλά τόνισαν ότι θα διεκδικήσουν αγωνιστικά, τη συμμετοχή των ταϊνιών αυτών στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Εκείνο όμως που έκανε τη χειρότερη εντύπωση κατά τη φετινή διοργάνωση, ήταν μια κάκιστη αντιμετώπιση των ταϊνιών Super 8, των ερασιτεχνών δημιουργών, που αν λάβουμε υπόψη μας τις ιδιομορφίες του συγκεκριμένου φορμά και τον ερασιτεχνικό χαρακτήρα των ταϊνιών του, δεν υστερούσαν γενικά από τις αντίστοιχες των 16 και 35mm, που είχαν σαν πρόσθετο ατού την τεχνική αρτιότητα και την προσεγμένη φωτο-

ο πειραματισμός και η δημιουργία, τόσο μέσα στο φοιτητικό, όσο και στο ευρύτερο μαζικό κίνημα,

2) Η Τέχνη και ο Πολιτισμός, μ' αυτόν τον τρόπο, δημιουργούν τις αναγκαίες προϋποθέσεις για την αμφισβήτηση και την έμπρακτη αντίσταση σε κάθε μορφή κοινωνίας, που βασίζεται στην εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο,

3) Οι συγκεκριμένες ενέργειες αυθαιρεσίας, τραμπουκισμών, διάσπασης του ΘΤΠΑ, καταλύουν κάθε στόχο και ιδανικό, που διεκδίκησε αυτό και αμαυρώνουν την ιστορία του,

4) Το Θ.Τ.Π.Α. δεν πρέπει να γίνει χώρος κομματικής προπαγάνδας και εκμετάλλευσης, αλλά πολιτικής και ιδεολογικής ζύμωσης, ευαισθητοποίησης, και προβληματισμού».

ΓΙ ΑΥΤΟ

Παρακαλούμε τους γνωστούς νεκρόφιλους να επιδοθούν στην τυμβωρυχία τους σε άλλους χώρους.

Ο νούν νοείτω...

H.K.

ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΝΕΥΡΕΤΟ ΚΡΙΤΙΚΟ ΛΟΓΟ

«Η λογική, η διαλεκτική, είναι στενά συνδεδεμένες με την πρακτική, που είναι καθοριστική για την τέχνη. Είναι αυτό που μας διασαφηνίζει και δικαιολογεί το φαινόμενο του θεατή που βγαίνει από την αίθουσα προβολής διαφορετικός απ' ό,τι ήταν όταν μπήκε».

Σ. Μ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ

Αν δεχτούμε μια τέτοια δυνατότητα της κινηματογραφικής τέχνης τότε έχουμε αμέσως έναν πολύ σοβαρό λόγο για να ασχοληθούμε μαζί της. Είναι λοιπόν αυτονόητο ότι μια μεθοδολογική προσέγγιση του κινηματογράφου μέσω μιας κριτικής-αναλυτικής αντιμετώπισής του στο αισθητικό και ιδεολογικό του επίπεδο επιβάλλει όχι μόνο τον μεμονωμένο δεσμό ενός θεατή ικανού να κρίνει, να συγκρίνει και να αποφαίνεται —εν τέλει να σκέπτεται— αλλά και ένα είδος συλλογικής θέασης που πραγματοποιείται, όχι εξ αιτίας του γεγονότος ότι παρακολουθούμε από κοινού ένα κινηματογραφικό έργο, αλλά επειδή αποκαθίσταται μια δια-λογική επικοινωνία είτε με κάποιον άλλον θεατή, είτε με κάποιο έντυπο μέσο.

Έπειτα αν αναλογιστούμε την πολυσύνθετη και πολυεπίπεδη φύση της παγκόσμιας παραγωγής —που ένα μικρό ή μεγάλο τμήμα της γνωρίζουμε κι ε-

γραφία. Συγκεκριμένα, η φετινή κριτική επιτροπή, με το πρόσχημα του «χαμηλού φετινού επιπέδου των ταινιών Super 8» (!), συνέστησε μ' έναν απροκάλυπτο τρόπο τον αποκλεισμό γενικά των ταινιών Super 8 από τις επόμενες διοργανώσεις του φεστιβάλ και δε βράβευσε καμία (!) τέτοια ταινία από τις 20, που συμμετείχαν συνολικά φέτος, γεγονός που κατακρίθηκε έντονα τόσο από το κοινό, όσο και από το σύνολο του κινηματογραφικού κόσμου, που παραβρέθηκε στη φετινή διοργάνωση. Παράλληλα, αν και δε θέλουμε να πιστεύουμε ότι από πλευράς της οργανωτικής επιτροπής υπήρχε κακή πρόθεση, ο τρόπος της παρουσίασης των ταινιών αυτών, έμμεσα νομιμοποίησε το φετινό αποκλεισμό τους από το φεστιβάλ.

Η πρωτοβουλία του φεστιβάλ για την παρουσίαση και προβολή των ταινιών Super 8 από την αρχή της διοργάνωσής του, αποτέλεσε μια σημαντική συμβολή στη διάδοση της ερασιτεχνικής δημιουργίας, που είναι πρωταρχικός παράγοντας για την ανάπτυξη σωστής και ισορροπημένης κινηματογραφικής παιδείας στον άνθρωπο, γιατί ανατρέπει τη στεγνή, μονοσήμαντη σχέση κινηματογράφος - θεατή, που σήμερα είναι κυρίαρχη. Κατά τη γνώμη μας, μια ενέργεια αποκλεισμού των ταινιών αυτών, όχι μόνο δε συμβάλλει στην απομυθοποίηση του κινηματογράφου, αλλά αναπαράγει την εσφαλμένη λογική της κινηματογραφικής βιομηχανίας, που απαιτεί το θεατή - δέκτη, παθητικό, κινηματογραφόφιλο. Κρίνουμε δε απαραίτητο να παραθέσουμε αυτούσια τη δικαιολογημένη διαμαρτυρία - ανακοίνωση των ερασιτεχνών δημιουργών του Super 8, που διατυπώθηκε αμέσως μετά την απονομή των βραβείων στις ταινίες των 16 και 35 mm:

«Εμείς, οι ερασιτέχνες δημιουργοί ταινιών Super 8, που

συμμετέχουμε στο 8ο φεστιβάλ της Δράμας, διαμαρτυρούμαστε εντονότατα για τη, με απροκάλυπτο τρόπο, φετινή υποβάθμιση και αδιαφορία για τις ταινίες μας, που κορυφώθηκε τόσο με τη μη απονομή βραβείων από την κριτική επιτροπή, όσο και με τον έμμεσο αποκλεισμό του κοινού από την παρακολούθησή τους, λόγω των ακατάλληλων συνθηκών και ωρών (3-5 μ.μ.) προβολής τους.

Εκφράζουμε τις έντονες ανησυχίες μας, ότι οι ενέργειες αυτές, που συμπίπτουν με τη φετινή προσπάθεια για επισημοποίηση του φεστιβάλ, αποσκοπούν στον παραγωνισμό των ταινιών Super 8 από το θεσμό, με στόχο τη μετατροπή του σε χώρο επαγγελματικών επιδιώξεων και κερκτικής προβολής, ανάλογο μ' εκείνον της Θεσσαλονίκης, απομακρύνοντάς τον από τον αρχικό του σκοπό, με τον αποκλεισμό κάθε προσπάθειας για την ερασιτεχνική δημιουργία.

Οι δημιουργοί Super 8, που συμμετέχουν στο 8ο Φεστιβάλ Δράμας»

Τελειώνοντας, εκείνο που πρέπει να υπογραμμισθεί, παίρνοντας για παράδειγμα το φεστιβάλ της Δράμας, άσχετα από την επισημοποίησή του ή όχι, που θα αποτελέσει προβολή για την πόλη της Δράμας και ίσως μερικών ατόμων, είναι το γεγονός πως, με ανάλογες προσπάθειες, αν υπάρχει λίγη διάθεση, κέφι και μεράκι, είναι δυνατό να στηθούν πάμπολλες τέτοιες πετυχημένες εκδηλώσεις σε κάθε γωνιά σ' ολόκληρη την Ελλάδα, χωρίς να έχουν απαραίτητα το χαρακτήρα ενός φεστιβάλ. Με τέτοιες προσπάθειες από προσωπικές και ομαδικές πρωτοβουλίες και μόνο, όπως αποδεικνύεται, είναι δυνατή η καλλιέργεια και η επιδίωξη ενός ψηλού επιπέδου κινηματογραφικής παιδείας.

ΘΩΜΑΣ ΜΠΟΝΤΙΝΑΣ



ΘΕΡΙΝΑ ΣΙΝΕΜΑ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΟΥ ΘΟΔΩΡΟΥ ΡΙΓΓΑ, Προέδρου της Πανελληνίας Ένωσης Επαγγελματιών Θερινών Κινηματογράφων (Μέλος της Ομοσπονδίας Κινηματογράφων), πάνω στα προβλήματα των Θερινών Σινεμά (Το κείμενο που ακολουθεί αποτελεί σύνοψη της συζήτησης που έγινε με τον Μηνά Ταταλίδη).

— Κατ' αρχήν θεωρώ τιμή μου, την θέση μου ως προέδρου των Θερινών κινηματογράφων, αυτών που ψυχαγωγήσαν και πρόσφεραν πνευματική τροφή σε ολόκληρες γενές. Σήμερα, αυτό το κατ' εξοχήν λαϊκό ψυχαγωγικό θέσμο, έφτασε στο οριακό σημείο της ύπαρξής του (με κίνδυνο να εξαφανιστεί), για λόγους που θ' αναπτύξω παρακάτω. Πριν απ' όλα τονίζω ότι οι θερινοί κινηματογράφοι θα πρέπει επιτέλους να θεωρηθούν πολιτιστικό είδος εν ανεπαρκεία και γι' αυτό μια προστατευτική πολιτική εκ μέρους της Πολιτείας θεωρείται απολύτως επιτακτική. Τα προβλήματα των Θερινών κινηματογράφων είναι πολλά, αλλά θα αναφερθώ στα κυριότερα. Πρώτα απ' όλα αντιμετωπίζουμε το σοβαρότερο πρόβλημα ενός ευνοϊκού κλίματος καθώς και της επαγγελματικής στέγης, πρόβλημα που ασφαλώς επεκτείνεται και στις χειμερινές αιθουσές. Ζητάμε, λοιπόν, μια ειδική ρύθμιση που να προβλέπει πολύ μεγαλύτερο χρόνο ελεύθερης παραμονής, από την στιγμή που ο ιδιοκτήτης του συγκεκριμένου χώρου θα ζητήσει την απελευθέρωσή του από τις κινηματογραφικές εγκαταστάσεις. Διότι η μεταστέγαση ενός κινηματογράφου, με τις σημερινές συνθήκες, είναι, βεβαίως, μια πολύ δύσκολη υπόθεση

(Ανυπαρξία ελεύθερων χώρων, γραφειοκρατικές δυσκολίες για την έκδοση σχετικών αδειών, αδυναμία μεταφοράς κηπιαίων που κοσμούν τους θερινούς κ.λπ.). Δεύτερο πρόβλημα ζωτικής σημασίας που αντιμετωπίζουμε, είναι ο γνωστός, φυσικά, ανταγωνισμός της τηλεόρασης με την προβολή αξιόλογων κινηματογραφικών ταινιών σε ζώνες εκπομπών που συμπιπτουν ταυτόχρονα με το πρόγραμμα λειτουργίας των θερινών σινεμά. Εδώ θα ήθελα να επισημάνω ότι αφού, ούτως ή άλλως, δεν περιμένουμε η κρατική τηλεόραση να λάβει υπ' όψιν της ένα τέτοιο ζήτημα, θα ήταν δυνατόν να υπάρξει η απαλλαγή μας από τον φόρο δημοσίων θεαμάτων ως μέτρο θεσμικής - κοινωνικής - οικονομικής προστασίας της ψυχαγωγίας και γιατί όχι και μόρφωσης του λαού (στις περιπτώσεις, τουλάχιστον, κινηματογράφων τέχνης). Έτσι, η σχετική οικονομική άνεση θα επιτρέψει στους επιχειρηματίες να βελτιώσουν σημαντικά τις συνθήκες προβολής, χρησιμοποιώντας καινούργιες κόπιες και μηχανήματα.

Τρίτο θέμα σχετικό με τα μηχανήματα (προβολής κ.λπ.) είναι οι υψηλότερα δασμοί που επενεργούν αποτρεπτικά για την προμήθειά τους - σε αντικατάσταση, εννοείται των παλιών.

Τέταρτο πρόβλημα, που προέκυψε τελευταία, είναι η εκδηλούμενη τάση να αναγερθούν σχολεία στην θέση των θερινών κινηματογράφων, έστω κι αν αυτό αφορά δύο ή τρεις περιπτώσεις. Τέλος θέλω να επισημάνω, ότι κάθε προσπάθεια άλλωστε των θερινών κινηματογράφων ξεκινάει από το νομικίστικο επιχείρημα ότι η ύπαρξη της οθόνης -που φυσικά δεν είναι τίποτα άλλο από ένα ορθογώνιο επίπεδο με ελάχιστο όγκο- συνιστά αιτία αποχαρκτηρισμού του θερινού κινηματογράφου ως ακάλυπτου χώρου, ανοίγοντας έτσι τον δρόμο για την εφαρμογή διατάξεων της πολεοδομίας κ.λπ., με σκοπό την, εν τέλει, κατάργηση αυτού του χώρου. Σήμερα έχουν απομείνει εκατόν σαράντα (140) θερινοί κινηματογράφοι στην Αττική, αληθινές εστίες αναψυχής και πνευματικού προβληματισμού, μέσα στην υποβαθμισμένη, σε όλα τα επίπεδα, πρωτεύουσά μας.

δω— θα διαπιστώσουμε ότι, συγκριτικά, ο κριτικός λόγος που αρθρώνεται απέναντί της είναι συντριπτικά αμελητέος.

Φυσικά αντιπαρερχόμαστε την ανάγκη να επιχειρηματολογήσουμε υπέρ της ανάπτυξης ενός εύρωστου κριτικού κινηματογραφικού λόγου αφού είναι απόλυτα φανερό η σπουδαιότητά του. Κι αυτό γιατί όταν αναφερόμαστε στον «κριτικό κινηματογραφικό λόγο», ουσιαστικά εννοούμε την ανάπτυξη ενός κοινωνικού-πολιτικού λόγου που εδραιώνει διαλεκτικά το εποικοδόμημα της δημιουργικής σκέψης. Επομένως η σημαντικότητά του προηγείται αποφασιστικά εκ των προτέρων. Εδώ διευκρινίζουμε ότι αυτή η κυριαρχική διάσταση, της ανάπτυξης του «κριτικού κινηματογραφικού λόγου» συνάγεται επαγωγικά από την ίδια την ουσία του κινηματογράφου ως έκφραση του πραγματικού: του ανθρώπου και της κοινωνίας σε όλες τις δυνατές εκφάνσεις της ζωικής ενέργειας.

Ακόμη η αδυναμία να εκφραστεί δυναμικά ένας κριτικός λόγος δομημένος πάνω στην προβληματική και τις οξυτάτες αντιφάσεις της ελληνικής πραγματικότητας από τα μέχρι τώρα εκδιδόμενα κινηματογραφικά περιοδικά, που ειρήσθω εν παρόδω, συνήθως περιορίζονταν να μεταφέρουν αδόκιμα την προβληματική της Γαλλικής, Αμερικανικής ή όποιας άλλης κινηματογραφικής σχολής στα καθ' ημάς δρώμενα, μας οδήγησε να προχωρήσουμε στην άρθρωση ενός αυτοδύναμου κριτικού κινηματογραφικού λόγου που να εμπεριέχει διαλεκτικά την εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου αλλά και κάθε εθνικού κινηματογράφου που αποσκοπεί στην αυτογνωσία.

Το κείμενο αυτό, στάλθηκε στο Δήμο της Αθήνας, ορίζοντας το στίγμα του περιοδικού με αφορμή την έκθεση Αθηναϊκού Περιοδικού Τύπου που ο Δήμος οργανώνει. Το δημοσιεύουμε εδώ, ως ενδεικτικό των προβληματισμών μας για τις απαιτήσεις που έχουμε εμείς οι ίδιοι από το έντυπο που τελικά διαμορφώνουμε).

ΖΗΤΩ ΟΙ ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ

Αν θέλατε να ανατρέξετε στις πηγές της κινηματογραφικής δημιουργίας, είτε να απολαύσετε σημαντικές κινηματογραφικές εκφράσεις που σήμερα, μόνο από σύμπτωση μπορεί να προγραμματισθούν (ευτυχώς και έτσι) στην κρατική τηλεόραση, υπάρχει η φετινή σαιζόν η δυνατότητα να το κάνετε.

Fondu au noir

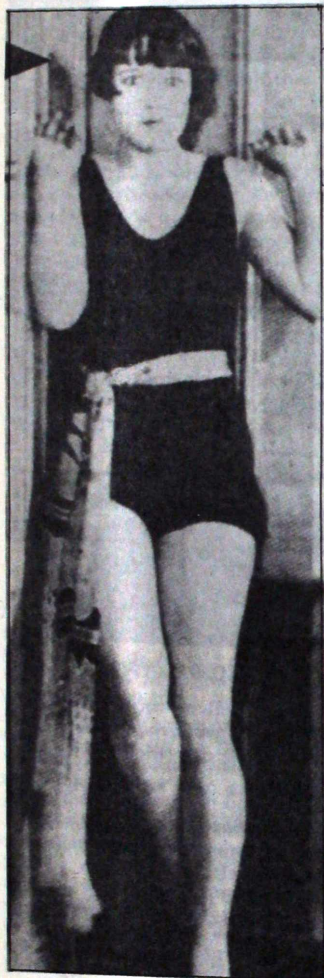
ΑΝΔΡΕΑΣ ΒΕΛΙΣΣΑΡΟΠΟΥΛΟΣ



Πέθανε, με το τέλος του Σεπτέμβρη, μετά από βραχύχρονη μάχη με τον καρκίνο ο σκηνοθέτης Ανδρέας Βελισσαρόπουλος, σε ηλικία μόλις 38 χρόνων. Έχοντας σπουδάσει ιστορία της τέχνης στην Αμερική και πολιτικές επιστήμες στο Παρίσι, αρχίζει να ασχολείται με τον κινηματογράφο. Το 1975 κάνει σε Super -8 την «Όπερα», που την επόμενη χρονιά, μεγεθυμένη στα 16 mm προβάλλεται στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπου και παίρνει το βραβείο της Πανελληνίας Ένωσης Κριτικών. Η βιωτική μέριμνα, ωστόσο, δεν του επέτρεψε να συνεχίσει την αναζητησιακή του πορεία στον κινηματογράφο, αναγκάζοντάς τον να ασχοληθεί με συμβατικά ντοκυμανταίρ για την τηλεόραση.

Ωστόσο, ο Ανδρέας Βελισσαρόπουλος δεν εγκατέλειψε τις αναζητήσεις στη ζωή και στην τέχνη. Παράδειγμα τα δεκάδες κείμενα που δημοσιεύει στο «Σύγχρονο Κινηματογράφο», στο «Αντί», στο «Αμφί», στην «Ελευθεροτυπία», τη «Liberation», στο «Σχολιαστή», που μας τον γνωρίζουν ως έναν τολμηρό δημιουργό και αναζητητή του καινούργιου σ' όλους τους τομείς της έκφρασης.

ΛΟΥΙΖ ΜΠΡΟΥΚΣ



Λουίζ Μπρουκς

Στις 8 Αυγούστου η Λουίζ Μπρουκς πέθανε από καρδιακή προσβολή. Η μεγάλη ντίβα του βωβού κινηματογράφου, που, ωστόσο, μαγεύει ακόμη τους οπαδούς των ταινιοθηκών κινηματογράφου, που ώθησε τον Άδωνι Κύρου να γράψει πως αυτή η γυναίκα είναι «ένα κάλεσμα για να σκοτώσουμε ό,τι δεν είναι έρωτας, τα στήθη της, που μετά βίας καλύπτονται από φτερά ή μεταξωτά υφάσματα, αποτελούν την πιο φλογερή πρόκληση...» αλλά και τον μαίτρ του ερωτικού κόμικ Guido Cserax να αναπαράσχη με τη μορφή της τη «Βαλεντίνα» του δεν υπάρχει πια.

Η Μπρουκς γεννήθηκε το 1906 στο Τσεριβίλ του Κάνσας κι από πολύ νωρίς άρχισε να δείχνει ενδιαφέρον για το χορό. Πάιρνει μέρος σαν χορεύτρια σε μεγάλες επιθεωρήσεις του Μπρόντγουεϊ, όπως τα «Σκάνδαλα του Τζορτζ Χουάιτ» και τα «Φόλις» του Ζίγλφιλντ, στο πλάι του Γουίλ Ρότζερς και του Γ. Κ. Φιλντς. Το 1925 έκανε την πρώτη της εμφάνιση στον κινηματογράφο, στην ταινία «Ο δρόμος των ξεχασμένων αντρών», ενώ την επόμενη χρονιά γύρισε έξι ταινίες, ανάμεσά τους και τις: «Η Αμερικανίδα Αφροδίτη» και «Είναι το παλιό παιχνίδι του στρατού» του Έντουαρντ Σάδερλαντ (τον οποίο θα παντρευτεί για ένα σύντομο διάστημα), στο πλάι του διάσημου κωμικού Φιλντς.

Στα είκοσί της μόλις χρόνια, η Μπρουκς κατάφερε να γίνει διάσημο αστέρι, λανσάροντας ακόμη και τη δική της κόμμωση: τα μαύ-

ρα, κοντά, ίσια, σαν «περικεφαλαία» μαλλιά. Ενώ η ταινία της «Ένα κορίτσι σε κάθε λιμάνι» (1928) που γυρίζει για τον Χοκς, κι όπου ερμηνεύει μια «μοιραία γυναίκα», θα σταθεί αιτία να τη δει ο Γερμανός σκηνοθέτης Γκέοργκ Βίλχελμ Παμπστ, που θα της προτείνει το ρόλο της μοιραίας Λούλου, στην κινηματογραφική διασκευή του θεατρικού έργου του Βέντεκιντ. Ο ρόλος αυτός της ελεύθερης γυναίκας που ο έρωτάς της καταστρέφει διάφορους άντρες πριν η ίδια πεθάνει στην αγκαλιά του Τζακ του Αντεροβγάλη, έδειξαν το μεγάλο ταλέντο της Μπρουκς και την έκαναν διάσημη σ' ολόκληρο τον κόσμο. Με την ίδια ικανότητα και ένα πραγματικό μαγνητισμό η Μπρουκς θα ερμηνεύσει και την πρωταγωνίστρια της επόμενης ταινίας του Παμπστ, «Το ημερολόγιο ενός χαμένου κοριτσιού» (1929), όπου η δεκαεξάχρονη ηρωίδα περνάει διάφορες δοκιμασίες κοντά στους άντρες που την εκμεταλλεύονται, πριν τελικά βρει την ελευθερία της σ' έναν οικοσυστήμα που διευθύνει η ίδια (η τολμηρή θέση της ταινίας προκαλεί την επέμβαση της λογοκρισίας, όπως την είχε προκαλέσει κι ένα χρόνο πιο πριν η «Λούλου»).

Την επόμενη χρονιά η Μπρουκς γυρίζει στη Γαλλία την πρώτη της ηχητική ταινία «Η ελιά» (1930) κι ύστερα γυρνάει στο Χόλιγουντ, όπου όμως η αντικομφορμιστική στάση της, στέκεται αιτία να υποβιβαστεί σε ρόλους δεύτερης κατηγορίας ταινιών ή σε μικρότερους ρόλους άλλων, συνη-



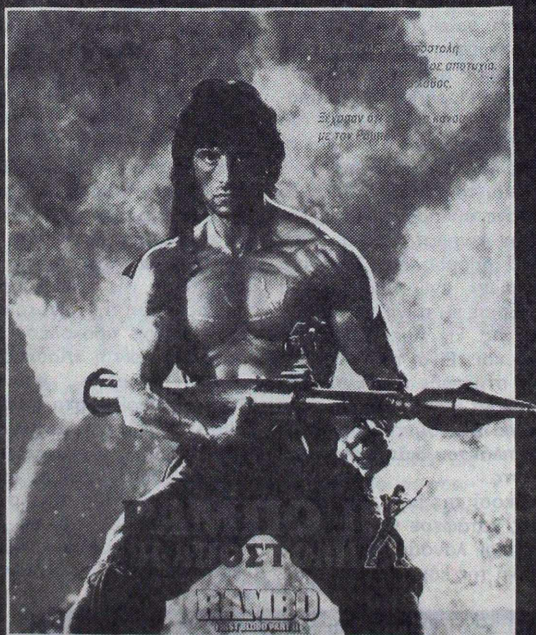
Η. Α. Μπρουκς εμπνέει τον Γκούνινο Κρέπαξ

Ο κινηματογράφος «Αλκυονίδα», γνωστός για την εμμονή του στην ποιότητα, προγραμματίσει για τα χειμωνιάτικα απογεύματα του Σαββάτου και της Κυριακής κάποιες κλασικές ταινίες που αξίζει να τις ξαναδούν όσοι τις είδαν (ή ξανα-είδαν) πριν από καιρό, αλλά κυρίως, να τις γνωρίσουν οι νέοι θιασώτες της κινηματογραφοφιλίας.

Ταινίες του Αϊζενστάιν, του Ντοβζένκο, του Κουροσάβα, του Μιζογκούτσι, του Όζου, του Ντράγιερ, του Ουέλς, του Τσάπλιν, του Αντονιόνι, των Ταβιάνι και πολλών άλλων, μας προαναγγέλλουν οι οργανωτές των προβολών αυτών.

«Όσοι πιστοί...» Λοιπόν, τα Σάββατο και τις Κυριακές, ώρα 4μ.μ., θα είμαστε στην «Αλκυονίδα».

ΟΡΓΑΝΩΣΤΕ ΜΕ ΚΑΘΕ ΤΡΟΠΟ ΤΟ ΜΠΟΥΚΟΤΑΖ ΑΥΤΗΣ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ



MARIO KASSAR and ANDREW VAJNA present
SYLVESTER STALLONE "RAMBO: FIRST BLOOD PART II"
DIRECTED BY JAMES CAMERON
CASTING BY RICHARD CRENNA CHARLES NAPIER STEVEN BERKOFF PRODUCED BY JERRY GOLDSMITH COSTUME DESIGNER MARIO KASSAR AND ANDREW VAJNA
EDITED BY SYLVESTER STALLONE AND JAMES CAMERON MUSIC BY KEVIN YARBE EXECUTIVE PRODUCERS DAVID MORRELL
PRODUCED BY BUTZ FEITSHANS BASED UPON THE CHARACTER CREATED BY GEORGE A. COUSMANTOS FILMED IN PANANISON
A TOLSON PRODUCTION
© 1985 TOLSON PRODUCTIONS AND MARIO KASSAR AND ANDREW VAJNA

θισμένων παραγωγών («Δημόσιος κίνδυνος υπ. αρ. 1» του Γουέλμαν, κ.ά.) Η τελευταία της ταινία ήταν ένα γουέστερν β' κατηγορίας, στο πλάι ενός τότε άγνωστου Τζον Γουέιν (1938). Στα 32 της χρόνια η Λουίζ Μπρουκς αναγκάζεται να εγκαταλείψει τον κινηματογράφο, για ν' ασχοληθεί, για ένα διάστημα, με τη διεύθυνση ενός χοροδιδασκαλείου και την εμφάνισή της σε ραδιοφωνικές εκπομπές. Στα μέσα της δεκαετίας του '50 μερικοί φίλοι της χρειάστηκε να τη βοηθήσουν οικονομικά για να μπορέσει να επιβιώσει και να επανέλθει στη δημοσιότητα προς τα τέλη της ίδιας δεκαετίας με την επαναπροβολή των ταινιών της στη Γαλλική Ταινιοθήκη και αργότερα στις ταινιοθήκες όλου του κόσμου.



ΑΔΩΝΙΣ ΚΥΡΟΥ

Ο δημιουργός της ταινίας «Το μπλόκο» σκηνοθέτης Άδωνις Κύρου, πέθανε στο Παρίσι σε ηλικία 62 ετών.

Ο Κύρου πήγε στη Γαλλία στο τέλος της δεκαετίας του '40. Αρχικά εργάστηκε σαν ανταποκριτής ελληνικής εφημερίδας.

Το 1953 με μερικούς νέους σουρεαλιστές δημιούργησε το περιοδικό «Η ηλικία του σινεμά». Στη συνέχεια εξέδωσε το «Σουρεαλισμός και σινεμά» και «Έρωτας και ερωτισμός στο σινεμά». Συνεργάστηκε επίσης με το περιοδικό «Ποζιτίφ» ενώ εξέδωσε και τον περίφημο «Οδηγό του θεατή».

Εκτός από το «Μπλόκο» που είχε σαν θέμα του το γνωστό μπλόκο της Κοκκινιάς γύρισε το 1972 την ταινία «Ο καλόγερος».



Ο Ο. Ουέλλες από τον «άρχοντα του τρόμου»

Ο θάνατος του Όρσον Ουέλλες είναι μια βαρεία απώλεια για τον κινηματογράφο. Η απώλεια μιας ιδιοφυΐας που τόλμησε, σε καιρούς δύσκολους ν' αναμετρηθεί, τόσο με τον κοινωνικό περίγυρο και την παντοδύναμη βιομηχανία του κινηματογραφικού θεάματος, όσο και με την ίδια τη γλώσσα του κινηματογράφου, την οποία αμφισβήτησε αλλά και προχώρησε.

Γεννημένος το 1915 στο Κενόσκ του Ουίσκόνσιν, έζησε τα παιδικά του χρόνια στο Σικάγο. Προβλήματα υγείας, ταξίδια, ο θάνατος των γονέων του και η έφεσή του για το θέατρο και τον Σαίξπηρ, γρήγορα τον ωθούν στον κόσμο του θεάματος. Πρωταγωνιστής Σαίξπηρικός στο Δουβλίνο πρώτα και κατόπιν στο Σικάγο, γίνεται διάσημος όταν μια ραδιοφωνική του εκπομπή, βασισμένη σε μια φανταστική εισβολή εξωγήινων, πανικοβάλλει τον πληθυσμό της πόλης με τεράστιες συνέπειες.

Αμέσως έπειτα, καλείται στο Χόλλυγουντ, όπου και κατασκευάζει την πρώτη του ταινία, με άξονα τη ζωή και την προσωπικότητα ενός παντοδύναμου και αμφιλεγόμενου ανθρώπου

της εποχής του: του μεγαλοεκδότη Χρυστ. Με την ταινία αυτή — «Ο πολίτης Κρίν» — μένουν πίσω αφηγηματικές συμβάσεις όπως το μοντάζ των ατραξιόν ή η κλιμακωτή αφήγηση που είχε υιοθετήσει το Χόλλυγουντ, ενώ εισάγεται για πρώτη φορά στον κινηματογράφο το πλάνο - σεκάνς.

Στη συνέχεια, μέσα από συνεχείς αντιφάσεις και συγκρούσεις κάνει τις εξής ταινίες: «Οι υπέροχοι Άμπερσονς» (1942), «Ο εγκληματίας» (1946), «Η κυρία από τη Σαγκάη» (1947), «Μάκβεθ» (1948), «Οθέλλος» (1951), «Ο κ. Αρκάντιν» (1955), «Ο άρχων του τρόμου» (1958), «Η Δίκη» (1962), «Φάλσταφ» (1966), «Αθάνατη ιστορία» (1968), «Αλήθειες και ψέματα» (1973), «Κινηματογράφοντας τον Οθέλλο» (1977).

Άφησε ανολοκλήρωτες τις ταινίες «Είναι όλα αλήθεια», (1941), «Δον Κιχώτης» (1957), «Η άλλη πλευρά του ανέμου» (1972).

Έπαιξε σε πολλές ταινίες ως ηθοποιός. Ανάμεσά τους: «Ο τρίτος άνθρωπος», «Το μαύρο τριαντάφυλλο» «Ναπολέων». «Κάψτε το Παρίσι», «Άνθρωπος για όλες τις εποχές», «Ο ναύτης του Γιβραλτάρ», «Κατς 22».

ΠΟΥ ΒΡΙΣΚΕΤΑΙ Ο ΝΤΑΝΙΛΟ ΤΡΕΛΕΣ;

ΓΙΑΤΙ ΤΟΝ ΦΑΧΝΟΥΝ ΣΤΑ ΒΟΥΝΑ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ;

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

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

Ποιες ελπίδες έχει ο Εγγλέζος πλουζίστας ΒΕΕ που ψάχνει να βρει τη μαγική ανδαλουσιάνικη μουσική του Ντανίλο Τρέλες;

Είναι αλήθεια ότι η Σωτηρία υπήρξε ερωμένη του Ντανίλο Τρέλες;

Γιατί ο βιολόγος Φρανσουά κάνει ειδικές μελέτες πάνω στον αλεπουδάνθρωπο;

ΠΟΙΟΣ ΕΙΝΑΙ ΛΟΙΠΟΝ Ο ΝΤΑΝΙΛΟ ΤΡΕΛΕΣ;

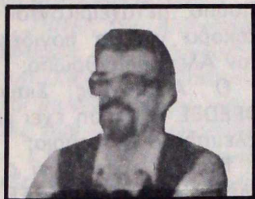
Είναι η καινούργια ταινία του Σταύρου Τορνέ που θα δούμε γρήγορα στις κινηματογραφικές αίθουσες. Με τον Στέλιο Αναστασιάδη, την Σωτηρία Λεονάρδου κ.ά.

... ΘΩΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ: «ACTION»

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος εργάζεται πυρετωδώς για την δημιουργία της νέας κινηματογραφικής του μαρτυρίας.

Το θέμα της ταινίας, σε σενάριο που επεξεργάστηκε ο ίδιος, αναφέρεται πάνω στην προβληματική ενός ανθρώπου της εποχής μας, και φιλοδοξεί να προσεγγίσει τον εσωτερικό του κόσμο. Για τον ρόλο αυτού του προσώπου ο σκηνοθέτης προσανατολίζεται προς τον Ιταλό ηθοποιό Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι εξαιτίας της υψηλής ερμηνείας που απαιτείται.

Η διάσπαση δεν είναι διέξοδος



Ο Πάνος Παπακυριακόπουλος, εκπρόσωπος της «ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΗΣ ΠΑΡΑΤΑΞΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ» μιλάει για τις εξελίξεις στην Εταιρία Ελλήνων σκηνοθετών, τη διάσπασή της, την αναβάθμισή της

Η Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών (ΕΕΣ) από τότε που ιδρύθηκε είχε, εκτός από την καλλιτεχνική και πνευματική αναβάθμιση του χώρου και κάποιους άλλους, πιο «γήινους» στόχους, όπως το ασφαλιστικό, σύνταξη-πράγματα που σε ανατολή και δύση θεωρούνται αυτονόητα. Κατά συνέπεια πήρε το χαρακτήρα σωματείου εργασιακών σχέσεων για να μπορεί κυρίως να διεκδικήσει το ασφαλιστικό κι έτσι τη βρήκε η έλευση του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία. Έκτοτε, σχεδόν αυτοματοποιήθηκε η υπαγωγή της ΕΕΣ στη δικαιοδοσία του Ν. 1264 (του γνωστού «αντί-330»), όπου όμως, βρέθηκε να έχει στο δυναμικό της αρκετά τακτικά μέλη, που λογικά δεν θα 'πρεπε να είναι μέλη με πλήρη δικαιώματα ενός οποιουδήποτε επαγγελματικού σωματείου. Υπήρχε λοιπόν η ανάγκη να γίνει μια εκκαθάριση μητρώων με στόχο την επαγγελματική εξυγίανση του σωματείου μας.

Σε βάρος όμως αυτής της ανάγκης, ο Ν. 1264, μέσα στη μέρμηνά του να εκδημοκρατήσει το Συνδικαλιστικό Κίνημα, όριζε ότι σε ένα εργατικό ή εργασιακό σωματείο δεν μπορεί να υπάρχουν δόκιμα και τακτικά μέλη, αλλά οποιοσδήποτε έχει 40 ένησημα απασχόλησης στον κλάδο που έχει δηλώσει, μπορεί να γίνει τακτικό μέλος, οπότε βέβαια, από τότε κι έπειτα, ο κίνδυνος συγκεκριμενοποιήθηκε, όχι μόνο να υποχρεωθούμε να θεωρήσουμε όλα μας τα μέχρι την ψήφιση του νόμου ('82) μέλη τακτικά, αλλά στο μέλλον να υποχρεωθούμε ακόμη να θεωρήσουμε τακτικά μέλη ανθρώπους που με 40 ένησημα δεν θα είχαν καμιά επαγγελματική προϋπόθεση να είναι ούτε βοηθοί —40 ένησημα μπορείς να πάρεις αυτή τη στιγμή κάνοντας ο,τιδήποτε σ' ένα γύρισμα. Αυτό βέβαια άρχισε να αντιστρατεύεται το χαρακτήρα και τη φυσιογνωμία της

ΕΕΣ ως σωματείο κατοχύρωσης ουσιαστικά της ιδιότητας του δημιουργού, των πνευματικών δικαιωμάτων κλπ. Αδιέξοδο λοιπόν, αλλά κάπου και ψευτοπρόβλημα...

ΑΝΑΒΟΛΕΣ

Όμως, η δυσарέσκεια στους κόλπους των σκηνοθετών ξεκινάει από πολύ βαθύτερα και πολύ γενικότερα αίτια, που αυτή τη στιγμή συγκλίνουν στο γεγονός ότι δεν έχει ψηφιστεί ο νόμος για τον κινηματογράφο (συνεπώς δεν υπάρχει θεσμικό πλαίσιο για την ανάπτυξη του κινηματογράφου), ότι δεν έχει ακόμη εξυγιανθεί ο τρόπος χρηματοδότησης κλπ.

Βέβαια μια πάγια συνήθεια στους καιρούς μας, όταν υπάρχει μια στενότητα και μια δυσарέσκεια, είναι να στρέφονται κάποιες ομάδες εναντίον άλλων ομάδων αντί όλοι μαζί να στραφούν προς τους φορείς που τις τύχες τους καθορίζουν. Κάπως έτσι πολώθηκε και στα δικά μας η αντίθεση μεταξύ δυσарεστημένων δημιουργών γιατί δεν δημιουργούσαν μέσα σε συνθήκες ευνοϊκές και δημιουργών μισο-ευχαριστημένων, οι οποίοι εργαζόντουσαν με μόνιμη σχέση ή με σχέση αορίστου χρόνου στην τηλεόραση. Αυτοί οι δεύτεροι, είναι λογικό, δε διεκδικούσαν τα ίδια πράγματα με όσους δούλευαν στον κινηματογράφο... Κι όμως, ήταν μια σύγκρουση της οποίας τις επιπτώσεις θα μπορούσαμε να είχαμε αποφύγει αν, πολύ νωρίς και πάντως έγκαιρα, η συνδικαλιστική παράταξη του ΚΚΕ που τότε είχε την πλειοψηφία έσπευδε να κάνει αυτή την εκκαθάριση μητρώων, η οποία και αναγκαία ήταν και δεν υπήρχε αντίρρηση. Πλώς, δημιουργούσε μια αναβλητική διαδικασία

και μανουβράριζε, αποφεύγοντας να δημιουργήσει δυσαρέσκειες.

Η ΕΕΣ έχει γύρω στα 300 εγγεγραμμένα μέλη. Αν γίνει εκκαθάριση μητρώων μένουν 150-180 μέλη και απ' αυτά ενεργά ως προς το επάγγελμα μπορεί κανείς να πει ότι είναι 120-130. Τα υπόλοιπα μέλη κανείς δεν ξέρει πόσο είναι ενεργά ως προς το επάγγελμα. Ενεργά δε ως προς την ΕΕΣ είναι στο σύνθηδες ποσοστό των συνδικαλιστικών κινητοποιήσεων —όταν υπάρχουν αρχαιρεσίες, δηλ. μια φορά το χρόνο, ψηφίζουν ίσως και όλα, όταν πάλι υπάρχει μια γενικότερη δράση (γενικές συνελεύσεις, ψηφίσματα, κινητοποιήσεις) τότε συμμετέχουν 40-50 μέλη, όπως γίνεται άλλωστε σ' αυτές τις περιπτώσεις.

ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ

Με μια συνολική εικόνα της κατάστασης της ΕΕΣ, ας ξαναγυρίσουμε στο ιστορικό: ειπώθηκε ότι υπήρχε ανάγκη εκκαθάρισης μητρώων και κυρίως καθορισμού της φυσιογνωμίας της ΕΕΣ ως σωματείου, που πραγματικά ήταν παράνομο, με την έννοια της υπαγωγής του στο Ν. 1264, διότι ήταν ο,τιδήποτε άλλο εκτός από εργασιακό σωματείο, δεδομένου ότι τα 95% των μελών του αρμόβονταν εκδίδοντας δελτίο παροχής υπηρεσιών. Το άλλο 5% ήταν οι λεγόμενοι μόνιμοι ή με σχέση ασπίστου χρόνου εργαζόμενοι στις ΕΡΤ.

Η πλειοψηφία των σκηνοθετών καταλάβαινε πολύ καλά ότι:

1. Έπρεπε να γίνει κάτι για να κατοχυρωθεί αυτή η ιδιομορφία της έκδοσης δελτίων παροχής υπηρεσιών και ταυτόχρονα της επικόλλησης ενσήμων του ΙΚΑ, κάτι που άλλος νόμος επιβάλλει ο οποίος δεν συγκρούεται με το Ν. 1264, αλλά ουσιαστικά στο επίπεδο της ίδιας της ΕΕΣ, συγκρούεται πια η φύση της με το ν. 1264.

2. Με την ευκαιρία θα γινόταν και μια εκκαθάριση μητρώων, πράξη εξυγιαντική, για το επάγγελμα του σκηνοθέτη-δημιουργού, και,

3. Αναγκαστικά πλέον, αν και με λύπη μας θ' αποχαιρετούσαμε κάποιους συναδέλφους μας, οι οποίοι διάλεξαν να είναι υπάλληλοι στην τηλεόραση και κατά συνέπεια δεν μπορούσαν να συνταχισθούν και να συντονιστούν με τις δικές μας διεκδικήσεις, που είτε κάνουμε σινεμά, είτε τηλεόραση, το κάνουμε πάντα με μια αυξημένη ηθική, οικονομική και οργανική ευθύνη.

ΕΥΑΛΩΤΗ ΠΛΕΙΟΨΗΦΙΑ

Είπαμε ότι στις διάφορες διαδικασίες υπήρξε μια όξυνση κι ένα αδιέξοδο. Έγιναν και μια και δυο και τρεις γενικές συνελεύσεις για να βρεθεί μια λύση σ' αυτό το νομοτεχνικό αδιέξοδο, στο ότι δηλ. δεν ξέραμε ποια νομική φόρμουλα μπορούσε να καλύψει και να κατοχυρώσει την ιδιομορφία μας. Η μετατροπή της ΕΕΣ σε σωματείο ελευθέρων επαγγελματιών που ζητούσαν πολλοί συνάδελφοι σήμαινε αλλαγή στους σκοπούς της εταιρίας, οπότε χρειαζόταν αυξημένη πλειοψηφία. Η απλή τροποποίηση από την άλλη μεριά του καταστατικού, εκτός από την ιδιομορφία, όσο αφορά το νόμο, που συνιστούσε —απαιτούσε τροπολογία σε κάποιο νόμο του υπουργείου Εργασίας— κινδύνευε να δημιουργήσει προϋποθέσεις ακυρότητας από μέρους του προέδρου πρωτοδικών των τροποποιήσεων του καταστατικού που καταθέταμε, διότι ανακάλυπνε το πρόβλημα. Δεν μπορεί, σου λέει, οι ελεύθεροι επαγγελματίες να συνδικαλιζούνται σ' ένα εργασιακό σωματείο, όπως δεν μπορεί να συνυπάρχουν και με εργαζόμενους μόνιμο ή με σύμβαση.

Κάπου εκεί, σε μια γενική συνέλευση υπήρξε πλειοψηφία μιας μόνο ψήφου, επικράτησε κάποιο αδικαιολόγητο πείσμα και η διαδικασία προσέγγισης των απόψεων αναστάληκε γι' άλλη μια φορά, ώστε να συζητηθούν τα προβλήματα σε νέα συνέλευση, τον Οκτώβριο. Εκεί έγινε η πρώτη κόντρα. Υπογράφηκε ένα πρωτόκολλο από 52 συναδέλφους (ανάμεσα στους οποίους και η παράταξη στην οποία ανήκω), που υποχρέωνε το Δ.Σ. της ΕΕΣ να συγκαλέσει, τουλάχιστον, έκτακτη γενική συνέλευση για να ξανασυζητήσει το πρόβλημα. Θεωρήθηκε φυσικά απαράδεκτο η ρευστή πλειοψηφία μιας ψήφου να αναστείλει για τον Οκτώβριο την επαγγελματική εξυγίανση της ΕΕΣ (τη στιγμή που μας έκαιγε), αλλά και στο επίπεδο των αρχαιρεσιών, της αλλαγής ηγεσίας με βάση το νέο τροποποιημένο καταστατικό.

Η «ΔΙΑΣΠΑΣΗ»

Η έκτακτη αυτή γ.σ. έγινε και με ψήφους 56 προς 46 (επί συνόλου παρόντων μελών 102) ψηφίστηκε η διάλυση της ΕΕΣ και η ανασύστασή της αμέσως μετά, υπό άλλη μορφή και με την ίδια επωνυμία, ώστε να περιέλθουν στο νέο φορέα τα περιουσιακά στοιχεία του παλιού και το αρχείο. Όμως και αυτή η πλειοψηφία δεν κρίθηκε καταστατικά επαρκής για να ισχύσει η διάλυση — απαιτούνταν τα 3/4 των ψήφων. Τότε, πολλοί συνάδελφοι σκηνοθέτες, νιώθοντας μπλοκαρισμένοι, αποφά-

οσαν την ίδρυση ενός νέου σωματείου ελεύθερων επαγγελματιών, χωριστού και αυτόνομου απ' την ΕΕΣ. Στην ίδρυση του σωματείου αυτού συνέβαλαν μέλη της τής παράταξής μας, της «Ανεξάρτητης Παράταξης Σκηνοθετών».

Ωστόσο, εμείς, η Κομματική Ομάδα του ΚΚΕ εσωτερικού, που συμμετέχουμε στην πιο πάνω παράταξη, ενώ μέχρι τότε συμμετείχαμε ισότιμα σ' όλες τις διαδικασίες, κρίναμε και αποφασίσαμε ότι δεν ήταν θετική ενέργεια η αποχώρησή μας απ' την ΕΕΣ (κι αυτό, όχι γιατί φοβηθήκαμε τη διάσπαση και θελήσαμε να κρατήσουμε πάση θυσία την ενότητα, η ενότητα πληρώνεται ακριβώς αν είναι πλαστή. Ούτε βεβαίως δεν αποχωρήσαμε, εκφράζοντας την τάση συνεννόησης του κόμματός μας με το ΚΚΕ, τάση που φημολογείται ότι ισχύει μετά τα νέα εκλογικά δεδομένα στα μαζικά κινήματα). Πιστεύουμε ότι ο συμβιβασμός που μας προτάθηκε ήταν θετικός και ξεμπλοκάρει τις διαδικασίες (εδώ πολύ σημαντικό μέσο πίεσης υπήρξε το καινούργιο σωματείο), μια που ανήγαγε σε αιχμιακό ζήτημα την κατοχύρωση του σκηνοθέτη ως δημιουργού και παραγωγού πνευματικού έργου ενώ έκανε την υπαγωγή του σωματείου στον Αστικό Κώδικα, ανεξάρτητα αν υπήρχε χώρος επέμβασης του Ν. 1264. Αυτό προσέγγισε πολύ το καθεστώς μιας εταιρίας ελεύθερων επαγγελματιών, χωρίς και να τους ονομάζει έτσι, μια που εμάς μας ενδιέφερε με τη συνδικαλιστική μας πρακτική (το ίδιο ενδιέφερε άλλωστε τώρα όλες τις παρατάξεις), να δημιουργήσουμε ένα νομικό αδιέξοδο στην κυβέρνηση, αναγκάζοντάς την να πάρει τις ευθύνες της απέναντι στην ιδιομορφία του κλάδου των σκηνοθετών.

Να μην μας διαφεύγει το γεγονός ότι, ανεξάρτητα απ' το τι είδους εργασιακή σχέση φέρεται να έχει ο σκηνοθέτης, στο επίπεδο της ΕΟΚ και του δευτεροβάθμιου συνδικαλιστικού μας οργάνου, της FERA, τροποποιούνται τα καταστατικά των σωματείων των σκηνοθετών για να κατοχυρώνεται τόσο η εργασιακή τους ιδιότητα αλλά, κυρίως, και παράλληλα το δικαίωμά τους να προστατεύουν το πνευματικό τους έργο και να θεωρούνται αυτόνομοι δημιουργοί.

Πάντως, σε περίπτωση που αναγνωρισθεί αυτή η τροποποίηση του καταστατικού από τον πρόεδρο των πρωτοδικών (τροποποίηση που εγκρίθηκε με ομόφωνη γνώμη των παρατάξεων) τότε δημιουργείται ένα πρωτοποριακό νομοθετικό προηγούμενο επί ευρωπαϊκού επιπέδου: δίνεται η δυνατότητα σε ομάδες ανθρώπων απασχολούμενων με διάφορους τρόπους και με διάφορες εργασιακές σχέσεις να συνυπάρχουν σ' ένα σωματείο που κατοχυρώνει, διεκδικεί και προστατεύει και ουσια-

στικά την ιδιότητά τους ως πνευματικών δημιουργών.

Στο μεταξύ, το λεγόμενο άλλο σωματείο μήκε στη ζωή μας. Το λέω «λεγόμενο» για να σεβαστώ την κατάσταση όπως είναι αυτή τη στιγμή, γιατί, απλούστατα, το ιδρυτικό του δεν έχει ακόμα αναγνωρισθεί από το πρωτοδικείο. Αν γίνει αυτή η αναγνώριση και κατοχυρωθεί η νομική του οντότητα, τότε θα έχουμε ένα δεύτερο σωματείο σκηνοθετών στη χώρα που θα είναι ισότιμο και με το οποίο, πιστεύω, δεν θα σταματήσει ποτέ ο διάλογος.

ΠΕΡΙ ΚΡΙΤΗΡΙΩΝ

Όσο για τα κριτήρια που προβλέπονται για την εγγραφή νέων μελών στην ΕΕΣ, πρέπει να λεχθεί ότι, εισάγεται επιτέλους η ιδιότητα του δοκίμου μέλους (κάτι που βγάζει απ' το αδιέξοδο την ΕΕΣ, να δέχεται ως ισότιμα μέλη άτομα που έχουν 40 ένσημα στον κινηματογράφο, που δημιουργεί όμως τον κίνδυνο να πει ο πρωτοδικής: «μα δεν είστε εργασιακό σωματείο, τότε ομολογήστε ότι είστε σωματείο ελεύθερων επαγγελματιών». Σ' αυτό εμείς θ' αντιταχθούμε, θα κάνουμε έφεση, θα πάμε στον Άρειο Πάγο μέχρι να κατοχυρωθεί το ιδιόμορφο «νομικό πλάσμα» του **σωματείου δημιουργών, ανεξάρτητα απ' τις εργασιακές σχέσεις που το διέπουν**). Ως προς τον χαρακτήρα των δοκίμων μελών, σ' αυτό δε διαφέρουμε απ' το νέο σωματείο.

Τα κριτήρια, απ' την άλλη, για τα τακτικά μέλη της ΕΕΣ είναι **ποιοτικά** και **ποσοτικά**. Ποιοτικά κριτήρια όμως είναι δύσκολο να υπάρξουν στο συνδικαλισμό, είναι δηλ. δύσκολο να πει ένα καταστατικό του σωματείου μας ότι π.χ. ο Α σκηνοθέτης έχει κάνει μια καλή ταινία, τι σημαίνει αυτό; Ο ελιτισμός επίσης είναι έξω απ' το πνεύμα μας —έξω κι απ' το πνεύμα βεβαίως και του άλλου σωματείου— κι αυτό διατυπώνεται σε μια παράγραφο του καταστατικού για να προληφθούν οι αντιδράσεις που γεγονός ότι ακόμη κι αν έχει κάποιος τα τυπικά και ουσιαστικά προσόντα του επαγγελματία σκηνοθέτη, δε δικαιούται να είναι μέλος της ΕΕΣ, εάν και εφ' όσον οι τόσες ώρες προγράμματος ή το τόσο μήκος φιλμ κλπ δεν αποσκοπούσαν στην παραγωγή συγκεκριμένου πνευματικού αποτελέσματος. Άρα, οι σκηνοθέτες αυστηρά καταγραφικών προγραμμάτων (ποδόσφαιρο, προεκλογικές συγκεντρώσεις, ειδήσεις κλπ) πράγματι δεν μπορεί να είναι μέλη ενός καλλιτεχνικού-πνευματικού σωματείου σαν την ΕΕΣ.

Τα ποσοτικά κριτήρια, απ' την άλλη μεριά, ουσιαστικά αναφέρονται στη **minimum** δημιουργική δουλειά των υποψήφιων νέων μελών της ΕΕΣ.

Κι όμως κινείται...

(Εισαγωγή στην τέχνη και την τεχνική
του κινούμενου σχεδίου)



του Δ. Τράγγαλου

Ο πράσινος γάτος σφίγγει στο «χέρι του» ένα μικρό κίτρινο ποντικάκι και το ανεβάζει γρήγορα προς το ανοιχτό στόμα του. Φαίνεται ότι για το γάτο «ο αγώνας τώρα δικαιώνεται». Το ποντικάκι δε δείχνει να νοιάζεται και πολύ για όλα τούτα. Έχει άλλα σχέδια στο μυαλό του. Πράγματι, γλιστράει απ' το «χέρι» του, εκείνος βρίσκεται στο πάτωμα, πιάνει την ουρά του γάτου και μ' ένα πήδημα τη βάζει στο χέρι του γάτου χωρίς να καταλάβει τίποτα. Ο γάτος δαγκώνει με δύναμη και η συνέχεια είναι πια γνωστή. Ο γάτος απ' τους πόρους σηκώνεται στο ταβάνι.

Η παρακάτω σκηνή, θα μπορούσε κάλλιστα να ήταν ένα κομμάτι από ένα «έγχρωμο μίκυ μάους» ή απ' αυτά που οι κινηματογράφοι παλιότερα έπαιζαν «εκτός προγράμματος» και που σαν από μηχανής θεοί έπεφταν στην πιο κατάλληλη στιγμή για να ηρεμήσουν τους αγανακτισμένους θεατές που μη μπορώντας ν' αντέξουν το πρόγραμμα του επόμενου μήνα, τις διαφημίσεις και τα ελληνικά επίκαιρα, είχαν ήδη αρχίσει να «κράζουν» τον μηχανικό προβολής.

Τι είναι όμως, ποια είναι τα γνωρίσματα αυτών των ταινιών και πόσα πράγματα αλήθεια γνωρίζουμε γι' αυτές τις ταινίες που με τα πρώτα καρρέ έκαναν τη σκοτεινή αίθουσα ν' αποχτήσει μια άλλη διάσταση;

Εδώ κάνω μια παρένθεση για να τονίσω ότι στόχος των σημειώσεων αυτών είναι να δώσουν στον αναγνώστη μερικές βασικές γνώσεις για το τι είναι το κινούμενο σχέδιο, ούτως ώστε και αυτοί που δε γνωρίζουν τίποτα γι' αυτό ν' αποχτήσουν μια πρώτη εικόνα για το είδος που μόνο σύμπτωση ιστορική μπορεί να το κατατάξει σαν ένα ακόμα κινηματογραφικό είδος και που πολύ σωστά μερικοί το θεωρούν σαν όγδοη τέχνη.

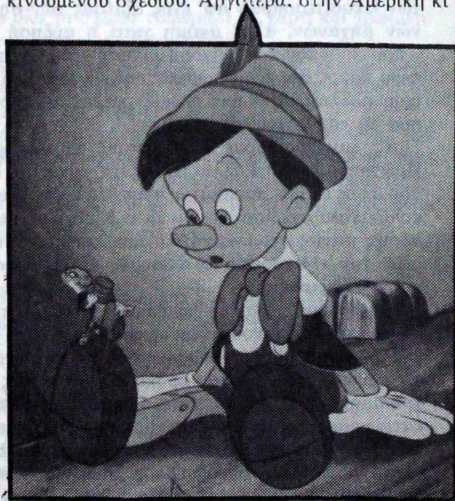
Θεού θέλοντος λοιπόν και περιοδικού επιτρέποντας θα ξαναγράψουμε σ' ένα απ' τα επόμενα τεύχη κάτι πιο ειδικό.

ΔΙΑΔΡΟΜΗ

Τα κινούμενα σχέδια, cartoons ή animation —ταινίες εμπύχωσης— (ο τελευταίος αυτός ορισμός ανήκει στους μεγάλους δημιουργούς της σχολής του Ζάγκρεμπ) πρωτοεμφανίστηκαν στη Γαλλία το 1892, δηλαδή πιο πριν απ' τις πρώτες ταινίες Λυμιέρ το

1895, έτσι μόνο ιστορική σύμπτωση με το σινεμά υπάρχει και όχι συγγένεια στη δομή.

Για τους πρωτοπόρους του είδους μπορούμε να πούμε τα εξής: Ο Εμίλ Ρενώ το 1892 στη Γαλλία παρουσίασε στο φανταστικό θάλαμό του τις χάρτινες λουρίδες πάνω στις οποίες είχε σχεδιάσει εικόνες που η κάθε μια διέφερε ελάχιστα απ' την προηγούμενή της και με κατάλληλους καθρέφτες «ζωντάνευε» ιστορίες που διαρκούσαν μέχρι δεκαπέντε λεπτά. Σωστά λοιπόν ο Εμίλ Ρενώ θεωρείται ο πατέρας του κινούμενου σχεδίου. Αργότερα, στην Αμερική κι α-



Γουόλτ Ντίσνεϋ: Πινόκιο

φοῦ είχαν βγει οι πρώτες ταινίες στο σινεμά, οι ορίζοντες για το κινούμενο σχέδιο άνοιξαν όταν ο Στιούαρτ Μπλάγκτον αξιοποιώντας μια εφεύρεση κάποιου τεχνικού, με την οποία μπορεί με την μηχανή λήψης να φωτογραφίζει μια - μια εικόνα - τις εικόνες ξεχωριστά—αντί για τη συνεχή λήψη των δεκά εικόνων το δευτερόλεπτο, γυρίζει τα πρώτα κινούμενα σχέδια.

Στα 1909 γυρίζει το «Μαγικό στυλό» στο οποίο φαίνεται ένα στυλό που σχεδιάζει μόνο του. Ο χώρος που πραγματικά πρόσφερε τότε στο κινούμενο σχέδιο ήταν οι εφημερίδες μεγάλης κυκλοφορίας που με τα κόμικς που καθημερινά δημοσίευαν σε συνέχειες (strip) είχαν δημιουργήσει ένα κατάλληλο έδαφος.

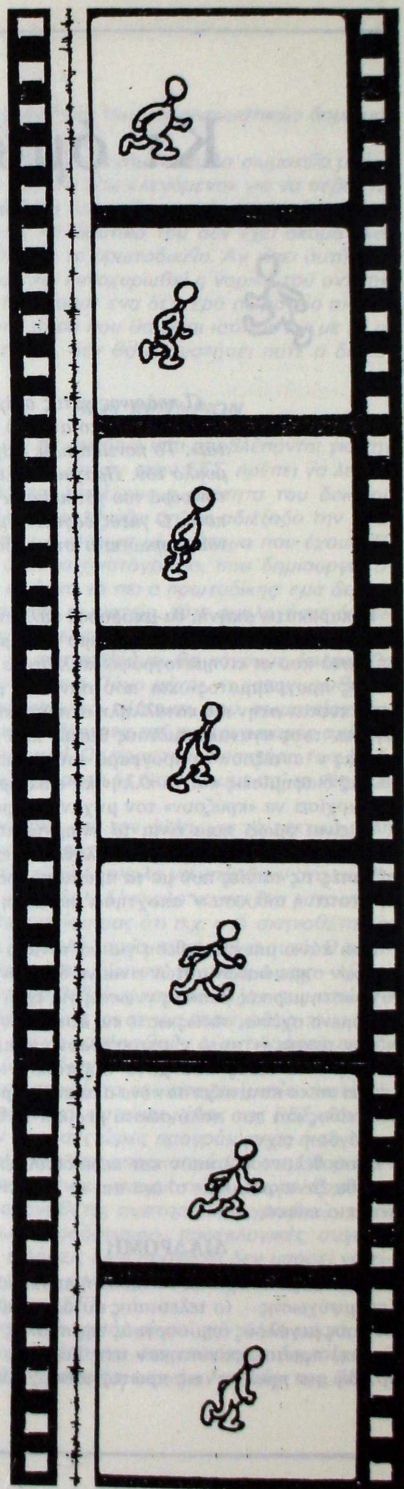
Η βιομηχανοποίηση του κινούμενου σχεδίου αρχίζει μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο με τη μαζική παραγωγή ταινιών από τις εταιρίες λανσάροντας παράλληλα και τους γνωστούς μας σήμερα ήρωες.

Θα ξανακάνω μια παρένθεση για να διευκρινίσω κάτι που έγραψα παραπάνω, για την ταχύτητα δεκαέξι εικόνων στο δευτερόλεπτο.

Την εποχή εκείνη η λήψη γινόταν με ταχύτητα δεκαέξι καρρέ ανά δευτερόλεπτο, το ίδιο και η προβολή, ενώ σήμερα η λήψη αλλά και η προβολή γίνεται με εικοσιτέσσερα καρρέ ανά δευτερόλεπτο. Η διαφορά αυτή στις ταχύτητες έχει σαν αποτέλεσμα μια παλιά ταινία που παίζεται με σημερινές μηχανές να φαίνεται αφ' ενός γρήγορη στην κίνηση, αφ' ετέρου «σπαστική». Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι τα δεκαέξι καρρέ για να προβάλλονται με την ταχύτητα των εικοσιτεσσάρων αφ' ενός εξαιτίας των σημερινών μηχανών, αλλά ακόμη γιατί η αύξηση τους—που προϋποθέτει γρήγορη κίνηση—σε εικοσιτέσσερα καρρέ δεν είναι αριθμός που να αποτελεί άκραιο πολλαπλάσιο των δεκαέξι καρρέ, μ' αποτέλεσμα τη «σπαστική κίνηση».

Ας ξαναγυρίσουμε όμως στους πρωτοπόρους. Πρωτοπόρος στη Γαλλία (εκτός απ' τον Εμίλ Ρενώ που όπως είπαμε παραπάνω θεωρείται ο πατέρας του κινούμενου σχεδίου) θεωρείται ο Εμίλ Κολ με διάκοσιες ταινίες στο ενεργητικό του, που το 1910 γυρίζει τον «Μικροϋτσικό Φάουστ» με τη χρησιμοποίηση μαριονετών.

Ας έρθουμε τώρα στο θέμα της τεχνικής. Η τεχνική των ταινιών κινούμενων σχεδίων βασίζεται στην ανάλυση της κίνησης που γίνεται κατά τη ζωγραφική των σχεδίων, εφόσον πρόκειται για ταινίες που χρησιμοποιούμε σχέδια, γιατί όπως θα δούμε παρακάτω υπάρχουν ταινίες animation που δεν χρησιμοποιούν σχέδια, και κατά συνέπεια κατά τη λήψη (φωτογράφιση των σχεδίων) του αρνητικού και στη σύνθεση της κίνησης που γίνεται πλέον κατά την προβολή της ταινίας.





Το να γίνει η ανάλυση της κίνησης δεν είναι όμως και τόσο εύκολη υπόθεση. Σ' ένα πρόχειρο χαρτί σχεδιάζουμε την πορεία που θ' ακολουθήσει ένα κινητό, στην αρχή δε και στο τέλος της πορείας σχεδιάζουμε με ακρίβεια τη στάση που έχει τις στιγμές αυτές το κινητό. Στη συνέχεια χωρίζουμε την πορεία σε διαστήματα, ίσα ή άνισα, μικρά ή μεγάλα, ανάλογα αν θέλουμε να έχουμε αποτέλεσμα στην κίνηση, ομαλή μετατόπιση ή «περίεργη», αργή μετατόπιση ή γρήγορη. Τα κριτήρια πάντως είναι αφενός μεν να είναι συνεχής η κίνηση, εκτός αν επιδιώκουμε το αντίθετο και αφετέρου να τονίζεται κάποιο σημείο ή στοιχείο που θέλουμε. Τέλος φτιάχνουμε το πρώτο σχέδιο, το τελευταίο αλλά και όλα τα ενδιάμεσα, το καθ' ένα πάνω σε ξεχωριστό χαρτί που είναι τρυπημένο με ειδικό μηχανισμό για να εφαρμόζει σε μια μεταλλική ράβδο με δόντια που εξέχουν, τον οδηγό. Έτσι έχουμε σταθερότητα τόσο κατά το σκτισάρισμα όσο και κατά τη φωτογράφιση.

Παραπάνω γράψαμε ότι η ανάλυση της κίνησης δεν είναι και τόσο εύκολη υπόθεση και αυτό είναι γεγονός. Βλέποντας μια ταινία κινούμενων σχεδίων που ενδεχομένως έχει άψογη κίνηση μπορεί ή μάλλον θα μας προκαλέσει κατάπληξη για το πώς έγινε.

Φυσικά ο δημιουργός πρέπει να διαθέτει φαντασία, ικανότητα και χρόνο αλλά πέρα απ' αυτό υπάρχουν βιβλία που κάποιος μπορεί να συμβουλευτεί ή το ψάξιμο σε άλλες ταινίες και στην πιο ακραία και σύγχρονη μέθοδο η χρήση των κομπιούτερς.

Ένα απλό «σπιτικό» κομπιούτερ μπορεί να σου δώσει όλα τα σχέδια σε μια κίνηση ενώ ένα πιο σύνθετο όλα τα σχέδια τυπωμένα σε χαρτί και χρωματισμένα έτοιμα για φωτογράφιση.

Αν παρ' όλα αυτά δε θέλουμε να χρησιμοποιήσουμε κομπιούτερ και η παραγωγή είναι πλούσια τότε μπορεί να γίνει και το εξής.

Με μια μηχανή λήψης κινηματογραφούμε μια ρεαλιστική κίνηση, τυπώνουμε το αρνητικό σε χαρτί και αντιγράφουμε παραποιώντας την κίνηση αυτή. Κάτι τέτοιο έγινε και στο μεγάλο μήκος φιλμ «HEAVY METAL».

ΤΕΧΝΙΚΗ

Είπαμε παραπάνω ότι μια μηχανή λήψης παίρνει 24 φωτογραφίες το δευτερόλεπτο και κατά συνέπεια

Στο σχήμα φαίνεται πώς θα είναι τελικά ένα φιλμ όταν φωτογραφίσουμε 14 σχέδια με τη σειρά που σχεδιάστηκαν και που παριστάνουν ένα ανθρωπάκι να περπατάει.

Το κάθε σχέδιο διαφέρει απ' το προηγούμενό του ελάχιστα τόσο ως προς τη στάση που έχει όσο και ως προς τη θέση που κατέχει μέσα στο κάδρο.

και η μηχανή προβολής προβάλλει 24 φωτογραφίες το δευτερόλεπτο, άρα για να έχουμε μια ταινία ενός δευτερολέπτου διάρκειας πρέπει να έχουμε 24 φωτογραφίες στη σειρά και μια και μιλάμε για κινούμενο σχέδιο θέλουμε 24 σχέδια. Με βάση λοιπόν αυτό για να γίνει μια ταινία δέκα λεπτών χρειαζόμαστε 14.400 σχέδια.

Επαναλαμβάνουμε το νούμερο: 14.400 (!)

Όποιος έχει το κουράγιο ας δοκιμάσει.

Εντάξει μην απογοητευτείτε, γιατί υπάρχουν διάφοροι τρόποι που «απλοποιούν», κάπως τα πράγματα.

Αναφέρω μερικούς απ' αυτούς:

1. Τραβάμε το κάθε σχέδιο δύο φορές. Έτσι για μια ταινία που χρειάζονται 14.400 σχέδια, ακόμη κι αν δεν υπάρχουν άλλοι τρόποι που απλοποιούν τα πράγματα θα θέλαμε 7.200 σχέδια.
2. Ένα ντεκόρ ακίνητο μπορεί να κρατηθεί στην οθόνη για 5 ή 6 δευτερόλεπτα.
3. Δημιουργία ψευδοκίνησης (πάνω σε ένα μόνο σχέδιο) με την κίνηση της μηχανής.
4. Απλοποίηση στο σχέδιο.
5. Κίνηση μόνο σ' ένα μέρος από το όλο σκίτσο, π.χ. το στόμα ενός ανθρώπου όταν μιλάει ενώ ολόκληρο το σώμα παραμένει ακίνητο.

Θα έχετε ίσως να παρακολουθήσουμε κάποια προβολή με ταινίες κινούμενων σχεδίων και ίσως να έτυχε οι ταινίες που είδαμε να ήταν διαφορετικές μεταξύ τους ώστε να μη δικαιολογείται ο ορισμός κινούμενο σχέδιο για όλες αυτές τις ταινίες. Έτσι θεωρούμε απαραίτητο να αναφέρουμε τις διάφορες κατηγορίες με βάση τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν, την τεχνική και φυσικά το αποτέλεσμα.

1. Ζελατίνες χρωματισμένες κάτω από τις οποίες υπάρχει ντεκόρ.
2. Τζάμια χρωματισμένα σε διάφορα, επίπεδα τοποθετημένα και με ξεχωριστό φωτισμό στο κάθε επίπεδο. Αποτέλεσμα σχεδόν ίδιο με την περίπτωση 1. Τα διάφορα επίπεδα χρησιμεύουν για τη δημιουργία αίσθητου βάθους πεδίου. Την τεχνική αυτή χρησιμοποίησε αρκετά ο Ντίσνεϊ.
3. Φιγούρες ζωγραφισμένες σε χαρτόνι και λεπτά κομμένες με ψαλίδι, όπως ο Καραγκιόζης.
4. Σχέδιο και χρώμα απ' ευθείας πάνω σ' ένα διαφανές φιλμ. Την τεχνική αυτή εκμεταλλεύτηκε σωστά ο Mac Lauren. Είναι ευνόητο ότι εδώ καταργείται η μηχανή λήψης.
5. Ξύσιμο ενός μαύρου φιλμ με κάποιο μυτερό αντικείμενο. Όπως στην περίπτωση 4 κι εδώ καταργείται η μηχανή λήψης.
6. Κολάζ από εφημερίδες, χαρτιά και φωτογραφίες.
7. Σύνθεση κάδρου με διάφορα αντικείμενα όπως κύβοι, σφαίρες κλπ.
8. Μαριονέτες.

9. Κούκλες που στερεώνονται στο ντεκόρ με καρφιά.

10. Χρήση κομπιούτερς.

11. Διάφορες πειραματικές ταινίες.

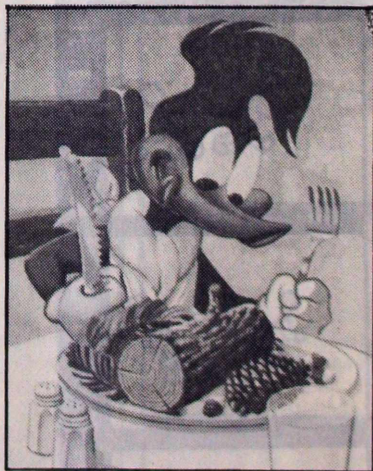
ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΝΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Όπως είπαμε παραπάνω οι ταινίες κινούμενων σχεδίων ονομάζονται και ταινίες «εμπνυχώσεως» (animation). Η δυνατότητα να δώσεις «ζωή», «ψυχή» σ' ένα άψυχο αντικείμενο καθιστά το κινούμενο σχέδιο ενδιαφέρον είδος από τη μια και το διαφοροποιεί από το υπόλοιπο σινεμά από την άλλη, σε σημείο που αν ένα θέμα μπορεί ν' αποδοθεί με ηθοποιούς τότε σίγουρα σε κινούμενο σχέδιο θ' αποτύχει.

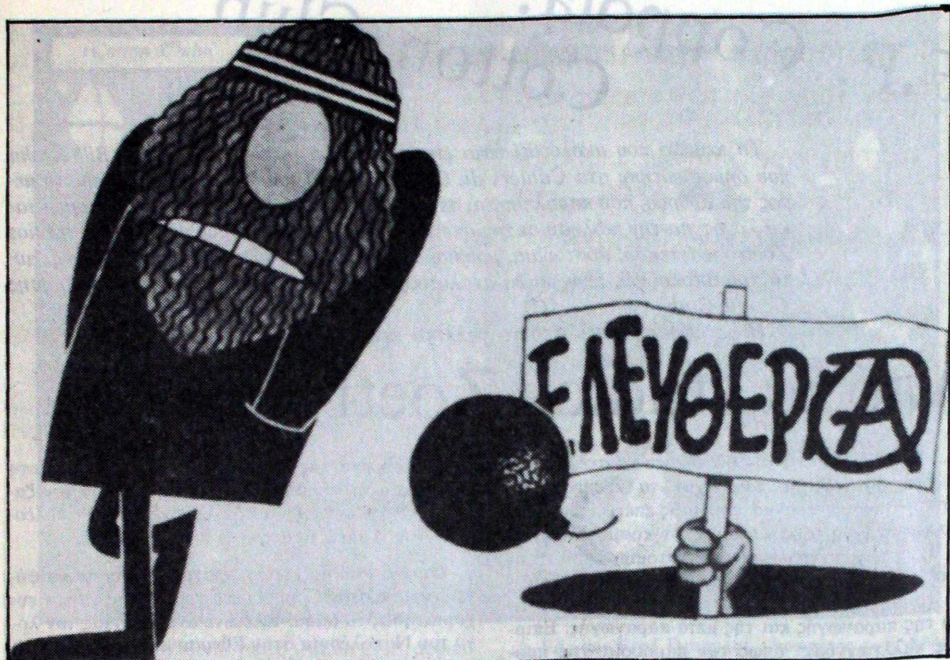
Μ' άλλα λόγια στις ταινίες κινούμενων σχεδίων μεταμορφώνεται η πραγματικότητα —ει δυνατόν δημιουργικά— και δεν αντιγράφεται.

Ακόμη, θα λέγαμε, ότι η πραγματικότητα, μέσα από το κινούμενο σχέδιο παράγεται σύμφωνα με το συγκεκριμένο εκφραστικό στυλ του δημιουργού του και δεν αναπαράγεται με έναν απλό αυτοματισμό συμβατικής αντιγραφής.

Στις ταινίες κινούμενων σχεδίων μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι τα χαρακτηριστικά των τύπων είναι τονισμένα —τόσο τα μορφικά όσο και τα εσωτερικά. Υπάρχει γρήγορος ρυθμός και μικρό μήκος σαν διάρκεια (παρ' όλο που έγιναν και δουλειές που αυτό δεν συνέβαινε ενώ ήταν και αξιόλογες), τονισμός μουσικής, ήχων και θορύβων, δυναμική χρησι-



Γούντι ο τρυποκάρυδος



Ι. Ανανιάδης: «Η τρύπα»

μοποίηση του σχεδίου και του χρώματος, δυνατότητα αλλαγής χώρου-χρόνου με μια αλλαγή του ντεκόρ κλπ.

Το κινούμενο σχέδιο δανειζεται στοιχεία απ' όλες τις άλλες τέχνες, ακόμη κι απ' τις επιστήμες όπως είναι τα μαθηματικά, η φυσική, η ηλεκτρονική.

Το τι συμβαίνει με το κινούμενο σχέδιο στις άλλες χώρες ξεπερνά τις προθέσεις αυτής της εργασίας. Αντίθετα, θα πούμε τι γίνεται στην Ελλάδα μια και είναι ο χώρος που βρισκόμαστε σαν θεατές και σαν δημιουργοί.

Οι λιγοστοί σκηνοθέτες που τόλμησαν κάποια στιγμή να παρουσιάσουν δουλειά στο κινούμενο σχέδιο αφού αντιμετώπισαν την αδιαφορία των αρμόδιων, στράφηκαν τελικά σε άλλες δουλειές είτε σχετικές με το σινεμά (διαφήμιση, ταινίες μεγάλου μήκους), είτε άσχετες με το σινεμά και παρ' όλο που προτάσεις γίνονται συνέχεια και υποσχέσεις δίνονται, πάλι συνέχεια παραμένουμε ακόμη στις υποσχέσεις.

Ο ερευνητής εδώ δεν έχει να ψάξει και πολύ, αρκεί να δει τις ταινίες τις λιγοστές που υπάρχουν στα ράφια των δημιουργών.

Κλείνοντας, για την ιστορία, αναφέρουμε το σύ-

νολο σχεδόν των ελληνικών ταινιών κινούμενων σχεδίων:

Σταμάτη Πολενάκη «Ο Ντούτσε αφηγείται» (1943), Γ. Ρουσόπουλου «Σιγά τους κεραυνούς» (1946), Γ. Διζικιρίκη «Εμψυχες κούκλες» (1964), Θ. Μαραγκού «Τσουφ» (1969), και «Σουτ» (1971), Ιορδάνη Ανανιάδη «Πανδαισία» (1971), Θ. Βαμβουρέλη «Ανθρωπος και ευτυχία» (1973), Ι. Κουτσούρη - Ν. Μυρμιρίδη «Γραμμή» (1973), Μ. Ζαχούρ «Μηχανικό χαμόγελο» (1973), Γ. Σηφianού «Smile» (1974), Α. Κυριτσόπουλου «Μύκονος» (1975), Α. Ψάλλα «Τερμίτες» (1975), Μ. Χολέβα - Σ. Τσικρά «5.684 Καρέ» (1979), Ι. Ανανιάδη «Ζάχος ο Μαζόχας» (1979), Μαρίνου Κάσσου «Πρόλογος για παράσταση Καραγκιόζη» (1979), Σ. Στασινού «Περίπατος» (1979), Ι. Ανανιάδη «Ο κύκλος» (1981), Μ. Χολέβα - Σ. Τσικρά «Ο επίσημος προσκεκλημένος» (1981), Μ. Κάσσου «Πειραματικό» (1982), Μαθητών σχολείου (υπό την εποπτεία του Στ. Στασινού) «Εργαστήρι '82» (1982), Ι. Ανανιάδη «Η τρύπα» (1983), Κ. Καπάκα «Σκηνές» (1984), Δ. Τράγκαλου «215 και μία» (1984), κ.ά.

Σημείωση: Μερικά στοιχεία δανείστηκα απ' το βιβλίο του Γιάννη Ξανθούλη «Το κινούμενο σχέδιο».

F.F. Coppola: Cotton Club

Το κείμενο που ακολουθεί είναι ένα απόσπασμα από ένα άρθρο του Bill Krohn, που δημοσιεύτηκε στα *Cahiers du Cinema* 366, Δεκέμβρης 1984. Στο πρώτο μέρος του άρθρου, που παραλείπεται στην παρούσα δημοσίευση, γίνεται λεπτομερειακά λόγος για την πώληση σε δημοπρασία όλου του υλικού που υπήρχε στα studios Zoetrope (ντεκόρ, κοστούμια, μουβιόλες, μονταζιέρες κλπ). Το δεύτερο μέρος, αυτό που ακολουθεί, περιγράφει αναλυτικά την οικονομική πλευρά της επιχείρησης Cotton Club.

Η μετάφραση έγινε από το γαλλικό κείμενο.

Από τα studios Zoetrope...

... Αυτό μου έδωσε τη δυνατότητα να σκεφτώ πάνω στη δυνατότητα που είχαν τα Zoetrope να διασκορπιστούν, πράγμα που τους επέτρεψε να αφήσουν τα ίχνη τους παντού στον κόσμο του σινεμά. Ίχνη των τεχνικών τους καινοτομιών, από τις οποίες η πιο αξιοσημείωτη είναι η γρήγορη ανάπτυξη της χρήσης, στο Χόλλυγουντ, του βίντεο ως οργάνου της παραγωγής και της μετα-παραγωγής. Επιπροσθέτως καλλιτεχνικές: όπως την παρουσία στις πρόσφατες ταινίες του Wenders, ηθοποιών «κομπολατικών» όπως ο Harry Dean Stanton κι ο Allan Goorwitz (που παίζει στο Cotton Club τον Abbadabba Berwam, ο οποίος υποστήριζε οικονομικά τη λαϊκή κινηματοποίηση, ρόλος που δυστυχώς εξαλειφθηκε μετά από μια διαφωνία σχετικά με το συμβόλαιο) ή ακόμα την παρουσία του Tom Waits στην αινιγματική σεκάνς του Prenom Carmen, όπου το χέρι που κινείται μπροστά στην οθόνη της τηλεόρασης, γίνεται ένα άδαιο σακκί που κινείται μέσα σε μια παλλίρροια από ηλεκτρονικά στοιχεία. Επιπροσθέτως τα μέλη του παλιού του προσωπικού: είναι διασκορπισμένα μα όποια κι αν είναι η δραστηριότητά τους είναι σηματοδευμένη από τις αναμνήσεις τους, τότε πικρές —σαν αυτές ενός παλιού υπεύθυνου των Zoetrope, που πρόσφατα με την ευκαιρία της εξόδου από τα studios αναγκάστηκε να μας θυμίσει το Boat People — τότε αισιόδοξος, σαν αυτές του φίλου μου Phil

Mittel που, έχοντας προσληφθεί στα Zoetrope για τη διεκπεραίωση της αλληλογραφίας, γρήγορα τον ξαναβρήκα να οργανώνει την τουρνέ του «Ναπολέοντα» του Αμπέλ Γκανς.

Όταν ο Phil μάζευε τα πράγματά του για να φύγει, έγραψε στον Coppola ένα γράμμα για να τον ευχαριστήσει, το οποίο τελείωνε αναφέροντας τον λόγο του Ναπολέοντα στην Εθνοσυνέλευση: «Μπορείτε να σκορπίσετε τα μέλη μας στους τέσσερις ανέμους, θα ξαναγεννηθούν από το χώμα σε μια καινούργια ζωή».

Αλλά, την πιο αξιοσημείωτη επιρροή άσκησε η ίδια η προσωπικότητα του Coppola: παρά τις αποτυχίες, οι άνθρωποι της κινηματογραφικής βιομηχανίας ονειρεύονται να γίνουν σαν κι αυτόν. Διάβημα τόσο παρακινδυνευμένο που μπορεί να αποδειχθεί λυτρωτικό. Είναι αναμφισβήτητο ότι χωρίς το παράδειγμα του Coppola, η Gaumont δεν θα είχε διαλέξει να προβάλει τον Don Giovanni στο Cinerama Dome (λάθος που επανέλαβε η Universal όταν πρόβαλε τη δική της ομιλούσα κόπια του «Ναπολέοντα») ο Philippe Kaufman δεν θα μπορούσε ποτέ να φτιάξει ένα φιλμ 26 εκατ. δολαρίων στο Σαν Φραντσίσκο, ο Giorgio Moroder δεν θα μπορούσε ποτέ να δει την Brigitte Helm σαν μια νέα Jennifer Beals κι ο Jack Singer δεν θα γινόταν ποτέ ιδιοκτήτης ενός studio...

... στα studios Astoria

... Ξανασκέφτηκα αυτόν τον τύπο μήνες αργότερα, διαβάζοντας το ενδιαφέρον άρθρο του Michael Daly στο New York magazine για την εξέλιξη και το γύρισμα του The Cotton Club. Η υπόθεση άρχισε μ'

έναν πολύ κοινό τρόπο: ένας άνθρωπος ο Robert Evans, παλιός υπεύθυνος της Paramount, που είχε διαλέξει τον Coppola για να γυρίσει τον Νονό, ήθελε να «κάνει έναν Coppola». Εδώ και χρόνια ο Evans

«Cotton Club»



ήθελε να κάνει μια ταινία για το Cotton Club, μυθικό ξενοχτάδικο του Χάρλεμ της δεκαετίας του '20. Το 1983 ανακοίνωσε ότι όλα ήταν έτοιμα για ένα επικείμενο ξεκίνημα της παραγωγής στη Ν. Υόρκη. Το φιλμ θα ήταν μια εποποιία που θα παρήγαγε και θα σκηνοθετούσε ο ίδιος προσωπικά. Θα χρηματοδοτούνταν από ανεξάρτητα κεφάλαια και θα διανέμονταν από την Orion. Στο τέλος, ο Evans θα ήταν ο ιδιοκτήτης του αρνητικού.

Αυτό που έκανε αρχικά γνωστές τις περιπέτειες που ακολούθησαν, ήταν ο τρόπος με τον οποίο ο Evans βρήκε και χρήματα. Ο Daly μιλά για τον κατάλογο των επενδυτών στους οποίους έγιναν προτάσεις την μια ή την άλλη στιγμή. Αρχίζει από έναν Τυνήσιο δισεκατομμυριούχο, έναν Ολλανδό διαφημιστή, περνώντας από έναν εργοστασιάρχη κατασκευών του Μανχάταν, πολλούς Τεξανούς, έναν παραγωγό ελαφρών τραγουδιών που βρέθηκε νεκρός στην άκρη ενός δρόμου, χωρίς να ξεχνάμε το κράτος του Πόρτο Ρίκο και την Paramount.

Η χρηματοδότηση εξασφαλίστηκε τελικά, χάρις στην εγγύηση που δόθηκε από Αμερικανούς και ξένους διανομείς, χάρις στον ίδιο τον Evans, κάποιον μεγιστάνα ασφαλιστικών εταιριών από το Ντένβερ, τον Victor Sayyah, κι έναν Άραβα έμπορο όπλων, τον Adanad Khasoggi, που βρήκε τα απαραίτητα χρήματα για να πληρώσει τον Mario Puzo, συγγραφέα του Νονού, που έπρεπε να γράψει το σενάριο.

Οι Ed και Fred Doumani, ιδιοκτήτες ενός πολυτελούς ξενοδοχείου στο Λας Βέγκας, έδωσαν τέλος, το βασικό μέρος των κεφαλαίων, όταν ο προϋπολογισμός της παραγωγής άρχισε να μικραίνει ανεξέλεγκτα.

Το βασικό πρόβλημα φαίνεται να είναι, ότι ο Evans στην αρχή δεν διέθετε παρά μόνον ένα όχι λογοτεχνικό βιβλίο σχετικά με το Cotton Club και μια αφίσα, που φτιάχτηκε για να προσελκύσει το ενδιαφέρον των ξένων επενδυτών. Δεν είχε τίποτε άλλο να προτείνει παρά την αόριστη υπόσχεση ότι το τελικό αποτέλεσμα θα έμοιαζε με το Boom Town του Jack Conway (1940). Βλέποντας ότι ο Puzo δεν κατόρθωσε να φτιάξει ένα σενάριο που να ικανοποιεί τους επενδυτές, που γίνονταν νευρικότεροι από μέρα σε μέρα, ο Evans κάλεσε έναν άλλο παλιό του συνεργάτη, τον Coppola, που βάλθηκε να σχεδιάσει κομμάτι-κομμάτι την ταινία, σε συνεργασία με μια μαύρη ηθοποιό, την Marilun Matthews (οι γυναίκες παίζουν μεγάλο ρόλο σ' αυτά τα γεγονότα) και μετά με τον μυθιστοριογράφο William Kennedy. Είδαμε σιγά-σιγά να γεννιέται μια υπόθεση, μ' έναν λευκό μουσικό (Richard Gere) ένα μαύρο χορευτή (Geogory Hines) και τα έτερά τους ημίσεα (Diana Lane και Lonette Mc Kee) σ' ένα φόντο λαϊκής βίας, στο Χάρλεμ της δεκαετίας του '20. Καινούργιες σελίδες του σεναρίου, έβλεπαν άτακτα το φως της ημέρας, όταν ο Evans έπεισε έναν δύστροπο Coppola να πάρει στα

χέρια του τη σκηνοθεσία της ταινίας. Η παραγωγή άρχισε να πραγματοποιείται στα πλατώ των studios Astoria, κοστίζοντας 1,2 εκατομμύρια δολάρια την εβδομάδα.

Εκτεθειμένος μόνιμα σε οικονομικά προβλήματα, περιορισμένος επειδή έπρεπε να γυρίσει ένα μισοτελειωμένο σενάριο, ο Coppola δείχνει να νιώθει εντελώς σαν στο σπίτι του, μέσα σε μια τέτοια κατάσταση που θα είχε τρελλάνει τους περισσότερους σκηνοθέτες. Σύμφωνα με όσα ο Daly έμαθε από τους συνεργάτες του, μπορούμε να τον περιγράψουμε σαν έναν καλλιτέχνη στο ζενίθ των ικανοτήτων του, που αυτοσχεδιάζει και δουλεύει μέσα σ' ένα απόλυτο χάος. Κάτω από την πίεση της στιγμής, μετατρέπεται ένα ξενοχτάδικο για λευκούς σε νάιτ κλαμπ για μαύρους, ούτως ώστε να γυρίσει σκηνές με τον Himes, όταν την πρώτη μέρα του γυρίσματος, ο Gere αποδεικνύεται ασυνεπής. Έδωσε τον μουσικό διευθυντή και προσέλαβε τον τζαζίστα Bod Wilder, που για να δουλέψει έπρεπε να κάνει μια μεγάλη διαδρομή από την Βέρνη στην Ελβετία, όπου ήταν υποχρεωμένος να δίνει παραστάσεις πέντε ημέρες την εβδομάδα. Γύρισε έναν χορό κάτω από τη βροχή στο Χάρλεμ για να πετύχει ένα ατμοσφαιρικό πλάνο, ενώ δεν έμεναν παρά 1,5 εκατομμύριο δολάρια για τις δυο τελευταίες βδομάδες του γυρίσματος.

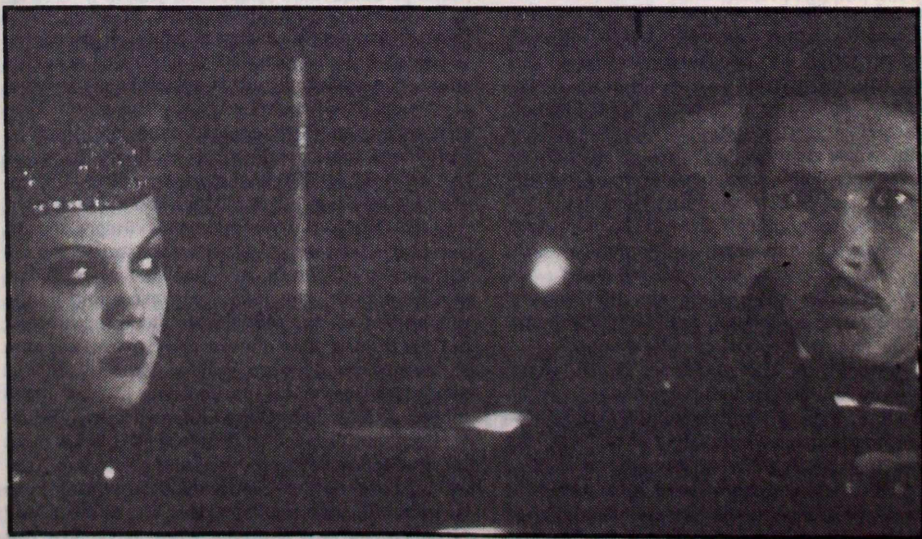
Εν τω μεταξύ οι Doumani δύσπιστοι απέναντι στον Evans έφεραν από το Λας Βέγκας έναν σύνεταίρο, τον Joeu Cusmano, για να επιβλέπει την παραγωγή.

Η εκφοβιστική παρουσία του Cusmano στο πλα-

τώ, έβαλε φρένο στα έξοδα, άλλα λένε ότι ο τελικός προϋπολογισμός αυτής της μουσικής κωμωδίας, που διακινδυνεύει ήδη εξαιτίας του στυλ της, φτάνει παρ' όλα αυτά γύρω στα 47 εκατ. δολάρια.

Ο μεγάλος χαμένος της ιστορίας, χωρίς αυτό να αποτελεί έκπληξη για κανέναν, είναι τελικά ο Evans, ο οποίος κατέληξε να αποποιηθεί τα δικαιώματά του ως παραγωγού μετά από μια σειρά δικαστικές μάχες, που τον έφεραν αντιμέτωπο μαζί με τον Victor Sayyah με τους αδελφούς Doumani, με τον Coppola να καταθέτει υπέρ των Doumani. Τον Αύγουστο, ένα χρόνο αφού άρχισε η παραγωγή, όλα τα μέρη υπέγραψαν μια συμφωνία, σύμφωνα με την οποία οι Doumani θα είχαν το 100% της ιδιοκτησίας του φιλμ, έναντι των 5,8 εκατομμυρίων που δόθηκαν, στον Sayyah και θα πληρώνονταν από τον Evans ένα δάνειο 1,9 εκατομμυρίου. Ο Evans θα διατηρήσει στην οθόνη τον τίτλο του παραγωγού, πράγμα δικαιο, και ο Coppola, που κατά την διάρκεια του μοντάζ του Νονού ήταν υποχρεωμένος να ελέγχεται από τον Evans, διατηρεί αυτή τη φορά τον καλλιτεχνικό έλεγχο της ταινίας. Κατά τη διάρκεια της δικής, σε μια συγκεκριμένη στιγμή, ο Sayyah εκτίμησε το τελικό κόστος του The Cotton Club στα 58 εκατομμύρια δολάρια, πράγμα που σημαίνει ότι η ταινία, που εδώ (εκεί σ.τ.μ.) βγαίνει στις 14 Δεκέμβρη, πρέπει να κάνει 170 εκατομμύρια εισιτήρια για να βγάλει τα έξοδά της.

Τη μετάφραση από τα γαλλικά έκανε ο
ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΚΟΥΡΙΩΤΗΣ



«Cotton Club»: R. Gere, Diana Lane

Για την ώρα είμαστε εξόριστοι



Συνέντευξη
του Francis Ford Coppola
στην εφημερίδα
Liberation (3/1/85)

**LIBERATION: To Cotton Club είναι πιο πα-
ραδοσιακό απ' ότι οι τρεις τελευταίες ταινίες σας
(One From the heart, The Outsiders, Rumble
Fish).**

F.F.Coppola: Επένδουσα δικά μου χρήματα για να
κάνω το One From the heart και καθώς η ταινία δεν
πήγε καλά, χρεώθηκα. Τα χρέη ήταν τόσο μεγάλα,
που αναγκάστηκα να δεχτώ μια δουλειά. Το Cotton
Club είναι ένα μεγαλεπήβολο φιλμ κι εγώ είχα ανά-
γκη από ένα εξίσου μεγάλο μισθό για να πληρώσω
την Chase Manhattan Bank. Εγώ, ήθελα να ξαναρ-
χίσω να γράφω τα δικά μου σενάρια, όμως οι οικο-
νομικές μου δυνατότητες αποφάσισαν διαφορετικά.
Έτσι κι αλλιώς, δεν έχω τη δυνατότητα επιλογής,
για να κάνω «μικρές προσωπικές ταινίες». Τη βιομη-
χανία του κινηματογράφου δεν την ενδιαφέρουν οι
ασυνήθιστες ταινίες, αλλά οι σίγουρες επιτυχίες, για
το κοινό που αυτή δημιούργησε. Έχοντας αυτό υπ'
όψιν, προσπάθησα να κάνω από το Cotton Club, μια
ταινία προσωπική, όσο αυτό ήταν δυνατόν, αφού
μάλιστα επρόκειτο και για μια «επιχείρηση σωτη-
ρίας».

Αλλά στις ΗΠΑ θέλουν όλο και λιγότερο τις
προσωπικές ταινίες. Υπάρχει ένα «τρίπτυχο»,
διανομή-εκμετάλλευση-Τύπος του θεάματος που κα-
νονίζει τα πάντα. Διαφορετικά πρέπει να προσανα-
τολιστείς προς ισχυρότατους προϋπολογισμούς. Ό-
πως το τελευταίο φιλμ του Scorsese.

LIBE: Μια και τό 'φερε η κουβέντα, γνωρίζετε
ότι υπάρχει πιθανότητα, το υπουργείο Πολιτι-
σμού, να βοηθήσει τον Scorsese να κάνει την ται-
νία του για τον Χριστό;

F.F.C: Είναι μια θαυμάσια ιδέα. Όπως τόσα που ε-
πιχειρούνται από αυτήν την κυβέρνηση και κατα-
νοούνται άσχημα. Αλλά το σύστημα που καταδυνα-
στεύει την κουλτούρα στην Αμερική, είναι τόσο ανε-
λαστικό, και τόσο προσανατολισμένο στα γρήγορα
κέρδη, που κάνει πολλά πράγματα αδύνατα.

Κάθε φορά που εμφανίζεται ένα καινούργιο πολι-
τιστικό φαινόμενο, οι καλλιτέχνες είναι οι πρώτοι
που ενδιαφέρονται, κι έχουν μπροστά τους έξι ή ε-
πτά χρόνια, πριν ανακατευτούν τα εμπορικά συμφέ-
ροντα και κανονίζουν τα πάντα. Έτσι έγινε και με

την τηλεόραση στις αρχές της. Τώρα η τηλεόραση έ-
χει αγοράσει τον κινηματογράφο. Από εκεί άλλωστε
προέρχεται αυτή η έλλειψη ποικιλίας. Δεν μπορείτε
να κάνετε σήμερα παρά τρία ή τέσσερα είδη ταινιών,
και τον άλλο χρόνο μόνον ένα ή δύο.

Μέσα σε είκοσι χρόνια έχω κάνει δεκατέσσερις
ταινίες κι ακόμη και οι λεγόμενες «αποτυχίες», είναι
πιστεύω, ενδιαφέρουσες. Αλλά αν θέλω να κάνω ένα
ουδέστερν, μου λένε όχι. Υπάρχει μια πολύ στενή α-
ντίληψη — σχεδόν όσο και στην ΕΣΣΔ — αυτού που
μπορούμε να κάνουμε. Ο Lucas κι ο Spielberg είναι
θαυμάσιοι, τους αρέσει να κάνουν τις ταινίες που κά-
νουν, και τις κάνουν καλά, αλλά για ανθρώπους ό-
πως ο Altman, ή εγώ, που θέλουν να δοκιμάσουν κά-
τι άλλο δεν υπάρχει μέρος που να μπορούν να πάνε.
Δεν μπορεί ούτως ή άλλως να ζω αιωνίως από την ε-
πιτυχία του Nonou ή του Apocalypse now κι αν η ι-
δέα μου ότι υπάρχουν περιθώρια έξι ή επτά χρόνων
ελεύθερης δημιουργίας για κάθε νέο μέσο είναι σω-
στή, μια και είμαι 45 ετών και θα έχω πάντα τόση ε-
νεργητικότητα, ελπίζω ότι ο καινούργιος κόσμος
του ηλεκτρονικού κινηματογράφου θα μου επιτρέ-
ψει να κάνω ταινίες με 500.000 ή 700.000 δολάρια.

**LIBE: Το Cotton Club κόστισε μια περιουσία.
Ήσασταν υποχρεωμένος να δαπανήσετε τόσα
πολλά;**

F.F.C: Είναι σαν να ρωτάτε κάποιον, ο οποίος είναι
φυλακισμένος στο ξενοδοχείο Plaza Athenee, αν εί-
ναι υποχρεωμένος να ξεδεύει 15 δολάρια για ένα χυ-
μό πορτοκαλιού. Είναι το σύστημα μέσα στο οποίο
κολυμπάμε που μας κυκλώνει. Ένα σύστημα μεσα-
ζόντων και συνδικάτων που κάνει το κάθε τι να κο-
στίζει τόσο ακριβά. Εγώ μόλις έκανα την πρώτη μου
τηλεταινία για ένα μικρό TV show που λέγεται Fary
Tale Theater. Διάρκει μία ώρα κι είναι μια μεταφορά
του παραμυθιού του Washington Irving, «Rip van
Winkle». Τους είπα: Αντί να κάνουμε όπως κάνετε
συνήθως, μ' ένα μικρό σκηνικό κάποιου χωριού και
τρεις κάμερες, γιατί δεν με αφήνετε να χρησιμοποιή-
σω τις δικές μου μεθόδους; Κάναμε 5 ημέρες πρόβες
και 5 μέρες γυρίσματα. Είχαμε μια κάμερα που κινη-
ματογραφούσε τον ουρανό και τα σύννεφα, μια άλλη
που κινηματογραφούσε τα βουνά και μια τρίτη για

τους ηθοποιούς. Και στην οθόνη οι τρεις εικόνες μαζί δίνουν την εντύπωση ενός γιγαντιαίου σκηνικού. Εγώ, μπορώ να δουλεύω έτσι, είναι ίσως το μέσο που θα μου δώσει τα οκτώ χρόνια ελευθερίας που χρειάζομαι, πριν αυτοί κανονίσουν τα πάντα.

LIBE: Είπατε ότι το Cotton Club ήταν μια «επιχρήση σωτηρίας». Πώς αυτό;

F.F.C: Το Cotton Club ήταν επίπονη δουλειά, κι ε-ξάλλου γυρίστηκε πολύ γρήγορα. Από την αρχή υπήρχαν πολλοί καυγάδες, πολλοί παραγωγοί, κι όλον αυτόν τον καβό το ταξίμετρο έγραφε, με ρυθμό ενάμισυ εκατομμυρίου δολλαρίων την βδομάδα, σε βάρος του Richard Evans, που πρέπει να πω ότι πραγματικά ήθελε να γίνει το Cotton Club ακόμη κι αν δεν είχε ούτε τα χρήματα, ούτε το σκριπ, κι ότι ήταν επίμονος. Αν ήθελε τον Ρυζο κι ο Ρυζο ήθελε ένα εκατομμύριο δολάρια, έλεγε Ο.Κ. κι έδωσε τό-σες υποσχέσεις, ώστε όταν η ταινία τελικά ξεκίνησε ήταν ήδη αρκετά μπλεγμένη κι αρκετά ακριβή. Εγώ, σαν άνθρωπος του θεάματος, που αγαπούσε αυτήν την ιστορία και αυτό το καστ, θέλησα να κάνω ένα είδος υπερθεάματος σαν εκείνα του Μπρόντγουαϊν.

LIBE: Η επιτυχία σας μεταξύ των κριτικών στην Γαλλία, δεν είναι ένα μειονέκτημα για την εικόνα σας στις Ηνωμένες Πολιτείες;

F.F.C: Από την Αποκάλυψη και μετά, έχω τις κριτι-κές (ιδιαίτερα αυτές με την μεγαλύτερη επιρροή) ε-ναντίον μου. Τώρα δεν τις διαβάζω πια. Μόνο που όταν πηγαίνω στην Τράπεζα να ζητήσω ένα δάνειο, τις διαβάζουν και αυτό γυρνά εναντίον μου. Είμαι καταδικασμένος σε παραγμένες παραγωγές, όπου χρειάζεται ένας έμπειρος σκηνοθέτης που να αγα-πούν οι ηθοποιοί. Αν ο Richard Gere ή η Debra Winger (για την επόμενη ταινία μου) δεν με αγαπού-σαν δεν θα δούλευα.

LIBE: Τότε λοιπόν τι θα κάνετε;

F.F.C: Θα ήθελα να κάνω μια μεγάλη ταινία, η επι-τυχία της οποίας θα μου επέτρεπε να επανέλθω σ' αυτά που έκανα στις αρχές. Θα ήθελα να ξέρω αν μπορώ να γράψω για τον κινηματογράφο κάτι φιλό-δοξο και σύγχρονο. Για παράδειγμα, μ' ενδιαφέρει πολύ η Ρώμη. Η Ρώμη του 67π.Χ., την εποχή του Κικέρωνα και του Κατρίνα, πριν τους μεγάλους εμ-φύλιους πολέμους και την αυτοκρατορία.

Βρίσκω πολλά κοινά σημεία ανάμεσα στις συγ-χρονες ΗΠΑ και σ' αυτήν την εποχή. Θα μου άρεσε



να δουλέψω μια ιστορία 100% νεοϋορκέζικη, με την ιστορία του Κατρίνα κρυμμένη στην τσέπη. Για μέ-να η Αμερική είναι «η αυτοκρατορία του Μίδα», αυ-τή η χώρα έχει τρελλαθεί από το χρήμα. Αλλά το χρήμα είναι σαν το νερό. Είναι απαραίτητο για τη ζωή, αλλά δεν περνάς όλη σου τη ζωή πίνοντάς το. Η κουλτούρα είναι πιο σημαντική. Το 67 η Ρώμη ή-ταν το ίδιο χρεωμένη μέχρι θανάτου. Θα ήθελα να το κάνω αυτό στη σύγχρονη Νέα Υόρκη, όχι αναγκα-στικά με εξωτερικά, δοκιμάζοντας καινούργιες μεθό-δους γυρίσματος, με τους ηθοποιούς που αγαπώ, τους Hackman, Duvall, Pacino, Hoffmann, Rourke. Είναι ένα από τα όνειρα που βλέπω ξύπνιος, αλλά θα μου πάρει ένα χρόνο να το γράψω και θα χρειαστώ λεφτά για να ζήσω επί ένα χρόνο.

LIBE: Τι υπάρχει από το Zoetrope Studios;

F.F.C: Το στούντιο εξαφανίστηκε, αλλά η εταιρία υπάρχει πάντα. Έχει τα δικαιώματα των ταινιών μου και απασχολεί δεκαοκτώ υπαλλήλους. Κρατήσαμε επίσης τον ηλεκτρονικό εξοπλισμό (που χρησιμο-ποιήθηκε στο Cotton Club) και θα τον χρησιμοποιή-σουμε σε συμπαραγωγές, το Mishima του Scader ή το The Vector, την ταινία που πρόκειται να γυρίσει ο γιος μου Gian Carlo. Άλλωστε πληρώνω 3 εκατομ-μύρια το χρόνο, πράγμα που με υποχρεώνει να κινη-θώ. Τίποτε δεν μας εμποδίζει —αν όλα πάνε καλά— να ξαναρχίσουμε τις παραγωγές. Για την ώρα όμως είμαστε εξόριστοι.

Την συνέντευξη πήρε ο Serge Daney
(Την μετάφραση έκανε ο Σπύρος Κακουριώτης)



ΞΕΝΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

ΜΑΞ ΖΑΚΟΜΠ
ΣΥΜΒΟΥΛΕΣ
Σ'ΕΝΑ ΝΕΟ ΠΟΙΗΤΗ



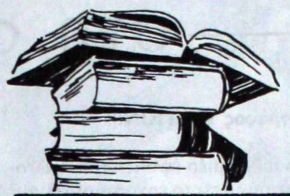
Μετάφραση
ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΩΣΤΙΕΡΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

Μαξ Ζακόμπ
ΣΥΜΒΟΥΛΕΣ Σ' ΕΝΑ ΝΕΟ ΠΟΙΗΤΗ
Εισαγωγή - μετάφραση: Αντώνης Φωστιέρης

εκδόσεις καστανιώτη

Ζ. Πηγής 3, 106 78 ΑΘΗΝΑ, Τηλ : 3601331.

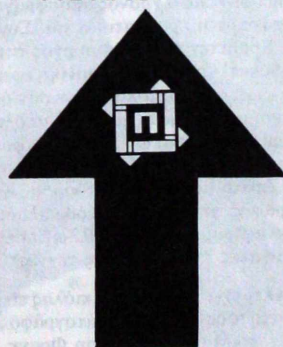


ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΣ

Ένα βιβλιοπωλείο
στο ΧΟΛΑΡΓΟ
που θα το ζήλευε το κέντρο.

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

Μέτωνος 62 ΧΟΛΑΡΓΟΣ
(1η παράλληλος της
Μεσογείων, 3η στάση)
☎ 6523145



Από τη μυθοπλασία στη σημειολογία

του Μηνά Ταταλίδη

1. Ο κινηματογράφος FICTION.

Το 1894 ο Λουί Λυμιέρ έφτιαξε το «πρώτο» φιλμ στην ιστορία του κινηματογράφου. «Οι εργάτες φεύγουν από το εργοστάσιο Λυμιέρ». Το φιλμ προβλήθηκε στις 22 Μαρτίου 1895 στην οδό Μπεν του Παρισιού, μπροστά στην Εταιρεία Ενθαρρύνσεως Εθνικής Βιομηχανίας. Ο κινηματογράφος γεννήθηκε ως αφήγηση.

Το 1924 ο David Wark Griffith έγραφε στο περιοδικό COLLERS: «Δεν υπάρχει συζήτηση πως έναν αιώνα μετά από μας, θα έχει προοδέψει πάρα πολύ το ψυχολογικό δράμα στην οθόνη... θα πηγαίνετε στον αγαπημένο σας κινηματογράφο και θα βλέπετε τους ηθοποιούς διπλάσιους απ' ότι τους βλέπετε τώρα, γιατί η οθόνη θα 'ναι διπλάσια στο μέγεθος κι η ίδια η ταινία διπλάσια επίσης» Η έμφαση της αφήγησης σε υπερμεγέθυνση.

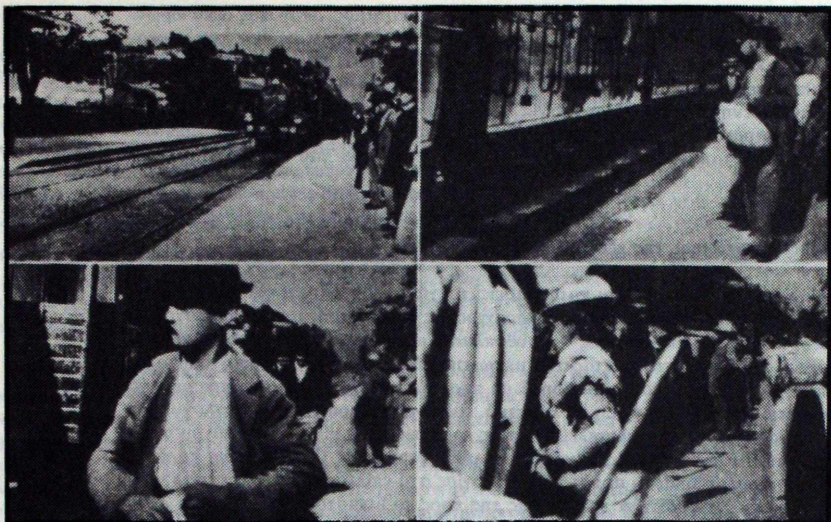
Από τότε μέχρι σήμερα η εξέλιξη του κινηματογράφου κινήθηκε στην ακριβώς αντίθετη κατεύθυνση. Τα προς διπλασίωση μεγέθη του υποπολλαπλασιάστηκαν. Εννοούμε βέβαια αυτή την υποδιαίρεση σαν αποτέλεσμα της συνεχούς μείωσης του κινηματογραφικού κοινού απανταχού των αιθουσών, προς όφελος της μικρής οθόνης. Βέβαια, ήδη διαμορφώνεται η τάση για μια μεγαλύτερη οθόνη σε σχέση με την γνωστή (των 26 ιντσών), αλλά οπωσδήποτε θα είναι πολύ μικρότερη από την γνωστή μας κινηματογραφική.

Παρ' όλα αυτά, η μεταστροφή των σχέσεων παραγωγής οπτικοακουστικού υλικού δεν συνεπάγεται αναγκαστικά το τέλος της κινηματογραφικής έκφρασης αλλά την κατά συνθήκη μεταμόρφωση της τόσο στο επίπεδο παραγωγής (ηλεκτρονικά μέσα), όσο και στο επίπεδο διανομής (βιντεοκασέτα, καλωδιακή T.V., δορυφορική T.V. κ.λ.π.).

Ο κίνδυνος, όμως, για μας, ελλοχεύει αλλού: στην γλωσσική φθορά του κινηματογράφου και ειδικότερα στο πλατύτερο φάσμα της, την κλασικότερη αφήγηση μιας ιστορίας που έλκει την καταγωγή της λίγο-πολύ στο μυθιστόρημα.

Είναι κιαρός, λοιπόν, να εφευρεθεί ο κινηματογράφος από την αρχή. Αυτή τη φορά, όχι μόνο σαν τεχνική πραγμάτωση μιας εξελισσόμενης δομής αλλά και σαν ιδεολογική και αισθητική ολοκλήρωση της εικόνας ως εικόνας. Η αφήγηση έπεται. Η εικόνα προηγείται, όχι γιατί αναπαριστάνει μέσω της υποβολής ομοιοτήτων, αλλά κυρίως επειδή με το άλλοθι της αληθοφάνειας ο χρόνος αποσφραγίζεται στη συνείδηση του θεατή, αποκάλυπτοντας την αφάνταστη πραγματικότητα. Συνεπώς ο θεατής ενεργεί: κρίνει, συγκρίνει, αποφαινεται. Συμβάλλει ως δημιουργός στην ύψιστη τελετή της σκέψης. Από τη στιγμή όμως που η κατ' αρχήν επιστημονική εφεύρεση της εικονοπλασίας, με κύρια υλικά το φιλμ και το φως, συνειδητοποιήθηκε σαν όργανο κοινωνικής και καλλιτεχνικής επικοινωνίας, ο κινηματογράφος έμελε να ακολουθήσει τον αναπόφευκτο δρόμο της προσομοίωσης των παραδοσιακών μορφών έκφρασης — ήδη καταξιομένων στην συνείδηση του πολιτισμού. Η νεαρή και μωρή παρθένος γοητεύτηκε ασυλλόγιστα, πρώτα από το θέατρο και έπειτα από το μυθιστόρημα. Από την πράξη του βιασμού της, με την μορφή της μεταγραφής, γεννήθηκε το νόθο πλάσμα της αφήγησης, καρπός όχι μόνο των μνηστήρων που αναφέρω αλλά και άλλων ασελγούντων καθ' υποτροπήν (μουσική, όπερα, χορός, εικαστικές και πλαστικές τέχνες).

Μετα-γραφή: Ότι έχει γραφεί, έχει κιόλας ειπωθεί. Μετά: σημαίνει θάνατος. Η πιο ακραία πράξη μεταγραφής στον κινηματογράφο σημειώθηκε το 1924 με την μεταφορά του μυθιστορήματος «Μαγκ Τηγκ» του Φρανκ Νόρρις, από τον δαιμονικό Erich von



Λυμιέρ: «Η άφιξη του τρένου στο σταθμό»

Ε.Φ. Στρογάιμ: «Τ' αρπακτικά»



Stroheim, με τίτλο GREED («Τ' αρπαχτικά»). Ένα φιλμ ποταμός, διαρκείας δέκα ωρών. Εννοείται ότι δεν αναφερόμαστε μόνο σ' έναν αφηγηματικό κινηματογράφο που προέρχεται άμεσα από κάποια λογοτεχνική μεταγραφή, αλλά σε κάθε κινηματογραφική έκφραση που αναπαράγει το ρητό ενώ θά 'πρεπε να παράγει το άρρητο, σε κάθε είδους αναπαράσταση, δανεισμένη από τις άλλες τέχνες, που καταλαμβάνει τον προνομιακό χώρο της μοναδικής παράστασης -- της δημιουργίας ενός ασύλληπτου κόσμου, μιας αόληντης κής πλάσης που ανταποκρίνεται στην φαντασία και το όραμα του δημιουργού της.

2. Το ανέφικτο εγχείρημα της εξεικόνισης των εννοιών.

«Κάθε ομοιότης με πρόσωπα και καταστάσεις, τυγχάνει φανταστική και συμπτωματική», θα πρότασε κάποιος ευφάνταστος σεναριογράφος στο ζενερικό του κινηματογραφικού του στόρυ. Στην περίπτωση μας -- η μυθοπλασία ως αφήγηση -- ταιριάζει απόλυτα. Η προσπάθεια αναγωγής στο φανταστικό μέσω της δήθεν ψευδεπίγραφης ονοματολογίας της πραγματικότητας που ασυνείδητα σε παραπέμπει στο επίπλαστο πραγματικό και ενσυνείδητα στο κατά συνθήκη φανταστικό, είναι χαρακτηριστική. Η αναλογία του όμως με την πραγματικότητα συντελείται με τις ερμηνείες των ηθοποιών (θεατρική παράδοση) και τους αφηγηματικούς κανόνες του μυθιστορήματος (λογοτεχνική παράδοση). Ακριβώς, όμως, η ύπαρξη αυτής της αναλογίας στο επίπεδο της πράξης, παρ' όλο που δηλώνει την εξωτερικότητα της σχέσης της προς το μυθιστόρημα, κατέληξε μέσα στη σύντομη σχετικά διάρκεια της εξέλιξης του κινηματογραφικού ύφους να παγιωθεί ως «μυθιστορηματική σύμβαση της αφήγησης» -- εφόσον και οι εικόνες συνδέθηκαν εσωτερικά με την σημαντικότητα μιας αληθοφανούς αφήγησης. Οι εικόνες ερειδίζονται πολύ συγκεκριμένες και εν τέλει άκαμπτες ως μορφές, αποστερούμενες από την απαραίτητη εννοιολογική ευλογισία -- που παρέχει ευφρόσυτα το γλωσσολογικό σύστημα ως κώδικας αφηρημένων σημείων (ο εννοιολογικός δεσμός μεταξύ του ακουστικού ή οπτικού σήματος -- λέξη -- και του προς αντίληψη αντικειμένου -- υλικό ή νοητικό περιεχόμενο -- είναι αυθαίρετος) διχάζονται αναπάντεχα και συχνά εναντιωματικά: Η προσωπικότητα του θεατή είναι καθοριστική για την σήμανση και την ερμηνεία της, εφόσον συμβάλλει εν γένει στην σταθερότητα ή τη διχοστασία της. Ενώ η γλώσσα των εικόνων είναι αναγκαία υποκειμενική (εμπρόθετη επιλογή μιας εικόνας από τις άπειρες που υπάρχουν ή φανταστική σύνθεση οπτικών σημείων -- συγκεκριμένων ή αφηρημένων -- εκχεόμενων από την αστείρευτη κρήνη του οντολογικού ασυνείδητου), ταυτόχρονα διεκδικεί απαιτητικά την αντικειμενική της παραδοχή.

Η εικονική παράσταση ενός τμήματος της πραγματικότητας ως σημείου συντελείται άνευ κωδικών όρων, αυτόματα, διαμέσου συνειρμών μιας ταυτιστικής λειτουργίας σημαντικά ταχύτερης από την λειτουργία ενός συλλογισμού, όπως τον συναντάμε σε κάποιο γλωσσικό κώδικα. Αν, λοιπόν, δεχτούμε ότι ο αυτοματικός χαρακτήρας επικοινωνίας της εικόνας παρακάμπτει το ορθολογικό στοιχείο -- η αναλογικότητα της εικόνας επικυρώνει την ύπαρξη του αντικειμένου που απεικονίζει και συνάμα υπερβαίνει οποιαδήποτε αμφιβολία για την ακεραιότητα του νοήματός της -- θα πρέπει να οδηγηθούμε στην άποψη ότι είναι επικίνδυνη, με την έννοια ότι εκβιάζει την νόηση σε μίαν ερήμην παραδοχή, υπό το πρόσχημα της φαινομενολογικής πρόσκτησης (αφού το βλέπω υπάρχω, είναι). Αναμφίβολα η καθολικότητα της εικόνας επιδρά ανασταλτικά στην απόπληξη της απόλυτης* σημασίας της, αλλά με μια προϋπόθεση: ότι η διχοστασία της (αναφορικά με την υποκειμενική και αντικειμενική της καταγωγή) είναι αντιστρόφως ανάλογη προς την αναλογικότητά της. Αναλυτικότερα, όσο η μορφή της επεκτείνεται προς το χώρο της αφαίρεσης -- τάση υποκειμενοποίησης -- τόσο το νόημα της δραστηριοποιείται προς την κατεύθυνση μιας πλαστικότερης απόδοσης του εννοιολογικού της περιεχομένου. Αντίθετα η «σκληρύνηση» της φορμαλιστικής έκφρασης -- τάση παραμονής στην αντικειμενική της πιστότητα -- παγώνει το εννοιολογικό της υπόβαθρο στα στενά όρια μιας αποπνικτικής φυλακής. Η απόδραση του νοήματος, με σκοπό να συσσωματωθεί

* Σύμφωνα με το αξίωμα ότι ένας απόλυτος αριθμός δεν μπορεί να είναι παρά αμφισημος, π.χ. + 1

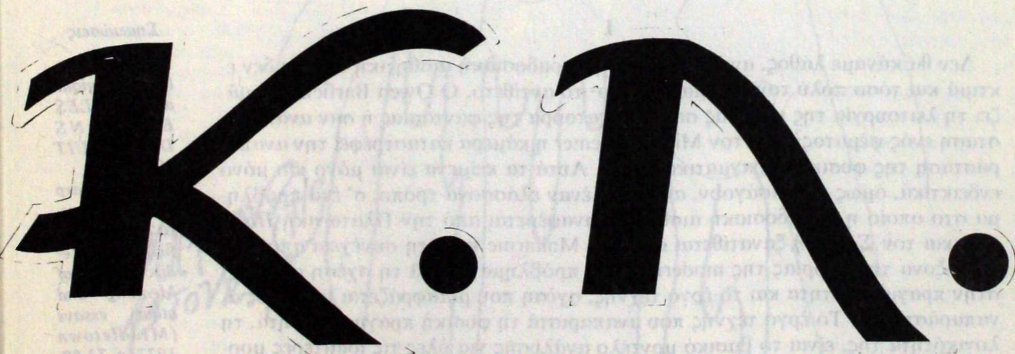
στον ελεύθερο κορμό των νοημάτων της σκέψης είναι μάταιη, η συντριβή του θεωρείται βεβαία, όχι γιατί είναι ένα νόημα συγκεκριμένο, αλλά γιατί στερείται τις πολλαπλές δυνατότητες που παρέχει η δομή μιας πλαστικής σύνθεσης με στοιχεία αφηρημένα, όπως είναι μια λέξη, ένα χρώμα, μια γραμμή (η μορφή τους στο επίπεδο και της πιο μονοσήμαντης δομής συντίθεται αποκλειστικά από τον δημιουργό της και συνακόλουθα εμπεριέχει την ιδεολογία του). Στην περίπτωση της φωτογραφικής και κινηματογραφικής εικόνας -ενόσω δεν έχει επιτελεστεί ο απαιτούμενος βαθμός αφαίρεσης- η μορφική της έκφραση επιβάλλει το νόημα εκ των προτέρων και μάλιστα αυστηρά περιχαρακωμένο.

Η αδυναμία ουσιαστικής επέμβασης στη μορφή της εικόνας και την οργανική της συνάρμογή με την προηγούμενη και την επόμενη εικόνα του φιλμ αποθαρρύνει το εγχείρημα της γραμματολογικής της μεταστροφής, την προσπάθεια υπαγωγής της σε σημείο ενός κώδικα που ερμηνεύει την πραγματικότητα ως «Σημειολογία της πραγματικότητας».

Η θεμελίωση μιας κινηματογραφικής γλώσσας γραμματολογικοστυλιστικής έμπνευσης (Η εικόνα ως γραμματολογικό στοιχείο ενός συντακτικού συστήματος ανάλογου με αυτό του γλωσσολογικού λεκτικού και ως στυλιστική μονάδα αναπαράστασης του πραγματικού που όμως έχει εξουδετερωθεί εν μέρει από την επίδραση ενός επιπρόσθετου νοήματος προκειμένου να αναδιαρθρωθεί γραμματολογικά, δηλαδή να σημαίνει μια ποιότητα επικοινωνίας κωδικού επιπέδου) χωρίς άλλο στοχεύει στην απελευθέρωση της εικόνας από την εξουσία της μορφής ως αναπαράστασης του πραγματικού και στην εγκαθίδρυση μιας παράστασης φύσει πραγματικής και θέσει κωδικής, που ενώ σημαίνει το εγνωσμένο ταυτόχρονα το υπονομεύει μέσω μιας δημιουργικής παρασίμησης, αποκυλύπτοντας την εσωτερική φύση της προβαλλόμενης παράστασης ως στοιχείο της επιθυμητής έννοιας.

Εάν η δομή της εικόνας εξελιχτεί μέσα στα πλαίσια μιας «Γενικής Σημειολογίας της Πραγματικότητας»¹ και κατακτήσει τον επιθυμητό βαθμό εκφραστικής ακρίβειας ώστε να καταστεί δυνατή η πρόσβαση στους, προς το παρόν άβατους, χώρους της επιστημονικής γνωσιολογίας, τότε θα ανοίξει ένα καινούργιο και βέβαια οριακό, από πλευράς της καθολικότητας του σημασίας, κεφάλαιο στην ιστορία του κινηματογράφου. ●

1. PIER PAOLO PASOLINI, «LA PAURA DEL NATURALISMO» - περιοδικό NUOVI ARGOMENTI, 1977.



Η αφήγηση και το φάντασμα

του Παναγιώτη Παπαδόπουλου

Στην αντιστροφή του Πλατωνισμού, είναι η ομοιότητα που περνιέται για την εσωτερικευμένη διαφορά και η ταυτότητα, για το διαφορετικό ως πρώτη δύναμη. Το ίδιο και το όμοιο δεν έχουν πλέον ως ουσία παρά να προσποιούνται, να εκφράζουν δηλαδή τη λειτουργία της προσποίησης. Δεν υπάρχει πλέον δυνατή εκλογή. Το μη ιεραρχημένο Άλλο είναι μια σύνοψη συνυπάρξεων, μια ταυτότητα γεγονότων.

GILLES DELEUZE

I

Λεν θα κάναμε λάθος, αν λέγαμε, ότι η παραδοσιακή αισθητική θεωρία δεν εκτιμά και τόσο πολύ τον κινηματογράφο· το αντίθετο. Ο Owen Barfield ονομάζει τη λειτουργία της κάμερας σαν καριكاتούρα της φαντασίας ή σαν αναπαράσταση ενός ψέματος². Για τον Michel Roemer η κάμερα καταστρέφει την αναπαράσταση της φυσικής πραγματικότητας³. Αυτά τα κείμενα είναι μόνο και μόνο ενδεικτικά, όμως μας εισάγουν, αν και μ' έναν ελάχιστο τρόπο, σ' ένα πρόβλημα στο οποίο η παραδοσιακή αισθητική αναφέρεται από την Πλατωνική Πολιτεία και τον Σοφιστή, ξανατίθεται από τον Mallarme και στη συνέχεια αποτελεί τον άξονα της θεωρίας της modernité. Το πρόβλημα αφορά τη σχέση ανάμεσα στην πραγματικότητα και το έργο τέχνης, σχέση που μεταφράζεται με όρους αναπαράστασης. Το έργο τέχνης που αναπαριστά τη φυσική πραγματικότητα, τη λογικότητά της, είναι το βασικό μοντέλο ανάλυσης για όλες τις ιδιαίτερες μορφές τέχνης.

Σημειώσεις

1. Gilles Deleuze: *Logique du Sens*, LES EDITIONS DE MINUIT 1969
2. *The Harp and the Camera: Owen Barfield, in the Rediscovery of Meaning and other essays* (Middleton 1977) p. 73-89, 90-115

Δ. ΒΑΛΛΟΥΡΗΣ
ΑΣΤΟΡ 143

Το φάντασμα φαίνεται ότι αναπαριστά την πραγματικότητα, μα και όχι

II

Η Πλατωνική αισθητική πρέπει να αναζητηθεί κυρίως στην *Πολιτεία*. Στο δέκατο κεφάλαιο ο Πλάτωνας κάνει μια κριτική στον Όμηρο και γενικότερα στην ποίηση. Στην Πλατωνική πολιτεία η ποίηση, η τραγωδία, ή η ζωγραφική δεν θα είχαν θέση. Η ποίηση προβάλλοντας το ανθρώπινο, ξεχνά το θεϊκό· μπροστά στις ανθρώπινες συγκρούσεις οι θεοί παρουσιάζονται είτε ανίσχυροι είτε παθησμένοι, με τους ήρωες να βρίσκονται μακριά από την αλήθεια. Η διάσταση που παρουσιάζεται ανάμεσα στο νόμο και τη θεότητα για τον Πλάτωνα είναι μεγάλη. Αυτό φυσικά ισχύει πολύ περισσότερο στην τραγωδία όπου η διαφορά ανάμεσα στο θεϊκό νόμο και τον ανθρώπινο είναι πολύ μεγαλύτερη· και εδώ ας σκεφτούμε τη διαμάχη της Αντιγόνης με τον Κρέοντα ή γενικότερα αυτό μπορεί να διαπιστωθεί στα έργα του Ευρυπίδη. Άλλα κι ο ζωγράφος και ο ειδωλοποιός δεν βρίσκονται σε καλύτερη θέση· γιατί δημιουργώντας τις μιμήσεις, λόγου χάρι ενός τραπεζιού ή ενός δέντρου ζωγραφίζουν και μένουν στο ορατό, μα βρίσκονται μακριά από την αλήθεια. Όμως ο σημαντικότερος κίνδυνος για τα εικονικά έργα είναι ότι αυτά πάμπολες φορές αναπαριστούν με έναν λανθασμένο και ψεύτικο τρόπο τα πράγματα ώστε η αντιστοιχία τους με αυτά να πάψει να υφίσταται. Τότε η τέχνη αυτή δεν είναι «μιμητική» αλλά φανταστική και το αντικείμενο της τέχνης φάντασμα⁴. Η σχέση του φαντάσματος με την πραγματικότητα μπορεί να διατυπωθεί ως εξής: *Το φάντασμα φαίνεται μα δεν είναι, φαίνεται ότι αναπαριστά την πραγματικότητα μα όχι*· η σχέση του με την πραγματικότητα είναι ελλειπής, ανιγματοειδής, αφήνοντας πάντα ένα υπόλοιπο. Το φάντασμα είναι κάτι το καταραμένο για την πλατωνική θεωρία, είναι ο σοφιστής που παραμονεύει, είναι η διαφορά σε αντίθεση με την ταυτότητα. Την ταυτότητα που προϋποθέτει ένα έργο τέχνης σαν τέλεια αναπαράσταση, εικόνα, που η υφή της με την πραγματικότητα θα είναι ακριβής, μια εικόνα που θα προσεγγίζει την ιδέα και η προσέγγιση αυτή σημασιολογεί το χαρακτήρα της τέχνης στον Πλάτωνα.

III

Όμως και η σύγχρονη, κατά κύριο λόγο, μετασημειωτική κριτική για τον κινηματογράφο συγκέντρωσε τα πυρά της αναφορικά με τη λειτουργία του θεάματος. Για τέτοια κριτική μπορεί κάλλιστα να αναζητηθεί στον Jean Francois Lyotard με τη θέση του για τον α-κινηματογράφο ή στον Gilles Deleuze κυρίως στο *L'Image Mouvant*. Η παράλληλη κριτική, από άλλη όμως σκοπιά μπορεί να αναζητηθεί στα κείμενα του Guy Debord⁵. Εδώ η κριτική είναι περισσότερο μεταμαρξιστική και μπορεί να αναλυθεί σε σχέση ταύτισης (ήρωα/θεατή, μεταφορά status, παραγωγή ιδεολογίας) ενώ στους δυο πρώτους η κριτική είναι περισσότερο λιβιδινική, χωρίς να προσφεύγουν αναγκαία, σε ανάλυση παραγωγής ιδεολογίας. Από την άλλη πλευρά, όλοι επικεντρώνονται σε μια λειτουργία του αθεματισμού⁶: κατάτμηση του θέματος, αυτονομία των σεκάνς, μια μέγιστη χρονοποίηση της εικόνας ή αντίθετα μια πολύ μεγαλύτερη κίνησή της, παρεμβολή ήχων, θορύβων, προτάσεων, διαφόρων μοτο, που δεν βρίσκονται σε συνάφεια με την εικόνα⁷.

Για μας το πρόβλημα ή μάλλον η ερώτηση είναι άλλη. Μπορεί να εξαντληθεί μια τέτοια κριτική στη λειτουργία του αθεματισμού ή τη λειτουργία του θέματος σαν ολότητας; Μπορεί να αναλυθεί το κινηματογραφικό θέμα με όρους ολότητας ή *Welthanschauung*; Μπορεί να μεταφραστεί το θέμα σαν ολότητα; Είναι ο-

3. The JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM FALL 1979 VOLUME XXXVIII No 1

4. Πλάτων: Σοφιστής 236 b

5. Guy Debord: *Ενάντια στον κινηματογράφο*, εκδόσεις ΑΚΜΩΝ
6. *Δανείζομαι τον όρο αθεματισμό, από τη θεωρία της ατονικότητας και τον δωδεκάφθογο στην μουσική*
7. Τα μοτίβα αυτά αφορούν όλο το κίνημα της *deconstructive theory*, μια περιήγηση στα έργα του Γκοντάρ



Ο κινηματογράφος είναι το τέχνασμα και το ψέμα

λότητα; Μήπως τελικά λησμονούμε διαφόρους παράγοντες, που αν μη τι άλλο κατατέμνουν την ολότητα ενώ τη διατηρούν; Αρχικά να δούμε τη λειτουργία του κινηματογράφου σε σχέση με την πραγματικότητα. Πρώτη πρόταση: Η κάμερα αναπαριστά την πραγματικότητα, δημιουργεί μιαν αντανάκλασή της. Κάτι τέτοιο μπορούμε να το αρνηθούμε. Η κάμερα δημιουργεί μια ψεύτικη αντανάκλαση. Η λειτουργία της αφήγησης, της επιλεκτικότητας των σεκάνς δε δημιουργεί μια ολότητα, αλλά τη διασπά, την τεμαχίζει, η λειτουργία της είναι μια λειτουργία των ασύμμετρων δομών, σε σχέση αναλογική πάντα με την πραγματικότητα. Η κάμερα διασπώντας τη φυσική ολότητα, μπορεί να δημιουργήσει ένα θέμα, μα η ίδια η τάξη του είναι στη συνέχεια μια τάξη της τομής. Αν ο κάθε λόγος βρίσκεται σε μια αντιστοιχία με την πραγματικότητα, δίνοντας μια διχοτόμηση του στυλ *λόγος/πραγματικότητα*, η τομή που δημιουργεί η κάμερα δίνει τη σειρά της σε μια άλλη διχοτόμηση που σημαίνει μια μετατροπή σε *λόγος/θέμα*, σε *λόγος/αφήγηση* ή τελικά σε *λόγος/λόγος*. Η οικονομία του κινηματογράφου δημιουργεί αυτή την ανάγκη. Όμως αν η αλήθεια της πραγματικότητας μετατρέπεται σε αλήθεια της αφήγησης τότε τα πράγματα είναι διαφορετικά, η αλήθεια γίνεται αληθοφάνεια και αν θέλετε, η «φύση» όπως χρησιμοποιείται παρδοσιακά στη φιλοσοφία γίνεται τέχνη⁸. Το σημείο της αφήγησης, το point de vue στο οποίο η κάμερα μας οδηγεί, δημιουργεί αυτή τη σημασία. Τότε η λειτουργία της αφήγησης γίνεται, μετατρέπεται σε αλήθεια ενός ψέματος· ακόμα η αφήγηση, το μάτι, η κάμερα έχει να κάνει με μια ανάγνωση του τεχνητού (τέχνασμα). Η ίδια δεν είναι ούτε παρελθόν, ούτε παρόν, μας εξαπατά, προφασίζεται την ταυτότητα, για να μας πει μεγαλόπρεπα ότι αυτή δεν υπάρχει. Το έργο δεν είναι παρόν/ούτε παρελθόν. Το ίδιο προφασίζεται την αιωνιότητα, ΕΙΝΑΙ η αιωνιότητα, μοιάζει **απόλυτα** με τη μηχανή του Μορέλ, **είναι** η μηχανή του Μορέλ που παίζει-παίζεται ξανά και ξανά και μεις, ο θεατής, ο ηδονοβλεψίας του Οσίμα ή της *Ψυχώ* και μεις ο θεατής να αναζητούμε τη Φαουστίλ που φαίνεται, που φανερώνεται, μα δυστυχώς δεν είναι.

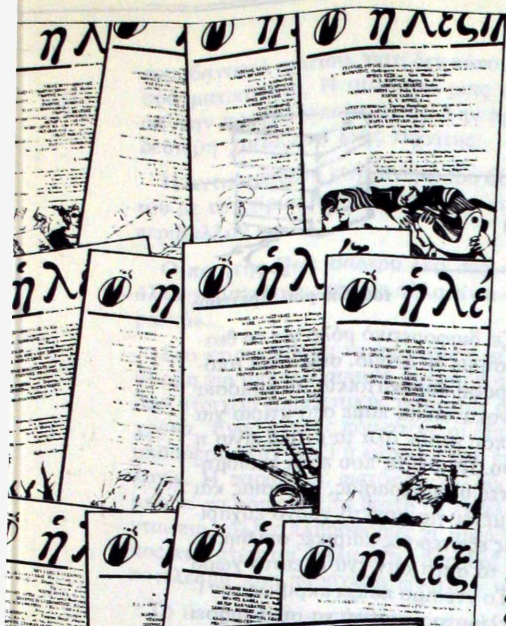
Όμως τότε αν ο κινηματογράφος είναι το τέχνασμα και το ψέμα, αν είναι το αληθοφανές σε σχέση με την αλήθεια, αν είναι το φαίνεσθαι της αλήθειας (απάτη), αυτό που είναι μα δεν υπάρχει, αυτό που φαίνεται μα δεν είναι, τότε ο κινηματογράφος είναι ένα φάντασμα, είναι το πλατωνικό φάντασμα.

Και μην παραξενευτούμε αν ο ξένος του Σοφιστή στη μέση του έργου σηκωθεί νευριασμένος να φύγει μουρμουρίζοντας μαζί με το Θεαίτητο:

*Τί δέ; Τὸ φαινόμενον μὲν διὰ τὴν οὐκ ἐκ καλοῦ θεᾶν εοικέναι τῷ καλῷ, δύναμιν δέ ἐι τίς λάβοι τὰ τηλικαῦτα ἱκανῶς ὁρᾶν, μὴδ' εἰκόσ' ὥ φησιν εοικέναι, τι καλούμεν; ἄρ' οὐκ, εἰπεὶ φαινεται μὲν, εἴοικε δέ οὐ, φάντασμα;
Θεαίτητος πᾶς δ' οὐ;*

8. Κοίτα και το κείμενο της J. Kristeva: Το εννοούμενο και το αληθοφανές, περιοδικό Δευκαλίων 25/26 9. Η εφεύρεση του Μορέλ: Α. Μ. Κασάρες, εκδόσεις Άγρα

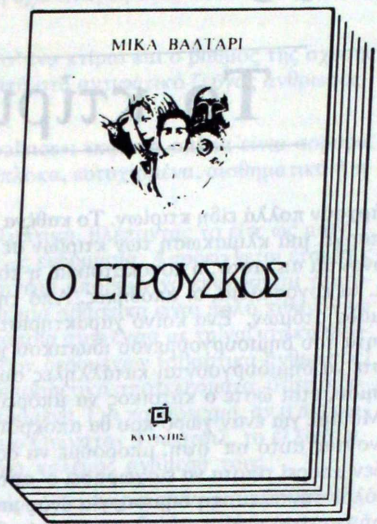
Τα σκίτσα που εικονογραφούν το κείμενο, έκανε ο Δημήτρης Καλμούκης



ήλέξη

Μηνιαίο περιοδικό
ελληνικής και ξένης λογοτεχνίας

Εκδόση-Διεύθυνση:
Αντώνης Φωστιέρης & Θανάσης Θ. Νιάρχος



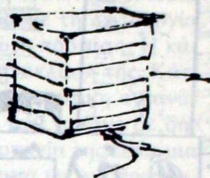
MIKA BAATARI

Ο ΕΠΡΟΥΣΚΟΣ

Πολεμιστής και εραστής,
σοφός και πειρατής,
αφήγησε ανθρώπους και Θεούς
για να βρει τον εαυτό του...



Εκδόσεις **ΚΑΛΕΝΤΗΣ**
Κολοκοτρώνη 15 - 1^{ος} όροφος
Τηλ. 3234270 - 3231781
105 62 ΑΘΗΝΑ



Το κτίριο

του Σπύρου Βρεττού

Υπάρχουν πολλά είδη κτιρίων. Το καθένα παίζει διαφορετικό ρόλο για το θεατή. Υπάρχει μια κλιμάκωση των κτιρίων σε σχέση με το άτομο, σιγά-σιγά απομακρύνονται απ' αυτό: η μονοκατοικία, η πολυόροφη πολυκατοικία, τα δημόσια κτίρια, τα εργοστάσια, οι αποθήκες. Από τη μονοκατοικία, πάμε στο κτίριο για μια ομάδα ατόμων. Ένα κοινό χαρακτηριστικό που έχουν όλα τα κτίρια είναι η ποιότητα του δημιουργούμενου ιδιωτικού χώρου. Ποιότητα που είναι επιθυμητή ώστε να δημιουργούνται κατάλληλες συνθήκες θερμοκρασίας, υγρασίας και φωτισμού, έτσι ώστε ο κάτοικος να μπορεί να μένει για αρκετό χρόνο ευχάριστα. Μιλάμε για έναν χώρο που θα αποκρούει τις εξωτερικές καιρικές συνθήκες. Παίρνοντας αυτό υπ' όψη, μπορούμε να δούμε το σπίτι σαν ένα κλειστό χώρο που δεν μπορεί τίποτα να εισχωρήσει σ' αυτόν. Το ντόσιμο παίζει ακριβώς τον ίδιο ρόλο, συντελεί στη δημιουργία ενός μικροκλίματος, ικανού να συντηρήσει τη ζωή και ευχάριστου, ανάμεσα στα ρούχα και το δέρμα. Κατ' επέκταση, το κτίριο μπορούμε να πούμε ότι είναι μια μορφή ενδυμασίας. Έτσι, φθάνουμε στην εξής κλιμάκωση, προσεγγίζοντας συνέχεια το ατομικό: δημόσιος δρόμος, πολυόροφο κτίριο, διαμέρισμα, λιβινγκ-ρουμ, κρεβατοκάμαρα, κρεβάτι με σκεπάσματα, πυτζάμες, δέρμα, σάρκα, ψυχή.

Στον κινηματογράφο αυτή η κλιμάκωση χρησιμοποιείται πολλές φορές για να προσδιορίσει στο θεατή το βαθμό της ατομικότητας. Η ίδια κλιμάκωση λειτουργεί όχι μόνο ως μια έκθεση της συμφωνίας αλλά και της αντίθεσης, όταν π.χ. οι φιλονικίες ενός ζευγαριού που γίνονται κάτω απ' την κοινή στέγη τους, είναι περισσότερο τεταμένες απ' ότι αν γίνονταν σε δημόσιο χώρο.

Αντίθετα, ένας πολύ δημόσιος, χώρος, μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να δείχτει η αντίθεση του προσωπικού κόσμου του ήρωα και της συμπεριφοράς του στο χώρο αυτό. Μια ανάλογη κλιμάκωση προς όλο και πιο γενικά περιβάλλοντα μπορεί να είναι η εξής: η γειτονιά, η πόλη, η χώρα, ακόμα και η γη (π.χ. για φιλμ επιστημονικής φαντασίας).

Ο Γιαπωνέζος σκηνοθέτης Α. Κουροσάβα πραγματεύεται τη σχέση του ανθρώπου με το κατασκευασμένο περιβάλλον του, στην ταινία του «Dod es caden» (Ελλ. τίτλος «Η γειτονιά των καταφρονεμένων»). Το εξαιρετικά διεισδυτικό μάτι του σκηνοθέτη συλλαμβάνει και μας παρουσιάζει τη ζωή μιας ομάδας ανθρώπων που ζουν σε παράγκες, σ' ένα σκουπιδότοπο έξω απ' την πόλη.

Σ' αυτό το φιλμ βλέπουμε ότι η ανθρώπινη ψυχή δεν έχει ανάγκη κάποια πολυτέλεια. Η αυθεντικότητα των ανθρώπων αυτών και του κόσμου τους έχει ένα υψηλό εσωτερικό πλούτο. Σ' αυτή τη μικρή κοινωνία η ποιητική έκφραση και η ποιότητα της ζωής κάνει κάθε αρχιτεκτονική επεξεργασία και κάθε καλλιτεχνική προσπάθεια, απλά, ένα παιχνίδι για μικρά παιδιά ή —έστω— μια προσωπική οπτική ποίηση. Δύο απ' τους πιο φτωχούς αυτής της κοινωνίας ονειρεύονται ότι σχεδιάζουν το ιδανικό σπίτι. Το κύριο ενδιαφέρον τους είναι η ονειροπόληση

του ιδανικού σπιτιού, γιατί δεν κάνουν τίποτε να μετατρέψουν τα όνειρά τους σε πραγματικότητα. Η σύλληψη μιας ιδέας πάντα εθεωρείτο μια πράξη ανώτερη απ' την πραγματοποίησή της. Την πρώτη έχει ανάγκη ένας καλλιτέχνης, για τη δεύτερη χρειάζεται ένας τεχνίτης.

Η αντιπαράθεση ενός ανθρώπου δίπλα σ' ένα κτίριο και ο βαθμός της σχέσης του με το κτίριο, προσανατολίζουν το θεατή στο αντιφατικό ζεύγος άνθρωπος - περιβάλλον.

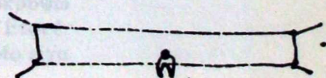
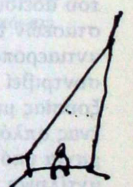
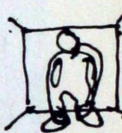
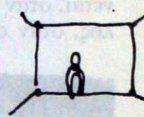
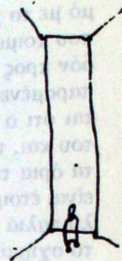
Ο ποιητής Πωλ Βαλερύ λέει στα «Eupalinos»: «κάποια σπίτια είναι σοβαρά, άλλα χαμογελόν, κάποια άλλα είναι περίπλοκα, ευτυχισμένα, αισθηματικά ή ηρωικά».

Στο κτίριο πρέπει να αποσκοπεί κι η γλυπτική, βλέποντάς το είτε ως μian α-φορμή για μια φιλοσοφική έκθεση ή απλά ως ενδυμασία. Αποδειχνεται έτσι πως δύο στοιχεία σημειωτικής φόρτισης στο σινεμά μπορούν να εκφέρονται ταυτόχρονα. Ένας άντρας που στέκεται δίπλα σε μια σβάστικα είναι πολύ πιθανόν να υποδύεται έναν Ναζί ή κάποιον που έχει κάποια συγγένεια με τη ναζιστική ιδεολογία. Η παράθεση, ωστόσο, των δύο αυτών δεδομένων (σβάστικα-άνθρωπος) μπορεί να οδηγήσει το θεατή σε εντελώς διαφορετικά αποτελέσματα, όταν δίδονται πιο πολλές πληροφορίες γι' αυτά τα δεδομένα. Για παράδειγμα, αν ο άνθρωπος που στέκεται δίπλα στη σβάστικα είναι ο Ουίνστον Τσώρτσιλ, το έλλογο αποτέλεσμα που παράγεται είναι ότι υπάρχει πόλεμος ανάμεσά τους.

Το ίδιος ακριβώς συμβαίνει και με το κτίριο. Το κτίριο είναι μια προκαθορισμένη δομή που εισάγει το θεατή και τον ηθοποιό σε μια διάθεση. Η δημιουργία της διάθεσης χρησιμεύει στην αρχή του φιλμ, όταν οι χαρακτήρες είναι άγνωστοί μας και απλώς διαγράφονται σ' εκείνους που συνεχίζουν να πληροφορούν το ακροατήριο για το χαρακτήρα των ρόλων που υποδύονται οι ηθοποιοί και σ' εκείνους που χρησιμοποιούνται απ' το σκηνοθέτη ενώ ο θεατής ήδη γνωρίζει τους χαρακτήρες. Στην τελευταία σεκάνς του «Ζαμπρίσκου Πόιντ» του Μ. Αντονιόνι, βλέπουμε επαναλαμβανόμενη την καταστροφή με έκρηξη ενός πολυτελούς μεγάρου στην έρημο. Η έκρηξη, που γίνεται στην φαντασία της ηθοποιού, παρουσιάζεται από διαφορετικές γωνίες σε αργή κίνηση. Βλέπουμε όλα τα «αξεσουάρ» της καταναλωτικής κοινωνίας στην οποία ζούμε, ψυγεία, τηλεοράσεις, πολυθρόνες, λάμπες και χιλιάδες άλλα πράγματα. Το φιλμ μας δείχνει ότι η αρχιτεκτονική δεν είναι τίποτ' άλλο, παρά μια μάσκα για να κρύψουμε πίσω της το κενό μας. Οι έρημοι της γης δεν χρειάζονται πολυτελή κτίρια στην κατεύθυνση της έκφρασης της ανθρώπινης ποιότητας· όμως χρειάζονται αισθήματα. Όλη η βοήθεια και οι ανέσεις πηγάζουν από τη μητέρα γη ενώ ο προστατευτικός μόντεิร์น πολιτισμός αποτελεί τη στροφή του ανθρώπου έξω απ' την ουσία της ύπαρξής του.

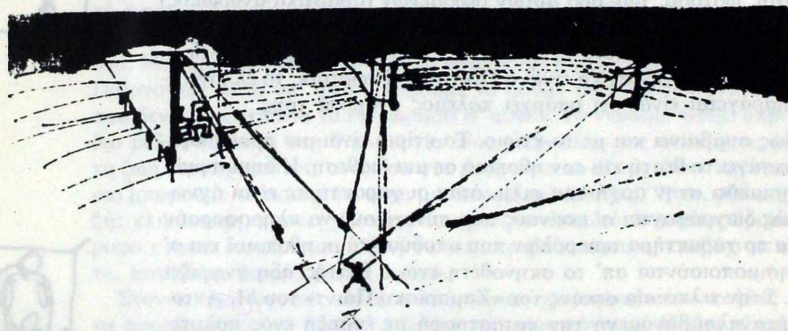
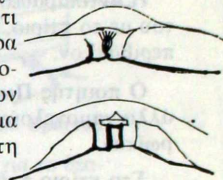
Το σχέδιο ενός σπιτιού της απόλυτης ασφαλείας και των κομφόρ μοιάζει με το περιβάλλον της μητέρας της γυναίκας. Η αυτονομία και η απομόνωση είναι στοιχεία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής που γεννά όλο και περισσότερες ιδεατές μητρες-χώρους. Πολλοί σκηνοθέτες έχουν απασχοληθεί με την αλλοτρίωση εξαιτίας της φυσικής και της κοινωνικής αλληλεπίδρασης.

Στην ταινία του Σ. Κιούμπρικ «2001 - Η Οδύσσεια του διαστήματος» παρατηρούμε μια πρόοδο στη σήμανση του χώρου-μήτρας. Στην αρχή βλέπουμε την γη, όταν την κατοικούν οι πρωτόγονοι άνθρωποι. Ύστερα το διαστημικό σταθ-



μό με το χώρο του Χίλτον. Στη συνέχεια, το διαστημόπλοιο με τις κάψουλες όπου κοιμάται το πλήρωμά του, έναν μακρύ βιολογικά ελεγχόμενο ύπνο καθ' όδον προς τον πλανήτη Διά. Μετά, το μικρό σφαιρικό διαστημόπλοιο στο οποίο παραμένει ο τελευταίος επιβιώσας αλλάζει διάσταση. Τότε ο Κιοϋμπρικ εισηγείται ότι ο ταξιδιώτης δεν χρειάζεται πια το διαστημόπλοιο του, ούτε τα ρούχα του και, τελικά, ούτε τον ίδιο τον εαυτό του. Το φιλμ τελειώνει δείχνοντας ότι τα όρια της ύπαρξης ορίζει ο χώρος μέσα στον οποίο ένα έμβρυο σε μια μήτρα είναι έτοιμο να γεννηθεί και να αρχίσει έναν νέο κύκλο ζωής. Αυτή είναι μια πολύ παλιά ιδέα. Οι τάφοι των Ατρειδών στις Μυκήνες στην αρχαία Ελλάδα έχουν το σχήμα μιας εγκυμονούσας γυναικείας κοιλιάς, η είσοδός τους έχει το σχήμα του κόλπου και όταν ο νεκρός τοποθετείται εκεί είναι έτοιμος να επιστρέψει στη μητέρα γη, απ' όπου είχε προέλθει.

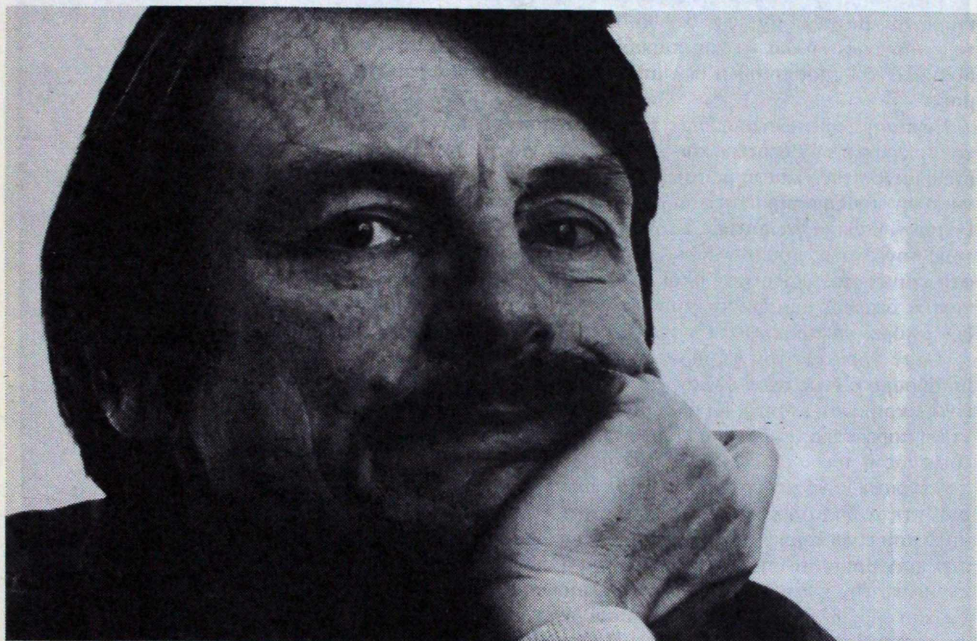
Στη διάρκεια μιας ταινίας δοκιμάζουμε μια δόνηση των αισθημάτων με αυξανόμενη ένταση. Η κατανόηση των προθέσεων της ταινίας ωστόσο, συμπληρώνεται, όταν αυτή τελειώσει. Συνήθως η κορύφωση της έντασης έρχεται στο τέλος, όταν οι προθέσεις του έχουν πια ξεκαθαρίσει.



Στο φιλμ «Μερίστο» ο κύριος χαρακτήρας είναι ένας ηθοποιός της χιτλερικής περιόδου με φιλοδοξίες για φήμη και δόξα. Προσπαθεί να οδηγήσει το γερμανικό ακροατήριο μέσα στην αυταπάτη της τελειότητας και της δύναμης. Στο τέλος ο ηθοποιός βγαίνει έξω από το γνωστό του θεατρικό χώρο και ο πρωθυπουργός του ζητά να παίξει το ρόλο του στο κέντρο ενός τεράστιου σταδίου. Ο χώρος του άδειου σταδίου μεταβιβάζει έναν ήλιο, εξαιτίας του μνημειακού των διαστάσεών του, και στον ηθοποιό και στο θεατή. Οι φωτισμοί επιτυγχάνονται με αντιαεροπορικούς προβολείς. Η ατομικότητα του ηθοποιού έχει καταπνιγεί και συντριβεί και η σχέση αντικειμένου και υποκειμένου, με την παρέμβαση της εξουσίας μεταβάλλεται υπερβολικά. Ο ηθοποιός πια, δεν είναι τίποτ' άλλο παρά ένας απλός ανθρωπάκος, μια μαριονέτα και θα υποκύψει όπως υπέκυψε η Γερμανία υπό την πίεση των συμμάχων, που αντιπροσωπεύουν μια άλλη εντελώς αντίληψη για τη χρήση (και την άσκηση) της εξουσίας, απ' αυτήν που έχει ο Ναζισμός.

Διαμορφώνοντας την ταινία

Του Αντρέι Ταρκόφσκι



Αντρέι Ταρκόφσκι

Η μεγαλύτερη δυσκολία στη συνεργασία με τους συντελεστές της ταινίας και τον οπερατέρ συνίσταται στο να τους καταστήσεις σύμφωνους διαμορφωτές του σενάριου. Έχει μεγάλη σημασία το να διαμορφώνουν ισάξια την ταινία όλοι εκείνοι με τους οποίους μοιραζόμαστε τις σκέψεις και τα συναισθήματά μας, και να μην είναι σε καμιά περίπτωση παθητικοί, αδιάφοροι βοηθοί. Για να κάνει κανείς όμως έναν οπερατέρ ομόφρονα συνεργάτη, πρέπει συχνά να είναι και διπλωμάτης. Ίσως, μάλιστα, ο σκηνοθέτης χρειαστεί ν' αποκρύψει τον τελικό του στόχο, ώστε να εξασφαλίσει κατά το δυνατότερο το απαιτούμενο κινηματογραφικό αποτέλεσμα. Μερικές φορές μάλιστα βρέθηκα στην ανάγκη να αποκρύψω ολόκληρο το χειρόγραφο για να ωθήσω τον οπερατέρ στο σωστό δρόμο. Έτσι έζησα μια άκρως διδακτική εμπειρία με τον Βαντίμ Γιούσοφ, με τον οποίο είχα γυρίσει όλα μου τα φιλμ, συμπεριλαμβανόμενου και του «Σολάρις».

Όταν ο Γιούσοφ διάβασε το σενάριο του «Καθρέφτη», αρνήθηκε να συνεργαστεί στην ταινία. Αιτιολόγησε αυτή την άρνησή του στον φάνερα αυτοβιογραφικό χαρακτήρα που τον έβρισκε αντίθετο για ηθικούς λόγους. Τον απωθούσε επίσης ο έντονα λυρικός τονισμός της συνολικής αφήγησης και η επιθυμία του σκηνοθέτη να μιλάει μόνο για τον ίδιο του τον εαυτό. Ο Γιούσοφ συμπεριφερόταν με τον τρόπο του τίμια και ειλικρινά. Θεωρούσε προφανώς τη θέση μου σαν ελάχιστα μετριοφρονη. Αργότερα, βέβαια, όταν γύρισε την ταινία ένας άλλος οπερατέρ, ο Γκεόργκ Ρέμπερκ, ο Βαντίμ Γιούσοφ μου ομολόγησε: «Λυπάμαι. Αντρεί, αλλά αυτή είναι η καλύτερη ταινία σου!» Ελπίζω πως και αυτά τα λόγια του ήταν ειλικρινή.

Ίσως θά 'πρεπε να φερθώ λίγο πιο πονηρά, ακριβώς επειδή γνώριζα από πολύ καιρό τον Βαντίμ Γιούσοφ: δεν θά 'πρεπε να του εμπιστευτώ αμέσως ολόκληρο το χειρόγραφο, αλλά να του παραδίνω το σενάριο τμηματικά. Μου είναι όμως δύσκολο να προσποιηθώ, δεν μπορώ να φέρομαι διπλωματικά στους φίλους μου.

Εν πάση περιπτώσει, σε όλες τις ταινίες που έχω κάνει μέχρι τώρα, θεωρούσα τον οπερατέρ σαν δεύτερο συγγραφέα. Όταν δουλεύεις μια ταινία δεν αρκεί να έχεις μόνο στενή επαφή με τους συνεργάτες σου. Η διπλωματία που ανέφερα είναι στην πράξη απαραίτητη, αλλά, ειλικρινά, κατέληξα σ' αυτή μου άποψη «rost faktum», καθαρά θεωρητικά. Στην πράξη δεν είχα ποτέ οποιαδήποτε μυστικά απ' τους συνεργάτες μου. Αντίθετα, η ομάδα μας αποτελούσε σταθερά μια αδιάσπαστη κοινότητα. Γιατί όταν όλοι οι συνεργάτες δεν είναι κατά κάποιο τρόπο οργανικά δεμένοι μεταξύ τους μέσω ενός κοινού «κυκλοφοριακού συστήματος» δεν μπορεί να προκύψει πραγματική ταινία.

Όταν γυρίζαμε τον «Καθρέφτη» προσπαθούσαμε να είμαστε συνέχεια μαζί, μιλούσαμε ο ένας στον άλλον για ό,τι γνωρίζαμε και αγαπούσαμε, για ό,τι μας είναι ακριβό και μισητό. Κι όλοι μαζί φανταζόμαστε με τον ίδιο τρόπο τη μελλοντική πορεία της ταινίας μας. Εδώ δεν έπαιζε κανένα ρόλο ο βαθμός συμμετοχής του ενός ή του άλλου μέλους της ομάδας στη δουλειά. Ο συνθέτης Αρτέμιφ π.χ. έγραψε μόνο μερικές μελωδίες γι' αυτή την ταινία. Συνεισέφερε όμως αναμφισβήτητα όσο όλοι εμείς οι άλλοι, γιατί χωρίς αυτόν η ταινία δεν θα γινόταν αυτό που είναι σήμερα. Όταν επιτέλους τέλειωσαν οι κατασκευές στο σημείο όπου πριν βρισκόταν το παλιό σπίτι, όλη η ομάδα πήγε νωρίς το πρωί εκεί για να περιμένει την ανατολή του ήλιου: Θέλαμε να εξοικειωθούμε με τις ιδιαιτερότητες του περιβάλλοντος, να το γνωρίσουμε σε διάφορες καιρικές συνθήκες και σε διαφορετικές περιόδους της μέρας. Προσπαθούσαμε να συμμεριστούμε τις ευαισθησίες των ανθρώπων που κατοικούσαν κάποτε σ' αυτό το σπίτι και που πριν από σαράντα περίπου χρόνια έζησαν τις ανατολές και τις δύσεις του ήλιου, τη βροχή και την ομίχλη. Επηρεαστήκαμε όλοι από την ατμόσφαιρα του σπιτιού κι από τις αναμνήσεις κι αισθανθήκαμε την ενόητά μας τόσο έντονα, ώστε όταν τελειώσαμε ήμασταν όλοι κακόκεφοι και στενοχωρημένοι, νοιώθαμε πως μόλις τώρα έπρεπε ν' αρχίσουμε τη δουλειά. Τόσο στενά δεμένοι μεταξύ μας ήμασταν τότε.

Η πνευματική επαφή της ομάδας αποδείχτηκε φοβερά χρήσιμη. Σε στιγμές κρίσης (και υπήρχαν αρκετές τέτοιες), όταν λόγου χάρη τύχαινε να προκύψουν διαφωνίες με τον κάμεραμαν, έχανα την ψυχραιμία μου: τα πάντα γλυστρούσαν μέσα από τα χέρια μου και μερικές φορές δεν ήμασταν σε θέση, για κάποιες μέρες, να συνεχίσουμε τα γυρίσματα. Μόνο όταν βρίσκαμε κάποια μορφή συνεννόησης κι αποκαθιστούσαμε την ισορροπία μπορούσε να συνεχιστεί η δουλειά.

Αντρέι Ταρκόφσκι: «Ο καθρέφτης»



Αυτό σημαίνει πως η ταινία μας δεν χρωστούσε την εξέλιξή της σ' έναν αυστηρό προγραμματισμό και σε μια σιδερένια πειθαρχία, αλλά κυρίως στο συγκεκριμένο κλίμα που επικρατούσε στην ομάδα μας. Και μ' όλα αυτά, εκείνο τον καιρό δεν ξεφύγαμε καθόλου απ' τον χρονικό σχεδιασμό μας.

Η κινηματογραφία, όπως και κάθε δημιουργική, αυθεντική δουλειά, οφείλει να προσανατολίζεται προπαντός στα εσωτερικά κι όχι στα εξωτερικά της καθήκοντα. Οι εργασίες διαχείρισης και παραγωγής, όση σημασία κι αν τους προσδίδει κανείς, παρεμποδίζουν τον ρυθμό εργασίας. Μπορούν να μετακινηθούν βουνα, όταν οι άνθρωποι που δουλεύουν για την πραγματοποίηση μιας ιδέας, ανεξάρτητα από χαρακτήρα, ιδιοσυγκρασία και ηλικία, γίνονται μια οικογένεια που διαπνέεται από κοινό πάθος. Όταν σ' αυτή την κοινότητα κυριαρχεί μια γνήσια δημιουργική ατμόσφαιρα, είναι τελείως ασήμαντο το ποιος ήταν ο εμπνευστής αυτής ή της άλλης ιδέας, τίνος δουλειά ήταν αυτό το γκρο - πλαν ή εκείνα τα φωτιστικά εφέ: ή ποιος σκέφτηκε να τραβήξει ένα αντικείμενο από ιδιαίτερα ευνοϊκή οπτική γωνία. Έτσι δεν είναι δυνατόν να μιλήσει κανείς για ενισχυμένο ρόλο του οπερατέρ, του σκηνοθέτη και των άλλων συντελεστών μιας ταινίας: η κινηματογραφημένη σκηνή μεταβάλλεται απλώς σε κάτι το οργανικό εξαφανίζοντα κάθε στοιχείο φιλοδοξίας και φιλαυτίας.

Σε ό,τι αφορά συγκεκριμένα τον «Καθρέφτη», έκρινε ο καθένας μόνος του το ρυθμό που έπρεπε να πετύχει συνολικά η ομάδα για να δεχτεί σαν δική της μια κατά βάση ξένη σ' αυτή, αποκλειστικά προσωπική ιδέα. Μια ιδέα, επιπλέον, που πολύ δύσκολα μπορούσα να μεταδώσω στους συναδέλφους. Πιο δύσκολα ίσως απ' ό,τι στους ίδιους τους θεατές, γιατί οι θεατές μέχρι την πρεμιέρα δεν είναι παρά κάτι το μακρινό και αφηρημένο.

Για να αφιερωθούν τα μέλη της ομάδας πραγματικά στην ιδέα σου, πρέπει να ξεπεραστούν ορισμένα εμπόδια. Έτσι, όταν τέλειωσε ο «Καθρέφτης», δεν μπορούσε πια κανείς να τον βλέπει μόνο σαν την ιστορία της οικογένειάς μου, γιατί εν τω μεταξύ σ' αυτή την ιστορία είχε πάρει μέρος μια ολόκληρη ομάδα διαφορετικών ανθρώπων· η οικογένειά μου είχε μεγαλώσει κατά κάποιον τρόπο.

Κάτω από τέτοιες προϋποθέσεις πραγματικά δημιουργικές συναδελφικότητας παρουσιάζονται σαν από μόνα τους καθαρά τεχνικά προβλήματα στα παρασκήνια. Σ' αυτή την ταινία ο οπερατέρ και οι άλλοι συντελεστές δεν έκαναν μόνο αυτό που ήδη ήξεραν, δηλαδή ό,τι αξίωνε κανείς από αυτούς, όχι: προσπαθούσαν πάντα να ξεπεράσουν τις επαγγελματικές τους δυνατότητες. Δεν έκαναν απλά το συνηθισμένο, αλλά αυτό που κάθε φορά θεωρούσαν οπωσδήποτε αναγκαίο, κι αυτό ήταν κάτι παραπάνω από απλή χειρωνακτική δουλειά, όπου ο οπερατέρ ακολουθεί τις τεχνικές προτάσεις του σκηνοθέτη. Μόνο κάτω από τέτοιες συνθήκες μπορεί να υπάρξει αλήθεια και ειλικρίνεια. Δεν επιτρέπεται ν' αμφιβάλει ο θεατής πως οι τοίχοι των κατασκευών είναι πλαισιωμένοι από ανθρώπινο πνεύμα.

Ένα από τα σοβαρότερα προβλήματα στη δημιουργία μιας ταινίας είναι φυσικά αυτό του χρώματος. Πρέπει κάποτε να προβληματιστεί κανείς στα σοβαρά πάνω στο παράδοξο, πώς το χρώμα δυσχεραίνει σημαντικά την πιστή απόδοση γνήσιων αισθημάτων στο πανί. Το χρώμα στην ταινία είναι προπαντός μια εμπορική κι όχι αισθητική απαίτηση. Γι' αυτό τον λόγο εμφανίζονται ξανά όλο και πιο συχνά ασπρόμαυρες ταινίες.

Η καταγραφή ενός χρώματος συγκεκριμένης ποιότητας είναι ένα φυσιολογικό και ψυχολογικό φαινόμενο και ο κόσμος συνήθως δεν το προσέχει ιδιαίτερα. Ο ζωγραφικός χαρακτήρας μιας ξεβαμμένης εικόνας που πολύ συχνά είναι α-



Α. Ταρκόφσκι: Καθρέφτης

πλώς μηχανικό επακόλουθο της ποιότητας της κόπιας, επιβαρύνει το αποτέλεσμα με πρόσθετη ψυχρότητα που παρακάμπτεται όταν δίνει κανείς αξία στον ρεαλισμό.

Πρέπει να επιδιώξεις την ουδετεροποίηση του χρώματος, ν' αποφεύγεις μια δραστική επενέργειά του στον θεατή. Αν το χρώμα εξελιχτεί σε μια δραματουργική δεσπόζουσα της διάθεσης, τότε αυτό σημαίνει πως ο σκηνοθέτης και ο φωτογράφος δανείζονται δραστικές μεθόδους απ' τη ζωγραφική για να επηρεάσουν το κοινό. Η αποδοχή μιας μέτριας εμπορικής ταινίας προσεγγίζει σήμερα πολύ περισσότερο στην αποδοχή ενός «πολυτελούς» εικονογραφημένου περιοδικού. Εδώ προκύπτει θέμα εκφραστικής δυνατότητας της έγχρωμης φωτογραφίας.

Ίσως θά 'πρεπε κανείς να ουδετεροποιήσει την επίδραση του χρώματος μέσω ενός συνδυασμού χρώματος και μονόχρωμων σκηνών, για να μετριάσει με αυτό τον τρόπο την επίδραση του συνολικού χρωματικού φάσματος. Η κάμερα καταγράφει στην ταινία προφανώς μόνο την πραγματικότητα. Γιατί όμως φαίνεται σχεδόν πάντα ψεύτικη και απατηλή η χρωματιστή εικόνα; Αυτό εξηγείται με την έλλειψη θέσης του καλλιτέχνη σε μια τεχνικά άρτια έγχρωμη παραγωγή, ο οποίος εδώ έχασε τον καθοριστικό του ρόλο σε βάρος της δυνατότητας επιλογής. Το χρωματιστό διάγραμμα, που έχει δική του λογική εξέλιξης, λείπει, γιατί έχει ξεφύγει από τον σκηνοθέτη μέσω της τεχνικής διαδικασίας. Το ίδιο αδύνατος καθίσταται ένας επιλεκτικός τονισμός των χρωματικών στοιχείων του πραγματικού κόσμου. Όσο παράξενο κι αν φαίνεται, παρόλο που ο κόσμος που μας περιβάλλει είναι χρωματιστός, η ασπρόμαυρη ταινία προσεγγίζει την εικόνα της πιο κοντά στην ψυχολογική, νατουραλιστική και ποιητική αλήθεια, κι ανταποκρίνεται έτσι καλύτερα στην ουσία μιας τέχνης που στηρίζεται πρωτίστως στις ιδιαιτερότητες της όρασης.

Βασικά, η γνήσια χρωματιστή ταινία είναι το αποτέλεσμα μιας αντιπαράθεσης της τεχνολογίας της χρωματιστής ταινίας και του ίδιου χρώματος.

Τη μετάφραση από τα γερμανικά έκανε ο Φώτης Μόσχης

Ένας ιδιαίτερος τρόπος να νοσταλγείς

του Ηλία Κανέλλη

«Η μορφή στοιχίζει ακριβά»

ΠΩΛ ΒΑΛΕΡΥ

Είναι πράγματι αβυσσαλέα η προσπάθεια του οποιουδήποτε μελετητή να εισδύσει στον φιλικό, όσο και ποιητικό κόσμο του σκηνοθέτη Αντρέι Ταρκόφσκι. Πολύ περισσότερο, μια προσπάθεια σαν αυτή που αγχώνεται να αρθρώσει λόγο, που όμως έχει πίσω της φοβερά στενά χρονικά περιθώρια, μια που την υπαγορεύει ένας, όχι και τόσο αυστηρός προγραμματισμός της ύλης του περιοδικού. Παρ' όλα αυτά, ελπίζουμε, η προσπάθειά μας αυτή να σταθεί όσο το δυνατόν πιο διεισδυτικά στα κύρια χαρακτηριστικά του έργου του σκηνοθέτη, να ταξινομήσει όσο το δυνατόν πιο καίρια τα κυριότερα δομικά στοιχεία του φιλικού του λόγου, να εντοπίσει τα στοιχεία εκείνα που ειδοποιούν για το ιδιαίτερο, ποιητικό ύφος του. Παράλληλα ελπίζουμε να μην θεωρηθούν αβασάνιστα όσα θα προηγηθούν της ανάλυσης των κατασκευαστικών δεδομένων και να δώσουν στους αναγνώστες κάποια στίγματα σχετικά με τη θέση του Ταρκόφσκι στην τέχνη.

Οι ιδιαίτεροι χαρακτήρες του Ταρκόφσκιου έργου, καλλιεργούνται, αναπτύσσονται και διευρύνονται —όπως άλλωστε είναι φυσικό— κατά μήκος του έργου του, όσο δηλ. παράγει ταινίες με το πέρασμα του χρόνου. Πολλά απ' τα στοιχεία αυτά κερδίζουν πρωτογενή ρόλο στην εξελικτική του πορεία, έτσι ώστε η δομική τους χρήση στην οικοδόμηση του φιλικού σώματος, να είναι βασική προϋπόθεση του ιδιαίτερου κλίματος, των εσωτερικών ρυθμών και της θέσης που ο καλλιτέχνης έχει ενστερνισθεί.

Η θέση αυτή, καλύτερα η ιδιαιτερότητα της θεματικής του μπορεί να περιγραφωθεί σε κάποιες συντεταγμένες: η Πίστη, ο Φόβος κι η Ευτυχία, η Νοσταλγία, ο Θάνατος διατρέχουν το έργο του, υπαγορεύοντάς του τη δημιουργία ως επίμοχθη προσπάθεια απόλυνσης απ' το βάρος τόσων και τέτοιων εννοιών, προσέγγισής τους, γνωστικής και αισθητικής μεταγραφής τους μέσα απ' το ύφος. Η τέχνη για τον Αντρέι Ταρκόφσκι ακολουθεί τις επιλογές του, είναι ο μόνος τρόπος για τη γνώση, συνεπώς είναι το δικό του χρέος.

Αυτή η καθηκοντολόγα προοπτική ωστόσο, αν και προέρχεται από την επαφή του σκηνοθέτη με μια φιλοσοφική αποδοχή πιο πολύ μεταφυσική, δεν μένει έξω και πάνω απ' τα δρώμενα, αντίθετα εισέρχεται στην ανθρώπινη ζωή, χρησιμοποιεί τα μέτρα της

ανθρώπινης κοινωνικότητας, οριοθετεί περιπτώσεις κοινωνικών συμπεριφορών επιλέγοντας συνήθως οριακούς χαρακτήρες, φορτίζει τέλος τις καταστάσεις που εμπλέκει τα πρόσωπά του έτσι ώστε να επιστρέφει στις μεταφυσικές του αναζητήσεις —που συνήθως έχουν οντολογικό χαρακτήρα— μέσα από δεδομένα κατ' εξοχήν γνωσιολογικά.

Οι αφηγηματικές συμβάσεις, επίσης, οι χώροι και οι χρόνοι που επιλέγει ο δημιουργός είναι ρευστοί και μεταβατικοί, χωρόχρονοι που εξωθούν στα πλαίσια του κοινωνικού την εμφάνιση της νεύρωσης (για τις σύγχρονες ή τις μελλοντικές κοινωνίες που κατασκευάζει, όπως, π.χ. συμβαίνει στον «Στάλκερ» και με τους τρεις ήρωες της ταινίας, ή όπως γίνεται στο «Σολάρις» με τον κεντρικό ήρωα - κοσμοναύτη, αναχωρητή από μια εφιαλτική μητρόπολη στον παγωμένο κόσμο του χάους του επιστημονικού απείρου, ή ακόμα, όπως συμβαίνει στον τραγικό αυτόχειρα της «Νοσταλγίας» αλλά και στον επίμονα σίγουρο για την πίστη του κεντρικό ήρωα) ή την αναζήτηση της ακρότητας μέσα απ' την αντιφατικότητα που επιβάλλουν οι καιροί (η θελόμενη τιμωρία της σιωπής, που επιβάλλει ο Αντρέι Ρουμπλιώφ στον εαυτό του, η αναιρουμένη απ' τη φύση του καθηκοντος στον πόλεμο απροστάτευτη αθωότητα του μικρού Ιβάν). Η πορεία των ηρώων του Αντρέι Ταρ-



Αντρέι Ταρκόφσκι: «Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν»

κόφσκι είναι η βασανιστική πορεία στη γνώση, η πορεία που θεμελιώνεται η ατομική ελευθερία, μια δύσκολη ελευθερία που οι επιλογές της είναι απαρέγκλιτα ανυποχώρητες, μια ελευθερία που απ' αυτήν εξαρτάται η ηθική βούληση — όχι ως μια ανάγκη ενδεούς αποδοχής κανόνων που κομίζει ο φόβος της τιμωρίας κάποιου τελικά υπεράνω κώδικα, αλλά ως μια αρμονική συνεύρεση του τελεολογικού προσδιορισμού του ανθρώπου και της ίδιας του αυτής της υπόστασης.

Εδώ βρίσκεται η διαφορά ανάμεσα στην ηθική συγκρότηση του Ταρκοφσκικού (φιλικού) κόσμου και του κόσμου (πραγματικού) των λογής ηθικολόγων που παραπέμπουν στο Θεό. Μόνο που ο Θεός, για τον Ταρκόφσκι δεν είναι αυτό το ον που κατέχει την εξουσία για να καθοποιάζει τον αφελή (απλοϊκό) σχήμα που, όμως, εφαρμόζουν οι θεσμισμένες θεολογίες, αλλά αντίθετα είναι αυτό που ο ενδεής, απαλλαγμένος από κοινωνικές ματαιοδοξίες, (κοινωνικός) άνθρωπος τείνει να ανταμώσει. Ο Θεός του Ταρκόφσκι είναι το δυνάμει τέλει, η απόλυτη Ηθική, ο δρόμος της εκάστοτε προσωπικής τελείωσης, ο δρόμος που ενσκήπτει ο δημιουργός στην ποίηση. Τούτη η άποψη, βεβαίως, στοιχειοθετώντας τον ιδαλισμό της, δίνει τα μέτρα του ανθρώπου και ορίζει τις —παρεξιακές του— αναδρομές. Όμως, είναι η άποψη του ποιητή — ενός ανθρώπου συνεπούς στο

έργο του.

Γιατί ο λόγος του Ταρκόφσκι, αν και δεν υπακούει σε καμιάς ποιητικής τους κανόνες ακολουθεί τους δικούς του, μυστικούς ποιητικούς κώδικες, αυτούς που προκύπτουν απ' την υφή της ποίησης. Που δεν είναι πια ό,τι ήταν στην κλασική αρχαιότητα, προϊόν μιας «τέχνης» (δηλ. μιας τεχνικής), κάποιων κανόνων, μιας μεθοδολογίας αλλά πιο πολύ είναι **υπόσταση** — κάτι που ο Ταρκόφσκι το έζησε και το αφομοίωσε, μια που ενδεικτική είναι η περίπτωση του πατέρα του Αρσένι Ταρκόφσκι, ο οποίος υπήρξε ποιητής που δεν εθίγεσε στα ρεύματα, μια εποχή που ήταν αδιανόητο για τα γράμματα, στη Σοβιετική Ένωση, να μην εξυμνούν την επανάσταση του 1917. Σ' αυτή την ιδιαιτερότητα του προσωπικού λόγου του σκηνοθέτη εντάσσεται βέβαια και η καλλιέργεια των δικών του αφηγηματικών δεδομένων σ' αντίστοιχια προς το action, την κλασικότερη αφηγηματικότητα που καλλιεργεί ο δυτικός και ιδιαίτερα ο αμερικάνικος κινηματογράφος.

Αυτά τα αφηγηματικά δεδομένα, τα δομικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το έργο του Ταρκόφσκι θα προσπαθήσουμε να περιγράψουμε παρακάτω:

ΧΡΩΜΑΤΑ

Μια πρώτη ματιά στο σύνολο των ταινιών του μαρτυρούν ότι, ήδη απ' την δεύτερη ταινία, τον «Αν-

«Αντρέι Ρομπλιώφ»: Ανατόλι Σολονιτζίν



τρέι Ρουμπλιώφ», ο Αντρέι Ταρκόφσκι είχε ενσωματώσει στο λόγο του τη δομή της χρωματικής εναλλαγής, της εναλλαγής δηλ. στα πλαίσια της αφήγησης του έργου τμημάτων γυρισμένων σε χρώμα με τμήματα γυρισμένα σε ασπρόμαυρο. Στο φινάλε του «Αντρέι Ρουμπλιώφ» που πρωτοχρησιμοποιήθηκε αυτή η αφηγηματική μέθοδος, παρεμβάλλονται έγχρωμες εικόνες (και λεπτομέρειες εικόνων) του αγιογράφου Αντρέι Ρουμπλιώφ — μια πολύ απλή δομή διάκρισης της αφηγηματικής ροής, κάποια έγχρωμα πλάνα που, δίκην τεχνοκρίτη, καλούν το θεατή να στοχασθεί στο έργο του ανθρώπου για τη ζωή του οποίου μιλούσε η ασπρόμαυρη ταινία που είδε.

Μια έτσι απλή, μονοσήμαντη δομή γρήγορα ξεπεράστηκε και εξελίχθηκε, με ένα πολύ απλό σκεπτικό: την αποδιάρθρωση αυτής της ευεξήγητης τακτικής στη χρήση χρώματος ή ασπρόμαυρου. Έχουμε έτσι τη δημιουργία πολλών και πολύπλοκων δομών που έχουν σχέση με το χρώμα. Π.χ. Τονικότητα: Το ασπρόμαυρο γκριζάρει, γίνεται σέπια, αποκτά ψηλό κοντράστ κ.λ.π. Διαβάθμιση: Το χρώμα διαβαθμίζεται, χρησιμοποιείται πολύ το πράσινο, αλλά κυρίως, η χρωματική διάσταση των ταινιών ολοκληρώνεται στο μπλέ. Απορρόφηση: Το χρώμα δεν δίνει τη θέση του στο ασπρόμαυρο αλλά «απορροφάται» απ' αυτό. Η ομοιομορφοποίηση, με την εξαίρεση των κοντράστ λόγου χάρι, των γαλαζίων πλάγων και η υποκατάσταση τους από χωρίς κοντράστ ασπρόμαυρα (γκριζα) ή το αντίστροφο φαντάζει σαν το χρώμα να χάνεται ή να εμφανίζεται από (στο) ασπρόμαυρο (βλ. «Στάλκερ» μετά την πρώτη ενότητα, η σεκάνς που επικυρώνεται η είσοδος στη Ζώνη κι απ' το βαγονέτο ακόμη ρίχνονται κάποιες γενικές ματιές, ή «Νοσταλγία» τα προινά πλάνα κ.λ.π.).

Αποτέλεσμα αυτής της οπτικής: οι αφηγηματικές δομές απομακρύνονται απ' τη χρήση του χρώματος και το χρώμα το προσδιορίζουν ευρύτερες λογικές που συνυφαίνουν πολλά στοιχεία της οικονομίας του δομημένου φιλικού χρόνου.

Στο «Σολάρις» π.χ. (εξαιρούμε την αμερικανική βερσιόν, που κράτησε την απλή δομή: χρώμα/κινηματογραφικό παρόν - ασπρόμαυρο/κινηματογραφημένο παρελθόν) οι εναλλαγές εξυπηρετούν ρυθμικές ανάγκες. Όπως συμβαίνει στη σκηνή της εισόδου με το αυτοκίνητο στη φανταστική μητρόπολη του μέλλοντος. Το χρώμα που μας βγάζει απ' το ασπρόμαυρο είναι το κόκκινο απ' τα πίσω φώτα του αυτοκινήτου. Αυτό το τελευταίο τμήμα της σεκάνς, απεικονίζει τα πλάνα της πόλης, ενός μελλοντολογικού εφιάλτη που... δεν είναι και τόσο μελλοντικός. Άλλο παράδειγμα της πολυδιάστατης χρήσης της χρωματικής δομής απ' το «Σολάρις», είναι το ρακόρ με το κλείσιμο της πόρτας του επιστήμονα στο διαστημόπλοιο. Στο χρώμα η μηχανή κινείται προς την

πόρτα που κλείνει ενώ στο επόμενο ασπρόμαυρο πλάνο η μηχανή κινείται από την κλειστή πόρτα. Ειδοποιό στοιχείο του ρακόρ, που το εκμεταλλεύθηκε ο σκηνοθέτης στο μοντάζ είναι το στρογγυλό φινιστρίν της πόρτας.

ΙΣΤΟΡΙΑ - ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Είπαμε ότι ο σαφέστατα οντολογικός κινηματογράφος του Αντρέι Ταρκόφσκι, ανιχνεύοντας τα όρια του ανθρώπου στο δρόμο του προς την ελευθερία, δεν αγνοεί την κοινωνική του υπόσταση. Τον τοποθετεί μέσα στις κοινωνίες, τον ορίζει όπως ορίζεται και στην πράξη η κοινωνικότητα, τον θέλει έναν άνθρωπο με άποψη και συγκεκριμένη δράση. Οι ήρωές του συνήθως αποτελούν ένα κοινωνικό περιθώριο, αδιάφορο για τα όσα τεκταίνονται στο επίπεδο των ηγεσιών. Παρ' όλα αυτά δεν είναι άτομα παραιτημένα, αλλά αντίθετα, άνθρωποι της δράσης, οριστικοί χαρακτήρες που ανιχνεύουν και προτείνουν ανάμεσα σ' εχθρικές κοινωνίες της μαζοποίησης και της αλλοτρίωσης (η μητρόπολη του «Σολάρις», η υπαρκτή στρατιωτική εξουσία που απαγορεύει την προσπέλαση στη ζώνη, στο «Στάλκερ» κλπ.), έναν λόγο συμφιλώσης πρώτα με τον εσωτερικό τους κόσμο κι ύστερα ένα λόγο-σταθερά της πίστης σε αξίες που η κοινωνικότητα του καταναλωτισμού και της επιτήδεσης διατηρεί παραγκωνισμένες. Έναν λόγο που επανεισάγει την ηθική όχι ως μια καταναγκασμένη μαζική συμπεριφορά αλλά ως την απόληξη της βασανιστικής προσωπικής επιλογής του καθένα, ως προς την πορεία πλεύσης του.

Αυτή η προτίμηση όμως, να προβάλλει μια προσωπική —εν τέλει— λύση στα οργανωμένα πολιτικά πράγματα, δεν σημαίνει ότι αγνοεί την καθημερινή πολιτική και δεν την κριτικάρει, ιδιαίτερα στις ακραίες της συνέπειες για τον άνθρωπο. Έτσι έχουμε συγκεκριμένες νύξεις για συγκεκριμένα προβλήματα όπως π.χ. της συγκεντρωτικής γραφειοκρατικής λειτουργίας του σοβιετικού κράτους, της Ρωσο-κινέζικης σύρραξης, του πολέμου αυτού καθαυτού ως φαινομένου μαζικής υστερίας και πλαστής αντιπαλότητας που στηρίζουν οργανωμένα συμφέροντα («Καθρέφτης»). Ο σαρκασμός του απέναντι στα καθημερινά πολιτικά φαινόμενα του οδηγεί να κριτικάρει τις τέχνες που στηρίζουν την επικαιρότητα τέτοιων φαινομένων και τελικά τη ματαιότητα τέτοιων πρακτικών: λειδωρεί την πολιτική στράτευση της ποίησης «της μιας ημέρας».

Απ' την άλλη μεριά, γνωρίζοντας τη σημασία της διάδοσης μιας θέσης, της γνωστοποίησης ενός πιστεύω δεν αρνείται τη δημόσια υποστήριξή της. Επιδιοκμίζει ακόμη και τη θεαματική διάσταση της θυσίας προκειμένου να αναγγελθεί κάτι έτσι ζωτικό ό-

πως η βαθειά πίστη («Νοσταλγία»). Άλλωστε η αποδοχή της ενιαίας έκφρασης πολλών επιμέρους απόμων είναι κάτι που δεν αρνιέται ο σκηνοθέτης (βλ. «Ένα + ένα = ένα» γραμμένο στο στίπι του μετέπειτα αυτόχειρα της «Νοσταλγίας»).

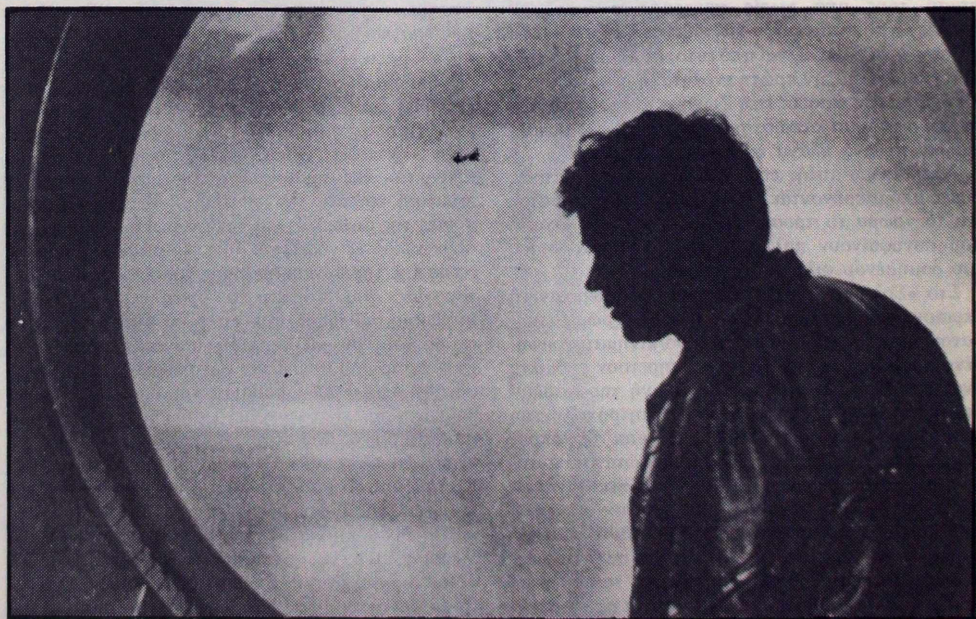
ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ

Αλλά κι η ψυχαναλυτική εκδοχή, όσον αφορά την προσέγγιση του ανθρώπου, δεν απουσιάζει. Ιδιαίτερα στον «Καθρέφτη», μια πολύ πιο αυτοβιογραφική ταινία, τα ψυχαναλυτικά σημάδια είναι πρόδηλα. Ήδη, το παιχνίδι που παίζεται με την ηθελημένη σύγχυση από τον ήρωα της μάνας και της συζύγου, τη χρονική ασυνέχεια στην κάθε τόσο αναφορά στο πρόσωπο που υποδύεται παράλληλα και τις δύο, την παράλληλη απουσία στην ίδια σεκάνς της παιδικής ηλικίας και της ωριμότητας λειτουργεί με όλες τις σημασιοδοτήσεις του Οιδιπόδειου: η επιθυμία μεταστοιχείωνεται και τελικά μεταβιβάζεται στην ιδέα της μητέρας, στην ανάσυρση της ασφαλούς προσκόλλησης στη μητρότητα. Μια τέτοια ανάσυρση την προσφέρει η μνήμη της παιδικότητας —μιας ιδιαίτερα προσφιλούς στον Ταρκόφσκι ηλικιακής περιόδου, που παρεισφρύει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο σ' όλες τις ταινίες του.

Η διαρκής αυτή εμμονή που στοιχειοθετεί την ε-

ξέλιξη της λίμπιντο ως τελική απόκρυψη της λίμπιντο έχει διάφορους τρόπους να εκφράζεται: Στα «Παιδικά χρόνια του Ιβάν» υπάρχει αναιρούμενη κοινωνικά, καταργείται στην ουσία εξαιτίας της κοινωνικής θέσμησης, εξαιτίας της ανάγκης της υποταγής του «εγώ» στην συνολική λογική του πολέμου. Στον «Αντρέι Ρουμπλιώφ», αντίθετα, αναδειχνεται ως κίνητρο δημιουργίας και αποκατάστασης της επαφής με τις αισθήσεις.

Στο «Σολάρις» αναζητείται ανάμεσα στη μοναξιά και στην αποξένωση απ' τις αισθήσεις, νοσταλγείται και επαναφέρεται μ' ένα έξυπνο «φλας-μπακ» —μια προβολή στα όρια του κινηματογραφικού χωρόχρονου μιας ταινιούλας που γυρίστηκε με την ερασιτεχνική οικογενειακή κινηματογραφική μηχανή. Εδώ διαφαίνεται μια αντιστικτική λειτουργία: της εξουσίας της γνώσης στο ανίσχυρο της παιδικότητας, του φόβου του άπειρου (κενού) στην πληρότητα της επαφής με την πραγματικότητα του φυσικού περιβάλλοντος. Στο «Στάλκερ» πάλι η παιδικότητα δίνει τη λύση, αποτρέπει την αρχέγονη ματιά της συνειδησης, στοιχειοθετεί την αθωότητα της αφετηρίας που η ανθρώπινη φύση πρέπει να συναντήσει στην ολοκλήρωσή της —μια άποψη που εκφράζεται, ίσως αδέξια, στρατευμένη. Τέλος στη «Νοσταλγία» επανέρχονται οι αναπολήσεις χώρου και χρόνου, η στέρη-



«Σολάρις» - Κρις Κέλβιν: (Donatas Banionis)



Αντρέι Ταρκόφσκι: «Στάλκερ»

Αντρέι Ταρκόφσκι: «Νοσταλγία»





Ενάντια στο πυρηνικό ολοκαύτωμα με το όπλο της σιωπής

Από τις αρχές του Μάη, ο Αντρέι Ταρκόφσκυ βρίσκεται στη Σουηδία για το γυρίσμα της καινούργιας του ταινίας. Αφού πρώτα πέταξε με ελικόπτερο πάνω από το αρχιπέλαγος της Βαλτικής, διάλεξε τελικά σαν τόπο για το γυρίσμα, το νησί Γκότλαντ και μάλιστα την πιο δυσπρόσιτη, την πιο αφιλόξενη περιοχή του, στα ανατολικά του νησιού, που (κατά σύμπτωση) βρίσκεται πιο κοντά στη Σοβ. Ένωση από οποιαδήποτε άλλη περιοχή της Σουηδίας.

Έχει περάσει περισσότερο από ένας χρόνος από τότε που ο Αντρέι Ταρκόφσκυ ανήγγειλε ότι σκοπεύει να παραμείνει και να δουλέψει στη Δύση, και να τώρα, η παραγωγή της καινούργιας του ταινίας βασίζεται σ' ένα πολυδαίδαλο πλέγμα δυτικοευρωπαϊκών συμφωνιών (συμμετοχή των Σουηδών, της Παρισινής Argos Film, της αγγλικής Channel Four και της RAI).

Αλλά ο ίδιος πώς νοιώθει σήμερα; Το σοβιετικό του διαβατήριο είναι μια πρώτη ένδειξη για τη μέτωση κατάστασή του και για την προσπάθειά του να κρατήσει κάποιες λεπτές ισορροπίες.

Κοντά του βρίσκεται τώρα η γυναίκα του Larissa, αλλά στη Μόσχα παραμένουν ο γιός του 14 χρονών και η πεθερά του Ταρκόφσκυ που δεν μπορούν να πάρουν άδεια εξόδου.

Ο ίδιος δηλώνει: «Είμαι Ρώσος και θα παραμείνω Ρώσος. Ακόμα και αν το φίλμ το γυρίζω στη Σουηδία, με Σουηδούς ηθοποιούς, θα είναι ρώσικο φίλμ».

Βασικός συνεργάτης του ο Sven Nykvist στη φωτογραφία, που αναφέρει σχετικά με τη δική του δουλειά: «Προσπαθούμε να ελαττώσουμε όσο το δυνατόν περισσότερο το χρώμα. Από την άλλη μεριά, οι παραγωγοί πληρώνουν για το χρώμα. Και ν' όμως εδω να ψάχνουμε για μια έντιμη, μέση λύση».

Ο Ταρκόφσκυ προσθέτει πάνω σ' αυτό το θέμα: «Τα ασπρόμαυρα φίλμ είναι πιο ρεαλιστικά και μας επιτρέπουν να αγγίξουμε την πραγματικότητα πιο εύκολα. Δεν έχουμε άμεσα συναίσθηση του γεγονότος ότι ο κόσμος γύρω μας είναι γεμάτος χρώμα. Ακούμε, σκεφτόμαστε και παρατηρούμε σκηνικά ό,τι υπάρχει, αλλά δεν το ζούμε. Αν όμως βάλουμε μια κορνίζα, την κορνίζα της οθόνης, γύρω από μια εικόνα, η εικόνα γίνεται καρτ-ποστάλ και παρατηρού-

με το χρώμα. Αυτό δεν σημαίνει ότι θα πρέπει να κάνουμε τα φίλμ τελείως ασπρόμαυρα. Το χρώμα υπάρχει και πρέπει να χρησιμοποιείται, αλλά σε ψυχολογική βάση. Είναι πολύ εύκολο να κάνουμε χωρίς αυτό, πολύ πιο δύσκολο όμως να το εκμεταλευτούμε όσο το δυνατόν καλύτερα».

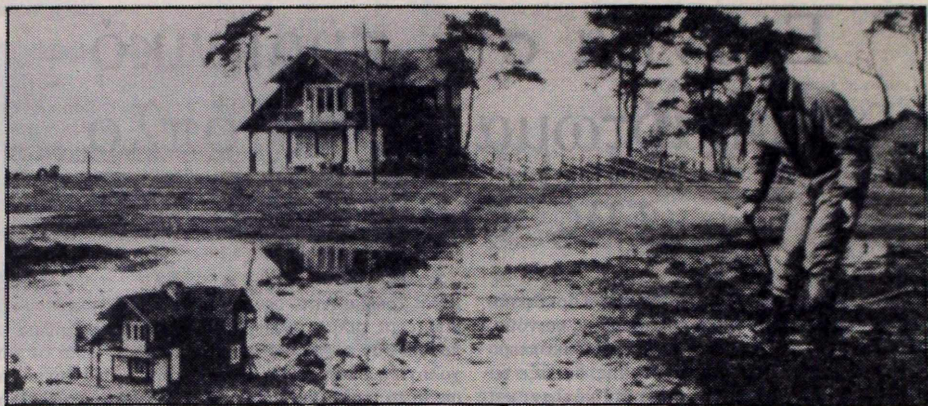
Αλλά ποιο είναι επιτέλους το θέμα της ταινίας, της πρώτης που το σενάριο έγραψε μόνος του ο Ταρκόφσκυ, και που την ονόμασε «Η θυσία»;

Δεν μπορούμε βέβαια να μεταφέρουμε εδώ τους οραματισμούς του σκηνοθέτη, γι' αυτό θα αρκεστούμε στα όσα είπε ο Erland Jozephson, πρωταγωνιστής της ταινίας σε συνέντευξή του στη σουηδική τηλεόραση, όπου αποκάλυψε με ασυγκράτητη φυσικότητα ολόκληρη την υπόθεση της ταινίας, βυθίζοντας τον σκηνοθέτη του σε απερίγραπτη αμηχανία και εκνευρισμό.

Ένα ζευγάρι, η Adelaide (Susan Fleetwood, Αγ-



Ο σκηνοθέτης με τον διευθυντή
φωτογραφίας Σβεν Νύκβιστ (στη μέση).



Ο Αντρέι Ταρκόφσκυ στο γύρισμα της ταινίας «Η σιωπή»

γλίδα σαιξπηρικής ηθοποιός) και ο Alexander (Erland Josephson) ζουν στο πολύ όμορφο σπίτι τους, κοντά στη θάλασσα. Η Adelaide είναι πρώην ηθοποιός, το ίδιο και ο Alexander, αλλά τώρα εκείνος είναι ένας συγγραφέας-ακαδημαϊκός, πάντα απασχολημένος. Γιορτάζουν τα γενέθλια του Alexander, όταν η τηλεόραση αναγγέλει το πυρηνικό ολοκαύτωμα, αναπότρεπτο πια. Καλούνται όλοι να παραμείνουν όπου βρίσκονται, γιατί δεν έχει νόημα να αναζητήσουν καταφύγιο, η καταστροφή θα φτάσει παντού.

Ο Alexander, άνθρωπος ηδονιστής εγωιστής αποζητά κάποια συμφωνία με το Θεό. Υπόσχεται να θυσιάσει ό,τι πιο αγαπητό κατέχει προκειμένου να αποφύγει την καταστροφή.

Μετά από μια νύχτα που περνάει έξω από το σπίτι του, κοντά σε μια μυστηριώδη γυναίκα, θα επιστρέψει την αυγή, για να τα βρει όλα όπως ήταν και πριν.

Και τότε πραγματοποιεί τη θυσία: Καίει το σπίτι του (μια σκηνή που κρατάει κάπου 10 λεπτά) και αφήνει τα αγαπημένα του πρόσωπα, για να βυθιστεί στη σιωπή.

«Μια θυσία σε καθαρά καθολικό στυλ» σχολιάζει ο Erland Josephson, αλλά ο Ταρκόφσκυ αποφασίζει να παρέμβει και να κάνει κάποιες επισημάνσεις από τη δική του μεριά:

«Η θυσία» περιγράφει το πρόβλημα της ευθύνης του ανθρώπου μπροστά στα γεγονότα του κόσμου. Η χειρονομία του Alexander είναι μια επιβεβαίωση ακριβώς αυτής της ευθύνης, και μια άρνηση της παθητικής αποδοχής ενός κακού. Με την πράξη του ο ήρωάς μας πληρώνει το δικαίωμά του να αισθάνεται ότι αποτελεί μέλος της καρδιάς της σύγχρονης κοινωνίας.

Προσπαθώ ακόμη να περάσω κάποιο προβληματισμό για την ελευθερία που πιστεύω ότι θα πρέπει να

αποσχολεί περισσότερο τη Δύση, καθώς όλο και πιο πολύ πειθόμαι πως ο κόσμος εδώ έχει χάσει την ελευθερία του. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι στη Ρωσία είναι πιο ελεύθερος. Όχι με την έννοια των νομικών δικαιωμάτων βέβαια. Αλλά δεν θα πρέπει να μηπεδούμε την ελευθερία με τα νομικά δικαιώματα. Στη Δύση όλα έχουν αποτιμηθεί και ίσως ο κόσμος χρειάστηκε να θυσιάσει την εσωτερική του ελευθερία για να αποκτήσει τα δικαιώματα... Στους χαρακτήρες μου της «Θυσίας» ενυπάρχουν ο Ντοστογιέφσκυ και ο Σολζενίτσιν και ίσως λίγο ο Δον Κιχώτης».

Χωρίς καμιά αμφιβολία θα προκαλέσουν πολλές συζητήσεις, και τα λεγόμενα του Ταρκόφσκυ, και η ταινία του, όταν προβληθεί.

Εν τω μεταξύ το γύρισμα συναντά αρκετές δυσκολίες, ο άνεμος που σαρώνει ασταμάτητα την απάτητη μέχρι πριν λίγο περιοχή (χρειάστηκε να ανοιχτεί δρόμος για να φτάσει το συνεργείο), η φοβερή υγρασία και το κρύο (στο τέλος του Μάη το θερμόμετρο είχε πέσει στους 0 βαθμούς) είναι τα πρόσθετα εμπόδια για το πολυεθνικό επιτελείο του Ταρκόφσκυ, που έχει όλα τα χαρακτηριστικά μιας σύγχρονης Βαβυλωνίας. Οι ηθοποιοί προβάρουν τους ρόλους τους στα σουηδικά, γαλλικά, αγγλικά, ο Ταρκόφσκυ προσπαθεί να συννενοηθεί με τον Νύκβιστ σε ιδιόρρυθμα ιταλικά, ενώ όπως ακούγεται σκοπεύει να αφιερώσει αυτή την ταινία στο γυιό του, που βρίσκεται τόσο μακριά, και ακόμα κανείς δεν ξέρει πώς θα καταλήξει όλη αυτή η ιστορία.

(Στοιχεία αντλήθηκαν από δημοσίευμα της «Repubblica» 4.6.85)

Μετάφραση - Επιμέλεια: Τίνα Τερζή

Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης



Ένα ακόμη φεστιβάλ κινηματογράφου —το 26ο— τελειώσε. Και προκάλεσε την ίδια διαπίστωση, κοινή για τα τελευταία χρόνια: ο ελληνικός κινηματογράφος υπάρχει και, μ' όλες τις παλινωδίες του, τις ανεπάρκειες πολλών δημιουργών του και τη θεσμική ανυπαρξία που δεν δημιουργεί προϋποθέσεις στήριξής του και ενίσχυσής του, έχει μια συνολικά ανοδική πορεία.

Διαπιστώνουμε ακόμη, ότι παρ' όλο το άγχος των κινηματογραφιστών μας να αποκτήσουν μian εμπορική εμβέλεια, το καινούργιο κυκλοφορεί και φαίνεται να επηρεάζει το μέλλον του εθνικού μας κινηματογράφου. Παρά την ανεπάρκεια των νεότερων σκηνοθετών που είχε ως αποτέλεσμα μια αδιάφορη (με μικρές εξαιρέσεις) παρουσία των μικρού μήκους φίλμ στο φεστιβάλ.

Εμείς, στο περιοδικό, ξεχωρίσαμε κάποιες ταινίες. Σ' αυτό το τεύχος ήδη παρουσιάζουμε την Αντουανέτα Αγγελίδη και τον «Τόπο» της. Δεν τελειώσαμε ακόμη με τον Γιώργο Κόρρα και τον Τάκη Σπετσιώτη.

Κατά τ' άλλα, διαβάστε τις κριτικές μας αξιολογήσεις στις επόμενες σελίδες, περιμένοντας τις ταινίες που, δειλά - δειλά άρχισαν να προβάλλονται στις κινηματογραφικές αίθουσες.

Όταν το προσωπικό υπαινίσσεται το πολιτικό

«ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ»

Παραγωγή: Π. Βούλγαρης - Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Σκηνοθεσία: Π. Βούλγαρης. Σενάριο: Π. Βούλγαρης. Φωτογραφία: Γ. Αρβανίτης. Συνθέτης μουσικής: Σ. Σπανουδάκης. Σκηνογράφος - Ενδυματολόγος: Ι. Σταυρίδης. Μοντάζ: Α. Ανδρεαδάκης. Ηχοληψία: Α. Αχλάδης. Ερμηνευτές: Θ. Μπαζάκα, Δ. Καταλειφός, Μαρία Μαρτίκα, Ε. Ιγγλέση, Η. Κατέβας, Θ. Γραμμένος, Ν. Μπιρμίλης. Διάρκεια: 140'

«Περισσότερο θα σηματοδοτήσουμε, θα δώσουμε μια έννοια, θα κάνουμε κάτι σημαίνον, παρά θα δείξουμε, θα αναπαράστήσουμε».

Σ. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ

από το κείμενό του: «Ντίκενς,
Γκρίφινθ κι εμείς», 1944

Οι αριστεροί στην Ελλάδα, ιδιαίτερα εκείνοι που εκφράζονται μέσα από τους παραδοσιακούς κομματικούς φορείς και προέρχονται από τα κατοχικά και μετακατοχικά χρόνια, συντηρούν τις αντιστάσεις τους και τις προσμονές τους χάρη σ' ένα «μύθο»: το μύθο της **μετάθεσης** του οράματος, αποτέλεσμα αφ' ενός της πρακτικής των κομμάτων τους, πρακτικής ευνοχησμένης και γραφειοκρατικής που μαζοποιεί και περιορίζει την εμβέλεια των διεκδικήσεων επί του κοινωνικού και αφ' ετέρου, της σχέσης τους με τη θεωρία, μια σχέση πειθούς και υποταγής σε θέσεις - αξίες που περιχαράκωνουν με μιαν, ενδεώς ηθική αντίληψη, πράγμα που τους βοηθάει να αυτεπιβεβαιώνονται ως «πρωτοπορία» και να αισθάνονται ως ιεραπόστολοι, γεμάτοι «αυταπάρνηση» προκειμένου για το «καλό της κοινωνίας».

Μια τέτοια στάση, βεβαίως όμως, συναινεί σε μιαν επιδειξιμανία της επαναστατικότητας η οποία στηρίζεται στα σύμβολα των «μεγάλων ιδεών» και στο άλλοθι των διωγμών. Αυτής της πρακτικής τα αποτελέσματα, η πολιτική ιστορία της χώρας μας τα γνώρισε έντονα και τραυματικά, όλους τους τελευταίους καιρούς, με μιαν Αριστερά αδρανή και περιθωριακή, ανέτοιμη να αρθρώσει πολιτικό λόγο και να επηρεάσει την πολιτική. Τα γνώρισε όμως και η τέχνη, μια που όλους αυτούς τους καιρούς, χρήστηκε «γνήσια αριστερή δημιουργία» μια τέχνη - αγιογραφία, που, χρησιμοποιώντας τα πιο εύκολα δομικά στοιχεία μιας εκφραστικής δεν δίσταζε να νοθεύει, να συνεπαίρνει, να διδάσκει, να δημιουργεί πρότυπα, να ηθικολογεί, τελικά να **δημαγωγεί** - τέχνη με κατ' εξοχήν λαϊκίστικη προμετωπίδα.

Μ' όλα αυτά τα στοιχεία οικοδομεί το λόγο του και ο Παντελής Βούλγαρης στα «Πέτρινα χρόνια». Κι αφηγείται μια τυπική ιστορία ενός ζευγαριού, που διατρέχει τα μετεμφυλιακά χρόνια της προσπάθειας ελληνικής Ιστορίας κυριολεκτικά «εν διωγμώ». Πρόκειται για ένα ζευγάρι που διαλέγει θεληματικά την παρανομία, για να έχει τη ευχαρίστηση να προωθήσει την υπόθεση της επανάστασης και της Αριστεράς και, που υφίσταται ακραία τις συνέπειες αυτής της επιλογής. Διωγμοί, φυλακίσεις, εξορίες, κοινωνική περιθωριοποίηση και ανυποληψία...

Όλη αυτή η διαδρομή μέσα στο χρόνο, γίνεται η αφορμή το ζευγάρι να ειδοωθεί μέσα από την ιδιωτική του ζωή, η οποία όμως εξαρτάται απόλυτα από το κοινωνικό γίγνεσθαι. Επειδή όμως η έμμονη ιδέα της σκηνοθεσίας είναι το ιδιωτικό, όπως το διαμορφώνει η εξάρτησή (και μάλιστα η αντιπαλότητά του) από το κοινωνικό, έτσι ώστε να υπάρχει μια αίσθηση στέρησης της χαράς της ελευθερίας (ποιας ελευθερίας;) μια αίσθηση συνεπώς κυνηγημένων, στερημένων τις χαρές της ομαλής εκκοινωνήσεως και της πα-



«Πέτρινα χρόνια»: Θέμις Μπαζάκα

τροπαράδοτης εξέλιξης της προσωπικής τους ζωής, που σ' αντιδιαστολή κατέχουν το «μεγαλείο» της συνειδητοποίησης, των «Ιδανικών» και της «υπέρτατης αλήθειας», η κινηματογράφηση επιλέγει τον τρόπο του μελοδράματος: στάση της μηχανής στα πρόσωπα που «ζουν» την αγωνία, συναισθηματική φόρτιση των ηρώων σε μια διαρκώς κορυφούμενη αφηγηματική ένταση, ευνοϊκή προδιάθεση του θεατή για τη χαρακτηρισολογία των ηρώων —οι τυπικοί «καλοί» του αφηγηματικού κινηματογράφου, που όμως δεν έχουν τώρα ν' αντιμετωπίσουν, όπως τον παλιό καλό καιρό, την «κακιά μητριά» ή την «κακιά πεθερά», αλλά κάτι πολύ πιο «κακό»: το εχθρικό κράτος.

Αλλά, αφού το κοινωνικό γίγνεσθαι, υπάρχει ουσιαστικά για να παίξει το κράτος το ρόλο του «κακού», τότε γιατί να μην το εμβαθύνει η σκηνοθεσία; Γιατί να μη δυσκολέψει τα πράγματα, αναγκάζομενη να δει προοπτικά το πρόβλημα της εξουσίας, την έκφρασή της μέσα στις δοσμένες μετεμφυλιοπολεμικές συνθήκες, τη στάση ακόμα των μηχανισμών που πολέμησαν την κρατική εξουσία, το ρόλο που έπαιξαν οι άνθρωποι-πολιτικά υποκείμενα στις επιλογές αυτών των μηχανισμών, την καταλυτική (διπλά φθοροποιά, σε συνδυασμό με την κυρίαρχη δικαστική τακτική του επίσημου κράτους) επιρροή των μηχανισμών αυτών πάνω στα μέλη τους. Χιλιάδες σχέσεις, χιλιάδες παράγοντες που κάνουν ιδιαίτερα περίπλο-

κο το κοίταγμα μιας εποχής, αναιρώντας σε κάθε περίπτωση την εικονοποίησή του σε στυλ «ερωτική ιστορία για πονεμένες ψυχές».

(Η σκηνοθετική επιλογή, βεβαίως, η ματιά η προσωπική, δεν αφορά αυτή καθαυτή (ως επιλογή δηλ.) την κριτική. Όμως τα «Πέτρινα χρόνια» καυχήσιολογούν ότι είναι μια «αριστερή» ταινία που καταπιάνεται με το πρόβλημα της διαρκώς αποξενούμενης ανθρώπινης σχέσης εξαιτίας της παρέμβασης της κρατικής εξουσίας. Η κριτική εδώ, το μόνο που αποπειράται, ρωτώντας τα παραπάνω, είναι να θέσει, πάντα «τηλεγραφικά» κάποιες παραμέτρους της βασικής προβληματικής του σκηνοθέτη, που εκείνος δεν θέλησε να δει).

Η ταινία του Βούλγαρη είναι μια ταινία των κλισεΐ. Κλισέ, που βεβαίως, ο σκηνοθέτης τους έχει τη δυνατότητα να χειραγωγεί, να μην αφήνει την υπερβολή της χρήσης τους να εκτρέπουν το φιμ. (Αυτό άλλωστε διαφοροποιεί την ταινία από την ανάλογη «αριστερή» πρόταση του Τζήμα στον «Άνθρωπο με το γαρυφαλλό»). Υπάρχει ως σχήμα το ζευγάρι που δώκεται, όμως επιλέγοντας μιαν ερμηνευτική λιτότητα παράγει αληθοφάνεια. Υπάρχει ο κακός ανακριτής, όμως με τις υπερβολές του έχει στιγματισθεί στις λαϊκές συνειδήσεις - αντίρρηση υπάρχει στη σεκάνς της φυλακής και της επικοινωνίας με τους καθρέφτες, μια περίπτωση που η δραματική της ανά-

λυσή την εκτρέπει προς το γκροτέσκο, αντίρρηση υπάρχει και στη σκηνή του γάμου του ζευγαριού, εγκλειστού στη φυλακή, όπου οι γνωστοί μεγαλορρήμονες συμβολισμοί του «αριστερού οπλοστασίου» για το «όραμα της ελευθερίας» και την «κατά βάθος εξεγερμένη ψυχή κατά της τυραννίας», φορτίζουν την ταινία με έναν άφατο μελοδραματισμό που επιζητά την ταύτιση του θεατή. Ωστόσο, επιμένουμε, η αποτυχία του εγχειρήματος, της ταινίας βρίσκεται ήδη στο κατασκευαστικό της προτσές:

Υπάρχει ένα δίπολο σχήμα, απ' όπου πηγάζουν διάφορα δεδομένα: Το σχήμα επιβολή - αντίσταση. Η επιβολή διαγράφεται ως προνόμιο δύναμης και εξουσίας, επιβάλλει συνεπώς την καταστολή σ' όσους νομίζει ότι της αρνούνται το ρόλο της. Η αντίσταση, απ' την άλλη, περιχαράκωνεται ιδεολογικά στην αίσθηση της καταπάτησης του δικαίου, της αγάπης της εξέγερσης, της εμμονής σ' αυτήν με πλαίσιο τα ιδανικά και την πίστη σ' αυτά. Η σύμφυση τους ωστόσο, παράγει νέες δομές.

(Δεν πρέπει να παραγνωρίζεται ότι εκείνος που αντιτίθεται, πάνω απ' όλα ηρωοποιείται στον εαυτό του. Αυτό, ήδη, είναι ένα πολύ σοβαρό αίτιο που μπορεί να ωθήσει ηρωικές συμπεριφορές).

Αν δεν ξεκαθαρίσουν τα αίτια, γενικότερα και εξωτερικά, αν η εξέγερση κι η καταστολή δεν ειδοθούν μες στην διαλεκτική του κοινωνικού χώρου που συμβαίνουν, τότε όλες οι εκδοχές είναι πιθανές —και πιστοποιούν την αποτυχημένη χάραξη του πλαισίου, την αδυναμία να οριστεί ως δύναμη κοινωνικός χώρος ένας χώρος που τον συγκροτούν συγκεκριμένες δομές, αλλά και την αναληθή υπόσταση του χώρου— ένας κοινωνικός χώρος κουτσός, χώρος - ταμπλώ για τις ανάγκες του μύθου. Απλά και μόνο.

Κι ερχόμαστε στην πιο σημαντική ανακολουθία της ταινίας. Την κατάδειξη της, δύναμει «κακής εξουσίας», που διαρρέει την ιστορικότητα του χωρόχρονου και παράγει την καταστολή. Και συνεπώς τη, σε αντίθεση, θέσει καλοσύνη των καταδικωμένων που την υφίστανται. Όμως η εξουσία —και η κρατική— έχει συγκεκριμένη προέλευση, ασκείται και όσοι την υφίστανται μη παθητικά, όσοι αντιστέκονται, δεν καταδικάζονται απλώς. Εφαρμόζουν στρατηγικές άρνησης της, οικοδομούν δομές εναντίωσής της, σκέπτονται, δρουν. Και βέβαια, στην ιστορικότητά της η εξουσία μεταλλάσσεται, όμως κι η αντίσταση παράγει κι αυτή ιστορία, παρεμβαίνει στα δεδομένα και επηρεάζει, συμβάλλει στη μεταλλαγή της εξουσίας. Τέλος εξουσία παράγεται κι ανάμεσα στους υφιστάμενους την κρατική δίωξη, εξουσία που ενυπάρχει και διαχέεται. Κι εδώ, αναιρείται αυτή η αγιότητα των ηρώων, μια που χρειάζεται ένα κίνητρο διαφορετικό για να δικαιολογήσει τη στρα-

τευσή τους, κίνητρο έλλογο που απουσιάζει απ' την ταινία, ενώ δεν απουσιάζει επ' ουδενί απ' τον αριστερό λόγο.

Ο Μ. Φουκώ, στην τελευταία του συνέντευξη, έλεγε: «Αυτό που εξασφαλίζει την ισχύ και την αποδοχή της εξουσίας, είναι απλώς ότι δεν μετράει σαν απαγορευτική δύναμη, αλλά διαπερνάει τα σώματα, παράγει πράγματα, καθοδηγεί την ηδονή, διαμορφώνει τη γνώση, παράγει λόγο. Πρέπει να τη δούμε μάλλον σαν ένα παραγωγικό ιστό που διαπερνά όλο το κοινωνικό σώμα και όχι μόνο σαν δύναμη αρνητική, που έχει σκοπό την καταπίεση». Ο Παντελής Βούλγαρης, αντίθετα, δείχνει την εξουσία ένα «τρομερό τέρας», να ισορροπεί μέσα στον «πρωτογονισμό» του ανάμεσα στο αποτρόπαιο και το γκροτέσκο. Και δεν μπαίνει στον κόπο να διαφοροποιήσει το λόγο όσων οδυνήρη την υφίστανται: στην αγιογραφική τους διάσταση οι αριστεροί είναι το ίδιο πειθήνιοι, το ίδιο άβουλοι, το ίδιο υποταγμένοι στο δικό τους μηχανισμό εντολών, το ίδιο ηθικοί (η ερωτική σκηνή των έγκλειστων, που είχαν χρόνια να ειδοθούν είναι μνημείο σεμνοτυφίας, κι ως επικαλεσθεί ο σκηνοθέτης την άρνησή του να ακολουθήσει τον κορεσμό του γυμνού που χαρακτηρίζει τις σύγχρονες ταινίες). Η διαφορά τους με τους δεξιούς πολίτες είναι ότι αυτοί διώκονται —συνεπώς ναρκισεύονται με τον τίτλο του επαναστάτη— όμως η στρατεύσή τους μοιάζει δεδομένη κι η όλη διαμάχη, διαφαινεται πλαστή, και δεν διάλεξαν αυτοί μόνοι τους στρατόπεδο για συγκεκριμένους λόγους, λες και τα στρατόπεδα διάλεξαν αυτούς τους ίδους.

Τελειώνοντας, δηλώνουμε ότι αρνούμαστε να ενδώσουμε σε μια ταινία που εικονογραφεί βίους αγίων, που προτάσσει μια συναισθηματική ταύτιση με το «υψηλό», το «ιδανικό», το «ταμπού». Δηλώνουμε ακόμη ότι δεν μας καλύπτουν όλα αυτά τα ταμπού της «αριστεράς» που αποδέχεται την ύπαρξή τους η ταινία (ηθική, σχέσεις, αυταπάρνηση, υποταγή στη «γραμμή», σύνδρομο καταδίωξης κλπ). Επίσης δηλώνουμε ότι μια ταινία που χρησιμοποιεί τα πιο φθαρμένα στοιχεία του μελλοδράματος, τα μετονομάζει σε πολιτική και τα προσφέρει μέσα στο ίδιο αστραφτερό περιτύλιγμα μας αφήνει αδιάφορους. Ο κινηματογράφος - κι ο αφηγηματικός - ζητά πια κάτι παραπάνω.

Οι ταινίες σαν τα «Πέτρινα χρόνια» οδηγούν την ευτυχία στις λύσεις που υπαινίσσονται το προσωπικό για πολιτικό, σε νερόβραστα καθεστωτικά σχήματα σαν του Πασόκ, όπου οι «ήρωες», θα πεθαίνουν καθημερινοί και πειθήνιοι, ίσως ταγμένοι και στην ανώδυνη «υγιή» αντιπολίτευση.

Όσο κι αν τέτοιες ταινίες δηλώνονται, πάνω απ' όλα «τίμιες», εμείς: «Χυχαριστούμε, δεν θα πάρομε».

ΗΛΙΑΣ ΚΑΝΕΛΛΗΣ

Της αναλύσεως ή της αναλήψεως;

«MANIA»

Παραγωγή: Γεώργιος Πανουσόπουλος ΕΠΕ - Ελλ. Κέντρ. Κιν. σπεντζος φιλμ. Σκηνοθεσία: Γιώργος Πανουσόπουλος. Σενάριο: Γιώργος Πανουσόπουλος. Φωτογραφία: Γιώργος Πανουσόπουλος. Συνθέτης μουσικής: Νίκος Ξυδάκης. Μοντάζ: Γιώργος Πανουσόπουλος. Ερμηνευτές: Alessandra Vanzì, Άρης Ρέτσος, Αντώνης Θεοδωρακόπουλος. Καλλιτεχνική διεύθυνση: Νίκος Περάκης. Οργάνωση παραγωγής: Γιώργος Τσεμπερόπουλος.

Της Αναλύσεως ή της Αναλήψεως;

Η φύση αλυσοδεμένη όπως το πόδι μιας μικρής μαϊμούς. Περιφραγμένη υπό τη μορφή δείγματος σ' ένα τόπο Ζωο - Λογικό. Γύρω - γύρω άσφαλτος, κτίρια.

ΤΟ ΚΤΙΡΙΟ: IBS η πολυεθνική.

Με τα πρώτα πλάνα η βασική αντίθεση της «Μανίας» έχει τοποθετηθεί. Κι επειδή ο Πανουσόπουλος υποψιάζεται πόσο μας γοητεύουν τα κομπιουτεράκια και τα ηλεκτρονικά εφέ, μας αφήνει να παίξουμε λιγάκι. Ένα μόνιτορ κυριαρχεί στη σύσκεψη των στελεχών της IBS, ένας ηλεκτρονικός εγκέφαλος υψηλής νοημοσύνης επιλέγει τους άξιους.

Η Ζωή είναι νέα, έξυπνη, δυναμική, απολύτως λογική. Ανταποκρίνεται πλήρως στις προδιαγραφές. **Επιλέγεται.** Γυρίζει στο σπίτι της ικανοποιημένη, εφσησχασμένη, εναρμονισμένη.

— Σήμερα είναι της Αναλύσεως, λέει η τετράχρονη κόρη της.

— Της Αναλήψεως, διορθώνει η γιαγιά.

Η Ζωή αγανακτεί — αυτά είναι «βλακείες». Η ύβρις έχει συντελεστεί. Μέσα στο ζωολογικό κήπο όπου θα πάει βόλτα την μικρή της κόρη οι εξωλογικές δυνάμεις θα την κυριεύσουν, θα χάσει τα πάντα και τον εαυτό της, αφού προηγουμένως θα έχει αναγορευθεί η ίδια σε τιμωρό για όλους τους άλλους.

*Πολλές φέρνουν αλλαγές τα θεία,
πολλά ανέλπιστα δίνουν οι θεοί.*

*Όσα βάνουμε στο νου μας δε γίνονται
και τ' ανέλπιστα πραγματοποιούνται*

Από τη στιγμή που εκστομίζεται η ύβρις η «Μανία» ακολουθεί βήμα προς βήμα τις «Βάκχες» του

Ευρυπίδη, επιχειρώντας μια συνάντηση μέσα στο χρόνο δυο πολιτισμών με χιλιάδες διαφορές αλλά και μια θεμελιακή ταυτόσημη αγωνία.

Μέσα στον κήπο παραμονεύει η φύση. Η Ζωή μεταμορφώνεται σε μαινάδα. **Χάνει τον εαυτό της** μέσα στον ήχο των παραδοσιακών οργάνων της διονυσιακής λατρείας — τον αυλό και τα νταούλια. Ένας φαύλος-φύλακας ξεφυτρώνει μέσα από τις φυλλωσιές, η Ζωή **χάνει την αίσθηση της αιδούς**, κάνει έρωτα με το φάνο. Η βακχία κυριεύει το πάρκο. Μια συμπαντική δύναμη απελευθερώνει τα ένστικτα για να φανερωθεί στο τέλος με όλο το μεγαλείο της καταστροφικής της ισχύος. Τα ζώα ελευθερώνονται, τα ζώα σκοτώνονται. Ζωοκτονίες, ανθρωποκτονία, στο τελευταίο στάδιο της μανίας, η Ζωή όπως και η Αγάπη στις «Βάκχες» σκοτώνει με τα ίδια της τα χέρια το παιδί της. Η **ύβρις έχει τιμωρηθεί**.

Είναι το σημείο που προκαλεί την μεγαλύτερη αμηχανία στο θεατή. Την ίδια αμηχανία προκαλεί και η τραγωδία του Ευρυπίδη. Ο ποιητής που σ' ολόκληρη τη ζωή του τάχθηκε υπέρ της συνειδητής ανάλυσης της εμπειρίας, εξόριστος στα τελευταία χρόνια της ζωής του στη Μακεδονία και απογοητευμένος από την παρακμή της Αθήνας, εγκαταλείπει τον ορθολογισμό και αναγνωρίζει τη **δύναμη της πίστης**.

Ο Πανουσόπουλος δεν είναι εξόριστος, είναι απογοητευμένος, αλλά ζωντανός. Τάσσεται κι αυτός με τη μεριά της πίστης. Απέναντι σε μια χώρα που βρίσκεται σε αδιέξοδο, απέναντι σ' ένα πολιτισμό λογικό και απάνθρωπο, τέλος απέναντι στον ίδιο του τον εαυτό που κάνει διαφημίσεις με οίνους και ελληνικές φορεσιές.

Ο κήπος μας είναι περικυκλωμένος. Οι εξοδοί του είναι αδιέξοδοι. Στις πόρτες του παραφυλάει μια Ελλάδα ξενοκρατούμενη, αποχαυνωμένη, υστερική, μια Ελλάδα που ακόμα και τη γλώσσα της την ψελλίζει. Ο χωροφύλακας λέει thank you.

Έξω από τον κήπο παραμονεύει το Κράτος, η Οργάνωση, η Εξουσία. Μια σειρά αντιθέσεων ξεσπούν: μεγάλοι - παιδιά, αστυνομικοί - πολίτες, ξένοι - ιθαγενείς. Μέσα στον κήπο οι αντιθέσεις επιλύονται βίαια.

Οι πρώτοι που ακολουθούν τη Ζωή είναι οι πρόσκοποι, το πλέον οργανωμένο σύνολο από ό-



τους βρίσκονται μέσα στο πάρκο.

★

Ολόκληρη η Μανία διέπεται από μια νοσταλγία για την απλή ήρεμη φυσική ζωή. Πρόκειται άραγε για μια αδυναμία παρακολούθησης του τεχνολογικού πολιτισμού, για έναν εξωραϊσμό του παρελθόντος;

Η οπτική του Πανουσόπουλου δεν είναι κακομοίρική. Όταν ο κομπιούτερ **επιλέγει** διαιωνίζει τη σημερινή τάξη πραγμάτων. Από τη στιγμή που το πρόγραμμα εγγράφεται στη μνήμη του, ο κομπιούτερ λειτουργεί εξασφαλίζοντας, αναπαράγοντας και προβάλλοντας στο μέλλον την κυρίαρχη ιδεολογία.

«Τι να κάνουμε» λοιπόν, όπως ρωτά, χωρίς να ρωτά, ο Σταύρος Κωνστανταράκος. Η απάντηση του Πανουσόπουλου, δεν είναι σαφώς «ίτε Βάγκαι». Ας διαφυλλάξουμε τουλάχιστον την πίστη μας και τον ενθουσιασμό μας, για κάποιες καλύτερες εποχές, φαίνεται να προτρέπει το παιδικό χέρι, που ανάβει τα κεριά στο τελευταίο πλάνο.

ΠΕΝΘΕΑΣ: Και ποιά το όφελος για κείνους που θα πιστέψουν;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ: Δεν κάνει να τ' ακούσεις, όμως αξίζει να το ξέρεις.

Αυτή η «Μανία» του Γιώργου Πανουσόπουλου, αποδεικνύεται τελικά ό,τι πιο ζωντανό και αιχμηρό έχει να επιδείξει η φετινή κινηματογραφική σοδειά.

Κάποιες σεναριακές ευκολίες, αν ψάξουμε σχολαστικά, θα τις βρούμε, όμως η αρετή της δεν έγκειται στην τελειότητά της.

Ο ελληνικός κινηματογράφος έμαθε πλέον να φωτίζει —από καιρό μάλιστα χαζεύει και ερωτοτροπεί στα τούνελ και τις λεωφόρους, τη νύχτα, πάντα τη νύχτα— έμαθε ακόμα, να **αφηγείται**. Τώρα προβληματίζεται με την επιβίωσή του. Πόσο «ελληνικός» είναι όμως; Την ερώτηση έθεσε ο ίδιος ο Πανουσόπουλος σε μια πρόσφατη συζήτηση για τα προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου, την προσέπαρασαν όμως οι ανησυχίες περί τα οικονομικά.

Απομένουν λοιπόν μοναχικές κάποιες προσπάθειες του Δαμιανού, του Τοριέ κι αυτή η τελευταία του Πανουσόπουλου ο οποίος, με τη «Μανία» αποπειράται μια ζευξή. Η μεν ψυχή -το περιεχόμενο- είναι μεταφυσική, **ανατολίτικη**, το δε ένδυμα - η μορφή- είναι καθαρόαιμα **δυτική**. Το ξέφρενο μοντάζ παραπέμπει αρκετές στιγμές στο Ζουλάφσκι, και κατ' αναλογία στη μητέρα της εποχής: τη διαφήμιση.

Ναι, η ερωτική σκηνή στον κήπο είναι διαφήμιση. Είναι όμως ταυτόχρονα μια από τις καλύτερες ερωτικές στιγμές όχι μόνο του ελληνικού, αλλά και του παγκόσμιου κινηματογράφου. Και πόσο όμορφα την αγκαλιάζει η μουσική του Νίκου Ξυδάκη. Καιρό είχαμε να σβήσουμε τη δίψα μας, μετά από δεκάδες υστερικές συνουσίες, σ' ένα γλυκό χείμαρρο.

ΡΟΥΛΑ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ

Inhibitions, symptoms and anxiety

«ΠΛΗΜΜΥΡΙΔΑ»

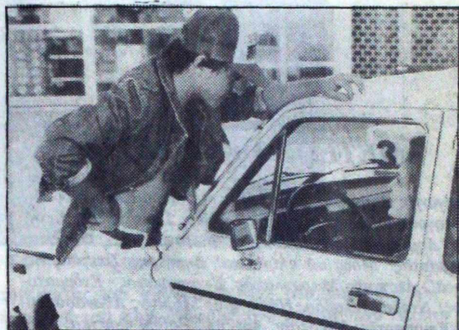
Παραγωγή: Σπύρος Πετρόπουλος - Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Σκηνοθεσία: Σπύρος Πετρόπουλος. Σενάριο: Σπύρος Πετρόπουλος. Φωτογραφία: Διονύσης Πετρουτσόπουλος. Σκηνογράφος - Ενδυματολόγος: Ανθή Σοφοκλέους. Μοντάζ: Ντίνα Γκουριώτη. Ηχοληψία: Ντίνος Κίττου - Αντώνης Σαμαράς. Ερμηνευτές: Ιουλία Βατικιώτη, Γιώργος Νίνος. Διάρκεια: 23'

Ο Σπύρος Πετρόπουλος, με τη δεύτερη μικρού μήκους ταινία του, φαίνεται ότι κατακτά σιγά-σιγά την τεχνική της αφήγησης μιας ιστορίας, και τους τρόπους η ιστορία να κρατάει το ενδιαφέρον του κοινού. Όμως το σημαντικότερο είναι, ότι η «Πλημμυρίδα» δεν μένει απλά μια ταινία διεκπεραίωση, αντιθέτως γίνεται μια ταινία που αναστατώνει το συνηθισμένο για άλλες απαιτήσεις (φεστιβαλικό) εθισμό του θεατή.

Το φιλμ διηγείται ένα 24ωρο από τη ζωή ενός απάτεωνίσκου και μιας απατημένης αγαπητικής. Αυτή, παραιτημένη και υποδόρεια ελπίζουσα («ελπίζω στους σεισμούς που πρόκειται να ρθουν») βιώνει έναν κύκλο κοινωνικής πραγματικότητας, ουδέτερα αποδεκτό, χωρίς καν τη φυγή σ' έναν κόσμο της μιχροαστικής φαντασίωσης των αισθηματικών μυθιστοριών που μεταφράζει. Η απομυθοποίηση αυτή, και η παραιτήση την κάνουν να δει με συμπάθεια ένα... κλεφτρόνι που το καταδιώκουν.

Ο κλεφτράκος αυτός, αποτελεί μια τυπική καρικατούρα απάτεωνα, που δίνει στην πρακτική του μια υπαρξιακή αφοσίωση, αποτέλεσμα της νευρωσικής του υπόστασης (περιθωριοποιημένος, κοινωνικά απομονωμένος, ερωτικά ανικανοποίητος). Το δύσκολο της προσέγγισης, που την ορίζουν κοινωνικές συμβατικότητες μεταστοιχείων σε εμμονή στο ρόλο. Ο ήρωας γίνεται υπερβολικός, η κλεπτομανής του τάση σιγά-σιγά αποσπά τη συμπάθεια κι ωστόσο, στο βάθος της γκροτέσκο αυτής κατάστασης διακρίνουμε την απελπισία, το αδόκητο της χειρονομίας της προσέγγισης.

Το εγώ αποστερημένο, ταγμένο να παίζει το ρόλο του χωροφύλακα της προσωπικότητας, μεταστοι-



χείωνει την συμπεριφορά του ήρωα σε ανώδυνη λαποδυσία, **μεταθέτει** τις ενορμήσεις του έξω από το πρόβλημα. Την ερωτική επικοινωνία υπαινίσσονται κάποια βλέμματα, κάποια μισόλογα, αλλά την κρύβουν εντελώς όλες αυτές οι επιτηδίες κομικές καταστάσεις. Ο ήρωας κλέβει τα πάντα, εύκολα, γρήγορα, ρισκοκινδυνεύοντας ίσως την ελευθερία του κι ωστόσο είναι ανίκανος να κλέψει αξίες χρήσης του άλλου.

Η ταινία τελειώνει χωρίς να αλλάξει τίποτα. Αν και αποκαθίσταται η αφηγηματική ισορροπία (τα κλοπιμαία επιστρέφονται) η κοπέλα μένει ερμητικά παραιτημένη κι ο νεαρός εξακολουθεί τη μοναχική του διαδρομή μέσα από την πρόκληση του κοινωνικού, αιώνια καρικατούρα του εαυτού του. Μια ευτελής όσο και σωτήρια πρακτική: κάτι σαν την δημιουργία.

Αν εξαιρέσουμε κάποιες μικρές «κοιλίες» στην αφήγηση, κάποιες διάρκειες που πρέπει να συντομευθούν, πιστεύουμε ότι πρόκειται για μια αξιοσημείωτη ταινία.

H.K.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ Ο τίτλος του κομματιού είναι τίτλος ενός συγγράμματος του S. Freud.

Σ' αναγνώριση ενός ποιητή

«ΜΕΤΕΩΡΟ ΚΑΙ ΣΚΙΑ»

Παραγωγή: Δημήτρης Σπετσιώτης - Κέντρο Ελληνικού Κινηματογράφου. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Σπετσιώτης. Σενάριο: Δημήτρης Σπετσιώτης. Φωτογραφία: Φίλιππος Κουτσαυτής. Μουσική επιμέλεια: Δημήτρης Σπετσιώτης. Μοντάζ: Δέσποινα Μαρουλάκου. Σκηνογράφος - Ενδυματολόγος: Ντόρα Λελούδη. Ηχοληψία: Μαρίνος Αθανασόπουλος. Ερμηνευτές: Νικόλαος Λαεζίου, Εσθήρ Φράγκα, Χρήστος Ευθυμίου, Γιάννης Ζαβραδινός, Νικόλαος Φρονιμόπουλος, Αβέτ Σφακινάκη. Διάρκεια: 90'

Για τον ποιητή...

«Ένας άνθρωπος δε λέγεται βέβαια ποιητής, επειδή έχει μόνο την ευκολία να γράφει στίχους.

Η εσωτερική του ποιότητα και ωριμότης, καθορίζει την ιδιότητα αυτή!

Όταν είναι βαθύτατα συντονισμένο, και κατέχει ως ένα κορυφαίο βαθμό, την ικανότητα να δέχεται και ν' αφομοιώνει όσο είναι δυνατόν, γενικότερα και πιο έντονα, τους μυστικούς παλμούς που του προσφέρουν όλα τα γύρω, είναι ήδη γεννημένος ποιητής!

Αν δε σ' αυτό προστεθεί και η κάπως μηχανική ευκολία να γράφει στίχους, πράγμα που είναι αρκετά κοινό, και συναντάται σε πολλούς ανθρώπους, που δεν είναι μολοντούτο ποιηται, τότε και μόνο τότε, έχει το δικαίωμα απέναντι των άλλων, να ονομάζεται με τ' όνομα εκείνο!

ανέκδοτο χειρόγραφο
του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη

Για την ταινία

Ξεφυλλίζοντας τα κείμενα που δημοσίευσαν κατά καιρούς οι τιμητές του έργου του Λαπαθιώτη, διαπίστωσα ότι τόσο οι υπέρμαχοι όσο κι οι επικριτές,

στέκονται με περισσή επιμονή στην προσωπικότητά του, παρακάμποντας συχνά την ποιητική αξία του έργου του που θεωρείται αμφιλεγόμενο και ξεπερασμένο.

Το «Μετέωρο και Σκιά» δεν έρχεται ν' αποκαταστήσει αυτή την αξία, αντίθετα, επικυρώνει και καταθέτει αυτό το μύθο, την ατμόσφαιρα που δημιουργεί στον κάθε αναγνώστη η επικοινωνία με τη ζωή και το έργο του Λαπαθιώτη. Ο Σπετσιώτης, εκτός από σκηνοθέτης, αποδεικνύεται και «καλός αναγνώστης» με την έννοια αυτού που κάνει την ανάγνωση προσωπική του υπόθεση.

Ο Ν.Λ. μορφή τραγική όσο και ο άλλος αυτόχειρας ποιητής Κώστας Καρυωτάκης, τον οποίο γνώριζε και αγαπούσε, έζησε σαν πρίγκιπας («πρίγκιπα των Ποιητών» τον αποκαλούσε ο λογοτεχνικός κύκλος της εποχής του) ακόμα και την περίοδο της μέγιστης οικονομικής του ένδειας και αυτοκτόνησε λίγους μήνες πριν την απελευθέρωση της Αθήνας από τη Γερμανική Κατοχή εγκαταλελειμένος και πάμπωχος στο πατρικό του σπίτι στα Εξάρχεια.

Πνεύμα ανήσυχου και χαρισματικό ασπάζεται την κομμουνιστική ιδεολογία, βιώνει την ομοφυλοφιλία του στο φυσικό της περιβάλλον, αναγνωρίζει το ρεμπέτικο, συντεριάζεται με τα κουτσαβάκια και τους χασισοπότες κάνοντας κι ο ίδιος χρήση ναρκωτικών.

Με το πρόσχημα της βιογραφικής ταινίας (τα ιστορικά γεγονότα με αποκορύφωμα τη γερμανική κατοχή, πρνάν σαν απόηχος από το κυρίως σώμα της ταινίας) ο Σπετσιώτης κάνει βουτιά στο χώρο των νεοελληνικών γραμμάτων, αλλά και μία προσωπική ταινία πολυεπίπεδης ανάγνωσης.



«Μετεώρο και σκιά»: Τάκης Μόσχος

Ο ρυθμός της αφήγησης είναι σπονδυλωτός (η ταινία χωρίζεται σε έξι επιμέρους ενότητες) με αποτέλεσμα να έχουμε μεγάλες χρονικές αφαιρέσεις, η παράθεση μικτή, άλλοτε με μορφή off λόγου (αφηγηματικού ή σχολιαστικού χαρακτήρα) κι άλλοτε σε αυτοδύναμες σεκάνς, συμπληρώνεται από διαλόγους που συχνά είναι αυτούσια παρμένοι από κείμενα και μαρτυρίες ανθρώπων που γνώρισαν τον ποιητή.

Η εικονογράφηση (παλιοκαιρίτικη ατμόσφαιρα δοσμένη από πάλ χρωματισμούς) επιβλητική στο όριο του ζωγραφικού, κάποτε παγώνει την εσωτερική ζωή του πλάνου (χαρακτηριστική η σκηνή στον τεκέ που αναδύει ατμόσφαιρα αναγεννησιακού πίνακα). Η τάση αυτή δεν είναι βέβαια κυρίαρχη στην ταινία. Η πρώτη της ανάγκη είναι να δομηθούν (σεναριακά και σκηνοθετικά) αποφασιστικές στιγμές (περιεκτικές ή συμβολικές) στις οποίες λόγος και δράση να λειτουργούν ισότιμα προς την κατεύθυνση της αναγνώρισης του ποιητή.

Πολυάνθρωπες, περιγραφικές σεκάνς (κομμουνιστική διαδήλωση, στέκια αγοραίου έρωτα, δεξιώσεις, φιλολογικές συναντήσεις κλπ) εμβάλλονται στη ζωή του «εσωτερικού χώρου» του ποιητή· ο χώρος αυτός (το πατρικό σπίτι) γίνεται μάρτυρας όλης της πορείας του Λαπαθιώτη.

Τα πρόσωπα της μητέρας, του Κλέωνα Παράσχου, του Μήτσου Παπανικολάου (μαζί με τα άλλα δευτερεύοντα και σχηματικά) όντας μικρόκοσμος που περιβάλλει τον κυρίως ήρωα θα γίνουν εργαλεία

μεταβίβασης και άρθρωσης είτε του λόγιου χαρακτήρα είτε του συναισθηματικού πεδίου του Λαπαθιώτη. Μέσα από αυτές τις σχέσεις θα διαφανεί ο θαυμασμός του για τον Ο. Ουάιλντ, φιλοσοφικές απόψεις, το αντιπολεμικά του πιστεύω, και πολλοί στοχασμοί του πάνω στην ποίηση, τη ζωή, τον έρωτα.

Η μητέρα (σχέση κλειδί) είναι εκείνη που θα οδηγήσει τα βήματά του και αυτή, μόνη απ' όλους, θα αποδεχθεί τις ιδιομορφίες και τα καπρίτσια της νυχτερινής ζωής του. Η πτώση του Λαπαθιώτη που δεν οφείλεται μόνο στην οικονομική του κατάρρευση, στον πόλεμο και στο ξεπέραςμα της ποίησης που αντιπροσώπευε αλλά και στο θάνατό αυτής της πιο ένθερμης υποστηρίκτριάς του, ήταν κάθετη και οριστική. Το αίσθημα της απώλειας καταφάνερο στην ποίηση και στη ζωή του.

Ο Σπετσιώτης φάνηκε να έχει πλήρη έλεγχο της κατάστασης· δεν πειραματίστηκε, δεν ταλαντεύτηκε, και δεν αυθαιρέτησε στο ελάχιστο. Ίσως η μορφή του Λαπαθιώτη, μυθική κι αξεπέραστη μέχρι σήμερα, να επιτρέπει ελεύθερες ποιητικές μεταφορές. Ο Σπετσιώτης κρατάει την ποιητική μεταφορά κι αρνείται την όποια ελευθερία θα μπορούσε ν' ασκήσει. Με την επίσης (ακαδημαϊκή θα έλεγα) μείζονα ερμηνεία του Τ. Μόσχου και τη συμβολή των Φ. Κουτσαυτή (διεύθυνση φωτογραφίας) και Ντόρας Λελοῦδη (βραβείο ντεκόρ - κοστούμιών), η ταινία δημιούργησε μια από τις καλύτερες εντυπώσεις του φετινού Φεστιβάλ.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΕΥΑΓΓΕΛΑΚΟΥ

Αναμέτρηση με το χαμένο καιρό

«ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΚΡΟΝΟΥ»

Παραγωγή: «Κόρας-Βούμπουρας Οπτικοακουστική ΕΠΕ» -
Ελλην. Κέντρ. Κινημ. Σκηνοθεσία: Γιώργος Κόρας, Σενά-
ριο: Γιώργος Κόρας. Φωτογραφία: Φίλιππος Κουτσαφτής.
Σκηνογράφος - Ενδυματολόγος: Δαμιανός Ζαρίφης. Μο-
τάζ: Χρήστος Βούμπουρας. Ηχοληψία: Μανώλης Λογιάδης.
Ερμηνευτές: Τάκης Μόσχος, Άννα Μακράκη, Μηνάς
Κατζησάββας, Θανάσης Μυλωνάς. Διάρκεια: 113'

«Κάποιος άνθρωπος που τον προσδιορίζει η
ιπελπισία, κάθεται να γράψει. Η απελπισία ό-
μως δεν μπορεί τίποτα να προσδιορίσει, «συνε-
χώς κι αμέσως ξεπερνά το στόχο της» (Κάφκα,
Ημερολόγιο, 1910)»* Έτσι θα συνοψίζαμε γρή-
γορα - γρήγορα την ταινία του Γιώργου Κόρα.

«Τα παιδιά του Κρόνου» είναι μια ταινία για
τη γενιά που ανδρώθηκε και ωρίμασε στη δι-
εσπορία, ζώντας έντονα τους πολιτικούς κλυ-
δωνισμούς της μεταπολίτευσης, σε μια πορεία
παράλληλης ενδοσκόπησης, στην προσπάθεια
να διατηρήσει την ανθρώπινη ισορροπία που
προϋποθέτει την πίστη στη ζωή. Οι ήρωες της
-σε μεγάλο βαθμό αυτοβιογραφικής- ταινίας
είναι κάποιοι οριακοί εκπρόσωποι της γενιάς
αυτής, απ' αυτούς που παρέμειναν «ξεκρέμα-
τοι», χωρίς το άλλοθι του προσωπικού βολέ-
ματος. Οδηγούμενοι από την επιλογή μιας απελ-
πισμένης πορείας προς το θάνατο, στην παραι-
τηση αποθυμοποιούν και σαρκάζουν. Αποθυμο-
ποιούν την πολιτική, όντας στη δίνη της, τις
ιχθείς επιλέγοντας τη θεληματική απομόνωσή
ους στο δικό τους μικρόκοσμο, τον έρωτα, την
θική, τη ζωή. Σαρκάζουν τους συστηματικούς

αλλά και τους δογματικούς, τους εαυτούς τους
τους ίδιους ακόμη, άνθρωποι απελπισμένοι, α-
ποξενωμένοι από μίαν εχθρική κοινωνία, απο-
κομμένοι από πρότυπα και νόρμες, χωρίς πί-
στη.

Η παραπάνω καίρια χαρακτηρισολογία των
προσώπων ωθεί τον σκηνοθέτη να εκφέρει το
λόγο του λιτό και χωρίς ψεύτικους εντυπωσια-
σμούς. Η αφήγηση επιλέγει την τεχνική της κο-
μεντί της παλιάς νουβέλ βαγκ (οι ομοιότητες με
τον Ριβέτ και κυρίως τον Ερίκ Ρομέρ και οι α-
ναγωγές στον κινηματογράφο τους είναι διάφα-
νες). Κυριαρχεί ο προφορικός λόγος και οι ρυθ-
μοί της ταινίας εναλλάσσονται, ανάλογα με την
εναλλαγή των καταγιστικών διαλόγων. Οι ε-
ντυπώσεις ολοκληρώνονται πάντα στα όρια του
προφορικού αυτού λόγου, τον συνοδεύουν, μια
που δεν υπάρχουν παύσεις ανάμεσα σε δυο δια-
δοχικές σεκάνς.

Απ' την άλλη, οι διάλογοι είναι παράγωγοι
μιας καθημερινής ζωής. Είναι κουβέντες για τη
δουλειά, για τις σπουδές, για την πολιτική, την
τέχνη, τους γονείς, τις αναμνήσεις, τα άγχη, το
χρόνο που φεύγει, τους έρωτες. Διανθισμένες μ'
ένα βέβηλο και συνάμα πικρό χιούμορ. Λέξεις
σημαίνοντα του οδυνηρού αδιέξοδου.

Η ταινία λοιπόν αρθρώνεται όπως φωτογρα-
φίζεται η ζωή κάποιων ανθρώπων. Είναι μια
σειρά από εσταντάν. Οι άνθρωποι αυτοί
προσπαθούν να ανακτήσουν το κέφι τους, υφι-
στανται την καθημερινή νεύρωση και κατά βά-
θος, έχουν τις ελπίδες τους για μίαν ανάκτηση
της πίστης τους στη ζωή, για μια πορεία που
μπορεί να αποσαφηνισθεί. Η σκηνοθεσία ταυτί-



«Τα παιδιά του Κρόνου»: Άννα Μακράκη

ζεται κάποτε με τον Άρη (Τάκης Μόσχος) για να κριτικάρει τη ζωή, που τις εκφάνσεις της εκπροσωπούν οι άλλοι.

Αυτοί οι άλλοι είναι ένα ετερόκλητο πλήθος. Είναι το άμεσο περιβάλλον —ένας ευάριθμος κόσμος νευρωτικών ανασφαλών και φοβισμένων ανθρώπων— είναι η δομή που αναγκάζει τον Άρη να υποαπασχολείται ανέμπνευστα και αγανακτισμένα, είναι οι γονείς (τρυφερά ιδωμένες φιγούρες, ωστόσο), μικροαστοί και πρακτικοί, είναι οι ερωτικές συντροφίες, διεκπεραιωτές μιας χωρίς πάθος ισορροπίας, είναι οι διαδηλωτές που απόμακρα ακούγονται να φωνάζουν εν χορώ, είναι ο κόσμος έτσι όπως καθρεφτίζεται στις έντυπες σελίδες του καθημερινού Τύπου.

Ο κινηματογράφος έτσι, διαλέγει και παρουσιάζει τα γεγονότα μες από τις εφημερίδες. Η εξέλιξή τους —που διακρίνεται με ακρίβεια όσο ο κινηματογραφικός χρόνος προχωράει— είναι και το μοναδικό στοιχείο ιστορικότητας. Η ι-

στορία αυτή καθ' αυτή, δεν περιγράφεται, τα κίνητρα του ιστορικού γίνεσθαι δεν ανιχνεύονται, ωστόσο η ιστορική εξέλιξη δείχνεται να επηρεάζει την καθημερινή ζωή, ορθώνοντας ένα πλέγμα όλο και πιο μεγάλης αλλοτρίωσης, μοναξιάς και φόβου σ' όσους δεν αντέχουν τη συμβατικότητα της.

Η λύση που ο ήρωας επιλέγει τελικά επιτείνει τα προβλήματα. Τα σπαράγματα μιας γενιάς αδυνατούν να την προτείνουν αυτή την πολυπόθητη λύση. Ο Γιώργος Κόρρας απελπισμένος κι ασυμβίβαστος, προτείνει την τέχνη σ' απάλυνση της δικής του τελικά απελπισίας, την οποία και περι-γράφει. Η γραφή της —ο κινηματογράφος— οδηγεί στη γνώση της, στην αναγνώριση αυτής του της απελπισίας.

Ζήτω λοιπόν ο κινηματογράφος, μια που η ζωή είναι τόσο δύσκολη.

Η. Κ.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

* Βλ. Maurice Blancot «Ο χώρος της λογοτεχνίας». Μετ. Δ. Δημητριάδης, εκδ. Εξάντας, σελ. 74 κ.ε.

Έχουμε και λέμε

για τις υπόλοιπες ταινίες

ΤΟΥ ΚΟΛΥΜΠΗΤΗ

(Η λαϊκή παράδοση είναι καλός σύμβουλος)

Οι ταινίες εμπύχωσης (animation) είναι ιδιαίτερα παραμελημένες στη χώρα μας. Είδος που έχει την ανάγκη πολλών οικονομικών, τέλειων εργαστηρίων και ενός επιτελείου από δημιουργούς, είναι κάτι ανέφικτο για τη φύση της ελληνικής κινηματογραφικής «βιομηχανίας» (πιο σωστό θα ήταν να την ονομάζαμε βιοτεχνία).

Μένουν λοιπόν οι προσπάθειες κάποιων ανθρώπων που, σε πείσμα των καιρών, εργάζονται σε τρομερά αντίξοες συνθήκες είτε κινώντας σκίτσα, είτε (σπανιότερα) κούκλες.

★

Η ταινία των Στράτου Στασινού - Νάσου Μυρμιρίδη αποτελεί πρώτ' απ' όλα ένα επίτευγμα: ταινία με κούκλες είναι φωτογραφημένη καρέ-καρέ, έτσι ώστε να αποδοθεί η κίνηση. Επίπονη δουλειά, που όμως, βοηθούμενη απ' την πείρα των δημιουργών, την ευαίσθητη ποιητική απόδοση ενός δημοτικού τραγουδιού —μιας **παραλογής**— και τη θαυμάσια μουσική δουλειά του Νίκου Τάτση που ανατρέχει στις ρίζες διεισδυτικά είναι απόλυτα πετυχημένη.

Η ταινία μιλάει για το πάθος του έρωτα —έτσι όπως αυτό διαρρέει τα λαϊκά παραμύθια— και την απελπισμένη, μέχρι το θάνατο εκδήλωσή του. Και η αφηγηματική δομή της ταινίας εξυπηρετεί απόλυ-

«ΤΟΥ ΚΟΛΥΜΠΗΤΗ»

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου - PLAGON FILM. Σκηνοθεσία: Στράτος Στασινός - Νάσος Μυρμιρίδης. Σενάριο: Κώστας Παπαγεωργίου. Συνθέτης μουσικής: Νίκος Τάτσης. Σκηνογράφος - Ενδυματολόγος: Στράτος Στασινός - Γιώργος Αγγελόπουλος. Μοντάζ: Γιώργος Τριανταφύλλου. Ερμηνευτές: Κινούμενες κούκλες. Διάρκεια: 18'



τα τη συναισθηματική πορεία του ήρωα προς το αδόκητο της ερωτικής ταύτισης και το θάνατο.

Το ερωτικό είδωλο —όπως στη λαϊκή παράδοση, έτσι και σήμερα— είναι ένας δράκος που, το ανέφικτο της κατάκτησής του οδηγεί στην καταστροφή.

Η. Κ.

ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ

(... και μια αθόρυβη επιστροφή)

«ΜΙΑ ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΝΗ ΑΠΟΥΣΙΑ»

Παραγωγή: Γ. & Α. Αρβανίτης - Στ. Τσιώλης - Ελλην. Κέντρ. Κινηματογράφου. Σκηνοθεσία: Σταύρος Τσιώλης. Σενάριο: Σταύρος Τσιώλης. Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης. Συνθέτης μουσικής: Σταμάτης Σπανουδάκης. Σκηνογράφος - Ενδυματολόγος: Μικές Καραπίπρης. Μοντάζ: Κώστας Ιορδανίδης. Ηχοληψία: Νίκος Αχλάδης - Γιώργος Μιχαλούδης - Νίκος Μπαρουζής. Ερμηνευτές: Πέμψ Ζούνη, Δήμητρα Χατούπη, Μπέτυ Βαλάση, Κων/νος Τζούμας, Μηνάς Χατζησάββας, Ζαχαρίας Ρόχας, Νίκος Λύτρας. Διάρκεια: 75'



Ο Σταύρος Τσιώλης, κινηματογραφιστής με παρουσία που δεν πέρασε απαρατήρητη στον (ούτως ή άλλως «στοιχειωμένο») ελληνικό κινηματογράφο, με ταινίες όπως «Η ζούγκλα των πόλεων», ή «Κατάχρηση εξουσίας» —ταινίες που αρθρώνονταν επιδέξια πάνω στα κλισέ που προκαθόριζαν, έναν καιρό, τόν ελληνικό κινηματογράφο— επανεμφανίζεται μετά από δεκατετράχρονη σιωπή. Αλλαγμένος, με εμφανή τα σημάδια του χρόνου στην ωρίμανσή του, με κατεύθυνση προς συγκεκριμένη κινηματογραφοφιλία (η αγάπη προς τον Γιασουτζίρο Όζου αλλά και προς τον Βιμ Βέντερς, εκφράζεται πολλαπλά στην ταινία, καθορίζοντας το στυλ της αφήγησης αλλά και με ευθείες αναφορές σε ταινίες τους, ιδιαίτερα στην «Αλίκη στις πόλεις» απ' την οποία χρησιμοποιούνται κάποια πάντα ενώ ενσωματώνονται στη δράση κάποιοι διάλογοι), ο σκηνοθέτης κάνει μια ταινία εγκλεισμού και μοναξιάς. Ωστόσο, πέρα από προθέσεις, από επιμέρους καλές αρετές —ιδιαίτερα στο στήσιμο των πλάνων και στη διεύθυνση των ηθοποιών— κι από μια αξιοσημείωτη τόλμη να ειπωθούν κάποια πράγματα με τ' όνομά τους, χωρίς να ξεπέφτει η ταινία σε κραυγαλεότητες και συνθηματολογίες, δεν επιτυγχάνεται να αξιοποιηθούν αφηγηματικά κάποιες δραματολογικές κινήσεις —ιδιαίτερα το σημείο της σύγκρουσης με τον κοινωνικό περίγυρο και η οριστική κι οδυνηρή απόφαση για θεληματικό εγκλεισμό.

Το αποτέλεσμα, ευπρόσωπο οπωσδήποτε.

Η. Κ.

ΤΟ ΘΕΡΜΟΚΗΠΙΟ

(οι τεχνητές συνθήκες ζωής είναι πιο συμφέρουσες)

Ατελέσφορη προσπάθεια του Βαγγέλη Σερντάρη να δημιουργήσει μυθοπλασία πάνω σ' έναν μάλλον ουδέτερο θέμα και σίγουρα μία από τις πολλές κακές στιγμές του φεστιβάλ.

Έντονη η ανάγκη του σκηνοθέτη να ηθικολογήσει με βάση μοντέρνες κοινωνικές συμπεριφορές πάνω στις επιλογές του ατόμου που συμπεριέχεται από το κοινωνικό στάτους.

Επισημαίνουμε:

Ο ήρωας - —φορέας του εν εξελίξει «κακού»— περιφέρει το σώμα του σε ξένους έως εχθρικούς χώρους που δεν καταφέρνει ποτέ να ι-διοποιηθεί, σμιλεύοντας το ρόλο του εσωτερικού μετανάστη, του καθ' όλα εξορισμένου ανθρώπου. Από αρνητής του κατεστημένου μεταβάλλεται σε αλαζόνα καριερίστα διαγράφοντας μια πορεία μοναχική αν και σεναριακά ανύπαρκτη. Ωστόσο η ταινία δεν φιλοδο-ξεί να καταγράψει ούτε τη μοναξιά του αποκλεισμένου ήρωα, αλλά μάλλον την άμεση υπαιτιότητα των χώρων (μοντέλα στην εξύφαν-

«ΘΕΡΜΟΚΗΠΙΟ»

Παραγωγή: Ελλην. Κέντρ. Κινηματ. - Βαγγέλης Σερντάρης. Σκηνοθεσία: Βαγγέλης Σερντάρης. Σενάριο: Βαγγέλης Σερντάρης. Φωτογραφία: Θόδωρος Μαργκάς. Συνθέτης μουσικής: Μιχάλης

ση ενός ασφυκτικού κλοιού που θα τον τροχοδρομήσει). Προσπάθεια που απολύγει στη σχηματική κι επιδερμική περιγραφή των επί μέρους δραματικών στοιχείων.

Ο σκηνοθέτης αδυνατεί να κατασκευάσει ψυχολογικό προτσές και περιπλανιέται σε ανεξόδους ψυχοδραματικούς μονόδρομους, αφήνοντας ανεκμετάλλευτα και κάποια επί μέρους ευρήματα, όπως αυτό του θερμοκηπίου. Απρόσωπο, κάτι ανάμεσα σε αναχωρητήριο και οικοτεχνία λειτουργεί σαν ντεκόρ, παρ' ότι ο τίτλος της ταινίας το θέλει να παραπέμπει και να νοσηματοδοτεί.

Στον αντίποδα αυτής της χωρικής αναπηρίας, κάποιες ακραιφνείς σημασιοδοτήσεις, όπως στη σκηνή μετά το πάρτυ όπου ο κήπος (προέκταση του θερμοκηπίου με σύνδεσμο τη Μαρία) αναδύει τη μυρωδιά σανατορίου σε ώρα επισκεπτηρίου. Κι οι άλλοι χώροι όμως (το γραφείο του μεγαλοδικαστή, το πατρικό σπίτι, το διαμέρισμα - βιτρίνα του Στέλιου) μεταλλάσσονται σε τόπους οδύνης και θανάτου με συνοπτικές διαδικασίες.

Όλες αυτές οι δομικές αλλοιώσεις ζυμώνονται με άτεχνα σεναριακά στοιχεία που κεντρικό τους άξονα έχουν την καθοδική πορεία των ηρώων: Η μάνα πεθαίνει, ο δικηγόρος μαραζώνει, η Μαρία κάνει έκτρωση, ο Στέλιος αυτοαπορρίπτει κι αν κάτι μένει αλώβητο είναι το θερμοκήπιο που δεν υπόκειται στους φυσικούς νόμους (:)

· Κ.Ε.

Χριστοδουλίδης, Σκηνογράφος - Ενδυματολόγος: Δέσποινα Αθανασιάδου. Μοντάζ: Πάνος Παπακυριακόπουλος. Ηχοληψία: Θ. Γεωργιάδης. Ερμηνευτές: Τάσος Χαλκιάς, Χριστίνα Θεοδωροπούλου, Χρήστος Λαχτυλίδης, Γιάννης Κυριακίδης. Διάρκεια: 112'



ΝΥΧΤΕΡΙΝΟ ΠΕΙΡΑΜΑ

(της νύχτας τα καμώματα τα βλέπει η μέρα και... ζηλεύει)

Μια γυναίκα που θ' απέφυγε να σας πει την πραγματική της ηλικία αν κάνατε το λάθος να τη ρωτήσετε, ένα αγόρι καθρέφτης φαντασιώσεων και λαβύρινθος αισθήσεων κι ένα αυτοκίνητο που συνομπάει τους κώδικες οδικής κυκλοφορίας, αρκούν να συνθέσουν μια στιγμιαία απογείωση στον κόσμο του φανταστικού.

Ο Χάρης Παπαδόπουλος καταφέρνει να δομήσει μια ολοκληρωμένη αφήγηση τόσο σεναριακά όσο και σκηνοθετικά.

Πρωταγωνιστούν υπαινικτικά βλέμματα, παραπεμπτικές αττάκες και κιν/κά τεχνάσματα πολύ σωστά κατασκευασμένα. Το νυχτερινό ταξίδι είναι μια πορεία έκφρασης των πόθων και των αισθήσεων που παραγνωρίζουμε ή αγνοούμε, αλλά και η τελετουργική διαδικασία αποτύπωσης του στιγμιαίου μουνδιάσματος, της άρσης των απαγορεύσεων. Η πορεία της απογείωσης επαληθεύεται από τα σημάδια που αφήνει πίσω του ο νεαρός και το φινάλε εμπλέκει το ρεαλιστικό με το ονειρικό.

Ο σκηνοθέτης κερδίζει το παιχνίδι των εντυπώσεων με γρήγορα μοντάζ και απαστράπτουσα φωτογραφία, αν και τεντώνει περισσότερο απ' όσο αντέχει τη σκηνή της σύγκρουσης του ζευγαριού, υπερσκελίζοντας τη δυναμική των ηθοποιών του. Εν τούτοις παραμένει μία από τις καλύτερες μικρού μήκους ταινίες του φετινού φεστιβάλ.

Κ.Ε.

«ΝΥΧΤΕΡΙΝΟ ΠΕΙΡΑΜΑ»

Παραγωγή: Χάρης Παπαδόπουλος - Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Σκηνοθεσία: Χάρης Παπαδόπουλος. Σενάριο: Χάρης Παπαδόπουλος - Πρόδρομος Σαββίδης. Φωτογραφία: Ανδρέας Σινάνος. Σκηνογράφος - Ενδυματολόγος: Μιλτιάδης Μακρής. Μοντάζ: Αλέξης Πεζάς. Ηχοληψία: Αντώνης Σαμαράς. Ερμηνευτές: Βλαδίμηρος Κυριακίδης, Μυρτώ Μακρή, Χρήστος Ευθυμίου.



ΜΠΟΡΝΤΕΛΟ

(Αναζητήστε ικανοποίηση)

Η ταινία, χαμηλόφωνη και κλασικότητα, με ξεπερασμένες απο-

«ΜΠΟΡΝΤΕΛΟ»

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου - Prifilm Ltd. **Σκηνοθεσία:** Νίκος Κούνδουρος. **Σενάριο:** Βαγγέλης Γκούφας - Angel Wagenstein με τη συνεργασία του Γιώργου Βέλτσου και του Μάριου Ποντίκα. **Φωτογραφία:** Νίκος Καβουκίδης. **Συνθέτης μουσικής:** Νίκος Μαμαγκάκης. **Σκηνογράφος - Ενδυματολόγος:** Μικές Καραλιπέρης - Γιώργος Πάτσας. **Ερμηνευτές:** Μαρίνα Βλαντού, Άρης Ρέτσος, Ελεωνόρα Σταθοπούλου, Βασίλης Λάγος, Αντιγόνη Αμανίτου, Αντώνης Αντωνίου.



χρόσεις είναι μια απόπειρα διείσδυσης στο φαινόμενο της εξουσίας. Στο μπορντέλο της Μαντάμ - Ορτάνς καθρεφτίζονται οι πολιτικές συντεταγμένες της υπόδουλης στους Τούρκους Κρήτης και τα αιώνια παιχνίδια των μεγάλων δυνάμεων στο παιχνίδι της επικράτησης, εκεί αντανακλάται η εξιδανικευμένη ανάγκη της ελευθερίας, της ανεξαρτησίας και της επανάστασης για τον ενσυνείδητο πολέμιό του υπαρκτού θεσμισμένου στάτους, εκεί επιβεβαιώνεται η αυτοπεποίθηση της ενόρμησης, της ικανοποίησης του ερωτικού ενστίκτου, εκεί ικανοποιείται η ανάγκη αποδοχής κι επιβεβαίωσης, εκεί επιδεικνύεται μέσω των χρημάτων και των πολιτικών ή στρατιωτικών αξιωμάτων η θέληση για επιβολή.

Το μπορντέλο, είναι ένας χώρος που διασταυρώνονται όλες αυτές οι εκφάνσεις της εξουσίας. Χώρος δημόσιος που τον καθορίζουν η πολιτική, η τέχνη (η ταινία δομείται και ανατρέχει διαρκώς στην όπερα), ο ερωτισμός. Ο μινωταυρος, τερατώδης και ζωώδης εξευτελίζει δημόσια την πόρνη που υφίσταται το οδοντρό σμιζμό του. Όμως, το κινηματογραφικό έργο, αρκείται σ' αυτόν τον χονδροειδή, είν' αλήθεια, συμβολισμό:

Ο Νίκος Κούνδουρος, διδάχτηκε από το «1922», αποφεύγοντας τις ακρότητες και την εύκολη απόσπαση της συγκίνησης του θεατή (και του σωβινισμού του), όμως, αν και το θέμα της νέας αυτής ταινίας αποδίδει την ιστορικότητα του χώρου μ' έναν ουδέτερο και κάπως σχηματικό τρόπο, τελικά πλατιάζει και φλυαρεί. Η αναζήτηση της εξουσίας —το κυρίαρχο θέμα της ταινίας— θεάται από πολλές γωνίες, άνισα, μ' αποτέλεσμα είτε να ξεχνιέται (πολλές σκηνές με τη ρεαλιστική τους υπόσταση, την κατανάλωσή τους σε εικονοποίηση κινηματογραφικών συμβάντων, όπως π.χ. η κλισέ σκηνή, που ο επαναστάτης νέος σκοτώνει μια ολόκληρη οικογένεια), είτε να υπεκφεύγει (οι σκηνές όπου οι πόρνες «ψωφίζουν» πελάτες στο σαλόνι, προδίδουν ένα επιτηδευμένο, μη ανεδαφικό στυλιζάρισμα), ή πάλι να απλοποιείται (η σκηνή με το μινωταυρό).

Είναι πρόδηλο λοιπόν, ότι, για να συμβαίνουν αυτές οι ανακολουθίες, η ταινία είναι μια καταγραφή όχι εντελώς ακριβής, ένας λόγος που δεν ελέγχεται απόλυτα. Κλασική περίπτωση έλλειψης τόλμης στη διάρκεια της διείσδυσης στο Μπορντέλο. Τίμημα: το ανικανοποίητο.

H.K.

Η ΣΚΙΑΧΤΡΑ

Σας αρέσουν τα παραμύθια γεροπαλιμαδίες;

Ο Μανούσος Μανουσάκης επιστρέφει μετά από μακρινή απουσία (συγκεκριμένα απ' το 1977 όπου έκανε τους «Άρχοντες»), με μια εμπορική και... φαντασμαγορική παραγωγή. Η «Σκιάχτρα» είναι μια ταινία που βασίζεται σ' ένα λαϊκό παραμύθι.

Πρόκειται για την ιστορία ενός 17χρονου παλικάριου που όμως, διέφερε απ' τα παιδιά της ηλικίας του: δεν ήξερε τι σημαίνει φόβος. Κι αφού δεν φοβόταν δεν μπορούσε να καταλάβει ούτε τη λύπη, τη χαρά, τον έρωτα. Μέχρι μια νύχτα να παρουσιαστεί μπροστά του μια ζωτική νεράιδα —η Σκιάχτρα— που θα τον κάνει ν' απαρνηθεί τη σιγουριά του.

Από τότε αρχίζει ένα ταξίδι, προς αναζήτηση της Σκιάχτρας. Και μια ευκαιρία να περάσει μέσα από τις κυριότερες εκφράσεις της λαϊκής μας παράδοσης, τους λαϊκούς μύθους, μύθος κι ο ίδιος. Αναμε-

τριέται λοιπόν, με το χαμόγελο και τη γυάλινη μαγική σφαίρα μιας όμορφης τσιγγάνας, με τα κακά πνεύματα ενός κάστρου, ελευθερώνει ένα καράβι και τη δεμένη στο τιμόνι αγαπητικιά του καπετάνιου από άλλα, ιδιαίτερα επικίνδυνα τελώνια που κολυμπούν μες στην λαγύνα, κατατροπώνει τους βέβηλους καλλικατζάρους...

Ο σκηνοθέτης αντλώντας από την παράδοση των παραμυθιών, περιγράφει το μύθο του ιδιαίτερα στις σκηνές που ο ήρωάς του αναμετριέται με όντα υπερφυσικά, με κάποιες «φελινικές» αποκλίσεις, απ' όπου όμως πηγάζει εντελώς καθαρή μια ιδιαίτερα αναζητούμενη, στις μέρες μας παιδικότητα. Σημειώνουμε ιδιαίτερα τη χρήση όσων στοιχείων μπορούν να θεωρηθούν φολκλόρ, με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι συσσωματωμένα στη δράση ως δομικά της στοιχεία. Παράδειγμα η σκηνή του περιπλανώμενου θιάσου των μεχλιβιάνιδων. Οι παλαιστές, ο άνθρωπος που καταπίνει τις φωτιές, η τσιγγάνα που χορεύει αναζητώντας πελάτη για να του πει τη μοίρα, λειτουργούν με τη μαγική διάσταση του θρύλου, μη έχοντας τη γραφικότητα του αξιοθέατου, κ.λπ.

Παρ' όλα αυτά όμως, ο σκηνοθέτης συνεχίζοντας ως το τέλος την ίδια δομή, κάποτε κάνει την ταινία να κουράζει και να επαναλαμβάνεται. Η αδυναμία του να αντιμετωπίσει το παραμύθι, ανατρέποντάς το, προτείνοντας οτιδήποτε άλλο εκτός απ' το, εμπλουτισμένο και με τύπου ΒΙΠΕΡ-NORA υποθήκες, φινάλε περί αιώνιας πίστης του προαιώνιου ζεύγους και την προσγείωση του ήρωα απ' τον «αθεροβάμονα» αναζητητή της χίμαιρας στο ρόλο του συνθησμένον ανθρώπου, αποδυναμώνει, τελικά την ταινία, αφήνοντας το εγχείρημα μισοτελειωμένο, αναιρώντας εντέλει την παιδικότητα της αφέλειας που στο πρώτο μέρος η κινηματογραφική, γραφή είχε υπερηρέσει.

Σημειώνουμε τη δροσερή παρουσία των νεαρών ηθοποιών και κυρίως την λειτουργική και υποψιασμένη μουσική του Δημήτρη Παπαδημητρίου.

H.K.

«Η ΣΚΙΑΧΤΡΑ»

Παραγωγή: Συνεργασία ΕΠΕ (Κατσούφης Βασίλης). **Σκηνοθεσία:** Μανούσος Μανουσάκης. **Σενάριο:** Μανούσος Μανουσάκης. **Φωτογραφία:** Άρης Σταύρου. **Συνθέτης μουσικής:** Δημήτρης Παπαδημητρίου. **Σκηνογράφος:** Ενδοματολόγος. **Τάσος Ζωγράφος** - Κώστας Βελινόπουλος. **Μοντάζ:** Γιώργος Μαυροφωρίδης. **Ηχοληψία:** Μαρίνος Αθανασόπουλος. **Ερμηνευτές:** Άκης Κούρκουλος, Αίλη Κοκκώδη, Βίκυ Κουλιανού, Αντιγόνη Αμανίτου, Σοφία Αλιμπέρτη, Νίκος Παπακωνσταντίνου. **Διάρκεια:** 98'



ΤΑ ΓΕΝΕΘΛΙΑ ΤΗΣ ΤΗΛΕΜΑΧΗΣ

Ταξιδεύοντας στην Αφρική

Τις «ταινίες δρόμου» και την περιπέτεια του ταξιδιού και της περιπλάνησης φαίνεται ότι αγαπά ιδιαίτερα ο Πατρίς Βιβάνκο. Κάνει λοιπόν μια ταινία που πρόκειται στην ειδική αυτή κινηματογραφοφιλία. Διηγείται την ιστορία μιας κοπέλας —της Τηλεμάχης— που ταξιδεύει στο Μαλί, μιαν αφρικάνικη χώρα σ' αναζήτηση του χαμένου πατέρα της. Το θέμα παραπέμπει άμεσα στην «Αλίκη στις πόλεις».

Η Τηλεμάχη περιπλανιέται σ' ένα διαφορετικό τοπίο απ' τα συνηθισμένα, συναναστρεφόμενη ανθρώπους με εντελώς διαφορετική αντίληψη ή αίσθηση της ζωής. Κάποτε κατορθώνονται πολύ όμορφες σκηνές, όπως π.χ. η σκηνή που η κοπέλα φωτογραφίζεται μαζί με μια ομάδα από πιτσιρικά, κάποτε άλλοτε όμως, η πρόκληση της εθνογραφικής καταγραφής ενός άλλου τρόπου ζωής εκμαυλίζει τη σκηνοθεσία σε μια οπτική του φολκλόρ.

Η ταινία κυλάει σιγά, χωρίς έντονες ρυθμικές μεταλλαγές, με μια διακριτική και ευστοχη μουσική συνοδεία. Και σε γενικές γραμμές αποδεικνύει την ικανότητα του σκηνοθέτη της, παρά τις ανεπάρ-

«ΤΑ ΓΕΝΕΘΛΙΑ ΤΗΣ ΤΗΛΕΜΑΧΗΣ»

Παραγωγή: Π. Βιβάνκος - Ελληνικό Κινηματογράφου. **Σκηνοθεσία:** Πατρίς Βιβάνκος. **Σενάριο:** Νέλλη Τραγουστή - Π. Βιβάνκος. **Φωτογραφία:** Γιώργος Αρβανίτης. **Συνθέτης μουσικής:** Γιώργος Μακρής. **Μοντάζ:** Γιάννης Τσιτσόπουλος. **Ηχοληψία:** Γιάννης Ηλιόπουλος. **Ερμηνευτές:** Ολίβια Ντεσβάνκ. **Διάρκεια:** 28'

κειές της.

Κάτι ακόμη. Πώς είναι δυνατό μια ταινία που έγινε με ελληνικά κεφάλαια, με Έλληνες συντελεστές, από έναν άνθρωπο που ζει και εργάζεται στην Ελλάδα να αποκλείεται από τις διαδικασίες κρίσης της στο φεστιβάλ με το πρόσχημα της γαλλικής καταγωγής του σκηνοθέτη; Τι περίεργος σωβινισμός είναι αυτός που ενέσκυψε τελευταία;

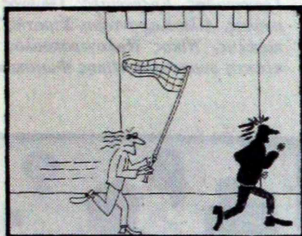
H.K.

«3 1/2»

(Μετεξταστέος)

«3 1/2»

Παραγωγή: Κώστας Καπάκας. Σκηνοθεσία: Κώστας Καπάκας. Σενάριο: Κώστας Καπάκας. Φωτογραφία: Κώστας Καπάκας. Επιμέλεια Μουσικής: Μάνια Παπαδημητρίου. Μοντάζ: Χρίστος Σατατσόγλου. Ηχοληψία: ERA. Διάρκεια: 4'



Με τη μορφή υποψήφιου σκηνοθέτη σε παροξυσμό ξαναχτύπησε το αντιπολιτευόμενο φάντασμα του φεστιβάλ Θεσ/νίκης. Ο Κώστας Καπάκας, ούτε καλύτερος ούτε χειρότερος από πέρυσι, επιμένει σε εσωκινηματογραφικό στόρο δίνοντας πάντα τον τόνο της ανεκδοτολογικής σήμανσης προβλημάτων του χώρου με το κινούμενο σκίτσο του.

Εμείς από τη μεριά μας του ευχόμαστε καλή πρόοδο και συμφωνούμε με τη γνώμη της κριτικής επιτροπής να τον αφήσει μετεξταστέο.

K.E.

ΜΕ ΤΟΝ ΚΑΡΑΓΙΑΛΗ ΠΡΙΜΑ

(Στο δρόμο για τη μεγάλη ζωή)

Ο Ανδρέας Ταρνανάς, πιο πολύ γνωστός ως κριτικός στο περιοδικό «Κινημ. Τετράδια» και ως μοντέρ, δοκιμάζει για πρώτη φορά τις δυνάμεις του ως δημιουργός. Κατασκευάζει λοιπόν μια ταινία με όλα τα στοιχεία της ηθογραφίας. Περιγράφει τη βραδυνη διαφυγή και περιπλάνηση στη νυχτερινή ζωή των ταπεινών και των λούμπεν, ενός στερημένου μεσήλικα. Ένός ανθρώπου ταπεινού που ονειρεύεται διαρκώς μεγάλη ζωή και ενδιαφέρουσες περιπέτειες.

Η επαφή του όμως με τη ζωή που ονειρεύεται είναι απογοητευτική. Είναι μια πορεία προς την ενοχή, με την ανοχή της —παρ' όλα αυτά ηθικολόγας— κοινωνίας. Έτσι ο ήρωας, μέσα από την περιδιάβαση σε μπαράκια, σε μπορντέλα, σε «τσοντάδικα» καταλήγει στην Ασφάλεια, όπου καταρρακώνεται το τελευταίο ίχνος αξιοπρέπειας που του έχει απομείνει.

Η κινηματογράφηση, αναδειχνει την παρακμή των χώρων της πόλης και των ανθρώπων της. Η ταινία διαχέεται από ένα μαύρο χιούμορ, φορές - φορές γίνεται ιδιαίτερα αθυρόστομη, τίποτα δεν ωραιοποιείται, τίποτα δεν φαίνεται να βγαίνει καλώς. Και παρά τις αδυναμίες της (ανεπάρκειες αφηγηματικές και «κοιλίες», κάποιες αδυναμίες των ηθοποιών, προβλήματα στον ήχο κλπ.) καταφέρνει να περιγράψει με συνέπεια την πορεία του ήρωά της, μια πορεία που

«ΜΕ ΤΟΝ ΚΑΡΑΓΙΑΛΗ ΠΡΙΜΑ»

Παραγωγή: Ανδρέας Ταρνανάς. Σκηνοθεσία: Ανδρέας Ταρνανάς. Σενάριο: Ανδρέας Ταρνανάς. Φωτογραφία: Διονύσης Πετρουσόπουλος. Σκηνογράφος - Ενδυματολόγος: Δημήτρης Κακριδάς. Μοντάζ: Ανδρέας Ταρνανάς. Ηχοληψία: Ντίνος Κίττον. Ερμηνευτές: Βασίλης Τσάγκλος, Σαράντος Φράγκος, Λεωνίδας Αδαμόπουλος, Κατερίνα Καραβία, Νότης Πιτσιλός. Διάρκεια: 28'

τελείωνει με τον ήρωα να παραγγέλνει καφέ, ξημερώματα στο καφενείο της Ομόνοιας, κουρασμένο κι εξευτελισμένο, εξουθενωμένο και – κυρίως – μόνο, την ώρα που η κάμερα οπισθοχωρεί με τράβελινγκ, αφήνοντας να φαίνονται τα άδεια τραπέζια κι οι καρέκλες του καφενείου που πριν λίγο τακτοποιούσε ο ιδιοκτήτης του.

H. K.

«ΕΝ ΠΛΩ»...

(Προς τις «μεγάλες» υποθήκες)

Πολλά ειπώθηκαν για την ταινία του Σταύρου Κωνστανταράκου που του χάρισε το βραβείο του πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη.

Για την ιστορία αναφέρουμε ότι πρόκειται για «πολιτική ταινία», στο βαθμό που επανεγγράφει το «έπος» του εμφυλίου πολέμου και αντλεί απ' αυτό προτάσεις ζωής για τη νεότερη γενιά. Για του λόγου το αληθές βέβαια δεν πρόκειται καθόλου για μια ματιά στον ασαφών συνόρων χάρτη της πολιτικής μας ιστορίας (κάτι τέτοιο προϋποθέτει και γνώση και σοβαρότητα και την ικανότητα να μιλήσεις για πολυσυζητημένα θέματα χωρίς να γίνεσαι βαρετός) αλλά περισσότερο για ένα απλουστευτικό κατασκεύασμα στο οποίο ανακατεύονται πολιτισμικές αναφορές με αθώους παπαγαλισμούς παραγράφων του καταστατικού της ΚΝΕ.

Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού συμβαίνουν διάφορα φαιδρά: Μυθολογικές διδαχές με φόντο τα αιγαιοπελαγίτικα μάρμαρα. Αγγελοπουλικά φλας – μπακ στα χαλεπά χρόνια του εμφυλίου πολέμου.

Χωροφύλακες που ασυδοτούν σε βάρος των κομμουνιστών και κομμουνιστές που φέρουν το σύνδρομο του διχασμού και ζουν με το φόβο του χαφιέ και του ταγματσοφαιδρή.

Όλα αυτά για να πείσουν τον πρωταγωνιστή ότι η κοινωνία πρέπει ν' αλλάξει. Η αλλαγή βεβαίως θα γίνει με τον πιο ενδελεχόμενο τρόπο, με την πάλη στις γραμμές της κομμουνιστικής νεολαίας «κατά τα διδάγματα του Λένιν».

Συνέχεια λοιπόν του μελοδραματικού σήριαλ της νεότερης ιστορίας μας, που κάθε χρόνο λαμβάνει χώρα στο φεστιβάλ Θεσ/νίκης και μας κάνει να ξαναθυμόμαστε για λίγο το μεγάλο μας χρέος.

K.E.

ΚΑΙ ΠΑΛΙ ΩΡΑΙΟΙ ΕΙΜΑΣΤΕ

(Αρκεί να μη χάνουμε το κέφι μας)

Η ταινία του Εύρη Παπανικόλα είναι ένα πολύ έξυπνα διηγημένο ανέκδοτο. Βασικό της «εύρημα» ένα κλασικό κινηματογραφικό τρυκ, που εκμεταλλεύεται τις δυνατότητες των ρακόρ στο μοντάζ. Έτσι έχουμε μια βασική συνταγή: έναν τηλεοπτικό μάγο ν' αναζητά την ευτυχία σε μια γυναικεία υπόσταση και πολλά πλάνα με εξίσου πολλές γυναίκες να αλληλοδιαδέχονται ένα το άλλο στην οθόνη, με καταιγιστικό ρυθμό. Φινάλε, η ανεκδοτολογική ανατροπή του προτύπου που προτείνεται, μια που η γυναίκα των ονείρων του ήρωα απέχει πολύ από τα μοντέλα γυναικείας ομορφιάς, που προτείνει η φאלλοκεντρική εποχή μας.

Μολονότι απουσιάζει η σύνθετη δομή, η ταινία βλέπεται ευχάριστα, με μια ανάσα, ενώ η προσφυγή του σκηνοθέτη της στο «γκαγκ», υπόσχεται πολλά για την μελλοντική δουλειά του, σ' αναζήτηση ενός δρόμου για την ανανέωση των εκφραστικών μέσων της ελληνικής κωμωδίας.

H. K.

«ΕΝ ΠΛΩ»

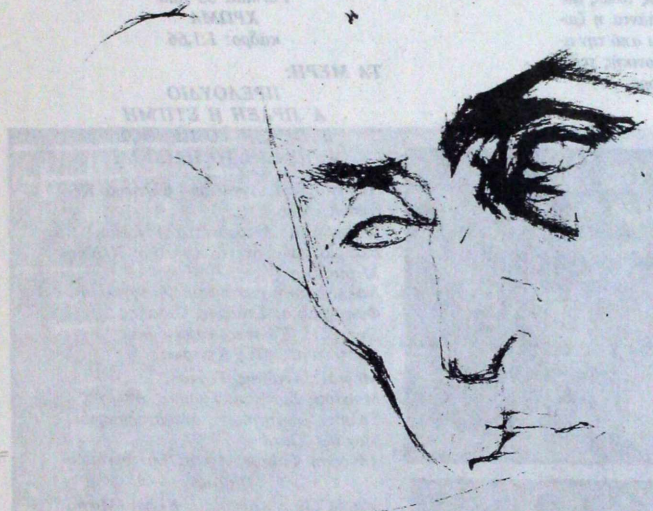
Παραγωγή: Σταύρος Κωνστανταράκος - Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Σκηνοθεσία: Σταύρος Κωνστανταράκος. Σενάριο: Σταύρος Κωνστανταράκος. Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης. Συνθέτης μουσικής: Ελένη Καραϊνδρου. Σκηνογράφος - Ενδυματολόγος: Αγνή Ντούτση - Γιώργος Πάτσας. Μοντάζ: Αντώνης Τέμπος. Ηχοληψία: Θανάσης Γεωργιάδης. Ερμηνευτές: Γιώργος Κιμούλης, Αίλα Καφαντάρη, Στρατής Τσιπανέλης, Νίκος Καλογερόπουλος. Έκτακτη συμμετοχή Μίμης Φωτόπουλος.



«ΚΑΙ ΠΑΛΙ ΩΡΑΙΟΙ ΕΙΜΑΣΤΕ»

Παραγωγή: Εύρης Παπανικόλας. Σκηνοθεσία: Εύρης Παπανικόλας. Σενάριο: Εύρης Παπανικόλας. Φωτογραφία: Βασίλης Καψούρος. Μοντάζ: Ντίνα Γκουργιώτη. Ερμηνευτές: Εύρης Παπανικόλας. Διάρκεια: 10'

ΤΟΠΟΣ



Σχέδιο του 1970

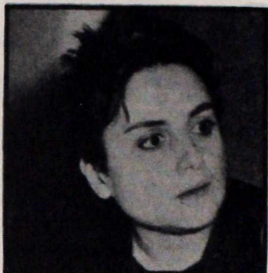
Της Αντουανέττας Αγγελίδη

Η Αντουανέττα Αγγελίδη πρωτοεμφανίζεται στο Φεστιβάλ των Σκηνοθετών στη Θεσ/νίκη (1977) με την ταινία της **ΕΜΜΟΝΕΣ ΙΔΕΕΣ-ΜΕΡΕΣ ΟΡΓΗΣ** (ή **ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ**) με την οποία κερδίζει το βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη από την κριτική επιτροπή και βραβείο Π.Ε.Κ.Κ. για έρευνα στην κιν/κή γλώσσα.

Οι **ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ** προβλήθηκαν στο *Beaubourg*, 'σε διεθνή φεστιβάλ στον Καναδά, Γαλλία, Ολλανδία, Σουηδία, Ισπανία, Ελβετία, καθώς και σε διάφορες γκαλερί τέχνης.

Η φετινή συμμετοχή της στο Φεστιβάλ Θεσ/νίκης έγινε με την ταινία **ΤΟ ΠΟΣ** η οποία απέσπασε το ειδικό βραβείο του Φεστιβάλ και το βραβείο ηχητικής μπάνας.

Η Αντουανέττα Αγγελίδη σπούδασε Αρχιτεκτονική στην Αθήνα και σκηνοθεσία στην *IDHEC*. Ο βασικός τόπος αυτοσυγκέντρωσής της ήταν πάντα η ζωγραφική. Στο σινεμά έρχεται από την ανάγκη ενσωμάτωσης της χρονικής τελεουργίας στον εικαστικό χώρο.



ΤΟΠΟΣ

Διάρκεια 85 λεπτά

Format: 35 mm

ΧΡΩΜΑ

κάδρο: 1:1,66

ΤΑ ΜΕΡΗ:

ΠΡΕΛΟΥΔΙΟ

Α' ΠΡΑΞΗ Η ΣΤΙΓΜΗ

Β' ΠΡΑΞΗ ΤΟ ΠΕΝΘΟΣ

Γ' ΠΡΑΞΗ ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ

Παραγωγή: Α. Αγγελίδη - Ελληνικό Κέντρο Κιν/φου

Σκηνοθεσία: Αντουανέττα Αγγελίδη

Σενάριο: Αντουανέττα Αγγελίδη, Κλαίρη Μιτσotάκη

Καλλιτεχνική διεύθυνση: Α. Αγγελίδη

Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης

Σκηνικά: Κώστας Αγγελιδάκης

Κοστούμια: Λιλή Κεντάκα

Μοντάζ: Αντώνης Τέμπος

Μουσική Σύνθεση: Γιώργος Απέργης

Σολίστ φωνητικών αυτοσχεδιασμών:

Martine Viard

Απόδοση Φωνών: Αννίτα Σαντοριναίου

Παίζουν

Μαρία (Jany Gastaldi), Ελένη (Μάγια Λυμπεροπούλου), Άννα (Αννίτα Σαντοριναίου), Η μικρή (Κλαίρη Μιτσotάκη), Η Μουσικός (Martine Viard), Φοίβη (Αριέττα Μουτούση), Ειρήνη (Ελένη Δεμερτζή), Βασιλική (Ηρώ Κυριακάκη), Μανιώ (Ζωή Βουδούρη), Σαλτιμπάγκος (Στέφανος Κωτσίκος), Γεροπεισματάρης (Σταύρος Τορνές), Άγγελος (Τάκης Μόσχος), Φοίβος (Άκης Δαβής), Περαστικός Α' (Πέτρος Ζαρκάδης), Περαστικός Β' (Στάθης Κακκαβάς), Περαστικός Γ' (Κώστας Καξίδης), Περαστικός Δ' (Γιάννης Χειμωνίδης)



Είναι μια παραβολή πάνω στο χρόνο.

Ένα παιχνίδι μεταμορφώσεων.

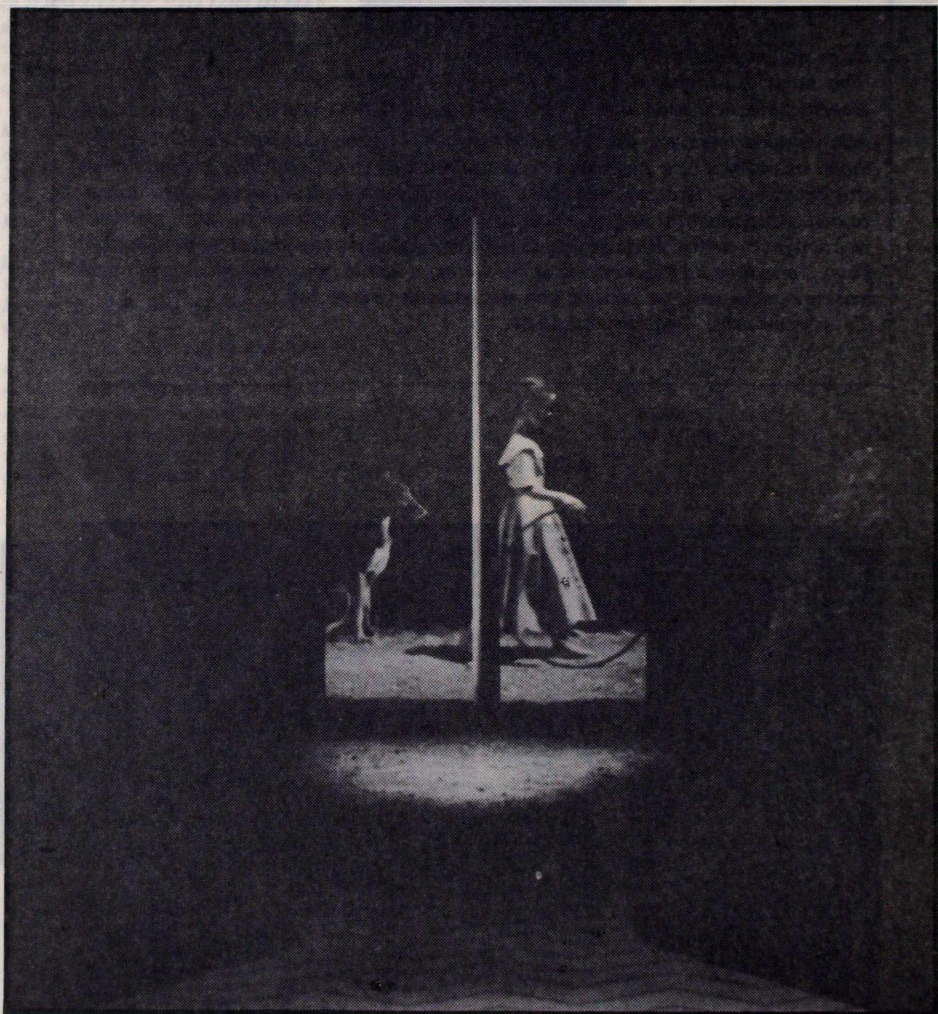
Πορεία μετά από ένα θάνατο, ένας δεύτερος θάνατος.

Μια γυναίκα γεννά, και πεθαίνει. Την ώρα του θανάτου (ώρα «μεταίχμιο», σαν βύθισμα σε ύπνο) η όψη της σκορπά και παίρνει τις όψεις αυτών που παραστέκουνε στο θάνατό της. Ένα είδος καθόδου αρχίζει, εικόνες βαθειάς μνήμης αναδύονται, το σώμα σπαράσσεται από συγκρούσεις μορφών, που κατοικούν σε αυτό· γίνεται ένα ταραγμένο πεδίο. Η φωνή θρομματίζεται σε πολλές φωνές και σε πολλούς ρόλους. Το πένθος θα τελειώσει όταν τελειώσει ο κύκλος της καθόδου και το σώμα εγκαταλειφθεί από τις μορφές που κατοικούσαν εντός του.

Το σύμπαν μένει ακέραιο και άδειο.



ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Οι σελίδες 84-103 υλικό για πολλαπλές αναγνώσεις οργανωμένο σε 5 ενότητες: Α) ΕΝΑ ΔΑΠΕΔΟ / ΕΙΣΟΔΟΣ Σ' ΕΝΑ ΠΙΝΑΚΑ, Β) ΟΙ ΕΡΗΜΕΣ ΠΛΑΤΕΙΕΣ ΤΟΥ DE CHIRICO, Γ) Ο ΘΑΜΝΟΣ / Η ΤΟΜΗ ΤΟΥ ΔΩΜΑΤΙΟΥ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ, Δ) ΤΟ ΥΦΑΣΜΑ / Η ΚΑΜΠΙΑ Ε) Η ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΑ.

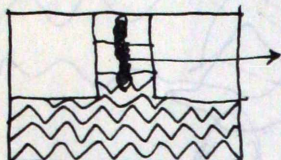


Τα σώματα πλέουν μέσα στην ταινία με διαφορετικούς ρυθμούς, διατηρούν τους ατομικούς τους χρόνους, ενώ η ταινία καταγράφει δυο ημερονύκτιους κύκλους με τη σειρά των ωρών, αναφέρονται γεγονότα που μπορεί να έχουν διαφορά 20 χρόνων ή 40 ημερών.

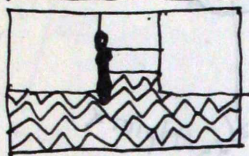
Σκηνή 5. Το δωμάτιο της Άννας

(Σκούρο γκρι δωμάτιο. Το δάπεδο τουρκουάζ, ζικ-ζακ απ' το Μυστηριώδη Κολυμβητή)

Πρόσωπα: Η Άννα Η Μαρία Η Μικρή (Κινείται ανεξάρτητα απ' τις άλλες δυο και πέρνει τη θέση της Άννας)

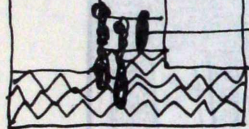
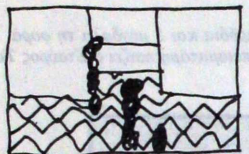


Άννα πλάτη



ANNA: ναι

MARIA: Άννα



(Είσοδος Μαρίας και κοριτσιού)

Θέση του παιδιού πλάτη, εκεί που βρισκόταν η Άννα, στην αρχή του πλάνου.

Η Μαρία πλησιάζει με τα χέρια το πρόσωπο της Άννας, ακούγεται: τίποτα. Η Άννα απωθεί τη Μαρία, τη σπρώχνει ελαφρά με τα χέρια της

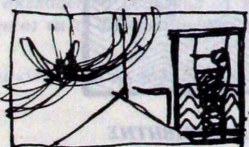
Cut

Στο μοντάζ έκοψα το πανοραμίκ της Μαρίας που φεύγει.

Το κρεβάτι με το κόκκινο ύφασμα για ουρανό, είναι το κρεβάτι της γέννας.

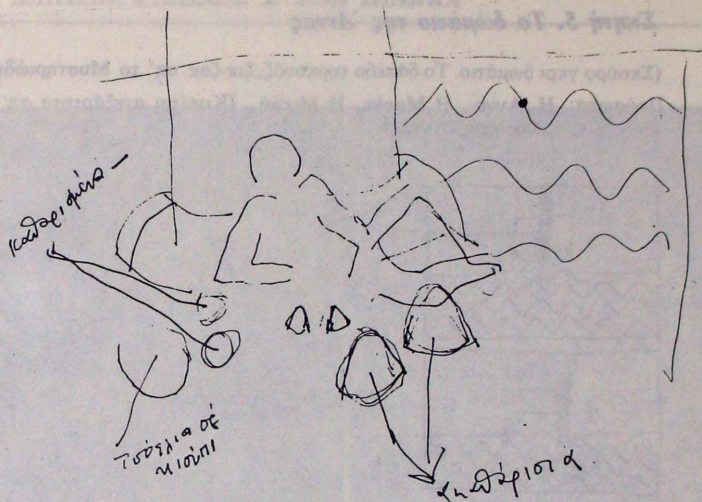


Η Άννα πέφτει με φόρα στο κρεβάτι και το κοριτσάκι μετακινείται απότομα και από πλάτη βρίσκεται τώρα να παρατηρεί την Άννα. Όταν σηκωθεί η Άννα, το κορίτσι εξαφανίζεται πίσω από τον τοίχο.



Η Άννα ανακάθεται στο κρεβάτι, έρχεται απ' την άλλη μεριά, μπροστά στον καθρέφτη, παίρνει νερό και το πετάει απότομα στο πρόσωπό της

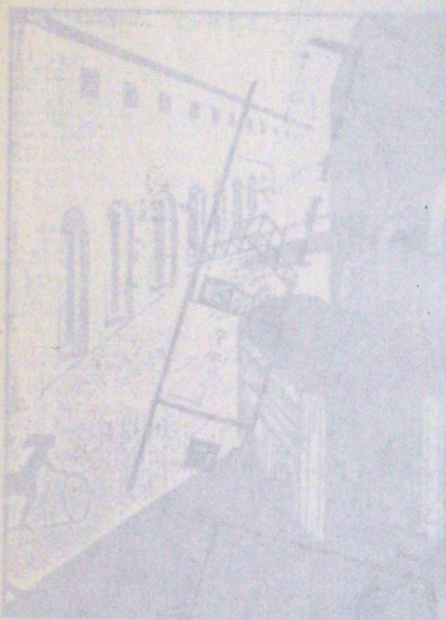
Cut



Σκίτσο για τη σκηνή του γεροπεισματάρη, που σπάει 5 καρύδια και 5 μύγδαλα τη φορά. Η σκηνή βρίσκεται στην αρχή του Γ' ΜΕΡΟΥΣ της ταινίας. Το γεροπεισματάρη παίζει ο Σταύρος Τορνές.



De Chirico, Ο ΜΥΣΤΗΡΙΩΔΗΣ ΚΟΛΥΜΒΗΤΗΣ



Ο γέρος πλάτη κοντινό.

Ένα μέρος από το σώμα του κρύβεται από μια χον-
τρή κολόνα στο δεξί τμήμα του κάδρου.

Δεν βλέπουμε τον ορίζοντα του κάδρου.

Στο ορατό βάθος της εικόνας απέναντι από το γέρο,
κάθονται ανακουρκουδα η Φοίβη και η Ειρήνη και
μοιράζονται σε μικρά τάσια ένα πολτοειδές ρόφημα.

Μακρυνός ήχος των οργάνων

ΕΙΡΗΝΗ: Αν τα σκεπάζω θα τα βρεις;

ΦΟΙΒΗ: Μου 'ρχεται να τ' αναποδογυρίσω

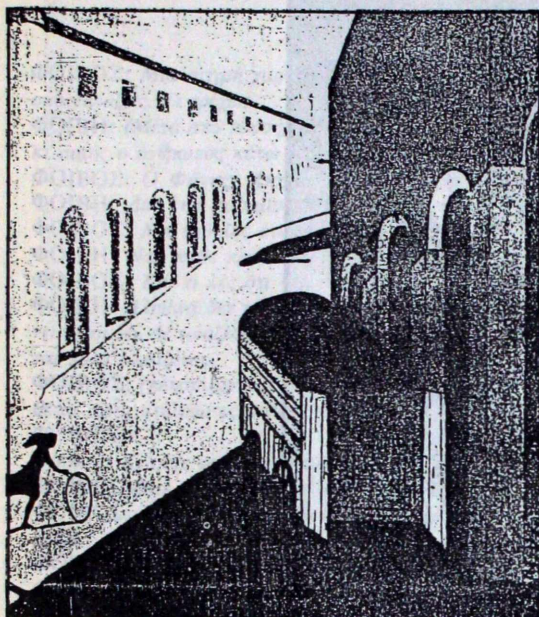
Η Φοίβη κάνει μια κίνηση με το πόδι που δεν ολο-
κληρώνεται

Η Ειρήνη γελά.

ΦΟΙΒΗ: Να.

ΕΙΡΗΝΗ: Τώρα θα λέει «οι α-κ-ό-λ-α-σ-τ-ε-ς».

Γύρνα το μάτι σου μια στιγμή αθεόφοβε.



De Chirico :

«Μυστήριο και μελαγχολία ενός δρόμου»

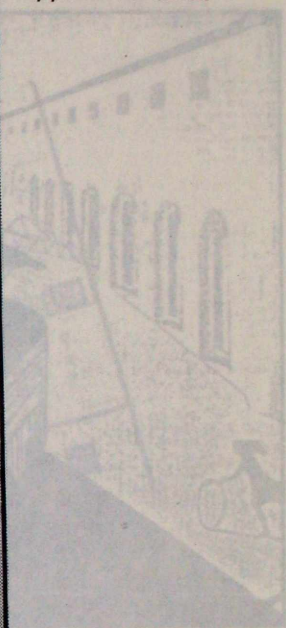
Παλιότερα είχα κάνει ένα σενάριο με όλη τη δράση του να συμβαίνει σε χώρους, όπως οι έρημες πλατείες του De Chirico. Στον ΤΟΠΟ, χώρο ανάλογο μ' αυτές τις πλατείες βρήκα στο Γκάζι. Εκεί γύρισα τις σκηνές του μεσημεριού ή των **ανεκπλήρωτων ερώτων**, καθώς και τις νυχτερινές σκηνές των **περαστικών**. Στις σκηνές του μεσημεριού ανήκει η ερωτική εξομολόγηση του Φοίβου στη Φοίβη, μέσω της περιγραφής ενός άλλου αδύνατου έρωτα δηλ. του Άγγελου προς τη Μαρία. Ερωτική εξομολόγηση που δουλεύτηκε πιο πολύ πάνω στην εκφραστικότητα των σωμάτων· στην τελική μορφή της έχει αφαι-

ρεθεί τελείως ο λόγος του Φοίβου και μένουν μόνο οι απαντήσεις της Φοίβης, που προϋποθέτουν τα λόγια εκείνου.

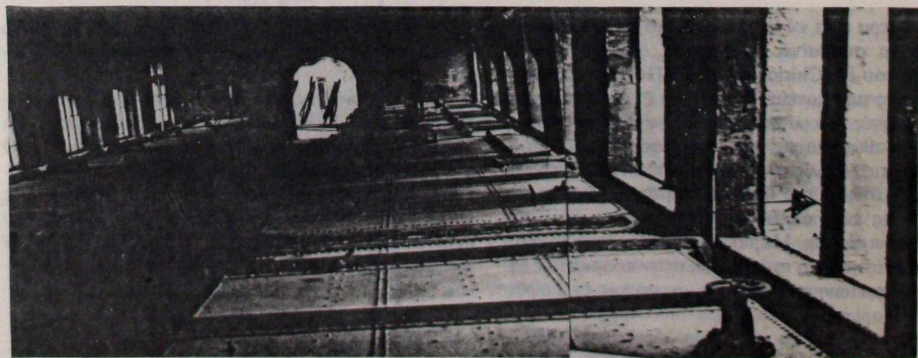
Άλλη σκηνή που ανήκει στο μεσημέρι είναι ο μονόλογος του Σαλτιμπάγκου, που διαδραματίζεται μέσα στην καρότσα του πίνακα του De Chirico. Ο Σαλτιμπάγκος επαναλαμβάνει στο κορίτσι την ιστορία της γυναίκας του που πάγωσε απ' το κρύο της νύχτας ή το πλάκωμα του δικού του σώματος. Το κορίτσι, εξάλλου, με το στεφάνι, έχει βγει απ' αυτόν τον συγκεκριμένο πίνακα και διατρέχει όλη την ταινία.



Περιβάλλον του Christo



Σπουδή του χώρου: Γκάζι



ΦΟΙΒΟΣ: Μια στιγμή χαμογελάς την άλλη σκοτεινιάζεις. Τι τρέχει;

ΦΟΙΒΗ: (Μετά από παύση) Είναι όλα μαζί... Είναι κι αυτός ο άνθρωπος κάτω απ' το παράθυρό της.

ΦΟΙΒΟΣ: Ο Φάνης; Ακόμα την παραμονεύει;

ΦΟΙΒΗ: Δεν την παραμονεύει.

ΦΟΙΒΟΣ: Μα εσύ λες ότι από τα χαράματα...

ΦΟΙΒΗ: Ναι, κάθε πρωί...

ΦΟΙΒΟΣ: Και τι λες ότι δεν την παραμονεύει;

ΦΟΙΒΗ: Αληθινά δεν την παραμονεύει. Δεν περιμένει να τη δει. Δε νοιάζεται να βγει να της μιλήσει. Είναι πολύ παράξενος.

ΦΟΙΒΟΣ: (πλησιάζοντας) Κι εσύ γιατί νομίζεις κάθεται ώρες ατέλειωτες κάτω απ' την κάμαρά της;

ΦΟΙΒΗ:...

Φοίβος: Κι ούτε φοβάται μήπως τον αποπάρουν...

ΦΟΙΒΗ: Ποτέ κανείς δεν τον αποπήρε.

ΦΟΙΒΟΣ: Κι ούτε έχει αγωνία μήπως αυτή δεν τον θέλει.

ΦΟΙΒΗ: Φαίνεται δεν τον νοιάζει.

ΦΟΙΒΟΣ: άκουσε Φοίβη...

Φοίβη: Τι λες;

ΦΟΙΒΟΣ: Ήθελα να σου πω...

ΦΟΙΒΗ: Τι;

ΦΟΙΒΟΣ: Εσύ γιατί νομίζεις το κάνει αυτό;

ΦΟΙΒΗ: Τι να πω; Θα πρέπει απ' την αγάπη του να έχασε τη μιλιάν του.

ΦΟΙΒΟΣ: (σχεδόν γελά) Ω, είναι δυνατόν;

ΦΟΙΒΗ: (σχεδόν γελά κι εκείνη) Ξέρω κι εγώ;

ΦΟΙΒΟΣ: Κι η Μαρία;

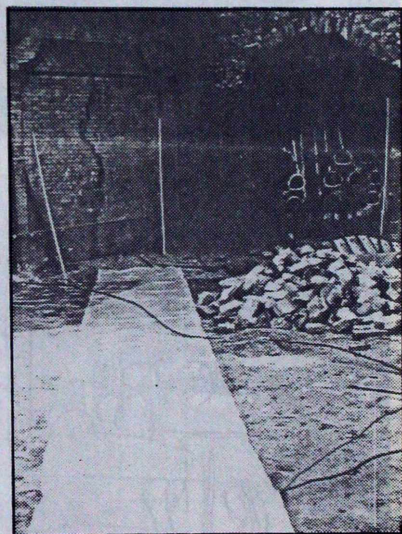
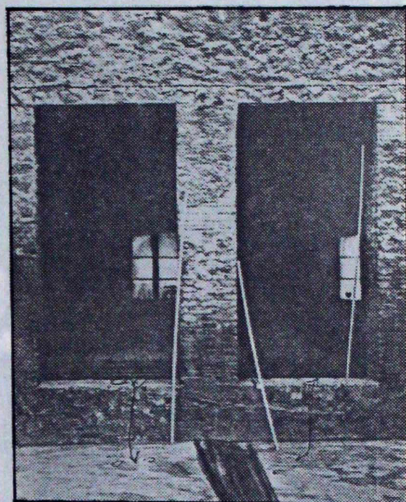
ΦΟΙΒΗ: Όποτε πάω να της μιλήσω είναι σα να μην καταλαβαίνει, σα νάχει αλλού το νου της, σα νάναι σ' άλλο κόσμο.

ΦΟΙΒΟΣ: Δεν βγάζεις άκρη.

ΦΟΙΒΗ: Κι όμως εγώ είμαι σίγουρη πως τον αγαπά. Ούτε κι η ίδια το ξέρει. Αμφιβάλλω αν έσκυψε ποτέ να τον δει απ' το παράθυρό της. Κι όμως πρέπει να νιώθει πως είναι εκεί κοντά της.

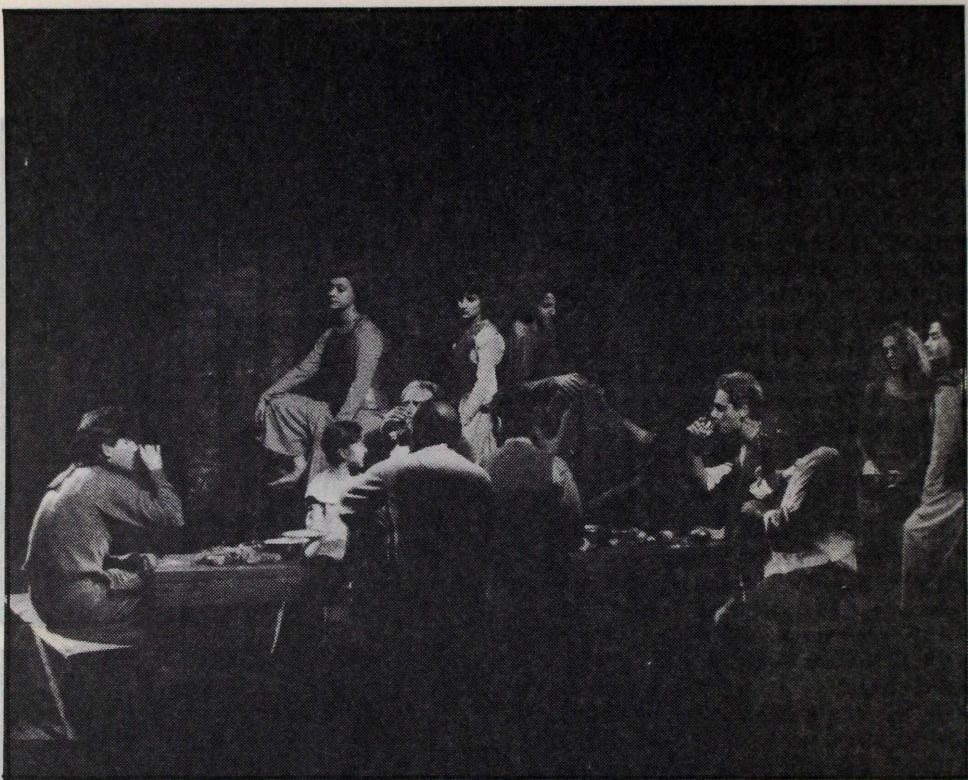
ΦΟΙΒΟΣ: Με τρομάζεις!

ΦΟΙΒΗ: Σε τρομάζω;

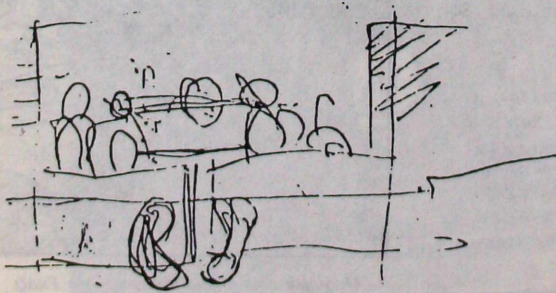


Cut

Οι χώροι που χρησιμοποιήσαμε στο Γκάζι



Οι περαστικοί

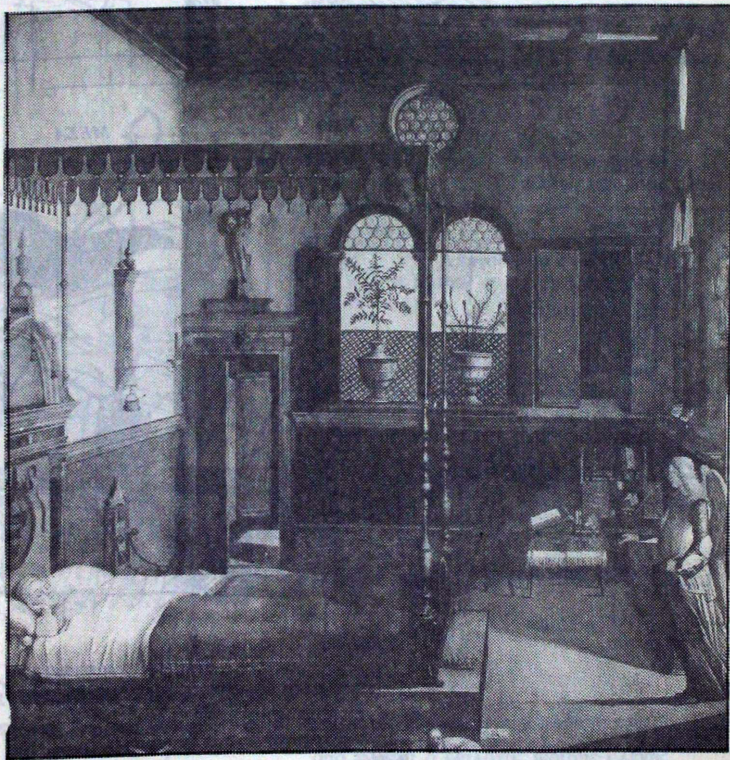


Το Πλοίο των Τρελλών
Το Δείπνο στους Εμμάους

Στίχος 88: «Το ζώο κοιτάζε που μ' έκαμε να στρέψω»
Στίχος 91: «Παρ' αυτόν άλλο δρόμο να τραβήξεις πρέπει»

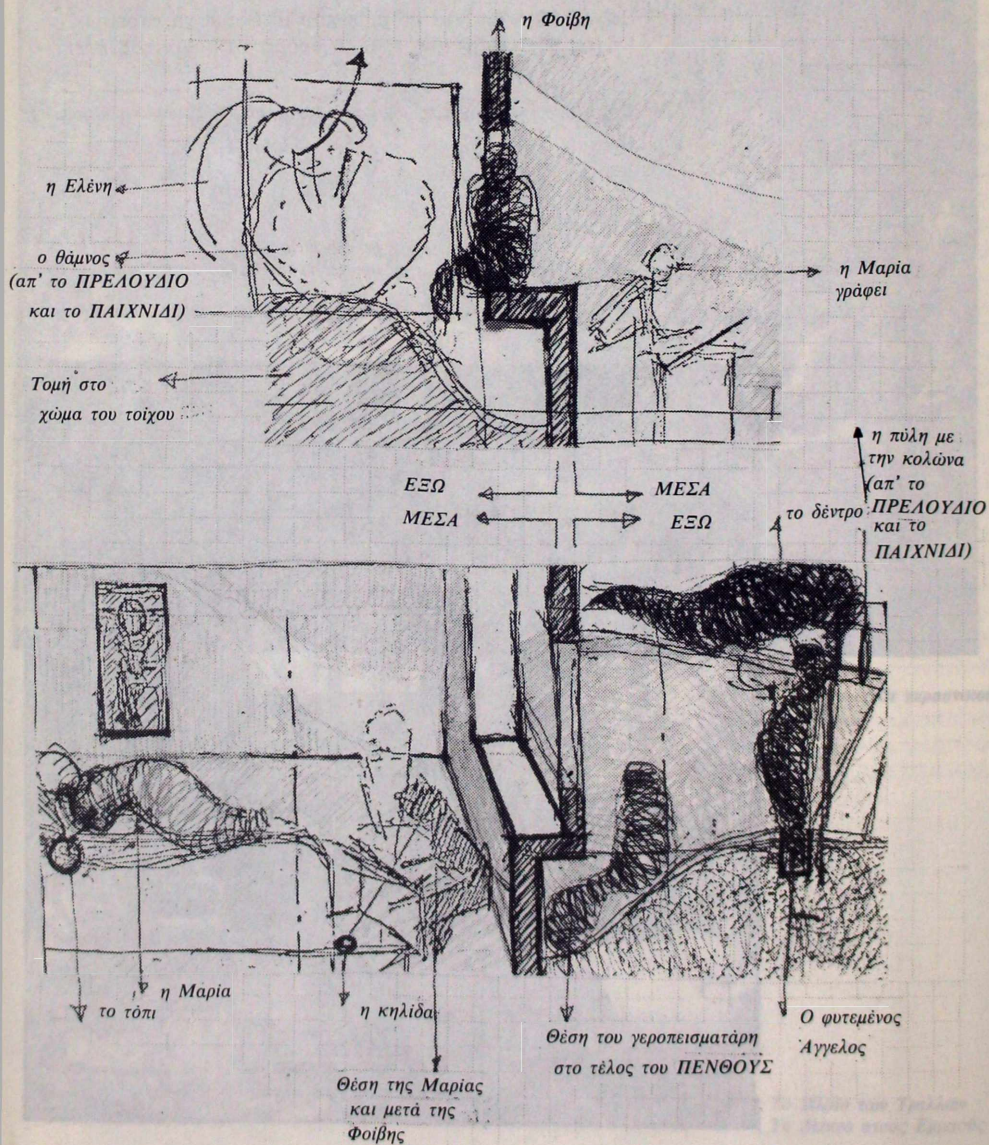
(Στίχοι από τη «Θεία Κωμωδία» του Δάντη, σε μετάφραση Καλοσγούρου)

- Δύο κόγχες με δύο βάζα
- Το βάζο της αριστερής κόγχης έχει στενό στόμιο και φυτό ανθισμένο
- Το βάζο της δεξιάς κόγχης έχει ανοικτό στόμιο και φυτό καχεκτικό



Capraaccio: Το όραμα της Αγίας Ούρσουλας.

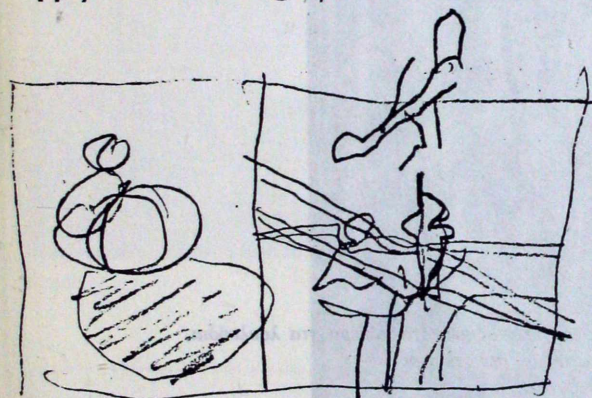
Ξημέρωμα. Το δωμάτιο της Μαρίας σε Τομή και σε ανά στροφή Τομή



Η εικόνα χωρίζεται στα δυο. Στο αριστερό μέρος ο κήπος με το θάμνο και η Ελένη που κουρεύει. Στο δεξιό μέρος, το εσωτερικό του δωματίου της Μαρίας

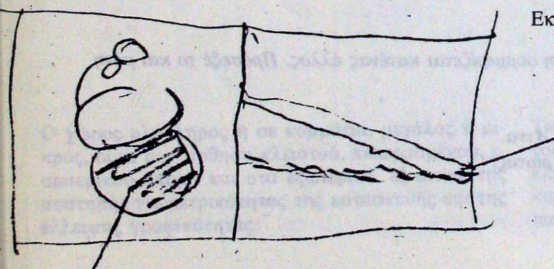


Η Ελένη πίσω απ' το θάμνο κουρεύει. Ανασηκώνεται. Τανίζεται με τα χέρια τεντωμένα, ξανασκύβει, συνεχίζει.



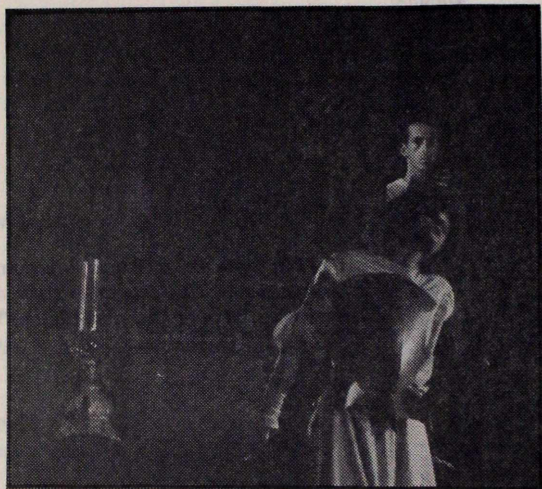
η Μαρία γράφει
η Ελένη κουρεύει

Απότομα το φως αλλάζει
η Μαρία σηκώνεται, τανίζεται,
σβήνει τη λάμπα



Εκείνη τη στιγμή μπαίνει από μπροστά η Φοίβη

μικραίνει η σκιά με την αλλαγή φωτός
όσο γίνεται ο διάλογος Φοίβης-Ελένης
η Μαρία συνεχίζει να γράφει με διακοπές



Ήχος από ψαλίδισμα

ΦΟΙΒΗ: Είπα κι εγώ.

Ποιος κάνει αυτό το θόρυβο;

ΕΛΕΝΗ: Πράγμα κι αυτό να κουρεύεις.

ΦΟΙΒΗ: Και τέτοια εποχή μάλιστα.

Δεν τα κατάφερες καλά χτες κι άρχισες αξημέρωτα πόλεμο στα λουλούδια;

ΕΛΕΝΗ: Τι πάθατε και γυρεύετε πράγματα που δεν υπάρχουν;

Κι όλη η φαντασία σας για την Άννα!

Βάλτε το καλά στο μυαλό σας.

Έφυγε και δε γύρισε και δε θα γυρίσει ποτέ.

Το καταλαβαίνεις αυτό;

ΦΟΙΒΗ: Δεν είμαι σίγουρη.

Κι έπειτα τη δική σου σιγουριά δε τη συμμερίζεται κανένας άλλος. Πρόσεξε το και μόνη σου. Κάτι κρύβεις.

ΕΛΕΝΗ: Είσαι κακόπιστη.

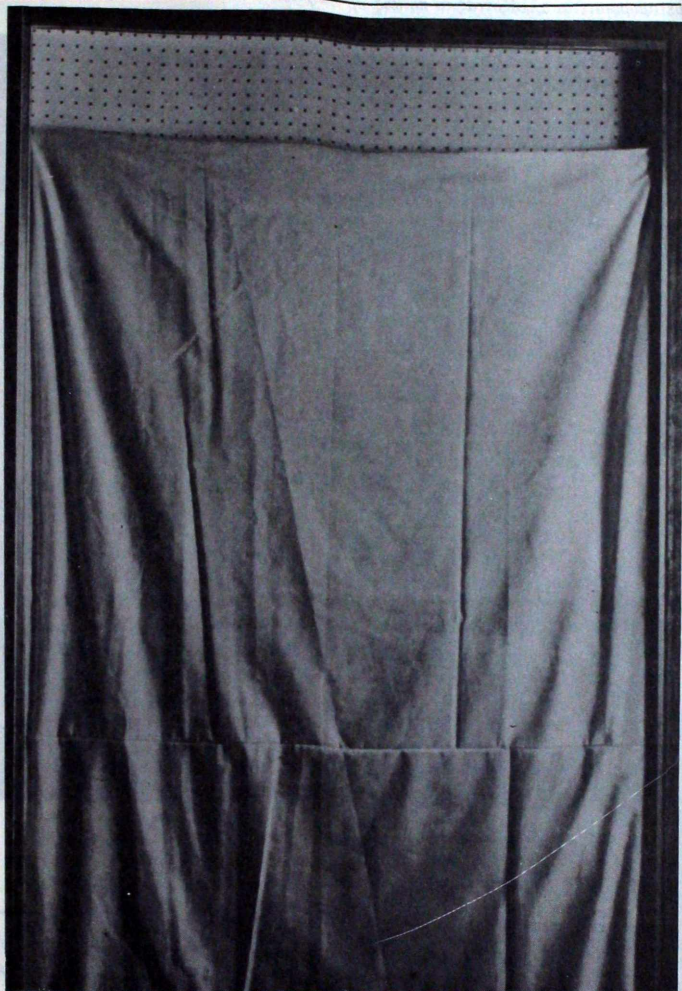
ΦΟΙΒΗ: Εξήγησέ μου λοιπόν γιατί έφυγε η Άννα.

ΕΛΕΝΗ: Αφού την ξέρεις την ιστορία γιατί ρωτάς;

ΦΟΙΒΗ: Είναι πάντα διαφορετική.

ΕΛΕΝΗ: Το παρακάνεις.

Πήγαινε ν' ανάψεις τη φωτιά.

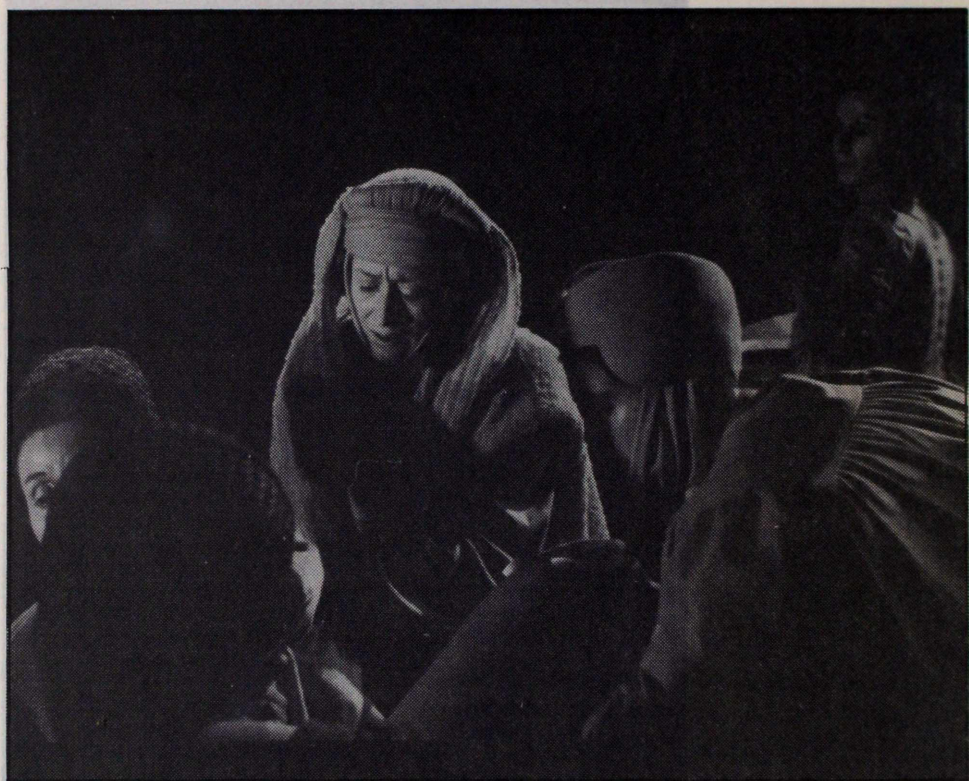


«Παβί» του Christo

Ο χώρος ολόκληρος ή σε κομμάτια, μεγάλος ή μικρός, δίνει μια αίσθηση κλειστού, πεπερασμένου, εσωτερικού ακόμα και στα εξωτερικά, εξ αιτίας της αυστηρής γεωμετρικότητας της κατασκευής και της έλλειψης γραφικότητας.

Τα ντεκόρ είναι λιτά, τα έπιπλα ελάχιστα, αλλά οι τοίχοι και τα δάπεδα είναι βαμμένα ή ντυμένα ολόκληρα με ύφασμα. Το ύφασμα εξάλλου, σα ρούχο και σαν αντικείμενο συνεχούς μετασχηματισμού παίζει ρόλο καθοριστικό.

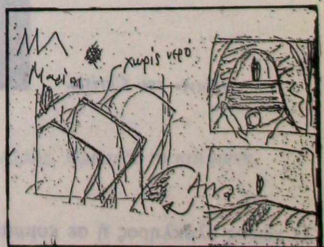
Το κόκκινο πανί πρωτοεμφανίζεται στη σκηνή της γέννας. Μετά προσπαθούν να το βάψουν στο πένθος και εκείνο μεταμορφώνεται αλλάζοντας το πένθος σε παιχνίδι.



η γέννα



το πένθος



σχεδιάγραμμα του υφάσματος για τη σκηνή της παράκρουσης

**Η ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΚΡΟΥΣΗΣ
ΑΠΟ ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ**

Η μηχανή καθάρει το πανί τρία τέταρτα προς το φακό και τοποθετημένο με τρόπο που να τέμνει διαγώνια το κάδρο σε ελαφρό πλονζέ.

Δε βλέπουμε νερό.

Η Ελένη σε πρώτο πλάνο είναι τρία τέταρτα φας. Σφιγμένη κι ακίνητη παραληρεί.

Η Ελένη αποστρέφει το πρόσωπό της από το πανί και σ' ένα άτακτο πισωπάτημά της ρίχνεται με την πλάτη πάνω στο πανί.

**Η ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΚΡΟΥΣΗΣ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ**

Μεγάλο αργό κυκλικό τράβελινγκ γύρω από μια τεράστια σκούρα κολώνα. Ο χώρος το υγρό κουτί μνήμης ή το δημόσιο λουτρό, τόπος του ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ του γ' μέρους. Η Ελένη εμφανίζεται πίσω από το λοφίσκο και την κατασπαράσσει το πριονωτό μεταμορφωμένο ύφασμα.

ΕΛΕΝΗ: Δεν καταλαβαίνω.

Τι είναι αυτό τέλος πάντων.

Απλώνει σα λαδιά και σπάει.

Γίνεται πολλά, πάρα πολλά στίγματα.

Μα τι είναι; Πλησιάζει ή απομακρύνεται;

Δεν καταλαβαίνω.

Θέλω να φύγει.

Μη παίζετε άλλο. Σταματήστε.

Γέμισε ο τόπος. Δεν μπορώ να μετρήσω.

Σα να φυσά κρύος αέρας.

Σα νάρχεται ολόκληρος καταπάνω μου.

Θα με ρουφήξει.

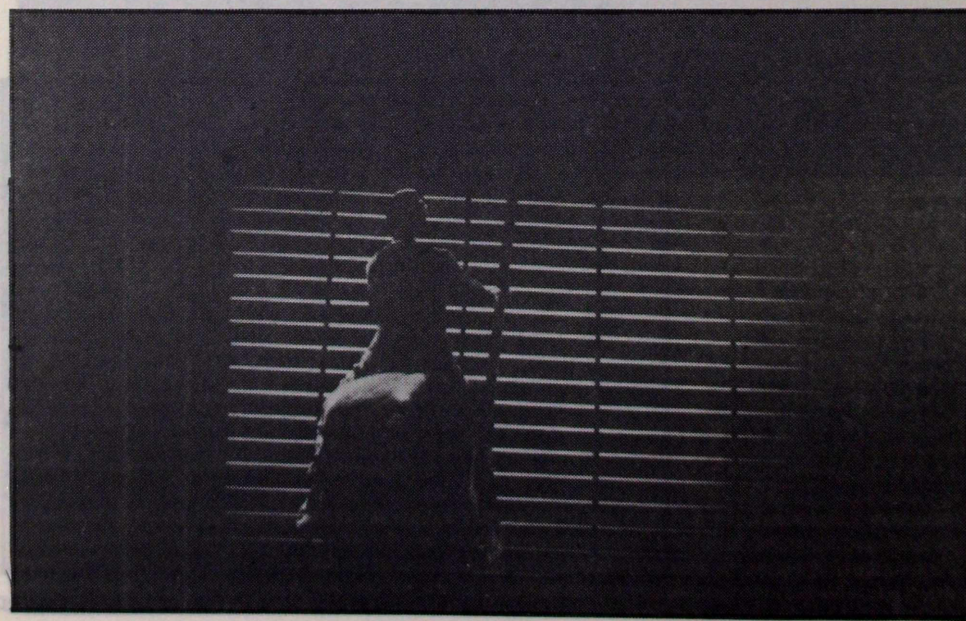
Δεν μπορώ

Θέλω ο ουρανός να

είναι κλειστός

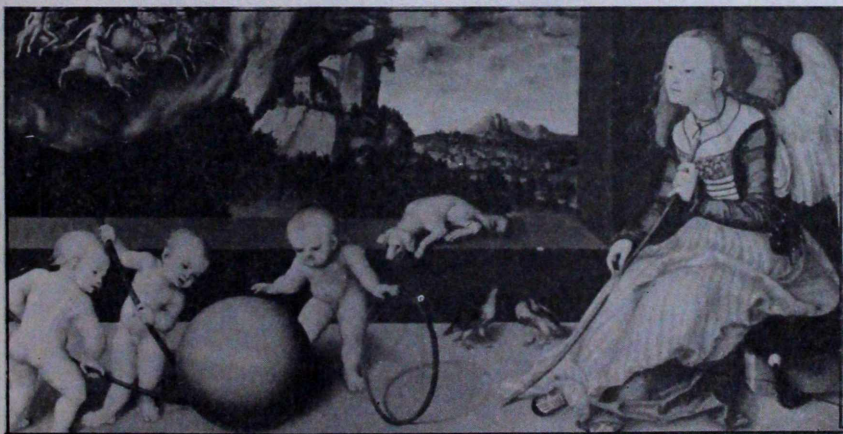


ΠΑΟΛΟ UCCELLO: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΑΙ Ο ΔΡΑΚΟΣ



Ε. Η ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΑ

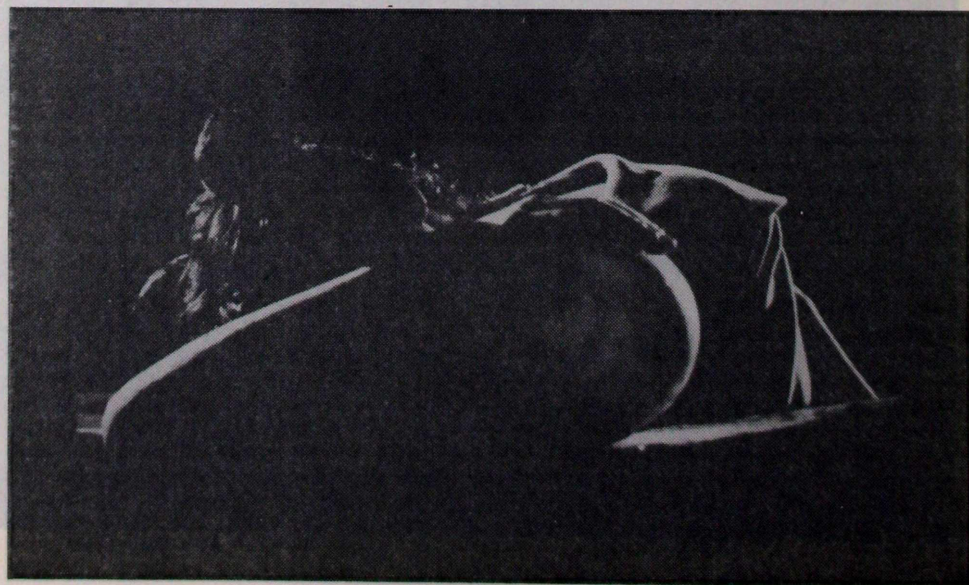
Η ταινία δεν αναφέρεται σε κάποιον ιστορικό χρόνο, δεν αναπαριστά μια εποχή. Είναι ένα διευρυμένο παρόν όπου συνυπάρχουν μνήμες συγκεκριμένων παρελθόντων. (Εικόνες που ανασύρονται από το σύνολο της συλλογικής εικαστικής μας μνήμης).



Lucas Cranach: Η Μελαγχολία (1530)



Η κηλίδα





Lucas Cranach:

Η πριγκίπισσα Sybille de Cleves (1526)

ΜΑΡΙΑ: Ναρχόταν πάλι απ' την αρχή εκείνη η μέρα
που ένας ήχος έκανε κύκλους γύρω μου
και είτε κινιόμουν, είτε όχι ήταν το ίδιο,
μέχρι που οι κύκλοι γίναν μια κηλίδα στο πάτωμα
και το βλέμμα μου πήγε και κόλλησε πάνω εκεί.

Αν ερχόταν ξανά εκείνη η μέρα
το φως θα ήταν διαφορετικό.
Το πρωί θα ήταν σκοτεινό και πιο σύντομο.
Το βράδυ δεν θα αργούσε νάρθει.

Αν ερχόταν ξανά εκείνη η μέρα
θα στεκόμουν και θα σε κοιτάζα.
Δεν θα έπεφτα σε ύπνο βαθύ με το νανούρισμά σου.
Όμως χάθηκες κι ο κήπος μένει άδειος.

Είμαι άρρωστη από έρωτα.
Από δω και πέρα θα ονειρεύομαι πως είμαι ξύπνια.
ΑΝΝΑ: Τα λόγια σου, Μαρία, κολλάν σα γερατειά
επάνω μου κι όμως το κλάμα σου ηχεί σαν ωραία
ελεγεία.

Γενέθλια γη δεν είναι ο τόπος που γεννηθήκαμε.
Γενέθλια γη μπορεί να είναι μόνο μία κηλίδα.
Οι μέρες γυρίζουν πίσω αφού εγώ είμαι εδώ κι εσύ
μοιάζεις να νοσταλγείς εμπόδια που έχουν πάψει να
υπάρχουν.

Ο αέρας πικνώνει γύρω μου.

Θα φύγω άλλη μια φορά.

ΦΩΝΗ ΟΦΦ: Τ' άστρα φέξαν στον ουρανό.

ΑΝΝΑ: Σημερώνει.

Η επάναληψη της πορείας για οργάνωση του χάους

Συνομιλία της Αντουανέττας Αγγελίδη με την Κατερίνα Ευαγγελάκου

— *Να μιλήσουμε για την παρθενικότητα της ματιάς, στην πορεία για την οργάνωση του χάους.*

— *Εν αρχή ην η στροφή, το σημείο αλλαγής της φοράς.* Κοινός στόχος των καλλιτεχνών να φανερώσουν τον γνωστό κόσμο ως πρωτοεξιδωτο κι ένας τρόπος για να πλησιάσουν το στόχο τους, είναι να παρακολουθούν την προσωπική τους πορεία για το πως δημιουργούν, πορεία που είναι επανάληψη της πρωτογενούς προσπάθειας κατανόησης και αίσθησης του κόσμου. Διαδικασία σχεδόν συνεχούς εξαναγκασμού για κατανόηση του τερατώδους «έξω» σαν προβολή —αναγκαστικά— του «μέσα». Στον «Τόπο» επιχειρείται η πορεία του καλλιτέχνη που φτιάχνει το έργο. Αναγκαστικά, μια πορεία από μια κατάσταση αμνησίας προς την ανάκτηση της μνήμης. Η πορεία αυτή είναι καταγραμμένη και εσωτερικά και σαν θέμα γιατί η στιγμή —μεταίχμιο κάποιου θανάτου, καταγράφεται σαν διάλυση του προσώπου στις πολλαπλές όψεις του, το πρόσωπο έρχεται αντιμέτωπο με τους εαυτούς του, τις μεταμορφώσεις του πόθου του. Μια κατάβαση αρχίζει. Οι όψεις θα κατασπαράχουν μέχρι την αποδοχή της αυτοσυντριβής του προσώπου. Η αποδοχή του θανάτου είναι και το τέλος της κατασκευής, στην πορεία της σχέσης του καλλιτέχνη με το έργο του. Και η ταινία καταλήγει σε μια νέα αντιστροφή, όταν το φως που έρχεται απ' έξω μέσα απ' τις τρύπες-αστέρια του θόλου, φωτίζει την αίσθηση της τεχνητής νύχτας. «Ξημερώνει»... «Φέξαν τ' άστρα» είναι η αντιστροφή του τέλους.

— *Είναι αυτό που λες προς το τέλος «γενέθλια γη είναι μόνο μια κηλίδα»*

Είναι η απορρόφηση των προσωπικών εικόνων και των μύθων του κόσμου, από τη γραφή.

— *Υπάρχουν τα πρόσωπα του τριγώνου. Το θύμα, ο θύτης, ο σωτήρας που βρίσκονται στις κορυφές του τριγώνου και περιστρέφοντας το τρίγωνο μετασχηματίζονται και το ένα μπαίνει στο ρόλο του άλλου.*

— Είναι η δεύτερη δομική —για την ταινία— σκέψη και είναι συνέπεια της πρώτης για την οποία μιλούσαμε πριν, δηλαδή της στιγμής —μεταίχμιο. Τη στιγμή του θανάτου, πέρασμα απ' την αμφιβολία, το

σώμα του προσώπου (ή και της ταινίας) γίνεται τόπος συνάντησης των διαφορετικών όψεών του. Ο εχθρός είναι εσωτερικός, μία από τις όψεις σου λοιπόν. Προς το τέλος της ταινίας αυτές οι όψεις παύουν να έχουν την αυτονομία που είχαν πριν, όσο κατασπαράζονταν δηλαδή. Η μία όψη παίρνει απ' τα χαρακτηριστικά της άλλης τείνοντας προς μια στιγμήα ενοποίηση, από κατασπαρασσόμενες όψεις μέσα στο σώμα —χώρο— ταινία, το εγκαταλείπουν αρχίζοντας μια πορεία αντιστροφής φοράς, αδειάζοντας το προσωρινό τους σαρκείο. Αν η αρχή της ταινίας είναι μια στροφή προς τα μέσα και μια εσωτερική διάσπαση, το τέλος είναι μια στροφή προς τα έξω, μετά μια εσωτερική ενοποίηση. Ενοποίηση που αποτελείται από την ήττα των επιμέρους όψεων, μέσα απ' τον σχηματισμό ενός νέου προσώπου — όλης, που δεν υπάρχει απ' την αρχή της ταινίας και που είναι η μουσικός. Η παρεμβολή αυτής της όψης, σπάει την ατέρμονη και άγονη σχέση θύματος (Άννα που πεθαίνει - Αννίτα Σαντορινιαίου), θύτη (Ελένη, το εμπόδιο στην πορεία της Μαρίας προς την Άννα - Μάγια Λυμπεροπούλου) και σωτήρα (Μαρία ή το κοριτσάκι, που ψάχνει να βρεί το νήμα της χαμένης Άννας, ή να επανασυγκροτήσει τη μνήμη - Jany Gastaldi - Κλαίρη Μιρτσέκη). Η παρεμβολή της μουσικού (Martine Viard, πρωτοεμφανίζεται στο γ' μέρος της ταινίας, δηλ. στο ΠΑΙΧΝΙΔΙ και φορά τα ρούχα του Αγγέλου, μορφής που στέκει ακίνητη κάτω απ' το παράθυρο της Μαρίας, όσο εκείνη προσπαθεί να γράψει, να συγκροτήσει το έργο που βλέπουμε), ανάμεσα στην Άννα (καλή μάνα), την Ελένη (κακή μάνα), και τη Μαρία, επιτρέπει την τελική σύγκρουση, προϋπόθεση αποδοχής της πολυπλοκότητας. Αυτό που είναι πέρα απ' τη διχοτομική αντίθεση, ο εαυτός σου ελαφρά αλλοιωμένος δεν είναι αναγκαστικά εχθρός.

— *Για να συμβεί αυτό, δηλ. να δεις τον εχθρικό εαυτό σου ή τον εχθρό σου εσωτερικά, προϋποτίθεται ο θάνατος;*

— Η αμφιβολία, το χάσιμο της βεβαιότητας. Το χάσιμο της επαφής με τους οργανωμένους κώδικες που αποκαθιστούν τη σχέση μας με τον κόσμο. Το



Είμαι άρρωστη από έρωτα

να ξαναβρεθούμε μπροστά σ' ένα κόσμο χαώδη.

— *Και οι πίνακες;*

— Οι πίνακες είναι οι μόνοι αναγνωρίσιμοι κόσμοι. Είναι εικόνες βαθιάς μνήμης, θραύσματα παρελθόντος που μπορούν να υπάρξουν αφού διαλυθεί η αυτονόητη, α-νόητη σχέση με τον κόσμο. Όταν οι σημασίες των πραγμάτων τραβούν, τουλάχιστον, προς δυο διαφορετικές κατευθύνσεις, τότε μόνο η τέχνη που προϋπάρχει από σένα —στην περίπτωση αυτή η ζωγραφική— είναι ο τόπος αναγνώρισης του εαυτού σου.

Ας θυμηθούμε το αμφίσημο στον πίνακα του Paolo Uccello «ο Άγιος Γεώργιος και ο Δράκος»· η πριγκίπισσα (θύμα) είναι δεμένη με το Δράκο (θύτη) ή απλώς τον κρατάει σαν φύλακά της; Και ο Άγιος (σωτήρας), θα την σώσει λογχίζοντας το δράκο ή θα σκοτώσει την άλλη όψη του ίδιου νομίσματος;

Ή πάλι, το αμφίσημο, στον πίνακα του Caracciо «Το όραμα της Αγίας Ούρσουλας», θάνατος ή ζωή, είναι ο «άγιος» προορισμός, μια πορεία προς την παιδική ηλικία και όχι προς τον έγγαμο βίο, μια πο-

ρεία προς την αγιότητα αντί για τα εγκόσμια, μια πορεία προς την τέχνη.

— *Η επιλογή σου να παρουσιάζονται ως γυναικεία πρόσωπα, όλα τα μορφώματα, τι αντιπροσωπεύει για σένα; Μέσα στις γυναικείες όψεις υπάρχουν και τα αντρικά αρχέτυπα;*

— Έχουν κι αυτά εσωτερικευθεί. Στοιχεία τους υπάρχουν στις εσωτερικές αντιθέσεις του προσώπου. Είτε στις όψεις που έχουν γυναικεία χαρακτηριστικά, είτε στις όψεις που αρχικά έχουν αντρικά και μετά γυναικεία (ο άγγελος - ή μουσικός), είτε στα πρόσωπα που έχουν καθ' εαυτό αντρικά χαρακτηριστικά.

— *Ας μιλήσουμε για τους ήχους, τα στοιχεία που αντικαθιστούν τη δυναμική της εικόνας, που παίζουν ένα συγκεκριμένο δραματικό ρόλο. Στοιχεία που έρχονται, επανέρχονται, σηματοδοτούν και φορτίζουν την εικόνα, και χρησιμεύουν είτε συνοδευτικά της αισθητικής, είτε καθαρά αφηγηματικά...*

— Η μυθοπλασία είναι το όλον που συμβαίνει. Η δυναμική της εικόνας υπάρχει, γιατί η μία εικόνα έρχε-

ται και τέμνει κάθετα την άλλη ή ένας εικονοποιημένος ήχος τέμνει κάθετα μια εικόνα που προσπάθησε στον αρχικό της σχηματισμό να είναι ένας ήχος. Η ταινία είναι ένας παραγμένος ύπνος, ένας παλμός που πλησιάζει και απομακρύνεται (όπως είπε ένα φίλος), που σχηματίζεται ακριβώς απ' αυτές τις συνεχείς τομές του ήχου στην εικόνα και της εικόνας στον ήχο. Αυτός ο παλμός παράγεται απ' τη διαδρομή δυο γυναικείων φωνών. Απ' τη φωνή της Martine Viard που παράγει τους θορύβους-μουσική της ταινίας και που δεν είναι παρά οι ήχοι που επέζησαν απ' τη βουβή εικόνα και απ' τη φωνή της Αννίτας Σαντορινιαίου που παράγει τις φωνές των γυναικών, αυτή τη συνεχώς μετασχηματιζόμενη μια φωνή που μιλάει **διαμέσου** των σωμάτων όλων των γυναικών (είναι η ίδια φωνή που περνάει **και μέσα** απ' το σώμα του Σαλτιμπάγκου, όταν αυτός διηγείται για άλλη μια φορά, την ίδια και μοναδική ιστορία που μπορεί να διηγηθεί, την ιστορία της γυναίκας του που πάγωσε απ' το κρύο ή απ' το βαρύ του σώμα που την πλάκωσε. Η φωνή γίνεται άλλη, δηλ. η ίδια η φωνή του σώματος που ομιλεί, μόνο όταν μιλούν οι περαστικοί άντρες. Εκείνοι μιλούν με τη δική τους φωνή και διηγείται ο καθένας τη δική του ιστορία, για τη γυναίκα που χάθηκε).

— *Δηλ. η γυναίκα που πέθανε ή χάθηκε, υπάρχει μέσα στη συνείδηση και των άλλων προσώπων που συγκροτούν τα θραύσματα της μνήμης, εκτός της Μαρίας που αγωνίζεται για την ανεύρεσή της;*

— Βέβαια. Όμως αυτοί που «θέλουν» το χαμένο πρόσωπο, θετικά ή αρνητικά, περισσότερο, είναι η **Μαρία - παιδί**, απ' τη μία και η **Ελένη-Σαλτιμπάγκος** απ' την άλλη. Οι υπόλοιποι επιθυμούν χλιαρότερα. (Ας θυμηθούμε πως το **παιδί**, συνεχώς ρωτάει, «πες μου» στον **σαλτιμπάγκο**, αλλά και τους **περαστικούς** - τραβάει προς μία κατεύθυνση, όσους φεύγουν προς διάφορες κατευθύνσεις. Η **Μαρία**, στην αρχή και στο τέλος της ταινίας, φοράει το φόρεμα του παιδιού. Η **Ελένη** κινεί το μύθο, εμποδίζοντας την πορεία).

— *Πώς καταφέρατε με μια άλλη γυναίκα την Κλαίρη Μίτσotάκη, στη συγγραφή του σεναρίου, να αρθρώσετε ένα ενιαίο λόγο;*

— Ήταν μια μοιραία συνάντηση. Δεν μπορώ να πω πού σταματούσε η μια και πού άρχιζε η άλλη. Για ένα ολόκληρο χρόνο, περίοδο κατασκευής του σεναρίου, υπήρξε μια απόλυτη ταύτιση.

— *Για τους άλλους συνεργάτες ποιες ήταν οι αρχές συνεργασίας;*

— Πάντα είναι αναγκαίος ένας βαθμός ταύτισης, που ξεκινάει από μια κατανόηση - αποδοχή των κατασκευαστικών αρχών σύνθεσης της ταινίας. **Για το χώρο**, η αρχική μου ιδέα, ήταν η **εναλλαγή, ανάμεσα** σε δημόσιους χώρους, **χώρους μεγάλων διαστάσεων**, όπου μέσα τους κινούνται τα ανθρώπινα σώ-

ματα, διασχίζοντάς τους και άλλους κατασκευασμένους απ' την αρχή, **μικρούς** σε σχέση με τα ανθρώπινα σώματα, χώρους-κουκλόσπιτα, που η αρχή κατασκευής τους ήταν η σύνθεση στοιχείων από διαφορετικούς πίνακες, πίνακες διαφορετικών εποχών και τεχνοτροπιών. Επίσης η **αίσθηση κατασκευής και** στους χώρους που προϋπήρχαν των γυρισμάτων, π.χ. τα εργοστάσια, πράγμα που θα εντεινόταν από την γωνία λήψης, και κυρίως το φως, που έπρεπε να σχηματίζει συνεχώς, όγκους καθορισμένων περιγραμμάτων. **Γεωμετρικά σχήματα φωτεινά**, μέσα τους μεγάλους σκοτεινούς χώρους. Φως που να πλέει μες' το σκοτάδι, **φως με καθαρά όρια** - **ξυραφίες**. Φως που να μην προέρχεται από αιτιολογημένες φωτιστικές πηγές (και όταν αυτό κατ' εξαίρεση συνέβαινε δηλ. η σχέση φωτός με φωτιστική πηγή, είχα σκοπό να το συνδεσω από ένα τέτοιο ήχο - ξυραφία, που εντεινόντας αυτή την σχέση με την πηγή, να την αναιρούσε ταυτόχρονα, διασχίζοντας το κατασκευαστικό της μέρος ακόμα πιο έντονα, όπως στην περίπτωση που ανοίγοντας ένα παράθυρο, πέφτει ένα φως απότομα, καθώς ακούγεται ένας ήχος - σχίσμο. Σχίσμο που εννοιόταν. Σχίσμο των εξώ, απ' την ταινία αιτιολογήσεων. **Σχίσμο της ταινίας στα δύο**). **Έπειτα τα κοντράστα της φωτοτυπίας** (οριακά θα μπορούσα να φανταστώ την ταινία σαν το ξετύλιγμα μιας φωτοτυπίας), καθώς τα χρώματα απ' τις δυο κατευθύνσεις του θερμού και του ψυχρού έπρεπε να τείνουν προς την αναίρεσή τους, ένα ασπρόμαυρο, που όμως θα ήταν έγχρωμο και δεν θα είχε χαλαρώσει τα κοντράστα του. Η συνεργασία μου ήταν θαυμάσια με τον Σταύρο Χασιάπη (φωτογραφία) και τον Κώστα Αγγελιδάκη (σκηνικά), όπως και με τη Λίλη Κεντάκα (κοστούμια), Αχιλλέα Χαρίτο (μακιγιάζ). Όπως και τα σκηνικά, που ήταν μια δουλειά αίσθησης **εισόδου** στους πίνακες, έτσι και τα κοστούμια δουλεύτηκαν από πίνακες διαφορετικών εποχών, ήταν μετασχηματισμός πάνω σε κάτι (π.χ. για το φόρεμα της Μαρίας - Jany Gastaldi, από πίνακα της Leonor Fini), που και το ίδιο ήταν μετασχηματισμός από κάτι άλλο (η Leonor Fini έντυσε το κορίτσι με θώρακα που θυμίζει τα Νιμπελούγκεν). Στο μακιγιάζ επίσης υπήρχε η αρχή, ότι το δέρμα έπρεπε να δουλεύει σαν ζωγραφική επιφάνεια και πρότυπο για την εργασία του Αχιλλέα Χαρίτου ήταν η **Αποκαθήλωση** του Pontormo, πίνακας στον οποίο το χρώμα του υφάσματος συνεχίζει στη σάρκα και το χρώμα της σάρκας συνεχίζει στο ύφασμα. Τα δέρματα ήταν πάντα βαμμένα στις αποχρώσεις του γκριζού ή του χαλκού και όταν έμεναν λουριδές δέρματος άβαφες, αυτό ήταν απόλυτα ηθελημένο. Για τα πρόσωπα της Μαρίας, του μικρού κοριτσιού και της Άννας, πρότυπο για το μακιγιάζ, ήταν ο πίνακας του Lucas Cranach «**La princesse Sybille de**



Pontormo: «Η αποκαθάρωση»

Clèves en fiancée. Πράγμα που αρχικά ήθελα να είναι πρότυπο για το μακιγιάζ προσώπου όλων των γυναικών, να έχουν την ανάμνηση πουλιού που έχει αυτό το πρόσωπο, ανάμνηση που ξεκινάει από το τρίγωνο ματιών και μύτης. Αυτό το τρίγωνο, στο πάνω μέρος του προσώπου, πέρασε τελικά στις κινήσεις των σωμάτων των ηθοποιών. Κινήσεις αρπαχτικών πουλιών. Τα σώματα, σφιγμένα — σχεδόν πάντοτε με θώρακες — με μακριά φορέματα και μη συμβατικά γυναικείες κινήσεις διασχίζουν αστραπιαία αυτό το χώρο, που χωρίζεται σε μαύρο και φωτεινό· περνούν συνέχεια από το φωτεινό, στο σκοτεινό κα-

ταπατώντας τις γραμμές - ξυραφιές που τον κατακομματιάζουν νοητά. Βάση της κινησιολογίας τους αποτέλεσαν επίσης και οι πίνακες του Balthus, τα τανισμένα κορμιά των κοριτσιών του. Οι γυναικές τεντώνονται συνέχεια σ' αυτή την ταινία, βρίσκονται σε μια συνεχή κατάσταση τανίσματος.

— Και το κόκκινο ύφασμα που διατρέχει την ταινία;
— Κόκκινη είναι η τέντα ουρανόσ του κρεβατιού της γέννας. Κρεβάτι που ξαναβλέπουμε στο δωμάτιο της Άννας. Το κόκκινο ύφασμα δεν το ξαναβλέπουμε στο α' μέρος της ταινίας (Η ΣΤΙΓΜΗ), παρά στην είσοδο της καρότσας του Σαλτιμπάγκου. Το β'

μέρος της ταινίας (ΤΟ ΠΕΝΘΟΣ), είναι η πράξη της βαφής του υφάσματος. Το ύφασμα που «κλαίει» όταν το μεταφέρουν για βαφή, δεν βάφεται τελικά, παρά μόνο μετασχηματίζεται, μεταμορφώνεται αλλάζοντας τη λογική του πένθους. Στο γ' μέρος της ταινίας (ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ), το μεταμορφωμένο ύφασμα ρουφάει μέσα του, το πρόσωπο που εμποδίζει την ανάπτυξη της μνήμης (την Ελένη). Κόκκινη είναι κι η κολώνα που στη βάση της κάθεται ο γερο-πεισματάρης στην αρχή του γ' μέρους. Είναι η κολώνα που χωρίζεται στα δύο, για να σχηματίσει μια δεύτερη πύλη, στο σκηνικό του ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (σκηνικό που είναι σύνθεση τμημάτων σκηνικών που προϋπήρξαν μέσα στην ταινία, και όχι έξω απ' αυτήν, όπως συνέβαινε με τα σκηνικά των προηγούμενων πράξεων).

— Πες μου για τα αρχέτυπα που σημασιοδοτούν τα «σπαράγματα» της μνήμης.

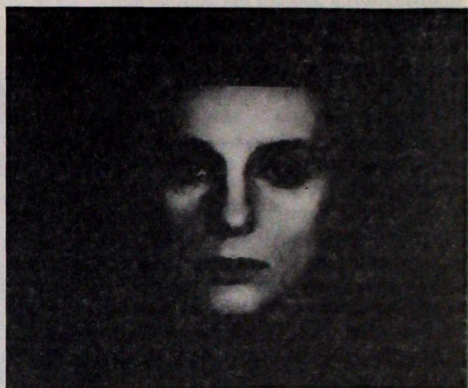
— Η πρώτη ύλη μου είναι ήδη οργανωμένες μορφές έκφρασης, είναι θραύσματα πολιτισμού. Πίνακες —στην περίπτωση αυτή— ή κείμενα, πιθανόν, σε άλλη περίπτωση, που δεν τα χρησιμοποιώ ως μουσειακά αντικείμενα, αλλά σαν συγγενικές εκφράσεις προγόνων που οφείλω να κομματιάσω και να επανασυνθέσω, μέσα από τη δική μου αίσθηση του κόσμου. Παιρνω στοιχεία, τα χρησιμοποιώ σαν σημεία και προσπαθώ να ξαναφτιάξω με τους συσχετισμούς τους έννοιες - καταστάσεις διαφορούμενες, ή αλλιώς: Το βύθισμα της παιδικής μου ηλικίας στο σύμπαν των πινάκων με αποτέλεσμα την αρχή σχηματισμού ενός νέου σύμπαντος.

— Υπαγορεύει το θέμα τη μέθοδό τους.

— Υπαγορεύει η οπτική τη μέθοδό της.

— Υπάρχουν «ήχοι - σημαίνοντα» και οι ηθοποιοί παίζουν σαν μουγκοί;

— Είναι μια ντουμπλαρισμένη ταινία που θέλει να φαίνεται σα μεταγλωττισμένη —τρόπον τινά— ταινία. «Να ξεκινήσουμε απ' τη σιωπή» μου πρότεινε ο Γιώργος Απέργης, όταν του είπα πως ήθελα να γίνει η ταινία μου σαν την φωτοτυπία από τον πίνακα του «μυστηριώδη κολυμβητή» του De Chirico. Στη συνέχεια, στη διάρκεια της κατασκευής της ταινίας, προέκυπταν τα σημεία που χρειαζόταν ο ήχος· εκεί όπου η σιωπή γινόταν εκκωφαντική, έμπαινε ήχος για ν' ανακουφιστεί η ένταση της σκηνής ή να στρίψει προς άλλη κατεύθυνση. Μπορεί να πει κανείς πως η σιωπή είναι ο ήχος της ταινίας. Όσο για την εκφορά του λόγου, ο ήχος περνάει μέσα απ' τα σώματα, σαν να μην ανήκει σ' αυτά. «Ils se sont dit» ήταν η έκφραση του Απέργη. Ο ήχος του λόγου δεν



Να μιλήσουμε για την παρθενικότητα της ματιάς.

ανήκει στα σώματα που βλέπουμε, τα σώματα αυτά δεν είναι ζωντανά. Ζωντανός είναι μόνο ο χώρος μέσα στον οποίο βρίσκονται τα σώματα, το «κήτος».

— Σε τι αναφέρονται οι στίχοι του Δάντη και πώς τους χρησιμοποιήσες.

— Οι στίχοι προέρχονται όλοι απ' το πρώτο Canto της «Κόλασης» του Δάντη και αναφέρονται στη συνάντηση του Δάντη με αυτόν που θεωρεί δάσκαλό του, τον Βιργίλιο. Τόπος συνάντησης ο προθάλαμος του Κάτω Κόσμου. Ο νέος ποιητής ζητά βοήθεια απ' το σοφό: «Κοίτα το κτήνος που μου φράζει το δρόμο». Ο Βιργίλιος απαντά πως: «Άλλο δρόμο πρέπει να πάρεις, εγώ θα σε οδηγήσω εκεί που οι άνθρωποι κλαίνε το δεύτερό τους θάνατο» και ξεκινούν για την κάθοδό τους στη χράνη της Κόλασης. Κείμενο που είναι ταυτόχρονα ευχή και θύμηση της δυσκολίας που θα ξεπεραστεί αν περάσεις από μέσα της, χρησιμοποιείται στο πρελούδιο της ταινίας, και προς το τέλος, όταν στο γ' μέρος (ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ) αρχίζει η τελική σύγκρουση των προσώπων.

— Το ότι ο θεατής δεν μπορεί να ανατρέξει στην ταινία, να επαναλάβει την ανάγνωση, όπως κάνει μ' ένα βιβλίο ή ένα πίνακα ζωγραφικής, αυτό δεν λειτουργεί σε βάρος της ταινίας;

— Ίσως, μπορεί όμως νά 'ναι και καλό. Πολλές φορές κρατάς την ανάμνηση μιας δυνατής αίσθησης, για μια ταινία και μια έντονη επιθυμία για μια νέα επαφή.

KOYAANISQATSI

a film by Godfrey Reggio
music by Philip Glass
cinematography by Ron Fricke

του Σπύρου Κακουριώτη

... που μπορεί και να σημαίνει «ζωή σε αποσύνθεση», αυτή η παράξενη μυστηριώδης λέξη που προέρχεται από τη γλώσσα των Ινδιάνων Χοπς δίνει το πολιτικό (και το ποιητικό) στίγμα αυτής της «βουβής» ταινίας που άνοιξε αισιόδοξα (!) την καινούργια κινηματογραφική περίοδο.

Μια ταινία χωρίς (προφορικό) ΛΟΓΟ στην κατ' ε-
ξοχήν ΛΟΓΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗ (!) εποχή μας είναι
ευθύς εξαρχής μια πρόκληση, ένα πολύ ενδιαφέρον
στοίχημα για το σκηνοθέτη που, μέχρι στιγμής του-
λάχιστον, δείχνει να το κερδίζει.

Έτσι παρουσιάζεται μπροστά στα μάτια μας μια
ταινία χωρίς διάλογο, ένα «ντοκυμανταίρ» χωρίς α-
φηγητή, που όχι μόνο «βαπτίζεται» στην παράδοση
του βωβού κινηματογράφου των πρώτων δεκαετιών
του αιώνα για να δημιουργήσει έναν μοντέρνο, κα-
θαρά κινηματογραφικό τρόπο αφήγησης, αλλά χρη-
σιμοποιεί αυτό το «τρυκ» σαν ένα ακόμα μέσο κριτι-
κής.

Σ' ένα αιώνα που όλοι μιλάμε, μοιάζει να μας λέει
ο G. Reggio, χάσαμε τη δυνατότητα να ακούμε. Δεν
έχει έλθει η βασιλεία του διαλόγου αλλά των ατέ-
λειωτων μονολόγων που δεν διασταυρώνονται που-
θενά. Έτσι αποφασίζει να αφήσει την πολυσημία της
εικόνας να μιλήσει γι' αυτόν, επιλέγει αυτόν τον αμ-
φισήμαντο τρόπο αφήγησης για να στήσει μια θαυ-
μάσια παραβολή πάνω στο σύγχρονο τρόπο ζωής
και «ο έχων ωτα ακούειν, ακούετω»...

Ο G. Reggio, πρώην ιερέας που ασχολείται σήμε-
ρα μ' ένα ινστιτούτο ινδιάνικων μελετών, χρησιμο-
ποιεί σαν αφηγηματικό άξονα της ταινίας μια πα-
ραλλαγή του πρώτου βιβλίου της Παλαιάς Διαθή-
κης, της «Γένεσης».

Αρχίζοντας από τη δημιουργία και τον παράδει-
σο, τις επιβλητικές εικόνες της αμερικάνικης φύσης
προχωράει στην Ύβρη, τη βρώση του καρπού του
δένδρου της γνώσης και όλα όσα συνεπάγεται αυτό.
Βιομηχανοποίηση, ανάπτυξη, μεγαλουπόλεις, αγχώ-
δης ρυθμός ζωής, μόλυνση. Και τέλος, η πτώση.
Που συμβολίζεται μ' αυτό το θαυμάσιο πλάνο του
διαστημόπλοιου που πέφτει για πολύ ώρα και στο
τέλος η εικόνα ακινητοποιείται σημάδι ότι η πτώση
δεν είναι ακόμη τελική, ότι το ανθρώπινο είδος δεν

είναι πλήρως καταδικασμένο, ότι ίσως ο παράδεισος
(ο επίγειος φυσικά) μπορεί να ξανακερδηθεί. Είναι
αυτό το καρρέ φιξ που παραπέμπει στο τελευταίο μέ-
ρος αυτής της, δομικά, αρχαιοελληνικής τραγωδίας.
Την κάθαρση. Και πολύ σωστά αυτή η κάθαρση πα-
ραμένει ανοιχτή σε ερμηνείες, μια και ο κόσμος μπο-
ρεί να αλλάξει, μπορεί όμως και να καταστραφεί.
Αυτή ακριβώς η επίγεια αμφισημία δίνει στο έργο
μια διόλου μεταφυσική, διόλου ουρανοβάμονα
θρησκευτικότητα. Σίγουρα για τη διαλεκτική δεν υ-
πάρχει «τίποτε ιερό και όσιο», από την ποιητική δια-
λεκτική του Reggio, όμως, ξεπροβάλλει, μέσα από
το αντεστραμμένο είδωλό της, η ιεροσύνη, της α-
ναλλοτριώτης ανθρωπίνης φύσης.

Χρησιμοποιώντας τα τρυκ του συνεργάτη του
Φ.Φ. Κόππολα ο Reggio καταφέρνει ελέγχοντας α-
πόλυτα, σχεδόν δικτατορικά, τα εκφραστικά του μέ-
σα να περάσει το μήνυμα που θέλει.

Χρησιμοποιεί πάρα πολύ τη γρήγορη κίνηση, τα
αζελερέ, ακριβώς για να καταδείξει τους ρυθμούς
της σύγχρονης ζωής δημιουργώντας τελικά εικόνες
εφιαλτικές, εικόνες μιας πραγματικής απειλής. Μετά
το Φ. Κόππολα που χρησιμοποιεί το αζελερέ για να
δείξει το πέρασμα του χρόνου, ο Reggio το χρησιμο-
ποιεί για να δώσει την εντύπωση μιας επικρεμάμε-
νης απειλής πάνω από την πόλη.

Αυτό το μοντάζ, ειρήσθω εν παρόδω, που δεν α-
φήνει και τόση πολλήν ελευθερία στο θεατή να επι-
λέξει τα μηνύματα, θυμίζει έντονα τους Ρώσους της
δεκαετίας του '20 όπως π.χ. εκείνη η παρομοίωση
με τα λουκάνικα και τις κυλιόμενες σκάλες. Μια πα-
ρόμοια σκηνή υπάρχει και στη «Γη» του Ντοβζένκο.

Αντίθετα όταν καθάρεται πάνω σε ανθρώπινες φι-
γούρες χρησιμοποιεί αργή κίνηση, τα ρελαντί για να

Koyaanisqatsi (ΗΠΑ, 1982)

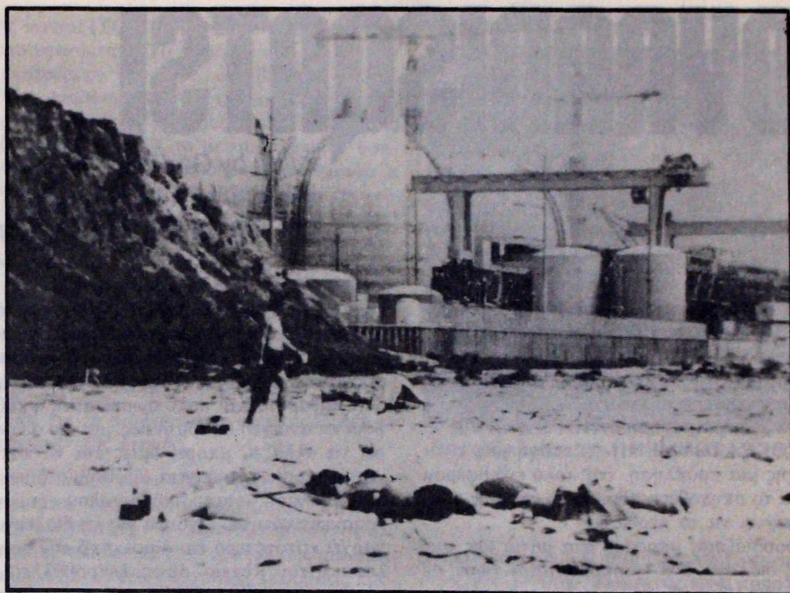
Σκηνοθεσία, παραγωγή: Godfrey Reggio

Διευθ. φωτογραφίας: Ron Fricke

Μουσική: Philip Glass

Σενάριο: R. Fricke, G. Reggio, Michael Hoenig

Διάρκεια: 87'



φτιάξει μια παρόμοια ατμόσφαιρα πτώσης, όχι όμως απορριπτική αυτή τη φορά. Ενώ με τα αξελερέ το μόνο που μένει σταθερό είναι το ντεκόρ, τα κτίρια, η νεκρή πόλη, με το ρελαντί και τον τηλεφακό αναδεικνύεται το ανθρώπινο πρόσωπο, οι διάφορες κοινωνικές φιγούρες και η τραγικότητά τους.

Είναι φανερό ότι ο Reggio προσπαθεί να εκφράσει μέσα από αυτά τα ρελαντί όλη την ανθρώπινη αλλοτρίωση, μιζέρια, πόνο, έκ-πτώση σε τελευταία ανάλυση.

Ίσως αυτό να ηχήσει για κάποιους σαν απολίτικος ανθρωπισμός, όμως όπως θα δούμε στη συνέχεια απέχει πολύ από αυτό.

Γράψαμε παραπάνω ότι το KOYAANISQATSI είναι μια ταινία χωρίς ΛΟΓΟ. Αυτό είναι λάθος, ούτε και η εποχή μας άλλωστε είναι τόσο λογοκρατούμενη όσο φαίνεται.

Η ταινία είναι κατ' αρχήν ένα οπτικό ποίημα —όπως υπάρχουν ταινιές-δοκίμια έτσι υπάρχουν ταινιές-ποιήματα. Δεν μπορεί να ζητάει κανείς ταξική ανάλυση από ένα ποίημα. Ίσως από ένα άλλο είδος κινηματογράφου να είχαμε μια τέτοια απαίτηση. Όμως, κι αυτό χρεώνεται στα θετικά της ταινίας, δεν χρειάζεται να είναι κανείς, πάρα ελάχιστα υποψιασμένος για να συλλάβει την πολιτική πλευρά της κριτικής που υπάρχει στην ταινία. Αλλά κι ο ανυποψίαστος θεατής καθηλώνεται τόσο πολύ από αυτά που βλέπει που ακόμη κι αν δεν καταλαβαίνει ποιος

είναι ο υπεύθυνος γι' αυτή τη χωρίς όρια ανάπτυξη και καταστροφή σίγουρα συναισθάνεται μέσα από τους επιφαλτικούς ρυθμούς της ταινίας ότι αυτή η πορεία είναι αδιέξοδη. Ότι κάπου η γραμμή πλεύσης πρέπει να αλλάξει.

Ο G. Reggio μ' αυτή του την ταινία αποδεικνύει ότι η οικολογική σκέψη εκτός από αποτελεσματική πολιτική κριτική μπορεί να είναι και αποτελεσματική (ό,τι μπορεί να σημαίνει αυτό) ποίηση.

Θυμίζει τις προσπάθειες του σοβιετικού κινηματογράφου της δεκαετίας του '20 να συγκεράσει προπαγάνδα, πολιτική κριτική και ποίηση της εικόνας, στις καλύτερές του στιγμές.

Και να μην το ξεχνάμε: KOYAANISQATSI μπορεί να σημαίνει «Φάση ζωής που μας καλεί να αλλάξουμε ζωή».

Και ο έχων ότα ακούειν, ακουέτω.

Σημείωση 1: Οι πονηροί εισαγωγείς-διανομείς της ταινίας θεώρησαν απαραίτητο να δώσουν έναν υπότιτλο στην ταινία. Ποιος θα πάει να δει —σκέφτηκαν— μια ταινία της οποίας τον τίτλο δεν μπορούν καλά-καλά να προφέρουν; Παρ' όλα αυτά αν χρειάζονταν υπότιτλος αυτός δεν θα έπρεπε να είναι «Το ταξίδι των εικόνων» αλλά μάλλον «Η δύναμη των εικόνων».

Σημείωση 2: Το άρθρο αυτό δημοσιεύτηκε σε μια πρώτης μορφής στο περιοδικό «Τα θέλουμε όλα» τ.χ. 5, Οκτώβρης 1985.



Βιβλίο - κριτική

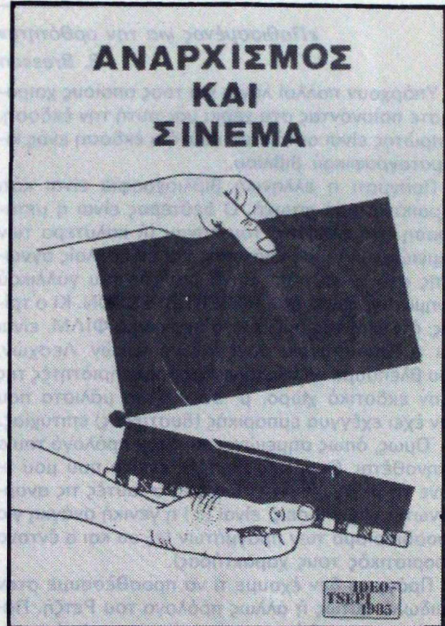
ΑΝΑΡΧΙΑ ΔΕΝ ΣΗΜΑΙΝΕΙ ΠΡΟΧΕΙΡΟΤΗΤΑ

Μάλλον απογοητευτική θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε την εισβολή του «Πάπα» του ελληνικού περιθωριακού εντύπου στο χώρο του βιβλίου τσέπης, από πλευράς κινηματογράφου βέβαια. Γιατί, ενώ στον τομέα του πολιτικού βιβλίου η δραστηριότητα του φίλου Λ. Χρηστάκη μας έδωσε άκρως ενδιαφέροντα ντοκουμέντα, (όπως το «Εγχειρίδιο του αντάρτη πόλης» του Κ. Μαριγκέλα ή τη «Θαυμάστη ιστορία της ομάδας Μπάαντερ-Μάινχοφ») το βιβλίο των εκδόσεων IDEO-TSEPI «Αναρχισμός και σινεμά» αποτελεί ελλειπέστατη, το λιγότερο, προσπάθεια προσέγγισης του πολύ ενδιαφέροντος αυτού θέματος.

Το βιβλίο αποτελεί στο μεγαλύτερο μέρος του μετάφραση της έρευνας CINEMA ET ANARCHIE του Διεθνούς Κέντρου Έρευνας πάνω στον Αναρχισμό και βασίστηκε στο αρχείο των οπτικοακουστικών μέσων της Γενεύης και στην Ταινιοθήκη της Λωζάνης και «εμπλουτίστηκε» από παρεμβάσεις των εκδοτών στη συμπλήρωση της φιλομογραφίας.

Το πρώτο μέρος είναι η συνοπτική παρουσίαση κάποιων ταινιών, ιστορικών περιόδων, εθνικών κινηματογραφιών, συγκεκριμένων σκηνοθετών, πάντα σε συσχέτιση αυτών των θεμάτων με το κίνημα του αναρχισμού και το πως αυτό παρουσιάζεται στον κινηματογράφο. Ξεχωρίζει το κομμάτι για τον κινηματογράφο στην Ισπανία του 1936, όπου τα στούντιο και οι αίθουσες κολλεκτιβοποιήθηκαν. Χωρίς να εξαντλεί το θέμα, παραθέτει άγνωστα στοιχεία και μια ειδική φιλομογραφία (που θα ήταν καλύτερα να είχε μεταφραστεί και να μην παρατίθεται φωτοτυπημένη).

Το δεύτερο μισό του βιβλίου, αποτελείται από



μία αρκετά κατατοπιστική φιλομογραφία με σχολιασμένους τους τίτλους που αναφέρει και χωρίζεται σε ταινίες ιστορικές, φανταστικές και φιζιόν. Πολλές αντιρρήσεις θα μπορούσε να εγείρει κανείς για τη φιλομογραφία, μιας και περιλαμβάνονται ταινίες που δεν έχουν καμιά ή έχουν πάρα πολύ μακρινή σχέση με τον αναρχισμό, όπως π.χ. η ταινία Gli ul-

timi tre giorni (Οι τελευταίες τρεις μέρες) του Gianfranco Mingozzi ή η σοβιετική «Νέα Βαβυλώνα» που αναφέρεται στην Παρισινή Κομμούνα του 1871, χωρίς να κάνει καμιά νύξη για τον αναρχισμό.

Τα πράγματα γίνονται πολύ χειρότερα όταν φτάνουμε στο παράρτημα με τη φιλομορφία (μάλλον τον κατάλογο τίτλων) που προσθέτουν οι Έλληνες εκδότες. Εκεί στοιβάζονται και χαρακτηρίζονται συλλήβδην σχετικές με τον αναρχισμό ταινίες άσχετες μεταξύ τους όπως το «Κουρδιστό πορτοκάλι» του Σ. Κιούμπρικ, «Η ωραία της ημέρας» του Λ. Μπουνιουέλ, «Ο Θείος μου» του Ζ. Τατί, «Ραταπαλάν» του Μ. Νικέττι που διακρίνονται απλώς για το φιλελευθερισμό ή και τον εξτρεμισμό της γραφής και του πνεύματός τους, κάτι που σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να τις χαρακτηρί-

σει σχετικές με το θέμα.

Αν σ' όλα αυτά προσθέσει κανείς τα πολλά τυπογραφικά λάθη και την πρόχειρη μετάφραση, θα κατανοήσει την απογοήτευση που δηλώθηκε στην αρχή του κειμένου.

Παρ' όλα αυτά, βασικά λόγω της φιλομορφίας το βιβλίο παραμένει ένας χρήσιμος οδηγός, κυρίως για όσες αναρχικές ομάδες, κινήσεις και περιοδικά ασχολούνται με το θέμα. (Μόνο προσοχή, δεν έχουν όλες οι ταινίες φιλοαναρχική οπτική, πολλές είναι από έντονα κριτικές έως χυδαία αντιαναρχικές).

«Αναρχισμός και σινεμά»
Μετ. Λήδα Τριανταφυλλίδη
Έκδοση: IDEO-TSEPI 1985
Σελ. 112 Δρχ. 150

ΜΙΑ ΑΞΙΟΛΟΓΗ ΕΚΔΟΣΗ

«Παθιασμένοι για την ορθότητα»

R. Bresson

Υπάρχουν πολλοί λόγοι για τους οποίους χαίρμαστε παίρνοντας στα χέρια μας αυτή την έκδοση. Ο πρώτος είναι αυτή καθ' εαυτή η έκδοση ενός κινηματογραφικού βιβλίου.

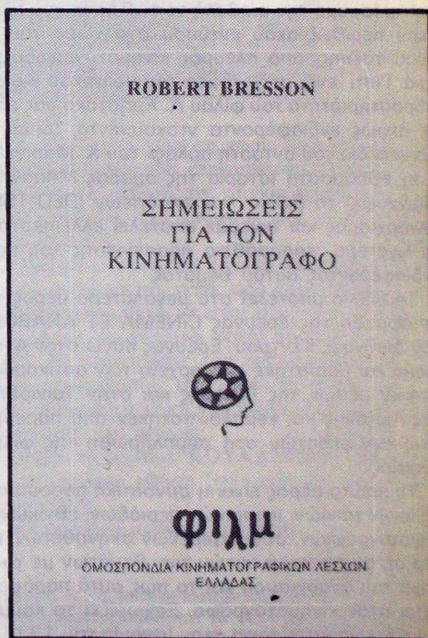
Πράγματι η ελληνική βιβλιογραφία είναι κάτι παραπάνω από φτωχή. Ο δεύτερος είναι η μετάφραση στα ελληνικά του έργου (ή καλύτερα των σημειώσεων) μιας ιδιότυπης και εν πολλοίς άγνωστης στο πλατύτερο κοινό μορφής του γαλλικού κινηματογράφου, του ROBERT BRESSON. Κι ο τρίτος, ότι εκδότης μαζί με το περιοδικό ΦΙΛΜ, είναι και η Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών, που βλέπουμε να πλαταίνει τις δραστηριότητές της στον εκδοτικό χώρο, μ' έναν τίτλο μάλιστα που δεν έχει εχέγγυα εμπορικής (δυστυχώς) επιτυχίας.

Όμως, όπως σημειώνει και στον πρόλογό του ο σκηνοθέτης Θανάσης Ρεντζής εκείνο που μου έκανε τη μεγαλύτερη εντύπωση σ' αυτές τις ανοργάνωτες σημειώσεις, είναι (...) η γενική ανάγκη για προσδιορισμό των πραγμάτων (εξ ου και ο έντονα αφοριστικός τους χαρακτήρας).

Πράγματι δεν έχουμε τι να προσθέσουμε στον φειδωλό ούτως ή άλλως πρόλογο του Ρετζή. Παραπέμπουμε απλώς τον αναγνώστη στο λιτό, ποιητικό πολλές φορές κείμενο του BRESSON που μετέφρασε χωρίς να το αδικεί η Δάφνη Ρόκκου.

Ελπίζουμε η εκδοτική δραστηριότητα της ΟΚΛΕ να μην σταματήσει εδώ αλλά να μας προσφέρει και άλλους τίτλους αγνοημένων ως σήμερα συγγραφέων.

ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΚΟΥΡΙΩΤΗΣ



ROBERT BRESSON: Σημειώσεις για τον κινηματογράφο.

Μετ. Δάφνη Ρόκκου

Έκδοση: Περιοδικό Φιλμ-ΟΚΛΕ

Σελ. 80





Ο γέρος πλάτη κοντινό.

Ένα μέρος από το σώμα του κρύβεται από μια χον-
τρή κολόνα στο δεξιό τμήμα του κάδρου.

Δεν βλέπουμε τον ορίζοντα του κάδρου.

Στο ορατό βάθος της εικόνας απέναντι από το γέρο,
κάθονται ανακούρκουδα η Φοίβη και η Ειρήνη και
μοιράζονται σε μικρά τάσια ένα πολτοποιημένο ρόφημα.

Μακρινός ήχος των οργάνων

ΕΙΡΗΝΗ: *Αν τα σκεπάσω θα τα βρεις;*

ΦΟΙΒΗ: *Μου 'ρχεται να τ' αναποδογυρίσω*

Η Φοίβη κάνει μια κίνηση με το πόδι που δεν ολο-
κληρώνεται

Η Ειρήνη γελά.

ΦΟΙΒΗ: *Να.*

ΕΙΡΗΝΗ: *Τώρα θα λέει «οι α-κ-ό-λ-α-σ-τ-ε-ς».*
Γύρνα το μάτι σου μια στιγμή αθεόφοβε.